

论日本当代先锋戏剧

■ 邱雅芬

内容摘要: 日本当代先锋戏剧是日本戏剧“主体性”建构的重要环节,其中小剧场戏剧是这场运动的生力军。日本当代小剧场戏剧人怀着“创造属于日本自己的当代戏剧”的梦想,在反抗写实主义话剧的过程中茁壮成长,终于在传统与现代、传统与先锋、日本与世界之间架起了沟通的桥梁,建构起了富于日本特色的当代戏剧世界,这中间有许多值得我们借鉴之处。

关键词: 日本先锋戏剧 日本当代小剧场戏剧 唐十郎 野田秀树

作者简介: 邱雅芬,中国社会科学院外国文学研究所教授,研究方向:日本文学、中日比较文学。

中图分类号: J80 **文献标识码:** A **文章编号:** 0257-943X(2018)02-0067-07

DOI:10.13737/j.cnki.ta.2018.02.008

Title: A Study of Japanese Contemporary Avant-garde Drama

Abstract: Japanese contemporary avant-garde drama is an important part of the ethnic identity construction of Japanese drama. Little theater drama is an especially new force within this movement. Dreaming of creating a contemporary drama to call their own, contemporary Japanese dramatists of little theater grew up quickly in resistance to realistic drama. Eventually, they built a bridge between tradition and modernity, between tradition and avant-garde, and between Japan and the rest of the world, which helped to form a contemporary dramatic world with distinctive Japanese characteristics. There is much inspiration in the struggle of the contemporary Japanese dramatists.

Key words: Japanese Avant-garde drama; Japanese contemporary little theater drama; Kara Jyuro; Noda Hideki

Author: Qiu Yafen is professor of Foreign Literature Research Institute, Chinese Academy of Social Sciences. Her major interests are Japanese Literature and Comparative Literature between China and Japan. Email:flsqyf@hotmail.com

日本传统戏剧发达,能乐、狂言、傀儡戏(亦称文乐或净琉璃)、歌舞伎等各时代的戏剧瑰宝得以共同繁荣,传承后世,且分别拥有较多受众,这使得日本近现代戏剧建构过程颇为艰辛,其现代性探索远远滞后于小说、诗歌。然而,经过新派剧、话剧等的不断摸索,尤其是古老的能剧在1954年威尼斯世界戏剧节获得广泛好评,日本人再次开始思考戏剧的传统与现代问题,并在1955年尝试由能剧、狂言、话剧、歌剧演员同台演出现代剧,显示了战后日本戏剧在传统与现代之间不懈的探索,并为先锋戏剧理念的广泛传播提供了文化土壤。

一、日本当代小剧场戏剧的先锋性

早期日本先锋戏剧主要模仿德国表现主义戏剧,并在1923年关东大地震前后传播一时,但受时代所限,未能开花结果。二战后,日本话剧首先迎来了新的发展时期,并在1960年代达至巅峰期,但亦有学者指出其不足之处。福田恒存《日本话剧史概观》(1958)中指出:“现在的话剧完全陷于自我迷失之中,既不了解自己的来历,也不想了解。不知道自己是什么?拥有什么?也不想知道,仅仅知道自己不是什么,没有什么。它徒然地环顾四周,忧心忡忡地看着其他类似的艺术门类,了解到它们的来历与前景,清点了它们的财产目录,知道它们都非同寻常,但唯独自己平淡无奇,一无所有,因而感到巨大的不安和自卑。话剧人看到京剧和马歇·马叟,感到自己缺乏肉体训练;看到能剧、歌舞伎,就觉得自己缺乏传统与程式;看到音乐剧、芭蕾舞,就觉得自己缺乏舞蹈、音乐;看到前卫绘画、前卫插花,就觉得自己缺乏题材;看到电影,就觉得自己缺乏速度、企业运作、俊男美女及大批观众。如果皇家莎士比亚剧团或莫斯科艺术团来访,日本话剧人又会感到某种匮乏感。一言以蔽之,他们只会确认别人的‘拥有’及自己的‘匮乏’,他们从话剧五十年历史中获得的智慧仅此而已。”(福田恒存 67) 福田恒存指出了成熟期日本话剧的“自我认同”障碍,即其主体性缺失问题。明治维新后,随着日本西化的脚步而发展起来的话剧确实存在浓重的“模仿”痕迹,所以当代日本先锋戏剧探索亦是日本戏剧“主体性”建构的必要路径,即战后日本先锋戏剧是在反抗写实主义话剧的过程中成长起来,并在1960年代末至1970年代迎来了繁荣发展时期。

