

推薦序

柔軟的那些都是心 讀《婦女生活十一種》

郝譽翔

亮延是我一九九八年初到東華教書的學生。第一次看到他時，不禁嚇了一大跳，怎麼會有這麼好看的男孩子？他的整張臉龐從額頭、眼睛到嘴角，都是明朗的，發著光。

我是中文系的老師，而亮延是英美語文學系的學生，但那時東華才剛創立不久，學生人數不多，整個文學院就像個大家庭似的，不分彼此特別親暱，就連師生之間也是。在記憶中亮延似乎沒修過我的課，但又有什麼關係呢？全校還有誰會不認識他？他當時可是一個活躍無比的風雲人物，身旁總是伴隨一群崇拜仰慕者，我看了很是羨慕，總覺得「青春正盛」「天之驕子」說的就是像他這樣的人。

亮延不僅長得好看，也寫詩，如今我的書架上還擺著他在二〇〇〇年出版的詩集《有鬼》，是他讀東華創作所時的作品。《有鬼》的最後收錄一篇文章，他寫道：「他不作回應讓與他無關的比如說衣袋垃圾在垃圾車裡裡爛調，或是盡量對別人的腋毛視而不見，他雙腳開開躺著笑或者坐在籃球場旁捧花，他不必擰住呼吸擰直身體很陽剛的僵住，他不C而且有禮貌。」我讀了只是開心，喜歡他的毫

不保留帥氣直接，而這些文字真的很劉亮延，他的大膽逾越和跨界，再再使得他的詩作洋溢著一股強烈又迷人的活力。

後來知道他竟會導戲，我接連看了好幾齣，只能感嘆唉呀劉亮延真有你的。我的碩博士論文研究的就是傳統戲曲，所以大江南北也算看過不少戲了，但看到「李清照私人劇團感傷動作派」時，竟是驚詫嘔舌連連，瞪呆了雙眼，舞台唱腔居然可以如此妖異拔尖，而唱詞也居然可以如此扭曲蔓延，更不要提台上那些演員的肢體動作，音樂、聲光到布景等等，無一不顛覆了我們慣常的美學視野。

然後最近得知亮延要出劇本集，又是一大驚奇。我一直認為他的戲本該在舞台上搬演，唯有觀眾親自浸淫其中，才能夠體會出那活生色香的臨場感，而不應該擺在案頭閱讀才對。但是接到了這部《婦女生活十一種》劇本集時，我打開一看，卻又不禁讀得入迷起來，亮延充分展現了他的詩人本色，所以劇本有如詩集一般。我也才恍然發現，這些耐人咀嚼尋味如詩一般的對白，當在舞台展演之時，經常會被其他元素如肢體、音樂等等淹沒，或是一瞬之間匆匆而逝，假如沒能留下來給讀者慢慢品味欣賞，那豈不是太可惜了？

也因此我要這說《婦女生活十一種》這是一本最值得閱讀的劇本集，你可以把它當成是詩、小說、散文，甚至是論文來讀，皆能讀出一番趣味。這本書充份展現了亮延的才華洋溢，而單看這些對白：「一支筆，一個舞台，幸福，還有一種像雲朵的痛。」、「死去比誕生昂貴，夢比愛持久，古道

斜陽，星月依舊。」豈不如同現代詩一樣？

我更喜歡亮延的顛倒、歪讀、諧擬和惡搞經典，《紅樓夢》中冰清玉潔的妙玉，居然可以在《妙玉》中說出：「紅梅花呀紅梅花，你上身柳枝，下半梅身，大家來猜猜，他到底是大梅樹，還是大柳樹呀。讓我們翻看課本第十八頁。」《慾望街車》的白蘭芝也可以在《白蘭芝》撒野唱道：「我遭遇了死亡我遭遇了他，他向我走來他白髮蒼蒼。他沒有兒孫他不說話，他不說話我遭遇了他。我害怕孤獨我害怕不說話。」

