

## 现代的艺术与现实的关怀：郭宝崑的戏剧创作

郭坤福

《东南亚华语戏剧史》周宁主编 厦门大学出版社 2007年

—

郭宝崑以中文和英文进行创作，身跨中英两种语言剧坛，讨论新加坡戏剧的发展，郭宝崑的贡献是不容忽略的，他代表着新加坡华语话剧的最高成就。

—

方修先生编辑的《战后新马文学大系·戏剧集》把1960、1970年代(1967-1976)的戏剧文学列为“世界性思潮冲击下的产品”。他在《导言(二)》中指出这一时期的戏剧作品“……受到当时普遍的不满现实、要求改变现实的世界性思想潮流的影响，涌现了大批反映下层社会生活、描写劳苦人的故事的佳篇。……比起‘六十年代’一些同样写工人题材的剧作来，内容也显得更结实，更深化。”[①] 郭宝崑创作于这一时期的作品，《喂，醒醒！》、《挣扎》和《成长》，也表现出这一“世界性思潮”影响的痕迹。郭宝崑创作并于1968年12月27日首演的八场多幕剧《喂，醒醒！》，是他的第一部正式的话剧。[②]《喂，醒醒！》写刚踏入社会的少女卢小妹，因为虚荣心作祟，加上急于求职，结果落入色情贩子的圈套，成为导游女郎。这部话剧反映了新加坡独立初期谋生困难、求职不易的情况；而当时一些贩卖色情的导游机构，也在发展旅游业、创造就业机会的名义下大肆活动。剧情基本上在两个地点展开，一个是“一座简陋的杂居旧房子”，一个是导游机构。

在那座杂居的旧房子里，住着几户人家，成员有洗衣女工、清洁女工、建筑工人、割草工人、小贩、兼职派报的中学生，卢小妹和母亲(洗衣女工)也住在这里。看这些成员，就可以知道这是一群挣扎在生活线上的下层人民，共同的命运使他们互助互爱，有难同当。例如建筑女工木婶因意外受伤需钱留医时，她的邻人尽管自身经济拮据，却都凑钱相助。在导游机构那里，剧作者暴露了导游社的林董事、连经理的奸诈和卑鄙，他们在女秘书和狗腿子协助下，安排了一次又一次的色情勾当。为了控制国际旅游机构的周经理，他们设下圈套，不惜牺牲卢小妹，把她送给周经理糟蹋。

剧作者尝试塑造两个生活态度不同的少女形象。一个是懦弱无知、爱慕虚荣的卢小妹，一个是朴实、坚强的向英。在剧作者笔下，向英不但是热心助人的少女，更时时表现为一个头脑清醒的劳动者。然而，向英也只是在那群同甘共苦的邻人中显出她的积极性，至于她的积极性是不是有更坚强的思想力量的支持，我们在剧作中看不到。总的来说，向英的塑造，似乎只是为了让她向迷惑的伙伴喊出“喂，醒醒！”这也是这部戏的主题。实际上，向英和她的邻人也只能“记住”卢小妹的不幸遭遇，对恶势力却是无能为力的。

《喂，醒醒！》是郭宝崑的首部话剧，难免会有粗糙的地方，比如说情节拖沓。当然，更重要的是创新，预示着新加坡剧坛最优秀的剧作家出现。就不足之处而言，《喂，醒醒！》演出时曾删去第二场。[③]这场戏纯粹是为了表现一群无知少女受低俗文化的影响，成为追捧明星的疯狂影迷，她们之中甚至有人因为痴恋影星而跳楼

自杀。严格说来，这一场戏对突出剧作主题帮助不大，反而成为剧本的累赘。幸好是演出时删去这一场，情节才显得紧凑。就自觉的创新而言，郭宝崑在编剧手法上创造性地采用了叙述与史诗因素。那就是在剧中加入朗诵队。在序幕和几乎每一场戏的开头，剧作者都安排了一段朗诵，内容是先作一番议论，然后或点明创作主题，或阐明接下来这场戏的意义。这种创作手法，很明显是借用了古希腊戏剧中歌队参与剧情演出的形式。而这种手法的目的也是为了达到一种间离效果——通过议论，让观众对剧情所要传达的意义有深一层的了解，从而达到作者创作剧本的教育目的。

继《喂，醒醒！》之后，郭宝崑创作了五场长篇话剧《挣扎》，因为被禁，无法按原订日期在1969年12月公演。30多年后的今天来看剧本《挣扎》，时间的距离或许会让我们产生历史的距离感，然而更多的却是唤起不算久远的记忆。那是一个劳动密集型工业草创、城市改造蓝图初展、国家资本开始积累的阶段，这意味着社会工业化文明的加速转型时代已经来临。《挣扎》的内容所涉及的农民被迫离开劳作的土地、狡诈的工厂业主剥削工人、大资本集团吞并小企业等情况，可以说是当时的社会现实的真切的反映。这类时事性的题材在同个时期的其他戏剧作品中也有所表现，比如江宏的《万家灯火》（1973年出版），作者的创作灵感是由发生在1969年一位少女跳楼自杀的新闻触发的。

《挣扎》的内容在当时无疑有很强的现实性。《挣扎》的故事写一家农户失去土地后，农户的女儿阿珑为了生活，成为建筑工人，在原本自己生活的土地上为资本家蓝经理建造厂房。造纸厂建成后，阿珑又成为工厂的工头。阿珑性格软弱，由于受到蓝经理和工头老郑的拉拢，不但不敢反对资方剥削工友，反而因为她的劝说，使到一部分工友接受了资方扣押工钱的不合理条件，无形中分化了工友的力量。母亲不满阿珑的作法，予以严厉责难。表姐阿琳也对阿珑正面加以劝导。阿珑虽然产生抵触情绪，内心甚实已在不断自我挣扎。后来蓝经理出尔反尔，扣押了工友的工资，到期却没有实现诺言给予补偿，因此引发了劳资纠纷。就在这时，一个由于资方一再拖延修理的温度控制器爆炸了，阿珑为了救工友，自己受了伤。至此，阿珑终于觉醒。《挣扎》触及了当时非常敏感而重大的工业题材。剧作者在剧中创造了母亲、阿琳、大姐等正面人物。母亲虽然年纪大，在剧中可是一个头脑清醒、敢于斗争的农人。她的坚定性来源于贫苦的、被剥夺了生存权利的生活。她说：“我不想要得到什么！我就是不甘愿让人家欺负！”阿琳也是一个被迫迁的农家女，后来成为工人。微薄的工资、贫困的生活，让她对现实生活有深刻的理解。大姐在剧中没有露面，然而通过阿琳的叙述来看，她的形象是高大的。大姐是一个女工，她的丈夫在工地意外摔死后，她独力抚养3个孩子，同时还要照顾失明的家婆。生活虽然困苦，大姐还是乐于助人。她说：“我自己苦，所以我才知道苦是什么味道，知道求助的人是多么需要帮助的。”这种穷苦人互相帮助的思想，成为《挣扎》一剧的主要内容。剧中也不乏穷人互助的例子。阿琳的话，似乎是对这种思想的概括：“只有穷人才能帮助体谅穷人”。[④]此外，剧作者在描写资方对立面的工友时，对人物的处理也能够避免简单化，剧中有硬工友、软工友之分，可以说是更为接近现实情况的。

《挣扎》在剧作上比《喂，醒醒！》更成熟。虽然今天看到的是已经出版成书的脚本，我们还是可以想象如

果它当年可以获准演出，社会效果一定非常强烈。遗憾是它被禁演。时过境迁，将来似乎也没有搬上舞台的现实性了，只能成为案头剧供文学欣赏和评论。

新加坡的戏剧审查制度是严格的。《挣扎》遭禁演后，郭宝崑第二年(1970年)创作的长篇话剧《青春的火花》又遭遇同样命运。据《郭宝崑生活与创作年表》记载，他在这时期还有两个舞剧剧本被禁。《青春的火花》后来改编成为长篇话剧《成长》[⑤]，并于1975年1月间首演。按照现有资料来看，《成长》由集体讨论、郭宝崑执笔写成初稿，后来郭宝崑又加以删削重编，成为我们在《郭宝崑全集》第一卷所见到的版本。方修先生编的《战后新马文学大系·戏剧集》收录了《成长》第一、第二两场，标明为“南方艺术团集体创作”。方修先生在《导言(二)》中有一段说明：“此剧在新加坡维多利亚剧院公演过后，只编印过一小册连环图书，不但没有出版过正式剧本，似乎连油印本也不曾见过；只有一个一边排练、一边修改的潦草的抄写本。《大系》节录的其中一幕，是我多年前向该剧团借来复印的。”[⑥]其实当时的所谓“集体创作”，有一些后来都归为某一作者的作品，例如《战后新马文学大系·戏剧集》中标明为“艺术剧场集体创作”的《第二次奔》和《阿添叔》，方修先生在《导言(二)》中说：“据悉，二剧均由林晨最后定稿，作了一定艺术加工。”[⑦]但是《林晨剧作集》收录了这两部剧作，把它们作为林晨的创作。郭宝崑的《成长》应该也是属于相同情况。

对照《郭宝崑全集》和《战后新马文学大系·戏剧集》两个版本，可以发现《成长》剧中人物的名字有了更改，例如林志高原作林明义，林志钦原作林明德，江勇刚最初名叫江铁诚，黄莉美原来也叫黄丽蓉，初稿中的阿良则改为后来的小张。剧作者为什么要更改人物的名字，原因未明。此外，初稿剧中人物周妹也换了性别成为周弟。两个版本的文字也有很大的不同，故事的主干大体保存，但是细节颇有调整。例如江勇刚给张嫂输血这个情节，在初稿中输血的人原本是周霞。这一更改，使得情节更为合理，江勇刚也因这一细节而显得更丰润，更突显了他作为正面人物的形象。此外，一些人物对话的删削、修改，也使得剧本文字更简练，情节发展更顺畅，在此不一一赘述。

