

# 台詞的音樂性與表演的身體性

## 「現代」影響下的日本演劇

現代化以前的日本戲劇，具有階級性的受眾層次，1920年代之後戲劇進入大眾的時代，具有娛樂、藝術思想兩翼飛翔特色；發展到當代，舊時代的音樂性台詞消失了，出現新時代生成的身體表演型態；日本學者分享劇場設備、觀眾、演員互為影響的日本戲劇發展與觀察。

文  
——  
細井尚子  
——  
日本立教大學教授

我的指導教授說過這樣的話：「戲劇學者必須跟戲劇表演人員不斷的學習」，這段話帶給我許多啟發。我來說明日本演劇是如何受到「現代」的影響。

日本戲劇的情況是，在「新劇」出現之前，每個種類的表演跟觀眾都有相當密切的關係。現代以前的日本表演按支持層的階級而有階級性，譬如天皇只接觸宮廷或寺院的「式樂」（儀式用的表演）、「舞樂」（有舞蹈）、「雅樂」（沒有

舞蹈），明治以後才有機會觀賞「歌舞伎」、「能樂」。明治政府為了創造出作為現代國家合適的文化，而向西洋各國學習。現代以前的教育按照職業、身份有各自的教育要求和內容。明治維新的教育制度學習西洋各國，而且全國國民統一。一起合唱、一起動作對現在的人來說，可能不覺得新奇吧？日本在明治以前的音樂、歌唱不太適合於現代的合奏、合唱，另外類似體操的也只有武術，也不會大家一起做統一

的動作。個人在日常生活里面的身體動作也跟現在的不一樣，連走路方法也不一樣。當時小學課程學習的內容都採用西洋式，如歌謠、音樂、體育、舞蹈、國語等等課程。新教育制度培養出現代日本國家的日本人，他們的身體、感情、教養都跟現代之前不一樣。

至於新的思想傳播，就用新聞、小說等新的媒材，同時把日語的寫法和發音統一起來。在創造新日本的過程中，不只人們的觀念、生活樣式等，連娛樂方面也有很大的變化。娛樂方面的變化大約要到大正、昭和年代才在娛樂市場上穩定，從明治維新後用了幾乎半個世紀的時間在探索——這段時間可說是為了等待受新教育培養的現代日本人成長到足以在社會上掌握一定的地位、權力所需要的時間，也就是由現代日本人掌握日本，才可以實現現代日本國家。需要注意的是，現代以後在日本娛樂市場上出

現的各種表演形態，都不是憑空單獨出現的，它們都互相影響、共同構成整體環境。

具體來看，1880年代，首先宣傳新思想是用講的，就是「演說」，它因效果不好而開始添加演唱的形式，後來又加上簡單的身體動作、情節、打扮等等向戲劇方向發展；這就是壯士劇、書生劇。明治時期表演者也開始出現內、外行之分，內行是指世襲各項技藝的傳承者，從小學習為了表演所需要的舞蹈、音樂能力等等。外行則是因應那些新型態的表演者，他們是在長大成人以後才開始表演，因此他們的身體並沒有為表演儲備什麼基本功。再加之行的在世上被看不起，外行則有受過這種鄙

。提倡「演劇改革」的第一聲是1886年從政治、經濟、學術界產生的，主要的訴求是提高作品、劇作家的地位，以及建設新劇場。過去的日本劇場環境相當不衛生，如果要向外

國人展示日本的文化，除了演出什麼內容以外，還有演出空間的問題。

接下來我要播放川上音二郎創作的〈オッペケペー〉錄音，這是1900年在巴黎萬國博覽會時錄下的。川上音二郎是將演說方式發展到演唱方式的人們之一，被認為是「新派」（當時出現的所有新表演的總稱，相對於歌舞伎稱「舊派」）的創始人之一。他取得在演藝場表演的資格，〈オッペケペー〉受到非常大的歡迎。此時期的日本新派劇有兩種不同含意的指涉，一個是向西洋戲劇方向走的；另一個則吸收歌舞伎的表演方式。舊派歌舞伎界也有改革，採用非歌舞伎界作者寫的作品，被稱「新歌舞伎」。開拓「新歌舞伎」之一的坪内逍遙(1859-1935)在1904年發表《桐一葉》，這部作品打破歌舞伎人物的二元對立，讓人物形象不是單純呈現好壞，而是描寫人物的多面性，

這就是「新歌舞伎」的特點。下面播放坪內逍遙的新歌舞伎劇作〈杳手鳥孤城落月〉。坪內逍遙嘗試改編歌舞伎的動機是他在幼時接受諸多的傳統表演養分，後來接受西方教育，又專擅莎士比亞戲劇，於是嘗試把兩者進行諸多結合。川上音二郎由於自己無法跳舞，因此他對不需跳舞的歐洲的台詞劇（Drama）評價很高，因而提倡「正劇」（＝台詞劇），後來被認為是新劇的萌芽。接下來再請各位分別聆聽坪內逍遙主持的文藝協會與川上音二郎的《威尼斯商人》讀劇，比較兩者間有何差別？是不是坪內逍遙的保持日本傳統的朗讀音調，而帶有一定的音樂性，川上的卻是在捨棄傳統之餘，有點兒進退失據了？

