

冲州撞府

——清至民国高甲戏在南洋游历演出的个案研究

○ 杨丽霞



阅读谱例、图表等
请扫二维码

摘要: 福建人是中国近代史上著名的“下南洋”人口迁徙的主力军。古老的海上航线打开的不仅是贸易之路,同时也是中国传统音乐文化传播海外的重要通道。高甲戏作为福建的乡土剧种,频繁地出走南洋诸国游历演出。它跨越国界,以“他者”身份在异域得到新的发展和认同。本文以福建省南安县^①石井镇岑兜村戏班为个案,分析高甲戏在南洋异国他乡的生存、发展与传播情况。

关键词: 福建戏曲;高甲戏;海外传播;清至民国

中图分类号: J617.5 **文献标识码:** A **文章编号:** 1002-9923(2024)02-0088-08

收稿日期: 2023-05-02

DOI: 10.13812/j.cnki.cn11-1379/j.2024.02.009

作者简介: 杨丽霞(1969—),女,汉族,集美大学音乐学院院长、教授、硕士研究生导师。

南洋,系东南亚的旧称,很早就成为华人移居海外的选择地。清末至民国,西方殖民侵略和国内战乱灾荒,更有数百万的闽南人通过泉州、厦门、漳州等港口掀起规模宏大的“下南洋”移民浪潮。爱拼敢闯的性格是他们在当地立足并组成华人社会的基础,由此带动了思想理论、宗教信仰、文学艺术、教育科学等精神文化的交流,也让戏曲这个极具代表性的传统文化以“他者”身份突破了本土的狭隘,在海外经历着不同于原乡的变化过程。从而折射出移入地区在政治、经济、文化等社会多层面的变迁,以及在此背景下移民生存发展和身份认同等一系列问题。

高甲戏,是闽南地区最大的地方戏曲剧种,因有九种角色,又称“九甲戏”。历史上,有“宋江戏”“合兴戏”“宋江仔”三种流派。在清末至民国年间,高甲戏频繁出走南洋诸国演出,在福建戏剧史上创下了出国演出次数最多、时间最长、剧目最丰富、影响最大的地方草

根剧种,这在中国戏剧上是罕见的。令人惊奇的是,这些草根戏班几乎都发端于南安市石井镇一个名为岑兜村的地方。有史记载高甲戏形成于福建省泉州府(市)石井镇岑兜村,历经百余载。这样的出走与游历演出有着特殊的内在动因和外部诱因,对高甲戏表演艺术的促进、剧目创作方式的革新都有重大影响,这在福建乃至全国戏曲的海外传播史上有着特别的意义。高甲戏从开始游历演出到回归演出,都包含了非常丰富的历史文化信息,可惜由于早期地方戏曲史料记载甚少,高甲戏的一些历史过往至今众说纷纭,尤其是近代百年海外演出的具体情景我们已无从考证。笔者多次走访南安县石井镇岑兜村,采访了村中老艺人洪建围、洪加勇及陈梅生、庄长江等学者,并结合李龙抛先生在20世纪50年代采访老艺人集编的“口述”

^①南安县现为南安市,1993年10月撤县改县级市,本文仍沿用南安县旧称。

资料^②，查阅旧报刊，以小见大管窥高甲戏海外百年的辗转沉浮。

一、出走南洋：生存困境与海外召唤

在今天的地图上，我们看不出南安县石井镇有任何特殊之处，即使到现场采访，也只看到它是位于泉州市与厦门市之间的一个滨海小镇。然而，自明末清初洪埔师^③在岑兜村传习高甲戏以来，竟然从本村到邻近村庄衍生出高甲戏戏班两百多个！“筑棚于居民丛萃之地，四通八达之郊，以广会观者。”^④这是乡村草台演出场景的真实写照。这也为清末民国年间大批艺人和戏班从这里竞相到东南亚诸国演出奠定了基础，其规模与数量罕有其匹，但为何出走却未在史料中体现，笔者究其原因有以下几点：

