

泉州音乐与戏曲在海外的流播及移民的角色

中国福建省泉州海外交通史博物馆 王连茂

大概因为我是泉州人的缘故，会议主持人要我在南音艺术家蔡雅艺女士的精彩表演后，简单介绍一下这个古老的音乐，并讲讲泉州音乐与戏曲在海外的流播以及移民扮演的角色。我不是这方面的专家，只能就一些资料做点介绍，以供参考。

一、南音与海外闽南人

南音发源于福建省东南部的泉州，是中国现存最古老的乐种之一，它积淀着汉唐以迄明清不同时期丰富的音乐遗存，被称为“中国音乐历史的活化石”。2009年，UNESCO将其列入人类非物质文化遗产代表作名录，在所做的描述中特别指出：“南音是一种音乐表演艺术，是中国东南沿海福建省南部，即闽南地区人民文化的核心，也是海外众多闽南华人的文化核心。”这种音乐要“用泉州方言演唱”；它“影响了戏剧、木偶剧和其他传统表演艺术”，而且“深深地扎根于闽南地区的社会生活中”。“对于全中国和整个东南亚的闽南人而言，南音是故乡之音”。^①

这就是南音在海外闽南人中广泛传播的根本原因。然而，为什么要“用泉州方言演唱”呢？原来，南音对音韵的要求极为严格，不管传到哪里，都必须用“泉腔”演唱。所谓“泉腔”，就是发源地泉州府城的声腔。在闽南方言区，各地的语音均有所差异，即使古泉州府所辖诸邑也是如此，所以必须统一以泉州府城的咬字吐音为标准，才能叶韵。这对于学唱南音的非闽南人来说，难度更大。没想到，身为东北人的王维教授，几年前居然在泉州学会用“泉腔”弹唱一首有名的曲子《三千两金》，非常了不起！

南音有丰富的保留曲目，乐谱保存了古代民乐和诗歌，单散曲就有二三千首，许多是戏剧里的歌曲。起码自明代始，泉州的地方戏都是用南音演唱的。刚才蔡女士演唱的《共君断约》，就是最古的闽南话剧作《荔镜记》（即《陈三五娘》）中的一首歌曲。该剧现存最早的版本刊于1566年，世界上仅存两部，分别藏于牛津大

^① UNESCO对南音的描述：“南音是一种音乐表演艺术，是中国东南沿海福建省南部，即闽南地区人民文化的核心，也是海外众多闽南华人的文化核心。这种缓慢、简单、优雅的旋律，是由一些特色乐器演奏出来的。比如称为“洞箫”的笛子，一种称为“琵琶”的横抱演奏的曲颈琴，以及其他更为常见的管乐、弦乐及打击乐。在南音的三个组成部分当中，第一部分是纯粹的器乐演奏，第二部分包含歌词，第三部分是由合奏伴奏的歌谣，且用泉州方言演唱，或由边演奏响板的人独唱，或由一组四人轮流演唱。丰富的保留曲目及乐谱保存了古代民乐及诗歌，也影响了戏剧、木偶剧和其他传统表演艺术。南音深深地扎根于闽南地区的社会生活中。南音在春秋二次祭祀中，以表达对音乐之神孟昶的景仰，也在婚礼、葬礼、节庆时在院子、集市和街头巷尾演奏。对于全中国和整个东南亚的闽南人而言，南音是故乡之音。”

学鲍德林图书馆和日本天理图书馆。1956年，天理图书馆曾将这部珍贵的版本影印赠送给来访的中国戏剧家欧阳予倩和梅兰芳，也是一段佳话。

南音是闽南人生活中喜爱的音乐。它在海外的传播不同于以演出为谋生手段的戏曲，而是以成立业余社团为主要形式的。社团由各种职业者组成，自娱自乐；每年农历二月十二日和八月十二日都要举行郎君祭，郎君即是五代后蜀的最后君主孟昶，被奉为南音之神；聘请泉州、厦门的弦管先生前往教授，至今犹是。

17世纪南音已传到台湾，鹿港的“雅正斋”是海外最早的南音社团。19世纪前后，此类社团也纷纷出现于东南亚。如马来西亚的“仁和公所”，新加坡的“横云阁”、“湘灵音乐社”，菲律宾的“南乐崇德社”、“国风郎君社”，印尼的“寄傲社”等都是有名的南音馆阁。

