

日本篇—日本戰後小劇場——從二十世紀六零年代起至今

文字整理-朱芳儀

【時代氣象】

1945年8月15日，日本宣佈投降，麥克阿瑟領導的「GHQ(聯合國軍總司令部)」接管日本政府，以這一天為界，分為明顯的紀元，日本的「戰後史」正式開始。1950年韓戰爆發，美蘇冷戰結構下，日本戰略地位對美國漸趨重要，對亟需戰後經濟重建的日本而言，與其發展國家軍隊，不如把國家防衛交託給美國接管，因此日美兩國簽訂了「安全保障條約」，也意味著雙方的從屬關係。該條約每十年，在雙方無異議的情況下，會自動換約。而「安保鬥爭」就是以阻止「安全保障條約」的換約為抗爭核心，在「六零年安保」與「七零年安保」的換約時效前夕達到高峰。¹

●●日本戰後小劇場 第一世代

若以十年作為一個世代劃分，六零年代開始展露頭角的鈴木忠志、唐十郎、別役實、寺山修司、佐藤信、蜷川幸雄等人，被稱為「第一世代」。對他們而言，「安保鬥爭」發生期間，正值最熱血的學生、青年時期，「戲劇」作為討論與尋找社會正義、自我認同、自我存在的場域，他們的態度與手段是激烈且嚴肅的，絕非遊戲與娛樂。²

●「小」的·「業餘」的劇場

從五零年代後期到六零年代中期，以東京為首的大都市開始出現許多「小劇場劇團」。這些小劇團多來自兩個源頭，學生劇團、與新劇劇團附設的演員訓練學校。相對於當時的戲劇主流「新劇」而言，這兩者都是「業餘的」戲劇團體。以劇團組織分工而言，這些團體的導演通常身兼團長甚至劇作家，演出所需的各部門製作工作也是由演員共同承擔。為節省排練場與演出場地的場租、確保演出機會，他們改造一般民宅或咖啡廳作為劇場，包括1966年以鈴木忠志、別役實為中心的「早稻田小劇場」（可容納60名觀眾，由東京早稻田咖啡廳二樓改建而成）、由佐藤信所領導的劇團「自由劇場」打造的「underground 自由劇場」（可容納60名觀眾，利用東京六本木商店街地下室改建而成），以及1969年寺山修司成立的劇團「天井棧敷」（在澀谷的地下室興建地下劇場）等等。³

¹ 林子竝，2010年。《日本戰後劇場面面觀》。台北：黑眼睛文化。頁22-23。

² 同註1，頁47。

³ 同註1，頁18-20。

●醜聞性

當時這些小劇場運動者大多不是以藝術成就，而是以醜聞或社會事件登上新聞版面，比方唐十郎發生於戶外、引起警民衝突的「狀況劇場」，舞蹈創始者土方巽與舞者因裸體而登上八卦雜誌版面等。當時新聞媒體以取自「地下

（underground）」的新創詞彙「angura」來蔑稱這群小劇場運動者，但到後來，這群人更進一步地把創造社會新聞事件作為「顛覆既存社會體制」的方法，直接將「醜聞性」作為「激進劇場美學」之一。⁴

■ 帳篷劇

□ 唐十郎 □ 狀況劇場

「帳篷劇」是由唐十郎創立的日本戰後新劇種。

唐十郎於 1942 年出生在東京，1958 年進入明治大學文學部演劇科就讀，畢業後進入新劇體系的「青年藝術劇場」。1963 年以沙特所主編的雜誌《狀況》為名，與友人共同成立「狀況之會」，也就是後來的「狀況劇場」。⁵

唐十郎最早受到「偶發藝術」的啟發，演出多在戶外發生。但在幾次演出後，為了收費上的需要，開始在劇場四周加裝帷幕，又因雨備需求，開始在帷幕上方加裝頂棚。因此演變成「帳篷劇場」的形式。⁶此後，仿佛「毒香菇」般在城市角落突然出現的「紅帳篷」也成為「狀況劇場」的標誌。