這些句子都叫人拍案驚奇，更是叫絕，而這也唯有調皮搗蛋又感傷如劉亮延，才能夠寫得出來。所以《婦女生活十一種》既可以拿來當成劇本詩歌，也可以拿來當成散文或論文讀，正在於這些劇本無一不是改自大家耳熟能詳的經典，如：《夏綠地》改自《黃色壁紙》、《曹七巧》改自《金鎖記》、《猶自羞駝男盜令》改自《四郎探母》、《陳清揚》是王小波的《黃金年代》、《馬伯司氏》是採合莎劇《馬克白》與林紓的譯本《吟邊無語》等等。

其中尤其是《馬伯司氏》，林紓以文言翻譯甚至改寫莎劇，本來就充滿了歪讀的趣味，而劉亮延的再次改寫，更是古今中西語言的大會串，成了雜種混血。如此一來，劉亮延的劇本不也就是「互文」理論的最佳辯證和展演？

也因此我讀到這本《婦女生活十一種》時，感到格外的驚喜滿足，能夠一口氣把亮延這麼多年來的戲劇做個總回顧，又能享受一場文本拆解的嘉年華會，才知打從我第一天在東華大學認識他到現在，已經悠悠二十年過去了，亮延卻始終沒有變，他還是那個好看到會發光發亮的大男孩，青春無敵，活力四射，即使他讀了博士，當了老師，再多威權的頭銜堆在身上也無妨，因為他永遠有著一顆詩人在創作之時的初心。

那是喜悅的戲耍，也是感傷的真情，時而誇張搞笑，時而嚴肅正經，全都被亮延一兜手就全收攏到一起，就像他在自序《井然與失調》中所說的：「原來是這樣，柔軟的那些都是心。」

（本文作者為小說家、國立台北教育大學語文與創作學系教授）

推薦序

旁觀者也是作夢人

撿了路邊石頭打人還傳來滿耳的淫笑聲

傅裕惠

讀亮延的劇本，不是那麼容易的。他擅長拾人牙慧，而且會把撿來的碎嘴打磨成一長串犀利的插科打諢（看似是），即使射了出去一箭中的，被刺的人要不就是丈二金剛摸不著頭腦，要不就是還在做著夢樂呵呵。尋著他筆下的角兒們——是的，這些主角們都有一種傲嬌的態度——所作所為，儘管匪夷所思、動機令人費解，可都在最聰慧的「妹子」筆下，編織成一台台冷冷的警世通言，教人驚覺現實的炎涼和荒謬，根本是幕後詐騙集團體制搞出來的人間悲劇。

但直指著對方的鼻子罵的這種姿態，太低俗。亮延的角兒們，一個個都是能言善道的脫口秀高手，他能逗弄聽者聽得喜孜孜，曲子唱來韻味入耳，營造一種邪狹甜蜜卻又難以歸類的氛圍。從來就不是——就從他二〇〇五年編創的作品《曹七巧》開始，從來他的戲都不是服務觀眾的視覺，而是訴求聽覺的知性，然後針對文本不同的掌握與熟悉程度，享受編創者提供的「高級黑」情趣。可惜的是，小劇場規格的製作，從來就不能給這些以文字為主體的戲作一個「驚世駭俗」的公道。此外，若不能主動投入這些文字台詞所提供的調情思路，也有可能因為觀者的道貌岸然，而失去情慾繽紛的歡

