

戏聚现场

新加坡当代华文剧作选 **I**

主编 | 柯思仁 · 郭庆亮



戏聚现场

新加坡当代华文剧作选 I

主编 | 柯思仁 · 郭庆亮

戏聚现场

新加坡当代华文剧作选 I

阅 览



八方文化创作室

主 编 柯思仁 郭庆亮
责任编辑 冯婉明
编校助理 邹文森
封面绘图 方永晋
封面设计 何美娇
内页设计/排版 李丽芳
项目协调 翁蕙心
项目助理 黄颖慧
联合出版 戏剧盒
14A-C Trengganu Street, Singapore 058468
www.dramabox.org

八方文化创作室
5 Toh Tuck Link, Singapore 596224
www.globalpublishing.com.sg

发 行 八方文化创作室
联 络 65-6466 5775 支线 424
chpub@wspc.com

印 刷 World Scientific Printers

初 版 2010年2月

国际书号 978-981-4299-90-9 (pbk) 卷I
978-981-4299-91-6 (pbk) 卷II
978-981-4299-92-3 (pbk) 两卷

定 价 S\$18 (卷I) / S\$18 (卷II)
S\$30 (两卷)

版权所有 © 2010 戏剧盒

版权所有 翻印必究

本书是配合滨海艺术中心呈献的华艺节2010节目“戏聚现场：新加坡华语剧展”而出版。“戏聚现场”是华艺节委约戏剧盒联合制作的节目。

本书收录剧本的一切权利，以及诸篇论文与导读的版权，分别属于各原作者所有。

本书获得以下机构赞助部份出版经费，特此致谢。

中华语言文化基金
新加坡国家艺术理事会
郭宝琨基金会

封面图像构成由滨海艺术中心提供

建构主体，展演多元

新加坡当代华文戏剧述评

■ 柯思仁

从现实主义走向多元化

20世纪20年代前后开始出现的新加坡现代华文戏剧，在80年代以前，主导的思潮与美学是现实主义，主要是继承自中国现代话剧的传统。总体而言，这60余年的戏剧演出，以功能性与教育性为主要方向，一方面长期接受中国话剧的影响，也关注中国国内的社会与政治发展，另一方面，则与本土的现实与需要有着紧密的联系。20年代到30年代的华文戏剧，主要是由学校师生组成的剧社与民间的业余文化或戏剧团体演出，目的多在于移风易俗，或为赈济华人家乡（如福建与广东）发生的灾害进行筹款。1937年在中国的抗日战争开始之后，新加坡的戏剧工作者也加入宣传救亡与激发爱国（中国）情操的行列。第二次世界大战结束（1945年）以后，结合当时的反殖民与独立运动，学校与校友会的戏剧演出更为活跃，也具有强烈的社会关怀与政治意识。在本土意识逐渐提高的背景下，50年代中到60年代中，不少戏剧团体相继成立，并开始出现更多书写本地现实的创作剧本。接下来的10年，受到中国的文化大革命的启发，新加坡华文戏剧的创作方法与演出风格，展现颇为明显的文革影响，而关注的重点往往是本地的社会与阶级议题。70年代中，新加坡政府逮捕被指涉及政治颠覆活动的成员，不少剧团与剧场工作者牵涉其中。接下来的几年，剧团活动趋于沉寂，戏剧演出的质量骤减。

80年代以后，随着国际、区域，以及新加坡内部的客观环境发生变化，华文戏剧进入另一个有别于前的阶段。以新加坡的情况来说，经历了独立（1965年）前后到70年代末的政治斗争、社会改革、经济发展，到了80年代初，在一个相对稳定的环境中，新加坡人对于文化艺术创造更为关注，也开始搜寻作为独立自主的新加坡人的自我认同方式。19世纪初以来的以大量移民组成的新加坡，作为一个文化体，整体而言具有多元性与繁复性的特征。近两个世纪逐渐形成的多元族群与多元文化的新加坡社会，50年代以来的马来亚意识崛起的热潮之后，在80年代则是以新加坡作为独立国家的意识为基础，进行语言与族群之间的跨文化行动，同时仍然

持续个别文化母体的承继与互动。另一方面,这个时期越来越频密的国际交流语境中,尤其是冷战后期以来的开放性与多元性的环球文化冲击下,无论是新加坡文化作为一个整体,还是各个族群的文化在“新加坡化”的过程中,都或多或少受到这种混杂互涉的影响。

在上述的语境中,要理解80年代以来的新加坡华文戏剧,特别要留意两个新的跨文化交流形势。首先,除了自20世纪初以来的源自中国的承继关系,新加坡华文戏剧面对的是一个更为广泛与多元的华文戏剧世界。几乎同一个时期,台湾与中国的戏剧探索实验,分别有新的开拓。台湾以1980年兰陵剧坊的《荷珠新配》为里程碑,在80年代开始出现更活跃也更具有反叛传统精神的各种实验性剧场。兰陵剧坊的艺术总监吴静吉于1983年将即兴创作方法引介到新加坡,以及1987年台湾导演刘静敏介绍波兰戏剧家格罗托夫斯基(Jerzy Grotowski)的演员训练与表演方法,都对新加坡的戏剧工作者造成巨大冲击。中国在文革结束后,70年代末以来的新时期戏剧也出现重新思考现实主义的思潮;黄佐临的“写意戏剧观”和高行健的“探索戏剧”观念,在新加坡引起讨论与回应。台湾的赖声川,香港的杨世彭、荣念曾、钟景辉等人也在80年代中来访交流,带来多元的戏剧经验。自80年代中以来,来自中国、台湾、香港的各种风格的剧场,陆续在新加坡的剧场中登场。从北京人民艺术剧院的现实主义经典《茶馆》(1986年),台湾表演工作坊创新传统的《这一夜,谁来说相声》(1989年),香港中英剧团的粤语音乐剧《Q版老夫子》(1995年),到跨中华地区制作的非常林奕华的《现代都会版水浒传》(2008年)等等,新加坡华文戏剧得以参照的文化对象有所扩大,其所接受的影响也更为多元与繁复。