1. 出走南洋唱戏谋生是高甲戏海外传播的根本动因

石井镇本是一个民众以耕渔为业的海滨小镇，旧时的自然条件并不优厚，人们的生活比较窘迫。艰难之中，部分人把唱戏变成谋生的手段，之后吸引了更多的人加入其中。当本土唱戏也难以谋生的时候，许多戏班便选择出走南洋，去寻找新的谋生可能，相互影响便有了接踵而至出走南洋的“传播”景观。

《南洋华侨与闽粤社会》一书曾列表分析了南洋侨民离开故土的原因，统计了905家，其中因“经济压迫”而出南洋的就有633家，占比69.95%^⑤。石井镇高甲戏戏班出走南洋也多半缘于这个最主要的动因。例如：

高甲戏演员洪金乞（1904—1974），四岁丧父，母双眼失明，七岁为人牧牛、拾粪、做小工。十二岁即到岑兜村随福庆兴班学艺，四个月期满，随班赴新加坡、马来西亚、印度尼西亚等国演出。^⑥

洪道成，南安石井岑兜村人。五岁父母双亡，无依无靠，为堂叔收养。九岁跟本村高甲戏福和兴班学戏……民国四年，随班往新加坡、马来西亚等国演出。^⑦

在山地面积占80%以上的东南沿海地区，生存的艰难更胜其他地方。当番薯最终也无法满足吃饭的要求时，下南洋，便成为人们在生存的绝望中选择的希望之路。他们或拖家带口，或单身一人，满怀着希望与梦想来到南洋，期待下南洋能够从当前的苦难中挣脱出来，改变个人或家族的命运。“一心赚钱归家使”“画妹人像壁上安”，这就是支撑他们一心向前的力量之源。

出游移民是无奈之举，更是权宜之计。无怪乎新加坡学者许振义感叹：“移民希望在南洋能觅得生计，辛苦奋斗获得人生第一桶金之后衣锦回乡。福建移民把南下南洋称为‘过番’或‘落番’……”^⑧

上述是较恰当的评说。虽然“过番”的艺人不是移民，但行为缘由是一样的，他们希望利用自己的所长，从先迁南洋的同乡手中分得一杯羹，获取适当的或者丰厚的报酬，从而激

②李龙抛（1929—2019），泉州市石井镇溪东村人，福建省“高甲戏代表性传承人”。自幼从艺学习高甲戏，曾任金成兴高甲戏剧团团长。历史文献中关于高甲戏的记载极少，李龙抛自20世纪50年代用了六十余年做口述采访，结合老艺人、师徒及海内外各界人士追忆口述形成珍贵的口述史料。本文所引用的资料根据其采编的高甲戏艺人口述手稿，部分已收入《中国戏曲志·福建卷》。

③洪埔师（生卒年不详），清初时人，明末随戏班流落南安滨海一带演竹马戏，后定居石井镇岑兜村改良宋江戏的表演，在原有的乡土特色与武打套路中加进了戏文故事、固定曲牌和表演程式，同时也吸收闽南民间的锦歌、南音、傀儡调等综合艺术，逐渐形成高甲戏的雏形“九甲戏”，后人尊称他为高甲戏的师祖——“戏祖公”。

