

郭宝崑全集

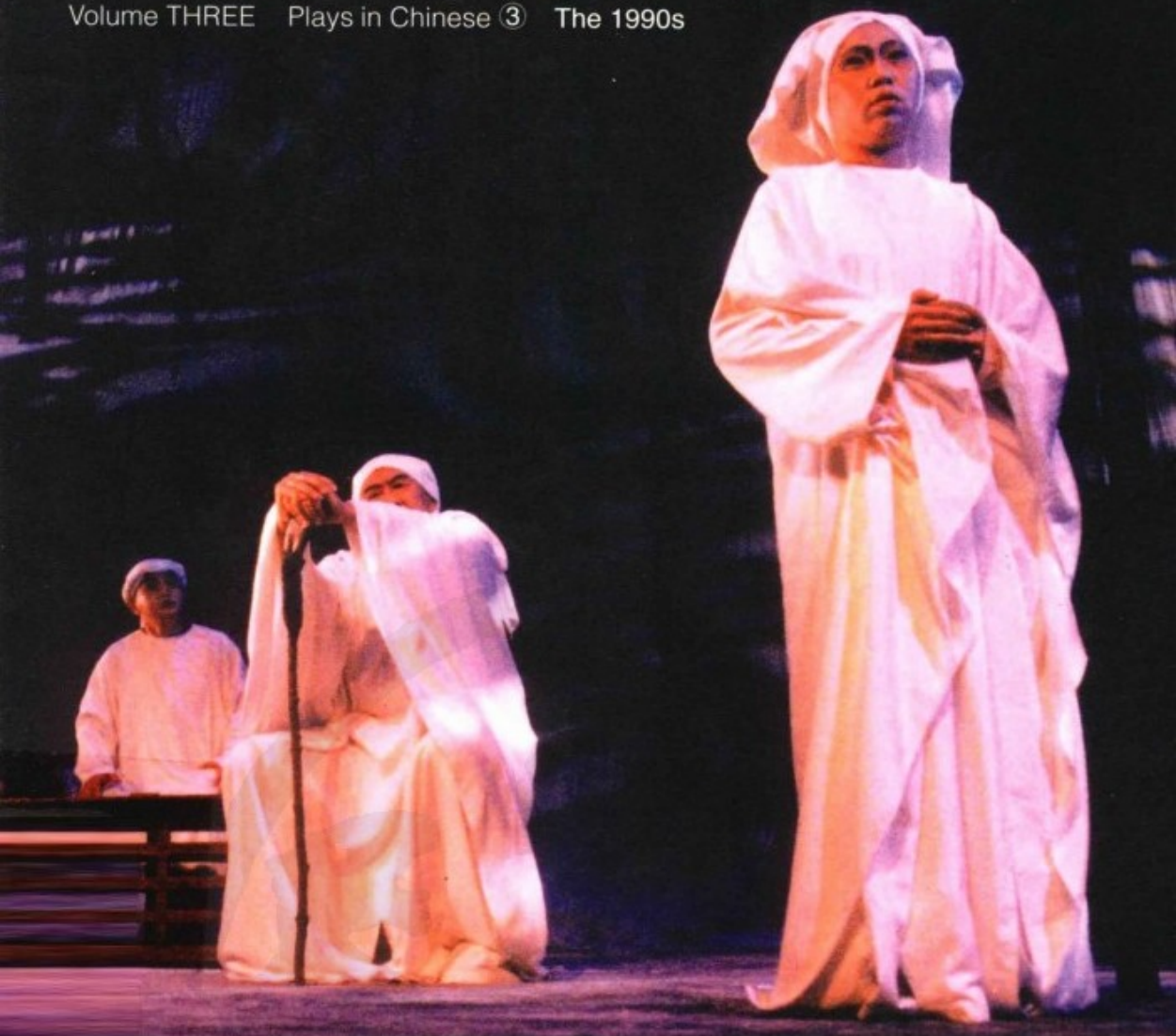
第三卷

华文戏剧 ③

1990年代

The Complete Works of **Kuo Pao Kun**

Volume THREE Plays in Chinese ③ The 1990s



郭宝崑全集

第三卷	华文戏剧 ③	1990 年代
-----	--------	---------

总编辑 柯思仁
主编 柯思仁 潘正镭



总序之一

陈瑞献

不是每个人都能从海豚的眼神察出它的心神，这需要天生的感觉和后天的磨练。有核心艺术家诞生的时代有慧报，不是每一个时代都一定有这样带着特殊的艺术感觉的人诞生。他不论晴天雨天，一定一心一意学习创作。有人赏识或没有，他忘我地工作着，让作品像花朵那样，自自然然绽放。最后让整个时代因为他留下的花朵而发出异常芬芳。郭宝崑让我们看到这个事实。他的一生是新加坡艺术史一个至为重要的篇章。