《成长》的故事叙述3个少女周霞、李桂玉和黄莉美的成长过程。周霞在剧中以觉悟较高的形象出现，在江勇刚的引导下，她处处显得比较有理性，敢于反对工厂资方主办的灰黄文化活动。李桂玉来自富裕家庭，她是有钱人的三姨太的女儿，后来背叛了自己的出身，在周霞和江勇刚的教导下，成为自食其力的女工，并且反对她父亲也是董事之一的资方。黄莉美的遭遇最令人同情。她为爱人林志高作出很大的牺牲，她为学生补习赚取的收入，都用来资助他到澳洲留学，自己含辛茹苦，不料林志高毕业后移情别恋，娶了富家小姐。黄莉美在周霞和李桂玉的帮助下，终于克服悲伤，忘却个人的不幸，投入到工人运动中。《成长》的内容虽然也涉及工业题材，反映了劳资矛盾，然而它更主要的题旨还在于强调受过教育的年轻人成为劳动阶层的一分子，在生活中经受磨练，提高了思想认识，从而对人生有了更积极的态度。用剧中人李桂玉的话来说，就是要“怎么做一个有良心，有血，有肉，有灵魂的人……”[⑧]从这个意义来说，这里的“成长”，是指对旧我的改造而有了新的人生意义。在改编后的剧作中，社会政治意义淡化了，伦理道德意义加强。这与其说是创作观念的转变，不如说是在某种意

识形态政策下的权宜之计。

综观郭宝崑的《喂，醒醒！》、《挣扎》和《成长》3部话剧，我们可以发现它们强调了体现着社会公平与幸福的集体主义思想。在重视消费主义和个人主义、庸俗文化成为主流的所谓后现代社会里，或许很难理解什么是集体主义，然而在1970年代，在二战之后反殖民运动所带动的影响下，加上世界性思潮的冲击，集体主义作为一种思想潮流，在文学作品中得到反映，一点也不足为奇。《成长》中的江勇刚说：“……名字只是一个人的代表，重要的是他的所作所为是不是符合群众利益……”这“群众利益”就是集体利益。《成长》中另一人物周霞也说：“……集体利益第一，这个原则我们永远不能忘。”[⑨]3个剧本中，《成长》因为探讨的是受过教育的年轻人如何走上正确的人生道路，剧本中因此有许多“说教”的地方，具有浓厚的社会伦理色彩。例如在谈到念大学的意义时，周霞认为“现在大学里灌输的都是一些自私自利的思想”。李桂玉也认为许多大学毕业生一旦登上龙门，就忘了“服务社会”这回事。为表现集体主义，郭宝崑这个时期的剧作有一个特色，那就是都出现一个劳苦阶层的群体。在《喂，醒醒！》中，它表现为居住在一座旧房子中的一群住户，在贫困的环境中，他们互相扶持，互相帮助、甚至关心成员的生活态度。《成长》一剧也有一批居住在同座房子或者是同村的贫困劳动者，他们即使有的非亲非故，关系却比一家人还亲，共同的命运使他们团结在一起。李桂玉就是这样抒发她的感想的：“……他们比我的父母亲得多，……命运相同的人才是亲人！”林志高的母亲和周霞也有同样的感言：“只有命运相同的人，才是亲人。”《挣扎》一剧中虽然没有创造一个劳动者同住在一起的环境，然而同一个工厂或工地的工友，共同的遭遇，也使他们结成为一个集体。他们互相帮助，不怕生活困难。亚琳就以大姐为榜样，强调“只有穷人才能帮助体谅穷人”。亚珑的母亲在贫病交迫时得到阿嫂等人的关心和帮助，因此她说：“……是谁帮咱们过的日子？朋友！！”当亚珑为了救工友受了伤后，觉悟到自己受了资方欺骗，她对母亲说：“妈，不要伤心，我没有关系……有……还有朋友在……”[⑩]体现着社会公正与人民幸福的集体主义精神，寄托着当时新加坡文化美好的希望与崇高的理想。

郭宝崑于1976年因政治原因被拘禁，1980年获释，翌年就创作了《萍》，接着1982年编导了话剧《小白月》。这两部剧作，可以视为他戏剧创作的转型与过渡期的作品。《萍》是郭宝崑走向实验剧的开始，这样的说法或许不为过。舞台的写实主义风格打破了，背景设计是写意性的，“灯光支配时地的转变”，《萍》的这种象征主义舞台形式，为的是方便剧作者采用蒙太奇手法，以场景和时间的灵活转换来表现剧中人物萍的不断变幻的回忆片断。

《萍》采用了现代主义表现手法，但戏剧精神仍是批判现实主义的，甚至有些悲观主义色彩。剧情展现的是贫苦中学生萍会考成绩落榜，无法回校重修，升上初级学院的希望破灭后，茫然来到海滨，回忆她短暂而痛苦的人生遭遇。整出戏其实是萍受到压抑的凄苦情绪的释放：母亲为了脱贫而对她超乎常情的过高寄望、房东太太的歧视、同学们的胜利者姿态……等等，都给了萍巨大的心理压力。在会考成绩可以决定一个人“前途”的制度下，萍的落榜等于宣布她从此没有了出路，她脆弱的身心经受不起打击，终于投海自尽。《萍》的内容不由令人

想起批判现实主义这样的创作方式。以死控诉不合理的制度，《萍》的悲剧意义是消极的。我们不妨回过头来看看《成长》剧中人富家女出身的李桂玉对念书的看法：“……以前我想念大学，现在看看好像念大学也没有什么意思。除了戴戴方帽，过过高级知识分子的瘾，找一份高薪的工作，还有什么意思？”“……多少大学毕业生一旦登上龙门，身价百倍之后，他们就不会再记得服务社会这回事啦！”[11]李桂玉后来成为一名工人，改变了自己的身份和地位。李桂玉和萍的生活态度有着巨大的差别。李桂玉体现的是一种集体主义精神，而萍表现的却是孤独无援和软弱。郭宝崑剧中人物前后期的不同生活态度，透露了他的创作思想的改变。

《小白船》也是代表剧作者创作转型的一部作品。郭宝崑这部作品的创作手法更趋于圆熟。他在几乎每场戏的结尾安排剧中人李秘书向观众作评论式叙述，或说明剧情的意义，或补充剧情无法交待的一些细节。这种史诗性叙述手法，让我们想起《喂，醒醒！》几乎每场戏开头的诗歌朗诵。郭宝崑的戏剧创作，从一开始就试图融合传统的现实主义幻觉主义戏剧与现代主义戏剧手法。现代主义与现实主义并不矛盾，布莱希特的史诗剧场是现代主义戏剧思潮的一部分，但却具有严肃而强烈的批判现实主义精神。《小白船》关注的依旧是严肃的社会问题。孙乙丁是一个有抱负的爱国者，他“多么想自己的国家能强盛起来：用自己的肥皂、自己做的衣服、念自己的书……”[12]为了实现理想，为了做一番事业，孙乙丁竟然娶了汉奸林兴国的女儿，然后利用丈人的财势到伦敦留学，毕业后又在丈人的公司工作，经过多年努力，把东祥饼干店发展成一家企业集团。不料当年日本占领新加坡时的宪兵司令部军官这时改变了身份，以大企业集团的资本家面目出现，卷土重来，与孙乙丁的汉奸丈人又建立了关系，入股并掌控了东祥饼干集团。孙乙丁经此打击，从此自暴自弃，把希望寄托在儿子孙立身上，让他成为家族的逆子，脱离了无廉耻、贪财势的家庭，并且成为一个社会工作者。后来，孙乙丁因高血压疾病加重，经不起刺激，终于丧命。

《小白船》最令人觉得残酷的地方，是通过汉奸林兴国的无耻言论，暴露所谓爱国者的面目。林兴国鄙视孙乙丁和他的朋友小刘、小蓝这些“背信弃义”的所谓爱国者。他以赤裸裸的语言对孙乙丁说：“……你在伦敦大学里念的，跟我在日本宪兵队里学的，大致相同。交换，是要讲究条件，谁条件强，谁就支配谁。你挂什么国旗都没关系：弱肉强盛的真理，是千古不移，颠扑不破的！……我们是做生意的，爱国的事，让给搞政治的人去做吧！不用说远的，你看我们周圈这些人，战前挂一种旗，说一种话。沦陷时期挂一种旗说一种话，战后又是一种旗一种话；现在独立了，又是一种旗一种话；他们说爱国，你能相信几分？爱国口号其实也是一套很好的生意经。他们都比我爱国，也都比我先去捧外资……”[13]

然而，对于剧情的安排，我们也不由要提出疑问，像孙乙丁这种企图利用汉奸的财势来实现自己所谓抱负的人，这种行事不择手段的实用主义者，和爱国的理想主义者可以沾得上边吗？最可怕的是对于理想主义的误解，可能使整出戏失去了立脚点。剧作者借用歌谣《小白船》的曲名为题，明显的是要以这首歌的内容来暗示一种对理想的追求。但是，这种理想终究是虚无缥缈的，不幸的却成了一种暗示，那个所谓的理想主义者孙乙丁反而“飘向西天”了。最后，在剧中另一个人物孙立身上，不只是寄托着孙乙丁的希望，其实也是寄托着剧作者的理

