

郭宝崑全集

第二卷

华文戏剧 ②

1980年代

The Complete Works of **Kuo Pao Kun**

Volume TWO Plays in Chinese ② The 1980s







郭宝崑与《寻找小猫的妈妈》演员（1988年）

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，在新加坡以内及以外，将继续延伸与扩大。

前言

1980年以来的20年里，郭宝崑的戏剧创作非常丰富。要根据什么原则，将为数颇多的作品整理分册出版，是一件不容易的事，何况要划分时期必然牵涉对于作者与作品的主观解读。因此，在《郭宝崑全集》中，采取的是一个相对客观的划分方式，也就是以十年为期，将郭宝崑后期的戏剧，分为1980年代与1990年代两卷出版。

相对于第一卷《华文戏剧①：1960/1970年代》中收录的早期作品，1980年代的剧本编辑工作比较简单，因为这些剧本都已经出版。这一卷中收录的剧本，曾经分别出现在以下的剧本集中：

- (1) 《小白船》，新加坡新闻与出版有限公司，1983年。
- (2) 《棺材太大洞太小》，草根书室，1986年。
- (3) 《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，1995年。
- (4) 《我要上天的那一晚：郭宝崑剧作选读》（韩劳达主编），八方文化企业公司，2003年。

以上四种剧本集的编辑在出版过程中所做的许多非常详尽细致的编辑工作，特别是《边缘意象》的编辑为集子中的剧本所撰写的注解与译文，为这一卷的编辑工作提供了许多便利，特此致谢。

作为《郭宝崑全集》的其中一卷，本卷的编辑依据全集的统一格式进行，某些文字的位置有所调整，例如舞台指示。剧本中出现的地名、本地化语言、英文词汇或句子，在文本中加以保留，并在文本外加上注解，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。

导论

郭宝崑的批判性剧场与 新加坡认同的建构

柯思仁

1980年以后：批判性理想主义的延续

郭宝崑在新加坡英语剧团必要剧场（The Necessary Stage）于1996年主办的一次剧作家座谈会中，谈起他的戏剧创作经验时，把自己的早期作品，称为“通过剧场进行的社会政治批判”。^[1] 郭宝崑的发言里，陈述了他那一代人——接受华文教育的知识分子——从1950年代到1970年代之间，处于新加坡与马来亚的反殖、独立运动的激情中，受到现代中国的五四运动（1919年）与文化大革命（1966–1976年）的影响，创造出与政治密切联系的剧场。1980年代以来的新加坡华文剧场，郭宝崑认为，则摆脱狭窄的政治属性，开始找到自己的艺术独立生命。

郭宝崑把自己在1980年代以后的作品，称为“通过戏剧与剧场对生活进行反思与批判，而不是把剧场作为社会政治运动的一个部分”。他在座谈会上总结他的创作经验时说：

我现在所关注的是如何培养剧作家的批判性的敏感度，也包括剧场和文学以及其他艺术形式作者的批判性的敏感度。因为我们有一种生活方式，这种生活方式在不知不觉中对人进行推拿，让人感觉舒适以至你会遗忘他们推拿你之前，你曾拥有一些想法，一些观察。经过他们轻轻地推拿之后，你不知不觉地忘记了这些。我不认为我们遗忘得了。我也不认为我们可以让

[1] 郭宝崑的早期作品，指的是他在1965年从澳洲留学回来之后，到1976年被指参与政治颠覆活动而被捕入狱之前的作品。这个时期的华文戏剧创作，收集在柯思仁、潘正镛主编《郭宝崑全集·第一卷·华文戏剧① 1960/1970年代》。郭宝崑在这个时期翻译、改编、导演的戏剧，则收录在张夏韩主编《郭宝崑全集·第五卷·翻译戏剧》。该座谈会的内容收录于：“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.

