

歌仔戏与闽南族群认同

■ 汪晓云

内容摘要：戏剧是移民社会族群认同的载体，移民族群认同亦影响着戏剧的形态、功能及传播。台湾歌仔戏深受闽南移民族群认同影响，同时亦对闽台乃至东南亚闽南人的族群认同产生了深远影响。从歌仔戏之发生看，日本侵占时期闽南族群认同不再是台湾闽南移民的主要心理与情感需求，歌仔戏在此时此境中产生，不仅是时代社会使然，也是由移民社会趋向定居社会时期台湾闽南移民的文化需求。歌仔戏向闽南与东南亚的传播以及闽南人的接受则从反向印证了歌仔戏承载的族群认同。

关键词：歌仔戏 闽南 族群认同 移民

中图分类号：J80 **文献标识码：**A **文章编号：**0257-943X(2014)04-0099-06

DOI:10.13737/j.cnki.ta.2014.04.013

在电影电视尚未出现前很长一段历史时期，戏剧是承载移民族群认同的重要载体，“家乡戏”随着移民的脚步传播到移民所在地，中国各类地方戏曲的海外传播皆与移民族群认同有关。本文以歌仔戏分析族群认同对戏剧的影响，以及戏剧承载的族群认同，并非沿袭移民携带“家乡戏”在移民社会传播的传统路线，因为歌仔戏是移民“在地化”后形成的新剧种，其传播亦是反其道而行之，即从移民所在地向故乡传播。作为台湾本土产生的戏曲剧种，歌仔戏以闽南语为基础，以闽南流行的民间歌谣“歌仔”命名，以“歌仔调”为主旋律，承载着台湾闽南移民对故乡的历史记忆，同时也承载着已经扎根台湾的闽南移民的族群认同。

在族群认同的基本要素中，语言是最方便也是最明显的族群标志，因为“这个世界以族群的语言命名、描述，孩子从语言中了解这个世界的过去与现在，族群则以语汇和腔调呈现自己，编织出过去的故事，唱出或悲或喜的歌谣，歌颂乡土之美，英雄之伟与神话之力”。^{[1](P.131)}

在歌仔戏形成之初，台湾知识阶层对其鞭挞、讨伐有加，但是如果细心观察却不难发现，即使是对歌仔戏

大加指摘者，亦对歌仔戏运用“台语”、“台湾白话”演唱加以褒奖，如1925年12月13日与1927年9月25日《台湾日日新报》即言歌仔戏“以台语为说白及歌唱，男妇老幼俱晓，故观者趋之如鹜”、“说白唱曲俱以台语出之，听之易解”。“台语”其实就是闽南话，只不过是“台湾化”的闽南话。在台湾的闽南移民虽然口音有所改变，但一听到闽南话，依然会产生特殊的情感与心理认同。因为“所有政治的、宗教的与其他的变量，虽然可以改变语言与许多东西，但是，在这里，纵使只是一时的，语言那个不变的‘常数’却压倒一切”。^{[1](P.149)}据说为了迎合台湾观众，闽剧在台湾演出一般都在戏里添加一些闽南话。^{[2](P.399)}

其次，是歌仔戏的名称。伊罗生指出，当族群认同处于重新发现、改头换面与自我肯定之际，名字就会以某种方式不断作祟。一个国家、一个人、一个群体的名字，背负的是它整个过去的资产。在族群认同中，名字虽然不是核心部分，但却可以引导我们找到核心，引导我们深入核心内部的历史、渊源与感情。^{[1](P.104)}

歌仔戏在形成之初并不称为“歌仔戏”，而是称“歌剧”、“歌戏”，从“歌剧”、“歌戏”到“歌仔戏”，很容易使人

2014/04

们想到闽南的“歌仔”(1952年以后称“锦歌”)。“歌仔戏”与“歌仔”渊源有自。最早来大陆进行访问与调查的陈健铭先生即表示早年台湾歌仔戏萌芽时期所演唱的曲调,都是由福建流传过来的“锦歌”发展而成,台湾许多老艺人从来不知道他们唱了大半辈子的大调、七字调、倍思调、探亲调,以及一些所谓的古怪调,原来就是随同祖先渡海来台的家乡曲调“锦歌”。^[3]

