

國立臺灣大學文學院音樂學研究所



碩士論文

Graduate Institute of Musicology

College of Liberal Arts

National Taiwan University

Master Thesis

「再政治化」日本戰後音樂史：
以黛敏郎的後期創作活動為例

“Re-politicizing” Japanese Postwar Music History:
The Case of Toshirō Mayuzumi’s late works

林政

Cheng Lin

指導教授：楊建章 博士

Advisor: Chien-Chang Yang, Ph. D.

中華民國一〇八年一月

January, 2019

國立臺灣大學碩士學位論文
口試委員會審定書



「再政治化」日本戰後音樂史：
以黛敏郎的後期創作活動為例

本論文係 林 政（學號 R04144007）在國立臺灣大學音樂學研究所完成之碩士學位論文，於民國 107 年 12 月 29 日承下列考試委員審查通過及口試及格，特此證明

口試委員：

楊建章

（簽名）

（指導教授）

吳廣人

劉麟五

所 長：

楊建章

（簽名）

誌謝



感謝一直支持著我的家人，讓我完成了研究所的學業。

感謝音樂所每一位老師的照顧。特別感謝楊老師的指導，一直覺得老師是個超神奇的人，從康德到阿多諾、武滿徹到初音，對一切都有深不可測的知識，但對事情卻又總是能保持著最開放的討論態度。十分慶幸能在老師的課上接觸許多深刻有趣的思想、也萬分感謝老師在當所長的極忙碌時光中，還要一次次讀我那些不得要領的文字，精準地幫助我釐清自己的思路。謝謝山內老師一直以來對我的照顧及鼓勵，從第一堂課開始就一直是山內老師的忠實粉絲，除了從必修、文獻、唱片到總是爆滿的流行音樂課上無數有趣的時光外，跟老師在課後吃飯閒聊的日子更是在所上最難忘的回憶。謝謝王育雯老師在最專業有趣的音樂分析外，還讓我重新認識了身心靈的重要，每次看到老師與老師聊天時，就會有種心安的感覺。謝謝王櫻芬老師精彩的授課以及一直以來對我的鼓勵，至今都仍然覺得一年級的亞洲音樂課程中，藏著我在所上最快樂的日子。謝謝吳叡人老師與劉麟玉老師在百忙之中，一口就答應擔任我的口試委員，並給予我最精準的建議與最溫暖的鼓勵，老師們的一言一語實在讓我對研究又再次充滿了熱情。

感謝 104 級的每一位好同學：謝謝王婕與馮老師給我的支持與照顧，你們是我在所上的人生導師、謝謝怡萱與嘉晏與我一同渡過那些跌跌撞撞的難忘日子；謝謝每一位學長姐給我的照顧與建議；謝謝每位所謂學弟妹，但其實都是（心智上的）大哥大姐們的照顧。沒有什麼比跟大家在音樂所耍廢的時光更快活的事了。

感謝助教品芳與艷汝還有所辦的同學，在所上的大小事總是麻煩你們。

感謝 Peters 的 Robert König 先生在過程中總是親切又不厭其煩地幫我找黨的譜，以及日本近代音樂館的森本美惠子小姐提供的資訊與協助。

感謝似鳥以及台大日本研究中心的獎學金，大學聽徐興慶老師在台上講著似乎十分遙遠的日本研究時，從未想過自己有天也能成為其中的一份子。

何其有幸自己能夠身在如此的環境中，得到所有人的幫助。

摘要



本文以日本戰後作曲家黛敏郎（1929-1997）為中心，意圖在「再政治化」日本戰後音樂史的視角下，重新理解其為人忽略的後期創作活動。本文指出，黛在 1960 年代以後的生涯後期於日本戰後音樂史的淡出，其實源自於日本戰後樂界長期「去政治化」的結果。藉由對於 1960 年代黛本人的言說與當時日本樂界關鍵人物如武滿徹及秋山邦晴的對照，筆者闡明了黛在 1960 年代時在創作方法上與樂界主流的傾軋，來自於他在音樂創作中對於「克服現代」問題始終保持的政治意識，其對抗著樂界在日本美學於西洋的流行中自我再現地「進入現代」—以凱吉（John Cage）「偶然性」美學的逆輸入為代表—而消彌了「克服現代」意識的去政治化。而 1970 年代好友右翼作家三島由紀夫切腹自殺後，黛展開了直接的右翼政治參與同時大幅減少了創作活動，讓黛在樂界遭受大量的批判甚至成為避而遠之的對象。然而，筆者認為如此的政治不正確恰反過來提供了詮釋其晚期音樂的新可能。以黛 1976 年改編三島小說原作的歌劇《金閣寺》為例，筆者認為黛晚期音樂中刻意「去日本」的作法，事實上對抗著此時樂界在「日本文化論」的氾濫下，已經完全去政治化而不具真正身分意識的「日本性」，讓黛的晚期音樂甚至能超越其實際政治活動的困境，並寄託其皈依於三島的政治理想中對日本戰後社會的控訴，成為其最有力的政治宣言。

關鍵字：黛敏郎、日本戰後音樂、去政治化

Abstract



By re-politicizing Japanese postwar music history, this thesis examines the less-researched late works of the Japanese postwar composer Toshirō Mayuzumi (1929-1996). The author argues that the wane of Mayuzumi's presence in Japanese postwar music history after 1960 results from the continual de-politicization in Japanese postwar music circle. Through comparing Mayuzumi's discourse in the 1960s with the other pivotal figures such as Tōru Takemitsu and Kuniharu Akiyama, this thesis demonstrates that Mayuzumi's discordance against the compositional practices during the 1960s came from his persistent political awareness to the issue of "Overcoming Modernity." Mayuzumi contrasts the general de-politicized attitude that "assimilates" Japan into the western modernity and self-represents Japan in the western "Japonism" during the time, particularly in John Cage's Japan-inspired "spontaneity" aesthetic from the U.S. In 1970s after the suicide of his close friend, the nationalist writer Yukio Mishima, Mayuzumi became active in right-wing nationalist politics and considerably reduced his compositional outputs, making him a highly criticized and even avoided figure in the music scene. Nevertheless, it is exactly this political incorrectness that provides new possible interpretations to his late works. Through analyses on his 1976 opera *Kinkakuji* based on Mishima's classic novel, this thesis shows how, in a deliberate "non-Japanese" manner, Mayuzumi countered against the completely de-politicized "Japaneseness" in the flooding discourses on Japanese cultural uniqueness during the time, making his late music his most powerful political manifesto that in turn pays homage to Mishima's criticism against the loss of national identity in the postwar Japanese society.

Keywords: Toshirō Mayuzumi, Japanese postwar music, de-politicization

目 錄



誌謝.....	iii
中文摘要.....	iv
英文摘要.....	v
目錄.....	vi
圖目錄.....	viii
表目錄.....	ix
譜例目錄.....	x
第一章 緒論.....	1
第一節 論題.....	1
第二節 黛敏郎.....	5
第三節 日本戰後音樂史與黛敏郎的政治性詮釋.....	10
第二章 戰後音樂中的「克服現代」- 60年代的黛敏郎.....	18
第一節 60年代日本樂界「前衛」的終結與「現代」的創造.....	19
第二節 黛敏郎的時代意義—凱吉批判中的「克服現代」.....	26
第三節 黛敏郎「聲音的」解答.....	41
(一)「聲音」背後確實存在的日本民族傳統.....	42
(二)「日本傳統」與「現代」的共通性.....	53
第四節 小結.....	58
第三章 作為政治宣言的晚期音樂 - 以歌劇《金閣寺》為例.....	62
第一節 70年代樂界的少數派黛敏郎.....	63
(一) 音樂家黛 70年代的政治活動與其不正確性.....	63
(二) 70年代日本樂界去政治的「封閉性」.....	69
第二節 黛晚期音樂的「去日本」—以歌劇《金閣寺》為例.....	77
(一)《金閣寺》歌劇藝術客觀的「非日常」性格.....	77

1. 「過時」的西洋傳統歌劇《金閣寺》	77
2. 《金閣寺》劇本的「去私小說」化— 藝術與生活的分離.....	81
(二)《金閣寺》音樂語法的「普遍性」	90
(三)《金閣寺》「訊息」中的政治性.....	100
第三節 作為政治宣言的歌劇《金閣寺》—右翼音樂的可能性.....	106
參考書目.....	112



圖目錄



【圖一】《涅槃交響曲》節目單中的三種「基本合音」.....	37
【圖二】〈梵鐘效果〉中亦見於《小宇宙》等作、黛特色的半音式音列.....	38
【圖三】《涅槃》第一樂章〈梵鐘效果〉中拍節上「對稱的」序列手法.....	38
【圖四】《涅槃》中音列分群於三種「合音」中的堆積作法.....	39
【圖五】《曼荼羅交響曲》中兩組陽音階構成的十音音列.....	43
【圖六】Camponology 資料中黛對泛音的「統計」.....	43
【圖七】小泉文夫的四種「四度音階」.....	46
【圖八】〈Essay〉的「012 音型」(左上)、〈鶴龜〉與〈Essay〉的曲式比例對應 (右上)、「變化」段落的輪廓對應(下).....	50
【圖九】《奧林匹克梵鐘效果》的固定低音(左)與以 D 為基音的律音階....	53

表目錄

【表一】 黛敏郎生涯作品與重要事紀表.....	9
-------------------------	---



譜例目錄



【譜例一】《曼荼羅》中，直接使用 1-5 的五聲陽音階的長笛獨奏.....	44
【譜例二】《BUNRAKU》模仿三味線五度空弦交錯的前奏段落.....	44
【譜例三】56-58 小節中四度（五度）的連續出現.....	46
【譜例四】A-C-D 三音貫串全曲的大量出現（左至右 15-16、45-47、78 小節）.....	46
【譜例五】《BUGAKU》第一樂章 70 小節後似於雅樂箏「閑搔」的節奏型與音型（左）與雅樂箏「閑搔」奏法的節奏型與音型（右）.....	47
【譜例六】《BUGAKU》第二樂章開頭樂段的打樂器節奏（30 小節、左）與〈陵王亂序〉中的打樂器節奏（右）.....	48
【譜例七】《BUGAKU》43 小節由短笛模仿的龍笛吹止句.....	49
【譜例八】《Essay》40 小節後連續的五聲音階堆積段落.....	51
【譜例九】《木琴小協奏曲》第二樂章的陽調式音階.....	52
【譜例十】六音的「金閣動機」.....	92
【譜例十一】合唱間輪唱的「有為子」三音動機.....	92
【譜例十二】四度和弦（上）加上雙簧管旋律（下）的「女子」動機.....	93
【譜例十三】充滿搖擺節奏由口哨吹出的「美軍流行歌」動機.....	93
【譜例十四】五音、音程擴張的「遇佛殺佛」動機.....	94
【譜例十五】「日本的」尺八獨奏動機.....	94
【譜例十六】溝口最後無法對抗合唱的「有為子」對唱.....	95
【譜例十七】溝口無能對抗金閣動機的最後唱句.....	96
【譜例十八】溝口同意佛教的「遇佛殺佛」對唱.....	97
【譜例十九】全劇第一個溝口跟隨父親的二重唱.....	97
【譜例二十】溝口同意柏木也形成講話一般的歌唱.....	98

第一章

緒論



第一節 論題

近年來，日本戰後音樂研究中似乎出現了一股「再政治化」日本戰後音樂史的研究潮流。以東京大學的音樂學研究者長木誠司 2010 年以「社會動向」(Movement) 角度考察日本戰後音樂的著書《戰後音樂—藝術音樂的政治與詩學》(戦後の音楽—芸術音楽のポリティクスとポエティクス) 出版為代表性的嚆矢，研究者們或在武滿徹 (1930-1996) 一手與未出版資料的完善中，重新審視過去研究中武滿一支獨秀地被經典化的情形¹；抑或重新定位在日本戰後音樂史中具關鍵地位的約翰·凱吉 (John Cage, 1912-1992)，意圖解構音樂界在美日關係影響下的冷戰史觀²；甚至以社會性的觀點出發，尋求從不同的出發點書寫戰後音樂史的可能³。如此將音樂重新置入社會政治脈絡的研究動向看似姍姍來遲，但對於近 10 年前才有首部正式通史⁴—2007 年的《日本戰後音樂史》上、下兩冊—出版的日本戰後樂界而言，此些「再政治化」的研究幾乎已是《日本戰後音樂史》付梓後立即同步開始的成果⁵，而這也正說明了日本戰後音樂史長期「去

¹ 如 2016 年作家立花隆對武滿及其週邊的完整訪問著集出版《武滿徹・音楽創造への旅》(東京：文藝春秋，2016)、以及 2016 年研究者小野光子對武滿一手與未出版資料的詳盡考證下出版，所謂首部「嚴謹」的武滿傳記《武滿徹 ある作曲家の肖像》(東京：音楽の友社，2016)。

² 如研究者 Fuyuko Fukunaka (福中冬子) 從 2008 年開始，對於日本戰後音樂史在二戰後冷戰史觀下去歷史與去政治化的重新檢視，可參見其 2016 年的文章中對日本戰後音樂中凱吉定位與美日史觀的再思考。“Re-situating Japan’s Post-War Musical Avant-Garde through Re-situating Cage: The Sogetsu Art Center and the Aesthetics of Spontaneity”, *Contemporary Music of East Asia*, edited by Oh Hee Sook (Seoul: Seoul National University Press, 2016), p. 180-206.

³ 如研究者山本美紀在 2015 年以日本戰後音樂的「音樂祭」為主題，以「前衛」、「結社」與「大眾」等社會性的角度，試圖將其重新置入戰後民主主義的脈絡中討論，山本美紀，《音樂祭の戦後史: 結社とサロンをめぐる物語》(東京：白水社，2015)。

⁴ 日本戰後音樂史研究会，《日本戰後音樂史〈下〉前衛の終焉から 21 世紀の響へ 1973-2000》(東京：平凡社，2007)，p.536；另有 1999 年日本藝術樂界誌《音樂藝術》停刊時，同由佐野光司、長木誠司、片山杜秀等戰後音樂研究者合著《日本の作曲 20 世紀》(東京：音楽の友社，1999)，然其為研究者分別撰稿之簡史加上個別作曲家生平的介紹性書物。

⁵ 在《日本戰後音樂史》即將出版的 2006 年 10 月，第 57 回的日本音樂學會便舉行了〈武滿徹と日本の作曲〉的小組研討，討論了今後重新審視武滿在音樂史中被經典化的問題，可見中村茲

政治化」的特殊現象，正是為當今研究者們所共同認識的首要之急。對於當時身處其中的樂人們，如此的觀察往往只能在回顧性的視角中顯示：日本樂界一直要在敗戰長達 30 年後的 1978 年，才由當時活躍於音樂評論的詩人秋山邦晴（1929-1996）對樂界「在進步主義的神話中」⁶與社會脫離的世代危機意識下，開始了戰後樂界首次書寫音樂史的嘗試⁷；而又過了 30 年後隨著通史的完成，到今日才終於有了長木自身在武滿逝世時所希望的，歷史性、社會性地重新審視武滿與日本戰後音樂史⁸的視角基礎及初步成果。

然而，此一重新審視音樂史的動向在日本都還僅處於萌芽階段，遑論推及於海外。在西洋的研究圈中，除了過去在武滿於西方爆炸性的名聲下，對於武滿在作品中體現東洋美學的大量分析⁹、著作翻譯¹⁰與正式傳記¹¹的出版外，在近年亞洲關心的高漲中展開的進一步研究，則明顯還仍屬於在西方研究景況中對日本接受西洋音樂通史脈絡的建立¹²與補足¹³，而零星數篇對於武滿之外其他作曲家的研究，亦多屬在西洋研究圈對日本音樂的介紹性著書中，針對特定作品的音樂分析短著¹⁴，而尚未能將其置入日本當時的脈絡中考察。甚至在同屬亞洲的台灣音

延、長木誠司等。〈武滿徹と日本の作曲〉，《音楽学》 52（2007 年 4 月）：p.236-238。

⁶ 秋山邦晴，〈昭和音楽史メモ〉，《日本の作曲家たち 上—戦後から真の戦後的な未来へ》（東京：音楽之友社，1978），p. 40。

⁷ 長木誠司《戦後の音楽——芸術音楽のポリティクスとポエティクス》（東京：作品社，2010），p.510。

⁸ 長木誠司，〈武滿徹、客観評価のとき 歴史の中の位置付け 冷静に〉，《読売新聞》，1997 年 4 月 23 日，p.11。

⁹ 如美國研究者 Jonathan Lee Chenette 對於武滿音樂傳統美學「間」的研究，Jonathan Lee Chenette, “The Concept of ma and the music of Takemitsu” (Grinnell: Grinnell College, 1985) 或 Timothy Koozin 對武滿音樂中循環時間觀的研究 “The solo piano works of Tōru Takemitsu: a linear/set-theoretic analysis”, Ph.D. dissertation, University of Cincinnati, 1988 等。

¹⁰ 如 1995 年出版，武滿首本英文翻譯的著作集 *Confronting Silence: Selected Writings*, Glenn Glasow and Yoshiko Kakudo (Trans.), *Confronting Silence: Selected Writings* (Berkeley, CA: Fallen Leaf Press, 1995)。

¹¹ 如英國研究者 Peter Burt 在 2001 年所出版，在西洋研究圈中相當出名的武滿傳記 *The Music of Toru Takemitsu*, Peter Burt, *The Music of Toru Takemitsu* (Cambridge: Cambridge University Press, 2001)。

¹² 如義大利研究者 Luciana Galliano 2002 年對於日本所謂「洋樂」接受史的通史著作，Luciana Galliano, *Yogaku: Japanese Music in 20th Century* (Boston: Scarecrow Press, 2002)。

¹³ 如美國研究者 Bonnie Wade 在 2014 年以日本「(西洋)現代化」的歷史，重新考察日本接受西洋音樂史的研究著書 *Composing Japanese Musical Modernity*, Bonnie C. Wade, *Composing Japanese Musical Modernity* (Chicago: University of Chicago Press, 2013)。

¹⁴ 如在 2008 年的研討會合集 *Music of Japan Today* 中收錄關於作曲家湯淺讓二與細川俊夫作品的

樂學界中，至今我們也都還一直重複著過去對日本戰後樂界純藝術式、去政治化的傳統理解。在台灣已為數不多的日本戰後音樂研究除了仍集中於武滿一人之外，研究中論者們更往往繼續重複探討著武滿受凱吉影響、回歸東洋後，在音樂中如何獨特地體現了東方（日本）自然美學¹⁵、人類普遍關懷¹⁶到甚至宇宙神秘象徵¹⁷的論調。在音樂學研究的亞洲視角業已勃興、日本戰後音樂史的資料亦日漸完善的今日，筆者不禁感到更新我們對日本戰後音樂史認識的必要：當時日本樂界的眾多音樂家們—身為亞洲研究者的我們至今亦然—同樣面對著此一東洋（日本）與西洋的難題，難道只有武滿是值得研究的嗎？

在這樣的動機下，筆者將目光投向了黛敏郎（1929-1997）。身為 1950 年代以《涅槃交響曲》（1958）轟動了日本樂界的前衛明星作曲家，黛時常是在日本戰後樂界中被人與武滿成對討論的雙子。特別是 60 年代武滿「回歸傳統」而崛起成為日本戰後音樂的代表後，黛的名聲便逐漸在樂界中沒落的此起彼落，更讓兩人形成明顯的對比¹⁸。而 1970 年作家三島由紀夫（1925-1970）切腹自殺後，身為其好友的黛更開始大量「激進愛國右翼論客」¹⁹的政治參與，更進一步成為了

分析短著，Colin Holter, “Structural Integration of Television Phenomena in Joji Yuasa’s *Observation on Weather Forecasts*”, *Music of Japan Today* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008), p.114-122; Antares Boyle, “Beyond Imitation: Extended Techniques in the Solo Flute Works of Toshio Hosokawa”, *Music of Japan Today*, p.146-155; 或如研究者 Steven Nuss 以及 Lisa Cook 分別在 2004 及 2014 年在研究「亞洲音樂」的英文期刊中對於本論研究對象黛敏郎作品 *Essay* 與 *BUNRAKU* 的分析論著，可見 Steven Nuss, “Music from the Right: The Politics of Toshirō Mayuzumi’s *Essay* for String Orchestra”, in *Locating East Asia in Western Art Music*, edited by Yayoi Uno Everett and Frederick Lau, Middletown: Wesleyan University Press, 2004, p.87-118; Lisa Cook, “Venerable Traditions, Modern Manifestations: Understanding Mayuzumi’s *Bunraku* for Cello”, *Asian Music* 45 (January 2014), p.98-131。

¹⁵ 從 2007 年楊舒婷，〈武滿徹的自然觀與其無常的音樂形式--以《ARC》第一部為例〉，碩士論文，國立交通大學音樂學研究所，2007；到 2018 的今年楊秀瑩，〈武滿徹音樂美學面向之探討-以自然、庭園、沉默為議題〉，博士論文，國立臺北藝術大學音樂學研究所，2018。

¹⁶ 連憲升，〈「五聲回歸」與「五聲遍在」 武滿徹與陳其鋼作品中的古韻與新腔〉，收於《音樂的現代性與抒情性 臺灣視野的當代東亞音樂》（台北：唐山出版社，2014），p.168-169。

¹⁷ 連憲升，〈音樂的陌生化與可聆性 與大江健三郎一起傾聽武滿徹與大江光的音樂〉，收於《音樂的現代性與抒情性 臺灣視野的當代東亞音樂》，p.192-193；蕭永陞，〈「夢諭」-從武滿徹晚期管絃樂作品探討「夢」的詩意形象及其音樂語言〉，碩士論文，國立臺灣師範大學音樂學研究所，2008。

¹⁸ 如中村茲延、長木誠司等，〈武滿徹と日本の作曲〉，《音楽学》52（2007年4月）：p.236；岩城宏之，〈作曲家武滿徹と人間黛敏郎〉（岡山：作陽学園出版部，1999），p. 54-56；片山杜秀，〈音盤博物誌〉（東京：アルテスパブリッシング，2008），p.79-84。

¹⁹ 黛敏郎、岩城宏之，〈岩城宏之との対談「行動する作曲家たち」〉，《音楽芸術》43（1985年

樂界避之唯恐不及的對象²⁰。事實上，在近年再審視戰後音樂史的潮流中，黛正是在武滿以外明顯首先開始被研究的作曲家，但此些研究似乎仍帶著過去音樂界「去政治化」的遺緒，明顯全數集中於黛前期作品以及《涅槃》週邊的分析²¹而避開了黛的後期活動²²——正是在如此的研究空白中，筆者看見了音樂與政治重新相合的研究契機。

本文以日本戰後作曲家黛敏郎為中心，意圖在「再政治化」日本戰後音樂史的視角下，重新理解黛至今仍較少為人關注的後期創作活動。本文指出，黛在 60 年代與 70 年代的生涯後期於日本戰後音樂史的消失，其實出自於日本戰後樂界長期「去政治化」的結果。文中筆者將分別分析黛 60 年代與 70 年代的創作活動，認為 60 年代黛之所以在創作中背離了當時日本樂界受凱吉影響的主流「偶然性」創作方法，其實反映了當時他在「克服現代」（近代の超克）問題強烈的政治意識下與樂界的對抗性；而 70 年代黛在三島自殺後大量而直接的右翼政治參與，則能反過來提供黛在此時的音樂創作中——以歌劇《金閣寺》為例——反而遠離了樂界流行而刻意「去日本」的創作方法的新詮釋可能。筆者相信，對於黛後期創作活動的研究，除了能填補音樂史中黛敏郎研究目前的空白之外，更能在對後期黛敏郎於日本戰後音樂史的重新定位中，提示從不同史觀重新詮釋、「再政治化」日本戰後音樂史的可能。

4 月)，p.66。

²⁰ 如團伊玖磨，〈追悼黛敏郎〉，《音樂藝術》55（1997 年 6 月），p. 26；岩城宏之，〈作曲家武滿徹と人間黛敏郎〉，p. 56；片山杜秀，〈日本作曲家選輯 黛敏郎〉，2005，p.8 等。

²¹ 從 2009 年清水慶彥〈黛敏郎の音列技法：音列にもとづく「堆積的音響」の手法〉，博士論文，京都市立芸術大学，2009；到 2014 年西岡瞳〈黛敏郎の器樂作品における音響的表現—《涅槃交響曲》におけるカンパノロジー・エフェクトを中心に—〉，博士論文，東京芸術大学，2014，到 2016 年高倉優理子，〈「黛敏郎《涅槃交響曲》の「カンパノロジー・エフェクト」に関する考察—日本近代音楽館蔵「Campanology 資料」の検討を中心に〉〉，碩士論文，慶應義塾大学，2016 等此三篇在近十年間對於黛的音樂學專門研究，全數集中在關於黛前期作品與《涅槃交響曲》週邊的探討。

²² 筆者在此的「後期」以 1958 年《涅槃交響曲》為分界，指黛 60 年代以後的創作活動。

第二節 黛敏郎



黛敏郎，1929年2月20日出生於神奈川縣的橫濱市，在經濟小康的船長家庭中，黛自小便能接觸到家中的風琴，並在對音樂的高度興趣下學習鋼琴。中學時期黛便閱讀下總皖一（1898-1962）所著的《和聲學》（和声学）自學作曲，後並與橫濱作曲家中村太郎學習基礎的和聲知識²³。從橫濱第一中學畢業後，黛便如其所望在1945年4月進入東京音樂學校（現為東京藝術大學）的作曲科就讀。黛入學時的老師為橋本國彥（1904-1949），但在戰爭末期的空襲下學校授課停止，黛在橫濱的自家也遭到毀壞，此時黛便寄宿在老師橋本的家中接受私人課程，如此的知遇之恩也讓黛在日後行事風格上受到橋本的巨大影響²⁴。戰爭結束後橋本遭到撤職，黛在學校中的老師成為受法國學院派影響的池內友次郎（1906-1991）以及出生於北海道、作風充滿民族力量的伊福部昭（1914-2006），在黛日後節奏感強烈的創作風格中，顯然尤其亦受到伊福部民族式、重視節奏「無窮動」的作風以及其近於史特拉汶斯基（Igor Stravinsky，1882-1971）的配器法影響²⁵。

而此時黛也如許多戰後的日本作曲家，在美軍的駐軍酒吧中打工彈奏爵士鋼琴，並擔任了日本最早的爵士大樂團「藍外套樂團」（Blue Coats Orchestra）的鋼琴手。包括1947年尚在學時的作品《開胃菜》（オール・デウーヴル）中對此時大興於流行歌之布基烏基（Boogie Woogie）節奏的使用、或1949年借用了爵士表演形式的畢業作品《給十樂器的嬉遊曲》（十楽器のためのデイヴェるデイメント）都清楚顯露出黛大膽的作風下對美國爵士語法的喜愛。1950年黛進一步在作曲研究科進修時發表的《交響氣氛》（シンフォニック・ムード）以及《楔形文字》（スフェノグラム）更進一步將其節奏感強烈的作風與印尼「甘美朗」音樂的節奏與織體結合，甫在戰後便毫不避諱地取用令人想起大東亞共榮圈南進

²³ 佐野光司、長木誠司、片山杜秀等，《日本の作曲 20 世紀》，p.241。

²⁴ 黛在1980年後屢屢表示，自己一生從行事風格到「穿衣風格」都模仿著橋本老師，片山杜秀，《音盤博物誌》，p.252。

²⁵ 佐野光司、長木誠司、片山杜秀等，《日本の作曲 20 世紀》，p.241。

取向的亞洲民族音樂，便宣示著黨此時作為戰後「國際派」的大膽姿態，而《楔形文字》也入選了 51 年的 ISCM (國際現代音樂祭)，開啟了黨在海外的名聲²⁶。

1951 年黨成為公費留學生，與矢代秋雄 (1929-1976) 等人一同前往巴黎音樂院留學，然而有別於在學院熱心鑽研的矢代，在巴黎感覺到與西洋傳統距離的黨，僅一年便遠離了意圖「改變其音感覺」的「可怕學院」²⁷，在 52 年提前結束留學回國。在巴黎影響黨最大者，毋寧是在學院外親身體驗，當時在巴黎由皮埃爾·謝弗 (Pierre Schaeffer, 1910-1995) 等人所推廣，開啟「無限表現可能」²⁸ 的具象音樂 (Musique Concrète)。回國後，黨便成為了日本在電子音樂語法的先鋒引進者，積極在純音樂、電影配樂中進行日本最初的電子領域音樂創作實驗。1953 年黨創作了日本首部具象音樂作品《給具象音樂的 X.Y.Z》(ミュージックコンクレートのための作品 X・Y・Z)，並在 1955 年也開始進行「電子音樂」的創作，1956 年與諸井誠共作的《7 的變奏》(7 のヴァリエーション) 也是日本第一部「真正意義」的電子音樂作品。

另一方面 1953 年回國後，黨又與東京音樂學校畢業的兩位學長芥川也寸志 (1925-1989)、團伊玖磨 (1924-2001) 組成團體「三人之會」(三人の会)。相反於當時大多其他作曲家團體因貧窮而結合，三人正以證明戰後作曲家「也能不受任何限制舉行大型發表」而聚首，對於日本作曲家戰後自立的主體性具有重要的時代意義²⁹。當中作風尤其大膽前衛的黨，在發表的交響作品中，不停探求符合自身東洋音感的新音響表現，如 1954 年在音樂中導入爵士大樂團概念、使用薩克斯風的《饗宴》，或 1955 年更進一步使用了音樂鋸子 (Musical saw) 等新樂器的《Tone pleromas 55》，都體現了黨大膽外放、意圖結合民族原始主義與前衛新音響的暴力作風。

²⁶ 同上，p.241。

²⁷ 黨敏郎，〈伝統とアカデミズム〉，《音楽芸術》15 (1957 年 3 月)，p.222。

²⁸ 黨敏郎，〈ミュージック・コンクレートのための作品 X・Y・Z〉，《ミュージック・コンクレート、電子音楽オーディションプログラム》，1956 年 2 月 4 日。

²⁹ 日本戦後音楽史研究会，〈日本戦後音楽史〈上〉戦後から前衛の時代へ 1945-1973〉(東京：平凡社，2007)，p.207-208。

1956 年黛二次渡歐參與達姆城（Darmstadt）夏季現代音樂講座，親自結識了當時西歐前衛音樂的旗手布列茲（Pierre Boulez，1925-2016）與史托克豪森（Karlheinz Stockhausen，1928-2007）等人。見證當時序列主義（Serialism）在前衛音樂圈的全盛流行後，黛亦開始從事序列作法的創作，並撰寫多篇前衛音樂的論述，於日本介紹當時前衛音樂圈的最新動向。當中尤其重要者，還包括了對於爾後影響日本樂界鉅大的凱吉「偶然性」美學最早系統性的介紹，儼然成為當時日本戰後音樂圈走在時代最前端的前衛明星。

1958 年，黛在「三人之會」的第三次音樂會中發表了《涅槃交響曲》，此作在佛教為題的發想下，將日本各地名寺的梵鐘音響用電子技術解析後以交響樂團再現，並結合以合唱團人聲再現的佛教唱經「聲明」。其發表後引起了日本樂界巨大的轟動與迴響，除了成為黛生涯最著名的代表作外³⁰，也往往被視為是日本作曲家在 60 年代後普遍轉向「回歸日本」代表性的開端³¹。《涅槃》後黛 60 年代的作品創作主題便明顯大量以佛教和日本傳統為主題，包括 1960 年以密教為發想的《曼荼羅交響曲》、1962 年的交響詩《輪迴》（さむさーら）等一連以佛教為主題的交響作品；以及 1960 年模仿淨琉璃文樂聲響的大提琴獨奏作品《BUNRAKU》及 1963 年以雅樂舞樂為構思的芭蕾音樂《BUGAKU》等直接以日本傳統音樂為題再現傳統音響的作品。

1964 年，時常現身於大眾影視圈、能言善道的黛接下了 12 頻道（12 チャンネル，現為東京電視）的新音樂推廣節目《無題音樂會》（題名のない音楽会）的主持工作。自此從 60 年代後半開始，黛除了商業委囑創作以及影視配樂外，在純音樂創作領域上漸漸減少，而主力進出於廣告、新聞報紙等大眾媒體以及輿論界中³²。尤其 1970 年，在巴黎結識而交情甚篤的作家三島由紀夫切腹自殺後，黛更開始直接致力於右翼政治活動中，在媒體輿論中大量發表關於保存天皇制、

³⁰ 佐野光司、長木誠司、片山杜秀等，《日本の作曲 20 世紀》，p.242。

³¹ 如秋山邦晴，〈黛敏郎論（続）〉，《フィルハーモニー》31（1959 年 5 月），p.47；岩城宏之，《作曲家武満徹と人間黛敏郎》，p. 55。

³² 日本戦後音楽史研究会，《日本戦後音楽史（下）前衛の終焉から 21 世紀の響へ 1973-2000》，p.97。

修改憲法第九條與軍隊合法化等右翼的政治言論，甚至於 91 年接任右翼團體「守護日本國民會議（現為日本會議）」議長。將三島的切腹視為一種「精神政變」³³的黛敏郎，此時於社會大眾間右翼政治論者的形象，似乎已經遠蓋過其作曲家的身分³⁴。

然而，晚期的黛其實也從未放棄其作曲家的志業。1970 年由國立劇場委託創作的《昭和天平樂》是日本作曲家首部「現代雅樂」的創作，而 1976 年受德國柏林歌劇院（Deutsche Oper Berlin）委囑所作，以三島小說原作改編的三幕大歌劇《金閣寺》（KINKAKUJI）更是日本作曲家首次由國外歌劇院委囑創作的歌劇作品。其他如與佛教相關的大型清唱劇《只管打坐》（カンタータ只管打坐）、神劇《日蓮聖人》（オラトリオ日蓮聖人）等數部大型作品亦是在 80 年代的晚期完成³⁵，直到 1996 年 5 月黛逝世的前一年，還在奧地利的林茲（Linz）劇場上演以日本古代神話史為主題的四幕大歌劇《古事記》（KOJIKI），而本作也成為黛生涯最後發表的作品。翌年 4 月 10 日，黛敏郎因肝癌所引發的肝功能不全逝世於神奈川縣的長崎市，享年 68 歲。

³³ 黛敏郎，〈三島氏の人と真情〉，《別冊經濟評論》（1972 年 6 月），p.48。

³⁴ 大野明男，〈続・現代虚人列伝 君が代を歌う疑似貴族〉，《現代の眼》13（1972 年 1 月），p.247；日本戦後音楽史研究会《日本戦後音楽史〈下〉前衛の終焉から 21 世紀の響へ 1973-2000》，p.97。

³⁵ 日本戦後音楽史研究会，《日本戦後音楽史〈下〉前衛の終焉から 21 世紀の響へ 1973-2000》，p.193-194。

年份	作品／事紀
1929	2月20日，出生於神奈川縣橫濱市。
1945	4月，進入東京音樂學校（現為東京藝術大學）作曲科就讀。 8月15日，日本敗戰。
1947	8月11日，完成作品《開胃菜》。
1949	2月24日，於畢業演奏會首演作品《給十樂器的嬉遊曲》。 4月，繼續攻讀東京音樂學校作曲科的研究所。
1950	7月9日，作品《楔形文字》在NHK廣播首演。
1951	8月16日，與矢代秋雄等人一同成為公費留學生前往巴黎。
1952	3月，在巴黎結識好友三島由紀夫。 7月5日，自行提前結束留學回到日本。
1953	6月，與芥川也寸志、團伊玖磨組成作曲家團體「三人之會」。 11月27日，首演日本首部具象音樂作品《X.Y.Z》。
1954	1月26日，作品《饗宴》首演。
1955	11月27日，發表日本首次的電子音樂試作《習作》。
1956	7月，參與了達姆城夏季現代音樂講座。 11月27日，與諸井誠共同發表日本首部完整的電子音樂作品《7的變奏》。
1957	3月30日，與吉田秀和等人一同創辦「20世紀音樂研究所」。
1958	4月2日，作品《涅槃交響曲》首演。
1960	3月27日，作品《曼荼羅交響曲》首演。 11月7日，作品《BUNRAKU》首演。
1963	1月30日，作品《Essay》首演。 3月20日，作品《BUGAKU》首演。
1964	8月1日，擔任音樂推廣節目《無題音樂會》主持與企劃。
1970	10月30日，現代雅樂作品《昭和天平樂》首演。 11月25日，三島由紀夫切腹自殺。
1974	出版座談集《為何不唱君之代》（“君が代”はなぜ歌われない）。
1976	6月23日，在柏林首演作品歌劇《金閣寺》（KINKAKUJI）。
1991	6月接任右翼團體「守護日本國民會議（現為日本會議）」議長。
1996	5月24日，在林茲首演作品歌劇《古事記》（KOJIKI）。
1997	4月10日，因肝功能不全逝世於川崎市，享年68歲。

【表一】 黛敏郎生涯作品與重要事紀表³⁶

³⁶ 表中略列本文主要論及之作品與事紀作為參考，關於黛生涯在各領域完整的作品表，可參考《日本の作曲 20世紀》中對其詳盡的整理，佐野光司、長木誠司、片山杜秀等，《日本の作曲 20世紀》，p.243-245。

第三節 日本戰後音樂史與黛敏郎的政治性詮釋



對於「再政治化」日本戰後音樂史的研究視角，筆者在此以東京藝術大學的福中冬子與東京大學的長木誠司兩氏在開始其「再政治化」日本戰後音樂史研究的出發點上，都曾經對 1945 年日本敗戰時，在戰前領導日本西洋音樂界的作曲家山田耕筰（1886-1965）與知名音樂評論家山根銀二（1906-1982）的「戰犯爭論」所進行的討論³⁷為例，說明日本戰後音樂史「去政治化」的特殊性與其「再政治化」的重要性，並稍加回顧目前對於黛的研究文獻，作為本論的起點。

1945 年 12 月評論家山根銀二在《東京新聞》上刊載了一篇名為〈無資格的仲介者〉（資格なき仲介者）的文章，指控山田耕筰在戰時領導「日本音樂文化協會」（音文）服務於法西斯軍國、驅逐猶太音樂家，卻又馬上在戰後「轉向」成為仲介者阿諛美國 GHQ 佔領體制的行為³⁸。而山田則在〈究竟誰是戰爭犯罪者呢〉（果たして誰が戦争犯罪者か）的回擊中，表示若持如此論調則全體國民都是戰爭犯罪者，且山根自身亦是「音文」的創立者之一，認為此時對他的指名針對不僅出於山根個人的恩怨，更已毫無意義，並將重點轉移到「當務之急」的思考上——如何用「高尚的藝術」重新復甦國家³⁹。

誠如《日本戰後音樂史》中對此爭論「無疾而終」⁴⁰的描述，即便是爾後對此爭論的各種討論中，根本都極難產生戰犯責任歸屬的定論⁴¹。確如山田所言，在戰時的動員體制下，整個音樂界都難逃戰爭協力的共犯結構。山根自身除也是戰時體制「音文」的一員外，更也曾經撰寫鼓吹以音樂激勵作戰士兵與「對抗同

³⁷ 福中在 2008 年以文章"A Japanese Zero-Hour?: Postwar Music and the Re-making of the Past", 開啟其爾後日本戰後音樂史冷戰史觀的討論, Fuyuko Fukunaka, "A Japanese Zero-Hour?: Postwar Music and the Re-making of the Past", *Music of Japan Today* (Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2008), p.55-65; 長木則以〈GHQ の音楽政策〉作為其著書《戦後の音楽——芸術音楽のポリティクスとポエティクス》開始的第一章, 長木誠司, 《戦後の音楽——芸術音楽のポリティクスとポエティクス》, p.12-54。

³⁸ 山根銀二, 〈資格なき仲介者〉, 《東京新聞》, 1945 年 12 月 23 日, p.2。

³⁹ 山田耕筰, 〈果たして誰が戦争犯罪者か〉, 《東京新聞》, 1945 年 12 月 23 日, p.2。

⁴⁰ 日本戦後音楽史研究会, 《日本戦後音楽史〈上〉戦後から前衛の時代へ 1945-1973》, p.89-90。

⁴¹ 長木誠司, 《戦後の音楽——芸術音楽のポリティクスとポエティクス》, p.49-50。

盟國」的文章⁴²；但山田戰後的急劇「轉向」亦是不爭的事實，在敗戰後山田除了與美國 GHQ 極為親近外，更在歌曲創作上立刻轉向以「反原爆」與「祈念和平」等主題，大量創作所謂的「和平歌謠」。事實上甚至不只山田，當時大部分作曲家都在敗戰之後立刻展現出「虛脫、反省」的傾向，大量創作以愛、和平、悼念戰爭受害為主題的「懺悔作品群」⁴³。

