



## 所有东西都留不住

吴琦

“所有东西都留不住。”开场前，屏幕上打出这行字。这是我第二次看香港浪人剧场的戏，拜青戏节所赐，连续两年把他们带到了北京。戏还没演，惆怅先出场了。

《暗示》讲述的是60年代的香港。许多顺德自梳女到香港做佣人，被称作“妈姐”，也就是许鞍华的电影《桃姐》中的角色。她们通常梳一条长辫子，穿白衣黑裤，住在主人家里。在家乡时她们就决定不嫁，终身不得反悔。因为顺德的丝绸业日渐凋敝，只好下南洋找活，许多人没有守住誓言，但戏里的这位，拒绝了教她识字、替她写信的先生的求爱，一辈子都靠双手养活自己。

主人家有位少爷，是她一手带大的，后来成了摄影师。生活无忧，情感受挫，在一次聚会中偶遇曾经喜欢的女子，热烈而短暂地相爱，这段关系最终像闪光灯一样转瞬即逝。

整出戏就在这样一个完全平行的结构中进行，两位演员没有对视也没有对话，因为各自活在不同的时间——更准确地说，各自被困在那里。妈姐总是在阳台晾衣服的时候和对面的姐妹聊天，看跑马场的马，或者去街上找写信先生读写信，记挂家里的父

亲；而少爷总是跑啊叫啊，咔嚓咔嚓不断按快门，苦苦坚持一厢情愿的爱情。

有几个瞬间的编排让观众以为他们会交谈，最后还是擦肩而过。这种在视线和语言上有意为之的绝缘（或者说间离），以一种特别理性的形式，表现旧时回忆的缠绕。对比上次演的《鲤鱼门的雾》，也是六七十年代的香港，“行船佬”在外面打拼十多年后回到故乡筲箕湾，也陷入了记忆的迷宫，不过那个迷宫的结构不是平行的，而是弥散的，是雾，是一种会淹没人的情感结构。

同样可以对比的是，上一次的戏剧手段更加具象，逼真的海鸥，一次

性白色餐布装饰成的海，都把观众带向了栩栩如生的乡愁；而这次使用的道具（马头）、服装和灯光都更隐晦，只在过去和现在之间搭起了微弱的桥梁。这也是浪人剧场的一个特点，情怀是旧的，语言却很新，戏剧手段上总在实验。有点遗憾的是，两位主角似乎可以发生更多的关系。

“浪人每次演出没有固定的主题，但我自己喜欢寻找旧物旧事，它们出现在自己的作品中，最初是一种直觉，”在这种直觉中，导演谭孔文才渐渐打捞出他对香港的认同。这也是我最欣赏浪人的一点，他们的戏剧标示出一种年轻人在现代社会自处的位置，限于自我，也陷入过去，惟一的出路是诚实地面的这种生命经验，并且找到一种方式建立起历史的感觉。导演说他相信“移情”，“那些旧人旧事，其实在当下每人每日都重复着，只要我们懂得转移，60年代妈姐在露台看马，与90后少女午夜上微博是没有区别的。”因此他们总是描写那些基本的情感，人性中无奈的地方，从不怎么煽情。在香港这个极密极快极新的地方，这个独立剧团就像一台胶片相机，不断在舞台上发出刺耳的咔嚓咔嚓，那是一种怀旧的声音，一种自作多情甚至徒劳的留住过去的努力。