

郭宝崑全集

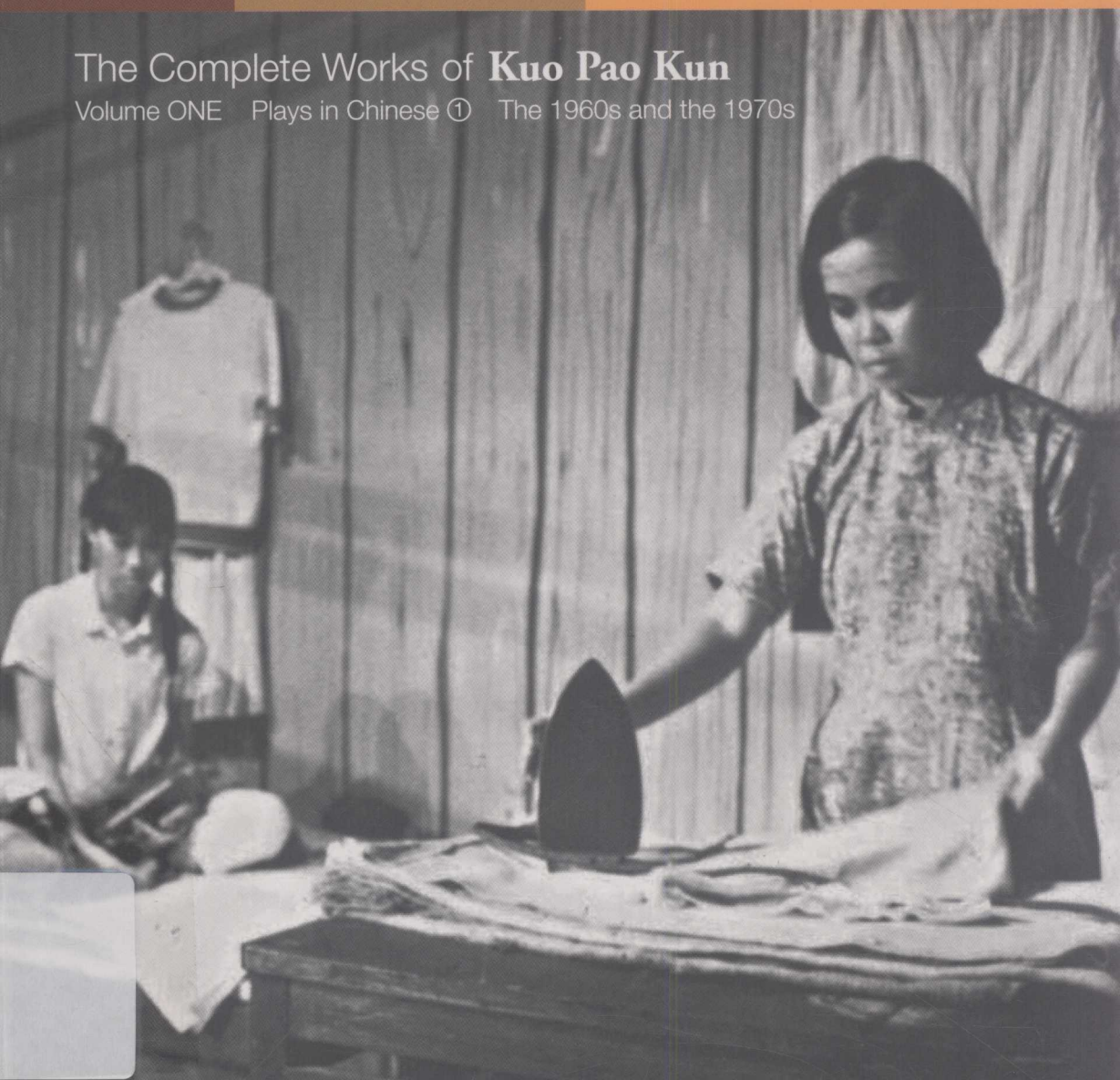
第一卷

华文戏剧 ①

1960/1970年代

The Complete Works of **Kuo Pao Kun**

Volume ONE Plays in Chinese ① The 1960s and the 1970s





阅 览



郭宝崑全集

第一卷 华文戏剧 ① 1960/1970年代

八方文化创作室

- 总 编 辑 柯思仁
主 编 柯思仁 潘正镭
编 辑 林思勤 曾昭程 郑元壮
企划编辑 梁文宁
责任编辑 钟宝玲
创意总监 陈家毅
平面设计 王月灯 何美娇
照片提供 实践表演艺术中心
排 版 何秀云 李丽芳
联合出版 实践表演艺术中心
155 Waterloo Street, Stamford Arts Centre
#02-08, Singapore 187962
www.practice.org.sg
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
(世界科技出版公司之附属机构)
联 络 65-64665775 支线 416/464
chpub@wspc.com
印 刷 World Scientific Printers (S) Pte Ltd
初 版 2005 年 6 月
国际书号 1-879771-87-X
版权所有 ©2005 八方文化创作室