宝崑的心识永远有一个不停在变现的星空，让他眼中常现新事物，耳中常闻新乐音，而手之所触皆成金光。这部全集，像史上所有在人们手中一直不能掩卷的绝唱，在它的明亮的光照下，让我们察出奥尼尔（Eugene O'Neill）笔下生命这间单一的小囚室，其四面墙果然都是镜子。

总序之二

柯思仁

郭宝崑是新加坡最重要的文化象征之一。他出生于1939年，逝世于2002年，虽然只有63年的生命，却给新加坡与世界留下丰富的遗产，包括有形的如剧场、文字、言论、文化体制，以及无形的如跨社群与跨国界的沟通、对于同侪后辈的影响、让人感觉如沐春风兼又深具启发性的个人交往等等。郭宝崑的遗产，有的以不同的文字与媒体分散记录在不同的地方，有的却无法以任何形式记录，而铭刻在各个文化空间或个人的心灵之中。

《郭宝崑全集》的编辑成员，是一群来自不同领域而又认同于郭宝崑某种理念的人，在他逝世后不久，自动自发组织起来，义不容辞地准备将他的作品以印刷的方式加以出版。我们所能够做的，仅是将部分有形的资料，在设定的几个范围之内，尽力收集齐全，一方面，希望为郭宝崑的作品留下记录，另一方面，则期待更多的感受、思考与研究，可以在这个基础上继续进行。

《郭宝崑全集》共计十卷，计划在三年内陆续出版。第一卷到第八卷，除了收集郭宝崑的文字与言论，还分别以〈导论〉的方式，为读者阐述与剖析该卷的某些重点，以期在阅读或研究提出一些可能的方式。第九卷《生活与创作图片》，以精选的照片呈现郭宝崑的人与作品，既可以让读者感性地欣赏郭宝崑在文字以外的多元面貌，也可以为郭宝崑的研究者提供辅佐解读的视觉角度。第十卷《年表与资料汇编》，则以严谨的收集与考订，整理出郭宝崑的详细年表，以及至出版日期为止的研究郭宝崑的资料汇编。

郭宝崑的许多评论作品，分别由华文与英文撰写，而他的戏剧作品，则有多种语文穿插。为了保存作品的原貌，除了他生前翻译校订的部分，其余的则完全保留原来的语文。第三卷《华文戏剧③：

1990年代》与第四卷《英文戏剧》中，分别有英文、华文、马来文的部分，在文本中都加以保留，而在注解中提供翻译，以方便读者阅读。第六卷《评论》、第七卷《论文与演讲》、第八卷《访问》中，则收录原文文本，不加翻译。第九卷《生活与创作图片》与第十卷《年表与资料汇编》则是华、英双语版本。

收集、整理、出版的过程，非常庞杂与困难，参与的人也非常多，我实在无法一一列出未在各卷工作名单上记下的名字，以示感谢。在此，我特别要感谢郭宝崑的家人：吴丽娟、践红、劲红。他们的配合与支持，使整个过程的进行顺利得多。

曾经拥有郭宝崑，使历史短浅的新加坡在世界文化版图上留下一点印记。不过，郭宝崑的意义，却有许多层面与深度是还有待发掘的。《郭宝崑全集》只是一个开始。我相信，郭宝崑的生命，在新加坡以内及以外，将继续延伸与扩大。

前言

郭宝崑在1990年代所完成的剧作中，有四个是已经收录成集的：《老九》、《鹰猫会》、《OOO么》、《黄昏上山》。这四个剧本收录在郭宝崑生前亲自校阅过的《边缘意象：郭宝崑戏剧作品集（1983-1992）》（柯思仁主编，林春兰副主编，陈鸣鸾、吴倩如、霍月伟编辑，时报出版社出版，1995年）。《边缘意象》的编辑所完成的工作，使本卷的编辑工作相对简单容易，特此致谢。

本卷中的其他剧本的收集与整理，则是相当繁重浩大的工程。

《郑和的后代》、《借东风》与《灵戏》，是以实践剧场所收藏的排练本为基础，某些残佚的部分，则通过演员手中的版本加以补全，或通过演出录影进行对照添补。

《阿公肉骨茶》的脚本，是导演郭践红的排练稿，与正式播出的电视电影有相当大的差别。在此要特别感谢陈乐，对照电视录影，做了非常详尽的校阅，让剧本有一个比较完整的样貌。

《外交家的相声》的脚本遍寻不获，最后是通过张丽霖，向演员许通美取得排练本。张丽霖还协助脚本的打字工作。在此向二位致谢。

郭宝崑在这个时期，还有另外三个作品，没有收录在《华文戏剧》卷之中：《芽笼人上网》（1997年）、《夕阳无限》（1999年）、《百年等待》（2001年）。这三个作品，前二者是多元语言演出，后者主要是英语演出。除了部分华语台词，三个脚本（包括所有的舞台指示）主要是用英文书写。根据《郭宝崑全集》的原则，除了郭宝崑生前翻译校订的部分，我们都不做任何翻译工作。因此，这三个剧本只收录在第四卷《英文戏剧》中。