其次,从80年代开始,新加坡华文戏剧不再是以现实主义思潮与美学为主导力量,而呈现更多样化的剧场风格面貌。即如中国、台湾、香港的华文戏剧世界逐渐朝向现实主义以外的形式与风格进行探索,新加坡华文戏剧也经历类似的转向过程。80年代出现的独立前后出生的新一代华文戏剧创作者,也有更广泛的资讯来源与接触面向,而不局限在华文的世界。60年代中后期,郭宝崑以他在澳洲接受戏剧专业训练的背景,在新加坡戏剧界推介有别于斯坦尼斯拉夫斯基(Stanislavsky)传统的演剧手法,例如,在1967年翻译改编德国戏剧家布莱希特(Bertolt Brecht)的《高加索灰阑记》,曾经引起激烈讨论。像郭宝崑这样华英兼通的戏剧创作者,到了80年代以后大量出现,为这个时期的华文戏剧景观,带来多元的气象。除了布莱希特之外,格罗托夫斯基、布鲁克(Peter Brook)、荒谬剧场(Theatre of the Absurd)、前卫剧场(Avant-Garde Theatre)等等,都引起戏剧创作者的兴趣。80年代以来的各种艺术节和戏剧节,将世界各地的剧场艺术带来新加坡,也开拓了新加坡人的艺术视界。要审视新加坡当代的华文戏剧,显然必须将之置于20世纪以来的各种世界戏剧流派的语境之中。

20世纪以来的世界戏剧,从以剧作家为主走向以导演为主的趋势,80年代以来也在新加坡出现。在这之前的新加坡华文戏剧,由于主要间接通过中国的话剧受到自然主义与现实主义的影响,剧本在演出中具有举足轻重的分量。进行剧本的阅读,读者也能够从其文字的纪录,看到一个独立于演出之外的面貌。然而,

到了80年代，传统的“话剧”概念发生变异，更为多元性与综合性的“剧场”概念成为新的界定戏剧的规范。很多时候，导演取代剧作者，成为演出的主导，而剧本只是提供导演作为剧场创作的出发点，或者是剧场演出后的纪录。因此，书写成为文字的“剧本”，不一定能够作为完整而独立的文学作品来阅读与分析。无论从哪一个文化体的戏剧史来看，戏剧是以剧场演出作为最终的呈现方式，剧本是这个创作过程中的中间点。因此，戏剧作为一种综合性的艺术，并不是完全附属于文学的范畴，其艺术表现与艺术生命是在剧本与演出的结合中才得以实现。如果将戏剧看成是文学的一个文类，则只是保留其文字的元素，排除其在剧场中其他非文字的空间与时间元素。

《戏聚现场：新加坡当代华文剧作选》（二卷）作为一个以文字出版的剧本选集，就已经无可避免的受到上述某些局限。不过，作为一种纪录，以及展现80年代初以来的新加坡华文戏剧风貌的目的，剧本的选择并不是完全以文学性与可读性作为标准。我们希望这个选集中收录的18个剧本，能够让读者看到新加坡华文戏剧的多元性，也能够配合各篇论文与导读的引介，通过新加坡华文戏剧文本的阅读，了解新加坡剧场演出与文化现象。在接下来的讨论中，读者将会发现，这18个剧本的处理不是纯粹的文本分析，而是比较历史化、语境化的论述。

《小白船》与80年代的花文戏剧

作为一个新的戏剧时期的开始，1982年显然是一个重要的分水岭。70年代中以来，受到政治因素的牵涉，新加坡华文戏剧陷入一个低潮时期，演出项目与场次大量减少，除了改编外地剧本，本地创作的剧目多数是短篇小品。1982年，14个主要的华语戏剧团体首次联合，在艺术节推出大型多幕剧《小白船》，标志着重新出发。这个演出的意义是多方面的。第一，经过70年代中的打击，戏剧界的士气低落，只有少数团体有不定期的演出。在普遍低靡的气氛中，《小白船》成功汇集新加坡华语戏剧界的资源与力量，具有激励作用与示范意义。类似的联合演出，在80年代还有三次，即1984年的《乌拉世界》（韩劳达编剧）、1986年的《嗑呖店》（郭宝崑编剧）、1988年的《喀湃喀湃》（印尼剧本）。这一系列的合作，也促成新加坡华语戏剧团体联合会在1989年的成立。第二，受到《小白船》成功演出的鼓励，各戏剧团体于次年再次合作，主办第一届戏剧营。受邀出席的戏剧家中，台湾的吴静吉所介绍的即兴创作方法，以及“打破第四堵墙”的戏剧观念，对于80年代的花文戏剧产生一定程度的影响。戏剧营所带来的冲击，直接的成果就是《乌拉世界》，尤其是华亮的突破传统现实主义的导演手法，在当时受到广泛的瞩目。第三，郭宝崑在《小白船》的联合演出中，被推举为执行编导，说明他的能力与才华受到华文戏剧界的普遍肯定。从80年代初开始，无论是作为剧作家、导演，或戏剧观念的开拓者与传播者，郭宝崑一直都是新加坡戏剧界举足轻重的人物，其影响甚至及于其他语文源流的戏剧工作者。郭宝崑与华文戏剧的重新出发，《小白船》具有指标意义。

