戲劇研究　第25期
Journal of Theater Studies
2020年1月　頁43-78
DOI: 10.6257/JOTS.202001_(25).043

全球資本時代的「先鋒性」：張獻自九〇年代末以來的戲劇實踐*

許仁豪
國立中山大學劇場藝術學系助理教授

前言：中國當代先鋒戲劇的歧異

文革後逐漸浮現的中國先鋒戲劇，歷經了四十年的發展之後，如同多位學者指出，已經出現了市場化現象，成爲一種「大衆流行文化」[1]。先鋒戲劇大衆化的過程實是伴隨著中國改革開放以來的經濟市場化發展。文革結束以來，國有院團體制的內部危機激發了實驗戲劇或是探索戲劇的浪潮，在這樣的背景下，催生了第一波先鋒戲劇，比如八〇年代張獻的《屋裡的貓頭鷹》、《時裝街》或是北京牟森「蛙劇團」的小型實驗演出，都是以戲劇實驗的精神帶動時代的轉變，並試圖達到人們精神生活的質變。我們不妨看一段「蛙劇團」在翻譯改編演出美國劇作家奧尼爾（Eugene O'Neill，1888-1953）《大神布朗》節目單上的一段話：

> 親愛的觀眾，請記住一九八九年一月二十八日這個普通的夜晚。在這個晚上，當您在這裡觀看我們的《大神布朗》的首演的時候，在首都的另外一個舞台上，北京人藝的老藝術家們正在最後一次演出老舍先生的經典名劇《茶館》。一代老藝術家們創造過一個輝煌的戲劇時代，但是，生命總是處於輪迴和更替之中，就像《茶館》埋葬了一個舊時代，《大神布朗》孕育著一個偉大的夢想一樣，更替是必然的。……談到中國戲劇的危機

* 此論文爲科技部計畫「摩登與激進的變奏(II)：全球化時代上海的體制外戲劇（107-2410-H-110 -062 –）」之部分成果，感謝三位審查人寶貴的意見，幫助筆者修訂、完善文章。

[1] 謝宇佳：〈中國戲劇先鋒精神在新世紀的流變〉，《戲劇文學》2017年第5期，頁4。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 問題，我們不能不承認中國有些觀眾審美層次是非常低的。如果我們遷就大部分觀眾的庸俗趣味，反過來去適應他們，那就意味著對歷史的犯罪。……我們有一種強烈的意識，我們在創造歷史。[2]

牟森慷慨陳詞的一段話充滿革命式激情，面對時代轉變，其危機感之深，戲劇改革對他而言不只是品味問題，其所關乎的是歷史的破與立，是生活意識的重新再生。牟森的措辭與西方十九世紀末先鋒藝術的宣言體（manifesto）如出一轍，如同先鋒（Avant-Garde）一詞本來的軍事意涵所指，先鋒戲劇必然是革命戰鬥的性質，目的是「革命美學，進而引發社會革命」，因此叛逆而反抗，「拒絕社會體制以及建置好的藝術成規，與代表既定秩序的大眾對抗」。[3]換言之，中國先鋒戲劇在一九八〇年代自歷史地表浮現之時，必然是「反體制」的。耐人尋味的是，其所反抗的並非西方先鋒戲劇所對抗的中產階級藝術機制，[4]而是如同英國學者費萊麗（Rossella Ferrari）所說的「從毛時代以來主導的革命意識形態與話語」。[5]換言之，中國先鋒派面對的體制危機是國家全面掌控的院團制度；從蘇聯引進的史坦尼（Konstantin Sergeyevich Stanislavski，1863-1938）社會寫實戲劇；以及在這套生產體制下，舞台上呈現的社會主義革命集體烏托邦願景投射，以費萊麗的話來說，是一種「非寫實的寫實主義的矛盾建構」，[6]也就是說，在這套國家革命話語下，舞台上所呈現的「社會現實」與時代變遷下人們每日生活所要面對的問題毫無關聯。

費萊麗以保羅．曼（Paul Mann）的研究爲基底，提出了一個中國先鋒戲劇

---

2 牟森：〈蛙實驗劇團致觀眾〉，收入孟京輝編：《先鋒戲劇檔案》（北京：作家出版社，2000年），頁3-6。

3 原文分別是：“revolutionizing aesthetics was to prefigure social revolution,” “the rejection of social institutions and established artistic conventions, or antagonism towards the public (as representative of the existing order).”請見 Inns, Christopher, *Avant-Garde Theatre 1892-1992* (London and New York: Routledge, 1993), p. 1.

4 對於彼得．柏格（Peter Bürger）來說，西方先鋒派從十九世紀末歐洲出現，其藝術目的是要「揚棄藝術」（to sublate art），意義有兩層：其一，推翻布爾喬亞把藝術從社會生活脫離的機制（以藝術爲藝術art for art's sake）；其二，轉化藝術使其成爲生活實踐的一部分。Bürger, Peter, *Theory of the Avant-grade*, trans. Michael Shaw (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999), p. 49.

5 她也引用劉康對中國先鋒派小說的研究來談論中國先鋒戲劇的出現歷史脈絡。請見Ferrari, Rossella, *Pop Goes the Avant-Garde: Experimental Theatre in Contemporary China* (London, New York and Calcutta: Seagull Books, 2012), p. 10.

6 Ferrari, p. 13.

臺灣大學學術期刊資料庫

歷史發展三階段論的說法：第一階段從文革結束後馬上開始，一直到一九八九年；第二階段從鄧小平的南巡講話，確認現代化、市場化爲主要政策後開始，一直到一九九〇年代中末期；第三階段從二〇〇五年後算起，當商品市場化大潮全面啓動，這也是某些先鋒戲劇變成流行文化商品的階段。費萊麗在書的後半對孟京輝的戲劇做了深入研究，以孟京輝的例子提出「流行先鋒」（the pop avant-garde）的概念，以此她希望超越彼得．柏格（Peter Bürger）的認識框架，打破先鋒戲劇與資本主義體制必然對抗的說法；反之，她認爲在當代中國，市場幫助先鋒戲劇流行化，讓戲劇脫離國家意識形態的控制，促成藝術追求自主之目的，進而「活化藝術的批判性功能，重新讓藝術變成社會轉化之道」。[7]然而，並非所有的學者都呼應費萊麗的樂觀，尤其是中國境內的學者，對於市場所打開的空間多半抱持懷疑批判的態度。比如陶慶梅便說：「但『市場』的確是一把雙刃劍。它一方面創造了原有院團體制之外的表達空間，同時，必然約束著新藝術的方向。很快，市場就以其巨大的能量規訓了整個戲劇生產。」[8]上海當代戲劇的研究者楊子也說：「當資本化的劇場成爲一種產業，戲劇成爲追求利潤的商品，藝術抽離對既成秩序的批判，不是成爲政治體制的外延力，就是轉化爲經濟體制的消費商品，資本主導的劇場美學以這樣的收益標準來規定劇場藝術生產。」[9]

以上簡短的敘述進一步帶出了在中國語境下討論「先鋒戲劇」的兩個主要疑義。首先，如果以一九八〇年代改革開放以來，市場經濟變革爲發展背景，中國當代先鋒戲劇似乎泛指所有與原有院團體制抵抗的戲劇美學實驗，然而在這四十年來發生過的種種實驗戲劇，卻有著十分不同的內容與形式表達，與其對應的西方先鋒戲劇似乎不能完全符合。哪些作品可以被當成先鋒戲劇，而哪些又不符合呢？再者，如果市場機制是開創中國先鋒戲劇空間的力量，那不就產生了一個必然的悖論？亦即，西方先鋒戲劇如果對市場機制有所抵抗，因市場機制而茁壯的中國先鋒戲劇，還能被稱作是先鋒戲劇嗎？

高子文從學術文獻跟實踐案例爬梳了關於中國先鋒戲劇的歧異與爭議。在他的文獻回顧中，我們得知「先鋒戲劇」一詞最早進入中國是在一九二〇年代，由

[7] Ferrari, p. 12.

[8] 陶慶梅：《當代小劇場三十年（1982~2012）》（北京：社會科學文獻出版社，2013年），頁63。

[9] 楊子：《表演上海：劇場空間與城市想像》（上海：上海人民出版社，2016年），頁168。

臺灣大學學術期刊資料庫

民國時期知識份子，比如郭沫若、郁達夫、沈雁冰、宋春舫……等人翻譯介紹過來，主要引進當時歐洲的表現主義、象徵主義、未來主義與達達等流派。而「先鋒戲劇」要再度浮現中國歷史地表，則必須等到一九八〇年代改革開放之後，當時大家對這個詞的定義籠統而含糊，實驗戲劇以及探索戲劇都大致上被歸納到「先鋒戲劇」的範疇裡，當時所說的「先鋒戲劇」更多的時候指涉的是還具有文學性的荒謬戲劇，與西方先鋒戲劇的意涵出現斷裂。最後，「先鋒戲劇」一詞普遍被接受並形成一種較爲一統的概念，則是因爲孟京輝先鋒戲劇商業化實踐的大獲成功。[10]

如同費萊麗，高子文也觀察到一九八〇年代中國的先鋒戲劇反抗的是國家機器，抗拒藝術成爲意識形態宣傳工具，而非西方先鋒戲劇所反抗的中產階級理性與個人主義，正好相反，「這些探索戲劇恰恰是對『理性』與『個人』的建構」，[11]映射出整個一九八〇年代中國文化界啓蒙話語裡「人學」的復歸，對個人思考與表達自由的強烈呼求。[12]

高子文接著指出，與西方先鋒戲劇對比，中國的先鋒戲劇缺少了無政府主義的政治訴求、反文學的內容以及對商業主義的批判。他最後甚至提出，中國先鋒戲劇娛樂化以及大衆化的流變，剛好證明了中國的先鋒戲劇其實還停留在西方現代戲劇時期「流行與反抗」同構的悖論現象。[13]很顯然地，高子文採取了一個線性史觀的文明演進觀點，西方的先鋒戲劇發生在現代主義之後，而從歷史進程來說，中國的先鋒戲劇其實還沒走到那麼前面，其所位處的應該只是西方現代主義的階段。費萊麗的觀點受到後殖民與跨文化理論的啓發，不以西方歷史爲尊，認爲先鋒戲劇雖然在西方已死，卻正在中國大行其道，而中國先鋒戲劇流行化的現象反射出了「中國經驗的特殊處以及普世性，它的文化特性還有全球性的價值」。[14]

高子文其實進一步指出，西方先鋒戲劇的死亡跟西方社會進入後工業、後現

10 關於這段「先鋒戲劇」概念在中國語境的轉譯與變遷過程，請見高子文：〈書寫與差異：“先鋒戲劇”概念在當代中國的接受〉，《文藝研究》2016年第6期，頁93-94。

11 高子文：〈書寫與差異：“先鋒戲劇”概念在當代中國的接受〉，頁96。

12 關於一九八〇年代以來現代性啓蒙話語，「人學」復歸以及戲劇改革之間的關係，請見張磊：《現代性理論視角下的新時期話劇發展與藝術特點研究》（北京：中國藝術研究院博士論文，2016年），頁21-38。

