

(推薦序)

一種詩思的螺旋

楊澤

台北，至少兩、三年前，一個手拿烈酒怯寒，還是阻不住微微發抖的冷冽冬夜。

眾人挨擠在關渡山上露天的荒山劇場，看一齣叫「百年孤寂」的戲。戲改編得好極了，怎麼說呢？因為大家都被震懾住了，沒有半個人離席，雖然外在環境、天況如此不對勁，心底不免有拔腿而逃的衝動。戲改編得好，導得好——燈光、佈景、演員及歌隊的服裝，全是 production value 壓得最低的寫意式——不如說是曼農的劇詩，那些不停被丟到夜氣中的字句，那些不停自我上升復墜落的字句，一種詩思的螺旋，愛與孤獨、冷與熱、內與外、生與死的大辯論，在催化激情，在蠱惑人心。

「無情荒地有情天」，我於曼農的詩亦作如是觀。

(推薦序)

語言的彼岸

林子竝

語言有彼岸嗎？對於大部分的戲劇而言，當劇場大門被打開，語言的彼岸就在外面。對於大部分的戲劇而言，舞台上的語言只不過是現實生活的影子，模仿來的語言也許會很類似，演員動用各種他們所知到的技巧與原理，讓舞台上的語言聽起來就是現實生活，但是，舞台上的語言仍然需要大量仰賴觀眾的善意，在演員獻出他們的誠意與心血之後，觀眾終於願意停止苛刻的挑剔，而開始不去計較語言的真假。

戲劇的語言沒有彼岸，因為你不可能乘坐著紙摺的小船，滑動著隱喻的槳從這個世界當中逃離出去。戲劇的語言永遠根深柢固的定著在這個世界上，像藤蔓一般纏繞在人與人之間，戲劇的語言只讓生活更為生活。

但是，曼農似乎不相信這點，這三個劇本是她尋求語言彼岸的作品。她似乎相信，只要順著語言的鎖鏈往上攀爬，就可以爬出現實的泥沼，來到一個再也不用區分指涉與被指涉的世界。對於曼農而言，戲劇語言不是介於人物與人物之間的關係性的東西，也不是發自腦袋思緒的替代品，不是人間的溝通，也不是人間的不能溝通，而是一種更濃稠得化不開的東西。

在曼農的劇本裡，語言構成了劇場的時間與空間，語

言構成了呼吸，語言就是呼吸。語言既非僅為敘事服務，亦非僅表述人物深層心理，如此濃密的語言，它到底是為什麼而存在？當劇中人物說話，語言的對象又是誰？超出了故事、人物甚至意義的框架，語言本身即構成劇本的主體，語言內蘊了戲劇進行的節奏、力量，暗含了對空間和表演的想像。她並非用語言「說明」這一切，而是操作語言的意象、能量，以節奏、以空白、以長篇的連綿不斷、語言的音樂想像構成她的劇場想像。換句話說，在曼農的劇本當中，並非語言存在劇場空間當中，而是企圖在語言當中創造出一個劇場空間來。

呼吸是生命，維持生命的機能。但是，在邏輯上，一定要活著，要先有生命，才能說話。但是，在曼農的劇本裡這個次序被倒轉了：說話的慾望、說話的行動取代了「活著」。話語即是生命，話語即是呼吸。即便這些話語談論著死亡，喋喋不休的語言是演員活著的呼吸，是劇場流淌的時間。

曼農企圖在語言當中創造出一個完整的劇場出來，於是，接下來的問題是，演員在劇場的哪裡？演員不一定在劇場的內部，也不一定在語言的外部。我想，面對曼農的語言，演員能做的，是與語言對峙，用自己的身體與語言對峙。語言可以成為抽動演員能量的鞭子。它呼喚演員與之進行對峙，並且，以整個身體與之對抗。

語言有彼岸嗎？我不知道，但唯一可以確信的是，在曼農的劇本裡，即使人死了，語言仍然活著。

(自序)

這曲折的小徑通往何方？

周曼農

從2004到2008年，我總共發表了五個劇本，這本書裡收錄了其中三個。它們分別是〈蟻蝕·馬克白夫人狂想〉、〈百年孤寂〉以及〈高熱103度〉。這些作品的相關文字，有些已經發表在媒體以及部落格上（<http://blog.udn.com/grunewald>）。在此不擬重述。這裡想說明的是，當三個作品被並列，並且加以修整編排時，一些新的觀察和想法。