近几十年南音界出现的一些新变化，很值得关注。这些变化主要表现在：海内外的南音社团数量激增，且充满活力；海外此类社团几乎遍布东南亚各国，并通过“会唱”、“结盟”等形式，日益成为同大陆故乡联系感情、增进团结的新形式。1970年代，新加坡湘灵音乐社发起举办的“首届亚细安南乐大会奏”，引起了连锁反应，在东南亚国家和台湾、香港地区以及泉州、厦门先后举办了二、三十届南音“大会奏”或“大会唱”，掀起了一股“南音热”；如今，南音已不再拘泥于“自娱自乐”的传统形态，它开始登上世界乐坛，并在国际大赛中多次获奖；在发源地泉州，南音从1990年开始已进入中小学的音乐课堂，并举办了20多届中小学生的南音演唱比赛，影响深远；1985年“中国南音学会”的成立和建立“南音学”的倡议，则意味着这一古老乐种已进入以学术研究为特色的新阶段。

二、泉州戏曲在海外的流播

16—20世纪40年代，在东北亚与东南亚演出的中国戏，以来自泉州的地方戏曲最为活跃。这些戏曲指的是梨园戏、傀儡戏和高甲戏。其中，梨园戏是宋元南戏的遗存，也是中国现存最古老的剧种之一。它分“七子班”（即童伶班，称“小梨园”，俗称“戏仔”）、“下南”和“上路”（合称“大梨园”，俗称“老戏”，都是成年演员）3个流派，各自演出保留的传统剧目。木偶戏分提线木偶（即悬丝傀儡，俗称“嘉礼戏”）和掌中木偶（俗称“布袋戏”）两种。高甲戏则是明末清初由民间的“宋江戏”演变而来，至19世纪末才逐渐成熟的年轻剧种。

由于时间关系，仅以如下几条资料，来反映泉州戏曲在海外几个地方演出与传播的情况，以及移民不同的角色作用。

（一）琉球的梨园戏演出与中国歌曲的传授

明万历七年（1579），册封琉球的副使（行人）谢杰在《〈琉球录〉撮要补遗》

里有这样一段叙述：

琉球虽夷俗，然渐染于中华……每宴会，或杂用夷乐，童子按节而歌，抑扬高下，咸中度可听。中有“人老不得长少年”之句，可译而知，亦及时为乐之意，余不审为何语。居常所演戏文，则闽子弟为多。其宫眷喜闻华音，每作辄从帘中窥之。长史恒謁请典雅题目，如《拜月》《西厢》《买胭脂》之类皆不演，即《岳武穆破金》《班定远破虏》，亦嫌不使见。惟《姜诗》《王祥》《荆钗》之属，则所常演。夷询知，咸啧啧羡华人之节孝云。

文中所述闽子弟在琉球演出戏文一事，是迄今所见中国戏曲在海外演出的最早记载，故甚珍贵。问题是，“闽子弟”究为福建哪个戏班，以往的引用者均未曾指明。清代戏曲理论家焦循作《剧谈》时也引用这条资料，却将“闽子弟”误作“关中子弟”，变成陕西的演员不远万里赴琉球演出亲腔，真是“差以毫厘，谬以千里”。其实，从谢杰所列戏出俱为宋元南戏的剧目，已可判断，只有保留这些剧目的宋元南戏的遗存——泉州梨园戏和兴化的莆仙戏才能够演出。再稍作比较，泉州曾是明代中前期与琉球交通的唯一港口，彼此间的关系自非兴化可比。如琉球尚巴志时代（1422 - 1439年）浦添王陵（ようどれ）重修时，安放历代王族遗骨的石厨子，就特地选用泉州的石材、样式和图案，由泉州的工匠雕制，足见双方关系之亲密。更何况琉球的36姓中不见有莆仙人，而泉、漳人则占有重要分量。惟有他们最有条件向王室传递这种戏曲文化的信息，充当推荐并奉命到泉州雇请戏班的角色。凡此种种，毋庸置疑，到琉球演出的“闽子弟”非泉州梨园戏班莫属。

