

新加坡、马来西亚 华族民生文化的演变

黄大志博士 王业蓁 主编



新加坡炎黄文化研究会

新加坡、马来西亚 华族民生文化的演变

黄大志博士 王业芎 主编

新加坡炎黄文化研究会

‘新加坡炎黄文化研究会’成立于 2002 年，是新加坡一个独立的民间文化团体，其宗旨是：

- (1) 在面对现代化、全球化的大趋势下，弘扬华族优良传统，维护华族文化遗产。
- (2) 让世界更了解新加坡华族社会，文化，文艺方面的演变与发展。
- (3) 促进新加坡各民族间的亲善，互相了解，和谐共处。

书名：新加坡、马来西亚华族民生文化的演变
(丛书系列之一)

主编：黄大志博士 王业芴

出版：新加坡炎黄文化研究会
231 Bain Street #02-17
Bras Basah Complex
Singapore 180231
Tel: 65-63399393
Fax: 65-63380011

封面图片提供：石叻坡市井文化民俗馆

装帧设计：张淑銮

印刷：EE TAI PRESS PTE LTD

2005 年 8 月

ISBN: 981-05-4051-5

Published by
Yanhuang Culture Researching Association (Singapore)
Book Series No. 1:

Livelihood Culture Developments of
the Ethnic Chinese in Singapore and Malaysia

Edited by Wong Tai-Chee and Wang Yexiang

新加坡炎黄文化研究会丛书系列

名誉顾问 黄凤飞先生
新加坡宝德集团(Boustead)总裁

编辑顾问 王赓武教授
新加坡国立大学东亚研究所所长

David McMullen 教授
英国剑桥大学东亚研究所所长

郭振羽教授
新加坡南洋理工大学人文与社会科学学院院长

周南京教授
中国北京大学亚洲－太平洋研究中心副主任

廖建裕教授
新加坡东南亚研究院高级院士

何国忠教授
马来亚大学东亚系主任

主 编 黄大志博士、王业芴先生

编辑委员 蔡慧琨博士、许福吉博士、范若兰博士

编者序

民生文化广泛如浩瀚大海，是人类生活的组成部分。人类族群在谋求生存、不断地配合自然环境，又改造自然环境的过程中，创造了自身的族群文化。每个族群文化都能反映所居地域的地理特征，形成拥有自身文化属性的文化区（culture region）。在各民族杂居的新加坡、马来西亚两地，各不同民族之间虽有许多文化共性，比如某些饮食、运动爱好、共通语等，但在很大程度上，存在着跨越空间的华族文化区。这一形式的文化区具有许多相似的文化特质，但也有差异的文化习性。华族文化区范畴内的经济运作、协调与活动，便构成其民生文化，它包含各种形式的行业，由专业、半专业到无需技术的家庭小本生意，都概括其中。

《新加坡、马来西亚华族民生文化的演变》是新加坡炎黄文化研究会出版的第一本丛书。它关注的是华族在这两个地区的社会与经济生活因时代以及科技、生产技术的演变而发生的变化。丛书共搜集了八篇论文，探讨课题是二战前后华族妇女的行业，二战后华族职业变化，民间歌仔戏的个案研究，华资

银行的演变，华英翻译行业以及新加坡华文教学在数码时代的状况。很抱歉地说，论文数量不多，涉及的民生文化范围也很狭窄，确是丛书不足之处。尽管如此，编者坦诚希望这是一个好的开始，新加坡炎黄文化研究会接下来的丛书将会尽量弥补类似上述所提之不足处。此外，我们也衷心祈望热爱文化事业的学者、企业家、各阶层社会人士能给予大力支持，让我们能为新加坡、马来西亚华族文化的研究做出更大的贡献。

目 录

新加坡福建戏：秋艺歌仔戏的个案研究 陈秀群、蔡慧琨 -----	1
新加坡华资银行的演变与未来 黄大志 -----	19
20 世纪 30 年代新马华人妇女的职业与阶层分析 范若兰 -----	37
新加坡华人妇女职业变迁（1959-1979） 贾杉 -----	85
漫谈新加坡翻译与传译行业 李成业 -----	114
华文教师：数码时代的教学变革 林保圣 -----	150
二战前新马华人女佣的工作与社会活动 范若兰 -----	166
二战后新加坡各民族的职业流动初探 钟临杰 -----	183

