



闽南文化丛书

闽南戏剧

总主编 陈支平 徐 泓
主 编 陈世雄 曾永义



福建人民出版社



闽南文化丛书

闽南戏剧

总主编 陈支平 徐泓
主 编 陈世雄 曾永义

福建人民出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

闽南戏剧/陈世雄, 曾永义主编. —福州: 福建人民出版社, 2008. 8

(闽南文化丛书)

ISBN 978-7-211-05755-9

I. 闽… II. ①陈…②曾… III. 地方戏—研究—福建省
IV. J825.57

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2008) 第 106615 号

(闽南文化丛书)

闽南戏剧

MINNAN XIJU

作 者: 陈世雄 曾永义

责任编辑: 史霄鸿

出版发行: 福建人民出版社

电 话: 0591-87533169 (发行部)

网 址: <http://www.fjpph.com>

电子邮箱: 211@fjpph.com

地 址: 福州市东水路 76 号

邮政编码: 350001

印 刷: 福建省天一屏山印刷有限公司

地 址: 福州市铜盘路 278 号

邮政编码: 350003

开 本: 890 毫米×1240 毫米 1/32

印 张: 12.625

插 页: 2

字 数: 297 千字

版 次: 2008 年 8 月第 1 版

2008 年 8 月第 1 次印刷

印 数: 1—3500

书 号: ISBN 978-7-211-05755-9

定 价: 30.00 元

本书如有印装质量问题, 影响阅读, 请直接向承印厂调换
版权所有, 翻印必究

《闽南文化丛书》编辑委员会

名 誉 主 任：何立峰

名誉副主任：刘赐贵 陈修茂 陈炳发
 洪碧玲 黄 菱

主 任：吴明哲

副 主 任：王明水

委 员：黄呈建 黄 强 吴顺彬
 廖晁诚 陈支平 徐 泓
 林 彬 林 晓

总 序

在社会各界的关心支持下,《闽南文化丛书》终于与读者见面了。我们之所以组织撰写这套丛书,主要基于以下三点学术思考:

一、闽南文化是中华文化的一个重要组成部分,同时又是中华文化中的一个极具鲜明特色的地域文化。闽南文化的形成及其发展,是经过了漫长的历史演变与文化磨合,以及东南沿海地带独特的地理环境等多种因素逐渐造就的。中华文化的核心价值培育了闽南文化,而深具地域特色的闽南文化又使得中华文化的整体性显得更加丰富多彩。当今,区域文化研究已经成为世界性的一个学术热点,从中华文化整体性的角度来考察区域文化,闽南文化的研究理应引起学术界的高度重视。

二、闽南文化是一种二元结构的文化结合体。这种二元文化结合体既向往追寻中华的核心主流文化,又在某种程度上顽固地保持边陲文化的变异体态;既依归中华民族大一统政治文化体制并积极为之作出贡献,又不时地超越传统与现实的规范与约束;既有步人后尘的自卑心理,又有强烈的自我表现和自我欣赏的意识;既力图在边陲区域传承和固守中华文化早期的核心价值观

2 闽南戏剧

念，却又在潜移默化之中造就了诸如乡族组织、帮派仁义式的社会结构。这种二元结构的文化结合体，可以把许多看似相互矛盾、相互排斥的人文因素有机地磨合和交错在一起。也许正是这种二元文化结合体，在一定程度上滋生了闽南区域文化及其社会经济的持续生命力，从而使得闽南社会及其文化影响区域能够在坚守中华文化核心价值的同时，有所发扬，有所开拓。我们通过对闽南二元结构文化结合体的研究，应该有助于对中华文化演化史的宏观审视。

