

第六章

战后戏剧的战争认知理念

战后日本戏剧是在战争的文化废墟上逐步发展起来的。日本战后戏剧发展与那场战争有着非常密切的关系。日本战后戏剧出现了大量的战争题材或与战争题材有关的作品。这些戏剧作品同样鲜明体现了日本戏剧艺术家及日本国民对战争问题的认识。这些戏剧作品所表现出来的战争认知理念，既有值得肯定的积极因素，也存在着许多需要认真加以批判研究的成分。

第一节 日本戏剧传统回顾

日本戏剧发展大致经历古典戏剧、近现代戏剧和战后戏剧等几个发展时期。日本古典戏剧时期主要产生了以能、狂言、净琉璃、歌舞伎为代表的独具日本民族特点的戏剧艺术形式，近现代戏剧时期是在借鉴西方近现代戏剧艺术精华的基础上，发展了以话剧为代表的现代戏剧艺术。

一 日本古典戏剧传统

日本戏剧艺术发展具有非常悠久的历史，同时也具有独特的民族特点。日本的戏剧艺术同样是起源于原始的生活和劳动。日

本最早的两部历史书《古事记》和《日本书纪》既记述了许多神话传说，也有关于古代歌舞的记载。

“戏剧”一词在日语中写作“芝居”。“芝”是草地、“居”是存在的意思。这说明最初的戏剧演出是在草地上进行的。关于“芝居”一词的来历，在日本有这样一个传说。据说，平城天皇大同三年（公元808年）二月，在猿泽这个地方的水边的一个大洞穴里，突然冒出了一股黑烟。黑烟滚滚，弥漫四周田野乡间。黑烟弥漫之处，老百姓无不受其毒而患病遭灾。此时，有一位卜者说，这是一股阴火，阴火一出万民遭劫，必须用阳火除之。于是，他就在这土穴之上堆薪燃火，结果黑烟立刻停止，百病祛除。接着又在福兴寺南大门前的草地上跳起了三叟舞，从此邪气消退，国泰民安。这种舞蹈被称作“薪之能”。

这个富有宗教意味的传说说明了日本戏剧艺术的起源。在奈良时代，日本皇宫贵族的所有文化活动都是模仿中国进行的，就连当时的京城和寺院也是按照唐朝的模式建造的。到了平安时代，日本文化开始由唐式文化向国风文化转变。在宗教领域中，从前的由中国传来的佛教占主导地位的局面开始转变，日本固有的诸神教得到了进一步发展，他们提倡日本诸神是佛的化身和神佛一体的主张。到了镰仓时代，武士阶层兴起，他们支持日本神教，在各地修建了很多寺院和神社，所谓的武士道精神也开始形成。那些寺院和神社定期举行宗教仪式。这种宗教仪式就成为了日本戏剧表演艺术发展的源头和温床。在这类仪式中，唐式文化特点逐渐消除，日本民族特色越来越浓厚。他们把过去的宫廷雅乐和民间散乐、歌舞和各种杂艺汇集在一起，逐渐形成了类似戏剧的一种表演形式。日本初期的演剧主要有延年、田乐和猿乐等几种形式。

延年，又称退令延年或延年舞曲，据说是慈觉大师从唐朝带

来的一种在宗教仪式后的余兴表演。延年始于平安中期，盛行于镰仓时代。当时的各大寺院都有演出。这是一种把前世各种表演技艺都融会在一起的演出形式。一般都在寺院的草地上进行，所谓“芝居”就是来源于此。寺院的正式宗教仪式过后，就由僧侣和“稚儿”来进行表演。这种演出的表演种类很多，既有宫廷贵族的雅乐，包括舞乐、神乐、催马乐、朗咏、时调等，也有民间流行的猿乐、“风流”和“连事”等等。神乐和催马乐都是用中国乐曲配上日本民间俗歌的歌词演唱的歌舞。“风流”和“连事”以对话为主，与戏剧形式比较接近了，这是一种比较简单的宗教剧。猿乐是民间的一种既带有杂技表演动作，又有戏剧情节的深受百姓喜爱的表演形式。随着延年、田乐、和猿乐表演形式的不断丰富和发展，日本表演艺术逐步完成了从歌舞杂艺到戏剧的过渡，特别是表演过程中具有了主角和配角的分工，标志着日本古典戏剧艺术走向成熟了。

日本古典戏剧中的最重要的艺术形式是“能”、“狂言”、“净琉璃”和“歌舞伎”。这些戏剧艺术表演形式都是日本民族所特有的。

能，也称能乐，是日本一种独具特色的传统戏剧表演形式。能形成于镰仓幕府时代，盛行于14—15世纪的室町幕府时代。能是在田乐、猿乐和其他民间艺术的基础上发展形成的一种戏剧形式。能乐具备了戏剧文学（剧本）、表演艺术、音乐、舞蹈、舞台美术等各种要素，是一种以歌舞表演为主的音乐剧。能的演出，一般只有两三个演员。一部戏剧中有一个主角，称为“仕手”，主要配角称为“胁”，所有的演员都是男的，如要扮演女角则戴面具。能的文学剧本叫做“谣曲”。能剧的演出，包括剧目的选择和剧目顺序的安排都是严格按照规则进行的，不能随意改变。每次演出都是表演五出能剧，中间加演四出狂言。这五出

能，又必须是由五类不同题材的戏构成。第一出戏，是祝贺性质的，叫做“胁能”；第二出是战争题材的，叫做“修罗能”；第三出是假发戏，必须以女性为主人公；第四类范围比较广，大部分是现代题材；第五出叫“尾能”，多以鬼怪或动物为主角，如狮子舞之类。这样的演出安排是有目的的。因为能乐是受到贵族支持，又是为贵族演出的。因此，第一出戏必须是祝贺性的，第二、三、四出戏是主体，虽题材不同，但都是歌颂过去的英雄和美人的戏，并且都是悲剧。这样，结尾时就需要改变一下气氛，演一出欢快舞蹈散场。能剧的题材非常广泛，主要取材于民间传说、《源氏物语》和中国历史故事。14—15世纪时，日本的能乐演出已经非常繁荣，出现了以世阿弥为代表的一大批能乐戏剧家。

世阿弥是日本古代能乐戏剧大师。他原姓结崎，名元清，幼名藤若丸，出生于1363年。世阿弥是日本中世纪能剧的剧作家、作曲家和戏剧理论家。他的父亲观阿弥（结崎清次）也是著名的能乐演员和剧作家。世阿弥在父亲的影响下，从童年时代就开始了舞台生涯，二十多岁时就成为著名的能剧演员了。他在继承父亲的艺术风格和传统的基础上，又吸收了同时代许多艺术大师的艺术精华，成为了日本中世纪戏剧艺术的集大成者。他们父子的能乐演出曾受到了当时执政的足利义满将军的垂青，他们及其剧团被召到了京都。足利义满死后，世阿弥又受到了种种冷遇和迫害，72岁时被流放到佐渡，79岁时才获释回到京都，公元1443年在京都去世，终年81岁。

世阿弥一生创作了大量能乐剧本，现存的日本能乐经常演出的240多种剧目中，属于世阿弥创作的就有一百余种，此外，他创作了大量的戏剧理论著作。在他的能乐剧作品中，假发戏《熊野》是代表作之一。《熊野》的故事情节取材于《平家物语》中

的一个历史故事。戏剧叙述了平宗盛贪图女色，把池田驿的女店主熊野弄到了京都收做小妾。熊野家有老母，几次捎信让她回乡探母。平宗盛不仅不准她回家，还要逼她去清水寺去赏花。熊野虽无心赏花，但无法不去。在宴席之间，平宗盛还要她跳舞、唱歌。此时一阵风雨吹过，樱花纷纷飘落。熊野见此情景，以悲切的心情唱道：“都城虽惜春花老，东国无奈落花愁。”熊野诉说了她远离老母、受人欺凌的悲苦心情。当她诉说自己不幸遭遇时，合唱队吟出了“不如意事常八九，悲哀叹息不胜愁”的诗句。最后借助神的力量，感动了平宗盛，放她回家探母去了。这出戏的主角是熊野，由男演员扮演，戴假发，属于第三类戏。这部戏剧通过主人公熊野的不幸遭遇，反映了日本古代妇女命运的悲惨和统治者的霸道。

世阿弥还创作了大量的戏剧理论著作，著名的有《花传书》、《花镜》、《能作书》等16部。在这些理论著作中，世阿弥系统论述了能乐的编剧、表演、音乐、舞蹈等各方面的问題。他论述了艺术创作中美和生活的关系问题，强调戏剧艺术的生命力在于演员要永远保持“新鲜感”和掌握不同风格的表演方法，要重视剧本在戏剧艺术中的作用等。世阿弥的戏剧理论对日本戏剧艺术，尤其是对能乐艺术的成熟和发展起到了巨大的推动作用。

狂言是与能乐同时期产生的一种独具日本民族特色的戏剧艺术形式。狂言也形成于镰仓幕府时代，成熟于室町幕府时期。狂言属于对话剧系统的滑稽喜剧形式。它与能乐一样，也是在“田乐”和“猿乐”的基础上发展形成的。民间艺术在发展过程中逐步发生了分化，一是戏剧与杂技的分化，二是歌舞系统与科白系统的分化。在日本，这种分化的结果就逐渐形成了能乐和狂言这两种同时并存又各具特点的戏剧形式。日本的狂言与能乐相比，有很多不同特点。能是以歌舞为主，文辞典雅华丽，狂言全是通

