

# 郭宝崑全集

The Complete Works of

# Kuo Pao Kun

第七卷

论文与演讲

Volume SEVEN    Papers and Speeches



# 郭宝崑全集

第七卷

论文与演讲

总编辑 柯思仁

主编 陈鸣鸾

# 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〈导论〉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

陈鸣鸾

郭宝崑，一个倍受国内外知识份子推崇的戏剧家、文化人和思想家，留给我们的精神财富，除了他的剧本外，还有丰富的文化艺术评论、论文和演讲，其量之多，必须分成两卷来出版。第六卷《评论》主要收集郭宝崑看戏、写戏、做戏等和表演艺术相关的文章；第七卷《论文与演讲》侧重收集郭宝崑对剧艺发展的观察、对文化和艺术探索的思考性文章。

收集整理郭宝崑一生中所写所说的创作之外的文章和言论，其意义在于让我们重温他的启示之余，能更深入地了解他的文化观、人文观的演化和发展过程。这也给研究郭宝崑这位对国际、对新加坡文化建构有深远和深层影响的文化工程师，提供了较为全面的资料。

本卷收集了他37年来，在中英文报章、杂志、学术性刊物刊载过的文章，以及少许未刊登过的主题演讲稿。然而由于郭宝崑本人没有收藏、整理自己文字的习惯，使得我们的编辑工作面临一些困难，特别是演讲和一些评论，是以录音卷整理成文，为尽量保留郭宝崑的表述语气，故只做适量的词语修饰。

郭宝崑对文化、艺术、人文的关怀和付出是跨国界、跨文化背景、跨艺术领域和语言源流的，因此，本卷在编辑中、英文文章时，先是归类，再在同一部分中，将中、英文分开，并按年代排列。另一编辑原则是保留原文和原标题，当中仅就明显的错别字加以更正和在必要时加上简单的注解。

本卷的顺利出版，得到了新加坡报业控股的支持和协助，使郭宝崑在报章上发表过的文章得以重刊；国家艺术理事会也给予了赞助。在繁重的校对工作中，得到了柯思仁、卢嘉慧、符永春、郭绍恺、甄爱莲的帮助；黄忆翔协助整理录音文稿，Brandon Wee帮忙修饰录音文稿，我谨代表实践表演艺术学院、实践剧场和《郭宝崑全集》编辑组向他们致谢。最后，我也要感激黄燕如和郭宝崑家人在长达两年半的编辑过程中所给予的种种协助。

## 导论

# 作为知识分子的戏剧家： 郭宝崑的戏剧观和文化观

柯思仁 黄浩威

### 戏剧家和知识分子：双重身份的郭宝崑

剧作家 / 戏剧评论家余云曾经写过一篇长文，深入分析郭宝崑到1992年为止的戏剧，并由此讨论郭宝崑的“文化人格”。<sup>1</sup> 余云的文章结束部分，如此评述，在这个以经济发展为主轴的新加坡社会环境中，郭宝崑作为一个具有理想主义的戏剧家与时代之间的悖论：

在一个悲剧衰亡的时代，在一个不需要悲剧的地方，悲剧作家郭宝崑找不到一个他可以面对的人群。他构建了不少悖论式的戏剧情境，自己也成了悖谬情境中人，郭宝崑的文化人格和现代新加坡人的文化人格之间的冲突，构成了种种错位也构成了一个悲剧作家自身的悲剧。

十年之后的2002年，当郭宝崑过世不久，余云又写了一篇文章，作为对于郭宝崑的悼念。<sup>2</sup> 这次，余云将郭宝崑称为“不仅是一个杰出的艺术家，也是在新加坡很稀有的人文知识分子”。她充满感叹地叙述郭宝崑在这个时代中的独异性格：

从某种意义上来说，最有资格描述郭宝崑的，是新加坡的华文知识分子。因为郭宝崑曾和他同代的华文知识分子共命运。然而，当这一代华文知识分子的精神追求随着意识形态的破灭而破灭，当他的同道们在遭受摧残后成批地消沉退隐，或转身投向名利场，郭宝崑经历了一个怎样的内省过程，他如何咬断脐带浴火重生？

<sup>1</sup> 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《联合早报》，1992年11月20日至12月3日；又收录于柯思仁主编《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361-397。

<sup>2</sup> 余云〈期待另一个郭宝崑〉，载《联合早报》，2002年10月5日；又收录于郭建文、张夏帏主编《郭宝崑：风风雨雨又一生》（新加坡：闾新文化，2002年），页166-167。