谢杰既然说，《姜诗》《王祥》《荆钗》等戏出，在琉球王宫里是“所常演”的，那么，泉州梨园戏最早到琉球演出的时间，必定在万历七年之前。

清康熙二十二年（1683），册封琉球的正使汪楫在《使琉球杂录》里又记述了如下一些事情：士大夫无事辄聚饮，好以拇战行酒。曼声而歌，摠三弦和之，其音哀怨，抑而不扬。秋夜四望，丝肉盈耳。近亦有唱中国丝索歌曲者，云系飘风华人所授。

汪楫所说琉球士大夫们无事时一起喝酒，并喜欢“以拇战行酒”的风气甚为有趣。“拇战”即猜拳，闽南称“伐拳”，以猜双方出示的手指总数定输赢，对者为胜，输者罚酒，往往争胜不已，场面激烈。这种酒席上的游戏在中国到处都有，惟口令不尽相同。琉球的这种风气是否与36姓有关，未敢断定。数年前，我为日本北海道大学中野美代子教授带领的旅游团讲座时，曾有人提问：他们那里有一种猜拳，据先辈说是从福建传去的，但每次喊出数字后，还要加上一句“ムデイ”，一直不明白是何意思。我一听便知道这是泉州猜拳的习惯，至今犹是。“ムデイ”是泉州话“无着”的译音，“没猜着”的意思，猜对了就不喊。文化的传播真是无奇不有，连这种猜拳行酒的游戏也包括在内。当年琉球的“拇战”如果也是这样猜法，那肯定

传自泉州。

汪楫所描写的琉球人“曼声而歌”，其音调舒缓而悠长，哀怨而低沉，使我不禁联想到南音那些哀怨悠长、如泣如诉的长撩曲。100年前谢杰所说的琉球“童子按节而歌”，也使我不禁联想到南音唱曲或奏谱时，居中一人须捧“拍板”依撩拍打拍，所谓“执节者歌”。两者之间究竟有何关系？万历年间梨园戏的经常性演出，对琉球的音乐与戏曲又产生何种影响？都是难有答案的问题。

不过，汪楫倒是提供了一个可信的证据：最近也有琉球人唱“中国丝索歌曲”，即弹唱的曲子，据说是飘风船的华人传授的。历史上的飘风难民不乏闽南人，如果真是他们的话，说不定传授的正是南音的曲子。事实说明，飘风民有时也会在不经意间充当文化传播者的角色，如《球阳》所载，尚敬王十九年（1731）苏州府飘风难民吴自在琉球传授烧制石灰之法，就是一个例子。

（二）日本长崎唐馆里的戏班

1764年杭州商人汪鹏访问长崎，他在《袖海编》里提到了两年前唐馆里发生的一件事：

闻馆内（唐馆）前有敬神演戏之事，习梨园者，共构相公庙。相公之传，自闽人始。旧说为雷海青而祀，以其姓去雨存田，称田相公。此虽不可考，然以海青之忠，庙食固宜，而伶人祖之亦未谬。……近因壬午年（清乾隆二十七年，1762）闽人同类交讧，鸣金聚众，几至不测。白于使院，擒而究之，尽出于教习梨园者。乃逐其人而毁其庙，今尽拓为库基。

闽人对戏神雷海青的信仰，尤以泉州最盛，所称“田都元帅”或“田相公”、“相公爷”，也与别处不同。汪鹏所言长崎唐馆里的“相公庙”，无疑是泉州戏班奉祀戏神的场所，而且是由戏班的人出资共建的。泉州戏班到海外演出而建“戏神庙”者，实属罕见。它起码说明了梨园戏在唐馆的演出已历有时日，戏班也具有相对的固定性。他们可能是泉（州）漳（州）商帮雇请的戏班，也可能是跟随商帮来此演出谋生。总之，戏班平日里必须演戏，以满足等候季候风的海商们消遣取乐。不管是商帮承包，抑或靠卖票盈利的商业性演出，都应该有可观的收入，才能够集资建庙。

至于1762年因“教习梨园者”肇事而引发的“闽人同类交讧”事件，究竟是漳泉帮与福州帮之间、或者漳泉帮内部的冲突，并不重要。本报告关注的问题是，在较长的时间内，梨园戏班在唐馆演出过哪些戏？虽然汪鹏没能提供相关的信息，但我认为，谢杰所列举在琉球演出的诸多南戏剧目，应该也会在这里上演。除此之外，诸如《朱文走鬼》《陈三五娘》《吕蒙正》《祝英台》《蒋世隆》《朱弁》《王十朋》等许多当时在闽南十分流行的戏出，都会在演出之列。