俗白话；能大多表现悲剧性故事，狂言则表现喜剧性的生活片段；能大多表现过去的事情，狂言则反映当代现实生活；能主要歌颂贵族的英雄勇将，狂言则专门嘲笑大名和僧侣；能受到贵族阶层的支持，进入了王宫和贵族官邸，主要为贵族阶层服务，狂言则在民间广为流传。最初的时候，狂言是作为能的补充而出现的，能的词句艰涩难懂，气氛悲凉，需要狂言给予调剂。于是就出现了所谓“能狂言”。一出“能”演出后，紧接着“狂言”上场，把“能”剧的故事再用白话重复一遍，以帮助观众理解戏剧的内容。后来，狂言摆脱了“配角”的束缚，成为了一种独立的戏剧艺术形式。不过，能是正式节目，狂言是加演的小节目，类似欧洲的幕间短喜剧，表演时间不是很长，每出狂言演出时间只有10—15分钟。在过去，狂言及其演员的地位要比能及其演员低，两者之间有着非常明确的界限。

狂言都是独幕戏，不分场，其结构与“能”大体相同，大致上也是分序、破、急三段。不过序段较长，破段较短，收场要快。狂言一般只有两三个角色，主角一人，配角一至二人。狂言的主角也叫“仕手”，配角叫“挨答”。狂言的故事来源于民间，具有鲜明的民间艺术特点。起初，狂言没有固定的剧本，大多是即兴表演。

1587年，日本出现了第一部《狂言集》，包括了两百余篇狂言。这些狂言的作者已无记载，由于狂言戏是演员自编自演的，开始只有一个故事梗概，以后随着演出的进行不断丰富，所以这些狂言作品实际上是经过世代艺人不断加工丰富而形成的。它出自民间，所以就具有更浓厚的生活气息和现实意义，也具有强烈的讽刺性。《两个侯爷》是“大名狂言”中的著名作品。作品叙述了一个具有讽刺滑稽特点的故事。两个侯爷（大名）约好到北野去逛庙会，但他们没有带仆人，于是商量要找一个仆人替他们

拿佩刀。正好遇到了一个过路的老百姓，这两个侯爷就强迫这个过路人给他们当仆人。当过路人把大刀拿在手里的时候，情况发生了变化。过路人拿着刀命令两个侯爷说：“啊呀，哈！看见你们侯爷这样蹲在两边，可不正是像两只鸡么？就在那里，给我装作斗鸡吧！”两个侯爷这时完全失去了原先的威风，吓得失魂落魄，马上答应作斗鸡表演。过路人又命令两个侯爷脱下外衣，让他们学不倒翁的样子，还要唱小曲。两位侯爷一一照办了。这出狂言戏表现了下层百姓的反抗和机智精神，讽刺了贵族侯爷的专横、胆小和愚蠢。

由于狂言接近广大民众和社会生活，具有较强的社会意义，因而也就拥有了更强大的生命力。现在的狂言是一种深受日本人民喜爱的喜剧艺术形式。

净琉璃（也称木偶净琉璃）是日本特有的一种木偶戏剧形式。木偶净琉璃是由日本早期的木偶戏和净琉璃曲结合而成的。平安时代末期，大江匡房的《傀儡自记》中就有了关于日本木偶戏的最早记载。书中说，当时的木偶戏表演艺人被称作傀儡子，都是些到处漂泊的流浪艺人。书中还介绍说，日本早期的木偶戏是由中国经朝鲜传到日本的。到了镰仓时代，这些傀儡子与琵琶法师（弹琵琶的盲艺人）、狮子舞等结合起来，成为“猿乐”的一个组成部分。到了室町时代，被称作“操”或“操人形”的木偶戏也得到了广泛发展。净琉璃曲原是日本的一种说唱艺术曲名。这是室町末期使用从琉球传入日本的新乐器三味线来伴奏的说唱艺术形式。关于净琉璃曲的产生在日本流传着这样一个动人的故事：室町末期，有一个名叫小野阿通的武家侍女，奉命把牛若丸（源义经幼名）和净琉璃姬的恋爱故事编成十二段曲演唱。演唱的主要内容是说，三河国一个富翁的女儿净琉璃姬，是一个十分美丽且多才多艺的少女。她精通古今诗文乐理，善弹琵琶。

年轻的牛若东下路过此地时，与净琉璃姬偶然相逢，互相产生了爱情。然而好事多磨，牛若因坏人所害，患重病后被丢弃在河滩上。净琉璃姬闻讯后急忙外出寻找牛若，并在大海边彻夜痛哭。净琉璃姬的真挚爱情终于感动了上天诸神。在神灵的帮助下，净琉璃姬终于哭活了牛若。但牛若是一个有才有抱负的青年。他不得不与净琉璃姬暂时告别，继续东下。这个动人的故事是用三味线伴奏来演唱的，从此，净琉璃曲在日本产生了并得到流传。不过，净琉璃曲还只是一种有乐器伴奏的说唱艺术形式。到了17世纪初期的庆长年间，盲艺人目贯屋长三郎和木偶师引田研究把净琉璃曲和木偶戏结合起来，创造出了所谓木偶净琉璃这样一个独具日本民族特色的新的戏剧种类。此后，木偶净琉璃就成为一个新的戏剧种类而得到了广泛发展，并受到了日本广大市民阶层的欢迎。

木偶净琉璃的题材范围也不断扩大，除了表演牛若的故事外，也出现了宣传宗教信仰的《阿弥陀剖腹》和一些表现武士生活的战争故事等。在发展过程中，剧本的结构、词章、曲调等不断得到改进。京都的著名木偶艺人井上播磨椽对净琉璃的发展起到了很大作用。他对净琉璃的唱腔进行了改革，并增设了布景。

1680年，宇治加贺椽在京都成立了木偶净琉璃专业剧团，他还在净琉璃的词曲演唱上吸收了谣曲、和歌的有益成分，加强了“道行”段子。经过宇治加贺椽的改进，净琉璃真正实现了由说唱艺术到戏剧艺术的跨越。到17世纪后期，净琉璃在日本出现了比较繁荣的局面。在日本木偶净琉璃发展史上，剧作家近松门左卫门的创作具有非常重要的地位。

近松门左卫门（1653—1724）是日本古代文学中最著名的戏剧作家。他本姓杉森，名信盛，号巢林子、不移散人、平马等，出身武士家庭，幼年时曾在近江的近松寺为僧，后至京都还俗，

入一条家为官，后辞职，改称近松门左卫门，做了“浪人”（失去俸禄的武士），二十多岁开始文学创作活动。1686年，他为竹本义大夫创作了净琉璃剧本《景清出家》，表现出了高超的艺术才华。日本艺术史上以此作作为古净琉璃和新净琉璃的分界标志。

近松门左卫门一生共创作了110余篇净琉璃剧本和三十余篇歌舞伎剧本，成为了德川时代最大的戏剧诗人。他的创作一般分为三个阶段。第一阶段是从31岁至51岁（1682—1703年）期间，这个时期的代表作是《景清出家》等；第二阶段是从51岁至62岁（1703—1714年）期间，这个时期主要创作世话剧；第三阶段是从63岁到72岁（1715—1721年）这是专门为竹木座写作的时期。近松的作品大致上分为四类，即历史剧、世话剧、情死剧（或殉情剧）、折衷剧（历史剧和世话剧的结合）。

《景清出家》是近松最有代表性的历史剧之一。这出戏剧叙述了一个悲剧故事。戏剧的主人公景清是平家的后裔，他企图刺杀仇人赖朝，不料被情人阿古屋告发了。景清本来可以逃离危险，但怕连累妻子小野就自首投案坐了牢。阿古屋后来意识到自己做了错事，但因没有得到景清的谅解而感到内疚，就杀死了自己与景清所生的两个孩子后自杀了。阿古屋的哥哥十藏来到牢房责骂景清，景清一怒之下打死了十藏。赖朝下令砍掉景清的头，但景清没有死，被示众的竟是观音的头。赖朝见此情景，便释放了景清，并给予俸禄。景清内心充满了矛盾，他一方面感谢赖朝对他的宽大之恩，另一方面他又不甘心自己没有报成仇。在这种两难的情况下，为了不使自己做出越轨之事，他就挖掉了自己的双眼，出家为僧。从这出戏剧的情节可以看出，近松把木偶净琉璃的创作水平提高了一大步，戏剧矛盾冲突加强了，戏剧人物形象的性格更加鲜明了。近松的这类悲剧包含着浓厚的儒教道

德色彩。

《曾根崎情死》是近松世话剧的代表作之一。所谓世话剧，就是社会剧，是反映现实生活的戏剧，其中描写爱情题材的情死剧是世话剧的一部分。近松的爱情戏与中国的爱情戏不同，它不能是“大团圆”的结尾，主人公必须因爱情遇到困境而致死，所以叫做情死剧或殉情剧，基本上都是悲剧。《曾根崎情死》讲述的就是一对青年男女因爱情受挫而双双死去的故事。

近松门左卫门不仅创作了大量戏剧作品，在艺术理论和戏剧理论方面，他也有非常高的建树。他提出了著名的“艺术皮膜说”美学思想。

纪海音（1665—1745）是与近松同时代的一位著名净琉璃剧作家。他共创作了净琉璃剧本 47 篇，其中世话剧 10 篇，历史剧 37 篇。纪海音也是一位颇具艺术才华的剧作家。他的创作风格与近松相反。他的作品大多缺乏热情而强调理智。