像《小白船》这样的大型创作多幕剧的演出,在80年代初比较少有。这个时期的创作多幕剧,如刘仁心的《金鱼缸边》(1981年)、李廉凤的《晚来风急》(1981年)、孟紫的《鱼潭生死》(1983年)、史可扬的《真相》(1983年)和《燕飞翔》(1984年)等,编剧都是自70年代或以前就开始创作的资深作者,剧作风格也都是以写实的手法叙述起伏的情节与人物的冲突,可以说是新加坡华文戏剧现实主义传统的延续。史可扬的《燕飞翔》说的是三个曾经在50年代有过理想也遭遇挫败的年轻人,到了80年代,已经步入中年的他们,在各种物质现实与私欲充斥中的挣扎。剧中分别塑造鲜明的正面与反面人物,让他们的利害关系与心理矛盾作为推动情节与制造冲突的重点。剧终时,正面人物赵慕燕提醒另外两人过去曾经共同宣誓的理想,也慨叹时代与环境变迁之下的人性改变。观众/读者可以很清楚地看得出来,赵慕燕与剧名中“飞翔的海燕”之间的隐喻关系,意味着剧本所暗示与指引的积极方向。这种教育意识明确的剧作,为观众/读者提供面对现实生活的价值参照系统,向来是现实主义戏剧的特征,包括前述的联合演出《小白船》。不过,在90年代以后,像《燕飞翔》这样的戏剧叙事方式,已经不再常见。

80年代初比较盛行的演出形式,是由数个短剧组成的独幕剧展演,或者穿插歌舞与相声的综合性演出。以1983年为例,就有如前者的晋江戏剧团的“戏剧之夜”、青年剧团的“青年剧展”、创艺剧团的“独幕剧晚会”,以及如后者的实践艺术学院的“春集小品观摩晚会”、南方艺术研究会的“创作歌舞剧晚会”、南洋方氏总会的“四月集锦”等。演出的戏剧节目中,有不少是外国的翻译作品,以及台湾、香港与中国的短篇剧作。各个剧团的演出中,以南方艺术研究会较常推出创作剧目。彭威的《防盗2100》(1983年),丘文华的《维他命XYZ》(1983年),韩劳达的《一堆粪》(1984年)、《电梯》、《养生有术》(1985年)等,是当时颇有代表性的作品。这些戏剧小品,多是反映一些普遍的生活现象片段,往往带有嘲讽的笔触。例如《电梯》一剧,以几个人在组屋楼下等一架操作失常的电梯,反映城市化生活的缺乏人情味。由于篇幅比较短小,结构相对简单,这些采取写实的表现手法的小品,可以做到某些生活事件表象的陈述与嘲讽,而难以进行比较深刻的探究与思考。

韩劳达是这个时期产量较多的剧作者之一,作品以小人物的生活与他们所面对的问题为主要内容。除了戏剧小品之外,《五个天平座》(1986年)是韩劳达这个时期的代表作。《五个天平座》描述五个少女从高中毕业,进入大学,到步入社会的心路历程。演出的时候,由于这个戏摆脱了向来的说教与严肃,而以年轻人的生活与感受为题材,并加入了当时的流行歌曲,以轻松与接近大众的格调,得到观众的热烈反应。此剧通过即兴创作方式,塑造了五个年轻人的典型形象,以生活中常见的类型为基础,例如:做歌星梦的少女,与其经理人同居,而后者不愿受到婚姻的约束;充满自信心的少女,成为女强人律师,待人对事都表现一副有理无情的面目。具有浓厚励志色彩的《五个天平座》,剧终时也展现类似《燕飞翔》那样为观众/读者指引积极人生方向的警示,可说是在创作方法上借用新引介的形式,而在主题意识上仍然是传统的继承。到了90年代,韩劳达的作品如《飞天赋格》(1992年)、《浮尔舒1001》(1995年),仍然延续了这个特点。

郭宝崑剧作中的反讽与反思

80年代与90年代，无论是华文戏剧范围内，还是新加坡戏剧作为整体，最重要的剧作家无疑是郭宝崑。郭宝崑从60年代末开始创作剧本，从1968年的《喂，醒醒》、1969年的《挣扎》、1975年的《成长》，到1982年的《小白船》，几乎都是通过集体讨论的方式进行创作，并由他执笔完成。这些剧本，由于相当程度的集体参与，很可以看得出一整个时代的思维方式与意识形态，也就是一种主题先行、推崇戏剧的社会教育作用的色彩，而郭宝崑曾经是这种集体行动的带领者。随着《小白船》的演出结束，郭宝崑也差不多告别这种创作的方式（除了1986年的另一次联合演出《嗟吓店》）。郭宝崑在1984年以英文完成，并在隔年以华文翻译改写的《棺材太大洞太小》，则标志一个新的创作时期的开始。

《棺材太大洞太小》是一个单人剧。剧中的叙述者为他的祖父主持葬礼，由于特大号的棺材无法进入统一规格的坟洞，他与殡仪馆职员、坟场主管发生一场争执。这是一个批评社会现实的作品，剧中表现的是僵化的官僚体制与人情之间的矛盾，然而，它又不是从前华文戏剧中常见的以教育功能为前提的社会剧。郭宝崑不以教育者姿态进行义正词严的批评的方式，而采取带有夸张怪诞色彩的寓言体，叙述一个人们能够切身体会的现实议题。最具有反讽性的是，这个一路坚持棺材要符合“标准尺寸”的主管，在破例让叙述者的祖父占有额外坟地之后，得了“最有人道主义精神”的奖状。正是这种讽喻的笔法，将一个可能变成社会剧的题材，带入对人的生存意义的思索。带有喜剧色彩的讽喻笔法，并不是郭宝崑作品中常见的特色。即使是具有黑色喜剧风格的《棺材太大洞太小》，郭宝崑在事件皆大欢喜的结束之后，还安排了一个沉重的尾声。叙述者最后通过反思方式，提出现实难题解决后仍然无法解答的更为宏大的哲理性问题，表现作者更深层的对于人的存在状态的思考。类似的疑问，在郭宝崑接下来的剧作中不断出现，而且越来越强烈、深沉，并在80年代后期以后，成为他的作品中最常出现，也最重要的主题。