从戏剧家到知识分子，余云的前后相隔十年的两次评述，很有概括力地把郭宝崑的两个身份标示出来，让读者看到这两种身份并存在郭宝崑的身上。带着双重身份的郭宝崑，在20世纪的最后40年里，即使与正在经历建国和发展的新加坡整体的理念有所不同，仍然坚持着他的理想，持续以他一贯的批判性态度，表达他心目中认为更为理想的一种社会与文化状态。

就如对于郭宝崑戏剧的理解，人们多数认为郭宝崑的文化与社会理念和他的批判态度，以他在1976年到1980年在内部安全法令下被拘禁为分界，前后有相当的差异。不过，从本卷所收录的几篇珍贵的1960年代后期的评论中，读者会发现，差异可能并没有如想象中那么大。尽管这些早期文章中的某些表述方式与1980年代以后的评论不同，郭宝崑后期较为人们所熟悉的戏剧观与文化观，竟然大部分在1960年代就已经有所展现，而且思路与态度是一以贯之。

从1966年到1968年，三年之间发表的七篇文章，其中六篇是刊登在演出特刊之中，一篇比较长的是在《星洲日报》发表。<sup>3</sup> 在演出特刊中刊载的前三篇文章，郭宝崑讨论各种与剧场相关的课题，包括灯光设计、舞台设计、剧本创作等，很显然的，是要通过一些技术性细节的叙述，让出席观看演出的观众能够比较了解剧场的制作，也更懂得欣赏剧场。这种做法，即在演出特刊中不仅向观众传达关于作品内容的讯息（what），也借机教育观众关于剧场的运作方式（how），是在郭宝崑艺术领导之下，从早期的新加坡表演艺术学院到后期的实践剧场，一直都展现的显著作风。

特别有意思的是这个时期的另外四篇文章，也非常值得比较详细地介绍。虽然是发表于1960年代中晚期，是郭宝崑30岁以前所写，也只有少量的四篇，不过，读者可以发现，郭宝崑在1980年代以后的许多对于戏剧艺术和社会文化的主要关注和想法，已经可以很清楚地看得出来。

1966年2月，配合郭宝崑翻译、导演澳洲剧作家艾伦·西摩（Alan Seymour）的剧作《考验》演出，他在《星洲日报》发表了长文〈谈谈澳洲的剧本创作〉。<sup>4</sup> 曾经在澳洲工作和留学的郭宝崑，在文中开宗明义把澳洲和新加坡的文化环境进行了比较，特别强调两点：第一，两地的文化传统都是移民属性，而且也都是生成自多元文化的“渗合”；第二，两地的剧作者都不是专业，都在“饭碗和笔杆之间挣扎”。<sup>5</sup> 郭宝崑接着以澳洲的几个剧作家的创作和剧场发展情况为例，提出由国家资助和推动之下，创造专业剧场环境的重要性。对于多元文化的认知，以及对于专业剧场的呼吁，可以说是郭宝崑从1980年代以后的文化观的最主要组成部分，早在1966年的这篇以澳洲为借镜的文章中，就已经看到具体的成形。

<sup>3</sup> 本文中所引述的郭宝崑的文字，如果没有另外注明，都是收录于本卷之中。

<sup>4</sup> 艾伦·西摩的剧作原题为《每年的这一天》（*The One Day of the Year*），郭宝崑在演出时将剧名改为《考验》，也对剧本的主题进行了另一种诠释。

<sup>5</sup> 郭宝崑于1959年6月到澳洲工作，先是在墨尔本的澳洲广播电台中文部担任翻译兼广播员，后来进入悉尼的国立戏剧学院（National Institute of Dramatic Art）修读戏剧制作课程，并于1964年毕业。1965年5月，郭宝崑离开澳洲返回新加坡。

另外三篇文章：〈一个孩子的转变〉、〈儿童剧社的演出所揭示的两个重要问题〉与〈和中学生谈戏剧〉，讨论的重点，首先是戏剧与教育的关系，尤其关注戏剧在人格塑造方面的作用。郭宝崑以一个具体的个案，说明戏剧对于青少年成长时期的人格发展所可能产生的影响，即可克服羞怯、鼓励参与集体，也达到“身心丰满”的效果。他强调戏剧对培养孩童性格和表达能力方面的重要性，并建议戏剧活动推广到全国学校。另一方面，他认为戏剧活动也是一种个人与集体之间建立联系与增加了解的媒介，通过戏剧活动的参与，学生可以感受到集体的参与感，强化个人之间的联系，也可以较为深入的认识社会生活的现实层面。