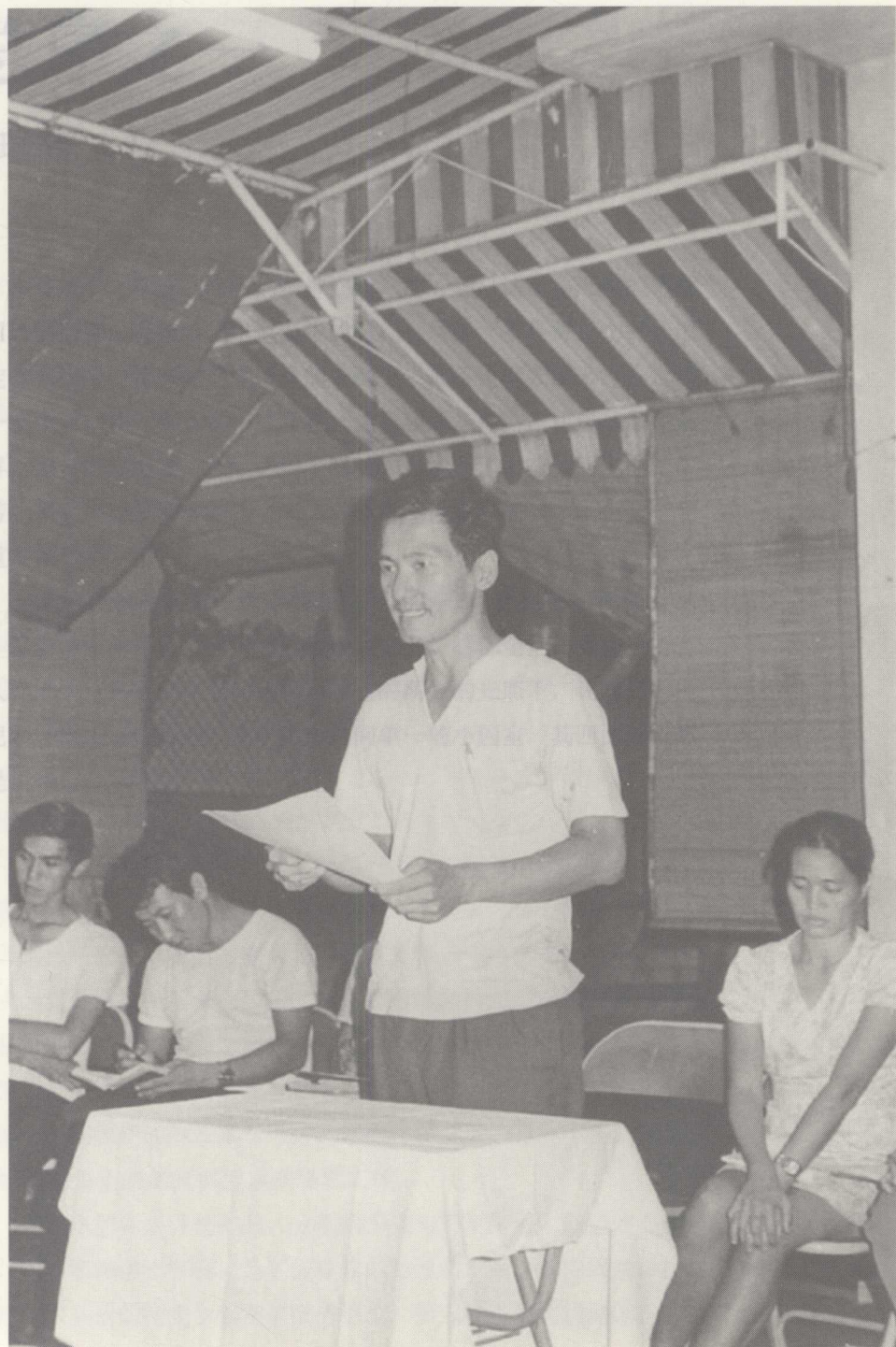
版权所有 翻印必究

封面照片 《喂，醒醒！》（1968年）剧照

有关本书所收集的剧本之演出权，请接洽实践表演艺术中心。

本书获  赞助出版，特此致谢。

特别鸣谢 黄燕如女士



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〈导言〉的方式，为读者阐述与剖析该卷的某些重点，以期为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《评论与演讲》、第七卷《访问》、第八卷《书信与笔记》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，在新加坡以内以及以外，将继续延伸与扩大。

前言

郭宝崑创作于1960年代与1970年代的戏剧作品，只有《喂，醒醒！》出版成书。不过，出版于1969年的《喂，醒醒！》，除了在少数数的图书馆，目前也非常不容易找得到。其他同一个时代的作品，则只有实践表演艺术学院与几个早期活跃的学院成员，收藏了纸张已经发黄的油印本。这个集子里收录的剧本，就是根据这些稿本整理排印而成。

编辑的首要原则，就是尽量保留原来文本的样貌。因此，除了少数明显的错别字加以订正，并没有进行文字编辑修饰的工作。剧本中的语言表达方式，在今天看来显得别扭或不易理解之处，也没有作出更改。

剧本中出现的地名、本地化的语言、英文词汇或句子等，在文本以外，都加上注解，以方便读者理解作品，而又不会对读者的阅读过程产生干扰。