第一章

新加坡福建戏：秋艺歌仔戏的个案研究

陈秀群*、蔡慧琨**

引言

19 世纪中国东南沿海一带的居民相继到东南亚谋生。1819 年英国人把新加坡开拓为商港，吸引更多移民到来。1840 年海峡殖民地政府一项调查显示，早期中国移民主要来自福建省和广东省。若根据方言族群划分，有福建人、广东人、潮州人、客家人和海南人，来自其他省份的方言族群纯属少数。这些移民的到来，往往也把家乡传统的文化习俗带来，地方戏曲就是其中之一。若以籍贯和剧种来划分，有闽剧、粤剧、潮剧、琼剧、越剧和京剧等。地方戏曲不只有助移民舒解悠悠乡情，加强族群的凝聚，也成了许许多多戏班和艺人赖以谋生的行业。新加坡现存的地方戏曲，就是在这种供求相互扶持的情况下，从开埠到今天，一路走过一百多年。这段历史虽然不长，却也见证不少戏班的兴衰。戏班的浮沉、艺人的生活点滴，是民生文化与社会变迁的一个层面，也是新加坡的历史图像的一部分。本文通过对秋艺歌仔戏进行个案研究，探讨福建戏在新加坡的传承与发展，也同时了解它在人们生活中所扮演的角色。

* 陈秀群为南洋理工大学国立教育学院荣誉文学士

** 蔡慧琨为南洋理工大学国立教育学院视觉与表演艺术系副教授

（一）新加坡福建戏历史简介

福建方言族群带来的是闽剧，在新加坡习惯把它称为“福建戏”。严格的说，这称谓不太贴切，也太笼统。广义的说，闽剧或福建戏是福建省众多剧种的总称，根据地域、方言、背景的差异，又可分成莆仙戏、梨园戏、福州戏（也称闽戏）、高甲戏和芗剧。

根据《中国音乐辞典》¹的资料显示，莆仙戏又名兴化戏，因流行于旧属莆田、仙游两县的兴化府得名。梨园戏是流行于晋江、龙溪、厦门和台湾等地的古老剧种；有大、小梨园之分。大梨园又有上路和下南两个流派；小梨园又称七子班。福州戏是明末清初儒林戏、江湖戏和平讲戏结合徽剧、京剧特点而成的剧种，盛行福州方言语系地区。高甲戏流行于晋江、泉州、厦门和台湾，是一个结合了闽南民间小戏和梨园戏的剧种。芗剧或歌仔戏，是由闽南传入台湾的锦歌，结合了当地民歌小调、车鼓与采茶调发展而成。二十世纪初传入福建，盛行于厦门，漳州，龙溪，晋江等地。

福建戏相信在新加坡开埠不久就已传入，1887年，即光绪十三年，清朝派驻新加坡的官员李钟珪，在《新加坡风土记》中曾提及当时的地方戏曲有粤剧、潮剧和闽剧²。这说明一百多年前，闽剧已立足新加坡，只是无从知道到底是众多剧种中的那一类。曾巧玉（2000）在《闽剧在新加坡》里，根据口述档案中心的资料，谈到新加坡的福建戏的历史，认为一直到上世纪三十年代之前，这里的福建戏以高甲戏为主。1930年后，台湾歌仔戏班南来，高甲戏受影响而转演歌仔戏。从那时候开始，本地的福建戏其实就是歌仔戏，虽然习惯上还是统称福建戏。

1930 年代末期是新加坡的福建戏以及其他地方戏的全盛期，当时每个戏班有 150 到 200 人不等。第二次世界大战后，戏班规模缩小到只有七、八十人左右。地方戏受欢迎，主要与大世界、新世界和快乐世界（后改名繁华世界）等游艺场的开设，还有庙宇酬神庆典有密切的关系。随着新加坡 1965 年独立后逐渐城市化，再加上其他现代化的娱乐设施，地方戏开始失去了光彩。1978 年推行的“讲华语运动”，也间接地影响以方言为媒介的福建戏和其他地方戏。直到近几年，借助一些庙宇的庙会 and 酬神庆典，包括福建戏在内的地方戏，似乎有复苏的迹象。

（二）秋艺歌仔戏的个案研究

新加坡开埠迄今只有一百八十多年，却也见证了不少戏班的兴衰，每个戏班对新加坡地方戏的传承与发展，都有一定的贡献。本文以福建戏为研究重点，与秋艺歌仔戏进行个案探讨，尝试把福建戏班的运作情况记录、整理和保存。目前活跃的福建戏班其实已不多，以后有机会将设法与其他的戏班作类似的专访。