接下来几乎每年完成一个新的剧本，有时一年两个，郭宝崑的作品，一方面参与80年代以来逐渐受到文化界与知识界重视的，对于新加坡认同的想像与建构，另一方面，在这个反思性的建构过程中，采取的是对于社会体制与主流意识形态的深刻批判态度。《棺材太大洞太小》之后的《单日不可停车》（1985年）继续展示个人面对体制压迫时的无力感，《傻姑娘与怪老树》（1987年）表现被社会主流价值否定的傻姑娘的挣扎与挫败，《寻找小猫的妈妈》（1988年）塑造只讲福建话的妈妈在陌生语言环境中丧失身份与个性的困境，《老九》（1990年）叙述对传统布袋戏感到兴趣的少年与盼望他成材的家庭与社会的矛盾，《鹰猫会》（1990年）表现人为了逃避社会压迫性的同化力量而异化为猫，《黄昏上山》（1992年）展现三个被社会遗忘的老人从遥远模糊的记忆中寻找生命意义的努力，《郑和的后代》（1995年）表达处在历史事件中心的边缘人物的孤独而震荡的声音。这些剧作中创造的各色人物，都是非自愿地在集体力量无形的，甚至是无意识的排挤与压抑中，被逐渐边缘化。他们面对集体力量对于他们的不理解或不愿

理解的态度,最终采取了不说话作为抗争的反应,退缩到一个狭窄的个人空间之中,与集体形成对立的姿态。然而,他们又无可避免地难以与集体力量进行任何有效的抗衡,只能被迫保持沉默,或者与想象的对象——如《傻姑娘和怪老树》中的怪老树,《寻找小猫的妈妈》中的小猫,或《黄昏上山》中的大鸟——进行孤独的内心对话。人物边缘化的进展,从外在的社会环境到内在的心理状态,从具体的现实事件到抽象的精神层面,郭宝崑的剧作通常以社会/族群主流的群众人物或事件为大背景,而他的主要戏剧人物,与这个隐喻主流意识形态的对象,往往产生充满矛盾、抗争、反叛的关系。

郭宝崑的最后一个华文剧作,是1998年的《灵戏》。《灵戏》的特别之处,在于此剧是郭宝崑唯一没有直接处理新加坡社会现实的作品,不过,剧中展现的个人与集体的对抗意识,仍然是与他之前的剧作有所延续。《灵戏》叙述的是在战争(明显暗示的是日本对于亚洲国家的侵略之战)中,一群没有姓名而只有身份的人物,与战争有关的经历,以及对于战争的控诉。剧中的几个单独的个人,都是在集体主义霸权力量下的牺牲者,不过,观众/读者慢慢会发现,这些原本无助而零散的个人,即使个别的发声单薄,却逐渐凝聚成另一种整体的力量,指向集体压迫的控诉与反抗。《灵戏》所再现的个人与集体的对峙,可以是新加坡社会现实的隐喻,也可以是任何一个社会的隐喻。80年代中以来,郭宝崑以带有黑色喜剧色彩的讽喻剧,对新加坡人的吊诡处境有所反思,对新加坡的社会现实进行批判;到了90年代,他的作品在这个基础上,进一步探讨个人与集体的辩证关系,以及人的生存意义等具有哲思性的议题。

现代情境中的虚构性与荒谬性

进入经济起飞之后的80年代,新加坡人面对越来越都市化的生活方式、高度物质化的文明形态,人在急剧改变的物质环境中所经历的种种异化经验,也对新加坡人的自我认知,以及个人/社群与环境之间关系的意识,产生某种程度的冲击与重新检视。在这种社会经济变异的背景下,20世纪初在欧洲文化思想界产生巨大影响的存在主义思潮,以及60年代在欧洲出现的,受到存在主义启发的荒谬剧场,逐渐取代现实主义,成为新加坡剧场中重要的反思参照体系。这种影响,尤其显著的,是发生在60年代中以后出生,成长经验与社会稳定时期重叠的新一代。有别于他们的前辈那样采取现实主义的态度对社会直接批判,并提出某种积极指向未来的可能性,他们的作品,借用虚构、反讽、戏拟、夸大的手法,再现当下社会的现代情境中的荒谬性与无力感,也往往流露不同程度的对于现实(尤其是政治)议题的在意与嘲讽。

最早出现的这类剧作之一,是英培安完成于1969年的《人与铜像》。英培安的作品以小说、诗、评论等为主,早在60年代就已经受到现代主义思潮的启发,与当时普遍受到现实主义影响的同代人颇为不同。《人与铜像》的主人翁想要放弃作为一个活生生的人,成为拥有特殊权力与能力的铜像。从人变成铜像的过程中,他必须付出代价,而结果却并不如预期般完美。剧中创造荒谬的人物、扭曲

的人性、反讽的情境，也指向同样荒谬、扭曲、反讽的现实。以现实主义为主导的60年代与70年代的语境中，《人与铜像》是一个相当特殊的作品，完成后没有在短期内上演，也是可以理解的。（更主要的原因也许是，英培安是文人作家，与当时热烈的剧场活动并没有太多的联系。）90年代以后，新加坡华文戏剧中对现实荒谬的反思趋势已经形成，《人与铜像》在2002年首演，显然比较符合这个时代的思潮。不过，与当时完成的其他剧作的颠覆性与叛逆性相比，《人与铜像》就显得比较温和。