愉。

我看《妙玉》，像是讀一篇呼應楊牧長詩《妙玉坐禪》的一場「園林午夢」。典故出自《紅樓夢》的金陵十二釵，在這齣戲裡，妙玉與女弟子們再也不說妙玉完整的一生，而是恍惚入夢、遊園，走《牡丹亭》裡杜麗娘的春醒踏查之路，帶著林黛玉嬌嗔固執的脾氣，竟也是守著師父歡喜圓寂的軀殼，不肯離開、日夜靜候，盼得個什麼修道的正果。抱持著對師父的眷戀，守靈的妙玉非常地忠於自我，坦白說出自己的身子「累」了，一旁的女弟子玉花緊張地說：「哎呀師父師父哪裡不舒服，又發燒了嗎？另一位玉紅則坦白說了妙玉師父不過是「天氣好晒、春情難纏。」醒來以後的妙玉嘴裡說的是要「弘揚我法、渡化凡俗」，想自己該「修身養水」，還分裝小瓶水地一副謹言慎行的樣子。寫到這裡，亮延依舊不按正道行文，讓唸著「水清無顏色，菩薩相萬千」的妙玉，才一出門就淋了雨。接下來一番道白：這滿園子的脂粉香娃，成日裡割腥啖膾——蚯蚓、蜈蚣、蠍子一時間變成在歌舞吶喊，這個當下的妙玉，完全自在於被這一傻到了極致的自嘲。如果僅僅是指著妙玉跟著陪笑，我們可能也是被隱身的作者嘲弄的對象，唯有自在於被這樣嘻笑嘲弄、張牙舞爪，讓拘謹古道的妙玉變成觀眾理解下的囂張——她知道她在說什麼，才有可能體會得其中趣味！

我總是認為，亮延鬼點子策劃的戲劇佈局，簡直就是讓人拍案叫絕的雙面間諜計中計！他的角色從來不畏懼當個冒牌貨，也從來不怕做作，更從來不把陷溺於寫實敘事的表演，當一件正經事來做。看他的戲得懂正典的劇情脈絡，然後看他怎麼嬌嗔哀怨地幽正典一默。因此，我覺得他的《馬伯司

氏》真正夠格當華人文化脈絡下的酷兒！

《馬伯司氏》在二〇一六年首演時，相信應該惹毛了一班傳統戲曲界的文人雅士。當時由一級票友劉欣然飾演的（馬克白夫人）馬伯司氏，真是觸及了扮裝表演的挑釁政治性；這個演員做的所有事情，都不具政治正確性，偏是似假還真的新詮釋。例如，他唱京劇，卻被「剝奪」了板眼鑼鼓，要陪著西方的爵士樂譜，扭扭捏捏、淫淫蕩蕩、來來回回，多了一種難以想像的韻味、自由與昂揚。

劇中的馬克白夫人，講的不是正宗的莎劇台詞，而是一九〇三年一個不懂外文的柯城派知名學者林紓（林琴南）所譯寫《吟邊燕語》的一個章回《蠱征》中的片段。林紓當年所譯外文之作不下百部，對於五四新文學菁英的啟蒙，影響很大，簡直就是當年的暢銷作家；在那個不能講版權的時代，任何作品打了林紓的名號，都會大賣。二〇一二年牛津大學出版了一本《林紓有限公司》（Lia Shu Inc.）就說明了林紓的翻譯在當時就是翻譯產業，就是市場。但，讓人匪夷所思的是，林紓不懂英文，他光是聽好友轉述原作，就能用自己精彩的文筆，把原作描繪得動人刺激！在那個現代化契機開始的困苦時期，林紓翻譯根本就是流行。可是，怎麼讓人聽著的詞，像是找對了跨越時空的真心跟真情呀？廿一世紀的今天，我們到處都得到莎士比亞，但卻遍尋不著那個堅持地、特有自我風格的林紓了呀！那種不三不四的莎劇譯文，竟在京劇的包裝下，落在說唱表演味道都對的地方。這部爵士樂不是演奏給現代歌手唱演；這齣京劇不是給正典青衣表作；亮延寫的莎劇不是正統翻譯的英美文學；這不叫我們的酷兒？！什麼才是逆翻天的酷兒呢！