想。孙立脱离了腐败的家庭，是一个头脑清醒的青年。他富有才华，理智稳重，投身社会工作，关怀犯罪儿童和妓女的福利，或者说，他成为一个关怀社会上不幸群体的人文主义者。孙立继承了父亲的遗愿，憧憬着未来，要像一只小白船，追求着理想……孙立不但是一个理想主义者，也是一个剧作家理想中的人物。从另一个方面来看，如果把孙立和《成长》中的李桂玉作一比较，两人同样出身富裕家庭，也同样脱离了乌烟瘴气的环境。然而，李桂玉是对自己所属阶级的叛变，而孙立只是离开家庭，过一种关怀人文、服务社会、追求个人理想的生活，这里面没有涉及阶级身份的转变。其实，无论是李桂玉或孙立，都是现实中稀少或特殊的人物，他们不过是剧作者一种理想的寄托。

从孙立这个人物的塑造，我们看到了郭宝崑创作思想的转变：从前期的向往集体主义，转而趋向后期的人文关怀，最后是来到了对生命原始本质的探索。这种创作上的不同倾向，除了剧作者个人因素的影响，其实也显示着思想潮流的转变。1980年代中期，郭宝崑的戏剧创作完成了一次转型，从现实主义到表现主义象征主义，主题关怀也从现实社会转向文化传统，其中不乏对内心生活的彷徨与困惑的省视。

如果将郭宝崑的戏剧创作分为前后两个时期，那么，1980年代中期是一个明显的分界点。80年代中期之前，他的创作倾向主要是现实主义的，而1980年代中期以后，他的主要创作倾向则转向现代主义。

郭宝崑于1976年因政治原因入狱，四年半后获释。他在接受《海峡时报》记者访问时，曾经坦率地谈过他的遭遇和感想。囚禁期间，他反思过文艺与政治的关系。[14] 他提到了鲁迅的《文艺与政治的歧途》，并复述了其中有关文艺与政治的看法：“他(鲁迅)说，进步的政治和进步的艺术往往像是一对同路人，像斗争中的伙伴，但是那个政治力量一旦当了权，那它们就得分道扬镳了。因为每个政治运动或政党本质都要长久地维护自己的统治；艺术的本质则是要求不断地追求真理，甚至不惜招惹统治者的敌意。”(原文是英文，这里根据译文。) 郭宝崑复述鲁迅的看法，目的在说明艺术是脱离政治而独立的。因为他在下一段接着说：“政治与艺术于是分了手。我认为(鲁迅)说得非常深刻。”郭宝崑对自己反思的结果有这样一段概括：“作为这个国家的一员，一个艺术工作者，我非常关切的一件事情是，我们还没有真正开辟出一个文化空间，一个拥有自身存在权利和运作规律的空间。此空间的其中一维不隶属于政治，因为作为人民，我们是多维的。”

但是，郭宝崑在这里所引述的鲁迅的话，只是说明了艺术和政治的关系，并没有得出艺术脱离政治的结论。《文艺与政治的歧途》，是鲁迅于1927年12月21日在上海暨南大学的讲演录。鲁迅指出：“……我每每觉到文艺和政治时时在冲突之中；文艺和革命原不是相反的，两者之间，倒有不安于现状的同一。惟政治是要维持现状，自然和不安于现状的文艺处在不同的方向。……政治想维系现状使它统一，文艺催促社会进化使它渐渐分离；文艺虽使社会分裂，但是社会这样才进步起来。文艺既然是政治家的眼中钉，那就不免被挤出去。”从这段引文可以看出，鲁迅谈的是文艺与政治以及文艺与社会的关系，他曾主张通过文艺达到疗救社会的效果。就在《文艺与政治的歧途》中，他提到“我以为文艺大概由于现在生活的感受，亲身所感到的，便影印到文艺中

去。”他又说：“……现在的文艺，就在写我们自己的社会，连我们自己也写进去；在小说里可以发见社会，也可以发见我们自己；以前的文艺，如隔岸观火，没有什么切身关系，现在的文艺，连自己也烧在这里面，自己一定深深感觉到；一到自己感觉到，一定要参加到社会去！”可见鲁迅虽然论述了文艺与政治的矛盾，但他也认为文学家还是要写自己在里面生活着的社会，而且“一定要参加到社会去”。因此，鲁迅对文艺和政治的观点并不如郭宝崑所理解的那样，这里面其实是有差距的。鲁迅虽然论述了文艺和政治同一的地方，但他并不因此就认为文艺是政治的工具，他甚至提醒文艺家“但万不要忘记它(指文艺)是艺术”。[15]

文艺有它的特殊性，作为一种意识形态，文艺是社会生活的反映，由于有社会生活的地方免不了有政治的存在，因此文艺必然要被视作与政治有关系。我们可以这样理解，郭宝崑基于他所处的时代和自身的特殊情况，对于文艺，或者更广泛一些说，对于文化，有他自己的见解。因此他认为“华语剧场在80年代与政党政治脱钩是件好事，因为这样才能开始自身作为一种艺术形式的存在。”他努力要摆正文艺与政治的关系。他说：“我们必须开拓独立的文化空间，有人称之为‘公民社会的道路’。我用‘文化空间’或‘艺术空间’来指那些与政治没有瓜葛的课题。你从那些在性质上不属于政治的课题着手。……”[16] 在这里，我们可以看到郭宝崑是从怎样的一个出发点开始构筑他的艺术空间：“我们都身处于这巨大的制度(引者按：指资本主义制度)中。作为个人，我们是怎么认识自己的呢?除非你已经开始这么思索，你怎能创造出属于你自己的艺术?”[17]

编导《小白船》后，郭宝崑的剧作开始倾向于现代主义。郭宝崑1967年曾翻译并导演过布莱希特的《高加索灰阑记》(演出时取名《高加索的母亲》)，1989年又请德国导演将该剧的英语版搬上舞台。布莱希特主张史诗剧场或叙事戏剧以及“间离效果”等表现方法，“郭宝崑认为，这种戏剧观最适合于表现社会批判内容，使戏剧具有强烈的教育功能……”有评论者因此认为郭宝崑“对布莱希特情有独钟”。[18]但是也有评论者认为“虽然宝崑搞过‘教导式’的戏剧，也可能是东南亚第一个把布莱希特搬上舞台的导演，但他却没有全心拥护布莱希特的主张，把民间艺术移植到剧场里。”[19] 郭宝崑借鉴并采用过“间离效果”的表现方法，这点并不能说明他就是“对布莱希特情有独钟”。从郭宝崑剧作的某些特点来看，说他趋向表现主义，也许更接近事实。

1985年7月，郭宝崑把剧作《棺材太大洞太小》搬上舞台，这是一出独角戏。就内容来看，《棺》和接下来的《单日不可停车》，以及《糕呖店》，可以说是郭宝崑戏剧创作从现实主义转向现代主义最初的作品，这些作品具有明显的现代主义倾向，但也不乏现实关怀。《棺材太大洞太小》通过主角的口叙述了一件发生在祖父葬礼上的奇事。由于祖父的棺材太大，而坟地按照规定划分，尺寸必须符合标准，挖出来的坟口太小，祖父的棺材进不了洞，结果闹到主管坟场的部门去。经过一番交涉，有关部门为了“不要叫国内外人士误会，说我们不尊重传统”，最后是让了步，准许祖父的棺材占有两个坟位。这个故事听起来有点荒诞，实际上它触及了制度对人的限制这样一个问题。我们不应忽略郭宝崑在剧中所采用的象征手法。祖父的棺材不但大而且重，“重到连十六个人都扛到吃力得要命”，隐喻着传统已经成为一种沉重的负担。而“……工工整整，整整齐齐，满个坟山，一望无际，一个人一个坟，破格的事，绝不允许！”却代表了一个一切都受到严格限制和规定的社会。在这样的社会

中，怎样安置传统，无形中也就成了人与制度之间的矛盾。

从这个戏安排在“喜剧之夜”演出来看，显然它是当成喜剧处理的。但与其说它是喜剧，不如说是一出荒诞剧。在滑稽可笑表面背后，有一种深刻的绝望与批判意识。紧接着《棺材太大洞太小》剧之后的《单日不可停车》同样也反映了人和非人性的制度之间的异化关系。这也是一个独角戏。有评论者认为，《棺材太大洞太小》和《单日不可停车》虽然借鉴了西方现代主义戏剧的创作手法，但也明显“都带有华族讲古和传统相声表演的影子”。我们注意到郭宝崑在这两部剧作中都采用了独角戏形式，通过讲故事的方式，在叙述时穿插幽默的语言，希望在笑声中引起观众的省思，因此可以说是类似单口相声。

然而这两个剧本(这里指华语版)在语言的应用方面有很大的不同。《棺材太大洞太小》纯用华语，虽然其中带有方言和欧化的表达法。到了《单日不可停车》，郭宝崑在创作时尝试使用本土化语言，在华语中掺杂了英语、马来语和闽南方言。很明显地，他认为这样表达更适合他所要讲的故事，此后的剧作也都采用了这样的语言风格。《单日不可停车》所使用的语言使它带有浓厚的本土色彩，由于它的内容涉及不合理的停车条例，虽然其中带有对官僚体制的批评，评论者却认为“或许《单日不可停车》所围绕的主题过于小儿科了，不足以引起情绪的激荡和社会共鸣。”因此不如“《棺材太大洞太小》的故事，使我们轻易地从个别性想到宇宙性。”[20]

《单日不可停车》叙述的是一个市民因违反停车条例三次被罚款的经过。这三次罚款都有可争议的地方，但是，条例是不容挑战的，在官僚体制下，小市民尽管提出异议，并指出不合理的地方，最后还是接受了处罚。剧作者所要表现的不仅仅是小市民本身的无奈，在屡遭挫折之后，小市民终于接受并融入制度之中。这一点也不稀奇，其实，剧作者更关注的是小市民的儿子。一个纯真、敏锐的小孩子，对于不合理的事情本来敢言敢“争”，可是看到他父亲因屡遭挫折而放弃争取，他终于对现实有所认识，随着他的成长，他也失去了自己的锐气，不知不觉融入他所生活的制度中。停车违例虽然是小事，郭宝崑却从小见大，揭露了人和制度之间的矛盾，而人在与这种异化性的制度的矛盾中最终是失去了自我。郭宝崑并不讳饰他对这种结果的忧虑。因此，我们不能因为《单日不可停车》的地方性而忽略它的思想性以及它反映的人的生存状况所具有的普遍意义。