为了使剧本呈现的格式有所统一，某些文字的位置有所调整，例如：舞台指示。尤其是除了《喂，醒醒！》以外的几个供排演使用的油印稿本，稍做调整以便阅读是必要的。

《喂，醒醒！》出版时，清楚注明执笔编剧是郭宝崑，作者没有疑义。其他剧本的油印稿本中，或署集体创作，或未写作者。这种做法，是该年代的习惯。经过查询考证之后，证实这些剧本也都是郭宝崑所执笔的。因此，这个集子中，也把这些作品收录，视为郭宝崑创作的一个部分。

导论

另一种理想家园的图像

柯思仁

建构在遗忘之中的历史

阅读年代稍为久远的文学作品，就像是在阅读历史。

作为当代的读者，我们从这些作品中，尝试寻找一些过往时代的痕迹，也在重温那个时代的气息。阅读的过程中，我们也许会发现作品中的一些人物、事件、场景，与我们所熟悉的历史认知有着相当程度的契合。这时，我们会认为属于那个时代的某种具有代表性的精神，在作品中得到真实而鲜明的表现。不过，我们也可能会觉察到另外一些感情、态度、观念，并不是那么熟悉，甚至感到有一些陌生与怪异，与我们所习得的历史面貌有着距离——尤其是如果我们并没有亲身经历那个时代，而只是通过被记载成书的历史得到理性的知识。

其实，历史并不是只有一种面貌，更不会只是有一种官方所设定的面貌。同样的一个事件，在某个特定的时间与空间发生，虽然有其客观性，却因为在事件中的经历、感受、认知的角度有所不同，而可能出现不同的人有截然不同诠释的情形。吊诡的是，我们在正规教育的过程中，往往就只机会认识到官方版本的历史，而对于民间的过往叙述方式与重点，或任何其他版本与观点的历史，都不容易有机会接触。何况，这些另类历史的建构，往往只是非常少数的人在进行，也不会是以高姿态得到展示。