先锋戏剧的重要标志之一是其非写实性,即与写实主义戏剧的分道扬镳,更重视表演者的动作、语言及舞台色彩等,而非一般戏剧所重视的演技、剧本和舞台装置之类。先锋戏剧还竭力淡化戏剧中的文学性,同时积极挖掘民俗祭礼、民俗仪式中的戏剧元素,力求以演员的“表演”对抗“剧本”的文学性。先锋戏剧亦从“日常”中发现大量戏剧元素,企图将戏剧从传统“剧场”中解放出来,使艺术与非艺术、艺术与日常的边界变得模糊不清。1960年代末至1970年代迎来繁荣发展时期的日本先锋戏剧,日语称“アングラ戏剧”,即“地下(underground)戏剧”之意,其中隐含了“反叛”的色彩,又因其表演场地多为比较狭小的空间,所以又有“小剧场戏剧”之称。其诞生与1960至1970年代日本爆发的反日美安保条例运动亦存在密切的关系。安保斗争^①是日本史上规模空前的一场全民性反美、反政府运动,但最终市民、学生的失败告终,一时间无处宣泄的绝望情绪弥漫日本社会,“地下戏剧”应运而生。早期地下戏剧大多脱胎于学生剧社,兼有反商业主义色彩,崇尚与专业剧团迥然不同的实验性、创造性舞台,多用梦境、想象、回忆等虚构形式表达人物的内面世界,对当代日本戏剧产生了深远的影响。当今日本已广泛认同这种“地下戏剧”,该词汇最初所隐含的蔑视意味已经荡然无存,所以拙论一律采用“日本当代小剧场戏剧”这一称谓。

日本当代小剧场戏剧已逐渐引发我国戏剧人的关注,但相关研究尚不足。仅限于管窥之见,西村博子于1996年2月发表于《戏剧艺术》的《日本的小剧场戏剧:以“梦”剧构造为中心》是国内第一

篇相关论文,该论文根据西村博子于1995年10月30日在上海戏剧学院的讲演稿修改而成,对日本当代小剧场戏剧进行了大致的介绍。此外,日本国际交流基金会北京日本文化中心于2016年8月邀请日本新锐剧评人德永京子、藤原力,分别在北京和上海举办日本当代戏剧讲座,尤其对日本当代小剧场戏剧进行了较为详尽的介绍,内容见北京日本文化中心网页“日本当代小剧场戏剧面面观:‘演剧最强论’讲座系列活动实录”,由此亦可见日本当代小剧场戏剧已从“地下”走向“地上”,并已成为展示日本当代文化的生力军之一。

扇田昭彦曾在《六〇年代戏剧轨迹与影响》一文中,将这种小剧场戏剧运动给当代日本戏剧带来的深远影响归纳为以下九点,即戏剧结构与剧本结构的变化、演员身体与演技的变化、剧场空间的变化、笑元素的增加、音乐效果的强化、与传统戏剧接触方式的变化、戏剧理论建构、戏剧运动、海外公演增加。(岡室美奈子、梅山いつき188)换言之,戏剧结构方面主要受到尤奈斯库,尤其是贝克特《等待戈多》等荒诞派戏剧的影响,而与写实主义话剧进行了彻底的分道扬镳;在演员身体与演技方面强调演员中心主义,积极导入日本传统能剧、歌舞伎、净琉璃的化妆、身段等,亦积极借鉴日本传统戏剧作品,例如铃木忠志的《以戏剧性为中心Ⅱ》导入了江户时代著名歌舞伎作家鹤屋南北的《樱姬东文章》《隅田川花御所染》《阿国御前化妆镜》片段;蜷川幸雄也曾多次演出歌舞伎名剧《东海道四谷怪谈》。60年代的小剧场戏剧一般使用容纳100人左右的小剧场,这是受到资金限制的缘故,但帐篷、街头、商品交易会会场等各类大小不一的空间亦成为其演出空间,使戏剧的“虚构性”与都市“日常性”之间的边界变得模糊不清。“笑元素”亦成为重要元素之一。由演员亲自演奏、表演的音乐剧也是亮点之一。

