戲劇研究　第30期
Journal of Theater Studies
2022年7月　頁103-138
DOI: 10.6257/JOTS.202207_(30).103

在藝術與愛情之間：論袁牧之早期戲劇實踐的主體辯證法*

許仁豪
國立中山大學劇場藝術學系副教授

前言

一九三〇年，由趙家壁主編的良友公司《中國學生》期刊，在左明的策畫下，出版了「學校戲劇運動專號」。左明原名廖新，陝西漢中人，一九二五年他考入北平藝術專科學校，就讀期間成爲熊佛西（1900-1965）高足，閱讀大量左翼書籍，並加入中國共產黨，積極參加李大釗（1889-1927）的「三．一八」革命運動。至此，他成爲了政治自覺頗高的早期中共地下黨員以及文化工作者。一九二七年他寫信給田漢（1898-1968），自薦成爲上海藝術大學的免費生，抵滬之後，他積極參與南國社以及上海戲劇界的藝術魚龍會活動，倡議民衆戲劇，組織「摩登社」，高舉左翼戲劇運動旗幟，宣傳抗日救國，並且在學生之中積極活動，與上海劇壇串聯，成立「上海戲劇運動聯合會」，一九三一年在聯合會的基礎上，上海「左翼戲劇家聯盟」成立。[1]由此看來，左明投入戲劇活動，從一開始便抱有鮮明的政治目的，他編於一九三〇年的「學校戲劇運動專號」必然符合這個政治脈絡，以戲劇爲手段，試圖喚醒學生間的政治意識。

* 感謝兩位匿名審查人的寶貴意見，讓此篇論文更爲嚴謹豐富。此篇論文受到科技部計畫「表演作爲方法：袁牧之戲劇與電影研究」（110-2628-H-110-002-MY2）資助，特此感謝。

1 以上資料請見馬家駿：〈左明其人——給《二十世紀陝西文學》進言〉，《漢中師範學院學報》1998年第2期，頁55-57。

臺灣大學學術期刊資料庫

在這個專號裡，袁牧之（1909-1978）也發表了一篇文章，名爲〈我演劇生涯中之趣劇〉。在文章裡，他回顧了自己從小以來的戲劇因緣，最後聚焦著墨自己於一九三〇年前後的戲劇活動。然而，耐人尋味的是，主編左明固然意識形態鮮明，袁牧之此篇文章卻呈現出與其背反的「唯美派」傾向，在行文裡刻意淡化戲劇對於自己的政治作用。

文章起始，他細數小時後的生活點滴，六歲以前住在天津，大人經常帶著自己去看戲，後來與家人奔波輾轉南京、上海、濟南各地。他說自己不清楚當時家裡做什麼，但從郭學勤爲其所作的傳記中，我們得知袁牧之的父親袁綱洪是一個大買辦商人，[2]這個時期的袁牧之應該跟著家人南奔北跑到處經商，也是在這樣的生活經驗當中，他告訴我們：「就是在這些年間，在這些地方使我觀察到了各種type的角色，那與我後來演戲是很有些關係的」。[3]十一歲他回到寧波老家，念了兩年書，文章中他說當時正值抵制日貨最盛的時候，許多學生組織演戲宣揚愛國理念，但是「他們的戲沒有鼓起我的愛國心，倒使我更愛上了戲劇，因爲他們的戲使我認識了話劇，我覺得那比京戲有意思，所以回家後就籌備組織個家庭劇社」。[4]從行文看來，袁牧之的戲劇因緣與左明的救國理念相去甚遠。

從文章中我們可以清楚地看見，此時的袁牧之尚未受到左翼愛國戲劇的召喚，振臂倡議戲劇的政治動員功能。今日，這篇文章已經成爲重要文獻，幫助我們理解袁牧之從事戲劇活動的緣起。在娓娓道來之中，我們理解，他對戲劇的熱愛起源於對生活百態的觀察，以及新式演劇形式的新奇，而非左明所疾呼的政治改革與救國理念。在文章中，袁牧之誠實面對自我，不以理念先行，而是以自身生命經驗（lived experience）爲本，從童年生活說起，侃侃而談，生命經驗的感悟引領著他，走到新式戲劇的實踐道路。童年漂泊生活中所觀察到的社會衆生百態，是記憶庫裡豐沛的經驗資料，誘惑著他透過表演，進一步走進他人的生命，而新式演劇的出現，似乎讓他找到了一個相異於傳統戲曲，更吸引自己的表現方式，展演他對生命的思索。在文章後半，他細數了從家庭劇社到學校演劇，最後加入辛酉劇社的過程，其中對於自己扮演女角的歷程多所著墨，甚至不諱言因此發生「同性愛」的經驗。在回顧這些歷程當中，政治意識形態幾乎隱身，置入前

[2] 郭學勤：《千面人生——袁牧之傳》（杭州：浙江人民出版社，2005年），頁6。

[3] 袁牧之：〈我演劇生涯中之劇趣〉，收入袁牧之著，楊新宇編：《袁牧之全集．論著卷》（上海：上海文化出版社，2019年），頁146。

[4] 袁牧之：〈我演劇生涯中之劇趣〉，頁146。

臺灣大學學術期刊資料庫

景的是「藝術與生活」兩造之間的持續對照與辯證思索，尤其是青春時期愛情的啓蒙與追求，乃至於文章最後，他結束在自己所寫的一首新詩，思索愛情與藝術之間的關係，以此總結自己的戲劇實踐，其實是一個在天秤兩端，衡量愛情與藝術孰重孰輕的反覆掙扎過程。這一時期袁牧之戲劇實踐的「唯美派」傾向昭然若揭。

今天，袁牧之已被官方正典化爲「人民藝術家」，他加入電通電影公司之後拍攝的系列「左翼電影」成爲他最著名的文化貢獻。中共建政之後，因爲延安的經歷，他更成爲了中央電影局的第一任局長。其「政治正確」之身分常常讓人容易忽略他早年「政治不正確」的戲劇生涯。其實，筆者認爲袁牧之一生的藝術實踐從來沒有徹底被政治意識形態收編，綜觀他的藝術作品，即使帶著左翼關懷，也從來沒有成爲一個單純爲政治而服務的工具。對筆者而言，袁牧之作品的「藝術性」向來高於「政治性」，更進一步說，他藝術實踐裡的美學與政治，充滿著激烈的辯證，與高度張力的交纏，對其作品文本與表演實踐的細緻考察，能幫助我們進一步思考，在當時具體的中國歷史時空下，美學與政治之間的理論性議題。

而要了解其一生所求之藝術志業及其變遷路徑，我們不能忽視他早年的「唯美派」時期，以及在這個時空語境下，他透過表演與創作，對生活與藝術關係的思考痕跡。本文以此考察爲出發點，論述分析袁牧之早期的表演與創作，探索袁牧之如何思考藝術與生活之間的關係，而在這樣的探索裡，袁牧之以戲劇藝術的形式，如何思考自我與他人、自我與集體之間的關係？在這些戲劇形式裡，他又「表演」出什麼樣的主體理論，在這個中國進入現代性的歷史過程裡，他在舞台上創造的精神世界，呈現出什麼樣的倫理觀？又，重訪其早期戲劇實踐，能否對他戲劇生涯變遷有不同的理解，進一步重估其後「左轉」之意涵？

一、父親的幽靈與現代性時間

要理解袁牧之早年戲劇中藝術與生活的辯證關係，我們不得不從他生命歷程的原點談起。袁牧之出生於寧波大家族，其父親袁綱洪是清末的大買辦商人，專與日本人做生意，甲午戰爭後，他花錢捐了一個清政府的「朝議大夫」官位。根據郭學勤的傳記所說，袁牧之出生之前，袁綱洪就已經破產，回到寧波老家楊家橋附近置了房產養老，就是袁牧之出生的袁家大院，袁牧之並非袁綱洪原配所

臺灣大學學術期刊資料庫

生，而是袁綱洪六十歲時再娶之姨娘所生，老來得子自然格外疼愛，但好景不長，袁牧之六歲那年，父親不慎跌跤，摔斷了腿臥床不起，最後煎熬不過，於六十六歲撒手人寰。袁牧之的生母，此時芳華正茂，袁綱洪既然已死，她便萌生改嫁之意，袁綱洪原配大奶奶頗通人情，便答應她遠嫁上海，留下年幼的袁牧之便與大奶奶相依爲命。

若將郭學勤的傳記與〈我演劇生涯中之趣劇〉交叉對比閱讀，我們會產生許多疑問。如果袁綱洪在袁牧之出生時已經破產，搬回寧波老家養老，爲何袁牧之在文章中說自己六歲以前住在天津？又，袁綱洪若於袁牧之六歲時過世，那袁牧之在六歲到十一歲之間，輾轉於不同城市生活，又是依靠著何人？唯一可以確認的是袁牧之回到寧波生活後，父親已經過世，在他回顧的家庭劇社演劇裡，父親角色闕如，「母親」成了他忠實觀衆，文中的「母親」應該就是郭學勤傳記中的大奶奶，而非已經改嫁的生母。當然考據這些細節的眞僞不是本文目的，回溯這段童年歷程，本文想指出的是，父親角色在袁牧之童年生長中缺席，而這樣的缺席對於他的生命經驗以及藝術創作有何影響？

一九三一年上海新月書店出版袁牧之的四齣獨幕劇集，名爲《兩個角色演底戲》。誠如書名所指，這四個獨幕劇，每一齣都只有兩個角色，角色皆沒有具體的個人姓名，而以關係稱謂名之。《寒暑表》是男子與女子，《生離死別》是雕刻家與留學生，《甜蜜的嘴唇》是少爺與女僕，《流星》是父親與兒子。每一齣戲都在兩個角色的對話下完成，透過兩個角色矛盾衝突的處理，袁牧之探索各種社會關係引發出來的可能人生價值觀差異。《流星》直接處理父子關係，從中我們感受到袁牧之對父親的思念，在這連串的對話裡，他同時化身兒子與父親，以虛構的父子相逢，抵抗現實中父親缺席的事實，也同時透過藝術，思索在「無父」的狀態下，自我該如何在人生的道路上找到前行的方向。

《流星》共分三場，第一場，兒子突然從學校返家見父親，在父親一再詢問下，兒子才說明自己因爲不守校規，已經被學校開除了。父親接著逼問兒子，到底闖了什麼大禍，兒子說明自己因爲替打撲克牌賭博的同學說情，才被連坐懲罰。父親以爲兒子與這些賭博學生私交甚篤，持續逼問下，才知道兒子原來一直受到他們霸凌，兒子因爲與社監關係較好，試圖透過替這些人說情，在他們面前贏回尊嚴，不再受霸凌之苦。爲何無辜遭受霸凌呢？兒子因爲母親改嫁的關係，一再受到同學羞辱，甚至因此失眠，萌生自殺念頭。父親感到悲哀，努力安慰兒子，以蘇秦跟張儀忍辱負重，而終究加官晉祿的故事，激勵兒子，希望他成爲一

臺灣大學學術期刊資料庫

個積極向上的人。第二場，時序瞬間跳躍到兒子五十歲的時候，當時降雪連天，兒子最後成了失意的頹廢老人，沒有成就，他落魄潦倒，住在父親的墳邊，活在過去的創傷回憶裡，人生無能開展，只能持續反思檢討父親對自己的早年教育，在蒼茫天地之間，孤身一人，感慨失敗的一生，最後眼見流星降落，一生就要走至虛無的盡頭，他大聲呼喊父親，乞求他讓自己重新做人。第三幕，轉回到第一幕的時空，原來方才的荒涼場景是兒子的一場惡夢，父親叫醒了兒子，兒子從惡夢驚醒，慶幸父親還在身邊，此時已經五更，天剛破曉，曙光初露，同時映照在父子的額頭下方，落幕。

這齣戲寫父子關係，其實是透過父子的對話，映照出兒子對人生追求的焦慮與迷茫。其實，情節背景的安排與袁牧之自己的眞實生命經驗若合符節。袁牧之的父親早在他六歲的時候便已經過世，他的生母改嫁，由大奶奶將他扶養長大，到上海澄衷中學附小讀書，投靠同父異母的姊姊，但是少小離家，孤單的袁牧之經常受到比他年紀大的學生欺負，嘲笑他母親改嫁不守「貞節」，郭學勤告訴我們：受到欺負的他，「常常徹夜不眠。後來，袁牧之就想出了用『逃夜』的辦法來躲避這些壞傢伙們的糾纏……可是，有一次逃夜時，被學校抓賭的老師誤作賭徒給抓了去，不由分說，便被校方開除了」。[5]由此看來，《流星》一劇不啻是袁牧之自我心境的反射，戲完成於一九二九年，距離被開除的一九二〇年已過九年，他卻還記憶猶新，惶恐依舊，可見退學事件對自己的創傷有多深。值得玩味的是，在現實生活中，父親早已過世，袁牧之卻透過戲劇想像，在虛構的時空裡讓他復活，甚至成爲自己精神依託的支柱。