要对历史进行重新的认知，时间是有效的冷却剂。时间所产生的距离，使得人们有更大的空间去进行另类历史的建构。这时，人们在

事件中的利害关系已经减弱，甚或消泯，也可以拥有更大的自主性，从更多不同的角度去观察与诠释。这个过程中，原本隐藏的一些元素得以重新出现，新的经验又带来对于过往事件的不同诠释。历史的面貌，将会发生变异，甚至全新的历史叙述于焉产生。

现在，我们正是处在这样一个时空境域之中。我们急迫地想要重新认识一段距离不远不近的过往，从不同的角度重新建构这个时期的历史。它不是离开我们远得丧失所有的感性联系，可是却又在不是太久以前的某一段日子里，几乎只是以某一种官方的面貌展示而使人们感到有所缺憾。是的，我说的正是1960年代与1970年代。那是一个在过去二十几年里，被看成是充满政治敏感性而使人们怯于回顾的时代。这个时期的历史——就如同每一个时期的历史——是建构在某种过往事件的记载，以及其他过往事件的遗忘之中。

正是因为如此，郭宝崑与这个时代的好些创作者的作品，几乎被完全遗忘。

各自构想的家园图像

新加坡的现代戏剧，自20世纪初以来，就一直展现强烈的社会参与和改革意识。受到中国五四新文化运动直接启发的新加坡现代戏剧，从1920年代的启迪民智、批判民间陋俗，到1930年代初的提倡新兴（社会主义）思想，以及1930年代中到1940年代初，声援在中国进行的抗日战争，都与中国的社会运动、政治思潮紧密相连。

第二次世界大战结束以后，在全球反殖民主义运动的热潮之中，许多西方国家殖民地的人民，通过抗争活动争取自主权与确立认同感。新加坡的活动家，在这个时期并没有缺席。从1950年代初开始，工人运动与学生运动前仆后继，在整个新加坡反殖与独立运动中，扮演重要角色。值得特别注意的是，新加坡的戏剧活动——尤其是在各个蓬勃时期——往往与学运、工运有着密切的关系。尤其是剧运与学运之间的关系，是从人员的重叠，到组织的延伸，以及理念的承续。^[1]

[1] 詹道玉对于第二次世界大战结束到新加坡自治之间十五年的新加坡戏剧有详细的描述。见詹道玉《战后初期的新加坡华文戏剧（1945—1959）》（新加坡：新加坡国立大学中文系、八方文化企业公司，2001年）。

从理念上来看，剧运与学运，有着两个共同的重点。其一，反殖民运动是学运的精髓；在戏剧活动中的主题——反黄运动——正也是以殖民政府为抗争、批判的对象。其二，学运对于新马未来独立建国的理想，是一个和谐融洽的多元文化国家；戏剧创作与演出者也热衷于此，积极地翻译、创作马来文或表现马来文化的作品，目的就在于促进种族、文化之间的沟通与了解。

1950年代以来的新加坡戏剧活动的成员，很大程度上继承了战前延续自中国新文化运动以来的各种素质，包括强烈的社会参与感和责任感、高度的道德意识、知识分子的觉醒等等。这种热情与理想，在1960年代以后的反殖民主义时期，继续在社会与文化活动家之间发酵。只是，由于社会、政治，甚至国际环境，已经与这之前有所不同，他们的行为、言论、艺术的表现与意识形态等，产生的社会效应及得到的当权者的回应方式，也与1960年代之前的迥异。

新加坡在1965年突然脱离马来西亚而成为一个独立的国家，政府为了加强这个蕞尔小国的生存机率，采取强烈的务实主义政策，以吸引国际资本的经济建设为建国主轴。这种背弃理想主义、否定意识形态的作风，一方面，长期以来确定新加坡的经济发展与物质累积，并取得让世界侧目的成果，另一方面，则与民间对于国家建构的信仰方式渐行渐远。