日本当代小剧场戏剧人往往兼剧作家、表演者、评论家于一身,他们大多拥有明晰的戏剧观,还积极创办杂志、撰写戏剧理论文章,以宣传其戏剧理念,所创办的专业杂志如《季刊同时代戏剧》(1970-1973)、《地下戏剧》(1969-1980)等,其中《季刊同时代戏剧》还发行英文版(*Concerned Theatre Japan*, CTJ),面向世界介绍日本当代戏剧及大众文化、漫画等。唐十郎的系列剧评、别役实《语言战术》(1972)、太田省吾《飞翔与悬垂》(1975)、佐藤信《吮吸眼球》(1979)、山崎哲《失语的现在式》(1984)、岸田理生《幻想游戏》(1987)、寺山修司《迷路与死海:我的戏剧》(1993)、平田织佐《致现代口语戏剧》(1995)等相关著述亦不在少数。此外,寺山修司率领的剧团从1969年开始先后参加了法兰克福国际实验剧节、南锡国际戏剧节、贝尔格莱德国际戏剧节、设拉子波斯波利斯艺术节等,是当时最热衷于海外公演的剧团。唐十郎的状况剧场亦从1972年开始先后在韩国、老挝、巴勒斯坦、巴西演出,亦为日本当代戏剧的海外演出积累了丰富的经验。

扇田昭彦在《戏剧海报的黄金时代》一文中指出小剧场戏剧海报的特色,他写道:“曾经有一段时期,海报作为戏剧活动的重要一环发挥着巨大的力量,并部分引领了舞台活动。那是1960年代后期至70年代,我国‘小剧场运动’呈现繁荣景象时期。这场运动的核心人物唐十郎、铃木忠志、佐藤信、寺山修司、太田省吾、蜷川幸雄等批判崇尚欧美的话剧,他们希望制作出更具实验性的,属于日本自己的现代戏剧。由当时年轻戏剧人发起的这场前卫戏剧运动,媒体亦称之为‘地下戏剧’。之所以一般称为‘小剧场运动’,是因为他们大部分以东京都内的小剧场,而非既有剧场为据点。海报在这场运动中扮演了重要角色。当时充满朝气的美术家、美术设计师们打破以往戏剧海报的范式,不断推出与大胆而富于实验性的戏剧相吻合的大胆而富于实验性的海报。”(桑原茂夫2)由此亦可见小剧场戏剧的先锋引领作用。

樋口良澄亦指出唐十郎、寺山修司、佐藤信的“戏剧论常常引用超现实主义及俄罗斯先锋艺术

理论,还与受到他们影响的贝克特、布莱希特等明显具有同时代的影响关系。也就是说,他们与20世纪初的先锋运动是交相呼应的。而且,他们在戏剧界的立场亦适用于‘先锋’这一词汇。”(樋口良澄 50)事实上,日本当代小剧场戏剧运动是日本先锋戏剧的又一次发展浪潮,与上世纪20年代发生的先锋戏剧运动具有承继关系。例如,唐十郎、铃木忠志等强调的“身体”与俄罗斯先锋剧论家梅耶荷德(Meierkholid)提出的“生物力学”理论具有异曲同工之妙,他们均重视让演员充分利用自己的身体进行表演,以抵制写实主义戏剧所重视的语言与文本等,而梅耶荷德对上世纪20年代日本戏剧建构亦具有一定的启发意义。可见日本当代先锋戏剧依然在日本与世界之间搭起了一座桥梁,这桥梁为日本戏剧人建构“属于日本自己的现代戏剧”提供了方便。