⁷

1969 年唐十郎於新宿中央公園演出《腰卷阿仙：振袖火勢之卷》。當時因正值安保鬥爭白熱期，唐十郎原訂於新宿花園神社的演出遭當地商店街杯葛，唐十郎旋即再向新宿中央公園提出演出申請，也被東京都官員綠地管理部拒絕，最後唐十郎依然決定強行演出。根據《朝日新聞》戲劇記者扇田昭彥的描述，由於帳篷外壁僅是一層帆布，鎮暴警察一邊警棍揮舞，一邊以擴音器阻撓演出進行。因此這個演出就在鎮暴警察的咒罵聲、觀眾的哀號聲、演員賣力表演聲之中發生，劇場外的戲劇與劇場內的戲劇相互交織，而演員這種能量全開的方式，也成為帳篷劇表演的傳統，與「激進美

⁴ 同註 1，頁 20-21。

⁵ 同註 1，頁 85。

⁶ 同註 1，頁 87。

⁷ 同註 1，頁 14。

學」的象徵。⁸

逮捕事件後，唐十郎帶著帳篷南下巡演，帳篷劇場移動的方向，是「遠離東京往南方」，象徵著「從中心往邊陲」的位移。不只僅在日本國內，唐十郎更將其擴大到韓國、中東地區、孟加拉與台灣。唐十郎將這個路線的移動稱為「河原乞食者肉體的逆襲」，暗示他對日本發動第二次世界大戰以及對於東亞的侵略歷史的意識。⁹

「河原者」是指位於日本封建體制的底層，在河原區域活動的無身份、無姓氏、居無定所的流民。唐十郎不僅以「河原者」來比喻帳篷劇團，甚至再刻意身份下降至「乞食者」，代表對既成社會體制與價值觀「不服從」的強烈態度。唐十郎循著「河原乞食者肉體」的「逆襲」移動路線，以當初征服者「侵略」相反的姿態，企圖將帳篷劇場建構成歷史記憶交錯的場域。¹⁰因此唐十郎所選擇的演出地點，空間意涵成了作品的第一要因，將會決定文本與演出的「意義」。戲劇當中的「地點」，再也並非僅只限於虛構事件當中的地方，而是在帳篷劇場的空間當中，與戲劇事件所發生的此時此地的「地點」緊密又複雜的關聯在一起。¹¹

■ 「自由劇場」

□ 「underground 自由劇場」

1966年，自新劇名門「俳優座」附設的演員訓練學校出身的一群年輕演員，捨棄原本被允諾登上正規大舞台的道路，投身進「小劇場」行列。他們以西麻布一棟大樓改建的小劇場「underground 自由劇場」為基地。¹²

□ 「演劇_____68（演劇 center 68）」

1968年，「自由劇場」與東京大學學生戲劇社團出身的「六月劇場」，以及「發現之會」串聯，共同成立「演劇_____68（演劇 center 68）」的組織，企圖發動一個跨劇團的小劇場運動。¹³

□ 「communication 計畫·第一號」

⁸ 同註 1，頁 88-89。

⁹ 同註 1，頁 89，頁 92。

¹⁰ 同註 1，頁 92。

¹¹ 同註 1，頁 97。

¹² 同註 1，頁 16。

¹³ 同註 1，頁 17。

1969年，後來稱為「演劇 center 6869」的組織宣告將舉行包含「據點劇場」（室內劇場的戲劇演出。除原有的「underground 自由劇場」外，計畫興建另一容納 200-300 人劇場）、「移動劇場」（「黑帳篷」全國巡演活動）、「壁面劇場」（衍生自中國文革「大字報」與校園抗爭海報）、「教育」與「出版」（發行季刊雜誌《同時代演劇》）等五個部門的活動。

「communication 計畫·第一號」規模龐大，企圖將小劇場的運動擴展為全面性的社會文化運動，但除了「黑帳篷」巡演持續到最後外，其他偉大的項目皆無疾而終。¹⁴