1、研究方法

这个个案研究主要通过田野考察和口述访谈来完成。本文作者从 2003 年 2 月到 2004 年 1 月，分别在六个秋艺歌仔戏受邀的演出地点，进行了八次实地考察，同时也作了录象存档。考察过程发现秋艺歌仔戏以表演歌仔戏为主，但也承接木偶戏、七艺班等的表演。

口述访谈的对象包括秋艺歌仔戏班主吴瑞丁和其他戏班成员。吴瑞丁接受本文作者特别专访时，不只对本地福建戏的发

展提供了他个人精辟的见解，也分享了一些戏班现存的珍贵文献资料。其他田野考察资料，是利用演出休息时间，从后台与演员和师傅的访谈中取得。

2、秋艺歌仔戏的历史

秋艺歌仔戏成立于上世纪九十年代初，班主为吴瑞丁。吴班主有三十多年的演戏经验，十五岁就向双飞燕戏班的丘天培师傅学戏。后来又向赵美玲师傅学越剧。第三位老师叶标，是他的义父。叶标是一位福建戏的专才，知名的戏状元。从他身上，吴先生学到了很多福建戏的功架、武打和相关的知识。

秋艺歌仔戏这个戏班全名就是“秋艺歌仔戏”。“秋”指的是农历七月秋初，即传统的盂兰盛会，或中元节，是繁忙酬神戏开演的季节。“艺”指的是戏曲艺术。因此，“秋艺”就是中元节戏曲艺术，也带有戏班艺人谋生旺季的意思。由于演出项目以歌仔戏为主，因此取名“秋艺歌仔戏”。有趣的是，戏班的英文称谓是 Chew Yee Puppet Troupe，反而以布袋戏为名。时过境迁，今天很多中元节酬神戏已让流行歌曲歌台取代，不知道吴班主对这样的改变会不会感到有点无奈。

戏班成立历史不长，成员只有十五到二十名左右，但都是有经验的演员和师傅，平均年龄是四十七岁，主要是吴班主过去在其他戏班认识的。戏班的表演项目以歌仔戏为主，也承接提线木偶戏、布袋戏、七艺班和清唱班等。在二、三十年前，地方戏剧兴盛的时代，戏班一般称为“闽剧团”，主要是因为成员有四、五十人之多。现在称为“歌仔戏”，是由于阵容相对缩小的缘故。戏班的职衔顺序为班主、编剧、导演、教戏先生、乐师、布景员、和走台总簿。吴班主也兼任导演和演唱小生的角色。

3、秋艺歌仔戏的戏曲艺术

福建戏曲艺术是一个多元艺术的结合体。本文尝试把它分成幕后器乐伴奏、舞台唱做念打、排戏与学戏和戏曲角色来探讨。

器乐伴奏

器乐伴奏共有两部分，即文边和武边，它们分别安置在舞台的左边和右边。文边的乐器是吹管、弹拨和拉弦；武边则为打击。吹管乐器包括两把唢呐，一把为高音唢呐，另一把稍低；弹拨乐器只是一把月琴；拉弦乐器根据音的高低，顺序为板胡，二胡和大广弦。打击乐器则分为大鼓和小鼓、小梆子和中梆子、大锣和小锣，以及钹。两边各有一位辈分较高和演奏经验丰富的师傅担任头手；按这顺序，头手以下就称为二手。根据演出的要求，负责奏乐师傅的数目也有所更动。日间的演出可以少至一人，夜间则每一边都有两位，但有时可多达三人。

剧团的吹管二手说，一般音乐师傅得花上七到八年的时间来掌握吹管、弹拨和拉弦的演奏技巧。比如文边头手谢文庆十五岁就在中国拜师学艺。现在，他随手可以演奏任何一个管弦乐器。在福建戏这个圈内，他是知名的唢呐演奏高手。

A、吹管乐器

吹管乐器里的两把唢呐为双簧乐器。不论是高音的或低音的，它们的音色高亢而尖锐。在福建戏里，常用的唢呐是体形较大、音高稍低的；体形较小的高音唢呐只有在仪式音乐才派上用场。乐器指孔部分是竹身做的，声音的开口部位则是用铜打造。吹奏唢呐须要一定的体力和肺活量。有一项叫‘循环气息’的技巧，吹奏者必须在吹奏过程中同时吸气与呼气，这个