三、闽南文化是一种辐射型的区域文化。从地理概念上说，所谓闽南区域，指的是现在福建南部包括泉州、厦门、漳州所属的各个县市。然而从文化的角度说，闽南文化的概念远远超出了以上的区域。由于面临大海的自然特征与文化特征，使得闽南文化在长期的传承演变历程中，不断地向东南的海洋地带传播。不用说祖国大陆的浙江温州沿海、广东南部沿海、海南沿海，以及祖国的宝岛台湾，深深受到闽南文化的影响，形成了带有变异型的闽南方言社会与乡族社会。即使是在东南亚地区以及海外的许多地区，闽南文化的影响所及，都是不可忽视的社会现实。因此，闽南文化既是地域性的，同时又是带有一定的世界性的。在当今世界一体化的趋势之下，研究闽南文化尤其显得深具意义。

闽南文化的内涵是极为丰富深刻的，其表现形式是多姿多彩的。为了把闽南文化的整体概貌比较完整地呈现给读者，我们把这套丛书分成十四个专题，独立成

书。这十四本书，既是对闽南文化不同组成部分的深入剖析，同时又相互联系、有机地成为宏观的整体。我们希望通过这套丛书的出版，一方面对于系统深入地研究闽南文化有所推进，另一方面让人们对于闽南文化乃至中华文化有着更为全面的了解和眷念，让我们的家园文化之情，心心相印。

最后，我们再次对众多关心和支持本套丛书的写作和出版的社会各界人士，深致衷心的感谢！

陈支平 徐 泓

2007年10月

目 录

绪论：关于闽南戏剧文化圈的思考	(1)
一、闽南戏剧文化圈及其变异	(1)
二、闽南戏剧文化圈的独特性	(6)
三、从闽南戏剧文化圈看影响剧种变异的诸因素	(12)
四、戏曲的正音与政治的正统	(15)
五、话剧与歌剧在闽南的本土化	(19)
第一章 闽南戏曲与信仰习俗	(26)
第一节 信仰习俗与闽南民间戏曲的演出场合	(27)
一、民间信仰	(28)
二、岁时节庆	(30)
三、人生礼俗	(31)
第二节 闽南民间戏曲的社会功能	(32)
一、闽台社会重要的娱乐方式	(32)
二、延续民间文化传统	(34)
三、闽台民众参与社会公共事务的重要途径	(35)
四、缓解社会日常矛盾的特殊功用	(37)
第三节 祈福与祭煞：闽南的仪式戏剧	(38)
一、禳灾祈福的傀儡戏	(39)

2 闽南戏剧

二、闽南的扮仙戏·····	(42)
第二章 剧种传播中发生的地域性变异·····	(47)
第一节 泉腔戏曲在漳州·····	(47)
一、老白字戏的出土·····	(47)
二、明清以来梨园戏在漳州的传播·····	(55)
三、泉腔戏曲在漳州的留存现状·····	(60)
第二节 歌仔戏的地区变异——以咸水腔歌仔戏为例·····	(64)
一、咸水腔歌仔戏的定义和特征·····	(64)
二、咸水腔歌仔戏的来源·····	(66)
三、文化混血与歌仔戏的地区变异·····	(73)
四、歌仔戏的飞地和生存之道·····	(81)
第三章 外来戏曲剧种在闽南的变异·····	(88)
第一节 外来戏曲与闽南正音·····	(88)
一、正音的缘起·····	(88)
二、正音的记载和内涵·····	(91)
三、闽南正音的存在方式·····	(96)
四、闽南正音的社会功能与权力隐喻·····	(100)
第二节 融合与变迁——闽南四平戏的发展路径·····	(107)
一、闽南四平戏的自我改造·····	(108)
二、消解与融入的四平腔·····	(111)
第四章 话剧和歌剧的地方变异·····	(119)
第一节 早期话剧的权宜之计·····	(120)
第二节 抗战期间大众化的尝试·····	(131)
一、抗战与剧运·····	(132)
二、提高与普及·····	(138)
三、方言与大众化·····	(141)
四、抗战时期闽南方言话剧的作用·····	(149)