■ 「新劇團自由舞台」

- 鈴木忠志（導演） 小野碩（演員） 別役實（劇作家）
- 早稻田小劇場

1966年，一群早稻田大學畢業生與退學生各自打工半年後，集資改建新宿一家喫茶店的二樓，作為排練場兼用劇場「早稻田小劇場」。

這個群體由鈴木忠志、小野碩與別役實為中心，當初成立的最大目的就是要將劇作家別役實的劇本推出去。

別役實的劇本風格，與當時以社會寫實主義為主流的新劇作品大異其趣，劇中沒有顯著情節與角色衝突，對話看似平凡到幾近無聊，但在日常風景下卻隱藏巨大的犯罪性。「新劇團自由舞台」的團員們深知，像別役實這樣的劇本，在當時以新劇為主流，由「文學座」、「俳優座」、「民藝」掌握當時戲劇製作、演出場地與演員訓練資源的劇場體制下，根本無法得到任何演出機會。¹⁵

■ 「天井棧敷」

- 寺山修司
- 「見世物的復權」

1967年，報紙出現一則小廣告「奇優怪優侏儒巨人美少女等募集」，數日後這些奇特的人變成為劇團「天井棧敷」的演員，演出《青森縣的駝背男》；不久後，又徵募一群體重驚人的女性，演出《大山肥胖女的犯罪》。

「天井棧敷」的團長正是當時憑藉詩與短歌已小有名氣的寺山修司，他稱他這樣的舞台為「見世物的復權」。所謂「見世物小屋」是指早期巡迴各鄉鎮，

¹⁴同註 1，頁 17。

¹⁵同註 1，頁 14。

混合魔術表演、畸型人、動物展示甚至色情表演的低級馬戲小屋。寺山修司的做法讓許多新劇前輩覺得，他們窮盡畢生之力所捍衛的戲劇藝術受到嚴重的冒瀆。¹⁶

【時代氣象】

儘管安保鬥爭運動學生們激烈抵抗，「日美安全保障條約」依然自動生效。就結果而言，七零年代的「安保鬥爭」最終面臨了嚴重挫敗。

●●強烈的「自我認同」危機

●「暗黑美學」

劇評家扇田昭彥提到：

「首先這的確是外面局勢的『黑暗』在舞台上的投射。以全共鬥為中心的全國性的校園鬥爭在國家權力的『緊勒』當中被壓制。70年代的安保鬥爭、三里塚鬥爭、沖繩鬥爭等等，幾乎所有的抗爭全被消滅。看起來像是這種危機所產生的陰鬱反映在舞台上。但是，在那些舞台上我們所看見的，我覺得除了政治鬥爭的『黑暗』之外，還有看到自己親手所創造出來的舞台即將完蛋的這種危機感。客觀地說的話，1960年代後半以來，以否定新劇所開創出來的，充滿新鮮活力的戲劇，在那個時間點當中，已經面臨到一個巨大障礙，我們所看到的，就是自己意識到這點所帶來的一種黑暗。」¹⁷

●「反美(?)」情意結

「GHQ(聯合國軍總司令部)」為了徹底改造日本軍國主義體制，消除封建思想與制度，在麥克阿瑟主導下，頒布日本新的民主憲法，「撤銷」日本天皇在神道思想中的「神性位置」。因此日本的「敗戰」和「投降」對於一般人民而言，除了意味著挫敗與屈辱外，同時帶來了解放和自由。

「安保鬥爭」表面上「反美」，企圖藉由對於美國的「否定」來「肯定自我」，但「美國化」其實卻是戰後日本生活上的現實。吉見俊哉指出：「在日本本土，從50年以降，幾乎是一面倒地將戰後的空間完全面對美國敞開，促進了美國化的消費，這種熱心程度是在世界其他各地所罕見的。」¹⁸

