戲劇研究　第7期
Journal of Theater Studies
2011年1月　頁173-198

鈴木忠志《特洛伊女人》當中的東西方交會

林于竝
國立臺北藝術大學戲劇學系副教授

前言：「東方的身體」與「西方的劇本」

劇場經常是一個文化與其他文化相遇、會合並產生相互作用的場域，而一個文化的戲劇表現樣式也經常爲另一個文化所借用、吸收或者成爲靈感來源。例如日本能劇之於葉慈（William Butler Yeats, 1865-1939）、中國京劇之於布雷希特（Bertolt Brecht, 1898-1956）等等。也許我們可以說，戲劇原本具有跨越文化的本質，而這點在戲劇表現形式上比較明顯的，則被稱爲「跨文化戲劇（intercultural theatre）」。像是彼得．布魯克（Peter Brook, 1925-）的《摩訶婆羅達》（*The Mahabharata*，1985）以多國籍演員演出印度史詩，或者法國陽光劇團的莫努虛金（Ariane Mnouchkine, 1939-）的舞台引進日本文樂等亞洲各民族的傳統戲劇樣式。在這類戲劇當中，東方西方各國的文化互相結合，混同並置於同一個戲劇當中。但是如果從「西方」與「東方」的觀點來看，這種「跨文化戲劇」當中各個文化的交會與挪用並非在中性的狀態下所進行的。仔細觀察的話可以發現，這類跨文化戲劇大多以「東方的戲劇形式」來表現「西方的文本」，相反地以「西方的戲劇形式」來表現「東方的文本」者其實是比較少見的。在這當中尤其以莎士比亞以及希臘悲劇等，這些已經成爲世界戲劇典範的西方劇本，更形成跨文化主義戲劇者表現的共同範疇與溝通的共同場域。從這點可以發現，跨文化戲劇當中的異文化交流並不是在一個對等的狀態底下所進行的。由「西方的」導演或者劇團所主導的跨文化戲劇，以豐富西方戲劇表現型態爲目的，一方

臺灣大學學術期刊資料庫

面掠奪「東方的」戲劇的表現樣式，另一方面，在無意識當中強化了「西方的」經典文本的普世價值以及其與生俱來的優越性。

這種「東方」與「西方」在文化上的非均等狀況，對於今日「東方的」戲劇導演而言，尤其是創作過程當中無可迴避的課題。因爲，對於「東方的」戲劇創作者而言，近代的「戲劇」以及「藝術」的概念本身已經是「西方的」，因此，身爲「東方的」戲劇創作者面對這種複雜的文化情境，其所表現出來的藝術樣態，勢必比「西方的」創作者來得更爲扭曲而弔詭。本論文所關注的焦點在於，身處於「東方」的戲劇創作者，尤其是跨文化戲劇的導演，如何意識到自身所處的文化情境，並且展現出何種表現樣態來。本論文將以「劇本」與「表演」做爲兩個維度，來思考戲劇作品當中「東方」與「西方」文化交軌的問題。在所分析對象上，本論文選定日本戰後小劇場運動的導演鈴木忠志所執導的希臘悲劇《特洛伊女人》（*The Trojan Women*），觀察一個「東方的」導演如何以「非西方的」表演形式來呈現「西方的」劇本。

一、「小劇場運動」世代的鈴木忠志

鈴木忠志出生於一九三六年，與唐十郎、別役實等其他戰後第一代前衛劇場開創者一樣，在第一次「安保鬥爭」展開時正值大學時期，也曾站在抗爭遊行的第一線上。鈴木忠志最早接觸戲劇，是在早稻田大學在學時期加入了學生劇團「自由舞台」。「自由舞台」雖然是學生劇團，但卻具有相當的歷史與規模，其走向以西方寫實主義戲劇爲主，並受到久保榮的影響，傾向於社會主義的寫實主義。在「自由舞台」當中，鈴木接觸到了史坦尼斯拉夫斯基（Stasnislavsky，1863-1938）的表演體系，也曾導演了契柯夫（Chekhov，1860-1904）的《紀念日》（*The Anniversary*）、亞瑟．米勒（Arthur Miller，1915-2005）的《推銷員之死》（*Death of a Salesman*）等寫實主義的舞台作品。而這些作品大都在早稻田大學校園內部的劇場演出。

一九六一年，鈴木忠志與別役實以及演員小野碩等人離開學校，共同成立了「新劇團自由舞台」。此時期鈴木忠志創作的重心主要放在執導別役實的戲劇作品。別役實的劇作風格極具社會批判性，同時又充滿荒謬色彩，鈴木忠志與別役實合作的《象》、《門》等作品開始受到日本戲劇界的矚目。但在不久之後，別役實離開劇團，失去駐團作家的鈴木忠志開始以「拼貼」的手法創作舞台，嘗

臺灣大學學術期刊資料庫

試將貝克特的《等待果陀》（*Waiting for Godot*）、鶴屋南北的歌舞伎《櫻姬東文章》、《隅田川花御所》、泉鏡花的《湯島之戀》、《化銀杏》等和洋古今性質截然不同的劇本放置於同一個舞台當中演出。以這種手法，自一九六九年起至一九七一年，鈴木忠志在「早稻田小劇場」發表了《關於戲劇性》三連作，獲得了極大的迴響。尤其是《關於戲劇性Ⅱ》中，新進演員白石加代子飾演發瘋的老太婆，劇評家稱她的表演「充滿濃密的身體感覺，極具侵犯力與激情讓我們不敢直視」[1]，此後被稱爲「瘋狂女優」。這個作品讓鈴木忠志確立了他的導演地位，並受邀參加世界各地的戲劇節。「岩波劇場」的負責人高野悅子因爲鈴木忠志在歐洲獲得的評價，因而於一九七四年邀請鈴木忠志擔任藝術總監。同年十二月，鈴木忠志在岩波劇場演出《特洛伊女人》，這是鈴木忠志所導演的第一個希臘悲劇。有別於之前以「拼貼」的手法肢解西方劇本，在《特洛伊女人》當中，鈴木忠志「完整地」處裡一個完整的「西方翻譯劇本」。

在創作《特洛伊女人》的同時，鈴木忠志開始從能劇以及歌舞伎等傳統戲劇表演的身體性發展出一套表演訓練體系。這套被稱做「鈴木方法（Suzuki Method）」的訓練體系以腳部動作爲中心，著重下半身的姿態與地板之間的關係。「鈴木方法」不只是爲了演員的身體訓練，它所開發出來的演員身體性，更構成鈴木忠志舞台作品的基調。在《特洛伊女人》之後，鈴木忠志開始以「鈴木方法」爲中心導演包括希臘悲劇、莎士比亞、以及契柯夫等「西方翻譯劇本」。例如，在希臘悲劇方面有一九七八年的《戴神女信徒》（*The Bacchae*, 1990年改版稱爲《酒神》）、二〇〇〇年的《伊底帕斯王》（*Oedipus the King*）。關於莎士比亞，一九八四年演出《李爾王》（*King Lear*）、一九九一年演出《馬克白》（*Macbeth*）。一九八六年，鈴木忠志在導演契柯夫的《三姐妹》（*Three Sisters*）之後，更陸續演出《櫻桃園》（*The Cherry Orchard*）、《凡尼亞舅舅》（*Uncle Vanya*）、《伊凡諾夫》（*Ivanoff*）等作品。也因爲這些西方劇本的作品讓鈴木忠志經常與彼得．布魯克、尤金諾．巴巴（Eugenio Barba）等西方導演並列爲「跨文化戲劇」的導演。

因此，對於鈴木忠志而言，《特洛伊女人》是戲劇活動的重要轉捩點。在這個作品當中，鈴木忠志不只開創出希臘悲劇新的表現形式，更將對於戲劇的思考從「作品」的領域延伸到「文化」的範疇。因此本文將針對這個作品進行徹底的