亮廷的作品裡經常透露的厭世哲學，並不以消極見長，而是積極申訴與翻案；逆倫、背德與不守婦道，更是他多以女性角色為敘事主體的一貫主題。例如《陳清揚》（2009）與《殺子報》（2016）都刻意與中國文化大革命時代脈絡對話，並將政治權力與情感壓抑的糾纏與日常，轉化投射於他從其他經典之作綁架過來的角色之上。在這兩齣戲裡，受害者都被延長了壽命（存在感更為具體），而不只存在於原作小說或歌仔冊裡一段若有似無的傳說場景裡。《陳清揚》改編自王小波的短篇小說《黃金年代》；寫的是村裡的護士陳清揚怎麼樣費心從人口中的「破鞋」形象裡掙脫，最後乾脆直挺挺面對自己就是雙「破鞋」。原來死了丈夫的知青寡婦，索性認了一個鄉巴佬漢子當情夫，而且藉由陳清揚這個角色之口，赤裸裸地把一位女性如何面對世界的荒謬與群眾的瘋狂，讓她的日子得以過得像嘴碎髒話那樣乾脆自在。《殺子報》原來就存在於民間流傳的歌仔冊，更是十九世紀末海派京劇（時事新編）的代表劇作，對台灣日治時期的內台歌仔戲影響很大。即使當年曾為禁戲，或在民國五、六十年第二次內台歌仔戲興盛期間，成為政府列管的禁演題材，至今仍是外台戲班搬演不輟、吸睛熱門的話題演出。原作原是以劇中偷情的兩個主角寡婦徐氏與僧人納雲之間的姦情，作為警惕世人安分守己之作；戲裡因撞見寡母與僧人暗通，而被寡母徐氏砍殺後分屍藏罐的兒子王官寶，在劉亮延筆下變成文革紅衛兵的怪獸，讓徐氏不得面對自己的情慾流轉，必須闖割扭曲，甚至謊稱自己跟納雲僧殺了兒子滅口，而且被眾人圍剿斬殺，不得好死。長大的王官寶，卻又是某一寺廟裡的匿藏僧者，幾乎又要重複著納雲僧與徐氏當年的命運。原作即使劇終前未寫就結局、嘎然而止，但暗藏的比喻，也是驚人毛骨悚然！像是讓原作隱藏的沉默殺手，現身成為截斷活口的吸血活屍，而且是一代一代沒有

平息的傳染下去。

《初飛花瑪莉訓子》和《猶自羞駝男盜令》均發表於二〇一一年；前者是傳統戲曲《三娘教子》的變形，後者是京劇折子戲《四郎探母》的變種，統統都是跟日本已故知名編導寺山修司作品「交媾」寄生後的怪胎。要是能對句的話，可能應該是「瑪莉訓子初飛花、猶自羞駝男盜令」；前者的母親角色，其實是被人豢養的相好，既是娘、也是爹，後者的四郎是個天真的駝男，其忠孝兩難的解方竟然是戀母情結。倘使《三娘教子》跟同樣出自李漁小說《無聲戲》中一折《男孟母教合三遷》的創作社劇作《少年金釵男孟母》，有著相當程度相似的血緣，那為什麼廣世流傳頌揚的不是男孟母？而是三娘王春娥？這正港的三娘瑪莉所認識的世界可是「髒惡臭的馬房」，認識的同學全是「癲瘋病人、馬與跳蚤。」學習的不是「打草、擠馬奶，」而是學習怎麼「拿準角色、拿什麼活兒、什麼角出什麼功。」這原來，瑪莉透過扮演正旦、扮演人間要的好典範，瞞騙他其實不僅僅是孩子的娘，還是孩子的爹。《初飛花瑪莉訓子》寫出了瑪莉真實的控訴與故事。《猶自羞駝男盜令》則是嚴酷地形容戲迷們心中投射的四郎，不過是一個長不大、離不了家、斷不了臍帶的逃避的孩子。