但重要的是，此爭論所發生的背景，是當時美國佔領體制下對戰後日本的檢核清洗即將開始⁴⁴之時，然而結果在其後 GHQ 體制對藝術領域不完善的清洗政策下，在藝術界——尤其作品無形體而難以評估其影響的音樂界——中，除了東京音樂學校的教職調動外，事實上戰後沒有任何一位音樂家因為戰爭責任受到任何實質的懲罰⁴⁵。在如此的背景下，戰犯爭論的無疾而終造成如何的結果？福中在其論著〈一個日本式的零時？戰後音樂以及過去的再創造〉(A Japanese Zero-Hour?: Postwar Music and the Re-making of the Past) 中如此形容：

山田事件最後只結束在單單的點名中，而非希求著整個音樂部門自我檢視 (self-examine) 其在戰爭時期的動員文化中所扮演的角色——但為什麼？從我們現在的後見之明中，可說其或許反映了當時音樂家們——包括如山根——狡黠的想法，希望藉由某些「外力」來幫助戰後日本音樂潔淨其痛苦的過去。

⁴⁶

且最後連「外力」都沒發生的情形下，便開始了「負責創造戰後未來與構成戰前是同一群人」、非真正戰「後」的日本戰後音樂⁴⁷。對此長木更形容，

反過來說，或許想著「連山田都無罪了，那到底還有誰是非苛責不可的呢？」的人也有很多。以結果而言，或許可以說山根的指控反而讓山田成為代表，給音樂此一文藝的類型 (Genre) 進行了一次清洗儀式，藉由其順利過關，

⁴² 山根銀二，〈國民運動としての企画〉，《音樂文化》1 (1943年12月)，p.37-38。

⁴³ 日本戰後音樂史研究会《日本戰後音樂史(上)戰後から前衛の時代へ 1945-1973》p.90-p.93。

⁴⁴ Fuyuko Fukunaka, "A Japanese Zero-Hour?: Postwar Music and the Re-making of the Past", *Music of Japan Today*, p.59。

⁴⁵ 長木誠司，《戰後の音楽——芸術音楽のポリティクスとポエティクス》，p.22-23。

⁴⁶ Fuyuko Fukunaka, "A Japanese Zero-Hour?: Postwar Music and the Re-making of the Past", *Music of Japan Today*, p.59。

⁴⁷ 同上，p.60。

讓與音樂相關的諸眾—即便是心情層面的一獲得了救贖。⁴⁸



而如此的結果，便成為了日本戰後音樂去政治化一個極具象徵性的代表開端。如長木認為，

亦即，最後僅以形式上的框架處理的事實，某種程度便已彰顯了此戰後處理是多麼疏漏，且尤其在音樂上又是多麼的不徹底吧。對我來說，我(的本文)更多是希望能強調這一點，並希望能夠指出，大家能夠清楚看到的，當時「音樂」在社會、文化的關聯上近乎無足輕重的地位。⁴⁹

福中則更進一步以其後日本樂界引進荀白克的十二音列時，將其去脈絡而視為一種可與「思想」分離、讓作曲家自由表達思想的「技法」為例，認為

這一種論點放在「戰爭」與「音樂」的關係時暗示了什麼？也就是，很多人當時被「逼迫」將他們的音樂置入軍事風格中、很多人必須違反自身意志創作愛國作品；但是，他們的音樂「思想」還是未被污染的，所以現在便能立即一轉結合國際的新語法得到表達。如此將「音樂本身」與麻煩的外在框架分離的天真想法，或許便說明了為何日本樂界要花上三十年才能重新檢視音樂究竟在超國家主義的國家動員中做了什麼。至今在日本，音樂能夠獨立存在於所有社會與政治因素的想法似乎仍根深蒂固地拒絕被反駁。⁵⁰


若再稍加檢視日本戰後樂界初期的狀況，更處處可見如福中與長木兩氏所言音樂在社會文化中無足輕重、而能夠分離於社會政治的思考，且在如此的「去政治性」當中，更時常形成一種作曲家自身都未體察的政治性。如黨 1948 年於樂壇初登場時，便在「民族主義已完全被世界放逐」⁵¹的發言中以與戰前切割的「世界主義」者自居，但其此時創作中對民族音樂的取徑，卻又明顯集中於印尼的民族音樂，反而無自覺地繼承了戰時大東亞共榮圈的南進志向；而 1956 年樂界的

⁴⁸ 長木誠司，《戰後の音楽——芸術音楽のポリティクスとポエティクス》，p.22。

⁴⁹ 同上，p.52。

⁵⁰ Fuyuko Fukunaka, "A Japanese Zero-Hour?: Postwar Music and the Re-making of the Past", *Music of Japan Today*, p.61。

⁵¹ 「民族主義已完全被世界放逐，不管是日本人、還是法國人，都應該先認識到自己世界人的身份，而此後的音樂必然是國際的。」，黨敏郎，〈モダンニズム再認識〉，《上野》1（1948年4月），p.19。



齊爾品 (Alexander Tcherepnin, 1899-1977) 樂派爭論更是一個明顯的例子。當時作曲家林光 (1931-2012) 在伊福部昭《阿伊努族舞交響曲》(シンフォニア・タブカーラ) 首演後，公開批判此作根本不具「音樂」的形式，認為受到俄國作曲家齊爾品影響的戰前民族派必須反省其「素人主義」(ディレタニズム) 長久給日本樂界帶來的重大負面影響⁵²。對此同樣受齊爾品影響、在戰前便探求「日本和聲論」的作曲家箕作秋吉 (1895-1971) 則回擊，認為戰後學習國外所謂正統學院流派 (エコール) 的作曲家，總是批判、蔑視民族的表現，才正是「容易為戰爭服務者」⁵³。有趣的是，在爭論中代表著正統學院派的林光，正是戰後大力推動勞工「合唱運動」(うたごえ運動) 的民族左翼代表，可以說一方面在對民族勞運的熱衷中，林似乎也展現出一種在戰後樂界中「藝術至上」的思考傾向⁵⁴；且更耐人尋味地，箕作回應中所批判戰後出身音樂學校的學院派，事實上大部分又正出於戰後在東京音樂學校上任的伊福部門下。亦即，在此時戰後樂界避諱戰爭的「去政治性」中，作曲家甚至往往對自身音樂的脈絡與政治性都未能有所體察，而隱蔽了許多詮釋戰後音樂史可能的歷史性與政治性視角。

而筆者認為，如此戰後音樂「去政治化」的思考更在其後日本經濟的復甦中，形成一種資產階級 (Bourgeois) 式「藝術至上 (Art for art's sake)」獨立於社會政治的思考傾向，並成為爾後貫串日本戰後音樂史的重要特徵。在本文中，筆者便將以戰後期在樂界仍較被忽視的創作活動為例與當時的樂界對比，分別說明：60 年代日本樂界—以武滿為代表—如何在戰後經濟「進入現代」世界市場時，在創作中如秋山所言以純「技術」的方式接受了凱吉的「偶然性」思考⁵⁵，而於一種自我再現中消彌了「克服現代」的政治意識；以及 70 年代後隨著日本經濟

⁵² 小宮多美江，《受容史ではない近現代日本の音楽史：1900～1960年代へ》(東京：音楽の世界社，2001)，p.176-177。

⁵³ 同上，p.176-177。

⁵⁴ 而當時同樣領導合唱運動的芥川也寸志，也在其爾後與合唱運動的分手中，批判合唱運動音樂質量的低落，似乎也在「社會」與「藝術」的光譜中，靠攏向「藝術至上」的立場。可參照長木誠司著書中第二章對合唱運動的討論，長木誠司，《戦後の音楽——芸術音楽のポリティクスとポエティクス》，p.105-107。

⁵⁵ 秋山邦晴，〈昭和音楽史メモ〉，p. 40-41。

獨走於世界，日本樂界如何在「日本文化（人）論」的全盛中，於創作中全面向內而不言自明地納入「日本（東洋）」性，而在「去政治性」中形成一種甚至完全消彌了「自我」與「他者」身份意識的封閉狀態。

雖然目前在日本音樂學界尚未能夠有如武滿一般，對於黛生平較為概觀、系統性的傳記，但如前所述在近年「再政治化」日本戰後音樂史的研究動向中，音樂學界對於黛的正式學術研究也已在近 10 年於焉展開⁵⁶，而對於黛代表作《涅槃交響曲》的分析研究，顯然便成為了此些研究最理想的起點。

作曲家清水慶彥 2009 年的博士論文〈黛敏郎の音列技法：以音列為基礎的「堆積式音響」手法〉（黛敏郎の音列技法：音列にもとづく「堆積的音響」の手法）可以說是首篇對於黛正式的音樂學研究。論中清水對《涅槃交響曲》進行了首次詳盡的音樂分析，解析黛在《涅槃》與週邊作品如何使用「十二音列」手法形成「垂直聲響」的方法，指出了「音列技法」對於黛在過去討論中被忽略的重要性⁵⁷；2016 年研究者高倉優理子的碩士論文〈關於黛敏郎《涅槃交響曲》的「梵鐘效果」的發現—以日本近代音樂館所藏「Campanology 資料」的考究為中心〉（黛敏郎《涅槃交響曲》の「カンパノロジー・エフェクト」に関する考察—日本近代音樂館蔵「Campanology 資料」の検討を中心に）則在 2016 年日本「近代音樂資料館」新發現的黛手稿中，解讀出黛在《涅槃交響曲》中再現梵鐘音響的〈梵鐘效果〉實際參考的物理論文資料⁵⁸，解明了長久以來對於《涅槃》實際作曲方法的重大疑問，也補足了清水論文中對於黛構成音列的材料尚且不明的地方。

然而可惜的是，在此些對於黛的正式研究中，一方面似乎仍繼承了過去「去

⁵⁶ 如下所述的清水慶彥與高倉優理子的兩篇論文，便分別皆於當年的日本音樂學會發表，並刊於 2010 年 1 號與 2017 年 2 號的機關誌《音樂学》上，顯見近年黛研究在日本音樂學界的展開與意識，可見《音樂学》56（2010 年 4 月）與《音樂学》63（2017 年 10 月）。

⁵⁷ 清水慶彥，〈黛敏郎の音列技法：音列にもとづく「堆積的音響」の手法〉，博士論文，京都市立芸術大学，2009，p.6。

⁵⁸ 高倉優理子，〈「黛敏郎《涅槃交響曲》の「カンパノロジー・エフェクト」に関する考察—日本近代音樂館蔵「Campanology 資料」の検討を中心に〉〉，碩士論文，慶應義塾大学，2016，p.62。

政治化」的日本戰後樂界對黨後期活動的定見與避諱，而明顯集中於對《涅槃交響曲》以及前期作品的音樂分析；但另一方面也誠如清水的研究動機所述，在其開始研究時，日本音樂學界對黨如此重要的作曲家，竟尚未曾有任何對其音樂作品嚴謹的分析⁵⁹，因此從首部作品研究的出發點下，《涅槃交響曲》自然是其首要的最佳選擇。即換言之，如同近 10 年前首部正式通史的附梓一般，也正是在清水與高倉的卓論下，才讓筆者能夠進一步「再政治化」黨敏郎，有了討論其後期創作活動的基礎。當然，在此以政治視角重新詮釋音樂的討論中，本文完全無意評價黨的政治立場，也並非主張黨的立場在日本戰後音樂界中具有某種超然的優越性；只是如前所述，在日本戰後音樂界的「去政治性」中，顯然仍隱蔽了各種音樂與社會、歷史和政治相互關聯的千絲萬縷，而筆者相信，在目前研究者們「再政治化」日本戰後音樂史的努力中，對於黨敏郎—日本戰後音樂史中武滿最佳的對照組—後期活動的重新檢視，正是目前最令人期待的一步。

本論文在〈緒論〉後，第二章〈戰後音樂中的「克服現代」- 60 年代的黨敏郎〉將以黨在創作中對於「克服現代」的政治意識出發，處理目前日本戰後音樂史中，對於黨 60 年代作品論述的空白。筆者認為其產生於日本樂界當時至今的討論中，黨往往被誤歸為同樣受凱吉影響嘗試「偶然性」與新時間性創作的主流，而少有人發現黨 60 年代後在創作中實際上與凱吉強烈的對抗性，造成黨在 60 年代的創作既無法符合當時的樂界主流，也無法歸咎黨 70 年代以後才展開的政治活動。本章指出，此時日本樂界—以武滿為代表—在凱吉出自東洋（日本）美學的「偶然性」方法逆輸入後，所謂成功「超越西洋（現代）」的轉捩點，其實更多僅是如此時進入世界市場的日本經濟一般，以一種自我再現的方式「進入現代」而已。而黨此時與樂界主流強烈的對抗性，便源自於他在強烈的「克服現代」政治意識下，與以經濟式的「進入現代」代換了政治性的「克服現代」問題意識的日本樂界強烈的傾軋。筆者將首先藉由與此時在樂界獲得代表性成功的武滿徹、以及同樣對於「克服現代」保有強烈意識的秋山邦晴相對照，說明黨在日

⁵⁹ 清水慶彥，〈黨敏郎の音列技法：音列にもとづく「堆積的音響」の手法〉，p.1-2。

本戰後音樂史的此一重要轉捩點上，在「克服現代」的問題意識中，既未如武滿和當時樂界主流一般「經濟的」進入現代、也未如秋山一般「理想的」相信了凱吉的解答，而始終保持了「日本」與「(西洋)現代」之間的衝突張力；再藉由對於其 1960 年代作品《曼荼羅交響曲》、《BUNRAKU》等的實際分析，說明黛在自身對「克服現代」問題「聲音的」解決路線中，對於聲音背後所確實的存在「日本民族傳統」以及日本傳統中對聲音「表現」的探求，對抗當時日本樂界在現代的自我再現中流行的「無音」如間(ま)與靜謐等美學主流方法。

第三章〈「右翼政治」中的晚期「音樂」- 以歌劇《金閣寺》為例〉則將反過來從黛晚期的政治理想詮釋其音樂創作，以處理目前戰後音樂史中的另一個空白：在「音樂家」與「政治人」黛敏郎之間的分離。70 年右翼作家三島由紀夫自殺之後，身為其好友的黛開始了大量的右翼政治活動，並大幅減少了其在樂界中的作品發表。而此時日本樂界在日本經濟於世界的獨走中，向內使用日本(亞洲)傳統的作法早已成為了流行而不言自明的基本前提，於是黛遠離此時的日本樂界，而似乎反而放棄了在音樂中「克服現代」的矛盾，便與其在政治上的不正確性相輔相成，成為批判黛的有力根據。此些批判往注意圖分離政治人與音樂家的黛：或「去政治地」惋惜政治活動佔去黛在音樂上的精力；或「政治正確」地認為黛此時作曲上面對傳統的貧乏，正證明了右翼政治的有害。然而筆者認為，恰恰要相反地將黛此時的政治與音樂契合討論，才能產生詮釋其此時晚期音樂的新理解。本章將指出，70 年代後日本樂界不言自明而已經成為日常的「日本性」中，其實存在一種隨著此時日本資本經濟獨走全球的自滿下，完全去政治、甚至消彌了自我與他者身分意識的封閉性。而黛此時對日本樂界的遠離，便正出自於他皈依於三島的政治理想中對此日本「戰後日常」的控訴，且相較起他實際的政治活動，如此的政治理想反而最佳地體現於他改編三島原作的歌劇《金閣寺》中。筆者將首先比對黛與 70 年代日本樂界的活動狀況，說明黛此時在政治活動中對於樂界的遠離所具有的意義，再藉由歌劇《金閣寺》的分析，說明黛此時在音樂藝術中刻意「去日本」的作法，如何對抗著此時完全去政治化而封閉的「日本」，

反而成為黨最有力的政治宣言：藉由與日本的日常對抗的「非日常」藝術框架，黨得以在其中用「普遍化」的音樂語法客觀地描繪戰後日本社會異化的日常，並在歌劇帶有強烈政治性的「訊息」裡，寄託其皈依於三島的政治理想中，對日本戰後社會的敵對他者—美國佔領體制—最強力的政治控訴。



第二章

戰後音樂中的「克服現代」－60年代的黛敏郎



本章將首先處理目前日本戰後音樂研究中，黛研究在 60 年代的空白。目前戰後音樂史關於黛的論述中，或以 1958 年《涅槃交響曲》作為黛回歸民族的關鍵、或以 1970 年三島自殺作為黛沒入政治的轉捩點⁶⁰，而在之間的 60 年代留下了明顯的空白。筆者認為其源自於目前戰後音樂研究中關於黛鮮少為人注意的謬誤：將黛同樣視為日本 60 年代後受凱吉影響嘗試偶然性（新時間性）創作的「凱吉式作曲家（Cageian Composer）」⁶¹，而未能察覺事實上黛在 60 年代後完全處於凱吉對立面的對抗性⁶²。於是黛《涅槃》後 60 年代的作品，既無法符合日本樂界 60 年代後受凱吉影響下新現代的評價視野，但如此音樂上的「貧瘠」又無法如 70 年代後歸咎於黛尚未顯露的政治傾向，黛創作史中難以定位的斷裂於焉產生。

目前日本戰後音樂史中，60 年代被定位為樂界在凱吉的影響下，成功找到一個有別於戰前又能「超越西洋」之「日本」方法論的轉捩點；但筆者認為，如此的「超越」實際上更多是在與西洋現代同化的自我再現中，以「進入現代」的形式完全消彌了「克服現代（近代の超克）」的問題意識在戰後的修正與繼承⁶³。

⁶⁰ 清水慶彥，〈黛敏郎の音列技法：音列にもとづく「堆積的音響」の手法〉，2009，p.6。

⁶¹ 如秋山在 95 年回顧現代音樂時，便言「若無凱吉，便不會有黛」、船山隆在 69 年的黛論中，也以「新時間性」為標準批評黛 60 年代的作品；而海外的研究中，在黛甚親自參與凱吉表演的事實下，自然往往被置入受凱吉影響的脈絡，如 Luciana Galliano, *Yogaku: Japanese Music in 20th Century*, p.221-238；Bonnie C. Wade, *Composing Japanese Musical Modernity*, p.59-97。甚至近年直接著手於解構凱吉與日本戰後音樂冷戰史觀的福中冬子（Fuyuko Fukunaka）在 2016 年的論著“Re-situating Japan's Post-War Musical Avant-Garde through Re-situating Cage”中，都引用了前述秋山的發言，將黛置入了凱吉式作曲家的脈絡下，p.198。

⁶² 當然日本戰後音樂研究中，早已有為數相當的凱吉接受史研究，更有對當時樂界包括黛、秋山等人對凱吉接受態度相當全面的整理比較，可參考如上野正章，〈ケージと日本：戦後現代音楽の布置〉，博士論文，大阪大學，1999。筆者在此則專以黛的角度出發，指出黛在實踐中對抗凱吉與當時樂界的意義。

⁶³ 如丸山真男對於戰前「超克」的批判，便意圖在對「近代」的重新認識中，找到「民主與愛國重新相合」的可能，或如竹內好則在「批判性繼承」了「近代的超克」的問題意識下，試圖以「亞洲作為方法」，可參考小熊英二，〈〈民主〉と〈愛國〉—戦後日本のナショナリズムと公共性〉，p.89-90、394-395；甚至有看法認為戰後思想提出的問題，本質上從未脫出戰前「近代的超

本章首先重新檢視戰後音樂史 60 年代的相關論述，闡明日本樂界——以武滿徹為代表——此時去政治化地以「進入現代」代換並隱蔽了「克服現代」的事實。接著筆者爬梳黛的言行脈絡，藉由與關鍵人物武滿及秋山邦晴的對照，闡明黛在此——「日本現代」音樂成功誕生的關口上，仍然保持著「克服現代」的問題意識，對抗著日本樂界「新現代」的獨特時代意義。最後筆者實際分析黛在 60 年代的作品，說明黛在此難題上的解決，既非如武滿「經濟的」、也非如秋山「理想的」，而是一種在「聲音的」實踐中對「克服近代」問題持續的思索。相信對黛 60 年代活動的重新探索，除了能重新補起黛個人創作史的斷裂外，黛此時與樂界強烈對抗的政治性，更能在近年研究者重新解構並「再政治化」日本戰後音樂史的努力中，提供一個絕佳的對照組。

第一節 60 年代日本樂界「前衛」的終結與「現代」的創造

1958 年 4 月 2 日，在「三人之會」第三次的發表會上，黛敏郎在《涅槃交響曲》的節目單上記下如此的困境：「一定有人會這麼說吧...要說偶然聽到的破舊鐘聲，比精緻的藝術作品更令人感動，無論如何都太牽強了，但到底是怎麼回事呢？對我來說，梵鐘聲確實比任何音樂都更讓我感動。」⁶⁴黛所謂「梵鐘 vs. 音樂」的矛盾，其實便是戰後日本與西洋（現代）的拉扯中，戰前「克服現代」難題在此時的再現。55 年體制後，日本經濟得益於美國的冷戰佈局高度復甦重新躋身「現代」市場時，隨之亦再次面臨「日本 vs. 西洋現代」的恆久難題——尤其在 50 年代末美日安保條約爭議中勃興的「反美」風潮下，此時戰前「克服現代」的問題意識，便又重新進入了社會的討論視野⁶⁵。如思想家竹內好（1910-1977）

克」的問題意識，可參考柄谷行人 1990 年對廣松涉 1989 年《〈近代の超克〉論》的評述，柄谷行人，〈近代の超克について〉，收於《終焉をめぐる》（東京：福武書店，1990），p.234。

⁶⁴ 黛敏郎，〈涅槃交響曲について〉，出於《涅槃交響曲》初演節目單，1958 年 4 月 2 日，p.1。

⁶⁵ 關於 50 年代末日本社會在「反美」風潮下對於戰前「克服現代」討論的重新評價，可參考如前所提柄谷著書中的討論，柄谷行人，〈近代の超克について〉，p.236；或如近年文化研究者鈴木貞美對「克服現代」問題從戰前到戰後詳盡的討論，鈴木貞美，〈「近代の超克」論——その戦

1959 年直接以其為題的論文〈克服現代〉，便試圖在對「大東亞戰爭」作為殖民侵略戰爭的反省中，同時重新正視其「對抗西洋帝國」的另一面意義⁶⁶，主張在對戰前「克服現代」思考的「批判性繼承」⁶⁷下，繼續於戰後探求此仍未解決之「日本（亞洲）」面對「歐美（西洋）現代」的方法。此時音樂界對前衛音樂的巨大興趣，如「二十世紀音樂研究所」舉辦的輕井澤現代音樂祭由音樂學生與民眾各佔半數觀眾的客滿盛況⁶⁸，便可說是此時社會氛圍在音樂界的表現⁶⁹—在同樣對抗「現代（近代）」的「前衛」音樂中，意圖找到「克服現代」的可能。然而在此「超克」氛圍中被視為作曲家「回歸日本」起點⁷⁰的《涅槃》，爾後卻諷刺地如其名成為了此問題意識的最終章。

社會中 50 年代末高漲的政治能量，集中於 60 年「守護民主」與「愛國反美」共存的「安保鬥爭」中，但其結果也說明了 60 安保被視為一個「高峰」的意義—一條約自然生效所象徵的「敗北」，讓改革現狀的政治力受到了巨大的挫折。此後在「所得倍增計畫」到舉辦東京奧運的經濟起飛中，保守的資本主義發展長期成為了日本社會的基調⁷¹。原先政治的「克服現代」問題，也在日本復甦進入世界經濟後，如同爾後誇耀於世界的日本式經營一般，在隨著資本經濟蓬勃的「市民式民族主義」中，被「經濟的」解決所取代⁷²。

而有趣地相應於此，日本樂界似乎同樣在 60 年代發現了一個類似的「解決」。如前章所述目前的戰後音樂史論述中，60 年代往往被定位為戰後日本樂界獲得

中・戰後》，收於《東アジアにおける近代諸概念の成立——近代東亜諸概念の成立》26（2012 年 3 月），p.9-65。

⁶⁶ 竹內好，李冬木、孫歌等譯，《近代的超克》（北京：生活·讀書·新知三聯書店，2016），p.396。

⁶⁷ 同上，p.387。

⁶⁸ 日本戰後音樂史研究会，《日本戰後音樂史〈上〉戰後から前衛の時代へ 1945-1973》，p.312。

⁶⁹ 日本戰後音樂史研究会，《日本戰後音樂史〈上〉戰後から前衛の時代へ 1945-1973》，p.301。

⁷⁰ 如秋山邦晴，〈黛敏郎論（続）〉，《フィルハーモニー》31（1959 年 5 月），p.47；岩城宏之，《作曲家武満徹と人間黛敏郎》，p.55。

⁷¹ 可參考如中村隆英，《昭和史（下）》（東京：東洋經濟新報社，1992），Kindle Edition，第七章；淺羽通明，《右翼と左翼》（東京：幻冬社，2006），p.194-200；小熊英二，《〈民主〉と〈愛国〉—戦後日本のナショナリズムと公共性》，p.548；

⁷² 可參考如青木保，《「日本文化論」の変容—戦後日本の文化とアイデンティティー》（東京：中央公論新社，1999），p.86；鈴木貞美，《日本の文化ナショナリズム》（東京：平凡社，2005），p.240-241；小熊英二，《〈民主〉と〈愛国〉—戦後日本のナショナリズムと公共性》，p.560。

「原創性」、成功超越西洋創造「日本現代」音樂的轉捩點⁷³。而在一連的前衛思潮中，被認為讓日本作曲家—以武滿徹為代表—獲得「超越性」方法論的關鍵，便是凱吉與其「偶然性」概念對時間性的重新思考。然而，若回顧此時相關的言動，便可發現日本樂界實際上並未「超越現代」原創了「新的日本現代」，而更多僅是如同此時日本經濟進入世界市場一般「進入了現代」而已，且日本樂界在此「成功」下，自此便消彌了在日本與西洋之間「克服現代」的問題意識。

2007 年出版的《日本戰後音樂史》如此形容當時的情形。「(日本樂界) 50 年代的確仍在實習序列技法吧。而如此技法的音樂在 60 年代被席捲日本的『凱吉衝擊』所克服超越。由此觀之，『輕井澤現代音樂祭』可說是讓日本作曲家知曉必須克服的方法論之最初與最終的講習。」⁷⁴其中尤其「開啟日本新道路」者，便是 1961 年 8 月 25 日移師大阪，以凱吉與美國前衛音樂的偶然性思考為主題的第四回。與在美國習於凱吉、此時恰回國的一柳慧合流，此次展演在大阪御堂會館吸引了甚至輕井澤觀眾的五倍、千人以上爆滿的轟動，而武滿在音樂祭中發表的《環 (R.I.N.G)》，便被認為是武滿（日本作曲家）吸收偶然性技法後首次代表性的成功。從吉田秀和當時代表性⁷⁵的評論〈關於武滿與靜謐的美學〉（武滿と靜謐の美学について），便可窺知當時日本「成功」的實態。

就連我們最近在東京聽到史塔克豪森的《Zyklus》或貝里歐的《Serenata I》中，不都是以為了製造「靜寂」與「沈默」的衝擊音為中心構成嗎？亦即無論手段，在其底流中確實存在共通的美學實體。就此而言，他們其實與費爾德曼 (Morton Feldman) 或沃爾夫 (Christian Wolff) 相通。無論說是「機率 (Chance Operation) 也好」、「偶然性」也好，在這些人音樂的背後，都共通存在著與過去音樂強調的張力與直進的力學 (Dynamic) 相反，靜寂、靜謐的力學，甚至不只如此，可以說此些導入了「偶然性」的作品，全都是在貼合著如此靜力學的形式下所寫的。⁷⁶

⁷³ 如佐野光司、長木誠司、片山杜秀等，《日本の作曲 20 世紀》，p.70；日本戰後音樂史研究会，《日本戰後音樂史〈上〉戦後から前衛の時代へ 1945-1973》，p.14-15、p.23、296。

⁷⁴ 日本戰後音樂史研究会，《日本戰後音樂史〈上〉戦後から前衛の時代へ 1945-1973》，p.314。

⁷⁵ 佐野光司、長木誠司、片山杜秀等，《日本の作曲 20 世紀》，p.66-67

⁷⁶ 吉田秀和，〈武滿と靜謐の美学について〉，收於《吉田秀和全集 3》（東京：白水社，1999），

而在如此日本（東洋）靜謐力學的流行中，原本便「身處日本」的武滿便成為了最先進的領頭羊，

在音樂祭的第二天聽到日本人作品，也就是武滿徹的《給長笛、魯特琴與吉他的環（R.I.N.G）》時，藉由此曲我才明白了昨天作品之意義。原來他們的音樂全是為了「寂靜（静けさ）」而存在…在武滿的作品（如《水之曲》、《樹之曲》）中，他帶著一種輕鬆與自由，於一個完全獨特的深度上，實現了這一種靜謐的美學…比起前所提及的外國作曲家，武滿可能正是在此美學上最領先者。乍看下，美國作曲家或亦與「禪」的日本思想有所連結，但武滿甚至不需要透過與歷史「明確定型之物」連結，而能夠直接身處其泉源—大自然之中—汲取靜的美學…我想是因為他早已處於與自然不可分、未分化根源裡靜謐力學的根底之中吧。他的「音」中存在著自然…⁷⁷

對於吉田的評論，我們可以指出兩個有趣的事實：

一、如吉田所準確認識的，「偶然性」的創作方法在 60 年代當時，無論於美國或歐洲，早已成為了現代音樂界的主流⁷⁸。而眾所皆知，凱吉與美國垮世代（Beat Generation）藝術家在偶發（Happening）藝術與偶然性上的前衛實驗，實際上起源於美國當時某種反現代的日本（東洋）主義（Japonism）下對鈴木大拙與「禪」的興趣。因此此時「偶然性」在現代藝術的全面流行，其實本身或恰違背凱吉反現代、反資本主義的原意，反而在美國資本經濟的統治下「被現代收編」成為新的資本暴力。且其此時又流行回到日本的「逆輸入」，更帶有異國（美國）視角的日本（東洋）再現下，無可避免的文化消費「資本性格」。如此意外的資本性當然並非凱吉所望，卻是難以隱蔽的⁷⁹。

二、然而有趣地，如此再現中所具有的「資本現代性」格卻反而貼合了日本作曲界接受凱吉的情形。事實上，當時日本作曲界自身其實是普遍反對凱吉「反現代」

p.398-399。

⁷⁷ 吉田秀和，〈武滿と静謐の美学について〉，p.400。

⁷⁸ Reginal Smith Brindle, *The New Music : The Avant-Garde since 1945* (New York : Oxford University Press) , p.60-62.

⁷⁹ 如 1972 年曾與凱吉合作的吉他藝術家凱思·羅維（Keith Rowe）也指出了凱吉音樂或反而支持了美國資本主義的事實，Reginal Smith Brindle, *The New Music : The Avant-Garde since 1945* , p.183-184.

的性格，而幾乎完全在「現代」的框架中接受凱吉的。在 62 年凱吉實際來日演出後吉田兩面性的描述「凱吉衝擊 (Cage Shock)」⁸⁰，便可知當時在凱吉「開啟新道路」的實驗中，也相應地帶來了樂界（無論所謂民族或西洋的）各樂派作曲家的反對⁸¹。相較之下，對於武滿《環》的評論則如下：

「同樣追求偶然性、任意性，（武滿）比起凱吉他們，更與藝術創作緊緊連結，因此才在其中帶來了深刻的人性感動」（寺西春雄）⁸²；「武滿的寫法可以說是讓演奏者隨機發揮的各種語法中最具發展性者。其理由簡單來說，就是他的非合理音樂空間，是用極合理的語法所創造出來的。」（芥川也寸志）⁸³；「二十世紀音樂的任何作品，都沒有像武滿的《環》一樣如此美的...武滿用自身的風格吸收了所有進步的技術，完全自然地消化了他們...武滿的《環》是純粹的音樂、最純粹音樂式精神的表現...不管現在或過去，還沒有寫了如《環》一樣偉大作品的作曲家，魏本沒有、貝爾格也沒有。布列茲跟史塔克豪森也沒有...雖然在日本可能當局者迷，但我能相當認真地說，武滿便是現世最優秀的作曲家。」（美國作曲家特庫伊，Heuwell Tircuit）⁸⁴

亦即，實際上吉田所謂武滿對偶然性的「獨特深度」，其實便是武滿相反於凱吉「反現代（藝術）」、「反進步主義」的意圖，將偶然性以一種進步合理的技術置入了對於日本樂界而言，在此些評論中所見不證自明、「合理純粹」的「（現代）音樂藝術作品」框架中，讓日本樂界能在此時受到「西洋（現代）」認可⁸⁵且

⁸⁰ 佐野光司、長木誠司、片山杜秀等，《日本の作曲 20 世紀》，p.66-67；日本戦後音楽史研究会，《日本戦後音楽史〈上〉戦後から前衛の時代へ 1945-1973》，p.340。

⁸¹ 如別宮貞雄觀後表示「我絕非不能理解凱吉藝術連結生活的美學...但在付了入場費的觀眾前用槌子敲鋼琴的內部，這能說跟生活有關係嗎？」；諸井誠則表示「在凱吉身上似乎看見了音樂的末日終焉」，《音楽芸術》（1962 年 12 月），p.64-65、p.20；而矢代秋雄甚至於表演現場時，在觀眾席上便大喝倒采，表示「夠了吧，這種東西不是音樂阿！」，〈証言 1960～ 前衛音楽の時代 --「ジョン・ケージ・ショック」のもたらしたもの--対談 一柳慧(作曲家)×三枝成章(作曲家)〉，《音楽の友》59（2001 年 12 月），p.92。

⁸² 吉田秀和、寺西春雄等，〈第 4 回現代音楽祭をきいて-地方音楽文化と現代音楽〉，《音楽芸術》19（1961 年 10 月），p.6-7。

⁸³ 同上，p.10。

⁸⁴ ヒューエル・タークイ，〈第 4 回現代音楽祭評〉，《音楽芸術》19（1961 年 10 月），p.32-33。

⁸⁵ 除了凱吉外，當時日本樂界來自於外國的認可包括從 59 年史特拉汶斯基 (Igor Stravinsky) 來日對武滿的讚賞到 62 年梅湘 (Oliver Messian) 對武滿及日本靜美學的興趣等，可以說外國作曲家的一系列的訪日亦是此時的重要動機，《日本戦後音楽史〈上〉戦後から前衛の時代へ 1945-

流行的「日本再現」下，甚至成為領頭羊自我再現地「進入現代」之中⁸⁶。武滿相當精準地把握了保守的資本經濟中，日本樂界普遍將藝術概念視為純粹而不證自明的「去政治性」—而其實此種在資本經濟中「去政治」的「現代性」便是所謂日本作曲家接受凱吉「獨特方法論」事實上的主流。

當然日本支持凱吉美學的推廣者中，並非所有人都同意此種僅在「技術面」的接受。如秋山邦晴在 1970 年代回顧音樂史時，便表示「現在回顧此時期...或許確實沈浸於一種信仰進步主義的樂觀性中...在未能深切理解凱吉藝術『反進步主義』的本質下，日本音樂界僅以一種『進步主義的技法』代換了對於凱吉的吸收，才產生了凱吉衝擊（Cage Shock）那樣奇妙的混亂狀況」⁸⁷。身為凱吉在日本幾乎最早與最大的推廣者，秋山早在 1950 年代領導「實驗工房」⁸⁸時，便為凱吉所受到「東洋主義」的質疑辯護，認為凱吉的作法「並非依存著任何特定的地域，而是在自身大膽的追求中，綜合了與西洋異質的各種東洋問題」⁸⁹。秋山評論凱吉的關鍵字「綜合」，正是實驗工房「突破藝術框架」的成立理念。「...希望能找出異質的各種藝術間有機的綜合，朝向能與生活更貼合、具社會性的藝術形式努力的一個試金石而開辦。」⁹⁰

秋山所謂的「綜合」明顯是對抗著「戰前」而言的，亦即讓藝術突破框架與「生活貼合、具社會性」的努力，才能避免音樂脫離社會「為國家服務的錯誤」。

1973》，p.313-314、353。

⁸⁶ 研究者福中冬子在 2016 年的論著“Re-situating Japan’s Post-War Musical Avant-Garde through Re-situating Cage”中，便指出了相當類似的觀點。「我認為此時一些主要戰後作曲家的作品中所謂『獨特的日本性』，象徵著他們（有意或無意地）對於他們音樂應表達之物的外來期待的回應...這一個源於美國的美學名詞『偶然性』提供了戰後日本作曲家一個既能運用日本傳統、又能與戰前的『國家主義』保持距離的美學策略...」，Fuyuko Fukunaka，“Re-situating Japan’s Post-War Musical Avant-Garde through Re-situating Cage”，p.181。

⁸⁷ 秋山邦晴，〈昭和音樂史メモ〉，《日本の作曲家たち 上一戦後から真の戦後的な未来へ》，p.40-41。

⁸⁸ 由詩人瀧口修造 1951 年匯集組成，以跨領域、突破藝術框架為宗旨，成員包括作曲家武滿徹、湯淺讓二、秋山邦晴、美術家山口勝弘等。

⁸⁹ 秋山邦晴、清瀨保二、瀨木慎一等，〈現代音樂におけるオリエントの問題（二）〉，《シンフォニー》26（1957 年 4 月），p.16。

⁹⁰ 日本近代音樂館編，《戰後作曲家グループ・活動の軌跡 1945-1960》（日本近代音樂館：1998 年），p.9。

而凱吉圖形樂譜與偶然性的嘗試，正是在「綜合了視覺與聽覺等的新次元」上⁹¹，「安靜地破壞了狹隘的藝術類型（Genre）與概念，開啟了空間與時間的嶄新冒險。讓演奏會超越了單純的聽覺式環境」而充滿生活力量的行動⁹²。

然而在秋山對凱吉的皈依中，似乎同樣於理想主義的性格下陷入了一種進步的框架之中。如長木誠司所言，在秋山的音樂史論述裡對戰前作曲家「日本式作曲」的評價中，明顯特意強調影響武滿與實驗工房甚鉅的清瀨保二與早坂文雄的地位，而完全貶低無視了與戰時「近代的超克」連結的諸井三郎⁹³，同樣在自身的立場上假定了某種「進步正確的日本」存在的想像，而多少失去了對於日本更為柔軟的視野⁹⁴。而其以「綜合行動」的生活藝術對抗「閉鎖死寂」的戰前浪漫派的意圖中，秋山自身也未能留下太多實際的音樂成果⁹⁵，而僅是於某種戰後「真正進步的日本」存在的想像下不停向前，顯然在其詩人的批判精神中，也不免陷入了一種理想主義的弊病。尤其輕井澤現代音樂祭後，由秋山作為最重要推手的「草月藝術祭」其實正是凱吉直接訪日表演的「凱吉衝擊」發生之處，而在草月中大量參與活躍的武滿，更在此後儼然正式成為日本現代音樂的代表。可以說秋山對凱吉皈依下的理想主義，同樣幫助了日本樂界對凱吉樂觀的技術性接受，而秋山自身也難免成為了其所謂「進步主義」神話的重要推手。

《日本戰後音樂史》便將此視為一個新時代的轉捩點，58 年原相應著達姆（Darmstadt）前衛音樂講座而生的輕井澤現代音樂祭，在 61 年第 4 回引進凱吉偶然性的高峰後便逐漸沒落，而此時正是「凱吉衝擊」的草月音樂祭開始之時，也象徵著日本作曲家「原創新時代」的開始⁹⁶。爾後日本作曲家便在這一個「日

⁹¹ 秋山邦晴，〈20 世紀美術のイズムと現代音楽の冒険 6 総合〉，《美術手帖》（1960 年 12 月），p.146。

⁹² 秋山邦晴，〈変質する演奏会 名曲・名演奏の陶醉から鮮烈な体験の場へ〉，《朝日新聞》，1962 年 12 月 9 日。

⁹³ 長木誠司，《戦後の音楽—芸術音楽のポリティクスとポエティクス》，p.512。

⁹⁴ 長木誠司，《戦後の音楽——芸術音楽のポリティクスとポエティクス》，p.512。

⁹⁵ 如第二次的輕井澤現代音樂祭時，秋山認為作曲家「應更大膽面對實際的問題、應該與聽眾更靠近」的發言，便被批判為「太過空談的觀念，很遺憾秋山自身也無法有具體的答案」，東京大学・美学科コレジウム・ムジクム〈音楽ルポルタージュ第二回現代音楽祭〉，《音楽芸術》（1958 年 10 月），p.80-81。

⁹⁶ 日本戦後音楽史研究会，《日本戦後音楽史〈上〉戦後から前衛の時代へ 1945-1973》，p.314-317。

本文化論」隨著經濟奇蹟席捲「現代」世界⁹⁷的風潮下紛紛「回歸日本」，在作曲中導入「沈默、間（ま）」⁹⁸等所謂日本傳統美學的新時間性—而使日本作曲家此時開始「超越」了西洋音樂時間性的關鍵，便是凱吉帶來的偶然性方法⁹⁹。然而如前所見，從凱吉得到的「超越性的方法論」並沒有讓日本真正「超越了現代」，而是以「進入現代」代換並自此隱蔽了「克服現代」問題意識的形式下，完成了這一個新時代的交接。