[1] 扇田昭彥：《日本の現代演劇》（東京：岩波文庫，1995年），頁51。

臺灣大學學術期刊資料庫

分析，以此觀察鈴木忠志對於戲劇當中的文化問題所進行的思考。

二、鈴木忠志導演《特洛伊女人》

鈴木忠志所導演的《特洛伊女人》原作翻譯採用松平千秋的譯本，台詞經過詩人大岡信的潤色修飾。鈴木忠志的演出版本共有兩個，第一個版本首演於一九七四年十二月，演出地點是岩波戲劇廳。岩波戲劇廳位於東京的出版界集中地神保町，觀眾席次約兩百人，就規模而言屬於小型劇場，但是因劇場擁有者是日本最大的出版社岩波書店，因此這個小型劇場本身具有強烈的菁英知識份子的指標性意涵。[2]在首演版本當中由能劇演員觀世壽夫、新劇演員市原悅子、以及早稻田小劇場的演員白石加代子、鳶森皓祐擔任演出。於一九八二年，鈴木忠志再度演出《特洛伊女人》。當時，鈴木忠志將劇團遷移至離東京約一天車程的偏遠山村富山縣的利賀村當中，並在那裡舉辦「利賀國際戲劇節」。一九八二年版本的《特洛伊女人》就是鈴木忠志在第一屆「利賀國際戲劇節」當中的演出作品，演出地點是位於利賀村一個沿著山坡所興建的，模仿希臘劇場的露天圓形劇場「野外劇場」。這個演出版本經過相當大幅度的重新結構，將原本觀世壽夫、市原悅子以及白石加代子所擔任的部分腳色集中在白石加代子一人的身上。一九七四年與一九八二年兩個演出版本雖然採用同樣的演出腳本，但是兩者差異甚大。在做爲分析的資料方面，一九七四年的演出版並無影像資料，[3]因此僅能利用演出腳本、導演本身的演出記錄、劇評、演員訪談記錄、以及其他相關文獻進行舞台演出的復原作業，以此做爲演出分析的對象。一九八二年版本的《特洛伊女人》除了有演出腳本、演出記錄、劇評、演員訪談等相關文獻之外，還有影像記錄[4]可供作研究分析的素材。

---

[2] 鈴木忠志：「對我而言，岩波書店與其說是日本通向西洋文化的窗口，倒不如說是在文化層面，實際背負日本近代化的一個出版社。」見鈴木忠志：〈《トロイアの女》で試みたもの〉，《トロイアの女》パンフレット（東京：早稲田小劇場，1974年），頁2。

[3] 於2010年10月本文撰寫的這個時點，尚未找到關於《特洛伊女人》1974年演出版本的影像紀錄，持續努力當中。

[4] 《鈴木忠志演出：トロイアの女》，DVD，NHK.1987年1月19日放送。

臺灣大學學術期刊資料庫

（一）「加框」的手法：戰後廢墟老人的「特洛伊幻想」

《特洛伊女人》由古希臘悲劇作家尤里庇底斯（Euripides，西元前480-406）所著，戲劇開始於特洛伊被屠城後，女人的丈夫被殺，而存活的家人則將被帶離家園，等待著被分配成爲奴隸。基本上，《特洛伊女人》全劇當中並無明顯的戲劇動作與衝突，只有婦女們在殘破的家園當中傾訴對於國家滅亡的悲痛，以及對於未來的恐懼，並且隨著時間的進展承受一次又一次的悲運的打擊。之所以選擇《特洛伊女人》，鈴木忠志表示其主要目的在於：「如果日本人演出西洋的劇本，可是又並非模仿西洋人的戲劇的話，我想要知道這當中將會發什麼樣的事情，以及如何解決這些問題。」[5]換句話說，鈴木忠志導演《特洛伊女人》，首先因爲他強烈地意識到這是一個「西洋的劇本」，以及在戲劇上所面臨的一個先天的問題：自己是身處於「東方」的導演。

另外一個激發起鈴木忠志導演《特洛伊女人》欲望的，是因爲這個劇本呈現出「戰爭悲慘的普遍性」。他說：

> 對我而言，沒有一部作品可以像這個作品一般，即使到了現代仍然成立，可以將人們的普遍姿態表現得如此淋漓盡致。這不只因爲戰爭這個現實到了現代仍然不斷地重複發生，而且是因爲即使到了現在，仍然還有許許多多的人們在日常生活當中仍然必須等待著即將到來的苦難，而能將這種人的內面性給表現出來的劇本在其他地方幾乎是找不到的。[6]

鈴木忠志本人也承認，《特洛伊女人》是一個戲劇性非常薄弱的劇本。最爲可能成爲戲劇性事件的是特洛伊城的陷落，但這個事件在戲開始之前早就已經結束。儘管特洛伊戰爭事隔年代久遠的戰爭，但是戰爭問題在當今的世界當中仍然存在。鈴木忠志本人曾經歷經日本的戰爭與敗戰，而第二次世界大戰結束後，世界的戰事仍舊未曾間斷。從終戰的一九四五年到《特洛伊女人》演出的一九七四年之間，韓戰、越戰、印巴戰爭等，世界各地的紛爭仍然頻繁發生，儘管如同第二次世界大戰般將全世界國家捲入的大規模戰爭已不再，但是另一種世界規模的衝突卻正悄悄取代世界規模的戰爭：在冷戰局勢當中，各地的局部紛爭以美蘇陣營

[5] 鈴木忠志：〈《トロイアの女》で試みたもの〉，頁2。

[6] 鈴木忠志：《騙りの地平》（東京：白水社，1980年），頁123。原出處爲鈴木忠志：〈現代演劇 況と《トロイアの女》〉，《圖書》1974年12號（東京：岩波書店，1974年）。

臺灣博碩士論文知識加值系統 期刊資料庫

對立的代理戰爭方式出現。鈴木忠志所以導演《特洛伊女人》這個劇本，首先是爲了「戰爭」這個主題。換句話說，對於鈴木忠志而言，只要戰爭的問題在人類歷史當中沒有獲得解決，《特洛伊女人》這個年代久遠的古希臘戲劇，在今日仍然具有其「普遍性」。

但是，鈴木忠志並非直接將古希臘的《特洛伊女人》的世界直接呈現在觀眾面前，而是透過「加框」的手法，也就是在不更動原來劇本的情況之下，將原劇的外部加上另一個情境設定。鈴木忠志將原先《特洛伊女人》的時空重新設定在戰後的日本，在日本敗戰後滿目瘡痍的街道當中，一個無家可歸的「老人」所作的「特洛伊幻想」。他說：

> 我們大多數的日本人，以相同的心境活過了第二次世界大戰敗戰的那些日子。因爲這些記憶，所以我選擇了這個劇本。我嘗試將腳色設定爲生活在日本敗戰後廢墟當中的人們，透過這些人們的身影，我讓《特洛伊女人》當中的腳色甦醒過來。我讓這些超越西洋與日本、時間與空間的人們相互交疊，藉此想要描繪在人間存在當中不變的東西。[7]

將原劇本加上「老人的幻想」這個框架，一樣戰爭過後的滿目瘡痍的景象，戲劇的場景從原來的古希臘的特洛伊城移動到敗戰後的東京，或者說讓兩者相互交疊。藉著這樣的手法，鈴木忠志用「敗戰日本」這個特殊性的情境來探討戰爭這個普遍性的現象。同時，這也是戰後世代的鈴木忠志，處理「戰爭經驗」或者「敗戰經驗」課題的戲劇作品。

利用「老人的幻想」，將整個古希臘的《特洛伊女人》放入「日本戰後」這個新的情境當中的「加框」手法，鈴木忠志承認這種手法與能劇之間的相關：

> 一個在戰火當中無家可歸的老人活在他自己所幻想出來的特洛伊傳說的世界當中，我用這個作品（希臘悲劇《特洛伊女人》）爲根基，創造出這樣的故事，其實我心中是想要將希臘悲劇轉換成爲現代的能劇。但是這樣的工程需要各種領域的演員的幫助，在他們的協助之下，我想要對於從以前到現在，關於演員的表演以及集團性等等的問題加以檢視。[8]

鈴木忠志的加框手法，雖然在原先「特洛伊城的陷落」的情境之上，再加上第二層的「日本戰後老人的幻想」的情境，但是，此第二層的情境的設定並不干預破

[7] 鈴木忠志：〈《トロイアの女》で試みたもの〉，頁2。
[8] 鈴木忠志：《騙りの地平》（東京：白水社，1980年），頁123。

臺灣大學學術期刊資料庫

壞原先《特洛伊女人》的情節，而是以一種「劇場性」的形式手法，從戲劇事件的外部來框定原先的劇情。換句話說，鈴木忠志在不改變原先的故事情節之下，以劇場形式的方式，暗示觀眾舞台上所有發生關於《特洛伊女人》的一切，其實只不過是「老人的幻想」。而這個形式的場面，鈴木忠志引用能劇的進場形式。在這個形式的運用當中，仰賴能劇演員觀世壽夫的表演的部分非常的多。劇評家大笹吉雄在他的一篇劇評文章〈舊水桶的國家〉當中詳細描述了《特洛伊的女人》在開場場景時的場面調度：

