

從「對話」到「說故事」的表演： 鈴木忠志導演《李爾王》

林子竝*

中文摘要

本篇論文將戲劇當作文化的實踐，分析鈴木忠志的作品《李爾王》，思考日本戰後導演如何回應80年代的文化處境。在劇本方面，鈴木忠志藉由「本歌汲取」的手法改編莎士比亞的原作，讓客觀的戲劇事件成為關於「某人的故事」。在導演的手法上，鈴木忠志的《李爾王》與「複式夢幻能」的敘事結構有非常明顯的親近性。鈴木忠志借用能劇的「脇役」的概念，讓李爾王留置在舞臺上，這種場面調度手法讓莎士比亞的《李爾王》不是一個客觀的世界，而是一個透過某個主觀所看到的世界。

在《李爾王》的舞臺當中，鈴木忠志讓「幻視者」李爾王＝老人大部分的時間居於舞臺的中央位置，與他「對話」的其他角色則分散於其兩側。鈴木忠志的舞臺虛構了一個鏡面，折射的人物的位置，創造了劇中人物與虛像人物的對話，將場景置入虛幻當中。「鏡像折射」的場面調度，不只是「虛像化」翻譯劇的西方經典文本，它更改變了演員、角色、觀眾之間的「表演＝身體／語言」關係。其最終朝向的目標，是鈴木忠志所追求的他稱之為「語り（Katari）＝騙り（Katari）」的演員身體性。這種導演美學反映了日本80年代劇場對於日本的現代化過程以及戰後的文化處境的省思。

關鍵詞：鈴木忠志、日本戰後導演、李爾王、夢幻能、語り（Katari）

《戲劇學刊》第二十四期，頁 107-132（民國一〇五年），臺北：國立臺北藝術大學戲劇學院
TAIPEI THEATRE JOURNAL 24 (2016) : 107-132
School of Theatre, Taipei National University of the Arts

收稿日期：2016.3.29；通過日期：2016.6.22

* 國立臺北藝術大學戲劇學系副教授

From “Dialogue” to “Storytelling”: *King Lear* Directed by Tadashi Suzuki

Yu-pin Lin*

Abstract

This study sees drama as a form of cultural practice, analyzing Tadashi Suzuki’s *King Lear* to discuss how Japanese directors responded to the cultural situation in the 1980s. Using the technique of “Honka Dori” (本歌取り) to adapt William Shakespeare’s play, Tadashi Suzuki turns events in the play into “stories of particular characters.” With such techniques of the director, the narrative structure of Suzuki’s *King Lear* has an obviously high similarity with that of Fukushima Mugen-Noh (複式夢幻能). Tadashi Suzuki borrows the concept of Waki (脇役) from Noh to hold King Lear on the stage, and with such a *mise-en-scène* technique, William Shakespeare’s *King Lear* no longer presents an objective world anymore; instead, it is an onstage “illusion” seen through a certain subjectivity.

On the stage of Tadashi Suzuki, an invisible mirror is set. Locations of characters’ mirror images have created dialogues between characters in the play and their reflected counterparts, and thus the stage has been made into a surreal scene. The *mise-en-scène* technique of “reflections of the mirror” not only makes this translated Western classic play a “mirror image,” but also alters the “performance=body/language” relationship among actors, characters and the audience. The final goal, and what Tadashi Suzuki is seeking through this, is the actor’s corporeality which he describes as “Katari (語り, narration) = Katari (騙り, deception).” Such an aesthetic aspect of the director also reflects ideas of Japanese theatre in the 1980s toward the modernization of Japan and the cultural situation after WWII.

Keywords: Tadashi Suzuki, postwar Japanese director, *King Lear*, Fukushima Mugen-Noh, Katari

* Associate Professor, Department of Theatre, Taipei National University of the Arts

一、導演作為一種文化現象

鈴木忠志出生於1936年，是代表日本戰後世代的導演。1961年，鈴木忠志與別役實以及演員小野碩等人成立了「新劇團自由舞臺」，這時期鈴木忠志的作品以別役實的原創作品為中心。於1974年，鈴木忠志擔任岩波劇場藝術總監。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」處理一個完整的「西方翻譯劇本」。《特洛伊女人》代表鈴木忠志戲劇創作歷程的一個階段，同時也反映出70年代日本的文化處境。而首演於1984年十二月的《李爾王》則象徵著鈴木忠志一方面延續、深化著他持續關注的主題，一方面回應著80年代的文化情境。身處於日本戰後「小劇場運動」的旋渦當中，70年代的鈴木忠志以東京為創作的場域，以「加框」與「拼貼」企圖對於根深蒂固於日本近代戲劇當中的「文本中心主義」提出質疑，《特洛伊女人》是鈴木忠志為70年代日本戲劇界所提出的答案。但是，在1976年，鈴木忠志將戲劇活動的據點轉移到極端偏遠的富山縣利賀村，以日本傳統建築所改建的劇場「利賀山房」為基地進行創作活動。同時，在80年代，日本的劇場界脫離與學生運動「安保鬥爭」的關聯，在經濟大好的環境之下，「小劇場」成為具有龐大觀眾動員能力的「文化運動」；而透過「日本基金會」等，在日本政府刻意的推動之下，戲劇成為日本文化輸出的一環。日本導演逐漸活躍於世界的舞臺，受邀參與國際性製作的機會增加。80年代的鈴木忠志開始以全世界為戲劇活動的舞臺，而70年代的日本戲劇當中「文本」與「身體」的命題也有更普遍性的發展。而就戲劇的形式而言，鈴木忠志70年代的《特洛伊女人》有比較多的「歌舞伎」的影子，但是80年代的《李爾王》這個作品受能劇的影響似乎更加明顯。本論文將「導演」視為一種文化實踐的行為，面對日本80年代的文化情境，鈴木忠志如何以作品來回應？本論文將從鈴木忠志關於「表演」、「導演」、「觀眾」、「身體」與「空間」等言說分析理念，並從實際的作品當中企圖解釋鈴木忠志如何透過作品來實踐其文化的理念，並且在這個分析過程當中，試圖觀察能劇的要素與形式如何被鈴木忠志重新活用在作品當中。

二、鈴木忠志與「翻譯劇」：《李爾王》的創作過程

鈴木忠志的《李爾王》首演於1984年十二月，首演的地點是位於富山縣利賀村的「利賀山房」。演出時剛好遇上利賀村的大雪，最後的一個場景，當李爾王抱著女兒柯苔利亞的屍體出現在觀眾面前時，鈴木忠志將「利賀山房」舞臺背後的木板門打開，讓李爾王從真實的大風雪當中進場。觀賞這次演出的法國記者特別以「暴風雪中的李爾王」來稱呼這

個作品。但是，對這場演出，日本國內的關注似乎不大，報章雜誌上的評論或報導並不多見。在1985年夏天的「利賀藝術節」裡，這個作品再次被演出，來自美國的製作人在看了這次演出之後，邀請《李爾王》在美國巡迴演出。1988年，鈴木忠志從四個劇團、12名美國演員當中甄選角色，製作美國版的《李爾王》（美國版的名稱為《李爾物語》（*The Tale of Lear*））。這個版本在美國極受好評，巡迴各地演出共147場，觀眾總人數約八萬人。從此之後，《李爾王》成為鈴木忠志的代表作，不斷受到日本國內以及世界各地的演出邀約，並且開始出現多國語言版。1994年，這個作品受到英國倫敦的皇家莎士比亞劇團的邀請，在「莎士比亞戲劇節」當中演出。1998年四月，鈴木忠志還將這個作品改編成歌劇版《李爾物語》，由細川俊夫作曲。2004年，鈴木忠志接受莫斯科劇院藝術總監塔巴科夫的邀請，赴俄導演俄羅斯版的《李爾王》，鈴木從50位受過史坦尼斯拉夫斯基表演體系訓練的演員當中甄選15名，到日本利賀村接受「鈴木方法」的表演訓練，最後在「契柯夫紀念日」當中演出，此後這個作品更成為莫斯科劇院的定幕劇。

從1984年的首演開始，《李爾王》在多次的演出當中不斷淬鍊進化。劇評家渡邊保是少數從1984年版便開始參與這個作品變化歷程的見證者。在〈鈴木忠志のリア王〉這篇劇評當中，渡邊保提到，在1984年首演的版本，鈴木的劇本只是「將李爾王的故事工整地要約」，「光看這齣戲，莎士比亞所寫的李爾王的故事就完全一目了然，所有對於劇情展開而言不必要的部分，都完全被省略」。¹換句話說，首演版的《李爾王》，在戲劇結構上將莎士比亞的原作依照劇情加以縮減，而並沒有太多的觀點。但是，接著渡邊保在看了1988年於利賀村的野外劇場的演出版本之後，觀察到兩點明顯的變化：一個是「整齣戲被放到一位精神異常老人的幻想這樣的戲劇架構當中」，另一個與首演最大的不同，是「整齣戲以英語演出」。²渡邊保在這篇劇評當中聲稱，從首演的「暴風雪版」到世界劇場版的《李爾王》之間歷經了相當大的變化，而這個變化「是一個導演的足跡，同時也是作為一個作家成熟的過程」。³渡邊保1988年在利賀村所看到的野外劇場版，是同年的美國巡迴版，從劇評可以確定的是，鈴木忠志的《李爾王》在1988年時的版本在形式上已經趨於成熟而完整，在戲劇結構上已經具備今日定幕劇版的各種基本要素。在本篇論文中，對於鈴木忠志《李爾王》的演出版本，基本上以1988年之後的版本為分析對象；在劇本方面，採用出版於2009年的《鈴木忠志演出台本集 II リア王／ディオニソス》；在評論以及演出資料方面，則以1988年之後報章雜誌上的劇評文章為主。