其次，郭宝崑再次强调政府在推动戏剧发展方面的责任。以儿童剧社为例，他指出民间的个人和团体已经有自动自发的推动戏剧活动的努力在进行，而当前需要的是，“重新鉴定一下政府在戏剧事业方面所占的地位以及所能够担当、所应该担当的任务”。郭宝崑很明确的提出，新加坡需要发展戏剧事业，不过，“这项任务任何剧团都没有足够的的能力负起，只有国家当局在经济上、技术上、人员上和关系上有条件及时把握这个机会把戏剧发展推向一个新的阶段”。

郭宝崑在1968年对于政府全力资助专业剧团发展的呼吁，在1980年代之后，有更具体的实现或进展，包括1986年实践话剧团的正式成立，显示了走向专业剧团理想的重大一步，以及1994年向政府提呈资助成立专业华语剧团的建议书。1960年代末的这些简短但精锐的讨论中，郭宝崑已经提出，把戏剧视为一种正规教育和艺术专业。虽然从1968年到1982年之间的14年，我们没有看到郭宝崑署名发表的类似评论，但是，从1980年代以后的20年中，这些理念和想法，有进一步的阐述和发挥，思想的基础却是在郭宝崑30岁以前就已经奠定了。

## 1980年代以后的戏剧观

### 1. 历史化的观察与现实主义的反思

从郭宝崑在1960年代与1970年代的文章和剧作中，可以看到他所推崇的戏剧观，除了当时无论是在新马或是中国都有广泛影响的现实主义，也会发现他对德国剧作家／导演布莱希特（Bertolt Brecht）的非写实的“史诗剧场”（epic theatre）有过浓厚的兴趣。他曾经翻译、导演布莱希特的《高加索的母亲》（1967年），<sup>6</sup> 也曾经借鉴“史诗剧场”形式编导了《喂，醒醒！》（1968年）。<sup>7</sup> 对于当时在欧洲和澳洲等地引起瞩目的“荒谬剧场”（The Theatre of the Absurd，或称为“荒诞派戏剧”），郭宝崑在〈谈谈澳洲的剧本创作〉中，相

<sup>6</sup> 《高加索的母亲》是演出时采用的剧名。此剧的原题是 *The Caucasian Chalk Circle*，一般翻译为《高加索灰阑记》。

<sup>7</sup> 《喂，醒醒！》是郭宝崑执笔创作的第一部剧作，也是由他本人担任导演。

当强烈地批评，认为年轻作家对“荒谬剧场”的追崇，“正阻碍已发动的剧作运动的直线发展”。1968年以后，郭宝崑对于布莱希特的短暂兴趣显然消失了，接下来的剧作，都具有强烈社会主义现实主义风格。

当郭宝崑在1980年代重新出发，他首先简明扼要地回顾了近代戏剧流派的历史，并且对于自己的戏剧观，展现一种重新省视而又兼收并蓄的态度。他在1980年代最早发表的两篇讨论戏剧观的文章——《希兹尉班西死了》演出特刊中的〈影视时代的舞台戏剧〉（1982年2月）和《小白船》演出特刊中的〈冲破四堵墙〉（1982年12月）——对现实主义戏剧进行了历史化的评论，也再次提出布莱希特演剧法的时代意义；而与他早期观念有别的是，他肯定了以爱尔兰剧作家贝克特（Samuel Beckett）为主的“荒谬剧场”，强调这个流派在挑战现实主义戏剧再现方式的重要。此外，他也用了不少篇幅介绍当时在新加坡还未为人知的波兰戏剧家葛罗托夫斯基（Jerzy Grotowski）及其“贫简剧场”（Poor Theatre）的概念。<sup>8</sup> 现在回过头来看，葛罗托夫斯基的表演方法，显然是郭宝崑从1980年代中以后最重要的戏剧理念依据。

就如〈冲破四堵墙〉一文的标题所喻示的，郭宝崑在这个时期最主要的反思，是在于解除自己过去受到写实戏剧观的束缚，也在于为整个中国和新马现代戏剧受到现实主义思潮主导的局面，提出另一些演剧形式的可能性。郭宝崑在文中以历史化的论述方式，阐明写实戏剧观从19世纪中以来在欧洲兴起的社会与经济背景，以及这种戏剧观在20世纪的中国与新马成为传统的历史脉络。不过，他接着说：“产生摹真戏剧的那个时代毕竟已经过去了。随后陆续有不只一种流派由新的社会条件催生而登上了舞台。”

郭宝崑一方面肯定写实戏剧观在其特定时代的积极意义，另一方面，他也表明这种戏剧观在当下的局限性。当郭宝崑提出宣言式的“冲破四堵墙”的说法，他着眼的不仅是以挑战写实戏剧观著名的布莱希特与后来的戏剧家，同时也往回看，从古典希腊悲剧、莎士比亚，到中国的传统戏曲，由此不仅“冲破”写实戏剧的框限，也开展了戏剧的更多可能性。他如此总结：