导论

传统·记忆·历史： 郭宝崑对于存在意义 的再思考

柯思仁

“历史”的反思与解构

如果以1976年至1980年的政治囚禁作为划分郭宝崑生命中两个阶段的具体事件，^[1] 1976年以前的郭宝崑，曾经以他的戏剧作为直接批判社会政治的媒介，而1980年以后，他的戏剧则对人与社会的关系进行反思性与批判性的深刻思考。^[2] 这种划分方式，显然过于简单地将郭宝崑的生命——无论是其人生经历、思想或艺术——看成是两个不甚相干的阶段所组成，而忽视了两者在精神与理念上的延续性。^[3] 不过，从他的戏剧的形式及其诉求的观众而言，两个时期，因社会、政治环境的不同，分别有他选择侧重的对象和策略，倒也有一定的合理性——郭宝崑本身也如此将自己的艺术生命加以划分，可能也是基于这种语境差异。

1980年代重新出发的郭宝崑，首先遇上新加坡戏剧（以及更大的社会文化范畴）对于新加坡意识与认同的搜寻、建构，也以他的剧场创作积极参与这个过程。不过，从当下的角度进行回顾、观察与思考，读者会发现在这个搜寻与建构的过程中，郭宝崑开始往一个远离具体现实的方向，寻找他对于当前的存在状况进行省思的参照体系。尤其是在1990年以后，这种色彩越来越明显，也越来越深化。

作为《郭宝崑全集》中的华文戏剧卷的第三部分，1990年代的戏剧作品，整体而言，读者可以清晰地看到两个主要的母题：

[1] 郭宝崑在1976年3月至1980年10月之间，被新加坡政府引用内部安全法令，在无审讯、无限期的情况之下被囚禁。

[2] 郭宝崑是如此看待自己的戏剧作品，而他的看法，显然也直接影响了不少评论者对他的界定。郭宝崑的说法，见“Playwright's Voice: A Forum on Playwriting,” in *9 Lives: 10 Years of Singapore Theatre, 1987-1997* (Singapore: The Necessary Stage, 1997), pp. 54-71.

[3] 我曾经论述郭宝崑戏剧作品所呈现的“批判性理想主义的延续”，见柯思仁〈郭宝崑的批判性剧场与新加坡认同的建构〉，载柯思仁、潘正镛主编《郭宝崑全集·第二卷·华文戏剧（2）·1980年代》（新加坡：实践表演艺术中心、八方文化创作室，2005年）。另外，郭宝崑思想方面的延续性，见柯思仁、黄浩威〈作为知识分子的戏剧家：郭宝崑的戏剧观和文化观〉，载陈鸣鸾主编《郭宝崑全集·第七卷·论文与演讲》（新加坡：实践表演艺术中心、八方文化创作室，2008年）。

第一，从族群传统和个人记忆的丰富资源之中，挖掘潜在的或被遗忘的元素与力量；

第二，以历史叙事为对象，寻找另一种省视的角度，形成对于主流叙事的重新思考，甚至是挑战与解构。

前者如《老九》（1990年）、《〇〇〇幺》（1991年）、《黄昏上山》（1992年）、《芽笼人上网》（1997年）、《阿公肉骨茶》（1997年）、《夕阳无限》（1999年）等，后者如《郑和的后代》（1995年）、《灵戏》（1998年）、《百年等待》（2001年）等，两种戏剧的再现策略，目的大致相似，都是在于借用过往的各种多元化的材料，思考人（尤其是新加坡人）在当前现实中存在的状态与意义。从这个角度来说，郭宝崑在1990年代的作品，仍然延续他在前一个阶段（1980年代）对于新加坡意识与认同的思考，不过，角度与方式都有所不同；无论是他的创作生命，或是新加坡的剧场作为一个整体，都由此铺展出一种迥异的风格与景致。

郭宝崑对于传统、记忆、历史的兴趣与思考，在他这个时期的评论性文章中，常常有所展现。例如，他在〈布莱希特对新加坡戏剧的启发〉（1989年）中，强调对于文化遗产的继承与认知的重视；在〈孤儿情结、边缘心态〉（1996年）中，表现对于母族文化继承的断裂现象的危机感；在〈思考一种开放文化：超越多元种族主义〉