駝了的四郎，像是扛著一輩子注定當鬼的包袱。相對於一輩子在祖先牌位旁打掃堅持的松子（比喻為余太君），即使在外人面前，她也能一把逮住駝男，脫了他的褲子，一邊幫繼承人擦澡、一邊也還是能唱出家族裡每個兒子怎麼死的慘事；一直以來，這段都是京劇表演的經典唱段。劇終前，鐵鏡公主跟松子對決之際，我們這才又得知松子過去的祕密，她被強姦之後不良的後嗣基因已經被她親

手滅除，所以折子戲〈四郎探母〉被鄉愁家國喚回的不是英俊瀟灑的大宋英雄，而是隱藏在四郎骨子裡（被松子投射想像出來的已故幼嬰）的鬼魂。這段不堪而且黑暗的往故，好似國族主義陰影下的幽靈，竟被劉亮延這麼堂而皇之地拼貼在大英雄楊家將的傳說中。若不是篇幅短，我看松子不只令人討厭，恐怕會引發國族的對立與騷動吧？

從一九九九年劉亮延以原創小品《一天當腸子充滿氣》表現亮眼、備受矚目開始，我便自以為自己是唯一越來越能看得懂亮延作品的那個「瞎子」。我不怕他文字埋伏的象徵和暗號，也不怕被他在戲裡的幽默諷刺嘲笑，每每看戲的過程，我的腦子都有盡興的滿足與暢快！沒有人能比他更委婉地開人間高級的玩笑，也沒有人比他更能透過文字玩自虐虐人的酷刑。既痛苦且大笑著，這是我對閱讀劉亮延所創造的這好幾個獨特變種人物最極致的享受！我還巴望著再廿年，再繼續讀他的本、聽他的詞曲，來治療我的老年癡呆症。

二〇二〇年九月三十日

（本文作者為資深劇評人、台灣劇場導演）

自序

井然與失調

每個人一生中必定有那麼幾次相思成疾的時刻。

求生是意志，要不放棄求全，要不捨身削底。結果之論庸俗功利，但讀者感興趣。你神經病？你如何得病？有病治病多愛自己呀！很少有機會這樣，能全然疏離的，簡直無關的，面對一個人研究起「求」的模樣。有點囧，瘦了十公斤，方臉終於成為了馬臉。

求什麼、念什麼、糾結什麼？在這麼一個失調的時刻，完全失去了意思。

求沒意思，那用搶的吧！搶再不行自己偷。如果偷不好意思，那就去學。學好了自己做，還可以教。既然事半功倍，便試試身手。然後教過了便體會到，又再發現了一次真是沒意思。

沒意思為何物說不清，但重複一遍或許能知。重複也不必大費周折給環境製造垃圾，只要自己重複自己即可，這便是《曹七巧》的練習，讓他一直演，演到唯一的一件大衣被觀眾嫌舊，好心建議私信給我，導演你給演員做件新衣服吧。演到現實反過來求你，告訴你他們都心疼台上這位太太了。莫名其妙，但卻栩栩如生。

從一九九九年台東劇團《一天當腸子塞滿氣》至今，台灣劇場慷慨的讓我反覆提出這個問題，不下四百場次。其中很長一段時間，憑藉這些偉大女性的人格與肉身，我自以為是的塞進好意思與不好

意思的踟躕，自以為華麗機巧，自以為婉轉溫柔，結果卻是根本問錯題，問題沒對！它是沒意思，不是好意思。

對於一個時不時周旋於情感激動作態之反覆排練的戲劇創作者來說，作假，太熟悉了。尤其更別說，以戲曲之名造假。舉凡男女善惡、主次老小，冗長的鋪陳、家國的構建，都能四兩千金，依舊言之鑿鑿。已然足擅長造作假態的我，究竟該如何將沒意思給造出來？或者至少，這麼多年，我所誤植的好意思之中，造出了什麼圍繞著沒意思的別的，好比我意思的意思。