一打破制造环境的框框，舞台戏剧就自由多了。时间前后交错，地点频繁变换，事件多面开展，舞台上有限的体积，给演者和观者的想象力提供了空前广阔的奔驰空间。

正是这种“古今东西，各种流派都可以适当参考”的态度和理念，使1980年代以后的郭宝崑，无论是作为一个戏剧家或是一个思想家，突破了过去时代与意识形态的局限，展现一种新的开放格局。

<sup>8</sup> 格罗托夫斯基的表演方法第一次在新加坡的剧场中展现，是由台湾导演刘静敏执导郭宝崑的剧作《傻姑娘与怪老树》（1987年）。刘静敏是在郭宝崑的推荐之下，前来新加坡与实践话剧团进行合作。

## 2. 借鉴香港：艺术体制的启示

1984年5月，郭宝崑到香港，访问了三个戏剧艺术机构：香港话剧团、中英剧团、香港演艺学院。回来之后，他在《联合早报》发表了一系列七篇以“香港剧艺一瞥”为副题的文章，以及一篇借鉴香港经验反思新加坡戏剧环境的总结。他首先以两地的文化艺术预算——香港的近九千万港币与新加坡的一百五十万新币——作为对比，显示了两地政府对文化艺术发展的不同态度。接下来，郭宝崑详细叙述对于香港文化艺术环境的观察，并以三个机构的经验为例，表现了他对戏剧发展的基本关注所在。基本上，郭宝崑接下来20年里对新加坡戏剧发展的主要思考与实践，很多都可以在这系列文章中看得到。这次香港的访问，很大的程度上，给郭宝崑的理想一个很具体的参照，也让他在介绍香港经验的同时，得以发挥他对于新加坡戏剧发展的思考。

首先，成立于1977年的香港话剧团，是郭宝崑一直以来的专业剧团的理想模式。香港话剧团作为一个由香港市政府主要资助的专业团体，当时有超过20个全职演员，有专业的行政、技术、管理人员，有学理基础深厚、实践经验丰富的戏剧专才领导，每年演出古今中外的经典剧目，是一个具有稳固基础的理想建制。其次，另外一个香港的专业团体中英剧团，以两种语言（粤语和英语）演戏，根据的理念是“尝试把中国和英国两个文化传统沟通起来”，对于郭宝崑来说，显然是看到新加坡双语环境中成长的戏剧工作者的未来，以及各种文化之间深度交流的可能性。第三，中英剧团演出内容取材自本土生活与文化素材，演出语言从生活中提炼而不避俚俗，为郭宝崑提供一个建构本土文化认同的具体方式。第四，中英剧团除了针对成人观众的剧院演出，也致力于到学校与社区巡回，达到通过戏剧进行教育的目的。第五，香港演艺学院的表演训练以斯坦尼斯拉夫斯基体系为根基，并结合中国的太极拳、武术、戏曲训练，在郭宝崑的眼里，“如果戏剧系真能这样发展——以现行西方体系为起点，逐步引入东方体系——那我们可以展望它将会成为世界上一个重要的实验所。”

香港之行回来的两年之后，也就是1986年，实践话剧团成立。虽然没有像香港话剧团那样得到政府的全力资助，这个郭宝崑称为“半专业”的剧团的基本方向，包括中国与西方经典剧目的演出、重视本地剧本创作、创造一种生活化的戏剧语言、华英双语演出、建立“学校戏剧工程”等等，都是这个时候观察思考的具体实践。至于结合东西方体系的表演训练，郭宝崑与沙士·达然（T. Sasitharan）在2000年创办的“剧场训练与研究课程”（Theatre Training and Research Programme），正是这个理想的实现。

## 3. 参照美国：文化环境的思考

1988年9月到12月之间的四个月，郭宝崑在美国福尔布莱特（Fulbright）基金会的赞助之下，访问美国四个月。从1989年1月到4月，他写了21篇以“两个现实”为副题的文章，在

《联合早报》发表。这次的访问行程，虽然主要访问对象是剧场和戏剧院校，不过，郭宝崑对于美国社会和文化的整体观察，以及对于美国的相关文化政策的接触了解，使他的分析和讨论，不局限在戏剧和剧场，而更广泛地涉及对于新加坡整体文化环境的关照。