竹田出云（1691—1756）也是一位著名的净琉璃剧作家。他的创作吸收了近松重情和纪海音重理的特点，情理兼顾，风格独特。他共创作了 34 篇净琉璃剧本，其中 12 篇是独自完成的。

净琉璃戏剧艺术也在不断向前发展。早期的木偶只有头和手，没有腿脚；17 世纪的木偶只有手脚动作；到了 18 世纪，木偶人的手指、眉眼、口舌等部位都能进行细腻的表演了。江户初期已有简陋的木偶剧场（操芝居小屋）。到江户中期，日本的木偶净琉璃戏进入全盛时期。

明治以后，木偶戏开始衰落。木偶净琉璃开始向歌舞伎转化。但是，木偶净琉璃作为一种独立的戏剧艺术仍继续存在，至今仍是日本人民非常喜爱的戏剧形式之一。

歌舞伎是 16 世纪末期至 17 世纪初期（基本上是与木偶净琉璃同期）产生的一种日本独有的戏剧表演艺术形式。歌舞伎是完

全在民间发展起来的一种戏剧种类。据记载，江户初期，出云地方有一位名叫阿国的巫女创作了一种“念佛踊”。她和丈夫名古屋山三郎组织了一个戏班演出。山三郎善唱俗歌，阿国擅长舞蹈。1607年，为了给修缮社殿募捐，阿国带领戏班，从出云出发经佐渡一直演到京都。他们的演出在京都引起了轰动，受到人们的热烈欢迎。阿国的歌舞伎特点是女扮男装，歌舞之间，还进行各种滑稽表演，打破了能和狂言那种悲剧与喜剧、崇高与滑稽的界限。在阿国剧团的影响下，各地出现了很多歌舞伎剧团。由于观看歌舞伎的观众非常多，结果导致了观众打架斗殴事件时有发生，还出现了凶杀事件，于是，在1629年，官方下令，禁止歌舞伎演出活动。

在歌舞伎演出盛行的同时，大约在1624年前后，在京都也出现了由青少年组成的“若众歌舞伎”。他们为迎合观众，男扮女装，专演妓女和嫖客的各种故事。1652年，官方认为，这种青年歌舞伎是“蛮风”的媒介，下令禁止“若众歌舞伎”登台演出。后经剧团业主申请，官方同意，歌舞伎可以进行演出，但规定演出的优伶必须剃去前发。目的是使他们不再进行伤风败俗的表演。江户时代的下层人都剃去前发，后面的头发向上梳成一髻，叫做野郎头。这时的歌舞伎也被称作是“野郎歌舞伎”。至此，歌舞伎伶人开始专心练习技艺，不再依靠单纯卖弄姿色吸引观众了。从此以后，歌舞伎逐渐成为严肃的戏剧。但歌舞伎的演员一直保留着剃前发的习惯。

17世纪80年代以后，即进入元禄时期后，歌舞伎的发展达到了成熟阶段。著名剧作家近松门左卫门除了创作一百多部净琉璃剧本外，也创作了很多歌舞伎剧本。

并木正三（1730—1773）是近松之后的著名歌舞伎剧作家。他曾创作了一百余篇歌舞伎剧本。他创作的题材大多是反映皇家

暴乱和侠客生活的。代表作有《倾城天羽衣》等作品。他还是一个舞台艺术革新家和舞台美术家，他是世界上第一位发明旋转舞台的戏剧家。

并木正三的弟子并木五瓶（1747—1808）和奈河龟助也是有名的歌舞伎作家。

元禄以后，歌舞伎的题材更加广泛了。戏剧作品反映的内容由过去的主要改编能和狂言的故事发展到重视现实生活，内容变得丰富了。歌舞伎的剧本，从反映的内容来看，主要有这样几类：一是竹本戏，或称义太夫狂言。因曲调为木偶戏大师竹本义太夫（1651—1714）所创而得名。这类作品大多是从净琉璃改编而来，著名作品有近松的《倾城返魂香》、竹田出云等人的《忠臣藏》等；二是历史剧，或称时代狂言。这类戏明显受到了能乐的影响，剧本大多取材于历史故事和民间传说，著名作品有三代并木等人改编的《劝进帐》等；三是世話剧，即社会剧。这类戏多以当代市民阶层的人情义理、恋爱故事为表现内容。四是“所作事”，即舞蹈戏。这类戏的种类和数量很多。除此之外，还出现了所谓“荒事剧”和“白浪戏”等。

从江户末期到明治初期，歌舞伎又有了很大的发展，出现了以河竹默阿弥代表的一批歌舞伎作家。

河竹默阿弥（1816—1893）是江户末期歌舞伎剧的集大成者。他共创作了360余篇歌舞伎剧本，作品的取材范围非常广，代表作品主要有《三人吉三巴白浪》、《加贺骚动》、《土蜘蛛》等。这些作品大多具有劝善惩恶的说教色彩。

明治初期的日本剧坛，仍以歌舞伎为主，出现了很多著名的歌舞伎剧团。特别是1887年，天皇和皇后观看了歌舞伎演出后，对歌舞伎这种戏剧表演形式大加赞赏。皇后还结识了一些歌舞伎的优伶。从此，歌舞伎的地位在日本大为提高。

二 近代戏剧改革

1868年，庆应改元为明治，并建都于东京，提出了“百事一新”的口号，开始了对日本近现代历史发展产生巨大影响的政治改革，这就是著名的“明治维新”。明治政府在进行政治、经济改革的同时，也进行了文化改革。

在明治维新的文化改革中，日本的戏剧改革也开始了。明治时期的戏剧改革主要在对传统戏剧进行改良和引进创造现代戏剧两个方向上展开。

明治维新后日本戏剧的发展首先表现在对传统戏剧的改良方面。明治维新开始后，日本整个社会都迷醉于欧洲文化，传统的戏剧一度受到了冷遇。面对这种局面，对传统戏剧改良开始了。明治剧坛上的风流人物守田勘弥本所进行的戏剧改革产生了很大影响。

守田勘弥本（1846—1897）是守田座的座元。他四处奔走，致力于对歌舞伎和能乐为代表的传统戏剧的改革。他改革了旧的戏剧管理运行机制，把过去的座元制改为社会管理的株式会社制度；他对剧场的结构进行了改革，如扩大了舞台的面积，增加了安全设备等；他还改进了上演的剧目等等。在他的努力下，传统戏剧演出，特别是歌舞伎和能乐的演出逐渐恢复起来。

1878年是日本近代戏剧发展史上的重要一年。年初，日本剧坛上演了河竹默阿弥的反映西南战争的现代剧《西南云晴朝东风》。4月28日，举行了包括当时政界、学界和戏剧界知名人士参加的戏剧座谈会。会议不仅非常隆重，更重要的是提出了关于改革日本戏剧的理论主张。此后，介绍欧美各国戏剧情况的各种书籍、文章纷纷出现。戏剧改革发展成为运动。此时的主要倡导者有末松谦澄和福地樱痴等人，他们在1886年成立了“演剧改

良会”，致力于传统戏剧的改革工作。1887年4月，由于天皇和皇后观看了歌舞伎演出后大加称赞，传统戏剧的地位提高了，传统艺人进入了文化人的行列，并受到了国家的保护和支持。“戏剧改良会”因支持者伊藤博文等人的失意而停止了活动，取而代之的是1888年成立的“演艺矫风会”，此后又被1889年成立的“日本演艺协会”所取代。这些戏剧改良团体和组织，都曾想在学习欧洲戏剧的前提下探索一条日本传统戏剧发展的新道路。但参加这些团体的人大多是所谓的戏剧“局外人”，因而这时的戏剧改革存在着不同程度的理论与实践脱节的现象。

随着明治维新的深入，日本的自由民权运动开展起来了，同时，戏剧改良运动也不断深化。“新派剧”的出现就是戏剧改革深化的体现。所谓新派剧，就是从歌舞伎到新剧（话剧）的一种过渡型戏剧形式。致力于新派剧创作的代表人物主要有角藤定宪和川上音二郎。

角藤定宪（1867—1907）曾是自由党的壮士，他的戏剧作品也被称作“壮士剧”，他曾在自由党领导人之一中江兆民等人支持下，带领一部分自由党壮士和青年学生在大阪成立了“大日本壮士演剧会”，并组织上演了根据他自己小说改编的《忍耐的书生与贞操佳人》及幸德秋水的《勤王美谈上野曙》两部戏剧。这两出戏剧都带有强烈的反对天皇政府现行政策的思想意识。

川上音二郎（1864—1911）曾是自由党壮士，还被捕过。1887年，他在神户与歌舞伎演员一起演过新编剧本。1891年，他来到东京，在中村座演唱了轰动一时的《奥次咄凯咄歌》，宣传民主和自由思想。此年2月，他在卯日座树起了“书生剧”的招牌，演出了《经国美谈》和《板垣君遭难实记》等新派剧。

角藤和川上等人所改良创作的这些新派剧是属于改良的歌舞伎，但内容与旧戏有了很大不同，新派剧反映的都是当时最迫切

的社会现实问题。

1887年，日本又出现了一个民主运动新高潮。在运动中，自由党利用戏剧的形式宣传自己的政治主张，壮士剧就成为这样一种政治剧，角藤定宪率领他的剧团在各地巡回演出，逐渐与东京戏剧界疏远了。