13 高子文：〈書寫與差異：“先鋒戲劇”概念在當代中國的接受〉，頁96-99。

14 Ferrari, p. 6.

臺灣大學學術期刊資料庫

代狀況有關，資本主義發展出的傳播與生產技術已經成功收編先鋒戲劇的激進性，而在資本主義全球化的情形下，先鋒戲劇流行、娛樂化必然是全球現象。[15] 換言之，對費萊麗來說具有全球性文化參考價值的孟京輝案例，對高子文來說不過是先鋒戲劇流行、娛樂化全球現象中的一部分，如同上述陶慶梅以及楊子的觀點，高子文不認爲這樣的「流行先鋒」對於中國社會的生存現實以及戲劇體制，能起到什麼變革性作用。

以上述中國語境下先鋒戲劇的討論爲出發點，本文將聚焦討論張獻先生自一九九〇年代末以來的戲劇實踐與理念。張獻先生向來被看成是上海先鋒戲劇的重要開創者，然而他卻沒有在上海發展出如同北京孟京輝一樣的「流行先鋒」現象。他後期的戲劇活動甚至慢慢淡出主流戲劇圈，被人們所忽視。

就以上的討論脈絡來說，我不禁想問，曾經被賦予反體制革命精神的中國先鋒戲劇，在商品化機制成熟的今日，是否還眞正存在？國家體制是否眞的完全讓渡給市場經濟，讓市場經濟決定藝術生產的面貌了嗎？如果不是，市場機制與國家體制之間在商品化大潮之後的關係爲何？如果我們要堅持「先鋒戲劇」裡的反抗以及變革精神，在國家體制以及市場機制的新運作邏輯下，在當代中國的文化生態裡如何可能？

張獻先生的戲劇實踐歷程跟八〇年代改革開放以後的歷史過程若合符節，研究他從體制內改革到體制外實踐的發展經歷，其實能幫助我們回答以上議題。以下討論將從張獻實踐歷程的轉折點開始，探索他從體制內出走到體制外的過程，及其背後的文化生態意義。後續討論「組合嬲」時期的張獻，進一步分析其劇場實踐以及美學實驗的方法，以及進一步論述在商品化大潮時代的上海，張獻如何堅持實踐戲劇的先鋒性。

一、從體制內到體制外的轉折：《擁擠》與《母語》

八〇年代的青年張獻在體制改革的需求催生下，創作出《屋裡的貓頭鷹》跟《時裝街》劃時代的先鋒戲劇作品。九〇年代，一方面隨著啓蒙話語的沉寂，還有逐漸勃興的商品化經濟浪潮，張獻轉向商業戲劇的創作，在當時也寫下了一

[15] 高子文：〈書寫與差異：“先鋒戲劇”概念在當代中國的接受〉，頁99-100。

臺灣大學學術期刊資料庫

系列膾炙人口的市民戲劇——《美國來的妻子》、《樓上的瑪金》……等等。[16]當時張獻與「現代人劇社」合作，希望透過正在崛起的都市小資階級所關注的愛情、金錢與家庭議題，加上影視明星加持，能夠開創白領商業戲劇的先河。即使此時張獻的劇本形式出現了通俗劇的結構，看似通俗的情節內容「隱含的意義卻與常規戲劇不同，在尋常的戲劇性之下蘊含了複雜的象徵性」，[17]張獻畢竟不滿足於僅只討好大眾品味，而開啓了體制內的實驗。

其實這個時期的張獻還沒完全告別體制，當時「小劇場戲劇」興起，《留守女士》以及《情人》在市場上大獲成功，讓大家意識到原來「小劇場戲劇」是可以帶來商業利益的，因而「逐漸被國家體制下的演出院團接納，甚至成爲國家院團多元演出、爭取票房收入的演出方式」。[18]換言之，從這個角度看，市場機制並沒有取代國有院團，而是國有院團透過市場機制再度創生。這個過程最後導致了上海人藝以及上海青年話劇團的整併，一九九五年「上海話劇藝術中心」以法人的身分，企業化管理的方式登場，成爲上海地區市場經濟浪潮下國有院團轉型的典範。這個時期的張獻似乎對於市場機制變革院團體制的現象依然抱持樂觀態度，於是在一九九八年，創作了三個先鋒實驗劇，嘗試與甫成立三年的上海話劇藝術中心合作，三個作品分別是《玩罈者說》、《擁擠》與《母語》。以情節暗藏隱喻的《玩罈者說》由於敏感話題未通過審查，而不以情節爲中心的肢體實驗性戲劇《擁擠》與《母語》，通過了審查並且順利演出。[19]這讓我們明白看出，市場化以後的體制並沒有給予完全的創作空間，審查制度依然存在。

《玩罈者說》是一個極其簡單的荒謬寓言故事，極簡的舞台上只有一棵荒野中的樹，跟樹下的一個罈子。三個沒有具體名字的人物，分別是大、二、么圍著罈子，大帶領著二跟么，想要打開面前緊閉的罈子。此時一個路過的書生看見，他停了下來，想搞清楚這三個人在做什麼。一開始他急著趕路，也表明了自己不「入伙」，只是好奇想一探究竟。但不久他就被老大說服，加入打開罈子的集體行動，老大嘗試了各種動作，都無法打開罈子，最後要老二跟書生發誓，他們發

16 關於這系列作品討論，請見許仁豪：〈摩登與激進的變奏：談張獻早期戲劇與上海現代性的關係〉，《戲劇研究》第20期（2017年7月），頁1-37。

17 劉永來、張盈著，葉覺林主編：《獨立戲劇（上海1985-2007）》（上海：上海科學技術文獻出版社，2007年），頁48。

18 同前註，頁37。

19 同前註，頁37。

臺灣大學學術期刊資料庫

誓之後，老大便慨然死去。他死去後，剩下的人把他倒掛樹上蓋上紅布，以茲紀念。接著便是老二領著大家打開罈子，但不管如何都無法成功，後來在罈子上開賭局就死了。最後只剩下么跟書生，么說服了書生想方設法，終於打開罈子，結果裡面一無所有只有臭氣。在這個漫長的開罈過程裡，大家早已飢腸轆轆，但是爲了不放棄這個大業，所有的人寧願挨餓受苦，以精神信仰支撐，繼續找到打開罈子的方法，沒想到最後不過一場虛空，書生還把自己搞的一身臭。只是歷經千辛萬苦的書生此時已經完全聽信三人，對罈子產生了不離不棄的信仰，在么的說服下，以人血潤滑，將自己的肉身擠入罈中，繼續練罈，落入么的伎倆，成爲犧牲品，么在罈子邊招徠看客，要路人圍看奇觀，賞錢賞飯吃。[20]

不難看出《玩罈者說》，如同中國先鋒戲劇的經典之作——高行健的《絕對信號》（1982）以及《車站》（1983）——明顯受到貝克特戲劇形式與風格的影響。不具個體性的人物毫無前因後果地來到一個荒蕪之所，他們想前行離開，但是卻無法前進而受困於此時此地，彼此相互折磨，反覆無意義的對話與動作，一切的行動最後只是枉然，存在終究成了一場虛無。高行健的《車站》歷來被當成是中國當代戲劇的分水嶺之作，如果先前的探索實驗戲劇還留有社會主義寫實戲劇的現實批判，《車站》的橫空出世，註腳了現代主義形式的成熟，劇中虛擲生命、無止盡候車的人物被當成盲目群眾的象徵，而決心不再等待，獨自走向遠方的讀書青年則被詮釋成是覺醒的知識份子。《車站》的形式在當時震撼許多觀眾，內容也引來文化圈激烈的爭辯，辯論議題的核心觸及了「過去的政治與經濟災難，以及人民共和國成立以後，關於社會主義理論與實踐當中系統性的異化問題」。[21]《車站》引起的政治爭議之大，甚至驚動了文化部長跟人民日報主編的層級直接進行干預。[22]

《車站》以貝克特的戲劇形式象徵性地對中國當代歷史與政治隱諱地批判。同樣地，張獻的《玩罈者說》採取了類似的策略，以貝克特戲劇的風格，暗渡了尖銳的社會主義革命動員批判。只是在《車站》將近十五年以後完成的《玩罈者說》更加激進，裡頭的人物並非被動等待，而是積極地想打開一個無法打開的罈

[20] 張獻：〈玩罈者說〉，《寫作行動劇場之二：雨妓》（上海：潑先生獨立出版，2016年），頁77-107。

[21] Yan, Haiping, "Introduction," *Theatre and Society: An Anthology of Contemporary Chinese Drama* (New York and London: M. E. Sharpe, 1998), p. xvi.

[22] Yan, p. xvii.

臺灣大學學術期刊資料庫

子，這個神秘的罈子在戲劇行動的過程當中，被賦予了神聖崇高的位置，緊密地與老大、老二與老么三個性命相繫。一旁路過的愚昧書生，不小心入了伙，沒想到最後也陷入打開罈子的大業，隨著時間的流逝與生命的犧牲，打開罈子的大業變的更加神聖崇高，不可放棄。但是萬萬沒想到，打開之後卻一無所有，書生搞的一身腥臭，最後還被拐騙入罈，成了祭品。

《玩罈者說》的意象鮮明讓人不免聯想起魯迅在小說《藥》裡面的沾血饅頭寓意。如果魯迅以血饅頭來暗諷民眾的愚昧無知以及革命烈士的無辜犧牲，《玩罈者說》血罈子的意象，可是對書生的愚昧最尖銳的諷刺。么如果象徵了群眾，那在張獻這個作品裡的群眾一點都不愚昧無辜，而是自私與巧詐的小人，爲了存活可以顚倒是非，坑殺他人，而被坑騙的書生，在戲劇裡就是一個咎由自取的傻蛋。張獻對中國革命歷史的冷嘲熱諷在這裡不言自明，接連不斷的革命，在屢次失敗後被崇高神聖化，而不斷犧牲的先賢先烈換來的不過是一只虛空惡臭的罈子。血罈子象徵了一個被愚昧信仰崇高化的謊言，迷惑了人民，讓大家寧願不能吃飯，也要犧牲性命打開這只罈子。大家以爲打開罈子便能萬事太平，生活無虞，沒想到罈子裡不過一場虛空，沾滿了人血。集體行動到了最後，陷入了持續不斷的人騙人、人吃人的慘劇。

《玩罈者說》雖然寫成於市場機制逐漸成熟的一九九〇年代末，但是它被審查禁演的命運，讓我們看清楚了彼時的市場化並沒有打開對歷史、對政治的批判空間。耐人尋味的是，反文本、反情節的《擁擠》與《母語》卻通過審查。這兩個劇本沒有明顯劇情發展，也沒有鮮明的人物設定，因此讓審查人員無法多做象徵性聯想與政治性揣測。西方先鋒戲劇最重要的美學特質就是對語言與文本作根本性解構，沒想到在當時審查制度的運作下，兩個作品竟然通過審查得以出現在上海的舞台上。從歷史的後見之明來看，向來被當成中國先鋒戲劇里程之作的《車站》，還保留著完整劇情與人物，其具體指涉的象徵性批判，嚴格來說，不過是西方現代主義美學，於一九八二年在中國舞台上的時代性現身；那麼張獻的《擁擠》與《母語》應該才是眞正意義上的先鋒戲劇，於一九九八年歷史性地浮現於上海舞台。