90年代初出现的新一代剧作者，不少作品正是通过各种虚构与隐喻，深刻与尖锐地探讨现代情境中的荒谬性与反讽性。吴文德早期的作品《红耳》（1991年）、《三每纪事》（1993年）、《变形记》（1996年）等，通过剧场形式的纷繁变化，展现对于生活现实理性的质疑。从剧名的选取到剧中展示的情境，《变形记》显然受到存在主义作家卡夫卡（Franz Kafka）的同名小说的启发。此剧没有直线型的、理性的叙事结构，而是由多个零散的片段组合而成；重复的台词与情节段落，跳跃式的叙事方式，强烈的视觉与听觉效果，形成吴文德独特的剧场艺术风格。上述三个作品，都是吴文德兼任编剧与导演，前二者只有少量或甚至没有语言，导演的创作概念是通过演员的肢体形象，或音响、灯光与剧场空间等各种元素的组合效果加以呈现。即使是有许多台词的《变形记》，单是阅读文字剧本，不易想像此剧在剧场中的完成形态。借用剧场的语言以外的元素，使得剧情与人物的理性叙事被解构，让观众产生新的剧场经验，也重新审视生活中的理性现实，是此类型剧场的特色。同一个时期的洪艺冰，其作品如《总是回来的黑回声》（1992年）、《记忆搜索行动》（1993年）、《童女不见了？》（1995年），剧场语汇与风格受到葛罗托夫斯基的影响，有别于吴文德，不过，她的剧作也是剧场实现的意义大于戏剧文本。

《变形记》展现对物质化现实的抗拒，以纯真孩童作为理想的回归，而二者之间的挣扎最终以人变形为虫象征理想挫败为结。剧中二元对立的价值观，也暗示了吴文德的一种现代主义的理想情怀。21世纪初出现的两个剧本，黄浩威的《欲望岛屿》（2005年）和刘晓义的《猫人》（2006年），则可以看到更年轻一代的剧作者，对于理性的现实与价值的深刻背弃与背叛，更接近荒谬剧场所展示的荒谬与绝望。《欲望岛屿》创造一个孤岛，以及一对被困岛上想要离开却不得其门的男女。无论是从人类的社会性与文化性世界中被抽离的孤岛的情境设置，或是无法摆脱困境的孤绝人物，此剧的构思神似荒谬剧场大师贝克特（Samuel Beckett）的《等待果陀》。不过，剧作者在这个荒谬情境中，大量加入两个人物的情欲和性幻想的叙述，使得虚构的荒谬与真实的欲望，形成互为隐喻的巧妙结构，更为增加此剧的荒谬性。《猫人》叙述的是在移民潮出现的跨国界情境中，人的自我认同与被承诺的美好未来之间的现实与想像。一个看起来写实的议题，在剧中呈现出来的是人变成猫的过程，以及这个过程中，人对于变形为猫的抗拒与屈服的持续斗争。由于一连串的反反复复，增加了此剧的回味与反思空间，也强化了这个过程带出来的荒谬性。

以上几个剧作,不同程度地以隐喻的方式,对当下的现实进行回应。比较特别的是李世炬与李邪的《龙牙门》(1998年),通过武侠剧的类型,以类似寓言体的形式,同样指向现实的荒谬性。武侠世界自成一个虚构的体系,具有本身的规则与价值,不过,在这个虚构世界的独特空间里,其中创造的情节与人物,带有强烈的戏谑的特征,可以不需要顾及现实指涉,也可以是对于现实的批判与嘲弄。《龙牙门》的叙事中,无论是恩怨情仇或者利益争夺,可以发现不少对于现实的隐射。武侠剧作为一种现实的寓言,兼有上述的隐喻作用,不过,武侠作为一个相对固定的类型,也使得隐喻的意义并不如上述剧作那般沉重与彰显。

都市生活的再现与沉思

90年代以后的华文剧作中,有不少直接或间接再现这个时代急速与强烈变异中的都市生活形态,展现环境与空间的改变、都市人的态度与价值观的特质。这些作品的风格差异颇大,关注的议题也相当不同,不过,这种特色也显示了这个时期的多元色彩。相比之下,观众/读者会发现90年代以前的剧作,在现实主义意识形态的主导与社会教育功能的强调之下,很大的程度上,可以看到某种一致性与时代感,可是,90年代以来的多元纷繁、众声喧哗,成为这个时代的特点。这个选集中的剧作,整体而言,也呈现出这种多元性。这个部分讨论的三个剧本,可以看作是剧作者对于都市生活的三种迥异的再现与回应。

邝伟忠与许声亮的《我在柬埔寨的日子》(1996年)叙述的是主要人物克里斯被派驻柬埔寨工作的经历与感受。作为本区域经济发展程度最高、物质生活最富裕的国家,新加坡及其周边国家之间,无论是生活方式、对现实的体会、对未来的想像,都存在着巨大的落差。《我在柬埔寨的日子》借用人物亲身经验的反差,带出现实与心理层面的对比,也在人物往返两个空间的过程中,激发人物对于自我与自身处境的重新认识。90年代开始,越来越多的新加坡人走向本区域逐渐开放的国家,寻求经济发展的同时,他们也发现这些地方在物质条件上的落后,并由此重新认识新加坡环境的优渥与富裕,并确认他们作为一个新加坡人的优越感。像克里斯与他的同事那样的新加坡人,“从别人的身上,看到了自己的幸福”,作为一种反思行为,展现强烈的本位主义,强化的是新加坡与这些周边发展中国家的物质层面的落差,并通过这种差异性,肯定新加坡在经济发展与物质建设的成果。此剧的意识形态与叙事方式,与主流影视媒体的如出一辙,也反映了后者作为一个商业性质的跨国界操练,在这个时期难以避免的对于某些戏剧/剧场的影响。