第三节 台湾光复初期的方言话剧·····	(150)
一、光复初期复杂的语文问题·····	(150)
二、关于方言话剧的论争·····	(153)
第四节 地方化与现代性——20 世纪 80 年代以来的探索 ·····	(167)
一、泉州歌剧团方言歌剧的坚守与创新·····	(168)
二、台湾小剧场运动与方言运用问题·····	(179)
第五节 台南人剧团的“跨界/本土”·····	(187)
一、在方言话剧基础上展开跨文化戏剧实践·····	(189)
二、西方经典剧作的本土转化·····	(191)
三、存在问题和吕柏伸的反思·····	(197)
第五章 闽南戏曲与现代传播媒介的结合与变异·····	(199)
第一节 歌仔戏与大众传媒的结合与变异·····	(200)
一、广播歌仔戏·····	(200)
二、电影歌仔戏·····	(205)
三、电视歌仔戏·····	(218)
第二节 台湾布袋戏的现代转型·····	(236)
一、布袋戏与现代传播媒介的接触史·····	(237)
二、虎尾黄家与布袋戏的媒体变异·····	(240)
第六章 官方政策对闽南戏剧的影响·····	(260)
第一节 历代执政者对民间戏曲的四种策略·····	(260)
第二节 日本殖民当局的政策与台湾闽南戏剧的命运 ·····	(263)
一、日本殖民者的“皇民化”政策和“皇民剧”·····	(263)
二、日本殖民当局的文艺政策对台湾戏剧的影响·····	(265)
三、民间戏曲寻找新的生存空间：台湾歌仔戏西进和 南下·····	(270)

4 闽南戏剧

第三节 国民政府的地方戏改良与“反共抗俄剧”	(274)
一、抗战期间闽南的地方戏改良	(274)
二、民间自发的歌仔戏改良——改良调与改良戏	(279)
三、政府主持的歌仔戏改良	(282)
第四节 台湾当局戏剧政策及其影响	(289)
一、反共抗俄剧	(289)
二、20 世纪 50 年代的台湾地方戏曲改良	(295)
第七章 闽南地区戏曲改革	(303)
第一节 闽南地区戏曲改革的缘起	(303)
第二节 从戏曲改革到“文化大革命”	(306)
第三节 改人、改戏、改制	(326)
一、改戏	(326)
二、改制	(333)
三、改人	(339)
四、小结	(345)
第四节 从戏曲改革到“文化大革命”前后的闽南木偶戏	(346)
第八章 高甲戏丑角艺术的发展和剧种个性的演变	(353)
第一节 新剧目的创作与高甲戏丑角艺术的成熟	(354)
第二节 汇演、展演对高甲戏丑角艺术的促进作用	(358)
一、高甲丑戏的获奖与晋京演出	(359)
二、丑角的汇演比赛	(362)
第三节 权威话语对剧种发展趋势的影响	(363)
第九章 在发展、创新过程中保护本土戏剧文化	(369)
第一节 在发展、创新中坚守剧种个性	(369)
一、梨园戏《董生与李氏》	(371)
二、歌仔戏《邵江海》	(373)

三、木偶剧《钦差大臣》	(376)
四、关于保护剧种特色的思考	(380)
第二节 民间戏班的复兴与挑战	(384)
结束语	(391)
后 记	(393)

绪论：关于闽南戏剧文化圈的思考

一、闽南戏剧文化圈及其变异

闽南戏剧文化圈是一个在时间与空间两个维度上展开的概念，在展开的过程中，有传承，也有变异。

文化圈理论是西方文化人类学的重要学派——传播主义首先提出来的。德国的弗·格累布奈尔和他的同学安克曼于1904年分别就文化圈、文化层发表了论文和演讲。从此，文化圈的研究作为一种学术思想而被正式确认。

文化圈是对文化现象的一种概括。格累布奈尔认为，世界有6~8个单个和独立的文化圈，其中每一个文化圈是由一定数量(5~20个)的文化因素构成的。而文化因素则包括物质文化形式、社会生活和精神文化的某些现象。这些文化单子的不同组合形成了不同文化的特质。格累布奈尔认为，人类形形色色的文化归根结底属于单个的、一次的现象；凡是相同的文化现象，不论在什么地方，都属于同一个文化圈，而且也起源于某一个中心。这种理论否认了文化的历史变化，也否认了人在创造文化中的主动性，因而是反历史主义的。