〈蟻蝕·馬克白夫人狂想〉原先是報考北藝大碩士班戲劇創組的作品，那時已經具有了今日所見的元素：螞蟻、虛構的人物以及語言的諧擬和玩笑性質。五年後為了演出，將之修改成今日的樣貌。現在看來這個劇本仍嫌青澀，但卻是我很喜歡的作品：偏執而淒厲的女性角色、長篇連綿不絕的台詞或獨白、任性的不太考慮技術問題的舞台指示、怪異的性、對生存或存在的質疑……這些或多或少都在後來的作品中重複。

但是〈蟻蝕〉有種之後沒有的歡快和肆無忌憚。寫作時我在「一無所有」的狀態：沒有經歷、沒有資源，也不預期寫完之後一切會改變。一種純粹的、無償性的寫作，單純地跟隨節奏感和盤桓在身體裡的音樂。〈蟻蝕〉體現了這種手感：與其說它嚴密地說了或拆解了一個故事，倒不如說它是一組不停盤旋的力量彼此追逐、重複，語言的

意義層面表述了意義，語言的物質層面展現了力量。這兩個層面維持著小心翼翼的平衡和緊張，抽動整個作品的進行。這種嘗試同樣地在百年和高熱裡出現，只是型態更為不同。

〈百年孤寂〉是改編自馬奎斯同名小說。雖然這三部作品都從單一原著或作家出發進行創造性的背叛、改寫、溢出，語言上除了零星切用以外，全部使用自己的原創語言，但是〈百年〉無可避免地和原著牽連最深。除了因為對馬奎斯的熱愛，更重要的是試圖探測小說和劇場不同的特權。遊戲規則因而更為嚴苛，不能逃也不能避，必須完整地說完故事而又是有效的；有自己獨特視角和意見的劇本。

由於演出在非一般劇場，在非密閉的廣大的自然空間裡，視覺焦點難以凝聚。因此，在書寫時整個想像，與其說是時間性的；倒不如說是空間性的：以主題、人物的對稱並置推動戲劇進行、語言重在它的聽覺效果，因此它的物質性（聲響、節奏、語音……）被強調，每一句話都必須有強烈且純粹的力量，因為除了歌隊、群體的舞蹈，以及一些意象的呈現之外，演員在舞台上主要是的動作是說話，從空間中不同的位置推送語言，造成交響。我稱為「裝置般的聲音調度」。從實際的結果來看，很難去評估這個概念在實踐上的有效性，但是這個思考，開啟了我下一個劇本〈高熱103度〉「聲音畫像」的語言實驗。（請參考部落格上文章〈成為自己的電自己的果實〉）

〈高熱103度〉是長達120分鐘的獨白，它曾平面發表在《戲劇學刊》第八期，此書中所收錄的是最新修訂的版

本。關於這個劇本，我表述的最多。它幾乎涉及了過去幾年所關心的幾個重要主題：創作與死亡、創作與疾病、為什麼要創作？是創作主體在創作？還是什麼創作了創作主體？這些問題在這三個劇本中各有不同的呈現，為了清楚的說明，也許我們可以視〈高熱〉為一個匯集點，將兩個不斷重複的主題「指認」或「命名」以及「死亡」做一個較為清楚的說明。

一如上帝將事物命名，命名與指認的動作，將無可言說之物成為可言說之名。創作亦是，將一種人人皆有但說不出的感覺表現出來，以文字、符號定著。然而，命名者要面對的是事物和名稱之間永恆的間隙。一種狀態在你說出時已經失真，每一件事物都存在著其暗影，那不是可以以任何形態撥顯的。所以就像是失去重心的奔跑，因為重心失衡而不斷跑下去，所有的指認和命名所開啟的是指認和命名的連鎖，創作因而沒有終極的作品，只有一連串動力和過程。

而死亡，是絕對的暗影，絕對的不可說，卻又是每個人的終極經驗：我必然會經歷到自己的死亡與他人的死亡，我必然對這經驗感到強烈的好奇與焦慮、痛苦。因此死亡不只是經驗的一部份而已，它是所有經驗的經驗，意義存有和消亡的指標。因為個人經歷的關係，我始終無法不去注視死亡這個巨大的標題。從〈百年〉開始的轉向，就是我不再遮遮掩掩地談，我不再遮掩被這個主題所侵蝕的心智的廢墟。因此無論是普拉絲經驗的死亡、或是上校經驗的死亡……以他人為名，這些經驗都是我的經驗，這是死亡另外的一個祕密：死亡與死亡之間不可溝通。一個