第二幕裡老去的兒子，一生守在父親墳旁，活在回憶裡無法開展人生。這個蒼涼孤獨的場景才是袁牧之惶恐心靈的具象寫照。父親在戲裡的現身，宛若哈姆雷特在悲傷中遇見的父親鬼魂，父之魂的回訪，讓過去無法告別，也讓自己無法大步向前，父親的在場或是缺席（present or absent），成了兒子思索自身生命意義，必須面對的大他者（the big Other），「在生存或是毀滅」（to be or not to be）的往復辯證焦慮中，存在與虛無的問題讓兒子無法跨步向前，直行勇往人生未來。

李歐梵曾論說，五四運動以來，當「現代」價值，隨著白話文運動，以及民主與科學口號，成爲時代先鋒精神之後，「傳統」作爲「現代」的對體，透過

[5] 郭學勤：《千面人生——袁牧之傳》，頁13。

臺灣大學學術期刊資料庫

「整理國故」以及五四文人的論述被建構起來。「傳統」與「現代」至此成爲兩套論述，雖相互對立，卻彼此依存，亦即，「沒有傳統，何來現代？」傳統與現代絕非一刀兩斷，涇渭分明，而是我中有你，你中有我，交纏互涉，相生相滅，持續創造轉化。這種「傳統與現代的弔詭」展現爲魯迅文字裡森森的鬼氣，那是在現代性追求的道路上，陰魂不散的傳統，糾纏著五四以降的文人。[6]

袁牧之熱烈追求新式演劇，以話劇舞台藝術爲精神依歸，他擁抱「摩登」，是不折不扣的五四新青年，透過舞台藝術的創造性轉化，形塑自我，找尋自我生存意義。然而在《流星》一劇裡，我們明白看見，兒子雖然想要勇往直前，但父親所代表的傳統幽靈，卻盤桓不去，持續糾纏，讓兒子遲遲無法開展人生。在劇情裡，父親作爲舊社會文化精英的形象鮮明，兒子回憶「聽見爸爸說過，那房子的門口曾站滿過地保走卒，跪著知縣衙役，那是我們祖父的威風，我們祖父曾做過兩江總督，可是現在這房子已姓了別姓了！」[7]如同袁牧之，戲中的兒子出身江南書香門第，傳統仕紳貴族之後，但是時局變遷下，家族榮景已成了昔日繁華，開枝散葉的貴族世家，如今繁華落盡，只剩兒子隻身一人，在新的世道，孤獨求索。世變下的今非昔比之嘆，在戲中更表現爲世代交替間的文化衝突，兒子在所受的新式教育與父親的宗法制度之間，思考著人情世故如何昨是今非。父親讓兒子上新式學堂，卻又力阻兒子成爲基督徒，還怕他不再祭拜祖先，斷了家族香火。父親與兒子，一中國一西化，兩相對立，彼此拉扯，世代傳承之間，盡是傳統與現代博弈的張力。

筆者認爲，《流星》一劇辯證演繹父親與兒子之間的關係，袁牧之以此展現了一種「現代主體」意識，父親代表的中國傳統，與西化（現代化）的兒子曖昧難解，他在現代性的「空的同質時間」（empty homogeneous time）思索自身生存與死亡的意義，在反覆求索之中，最後找到一種新的主體生存意義。

「現代性」的來臨，帶來傳統的斷裂，與自我生存狀態全面的基進改變。其中，新時間意識的浮現與現代主體[8]意識的出現，相輔相成。現代時間意識

[6] 請見李歐梵：〈中國現代文學——傳統與現代的弔詭〉，《現代性的想像：從晚清到五四》（臺北：聯經出版社，2019年），頁268-278。

[7] 袁牧之：《流星》，《兩個角色演底戲》（上海：光華書局，1929年），頁137。

[8] 感謝審查人建議，特此加以說明。「現代主體」在本文具有關鍵性概念，筆者透過「現代主體」（the modern subject）的概念，試圖透過袁牧之的案例重新檢視現代中國研究裡常見的核心主題：主體性如何在民國現代性歷史進程浮現（the historical emergence of

臺灣大學學術期刊資料庫

（modern time consciousness），從十三世紀晚期到十九世紀，在西歐透過工業化、資本主義化與全球殖民，慢慢形成並且擴及全球。這個過程包含日曆與鐘錶的發明，形成一個以標準刻度運作的時間，爲現代社會的生產系統所用，成爲現代社會管控個人不可或缺的抽象維度。現代時間意識從歷史進程浮現，讓「同質時間性（homogeneous temporality）控制一切，時間成了抽象、可物化、可量化、可交易，而且統一全球，使其進入同一時間進程，並且可以等量計算。」[9]

換言之，隨著日曆與鐘錶的發明，西方現代性時間，隨著資本主義全球擴散，慢慢統整了世界各地的時間，成爲一套可以量化計算並控制管理的標準化、且可換算的計量系統，而這一套標準系統當然是爲了全球資本主義的生產與再生產運作所服務，讓勞動力與資源運輸，在「時間成本」的最佳控管下，做最有「效率」的運作。這一套時間控制術，從工廠、學校、社會到國家，慢慢把地區與個人的差異性抹平，把個體內心的時間差異感受都編整到客觀量化的外在社會公共時間。

在袁牧之的《流星》一劇裡，我們感受到這種量化現代時間的壓迫，時間成了無法停下的鐘錶運轉，讓人感受到生存的焦慮與惶惑。兒子苦笑感慨：「今天是十二月二十四了嗎？哼—哼！唉，我活得連日子都不記得了，要不是下雪怕還不知道十二月呢！」[10]西方教堂的鐘聲在戲裡成了現代時間意識的來源，聲聲敲打在兒子心上，成了他生存焦慮的根源，「禮拜堂的鐘又敲了！……三，四，五，六，七，八，九，十，十一，十二，十二點了！一點，一點，怎麼過得這麼快？你是在催我死嗎？你的聲音多麼陰慘！我每回聽到你敲總是充滿著恐怖；同時又提醒了我的過去。唉！玄妙的鐘聲！神秘的禮拜堂！」[11]教堂的鐘聲具象了現代時間的召喚，兒子在鐘聲的吸引下，無法自拔地進入量化時間的維度，時間前行的焦慮最終佔據了心理內在，兒子的意識於是被置放在過去與未來的中介之間，非生非死，似動非動，鐘聲催動「現代性的魅惑」，但爲何啓動了死亡的恐懼？

史書美曾談到中國現代主義文學與現代時間意識的關係。她說現代時間意識

subjectivity in the passages of Republican modernity）的議題。

9 Bliss Cua Lim, *Translating Time: Cinema, the Fantastic and Temporal Critique* (Durham: Duke University Press, 2009), p. 71.

10 袁牧之：《流星》，《兩個角色演底戲》，頁130。

11 同前註，頁130。

臺灣大學學術期刊資料庫

在西方的脈絡裡，是從自身的傳統創生轉化過來，但是現代性在中國的傳播，與西方的帝國主義有關，西方絕對的優越性，讓中國追尋現代性時，產生了更爲激烈，更爲根本的斷裂與破壞。她以黑格爾（Hegel）的鳳凰比喻說明，「中國的鳳凰必須死而重生，成爲全新的生命（如同郭沫若前述的詩歌〔〈鳳凰涅槃〉〕所稱），西方的鳳凰，在黑格爾的概念之中，從自我前身擷取力量，來孕育新的形式。」[12]史書美接著說，在這種狂熱追求現代性與摧毀傳統的風潮下，一九一〇到一九二〇年代，接受新式教育的中國文人大量引進西方前沿思潮與文藝流派，催生了中國的「新浪漫主義」風潮，她說：「以時間差異來置換中國與西方之間的地理差異，西方現代主義被宣稱成爲中國文學的未來，因此也成爲文學目的論的終點（the destination of literary teleology）」。[13]在這樣的意識下，諸多西方的思想與文學的翻譯引介，成了批判中國傳統文化的利器。我同意史書美對於現代性進入中國的帝國主義歷史框架問題，但是對於當時文人引進現代主義與思想作爲絕對的反傳統武器不是全然同意，畢竟在他們引進的諸多思想與文學裡，有許多是批判現代性，甚至反現代性的潮流，比如王爾德的唯美頹廢主義，又比如柏格森的時間批判。或許如同史書美指出，有些引介的人誤解了西方原典的意思，把原本批判現代性的思想做了相反的解釋，[14]但這些美學潮流的進入，其實也給當時不少文人藝術家表達的靈感，在創作實踐之中便產生了對現代性的批判意識，袁牧之的《流星》便是一個很好的例子。他因爲教堂的鐘聲被西方現代性魅惑，但在父子的對話裡，傳統的力量以父親幽靈回訪的方式，給予他安身立命的依靠；他的現代主體意識固然被「進步律令」（the progressive imperative）引向自己無法掌控的未來，在惶惑焦慮之際，父親所代表的傳統力量，卻以幽靈的方式返回，成爲抵抗的力量。

在劇本裡教堂的鐘聲與兒子所受的新式教育聯繫起來，魅惑著兒子遠離家學傳統。然而就在迷惑於鐘聲與教堂不久，兒子想起父親，回憶起「從前我們家祭

12 Shu-Mei Shih, *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937* (Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2001), p. 52.

13 同前註，頁56-57.

14 史書美指出朱光潛把柏格森的「創化論」解釋成對現代精神的追求，不少民國文人也把精神分析學說解釋成對現代性的肯定；這與這些思潮在西方批判現代性的自身脈絡相去甚遠。請見Shu-Mei Shih, *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*, pp. 64-67.

臺灣大學學術期刊資料庫

竈是最講究的，因爲爸爸最敬重鬼神，我們用底送竈老爺上天底橋和馬，都是到糊紙店去定做的」。[15]接著兒子感嘆自己現在住的茅屋裡，連竈都沒有，受鐘聲吸引，遺失了家族傳統的自己，如今孑然一身，接著聽見不知名的女人聲音，夢裡的鬼叫聲，還有悲哀的蕭聲，蒼涼感傷，身世茫然，孤獨與哀愁，註腳了整個劇作濃濃的「唯美感傷」情調。此時，袁牧之已是一個熟讀王爾德著作的青年，他從中借來表述方式，以父親的鬼氣，闡釋王爾德的頹廢美學，也巧妙解構現代性所承諾的進步理性，使其成爲鬼氣森森的嘆息。

現代性作爲啓蒙運動的歷史必然，以理性爲依歸，當然禮讚除魅（disenchantment），遠離鬼神信仰；現代時間意識作爲現代性的核心維度，以量化理性將時間變成一門可以掌控管理的科學知識，時間不斷前行，以制度革新爲動力，朝向未來的新可能性而走，永不回頭，過去只能告別，毋須流連。鬼魅是過去存在之人不肯離去的痕跡，「鬼讓我們的日曆顯得問題重重。鬼影幢幢的時間，是死者的回返與事件的重演，拒絕現代時間意識裡線性前行的時間，彰顯人生與歷史時間的生滅必然」。[16]

換言之，在現代時間意識下談鬼，本身就是一種現代性的悖論，現代性追求進步，但在現代性前行的過程裡，過去終究完結不了，而這完結不了的過去，以鬼魂的方式回訪，批判現代性，揭露其大業之下無法抹平的過往與無法標準化的歧異。袁牧之的《流星》與田漢早年戲劇《靈光》有許多設計上的相似，比如教堂鐘聲引發的精神漫遊，比如在夢境裡探詢自我，以及在這樣的漫遊下對生命意義的求索。求索過程裡，感傷無助瀰漫在兩個劇本之中，這是當時「頹廢唯美」派作品的同樣特質，在教堂鐘聲下，基督教時間「終結」之感，引發了對於「『死』的意義和情緒性的表述」。[17]只是在死亡惘惘威脅下，兩個劇作主角的自我精神追求，卻有十分不同的頓悟結果。《靈光》裡的女主角，成了如同浮士德一般的人物，她在夢境裡與梅菲斯特相逢，在他引領下看見蒼生百姓浮沉，最後頓悟自己生命的終極意義，在於貢獻自身與社會改革，憂國憂民，以至大同。[18]田漢正是翻譯並且展演王爾德《莎樂美》的人，他大量介紹梅特林克、

[15] 袁牧之：《流星》，《兩個角色演底戲》，頁131。

[16] Bliss Cua Lim, *Translating Time: Cinema, the Fantastic and Temporal Critique*, p. 149.