二、日本当代小剧场戏剧的发展轨迹

日本当代小剧场戏剧的实验性探索可谓硕果累累,铃木忠志等世界级戏剧大师的诞生即是标志性事件之一。铃木忠志重视“演员”的表现力,不断从日本传统能剧、歌舞伎中汲取灵感,其代表作《以戏剧性为中心Ⅱ》(1970)受到荒诞派戏剧理念的影响,但亦是一部向日本传统致礼之作,对鹤屋南北、泉镜花等的经典作品进行了后现代式改编,对日本当代戏剧造成了强烈的冲击,亦代表了当时世界先锋戏剧的潮流,可见以传统为底蕴的日本戏剧的现代性探索颇有特色。日本当代小剧场戏剧按时间顺序大致可以从以下五个时期进行考察:

1. 1960至1970年代:1960年代小剧场戏剧的重要特色是剧团及观众都具有鲜明的反叛性与前卫性,强调思想与实践性,编剧、演员大都希望通过戏剧改造社会。在这时期戏剧人的努力下,小剧场戏剧超越话剧,逐渐成为引领日本当代戏剧的主角,其代表人物有寺山修司、铃木忠志、蜷川幸雄、唐十郎、佐藤信、太田省吾、别役实等。如前所述,他们往往一人身兼剧作家、表演者、剧论家,这种状态有利于他们实现作为“表现者”的理想。小剧场戏剧在1970年代增添了娱乐色彩,获得了一大批年轻观众的追捧,尤其在1970年代后期,学生运动基本偃旗息鼓,年轻一代戏剧人逐渐摆脱政治色彩,希望更多地表现身边的人事,其代表人物是冢公平。

2. 1980年代:这是日本经济走向巅峰时代,日本成为经济强国,人民生活越来越富裕。这时期的当代戏剧热衷于表现时空交错、异想天开的故事,个性张扬的表演、幽默风趣的语言技巧受到年轻观众的喜爱,可以说这是一个戏剧繁荣时代。媒体亦开始关注“小剧场戏剧热”,“地下”戏剧开始走向“地上”。这时期的代表人物是野田秀树、鸿上尚史、渡边惠里子等,尤其野田秀树率领的梦之遊眠社曾于1986年在东京代代木体育馆进行了持续三天的演出,观众达数万人,创下日本戏剧界的记录,引发了广泛的关注。

3. 1990年代:日本泡沫经济破灭,尤其是1995年发生的阪神大地震和地铁沙林事件摧毁了日本的安全神话,日本社会受到强烈震撼,昔日的浮华逐渐褪色,时代呈现出内敛的倾向,“静默剧”抑或“当代口语戏剧”应运而生。此外,一批电视、漫画、音乐人进入当代戏剧领域,他们在戏剧的细节、内涵方面展示了才华。小剧场戏剧开始获得日本文化厅的资助,从业人员得以更方便地赴海外交流学习,剧团开始商业剧场及大众媒体演出。这时期的代表人物有平田织佐、岩松了等。

4. 2000年代以后:日本经济持续低迷,社会上流行着“失去的二十年”之说,企业终身雇佣制受到冲击,弥漫于社会的失落感亦感染了戏剧人。2011年3月11日,日本东北福岛地区发生特大地震,进而引发了严重的核泄漏事件,这促使长期远离政治的年轻一代戏剧人开始思考政治、社会问题,他们积极介入战争、历史、暴力、宗教、性别歧视、精神病、欺凌事件、宅男宅女、少数群体等社会

热门话题。此外,地方戏剧人才的崛起亦是这时期的特征之一,大阪、京都,甚至偏远的青森、北九州一带亦人才辈出,改变了东京一极发展的态势,可以说这是一个戏剧多样化发展的时期,亦称为“后戏剧”时期,其代表人物有冈田利规、柴幸男、郑义信等。