美国的整体文化环境和艺术体制，显然让郭宝崑感受到政府的大力支持是文化艺术蓬勃发展的重要条件。美国政府设立的国家艺术基金（National Endowment for the Arts）以资助艺术的体制，<sup>9</sup> 每年各级政府预算中的巨额艺术拨款，政府将旧房子改装为艺术空间以重新创造生活空间的做法，政府与企业认同于艺术和社会共同发展的理念等等，都是美国社会各方经过超过一个世纪的努力，建立起来的有利于艺术创造和发展的整体环境。参照于新加坡的情况，往往让郭宝崑感到此地的贫乏与不足。更让郭宝崑有深刻感触的，是美国环境所展现出来的精神层面：艺术创意生成于“不守常规，求变索异”；艺术创作与经济发展具有同等地位而非在发展的空隙中生存；政府设立的国家艺术基金只管拨款，美学标准和艺术内容是由艺术专业者进行同行评审；政府、企业、艺术家对于通过文化创造共同的美好未来具有共识等等。郭宝崑特别介绍并引述国家艺术基金主席霍德索尔（Frank Hodson）在1988年向美国总统和国会提呈的报告书《走向文明》（*Toward Civilization*）：

我们需要帮助我们的孩子们走向文明。……作为美国人到底是怎么一回事，以及我们的文化到底是象征什么主张什么？艺术教育可以帮我们达到这个目的。<sup>10</sup>

通过这份报告书所宣示的理念的讨论，郭宝崑展现了他对于美国的认知：作为一个同时强调功利思想和崇尚个人自由的国家，美国社会各阶层具有一个共同的信念，也就是对整体人类未来精神发展做出贡献的责任。这种承担，在郭宝崑的眼里，是整个有利于艺术发展的主要精神基础。

作为一个新加坡籍的华人，郭宝崑对于亚裔美国人的戏剧创作特别关注，也由此对美国的多元文化社会有所思考。在他的观察中，美国的“文化熔炉”理想已经有了改变，他说：“从前，是用英语文化的熔炉去炼其他的文化，现在的趋向是，英语文化也把自己放下去，跟别人一起熔炼。”这种多元文化的形态，展现出来的是对于少数民族文化的尊重和珍惜，也使得美国的文化更为丰富多彩。对于这种趋势，郭宝崑的看法是：“一统的文化是单调贫乏的，多元的局面是活跃的”。在戏剧的领域里，亚裔美国人开始对自身的民族文化遗产产生兴趣，并把这些元素加以重新组合造成新的剧目。这个过程中，他们不仅是对民族文化

<sup>9</sup> 国家艺术基金设立于1965年，是美国政府最主要的对艺术进行赞助的机构。不过，国家艺术基金的运作，却是完全不受政府管制的。

<sup>10</sup> Frank Hodson, *Toward Civilization: A Report on Arts Education* (Washington D.C.: National Endowment for the Arts, 1988).

遗产有所继承，而且自由而有创意地进行诠释，使得传统在创造中展示新的生命力，也使得这些文化传统及其继承者在美国的主流文化话语中得以发声，并参与主流文化的建构。郭宝崑在这方面的思考，除了涉及接受英美教育传统的华人如何有创意和有尊严地面对自身的文化传统，显然也是他的多元文化理念的一个重要印证。

戏剧训练与剧团建制方面，郭宝崑首先观察到的是，美国的演员训练是以20世纪初的苏联戏剧家斯坦尼斯拉夫斯基（Constantin Stanislavski）所建立的体系为基础。他也认为，这个在苏联发展出来，在中国也普遍采用的表演体系，是进一步接触其他流派作品之前所必须接受的戏剧训练基本功。另一方面，美国教育体制和演艺体制的高度专业化，演员都经过严格的专业训练，也多数接受高等教育的多元化人文熏陶，使得他们作为演员，具有独立的人格和创造力，而非仅仅是被动地等待导演指示。在剧团建制方面，美国的好些专业剧团都设有文学经理（literary manager）或剧理家（dramaturg）的专业职位，专门负责剧团和演出的戏剧理论、分析作家与作品等等学术性的课题，也是郭宝崑大为赞赏的。这些观察和讨论，显示郭宝崑的戏剧训练和演出的理念，特别重视学术理论的基础和人文素养的培养，而不局限于表演或剧场的技术性层面。