（*Contemplating an Open Culture: Transcending Multiracialism*, 1998年）中，呼吁以开放态度，通过个人、家族、社群历史的记忆搜索，寻找兼容的、多元性的新加坡式的开放文化。^[4] 诸如此类的思想，在郭宝崑1990年代以来的文章中，不断以各种角度与形态反复出现，而他的剧场作品，也以艺术再现的方式将这些思想加以展演。

郭宝崑的这种思想，与这个时期活跃于知识界、公民社会的一些同侪具有共通之处，他们也形成一个相当可观的知识群体，不时发出一些有别于官方观点的声音。1994年9月，电力站艺术之家与新加坡传统文化学会（*Singapore Heritage Society*）联合主办了一个以“探索新加坡的传统与记忆”为主题的研讨会。^[5] 电力站是郭宝崑创办的多元艺术机构，新加坡传统文化学会则是向来与博物馆和档案馆合作的关注传统与历史的民间组织。两个不同性质与目标的团体的跨界合作，显示艺术界与知识界进行互动的可能性与必要性。

[4] 以上所引述的文章，都收录于陈鸣鸾主编《郭宝崑全集·第七卷·论文与演讲》。

[5] 研讨会的英文主题是：“Our Place in Time”，1994年9月17至18日举行，是由郭宝崑创办的“九月节”（Septfest）的节目之一。

“九月节”是电力站艺术之家每年主办的主要艺术节目系列，庆祝电力站于1990年9月创办。该次研讨会的论文稍后结集出版，即：Kwok Kian-Woon, Kwa Chong Guan, Lily Kong and Brenda Yeoh, eds., *Our Place in Time: Exploring Heritage and Memory in Singapore* (Singapore: Singapore Heritage Society, 1999)。

研讨会论文集结集出版时，其《前言》中清楚阐释了研讨会主题中有关传统、记忆与历史的重新省思，也展现参与策划的艺术家／知识分子／学者对于个人与社群过往的看法：

……作为新加坡人，我们的共同关注，主要是通过对于我们的传统和记忆的了解，来认识我们的过往，而不是通过所谓“历史”的分析性与客观性的对于过往的研究。那么，通过传统而非历史了解过往，又是什么意思？我们在这个研讨会尝试要处理的问题包括：什么是传统 (heritage)？“传统”只是我们从先辈那里继承而得的有价值的东西吗？或者，“传统”是对于我们从先辈那里得到的东西的保存、改变、记得、再诠释等一系列既活跃又具有创意的过程？这个对于传统的保存、改变、记得、再诠释的过程，又是如何受到我们对于过往的理解所形塑？^[6]

[6] Kwok Kian-Woon and Kwa Chong Guan, "Preface," in Kwok, et al., *Our Place in Time*, p. vii.

这种批判性的思考，显然意在摆脱具有浓厚官方色彩的主流历史叙事，对于人们想像过往所形成的框限有所质疑与商榷，重新赋予人们认知传统与记忆的主动力量。一般认知之中的“历史”，被视为一种客观性的、有事实作为根据的、被普遍接受的对于过往的叙述，也因此是稳定的、不可易动的、超越性的。不过，就如上述引文所提出的重新思考角度，“历史”的客观性与稳定性是一种被塑造出来的形象，而其塑造过程与方式，正显示了某种霸权力量的主观运作。这群艺术家／知识分子／学者提出另一种概念——“传统”——并说明“传统”作为一种可被“保存、改变、记得、再诠释”的对象，具有一种不稳定与不确定的性质；而这个过程，是“受到我们对于过往的理解所形塑”，也因此是由不同的个人与社群的各种主观观点所建构。

相对于一元化的“历史”所提出来的多元化的“传统”概念，以及反过来也将“历史”多元化的叙事方式，再现了来自民间的重新获取叙事权的努力。作为电力站的艺术总监，郭宝崑与一群知识分子／学者在研讨会时共同发表了一篇主题论文，为传统与记忆对于现代新加坡的意义提出思考。论文中如此阐述：

传统同时包含与揭示各种人类存在方式——生命的形态、期望与恐惧、完成或未完成的梦想。人类过去的存在方式，也显示人类极限的方式，并在当下更为明显。同样的道理，当下人类极限的方式，也可以在过往的经验中得到批判性的评估。换句话说，传统是关于个人和社会自我反省的能力。^[7]

这篇具有宣言意义的论文，展露了郭宝崑作为艺术家所具有的知识分子素质，也显示郭宝崑以艺术家身份参与公民社会的具体行动。文中表达了传统与记忆对于现实存在的意义，不是一种对于过往的感性缅怀，而是对于当下与未来的生命继承的泉源。在这种提示之下，看郭宝崑1990年代的戏剧作品，也许能够了解，这些作品虽然充满对于过往的阐述，却很少流露一种感伤与怀旧的情绪，反而引导观众／读者进入一种批判性的思考状态。