就如社会人类学家安德逊（Benedict Anderson）的经典概念“想像的社群”所陈述的，20世纪的民族国家的构成，是一种人为创造的文化产品。^[2] 在这个过程中，人们积极参与想像的建构，并在其中寻找自我的认同与定位。这种发挥自我的想像，不可能是单元而统一的；加上20世纪蓬勃的各种思潮的强烈冲击，人们想像中的理想家园，必然各有各的勾画方式与终极图像。

新加坡的建构，就像许多在这个时期逐渐形成的国家建构一样，每个人、每个集团、每个社群，都必然构想着不同的理想家园。只是，处在今天的我们，长期接受一种官方的历史叙述方式，也许只知道一种图像，而未知其他曾经存在或形成之中的图像。这本戏剧集所

[2] Benedict Anderson, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism* (London and New York: Verso, 1983).

收录的郭宝崑的早期作品，就具体地展示了那个时代多元想像与实践中的某一种图像，也让我们得以认识郭宝崑生命的另一个被长期隐藏的画面。

1980年以前的郭宝崑在哪里？

人们所认识的郭宝崑，几乎都是1980年以后的剧作家、导演、戏剧导师，或者是具有前瞻视野与宏观理念的社会、文化评论家。

从《棺材太大洞太小》（1985年）到《百年的等待》（2001年），人们认识郭宝崑作为一个借用戏剧以表现深沉而扭曲的普遍人性的剧作家，一个勇于探索各种形式与手法的剧场导演；从他在1983年开始主持的导演课程，以及2000年与沙士德兰（T. Sasitharan）联合创办的剧场训练与研究课程，认识他作为一个态度开放而又善于启发思想的导师；从他创办实践话剧团（1986年）与电力站艺术之家（1990年），以及他在研讨会、交流会、演讲等场合的发言，认识他作为一个关心本土课题而又勇于针砭时弊的评论家。人们也知道，郭宝崑从1976年到1980年，曾经在不经审讯的情况下，以内部安全法令的名义被拘禁了四年半。可是，郭宝崑在1976年以前的生活与创作，除了亲密的亲人和伙伴，似乎在新加坡人的历史认知中并不存在。

今天，郭宝崑作为文化巨人的形象，是建立在1980年为起点的基础上的。就如文化评论家詹纳达斯·蒂梵（Janadas Devan）在郭宝崑逝世后的一篇悼文中提及，大多数接受英文教育的新加坡人，对于这位戏剧家的笼统认识是：“1960年代，他政治左倾，作品属于社会现实主义，用华文写作。1976年至1980年被监禁，尔后放弃政治，开始用英文写作。”这些人认为，这个后1980年的时期，才是所谓的“艺术的开端”。^[3] 詹纳达斯并不同意这种对郭宝崑的认知，并提出如下的少有而又深刻的洞见：

[3] Janadas Devan, "Reading Kuo Pao Kun Loud and Clear", *The Straits Times*, 21 September 2002. 译文见詹纳达斯·蒂梵〈如何解读郭宝崑？〉（张夏韩译），载郭建文、张夏韩编《郭宝崑：风风雨雨又一生》（新加坡：闾新文化，2002年），页59-61。

这样一个年表曲解了郭宝崑先生。他1980年后的作品当中看不出有丝毫这样[放弃政治性写作]的妥协、这样把审查内在化的痕迹。

无疑的，郭先生利用被囚禁的那段经验来自省，之后所作更为细致、简练、全无余赘，但同时也未曾放弃过自己的理想，用一句当时直截了当的话来说：他未曾跨[垮]掉(break)。^[4]

[4] 同上。

的确，1980年之前的生命，对郭宝崑来说，具有超越大多数人想像得到的重要性。首先，郭宝崑的人格与艺术，是一个连贯的生命，并不是以1976年或者1980年就可以轻而易举地分为两段。换句话说，1980年代以后的郭宝崑，无论是他的创作、思想，或者行动，都是前三十年的延续。其次，作为郭宝崑后期生命的前沿，并不表示前期生命的意义是附属性或衬托性的。正好相反。

在1960年代与1970年代的特定社会、文化、政治语境中，重新挖掘与审视郭宝崑的创作与经历，我们将发现他与那个时代的很多艺术工作者、知识分子，是一群勇敢、睿智，并具有崇高理想主义的人。在这个层面上，1960年代与1970年代的郭宝崑，是独立的生命体，也有着重要的文化意义。