的确,在歌仔戏尚未形成之前,“歌仔”(亦称“七字仔”)一度成为台湾民众表达个体内在情感的重要艺术形式,其中有许多表达的是移民的艰辛以及游子对家乡与亲人的思念,如《思想起》、《劝人莫过台歌》等。王士仪先生根据光绪丁酉《台湾省民主歌》歌仔簿封面背面的考据,认为“这本歌仔簿小小的发现,让人体会到‘七字仔’传达这个地区广大百姓是如何吐露他们的情感”。^[4]“歌仔戏”主要唱腔“七字调”、“倍思调”、“杂念调”源于“锦歌”的基本曲调“四空仔”、“五空仔”、“杂念仔”。^{[5](P.219-220)[6]}曾子良先生即从歌仔的内容、结构与音乐形式,说明台湾、闽南、中国文化的统一性。^[7]林锋雄先生则表示,福建地区并没有将民间“歌仔”小调加上肢体扮演变成舞台上的表演艺术,反而在日人统治下的台湾,藉由纯粹民间庶民的力量,创造了一个新的戏曲歌仔戏,从这个观点看,歌仔戏在台湾文化发展中,具有显著的象征性意义。^[8]

总之,宜兰称“歌仔”为“本地歌仔”、《宜兰县志》称歌仔戏的创始人“为歌仔助”、闽南歌仔册在台湾的大量

流传以及台湾本土歌仔册的出现,皆体现了“歌仔”这一称谓的闽南历史渊源。台湾人赋予唯一一种被视为台湾本土生土长的戏曲以“歌仔戏”之称谓,即含有对“歌仔戏”认祖归宗的意味。“歌仔戏”对“歌仔”名称的继承,似乎与伊罗生所说的“族群认同的要素与标志”“会按照自己的需要,找些新的材料,凑成新的认同,把他们从过去继承得来的残骸,赋予新的包装与形象”一致,^{[1](P.246)}“歌仔”即“从过去继承得来的残骸”、“歌仔戏”则为“新的包装与形象”。

第三,是歌仔戏从闽南传入台湾的传说。根据小神童窝网《本地歌仔传艺大师陈旺枞》,一百多年前,有一群人驾着帆船从大陆渡过台湾海峡到台湾经商,但是航行到了头城大坑畧时,被大风吹到了岸边触礁,船只坏了回不了大陆,因此就在头城大坑畧定居。他们看到头城跟礁溪之间的农民在农忙时唱着相褒歌自娱,于是也跟着唱着好听的戏曲,当地人觉得他们表演的手势很漂亮,唱曲也很好听,于是就拿了故事请他们编排曲目,后来编出了《陈三五娘》。刚编出《陈三五娘》的剧目时,为了减少戏曲与观众间的距离,因此用字遣词比较粗俗不文雅,后来才编出比较精致一点的戏文,例如《山伯英台》等。

台湾梨园戏、傀儡戏、竹马戏等皆有类似大陆戏班来台的传说,梨园戏、傀儡戏、竹马戏等皆为从闽南移植到台湾,有这样的传说情有可原,而歌仔戏作为台湾本土形成的戏曲,却也流传着这样的传说,从中亦可看出戏曲作为台湾闽南移民的族群认同载体是如此根深蒂固。

二

歌仔戏形成之后即快速发展,理解歌仔戏不能仅仅着眼于歌仔戏自身乃至当时的台湾戏剧界,而应该联系更为广阔的台湾社会历史现状,其中最为根本的一点即是歌仔戏的发生与发展和日本侵占台湾时期的社会历史息息相关。从族群认同的角度看,日本侵占台湾时期闽南族群认同显然已不再是台湾闽南移民的主要心理与情感需求,这一点亦通过戏剧这个反映社会最为迅速最为直接的“晴雨表”体现出来——从1906年到1936年三十年间,大陆有十多个剧种、六十个戏班来台演出,如果不知实情而只凭想象,我们想当然会以为这十多个剧种、六十多个戏班皆来自于福建,至少大部分来自福

建,尤其是闽南——因为地缘、血缘、族缘以及俗缘、文缘、戏缘之相亲相近。然而,事实并非如此。在这十多个剧种、六十多个戏班中,上海的京班居然超过40个,占三分之二;其次则是福州的徽班和闽班;闽南的戏曲则只有泉州的掌中戏、白字戏和傀儡戏以及“七子男女班”各一班。其中,1908年1月在台北艋舺、大稻埕以及台南水仙宫演出的泉州掌中戏在文字记录中没有班名;1919年3月至6月在台北新舞台演出的白字戏为金成发、新梨金合班;1920年5月至7月在台北新舞台、彰化关帝庙等地演出的傀儡戏为泉州四美茶园傀儡班;1924年,泉州“七子男女班”在永乐座上演。如果再联系