在日本小剧场戏剧各时期的代表人物中,铃木忠志在我国戏剧界具有较高的声望,我国关于铃木忠志的研究已有一定的积累。限于篇幅,拙论希望进一步聚焦“地下剧场”时代的重要开拓者唐十郎以及80年代“走向地上”时期的杰出代表野田秀树的戏剧世界。

三、从唐十郎到野田秀树的实验性探索

唐十郎是日本当代小剧场戏剧的旗手,其最早的剧团名为“状况剧团”,意指戏剧重在关注“当下的状况”。樋口良澄指出:“‘状况’是日本社会从战后废墟走向复兴、成长过程中的矛盾,或是对亚洲与日本关系的疑问,也是现实发生的奥姆真理教事件等,但并不仅仅停留在日本社会、政治‘表层’,亦关注时代氛围和人们的心境等‘内面’状况。总之,唐十郎将戏剧与现实的整个关系称作‘状况’吧。”(樋口良澄 11)可以说,“状况戏剧”的先锋性不仅在其富于开拓性的“红帐篷”式的野外演出形式等方面,更在于其对“当下社会”的敏感度。例如,《二都物语》于1972年3月首演于韩国西江大学,次月在东京上野不忍池水上音乐堂演出,作品以东京、汉城为舞台,以在日韩国人为切入点,关注了日韩之间的历史问题,这是对战后日本社会的聚焦,颇契合当时日本的“当下状况”。1972年时的韩国还处于政治敏感时期,唐十郎的韩国首演属于非法演出,这需要一定的艺术勇气。该作品在东京上野不忍池水上音乐厅演出时,由池水引发的东京与汉城之间一水相隔的遐思亦营造了强烈的戏剧效果,令观者印象深刻。

1980年以后,日本经济高度发展,小剧场戏剧发生了质的变化,商业化趋势增强,亦开始受到媒体的关注,“地下戏剧”所隐含的蔑视意味一扫而空。与此同时,小剧场戏剧的先锋性受到质疑,但笔者认为唐十郎的戏剧实验并未停止。从1980年代开始,随着技术的进步,日本社会开始关注人体器官移植、人工生命、虚拟现实等问题。唐十郎一直强调以“身体”抑或“人”的主观能动性抵抗写实主义戏剧,这时他发现了当代日本的重要特征之一,获得了新的创作灵感,接连创作了《美洲豹的眼睛》(1985)、《塑料城堡》(1985)、《电子城》(1989)等关注这些新领域的作品。此外,他还创作了一系列描写小工厂、小商店或聚焦工匠的作品,在这个仿真虚拟时代,呼唤着渐行渐远的物与身体的“日常”,希望用“物”来形成与“虚拟世界”的对峙。樋口良澄指出:“进入21世纪,唐十郎的斗争对象应该是‘媒介’。通过媒介传递的政治和市场,文化、现代社会的方方面面都将被媒介传递的形象或装置所淹没。简言之,就是传媒社会以及‘过剩的表象’。在戏剧中,他以‘直接性’与其对峙,他拒绝‘媒介’,希望通过‘直接性’促使新的想象力的诞生。”(12)由此可见其坚持不懈的先锋实验精神。

野田秀树在高中时代就创作了处女作《凝视爱与死》,展现了非凡的戏剧天赋,于1975年考入东京大学法学系,1981年退学。早在大学一年级时,他便组建了“梦之遊眠社”剧团开始演出活动,于1983年25岁时以《野兽降临》获得第27届岸田国土戏曲奖,从此成为日本戏剧界的宠儿。当时,日本正处于泡沫经济时期,日本铁路、富士电视台、NTT、三菱汽车公司等大企业为进行企业宣传而开始资助小剧场戏剧,梦之遊眠社从1985年开始获得大量资助,野田的事业不断走向辉煌。

野田重视艺术性与大众性的融合,对大众性的重视或许是他迥异于前辈戏剧人的特点之一,其先锋性亦因此而受到质疑。但不可否认,自上世纪80年代以来,野田一直走在日本当代戏剧的最