继《单日不可停车》之后搬上舞台的，是在1986年6月演出的《糕呖店》。“糕呖”就是咖啡的方言词。因此单看剧名就可以知道这又是一出带有本土色彩的戏剧。然而和《单日不可停车》比较，《糕呖店》的内容具有更深刻的社会意义。《糕呖店》表现了传统与现代化之间的矛盾。由于《傻姑娘与怪老树》及《寻找小猫的妈妈》的题材和《糕呖店》类似，因此可以放在一起讨论。

《糕呖店》里面的祖父象征传统，孙子家才象征现代化，他们之间的矛盾无法调和，最终以悲剧收场。小小的一间糕呖店，从表面上看是做生意的门面，实质上它凝聚着老一辈人的血泪和奋斗。他们离乡背井南来谋生，刻苦耐劳，勤俭创业；他们在这里安身立命，在这里扎根，为了保卫这片土地，抵抗日寇侵略，甚至献出了宝贵的生命；他们重视教育，支持办学校，希望子孙比他们更好，更有学问。他们希望一代代平安地过下去。因此糕呖店是移民奋斗史的象征。而祖父的传统观念，例如对于礼义廉耻道德观的信守，对于人情的重视，对于土地的



眷恋，对于下一代的爱护，这些都是在艰苦的生活环境和不懈的奋斗中形成的。对于祖父来说，守着家、不能忘本、不可以见新忘旧，落叶归根，这些都是他的生活信念。

至于孙子家才，在老一辈的呵护和培养下成长，他受过高深教育，还到外国留学。在资本主义制度下，他更懂得如何改变观念来为个人前途奋斗。他说：“传统上，我们华人最讲究的美德是谦虚、忍让，现在这些价值观念，这些想法，行不通了。”在激烈竞争的环境中，他学会的是躲避和变。他说：“环境变，我们也要跟着变。见到墙壁，明知那是硬的，为什么要去碰它？为什么不要避一避？遇到困难为什么不要躲一下？”[21]为了个人的发展，他最后是选择了移民到加拿大。家才代表的现代化观念，是一种不断改变自己以适应迅速变化的环境的生活哲学。因此，当家才以环境改变为理由，要把糕呖店卖给发展商时，他和祖父的冲突无形中上升为一种现代化和传统的冲突。家才和祖父各自代表了不同的观念。他们之间甚至无法沟通，最后只能以悲剧收场。我们应当看到这场悲剧的社会意义。在更大的背景下，我们也许可以这样说，在殖民主义者侵略掠夺下产生的祖父那一辈的移民潮，和经济全球化产生的家才这一代的移民潮，尽管他们都是为了生存和前途而奋斗，然而在家才身上我们可以看到某些已经被当成人当成落后的美德的缺失。这种缺失正是剧作者所关注的。

从社会背景来看《糕呖店》的创作，我们发现，新加坡的经济从1960年代初的转口贸易转向工业化发展，到1980年代已进展到工业技术升级的阶段。在经济上发展的同时，国家也急剧朝向现代化和城市化。在这个过程中，社会的结构发生了变化，以西化为主导的文化得到广泛而且是更深入的发展，传统文化无形中受到了冲击和挤压。看看《糕呖店》中祖父的话：“为什么要改？改到什么东西都不认识了。改到什么都不习惯了，连车都不会搭了，路都不会认了。改到……我跟你（引者按：指孙子家才）妹妹的孩子都不会讲话了……那天，刘老师开玩笑讲，‘退休了我要去念夜学，不然我将来听不懂孙儿讲话了！’改？……变？……不好太多……不好太快……”“现在，讲传统好像在讲过去的东西，讲没有用的东西。”“你们也太实际了。好像什么旧的都可以丢掉。我没有你们的学问，只是，我看到很多不应该丢的东西也丢了。这些，以后要我也找不回来了。”[22] 祖父的话让人看到老一辈对西化的担忧。所谓西化，在这里本质上是指一种文化上趋向个人主义的、无根化的发展。从这一点来看《傻姑娘和怪老树》及《寻找小猫的妈妈》，郭宝崑这一时期的剧作，基本上都是环绕着传统与现代化，或者说西化的主题。

《傻姑娘与怪老树》是个寓言式戏剧，或者说它是剧作者试图通过象征式人物和道具来表现主题思想的作品。也是从这个作品开始，郭宝崑的剧作有了更多表现主义戏剧的色彩。在《糕呖店》的结尾，剧作者通过震耳欲聋的电子声、机器声、流行歌曲声等代表现代化的声音盖过代表传统声音的乐曲《思想起》，以表现现代化对祖辈文化的巨大压力。这种象征手法基本上还是不难理解的。到了《傻姑娘与怪老树》，剧中的角色和道具所持有的象征意义都比较隐晦，解开他们的含义也就成为了解这个剧本的关键。但是，由于意象比较隐晦，任何强作解说的尝试，也只能是对剧作者创作意图的猜测。以下的看法只能说是对剧作本文的一种理解。从开场就摆上舞台并留到终场的一群布偶（布娃娃），似乎象征着任人摆布、默默无言但又发挥着冷眼旁观、冷漠无情效果的群

众。开场时，傻姑娘“突然回首望见众布偶瞪着她。大惊，急忙跑下。”终场时，“姑娘又复发现开始时的布偶，整整齐齐、冷冷漠漠地看着她。”布偶为何能够让傻姑娘大惊，剧作者没有说明，只是把它们摆在舞台上让观众自己去猜。

傻姑娘和一般年轻人似乎有很大的不同。她对一棵又老又怪的树有深厚的感情，天天都要看着它，和它亲近，和它讲话，一起唱歌，一起跳舞。她从怪老树那里学习知识。为了保护它，她和企图铲除它的人起冲突。傻姑娘不只能接受代表传统、古老的东西被破坏，她似乎也不能接受条例对人性的限制。她讲了一个年轻人进图书馆的故事。年轻人穿拖鞋进图书馆被阻挡，光着脚也进不了。因为图书馆规定要穿鞋子。后来他穿了一双大皮鞋，虽然走路的声音很响，吵到别人，图书馆还是让他进去了。从这个故事可以看到傻姑娘追求自由和对僵化条例的不满。

怪老树的皮很粗，说明它很老。它也很怪，叶子不长在顶上，而是生在底下靠近地面的地方。剧作者给了老树一种怪异的形象，而且，“从前这里有很多这种树，现在，好像只有这一棵了……”然而这是一棵有知识，有独特见解的树。它怀念树林在狂风暴雨中集体翻舞、拼搏的场面；它哼唱《望春风》，从曲名来着，似乎有所期盼。但是，它面对被铲除的命运。从剧情来看，当树林还在的时候，怪老树的叶子本来是长在顶上的，叶子长在底下是后来的事，这似乎是为了保护自己。怪老树细说往事中提到了它立身的小岛。一棵被砍倒的树被洪水冲走，在河床上扎了根，并往上生长枝叶吸收阳光。在泥沙败叶的冲积下，经过许多代，这棵“浮游的大树”终于“变成了一个生气勃勃的小岛”。怪老树就长在这岛上。这小岛似乎象征着祖先被迫迁移，拼搏求存，终于扎下根，并且繁衍后代的地方。铲泥机，现代化的工具。为了建房子，铲泥机要把怪老树除掉，象征着现代化力量对传统的破坏。而这种力量表现得那么无可阻挡。当傻姑娘发现怪老树被修得面目全非时，她几乎失去理智，竟然疯狂地乱砍怪老树。剧终时，傻姑娘问说：“花蜜在哪里？”“花蜜的方向在哪里？”代表着她对美好事物的追求已经失去了方向。

《傻姑娘与怪老树》表现的是现代化、都市化过程中优良传统被破坏这样一个主题，它揭示了现实生活中荒谬的一面。在剧作者看来，美好事物的追求者不被理解、优良传统遭受破坏，这些都是无法理喻的、怪异的，因此他只能以怪诞的形式来表现。傻姑娘、怪老树，剧中两个主要角色不是傻就是怪。而且可以说从这个剧本开始，郭宝崑所塑造的剧中人物大都没有个人性格，也没有具体姓名，例如只有姑娘、老树、众人、妈妈、老人等称呼，他们不过是一种符号或象征。这种表现手法明显具有表现主义特征。由于剧中人物只具有象征意义，剧情的安排只是为了表现剧作者对现实世界的看法，而不是在反映现实生活的情节中创造人物性格，因此，我们可以说郭宝崑的创作在这个时期已经不再具有现实主义的色彩，而是更倾向于现代主义。

相隔大约一年搬上舞台的《寻找小猫的妈妈》，也是郭宝崑的一个现代主义作品。这一出不分场的独幕戏，没有明显的故事情节，场景的变换跳跃大，人物的角色也随意转变而无个性，目的只在于图解剧作者对现实问题的看法。《寻找小猫的妈妈》主题涉及母语问题。剧中从头到尾说福建话（本地老一辈通用的闽南话）的妈妈，

是母语的象征。福建话为方言，而华族的母语在这里通常是指华语（普通话）。在此，剧作者显然是认同对母语的另一种理解。作为代代相传的生活用语，方言通过儿歌、故事、戏曲等种种形式，传播着民族的美德、崇高的情感。方言中蕴含的丰富内容，对一代代人发挥着教育作用。因此，剧作者对于方言的关注，正是对优良传统的关注。在西化环境中日渐式微的方言，其实也是日渐消失的一种传统。