都市生活的轻巧快速与开放价值,也表现在华文戏剧中。林海燕与她的创作团队,从《符号妈妈》(1991年)、《别有洞天》(1992年)、《今晚的月色真美》(1993年)等一系列的作品中,都可以看到这种特质,也可以说是他们的特征。在80年代以后的都市环境中成长的这群人,没有沉重的历史包袱,带有各种深浅伤痕的前一代人的过往经验,看起来也没有对他们面对当下现实的态度展现太大的影响。他们在剧作中展示一种对于现状的轻松姿态,无论是与个人经验有关的家庭关系、男女情感,或是更宽广范围的文化与社会政策,都可以作为一种当下的现象来

进行调侃与嘲弄。林海燕的《十年之痒》首演于2007年，不过，是在近10年之前完成初稿。此剧以一对夫妻之间协议进行婚外情游戏作为框架，就已经通过这个框架设定剧中的游戏意识基础。一方面，此剧表现对于男女关系的开放态度，显然呼应普遍流行的都会型电视情境戏剧中传播的观念，另一方面，通过游戏形态与轻快节奏进行再现，也以反讽的方式解构婚姻关系是严肃与神圣的传统价值观。

相对于以上两个剧作的“轻”，柯思仁的《市中隐者》（1996年）中的都市形貌显得灰暗与沉重。《市中隐者》叙述都市人的冷漠人际关系与短暂男女情感的同时，也塑造了一个贯穿古今场景、冷眼旁观情境的人物，作为对于前者的沉思与批判。这种叙事结构与态度，使此剧所再现的都市形貌与人物，产生一种被抽离与荒谬化的效果。柯思仁的其他剧作，如《独在家乡为异客》（1997年）、《龙骨》（2002年）等，也都展现这种风格。从这个角度来说，《市中隐者》也是在回应上一节所阐述的现代情境的荒谬性。

性／别议题与身份认同

剧场（特别是小型剧场或黑箱剧场）作为一个小众媒体，相对于电影与电视之类的以主流观众为对象的大众媒体，往往具有更大空间进行艺术形式的尝试，以及较有争议性议题的探索。譬如说，个人或群体与社会／政治的关系，是上述剧作如《棺材太大洞太小》、《人与铜像》、《欲望岛屿》等的主要议题之一。这些剧作往往以社会边缘位置为出发点，反思与挑战主流意识形态的霸权。另外一个重要的议题，是边缘性／别（尤其是女性与同性恋者）族群的自我认同，以及他们与主流社会的关系。从90年代以来，出现不少探讨性／别议题与身份认同的剧作，为观众／读者提供另类思考与认知的角度。

从女性观点出发，表现女性在男性为主的社会结构中的处境与感受，尤其作为男性意识形态下的被压迫者，是以下三个剧作的共同主题。吴倩如的《妈妈的箱子》与林春兰的《后代》，都是实践表演艺术学院在1992年主办的第一届“剧本创作室”的作品。两个剧本，分别是两个剧作者的处女作，是新加坡华文剧作中少见的以女性为主要人物，从女性的观点视察生命历程与社会变迁的作品。《妈妈的箱子》描述一个中年妇女在为母亲收拾遗物时，回忆起自己与母亲多年来的关系变化，从敌对到谅解，从斗争到接纳。作者以一个收藏母亲一生中具有纪念性物件的樟木箱子为中心道具，在叙述者逐件将这些物件取出时，打开了童年、成长、婚姻等过程与事件的回忆。母亲悲剧性的命运，是由她的丈夫将性病传染给她开始，致使她无法生育，而将她的仇恨与怨怼加诸丈夫情人的女儿的叙述者。这是一个典型传统妇女具有强烈反讽性的斗争过程：女性在承受男性压迫之后，斗争的对象并不是压迫者，而是另一个更处于弱势的女性。然而，《妈妈的箱子》并不是一个纯粹描述斗争的作品。吴倩如在这个具有原型性色彩的斗争关系之中，通过叙述者后来与母亲类似的经历，使她们的心理与感情距离逐渐拉近，最后，叙述者完全进入其母亲的角色中，象征两人之间的各种距离的消弭，斗争关系也结束。

林春兰的《后代》,以及她的第二个剧作《牛仔日记》(1995年),则将女性的生命置于更大的社会历史语境之中,不仅叙述了女性个别的感情与生活经历,也以跨越数十年的社会变迁作为她们的生命历程的背景与注脚。《后代》的戏剧时间横跨从60年代到90年代的30年,空间则是从郊区的乡村到新镇的政府组屋。母亲守寡多年;大女儿年轻时为了照顾母亲与弟妹,失去结婚的机会;二女儿梦想进大学,却因母亲要存钱让小儿子读书而无法尝愿。一个看来平凡的素材,林春兰却巧妙地以中国乡下的亲人要修编祖谱、立碑建亭以纪念祖先为经,映衬三个女性自愿或非自愿地为了能沿续香火的儿子/兄弟而牺牲的命运。然而,这个被赋予殷切寄望的儿子/兄弟,却是一个无法符合传统期待结婚生子的同性恋者。最大的反讽并不是在于儿子无法传宗接代以光耀祖宗,而是三个女性失去自我的生命意义,为的却是想要实现一个无法完成的愿望。儿子是不是一个同性恋者,在剧中是选择性的情节安排,《后代》所展现的悲剧性,主要是一整个时代的女性,自我意识模糊,或者自我意识被压抑的悲哀。

