

**Music, State, and Time: Controversies on Musical
Japaneseness during Wartime Japan**

Chien-Chang YANG

**音樂、國家、與時間性：
以日本二戰前後音樂關於日本特質的
論爭為例**

楊建章

本文感謝多位審查委員的批評與建議，得以讓此研究以更完善的面貌呈現。另也感謝研究助理楊宜樺、李惠平、莊子瑩及陳婉菱在研究過程的協助。

臺灣大學音樂學研究所副教授
電子信箱：chienchang@ntu.edu.tw

本文的焦點，以1930年代到1940年代初，日本作曲家與評論人對於音樂中的「日本特質」（日本のなるもの）的討論，以及與當時最重要的政治文化事件——「皇記二千六百年」，的音樂活動為主要對象。本文認為，當時的音樂論述中對於「日本的」現代主義音樂的想像，與對於日本帝國以及法西斯體制下的戰時日本，有著微妙的對應關係，尤其是呈現在音樂與國家論述的時間特性之中。

關鍵詞：音樂、日本、現代主義、法西斯、時間性

Abstract

The fascist connection with music during WWII in European contexts has been well documented and studied in the past decades. Less attention was paid, however, to the fact that the musical link to political fascism was developed in contemporaneous Japan. This paper examines wartime Japan in their music-aesthetic discourses during the 1930s and early 1940s, focusing on the modern manifestation of “Japanese quality” (日本のなるもの) in music. In particular, this paper analyzes the characterization of the temporality of the state and the temporality in music, and explains how music and state were put on a parallel scale of time.

Keywords: Fascism, Temporality, Music, Modernism, Japan

實在大成樂章是超過時代性。不是古典派，不是未來派，是一種無時代性的音樂。

它並不是由過去開始，通過現代，而將要流入未來的音樂。寧可說，它是由未來流到現在，而漂入過去的音樂。¹

(江文也 1943: 9)

本文討論音樂與國家的關係，然而重點不在音樂與國家政治運作如何相互影響，而是關於時間性作為連結音樂與國家的特殊表達。討論的對象則是日本在第二次日中戰爭到太平洋戰爭期間的、有關音樂的「日本特質」（日本的なるもの），當時的作曲家與評論界的論述與論辯。本文指出，這些討論中關於音樂時間性表達的討論是以往比較沒有被注意到的，卻存有音樂與法西斯國家體制的曖昧聯結。

有關於音樂與政治，或者音樂與邦國(state)的關係，在歐亞大陸兩端的古典文化都不是陌生的想法。古典希臘時期的哲人柏拉圖(Plato)，將音樂視為一種需要戒慎處理的媒介。在柏拉圖的理想國中，音樂除了激勵戰士的功能之外，絕對要避免動搖到人的情緒；因此在如此的國度，只能有多里安(dorian)與弗利吉安(phrygian)兩種調式的音樂，為了鼓動戰士之自制與勇氣而得以存在，其他音樂則因其亂性的作用該當摒棄（柏拉圖 2009 [b.c. 381] : 125）。²發源於歐亞大陸東緣多國競爭環境之下的儒家思想，也有相類的看法。禮與樂，對於孔子而言是一體的；「禮」中所應該呈現的政治秩序，應該也要在「樂」中相類比地呈現。因此孔子主張對於耗弱心智的不雅之音（淫聲）一樣要禁止（張蕙慧 1991: 26-31）。³

現代國家對於時間性的要求，來自歐洲18世紀末法國大革命以後對歷史進步性的想像。即使如黑格爾(Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831)將國家解釋為理性自我完成的道德性實踐，歷史的進步要求以及其中隱含的具有單一方向性的歷史時間，強制了我們對「歷史」(Geschichte)這個概

1 這是江文也最早用中文出版的文字之一。稍早他曾為文〈「作曲」的美學觀察〉，刊登在《中國文藝》第二卷第五期(1940)。

2 有關柏拉圖對音樂與城邦的看法，可參考Fubini(1990: 31-35)。

3 有關古希臘與古代中國對音樂影響教育與道德的比較，可參考Wang(2004)。

念的理解。⁴而近年來有關日本戰前以及戰時的文學與藝術的研究都指出，時間性在日本法西斯主義的思想與藝術中，占有決定性的地位；日本政治學者片山杜秀(2007)在其著名的《近代日本の右翼思想》也指出，日本戰前萌發的法西斯思想，其要點在於使人民忘記時間性，而存在一種靜止不動的虛幻時空當中。⁵本文因此特別要關照日本始於1930年代一直到戰爭時期，國家與音樂的關係中，所呈現的歷史時間性的問題。特別是當時日本作曲界與評論界，在討論日本音樂特性中所牽涉到時間與空間的說法，一旦牽連到例如日本紀元兩千六百年這種看似傳統、但卻是現代發明的歷史時間觀，所產生的與法西斯政治體制的共鳴效應。

一、國家之歷史時間中的法西斯——日本皇紀二千六百年祝祭的音樂時間

(一) 「國體」與時間

日本自明治維新以來的體制改變，對日本人的影響並非只有政治制度，而是全面性的文化與生活方式。從19世紀後半起，日本欲在短時間內成為以歐洲國家為範本的現代社會，正如眾多歷史分析指出，其中最重要的改變之一，在於時間感的轉化。在 Stefan Tanaka(2006)看來，維新政府將陰曆在1872年改成陽曆，對於時間的改變，不僅給政府一種新的、現代的合法性，也使日本人開始有現代「歷史」的概念。此一論辯，根據歷史學者希爾(Christopher Hill[1912-2003], 2008)的看法，乃是明治時期知識份子所面臨的挑戰，將日本的國史在空間與時間上從舊的以中國為中心的體系，重新植入一個「現代」的世界體系。⁶而進入20世紀之後，經過1917

4 柯瑟勒(Reinhard Koselleck [1923-2006], 1989[1979]: 58-61)在其名著《未來的過去》(*Vergangene Zukunft*)裡，主張歐洲18世紀末之後，因為法國革命這個歷史事件的效應，使得該事件之後的歐洲對「歷史」本身的期待，就隱含了單一進步時間的要求。

5 詳見本文後論。

6 Hill也提到，這個全球結構的歷史性挑戰不只是亞洲的日本要面臨，在歐洲其他國家以及北美剛興起的美國也都一樣。另可參考歐格(Vanessa Ogle, 2015)頗受矚目的近作：*The Global Transformation of Time, 1870-1950*. Cambridge: Harvard

年的日俄戰爭，日本人以及亞洲諸國都開始相信，日本的啓蒙成就將是亞洲的未來出路。而日本的啓蒙思維中，最爲人所知的就是自維新初期福澤諭吉(1835-1901)所謂「文明開化」的想法，一方面將日本放在與歐洲同樣的時間軌道，另一方面把過去所尊崇的中國，看成是無法跟上世界時間脈動的舊文明。必須注意到，福澤的論述中，對於日本傳統的角色，並沒有很清楚處理，而是透過「脫亞」讓日本進行空間的轉移，脫離過去受到中國影響的儒學與佛教思想中無法改變的陋習，而從過去傳統中國幾乎不動的時間裡，轉而投入「文明」的線性時空當中。⁷

然而，即使提倡文明開化的進步史觀，福澤並未主張對天皇制度進行根本的改變，而是認爲僅需透過立憲將權力行使交給內閣即可；換句話說，福澤並沒有把天皇的地位放入進步史觀的論述之中（王晴佳 2003：209、211）。但自19世紀末日清戰爭之後，在日本保皇學者與官方的口中，卻漸漸強調了一種綿延而沒有時間性的天皇神話，用來連結所謂「萬世一系」的日本國體。⁸特別是在日俄戰爭以及第一次世界大戰之後，由於社會結構的改變，所引起的有關日本「國體」的討論，更可以看到不管是日本政府，或者是當時的知識階層，如何地重視這個日本國體的完整性，繼而在各種法西斯化的日本國體論述中，透過天皇血緣的延續性來保障國體的完整性。尤其顯著的是，若是與1890年明治天皇發佈的「教育敕語」相比較，日本國體的完整性，是由日本國民一體的目標爲基礎，並不一定需要天皇血緣的延續性。⁹然而，在1937年文部省召集學者所編纂發行的

University。

- 7 福澤的文明史觀主要來自其《文明論之概略》(1875)，參見Craig(2009: ch.5)。正如戰後竹內好的批判歷史分析中指出，近代日本（亞洲）被迫產生的自我定位，除了空間上的「東洋」相對於「西洋」，所對應的正是時間上的落後於進步（陳瑋芬 2001：403）。但政治學者丸山真男([1914-1996], 1997: 222-225)則對福澤是否應該對「脫亞論」負責，有所保留。
- 8 將日本的「國體」解釋爲一種日本特有的，以眾神之後綿延不絕之萬世一系的天皇家系爲中心的信仰，始於幕末時期山縣大華(1781-1866)的說法，後來在昭和初期演變成右派政治的意識形態與實踐。參見鶴見俊輔在《戰爭時期的日本精神史》(2008: 52-56)的簡要說明，以及杜克(Kevin Doak)對於天皇與國族主義在日本國體建構的歷史的說明。(Doak 2007: 83-128)。
- 9 丸山真男(1986: 161-166)在其對福澤諭吉《文明論之概略》(1875)的評註中表示，在福澤當時對於日本國體的看法是比較有彈性的，是一種共同生活的、民

《國體の本義》，卻將「大日本國體」定義如下：

大日本帝國，乃萬世一系之天皇皇祖，奉天錫命，永遠統治，此為我萬古不易之國體。此大義基於一家之邦國，億兆一心奉行聖旨，發忠孝之美德，我國體之精華概乎此所。¹⁰（文部省 1937：9）

正如許多學者所指出的，如此對內強調萬世一系的天皇血統政治架構，必須強制人民在家天下的基礎上，成為此國體之一部分。在國體爭議越演越烈的1930年代，議論之激烈導致政治暗殺頻傳，甚至演成政變。在1936年二二六事件中，日本少壯派軍人為挽救「國體」的起事宣言《蹶起趣意書》，其中一樣強調日本萬世一系的國體貫徹於「八紘一字」的空間範圍，而此「國體的尊嚴秀絕」自神武建國經由明治維新，正值向萬邦開顯而進之時。¹¹

政治學者片山杜秀認為，這種強調單一血緣的萬世一系的歷史時間，成為1930年代右翼思想重要的認知結構。片山特別指出，當時出現了一個名為「中今」的想法，源自日本文武天皇（697-707在位）即位時的詔書，原來所指的僅是「當今之盛世」（現在、盛りの眞中の世のこと）；但是在1930年代間，卻被不同的右翼文人擴大解釋，例如詩人三井甲之(1883-1953)將「中今」解釋為「無過去、無未來，而出現於現在的形」，或者如宣揚日本主義的學者高階順治(1899-1989)所詮釋的「永遠の今」，也就是一種超越而且不區分過去、現在、未來「具體的絕對的體驗時間」（片山杜秀 2007：144）。片山(ibid.: 145-146)認為，這種認知結構與天皇思想結合，造成了天皇神話中的「超因果時間」。

整體而言，當時的日本，一方面社會改革強調的是文明開化的進步史觀，另一方面又被灌輸一種超越現世時間的天皇萬世一系的血緣統治正當

族的「命運共同體」的想法。另外，福澤所說的日本精神，血緣也不是最重要的，而是日本風土所孕育出來的「人民的習氣」（人民の氣風），也因此福澤倡導，以外在文明生活習慣的改變，來轉移日本人的精神(ibid.: 121-124)。

10 原文為：「大日本帝國は、萬世一系の天皇皇祖の神勅を奉じて永遠にこれを統治し給ふ。これ、我が萬古不易の國體である。而してこの大義に基づき、一大家族國家として億兆一心聖旨を奉體して、克く忠孝の美德を發揮する。これ、我が國體の精華とするところである。」

11 見Walter A. Skya(2009: 244)及Toland(1994[1970]: 26-27)。

性。Hill(2008: 155)認為，正是這裡出現了一個沒有辦法接續的「斷裂」(rupture)，主要因為這兩個觀點所呈現的歷史的過去與現在，分別來自啓蒙歐洲與（建構出來的）中世日本，構成來源殊不相同且相互矛盾。Hill就日本20世紀初歷史時間的觀察，其實跟近年不少有關日本在當時的文化的研究是相符的。例如在譚斯曼(Tansman 2009: 35-44)的《日本法西斯主義的美學》指出，從大正時期開始，在日本現代文學以及評論，由於現代社會與現實生活的斷裂，出現了許多有關「無家」(homelessness)以及「斷片」(fragment)的文學描述，代表人或可說是芥川龍之介(1892-1927)的小說。而這種斷裂的美學，在昭和初期成爲例如像小林秀雄(1902-1983)的藝文評論的基礎。這種文學（藝術、美學）的與現實生活的斷裂，在小林的文字裡，面對政治劇烈變化以及軍國主義高張的情況，美學成爲耽溺與於美感中的一種精神逃避。¹²另外，學者司其亞(Skya 2009)也指出，在1930年代之後，日本的神道思想發展出來的超國家主義，將日本天皇的統治與國家連接，產生一種沒有時間性的道德歷史觀。這種現代「國家」所造成的歷史時間的不穩定感，以及假造的超穩定感，簡單地說，是以進步的線性歷史時間強行護衛萬世一系的日本在《國體の本義》有關國體的論述，成了一種「未言明的法西斯主義」(Tansman 2009: 150)。¹³

（二）「皇紀二千六百年奉祝」與音樂

日本在戰前到戰中所發展出來的國體論及其特殊的時間性，以及其文化意識形態的展現，似乎都指向這個時期最重要的一個政治文化事件，也就是所謂的「皇紀二千六百年奉祝」，作爲日本法西斯體制的文化表述。

12 Tansman(2009: 214-221)以小林在戰時到中國的遊記，以及對於莫扎特的評論爲例，說明這種在戰爭面前，仍然能夠無動於衷，以莫扎特音樂的「絕對」超越美感爲理想的詭異理論；該遊記可見於：小林秀雄。1978。〈モーツァルト〉，收錄於《小林秀雄全集》第8卷，頁71-116。東京：新潮社。

13 有關日本在20世紀前半的軍國主義，是否能夠被稱爲法西斯，其實在學界一直有些爭議。本文雖然沒有能力處理這個政治學與歷史學的問題，但是基本上採取正面的立場，因爲當時法西斯的相關名詞（ファシスト、ファシズム、ファシショ）在文化論述中是常見的名詞（見後文）；另外，即使如義德兩國的法西斯的獨裁者與政黨在日本並未出現，但是天皇論述的意識形態，仍然具有群眾動員的力量。有關這個論爭的概述，請參看Roy Starrs(2011: 132-138)。