> 從空虛舞台的四面八方，穿著破爛和服的「歌隊」們，身體保持蹲踞般的姿態，踏著滑步進入舞台。稍後，白石的老太婆也以同樣姿態登場，進入集聚在舞台左方並排成列的歌隊當中。之後，從右舞台，頭髮蓬鬆，穿著和洋交雜奇異服裝的市原搖搖晃晃地現身，從左舞台拎著包袱進場的壽夫，以微微前傾的姿態，踏著滑步[9]緩慢登場，蹲踞在半疊的榻榻米上面。這三人的登場方式背負著各自的表演體系。就像是壽夫，從他走過橋掛來到了本舞台（半疊的榻榻米），進入希臘雕像（新建二郎）的區域，透過這整個過程，『老人』進入了他的「特洛伊幻想」，壽夫坐上榻榻米的這個動作，象徵著讓自己藉著「瘋狂」而變身，從日常生活次元進入非日常次元的準備過程。……「老人」就是所謂的靈媒，也只有能樂師觀世壽夫才適合扮演「老人」腳色，因爲能劇，從各個方面來說，經常是招喚鬼魂的舞台。[10]

根據大笹吉雄對於一九七四年版的演出所作的觀察，首先是歌隊，接著依次是白石加代子、市原悅子、最後是觀世壽夫的進場。在表演上，他們的進場使用蹲踞的身體姿態以及被稱爲「滑步」的腳步移動方式。有別於西方近代舞台當中腳色進入戲劇世界空間的「登場」，這種進場，是以演員的身分，或者更精確的說，是介於演員與腳色之間的存在狀態，有如戲劇人類學家渡邊守彰在尤金諾．芭芭所編輯的《劇場人類學字典》（*A Dictionary of Theatre Anthropology*）當中，在關於「前表現性（pre-expressivity）」的章節當中所提出「虛構的身

[9] 「摺り足」，日本能劇演員腳穿能劇襪套（「足袋」），腳掌緊貼舞台地板滑行前進，是日本能劇特有的步行方式，同時也是能劇表演方法當中最基本的技巧。

[10] 大笹吉雄：〈古いバケツの国家〉，《新劇》1975年3月號（東京：白水社，1975年3月），頁26-7。

臺灣大學學術期刊資料庫

體」，[11]在這個概念之下所進行的進場。在演出一開始，能劇的主要演員「シテ（shite）」以一種彷彿儀式般，身體以「構え（kamae）」的姿態，腳步以「摺り足（suriashi）」的方式，以穿著襪套（足袋）的腳掌緊貼舞台地板滑行前進的進場（「運び（hakobi）」），這是能劇表演的特徵。

而大笹吉雄所觀察到的觀世壽夫的進場，正是能劇進場方式的引用。觀世壽夫的身體性，立刻讓《特洛伊女人》的舞台成爲具有能劇舞台意涵的空間。在傳統能劇表演場所當中，觀衆席雖然是露天空間，但是舞台則是位於建築物當中，舞台上方有屋簷。主要表演區是大小爲三間四方（約5.5×5.5公尺），三面露空被稱做「本舞台（honbutai）」的區域，以及位於「本舞台」左後側，連接演員化妝間「鏡の間（kagami no ma）」與「本舞台」之間的迴廊式表演空間「橋掛かり（hashigakari）」。觀衆席圍繞著「本舞台」以及「橋掛」分爲「正面」、「中正面」以及「　正面」三個區域。在空間意涵上，「鏡の間」象徵著「あの世（a no yo）」，也就是屬於死者的「靈界」，而「本舞台」的空間象徵著對於腳色而言的「この世（ko no yo）」，也就是屬於生者的「現實世界」。而連接演員化妝間「鏡の間」與「本舞台」的「橋掛」，意謂著生與死的交界。鈴木忠志稱能劇爲「步行的藝術」，除了因爲能劇表演是建立在由「構え（kamae）」與「運び（hakobi）」所構成的特殊的步行方式之上的這點之外，更因爲在「橋掛」上的行走是能劇演員重要的表演，它不只是劇中腳色在戲劇空間上的移動，更意味著從死亡的「靈界」回歸到「現實世界」，也就是死靈招喚的過程。

鈴木忠志使用能劇演員觀世壽夫，以演員的「步行」構建出進場的場面調度，對於大笹吉雄而言，這是意謂著從「日常生活次元進入非日常次元的」變身的過程。而這種過程借助相當於「靈媒」這種能劇演員的社會符號，並且借用能劇的表演形式與舞台空間的象徵體系，鈴木忠志將《特洛伊女人》的世界招喚進

11　尤金諾・芭芭的所謂「前表現性」的概念，是他在觀察到許多表演，尤其是東方的表演樣式當中，發現在尚未進入腳色的動作或者情感，也就是在「表現」之前，東方演員的身體性已經具備某種吸引觀眾目光的能力。芭芭將這種身體性稱爲「前表現性」。渡邊守彰呼應這種想法，從能劇的表演當中觀察到，與現代西方的表演不同，能劇的表演存在一個介於腳色與演員日常身體之間的次元。他稱能劇演員這種介於腳色與演員日常次元之間的身體性爲「虛構的身體」。渡邊守彰認爲，西方的劇場是「虛構的腳色」，但是東方的劇場在虛構的腳色之前首先是「虛構的身體」。見Eugenio Barba, *A Dictionary of Theatre Anthropology: the Secret Art of the Performer*, trans. Nicola Savarese (London; New York: Routledge, 2006), p. 195.

臺灣大學學術期刊資料庫

入觀世壽夫的幻想世界當中。這個彷彿儀式般的「步行進場」的場面，在舞台的意義體系當中形成了「過渡」的過程，演員從「自身」過渡成爲「腳色」。而利用「過渡」的過程，鈴木忠志將舞台區分成爲「日本戰後的廢墟世界」以及「毀壞的特洛伊」兩個不同次元的時空。鈴木忠志利用「步行進場」的場面調度讓兩種不同次元的時空並置於舞台當中，以此手法對於原作劇本當中所既有的時空設定進行「加框」的作用。

（二）「構成」：以阿斯提納克斯虐殺場面為中心的劇本重新結構

除了「加框」之外，鈴木忠志使用他所謂「構成」的手法，大塊地切割原來《特洛伊女人》的劇本，並且重新安排場面次序。

在尤里庇底斯的原劇當中，戲的開場是神之間的對話，雅典娜請求海神協助發動海難來懲罰希臘人。但是，在鈴木忠志版的《特洛伊女人》當中，原來「開場」部分雅典娜與海神之間的對話，被大岡信的詩句所取代，暗示著當今世界各地的戰爭景像：

> 亞洲的河
> 歐洲的湖水
> 美洲的運河
> 非洲的瀑布
> 人的皮膚在流淌著
> 像是被刨棄的小黃瓜皮一般[12]

在尤里庇底斯的原劇當中，歌隊的合唱扮演類似「幕」的作用，在「開場」與「退場」之間，將整個戲劇分割爲三場。在「開場」後的「進場歌」當中，特洛伊皇后赫卡波（Hecuba）與特洛伊婦女所構成的歌隊們一起擔憂地討論著希臘人對於女人的未來的處置。之後，在第一場當中，希臘軍的傳令官塔爾堤比奧斯（Talthybius）進場，向赫卡波帶來消息，告知她將被希臘軍將領奧迪賽（Odysseus）帶走，而她的女兒卡珊德拉（Cassandra）則被安排成爲戰勝者阿卡曼儂（Agamemnon）的妻妾。當被詛咒能預言一切卻不被相信的卡珊德拉知道這消息後，她預見了當她抵達阿哥斯（Argos），阿卡曼儂的妻子克萊曼絲特拉

[12] 〈上演台本トロイアの女〉，《トロイアの女》パンフレット（東京：早稲田小劇場，1974年），頁28。本段引文原文爲日文，此處爲本人自譯。

臺灣大學學術期刊資料庫

（Clytemnestra）將會殺掉她和她的新主人阿卡曼儂。

在第二場當中，海克特（Hector）的妻子安德羅馬克（Andromache）乘車上場，車上滿載希臘人的戰利品，而她的小兒子阿斯提納克斯（Astyanax）則坐在她的身旁。安德羅馬克告訴赫卡波，她最小的女兒波麗西納（Polyxena）已在希臘戰士阿奇利斯的墓前被殺死作爲獻祭。而安德羅馬克自己未來的命運則是成爲仇人阿奇利斯（Achilles）的兒子的妾。想不到悲劇並不在此停止，希臘傳令塔爾堤比奧斯猶豫地告訴安德羅馬克更可怕的消息，希臘人要將她的小兒子阿斯提納克斯從城牆丟下處死，以免這小孩長大後爲他的父親復仇。