¹ 渡邊保：〈鈴木忠志のリア王〉，《テアトロ》第556號（1989年6月），頁58-63。

² 渡邊保：〈鈴木忠志のリア王〉，《テアトロ》第556號（1989年6月），頁60。

³ 渡邊保：〈鈴木忠志のリア王〉，《テアトロ》第556號（1989年6月），頁63。

三、鈴木忠志的劇本改編

在《李爾王》當中，鈴木忠志將莎士比亞的原作加以重新結構，延續《特洛伊女人》的一貫手法，將《李爾王》的故事重新設定為一位因為家族分崩離析而孤獨地居住在精神病院裡的老人，每天耽溺在他以前曾經看過的舞臺劇《李爾王》當中，並且在回憶當中逐漸與劇中人物「李爾王」同一化而難以自拔。

首先，在角色方面，鈴木忠志將莎士比亞原劇的角色大幅度刪減，只保留了李爾王、三個女兒，與大女婿奧爾巴尼、二女婿康沃爾、大臣葛樂斯德伯爵，與他兩個兒子埃德加與愛德蒙，以及大女兒貢納莉的家臣奧斯華，而刪除了大臣坎特伯爵、法蘭西國王以及勃艮第公爵，但卻增加了原作所沒有的護士的角色。

在場次方面，《李爾王》在莎士比亞的原作當中共有5幕26景，⁴而鈴木忠志截取原劇本，並將它整合成為21個場景，在中間並以一次的短暫的暗燈將全劇區隔成兩幕。大致而言，鈴木版的《李爾王》遵循著原作的場景，在次序上並沒有太大幅度的更動，但是卻刪去了許多場次，並且藉由削減大量的對話縮短了每一場的長度。在這21個場次當中，鈴木忠志保留了「三個女兒述說對父王的愛」、「愛德蒙在葛樂斯德面前陷害埃德加」、「荒野裡的李爾王」、「審判」、「葛樂斯德被挖眼睛」、「發瘋的李爾王與裝瘋的湯姆在荒野的相遇」、「懸崖」、「葛樂斯德與瘋狂李爾王的相遇」以及最後「李爾王抱著柯苔利亞的屍體氣絕身亡」等的場景。在場次的刪除與削減的部分，較明顯的更動有以下幾點：

- (1) 在莎士比亞原作當中，第一幕第一場「李爾王分封國土給三個女兒」的場面，是一個幾乎所有主要人物都到齊的大場景。登場的角色有李爾王、三個女兒、坎特伯爵、葛樂斯德伯爵、大女婿奧爾巴尼、二女婿康沃爾、葛樂斯德伯爵的庶子愛德蒙、法蘭西國王以及布根第公爵。但是，在鈴木的版本裡卻只剩下李爾王與三個女兒登場。開場時，鈴木忠志刪去了開場時坎特伯爵與葛樂斯德伯爵之間的對話，坐著輪椅的病院的老人＝李爾王拿著報紙（＝劃分國土的地圖）進場，從「李爾王要三個女兒述說對父王的愛，以此決定國土分封」的臺詞開始；而在李爾王因柯苔利亞拒絕表白而盛怒，並將小女兒逐出國家的臺詞當中結束第一場。
- (2) 鈴木版的《李爾王》因為刪去了坎特伯爵的角色，因此劇中與坎特伯爵相關的部分也同時遭到刪減。這個變動所造成最明顯的改變是，在原作的第二幕與第三幕之間的轉換。在莎士比亞原作的第二幕最後，大女兒與二女兒在得到國王的權力之後露

⁴ 本論文採取方平的中文翻譯版《新莎士比亞全集29：李爾王》（臺北：木馬文化，2001年）作為與莎士比亞原作比較說明之版本。

出本心，聯手刪滅國王的隨從，在暴風雨來臨之際關上城門，將李爾王放逐（第二幕第四場）。接著第三幕開始於坎特伯爵與隨從之間的對話，鋪陳了法蘭西即將出兵的祕密（第三幕第一場），緊接之後的是李爾王面對暴風雨咆哮的著名場景（第三幕第二場）。但是，在鈴木版當中，原作的第三幕第一場的部分被整個刪除，直接開始於李爾王對暴風雨咆哮的場景（鈴木版第十場）。而且，在原作當中這個場景登場的人物除了李爾王之外，還有弄臣與坎特伯爵。雖然李爾王咆哮暴風雨的臺詞在語言形態上十分接近獨白，但是在形式上卻是以與弄臣之間的對話進行。在鈴木的版本當中，弄臣的角色似乎被置換成精神醫院裡的護士，坎特伯爵不復存在，老人＝李爾王坐在輪椅上，蹲座在一旁的護士一邊看著一本書（莎士比亞的劇本《李爾王》），一邊吃著餅乾。而李爾王咆哮暴風雨的臺詞在鈴木忠志的改編版本當中卻是以完全獨白的形式出現。

- (3) 在原作第三幕第二場之後，場景轉換到葛樂斯德堡當中葛樂斯德伯爵與庶子愛德蒙之間的對話場景。愛德蒙知道法蘭西出兵的消息，準備出賣自己的父親以求得功名。但是，在鈴木的版本當中，緊接在第十場「在荒野裡咆哮暴風雨」的場景之後，是第十一場「茅屋前的審判」，失去理智的李爾王在茅屋裡請求法官升堂審判女兒貢納籥與瑞干，並在盛怒當中想要將瑞干剖心的場景。這個場景的臺詞原本屬於不同的場次（原作第三幕第六景），在鈴木版當中卻被串聯接續演出，從「咆哮暴風雨」到「請求法官審判女兒們」，從第十場接續到第十一場，以老人＝李爾王的獨白的形式一氣呵成。
- (4) 在莎士比亞原作當中，「李爾王在荒野裡咆哮暴風雨」的場景（第三幕第二場）裡有傻子陪伴著李爾王，並與坎特伯爵之間產生對話；而在「請求法官審判女兒們」的場景裡有坎特、埃德加、葛樂斯德與傻子在場照顧李爾王。可是在鈴木版的劇本當中，卻都只有李爾王一人單獨登場，其他人的臺詞均被省略，成了李爾王獨角戲。原劇當中李爾王與傻子之間機智的對答，以及李爾王與坎特與葛樂斯特兩位大臣之間的情誼，在鈴木版當中只剩下李爾王的瘋狂獨白。
- (5) 原作當中第四幕第七景，李爾王在被拯救後與柯苔利亞相見，並對於自己的決定感到懊悔而祈求女兒的原諒，這個充滿父女情感與帶有和解意味的名場景在鈴木版卻整段被刪去。在原劇當中，柯苔利亞有多次出現，並帶出法蘭西國王與出兵的事件支線。對照大女兒貢納籥與二女兒瑞干的花言巧語卻充滿權謀，柯苔利亞與法蘭西國王這兩人角色所象徵的，是無法透過世界的表象體系來加以認知的真情。但是，在鈴木版的《李爾王》當中，柯苔利亞只在戲開場時與李爾王之間的對話當中出現，下一次登場，竟是《李爾王》的最後，以屍體的姿態被李爾王抱出場。在鈴木

版《李爾王》的所有角色當中，柯苔利亞幾乎是比重最輕微的一個。

從以上的這幾點可以看出，所有鈴木忠志對於莎士比亞《李爾王》的「改編」似乎朝向幾個方向：

- (1) 原本莎士比亞的《李爾王》的情節非常複雜，涵蓋了葛樂斯德伯爵、埃德加、愛德蒙、大女兒貢納莉與二女兒瑞干等多方觀點；但是，鈴木忠志的改編讓所有的事件匯集在李爾王一個人的身上，成為李爾王個人的故事。
- (2) 鈴木忠志的《李爾王》更加聚焦在「瘋狂」的主題，強調了李爾王的瘋狂，以及埃德加的裝瘋。
- (3) 鈴木忠志的改編更加強化「淒涼」的主題，凸顯李爾王在「荒原」與「茅屋前的審判」的場景，以及葛樂斯德的破敗命運。就戲劇空間而言，雖然荒野、茅屋、野外等淒涼破敗的場景在莎士比亞原作當中已經不少，但是在鈴木的縮減版當中卻占更大的比重。鈴木忠志的詮釋減低了產生於權力鬥爭與宮廷權謀的戲劇性，卻加重了李爾王、埃德加和葛樂斯德這三位「失敗者」的角色與淒涼風景。

鈴木忠志版的《李爾王》精簡了角色，刪除部分場景，刪減對話，並且使用跳躍與嫁接的方式，縮減了莎士比亞的《李爾王》。表面上，鈴木版的《李爾王》是莎士比亞原作的「縮減版」，但是，鈴木改編的意義與目的卻不僅止於縮減原作的長度與規模。鈴木忠志用「本歌汲取」（本歌取り）這個名詞來說明他對於劇本改編的概念。