[17] 李歐梵：〈漫談中國現代文學中的「頹廢」〉，《現代性的想像：從晚清到五四》，頁306。

[18] 關於《靈光》劇本的內容描述與分析，請見Liang Luo, *The Avant-Garde and the Popular*

臺灣大學學術期刊資料庫

史特林堡的劇作，可見他對於早期先鋒派的象徵主義與唯美主義作品，探索個人情欲與精神的議題十分著迷，但正如《靈光》一劇所示，田漢唯美主義主張個人「生命是不間斷的自我實現，最後以社會轉變爲最高訴求」。[19]史書美曾論述田漢是當時中國「新浪漫主義」的代表，他鼓吹結合陰柔的浪漫主義與陽剛的自然主義，以此來改造中國的國民性，讓中國人民在適者生存的現代文明競逐裡，不會亡國滅種。[20]這種個人內在精神世界追求與外在國家社會革命的交織辯證，甚至碰撞拔河，其實是五四以降新式文人常見的創作母題。[21]

田漢《靈光》裡感時憂國的訴求，在袁牧之的《流星》裡卻付之闕如。很明顯地，如同袁牧之在〈我演劇生涯中之趣劇〉現身說法，新式演劇裡的「愛國主義」在此刻並沒有感染他，在《流星》最後，我們看見兒子最後念茲在茲的是家族過去的榮景，以及無法超越的被學校開除的創傷記憶。流星降落，兒子感到光陰飛逝，還來不及整理好過去，便要被推向未來，就在無助的一刻，他疾呼父親之名，希望父親讓他回復青春，旋即，大夢初醒，原來父親還在身旁，他一切都不怕了！劇情結束在天剛亮的五更時分，太陽初昇，曙光照在父子額頭上，袁牧之創作此劇，以虛構的父親在場，來抵抗現代性時間引發的死亡焦慮；他透過戲劇想像，建構了一個家族傳承的故事，安置惶惑不安的年輕心靈，在十里洋場的上海，現代性隨著世界資本主義進入，無堅不摧，劇烈地改變農業中國時代下，人的生活感與存在感，在其間飄盪的青年袁牧之，對他而言，此刻更重要的是，如何在「無父」的狀態下，以藝術創化的力量，重新發明自己，展演自我主體重構的可能，而田漢或是其他五四青年作品中，常見的憂國憂民情懷尚未浮現。

二、現代性迷宮的出路：愛的追求

思想史研究者段煉告訴我們，五四新文化運動的旗手刊物《新青年》，其所鼓吹之個人啓蒙，發動了一場道德變革，對傳統儒家倫理展開了批判，「將晚清

in Modern China: Tian Han and the Intersection of Performance and Politics (Ann Arbor: University of Michigan Press, 2014), pp. 27-35.

19 同前註，頁34。

20 Shu-Mei Shih, *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*, p. 57.

21 同前註，頁67.

臺灣大學學術期刊資料庫

以來譚嗣同等人對『三綱』的批判重心，從『君臣』擴展到了『父子』與『夫妻』」。[22]這種高舉個人「自由意志」來打破傳統道德束縛的思想追求，展現在個體生命意義上的實踐，便是對於現代性愛新道德的追求。徐仲佳分析郁達夫的《沉淪》及其小說，認爲其小說主角之精神樣貌，具有一種五四時期愛情至上的青年人典型形象：「『他』所理解的愛情不僅僅是性愛、性慾滿足的代名詞，更不是單純的愛情至上主義，而是『現代性追求』中的一個有著決定性意義的行爲：從現代性愛這一角度感受到作爲現代人的現代感。現代性愛是作爲有限身體的時間自足性的最重要體現。」[23]換言之，對於浪漫愛情的追求，不只是簡單的情慾滿足，而具有一種靈肉合一的超越性願望，舊道德秩序崩解後面臨生之苦悶的年輕人，不知去向，無所依歸，新文化運動後的文藝作品，建構了愛情的神聖性，成爲徬徨一代自我實踐的承諾之道。人的身體與生命有限，但愛情的降臨可以在世俗的存在找到瞬間的永恆。愛情是實現現代主體性的崇高之道。換言之，愛情的實現與否決定著許多五四新小說人物的自我命運，他們要不擺盪在新思想與舊社會之間，無能敢愛敢恨而抑鬱痛苦，比如張資平的《苔莉》或早期創造社成員的作品；或是追求新式愛情與婚姻後，面對社會現實的殘酷而更絕望，比如魯迅的《傷逝》或諸多五四女作家小說中出走後而徬徨無依的娜拉。

五四新文化潮流的變遷也反映在同時期的劇本創作上。馬森的研究告訴我們，「五四運動摧毀了傳統文化與思考的防線，釋放出創造的力量」，而在戲劇領域上展現出來的是戲曲傳統演員劇場的式微，「西方式文學劇場」的興起，「文學劇本在二〇年代大量湧現」。[24]而在這十年間湧現的劇本，除了受到易卜生主義影響的社會問題劇之外，其實爲數不少受到現代主義諸流派的影響，從非社會現實的層面探索人存在的問題。趙建新將這批戲劇歸類爲非主流的現代派戲劇，並歸納出劇作內容的幾個母題：（1）愛的絕望；（2）美的夢幻；（3）生的迷途；（4）死的誘惑。[25]

22 段煉：《世俗時代的意義探詢：五四啓蒙思想中的新道德觀研究》（臺北：秀威資訊科技，2012年），頁101。

23 徐仲佳：《性愛問題：1920年代中國小說的現代性闡釋》（北京：社會科學文獻出版社，2005年），頁93。

24 馬森：〈演員劇場與作家劇場：論二十年代的現代劇作〉，《當代戲劇》（臺北：秀威資訊科技，2016年），頁66-67。

25 趙建新：《中國現代非主流戲劇研究》（北京：中國戲劇出版社，2012年），頁17-56。

臺灣大學學術期刊資料庫

這四個母題與上述五四一代青年以「愛的追求」安置惶惑心靈的時代現象若合符節。浪漫愛情讓時代青年男女，從傳統儒家的倫理綱常綑綁解放出來，在自由戀愛的允諾下，努力實現自我，成爲現代主體，但卻又常常事與願違，走上了絕望與迷途，死亡成了展現自由意志的唯一途徑；唯有一死，才能讓自己成爲與命運對抗的悲劇英雄。袁牧之最早時期的戲劇實踐也是在「愛的追求」動力驅使下展開。袁牧之獻身戲劇藝術從愛上表演開始，在〈我演劇生涯中之趣劇〉，他細數自己早年在寧波男扮女裝以及在澄衷中學扮演《終身大事》裡田亞梅的經歷，每次他費心細緻打扮，爲的就是要讓自己看起來如假包換、栩栩如生。袁牧之對表演的投入，已經到了角色與自我不分的出神入化狀態，他誠實說明自己中學時期男扮女裝的經歷，讓自己經歷了同性愛的階段。他說：

> 那時戲劇協社的陳憲謨也在澄衷念書，他就是戲劇部底主任，我和他演過好幾次戲，可是自從演了《孔雀東南飛》以後，我們戲裡的假情感生了眞感情，發生起同性愛來了。當然他是屬陽的，我是屬陰的，因爲他什麼地方都比我強得多，我們的愛全校的人都知道，說了許多壞話，造了許多謠言，其實我們是一個吻都沒有的，那不是我不肯，是他從來沒有要求過，假如他要求，我相信我是會答應的，因爲那時實在愛他。[26]

引述這段，並非要落入一種小道八卦的生平考據，說明袁牧之是不折不扣的同性戀。袁牧之在回顧這段歷史的時候已經是一九三〇年，留日的田漢跟留美的洪深分別以現代進步科學與道德的觀點對「男旦」傳統進行了批判，除了貶斥是封建餘毒之外，還用西式心理病理學的詞語說是「變態性慾」[27]，必須讓其「自然死亡」。[28]袁牧之對自己男扮女裝的過去非但不覺爲恥，還暢快大談自己假戲眞做，發生同性愛的事實！在楊新宇的研究裡，他指出袁牧之的「同性愛」是青春期假性經驗，爲他開脫性變態的罪名，但是後來他分析袁牧之如何在中學時期受到王爾德唯美主義的影響，模糊了藝術與生活的界線，把「同性愛」實踐當成是踰越道德界線的藝術實踐。[29]我想指出的是，袁牧之走筆之間「告白式」的坦

---

26 袁牧之：〈我演劇生涯中之劇趣〉，《袁牧之全集．論著卷》，頁147-148。

27 田漢：〈編輯後記〉，《南國月刊》第2卷第2期（1930年5月），頁316。

28 洪深：〈我的打鼓時期過了嗎？〉，《良友畫報》1935年第108期，頁12-13。

29 楊新宇：〈袁牧之早期戲劇活動初探〉，《戲劇藝術》2013年第3期，頁83-86。的確誠如楊新宇指出，袁牧之的踰越美學，對新時代進步話語下產生的性別倫理有顚覆作用，文後將詳細討論。

臺灣大學學術期刊資料庫

然，與郁達夫筆下的憂鬱青年如出一轍。透過文字，他把過去的自己描寫成了一個典型的時代青年，在飄泊徬徨的人生旅途上，尋覓知音與愛情，對表演的狂熱，亦是對美的追求，藝術與愛情是無所依憑人生的羅盤，牽引著自己找尋方向。

袁昌英所著之《孔雀東南飛》改編自漢樂府民間敘事詩，講述焦母對兒子仲卿過度的愛，導致兒子與情人劉蘭芝最後殉情的悲劇，留下焦母在狂風中哀嚎。在《孔雀東南飛》之前，袁牧之才男扮女裝演過《終身大事》裡的田亞梅，後來又與周履安合演《愛國賊》，扮演裡面的三姨太，演出之後袁牧之又模糊了虛實，「知道履安也愛了我了」。這幾次袁牧之都是演出典型的「戀愛至上」女子，並在演出後模糊了藝術與生活的邊界，假戲眞做，發生愛情。但與小說、劇本裡因爲對愛絕望而幻滅，便走上自殺之路的癡情男女不同，回憶中的袁牧之面對愛情，宛如走馬燈，隨著每一次的演出，緣起緣滅，尤有甚者，他時而是等愛的女人，時而是癡情的男子，性別轉換，但眞情依舊，只是愛情如同戲劇，落幕時，他還能等待下一次幕起之時。[30]

從中學時代，袁牧之便開始透過演劇藝術，展開「愛的追求」，在人生路上找尋方向。換言之，袁牧之既是、也不是五四愛情文藝作品裡的化身，他可以全身心投入腳色，到了瘋魔程度，弄假成眞；但他又有一種理性的反身思考能力，抽離腳色，成爲一個旁觀審視自我的他者。求愛的自我與找尋人生方向的自我，在袁牧之那裡是兩條平行線，交會處便是戲劇藝術。這個發展進程到了辛酉劇社期間，才能開花結果。

在澄衷中學就讀期間，袁牧之便已努力往社會上尋求學習專業戲劇的資源，一九二四年他便加入由應雲衛所主持的上海戲劇協社。這是一個附屬於中華職業學校的民間演劇團體，呼應北京陳大悲與蒲伯英倡議的「愛美戲劇運動」，力求改良文明戲的弊端，以戲劇文學劇本取代幕表戲的即興演出與商業傾向。一九二三年洪深加入戲劇協社，成爲改革協社演劇制度與演出內容的主導力量。但此一時期的袁牧之只是劇社邊緣的領座員，「這樣混在中間一點也沒有得什

30 袁牧之坦誠，自己男扮女裝與周履安對戲時，兩人也產生了感情，其後又坦承接著演《可憐閨里月》時，演了男的軍官，卻也與男扮女裝演他太太的施從厚產生了感情。此時期的袁牧之演出性別流動，但皆可假戲眞做，發生感情。請見袁牧之：〈我演劇生涯中之劇趣〉，頁148。