川上音二郎则走了一条与角藤不同的道路。他先是在1893年去法国考察了欧洲戏剧艺术，回国后，就致力把欧洲的近代戏剧新技术运用到日本戏剧演出中。1894年，中日甲午战争爆发。他为了配合政府的侵略扩张政策，煽动民族主义情绪，编演了鼓吹侵略战争的《壮绝快绝日清战争》等战争戏，并在日本歌舞伎演出中首次使用了枪炮火花效果。1896年，他在神田三崎町修建了一座法兰西式的“川上座”剧场。1899年，他率领19人去欧洲演出。1903年，他在明治座上演了莎士比亚的名剧《奥赛罗》，演出时取消了“花道”，完全采用西洋戏剧布景。这就是他发起的“正剧”运动的开始，即后来的新剧运动，也就是话剧运动的开始。

这期间，日本出现了很多与角藤和川上剧团类似的新派剧剧团，著名的有伊井蓉峰发起的“伊佐美剧团”、高田实成立的“成美团”等。

在戏剧改良运动中，日本近现代文艺发展史上的重要人物坪内逍遥在戏剧理论、创作和演出等方面做出了很大贡献。

坪内逍遥（1859—1935），本名雄藏，是日本近代著名的戏剧家、作家和文艺理论家。他在东京大学学习期间，就开始翻译莎士比亚的作品。他发表过许多文学作品和理论文章，对日本近代文学的发展产生过重要影响。1887年后，他主要从事戏剧改革活动。他于1888年参加了“日本演艺协会”，任文艺委员，1891年，他创办了《早稻田文学》杂志。此后，他创作了一系

列戏剧作品，主要有《一叶梧桐》、《牧夫人》、《杜鹃孤城落月》等。他的这些作品明显受到了莎士比亚戏剧的影响，但在艺术形式上仍是按照歌舞伎的格式来创作的。

明治时期的戏剧改良运动中涌现出了很多具有传统特点的作家。重要的有以下几位：

依田学海（1833—1909）是日本戏剧改良运动中的重要戏剧作家，戏剧代表作有《吉野拾遗名歌誉》、《当世二女婿》、《淑女之操》等。后来，他转向了小说创作。

福地樱痴也是一位有影响的剧作家，他共创作了 50 多部剧本，主要代表作品有《日莲日记》、《春日局》、《太阁军记朝鲜卷》、《平野次郎》等。这些剧本大多是历史剧，其主题主要是宣扬忠君爱国。

北村透谷（1868—1894）不仅是这一时期日本文坛上的著名浪漫主义诗人，也是一位有着广泛影响的戏剧作家。他的主要作品有诗剧《楚囚诗》、《蓬莱曲》等。

尾崎红叶（1867—1903）是砚友社的代表作家，他的主要作品是《金色夜叉》等作品。

在戏剧改良运动中，日本的戏剧艺术家们还把大量的欧洲著名戏剧作品翻译介绍到本国，给戏剧改革运动产生了巨大影响。欧洲的戏剧作品在日本介绍最早、最多的是莎士比亚的作品，其次是易卜生的作品。正是在这种学习、借鉴、吸收的过程中，日本的戏剧积累了新的营养和新的发展条件。这就为新剧的诞生奠定了良好的基础。

进入 20 世纪后，日本戏剧发展进入了一个新时代，这就是新剧运动的开展，也就是近现代话剧运动的兴起。

1906 年，西方近代戏剧的创始人易卜生去世后，日本戏剧界掀起了一股“易卜生热”。在小山内薫主持下，由柳田国男、

田山花袋、岩野泡鸣、岛崎藤村、正宗白鸟等人在1907年2月成立了“易卜生会”。这个组织的成立，不仅促进了易卜生的戏剧作品研究，而且极大地促进了日本近代新剧运动的发展。其后，小山内薫受到龙土会的柳田国男等戏剧艺术家的影响，于1907年开始反对新派剧，极力号召开展新剧运动。小山利用自己担任《新思潮》杂志编辑的有利条件，撰文提倡新剧。1909年，他发起成立了自由剧场，企图通过翻译剧的实验性演出，探索新剧的发展道路。当时文坛的著名作家岛崎藤村等人担任了剧场的顾问，牧羊神之会及《昂星》杂志的许多作者也集结在他的周围，形成了新剧创作的一股新生力量。小山内薫成立自由剧场是日本近代新剧运动的真正开始，具有划时代的意义。

小山内薫是日本近代戏剧改革运动的先驱。他在推进新剧运动的开展、进行新剧创作和戏剧理论建设方面都做出了巨大贡献。他的自由剧场首先采用新的表演方法公演了易卜生的《约翰·盖布里埃尔·博克曼》，从而揭开了日本新剧运动的序幕。此后，他的自由剧场又陆续上演了高尔基的《夜宿》、梅特林克的《奇迹》、霍普特曼的《寂寞的人们》、契诃夫的《樱桃园》、安德列夫的《星的世界》、布柳的《信仰》等现实主义、自然主义、浪漫主义和象征主义剧作。他们以翻译公演西方近代戏剧为基础推动日本新剧的创作。

小山的自由剧场断断续续活动了10年。解散之后，小山表示要继续全身心地投入到日本的新剧改革运动中。他发表论文，阐述自己的新剧理论主张。他还到欧洲去考察，在吸收西方话剧表演艺术精华的基础上不断探索日本新剧发展的道路。小山主张日本戏剧应建立“戏剧实验室”和导演机制，应用新的方法进行创作。他还努力在创作中实践自己的戏剧理论。他创作的主要戏剧作品有《西山物语》、《丈夫》、《最底层》、《天主教信长》、《森

有礼》、《金玉均》，他还改编了大量戏剧作品。他的创作代表作是《丈夫》和《最底层》。这两部作品都是用新的艺术手法表现了下层人民的苦难生活。

在小山的影响和辅助下，日本剧坛上的一批浪漫主义戏剧作家成长起来了。其中著名的有吉井勇、长田秀雄等人。

在小山致力于新剧运动的同时，日本文艺界的文艺协会这一团体也积极推动新剧运动的发展。文艺协会的主要发起者是坪内逍遥、岛村抱月、金子筑水等人。

岛村抱月是日本新剧运动的积极参加者。他在1902年去欧洲留学，曾在英国和德国学习戏剧和美学。1905年，他回到日本后，就立刻与也是刚回国的金子筑水、东仪铁笛等人研究，决定把易风会改组为文艺协会。1906年2月17日，他们在红叶馆举行了文艺协会成立大会。开始准备推选坪内逍遥为会长，但因他那时非常繁忙，就选大隈重信为会长，逍遥为艺术顾问。文艺协会的目的在于推动日本的文学、美术、音乐、舞蹈和戏剧演出等各项工作的进一步改进和普及。但由于计划过于庞大，工作开展不顺利，后决定把工作重点放在改革戏剧演出上。1909年，文艺协会在总结1906、1907年的两次公演经验的基础上，决定把工作重点放在培养新的演员上，并由坪内逍遥博士创办文艺协会的戏剧研究所，开始招收学员。这也是1909年日本戏剧史上的两件大事之一（另一件就是小山创立自由剧场）。

文艺协会在演出了《走向星的世界》、《信仰》最后两场后，便于1913年解散，其人员与小山的自由剧场合并、组合，又分化出了艺术座、无名会、舞台协会等几个大的剧团和许多小剧团，继续从事新剧演出。这就是日本新剧发展史上的“群小新剧团”时期。

作为美学家的岛村抱月在文艺协会时，教授易卜生的戏剧，

并组织上演了易卜生的《玩偶之家》。他不赞同逍遥的新国剧论。文艺协会解散后，他成立了以松井须磨子为台柱子的艺术座，团结了一大批戏剧作家。艺术座经济上的自立原则和高度艺术性的方向，对新剧运动产生了积极影响。在筑地小剧场成立之前，艺术座成为了新剧运动的指导中心。

1918年，岛村抱月、松井须磨子等人相继去世，艺术座解体。1919年，小山内薫在发表了《近代戏剧的路径》之后，转而专门从事戏剧理论和评论活动。这一年，自由剧场也因为经济拮据等原因停止了活动。这样，新剧运动失去了指导中心。同时，新派剧也效仿新歌舞伎的模式，精练演技而求得新发展。这标明新剧运动进入了一个低潮时期，标志着近代第一期新剧运动的落幕。

文艺协会、艺术座和自由剧场虽然不存在了，但影响是深远的，更何况那些新剧作家的创作热情依然没有消退。当时日本文坛三足鼎立的新浪漫派、白桦派、新思潮派的许多第一线作家，如长田秀雄、吉井勇、永井荷风、谷崎润一郎、久保田万太郎、武者小路实笃、有岛武郎、久米正雄、菊池宽等都从事戏剧创作，有力地支撑着新剧运动。这个时代，戏剧创作甚至压倒了小说创作，剧坛与文坛相互辉映，形成了浪漫主义、唯美主义、理想主义、新写实主义、象征主义等各种艺术风格竞相呈现的局面。

这一时期，白桦派和新思潮派的戏剧创作，在促进新剧创作繁荣和继续推动新剧运动发展方面起到了决定作用。这就是日本戏剧史上的“两种戏剧时代”。所谓两种戏剧就是指白桦派的理想主义戏剧创作和新思潮派的写实主义戏剧创作。正是由于这两种风格的戏剧在日本舞台上的争奇斗艳，才给新剧的进一步发展打下了良好基础。

