戲劇研究　　第20期
Journal of Theater Studies
2017年7月　　頁1-38
DOI: 10.6257/JOTS.2017.20001

摩登與激進的變奏：談張獻早期戲劇與上海現代性的關聯*

許仁豪
國立中山大學劇場藝術學系助理教授

前言

二〇一五年九月上海的明圓當代美術館（現改名爲明當代美術館）由邱志傑跟王子月聯合策展，推出「中國實驗戲劇三十年」的開館展，從林兆華導演、高行健編劇的《絕對信號》（1982年）爲起點，這個展覽除了收集幾個已經被正典化的第一代導演之外，比如林兆華、牟森、孟京輝、張獻……等等，也收藏了中生代乃至新生代的導演共二十九位、八十八件的錄像作品。展覽聲勢浩大、規模完整，除了文獻典藏的目的之外，也試圖對改革開放三十年來的中國實驗戲劇進行歷史論述與意義探索。[1]除了固定的展覽，主辦單位也找來小劇場界的要角進行教育講座，除了北京的牟森與上海的張獻，臺灣的王墨林跟香港的榮念曾亦在邀請之列。演講內容橫跨兩岸三地，幾位大老級人物連番上陣回顧三十年來的變遷，我們不難看出主辦單位重建兩岸四地小劇場共時歷史的企圖心，透過拼湊對

* 本文初稿宣讀於第十三屆國際青年學者漢學會議：「華語舞台的新聲與複調」，是上海戲劇學院博士後研究階段性成果，感謝講評人王音潔（浙江工商大學藝術學院副教授，杭州木馬劇場藝術總監）的寶貴意見。論文後來理論發展受到科技部研究計畫「摩登與激進的變奏：全球化時代上海形象於海派戲劇中的變遷（1985-2010）」的支持。另外，在此一併感謝兩位匿名審查人的寶貴意見，尤其感謝第一位匿名審查人的意見，把「現代性」（modernity）帶進標題，以突顯這個概念在文章裡的理論重要性。

1 關於展覽報導以及內容分析請見鍾若含：〈實驗戲劇30年〉，《藝術論壇》線上版https：//artforum.com.cn/slant/8421#，2015年9月22日。讀取時間2017年5月17日。

臺灣大學學術期刊資料庫

比，探索小劇場實驗運動的跨華人社群意義。[2]

展覽發生於上海，但是現存的諸多中國先鋒戲劇研究，多半聚焦在高行健、孟京輝、林兆華、或是牟森這些以北京爲創作基地的群體。[3]張獻以上海爲創作基地，多數的研究雖然認可他的歷史地位，卻沒有彰顯出其戲劇先鋒性的特出之處。要不是以時代整體現象將他與北京的群體共同論述，[4]就是以他爲例，指出上海一地也出現小劇場現象。[5]我認爲生於上海且以上海爲創作基地的張獻，他的先鋒戲劇和北京的群體有美學以及哲學思想上顯著的不同，而且其戲劇特色跟上海的文化地理位置有著內在的關聯。如同陳吉德點出，他的作品承接海派文學的系譜：「從中我們不難看出二十世紀二〇年代末至三〇年代初活躍於上海現代派文學的影子」。[6]陳吉德看出了張獻戲劇裡的「海派」特質，卻沒有接著詳細論述。張獻三十年來戲劇的軌跡發展變化，我認爲跟上海的文化場域息息相關。他的戲劇道路是一條試圖從資本打開的民間空間逸出院團國家表演的路（最早的先鋒實驗作品都是在「上海青年話劇團」跟「上海話劇藝術中心」體制內單位尋求體制自我轉型的空間中得以實現的），然後又從被市場宰制的「市民戲劇」逸出（兩齣市民戲劇都是由唯一政府核准的民間劇社「現代人」所製作，後來歷史發展證明市場終究回到政府的控制裡），尋找眞正「民間」演出空間的嘗試，於是我們有了後期以身體實驗爲主的「反戲劇」作品，這些作品不爲國家體制、市場體制所包容，於是寄生在歐洲的藝術節，以及以「行爲藝術」的樣態出現在當代藝術美術館的白匣子空間裡，這也是張獻先生自己所稱的一條從「黑匣子」到「白匣子」的道路。在整個中國改革開放三十年的歷史進程中，張獻先生以自身經歷走出了「上海先鋒派」的道路，與其同時活躍的京派先鋒形成一道不一樣的風景。

---

[2] 所有的演講內容都整理收藏在明當代美術館的微信公眾號，從王墨林跟黃孫權的對談文字紀錄，我們可以大致上窺見講座的深廣度，以及講座試圖梳理實驗戲劇在兩岸四地發生的歷史脈絡企圖，請見《關鍵評論》線上文章：上海明圓當代美術館整理：〈做歷史的目的是爲了要前進：王墨林的小劇場30年〉，見https：//www.thenewslens.com/article/29987，2015年11月1日。讀取時間2017年5月17日。

[3] 比如周文的研究就完全沒有提及張獻，見周文：《中國先鋒戲劇批評》（北京：中國廣播電視出版社，2009年），頁1-2。

[4] 比如陶慶梅：《當代小劇場三十年（1982-2012）》（北京：社會科學文獻出版社，2013年），頁39-40。

[5] 比如吳保和：《中國當代小劇場戲劇》（上海：上海遠東出版社，2016年），頁9-12。

[6] 陳吉德：《中國當代先鋒戲劇1979-2000》（北京：中國戲劇出版社，2003年），頁26。

臺灣大學學術期刊資料庫

以「摩登與激進的變奏」爲名，本文以先前上海研究揭示的幾個核心問題爲切入點，對張獻的早期戲劇進行考察，並且分析、探討其戲劇與上海文化的關聯。「摩登」指涉的是狹義「海派文化」當中所隱含的現代城市消費物質文化及其衍生之生存問題，而我用「激進」一詞來涵蓋「現代主義」與「左翼文化」共同的先鋒特質，其先鋒激進性都是對「現代性」（modernity）進行反思與批判。[7]放在一九八〇年代，中國改革開放並再度與世界資本主義體系接軌的歷史脈絡來看，我想了解上一波關於上海現代性的多重探討，到了新一輪的全球資本主義時代，有何變與不變？而這一次「上海現代性」在歷史進程中再度浮現，有什麼文化意義可供我們思索張獻先鋒戲劇的歷史意義以及文化價值？這樣的思索，可以如何幫助我們說明並闡釋其作品的獨到之處？又，他作品的獨到之處與上海這個文化生產場域，在整個中國文化現代性的光譜裡有什麼樣的內在聯繫？

一、我欲望，故我存在？

在上個世紀二、三〇年代，上海作爲中國與世界接壤之地，海納百川接受了當時歐美最時髦、最前沿的文化與思潮。從生活模式到思想流派，關於當時的上海如何值得被稱作「上海摩登」已經有許多深入的學術研究。其中關於情慾化的個人（eroticized/sexualized individual）以及商品消費社會（consumer society）的討論經常是上海現代性討論的核心所在。從新感覺派小說、流行文化以及影視文化裡的「新女性」或是「摩登女性」想像，[8]到各種性心理學或是佛洛伊德學說

[7] 這裡我借用Fredrick Jameson區分現代主義跟現代性的方法，他認爲現代性指涉一連串關於現代社會政治經濟變革後的現象，而現代主義則是文學藝術對這新的生存現象進行批判的精神表達。我認爲與現代主義同時出現的左翼文化也是對「現代性」進行批判，只是它們與「現代主義」採取了不同的美學途徑，也導向不同的批判目的。請見Fredrick Jameson, “why not simply posit modernity as the new historical situation, modernization as the process whereby we get there, and modernism as a reaction to that situation and that process alike, a reaction that can be aesthetic and philosophico-ideological, just as it can be negative as well as positive? It seems to me a good idea,” *A Singular Modernity*: *Essay on the Ontology of the Present* (London, New York: Verso, 2002), p. 99. 雖然後面他帶進歐洲其他國家的歷史傳統把現代性跟現代主義的概念討論複雜化，他這個鮮明的概念區分方式可以幫助本文的討論。

[8] 關於這個議題，有幾本值得注意的學術著作：彭小妍：《浪蕩子美學與跨文化現代性》（臺北：聯經出版公司，2012年）；周慧玲：《表演中國》（臺北：麥田出版社，2004年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

的引進以及在地化（localization）過程研究，[9]到城市商品景觀（包含影視）文化與性別主體的社會學研究，[10]在上個世紀「上海現代性」汗牛充棟的研究裡，我們不難看出一個大的命題：在國仇家恨的時代危機感下，性欲化的個人主體性如何可能？

在現代文學或是戲劇裡，直面情慾並且對情慾進行哲學性的沉思是一個常見的主題。趙建新從官方定調的左翼戲劇研究開闢出非主流戲劇研究路線，在上個世紀短命的中國「非主流」戲劇裡，也發現了類似的現代主義傾向。這些「非主流」劇作家大膽探索人對美以及情慾的追求，對其迷戀不已，深陷其中，沉淪不可自拔。[11]現代派透過情愛與死亡的辯證，其實要追問的是人如何作爲一個現代主體的問題。在西方歷史脈絡裡，人從神的國度被解放出來，進入了啓蒙理性以及功利主義的資本主義社會制度。西方的現代派戲劇或是先鋒戲劇，作爲反抗以及顛覆的美學政治運動，探索的就是人從神的國度，透過自身理性是不是眞能達到主體的解放之道？還是其實受制於一套新的「現代性」壓迫制度？兩股對現代性進行批判的美學潮流，核心的提問都關乎人如何在現代社會尋找精神歸屬的問題。[12]而情慾議題在提問的過程中，受到佛洛伊德泛性主義（pan-sexualism）的影響，被當成是人之爲人，生命本質動能的泉源所在，於是乎，情慾的探索和解放成了尋求新的精神歸屬的途徑，所謂道成肉身的自我精神探索之旅。[13]從象徵主義隱晦的表達，[14]到一九六〇年代美國先鋒戲劇直接用身體探索情慾與認同的

[9] 請見Wendy Larson, *From A Q to Lei Feng: Freud and the Revolutionary Spirit in 20th Century China* (Stanford: Stanford University Press, 2009); Haiyan Lee, *Revolution of the Heart: A Genealogy of Love in China, 1900-1950* (Stanford: Stanford University Press, 2007).

[10] 請見Zhang Zhen, *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937* (Chicago: University of Chicago Press, 2005).

[11] 請見趙建新：《中國現代非主流戲劇研究》（北京：中國戲劇出版社，2012年），頁14-64。

[12] 請見Günter Berghaus, "Introduction: The Genesis of Modernism and of the Avant-garde," in *Theatre, Performance and the Historical Avant-Garde* (New York: Palgrave MacMillan, 2005), pp. 1-45.

[13] 關於西方先鋒戲劇對情慾探索的源起以及過程請見Jill Dolan, "From the Avant-Garde to Commercial Theatre," in *Theatre and Sexuality* (New York: Palgrave MacMillan, 2010), pp. 38-58.

[14] 請見Christopher Inns, "Dreams, Archetype and the Irrational," in *Avant-Garde Theatre 1892-1992* (London and New York: Routledge, 1993), pp. 19-28.

臺灣大學學術期刊資料庫

問題，[15]情慾的主題在西方先鋒戲劇裡一直聯繫著人的存在問題。在上世紀的上海現代派戲劇裡，我們也觀察到類似的做法，[16]張獻的先鋒戲劇承襲了海派現代主義的遺緒，初試啼聲便以女性的情慾問題作爲焦點。

二、摩登女郎重返舞台？

《屋裡的貓頭鷹》是張獻的第一個劇本，首先發表於一九八七年五月《收穫》雜誌的先鋒文學專號，隨後在一九八九年由上海青年話劇團找劉勇製作，當時還在上海戲劇學院念研究生的谷亦安當導演，首演於青年話劇團位於安福路上的排練廳。專號明白指出《屋裡的貓頭鷹》借鑑的是西方的象徵主義舞台，不求寫實，而是「借助老宅與森林、空空與康康、白晝與黑夜、現實與理想的對立，建立起整體的舞台象徵」。[17]其象徵主義色彩，抹除了寫實舞台上具心理深度的個人化角色，有的只是人物的象徵性功能。此劇以全黑的舞台開始，在一片黑暗中，觀眾聽見女主角沙沙的喘息聲，接著她的聲音愈來愈快，愈加短促愈加強烈，在黑暗中達到激情的高潮，然後忽然聽見敲門聲，她倏忽坐起身來，朝著黑暗中的房間喊了一聲「誰」。舞台採取象徵手法表達沙沙的情慾掙扎，一大塊鮮紅的布匹在沙沙躺下的沙發上波浪般攪動，隨著聲音的節奏加快波動直到抽離，沙沙驚醒後頂光直落在她身上，在一片漆黑極簡的舞台上，讓觀眾聚焦在她大夢初醒，惶惑又神傷的臉上。[18]

此劇一開始便把觀眾拉近了女主角的潛意識情慾世界。觀眾在黑暗中透過她的喘息聲，仿佛與她一起親歷了一次性高潮，而接下來進入亮光的現實後，沙沙自報家門一樣直接對著觀眾開始陳述身世。如果傳統戲曲或是希臘悲劇的自報家門爲了確立舞台上的具體時空，將觀眾安置在舞台現實，沙沙的自報家門卻更像是一個夢遊者的囈語，把觀眾丟到了一個混亂的時空，非生非死的臨界狀態（liminal state）：

---

15 請見Arnold Aronson, “The 1960s: Collectives and Rituals,” in *American Avant-Garde Theatre* (London and New York: Routledge, 2000), pp. 75-107.