皇紀二千六百年奉祝指的是日本為紀念神武天皇在西元前660年于九州即位的2600週年，在西元1940年（昭和十五年）的各式官方與民間的紀念活動。日本為了慶祝這個節日的準備可謂舉國動員，在祝典前五年的昭和10年(1935)，官方就已經成立了「紀元二千六百年祝典準備委員會」，而實際在民間推動各級活動，以近衛首相為副總裁的半官方組織「恩賜財團紀元二千六百年奉祝會」也在1937年成立。¹⁴及早準備的原因除了為的是1940年11月10日的祝典本身，也有其他許多搭配的活動。舉之大者，包括原定在東京舉行的1940年奧運（因戰事取消）、滿洲的萬國博覽會、以及朝鮮的「始政三十年博覽會」。

有關神武天皇的即位之日作為日本皇室的起源，近來的歷史研究已經能夠記述這個現代發明的過程；簡單地說，神武其人根本不會存在 (Takamitsu 2000: 51-67)。最近的歷史研究也指出，有關日本皇室的典禮作為一種公眾的展示，其實都是明治維新之後以西方為範本的現代產物。¹⁵之所以選擇2600年前作為神武登基之日，則是意圖超越西方耶穌基督出現的時間，以及秦帝國出現的時間。但日本這個現代天皇神話更特別的地方，在於堅持歷代天皇從未間斷的血緣，甚至於連登基日期都是確定的2月11日。類似的說法，不僅如前所述存在於討論日本國體的書籍，還有許多有關「日本二千六百年史」的出版品，充斥當時日本的教育界、一般輿論，以及知識學術圈；¹⁶這個歷史論述甚至成為商業與休閒娛樂的行銷手段，以現在的修辭，可說是一種「被發明的傳統」，並且激起更多社會自發的全民動員。¹⁷

14 「紀元二千六百年祝典準備委員會」成立後，隨後由皇室與內閣成立了「恩賜財團紀元二千六百年奉祝會」以及「內閣二千六百年記念祝典事務局」。另可參見 Keneth J. Rouff(2010: 13)。

15 這些典禮不僅是像立憲紀念這種政治典禮，也包括皇室大婚。參見Takashi Fujitani(1996)，尤其是第三章。

16 例如，大川周明(1886-1957)於1939年所著的《日本二千六百年史》。根據史學家齊藤孝(1984: 189-190)的回憶，該書為當時中學老師的必讀歷史讀物之一，通常也會被推薦給學生參考。

17 參考魯夫(Rouff 2010)書中第三章提到神武天皇即位地的旅遊，以及頁74至81所述百貨公司的商品，都與二千六百年年祝祭相關。

1940年11月10日祝祭典禮當天，在天皇宣讀詔書之後，接著是當時的首相近衛文麿(1891-1945)公爵在典禮中的祝詞，也同樣宣示了日本皇室自神武之始，萬世一系直到典禮的今天，其延續的統治在全世界絕無僅有。並且強調今日天皇的功業，將創造東亞和平與世界新秩序，完全是承續神武天皇志業，而臣民得生此世，無不歡欣鼓舞。¹⁸

或許我們從近衛的祝詞看到過去亞洲傳統封建時期的修辭方式，但是這種萬世一系的意識形態絕對是現代的產品，一旦與現代時間結合，就有了現代的線性時間結構，後果就可能走向膨脹而有攻擊性的進步史觀。例如，在當時一本被廣泛閱讀的講述日本二千六百年年歷史的通俗著作，作者藤谷みさを([Fujitani Misao, 1901-1984], 1940: 2)首先提到日本在20世紀之交對中國(1895)與對俄羅斯(1905)的軍事勝利，接著他強調日本的歷史從未有起伏，而是只有進步，日本的向上進展，從遠古以來一直持續至今，而且是不會停止的。換句話說，這個活動本身的儀式性，不只存在於與過去遠古「傳統」的連結，而更重要的是，這個時間是被當真地與現代的時間重疊來執行，而且在法西斯意識型態下被認為是新的世界秩序的起點。例如奉祝典禮的官方出版記錄，明確地提到發生大東亞戰爭的1941年，也就是日本紀元2601年，是揚棄美英支持的舊秩序，迎接新的世界秩序的開始（紀元二千六百年奉祝會 1943：2）。

此刻所強調的日本國體，表面上是天皇從神武到裕仁萬世一系的傳承概念，然而這個兩千六百年的傳承，卻是在現代時間中，透過法西斯政治體制的現代科技來完成的。美國學者魯夫(Rouff 2010: 57)在他研究日本紀元二千六百年的書中，特別強調了為使祝典相關活動同步化所應用的現代科技的時間特性。魯夫指出，在1930年代開始，日本在不同教育以及公家部分，透過新的通信以及無線傳輸科技，就已經開始灌輸同步活動的概念。例如同時間唱國歌，同一時間呼喊天皇萬歲等等。尤其是，在1940

18 近衛的祝詞，可見於紀元二千六百年奉祝會(1943)，原文為日本文言，亦可參看官方英譯版，見Rouff(2010: 16)。有關紀元二千六百年祭祀的官方完整資料，可見紀元二千六百年奉祝會(1943, 2002)所編纂的記錄《紀元二千六百年祝典記錄》。

年的祝祭慶典中，這個同步化的做法達到極致。祝典本身的中心活動是在1940年11月10日所舉行的典禮，當天上午11點25分，天皇入場，不僅是所有在場的參與群眾，甚至是不在現場者，也必須憑藉廣播的鏈接，跟在場群眾一起同時歡呼「天皇陛下萬歲！」，而且不只包括日本四島，也包括臺灣、朝鮮、滿洲等殖民地(ibid.: 59-60)。甚至收音機製造商松下電器當時刊登在報紙上的廣告，都要強調能夠收聽到祝典活動的同時性(ibid.: 5)。

音樂也在這個政治盛宴扮演關鍵的角色，透過現代科技讓日本國民聽到的不只是典禮的祝詞與歡呼，還有典禮結束前的大合唱。明治維新之後的日本，在推行近代國家化的同時，也引進了新的音樂制度。1871年（明治4年）成立海軍樂隊引進西洋軍樂隊的編制，但更全面的是在1879年（明治12年）文部省設立了「音樂取調掛」作為制定音樂教育政策的機關並到美國取經，在取調掛長伊澤修二(1851-1917)的主持下，於1887年成立東京音樂學校，是為近代日本第一個官立培養專業音樂人士的機構。¹⁹到20世紀初，在官方鼓勵歐洲音樂體制教育的風氣之下，歐洲音樂的學習與認知成為社會主流，民間也出現了一些音樂家、評論家、或知識分子組成的組織。就音樂的創作而言，如1928年成立的大日本作曲協會，會員中的「在朝派」作曲家以曾經赴歐美留學，或者是出身於東京音樂學校的成員為主。而有部分作曲家並未受到完整作曲科班教育，俗稱「在野派」作曲家，也在1930年成立了新興作曲家連盟，1936年改組為日本現代作曲家連盟，為國際現代作曲家連盟(ISCM)的分支機構。1936年由作曲家與演奏家一同組成的日本演奏家連盟以及大日本音樂協會也成立，則是為了紀元二千六百年祝祭的大型活動以及隨後因為戰爭的體制統合。²⁰

這些民間單位，都在官方成立于1935年的「紀元二千六百年祝典準備

19 東京音樂學校在1949年與東京美術學校合併，成為現在的東京藝術大學。有關音樂取調掛以及其對後續發展與對國家的關係，請參考伊澤修二(1971)及奧中康人(2008)。伊澤因為其教育主張未能合於當道，加上其對於日本國語運動推行的理念，在1895年隨第一任臺灣總督樺山資紀(1837-1922)前來臺灣，擔任總督府首任學務部長，任期中(1896)發生了芝山巖事件，1897年歸日。

20 戰前到戰時的日本音樂機構的主要研究者為戶ノ下達也，相關資訊請參考戶ノ下達也(2008: 51-53)。

委員會」之後被全體動員。祝典準備委員會委任創作「紀元二千六百年頌歌」，由東京音樂學校負責，實際上的作曲者則是信時潔，曲調開頭的部分用了日本國歌〈君が代〉開頭的幾個音（見附錄1之一），此曲在整個典禮結束前由東京音樂學校合唱團與與會大眾一起演唱，除了標示典禮告一段落，並且播放到日本國境內的所有地方，由帝國之境內之同聲齊唱加以應和。另外，近衛內閣在1937年公開甄選一首紀念進行曲，也就是後來被演唱最多的「奉祝國民歌」，根據記錄，投稿稿件歌詞共有57,578人，投稿伴奏歌詞的曲共有9,555人(Rouff 2010: 69)。這首歌曲不僅僅被多家唱片公司以不同編制灌錄，在日本（包括殖民地）各級學校都必須教唱，甚至在今天，還留在部分殖民地人民記憶中。²¹

祝典委員會也委託當時日本國內與國際作曲家創作不同曲種的音樂，除了11月10日大會當天演唱「紀元二千六百年頌歌」之外，之前在該年4月3日就有一次藝能及制定交響作品第一回發表會。而11月22日的奉祝大演奏會，以及12月7、8、14、15日的奉祝樂曲發表演奏會，演奏的是由半官方組織「紀元二千六百年奉祝會」委託國外作曲家所作的樂曲，諸如德國的理查·史特勞斯(Richard Strauss, 1864-1949)、匈牙利的魏瑞斯(Sándor Veress, 1907-1992)、義大利的皮傑第(Ildebrando Pizzetti, 1880-1968)、法國的易白爾(Jacques Ibert, 1890-1962)，以及唯一不屬於軸心國的英國的布瑞頓(Benjamin Britten, 1913-1976)。²²其他的音樂活動也演奏日本國內由日本文化中央連盟委任創作的樂曲，包括山田耕筰(1886-1965)、信

21 Rouff(2010: 32)在其書中，提到韓國早年受日本教育的一代，對於這首歌的鮮明記憶。殖民地臺灣也有類似的現象，重要仕紳（例如板橋林家，以及作曲家許博允的祖父許丙）亦參與此一活動，見蔡錦堂(2007: 76-76)。

22 「奉祝會」原來邀請的對象有六個國家，分別是美英法德義匈六國。美國因為跟日本的关系惡化而拒絕，易白爾代表的是已經投降於德國的法國維奇政府。這五位作曲家所做的曲子，分別是“Festmusik zur Feier des 2600jährigen Bestehens des Kaiserreichs Japan für großs Orchester”、“Symphony”、“Sinfonia in la in la celebrazione del XXVI centenario della fondazione dell'impero giappone”，及“Ouverture de fête pour célébrer le 26e centenaire de la fondation de l'empire Nippon”。其中布瑞頓的曲子後來沒有演出，原因有不同的說法。據片山杜秀所論，布瑞頓的曲子寄到日本的時間本來就稍晚，而且曲名為《安魂曲》，除了太多基督教色彩外，也不合祝典的氛圍，所以沒有被演出。參見片山杜秀(2011: 3)。

時潔(1887-1965)、橋本國彥(1904-1949)、清瀨保二(1900-1981)、箕作秋吉(1895-1971)、諸井三郎(1903-1977)、松平頼則(1907-2001)、大木正夫(1901-1971)、江文也(1901-1983)²³，以及「新日本音樂」的宮城道雄(1894-1956)，幾乎當時所有叫得出名字的作曲家，全部一網打盡（石田一志 2005：100－104，相關作曲家與樂曲請見附錄2）。另外關聯在西洋樂的部分，還有山田耕筰的歌劇《夜明け》、尾高尚忠(1911-1951)、菅原明朗(1897-1988)、伊福部昭(1914-2006)的《越天樂》、早坂文雄(1914-1955)的《序曲二長調》、多忠朝(1883-1956)作曲的雅樂《昭和樂》等。²⁴

（三）20世紀日本音樂的法西斯進程——「樂壇新體制促進同盟」與「日本音樂文化協會」

紀元二千六百年奉祝，並非僅是發生在日本戰中1940年的一系列政治文化活動而已，也是一種現代歷史時間性的政治實踐。就音樂層面，這個實踐過程動員了當時日本的所有音樂工作者，包括作曲家、演奏家、教育者與評論圈，實現於戰時組織的「統制」之下。再進一步考慮，看起來是新舊交融，混合了天皇神話與現代國家的史觀，卻要統合實踐在一種線型的歷史時間裡。換句話說，既要天皇的萬世一系存活於現代，又要跟進步史觀的線型時間結合在一起，其結果是：

在國族史的空間中以時間的方式解決認識論的問題：用國族的過去與現在來定義過去與現在的時間，同時將諸多人類生活的「非國族」面向，不管是存在於何時何處，看成是需要超越的階段或是要除去的脫序，因為這些都是進步與統合的障礙。(Hill 2008: 157)

正如當時昭和天皇(1901-1989)在1941年12月8日對美英宣戰的詔書中宣示將

23 江文也除了受委託創作1940年的芭蕾舞音樂《東亞之歌》之外，其他戰時創作包括1938年為電影《南京》、《東亞和平之路》與《北京》配樂、1940年的《第一交響樂》，及1943年的管弦樂曲《一字同光》。

24 片山杜秀(2011: 2)認為，過去由於對軍國主義歷史忌諱的關係，通常傾向負面評價這些作品，但他認為，這些音樂其實顯現了部分作曲家最好的作品，甚至可以說是日本自十九世紀後半以來，「文明開化」在音樂方面的成就的高點。筆者除了很難同意信時潔的《海道東征》是佳作之外，基本上同意片山的觀點。此曲除去北原白秋(1885-1942)的歌詞外，在音樂的和聲、句法、結構等方面，並無另人驚喜之處。

「舉國家之總力」，「于破除一切障礙之外別無他法」，²⁵Hill的這段話，正指出了法西斯政體爲了要達到上下一體的強制性，對於社會體制所造成的全面影響，當然也包括了文化界的所有活動。簡單地說，爲了實踐紀元二千六百年奉祝，這個日本戰時全面文化控制的第一個頂點，在1940年之前就必須開始採取體制上的變革與控制。

日本在1920年代大正民主結束之後，經歷了關東大地震、1931年滿洲事變（九一八事變）、1932年首相犬養毅(1855-1932)被海軍青年將校刺殺的五一五事件、以及在1936年2月的政變（二二六事件），到1936年時，日本在政治上已然極爲緊張和動盪，當時政治對於音樂等文化界的控制也漸趨嚴密。在1937年7月7日盧溝橋事變的同一天，官民一體的「恩賜財團紀元二千六百年奉祝會」成立，總裁爲昭和天皇皇弟——秩父宮雍仁親王(1902-1953)，副總裁爲內閣總理大臣近衛文麿，會長爲德川宗家的第16代宗主德川家達(1863-1940)。該年9月，日本政府又成立了內閣情報部，10月成立了「國民精神總動員中央連盟」。另外，以政府力量積極提倡音樂報國的「國民音樂」運動以及所謂「國民歌謠」的獎勵倡導也在1937年開始。²⁶