「本歌汲取」，原本是日本和歌的創作手法，指的是詩人在創作時，將古代有名歌人的古典作品當中的一句或者兩句，依照著其詩句背後的風景、季節、象徵等，置入自己新創的詩句當中，讓自己的作品與古人的作品之間產生某種呼應。與現代藝術所講求的「原創性」不同，「本歌汲取」一方面繼承古典作品精彩的遺產，一方面讓它在不同脈絡當中產生新的意義。而鈴木忠志用「本歌汲取」這個概念來談論他劇本的「改編」，這種特殊的改編概念更直接的源頭，也許來自日本能劇最重要的作者世阿彌。

世阿彌所創作的能劇的「劇本」（謠曲），尤其是「夢幻能」，並非來自無中生有的想像，大都是從《平家物語》、《源氏物語》等古典經典當中汲取故事內容，改編部分詞章內容所創作的。作為創作素材的以前的文學經典作品，世阿彌稱作「本說」。世阿彌在他的傳書《風姿花傳》以及《能作書》當中，提及「本歌汲取」的劇作法，例如在《風姿花傳》的「第三問答諸條」當中特別強調：一個能劇的成功，首先要找到好的素材，而這個好的素材往往是經典的文學作品。世阿彌認為，一個最上乘的能的曲子，是要「具有確

切的出典（本說），而且創新、優美以及有趣」（「本說正しく、珍しきが、幽玄にて、面白き所あらんを、よき能とは申すべし」），而將這樣的好的曲子「好好地表演，而且獲得成功的話，就是最上乘的能」。

另外，在世阿彌談論能劇的「劇本」創作技巧最重要的《能作書》當中，他指出，要編出好的能劇，首先要從「種」、「作」與「書」這三個途徑（世阿彌稱之為「三道」）開始。所謂「三道」，世阿彌解釋，首先是要知道「種」的道理（能の種を知ること），所謂「種」，就是要找到適合能劇的素材；接著，所謂「作」，是指將所找的素材組合編寫成為能劇（能を作ること）；第三項的「書」，是指開始詞章文字的書寫（能を書くこと）。而能劇的劇作就是要將作為能劇的種子的素材好好理解（本說の種をよく案得して），之後將「序」、「破」、「急」的三體（「三体」），按照五段的結構分配，集合適合這段能劇的文辭，以此添附曲牌，最後完成曲子（序、破、急の三体を五段に作りなして、さて、言葉を集め、節を付けて、書き連ぬるなり）。

世阿彌認為，能劇的表演除了「歌」與「舞」之外別無他物，因此所謂的「種」，就是要為這個曲子在先人所遺留下來的文學資產＝原典（本說）裡頭找出適合的主要角色。而其角色選擇的基準，就在於這些古典文學作品世界裡的角色是否能提供適合歌舞展現的角色個性、情境或者情感。換句話說，能成為能劇角色的，都是具有「本說」的背景，而且適合發展成歌舞的風雅人物；同時，從「本說」當中所截取、匯集成適當的文字，發展成為「幽玄」這種世阿彌所理想的語言形式。因此，世阿彌的「改編」，是從以「書寫文字」為主宰的「源頭文化」（source culture），朝向以「歌」、「舞」等以口傳文為中心的身體文化所支配的「目標文化」（target culture）的轉譯過程。

而「本歌汲取」這種從「本說」的經典文學當中「引用」角色以及部分的文章詞藻的創作方式，可以讓觀眾透過來自「本說」所共有的語言形式，創造舞臺與觀眾之間的溝通。「本歌汲取」讓舞臺並非無中生有地重新出發，而是奠基在「本說」當中所共享的共同理解。也因而，世阿彌強調劇本的寫作要「具有確切的出典（本說）（本說正しく）」，這種根基於文學共同理解的創作可以讓觀眾更快地進入想像的世界。

我們可以歸納出能劇的「本歌汲取」的幾個特徵：（1）並非從新創造前所未有的東西，而是從經典文學作品（本說）的世界當中選取合適的題材來創造；（2）而所選取的「合適的題材」，是指適合用來表現歌舞之美的人物角色。換句話說，「本歌汲取」是從浩瀚的經典文學的世界當中，找到適合表現歌舞的幽玄之美的角色，然後「引用」古典文學的詞章，將它改寫成為表演文本的「改編」過程。而能劇這種「改編」的路徑，尤其是世阿彌的「夢幻能」，是將古典文學世界當中複雜的故事與事件集中在一個人物身上，讓它成為「某人的故事」，然後在舞臺上以角色的「歌舞」這種身體性的表現呈現出來。

在《李爾王》當中，鈴木忠志對於莎士比亞的經典文本的態度也是如此。鈴木的「本歌汲取」概念，承襲了能劇的劇作觀念，但是，卻更加強調對於經典文本的「破壞與再生」，他說：

我用「本歌汲取」（本歌取り）這個字彙所想要表達的是，將那些被大家認為是共同擁有的語言，一方面予以繼承，同時又加以破壞，以此創造出獨自的舞臺世界來的這種行為。說得誇張點，是將一個型，或者價值觀加以破壞，同時卻又創造出另一種型、另一種價值觀這樣的將兩種不同的欲望同時用一次的行動予以滿足的行為，這種比喻也許更容易理解吧。……具體地說，就是喚起以往膾炙人口的作品，或者某種個人的心情感覺，一方面這些語言表現的感覺被再次認識，同時又讓這些語言以截然不同的面貌出現在舞臺上。⁵

以「本歌汲取」的概念對莎士比亞的改編與演出，對鈴木忠志而言，並非單純劇本所隱含的「原意」的再現，而是一種「破壞」與「創新」的行為。「本歌汲取」是鈴木忠志對於「西方經典原作」的態度，而這個態度包括了對於「西方經典」的破壞，以及從此破壞當中所誕生的新契機。但是，鈴木忠志的《李爾王》對於莎士比亞的經典「文本」究竟是如何「破壞」？又如何同時帶來「創新」？為了回答這點，我們有必要對於鈴木忠志《李爾王》的導演手法進行分析。

四、鈴木忠志的導演手法

1984年十二月首演的《李爾王》，演出的地點是在富山縣利賀村的「利賀山房」。因為改建自木造的傳統家屋，「利賀山房」舞臺的地板為木板，主要的表演區四周有四根柱子，結構類似能劇的舞臺。而鈴木忠志也十分意識到與能舞臺的類似性，刻意將「利賀山房」舞臺的空間特性置入他的作品當中。《李爾王》的舞臺並無任何裝置或者道具，鈴木忠志利用「利賀山房」原本的舞臺的空間結構作為表演的區域。「利賀山房」的舞臺後方，有六片木拉門，拉門關閉時彷彿能舞臺背後的「鏡板」。在《李爾王》的演出當中，這六片木門時而關閉，時而開啟，作為演員進出場之使用，而鈴木忠志利用拉門所區隔的空間，劃分「現實」與「幻想」的兩個次元。正也因為「利賀山房」舞臺空間結構已經置入《李爾王》當中，成為作品的一部分，因此無論是國內公演或國外的巡演，都會攜帶這

⁵ 鈴木忠志：《內角の和》（東京：而立書房，1972年）。頁231。

「利賀山房」的六片木拉門，安裝在所演出的舞臺上，將現代劇場改裝成「利賀山房」空間。

鈴木忠志將《李爾王》重新設定成為「一個孤苦無依的老人所幻想的李爾王的世界」，這個因為被家人所遺棄，而獨自居住在精神病院的老人幻想自己是李爾王。在開場時，舞臺後方的六片木門呈現開放狀態，一位坐在輪椅上的老人從右舞臺的花道穿越木門後方甬道緩步進場。根據渋谷義彥的描述，開始的情景如下：「在漆黑的舞臺上，一個男人出現在聚光燈底下，男子坐在輪椅上讀著報紙，抬起頭，伴隨韓爾德（Georg Friedrich Händel）的曲子〈Largo〉響起，《李爾王》裡面的所有人物出現在燈光當中。男子成為李爾王，男子的幻想世界顯現在觀眾面前。」⁶鈴木花了很長的時間篇幅讓老人在靜默中進場，之後在韓爾德的曲子當中，三姊妹、葛樂斯德、愛德蒙、埃德加、奧爾巴尼、康沃爾等劇中人物從木門後方現身，以緩步進場走到定位後，才開始李爾王要求三位女兒各自表述對於父王的愛的臺詞。在由臺詞所啟動的情境以及人物之間的衝突藉由對話正式發動之前，鈴木忠志的舞臺先以演員樣式性的步行的「進場」揭開序幕。

韓爾德的〈Largo〉象徵老人腦袋裡的世界，隨著音樂的增強，老人的幻想力道也越來越加劇。最後老人終於完全耽溺於「李爾王世界」裡，此時，《李爾王》的其他所有角色成為具體的肉身，現身在舞臺上。而這個由想像層面的「幻影」到具體的角色的現身的過程，鈴木忠志使用演員的「步行」來呈現。在舞臺上，演員從木拉門後方的區域透過「步行」，移動到觀眾正面舞臺的區域。

演員的「步行」登場這個十分樣式性的表演形式不只是在《李爾王》的開場被使用，它更貫穿了整齣戲，成為舞臺風格的基本形式。這種「步行」的登場形式有別於近代舞臺概念當中劇中人物進入戲劇空間的「登場」，而是以演員的身分，或者更精確地說，是介於「演員」與「角色」之間的存在狀態。那時演員的身體狀態有如尤金諾·芭芭在《劇場人類學辭典》（*A Dictionary of Theatre Anthropology*）當中所提出的「前表現性」（pre-expressivity）概念，或者戲劇人類學家渡邊守彰對於日本能劇當中「步行」表演所提出的「虛構的身體」⁷的概念。利用能劇的「虛構的身體」的表演形式，鈴木忠志在舞臺上創

⁶ 渋谷義彥：〈シェイクスピア異文化演劇の様式性——鈴木忠志演出『リア王』をめぐる〉，《県立新潟女子短期大学研究紀要》第45號（2008年），頁159-165。

⁷ 尤金諾·芭芭（Eugenio Barba）的所謂「前表現性」的概念，是他在觀察許多表演，尤其是東方的表演樣式當中，發現在尚未進入角色的動作或者情感前，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為「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角色與演員日常身體之間的次元，他稱能劇演員這種介於角色與演員日常次元之間的身體性為「虛構的身體」。渡邊守彰認為，西方的劇場是「虛構的角色」，但是東方的劇場在虛構的角色之前首先是「虛構的身體」。見Eugenio Barba, and Nikola Savarese. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. trans. Richard Fowler. (New York: Routledge, 2006), p. 195.