16 趙建新：《中國現代非主流戲劇研究》，頁14-64。

17 請見《收穫》雜誌1987年第五期的先鋒文學專號，引用於吳保和：《中國當代小劇場戲劇》，第14頁。

18 所有張獻劇作表演的錄像都取自上海話劇藝術中心的藝檔室，感謝該單位的協助與幫忙。

臺灣大學學術期刊資料庫

> 記不清從什麼時候開始，我搬進了這間屋子。說記不清，是因爲我已經忘記了怎樣計算時間和描述時間。我的時間總是由許許多多的瞬間組成的，我覺得現在我缺少瞬間。啊，我不缺少瞬間。唔，我失去了那種決定性的瞬間，就是希望、失望、希望、失望，每天鐘錶一樣滴答行走造成的瞬間的選擇。我選擇了，選擇了結婚，咖嚓，按下了卡鈕，哈，這是一隻碼錶，它停下來不再走動，我多少感到有點意外。不過我沒錯，因爲它剛好停留在希望這一點上，它使我充實。我每天等待我的丈夫，他叫空空，因爲他上樓的腳步空空地響……這會兒樓梯該響了。[19]

這裡呈現的是一個典型的荒謬戲劇場景。人被拋棄在一個不知所以，無以名狀的末世狀態，時間失去了度量的功能，記憶變成了碎片，過去與未來都變得不可掌握，生存變成了當下無意義的反復。在這裡，我們看見的是沙沙對於婚姻應該帶來的美好與滿足期望的落空。婚姻變成了一個讓時間靜止的意外選擇，而她生命意義最重要的他者——她的丈夫——也變成了一個空虛的象徵，他的名字就叫空空。

接下來的戲劇行動，便在沙沙營造出來的虛無恐怖感中進行。樓梯反覆敲響讓我們感受到沙沙焦急等待的心情，那些陸續上場的訪客接連來敲門，要帶什麼來給沙沙？在期待丈夫返回，消解虛無感的漫長等待裡，第一個來客卻是鄉下的表妹。表妹帶來了一則寓言，訴說森林的危機。這個尚未被揭露的危機與都市消費生活的廢墟狀態聯繫起來。在表妹娓娓道出森林危機之前，兩個人談論的是沙沙居住的老公寓面臨拆遷的危機，本該是五光十色的都市，在他們的對話當中，變成了「一座巨大的墳墓，墳墓上戳滿了黑窟窿眼」，面臨拆遷的老公寓似乎用著黑窟窿的眼凝視這座正在被摧毀的城市，黑窟窿的眼，是具有聯想作用的文學意象，預示著接下來出場的森林裡的貓頭鷹炯炯有神的雙眼。城市的廢墟化過程讓生存面臨被摧毀的危機，而這個危機透過雙眼的意象，跟森林的危機聯繫了起來。在這裡，張獻對都市消費社會裡資本主義的作用進行批判：資本主義看似創造出了無窮的慾望與繁華，實際上它摧毀了人類生存的原始動能，取而代之的是異化存在的虛假景觀社會（society of spectacle）。空空上場以後，我們看見他提了滿滿可供消費的物資來滿足沙沙，暫時止住了表妹訴說森林的危機，一座面臨摧毀的城市似乎在滿溢的消費商品下暫時得救。然而場外傳來的噪音轉瞬又帶來

[19] 摘錄自錄像資料。

臺灣大學學術期刊資料庫

了危機感，在一種惘惘的威脅下，空空張望四周，湊近沙沙耳朵說，

「外面依舊是別人的外面，男男女女互不相識，眼睛對眼睛只是看看。半數以上的人面無表情，人們只是買買東西而已。」

「果然不可思議。化妝品怎麼樣？」

「你是說那些粉末那些油脂？它們正在被越來越厚地敷上面孔，這正是面無表情的一個原因。沒有變化的地方一切都顯得特別有變化。使用化妝品的人越來越年輕。」

「關於化妝品，我什麼都不想知道了。」[20]

從欣喜掏出滿袋的貨物來滿足沙沙到對化妝品的話題感到索然無味，我們明顯感到劇中人對商品消費社會的無力感。如果說沙沙生活的虛無導因於空空的性無能，在劇情的發展中，我們發現空空的性無能背後存在著更大的社會結構因素。婚姻中止了愛情，把原始情慾驅動的生命力展現中止了，親密關係的追求變成經濟生活的算計。美好婚姻的表象，如同臉上的塗脂抹粉，遮蔽了空洞的面容，卻無法眞正填滿空掉的生活，再多的物質消費也無法填滿，資本主義異化人性的作用，事實上讓人陷入愈消費、愈空虛，於是再消費、再空虛的惡性循環裡。兩人試圖談論婚姻與生活美好的關係，卻讓沙沙感到更加空虛：

「我們結婚很久了。」

「才兩個月零……」

「我不會計算時間，反正你迴避。」

「迴避……」

「瞧，你全明白。」

「生活，應該是一個從容不迫的體驗過程，應該在舒緩的節奏中充分享受它的樂趣。還記得我們第一次散步嗎……」

「你又從散步開始！不，從擁抱開始，那時候你擁抱了我，猛得像頭狗熊，我像一隻可憐的羊羔，感到十分自卑，我害怕你又期待你。狗熊怎麼不見了？不見了！」[21]

由對話可見，空空的性無能不是一開始便發生的，而是進入婚姻後的結果。沙沙的空虛似乎召喚著一種原始野性的慾望，而不是被文明社會透過浪漫儀式設計

[20] 摘錄自錄像資料。

[21] 摘錄自錄像資料。

臺灣大學學術期刊資料庫

馴服人欲而成的「愛情」。接下來情慾的命題被點明，沙沙懷念起空空狗熊一般的野性，求之不得而陷入恍惚，空空以理性的訓斥告知情慾會摧毀他們的婚姻生活，他甚至透過催眠的儀式，讓沙沙進入他設計的「愛情」儀式，然而就在他試圖引導沙沙下，方才屋外的噪音此刻明朗了起來，原來是貓頭鷹來了，貓頭鷹的叫聲打亂了空空安排的儀式，卻也意外給兩人帶來了高潮的滿足。

「說愛我，愛空空。」

「我愛，愛你……」

這時一聲怪叫，黑暗中出現一隻貓頭鷹，在床畔如夢如歌般地舞。沙沙看清了。

「這是什麼東西，嚇死我了！快走開快走開。你使我分心使我分心分心分心……啊，一隻貓頭鷹，一隻很好看的貓頭鷹……它舞得眞好，眞舒服，眞動人……它使我安寧，使我平靜，使我脫離顚狂……」

「說愛我你愛的是我。」

空空的暗示給她帶來抽搐般的陣痛。

「愛你……它美麗高貴，引我去另一個地方，我多麼需要它……」

沙沙離開床，與貓頭鷹同舞，如癡如醉。

空空爬上床，陶醉在幸福之中。

「她去了，跟我一道去快樂之鄉。哦，寶貝，我可以安穩地睡了。」

空空熄燈。[22]

在舞台展現上，張獻採用了先鋒戲劇裡常運用的儀式化表演，透過風格化的肢體，唱誦一般的節奏以及迷幻的聲光運用，創造了這個半夢半醒的瞬間，打破現實與夢境的疆界，融合焦慮與期望的辯證。貓頭鷹亦虛亦實，跨越鄉村與城市的邊界，登上舞台和沙沙共舞，一支舞仿佛一場酣暢淋漓的性愛，給了沙沙以及空空最大的滿足。然而，隨著夢醒，貓頭鷹消失了，那種足以毀滅存在意義的空虛焦慮感，旋即籠罩整個舞台。就在沙沙再度陷入存在主義式的虛無囈語時，表妹再度上場，這次森林的危機終於被闡明：森林裡成天聽見貓頭鷹的叫聲，可是當男人們拿著獵槍進入森林尋找的時候，卻一隻貓頭鷹都沒看見。貓頭鷹的謎與沙沙的情慾追尋在這個祕密揭露的頓悟（anagnorisis）片刻馬上產生關聯。森林往往象徵著蘊藏著被壓抑性能量的潛意識所在，那些謎一般的貓頭鷹或許象徵的就

22　摘錄自錄像資料。

臺灣大學學術期刊資料庫

是我們存在本能的原始性驅力。表妹像是帶來神諭的希臘悲劇信差，貓頭鷹的寓言訴說的其實是沙沙與空空的命運。「貓頭鷹快絕種了」潛台詞說的似乎是沙沙與空空雖生猶死的生活。「貓頭鷹」的象徵叩問的是人生存的本質問題。我們該如何了解「貓頭鷹」的象徵作用，在劇本裡要打開的生存問題呢？而情慾與現代生活在這裡發生什麼樣的辯證關係呢？

在與首演導演谷亦安的對談中，我發現《屋裡的貓頭鷹》可以算是中國最早嘗試環境劇場形式的演出之一。演出在安福路上，而當時上海的安福路正在歷經翻天覆地的都市更新計畫，安福路上在租界時期留下的歷史洋樓拆遷成了迫切問題。根據谷亦安所說，《屋裡的貓頭鷹》劇中沙沙所居的公寓危機，其實指涉的便是現實上海城市景觀變遷的危機，他們當時刻意把演出的場地延伸到排演聽外面，在觀眾進場前，便在屋外的花園跟道路發放貓頭鷹面具，讓觀眾成爲這座即將廢墟化的都市裡的貓頭鷹，以之呼應劇中那些逃到城市裡的瀕臨絕種的鄉下貓頭鷹。[23]這個脈絡訊息可以幫助我們理解，張獻的《屋裡的貓頭鷹》其實是對改革開放以後再度出現的「上海現代性」的藝術性表達。如果上世紀的「上海現代性」因爲國際資本的作用，創造出了最早的大都會摩登文化，此刻的「上海現代性」似乎是一種被壓抑的回返，在漫長的社會主義革命後，初露的曙光。不過張獻把當時上海的都市發展變成舞台上的一座精神廢墟，似乎在提醒我們，不能天真地去擁抱資本帶來的「解放」可能，透過貓頭鷹的象徵意義，他似乎更進一步批判這波「上海現代性」可能帶來的精神摧毀。換言之，張獻沒有簡單擁抱「上海摩登」在歷史上的再度出現，他的「海派」戲劇接續的其實是海派文化在歷史形成當中的「未解矛盾」（unresolved contradiction），這矛盾簡略上可以沿著傳統／摩登、鄉村／都市、個人解放／集體救國……等等二元對立概念來理解，說明的是上海的雙面性。上海作爲一座在一九一〇年代以來因爲西方租界以及國際貿易才興起的全球都市，在中國進入現代性（modernity）的歷史進程裡扮演著至關重要的文化想像（cultural imagination）角色。作爲一個實體地理空間，上海是摩登生活的起始地，各種標誌現代性的都會物質文明，舉凡汽車、電車、電影院、現代劇院、報館、舞廳、跑馬場、摩天大樓、百貨公司……等等，都是從上海開始然後向內陸蔓延；而做爲一個文化比喻（cultural trope），上海在整個中

[23] 這些訊息得自筆者於2016年5月15日與谷亦安的面對面談話。從話劇中心提供的演出錄像資料亦能看出環境劇場的環節。

臺灣大學學術期刊資料庫

國現代性進程裡，又被附加雙重價值投射，其「魔都」別稱說明了一切：首先，上海是先進的，與西方代表的現代文明接軌的前沿地區，其豐沛的物質文化激發了中國文人的「現代意識」，在現代都市文明的具體背景下，「海派」文藝興起，唱頌著現代愛情的偉大、都市生活的刺激以及現代人的空虛寂寞；而在華麗的背面，則是「左翼」文人所批判唾棄的摧毀性資本主義消費文化，上海的五光十色是魔鬼所在，聲色犬馬的生活是奠基在剝削以及壓迫底層勞動大眾之上。