集体创作：一个时代的形式印记

郭宝崑编写的第一个全长舞台剧剧本，是在1968年12月演出的《喂，醒醒！》。在这之前，他已经具有相当丰富的改编与导演的经验，也参与制作多个舞蹈与综合性演出。

1965年，完成澳洲悉尼的国立戏剧学院的戏剧制作课程后，郭宝崑回到新加坡，与舞蹈家妻子吴丽娟共同创办新加坡表演艺术学院，开始进行戏剧与舞蹈的教育和演出工作。^[5] 在学院创办后的最初三年，郭宝崑翻译与导演了澳洲剧作家艾伦·西摩(Alan Seymour)的《考验》(1966年)、美国剧作家汉斯布瑞(Lorraine Hansberry)的

[5] 郭宝崑与吴丽娟在1965年创办的这个机构，在当时名为新加坡表演艺术学院，是新加坡第一间综合性的艺术教育机构。这个艺术教育与实践并重的机构，曾经在1974年改名为实践艺术学院，1984年再次改名为实践表演艺术学院，并沿用至今。

《黑魂》（1967年）、德国剧作家布莱希特（Bertolt Brecht）的《高加索的母亲》（1968年），^[6]以及执导新加坡剧作家，也是学院成员的陈伯汉的《生命的决堤》（1966年）。在累积了这些经验之后，郭宝崑带领学院戏剧组的成员，通过“集体创作”的方式，制作演出他执笔编写的第一个舞台剧《喂，醒醒！》。

《喂，醒醒！》与郭宝崑在这个时期完成的其他作品（也就是这个集子里收录的所有作品），都是在郭宝崑的领导下，由学院成员进行集体创作而产生的。不过，回头来看，在1960与1970年代所进行的“集体创作”，作为一种戏剧创作方法，其实质内涵是什么，却是很值得探究的。

与同时代的其他作品相比，《喂，醒醒！》有点不同，也显示了它作为从一个时代过渡到另一个时代的作品特征。在《喂，醒醒！》演出后出版的剧本资料集中，除了注明剧本是集体创作以外，还特别提及郭宝崑是执笔者。在这以后的作品（这些剧本都没有出版，这里指的都是演出时使用的油印脚本），包括话剧《挣扎》（1969年）、《成长》（1975年），朗诵剧《罗大嫂过年》、《两姐妹》、《拜金富贵》（以上三剧皆为1969年的作品），都只注明是集体创作而没有记录执笔者。

“集体创作”究竟是如何进行的？《喂，醒醒！》演出后出版的剧本集之中，对于这种创作方式有详细的说明，在此引述如下：^[7]

这个剧本的完成，可以说，学院戏剧部每一位团员和学员都有开过口，提过意见。大概的经过是这样的：

（1）剧团集体海阔天空的把规范内所可能牵涉到的各种现象、事件、人物就每个人的所知具体地说出来，给执笔者越多越好的资料。大家同时通过全院的“社会丑态征文比赛”收集了更多见闻和看法。

（2）执笔者参考大家的意见，综合了大家的见闻，选出了他自己比较熟悉的人物和事件，写出了第一个稿本。……

[6] 这三个翻译作品由学院制作演出时，都更改了剧名，也由导演进行了不同程度的改编。《考验》原名为《每年的这一天》（*The One Day of the Year*）《黑魂》原名为《阳光下的葡萄干》（*A Raisin in the Sun*）《高加索的母亲》原名为《高加索灰阑记》（*The Caucasian Chalk Circle*）。郭宝崑在演出时更改剧名与改编内容，显示他为了相应于当时的社会、文化需要，对于原著进行的一种主观诠释与策略性考虑。

[7] 郭宝崑《喂，醒醒！》（新加坡：表演艺术出版社，1969年）。这是郭宝崑早期作品中唯一出版成书的。在这个集子里，除了剧本，还收录了“我们的话”、“《喂，醒醒！》的创作过程”、“设计·剧照”、“评论选录”等四个部分，说明了郭宝崑与学院成员对于演出纪录的重视。