¹⁶同註 1，頁 15-16。

¹⁷同註 1，頁 26-27。

¹⁸同註 1，頁 28-29。

● 反「新劇」

新劇的出現，原是以對於它的先前劇種的否定作為出發。河內繁俊的《日本演劇全史》¹⁹中指出，1909年可以視為新劇的開始。

戰後隨著都市化與勞工地位提升，「戰後」的「新劇」，成為都市勞動階級閒暇時的娛樂。「演劇 center 68/69」所批判的「作為制度的新劇」，首先是藉著與「松竹」等資本體系合作，以及跨足電視劇演出而逐漸走向「大眾化」以及「職業化」的戰後新劇。其在六零年代幾乎形成一個在組織營運、演員訓練機構以及劇場使用權上幾乎獨佔的日本戰後「新劇體制」。²⁰新劇隨著日本戰後社會「高度經濟成長」而日益繁盛，這點對於小劇場運動者而言，無異成為「獨佔資本管理體系共犯」。²¹

對於戲劇研究學者西村博子而言，1970年「安保鬥爭」的挫敗感這個戰後情境使新劇的表現樣式失效，他指出：

「社會逐漸往大家所不期望的方向推進，這種沈重的絕望感，語言終究不具有任何可以影響人們、改變人們的力量，行動從來未曾改變現狀，這種挫敗感，在這種年輕人的共通感覺中，以往新劇藉由描寫現實來反映歷史辯證的這種方法，急遽地失去其現實性。之後所謂的『小劇場戲劇』也因此而誕生」

1970年安保的挫敗讓「寫實主義」所賴以成立的「言語」與現實社會之間的關聯性失效，真實世界無法以語言來加以描繪或表現。戰後小劇場運動，就是在「語言」或者「寫實主義」失去其描寫現實的效力之後，在這個新的文化情境當中所摸所尋求的戲劇的表現性。²²

日本戰後小劇場，具體地以「反寫實主義」作為方法。其「反新劇」或者「新劇批判」，相較於同時期西方前衛劇場，在理性主義社會高度發展後的自我否定外，還多了對於日本「近代化」=「西化」過程的反思。²³

●● 鈴木忠志的新劇批判

「所謂新劇這種舞台最大的特徵，如果用簡單的話來形容就是翻譯演技。從築地時期以來固守著新劇傳統的演員們穿著緊身褲、裝著假鼻子，儘管怎麼

¹⁹河竹繁俊，1964年。《日本戰後劇場面面觀》。東京：岩波書店。

²⁰同註1，頁32。

²¹同註1，頁38。

²²同註1，頁40-41。

²³同註1，頁44。

看都不像西洋人，卻用非日本人的姿態和語言，為了文本的要求，極盡模仿之能事。」

「基於對西方憧憬的心態，也基於日本固有的卓越模仿精神，原本與生活樣式密不可分的表演，竟也變成了抽象的技術體系而獨立發展。」²⁴

鈴木批判新劇的表演概念，是為了侍奉文學性的文本而將演員視為表演的素材，並將演員的演技視為一種傳達文本概念的再現的技術。鈴木認為，奠基於日常生活中的日本人的身體性在此完全被抹煞殆盡。透過對於演員表演當中的「身體性」問題的探討，鈴木忠志將新劇批判的射程範圍由單純的戲劇擴大到整個文化範疇。往後，鈴木忠志從能劇與歌舞伎的表演當中發展出一套被稱作「鈴木方法（Suzuki Method）」的表演體系，試圖在表演行為中回復在近代化過程中所失去的「日本人的身體性」。

「日本回歸」與「傳統回歸」是日本戰後小劇場運動者共同的問題意識，而「既傳統又前衛」的表現樣式，成了日本戰後前衛劇場的美學特徵。²⁵

●戲劇地平線的持續轉換

從新劇到小劇場運動，不只是在戲劇表現樣式上的創新，或是在風格上的轉變，而是在戲劇結構、劇場空間、戲劇理念與表演思想，甚至在劇團組織以及營運方式等各個面向上所產生的一個全面性變化。或許我們可以說它是日本戲劇發展史上所面臨的一次「藝術地平」的轉換。這個轉變，由小劇場運動所引發，卻未曾停歇，持續在世代交替中發生²⁶