在白桦派作家中，武者小路实笃这一时期的戏剧创作具有鲜明的理想主义特点。武者小路实笃的剧作不仅塑造了一系列追求爱与美理想的人物形象，抒发了强烈的人道主义、理想主义信念，而且表现形式自由奔放。他创造出了一种与歌舞伎的装饰性文体、易卜生社会剧的翻译文体和情调剧的空洞美文体完全不同的非常适合舞台表演的新剧语言文体。这种新剧也非常适合当时习惯于用诵唱方式演唱的歌舞伎、新派剧演员表演。因此，在第二期新剧运动中，许多剧团都把武者小路实笃的戏剧作品搬上新剧舞台。

武者小路实笃（1885—1976）是日本近现代著名戏剧作家和小说家。他早期的戏剧创作包含着深厚的人道主义思想，表现出了鲜明的反对战争的立场。他的剧本《某日的梦》、《两颗心》、《婴儿杀戮中的一件小事》、《养父》等作品则充满了浪漫主义和理想主义的热情，表现出了歌颂人类之爱的主题。从明治后期到大正初期，日本的资本主义已发展到帝国主义阶段。1894年，爆发了中日甲午战争，1910年，日本全面吞并朝鲜，1914年又爆发了第一次世界大战。武者小路从人道主义出发，表现出了反战的倾向。他的剧本《他的妹妹》（1915）和《一个青年的梦》（1916）就是对侵略战争的血泪控诉。在这两部戏剧作品中，作者以奇特的手法表现了反战主题。他提出，侵略国家和被侵略国家的人民，生者与死者都应联合起来反对侵略战争。20世纪20年代，他还创作一些赞美生活的作品，其中的代表作就是《人类万岁》，这部作品是一部狂言式的喜剧作品，作品描写了宇宙的创造者和主宰者“神”，充当“生命天使”战胜清教徒式的“道德天使”，讴歌了生命的力量和人类的未来，祝福“人类万岁”。此外，他还创作了《爱欲》及续篇《画室主人》等作品揭示了人的阴暗心理。但是，武者小路后来的思想发生了很大的变化。日

本法西斯国家专制体制形成后，他成为了一个狂热的法西斯军国主义的鼓吹者。

白桦派中有影响的戏剧作家作品还主要有有岛武郎的《口吃阿又之死》和《死及其前后》，长与善郎的历史剧《项羽和刘邦》、《韩信之死》、《孔子的归国》、《陶渊明》和《松竹梅》，仓田百三的《出家人及其弟子》、《俊宽》、《父亲的忧虑》和《处女之死》等。这些戏剧作品都受到了剧评界和观众的好评。

新思潮派的作家们也不甘落后，他们以写实主义手法创作了大量的戏剧作品。新思潮派的主要代表性戏剧作品有久米正雄的《牛奶场的兄弟》、《阿武隈情死》、《地藏经的由来》、《三浦纺织厂的老板》，山本有三的《洞穴》、《津村教授》、《生命之冠》、《杀婴》，菊池宽的《屋顶狂人》、《父归》等。其中山本有三和菊池宽以写实主义手法创作的《杀婴》和《父归》等作品具有强烈的近代生活意识，展示了与白桦派完全不同的社会剧内容和风格。

“两种戏剧时代”的优秀作品的不断涌现，促进了戏剧创作的兴盛和新剧运动的再次高涨。在这一时期，还有大量不属于白桦派和新思潮派的知名作家、戏剧家投身到戏剧创作中，共同推动了新剧运动的再度繁荣。主要有泉镜花、正宗白鸟、久保田万太郎、秋天雨雀以及永井荷风、谷崎润一郎、葛西善藏、佐藤春夫等。其中泉镜花和秋天雨雀的创作引人注目。

秋天雨雀是新剧运动中在开展民众艺术方面颇有建树的剧作家。他的主要作品有《纪念会前后》、《骷髅的跳舞》等。他的创作融合了浪漫主义、写实主义和象征主义等多种表现手法。

从新剧演员队伍来看，自由剧场时代是歌舞伎演员、新派剧演员表演新剧。在自由剧场解散至筑地小剧场成立之前这段时间，仍是由歌舞伎的中间演员演出新剧，但他们的表演方法有许

多不适应新剧的地方。经过一段时间的探索和培养新演员，二世市川猿之助和十三世守田勘弥合作成立了文艺座，专门从事新剧演出，上演了武者小路、菊池宽、山本有三的许多著名剧目，接着，帝国剧场也上演了武者小路、谷崎润一郎和有岛武郎的一些作品获得了成功，特别是猿之助与文艺座相对抗而成立的春秋座上演了菊池宽的《父归》获得空前成功，这一切表明，日本新剧表演艺术日臻成熟。“群小剧团”也纷纷上演上述作家的新剧作品，并获得了新鲜的舞台效果，给新剧注如入了新的活力。

创作和表演两个方面的成熟，为新剧运动的再度发展打下了基础。1924年，小山内薫和土方与志成立筑地小剧场，标志着日本近代戏剧的完结和现代新剧（现代话剧）的开始。

三 现代戏剧的确立

日本近代戏剧的先驱者、自由剧场的创始人小山内薫通过两次去欧洲考察戏剧，深感日本发展现代戏剧的重要性。他从欧洲各国的戏剧发展中受到启发，改变了自己在自由剧场时代的靠歌舞伎演员演新剧的观点，认识到日本新剧必须培养自己的新剧演员，才能进入一个“技艺时代”。他回国后，一方面热情介绍欧洲的新的表现主义戏剧，一方面致力于重建被关东大地震破坏了的剧场，并支持青年导演土方与志建设自己的常备剧场——筑地小剧场，并培养新演员，探索新的表演艺术方法，以图重新振兴现代的新剧运动。

筑地小剧场在日本现代戏剧发展中起到了非常关键的作用，它标志着日本新剧的真正成熟。这个剧场的建立与土方与志的努力是分不开的。1923年9月，正在德国留学的土方与志得到了东京发生地震、20多座剧场被烧毁的消息后，立刻经莫斯科回到日本。土方回到日本后立即找到他的老师小山内薫商谈要建立

一座小剧场的计划，得到了小山的大力支持。于是，他就在1924年把位于筑地大街的私宅改建成了一座剧场，故名筑地小剧场。筑地小剧场成为日本现代新剧的直接起点。

筑地小剧场成立之时，小山内薰曾发表过这样的观点：“日本既成作家的创作，激发不起任何导演的创作欲望。”完全否定“两种戏剧时代”的戏剧创作。他的观点引起了当时已驰名日本剧坛的新剧作家菊池宽、山本有三、久米正雄、岸田国土、久保田万太郎等剧作家的反对，并且群起抵制筑地小剧场。

小山内薰因此受到了当时文坛的孤立，这样筑地小剧场创办伊始，主要上演西方戏剧，直到第三年才开始上演本国剧作家的作品。他们在上演西方经典戏剧的同时，也上演了许多西方现代主义戏剧，受到了青年人的欢迎。同时，他们还培养了许多新剧新人，包括作家和演员。

按照小山的意图，创建筑地小剧场的目的就是要进行戏剧实验，探索新的艺术表现方法，表现新的思想。但是，随着无产阶级戏剧运动的兴起，其战斗的戏剧精神吸引了广大青年观众，筑地小剧场上演的剧目也受到了影响。剧场发起人土方与志以公演马塞剧作《夜》为契机，也开始转向左翼戏剧，受到了剧场内进步演员的支持，但也引起了坚持艺术至上演员的反对，也与小山内薰在艺术观上产生了分歧。

小山内薰坚持“艺术剧场”的运营方针，以组织委员八代康为代表的一部分人则主张上演表现无产阶级政治思想的作品。剧场内部出现了“艺术剧场”和“政治剧场”两种运营思想的对立，两派也由此产生了裂痕。

筑地小剧场内部主张艺术至上的杰出人物是久保田万太郎，他的代表作《大寺学校》被认为是筑地小剧场上演的艺术派戏剧成就最高的作品。

1927年,小山内薫去苏联参加了“十月革命”十周年纪念活动,观看了莫斯科的戏剧演出后,受到了强烈震动,意识到了自己过去在筑地小剧场以及自由剧场的工作中存在错误。回国后,他决心引进写实主义剧本,并计划于1929年上演无产阶级作家的剧目。没想到,小山于1928年突然去世。1929年4月,筑地小剧场上演了无产阶级著名作家高尔基的《底层》,结果使剧场内部对立意见公开化了,主张艺术至上的主流派公开排斥土方与志,最终导致了筑地小剧场的完全分裂。

筑地小剧场分裂后,土方与志与丸山定夫、山本安英、薄田研二等退出,另创新筑地剧团。主流派改称筑地小剧场剧团。这两个剧团的成员虽然思想成分比较复杂。但随着日本无产阶级文艺运动的开展,从1928年到1933年春,整个新剧运动急剧左翼化。这样,从筑地小剧场分裂出来的这两个剧团,虽然在戏剧艺术思想上存在某些分歧,但从演出的剧目来看,他们选择进步的戏剧运动方向是一致的,而且他们都参加了左翼戏剧运动。但是,随着日本国内政治的迅速法西斯军国主义化,进步戏剧受到的压制也越来越严重。在受到周围旧政治势力的压迫下,土方与志于1933年逃往法国。筑地小剧场时代结束了,尽管如此,筑地小剧场作为日本新剧运动的母体,培养了一大批优秀剧作家、演员和舞台设计师,他们为日本现代戏剧运动的发展起到了骨干作用,为日本现代戏剧艺术的发展与成熟建立了不可磨灭的功绩。