当时在东南亚如火如荼的闽南高甲戏演出,可以更明显地看到,闽南族群认同并非当时台湾闽南移民的主要心理与情感需求,随着移民的“在地化”,闽南移民已成为地道的“台湾人”,故而其族群认同已不再是闽南族群认同,而是台湾民族认同与文化认同。

在上海京班与福州京班、闽班尚未大规模传入台湾之时,梨园戏与四平戏、乱弹戏(亦称北管戏)以及高甲戏、傀儡戏、布袋戏等被称为台湾“本岛戏曲”,早期《台湾日日新报》即多次指出“本岛戏曲”因不能满足台湾人的需求而被指责。及至大陆戏班开始进入台湾,台湾人对本岛的“旧调”、“旧剧”更是鄙弃、鞭挞有加,以至于1906年8月28日与12月9日的《台湾日日新报》用“不堪入目”、“如两部蛙鼓吹,令闻者掩耳疾走,龌龊之状,莫敢仰视”、“腐败已极”等形容之。而1915年8月10日《台湾日日新报》则报道台湾最为古老的梨园戏只能以模仿福州官音并学习福州表演以迎合观众。

台湾人之所以讨厌“旧调”、“旧剧”,除了台湾人喜新厌旧的观剧习惯,更有深层次的时代历史原因,此即《菊部阳秋》所言“顾本岛之文明程度,已与年而俱进,则戏界亦必随之而渐入于文明”。台湾人“文明”“戏剧”的参照标准,不仅仅是福建的闽剧与中国的京剧,更是日本乃至欧美的戏剧,1911年3月6日《台湾日日新报》即说到“演剧为改良风俗之本,文明各国久已盛行,而台湾亦踵效之”。日本侵占时期台湾社会已由移民社会转为定居社会,“家乡戏”传入之初寄托的思乡情怀与承载的闽南族群认同已不再是台湾民众的主要精神需求,人们更多是从审美而不是情感、艺术性而不是仪式性要求戏剧,当初以家乡为载体的“家乡戏”已推而广之为以台湾乃至世界为载体的“世界戏”,“家乡戏”当然无法胜任。

在这样的情形下,歌仔戏应运而生似乎是在所必然。首先,当“旧剧”、“旧调”已不能满足群体的审美与心理需求时,歌仔戏作为与“旧剧”对应之“新剧”出现,1934年3月6日《台南新报》即说到“旧剧”为“乱弹、四平、九角、七子班、布袋戏”,“新剧”为“歌剧”。1930年9月13日《台湾新民报》则说歌仔戏正在民众厌恶旧剧的时代趁虚而入,比旧剧改良了几点,故而博了一时的人气而盛行起来。

台湾人对能承载彼时彼地台湾人审美与心理需求的本岛“新剧”的期待由来已久,1906年8月28日《台

湾日日新报》说台湾人之所以先请福州戏,最初并非出于族群认同的需要,而是因为在本岛戏既不堪入目,内地戏尤非本岛人之所嗜好”的状态下,台湾人“不得不转求于相距较近之福州戏”,可见“尤非本岛人之所嗜好”的“内地戏”还是较“本岛戏”略胜一筹。1906年11月15日《台湾日日新报》说到当台湾人抱着无可如何和试试看的心理请来福州三庆班后,才发现原来请大陆戏剧来台湾演出还可从中获利,以至于有人倡议要在台北建大戏馆。

然而,歌仔戏似乎并不能满足台湾人的期待,台湾人理想的“新剧”最终并未出现,歌仔戏从墨粉登场之日起就屡遭禁止。但正如报界所言,尽管歌仔戏屡遭禁止,但无论是台湾当局还是民众对歌仔戏皆采取较为宽松的态度。1928年5月3日《台湾日日新报》说到台湾一部分人对歌仔戏趋之如鹜,另一部分人则认为有害风俗须禁绝,但禁演固然容易,而能以什么娱乐取代之,使台湾人在日间劳役之时能在夜间休养精神却不容易,因此对于禁绝歌仔戏一事“宜深加筹度”。

值得注意的是,在歌仔戏形成并壮大之时,即使由于日本统治与时代历史环境使族群认同让位于民族认同与文化认同,但台湾移民的族群认同并未曾消失,其中最具代表性的为闽北或者更确切地说是福州族群认同,这一点亦通过当时的戏剧演出体现出来:日本侵占时期福州班来台即受在台福州人之邀请,观众亦多为福建人,旧赛乐首次来台即为闽商郑三妹等邀请,郑三妹为福州人,据说其曾为新赛乐成立之初的班主以及原乐春台班主。^{[9](P:274-275)}