接下來的第三場則是《特洛伊女人》劇中唯一比較具有衝突性的場面。莫聶勞斯（Menelaus）決定要將海倫帶回希臘之後將她處死，而海倫乞求莫聶勞斯希望能夠饒她一命。而就在莫聶勞斯的面前，赫卡波與海倫就戰爭的責任問題展開一場激烈的辯論。在全劇最後的「退場」當中，傳令軍官塔爾堤比奧斯以海克特的盾牌將小阿斯提納克斯的屍體帶回。母親安德羅馬克一直希望能夠親手埋葬自己小兒子，無奈載著安德羅馬克的船已經駛離特洛伊，塔爾堤比奧斯將屍體交給赫卡波，在她們被希臘軍隊帶走之前，由她來埋葬自己的孫子。最後特洛伊城在大火當中坍塌發出巨響，象徵戰爭所帶來的毀滅命運。

如果將鈴木忠志的演出腳本與尤里庇底斯的原劇相比較，我們可以發現以「構成」的手法重新結構的《特洛伊女人》，雖然仍舊依照原劇當中的主要情節脈絡，但是，在原劇本當中，事件被歌隊合唱分割成爲幾個「場」，而在鈴木忠志的演出當中卻無明顯的場次區分。換句話說，鈴木忠志對於歌隊的使用並不是爲了做爲場的分割，整個舞台的進行在一氣呵成當中完成。在鈴木忠志的「構成」之下，除了刪去部分的台詞以及歌隊的合唱，除此之外，原來的情節次序也有所更動。最爲明顯的，是在原作當中的「第二場」的部分，安德羅馬克帶著她的小兒子阿斯提納克斯進場，之後傳令官宣布阿斯提納克斯必須被丟下城牆處死，而接下來的「第三場」則是這個「戲劇性稀薄」的劇本當中比較具有衝突性的場景：赫卡波與海倫在莫聶勞斯的面前展開的激烈辯論場面。而「退場」則是赫卡波埋葬自己的孫子的場景。但是這樣的情節經過了鈴木忠志的重新結構後，赫卡波與海倫的激烈辯論被縮減篇幅並且往後挪移，而在「退場」之處赫卡波在埋葬孫子時候的台詞被移往相當於「第二場」阿斯提納克斯被宣布必須被處死之後。造成這種場次重新安排的最大原因，是在希臘悲劇原劇當中阿斯提納克斯的虐殺是以「被丟下城牆」的方式，依照希臘悲劇的慣例虐殺通常發生於舞台的背

臺灣大學學術期刊資料庫

後，虐殺行動在原劇當中發生於「第二場」結束時阿斯提納克斯被希臘軍士兵帶走之後，以及在「退場」的一開始，阿斯提納克斯的屍體被放在盾牌上抬進舞台之間，也就是在舞台上「第三場」進行時，赫卡波與海倫在莫聶勞斯的面前展開激烈辯論的當中。

但是，鈴木忠志卻讓阿斯提納克斯虐殺的場面在觀眾的面前進行。鈴木忠志以一個被安德羅馬克懷抱在懷裡的人形布偶替代阿斯提納克斯，在一九七四年版的《特洛伊女人》當中，「豐川（飾演希臘士兵的演員）用棍棒使盡全力揮打被拋擲到空中的布偶，再將布偶的手腳扯斷，飾演赫卡波的白石加代子望著殘骸禁不住的悲嘆」[13]。僅管只是布偶道具，但是根據大笹吉雄的文字描述，鈴木忠志非但不隱藏這段阿斯提納克斯虐殺的場景，反而使用一種令人怵目驚心的方式強化了血腥與暴力。在一九八二年的版本當中，阿斯提納克斯的腳色依然由一個人形布偶所替代，但是鈴木忠志更徹底地刻畫這段虐殺場面的表演。在這段場景當中，自阿斯提納克斯從母親安德羅馬克的手中被奪走，到赫卡波面對殘骸的悲嘆，鈴木忠志總共使用了四分鐘的時間來呈現，在鼓聲的伴奏之下，服裝造型彷彿流浪武士般的希臘士兵手上拿著武士刀，以緩慢的分解動作的方式，將阿斯提納克斯（布偶）的手切下，之後將刀子從背後插入奶媽（眞人演員）的心臟，在慘烈的哀嚎聲當中，希臘士兵動著刀柄，將無辜婦女的內臟徹底攪碎，整個殺戮的過程既殘酷又華麗。在這個場景當中，鈴木忠志很明顯地使用了歌舞伎當中常見的「殺し場（koroshiba）」的手法。在歌舞伎的舞台時常將殺人的場景以一種風格化的方式來呈現，將殺人的動作分解成詳細的片段，配合著背景音樂，鉅細靡遺地展現過程，以此將殘酷轉化成美學。

爲了將阿斯提納克斯虐殺的場景呈現在觀眾的面前，鈴木忠志讓原劇當中安德羅馬克帶著阿斯提納克斯進場的第二場、傳令的希臘軍官塔爾堤比奧斯宣布阿斯提納克斯的死刑之後隨即進行死刑執行的動作，之後接著是赫卡波面對孫子屍首的哀嘆。而在原作當中原本是劇中最具「衝突性」的場景：赫卡波與海倫之間的激辯也因此而被縮小篇幅而置於後面。很顯然地，鈴木忠志以阿斯提納克斯虐殺的殘殺場景（「殺し場」）做爲全劇的中心，來重新建構《特洛伊女人》。藉此以歌舞伎的殘酷美學來連結現代戰爭的暴力性。

[13] 大笹吉雄：〈古いバケツの国家〉，頁27。

臺灣大學學術期刊資料庫

（三）複數的腳色概念

鈴木忠志利用「加框」的手法，在《特洛伊女人》原來「陷落後的特洛伊城」這個時空設定的外部，加上「戰後滿目瘡痍的日本」這個情境設定。基本上，在演員扮演《特洛伊女人》當中的腳色之前，他們首先全都是「在廢墟街道當中遊蕩的難民」的腳色。一九七四年的首演版本當中，主要腳色由能劇的演員觀世壽夫、新劇演員市原悅子、早稻田小劇場的演員白石加代子以及鳶森皓祐擔任演出。但是鈴木忠志並非讓每個腳色由單獨一個演員所扮演，而是一個演員演出多重的腳色。

在一九七四年的版本當中，觀世壽夫首先是徘徊在日本戰後滿目瘡痍當中無家可歸的老人，在他的特洛伊幻想當中，他同時是莫聶勞斯；白石加代子除了是老太婆之外，基本上扮演赫卡波的腳色，而市原悅子則扮演一位在戰後成爲廢墟的街道當中遊蕩的少女、卡珊德拉以及安德羅馬克。另外，希臘傳令官塔爾堤比奧斯的腳色由以鳶森皓祐爲首的三位男性演員所分擔。值得注意的是，演員在複數腳色之間的轉換當中，並不以服裝、身體姿態或者明顯的聲調變化來刻意區隔腳色差異。例如，在相當於原劇第二場卡珊德拉首次登場的地方，市原悅子在舞台上原本是遊蕩於廢墟的少女，在白石加代子＝赫卡波與鳶森皓祐＝希臘軍官的對話當中，突然轉化成爲瘋癲的公主卡珊德拉。劇評家長尾一雄在他的劇評當中記錄了這段演出的光景：

> 當白石所飾演的老婆婆＝赫卡波說著：「那是我女兒，那瘋狂的卡珊德拉像這裡跑來了」的台詞之後，卡珊德拉已經站在相當於傳令官塔爾堤比奧斯的腳色的三位希臘人的身後，然後，就在卡珊德拉被帶走之後，並不特別改變「少女」的型態地，市原悅子＝卡珊德拉成爲安德羅馬克。當赫卡波說道：「剛剛，卡珊德拉被從我的身邊給押走了」，我想，在這個時候觀眾方才知覺到站在面前的已經是安德羅馬克。當安德羅馬克聽到赫卡波的話，回答道：「喂！喂！這到底是怎麼回事」的時候，這時觀眾才感覺到她是「少女」，而非安德羅馬克。[14]