在筑地小剧场创立之前,随着20世纪初期日本无产阶级文学运动的开展,日本戏剧领域中也出现了普遍的进步倾向,日本无产阶级戏剧运动也得到了发展。平泽计七成立劳动剧团,上演进步戏剧,推进民众剧运动;《播种人》杂志举办的戏剧活动和先驱座的试演活动,以及已经拥有一定地位的剧作家秋天雨雀、

中村吉野、小川未名成立的“三人会”，都倾向于社会主义思想潮流。尤其是秋天雨雀的《国境之夜》和《骷髅跳舞》先后成功上演，轰动一时，成为无产阶级戏剧运动的开始。

此后，由青野季吉等人组织的前卫座，积极活跃在日本剧坛上。他们的许多进步剧目都是在筑地小剧场搬上了舞台，对促进日本无产阶级戏剧运动的发展起到了很大作用。

由于日本无产阶级运动内部的矛盾分裂，日本无产阶级文艺运动也不断地分裂、统一、分裂，无产阶级戏剧运动也不能例外。无产阶级艺术联盟（普罗艺）分裂，成立劳农艺术家联盟（劳艺），将前卫座改组为隶属于“劳艺”的剧团。不久，“劳艺”再度分裂，又成立前卫艺术家联盟（前艺），并将前卫座改为前卫剧场。1928年，“前艺”与“普罗艺”合并，成立全日本无产者艺术联盟（纳普）。“纳普”的第一任委员长藤森成吉非常重视戏剧艺术，专门在“纳普”之下设立了无产阶级戏剧同盟，创办《无产阶级戏剧》杂志，并让村山知义建立东京左翼剧场，发表和上演了许多优秀的无产阶级戏剧。这一时期，藤森成吉和村山知义是无产阶级戏剧创作的代表作家。藤森成吉的代表剧作有《茂左卫门受磔刑》、《牺牲》和《什么使她这样》等，村山知义的代表作品有《暴力团记》等。

从1931年至1934年是日本无产阶级戏剧运动的高涨阶段。这一时期，左翼剧团纷纷成立，他们积极上演批判现实、宣扬无产阶级革命思想的剧目，也造就出了一批无产阶级戏剧作家，如村山知义、金子洋文、藤森成吉、久板荣二郎、久保荣等人的创作都非常活跃。

1934年以后，随着日本法西斯军国主义专制统治的强化，无产阶级文艺运动开始落潮。无产阶级剧目遭到禁演，左翼剧团被迫解散。1934年成立的新协剧团，标志着日本戏剧发展发生

了重大转折。

此后，随着日本法西斯军国主义发动了全面侵华战争，日本的无产阶级戏剧家们有的被捕，有的沉默，有的“转向”，有的成为狂热的法西斯军国主义鼓吹者。日本戏剧与其他艺术门类一样，逐步变成了为法西斯军国主义效力的工具了。日本现代进步戏剧运动也就宣告结束了。

第二节 战时法西斯戏剧与战后戏剧发展

日本法西斯军国主义发动侵略战争时期，专制政府为了动员全体国民投入到战争中，在各个领域中都加强了统治。在高压面前，日本的不少共产党员和无产阶级作家们退却了，害怕了，他们纷纷发表“转向”声明，投入到了法西斯专制政权的怀抱里。在文艺领域中，反动当局成立了法西斯政权的附属机构——“日本文学报国会”。这是一个为法西斯军国主义侵略战争呐喊、鼓吹、宣扬、叫嚣的反动文艺团体。当时的日本文艺家们，除了极少数外，包括许多战前著名的无产阶级作家、戏剧家都加入了这个反动组织。当时加入这一团体的日本作家艺术家超过了四千余人。可以说，当时的大部分作家文艺家都加入了这一反动组织。这样，本来力量就很薄弱的日本反法西斯文艺就彻底消亡了。

在这种局面下，日本的戏剧也自觉不自觉地逐步变成了为法西斯侵略战争服务或至少是对侵略战争采取“协从”态度的戏剧演出了。1937年，在法西斯发动全面侵华战争的背景下，曾是筑地小剧场时代的艺术至上主义者久保田万太郎、岸田国土等人创建了文学座，将泉镜花的《和歌灯》、谷崎润一郎的《春琴抄》等作品改编成所谓艺术性很强的剧本，搬上了舞台，继续鼓吹艺术至上，并故意与先前的强调政治效果及多少带有反战倾向的无

产阶级戏剧公开对立，博得了法西斯政权的许可。

战争时期，凡是与反动当局意见不一致的文艺团体、剧团等文艺组织一律被解散。筑地小剧场改为了国民新剧场，主要上演宣扬、鼓动法西斯侵略战争的反动戏剧作品。

战争期间，曾在20世纪初期的第一次世界大战前后创作出了许多反战戏剧作品的武者小路实笃则变成了一个法西斯军国主义分子。1942年，他炮制了一本小册子——《大东亚战争史观》。这是一本赤裸裸地为侵略战争叫嚣的反动作品。在书中，作者对日本法西斯发动的“大东亚战争”的所谓“合理性”进行了荒谬的论证。

战争后期，由于日本法西斯在战场上节节败退，日本国内局势一片混乱，戏剧演出受到了沉重打击，特别是1945年3月，国民新剧场在一次空袭中被炸毁，日本戏剧，尤其是日本新剧完全处于停顿状态。

1945年8月，在全世界和平正义力量的打击下，日本法西斯终于宣布无条件投降，第二次世界大战以世界反法西斯联盟的胜利而结束。

1945年底，在战争废墟上，日本戏剧迈出了战后重建的步伐。土方与志、泷泽修出狱后，与久保荣、薄田研二等人创办了东京艺术剧场。原有的杉村春子的文学座、千田是也的俳优座也重新开张了，他们仍坚持原来的艺术派戏剧的方向。村山知义也重新开展被解散了的新协剧团的活动。这四家剧团于1945年12月26日联合上演了契诃夫的《樱桃园》，这是日本战后新剧运动重新开始的第一声。

在他们的号召和影响下，日本战后新剧运动开始了。许多剧作家重新开始了创作，一批新的剧团建立起来了。泷泽修从新协剧团分裂出来成立了民艺剧团，与上述四个剧团构成了日本战后

五大剧团并立之势。这五大剧团成为了日本战后戏剧运动的主流。随后，新人会、三期会、伙伴、青年座、文化座等剧团纷纷成立，为新剧走向大众化打下了基础。

战后日本戏剧恢复初期，首先是重新上演了一批外国著名戏剧作品，如易卜生的《玩偶之家》、高尔基的《检察官》、费德罗夫的《幸福之家》等。同时，为了培养新的戏剧人才，一批戏剧艺术学校也建立起来了。如秋天雨雀创办了舞台艺术学院。另外，一批戏剧期刊也诞生了。在这种情况下，日本战后的戏剧创作也开始了。

1946年，村山知义发表了剧本《幸福之家》，批判了封建的家族制度。接着，久保荣创作了剧本《苹果园日记》，表现了战争时期的人们的抗争。真船丰发表了《中桥公馆》等戏剧作品，反映了从中国大陆遣返回国的日本人的挫折感。三好十郎发表了《废墟》、《不了解他》等作品，表现了战争对日本国民身心的伤害。

日本战后戏剧发展还出现了一个新的现象，那就是时事讽刺喜剧的兴起。戏剧家们以戏剧艺术的形式对社会现实问题进行讽刺批判。田口竹男的《贤女气质》（1947年）和《文化议员》（1948年）、正宗白鸟的《捕获天使》（1947年）等作品，以喜剧的形式讽刺批判了战时和战后的趋炎附势的社会现实。福田恒存也创作了具有尖锐讽刺性特点的喜剧《抚龙的男人》（1952年）和《现代英雄》（1952年）等作品。

在讽刺戏剧的创作中，饭泽匡的喜剧作品取得了很高的成就。饭泽匡在战前就开始了喜剧创作，战后，他的创作目的更加明确，那就是坚持讽刺的尖锐性和严厉性。他在1947年和1950年创作的《鸟兽会战》和《昆仑山的人们》被誉为“饭泽喜剧”的先驱之作。他在这两部作品中讽刺了战时和战后的日本政治。

饭泽成熟的喜剧题材广泛，既有批判天皇制政治的作品，也有讽刺官僚腐败贪污现象的戏剧。《另一个人》（1970年）通过一个奇特的故事，以极大的勇气和巧妙的手法批判了天皇政治体制，《过多的成叠钞票》（1977年）以滑稽的手法讽刺了原首相田中角荣等上层高级官僚在洛克希德事件中涉嫌贪污受贿的丑恶行为。饭泽匡还发表了许多理论文章论述了日本古典艺术中的能剧和狂言等“笑剧”形式不属于欧洲悲剧、喜剧概念上的“喜剧”。他指出，由于长期处在封建社会和专制主义的体制下，日本很难产生采取科学态度的批判精神，因此，日本现代及以前即使存在“笑剧”，也无法创作出真正意义上的喜剧。他给日本现代政治喜剧的定位和定义，对日本现代喜剧的发展产生了巨大的影响。