相當象徵性地，1958年4月2日「三人之會」第三次轟動的發表會後，當時為樂界明星的芥川與黛在草月開始的個人展中因忙於媒體活動而未能實現，殊不知相較之下大量參與、甚至與秋山一同企劃的武滿，此時早已來到時代的舞台中央，成為「日本現代音樂」的新代表。作曲家柴田南雄（1916-1996）1973年回顧此時的作曲界時，便表示「...從更大的觀點看來，50年代末便是舊音樂時代的終章(Finale)，在一切意義上處於相反面的『實驗工房』暗示著未來的同時，『三人之會』以華麗的慶典奏出了舊時代的最終章。」¹⁰⁰而如本節所述，《涅槃交響曲》原來並非樂界「回歸日本」的「日本現代」之起點，而是在戰後此時探求克服現代的「日本前衛」之終點，因為以後此問題便不再是問題。

第二節 黛敏郎的時代意義—凱吉批判中的「克服現代」

至此，黛敏郎在音樂史上的獨特性已昭然若揭。一方面身為《涅槃交響曲》作者的同時，事實上黛還與秋山一同，正是凱吉美學在日本最早的推廣者，甚至是在草月凱吉來日的演奏會中，直接與凱吉一同登台演出的作曲家—這恐怕亦是

⁹⁷ 如青木保，《「日本文化論」の変容—戦後日本の文化とアイデンティティー》，p.86；鈴木貞美，《日本の文化ナショナリズム》，p.240-241等。

⁹⁸ 如黛敏郎，〈能と現代音楽〉，《現代謡曲全集》（東京：筑摩書房，1961），p.19；秋山邦晴，〈昭和音楽史メモ〉，p.40等。

⁹⁹ 佐野光司、長木誠司、片山杜秀等，《日本の作曲 20世紀》，p.70-71；日本戦後音楽史研究会，《日本戦後音楽史〈上〉戦後から前衛の時代へ 1945-1973》，p.23、363-376。

¹⁰⁰ 柴田南雄，〈五〇年代から六〇年代はじめの作曲界〉，《音楽芸術》（1973年7月），p.33。

在通史中黛往往被誤置於受凱吉影響的脈絡下的原因。亦即，黛完全處於時代創造的關口上，且更重要地，爾後黛並沒有安逸地逃入任何一個極端中。本節筆者將首先說明黛在此一時代的節骨眼上對凱吉「偶然性」深刻的批判，並以秋山當時的〈黛敏郎論〉作為對比，進一步說明黛在戰後音樂史中的獨特性。

早在 58 年時，黛便在《音樂藝術》寫了兩篇〈約翰·凱吉讚〉(ジョン・ケージ賛)。此文不但是日本推介凱吉美學最早的專文，且事實上在此「讚」中，黛對凱吉的「偶然性」方法進行了相當的批判，因此其實本文更重要的意義在於，其亦為日本對於凱吉偶然性方法最早的系統性批判。

文中黛首先盛讚了其 57 年便認為是凱吉最美傑作的「預置鋼琴」(Prepared Piano) 作品¹⁰¹，認為凱吉在預置鋼琴的發明中開創了音色與節奏的新可能，「瀟灑著令人想起甘美朗一般的夢幻香氣」，在「有機生物」一般自由的作曲技術中「描繪出完全獨有的音響世界，滿溢未知而嶄新的生命力」¹⁰²。

接著黛藉由凱吉對東洋的探求至「偶然性」的軌跡，盛讚凱吉身為「前衛中的前衛」在思想上對作曲界的巨大影響。「在音樂的世界中導入一種無意識(オートマティズム)與非合理性，對於一直以來在現代音樂中被忽略的超現實乃至超自然理念上的確立，凱吉的功績是相當巨大的。例如此其實也是具象音樂美學成立的原動力，甚至也給了十二音以來在音列數字中窮極抽象的流派，帶來巨大的光明，開啟其復活蘇生的道路。」¹⁰³

然而，談及「偶然性」的實際創作時黛卻筆峰一轉，「但讓我感到不滿的是，一個對現代音樂影響如此大的作曲家，凱吉的作品—尤其在『偶然性』之後，並沒有看到什麼充實的成果...」，認為凱吉在偶然性的創作，確實「不過大多就是一些醜聞(スキャンダル)而已...如讓鋼琴家坐在鋼琴前，幾分鐘一個音也沒有彈便退場...像這類的實驗，不用說除了無稽之談(ノンセンス)外什麼也不是」

¹⁰¹ 黛敏郎，〈レコードによる現代音楽入門〉，《レコード芸術》6 (1957 年 10 月)，p.44。

¹⁰² 黛敏郎，〈ジョン・ケージ賛〉，《音楽芸術》16 (1958 年 12 月)，p.19。

¹⁰³ 同上，p.20。

104。在偶然性的方法上明顯區隔了「思想家」與「藝術家」的凱吉，「作為思想家，凱吉對我們世代的影響是比想像中還要巨大的，但我們也必須看見，其同時有著不能再允許藝術家凱吉存在的巨大代價。」認可偶然性在「思想」重要性的同時，但身為「藝術家」的凱吉「創作」的此些「失去了『傳達』機能的作品，也不得不放棄其作為藝術的可能，而其作者自然也不可能是藝術家。」¹⁰⁵

在黨的凱吉論中，我們同樣可以指出兩個有趣的事實：

一、跟吉田一樣，黨甚至更早便已清楚認識到，凱吉受東洋影響的「偶然性」與「非理性」在當時早已流行於無論美國或歐洲的現代音樂景況中。事實上在 61 年大阪的現代音樂祭上，在當時尚未有人能夠對偶然性進行講談的日本¹⁰⁶，正是黨擔任了「偶然性」美學的解說，並且黨甚至清楚地了解偶然性各自在美國與歐洲流行的不同脈絡¹⁰⁷。

二、然而特別的是，相較於將音樂藝術視為不證自明的日本樂界，在論述中黨從未忘記自己正身處於「現代藝術」的語境中。事實上我們可以發現在《凱吉讚》中黨對於凱吉所有的評論，全都立基於「現代藝術（音樂）」的基本出發點。因此在「音樂」中開創新音色與節奏的預置鋼琴作品是成功的傑作，但「一個音也不彈的偶然性」作品，則早已違背了「現代藝術」框架中「表現」的基本精神，因此其作為「作品」本身便毫無道理。

對於「現代藝術」的拘泥絕非放棄了「克服現代」的可能，而相反地正是對「現代藝術」框架清楚的認知，讓黨能夠超越性地看見日本樂界在偶然性的風潮中遺忘「克服現代」問題的危險。事實上，早在 1958 年《涅槃交響曲》後 6 月於《中央公論》上所寫的〈與歐洲音樂的訣別〉(ヨーロッパ音楽への訣別)中，黨便已經清楚觀察到這一個危險。

日本作曲界瀰漫著一種不可思議的風潮…有些評論家甚至相信，能夠將日本

¹⁰⁴ 黨敏郎，〈ジョン・ケージ讚（2）〉，《音樂芸術》17（1959年1月），p.104。

¹⁰⁵ 同上，p.104

¹⁰⁶ 日本戦後音楽史研究会，《日本戦後音楽史〈上〉戦後から前衛の時代へ 1945-1973》，p.315。

¹⁰⁷ 吉田秀和，〈武満と静謐の美学について〉，p.398。

人的民族性以契合西歐作曲技術表現的作品，便是最理想的日本現代音樂…事實上在此長久的問題中，將東洋非合理視為西洋現代起死回生的契機，這種看法顯然是相當危險的…¹⁰⁸

對於梅湘、布列茲與凱吉在音樂中被東洋啟發的不合理性，黛表示「雖然他們絕非淺薄的異國主義（エキゾティシズム），但西洋作曲家與東洋思想的邂逅，始終是在西洋基督教二元辯證的邏輯基礎下對其論理性的接觸，與在佛教中從一元出發、在生活中便存在著禪的日本（東洋）人始終有著根本上的差異…」¹⁰⁹而爾後 61 年的〈能與現代音樂〉（能と現代音楽）中，黛更進一步預見了日本作曲家爾後「回歸日本」風潮的危險，

近來因為時間性、間等美學上與現代音樂似乎多所共通，能樂反過來引起了作曲界的巨大興趣與取用，如此天真安逸的作法所具有的危險性是不言自明的…¹¹⁰

黛所謂的危險，也非主張東洋（日本）相對於西洋的某種優越性，而是日本樂界在東洋美學於西洋流行的風潮下安逸地「進入現代」，被西洋同化而忘卻了「克服現代」問題中「自身（日本）」與「現代（西洋）」之間的張力。借用黛的話來說，「（藝術中）我們以『無』為終極目標的掙扎，與凱吉一開始就直接從『無』出發的無意義，始終是完全不同的。」¹¹¹

亦即，相較於當時日本樂界普遍對凱吉偶然性「技術性」的接受，黛與秋山相同，從開始便未僅將偶然性視為一種技法，可說是當時對凱吉美學形而上的意義接受最為深刻的兩人。但進一步賦予了黛獨特性之處，便是秋山相信了凱吉「克服現代」的解答，而與對凱吉技術性的接受下，消彌了問題意識的樂界某種程度相合；黛卻在自身深度的參與後，仍徹底否定了凱吉的作法。因此相較於秋山，對黛而言「克服現代」的問題意識仍然一直未解決地存在著，這也是為何黛在論

¹⁰⁸ 黛敏郎，〈ヨーロッパ音楽への訣別〉，《中央公論》73（1958年6月），p.228-229。

¹⁰⁹ 同上，p.229。

¹¹⁰ 黛敏郎，〈能と現代音楽〉，《現代謡曲全集》（東京：筑摩書房，1961），p.19。

¹¹¹ 黛敏郎，〈私の現代音楽観—現代音楽に〈神〉を—〉，《音楽芸術》（1959年8月），p.17。

述中與此問題即將消失的樂界有著如此強烈的對抗性。

而究竟是什麼造成了秋山與黛對凱吉接受的差別？筆者認為關鍵在於與「過去」的連續性。對秋山而言，「戰前、過去」的日本傳統是必須切斷的遺毒，真正的日本存在於「戰後的未來」，因此既出自日本美學，但又不必與過去連結而具無限創造可能的「偶然性」便成了一個理想的解答。然而對黛來說，「在生活中便存在著禪」，從「戰前、過去」便附與在日本人身上的「日本傳統」卻是確實存在而難以割捨的，且始終與西洋有著根本上的差異。

對此，秋山在 1959 年所寫的《黛敏郎論》正好可提供一個非常好的參照，若將其與黛自身當時的言說相互對照，便可發現相較一般論述中簡單以《涅槃》為界將黛分為「西洋先鋒 vs. 回歸日本」的二分法¹¹²，實際上黛在 50 年代極獨特的經歷下，有著戰後日本樂界中對「克服現代」問題幾乎最深刻的認識。

在〈黛敏郎論〉中，秋山給予了黛在其此時批評的日本作曲界中近乎最高的評價。論中秋山以「量的作曲家」形容黛，而在此所謂「量的」相對於「質的」而言，反而是具有高度稱讚意涵的。

秋山表示，當時日本作曲家普遍具有一種「質的」弊病，「作曲家往往滿足於自己的才能，企圖將某一種語法技術鑽研至『完美』，然而作品卻與真正的實生活脫離，沉溺於自我的美世界中...」，形成一種「毫無行動力與發展性」的風氣。而「量的作曲家」黛正是在此「樂壇的弱點」中，極少數不拘泥於完美，不停更換嘗試各種語法創作者，「我所謂量的作曲家，指的是黛是一個在觸手上極為廣闊以及變化極多的作曲家，總是在嘗試各種誰也沒試過的新東西...」¹¹³，正是如此的動能中讓黛作品具有了「不可思議的強韌生活力」。

秋山指出，在學校時已展露了大膽個性的黛，真正開始領先樂界的各種先鋒嘗試大致始於 1953 年，而此時黛身上發生的變化，便是其正式成為了一個「音響主義者」，這一個評論後來亦成為了黛論的經典。「在此一量的發展中，黛對於

¹¹² 如船山隆，〈音響の彼岸に—黛敏郎論〉，收於《現代音楽（1）音とポエジー》（東京：小沢書店，1983），p.71；岩城宏之，《作曲家武満徹と人間黛敏郎》，p.55。

¹¹³ 秋山邦晴，〈黛敏郎論〉，《フィルハーモニー》31（1959年4月），p.10。

新技術與新語法不停的追求，其實都是為了滿足他對『新音響素材』的追求...對黛而言，比起每個音或個別樂器本身的問題，他們如何結合—『集合體的實際音響』才是問題所在」¹¹⁴。而這一種對於「實際音響」的信賴，正表現了黛作品與生活中「實際感性」的緊密連結，1954年的《饗宴》(Bacchanale)便是黛在「動的」音響追求下最成功的代表作。「...大膽摒棄了傳統三管編成的交響樂團，大量使用薩克斯風與打樂器...黛清楚把握著音響的真實(リアリティー)，具有一種戰前作曲家沒有的『音響印象』...縱使在形式上確實有許多相當明顯的不完美與缺陷，但卻如同標題一般，在新鮮強烈的活力下帶著十足新音響的真實，為一名符其實音響的饗宴。」¹¹⁵

以秋山的立場而言，其對於黛的稱讚或尚是意料之中，但在普遍將黛 50 年代的活動視為「西洋引進者」的日本樂界¹¹⁶中，秋山當時便精準地讀出了黛 1953 年後的實驗中「克服現代」的前衛意義，無疑是相當具有洞見的。若比對黛自身的言說，便可發現 48 年黛在學時在藝大校刊上完全「世界主義」¹¹⁷的言行第一次出現明顯的變化，確實就在 53 年時自行結束留學從巴黎回國後。

1953 年後，黛的論述中開始明顯地出現「民族作曲」、「新日本音樂」的意識¹¹⁸。而此時自己離開了巴黎音樂院的黛開始對「新日本音樂」的追求，恐怕便源自於對「現代」的遠離與對抗意識。53 年黛所著手日本首部的「具象音樂」作品《給具象音樂的 X.Y.Z》的解說中，黛便表示自己在巴黎留學真正最大的收穫正來自於「學院之外」—在皮埃爾·謝弗(Pierre Schaeffer)的具象音樂演奏會中，發現了此一「開啟作曲家無限表現可能」¹¹⁹的方法。

¹¹⁴ 同上，p.11。

¹¹⁵ 同上，p.11。

¹¹⁶ 如岩城宏之，《作曲家武滿徹と人間黛敏郎》，p.54-55；團伊玖磨，〈追悼黛敏郎〉，p.26 等。

¹¹⁷ 「民族主義已完全被世界放逐，不管是日本人、還是法國人，都應該先認識到自己世界人的身份，而此後的音樂必然是國際的。」，黛敏郎，〈モダンニズム再認識〉，《上野》1 (1948 年 4 月)，p.19。

¹¹⁸ 如 1953 年談及作曲目標，黛便表示「更貼近自身音感的日本新音樂」，黛敏郎，〈今年の課題〉，《音樂芸術》11 (1953 年 1 月)，p.47；而 1954 年三人之會的訪問中，黛亦與芥川和團討論到戰後「新民族式」作曲的問題，〈新しい作曲グループ「三人の会」の発言〉，《音樂芸術》12 (1954 年 2 月)，p.60。

¹¹⁹ 黛敏郎，〈ミュージック・コンクレートのための作品 X、Y、Z〉，《ミュージック・コンク

而日後無論是 55 年更進一步從事日本首部的電子音樂創作，抑或是在交響樂團的新嘗試，也都明顯可見如此「對抗現代」的意識。如 56 年對電子音樂的討論中，黛表示「此一完成度最高的語法，可以說是一種真正的國際性言語...所調的（電子音樂）脫離了人性，反而不正是東洋作曲家在新時代表達思想與民族性的絕佳機會嗎？」¹²⁰，而秋山高度評價的《饗宴》，則是在瓦雷茲(Edgard Varèse)的音堆(Tone Cluster)作法中得到處理「19 世紀浪漫主義發展以來，與東洋吾人的美學完全對立」¹²¹的交響樂團的新啟發，使用大量打樂器如邦哥鼓(Bongos)、康加鼓(Congo)、鑼等，甚至鋼琴亦完全作為打樂器以敲擊和聲(Percussive Harmony)處理，而能「突破交響樂團的西洋傳統對和聲、對位的重視，改以音色為主要關心，讓各種音色在作品中對決」¹²²。

可以說黛 50 年代在樂界中的各種先鋒實驗，確實與秋山的理想幾乎是完全貼合的：在各種最新國際前衛的語法中，找尋有別於戰前「過時的民族主義」¹²³，但又能夠「克服西洋藝術傳統（現代）」的戰後新日本未來—「破壞著既有的形式，身為作曲家的他在新鮮的表現下展開的抵抗中，正能看見我所謂詩的精神。」¹²⁴恐怕本業為詩人的秋山對黛的激賞中，正是在黛身上精準地找到了自己在日本樂界中在「克服現代」問題上的少數同伴。

然而從 1956 年開始，秋山觀察到黛作曲中第二次「令人在意的」變化。秋山發現了黛此時開始對十二音列技法的興趣，但音列技法對音樂自行運行的自律性信賴下對於完美的追求，反而讓黛陷入了「過度信賴音響素材」的危險。對於黛當時的音列嘗試《六重奏曲》，秋山便認為「以形成的音響本身為目標下，只

レート、電子音楽オーディションプログラム》，1956 年 2 月 4 日。

¹²⁰ 阿部展也、原田義人、黛敏郎、吉田秀和、〈座談会「現代芸術をめぐって」〉，《音楽芸術》14（1956 年 5 月），p.45。

¹²¹ 黛敏郎，〈Tonepleromas 55〉，《「3 人の会」プログラム》，1955 年 6 月 23 日。

¹²² 黛敏郎，〈饗宴について〉，《シンフォニー》4，1954 年 6 月。

¹²³ 團伊玖磨、芥川也寸志、黛敏郎，《現代音楽に関する 3 人の意見》（東京：中央公論社，1956），p.109-110。

¹²⁴ 秋山邦晴，〈黛敏郎論〉，p.13。

形成了一個空虛而毫無動能的音響影像」¹²⁵，可說是黛最大的失敗作，認為音列技法是一個讓會黛「感性指南針亂掉的技法」。

如此脈絡下，秋山在同樣使用了音列作法的鉅作《涅槃》中看見了同樣的危險。在同樣為黛一貫的大膽精神所感動的同時，秋山表示，

（黛）對於不過只是偶然發現的許多音響素材之一的梵鐘與讀經，並未真正貫徹背後的東洋精神，而是試圖於音列等技法人工地重現音響的餘韻...當音響與思考之間的衝突消失，這種放手讓音響自己運動、完全信賴於音響素材本身的作法，正是閉鎖的日本文化中特有的，委身於所謂「自然的神話」中，以一種否定運動、靜的形式為「美麗的死亡」送上讚歌的審美主義。¹²⁶

而這一個「危險」，實際上才是此時秋山執筆此黛論的主要原因——在《涅槃》中，秋山看見了黛從量的作曲家往質的作曲家「變質」的危險。「曲中明顯人工的裝飾性中閉鎖的音響，不同於其過往作品的開放感，陷入了極私人閉鎖印象的危險」，尤其採用了天台宗「聲明」的最終樂章《一心敬禮》中，「最終團塊靜滯的高潮音響，宛若恍惚於『美與夢』世界氛圍的餘韻中，大大弱化了主體的行動意志」。¹²⁷秋山認為，《涅槃》大大展示了黛「浪漫主義」（ロマンティズム）的資質，讓黛似乎如戰前給日本傳統送上讚歌的「日本浪漫派」一般，沈溺於「無行動」的美的體驗中，陷入非常「內在」（intime）之私人美意識的危險。

也就是，秋山認為「十二音列技法」對音樂完美自律性的信賴，正巧與黛對「傳統音響素材」的沈溺相輔相成，讓黛產生了「變質」的危險。在當時日本樂界仍驚於鉅作《涅槃》以及黛的「轉向」時，秋山便已跳脫出了「使用日本素材與否」的框架，再次精準地讀出了黛實際從 1956 年開始的變化脈絡，如此近乎超越性的視角無疑是相當冷靜清晰的。但同樣清楚的是，秋山批評的出發點，顯然仍是其一貫與「戰前浪漫派」切割的態度¹²⁸，而不免忽略了「戰前浪漫派」對

¹²⁵ 同上，p.13。

¹²⁶ 秋山邦晴，〈黛敏郎論（續）〉，《フィルハーモニー》31（1959年5月），p.49。

¹²⁷ 同上，p.48。

¹²⁸ 事實上黛論的開頭，秋山便以黛 59 年與三島合作祝賀皇子明仁的《祝婚歌》為例，並幫黛「劃清界線」，表示「對政治應沒什麼關心」的黛而言，只不過是一個「作曲的機會」；而對《涅槃》

日本傳統的追求，其實正好便在戰前「克服現代」的問題中扮演了重要的角色¹²⁹。若對照此時黨自身的言說，便可發現對於過去傳統的態度，正是 56 年後黨與秋山分歧的關鍵—秋山認為黨「不過當作一個音響素材偶然發現」的傳統，對黨而言實際上又代表著什麼呢？

56 年 7 月黨二次渡歐，親自參與了前衛音樂重鎮達姆城（Darmstadt）夏季現代音樂講座，此後黨便明顯受到影響，如秋山所指出開始展現出對序列（Serial）技法巨大的興趣。但在 56 年前半尚且是失去感性¹³⁰而容易陷入「數學遊戲」¹³¹的「序列作法」此時之所以吸引黨，正是因為黨發現了作曲家中序列窮極合理之後的「非理性」—語法背後實際存有的「傳統」。

在講座中親自見證了序列作法新成功的黨，在其後的數篇見聞中便不停論及史塔克豪森（Karlheinz Stockhausen）以及布列茲（Pierre Boulez）等人在序列作法引進非合理感性的成功¹³²。黨認為，此一序列的「合理」背後存在「非合理」的傳統，正是其成功的秘密。如 57 年的〈超越魏本之物〉（ヴェーベルンを超えるもの）一文中黨表示，

魏本（Anton Webern）音樂中最內層、最美的部分，其實是音列技法確立前，作品裡由魏本「音感覺」所支撐的非理性世界中，那些「無法分析」的地方…而布列茲《無主之槌》的成功，同樣在序列作法在窮極合理後，曲中由布列茲的感性和「音感覺」所引進，彷彿承襲自老師梅湘的法國傳統，近乎宗教一般神祕而充滿魅力的「非理性」。¹³³

而這一種對於「傳統與音感覺」確實存在的認識，顯然啟發了黨對自身過去傳統的「轉向」。57 年結束歐洲行歸國後的文章〈傳統與學院〉（伝統とアカデミズム）便可謂是黨首次真正的轉向宣言。文中黨藉由傳統與學院的對立，幾乎

的評論更引用與左翼色彩濃厚的花田清輝的對談，都顯示了秋山的政治色彩交遊，秋山邦晴，〈黨敏郎論〉，p.8。

¹²⁹ 可參考如柄谷行人，〈近代の超克について〉，p.234。

¹³⁰ 阿部展也、原田義人、黨敏郎、吉田秀和，〈座談会「現代芸術をめぐる」〉，p.45

¹³¹ 團伊玖磨、芥川也寸志、黨敏郎，〈現代音楽に関する 3 人の意見〉，p.151。

¹³² 黨敏郎，〈ヨーロッパ現代音楽報告〉，p.58。

¹³³ 黨敏郎，〈ヴェーベルンを超えるもの〉，〈音楽芸術〉15（1957 年 8 月），p.86-87。

表達了向傳統的全面輸誠。首先黛藉由自己離開巴黎音樂院的回顧，說明自己一貫討厭學院的立場，

在奧賓（Tony Aubin）的作曲課中，我這個來自東經一百三十五度之東洋國度的留學生，此時還要在模仿海頓的風格寫作中，被禁止使用屬和聲功能以外的七和絃、遑論九和絃…在此不知有何意義的迂腐課程下，感覺我已無法再與仍醉心於弗雷（Gabriel Faure）和聲的同儕們打交道…¹³⁴

接著黛將「傳統」置於了「學院」的對立面，「藝術的歷史，不管在任何時代，便是一部傳統與學院的鬥爭史。而此鬥爭在最後必定以傳統勝利告終」¹³⁵，再藉由布列茲的例子，指出「傳統」與「前衛」實際處於同一陣線的事實：

布列茲與德布西所謂「放出惡臭的香爐」，指的絕非光輝的傳統，其實是毒害那傳統的學院，如屍體展場一般的學院，可謂是與法國那潑辣的傳統距離最遠的事物。學院的本體則是一個巨大又可怕、完全的無機物…用方便行事的體系，以為可以將傳統從某點切離，永久封存並祭於神壇上侍奉。¹³⁶

而《無主之槌》鮮活的前衛精神中，含有潑辣、大膽又神秘的感性，正是布列茲「繼承於德布西、弗雷、梅湘後，光輝的法國傳統」。「領軍前衛」的布列茲事實上正是一個優秀的「傳統主義者」：「傳統在時代之中，永遠都代表著前衛的意識，並再活生生地繼承至下一個時代的。」¹³⁷

最後，黛將自己以前對傳統的遠離，歸咎被日本「學院」與「傳統」混同的情形所欺騙，「我一直以來對傳統的遠離，便是以為那討人厭的學院就是傳統…日本此國的傳統主義者們，把 19 世紀從西方借來的學院視為傳統，無視真正的日本傳統，其所侍奉者，不過是毫無內容的冒牌貨…」¹³⁸，但在此前衛重鎮所感

¹³⁴ 黛敏郎，〈伝統とアカデミズム〉，《音楽芸術》15（1957年3月），p.222。有趣的是，1952年當時黛在巴黎的投稿中，卻將奧賓（Tony Aubin）的課程形容為學院中「特別滿溢新風、充滿收穫」的，顯然此時對日本傳統的轉向也改變了他的評價。黛敏郎，〈パリに学ぶ〉，《芸術新潮》3（1952年9月），p.44。

¹³⁵ 黛敏郎，〈伝統とアカデミズム〉，p.220。

¹³⁶ 黛敏郎，〈伝統とアカデミズム〉，p.219-220、221-222。

¹³⁷ 同上，p.222。

¹³⁸ 同上，p.226。

覺到的光輝傳統，始終是布列茲的、法國的和西歐的，而與「東經一百三十五度之日本」有著根本上的差別。

「此行之深感者，便是日本與歐洲的『距離』...此行中其實數次曾想過就在歐洲定居，但愈親近當地，便愈感覺身為一個日本人的實感...最後，我們與日本傳統的斷絕，仍然必須由我們自己的手親自將其補起。」¹³⁹並在最後以近乎悲壯的語調，黨正式地宣告了自己對於「過去日本傳統」的轉向。

至此，秋山與黨 56 年後的分歧已非常明瞭。即在同樣「克服現代」的意識中，對秋山來說「過去的日本傳統」與「現代」是同一陣營而必須被克服的遺毒；但對於黨而言，他發現了「過去的日本傳統」是與「前衛」處於同一陣線而能夠「克服現代」的。

如此二次渡歐浸於前衛又回到日本的經歷，也讓黨在這一個時代的關口上，對於「克服現代」的難題，有著完全獨一無二的姿勢。黨沒有逃避這一個「克服現代」的問題：他不相信西洋「現代的」普遍性，既未如 52 年一同去巴黎留學的矢代秋雄從此醉心於法國音樂、也未如 56 年一同參與達姆樂派脈絡的諸井誠¹⁴⁰鑽研於德奧序列中，更沒有像原博¹⁴¹或老師伊福部昭那樣「浪漫的」停留在過去；而在 60 年的關口上面對這一個問題時，他的解答也沒有像武滿（以及爾後的日本作曲界）那樣「經濟的」進入現代，但也沒有像詩人秋山一樣只是「理想的」寄託於戰後的未來。黨並未遁入任何一個極端，而一直在音樂中保持著「日本」與「西洋現代」之間的張力。

在本節的最後，我們可以藉由近年對《涅槃交響曲》研究的新成果，進一步回應秋山對於《涅槃》的批評，並說明黨處於這一個關口上的必然性。

2009 年京都藝術大學的研究者清水慶彥在博士論文中，以「音列技法」為出發點，意圖證明在 1950 年末到《涅槃》時，音列技法對黨具有過去音樂史中

¹³⁹ 同上，p.226-227。

¹⁴⁰ 諸井在 1956 年時便與黨合作了電子音樂作品《7 的變奏》（7 のヴァリエーション），達姆夏季講座後，1957 年更與黨一同舉辦了「新藝術（アルス・ノヴァ，Ars Nova）」作品展。

¹⁴¹ 以巴哈為作曲皈依的原博對凱吉以及「現代音樂」全體劇烈的批判，可參考其著書《無視された聴衆—現代音樂の命運》（東京：ケンロードミュージック），1996。

被忽略的重要性¹⁴²。清水指出在《涅槃》的節目單中，黛自身便表示了音列技法在曲中的重要性：「最初所呈現的 13 個合音 — 此些不過為 3 種的合音藉由時值上的交錯出現而成為主題...」¹⁴³，認為黛曲中重現梵鐘音響的〈梵鐘效果〉（Camponology Effect）中，所謂藉由「解析」各地名寺的梵鐘音響並經過「實驗」所作出的三種的「基本合音（黛故意使用合音與西洋和音區別）」¹⁴⁴，其實際的成立過程一直無人得知，而黛在解說中所言的「為了用三種的合音表現所有的十二音，不得不把其基音做成大六度及完全五度的關係。」便顯示了十二音列作為合音成立原理的重要線索。¹⁴⁵



【圖一】《涅槃交響曲》節目單中的三種「基本合音」¹⁴⁶

清水從黛最早的序列作品《小宇宙》（ミクロコスモス）開始，追蹤黛使用音列的特徵，指出黛在音列上使用大量半音的特殊作法，並再藉由對《涅槃》的詳盡分析，找出了黛在全曲中實際使用同樣充滿半音的十二音列原型。且在第一樂章中，清水在拍節上也找出了幾乎近似於嚴格序列的對稱構成。

¹⁴² 清水慶彥，〈黛敏郎の音列技法：音列にもとづく「堆積的音響」の手法〉，博士論文，京都市立芸術大学，2009，p.6、42。

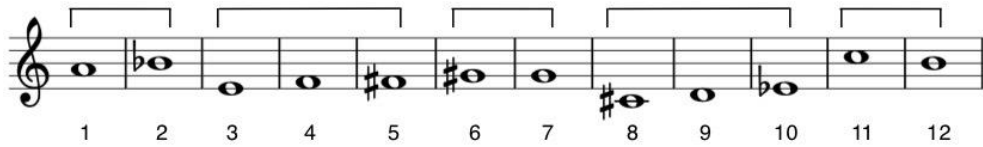
¹⁴³ 黛敏郎，〈涅槃交響曲について〉，出於《涅槃交響曲》初演節目單，1958年4月2日，p.2。

¹⁴⁴ 同上，p.1。

¹⁴⁵ 清水慶彥，〈黛敏郎の音列技法：音列にもとづく「堆積的音響」の手法〉，p.42。

¹⁴⁶ 打譜自黛敏郎，〈涅槃交響曲について〉，p.5。

譜例12 《涅槃交響曲》カンパノロジーの部分の音列。



【圖二】〈梵鐘效果〉中亦見於《小宇宙》等作、黛特色的半音式音列¹⁴⁷

【表2-2-1】第1樂章の拍数構造

セクション	拍数構造
A	5→4→7→3→6→2→1→6→3→7→4→5
B	3→4→1→5→2→6→7→6→2→5→1→4→3→3→3→2→6→5→2→3→3→3
C	4→1→5→2→6→7→6→2→5→1→4→3
D	5→4→7→3→6→2→1→6→3→7→4→5
E	3→3→2+1 / 2→9→4+2 / 3→4+1 / 2→8→4→4→4→4→4
F	4→4→4→4→4→2→4→4→3+1 / 2→1→4→2
G	5→4→7→3→6→2→1→6→3→7→4→5
H	4→4→4→4→4→4→4→4→4
I	5→5→5→5→5→5→4→4→4→4

【圖三】《涅槃》第一樂章〈梵鐘效果〉中拍節上「對稱的」序列手法¹⁴⁸

由此，清水推測在《涅槃》的作曲過程中，「十二音列」的構成考量可能才是黛所謂「基本合聲」真正的來源—黛將十二音「群組化」地分配在了三種合音中。清水指出，這一種堆積音列形成合音的方法是黛使用序列的獨特性，而《涅槃》正是黛身為序列作曲家的代表作，反駁了過往日本樂界普遍將《涅槃》視為黛「民族轉向」作品的看法¹⁴⁹。

¹⁴⁷ 打譜自清水慶彦，清水慶彦〈黛敏郎の音列技法：音列にもとづく「堆積的音響」の手法〉，p.42。

¹⁴⁸ 取自高倉論文中對於清水分析的整理表格，高倉優理子，〈「黛敏郎《涅槃交響曲》の「カンパノロジー・エフェクト」に関する考察〉，p.31。

¹⁴⁹ 清水慶彦，〈黛敏郎の音列技法：音列にもとづく「堆積的音響」の手法〉，p.118。



【圖四】《涅槃》中音列分群於三種「合音」中的堆積作法¹⁵⁰

另外，2016 年慶應大學的高倉優理子在其碩士論文中，根據日本近代音樂館新所藏〈Camponology 資料〉的手稿資料，解明了《涅槃》作曲過程的重大謎團。高倉在資料中發現了物理學者山下敬治 1948 年的論文〈實驗音響學〉，並在比對後發現黛在《涅槃》中所謂的「三種基本合聲(高倉論中以 A、B、C 稱之)」，其實便是將山下論文中對於日本各名寺梵鐘泛音頻率既有的分析結果，以近似值對上十二平均律後，「去掉微分音」再如黛說的「為了用三種的合音表現所有的十二音，把其基音做成大六度及完全五度」移調，並附加上「為了共振效果的音」(ビートのための附加音)所做成¹⁵¹。A 來自於東大寺的梵鐘泛音加上 A 音、B 則是所有梵鐘泛音頻率的平均值以 F# 為基音移調加上 E 音、C 則來自所有半鐘泛音頻率的平均值再以 E 音為基音移調構成¹⁵²。而〈梵鐘效果〉樂章中出現的所有其他「合聲」也都來自於山下論文中各大名寺梵鐘的分析結果對上十二平均律後，再分別以 12 音為基音移調的各種版本¹⁵³。

以梵鐘泛音頻率平均值對上十二音律的近似值，再去掉微分音並移調的手法而言，高倉的研究某種程度上確實證實了清水的推測。即《涅槃》中「音列手法」的確扮演在方法上舉足輕重的角色，但另一方面如高倉研究目的所言，她也同時證實了《涅槃》背後黛對梵鐘音響的依據確實是「有所本」的¹⁵⁴。

¹⁵⁰ 取自清水慶彥，〈黛敏郎の音列技法：音列にもとづく「堆積的音響」の手法〉，p.74。

¹⁵¹ 高倉優理子，〈「黛敏郎《涅槃交響曲》の「カンパノロジー・エフェクト」に関する考察—日本近代音樂館蔵「Campanology 資料」の検討を中心に〉，p.62。

¹⁵² 同上，p.108。

¹⁵³ 同上，p.108。

¹⁵⁴ 同上，p.8。

而更關鍵的是，綜合清水與高倉的研究後，我們可以發現在《涅槃》中音列手法與梵鐘音響的關係，事實上與秋山的批評是大相逕庭的。黛並沒有在音列對自律性的追求下沈溺於梵鐘音響的再現中，相反地梵鐘音響在曲中實際上與音列存在著明顯的張力：梵鐘影響了音列的構成，但在音列中也必須去掉微分音、增減音程與移調，甚至連梵鐘音響的餘韻，實際上也服膺於序列嚴格的拍節計算。

亦即，可以說《涅槃交響曲》便是黛自身對於達姆「前衛」及其極欣賞的布列茲作品《無主之槌》¹⁵⁵的呼應。黛在布列茲序列的成功中所發現，在「窮極合理的序列作法」中所存在「如宗教般不合理的法國傳統音感」—《涅槃》正是黛在其發現與前衛同一陣線的傳統中探求「克服現代」的首次嘗試，梵鐘音響所代表的，便是在「合理的序列（現代）」中與其衝突的「日本傳統音感」。

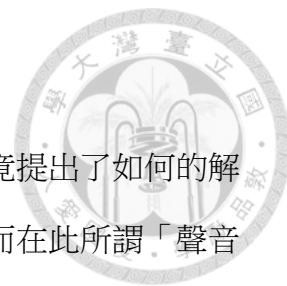
戰後音樂的通史告訴我們，日本樂界在 50 年代仍在實習的「序列技法」，被 60 年代由席捲日本的「凱吉衝擊所克服超越」，爾後便是日本作曲成功獲得「原創性」（オリジナリティ）的新現代¹⁵⁶。只不過原來《涅槃》並不如過去論述中所認為，處於「新現代」的這一邊為日本作曲家回歸日本的新起點¹⁵⁷，而是從此在音樂史中所謂已經「被超越」、不折不扣的序列音樂。如此便無怪乎沒有進入「新現代」的黛，從此也被戰後音樂史所「超越」而消失於其中了—亦即，黛 60 年代後在日本戰後音樂史的消失，其實便代表著「克服現代」問題在樂界的消失，只是對黛而言，此問題在其後仍一如往常地存在著。

¹⁵⁵ 黛在此時的文章中，包括前所提的〈伝統とアカデミズム〉等，多次提及自身對於布列茲及《無主之槌》的讚賞。可見黛敏郎，〈ブーレの問題作「ル・マルトー・サン・メートル」〉，《プレイバック》（1957年2月），p.26-28。

¹⁵⁶ 日本戦後音楽史研究会，《日本戦後音楽史〈上〉戦後から前衛の時代へ 1945-1973》，p.314。

¹⁵⁷ 如岩城宏之，《作曲家武満徹と人間黛敏郎》，p. 54-55；秋山邦晴〈黛敏郎論（続）〉，p.47。

第三節 黛敏郎「聲音的」解答



那麼《涅槃》之後，黛對持續存在的「克服近代」問題究竟提出了如何的解答？本節筆者將黛 60 年代的解答路線以「聲音的」形容之，而在此所謂「聲音的」實踐，有著對抗凱吉與日本樂界流行的「無音」的意涵。

否定了凱吉後，黛同樣明白在現代藝術中主張東洋普遍性的不可能，

…但試想之，我們應該要表現的世界—我甚至不將其限定為東洋的，畢竟甚至是形塑我的各種要素中，非常顯然根本不可能是單純東洋的…也就是，如果要以完全脫離歐洲現代的觀念為前提的話，某種意義而言，便必須處於甚至要否定「藝術」基本理念的立場上。¹⁵⁸

面對著如此的難題，黛所提出的嘗試是將現代音樂再次「回到神」¹⁵⁹，而黛所謂的「神」，指的便是其所謂由每個人非理性支撐的「音感覺」。

（凱吉）從「無」出發邁向「無」的運動…只是一直停滯在無之中，然後這個無什麼也不能產生，他的無從一開始就死了。也就是凱吉的音樂，乍看似乎是「神意」的產物，但實際上是從一開始就拒絕了「神」。¹⁶⁰

而這一個音樂中的「神」，「毋寧是背向如此虛幻的現代音樂，住在佛朗民歌、吉普賽的小提琴與原始的民俗音樂中的…」¹⁶¹。黛認為，「若我們能將對音樂的態度還原到更加肉體、根源而虔誠的感動」，進而在邁向無的努力中「能窺見神的樣貌一角，便是無上的喜悅。」¹⁶²此所謂「多神教的音樂」¹⁶³中的「神」並不是「特定於西洋或東洋、基督教或佛教的」，甚至可以是「原子力、電子科學，這些都可以說是神」，即黛一直強調，每個人都不同且獨有的「音感覺」¹⁶⁴。

¹⁵⁸ 黛敏郎，〈ヨーロッパ音楽への訣別〉，p.232。

¹⁵⁹ 黛敏郎，〈私の現代音楽観—現代音楽に〈神〉を—〉，p.17。

¹⁶⁰ 同上，p.17。

¹⁶¹ 同上，p.20。

¹⁶² 同上，p.16、p.20。

¹⁶³ 黛敏郎，〈私の現代音楽観—現代音楽に〈神〉を—〉，p.20；黛敏郎，〈現代に多神教の音楽を〉，《朝日新聞夕刊》，1969年4月14日。

¹⁶⁴ 黛敏郎，〈私の現代音楽観—現代音楽に〈神〉を—〉，p.20。

因此黛此後對於「克服現代」難題的解答，便是一種試圖將「音樂」還原到「聲音」體驗的路線——在音樂獲得自律性以前，連結到更加根源的音感覺——而支撐著黛音感的，便是背後的日本傳統。筆者認為，黛在 60 年代這一種將「音樂」還原至「聲音的」解決，大致表現在以下兩個策略上：一是對於傳統素材「聲音的」再現，二則是在日本傳統中找到與現代藝術共通的「表現」部分。以下筆者將以黛 60 年代的作品《曼荼羅交響曲》、《BUNRAKU》、《BUGAKU》與《Essay》為例，說明黛在這一個問題上「聲音的」實踐。

（一）「聲音」背後確實存在的日本民族傳統

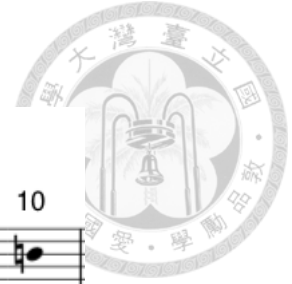
首先黛在 60 年代與日本樂界明顯的傾軋，便是對於音響背後存在民族傳統的確信。在《涅槃》後，黛 60 年代時便明顯地更進一步開始在作品中直接使用五聲音階以及傳統音樂。而事實上，如此外顯的民族作曲方法在戰後以來便往往被視為古老而政治不正確的戰前遺毒¹⁶⁵，更與當時受凱吉影響流行的「靜美學」形成強烈的對比。而在黛 60 年代的作品中，我們似乎便能看見其漸進地重新正當化作曲中使用傳統素材的努力：首先試圖確證五聲音階與傳統音樂背後存在的民族傳統，再於作曲中直接再現傳統音樂的音律、音色，到全體樂段的音響。

1960 年作為《涅槃》姊妹作的《曼荼羅交響曲》中，黛繼續以佛教與梵鐘為主題，並同樣使用了音列手法。但有趣的是，本作中黛使用的音列並不是如《涅槃》的十二音列，而是一個特殊的「十音音列」，且重要的是這一個音列的前後五音，正好形成了兩組日本傳統五聲的陽音階。在節目單上，黛表示此音列來自「對數個梵鐘進行音響分析後，將所有梵鐘的泛音統一以 C 為基音，根據泛音出現的次數由高到低排列所得」¹⁶⁶，而此「我國造鐘師在無意識中不停探求、民眾最親近的鐘響」，包含「在兩組五聲的陽調順序出現的泛音中」的事實，正是

¹⁶⁵ 包括黛自己在 50 年代時都多次發表類似的意見，可見如芥川也寸至、團伊玖磨、黛敏郎，《現代音樂に関する 3 人の意見》，p.109-110、p.169。

¹⁶⁶ 黛敏郎，〈曼荼羅 (mandala)〉，《「三人の会」プログラム》，1960 年 3 月 10 日。

「我國大和民族對音響的審美感最確切的例證」¹⁶⁷。



第一圖



【圖五】《曼荼羅交響曲》中兩組陽音階構成的十音音列¹⁶⁸

在高倉研究的〈Camponology 資料〉中，也包含了《曼荼羅交響曲》的資料，證實黛確實是從資料上所有名寺梵鐘音響的統計過程得到這一個音列¹⁶⁹。黛的意圖是相當明顯的：經由科學性的統計，證明梵鐘並不是「偶然發現的音響」，而確實有著背後確切存在的「日本民族傳統」。而反過來說，五聲音階背後實際存在「大和民族對音響的審美感」，也藉由日本人生活中的梵鐘得到證實，讓黛能夠在曲中直接以音列的形式使用之。

【圖版 3-3-2】



【圖六】Camponology 資料中黛對泛音的「統計」¹⁷⁰

¹⁶⁷ 同上。

¹⁶⁸ 打譜自黛敏郎，〈曼荼羅 (mandala)〉，《三人の会》プログラム，1960年3月10日。

¹⁶⁹ 高倉優理子，〈「黛敏郎《涅槃交響曲》の「カンパノロジー・エフェクト」に関する考察—日本近代音楽館蔵「Campanology 資料」の検討を中心に〉〉，p.66。

¹⁷⁰ 取自高倉優理子，〈「黛敏郎《涅槃交響曲》の「カンパノロジー・エフェクト」に関する考察—日本近代音楽館蔵「Campanology 資料」の検討を中心に〉〉，p.66。



【譜例一】《曼荼羅》中，直接使用 1-5 的五聲陽音階的長笛獨奏¹⁷¹

1960 年直接以傳統人形淨琉璃文樂為題的大提琴獨奏作品《BUNRAKU》中，黛更進一步連結了傳統音樂背後確實存在的民族音感。曲中黛試圖在一隻大提琴上再現傳統文樂中三味線與義大夫的音響¹⁷²，以大提琴的撥奏（Pizzicato）模仿文樂中粗棹（太棹）三味線演奏中「Sawari」（さわり）撞擊琴身的音色、而音色連綿的弓奏（Arco）之處則對應文樂中的義大夫節（人聲）。

例如以特殊撥奏「打撥奏」（Slap Pizzicato）開始的前 26 小節，黛明顯以文樂經典曲目《艷容女舞衣》或《一谷嫩軍記》中，三味線在開頭似「前奏」一般的旋律型「Okuri」（オクリ）為基底¹⁷³，將三味線演奏中由第一弦與第二弦的空弦「五（四）度音型」交錯並漸快的節奏型，直接如編曲一般對應地轉譯到大提琴一、二空弦的 A 音與 D 音上。



【譜例二】《BUNRAKU》模仿三味線五度空弦交錯的前奏段落¹⁷⁴

對於這一種再現的作法，在近年研究者庫克（Lisa Cook）以及演奏者酒井桃子（Momoko Sakai）的分析中，指出了事實上黛在全曲的構成上似乎都以傳統的文樂曲目為基底。如三味線前奏「Sonae」（ソナエ）後，26 到 44 小節的弓奏便對應人聲開始的「序詞」（じよことば），45 小節後又再次進入撥奏段落的

¹⁷¹ 取自 Toshirō Mayuzumi, *Mandala Symphony* (New York : C.F Peters, 1960), p.31 (Measure 6-9).

