
文：莫兆忠

「胡言亂語 心思交瘁
仍未帶出合意字」

——林敏聰，《幻影》

「2019 年之後，我就沒看過他的戲了。」結果還是不情不願地答應了，我又以高俊耀的劇本不能與他的舞台呈現分開討論為由，無恥地向劇團要了幾個演出影像，算補回三年疫情下沒法赴台看戲、交流的遺憾。可是當我要開始寫這篇文章的時候，馬上就覺得自己犯規——這部劇作選的讀者真的會每部戲都看了，然後看這些劇本嗎？或者看了劇本然後就會去看這些演出？回看我在《親密：高俊耀劇作選》出版後所寫的文章^①，其實也是在這種狀態下完成，因著那幾年跟高俊耀、鄭尹真兩人的合作，總是一起構思、修改、討論、排練、討論、修改……，於是就有了高俊耀劇作不能與演出分開討論的假設（馬慧妍也這麼說，不是嗎？）^②，當然，這並不成立，裡面兩部作者的早期短劇《在日出前終結》、《神掉了張悠遊卡》，我不也是在沒有影像可看的情況下，讀得浮想聯翩？所以，我開始懷疑編輯吳

思鋒和窮劇場要我寫這篇文章時，會不會都有某種角色設定，也就是打從一開始邀請《忿怒》（2010, 2017）、《死亡紀事》（2011）到澳門演出、辦工作坊，再到共創、共製的《大世界娛樂場》第一（2013）、二部（2015），《安娜與蘇珊》現場（2019）與影像版（2020），這十年裡，我幾乎都是以半個參與者、半個觀眾的身份出現在高俊耀的劇作裡，相對那些在劇院座位上活生生的觀眾、翻閱劇本的活生生讀者來說，我被指派的角色也像穿牆幽靈，遊走在那些台上「故」事與席上眾生之間，方便在上一部劇作選中，為讀者寫一篇泄密者的文章。

然而，現在到了這部創作年份重點落在 2020 年後的劇作選跟前，這些劇作都是我沒有參與其中，無法現身演出現場時發生的，透過文字和影像，我的角色其實已從泄密的幽靈，變成了聽女鬼述史的窮書生，重組那些曾經失落的隔代書信，從《大世界娛樂場 III：白日白晝》、《感謝公主》到《暗夜·腹語·鬼托邦》，以文字、影像等媒介來一次不合時宜的拼貼，在錯過的時空中傾聽劇中幽靈喃喃告密。但這過程份量好重，每一個劇本背後都有大量的文本互涉於情節之間、隱藏在細節之下，而作為一個七零年代出生，在澳門成長的讀者／觀眾，一方面需要跳出劇情，努力查閱這些潛藏背後的文本、文化與事故，另一方面卻又經常沉沒在那些佈置於各種聲音、敘事細節的港式流行文化密碼當中，在歷史敘事與個體記憶中來回往返。

「假若可接觸鏡中影像
也許一切可以留得住」

——林敏聰，《幻影》

《幻影》是一首誕生於 1983 年的粵語流行曲，也是香港電影《陰陽錯》的主題曲。1983 年，澳門有了自己的電視台，但

澳門人還是看香港無線與麗的電視，世界平靜，我父母會放心自己只有九歲的兒子，獨個兒從家裡走到電影院看電影。但鄰埠香港就熱鬧得多，就「九七」後的主權、治權問題，中英雙方談判未能取得共識，但香港人基本上明白談判中沒有第三方，在「回歸問題」上無法「插咀」。移民潮出現，但香港娛樂事仍是一片盛景，新藝城電影公司崛起，開拓了香港主流電影的新類型，其中由林嶺東執導的《陰陽錯》由香港紅星譚詠麟、剛出道的台灣女星倪淑君主演，經典的人鬼戀情節，女鬼（都是艷鬼）有冤情，陰魂不散，戇直男不但幫忙申冤，還要跟女鬼發展沒結果的戀情，女鬼最終無奈離開陽間。《陰陽錯》票房大賣、主題曲受歡迎，集靈異、愛情、喜劇於一身的電影類型大量興起，人類總以為自己可以幫鬼，而男人肯定要承擔拯救女鬼的使命。女鬼總是不敵道長的桃木劍，急急如律令她就痛不欲生、魂飛魄散，然而這些倩女幽魂的使命本來就不是要被男人拯救，她不是陽壽未盡或貪戀人間，她回來，她留下，是向人間訴說她知道，但人間不許說、或遺忘、或刻意遺忘的那些「過去」，她延長了自身在人間舞台的戲份，在油紙傘下、在陽光沒照射到的時空裡，重述、再現，但求喚起人們的記憶，重組失落的過去。「黎明不要來」（徐克《倩女幽魂》（1987）電影插曲名稱）最終總是要來，「誓言幻作煙雲字」（關錦鵬《胭脂扣》（1987）主題曲首句），人鬼殊途，陰陽錯置延宕的只是一段劇情，遺憾完場而往事既要敘述又要抒情總是說不完整，時空跳躍、時代片碎，讓留下來的人自己填充。

高俊耀的故事總是鬼話連篇，色調暗啞，然而在他那些港式文化的遺毒中，總是不知不覺叫我這個活於同代不同地的澳門觀眾會心微笑，不過更妙之處是那些像「大伯公千字文」的密碼，不但指向懷舊還轉向劇中的歷史脈絡，正如粵語歌《每當變幻時》^③的旋律哼起，原本浸沉在閱讀《感謝公主》的我，腦