從這描述我們可以發現，鈴木忠志的「構成」的方式將原作劇本重新結構，讓市

[14] 長尾一雄：〈ヤカンを持った紋付〉，《新劇》1975年3月號（東京：白水社，1975年），頁19。

臺灣大學學術期刊資料庫

原悅子所演的複數腳色毫無破綻地連續在一起，甚至觀衆在第一時間當中也很難辨認出來。這個手法在一九八二年版的演出當中更被徹底執行。

在一九八二年版當中，鈴木忠志再次重新結構先前的演出文本，將原本由觀世壽夫、市原悅子以及白石加代子三人分擔的腳色全部集中到白石加代子一個演員的身上。白石加代子飾演原先由觀世壽夫所擔任的在戰後廢墟當中無家可歸的老人（老婆婆）、赫卡波、以及原先由市原悅子所飾演的卡珊德拉。安德羅馬克則由另一位演員杉浦千鶴子飾演。而莫聶勞斯與塔爾堤比奧斯的腳色則由三位「希臘士兵」所擔任。白石加代子＝老婆婆一方面陶醉在「特洛伊幻想」當中，一方面一個接一個化身成爲特洛伊的人物。如果說一九七四年版的《特洛伊女人》是觀世壽夫、市原悅子以及白石加代子這三位日本敗戰淪落者的「共同幻想」的話，一九八二年版的《特洛伊女人》則是白石加代子個人的幻想。將所有特洛伊城的落難腳色大部分集中於白石加代子一人身上，使得白石加代子個人的主觀世界，也就是幻想當中的《特洛伊女人》的世界，與客觀的世界，也就是日本戰後滿目瘡痍的廢墟之間的乖離增大，這種設定方式更加突顯了白石加代子這個老婆婆的個人瘋狂特色。

在一九八二年版的《特洛伊女人》裏，在原劇本卡珊德拉登場的段落當中，身穿黑色和服，原本處在赫卡波腳色狀態的白石加代子，隨著歌隊的合唱逐漸脫去黑色的和服外衣，露出白色的和服。藉由服裝符號的運用，白石加代子變身成爲卡珊德拉。而到了原劇本第二場當中安德羅馬克進場的地方時，白石加代子再度穿上黑色和服還原成爲赫卡波，與杉浦千鶴子飾演的安德羅馬克展開對話。

在「加框」、「構成」與「複數腳色」的導演手法當中，我們可以感覺到鈴木忠志對於劇本的態度與傾向：對於劇本「封閉性」與「完整性」的不信任與摧毀的欲望。鈴木忠志似乎不願承認「劇本」是具有完整的內在結構，具有自主性的存在價值，可以在各個文化當中被翻譯、被詮釋的意義體系。鈴木忠志這種態度並非首次出現在《特洛伊女人》，自一九六九年起至一九七一年，鈴木忠志在「早稻田小劇場」發表的《關於戲劇性》三連作當中早就開始了這類的嘗試。如前所述，鈴木忠志以「拼貼」的手法，將貝克特的《等待果陀》、鶴屋南北的歌舞伎《櫻姬東文章》、《隅田川花御所》、泉鏡花的《湯島之戀》、《化銀杏》等和洋古今的劇本放置同一個舞台當中演出。這種「拼貼」手法讓不同文本的角色在同一舞台中互相會面並且對話。這種異次元的會合產生文本故事情節的破壞效果。

臺灣大學學術期刊資料庫

在《關於戲劇性Ⅱ》（1970）裡，鈴木忠志也曾經使用過「加框」的手法。例如第五場〈湯島之戀〉當中，鈴木忠志曾經以「加框」的手法處理泉鏡花的《婦系圖》。《婦系圖》原本描寫書生與藝妓之間纏綿悱惻的愛情，鈴木忠志將泉鏡花的這個通俗劇重新設定爲一個手腳被銬在地牢裡的瘋癲老婦所進行的一個「湯島之戀幻想」，因爲身體失去自由，因此在幻想當中耽溺於以往所看過的新派舞台劇的劇情之中，而漸漸誤以爲自己就是劇中的人物。[15]

「加框」的手法讓兩種不同的時空情境並置於同一個舞台當中，「構成」或者「拼貼」的手法破壞了劇本的封閉性，而「複數腳色」則挑戰了腳色做爲一個審美對像所需要的同一性，鈴木忠志這些手法所挑戰的，是戲劇做爲「記號體系」，以及觀眾對於舞台的「解讀」的行爲。

一個劇本舞台的記號體系是多元、複合的。觀眾對於舞台的「解讀」並不仰賴單一的管道。觀眾使用視覺、聽覺乃至嗅覺、觸覺等感官來接觸舞台。對於觀眾而言，最重要的記號體系首先是語言記號。在舞台上，演員所說的話並不是演員本身的話語，而是劇作家所寫的台詞。但是，觀眾卻將演員口中所說出的第一人稱的「我」，視爲屬於演員所扮演的角色的「我」。另外一個對於觀眾而言重要的記號體系是舞台上演員的身體行動或行爲。所謂觀眾的「解讀」，就是將語言體系的第一人稱的「我」與腳色的行爲或行動的意志主體的「我」、出現在眼前的演員的身體存在相重疊，在同一的主體性當中解釋演員的表演行爲，換句話說，「同一的主體性」是觀眾解讀舞台的前提。

舞台的觀眾是主動而善意的解釋者。舞台所呈現的通常是片段而不完全的東西；被幕區隔的時間與空間、在不斷進出場當中一再被中斷的演員的表演，以及被燈光、佈景等阻絕的視線。舞台上所出現的，永遠只是破碎、不連續的記號」。但是，主動而善意的觀眾總是能從片段而不完全的舞台記號當中，以「縫合作用」構建出一個具有開始、中間、結束的連續的事件，以及完整的人物腳色＝「像」。但是，觀眾的「縫合作用」必須以1.語言的第一人稱的「主格」、2.行爲的「意志主體」與3.演員的身體這三者是在「同一性」的前提之下才能成立。而這種「同一性」根植於近代戲劇當中的「虛構」的概念。

然而，鈴木忠志的手法卻破壞了戲劇藝術所賴以成立的主體性的同一性原

[15] 關於《關於戲劇性Ⅱ》的分析，請詳見拙作《日本戰後小劇場當中的身體與空間》（臺北市：國立臺北藝術大學，2009年），頁61-66。

臺灣大學學術期刊資料庫

理，進而阻礙觀眾對於舞台所進行的解讀行爲。而鈴木忠志的手法，首先是創造劇本的斷裂，破壞劇本的「封閉性」與「完整性」，藉此來破壞舞台的記號作用，讓演員的表演行動＝腳色的指涉作用中斷，觀眾的解讀過程受到破壞，舞台上演員的表演行爲＝記號在觀眾的解讀過程當中挫折，產生記號的「物質化」現象。

三、「語言」與「身體」：「劇本」與「表演」

鈴木忠志對於劇本的態度來自於他的表演美學觀。他認爲，舞台並不是要表現劇本當中的故事或者情節，演員的表演行爲的目的並非在於傳達腳色。鈴木忠志將對於表演問題的探討，由藝術層面擴展到人的自我存在領域。鈴木忠志認爲，表演是演員在觀眾面前所進行的「自我遭遇」的行爲，而這點類似葛羅陶夫斯基（Jerzy Grotowski, 1933-1999）主張。鈴木忠志說：「我們所以走進劇場，並不是爲了要聽劇本的故事，而是爲了要去體驗在這個制度當中，在非日常的狀況下所成立的感覺的時間。因此演員需要觀眾，是爲了去與自己的可能性會合」[16]。在這樣的想法當中，舞台所要再現的事件或者角色人物等都變成次要的。這種戲劇觀點自然挑戰了以往對於「戲劇作品」的概念。鈴木忠志引用梅洛龐蒂（Merleau-Ponty，1908-1961）的理論說道：

> 所謂舞台的創造，就是演員把在日常生活當中，被他者對象化，在意義體系當中被淪爲工具的語言＝身體，以一種更純粹的存在方式將之奪回的行爲。借用梅洛龐蒂式的說法來解釋的話，此時，演員存在一種所謂「表現行爲與所表現的內容之間已無法區隔，只能從直接的接觸當中觸及到其意涵的那種存在，不離開原有的時間、空間的位置，而仍然能放射出其意涵的那種存在」（《知覺現象學》）的狀態。而這個瞬間，就是所謂表演本身成爲作品現前的一刻。換句話說，這個時候，演員的表演，從敘述說明的水平面，往絕對覺察的縱深方向移行。此時，所有的劇本、導演等，都只是爲了活在每個當下的演員，以及見證這個場面的觀眾服務而存在。[17]

[16] 鈴木忠志：《內角の和》（東京：而立書房，1972年），頁51。原標題爲〈演劇と状況〉，出處爲《新劇》雜誌1969年7月號。

[17] 鈴木忠志：《內角の和》，頁50-51。原標題爲〈演劇と状況〉，原出處爲《新劇》雜誌1969年7月號。

臺灣大學學術期刊資料庫

對於鈴木忠志而言，觀衆到劇場的目的「並不是爲了要聽劇本的故事」，正如「表演本身成爲作品現前的一刻」這段話所顯示，位居劇場藝術的最中心位置的，是演員的表演行爲。而且，演員表演行爲的目的，不在於描繪傳達劇中人物或者劇情，而是如梅洛龐蒂所說的：「只能從直接的接觸當中觸及到其意涵的那種存在」、「不離開原有的時間、空間的位置，而仍然能放射出其意涵的那種存在」。鈴木忠志主張演員的表演行爲本身就是「戲劇作品」。演員的表演不透過意義的詮釋或者解讀的過程，超越任何的記號作用中介，演員的「存在」本身就是「意義」的狀態。正如「從敘述說明的水平面，往絕對覺察的縱深方向移行」這句話所顯示的，在鈴木忠志的劇場概念當中，戲劇的最主要，是演員的表演行爲本身，而不是劇本所傳達的概念或者內容。