在這段文化政策迅速緊縮的時期，內務省的警保局長是在五一五事件後就任的松本学(1887-1974)，受命進行思想政策的督導執行，後來又擔任日本文化協會會長。松本(1936)在1935年發表的一篇有關「邦人主義」

25 竹內好(2005[1983]: 328-329)特別把這個重點用來比較先前在日俄戰爭戰爭與日清戰爭的宣戰詔書。

26 「國民歌謠」與「國民音樂」這兩個名詞皆起源於1920年代民間社會的使用與討論：「國民歌謠」主要與廣播及社會教育相關，「國民音樂」的討論始自1920年代末，原來是討論如何創作西洋音樂壓倒性優勢下的本國音樂，同時作曲家箕作秋吉(1895-1971)爲了創作與西洋音樂不同的日本和聲理論也用了這個名詞，而後延伸出1931年雜誌《音樂世界》一連串有關運用日本樂器與音特性的討論，到了1940年代，則是作爲「米英敵性音樂」對立面的音樂（熊沢彩子 2008：106-111；戸ノ下達也 2008：119-120）。而日本從1934年內務省警保局的圖書課就已經開始對於文字與有聲出版品實施檢查措施，然而在1937年事變開始之後檢查才漸漸嚴格，實施事前檢閱的制度（戸ノ下達也 2008：54-55）。酒井健太郎(2010: 65-77)討論了官方立場下自1940年代之後的「國民音樂」討論。

的文章宣告了體制即將介入文化藝術。松本強調日本及其國民的關係，在其宣言的頭一句就開宗明義：「我等邦人一如，亦即信守邦與人之不二一體。」²⁷接下來就是批判不同的政治潮流，例如資本主義、馬克思主義、個人主義、自由主義與民主主義等，離心了個人與邦國的一體。松本認為，由日本國民歷史的傳統，內在延續發展而來的權威原理，形成固有的精神文化。他聲稱，這就是日本神道所謂「產靈」（日本神道創造天地萬物的神靈）的原理，乃是一種不斷「生成、養成、創造」，一個不間斷的過程的一種能量。²⁸松本還網羅了重要的音樂界人士指揮家貴志康一(1909-1937)，為當時預備擔任紀念會音樂負責人。²⁹

1940年十月，以近衛文麿內閣為中心，為了統合日本國內官方與民間的戰爭口徑，成立了大政翼贊會，其政策就是想要控制日本的文化界，而主張政經與文化不能切割的政策，馬上跟著成立的就是日本文藝中央會。大政翼贊會企劃局文化部的新任部長，原來是劇作家也是明治大學教授的岸田國士(1890-1954)，也提倡「文化與生活」跟政治的一體密切結合，積極進行藝文界的政治統制。³⁰

1937年後對音樂群體的控管，則是透過整合作曲界、表演界、評論界、以及音樂教育界的所謂「樂壇新體制促進同盟」（促盟）建立，而最後則成為各個文學藝術音樂機構統合為大政翼贊會之下的附庸組織「日本

27 引自秋山邦晴(2003: 517)：「我等は邦人一如、即ち邦と人との不二一体なることを信ず」。「邦人主義」這個名詞，在當初不只是使用在音樂的名詞上，而是日本政府的廣泛的國家政策與文化意識形態。

28 「產靈」一詞為神道概念，是一種自然生成而作用的神秘力量。松本學的宣言引自秋山邦晴(2003: 517)：「我等は我が国民の歴史の伝統にこの權威原理が内在し脈々として発展し来り、我が固有の精神文化を形成せることを体験的に確認する。それ即ち『産靈』の原理である。実に『むすび』は生成化育創造のためまなき過程そのものである。」該宣言的英文版可見Gaku(1935)。

29 貴志康一是首位指揮柏林愛樂交響樂團演出的日本音樂家。有關貴志與松本的法西斯藝文政策的關係，也有學者表示懷疑，因為貴志本人的音樂活動以及對於國家主義的態度與主張藝術自由的態度似乎與松本的想法相左（岡野宏 2011：244-248）。然而貴志的態度顯然矛盾，一方面反對國家過度介入藝術，另一方面卻認為有一種「指導精神」，為了實現「日本國民音樂建設」是可以藉由音樂家的結合與「統制」而與戰爭時期政府的統制來齊頭並行。

30 詳細可參閱：岸田國士。1941。《文化と生活》，東京：青山出版社。

中央音樂協會」與「日本文化協會」（戸ノ下達也 2008：65－68）。以當時音樂創作最重要的民間組織「日本現代作曲家連盟」（現連）為例，現連在1940年底解散，成立樂壇新體制促進同盟，同時解散的還有日本演奏家協會、大日本作曲家協會、新日本交響樂團、國民音樂協會。促盟主要的負責人士以作曲家為主，包括大木正夫(1901-1971)、平尾次郎、深井史郎(1907-1959)、以及原來現連的委員長（理事長）清瀨保二(1900-1981)。諸井三郎(1903-1977)列為常任委員，並且負責與大政翼贊會聯絡，1941年成立一元化管理的組織「日本音樂文化協會」。在成立的過程中，由官方出面，與各團體溝通（稱為懇談會）。³¹而在作曲家中，參與最積極的是大木正夫，立場幾乎是完全追隨翼贊會的體制一元化，並且認為作為音樂家也應該以國家的目的為上，時時注意「臣道實踐的具體方法」，並且應該「滅私奉公」，以國體為重心並從國體之中來認識我等生命之所（轉引自戸ノ下達也〔2008：73－74〕）。³²諸井雖然強調藝術的自發性，但也認同「文化新體制」是建立日本音樂新文化的方式（戸ノ下達也 2008：75）。與樂壇新體制促進同盟成立同時，所有獨立的音樂雜誌在1941至1942全部停刊，統一由《月刊樂譜》所代表的官方立場改名發行的《音樂之友》接手，事實上，這就是在戰後仍然持續到今天的日本音樂界的代表刊物——音樂之友社的《音樂藝術》雜誌的前身。

整體而言，似乎當時的左翼樂評者，對於保守右翼政治的舉動的反感最為敏銳，例如接下來要討論到的山根銀二(1906-1982)。而實際身為創作者的作曲家們，似乎對於高度政治化的音樂環境的容忍度反而比較高。在作曲界，這段期間大老山田耕筰並不在日本而在德國訪問，而他這段期間出現的文字著作並沒有與發生在日本的論爭相關的討論，反而是有關當時戰爭與亞洲衝突的演變。³³然而幾年後山田投入了所謂的「音樂挺身隊」擔

31 戸ノ下達也根據清瀨保二所留下來的筆記及一些原始文件，編輯了《戰時下音樂界の再編統合》一書，包括當時原始文件的影印以及戸ノ下的補充說明。清瀨的原始文件，現藏于日本近代音樂館。

32 該文原載於：大木正夫。1941。〈座談會—日本音樂文化協會はに如何して生まれたか〉，《音樂評論》第10卷，頁數未知

33 例如山田在1937年12月初刊登於《朝日新聞》的〈滯獨雜感〉談到在「盟國」

任隊長，鼓吹參與大東亞音樂建設不遺餘力。³⁴另外選擇積極參與的還有與山田同為樂壇大老的信時潔，以及在野派的伊福部昭與菅原明朗。³⁵諸井三郎與清瀨保二這兩位在1940年後才明確進入動員體制，分別代表主流與非主流派作曲家的領導人物。諸井其實在早期的言論中一直避免直接談到政治議題，即使他跟官方的關係一直很好，並且出任官方在1936年柏林奧運的特派通訊員。清瀨公開言論中時常表達對於政治的不喜，他會成爲新體制的領導人物似乎不太合理，清瀨在公開場合的發言其實也是模稜兩可，既不像大木正夫一樣支持也不見得反對（戸ノ下達也 2008：75-76）。即使在戰後聲稱自己當時的作爲是消極抵抗的松平頼則，也受指定爲紀元二千六百年奉祝的活動作曲，很難完全置身事外。

二、音樂的「日本特質」——現代音樂與日本的空間與時間

國家與音樂的一體化，在1930年代末的日本一直到太平洋戰爭時期，除了展現在國家祝典以及音樂體制的一元化之外，與當時關於音樂的討論也有不少互文。民間與官方所推動的所謂「國民音樂」的相關討論從1930年代中期開始，就不曾停止過。在隨後又加入了從國民音樂討論延伸出的，以箕作秋吉爲主的有關日本和聲與音階的討論，也牽涉到當時在日本活動的兩位外籍音樂家齊爾品(Alexander Tcherepnin, 1899-1977)與普林斯海姆(Klaus Pringsheim, 1883-1972)所引發的有關「日本作曲」的問題重疊。這些論爭事實上跟同時期藝文界關於「日本主義」以及「日本精神」的討論互相連動，尤其是以小林秀雄與林房雄(1903-1975)爲主的文藝批評

首都柏林的媒體看到事變之後的報導，一方面有點同情中國民眾的遭遇，一方面又關切日本軍的戰果（山田耕筰 2001：290-291）。

34 例如山田在參與滿州建國十週年慶祝演奏之後所寫的〈大東亞音樂建設の第一歩〉中所描寫的過程，見《音樂之友》卷2，第11期，頁24-28。

35 山田在1937年後支持戰爭的公開言論不少，例如他在1937年底返日之後的〈歸朝隨想〉馬上就談到了有關「愛國行進曲」的募集，以及如何利用音樂在國際爲日本宣傳，之後在1938年4月在《中央產業組合新聞》上談論到「猶太人酷似支那民眾的性格」（山田耕筰 2001：292-294、301-304）。另見佐々木光(1976: 169)。

界。³⁶本文特別關注的是松本学的政治性發言以及之後整個音樂統制所引發的效應，以下的討論可以看出，這些論述裡比較微妙的有關日本音樂的時間與空間的問題，尤其是有關於音樂的日本特質以及所謂「日本的作曲」的問題。

（一）政治力的介入與作曲家的「轉向」：清瀨保二與諸井三郎

在明顯政治力介入論爭的前兩年，也就是1934年（昭和9年），影響甚大的岩波書店《思想》雜誌製作了「日本精神」專題，邀請各領域專家發表意見(Galliano 2002: 98-99)。其中包括音樂教育家須永克己(1900-1935)就何謂音樂的「日本特質」這個問題發表意見。須永在此文(1934: 106)一開始就拒絕將論題定在討論「日本音樂的本質」，因為他認為所謂「日本的」所指範圍應該更為廣泛，就跟其他如思想、文化、學術、風俗等等一樣，来自于「我國的風土之自然所產也是國民之精神所生」，而與他國就其抽象特徵區分而來。他也就何謂「日本的情緒」發表了看法。他除了舉出日本傳統音樂的單音與複聲的特色外，另外就日本傳統戲劇比較內斂的表達，來說明西洋音樂的情感表達與日本音樂的「感覺的精緻性」的不同(ibid.: 116)。這個細緻的部分，根據須永的說法，雖然日本音樂的外形不像西方音樂的組織複雜，但是這個感覺的精緻性，需要非常敏銳、細緻的聽覺，也必須要求非常精緻的技巧，他也認為這個音樂上的特徵不只是日本的，也是「亞細亞的」（アジア的）、「東洋的」(ibid.: 117)。另外就比較有爭議性的，到底作曲家應該如何自處的問題，或許因為當時在政治上的

36 在1930年代有關日本作曲的討論有好幾個，根據熊沢彩子(2008)最近頗為完整的研究，包括以評論家原太郎與作曲家箕作秋吉為中心的所謂「國民音樂」論，以及當時在日本活動的兩位外籍音樂家齊爾品與普林斯海姆所引發的有關「日本作曲」的問題。然而本文特別關注的是松本学的政治性發言所引發的反應，有關這重要論爭的研究文獻卻出奇地少，以上述熊沢的研究而言，對於這些政治性的關鍵問題避而不談。最重要的研究文獻仍然是秋山邦晴在音樂藝術雜誌的一連串連載，後來由林淑姬編輯成書。然而秋山此書的寫法，多有隱晦，常常是將原始文獻直接列出，所做的評論常常點到為止。另外，期間的政治力實際介入音樂的過程，則可見前引戸ノ下達也(2008)的《音楽を動員せよ》。在1970年代還有小宮多江美(1976)在論文集《近代日本と音楽》的一個章節。義大利學者Luciana Galliano(2002: 114-116)的著作是英文論著中唯一簡短提到的。

氛圍不似1936年後那麼緊張，當局對於言論的控制也沒有那麼嚴厲，此時須永採取一種折衷的方式，認為「日本的」或「非日本的」創作元素都是創作的手段而已；他認為「日本的」並非作曲家本身的屬性，而是針對偏重洋樂一面倒的不正常現象，建構日本音樂所應該採取的必要方式（小宮多江美 1976：106）。其實在1933年須永(1933: 14)在《月刊樂譜》就刊載了一篇文章討論相關問題，他主要針對「作曲審查委員之中」（應為指揮及作曲家近衛秀麿）的說法，質疑不能用模糊的「採納日本的情緒」當成作曲的理由，並且反對所謂「異國趣味」的作曲方式。³⁷

學者小宮多江美認為須永的說法為持平之論，也感嘆他在1936年論爭之前就過世是非常可惜的，然而須永發言的時節為1933至1934年，松本学一類的強硬說法尚未強烈介入藝術界的組織與言論場域。而真正直接針對官方限制音樂創作方向與自由的論調，首先發難反對的是立場比較傾左的樂評人山根銀二，他在1936年8月號的《日本評論》，發表了一篇〈日本的作曲の問題〉。³⁸山根在這篇文章中，針對松本学與原來官方屬意負責二千六百年祝祭的指揮家貴志康一發表了談話。³⁹山根(1936: 97-98)除了質疑用政治力來促成「日本的」作曲的可能性之外，另外也不免語帶諷刺地談論「適合日本人的小品作曲家」清瀨保二的作曲為何一定要強調「日本

37 亦可參考熊沢彩子(2008: 112)；作曲家深井史郎(1933)也在1933年提出過類似主張，他認為藝術應產生自生活之中。有關須永其人與思想，請見平田公子(1999)。

38 包括小宮多江美(1976: 88-89)、秋山邦晴(2003: 495-496)、Galliano(2002: 115)的研究，都認為山根這篇文章是引發論爭的開端。另外，熊沢彩子(2008: 113-114)的做法有相當去政治化的傾向，她則是認為須永克己在《月刊樂譜》的討論為始作俑者，並將這個問題擴大到大眾音樂與童謠的所謂「國民音樂」的問題一起討論。此外，山根銀二也在戰爭結束後，於1945年12月，在《東京新聞》上發難，首先指控山田耕筰在戰時打壓自由派音樂家，並認為應該要追究山田責任（佐々木光 1976：178-181）；秋山(2003: 330-398)在《昭和の作曲家たち》中，除了訪問當事人山根外，另外也提供了1945年11月17日之後的部分原始資料。