④丁淑梅：《中国古代禁毁戏剧编年史》，重庆：重庆大学出版社，2014年，第235页。

⑤陈达：《南洋华侨与闽粤社会》，北京：商务印书馆，2011年，第57页。

⑥《石井志略》编辑室编：《石井乡土资料汇编》，内部资料油印本，1996年，第45—47页。

⑦南安市石井镇岑兜村村委会、老人协会：《高甲戏史话》，非正式出版物，2012年，第133页。

⑧许振义：《布衣南渡——中国民间文艺在新加坡的传播与变迁》，南京：南京大学出版社，2018年，第52页。

发起不惧海上风险、江湖莫测的强烈冲动。

2. 先迁华侨的需求是高甲戏出走南洋的关键外因

自古以来,福建沿海居民就有海外通商和出海谋生的传统。宋代以降,凭借先进的航海和造船技术,中国海商的足迹遍及东南亚各沿海地区,从事贸易活动。目前已知第一个出走南洋的高甲戏班是“福金兴”班,出国演出时间是1834年至1844年间。这时,先期到南洋的一批又一批闽南人已经站稳脚跟,积极地建立起他们赖以生存的事业,发展着他们错综复杂的社会组织。同时,也保持着原有乡族的风俗与习惯,强烈的乡土观念滋生着人们对故土的思念之情。来自故乡的戏曲音乐给他们带来心灵抚慰和精神寄托,于是便有了观看故乡戏的迫切愿望。可以说,漂流海外的游子割舍不下的乡愁是高甲戏班出走南洋演出的重要原因。道光至民国三十年间,高甲戏频繁出走印度尼西亚、马来西亚、新加坡等东南亚诸国,演出剧目数百个。对于背井离乡、漂洋过海的游子而言,熟悉的乡音、热闹的演剧,不仅抚慰着他们强烈的思乡之情,也连接着“他乡”与“故乡”无法割断的血缘关系和对祖国的归属感与认同感。

岑兜村村委会编的《高甲戏史话》^⑨有如下记载:

洪九万(1886—1947),岑兜村人,著名高甲戏班“新福胜”班主……多次受邀到南洋岛国演出。

洪添丁(1887—1942),岑兜村人,著名青衣,民国八年,应菲律宾桑林社会华侨李仔昌邀请,出国往菲珉尼拉王彬街新升堂戏院登台演出。

洪道成(1900—1978),岑兜村人,民国十四年,在星马演出,华侨洪经伦出资,委托洪道成回国招募一孩儿班,命名建成兴,由洪道成带往新加坡、马来西亚开业……

先迁南洋的同乡人在立足之后形成了许多民间社会组织,如著名的福建会馆、永春会馆、福州会馆,恒山亭、风山亭等等。因为对家

乡的思念,呼应了石井镇艺人去南洋谋生的愿望,促成了当地高甲戏在南洋的传播。甚至,有些组织和商人以中间人的身份介入到高甲戏出走南洋的活动之中,将从故国组班到南洋演出变成了一种商业行为,完成戏班剧团的联系、邀约、组织、接洽、运作等相关事宜。

3. 高甲戏班频繁出走南洋是民间戏曲被动或自觉外溢的生存需求

这是一个需要重新认识的问题。过去的许多研究都认为,像高甲戏这样的出洋演出具有“戏曲传播”“文化交流”的主动行为意义,但是在历史的现实场景中,至少在艺人们的主观认识上并非如此。

在闽粤两地,盛行着以演戏来酬神娱人的民间文化行为,这是诸多民间戏曲剧种得以生存发展的重要条件。然而,岑兜村的人口在清末民初时仅有三百人左右,却组建了那么多的戏班,甚至在同一段时间里有若干戏班共同存在,再扩展到整个石井镇,形成十家九戏的奇观,这已经形成今天所说的文化企业集聚现象。但是,本土的酬神娱人需求无论如何都消化不了这么多的戏班,他们必须要从本土溢出,远走南洋,寻找更大的市场。或者说,他们之中有的戏班本身就是为了到南洋演出而有意组建的。

晚清民初的时候,岑兜村或邻村的艺人们都剪去长辫,换上西装,由厦门乘轮船直达菲律宾首府马尼拉或者其他南洋国家,开始他们的戏曲之旅——游历演出,他们的目的不是为了“戏曲传播”和“文化交流”,却无意成了民间戏曲海外传播与文化交流的典型。