从表现内容上看，日本战后戏剧的一个非常重要的题材就是把日本在二战后期遭受美国原子弹轰炸的事件戏剧化。这是日本战后戏剧的一个热点题材。围绕这一重大题材，出现了大量的戏剧作品。田中千禾夫以存在主义手法创作了《云际》（1947年）和《玛丽雅的头》等剧作，表现了自己对那场战争的认识。戏剧《玛丽雅的头》通过一个遭受原子弹伤害的妇女，企图运出残留在一座天主教堂废墟上的玛丽雅石像的头，作为原子弹爆炸日火与风的永远见证故事，表现了原子弹爆炸造成的悲剧。这部诗剧重现了长崎原子弹爆炸殃及教会，破坏了教会的圣像的悲惨情景。戏剧还用隐讳的手法批评了战后日本政府协从美国占领军极力掩盖原子弹灾害真相的事实。

属于这一题材的剧作，还有佐佐木孝丸的《长崎的钟》（1949年）、八木隆一郎的《姐姐的话》（1952年）、小山佑士的《只有两人的舞会》（1956年）、土屋清的《河》（1963年）、宫本研的《飞行员》（1964年）、大桥喜一的《零的记录》（1963年）、别役实的《象》等作品。这些戏剧作品从不同的角度表现了原于

弹爆炸给日本国民带来的身心伤害。

表现战争和战后社会是日本战后戏剧的重要内容。这些以战争为题材的戏剧作品有着深刻的思想内容。大泽干夫的《武器与自由》(1947年)、铃木政男根据野间宏的原作改编的《真空地带》(1953年)等作品揭露军国主义统治的残酷和野蛮;安部公房的《石头说话之日》(1961年)表现了一向像石头那样沉默的民众也站起来了,投入到了反对日美安保条约斗争中;村山知义戏剧三部曲《死海》(1952年)、《深夜的港湾》(1952年)和《涌向崖边小镇的浪》(1953年)表现了美国占领军把日本军事基地化给沿海渔民带来的灾难。

战后出现的艺术派剧作《女人的一生》(1945年)和民间故事剧《夕鹤》(1949年)成为了日本现代新剧的经典之作。这两部作品公演以来,经久不衰,成为保留剧目。这两部经典作品的出现,极大地促进了日本战后戏剧的发展。

《女人的一生》的作者是战时走上日本剧坛的新人森本薰。他是以创作心理喜剧开始了戏剧生涯的。他在1934年和1938年创作的《我的家》和《漂亮的女人》曾给戏剧界带来了一股新风。他的代表作《女人的一生》本是战时奉命创作的,战争结束后,他又进行了修改。这部戏剧以倒叙的手法讲述女主人公阿桂坎坷的一生:阿桂原是一个贫穷的孤女,在富商堤家庆祝日俄战争胜利的晚会上闯了进来,被堤家的老女主人收作女佣。老女主人非常赏识阿桂的聪明能干。堤家的次子荣二爱上了阿桂,但女主人做主让阿桂嫁给了对做生意不感兴趣只埋头读书的长子伸太郎,目的是为了阿桂继承她的地位以经营堤家的产业。老女主人死后,阿桂成了堤家的女主人。她为了赚钱,与战争有关的生意也来者不拒。伸太郎反对阿桂的这种做法,导致夫妻感情不和,两人分手了。阿桂在孤独中生活着。战争后期,形势越来越

严峻，在有人为阿桂的女儿提亲的日子里，分别了十余年的伸太郎回到了家中。在夫妻俩就要和好的时候，伸太郎突然得了中风病倒下了，死在了阿桂的怀里。就在这时候，荣二带着自己的孩子从中国回来了。阿桂感叹道：人生的路变幻无常，随其自然吧！战后，作家把这个结尾改为了荣二从中国归来，看到了阿桂站在堤家旧址的废墟上喃喃自语：我的一切都化为乌有了，我为什么而生呢？这是我自己选择的道路，不是别人给我选择的。戏剧以细腻的心理描写和新式对白以及著名表演艺术家杉村春子的精湛演技而大获成功。

《夕鹤》的作者是战后登上剧坛的新作家木下顺二。木下的戏剧创作分为现代剧和民间故事剧两类。他的第一部现代剧是1947年创作的《风浪》。作品通过青年主人公在明治维新后的新与旧、进步与保守两种思想的对立中，经受了痛苦与彷徨，最后投身于西乡军的西南战役的故事，表现了人在社会变革中如何把握自己命运的严肃问题。他的现代剧作还有《被称作奥托的日本人》（1963年）、《冲绳》（1963年）、《冬天的时代》（1964年）、《白天的飨宴》（1967年）、《审判》（1972年）、《夏·南方的冒险故事》（1972年）等作品。这些现代剧作品，都具有比较深刻的思想和较强的现实意义。

木下顺二还从日本传统文化中吸收创作营养，创作了许多民间故事剧，主要的有《二十二日待月之夜》（1946年）、《彦市的故事》（1946年）、《夕鹤》（1949年）等。其中代表作《夕鹤》叙述了一个美丽动人的悲剧故事：一只受伤的仙鹤落到人间变成了美丽的少女阿通，被老实的贫苦青年农民与平相救，两人就结为了夫妻。她为了报答与平的救命之恩，以与平不许偷看为条件，躲在小屋里拔自己的羽毛，织出美丽的织锦，然后送给与平卖了不少钱。但与平在唯利是图的商人的怂恿下，为了赚更多的

钱，就让阿通织更多的锦。阿通拼命拔自己的羽毛，织出了一匹又一匹美丽的锦。最后，那几个商人为了窃取阿通的织锦技术，就偷看阿通织锦的过程，他们发现阿通原来是一只仙鹤。仙鹤发现了这些偷看的人，知道自己无法在人间待下去了，就对与平说了句：“我……（笑着站了起来——突然全身变白）瘦成这个样子啦……能用的羽毛都用上啦，剩下的只够飞啦！”于是，仙鹤孤寂地飞回了天上。

木下顺二通过这个动人的民间故事表现了人类复杂的精神世界，既有对与平身上那种淳朴情感的歌颂，也有对人类贪婪、自私情感的批判。在艺术表现手法上，这部戏剧采用了传统“能乐”的形式，用简洁的戏剧动作，把现实性和象征性相统一，具有一种婉转流畅的音乐美。

在日本现代戏剧发展史上，三岛由纪夫也是一位著名的人物。他的文学创作活动是多样的，小说和戏剧是最主要的。在戏剧创作上，他的主要作品有《近代能乐集》（1956年）、话剧《萨德侯爵夫人》（1965年）、歌舞伎剧本《弓月奇谈》（1969年）等。此人在20世纪60年代后变成了创作歌颂、鼓吹法西斯军国主义侵略战争的极端右翼作家了。他的三幕话剧《明日黄花》，通过对战犯的歌颂，表现了作家梦想恢复法西斯军国主义体制的反动思想。

进入20世纪60年代后，随着经济和社会各项事业的高速发展，日本已经医治了战争的创伤，跨入了现代化发达国家的行列。日本文学艺术关注的焦点和重点不再是战争问题和由此引起的战后社会问题，而是转向了主要表现日常生活，战后文艺时代结束了。随着一系列新的社会问题的出现，文学艺术观念也发生了深刻变化，战后时代成长起来的新一代艺术家登上了日本剧坛，他们在引进西方现代先锋派戏剧理论的同时，还在60年

代后期开展了小剧场运动，一批新的剧团和剧场诞生了，代表性的有竹内敏晴的“变身”、瓜生良介的“发现之会”、蜷川幸雄的“青俳”等。这些新剧场剧团采取了“个别推进，一齐出击”的战术，向既成的传统新剧运动发起了挑战。他们抛弃了传统的现实主义表现方法，以现代先锋戏剧艺术形式为追求目标，上演了许多现代主义戏剧。而以文学座、俳優座、民芸剧团等大剧团，面对新生代的挑战，则依靠牢固的组织、丰富的经验，奋力保持他们的传统。日本戏剧就这样在新一轮的新旧艺术交锋中走向了新世纪。

第三节 战后戏剧的战争认知理念评价

战后日本戏剧与其他战后文艺形式一样，也出现了大量反映那场战争及战后社会问题的戏剧作品。这些戏剧作品所体现出来的战争认知理念既有值得肯定的积极因素，也有需要认真批判研究的思想因素。

战后日本戏剧发展在对社会的认识理念上与戏剧本身发展的理念是相一致的。从前文的叙述中可以看出，日本戏剧始终处在对旧有传统戏剧形式的不断革新中。在传统能乐和狂言的基础上出现了深受民众欢迎的歌舞伎，尤其到了近代社会，戏剧革新运动更是逐步兴盛。明治维新后的新派剧就是在对歌舞伎等传统戏剧进行革新的基础上产生的，新派剧诞生后，日本近代戏剧得到了很大发展。进入20世纪后，日本戏剧改革运动不断高涨，改革者在吸收、引进西方现代话剧表现艺术的基础上，对新派剧进行了进一步改革，产生了日本新剧。新剧的出现和繁荣，标志着日本戏剧理念和艺术表现形式适应了现代社会发展和人们审美变化的需要。20世纪70年代后，传统的现实主义新剧在很多方面

已经不能适应高速发展变化的现代社会中人们多元化的精神和审美需求，现代主义的先锋派戏剧又出现了。先锋派戏剧的产生，使日本戏剧以体现新的时代思想特征进入到了 21 世纪。战后戏剧继承了日本戏剧不断革新的传统。在这样的戏剧理念指导下，战后戏剧在对社会问题，尤其是战争问题及战后社会问题的表现上体现出了迅速否定旧时代的思想特点。