《寻找小猫的妈妈》一开场，代表西化的年轻人把代表母语的妈妈围住。妈妈全力挣扎，最后才扳开其中两只腿，从空隙挤了出来。剧作者让这些年轻人唱着“ABC歌”以象征西化。有评论者认为这“ABC歌”“不完全是英语，而是正在学习英语这个语言的声音”。[23]“ABC歌”所代表的是一种皮毛的西方文化。圆圈突然散开，年轻人变成在玩游戏的孩子。随着年轻人改变角色，场景也转换为孩子们听妈妈唱儿歌、讲故事，接受母语的教。然而叛逆的孩子们不相信故事的内容，他们跳跃、冲撞，甚至把妈妈也撞得昏倒了。跟着场景又改变了。孩子们发现母亲不见了（象征母语丢失了），开始寻找她。他们原本还说方言的，这时候改为只说华语或英语（剧作者显然是在暗示语言的环境改变了），警察、潮州妇和女孩跟着出场。潮州妇向警察报告，妈妈最近常常深更半夜带着一只黑猫出门，对着猫讲话，还对着猫哭。女孩说妈妈本来要去自杀，后来抛不下孩子们，放弃了轻生的念头。这一段对话，旨在说明妈妈的孤独和失落。孩子们没有反省自己的错误，反而怪罪黑猫让母亲“疯颠颠”。这时候场景又换了，妈妈和印度老人出现，他们各有一只猫。有了猫这个共同话题，一个说福建话，一个说淡米尔语，加上手势和表情，他们居然可以沟通。接着场景又变换，在妈妈梦中，孩子们回到小时候，他们学英语和华语，对妈妈的教导渐渐感到不耐烦，终于对妈妈不再关心，甚至沟通也成了问题。对于妈妈的小猫，他们再也无法容忍，把小猫压死了。剧终时妈妈抱着小猫的尸体，给它唱儿歌，讲故事。

《寻找小猫的妈妈》的每一场景的安排，都是为了表现剧作者的一种想法，一种概念的具体化，因此也就不可避免地出现跳跃大，转变快的情况。有关郭宝崑的“实验剧”，新加坡戏剧界有不同的看法。有人担忧与批评，现代主义表现手法无形中考验了剧场观众的接受能力与欣赏习惯。一位资深的戏剧工作者评论郭宝崑的实验戏剧时曾说：“……可是我很不愿意看到，华语话剧变成极少数几个人玩味的禁脔。不幸的是，近十年来，在他（郭宝崑）带头提倡之下，人人唯他马首是瞻，连不知道实验剧为何物，也不知道必须对自己的公众行为负责的人，也来大搞话剧演出了。于是连导演、演员自己都不明白，也不管公众明不明白的戏，像雨后春笋似的出现了，认真努力求精，比较获得观众支持的传统形式舞台话剧，成了凤毛麟角。1983年《小白船》和之后宝崑与刘仁心所创作的一连几个戏，吸引回来填满维多利亚剧院席位的观众，又给赶跑了。人们又把看新加坡话剧视为畏途。”[24]另一方面，也不乏拥护者。郭宝崑从现代主义找到了可资利用的创作方法，将他所关注的现实问题搬上舞台。他在这个时期从事“实验剧”创作，既是一种戏剧艺术的探索，又是一种现实的需要，具有一定的积极性。我们从《糕呖店》、《傻姑娘和怪老树》及《寻找小猫的妈妈》所关注的传统与现代化的课题，就可见一斑。下面让我们引郭宝崑在1994年一段有关传统的谈话，或许有助于了解他创作这3个话剧的背景：“我们的先辈，因知道自己与祖国脱离，为了补偿就建庙、办学，以求保存传统。我们放弃以母语为第一语文，把我

们的将来寄托于进口文化上，然后，将所剩无几的建筑传统变成类如主题游乐园的异乡情调商业空间。”因此郭宝崑认为由于长期的文化迷失，“这种游离状态导致我们精神上无根地漂浮”，在物质条件改善的同时，一些重要的人文素质也因此流失。“而这里人文的失落侵蚀着我们民族的自信”。因此他要“挖掘我们的深层记忆”，希望藉此“引我们进入更广大、丰富、多维的文化架构”。[25]

### 三

郭宝崑的戏剧创作从现实主义到现代主义，关注的主题也相应从社会政治经济问题转向文化与价值问题。他希望：通过话剧这个手段，希望达到文化建设的目标。而在急功近利的资本主义社会，这样的愿望是要面对很大的挑战的。1990年，郭宝崑推出了《鹰猫会》和《老九》这两出戏。这时候，他把眼光转向理想和自由的追求者。在制度的桎梏下，那些性灵未灭者的挣扎，成了他表现的主题。

《鹰猫会》是郭宝崑创作的另一出独角戏。严格说来它不像是剧作，倒像是一篇散文，由演员叙述自己的奇特遭遇。由于剧中主角是中国人，创作的时间是1990年，主题又和追求自由有关，因此有评论者联想到1989年的“六四”天安门事件。故事叙述一个在新加坡的中国人，因为向外国大使馆申请签证遭拒，气愤之余，竟然变成猫，和一群本来也是人的猫被人追捕，躲进阴沟里。这时候，突然来了一只叫小斑点的猫，代表主人劝说阴沟里的猫到国外找新主人，追求更好的待遇。主角变成的猫接受了劝告，把身体洗干净，改变了自己，要去见小斑点的主人。就在他为自己的改变感到难受时，他又变回人，而小时候向往的老鹰突然出现，他捉住鹰的爪子向着天上的光柱飞去。他们往上冲，直到鹰撞到一个网，头上溅血，他们往下坠。然而鹰又往上冲，又撞到网，一而再，再而三，主角经不起高空寒冷，最后是放弃了，只剩下鹰还是朝着光柱冲去……

《鹰猫会》的象征主题在于追求理想和自由的困境。以猫代表理想主义者，以鹰象征自由追求者，这样的象征手法或许没有什么新意，然而它涉及人的异化问题。一个“很计较”、“很挑剔”、“很坚持”、“很主观”、“很理想”、“很执著”的人，“在某种极端执着的情况下就会真的变成猫”。[26]读者也许会想起卡夫卡的短篇小说《变形记》。一个小职员在生活重担的压迫下，突然变成一只大甲虫，最后遭到所有人的嫌弃，活活地饿死了。人的变形，或者说人的异化，其实是在变态的社会中人在精神上的一种扭曲和变态。剧作者以猫来象征“爱挑剔爱坚持有理想的人”，在环境部人员的追捕下，猫只能藏身阴沟里发出理想的高调。我们可以看出剧作者其实并不欣赏猫。猫作为只能讲漂亮话的理想追求者，在现实社会中只是一种可悲的角色。然而从猫还形的人，是否就是坚决的自追求者呢？鹰的锲而不舍，不怕艰难，要冲破网的笼罩，表现了勇敢的精神。人则畏难却步，只求留得青山在。由此可见这人追求自由的高调也是虚假的，他虽然盼望再见到鹰，却又说不上到底想得到什么？《鹰猫会》中的人其实只是一个凡人，一个鄙视猫类却又无法达到鹰的精神境界的平凡的人。他自认为“坚持执着理想”，内心却是彷徨无助。这篇散文式剧作产生于“六四”事件之后，联系这一点来看，剧作者已经不自觉地透露了他的一种心理状态，而这种心理状态对他接下来的剧作也产生了影响。

与《鹰猫会》同年演出的剧作《老九》，也涉及追求自由、掌握自我命运的主题，也同样涉及异化问题。战

马基金会物色“精英”去给野心家充当“战马”，供他们驱策，那些愿当“战马”供人役使的人，其实就是一些精神上异化的人。老九在家中排行最小，也是继承香火，光宗耀祖的唯一男丁，身上寄托着父母和姐姐们的希望。他被挑选去参加“战马基金会”的考试，这个考试是为了选拔“精英中的精英，英才中的英才”。可是老九不受束缚，他经不起考试的压力，半途而废，放弃了“锦绣前程”，去追求自己喜爱的掌中戏。

《老九》以寓言式甚至是漫画式来叙述故事，为了表现追求个性发展和自由的主题，剧作者试图在剧中应用象征的手段。例如用“战马基金会”来指网罗人才为权势效命的机构或组织，用掌中戏暗喻对自己命运的掌握，用人偶代表为制度束缚年轻人性灵的傀儡。为了达到戏剧效果，剧中还应用了声光变化，例如纱幕上的影子戏、老九出世时表示喜庆的华族和西洋乐曲，人偶逼迫老九念书那一段甚至应用了敲击乐。戏的开头，战马基金会代表出场那一节戏也安排得颇有中国戏曲的味道。

所有这一切手段都是为了使故事更吸引人。但是，在热闹之余，这出戏同时也失去了以细节来表现人物情感和生活内容。《老九》英语版的导演王景生表示，他对郭宝崑所塑造的老九“感到不很满意”。他敏锐地观察到“这个人物缺乏深度”，剧作者“捕捉住了老九的困境，却没有描写他的感情挣扎”。[27])出现这样的缺点，其实是因为这些戏的场景都是为了说故事，而不是为了塑造人物形象和表现人物情感。老九和《傻姑娘与怪老树》中的傻姑娘这两个人物，都是不合“潮流”的年轻人，然而剧作者并没有让我们看到他们是怎样产生和立足在现实的土地上的，他们缺少一种生命的血色，一种感人的动力，却更像是为了配合剧作者叙述故事的需要而摆上去的布景。也许这正是表现主义戏剧的致命伤。还须要提出来讨论的是《老九》第13节的《木偶之争》这场戏，剧作者为了表现大马(战马基金会代表)和老九之间的对抗，竟然调集了各种木偶上场轮斗，例如亚历山大大帝战孙悟空、成吉思汗斗郭靖(金庸武侠小说中的人物)、Rama(马来王子)战哪吒、拿破仑斗小王子(郭宝崑剧作《我要上天的那一晚》中的人物)。这种接近荒诞的作法，搞得不好就有可能沦为闹剧。