美国之行的最大冲击，对于郭宝崑来说，恐怕是他初次接触的“看不懂”的戏剧。他以威尔逊（Robert Wilson）的作品为例，说明这种具有前卫风格的“意象剧场”（Theatre of Images）所展示的“即时性”与“整体性”，是电子时代中人对于生活的关照方式，与传统戏剧对于人物和情节的直线型叙事方式完全不同，也因此使习惯传统戏剧叙事方式的他在开始时感到无所适从。面对这些非逻辑性、非叙事性的剧场，郭宝崑先从1960年代的剧场革命思潮着手，了解这个时代的反叛与抗议精神，以及人的疏离与孤独处境，是前卫艺术家的“艺术并非关于生活，它本身就是一种生活方式”观念的主要动力。由此，郭宝崑对于剧场和人生的关系进行重新的省察，认为“现代剧场的趋向是在‘裂化了的人群寻求重新聚合’的潜在力量推动下发展着的”，并引述谢赫纳（Richard Schechner）的理论说明“生活戏剧和美学戏剧的无休止的互相渗透和影响”。

这个系列的经验，让我们看到郭宝崑对于自从他参与戏剧以来所接受的以写实戏剧为主的传统观念，进行了根本的验证与反思。我们也可以从郭宝崑在1990年代以后的剧场作品（例如1991年的《OOO么》）中，很清晰地看到这种观念转变的实践。

#### 4. 华语剧场与英语剧场的挑战

郭宝崑“论剧艺”系列中的文章，有很大一部分是把关注点放在新加坡的戏剧发展，包括华语剧场、英语剧场、传统剧场，以及后期的对于一种现代新加坡剧场的憧憬和展望。虽然重点是在戏剧观与剧场形态，就如其他文章一样，郭宝崑的讨论往往把社会与文化视为一个最重要的参照系统，显示戏剧的生命与社会文化环境之间的密切关系。

经历了1970年代中以来的演出质量的低潮和观众的流失，相对于英语戏剧在1980年代初的迅速成长，华语戏剧面对重新整合与定位的挑战。郭宝崑在这个时期对于华语戏剧的未来特别关注。他认为历史上以业余性质运作的华语剧团，虽然曾经是新加坡戏剧的主力，在一个不同的社会经济语境中，则需要聚集原有的各种人力、物力资源，以专业剧团的方式，才有可能“变中求存”，应对新的社会形态，开创新的发展空间。这种态度，显然是促成1982年历史性的14个华语戏剧团体联合呈献《小白船》的动力之一。社会文化环境的改变，其中一个主要趋势，是双语教育政策与其他社会政策影响之下，华语和英语二者的社会功能的此消彼长。兼通华英双语，开始用双语创作剧本，也接触两种语文社群的郭宝崑，提出应该争取有双语能力的新一代新加坡人，加入华语戏剧的队伍，一方面，使华语戏剧的生命能够生生不息，另一方面，也将触角伸入华语社群以外的新加坡多元社会。对于历史上以语文作为社群划分方式的新加坡来说，郭宝崑的看法，预见华语戏剧若要继续发展，其成员不能够只限于传统的社群，也预示了他接下来以双语为媒介开创华语戏剧的努力。

随着1980年代开始英语戏剧的蓬勃发展，郭宝崑跨出华语戏剧的领域，也对英语戏剧有所思考，尤其是有关本土认同的课题。1984年底，郭宝崑针对该年戏剧节的节目，批评本地剧本和导演在学校英语戏剧演出中缺席的现象。他认为，这种因袭自新加坡一个半世纪作为英国殖民地的情况，对新加坡人的自我认知形成局限。他在谈及戏剧艺术和国家认同的关系时表示，各地的古今名著，对新加坡人都是重要的文化遗产，不过，

对于任何一个国家，它首先要创建自己的戏剧，通过自己的剧本，让民众在剧场中针对自己的生活进行剖析、感知、沟通；帮助我们加强人民之间的凝聚力。

这种对于世界文化遗产有所珍惜，同时又强调本土意识和情感的态度，是郭宝崑作为一个具有文化关怀的戏剧家最具有标志性意义的特征。他看到英语戏剧将是新加坡未来戏剧最有影响的主流力量，不过，他也对于新加坡的英语戏剧长期被笼罩在英美文化意识之中而产生“无根之感”的焦虑。因此，他对戏剧节的主办者——也就是当时的文化部——提出建议：

希望主办当局看到，英语戏剧急切需要接上一条脐带，插进三大民族的文化库，和民众的现实生活，帮助它固本溯源，发展成一种扎实的有根有向的戏剧艺术。

很显然的，郭宝崑所预见的一种未来式的新加坡戏剧，是以英语为主要媒介。不过，以当时英语戏剧的情况来说，对过去尚未找到衔接的对象，对未来则尚未找到关注的重点。这两个层面，正是郭宝崑所期许的“有根”和“有向”的自我定位方式，也是郭宝崑接下来针对新加坡剧场进行主要思考的两个大课题。