39 貴志為當時除了近衛秀麿之外，另一位活躍在德國的日本指揮家與作曲家，代表作品《為大管弦樂的「日本素描」》（《大管弦樂のための「日本スケッチ」》，*Japanische Skizzen für großes Orchester*）也曾在歐洲被演奏，風格真正可以說是一種「異國趣味」的日本管弦樂。貴志因病早逝，未能完成參與紀元二千六百年祝祭的任務。

人」的地位。⁴⁰山根(ibid.: 100)也引用另外一位作曲家山田和夫的話，認為這種做法僅僅是來自過去封建時代的觀點而點妝成的說法，來掩飾創作以及理論的破綻。反之，山根(ibid.: 101)強調的是，自然就是日本活在日本的環境之中，自然能夠產生「真正的」日本個性。

山根的說法，與須永的說法比較接近，並且得到同為評論家的園部三郎(1906-1980)與原太郎(1904-1988)的回應：他們表明與山根類似的立場，質疑作曲家們高談「日本」的音樂，卻似乎與一般日本民衆的生活無關。⁴¹而在一場由評論家與作曲家組成的座談會中，作曲家深井史郎提及松本學所倡導的做法，與當時發生在德國與義大利的情況相仿，是一種「右翼」思想，他特別強調的是松本宣言中不言而喻的法西斯思想（秋山邦晴 2003：518-520）。深井並且很精準地指出松本說法中的一種宗教性的、來自中世紀的神秘主義，是一種內含法西斯主義的想法。其他與會討論的人員，也贊同深井的說法，稱之為一種思想的鎖國主義(ibid.: 519)。在當時刊出的文章，有幾個字因為文字檢查的關係而被消除為“0000”，而根據學者秋山邦晴(2003: 520)的猜測，或許是類似「天皇主義」或「皇國主義」的字眼。

而山根所提到的作曲家清瀨保二，以及貴志康一病故之後加入「促盟」的諸井三郎，以及竭力發展日本五聲音階和聲理論的箕作秋吉，是知名作曲家中對相關問題發言最多的。山根的批評，表面上其實是有日本作曲界在野與在朝兩派的爭議，但其實後來的發展卻並非如此。以「音樂的日本主義」這個具爭議性的想法而言，雖然箕作秋吉較早有相關的發言，但箕作發言指出主要針對的是國民音樂相關的議題，後來他與樂評家原太郎的辯論主要針對音樂的作曲的技術問題，尤其是發展日本的五聲音階和聲理論，他本人在1936後也沒有介入當時已經政治化的音樂組織，本文暫不處理。⁴²另外一位也對五聲音階作曲著力甚深的清瀨保二，早在1930年代

40 山根所引用之清瀨保二的文字，出自〈われらの道——プリングスハイ氏の所説ついて〉，可參見清瀨保二(1983: 55)。

41 可參見〈評論界〉，《音樂評論》第6卷第1號，頁43-45；及Galliano(2002: 115)。

42 相關發言可參見：箕作秋吉。1929。〈国民音楽に於て〉，《フィルハーモニー》第3卷第12號；箕作秋吉。1936。〈国民音楽小論〉，《音樂評論》第5卷第3號。

初，就已經對日本作曲的問題提出一些反省。又因為他本人並非出身於東京音樂學校，在日本作曲圈屬於「在野」的一派，並成為現代作曲家連盟的理事長，他的發言也主要在連盟刊物《音樂新潮》上出現，後來也是促盟的主要幹部。⁴³

雖然作品同以五聲音階作為主要素材，與箕作比較不同的是，清瀨並沒有對一個特定的問題有系統性的探討，他主要的文字論述多是以作曲家個人的美學經驗來發言。對於五聲音階作為創作材料的想法，清瀨從來就不是純粹用作曲理論的技術性來考慮。他認為五聲音階跟西方音樂音響的對比，其單調性不能用近代的大小音階來衡量，就好像過去日本社會跟歐洲現代社會的對比一樣，是生活的產物——五聲音階是非近代的，比較簡易，但卻是一種「屬於東洋的單調」（清瀨保二 1983：11）⁴⁴。他認為歐洲交響樂團的聲響，聽起來像是來自乾燥氣候下的精細的建築構造，跟日本受濕氣影響的風土文化似乎有所不同(ibid.: 12-13)。另外可以注意到的是，雖然如山根所指出並且質疑的，清瀨一直受困於作為「日本人」的作曲問題，他也有確曾經表示過日本之所以為日本必須要有延續性，但他仍然將日本放在所謂「東洋」的脈絡下來考慮。清瀨的個人式的表態，以及他本身對於日本跟世界文化的消極看法，從他對自己作品的衡量的角度看得出來：「近代的日本並未與近代的歐洲接合，而是夢見古代的日本與歐洲文化的根源古希臘握手」(ibid.: 26)⁴⁵。清瀨(ibid.: 31)⁴⁶一方面否定了現代日本與歐洲真正接合的可能，而只能在遠古的歷史發生如同在夢境，使得他對於日本現代音樂的看法，總是否定了與歐洲處於同一時代的可能性。即使他把歐洲與亞洲的新古典主義相同來看待，然而似乎在現代無法達成。儘管如此，他否認自己是個「國粹主義者」，也曾經幾次表達過軍

43 目前有關音樂界成立促盟這段歷史的理解，有不少來自清瀨本人所保存下來的原始文件與資料，見戸ノ下達也(2001)所著《戰時下音楽界の再編統合——清瀨保二メモに見る：楽壇新体制促進同盟から日本音楽文化協会へ》。

44 該文原載於：清瀨保二。1930。〈二、三のこと〉，《音樂新潮》第7卷。

45 該文原載於：清瀨保二。1932。〈旅行と音楽〉，《音樂新潮》第8卷。

46 該文原載於：清瀨保二。1933。〈フラグマン（断章）〉，《音樂新潮》第6卷。

國主義、戰爭與法西斯的危險性，東西方應該要互相了解而進步，而非戰爭而破壞。⁴⁷他也認為必須捨棄英雄主義，以及必須攻擊「日本主義的陶醉境」(ibid.: 36)⁴⁸。

然而，清瀨的想法在1934年之後，開始有部分轉變，主要應與齊爾品到日本之後的接觸跟反思有關，相繼出現在三篇文章中：〈チェレプニンは語る〉（〈齊爾品說〉）、〈日本化に省察〉（〈就日本化的反省〉）、以及〈われらの道〉（〈我們的道路〉），包括他反省與回應三位來日的外籍音樂家——齊爾品、譚斯曼以及普林斯海姆；最後他的綜合的意見則是〈最近の論争について〉（〈關於最近的論争〉，1937）。整體而言，清瀨對於日本主義與日本作曲的發言，其前後一致的地方，在於強調其並非偏狹的國粹主義與排他主義。他強調，「身為人類，我們與歐洲人並無太大不同」(ibid.: 47)⁴⁹。儘管歐洲人與日本人有些不一樣，「畢竟都是同時存在于地球上的人類」(ibid.: 58)⁵⁰。在這個時候的清瀨，其實在作曲的自信上有了很大的增長，尤其是在齊爾品將他的音樂出版，並且在歐洲演出之後。

更重要的是，清瀨在1936年之後，對於日本特性的說法也不一樣了，他將「日本」的範圍，從早期的風土氣候等地理概念，轉而清楚地限定在「日本人」上。此時他明確表示，雅樂是中國的音樂，而「我們的音樂」，源頭並非來自外在的和聲，而是富變化的「日本人獨特的微妙的心理」(ibid.: 51)⁵¹。同樣的論證也延伸到他對五聲音階的看法，早先所提到的日本單調的生活環境決定了日本音樂之使用五聲音階，此時他反而否定了這種環境決定論，而強調「日本人」的表情能力，與原始的五聲音階極度洗鍊的表達方式的契合(ibid.: 53)。清瀨將日本特性完全限定在日本人的身上，正是前面提到山根批評的重點所在。而清瀨的回應出現在1937年

47 清瀨(1983: 25)表達其對軍國主義與法西斯的憂慮，但表達反感的同時，卻又像是一種無法避免的發生與世界趨勢。他(ibid.: 40-41)也曾明確拒絕法西斯，發言原載於：清瀨保二。1934。〈チェレプニンは語る〉，《音樂新潮》第11卷。

48 該文原載於：清瀨保二。1933。〈初夏隨感〉，《音樂新潮》第6卷。

49 該文原載於：清瀨保二。1935。〈日本化に省察〉，《音樂新潮》第1卷。

50 該文原載於：清瀨保二。1936。〈日本的音樂〉，《文芸》第10卷。

51 該文原載於：清瀨保二。1936。〈われらの道〉，《音樂新潮》第2卷。

〈關於最近的論爭〉：他認為吸收歐洲文化儘管重要，但是如果是沒有反省地吸收，那麼就僅僅是模仿而已。他也認為，日本的傳統，並非短期內就可以認識的，而對於西歐技巧的理解，亦不能拿來作為對於日本現實的理解。他並聲明，此處並非歐洲的殖民地，必須從日本的文化來思考(ibid.: 76)。同時也強調與政治的距離，與作曲的個人層面的困擾。簡單地說，清瀨不認為日本主義一定是狹隘的，也不一定會束縛作曲家(ibid.: 75)。

清瀨在1930年代間有關音樂的日本特性的看法，從歷史時空的產品「轉向」到類似血緣決定論，在另外一位屬於曾經留學德國的作曲界主流派的代表人物也可以看到。曾被視為山田耕筰的接棒人的諸井三郎，其音樂作品基本上是以歐洲古典學院派為範本，對於日本建立其國民音樂其早期的意見也是以模仿歐洲（尤其是德國）的教育建制為依歸。⁵²然而在1937到1943年這段期間，儘管音樂屬性與清瀨有極大的差距，但他們的意見最後卻有異曲同工之妙，都回到一種具有本質性的日本特性上。諸井首先在1937年一月號的《音樂評論》發表了〈日本作曲のの問題〉，作為他對1936年由山根銀二開始的有關作曲的論爭的回應。這篇文章的主要論點也成為他日後在1941年著名的「超克近代」座談會的論述的基礎。諸井的主要論點有三個：1. 何謂「吾等之音樂」（吾々の音楽）；2. 對於「異國趣味」的創作的反感；3. 對於西洋音樂20世紀初的「感覺主義」⁵³的批判。

諸井的所謂「吾等的音樂」，表面上跟山根，以及之後也加入的樂評人園部三郎、原太郎的意見相仿，強調日本作曲家不必限於使用日本的素材。他認為，日本作曲的問題，應該回到最初的出發點，也就是我們的音樂，應該「反映我們的現實生活」：「也就是說，不得不認識到我們的音樂能夠反映現代日本發展的現實，同時也認識到，逐漸在日本現況與世界

52 諸井三郎(1935: 38-39)在〈洋楽の質的向上のために〉這篇早期的評論主張，提昇國民音樂的方式，必須靠創作、演奏、評論各方面共同合作，方法是在知識上加強，例如文學之於聲樂表演；在根基上即是學習歐洲（德國）的制度，從音樂的基礎技術研究出發，延伸至結構分析來作為價值判斷的客觀基礎(ibid.: 39-40)。

53 諸井所提到的「感覺主義」，比較接近的是以感官刺激為出發點的sensualism，而非強調濫情的sentimentalism。

現況的關聯中所形成的事實。」⁵⁴（諸井三郎 1937：42；亦見於秋山邦晴 2003：524）另外，諸井對與創作日本的音樂的態度，最不以爲然的是「披著日本趣味外衣」的作品。藉著標示日本外衣的產品，來達到行銷於國際的目的，諸井認爲如此消極的嘗試，爲了讓外國人認可，是最爲根本的謬誤（諸井三郎 1937：41；亦見於秋山邦晴 2003：522）。⁵⁵諸井並將「感覺的要素」當成是一種對困難的逃避，偏離了藝術的正道。他認爲，「我們」必須研究日本的傳統與現實的批判，另外，也擔當了對於世界文化的發展的任務，以及批判的責任；作曲家也必須要能夠對於西洋音樂以及美學理論有所了解以及學習，他也強調這種批判跟盲從式的模仿是不同的。他認爲最重要的是必須要有「自主的創作行動」，根據的是「我們自身的美的規律」（諸井三郎 1937：43）。類似強調音樂抽象基本元素的運用的深入探討，以及反對強調感官的浪漫主義與單純附和日本音樂與國民音樂的需求，其實是諸井早期一向的立場。⁵⁶

諸井在〈作曲界の問題〉的論述，學者秋山邦晴(2003: 525)認爲或許有抵抗當時文化政治中法西斯與國粹主義的背景。這篇短文主要論點，後來在不同場合都曾經出現，包括他在著名的「超克近代」座談會的發言，以及後來由座談會集結成書的文章。⁵⁷另外，諸井於1942至1943年間也在其他官方的刊物發表了一些文字，但是其論點差距不大。⁵⁸如果比較1937、

54 原文：「即ち吾々の音楽は現代日本の發展的現実を反映すべきであるといふこと並びに日本の現実は世界的の現実との關聯に於いて形成されて行くと云ふ事實の認識に帰らねばならぬ。」

55 根據 Galliano(2002: 115-116)指出，諸井寫作此文之前，剛在柏林以官方通訊員的身分報導1936年奧運的消息。他在此批評的對象有三個可能：一是出身貴族，活躍于歐美指揮界，並將雅樂《越天樂》改編爲管弦樂的近衛秀麿，二是得到官方支持也在指揮界活躍的作曲家貴志康一，另外一位是以 *Tanz Formosa*（《臺灣舞曲》）在柏林奧運藝術競賽獲獎的江文也。

56 見諸井三郎(1936)。

57 「超克近代」座談會的紀錄，出自河上徹太郎(1902-1980)、小林秀雄等人在1942年7月所舉行的「知的協力會議」中發表的文字與座談，在同年刊載於《文學界》雜誌的9月、10月號，後來又由創元社在1943年出版單行本《近代的超克》。諸井在雜誌與單行本中更動了標題，文字有稍許不同。

58 包括登載於1942年之後，整合於大日本音樂協會之下的《音樂之友》上的〈大東亞音樂文化建設の指標〉(1942.3)、〈近代的超克〉(1942.11)、〈自覺に立つの音樂觀〉(1943.9)等。

1942、1943三篇文字（1943年的文章為1942年的增修版本，差異不大），諸井都保留了對於歐洲音樂中側重感官刺激的「感覺主義」的批判。他認為歐洲近代音樂從19世紀強調主觀的浪漫主義，一直到20世紀的原始主義、印象主義與表現主義，都是墮落為缺乏精神性的感覺主義與耽美主義。而他認為應該要讓音樂回復應有的藝術的精神性。⁵⁹