●●日本戰後小劇場 第二世代

在先前提到六零年代的「第一世代」，隨之跟上的，是以山崎哲、竹內〇一郎等人作為代表的「第二世代」。

對於從 70 年代開始接觸戲劇的第二世代而言，「安保鬥爭」發生於他們的中學時期，雖然感受到「安保鬥爭」的時代氣氛，但未曾親身參與。因此他們的戲劇雖然也反映對社會的關心，但是比起第一世代，他們多了些幽默的能力，「社會喜劇」是他們的作品特徵，「嘲笑」成為他們批判社會的方式。²⁷

●●日本戰後小劇場 第三世代

²⁴ 鈴木忠志。〈所謂新劇這種東西〉，《讀賣新聞》1971 年 1 月 17 日。

²⁵同註 1，頁 44-46。

²⁶同註 1，頁 46-47。

²⁷同註 1，頁 47-48。

●野田秀樹

到了八零年代，「安保鬥爭」已成歷史名詞，日本進入所謂泡沫經濟世代，大量消費成為日常生活型態，在此時代氛圍中，野田秀樹成了時代寵兒。²⁸1955年出生的野田秀樹，崛起於八零年代，作為日本戰後小劇場第三世代最具代表性的劇作家、導演與演員。學生時期便受到前衛劇場巨頭如寺山修司的好評，鈴木忠志更給予「劃時代的」、「頭腦超好的菁英投入戲劇的時代來臨了」等高度肯定。作品囊括重要獎項，包括岸田國士戲曲賞、文化廳藝術季賞、鶴屋南北戲曲賞、藝術選獎文部大臣賞、讀賣演劇大賞最優秀作品賞、朝日舞台藝術賞 Grand Prix 賞（年度最佳作品）、讀賣文學賞等等，個人獲獎則有紀伊國屋演劇賞個人賞、朝日賞、坪內逍遙大賞，以及日本政府頒發紫綬褒章，並因推動國際藝術交流，獲得英國政府頒發大英帝國榮譽勳章 OBE。現為「野田地圖」公司負責人、多摩美術大學教授、東京藝術劇場藝術總監，並在 2016 至 2020 年冬奧期間推動「東京 Caravan」計畫，要以表演藝術打造國家門面東京成為文化重鎮。²⁹

二戰後出生於長崎的野田秀樹，許多作品的議題都指向一個疑問，即為什麼會主張忽視歷史。他認為，日本天皇與軍隊在二戰中應對廣島、長崎，以及亞洲其他國家所遭受的災難負責。³⁰

自學生時代便獲獎不斷的野田秀樹曾於採訪中表示“我很懷疑地感覺到，人們來看我們的戲是因為我們劇團很流行”，因此他甚至於 1992 年宣布解散劇團，出走一年到英國留學進修。他的作品至今依然吸引到許多日本一線明星合作，³¹他的代表作包括：《egg》《Miwa》《逆鱗》，《滾啦》等六十多部。

●平田織佐

相較於第一代的抗爭，以及第二代的嘶吼，1962 年出生的小劇場第三代平田織佐的戲劇顯得較為安靜而平淡。平田就讀基督教國際大學後，成立劇團「青年團」，於 1980 年代展開戲劇活動，提倡「現代口語戲劇理論」及自然、真實的對話，影響持續至今。

「在我們的生活當中，不會總是發生連續性的戲劇化事件，大多是被安靜、平淡

²⁸同註 1，頁 48。

²⁹黃資絮，〈從夢幻其想到針砭歷史——野田秀樹〉，國家兩廳院《PAR 表演藝術雜誌》第 326 期，2020 年 2 月 22 日。

³⁰劇場摩天輪，〈廣州劇場放映《Miwa》、《逆鱗》：野田秀樹的作品巡禮〉，2017 年 9 月 22 日。網址：https://www.luow.com/dc_hk/102728005