人的死亡經驗與另一個人的死亡經驗是兩種不同的經驗，死亡是最私密的，一如劇中每個人藉著死亡指認自我。我們在個人小小的死亡裡彼此指認，其實指認的還是自己，指認著自我的不可說。

就另一個角度而言，這對創作是否有著負面的影響？一旦一切都是死亡，也就意味著除死亡之外無他。這三個作品呈現的曲線，一是向死亡的偏斜，一是向語言的實驗，無論是〈百年〉「裝置般的聲音調度」或是〈高熱〉「聲音畫像」，也許是因為主題而採取的策略，但是以年輕的劇本創作者而言，這種看似自由的寫作形式、看似沉重深刻的主題選擇，會不會是最大的遮蔽以及逃避？因此，我迫切地問自己的問題是，站在這些經驗以及基礎之上，我可以往哪裡去？我有哪些選擇？

最後，稍微談談對劇本創作的想法。

劇本創作者不能只想著自己是工具，的確在所謂商業或是大眾傳播的領域之中，劇本寫作有其工具性以及現實性。但是，如果你宣稱這是「創作」，就必須對你所工作的媒介（劇場、影像或是其他）以劇本的形式提出看法或質疑。

劇本創作者的尷尬或是特權在於：有時我們是劇場工作者，即使以文字實踐，但是操作的仍然是對劇場的想像和想法。有時我們是文字工作者，因為所有實踐的細節，都根植於字句的思索和摸索之中。我一直盡力保持這兩個層次的自覺，也持續讓兩個層次進行對話。什麼是劇本？這個問題，我依然相信答案是開放的。如果太在乎它在劇場中立即的實用性，或太致力於寫出「像一般所見的劇

本」的劇本，這個選擇當然有其理由，但是長此以往，會不會在不知不覺中放棄了劇作者創造的主動性，而只是繼承或重複以往的劇場想像？劇本固然要向劇場開放，劇本也必須向寫作開放。這意味著，有時候必須允許一種不合法的劇本寫作，允許不在已知範圍內的劇場想像。即使它不能也不準備在此時此刻的現實中被實踐，但是它可以藉著被閱讀傳達想法、召喚其他人的想像，甚而成為另一種形式的實踐。劇本可以被演出，也可以被閱讀。這兩者帶來的感官衝擊和思想理路不同，我試圖把「劇本」重新置放在劇場實踐和文學寫作之間，試圖在這個「之間」的位置，重新想像一種關於「劇本」的想像。當然，這一切都還只是一個開始，有待之後慢慢澄清、思索。

這曲折的小徑通往何方？如果這條小徑是寫作，如果這條小徑是生命？我始終活在焦慮之中，寫作是自我和自我對峙的遊戲。這不只意味著所謂寫作內容以及表現手法的選擇……等等所謂作品內緣的問題，它更大的意義在於，一旦選擇了以寫作為重心的生命，如何將力量灌注到每個字、每句話、每個寫作的時刻之中。它需要專注以及絕對，它需要相信，它需要和現實無止盡耐心地磨和和對抗以及對自我嚴厲的檢視和修整。寫作因此不只是寫，你的表現因此不只是寫出的文字，而是整個生存的狀態。

謹以此書獻給所有一起工作的劇場夥伴，感謝大家多年來相互扶持照顧。也要感謝師長、朋友對我的批評、鼓勵與指教。最後，也獻給所有以整個生存狀態創作的創作者們。不管相識、相遇與否，我總是從你們身上獲得最多。