自己遗忘。即使是要继承传统，你也不能没有艺术，因为传统只能通过再生和再创造的过程而得以继承。没有自己的创意，我们不可能继承前人的东西。即使是那些看起来非常保守的尝试，没有艺术我们也成不了事。没有批判性的敏感度，也就免谈艺术。这是我主要的关注，但我现在也不知道我们将如何做到。^[2]

郭宝崑一再强调的“批判性的敏感度”，正是产生自一种既愿意投入生活，又能够抽离生活的态度。拥有这种能力的艺术家，一方面对他所生活的土地有深厚的感情，也从他的传统文化根源中汲取滋养，另一方面，则对他的土地与文化不会毫不质疑地接受，而能够站在一个抽离的位置加以反思并进行新的创造。

可是，对于这种“批判性的敏感度”是否继续存在于当前的新加坡艺术家的身上，郭宝崑看起来是积极而悲观的。说他积极，是因为他从1965年开始剧场创作，虽然期间经历了1976年到1980年被指参与政治颠覆活动而囚禁了四年半的沉重打击，以及被笼罩在他所担忧的那种“对人进行推拿”的“生活方式”之中，到他2002年离世之前，仍然契而不舍地通过作品、言论、行动发挥他的“批判性的敏感度”。^[3]说他悲观，是因为他对新加坡的整体环境是否能够让人保持这种“批判性的敏感度”有很大程度的保留，甚至流露微弱的个人在无以逃遁的庞大体制覆盖之下感觉无力的彷徨。

究竟是什么力量“在不知不觉中对人进行推拿”，使人逐渐丧失他的“批判性的敏感度”？1995年，郭宝崑在澳洲布里斯本的“国际戏剧研讨会”上发表的演讲，也许可以看成是这个问题的一种间接答案。

在题为〈断根与搜寻〉的演讲中，郭宝崑把新加坡的现代剧场分为六种。^[4]第一种是“统治的剧场”（theatre that governs），即由政府制作，借用各种戏剧手段以达到政治宣传与建构国民意识的政治剧场，以每年一度的国庆庆典为集大成者。第二种是“消费的剧场”（theatre that consumes）。经济上富裕之后的新兴中产阶级以财力堆

[2] 原文见“Playwright's Voice: A Forum on Playwriting”, p. 71. 译文见〈一种推拿着你的生活方式〉（李慧玲译），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111。李慧玲将原文中的critical sensibility译为“敏锐的批判能力”，我在引文中改译为“批判性的敏感度”。

[3] 郭宝崑在1976年3月被新加坡政府引用内部安全法令拘捕，在无审讯、无限期的情况下被囚禁，直到1980年10月才被释放。郭宝崑在这个时期的经历与感受，在他1990年代以后的某些访问中，提及其中部分，如Ronald D Klein, “Kuo Pao Kun”, in Klein, ed., *Interlogue, Studies in Singapore Literature, Volume 4: Interviews* (Singapore: Ethos Books, 2001), pp. 104-127. 又见柯思仁、陈慧莲于2002年4月进行的访问（未发表；将收录于陈鸣鸾主编《郭宝崑全集·第七卷·访问》）。

[4] 这篇演讲稿收录于会议论文集之中：Kuo Pao Kun, “Uprooted and Searching”, in John O'Toole and Kate Donelan, eds., *Drama, Culture and Empowerment: The IDEA Dialogues* (Brisbane: IDEA Publications, 1996), pp. 167-174.

砌自信与地位，追求赶上国际时尚与艺术的需求，推动政府与私人机构大举输入商业性质的西方音乐剧与演唱会。可是，这种剧场却造成人们忽视自身文化的失落，并丧失自己的感性与敏锐。

这两种剧场的影响力广泛渗透到社会的各个阶层，并形成一种势力庞大的联结。一方面，外来的大型商业剧场制作，得到政府以经济发展为名而给予的特殊优惠待遇，比起本地的艺术团体占用更多的公共资源。另一方面，各个官方机构在推动以国家主义为诉求的剧场制作上，也大力借助于西方商业剧场的经验与力量。统治剧场与消费剧场的联结，影响到其他性质的剧场所能够分配得到的资源，使得郭宝崑所提出的另外四种，亦即那些具有文化反思与批判的剧场，更趋边缘化，也更难发挥作用。虽然郭宝崑没有直陈，显然的，国家机器与环球资本主义的联结，通过他们所制造的剧场以及其他的文化生产，形成他所说的具有麻痹作用的“推拿”力量，使人们丧失他们的“批判性的敏感度”。

郭宝崑提出的第三种“记忆的剧场”（theatre that remembers），是早期移民从他们的家乡带来，并使他们得以与家乡的文化有所联系的剧场。由于母族语文教育的没落，年轻一代的新加坡人少有能力通过这种剧场与他们的文化传统进行联系。第四种“再造的剧场”（theatre that recreates）中，没有历史包袱的新一代剧场工作者从传统文化中自由截取语言与意象的片断，创造出郭宝崑认为最叛逆也最有创造力的多元文化剧场。第五种是“动员的剧场”（theatre that activates），即从1930年代到1970年代之间具有强烈社会政治意识的剧场。由于政府对于政治行动的压制，从1970年代末以来，这种剧场就几乎不存在。第六种是“超越的剧场”（theatre that transcends），超越种族、文化、语文的藩篱，也超越政府的政治审查与艺术家的自我审查。这种剧场挑战既定的各种限制，提出更深层的人性思考。