战后日本戏剧从思想内容上来看，整体上是表现出了对战时法西斯军国主义专制体制的否定态度。这种否定主要体现在两个方面：一是许多戏剧作品以舞台艺术形式揭示了日本法西斯军国主义的残暴专制统治。久保荣的《苹果园日记》通过战争时期主人公遭受的迫害，揭露法西斯统治的专横；田口竹男的《贤女气质》、《文化议员》等剧作则从战时一些人对法西斯政权的趋炎附势中，讽刺了军国主义当局的顺者昌逆者亡的霸道政策；饭泽匡的《鸟兽会战》揭露了法西斯政府对日本知识阶层的压制；饭泽的另一部著名戏剧《另一个人》深刻批判了日本天皇制的专制弊端。另一方面是战后的许多戏剧作品深刻揭示了那场战争给日本国民带来的深重灾难。三好十郎的《废墟》反映了法西斯专制当局的高压政策迫使主人公无法确立自我，这从心灵的角度揭示军国主义给日本国民造成的心理伤害；三好的另一部戏剧《不了解他》表现了侵略战争给日本工人造成的苦难；还有大量的戏剧作品表现了广岛、长崎遭受原子弹轰炸后的悲惨景象；此外，有一部分戏剧作品也表现了日本战败后美国占领下的社会体制给日本国民带来的心理伤害。这些思想内容，是战后日本戏剧的积极因素，是应当给予肯定的。

但是，应当看到，战后日本戏剧在对待那场侵略战争的认知态度上也存在着一些错误的理念，这是需要以清醒的目光来看待的。

第一，战后日本戏剧存在着宣扬“日本受害论”的思想意识。从前面几章的论述中我们已经看到了，整个战后日本文化中普遍存在着非常浓厚的“日本受害”思想意识。战后戏剧作为日本战后文化的一部分仍然没有超越这种认识。战后戏剧所体现出来的“日本受害”思想意识主要表现在：一是认为那场战争给日本国民的生活造成了严重的损害。大泽干夫的《武器与自由》、铃木赖男改编的《真空地带》、三好十郎的《废墟》等作品表现了日本国民遭受的残酷的政治压迫，真船丰的《中桥公馆》、三好十郎的《不了解他》、森本薰的《女人的一生》等作品表现了战争给日本国民造成的生活艰辛。二是认为那场战争给日本国民的心灵造成了“严重伤害”。三好十郎的《废墟》通过对主人公在法西斯专制统治下的“转向”行为的描述，表现了日本国民在战争时期因无法确立“近代自我”面造成的严重的心理“创伤”。铃木政男改编的《真空地带》同样是通过主人公在政治高压面前不得不“转向”的细致表现，揭示法西斯专制统治给日本青年知识分子带来的严重的精神“伤害”。三是极力宣扬日本遭受原子弹轰炸带来的严重后果，把日本表现为战争的最严重的“受害国”。表现战争后期日本的广岛、长崎遭受原子弹轰炸带来的悲惨后果，是日本战后戏剧战争题材中的一个热点和焦点。这方面的作品非常多，主要有田中千禾夫的《玛利雅的头》、佐佐木孝丸的《长崎的钟》、八木隆一郎的《姐姐的话》、小山佑士的《只有两人的舞会》、土屋清的《河》、宫本研的《飞行员》、大桥喜一的《零的记录》、别役实的《象》等作品。这些戏剧作品形象而细腻地表现了原子弹爆炸造成的恶果：核武器的爆炸使日本的两座城市彻底毁灭，景象非常悲惨；原子弹爆炸夺去几十万市民生命，更使几十万日本国民留下了难以愈合的身体和精神两方面的严重创伤。在这些作品中，日本被表现成了战争最严重的“受

受害者”，世界反法西斯力量被描绘成了恶魔一般的势力。

善良的人们当然热爱和平，并为争取和平不惜流血牺牲，我们坚决反对使用核武器，我们也深切同情广岛、长崎那些遭受核武器伤害的市民的不幸。正因为如此，才要全面地历史地辩证地来认识日本在那场战争中的所谓“受害”。首先，那场罪恶的战争是日本法西斯军国主义不顾全世界爱好和平的人民的强烈反对而悍然发动的，他们遭受失败的下场是咎由自取；其次，日本战后戏剧与整个战后文化一样单纯地、孤立地把日本描绘成一个严重的“受害者”，而不去探讨日本为什么“受害”，其目的和用心显然是在以“受害”掩盖其犯下的给亚洲各国人民造成的无法估量的损失的战争罪责，这种战争认知理念对世界长久和平是不利的。

第二，战后戏剧还表现出了“反对战败”和“反抗战后”的思想理念。许多中日文艺评论家认为日本战后戏剧产生了大量反战剧作，实际上这里存在一个误解，那就是把许多“反对战败”的作品当成了“反战”作品。综观日本战后的那些所谓“反战”剧作，其表现出来的一个鲜明观点就是“反对”日本法西斯军国主义的“失败”。这表现在两个方面：一是通过描写日本战败带来的恶果，表现对战争失败的憎恨情绪。真丰船的《中桥公馆》就是描写了战败后从中国大陆被遣返回国的日本人遭受的挫折感，展现了那些日本人对战败后果的不满。三好十郎的《废墟》、正宗白鸟的《捕获天使》等剧作也表现出了对战败的不满思想；二是以对战后社会现实的反抗和不满表现反对战败。日本法西斯战败投降后，美国以盟军的名义占领了日本。美国政府为了彻底铲除日本的法西斯军国主义体制，就责令美国占领军指令日本当局进行民主主义改革。日本战后民主主义改革的目的是为了彻底消灭法西斯军国主义势力，使日本变成一个和平国家。这种目

的应当是所有反对战争、爱好和平的人们所赞同、所支持的。但是，那些所谓的“反战”、“进步”的日本战后戏剧表现出了对战后民主主义改革社会的极大不满和强烈反对。这种情况的出现从另一个方面反映出了战后戏剧在战争认知理念上是“反对战败”，而并不是真正反对日本法西斯军国主义发动的侵略战争。安部公房的《石头说话之日》以民众的反抗斗争表现出了对日美政府合作的反对、对美军占领下的社会现实的不满。村山知义的戏剧三部曲《死海》、《深夜的港湾》和《涌向崖边的浪》以美军占领给日本渔民带来的危害表现了对战后社会现实的不满和反对。

第三，战后戏剧还存在着歌颂法西斯军国主义、否定侵略战争罪责的反动思想。战后日本社会中始终存在着一股极端右翼势力。这股反动势力四处活动，极力宣扬法西斯军国主义思想。战后戏剧领域也不例外，这种反动作家和反动作品也不断出现。其中，著名作家三岛由纪夫就是这样的代表人物。三岛由纪夫早在20世纪50年代创作的长篇小说《金阁寺》中就表现出了非常鲜明的“反对战败”的思想倾向。在那部作品中，他用隐晦曲折的手法，以一个大学生于1950年烧毁京都金阁寺的纵火犯罪案件为素材，宣扬了日本一切的“美”，都伴随战败投降而彻底毁灭，流露出了对日本战败现实的那种无法接受的极端悲伤。到了60年代，此人就变成了一个极端的右翼分子了。他多次带领一些右翼学生，到陆上自卫队接受军训，拜盟结党，拼凑极右团体“盾会”并亲任会长。同时，他还利用手中的笔，炮制了一篇篇反动作品，狂妄嚣张地煽动日本民众的民族复仇情绪，鼓吹法西斯武士道精神。他在《行动学入门》、《叶隐入门》、《文化防卫论》等反动作品中极力歌颂反动的武士道精神，并对为日本法西斯军国主义拼死卖命的历史罪人歌功颂德，说什么“特攻队因为它在须臾间的特攻行为，而为人们所怀念”。在文艺观上，他极力鼓吹

“‘为了美好的未来’这种哲学是艺术的死敌。艺术之所以存在，是因为写过去、绝望和死亡，而未来、希望和光荣的死是行动的指南。”^① 日本的一些评论家为这种荒谬的理论拼命喝彩，称其为“殉教的美学”。他不仅炮制了大量的宣扬这种反动思想的小说作品，也写出了宣扬这种反动观念的《明日黄花》、《欢乐的琴声》等戏剧作品，为战后日本戏剧艺术蒙羞。三幕话剧《明日黄花》，通过二战期间在缅甸战场虐杀战俘的一个日本战犯，在战后混过了当地军事法庭的审判后溜回日本，因受到“十·一三事件”自杀士兵的感召，羞愧难当，就口诵着《军人敕谕》自缢身亡的故事，颂扬了法西斯顽固分子对军国主义愚忠的思想。在三幕六场话剧《欢乐的琴声》中，他不但宣扬了法西斯军国主义思想，还表现出了对新中国的极端仇视态度。作品以20世纪60年代反美风暴高涨的东京为背景，用充满谎言和诽谤的话语，捏造出了日共打人公安机关的秘密党员木村，当上了巡查部长，在中共地下党员的领导下策划列车颠覆事故，企图谋害搭乘这辆列车的日本首相。事情败露后，中共党员精心安排有关人员逃往国外（指中国），并借剧中人物的口攻击中国的土改政策和对外政策。三岛由纪夫的这类戏剧作品说明战后戏剧在对侵略战争认识上存在着否认、抹杀侵略罪责的思想。

战后日本戏剧所表现出来的“日本受害”、“反对战败”等错误战争认知理念在不同程度上模糊、淡化、掩盖、否认、抹杀了日本法西斯发动侵略战争的罪行，这是需要认真批判的。

^① 李德纯：《战后日本文学》，辽宁人民出版社1982年版，第81页。