張獻曾經在訪談中現身說法，對於以語言跟情節爲主的主流話劇感到極度厭惡，於是轉向了以實驗、開發身體爲主的肢體劇場。[23]從一九九五年的審查事件

[23] 筆者與張獻的訪談，2017年9月7日於上海進行。

臺灣大學學術期刊資料庫

歷程來看，我們不得不思考，張獻對於語言的厭惡，是否與語言系統背後隱含的權力控制有必然的關係？張獻年輕的時候曾經因爲在火車上與外國遊客分享對於文革的觀點，而身陷無妄的牢獄之災，其後便被逐出校園，這樣被文化母體排除的暴力過程，似乎成了他往後走到體制對立面的創傷根源，造就了他往後堅持「自由寫作」的姿態。[24]這樣的獨立精神在這個轉折階段作品最能看出，我們在《擁擠》與《母語》裡看見了張獻透過肢體實驗並解構語言，最後解構權力規訓個體的意圖。

《擁擠》與《母語》在一九九八年九月在位於安福路上海話劇藝術中心的小劇場登場。其實這兩齣戲首次面世並不是在上海，在一九九四年廣州第一屆的實驗藝術節（與吳文光、楊美琪共同籌劃），張獻便自己擔任導演把《擁擠》帶上了舞台；而《母語》的首次出現，是在一九九七年的香港現代藝術中心，也是由張獻自己導演。兩個演出都拋棄了文本敘事的情節發展，而是以表演者的語言、聲音與肢體變化推進事件。

《擁擠》採用極簡舞台，一桌二椅，黑白分明，兩個演員登台，一個畫著面具一樣的臉譜，一個光頭素顏（一九九八年上海演出由徐崢擔綱），演員造型簡單素樸，一站一坐，成了兩個看不出具體身分的傀儡。坐客喋喋不休說個不停，對著前方空氣嘶吼，看似挑釁又看似防範，他吼道：「公共場合！」，站客沉默，不爲所動，坐客繼續嘶吼：「我再說一遍，請你自重！」，站客依舊沉默，坐客開始喃喃自語：「是不是搞錯了？這是我的家嗎？我是跟我的家人在一起嗎？……人與人之間，應該保持距離……。」站客雖然不言不語，很明顯地坐客對他的存在感到極度焦慮，透過連珠炮一樣的自言自語，他試圖要定義出兩個人的適當距離，然而因爲站客不爲所動，拒絕與他互動，坐客愈是想透過語言來界定兩個人的關係與處境，他的語言顯得愈加蒼白無力。

接下來的表演，燈光斷續明滅，每每亮光之時，坐客便持續喃喃自語，語意不清，對著站客說個不停，然而，站客卻始終安靜，如同雕像佇立一旁，他雙眼直視前方，對於坐客的叨絮，既不參與，也不關心。觀眾並不明瞭兩人的關係，更不清楚眼前發生了什麼具體的事件。喃喃自語的表演者愈說愈焦慮不安，很明顯地，他愈是不知所措，愈說個不停，抓住浮木一般，試圖以語言來安置兩人的

[24] 感謝第三位審查人的寶貴意見，筆者在與張獻，還有張獻研究者張冰訪談的過程中也證實了這點。

臺灣大學學術期刊資料庫

關係，站客卻始終安靜，絲毫不受影響，他的安靜讓喋喋不休的人看來可笑，坐客最後跌入絕望，竟然訴諸肢體暴力，試圖控制站客，把他打趴在地上，疊成椅子的樣子，坐在上面，然而這樣坐客還是不知所措，不知道接下來該如何動作，於是他決意讓站客坐上他的位置，轉換腳色，讓他滔滔不絕的說，但此時站客還是不爲所動。最後突然燈暗，站客才從地上爬起來坐上位置，大聲說了一句：「不，決不！」這時響起了站客一直想不起的歌，落幕。[25]

乍看之下，《擁擠》的演出承襲了《等待果陀》極簡而反覆的風格，重複堆疊的語言與動機，沒有線性劇情往高潮開展，反高潮的發展挑戰觀眾的觀戲習性，讓他們在持續焦躁不安的過程之後，驚覺戲劇行動瞬間轟然瓦解。兩個角色仿佛墜入無間地獄，不論語言還是行動終將徒勞一場，無法讓人離開現狀朝向目標前進。人的存在剩下地獄般的無路可出，在沒有終點目標的情形下，人的生活變成了每日無意識的儀式反復，永劫回歸。但仔細再看《擁擠》與《等待果陀》還是有基本的差異。《等待果陀》的兩個主要人物關係平等，持續互動，中間穿插了波佐與幸運（Pozzo and Lucky）的路過；《擁擠》嚴格上來說取消了人物間平等的互動可能，劇中站客與坐客的關係設定貼近的是波佐與幸運，有明顯權力不對等關係。然而《等待果陀》裡的波佐只要一發號施令，幸運就即刻回應，兩人構成了絕對的主奴關係；在《擁擠》裡，掌握話語權的坐客即使滔滔不絕、吼叫、謾罵，甚至最後訴諸肢體暴力，都無法讓站客有所回應，他的沉默不語以及不爲所動成了最大的武器，讓他最後坐上了坐客的位置，以簡單的一句話制伏了坐客想要控制他的權力慾望。

《擁擠》看似展演了人與人溝通與行動的失效，把人的存在變成了時間序列裡一連串精神官能症的強迫重複行動，其實《擁擠》更要彰顯的是語言系統構成的權力本質，以及人與語言異化的狀態。人發明語言系統，試圖爲萬事萬物命名定義，劃分認識事物的疆界，但人反過來卻被這套語言系統構成的認識框架控制，人被語言使用，而非人使用語言。一個人學會使用語言、進行發言的過程必然遭受進入語言系統的認識性暴力（epistemic violence）。張獻在《擁擠》裡把語言控制個人主體隱而不顯的事實彰顯出來，也進一步否定了人可以透過語言達成有效人我溝通，實踐人我倫理的可能。語言作爲一套具有權力的符號系統，只

[25] 張獻：〈擁擠〉，《寫作行動劇場之三：奸汙》（上海：潑先生獨立出版，2016年），頁33-49。

臺灣大學學術期刊資料庫

要一進入話語實踐（discursive practice），就開始製造權力以及權力系統所產生的人我位階關係。

從這點來看，《擁擠》透過語言權力展演的失敗，批判性地解構了語言溝通與行動目標的合理性與倫理性，在這樣的情況下，非但透過語言建構人我間際的倫理都不可能，更進一步演示，倫理學如果以自我／他者之分（self/other divide）來確立主體意義，當他者拒絕參與語言系統之時，主體透過語言理性來劃分人我分野，仰仗行動目標來確認主體意志的可能性都不復存在，主體必然崩毀。如是，人在離開語言以後，該如何眞實感受「自己」存在呢？在《擁擠》裡，張獻演示了在沒有權力系統支撐下，語言必然成爲沒有意義的胡言亂語，而人也變成了虛無的存在。此後，他轉向了身體，回到身體生物性本能的感受與衝動，探索存在的眞實意義。張獻自己如此談論《擁擠》對於自己創作歷程的轉折性意義：話劇演員以語言試圖控制不說話的舞蹈演員，但終將敗給沉默不語的存在，這是「對語言的失效做最後的諷刺」，「語言最終將敗給身體」。[26]如今看來，張獻的《擁擠》不啻是他「反戲劇」階段開始宣言式的演出，以此他告別了先前以文本爲基礎的戲劇藝術實踐階段。

《擁擠》之後，張獻進一步與舞者跟體操選手實驗了《母語》，相較於《擁擠》的靜態，《母語》更爲激進，把語言在表演當中的表意功能完全剔除，人的聲音變成物質性存在。《母語》採取一樣簡單的兩人一桌二椅形式，除去了語言之後，人與人的溝通再也無法仰賴象徵符號系統的媒介，回到生物性的聲音跟肢體展現。舞台上兩個演出者回到本能發聲的五個母音：a、i、u、e、o。兩個演員隨著發出的母音，即興地在舞台上進行肢體訓練，他們的聲音與肢體在隨機中展開遊戲一般的自由碰撞與組合，有時互相模仿，有時互相干擾，有時只是節奏跟韻律的實驗，沒有意義的純粹官能迸發。當然，在過程當中具有社會符號指涉的語言跟動作偶然出現，比如以閩南語倒數，或是採用街舞跟社交儀式裡的互換煙圈行爲，但是這些承載社會符碼的語言或是動作，在整個遊戲結構裡都不像是刻意安排來組織情節的元素，更像是隨機拋出的聲身律動，整個演出像是一場兩人即興互動的發聲與肢體操練，酣暢淋漓，活色生香。[27]

---

[26] 筆者與張獻的訪談，2017年9月7日於上海進行。他提到相關討論也出現在〈怎樣創造自己——張獻．小珂、子涵訪談〉一文當中，收錄於《中國獨立舞蹈劇場訪談錄》（上海：潑先生獨立出版，2016年），頁33。

[27] 張獻：〈母語〉（香港首演文本），《寫作行動劇場之一：舌頭對家園的記憶》（上海：

臺灣大學學術期刊資料庫

《母語》大膽而強烈地實驗聲音與身體的關係，兩造看似相互勾連，其實充滿悖論張力，彼此之間卻又相生相滅，充滿微妙關係。其實張獻想做的實驗是：當人的身體不再被語言系統控制之後，人的主體意義何復存在？

在兩個演員表演之前，張獻作爲編劇與導演親自現身舞台。在一片漆黑之中，他上場掀開一塊布，布的下面是一個洞口，透著幽微的光，他從洞口取出一個本子，然後把本子裡的字轉寫到舞台上一張經過亮光處理的白紙，這些字都是漢字，但是讀出來卻是日語，比如「道具」、「審問」、「強制」……等等。之後，兩個演員才在舞台一旁開始上述的表演。[28]

從這個脈絡來看，張獻很明白地解構了語言對人肉身的控制。作爲這個作品意義的來源者，他一開始的登場不免讓我們想到柏拉圖洞穴理論那個見到洞口外光亮的理性思考者，拿出本子寫下文字，象徵帶來文明火炬的知識創造者，然而令人訝異的是，作爲中國的藝術家、文化人，他帶來的文字符號系統，雖然長得像漢字，卻唸出來是日文。這時，他解構了「母語」的概念，透過解離語言系統的表象與表聲，他把我們習以爲常的語言使用慣性打破，而漢字與日語發音的結合更進一步指涉了一個歷史過程的事實；亦即，今日中國人自然認爲是「母語」的語文系統，其實是現代性的產物，在中國演變成現代民族國家（modern nation state）歷程中，被統一起來的一套國家官方語言系統，其中包含了許多借自現代日語轉譯西方概念而來的漢字詞彙，如此一來，「母語」豈還能是母語，如果母語早已不純粹，是否只能養出混種的說話主體（the speaking subject），而我們認爲的說中文的現代「中國人」主體，還能是純粹而完整的嗎？這裡，張獻解構了「母語」作爲國家機器規訓式的語言操練，以及演示了國族主義主體（the national subject）的荒謬性。然而，張獻並不僅只滿足於解構國族主體，從接下來的表演我們進一步看見他想實驗的是：當人的肉身脫離了語言系統的控制之後，是否眞能得到自由？