從《屋裡的貓頭鷹》二元對立使用的象徵系統來看，沙沙似乎是上一波上海摩登女郎的還魂，她不滿傳統婚姻，在商品消費社會裡，追求情慾自主。如同新感覺派小說常出現的「摩登女郎」一樣，她似乎是藝術家對現代都市景觀慾望的載體，與那些同樣吸引人的商品跟櫥窗一樣，召喚著男性藝術家孤獨生活下蠢動的性欲。[24]但是如果把貓頭鷹的象徵作用考慮進去，沙沙的意義似乎沒有那麼簡單。從表面看沙沙似乎延續了摩登女郎的現代特質，但是從戲劇張力結構來看，沙沙的性空虛又是用來批判現代都市文化對人精神的摧毀。沙沙看似「摩登」的形象牽引出來的張力其實是「上海摩登」文化學背後隱含的上海雙重特質。

李歐梵的《上海摩登》一書開啓了上海現代性裡城市物質文化與現代派文學關聯研究的風潮。李歐梵明白道出成書的前因後果：在一九八〇改革開放的新氣象下，此書嘗試鬆動中共把上海看成「中產階級墮落」（bourgeois decadence）的意識形態，以矛盾《子夜》的開頭爲例，指出被官方定調爲「左派」的矛盾，其書寫實際上透露著一種對西方現代性矛盾的情感。藉此，他開展了「上海摩登」文化的研究，重新評估「海派文學」的價值與意義。[25]在社會文化史的領域，葉文心從視覺文化的文獻以及社會史料當中拼湊出了上海開埠到一九四九之間，一個重商的資產階級文化如何形成。[26]她雖然花了一章的篇幅去談石庫門裡中底層都市移民的日常文化，其主軸仍然是對上海資本主義現代性的描寫以及彰顯。盧漢超的《霓虹燈外》則從各路文獻裡拼湊出一幅老上海底層都市移民的民族誌，研究這些從周邊鄉村地區流進上海石庫門里弄的平民百姓如何轉化自身成

24 關於摩登女郎形象在新感覺派小說中的意義請見Leo Lee, *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945* (Cambridge and London: Harvard University Press, 2001), pp. 262-267.

25 Leo Lee, pp. 4-5.

26 請見Yeh Wen-hsin, *Shanghai Splendor: A Cultural History,1943-1949* (Los Angeles: University of California Press, 2005).

臺灣大學學術期刊資料庫

爲都市的市民階層，在持續不斷的政治波動中，他們的日常生活實踐如何得以延續。[27]

葉文心跟盧漢超的文化社會史研究讓我們看見「上海現代性」華麗與陰暗的雙面一體（Janus-faced）。而這同時並存的兩種歷史面貌，則是諸種力量交織角力的結果。回到文化藝術的研究，上海的雙重歷史面貌也提醒了我們在使用「海派」文化一詞的時候應當更加小心。「海派」文化作爲一個範疇，該如何界定？是指涉所有在上海地區出現的文藝？還是只該指涉作爲「京派」小說對立面的現代主義或是新感覺派？早期的鴛鴦蝴蝶派算不算呢？[28]而這樣一個標籤放到戲劇上面要顯得更加複雜。小說文體曾經發生的「京派」以及「海派」之爭，在歷史上從未發生在戲劇上面，但是我們如果細細回想上世紀上半的上海戲劇文化變遷，不難發現類似的爭論以及矛盾也發生在戲劇藝術的領域。由於新式演劇在二十世紀上半起源發展於上海，在上海以外的地區沒有形成可供戲劇史家分析研究的風潮，現存關於中國現代戲劇的研究幾乎就是上海現代戲劇史。即便如此，過去戲劇史的書寫也受到意識形態的影響，聚焦在五四以來的啓蒙傳統，下接一九三〇年代以降的左翼民族反戰劇，近來才開始有對戲劇史重新評估或是補遺的研究。比方說趙建新挑戰正統戲劇史的書寫，提出了「非主流戲劇」的概念去談五四問題劇、三〇年代左翼抗戰劇之外的現代派以及商業劇場，他的研究補遺了二十世紀上半上海戲劇的面貌，[29]而葛飛考察一九二〇至一九三〇年代主要上海劇社的活動，從劇社的形成、分裂結合與變遷，他的研究顯露了標籤式認識戲劇史的侷限。從他的研究，我們發現劇團的戲劇展演活動受到了文化歷史力量的牽引，它們所展現的面貌無法被簡單劃分爲現代派或是左翼，而先鋒與商業之間的界線也經常互相滲透。[30]換言之，「海派」一詞，從先前的上海文化及戲劇研

27 請見Lu Hanchao, *Beyond the Neon Lights: Everyday Shanghai in the Early Twentieth Century* (Los Angeles: University of California Press, 2004).

28 吳福輝的《都市漩流中的海派藝術》出版於1990年代早期，有替海派文學翻案的時代意義，他把海派的定義限定在現代都市文學裡頭，其實延續了京海派之爭的分野格局。請見吳福輝：《都市漩流中的海派藝術》（長沙：湖南文藝出版社，1995年），頁3-18。李洪華的書在十多年後寫成，受到陳思和的影響，把現代派跟左派之間的糾葛囊括到其研究中，請見李洪華：《上海文化和現代派文學》（臺北：威秀資訊出版社，2008年），頁1-11。

29 趙建新：《中國現代非主流戲劇》，頁1-13。

30 葛飛：《戲劇，革命與都市漩渦》（北京：北京大學出版社，2008年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

究來看，其實指涉的遠比「摩登」一詞要來的更多元、更複雜，對應到在歷史進程裡出現的「上海現代性」，「海派」文學藝術的形式直接呼應的是「上海現代性」形成過程中不可解的社會、政治與經濟矛盾，是試圖闡述這個生存矛盾的藝術表達方法。

如果說李歐梵提出的「上海摩登」是在中國官方左翼文化控制多年後，一種被壓抑的回返，其研究當中所彰顯的都市物質文明，以及在都會文明中發展出來的「新感覺派」美學形式，對張獻來說不能被浪漫化爲新一波「上海現代性」所追求的目標。張獻的「海派」戲劇接續的是海派文化在歷史形成當中的「未解矛盾」，這個生存的矛盾接合的是一整代中國先鋒戲劇「人學」的重要主題。也就是說，在集體主義社會瓦解，紅色政治激情退潮後，個人從巨大的黨國控制中開始解脫出來，個人該如何尋求新的精神指導？而個人又該如何找到一個新的社會生活方式，才不會再回到集體政治淩駕一切的狀態裡？這些關於在後社會主義時期「如何做一個個人」的問題成了要迫切回答的問題。因此，跟北京的先鋒群體相同，張獻的《屋裡的貓頭鷹》也追問關於「愛情，物欲，等待，孤獨，死亡」[31]等等與個人主體性（individualistic subjectivity）有關的「人學」議題。在這裡，張獻關於沙沙女性情慾探索的主題也應該放在這個脈絡裡去思索。

沙沙的類「摩登女郎」形象其實是張獻干預當時正在上海生活出現的現代性危機的美學方法，其路徑如同馬庫斯在《情慾與文明》（*Eros and Civilization*）裡對現代理性文明的批判一樣，[32]空空象徵的是工商社會裡，因工具理性高度發展，性本能被壓抑而逐漸失去的原始創造性衝動。馬庫斯對無政府主義——原始主義（anarcho-primitivism）有一種憧憬，認爲原始的採集狩獵社會是一種人與人，人與自然和平相處，沒有等級剝削的太平世界，而後來的農耕文明開始組織人的勞動力，把人的原始天性壓抑，異化了人存在的自身目的。馬庫斯援引佛洛伊德的理論，認爲文明的發展終究要讓現實原則（the reality principle）壓倒享樂原則（the pleasure principle），把情慾禁錮起來。[33]

馬庫斯關於文明與情慾之間的辯證在《屋裡的貓頭鷹》以空空與康康的矛盾被戲劇化出來。空空象徵的是都市文明裡被去勢的男性本能，作爲沙沙秘密情人

31 陳吉德：《中國當代先鋒戲劇1979-2000》（北京：中國戲劇出版社，2003年），頁93。

32 Herbert Marcuse, *Eros and Civilization: A Historical Inquiry into Freud* (New York: Penguin Random House Publisher, 2015), pp. 78-105.

33 Herbert Marcuse, pp. 11-128.

臺灣大學學術期刊資料庫

的康康則是原始野性不折不扣的象徵。整個戲的後半在貓頭鷹之謎的懸念引導下繼續開展，沙沙與空空的婚姻危機在康康的出現後加劇了。作爲來自鄉村且血氣方剛的獵人，康康是神秘貓頭鷹的人格化，來到了沙沙的生活裡，以不可抗拒的雄性魅力要從空空的手裡奪走他的妻子。空空與康康對沙沙主體性控制權的爭奪很明顯是馬庫斯文明與情慾辯證關係中矛盾的戲劇化。兩人對沙沙的爭奪在康康知道空空性無能的秘密後便結束了。了解對手無法與之匹配後，康康失去了戰鬥的興致，也對擁有沙沙失去了欲望，索然無味地離去了。

這三角關係是所有愛情通俗劇裡慣有的橋段，也是推動情節的必然矛盾張力。在《屋裡的貓頭鷹》演出時，三角關係以非寫實的肢體戲劇方式表演出來，儀式般的節奏加上夢話般的對話，三角關係的演繹脫離了寫實的關係框架，變成抽象概念的身體化（physicalization of abstract concepts），這段三角關係的風格化美學處理說明的是張獻先鋒戲劇的「海派」特質，同樣的風格化演出在林兆華跟牟森的早期戲劇裡叩問的都是關於個人與國家命運如此巨大的存在議題，在張獻這裡，他挪用了鴛鴦蝴蝶派裡常見的三角愛情習題，把如此通俗的都市生活題材以實驗手法提煉，放進了「欲望」與「存在」的哲學性思辨。

當同時代的先鋒戲劇家還在探索市場經濟帶來的社會變革，如何幫助個人解放的時候。上海的張獻已經開始思考自由市場經濟體制裡的「自由」會不會是一種新的控制術？或許，這種靈魂的改造術，讓我們以爲透過自由地追逐欲望，便可滿足對親密關係的渴望，並自我實現？而實際上，市場機制透過消費控制著人們的欲望，操縱著人們的身體和需求，並以此塑造主體？在空空和康康的象徵性對話裡，世故、老成而沒有生命力的空空直白地對康康道出了此理：

> 等你老了就會懂得。生活中到處可見，它無疑是一種愛，可用的不是心靈，而是技術。人與人之間，人與物之間，到處是操縱，到處是愛。因爲知己知彼，心靈變成了技術。但是我不甘心！我打算使用麥角酸二乙胺幫助催眠，一定要喚醒她愛的本能，因爲有了本能的衝動才會有愛的恐懼和愛的苦惱，她才會聽從我的操縱。我必須征服這個女人，如果連她也征服不了，這輩子我誰也不能征服了。所以，請你無論如何答應我，今後不論在現實中還是夢境裡你都不再出現。[34]

空空懼怕康康身上那種接近自然狀態的生命力，那種沒有精密技術算計的野性吸

[34] 摘錄自錄像資料。

臺灣大學學術期刊資料庫

引才是讓市儈的空空害怕的地方，也是沙沙情慾覺醒過程裡最渴望的東西。在現代商品消費社會裡，愛情變成了一種操縱的技術，親密關係變成了市場營利原則精密安排的社會劇本。透過兩個男人的辯證關係，張獻更進一步揭露自由主義女性解放論述的侷限。

對於上世紀中國女性主義論述，以及「新女性」、「摩登女郎」文化形象的討論，很多後來的批判都指出：不論是啓蒙話語裡關於女性解放的論述，或是文學、電影裡塑造的新女性形象都是一種自由主義男性霸權對現代女性特質（modern femininity）話語權的控制。這些現代女性從傳統封建家庭的壓迫中出走，卻也走入了新式男性知識份子的懷抱。新女性形象的產生不過是用來服務中國現代性話語，是爲了成就新的民族國家主體（男性主體）想像而成立的。[35]

胡適的「易卜生主義」高舉娜拉的形象，開展女性解放風潮，到魯迅寫〈娜拉走後怎樣〉期間，從文學小說到流行文化，出現了多種正面以及負面的「摩登女性」形象，綜觀這些形象，不難理出一個脈絡：隨著女性解放的啓蒙論述開展，女性可以爲了自己的情慾追求，離開象徵壓迫的封建家庭，然而被解放的女性情慾一方面象徵進步的啓蒙思想，一方面同時被認爲是可怕而且該規範的。「墮落女性」話語的產生便是用來重新規範女性情慾的現代道德話語，而多種瑩瑩發光、供人消費的景觀性商品也變成了新的社會性道德昇華（sublimate）不羈情慾的方法。這種對「現代女性」（modern femininity）的矛盾態度成了上個世紀「上海現代性」裡重要的性別與國族文化議題，美國電影學者Miriam Hansen在她的經典論文裡精彩論述女明星的公衆形象如何承載這樣的矛盾。[36]

張獻在《屋裡的貓頭鷹》對女性情慾的探索又把我們帶回這一連串重要的討論。從空空與康康的辯證看來，張獻對於沙沙情慾的辯證探索，必須回到兩個象徵性男性角色的戲劇張力去了解。如果沙沙情慾的問題關乎的是她終極快樂幸福的關鍵，那兩個男角分別象徵的「去勢的現代文明」跟「原始自然的生命力」之間展開的戲劇矛盾，存在著解決她情慾問題的行動線索。由整齣戲的核心矛盾來看，沙沙的女性情慾問題其實指涉的不單是「現代女性」的問題，而是「現代

35 關於這種解構式的閱讀以周蕾的研究最有代表性。請見Rey Chou, *Woman and Chinese Modernity: The Politics of Reading between East and West* (Minnesota and London: University of Minnesota Press, 1991), pp. 84-121.