除了前述的兩種不同體系的台詞劇，還有由第二代市川左團次主導的「自由劇場」，總共有三種類別。川上音二郎

的台詞劇是最早的；後期接手坪內逍遙的學生島村抱月，則是延續坪內逍遙的改革方向——重視大眾性；最後左團次是名歌舞伎的優秀演員，受到歐洲現代劇影響，他的表演身段相當漂亮。1910年代開始，在以上三種新劇外，還有模仿歐洲 Opera 的「歌劇」，與受到歐洲劇場設計影響的新劇場，逐漸受到許多觀眾注意。另外，我再以文藝協會中由島村抱月、松井須磨子成立的藝術座，說明新劇的成功改編案例。在他們製作的作品中，其中《復活》劇中的曲子〈卡秋莎之歌〉細緻描寫卡秋莎這位女主人翁的心情，結果觀眾在觀賞完那次演出後相當喜歡這首歌，發行唱片後仍受到相當的歡迎。

此時活用歌舞伎特點的寶塚少女歌劇團，引進一位教導日本舞蹈的老師，他在 1917 年便說過：我們劇團的這些女孩子跳舞，比學校學藝會的水準

還差，因為她們都是外行，之前沒學過表演所需要的身體訓練。早在 1915 年，就是她們初演的第二年，歌舞伎演員第七代松本幸四郎（曾協助日本第一個少女歌劇團體「白木屋少女音樂隊」擔任導演）看了她們的演出後說：作曲、歌詞都是純日本式，對編的舞很合適；下半身的動作設計跟交響音樂隊的西洋音樂合得來，上半身的動作則很靈巧地採納日本舞蹈，這兩種不一樣的動作不顯眼地混合，真不簡單。幸四郎指出的這點特色，寶塚歌劇到現在依舊保持。

寶塚少女歌劇的培養機關寶塚音樂歌劇學校第一次請來西洋舞蹈的專案教師是岸田辰彌（1892-1944）。他先進入帝國劇場歌劇部第二期學習芭蕾舞，然後進入淺草的歌舞劇協會，1919 年參加小林一三（寶塚少女歌劇的創立者）企圖男女合演而組織的「男子養成

會」，該團體同年就解散。解散後岸田留在寶塚少女歌劇團，在寶塚音樂歌劇學校教導西洋舞蹈，之後那些少女們就開始變成會跳西洋舞蹈的身體了。

1920 年代，少女歌劇系統的劇團很多，大規模的除了寶塚少女歌劇團，還有松竹少女歌劇團。它是比寶塚少女歌劇團晚八年成立，但後來少女歌劇的特點——包括扮演男性角色演員的短髮、Revue 式的舞蹈等，都是由松竹少女歌劇開始。松竹少女歌劇附屬於大興行公司松竹，跟電影並行。松竹少女歌劇的演員從芭蕾舞學起，做出能跳芭蕾舞的身體。松竹少女歌劇的 Revue 形式的舞蹈是向京都藝妓、舞妓為了外國人而創造的「都踊」學習的，松竹公司對傳統的各種表演都熟悉，所以不管西洋的、日本傳統的，在舞台上好用就吸收，跟寶塚歌劇只向西洋學習的姿態不一樣。

1920 年代做為戲劇進入大眾的時代，新劇分兩條路，一個是普及化，就是為了大眾表演，帶著娛樂性。另一個是重視藝術性、思想性。後者的代表團體是築地小劇場，它的成立，足以標誌新劇發展的里程碑。築地小劇场的中心人物是土方與志與小山內薰。小山內薰除了推動這個劇團外，他還參與過歌舞伎、新派劇、電影……等等製作。築地小劇場在 1930 年代由於許多人加入勞動運動或共產主義而與小山內分道揚鑣，土方則仍舊不變地追求藝術性。

順道一提，日常生活的身體的確也影響演出的新劇身體。明治時代末期到大正時代，日本有文化生活運動，包含有改善房屋、女學生的校服洋裝化等，整個日常生活的概念幾乎全面重新建構，因此這樣才能接受演出新劇的身體。甚至是音樂教育的影響也相當大。原

本傳統的日本音樂只有不包含 Fa、Si 的五音，結果轉成七音，同時傳統的日本音樂不注重節奏感，音樂的節奏端賴表演者的表演，自從學習西洋音樂後，固定的節奏便成為主流。

總括起來，現代以前日本的表演台詞都有音樂性，在現代生成的新表演形態中，模仿西洋戲劇的結果就出現沒有音樂性的臺詞。再看看表演的身體，有音樂性臺詞的表演身段都有舞蹈性，而新劇表演者的身體沒有舞蹈性，背後隱藏著現代日本生活樣式的變化、日常生活裡面身體動作的變化。

最後，除了觀眾、演員相繼改變外，如果劇場設備沒有改進，不可能有後續的表演型態相應發展。日本傳統的舞臺高度低、深度小，跟受西洋影響的現代舞臺完全不一樣。☒