兩個演員只發出無法傳達意義的母音，他們玩弄自己的發聲器官，探索生物性身體與符號之間的關係。身體在無意義聲響下模擬各種日常生活動作，最後陷入一種難以控制的病態，具有歷史特定意義的音樂響起，身體竟然開始起舞，

發先生獨立出版，2016年），頁104-109。

28 張獻：〈母語〉（廣州公演文本），《寫作行動劇場之一：舌頭對家園的記憶》，頁112-117。

臺灣大學學術期刊資料庫

這裡張獻讓我們看見，即使沒有了語言，人的身體依舊可以被規訓控制，音樂的文化及歷史性依舊可以規範人擺動身體的方式與節奏。然而當革命樣板戲《白毛女》的音樂響起，他們大扭秧歌，但是卻頻頻停於每一個技術故障之處。張獻展示了身體的律動程序如何規訓主體生成的技術與方法，當規訓的技術失靈的時候，身體呈現的痙攣與扭曲，是否說明了人作爲生物，要成爲一個有意義的主體，必然需要一套文明符號系統來作用、銘刻身上？身體在接受符號作用的過程中能溢出符號的權力作用嗎？而身體的運作又該如何容受符號，不讓主體單純受制於系統，而有主體自我創造的可能？

《母語》明白解構了語言符號系統規訓主體，製造傅柯順從身體（the docile bodies）的權力技術，[29]但是《母語》並沒有演示主體自我技術生成的可能，充其量我們看見的是當身體試圖離開符號銘刻之後，各種生物性本能衝動的展現。張獻這麼說明一九九七年香港首演版的演出：「雖有企圖演示有關肢體、語言與權力關係的寓言，仍可被作沒有意義的、毫無痛苦的呻吟。」[30]張獻解構語言制度，揭開國家機器規訓溝通模式的壓迫，但他的解構更像是遊戲而非革命，他並沒有要建立什麼新的理想模式，對他來說遊戲的過程本身就是意義，而非過程所導向之目的，「沒有意義的、毫無痛苦的呻吟」就是自由表述的極致展現。

在《擁擠》跟《母語》之後，張獻就再也沒有跟體制內機構合作，義無反顧走向了體制外空間。二〇〇〇年從美國歸來的王景國在上海經營起了第一個酒吧式私營劇場——「眞漢咖啡劇場」，身爲王景國的老同學與好友，當時創作力湧動的張獻自然成爲了藝術總監，開幕戲以張獻的《屋裡的貓頭鷹》來定位眞漢的非主流實驗性質，耐人尋味的是《屋裡的貓頭鷹》雖然實驗，但是婚姻與情慾話題卻是正在形成的小資上海觀眾喜愛的議題，接下來「眞漢咖啡劇場」推出的一系列作品，幾乎都是關於飲食男女的時尚話題，比如《目擊情人》、《女人話題》。於是在經營團隊裡出現了意見分歧，有人認爲這些小資白領愛看的時尚話劇，「不符合『眞漢』的精神，會丟掉『眞漢』的品牌」。[31]在意見分歧之後，

29 傅柯分析西歐進入現代社會以來，以理性與文明之名，形成的種種控制技術，把社會裡的成員規訓成柔順的身體，製造理想公民主體，以利國家在政治控制、經濟生產還有文化制約上達成高效治理。請見Foucault, Michel, *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*, trans. Alan Sheridan (New York: Vintage Books, 1995).

30 張獻：〈附：母語題釋〉，《寫作行動劇場之一：舌頭對家園的記憶》，頁111。

31 劉永來、張盈著，葉覺林主編：《獨立戲劇（上海1985-2007）》，頁66。

臺灣大學學術期刊資料庫

張獻與李容共同擔任導演，推出了女性版的《等待戈多》，試圖將眞漢拉回實驗戲劇的定位。在此之後，張獻便與妻子唐穎遠赴新加坡，離開了眞漢，而王景國則繼續在商業與實驗之間摸索經營定位，最後因爲嚴重虧損，在二〇〇二年推出告別作《與陌生男人喝酒》結束了經營。從這一段簡短的歷史，我們可以瞥見在商品化浪潮初期張獻自身的掙扎，如同他的近身合作者跟研究者張冰貼切指出：「可以說，《時裝街》是張獻的自我寓言，商人與藝人的對話正是張獻與他自己的周旋跟較勁」。[32]在這個自我掙扎的過程當中，張獻終究走向了持續實驗，背離大衆的絕對先鋒方向。

換言之，如同其同時代的戲劇改革青年，張獻曾經在市場機制裡看見曙光，以爲消費市場可以開創出藝術家自由表述的空間。從張獻出走體制外的歷程來看，市場機制的確打破了體制內外的界線，貌似開闢了體制外創作空間，然而市場機制固然活化了本來已經將要死亡的體制，體制卻透過市場機制重生，國家控制與新的市場謀利原則結合，形成了一套新的文化生產邏輯，規範了新的生態。體制內外模糊的界線，看似開創出了創作自由，但黨國審查制度與市場原則卻巧妙地形成一套新的共生機制，固然彼此有相互碰撞妥協之處，但對於張獻這樣理想型的創作者而言，這套新的機制形成了一個更大的控制體系。敏銳如他，在幾次的摸索之後，即使嘗到了票房的甜頭，他很快便認識到市場機制將形成另一種對創作的箝制。

張獻完全進入了以身體爲主的劇場實踐階段。我們也不意外他終究徹底離開了主流體制，選擇到文化體制外的邊緣地帶，開啓如此激進的戲劇實驗，他的合作對象變成了整整小他一個世代的年輕舞者，無法被傳統社會標籤定義的跨界藝術家，甚至是業餘的自由職業者，以波西米亞結社的方式，他們大膽實驗肢體的極限、演出的形式以及場域的界線，藉此來鬆動主流社會劇本規定人在社會常規裡「活動」的樣態，進一步干預甚至重新想像「社會編舞」（social choreography）的秩序邏輯。這樣的表演模式，讓劇場變成文化實驗室，在這個實驗空間裡，生活與藝術的界線被打破，藝術大膽干預生活，啓動新的探索生命意義的方式。

對於此一階段的張獻來說，要達到藝術干預生活的目的已經無法僅只依靠語

32 張冰：《戰鬥與嬉戲：張獻的劇場實踐（2005-2013）》（上海：華東師範大學碩士論文，2014年），頁20。

臺灣大學學術期刊資料庫

言的象徵性符號系統，而必須關注身體的物質性（physicality）。他強調：「我們關注身體的physicality，是要回到身體氣象的資料世界裡去，回到存在的不確定中去，回到現象學的水準上重新建立感受和經驗。」[33]對於他來說，存在我們身體物質性裡的本能衝動，較之於語言符號，有更多值得開發的潛能。他們像是一個巨大的儲藏室，有無法窮盡的經驗與存在的可能性，溢出了由文字符號架構出來的文明理性世界的規範。透過感官整體作用，他把新階段的表演實驗當成了現象學實驗，開發新的感官經驗，探索「無法言說」的感性現象世界及其隱含的未知場域。

二、組合嬶：《舌頭對家園的記憶》（2005）

從二〇〇五年開始，張獻便跟一群年輕的舞者、演員、跟作曲家組成了一個新的藝術聯合體，稱爲「組合嬶」。他們並不把自己標籤爲舞團或是劇團，「組合嬶」從成團開始就稱呼自己爲「獨立藝術家聯合體」，他們的使命是「把積極的結盟意志和鬆散的組織形式結合起來，開創了從美學劇場到社會劇場形形色色的藝術與行動空間。」[34]雖然在組織形制上，組合嬶刻意要打破傳統導演中心制的運作模式，張獻還是擔負起藝術以及知識總監的角色。然而，張獻採取尊重放任的帶領方式，而非一呼百諾的家長中心制，他曾經談到，許多藝術團體的運作方式承繼了封建社會的結構，成立一個永續經營的團體不是目標，對他而言，藝術創作的個人自由還是最終目的。[35]他們的演出刻意離開傳統的鏡框式舞台，向日常生活的諸種場景溢出；他們的呈現形式自由打破傳統藝術領域的界線，最後的目的是顛覆在領域專業化下，藝術家專業化的身體訓練以及認知常模。

「組合嬶」的代表性成團作品是《舌頭對家園的記憶》，其結構由一九八〇年代上海地下詩人的幾首詩構成：王寅、盧益民以及張眞。然而，三首詩的語言符號組成的文本並無法界定演出文本的邊界。《舌頭對家園的記憶》是一個多媒體的實驗展演作品，其意義生產必須在視聽元素與符號的交織作用分析中形成。演出包含了多層次的視聽元素：投影在螢幕上的文字與意象、各種聽覺效果、演

33 張獻：〈怎樣創造自己——張獻．小珂、子涵訪談〉，頁13。

34 筆者與張獻的訪談，2017年9月7日於上海進行。

35 張獻、張冰：〈在地下的地下——張獻談組合嬶與新舞蹈劇場〉，《現代中文學刊》2013年第6期，頁19-20。

臺灣大學學術期刊資料庫

員變化多端的肢體律動、聲光變化與場上表演區幾何變化的關係，最後還有演員身體與舞台上各種物件互動而成的戲劇效果。

演出開始，在微弱的燈光下，我們聽見廣播節目以制式化卻具有權威的聲音進行新聞聯播；在素淨極簡的舞台上四個表演者在黑暗中酣睡，身上蓋著棉被，此時後舞台的螢幕開始播放白煙蒸騰的投影。一個守夜人從右後舞台登場，他拿著手電筒依序照亮每個演出者，好似在進行例行檢查。

這一景像極了軍營裡夜晚的例行檢查，氣氛拘謹而嚴肅，一個傅柯式的監控場景。此時，王寅的詩，一句一句投在螢幕上，前三句如下：「那些允許我訴說的靈魂，允許我受傷的夏天，那些允許復蘇的哀鳴。」這三個詩句讓我們看見詩裡頭的「我」是個哀戚的受傷主體，但在哀戚之中仿佛感覺到一絲希望，好像過去無法訴說的痛苦終於可以傾訴了。但是當第四句詩投影出來以後，原本模糊的主體便即刻明顯：這個受傷的主體還是無法完全復原，詩句說：「並不允許舌頭恢復記憶。」此時我們明白了演出的主角是舌頭，如同作品名稱清楚指出，這個演出關於舌頭對家園的記憶，但是亦如同詩句所指，舌頭並不被允許恢復記憶。記憶已經永遠失去，舌頭也無法恢復記憶，回不了家。

這邊帶出了張獻戲劇反覆強調的主題：他不信任人與人之間可以透過語言進行溝通。舌頭是我們說話溝通時的關鍵器官，詩句宣告了舌頭必然的失敗。演出接下來演繹的便是溝通的失敗，以及隨著語言溝通失敗後自我認知、人我關係以及共同體賴以爲繼的文化共同記憶的全然解構。