二、游历时空:南洋演出的历练与蜕变

无论出于怎样的动因,在一个普通小镇乃至一个人口不多的岑兜村,竟然孕育了那么多的高甲戏班,而且在百年之间接连出走南洋,这都是传奇般的存在。笔者将分析这些戏班游历演

^⑨同注⑦,第100—103页。

出的时间顺序与地理空间关系(见图1),进而总结这种存在的特别意义,从表1^⑩可见一斑。

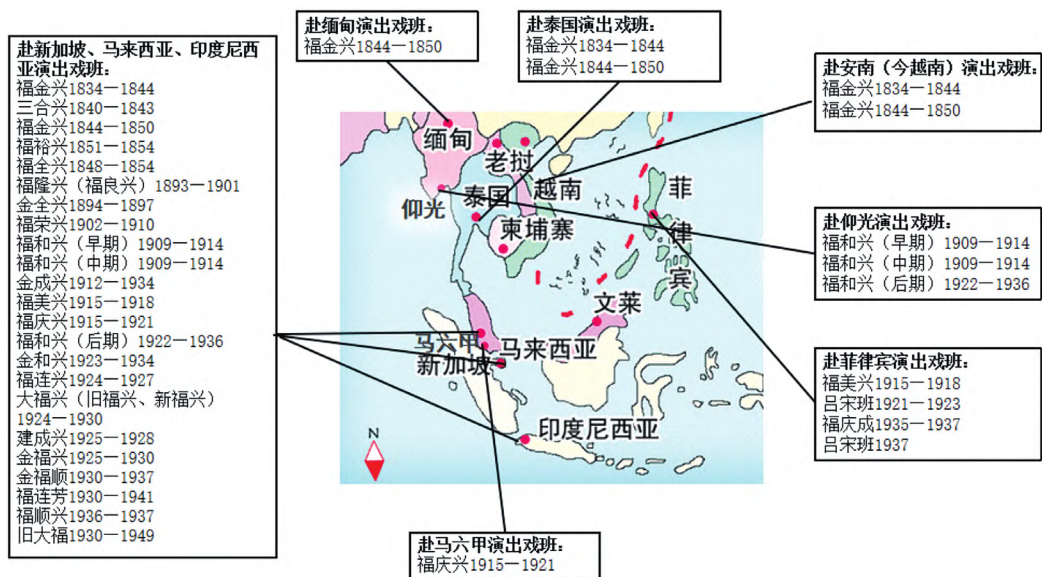


图1 戏班南洋演出的路线图

表1 高甲戏班南洋演出简况表(扫描文首二维码)

据以上数据作如下分析：

1. 戏班在南洋游历的地理空间

高甲戏班游历南洋演出的主要国家依次是新加坡、马来西亚、印度尼西亚、菲律宾,少数前往缅甸、泰国等地演出。大部分都以新加坡为首站,到此演出的戏班最多。这是因为,新加坡是华人比例最大且与闽南一带联系最为密切的南洋国家,地理位置和海上交通都处于优越位置。从北向南,从西向东,构成一个几乎前后相接的时间序列,虽然其间有交错重叠,但时间顺序相对清晰,这意味着高甲戏南洋传播的时间延续。

早期(1834—1844)前往南洋的戏班较少,戏班人员和演出曲目也比较少,1845年以后戏班逐步增多,说明华侨对家乡戏的需求市场持续时间比较长。我们再结合中国戏曲志之“福建戏曲赴国外演出表”^⑪还可以看出,高甲戏班的足迹遍及马来西亚、新加坡、印度尼西亚的大觅眼、泗水、风明港、新山、龟咯、大笨珍、小笨珍、文律、实力门等数十个埠头和山头,恰

好构成从新加坡登陆后,沿紧邻的马来西亚西部、马六甲海峡沿岸一带游历演出的路线图。

2. 戏班在南洋游历演出的时机

出国演出的戏班大多在1840年后,显然与鸦片战争之后形势变化有关。帝国主义的军舰和大炮冲破了大清的大门,社会动荡、灾害频仍,以及海上交通贸易的发展使得以手工业者、小商贩、矿工等劳动者为主组成的移民大军高潮迭起。他们文化水平较低,建立在方言基础上的民俗信仰与文化是这些移居海外的华人华侨生存的主要内聚力。因为人们有着对家乡的思念和满足华人宗教祭祀的需求,所以来自家乡的戏曲就体现了民俗信仰与文化仪式的功能,高甲戏的演出随之频繁起来。无论戏班演出具体地点在繁华都市,还是普通港口埠头,