我之所以特别提到《朱文走鬼》，是因为这一宋元南戏的剧目仅余3折，被收

在《永乐大典》，独存于梨园戏。2006年10月，泉州梨园戏剧团曾在冲绳演出这个剧目，同台演出了日本传统剧目《执心钟入》。两个剧目的故事情节颇为相似，都是一个未婚男子夜宿旅店，一年轻女子借故入室，言语挑逗间，两人萌生爱意。男子后来发现女子是鬼，匆忙逃走，等等。两者之间是否存在戏文故事的传播关系，值得研究。此种戏文故事的相互传播，在历史上并非少见。当然，它已被重新创作成符合各自民族特色和欣赏习惯的艺术作品。

梨园戏《陈三五娘》的戏文故事曾被日本作家佐藤春夫演绎成小说，就是一个典型的例子。1922年夏天，这位作家来闽南旅游，陪同徐朝帆是厦门的日本小学“旭瀛书院”教师，曾给他讲了这个故事。佐藤春夫夜宿漳州时，把它写成小说《星》。他的《南方纪行》这样写道：“我所写的《星》的故事，是以那天晚上在许君的宏仁医院的三楼过夜时，就眠前，从徐朝帆那儿听来的故事为底写成的作品。”主要人物陈三、黄五娘、洪益春均无改名易姓，故事梗概也与戏文大略相同，但虚构了不少情节和对话，添加了一些民间传说，并以几个主要人物不断祈求星星带给好运为主线，贯穿始终，自然是重新创作的文学作品。

（三）爪哇的土著戏仔班

16世纪以来，在东南亚闽南人集中的各个港埠，都能够看到梨园戏的演出。在西方人的记述中，这些戏尤其是每逢年节要上演，以谢神恩典或求神保佑。爪哇的万丹，一旦商船从中国启航或者抵达，以及从万丹回航，这些闽南人都要演戏。巴达维亚的闽南人特别多，过春节时，有的在家门口搭大戏台，从晚间演到清晨。农历七、八月的鬼节，甚至有上百出戏上演。

从吧城华人公馆《公案簿》所记录的一些诉讼案中还能够发现，演戏在华人社会的生活百态中已产生很大的影响，如林印观因妻子“不守规矩，日好看戏，虽有责骂，亦不改过”，而提出离婚；梁攀仑控告蒋元在小南门把杀看戏时挑逗其妻，两人通奸，等等。演戏甚至也像闽南一样，成了惩罚违反行规和公德者的手段。如郑亚城身为船主的雇员，在来吧的船上曾用绳索捆绑因口渴偷吃一粒水果的乘客，被罚戏一台以赔罪；甲板行锤纪连未经允许，擅将奉祀之神移入大木行所建鲁班公庙，于理不顺，被罚戏一台、筵席五桌，等等。^①

最精彩的记载是王大海对巴达维亚“赌棚”演戏的描写。王系漳州府龙溪县人，1783年来到爪哇。他在《海岛逸志》里写道：

赌棚，甲必丹主之，年纳和兰税饷，征其什一之利。日日演戏（甲必丹及富人蓄买番婢，聘漳、泉乐工教之，以作钱树子。有官音乱弹、泉腔下南二部，

^①以上事例见吧城华人公馆《公案簿》所记录的诉讼案。

其服色、乐器悉内地运至耳。)岁腊无停,所以云集诸赌博之徒,灯笼大书“国课”二字……

他起码告诉我们几件重要的事情:一、巴达维亚的“赌棚”日日演戏,终年不停。戏曲演出显然已受到商业化的影响,而且被利用来吸引赌徒,以增加赌博业的收入。二、“赌棚”里的戏班,演员是甲必丹和富人买来的“番婢”,即土著女孩,然后由漳州、泉州请来的乐工教她们演戏。三、漳泉乐工教的是闽南的正音戏(官音乱弹)和泉腔下南戏(梨园戏的一个流派),并从闽南运来服色和乐器。