36 Miriam Hansen, "Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism," *Film Quarterly* 54.1 (2000): 10-22.

臺灣大學學術期刊資料庫

性」出現以後，對人生存本能扼殺的存在性問題。張獻創造了一個末世景象的上海老公寓，一個面臨拆遷與不拆遷之間的鬼魅住所，他對「上海摩登」都市生活沒有本雅明式（Walter Benjamin）的眷戀，簡單擁抱都市漫遊主體，在穿梭咖啡館、餐廳、遊樂場、購物商場，或是電影院時，通過感官的碎片，尋找得以寄存生命終極意義的靈光片刻。張獻對於都市物質文明的看法偏向馬克思的「異化」（alienation）理論，認爲都市物質文明讓人遠離了自身存在的目的。他對上海的老洋房沒有歷史的戀物情結，相反的，他更在乎住在這些空間裡頭的人。[37]換言之，沙沙逐漸乾枯的情慾說明的是一種人在「現代性」裡遠離自身本體的結果。只有在解決本體存在問題之後，我們才能進一步去談情慾能動性（agency）的問題。

這說明了張獻安排的三角情慾自主權爭奪戰，爲何最後沒有勝負。在此劇中，空空與康康的對抗最終沒有勝利者，兩人相繼離開沙沙，把她拋到一個絕望孤獨的狀態裡。這樣的劇情發展安排，其實是八、九〇年代中國先鋒戲劇常出現的荒謬戲劇式的無目的開放性結局。歐洲二戰後的荒謬戲劇美學影響了整波改革開放之初的中國先鋒戲劇。荒謬戲劇基本上呈現了一個徬徨的西方現代主體。西方現代主體從神的統治下解放後，試圖透過理性啓蒙建立一個在人間的伊甸園卻慘遭失敗，面對這樣的挫敗，一個不願意再返回前現代的單子化主體（monadic subject）該如何尋找與至高無上的大他者（big Other）連接的方法？當理性溝通失敗後，人類訴諸戰爭解決人我矛盾，卻帶來文明的毀滅。如此，又該如何找到與他人建立社會生活的方法？歐洲二戰後的存在主義以及荒謬戲劇基本上可以看成是對上述議題探索的文化嘗試。[38]在文化大革命之後的中國，人們應該也是感受到了同樣的被棄置於廢墟的虛無感，當從前信仰的政治絕對眞理不再可信，當集體的政治控制生活不再可欲的時候，人們該如何思考單獨個體生存的意義？而個人與群體又該如何發生關係？個人對崇高的精神生活又該如何重新追尋？

對西方荒謬戲劇的歡迎，可以從這樣的歷史文化心裡需求來考慮。在挪用荒

37 筆者與張獻在2015年3月29於上海的咖啡館訪談，在訪談中張獻談及小時候的成長經驗與上海老洋房的一段歷史。從他的描述裡，我們可以看出來他對老洋房沒有懷舊情結，個人的生命歷史反而讓他去反思上海老洋房作爲一個租界時期符號，在整個中國現代性進程裡如何反映出政權更迭的荒謬性。這種物是人非的感覺，也進一步讓他去思索「家」這個概念與「居所」之間值得玩味的存在歸屬問題。

38 請見Martin Esslin, *The Theatre of the Absurd* (New York: Vintage Books, 2004).

臺灣大學學術期刊資料庫

謬戲劇的過程中，中國的先鋒戲劇說出了自己面對社會未來發展樣貌的焦慮。最典型的便是高行健的《車站》，裡面類似《等待果陀》的無意義等候狀態，被劇作家用來表述面對社會變革所帶來的不確定性。同樣的，作爲時代文化的一環，《屋裡的貓頭鷹》最後把我們帶到了類似的末世虛無狀態，在空空和康康接連離開之後，沙沙彷彿被拋棄於虛無主義的廢墟狀態。然而與《車站》不同，沙沙的個人主義存在悲劇並沒有停在一種進退維谷的煉獄狀態，在恐慌焦慮之際，突然貓頭鷹來訪了！沙沙從抗拒害怕到慢慢接受，張獻在劇末開出一條出路。就在沙沙面臨無路可出之時，我們聽見樓梯腳步聲響起，一個人……兩個人……三個人……無數人的腳步走上來。敲門聲不斷，然後開門聲咿呀。黑屋子裡出現越來越多的左鄰右舍，他們挾禮帶物，問寒問暖，談天說地，送往迎來，一片嘈雜，雜沓的人瞬間將舞台變成上海熱火朝天的市井生活。沙沙此時手還捂耳朵，站立在床上，突然之間，她發出一聲尖嘯，那些場上的人群霎時消失。沙沙說：

> 都是人都是人，他們從什麼地方冒出來的？他們的戲開始了嗎？沒有一點聲音，分不清白天和黑夜，只聽到自己心臟在跳動，生命無聲無息地流逝，就像陰溝裡的污水。孩子呢？孩子好像已經死了，或者，從生到死，不過是個短短的瞬間。[39]

她說話的語氣帶著恐怖的回音。沙沙的親密愛人離去以後，她似乎不想回到人群的世界裡，但是群眾市聲鼎沸地朝著她洶湧而至，讓她無法招架。個人與群眾的界限無法安守，人畢竟是群居的動物，在這種狀況下，自我與他人的倫理學問題要如何繼續？如何可能？沙沙試圖驅趕回音，但是卻驅不走回音，越喊回音越大，驚悚中她像貓頭鷹一樣叫了一聲，實在的一聲，不帶一點回音。她接著又叫了一聲。最後，她的叫聲喚來了貓頭鷹，一共三隻，最後一隻是空空。所有男人都變成了貓頭鷹，他們翩翩起舞。舞台的氛圍至此急轉直下，從緊張不安變成開闊了然，沙沙在貓頭鷹群裡跟諸眾翩然起舞，說了她最後的獨白：

> 我知道我沒法趕走你們，命裡註定我們要相見，這是無法選擇的，我們將一直生活到永遠嗎？可惜我經歷的還少，不然會有更多的依靠。你們能待我像朋友一樣嗎？我已經把你們當作朋友，我後悔沒有結交更多的朋友。當然你們不會跟我談論什麼或是爭論什麼，我也不指望這個，我只想和你們在一起，得到安寧和超脫。啊，我懂了，我找到了我的路，我要跟著你

[39] 摘錄自錄像資料。

臺灣大學學術期刊資料庫

們飛，離開這個黑屋子，去匯合無數的同伴。成千上萬的貓頭鷹離開黑屋子，高高飛上天空。自由自在地歌唱，那該是一個多麼盛大的節日。[40]

說畢，舞台上四隻貓頭鷹振翅飛翔，他們整齊的動作在最美的一瞬間凝固。在戲劇的最後，我們看到了一種共同體的可能。沙沙放棄了自我的主體，將肉身轉變爲貓頭鷹，把對他人的恐懼與害怕變成信任與依靠，把對他人的索求與爭論變成安寧與超脫。最後人都變成了貓頭鷹，個體意識完全消解，自我與他人，人與自然，語言與身體，陰與陽的二元對立都被打破，道成肉身抑或肉成道身，化成一股生命之力，往超越的生存狀態飛翔而去。張獻對於整個現代性發展以來，主體能動性的問題有一種無政府主義式的回應，要徹底解決主體能動性的問題，唯有消解主體，不試圖透過任何內外在的權力機制控制管理主體，才能找回生存本體內在的驅動力，以此爲生存之本，呼應自然之道而活。在谷亦安導演的首演版本最後安排了一場類似原始部落宗教儀式的結局：「戲鄰近結束的時候，紅綢高高拋起，像一群展翅翱翔的貓頭鷹。沙沙鑽入鷹群，加入舞陣。然後，四個劇中人將紅綢覆蓋在匍匐在地的沙沙身上。清光下萬籟俱寂，宛如一個埋葬生命和情慾的祭壇。」[41]這種共同體的類宗教精神儀式在歐洲的先鋒戲劇裡並非不常見。克里斯多福．印斯（Christopher Inns）告訴我們：

嘉年華會元素定義先鋒戲劇的特質，特別就下列幾點而言：先鋒戲劇重視創作過程更勝於古典美學重視作品最後的成果；打破演員與觀眾，舞台與生活現實的界線，藉此來創造一個平等的共同體（至少就理論上來說）。[42]

由此看來，張獻在《屋裡的貓頭鷹》對女性情慾的探討並非如同上世紀的啓蒙男性文人，挪用新女性話語來建立一個啓蒙現代主體；他也非如同時下流行的性別理論學者，以顛覆父權建立女性主體爲政治目的。他批判商品消費社會把人的生存異化，並試圖透過情慾的探索，尋找人與自身、人與他人重新連結，創造共同體的可能性。如同其狂歡節儀式般的結尾，看似解放又悲觀，貌似圓滿又孤獨，《屋裡的貓頭鷹》或許沒有解決「上海現代性」文化生成的矛盾，而以這個開放性的儀式結尾把這樣的矛盾呈現在舞台上了？這齣戲取徑人的情慾解放問題，最

40 摘錄自錄像資料。

41 劉永來、張盈：《獨立戲劇，上海1985-2007》（上海：上海科學技術文獻出版社，2008年），頁25。

42 Christopher Inns, *Avant-Garde Theatre, 1892-1992*, p. 7.

臺灣大學學術期刊資料庫

後走向了類似亞陶「殘酷戲劇」，以摧毀的手段，置之死地而後生，想像新的精神烏托邦來臨，[43]貓頭鷹從「摩登」的主題出發，最後朝向了「激進」美學。同樣「摩登」與「激進」的矛盾也發生在其第二齣實驗戲劇——《時裝街》。

三、衣服是人精神的寓所？

《時裝街》延續著象徵主義的風格，腳色不是具體的擁有心裡深度的個人。一開始，觀眾看見一個空空的舞台上面立著幾根木頭柱子，其中的幾根頂端綁了燈泡。在這幅破敗的末世景觀中，兩個男人上場了，他們像是從烏何有之鄉闖入此地，沒有過去沒有未來，在一個時空被眞空化的地方相遇了。

延續著情慾與文明的辯證，一開始我們便看見一場兩個男人的情慾高潮好戲。兩個男人從百無聊賴的家庭生活儀式逃跑出來，在一個家庭社會生活常規的域外之地，突然有了一種想要赤身裸體的欲望。接下來，我們看見一個類似同性情慾的脫衣儀式高潮好戲：

商　人：男人每天躺在他們的家裡，一年又一年，似乎有點……

藝　人：對對對，有點兒太那個了……

商　人：太那個了！太那個了！（兩人心領神會，很是透氣）我說，我們能在一起說話，說不定還能在一起做些什麼……

藝　人：是的是的，做上一件事，有關這麼熱的天……

商　人：這麼熱的天，這麼多餘的衣服……我有一個衝動……

藝　人：我也是，我們，我們……

商人／藝人：脫掉衣服！

（兩人脫去衣服，快活喘息，呻吟，沉浸在不同尋常的享樂之中。）

商　人：好舒服啊！就好像……換了人間。

藝　人：總有一些煩悶的夜晚，男人們走出他們的家門。

商　人：本來，我們可以在屋裡幹，那味道可就不一樣啦。

藝　人：總有一些神秘的夜晚，男人們走出他們的家門。

商　人：我們終於幹了一傢伙！夥計，你算得上是塊料子！

[43] 請見Antonin Artaud, *The Theatre and Its Double* (New York: Grove Press, 1958), pp.84-122.