其實，鈴木忠志的「反劇本中心主義」的戲劇觀只是六〇、七〇年代「反文學性劇場」世界潮流當中的支脈。但是，與西方前衛劇場不同的是，鈴木忠志在這股「反文學性劇場」潮流當中所尋求的，不只是對於以反寫實主義爲中心所展開的「劇本中心主義批判」或者「理性中心主義批判」，在其根底當中還潛藏著對於文化主體性的追求。

> 但是，這些被稱爲藝術作品的東西，並非依附在一個自我成立的藝術概念之下所創造出來的，或許是爲了某種信仰的咒術力量，或者爲了個人的必要性所創造出來的，在每個作品存在的背後，都有其不可或缺的背景，以及這個作品所以被創造出來的生活史上的根據。……我們所需要的，是在日本的情境當中，從事戲劇行爲這件事情的根據，一股必然的驅策力。[18]

鈴木忠志認爲，每個藝術的表現形式，都成立於其特有的文化環境當中， 鈴木忠志稱這種文化環境爲「生活史上的根據」。因此什麼樣的文化環境將會產生什麼樣的藝術表現樣式。對於藝術，與其說普遍性，鈴木忠志更強調其「在地性」與「特殊性」。而對於戲劇而言，「生活史上的根據」在於演員的身體性，而不在於劇本。鈴木忠志說：

> 〔人的〕精神也有其生活史，就像是無意識在背後決定了人的行動一般，肉體在漫長的生活習慣當中累積了無意識的生活史。肉體，與精神的疏離一樣，在社會生活當中被畸形化，被疏離化。而演員這種人類，在某種程度上，比起其他人必須更能尖銳地意識到人在精神與肉體上的這種雙重疏

[18] 同前註，頁81。

臺灣大學學術期刊資料庫

離。[19]

人以身體的方式存在於這個世界上，與這個世界產生「身體式的」關聯性，鈴木忠志用「肉體的生活史」以及「無意識的生活史」這個名詞來指稱演員的身體性。鈴木忠志認爲，演員的身體是背負著生活經驗的肉體，換句話說，演員的身體是根植於風土以及其文化背景的「特殊性」的身體。因此，以身體爲表現素材的表演藝術，必然與其文化環境密切相關。對於鈴木忠志而言，劇本是以語言形式所完成，具有完整結構的抽象概念的意義體系。而表演，並不是演員以身體行動來傳達、解釋這個抽象概念的行爲。關於演員在表演行爲當中，劇本的語言與演員的身體之間的優先序列關係，鈴木忠志用「前語言狀態」這個名詞來說明：

> 我並不是語言學者，但是，要是我沒有記錯的話，根據時枝誠的說法，我們的語言的表現通常是針對某種場面情境所產生的。場面情境制約著語言的意義，同時語言也制約著場面情境。……因此，場面情境先於語言表現存在，並且經常制約著語言表現，對我而言，所謂表演就是在這場面情境當中，台詞在成爲音聲被表出之前的某種狀態，身體知覺自身放射出意義的這種時刻。在音聲表出之前，存在著某種也許我們可以稱做前語言狀態的身體知覺。所謂表演，就是從意涵已經被決定的，表現已經完了的語言當中，企圖以身體再度去活[20]這個所謂前語言狀態的根源性的沉默的行爲。[21]

所謂「前語言狀態」是指語言表現在表出當時的情境之下「身體知覺」的狀態。在次序上，這個「身體知覺」是先於語言表現的。對於鈴木忠志而言，語言的意義是附屬／內包於此語言所表出的「場面情境」之下。但是，就一個藝術表現而言，劇本是劇作家以語言所構築出來的完整的「作品」，在藝術的表現上已經是「表現完成」的狀態，而且這種以語言形式所構築完成的戲劇是一種抽象性的概念。鈴木忠志認爲，表演如果是將劇作家所創作的台詞的意義加以萃取，並且將它傳達給觀衆的行爲的話，這種表演只是對於在語言層面上已經「表現完成」的抽象性的概念加以媒介傳達而已。對於鈴木忠志而言，表演並非在語言層次上對

19 鈴木忠志：《内角の和》，頁72。

20 此處的「活」這個字彙鈴木忠志原文爲「生きる」，此語是鈴木忠志援用自史坦尼斯拉夫斯基表演方法體系當中的重要概念「living the role」（日文版本翻譯爲「役を生きる」）的用語。底線爲本文強調用所加。

21 鈴木忠志：《内角の和》，頁72。

臺灣大學學術期刊資料庫

於抽象性概念的傳達，而是是在舞台上以自身的身體去「活」這個語言情境，在此語言情境當中喚起「身體知覺」的，屬於形而下層面的身體性的行爲。因此，鈴木忠志以「劇本／表演、 語言／身體、普遍性／特殊性」這種二元對立的思考方式來思索表演的問題。對於鈴木忠志而言，居於戲劇藝術最中心位置的，並不是劇本或者語言所承載的世界，而是演員的表演行爲以及演員的身體。因爲，如鈴木忠志所常說的：「身體就是文化」這句話，唯有演員的身體，才是文化的根源。而在他對於演員身體性的強調，以及對於劇本＝語言的破壞與顛覆的背後，其實隱藏著某種追求文化根源的欲望。

四、 日本「近代戲劇」的特殊背景

對語言的否定、視演員表演行爲爲戲劇的中心，以及對於祭典性的強調等等，雖然這些戲劇主張在六〇、七〇年代「反文學性劇場」的劇場潮流當中，例如葛羅陶夫斯基（Grotowski，1933-1999）、彼得．布魯克、尤金諾．芭芭等常可見到，但是鈴木忠志的情況也許稍有不同。「反文學性劇場」是戰後西方劇場對於寫實主義的反動，但是，身爲戰後世代的「東方的」戲劇導演，鈴木忠志所面臨的文化情境迥異於西方的小劇場運動。日本戰後的前衛戲劇運動者主要是以「新劇批判」爲主題展開活動。「新劇」產生於日本對於西方近代寫實主義戲劇形式的模仿與學習，從這點看來，日本戰後前衛戲劇的「反新劇」或者「新劇批判」也可以說是世界性的「反寫實主義」運動的一個支脈，但是，產生於日本戰後的前衛戲劇運動與西方的小劇場運動之間，兩者的實質內容卻有很大的差異。

對於新劇的批判，鈴木忠志首先對於新劇爲了「忠實地」演出西方翻譯劇本，將演員的身體外型以及姿態改變成西方人的樣子，針對這種新劇特有的「表演傳統」，在一篇於一九七一年所發表的文章當中展開批判：

> 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劇式的表演。從築地時期以來固守新劇傳統的演員們穿著緊身褲、裝著假鼻子，儘管怎麼看都不像西洋人，卻用非日本人的姿態和語言，爲了劇本的要求，極盡模仿之能事。[22]

[22] 鈴木忠志：《内角の和》，頁152。原標題爲〈新劇と呼ばれるもの〉，原出處爲《讀賣新聞》1971年1月19日。

臺灣大學學術期刊資料庫

新劇的演員爲了演出西方劇本，而裝上假鼻子，學西方人的講話方式，將原本日本人的身體改變成西方人。鈴木忠志認爲「翻譯劇式表演」的最大問題，在於新劇爲了模仿西方的劇場，使得「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」[23]。對於鈴木忠志而言，新劇的表演體系否定了自己的身體，而獨立發展成爲一種與自我的生活經驗毫無相關的「抽象的技術體系」。隱藏在這種體系背後的，是新劇在引進西方戲劇過程當中所確立的「劇本中心主義」的價值觀。鈴木忠志在另一篇文章提到：

> 但是，這種表演的技術主義的傾向，隨著將劇本當作一種文學，認爲劇本超越民族的差異而具有普遍性的這種劇本文學概念的擴大而加強。也許我們可以將它視爲一種書寫文化發達的結果也說不定。也就是說，要求演員成爲不破壞劇本的自主性，而且能夠將劇本的理念正確地傳達給觀眾的技術者。[24]