在统治与消费剧场所形成的“推拿”力量几乎渗透到社会各个层面的时候，郭宝崑所描述的这四种具有个人理想主义色彩的剧场显得特别微弱。戏剧工作者在创作过程中原有的批判性的敏感度，也面对削减甚至丧失的危机。郭宝崑清楚地意识到艺术家的这种困境，以及

这种敏感度对于艺术创作的重要。他在1976年被捕入狱，告示了他在这之前十年积极从事的“动员剧场”遭遇重大挫折。不过，在他被释放后显然没有放弃，而是用另外一种方式延续他的理想主义。他重新对传统与文化进行批判性的思考，采用另一种剧场继续表述对社会课题的探讨与对人的存在状态的省察。郭宝崑表示“不知道我们将如何做到”批判性敏感度的运用，其实，他的剧场作品一直都是在做这种实践。

虽然郭宝崑明确地把自己的剧场作品以1980年为界线划分成两个阶段，可是，1976年以前的“社会政治批判”的剧场，与1980年以后的“对生活进行反思与批判”的剧场，却具有非常相似的带有批判性敏感度的特质。如果把1980年以后的郭宝崑，看成是一个全新的、与他的过去一刀切断的、有如浴火重生的凤凰，就无法看到这种批判性的理想主义在郭宝崑身上的延续与发挥。

压迫者：从二元对立到无所不在

1976年以前的《喂，醒醒！》、《挣扎》、《成长》等作品中，郭宝崑把压迫者与被压迫者放在一种黑白分明的对抗位置上，表现出毫不妥协的意志，想要改变他认为不公平的种种社会现实。压迫者与被压迫者，在剧场中往往以具有明显阶级代表性的具体人物加以展示，更强化了两者的对抗关系所产生的张力。戏剧结束时，被压迫者通常对于自己的社会处境有了彻底的醒悟，了解到改变社会现状的必要性，并表现出斗争到底的决心。

在特定社会政治语境中产生的那种抗争性的人物关系，在郭宝崑1980年以后的作品中，并没有完全消失，而是逐渐脱离简单的二元对立的形态，使矛盾由外显变得内潜，是非由分明变得模糊。郭宝崑的戏剧中的灰色范围扩大，张力反而加强。余云认为，郭宝崑“真正的艺术生命”是从1984年完成、1985年首演的《棺材太大洞太小》开始。^[5] 不过，在1980年郭宝崑被释放之后的最初几年，他所编导的两

[5] 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：郭宝崑戏剧作品集（1983-1992）》（新加坡：时报出版社，1995年），页366。

个作品《萍》与《小白船》（分别在1982年7月与12月演出），却已经和早期的“社会问题剧”有所不同，而展现了更多戏剧性的内在矛盾，也对问题的答案（或是否有清楚的答案）流露更深的怀疑。

《萍》叙述一个名字叫“萍”的中学生，会考成绩不理想，在重重的压力之下企图了结生命的故事。1968年的《喂，醒醒！》中那个初次踏入社会的年轻女子“小妹”，受到旅游社经理的诱骗而致失身，不过，她却在家人与朋友的精神支持之下有所觉悟，并学会了坚强地面对生活。“萍”的结局却充满悲观的色彩，她并没有像“小妹”那样的单纯化与理想化的家人和朋友，相反的，她的母亲与同学，是她的众多压力来源之一。“萍”的压力，来自以分数为升学标准的精英主义，追求功利、没有理想主义存容空间的社会观念，家人的过高期望与同侪的务实选择等等。《喂，醒醒！》中的压迫者是对立的阶级人物，而《萍》中的压迫者则复杂得多，是无以逃遁的制度与环境。戏剧以主人翁“萍”的自杀为结尾，展现了编导对于现实中的种种压迫势力的深沉反思与悲观态度；而剧名以漂浮无定的“萍”为隐喻，也暗示剧中人物在困境中的丧失方向。