前线,西堂行人《剧作家的肖像:现代戏剧的先锋们》收录了十五位日本先锋剧作家,野田位列其中,可见其先锋性还是获得认可的。日本戏剧界亦公认其为小剧场戏剧第三代成员。西堂行人指出:“野田秀树与渡边惠里子、如月小春等一起被称为小剧场‘第三代’。这‘第三’并不意味着传承第一、二代,倒更多地指‘断绝’。确实,野田从沉重的内涵轻轻跃起,逃离其束缚,其存在用当时的流行语来说,‘后现代’是非常合适的。别役实在野田获得岸田戏曲奖时评价其作品是‘塑料·幻想’,这是指其属于流行艺术、浅薄游戏吧。比起小剧场的印记,野田舞台的质感更接近美国化的无国籍性。当然,这种评语有几分正确呢?以今天的眼光看,野田的作风、文体明显带有唐十郎戏剧的痕迹。他本人亦承认,他以早期别役实为出发点,即第三代野田秀树并未与前代断绝,而是继承了前代的遗产,在戏剧史遗产的基础上开始其创作活动的。”(西堂行人 127)这是颇有说服力的评价。

梦之遊眠社于1986年在国立代代木体育场第一体育馆演出《石舞台星七变化》三部曲,其中包括《白夜女骑士》《彗星使者》《宇宙蒸发》,作品以瓦格纳的《尼伯龙根指环》为素材,演绎了一个充满幻想的神话与历史世界,单日观众最多达两万六千余人。国立代代木体育场曾是东京奥运会场馆,规模庞大。野田在这里推出其迅速变换时空的“速度”之剧,具有重要的象征意义,可以说日本当代小剧场戏剧的实验性是成功的。

野田亦不断将目光投向国际舞台,于1987年参加英国爱丁堡国际艺术节;1988年赴美国纽约演出;1993年获得日本文化厅“艺术家在外研修”项目的资助赴英国学习一年。他在英国留学期间,参加了西蒙·迈克伯尼(Simon McBurney)的工作坊,由此有了作为演员登上英国戏剧舞台的梦想。从英国研修回来后,他组建了“野田地图”(NODA·MAP),一人身兼剧作家、演员、导演数职,不断尝试着新的可能性,并于2003年初在英国伦敦小维克剧院演出《红鬼》(RED DEMON),实现了其戏剧生涯中的英国梦。《红鬼》讴歌追求超越人种歧视的乌托邦世界,野田使用英文亲自登场演出,除他本人外的其他演员则全部启用当地人,可见其进军英国戏剧界的野心,但该作品的部分内容有违清教徒主义理念,反响平平。野田并不气馁,又分别于2006年、2008年在伦敦苏活剧场推出新作,引发了关注。

与传统歌舞伎的亲密接触亦是野田戏剧的特点之一。野田曾于1989年在银座季节剧场(Saison Theatre)推出《野田版 国性爷合战》;1994年在日生剧场推出《虎:野田秀树的国性爷合战》。对传统名剧的青睐也许源自名剧的轰动效应,这样可以减少宣传成本,亦可以展示剧作家的编剧天赋。2001年更是创纪录之年。这年8月,歌舞伎座“八月纳凉歌舞伎”如期开幕,第三部上演《野田版 研辰受报》。演出结束时,观众席响起雷鸣般的掌声,野田被歌舞伎著名演员中村勘九郎邀请登台致谢,这是歌舞伎史上的第一次返场记录,可以说野田为传统歌舞伎带去了一阵新风。2010年,野田与中村勘九郎联手演出《出去吧!》。这两位日本戏剧界的代表性演员,一位来自现代戏剧领域,另一位来自传统歌舞伎领域,他们终于走到一起,尝试着日本戏剧的各种可能性。在这次演出中,中村担任丈夫角色,野田担任妻子角色。该作品的实验性随处可见,首先两位主要演员的着装出人意料,中村穿和服,野田穿连衣裙。此外,观众一进入剧场,便传来英国齐柏林飞艇(Led Zeppelin)摇滚乐团主唱罗伯特·普兰特(Robert Plant)的摇滚歌声,而舞美堀尾幸男则用艳丽的七色彩虹装饰着舞台,这一切都显得唐突之极,却又充满了鲜活的感染力。