臺灣大學學術期刊資料庫

麼戲劇上的智識」。[31]他眞正踏上舞台必須等到一九二七年加入朱穰丞的辛酉劇社。

辛酉劇社的前身是辛酉學社，成立於一九二一年，以朱穰丞爲總幹事，聚集了一群在新舊文化間徘徊的熱情青年，一方面風花雪月浸淫在詩詞戲曲的傳統名士氣派裡，一方面追求五四新文化運動的社會革新思想與個人改造。夾在新舊文化之間，他們雖批判反對舊社會的封建思想與強制婚姻，但卻無力出走反抗，成爲苦悶憂鬱的時代青年，於是把學社當成精神的避難所，將工作所得幾乎用來支持會內開支，「除工作之外，非深夜不回家去，家庭只做了他們的休息所，全部的熱情付之於團體。或說是友情」。[32]一九二四年洪深在戲劇協社導演了《少奶奶的扇子》，大爲轟動，受到公衆注目，辛酉學社的成員也大受震動，希望涉入現代戲劇領域，於是成立了劇社，正式名稱是「辛酉學社愛美的劇團」，不久舉行第一次公演，由朱穰丞導演熊佛西的劇本《新人的生活》[33]，袁牧之認爲劇團的成員選擇這齣戲，因爲「正好反照了這一群人的生活的苦悶」。[34]第一次公演後，劇社成員爲求進步，希望以團體的名義加入戲劇協社，卻被洪深所拒絕了。楊新宇認爲洪深拒絕的原因是對辛酉當時演劇水平持懷疑態度，但也因爲被拒絕的打擊，讓辛酉的成員格外積極奮發，努力學習各種戲劇知識，並交了學費，去明星電影公司的電影學校，與胡蝶一起當洪深的學生。[35]待時機成熟，他們便推出第二次公演，由朱穰丞邀請應雲衛一同排戲，於一九二五年五月推出陳大悲的《虎去狼來》，展演軍閥混戰讓百姓民不聊生的慘狀。第二次公演讓劇團受到更多注目，也吸引了更多的生力軍加入到演出製作之中，袁牧之自己就是在劇團準備第三次公演時加入，因爲他的加入，劇團的第三次公演便增加了由他與顧震女士合演的《酒後》。

袁牧之與辛酉的關係實緣起自他與朱穰丞之間深厚的情誼，而將朱穰丞介紹給他的是曾經與他發生過愛情的周履安。如同其他成員來到這裡尋求烏托邦式的

31　袁牧之：〈辛酉學社愛美的劇社〉，《袁牧之全集．論著卷》，頁199。

32　同前註，頁197。

33　袁牧之在回憶文章裡將此劇作者誤植爲侯曜，請見袁牧之：〈辛酉學舍愛美的劇社〉，頁198。楊新宇經過細緻的文獻考究，發現此錯誤，並查出此劇實爲熊佛西所做。請見楊新宇：〈朱穰丞、袁牧之與辛酉劇社〉，《新文學史料》2010年第1期，頁33。

34　袁牧之：〈辛酉學舍愛美的劇社〉，頁198。

35　楊新宇：〈朱穰丞、袁牧之與辛酉劇社〉，頁32。

臺灣大學學術期刊資料庫

情感寄託，袁牧之曾說過，朱穰丞雖然是社團的大哥，但他沒有英雄主義的野心，而是用熱烈的情感把大家凝聚一起，「有許多人不能離開他……履安、遐文等以外，我也就是一個，有一個時期我幾乎不能有一天不和他談話」。[36]換言之，辛酉之於袁牧之不只是一個練習演戲的社團，而是一個情感依託的共同體，歸屬感所繫之處。從這個角度來看，袁牧之進入辛酉演戲就是自身「愛的追求」歷程中的一環，在劇社裡他找到暫時的可依之枝，在這個情感烏托邦裡，他進一步探索實驗愛與美的虛實，在一次又一次的登台，感受生與死的意義。

袁牧之在辛酉首演的《酒後》一劇爲丁西林所寫，獨幕劇，劇情簡單但卻富有巧思。一對年輕夫妻，在家中宴請男客人芷菁，劇情開始，男客人已經因爲酒醉而睡著，丈夫在一旁削水果，妻子拿來毯子蓋在男客人身上。夫妻兩人開始談起幸福生活的定義。妻子認爲：「世界上什麼幸福都是假的，只有愛的幸福，是眞的幸福」，又說「一個人如果沒有愛，不知道愛，那就是世界上最可憐的人」。丈夫接著說：「最可憐的人是他知道愛，沒有得到愛，或是有得愛，社會不容他愛的人」。丈夫所指就是芷菁，他剛結束一段沒有愛情的包辦婚姻，但朋友都知道他心中渴望靈肉合一的愛情，而且專情，只要愛上了，他一定是永不變心的癡情漢。妻子心儀芷菁已久，要求丈夫讓她去吻一下熟睡中的客人。丈夫認爲眞正的愛情沒有忌妒，且必須完全信任對方，於是欣然同意，決定離開客廳，給妻子完全的自由去親吻。但就在丈夫同意後，妻子卻膽怯了，兩人的拉扯驚動了客人，芷菁突然醒來，完全不知道方才發生了什麼事情。[37]

很明顯地，丁西林的《酒後》是五四新文化運動「愛情至上」主義的一環，以簡單的年輕夫妻日常生活場景，來探索現代性愛的道德邊界與個體自由的限度。不過三十分鐘的戲，一個簡單的情境設計，夫妻兩人論辯式的對話，把時代「戀愛至上」主義背後，更爲複雜的問題——什麼是眞情？什麼是自由？——拋到了舞台上。乍看，似乎是無關痛癢的情境喜劇小品，再仔細品味，卻藏著關於人生的大哉問。其實，在丁西林的簡單劇情裡藏著深刻的轉折。兩個因爲自由戀愛而結合的夫妻，婚後的生活依照五四「戀愛至上」的邏輯，自是再幸福也不過了，夫妻兩人在宴之後的微醺談話裡，也一再以詠嘆式的語言見證這樣的信念。

36 袁牧之：〈辛酉學社愛美的劇社〉，頁200。

37 董健主編：〈丁西林酒後〉，收入《中國現代戲劇總目提要（修正版）》（北京：中國戲劇出版社，2012年），頁241。

臺灣大學學術期刊資料庫

但是當舞台焦點透過夫妻談話轉移到正在熟睡的芷菁身上，先前建立起的「戀愛至上」證詞開始鬆動，顯得荒謬而站不住腳。芷菁化身成時代文化的「少年維特」，一個信仰愛情，但卻尋之不得的憂鬱情癡。妻子竟然對他動了心！那先前與丈夫還你一言我一語的幸福證詞，不正自我打臉？妻子流露的「不倫」慾望，瞬間讓此生不渝的夫妻愛情宣言顯得蒼白而好笑。丈夫的反應才是此劇最高超的轉折設計，他非但沒有落入三角關係通俗劇的套路，竟然還上訴到大愛的層次，說明不忌妒不控制才是眞愛的終極表現，允許妻子「出軌」，他「超凡入聖」的反應正好暴露了「戀愛至上」主義教條裡的不解矛盾，如果愛情是兩個個體精神與肉體合一的完美結合，爲何如此多因戀愛結婚的時代男女，依舊在慾海裡浮沉，結婚後要不生活平淡、相互怨懟，要不開始欲求不滿，出現出軌不貞的問題？丁西林透過這樣一個簡單卻轉折驚奇的小故事，批判性地提出慾望與愛情，理想與現實的辯證問題，複雜化了五四時期對神聖愛情的單一想像，在新舊道德秩序交替的期間，《酒後》的莞爾一笑絕非無關宏旨的消遣之作，而是對變動中的社會秩序提出深沉的省思。柏格森曾細緻論述文學作品中的「喜劇性」（the comic）與我們道德生活的關係，他說：

> 社會愈是進步，其成員自我調節的能力也愈加彈性；深層穩定性的追求力度愈大，社會整體之中那些不可分離但卻又擾動不安的因素愈被驅趕到表層。笑的功能是突顯出這些具有深意的社會波動形式。如同波動不休的海面底下是寧靜無浪的深海……海浪拍岸，留下了泡沫，附近玩耍的孩童驚喜地掬起一把，但馬上發現它稍縱即逝，留下幾滴水，卻比剛才的潮水還要苦澀骯髒。笑以一樣的方式來到我們生命。它指涉社會生活表面的輕微革命，它旋即具象了騷動不安的諸種形式。它是鹹水上的泡沫，泡影閃閃發亮，如夢如幻般喜悅。但當哲學家掬起一把細細品味之時，將發現虛空一場，但其苦味餘韻卻綿延不絕。[38]

被夫妻兩人驚醒而渾然不知的芷菁，是全劇嘎然而下的休止符也是驚嘆號，一方面讓夫妻兩人各自代表的辯證立場在一陣慌亂尷尬中頃刻停止，沒有開展成爲你死我活的悲劇；一方面留下一個荒謬莞爾卻又令人深思的空白瞬間，讓觀衆在驚奇中面對這樣一個道德困境，最後哄堂一笑，在笑聲中鬆動了這樣的道德僵局。

[38] Henri Bergson, *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic*, trans. Cloudesley Brereton and Fred Rothwell (New York: The Macmillan Company), 1913, p. 199.

臺灣大學學術期刊資料庫

終究，觀眾必須各自回到主流道德秩序的生活，依舊擁抱「戀愛至上」的神聖信念，但當思索起戲中「踰越」道德界線的瞬間，在斥之無稽笑談之時，卻也心神不寧地一再流連思索。丁西林的喜劇創造了狂歡式（carnivalesque）的烏托邦世界，他利用了劇場「『扮裝／表演』的空間，並反身象徵了現實世界／社會人生的『扮裝/表演』本質」[39]，並透過人生與扮演的辯證關係，踰越（transgress）了各種社會常模裡的差序結構，形成「各種社會禁忌的僭越敘事，共同構成了一個挑戰邊界、遊戲權威、重構身分的狂歡化情景」。[40]

袁牧之第一次登台就是在辛酉第三次的公演演出《酒後》的丈夫。袁牧之曾在兩篇文章記述他演出《酒後》的經驗，第一篇是寫於一九三〇年的〈我演劇生活中之趣劇〉，記錄了舞台下表演如何滲透生活的趣聞，第二篇是最後收錄於《演劇漫談》的〈四演《酒後》而未得成功〉，詳細描述分析了他數度挑戰此劇，並透過此劇演出的心路歷程，來思索定義成功的表演，可見此劇對於他摸索表演技藝的重要性。對兩篇文章的內容綜合分析，我們不難看出袁牧之雖然在字裡行間沒有體悟出丁西林原著的深刻社會意涵，這從他對其作品的評價可以看出，[41]但在反覆思索表演經歷之中，在穿梭藝術與人生之間，他自己便體現（embody）了這樣的「踰越美學」（transgressive aesthetics）。

三、表演作為方法：解構自我

如同時代五四青年，袁牧之因爲「愛的追求」走上了演劇之路，但因爲表演帶來的「踰越美學」體驗，袁牧之在每一次的幕啓幕落，展開了虛實的體現辯證（embodied dialectics），這種體現辯證，讓袁牧之感受到身分重構與現實秩序之間的生滅轉換關聯。在幕啓幕落之間，角色生生死死，袁牧之的自我認知也一再轉化，角色與自我最後形成了一種我中有你，你中有我的交織共生關係，而袁牧之穿梭台上台下之間，也實踐了人生與藝術彼此的交互轉化關係。

---

39 韓琛：〈扮裝、反諷與烏托邦——丁西林喜劇的越界想像與異質空間〉，中央戲劇學院學報《戲劇》2011年第4期總第142期，頁114。

40 同前註，頁116。

41 袁牧之曾說《酒後》「的內容不和社會發生關係，也正如一般批評者所說的：是茶餘『酒後』的欣賞品」。請見袁牧之：〈中國劇作家及其作品（1）〉，《袁牧之全集．論著卷》，頁179。