从情节设置与人物塑造方面来看，《小白船》也是一个写实的作品。不过，戏剧的冲突并不是发生在单纯的阶级对立的基础上，而人物也不是非黑即白的刻板面孔。剧中的主人翁孙乙丁，具有相当强烈的正义感，对于其岳父林兴国早年与日本侵略者勾结致富的行为感到不齿，可是，他又为了追求事业、施展抱负，娶了林兴国的女儿，并到林兴国的公司工作。孙乙丁为自己设下了无法解脱的困境，度过抑郁的下半生，最后在一场家庭纠纷中病发而死。他的儿子孙立，则象征了孙乙丁的理想主义与正义感的释放。他突破了家族的期望与限制，揭示了祖父林兴国的过去，舍弃在家族事业中的发展机会，投入他认为有意义的社会福利工作。

《小白船》中的人物孙乙丁与孙立，和郭宝崑早期戏剧中出现的正面人物，如《挣扎》中的阿琳与《成长》中的周霞、李桂玉等人不同。面对压迫势力时，他们并没有采取一种战斗式的立场，没有意志坚决地宣告和“阶级敌人”势不两立，也没有表现出一种斗争到底的

姿态。孙氏父子的身上，展示不同程度的理想主义色彩：孙乙丁的理想主义在自设困境中注定遭遇挫折；而孙立的理想主义则在于追求自我认定的目标，并与压迫者有所疏离而非进行对抗。剧名借用新加坡观众耳熟能详的朝鲜童谣《小白船》，在如此的人物命运的对照之下，并没有能够像《成长》的剧名那样指出积极的方向，反而流露一种反讽的效果。《小白船》的歌词第二段“渡过那条银河水，走向云彩国；走过那个云彩国，再向哪儿去？在那遥远的地方，闪着金光；晨星是灯塔，照呀照得亮”，以航行比喻理想，以晨星象征目标。可是，在戏里，这首歌是壮志未酬的孙乙丁最喜欢吹奏的歌曲，而当他猝死之后，孙立在丧礼中以这首歌来悼念其父。

《萍》与《小白船》延续了郭宝崑从1960年代开始创作以来的理想主义，只是早期那种天真的战斗性格已经不复存在。虽然这两个戏剧都是以现实主义的手法来呈现社会问题，和郭宝崑早期的作品相比，它们的戏剧力量，却不是在于唤起人们对压迫势力的反抗，而是促使人们意识到压迫势力更为复杂与无所不在，并引导人们面对压迫势力时反过来向自我的内在进行省察。从1985年的《棺材太大洞太小》开始，郭宝崑戏剧中直接的现实批判转化成寓言，一方面以充满吊诡的戏剧张力解构现实中的各种压迫势力，另一方面则通过这种解构来探索多元化新加坡认同建构的可能性。自1980年代初以来的这种戏剧性的探索精神与实践，并不是郭宝崑所独具的。不过，作为一个承前启后者，郭宝崑延续自1960年代的批判性理想主义，却是1980年代以后的新加坡剧场中少见的。

通过批判建构新加坡认同

马来西亚导演、学者克里申·吉（Krishen Jit）在一篇评论郭宝崑1980年代戏剧作品的论文中，把郭宝崑第一个用英文创作的戏剧《棺材太大洞太小》，看成是“他踏入错综复杂的新加坡双语、双文化社会环境后打响的第一炮”。^[6] 作为一个杰出的剧作家与导演，郭宝

[6] 原文见 Krishen Jit, "Introduction: Kuo Pao Kun — The Future in Singapore Theatre", in Kuo Pao Kun, *The Coffin is Too Big for the Hole and Other Plays* (Singapore: Times Books International, 1990), pp. 7–28. 译文见克里申·吉《郭宝崑——新加坡剧场的未来》（王彼得译），载柯思仁主编《边缘意象：郭宝崑戏剧作品集（1983–1992）》，页399–416。

崑的确是通过1985年的《棺材太大洞太小》的英语演出，让英语圈子中的新加坡人第一次意识到他的才华。不过，华语社群的艺术工作者与观众可能比较清楚他的历史：郭宝崑在1965年从澳洲回到新加坡以后，一直通过他与妻子吴丽娟创办的新加坡表演艺术学院的各种演出与活动，努力参与多元文化的想像与建构。^[7]不同语言社群对于郭宝崑的认知的落差，正好说明了在1980年代以前，新加坡社会中的各个语言社群之间显然有着因为一百四十年的英国殖民统治而遗留下来的不容易逾越的藩篱。1980年代开始，随着新加坡的经济建设进入平稳发展的阶段，跨语言、跨文化、跨族群的国家意识建构在社会结构整合的过程中开始成型，文化与艺术的创造也开始找到搜寻新加坡认同的方式。