从1923年2月25日《台南新报》和1927年6月18日《台湾日日新报》报道看,后来闽班多次来台,与京班竞争,并非以精彩演出而赢得观众,而是因为观众多为闽人。1927年,旧赛乐第二次来台由旅台福州人组织之平和公司聘请。开演初期,因股东对以福州同乡为主的洋服、汉服、华、面线及木工等五个工友会未赠招待券,致使工友会与股东发生冲突,后经从事土木建筑业的福州籍商人施福龙等协调才缓解,并协议以两天的演出收入捐做福州兵灾、水灾之救济经费,由此亦可见在台福州籍人十分思念家乡、希望以家乡戏剧抚慰思乡之情,并十分关心家乡灾情。正如徐亚湘先生所言,福州戏班集中于这一时期来台还有一个原因是因为当时来台

2014/04

的华工中福州人所占的比例极高。福州人一多,相关的同业组织及同乡会相继成立,乡民间的情感联系需求自然为家乡戏的来台做好了准备。而且,台湾各地之中华会馆亦乐意聘请福州戏班来台演出,一方面可舒缓旅台福州人的思乡之情,同时演出若有盈余亦可充作会馆基金。^{[10](P.99,113)}可见,日本侵占时期闽班频繁去台巡演,不仅仅是台湾人对闽剧的审美喜好,亦是台湾福州移民的族群认同需要,从中即可看出移民之初族群认同之重要以及“家乡戏”承载的族群认同,同时亦可追溯早期福建戏曲是如何因为移民的族群认同需要而传入台湾。

1920年代至1930年代的闽台戏剧界相当富有戏剧性,一边是闽班频繁从福建走向台湾,一边是歌仔戏频繁从台湾传入福建。歌仔戏在台湾发展壮大后,很快就传到闽南语系区域,也就是闽南与东南亚,歌仔戏所到之处,闽南人反响热烈,不仅观众趋之若鹜,而且梨园戏、高甲戏纷纷改弦更张。从这一角度看,歌仔戏与闽南族群认同仍然息息相关。

《台湾电影戏剧史》《中国戏曲志·福建卷》等都将1928年台湾“三乐轩”歌仔戏班回归白礁慈济宫寻根谒祖作为歌仔戏传播闽南的起点。然而,根据陈耕先生研究,“三乐轩”歌仔戏班其实是孤证,台湾歌仔戏亦非1928年始传回闽南,而是1920年前后,最早的传入地是厦门,最早的传人是一些佚名的艺人和歌仔馆中佚名的师父。1918年厦门就有演唱教习歌仔阵的歌仔馆“仁义社”。1920年左右,有个别台湾歌仔戏女艺人(艺妓)到厦门在洪本部陈圣王宫演野台歌仔戏。^{[11](P.333-345)}

1925年,厦门出现第一个歌仔戏戏班“双珠凤”,为梨园戏班改为歌仔戏班,戏班创始人与师傅皆为台湾人。不久,原小梨园戏班“新女班”也改唱歌仔戏。^{[10](P.43-44)}

1926年,台湾歌仔戏班“玉兰社”在厦门新世界剧场演出达四个月之久,盛况空前,这是台湾歌仔戏班第一次来厦演出。^{[12](P.100)}

1929年初,台湾“霓生社”歌仔戏班来厦,先到厦门龙山戏院演出,然后离开厦门到闽南内地,每到一处均引起轰动。

1930年左右,厦门的戏剧演出市场相当活跃,其中

据1908年1月28日《台湾日日新报》报道,福州移民的思乡情怀感染并影响了泉州移民,泉州人看到福州人聘福州班来台南演戏,潮州人聘潮州班来台南演戏,遂到故乡泉州聘请戏班来台演出,无奈七子班差强人意,只好聘一掌中班。

至此,我们可以较为清楚地看出,日本侵占台湾时期台湾移民对原乡的族群认同与对台湾本土的文化认同对当时台湾戏剧的影响。歌仔戏在此时此境中产生,不仅是时代社会的产物,也是由移民社会趋向定居社会时期台湾人文化心理的体现。

三

最主要的是歌仔戏,歌仔戏演出最主要的是台湾歌仔戏班。“霓生社”之后,“霓进社”、“明月园”、“凤舞社”、“丹凤社”、“爱莲社”等台湾歌仔戏班相继来厦门。仅1929年,就有“霓生社”、“霓进社”、“明月园”三个台湾歌仔戏班来厦门演出,“霓生社”与“霓进社”在龙山戏院、“明月园”在新世界娱乐场。据徐亚湘查证,“凤舞社”为1933年到鼓浪屿演出,“丹凤社”1934年左右有到厦门演出的记录,“爱莲社”则为1937年到厦门,后改名“复兴社”。^[13]

