

后代。

生仔日记

林春兰剧本集





林春兰

退休新闻工作者

从小住岛国东部罗央甘榜，1985年迁居新镇。做过文书，代过课，1975年进报馆，先后任职于《民报》《星洲日报》《联合早报》，以及早报属下几份中小学报刊《星洲少年》《星期5周报》（现易名《逗号》）《大拇指》和《小拇指》，当过记者、编辑、学生报主编。今天生命中有过交集之处多寻不回，包括小学、南洋大学及早前工作过的报刊杂志，连同甘榜生活。

上个世纪90年代创作两剧本《后代》和《生仔日记》。

电邮: lynchunlan1950@gmail.com

后代。 生仔日记

林春兰剧本集

目录

书写女性生命 回应发展叙事	◎柯思仁	ix
自序	◎林春兰	xv
后代	◎林春兰	2
The Next Generations		
关于《后代》的戏剧结构		64
◎郭宝崑		
访郭宝崑谈《后代》的新意识		65
◎黄向京		
跨洋越海的《后代》		68
◎邓树荣		
从悲剧中寻找人性的光辉		70
◎余云		
精神家园，在哪儿呢？		73
◎林春兰		
更宽宏的生命延续		77
◎黄浩威		

《后代》的呼唤	83
◎孙祖平	
悲怆中的苦思	86
——《后代》的剧力	
◎韩劳达	
《后代》的出局人物——阿海	89
◎阿里	
远去的家园	92
◎余云	
后现代剧场美学经验	96
◎王健松	
《后代》的搬演美学	100
◎陈国慧	
“普通”的故事	104
◎肥力	
生仔日记 ◎林春兰	110
A Midwife's Diary	
跨界的别样品质和风貌	170
——重读《生仔日记》有感	
◎孙祖平	
生命的礼赞与沉思	174
——《生仔日记》导演阐释（节选）	
◎熊源伟	
私人接生妇钟主惠的生命创造工程	182
◎林春兰	

《后代》剧照，新加坡，2010年
(新加坡滨海艺术中心提供)





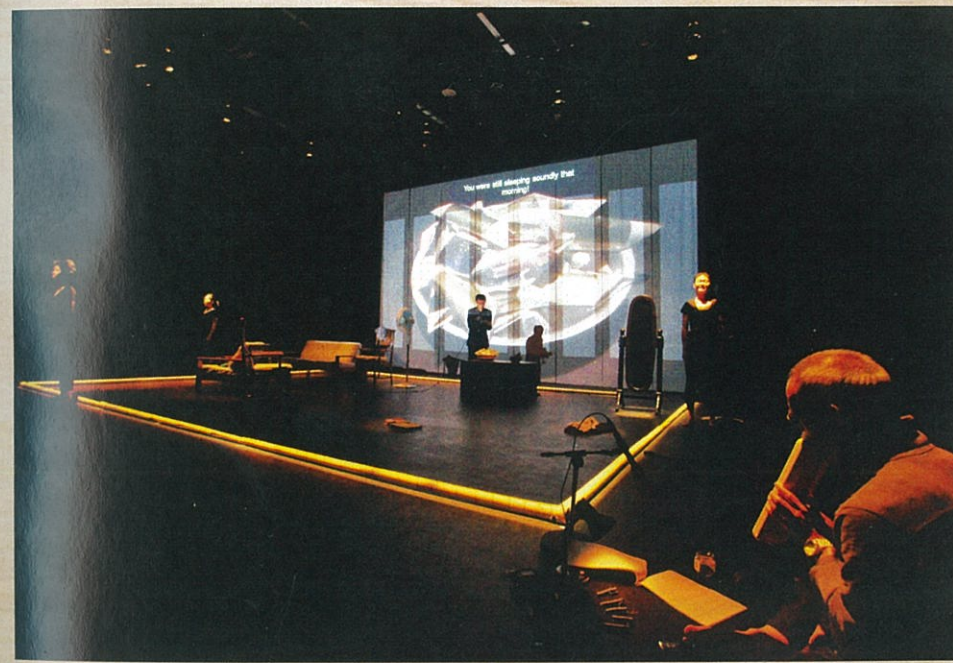
《后代》演读，新加坡，1992年



《后代》剧照，新加坡，1993年
(新加坡实践话剧团提供)