詩句接著出現，「觀看我自己的舌頭，猶豫讓我激動不已。」如果舌頭在詩裡成了人類主體的替身，我不免想知道，除了象徵人類進行溝通時賴以爲本的語言符號之外，舌頭的感官層次能否有其他的意涵？

費萊麗的研究特別關注這個演出的身體性、主體性，還有舌頭象徵意義，三者之間的連動關係。她引用了張獻在節目單裡對這個作品的說明：「個體是隱藏而脆弱的，每個人的舌頭都變成了集體發聲的工具」，讓人們「遺忘了舌頭可以賦予他們個體性。」[36]

從節目說明我們清楚看見，張獻把舌頭變成了一個話語權爭奪的場域。表演裡話語權的運作具體變成了舞台上表演者身體被規訓的樣態，他們或安置一處，

[36] Zhuheniao: “Tongue’s Memory of Home: Program. Beijing: Dashanzi International Arts Festival, 2005.” 引自於Ferrari，頁98。

臺灣大學學術期刊資料庫

或被外在力量牽引集體完成一套和諧動作，或一個一個應訊出場接續完成儀式。在接下來一連串的規訓儀式裡，我們看見偶爾幾個舞者有意識或無意識，脫離這種集體規訓，試圖找到自主動作的可能。集體和諧與個人自主拉扯成爲動作張力，讓原本一致和諧的集體動作突然被打破，燈光打在刻意扭曲臉部表情，聲音變化成爲非語言呻吟，舞者身體扭曲交纏集體癲狂，在表演者動作的和諧與不和諧之間，屏幕上的影像交錯投影，與表演者的身體產生意義的辯證。

舞蹈研究者司徒嘉怡把這些元素的衝突變化看成是集體主義與個人主義持續的辯證過程，她說：「強烈的符號性指涉了某種公共／社會身份的展示及表演V.S.褪去公共身份後的個人以及最基本的身體照顧。」[37]司徒明確指出了演出的核心主題，但是她所說的「公共／社會身份」在行文裡是個概括性詞彙，沒有詳細論述這些社會身份在演出裡如何被視覺化呈現。雖然她指出舞者所穿的「中山裝」具有符號指涉性，但是她沒有詳細辨析服裝的符號性與演出其他元素之間的關係。[38]這些服裝嚴格來說不是中山裝，而是在社會主義時期人民共同的衣著模式。舞台上其他物件，比如洗臉盆、漱口杯、還有投影出現的歷史場景，跟服裝共同組成了過去集體時代的記憶，張獻刻意營造那個時代的記憶，爲了「諷刺文革時代的集權和無個性」。[39]

從張獻個人的生命史來看，我們不意外到了二〇〇五年張獻在作品裡依舊要處理極左時期的創傷記憶。這些鬼影一般的記憶在舞台上透過舌頭的感官媒介浮現，我們看見溝通失靈，認同崩解，最後關於「家園」的本體論意義也被解構。

解構的過程從演出者照相的儀式場景開始。在拍照的過程中，表演者開始「失控」。照相的場景是集體社會拍照儀式的再現，被指定的攝影師，在標準流程步驟下，儀式性地替每個成員拍下相似的半身照。在這個片段裡，我們卻看見演員逐漸對拍照感到不安，於是開始搶奪相機，替彼此胡亂照相。這場癲狂混亂最後安靜下來，因爲其中一個搶到相機的演員試圖替自己的舌頭拍照，卻無濟於事，當她意識到自己試圖透過拍照「看見」自己舌頭的嘗試終將失敗，她放聲大叫：舌頭無法恢復家園的記憶。

癲狂失序之後，演員試圖再度彼此配合恢復集體行動，他們露出自己的臉，

37 司徒嘉怡：《越界語歸零——思索中國當代舞蹈與身體的一種新美學》（上海：上海戲劇學院博士後出站報告，2016年），頁48。

38 同前註，頁48。

39 張冰：《戰鬥與嬉戲：張獻的劇場實踐（2005-2013）》，頁43。

臺灣大學學術期刊資料庫

井然有序地依靠在彼此身上，然後把舌頭用力伸出，在四周空氣裡探索環境。舌頭在此刻不再只是語言溝通的器官，而像是擁有了自己生命的獨立生物，彷若初生之犢，探出頭在新環境裡探索。

當舌頭不再只是語言符號的工具，成爲了自主探索未知現象學世界的生物，這些演員再也無法成功共同完成一致性的儀式動作。集體儀式持續崩解，直到四個人各自刷洗自我的場景到達頂點：他們各自脫下制服，接著用力刷牙，用毛巾擦拭身體，動作從日常儀式的慣性脫離，最後像是痙攣一樣身體不可控制，一股不由自主的動能從身體內在湧出，每個表演者大膽探索自己身體，在狂喜裡進行自我情慾滿足。在《屋裡的貓頭鷹》張獻就已經大膽以情慾的主題，來抵抗過去集體社會對個人情慾的嚴格控制，在這裡，情慾的主題再度啓動，一樣用來批判集體社會對個人身體的控制。

舌頭成爲了具有生命的獨立生物，誕生後的感官探索之旅，讓舌頭駕馭了表演者的腦袋，感性本能超越理性思考，舞台上的表演者開始愈來愈自我，愈來愈難集體舞動，此時，隱形的外在控制權力也開始加強對個別身體的規訓。

接下來兩首詩的投影，暗示了權力如何透過偵訊的方式試圖控制他們：「秘密？我沒有秘密……」這個句子被投影放大在屏幕上，籠罩舞台，後面的刪節號說明的是被偵訊主體沒有秘密可坦白，但此刻場外音卻不停地指控他說謊。

接下來，其中一個演員變身成了檢查員，他接連把演員身上的蓋被掀開，試圖揭露他們「骯髒」的秘密，緊接便是一連串偵訊的場景，直到其中一個演員被其他人團團圍住，像是文革時期的鬥爭場景一樣，拷問著她。被迫跪下的演員，面對著一盆香火，受困於香煙裊裊，四周的人接連喊著：「然後呢！」

這裡的拷問儀式象徵意味頗爲明顯。在傳統中國社會裡焚香是向祖先神靈崇拜的儀式，張獻把「文革」的鬥爭場景疊合到一個傳統的宗教儀式，我們不免想問，張獻是否想透過這樣的疊合，說明所有儀式都隱含著集體對個人施展的暴力，文化記憶的傳承，透過規訓儀式而留在了個人身體裡面，但卻也同時消磨了個體的自主意識。此刻的偵訊儀式最後演變成集體的癲狂，而一開始的守夜人此時在一旁默默觀看，最後的癲狂變成了死亡儀式，守夜人躺在地上，迎來了自己的死亡。

不久，剛剛死去的守夜人突然醒來，再度走動，復活的守夜人走到投影幕前面，把投影幕撕裂成條，此時個別演員小時候與父母的黑白合照顯現，時間的痕跡出現了裂縫。當時間的影像褪去，一把偵訊椅的剪影出現，上面懸著一顆紅

臺灣大學學術期刊資料庫

星，最後暗場，演出結束。[40]

在最後的片段，生活與藝術的界線已然模糊，撕裂的螢幕象徵的是人的行動與「再現技術」（technologies of representation）之間的張力；有裂痕的老照片投影，似乎詰問著歷史該如何傳承，又該如何被記憶的問題。碎裂的投影讓身體與動作無法安置，個體在集體生活裡又能維持什麼的自主樣態呢？在「再現方法」的裂縫處，張獻打開了批判思考的空間。

二〇〇六年《舌頭對家園的記憶》贏得了瑞士蘇黎世Spektakel藝術節大獎，也因此替「組合翲」穩固了接下來兩個製作計畫：《左臉》、《紅樓夢》。這兩個演出都是與歐洲合作方的聯合制作，裡頭充滿了異國情調的中國元素。不意外，這兩個作品最後招致激烈的批判，如同張冰在其碩士論文中所提出的一樣，被認爲是自我東方主義化，投西方人所好的作品。[41]實際上，這兩個作品延續了張獻探索集體主義與個人主義的矛盾張力，探索在中國社會轉型時代的語境下，該如何思索這樣的衝突。不同於《舌頭對家園的記憶》，這兩個作品從一開始就是爲了歐洲觀眾所製作。張獻在作品裡頭加入的中國文化元素很明顯是爲了增加異國情調。而其中對中國社會的批判也非常偏頗，甚至有投西方人所好的嫌疑。

三、組合翲：《集體舞》（2010）

到了二〇一〇年的《集體舞》，雖然也是歐洲委託製作的項目，我們看見張獻開始自我批判，開始思索在國際共製機制下該如何維持藝術的自主性。面對歐洲的出資者，如果要繼續維持「先鋒精神」，該如何去「冒犯」歐洲藝術節裡的受眾呢？

《集體舞》是一齣高度自我指涉、自我批判的後設表演（meta-performance）。作品的第一印象很容易讓我們以爲這不過是張獻「組合翲」時期的風格自我複製：以聲光視聽元素交雜演員風格化肢體動作，形成集體跳舞跟個體自由的持續張力。但是深入分析之後，我們必然注意到這個演出是個高度自覺的後設表演，其目的是要讓觀眾去清楚意識，藝術再現的技術痕跡，進一步去思索看與被看的權力關係。

40 以上演出分析根據張獻給我的演出錄像。

41 張冰：《戰鬥與嬉戲：張獻的劇場實踐（2005-2013）》，頁 41。

臺灣大學學術期刊資料庫

表演的後設性設計在於那個整場演出處於舞台前方的舞台監督角色。他從頭到尾帶著鹿頭面具，不顯露眞面目，但卻清楚讓我們看見他如何操縱機器，控制舞台上一切聲光效果。他控制著觀眾觀看事物的方式，操控著什麼能見，什麼不能見。舞台上隔著一個透明的螢幕，所有演出都在螢幕後面發生，而帶著面具的操偶師，直接立在觀眾前面，他操縱機器的過程被置入前景。很顯然地，張獻意欲讓觀眾看見再現的技術更勝於再現內容本身。

操縱的技術決定了什麼能被看見，又怎麼被看見。比如其中一景，當鹿頭人把他手中Ipod的影像投到大屏幕上，鹿頭人如何操縱小螢幕上的影像過程便能清清楚楚被看見。投影上去的短片是伊日．基利安（Jiri Kylian）的經典芭蕾式現代舞片段：《墮落天使》（*Falling Angels*，1989）。鹿頭人玩弄知名經典影像，一下子塗鴉，一下子置放玩具車，褻瀆了現代舞蹈史上的神聖文獻影像。鹿頭人彷彿就是藝術家張獻的舞台替身，藝術家的在場（presence）打破了再現幻覺（representational illusion），以後設的結構把演出再現的哲學本體論問題用嬉鬧揶揄的方式呈現出來。張獻自己說：「在演出中，什麼是在場，什麼是再現。舞者是在場的，而其他表演者對舞者進行拍攝和實況轉播，並將其投射在紗幕上，這還是不是在場？」[42]