但除了批判感覺主義的主軸不變之外，諸井從1937到1942年的論述其實有了看似細微實則根本的轉變。例如他對於強調日本特質的創作的質疑，在1942年就沒有那麼強烈，而僅是嘆息民族的要素變質成為異國趣味（諸井三郎 1942b：25）。其中最核心的轉變，在於諸井在1937年所強調的「日本的現實」，在1942年之後換成了「日本精神」。簡單地說，諸井在後來放棄了跟山根相仿的，注重現實日本社會與歷史處境的那一面，反而從強調「現在的層面」轉到了看不出時間感的「精神層面」以及「日本古典」。例如諸井在1942年「超克近代」研討會所發表的文章中，認為現代音樂的方向中，唯一能夠「再結合分類的個體、恢復全體的關聯、以及創造新的秩序」的，就是「新古典的傾向」，相對於感覺主義的主觀性，新古典主義相對以「客觀主義的立場」(ibid.)；新古典主義不以現實與情緒的矛盾為創作的來源，而是以智性來引導(ibid.: 26)。而在1943年的文章中，又有進一步的論述，他強調不能一味否定西方的成就，而應該在融會貫通西方的藝術之後，再進一步以「復古即維新」的精神，回復到「日本人的精神根源」去探求藝術的精神性（諸井三郎 1979[1934]：55—57）。

同時，諸井將他所批判的感覺主義、主觀主義，與個人主義連接起來，並且加以撻伐。從事後來看，這個做法背離了1937年時，立場比較接近的山根以及園部等評論家的傾向左翼說法，反而跟右翼法西斯批評個人

59 諸井在1942年座談會的發言〈音樂上の近代及び現代について〉，原刊登于《文學界》10月刊18至27頁。《文學界》座談會的文章及座談內容後來集結成書，諸井將文章標題改為〈吾々の立場から〉，出版於河上徹太郎、竹内好等《近代の超克》（1943，東京：創元社）；本文所引版本為該書於1979由東京富山房重新出版者。

主義與強調「日本精神」的官方立場（例如前文提到的松本学），有著類似的論調。

諸井的說法，表面上看起來是無害的，因為他並沒有主張只能夠從日本傳統學習，而是要從深入了解西方音樂出發，從了解西樂的弱點，同時根據「日本精神」來創作日本人的音樂。諸井的說法，甚至得到了戰後某些評論家的認同。例如以研究東南亞政治文化著稱的學者矢野暢([1936-1999], 1994: 88-90)，就認為諸井的說法是一種正面面對西方近代強勢文化的態度。然而，諸井將重心轉到了所謂「日本精神」這樣不明確且難以界定的東西，與清瀨強調「日本人的心理狀態」，以及前文提到近衛秀麿所提到的「日本情緒」，都是難以確切定義的詞彙。也就是說，諸井與清瀨二人都放棄了原先對於日本風土能夠對在地人產生影響這種空間的論述，而把重點轉到有本質主義危險的、卻又說不清楚的「日本精神」與「日本人」上。換句話說，「日本」作為一種空間被抽象化了，尤其如果又跟二千六百年史萬世一系的天皇血緣論結合，那麼就出現了相當的危險性。⁶⁰

從表面看來，這個從1936開始的一系列論爭似乎沒有定論，但確定的是，所有的音樂出版品很快都由音協來管制，到1940年時大多數雜誌都被強迫停刊，而言論也趨向贊同戰爭體制的一元化。清瀨在作曲立場上，與山田耕筰以及東京音樂學校正統出身的諸井的在朝派是不同的，他跟伊福部昭、早坂文雄等人一直被看成是在野的「民族派」作曲家。其機關雜誌《音樂新潮》與諸井、山根等人的《音樂評論》的路線也有所區隔。但最後清瀨與諸井都在新體制運動扮演了重要角色。正如前文提到山根銀二所質疑的，清瀨不斷強調所謂日本人的場合、日本人的理論。並認為日本民族主義是表達日本人情感的重要渠道，不應該被消滅。清瀨也認為古典為現代的母體，因而不該反對其研究價值。即使為了作曲所用的和聲而研究古典，也是重要的；作為日本人的身份，如果沒有考處理論的話，那麼永

60 最近酒井健太郎(2009: 27)的研究也特別提到河上所舉行近代的超克座談，其對立面其實不在關於近代(modern)這個想法的不同認識，而是在於「日本人 $\text{\textcircled{D}}$ 血」與歐洲知性的對立。但酒井沒有提到的是，這個竹內好所提到的近代的時間問題，才是講求血緣論述的背後理論支柱。

遠就是以學生的姿態來研究歐洲音樂，而不自知為精神上的奴隸國（清瀨保二 1983：58-59）。⁶¹簡單地說，清瀨所表達的想法中，非常清楚的以一個日本人作曲家的姿態，面對強勢的歐洲音樂文化。或許因為如此，儘管他持續撇清自己跟狹隘的民族主義的關係，也比較沒有批判當時正在興起的一些日本國粹主義的論述，還是有一篇有關杯葛洋樂的〈杯葛洋樂的全樂壇反擊運動〉（〈洋樂ボイコットに全樂壇が反擊運動〉）的文章出現在1938年十月的《音樂新潮》。同樣的，諸井後來的論點，實踐的層面也就像另一位樂評人辻莊一（[1895-1987], 1941）所起草的〈日本音樂文化協會的根本理念與實踐要項〉所言，「並非排斥他國音樂」，而是建立組織來達成日本音樂的目的，將國家目的與藝術活動結合起來。諸井（1942d: 15）也撰文討論了「大東亞音樂文化的建設指標」。也就是說，當日本的保守政治勢力想要對於日本音樂界言論加以管束並且控制其口徑，樂壇的領導人物清瀨與諸井很難不參與，甚至成為其中的工具人物。

然而，最後的結果是1945年日本戰敗，同時摧毀了一整個世代日本作曲家對音樂創作的論述合法性，要等待武滿徹（1930-1996）等戰後世代重新建立日本現代音樂的論述。

（二）降伏或超越：早坂文雄與久志卓真的日本空間

以往討論1930年代有關日本作曲的這個論爭，通常會有兩個面向：1. 當討論到其日本特質的時候，比較集中在音樂民族風格相關的問題，如佐野仁美（2011）；2. 多少指向這些作曲家的現實社會政治責任。不管是清瀨或者是諸井，儘管個人的音樂與政治理想似乎與法西斯觀點有距離，在面對戰爭的同時，對於音樂的日本特質的表態也不得不與實際政治發生關係。然而，也有優秀的作曲家直接對於這個意識形態支持。例如影響戰後日本音樂甚大的，另外一位屬於在野派作曲家的早坂文雄，除了在音樂創作上，頻頻以日本古代樂舞為題材之外，早坂在1942年出版其文字著作《日本的音樂論》，明確地以比較激進民族主義的方式，表達對日本戰時大東亞主義的想法。他強調作曲在樂壇新體制的重要性之後：「如今，國內新

61 該文原載於：清瀨保二。1936。〈日本の音楽〉，《文芸》第10卷。

體制的狀況，等於試圖把我們作曲界成為樂壇中心，想要讓（我們）民族主義的主張更為發揚光大，而有機會建立起東亞的文藝復興。」（早坂文雄 1942：17）就文字上看來，早坂對於日本大東亞戰爭似乎是真誠地相信，並且認為作曲家與其他音樂工作者，都應該盡力地配合大東亞主義的目標。他還認為，「音樂並不屬於個人所有」，而以自由主義的個人主義為風潮的時代，即將結束，代之而起的是以為了「民族的名譽、國民的福祉、國民的感激」為理想的民族的音樂的創造(ibid.: 2-4)。換句話說，比起清瀨與諸井，早坂直接將日本音樂的現代空間與時間與當時日本的戰爭意識形態重疊了。

秋山邦晴在《昭和時期作曲家——太平洋戰爭與音樂》一書中，對於早坂的評價討論，其實是有所避諱的。秋山並未明確討論早坂在《日本的音樂論》的主張，而把重點放在早坂在戰時沒有公開表達的意見，也就是早坂遺留的數冊作曲筆記，以及他未完成的著作《日本管弦樂法》。⁶²根據秋山整理出早坂的作曲筆記：早坂在找尋音樂的「日本特質」之時，並沒有像日本浪漫派那樣，採取美學上自我標榜日本特有的「幽玄」立場，也同時注重對外來藝術的學習（秋山邦晴 2003：489）。早坂比較清楚地提到作為日本人的作曲以及東洋的音樂形式與手法，已經是1939年(ibid.: 492)。秋山以早坂拒絕國粹主義以及強調向外學習，而主張早坂的想法似乎不是真正的民族主義思考，其實是有點避重就輕，而閃避了早坂在《日本的音樂論》中真正有爭議的部分。

然而，如果清瀨、諸井、早坂在日本的那個特殊年代，為了「超克」西方代表的現代性，似乎不得不走向一種本質性的文化主張的話，那麼有可能跳脫這個陷阱嗎？

62 早坂文雄在21歲時受洗入天主教，甚至曾經考慮成為神父，但自該年接連作曲得獎，讓他改念成為專業作曲家。這本《日本的音樂論》其實包含了相當豐富的理論論述，在當時的作曲家中是相當完整的。而其中有些關於日本美學的現代轉化的理論概念，其實是由戰後武滿徹等人加以延續而為人接受（武滿徹曾經受教於早坂，其早期名作之一《為絃樂的安魂曲》即為紀念早坂之作）；但或許是其中有太多刺眼的民族主義與軍國主義字眼，以致於討論相當欠缺。早坂的六冊作曲筆記，始於1937年3月3日，秋山的處理方式，不免有用作曲記事本的材料來幫早坂平反的意圖。

戰後對於日本在戰爭時期意識形態批評的最有力的竹內好，在著名的論及日本現代性的有關「超克近代」的文章裡提到，「超克近代」其實是日本近代史的「難關的濃縮」（アボリアの凝縮），為的是解決復古／維新、尊王／攘夷、鎖國／開國、國粹／文明開化、東洋／西洋等等二元對立與對抗（竹內好 2005 [1983]：354）。而竹內這篇文章的重點在於：與其說「超克近代」座談會提供了得以超越近代的答案，倒不如說座談會呈現了一個難以解決的難關的狀態。他也指出，當時參與座談會的大部分參與者雖然不見得是真正的法西斯擁護者，但也沒有能力找出解決的方案。在無能為力的狀況下，座談會發生於戰時，便不得不跟消滅美英（＝超克近代）這個任務重疊，此二重任務也因為戰爭結束（戰敗）而無疾而終，而開啓了日本戰後的思想殖民時代(ibid.: 355)。

竹內對於日本現代性的嚴厲批判除了指出日本超克近代的努力，實際上同時是降伏於歐美的現代性之外，另一個重要面向是借助了作家魯迅(1881-1936)在《吶喊》中的寓言中所代表的中國面對帝國殖民主義的抵抗意識，來指出日本追求現代的盲點，作為一種不知抵抗的「奴才」（ドレイ，ibid.: 206-208）。⁶³這個「以中國為方法」的路徑，若回到戰時與音樂相關論述，似乎可以帶往在過去的研究討論中沒有被重視到的久志卓真(1898-1974)⁶⁴。簡單的說，由於久志出身為漢學專家的角色，提供了一種可以跳出日本限制的方式，或許跟日後竹內好的出發點類似，都是把中國放到在脫亞論限制下的日本視角的對立方重新看待。

雖然久志是一位以研究中國美術聞名的學者，但也對音樂極度感興趣。早坂文雄在決心以音樂為專業之前，在1929年離開在札幌的英語教師的工作，初到東京，就是住在久志的寓所。久志不僅以其漢學背景來闡述宣揚先秦諸子的音樂觀刊登於現代作曲家連盟的刊物《音樂新潮》，對歐洲當時音樂的潮流也多有評論。⁶⁵久志(1937)在其著作《現代音樂論》中

63 竹內的「奴才論」見于安宣邦(2008: 182-195)的討論。

64 久志卓真是日本大正時期以來著名的學者，其著《支那の陶瓷》(1942)與《明初陶瓷圖鑒》(1943)，到今天仍然是研究中國陶器的經典著作。

65 久志闡釋儒、墨、荀、呂氏春秋中的音樂理論見於1936至1937年的《音樂新

雖然沒有很確切地論及日本現代作曲，但他跟諸井一樣，對於歐洲20世紀現代主義的音樂，並非完全滿意。他認為歐洲的表現主義與印象主義，就像是在古典繪畫上以色彩隨意塗抹，根本是無知與愚昧。他也注意到了歐洲新古典主義的作曲，特別是他認為應該要注意到巴赫(Johann Bach, 1685-1750)之前的義大利音樂。例如他認為義大利作曲家馬里皮耶若(Gian Malipiero, 1882-1973)巧妙地運用17、18世紀義大利牧歌的音樂特質來寫作弦樂四重奏就是成功的案例，另外也提到巴爾托克(Béla Bartók, 1881-1945)的第四號絃樂四重奏，沒有患了現代樂曲避諱旋律之病，而展現一種雅緻與健康的趣味（久志卓真 1937：172-173）。⁶⁶

可是與清瀨、諸井與早坂不同的是，當久志提供當時的日本作曲家建議與方向時，他並沒有一直強調本質性的日本。又或許久志的文章出版的時間還是1930年代初，他很直截了當地提道，日本最早的音樂是從唐代學來的雅樂，但卻由於日本本身的根底不好，音樂並沒有很好的發展，而把「支那式大陸的立體性」變成了僅重旋律而無「肉感」（實體感）的島國性平面（久志卓真 1933：3、5、6）。久志認為現代由於科技發達，尤其是收音機、電影、留聲機的發明，使得感情表達成為必須，於是也需要從歐洲音樂中找尋。但他認為音樂畢竟是跟地理風土有關，雖然日本音樂沒有好的基礎，卻可以從日本古代的造型藝術學習，以及從研究支那與朝鮮的音樂著手，因為日本古代藝術的根底來自支那，其高深比起歐洲的文藝復興有過之而無不及。而日本的造型藝術發展，更是已經超過當時歐洲的表現主義與印象主義(ibid.: 6-7)。第二，有關歐洲音樂的學習，久志認為日本的氣候風土南到臺灣，北到樺太，變化甚大實不下於歐洲，且日本的語言複雜度也是十分多樣。日本在器樂上，也許可以從管樂器出發，找尋與歐洲樂器結合的可能性，而聲樂部分，必須從語言的表達出發。⁶⁷而研究古