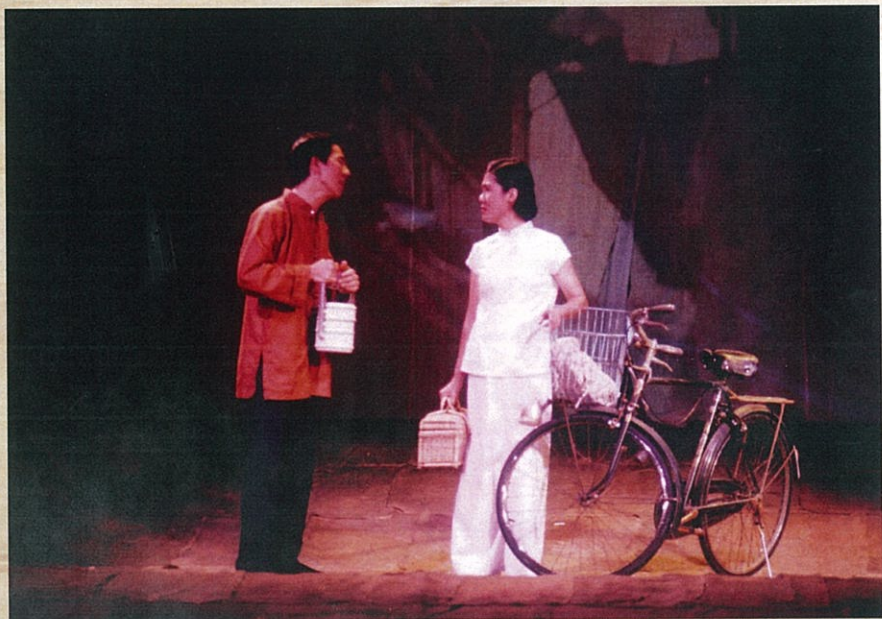


《后代》剧照，香港，2010年 (香港邓树荣戏剧工作室提供)





《生仔日记》剧照，新加坡，1995年（新加坡实践话剧团提供）



书写女性生命 回应发展叙事

◎柯思仁*

第一次看《后代》与《生仔日记》的剧场演出，已经是二十几年前的事。当时印象深刻的，是林春兰的这两个剧作中，对于几个女性生命与生活的细致深刻描绘。《后代》中的母女三人，《生仔日记》中的关玉娘与众接生妇，娓娓诉说她们的切身故事，也召唤出她们经历的时代变迁。那种感动很独特，不是震撼性的史诗，也不是批判性的寓言，而是一种既温柔委婉而又让人感觉灼痛的苍凉。那时才刚开始工作几年的我，从一个年轻儿子的角度，观看着舞台上众女性戏剧人物的演绎，感受着像我母亲与她那一代女性的际遇。

十几年后，当郭庆亮和我为2010年的“华艺节”编选《戏聚现场：新加坡当代华文剧作选》，立即在我脑海中出现的剧本之一就是《后代》。我们选的近30年里的18个剧作中，《后代》闪耀着与众不同的

* 柯思仁，剧场文化研究者，新加坡南洋理工大学中文系副教授。

光辉，在80年代以来的建国叙事与认同探索的大潮中，缓缓波动着一股涓细而柔韧的流水，一个女性对于自身认知与社会脉动的，往往被挤压甚或隐匿的观点。有了《戏聚现场》这个选集，近几年我在上课程讨论新加坡剧作时，可以引介这个重要但被忽略的叙事，展现了省察现实与回望历史的另一种视角。遗憾的是无法得到阅读《生仔日记》的机会，直到这部《林春兰剧本集》的面世。

《后代》看起来是在男性主导的观念框架中，三个女性压抑自我以支撑传统的故事。中年守寡的母亲含辛茹苦抚养子女，撑起这个原本属于一家之主的丈夫／父亲的重任。大女儿阿珍为了照顾母亲与弟妹，放弃结婚成家的机会。二女儿阿凤被迫将读大学的机会让给弟弟阿海，作为职业妇女的她与丈夫不和，带着儿子离家出走。两代三个女性，一辈子的生活焦点，都集中在阿海身上，以及对于作为家族里唯一男丁的阿海的殷切期望。这个在剧中具有主题意义的期望，正是传统观念中的结婚生子、夫妻和睦、繁衍后代、继承香火。

作为这种传统“家庭／家族”观念中的最震撼的符号，是别具心思设计的戏剧结构，让远在中国祖乡准备修编族谱、立碑建亭的大伯，以“场外声”的形式开头与结尾，并在幕与幕之间一再回荡。由始至终没有现身出场的大伯——无论是在戏剧的现实中，或是在演出的舞台上——却不断以无法具体辨识来源，却又无所不在的环绕音场效果，象征着这种传统观念对于三个女性生命的操控：既遥远又真实，既敦厚又残酷。从这个角度来说，《后代》具有深沉的悲剧性，再现了历史上女性的人格生命的扭曲与自我意识的消泯。