## 5. 新加坡剧场的文化根源与现实关注

对于母族文化失落的焦虑与继承的期望，是1980年代以后，在新加坡社会政策的改变之外，逐渐全球化的语境中，西方文化（尤其是流行文化）的影响扩大的情况下，各个文化社群越来越关注的课题。1960年代出身华语戏剧，1980年代初开始接触不同的语言文化社群的郭宝崑，对此显然也有深刻的感受。就如他强调对历史的认知和历史化的思考，郭宝崑认为，各民族丰富的传统神话、民间故事、文学著作、古典戏曲等等，是该民族特有的“文化符号”，也是他们得以进行自我认知的重要资源。不过，有别于各个文化社群主要以关注母族文化为终极目标，郭宝崑的概念是，以各族文化作为根基，进而建立自信的态度，参与一个属于新加坡的多元文化。这个有关“文化观”的课题，下一个部分会有更为深入地讨论。另一方面，郭宝崑也在这个时候开始重视他在童年时代接触的中国传统戏曲，并将这些记忆中的经验，带进他的现代剧场之中。他在叙述《OOO幺》的创作过程时，特别讨论了传统戏曲在空间和时间的弹性处理方面，给予他的启发和影响。就像郭宝崑时常提及的剧场先行者如布莱希特、格罗托夫斯基、布鲁克（Peter Brook）一样，传统剧场和文化的元素，成为他戏剧创造的重要根源。

郭宝崑心目中的未来戏剧，毋宁是一种对现实的反思性文化建构的基础上形成的。有意思的是，郭宝崑在1989年发表的一篇讨论布莱希特的论文，通过他对布莱希特的重新思考，显示了他对现实的关注。郭宝崑在这之前对于布莱希特式的戏剧的兴趣，主要是在于它的反幻觉的剧场形式。不过，在这篇题为〈布莱希特对新加坡戏剧的启发〉的论文中，他的关注转移到这个德国戏剧家的史诗剧场对于现实的批判性再现。郭宝崑首先阐述他早期对布莱希特的“疏离效果”的形式的好奇和借用，再说明他对这种形式的深层意义的思考：

[布莱希特] 的整个叙事体结构，疏离技巧，阻断激情，歌舞表演分离，等等，这一切手段的应用，都是为了把观众从习惯意识之中“震”出来，从“生活流”里赶出去，让他们从习以为常的“思想惰性”之中解放出来，进入一个能够清醒冷静观察思考的状态。

郭宝崑这个时期对于戏剧形式更广泛的接触，以及他对文化社会更深入的关注，他对布莱希特的思考，与20多年前翻译、导演《高加索的母亲》和编导《喂，醒醒！》时，已经有很大的不同。郭宝崑认为，布莱希特的疏离效果是一种激发观众反思现实问题的媒介，更重要的是，这种戏剧展现了“对人的一种根本性的尊重，是对个人人格完整性的一种催促，对于个人判断事物的能力和权力的一种伸展和呼唤”。不过，要能够做到这种对现实的反思，却需要对历史和现实的深刻认知，这也正是布莱希特一向来所强调的历史性和寓言体的剧场叙事方式。由此，郭宝崑反观新加坡当前的不足之处，提出新加坡戏剧可以向布莱希特借鉴的是：第一，重视文化遗产的继承与认知，作为对于思考现实与继续前行的基础；第二，强

调独立自主的人格的建立，“否则，一切所谓深刻性的努力，从创作到欣赏，都将停留在肤浅的表层”。

最能够表现郭宝崑对于新加坡整体剧场生态的省思和展望的，是一个在国际戏剧／剧场与教育协会（International Drama/Theatre and Education Association）于澳洲布里斯本举行的第二届会议（1995年）上发表的演讲〈断根与搜寻〉（Uprooted and Searching）。在这篇时常被引述的论文中，就如他在讨论布莱希特时提到的文化断层，郭宝崑首先阐述作为一个移民社会的现代新加坡，尤其是在建国后的经济发展语境中，各个社群与其母族文化的联系出现断裂的危机。不过，他在开篇引用中文“危机”一词所隐含的“危险”与“契机”两个相对的含义，显示他的批判性思考中带有乐观态度。他在接下来的讨论中，将现代新加坡的剧场划分为六种类型，并从这些不同性质与形式的剧场，思考文化对于新加坡的意义。