¹⁷² 黛敏郎，〈無伴奏チェロのためのソリロクイ〉，1960 年 11 月 7 日。

¹⁷³ 日本戦後音楽史研究会，〈日本戦後音楽史〈上〉戦後から前衛の時代へ 1945-1973〉（東京：平凡社，2007），p.365-366。

¹⁷⁴ 取自 Toshirō Mayuzumi, *BUNRAKU* (New York : C.F Peters, 1964), p.2 (Measure 1-14)。

交錯，便如同文樂中三味線插曲與義大夫節的交錯¹⁷⁵等，而以音型變化區分的三個段落，亦似乎對應了文樂一「段」中，由「Kuchi」（くち）、「Naka」（なか）到最後高潮的「Kiriba」（切り場）構成的三段體材¹⁷⁶。

但重要的是無論在模仿三味線與義大夫的段落上，黛實際上都大量使用了一開始出現的「四度音型」¹⁷⁷。根據黛的節目單，受「西洋藝術的重要推手」大原美術館委囑創作的此曲，是在「近來日本傳統音樂研究的興盛與成果」下，有了將日本傳統藝術推廣到現代的機會與念頭¹⁷⁸。而黛所謂的「成果」，顯然指向與其交從甚密的好友，民族音樂學者小泉文夫¹⁷⁹1958年革命性的研究《日本傳統音樂研究》（日本伝統音楽の研究）。

研究中小泉提出了影響鉅大的「四度理論」（テトラコード），認為日本傳統音樂中，無論出自藝術或民俗脈絡，最重要的特徵便在於「四度」，傳統音樂的音階中往往以相隔四度的兩音作為一個樂句、樂段或曲目的「核音」。

小泉並以「三音」作為一個單位，指出在相隔四度的兩「核音」間，可分為插有一個大二度、小二度、大三度與小三度者。大二度的「律音階」是藝術音樂較早的形式、而大三度的「琉球音階」則是日本民謠較早的形式；而小二度的「都節音階」是近代都市化後的藝術音樂如文樂中常見者、小三度的「民謠音階」則相應地是近世日本民謠常見的音階型。亦即後兩者便是前兩者在近代「陰化」後的形式，而兩個三音單位便能構成傳統所謂各種的「五聲音階」¹⁸⁰。

¹⁷⁵ Lisa Cook, "Venerable Traditions, Modern Manifestations: Understanding Mayuzumi's Bunraku for Cello", p. 115.

¹⁷⁶ Momoko Sakai, "Toshirō Mayuzumi's *Bunraku* (1960) for solo Cello: Analysis and Performance", Master's thesis, University of Music and Performing Arts in Graz, 2016, p.8-9.

¹⁷⁷ Sakai 在分析中亦提及曲中對此「四度音程」的使用，同上，p.10-11。

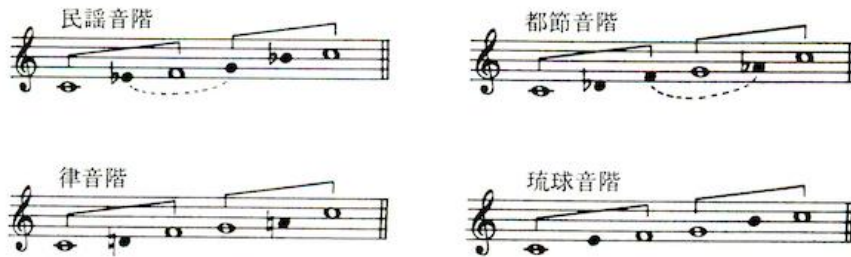
¹⁷⁸ 黛敏郎，〈無伴奏チェロのためのソリロクィ〉。

¹⁷⁹ 黛與小泉從 50 年代開始便多所交流，如《涅槃》作曲後 1959 年與小泉以及柴田南雄三人的座談會中，談及關於日本傳統文化、佛教與音樂時，黛便提及小泉的研究成果，黛敏郎、小泉文夫、柴田南雄，〈「涅槃」交響曲をめぐって〉，《フィルハーモニー》31（1959 年 4 月），p.34-43；而黛在爾後於《無題音樂會》的製作中，更時與小泉文夫一同前往印尼等地進行田野調查，並多所引用小泉的研究，可見黛敏郎，《題名のない音楽会》（東京：角川，1977），p.235-253。

¹⁸⁰ 小泉文夫，《日本伝統音楽の研究 1》（東京：音楽の友社，1958），p.247；亦收於小泉爾後的著作中，如小泉文夫，《日本の音：世界のなかの日本音楽》（東京：平凡社，1994），p.308。



譜 11 四種の音階



【圖七】小泉文夫の四種「四度音階」¹⁸¹

小泉研究最大的革命性，便在於其研究高度的系統性，讓一直以來僅能以律、呂、陰、陽等各種古老分類研究的日本傳統音樂獲得了一個明確的特徵與定義框架——「四度音程」¹⁸²。

而有趣的是，黛在《BUNRAKU》曲中便巧妙結合大提琴空弦音的五度（四度），大量使用此一「四度」的音型。且在全曲的音階材料上，更明顯地使用了小泉研究中，二（三）度加上四度音的「三音單位」。尤其是從開頭出現的 A-C-D 三音組成的「民謡音階」更幾乎貫串了全曲的每一個部分。



【譜例三】56-58 小節中四度（五度）的連續出現¹⁸³



【譜例四】A-C-D 三音貫串全曲大量出現（左至右 15-16、45-47、78 小節）¹⁸⁴

顯然小泉的研究同樣提供了黛一個科學性的背書，讓黛能夠更進一步地將

¹⁸¹ 取自小泉文夫，《日本の音：世界のなかの日本音楽》，p.308。

¹⁸² 可參考如宮内基弥，〈小泉文夫の民謡音階について〉，《東京藝術大学音楽学部紀要》40，（2014），p.109。

¹⁸³ 取自 Toshiro Mayuzumi, *BUNRAKU*, p.3 (Measure 56-58)。

¹⁸⁴ 同上，p.1 (Measure 15-16)、p.2 (Measure 45-47)、p.2 (Measure 78)。

「傳統音樂」連結其背後實際存在、對於聲音（五聲音階及四度音程）的「民族傳統音感」，在曲中與大提琴的空弦結合泛用。如此連結了傳統音樂背後確實存在的傳統民族音感後，黛在接下來的作品中，便直接以西洋編制完全再現傳統音樂中的音響。

1962年由紐約芭蕾舞團總監喬治·巴蘭欽（George Balanchine）委囑創作的芭蕾舞樂《BUGAKU》中，黛便以雅樂中的「舞樂」為基底，直接在曲中管弦樂團再現雅樂的音響。

曲式上似於早坂文雄《左方之舞與右方之舞》（1942），黛模仿了傳統舞樂左舞與右舞的兩部構成¹⁸⁵，除了分別以四四拍子和二二拍子對應於左舞穩定緩慢的「早八拍子」與右舞鼓點更加明顯快速的「夜多羅拍子」¹⁸⁶外，在以弦樂為主的左舞中黛更引進了雅樂「管絃」中雅樂箏的經典奏法「閑搔」（しずがき）的節奏型¹⁸⁷；而以打樂器為主的右舞中，黛更幾乎直接模仿了本曲基底舞樂經典曲目《還城樂》中〈陵王亂序〉部分的節奏型¹⁸⁸。

The image shows a musical score for Bugaku, featuring Harp and Timp parts. The score is divided into two sections. The left section shows the Harp and Timp parts in 4/4 time, with the Harp part in the upper staff and the Timp part in the lower staff. The right section shows two staves, each with a treble clef and a 2/2 time signature. The top staff has a circled '七' above it, and the bottom staff has a circled '六' above it. Both staves have the annotation '閑搔' below the first measure and '小爪' below the second measure. The Harp part in the left section is in G major, and the Timp part is in 4/4 time. The right section is in 2/2 time.

【譜例五】《BUGAKU》第一樂章 70 小節後似於雅樂箏「閑搔」的節奏型與音型（左）¹⁸⁹與雅樂箏「閑搔」奏法的節奏型與音型（右）¹⁹⁰

¹⁸⁵ 黛敏郎，〈バランシンとバレエ"BUGAKU"--作曲家の立場から〉，《音樂藝術》21（1963年5月），p.47。

¹⁸⁶ 黛敏郎，〈バランシンとバレエ"BUGAKU"--作曲家の立場から〉，p.68。

¹⁸⁷ 增本伎共子，《雅樂入門》（東京：音樂之友社，2000），p.229；藝能史研究會，《日本の古典芸能2 雅樂》（東京：平凡社，1970），p.184。

¹⁸⁸ 增本伎共子，《雅樂入門》，p.157。

¹⁸⁹ 取自 Toshirō Mayuzumi, *BUGAKU* (New York: C.F Peters, 1963), p.23 (Measure 70-71)。

¹⁹⁰ 取自〈箏〉，《歌舞管弦 雅樂的音樂研究會》，2018年6月12日，<http://utamai.com/article/175913579.html>。

譜例 4-6 「陵王乱序」の打楽器のリズム

【譜例六】《BUGAKU》第二樂章開頭樂段的打樂器節奏（30 小節、左）¹⁹¹與〈陵王亂序〉中的打樂器節奏（右）¹⁹²。

且在實際的音樂材料上，除了五聲音階與四度音程的泛用外，黛在巧妙地以左舞和右舞共有的舞樂經典曲目《還城樂》為參考¹⁹³的作法中，更直接以管弦樂團再現了《還城樂》中的音響。如第一樂章開頭樂段，黛便指定弦樂團以「去顫音」（non-vibrato）均質音色的「滑奏」（Glissando），模仿雅樂箏篋吹奏呼吸的音色¹⁹⁴，且在音律上也選用了《還城樂》的「太食調」最逼近西洋音律的 E 音，直接用弦樂還原了《還城樂》開始的「調子（似於前奏）」樂段，由箏篋與龍笛起頭的特殊音響。

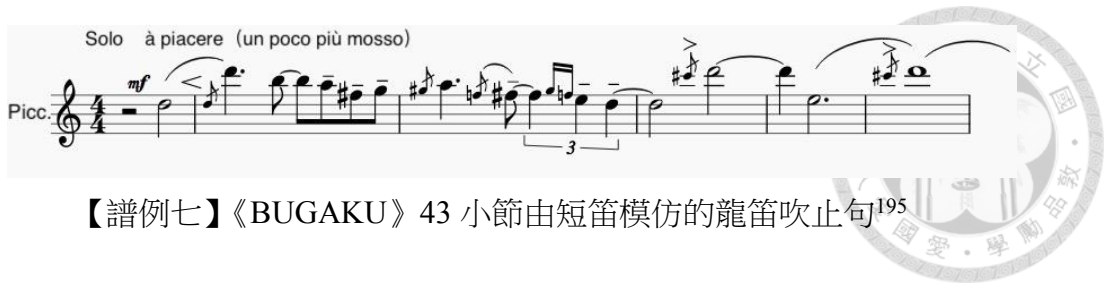
而更有趣地在第二樂章中，打樂器樂段結束的 43 小節黛更直接以一段由短笛（piccolo）所吹奏，幾乎完全以西洋大調模仿了〈陵王亂序〉中裡相當具有特色的龍笛「吹止句（由笛吹奏、表示樂段結束）」的旋律，並以其帶入下一個段落。尤其此時樂團嘎然終止出現短笛獨奏的安排，讓此段無論在實際音律或配器結構的安排上，幾乎完全再現了原本〈陵王亂序〉中此一段落的音響。

¹⁹¹ 取自 Toshirō Mayuzumi, *BUGAKU*, p.53 (Measure 30-33)。

¹⁹² 取自增本伎共子，《雅樂入門》，p.157。

¹⁹³ 〈受賞作品について〉，《フィルハーモニー》38 (1966 年 3 月)，p.21。

¹⁹⁴ 黛敏郎，〈バランシンとバレエ"BUGAKU"--作曲家の立場から〉，p. 68。



【譜例七】《BUGAKU》43 小節由短笛模仿的龍笛吹止句¹⁹⁵

從梵鐘、五聲音階、四度音程到對傳統音樂從音律、音色到甚至整體配器上的再現，已清楚地顯示了黛在此過程中的作曲策略：連結「音響」背後確實存在的「民族傳統音感」。

對於如此再現的政治意義，科爾比學院（Colby College）教授努斯（Steven Nuss）對黛 1963 年弦樂團作品《Essay》的論著“Music from the Right: The Politics of Toshirō Mayuzumi’s Essay for String Orchestra”同時提供了我們一個對黛再現手法與政治性的良好對話參考。

努斯論中以所謂「重組」（Recompositional）的框架對〈Essay〉的前半部進行了詳盡的分析，認為黛有意地在此作中對能樂曲目〈鶴龜〉作相當精準的再現¹⁹⁶。如弦樂四部中大量交換出現、半音向上的「012」滑奏動機在音型上不但與〈鶴龜〉開頭「Sashi」（サシ）段落的音型相符合，且此動機缺乏明顯旋律的單調性，正是能樂中「強吟」的特色¹⁹⁷；而節奏上以十拍為一組的特殊組合，亦與〈鶴龜〉開頭段落不停反覆的七字調強吟相仿¹⁹⁸，聲部之間在拍子上「協同」（Coordinated rhythm）與否的交錯，也相符於能樂唱歌中拍節清楚的「合う」（合）與無拍節的「合わず」（不合）之間的交錯¹⁹⁹。甚至在整體的曲式上，努斯也發現了〈Essay〉與〈鶴龜〉高度的相符性，如「Sashi」段落後，〈Essay〉旋律上出現的變化輪廓也與〈鶴龜〉進入「上歌」段落後旋律上出現的「變化」（へんか）相仿，認為黛在曲式上也模仿了〈鶴龜〉的曲式構成。

¹⁹⁵ 取自 Toshirō Mayuzumi, *BUGAKU*, p.60 (Measure 43-48)。

¹⁹⁶ Steven Nuss, “Music from the Right: The Politics of Toshirō Mayuzumi’s Essay for String Orchestra”, in *Locating East Asia in Western Art Music*, edited by Yayoi Uno Everett and Frederick Lau, Middletown: Wesleyan University Press, 2004, p.87.

¹⁹⁷ Nuss, “Music from the Right: The Politics of Toshirō Mayuzumi’s Essay for String Orchestra”, p.92-93.

¹⁹⁸ 同上，p.95。

¹⁹⁹ 同上，p.108-111。

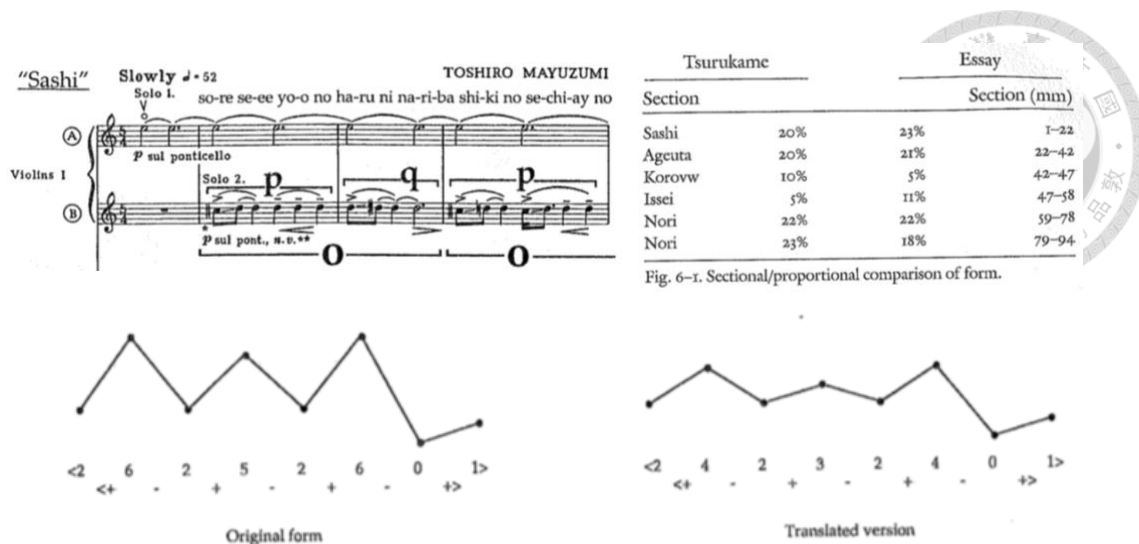


Fig. 6-1. Sectional/proportional comparison of form.

【圖八】〈Essay〉的「012 音型」(左上)、〈鶴龜〉與〈Essay〉的曲式比例對應(右上)、「變化」段落的輪廓對應(下)²⁰⁰

而比對式的分析下，實際上努斯最重要的目的是為了證明其題名所言，黨在再現作法中具有「右翼政治性」。努斯以「刻意的日本性」(Deliberate Japanese)形容黨的再現，認為黨故意使用弦樂團的做法，是「讓西洋樂器說日本的語法，反過來讓西洋力量臣服於日本」²⁰¹。尤其〈鶴龜〉在能樂曲目中本來便是與國家祝典高度相關者，努斯便將其連結至黨與三島的親近往來，認為此作便為黨右翼國族主義的表徵，亦即努斯所謂的“Music from the Right”²⁰²。

對於亞洲的聽眾而言，努斯的分析恐怕很難說是完善的。在《Essay》中努斯所謂提琴的「012 音型」，實際上黨使用了與《BUGAKU》「去顫音均質音色的滑奏」完全一模一樣的指示，顯然此音色對黨而言模仿雅樂箏篋的意圖遠大於充滿顫音變化的「人聲強吟」，在日本過去提及此曲的評論中，也都指向雅樂中箏篋呼吸的音色印象，與努斯所言的能樂人聲差別鉅大²⁰³。且努斯明顯將分析集中

²⁰⁰ 取自 Nuss, “Music from the Right: The Politics of Toshirō Mayuzumi’s Essay for String Orchestra”, p.89、92、103。

²⁰¹ Nuss, “Music from the Right: The Politics of Toshirō Mayuzumi’s Essay for String Orchestra”, p.87。

²⁰² Nuss, “Music from the Right: The Politics of Toshirō Mayuzumi’s Essay for String Orchestra”, p.116-118.

²⁰³ 如船山隆，〈黨敏郎論〉，收於《現代音樂(1)音とポエジー》(東京：小沢書店，1983)，p.84；或日本戰後音樂史研究会，《日本戰後音樂史〈上〉戰後から前衛の時代へ 1945-1973》，東京：平凡社，2007，p.366。

在前半段，而略過了〈Essay〉40 小節後難以與〈鶴龜〉對應的部分。實際上筆者認為，〈Essay〉正是一個黛對 60 年代再現手法一部綜合性的「論著」(Essay)。特別是 40 小節後黛便一改模仿筆策（或能樂）的「012」音型，開始大量使用一個三度與四度的連續升降音型。如此音型除了形成傳統的五聲音階外，黛明顯也應用了小泉研究中「四度音程的三音音型」，巧妙利用提琴純律在滑奏發音（Articulation）上的誤差，於三度與二度爬昇之處允許括號的替代音，巧妙泛用了小泉研究中三（二）度大與小之間，陰化與否的四種「民族音階」。



【譜例八】《Essay》40 小節後連續的五聲音階堆積段落²⁰⁴

如此不臻完善的分析後，努斯最後僅以兩頁對黛與三島交情的敘述，將其連結至右翼政治，又未能真正爬梳日文文獻與實際脈絡的狀況下，努斯的論述或許確實難逃先射箭後畫靶的「本質主義」指控²⁰⁵。

然而，努斯論述有趣的地方在於，他從一個日本（亞洲）圈外之西洋研究者的角度，反而能夠有別於對其習以為常甚至視為落後作法的日本樂界，感覺到黛在如此精確的再現音響作法中的「政治性」。亦即，從黛表示「現今傳統音樂的專業奏者稀少」的現實考量上，將「珍貴的傳統音色與音響」於西洋編制上再現²⁰⁶的做法，即便不如努斯所言可以直接連接到右翼政治性，但也肯定存在著將「音樂」還原至「聲音」的「政治性」。

²⁰⁴ 取自 Toshirō Mayuzumi, *Essay* (New York: C.F Peters, 1965), p.16 (Measure 47-48)。

²⁰⁵ Lisa Cook, "Venerable Traditions, Modern Manifestations: Understanding Mayuzumi's Bunraku for Cello", p.98.

²⁰⁶ 如黛敏郎、小泉文夫〈「涅槃」交響曲をめぐって〉, p.35; Mayuzumi Toshirō, "Traditional Elements as a Creative Source for Composition, *Journal of the International Folk Music Council* vol. 16 (1964), p.39.

尤其如前所述，此種在戰後時代的二分法中一直被視為「古老戰前遺毒」²⁰⁷的作曲方法，當然在 60 年代凱吉「超越性的新方法」後更顯得「落後而危險」而與樂界當時的主流形成了強烈的對比，如《BUNRAKU》初演後便引起了來自樂界如此的負評²⁰⁸。

在這樣的時代下，黛再現「音響」的作法便具有明顯與時代對抗的政治性。亦即，黛的「聲音」實際上便對抗著凱吉的「無音」—黛對於「實際音響」中確實存在「日本民族傳統」的信賴，其實便對抗著日本樂界受凱吉影響的新現代下「無音、間（ま）」與「靜的」音樂中，「乍看有著神意（傳統）」但其實什麼都沒有的虛無漂渺。

如此在音樂中再現民族聲音的政治性，事實上更見於黛在此時純音樂領域外具有其他創作考量的作品中。如 1965 年為木琴奏者平岡養一外國巡迴而寫的小品《木琴小協奏曲》中²⁰⁹，黛在小柔版（Adagietto）的第二樂章上，便完全使用了一組由 D、E、F#、A、B 音，即日本傳統陽調式的五聲音階作為整個樂章的構成與主要動機。



【譜例九】《木琴小協奏曲》第二樂章的陽調式音階²¹⁰

而更經典的例子，則是黛 64 年替東京奧林匹克運動會入場所作曲的電子音樂作品《奧林匹克梵鐘效果》（カンパノロジー・オリンピカ）。在作中黛延續了《涅槃》中梵鐘的主題，用錄音帶編輯以及喇叭的安排堆積音響，在會場製造了

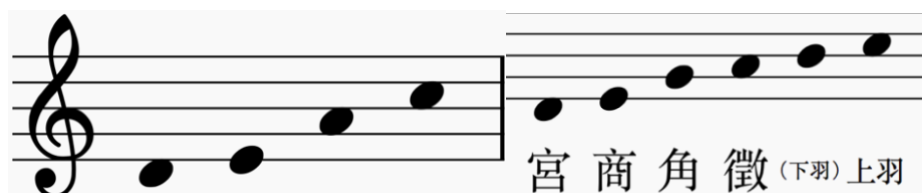
²⁰⁷ 包括黛敏郎自己在 50 年代時都多次發表類似的意見，可見如團伊玖磨、芥川也寸志、黛敏郎，《現代音樂に関する 3 人の意見》，p.109-110、p.169。

²⁰⁸ 上野晃、柴田仁、松本勝男，〈関西の批評〉，《音樂藝術》19（1961 年 6 月），p.57-58。

²⁰⁹ 水野与旨久，〈二つのマリimba・コンツェルト〉，《音樂の世界 = The world of music：音樂家がつくる芸術・社会のための季刊誌》（1980 年 9 月），p.36。

²¹⁰ 取自 Toshirō Mayuzumi, *Concerto for Xylophone and Orchestra* (C.F Peters, 1965), p.11 (Measure 4-5)。

「梵鐘包覆會場」的音場²¹¹。有趣的是，在同樣使用音列手法的曲中，黛用了一個帕薩卡亞（Passacaglia）舞曲式的固定低音（Ostinato）音列，而此音列正好是日本國歌《君之代》（君が代）所使用的「律音階」。事實上黛在訪談中，明顯意識到入場典禮中天皇的存在，以及當時此作作為奧運開場曲，某種意義上代替國歌《君之代》、指向日本民族傳統的意圖²¹²。



【圖九】《奧林匹克梵鐘效果》的固定低音²¹³（左）與以 D 為基音的律音階²¹⁴

如此，黛連結「聲音」背後確實存在「日本民族傳統」的作法，在 60 年代以「進入現代」代換了「克服現代」問題的日本樂界，便尤其具有能重新彰顯「西洋現代」與「日本」之間張力的強烈政治性。

（二）「日本傳統」與「現代」的共通性

而黛「聲音的」實踐的另一個策略，同樣明顯是對抗著當時日本樂界的：黛意圖在日本傳統中，找到與現代藝術的基本前提「表現」相通的部分。亦即，日本傳統中並非僅有著此時樂界流行的「無音」與「沈默」的部分，而在亙古的傳統根源中——即黛所謂的「回到神」——也有著對於「聲音表現」更為肉體而根源的欲求。

在《曼荼羅交響曲》作曲後，黛與佛學畫家真鍋俊照的對談〈曼荼羅與現代音樂〉中，便是一顯示了黛此時對於日本傳統中如此「表現性」的欲求相當具參考性的談話。

²¹¹ 黛敏郎、徳丸吉彦，〈日本の声、ヨーロッパの声〉，《ポリフォーン》7（1990年12月），p.8。

²¹² 黛敏郎、徳丸吉彦，〈日本の声、ヨーロッパの声〉，p.8-9；NHK TV，《黛敏郎 創作の世界最先端を疾走した作曲家》，1997年4月13日。

²¹³ 取自清水慶彦，〈黛敏郎の音列技法：音列にもとづく「堆積的音響」の手法〉，p.89。

²¹⁴ 可參考如田中健次，《ひと目でわかる日本音楽入門》（東京：音楽之友社，2003），p.40。

首先，黛表示自己從《涅槃》到《曼荼羅》，對佛教的興趣之所以如此從「禪宗系」轉向「密教系」的原因，「密教在音樂上讓我感興趣者，正是因為其混雜性，而如天台聲明一直相當具系統的傳承，反而太過工整...」²¹⁵，而密教如此的混雜性，也讓黛坦承自己僅如「入世的素人」而苟且使用西洋樂團的作法得到了真鍋原真性的認證，「密教往往出現反由門外之人引導道中人的情形，是一種強調『注視現實』、『現實肯定』的佛教觀...或許黛先生的作法反而正符合了密教的精神」²¹⁶。

接著黛便藉由《涅槃》後與鈴木大拙的對話，直接表明了其對於當時流行於日本樂界，「靜的」傳統觀的反對。「大拙老師聽到我的音樂之後，表示『禪是沉下去的，而你的音樂令人興奮昂揚，那並不是禪』。我明白大拙老師所言，也就是說我的音樂始終還是音樂，是有高潮起伏而鼓動人心的...」²¹⁷。事實上，鈴木大拙的禪便是影響了凱吉的關鍵，於是雖然「明白」大拙老師，但同樣的矛盾便再次出現，

若如大拙老師所言，不就變成一種音樂否定、藝術否定論了嗎？雖然似乎也有所謂冥想、靜謐的音樂，但對我這種音樂家來說，我始終認為「那樣還能稱作是音樂、藝術嗎？」²¹⁸

因此對始終要當一個「藝術家而非宗教家」²¹⁹的黛來說，相較於沉潛的禪，他便在密教中，找到了能夠對抗「靜的」日本傳統觀的另類日本。「雖然並非要與大拙老師唱反調，但密教系的美術與音樂，可以說與大拙老師處於完全相反的取徑上，反而正是要激起人們的感性呢。使用所有的色彩、音響，刺激人們的五感，讓人感覺到生存在世上的實感，繼而質問自己的存在...」²²⁰

²¹⁵ 真鍋俊照、黛敏郎，〈曼荼羅と現代音楽〉，收於《密教マングラと現代芸術》（京都：法藏館，2003），p.235。

²¹⁶ 真鍋俊照、黛敏郎，〈曼荼羅と現代音楽〉，p.238。

²¹⁷ 真鍋俊照、黛敏郎，〈曼荼羅と現代音楽〉，p.239。

²¹⁸ 同上，p.240。

²¹⁹ 同上，p.240。

²²⁰ 同上，p.240。

繼而，黛便進一步將此一日本傳統密教式「表現」的部分連結到日本更為古老原真而「獨有」的民族性上。

其實就是冥想也不單是沉潛而已，也有刺激的部分吧。如密教的靜坐阿字觀中，便是把阿字置於月亮中凝視接近，在一瞬間以身體感到刺激的剎那。如此比起「沉潛」我想毋寧「浮出」的部分反而是優先的…我想日本的禪也跟中國的禪有所不同，存在一些日本獨有的民族性，就算是禪也有並不否定藝術的部分吧…²²¹

而此日本傳統佛教中「浮出的表現性」，甚至有著比現在流行的佛教觀更為古老的源頭，

我對佛教最感興趣的部分，其實是奈良佛教…現在的真言、天台基本上從平安開始…但奈良佛教比這些都要早，且與真言、天台都不同。一般我們現在聽到的讀經都非常緩而平靜，但奈良佛教的讀經是非常激烈(ダイナミック)的，簡直就像是和尚在吵架一樣…而我想這如密教一般的動力(ダイナミズム)，應該便來自於古時神佛混合那種古老的混淆性，神道、顯教、密教、土俗信仰之間所藏有密不可分的能量，正是這一種動力的來源。²²²

這一個比現在流行「靜美的」平安國風文化還更為古老的、暴力的「奈良佛教」，正代表著黛此時在「日本傳統」所尋找與現代藝術相通、外向的「表現」性存在的原真性證據。

而在具有編曲性格的《BUNRAKU》、《BUGAKU》與《Essay》中，黛也同樣展示出如此在「日本傳統」中找出與現代藝術相通「表現」性的策略。

如《BUNRAKU》除了文樂傳統本便流行於都市文化的市井中，正是在日本傳統音樂中以強而有力的「外放表現」為特色者外，其實首演時黛給予的原標題甚至是《給無伴奏大提琴的獨白》(無伴奏チェロのためのソリロクィ)²²³，使用了明顯具有現代藝術脈絡的「獨白」(Soliloquy)一字；而題名本已十分微妙而具西洋意味的《Essay》，在解說中黛更耐人尋味地表示此曲來自於最近「相較

²²¹ 同上，p.240。

²²² 同上，p.241

²²³ 黛敏郎，〈無伴奏チェロのためのソリロクィ〉，1960年11月7日。

於無限的音樂，自己對有限制的音響表現（Limited Tonal Expression）所抱持的興趣」²²⁴而生，此所謂「有限制的音響表現」，似乎便意有所指地對抗凱吉所謂「無限」的虛無飄渺與不合理。

《BUGAKU》在演出後的爭議，更提供了一個顯著的例子。除了「舞樂」本便是在雅樂中更早傳自中國與朝鮮，比起「管絃」在節奏上更加快速、與現代芭蕾舞同樣具有伴舞的戶外表演性格²²⁵外，本作上演後巴蘭欽的編舞更引起了巨大的爭議。

在《BUGAKU》的舞台中，巴蘭欽不僅簡單將舞台以左舞與右舞代表紅與綠的雙色調化約，服裝上更採用近乎異國趣味的設計，讓舞者以東洋式的髮髻、寬袖和服與武士服（直垂）配上西洋芭蕾舞的短紗裙（Tutu）及白色緊絲襪登場。且更有甚者，在編舞上巴蘭欽更加大膽地加入了如讓女舞者單腳站在男舞者肩上的姿勢擁抱，甚至讓被男舞者抱著的女舞者以面對觀眾的方向張開雙腿等²²⁶，在感官上相當刺激甚至具有色情性格的動作。

如此編舞在首演後，想當然爾在美日兩端都引起了相當大的爭議，「若在日本宮廷能看到如此色情的舞蹈，那應該也不用去銀座了」、「巴蘭欽應該要節制自己對於東洋這種怪異的風化想像」²²⁷，而對於千年以前的「雅樂聖域」被如此侵犯的日本人而言，當然更對「被如此想像的日本感到十分困擾」，甚至認為巴蘭奇的編舞「完全沒有納入任何舞樂的動作與精神」²²⁸。

然而，黛在清楚知道對巴蘭欽編舞的爭議後，卻相當具有象徵性地為巴蘭欽做出了如此的辯護：

對於能從我的音樂中，如此精妙地描繪出我自己都沒有預期到的、如此露骨的感官刺激性，我遑論抱怨，恐怕連佩服都來不及了。巴蘭欽在我們（日本人）感覺到靜謐的東西中，嗅出了我們完全意想不到、刺激感官的味道，我

²²⁴ Mayuzumi Toshirō, *Essay for String Orchestra*, p.1.