来自“传统”的生命力量

早在1984年写成的单人剧《棺材太大洞太小》中，郭宝崑就以一个体积超大的棺材，作为“传统”的象征。^[8]此剧的主要戏剧性，产生于装载着祖父的巨型棺材无法放进尺寸经过规划的标准洞口而引发的种种冲突。由于棺材装载着祖父，而处理难题的是孙子（也即是剧中的叙述者），这个戏很明显是以棺材作为某种个人兼或家族“传统”的符号。棺材太大，放不进象征现代体制的洞口，这样的戏剧冲突，也就很可以解读为“传统”在现代社会中所面对的尴尬、无奈的处境。在《棺材太大洞太小》之后，郭宝崑所编导的作品，如《嗑呖店》（1986年）、《傻姑娘与怪老树》（1987年）、《寻找小猫的妈妈》（1988年）等，^[9]“传统”作为一个符号，也都在不同程度上，以不同的方式出现，不过，在剧终时往往流露一种“传统”被挫败的伤感情绪，显示“传统”在现代情境中的错置（displacement）。

“传统”作为一种生命力量的资源，对于人的当下存在产生正面的效果和意义，在郭宝崑的剧作中，是从《老九》开始。《老九》叙述的是一个资优少年“老九”，被颁发奖学金的机构看中，参加考核学术能力的遴选过程。不过，老九从小对布袋戏有着浓厚的兴趣，让他陷入矛盾困境之中：一方面是社会对他作为精英的期待，另一方面是他面对自己的感性召唤。郭宝崑为老九的这种吊诡处境附加了另一

[7] Kwok Kian-Woon, Lily Kong, Kuo Pao Kun, Kwa Chong Guan, William Lim, Tan Beng Luan and Brenda Yeoh, "Introduction: Our Place in Time – A Preliminary Reflection," in Kwok, et al., eds., *Our Place in Time*, p. 5.

[8] 郭宝崑《棺材太大洞太小》的华语版本，首演于1985年，剧本多次出版，也收录于柯思仁、潘正镛主编《郭宝崑全集·第二卷·华文戏剧(2)·1980年代》。

[9] 以上剧本，也都收录于柯思仁、潘正镛主编《郭宝崑全集·第二卷·华文戏剧(2)·1980年代》。

个层面：老九是家中八个女儿之后出生的男丁，因此也负载父母与所有家人对他的期望。这种期望，正是与社会整体的观念谋合，也就是通过学术成就攀爬社会阶梯是绝对优于对传统艺术的投入。老九最终放弃在精英体制中攀升的机会，再现了他对于社会主流意识形态的抗拒，而他是不是能够如愿拥抱象征“传统”的布袋戏艺术，剧中没有给予明确的说明，不过，就如《老九》英语版首演的导演王景生所看到的一个重点：“[老九]最终追求的，是自决的权利”。^[10]老九的抗拒行动，已经说明了一种自决与自主的发现。老九自我意识的觉醒与重新获得，很明显的，力量是来自他所接触的、引导他深刻思考的布袋戏，也就是“传统”。

如果说老九受到传统的启发而被赋予力量，但不一定最终选择传统，那么，郭宝崑编写的唯一一部电视电影《阿公肉骨茶》，就圆满地完成了这个愿望。这里必须注意到的是，电视作品所面对的观众对象与剧场有很大的不同：剧场中往往在充满反讽与无奈的情绪中结束，让观众带着玩味与思考离开，可是，电视作为大众（主要是娱乐性质）媒体，其观众层面与背景比剧场的要广泛复杂得多，电视作品的判断性也相对比较明晰。《阿公肉骨茶》不完全符合一般电视剧作强化主流意识形态的做法，但是，也没有像郭宝崑的剧场作品那样包含沉重的批判性——它是郭宝崑在两个媒体之间协商的产品。

《阿公肉骨茶》的主人翁阿龙是一个性格叛逆的年轻人，因为好玩偷窃而被判刑坐牢。在阿龙坐牢期间，抚养他长大的阿公过世，留给他经营多年的肉骨茶档。阿龙出狱后，经历是否要继承阿公遗业的心理挣扎过程。后来，阿龙在考察现代经营方式之后，将阿公的肉骨茶生意的经营方式现代化，但也保留肉骨茶作为一种传统饮食的精髓。从人物关系与情境设置的角度来说，郭宝崑在11年前的剧场作品《嗍呷店》与电视电影《阿公肉骨茶》有不少相似之处：两者都是以祖孙作为两代人物的代表，也分别有一个象征传统的符号，以及因这个对象而引发的关于传统继承的危机与冲突。不过，两者最大的不同是，《嗍呷店》的孙子要售卖或从实质上改造嗍呷店，象征对于传统的放弃，而《阿公肉骨茶》中的阿龙，却最终用心认识并保留肉骨茶的传统内涵，而以现代化经营手法让传统得到再生与发展的机会。