³¹同上。

的時間所占據，而這種平凡卻巨大的存在感就足以展現戲劇性了。」這就是他的戲劇風格——安靜的戲劇。

日本近代戲劇演進過程中，因為過度重視西洋戲劇的引進，在劇本的翻譯上也直接採用了西洋的語法和邏輯。於是，在平田的劇本裡，他便開始提倡「當代戲劇口語理論」，演員不會說出像翻譯劇本一樣的怪腔怪調台詞，取而代之的是日常生活中所使用的平淡對話，如此巨大的顛覆也深深影響了接下來的劇場新人。³²

除了擔任青年團團長、劇作家兼導演，以及大學教授外，他還身兼數職，包括親自參與文化政策的制定。目前擔任「演劇人會議」理事長、駒場 Agora 劇場總監，亦任教於東京藝術大學、四國學院大學、京都文教大學等。此外，平田也關注戲劇教育，在韓國、美國、台灣、法國等地皆舉辦過講座與工作坊，戲劇教學方法已列入中學與小學教科書。³³

戲劇作品包括獲得岸田國士戲劇獎的《東京筆記》，以韓國留學經驗創作的《首爾市民》等，2013 年及 2015 年分別帶著《三姐妹——人形機器人版》與《蛻變——人形機器人版》來台演出，極受好評。³⁴

對於日本現代劇場「真實性」的質問，乃二戰後小劇場運動的共同課題，直至 1990 年代，平田的問題意識依舊有效，關於「真實性」的問題，平田以語言範疇加以探討。「什麼是具有『真實性』的台詞？」平田建議應當從「什麼是不自然的台詞」開始思考起。³⁵

平田將「戲劇的真實性」從寫作技巧層面的問題延伸到日本語言及文化的問題。平田問：「為什麼日本現代戲劇欠缺真實性？」從所謂「會話」與「對話」的分析中，發現作為孤立島國的日本所發展出來的日本語，自古以來缺乏可以推動「對話」的他者，在平田看來，日本語是不擅長對話的語言，日本人則是不擅長對話的民族。對平田而言，戲劇的問題在此成為文化自我與「他者性」的問題。「如何書寫具真實性的對話？」平田提出的對應答案是，為日本的戲劇尋找可以與「他者」相遇的「場所」與「背景」。³⁶

●岡田利規

³² 李建隆，〈專訪日本青年團導演 平田織佐：年輕導演要多看戲 多戀愛 多旅行〉，國家兩廳院《PAR 表演藝術雜誌》第 248 期 2013 年 8 月號。

³³ 林于竝，〈導讀〉。收錄於平田織佐著，戴開成譯。2015 年。《演劇入門》。台北：書林。

³⁴ 平田織佐著，戴開成譯。2015 年。《演劇入門》。台北：書林。

³⁵ 同註 33。

³⁶ 同註 33。

1973 年生的岡田利規，是日本新一代劇場的核心人物。具有劇作家、導演、小說家、編舞家與劇團總導演等身份。岡田利規的劇團叫做 **chelfitsch**——由 **child**（孩子）與 **selfish**（自私）組成的自造詞，似乎在指岡田利規觀察到的日本當下社會與文化的特徵。³⁷

其作品不僅曾獲得戲劇與舞蹈的跨界獎項，且本人最早甚至是從文學起家。延續平田織佐的影響，岡田利規又更進一步，在後獲得岸田國士戲劇賞的作品《三月的 5 天間》中，將「口語化」推至「超口語化」甚至「後口語化」。此劇 2007 年於布魯塞爾的 **Kunstenfestivaldesarts** 藝術節海外首演後，又分別於三十多個城市演出。獲得極大好評，被認為從根本上推翻了被認為是理所當然的戲劇構造，成為 **chelfitsch** 的代表作，也被認為是日本當代戲劇的轉折點。³⁸

³⁷ 孫曉星，〈日本戲劇新的線索—身體與語言的衍變〉，《上海戲劇》2016 年第一期。

³⁸ 同上。