²²⁵ 増本伎共子，《雅樂入門》，p.149-150。

²²⁶ 黛敏郎，〈バランシンとバレエ"BUGAKU"--作曲家の立場から〉，p.68。

²²⁷ 同上，p.69。

²²⁸ 同上，p.69。

想如此敏銳的感覺，似乎重新教予了我們相當貴重的東西。²²⁹

非常顯然地，黛所謂日本人「重新得到的貴重啟示」，便是在巴蘭欽的編舞中找到了自己絕佳的代言人，說明在最古老的雅樂中，同樣有著與現代共通、感官刺激的「表現性」，對抗這一個「靜的」日本美學流行的新現代。

事實上，僅言在作品中黛對「聲音的」信賴此點，當然早就不是什麼新的觀點了，在秋山「音響主義」的評論後此早已成為了黛論的定論之一。但筆者一直想強調的便是，60年代時黛對「聲音」的表現意圖中，實際上有著與凱吉和日本樂界「無音」的對抗性，而這一點一直是鮮少人注意到的。

如研究者服部知治 65 年著書《日本民謡論》的文章〈黛敏郎沒有人性的『涅槃交響曲』〉（人間のいない黛敏郎の『涅槃交響曲』）中，便批評黛在《涅槃》以及其後的作品中以西洋編制處理傳統的方法，便顯示黛不過只在「都市人的小聰明」下，對傳統片段而落後的異國趣味認識，「此人與學習了禪後宣傳的美國年輕作曲家凱吉只是五十步笑百步而已...客觀上來說這個人的思想，只不過是那種小聰明的遊客式趣味而已」²³⁰；而船山隆在 1969 年的黛論中，則在接續了秋山「音響主義者」的觀點後，認為黛在 60 年後的作品中過度依賴音響，而陷入了過度傾向民族主義的危險中，「...（《涅槃》）爾後黛在『構造』與『音響』的天秤上，逐漸完全導向了對『音響的』關心，使其在《曼荼羅》其後的作品中對東洋音樂時間性的新嘗試多半都是不成功的...」²³¹。

在如此對黛「再現音響」的批評中，我們可以非常清楚地發現，無論是服部將黛打為「落後的異國主義」、抑或是船山認為「陷入民族主義」的危險，其出發點都是 60 年代日本樂界認為自身已「克服現代」而成功創造新現代的想像。假定了某種「進步正確的」日本式作曲已然存在的服部，認為黛對傳統的作曲是「片段而落後」的；而船山更直接從樂界受凱吉啟發的「進步」方法——「新時間

²²⁹ 同上，p.69。

²³⁰ 服部知治，〈人間のいない黛敏郎の『涅槃交響曲』〉，《日本民謡論》（東京：新読書社，1965），p.272-273。

²³¹ 船山隆，〈音響の彼岸に——黛敏郎論〉，收於《現代音楽 1 音とポエジー》，p.86-87

性」作曲為評價基準，認為黛在《曼荼羅》以後於此「方法」的嘗試多半是不成功的，殊不知黛根本從未意圖嘗試樂界中所謂「進步的新時間性」作曲，而恰恰相反地是在自身「聲音的」實踐中，試圖對抗在虛無飄渺的「無音」中消彌、隱蔽了「克服現代」問題的日本樂界。

第四節 小結

綜觀黛在 60 年代「聲音的」實踐，便可以發現事實上黛的兩條路線，與過去對抗東洋主義的論述其實是極為相似的：首先黛連結聲音背後確實存在的日本傳統，再發現日本傳統其實與現代相通的部分——換句話說便是，確實存在的東洋（日本）既不是被西洋所規定的表象，但也絕非因著對抗西洋而生的客體²³²。而黛此時所對抗的，便是以「進入現代」代換了「克服現代」的日本樂界。在日本文化流行於西洋現代的風潮中，隱蔽了戰後在日本與西洋之間「克服現代」的問題意識——此或也可說是一種自我的東洋主義吧。

1970 年黛在國立劇場的委囑下創作了《昭和天平樂》，本作是劇場委囑現代作曲家創作新雅樂作品、所謂「現代雅樂」的首次嘗試，同時也為黛 60 年代的音樂實踐畫上了一個總結的句點。如題名所示，在本作中黛的意圖相當明顯：

將目前於平安時期定型的雅樂，再更進一步上溯到中國唐朝文化尚且不斷傳來、混雜的奈良天平時代…以在雅樂裡與現代音樂中具有重要地位的音堆（トーン・クラスター）概念相當相似的支聲複體（ヘテロフォニー）充滿自然原始的不協和音響，來表現古代尚未分化、未定型（アモーフラス）的原日本悠久強韌、因此在今日別具意義的雅樂印象。²³³

而如此的意義便在於，

²³² 如岡倉天心在 1905 年的著書《日本的覺醒》（*The awakening of Japan*）中，便大量談及了如此的東洋理想，尤其可參考第九章〈*The Reincarnation*〉，Okakura Kazuko, *The awakening of Japan*（New York: The Century Co., 1905），p.184-200。

²³³ 黛敏郎，〈昭和天平樂 解説〉，出自昭和天平樂首演節目單，1970 年 10 月 31 日。

將現在已經日本化，亦即可謂精緻化（ソフィティケート）的雅樂再一次導回其未分化的原點，並嘗試從其中找出自我的表現。若誇大點的話，也可說是我對於平安朝開始完備的日本文化系譜的一個反論（アンチテーゼ）。²³⁴

黛所謂將音樂「回到神」的「生」的美學，對抗的便是在當時再次全盛流行，在平安時期「死」、無音與靜謐的美學中「逃避現實」的時代²³⁵。黛對抗時代的反論意義，若與武滿在3年後以平安雅樂為本的現代雅樂創作《秋庭歌一具》對比便更為明顯。《秋庭歌一具》首演後，便成為雅樂曲目庫（Repertoire）中年年演出的經典曲目，而相較之下現代雅樂濫觴的《昭和天平樂》在70年首演之後，便因黛所使用的筚篥、大篳篥等古樂器難以準備的關係，一直到20多年以後才又再次獲得演出的機會²³⁶。

對知悉日本戰後音樂史的研究者與愛好者來說，都會觀察到武滿與黛似乎成對，在音樂史中此起彼落的有趣謎團²³⁷。50年代樂壇的大明星黛敏郎，進入60年代後便急速黯淡，而相應地此時武滿便爆炸性地崛起，爾後成為日本戰後音樂的代表。筆者認為，黛與武滿在音樂史此起彼落的秘密，便在於此時西洋與日本之間—「克服現代」問題—張力的消失。事實上，黛在50年代衝擊日本樂界的《涅槃交響曲》與武滿60年代獲得爆炸性成功的《十一月的腳步》之間的對比，便極具象徵性地體現了這一個時代的對比。

首先在命名上相較於《涅槃交響曲》本身便內含的明顯衝突，《十一月的腳步》則將其意「具有十一個變奏的西洋變奏曲式」與「日本傳統音樂的段（英譯即 steps）」毫無違和地交融在「大自然的十一月」中²³⁸。且曲中武滿在所謂「顯

²³⁴ 同上。

²³⁵ 黛敏郎，〈現代に多神教の音楽を〉，《朝日新聞夕刊》，1969年4月14日。

²³⁶ 片山杜秀，〈再発見“戦後日本と雅楽”—みやびな武滿、あらぶる黛—〉《ザ・プロデューサー・シリーズ》，2017年9月4日。

²³⁷ 如中村茲延、長木誠司等。〈武滿徹と日本の作曲〉。《音楽学》52（2007年4月）：236-238；岩城宏之，〈作曲家武滿徹と人間黛敏郎〉，p.54-56；片山杜秀，〈音盤博物誌〉（東京：アルテスパブリッシング，2008），p.79-84。

²³⁸ Tōru Takemitsu, "Sound of East, Sound of West", *Confronting Silence* (Berkeley, CA: Fallen Leaf Press, 1995), p.63.

示文化差別」²³⁹的意圖中，實際上更巧妙地錯開了大部分尺八與琵琶和交響樂團的樂段。而相當有趣地根據記述，本曲初次在紐約排練時，紐約愛樂（New York Philharmonic）的樂團奏者們在聽完琵琶與尺八的樂段後，便爆出了如雷的「Bravo！」聲²⁴⁰。

此可說是日本樂界在 60 年代後「進入現代」的完美縮影，亦即在《十一月的腳步》中，「日本」與「西洋（現代）」之間事實上是沒有張力的，武滿所謂強調文化差別的作法，其實反而正迴避了「克服近代」的問題意識中「日本自身」與「西洋現代」之間的張力，而只是讓日本以一種被現代接受、甚至喜愛的形式毫無衝突地在十一月的腳步中「走進了現代」。一如秋山在 70 年代回顧時所批判，日本作曲家最後還是退縮至「日本靜態安全」的「自然神話」中，找到自身「精神危機的避難所」²⁴¹。

當然，身為當時樂界對「克服現代」具有強烈問題意識的少數，秋山當時的理想主義顯然未臻實現，而只能從回顧性的批判中繼續寄望著「戰後」的未來；而另一方面與「戰前」保持了連結的黛敏郎，其實也並沒有能（或也無意）如以「亞洲作為方法」的竹內好、或甚至更早的岡倉天心²⁴²一般真正進一步去探求一種「東洋（日本）」的普遍性。事實上，可以說黛的解答幾乎都是對抗著時代而發的，他自己也沒有提出任何太有效的答案，而只是不停地在作品中突顯著這一個「克服現代」的問題意識。

但這正是黛 1960 年代的活動在戰後音樂史最重要的時代意義，亦即黛的音樂創作與樂界時代主流完全的對抗性，正彰顯了在 1960 年的關口上，日本樂界遺忘了「克服現代」問題意識的去政治性。在近年研究者們試圖「再政治化」戰

²³⁹ Tōru Takemitsu, "On Sawari", in *Locating East Asia in Western Art Music*, edited by Yayoi Uno Everett and Frederick Lau (Middletown: Wesleyan University Press, 2004), p.205.

²⁴⁰ Noriko Ohtake, *Creative sources for the Music of Tōru Takemitsu* (Hampshire: Scholar Press, 1993), p.56.

²⁴¹ 秋山邦晴，《日本の作曲家たち 上一戦後から真の戦後的な未来へ》，p. 40-41。

²⁴² 黛在 1983 年自身便翻譯了岡倉的《茶之書（The Book of Tea）》，並表示「深受其影響」。岡倉天心，黛敏郎訳，《茶の本—現代語で読む》（東京：三笠書房，1983）。

後音樂史、並重新審視武滿進入 60 年代後在日本戰後音樂史被「經典化」²⁴³的努力中，筆者認為黛 60 年代音樂實踐所具有的政治性，正提供了一個與武滿及當時的戰後樂界最適合而強力的對照組。



²⁴³ 如第一章所述約十年前開始在日本音樂學會討論中，對武滿研究盛況的重新思考，中村茲延、長木誠司等，〈武滿徹と日本の作曲〉，《音楽学》52（2007年4月）：236-238，或甚至如武滿研究者 Peter Burt 對武滿在西方成為「日本音樂」代表過程的文獻探討，見 Peter Burt, “Music in the Bath tub: Reading Takemitsu's Music through Western Criticism”, *Music of Japan Today* (Newcastle-upon-Tyne : Cambridge Scholars, 2008), p.97-106.

第三章

作為政治宣言的晚期音樂 – 以歌劇《金閣寺》為例



在本章中，筆者將填補戰後音樂史中黨研究的另一個空白：政治人黨敏郎與音樂家黨敏郎之間的分離。1970 年三島由紀夫自殺後，黨展開了其晚期大量直接的右翼政治參與，同時大幅減少了身為作曲家在藝術樂界的活動。但有趣的是，70 年代日本樂界在日本獨步全球的經濟全盛中，在作曲中納入日本（亞洲）傳統的作法毋寧早已是流行而甚至不言自明的基本前提。於是如此右翼愛國的政治人反而遠離此時的樂界，而似乎放棄了在音樂中「克服現代」的矛盾，便與黨在樂界的政治不正確性相輔相成，成為批判黨的有力根據。此時對黨的批判中，往注意圖分離政治人與音樂家的黨：論者或「去政治」地惋惜政治活動佔去了黨在音樂上的精力；或「政治正確」地將黨對樂界的遠離歸咎於其政治活動，認為黨此時在作曲面對傳統時的束手無策，便證明了右翼無法真正面對傳統的膚淺。

然而筆者認為，相反地恰恰要將黨晚期的音樂與政治重新契合討論，方能產生對黨晚期音樂的新理解。事實上黨當時是相當有意地遠離了日本樂界，甚至在作曲中採取了一種「刻意的非日本性」，而如此的作法實際上便貼合著黨對三島《文化防衛論》皈依中的政治理想，對抗著當時日本樂界乃至戰後社會此時在資本主義的豐足日常中去政治化而失去了身份意識的「封閉性」。本章中筆者首先比對 70 年代後黨與日本樂界的活動，說明黨在 70 年後如何在政治參與下遠離了日本樂界去政治的封閉；接著筆者以黨 76 年改編三島原作的歌劇《金閣寺》為例，說明黨在音樂中從創作性格、語法到訊息上刻意「去日本」的作法與「日本」樂界甚至社會的對抗性：藉由相對於日常的「非日常」藝術框架，黨得以在歌劇中利用「普遍性」的音樂重新描繪日本戰後社會的異化，並在其強烈的「訊息」中寄託其皈依於三島的政治理想；最後筆者檢證歌劇《金閣寺》實際的政治效果，說明音樂藝術如何讓黨超越了其在現實生活中的政治活動，而能成為黨此時事實

上最有力的政治宣言。相信此章不但能夠作為一直少有人研究的黨晚期大作《金閣寺》的作品論，對於「音樂家黨敏郎」與「政治家黨敏郎」重新契合的嘗試，更能在近年意圖「再政治化」日本戰後音樂史的研究景況中，提供一個從政治角度重新詮釋音樂的絕好例子。



第一節 70 年代樂界的少數派黨敏郎

(一) 音樂家黨 70 年代的政治活動與其不正確性

1970 年 11 月 25 日三島的切腹自殺往往被視為黨生涯「晚期」的開始²⁴⁴，此後黨開始了其大量的右翼政治活動，並明顯遠離了日本的藝術音樂界。將三島的自殺視為戰後「精神政變」²⁴⁵的黨，在此時開始的政治活動中最優先而核心理念皈依，便是三島 1969 年發表的《文化防衛論》²⁴⁶。實際上早在 1952 年於巴黎相識後，黨便一直是三島在音樂界極親近的朋友²⁴⁷，50 年代末後更不乏在能樂、甚至明仁皇子的《祝婚歌》(1959) 等與傳統高度相關的合作，而若參照《文化防衛論》的內容，更可發現黨 1970 年後的行為其實是並不意外的。

《文化防衛論》中，三島表示，

守護菊必然需要刀…守護的行為，總是伴隨著危險，自我守護甚至是會需要自我放棄的。為了守護和平總是需要暴力，這便是守護的對象與守護此一行為之間不變的悖論。戰後的文化主義便是迴避了這個悖論，對其視而不見者…²⁴⁸

三島對日本文化中「刀的暴力」的探求，便對抗著和平的戰後民主中，日本文化被美國佔領體制挑選後「保存在水庫」，僅留下「有用於灌溉、無害靜美」部分

²⁴⁴ 清水慶彥，〈黨敏郎の音列技法：音列にもとづく「堆積的音響」の手法〉，p.6。

²⁴⁵ 黨敏郎，〈三島氏の人と真情〉，《別冊經濟評論》(1972 年 6 月)，p.48。

²⁴⁶ 如黨敏郎，〈三島氏の人と真情〉，p.49-50。

²⁴⁷ 三島由紀夫，〈黨氏のこと〉，收於《決定版 三島由紀夫全集 28》(東京：新潮社，2003)，p.495-496。

²⁴⁸ 三島由紀夫，《文化防衛論》(東京：新潮社，1969)，p.38

的「文化主義」²⁴⁹。而如此從菊與刀中抽離了「刀」的日本文化，早已喪失了「文武一體」的全體性，正象徵著戰後社會和平背後的虛偽²⁵⁰。

事實上，前章所見黨在《曼荼羅》、《BUGAKU》到《昭和天平樂》中對日本文化相對於「靜謐」的「刺激暴力」之外向部分的感性，便幾乎完全貼合了三島《文化防衛論》的論述，因此黨此時的態勢其實是極難如當時社會對黨的印象一般以「轉向」²⁵¹稱之的。然而一般討論中，將三島的自殺視為黨生涯「晚期」開始的看法同樣是相當中肯的，從黨的生涯觀之，其確實為黨直接政治參與的開始，也確正是在其後黨大幅減少了在日本樂界純藝術音樂的創作。乍看之下，黨似乎確實將當時音樂中「克服現代」的政治直接帶到了實際的政治參與中。

在實踐《文化防衛論》的活動中，黨的政治參與主要致力於兩方面：

一、繼承著三島對日本於美日戰後體制中非正常國家的控訴下，改正讓日本放棄軍隊之憲法第九條的「改憲運動」。74年黨加入「守護日本之會」後，77年又共同創立以「改憲」為目標的「守護日本國民會議」（現為「日本會議」，黨91年接任議長），更直接在自民黨議員中川一郎的邀請下，就任自民黨側翼組織「守護自由社會國民會議」的代表。此些「守護日本」系列右翼團體當時主要的活動目標之一，便是改正憲法使日本成為正常國家的改憲運動。而黨除了於機關誌發言²⁵²、並以「改憲派」的團體代表身分參與憲法辯論²⁵³外，更直接在媒體上自興座談，與右翼作家林房雄、三島文學研究者艾華·塞德斯提克（Edward G. Seidensticker）等人，討論從戰後憲法問題到日美關係下日本的「非正常國家」現狀等爭議²⁵⁴。

更有甚者，黨甚至在自身主持的音樂推廣節目《無題音樂會》中，多次直接

²⁴⁹ 同上，p.38-40。

²⁵⁰ 同上，p.50-60；黨在演說中亦提及，可見黨敏郎，〈三島氏の人と真情〉，p.49-50。

²⁵¹ 大野明男，〈続・現代虚人列伝 君が代を歌う疑似貴族〉，《現代の眼》13（1972年1月），p.247、253。

²⁵² 如黨敏郎，〈急がれる新憲法の制定〉，《日本の息吹》（1994年6月），p.3；黨敏郎，〈日本文化と天皇制〉，《月刊自由民主》394（1986年1月），p.44-53等。

²⁵³ 如野坂昭如、黨敏郎，〈憲法記念日直前激突対談 あの戦争は“侵略戦争”ではなかったのか〉，《週刊朝日》87（1982年4月），p.16-23。

²⁵⁴ 收錄於1974年對談集《“君が代”はなぜ歌われない—黨敏郎の対談》（京都：浪曼，1974）。

置入政治與憲法辯論。如 1981 年 5 月 3 日的節目錄製中，黨便邀請立場相反的好友作家井上廈（ひさし）在節目上發表 5 分鐘關於護憲的論述後，由樂隊演奏其自身作曲填詞長達 20 分鐘的清唱劇（Cantata）《為何憲法必須改正不可呢？》（憲法はなぜ改正されなければならないか），引起了相當的爭議²⁵⁵。

二、在以「天皇」為文化源頭的愛國原理下，致力於《君之代》的「歌唱運動」。因與戰時軍國主義的連結而始終充滿爭議、99 年才成為法定國歌的《君之代》，74 年首相田中角榮推動其法制化時，便在社會中引起如來自「日教組（日本教職員組合）」的激烈抗議。當時的社論調查中，學校幾乎都避諱歌唱《君之代》，而年輕學生亦對其頗為陌生²⁵⁶。

如此的氛圍下黨便直接將其 1974 年的座談集命名為《為何不唱君之代》（“君が代”はなぜ歌われない），從各方面宣稱《君之代》身為國歌的正統性。書中同名的座談中，黨刻意找來左翼的矢崎泰久主持，對當時年紀尚輕的歌手山本光太郎（山本コウタロー）進行了十足的「教育」，從年輕人不唱「國歌」的情況延伸討論到天皇以及史觀的問題，批判戰後日本教育的「自虐史觀」對國家的危害²⁵⁷。黨表示，《君之代》歌詞中爭議的「吾君」，不過是三島所言文化意義上的天皇——即「日本文化無限流出的根源」²⁵⁸——再次藉由《文化防衛論》的解釋，主張《君之代》做為「國歌」與其根源「天皇」理所當然的正當性。

如此大量在政治媒體的活躍，也讓黨與當時普遍去政治甚至靠左的樂界成為了「少數中的少數」——不只「泛政治」、又是「激進愛國右翼論客」²⁵⁹。此時黨在日本社會中「右翼論客」的身分似乎已遠蓋過其作曲家的形象，在當時的社論

²⁵⁵ 大石泰，〈黨敏郎と題名のない音楽会〉，收於《黨敏郎の世界》（静岡：ヤマト文庫，2010），p.191。

²⁵⁶ 黨敏郎、野安三郎，〈特別對談：日の丸・君が代と天皇制〉，《季刊教育法》58（1985 年 8 月），p.58。

²⁵⁷ 黨敏郎、矢崎泰久、山本コウタロー，〈“君が代”はなぜ歌われない〉，《“君が代”はなぜ歌われない》，p.250。

²⁵⁸ 同上，p.254。

²⁵⁹ 事實上黨自身對此亦有清楚的意識，並多次諷刺地如此自稱，如黨敏郎、岩城宏之，〈岩城宏之との対談「行動する作曲家たち」〉，《音樂藝術》43（1985 年 4 月），p.66。

中許多年輕民眾甚至不知曉黛作曲家的身分²⁶⁰。

而這自然也引來了樂界與文藝界的巨大批判。如思想家大野明男 1972 年的文章〈續・現代虛人列傳 歌唱君之代的擬貴族〉(続・現代虚人列伝 君が代を歌う疑似貴族)便從黛的作品出發，批判黛在政治思想上的膚淺。「『涅槃』與『BUGAKU』雖然同樣使用古素材與東洋風味，但思想上根本沒有共通性。將為了求道而能捨棄現世地位的釋迦與讚頌現世權力者的儀式音樂(即雅樂)視為等質之物處理，簡直難以忍受...」藉此大野表示，黛在演講中「永遠重複著空虛話語的羅列」便已毫不意外地說明了他在政治上的外行，「事實上其在政治上只是鄉巴佬等級的政治音痴而已...這一種從現代主義者(モダニスト)到明治式日本人此一其實並不稀有的『轉向』背後的空虛，正是跟三島一樣，未曾真正體驗戰爭的戰中派特有的弱點。」²⁶¹

音樂人矢澤保 1979 年的黛論〈黛敏郎の音楽と芸術感—超現代主義到傳統主義〉(黛敏郎の音楽と芸術感—超モダニズムから伝統主義へ)則從《無題音樂會》中，黛「輕量化」介紹現代與民族音樂的態度，全體性地批評了黛從 50 年代「超現代主義」的先鋒之姿到 70 年代回歸「傳統主義」的生涯。「身為『無題音樂會』製作的黛，在其中巧妙納入比較(民族)音樂學的成果，具有將東西以趣味本位主義的『通俗性』包裝的奇妙才能，此從他最初的作曲活動便已展露...」²⁶²而矢澤認為，這正展露了黛生涯中一貫「譁眾取寵」的性格，以及此種「即物主義」背後的危險，

在《涅槃》後黛氏發表的傳統、佛教作品，與〈訣別〉恰好相反全是為西洋樂器所寫，可以說是極諷刺的現象...黛氏「傳統主義」的作品，都是以西洋樂器結合似非西洋的世界，每作不停提供新的媒體話題而已...「傳統主義者」黛敏郎在真正直面傳統時，完全束手無策而只能敷衍的事實，便是極具象徵

²⁶⁰ 大野明男，〈續・現代虛人列傳 君が代を歌う疑似貴族〉，p.247。

²⁶¹ 同上，p.246~248、253。

²⁶² 矢澤保，〈黛敏郎の音楽と芸術感—超モダニズムから伝統主義へ〉，《季刊科学と思想》(1979年1月)，p.529。



而爾後黨對音樂的「放棄」，便證明了黨「通俗性」的背後，其實反而只是黨在「近乎法西斯」的愛國主義中對大眾的輕蔑以及與權力靠近的菁英意識而已²⁶⁴。

此些對於黨右翼政治活動的嚴厲批判確實有其中的之處。以黨的政治言動而言，他確實難以逃出日本戰後「保守右翼」的指謫。

首先黨在推動「改憲運動」的參與中，雖然時常也在發言中展露出如三島與此時「新右翼」有別於戰後傳統右翼的親美、而甚與此時的「新左翼」某種程度上共享²⁶⁵的「反美」理想²⁶⁶，但卻又明顯劇烈反對從連合赤軍、新左翼²⁶⁷到反核運動²⁶⁸等一切反體制的抗爭，而往往在政治議題上展現出親近於權力側、如傳統戰後右翼「對美從屬」的現實傾向。尤其在其實際的政治參與上，黨的交流不但明顯親近於掌權的自民黨保守派，更如前所見直接為其側翼組織服務²⁶⁹。

再者，黨皈依著《文化防衛論》將日本文化泉源追溯至「天皇」，抱持著日本民族傳統確實存在的愛國理想中，又始終難以對於亞洲諸國有著同樣相對性的認識。如前所提及與矢崎和山本的對談中談及反省「惡行」大東亞戰爭的「自虐史觀」，黨便認為「就算大東亞戰爭不是絕對正義好了，日本也是迫不得已的... 在 ABCD 封鎖線下日本被逼到了絕境，罪魁禍首是西洋 19 世紀的殖民主義...

²⁶³ 矢沢保，〈黨敏郎の音楽と芸術感——超モダニズムから伝統主義へ〉，p.529。

²⁶⁴ 同上，p.537。

²⁶⁵ 安田浩一，〈右翼の戦後史〉（東京：講談社，2018，Kindle Edition），第四章〈新右翼の誕生〉，位置 No.1878。

²⁶⁶ 如 1974 年黨與自民黨政治家稻葉修的對談中，黨便論及「日本毫無意識的對美從屬構造」，黨敏郎、稻葉修，〈憲法改正を論ず〉，收於《“君が代”はなぜ歌われない—黨敏郎の対談》，（京都：浪漫，1974），p.195。

²⁶⁷ 如前所提及黨與三島文學研究者艾華·塞德斯提克的對談中，黨便將左翼的學生形容為「親近於共產黨的暴民與暴力團們」，黨敏郎，Edward G. Seidensticker，〈日本の憂鬱〉，收於《“君が代”はなぜ歌われない—黨敏郎の対談》，p.119。

²⁶⁸ 如在 1984 年的短文集《題名のない独白》中，黨便在文〈反・反核アピール〉中，大力批判當時的「軍縮」與「反核」運動，黨敏郎，〈反・反核アピール〉，《題名のない独白》（東京：サンケイ出版，1984），p.169-175。

²⁶⁹ 如前所述黨加入一系列「守護日本」的保守團體，尤其「日本會議」可說便是日後影響自民黨保守派有著最大政治影響力的民間側翼組織，可參見安田浩一，〈右翼の戦後史〉（Kindle Edition），第五章〈宗教右派の台頭と日本會議の躍進〉，位置 No.2092；而前可見黨當時在政治上的交遊，更多所圍繞著當時掌權的自民黨保守派。

當時日本也是因為時已晚，不學習西洋列強進行殖民地經營便無法競爭的情形下，才一起進出大陸」²⁷⁰。而 1980 年《無題音樂會》原題名為〈Sound of Asia〉，匯集亞洲各地留學生介紹當地流行歌的錄製中，南越的留學生對於在甫統一的越共國旗下唱南越流行歌表示異議，而此舉竟使一向反共的自由主義者黨勃然大怒，一怒下甚至將該集題名改為戰後日本避諱的死語「大東亞共榮圈」之歌，最後才妥協以〈大東亞之歌〉的題名播出²⁷¹；91 年紀念信時潔歌曲《海行兮》的製作中，黨亦為了題名〈祖國的英靈〉一詞與節目組建議的「戰爭的犧牲者」發生衝突，最後仍堅持不肯對於「英靈」二字讓步²⁷²。

事實上，黨在其所謂〈亞洲抬頭的新史觀〉²⁷³中，至始至終都保持了對二戰「日本作為亞洲燈塔」²⁷⁴的肯定論，顯示其在一方面認知西洋殖民霸權的相對視角下，卻始終缺乏對於亞洲諸國的感性以及日本自身帝國主義的認識。如此在天皇的絕對原理下反美、反戰後體制，卻又必須親近戰後美日體制現實中維持天皇的權力側，並缺乏真正對於亞洲各國與自身殖民歷史的相對視角，正可見黨同樣陷入日本戰後「保守右翼」典型的矛盾與困境²⁷⁵。

然而此些黨批判中針對音樂的部分，卻不免蘊含著政治正確的穿鑿附會。即便不論大野本即多次與三島筆戰、以及矢澤正是「東京勞音」創立者的左翼立場，兩人從黨的政治立場反過來詮釋音樂的批判中，也明顯多有漏洞。如大野所謂「為了求道而能捨棄現世地位的釋迦與讚頌現世權力者的儀式音樂」除了本身便帶有反權力的評價味道外，以大野的文脈而言，如前章所見在實際作法上黨在《BUGAKU》中對雅樂的「暴力與褻瀆」，毋寧應該是大野所讚賞而對抗著皇室權力者的。而矢澤的批判中，將黨 60 年代作品為西洋樂器所寫的事實，直接連

²⁷⁰ 黨敏郎、矢崎泰久、山本コータロー，〈“君が代”はなぜ歌われない〉，p.250-251。

²⁷¹ 大石泰，〈黨敏郎と題名のない音楽会〉，收於《黨敏郎の世界》（静岡：ヤマト文庫，2010），p.192。

²⁷² 同上，p.192-193。

²⁷³ 黨敏郎，〈アジアに台頭する新しい史観〉，《日本の息吹》（1996 年 4 月），p.3。

²⁷⁴ 同上，p.3-4。

²⁷⁵ 淺羽通明，〈右翼と左翼〉，p.170、安田浩一，〈右翼の戦後史〉（Kindle Edition），第二章〈反米から親米・反共へ〉，位置 No.864。

帶以「提供新的媒體話題」解釋連結 70 年代當時充滿爭議的黨，更明顯有其失準之處。如前章所述，黨在 60 年代的此些作品，實際上是完全相反地與時代主流對抗甚至遭到批判的，遑論矢澤所謂的「譁眾取寵」。

亦即，此時對於黨音樂的批判與其說是音樂的問題，顯然有著出自於黨在樂界中政治不正確的有色眼鏡。當時無論從好友岩城、武滿、團²⁷⁶甚至黨自身「確實事出有因」的證言²⁷⁷中，都證實了黨 70 年代遭到日本樂界事實上的排斥，而如此的排斥顯然也讓黨 70 年代後多來自外國委囑與純音樂領域外的音樂作品難以被當時的日本樂界正確認識、甚至察覺。

（二）70 年代日本樂界去政治的「封閉性」

《日本戰後音樂史》中，如此描述 70 年代樂界的背景，在「a、貨幣與石油危機後」歐美經濟的動搖下，開始「b、懷疑歐美價值理想，所有價值觀皆通並存的冷漠世代（シラケ世代）」中，轉向對「c、亞洲、非洲等民族音樂以及自身傳統」的全盛興趣²⁷⁸。事實上，從《日本戰後音樂史》的「下」冊便以 1970 年代為分界開始，便可發現這一個時代從「歐美」回頭轉向「東洋（日本）」的「典範轉移（Paradigm Shift）」的巨大世代意義。

對於如此樂界中「一切皆允許的狀況」²⁷⁹下開始活躍，完全於 1945 年戰後才出生的「戰後派第二世代」作曲家們而言，凱吉 10 年前還引起巨大衝擊的「反現代（藝術）」概念，毋寧已經是創作中不言自明的出發點²⁸⁰。且此些在日本經濟從復甦到獨走中成長的「冷漠世代」作曲家們，更不具有上世代作曲家們對於

²⁷⁶ 團伊玖磨，〈追悼黨敏郎〉，p. 26；岩城宏之，〈作曲家武滿徹と人間黨敏郎〉，p.56。

²⁷⁷ 片山杜秀，〈日本作曲家選輯 黨敏郎〉，2005，p.8。

²⁷⁸ 日本戰後音樂史研究会《日本戰後音樂史〈下〉前衛の終焉から 21 世紀の響へ 1973-2000》，p.10-17。

²⁷⁹ 樂評武田明倫在 1973 年 1 月的《音樂藝術》所言，日本戰後音樂史研究会，《日本戰後音樂史〈下〉前衛の終焉から 21 世紀の響へ 1973-2000》，p.13。

²⁸⁰ 日本戰後音樂史研究会《日本戰後音樂史〈下〉前衛の終焉から 21 世紀の響へ 1973-2000》，p.72。

時代某種共通的责任意識，於是在反歐美現代藝術的創作中對於「亞洲(日本)」的取徑，更極自然地成為創作中的主流方法。

如 1973 年以名稱充滿東洋風的《Orient Orientation》(オリエント・オリエンテーション)等所謂「線的音樂」系列成名的近藤讓(1947-)，便進一步延伸凱吉「消去意圖性」的概念，企圖在「線式的連結」中將「音的現象還原到音與音、記號論式」的意義，「將音樂與人類中心主義切離」²⁸¹。而後以廣闊的亞洲民族音樂取徑聞名的西村朗(1953-)，對其以印尼甘美朗嗑查(Kecak)音樂為本的打樂作品《Kecak》(ケチャ)則如此解說：

我被日本古來聲音與靈魂的世界強烈吸引的同時，也為印度的節奏與甘美朗的音色深深著迷。當我接觸日本古老的聲音與靈魂以及圍繞著日本的亞洲傳統聲響時，便不由自主地感到與生俱來之靈魂的喜悅。身為今日東亞作曲家一人的我，以後也會持續地將如此靈魂的喜悅注入作品之中。²⁸²

這一種極自然近乎純藝術式地連結日本與「圍繞日本的亞洲」、感到「靈魂喜悅」的思考，清楚顯示了西村與上世代當時對亞洲政治性警覺的大相逕庭。

事實上，如此「向內的」潮流更顯示於上世代作曲家們的新活動中。如一直致力於音樂研究的柴田南雄，70 年代後開始以《追分節考》為首一連所謂的「Theater Piece」(シアターピース)中，便正是以對抗「過去以西洋為典範的思考下對日本音樂的認識」而發，可謂是此時樂界典範轉移的經典體現²⁸³。而一向能夠極柔軟地呼應時代的武滿，除了此時同樣在《For Away》(1973)等作品中明顯開始展露出對印尼甘美朗等亞洲各地民族音樂的興趣²⁸⁴外，武滿在西武集團贊助下主辦的音樂祭「今日的音樂」(ミュージック・トゥデイ)更鮮明地成為了時代的寫照。有別於上世代由團體開辦的樂祭與發表會，「今日的音樂」不但象徵著此時「個人」在大企業的支持下也能舉行音樂祭的經濟豐足，且武滿所謂

²⁸¹ 同上，p.45-46。

²⁸² 同上，p.48。

²⁸³ 日本戦後音楽史研究会《日本戦後音楽史(下)前衛の終焉から 21 世紀の響へ 1973-2000》，p.55。

²⁸⁴ Peter Burt, *The Music of Toru Takemitsu*, p.128。

「今日的音樂」顧名思義，便出自於將日本現代音樂與今日的時代與生活同步連結的意圖²⁸⁵。從 73 年開始長達二十年（回）的舉行中，武滿更與西武劇場、百貨店的相關事業深深連結，而活躍於經濟繁榮下各種音樂消費的活動中²⁸⁶。而其正隨著 90 年代經濟泡沫破滅而結束的事實，更突顯「今日的音樂」作為在此時的經濟豐足下，「戰後日本音樂」已成為「日常」的代表性象徵意義。

然而，在如此日本經濟獨走全球的繁榮開放下，已然忘卻「克服現代」、甚至在典範轉移完全逆轉了日本與西洋的關係，轉而自我肯定「日本性」的豐足日常中，卻反而蘊含著去政治化而其實失去自我與他者身份意識的「封閉性」²⁸⁷。

首先，在交通日漸發達的新時代中，日本樂界卻反而在「向內」的典範轉移中幾乎完全失去了與歐美樂界的同時性（リアルタイム）²⁸⁸。如 76 年國立劇場邀請史塔克豪森來日便清楚反映了如此與歐美斷絕的氛圍：作品《天狼星》（Sirius）在日本首演時便受到普遍的負評，如近藤讓極為諷刺的評論「《天狼星》的一個出色特徵，便是其為現代音樂的同時卻毫無奇特之處」²⁸⁹。而 77 年的現代雅樂《HIKARI》更在日本樂界遭到了「完全非雅樂、毫無獨創」，「只是陳腐而浮濫想法的連續」等近乎洗臉的一片悲慘評價²⁹⁰，與恰好 10 年前史塔克豪森還被邀請來演講教學的情形可以說幾乎是天壤之別。

再者，在如此內向的自我滿足下極其自然、政治正確的亞洲「關懷」中，其實反而隱蔽了上世代對此所具有的政治性警覺。根本而言，70 年代當時支撐著

²⁸⁵ 日本戰後音樂史研究会《日本戰後音樂史〈下〉前衛の終焉から 21 世紀の響へ 1973-2000》，p.27。

²⁸⁶ 同上，p.33。

²⁸⁷ 70 年代後，在文化論述中如 60 年尚提示「克服現代」意識的批判都已近乎消彌，而正是「日本文化論」在經濟豐足下對日本特殊性的讚賞達至頂點，甚至形成一種「大眾消費財」而陷入近乎「自我陶醉的自戀」中，可參考如青木保，《「日本文化論」の変容—戦後日本の文化とアイデンティティー》，p.132-133；而政治思想上，如反美保守的江藤淳 1970 年代表性的評論〈「ごっこ」の世界が終わったとき〉中對日本戰後社會不具有身分意識與政治意識的全面性批判，此時無論是偏右的江藤、偏左的大江健三郎與小田實等思想家與作家，都開始在對此一資本經濟豐足之「日本戰後日常」的質疑中，展開對美國的批判、對「公的」可能的重新探求等，可參考小熊英二，《〈民主〉と〈愛国〉—戦後日本のナショナリズムと公共性》，p.670。

²⁸⁸ 日本戰後音樂史研究会《日本戰後音樂史〈下〉前衛の終焉から 21 世紀の響へ 1973-2000》，p.17。

²⁸⁹ 同上，p.117。

²⁹⁰ 同上，p.118。

日本作曲家在亞洲「關懷」中使用各地民族材料之民族音樂學的發達，正是日本在資本經濟發達下進出亞洲市場的結果。事實上，日本樂界在此時開始的「亞洲作曲家聯盟」對亞洲各國作品的感想中，更明顯可見如此對政治意識的忘卻所具有的危險。如《日本戰後音樂史》所引用馬場健 1974 年「感覺就像在看日本從明治 20 年一路到現代每一階段的縮圖」、入野義朗 1975 年「要能夠到互相學習技法的程度還需要時間」²⁹¹等發言中近乎進步者視角的立場，便似乎顯示樂界在此時一方面政治正確地取用亞洲的「關懷」下，另一方面又無意識地帶著令人想起「大東亞共榮圈」中日本「領導亞洲」的優越帝國性格。

而日本樂界 70 年代去政治的「封閉性」，事實上可謂亦是當時社會某種普遍氛圍的反映。1970 年及其後的經濟繁榮，如何成為了一個世代的轉捩點？對此柄谷行人在 1990 年的文章〈一九七〇年＝昭和四十五年〉中對 70 年代日本社會的批判提供了一個相當好的參考。

文中柄谷在「昭和 45 年」三島之死與「明治 45 年」乃木希典之死之間，看見了一種歷史的反覆與平行對應，認為 1970 年三島之死象徵著「昭和的終結」。

「三島在『1970 年自殺』使我們大為震驚，但如果他是在『昭和 45 年切腹』就並非那麼令人驚訝了吧，恐怕三島自身也意識到了這一點。」²⁹²

柄谷認為，1970 年後日本社會在言語空間中，便鮮少使用「昭和四十年代」而往往以西元的「70、80 年代」稱呼的現象，與日本在日俄戰爭勝利後脫亞以某種人類普遍性自詡而立足國際的大正時期極為相像。然而，這一種「大正式的國際性」卻產生於與西洋緊張關係消失下「自我滿足的日本性」，事實上其早已失去了超越性的「外部」與「他者」視角。如當時日本「私小說」的流行下，在白樺派作家為代表的「大正人道主義」作品中，反而在「同為人類同胞」的「人道愛」中完全隱蔽了日本殖民朝鮮的事實，成為極封閉的言語空間。

²⁹¹ 日本戰後音樂史研究会《日本戰後音樂史(下)前衛の終焉から 21 世紀の響へ 1973-2000》，p.15-16。

²⁹² 柄谷行人，〈一九七〇年＝昭和四十五年—近代日本の言説空間〉，《終焉をめぐる》(東京：福武書店，1990)，p.32。

明明一切事物都是從外面引進卻未能帶來「外部」的自我滿足，或反過來將極本土之物視為世界的妄想島國性，以及明明毫不客氣地進出國際卻連一點「侵略」意識皆無的自我欺瞞性，如此之物的經典體現便是大正時期。²⁹³

而 1970 年代日本在經濟繁榮下大舉進出世界的「開放」下，在氾濫流行「日本文化（人）論」中卻不具有「日本」的自我意識；而自我滿足的「國際性」中又反而喪失了真正的外部與他者，便是經典不具「自我」與「他者」意識、「大正時期式」封閉言說空間的再現²⁹⁴。而三島的自殺便如同乃木的殉死一般，在意圖再次喚起「昭和精神」的舉動中，反而諷刺地結束了昭和²⁹⁵。

顯然地，柄谷所批判 70 年代「封閉的言說空間」同樣能相當準確地適用於此時作曲中的「日本性」已成為「日常」的樂界。而黨在皈依著三島所控訴空虛而充滿欺瞞的「戰後豐足日常」的政治理想下，在 1970 年後對樂界的遠離或許亦不意外了。黨在 70 年代後，似乎也在三島自殺的「世代交替」下，對新世代的樂界感到了一種「封閉性」的危機意識。

對此，與黨同世代的秋山邦晴在 70 年代的「黨敏郎論」中，便在同樣的危機意識下，喊話式地對好友黨敏郎展開了批判。而其便如同 1959 年的黨論一般再次提供了我們一個絕佳的對話參考，讓我們能一窺當時如秋山與黨保持著政治意識的上世代樂人們，如何回應日本樂界在新世代的交替中完全「去政治化」的危機。

在 70 年代的兩篇黨論²⁹⁶中，秋山一改 1959 年時「量的 vs. 質的」作曲家的構圖，而首先以「人工自然的美學秘方」（つくられた自然の美学の秘法）概括了黨的作曲。有別於其他的評論，秋山並未以「政治」反過來批評黨時下的音樂創作，反之他相信影響黨的三島、以及黨自身都絕非所謂的「傳統主義者」，

²⁹³ 柄谷行人，〈一九七〇年＝昭和四十五年—近代日本の言說空間〉，p.26。

²⁹⁴ 同上，p.22。

²⁹⁵ 同上，p.41，當然柄谷對三島同樣是批判性的，他在文章中所討論的更多是彰顯日本在一種歷史的反覆中，於資本主義發展下遺忘的政治性與歷史性問題。

²⁹⁶ 78 年收錄於著書中的〈黨敏郎「つくられた自然」の美学の秘法〉以及其「前傳」文章，71 年所寫之〈梵鐘の引導をわたす作曲家について 黨敏郎論へのノート〉。