如果说《嗍呷店》再现了郭宝崑在1980年代的对于“传统”在现代社会中的错置以及由此而产生的失落感，1990年代以来的《老九》与《阿公肉骨茶》则意味着对于当代新加坡来说普遍带有强烈负面义

[10] 王景生〈导演《老九》：一次挖掘过程〉（李集庆译），载柯思仁主编《边缘意象：郭宝崑戏剧作品集（1983-1992）》（新加坡：时报出版社，1995年），页281。

涵的“传统”，逐渐找到它的正面价值与定位，反过来对现代社会与人的存在意义，带来一种新的自我认知的角度。这种处理“传统”的方式与态度，也可以在郭宝崑为讲华语运动而写的《外交家的相声》（1994年）中看到。特别为新加坡的两个受英文教育的著名外交家许通美与陈庆珠撰写的相声，将两个演员的个人经历与族群传统写进情节中，展现鲜为人知的“传统”层面，并再现“传统”在这两个人的成功人生中的积极意义。以中国历史上著名的赤壁之战为主而写成的学生剧场《借东风》（1996年），则是郭宝崑另外一个重新创造“传统”，赋予“传统”现代生命价值的作品。“传统”因此不是一种属于过去式的负累因素，而是让人得以面对与创造未来的新生力量。

通过“记忆”追溯生命的起源

从家族与社群的历史开始，重新认识传统的内涵，省思当下存在的意义，郭宝崑在同一个时期，也开始从另一个角度进行追溯，挖掘潜藏着的个人记忆。郭宝崑在电力站开创的一个重要艺术活动系列是1992年开始举行的“记忆艺汇”，他在第一届的节目单中对“记忆”的意义作了精简的说明：

记忆，就像个广大、深远的储存库，总是不断地给创作者供给灵感和养料。对刚开始艺术创作的朋友而言，记忆更往往会突出为最慑人心魄的主题。

看来我们现在就处于这个阶段。无论是小说、诗歌、戏剧、绘画或建筑，都有这种深入个人或集体记忆的取向。

这么做，是为了寻找个人存在所失落的层面，或为了追溯自己难得意识到的过去。但最终目的，是给现在定位。^[11]

“记忆艺汇”系列，可以说是郭宝崑对于当下社会的文化匮乏现状所提出的回应。从来没有停止对现实进行批判思考的郭宝崑，曾经几次提出新加坡人与自己的母族文化根源断裂而成为“文化孤儿”，展现他的忧心忡忡。显然的，从重新认知传统，到以个人的经验历程为重点，郭宝崑所重视的“记忆”，不仅是一种可以获取力量的资源，更是以记忆的搜寻或追溯过程，作为人的自我发掘与认知的方式。

[11] 郭宝崑〈《记忆》艺汇〉，载陈鸣鸾主编《郭宝崑全集·第六卷·评论》（新加坡：实践表演艺术中心、八方文化创作室，2007年），页224。

郭宝崑涉及记忆课题的剧作，多是以隐喻的方式呈现，而且采用的隐喻也很多元化。电力站在1990年9月开幕的时候，推出了一套双剧演出的节目，包括郭宝崑写于1984年的《棺材太大洞太小》，以及与中国演员王巍合作的《鹰猫会》。《鹰猫会》是郭宝崑的第三个也是最后一个单人剧，配合王巍的身份，叙述一个中国人在新加坡的经历。主人翁在极端执著、对不平现状感到特别激动与烦恼的时刻，发现自己变成一只猫。他遇到一大群在逃避追捕的猫，不过，追捕者不是要杀猫，而是要把它们送出国让人当宠物收养，因为当时外国兴起收养新加坡特种猫的潮流。群猫之间激烈辩论究竟是否应该接受这种安排的时候，一只被收养的猫出现，带领主人翁到它在酒店的豪华环境，试图说服主人翁也接受被收养。主人翁看到那个豪华但已经不是猫的生活环境，感到难过。这时，他见到童年时候常遇到的在广阔天空自由翱翔的鹰，兴奋地让鹰带他飞离酒店，他发现自己变回了人。不过，他也发现鹰在不断向似乎罩着大网的天空冲撞，伤痕累累却始终不放弃。