我並不是在問意義與符號的傳遞問題。意思，是想法、是圖謀，也是理想、願望，它有情感面的基礎，有對譜系掌故的探查與驚喜，是懷念也是關注。它是意向性。

對於沒意思究竟是哪一題？或許論證起來，能做此解釋：一個意思的否定擁有詞。

沒意思，沒有意思、不再擁有、不是誰的，什麼都沒有。

原來是這樣，柔軟的都是心，而結實與鬆垮不脫同一個範疇。繞來繞去都是感覺，連騙人都要明妝儼雅，要井然有序，不可以沒感覺。

這便是耿耿於懷的文學嗎？從日常裡妄想，在角落裡飛行，在很長的一段時間裡，不要急躁，不要因為找不到題材就抱怨。不僅不急躁沒有劇本，也不曾感到題材乾枯。我自己寫，或勾引別人一起。對於要埋怨台灣沒有新劇本這件事，那種交談使我無奈，轉頭不宜再答，朋友便又少了一雙。怎麼可能沒有人寫呢？我要用我在寫！你看不上眼吧。但你又真的知道什麼叫作好？不要再拿莎士比亞說嘴了。挑菜來的人啊，有必要擺出那種否定厭惡不聞問，絕對客觀的審美家的模樣嗎？要挑菜嘴巴

要乾淨，沒感覺千萬不要騙人，你真的會去買萊豬，也不聞問嗎？

戲劇不是一種不死就不酷的問題，這不是需要妄想的。一定要極致撞牆，才叫完美。無法、不會、千萬千萬也別把那當真，太糗了。對於外國文學的過分依賴，如果形成了招牌，不要相逼，你可以沒有問題，四處抱怨，對寫作者視若無睹，我知道你連找材料都懶散，做餐飲的不上菜市場，供貨商給你什麼你賣什麼，我們才吃了這麼多水耕空心菜，沒有滋味天天一樣。開餐廳的老闆之間，總拿固定供貨商的數量顯擺，但我無法，把台灣沒有戲劇文學當成閒談茶餘的話題。

我是一個劇場導演。一個每次都需要發現原本材料、熟悉材料並與他們周旋的人。我還是一個編劇，但我寫的劇本恐怕又叫導演劇本，是要拿來用的，不是給人家當小說讀的，我常糾結在唱詞斷句的趣味之中整晚睡不著，專業編劇制止我，他們要結構，我問什麼叫結構？建築許可？演出許可？鋼筋板模灌水泥？藍曬圖紙？還是城市規劃白皮書？甚至根本就是族群歧視？我不要條列的價值、排序的結構，我要感覺。圓的扁的直的歪的，的感覺。

回顧作品我覺得，能夠找到要造作之對象，用一種姑嫂婆媳的業餘關係，寫出來排出來演出來，二十年幾乎沒有買過任何產物與人壽保險，只靠著旅行意外險照顧大家，實在就是僥倖。

這本書出版時我四十一歲，我在三十九歲的時候開始反思，對於人文藝術的創作教育來說我何有之用，二十年的創作所學有何價值？未來能為誰傾之。作為一位不成熟的老師，我得坦白，對於成功人士與台灣之光實在沒有什麼意見，但起碼，我得拿出自己造作的經驗應答，所答之言歷歷有據，造一個假要幾斤幾兩；過程之中防範未然，造作之快感，造作之情願。我嚼過嚙下了什麼，什麼是真。

因之於此，我動念編這本書。

寫戲排戲演戲，便是分享陪伴等待。如果你急著問我如何，有沒有意思，以前雞婆會拉著你造作一遍，但造作需要緣分，連跑帶唱不免喘吁，收拾工作沒落實，鳥獸一散連自己也都會忘記。現在開始，換一個方式，請讀我的戲。

在造假的舞台下當戲迷，要大聲為太假喝采，也要為不夠假而嘆息，但卻不必去為真不真而憂慮。要問真，自己去造一個。再問，就再造一遍。敢不敢確真是你的事，看戲捧角的人兒都有自己的神傷。

昔人已乘黃鶴去，人生失調黃鶴樓。黃鶴一去不復返，白雲井然空悠悠。

二〇二〇年六月十四日 關渡