張獻在演出裡加入了大量的經典文本，不論是文字還是視覺，除了上述的經典現代舞影像之外，羅蘭．巴特《中國行日記》（Roland Barthes, *Travels in China*）的句子、毛時代在天安門廣場前的集體遊行、瑞典國家體操的歷史影像，還有「組合嬲」成員的家庭與創作歷程錄影，都是構成表演整體的重要互文（intertexual）線索。他把歷史文獻、經典文本以及表演者私人的生活影像穿插組織一起，創造了多層次的文本互涉。

我們該如何解讀這些紛呈材料的互相指涉呢？巴特的文本貫穿了整個演出，張獻在現身紀錄影像的時候專注著閱讀巴特的《中國行日記》。我們大可以推斷，張獻作爲整個演出的主創人物，試圖透過這段影像，對觀眾傳遞出《中國行日記》之於這個演出的重要性。藉此，張獻啓動了一次跨文化交流的文化政治批評。素來，西方對東方的凝視泰半不是源自於想眞正理解東方的動機，而是從自身的觀看位置出發，並從被凝視的東方他者身上，閱讀出一些可以與自身映照的訊息。因此，作爲被西方凝視的東方他者，要不是被過度理想化，成爲西方羨慕

[42] 張獻、張冰：〈在地下的地下——張獻談組合嬲與新舞蹈劇場〉，頁22。

臺灣大學學術期刊資料庫

模仿的對象，比如啓蒙時期的法國文人對帝制中國的嚮往；要不就是被妖魔、醜陋化，成爲西方確認自身優越感的低劣他者，比如黃禍（the yellow peril）思想所隱含的意識形態。

我們都知巴特一代人影響了歐陸符號學以及後結構主義的發展，是彼時歐洲思想的先鋒派，也是在這波文化變革時期，歐洲的現代舞跟當代藝術開始浮現。而這波思想變革，如同一九六八年五月的革命學潮，很大的動力根源於中國的文化大革命，這些歐洲思潮的先鋒者理想化了當時的中國，而開啓了整個時代的變革洪流。換言之，歐洲自身的變革得力於對一個遙遠他者的理想化投射。羅蘭．巴特作爲觀看的主體，誤解了被看的他者，卻也因爲這樣的誤解，促成了歐陸文化自身的質變。而他對毛時代誤解的證據其實就來自於《中國行日記》，這本日記記載了他在文革時期訪問中國的直觀眞實感受，行前被理想化的中國沒想到在現實接觸後，居然單調乏味，且缺乏令人振奮的元素。法國左派對文革中國天眞的幻想瞬間轟然倒塌，不復存在。巴特於一九七四年與法國左翼先鋒文藝雜誌*Tel Quel*代表團共同出訪文革時期中國，當時他就寫下了日記，卻要遲至二〇〇九年才首度出版，是不是因爲作爲一代文化領航者，巴特遲遲不願面對自身理想的幻滅所致呢？[43]

在表演裡，張獻把伊日．基利安現代舞的經典片段與毛時代的社會集體遊行影像並置一起，透過歷史過程的錯位並置，他呈現了《中國行日記》這場跨文化交流的荒謬之處。毛時代的中國對於張獻而言就是集體主義抹除個人自由的暴力時代，在巴特這個後結構歐洲知識份子眼裡，卻充滿了對治當時已經高度現代化的歐洲文明出現的弊病，巴特與傅柯都是歐洲一九六八學潮以後的解構思想家，他們都嘗試從東方文明與社會裡尋找思想資源來對治他們認爲已經弊病叢生的西歐現代性體制（regime of modernity）及其所隱含的理性秩序治理邏輯，這一波思想浪潮與彼時歐陸的現代舞同步發展，都是對整個歐洲布爾喬亞社會秩序的反抗與鬆動。巴特對毛時代的誤讀，催生了伊日．基利安一類的現代舞；[44]然而在

[43] 關於這段出訪對於當代歐陸思潮的意義，以及日記出版後的跨文化誤解討論，請見《洛杉磯書評》線上版所刊之英文版書評。Zhang, Dora, “The Sideways Gaze: Ronald Barthes’s *Travels in China*.” 23 June 2012. Available at: https://lareviewofbooks.org/article/the-sideways-gaze-roland-barthess-travels-in-china/ (Accessed: 2 January 2020).

[44] Jiri Kylian在1991年編出*Petite Mort*這支舞，透過芭蕾舞的身體探索情慾的哲學性意涵，雖然沒有明白闡述，但是Jiri Kylian的靈感明顯受到巴特的影響，巴特他在1973年寫的《文

臺灣大學學術期刊資料庫

這演出當中，張獻似乎要說明，與毛時代天安門廣場的舞蹈更接近的是瑞典的國家體操，那是現代民族國家用來規訓國民身體的典範，之後被許多晚發的民族國家挪用，用來強健國民身體，強種以救國。如此，表演裡其所使用的重量級歷史與文化文本，在相互指涉，相互消解下，其神聖性被一起消解，而最後剩下具有眞實意義的，就是一個又一個演出者在當代生活的日常影像。

換言之，透過對巴特跨文化凝視的批判，《集體舞》自我指涉，打開了這個「中國」作品在歐洲藝術節，被西方觀眾凝視的跨文化政治意義辯證。此刻前來觀賞「組合嬲」的歐洲觀眾們到底想從中看見什麼樣的「中國」？「組合嬲」如果不是「中國」來的團體，這些歐洲觀眾還會想來觀賞嗎？這個表演如果剝除了上述的經典指涉性文本與影像，之於他們的意義與價值何在？「組合嬲」團員的日常生活影像，如同當代原子社會中每一個普通人的尋常生活，毫不帶有中國的異國情調，如果無法貼上「中國」的標籤，他們還會認爲這個演出有價值跟意義嗎？還是終究如同誤解毛時代中國的羅蘭．巴特一樣，這場跨文化交流必定要成爲一次美麗的誤會？答案似乎存在那個掌控一切技術的鹿頭人，但是當我們發現這個操控者自己也被綁著鐐銬，受制於人之時，我們再也無法簡單認定他就是舞台上一切意義來源的權威。控制再現的系統與身體規訓的權威在《集體舞》裡面變得隱而不顯，權力散佈在整個系統當中，無法定於一尊。

四、「組合嬲」之後？

從《舌頭對家園的記憶》到《集體舞》，我們發現離開體制以後的張獻作品愈來愈遠離文字文本，而張獻對於權力機制運作的反思力道愈來愈深，他對自由藝術表達的渴求之強烈，讓他不但洞悉國家機器的規訓，市場營利原則的控制，也明察全球資本主義下跨國文化生產的權力邏輯。然而就在他的創作愈來愈離開文字的象徵系統之時，張獻自我的說明與論理，不論透過書寫、訪談或是獨立出版，變得愈來愈倚重文字。

二〇一〇年張獻在線上媒體《藝術時代》刊登一篇名爲〈社會戲劇〉的文章，在文章裡他談到對當代中國戲劇文化的觀察，也提出了他對理想戲劇的遠

本的愉悅》（*Le Plaisir du Texte*）便以La petite mort這個詞來探討情慾的jouissance並且思考其對人本體存在的意義。

臺灣大學學術期刊資料庫

景。他寫作的風格類似早期西方先鋒派的「宣言」（manifesto），以高度的批判性談論戲劇藝術的本質問題，闡明他對戲劇創作的基本理念，包含戲劇對於社會的意義何在，戲劇對群體生活的功能爲何，尤其在生活環境已然巨變的當代中國，又該如何思索這些問題？這一段文字能關鍵地幫助我們理解張獻在高度市場商品化時代，實踐先鋒實驗戲劇的目的，值得在此大段引用，細緻討論。他說：

> 「社會戲劇」或多或少跟「紀實戲劇」、「環境戲劇」有關。此時大家若提起南美人創造的各種「民眾劇場」如「無形劇場」、「論壇劇場」、「立法劇場」等等，我就無法否認了。是的，海外這類戲劇將演出場域開放，置於眞實的社會生活環境不可剝離，正是我所謂的「社會戲劇」，它是一種「後劇場戲劇」。
>
> 在中國，幾乎所有晚近「後先鋒派」的戲劇實驗都無法抑制一個基本衝動：走出假定性的封閉劇場空間，回到眞實的生活空間。值得慶幸的是，我們的「社會戲劇」借助「當代藝術」的自由空間，已經不可阻擋地遍地開花了。「戲劇史上所有的革命都是爲了追求眞實（true）」這種說法，在「社會戲劇」行動者那裡將被補充爲「都是爲了追求生活（live）」，這「生活」不是以前所謂「現實主義」戲劇刻意模擬並過於自信地宣稱「忠實反映」的「現實」，而是「現實」本身。
>
> 漢字的簡泛性可使我們將「社會戲劇」同時譯爲social theater 和social drama來加強對它的解釋。不論是theater還是drama，這裡提及的「戲劇」指望大家的想像和理解能夠大踏步地回到人類社會產生戲劇文化的最初狀態去。比如theater在雅典，從公眾無分別參與的崇拜儀式到演員誕生，觀演兩分；比如theater與republic（共和，理想國）相似的對社會空間的開創與形塑、對公民身體、行爲的提拔與規訓，都有助於「社會戲劇」的理解。我在這篇談論中國當代戲劇的短文中不能免俗地提到希臘，是因爲她同時啓示了現代中國的國家建設（state building）和劇場建設（theater building），更準確地說，啓示了「劇場國家」和「國家劇場」的建設（theater state building and state theater building）。
>
> 「社會戲劇」的革命性意義在於：它看透了藝術性劇場與「劇場國家」的結構關聯和政治從屬性（無論它臣服強權還是市場），斷然遺棄藝術劇場而走向可能是「非藝術的」社會劇場，即直接投入社會，進入社會空間，介入並推動影響社會進程的集體行動，而非伏案書寫、於黑暗中使用燈光

臺灣大學學術期刊資料庫

作各種模擬和隱喻的個人工作。[45]

張獻在文章裡透過大量指涉西方戲劇的諸種例子與概念來說明他的「社會戲劇」的概念，姑且不論張獻的引用是否精准，他的引用目的是透過這些先例描繪出心中理想「社會戲劇」的樣貌。從上段引文，我們大致上可以歸納出幾個面向：第一，社會戲劇不「以假亂眞」，放棄了模擬論的美學，沒有演跟不演，虛假跟眞實的問題，社會戲劇的「表演」過程就是發生在當下的眞實，就這點來說，他的概念頗接近一九六〇年代美國紐約先鋒戲劇裡的「happening」，他的劇場實踐是反模擬論（anti-mimesis）的；第二，他的「社會戲劇」概念是反體制的。不論戲劇作爲「國家戲劇」或是「市場制度的戲劇」，制度化的戲劇對於公民身體的規訓、行爲的塑造，都是整個體制實行主體技術（用傅柯的概念來說，technology of the self）的一環，而他的「社會戲劇」概念從「反模仿論」的美學形式出發，最後的目的是「還原」（從他對希臘戲劇簡短的引文，瞭解他認爲希臘戲劇在城邦的制度化／模擬論化過程中，失去了原有的有機社會參與功能）人類戲劇活動原初探索自我處境、相互關係、跟集體生活樣態的衝動，恢復戲劇幫助實現自我認同到社會共同體的「論壇」功能。