《鹰猫会》延续了郭宝崑在1980年代作品中不断出现的个人与体制对峙的主题，但也由于王巍的参与，增添了中国人在新加坡的遭遇与认同课题。特别值得注意的是，《鹰猫会》中第一次出现的鹰，在郭宝崑接下来的剧作中，不断的以不同的飞禽形象重复出现，如：《黄昏上山》中的“大鸟”、《灵戏》中的“祥”。这些飞禽意象，作为自由的隐喻，同时也都具有生命源头的意义指涉。《鹰猫会》中的鹰，是主人翁童年时在中国故乡让他心情开阔的对象，而当他在异乡新加坡遭遇严峻挫折时，却是协助他脱离困境的救星。鹰的意义，显然是多重的：是救赎者，是生命的本源，也是从现实中解脱的力量。这个形象，隐藏在主人翁潜在的记忆中，当他最无助的时刻，就在完全没有意料的情况下出现。不过，有意思的是，这个记忆却不是与主人翁当时所处境的新加坡现实相关，而是在遥远的中国的山上。从新加坡观众／读者的角度来说，鹰所隐喻的也许是新加坡华人与中国文化的隐晦联系。

最直接而深入探讨个人记忆的，是郭宝崑与演员联合创作的《OOO么》，首演于电力站开创于1991年的重要艺术活动系列“粗生剧场”。《OOO么》的创作过程，演员的参与以及他们的个人故事，显然是作品完成的重要元素。此剧开场，首先叙述鲑鱼在河流的上游出生，沿着流水游到大海，成年后又逆流回到出生之处，遍体鳞伤地

产卵，最后精疲力竭的死去。《OOO么》中的鲑鱼，与《鹰猫会》中的鹰，看起来有根本的相似之处：他们都是凭靠自己生命的微薄力量，与充满未知的大自然进行搏斗，虽然过程中让自己的躯体受到严重伤残，却没有放弃的意念。鲑鱼的故事所喻示的另一个层面，则是生命中潜藏的记忆，在这个过程中所赋予的顽强力量，使得鲑鱼能够克服困难回到出生地繁殖下一代。戏中的演员／角色，通过记忆挖掘的过程，分别叙述他们的个人身份与历史。演出的结尾部分，“强悍野性的太平洋土著鼓点动人心魄，演员们如鱼群撞击沙滩一般翻腾挣扎而后狂奔不已，不由自主地撕扯着身上的一切。终于，他们随着鼓声的嘎然而止消失了。”^[12] 这时，演员的个人历程与鲑鱼的故事结合，由此隐喻的是一种个人生命的完成：对潜藏记忆进行深刻挖掘，不仅是对于当下存在的认知，也是生命延续的原始动力。

[12] 余云《鲑鱼的故事和现代人的神话：对《OOO么》的思考》，载柯思仁主编《边缘意象：郭宝崑戏剧作品集（1983-1992）》，页307。

紧接着《OOO么》，在1992年演出的《黄昏上山》，以郭宝崑自己的话来说，是同样一个“探索的延续”，而这种探索的过程，“越来越像是梦，甚至是噩梦”。^[13] 整个演出弥漫着像梦一样的氛围，《黄昏上山》叙述三个老人在山林里的对话，一下子在讲述他们与家人之间的情事，一下子又像顽童一样在胡说嬉闹。他们的对话，逐渐集中在据说是三宝公（郑和）所饲养的一只大鸟身上。大鸟是老人之一的陈老在孩童时候见到，和他的童年不愉快的家庭经验相关。当陈老长大成人，为生活而忙碌，他也逐渐把大鸟给淡忘了。老人们说得兴奋起来，开始在山林里寻找大鸟，后来，得知大鸟已经消失，他们进入一种“失落、恐慌、几近崩溃”的状态。《鹰猫会》里的鹰，在这里再次出现，并显现更多的细节。《黄昏上山》中的大鸟，除了在陈老的童年记忆中，后来还跟一个隐居山林的老人有密切的联系。这个老人早年曾经参与私会党格斗，后来被敌方捉住并将他阉割。他在山里见到一只大鸟，后者使他领悟“无性”不是耻辱，反而得以透视生命与存在的意义。

[13] Kuo Pao Kun, “The Evening Climb,” 载陈鸣鸾主编《郭宝崑全集·第六卷·评论》，页271。

从1980年代初以来，郭宝崑的戏剧中不断出现个人与集体的斗争之中带来的挫败与无奈，在《黄昏上山》里，这种状态首次以“阉割”的意象出现：远航南洋的明朝太监三宝公、因为格斗而被阉割的老人、以及无法辨识雌雄的大鸟。这一组“阉割”的意象，显然是比较复杂的，除了被阉割者经历丧失本性的创痛，也意指被阉割之后的自我超越的可能性。作为同时具有现实指涉与哲理思考的“阉割”意象，在三年之后的《郑和的后代》，创造了郭宝崑最深沉与深刻的一

个戏。作为《鹰猫会》与《000幺》之后的作品，《黄昏上山》里的大鸟比较直接的隐喻老人们对于遥远记忆的追寻与失落。剧终前老人们获知大鸟的羽毛掉落一地，就如《鹰猫会》里伤痕累累的鹰，与《000幺》里精疲力竭的鲑鱼，这只大鸟失踪／死亡的隐含结果，也就喻示了现实对于记忆的否定与戕害。