因此在聆聽如《曼荼羅》、《昭和天平樂》等作品時，秋山認為，

三島並非傳統主義者，而一直是力主傳統的同時，以華麗的仿作自由地操作傳統…黛敏郎實際上一直以來更完全不是傳統主義者…聆聽他的作品時，不要拘泥於他的言行，這是我最近聽黛敏郎的音樂時，總是想要強調的。²⁹⁷

有趣的是，就連當時被秋山認為有「變質」成為傳統主義者危險的《涅槃》，此時也在「人工自然美學」的評論中，成為對抗所謂「傳統主義者」的傑作。「光是將聲明直接以歐洲發聲法唱經，再讓其與模仿梵鐘的交響樂團共存，這樣的作法對所謂的傳統主義者絕對是不知羞恥（破廉恥）的舉動…」²⁹⁸秋山認為，在黛曲中的這一種「人工性」，完全打破了傳統主義者對於傳統「本質主義式」的幻想，使其前衛作品中具有貼合聽眾音感的「流行性」²⁹⁹。黛對於傳統以現代技法的再創造，正如現代畫中人工的天空對現代人更具有真實性的諷刺一般——即秋山所謂的「人工自然」。而黛如此「混沌包容的感性」中如「咒術」般流行的暴力，正是黛音樂最大的魅力³⁰⁰。

如此的評價與 1959 年黛論的不一致當然顯而易見，但以此批評秋山並不公允，相反地正是在秋山兩次評價的不同中，清楚地顯示了不同世代語境的巨大改變。相較於樂界還在「西洋與日本」間拉扯的 50 年代末到 60 年代，此時秋山爾後欲收於 1978 年著書《日本的作曲家們》的黛論意圖，明顯是在此作曲中的「日本」早已成為「日常」的 70 年代，介紹昭和個位數所生的「戰後派第一世代」作曲家（即秋山他們）³⁰¹當時面對「日本」曾經的為難與努力。

而此一開始追溯昭和與戰前「日本式」作曲歷史性的寫作行動，便出自於秋

²⁹⁷ 秋山邦晴，〈梵鐘の引導をわたす作曲家について 黛敏郎論へのノート〉，《創》2（1972 年 1 月），p.80-82。

²⁹⁸ 同上，p.79。

²⁹⁹ 同上，p.75。

³⁰⁰ 秋山邦晴，〈梵鐘の引導をわたす作曲家について 黛敏郎論へのノート〉，p.82、〈黛敏郎「つくられた自然」の美学の秘法〉收於《日本の作曲家たち上—戦後から真の戦後の未来へ》（東京：音楽之友社，1978），p.186。

³⁰¹ 秋山邦晴，〈「日本的なるもの」の虚構〉，《昭和の作曲家たち 太平洋戦争と音楽》（東京：みすず書房，2003），p.480。

山此時對新世代樂界所感覺到，如同戰時「傳統主義者」一般對「政治」無意識的危機。如他此時對於早坂文雄筆記相當有名的討論〈「日本性之物」的虛構〉（「日本的なるもの」の虚構）便如此開頭，

看到最近年輕作曲家毫無疑問地使用傳統樂器、「日本的」東西，我甚至感覺有點荒誕…對所謂「傳統」或是「日本的」東西體內的反感，應該是我們這世代一個共通的特色。在此所謂我們這一個世代，指的便是在戰爭中讀書長大、昭和個位數年生的人…「日本的、什麼的都是素材啊，沒什麼特別的」—當我直接聽到年輕作曲家們這麼說的時後，便感到我們精神上的工作領域也已經逐漸被侵蝕的危機。有人說這就是冷漠世代的絕望能量，但這樣的能量是一種頹廢的能量…完全與黑暗的戰爭時代時在「日本式之物」的至高命令下，放棄了自己的批判精神，順理成章地寫「日本式」作品的作曲家們處於一樣的處境。³⁰²

亦即，在此時的黨論中，秋山之所以將黨與所謂的「傳統主義者」分離，便是因為他不但並未意圖從政治批判黨的作品，反而還與黨和三島共享了一種對新時代社會（樂界）「去政治化」的危機意識，

當時年輕的叛逆兒黨敏郎也年過四十了。他略帶玩笑說「我已經是古人啦」時，絕非沒有道理的…但如果黨世代的作曲家們，就只是說「我們的實驗已經結束了」，甚至放棄了精神上的冒險的話，60年代結束後（社會）的荒廢就真的難以獲得救贖了吧。三島由紀夫所控訴的，並不是什麼憲法、自衛隊，而不正是在戰後二十五年間，在和平、和平的標榜下日本人精神狀況的空白化嗎？而此也能完全適用於作曲界。³⁰³

在黨自身此時的政治發言中，我們便能看到幾乎相同、對於此時樂界「封閉性」的世代批判。例如在前所述 74 年《為何不唱君之代》的對談集中，黨與三島研究者塞德斯提克談及近十年藝術界的「貧瘠」（不毛）時便表示，

對我們已超過四十歲的人來說，跟二十幾、十幾歲的人對話時，實在不得不感覺到價值觀的巨大差異…當然不是說戰爭比較好，但最近那種與外部的緊張感已完全消失了…現在的年輕人們簡單說就是毫無生氣，決定好學校、畢

³⁰² 秋山邦晴 〈「日本的なるもの」の虚構〉，《昭和の作曲家たち 太平洋戦争と音楽》，p.479-481。

³⁰³ 秋山邦晴，〈梵鐘の引導をわたす作曲家について 黨敏郎論へのノート〉，p.85。

業工作，一輩子—即所謂 My Home (マイホーム) 主義吧—在和平中過平庸的日常…雖然也有年輕人相信如此時代正能產生新藝術，但對我這種已經屬於古老世代的人來說，這樣的無生氣什麼都無法誕生…³⁰⁴

而此種「無緊張的和乎日常」所產生，其實「無國籍的日本」與其實「到哪都無法通用的世界主義 (コスモポリタニズム)」中，便形成了「近十年間，幾乎沒有任何值得注目的音樂以及藝術作品誕生」之藝術貧瘠的時代³⁰⁵。

在如此共享的危機意識中，秋山在黨論的最後真正感到「煩惱」而對黨的批判，事實上則是行動的問題。他所擔心的是，三島自殺的「絕望」也成為了黨（以及他們世代）對於這一個「精神貧瘠」唯一的答案。

三島太輕率地便絕望而死去了。至少他可以堅持身為文學者以冷靜「觀看」的行動，繼續不停地審問時代才是。而黨敏郎作為他的友人、以及作曲家，又怎麼接受三島的死呢…他完全接受了三島的言行，一轉成為國粹主義者，實在令我感到煩惱…³⁰⁶

換言之，相反於其他論者與樂人對黨「泛政治化」的批評，秋山此時要「大家不要太相信黨」的批判，反而正因為他與黨共享了同樣的危機感，感到新時代樂界在「去政治化」的經濟豐饒中，完全喪失了「自我與他者」的政治意識。可以說秋山再次跳出了此時樂界「去政治化」而自足的「封閉性」，精準地讀出了黨 70 年代後對樂界的遠離所發自黨「內部的政治」性³⁰⁷；秋山擔心的是黨在右翼的政治理想下，放棄了在音樂上對這一個困境的解決。

然而，黨其實從未絕望地放棄在音樂上的行動，只是他遠離日本樂界的音樂活動在此時難以被完整認識而已。在同樣對樂界「去政治化」的危機意識下，爾後黨認為「急遽左傾化」³⁰⁸的詩人秋山以寫作重新解構並再政治化封閉的「日本」時，右翼的作曲家黨同樣在音樂中寄託了自身對抗此空洞「日本」的政治理想。

³⁰⁴ 黨敏郎，〈“君が代”はなぜ歌われない〉，p.111。

³⁰⁵ 同上，p.112。

³⁰⁶ 秋山邦晴，〈梵鐘の引導をわたす作曲家について 黨敏郎論へのノート〉，p.85。

³⁰⁷ 同上，p.79。

³⁰⁸ 黨敏郎，〈ジョン・ケージとへ平和主義〉，《題名のない独白》，p.196。

事實上，筆者認為反而正是在音樂中，才讓黛得以超越現實框架而最有效地表現了其政治理想—三島在《文化防衛論》中對戰後社會的控訴。亦即，比起被批判為「政治音癡」的政治參與，音樂才是黛此時最有力的政治宣言。



第二節 黛晚期音樂的「去日本」—以歌劇《金閣寺》為例

本節筆者以黛 1976 年改編三島原作的歌劇《金閣寺》為例，說明黛在 70 年代後的晚期音樂中對抗日本樂界的三個策略：一是創作性格上對於藝術框架「非日常性」的堅持，對抗著日本將「日常生活」與「藝術」混同的私小說傳統，讓黛得以在非日常而客觀的藝術框架中傳達訊息；二是音樂語法上黛所謂國際通用的「普遍性」，對抗著此時藝術樂界不言自明的「日本性」事實上的封閉；三是在強烈的「訊息」中所含有政治性的詮釋可能，讓黛能在音樂中直接寄託著他皈依於三島，對於去政治化的日本樂界及甚至戰後社會的政治控訴。

(一)《金閣寺》歌劇藝術客觀的「非日常」性格

筆者首先以創作動機及劇本改編的手法，闡明歌劇《金閣寺》在創作性格上向西洋傳統藝術靠攏的性格，而在此西洋藝術所代表的客觀而「非日常」性的藝術框架，便對抗著 1970 年代後日本樂界在西洋（現代）藝術的解構已成為不言自明的「日常」中，混同「日常生活」與「藝術」之日本私小說傳統的再次全盛。

1. 「過時」的西洋傳統歌劇金閣寺

歌劇《金閣寺》1976 年首演於柏林德意志歌劇院（Deutsche Oper Berlin），為黛受之委囑所作。根據吉田秀和的回顧，時任歌劇院總監塞爾納（Gustav Rudolf Sellner）在海外委囑作品時，藉由吉田的推介開啟兩人合作的契機，是第一部日

本作曲家來自外國歌劇院的委囑創作³⁰⁹。三幕 22 場的劇本由歌劇院的劇本家亨內伯格（Claus H.Henneberg）基於小說的英譯本以德文改編而成。

這樣的創作背景也讓歌劇《金閣寺》在性格上便相當耐人尋味。雖然是日本作曲家，但黛的歌劇並非以日文創作、也不在日本上演，因此雖然時間點上此時正是日本作曲家在經濟繁榮下實驗「日本歌劇」風潮的開始³¹⁰，如間宮芳生（1929-）結合日本傳統的《鳴神》（1974）或林光具有「市民歌劇院」意圖的「茱萸戲院」（こんにやく座，1971-）等，但黛在柏林首演的《金閣寺》並不在此一實驗「日本歌劇」的脈絡中，而是一部在西歐樂界中創作的歌劇。

但黛此時在西歐樂界創作一部歌劇，卻是有些微妙的。除了西歐的前衛樂界在二戰後³¹¹甚至二十世紀後³¹²對於歌劇的幻想性格與藝術框架「過時」的質疑外，黛自身在生涯中對歌劇此一傳統樂種亦一直抱持著相當負面的看法。1956 年「三人之會」的對談中，黛在〈歌劇〉一章中便與盟友團伊玖磨截然不同，清楚顯示對於歌劇興趣的缺乏，直接將話題轉向美國的音樂劇（Musical）。「在本世紀，歌劇已變化為小歌劇以及美國誕生的所謂音樂劇的形式，我想在此章應該要納入音樂劇的討論...」，認為此一「在法國或德國幾乎沒有、而僅在美國有的新音樂劇形式」比傳統歌劇有更多的戲劇要素，更適合現代超現實的心理表現以及特殊氛圍³¹³，或許可為目前歌劇的「慘澹」帶來新的提示³¹⁴。事實上甚至在決定創作歌劇《金閣寺》後，黛與哲學家梅原猛的對談中談及歌劇時，都還維持著相當類

³⁰⁹ 吉田秀和，〈金閣寺の思い出〉，《金閣寺プログラム》，1991 年，p.4。

³¹⁰ 日本戦後音楽史研究会《日本戦後音楽史〈下〉前衛の終焉から 21 世紀の響へ 1973-2000》，p.91-100。

³¹¹ 如 1948 年，活躍於樂評的斯托貝爾（Heinrich Strobel）便發言認為「歌劇已死」；史塔克豪森 1963 年表示歌劇的表現已經是「俗惡腐朽到極端後的殘骸」；而布列茲 1967 年訪問中「炸掉歌劇院」的發言更是戰後樂界廣為人知的插話，引自福中冬子，〈オペラの終焉？—ナラティブ、声、アンチ・オペラ〉，收於《オペラの地平》（東京：彩流社，2009），p.275。

³¹² 如 1936 年，在荀白克脈絡下的作曲家克熱內克（Ernst Krenek）便在文章〈今日歌劇還可能嗎〉中，質疑歌劇中將「歌唱作為說話」於聲樂藝術上根本的不合理性，福中冬子，〈オペラの終焉？—ナラティブ、声、アンチ・オペラ〉，p.276；關於此一歌劇在 20 世紀的「終結」，可參考福中冬子，〈オペラの終焉？—ナラティブ、声、アンチ・オペラ〉，收於《オペラの地平》，p.272-292。

³¹³ 團伊玖磨、芥川也寸志、黛敏郎，《現代音楽に関する 3 人の意見》，p.32-33。

³¹⁴ 黛敏郎，〈メノッテイの"領事"観劇記〉，《音楽芸術》10（1952 年 12 月），p.56-57。

似的看法：

歌劇這一個文藝復興的產物，最盛期於十九世紀的後半，到現代以史特勞斯（Richard Struass）為最後早已日落西山了…雖然我自己也有今日「已不需要歌劇」的感覺，但最近覺得還是必須在其綜合性中找出新藝術的可能。最近因為作了一齣，所以才對此有相當程度的關心…³¹⁵

然而，如此的黛此時不但在西歐樂界寫了一齣歌劇，且在歌劇《金閣寺》的創作上黛似乎更從開始便遠離了所謂實驗新藝術的意圖。尤其本來小說《金閣寺》正是極具實驗潛力的題材：首先主角溝口是一位因「嚴重口吃」而難以與外部世界溝通的和尚，正是挑戰歌劇聲樂傳統的絕佳材料，甚至黛在 1958 年自身為市川崑同樣改編《金閣寺》的電影《炎上》配樂時，便已使用了預置鋼琴的敲擊音色表達主角口吃的實驗手法³¹⁶，相較之下此時創作歌劇時，黛卻從開始便表示因為歌劇《金閣寺》也「不是什麼實驗性的」³¹⁷作品，在劇本最初的設定中便將溝口的「口吃」改為「單手殘障」，讓溝口成為傳統歌劇中的男中音；再者，相較於原著小說中溝口在焚燒金閣寺後，最後仍決定「還是活下去吧」（生きよう）此一曖昧的結局，歌劇則在設定的開始，便在黛勾勒的架構下決定讓其收尾於溝口與金閣一同「消失於火海中的高潮場面」³¹⁸，直接賦予了金閣之死的高潮場面似於歌劇傳統收尾於女主角之死³¹⁹的結局，向傳統歌劇的敘事靠攏。

為何同樣認為歌劇已「日若西山」的黛，此時卻在西歐寫了一齣「並非實驗性」的傳統歌劇？其或與自殺的三島由紀夫有著脫不開的關係。

根據黛的回憶，《金閣寺》前他與三島曾有一部歌劇《美濃子》的合作計畫，然而三島如期完成了劇本後，黛卻只寫了一幕的音樂未能遵守約定而告吹。此事造成了兩人友誼間長期的冷戰，一直到 1970 年才在《金閣寺》迎來了恢復交往

³¹⁵ 黛敏郎、梅原猛，〈日本古代史の謎〉，《梅原猛全対話 2》（東京：集英社，1984），p.199。

³¹⁶ 可見小林淳，《日本映画音楽の巨星たち II》（東京：ワイズ出版，2001），p.160-161。

³¹⁷ 黛敏郎，〈オペラ「金閣寺」上演始末記〉，《季刊藝術》（1977 年 1 月），p.26。

³¹⁸ 同上，p.26。

³¹⁹ 歌劇中典型的「女主角之死」包括從茶花女、托斯卡、布倫希爾德到露露等，可參考福中冬子，〈オペラの終焉？—ナラテイヴ、声、アンチ・オペラ〉，p.273-274。

的契機³²⁰。黛表示，1970 年他與塞爾納多番折衝，終於下定決心要做「心理要素太多」極難歌劇化的《金閣寺》後，便重新聯絡了三島並邀其創作劇本。但三島表示塞爾納流的心理表現實在不合其口味，所以劇本「請放過他吧」，但會非常期待地去看歌劇的首演，而這便成為了黛與三島最後一次的見面³²¹。

在爾後無論關於歌劇《金閣寺》的紀錄、三島公祭及政治演講中，黛都不停地提及此「最後一次見面」³²²，在決定創作後便經歷三島自殺的歌劇《金閣寺》中，顯然極可能有著補償與追思好友三島的意念。而最合三島口味的音樂，便是在民族政治性上與他高度相像的華格納（Richard Wagner）。實際上在三島甫自殺一個月尚相當敏感時，黛便因為執意在《無題音樂會》以三島最喜愛的華格納音樂製作一集三島的追悼，與製作當局發生強烈的衝突，最後仍在黛堅持下，以不可直接提到三島的名字為條件，用〈某個喜愛華格納的作家之死〉（あるワーグナーを愛した作家の死）為題上演。該集中黛便以三島在《憂國》電影中所使用華格納歌劇《崔斯坦與伊索德》（Tristan und Isolde）的《愛與死》作背景，並引用矢代論文所指出三島《豐饒之海》四部曲與華格納的歌劇《尼伯龍根的指環》（Der Ring des Nibelungen）構成上的高度相似性，認為「華格納的音樂與三島由紀夫有無法切離的東西」³²³。

比對著黛 50 年代對於華格納所代表的德奧晚期浪漫主義的批評，更可見黛此時刻意創作一部「過時」傳統歌劇《金閣寺》的意圖。1956 年對史特拉汶斯基的討論中，黛表示「在史特拉汶斯基外，若舉出另一位在 20 世紀音樂史中的所謂教祖，大概就是荀白克了，然而這兩人最大的不同便在於後者完全不如前者，具有能夠被稱為現代音樂教祖的必然性與資格」³²⁴，認為荀白克的音列技法在精神上根本未能脫出華格納的脈絡，不過也是過時的「晚期德奧浪漫主義遺物」，

³²⁰ 黛敏郎，〈三島氏の人と真情〉，p.50。

³²¹ 黛敏郎，〈オペラ金閣寺について〉，《金閣寺プログラム》，1991 年，p.6。

³²² 包括以上提到的演講〈三島氏の人と真情〉、創作紀錄〈オペラ「金閣寺」上演始末記〉、到《金閣寺》的節目單〈オペラ金閣寺について〉中，都不停提到此「最後的會面」。

³²³ 黛敏郎，〈ワーグナーを愛したある作家の死〉，《題名のない音楽会》，1970 年 12 月 25 日。

³²⁴ 黛敏郎，〈イゴオル・ストラヴィンスキイ〉，《フィルハーモニー》（1956 年 2 月），p.10。

而音列真正獲得嶄新的美學意義是弟子魏本的功績；另一個弟子貝爾格便繼承了荀白克的十二音表現中繼承華格納遺緒的「德奧晚期浪漫主義」古老派別³²⁵。然而，黛在 1970 年當時因心理要素過多尚猶豫是否寫作《金閣寺》時，所提出以塞爾納作為本劇監製的「絕對條件」中，卻表示：

如果是連貝爾格的《露露》(Lulu)跟荀白克的《摩西與亞倫》(Moses und Aron) 如此表現主義式的歌劇，都能在舞台製作呈現地如此優秀清晰的塞爾納的話，肯定也有辦法表現小說《金閣寺》主角曲折的心理。³²⁶

如此明顯的對比，便顯示了黛自身對於歌劇《金閣寺》的創作上，顯然有著將其置入華格納所代表之「過時」德奧傳統歌劇脈絡的意識。除了三島與華格納之間、甚至德國與日本二戰時在政治性上微妙的對應外，《金閣寺》身為一部傳統歌劇藝術在舞台上的幻想性格與已經「過時」的反時代性，更與自稱「反時代的藝術家」三島³²⁷對於戰後日本「日常」的厭惡，在其所謂「天皇已死」的當時力主回歸武士精神的「反時代性」首先便形成強烈的呼應。

2. 歌劇《金閣寺》劇本的「去私小說」化—藝術與生活的分離

除了創作動機上過時的反時代性外，在歌劇《金閣寺》劇本的改編手法上，更能明顯看見黛向傳統西洋藝術框架靠攏的意圖，而如此對於西洋藝術框架客觀性的追求，便對抗著將藝術與生活混同的日本「私小說」傳統。尤其有趣的是，事實上三島自身對於文學（藝術）的理想，便是大力反對日本私小說、並追求著西洋傳統「二元論」中將藝術與生活分離、具有明晰結構而客觀的藝術框架的。以下筆者將藉由歌劇劇本改編與原作的比較，說明黛如何在劇本改編中，讓歌劇《金閣寺》比起原作小說還更加貼近三島對藝術的理想像。

³²⁵ 同上，p.10-11。

³²⁶ 黛敏郎，〈オペラ「金閣寺」上演始末記〉，《季刊藝術》（1977年1月），p.26。

³²⁷ 三島由紀夫〈反時代的な藝術家〉收於《決定版 三島由紀夫全集 27》（東京：新潮社 2003），p.145。

1956 年小說《金閣寺》發表後，便被認為是三島對於「文學性」的追求上一個代表性的里程碑³²⁸。在此所謂的文學性，便是相對著日本「私小說」傳統而言的，即在建立「日本現代文學」此一早從明治便開始的議題中，將日常生活與藝術混同的私小說傳統，一直被許多文學家認為是日本作家缺乏現代文體的原因，而三島便是戰後文壇中對日本私小說傳統最有名的反對者之一。

在《金閣寺》中，三島表示他所希望達成的理想是一個「森鷗外加上湯馬斯·曼（Thomas Mann）」³²⁹的文體，除了過去便多次讚賞留德的森鷗外當時在文體上有別於他人的客觀明晰³³⁰外，三島提及曼（1875-1955）對他的巨大影響時，更清楚顯示了其在文學上對抗日本私小說傳統，對於西洋藝術傳統「二元論」的皈依，

我還是受到曼的影響呢。也就是，藉由曼我才首次浸入了最有力的二元論。因為日本人討厭二元論，大家對於事物的邊界都施予非常曖昧的處理。所以沒有像晴天與雨天那樣清楚的境界，而是如雲與霧那樣一直連綿。我首次受到與這樣的東西完全不同的西歐式二元論的影響，便是藉由曼開始的。最明顯的藝術與生活、還有許多其他的二元論。這對我在小說的世界中強化戲劇元素的做法有著巨大的影響。³³¹

在如此皈依於西洋藝術與生活分離的二元論中，三島自然對日本「生活即藝術」的私小說傳統抱持著強烈的批判。例如對「模糊了生活與藝術界線」的太宰治（1909-1948）長久的厭惡中，三島便認為像太宰一般將「藝術與生活一元化是非常危險的，如此藝術會完蛋、而生活也會完蛋」³³²。對於三島來說，藝術的理想本應是一種與日常生活分離而具明晰結構的「虛構」³³³，在開始創作《金閣

³²⁸ 如當時在文藝誌《群像》的討論中，評論家便一致讚賞了金閣寺的「文學性」，可見中村光夫，〈「金閣寺」について〉，收於《三島由紀夫『金閣寺』作品論集》（東京：クレス出版，2002），p.5。

³²⁹ 同上，p.13。

³³⁰ 三島由紀夫、三好行雄，〈三島文學の背景〉，《国文学》（東京：学燈社，1970），p.20。

³³¹ 同上，p.17。

³³² 同上，p.11。

³³³ 因此甚至是被認為最具自傳性格的《假面的告白》中，三島表示其所欲創造的都是一種「完全的告白式虛構」，同上，p.11。

寺》前 1955 年《小說家の休暇》中，三島便如此描述了對私小說傳統的不滿。

日本人所寫的小說在結構上的脆弱，與其說是日本人素質上的缺陷，不如說是來自於對小說奇妙而先入為主的寫實主義式偏見…亦即，假若現在有一個事件。只要這個事件存在於小說「內部的邏輯法則」中，日本人便會覺得其失去了「真實感」(まことらしさ)而認為必須將事件以赤裸裸、毫無秩序的形式丟出來，如此才能讓讀者在緩緩讀小說的時間中，將自身代入其中賦予其「真實感」…日本小說往往被評為欠缺結構的理由大半便在於此。³³⁴

而《金閣寺》發表後，三島在與文學研究者三好行雄（1926-1990）談及創作經歷時便表示，

從我某個時刻突然斷然醒悟以來，便不再相信所謂文學式的以及觀念的青春了。從此開始我才終於又年輕了。主觀下看見的青春，是沒有形體、煩躁黏稠又不透明的噁心之物；但客觀下所看見的青春是明晰、形體清楚而堅固的東西。³³⁵

顯然此時僧侶林養賢燒毀金閣寺「反日本社會」與「反日常」的性格，便成為了他實現自身對藝術西洋式框架明晰的理想像，即三島所謂將青春重新「客觀化」、將其形體清楚而明晰地結晶於小說《金閣寺》的絕佳材料³³⁶。

然而，如同當時許多評述中同樣指出，在小說《金閣寺》中，三島最後似乎同樣也陷入了其自身所欲遠離的私小說弊病之中³³⁷，而此尤其最明顯體現在小說《金閣寺》中，廣受討論之「敘事者」消失的問題³³⁸。首先小說《金閣寺》是由主角溝口自傳式地描述其從小以「嚴重口吃」為首產生的各種情結（Complex）下，走向燒毀金閣寺的過程，但讀者往往到最後仍被溝口燒完金閣寺後決定「活

³³⁴ 三島由紀夫，《小説家の休暇》（東京：新潮，1982），p.130-131。

³³⁵ 中村光夫，〈「金閣寺」について〉，p.10。

³³⁶ 同上，p.13。

³³⁷ 從中村的評註開始，爾後包括小林秀雄、三好行雄等人對金閣寺的討論中，都指出了《金閣寺》實際上未能脫出「私小說」的缺陷，可見如小林秀雄、三島由紀夫，〈美のかたち（1966）〉，收於《三島由紀夫全集 39 卷》（東京：講談社，2004），p.277-297；三好行雄，〈背徳の倫理—「金閣寺」三島由紀夫（1967）〉，收於《三島由紀夫『金閣寺』作品論集》，p.5-17 等。

³³⁸ 可見如田中美代子，〈美の変質—金閣寺論序説〉，《新潮》77（1980年12月號），p.151-168；有元伸子，〈『金閣寺』の一人称告白体〉，收於《三島由紀夫『金閣寺』作品論集》，p.160-183 等。

下去」的結局感到驚訝³³⁹，而忘記此一結局其實是必然的：如此「敘事者」溝口才能活下來開始寫小說《金閣寺》。這或許是三島設計的某種循環結構的巧思，但卻也說明了三島在敘事上的失敗，亦即在作中，三島似乎奇異地消彌了在保證小說文學「虛構」的結構性中最重要敘事者。

而《金閣寺》中溝口與兩位似乎分別象徵著他心中善與惡兩面的友人鶴川與柏木間的插話，更是一個最明顯的例子。在第 5 章中，溝口得知鶴川突然「被卡車撞死」，而此消息在第 8 章中被柏木所帶來關於鶴川其實是因不倫戀而自殺的告白信而推翻，作中此真相讓溝口對於善的鶴川透明潔白的形象產生了關鍵的變質。但有趣的是，小說第 5 章中，溝口得知鶴川死訊時是如此描述的：

他所居住的世界的透明構造對我來說，平時便已都是一個高深莫測的謎了，而由於他的死，這個謎就變得更加可怕了。就好像是撞上了一個因為太透明而看不見的玻璃一般，他就這樣被衝出來的卡車粉碎了…事故死這樣純粹的死亡，完全符合了他生命純粹無比的構造。³⁴⁰

到第 8 章溝口從柏木手上拿到信時，又如同甫知曉的讀者一般震驚，而「受到如此巨大的衝擊」³⁴¹。也就是在寫作時，實際上早已知道鶴川根本其實並非「純粹無比」的敘事者溝口，在小說應當是回憶的筆法中，卻似乎總是能回到當時的心理，鉅細彌遺地表達經歷事件當下的感受³⁴²。事實上，小說中溝口更幾乎從來絕口不提敘事的現在、甚至連「回想」的字眼都是極少的³⁴³，使讀者從第一句「我幼年時代，父親時常對我說金閣的故事」³⁴⁴開始後，便仿若跟著溝口一起長大，而遺忘了現在一實際上已燒了金閣—的敘事者溝口。且作者三島在《金閣寺》中又明顯將自身的成長背景投射於溝口身上，於是作品中強烈的自傳性又使敘事者

³³⁹ 有元伸子，〈『金閣寺』の一人称告白体〉，收於《三島由紀夫『金閣寺』作品論集》，p.174。

³⁴⁰ 由筆者翻自三島由紀夫，《金閣寺》（東京：新潮社，2003），p.163-164。

³⁴¹ 由筆者翻自三島由紀夫，《金閣寺》，p.272。

³⁴² 有元伸子，〈『金閣寺』の一人称告白体〉，收於《三島由紀夫『金閣寺』作品論集》，p.175。

³⁴³ 同上，p.176。

³⁴⁴ 由筆者翻自三島由紀夫，《金閣寺》，p.5。

與作者三島的印象重合³⁴⁵，更助長了作品中敘事者的消失。

在如此極度內化的心理性甚至具自傳性格的筆法下，最後三島似乎仍未能清楚解明主角溝口從口吃為首所開始產生，對於包括女性、親情、佛教、善與惡甚至認識與行為等一連串的情結，究竟如何引導其走向燒毀金閣寺的必然。在小說的描寫中所留下太多曖昧難解的空間，明顯弱化了其意圖在「文學作品的虛構」下追求的「客觀性」，使三島在小說《金閣寺》中最後仍有意無意地靠攏向了其自身批判的日本私小說傳統³⁴⁶。

在歌劇《金閣寺》的劇本改編中，黛似乎也清楚察覺到了原作中私小說式不合理的弊病。與梅原的對談中黛便表示，

因為是由我來設計劇本，重新讀了好幾次三島的《金閣寺》。令我感到驚訝的是，原本以為是完全由邏輯構成的作品，這時才第一次發現其實是不具有一個邏輯架構的作品。作中對於主角溝口為何最後必須放火燒金閣的邏輯，其實完全沒有任何的解明…因此最後我使用了自己的道理與思考邏輯，將劇本製作出來。³⁴⁷

而黛用所謂他自己的邏輯所製作的《金閣寺》劇本中，便顯見將原著小說「去私小說化」，使劇本更貼近三島所追求客觀的「藝術作品結構」的作法。

首先最關鍵的便是在基本設定上，溝口與社會「異化」的原因從私人的「心理情結」客觀化成為「外部社會」的改變。由於在最初的設定上，歌劇一開始便將溝口的障礙從「口吃」改為「手部殘障」，此改動可以說完全一般化了溝口的障礙，而近乎完全去除了小說描寫溝口與社會的異化中「私人」的部分。在小說中，嚴重口吃不只是溝口認為自己極私人而「獨有」³⁴⁸的障礙，且其還是小說中溝口最初描述讓其缺乏與外部世界「溝通連結的鑰匙」³⁴⁹而產生「心理情結」的根本阻礙，因此原作中溝口與社會的異化感，其實根本甚至可謂起源於溝口「私

³⁴⁵ 中村光夫，〈「金閣寺」について〉，p.6。

³⁴⁶ 同上，p.17。

³⁴⁷ 黛敏郎、梅原猛，〈日本古代史の謎〉，p.202-203。

³⁴⁸ 由筆者翻自三島由紀夫，《金閣寺》，p.8。

³⁴⁹ 由筆者翻自三島由紀夫，《金閣寺》，p.7。

人」的原因；然而在歌劇中，溝口的手部殘障並非如此會影響與外部世界溝通連結的根本障礙，因此在歌劇中溝口與社會的異化感便不再具有「私人」的原因，而只能全數產生於外部「社會」對於主角溝口的背叛與疏離，形成了一部完全描繪「異化社會」的作品，而手部殘障所清楚象徵的「行動」障礙，更讓歌劇中主角溝口面對難以改變的外部「社會」的構圖更加清楚。

在如此「去私小說」的客觀化上，黛在歌劇的敘事方法上也引入了一個「合唱團」的角色，而此便是對於小說中「敘事者」問題的解決。歌劇中合唱扮演了相當多樣的角色：序幕始於合唱說明小說背景的旁白；下一景合唱又成為溝口的另一個自我與溝口對話；而有時合唱又能扮演社會中的不特定他者，如第二幕日本陷入戰火但金閣卻未能如溝口所願遭到擊毀時，合唱的台詞又以「幫助他吧！」³⁵⁰的三人稱指稱溝口。此難以定義的多樣角色，實際上便是小說中的「敘事者」。黛利用了一個音樂表現才能做到、僅由聲音構成的不特定角色，一方面既能藉由歌劇唱句的音樂衝突，表現溝口與社會的傾軋，另一方面又能將原作獨白體的敘事工作賦予合唱團，提供了一個外在的「敘事者」客觀地解明劇情推進的邏輯。根據黛，此一在兩側設置合唱的表現方法，主要參考了「希臘悲劇」中的合唱隊（Koros）³⁵¹，因此可以說黛在敘事上也使用了西洋藝術源頭經典的戲劇作法，將《金閣寺》自傳的私小說性格亦置入了西洋藝術外在客觀的敘事框架中。

而在敘事結構上，黛更直接從溝口準備燒毀金閣寺前開啟序幕³⁵²，直接挑明小說《金閣寺》原本實際上「回憶式」的敘事方法，讓歌劇中從「溝口的獨白（現在）」開始，回想其走向必須放火的「各種遭遇（過去）」，最終再回到「溝口的獨白（現在）」，並落幕於溝口與金閣一同消失於火海的場面，形成一個「現在—過去—現在」的「ABA」結構。如此便從開始就外顯了《金閣寺》劇情的結構，讓黛能夠從小說中清楚地煉選出哪些「過去」影響了「現在」的溝口走向燒毀金

³⁵⁰ 《金閣寺プログラム》，p.28。

³⁵¹ 黛敏郎、梅原猛，〈日本古代史の謎〉，p.203。

³⁵² 黛敏郎 〈オペラ「金閣寺」-三島美学をドイツ人に理解させる困難しさ-〉，《読売新聞夕刊》，1971年7月21日，p.5。

閣的邏輯推進。

甚至歌劇在講述溝口過去的種種小敘事上，也採用了此種「現在—過去—現在」的 ABA 構成，讓黛甚至更進一步連結起歌劇已經客觀化的設定中，使溝口疏離於社會的各種困境之間的因果關聯，清楚地推進劇情。例如在歌劇第一幕第一景的旁白後，歌劇並未如小說順敘地從溝口小時候首先遇見的女角色「有為子」開始，而回憶式地直接從第一章最後父親帶溝口前往金閣的場面開頭，並甚至將其連結了在小說中第三章溝口目睹母親不倫的場面。第一幕的第二到四景，劇本採用了以下的時序：

(1) 第二景從父親帶溝口前往金閣時開始（現在，小說第一章最後），並由溝口與合唱的對話回憶起目睹自己暗戀的「有為子」背叛與其私奔的軍官而被射殺的情節（過去，小說中第一章開始），再被父親叫回「現在」前往金閣。

(2) 第三景則演出溝口與父親一同目擊母親與年輕男子不倫的現場（過去 2、小說中第三章），並被父親無奈地拉走，繼續前往金閣。

(3) 第四景又回到第二景的「現在」，演出兩人抵達金閣後的場面。³⁵³

藉由如此 ABA 的敘事方法，黛不只將小說中原本分散兩章的回憶濃縮在三景中，還能連結了歌劇中溝口在社會的各種疏離相互產生影響的因果邏輯：目睹了自己暗戀的有為子背叛戀人所產生對「女性」的不信任後，又被同為女性且還是「親人」的母親背叛，而對此懦弱的父親又只能視若無睹，將溝口帶往金閣託付於「佛教」之中。如此黛便以人性的背叛為歸結，以因果連結起了劇中「女性」、「親情」與「佛教」的動機。

而小說原作劇情中數個關鍵的模糊之處，也都在歌劇「去私小說」化的改動下被黛更加邏輯化闡明了因果邏輯。如在小說中關鍵的「認識 vs. 行為」的構圖，雖然小說似乎描寫了一個溝口最後成功將認識付諸行為燒毀金閣的過程，但由於「口吃」並非明顯為「認識」或「行為」的阻礙，而是讓溝口與社會異化的

³⁵³ 對此可參考田畑雅英，〈ヘンネベルクのリブレット（I）—黛敏郎『金閣寺』—〉，《大阪市立大学大学院紀要》55（2004年3月），p.61。

根本障礙，因此其實小說中溝口似乎並非一直是想要成為行為者的。此最明顯體現在溝口與友人柏木對小說的關鍵佛教公案《南泉斬貓》的解釋上：第六章中，柏木將斬了貓的南泉解釋為意圖「以行動根絕美」的「行動者」，並把將草履置於頭上離去的趙州視為已看透「美永遠無法根絕」的「認識者」，但有趣的是在此構圖中看似應自詡為「認識者趙州」的柏木，此時卻反而對溝口表示「現在我是南泉，你是趙州」³⁵⁴，直到小說的最後才再次逆轉了此構圖，讓溝口成為了真正的行為者；但在歌劇中由於溝口的障礙是象徵著「行為」的「手部殘障」，因此從開始便在歌劇「溝口 vs. 社會」的構圖中，相當強烈地表明溝口意圖成為「行為者」親手燒毀金閣寺的願望，相當單行道地單純化了原作曖昧曲折的心理。且有趣的是，歌劇劇本在第三幕第一景中，原本相當忠實地還原了小說中柏木與溝口討論公案《南泉斬貓》的對話³⁵⁵，但實際上演時此段落或許因與歌劇情節已經單純化的構圖難以相容，從首演開始爾後每次演出中都完全刪去了這一個段落，而直接在第六景肯定地確立溝口已成為「行為者南泉」的結果。

且原本在小說中溝口分別與兩位友人鶴川與柏木複雜的三人關係，也在歌劇設定的改動下單純化地具有清楚的邏輯，去除了原作曖昧的心理表現。原作中，溝口與柏木形成「認識」與「行為」的對立；而鶴川與柏木之間又形成影響溝口心理「善」與「惡」兩面的對立，這兩組對立複雜地相互影響了溝口的心理。然而在歌劇中溝口設定的改動開始便讓「手部殘障」的溝口與「腳部殘障」的柏木成為了歌劇台詞中所謂「對稱的雙子」³⁵⁶，而似乎將鶴川提升到了另一層級上，甚至成為影響溝口走向燒金閣的最後一根稻草。在小說中，讓鶴川自殺的不倫戀被描述為「在不幸的世界中不諳世故、雙親不會允許」³⁵⁷的戀愛，此曖昧的描寫雖或有對溝口同性愛暗示的可能，但小說中只表示溝口得知真相後受到衝擊並改變了原本對鶴川清澈透明的印象，然而在歌劇中，黛就直接完全不留模糊空間地

³⁵⁴ 由筆者翻自三島由紀夫，《金閣寺》，p.184。

³⁵⁵ 黛敏郎，《金閣寺プログラム》，1991年，p.48。

³⁵⁶ 同上，p.41。

³⁵⁷ 由筆者翻自三島由紀夫，《金閣寺》，p.271。

將其解釋為了「同性愛」。在第二幕最後的第七景中溝口讀信得知鶴川自殺的真相後，合唱便如此唱出「一個友人離你而去了。你應該要察覺到的，他深愛著你...」³⁵⁸，並且在其後便走向了燒金閣的決定。特別是歌劇將鶴川自殺的方式從原作「被卡車撞」改成「從旅館投身跳下」³⁵⁹，此一從平面改為垂直落下的死亡方法搭配著合唱哀悼鶴川死訊的唱段中「他墜落了、墜落了，無聲無息地」³⁶⁰的唱詞，似乎還有著將鶴川象徵為基督教式愛著溝口，給予其最終救贖的天使也墜落的意味³⁶¹，更加明確地指向西洋基督教傳統善惡的構圖。

如同黛自身對劇本的描述，

將懦弱的父親、不倫的母親、被戀人背叛而殺掉的暗戀對象、偽善的住持、以及代表著溝口心中惡與善的好友，這些讓他與社會異化的種種存在…到最後，只能對金閣放火，毀滅自身所有煩惱源頭的美象徵「金閣」的心理經過，非常戲劇性地描繪出來。³⁶²

從基本的設定、敘事到細部上都在「去私小說」化下往客觀的西洋藝術框架靠攏的改動中，黛的歌劇《金閣寺》在如黛自身所描述的「溝口 vs. 社會」的構圖下，有效減少了原作具日本性的「私」的日常部分，而能在西洋「非日常」的藝術框架中，成為一部客觀地描繪「異化社會」的作品，比原作還更加貼近三島對於《金閣寺》與日常生活分離、客觀明晰的藝術理想。

而無論是在動機上「過時」的西洋傳統歌劇，抑或是劇本改編「去私小說」化對客觀西洋藝術框架的追求，歌劇《金閣寺》「非日常」的藝術性格，便與此時解構西洋藝術已成為「日常」的日本樂界形成強烈的對抗性，呼應著三島對於「戰後日本日常」的厭惡。

且如此對於西洋傳統藝術框架的靠攏，似乎更是黛晚期音樂普遍的創作性格。

1970 年後黛所創作的作品，幾乎都是清唱劇、神劇以及歌劇等深具「西洋傳統

³⁵⁸ 黛敏郎，《金閣寺プログラム》，1991年，p.43。

³⁵⁹ 同上，p.44。

³⁶⁰ 同上，p.44。

³⁶¹ 田畑雅英，〈ヘンネベルクのリブレット（I）—黛敏郎『金閣寺』—〉，p.67。

³⁶² 黛敏郎，《金閣寺プログラム》，1991年，p.6-7。

藝術」性格的經典樂種，尤其 1994 年創作第二部歌劇《古事記》時，黛不只再次選擇了以德文創作，更在訪問中直接提及希望在歌劇中能發揮如能劇在舞台上「異化日常」³⁶³的功能，甚至認為「歌劇是西洋藝術中最偉大的表現形態，最能讓作曲家發揮本領的，果然還是歌劇」³⁶⁴。如同塞爾納妻子伊爾瑟 (Ilse Sellner)

1991 年《金閣寺》日本首演時在節目單上所言：

《金閣寺》便是透過藝術的手段，來言說即便在今日仍充斥於全世界的苦惱——在傳統與價值基準已被破壞的世界裡還沒找到自己的年輕人們的迷惘。

³⁶⁵

顯然傳統歌劇所代表，在日本樂界已被解構而過時的西洋藝術框架，對黛來說正是一個能以舞臺上的「非日常性」傳達訊息，客觀地重新描繪日本戰後社會已成為「日常」之異化性的載體。

(二)《金閣寺》音樂語法的「普遍性」

而在歌劇《金閣寺》的音樂上，黛更從最初便特意排除了「日本性」，追求其所謂國際通用的「普遍性」語法。以下筆者分析歌劇《金閣寺》的音樂，說明黛在其所謂「普遍性」的音樂語法中，如何藉由自由無調的手法貼合了歌劇《金閣寺》去私小說而「客觀化」後結構清晰的劇本，而能夠「普遍性」地傳達歌劇《金閣寺》劇本中所描寫日本社會的異化，對抗著日本藝術樂界與社會封閉的「日本性」。

根據黛，在歌劇中除了唯一的尺八段落外，他特意將排除了所有「日本的」東西，因為他與塞爾納相信《金閣寺》是一個具有「普遍性」的主題，認為小說中描寫的事件在「現代的德國、美國、或阿根廷都有可能發生」，因此從音樂中

³⁶³ 黛敏郎，〈オペラに向かう作曲家たち 「最高最大の表現形態」〉，《読売新聞》，1994 年 6 月 24 日，p.5

³⁶⁴ 同上，p.5。

³⁶⁵ イルゼ・ゼルナー，《金閣寺プログラム》，p.6。

把不必要的「本土色彩」排除，在旋律、節奏等都避免容易讓人想起「原日本」的東西，反而能更有效地傳達普遍性的意圖³⁶⁶。

而在其所謂「普遍性」的音樂語法中，黛在全劇中實際上主要使用了靠近於音列但充滿半音而「自由無調」³⁶⁷的作法，如此的作法在評論中有被指出與法國印象派³⁶⁸、俄國³⁶⁹甚至南美作曲家³⁷⁰等的相似性，而多數評論中則都指出了似於貝爾格的表現主義式³⁷¹的語法。

然而有趣的是，雖然充滿半音而「自由無調」的作法或確實有著似於表現主義³⁷²的特色，但黛在劇中之所以使用了吉田所言具有表現力而「容易了解」³⁷³的自由無調作法，卻恰巧相反於表現主義表現主觀情感的意圖，反而是藉由其貼合著歌劇《金閣寺》中「溝口 vs. 社會」已「客觀化」而結構清晰的構圖。

首先最明顯的，便是在歌劇《金閣寺》中相較於角色，黛反而是給了讓溝口與社會異化、在社會中遇見的各個「事物」³⁷⁴設定了特定的動機。即相較於歌劇中往往具有重要地位的歌手(人)，歌劇《金閣寺》最特殊的地方在於，歌手(人)都不具有任何的主題或歌，反而是歌劇中所描寫溝口在社會遇見的各種「情境(事物)」才有特定明顯的動機，這便貼合了黛的《金閣寺》劇本中結構清晰的「溝口 vs. 社會」的構圖，讓黛能夠以動機的方法清楚表現溝口在社會中所遇見的各

³⁶⁶ 黛敏郎，〈オペラ「金閣寺」上演始末記〉，p.27。

³⁶⁷ 吉田秀和，〈金閣寺の思い出〉，p.6。

³⁶⁸ 如 Bernard Holland, “MUSIC REVIEW;Resurrecting a Daydream of the Exotic East”, *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/1995/10/21/arts/music-review-resurrecting-a-daydream-of-the-exotic-east.html>, Accessed February 3, 2018.