潮》，而後集中於1943年出版的《支那上代文化史》（東京：寶雲舍）。

66 雖未提其名，久志所指馬里皮耶若的曲子應該是第三號絃樂四重奏“*Cantari alla madrigalesca*”(1931)。

67 久志(1935)雖然曾提到歐洲樂器傳到日本必須與日本人的特性相結合，但他強調的日本原有音樂的感受特性如何運用傳入的樂器彰顯，甚至可以讓歐洲樂器有不同的發揮。

代朝鮮與中國的音樂、詩與美術，可以作為新的音樂出現的來源（久志卓真 1933：6-7）。

久志對於中國古代音樂文化的重視，其實一直延續到戰爭正酣的1940年代初。1943年出版的《上代支那文化史》，他在序言以及導論中都強調了儘管戰勝了美英，還是要回到東洋的整體來看待世界史日後的發展，更應該以古代支那大陸的春秋戰國時代為鑑（久志卓真 1943：i、1-2）。簡單地說，久志的建議，在時間上很確切地說明了日本文化在歷史上的淵源，在空間上敘述了日本作為東洋文化的一部分，與中國、朝鮮的關係，以及目前面對西洋的衝擊。不管是時間或者是空間，久志對於日本的表述，都比清瀨、諸井或早坂更為清楚明確。

三、Can music tell? 戰時日本音樂之現代性與時間感

前文呈現了日本當時對於音樂的時間感與法西斯歷史時間的關係，但究竟這種時間感如何以音樂的方式呈現？能夠用實際的例子來說明嗎？

學者Karol Berger(2007)最近頗受矚目的談論音樂現代性的書籍，將音樂的時間性，當成是18世紀歐洲音樂的技術特徵，也就是「調性」中的指向型⁶⁸，當成是「現代性」最重要的特徵。有趣的是，當訪日的俄羅斯作曲家齊爾品提到日本音樂最主要的特徵是「節奏」，當時清瀨並不表同意，而認為日本音樂其實有很多部分，並不能簡單地只用「節奏」來表達。但或許齊爾品指的節奏不見得是表面的不同拍子與重音的組合而已，節奏還代表音樂的時間感。在不同學者有關音樂的論述裡，也都提到將「東方」的特殊時間感當作是區分「西方」的決定因素。例如，戰後日本的作曲家，往往最強調的，就是日本音樂裡跟歐洲音樂不同的時間感，包括作曲家武滿徹不斷強調的，日本音樂裡所呈現的所謂「間」的概念(Takemitsu 1987)。

68 這裡所謂調性的指向性，指的是歐洲大小調音樂和聲透過屬和聲的張力回到主調和聲的力量，一般被認為是一種所謂「線性」的牽引力。

就日本在1900年前後企求西化的音樂整體環境而言，不僅僅是學校音樂教育——從伊澤修二(1850-1917)以來一直到東京音樂學校的成立皆借助歐美教育制度來幫助日本音樂教育體制化，而且在所謂日本的傳統音樂，也是經過幾十年的辯論以及篩選，而後呈現今天被認為是日本傳統音樂的樣貌，包括雅樂的體制化。⁶⁹這種體制化，除了在儀式化的面向，「傳統」雅樂作為與皇室國體結合的音樂，另外，雅樂的現代儀式性也成為西樂體制結合的目標。簡單地說，管弦樂相當程度代表了現代西方科技，使得雅樂除了以原先宮廷樂的面貌呈現外，也透過另一個「現代」的體制讓作為現代國民的一般日本人以及外國人接觸到。其中自1930年代被用來代表日本宮廷音樂以及雅樂的，是連中小學教科書中也會談到的《越天樂》（《えてんらく》，或稱越殿樂、月顛、月殿），由當時日本最重要的指揮家之一，同時也是後來首相近衛文麿的異母弟近衛秀麿(Hidemaro Konoye, 1898-1973)改編為管弦樂版本。這個曲子出現之後，成了在歐美日本音樂的代表曲目，根據學者的統計，在1930年代，該曲目就在歐洲不同的城市與樂團演出了超過五十次。⁷⁰

這首曲子從傳統雅樂記譜到成為管弦樂，首先透過秀麿之弟近衛直麿(1900-1932)在1920年代末，將雅樂旋律五線譜化。⁷¹而秀麿在管弦樂化的時候（根據1935年龍吟社版本），其實比較重要的在於如何呈現傳統樂器的特色。⁷²例如他為了表現日本笙的音色，用了六部分部的小提琴。並且，他認為長笛、雙簧管中提琴可以增加其數目，因為日本傳統的簞篳的音量，要遠遠大過歐洲的木管樂器，因此有時候旋律會由小喇叭來演奏。另

69 根據塚原康子(2009)最近得獎的著作，日本現代宮廷的雅樂不管是制度、人員或曲目，都是在明治以及大正時期慢慢確立的；亦可參見塚原康子(2005)、中村洪介(2003: 403)。

70 此為近衛秀麿本人粗略的說法。有關《越天樂》在歐美演出的地點與場次及其政治意義，請見熊沢彩子(2012: 24-26)。

71 根據寺内直子等人在2003的研究，明治引進歐洲式記譜以來，將古典日本音樂以五線譜轉譯為重要的活動之一（轉引自熊沢彩子 2012: 27）。

72 本文根據的樂譜為近衛在1931年編排，1935年由龍吟社(Ryuginsha)出版的縮小影印本，後於2005年由Jürgen Höfllich得到版權所有者Universal Edition允許出版：Hidemaro, Konoye. 2005(1935). *Hyodjo Etenraku: Altjapanische Hof-Orchestermusik(aus dem 8-9ten Jahrhundert)*. München: Musikproduktion Höfllich。

外滑音的演奏方式，在總譜的註解裡面特別說明，要用特定的方式演奏，用來表現亞洲音樂最有特色的所謂異音(heterophony)，近衛用了不同木管樂器演奏同一個旋律，但是用音高以及滑奏的不同來造成錯落的效果（附錄1之二），雖然這個方式跟真正雅樂演奏的方法是完全不同的。傳統雅樂並沒有現代記譜的節拍，而管弦樂合奏的《越天樂》，爲了能夠讓樂團合奏，卻不能沒有節拍。換句話說，代表現代性社會結構的管弦樂隊，似乎不得不在現代的時間性下運作。

《越天樂》成爲日本官方音樂跟現代的接合點，除了這首管弦樂改編之外，根據直曆的五線譜旋律，改編的還有「新日本音樂」宮城道雄的《平調「越天樂」による箏變奏曲》，而直接與二千六百年奉祝相關的，就有伊福部昭的交聲曲《越天樂》，以及信時潔的交聲曲《海道東征》。稍早則有山田耕筰的大提琴獨奏曲《今樣》，戰後則還有早坂文雄的*Metamorphosis for Orchestra*（《管弦樂のための変容》，1953），以及所有這些曲子中最著名的，由松平頼則譜曲的*Theme and Variations for Piano and Orchestra*（《盤涉調「越天樂」によるピアノのための主題と變奏》，1951）。

在戰時的另外一個有趣的案例，可以回到本文開頭所提到的江文也在1930年代末對孔廟音樂的理解，以及他隨後創作的大管弦樂曲《孔廟大成樂章》。其實當時日本有不少人以東洋文化的立場，提倡中國的音樂古典。⁷³就如前文所提到的久志卓眞，他在1937年於東京出版的現代音樂雜誌《音樂新潮》連載發表了有關孔子、荀子、墨子、老子的音樂思想。另外，學者片山杜秀(2008: 345f)也認爲，大正時期開始如田辺尚雄(1883-1984)與石井文雄等學者積極推動亞洲古典音樂的運動，都可能跟江文也投身孔廟音樂研究有直接關聯。

而出身殖民地的活躍音樂家江文也在這段期間所出版的文章至少在表面上看起來，跟這些論爭沒有關係，他在1938年離開日本到北京任教。⁷⁴

73 林瑛琪(2005: 26-31)在其博士論文討論了這點，並且列舉當時的多種著作。

74 江文也在1938年受同爲臺灣人的柯政和之邀到北京師範大學任教，但到底江爲

本文開頭的文字出自江在1943年六月，刊登於二戰期間中國的日本佔領區，由華北作家協會出版的《華北月報》。當時戰爭已陷入膠著，作曲家或許還未能料想到未來戰後被拘禁迫害的命運；文字中所提到的，乃是他1938年秋天開始漸漸從東京移居北京之後，所積極接觸學習的孔廟音樂。眾所週知，江文也對於孔廟音樂的看法，並不盡在這篇文章，他在1939年創作了管絃樂曲《孔廟大成樂章》，於1940年三月在東京指揮NHK交響樂團首演，同年八月再由Manfred Gurlitt（マンフレット・グルリット，1890－1972）指揮新日本愛樂樂團錄音，由勝利唱片出版（宮筱筠 2010：59）。⁷⁵隨後，江文也1942年由東京三省堂出版了《上代支那正樂考－孔子の音樂論》⁷⁶一書。根據作曲家自己的描述，孔廟大成樂章是一個「世界樂壇的新問題」，而他的研究目標，是「如何世界化中國正雅樂的問題」（江文也 1943：7）。孔子的音樂觀既如此與政治密不可分，江文也的孔廟音樂也一直有政治的牽聯：過去在學者的筆下，關於江文也的《孔廟大成樂章》，政治性的解釋似乎一直高過音樂性的解釋。⁷⁷

特別是這首樂曲完成之際的1940年前後，如前所述，不管作曲家原意如何，其政治意味難以避免。更重要的是，以當時的音樂環境來考量，江文也的孔廟音樂與國家間的關係，絕非像以往某些學者一廂情願地描述為

何突然離開，則眾說紛紜。根據井田敏得自江文也在日家人的說法，江到北京工作跟軍部命令有關，但目前沒有證據。然而從我們看到當時日本對於音樂表演的管制，江文也的《孔廟大成樂章》在1941年由新日本交響樂團演奏、勝利公司錄音這件事，可以看出至少是得到官方的認可。

75 雖然本曲寫作之地為中國，不僅當時北京的音樂環境並沒有演奏這個曲子的能力，江文也的音樂創作發表也以東京為主。例如他在戰時北京的作品《北京點描》以及《紺碧の空に》的首演，都是在戰時官方資助的日本交響樂團的邦人作品定期公演（中村洪介 1999：31）。江文也在中國除了教學工作之外，其他的活動記錄甚少，但參考當時在北京的日文雜誌報導，他在當地仍然受到相當的關注。

76 中文翻譯可見：江文也著，楊儒賓譯。2004(1942)。《孔子的樂論》。臺北：臺灣大學出版中心。

77 過去有些學者認為江文也之所以創作孔廟音樂，乃是因為他突然在文化上回歸祖國了。除了一些中國學者之外，近年最有代表性是美國哈佛大學的王德威教授(2007)，把受日本教育的江文也的文字作品，以中國文學抒情風格的傳統來解釋——王在幾乎完全依賴中文與部分英文二手研究文獻的情況之下，巧妙地提出不少非常有趣且具啟發性的觀點，可惜其主要論點毫無證據支持。然而筆者無文學研究專業背景，有待專業來者比對江文也跟中國與日本文學傳統的淵源。

寄情於古代中國；他的時代的音樂所面對的國家，並非遙遠的過去，而是戰爭時期的現代，尤其是法西斯與戰爭時代的日本。⁷⁸簡單地說，這首曲子與日本在二次大戰時期的文化政治情境有密不可分的關係，尤其是跟1940年（昭和15年），紀念日本紀元二千六百年的慶祝活動有關。見微知著之一例，可見江文也在1942年《上代支那正樂考》一書的前言，所署的日期為二千六百零二年（江文也 1942：3）。這個年代正是日本在明治維新後，為了與中國、歐洲等區隔而刻意發明的神武天皇紀元。

江文也所描述的孔廟音樂，有幾個非常特別的地方：（一）孔廟音樂是「非人性」的，這點是拿來相對歐洲近代音樂強調與人的感官與感情呼應，此說法與諸井三郎認為歐洲音樂是「感覺主義」的說法相類似。（二）孔廟音樂是「非時間」的音樂。江文也也曾描述孔廟音樂呈現一種無時間感的「法悅境」（江文也 1992：301）。雖然「法悅」似乎是佛教術語，然而在當時日本的音樂環境之中，法悅一詞不見得指的是純粹宗教的術語，而常被用在文學與藝術之中。最早用這個詞的，是作家芥川龍之介(1892-1927)，他在《地獄變》裡描述藝術跟宗教的美感，其實都可以引發極高的喜悅，所謂的「刹那的感動」或「恍惚狀的法悅之輝」（恍惚とした法悅の輝き）；這種想法，其實有點接近歐洲浪漫派將宗教與藝術合一的想法，也跟19世紀末，像尼采(Friedrich Nietzsche, 1844-1900)、里爾克(Rainer Rilke, 1875-1926)、杜思妥耶夫斯基(Fyodor Dostoevsky, 1821-1881)的想法有點類似。芥川的這個用法，其實與對現代音樂的想法關係也很密切。當時在日本風靡一時的作曲家俄國的史可里亞賓(Alexander Scriabin, 1871-1915)的作品*Poème de extesie*，在日本就被翻譯為《法悅之詩》。江文也曾經師事的作曲老師山田耕筰，法悅境一語更是其重要藝術概念，尤其是在這個說法裡面所提到的時間狀態，是一種非線性發展的、由刹那引發「超越感官的感情的陶醉」的藝術的靈性領悟（山田耕筰 2001：120）⁷⁹。

以上對於法悅境的解釋，既超越感官，而又沒有現行時間的刹那狀

78 即使是當時在日本的祭孔儀式，也與政治息息相關：尊孔與擁皇、「王道」與「皇道」常為一體兩面；詳可參見陳瑋芬(2004: 277-282)。

79 其文正以〈音樂の法悅境〉為題。

態，那麼似乎跟上文提到超國家主義者三井甲之所謂「中今」的時間性相仿。那麼我們未必不能說：如果考慮當時日本佔領政府對於祭孔的重視，那麼這首1939年創作1940年演出錄音的作品，至少表面上拿來作「尊皇」之用，的確符合紀元二千六百年奉祝的情境。況且，就實際狀況而言，江用這首曲子來堂而皇之表達他對中國的「認同」，在當時實際上是可能行得通的。

就《孔廟大成樂章》的音樂而言，江文也採用的旋律比較起歐洲古典音樂，極其單調（附錄1之三）。若借用清瀨保二的話來說，這似乎是一種刻意的單調性。雖然沒有資料佐證，江文也為何選擇此一非北京太廟所使用的較繁複的旋律，但顯然江文也是刻意使用且有作曲上的用意。此曲垂直的和聲，也僅僅使用五聲音階的堆疊，並沒有像管弦版《越天樂》刻意營造的不協和音的效果。而在此情況之下，整個音樂的效果，很難有一般西方了解下的音樂張力帶來的情緒起伏，的確可以呈現出作曲家所提到的，孔廟音樂的非人性與無時間性。