许多评论者都同意，1980年代是新加坡剧场探讨与表述新加坡认同的重要时代，并往往以官星波（Stella Kon）在1985年演出的单人剧《翡翠山的艾美丽》（Emily of Emerald Hill）作为一个标志性的作品。克里申·吉正是如此认为：“这个戏是人们期待已久的‘新加坡剧本’的代表作”。^[8]带有相当浓厚家族史色彩的《翡翠山的艾美丽》描述的是一个土生华人妇女的个人历史，剧中表现的本土生活题材，以及使用的各种变体英语，使讲英语的新加坡观众第一次从戏剧中找到能够认同的对象；而剧中散发的怀旧色彩，也成为人们在认同搜寻过程中可以自然辨认的感性文化符码。有意思的是，《翡翠山的艾美丽》的首演是在马来西亚的吉隆坡，剧中的主角及其遭遇在新加坡与马来西亚的土生华人家庭里都具有代表性，却在一个新马分家（1965年）二十年之后，新加坡国家认同建构的时刻，被讲英语的新加坡人认作新加坡国族的代表。^[9]这可能是因为官星波的这个作品具有温和的怀旧感性，容易引起观众对于过往的缅怀与想像，也可以在感性上有所认同。相比之下，郭宝崑在同一个时期创作与发表的单人剧《棺材太大洞太小》，虽然也被看成是新加坡戏剧的代表作，这个戏剧与郭宝崑接下来的作品，在表现新加坡相关课题与感受的时候，流露的却是一种强烈反讽与感伤，笼罩着传统与当下的矛盾以及理想与现实的冲突。

[7] 创办于1965年的新加坡表演艺术学院，于1974年改名为实践艺术学院，又于1984年改名为实践表演艺术学院，并延用至今。关于新加坡表演艺术学院早期的多元文化剧场的描述与讨论，见Quah Sy Ren, “Form as Ideology: Representing the Multicultural in Singapore Theatre”, in Tan Chong Kee and Tisa Ng, eds., *Ask Not: The Necessary Stage in Singapore Theatre* (Singapore: Times Editions, 2004), pp. 27–42。关于郭宝崑、吴丽娟与新加坡表演艺术学院成员接触新加坡、马来西亚非华族民间文化的活动，见柯思仁与陈慧莲的访问。

[8] 克里申·吉〈郭宝崑——新加坡剧场的未来〉，页411。

[9] 少有人注意并提及的是，虽然《翡翠山的艾美丽》是于1983年在新加坡举行的剧本创作比赛的得奖作品，首演却是在马来西亚的吉隆坡（1984年11月）。新加坡的演出是在剧本完成两年之后的1985年，由勒布朗德导演。见Max le Blond, “Drama in Singapore: Towards an English Language Theatre”, in Peter Hyland, ed., *Discharging the Canon: Cross-Cultural Readings in Literature* (Singapore: Singapore University Press, 1986), p. 115。反讽的是，根据官星波在一个访问中说，剧本发表之后，新加坡导演可能认为一个新加坡内容与语言的剧本，无法引起观众太大的兴趣。见Ronald D Klein, “Stella Kon”, in Klein, ed., *Interlogue, Studies in Singapore Literature, Volume 4: Interviews*, pp. 183–184。

《棺材太大洞太小》的戏剧情境看起来和郭宝崑之前的作品相似，表现的仍然是一种非常新加坡式的社会现实。剧中的叙述者在为他的祖父举行葬礼的时候，发现祖父生前就准备好的棺材太大，无法放进政府规划好的标准尺寸的坟洞。叙述者与作为官僚代表的坟场管理人员经过多次的争执与斡旋之后，终于说服对方在条规以外特别通融，让祖父的棺材占用两个坟洞的范围下葬。这样的结局，看来皆大欢喜，就像传统的现实主义戏剧模式一样，为戏剧中设计的难题提出完满的解决方案。不过，戏剧的结尾却留下一个更深的困扰。祖父的葬礼完成之后，并没有让叙述者释怀，反而不断在他的梦里出现：