臺灣大學學術期刊資料庫

第一次演《酒後》，袁牧之只有十八歲，第一次與女性接觸配戲，他十分羞怯，於是以仔細演練的技巧來傳達角色間的感情，他說：「對於動作的預備更其瑣碎得要命，連眼睛怎麼看，手指怎麼動，也都注在書上，那本書竟折得比秀才先生的《論語》《孟子》還要爛」。[42]袁牧之回憶該次演出後，觀眾覺得他表演成功了，他當下便也覺得自己成功，但多年後再想，覺得自己當初太天真，怎可因爲觀眾覺得自己成功，自己便相信已經成功。袁牧之細數接下來幾次的公演，然後總結自己四度演出都未獲成功，其衡量標準便是眞實與虛假之間的問題，亦即他與對手戲的演員是否眞的產生了愛情，又，觀眾是否能看出他們之間有無眞正的愛情，他說：「可是爲甚麼第一次的觀眾看不出我們中間沒有愛而騙我說是成功了呢？」[43]他後來又體悟到這個演出必須有兩把火，第一把是愛情的火，第二把是酒醉的火，他最後總結已經成功掌握第一把火，但對於第二把火，他體悟到成功的表演不需要眞的借酒喝醉，必須是「內心的醉而絕對不流於體外的」。[44]在這裡，我不是要論斷袁牧之的表演到底成功與否，而是要指出在他反覆思考演出成功與否的過程當中，他觸及了表演哲學裡的核心命題：人生與藝術之間的「模擬性辯證關係」（mimetic dialectical relations）；亦即，到底是藝術模仿人生，還是人生模仿藝術？還是兩造之間持續相互構成彼此？

在〈我演劇生活中之趣劇〉袁牧之證實了表演帶來的踰越美學，如何改變現實生活的樣貌與感受。他詳細記錄在的一次的《酒後》演出之時，曾經與他發生過愛情的陳憲謨前來幫他化妝，把他畫的太漂亮，讓當時在《親愛的丈夫》裡，演出朱穰丞妻子的馬彥翔驚爲天人，於是朱穰丞便開玩笑說：「不得了，我的太太快逃跑了！」後來晚上朱穰丞現實生活中的妻子朱夫人也稱讚袁牧之扮相俊美，朱穰丞又說：「阿呀！這可眞不得了，我的眞太太也要逃跑了！」這彷彿是《酒後》舞台上的嬉鬧場景在這群人的現實生活中再現，正如同葛飛所說：「對於袁牧之乃至一切『波西米亞人』而言，戲劇就是生活，生活就是戲劇。《酒後》的故事發生於知識份子家庭的客廳，如今，它又演出於舞台之外的客廳，出場人物的關係與心理一如劇中那麼複雜微妙」。[45]

42　袁牧之：〈四演《酒後》而未獲成功〉，《袁牧之全集．論著卷》，頁61。

43　同前註。

44　同前註，頁63。

45　葛飛：《戲劇、革命與都市漩渦：1930年代左翼劇運、劇人在上海》（北京：北京大學出版社，2008年），頁94。

臺灣大學學術期刊資料庫

葛飛所說之複雜微妙實是因爲表演鬆動了人生與藝術之間的「模擬性辯證關係」，進而產生的狂歡式踰越時空。現實中的等級秩序被懸置了，扮演與自我身分認同，慾望與對象客體，都從原來秩序井然的倫理中解放出來，在慾望的流動之間，探索人我倫理界線的邊緣，實驗新的秩序結構的可能。這種因表演而打開的踰越空間，啓動了人我倫理的辯證過程，也展開新想像共同體的無限可能。對筆者而言，是袁牧之早期戲劇實踐裡最精彩的哲思啓示。從愛情到藝術，袁牧之現今留給我們的大量表演記述思考，對我而言，不在於技術層面的琢磨，而是隱藏在其技術思考下的倫理學命題。

袁牧之對表演的全身心投入，從上面討論來看，不證自明，他的投入已經到了出神入化，可以忘記「自我」的境界；或許該說，表演讓他體悟「眞實自我」本身並沒有一個核心本質，而是在不斷流變的過程中一再生成。一九三一年十二月，袁牧之集結自己談論演員化妝的文章出版，在世界書局印行的《戲劇化裝術》緒論裡他說明，化妝術是演員藝術三部分其中之一，而演員又是戲劇藝術中最重要的份子，他說：

> 戲劇是一種綜合的藝術，所以它的創造者和別的藝術底創造者不同，是必得有組織的，那種有組織的創造者就是：編劇者，導演者，輔佐者，和演員。在這四個戲劇藝術底創造者中：編劇者是構成戲劇的；導演者是統一戲劇的；輔佐者是助長戲劇的；而演員是實現戲劇的。……到底編劇者，導演者，和輔佐者，都不過是爲演員設的，原初的戲劇就是沒有編劇者，導演者，和輔佐者，而只有演員的，所以戲劇藝術中作重要的份子還是演員。[46]

對袁牧之來說，表演是戲劇藝術的核心。而他對於表演技術近乎科學式的描述、分析、與歸納整理，已經爲早期中國現代戲劇留下了最爲系統與細緻的表演技術手冊。在《戲劇化裝術》裡，他從人體解剖學出發，把頭顱與軀幹的骨骼與肌肉樣態作科學式的條列描述，進而談論皮膚、毛髮與血液的狀態分布，最後將人相美醜、善惡與苦樂的展現，以科學化的語言分門歸納整理，條列不同的展現方式。比如說到「苦相底骨骼」，他說：「苦相底臉長過三與二之比，這就是平常所謂的Long face」。[47]在解剖學基礎上，他開始談論化妝術，說明化妝的目的是

[46] 袁牧之：〈緒論〉，《戲劇化裝術》，收入《袁牧之全集．論著卷》，頁3。

[47] 袁牧之：〈人相底研究〉，《戲劇化裝術》，收入《袁牧之全集．論著卷》，頁14。

臺灣大學學術期刊資料庫

爲了透過掌握技術，在舞台上展現人性的諸種樣貌，接著又從光學的科學語言，談論諸色呈象，顏色名目之詳細與完整，表列功夫令人讚嘆。然後才談化妝品與其他用品的使用方式，如何在臉部與身體不同部位創造出不同的角色樣態。綜上所述，創造角色的眞實對袁牧之來說，是一門近乎科學的技術。今日讀之，對於袁牧之這種表列式的歸納整理，我們難免覺得主觀意識強烈，但是我想指出的是，他以近乎科學家的態度面對創造角色眞實這件事，其實隱含了一種西方文藝復興時代以來，逐漸浮現的現代主體認識世界、觀看方式的展現。

亦即，文藝復興以來浮現的現代理性主體，如同「我思故我在」所示，將人的自我意識從其所存之世界抽離開來，心物二分，身心二元的認識架構逐漸穩固，人最後以一種客觀的距離觀看世界萬物，主體意識成了一個超越的心理內在；理性主體（the rational subject），靜靜維持距離，看著物質世界上的一切，距離讓「觀看的主體」（the viewing subject）以爲可以客觀地觀察、描述、掌握甚至控制被看的客體世界，這便是科學方法運作的認識論基礎。在這個歷史過程裡，主體的「眞與誠」（sincerity and authenticity）問題與再現世界（the representational world）的關係成了存在哲學的根本核心問題。[48]

世界變成了鏡框式舞台上被看的物件，而主體是安然外於舞台的觀看主體。而在這個歷史過程當中，文藝復興以降的劇場從中古宗教世界浮現，是一個標誌性的文化事件。「劇場」（theatre）從宗教生活的邊緣逐漸走入人們公衆生活的中心，不只是一個戲劇史變遷過程，更具有文化史、思想史的歷史性意涵：劇場改變了人們認識、理解甚至評價人生與世界的方式；這個過程以透視法（perspective）的發明與鏡框式舞台（the proscenium arch）的出現爲高潮，這套舞台技術的確立，穩固了現代理性主體的觀看之道，讓世界變成了鏡框舞台上的幻象，供旁觀的主體凝視、沉思，尋覓其中意義。

美國學術圈在十多年前熱烈討論過「劇場性」（theatricality）的概念，及其隱含的時代「認識轉變」（epistemic shift）過程。他們多半談及在西歐社會從宗教到世俗化的過程當中，「眞與假」的問題如何因爲劇場的出現，遭受挑戰。教會原本掌控「再現眞實」的絕對權力，以黑白二元的善惡邏輯，安穩一個眞假二分的形上神學世界，而劇場的出現，讓人逐漸看明白，眞相建構的本質，

48　以上討論請見Lionel Trilling: *Sincerity and Authenticity* (Cambridge: Harvard University Press, 1972) .

臺灣大學學術期刊資料庫

「世界宛若舞台」（theatrum mundi）的比喻，註腳了「早期現代性」（early modernity）變動世界中的感覺結構，打開了眞與假之間的辯證與游移關係。[49]換言之，劇場作爲一個體制與教會作爲一個體制，開展了一段關於「再現權力」的競逐歷史，這過程從伊莉莎白時期到復辟時期之間，倫敦劇場與清教徒之間的爭鬥最能說明；劇場與宗教爭鬥，興衰起落，但依舊讓「劇場性（theatricality）在文藝復興時代英國的表演性文化（the performative culture）創造了不穩定的再現政治（politics of representation）」。[50]

「不穩定的再現政治」註腳了早期現代性「認識轉變」的歷史過程——「劇場性」的浮現，打開了個人如何在公衆生活裡，於他人面前展現「眞實自我」的主體型構問題。如同狄德羅（Denise Diderot）在《演員的悖論》（*The Paradox of An Actor*）中提出的疑問一樣，演員與角色之間眞假的辯證問題，延伸指涉的是眞實自我（the true self）與社會面具（social persona）之間的關係。馬歇爾（David Marshall）指出，自我形象，如同演員與角色，兩相對照，交互滲透，「我」與「表演出來的我」交涉認同，形成自我與形像的永久分裂與持續相互構成。主體性無法完成絕對認同，持續在表演過程生成流變，「認同自身被戲劇模式破壞，自我宛若一個站在自己身旁的演員，再現出觀看自我的角色，他同時在舞台景象裡，又在舞台外觀看自己。」[51]自我分裂成「表演中的自己」與「觀看表演自己的自己」，在表演與觀看之間，一個裂隙被打開了，「眞正的我」在「我演」與「我看」之間被反覆修正，一再溢出原先熟悉的自我，而成了持續的「自我形塑」（self-fashioning）的過程。劇場性，用莫瑞（Tim Murray）的話來說，是「不平衡的非再現力量，透過強而有力的機制，破壞主體的完整與協調」。[52]

---

[49] 以上討論請見Jody Enders, "Performing miracles: the mysterious mimesis of Valenciennes," in *Theatricality*, eds. Tracy C. Davis and Thomas Postlewait (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), pp. 40-64. William Egginton, *How The World Became A Stage*: *Presence, Theatricality and the Question of Modernity* (Albany: State University of New York, 2003), pp. 33-80.

[50] Thomas Postlewait, "Theatricality and antitheatricality in renaissance London," in *Theatricality*, eds. Tracy C. Davis and Thomas Postlewait (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), p. 120.

[51] David Marshall, *The Figure of Theatre: Shaftesbury, Defoe, Adam Smith, and George Eliot* (New York: Columbia University Press, 1986), pp. 176, 179.

[52] Timothy Murray, "Introduction," in *Mimesis, Masochism and Mime: The Politics of Theatrical-*

臺灣大學學術期刊資料庫

對戴維斯（Tracy Davis）來說，這種劇場社會裡的表演性主體，具有更大的倫理與政治意涵。她認爲表演社會裡的公衆與再現景觀之間具有形塑公民社會（civil society）的動能，她說：「世界如果宛若劇場，作爲公民社會的觀衆，我們興味盎然看著台上一切，但卻從未入戲太深，我們以自身生命經驗來感受舞台上所見，但我們明白知道，不能以自身認同標準來判斷一切。我們欣賞藝術，不正是因爲它可以展現新的觀看之道，生存之道以及感受之道嗎？」[53]

以上所述關於「劇場性」以及「表演性」的討論，都是從具有變革理想的進步西方知識份子而來。從這些討論，我們明顯感受到，在批判現代性的大潮之後，這些學者從後現代的解構思潮裡汲取資源，重訪劇場與表演浮現歷史地表的過程，打開存在哲學的本體討論，活化眞與假的問題，最後希望從中找到轉變倫理、政治生活的藝術實踐可能；亦即，如果世界宛若舞台，那鏡框裡的幻境與鏡框外的眞實世界，其實交互指涉，彼此滲透，眞與假在表演的過程裡被協商、轉換甚至轉變，這是費歇爾-利希特（Erika Fischer-Lichte）所稱的「表演的轉化力量」，「協商舞台與觀衆之間的關係，重新組成劇場的眞實性，至關重要」。[54]

袁牧之以科學家的方式分析表演，他經常撰文分析自己表演，討論演員與角色之間的關係，卻又常常在分析之中，模糊兩造的界線與距離，形成了以上「劇場性」討論中的「主體性」在表演過程裡一再自我形塑的情形。也就是，「我是誰」的問題，成了持續的「演員自我」與「他人角色」之間的辯證；換言之，眞實的「自我」總是在流變生成，在溢出原先自我，「成爲他人」的過程裡。在《戲劇化裝術》最後，袁牧之回到化妝技術前的準備，他回到了一個主體性叩問的根本問題上——自我與他人之間的倫理關係。他說，開始實踐化妝術之前，首先要認識自己，然後再認識角色，兩相對比之後，再調和自己與角色，也就是「把自己變成角色」。然而在這個調和的過程裡，自己卻又不是那個堅固不摧，具有絕對眞實感的根本基礎，他說：「個性是時時改變的，演員自己的個性應當拿上演前底最近時間底分析爲準」。到底最後在舞台上呈現出來的角色，有多少

ity in Contemporary French Thought, ed. Timothy Murray (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997), p. 3.