^⑩此表的内容综合了李龙抛采访口述人手稿之《福建省高甲戏班赴国外演出概况表》,庄长江:《泉州戏班》,福州:福建人民出版社,2006年,第20页。尽量还原戏班南洋演出的详细信息。

^⑪中国戏曲志编辑委员会、《中国戏曲志·福建卷》编辑委员会:《中国戏曲志·福建卷》,北京:文化艺术出版社,1993年,第47—55页。

无一例外都与华人——特别是闽南人聚居地相关。那些早期漂洋过海“过番”的闽南人，都习惯于聚族而居或聚群而居，他们相信有家乡神灵庇佑才是生存和发展的根本，遂建庙供奉，香火不绝，演戏酬神成为惯例。出走南洋的戏班就呼应着这样的需求，沿华人聚居地一路巡演，这是出于经济成本与效益的选择。其中，新山是一个特别的地方，是马来西亚柔佛州的首府，紧邻新加坡。在19世纪初期，这里涌进大批包括闽南人在内的华人，逐渐地把这里由一个小渔村变成繁荣的商镇，也在这里迎来送往着来自远方家乡的一个又一个戏班。

3. 戏班在南洋游历演出的影响

往返于国内外的戏班，既有同一戏班人员重组或搭班现象，也有同一戏班先后数次出国者，当时的具体情形已难细考。不同戏班在南洋游历的时间，短则一年，长则十年二十年。时间短者，来去匆匆；时间长者，戏路较宽、艺员充足，阵容齐整，剧目丰富，甚至每日都要更换新鲜剧目，以迎合观众需求。如1921年吕宋班在菲律宾五个月内演出的剧目就有170场，计百余出剧目^⑫。这些登上南洋的乡土戏曲，不仅丰富了东南亚的舞台艺术，为当地的文化生活输入了新鲜的血液，还融入了当地的戏曲艺术，形成新型的舞台形式，即近代南洋的高甲戏班大致有三种：来自故乡的巡演戏班、留居南洋的戏班和新加坡本土组建的戏班。

在这期间，高甲戏班在南洋的演出场所经历了从临时戏台到专门剧院的变化，戏曲演出的场所几乎遍布华人生活的社区或街区，如广场、学校礼堂、码头、华人庙宇、华人会馆、剧院、戏院子、宗亲组织机构、茶楼或家宅附近等，凡是华人聚居的区域不时可以看到戏曲的搬演。反观在闽南土生土长的高甲戏至今仍一直保留在临时戏台或乡村神庙戏台上演出的状态。而出走南洋的却迥然不同，虽然多数也是在埠头街巷的临时戏台演出，但是南洋很早就有了正式

剧院。如赖伯疆《东南亚华文戏剧概观》所说：

“光绪二十六年（公元1900年），新加坡建立了固定的室内剧场，最早建立的是在华影街（现今的是余东璇街）的庆维新和庆新平戏院，马真街的怡园，牛车水戏院街的梨春园等四家戏院。”^⑬

笔者在采访中找到两份珍贵的资料——民国年间高甲戏班在南洋剧院演出的海报（见图2）^⑭与剧评^⑮，可以得到相互验证。

图2 高甲戏班在新加坡演出的剧目海报（扫描文首二维码）

福升本舞台披露

钦定六月初二日即星期二，在亚笪计戏院开演南音佳剧，蒲丝绢红，开筵坐花，美景良辰，飞觞醉月，艺苑写真，明今古之事迹，丝竹管弦，可消十斛愁怀，剧虽游戏，增人生之感慨，兹因许百晓君，素学优孟，艺有专长（兼编最新剧目，出自心裁）在泉南一带声名最著，本舞台特聘来珉表演，经于上星期六及星期日登台献技，座位之满，深蒙嘉许，鼓掌之声盈耳，胜铭铭感，谨登数言鸣谢。

福升本舞台启

戏班演出的场地由南安乡间的临时戏台或神庙戏台转移到南洋的专门剧场之后，不仅演出条件和空间改变了，观众的欣赏要求也不同了。观众花钱进剧院看戏，既是为了听听熟悉的乡音，也是为了艺术的享受，观众的评价便推动着这些原本来自民间的草根剧团提高自己的表演艺术。因而，一路演出，一路提高，一路传响，使高甲戏在异国环境中获得持久的历练。