对政治、社会话题的关注是野田的变化之一。1999年推出的《潘多拉的钟》聚焦了原子弹爆炸及天皇的战争责任问题,作品穿越于古代王国与长崎原子弹爆炸前夜,指向90年代孤独的个体。在王国存亡之际,女王为拯救国家与国民,毅然赴死在象征原子弹爆炸的大钟之下。长谷部浩指出

其中隐含着对男权社会的不满情绪,“国家指导者已不值得信赖,宗教亦失去了原初的力量。美国式市场经济以全球化的怪物形象覆盖了全球,个人只能挣扎在无尽的欲望中。如果我们相信地球的未来,那么我们只能将仅有的希望寄托于女性。”(长谷部浩 211)就这样,野田一直尝试着与日本传统、与世界、与当下时代进行深度的沟通,从“塑料·幻想”状态逐渐深化着对时代的认知,“这是大气魄的实验,将国际社会对日本这个国家的全部期待和要求都体现在戏剧世界中。”(长谷部浩 211)他是一位富于野心的戏剧人,其先锋探索不仅源自其戏剧天赋,亦源自其艺术野心及作为日本当代戏剧领航人的责任感。

日本当代先锋戏剧是日本戏剧“主体性”建构的重要环节,其中小剧场戏剧是这场运动的生力军。日本当代小剧场戏剧人怀着“创造属于日本自己的当代戏剧”的梦想,在反抗现实主义话剧的过程中茁壮成长,终于在传统与现代、传统与先锋、日本与世界之间架起了沟通的桥梁,建构起了富于日本特色的当代戏剧世界,亦诞生了一批积极活跃于世界舞台的戏剧人,这中间有许多值得我们借鉴之处。小剧场戏剧无疑代表了日本当代先锋戏剧的主流,但木下顺二等剧作家的贡献以及作家三岛由纪夫、安部公房等在戏剧领域的越界探索亦值得关注,关于这方面的研究今后再专文论述。

✿ 注释【Notes】

- ① 1960年1月,日美两国签署新《日美安保条约》,该条约增加了日本卷入美苏战争的危险性,日本民众为此掀起了大规模的反抗运动。

✿ 引用作品【Works Cited】

- 福田恆存:福田恆存評論集 第五卷.柏市:麗澤大学出版会,2008.
[Fukuda, Tsuneari. *Critical Essay Collection of Fukuda Tsuneari, Vol.5*. Kashiwashii: Reitaku University Press, 2008.]
- 長谷部浩:野田秀樹の演劇.東京:河出書房新社,2014.
[Hasebe, Hiroshi. *Drama works of Noda Hideki*. Tokyo: Kawadeshobo Shinsha, 2014.]
- 樋口良澄:唐十郎論:逆襲する言葉と肉体.東京:未知谷,2012.
[Higuchi, Yoshizumi. *A Study on Kara Jyuro: Counteroffensive of Language and Body*. Tokyo: Publisher Michitani, 2012.]
- 桑原茂夫:ジャパン・アヴァンギャルドアンングラ演劇傑作ポスター100.東京:PARCO 出版,2004.
[Kuwabara, Shigeo. *Japanese Avant-Garde 100 Posters of the Best Underground Dramas*. Tokyo: PARCO Publishing, 2004.]
- 西堂行人:ドラマティストの肖像:現代演劇の前衛たち.東京:れんが書房新社,2002.
[Nishido, Kojin. *The Portrait of Dramatists: Avant-Gardists of Modern Drama*. Tokyo: Rengashobo Shinsha, 2002.]
- 岡室美奈子 梅山いつき:六〇年代演劇再考.東京:水声社,2012.
[Okamuro, Minako, and Umeyama, Itsuki. *Further Study on the 1960's Drama*. Tokyo: Suiseisya, 2012.]