对于传统所处的困境，郭宝崑在一些剧作中倾注着关切之情，然而令人惊奇的是，在戏剧创作方法方面，他对于传统的扬弃几乎是决绝的。我们或许只能这样解释：艺术永远追求创新，在传统已经遭到颠覆的社会里，新的内容要求新的形式，创作方法求变创新也就不足为奇了。然而，在艺术上把传统视为包袱而加以抛弃，在现实中则把传统的丢失看成人文的失落，这样的矛盾，正好揭示了郭宝崑思想上一种不自觉的变化。

对于理想和自由的追求，郭宝崑在《鹰猫会》和《老九》中所表现出来的是一种彷徨。彷徨的结果可能是前进，也可能是后退。往后退，就来到了对于生命来源的回溯。这是在精神上寻找类似宗教归属的一种前奏。《○○○么》和《黄昏上山》这两个剧作可以合起来看。郭宝崑在《黄昏上山》演出特刊的“编导的话”中说：“对生命本身，我则是越活越觉得难解。去年底，我跟四位演员朋友用鲑鱼题材创作了一出实验性小戏《○○○么》，对这个课题做了一些探索，结果疑难反而有增无减。所以有朋友说我近来的戏越来越像梦呓……”[28])那么，他是怎样探索生命这个课题的呢？

《○○○么》基本上是没有剧情的一出戏。戏的开头叙述鲑鱼在小溪里出世，游到大海中生长，然后又冲破

重重困难回到源头，在那里传宗接代，终于精疲力尽死去。接着，舞台上四个年轻男女在回答“我是谁”这个问题时，回忆了他们的生活经历。他们在灯光和音响制造的神秘气氛中，诱发自身的兽性，像狼一般嚎叫；他们快步走，他们大跑大跳，进入狂放状态；他们除去衣物，全身赤裸，模仿鲑鱼的生命过程，他们交配，然后精疲力尽倒下。做为普通观众，人们很难理解剧作者所要表现的是什么。鲑鱼的生死繁衍，可能带有自然界中无法解释的神秘性。它们在生命的过程中历经磨难，最后通过繁殖使生命得以“复活”。人通过对鲑鱼作仪式性的模仿，是否就能达到探索生命的目的？这个问题显然不容易回答。郭宝崑自己就认为“结果疑难反而有增无减”。有评论者尝试通过神话学的理论予以解释。[29]可是无论剧作者写的是不是现代人的神话，试图通过人和鲑鱼共通的动物性来理解生命的本质，最终也只能导致对人类的认识回到原始状态。而忽视了人的社会性，对生命的认识也就不可能完整。因此，《〇〇〇幺》这部作品谈不上具有什么积极的社会意义，它纯粹是为了表现剧作者内心的彷徨——一种无法把握生命的彷徨。

同样，《黄昏上山》的主题也是试图表达对生命的探索。剧作者将时间安排在日暮时分，暗示着生命的黑夜即将来临；又让演员在舞台上遍点蜡烛，制造一种祈灵仪式的神秘气氛。在这样的氛圈中，几个垂暮之年的老人呼唤着、盼望着一只绿羽毛大鸟(据说是三宝公养的)显现。有评论者因绿羽毛大鸟而提到象征派戏剧大师梅特林克的著名童话剧《青鸟》。[30]梅特林克的《青鸟》写得极富诗意，剧中青鸟象征着人类的幸福或快乐。在仙女的安排下，两个穷家小孩去寻找青鸟。而小孩正好象征着人类的未来。从这里我们可以看到梅特林克的《青鸟》所包含的积极意义。在郭宝崑的《黄昏上山》中，绿羽毛大鸟非雌非雄，具有神奇力量，能助人宣泄内心痛苦，恢复生存的勇气。它像是神话中的鸟，却又出现在现实的人世中，这显然是不可能的，除非我们相信这是剧作者梦境中的神灵。因而大鸟是一种似有若无，似可知又未可知的神秘意象，追求它的又是几个精神上失去寄托的老人，很难看出这里面有什么积极的意义。

有评论者指出《黄昏上山》中的陈老、王老、李老、神秘老人和护林人玛特这5个角色有“平面化倾向”，他们好像没有太大区别，属于同一类型，是一个集体性主角。[31]这是很有见地的。尤其是王老和李老，他们在精神上似乎很难和绿羽毛大鸟产生联系，因此看不出这两个人物在剧中存在的意义。至于陈老，他童年丧父，外祖父母也去世了。因为母亲重嫁，他幼小的心灵受到创伤，逃到山上去，在那里遇到绿羽毛大鸟，从它那里得到安慰，生活中又有了快乐。后来搬到城里住，他离开了大鸟。长大后，他自己也不敢肯定是否遇见过大鸟。陈老时常梦见自己拿着一大串钥匙，挨门挨户地寻找自己的家，可就是没有一道门能够开启，后来还被一大群人和猫狗追赶。“据说，郭宝崑真的做过这样一个梦。”[32]因此，陈老的梦境就是郭宝崑梦境的移植。陈老对大鸟的追寻，暗示着剧作者自身的一种寻求精神创伤的疗治，一种寻找精神家园的归属，而这种追寻又是那么的不可把握。在神秘老人身上，可以更清楚地看到一种精神创伤的象征。神秘老人本是私会党徒，在一次决斗中被对方头目擒拿，被阉割后扔在山里，幸得护林人玛特相救躲藏在山涧里，神秘老人遭去势后，痛不欲生，这时候绿羽毛大鸟出现，并且给了他安慰，神秘老人重获生存的力量后，大鸟就消失了。剧作者以神秘老人肉体上的去势，

暗喻精神上的阉割，大鸟则给这种创伤带来治疗。

但是，无论是陈老或神秘老人，他们在精神上的创伤和彷徨，所代表的也不过是个人的不愉快或不幸遭遇，即使剧作者为他们的追求创造一种仪式性和神秘性气氛，也不可能赋予他们的追求任何普遍意义。值得注意的是，剧作者在让陈老、王老和李老三人从歇斯底里状态转为平静，内心的压抑得到宣泄后，让他们回到童稚，除去衣服，全身赤裸。他重复了《〇〇〇幺》中以赤裸象征回到人类原始状态的做法，说明了他对生命本质的探索始终无法突破。剧中陈老、王老和李老在听说大鸟消失后，立刻由失落和恐慌转入歇斯底里状态，他们甚至高喊“不要切掉”、“刀子拿开”。这些台词的出现来得非常突兀，剧作者的目的是要让他们在精神上和神秘老人一样，经历被阉割的创痛，因而具有共同的精神创伤。在剧作者对共同主角的这种心理描写中，也透露了他自身对精神阉割的一种恐惧。这种心理状态值得注意。因此，有必要将同样是涉及精神阉割的剧作《郑和的后代》也放在这一节来讨论。

三宝太监郑和原是云南回族人，十余岁时被明朝军队俘虏，押到南京强行阉割，送进皇宫当太监。由于郑和年少即被净身，不可能传宗接代，因此剧名《郑和的后代》显然别有所指。剧中的“我”是一个叙述者。“我”在梦境中为了摆脱可怕的疯狂，在无边的、孤独的、不可知的空间里漂流。“我”的梦境，其实是他对自己内心的一种省视。他觉得郑和也一样孤独地在可怕的、漆黑的大海中航行，暂时忘却被阉割的痛苦，因此，他觉得自己就是郑和的后代。“我”的心境是压抑的。他的梦境有乌云密布的天空，恶浪涛天的怒海，他独自航行在一艘没有控制室的大船上，最后他发现自己原来就是郑和。他非常恐惧，害怕自己原来已被阉割。剧作者有意让“我”与郑和在意象上重叠。[33]郑和在剧中不过是遭阉割者的象征，确切地说，是精神上被净身的象征。剧中的郑和形象已经不是历史上的郑和形象，剧作者甚至借他的事迹加以发挥，除谈论太监的角色，也谈论种种减少痛苦或无痛苦的净身方法。如果除去带有抒情的部分，整个剧作看起来更像是一篇论文，而不是剧本。

《郑和的后代》结尾写郑和船队在印度洋遇到暴风雨，几乎沉没，幸得天后显灵平息风浪，般队脱险，来到一个世外桃源式的小岛。这个小岛由佛陀的眼泪凝成，在贤明国王统治下，岛上法律公正，人民生活自由。国王治国 20 年后退位，上山隐居，不避鸟兽，不防风雨，三年后，他成为神人。在人民的请求下，他复出并永久统治着小岛，成为这片土地的精神保护者。然而，即使是这个贤明的国王，也蓄养太监。剧作者跟着谈论如何采用睾丸揉捏法，让人从小就接受揉捏，长大后肉体看不出什么损伤，却已经失去传宗接代的能力……这是多么文明的、可怕的、不露痕迹的净身法。剧本中一再谈论阉割问题，使得《郑和的后代》的主题非常明确，所谓郑和的后代，指的就是精神创伤者。1992 年《黄昏上山》公演，1995 年《郑和的后代》搬上舞台。时隔三年，精神创伤一再是郭宝崑的创作主题，这恐怕不是偶然的現象。

#### 四

郭宝崑的戏剧关注文化价值传统与个人内心精神生活的问题，先后完成了 5 部剧作。1990 年代后期到 21 世纪初，郭宝崑不断推出新剧作，1997 年的电视电影《阿公肉骨茶》与多种语文戏剧《芽笼人上网》、1999 年的