可是，《后代》又不仅止于此。看似被传统“家庭／家族”观念钳制的三个女性，分别以自己的方式，改写并再创“家庭”的意义。原本应该在家庭中作为附属身份的母亲，因丈夫／父亲的缺席，取而代之成为一家之主。丧失结婚机会，以组织家庭成为此传统结构中附属地位的姐姐，用对于母亲与弟妹的爱心与关怀，建立其独立的女性主体。已经步入家庭体制中的妹妹，为建构自我生命意义而展现其出走的反叛精神与行为勇气。母女三人，无论是无可奈何或是自主选择，都是传统“家庭”观念的受压迫者，也都是这个观念的反抗者，并且在积极意义上创造新的、具有自主性的家庭观念。

林春兰的原始构想中，具有反讽意味与悲剧性的，是身为同性恋者并患有爱之病的儿子／弟弟阿海，既是三个女性想象中的仅存的延续传统“家庭／家族”的希望，又结果是无形中消解她们存在意义的人物。阿海原本作为“绝代”的符号，被塑造为林春兰所说的“象征一个时代、一代移民生活的终结”。在《后代》首演时的导演郭宝崑建议之下，阿海与他的同性伴侣，收养了一个同样患爱之病的婴儿，因而“他们的生命进入了比血缘、种族的延续更大的生命空间，他们不是绝代，而是扩大了”。正是在这个意义上，阿海与他的母亲和姐姐们具有象征性地结为联盟，形成一个恢弘而仁爱的力量，得以突破以传统观念为框限的社会结构，重新界定“家庭”的意义。

相对于《后代》的悲剧性与反抗性基调，《生仔日记》虽然仍是在诉说女性的命运多舛，倒是衬托着一种带有喜剧色彩的欢乐与庆贺氛围。《生仔日记》中的接生妇，包括关玉娘和众多身边的接生妇姐

妹，正是生命发生、绵延、勃兴的象征。以众女性人物为焦点的场景中，她们是生命的助力与动力，而男性的身影与社会角色成为淡薄的背景。尤其是众接生妇齐聚一堂的几场戏，无论是众人互相接济支援，或倾诉各自的故事与喝酒笑闹，洋溢浓郁的人情味，也充满热闹欢腾的气氛。在这些具有强烈戏剧性反差效果的衬托中，此剧的悲剧性并没有减弱，却使得女性的生命主体得以立体而突出。

全剧中心人物关玉娘，是一个在逆境中锻炼成可以主宰自己命运的女性。关玉娘的早年际遇，看起来与《后代》中的母亲颇有相似之处：丈夫早亡、儿子夭折，女性在传统社会结构中得以依靠或期待的男性角色都离她而去。可是，环绕着关玉娘的剧情发展，却让人发现她的生命主体意识，在这个过程中逐渐形成而变得坚韧，不仅掌握自己的命运，甚至创造与维护其他生命，正如她被称为“观音娘娘”，成为强者并被赋予神的性格。

关玉娘的人生际遇，激发充满矛盾与纠结的阅读方式，让人既同情又佩服。她的孩子是在郊野里自己接生的；她成就了自己的接生妇事业；她作为单亲的家庭结构中领养并抚育三个女儿；她为了孩子而控制并决定自己的再婚/失婚、得到/丧失婚姻幸福的时机；因养女爱上等她多年并即将与她结婚的讲古，她毅然要讲古远走他乡。关玉娘的种种经历，看起来充满艰苦与辛酸，那是因为注视她的角度，聚焦在她再三拒绝或无法进入传统社会结构，扮演这个结构中被认为“适得其所”的角色。如果改变视角，关玉娘的“不幸”遭遇，正是成就了她的得以独立，不受制于传统社会结构与观念的框限，并建立其女性自主人格的历程。

从戏剧结构来说，在《后代》与《生仔日记》里，林春兰分别设计了两个后设框架，使得这两个剧作产生迥异的效果。《后代》中来自祖乡的大伯家书，每每在女性心灵稍为得到抚慰时突然响起，男性的声音通过四面八方而来的听觉效果，产生难以抗拒的压迫感。《生仔日记》中，关玉娘的接生记录，同样形成结构框架，不同的是，这些女性自我书写的文字文本，安静而细腻地在观众眼前舒卷般温柔展现，邀请观众进入并参与关玉娘的生命历程。两个框架都在隐喻着对于生命延续的呼应。《后代》中的大伯，象征着狭义的家族生命线的继承与终结；阿海无法以繁衍后代的男丁身份加以延续，倒是完成对于生命意义的拓展。《生仔日记》中的关玉娘无法保住自己的孩子，她的日记中概括而细致的文字，记载了万千婴儿的诞生，喻示众多不同来源与遭遇的生命，得到保护与扩大。