鈴木忠志認爲，「技術主義的表演觀」把表演視爲將戲劇文本所提供的「內容」轉化成可視、可聽的一種「技術性的處理」。而演員的「身體」只不過是「表現的素材」。因此，演員爲了表現西方的劇本而不斷削除自己身體裡面的「日本的」、「生活的」東西。這種「翻譯劇表演」[25]思考方式，乃建構在將劇作家所創作的「劇本」提昇至「文學名著」的地位，而視「劇本」爲具有跨越歷史的「自主性」，以及具有跨越民族、文化的個別性的「普遍性存在」的這種意識型態之上。

以上鈴木忠志對於新劇批判的強烈度恰好反映出「西方翻譯劇」在日本近代戲劇當中的特殊性。對於日本戲劇而言，「西方翻譯劇」不只是單純外國劇本在日本的翻譯上演，它更內含著日本「近代化＝西洋化」過程，以及隱藏「啓蒙主義」背後不斷消除自我文化本質的否定性質。在日本近代戲劇發展過程當中，無論是坪內消遙或者是小山內薰，都將西方戲劇的引進與移植視爲重點。坪內消遙畢生致力於莎士比亞全集的翻譯。一九〇六年易卜生（Henrik Ibsen，1828-1906）去世之後，日本引發一陣「易卜生風潮」。一九〇七年，以小山內薰爲中

---

23 同前註。

24 鈴木忠志：《內角の和》，頁49。原標題爲〈演劇と状況〉，原出處爲《新劇》雜誌1969年7月號。

25 鈴木忠志：《內角の和》，頁152。原標題爲〈新劇と呼ばれるもの〉，原出處爲《讀賣新聞》1971年1月19日。

臺灣大學學術期刊資料庫

心，柳田國男、島崎藤村、正宗白鳥、田山花袋等人組織「易卜生之會」，研究並引介易卜生的作品。

一九〇九年，小山內薰在成立「自由劇場」的同時，發表一篇叫做〈給演員D君〉的文章，在當中公開宣示：「無論在劇本或者在表演上，我想要爲日本劇壇帶來『眞正翻譯的時代』」。[26]西方的劇本在日本要如何上演成爲日本近代劇場的最重要課題。一九一二年小山內薰暫時放下「自由劇場」的戲劇活動渡歐，前往俄國莫斯科以及歐洲各大城市，看了一九一〇年代最新的戲劇以及歌劇芭蕾等舞台藝術，受到了相當的衝擊。尤其在莫斯科停留期間的二十五天當中總共前往劇院十九次，其中在莫斯科劇院裡觀看了高爾基（Gorky，1868-1936）的《底層》（*The Lower Depths*）、史坦尼斯拉夫斯基所導演的契柯夫的《櫻桃園》、《三姐妹》、《凡尼亞舅舅》，莎士比亞的《哈姆雷特》（*Hamlet*）、梅特林克（Maeterlinck，1862-1949）的《青鳥》（*L'Oiseau Bleu*）等劇作，留下大量，而且詳盡的紀錄。以此次歐遊的觀劇經驗爲中心，小山內薰企圖在日本複製他所看到的西方舞台。一九二四年「築地小劇場」興建完成。當初這個劇場興建的目的，是藉由一座近代劇場建築出發，試圖從劇場技術、舞台美術到表演以及導演等各方面，對於近代劇場展開實驗，而這種實驗所要趨近的目標，是以西方的劇場作爲範本的。劇場落成之初小山內薰發表了一篇以「築地小劇場與我」爲題目的演講，在這篇演講當中提到，關於今後在築地小劇場所演出的劇本，「有兩年之間只會演出西洋的劇本」，其原因是因爲「身爲一個導演，對於日本的劇作家，包含我本身在內，這些劇本完全激發不起我的導演欲望」。小山內薰認爲對於日本人作家所創作出來的那些近代劇本，以往在日本劇壇所嘗試出來的那些表演方法（包括演過西方近代戲劇的歌舞伎演員以及新派劇的演員）、與導演方式就已經足以應付，但是，爲了要趨近他心目中的西方近代戲劇，唯有使用西洋的翻譯劇本，才能更徹底地探索近代戲劇的演員表演以及導演。[27]

就像是「不是歌舞伎，也不是新派」這句話所明示的，日本的「新劇」的近代性建立在與傳統徹底的斷絕之上。而這種斷絕濃縮於小山內薰對於「翻譯劇」的態度當中。小山內薰嘗試將他在莫斯科所見到的舞台移植到日本來，並在築

[26] 小山內薰：〈俳優D君へ〉，《小山內薰全集》（東京市：春陽堂，1932年），卷6，頁2-3。

[27] 小山內薰：〈築地小劇場は何の爲に存在するか〉，《小山內薰全集》，卷6，頁615。

臺灣大學學術期刊資料庫

地小劇場實驗演出他的西方翻譯劇本，爲了徹底演出西方劇本，無論在服裝、道具、甚至在演員身體與動作的細節上，小山內薰必須將外國的生活背景搬到日本來，在舞台當中構建出西方的外國景致，甚至，日本演員在舞台上以必須成爲外國人。小山內薰曾經說過，我們無法離開俄羅斯來談契柯夫。所以小山內薰爲了演出契柯夫而讓他的演員成爲俄羅斯人。小山內薰對於「翻譯劇」的態度，讓他墮入了如永田靖所指出的：小山內薰爲了日本的近代戲劇，而不得不引進歐洲戲劇，而爲了演出歐洲戲劇，在舞台上不得不出現歐洲，而爲了在舞台上出現歐洲，日本人不得不捨棄日本人的外貌而成爲歐洲人。換句話說，小山內薰處在一個「爲了日本而創造戲劇」與「在舞台上成爲歐洲人」之間的矛盾的情境當中。[28]

結語：「西方的劇本」與「日本的身體」的會合

小山內薰的矛盾處境可以說是日本近代戲劇的矛盾處境。日本的近代戲劇成立於與傳統徹底斷絕之上，或者更徹底地說，日本在近代之前也許有「藝能」的傳統，但是日本的「戲劇」的這個概念，並非延續自傳統的「藝能」，在一個歷史的連續性上所成立的概念。因此，身爲一個日本的導演，天生必須背負著小山內薰所曾經背負過的矛盾處境。日本的戰後小劇場運動，表面上是一個顛覆傳統，否定既有的體系的戲劇運動，但是，從另一個角度來看，也許是承襲著小山內薰以來日本戲劇的課題，想要透過演員的身體，尋求日本戲劇的根源：日本戲劇所以成立在這個世界上的理由。

「如果日本人演出西洋的劇本，可是又並非模仿西洋人的戲劇的話，我想要知道這當中將會發什麼樣的事情，以及如何解決這些問題」。鈴木忠志爲了這個問題的解答而著手導演西方翻譯劇本《特洛伊女人》。在這齣戲當中，鈴木忠志使用許多的日本要素，包括能劇演員觀世壽夫，並借用能劇的表演形式使用在他的「加框」手法上。在美學上，鈴木忠志使用歌舞伎當中「殺し場」的處理手法，將原本在希臘悲劇被隱藏在劇場背後的虐殺場景展現在觀衆面前，並以此爲中心重新結構《特洛伊女人》。無論是「加框」、「構成」或者「多重腳色」，鈴木忠志所採取的這些手法並不單純只是企圖以東方的戲劇表現樣式來豐富希臘

28 永田靖：〈日本のスタニスラフスキイ・システムの受容をめぐって〉，臺灣現代劇場的複數史觀國際學術研討會論文（臺北市：國立臺北藝術大學戲劇學院，2010年），頁5。

臺灣大學學術期刊資料庫

悲劇，淺藏在其後的，是對於劇本破壞的欲望。鈴木忠志視身體爲文化的根源，唯有將劇本破壞，身體才有可能顯露出來，這也許是鈴木忠志對於日本特有的「翻譯劇」課題所提出的解答吧。到底，在鈴木忠志所導演的《特洛伊女人》當中，出現了怎樣的身體性呢？我們透過一九七四年這場演出的幾位見證人的眼睛來審視。

評論家扇田昭彥觀察到：

> 《特洛伊女人》是「蹲踞表演的寶庫」，演員表演徹徹底底地以「下賤」的蹲踞姿勢展開，在一開始陸續登場，穿著襤褸衣衫的歌隊演員，以一種腳掌滑行地面移動的方式（摺り足）進場，並且自始至終維持這種姿勢毫無改變。混在歌隊當中進場飾演王妃的白石加代子，除了偶爾稍微起身之外，大部分的身體都是呈現蹲踞姿態的。與公主卡珊德拉一起進場的歌隊所跳的「悲傷之舞」，也是以極度低腰的姿態來呈現。[29]