技巧的难度高，不是每个吹奏唢呐的师傅都能掌握。由于日间的表演常要演奏仪式音乐，吹奏唢呐的师傅得吹足半小时，非常劳累，因此，常用其他难度较低的音乐取代。

由于唢呐的音色特殊，在福建戏的用途很广，可用来模仿马嘶、啼哭、鸦叫等。每逢达官贵人出场等较喧闹的场面，肯定少不了用唢呐来加强气势。因此，唢呐的地位和武边的大鼓同样的重要，福建戏中的‘吹鼓’，指的就是这两个乐器。

B、弹拨乐器

福建戏唯一的弹拨乐器是月琴。它清脆圆润的音色和外形与中阮接近，弹奏时用的是琴拨。月琴和中阮的分别主要是，月琴只有两条弦而中阮有四条，空弦定音在中央 C 以上的 D 和 A，琴弦用的是尼龙线，琴颈指板上共有十一个定音档子，琴身完全没有音孔。用来制琴的木为木质较软的梧桐木，相信有助发出清润的声音。月琴是以横抱来弹奏，把琴身轻放在右上腿，通过左手按弦和右手拨弦来完成。常用的弹奏技巧包括快速拨弹和颤音。

月琴在福建戏的职责很明确，除了弹奏主旋律外，也提供和弦音和急速音来衬托气氛。在皇帝上朝的序幕音乐，就是用月琴来宣示天子尊贵高雅的形象。弹奏时月琴师傅的地位一点也不逊于舞台中央的主角。

C、拉弦乐器

秋艺歌仔戏用的拉弦乐器主要有三种，根据音域从高到低、形体从小到大，依序为板胡、二胡和大广弦。板胡的琴身是椰壳做的，两条弦的定音分别为中央 C 八度以上的 D 音和 A 音，所以音色显得高亢尖锐。二胡的琴身呈六角形，琴面用蛇皮覆盖，定音则比板胡低八度，因此音色比较柔美哀怨。 体积

最大的拉弦乐器是大广胡，琴身呈圆形，两条弦的定音分别为中央 C 以下的 G 和以上的 D。大广弦由于定音和板胡、二胡不同，所用的琴弓也稍长，因此弹奏上也相应的需要作一些调整，但它的音色是最圆润柔美的。还有，它的指板是用竹竿做的，与板胡和二胡以木制的不同。这三种拉弦乐器都属于主奏乐器，演奏技巧包括震音、颤音和滑音等。

D、打击乐器

打击乐器可根据制造乐器的材料来分类。以木料制成的有鼓和梆子。鼓有大鼓和小鼓之分，只在于形体的差异，在齐奏时以浑厚的低音提升整体的演奏效果。梆子分为中梆子和小梆子，通常用来演奏快节奏的乐句。以金属打造的乐器有大锣和小锣，以及小钹，声音铿锵尖锐。打击乐器师傅除了要稳住音乐的节拍，还得掌握一项‘加花’的演奏技巧。加花是在长乐句里添加变化节奏，这项变奏技巧是靠经验来累积。

打击乐器的主要功能是加强与营造气氛，比如在打斗场面之前或进行的那一刻。另外，打击乐器的师傅也有责任给坐在文边舞台的师傅提供音乐提示，让他们知道什么时候应该和怎样启奏。一般来说，根据剧情的需要，一共有八个手式。

- 竖起食指：表示演员即将演唱，曲目与节奏的快慢取决于台上角色。
- 竖起食指和中指：表示演员只进行对白，或展示舞台动作，称为‘坐台’。音乐上只用上锣和钹。
- 开三通：竖起三根手指，表示升堂、点兵或状元登场。
- 坐台：竖起四根手指，表示地位尊贵的文、武官员登场。

- 五个锣：撮起五指，通常用来表示台上演员互相追逐，同时唱出‘跑路歌’。
- 下串：竖起拇指和尾指，表示皇帝登场或婚礼，同时奏起称为‘串’的轻音乐。这音乐的节奏和台上演员的动作必需紧密配合，否则将显得沉闷。
- 顿脚：表示反派奸诈的角色登场。
- 拇指垂下：表示文、武官员或皇帝登场，但不展示舞台动作，也不需奏乐。

这八个手式先由即将登场的演员向打击乐器师傅示意，然后再由打击乐器师傅传达给文边的师傅。这样，文边的弹拨、拉弦乐器师傅才能有心理准备，奏出和出场演员角色相应的音乐，以引起观众的共鸣。