这是泉州戏曲在海外传播十分令人惊讶的事。漳泉乐工训练出来的土著演员,毫无疑问要用闽南的官音和“泉腔”演出正音戏和梨园戏,说明它曾经被原封不动地移植到了爪哇。这种戏曲文化的移植过程,甲必丹和富人显然是煞费苦心的,他们扮演了极为重要的角色,其目的即在于培养自己的戏班,以作为摇钱树。

华人公堂《公案簿》的一条记录资料,使我们知道,所谓“蓄买番婢”,其实也有男孩子,而且是依照闽南的风俗,以养子的身份被乞养的。1832年掌管戏班的杨柏娘有一个养子叫奎炳,是当地回教徒猫媚的儿子,要让他学戏。后来还引起了有关宗教礼俗方面的误会:

(1832年10月23日)有杨柏娘乞养番人猫媚(亦名爸唠领)之子名奎炳为己子,但必依失畜(即回教徒)成亲,“诉公堂详察唐人有此条规否耶?而柏娘系唐人,何欲养失畜之子为子,且欲从失畜成规?有所未解,特以相质。”杨柏娘的供述:“此系其父猫媚心愿,欲将奎炳付氏为养子以习戏艺。至于长成仍从失畜条规,听其自便。”公堂最后裁决:“据杨柏娘原有掌戏,则养此子欲以习戏所供是实。至欲养为己子仍从失畜成亲,唐人断无此规例。”

杨柏娘既然“原有掌戏”,可见她的身份曾经是“戏头家”(戏班班主),似为先前来吧城的漳泉梨园戏班留居吧城的移民,此时显然已成富人。既然乞养奎炳是要让他“习戏艺”,那么,不可能只有男孩一人,势必还要“蓄买番婢”。这是唯一知道的参与培养吧城土著戏仔的名字。

有证据表明,吧城的土著童伶戏班曾经活跃了相当一段时间,甚至被请到外地演出。1846年10月间,一个叫荣寿的华人欲请戏班到茄蒗画芝演唱5天,后改往他在芝弄萼的家,原定戏金160盾,另贴火油2桶、米2担。戏班有戏仔侬噶也、舟媚、务齐、实董、那喜也、诗邦等六名,又有妈致吗、妈南媚、仁堇、丝汶、丝绒等人。演出结束后,荣寿派人把他们先载到文丁,然后改乘番船广巴板回城。不料在荖滚末仔附近被一艘拖船撞沉,那噶也、丝邦、妈致吗等3名戏仔被溺死:^①

其实,这种艺术形式原封不动的移植,在不同的文化环境下很难长久地保持原样和传承下去。早在1832年6月,戏票贖官谢祝生等人向华人公堂的汇报,就

已暴露出戏班的弊端：“自和（荷兰）1月至今，赌公司俱无做戏，惟做多炳郎迎（一种戴面具表演的爪哇舞蹈）以及别款番曲，无给票，是以賸戏票者甚然大亏”。1845年的包税官陈令也哀叹说：“为在地戏（指土著戏班）多有俗态，难以悦人耳目，赌博亦因而冷淡。”他恳求从新加坡招来唐人戏40名，期限6个月，但“上命严禁新客”，未能获批。1860年的赌饷贖官刘岸也提出：“现今唐人戏班缺少，各处公司不得逐日演戏，致赌寂静。如上人恩典，乞准在唐提召戏班到处应用，赌事必然兴闹。”同样不了了之。吧城的华人对当地的歌舞或土著戏班“多有俗态”的表演并不感兴趣，以致影响了戏票和赌场的收入。

甲必丹和富人辛辛苦苦培养起来的土著戏班，最终还是销声匿迹了。但另一种戏曲文化传入后，因逐渐地本土化，却成功地传承下来。2002年我和陈志明教授在爪哇图板（Tuban）关圣庙，看到了显然传自闽南的布袋戏演出。戏班6个演员都是当地人，戏台、木偶、乐器、表演和演出的剧目，都和闽南布袋戏雷同。演出时用印尼话，偶尔也夹杂个别的闽南话。这一天演出的《五虎平西》，正是闽南布袋戏的传统剧目。