(3) 第一稿出来之后，除了请几位前辈朋友提意见之外，剧团和学员也分班分组集体讨论，反映大家的看法和意见。……

(4) 根据这些意见，执笔人写出了一个较似纲要的第二稿。……

(5) 对第二稿，各组又作了一番讨论，而且也再请教了那几位前辈朋友的意见。……

(6) 综合第一稿和第二稿，以及另外的多方意见，形成了第三稿，也就是我们排戏的脚本。^[8]

[8] 同上，页3。

这个过程之中，作为一个执笔者，郭宝崑并不是只扮演将其他人的意见以文字加以记录的被动角色。他仍然是主要的剧本创作者，也就是说，各种构思与概念是由他进行组织，并决定表述的方式。引文中所提到的“学员”和“前辈朋友”的参与，并不是在创作过程中主动、直接的参与，而是在创作之前的资料收集，以及创作之后的阅读回馈阶段。

从另外一个角度来说，这种创作方式，与郭宝崑在1980年代以后所采用的“集体即兴”有很大的差异。郭宝崑后期的作品，如《寻找小猫的妈妈》（1988年）、《OOO么》（1991年）、《夕阳无限》（1999年）等作品的剧本形成，是在导演引导之下，由演员进行即兴创作以产生戏剧情节与台词。两者的差别在于，前者的创作主动权是在剧作家，而后者则是在演员。

可是，从上文的叙述中，我们可以看得出来，对于《喂，醒醒！》的“执笔人”如何组织材料，并诉诸文字以写出剧本，并没有多着笔墨；而对于剧本完成之前与之后，各方人员提供素材或意见以参与构成剧本的情况，却不厌其详地进行描述。这种强调集体性、隐藏个别性的做法，除了是一种可以达到素材收集目的的创作方式，也代表了该时代的一种意识形态——集体主义。以《喂，醒醒！》作为一个开端，郭宝崑与他的伙伴们以这种标榜为“集体创作”的方式进

行戏剧创作。这种创作方式所隐含的崇尚集体的态度，也从作品所呈现的课题中清晰可见。

对官方发展蓝图的质疑

1960年代末到1970年代初，正是新加坡独立初期，社会与经济迅速转型的阶段。这种变化，并不是顺应独立前各方的原有构想而发生。1965年脱离马来西亚，被迫走上独立之路，对于人民行动党所领导的政府而言，在发展与建设的策略上产生巨大的冲击。当时的政治领袖认为，独立后的新加坡直接面对的是基本的生存危机：首先是丧失马来西亚的庞大腹地，国内市场的概念与运作方式必须调整；继而是英国军人与军事设施的撤离，直接减缩就业机会与打击消费市场。与同时期世界上绝大多数刚摆脱殖民统治的国家的做法不同，新加坡政府所采取的对策，是不谈意识形态，而采取务实的方式，让经济转而对国际资本、技术、企业开放作为求存发展之道。^[9]

郭宝崑在这个时期的作品，与当时的新加坡社会及经济发展息息相关。从《喂，醒醒！》对于社会转型、人心变相所发出的焦虑感，到《挣扎》、《成长》所展现的各种越来越尖锐的阶级矛盾，都显示创作者与主导新加坡整体发展方向的政府，对于一个未来的理想家园，有着不同的构想，以及策略选择。

《喂，醒醒！》描述一个刚离开学校的少女“小妹”，找到一份旅游辅助社导游的工作，以为可以因此有不错的收入，使家人生活得到改善，却因为她天真的想法，不听家人邻居的劝告，被旅游辅助社经理一步一步诱骗而终致失身。剧本开篇，就有几段阐明主题的叙述性文字，显示创作者的社会观察与由此而生的焦虑感：

我们的年青人都有书念，但是没有人担保他能得到教育，
他们进了几年学校，高低的都能得一张文凭，但是没有人保障
他有出路。

[9] C. M. Turnbull, *A History of Singapore 1819–1988*, second edition (Singapore: Oxford University Press, 1989), pp. 288–299.