然而，江文也作為殖民地人民的地位，讓這樣的解釋還有別的可能。從音樂來看，這首曲子跟近衛編作的管弦樂版本的「越天樂」，或者是早的一些仿雅樂的管絃樂曲例如「古代舞曲」、「左方之舞與右方之舞」不同，作曲家從未宣稱是要「模仿」古代孔廟音樂的聲響，也從未宣稱他要尋求一種本質上的「中國音樂」（中國的なるもの），他認為這種音樂乃是從未來走回過去：「它並不是由過去開始，通過現代，而將要流入未來的音樂。寧可說，它是由未來流到現在，而漂入過去的音樂。」（江文也 1943：9）這樣的說法，其實不容易找到一個音樂上直接的解釋，至少並沒有一個過去的源頭。但如果把這個想法放到本文所談論的焦點，也就是音樂作為政治時間性的隱喻，或許我們可以得到一些啟發。簡單地說，作為出身殖民地臺灣，又身在中國的（日本人）江文也，在中國大陸找到一種非如同日本超國家主義線型時間下的音樂，他希冀將孔廟音樂拉到世界的音樂的層次，作為未來音樂的參考，或許進而能夠瞭解過去。如此放在日本戰時環境下來討論，反而能夠抗拒當時其他作曲家不斷尋求音樂如

何「成爲日本的」（日本的なるもの），這種國族論述的限制與強制性。如此一來，儘管作曲家可能沒有自覺，江文也的說法或許可以相似於竹內好與久志卓真藉由中國來針砭日本戰時的法西斯。⁸⁰同樣地，如果把江文也重構的孔廟音樂以中國國族主義的立場來理解（一定是中國音樂而不能是別的），反而落入跟其他作曲家尋求本質性的日本音樂一樣，失去了《孔廟大成樂章》在當時積極的歷史意義，也限制了我們今天看待未來與過去的開放層次。

四、結語

很明顯的，本文並非一個完整的，有關20世紀前半日本作曲界討論音樂中的日本特性的通盤研究，這樣的研究仍然有待學界的努力，尤其是必須同時正面面對這些音樂家的藝術論點，與日本在1937至1944之間的政治行動的運作關聯。但是本文檢視當時作曲家們面對政治環境所做的選擇，並非簡單的去評價他們在戰時的政治立場，而是試圖指出這些有關音樂的說法中，與法西斯主義的國家想像的深層微妙交匯之處。這些部分正如清瀨、諸井、早坂與江文也的思想與音樂，其實是非常微妙地交纏在一起，非一刀兩斷的定論可言。

本文的主要論點在於揭露，自1930年代起這些與音樂的日本特質相關的討論，與法西斯意識形態下所討論的政治國家中的時間感似乎是平行的，且同樣是現代的產物。例如關於音樂藝術中所談道的民族傳統，以及20世紀初以西方代表現代、而以東方作爲其對立面的說法，通通都產生於現代。正如前文所論，一旦日本決定進入近代（現代）的時空，那麼其時間軸就必須被拉至與其他近代國家同樣的標準，沒有回頭的機會。此時所強調的傳統，已經不是舊的傳統了，而是建構在與「現代」二元對立模式

80 國內政治學者曾針對竹內好想法中「避免實體化」，而將「亞洲作爲方法」這個可以避免單一國家主義的時間性與空間性，做了有趣的討論；見石之瑜、曾倚葦(2008)。

下的傳統。換句話說，這個「傳統」其實是被現代所決定的，而日本在1942年的「超克近代」的說法，尤其是彰顯來自遠古的一種無法定義的「日本精神」，其邏輯是自我矛盾的。

而戰時有這些主張的當事人並非沒有反省：諸井三郎(1946: 5-9)在1946年出版的一本小冊子《音樂與思想》中，沒有指名道姓地對於在1940年代初強調的日本精神與戰時超國家主義的連結，尤其是找尋理想中的古代的民族性格與日本精神性的執著，有了強烈的（自我）質疑。⁸¹

比起日本的隱晦，歐洲在戰後對於藝術與歷史時間性的反省更為直接。對於歐洲現代主義音樂評論熟悉的人，可以很容易地聯想到，德國猶太裔哲學家阿多諾(Theodor Adorno, 1903-1969)戰後對於史特拉汶斯基(Igor Stravinsky, 1882-1971)與華格納(Richard Wagner, 1813-1883)的負面評論。阿多諾以個人的主體意識出發，批評華格納的《唐懷瑟》(*Tannhäuser*)與《帕西法爾》(*Parsifal*)失去了主體的歷史時間感，而史特拉汶斯基的新古典音樂，令人有回到過去的錯覺。阿多諾因而批評二人的音樂能夠令人落入法西斯主義的陷阱。這個在冷戰時期引起評論界軒然大波的說法，實際上並沒有讓人不去聆聽這些音樂，而阿多諾本人在後來的著作中也調整了他的立場，而將這段20世紀的音樂爭議回歸到歷史的脈絡。⁸²而事實上，日本從19世紀末開始到20世紀的前半，作為亞洲面臨歐洲現代性衝擊的前鋒，其實產生了相當驚人數量的文獻，其中也包括了音樂以及音樂相關的論述，反映了這個衝擊的歷史軌跡。如何解讀這個時代的亞洲，甚或以全球的角度來檢視這些共同的藝術與戰爭的對話，似乎還有更多工作可以進行。

81 諸井在此書中回到他比較早期的立場。

82 阿多諾對於華格納與史特拉汶斯基的評論主要出現在《新音樂哲學》(*Philosophie der neuen Musik*, 1949)與《華格納研究》(*Versuch über Wagner*, 1952)；相關討論請參考楊建章(2010: 177-180)。

引用書目

一、中文書目

- Plato (柏拉圖) 著, 徐學庸譯注(translated by Xu, Xue-Yong)。2009(b.c. 381)。
《「理想國篇」譯注及評介》“*Lixiangguo pian*”*yi zhu ji pingjie* [*Res Publica*]。臺北(Taipei): 商務(Commercial Publishing)。
- Toland, John (約翰·托蘭), 郭偉強譯(translated by Guo, Wei-Qiang)。1994(1970)。《日本帝國的衰亡: 1936—1945》*Riben diguo de shuaiwang: 1936-1945* [*The Rising Sun*]。北京(Beijing): 新華(Xinhua publishing)。
- 王晴佳(Wang, Qing-Jia)。2003。〈中國近代新史學的日本背景——清末的史界革命和日本的文明史學〉“*Zhongguo jindai Xinshixue de Riben beiqing – Qing mo de shijie geming he Riben de wenmingshixue*” [*Japanese Background of the New History in Modern China: the Revolution to History Research in Late Qing Dynasty and the History of Civilization in Japan*]。《臺大歷史學報》*Taida lishi xuebao* [*Historical Inquiry*] 32: 191-236。
- 王德威(Wang, Der-Wei)。2007。〈史詩時代的抒情聲音——江文也的音樂與詩歌〉“*Shishi shidai de shuqing shengyin – Jiang, Wen-Ye de yinyue yu shige*” [*The Lyrical Sound in the Era of Epic Poetry – the music and poem of Jiang, Wen-Ye*]。《臺灣文學研究集刊》*Taiwan wenxue yanjiu jikan* [*NTU Studies in Taiwan Literature*] 3: 1-50。後亦載於: 王德威。2012(2007)。〈史詩時代的抒情聲音: 江文也的音樂〉, 收錄於《現代抒情傳統四論》*Xiandai shuqing chuantong si lun* [*The Lyrical Tradition in Modern Times: Four Essays*]。頁85–148。臺北(Taipei): 臺灣大學出版社(National Taiwan University)。日譯見: 王德威著, 三好章譯。2011(2007)。《敘事詩的時代的抒情: 江文也の音樂と詩作》。東京: 研文。
- 石之瑜、曾倚萃(Shi, Zhi-yu, and Zeng Yi-Cui)。2008。〈亞洲的超克? 戰後日本近代性思想中的時間與空間問題〉“*Yazhou de chaoke? Zhanhou Riben jindaixing sixiang zhong de shijian yu kongjian wenti*” [*Overcoming Asia? The Time and Space Issues of Post-war Japanese Thoughts of Modernity*]。《政治科學論叢》*Zhengzhi kexue luncong* [*Taiwanese Journal of Political Science*] 34: 33-65。
- 江文也(Jiang, Wen-Ye)。1943。〈孔子(廟)大成樂章〉“*Kongzi (miao) dacheng yuezhang*” [*Confucius (temple) Dacheng Rites*]。《華北月報》*Huabei yuebao* [*Huabei Monthly*] 6: 7-9。
- , 江小韻譯(translated by Jiang, Xiao-Yun)。1992。〈孔廟的音樂——大晟樂章〉“*Kongmiao de yinyue – Dacheng yuezhang*” [*The Music in Confucius Temple – Dacheng Rites*]。收錄於《民族音樂研究——江文也研討會論文集》*Minzu yinyue yanjiu – Jiang, Wen-Ye yantaohui lunwenji* [*Research on*

Minzu Music – Paper Collection of the Seminar on Jiang, Wen- Ye，劉靖之編 (edited by Liu, Jing-Zhi)，頁301–315。香港(Hong Kong)：香港大學亞洲研究中心(Center of Asian Studies, HKU)。

江帆、艾春華(Jiang, Fan, and Ai, Chun-Hua)。2001。《中國歷代孔廟雅樂》*Zhongguo lidai kongmiao yayue [Court Music in Confucius Temple through Dynasties in China]*。北京(Beijing)：中國國際廣播(Zhongguo guoji guangbo)。

竹內好著(Takeuchi, Yoshimi)，李冬木、趙京華、孫歌譯(translated by Li, Dong-Mu, Zhao, Jing-Hua, and Sun, Ge)。2005(1983)。《近代的超克》*Jindai de chaoke [Overcoming Modernity]*。北京(Beijing)：三聯書店(Joint Publishing)。

林瑛琪(Lin, Ying-Chi)。2005。《夾縫中的文化人——日治時期江文也及其時代研究》*Jiafeng zhong de wenhuaren – Rizhi shiqi Jiang, Wen-Ye ji qi shidai yanjiu [A Study on Jang Wen Yei during Japanese Period]*。國立成功大學歷史學系博士論文(Guoli Chengong daxue lishixuexi boshi lunwen) [Doctor's Dissertation, Department of History, National Cheng Kung University]。

宮筱筠(Gong, Xiao-Yun)。2010。〈創造性的詮釋：江文也的《孔廟大晟樂》與傳統祭孔樂〉“Chuangzaoxing de quanshi: Jiang, Wen-Ye de Kongmiao Dacheng yue yu chuantong ji kongyue” [Creative Interpretation: Jiang, Wen-Ye's Confucius Temple Music and Traditional Confucius-commemorating Music]，收錄於《「世界的孔子：孔廟與祀典」國際學術研討會論文集》“Shijie de Kongzi: Kongmiao yu sidian” guoji xueshu yantaohui lunwen ji [Collected Papers on International Academic Seminar “The World's Confucius: Confucius Temples and Commemoration]，頁51–69。臺北(Taipei)：臺北市孔廟管理委員會(Taipei Confucius Temple Governing Board)。

張蕙慧(Zhang, Hui-Hui)。1991。《中國古代樂教思想論集》*Zhongguo gudai yuejiao sixiang lunji [Collected Essays on Music Teaching Thoughts in Ancient China]*。臺北(Taipei)：文津(Wenchin)。

陳瑋芬(Chen, Wei-Fen)。2001。〈自我客體化與普遍化——近代日本的「東洋」論及隱匿其中的「西洋」與「支那」〉“Ziwo ketihua yu pubianhua – jindai Riben de ‘dongyang’ lun ji yinni qizhong de ‘xiyang’ yu ‘zhina’” [The Objectivization and Universalization of the Self - A Critical Look at the Japanese Touyou Discourse and the Ideas of Seiyou and Shina Implied Therein]，〈中國文哲研究集刊〉*Zhongguo wenzhe yanjiu jikan [Bulletin of the Institute of Chinese Literature and Philosophy]* 18: 367-420。

——。2004。〈近代日本漢學的庶民性特徵——漢學私塾、漢學社群與民間祭孔活動〉“Jindai Riben hanxue de shuminxing tezheng – hanxue sishu, hanxue shequn yu minjian jikong huodong” [The Plebeian Character of Sinology in Modern Japan: the Chinese Studies Schools, the Chinese Studies groups, and the Confucius-memorial]，〈成大宗教與文化學報〉*Chengda zongjiao yu*

wenhua xuebao [Journal of Religion and Culture of NCKU] 4: 251-286。

楊建章 (Yang, Chien-Chang)。2010。〈單子的歷史——論阿多諾音樂史觀與歷史時間性〉“Danzi de lishi – lun Aduonuo yinyueshiguan yu lishi shijianxing” [The History of Monad – on Adorno’s Perspective of Music History and the Timeliness of History]，《新史學》*Xin shi xue* [New History] 21(3): 125-186。

蔡錦堂 (Cai, Jin-Tang)。2007。〈「紀元二千六百年」的日本與臺灣〉“Jiyuan er qian liu bai nian’ de Riben yu Taiwan” [Japan and Taiwan in “Kigen 2600”]。《師大臺灣史學報》*Shida Taiwanshi xuebao* [Bulletin of Taiwan Historical Research, NTNU] 1: 51-88。

鶴見俊輔著 (Tsurumi Shunsuke)，邱振寰譯 (translated by Qiu, Zhen-Huan)。2008(1982)。《日本戰爭時期精神史，1931-1945》*Riben zhanzhen shiqi jinshen shi* [An Intellectual History of Wartime Japan: 1931-1945]。臺北 (Taipei)：行人出版社 (Editions du Flaneur)。