“历史”作为现实的隐喻

以上所讨论的作品，无论是以族群传统或个人记忆为主要关注，都显示郭宝崑在1990年代以来的创作泉源与再现内涵，很多时候是指向属于过往的时空坐标。不过，这些对于过往的思考，多数是在比较民间的层面上进行，没有与官方的正统叙事有直接的交锋，也就没有直接挑战人们习惯上接受的对于过往的叙事方式。其中一个例外是《黄昏上山》，在剧中第二个部分，有一个早年参与私会党活动，在一场格斗中被捉而后被阉割，后来又被警察追捕的老人，叙述他隐居之后的心理挣扎与最终的醒悟。主要以抽象与意象化的方式在阐述老人们的记忆追寻的《黄昏上山》，很具体而历史化的出现关于新加坡早年的私会党相关事件，颇让人玩味。被迫与现实隔绝的前私会党徒在剧中的出现，看起来更多是借用历史作为隐喻，不过，也因此给予正统历史叙事中被淹没的人物，有机会从他们的另类观点发出有别于正统的声音。在《黄昏上山》的主要叙事结构中，这个声音并没有特别受到观众／读者的注意，甚至可能产生对于主要叙事有所干扰的印象。接下来的两个以历史事件为主要再现对象的剧作中，郭宝崑脱离主流历史叙事角度，以历史事件中的人物为主体，提出另类的诠释历史的观点，则直接而强烈的引导观众／读者对主流历史叙事进行反思。

《郑和的后代》与《灵戏》中的主要人物，都是处在历史事件中心，不过，他们也都是相关事件中的边缘人物。他们的故事与感受，一向来都是由掌握历史叙事权的人在讲述，而不是通过他们自己的声音。换句话说，虽然他们是参与事件的人物，这些事件也与他们的存在与生命直接关联，可是，他们反而是在主流叙事中被他者化的对象，他们的故事，成为叙事权的掌握者建构主流叙事的工具。郭宝崑的这两个历史剧，具有吊诡意义地，从边缘人物的另类角度，进行对于主流历史的解构。

郑和作为隐喻，在《黄昏上山》中已经有相当篇幅的叙述，而与郑和的身体结合的阉割意象，则早在1984年的《棺材太大洞太小》以及后来的好些剧作中，已经通过不同的形象与叙事方式一再出现。

《郑和的后代》以被阉割的——并由此指涉根本人性被剥夺的——郑和为中心人物，结合他坎坷复杂的个人身世与七下西洋的宏伟海上功业，塑造一个充满吊诡与繁复内涵的形象。人们从主流历史叙事中看到的一般上是郑和作为明朝皇帝的使者，威风凛凛地率领庞大舰队远航西洋征服异邦。这种角度的叙事之中，郑和被视为中国统治者宣扬政治、文化、经济威权的代言人。在郭宝崑的剧本里，历史上被忽视或被隐藏的其他个人经历与元素，以及郑和的私己感受与情绪，交织在他的与帝权结合的威赫风光之中，由此使观众／读者同时看到郑和的种种隐蔽或压抑的层面。最具现实批判性的，是《郑和的后代》将这个充满矛盾性质的郑和，作为当下新加坡社会与制度的隐喻，进而产生一种互文的反讽效果。《郑和的后代》是对于历史的另类再现与阅读，由此进行对于主流叙事的挑战，以及对于现实的意识形态的批判。

《郑和的后代》叙述的是郑和未曾在主流历史叙事中展示的层面，不过，郑和毕竟是在历史上具有明确位置的人物。《灵戏》叙述的是战争，虽然没有直指，但有强烈暗示是日本对亚洲国家的侵略战争，戏中出现的则是在历史叙事中没有具体面孔甚或完全隐形的人物。这些个别性被掩埋在以集体为主导的历史叙事之下的人物，在《灵戏》中出现，没有姓名，只有身份：将军、妈妈、汉子、姑娘、诗人（记者）。通过他们讲述自身在战争现场或周边的遭遇，《灵戏》建构的是一个主流历史叙事以外的场景：个人的经历与感情，战争对个人的压迫与扭曲，个人对战争的反思与回应等等。虽然他们没有姓名，在历史上没有独立而凸现的位置，可是，在戏里的这些个人的声音，却由个别的零落片段组织成另一种整体的力量。相对于带有压迫性的体制及其意识形态的集体性与代表性，郭宝崑的剧作中向来展现的是微薄的个人声音，从1980年代到1990年代都是如此。《灵戏》不再让个别的声音单独存在来显示错置个人的无助与无力，而是让这些个人形成一个结合的控诉力量。从这个角度来说，《灵戏》完成了郭宝崑赋予个人力量的任务，由于这种结合，个人的声音即使单薄，也得以对集体的压迫有所抗衡与反击。