而在目前中國的現實環境當中，要達到這個目的，必須先讓劇場變成「反戲劇」，藝術變成「反藝術」。其實他看似革命性的觀點在西方的先鋒派裡早已是老生常談。與西方先鋒派的訴求一樣，這些「反」的做法，不只是在呈現形式上去文本中心，去類比再現，徹底摧毀主流的戲劇呈現方法；這些形式上激進的變革背後有「解放社會」的使命。所以他還細分英語的social theatre跟social drama，前者用來說明演出／非演出空間的界限劃分，背後隱含的其實是權力在這社會空間裡分佈的規則。現實生活場景中總是規劃好了各種界限，定義我們合理的社會生活空間，以social theatre來進行「演出」，其目的是要直接挑戰我們生活裡習以爲常的空間佈局；而social drama要撞擊的是各種社會角色，從單一個人到集團群體，檢視認同形塑過程，背後的社會權力關係，在這樣的社會劇本裡，人與人如何彼此定位，又如何互動與生活一起？這是social drama直接要打開的批判思考空間。

由此來說，張獻「社會戲劇」概念的核心本質在於重新找回戲劇活動的社會

[45] 張獻：〈社會戲劇〉，《藝術時代》，2010年4月13日。見http://blog.sina.com.cn/s/blog_641df8160100hrke.html，2018年1月23日讀取。

臺灣大學學術期刊資料庫

功能：在演出時創造一個共同空間讓社會裡不同的成員協商個人與個人，個人與群體，群體與群體，或是公民與國家之間的關係。

而在文章接下來，張獻繼續說道這樣的社會戲劇實踐，其實更關乎的是「主體性」重建的問題，也就是社會裡的每一個單一自我必須完成自我的主體性重建以後，大社會才能更朝向一個無私公正的共同體邁進，而非以社會的巨大集體性來規範微小的個人，他說：「主體性爲其特徵，去尋找尺度合適的行動規模，結果這主體性導致了『個人』的復活。縮小規模的社會是更爲眞實的共同體，集體行動的力量來自個人的首創性，相形之下，『國家行動』中的個人是如此自私、利己，『社會行動』中的個人是如此無私、利他。」[46]

張獻接著援引了「中介性」（liminality）與「述行性」（performativities）的概念來說明，「社會戲劇」不是舞台上的表演，也不是現實生活中實際發生的事件，它是介於虛擬與眞實之間的中介狀態，以藝術手法打開現實生活的劇本，讓意義懸置，撼動主流意義網路，激活主體形構／認同過程裡的「操演性」（performativities）固化過程，打開想像空間，讓新的主體認同與社會模式浮出現實地表。

熟悉西方文化批判理論的張獻用極其理論化的語言把自己理想的戲劇藝術形式跟功能闡述的十分清楚。同時也以這些高度思辨性的語言爲注腳，說明幾年來在上海地區，有他跟一群志同道合的朋友已經開始實踐他論述的「社會戲劇」理念。這些人包含他與「組合嬲」群體，趙川與「草台班」，還有在「下河迷倉」活躍的表演團體跟個人。他們都是臨時聚合的「業餘」團體，在一些非典型、非營利空間裡進行遊牧一般的演出，比如張獻與王景國共同經營的「下河迷倉」，臨時搭建的帳篷，或是城市角落裡的替代性藝文空間（其中因商業體制而出現的當代藝術空間則是有趣的現象），他們在這些邊緣空間，臨時聚合演出，創造出流動的藝術烏托邦，以游擊的方式對抗被大資本、大權力所規劃好的上海文化地理空間。

他們的信念與做法實在讓我們一再想起活躍在巴黎這一座十九世紀資本主義首都的波希米亞藝術家群體；他們站在主流體制對面，以藝術改變生活的修辭也讓我們一再想起二戰之後，一九六〇年代活躍在紐約跟其他西方大都會的憤怒藝術家。我們不妨把張獻跟活躍在他周邊的同伴藝術家，看成是自十九世紀資本主

[46] 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

義現代性（capitalist modernity）在全球範圍開展以來，先鋒派藝術激進訴求的遺緒，在當代高度市場化的上海，從全球資本主義歷史的地表再度浮現。

結論：全球資本時代的先鋒性

張獻的劇場藝術創作歷程輻射出了中國戲劇自改革開放以來的變遷路徑。在一九八〇年代，由於體制自身變革的需求，他創作出《屋裡的貓頭鷹》以及《時裝街》，成爲時代典型的啓蒙青年。一九九〇年代市場經濟大潮來襲，衝破了體制內外的界線，弄潮兒張獻大可游刃有餘，行走體制內外，乘著《美國來的妻子》以及《樓上的瑪金》票房長紅的氣勢，搭著小劇場戲劇商業浪潮，一路扶搖直上，成爲上海的「流行先鋒」教父，但即便他洞悉新文化生態的邏輯，反骨如他，卻更加義無反顧往背返的方向走去。從他與王景國那段體制外奮鬥的歷史，我們明白看出，從《眞漢咖啡》到《下河迷倉》，無可救藥的理想主義青年張獻，即使慢慢長成了中年人，還是保有一份赤誠，對商業邏輯既不親近也不完全妥協，無法如同孟京輝，在上海開創出「流行先鋒」的現象，因而注定了他必然往更邊緣的文化空間去尋找實踐的舞台。「組合嬲」時期以後的張獻眞正實踐了全球資本主義時代的先鋒戲劇精神，他們以游擊的方式，在替代空間，在城市的夾縫，在美術館白匣子的低限創作條件下，以臨時聚散離合的方式創作表演，實踐上述他的「社會戲劇」理念。

阿列西（Aleš Erjavec）曾提出「後社會主義先鋒」（post-socialist avant-garde）概念，用來說明前東歐的共產集團國家，與中國同步，在一九九〇年代之後紛紛走入資本主義世界，與此同時，這些前共產國家不約而同出現了新一波的「先鋒派藝術」。以「後社會主義先鋒」命名之，他的目的是要論述這波先鋒派其實延續了社會主義革命的歷史遺產，「可以創造並推行激進的藝術，來讓已經失靈的政治、文化跟國家共同體進行轉化，產生新的『共同感知體』，藉此來克服過去社會集體進退兩難的局面。」[47]阿列西的觀點與前述的費萊麗看似相似，其實還有微妙的不同。阿列西把這波中國先鋒浪潮看成是文革時期，革命藝術觀點的延續；而費萊麗卻看成是對左翼革命意識形態與體制的告別。有趣的

[47] Erjavec, Aleš, *Aesthetic Revolutions and Twentieth-Century Avant-Grade Movement* (Durham and London: Duke University Press, 2015), p. 8.

臺灣大學學術期刊資料庫

是，兩個人都認可市場的力量，寄望市場打開體制外空間。雖然兩人也都同時看見市場如何最終收編、招安先鋒派運動，[48]但是兩人也都沒有多談先鋒戲劇與市場規律的互相矛盾。其實，不論是阿列西或是費萊麗，雖然都以柏格（Peter Bürger）爲討論起點，兩人都已遠離柏格對先鋒派的定義。兩人都認爲市場帶動的先鋒派不必然證實先鋒派的失敗，被市場收編並不全然意味著先鋒派失去了意義與價值。阿列西雙重肯定社會主義時期的革命精神與新興市場力量，甚至認爲兩者可以結合；費萊麗則是否定了前者，肯定了後者。而張獻則是對兩者進行了雙重否定，把先鋒的精神實踐到極致。

從張獻的歷程來看，我們不得不總結，從嚴格意義上來說，「流行先鋒」不能眞的算是先鋒，而是一套新的國家結合市場體制下，出現的文化商品化浪潮，頂多見證了一個新的小資中產階層品味的誕生，有些作品固然有批判性的表現，但最後都變成了被消費的一個商品，衣錦如雲的觀眾在觀戲之後，隨著演後的一杯調酒，一杯咖啡，融化到了一個周末的消磨時光裡。而張獻後期戲劇實踐的選擇應該是後社會主義時期以後，商品化大潮時代眞正先鋒精神的實踐，他同時對抗國家與市場的體制，成爲費萊麗所說「最先鋒的先鋒」案例。[49]

事實上，張獻曾經現身說法，在與張冰的訪談裡提到，自己對於中國先鋒流行化現象的全然抵制，他借用了謝克納（Richard Schechner）的《保守主義先鋒》，說明先鋒商標化不過是一種進入資本主義「利基市場」（niche-market）的現象，而在中國只有孟京輝夠稱得上。在中國的語境下，他沒有全然否定「利基市場先鋒」的意義，但他自己卻寧願不要「先鋒」的標籤了，認爲「獨立戲劇」更能代表他想實踐的戲劇理念。[50]然而如同阿列西與費萊麗在論述中無法解決的矛盾一樣，張獻的純粹與絕對在同一輩的先鋒戲劇家裡固然是「最先鋒的」，但其實踐過程的田野觀察卻也讓我看見其中悖論。張獻固然選擇不與話劇藝術中心「體制」合作，但其晚近經常活動的當代藝術中心難道不是另一種體制嗎？姑且不論上海諸多當代藝術中心的出現，實是源自於房地產開發的需求，當

48 Erjavec, p. 8; Ferrari, p. 17.

49 Ferrari, pp. 93-105.

50 張獻卻又不認同謝克納文章裡的犬儒主義，他認爲在中國的現實語境下，這種「利基市場先鋒」還是有價值的，請見張獻、張冰：〈逆熵倖存——*Intergeneration*還是*Transgeneration*——張冰訪張獻（代序）之三〉，《寫作行動劇場之三：奸汙》，頁22-25。

臺灣大學學術期刊資料庫

代藝術中心的美學風格與話語生產，帶著濃濃的歐陸批判理論學院風格，與大眾形成了一道知識的高牆，如同張獻自身的話語使用與書寫出版（即便是獨立出版）一樣。能說善道的張獻，其先鋒實踐不僅止於作品，還必須包含他在公共領域的知識表演，他的語言文字有時看似戲謔輕佻，但實質上卻是高度精英化的理論語言。他希望戲劇藝術回到平民的日常生活批判，但是他的實踐與論述卻愈來愈精英小眾，甚至成爲城市裡白領文青「高端藝術」的消費想像。

由此看來，對於此一時期的張獻來說，要維持戲劇實踐的「先鋒性」不必然需要將創作場域與生產機制完全從體制區隔出來，畢竟「體制」的定義已經不是鐵板一塊，而是在多元權力結構下生成的資源網路。眞正重要的是藝術實踐的形式、方法與目的：（1）反文本、反情節的反模擬論劇場；（2）以肢體跟聲音實驗爲主的表演；（3）大量並置歷史文化素材，形成多重意義交叉指涉。這些實踐準則都成了此一時期，張獻維持戲劇創作先鋒性的必要條件。如同以上對其作品的歷程討論所示，這些實踐方法絕非僅只是形式技巧的嘩眾取寵，而最終是要打開藝術干預現實的方法，讓藝術成爲修身與群治之道，在一次又一次的實驗裡，參與者與觀看者能夠不斷試驗主體與身體、自我與社會生活之間的關係，最後創造自己，進而改變群體。