2000年首演的《阴道独白》,是李邪作为一个创作者,集合编、导、演于一身的作品。此剧的灵感来自美国剧作家恩斯勒(Eve Ensler)在1996年创作的同名剧作(恩斯勒的剧作原名是 *The Vagina Monologues*),不过,除了中文剧名与剧中再现的女性主体意识以外,两个剧作在人物塑造、内容素材、呈现方式、社会与历史参照体系等方面,都有所不同。李邪的《阴道独白》有别于传统的直线叙事方式,以多个相关或独立的片段加以串连,形成不同时空场景与叙述角度的网络。此剧以象征隐蔽与羞耻的阴道作为女性在男性主导社会中的隐喻,展开不同时代、文化、社会,以及当下现实语境中的女性遭遇的阐述。就如阴道被视为必须避讳的物体,在男性压迫性的意识形态中,女性的性意识与主体性,也在历史与现实中被重重扭曲与压抑。《阴道独白》巧妙地以花木兰从军的男性扮演,以及她在军旅颇中处女膜破裂而带来的焦虑,作为全剧中重复出现的文化性压迫感,让此剧显现独特的中华历史与文化脉络的体系参照。从这个角度来说,《阴道独白》更具有颠覆与批判色彩,不过,作为文化反思与主体意识的突显上,与《妈妈的箱子》、《后代》倒是一脉相承的。

作为一种边缘性/别族群身份认同探讨的(男)同性恋题材,第一次在剧场中出现,是1992年的《异族》。方永晋的《异族》(以及同台双剧目演出的李集庆的《生命他乡》),是新加坡在剧场分级制度实施以后,第一次以限制级演出的华语作品。《异族》叙述男同性恋者对身体的迷恋、对男男关系的疑惑与迷茫、对亲情与伦理的叛逆、对当时形成巨大阴影的艾滋病的恐惧,都再现了90年代这个族群中的成员的普遍关注,也展示他们在这个时代的社会处境与身份认同反思。具有历史意义的是,《异族》塑造男同性恋者为剧中最主要的人物群体,并赋予正面形象与关怀,这个做法本身就是对于传统意识形态(无论是文化整体,还是剧场作为一个特定的论述场域)的挑战与反叛。

广义的范围内,邹文森的《上身不由己》(2009年)探讨的也是男同性恋者的身份认同议题,不过,与17年前演出的《异族》相比,身份认同的疆域及其界定方

式，显得更为繁复与模糊。《上身不由己》塑造的不是主流意识形态中单一的、典型的男同性恋者形象，而是同时进行社会性别、性倾向、性行为、跨性别认同等等非主流的性／别议题的展演。有意思的是，这种多元而错综复杂的性／别展演，又互涉具有传统神秘色彩的神明附身，以及当下最入时的互联网上的角色虚构／扮演等等，使得《上身不由己》就像一个交错往返的扮演／展演的万花筒一样，色彩绚烂而让人目不暇给。如果说《妈妈的箱子》与《后代》是对于压迫性传统的沉重控诉，《阴道独白》与《异族》是严肃的身份认同与主体的确立，那么，《上身不由己》则是在颠覆主流意识形态的同时，展现多元身份的合理性与理所当然，也毫不掩饰对于这种多元性的欢呼与庆贺。

* * * * *

从20世纪20年代前后至今已经走过90年的岁月，新加坡的华文戏剧一开始对于来自中国现代话剧的现实主义传统的亦步亦趋，50年代逐渐产生独立的关注议题与风格面貌，80年代以后，更呈现明显的主体性的建构与多元性的展演。《戏聚现场：新加坡当代华文剧作选》的重点，放在1982年以来的近30年，比较集中地展现当代华文戏剧作品的各种风貌。没有一个剧作是脱离时代脉络而独立完成的，也没有一个时代的戏剧是与各种源头的历史毫无关系的。我们聚合在当下的现场，环视周遭的景观，也回顾历史的脉络。希望读者能够从本书中选录的18个剧作，看到当代新加坡华文戏剧创作中的主体性与多元性的特征，也通过这些剧作，思考90年的华文戏剧历史为我们留下的丰富遗产的意义与价值，以及接下来生活、创作与思考的各种可能性。

挖掘记忆和解放想象力的 新加坡华文剧场

■ 郭庆亮

前言：五维空间的剧场

一个空间，一个人，一个观众，剧场就可能发生了。

这是剧场大师格罗托夫斯基谈剧场的一个观念。

这个人（表演者）在空间里创造的行动，展现了一个三维立体空间。

这个行动是否有戏剧性的意义，让观看者获到情感的冲击，思维的刺激，美的体验，却需要多两个因素：记忆和想像力。

任何一个创作都需要想像力，但是想像力不是凭空就能“召唤”的。它的创作根源来自创作者的记忆：个人的记忆，群体的记忆，文化的记忆。个人看到的，听到的，社会的，政治的，文化的，理性的思维，感性的触动，都形成了个人的记忆。我不是说剧场是记忆的回溯。我指的是创作者的记忆提供了他（她）的想像力飞跃的平台。我相信记忆力的丰富，赋予想像力一个丰裕的土壤进行创作，并给予这些记忆新的生命力。

所以，剧场展现的不仅是人，也是记忆和想像力创意性结合——剧场的五维空间，缺一不可。

快速发展的记忆与失忆

从一个渔村，经历了殖民统治、二次大战日军占领、反殖民运动、新马合并、独立建国，到现在进入发展国家的行列之中，现在的新加坡已变成了一个高度发展的城市。吊诡的是，一个城市的记忆，也是它的失忆的记载。

新加坡地小人少，资源匮乏，为了要生存，执政党采取了务实手段，除了讲求效率，也强调不断地变革变新。所以政策常改变，城市面貌也日新月异。环境快速变化，人的记忆因为这些快速的变化，也变得片断零碎。当一切都变得这么的快，