祖父的棺材的确很有特色，可是人家抬不起，坟口装不下啊！
要搞个标准型的呢？……方便是方便，就怕是全都是一个样子，
将来子孙们会把祖宗的坟搞乱罗……到底怎么好呢？……不知道……我不知道……

葬礼事件的结束，不仅不代表着叙述者与官僚体系抗争之后的胜利，相反的，却成为挥之不去的梦魇，为叙述者形塑一个更巨大的困境。从《棺材太大洞太小》开始，郭宝崑的戏剧世界里，不仅没有《喂，醒醒！》与《成长》中的单纯的抗争与胜利，也没有《萍》与《小白船》中的因为理想失落而产生的哀悼情怀与悲剧结局。早期剧本中的压迫者与被压迫者的对立，转化成为一种互相牵制的循环：在一个充满吊诡的新加坡现实之中，没有是非，也没有结论。

郭宝崑接下来的作品《单日不可停车》（1986年）所表述的情境在结构上和《棺材太大洞太小》非常相似，而矛盾与冲突的意象却更为繁复。同样是一个单人剧的《单日不可停车》，剧中的叙述者与儿子在面对主管停车违规事务的官僚机构时，一而再再而三地遭受打击。叙述者讲述的三个关于停车的事件，在官僚的眼中都是直截了当的违反条规的行为，可是，通过叙述者的阐释，观众/读者理解到他的逻辑言之成理，只不过是成立在条规没有涵盖到的灰色空间。一方面，《单日不可停车》延续了《棺材太大洞太小》所呈现的个人与体制之间难以逃避的矛盾关系；另一方面，《单日不可停车》并没有让

那个具有批判思想的个人，像《棺材太大洞太小》中的叙述者那样获得最后的（虽然带有反讽意味的）胜利，而是让他的跳脱体制的思考方式，遭遇接二连三的挫败。不过，最大的打击，是叙述者的儿子——叙述者批判思想延续的象征——的不战而败。当儿子成年以后第一次开车触犯僵化的停车规则的时候，完全不准备与官僚据理争辩，而是直接缴交罚款了事。这个从小就经验被体制挫败的新一代新加坡人，没有《小白船》的孙立那种与他所不齿的上一代决裂的姿态，也没有《棺材太大洞太小》的长孙那种面对传统与当下发生矛盾时的忧心忡忡。《单日不可停车》是郭宝崑戏剧中表现的理想主义，遭受到现实直接而沉重的一次打击。

《棺材太大洞太小》与《单日不可停车》的一个共同而清晰的主题是，个人在体制之中的无力与无奈。反讽的是，这个体制，正是新加坡政府自1950年代末以来经过多年建立而成的行之有效的行政系统，并以新加坡的稳定社会与繁荣经济为明证。这两个单人剧使新加坡的观众找到可以产生认同的共有的新加坡社会记忆，却也触发他们的“批判性的敏感度”，从一个有异于官方话语的角度审视他们的现实处境。这是郭宝崑的戏剧在建构新加坡认同时提出的独特的逆向方式：通过批判与重新认知，而不是通过感性的联系，来达致认同的反思与建构。正是在这个意义上，从《棺材太大洞太小》开始，郭宝崑的戏剧既参与1980年代各语文剧作家与导演积极投入的认同建构，又以自己的表现方式树立具有独立性格的艺术生命。

两个单人剧的叙述者，都是体制中的受压抑者，尝试以个人的“批判性的敏感度”质疑与抗拒体制对人性的淹没。《单日不可停车》中的儿子最后缄默与不反抗的行动，是郭宝崑对于体制的思维方式不仅击败个人，甚至使个人向体制缴械投降的强烈暗示。就在与《单日不可停车》同一个月演出的《嗑吓店》（1986年），郭宝崑进一步塑造了一个人物，体制的思维方式不仅表现在他的待人处世与自我期许的态度中，更内化为他的生命观。《嗑吓店》中的价值与理念的对峙，不仅存在于相对容易划分界线的个人与体制之间，更是存在于交揉着情感与血缘的亲人之间。

目录

v	总序之一 陈瑞献
vii	总序之二 柯思仁
xi	前言
xiii	导论：郭宝崑的批判性剧场与新加坡认同的建构 柯思仁
003	萍
017	小白船
079	棺材太大洞太小
089	单日不可停车
105	嗷呸店
135	傻姑娘与怪老树
151	我要上天的那一晚
169	寻找小猫的妈妈
187	学说话