造出一個不屬於「演員」，也不屬於「劇中人物」的中介狀況，以這樣的形式，讓原本屬於莎士比亞的《李爾王》世界被框定在「幻想」的次元當中。

緊接在「三個女兒述說對於父王的愛」的場景之後，是「愛德蒙在葛樂斯德面前陷害埃德加」的場景。當然，在這個場景當中李爾王原本不應該在舞臺上，但是，因柯苔利亞拒絕言語奉承而盛怒的李爾王將三女兒逐出國門之後，鈴木忠志卻讓老人＝李爾王留在舞臺上。在愛德蒙進行他的詭計之時，坐在輪椅上的老人＝李爾王背對著愛德蒙等人以及觀眾，縮瑟在後舞臺上。不只如此，之後的「瑞干與康沃爾商量減少李爾王侍從」、「愛德蒙與埃德加的對話」等場面，這些原本不該在李爾王面前發生的場景，鈴木忠志依然讓李爾王留在舞臺上。整個第一幕當中，老人＝李爾王從未離開舞臺。這種場面調度，彷彿藉由精神異常老人的「幻視」的能力，讓原本不存在的「李爾王的世界」現前在觀眾的面前。換句話說，觀眾是透過「李爾王」看到莎士比亞的《李爾王》世界裡的其他角色。在鈴木版的《李爾王》裡，精神異常的老人不只是個角色，更是敘事形式裡的決定性的要素。

鈴木忠志將《李爾王》重新設定成為「一個孤苦無依的老人所幻想的李爾王的世界」，這樣的改編手法，讓莎士比亞的《李爾王》脫離原本的意涵，被置入一個括弧當中。這種面對「故事（事件）」的態度，就像是洪谷義彥所說的：「鈴木提示給觀眾的，是某個人物所想像的令人印象深刻的故事的世界」，而這種形式「與被歸類為複式夢幻能的能劇的故事結構非常接近」。⁸洪谷義彥觀察到，鈴木忠志的《李爾王》舞臺所提示的，不是客觀的世界，而是一個透過某個主觀所看到的世界。而這種提示世界的方法，非常類似世阿彌所創發的「複式夢幻能」的敘事結構。

「複式夢幻能」是最代表能劇的一種類型。能劇的演員有兩種「行當」，⁹分別是演主角的「仕手」（shite）以及演配角的「脇役」（waki）。在夢幻能當中，主角（仕手）所扮演的角色通常是亡靈，而配角所扮演的角色通常是一名雲遊四海的旅僧。「複式夢幻能」通常分成前後兩半場，前半場由配角先進場，旅僧在雲遊途中來到一個地方，直覺到此地的不尋常之處，從地方居民的口中得知關於這個地點的故事；後半場通常發生在旅僧的睡夢中，剛剛故事中的主角以亡靈的姿態登場，面對旅僧以第一人稱的方式再次說明關於自己的過去的故事。在敘述當中，鬼魂逐漸回憶起生前的種種，過去的情愫如潮水般湧至，隨著情緒的高昂，亡靈起身而舞，吐露因被過去的情所牽絆，以中陰身徘徊在人世間無法超脫的痛苦。最後，在旅僧的誦經迴向之後，鬼魂消失在月夜裡。夢幻能的最終局，

⁸ 洪谷義彥：〈シェイクスピア異文化演劇の様式性——鈴木忠志演出『リア王』をめぐる〉，《県立新潟女子短期大学研究紀要》第45號（2008年）。頁162。

⁹ 因為所謂「仕手」或者「脇役」並非指示角色或者演員，而是一種「前角色」的概念，由技藝特殊分化的演員所專屬擔任，因此借用「行當」的用語來解釋。

是旅僧從夢中醒來，在感嘆世間無常浮生若夢當中退場。

夢幻能在形式上，是「主角一人中心主義」，主要的表演任務以及觀眾觀看的對象，都落在主角一人的表演上，配角（＝旅僧）的主要任務，在於引出主角，形成「框架」的作用。在主角出現之後，配角則會在「本舞臺」¹⁰右前方的柱子（被稱作「脇柱」）的前面背對觀眾蹲下，一直到主角的表演結束、退場後，方才起身退場。雖然配角的主要功能在於引出主角，但是對於夢幻能的形式而言，卻是不可或缺的要素。田代慶一郎在《夢幻能》書中提到，與鬼魂相遇原本是個特別的經驗，而這個經驗是在旅僧的夢境，這個十分個人的狀態當中，但是在夢幻能的形式裡，「旅僧的耳朵與眼睛，成為觀眾的耳朵、眼睛，旅僧的功能，就是成為將不可思議的經驗傳達給觀眾的媒介」。¹¹在某種程度上，配角旅僧的角色，如同野上豐一郎所說的，是「觀眾的代表者」。

鈴木忠志的《李爾王》，以「坐在輪椅上讀報紙的老人」的進場為開場，從「李爾王要求三位女兒各自述說對於父王的愛」的臺詞起，輪椅老人開始進入了「李爾王的幻想」裡。之後，儘管已無李爾王的臺詞，但是，老人＝李爾王仍然留在舞臺上。鈴木忠志所設定的「輪椅上精神異常的老人」的角色，在敘事功能上相當於「複式夢幻能」結構當中的「配角＝旅僧」。而如同「夢幻能」，觀眾透過無論在宗教信仰上，或者在角色上都具有特異能力的「旅僧」的眼睛與耳朵，聽到、看到原本不可視的特別經驗。在鈴木忠志的《李爾王》裡，觀眾藉著老人的「瘋狂」的特殊能力，透過「幻視」，得以「看到」原本不可見的「李爾王的幻影」。透過「老人」這個類似夢幻能的典型角色的作用，鈴木忠志讓莎士比亞的《李爾王》由一個可以被直接體驗的「客觀世界」轉化成為一個「被中介的特殊經驗」。

透過「瘋狂的老人」這個「特殊能力者」，將《李爾王》置入「夢境」或者「幻想」當中，以一種「被中介的經驗形式」現前於當時的觀眾的面前。對於這種導演手法，我們無法單純將之還原為鈴木忠志的「個人風格」，或者他對於莎士比亞的「詮釋」。如果將「導演」視為文化之間的「翻譯行為」，我們必須問，為何鈴木忠志不像其他先前的日本導演一般，「直接」演出莎士比亞，以一種「客觀對象」的形式提示在日本觀眾面前？作為日本戰後小劇場運動重要旗手的鈴木忠志，他所面臨的文化處境為何？《李爾王》並非日本的原創劇本，而是經過翻譯轉介的西方文本。面對翻譯自西方的經典文本，鈴木忠志

¹⁰ 傳統能舞臺，主要表演區大小為三間四方（約5.5×5.5公尺），包含三面露空被稱作「本舞臺」（honbutai）的區域，以及位於「本舞臺」左後側，連接演員化妝間「鏡の間」（kagami no ma）與「本舞臺」的迴廊式表演空間「橋掛かり」（hashigakari）。觀眾席則圍繞著「本舞臺」以及「橋掛」分為「正面」、「中正面」以及「脇正面」三個區域。在空間意涵上，「鏡の間」象徵著「あの世」（ano yo），也就是屬於死者的「靈界」；而「本舞臺」的空間象徵著對於角色而言的「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「本舞臺」的「橋掛」，意謂著生與死的交界。

¹¹ 田代慶一郎：《夢幻能》（東京：朝日新聞社，1994年）。頁55。

所採取的導演手法，反映了他對於自身文化處境的省思。因此，我們有必要重新審視「翻譯劇」在日本近代戲劇的發展過程當中所占有的特殊位置。

五、「翻譯劇」在日本近代戲劇中的特殊位置

鈴木忠志與同時期的日本小劇場運動者一樣，都是以「反新劇」展開他們的戲劇活動的。所謂「新劇」，是以寫實主義為主的日本近代戲劇。但是，鈴木忠志的「反新劇」的對象，更加明確地鎖定在對於「翻譯劇」的反對。所謂「翻譯劇」，是日本在其近代戲劇的發展過程當中所出現的以演出翻譯西方經典文本為內容的戲劇。鈴木忠志的「新劇批判」，首先針對新劇為了「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的這種特有的「表演傳統」進行批評。在一篇於1971年所發表的文章當中，鈴木忠志批判道：

所謂新劇這種舞臺最大的特徵，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，為了劇本的要求，極盡模仿之能事。¹²