臺灣大學學術期刊資料庫

藝　人：你也算得上是一塊料子。[44]

我們該如何閱讀這個貌似同性情慾（homoerotic）的開頭呢？如同沙沙的情慾描寫，在張獻的戲裡，情慾向來就不是單純關乎情慾，情慾爆發的片刻往往是用來鋪墊，讓我們去思考後面關於生存的問題。沙沙的情慾問題導向的是關於文明與生命本質的問題。同樣的，這邊兩個男人的情慾也是要導向後面的主題──穿衣哲學與自我技術（technology of self）的問題。[45]我們在這裡看見的快感是一種主體溢出常態，開始脫離象徵符號控制的逾越的爽感（jouissance）。[46]如果衣飾是一種定義我們身份主體的符號系統，在這裡我們看見兩個逃脫家庭制度的男人，直面其赤身裸體的欲望，在脫離符號定義的過程中，盡情享受快感。

如果「身體」是一個讓社會符號和儀式作用其上的材料，我們的「主體性」便是在身體的物質介面與律法的要求，社會儀式的反復操作互動下形成的。[47]這裡的身體快感可以被看成是兩人試圖溢出符號控制，以自我的道德原則來「照顧」（用傅柯的話來說）自我身體，[48]嘗試展現主體能動性（agency）。然而快感畢竟是短暫的，從拉岡「爽感」（jouissance）的概念來說，甚至最後會啓動「死亡原則」，導向悲劇性的結果，[49]所謂的絕對自由之身如何可能？《時裝街》一開始便又把帶有情慾特質的爽快跟「自由」的議題聯繫了起來。如果把此劇放回到上海市場經濟初始發展的歷史脈絡考量，我們不難了解《時裝街》亦是對當時湧現的自由主義現代性批判：時尚借由市場的力量給當時的上海大眾一種錯覺，以爲時尚便是裝點自我的自由，讓大家從社會主義時期的無個性集體衣著解放出來。就在大家還沉醉在時尚生活飄飄欲仙的快適之時，張獻的《時裝街》像是一帖醒腦藥劑，醍醐灌頂把觀眾從消費主義帶來的虛假歡快感澆醒。

兩男的赤裸歡快時光很快要結束。在互相讚美彼此是塊好料子之後，兩人便

44 引用自張獻親自寄給我的電子劇本。

45 這邊我借用傅柯的概念，把主體的討論從認知的層面帶到行動的層面。請見Michel Foucault, *Technologies of the Self: A Seminar with Michel Foucault,* eds. L. H. Martin, H. Gutman and P. H. Hutton (Amherst: University of Massachusetts Press, 1988), pp. 16-49.

46 這邊借用拉岡精神分析的概念來說明主體溢出象徵系統時的狂喜狀態。請見Jacque Lacan, *The Seminar of Jacque*: *The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*, ed. Jacques Alain-Miller, trans. Dennis Porter (London and New York: W.W. Norton and Company, 1997), pp. 167-231.

47 關於身體儀式與主體性形成有很多相關的理論，可以閱讀跟表演性（performativity）有關的理論。

48 請見Michel Foucault, pp. 16-49.

49 請見Jacque Lacan, p. 194.

臺灣大學學術期刊資料庫

要從單純的「好料子」變身爲藝人跟商人的社會角色。這裡我們看見社會角色如何透過「表演」形成的過程。他們穿上衣服，然後在前面佈置上繩索，掛上衣服，開始對經過的大買家銷售自己的衣服。

大買家是一群衣著光鮮亮麗的年輕時尚男女，他們看似活潑有生氣，實際上是一群沒有個性的烏合之衆。他們生氣盎然地跳著青春的舞步，恣意展現生命力，實際上他們也是一群人云亦云的從衆者，舞步形式看似比集體時代活潑生動許多，然而其整齊劃一之統整與集體時代並無二致。大買家以群衆歌隊的形式出現，他們每個人的衣著都標新立異，看似個性十足，但在舞台上的群舞，與場上人物的互動都讓人覺得他們不過是一群沒有主見，沒有獨立思考，容易被意見操縱左右的集體大衆。商人的花言巧語可以讓他們改變想法，而藝人的高調情操也可以虜獲他們的心。他們隨波逐流，在似眞似假的各種意見裡飄來蕩去。

如同空空與康康的辯證關係，商人與藝人在這裡的矛盾也指涉了兩種辯證的態度：商人象徵的是實用主義的美學，以牟利爲最高指導原則，美不美無所謂，重要是能賣；而藝人象徵的是一種美學源自生存本能的態度，美不是待價而沽的，美是用來成就自我，用來實現自我存在意義的技術方法。

終究無知的烏合之衆難免落得被商人坑蒙拐騙，而把藝人的生存空間也限縮了。然而商人終究也逃不開他自己設下的市場邏輯，要不停創造消費，買賣才能持續，而爲了讓大買主持續購買，他必須不停更新衣服的樣式，持續以新鮮刺激的花樣來養出大賣主的消費欲望。不停地喜新厭舊終究要讓大買主欲望疲乏，落入反復消費迴圈當中無止境的徒勞。藝人看穿了他的藝術創意如何被市場機制利用，乾脆脫掉衣服，身無長物，以原來面目示人。欲望疲乏的大買主見此景，也升起效仿之心。

藝人的脫衣行爲帶我們回到戲劇一開始的時候，身體的赤裸性讓時尚的市場控制技術難以執行，讓大買家們紛紛意識到時尚消費的徒勞本質。這對商人的時尚事業有害，因此他拼了命也要遏制藝人以赤身裸體來揭露時尚產業的陰謀。

戲就在兩人的反復爭鬥下開展，直到最後我們看見商人把藝人給重傷了，並且把他掛在繩索上示衆，藝人被高高掛起的身體血淋淋滴下血來，供人觀賞，而大買家變成了一群綿羊走進了商人的圈套，失去了自我的靈魂，任人控制，在舞台上無意義的魚貫出場，有趣的是三隻老山羊的出現令人值得玩味。

（黑暗中，燈光照見三隻紅色老山羊列隊上場，它們抖抖索索穿過繩圈，圈內綿羊紛紛觀望。）

臺灣大學學術期刊資料庫

商　人：三隻老山羊。

老山羊：我們看上去眞那麼像山羊？

商　人：你們是……

老山羊：我們是身體藝人。我們老了，皮膚打皺起褶，一天天往下墜。身體藝人的皮膚曾滋潤，富於彈性。

藝　人：你們從哪裡來？

老山羊：時裝街。（眾綿羊一陣亂叫）很久很久以前，時裝街人人都是身體藝人，男女老少都不穿衣服，直到今天。我們的皮膚，日曬雨淋，變成這樣，撕也撕不下囉……晚安。

（老山羊離去。寂靜。）[50]

三隻老山羊的出現映襯出了甘願被時尚控制而成爲綿羊的大買主們的悲哀。老山羊雖然老，卻是有生命力的，他們身上的皮是時間在他們身上留下來的自然痕跡，雖然不美，卻富有生命力，與自然的成住壞空融爲一體。而他們這種自然且自由的生命狀態來自於他們都是赤身裸體的身體藝人，不願被時尚控制，就這樣以天地爲衣，過了一生。他們沒有時尚的雕飾，卻是自由來去的，因此他們可以自由走過繩圈，安靜地離開。留下了痛苦的藝人還有走不開的綿羊群。

藝　人：我……眞想哭……

商　人：哭有什麼用處？

藝　人：哭與不哭，對你們沒什麼，對我不一樣。

（圈內綿羊紛紛避讓，把藝人留在中間，準備讓他大哭一場。憋了老半天不見聲響。終於他弄出一種強抑的低泣。隨後是音樂般的嗚咽，久久延續……雨淅淅瀝瀝落下，越來越大。）[51]

老山羊的出現讓藝人意識到他對藝術該有的堅持，而市場的機制就像是那個走不開的繩圈把他困在裡頭，痛苦的呻吟著，渴望離開繩圈，回到精神的伊甸園。更可怕的是圍在繩圈外面的綿羊群，他們已經失去了自我的意識，甘願成爲商人的綿羊，還守在繩圈外面，深怕藝人掙脫破壞了時尚街的運作法則。

在這裡，張獻對市場機制與人主體性的態度展現出了本文試圖論述的關於「上海現代性」裡摩登與激進無能休止的辯證關係。市場消費帶來的是表面的自

50 引用自張獻親自寄給我的電子劇本。

51 同前註。

臺灣大學學術期刊資料庫

由與多元，是不是可能是一種控制？一種新的牧羊人與羊群的關係？掌控資本的人以牧羊人的姿態，讓消費大眾心甘情願披上羊皮，隱蔽自我本來的身體，還甘之如飴，而身上的羊皮也是交換來的虛榮，隨時又要被牧羊人剝削掠奪而去。赤身裸體的身體藝人是理想的追尋自我之道。身體的赤裸不是理想化一個不受符號書寫控制的本來身體，而是要讓身體維持在一個隨時成爲「材料」的零度狀態，而人的主體性追尋便是在這個材料上，尋著自然生命本能裡迸發出來的驅動力，在身體上展現技藝。美學就是這種對自我技藝的追尋，一種生命完成之道。

從《屋裡的貓頭鷹》到《時裝街》張獻拿了兩個「上海摩登」的主要命題——情慾以及時尚來探索。當現代主義學者在情慾以及時尚裡流連忘返，試圖從上海那些炫人耳目的霓虹燈，眼花繚亂的紅男綠女，錦繡如雲的時尚衣著裡，尋找一些永恆的可能，精神的歸屬之時，張獻被「上海摩登」所吸引，卻在辯證的拉扯中，摸索著走入「上海先鋒」，嘗試航向激進美學的彼岸，在貓頭鷹象徵的新共同體儀式裡，在藝人象徵的祭獻儀式當中，我們看見了早期歐洲先鋒戲劇對「現代性」矛盾愛憎的類似情節。張獻對歐洲先鋒戲劇美學的方法在上海戲劇學院就讀的時候是熟稔的，但是那不是單純的借鑑，而是張獻在當時上海生存的境況裡，用其自身融會的美學方法，去摸索當時正在歷史地表上浮現的「上海現代性」並進行戲劇性表述。因此，把他的早期戲劇置放到當時「上海現代性」透過新一波資本主義全球化的發展，再度湧現的歷史脈絡考察，不難發現其美學手法的「在地性」意義：那是一種對「上海現代性」回返的薩滿式預言，如同貓頭鷹帶來的神諭一樣，或是被獻上市場祭壇藝人所流的血，張獻最早的兩個先鋒戲劇，以激進的美學震撼，試圖讓觀眾去感受「現代性的魅惑」[52]帶來的存在不安感，召喚出「上海摩登」的雙面性，然後尋找在現代社會生存的安身立命之道。[53]

然而上海的繁華並不會停止，只會更加劇發展。時序來到九〇年代中，上海

[52] 這裡我指涉的是史書美對上海現代文學研究的總結，她以「現代性的魅惑」（the lure of the modern）來總結上一波上海現代性發展當中，知識分子與文人在西方資本主義文明浪潮席捲下，面臨的文化主體困境。請見Shu-Mei Shih, *The Lure of the Modern: Writing Modernism in Semicolonial China,1917-1937* (Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2001), pp. 49-72.