³⁶⁹ 如植村耕三，〈外誌にみる「金閣寺」の評価〉，《音樂芸術》34（1976年8月）：p.65。

³⁷⁰ 如 Peter Davis, “Mishima and the Temple of Doom”, *New York*, November 6, 1995 : p.78。

³⁷¹ 除了以上的評論外，2018年歌劇《金閣寺》在法國新演出的評論中，也幾乎全數都提及了黛作法與德國表現主義式語法的相似，可見如 David Verdier, “Par-delà le bien et le mal”, *Wanderer*, <http://wanderersite.com/2018/03/par-dela-le-bien-et-le-mal/>, Accessed October 1, 2018. 或 Thibault Vicq, “Le Pavillon d’or à l’Opéra national du Rhin : éblouissement et disillusion”, *Opera Online*, <https://www.opera-online.com/fr/columns/thibaultv/le-pavillon-dor-a-lopera-national-du-rhin-ebloissement-et-desillusion>, Accessed October 1, 2018.

³⁷² 如吉田在節目單所指出，吉田秀和，〈金閣寺の思い出〉，p.5。

³⁷³ 吉田秀和〈オペラ「金閣寺」15年の変化に耐え得る作品 具体的でわかりやすい演出〉，《朝日新聞》，1991年3月19日，p.11。

³⁷⁴ 黛敏郎，《金閣寺プログラム》，1991年，p.6-7。

種困境。亦即，誠如評論家片山杜秀（1963-）在 2015 年歌劇《金閣寺》於神奈川上演時在節目單所言，歌劇《金閣寺》在舞台上始終存在的金閣寺大佈景，便象徵了《金閣寺》不同於一般歌劇「歌手對唱（人對人）」的最大特色：這是一部「人對物」的歌劇³⁷⁵，即由「主角溝口」面對「金閣寺」所代表、在社會中的種種困境。

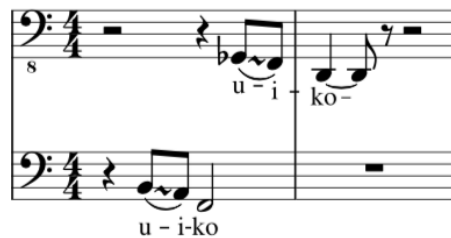
在劇中黨設定了明顯主題動機的情境如下：

（1）金閣動機：以 Eb 為中心音程並逐漸以半音擴散的六音 Eb、E、D、F、C、B 構成，出現時總是轉為 6/4 拍的六音動機。為全劇中在序幕便出現、第一個出現的動機，並總是隨著溝口面對金閣時出現，或可謂是劇中最重要的動機。



【譜例十】六音的「金閣動機」³⁷⁶

（2）有為子動機：由小二度組合三度的連續下行三音，似乎貼合著日文「有為子（U-i-ko）」的聲調，從歌劇第一幕二景第一次出現開始，每次歌詞唱到「有為子」時，便在合唱間輪唱的固定音型。



【譜例十一】合唱間輪唱的「有為子」三音動機³⁷⁷

（3）「女子」動機：第一次出現在第一幕第九景溝口目睹「女子（Mädchen³⁷⁸，即爾後的插花老師）」偷情時，由鋼片琴（Celesta）所奏出，以最高音在 F、F#、

³⁷⁵ 千葉さとし，〈片山杜秀が、黨敏郎と「金閣寺」を大いに語る〉，《SPICE》，<https://spice.eplus.jp/articles/23140>，擷取於 2018 年 10 月 1 日。

³⁷⁶ 打譜自 Toshiro Mayuzumi, *Kinkakuji "Der Tempelbrand" Akt 1 full score* (New York: C.F Peters, 1976), p.15; 片山在歌劇的解說中亦已提及並強調此一金閣的六音動機。

³⁷⁷ 打譜自如 Toshiro Mayuzumi, *Kinkakuji "Der Tempelbrand" Akt 1*, p.42。

³⁷⁸ 黨敏郎，〈金閣寺プログラム〉，1991 年，p.37。

G、G#、A、Bb 之間半音上下的四度和弦堆疊構成，並搭配著由雙簧管所奏出以 B 音為中心到 D 與 G 音之間游移的旋律。



【譜例十二】四度和弦（上）加上雙簧管旋律（下）的「女子」動機³⁷⁹

(4)「美軍流行歌」動機：第一次在第二幕第一景伴隨著美軍大兵（G.I）造訪金閣而出現，由口哨吹出從 F 到 D，在搖擺（Swing）的節奏下帶有爵士風味、黛在節目單上表示所謂「美國流行歌」³⁸⁰的動機。



【譜例十三】充滿搖擺節奏由口哨吹出的「美軍流行歌」動機³⁸¹

(5)「遇佛殺佛」動機：第一次出現在第二幕第一景的最後，為一個由同音、下行二度、下行三度，一個在輪廓中音程逐漸擴張的動機，總是對應著劇中《臨濟錄》中「遇佛殺佛」³⁸²的重要唱句。

³⁷⁹ 打譜自 Toshirō Mayuzumi, *Kinkakuji "Der Tempelbrand" Akt 1*, p.139-140。

³⁸⁰ 黛敏郎，〈《金閣寺プログラム》〉，p.48。

³⁸¹ 打譜自 Toshirō Mayuzumi, *Kinkakuji "Der Tempelbrand" Akt 2 full score* (New York : C.F Peters, 1976)，p.40-41。

³⁸² 黛敏郎，〈《金閣寺プログラム》〉，1991年，p.7。

Chor. *pp* Wenn Du Bud - Dha triffst, *ff* tö - te Bud dha !

【譜例十四】五音、音程擴張的「遇佛殺佛」動機³⁸³

(6) 尺八動機：出現在第三幕第二景柏木吹奏尺八時，全劇唯一無伴奏的長獨奏段落，亦是黛表示全劇中唯一具「日本性」之處。

Shakuhachi solo *mp* *ppp* *pp* *mp*

【譜例十五】「日本的」尺八獨奏動機³⁸⁴

在對於各種「情境」充滿半音而具明顯特徵的動機設定下，黛得以藉由音樂上此些情境明確的動機相對著溝口無明確主題的唱句，客觀地描繪出歌劇中溝口面對各種社會困境的疏離異化卻無能為力的構圖。

如在第一幕第二景溝口首次於唱句回憶起「我認識一個女生，名叫有為子」³⁸⁵後，男聲合唱團便開始咒文一般一直在兩部之間重複輪唱著有為子的三音動機，而此配合著女聲合唱團與溝口之間衝突的對話。面對著始終不肯接受自己憧憬暗戀的「有為子背叛了與其私奔的軍人」事實的溝口，女聲合唱團便在男聲合唱反覆輪唱的「有為子」三音動機中，完全地否定了溝口「她背叛了他，所以才被射殺」³⁸⁶，並在最後於「有為子的印象，將會永遠纏著你」³⁸⁷直接唱出有為子的唱

³⁸³ 打譜自 Toshirō Mayuzumi, *Kinkakuji "Der Tempelbrand" Akt 2 full score*, p.21。

³⁸⁴ 打譜自 Toshirō Mayuzumi, *Kinkakuji "Der Tempelbrand" Akt 3* (New York : C.F Peters, 1976), p.70-71。

³⁸⁵ 黛敏郎，《金閣寺プログラム》，p.15。

³⁸⁶ 同上，p.15。

³⁸⁷ 同上，p.16。

句中與男聲合唱團合致唱出「有為子」的三音動機。而有趣的是，在與女聲合唱團爭吵的最後，溝口只能無力地同意「無論到哪，它都會永遠跟著我」³⁸⁸，且最明顯地，在此唱句中相較之前不停拮抗合唱團的唱句，竟也成為了有為子三音動機的音型，相當有效地以音樂象徵了溝口面對「有為子」背叛的無能為力。

The image shows a musical score for a scene from 'Der Tempelbrand'. It features four vocal parts: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). The music is in 4/4 time. The lyrics are in German and Japanese. The Soprano part has the lyrics 'Doch u-i-kos bild wird dir blei-ben'. The Alto part has 'mp' and 'u - i - ko'. The Tenor part has 'u - i - ko'. The Bass part has 'u - i - ko'. The Mizoguchi part has '(Mizoguchi) mp Es wird mir fol-gen wo - hin ich ge-he'.

【譜例十六】溝口最後無法對抗合唱的「有為子」對唱³⁸⁹

而各個情境的動機之間同樣充滿半音音程的特色，似乎更讓黛能夠在劇中組合使用，連結溝口所面對層層困境之間的因果邏輯推移。如第一幕第九景溝口與好友鶴川目睹女子（即爾後的插花老師）與士官偷情餵乳時，此時由鋼片琴奏出四度和弦的半音上下配合雙簧管旋律的「女子動機」首次出現，配合著溝口此時與鶴川的對話中「無法置信的美啊！」³⁹⁰，似乎象徵著溝口重新認識「女子」之美的新契機。然而，「女子動機」中由鋼片琴所奏出的四度和弦半音行進不只已令人想起第一幕第三景溝口目睹母親偷情時背景同樣出現的四度和弦行進，且在溝口目睹女子偷情的場面時，合唱團更又再次在唱詞「有為子似乎又復活了。她又再次回來了」³⁹¹唱到有為子，並且在「女子動機」中又再次不停輪唱著有為子的三音動機，除了以音樂象徵著「有為子」作為溝口女性困境的源頭外，更埋下

³⁸⁸ 同上，p.16。

³⁸⁹ 打譜自 Toshiro Mayuzumi, *Kinkakuji "Der Tempelbrand" Akt 1* (New York: C.F Peters, 1976), p.51-52。

³⁹⁰ 黛敏郎，《金閣寺プログラム》，p.15。

³⁹¹ 同上，p.27。

了溝口爾後永遠無法突破「女性」障礙的伏筆。

在第二幕第六景時，溝口在柏木的介紹下再次與偷情女子——此時作為插花老師登場——邂逅，此時「女子動機」又再次出現，似乎便已暗示了溝口的無能：在女子動機後，兩人的對話達至高潮，即將寬衣解帶進行性事的快速琶音中，音樂卻從原本 4/4 拍的連續琶音突然轉換為「6/4 拍」，而嘎然出現的便是六音的「金閣動機」，以音樂忠實地在此無歌詞的場面中，還原了小說中兩人寬衣解帶時「金閣卻又出現了一或毋寧說是，乳房變成金閣了」³⁹²，金閣成為溝口性無能障礙的場面。而更有趣地，歌劇中在溝口的性無能之後，音樂便不停持續進行著 6/4 拍金閣六音動機，配合此時在插花老師標示為「X」花腔式的嘲笑下，溝口在最後的唱句「不行啊，我盲目了！這是我的末日！我孤獨一人啊！」³⁹³竟又再次無力對抗金閣動機，自身的唱句完全成為了金閣動機「Eb、E、D、F」的輪廓。



【譜例十七】溝口無能對抗金閣動機的最後唱句³⁹⁴

而在如此面對以金閣代表的社會困境下，與社會疏離異化而終極的「孤獨」中，溝口只能在第二幕第七景的最後，終於同意了由合唱團所唱出佛教《臨劑錄》中「遇佛殺佛」的教誨尋求解脫。而此時在音樂上也相當有趣地有別於第二幕第一景「遇佛殺佛」第一次出現時溝口尚且不同意的拮抗，讓溝口在「我會殺掉佛祖（羅漢、父母）」³⁹⁵的唱句中，全成為了模仿合唱團「遇佛殺佛」動機的音型。然而諷刺的是，如同前幾幕音樂中溝口對抗社會困境的無能為力，溝口配合著「遇佛殺佛」改變音樂的事實，便說明了「佛教」的解脫，同樣也不過只是被動地受到來自「外在社會」影響的一種而已。

³⁹² 由筆者翻自三島由紀夫，《金閣寺》，（東京：新潮社，2003），p.193。

³⁹³ 黛敏郎，《金閣寺プログラム》，p.42。

³⁹⁴ 打譜自 Toshirō Mayuzumi, *Kinkakuji "Der Tempelbrand" Akt 2* (New York : C.F Peters, 1976) , p.141。

³⁹⁵ 黛敏郎，《金閣寺プログラム》，p.45。

(Mizoguchi) Ich-wer - de Bud-dha tö-ten

S. Wenn Du Bud - Dha triffst, tö - te Bud-dha !

A.

T.

B.

【譜例十八】溝口同意佛教的「遇佛殺佛」對唱³⁹⁶

事實上，即使是劇中未有明顯主題的角色唱句上，黛也給予了角色在發聲（Articulation）一定的特徵，而明顯讓唱句無明顯特徵的主角溝口「被動」地接受其影響。劇中較靠近於「善」的一側的父親及友人鶴川往往具有連綿而圓滑（Legato）、遍佈十二音的唱句，而溝口與其的對話中，通常亦配合著對話以卡農輪唱式模仿其連綿的音型，如第一幕第二景父親「帶領」溝口前往金閣、全劇第一個二重唱中，溝口便以輪唱的方法模仿回答父親六度上行再半音下行的唱句，表現溝口劇情中此時「跟隨」著父親的溝口。

(Vater) Ich will - dich - zu-dam gol - de - nen Tem - pel füh - ren

(Mizoguchi) Du wirst - mich - zu - dem - gol - de - nen Tem - pel - füh - ren

【譜例十九】全劇第一個溝口跟隨父親的二重唱³⁹⁷

相較之下，對於象徵著「惡」的柏木、母親與插花老師的唱句中，黛使用了大量

³⁹⁶ 打譜自 Toshirō Mayuzumi, *Kinkakuji "Der Tempelbrand" Akt 2* (New York : C.F Peters, 1976) , p.166-167。

³⁹⁷ 打譜自 Toshirō Mayuzumi, *Kinkakuji "Der Tempelbrand" Akt 1*, p.33-34。

標示「X」、似於「女高音花腔（Coloratura）」而單調的連續高音，讓三人的唱句甚至具有放棄了音樂近似於講話一般的特質，而有趣的是，溝口在與他們的對話中也往往同樣受到影響，而成為單調而甚至同樣成為標示為「X」似於講話一般的歌唱方法。如第二幕第四景溝口與柏木首次的對話中，劇中唯一的男高音柏木便直接以連續「X」的花腔式笑聲登場嘲笑溝口所遭遇各種對於「女子」的困境，而在連續對話的最後，溝口便在唱句「她們都在笑我，難道他們都是不可信的嗎？」³⁹⁸中同意了柏木，自身的唱句也成為了單調、而似於講話一般「X」的發聲。



【譜例二十】溝口同意柏木也形成講話一般的歌唱³⁹⁹

而在全劇的織體（Texture）上，黛則使用了相當程度的同音（Unison）。此產生於劇中除了作為補足歌手的同音外，黛時常都錯開了樂團的樂段與歌手的唱段，或在歌手的對唱時都保持了相當稀薄的樂團織體；而往往是在描寫特定的動機或場面時，才讓樂團與合唱團在合奏中，形成厚重而特定的織體配置。此不只相當有效地避免了傳統和弦調性的產生而能維持劇中的無調，且更重要的是，片山亦在解說中所提及之此一「歌手 vs. 合唱團」⁴⁰⁰的配置，亦讓劇中「人對物」亦即「溝口 vs. 金閣（社會）」的構圖更加明顯。

如此的作法之下，相較於原作中極私人而主觀的敘事者，歌劇《金閣寺》在貼合著劇本改動的音樂作法下，主角溝口更近乎成為了一個完全客觀化而空洞的觀察者。在歌劇中不具有明顯動機與特徵的溝口，往往只能如同其在音樂上總是無力對抗各種困境明確客觀存在的動機一般，被動地接受社會中的各種存在對他

³⁹⁸ 黛敏郎，〈《金閣寺プログラム》〉，p.37。

³⁹⁹ 打譜自 Toshiro Mayuzumi, *Kinkakuji "Der Tempelbrand" Akt 2*, p.103。

⁴⁰⁰ 片山杜秀，〈黛敏郎作曲 オペラ「金閣寺」〉，《神奈川県民ホール》，<http://www.kanagawa-kenminhall.com/kinkakuji/>，擷取於 2018 年 10 月 1 日。

的疏離。而事實上歌劇《金閣寺》在劇本設定上最關鍵的改變—溝口手部殘障所象徵的「行動障礙」，便更證明了此一「溝口無力對抗社會」的構圖，讓歌劇《金閣寺》在黨所謂「普遍性」的音樂中，更明確清楚地成為一部客觀描寫「日本戰後社會」異化的作品。

亦即，黨所謂「去日本」而具「普遍性」的音樂語法，實際上便是在音樂上貼合著劇本「去私小說」而「客觀化」的作法。黨巧妙地逆用了如吉田所言似於表現主義「無調卻容易了解」⁴⁰¹的音樂作法，製造了一個完全相反於表現主義的「客觀性」效果：在歌劇「人對物」—即「溝口對金閣（社會）」—的構圖中，主角溝口無調而空洞的唱句，永遠只能無力地受到社會中「容易了解」而客觀存在的各種動機左右。如此黨所謂「普遍的」音樂便能相當成功地貼合劇本「去私小說」後「溝口 vs. 社會」的構圖，藉由音樂「普遍地」表現歌劇中所描寫異化的「日本戰後社會」。

而如此藉由西洋傳統音樂技法所表現的「普遍性」，事實上似乎亦是黨晚期音樂普遍的風格，如在爾後的佛教清唱劇《日蓮聖人》（1982）、《大佛讚歌》（1983）不但都是具有戲劇性格的作品，在音樂上還使用了對熟悉黨前衛音樂的聽眾而言「平庸到希望不是黨作曲」⁴⁰²的傳統調性音樂；1995 年的歌劇《古事記》則更延續了《金閣寺》「普遍性」的動機，音樂上除了再次排除了「日本性」外，根據觀後評，還使用了比《金閣寺》更容易理解的「戲劇」手法⁴⁰³，追求在日本古神話中世界共通的「人類普遍性」⁴⁰⁴。當然不言自明地，如此所謂國際「普遍性」的音樂不過是一種想像，但重要的是黨國際通用的「普遍性」明顯是相對著此時日本樂界不言自明的「日本性」而言的。70 年後相較於日本樂界在作曲中流行的「日本性」，黨卻開始反而屢屢在發言中開始談起音樂甚至藝術必須具「普遍

⁴⁰¹ 吉田秀合，《金閣寺プログラム》，1991 年，p.6；吉田秀和，〈オペラ「金閣寺」 15 年の変化に耐え得る作品 具体的でわかりやすい演出〉，p.11。

⁴⁰² 如網路評論 MOGURAmaru，〈オラトリオ日蓮聖人〉，<http://d.hatena.ne.jp/MOGURAmaru/20131019/1382185246>，Accessed August 1, 2018。

⁴⁰³ 鈴木行一，〈黛敏郎のオペラ《古事記(Tage der Gotter 神々の日々)》リンツ州立劇場での世界初演を観て〉，《音楽芸術》54（1996 年 8 月），p.66。

⁴⁰⁴ 同上，p.66。

性」與國際性、甚至能在世界通用的必然⁴⁰⁵，似乎便帶著暗指此時日本樂界的「日本性」封閉而無法通用於世界的意涵，如此黨此時客觀的「普遍性」，顯然便與日本樂界不言自明而封閉的「日本性」形成了一個強烈的對抗。



（三）歌劇《金閣寺》「訊息」中的政治性

如此在音樂作法中客觀地描繪社會的普遍性，也讓歌劇《金閣寺》極具音樂以外之「訊息」的表現可能，讓黨能在其中寄託著對於日本戰後社會政治性的暗示。以下筆者分析在歌劇《金閣寺》中日本與美國對比的「訊息」中，所具有指涉日本戰後社會的「敵對他者美國」的政治性詮釋可能，說明黨如何在歌劇《金閣寺》中寄托其皈依於三島的政治理想，對抗著此時已完全「去政治化」的日本樂界，在作品中尋求音樂與政治重新相合的可能。

在歌劇《金閣寺》中，除了黨所謂唯一「日本的」尺八段落外，另一個黨唯一直接標示出國籍的音樂段落，便是被黨自身形容為「美國流行歌」⁴⁰⁶、伴隨著美國大兵（G.I）出現的口哨動機。而有趣的是，在歌劇中黨不但相當完整的保留了原作中美國出現的部分，甚至還自行添加並強調了其所具有的政治暗示，讓美國似乎成為了歌劇中的敵對他者。

在歌劇中美軍大兵由口哨吹出的流行歌動機第一次出現，是在第二幕第一景演出「日本於二戰中戰敗，但戰爭卻未能如溝口所願摧毀金閣」後，第二景中美軍大兵造訪金閣並命令溝口行惡—踩踏懷孕蕩婦肚子—的情節。在原作中這一個關於美國的插話，往往被認為是三島在小說中對美國佔領體制的再現，而成為作品中最具有政治意涵之處。在小說中，被叫做傑克的美國大兵在戰後最初的冬天帶著日本的情婦一同來參觀金閣，粗魯地讓穿著「火焰色」外套的情婦跌在雪地

⁴⁰⁵ 如黨敏郎，〈ある日のプライベート プライバシー 芸術はすべてインタナショナルなものだ〉，《サンデー毎日》（1969年7月6日），p.32；黨敏郎、山本善心，〈明日の日本人を考える ～ 黨敏郎氏との対談〉，《心話》（1988年8月）等。

⁴⁰⁶ 黨敏郎，《金閣寺プログラム》，p.48。

裡後，命令當時作其嚮導的小僧侶溝口用腳踩踏情婦的肚子。而有趣的是，在小說中敘事者溝口當時是如此描述這一個場景的：

「給我踩。小子，快踩踩看啊。」我有點不明所以，但他藍色的眼睛從高處如此命令著。在他寬大的肩膀後面，罩上雪花的金閣只是輝耀著，滋潤著清澈如洗的冬天青藍天空。他藍色的眼睛中沒有任何一絲的殘酷，而且在那個瞬間，不知為何地還感覺到了一種世間少有的抒情。他放下粗壯的手，抓著我的領口讓我站好，但他命令的聲調還是那樣溫和、那樣溫柔…「行了。」美國大兵地明確地說。於是，他非常有禮貌而紳士地將女人抱了起來，並拂去她身上的泥和雪。⁴⁰⁷

這一個段落有著相當明顯的象徵性：穿著火紅色外套跌於一片雪白中的女子似乎暗示著日本的國旗，擔任著美軍嚮導的日本人溝口卻成為了此一踐踏日本、暴力的行為人；而在其眼中，事實上從高處命令他行惡的暴力源頭—美國—反而還是「抒情又溫柔」的，甚至在溝口行惡之後還「有禮貌而紳士地」抱起女子成為了善後的角色。此近乎就是《文化防衛論》對戰後日本社會的控訴在小說《金閣寺》中的縮影：美國在看似溫柔的紳士像下控制了日本的佔領體制，便是假日本人之手對日本文化施行的最大暴力。而因著佔領體制「虛偽的文化主義」下得以保存、成為參觀對象的《金閣寺》，便成為了在如此暴力下，只是在背後袖手旁觀地「滋潤著天空、輝耀著」最適切的背景與象徵⁴⁰⁸。

而在歌劇中，黛不但於第二幕第二景使用一整景相當忠實地完全還原了此一段落的演出，且在伴隨著美國大兵出現、首先由口哨吹出「美國流行歌」的動機旋律後，其搖擺的節奏更貫穿了此景中所有的演出，幾乎讓這一整景尤其特別地成為了整部歌劇中「美國」的再現代表。且如此手法在歌劇的戲劇表現上，其實產生了相當戲謔的效果：在舞台演出美國大兵粗魯地摔倒情婦、並命令溝口踩踏

⁴⁰⁷ 由筆者翻自三島由紀夫，《金閣寺》（東京：新潮社，2003），p.98-99。

⁴⁰⁸ 歷來對此段落作為小說中美國「再現」的象徵意義已有相當篇幅的討論，對於近年更為統整而專門的討論，可參考研究者南相旭 2008 年的論著〈三島由紀夫『金閣寺』における「アメリカ」〉，收於《比較文学》（2008），p.80-93；以及 2014 年的著書《三島由紀夫における「アメリカ」》，尤其第二章討論小說《金閣寺》的部分，南相旭，《三島由紀夫における「アメリカ」》（東京：彩流社，2014）。

其肚子的激烈動作場面時，音樂卻繼續隨著一開始口哨吹出的「美國流行歌」動機，執拗地持續著貫穿全景而輕快的搖擺節奏，如同合唱團以「有為子」的輪唱嘲笑溝口的唱句一般，再次形成一種近乎以音樂嘲笑演出的諷刺感。對於如此的音樂手法配合演出所帶來的效果，或許黛過去在同樣具有戲劇性格的電影配樂中對其所謂「客觀主義」的配樂理想提供了一個最好的說明，

藉由對情境以及登場人物的主觀而言完全相反的音樂表現，可以帶來觀眾的客觀性。也就是不是要把觀眾拉進畫面中，而是要讓觀眾能跟畫面間保持一定的距離，因此音樂與畫面必須完全是對抗的…⁴⁰⁹

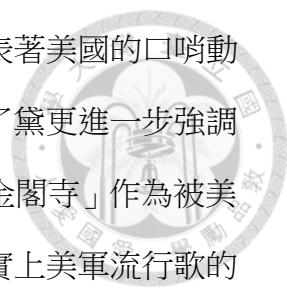
在歌劇中此景演出的音樂表現，顯然便與此「客觀主義」的配樂手法有著十分相似的趣味⁴¹⁰。亦即相反於小說的描寫中，溝口自以為自己終於成功的重大行惡以及美國大兵反而「溫柔而紳士」的形象，在歌劇中黛再次藉由「客觀性」的音樂，直接挑明了這一個日本戰後社會的困境：此時音樂在背後不停持續著輕快而戲謔的美國流行歌搖擺節奏，便說明了黛所欲在此景中給觀眾帶來的「客觀性」—即對於小說中此段落政治暗示直接的破題—相反溝口自以為「自主」行惡的演出，如此暴力行惡的背後根本來自於其無力對抗的他者「美國」的事實。

且更明顯地，除了在必須相當濃縮的劇本中已完全還原了關於美國再現的段落、而突顯了原作中對抗美國政治性外，黛甚至還在歌劇《金閣寺》中自行添加了此一「美國流行歌」動機出現的場景使其與日本對比，使美國在歌劇中更為明顯地具有作為敵對他者的政治暗示。

在歌劇的第三幕第一景，颱風襲擊日本，但卻又再次未能如溝口所願摧毀金閣後，便在接續的第二景中演出柏木給溝口帶來禮物尺八的段落。但耐人尋味的是，當第一景終了，金閣第二次「得救」而繼續佇立、柏木帶著尺八登場時，音

⁴⁰⁹ 黛敏郎，〈映画における表現主義の主張〉，《映画芸術》（1955年6月），p.28，關於黛「客觀主義」的電影配樂手法，可參考研究者長門洋平2014年著書第七章中對黛電影配樂的詳盡討論，長門洋平，《映画音響論——溝口健二映画を聴く》（東京：みすず書房，2014），p.213-254。

⁴¹⁰ 在《炎上》的電影配樂研究中，小林淳亦指出了如此的手法，並提示了黛在戲劇配樂作法上一貫連結至歌劇《金閣寺》的可能性，小林淳，《日本映画音楽の巨星たちII》，p.177-178、p.184。



樂卻突然再次響起了口哨吹起的「美國流行歌」動機。此一代表著美國的口哨動機，兩次都出現在「金閣在戰後仍然得到保存」後，似乎顯示了黨更進一步強調三島《文化防衛論》政治控訴的意圖，以音樂的方式暗示了「金閣寺」作為被美國佔領體制「文化主義」所特意保存之虛偽戰後的象徵。且事實上美軍流行歌的口哨主要以半音在 F 到 D 音之間來回、並下探至 B 音的旋律，又與金閣的六音動機有著幾乎完全相同的音區，讓「美軍流行歌」動機近乎像是「金閣動機」的搖擺型變奏，似乎更坐實了歌劇中對金閣政治性的指涉。

且有趣的是，在第三幕此一美國流行歌的口哨出現後，與其形成對比的便是第二景柏木吹奏尺八的場景，也就是是黨所謂劇中唯一「日本的」尺八段落。在此黨使用了全劇中唯一的「獨奏」(Solo) 標記，而其除了是劇中唯一的器樂獨奏外，相較於《金閣寺》中歌手普遍無調快速似於「宣敘調」的唱段，其實際上也是全劇節奏最為緩慢（一分鐘 46 拍）而具旋律性的段落。在如此特意的標記下，「尺八動機」似乎成為了歌劇《金閣寺》中對應傳統歌劇中歌手獨唱的「詠嘆調」(Aria)。亦即，在此「西洋歌手」的唱段幾乎皆為無調式靠近宣敘調的歌劇中，唯一旋律優美的詠嘆調反而是由「日本傳統樂器」所奏出，此安排似乎已讓「尺八動機」具有指涉日本戰後社會失去珍貴傳統的政治暗示。

更有甚者，在歌劇中溝口因為「手部殘障」的關係，還有別於原作而無法演奏日本傳統樂器尺八，如此溝口在歌劇音樂作法上難以對抗社會的「行動障礙」，在此時產生了一個極有趣的政治暗示：有別於過去在唱句中難以對抗「社會困境」而最後只能與如「有為子」、「金閣」等動機貼合的情形，此時溝口自身希望與日本的「尺八動機」貼合時，卻反而因為手部障礙而無法貼合此一日本的動機。可以說黨又再次巧妙利用了客觀性的音樂，讓此段落溝口已「無法真正企及日本傳統」的政治性，甚至比原作還更外顯了三島自身對戰後社會的控訴。而造成如此日本戰後社會異化的敵對他者，便是在此一必須「用手」吹奏的「尺八」段落前，由「口哨」所吹出戲謔地形成強烈對比、而甚至代表著「金閣寺」在戰後殘留的元兇「美國」流行歌。事實上如吉田秀和在節目單所言，歌劇《金閣寺》中最讓

人印象深刻的便是數個「笛的旋律」⁴¹¹，即日文中尺八在傳統可被通稱為管樂器的「笛」以及口哨在日文中的漢字「口笛」，更讓黛自身在歌劇《金閣寺》音樂中唯二標示的國籍「日本」與「美國」形成強烈的對照。

在如此強烈的他者意識下，在歌劇《金閣寺》中黛對於最終景高潮的唱經場面看似敷衍的處理便顯得相當耐人尋味了。在歌劇此一最終的高潮場面中，黛引用了自身當時《涅槃交響曲》第二樂章〈首楞嚴神咒〉的聲明經文，但音樂上卻明顯與當時《涅槃》分為 12 部的男聲合唱團在與樂團的交錯中，以 B 音為中心擴展完整十二音、複雜的音列作法不同，而將其完全大幅度地簡化為合唱團與樂團全體從頭到尾同音的織體，成為全體直接從 G 音開始向上爬升結束在降 E 音的大合唱。這一個處理的手法，不得不說是相當敷衍的：首先音樂上從當時複雜的十二音完全平板化成為單音反覆的過程，黛似乎便已放棄了當時在《涅槃》對於日本佛教聲明唱經中「非常複雜、近似於噪音一般的集合音響」⁴¹²原真性的探求；再者，金閣寺在佛教中其實屬於「臨濟宗」相國寺派，而黛所引用的〈首楞嚴神咒〉則是「天台宗」的讀經，因此事實上黛在此造成了一種佛教中絕不會出現的宗派混同的場面，完全無視了日本佛教原真性的問題。

然而有趣的是，在 21 世紀以前對歌劇《金閣寺》的評論中，卻少見任何的評論對此明顯的敷衍手法提出批判⁴¹³，反而幾乎一致讚賞了此最終高潮的讀經場面。在海外的評論中，既便是在黛「去日本」的做法普遍受到批判的美國，此一最終的聲明段落也往往被認為是具有「日本性」的正面之處⁴¹⁴；甚至是在熟悉日

⁴¹¹ 吉田秀和，〈金閣寺の思い出〉，《金閣寺プログラム》，p.6。

⁴¹² 黛敏郎，〈涅槃交響曲について〉，1958 年 4 月 2 日，p.3。

⁴¹³ 近年見如導演宮本亞門在製作 2018 年歌劇《金閣寺》演出時提及，林田直樹、宮本亞門，〈三島由紀夫・原作のオペラ「金閣寺」を宮本亜門オリジナルで演出！〉，《ontomo》，https://ontomo-mag.com/article/column/regend201806_amon_miyamoto02/，擷取於 2018 年 10 月 1 日。

⁴¹⁴ 如 Bernard Holland, “MUSIC REVIEW;Resurrecting a Daydream of the Exotic East”, *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/1995/10/21/arts/music-review-resurrecting-a-daydream-of-the-exotic-east.html>, Accessed February 3, 2018 或 Daniel Webster, “High aims do not make for theatrical impact”, *Philadelphia Inquirer*, <http://www.musicfromjapan.org/resources/m27w14.htm>, Accessed February 3, 2018.