二、日文書目

丸山真男。1986。《「文明論之概略」を読む，上》。東京：岩波書店。

——，區建英編譯。1997。《日本近代思想家福澤諭吉》。北京：世界知識出版社。

久志卓真。1933。〈我日本の音楽の行く可き道〉，《音樂新潮》第10卷第3期，頁2-7。

——。1935。〈吾々何のまで西洋音楽を攝取し得るか〉，《音樂新潮》12(10)，頁2-6。

——。1935。〈吾々何のまで西洋音楽を攝取し得るか（下）〉，《音樂新潮》12(11)，頁44-49。

——。1937。《現代音楽論》。東京：高陽書院。

——。1943。《上代支那文化史》。東京：寶雲社。

大川周明。1939。《日本二千六百年史》。東京：第一書房。

子安宣邦。2008。《「近代的超克」とは何か》。東京：青土社。

小宮多江美。1976。〈「日本の作曲」をめぐる論争〉，收錄於《近代日本と音楽》，日本音楽と舞蹈会議編，頁89-111。東京：あゆみ。

山田耕筰。1942。〈大東亞音楽建設の第一歩〉，《音樂之友》第2卷第11期，頁24-28。

- 。2001。《山田耕筰著作全集》I-III。東京：岩波書店。
- 山根銀二。1936。〈「日本的」作曲の問題〉，《日本評論》八月号，頁97-103。
- 中村洪介。1999。〈1916-1945〉，收錄於《日本の作曲20世紀》，音樂之友社編，頁13-31。東京：音樂之友社。
- 中村洪介。2003。《近代日本洋樂史序說》。東京：東京書籍。
- 戸ノ下達也、長木誠司編。2008。《総力戦と音楽文化: 音と声の戦争》。東京：青弓社。
- 。2001。《戦時下音楽界の再編統合——清瀬保二メモに見る：楽壇新体制促進同盟から日本音楽文化協会へ》。東京：音楽の世界社。
- 。2008。《音楽を動員せよ—統制と娯楽の十五年戦争》。東京：青弓社。
- 文部省。1937。《國體の本義》。東京：内閣印刷局。
- 日本音楽と舞踊会議編。1976。《近代日本と音楽》。東京：あゆみ。
- 片山杜秀。2007。《近代日本の右翼思想》。東京：講談社。
- 。2008。〈江文也とその新たな文脈——一九四五年までを中心〉，收錄於《上代支那正樂考—孔子の音楽論》，江文也著，頁319-360。東京：平凡社。
- 。2011。〈「紀元二千六百年奉祝楽曲」は何か？—その検証と再評価〉。《紀元二千六百年奉祝楽曲》CD樂曲解説。東京：Altus, ALT103-104。
- 平田公子。1999。〈須永克己の日本音楽観〉，《福島大学教育学部論集 人文科学部門》第67期，頁19-28。
- 矢野暢。1994。《近代の超克：世紀末日本の「明日」を問う》。東京：光文社。
- 石田一志。2005。《モダニズム変奏曲——東アジアの近現代音楽史》。東京：朔北社。
- 伊沢修二著，山住正己校注。1971。《洋楽事始——音楽取調成績申報書》。東京：平凡社。
- 早坂文雄。1942。《日本の音楽論》。東京：新興音楽出版社。
- 江文也。1942。《上代支那正樂考——孔子の音楽論》。東京：三省堂。中譯見(Chinese translation)：江文也(Jiang, Wen-Ye)著，楊儒賓譯(translated by Yang, Ru-Bin)。2004(1942)。《孔子的樂論》*Kongzi de yue lun*[*Essays on Confucius Music*]。臺北(Taipei)：臺灣大學(National Taiwan University)。

- 辻莊一。1941。〈日本音楽文化協會の根本理念與實踐要項〉，《音楽之友》第1期，頁10-13。
- 佐々木光。1976。〈音楽家と戦争責任—戦時下の諸問題〉，收録於《近代日本と音楽》，日本音楽と舞踊会議編，頁163-85。東京：あゆみ。
- 佐野仁美。2011。〈武満徹と戦前の「民族派」作曲家たち：清瀬保二、早坂文雄と「日本的なもの」の認識について〉，《表現文化研究》第10巻第2期，頁171-183。
- 岡野宏。2011。〈貴志康一による音楽統制論の真意〉，收録於《貴志康一と音楽の近代——ベルリン・フィオを指揮した日本人》，梶野絵奈、長木誠司、ヘルマン・ゴチェフスキ編著，頁243-256。東京：青弓社。
- 齊藤孝。1984。《昭和史学史ノート—歴史学の発想》。東京，小学館。
- 松本学。1936。《「邦人主義」と世界の反響》。東京：邦人社。
- 河上徹太郎、竹内好等。1979(1943)。《近代の超克》。東京：富山房。
- 河上徹太郎。1967。《河上徹太郎全集》。東京：勁草書房。
- 秋山邦晴。2003。《昭和の作曲家たち：太平洋戦争と音楽》。東京：みすず書房。
- 紀元二千六百年奉祝會編。1943。《天業奉頌：紀元二千六百年祝典要録》。東京：紀元二千六百年奉祝會。
- 。2002(1941)。〈紀元二千六百年祝典楽曲〉，收録於《紀元二千六百年祝典記録》第26巻。東京：ゆまに書房。
- 音楽之友社編。1999。《日本の作曲20世紀》。東京：音楽之友社。
- 酒井健太郎。2009。〈音楽における「近代の超克」——諸井三郎の「近代」観念〉，《昭和音楽大学研究紀要》，頁27-36。
- 。2010。〈「邦楽」と「洋楽」——1940年代前半の日本の音楽専門誌における「国民音楽」論〉，《昭和音楽大学研究紀要》，頁65-77。
- 深井史郎。1933。〈はきちがへた日本情緒へ訣別を宣告しよう〉，《月刊楽譜》22巻第10號，頁28-30。
- 清瀬保二。1983。《清瀬保二著作集：われらの道》。東京：同時代社。
- 奥中康人。2008。《国家と音楽：伊沢修二がめざした日本近代》。東京：春秋社。
- 須永克己。1933。〈音楽に於ける日本主義に就つて〉，《月刊楽譜》第22巻第1号，頁11-19。

- 。1934。〈音樂に於ける日本的なるもの〉，《思想》第144期，頁105-118。
- 塚原康子。2005。〈戦前の東京における「邦楽」〉，收錄於《日本文化の連続性と非連続性1920年—1970年》，エドワアルド・クロツペンシュタイン、鈴木貞美編，頁435-472。東京：勉誠出版。
- 。2009。《明治国家と雅楽：伝統の近代化/国楽の創成》。東京：有志舎。
- 鈴木貞美。2015。《近代の超克：その戦前・戦中・戦後》。東京，作品社。
- 熊沢彩子。2008。〈日本人作曲家の「日本的」作曲——一九三〇年代の創作理念〉，收錄於《総力戦と音楽文化：音と声の戦争》，戸ノ下達也、長木誠司編，頁96-126。東京：青弓社。
- 。2012。〈近衛直麿・秀麿による《越天楽》の管弦楽編曲と1930～40年代における演奏〉，《音楽学》第58巻第1期，頁15-29。
- 諸井三郎。1935。〈洋楽の質的向上のために〉，《行動力》第3巻第8號，頁37-40。
- 。1936。〈音楽に於ける今日の問題〉，《文藝》第4巻，頁161-164。
- 。1937。〈作曲界の問題〉，《音楽評論》第6巻第1號，頁39-43。
- 。1942a。〈近代の超克〉，《音楽之友》第2巻第11期，頁16-23。
- 。1942b。〈音楽上の近代及び現代について〉，《文學界》第9巻，頁18-27。
- 。1942c。〈現代日本音楽の課題〉，《文化日本》第6巻第9期，頁14-18。
- 。1942d。〈大東亜音楽文化建設の指標〉，《音楽之友》第2巻第3期，頁14-18。
- 。1943。〈自覚に立つの音楽観〉。《音楽之友》第9巻，頁6-7。
- 。1946。《音楽と思想》。東京：生活社。
- 。1979(1943)。〈吾々の立場から〉，收錄於《近代の超克》，河上徹太郎、竹内好等著，頁38-58。東京：富山房。

三、西文書目

Berger, Karol. 2007. *Bach's Cycle, Mozart's Arrow: An Essay on the Origins of Musical Modernity*. Berkeley: University of California.

Craig, Albert M. 2009. *Civilization and Enlightenment: The Early Thought of Fukuzawa*

Yukichi. Cambridge: Harvard University.

Doak, Kevin M. 2007. *A History of Nationalism in Modern Japan: Placing the People*. Leiden: Brill.

Fubini, Enrico. 1990. *History of Music Aesthetics*. , translated by Michael Hartwell. London: Macmillan.

Fujitani, Misao. 1940. *2,600 Years of Nippon Empire*, translated by Shusaburo Hironaga and Eimei Kato. Osaka and Tokyo: The Osaka Mainichi and The Tokyo Nichi Nichi.

Fujitani, Takashi. 1996. *Splendid Monarchy: Power and Pageantry in Modern Japan*. Berkeley: University of California.

Galliano, Luciana. 2002. *Yōgaku: Japanese Music in the Twentieth Century*. London: The Scarecrow.

Hill, Christopher L. 2008. *National History and the World of Nations: Capital, State, and the Rhetoric of History in Japan, France, and the United States*. Durham: Duke University.

Hobsbawm, Eric, and Terence Ranger eds. 1983. *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University.

Koselleck, Reinhart. 1989(1979). "Historia Magistra Vitae: Über die Auflösung des Topos im Horizont neuzeitlich bewegter Geschichte," in *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*, pp. 38-66. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Matsumoto, Gaku. 1935. "Manifesto of Nippon Bunka Renmei: Hojinism," *Cultural Nippon* 3: i-iii.

Rouff, Kenneth J. 2010. *Imperial Japan at Its Zenith: The Wartime Celebration of the Empire's 2,600th Anniversary*. Ithaca: Cornell University.

Skya, Walter A. 2009. *Japan's Holy War: The Ideology of Radical Shinto Ultrationalism*. Durham: Duke University.

Starrs, Roy. 2011. *Modernism and Japanese Culture*. New York: Palgrave Macmillan.

Takamitsu, Konoshi. 2000. "Constructing Imperial Mythology: Kojiki and Nihon Shoki," in *Inventing the Classics: Modernity, National Identity and Japanese Literature*, edited by Haruo Shirane and Tomi Suzuki, pp. 51-67. Stanford: Stanford University.

Takemitsu, Toru. 1987. "My Perception of Time in Traditional Japanese Music," *Contemporary Music Review* 1(2): 9-13.

Tanaka, Stefan. 2006. *New Times in Modern Japan*. Princeton: Princeton University.

——. 2013. “Unification of Time and the Fragmentation of Pasts in Meiji Japan,” in *Breaking up Time: Negotiating Borders between Present, Past and Future*, edited by Chris Lorenz, pp.216-235. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Tansman, Alan. 2009. *The Aesthetics of Japanese Fascism*. Berkeley: University of California.

Vlastos, Stephen, ed. 1998. *Mirror of Modernity: Invented Traditions of Modern Japan*. Berkeley: University of California.

Wang, Yuwen. 2004. “The Ethical Power of Music: Ancient Greek and Chinese Thoughts,” *Journal of Aesthetic Education* 38(1): 89-104.

附錄1：譜例

一、紀元二千六百年頌歌

紀元二千六百年頌歌

東京音樂學校作曲

紀元二千六百年頌歌 東京音樂學校作曲

紀元二千六百年頌歌

1. 遠すめろぎのかしこくも はじめたまひしおほ大和 天つ日嗣のつぎつぎに 御代しろしめすたふとさよ 仰げば遠し皇國の 紀元は二千六百年
2. あを人民にい照る日の 光あまねきおほ八州 春のさかりをさく花の薫ふがごときめたかさよ 仰げば遠し皇國の 紀元は二千六百年
3. 大わたつみの八潮路の めぐり行きあふ八絃 ひじりの業うけもちて宇とおほはんかしこさよ 仰げば遠し皇國の 紀元は二千六百年

二、樂譜縮排自近衛秀麿編，《越天樂》，mm. 7—11（弦樂部分省略）。

The image shows a musical score for measures 7-11 of a piece. The score is arranged in five staves. The top staff is for Clarinet in F (Kl. F), Flute (Fl.), and Oboe (Ob.). The second staff is for Horns in E-flat (H.H. Kl. in B) and Trumpets (H.H. Trp.). The third staff is for Bassoon (H.H. Fag.). The fourth staff is for Trombone in C (Kl. Trom.). The fifth staff is for Trombone in G (Gr. Trom.). The music is in 4/4 time and features various dynamics such as *mf*, *sf*, *f*, *fz*, *mp*, and *f*. There are also markings for *gliss*, *tr*, and *accol.*. A section starting at measure 9 is marked *Adagio, molto cantabile* and *(Tutti)*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

三、江文也《孔廟大成樂章》，第一樂章〈迎神，昭和之章〉所使用旋律

1 大 哉 孔 子
 5 先 覺 天 民
 9 萬 世 師 表
 13 召 我 舞 倫
 17 辟 雍 有 典
 21 肅 舉 明 禋
 25 鼓 鐘 載 攷
 29 鐘 豆 誠 陳

引自江凡、艾春華(2001: 423-428)

附錄2：日本文化中央連盟，皇紀紀元二千六百年奉祝芸能祭制定曲

作曲者	曲種曲名	說明
多 忠朝	新舞樂《懷古》	
信時 潔	交声曲《海道東征》	
山田耕筰	音詩《神風》	
箕作秋吉	序曲《大地を歩む》	
大木正夫	交響的舞蹈組曲《羽衣》	
清瀨保二	《日本舞蹈組曲》	
江文也	芭蕾舞《東亞の歌》	高田せい子編舞
深井史郎	芭蕾舞《創造》	江口隆哉編舞
高木東六	芭蕾舞《前進の脈動》	石井漠編舞

松平頼則	舞踊曲《富士縁起》	藤蔭靜江作詞、編舞, 女声独唱、混声合唱、管弦楽
飯田信夫	舞踊曲《仏教東漸》	新島肇作、花柳珠美編舞, 管弦楽
須藤五郎	舞踊曲《八雲起出雲国》	佐藤春夫作詞、花柳珠美編舞, 女声独唱、男声独唱、混声合唱、管弦楽
陸軍軍楽隊、海軍軍楽隊	行進曲《大日本》	
宮城道雄	《祝典箏協奏曲》	箏、十七絃、尺八、フルート、胡弓、箏、打物の合奏
宮城道雄	《寄桜祝》	佐藤春夫詞, 混声合唱、箏合奏
浄観	長唄《元寇》	北原白秋詞
	長唄《四季》	杵屋栄蔵作曲、中島雅楽之都編曲、土岐善麿詞《大日輪》 杵屋寒玉曲、長谷川時雨詞《橘姫》 杵屋勝太郎作曲、岡鬼太郎詞《菊の秋》 杵屋佐吉作曲、西条八十詞《皇国の冬》
柏伊三郎	長唄《興亞讃頌》	土岐善麿詞, 花柳寿輔編舞
杵屋栄蔵	長唄《鳥見山》	高野辰之詞, 藤間勘斎編舞
清元梅吉	清元《袱紗さばき》(笹川臨風詞, 若柳吉蔵編舞
常磐津文字太夫	常磐津《大八州皇都名所》	岡鬼太郎詞, 坂東三津五郎編舞
柳田義勝	新民謡《建国舞踊》	佐藤惣之助詞, 謀茂登陸平編舞
中山晋平	新民謡《建国音頭》	若杉雄三郎詞, 小寺融吉編舞
橋本國彦	《紀元二千六百年記念交響曲》	建国祭本部設定曲
陸軍軍楽隊	序曲《悠久》	建国祭本部設定曲
海軍軍楽隊	大行進曲《建国》	建国祭本部設定曲