[53] 感謝第二位匿名審查人的洞見，在這裡接受意見批評，修改論述的語氣，打開張獻早期戲劇價值評斷的空間，讓其評價回到歷史脈絡的意義當中，而非置放在超越歷史的道德制高點上。

臺灣大學學術期刊資料庫

的資本積累已經非常驚人，在紅色時期消失的市民文化此時回返了，只是這一回市民文化有了更酷更炫的名詞——小資白領文化。在九〇年代的上海，戲劇市場化加劇，出現了一批市民戲劇，成爲後來小資白領都會男女劇大潮的前身。在這個時期張獻寫了兩齣市民戲劇，[54]這兩個市民戲劇可以說是張獻把戲劇市場化的嘗試，然而他的嘗試是要恢復一種他在上世紀三、四〇年代的上海觀察到的某種市民文化，跟被消費商品機制控制的小資白領文化是不一樣的。他在訪談裡跟我說了，「他就是要俗，俗到底」，這種俗是要把社會上的人，爲了生活赤裸裸展現人性的浮世繪展現出來。我反復玩味，或許他想呈現的是在權貴資本主義時代的上海，演出「帝力於我何干」的民間市井生活劇？

四、揭開被遮蔽的上海

張獻在九〇年代中做的市民戲劇分別是《樓上的瑪金》以及《美國來的妻子》。《樓上的瑪金》說的是一個上海浮華都會裡的小資男女故事。地點設置在一個公寓樓，一樓是一個裝潢俗氣豔麗的夜總會，二樓是一群小資男女合租來炒期貨的辦公室。有趣的是，張獻並沒有讓觀眾看見光鮮的一面，在舞台上呈現的是浮華市井背後的暗巷，七彩霓虹街背面破敗的街景。張獻給我們看見的是繁華上海表面背後的陰暗，他要揭露被遮蔽的上海。於是他設計的女主角不是我們在《良友》畫報裡看見的精緻如商品的十里洋場的摩登女郎。女主角卡門及其胞兄魏晉人如果在一九二、三〇年代的上海有原型的話，他們就是盧漢超書中從蘇北農村來到十里洋場謀生的底層滾地龍人群的後代。[55]在劇末兄妹兩人起了爭執，對於卡門對雨果動眞情是否爲明智之舉起了口角，兩個人物突然具象了起來，心酸酸說起成長背景。

---

54 張獻堅持用市民戲劇。在我的訪談當中，他認爲市民文化一詞在歷史上是有對抗意義的，對抗的是紅色中國國家壓倒社會生活的國家戲劇。上海在上世紀三、四〇年代出現的市民文化有一種自主性，是國家控制的政治生活之外，作爲社會人的市民獨自發展出來的生活文化。這種有機的市民文化跟被成熟資本市場消費機制編整的小資白領文化有社會政治意義上的不同。而他對市民戲劇裡潛在的有機社會性追求，最後進一步讓他遠離了美學化的戲劇，朝向追求一種他所定義的「社會戲劇」，他的自我論述觀點請見戲劇文摘的線上文章：張獻：〈社會戲劇〉，http：//blog.sina.com.cn/s/blog_59dc7a600100hxhb.html，2010年4月13日，讀取時間2017年5月18日。

55 Lu Hanchao, pp. 25-55.

臺灣大學學術期刊資料庫

> 卡　門：我知道的，卡門，這就是你的下場，一窩窮人，總要犧牲一兩個，卡門就是這個命，死無葬身之地……（含淚喊叫）可是我不後悔！決不後悔！當初魏家是什麼樣？現在是什麼樣？你們都看見的，街坊鄰居也都看見的！媽年輕輕守寡，拖了大大小小五個孩子，窮得撿垃圾，拉板車，每天小菜場撿菜皮回來燒粥……你還記得嗎？小時候，我們家裡沒有家具。在同學家看見一房間的家具，好稀奇啊，沙發上坐坐，鏡子裡照照，不肯回家，我奇怪爲什麼我們沒有家具，一件都沒有。一家六口擠在一間房裡，用磚砌了兩層，像豬一樣睡在一起，兄弟姐妹一天天長大，床都睡不下了還擠在一起……我心裡恨啊！我想我們爲什麼不搬家！爲什麼沒有樓梯上樓！爲什麼沒有人幫我們！爲什麼你們幾個哥哥什麼都不做……。[56]

劇情發展至此，卡門跟魏晉人從社會腳色變成了有具體生命史的「個人」，這種劇中人變成「個人」的戲劇過程，應該是張獻「市民戲劇」的價值所在。在商品化的小資白領劇裡，採用的是通俗劇的套路劇情，個人化腳色並不存在，腳色多半是符合劇情模式的類型人。但是在張獻的市民戲劇裡雖然我們都可以在腳色身上看見類型套路，這些人卻都有豐富的個人歷史，有著動人的血汗故事。其實《樓上的瑪金》四個主角的設計工整符合四種類型，而且兩兩呼應，形成一種完美設計的辯證關係：男歡女愛欲海浮沉的滄桑妓女，渴望愛情卻又精於算計的商場女人，在商場呼風喚雨指點江山卻內心極度空虛的鍍金都會男，以及掙扎於生存卻精神高超不願屈服的憤怒底層男性。

卡門以自己的女色爲交易在這個叢林法則的商品社會找到營生之道。她濃妝豔抹，巧笑倩兮，在燈紅酒綠的歡場爲心靈空洞的大款男人們提供慰藉。她是派對女主人，提供寂寞的狂歡給各色飲食男女；她是沙龍女主人，在名爲「紅色專列」與「重點工程」的包間裡爲經濟狂飆時期膨脹的欲望提供一個可供消耗之處。她言辭犀利，在紅塵打滾多年對男女情慾裡的買賣性質了然於心，對於情感付出與資本溢注的一線之隔看得明明白白。然而她的心裡卻也是最柔軟的，嘴上的刁蠻掩蓋不了她玲瓏剔透的少女心，心裡渴望純粹的愛，因此最後也感性凌駕理性，機關算盡終究過不了情關，爲男主角Hugo掏心掏肺，賠本買賣，願嫁爲下堂妻。

[56] 引用自張獻親自寄給我的電子劇本。

臺灣大學學術期刊資料庫

另一個女主角絲黛拉是高文化水準時代新女性，不仰男人鼻息而活，獨立自主，表面淑女有教養，心裡其實深諳男女之間的算計，操弄感情如同操弄期貨。面對Hugo表面柔弱如羔羊，實際上羔羊皮下藏了一顆母老虎的心，對Hugo完美控制如同操偶，讓他手足無措還不自知，受其經濟情感宰制還甘之如飴，最諳江湖法則的便是她，從豺狼虎豹東北土豪身上騙得第一桶金，然而，通俗劇的套路終究要讓貪婪的她付出代價，下場悲慘。

卡門的胞兄應遵循憤青的原型，出身底層又不願同流合污，靠出賣廉價勞動力開計程車爲生，卻又想當個精神的貴族，魏晉人名字的文化符號指涉性不消說明。魏晉人對Hugo代表的資產剝削階級敵意滿滿，以阿Q精神勝利法屢次想在口舌上戰勝他，卻往往被反將一軍，落得狼狽不堪。魏晉人的酸腐在他對妹妹的態度上最能體現，他以爲自命清高的批判能夠將妹妹從污濁惡世裡救贖出來，屢屢提醒她錢掙夠了就好，感情不能不純粹，最後常常顯得自己愚蠢可笑，只能駱駝祥子一樣，在社會底層流蕩苟活，感傷唱支義大利民歌《重歸蘇蓮托》澆胸中塊壘，當個文化精神的自冕貴族。

Hugo是個海外華人，沒有身份認同，成長於臺灣以及美國，後來不認同西方社會，回到「想像的家鄉」上海，尋找紮根的感覺，卻更加感到浮萍無根，以自己擁有且擅長的資本市場來謀生並建立社會網路。Hugo象徵的是典型新自由主義時代的生命狀態：人被資本控制，隨資本流動任意穿越國界，跨越文化疆界。這種人看似自由且優越，實則精神空洞沒有自主性。他們生存的價值與意義被國際資本定義綁架。這樣的生存悲劇在戲裡從他與卡門和絲黛拉之間的三角戀呈現出來。他要一個眞實的愛情，渴望絲黛拉成爲他的妻子，卻屢屢失敗，與她的情感跟兩人期貨交易的算盤糾結在一起。情感伴侶關係與商業伴侶關係藤蔓交織，千絲萬縷無法理清。而當卡門對他獻出眞情之時，他卻商人本色盡出，用四十萬的信用卡試煉她，最後還私下與絲黛拉商議卡門到底值得多少錢。上海對他來說只是一個鄉愁式的記憶建構，他母親的生長之地，不是滋養他生命的土壤。他與上海的關係也就是資本市場炒作的剝削與被剝削關係，如同在劇中，他的去留，他在上海能否留下，最後取決於他是否能在期貨市場扳回一城，還是本錢盡賠，一敗塗地離開。

這兩男兩女是典型設計好的人物，他們兩相對照，兩相辯證。在Hugo與兩女的通俗三角戀愛關係裡，情感需求與功利算計交纏開展，我們在這齣飲食男女的都會愛情通俗劇裡看見了兩組社會階級政治以及生命哲學態度辯證的開展。

臺灣大學學術期刊資訊網

而這樣工整設計好的腳色安排跟戲劇矛盾不正剛好彰顯了先前討論的「上海現代性」裡無解的文化矛盾。

如同其早期先鋒戲劇裡無解的矛盾一樣，在這兩組四人的矛盾掙扎當中，張獻並沒有讓任何一方獲勝，給觀眾一個可以簡單認可的價值觀。在人欲與情感交戰的浮世繪開展下，他似乎只是要呈現出一幅眾生百態，在資本編整生活的時代，誰都逃不出，誰也走不開，而也沒有誰是勝利者。他讓我們看見的是這些「典型人」或是「類型人」深刻的內心掙扎，透過他們最誠實的自我剖析，讓我們直面自身的恐懼、欲望、憤怒以及焦慮。在這些告白片刻，我們看見腳色成了眞實的「人」，一個個有血有肉，在人欲捆綁以及渴望超脫之間的存在性掙扎，讓每個人都平等了，成爲一個一個需要大愛來救贖的殘缺靈魂。

因此在戲的最後，當東北人破門而入夜總會尋仇報復絲黛拉之時，我們看見了一個短暫且殘破的情感烏托邦。Hugo、卡門和絲黛拉三個人共同面對危機，瞬間他們同時變成一無所有且性命垂危，剝落了社會面具，三個腳色瞬間變得眞實起來。沒有功利可以再算計，也就再也沒有猜疑，三人在陰暗骯髒的夜總會後面廊道裡相濡以沫，給各自一個安全的避難所。

絲黛拉：（冷笑）血水，汗水，淚水換來的錢，怎麼會給他們……

卡　門：（欲哭）絲黛拉，想想好啊，合算嗎……

Hugo：不！不！我去報警！

絲黛拉：關你屁事啊，臺巴子！跟你有什麼關係！（停一停）你們唱吧，唱完早點回去，把鑰匙留給我。

（頓時，三人沉默。

絲黛拉見他們不唱，拿起話筒來唱。可她清清嗓子，卻怎麼也唱不出，倒要哭了。）

卡　門：（拿起話筒，也唱不出）豬玀啊，畜牲！眞的豬來了！他們要在這裡住包房，點小姐……

Hugo舉起話筒，說了聲「……絲黛拉，卡門，我愛你們……」。他還是唱不出，於是改豬拱槽聲。聽了一會，卡門跟上，學豬叫聲。兩人一個高音，一個低音，叫個不停。漸漸地，便忍不住都熱淚滾滾。絲黛拉發出一聲尖厲的長嘶。Hugo緊緊摟住卡門和絲黛拉。[57]

[57] 引用自張獻親自寄給我的電子劇本。

臺灣大學學術期刊資料庫

在太平盛世，歌舞昇平之時大家唱的一支支美麗動聽的歌，雖然完美無瑕卻也空洞矯情。如今，末世將至，命在旦夕，歌已經唱不出來了，連人的聲音都發不出來，只能學豬叫，卻顯得動聽悅耳，撼人心魄，眞情滿溢。三個精於算計的曠男怨女在此刻連結成了一個眞情的大同之家。《樓上的瑪金》透過兩組四人的通俗劇張力，戲劇化了「上海摩登」裡關於眞情與交易的現代性辯證，雖然採取的是討喜的通俗劇形式，劇末開放式的結尾像極了《屋裡的貓頭鷹》最後曖昧不清的結局，似悲似喜，在圓滿的狀態下隱藏著即將到來的悲劇，這樣不明的結尾或許表達出來的是張獻戲劇裡向來無法解決的「上海現代性」矛盾。

張獻在《美國來的妻子》裡，繼續其對功利交易時代社會情感關係的諷刺揶揄。在一九九〇年代的上海興起了出國熱，許多人在改革開放的大潮下，追求歐風美雨的浸潤，對象徵文明世界的西方國家心嚮往之，希望移民西方世界後，能夠瞬間飛上枝頭做鳳凰，立馬變成人上人。在這波出國大潮下，出現了很多留守丈夫和妻子。已經結爲連理的夫妻，因爲一人出國追夢，留下另一個人在國內獨自等待，或是照顧已經老去的父母。在這種留守狀態下，兩人情感生變，進而引發小孩照顧等等家庭倫理問題。爲反映這出國熱的浪潮，也出現了一波關於留守男女的戲劇，其中最爲有名的就是一九九一年在上海人民藝術劇院，連演近兩百場的經典劇碼《留守女士》，[58]張獻的《美國來的妻子》也是這波留守劇中的一個。不過相較於《留守女士》以上海的留守妻子爲視角，《美國來的妻子》的視角放在從美國歸來，已經事業有成的女性，講訴她回到上海與丈夫商議離婚的過程。