蟻蝕 · 馬克白夫人狂想

第一輯
第二輯
第三輯
第四輯
第五輯
第六輯
第七輯
第八輯
第九輯
第十輯

人物：

馬克白夫人

馬克白

小丑

巫婆

管家

廚娘

國王

裸女

時間：夜晚

場景：具有大窗戶和絞刑臺的古堡房間

（燈光昏暗地亮著，可隱約看見夫人睡在她的椅子上）

（被投影的螞蟻爬滿全身的裸女夢遊似地走出，她身上的螞蟻越爬越多）

（燈光變換，裸女瞬間倒地，夫人醒並且站直，小丑、管家、廚娘、馬克白、國王出現，面無表情對著觀眾，以各自的腔調節奏喃喃訴說：螞蟻）

（夫人突然大叫：螞蟻！）

（燈暗，除夫人外所有人下）

（燈光昏暗地亮，可隱約看見夫人睡在她的椅子上）

夫人：（驚醒）螞蟻！該死的螞蟻！該死的小偷！偷氣味的小偷！它們用毛茸茸的手爪爬滿任何可以散發氣味的地方，它們用毛茸茸的鼻孔搜尋著，循著氣味到達事物的深處，那隱密、凹陷、腐敗而甜美的中心，一顆金黃色的心——事物帶著它們氣味的心臟發出幽微的閃光，在過於冗長而失去意義的時間裡，一閃，一閃，像透過煙霧傳來的喇叭花腔，像厚重衣裙底下隱約起伏的身體線條——而螞蟻偷光了一切，一群永遠吃不飽的蟲，用它們的蟻酸腐蝕所有的氣味，讓世界終結在螞蟻的消化裡，而我終究會變成螞蟻的大便，氣味的大便……（激動地朝向窗口大喊）我詛咒那個把螞蟻生到這個世界上，無論它叫神或是造物主或是其他的名字，不管它是用它肥厚的陰唇還是挺直的陰莖，還是用它簡潔卻瀟灑薰香的語言生出它們，它不智且失控的創造力創造了一群大便——不對，不對，是螞蟻——我詛咒你和你的螞蟻，你貪婪的醜惡的天使，它們盲目地繁殖，拼命地繁殖，通姦似地繁殖，直到把你也吞沒，變成大便。

(彷彿在等待似地夫人朝上看了一會)

夫人：喂！我在詛咒你！不要老是這副表情，來個閃電打雷什麼的吧！來個流血的太陽，來個大災難，巨大的災難，巨大地可以噎死所有朝向你睜開的嘴巴！隨便扔下點什麼吧！

天哪！我是一個不受眷顧的人，你不眷顧我對你的恨，又如何會眷顧我對你的愛呢？

(小丑從舞台上掉下來，掉在夫人的懷裡)

小丑：喔我親愛地……

夫人：我是一個受眷顧的人嗎？

小丑：我深深地尊敬地、擁有無上權威的夫人……

(夫人把小丑隨手一扔)

小丑：擁有慈悲的心腸、堅強的意志並且行為端正的夫人，這似乎超過我所能回答的問題了。

夫人：你一定要這樣說話？被陳腔濫調的幽靈所糾纏的，被前置形容詞的監獄所囚禁的不幸的小丑。

小丑：糾纏著我的幽靈不只是陳腔濫調的語言，囚禁我的也不僅是前置形容詞的煉獄，那恐怖的語言、華麗的語言與試圖要恐怖與華麗卻變成一種蒼白無力文藝腔似地的語言時時刻刻都在鞭打著我啊即使在夫人所統治的如此靜謐的夜裡。

(夫人用鼻子發出激昂的笑聲)

夫人：相信我，如果我可以屁股笑的話我會用屁股笑的。這代表我對你的讚賞。

小丑：被夫人……雅致的……結實的……白皙……不對……富有創意的臀部讚美，是我最大的光榮。大的如同……「大」這麼大。

(夫人笑得更大聲，帶有一種假笑的意味)

夫人：那麼我就要給你「笑」一般的笑了。千萬別忘了，苦苦地糾纏在你舌根的幽靈還有自相矛盾和言不及義。

小丑：恐怕自相矛盾與言不及義不只糾纏在我的舌根，恐怕他們不只是糾纏，還攻擊著我。

就在今晚，我一如往常地趁著月黑風高，一邊哀嘆著身為一個小丑的疑慮與憂傷，一邊爬進大砲裡，準備練習小丑技藝當中最為精華同時也最為卑微的人肉砲彈。當我一次又一次地感受被拋進無垠夜空裡的喜悅時，突然一些尖銳的詛咒，一些喃喃自語的乖覺的字眼撞擊我，像是有人向夜空裡發射了一道很醜的煙火，夜晚很快地被照亮同時也受傷了，那些字句有著驚人的粗暴又帶著達不到粗暴的哀傷。我彷彿被語言中的「偷竊」所「偷竊」，「吃食」所「吃食」，我被「消化」掉了便成僅僅是一種「味道」、一隻「螞蟻」、一團「大便」，於是我就重重地墜落了……

(在小丑訴說的過程裡，夫人笑翻了，彷彿這些笑不由自主地從她身體裡跑出來。聽到最後，她停住了笑)

夫人：笑，笑是一種很痛苦的東西，人一旦停止笑就開始說話，人一