新劇的演員為了「忠實地」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，鈴木忠志稱這種表演為「翻譯劇表演」。其中的最大問題，在於新劇為了模仿西方的劇場，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」。¹³對於鈴木忠志而言，新劇的表演體系否定了自己的身體，而獨立發展成為一種與自我的生活經驗毫無相關的「抽象的技術體系」。換句話說，對於鈴木忠志而言，日本近代戲劇的發展過程，同時也是在表演身體性的範疇當中的文化自我的喪失過程。而這點對於鈴木忠志這個世代的戰後劇場人而言，是不得不面對的文化處境。而為了更明確理解鈴木忠志所謂的「抽象的技術體系」的形成背景以及實質內涵，我們有必要重新審視在日本近代戲劇的形塑過程當中「翻譯劇」所扮演的特殊角色。

嚴格地說，「新劇」並不是某一種特定的劇種，而是日本近代戲劇在發展過程當中出現的一個約定俗成的概略性名詞。在近代日本戲劇史的研究當中，一般對於日本「新劇」

¹² 原標題為〈新劇と呼ばれるもの〉，原出處為《読売新聞》1971年1月19日。現收錄於：鈴木忠志：《内角の和》（東京：而立書房，1972年）。

¹³ 鈴木忠志：《内角の和》（東京：而立書房，1972年）。頁152。

的誕生的幾個學說，戲劇學者增田秀彥做如下的整理歸納：（1）以「新劇」這個用語誕生的明治初期作為「新劇」誕生的起點，將在這之後所有的戲劇的近代化過程當作「新劇」的歷史所進行的戲劇研究。（2）以出現於1910年代的「文藝協會」與「自由劇場」作為出發的新的戲劇作為「新劇」的誕生所進行的歷史研究。（3）將以設立於1924年的築地小劇場為中心的一系列戲劇活動視為「新劇」所進行的戲劇研究。¹⁴

增田秀彥對於這三種學說分別提出其不足之處，認為這三個對於「新劇」的定義都無法有效地涵蓋日本的「近代戲劇」¹⁵的實際情況。但是，從這三個學說當中，我們至少可以窺見日本近代戲劇發展的漫長過程。明治維新之後，日本的近代戲劇在「劇本」以及「舞臺」（導演）這兩個方向上都各有發展，出現許多劇作家以西方對話式的劇本為範本嘗試書寫現代文本；另外，則有小山內薰等人以近代的導演（當時稱作「舞臺監督」）的概念開始導演舞臺作品。而當時這些導演所演出的劇本，包括早期如川上音二郎或者伊井蓉峰等「新派」把莎士比亞等西方劇本放置到日本的時空以及社會背景加以改編的「翻案劇」，以及翻譯自西方劇本的所謂「翻譯劇」，以及由日本劇作家所創作的「創作劇」。出現於明治時期的「翻案劇」，是對於以莎士比亞為主的西方劇本的加以改編，這種改編的方向，在內容上是將西方劇本的情節重新放置於日本的時空與社會背景當中，但是，在舞臺的表現形式上，是在當時的日本。那時，近代寫實主義或者是以白話文為中心的表演體系尚未成立，為了遷就於當時尚未擺脫歌舞伎表演形式的演員與觀眾，故將原本屬於西方劇本的語言改造成適合歌舞伎的表演體系的身體性的劇本。「新派」的「翻案劇」，相對於之後的「正劇」或者「新劇」，其「和洋折衷」的樣式往往被視為歷史的過渡，在發展過程當中成為否定的對象。「創作劇」是日本作家企圖擺脫以身體性表演為前提，由帶有節奏與旋律的歌舞伎的舞臺語言體系所創造的貼近日常生活的語言的劇本。而「翻譯劇」，則是直接翻譯自西方戲劇文學的作品。但是，姑且不論增田秀彥所謂「新劇」定義上的曖昧性，小山內薰的理念以及築地小劇場的實驗形塑並且決定了日本近代戲劇的發展方向與樣貌，這點是毫無疑問的。

¹⁴ 增田秀彥：《小山內薰と二十世紀演劇》（東京：勉誠社，1999年）。頁7。

¹⁵ 增田秀彥對於這三種學說均提出批評：在第一種學說的研究當中，只要是出現在明治初期以後的戲劇都被視為「新劇」，增田秀彥認為這種觀點：「並未檢討到戲劇當中近代性（現代性）的問題，只是單純地相信，以為明治維新之後就進入了所謂近代（現代），認為近代化的戲劇就是所謂「新劇」，也因此產生「新劇」與「近代劇」之間的混淆，這種混淆造成「新派」戲劇也被歸納在「新劇」範疇當中的結果。在第二種學說當中，以坪內逍遙的「文藝協會」以及小山內薰的「自由劇場」的登場作為日本「新劇」出現的里程碑。但是，增田秀彥指出，這種研究觀點「並沒有檢討到文藝協會與自由舞臺之間的差異，將兩者都視為『新劇』，安逸於小山內薰本身對於『不是歌舞伎，也不是新派劇的新的戲劇』的界定，以至於一味地認為『新的戲劇』就是『新劇』」。詳請參考：增田秀彥：《小山內薰と二十世紀演劇》（東京：勉誠社，1999年）。而在第三種學說當中，研究者將築地小劇場視為「新劇」，因而築地劇場以前的戲劇發展被當作「新劇」的前史，但是增田秀彥則批判這種研究，認為這種前史的概念僅止於一種「假設」，而不具任何的意義。

1924年五月，築地小劇場的開場前夕，小山內薰在一場由「應慶義塾劇研究會所」所主辦的演講會當中公開表示，築地小劇場在開始的兩年間將不會演出日本劇作家的作品。¹⁶這個演講內容後來刊登在《三田新聞》當中，引起了當時日本的劇作家，尤其是以菊池寬、山本有三、久保田万太郎、長田秀雄、岸田國士等人為首的所謂「演劇新潮」派作家們的強烈反彈。之後雙方展開了一段日本戲劇史上有名的「築地小劇場論爭」。當天小山內薰的演講內容後來以〈築地小劇場與我〉（築地小劇場と私）為篇名收錄在菅井幸雄所編的《小山內薰演劇論全集》第二卷裡。

為什麼不演出日本的作品呢？對於這個問題，簡單地回答，那是因為身為導演，日本的既有的劇作家，即使也包括我自身在內，他們的作品並不引發我任何導演的欲望。只要是能引發我們導演的欲望的話，無論是哪個國家的作品，我們都樂意搬上舞臺。……這絕不是對於日本的作品有偏見，或者只想模仿西方，而是因為日本的劇本完全沒有那種刺激，所以我們只好演出西方的劇本。¹⁷

小山內薰說明，築地小劇場不演出日本劇作家作品的理由，是因為日本的劇作「並不引發任何的導演欲望」。當時的日本劇作為何無法引發導演欲望，小山內薰之後又發表一篇文章做了更詳細的說明。在一篇標題為〈築地小劇場為何而存在〉（築地小劇場は何の為に存在するのか）（1924年8月）的文章裡，小山內提到，興建築地小劇場是為了三個目的：「為了戲劇」（演劇の為）、「為了未來」（未來の為），以及「為了民眾」（民眾の為）。所謂「為了戲劇」，小山內說明：

築地小劇場，就像是所有的劇場一樣，是為了戲劇而存在。築地小劇場是為了戲劇，而不是為了劇本存在。劇本是文學，為了文學而存在的機構是報紙，是雜誌，是書本，是印刷的出版品。為了文學而存在的不是劇場。要享受劇本，也就是要享受文學樂趣的最佳場所，最舒適的莫過於書房了。劇場是提供戲劇的機構。劇場不是介紹劇本的場所。築地小劇場是為了戲劇的目的而尋求劇本，而不是為了劇本的目的而尋求戲劇。……築地

¹⁶ 之後的築地小劇場，的確有如小山內薰所宣告的，在兩年之間完全只演出西方的翻譯劇本，一直到1926年的三月，築地小劇場才由小山內薰演出坪內逍遙的劇本作品《役的行者》（役の行者）。到1929年分裂為止，根據筆者統計，築地小劇場總共演出88齣舞臺作品，其中日本人劇作家的作品只有24齣，而大部分都是所謂的「翻譯劇」的作品。

¹⁷ 菅井幸雄編：《小山內薰演劇論全集》（東京：未來社，1965年）。第二卷，頁44。

小劇場的價值在於所提供的戲劇的價值，而非所使用的劇本的價值。¹⁸

小山內薰在這篇文章當中強調「築地小劇場是為了戲劇，而不是為了劇本存在」，他明確區分「劇本（Drama）的價值」與「劇場（Theatre）的價值」之不同，而將築地小劇場的目標設定為是對於「劇場價值」的實驗與追求。從這點看來，小山內薰對戲劇的概念並非像鈴木忠志所批判的那類將劇本視為文學，賦予劇本無上地位，並以劇本的演出為唯一目的的「文本中心主義」作品。接著，小山內薰在「為了未來」當中，認為築地小劇場不是為了現在既有的日本戲劇，而是為了「未來的劇作家、未來的演出家、未來的演員」，為了「未來的日本戲劇」而存在。而因為這個理由，築地小劇場不使用日本劇作家的劇本。小山內薰說：