在“自由竞争”的呼声之中，什么荒唐古怪的东西都能发展。在“制造就业”的号召之下，只要能够生钱什么勾当都可以存在。

把一个单纯的孩子放进这样一个社会会怎样？

小妹就是其中的一个不难看到的答案。

这段文字，以及《喂，醒醒！》的剧本情节展示，清楚地把一个异化的社会表述为问题的渊藪，而把事件中的主人翁表述为被动地受到剥削的对象。新加坡政府的经济发展政策中采用的口号，如“自由竞争”与“制造就业”，则被特意标示出来，并以反讽的面貌出现在剧本的叙述之中，成为社会沉沦的符号。

创作者的这种与政府的发展方向势成敌对的姿态，形成对于既定政策的质疑，也隐含创作者对于理想社会的另一种设想。新加坡政府的经济策略及其带来的社会观念，在创作者的表述中，成为被批判的对象。《喂，醒醒！》第七场开场时的朗诵部分，更明白地提出指控：“赚钱是这个社会的原则，/ 偷生是正大光明的立场。……这些，才是所有腐化的根本，/ 他们，才是堕落的中心思想。”文中所述造成社会问题的“腐化”与“堕落”的代表，正是旅游辅助社及其经营者。新加坡政府大力推动旅游业以带动经济发展，而在《喂，醒醒！》的创作者手里，政府的旅游业口号与目标，却成为嘲讽的对象。

很显然的是，创作者对于这些官方的语言与思维，掌握得相当精准。旅游辅助社经理与导游女郎讨论旅游业的对话中，正可以看出这一点：

连经理 记住，我们招待游客的最基本目标是使他满足在这里的逗留，满足他所追求的体验。但是，在这同时，我们要达到另外两个目标，Miss Tan，第一个目标是什么？

Miss Tan 叫他在此地逗留越久越好。

连经理 好，Miss Lam，另一个目标是什么？

Miss Lam 叫他留下一个深刻的印象，向往再来。

连经理 Miss Lu，为什么？

小妹 因为逗留越久费用越大，而且制造良好的印象，等于是对将来的投资。

《喂，醒醒！》批判的对象，具体而言，是旅游辅助社及其经理。不过，从剧中通过旅游辅助社经理的口中操练出的官方话语，显然地，才是创作者的真正目标，而旅游辅助社及其经理只不过是压迫者的中介。

郭宝崑通过《喂，醒醒！》所展现的，是新加坡华语戏剧继承自中国现代戏剧传统中的知识分子素质，对于社会现实问题肩负着沉重的使命感与责任感。从《喂，醒醒！》开始，郭宝崑的戏剧作品受到1950年代以来的世界左翼思潮与区域左翼运动，以及1966年发生的中国文化大革命的启示，在传统的启迪民智、振兴救亡之外，更是越来越强烈地以抗争的姿态，对官方构造的国家图像进行质疑。不过，相较于接着要上场的《挣扎》、《成长》等作品，《喂，醒醒！》的抗争意识，倒是显得相当温和。

从质疑到抗争：一个社会运动的期待

新加坡表演艺术学院接下来的演出，抗争意识越来越强烈，屡次遭到禁演。郭宝崑与学院戏剧组的成员，在《喂，醒醒！》演出得到热烈回响之后，很快地又通过集体创作的方式，完成了一个新的剧本——《挣扎》，并准备在1969年12月上演。不过，在正式公演前的两个星期，学院接到演出被禁的通知。学院同仁在接到禁令之后，马上在两个星期之内，排出了一套包括十项诗歌朗诵和短剧的综合性节目，并如期公演。^[10] 这个集子里收录的三个短篇朗诵剧《罗大嫂过年》、《两姐妹》、《拜金富贵》，就是在这个晚会里演出的节目。

[10] 事实上，这并不是新加坡表演艺术学院演出第一次接到禁令，同年9月，由吴丽娟编导的舞剧《万年青》已经遭遇禁演的命运。1971年4月，吴丽娟编导的另一个舞剧《老石匠的故事》，也被禁演。