林春兰以女性作家的身份，创造一群在探索或建构女性主体的人物，也通过这种独特的女性书写方式，回应向来以男性观点为主导的社会变迁与国家建设的历史叙事。《后代》的时代背景设置于20世纪60年代中至90年代初的新加坡，经历根本性改造的重建与发展脉络中，从甘榜到组屋的居住环境变化，及其对人的生命状态的冲击。那是独立初期到经济起飞的时代，官方叙事中强调社会重建的重要性，个人生活经验在过程中忍痛调整的必要性。《后代》将三个女性的生命镶嵌在这个宏大叙事的冷漠实践中，以她们亲身经历与感受的许多生活细节，缀补这个叙事中被有意或无意忽略的缝隙。

《生仔日记》则主要设置于更早的40年代初至70年代中，从日据时期至独立初期的新加坡。在这个历史脉络的铺陈中，从接生妇个别

接生或独立经营的生仔厝，到政府设立大型医院的生产过程，从多子多孙自然生产的观念，到计划生育的严谨社会规划，《生仔日记》以女性观点出发，尤其是对于生命（无论是产妇或婴儿）的爱护与尊重态度，有别于官方叙事突显进步意识的社会发展史，而呈现一种以人为本的温情与怜爱。

新加坡华文戏剧的场域里，鲜少女性作家与作品，更少以女性书写的温柔细腻观点，为观众／读者提供另一种对于社会、国家、历史的理解方式。资深华文剧作家如林晨、郭宝崑、韩劳达等，从独立前后以来的数十年里，创作许多回应或反思建国叙事的杰作。90年代以后的中生代如吴文德、方永晋、黄浩威等，以更尖锐的挑战姿态来启动对社会现实的省视。这些男性剧作家以外，吴倩如的《妈妈的箱子》描述传统家庭中母女的斗争与和解，李邪的《阴道独白》以反叛颠覆的手法再现女性觉醒与主体建构，是当代少数女性书写的经典之作。林春兰的剧作，参与了这个时代开始崛起的女性书写与女性观点的展现，也增添当代剧作群的丰富性与多元性。《后代》与《生仔日记》的重要性正是在于此，让我们重新看到女性的生命意义，也让我们从另一种边缘位置，看到进步与发展的主流论述以外，更值得珍惜的人情与人性价值。

2018年9月

自序

◎林春兰

《后代》写于1992年，《生仔日记》写于1994年。

两剧本分别是“新加坡报业控股剧本创作室”第二期和第三期的作业。¹翻看创作笔记，整理发黄剪报，被时光隐匿的部分又映现眼前。

一次和《后代》演员芝炫、玉珊、静美去寻找“舞台生活感觉”，在光明山普觉寺旁和84岁老婆子聊天（她卖青菜给众生喂养放生乌龟），经常打赤脚的她说：“头没有吃露水，脚没有吃泥土，身体就不会健康。”

去访问《生仔日记》创作人物原型私人接生妇钟主惠时，81岁老人谈到她的人生遭遇剧变时说，虽然那时自己生活辛苦，但她前后还收养了三个孩子。她说“上帝给的，不能随便落掉”。²

¹ 为推动华语剧本创作，实践表演艺术学院在1992年3月推展“剧本创作室”及新剧展，由新加坡报业控股赞助。前两期导师是余云，第三期导师是孙祖平，他们都来自上海戏剧学院。

² 见本书第182页，林春兰〈私人接生妇钟主惠的生命创造工程〉，2018年9月修订。

一生劳碌，悲天悯人，对生活没太大奢求的上一辈妇女，她们尽管地位如此卑微，她们所发出的公共声音，也常常是卑之为甚高论，但作为一个生命本体经验，兼之女性对生命至宥至慈的宽厚，她们绝大部分几乎有了一种神谕的品质：牺牲自我、义无反顾。

《后代》写的是母女三人为了一个男丁（儿子/弟弟）消耗毕生心力，不想这男丁最终背叛了家人的期许——家乡大伯来信说要立祖碑，要给海外男根和未出世的男孙刻名字，以繁衍家族后代，但他却是个患上爱之病的同性恋者。《生仔日记》的灵魂人物是接生了九千九百九十九个孩子的私人接生妇，剧本通过她的家庭、个人感情遭遇，以及一群接生妇姐妹的生活悲欢，表现南洋移民一代对生命的质朴追求。

两个剧本都聚焦女性题材，巧合吗？兴许是女性作者的下意识使然。

《生仔日记》的创作由真实人物原型所触动。在口述历史中心任职的朋友洪秀吟去访问钟主惠，后者拿出一叠“生仔日记”，里头有她近40年内接生逾万个小生命的记录。朋友翻到她本人出生年月的页面，竟然发现了她爸爸的名字！朋友震惊了，一行褪了色的蓝色字迹，竟是她生命降世那一刻的见证。