《夕阳无限》和 2001 年与人合著的《百年等待》。《阿公肉骨茶》(1997 年)，郭宝崑就以写实的手法，表现阿公肉骨茶的招牌和秘方(象征传统)在差一点失传的情况下，最终得到保存和发展的故事。剧中主角阿龙在义姐阿玉和阿公的好友帮助下，不但继承和发扬了阿公肉骨茶的特色，在这个过程中，也将自己从一个堕落青年改造为有为青年。《阿公肉骨茶》其实是延续《糕呖店》有关传统的题材，只是《糕呖店》以悲剧告终，《阿公肉骨茶》却以喜剧收场。从《阿公肉骨茶》可以看到，郭宝崑戏剧创作不仅现实主义关怀没有改变，现实主义穿凿手法也没有完全断绝。值得注意的是 1998 年上演的《灵戏》，郭宝崑似乎又将他敏锐的戏剧眼光转向社会历史。《灵戏》的内容涉及二战时日本的侵略战争，但是剧作者却避免直接提到日本的国名，剧中人物也没有具体姓名，只以“将军”、“妈妈”、“少女”、“诗人”等称呼；不仅如此，剧中日本侵略军占领的小岛，可以是新加坡，也可以是任何地方。显然地，剧作者作了概括的、抽象的处理，试图使剧本看起来只带有人性冲突的普遍意义。然而，《灵戏》所得到的反应却是郭宝崑意想不到的：“……我想，要在活生生的记忆中处理战争问题是非常困难的。……这个戏上演的时候，一些新加坡人说我亲日。然而，当这个戏今年向日本政府提出赞助申请时，无论是文化部或东京市政府都不愿意给予支持，因此现在它无法在日本上演。……”[34]

《灵戏》通过几个幽灵的对话来揭露侵略战争的残酷。他们是将军、母亲、少女、男人和诗人，都是侵略军的一分子。母亲的丈夫在侵略战争中丧命，她到战场寻找尸骨火化，侵略军为制止她这么做，把她杀死了；少女是随军护士，后来自愿成为慰安妇；男人参军成为侵略工具，滥杀无辜，最后死在战场；诗人是战地记者，为侵略战争做了许多宣传，后来发现将军将自己的士兵驱入绝境，他的天良未昧，自杀死了。最恶毒的是将军，他心狠手辣，不择手段，只要能达到侵略战争(在他口中是圣战)取得胜利的罪恶目的，不但可以杀死无辜百姓，为了免遭拖累，甚至连自己的伤兵都可以成千上万地杀死。在他心中，只有“伟大的领袖”，只有“伟大的军队”，只有“圣战”。他是杀人的恶魔，是战争的贩子。当母亲、少女、男人和诗人对他把自己的人民驱上战场，把他们当侵略工具提出质疑时，他表现了统治一切的意志，在精神上战胜了他们，让他们再一次信服他的军国主义思想，并赤裸裸地暴露出他们原始的，野蛮的本质。

剧作者用较多的文字描写了侵略军受挫后的惨况。例如成千上万的伤兵得不到救治，伤口生蛆，最后死去；他们的司令部甚至下令将他们除掉……然而，剧作者似乎忽略了当年日本侵略者给许多国家的人民带来的祸害。无数善良的人民死在军国主义者的魔爪下，这种惨痛的经验，成为被侵略国人民不可磨灭的、共同的记忆，成为无法遗忘的历史。剧作者试图避开具体对象，只表现战争贩子的魔性和人性的冲突，这种抽象化处理，无形中回避历史事实之嫌，尤其是当年的侵略国至今不肯真正反省，在这种情况下，必然引来观众的不满。其实，剧作者对于日本对侵略战争的态度是有清醒的认识的。他说：“……在我参观过的所有纪念碑中，包括靖国神社和其他地方，总是有关于多少人死在满州、中国和东南亚的记载，却从来没有关于那些地区的受害者死亡记录……日本人心灵深处到底是怎样的一种心理？日本文化中到底有什么元素在阻止一个能够进行深层思考的民族，坚决地以一个民族而不是以个人的姿态出现，公开与深切地对战争进行反思。……”[35]



也许是郭宝崑注意到了观众的批评，他在《灵戏》中增添了有关“残”和“祥”的故事。[36]“残”的故事是将军听他的祖父(也是一个军人)说的。“残”是一只神话中的野兽，它有不可思议的生命力，甚至可以自我再生。有一年遇到大旱，所有食物都吃完了，“残”开始吃自己的孩子，跟着吃自己的父母、自己的配偶。可是大旱还是没有过去，“残”于是吃自己的四肢、肩膀、躯干、颈项，甚至吃自己的头，最后，只剩下一个血盆大口，向着干旱的、空白的世界。“残”没有死，它是战争贩子的精神支柱。“祥”是日本东部的民间传说，诗人叙述了它的故事。“祥”是一只神话中的鸟，它颈长喙利，肚子非常大，靠喝水就能生存。有一年遇到大旱，食物都吃光了，老百姓只能靠喝水生存，不久水喝完了，他们只好等死。这时候“祥”飞来了，它伸长颈项，口一张，水源源流出，注满了溪流。可是干旱还是继续，“祥”又再吐出水来，注满了池塘、湖泊与河流。干旱还是没有过去，这时“祥”已吐不出水来，它斩断颈项，把体内剩下的水都倒出来，然后飞走了。干旱终于过去，“祥”却再也没有回来。

显而易见，“残”为了自己的生存可以不惜牺牲别人，甚至是自己的至亲，它代表的是一种意志，一种侵略思想；“祥”为了老百姓的生存，不怕牺牲自己，它代表的是民间善良的传统。“残”和“祥”代表着日本军国主义者和民间两种思想力量，可是最后是“残”战胜了“祥”，以它在一片空白上面的血盆大口，向世界发出了威胁。至此，聪明的读者只要加以联想，就能够看出剧作者以一个隐喻，或者说以一个标志，指出了军国主义者的身份。这也许就是剧作者所作的补充。

郭宝崑还有一出儿童剧《我要上天的那一晚》。这个剧本写一个少年因为自己的画(象征艺术)不被大人理解，想要移居到别的星球去。在要上天的那一个晚上，他遇到来自一颗小星球的小王子。小王子担心他的玫瑰会被小羊吃掉，少年在帮他找人解决问题的过程中，终于认识到只要是自己打的水，就是特别的；只要是自己养的花，也永远是特别的，因此，“别人看不懂我的画没关系，只要我自己明白就好了。所以，我不上天了。”[37] 这个故事的寓意再明显不过了，“少年”终于没有移居到别的星球去，因为他有自己的“画”。也许，大人最后还是理解了他的“画”。

综观郭宝崑的戏剧创作，郭宝崑始终是一位严肃真诚的、带有理想主义色彩的、有深厚的社会文化忧患意识的探索性的戏剧家，不管是在他的现实主义时期还是现代主义时期，不管他探索的是社会政治经济问题还是文化价值与个人心灵生活问题对于传统的关注，他始终站在文化思想的前卫和纵深处，从华人文化的角度思考人类的普遍问题。他的探索戏剧尽管引起不同人不同层面上的异议，但不管怎样，郭宝崑无疑是新加坡共和国历史上最有成就的戏剧家。

附录：郭宝崑生平及著作\*

1939 年生于中国河北省衡水区武邑县。

1949 年移居新加坡。

1956 年参加新加坡丽的呼声华语话剧研究组，后在新加坡电台和丽的呼声任兼职广播员。

1959 年赴墨尔本澳洲广播电台中文部任翻译兼广播员。

1963 年考悉尼澳洲国立戏剧学院。

1965 年回反新加坡，创办新加坡表演艺术学院（后改称实践表演艺术学院）。

1966 年翻译并导演澳洲名剧《每年这一天》（The One Day of the Year）。

1967 年翻译并导演美国黑人女作家汉斯布瑞(L. Hansbury)的《黑魂》（原名 A Raisin in the Sun）和布来希特的《高加索的母亲》（原名《高加索灰阑记》）。

1968 年创作并导演长篇话剧《喂，醒醒》。

1969 年创作并导演长篇话剧《挣扎》，被禁演。剧本《喂，醒醒》出版。

1970 年创作舞剧剧本《万年青》，被禁演。同年创作《青春的火花》，也遭禁演。

1971 年编创舞剧《老石匠的故事》剧本，遭禁演。进澳洲国立戏剧学院当研究生，年底回新加坡参加“1971 年度文艺晚会”演出。

1972 年并导演朗诵剧《罗大嫂过年》，参加“生活文艺晚会”演出。

1973 年创作长篇话剧《成长》。《罗大嫂过年》出版。

1974 年导演《成长》。摄制并出版连环画《成长》。

1976 年由于政治原因遭政府逮捕。

1977 年被剥夺新加坡公民权。

1980 年在限制居留和旅行条件下获释。

1981 年翻译并导演美国中篇名剧《搭错线》(Sorry, Wrong Number) 。创作并导演中篇剧《萍》。

1982 年导演南非名剧《西兹尉班西死了》(Sizwe Banzi Is Dead)。翻译并导演马来语喜剧《亚答屋顶瓦屋顶》(Atap Genting Atap Rembia)。编导话剧《小白船》，参加新加坡艺术节演出。

1984 年创作英文剧本《棺材太大洞太小》(The Coffin Is Too Big For The Hole)。

1985 年为新加坡戏剧节翻译并导演南非 Athol Fugard 的话剧《岛》(The Island)。

1986 年为新加坡艺术节创作英语剧《单日不可停车》(No Parking On Odd Days)。编导话剧《糕丕店》在艺术节演出。《棺材太大洞太小》华文剧作集由草根出版社出版。