传播主义的另一个代表人物施密特对文化圈理论作出了新的解释。他认为，人类最早只有一个以亚非矮小黑人为代表的、实

行一夫一妻外婚制的原始文化圈，后来派生出三个基本文化圈。以后的人类文化都是这三个基本文化圈传播开来而又互相结合的产物。

按照传播主义的基本理论，文化圈还可以按时代划分、按地区划分、按人种划分、按物质文化划分、按经济类型划分、按社会特征划分，等等。

在传播主义者看来，世界各族人民不是自己创造了自己的文化，而是从世界上到处传播着的各种文化现象中“借用”了某些现成的东西，这种文化“传播”、“借用”和“被借”的过程，便构成了一部文化的历史。这种理论否认了人类创造文化的独立性和创造性，因而是错误的。

西方文化人类学的另一个学派——历史批评学派对传播主义学派一方面有所批评，另一方面受到传播主义的影响。这一学派的代表人物之一、美国学者博厄斯提出的文化区理论就与传播主义的文化圈理论有相似之处。

文化区(culture area)的涵义是依文化的异同而划分的区域。历史批评学派的文化区观念认为，人类学的研究单位是一个部落的文化。部落的文化特质结合成一个文化丛，并自成一种文化的型式(culture type)。同样的型式常集中于同一地域，构成文化区。在同一文化区内可以有众多的部落，有的在中央，有的在边境，其文化虽大致相同，但也有差异。在边境的常和别的区域的文化混杂，渐渐脱离本区文化的性质。在中央的是最标准的本区文化，称为文化中心(culture centre)。介于中心与边境之间的地带，则根据它们具有多少标准的文化特质而划分为不同的文化带(culture zone)。标准的文化特质最多的便是中央带，即文化中心，周围特质较少的为一个带，更少的又为一个带，最后以边境为最外面的带。其间文化特质逐层减弱。按照这种理论，

边境的文化带，便多受传播影响，而处于中心的文化带便多属独立发明的文化。文化区理论有助于追溯某种文化是从何处发生、经何种途径传播往何处，对文化人类学的发展产生了很大的影响。

在我国学术界，也有人借鉴文化人类学理论对我国戏剧的区域分布进行研究。谢柏梁教授在《中国戏剧发展的地域性特征》一文中首先依海拔的落差、地势的倾斜，自西北向东南将我国戏剧格局划分为三大戏剧区，即高原戏剧区、中介戏剧区和平原戏剧区；又依照水系脉络划分出三个戏剧的文化圈，即黄河水系戏剧圈、长江水系戏剧圈和珠江水系戏剧圈；然后，再将我国 34 个省、直辖市、自治区、特别行政区划分为属于北方的 15 个省区（辽、吉、黑、内蒙、陕、甘、青、宁、新、京、冀、豫、晋、鲁、津）和属于南方的 19 个省区（川、渝、湘、贵、滇、沪、苏、浙、皖、赣、闽、台、鄂、粤、桂、琼、藏、港、澳），指出“北剧”与“南戏”在剧目、音乐各方面形成的对比和差异，以及“北剧”、“南剧”之间既互相争妍斗奇又互相融合的关系；最后，以农村与城市为两极，研究了中国戏剧发源于农村、发展于都市、再影响和辐射到农村的发展路线。像这样将中国戏剧划分为三大戏剧区、三大戏剧圈、南北两大片和城乡两极的做法，应该说是个首创。

按照谢柏梁的划分，闽南戏剧属于平原戏剧区、长江水系戏剧圈。

本书在思考闽南戏剧文化圈的过程中，参考了谢柏梁的划分方法。不同的是，我们没有将地理因素作为划分的主要依据，而是以方言的运用作为划分戏剧文化圈的主要依据。谢柏梁虽然在他的《中国戏剧发展的地域性特征》一文中也提到我国有七大方言区和无数方言小区，但是并没有以方言作为划分戏剧文化圈的