對於《特洛伊女人》當中的歌隊、觀世壽夫、市原悅子以及白石加代子的表演，毛利三彌觀察到：

> 重心維持在腰部低踞姿態的滑足步行經過十足的訓練，所有的演員傾斜脖子的身體姿態，令人想起以前所看過的土方巽所編的舞踏，看了令人十分感動。[30]

而對於白石加代子的表演，無論是她的特殊聲音表現或者是她的身體，普遍被認爲是一種「接近歌舞伎」的表演方法。長島一雄說：

> 從『老太婆』到『赫卡碧』的角色輪廓，白石以一種她所獨特理解的『歌舞伎』的方式來描繪。在某個情緒到達最頂點的時刻，她原本呈現下腰姿態的一隻腳往右方踏出的同時，面向莫聶拉奧斯的左手的指頭在那瞬間也在一個迴旋之後漂亮地定住，或者在悲劇性台詞的最高潮時，白石的唸白形成某種歌舞伎調（フシ），或者發自胸腔深處的發聲方法彷彿義太夫等等，白石將傳統戲劇的表現力吸收到自己的表演當中，而創造出獨特的表現方法，這點證明了她在表演上的高度水準。[31]

---

[29] 扇田昭彥：〈劇評トロイアの女〉，《美術手帖》1975年3月號（東京：美術手帖出版社，1975年），頁173。

[30] 毛利三彌：〈一 のパロディ？〉，《テアトロ》384期（東京：テアトロ社，1975年2月），頁33。

[31] 長島一雄：〈ヤカンを持った紋付〉，《新劇》1975年3月號（東京：白水社，1975

臺灣大學學術期刊資料庫

同時，竹內敏晴在對談當中提到：「〔白石加代子的表演〕的確讓我們見識到了類似歌舞伎原點的那種發聲法。」[32]

也許，我們可以將《特洛伊女人》視爲「西方的劇本」與「日本的身體」的會合。至於所謂「日本的身體」其本質爲何？對於這個龐大的問題，在本論文當中無法進行更深入的探討。但是，透過對於鈴木忠志《特洛伊女人》導演手法的分析，至少我們可以看出，身爲「東方的」導演的鈴木忠志，在其所導演的希臘悲劇當中，雖然援用許多如歌舞伎、能劇的表演與演出手法，但是這種對於傳統的援用有別於「西方的」跨文化戲劇，是在日本戰後文化處境當中，對於「日本近代戲劇」的發展過程所進行的檢討與批判。

年），頁20。

32 見竹內敏晴、中本信幸：〈演劇時評〉，《悲劇喜劇》193期（東京：早川書房，1975年3月），頁87。但是，有趣的是，白石加代子本身非但沒有受過任何歌舞伎的表演訓練，連歌舞伎的舞台都是進劇團後才偶爾接觸的。在《特洛伊女人》演出後，新劇名演員田村秋子與毛利菊枝來到岩波戲劇廳的後台探望白石加代子。兩人對於白石加代子的表演留下深刻的印象。田村秋子問白石加代子是否從小接觸過日本傳統藝能，或者曾接受過訓練，白石加代子回答：「沒有，歌舞伎，只有在進入早稻田小劇場之後，曾被鈴木忠志帶去看過兩三次，只是這樣而已。」參見宇佐見宜一：〈インタビュー「白石加代子」〉，《悲劇喜劇》193期（東京：早川書房，1975年3月），頁51。

臺灣人文學術期刊資料庫

鈴木忠志《特洛伊女人》當中的東西方交會

林于竝

國立臺北藝術大學戲劇學系副教授

日本的近代戲劇，從「演劇改良（engeki kairyou）」、「新派劇（shinpa）」到「新劇（shingeki）」，始終以追隨、模仿西方的戲劇表現樣式爲主要。我們當然可以將日本的近代戲劇視爲某種「東方」與「西方」戲劇文化交會的產物。而這種交會是在帝國主義的經濟霸權當中所形成的。但是，出現於六〇年代的日本戰後「小劇場運動」，卻是與西方的前衛戲劇運動同步，在東方＝西方的「共時性」的相對關係當中展開。一九七四年，鈴木忠志與能劇演員觀世壽夫（Kanze Hisao）合作，演出希臘悲劇「特洛伊的女人」，在這個作品當中，鈴木企圖以萃取自日本傳統戲劇的表演身體技術與概念來演出希臘悲劇。鈴木忠志將日本敗戰後滿目瘡痍的景象，與「特洛伊的女人」的文本相互重疊。本文企圖透過對於「特洛伊的女人」的作品分析，觀察一個「東方的」導演如何在其所處的文化情境當中，以「非西方的」表演形式來呈現「西方的」劇本。

關鍵字：跨文化戲劇（intercultural theatre）　鈴木忠志（Suzuki Tadashi）　特洛伊女人　日本戰後前衛劇場　希臘悲劇

臺灣大學學術期刊資料庫

East Encountering West in Suzuki Tadashi's *The Trojan Women*

Yu-pin LIN
Associate Professor, Department of Theatre, Taipei National University of the Arts

The main practices of modern theater in Japan, from *engeki kairyou*, *shinpa* to *shingeki*, had imtitated and pursued Western styles of theatrical presentation. We could certainly view modern theatre in Japan as the product of the encounter between the "Eastern" and "Western" theatre cultures, which resulted from the economic hegemony of imperialism. Yet the post-war Little Theatre Movement in Japan, which emerged in the 1960s in an Eastern-Western concurrent relation, paralleled the avant-garde theatre movements in the West. In 1974, Suzuki Tadashi and Kanze Hisao, the Noh performer, collaborated in the production of the Greek tragedy, *The Trojan Women*, in which Suzuki Tadashi attempted to enact the Greek tragedy through body techniques and concepts distilled from Japanese traditional theatre performance. Suzuki Tadashi cross-imposed the ruinous landscape of post-war Japan with the text of *The Trojan Women*. This essay attempts to look into how an "Eastern" director, in his cultural context, enacted a "Western" play by means of a "non-Western" form in the case of Suzuki Tadashi's *The Trojan Women*.

Keywords: intercultural theatre Suzuki Tadashi *The Trojan Women* post-war avant-garde theatre in Japan Greek tragedy

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

林于竝：《日本戰後小劇場當中的身體與空間》，臺北：國立臺北藝術大學，2009年。

小山内薫：《小山内薫全集》，東京：春陽堂，1932年。

大笹吉雄：〈古いバケツの國家〉，《新劇》1975年3月號，東京：白水社，1975年。

毛利三彌：〈一晩のパロディ？〉，《テアトロ》第384期，東京：テアトロ社，1975年2月，頁 32-35。

永田靖：〈日本のスタニスラフスキイ・システムの受容をめぐって〉，臺灣現代劇場的複數史觀國際學術研討會論文，臺北：國立臺北藝術大學戲劇學院，2010年。

宇佐見宜一：〈インタビュー「白石加代子」〉，《悲劇喜劇》 第193期，東京：早川書房，1975年3月，頁 51-53。

竹内敏晴、中本信幸：〈演劇時評〉，《悲劇喜劇》第193期，東京：早川書房，1975年3月，頁 83-87。

長島一雄：〈ヤカンを持った紋付〉，《新劇》1975年3月號，東京：白水社，1975年，頁 18-23。

扇田昭彦：〈劇評トロイアの女〉，《美術手帖》1975年3月號，東京：美術手帖出版社，1975年，頁 172-174。

菅孝行：《戰後演劇》，東京：朝日新聞社，1981年。

鈴木忠志：《 角の和》，東京：而立書房，1972年。

_____：上演台本《トロイアの女》，原作：エウリピデス，翻訳：松平千秋，潤色：大岡信，構成：鈴木忠志，東京：早 田小劇場，1974年。

_____：〈《トロイアの女》で試みたもの〉，《トロイアの女》パンフレット，東京：早 田小劇場，1974年。

_____：〈現代演劇状況と《トロイアの女》〉，《圖書》1974年12號，東京：岩波書店，1974年。

_____：〈住空間としての劇場〉，《新劇》1980年11月号，東京：白水社，1980年。

_____：《騙りの地平》，東京：白水社，1980年。

_____：《見える家と見えない家》，東京：岩波書店，1981年。

_____：〈鈴木忠志獨演30600秒 〉，《鈴木忠志の世界》，東京：新評社，1982年。

_____：《演出家の發想》，東京：大田出版社，1994年。

_____：〈早稻田小劇場利賀山房開場紀念公演〉，《美術手帖》1976年11月號，東京：美術手帖出版社，1976年。

_____：《日本の現代演劇》，東京：岩波文庫，1995年。

Barba, Eugenio. *A Dictionary of Theatre Anthropology: the Secret Art of the Performer*. Trans. Nicola Savarese. London; New York: Routledge, 2006.

臺灣大學學術期刊資料庫