戏院的出现，自然也带动了商业气息。在南洋演出时，班主还有强烈的“造星”意识，

^⑫李龙抛撰，吴慧颖、蔡欣瑜整理：《福建高甲戏史录》，福州：福建人民出版社，2021年，第245页。

^⑬赖伯疆：《东南亚华文戏剧概观》，北京：中国戏剧出版社，1993年，第182页。

^⑭此为菲律宾“福升大舞台”戏院印刷的剧目海报，介绍每日演出的剧目、剧情、主要演员，表扬信等。

^⑮李龙抛采访李水阁、洪文抛、柯贤溪等人的口述资料，内部油印资料。

会根据演员的专长起艺名以造声势，如“赛春雷”“驾云行”“雪中梅”等，并且在海报上大力宣传。既打响了艺人的名气，也增加了戏院的收入，戏院的商业头脑可见一斑。戏院善于“造星”，华侨乐于“捧星”，远离故土，乡音亲切，海外华侨对待高甲戏更是发自内心的维护和追捧，这既是对辗转奔波的高甲戏艺人的肯定，也有助于高甲戏在海外树立起剧种品格。

值得一提的是，20世纪40年代，戏班出现了女伶出国登场的情形，风靡南洋社会。在清末的封建中国，但凡女伶登台演出，政府便会以“有伤风化”为由加以禁止。这一现象一直持续到民国时期才得以改变，戏迷们看腻了满台男角的戏，猛一下在台上看到了飘然若仙的真女子，歌喉嘹唳如莺，必定是人满为患，更何况是女伶出国登台演出，情形自然可以想见。

三、游历传播：出走与归来的冷暖人生

虽然出走南洋演出的起因是生活所迫，但从出走到归来，戏班的声誉和艺人的人生或多或少都发生了改变。

1. 挑战与机遇并存

早期的高甲戏艺人大多家境贫困没有读过多少书，而且在乡土环境中演出，技艺的要求也相对比较宽松。出走南洋，则给他们带来了特别的机会和挑战。尤其是戏班会遇到雇主特意组织的“搭联台”演出，所谓“搭联台”就是同时搭建几个戏台，聘请两个或三五个戏班各站一个台位，中间隔一道红布，选用同一个传统剧目，同时表演，以竞技艺。虽然表演情节相同，但声、色、板、艺、美、丑，众人一目了然。所以“搭联台”是演员最惧怕的演出形式，为了会演比武，大家都会日夜勤学苦练，提高自己的艺术水平。在这样的过程中，一些有天赋、悟性高的艺人便成长为名角，在游历过程中产生着轰动效应。例如：

董义芳（1902—1965），原名董添木……十三

岁时进南安岑兜村福庆兴高甲戏班学戏……同年随班到新加坡、马来西亚、印度尼西亚等东南亚国家演出，直到民国十年回到闽南……学戏之初甚不入门……为人所歧视。其不堪羞辱，决意发奋……某晚，搭班的福庆兴班在印度尼西亚开演之际，主角突患急症，董义芳自荐顶上救场，竟一鸣惊人……后由于不断的舞台实践和刻苦磨砺，表演技艺日臻成熟，名字广为人知。华侨赞其为高甲戏的“周信芳”，因赠号的董义芳……成名后，东南亚华侨组织不时邀其出国献艺，频繁往来于东南亚诸国。^⑩

这些农民出身的艺人在挑战面前激发出了超常的能力，可见，出走南洋对于高甲戏艺术的提高具有特别意义。另外，他们也会遇到其他剧团与演员，得以请教。譬如，福庆兴班在南洋演出期间经常与京班交流，吸取不少京班的锣鼓经和表演技艺，在菲律宾演出曾名噪一时，被称为高甲戏“五虎班”之一^⑪。