汪文君是一個優秀精明的現代女性，早早去了國，並在美國取得學位好工作，現在功成名就，返回國內準備與她還在生活裡浮沉的丈夫：元明清談離婚以及小孩的歸屬問題。她一回國，她的表妹斐曉玉便組織了幾個裝洋氣的當地女孩列隊歡迎，接送她到時尚賓館入住。整個戲就在汪文君與元明清的婚姻協議裡開展，間歇穿插斐曉玉與其愛人陳軍的愛情。而戲劇性的矛盾就在這兩對男女處理情感以及婚姻關係之間的呼應、對照。其中，汪文君更成爲一個指點江山的意見領袖，對表妹與陳軍的關係指指點點，也對元明清的未來一手指揮。汪文君的優越感盛氣淩人，以西方文明者的姿態對「在地人」不但進行安排指點，還以一種道德制高點對他們進行文明教化。

[58] 請見林克歡：《消費時代的戲劇》（臺北：書林出版社，2007年），頁130。

臺灣大學學術期刊資料庫

汪文君：下飛機到現在，我沒有見到任何生活方式，只有掙錢方式！過去不用錢來衡量，你們也許不窮；如今改用錢來衡量，你們很窮，你們窮得只有生意好談了，窮得只剩下錢了。你們的音樂呢？你們的繪畫呢？你們供人散步的林蔭道芳草地呢？未經污染的河流呢？這些才是眞正值錢的。我不知道這個城市裡，還有沒有不通汽車的街道，不砌圍牆的花園，不談生意的聚會……沒有啦！整個變成了海鮮館，哇啦哇啦人人大喊大叫！霓虹燈那麼紅，那麼豔，那麼囂張！梧桐樹被成排砍掉，那些拋光塑膠做的商店爭著從樹蔭後面跑出來，就像瑪當娜那樣急不可待來不及脫啊！

（靜場。眾人面面相覷。）

汪文君或許是女版的Hugo，而元明清是魏晉人的延續。汪文君的故事讓在被全球資本下控制的男男女女去思索。當國際資本衝垮了國界，當跨國公司解構了家鄉的定義。人對家鄉的懷念是啥？人對穩定情感的渴求又該如何追尋？在資本積累的算計和純粹情感的渴望之間，人又該如何取得平衡？人最後該如何尋找心靈的安置之所，這或許是全球資本時代關於「家」心靈歸屬的問題所在。汪文君最後走了，在演出版本當中，或許礙於場地跟技術執行的困難，我們只看見人去樓空後的淒涼。但在張獻原來的劇本當中，他希望在旅館外頭炸了一夜的炮竹像是織了一條長長的紅毯，把她「嫁」了出去。這象徵手法說明了遠走高飛的她並不雀躍，她沒有鴻雁展翅的飛升愉悅，卻只有旅人飄零的疲憊與無根的痛苦。

汪文君：眞的，美國並不比一個戰場好多少……一段時間離開他辦了自己的公司，買了房，辦公室兼臥室，他居然也不反對。結果又回他公司。記得嗎？離開的時候你擔心我會累垮，我笑著回答你，到四十歲我還要唱歌呢！去年年三十，在我的房間裡，二十五層樓高，我眞唱了，唱了大半夜，一個人……

（收音機傳出歌劇詠歎調，遙遠但透明。）

突然想到死，……活著，爲了什麼？你想到過自殺嗎？

元明清：自殺？從來沒想過。

汪文君：我夢見我在天上飛，下面是曼哈頓的摩天大樓……我飛過墳地，飛過教堂，飛過我們的小學和街道，看見你爸爸媽媽，依舊我們小時候的模樣，他們好像不會老，而我在老去……這個時候，我很想收起翅膀，掉下去，掉下去……

臺灣大學學術期刊資料庫

元明清：文君，你一直記著過去，這不好。好像你根本沒有出國，只是外出流浪，在自己家門口流浪。……什麼時候你忘記這一切，關心非洲超過關心中國，才會獲得新生。[59]

汪文君最後是否獲得新生？劇本沒有說，最後她的路在未來怎麼繼續走？或許張獻留下的一個無語言卻情緒充沛飽滿的結局，要讓這個悵然若失又無法言說的片刻打開一九九〇年代「出國熱」之於上海現代性意義思索的多元可能性。[60]

五、身體離開語言

張獻的市民戲劇取得市場上巨大的勝利。在當時上海蕭條的戲劇市場注入一劑強心針，還引來了許多商人的興趣，複製其模式以經營商業化戲劇。然而，張獻的反骨最終讓他離開了體制的青睞也讓他遠離了市場的誘惑。一九九四年他推出雙人先鋒劇《擁擠》與另外兩位當時先鋒劇的重鎮孟京輝、牟森一起在廣州的實驗戲劇節匯演。這次的匯演，從後面歷史的發展看來，可以說是一個中國先鋒戲劇史的分水嶺。孟京輝從《戀愛的犀牛》獲得商業成功後，便開始了先鋒戲劇商業化的道路，而牟森則退出了先鋒戲劇的圈子，往純商業的世界走去。張獻則是義無反顧往愈加實驗愈加邊緣的實踐行去。在寫電影劇本掙錢之外，張獻離開了體制與主流商業市場，與朋友王景國經營起了獨立戲劇展演空間「眞漢咖啡」和「下河迷倉」，並在後來的「下河迷倉」舉辦了國際性的「越界戲劇節」。

從這個時期以後的張獻戲劇實踐應該從「反表演」（anti performance）的肢體劇的脈絡來思索。如果《母語》是這「反表演」實踐轉向的開端，我們從《母語》便可以看見一些脈絡。《母語》用的是傳統中國一桌二椅的舞台，極簡的舞台陳設其實是要將戲劇聚焦回到表演本身，於是我們看見兩個身體特徵鮮明的男女演員，在舞台上演繹身體、情感以及語言的關係。肢體在表演過程中不斷要掙脫語言，語言定義了肢體以及身份，我們卻在舞台上看見肢體不斷溢出語言，變成言之不盡的情感，在兩人之間創造了一種又一種新的社會關係。

在採訪過程中，張獻無數次跟我提及語言對人的控制性以及侷限性，而實踐

59 引用自張獻親自寄給我的電子劇本。

60 同樣感謝第二位匿名審查人寶貴的意見，關於當時出國熱的文化社會意義應該不只是關於文化「根」的失落以及追尋，應該有更多探討的空間被打開。

臺灣大學學術期刊資料庫

非語言的肢體劇，背後所要企及的是一種什麼樣的美學理念呢？

他幾個代表性作品：《舌頭對家園的記憶》、《傻逼舞》以及《夢回紅樓》都試圖呈現了人的身體如何掙脫語言的束縛，重新回到身體本能衝動的起點，從這裡開始，如何體現生活的意義，以及群居生活的美好。

羅殷華在《生活》雜誌上如此分析張獻肢體劇中的身體烏托邦實踐：「這個烏托邦中，人的欲望不再被抽象化爲符號抽象爲貨幣捲入到資本的再生產中去，而是以身體本身不斷的展開來發現、發明人自己所不認識不知道的欲望無窮數。欲望無窮數在劇場空間中流轉、與黑暗觀眾席中那個個的封閉身體相衝撞，達成一種互相衝突、矛盾但又彼此相接觸、相共處的集體生活。」[61]

在這些反語言、反表演的實踐裡，我們還是看見許多我們熟悉的身體儀式、視覺符號與音樂記憶，然而演員卻不停地玩弄、翻轉、掙脫這些常規性的政治、社會以及商業的身體儀式動作，從這些挑戰裡，我們看見擺動的身體試圖回到身體本能衝動的當下，並在這些當下重新建立社會表演的可能性，尋求社會連接新的烏托邦實踐。

結語：張獻與上海

關於「海派」標籤的爭議，從張勇對上海摩登主義的再梳理探究看來，主要爭議根源於「海派」與「中國現代性」之間的糾葛。[62]一方面「海派」讓我們想到用感官描寫城市景觀的現代派，擁抱「摩登」一詞背後隱含的現代城市消費生活；另一方面「摩登主義」所對應的modernism，放在西方的脈絡下實在是現代性危機出現後的一種美學反應，也就是說「摩登主義」是反「現代性」的，與海派「摩登主義」擁抱現代性帶來的解放有所落差，而這樣的落差在中國左翼革命的歷史脈絡下，更進一步造成了詮釋的難題：當左翼文學在中共官方論述與「海派」成爲一個二元對立的範疇時，一九三〇年代左翼文學的先鋒激進性與「摩登

61 羅殷華：〈張獻：戲劇強迫症患者〉，《生活雜誌線上版》，http：//www.chinalifemagazine.com/Web/ShowNews.asp?id=2497，2013年2月。讀取時間2017年5月17日。

62 張勇的討論主要在梳理左翼文學該不該納入海派的標籤，而這個討論的基礎是在還原歷史上「摩登主義」一詞的理解。「摩登主義」在當時有褒義與貶義，其考察告訴我們「摩登主義」不只是對城市物質消費文化的擁抱，其先鋒激進性在歷史上最後與左翼文學是連成一氣的。請見張勇：《摩登主義：1927-1937上海文化與文學研究》（北京：中國社會科學出版社，2015年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

主義」之間的派生關係便被刻意遺忘了，因此往往在討論「海派文化」時，革命左翼文化便不在考慮之列。張勇對「摩登主義」歷史性的考察顯現了一九二〇、一九三〇年代「海派文化」背後關於現代性複雜的社會反應和文化思索，對他而言，「摩登」一詞的內在矛盾意涵對後世的啓發有了文化主體性的批判意義，他說：

> 「摩登」與「現代」之間的曖昧關係體現了兩種現代性的複雜糾纏。作爲菁英現代性的新生活運動與左翼文藝運動，它們之間的矛盾盡管難以調和，但是在對通俗現代性的壓抑方面卻如出一轍。……「摩登」被賦予負面意涵，也表明了在三〇年代中國的現代化實踐過程中的兩種批判性傾向：一是對西方以消費爲特徵的物質文明，生活方式的抵抗，二是對一味表面仿效西方的警醒。[63]

換言之，上海，作爲一座全球現代都市，其在各種文化形式裡的形象再現（representations）必然要召喚出上世紀中國初逢現代性時在「摩登」與「現代」之間來回辯證，尋找文化主體性的革命記憶。當時一波又一波的文化運動以及美學風潮，不管是借鑑西方現代主義的唯美頹廢新感覺派，或是在帝國主義侵略下激盪出的左翼先鋒，都是整個現代性進程裡，知識文藝分子對現代中國文化主體再定義的嘗試。關於上海現代性的文化記憶便與一個飽受創傷，弱小且尚未成形的中國文化主體幽靈聯繫了起來。在這齣民族文化危機與拯救的心理劇裡，上海形象的再現是至關重要的譬喻符號。

以「摩登與激進的變奏」爲名，我們發現張獻戲劇與改革開放三十年來的歷史變化息息相關。如果《屋裡的貓頭鷹》是透過一個超現實的女性情慾困境故事，來批判一九八〇年代以來商品經濟大潮對人欲的控制與「安居」的摧毀，我們在《時裝街》裡看到了是藝術家自身的掙扎：藝人與商人都是藝術家自身的兩個自我，到底藝術該爲藝術還是藝術爲了商業而服務？「摩登」指涉的是狹義「海派文化」當中所隱含的城市消費物質文化，我們已經在張獻最早的兩個作品裡看見「激進」一詞所涵蓋的「現代主義」（超現實的象徵手法）與「左翼文化」（對資本主義異化人性的批判）共同的先鋒特質，其先鋒激進性都是對「現代性」對人生活的改變進行反思與批判。

在探討文革後初期的戲劇變革研究裡，一般史家多認爲是某種「啓蒙精神」

63 同前註，頁27。

臺灣大學學術期刊資料庫

的回返，在這樣的風潮下，多個劇作開始對文革時期或是執政黨的統治進行反思，亦即，從改革開放初期以來，戲劇文化便嘗試從黨國體制的全面控制脫離，不論是從資源供給的箝制，或是內容意識形態的規範，我們看見一個逐漸從體制內走向體制外，從黨國意識形態脫離開展出多元並陳的歷史演變軌跡。[64]另外一個研究支脈則是以「先鋒戲劇」或是「小劇場」爲研究對象的界定，在歷史縱深上對改革開放以來的實驗性非寫實戲劇進行美學形式以及文化意義上的探索，陳吉德的《中國當代先鋒戲劇1979-2000》是個典型的例子，主要聚焦在主題與手法上，對北京的五個編導：高行健、林兆華、牟森、孟京輝以及過士行，進行了作品風格細論，最後指出中國當代先鋒戲劇在整個當代文化版圖裡的邊緣激進性，對政治與正統進行了消解與褻瀆。[65]周文的《中國先鋒戲劇批判》承繼了陳吉德的研究框架，也是以北京的編導群體爲主，但是在研究之後提出了價值批判，認爲中國當代先鋒戲劇是一種激情的姿態，卻缺乏深刻的思想與完整的結構。[66]孫柏的《尋找多數：社會文化語境中的戲劇批評》則是採取了鮮明的理想化民眾戲劇立場，對改革開放後文化領域出現的「民間」一詞進行了解構分析，指出市場滲透的當代戲劇，以及看似多元前衛的諸多形式，其實是一種消費文化的宰制，他對戲劇文化場域打開的期許是一種民間力量的眞正實現，而不是被商品化的先鋒美學消費文化佔據。[67]孫柏的理想化立場與歐洲研究者Rossella Ferrari形成一個張力，Ferrari對中國先鋒戲劇美學的探究主要是置放在與西方先鋒戲劇的對比考察中進行，以孟京輝個案的深入研究爲例證，她反對以西方的認識框架來理解中國的現象，因此西方所宣稱的「前衛美學已死」歷史脈絡不適用於中國，也就是說在西方，如果前衛是對資本主義現代性的反抗，對新興中產階級文化的顚覆，資本主義全球性的勝利看似已然宣告西方的「前衛美學已死」，但正