那时，我正为第三期“剧本创作室”结业作品的题材而苦恼，口述历史中心朋友神奇的“生命降世”故事来得及时。有了参考的人物原型，还有那一叠记录生命源起的“生仔日记”，郭宝崑先生说，要从主人翁个体的生命体验，提升扩大至更多人衍生成的“生命网络”。

《生仔日记》有15场，整出戏的构成是：一个个生命诞生所织出的象征性“生命网络”戏，与主人翁悲欢离散连缀的“生活写实”戏的对位。九千九百九十九个婴儿诞生象征生命的长长久久，瓜田绵长。

什么是“生命网络”？我的理解是：它是一种旺盛的生命力，一种质朴、野性、粗砺、天生天养的生命状态。相对于今天精致的生活、优雅的环境，这种生命状态几乎荡然无存。我希望剧本中能体现这种追求。

对比《生仔日记》构筑的宏大生命工程，之前创作的《后代》多少弥漫生命趋向委顿的无可奈何。

创作《后代》时，每每回头打捞记忆。记得我是1985年离开生长三十年的罗央甘榜，搬进淡滨尼组屋。住在高楼的母亲生活的时光和天地，越来越短窄，精神世界黯淡无光。生活像老钟的机芯，外表还保持着功能，但我们分明感觉得到：钟铉已经生锈，只等待它戛然而止……

《后代》有四幕戏：第一幕（90年代—组屋）、第二幕（70年代—乡村）、第三幕（60年代—乡村）、第四幕（80年代—组屋）。幕间用“场外声”布置家乡大伯的来信。剧本花很大篇幅描述上一代（以妈妈为代表）的生活，城市化过程中，妈妈面临：“失语”（语文政策的转变，老妈妈和孙儿无法沟通）³；“失去行动自由”（城市车多，组屋楼高，老妈妈无法适应，出行安全成为隐患）；“失去社交

³ 新加坡在1979年开始推行讲华语运动，年轻一代在家多数使用英语和华语，小孩不会讲方言，老一辈熟悉的方言传承出现断层。

脉络”(甘榜老邻居散了,陌生环境让老妈妈陷入孤独);“失去家乡联系”(下一代和祖家感情淡薄,失语也失根)等等。

《后代》写儿子是同性恋者,男根传不下去是“绝代”,象征一个时代、一代移民生活的终结。

90年代,是同性恋高呼争取权利的时代⁴,和美国60年代黑人民权运动互别苗头,并且成为主流政治论争。创作初始,原本只想以“同性恋”来象征“绝代”,但郭先生认为这个想法太局限,不满意同性恋只是个抽象的符号。他认为同性恋者(儿子)所认同的不只是家族血缘,而是超种族、超国家、超性别的更大族群。所以,演出本他让这个同性恋儿子收养一个患上爱之病、面临死亡的九个月大婴儿。“作为一个个体,他们的生命进入了比血缘、种族的延续更大的生命空间,他们不是绝代,而是扩大了。”⁵

《后代》是在1992年10月参加“五个剧本六个戏”演出⁶,隔年11月20-22日在亚洲演艺节上公演四场。没想到17年后,柯思仁和郭

⁴ 1993年4月17日,美国克林顿总统在白宫接见六名同性恋团体代表,4月25日,30万人在华盛顿纪念碑前广场参加支持同性恋的集会。他们不只在争取权利,也是为生存而战;当时,爱之病的死亡率很高。同年7月19日,克林顿宣布允许同性恋者服兵役。

⁵ 见本书第66页,黄向京〈访郭宝崑谈《后代》的新意识〉,1993年11月。

⁶ 新加坡报业控股“剧本创作室”新剧展,在电力站健力士剧场举行,由实践表演艺术学院主办,新加坡华语戏剧团联合会协办,报业控股赞助。演出剧本包括黄嘉一的《明天》(实践话剧团呈献)、朱彩珍的《妈妈的箱子》(分别由实践话剧团和华初校友会呈献)、李集庆的《生命他乡》(大路剧社呈献)、方永晋的《异族》(戏剧盒呈献)、林春兰的《后代》(实践话剧团呈献演读)。

庆亮在做新加坡80年华语话剧剧展⁷时,将《后代》选入当代华文剧作选。他们还请来香港著名导演邓树荣重排《后代》,于2010年2月在新加坡华艺节公演三场,并在同年底11月19-21日,参加香港新视野艺术节演出三场。