2. 商演与效益并存

游历演出是商业演出，对于组织者和戏班来说，自然都非常重视剧目的吸引力和演出的频率。大量的剧目上演，高频率的演出场次，对表演艺术水平的提高也有着直接的推动作用。笔者从李龙抛的“口述”资料里摘录出部分数据。（见表2）

表2 戏班游历演出时间与场次（扫描文首二维码）

所列数字非常惊人。粗略计算，每一个戏班在南洋每天至少要演出一场，有时还要加演一场。高频率的演出可以带来相应的报酬，如1922年洪金乞等40余人应邀组班赴菲律宾演出，艺人工薪按照技艺评定等级，月薪最高者菲币90元，最低者70元。优秀的演出受到追捧，不仅声名鹊起，而且经济收益颇丰，一些名艺人演出一段时间后，可以再回国演出，有如留洋镀金一般，声价陡增，这也是近代高甲戏班

^⑩同注⑪，第651页。

^⑪同注⑫，第242页。

能够频繁出走南洋的主要原因。

3. 冷暖人生与别样体验

漂洋过海讨生活的艺人们,往往有着悲欢离合的人生体验,也经历过人情冷暖,江湖凶险。首先是要过渡海关,在轮船未通行之前,大致使用的是帆船,闽南俗称“青头船”,在渡海时往往遭遇危险与虐待。据一位84岁回国侨民回忆:最大的船可坐二百余人,普通的“过番客”只能带一个喝水用的水杯,两身衣服,一个笠帽、一条草席。下船之后,只可听天由命了!^⑧更是有些“过番客”抱着满腔期待出国谋生,却客死他乡或遭受磨难,高甲戏艺人也是如此。例如:

萧光椅,生于清光绪三十四戊申年,因家贫,生活无靠,自幼送至“福金陞”高甲戏班拜师学艺……青年时期,为谋生计曾远涉重洋前往新加坡演戏,被国外殖民者无故囚禁水牢,后又被遣送回国,受尽屈辱。^⑨

可以想见,异国他乡讨生活的过程充满了辛酸与艰险。当然,失败者虽有,成功者亦多,因为不成功就无法在南洋生存。从一些原始记录和研究资料里,都可以看到有关高甲戏艺人出走而后又归来演出的轰动情形。

李钟珏在《新嘉坡风土记》云:“叻中华人最多亦最富,有拥资称千万者,有数百万者,若十万八万之户,但云小康,不足齿于富人也。”^⑩

清代之后,关于南洋华人致富的记载更是不胜枚举,也包括一些成功了的艺人。在今天的岑兜村,还完好地保存着高甲戏艺人洪神扶(1874—1932)的故居。虽人去屋空,杂草满院,却仍然可见雕梁画栋的气派。这是一位生于清末的普通村民,13岁学艺,随班赴南洋,因技艺高超,为“风林宝号”东家陈良瑜所赏识,随后发财,荣归故乡。他不仅在岑兜村起盖豪宅,而且经常支持到新加坡演出的高甲戏艺人。这是艺人在南洋发财的生动写照,在那个时代具有最现实的感召力。

可以说,游历南洋使高甲戏接受了各方面

的历练,使一大批草根戏班成长为技艺精湛的演出团体。回国后,一些班主在家乡另行组建戏班延续高甲戏艺术,许多艺员还当了科班师傅,教传学徒。也有一些艺人出国后就留在海外定居,继续演戏、教戏,为剧种在海外的传播与革新做出了积极贡献。

正如粤剧名伶汤伯明所说:“从前伶人在省港登台,若在名字之下写着‘南洋归’三个字,这个伶人就身价百倍,表示他曾到外面去见识归来。班主请伶人之时,特别厚待‘南洋归’的伶人,因为他们的号召力比较大。”^⑪这也算对艺人们艰辛付出的一种安慰吧。

结 语

清至民国,高甲戏借助庞大的闽南移民网络,在东南亚国家冲州撞府,游历巡演,不断扩大演出范围,焕发生机,发展迅速,成为“福建戏”的代名词。这是地方草根剧种在特定时代、特定地域造就的一种独特的戏曲生态景观。高甲戏不仅奠定了南洋闽南方言戏曲演出的观众基础,丰富了华侨华人的文化娱乐生活,促进了方言族群的文化认同,也带动了南洋闽南方言戏曲的本土化,成为东南亚戏剧文化生态的一部分。