64 關於新時期的戲劇研究目前已經爲數不少，多半從院團體制的危機談起，體制內的轉型，探索與實驗，如何開創出體制外的空間，最後市場機制的出現如何加速體制內外的變革，呈現出多元紛呈的當代戲劇文化。請見董建、胡星亮：〈大陸「新時期」與九十年代戲劇（1976年-2000年）〉，收入《中國當代戲劇史稿1949-2000》（北京：中國戲劇出版社，2008年）。谷海慧：《中國百年話劇史稿（當代卷）》（北京：北京師範大學出版社，2009年）。葉志良：《20世紀末中國戲劇思潮流變與詮釋》（臺北：威秀資訊，2015年）。

65 陳吉德：《中國當代先鋒戲劇1979-2000》。

66 周文：《中國先鋒戲劇批評》。

67 孫柏：《尋找多數：社會文化語境中的戲劇批評》（北京：中國戲劇出版社，2015年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

是因爲資本主義的全球化在中國打開了契機，讓先鋒戲劇在歷史當中浮現，而孟京輝的例子更告訴我們先鋒戲劇與流行文化在當下全球化的中國出現了共生依存的關係。[68]孫柏所批評的對Ferrari來說卻是一種契機，而陶慶梅的研究則是採取全觀立場，對市場化的新機制不帶批判，把因爲市場化而出現的新興表演都納入到「小劇場」的範疇裡，而她的歷史論述亦是從一九八〇年代體制內外的裂變開始，因此由市場所開闢的體制外「民間」空間，理所當然也是非體制「小劇場」的一環，但是當市場的利益最大化邏輯也開始改變體制院團的時候，體制內外的分野已經無法簡單看成是主流與先鋒的界線，在當代中國體制與市場複雜的相互滲透下，生成機制很難完全定義戲劇內容的文化定位，陶慶梅，如同孫柏，在論述的後面都試圖在新的民眾戲劇形式（帳篷劇與趙川草台班）尋找超脫體制與市場控制的反抗烏托邦。[69]

上述關於中國改革開放以來「先鋒戲劇」的研究讓我們看見在體制轉型的三十年來，觀戲群體對一個非體制的「民間」演出空間以及形式有強烈的渴求，而市場的開展一方面強化了這種「民間」文化空間的開展，張獻三十年來戲劇美學的發展軌跡與此歷史發展若合符節，但是他又把民間戲劇的意義跟形式推到極致，試圖從體制跟市場之外，找到一個自主的創作空間。在整個中國改革開放三十年的歷史進程中，張獻先生是唯一走的最遠的先鋒派，與其同時活躍的京派先鋒，比方孟京輝已經進入體制或是成爲新的國家市場體制的一環，而牟森早就從先鋒戲劇的舞台消失，當他再度回到人們視野的時候，他帶回來的是一個視覺裝置的華麗作品《上海奧德賽》，後來更成爲中國美院的編制教師。唯有張獻，一個老反骨，沒有體制的資源，堅持先鋒的道路，走到了體制絕對的對立面，持續尋找激進的民間戲劇空間，[70]而這樣的努力唯有在上海這座中國現代性發跡的城市才有可能得以實現。

---

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

69 陶慶梅：《當代小劇場三十年（1982-2012）》。

70 張獻與友人在上海不斷開辦非官方的演出空間，從眞漢咖啡到下河迷倉，持續不斷，請見楊子：《表演上海》（上海：上海人民出版社，2016年），頁103-163。

臺灣大學學術期刊資料庫

摩登與激進的變奏：談張獻早期戲劇與上海現代性的關聯

許仁豪

國立中山大學劇場藝術學系助理教授

本文以「摩登」與「激進」爲美學分析切入點，論述張獻戲劇的「海派戲劇」特質。生於上海且以上海爲創作基地的張獻，其先鋒戲劇和北京的群體有美學以及哲學思想上顯著的不同，而且戲劇特色跟上海的文化地理位置有著內在的關聯，他的作品承接海派文學的系譜，從情慾、時尚等與摩登生活有關的議題入手，實際上探索的是人的存在面對「現代性」時所產生的危機。本文聚焦於張獻八〇年代的兩齣先鋒實驗劇，《屋裡的貓頭鷹》跟《時裝街》，還有九〇年代的市民戲劇，《樓上的瑪金》跟《美國來的妻子》，在「上海現代性」於歷史進程中再度浮現的框架裡，探索張獻戲劇的歷史意義以及文化價值。筆者發現張獻早期戲劇承襲了海派文化的面向，以戲劇美學表述了「上海現代性」的深刻矛盾。那不可化解的存在矛盾，推動著張獻在不同的空間裡，持續創造不同的美學形式，找尋生命的答案。海納百川的上海，既東且西，既新且舊，因其對「現代性」毫無保留的追求，讓文化生滅反覆更迭，文化主體認同的辯證持續進行。唯有在上海這座中國現代性發跡的城市才有可能涵納張獻持續不斷的「摩登」與「激進」。

關鍵字：張獻　上海現代性　海派　摩登主義　激進主義

臺灣大學學術期刊資料庫

Variations of the Modern and the Radical: On the Relations Between Zhang Xian's Early Drama and Shanghai Modernity

Jen-hao HSU

Assistant Professor, Department of Theatre Arts, National Sun Yat-sen University

With aesthetic qualities related to "the modern" and "the radical" as points of departure, this paper seeks to make manifest the "Shanghai school" characteristics in Zhang Xian's early drama. Born and based in Shanghai, Zhang Xian creates experimental plays that differ, in terms of aesthetic strategies and philosophical themes, from those by widely-discussed playwrights and directors based in Beijing. The unique characteristics and qualities of his plays, in my view, have intrinsic relationships with the human and cultural geography of Shanghai. Inheriting traits of the Shanghai School, his plays explore the human existential crisis in modernity with seemingly modern topics, such as sexual desire and fashion. This paper focuses on his two avant-garde plays—*Night Owls in the House* and *Fashion Street*—in the 1980s and two "shimin" (civic life) plays—*Majin on the Floor Above* and *A Wife from the U.S.*—in the 1990s, exploring the historical significance and cultural values of Zhang Xian's drama in the context of the re-emergence of "Shanghai modernity." This paper finds that Zhang Xian's early drama indeed inherits the essence of the "Shanghai School," and expresses the existential contradiction in "Shanghai modernity" aesthetically. This unresolved contradiction propels Zhang Xian to create new aesthetic strategies in alternative spaces, seeking new answers for existence. Shanghai, as a global city that embraces everything, pursues "modernity" relentlessly. This ongoing pursuit keeps renewing cultural lives and generating dialectics of cultural subjectivity. Only Shanghai, where the advent of modernity in China took place, can accommodate Zhang Xian and his ongoing creative energy.

Keywords: Zhang Xian　Shanghai modernity　Haipai (the Shanghai School)　modernism　radicalism

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

上海明圓當代美術館整理：〈做歷史的目的是爲了要前進：王墨林的小劇場30年〉，見https：//www.thenewslens.com/article/29987，2015年11月1日。讀取時間2017年5月17日。

李洪華：《上海文化和現代派文學》，臺北：威秀資訊出版社，2008年。

吳保和：《中國當代小劇場戲劇》，上海：上海遠東出版社，2016年。

吳福輝：《都市漩流中的海派藝術》，長沙：湖南文藝出版社，1995年。

谷海慧：《中國百年話劇史稿（當代卷）》，北京：北京師範大學出版社，2009年。

林克歡：《消費時代的戲劇》，臺北：書林出版社，2007年。

周慧玲：《表演中國》，臺北：麥田出版社，2004年。

周文：《中國先鋒戲劇批評》，北京：中國廣播電視出版社，2009年。

孫柏：《尋找多數：社會文化語境中的戲劇批評》，北京：中國戲劇出版社，2015年。

陳吉德：《中國當代先鋒戲劇1979-2000》，北京：中國戲劇出版社，2003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。

張勇：《摩登主義：1927-1937上海文化與文學研究》，北京：中國社會科學出版社，2015年。

張獻：〈社會戲劇〉，http：//blog.sina.com.cn/s/blog_59dc7a600100hxhb.html，2010年4月13日。讀取時間2017年5月18日。

彭小妍：《浪蕩子美學與跨文化現代性》，臺北：聯經出版公司，2012年。

葉志良：《20世紀末中國戲劇思潮流變與詮釋》，臺北：威秀資訊，2015年。

楊子：《表演上海：戲劇空間與城市想像》，上海：上海人民出版社，2016年。

葛飛：《戲劇，革命與都市漩渦》，北京：北京大學出版社，2008年。

董建、胡星亮：《中國當代戲劇史稿1949-2000》，北京：中國戲劇出版社，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。

劉永來、張盈：《獨立戲劇，上海1985-2007》，上海：上海科學技術文獻出版社，2008年。

鍾若含：〈實驗戲劇30年〉，《藝術論壇》線上版，https：//artforum.com.cn/slant/8421#，2015年9月22日。讀取時間2017年5月17日。

羅殷華：〈張獻：戲劇強迫症患者〉，《生活雜誌線上版》，http：//www.chinalifemagazine.com/Web/ShowNews.asp?id=2497，2013年2月。讀取時間2017年5月17日。

Aronson, Arnold. *American Avant-Garde Theatre*. London and New York: Routledge, 2000.

Artaud, Antonin. *The Theatre and Its Double*. New York: Grove Press, 1958.

Berghaus, Günter. *Theatre, Performance and the Historical Avant-Garde*. New York: Palgrave MacMillan, 2005.

Chou, Rey. *Woman and Chinese Modernity: The Politics of Reading between East and West*. Minnesota and London: University of Minnesota Press, 1991.

Dolan, Jill. *Theatre and Sexuality.* New York: Palgrave MacMillan, 2010.

臺灣大學學術期刊資料庫

Esslin, Martin. *The Theatre of the Absurd*. New York: Vintage Books, 2004.

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

Foucault, Michel. *Technologies of the Self*: *A Seminar with Michel Foucault*. Eds. L. H. Martin, H. Gutman and P. H. Hutton. Amherst: University of Massachusetts Press, 1988.

Hansen, Miriam. "Fallen Women, Rising Stars, New Horizons: Shanghai Silent Film as Vernacular Modernism." *Film Quarterly* 54.1 (2000): 10-22.

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

Jameson, Fredrick. *A Singular Modernity*: *Essay on the Ontology of the Present*. London, New York: Verso, 2002.

Lacan, Jacque. *The Seminar of Jacque: The Ethics of Psychoanalysis 1959-1960*. Ed. Jacques Alain-Miller. Trans. Dennis Porter. London and New York: W.W. Norton and Company, 1997.

Larson, Wendy. *From A Q to Lei Feng: Freud and the Revolutionary Spirit in 20th Century China.* Stanford: Stanford University Press, 2009.

Lee, Haiyan. *Revolution of the Heart: A Genealogy of Love in China, 1900-1950*. Stanford: Stanford University Press, 2007.

Lee, Leo. *Shanghai Modern: The Flowering of a New Urban Culture in China, 1930-1945*. Cambridge and London: Harvard University Press, 2001.

Lu, Hanchao. *Beyond the Neon Lights: Everyday Shanghai in the Early Twentieth Century*. Los Angeles: University of California Press, 2004.

Marcus, Herbert. *Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry into Freud*. New York: Penguin Random House Publisher, 2015.

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

Yeh, Wen-hsin. *Shanghai Splendor: A Cultural History, 1943-1949.* Los Angeles: University of California Press, 2008.

Zhang, Zhen. *An Amorous History of the Silver Screen: Shanghai Cinema, 1896-1937*. Chicago: University of Chicago Press, 2005.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