53 Tracy C. Davis, "Theatricality and civil society," in *Theatricality*, eds. Tracy C. Davis and Thomas Postlewait (Cambridge: Cambridge University Press, 2003), p. 154.

54 Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance* (London and New York: Routeledge, 2008), p. 21.

臺灣大學學術期刊資料庫

是自己，又有多少沒有自己，袁牧之說：「假如每齣戲都被觀眾認識是演員自己自然不佳，但是要是沒有劇本根據底任意蓋沒自己則更不佳，最好是每演一齣戲都有變化，而這種變化都有劇本根據，要是引起責問時，能有充分的理由來說明或辯論的。」[55]換言之，自我與他人，總是在一個流動變化生成的過程，而演員的技術則是啓動這個辯證過程的方法。

袁牧之是不折不扣的五四青年，在現代性降臨中國的世紀之交，摸索著傳統與現代在更替之間，新倫理規範的樣貌，愛的追求與親密關係的渴望，驅動他到了戲劇藝術的道路之上，再一次又一次扮演「戀愛至上」的典型角色後，他反覆履行著構成浪漫愛情的表演性（performativity），浪漫愛情虛無飄渺，舞台上角色的一舉一動，一言一行是可以依憑、可以體現的徵引符號系統，假的作久了便成眞，表演性的反覆引用（reiteration），最後構成了一個主體的幻覺，追愛的浪漫英雄終究不過是一種「主體效應」（subject-effect）。[56]袁牧之回顧演出歷程的反思文字，證實了他終究頓悟了這點。

換言之，袁牧之既是、也不是五四愛情文藝作品裡的化身，他可以全身心投入腳色，到了瘋魔程度，弄假成眞；但他又有一種理性的反身思考能力，抽離腳色，成爲一個旁觀審視自我的他者。舞台上的表演建構角色，生活裡的表演建構自我，舞台上假的腳色與生活裡眞的自我，最後相互滲透，讓袁牧之明白了「自我」並不具有本質的存在，而是在一連串情境裡，以反覆行爲建構出來的幻覺。

袁牧之因爲表演而體悟到了「不穩定主體性」（unstable subjectivity），除了在性別主體的流動之外，也體現在文化主體（cultural subjectivity）上。當時的袁牧之非常熱衷看西洋電影，並用極盡細緻的方法，模仿當時螢幕上的著名西洋演員，甚至與照相館老闆合作，拍攝模仿照，裝訂成冊出售，有一個顧客從上海買到這個像冊，手動加工，把十張化妝照剪下印到一張上，他將照片與一篇名爲〈千面人——袁牧之〉的文章一同發表在報紙上，「從此袁牧之『千面人』的稱譽便不脛而走，在戲劇界廣爲流傳」。[57]對這些西洋人物的模仿，更成了日後他在舞台上搬演西洋戲劇人物的基礎。其實，袁牧之在舞台上扮演的人物橫跨古今中外，包含社會各個階層，正邪雅俗都有。在愛國主義逐漸勃興起來的一九三

55 袁牧之：〈人相底研究〉，《戲劇化裝術》，收入《袁牧之全集．論著卷》，頁54-55。
56 關於表演性與主體性的討論，請參考Judith Butler的系列著作。
57 郭學勤：《千面人生——袁牧之傳》，頁33。

臺灣大學學術期刊資料庫

○年代，袁牧之熱衷西洋電影，並且把自己打扮成洋人的舉止，難免要遭人非議，而他經常演出受到唯美派影響，探索情慾的戲劇，也受到左翼人士毫不留情的攻擊，說他是「無恥的！沒有靈魂的藝術家！」[58]。袁牧之多次演出丁西林的《妒》，除了遭上述左翼人做道德式攻擊之外，在陳英士堂演出之後，唐槐秋也批評他說模仿歐美電影角色的痕跡太重。袁牧之回應批評，先從演員自己與角色之間的關係談起，他在〈不同的角色和不同的自己〉一文裡說，自己願意效法契訶夫夫人的表演方法，在不同的戲中是不同的角色，而不是不同的自己。[59]換言之，對於袁牧之來說，好的表演不是讓角色靠近演員，而是讓演員變成角色，使觀眾在舞台上幾乎看不見演員原來的樣貌。在〈演劇的先生〉一文中，他回應唐槐秋說：

> 我覺得演員光靠自己的經驗，觀察，想象來表演是不夠的，因爲每個人的生活是有限的。爲了要增加表演的材料，我就向歐美電影做批發，我批發的方法是研究他們個人所扮演的個性，和他們的特長，再研究他們的個性和特長的表演方法，我研究他們個人的臉部輪廓，研究他們眼神的注視，研究他們肌肉和皺紋的運用，我過去曾拍過的十張化妝照便是爲我所研究的做一個記錄，也並非光是顯示化妝技巧的。我把他們加以研究了以後是把他們當作許多材料，譬如Colman的眼神我當他是一種材料，Chaplin的苦笑我也當他是一種材料，說不定在哪一個戲的角色同時需要這兩種材料時，我就把這兩種材料同時模仿了，作爲一種新的創造。[60]

從這段引文我們明白看見，袁牧之全身心模仿這些西洋電影裡演員所創造的形象，並不覺得因此便失去了自我，而是豐富了自我原先有限的生命經驗。西洋電影再現西方現代生活，也在螢幕上呈現出在現代性下的人生百態與諸種樣貌，而這些都成爲他仔細研究模仿的素材，用來在舞台上創造角色。顯然許多人對於袁牧之模仿西洋人很有意見，不然他不會在《演劇漫談》一本小說裡收錄三篇文章來回應這個問題。在〈再論沒有自己〉一文裡，他又再度回應，這一次他表明了批判裡隱含了「崇洋媚外」的指控，也就是逐漸高漲起來的民族大義對於他以洋

---

58 伊虹（葛一虹）：〈大同觀劇記〉，1933年6月4日上海《民報》〈戲劇周刊〉第13期，引用於葛飛：《戲劇、革命與都市漩渦：1930年代左翼劇運、劇人在上海》，頁96。

59 袁牧之：〈不同的角色和不同的自己〉，《演劇漫談》，《袁牧之全集．論著卷》，頁64。

60 袁牧之：〈演劇的先生〉，《演劇漫談》，《袁牧之全集．論著卷》，頁103。

臺灣大學學術期刊資料庫

人爲尊的情形頗爲不滿。他說：「是不是誤會我把歐美的明星當作了偶像所以模仿他們的？」[61]然後他以防衛的口吻說，模仿這些偶美演員是爲了演出舞台上西洋人的形象，接著又以反詰法說：

> 也許又有人會責問我，問我在《妒》和《酒後》中間都是演的中國人，爲什麼也有模仿電影的動作呢？在《妒》和《酒後》中我有模仿他們是我承認的，但是那是另外一個理由的，那因爲這兩個是代表現代摩登青年的，據我的觀察，現在一般青年，他們的一切舉止早有了電影動作的影響，這只要一看摩登的大學生就可明白了。所以我在這兩齣戲裡是因爲要模仿像摩登青年而模仿電影的。[62]

他的回應爲了反擊看客的指控，卻觸及藝術與生活的「模擬性辯證關係」，引發「文化眞實性」（cultural authenticity）的思考。面對強勢的西方現代文化，後來模仿者難免要有「失去自我」的文化焦慮，這在諸種後殖民議題裡都已經探索過。陳光興曾談及亞洲在進入西方現代性的歷史過程裡，在自我西化的進程，都必須面對處理如何重新找到文化主體的問題。他援引了諸多第三世界的後殖民討論，其中以法農（Frantz Fanon）的精神分析後殖民主體理論最有洞見。法農的書寫大量處理被殖民者（the colonized）的認同精神結構，並說明了被殖民者如何內化對殖民者的認同，最後想取代他的慾望，也就是，在白人殖民統治結構下，黑人成了白人絕對的他者，黑人在這樣的結構下，成爲「自己」的唯一途徑，便是戴上白面具，變成白人，翻身做主人。但是第三世界後殖民民族國家獨立的歷史告訴我們，被殖民者繼承了殖民者留下的統治結構，以此驅趕殖民者，但國家的新資產階級成了新的殖民者，也延續了白人留下的歧視結構，變成了新的內在殖民。換言之，第三世界文化國族主義發明傳統，以純粹的文化主體性來建構自我，抵抗殖民者，但這種建構實是奠基在殖民者的統治政治邏輯上，不是眞正去殖民。[63]袁牧之的時代，固然不是在被殖民下的政治結構裡，但當時的中國，處於半殖民狀態，面對強勢的西方與日本帝國主義，即使在五四運動西化的大潮下，愛國思想與民族大義也逐漸勃興起來。他的跨文化表演實踐，在這樣的氛圍下，必然要被有心者政治化，批判一番，將他模仿洋人的表演手法，置放到

---

61 袁牧之：〈再論沒有自己〉，《演劇漫談》，《袁牧之全集．論著卷》，頁104。

62 同前註。

63 Kuan-Hsing Chen, *Asian as Method: Toward Deimperialization* (Durham and London: Duke University Press, 2010), pp. 79-84.

臺灣大學學術期刊資料庫

文化主體與自信的框架下審視檢驗。袁牧之的回應，雖然沒有法農的殖民主體分析細緻與複雜，但是他從表演與生活實踐得出的體悟，已經讓他明白，擁抱純粹文化主體的謬誤。當時，西洋電影早已滲透摩登青年的舉止樣貌，這些在上海十里洋場的波西米亞青年，出入咖啡店與舞廳，想像摩登生活，他們到底是中國人還是西洋人？作爲「純上海味的浮華少年」[64]，此時的袁牧之，透過表演解構了自我；他在扮演與模仿裡，體悟了性別與文化主體的流動性。然而這種一再論述「沒有自我」的說法，讓我們看明白了最初袁牧之的藝術實踐，來自於一種自我解構的創造性動力，表演作爲方法，將「角色的靈魂放進自己的軀殼裡，使自己完全變成了角色」。[65]

四、欲的辯證：成為他人

但承接法農的邏輯，袁牧之努力模仿當時好萊塢電影裡的西方摩登男子，我們不禁想問，這難道不是一種「黃皮膚，白面具」想要成爲優越白人的心理欲求動能嗎？要釐清袁牧之扮演他人背後的倫理學意涵，筆者認爲要回到當時中國時空下，民族主義、五四浪漫主義，還有袁牧之戲劇實踐與兩者的糾纏關係當中討論。

事實上，晚清以來逐漸勃興的愛國民族大義裡，正隱含著一種「黃皮膚，白面具」的心理機制。西方帝國主義的入侵，讓晚清的中國男性知識分子，意識到弱勢與屈辱，在「亡國滅種」的憂慮下，內化了「東亞病夫」的西方凝視，將古老中國看成病態陰柔的女性，強大的「匱乏」（lack）感，製造了國族意識下召喚的欲望主體（desiring subjects），渴望著自己能變成強大的西方大他者（the big Other）。

中國面臨西方現代性，在被強勢西方「去勢」的威脅（threat of castration）下，開始展開一系列的「強國強種」話語與變革計劃，努力將一個合格的現代中國主體打造成一個陽剛強健的新青年男子，從晚清以來，這套伴隨民族主義興起

64 這是女演員王瑩在私人信件裡對袁牧之的稱呼，請見1934年7月12日王瑩致英子信，《新文學史料》1986年第1期，引用自葛飛：《戲劇、革命與都市漩渦：1930年代左翼劇運、劇人在上海》，頁93。