築地小劇場在某些時期只使用西方的劇本，這並不是偏好新奇的東西，也不是崇洋，也不是對於日本劇本的絕望。築地小劇場是為了給尚未來到的日本劇本創造出未來的戲劇藝術而努力的。當今日本的劇本，就像是這些既有的作家所寫的那些作品一樣，單憑當今歌舞伎或者新派劇演員所受的寫實訓練，就足以應付。從最近那些稍具有新知識的歌舞劇或新派演員，他們大都能夠毫無困難地演出（這些劇本），並且得到莫大成功的這點，便印證了這個事實。我們所期待的未來的日本劇本，是只憑歌舞伎或者新派劇的表演所無法解決的那種劇本。我們為了未來劇本的到來，我們現在非得備妥我們自己的新的戲劇技藝（新しい劇術）不可。¹⁹

小山內薰認為，築地小劇場成立的目的，是為了「未來的戲劇」；而現有的日本劇作家的劇本，它們的演出以及表演方式，憑藉著歌舞伎以及新派劇演員的技藝已經足以應付。在這裡，小山內薰所提及的「歌舞伎以及新派劇演員的技藝足以應付」的舞臺，是針對當時日本新劇所面臨的狀況而言的。1913年，代表著日本新劇第一階段發展的「文藝協會」（前期文藝協會成立於1906年）解散。接著，1914年，「自由劇場」在實質上停止活動。1918年島村抱月死去，隔年一月，在島村抱月的一周年忌那天，松井須磨子自殺，被視為繼承「文藝協會」新劇運動的「藝術座」崩解，明治時期以來新劇的發展至此面臨一個停滯的狀態。但是，進入20年代，新劇的活動卻進入了第二個高峰期，各種劇團與演出頻繁。但是，主導這波新劇風潮的，並不是新劇的演員，而是承襲「自由劇場」時期所累

¹⁸ 菅井幸雄編：《小山內薰演劇論全集》（東京：未來社，1965年）。第二卷，頁48。

¹⁹ 菅井幸雄編：《小山內薰演劇論全集》（東京：未來社，1965年）。第二卷，頁48-49。

積的寫實主義舞臺表演經驗的歌舞伎演員，以及延續歌舞伎表演樣式的新派演員。

除此之外，在「藝術座」解散後，東京的劇界紛紛被松竹、帝劇、市村座等新興資本家所掌握，戲劇藝術家被資本家所買收，對於藝術理想的嘗試幾乎成為不可能。小山內薰對此時日本的戲劇氛圍極度厭惡，他在一篇發表於1922年，標題為〈小劇場與大劇場〉（小劇場と大劇場）的文章當中指出：「如果問日本戲劇界最邪惡的東西是什麼？……我的答案是『興行師』，也就是『資本家』。」²⁰

在當時的背景之下，小山內薰寄望即將落成的築地小劇場能為當時的日本新劇運動的困頓帶來一個突破口。而其目標，在於尋找「新的戲劇技藝」（新しい劇術）。小山內薰所謂「新的戲劇技藝」到底指的是什麼，這點有待更進一步研究，但是，以下有幾點是我們可以確定的：（1）當時由歌舞伎或者新派演員所主導的「近代戲劇」，雖然已脫離了傳統戲劇的範疇，某種程度實現了「寫實主義」的表演與舞臺形式，但是，這離小山內薰所想像、指向的近代戲劇仍有很大的一段距離。（2）當時日本劇作家所創作的「創作劇」，對於小山內薰而言，距離真正的近代劇本仍有一段距離。因此這類劇本的演出對於新的舞臺形式的探索無所助益。（3）當時日本既有的「近代戲劇」，因為與商業主義盤根錯節的結合，已經徹底失去實驗新舞臺表現形式的空間與可能性。

將「翻譯劇」的演出作為演員的表演以及舞臺的設備、燈光、音樂等技術的實驗，換句話說，為了在日本實踐近代戲劇的「劇場（Theatre）的價值」，非得借用西洋的「劇本（Drama）的價值」才能達到，這是日本近代戲劇的弔詭。

用西洋的「翻譯劇」來實現日本戲劇的近代性，小山內薰的這種想法在築地小劇場時期之前就已經存在。小山內薰在一篇發表於1919年，叫做〈翻譯劇的命運〉（翻譯劇の運命）的文章當中表示：「翻譯劇是為了日本未來的舞臺，演員的演技、舞臺的設備、燈光、音樂等等，為了這些所必須的東西。認為翻譯劇離日本舞臺很遠的這種想法，是過時的。講白一點，那根本是戲劇門外漢的想法。」²¹小山內薰將「翻譯劇」視為為了達成日本近代戲劇發展所必須的「糧」，或者「營養」。

在另外一方面，小山內薰認為，唯有與傳統斷絕，才能開創新的舞臺技藝，他在〈築地小劇場為何而存在〉當中提到：

造就歌舞伎傳統的，是歌舞伎的傳統，造就新派劇的傳統的，是新派劇的傳統，讓那些傳統的繼承者，來造就那些傳統的繼承。而築地小劇場的使

²⁰ 菅井幸雄編：《小山內薰演劇論全集》（東京：未來社，1965年）。第二卷，頁21。

²¹ 菅井幸雄編：《小山內薰演劇論全集》（東京：未來社，1965年）。第二卷，頁86。

命，是完全脫離那些傳統。²²

小山內薰否定了當時由歌舞伎或者新派的演員在舞臺上所進行的寫實主義的演技，其主要理由是，他們各自懷抱著各自的傳統，很顯然地，小山內薰所想像的日本的未來的戲劇方向，是與這些傳統全然無關的全新創造。日本新劇的近代性，建立在對於傳統與歷史連續性的斷絕之上，而這種斷絕，表現在日本戲劇史上的具體事實是，在築地小劇場裡所進行的「翻譯劇」的一連串演出實驗。

為了實踐日本近代戲劇的「劇場（Theatre）的價值」，非得借用西洋的「劇本（Drama）的價值」才能達到，為了追求「新的戲劇技藝」，必須透過「翻譯劇」的演出。這種日本近代戲劇的弔詭性，根基於小山內薰對於戲劇的某種暗默的理解。首先，（1）小山內薰認為西方的經典劇本超越民族文化差異，具有普遍性的價值，不會因為翻譯而有所折損或者改變。其次，（2）這類經典劇本的演出，是根基於某種客觀的技術（技藝），因此透過演員的演技、舞臺的設備、燈光、音樂等的劇場實驗可以逐漸達到。換句話說，小山內薰所想要的「新的戲劇技藝」（新しい劇術），是超越各個的社會文化的背景差異，具有共通標準，可以透過翻譯以及技術性實驗予以達成的客觀對象。

在日本近代戲劇的進程當中，小山內薰的「築地小劇場」進行了兩種否定作用：一個是，基於「現代性」對於過去一切傳統的否定性。小山內薰否定歌舞伎或者新派劇等奠基於傳統樣式的表演形式。這點意味著小山內薰不認為戲劇是一種根植於生活風土身體性所創發的表現樣式，以及這種身體的表現樣式具有其歷史發展脈絡的連續性；另外一個否定是，小山內薰不認為「劇本」是一種根植於生活語言的表現形式，是身體在其活生生的日本語語境當中所進行的發語行為。小山內薰的現代性，奠基於對於歷史的連續性或者對於傳統的斷絕之上。而這種斷絕卻讓當時的「翻譯劇」以一種「否定性」的概念原理，無論在日本語的語言上，或者在於表演的身體性上，遠離與文化脈絡及生活經驗之間的指涉性連結，而在築地小劇場這個「實驗室」當中形成獨自的符號體系。

六、語言的身體性

劇本的翻譯並不只是在兩個語言體系之間的語言記號的轉換，正如帕維斯（Patrice Pavis）所主張的，舞臺上的「演出」（*Mise-en-scène*），包括導演的場面調度、演員的表演，以及舞臺燈光、服裝的設計等，是一個文化與文化之間的「翻譯」過程。²³帕維斯

²² 菅井幸雄編：《小山內薰演劇論全集》（東京：未來社，1965年）。第二卷，頁49。

²³ 帕維斯（Patrice Pavis）在他的*Theatre at the Crossroads of Culture*書中以「砂鐘模型」來解釋戲劇當中文

認為，舞臺的演出，是從所謂的「源頭文化」（source culture）朝向「目標文化」（target culture）的轉譯過程。帕維斯主張，在這個過程當中，「目標文化」對於「源頭文化」而言，在文本的轉化過程當中具有決定性的力量。所謂「翻譯」的行為，是「目標文化」預先形塑了文本將會有的樣態，並決定記號或者文化要素的選擇與取捨方向，將源頭的各種文化要素牽引拉往「目標文化」方向的移動。

但是，帕維斯所提出的「砂鐘模型」只適用於當「源頭文化」與「目標文化」處在平等狀態的理想形態當中。在現實的歷史與社會裡，「源頭文化」與「目標文化」往往處於勢力不均等的狀態。「翻譯」的行為通常不是文化間對等的交會，而是文化霸權的結果。在日本近代戲劇「新劇」的形成過程當中扮演決定性角色的「翻譯劇」，其「演出＝翻譯」所展現的樣態與形式，原本應當朝向日本觀眾所身處的「目標文化」的方向，但是卻因為在西方文化霸權之下，結果不斷趨勢於其西方強勢文化源頭。鈴木忠志所批判的「新劇」，就是這種逆向的文化翻譯。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。²⁴