本佛教與黨音樂的日本國內，當時也幾乎未見任何的評論指出此佛教中宗派混合的錯誤，反而同樣對於終景讀經場面的日本特色讚譽有加⁴¹⁵。可以說黨在音樂中已經用了最實際的實驗，證明了此時流行的「日本性」實際上已完全不具真正的身份意識，而在無論日本國內與世界中成為無意義消費符號的事實。尤其黨最後將經文平板化成為「單音」的作法，似乎還諷刺地指向當時凱吉美國式對日本美學逆輸入的流行中，爾後如武滿在音樂中時常討論的，相對於西洋旋律連結之所謂日本傳統音樂「單音」(Single note)⁴¹⁶的美學，使黨在歌劇《金閣寺》最後一幕對於日本佛教讀經的敷衍作法，似乎更具有對抗著美國「他者」對於日本文化消費的味道。

而在黨的晚期音樂中，似乎也可普遍見到如此在音樂外的訊息意圖、甚至政治暗示。如 1986 年與編舞師貝嘉 (Maurice Bejart, 1927-2007) 合作的芭蕾舞《The KABUKI》中，黨以歌舞伎經典劇目《假名手本忠臣藏》為本的音樂，便選擇了以幾乎轉譯的方法直接將三味線與義大夫搬上舞台；1993 年兩人再次合作的芭蕾舞《M》(指死 (Mort)、三島 (Mishima) 與海 (Mer)) 中以多位作曲家組合的音樂裡，由黨所新創作的部分，又再次直接將日本傳統樂團的演奏與德布西、薩提及華格納的音樂嫁接並置。亦即，似乎如同歌劇《金閣寺》中唯一獨立的尺八段落與他者美國具強烈對抗性的對比所示，黨在音樂中「去日本」的作法，並非出自於對傳統認識的不足，只是黨此時似乎已拒絕再把「日本」置入西洋音樂的框架之中、拒絕了他者——尤其美國——在暴力下對於「日本」消費式的再現視角。如《日本戰後音樂史》所形容，黨以《金閣寺》為開端後，便似乎將「音響完全仕奉於物語」之中⁴¹⁷。在黨晚期無論清唱劇、神劇或是歌劇等充滿舞台戲劇性的作品中，顯然也幾乎都在故事(物語)中有著在「純音樂」之外的訊息意圖。當

⁴¹⁵ 如富樫康，〈《金閣寺》日本初演を観る〉，p.100；或末延芳晴，〈黨敏郎《金閣寺》、ニューヨーク初演〉，《音樂の友》53 (1995 年 12 月)，p.23。

⁴¹⁶ 如 Tōru Takemitsu, “On Sawari (1975)”, in *Locating East Asia in Western Art Music*, edited by Yayoi Uno Everett and Frederick Lau, Middletown, p.202-203。

⁴¹⁷ 日本戰後音樂史研究会，〈《日本戰後音樂史(下) 前衛の終焉から 21 世紀の響へ 1973-2000》〉(東京：平凡社，2007)，p.194。

然其不一定都有關於右翼政治⁴¹⁸，但在如《金閣寺》一般具有如此強烈政治意涵的題材中，黛便能在如此的強烈「訊息」表現中承載其欲傳達的政治性指涉，對抗著 70 年代後對於政治已毫無意識，「日本不過是素材、前衛已成為日常」的日本藝術樂界，重新尋求「音樂」與「政治」相合的可能。

第三節 作為政治宣言的歌劇《金閣寺》—右翼音樂的可能性

而筆者認為如此從創作性格、語法、到訊息都對抗著 1970 年代日本樂界的歌劇《金閣寺》，便有著甚至超越黨在實際政治參與的政治意義，對此我們可以從其觀後評中看見絕佳的實證。歌劇《金閣寺》1976 年在德國首演後，當時便獲得了幾乎一致的好評。評論中尤其特別被提及者，便是此作身為一部歐洲歌劇的「普遍性」。如《世界報》(Die Welt) 形容此劇為「日本在歐洲的舞台上所留下之未曾有過的強力刻印」，認為歌劇《金閣寺》中優秀而十分貼合戲劇的表現手法，重新帶來了歐洲作曲家在歌劇中許久前便失去的感性(エモーションナリティ)⁴¹⁹。而《法蘭克福匯報》(Frankfurter Allgemeine Zeitung) 的評論中，則甚至認為《金閣寺》「普遍性」的語法讓黨展現了其作曲的集大成，稱讚黨純熟地用各種風格音樂配合塞爾納精緻的舞台設計，相當清楚地以戲劇作法傳達了小說複雜的劇情中描寫的社會「異化」⁴²⁰。

然而，1995 年歌劇《金閣寺》改編為英文版，在美國紐約林肯表演藝術中心(Lincoln Center for the Performing Arts) 上演時卻一反初演時的好評，收到了近乎一片的負面評價。尤其有趣地，黛音樂在德國初演時受到高度評價的「普遍性」，在美國卻成為了評論家普遍攻擊的對象。《紐約時報》(The New York Times) 以〈一個異國東方白日夢的復活〉形容之，認為《金閣寺》最大的失敗，便是未

⁴¹⁸ 例如在 90 年後大型聲樂作品《世界的祈禱》或歌劇《古事記》中，黛便明顯走向了「世界和平」的訊息傳達意圖。

⁴¹⁹ 黛敏郎，〈オペラ「金閣寺」上演始末記〉，p.28。

⁴²⁰ 植村耕三，〈外誌にみる「金閣寺」の評価〉，p.65。

能成為一個「真正的日本歌劇」，相較於原作者三島對抗西方的沙文主義，黛音樂中印象主義與模仿對位的手法已經「顯露了那個被遺忘在離家數千哩之外的心」⁴²¹；《紐約日報》(Newsday) 則認為歌劇混合風格的音樂十分無力，「聽起來怪異地像是貝爾格加上一些雷維爾塔斯 (Silvestre Revueltas)」⁴²²；更有甚者如《紐約雜誌》(New York) 上，樂評戴維斯 (Peter Davis) 將歌劇《金閣寺》形容為一個矛盾的弔詭 (Paradox)，使用歐洲借來的語法主張日本失去的國家主體：

在歌劇中最令人失望的便是黛希望能夠普遍 (universal) 的音樂，結果變成毫無性格與個人特色。音樂中當然具有日本味之處 — 鑼、佛寺鐘與經文和尺八的段落 — 但大部分的寫作不過是 20 世紀德國表現主義、序列、音堆以及其他曾經流行之前衛手法的慘淡組合，再加上一點蕭斯塔克維奇 (Dmitri Shostakovich) 與史特拉汶斯基…基本上整部歌劇便是一個奇怪的弔詭…以一個反對日本西化的小說為藍本的歌劇中，音樂上卻沈溺於借來的歐洲語法。

，甚至認為若三島聽到黛如何歌劇化《金閣寺》的話，「他可能會再次切腹」⁴²³。

亦即，藉由從各方面刻意「去日本」的作法，黛在歌劇《金閣寺》中確實相當成功地突破了當時日本樂界 (社會) 在完全「去政治化」中喪失身分意識的封閉性，為其帶來了外部的視角：利用其所謂「去日本」而「普遍性」的作法，成功地在德國讓其於歌劇中所描繪的異化日本戰後社會獲得了共鳴；並成功逸脫出了美國評論家在暴力的他者視角中對日本音樂 (文化) 的特殊想像，且在其具有的政治暗示中，對抗著造成日本社會日常的異化背後已經看不見的兇手——即歌劇中對抗的敵對他者美國。

如此，黛與三島在「藝術」與「生活」—或以《金閣寺》的「認識」與「行為」來說—的構圖中似乎走向了完全相反的方向。在「藝術」與「生活」分離的

⁴²¹ Bernard Holland, "MUSIC REVIEW; Resurrecting a Daydream of the Exotic East", *The New York Times*, <https://www.nytimes.com/1995/10/21/arts/music-review-resurrecting-a-daydream-of-the-exotic-east.html>, Accessed February 3, 2018.

⁴²² Justin Davidson, "Kinkakuji' Strikes Out", *Newsday* : October 24 1995, <http://www.musicfromjapan.org/resources/m27w14.htm>, Accessed February 3, 2018.

⁴²³ Peter Davis, "Mishima and the Temple of Doom", *New York*, November 6, 1995 : p.78.

理念下，三島在藝術中始終未能徹底貫徹自身的政治理想，如同小說《金閣寺》仍具有的強烈「私小說」性格所示，恐怕小林秀雄對於小說《金閣寺》結局三島未能貫徹計畫而「應該殺了溝口」⁴²⁴的批判，已經最好地說明了三島在藝術上的困境：若三島真的殺了溝口使其完成徹底的解脫，也就不會有「敘事者」與小說《金閣寺》的存在了，亦即可以說小說《金閣寺》的存在本身，便是三島在藝術上矛盾的最佳象徵。在《文化防衛論》與自行籌組自衛隊「楯之會」（楯の会）的生活中對抗美國戰後體制的同時，三島卻也在其代表著「日本傳統美學」的文學藝術下，享受著海外尤其美國的名聲，在 60 年代美國對於日本美學「日本主義」的狂熱中，三島自身甚至還成為了與禪、茶道等並列，代表日本再現的符號之一⁴²⁵；而在「藝術」上如此的不徹底下，最終三島選擇了切腹自殺，而仍選擇將其對戰後社會的政治控訴徹底地付諸於「生活」之中⁴²⁶。

黨則似乎選擇了一個完全相反的路線。在現實「生活」的政治行為中，總是苟且地陷入戰後傳統右翼親美媚權的現實困境的同時，在虛構的「藝術」裡，黨卻反而能如於舞台上解決了敘事者困境的歌劇《金閣寺》所示，在「去日本」的藝術作法下，真正地跳脫出當時完全去政治化而喪失身份意識的「日本」，成為其實際上最有力的政治宣言：藉由對抗著日本日常、「非日常」而虛構的藝術框架，黨得以在所謂「普遍性」的語法中客觀地描繪封閉的日本戰後社會已成為日常的異化性，並在強烈的「訊息」意圖中寄託其皈依於三島、對於日本戰後社會的敵對他者—美國—最有力的政治控訴。

有趣的是，歌劇《金閣寺》回到日本時已是德國首演 15 年後的 1991 年，在

⁴²⁴ 小林秀雄、三島由紀夫，〈美のかたち—『金閣寺』をめぐる〉（1957），收於《三島由紀夫全集 39 卷》（東京：講談社，2004），p.280。

⁴²⁵ 如美國指揮家 Robert Craft 在 1994 年的回想之中，便如此表示「現今讀者可能很難想像美國 1959 年時對一切日本的東西的狂熱程度，從禪到建築與電影、源氏與三島、壽司到花道與茶道」，Robert Craft, *Stravinsky: Chronicle of a Friendship* (Nashville: Vanderbilt University Press), p.8；對於三島文學當時在美國的流行，也可參考笹沼俊暁，〈「国文学」の戦後空間—大東亜共栄圏から冷戦へ〉（東京：学術出版会，2012），p.179。

⁴²⁶ 對於三島在「藝術」與「生活」上的二元對立以及三島自身具有的意識，可參考如前所引三島與三好行雄的對談，三島由紀夫、三好行雄。〈三島文學の背景〉。《国文学》（東京：学燈社，1970）：p.6-33。

冷戰情勢崩解、日本經濟泡沫破滅後，樂界的價值基準也早已與 1970 年代封閉的「日本」大相徑庭，此時歌劇《金閣寺》的日本首演便受到了相當的好評。尤其象徵性地，此時的評論幾乎一致讚賞了黛音樂仍能相當有效傳達訊息的「普遍性」⁴²⁷，如吉田秀和便認為「歌劇《金閣寺》明明經歷了十五年，回到日本卻完全沒有一點過時的感覺」⁴²⁸。且 1997 年黛逝世的大阪紀念公演之後，歌劇《金閣寺》又掀起話題，立刻於 1999 年在東京再上演⁴²⁹，甚至近年又再次出現復活的風潮，2015 年在神奈川以全新製作上演後、2018 年 3 月到 4 月又由導演宮本亞門在法國進行連續七場演出，並立刻即將於 2019 年的 2 月再次於東京演出。如此更甚於吉田所言的十五年，四十年仍未過時的有效性，恐怕已說明了比起生活中實際的政治活動，黛的音樂藝術如何才是他此時最有力的政治宣言。在近年「再政治化」日本戰後音樂史的努力中，顯然在黛晚期「去日本」的音樂作法中仍被忽略的許多創作，正如歌劇《金閣寺》一般，有待著我們的重新檢視。

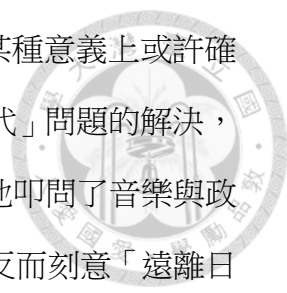
綜觀本文全體，黛在 1960 年代以後的後期創作活動，似乎呈現了一個總是與日本樂界對抗的有趣軌跡。相較於在創作中以「日本」對抗樂界新「現代」的 1960 年代；1970 年代以後黛卻反而在「去日本」的作法中，對抗著樂界流行的「日本」，而黛如此看似奇異的作法，正顯示了他對「政治」始終保持的強烈意識下，與日本樂界「去政治性」的傾軋。

1960 年代，在日本樂界於凱吉「偶然性」方法論逆輸入的影響中，以隨著日本經濟復蘇的「進入現代」隱蔽了「克服現代」政治意識的關口上，黛此時始終對凱吉與日本樂界的主流方法保持了高度的批判，顯露了其在音樂美學的態度中對「克服現代」問題強烈的政治意識。而其此時在「聲音的」作品實踐中，對於聲音背後存在的「日本」民族以及「表現性」的探求，便對抗著當時日本樂界在現代的自我再現中流行的「無音」美學，尋求自身對於「克服現代」問題的解

⁴²⁷ 如富樫康，〈《金閣寺》日本初演を觀る〉，《音樂藝術》49（1991 年 5 月），p.100；中河原理，〈黛敏郎追悼公演「金閣寺」〉，《朝日新聞》，1997 年 12 月 3 日，p.5。

⁴²⁸ 吉田秀和〈オペラ「金閣寺」15 年の変化に耐え得る作品 具体的でわかりやすい演出〉，《朝日新聞》，1991 年 3 月 19 日，p.11。

⁴²⁹ 〈黛敏郎のオペラ「金閣寺」、東京都内で再演〉，《朝日新聞》，1999 年 8 月 26 日，p.10。



決。相較而言，1970 年代後黨在音樂中「去日本」的作法，某種意義上或許確實可謂黨在右翼的政治活動下，放棄了在音樂中對於「克服現代」問題的解決，但黨此時的音樂唯有加上政治才能理解的事實，反而更為根源地叩問了音樂與政治的關係。如歌劇《金閣寺》所示，黨在此時的創作中之所以反而刻意「遠離日本」的作法，事實上便對抗著此時日本樂界乃至於社會在已經獨走全球的經濟全盛中，完全「去政治化」而已喪失了身分意識的「日本」，而音樂家黨自身以三島理念為皈依的大量政治活動與表態，便提供了這一個詮釋最好的證據。

如此以本文「再政治化」音樂史的意旨而言，黨在第二章 1960 年代的活動便提供了第三章的背景前提：在日本樂界即將忘卻「克服現代」意識的轉捩點，黨在對於日本人強烈的身份意識下，便已於追溯古來日本傳統聲音表現的方法中，在「音樂」中展露出「右翼政治」的感性；而第三章 1970 年代以後，在日本樂界與社會於自我滿足中完全去政治化反而喪失了身份意識後，黨開始了直接而外顯的右翼政治表態，而此時亦隨之改變刻意「去日本」的音樂作法，則反而最有力地讓其寄託了政治理想。如此配合直接的「右翼政治」活動中成為了一種政治宣言的「音樂」，也讓第三章成為了第二章的一種實踐。亦即，政治確實改變了黨的音樂，但黨晚期的音樂也是在政治中才有了新的詮釋可能，相信對於黨晚期活動「音樂家黨敏郎」與「政治人黨敏郎」的重新契合，能夠成為在日本戰後音樂史中重新連結音樂與政治極為直接而有力的一步。

當然筆者必須承認，在本文如此聚焦於黨敏郎的討論中，最後仍不免陷入特殊化黨而「一般化」了日本戰後樂界的弊病。畢竟在當時百花齊放的日本戰後樂界中，若能夠深入任何一位作曲家的個人史，恐怕都能在其對社會政治的回應裡，發現其與當時樂界及現今通史史觀之間不同的傾軋。如筆者在最初開始研究時，原定的研究對象除了黨之外其實還包括了其藝大的兩位學長，芥川也寸志以及團伊玖磨—即當時的「三人之會」。其中本文討論的黨既喜愛爵士音樂又作為激進右翼的活動，似乎對應著戰後日本對「美國」的回應；當時領導勞工「合唱運動」的芥川則與「蘇聯」社會主義極為親近，在仍處於冷戰的 50 年代便曾私自非法

入境蘇聯⁴³⁰；而團則如其姓氏與「中國」的淵源所示，在生涯的言行與創作中始終對於中國懷抱著高度的憧憬，而甚至逝於中國江蘇⁴³¹，也就是此三人某種程度似乎恰有趣地成為了日本社會冷戰時期面對「美、中、蘇」三大國的國際情勢在樂界的縮影⁴³²。然而除了黛之外，現今的日本戰後音樂研究中幾乎尚未有任何對於後兩者的正式研究，而其他相當有趣的研究對象，如在作曲與音樂學研究兩端都極具成果的柴田南雄，或甚至本文極重要的對話對象、近乎形塑了日本戰後音樂史觀基礎的秋山邦晴，在目前日本戰後音樂的研究景況中，也還幾乎未有任何對其正式深入的研究。亦即，如同本文序章所言，筆者之所以選擇聚焦於黛—日本戰後樂界與武滿最明顯的對照組—的後期活動，不過只是在此研究景況的空白中挑了目前最明顯而簡單的一步而已，在近年研究者們「再政治化」日本戰後音樂史的努力中，期待筆者的研究也能夠發揮拋磚引玉的效果，激盪日後對於日本戰後音樂史更為完整而多元的理解。

⁴³⁰ 佐野光司、長木誠司、片山杜秀等，《日本の作曲 20 世紀》，p.44-45。

⁴³¹ 片山杜秀，《音盤考現学》（東京：ARTES，2008），p.118。


⁴³² 關於此一有趣的可能研究視角，評論家片山杜秀在其略帶趣味式的評論著集《音盤考現学》討論團伊玖磨時便提及，《音盤考現学》，p.116-120。

参考書目 (Bibliography)



黛敏郎著作 (Writings by Toshirō Mayuzumi)

- 黛敏郎。〈モダンニズム再認識〉。《上野》1 (1948年4月): p. 16-19。
- _____。〈パリーに学ぶ〉。《芸術新潮》3 (1952年9月): p.44-46。
- _____。〈メノッテイの"領事"観劇記〉。《音楽芸術》10(1952年12月), p.56-57。
- _____。〈今年の課題〉。《音楽芸術》11 (1953年1月): p.47。
- _____。〈饗宴について〉。《シンフォニー》4, 1954年6月。
- _____。〈映画における表現主義の主張〉。《映画芸術》(1955年6月): p.28-29。
- _____。〈Tonepleromas 55〉。《「3人の会」 プログラム》, 1955年6月23日。
- _____。〈ミュージック・コンクレートのための作品 X、Y、Z〉。《ミュージック・コンクレート、電子音楽オーディションプログラム》, 1956年2月4日。
- _____。〈イゴオル・ストラヴィンスキイ〉。《フィルハーモニー》(1956年2月): p.7-11。
- _____。〈ブーレの問題作「ル・マルトー・サン・メートル」〉。《プレイバック》(1957年2月), p.26-28。
- _____。〈伝統とアカデミスム〉。《音楽芸術》15 (1957年3月): p.216-227。
- _____。〈ヴェーベルンを超えるもの〉。《音楽芸術》15(1957年8月): p.84-87。
- _____。〈レコードによる現代音楽入門〉。《レコード芸術》6 (1957年10月): p.44。
- _____。〈涅槃交響曲について〉。《涅槃交響曲プログラム》, 1958年4月2日, p.1-5。

- 
- _____ ◁ヨーロッパ音楽への訣別〉。《中央公論》73(1958年6月): p.227-233。
- _____ ◁ジョン・ケージ讃〉。《音楽芸術》16(1958年12月): p.19。
- _____ ◁ジョン・ケージ讃(2)〉。《音楽芸術》17(1959年1月): p.104。
- _____ ◁私の現代音楽観—現代音楽に〈神〉を—〉。《音楽芸術》(1959年9月), p.15-19。
- _____ ◁曼荼羅(mandala)〉。《「三人の会」プログラム》, 1960年3月10日。
- _____ ◁無伴奏チェロのためのソリロクィ〉, 1960年11月7日。
- _____ ◁能と現代音楽〉。《現代謡曲全集》(東京:筑摩書房, 1961), p.17-20。
- _____ ◁バランシンとバレエ"BUGAKU"--作曲家の立場から〉。《音楽芸術》21(1963年6月): p. 47-49、68-69。
- _____ ◁現代に多神教の音楽を〉。《朝日新聞夕刊》, 1969年4月14日, p.7。
- _____ ◁ワーグナーを愛したある作家の死〉。《題名のない音楽会》, 1970年12月25日。
- _____ ◁昭和天平楽 解説〉, 1970年10月31日。
- _____ ◁オペラ「金閣寺」-三島美学をドイツ人に理解させる困難しさ-〉。《読売新聞夕刊》, 1971年7月21日, p.5。
- _____ ◁三島氏の人と真情〉。《別冊経済評論》(1972年6月): p.48-51。
- _____ ◁“君が代”はなぜ歌われない—黛敏郎の対談〉。京都:浪漫, 1974。
- _____ ◁題名のない音楽会〉。東京:角川, 1977。
- _____ ◁オペラ「金閣寺」上演始末記〉。《季刊芸術》(1977年1月): p.26-29。
- _____ ◁憲法はなぜ改正されなければならないか〉。《題名のない音楽会》, 1981年5月3日。
- _____ ◁反・反核アピール〉。《題名のない独白》(東京:サンケイ出版, 1984):

p.169-175。

_____。〈日本文化と天皇制〉。《月刊自由民主》394（1986年1月）：p.44-53。

_____。〈急がれる新憲法の制定〉。《日本の息吹》（1994年6月）：p.3。

_____。〈オペラに向かう作曲家たち 「最高最大の表現形態」〉。《読売新聞》，1994年6月24日，p.5。

_____。〈アジアに台頭する新しい史観〉。《日本の息吹》（1996年4月）：p.3。

其他文獻 (Other Literatures)

黛敏郎、Edward G. Seidensticker。〈日本の憂鬱〉。《“君が代”はなぜ歌われない—黛敏郎の対談》：p.97-120。

黛敏郎、小泉文夫、柴田南雄。〈「涅槃」交響曲をめぐる〉。《フィルハーモニー》31（1959年3月）：p.34-43。

黛敏郎、稲葉修。〈憲法改正を論ず〉。《“君が代”はなぜ歌われない—黛敏郎の対談》（京都：浪漫，1974）：p.179-210。

黛敏郎、梅原猛。〈日本古代史の謎〉。《梅原猛全対話2》（東京：集英社，1984）：p.161-215。

黛敏郎、岩城宏之。〈岩城宏之との対談「行動する作曲家たち」〉。《音楽芸術》43（1985年4月）：p.66-80。

黛敏郎、野安三郎。〈特別対談：日の丸・君が代と天皇制〉。《季刊教育法》58（1985年8月）：p.42-60。

黛敏郎、徳丸吉彦。〈日本の声、ヨーロッパの声〉。《ポリフォーン》7（1990年12月）：p.8。

ヒューエル・タークイ。〈第4回現代音楽祭評〉。《音楽芸術》19（1961年10月）：p.26-33。

一柳慧、三枝成章。〈証言 1960～ 前衛音楽の時代--「ジョン・ケージ・ショック」のもたらしたもの--対談 一柳慧(作曲家)×三枝成章(作曲家)〉、《音楽の友》59 (2001年12月): p.92-95。

三好行雄。〈背徳の倫理—「金閣寺」三島由紀夫(1967)〉。《三島由紀夫『金閣寺』作品論集》: p.5-17

三島由紀夫。〈反時代的な芸術家〉。《決定版 三島由紀夫全集 27》(東京:新潮社, 2003): p.145。

_____。〈黛氏のこと〉。《決定版 三島由紀夫全集 28》(東京:新潮社, 2003): p.495-496。

_____。《文化防衛論》。東京:新潮社, 1969

_____。《金閣寺》。東京:新潮社, 2003。

三島由紀夫、三好行雄。〈三島文學の背景〉。《国文学》(東京:学燈社, 1970): p.6-33。

上野正章。〈ケージと日本: 戦後現代音楽の布置〉。博士論文, 大阪大學, 1999。

上野晃、柴田仁、松本勝男。〈関西の批評〉。《音楽芸術》19 (1961年6月): p.56-59。

大石泰。〈黛敏郎と題名のない音楽会〉。《黛敏郎の世界》(静岡:ヤマト文庫, 2010): p.189-194。

大野明男。〈続・現代虚人列伝 君が代を歌う疑似貴族〉。《現代の眼》13 (1972年1月): p.246-255。

小林秀雄、三島由紀夫。〈美のかたち〉。《三島由紀夫全集 39 卷》(東京:講談社, 2004): p.277-297

小林淳。《日本映画音楽の巨星たち II》。東京:ワイズ出版, 2001。

小泉文夫。《日本の音: 世界のなかの日本音楽》。東京:平凡社, 1994。

_____。《日本伝統音楽の研究 1》。東京:音楽の友社, 1958。

小宮多美江。《受容史ではない近現代日本の音楽史：1900～1960 年代へ》。東京：音楽の世界社，2001。

小野光子。《武満徹 ある作曲家の肖像》。東京：音楽の友社，2016。

小熊英二。《〈民主〉と〈愛国〉—戦後日本のナショナリズムと公共性》。東京：新曜社，2002。

山本美紀。《音楽祭の戦後史:結社とサロンをめぐる物語》。東京：白水社，2015。

山田耕筰。〈果たして誰が戦争犯罪者か〉。《東京新聞》，1945年12月23日，p.2。

山根銀二。〈国民運動としての企画〉。《音楽文化》1(1943年12月): p. 37-38。

_____。〈資格なき仲介者〉。《東京新聞》，1945年12月23日，p. 2。

千葉さとし。〈片山杜秀が、黛敏郎と「金閣寺」を大いに語る〉。《SPICE》。
<https://spice.eplus.jp/articles/23140>，擷取於2018年10月1日。

中村光夫。〈「金閣寺」について〉。《三島由紀夫『金閣寺』作品論集》(東京：クレス出版，2002): p.5。

中村茲延、長木誠司等。〈武満徹と日本の作曲〉。《音楽学》52(2007年4月): p.236-238。

中村隆英。《昭和史(下)》(Kindle Edition)。東京：東洋経済新報社，1992。

中河原理。〈黛敏郎追悼公演「金閣寺」〉。《朝日新聞》，1997年12月3日，p.5。

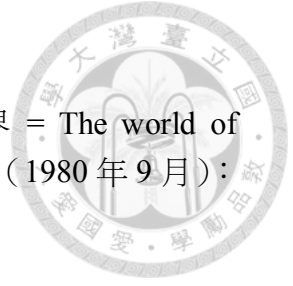
日本近代音楽館編。《戦後作曲家グループ・活動の軌跡 1945-1960》。日本近代音楽館：1998年。

日本音楽学会。《音楽学》56，2010年4月。

_____。《音楽学》63，2017年10月。

日本戦後音楽史研究会。《日本戦後音楽史〈下〉前衛の終焉から21世紀の響へ

1973-2000》。東京：平凡社，2007。



水野与旨久。〈二つのマリimba・コンツェルト〉。《音楽の世界 = The world of music：音楽家がつくる芸術・社会のための季刊誌》（1980年9月）：p.36。

片山杜秀。〈再発見“戦後日本と雅楽”—みやびな武満、あらぶる黛—プログラム〉。《ザ・プロデューサー・シリーズ》，2017年9月4日。

_____。〈黛敏郎作曲 オペラ「金閣寺」〉。《神奈川県民ホール》。
<http://www.kanagawa-kenminhall.com/kinkakuji/>，擷取於2018年10月1日。

_____。《日本作曲家選輯 黛敏郎》，2005。

_____。《音盤考現学》。東京：ARTES，2008。

_____。《音盤博物誌》。東京：ARTES，2008。

田中美代子。〈美の変質—金閣寺論序説〉。《新潮》77(1980年12月號)：p.151-168

田中健次。《ひと目でわかる日本音楽入門》。東京：音楽之友社，2003。

田畑雅英。〈ヘンネベルクのリブレット（I）—黛敏郎『金閣寺』—〉。《大阪市立大学大学院紀要》55（2004年3月）：p.61

矢沢保。〈黛敏郎の音楽と芸術感—超モダニズムから伝統主義へ〉。《季刊科学と思想》（1979年1月）：p.525-537。

立花隆。《武満徹・音楽創造への旅》。東京：文藝春秋，2016。

吉田秀和。〈オペラ「金閣寺」 15年の変化に耐え得る作品 具体的でわかりやすい演出〉。《朝日新聞》，1991年3月19日，p.11。

_____。〈武満と静謐の美学について〉。《吉田秀和全集 3》（東京：白水社，1999）：p.395-401。

_____。〈金閣寺の思い出〉。《金閣寺プログラム》：p.4。

_____、寺西春雄等。〈第4回現代音楽祭をきいて—地方音楽文化と現代音楽〉。
《音楽芸術》19（1961年10月）：p.5-13。

安田浩一。《右翼の戦後史》（Kindle Edition）。東京：講談社，2018。

有元伸子。〈『金閣寺』の一人称告白体〉。收於《三島由紀夫『金閣寺』作品論集》：p.160-183

竹内好，李冬木、孫歌等譯。《近代的超克》。北京：生活・讀書・新知三聯書店，
2016。

西岡瞳。〈黛敏郎の器楽作品における音響的表現—《涅槃交響曲》におけるカ
ンパノロジー・エフェクトを中心に—〉。博士論文，東京芸術大学，
2014。

佐野光司、長木誠司、片山杜秀等。《日本の作曲 20 世紀》東京：音楽之友社，
1999。

岡倉天心，黛敏郎訳。《茶の本—現代語で読む》。東京：三笠書房，1983。

岩城宏之。《作曲家武満徹と人間黛敏郎》。岡山：作陽学園出版部，1999。

服部知治。〈人間のいない黛敏郎の『涅槃交響曲』〉。《日本民謡論》（東京：新
読書社，1965）：p.259-273。

東京大学・美学科コレジウム・ムジクム。〈音楽ルポルタージュ第二回現代音
楽祭〉。《音楽芸術》（1958年10月）：p.73-82。

長木誠司。〈武満徹、客観評価のとき 歴史の中の位置付け 冷静に〉。《読売新
聞》，1997年4月23日，p.11。

_____。《戦後の音楽——芸術音楽のポリティクスとポエティクス》東京：作
品社，2010。

長門洋平。《映画音響論——溝口健二映画を聴く》。東京：みすず書房，2014。

阿部展也、原田義人、黛敏郎、吉田秀和。〈座談会「現代芸術をめぐる」〉。
《音楽芸術》14（1956年5月）：p.42-53。

青木保。《「日本文化論」の変容—戦後日本の文化とアイデンティティー》。東京：中央公論新社，1999。

南相旭。〈三島由紀夫『金閣寺』における「アメリカ」〉。《比較文学》(2008)：p.80-93

南相旭。《三島由紀夫における「アメリカ」》。東京：彩流社，2014。

柄谷行人。《終焉をめぐる》。東京：福武書店，1990。

秋山邦晴。〈黛敏郎論〉。《フィルハーモニー》31(1959年4月)：p.8-p.13。

_____。〈黛敏郎論(続)〉。《フィルハーモニー》31(1959年5月)：p.44-49。

_____。〈20世紀美術のイズムと現代音楽の冒険 6 総合〉。《美術手帖》(1960年12月)：p.39-43。

_____。〈変質する演奏会 名曲・名演奏の陶酔から鮮烈な体験の場へ〉。《朝日新聞》，1962年12月9日，p.11。

_____。〈梵鐘の引導を渡す作曲家について—黛敏郎論へのノート—〉。《創》(1971年1月)：p.71-87。

_____。〈昭和音楽史メモ〉。《日本の作曲家たち 上—戦後から真の戦後的な未来へ》(東京：音楽之友社，1978)：p.8-p.56。

_____。〈黛敏郎「つくられた自然」の美学の秘法〉。《日本の作曲家たち上—戦後から真の戦後的な未来へ》(東京：音楽之友社，1978)：p.173-196。

_____。〈「日本的なるもの」の虚構〉。《昭和の作曲家たち 太平洋戦争と音楽》(東京：みすず書房，2003)：p.480。

秋山邦晴、清瀬保二、瀬木慎一等。〈現代音楽におけるオリエントの問題(二)〉。《シンフォニー》26(1957年4月)：p.16。

原博。《無視された聴衆—現代音楽の命運》。東京：ケンロードミュージック，1996。

宮内基弥。〈小泉文夫の民謡音階について〉。《東京藝術大学音楽学部紀要》40

(2014) : p.107-124。

柴田南雄。〈五〇年代から六〇年代はじめの作曲界〉。《音楽芸術》(1973年7月) : p.33-42。

真鍋俊照、黛敏郎。〈曼荼羅と現代音楽〉。收於《密教マンダラと現代芸術》(京都：法藏館，2003) : p.233-246。

高倉優理子。〈「黛敏郎《涅槃交響曲》の「カンパノロジー・エフェクト」に関する考察—日本近代音楽館蔵「Campanology 資料」の検討を中心に〉〉。碩士論文，慶應義塾大学，2016

浅羽通明。《右翼と左翼》。東京：幻冬社，2006。

清水慶彦。〈黛敏郎の音列技法：音列にもとづく「堆積的音響」の手法〉。博士論文，京都市立芸術大学，2009。

笹沼俊暁。《「国文学」の戦後空間—大東亜共栄圏から冷戦へ》。東京：学術出版会，2012。

船山隆。〈音響の彼岸に—黛敏郎論〉。《現代音楽 1 音とポエジー》(東京：小沢書店，1983) : p.65-88。

連憲升。〈「五聲回歸」與「五聲遍在」 武滿徹與陳其鋼作品中的古韻與新腔〉。《音樂的現代性與抒情性 臺灣視野的當代東亞音樂》(台北：唐山出版社，2014) : p.146-169。

_____。〈音樂的陌生化與可聆性 與大江健三郎一起傾聽武滿徹與大江光的音樂〉。《音樂的現代性與抒情性 臺灣視野的當代東亞音樂》 : p.170-193

野坂昭如、黛敏郎。〈憲法記念日直前激突対談 あの戦争は“侵略戦争”ではなかったのか〉。《週刊朝日》87(1982年4月) : p.16-23。

富樫康。〈《金閣寺》日本初演を観る〉。《音楽芸術》49(1991年5月) : p.100。

末延芳晴。〈黛敏郎《金閣寺》、ニューヨーク初演〉。《音楽の友》53(1995年12月) : p.23。

植村耕三。〈外誌にみる「金閣寺」の評価〉。《音楽芸術》34(1976年8月) : p.64-65。

楊秀瑩。〈武滿徹音樂美學面向之探討-以自然、庭園、沉默為議題〉。博士論文，
國立臺北藝術大學音樂學研究所，2018。

楊舒婷。〈武滿徹的自然觀與其無常的音樂形式--以《ARC》第一部為例〉。碩士
論文，國立交通大學音樂學研究所，2007。

鈴木行一。〈黛敏郎のオペラ《古事記(Tage der Gotter 神々の日々)》リンツ州立
劇場での世界初演を観て〉。《音楽芸術》54 (1996年8月): p.66-68。

鈴木貞美。《日本の文化ナショナリズム》。東京：平凡社，2005。

_____。〈「近代の超克」論——その戦中・戦後〉。《東アジアにおける近代諸概
念の成立——近代東亜諸概念的成立》26 (2012年3月): p.9-65。

團伊玖磨。〈追悼黛敏郎〉。《音楽芸術》55 (1997年6月): p.24-27。

團伊玖磨、芥川也寸志、黛敏郎。〈新しい作曲グループ「三人の会」の発言〉。
《音楽芸術》12 (1954年2月): p.56-68。

團伊玖磨、芥川也寸志、黛敏郎。《現代音楽に関する3人の意見》。東京：中央
公論社，1956。

増本伎共子。《雅楽入門》。東京：音楽之友社，2000。

福中冬子。〈オペラの終焉？—ナラティブ、声、アンチ・オペラ〉。《オペラの
地平》(東京：彩流社，2009): p.272-292。

諸井誠。〈ジョン・ケージ雑感〉。《音楽芸術》(1962年12月): p.20-22。

蕭永陞。〈「夢論」-從武滿徹晚期管絃樂作品探討「夢」的詩意形象及其音樂語
言〉。碩士論文，國立臺灣師範大學音樂學研究所，2008。

藝能史研究會。《日本の古典芸能2 雅楽》。(東京：平凡社，1970)

NHK TV，《黛敏郎 創作の世界 最先端を疾走した作曲家》，1997年4月13
日。

〈受賞作品について〉。《フィルハーモニー》38 (1966年3月): p.21。

〈箏〉。《歌舞管弦 雅樂的音樂研究会》。http://utamai.com/article/175913579.html ,
存取於 2018 年 6 月 12 日。

〈黛敏郎のオペラ「金閣寺」、東京都内で再演〉。《朝日新聞》, 1999 年 8 月 26
日, p.10。



Boyle, Antares. “Beyond Imitation: Extended Techniques in the Solo Flute Works of
Toshio Hosokawa”. *Music of Japan Today* : p.146-155.

Brindle, Reginald Smith. *The New Music : The Avant-Garde since 1945*. New York :
Oxford University Press.

Burt, Peter. *The Music of Toru Takemitsu*. Cambridge : Cambridge University Press,
2001.

Chenette, Jonathan L. “The Concept of ma and the music of Takemitsu”. Grinnell :
Grinnell College, 1985.

Cook, Lisa. “Venerable Traditions, Modern Manifestations: Understanding
Mayuzumi’s Bunraku for Cello”. *Asian Music* 45 (January 2014) :
p.98-131。

Craft, Robert. *Stravinsky: Chronicle of a Friendship*. Nashville : Vanderbilt University
Press.

Davidson, Justin. “‘Kinkakuji’ Strikes Out”. *Newsday* : October 24 1995.
http://www.musicfromjapan.org/resources/m27w14.htm, Accessed February
3, 2018.

Davis, Peter. “Mishima and the Temple of Doom”. *New York* (November 6, 1995) :
p.78.

Fukunaka, Fuyuko. "A Japanese Zero-Hour?: Postwar Music and the Re-making of
the Past", *Music of Japan Today* (Newcastle : Cambridge Scholars
Publishing , 2008) : p.55-65

_____. “Re-situating Japan’s Post-War Musical Avant-Garde through Re-situating
Cage : The Sogetsu Art Center and the Aesthetics of Spontaneity”.
Contemporary Music of East Asia, edited by Oh Hee Sook (Seoul : Seoul
National University Press, 2016) : p.180-206。

Galliano, Luciana. *Yogaku: Japanese Music in 20th Century*. Boston : Scarecrow Press, 2002.

Glasow, Glenn and Yoshiko Kakudo (Trans.). *Confronting Silence: Selected Writings*. Berkeley, CA: Fallen Leaf Press, 1995.

Holland, Bernard. "MUSIC REVIEW;Resurrecting a Daydream of the Exotic East".*The New York Time*.
<https://www.nytimes.com/1995/10/21/arts/music-review-resurrecting-a-day-dream-of-the-exotic-east.html>, Accessed February 3, 2018.

Holter, Colin. "Structural Integration of Television Phenomena in Joji Yuasa's *Observation on Weather Forecasts*". *Music of Japan Today* (Newcastle : Cambridge Scholars Publishing , 2008) : p.114-122

Koozin, Timothy. "The solo piano works of Tōru Takemitsu : a linear/set-theoretic analysis", Ph.D. dissertation, University of Cincinnati, 1988.

Nuss, Steven. "Music from the Right : The Politics of Toshirō Mayuzumi's Essay for String Orchestra". *Locating East Asia in Western Art Music*, edited by Yayoi Uno Everett and Frederick Lau. Middletown : Wesleyan University Press, 2004 : p.85-118 ◦

Ohtake, Noriko. *Creative sources for the Music of Tōru Takemitsu*. Hampshire : Scholar Press,1993.

Okakura, Kazuko. *The awakening of Japan*. New York : The Century Co., 1905.

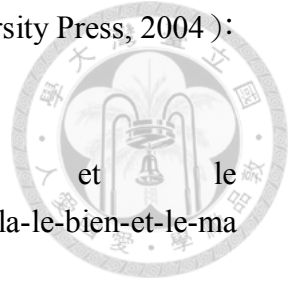
Pierre Boulez."Sprengt die Opernhäuser in die Luft ! ".*Der Spiegel*, September 25, 1967.

Sakai, Momoko. "Toshirō Mayuzumi's *Bunraku* (1960) for solo Cello: Analysis and Performance". Master's thesis, University of Music and Performing Arts in Graz, 2016.

Takemitsu, Tōru. "Sound of East, Sound of West". *Confronting Silence*. Berkeley, CA, 1995 : p.64-67.

_____. "On Sawari". *Locating East Asia in Western Art Music*, edited by Yayoi Uno

Everett and Frederick Lau (Middletown : Wesleyan University Press, 2004) :
p199-207.



Verdier, David. “Par-delà le bien et le mal”. *Wanderer*. <http://wanderersite.com/2018/03/par-dela-le-bien-et-le-mal/>, Accessed October 1, 2018.

Vicq, Thibault. “Le Pavillon d’or à l’Opéra national du Rhin : éblouissement et disillusion”. *Opera Online*.
<https://www.opera-online.com/fr/columns/thibaultv/le-pavillon-dor-a-lopera-national-du-rhin-ebloissement-et-desillusion>, Accessed October 1, 2018.

Wade, Bonnie C. *Composing Japanese Musical Modernity*. Chicago : University of Chicago Press, 2013.

Webster, Daniel. “High aims do not make for theatrical impact”. *Philadelphia Inquirer*,
<http://www.musicfromjapan.org/resources/m27w14.htm>. Accessed February 3, 2018.

樂譜 (Scores)

Mayuzumi, Toshirō. *Mandala Symphony*. New York : C.F Peters, 1960.

_____. *BUGAKU*. New York : C.F Peters, 1963.

_____. *BUNRAKU*. New York : C.F Peters, 1964.

_____. *Concerto for Xylophone and Orchestra*. New York : C.F Peters, 1965.

_____. *Essay*. New York : C.F Peters, 1965.

_____. *Kinkakuji “Der Tempelbrand” Akt 1 full score*. New York : C.F Peters, 1976.

_____. *Kinkakuji “Der Tempelbrand” Akt 2 full score*. New York : C.F Peters, 1976.

_____. *Kinkakuji “Der Tempelbrand” Akt 3 full score*. New York : C.F Peters, 1976.