65 袁牧之：〈Artist與Artisan〉，《演劇漫談》，《袁牧之全集．論著卷》，頁125。

臺灣大學學術期刊資料庫

的「陽剛大敘事」，[66]不斷擴張衍生，與後來的五四啓蒙、革命話語產生競合關係。

以上借用精神分析的語言，闡述晚清以降，在半殖民情境中誕生的中國國族主體，形構過程所隱含的中西二元對立欲望邏輯。這主體與法農所論述的後殖民主體有著相似的欲望結構：因遭逢西方大他者的歧視與否定，壓迫意識轉而生成一種重建自我的強大意念，但這意念卻內化了殖民者的凝視，隱含著認同強者的欲望邏輯。[67]

從袁牧之回顧自己早年的戲劇實踐來看，他顯然完全沒有受到晚清以來愛國陽剛大敘事的召喚。他非但否定進入新式演劇，是受到早期文明戲的愛國革命激情影響，更與這套大敘事背道而馳，毫不保留地詳述自己扮妝演出女人，甚至與對手產生「同性愛」的事實。

五四時期高舉「戀愛至上」爲精神追求的展現，但這套話語並非毫無底線地接受任何一種愛慾模式，而是在戀愛敘事模式、各種性科學話語、以及公共領域的意見論戰往復交織下，逐漸形成一套主流的「異性戀強制機制的性別與社會性」（heteronormative gender and sexuality）倫理話語。在這個時代大潮下，經由日本翻譯過來的現代西方「同性愛」、「同性戀」、或是「同性戀愛」概念開始浮現，取代了傳統中國豔史傳統下的「男風」或「男色」認知。桑梓蘭跟許維賢都詳細討論民國大學校園裡勃興的同性戀愛情形，並大量討論當時報刊上的各家正反討論，以及文學小說裡如何再現同性情慾。桑梓蘭對於此一時期的社會態度較爲樂觀，認爲「民國時期醫學對同性戀的污名是相對溫和的」[68]，然而許維賢卻指出：

> 受到西方進化論、醫學、心理學、生物學和社會等等主導的性科學所形成的性史敘事機制，儘管有想部分正面肯定同性愛，但大多數是把同性愛進

[66] 許維賢分析自王韜以降，比如梁啓超、康有爲、魯迅……等知識分子的主導現代性話語，總結出這持續的國體與身體的改造，致力於陽剛化現代中國的系列論述爲「陽剛大敘事」。請見許維賢：《從艷史到性史：同志書寫與近現代中國的男性建構》（臺北：國立中央大學出版中心，遠流出版社，2015年），頁45-47。

[67] 以上用精神分析闡釋的中國民族主義主體與法農借拉岡之語說明非洲後殖民主體的精神狀態有相同的結構。請見Frantz Fanon, “The Negro and Recognition,” *Black Skin, White Masks*, trans. Charles Lam Markmann (London: Pluto Press, 1986), pp. 210-232.

[68] 桑梓蘭著，王晴鋒譯：《浮現中的女同性戀：現代中國的女同性愛欲》（臺北：臺大出版中心，2014年），頁116。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 行病理化。這條含有恐同意識的西方性史延長線，再度從明末以降傳教士手裡，順利銜接到西方科學家的顯微鏡底下，同性愛被放大成中國國民性必須克服的缺陷，各方寄望教育可以解決此社會問題。[69]

在許維賢的研究裡，「同性戀」取代傳統「男色」，成爲道德與社會問題，實是強勢西方的現代「性」話語，挾著文明進步之名，將同性情慾論述成「性變態個體」的歷史結果。彼時中國國族主義正恐懼著被西方去勢、陰性化（feminized），同性戀主體必然要排除在「強國救種」的國族陽剛大敘事之外。在這種想望成爲文明的、健全的西方欲望邏輯下，清末以來的「男旦」傳統便成了一個不可忍受的落後與病態文化，「男旦」的存在成了封建的餘毒，用洪深的話來說，必須在社會進化論的邏輯下，使其「自然死亡」。事實上，洪深言語中隱含著一種進步主義的目的論歷史意識（teleological historical consciousness）。對他而言，男扮女裝的「男旦」傳統不符合文明演進的自然規律，必然要自然地被淘汰，而對於正在力求進步，想與已開化的西方文明國家並駕齊驅的中國來說，[70]消滅這個讓人作嘔的傳統實是當務之急。洪深在一九二三年戲劇協社，力推男女合演的事，已經成了今天中國現代戲劇史的重大事件。在一次公演他特意讓上海務本女學的錢劍秋與王毓清演出胡適的《終身大事》，讓男演員扮女角演出歐陽予倩的《潑婦》，透過兩相對比，讓觀眾體悟男演男、女演女的自然。周慧玲曾撰文批評，這看似革命性的舉措，讓女性得以登上公共場域，其實是一種新的性別秩序規範，「以個人的性生理特徵，作爲每一個人的社會角色與分工的規範」。[71]同樣地，安美珍（Megan Ammirati）也批評洪深不但誤讀了佛洛伊德，他還豎立了一種「將女性的身體視爲理所當然的本質主義，把女人的聲音與舞台上生理女性的在場緊緊地綁在一起」。[72]兩個學者的批評都揭露了洪深的男

---

69 許維賢：《從艷史到性史：同志書寫與近現代中國的男性建構》，頁58-59。

70 在文章裡，洪深引用了佛洛伊德的學說，證明這「男扮女裝」在開化的西方文明社會是一種「性變態」。他說：「我對於男子扮演女子，是感到十二分厭惡的。也許是因爲福洛特〔弗洛依德〕教授講的『性變態』的書，看得太多了：每每看見男人扮女人，我眞感到不舒服」。洪深，〈我的打鼓時期過了嗎？〉，頁12-13。

71 周慧玲：〈女演員、寫實主義、「新女性」論述——晚清到五四時期中國現代劇場中的性別表演〉，《近代中國婦女史研究》第4期（1996年8月），頁90。

72 Megan Ammirati, “Hong Shen and the ‘Natural Death’ of Female Impersonation: Rethinking the History of Gender-Appropriate Performance in ‘Huaju’,” *Modern Chinese Literature and Culture* 27. 2 (Special Issue on Hong Shen and the Modern Mediasphere in Republican-Era China) (Fall, 2015): 200-201.

臺灣大學學術期刊資料庫

旦批判，其實牽動著整個五四世代新性別與社會性倫理秩序的重建意圖。無獨有偶，南國社的黃素在《南國月刊》連載的〈中國戲劇腳色之唯物史觀的研究〉，曾經特別分析傳統戲曲的旦角，並從中國歷史當中漫長的男扮女裝史談起。他也引用了西方的「淫虐狂」概念，來闡述中國男扮女裝的傳統起於古代暴君的淫行，他說：

> 但我們窮源竟委最使我們喫驚的事，卻是那「扮旦」的起原而竟是男女無別的「裸逐之戲」，即那樣忘形喪魄的「男女合演」；而所謂大規模的「扮旦的隋代」，依舊是「穢縵鄙褻」，一脈流傳，而當時的「捧角之家」卻又是那樣的幾位「暴君」，幾位「淫虐狂」，並不見怎樣的「道德」，「風雅」。[73]

黃素將男旦的歷史上溯至古代帝王的暴虐淫行，爲的只是證明男旦是中國古代封建秩序下，君權與男權至上壓迫女性的結果。他甚至直接點名批判梅蘭芳的大紅特紅是封建勢力死灰復燃的結果，而對於歐陽予倩略帶保留，認爲他新創的女性腳色有「個人自覺」，卻沒有「社會自覺」，甚至呼籲他要拋棄「扮旦藝術」的改良。對黃素而言，扮旦藝術是沒有改良餘地的，必須和封建社會一同死去，要建立新的社會，就必須推翻男旦。[74]

在該期《南國月刊》的〈編輯後記〉，主編田漢完全認同黃素的觀點，並加碼地說：「中國封建餘毒留在藝術上的最大汙點，莫如『扮旦』這個怪物，牠至今還受著變態性欲患者的留戀，與資產階級文人學者底膜拜」。[75]田漢直接稱呼「男旦」爲「牠」，以去人性的命名暴力，將「男旦」貶抑爲「非人」的存在。洪深、黃素與田漢的話語，以進步的律令，賤斥男旦，欲除之而後患，將其驅逐出中國歷史舞台，爲的是讓「新女性」與「摩登女性」登場。但不論是「新女性」或是「摩登女性」，說穿了不過都還是一代新式男性知識分子，在西方的女性解放話語下，想像建構出來的規範性樣貌。「男旦」退位，「新女性」登場，不過還是五四男性文人「男扮女裝」的父權律令下，話語權暴力施行的結果。

袁牧之毫無避諱大談自己的「男旦」經驗，甚至坦承出現同性愛的事實，從上述時代主流話語的分析來看，簡直不可思議。掌控話劇場域的洪深與田漢都已

---

[73] 黃素：〈中國戲劇腳色之唯物史觀的研究：（二）旦的研究〉，《南國月刊》第2卷第2期（1930年5月），頁156。

[74] 同前註，頁188-193。

[75] 田漢：〈編輯後記〉，頁316。

臺灣大學學術期刊資料庫

經對男扮女裝這個傳統揮去大刀，袁牧之不起身呼應就算了，還毫無保留地大談自己因爲「扮旦」而產生的變態性欲？！

捲在時代的洪流裡，袁牧之並非對社會的局勢變遷無感，而是面對時代主流的進步話語，他是掙扎且徘徊的。袁牧之首次登台在辛酉演戲演出丁西林的《酒後》，其實當晚有另一台丁西林的戲《親愛的丈夫》。這齣戲正是丁西林以一貫的諷刺揶揄手法對時下的「男旦」議題發難。《親愛的丈夫》演出任先生與任太太顛鸞倒鳳的錯認姻緣。幕啓，原先生來訪其新婚不久的朋友任先生，聽差的老劉前來接待，與原先生說起兩人婚姻詭異，已經新婚兩個月，但任先生尚未在任太太房裡歇過。此一開場鋪下懸念，讓人心生狐疑，這場婚姻裡藏著什麼秘密？第二幕，任氏夫妻恩愛登場，在客廳閒聊，突然一通電話，讓任太太神色詭異，匆忙離開。步軍統領衙門此時也前來找任先生，任先生便出門與人談話。就在此時，老劉告訴原先生，汪大帥老太太過生日，京城所有的名角都去祝壽了，只有黃風卿沒去，大帥生氣，派來的人就是前來拿黃風卿，而任太太可能就是黃風卿所扮。任先生從外回來，原先生告訴他任太太可能就是大帥所要的黃風卿所扮。任先生後來追索眞相，逼問妻子，任太太只好坦承，吐露眞情，他因爲有一次聽了任先生在公開場合辯論，支持男旦，反對廢除男扮女裝的傳統，便心生愛慕，決定報恩，於是扮妝成女人與其結婚。此刻眞相大白，任太太就要變回黃風卿，臣服於汪大帥淫威，到其府上唱戲了。他開始交代家中帳務，沒想到任先生卻不捨地說：「一個房空了，是要塡的，是可以塡的，但是誰能夠塡了這個空了的心啊！」最後黃風卿感動地叫他「親愛的丈夫」並親吻任先生，而從未在女人懷中睡過的任先生，在他即將消失的太太懷裡悲傷地睡著了。[76]

袁牧之第一次公演《酒後》時，馬彥祥與朱穰丞同晚正演出《親愛的丈夫》。他詳細記載了這次公演後，舞台上的表演如何滲透生活中的現實情形，他與朱穰丞分別用兩齣戲裡的台詞，在現實中互相調侃、撩撥彼此，你一言我一語之間，盡是跨越性別的情感愛慾流動，簡直在現實中演活了《親愛的丈夫》當中的假鳳虛凰，他甚至還說：「朱夫人也是個聰明人，自然她也很了解；不過她沒有句詞可背，只是笑著」[77]，袁牧之所描寫的劇社生活用黃素批評男旦的詞語來