1987 年翻译并导演瑞士名剧《放火的人》(The Fire Raisers)。创作《傻姑娘和怪老树》在新加坡戏剧节演出。

1988 年创作《我要上天的那一晚》和《寻找小猫的妈妈》。与友人合作创办实践表演艺术中心。与陈妙华

合作翻译印尼名剧《卡湃卡湃》(Kapai Kapai)。

1989年创办新加坡首家民办艺术中心“电力站艺术之家”。导演英语版《傻姑娘和怪老树》(The Silly Little Girl and the Funny Old Tree)在戏剧节演出。

1990年获颁新加坡文化奖(戏剧)。创作并导演《鹰猫会》。英语剧作集以《棺材太大洞太》为名由新加坡小时代出版社出版。

1991年创作多元语言剧《○○○○幺》。

1992年新加坡日本工商总会新加坡基金颁发文化奖。受新加坡艺术节邀请，创作并导演《黄昏上山》。导演朱彩珍的《妈妈的箱子》。受新加坡国家艺术理事会委任为艺术顾问。

1993年英文版《老九》演出。《我要上天的那一晚》英语版在埃及开罗和印尼演出。导演林春兰的《后代》。

1994年以戏曲方式编写《红山的故事》。

1995年卸下电力站艺术总监职务。剧作集《边缘意象》由新加坡时报出版社出版。创作《郑和的后代》(Descendants of the Eunuch Admiral)。

1997年创作多元语言剧《芽笼人上网》(Geylang People in The Net)。编写电视电影《阿公肉骨茶》。

1998年创作并导演《灵戏》(The Spirits Play)。

1999年编写并导多元语言剧《夕阳无限》(Sunset Rise)。导演话剧《红鹰》。

2000年英文剧作集“Images at the Margins: A collection of Kuo Pao Kun's Plays”出版。日文版郭宝崑戏曲剧“when petals fall like snow”出版。

2001年编写英语剧《百年等待》(“One Hundred Years in Waiting”, Co-writing by Haresh Shamah and Chong Tze Chien)。

2002年因病逝世，享年六十三。

\*本附录根据《郭宝崑生活与创作年表》(见柯思仁主编《边缘意象·附录三》，第417-430页，新加坡时报出版社1995年版)和郭宝崑“创作剧本”、“翻译剧本”、“编导剧目”和“主要著作”(见郭建文、张夏伟主编：《郭宝崑：风风雨雨又一生》，新加坡闯新文化私人有限公司2002年版，第44-45页)等资料整理出，同时还参考了《新加坡华文作家传略》(骆明主编，新加坡文艺协会、新加坡作家协会、锡山文艺中心2005年联合出版，P. 501)，内容到2002年郭宝崑逝世为止。2005年6月和9月，《郭宝崑全集》第一卷与第二卷由新加坡八方文化创作室和实践表演艺术中心联合出版，未列入本表中。又2003年出版的英语剧作集“Two Plays by Guo Bao Kun: Descendants of the Eunuch Admiral and The Spirits Play”(Published by SNP Editions, Singapore)也未列在表内。

---

[①] (新加坡)方修编:《战后新马文学大系·戏剧集·导言(二)》,中国华艺出版社2001年版,第15页。

[②] 此前,1965年,他还创作过一部广播剧《一日之计》,见《郭宝崑生活与创作年表》(柯思仁主编:《边缘意象》,新加坡时报出版社1995年出版,第418页。此剧没有收入柯思仁总主编,新加坡八方文化创作室和实践表演艺术中心2005年版《郭宝崑全集》。)

[③]见《喂,醒醒!》的注解(10),《郭宝崑全集·第一卷》,新加坡八方文化创作室和实践表演艺术中心2005年版,第一卷,第17页。

[④]出自剧本《挣扎》的引文,见《郭宝崑全集·第一卷》,新加坡八方文化创作室和实践表演艺术中心2005年版,第77、100页。

[⑤] (新加坡)柯思仁:《导论:另一种理想家园的图像》,见《郭宝崑全集·第一卷》,新加坡八方文化创作室和实践表演艺术中心2005年版,第xxiii页。

[⑥] (新加坡)方修编:《战后新马文学大系·戏剧集·导言(二)》,中国华艺出版社2001年出版,第17-18页。

[⑦] (新加坡)方修编:《战后新马文学大系·戏剧集·导言(二)》,中国华艺出版社2001年出版,第17页。

[⑧] 柯思仁总主编:《郭宝崑全集·第一卷》,新加坡八方文化创作室和实践表演艺术中心2005年版,第140页。

[⑨]柯思仁总主编:《郭宝崑全集·第一卷》,新加坡八方文化创作室和实践表演艺术中心2005年版,第149、167页。

[⑩]柯思仁总主编:《郭宝崑全集·第一卷》,新加坡八方文化创作室和实践表演艺术中心2005年版,第183、98、119页。

[11]柯思仁总主编:《郭宝崑全集·第二卷》,新加坡八方文化创作室和实践表演艺术中心2005年版,第3、130页。

[12]柯思仁总主编:《郭宝崑全集·第二卷》,新加坡八方文化创作室和实践表演艺术中心2005年版,第35页。

[13]柯思仁总主编:《郭宝崑全集·第二卷》,新加坡八方文化创作室和实践表演艺术中心2005年版,第29页。

[14]见郭建文、张夏帏主编:《郭宝崑:风风雨雨又一生》,新加坡闯新文化私人有限公司,2002年版,第121、119页。

[15] 《文艺与政治的歧途》见鲁迅《集外集》，本文所引《文艺与政治的歧途》原文见《鲁迅全集》第七卷，中国人民文学出版社1981年版。第113、114、118页，“但万不要忘记它是艺术”一句见鲁迅1935年6月16日致李桦函，《鲁迅全集》第十三卷第151页。有关鲁迅的文艺观点，可参考《鲁迅的思想和艺术新论》（包忠文著，中国南京出版社1989年出版）及其他有关书籍。

[16] 郭建文、张夏炜主编：《郭宝崑：风风雨雨又一生》，新加坡闯新文化私人有限公司2002年版，第119页。

[17] 郭建文、张夏炜主编：《郭宝崑：风风雨雨又一生》，新加坡闯新文化私人有限公司2002年版，第123页。

[18] 有关郭宝崑的评价，见余云：《生命之火与艺术之树一从郭宝崑剧作看他的文化人格》，载柯思仁主编《边缘意象》，新加坡时报出版社1995年版，第365页。

[19] 王彼得译：《郭宝崑——新加坡剧场的未来》，载柯思仁主编《边缘意象》，新加坡时报出版社1995年版，第408页，原作者克里申吉(Krishen Jit)，原文是英语剧作集《棺材太大洞太小》的专题评论，时报出版社出版。）

[20] 柯思仁主编：《边缘意象》，新加坡时报出版社1995年版，第50页。

[21] 郭宝崑《糕呖店》，载柯思仁主编《边缘意象》，新加坡时报出版社1995年版，第66、73页。

[22] 见柯思仁主编：《边缘意象》，新加坡时报出版社1995年版，第66、67、79、94页。

[23] 麦克斯·勒布朗德：《斗争：记忆与语言的遗忘——关子(寻找小猫的妈妈)》，载柯思仁主编《边缘意象》，新加坡时报出版社1995年版，第188页。

[24] (新加坡) 郑民威：《自由的鹰和执着的猫——谈郭宝崑的实验兼谈〈鹰猫会〉》，载柯思仁主编《边缘意象》，新加坡时报出版社1995年版，第214页。

[25] 郭建文、张夏炜主编：《郭宝崑：风风雨雨又一生》，新加坡闯新文化私人有限公司2002年版，第116页，该处引用的是译文。

[26] 柯思仁主编：《边缘意象》，新加坡时报出版社1995年版，第202、203页。

[27] (新加坡) 王景生：《导演〈老九〉——一次挖掘过程》，载柯思仁主编：《边缘意象》，新加坡时报出版社1995年版，第283、284页。

[28] 孙祖平：《另一种视野和经验——看〈黄昏上山〉》，载柯思仁主编《边缘意象》，新加坡时报出版社1995年版，第357页。

[29] 余云《鲑鱼的故事和现代人的神话——对〈○○○么〉的思考》，载柯思仁主编《边缘意象》，新加坡时报出版社1995年版，第308页。

[30] 孙祖平：《另一种视野和经验——看〈黄昏上山〉》，载柯思仁主编《边缘意象》，新加坡时报出版社

1995年版，第358-359页。

[31] 孙祖平：《另一种视野和经验——看〈黄昏上山〉》，载柯思仁主编《边缘意象》，新加坡时报出版社1995年版，第359页。

[32] 余云：《生命之土与艺术之树——从郭宝崑剧作看他的文化人格》，载柯思仁主编《边缘意象》，新加坡时报出版社1995年版，第375页。

[33] 关于剧中“我”与郑和意象重叠的看法，可参考林克欢(Lin Ke Huan) 的“Spiritual Wanderings and Confessions of the Soul”（原文中文，引者只见到英文译文，见“Two Plays By Kuo Pao Kun” P.131, 132）

[34] 郭建文、张夏炜主编：《郭宝崑：风风雨雨又一生》，新加坡闯新文化私人有限公司2002年版，第126页。

[35] 郭建文、张夏炜主编：《郭宝崑：风风雨雨又一生》，新加坡闯新文化私人有限公司2002年版，第127页。

[36]关于增加“残”和“祥”的说法，见林克欢的“Spiritual Wanderings and Confessions of the Soul”，“Two Plays By Kuo Pao Kun”，Published by SNP Editions, Singapore, P.137。

[37] 郭宝崑：《我要上天的那一晚》，载柯思仁主编《边缘意象》，新加坡时报出版社1995年版，第135页。