張獻，以戲劇藝術爲道，從個體的解放開始，最後企求社會生活的集體解放，這是一種貼近無政府主義的美學訴求，如同他自己現身說法：「我們共同過了一段co-individualization（共同個體化）的道路，合作不是誰壓制和消滅了誰，而是共同自由，組合嬶證明了那種對立個體主義（contra-individualism）可以讓位給合作個體主義（cooperative individualism）。」[51]張獻固然選擇了一個站在官方體制對立面的絕對姿態，但是與他合作的下一代獨立藝術家卻多了更多彈性。如同他所自述，「組合嬶」不是一個封建家長制群體，而是一種合作個體主義，「組合嬶」並沒有形成一個持續演出的經營團體，年輕的藝術家們，比如小柯跟子涵，NUNU（吳丹燕），或是囡囡，後來都成爲各自獨立的藝術家，他們在不同的國際藝術節表演，找尋各地的駐村計畫，而在上海本地除了當代藝術機構跟替代藝文空間之外，他們也偶爾跟體制內單位合作，比如上海話劇藝術中心便持續與體制外創作者合作，固然發生矛盾，但這樣的跨界衝撞，卻促成了體制內部的創生求變。

[51] 張獻：〈怎樣創造自己——張獻・小珂、子涵訪談〉，頁13。

臺灣大學學術期刊資料庫

如前所述，在商品化大潮當代的上海，以體制內外的制度分野，來確立戲劇藝術先鋒與否的做法已然過時。資本的流動打開了國家體制、市場機制與社會生活的裂隙，張獻在時代轉型過程中，堅持努力變革，如今已開花結果，成爲一股美學的暗潮，隨著他所涵養的下一代藝術實踐者跟觀眾，在體制鬆動下的裂隙竄動，革命式的宣言固然壯闊，老去的藝術家依舊言語磅礴，但革命式的煽動畢竟不是其眞心所求，如同他對一九九七年《母語》的演出所下的期待一樣，「雖有企圖演示有關肢體、語言與權力關係的寓言，仍可被作沒有意義的、毫無痛苦的呻吟。」[52]商品化時代的戲劇藝術實踐，先鋒性不必然是完全推翻體制的轟烈革命，而是在錯綜複雜的權力結構裡，尋找裂隙與矛盾，在國家、市場、觀眾品味、與國際文化政治邏輯的層疊交錯之中，張獻與其所涵養的新生代藝術家，在一次又一次的實踐裡，持續實驗身體、主體與群體的再造技術，然後點滴改變當代高度資本化生活裡，權力運作的毛細現象。

[52] 張獻：〈附：母語題釋〉，《寫作行動劇場之一：舌頭對家園的記憶》，頁111。

臺灣大學學術期刊資料庫

全球資本時代的「先鋒性」：張獻自九〇年代末以來的戲劇實踐

許仁豪

國立中山大學劇場藝術學系助理教授

一九八〇年代改革開放以來，市場經濟變革推動國有院團戲劇體制轉型，中國當代先鋒戲劇重新浮現歷史地表，歷經四十年的發展之後，如同多位學者指出，已經成爲一種「大眾流行文化」。然而，「先鋒戲劇」一詞在中國語境面臨歧異與爭議。中國當代先鋒戲劇如果泛指所有與原有院團體制抵抗的美學實驗，在這四十年來發生過的種種實驗戲劇，卻有著十分不同的內容與形式表達，哪些作品應當屬於先鋒戲劇的範疇？又，西方先鋒戲劇因抵抗市場機制而生成，借市場之力而茁壯的中國先鋒戲劇，還能被稱作是先鋒戲劇嗎？

本文聚焦討論張獻先生自一九九〇年代末以來的戲劇實踐與理念。一九八〇年代，張獻先生創作出《屋裡的貓頭鷹》以及《時裝街》，成爲被時代所需要的典型啓蒙青年。一九九〇年代市場經濟大潮來襲，弄潮兒張獻大可游刃有餘，行走體制內外，乘著《美國來的妻子》以及《樓上的瑪金》票房長紅的氣勢，搭著小劇場戲劇商業浪潮，成爲上海的「流行先鋒」教父，但是他終究沒有發展出如同北京孟京輝一樣的「流行先鋒」現象。

本文從分析張獻一九九〇年代末轉型時期的三個作品——《玩罈者說》、《擁擠》與《母語》開始，追索此後他在「組合爿」時期以來至今的戲劇實踐歷程。本文發現在全球資本的當代上海，對於此刻的張獻來說，要維持戲劇實踐的「先鋒性」不必然需要區隔體制內外，而是在國家、市場、觀眾品味、與國際文化政治邏輯層疊交錯的權力結構裡，尋找裂隙與矛盾。眞正重要的是藝術實踐的方法與目的：（1）反文本、反情節的反模擬論劇場；（2）以肢體跟聲音實驗爲主的表演；（3）大量並置歷史文化素材，形成多重意義交叉指涉。以這些實踐準則，張獻與其所涵養的新一代獨立藝術家，在一次又一次的實踐裡，持續實驗

臺灣大學學術期刊資料庫

身體、主體與群體的再造技術，然後點滴改變當代高度資本化生活裡，權力運作的毛細現象。

關鍵字：張獻　中國先鋒戲劇　流行先鋒　組合爿　全球資本主義

臺灣大學學術期刊資料庫

Avant-Gardism in the Age of Global Capitalism: On Zhang Xian's Theatrical Practices since the Late 1990s

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

Since the 1980s, China's open door policy has enabled a market economy and subsequently brought about the reformation of the state-owned, state-operated theatre system in the socialist era. As a result, Chinese avant-garde theatre re-emerged from the contemporary historical horizon. After 40 years of development, as many scholars have pointed out, it has evolved into a kind of "popular culture." Nevertheless, to discuss "avant-garde theatre" in the Chinese context, one would have to deal with contested meanings and scholarly controversies first. If contemporary Chinese avant-garde theatre can refer to all experimental theatres in rebellion against the previously state-controlled system, over the course of 40 years, numerous experimental forms have been produced. Which ones can be categorized as avant-garde? In addition, Western avant-garde theatre was born out of its intentional confrontation with the profit-driven logic of the capitalist system. Can we still consider Chinese avant-garde theatre, obviously made possible by the power of the market, avant-garde at all?

To answer these questions, this paper focuses on Zhang Xian's theatrical practices and ideas since the late 1990s. In the 1980s, Zhang Xian created *Night Owls in the House* and *Fashion Street* and immediately became the avant-garde youth of enlightenment very much needed by the era. The 1990s witnessed the increasing solidification of the market economy. Zhang Xian was on top of this trend and wrote two highly profitable plays—*A Wife from the U.S.* and *Majin on the Floor Above*. He could have easily ridden on this wave of commercialization and become the Godfather of "popular avant-gardism" in Shanghai. However, he never managed to create a phenomenon of "the pop avant-garde" like Meng Jinghui did in Beijing.

This paper starts with analyses of three works that define Zhang Xian's turn to radically alternative theatres in the late 1990s, namely *Thus Speaks the Pot-Player*, *Crowded* and *Mother Tongue* and further traces his later developments during the "Zuheniao" phase up until the current moment. This paper finds that Zhang Xian does not necessarily operate along the demarcating lines of the fields of cultural production to retain his avant-gardist spirit. He seeks fissures and loopholes in the entangled power structure made of the state, the market, the audience and also the international logic of cross-cultural politics. What matters the most for him is the methods and goals

臺灣大學學術期刊資料庫

of his theatrical practices: First, he insists on creating anti-mimetic, non-text-based, non-narrative theatres. Second, he produces performances to experiment with physical movements, human voices and sounds. Third, he always mixes historical and cultural references to create layered meanings for critical thinking about current living realities. With these artistic endeavors, Zhang Xian has fostered a whole new generation of independent artists. They, again and again, keep on testing the technologies of subjectivity, corporeality and community. In the long run, their artistic efforts will slowly but surely change the power mechanism of our highly capitalized world at micro as well as macro levels.

Keywords: Zhang Xian Chinese Avant-Garde Theatre
The Pop Avant-Garde Zuheniao Global Capitalism

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

牟森：〈蛙實驗劇團致觀眾〉，孟京輝編：《先鋒戲劇檔案》，北京：作家出版社，2000年。

司徒嘉怡：《越界語歸零——思索中國當代舞蹈與身體的一種新美學》，上海：上海戲劇學院博士後出站報告，2016年。

許仁豪：〈摩登與激進的變奏：談張獻早期戲劇與上海現代性的關係〉，《戲劇研究》第20期，2017年7月，頁1-37。

高子文：〈書寫與差異：“先鋒戲劇”概念在當代中國的接受〉，《文藝研究》2016年第6期，頁92-100。

楊子：《表演上海：劇場空間與城市想像》，上海：上海人民出版社，2016年。

張冰：《戰鬥與嬉戲：張獻的劇場實踐（2005-2013）》，上海：華東師範大學碩士論文，2014年。

張磊：《現代性理論視角下的新時期話劇發展與藝術特點研究》，北京：中國藝術研究院博士論文，2016年。

張獻：〈社會戲劇〉，《藝術時代》，2010年4月13日。見http://blog.sina.com.cn/s/blog_641df8160100hrke.html，2018年1月23日讀取。

____：《寫作行動劇場之一：舌頭對家園的記憶》，上海：潑先生獨立出版，2016年。

____：《寫作行動劇場之二：雨妓》，上海：潑先生獨立出版，2016年。

____：《寫作行動劇場之三：奸汙》，上海：潑先生獨立出版，2016年。

____：〈怎樣創造自己——張獻．小珂、子涵訪談〉，《中國獨立舞蹈劇場訪談錄》，上海：潑先生獨立出版，2016年。

____、張冰：〈在地下的地下——張獻談組合嬶與新舞蹈劇場〉，《現代中文學刊》2013年第6期，頁17-24。

劉永來、張盈著，葉覺林主編：《獨立戲劇（上海1985-2007）》，上海：上海科學技術文獻出版社，2007年。

陶慶梅：《當代小劇場三十年（1982~2012）》，北京：社會科學文獻出版社，2013年。

謝宇佳：〈中國戲劇先鋒精神在新世紀的流變〉，《戲劇文學》2017年第5期，頁4-11。

Bürger, Peter. *Theory of the Avant-grade*. Trans. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999.

Erjavec, Aleš. *Aesthetic Revolutions and Twentieth-Century Avant-Grade Movement*. Durham and London: Duke University Press, 2015.

Ferrari, Rossella. *Pop Goes the Avant-Garde: Experimental Theatre in Contemporary China*. London, New York and Calcutta: Seagull Books, 2012.

Foucault, Michel. *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Trans. Alan Sheridan. New York: Vintage Books, 1995.

Inns, Christopher. *Avant-Garde Theatre 1892-1992*. London and New York: Routledge, 1993.

Yan, Haiping. *Theatre and Society: An Anthology of Contemporary Chinese Drama*. New York and

臺灣大學學術期刊資料庫

London: M. E. Sharpe, 1998.

Zhang, Dora. “The Sideways Gaze: Ronald Barthes’s *Travels in China*.” *Los Angeles Review of Books*. 23 June 2012. Available at: https://lareviewofbooks.org/article/the-sideways-gaze-roland-barthess-travels-in-china/ (Accessed: 2 January 2020).

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