[76] 董健主編：〈丁西林親愛的丈夫〉，《中國現代戲劇總目提要（修正版）》（北京：中國戲劇出版社，2012年)，頁229-230。

[77] 袁牧之：〈我演劇生涯中之劇趣〉，頁148-151。

臺灣大學學術期刊資料庫

形容眞是再適切也不過——「男女無別」、「忘形喪魄」。

袁牧之對《親愛的丈夫》中的男旦是同情共感的。多年後，他撰文分析丁西林的劇作，他認爲丁西林原本要藉此劇諷刺男扮女裝，但是戲劇後半卻成了悲劇情調，讓原本的可笑變成可憐，他說：「從那位假太太的敘述，交代，叮囑種種看來，作者很可以寫悲劇的。」他甚至將這個故事類比爲許仙與白蛇的戀愛，非但不是滑稽諷刺的故事，而是穿越道德界線，引人淚下的悲劇故事！[78]袁牧之將男旦類比爲白蛇，表現上看來與田漢以「牠」稱呼男旦相似。但從行文之中，我們看清楚了背後的邏輯天壤之別。田漢以「牠」稱呼男旦，是一種語言的暴力，將男旦的人性剝除，甚至言語之間把自己當成了法海，要對此傳統斬妖除魔；袁牧之以白蛇喻之，如同丁西林劇本裡隱含的悲劇意識，說明了在時代主流框架下，男旦的處境如同白蛇，已不爲主流所容忍，但其高貴的情感與人類並無二致，憐憫的眼淚藏著恢復男旦「人性」的祈願。

結論：從無父之子到成為他人

在逐漸勃興的陽剛國族與革命大敘事底下，「男旦」成了現代中國主體所貶抑的「他者」。從以上分析我們看明白，袁牧之「沒有自我」的表演體悟背後，隱藏的不是成爲強勢大他者的慾望邏輯，而是一種對弱勢他人的共情共感。這是他在自我與腳色的往復辯證之間，打開的倫理學空間。

本文梳理了袁牧之早期的戲劇實踐歷程，從他的自我回顧與表演書寫開始，論述其戲劇藝術的核心是「表演」，而他的一套表演論述，表面上是技巧方法的細心經營，背後卻隱含著關乎表演藝術的核心哲學議題：藝術與人生的模擬性辯證關係。劇本《流星》的分析讓我們明白，袁牧之追求表演藝術，是在無父的現代性時空裡，找尋安置惶惑心靈之道，他是不折不扣的五四青年，以愛的追求爲動力，走上了現代戲劇的道路。他早期「唯美派」時期的「踰越美學」實踐，讓他與時興的革命愛國主義走往背返方向，挑戰了時代主流的愛情與性別倫理秩序。

然而，我們進一步想追問，是否因爲「男旦」的表演經歷，讓袁牧之想像中的「新女性」與「摩登女性」腳色，與其他男性文人顯著不同，呈現更爲激進的

[78] 袁牧之：〈中國劇作家及其作品（1）〉，頁178-179。

臺灣大學學術期刊資料庫

面向，跳脫主流想像？一九三〇年代之後的袁牧之終究左轉，加入電通電影公司，並開啓了其現今最爲人所知的左翼電影時期。其實，從他的行文之間，我們也看明白受到左翼思想浪潮影響之後，袁牧之開始批判過去的自己。[79]但他在此一時期透過表演所積累的「踰越美學」眞的馬上就被左翼浪潮撲滅，無影無蹤了嗎？他在左翼電影時期最令人津津樂道的便是《城市之光》與《馬路天使》中的女性角色，這些女性腳色的創造眞的是簡單服務於左翼革命理念的工具嗎？如果將本文所分析的表演倫理學置入參考，我們是否能重新理解袁牧之左翼電影裡的女性角色？又，其所創造之腳色與其他左翼電影的女性角色是否有性別倫理意義上的不同？

限於篇幅，此文無法展開以上問題的討論。在下一篇文章，筆者從延續此文積累的袁牧之「唯美時期」的表演倫理學探索，以此爲切入點，分析袁牧之《兩個腳色演底戲》、《愛神的箭》、《一個女人和一條狗》以及重要小說裡的女性角色形象及其延伸意涵，並考察這些女性形象到了「左翼」時期，有何異同，如何變遷，這發展過程是延續還是斷裂？又，與時代主流陽剛話語下的女性論述，呈現什麼樣的文化張力？藉此，筆者希望能重新理解袁牧之「左轉」過程的政治與美學意涵，並複雜化三、四〇年代左翼文藝與電影的論述面向。

79 袁牧之在1933年後開始大量在文章裡批判過去的自我。比如在刊登在刊於1933年《戲》創刊號中的〈中國劇作家及其作品（1）〉一文當中，批判辛酉演出丁西林的作品，並說在張競生的《性史》出版後，《親愛的丈夫》不能再演了，並呼籲作者「從唯美而走到唯物，從Salon的小圈子走到是Society的大圈子」；在刊於1934年第2期的《戲》周刊裡的〈《一個女人和一條狗》的自我批判〉，他批判自己過去的創作「顧全了喜劇的趣味性，使失了現實性」；在刊於1934年第2卷第5期的《矛盾》雜誌上的〈辛酉學舍愛美的劇社〉，他批判曾經是自己歸屬感來源的辛酉劇社是「一群沒落的小資產階級代表」。請見袁牧之：〈中國劇作家及其作品（1）〉，頁179、181；〈《一個女人和一條狗》的自我批判〉，《袁牧之全集．論著卷》，頁195；〈辛酉學舍愛美的劇社〉，頁204。

臺灣大學學術期刊資料庫

在藝術與愛情之間：論袁牧之早期戲劇實踐的主體辯證法

許仁豪

國立中山大學劇場藝術學系副教授

本文重訪袁牧之早期的戲劇實踐歷程，從他的自我回顧與表演書寫開始，論述其戲劇藝術的核心——「表演」。本文發現，他至今爲人稱頌的表演體系，表面上是技巧方法的細心經營，背後卻隱含著關乎表演藝術的核心哲學議題：藝術與人生的模擬性辯證關係。劇本《流星》的分析讓我們明白，袁牧之追求表演藝術，是在無父的現代性生存迷宮裡，找尋安置惶惑心靈之道；他是不折不扣的五四青年，以愛的追求爲動力，走上了現代戲劇的道路。早期「唯美派」時期的男扮女裝「踰越美學」實踐，讓袁牧之透過表演體悟了自我與腳色之間的相互構成關係，其表演實踐不只是一套技巧，而打開了一個倫理學空間：解構自我、成爲他人。這讓他與彼時主流的五四文明話語走往背返方向，挑戰了其時代逐漸勃興的陽剛國族與革命意識形態底下的愛情、性別與社會性倫理秩序。

關鍵字：袁牧之　唯美派　踰越美學　解構自我　陽剛國族革命意識形態

臺灣大學學術期刊資料庫

Between Arts and Love: On the Dialectics of Subjectivity in Yuan Muzhi's Early Theatrical Practices

Jen-hao HSU
Associate Professor, Department of Theatre Arts, National Sun Yat-Sen University

This paper revisits Yuan Muzhi's early theatrical practices. Starting with his memoir and treatises on acting, this paper attempts to unpack the complexities of the core of his theatrical aesthetics—acting. My discussion finds that although Yuan's systematic reflections on acting, on the surface, are all about detailed descriptions of technical skills, in deed, they index a fundamental philosophy behind acting: the mimetic dialectical relations between life and art. Analyses of his one act play, *Shooting Stars*, reveal that Yuan's pursuit of the theatrical arts is a way for him to anchor his wandering spirits in the fatherless existential maze of modernity; as a typical May Fourth youth, Yuan embarks on this journey in the name of Romantic Love. During his early "Weimei" (or Decadent) period, his practice of female impersonation lends itself to the realm of transgressive aesthetics. In the constant shuttling between stage and life, he eventually realizes that the actor's self and the characters mutually constitute each other. It is in this realization that he comes to terms with a new ethics—the self is always already deconstructed and in the process of becoming the other. This practice of ethics in his acting allows him to deviate from the then-mainstream discourse of May Fourth Enlightenment and Progress, and further challenge the emerging heteronormative order of romantic love, gender and sexuality under the banner of masculine, patriotic revolutionary ideology.

Keywords: Yuan Muzhi　Decadence　Transgressive Aesthetics
Self-Deconstruction　Masculine Patriotic Revolutionary Ideology

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

田漢：〈編輯後記〉，《南國月刊》第2卷第2期，1930年5月，頁315-318。

李歐梵：《現代性的想像：從晚清到五四》，臺北：聯經出版社，2019年。

周慧玲：〈女演員、寫實主義、「新女性」論述——晚清到五四時期中國現代劇場中的性別表演〉，《近代中國婦女史研究》第4期，1996年8月，頁87-133。

洪深：〈我的打鼓時期過了嗎？〉，《良友畫報》1935年第108期，頁12-13。

段煉：《世俗時代的意義探詢：五四啓蒙思想中的新道德觀研究》，臺北：秀威資訊科技，2012年。

桑梓蘭著，王晴鋒譯：《浮現中的女同性戀：現代中國的女同性愛欲》，臺北：臺大出版中心，2014年。

徐仲佳：《性愛問題：1920年代中國小說的現代性闡釋》，北京：社會科學文獻出版社，2005年。

馬家駿：〈左明其人——給《二十世紀陝西文學》進言〉，《漢中師範學院學報》1998年第2期，頁55-57。

馬森：《當代戲劇》，臺北：秀威資訊科技，2016年。

袁牧之：《流星》，《兩個角色演底戲》，上海：光華書局，1929年。

_____著，楊新宇編：《袁牧之全集．論著卷》，上海：上海文化出版社，2019年。

郭學勤：《千面人生——袁牧之傳》，杭州：浙江人民出版社，2005年。

許維賢：《從艷史到性史：同志書寫與近現代中國的男性建構》，臺北：國立中央大學出版中心，遠流出版社，2015年。

黃素：〈中國戲劇腳色之唯物史觀的研究：（二）旦的研究〉，《南國月刊》第2卷第2期，1930年5月，頁151-193。

董健主編：《中國現代戲劇總目提要（修正版）》，北京：中國戲劇出版社，2012年。

楊新宇：〈袁牧之早期戲劇活動初探〉，《戲劇藝術》2013年第3期，頁82-90。

_____：〈朱穰丞、袁牧之與辛酉劇社〉，《新文學史料》2010年第1期，頁29-43。

葛飛：《戲劇、革命與都市漩渦：1930年代左翼劇運、劇人在上海》，北京：北京大學出版社，2008年。

趙建新：《中國現代非主流戲劇研究》，北京：中國戲劇出版社，2012年。

韓琛：〈扮裝、反諷與烏托邦——丁西林喜劇的越界想像與異質空間〉，中央戲劇學院學報《戲劇》2011年第4期總第142期，頁113-120。

Ammirati, Megan. “Hong Shen and the ‘Natural Death’ of Female Impersonation: Rethinking the History of Gender-Appropriate Performance in ‘Huaju’.” *Modern Chinese Literature and Culture* 27. 2 (Special Issue on Hong Shen and the Modern Mediasphere in Republican-Era China) (Fall, 2015): 172-207.

Bergson, Henri. *Laughter: An Essay on the Meaning of the Comic.* Trans. Cloudesley Brereton and Fred Rothwell. New York: The Macmillan Company, 1913.

臺灣大學學術期刊資料庫

Chen, Kuan-Hsing. *Asian as Method: Toward Deimperialization*. Durham and London: Duke University Press, 2010.

Davis, Tracy C.. “Theatricality and civil society.” *Theatricality*. Eds. Tracy C. Davis and Thomas Postlewaitl. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Egginton, William. *How The World Became A Stage*: *Presence, Theatricality and the Question of Modernity*. Albany: State University of New York, 2003.

Enders, Jody. “Performing miracles: the mysterious mimesis of Valenciennes.” *Theatricality*. Eds. Tracy C. Davis and Thomas Postlewaitl. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Erika Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance*. London and New York: Routledge, 2008.

Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Trans. Charles Lam Markmann. London: Pluto Press, 1986.

Lim, Bliss Cua. *Translating Time: Cinema, the Fantastic and Temporal Critique*. Durham: Duke University Press, 2009.

Luo, Liang. *The Avant-Garde and the Popular in Modern China: Tian Han and the Intersection of Performance and Politics*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2014.

Marshall, David. *The Figure of Theatre: Shaftesbury, Defoe, Adam Smith, and George Eliot*. New York: Columbia University, 1986.

Murray, Timothy. “Introduction.” *Mimesis, Masochism and Mime: The Politics of Theatricality in Contemporary French Thought*. Ed.Timothy Murray. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1997.

Postlewait, Thomas. “Theatricality and antitheatricality in renaissance London.” *Theatricality*. Eds. Tracy C. Davis and Thomas Postlewaitl. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.

Shih, Shu-Mei. *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China, 1917-1937*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, 2001.

Trilling, Lionel. *Sincerity and Authenticity*. Cambridge: Harvard University Press, 1972.

臺灣大學學術期刊資料庫