4 闽南戏剧

一个依据。

在我们看来，语言是文化的决定因素，方言则是划分戏剧（特别是戏曲）文化圈的决定因素；语言对人类思维起制约作用，方言对地方戏曲的艺术思维，特别是由声腔所决定的音乐思维也起着制约作用。在划定闽南戏剧文化圈时，我们首先依据的是方言，将运用闽南方言演唱的戏曲、歌剧和用闽南方言对话的话剧，都划进这一戏剧文化圈。所包含的剧种主要有梨园戏、高甲戏、歌仔戏、潮剧、四平戏、闽南方言话剧与歌剧，以及偶戏（包括布袋戏、提线木偶戏、影戏）等。

这样划分的结果，使用闽南方言的闽南地区，包括泉州、厦门、漳州市，以及和闽南接壤的广东省潮汕地区，便是闽南戏剧文化圈的核心地带，或者称中心地带；以使用闽南方言为主的台湾省是闽南戏剧文化圈的第二核心地带，或称次中心地带。这两个中心地带在地理上都是完整的区块，没有被隔离开的“飞地”。这里要特别说明的是，广东潮汕不但在地理上和闽南地区相衔接，而且潮州方言属于闽南方言，潮剧完全可以划归闽南方言戏剧。在上述两个中心地带，闽南方言都是居压倒优势的主要方言，闽南地方戏曲是占压倒优势的主要剧种。

广大的东南亚地区，包括菲律宾、泰国、新加坡、马来西亚等国，由于各民族杂居，文化背景复杂，语言种类繁多，既有当地的官方语言和各种方言，又有华人使用的普通话和从中国内地带去的各地方言。由于闽南籍的华人数量居多，所以，闽南方言在各种语言中占了相当大的比重，用闽南话演唱的各种闽南戏曲，如歌仔戏、梨园戏、高甲戏、潮剧影响甚大。但是，由于说闽南话的华人是侨居海外，离乡背井，在人口数量上也不占大多数，因此，闽南方言戏剧在当地不能说是占主导地位的戏剧，只能说是拥有相当大的观众群、影响相当大的戏剧；再说，这些戏

剧为了在当地求得生存，随着时间的流逝，在不同程度上已经当地化了。针对这一特殊情况，我们把东南亚各国称为闽南戏剧文化圈的外围地带。

除了上述的中心地带和外围地带，我们还要强调的是，存在着一个戏剧文化圈与另一个戏剧文化圈的交界地带，在这里，发生着两种戏剧文化的交融现象，我们称之为闽南戏剧文化圈的“边区”或称边缘地带。一个最典型的例子是泉州市的泉港区，即原来的惠安县北部。在这里，我们观察到闽南戏剧文化与莆仙戏剧文化互相交融、互相渗透的生动事例。泉港区是莆仙方言与闽南方言的混合地带，存在着一片交错、模糊的“方言疆界”，许多居民既能听懂莆仙话，又能听懂闽南话；既看莆仙戏，又看歌仔戏、高甲戏。两种差异很大、很难互通的方言，却为当地居民所普遍掌握。而泉港区的莆仙戏和歌仔戏的互相影响也相当深刻，在表演程式、念白、唱腔各方面都能找到典型的例子。

本书的任务，就是锁定闽南戏剧文化圈，研究它的历史变化，研究其中的各个剧种是怎样继承了传统，又怎样进行创新，在不同的历史阶段、不同的文化背景之下，这些剧种发生了怎样的变异。

剧种的变异是一种非常复杂微妙的现象，必须加以具体的分析。它可以是本剧种的艺术家的积极主动进行探索、创新的产物，也可以是外部的行政命令或者舆论导向造成的；它可以是剧种艺术在时间上代代相传过程中逐渐发生的历史变异，也可以是一个剧种传播到另一个地域后为了适应截然不同的文化环境而被动地作出的调整 and 变化；它可以是由于传播到毗邻另一个方言区的边缘地域而在声腔、音乐上的变异，也可以是在传播到另一个国度后用另一民族的语言演唱而产生的根本性变异；它可以是音乐唱