1993年郭宝崑执导的《后代》,维多利亚剧院舞台上秋千摇荡、虫声吱吱、火光掩映,一片甘榜氤氲。十几年后,被誉为“简约主义剧场炼金术士”的邓树荣导演,将剧本转为叙事式文本,并加入多媒体手段重新架构这个戏,让它进入现代视野。《后代》在香港演出也引起共鸣,为让路给现代工程,香港人也面对家园被拆迁的问题;而婚姻观念的变化,也冲击亚洲家庭的传统价值观,特别是宗族繁衍思想面对严峻考验,《后代》的“绝代”已然世纪命题。

二十多年前,受邀前来执导《生仔日记》的中国著名导演艺术家、戏剧教育家熊源伟认为,现代喧嚣的生活使人怀旧;回溯是现代人处于世界文化冲撞与流变中产生的一种文化皈依。无论是《后代》还是《生仔日记》,都是在回溯社会发展变迁中普通妇女的现实生存境遇,折射这些普通妇女(自觉或不自觉中)遭遇的文化劫难与失落。在时代变迁

⁷ 新加坡剧团戏剧盒为庆祝创团20年,与滨海艺术中心合作,在2010年的华艺节呈献“戏聚现场:新加坡华语剧展”,回顾新加坡华语剧场走过的80余年岁月。“戏聚现场”由戏剧盒艺术总监郭庆亮和本地学者、剧作家柯思仁联手策划,通过演出、展览、剧本演读、研讨会和学生表演五种不同形式,呈现本地华语剧场不同时期的创作及其社会文化语境。

其中,演出现场挑选出四部具有特殊时代意义的作品,由来自不同文化背景导演执导。林春兰的《后代》由香港导演邓树荣相中。

中，这些平凡生命的静默之声，甚至是她们所处的甘榜环境、我们念念不忘的“甘榜精神”，都是我们的集体记忆。我们是怀望？还是摒弃？

除了剧作文本，本书也收录导演想法、新港演出剧评，这些文章为剧作集添砖加瓦。《生仔日记》的创作受私人接生妇钟主惠启发，剧本集不忘她所构筑的有血有肉的宏大生命创造工程。这里一并感谢秀吟和国家档案馆口述历史中心，本书引述了秀吟访问钟主惠的口述录音资料。

要感谢帮助我从忘却中打捞记忆的师长：郭宝崑、余云、孙祖平、熊源伟，从编剧到搬上舞台，若不是这些老师们，根本不敢想象能呈现这么完整的剧作。特别是故去的郭宝崑先生，记得修改剧本时，他总是笑眯眯地说，再找找，再想想，向生活挖掘，过两天你再写一点来让我看看……多年后，得谢谢庆亮和思仁，让香港著名导演邓树荣为《后代》变身，在新港两地重新演绎，并获得口碑。当然，没有前前后后一拨拨在演出中的前后台工作人员，以及实践剧场⁸、戏剧盒和香港邓树荣艺术中心的上下一心“给力”，两个剧本无从“见人”。这次剧本集获得国家艺术理事会赞助部分出版经费，由世界科技出版公司八方文化创作室出版，也多亏了思仁关爱催促，佩卿挑灯校阅，家增及时补镜，才得以付梓。