在南洋的华侨华人积极建立起本土的戏班戏社,如菲律宾的南国剧艺社、胜兴剧团、秀联兴剧团、金秀曲剧团等高甲戏团体。一些游历演出的艺人在当地剧团的组建中传授演技,或是帮助其组建戏班。也有少数戏班的艺人出国后留在当地演戏,例如吕宋班的班主吴仔居在菲律宾演出结束后,继续留在菲律宾搭建戏班演出,建成兴班赴菲律宾演出后便留在

^⑧同注⑤,第57页。

^⑨同注⑪,第666—667页。

^⑩〔清〕李仙根、李钟珏撰:《安南使事纪要:新嘉坡风土记》,北京:文物出版社,2022年,第13页。

^⑪同注⑧,第45页。

当地组织戏班。戏班在当地的组建也吸引了华人之外的其他人员参与演出高甲戏，他们通过注音等方式学习和记忆闽南方言唱词，马尼拉现仍有职业的高甲戏“福建班”。

本文通过高甲戏个案的分析研究，以小见大管窥中华优秀艺术文化海外传播的历史脉络。借鉴“下南洋”的历史经验，紧随国家发展战略，不断厘定中国传统音乐文化在海外传播中的定位，推动跨国民心相通。尤其是在当今全球本土化的时代语境中，对过往不清的地方剧种的研究具有重述历史记忆与抵抗时间遗

忘的深远意义。

责任编辑：姚 岚 马祎伶

基金项目：本文为2022年度集美大学课程思政教育教学改革项目“闽南传统音乐文化”（项目编号：KCSZ22011）、2022年集美大学四新研究与改革实践项目“新文科背景下‘五育融合’的公共艺术课程群建设与实践研究”（项目编号：C150796）、2023年度福建省社会科学规划项目“近代南洋报刊中福建戏曲史料的整理与研究”（项目编号：FJ2023B092）的阶段成果。

Abstract: Fujian province played a pivotal role in the significant "Xiananyang" migratory wave that shaped modern Chinese history. The ancient maritime routes, established primarily for trade, also functioned as vital conduits for the propagation of Chinese musical and cultural traditions beyond its borders. Among these cultural exports, Gaojia Opera, a traditional Fujianese theatrical form, has been particularly notable for its international sojourns, staging performances across various Southeast Asian nations. Transcending geographical boundaries, Gaojia Opera not only found new avenues for growth but also forged a distinct cultural identity in the diaspora, assuming the role of an 'other' in foreign contexts. This study focuses on the theatrical troupe from Cendou Village in Shijing Town, Nan'an County, Fujian Province, examining the dynamics of Gaojia Opera's survival, evolution, and cultural transmission in the Nanyang region during the transitional period from the Qing Dynasty to the Republic of China.

Keywords: Fujianese Operatic Tradition, Gaojia Opera, Transnational Cultural Diffusion, Qing Dynasty, Republic of China

（上接第47页）

contested that the arrangement of bells and chime stones had never been standardized, advocating for the elimination of the four high pitches that paralleled Zheng Wei's Tone. Commonly perceived as a purely cultural notion, the Sixteen Pitch issue aimed to align musical pitch with the hierarchical social order. This paper initiates its discourse with the perspectives of Li Zhao and Feng Yuan on sacrificial music during the Jing You era, meticulously analyzing Song Dynasty historical music documents and the actual bell arrangements. It scrutinizes the distinctive status of the Hichiriki in the Song Dynasty, postulating that the fixation on Sixteen Tones in sacrificial music discussions, which continued into the Ming and Qing Dynasties, arose from the shift in ancient Chinese musical notation—from the Hichiriki's specific finger position scoring to a more universal phonological system.

Keywords: Northern Song Dynasty Sacrificial Music; Four High Pitches; Su Zi Notation; Hichiriki Notation; Hichiriki