裡一片茫然，劇中的時代敘事突然變得飄移不穩，一闕原本歌頌為日本犧牲的台灣皇民的旋律，曾幾何時演化成建構香港身份認同的流行文化，卻又植根於一個澳門人的成長記憶裡。不同時代、地域、文脈之間交錯衝突，鬆開原封不動的國族歷史敘事，還原作為人的記憶的多樣性。這種不「純正」、不「確定」的身份建構與文化記憶由始至終出現在《感謝公主》，或者更明顯放大在《暗夜·腹語·鬼托邦》的敘事中，有時是前者的沉重轉場，有時又像後者戲耍在角色轉換間。不過從《每當變幻時》回到《莎韻之鐘》，既稱密碼，自有它的門檻，一是文化的門檻，二是年代的門檻，然而觀眾絕對有權沒看懂這些細節，它不妨礙劇情發展（反正劇情也是非線性的），只是把觀演慣性中直接可達的「理解」，錯開成感受與回溯，一如女鬼將留在陽間的日子延長，在錯置的時空裡，形成一種認知距離，對現世不適感的詰問，將深藏不露的記憶，採取更具好奇心、更具反思的重述，縱已片碎不全，但它各含隱喻，向在世者再現那些因錯過或因故失語的記憶。

「那幻影卻一一再現」

——林敏聰，《幻影》

《陰陽錯》中有三次跳樓場面，第一次失足讓女主角小瑜致死而成亡魂，是「歷史」的原型；第二次是古志明為調查小瑜死因走到天台，小瑜的亡魂暗中施法，要古志明像角色扮演一樣，仿照小瑜的失足方式從天台掉下（最後被小瑜施法救回），以戲劇性的行動來再現歷史，目的是要述說一個被保險公司刻意遺忘、改寫的死因；第三次是鬼門關開，小瑜被鬼門吸走，古志明為了追隨小瑜，故意從露台下墜，結果他掉到街上的車輛上，沒有死去，只剩對亡者的追思，故事尾聲是他出院後在與小瑜初

遇的街道上出現幻覺，誤認另一個女人為小瑜，當發現只是幻影後，他豁然開朗地仰望下著大雨的天空，詭異地笑了起來。劇終。

三次「墜樓」從歷史的原型到歷史的演現，最後確認歷史的不可重返，卻因著不同的演現經驗，提醒歷史的不穩定性與可演性，為個人帶來具反思的追憶與懷舊。只消一瞬的墜樓鏡頭，卻延遲到整齣電影結尾才完成它的使命。

在高俊耀的劇作中，「墜樓」老是常出現。

一個有時叫「周太太」，有時叫「陳太太」，有時叫「阿梅」、「Portia」的女人，從《大世界娛樂場》一至三集一直墜樓，甚至從賭權開放後的澳門新馬路國際酒店遺址穿越到 1978 年，台北忠孝東路上的英倫大廈。她總是一邊下墜一邊述史，像《大世界娛樂場 III：白日白晝》永遠倒數不完的序幕，將墜落的一瞬不斷延長，縱然這些敘事都跳躍往回於過去、現在與幻覺之間，但都被作者放在劇作的尾聲或者首場，收結或者定調。

跳樓，是去空間化的極端行為，也許亦是在這些劇作中，人物對空間不適感的極端表現，不管在離不開的賭桌前，在囚房，在被監視的「新村」，在故國，在「自由中國」的大樓上……。人物都在這些空間中動彈不得或被圍困或失去歸屬。彷彿消除空間感，剝除一種既定的身份，在他方，或在天台一躍而出，反而更自如地回溯過去、重寫自己的歷史，儘管這樣的書寫方式不如官方書寫那麼流暢有序、預設框架、判別勝敗，往往更是費盡力氣地東拼西湊、「有許多空白，無可彌補，無從解釋」（《感謝公主》老鄭語）。這些對瞬間生滅的一再延後、對空間感的消除，既是劇情，也是舞台美學所在。

是的，「我們活在歷史裡面，但歷史找不到我們。」（《感謝公主》老鄭語）但人物活在劇本中、舞台上，而劇場從不是「歷史」的複寫紙，往往，在劇場裡，我們有責任找到那些「歷史」找不到的人物。

註釋：

- ① 見莫兆忠：〈《親密：高俊耀劇作選》：讀一首身份之歌〉。全文網址：<https://www.library.gov.mo/zh-hant/aboutus/library-publications/periodical/city-and-book/books-and-the-city-25/25-C09>
- ② 見《大世界娛樂場 III：白日白晝》身兼聯合編劇與演員身分的馬慧妍的相關訪談。全文網址：<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=4681354675249389>
- ③ 此處指《感謝公主》第五場開首，劇本中的描述是「（孤魂唱起進行曲，帶動整體氣氛。）」，台中版演出則由眾演員哼唱《莎韻之鐘》的旋律，該曲於1977年被改編成粵語流行曲《每當變幻時》，歌曲推出後街知巷聞。

莫兆忠

澳門劇場編導、評論人、活動策劃。《劇場·閱讀》季刊及《評地》網站編輯。近年編導作品有《咖哩骨遊記 2024·自助遊》、《隨身誌》、《藍色時分》、《詞話人間》等，與高俊耀合編《大世界娛樂場》及《大世界娛樂場 II》。