感谢师长朋友，以及过去的一片生活。

2018年9月

⁸ 实践话剧团于1997年易名为实践剧场。

《后代》演出，新加坡，1993年
新加坡实践话剧团提供



后代

The Next Generations

1992年，剧作者林春兰参加新加坡报业控股赞助、实践表演艺术学院主办的“剧本创作室”（第二期），创作了《后代》。创作指导是上海戏剧学院戏剧文学系讲师余云。

演出日期：1992年10月25-27日（三场演读）

地点：新加坡电力站健力士剧场

导演：郭宝崑（新加坡实践话剧团艺术总监）

演员：谢芝炫、关玉珊、沈静美、韩山元（场外声）

呈献：新加坡实践话剧团（参加新加坡报业控股“剧本创作室”
新剧展——“五个剧本六个戏”演读）

演出日期：1993年11月20-21日（四场）

地点：新加坡维多利亚剧院

导演：郭宝崑（新加坡实践话剧团艺术总监）

演员：谢芝炫、关玉珊、沈静美、韩山元（场外声）

呈献：新加坡实践话剧团（参加第一届亚洲演艺节）

演出日期：2010年2月27-28日（三场）

地点：新加坡滨海艺术中心小剧场

导演：邓树荣（香港邓树荣戏剧工作室艺术总监）

演员：郭沛珊、陈俐菁（新加坡）、黎玉清（香港）

现场演奏／音效：邱立信（香港）

电影摄影师：林为栋（新加坡）

呈献：新加坡戏剧盒（参加新加坡华艺节——“戏聚现场：新加坡
华语剧展”）

演出日期：2010年11月19-21日（三场）

地点：香港文化中心剧场

导演：邓树荣（香港邓树荣戏剧工作室艺术总监）

演员：郭沛珊、陈俐菁（新加坡），黎玉清（香港）

现场演奏／音效：邱立信（香港）

电影摄影师：林为栋（新加坡）

呈献：香港邓树荣戏剧工作室、新加坡戏剧盒（参加香港新视野
艺术节）

人物

妈妈 70岁左右，中年守寡，丈夫是海员，育有二女一男。
 阿珍 40岁左右，大女儿，未婚，车衣女工。
 阿凤 30余岁，二女儿，离婚，推销员，有个儿子阿吉，念小六。
 大伯 在海南岛家乡。以场外声参演。

序幕

黑暗。

老母亲在缀百衲被，一束光打在她身上。

母亲唱海南歌谣的声音在回荡：

姨呀姨，常常来，小鸡吱吱在笼里；

苦瓜攀藤不生个，肉呢在市鱼在海；

要吃肉呢去市上买，要吃鱼呢去海里捉。

甘榜¹农家声中一片绿，绿得叫人老想深呼吸。

一阵欢闹的唢呐声，化入大伯的家信。

大伯 （场外声）1991年1月28日。

三弟妹：春节将临，祝福弟妹、海侄与二位侄女万事如意。关于为我们林氏先祖建纪念碑亭事宜，现已基本订下。上个月，二弟从金边回家扫墓，我陪他去看立碑之地，依山傍水，风景独好，汽车也能开得进。二弟说明年清明节前动工，到时他会赶回来祭祖。我想，我们孝敬祖先，关心树头，树枝必会茂盛。

这里附寄我林氏本支始祖列代公婆名氏族谱粗稿一份，从第三十六代传至今天第四十八代。这份族谱是我去琼山县

¹ 乡村，马来语 Kampung 的音译。

塔市抄录的，原先我们是有一本族谱的，由堂叔公保管，但因年月久远，族谱失传。我将新族谱复印一份给你，另也和家乡叔伯核对，等将来勘正修误，再将完整的族谱寄去。

按众叔伯之意，念三弟早逝，道海侄儿至今未娶，碑上可以先刻上长孙的名字，待将来海侄结了婚，弟妹抱孙就更顺利了……

突然雷电声大作。歌声停。隐隐雷声中，一阵清脆的八哥叫声划空而过，绿色也不见了。

黑暗。

第一幕

时间：90年代。清晨。雷电声中，天下着雨。

地点：组屋客厅。

三房式政府组屋客厅。屋内陈设简单，偏左有一套半新不旧的沙发，沙发旁边有张摇摇椅，中间是一个矮柜，上面摆着一台电视机，一台录音机，此外就是花瓶小摆设什么的，一台立地电风扇歪着脑袋站在墙角，一动也不动。

外边正下着雨，毛玻璃似的云天，看来还得下半天。从11楼望出去，烟雨蒙蒙，隔条街的地铁高架轨道延伸而去，和远处的组屋高楼一起拢在烟雨中。

大约上午九点多钟吧，70岁的老母亲坐在摇摇椅上缀被子，沙发上散着些不同形状的小布块，颜色不同，形状也异。母亲的头发几乎全白了，稀稀疏疏的往脑后绾个结，身子瘦细，两只手掌却显得宽大。她在缀一条百衲被，老花眼镜下的手有些打颤，但她神情专注，一针一线，针脚还是匀匀密密，显示数十年缝缝连连的经验。但年纪毕竟大了，精神不济，便缝缝停停，穷打瞌睡。

电话铃声响几下，稍停又起，母亲打瞌睡没听见。

厨房里阿凤喊道：“妈你听一下，一定是阿吉！”

妈妈 哦……哈罗，阿吉啊，这样早就起来了！外婆当然比你更早咯，人越老睡越少嘛。你要过来吗？外婆煮番薯汤给你吃，不要啊……妈妈在，你等一下。阿凤啊……

阿凤上。穿便服牛仔裤。

阿凤 阿吉，这样迟才起来啊？今天回家好吗？妈给你煮虾面加排骨……放学要不要先来外婆家，然后我们一起回后港？……你不会讲海南话就跟她讲华语咯。她又不是不会听！……不要吃就跟她讲咯。好啦好啦，不要太晚回哦！记得带雨伞！（挂断电话）妈你不要每次一开口就跟他讲煮番薯汤。听到他都怕，不要来了。