由于打击乐器师傅得根据手式奏乐，而他们所处的位置都给布景遮挡，他们又如何与台上演员沟通？原来布景板有一些形状大小不一，预先开好的开口，乐器师傅就是透过这些开口，确保他们的音乐和节奏与舞台中间的演员是搭配的。同样的，文边的布景板也有类似的开口，用来和武边的师傅互相照应。因此，这些师傅的警觉性很高，以避免音乐上有所闪失。

此外，打击乐器在日间的演出十分重要，因为三幕戏前两幕的音乐主要由他们负责。到第三幕时，才由文边的唢呐取代。

在我们的田野采访过程中，发现每次演出奏乐师傅的人数不一，但大都和演出的场面、规模大小成正比。即越大的演出，人数越多；相反的就越少。有很多时候，打击乐器往往只有一位师傅，这也意味着这位师傅的技艺不只要纯熟，还得很全面，能弹奏每一种乐器。有趣的是，这些师傅并不认为他们

是在奏乐，而是把整个演奏过程视为戏曲的一部分。换句话说，他们已融入整出戏里。

秋艺歌仔戏也明文规定一些音乐条规。在戏还没开演之前，一定是打击乐器先启奏，然后才轮到弹拨与拉弦乐器。乐器必须小心轻放，除了奏乐师傅外，不能随意让人触碰。吴班主认为让人随意把玩乐器，不只很不专业，也是对戏班的不敬。此外，头手的座位，叫“万金九帅”，也不能任意让人坐上。戏班的避忌是，如果头手的座位随意让人坐，戏班就会遭受霉运。

唱做念打

福建戏的唱做念打的曲谱很多，新的旧的加起来有千多到两千首。一般在编选时得取决于剧情、角色和气氛的需要。如果整体的气氛是悲哀的话，肯定不能考虑速度或节奏太快的曲谱，否则气氛尽失。这里举出几个常用的曲调来说明。

A、七字调

七字调由四个七个字的句子组成，在音乐上可分成快、中、慢三个速度。快板通常用来表示愤怒，也可以是欢愉。中板则用来宣叙。慢板也称为“七字哭”，用来表达悲哀的情怀。一般来说，七字调可根据基本曲调适当的变奏，有一定的伸缩性，旋律通过板胡和月琴带出。

B、杂碎调

杂碎调的结构不完全统一，常用的多为四个七字句，在音乐上同样分成快、中、慢三个速度，只是快板习惯叫做“紧板”。演唱时的伸缩性比七字调更自由，曲调多取自龙溪梨园戏老剧种，旋律由二胡和月琴带出。

C、十字调

十字调和小梆子关系密切，演唱的速度虽为中板，但往往得配合小梆子的节奏，不像七子调或杂碎调，有那么多自由伸缩的空间。其他伴奏乐器是大广弦和月琴。十字调的乐句也较长，演唱时需要具备良好的气息与唱功，常用来叙事。

以上所谈到的三种曲调，最常用的是七字调，它是福建戏的基本曲或主题曲。这个曲调的特点是，虽然它由四个七言句组成，但句子的演唱次序不一。还得看演员是向那一位师傅学艺，因此在旋律、音乐处理、风格上都有一些差别。通常旋律是由板胡的高音把位奏出，月琴只是辅助乐器。七字调则是演员通过口授方式从师傅那里学习。

这里再进一步谈谈福建戏七字调中的“插字”。在七字调的快板或慢板，演员可根据歌词加插六言或九言，这种插字技巧完全取决于演员即兴的演唱能力。不过，演员出场前必需熟悉这出戏的剧情概要，再适当的即兴插字，以免产生矛盾。这种即兴插字演唱技巧，一般地说，完全靠实际经验累积，不能依赖师傅的传授。即使师傅能加以传授，也只是一些基本方法。通常七字调的七个字，又可细分为三加四言，或四加三言。不管怎样，演员即兴演唱时不论在速度和节拍方面，不能与伴奏乐器脱节。这种误差在快速的乐句是很难逃过听众的耳朵的。

排戏与学戏

福建戏曲的剧本主要是来自中国福建、广州话区和潮州这三个区域。秋艺歌仔戏虽然是歌仔戏班，但在剧本的选择和表演形式方面，比较倾向中国大陆而不是台湾。当戏班受邀演出时，首先得决定排演那个剧目，然后根据剧目内容需要选定演