今天还在的事与物，明天可能因为不符合当下的利益，而不见了。记忆无法保存，即使保存，也只是模糊的印象。记忆的流失也跟着更快。

可想而知，一个移民社会（至今仍是），流动性既高，发展又如此神速。面对这样的变化，留下的会有多少？

强势政府的主导

60至70年代，经济的急速推动，也带来了社会弊端。除了60年代的种族暴动，60年代中期至70年代中期，许多的华人文化团体，通过创作批判并揭露经济推动带来的社会问题。1976年，55名不同文化团体的人员在内部安全法令下被捕。

但是到了80年代，新加坡国民开始享受着经济增长带来的丰富果实：高素质的房屋、低失业率、物资生活的富裕。执政党以经济和务实为主导的政策的成功，有力的印证了以“意识形态”主导社会和政治变革的失败。

政策的成功，也巩固了执政党的政权。人民行动党自1959年开始，掌握了新加坡国会的多数席，也牢牢的掌控了国会的议程，国家的管理机器和资源，也自然地掌握了新加坡的政治、经济、社会和文化进程。自1959始来，新加坡的总体发展，就受执政党的政策和论述主导。

从殖民开始，岛国的记忆是殖民政府的书写。到了1959年之后，强势的政府理所当然的掌握了书写历史的权力；有什么被写进历史，就自然也会有什么不被写进。

60和70年代官方的历史论述，让我们看到的是一个二元对立的景象：务实的丰收果实对比意识形态带来的动荡不安。甚至对于70年代的书写，官方论述更着重于其政策的成功，有意识的强化国家意识。因为新加坡是多元化，有意的强调内部的统一，并避开当中的差异。

在这样的前提底下，我们发现，即使在展现不同的民族文化时，官方的倾向是比较传统的民族性表演艺术。在80年代、90年代的官方组织社区文化活动中，常见的就有华族舞、土风舞、马来传统舞蹈、印度传统舞蹈等。而华族舞蹈的内容除了有熟悉的红绸舞，还有一些中国少数民族的舞蹈。这些舞蹈有强烈的形式的表现，避开了许多的意识形态会带来的困扰。

80年代执政党的方言政策展现执政党欲求新加坡华族的统一性。但是这个政策也间接促使了地方戏曲这个非常有特色的活传统艺术的没落。

因为主导性强，一言堂的语境立生。执政党主导了如何书写和什么被书写入新加坡人的记忆。执政党的影响渗透入课堂、媒体。这些记忆的书写，也直接塑造了新加坡人对历史、国家、社会、思想，甚至对人的想像力。

但是，因为每个人都是一个主体，因此每个主体都有他（她）独有的思想，独有的想像力。所以官方的论述并不能抑制每个主体里组织出属于自己的记忆。

因此民间也会发展出它独特的书写记忆的方式。艺术创作就是一个另类的叙述。在新加坡这样的政治语境下，艺术创作形成了有独特性又异于官方统一论述的多元声音。

多元片断的记忆

《戏聚现场：新加坡当代华文剧作选》以《小白船》为始是很有意思的。《小白船》的结构也是依照写实主义的剧本结构，起承转合，条理分明。每一幕都有一个主要行动，而那一幕里的个别场次，也有其起承转合的处理，一步一步的揭示那一幕戏的戏剧行动。其中，许多回忆的场面，让我们了解人物行动的动机，认清历史和记忆是人物自我认知的一个重要途径。虽然也是写实主义的作品，但是《小白船》脱离了简单的二元描写：放大记忆和历史的教训，突现人的愚昧。在这个作品里，记忆带来的痛苦、觉悟，左右着他们的行动。但是，这些记忆并不能为未来提供一个指向。《小白船》对历史和记忆的深刻反思，预示了未来世界的复杂性。

在选集里，比较年轻的创作的剧本结构也慢慢的和《小白船》的结构变得很不一样。前者剧本结构都是以多场次进行，每一场次也不很长，像《小白船》那样的结构已很少见。尤其是在书写着当代生活，每个场景都很短，和《小白船》或《后代》里的每一场的相比，也显得“轻”得多。资深编剧韩劳达创作的《五个天平座》，探讨了年轻人的生活时，已出现了这样“轻”的处理。这个戏共有六场戏，在第三、四、五场，各自又有五、四和七个分场。《市中隐者》、《我在柬埔寨的日子》、《十年之痒》等作品，主题重轻有别，但是场次的写法，也都显得“轻”。

《市中隐者》虽然也有大段的独白，但是，都显得语言的无力，甚至没有逻辑。这样意识流的写法，《欲望岛屿》尤其明显。叨叨絮絮的独白，说着说着，一切又显得如此的无力，支离破碎。选集里的最后一个剧本，《上身不由己》，甚至显得尤其零碎。每个片段都似乎可以经过重组，但也不会影响这个戏。

当城市变得越快，记忆也越来越片断式，甚至很后现代地，似乎可以没有前因后果，单独存在也可。在这样的语境里，郭宝崑的《灵戏》显得突兀。深刻的挖掘历史课题，虽然不是要辩证历史的对错，但是，记忆的纠缠，让灵魂无法安宁。因为《灵戏》里的灵魂努力的要整理记忆，却发现最深刻的记忆就藏在人的最深处，纠缠着，影响着我们。

记忆是创作者的想像力的泉源。不管是片断式，或是千丝万缕，轻的、重的，释放着、禁锢着、创作者尝试书写，理解，甚至超越再创作一个想像的新世界。

记忆的挖掘

早在1994年，郭宝崑已在电力站办了一个以记忆搜寻为主题的活动。当时，我在电力站工作，也参与了策划。那时，我感觉到了“记忆”是很重要，但是，怎么重要，却只有一个模糊的概念。

这个剧本选集也是一个记忆的记载。在进行遴选剧本的过程，思仁和我让我们的记忆翻箱倒柜。在这样的挖掘过程，我们发现了很多，也刺激了许多的创作的想法，研究的题目。有趣的是，越挖下去，越发现更多的不足。