妈妈 三个人三个地方，好好一个家搞到这样辛苦。

阿凤 一早起来就缝被，都跟你讲阿海不要的啦。

妈妈 阿海不要我给阿吉。

阿凤 阿吉睡觉最会踢被的，盖等于不盖。

妈妈 你奶奶常讲，被子好踢难做。衣服不多，留到天好才洗，没有太阳会起黑斑的。

阿凤 知道啦。

大姐阿珍上。她刚做完早班回来，和阿凤相互招呼。

阿珍 妈。

妈妈 有信吗？

阿珍 阿海一封，老家一封。（把信递给进厨房的阿凤）妈，阿海给你做了一本新的电话簿。（将电话簿递给母亲）

妈妈 不是有一本了吗？

阿珍 阿凤给你画的那本都翻到烂了，阿海给你画了一本新的。

阿珍回房。阿凤看信。母亲看电话簿。

阿珍 （回到客厅）妈，你看懂吗？（指着其中一页）这是谁的电话？这只狗是谁？

妈妈 阿狗妈咯。咦，这只狗跟阿凤以前画的那只狗不同咯？

阿珍 阿凤喜欢大狼狗，阿海喜欢哈巴狗。不要管什么狗，反正狗就是指阿狗，要找阿狗妈的电话就找这只狗……这是谁的电话？

妈妈 这个是……麦当劳？

阿珍 哎呀，给你麦当劳的电话做什么？

妈妈 阿海和阿吉都喜欢吃麦当劳啊！

阿珍 不是啦，你再想想看。

妈妈 啊知道啦，是咖啡伯的电话。

阿珍 对啦，咖啡伯在麦当劳工作，所以要找咖啡伯就打这个电话。好，我来问你，福建嫂的电话是哪一个？

妈妈 ……这个咯。咦，这个手枪也不同咯。

阿珍 一样的啦，阿凤画的是警察短枪，阿海画的是太空电子枪。谁用枪？警察是吗？福建嫂的儿子是做警察的，所以手枪就是福建嫂的电话。好，你找我的工厂电话。

母亲翻来翻去都没找到。

阿珍 妈，我做什么工你都忘了！？

妈妈 这里吗？

阿珍 这个咯！

妈妈 咦，你换了工作？

阿珍 没有啦，只是阿海换了图画。以前阿海画的是一间大大的房子……

Pages have been omitted from this book preview.

林春兰以女性作家的身份，创造一群在探索或建构女性主体的人物，也通过这种独特的女性书写方式，回应向来以男性观点为主导的社会变迁与国家建设的历史叙事。

《后代》与《生仔日记》让我们重新看到女性的生命意义，也让我们从另一种边缘位置，看到进步与发展的主流论述以外，更值得珍惜的人情与人性价值。

——柯思仁，新加坡南洋理工大学中文系副教授

春兰描绘的坚忍辛劳又困顿无奈的平凡妇女，和中国作家阎连科的长篇散文《我与父辈》里的父辈形象很接近。对于长辈们的“柴米油盐、生老病死”的人生，他们都不是以俯视的批判与感叹，而是以一种深情的尊敬和追怀，一种反哺心态来回望。

——余云，作家，《联合早报》前资深编辑，《后代》创作指导

《生仔日记》的写作动机应该很单纯，就是从生活的原型出发，写生写死，写人生写人性，写无奈写苦难，写坚韧写担当，写大爱写希望。写一个把生命从上天那儿接到人间的女人；一个把每一个抱出的孩子都视如己出的女人；一个有着悲天悯人情怀的普普通通的女人，却不料写到了人类生存的根本，写到了人性的本源。

——孙祖平，中国上海戏剧学院教授，《生仔日记》创作指导

春兰的剧作，以沉静的笔触书写着宏大的命题，无论是《后代》还是《生仔日记》，总能读到华族传统文化与现代社会进程的胶着状态，两者的牴牾与融通构成主人公心灵的挣扎与命运的轨迹。剧作的结构，又总是将现实空间与意象场景交织并置，两者的比照与互补构成独特的复调叙事方式，空灵而又平实。

——熊源伟，中国上海戏剧学院教授，《生仔日记》导演

《后代》充满新加坡本土气息，同时更对中华文化的传统伦理观念提出另一角度的阅读。剧作出现在上世纪90年代初，更属前卫，其勇气确实可嘉。当我接触这剧本，便被一种隐藏在日常生活背后的奇妙诗意所吸引，并诱发我探讨表达现实主义的另一种剧场方法，其乐无穷！

——邓树荣，香港邓树荣戏剧工作室艺术总监，《后代》2010年演出导演

八方文化
Global Publishing
世界科技出版公司

GC 431 sc

定价: S\$16

ISBN 978-981-3277-18-2(pbk)



9 789813 277182