對於戲劇而言，翻譯的過程所要朝向的「目標文化」，是每個語言在作為記號之前，都各自具有的獨特的節奏或者發語的身體性，鈴木忠志用「肉體的生活史」以及「無意識的生活史」來指稱這種語言的身體性。整個「演出＝翻譯」的過程，其終極指向的「目標文化」，是背負著「無意識的生活史」的演員的身體性。正是這種根植於生活經驗的身體性，預先形塑了文本語言的樣態，決定舞臺記號以及文化要素的選擇與取捨，牽引著對於「源頭文化」的詮釋＝表現方向，而讓舞臺具有「現實性」（reality）。

日本的傳統藝能是以「說故事」（語り物）為根源所發展出來的表演體系，而「近代戲劇」卻是以西方「再現」為精神根源，以「對話」為形式的「劇」（Drama）。日本「近代戲劇」的發展過程，是以「翻譯劇」為中介，在文化霸權之下所進行的逆向翻譯，

化轉譯的過程。位於砂鐘上端的是劇本所來自的「源頭文化」（source culture）；而劇本經過翻譯轉換所朝向的觀眾所處的那端，在帕維斯的模型當中就是位於砂鐘底部的「目標文化」（target culture）。而所謂的「翻譯」同時也是「上演」的過程，在這過程當中，來自「源頭文化」的各種意義、節奏、象徵與寓意、音韻等，都必須朝向適合「目標文化」的方向進行改編與轉化。在劇場中，來自「源頭文化」的轉換必須經過一個逐漸狹窄的頸部，然後再通往寬廣的「目標文化」。而在這過程當中，帕維斯提出十一個文化轉換的條件。這些轉換的條件，包括「文化塑型」（culture modeling）、「藝術性的塑型」（artistic modeling）、「演員的準備工作」（preparatory work by actors）、「戲劇形式的選擇」（choice of a theatrical form）等等，這些選擇與形塑的作用像濾紙般將來自源頭的文化要素加以過濾篩選，因此只有少數的要素得以通過而來到「目標文化」的底部。

²⁴ 鈴木忠志：《內角の和》（東京：而立書房，1972年）。頁12-13。

同時也是日本劇場逐漸失去其「現實性」的過程。這是戰後小劇場運動世代在當時所面臨的文化情境。這種「翻譯劇的不可能性」的文化處境，是為何戰後的戲劇無法用「直接的」方式演出西方「翻譯劇本」的理由。

七、從「對話」到「敘事」

對於鈴木忠志而言，「近代戲劇」的過程是文化自我喪失的過程，而文化霸權的作用力已經結晶在日本「翻譯劇」的表現形式當中。至於鈴木忠志如何透過具體作品來奪回文化自我，關於這點，本文將藉由《李爾王》導演手法的分析試圖說明。

鈴木忠志的《李爾王》沒有任何舞臺美術裝置，所有場景的進行與變換都由演員的走位與對話的交會所帶動。第一幕第一場「三個女兒述說對於父王的愛」裡，坐在輪椅上的老人＝李爾王進入舞臺中央，接著三個女兒進場，李爾王拿著報紙＝地圖，要求三位女兒各自表述對於父王的愛，與三姊妹展開一段對話。李爾王說話的方向，就一般而言，理應面向說話對象女兒的方向，但是，鈴木忠志卻讓李爾王與三姊妹各自以幾乎正面朝向觀眾的方向進行，形成李爾王與三位女兒在舞臺面對觀眾展開的畫面。就舞臺空間關係而言，李爾王說話的對象似乎不是三位女兒，而是觀眾的方向，而三個女兒所對話的方向，也不是朝向李爾王，而是觀眾（參照圖一）。這種場面調度的方式，不只在此單一場景，而是貫穿所有的場景。甚至，所有鈴木忠志作品的舞臺，都是以這種「面對觀眾方向進行對話」的形式，形成「鈴木忠志式」場面調度的特殊風格。



圖1 鈴木忠志《李爾王》第一幕第一場

資料來源：鈴木忠志《李爾王》演出記錄

嚴格說來，這種面對觀眾方向的對話，並非真正直接與觀眾對話，而是朝向觀眾方向，與虛空中某個不存在的對象對話。或者，更正確地說，如果將舞臺與觀眾席之間的界線視為一個鏡面，那麼李爾王所對話的對象，就是反射在這個鏡面裡，投影在觀眾席方向的虛像人物（如圖二所示）。李爾王與女兒，對話的兩個端點，隔著鏡面相互應答交流，卻繞經觀眾，觀眾身處於兩者對話的折射之間，不經意地捲入他人的事件裡頭。位於舞臺正中央位置的李爾王面對著觀眾說話，在舞臺上三個女兒的實際位置，處於與老人＝李爾王的同一平面，甚至是老人＝李爾王的後方，但是對於老人＝李爾王而言，說話對象的三個女兒是位於觀眾席的後方，那個投影的鏡像人物；而對於觀眾而言，老人＝李爾王正面對一個不存在的虛像說話。鈴木忠志虛構了一個鏡面，折射的人物的位置，創造了劇中人物與虛像人物對話的場面調度，將場景置入虛幻當中，藉此，造型出老人＝李爾王這個角色的瘋狂。鈴木忠志在《李爾王》的導演筆記當中提到，他認為「整個世界就是一間病院，而每個人都是病人」。鈴木忠志所指的醫院，指的是精神醫院，包括醫生、護士在內，每一個人都是瘋子，因此沒有人可以確保誰是「正常的人」。「瘋狂」，不只是鈴木忠志的主題或者戲劇的內容，更成為其戲劇作品的主要形式。利用「鏡像折射」的場面調度，鈴木忠志將所有的「翻譯劇」的文本，放置入「瘋狂的幻視者」所見的虛像世界當中。

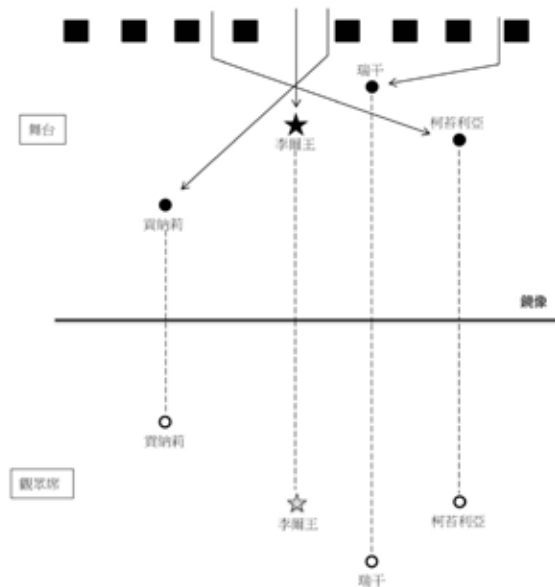


圖2 鈴木忠志《李爾王》第一幕第一場角色相關位置圖

資料來源：作者自製

「鏡像折射」的場面調度，不只是「虛像化」翻譯劇的西方經典文本，它更改變了演員、角色、觀眾之間的「表演＝身體／語言」關係。其最終朝向的目標，是鈴木忠志所追求的他稱之為「語り（Katari）＝騙り（Katari）」的演員身體性。這種表演的身體性，是根植於日本傳統藝能的身體形態。在一篇發表於1979年的文章當中，鈴木提到日本的戲劇大多是「說故事的表演」（語り物，katari mono）：

日本的戲劇，無論是能或者歌舞伎，都是所謂的「說故事的表演」（語り物）。除此之外，戲劇的相關領域，說經、義太夫以及浪花節等，都是「說故事」（語り）。所謂「說故事」，《廣辭苑》是這樣解釋的：「敘事式的詞章之上加上曲調敘述，這樣的語言、聲音以及樂曲的總和，比起歌唱（歌物，Utau Mono）篇幅更長而且是散文式的。雖然著重於用曲調來表現故事的情節、緊湊與人物的感情，但是包括沒有旋律的語言的部分，說故事的成分非常地多。」這類的說故事的表現技巧，就是所謂「說故事的表演」。²⁵

所謂「語り」是指敘述（Narration），或者說故事的行為。而所謂「說故事」（語り物），是日本傳統藝能的表演形式當中，相對於以音樂與曲調為主要表演形式的唱詠「唄い物」（Utai Mono），以說故事作為主要的表現形式。例如「說教」、「平曲」、「幸若舞」，或者是「淨琉璃」、「大薩摩節」、「義太夫節」等淨琉璃系統的講唱文學，都是屬於「語り物」。在「語り物」當中，以故事的敘述為主要內容，會有「敘事者」，而故事的敘述（語り）通常會伴隨著音樂與節奏，有樂器演奏，是一種身體性十分強烈的表演。而日本的傳統藝能的表演，如「能劇」或者「歌舞伎」，都是源自「語り物」的系譜。對於鈴木忠志而言，在「演出」（*Mise-en-scène*）這個一連串的文化翻譯過程當中，西方經典文本最終所朝向的目標，是淵源自日本傳統藝能表演當中「說故事」表演的身體性。而這個身體性，根據民俗研究學者折口信夫的說法，與原始咒術思想有很深的關聯。鈴木忠志引用折口信夫的學說，將「說故事」表演的身體性推展到更深的根源。

根據折口信夫的說法，所謂說故事，就是將對方的魂招到這邊來，也就是「欺騙」裡面的「騙」。表演者用自己的想法來感染別人，將別人拉到一個共同的氣氛當中，這樣就是說故事的世界所意圖的。在這點意義上，所