（四）清末民初东南亚的泉州高甲戏

19世纪末至20世纪上半叶，风靡东南亚的已不再是梨园戏，而是以武打见长的泉州高甲戏。他们在新加坡、马来西亚、菲律宾、印尼各地占尽风头，人气极旺。

这一时期，赴东南亚演出的泉州高甲戏班多达数十个。演出时间之长、场次之多，非其他剧种可比。其中，“福泉兴班”从1913-38年，在东南亚辗转演出了25年之久，足迹遍及新加坡、马来西亚各州府，以及印尼的四支吧、吴广三务。

高甲戏在东南亚的演出，出现了一种新的形式，就是菲律宾华侨定期回泉州组建戏班，甚至自己担任班主，然后带到马尼拉演出，称为“吕宋班”。短则三五个月，长则一两年。从1920年前后到1938年，有5个这样的戏班，称“吕宋班”之一至之五。组建者依次是菲律宾华侨社团“桑林社”成员李仔居，“丝竹尚义社”成员庄仔踢、

吴芋、吴文忠和庄仔踢（2次）。^①

事实表明，正是这一时期主要来自泉州各县的大量新移民，使高甲戏赢得了无

^①据吧城华人公馆《公案簿》记录：1846年10月间荣寿请戏，往茄叻画芝定义演唱5日，戏金160盾。因荣寿令诸戏往芝弄粤伊厝演唱，所以他愿另贴火油二桶、米二担。在芝弄粤只唱三日，尚未足五日期限，至第四日而荣寿令其人儼诸戏等到文丁。

在文丁使伊船番用舟广巴板一只，以儼等人回城，其名次详明：戏仔名啾噶也、舟媚、务齐、实董、那喜也、诗邦等六名，又有妈致吗、妈南媚、仁堇、丝汶、丝绒等人……

及至近老滚末仔之处，遇一只船，用索拖者，却被充挡，而戏船即覆矣。在船中等人并其北建及诸乐器皆沉没于水底甚矣。戏仔那噶也、丝邦、妈致吗及针娘等四人死于水底，其余各逃，生命不死。

数热心的观众和广大市场。他们对演出更多新剧目的迫切期待，对提高表演艺术水平的严格要求，以及对某些名角的狂热追捧，都大大促进了这个由民间“宋江戏”演变而来的新剧种日渐完善。或许可以说，高甲戏是在东南亚舞台上最终走向成熟的。

参考书目

- (1)郑国权编著：《泉州弦管史话》，中国戏剧出版社，2009年。
- (2)龙彼得（van der Loon）《古代闽南戏曲与弦管——明刊三种选本之研究》。龙彼得辑录著文、泉州地方戏曲研究社编：《明刊戏曲弦管选集》，中国戏剧出版社，2003年。
- (3)（明）谢杰著：《〈琉球录〉撮要补遗》〈国俗〉。
- (4)（清）周煌《琉球国志略》卷四（下）〈风俗〉所引汪辑《使琉球杂录》。
- (5)（清代）汪鹏著：《袖海篇》。
- (6)《吧城华人公馆（吧国公堂）档案丛书：公案簿》第一、三、四、五辑。厦门大学出版社，2002-05年。
- (7)（清）王大海著：《海岛逸志》。
- (8)白勇华著：《辗转东南亚：高甲戏海外百年（1840-1940）》，载《福建论坛·人文社会科学版》2011年第8期。本报告关于清末民初高甲戏在东南亚演出的介绍，主要参照此文，谨向作者致谢。

^①据白勇华《辗转东南亚：高甲戏海外百年（1840—1940）》一文的叙述，菲律宾华侨从泉州组织的高甲戏班——“吕宋班”有如下5期：

吕宋班之一：1920年前后，由“桑林社”成员李仔居组建，在王彬街“新陞堂”演出1年、400多场。

吕宋班之二：1921年，由“丝竹尚义社”成员庄仔踢组建，在马尼拉“福陞大舞台”演出5个月、170多场。

吕宋班之三：1923年，由“尚义社”成员吴芋组建，在马尼拉“新福华大舞台”演出4个月、130多场。

吕宋班之四：1930年代，由“尚义社”成员吴文忠组建，在王彬街“阿实乾拉驾”戏院演出两年。

吕宋班之五：1936年，由“尚义社”成员庄仔踢组建，在马尼拉“新福华大舞台”演出6个月、270场。