郭宝崑所列出的第一种剧场是“统治的剧场”（theatre that governs），也就是由政府制作，借用戏剧手段达到政治宣传与建构国民意识的政治剧场。第二种“消费的剧场”（theatre that consumes），是针对新兴中产阶级追求国际时尚与艺术消费的商业性剧场。这两种剧场，在郭宝崑的眼中，吸纳了国家所提供的大比例资源，却使得那些具有文化反思与批判的剧场，由于资源的相对贫乏，处境更为艰困。相对于这两种剧场，郭宝崑认为具有潜力创造新加坡未来文化的，是以下的四种剧场。第三种“记忆的剧场”（theatre that remembers）指的是各个社群没落中的传统剧场。第四种“再造的剧场”（theatre that recreates）是年轻一代从传统文化中截取片断所创造出来的，最叛逆也最有创造力的多元文化剧场。第五种“动员的剧场”（theatre that activates）是盛行于1930到1970年代，之后即受到压制的具有强烈社会与政治意识的剧场。第六种“超越的剧场”（theatre that transcends）超越种族、文化、语文的藩篱，挑战既定的限制，提出更深层的人性思考。最后一种剧场，也是郭宝崑在1980年代以后所实践的，他也把这种剧场称为“寓言性的剧场”（Theatre of Allegory）。这种剧场采用寓言作为叙述方式，不直接对现实做出评论，因而也能够超越各种政治审查与自我审查，创作者的批判性思考的深度与广度更有灵活的空间。

以新加坡剧场的现状和未来作为思考的根据，郭宝崑的戏剧关注，往往离不开文化的关注。他以戏剧作为文化空间，在各篇文章中，几乎都可以看到两个重点：一是传统文化的继承是未来文化创造的必要力量，一是对现实的批判性反思是个人人格与国家性格发展的基础。由此看来，郭宝崑的戏剧观，也即是他的文化观。

## 1980年代以后的文化观

### 1. 从文化孤儿到开放文化

本卷收录的郭宝崑“论文化”的作品，主要是发表于1990年以后。不过，就如我们在上一个部分论及“论戏剧”的文章，读者会发现，郭宝崑对于戏剧的思考，总是涉及更广泛的

文化与历史语境。新加坡的多元文化让郭宝崑感受到文化的丰富多彩，不过，各个社群与文化源头疏离的现实，又让他有所感慨。郭宝崑在1995年出版的剧作集，就以这种文化状态作为书名——“边缘意象”，并且在〈自序〉中表示，“近几年来，‘文化孤儿’的概念在我脑子里越烙越深”。<sup>11</sup>

郭宝崑在1996年为台湾《表演艺术》杂志所写的文章〈孤儿情结、边缘心态〉，便很具体地阐述了他对于新加坡文化中所潜在的困境的思考：

从母文化乡土中抽离出来的移民，心态上长期含着一一种思念的心情，像失去家国的孤儿一样，永远依恋着抚育了自己的文化母亲。事过境迁，要回归已不可能，可是因为那遥远的故乡埋着自己的文化心理根源，在观察思考时往往仍然要向这个源头寻求参照。这种状态，或许可以叫做文化上的“孤儿情结”。然而，由于现实生活又是那么地多元杂合，本民族文化固然是自己的认同根据，可其它民族的文化又是那么地贴近自己，既感到异样，又感到亲切，可以站进去使彼此同一，又可以站开来保持他我之别。这种处境，不免使人生发一种“边缘心态”。

新加坡文化的这种处境，对郭宝崑来说，展现的是一种颇为强烈的危机感，既对母族文化的继承丧失完整直接的依据，各种各样的文化形成纷繁交杂的局面，又面全球化所带来的西方（次）文化的冲击，新加坡人也因此处在一种“先天不足、环境繁杂、自我不明的状况”之中，对于自我认知和主体建构很可能产生负面影响。郭宝崑在1990年代以后的戏剧创作，也屡次出现这种处于各大文化的边缘地带的意象，如1992年的《黄昏上山》与1995年的《郑和的后代》。

不过，郭宝崑同时也看到这种多元混杂的环境中，各个文化交流的可能性，以及这种交流所可能产生的创造能量。早在1985年的一篇讨论儿童戏剧的文章〈文化·剧艺·“儿戏”〉中，郭宝崑就提出一个以母族文化为根而进行多元文化交流的比喻：

如果人是树，民族文化教育就是他的根；根扎得越深，他才越能拔高伸展，向世界别处吮吸滋养。……根越深，树越高，他才越能在较高的层次勘察别族文化，才能在较高的层次和别族文化接触、比美、交流。

这种“文化孤儿”的自我认知，以及将“边缘心态”转化为创造性的多元文化，是郭宝崑最重要的文化观，也是在1980年代中以后，他作为一个跨越语言、文化、族群的公共知识

<sup>11</sup> 郭宝崑〈《边缘意象》：自序〉，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230。