²⁵ 鈴木忠志：《騙りの地平》（東京：白水社，1980年）。頁226。

謂演員，就是騙人的人，也就是詐騙。如何成為一個優秀的詐騙師，就是《談藝錄》裡所談的方法。²⁶

日語裡的「說故事」是「語り」（Katari），而「欺騙」的「騙」，也是「騙り」（Katari），在日語裡這兩個字具有同一的語源。從民俗學方法論的觀點而言，這種語源意味著深層概念的關聯性。折口信夫認為，演員的表演，如同「騙子的行為」一般，是將對方的靈魂招過來。而「敘事」或者「說故事」這類日本藝能的行為，不只是為了娛樂，還更具有其民俗學上的深層意義。鈴木忠志延續「說故事＝騙＝招魂」的這個想法，從藝能的表演當中歸結出演員的特殊身體技術與概念。他認為，日本演員在長年的經驗當中，發展出一套「說故事」的表演技術，這技術同時也是「騙」的身體技巧。

要騙得過別人之前，首先要騙得過自己。因此為了這點，想盡各種方法折磨自己的身體，這就是日本演員的歷史。他們非常清楚，要騙得過自己的精神，必須先騙過自己的身體，因此他們用各種方式攻擊自己的身體，屏著氣息不讓自己呼吸，讓自己肌肉痙攣，或者擠壓語言成一長串，或者故意壓抑自己的身體，用盡各種方法創造緊張的節奏，引起聽者、觀者的身體共鳴。²⁷

這種「騙」的身體技術的原則，對於鈴木忠志而言，是有計畫地酷使自己的身體的技巧，以此將觀眾捲入「故事」的世界當中。而這一切的基礎，都是演員敘述（＝說故事）的身體性。以這種身體性為基礎，鈴木忠志在70年代，從能劇以及歌舞伎的表演當中整理出一套演員的訓練方法「鈴木方法」（Suzuki Method），並以這套方法來建構舞臺上演員的表演符號體系。這套訓練體系有別於史坦尼斯拉夫斯基（Konstantin Stanislavski）以情感記憶為中心的身體觀，而以「說故事」的表演為根基。

在《李爾王》當中，鈴木忠志使用「鏡像折射」的場面調度，讓李爾王以及所有登場的演員面對觀眾的方向發話。這種場面調度，使得原本成立於角色與角色「之間」的對話，在舞臺上原本是演員面對另一位演員所進行的對話，在鈴木的舞臺上（至少在空間形式上）成為演員面對觀眾的話語。透過將角色與角色之間的對話加以裁斷，將原本面對對手角色的臺詞轉向，轉而面對觀眾方向，讓原本劇本之中的「對話」成為「敘事」，在這當中，原本活在戲劇世界裡的劇中人物成為戲劇世界外部的「說故事者」。利用這種手

²⁶ 鈴木忠志：《騙りの地平》（東京：白水社，1980年）。頁227。

²⁷ 鈴木忠志：《騙りの地平》（東京：白水社，1980年）。頁227-228。

法，鈴木忠志轉化了以對話為靈魂的西方的「戲劇」（Drama），成為說「故事」（語り物）。其最終目標，是指向演員說故事表演的「語り＝騙り」的身體性。

如前所述，日本「近代戲劇」本質性的問題，是企圖讓「戲劇」（Drama）這個原本不存在的藝術範疇，透過「翻譯劇」演出的過程無中生有地出現。以「對話」作為主要表現形式的「戲劇」（Drama），正如彼得桑地（Peter Szondi）所指出，作為歷史發展歷程的結果，成立於文藝復興，是在中世紀的宗教價值觀瓦解之後，藉由人際關係的再現所構築出來的世界，反映了現代自我的確立之下人的精神冒險。在文藝復興之後，「對話」成為戲劇唯一的構成要素。相對於西方的戲劇概念，如折口信夫所指出的，日本的藝能是從「敘事」以及「招魂」的身體性所發展出來的「說故事表演」的表演體系，兩者之間存在著文化上的差異。而鈴木忠志對於戲劇的課題，在於如何將劇本的次元當中，「對話」與「敘事」這兩種戲劇語言特性的不同，以及在「表演」的次元當中，演員的「對話的身體」與「說故事的身體」這兩種異種的「語言的身體性」加以調和。

八、結論

日本原生的藝能形態是以說「故事」（語り物）為根源所發展出來的表演文化系譜。以「對話」為形式，不帶節奏與旋律的「戲劇」（Drama）的語言形態在日本原本並不存在，而是在日本「近代戲劇」的發展過程當中，透過「翻譯劇」的中介被創造出來的。小山內薰與築地小劇場的歷程所代表的，是為了在日本實踐近代戲劇的「劇場（Theatre）的價值」，非得借用西洋的「劇本（Drama）的價值」才能達到的弔詭性。日本的「翻譯劇」是在文化霸權之下所進行的逆向翻譯，同時也表現著日本劇場逐漸失去其「現實性」的過程。而「現實性的失落」是戰後小劇場運動世代所面臨的文化情境。這種「翻譯劇的不可能性」，是為何戰後的戲劇無法用「直接的」方式演出西方「翻譯劇本」的主要理由。

面對這種文化處境，《李爾王》是鈴木忠志所導演的「翻譯劇」作品。在劇本方面，使用取自於能劇所常用的手法「本歌汲取」（本歌取り）改編與挪用莎士比亞原作，讓古典原作當中複雜的故事集中在一個人物的身上，使得原本客觀的戲劇事件成為「關於某人的故事」。而在導演的手法上，鈴木忠志的場面調度與「夢幻能」舞臺之間有著相當的類似性。鈴木忠志將《李爾王》重新設定成為「一個孤苦無依的老人所幻想的李爾王的世界」，他借用能劇的「脇役」的舞臺形式，讓李爾王留置在舞臺上，這種場面調度手法讓莎士比亞的《李爾王》脫離原本的意涵，被置入一個括弧當中，讓戲劇事件處在「懸置」的狀態。這種提示世界的方法與「複式夢幻能」的敘事結構有非常明顯的親近性。鈴木忠

志透過「瘋狂的老人」這個「特殊能力者」，將《李爾王》的故事置入「夢境」或者「幻想」當中，以一種「被中介的經驗」的形式在觀眾的面前出現。這種導演美學反映了日本80年代劇場對於日本的現代化過程以及戰後的文化處境的省思。

《李爾王》的舞臺當中，鈴木忠志虛構了一個鏡面，折射的人物身處的位置，創造出劇中人物與虛像人物之間的對話，讓人物成為幻視者。「鏡像折射」的場面調度，讓原作臺詞當中角色與角色之間的「對話」被截斷，原本面對對手角色的臺詞被轉換方向面對觀眾所在的方向，而讓原本劇本當中的「對話」的語言成為「敘事」的形式。利用這種手法，鈴木忠志轉化了西方以對話為靈魂的「戲劇」（Drama），成為說「故事」（語り物），而其最終目標，是為了指向演員說故事表演的「語り＝騙り」的身體性。

鈴木忠志延續折口信夫「說故事＝騙＝招魂」的這個想法，從藝能的表演當中歸結出演員的特殊身體技術與概念，從能劇以及歌舞伎的表演當中整理出一套演員的訓練方法「鈴木方法」（Suzuki Method），並以這套方法建構舞臺上演員的表演符號體系，藉此企圖回復語言文化所具有的獨特的節奏或者發語的身體性。對於鈴木忠志而言，這個語言的身體性存在於日本「故事」（語り物）的口傳文化當中「說故事＝騙」的身體性裡。鈴木忠志導演莎士比亞的《李爾王》，是回到日本近代戲劇的原點，透過「翻譯劇」的演出，企圖從中再次奪回「文化自我」的方式。

引用書目

- 林子竝。2009。《日本戦後小劇場當中的身體與空間》。臺北：國立臺北藝術大學。
- Barba, Eugenio, and Nikola Savarese. 2006. *A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer*. trans. Richard Fowler. New York: Routledge.
- Szondi, Peter. 1987. *Theory of the Modern Drama: Theory and History of Literature*. University of Minnesota Press .
- Pavis, Patrice. 1991. *Theatre at the Crossroads of Culture*. London: Routledge.
- 田代慶一郎。1994。《夢幻能》。東京：朝日新聞社。
- 佐々木健一。1994。《せりふの構造》。東京：講談社学術文庫。
- 渋谷義彦。2008。〈シェイクスピア異文化演劇の様式性——鈴木忠志演出『リア王』をめぐって〉。《県立新潟女子短期大学研究紀要》第45號：159-165。
- 菅井幸雄編。1965。《小山内薫演劇論全集（第一卷）》。東京：未來社。
- 。《小山内薫演劇論全集（第二卷）》。東京：未來社。
- 菅孝行。1981。《戦後演劇》。東京：朝日新聞社。
- 渡辺保。1989。〈鈴木忠志のリア王〉。《テアトロ》第556號：58-63。
- 鈴木忠志。1972。《内角の和》。東京：而立書房。
- 。1979。〈合掌造りとの出会う〉。《住む》。東京：平凡社。
- 。1980。《騙りの地平》。東京：白水社。
- 。1981。《見える家と見えない家》。東京：岩波書店。
- 。1994。《演出家の発想》。東京：大田出版社。
- 。2006。《鈴木忠志》。静岡：静岡県舞臺芸術センター。
- 。2009。《鈴木忠志演出台本集 II リア王／ディオニソス》。静岡：静岡県舞臺芸術センター。
- 増田秀彦。1999。《小山内薫と二十世紀演劇》。東京：勉誠社。