在台湾歌仔戏班的带领下,厦门歌仔戏戏班与歌仔馆不断涌现,除“双珠凤”、“新女班”外,还有台湾人和本地人组成的“金升团”、厦门本地的“新永春”、“新合春”、“新金春”等戏班出现。与此同时,歌仔戏开始由厦门走向泉漳。陈耕先生指出,台湾歌仔戏完成在闽南的传播,大致用了15年的时间,经历了在厦门的播种、普及以及在闽南的传播三个阶段。台湾歌仔戏在闽南的传播,是以厦门为切入点 and 中心,涟漪式地向厦门郊县、泉漳层递扩散。^[11]

已有研究多着眼于歌仔戏何时传到闽南,而较少关注歌仔戏如何、为何传入闽南以及歌仔戏何以如此快的速度扎根厦门、漳州。歌仔戏之所以传到闽南,首先当因闽南与台湾语言相通、风俗相同,闽南民间戏曲歌乐和舞蹈与歌仔戏有着天生的亲缘关系。正如曾永义先生所说:“歌仔戏虽于台湾土生土长,却非一刀斩断与福建之间的文化脐带而成立,论其渊源,实仍与福建的戏曲歌乐关系密切。”^{[14](P.101)}

在歌仔戏向闽南传播的过程中,厦门是台湾到达闽南的第一站,厦门至高雄外海里程仅160海里,比到福

州 200 海里还要近;厦门到基隆为 222 海里,到香港有 292 海里、上海则有 561 海里。光绪七年(1881 年),福州巡抚岑毓英派“琛杭”、“永保”两轮循环往来于台湾安平至厦门,或基隆、沪尾至福州之间,并准予商人配货搭客。光绪十一年(1885 年),台湾巡抚刘铭传曾购置“飞捷”、“威利”、“万年青”三轮行驶台湾至大陆各港之间。^{[15](P.96-97)} 1897 年开始,厦门与台湾之间有不定期轮船往返基隆、福州、厦门、香港等地;光绪二十五年(1899 年),日本大阪商船株式会社开辟淡水至香港间航线,由开城丸、天草丸两轮独占厦台航线;从 1905 年后,基隆、厦门之间一个月之内即有高达十次的航班往返。^{[10](P.64-65)} 《台湾日日新报》1915 年 9 月 18 日曾说到厦门瓮菜河后岸一带近来已成为侨厦台湾人之势力范围地,台湾公馆即设于此。1917 至 1926 年,在厦台湾籍民数估计在 8000 至 10000 人左右。除持护照者,尚有偷渡者,因为自高雄安平地区搭戎克两三日便可抵厦,故偷渡者甚多;此外还有无护照者先抵达日本,再从日本长崎、门司等地经上海来厦者,使得“最近台湾籍民急剧增加”。^{[16](P.3)}

厦门与台湾演出环境相近,台湾认可厦门演出,台湾自有报刊伊始即十分关注厦门歌舞娱乐行情。厦门与台湾演艺交流由来已久,自有台湾报业与厦门报业以来,厦门与台湾“艺妓”在两地往来的报道即不断见诸报端。1898 年 4 月 27 日,《台湾新报》报道厦门“严逐歌妓”说厦门歌妓被驱逐即“谋渡来台”。两个半月后,7 月 16 日《台湾日日新报》即报道艋舺艺妓阿蝉因神示须急迁避他方,将往泉州拜谒广泽尊王而后退居厦门。《台湾日日新报》创刊不久即将这样一个小人物这样一件小事诉诸报道,恐怕不是因为其人其事之价值,而是因为其关系到台闽之间的往来。此后,《台湾日日新报》亦常常报道台妓或台湾女优趋厦。除了个别艺妓、女优,1910 年 9 月 7 日《厦门日报》居然说到台湾“女戏”戏班来厦门,只是未言明为何戏。

在台湾艺妓、女优乃至戏班频繁来厦的同时,厦门艺妓、女优与戏班亦频繁去台,《台湾日日新报》多有报道,如 1907 到 1908 年间厦门女戏天仙戏园将来台、1910 年有台人见厦门咏乐天仙二茶园因亏本停演议定雇二园伶人到台湾演唱。

闽台艺人与戏班之间的往来不仅有族群认同的乡

情乡谊,亦有经济利益的诱因。1906 年 11 月 11 日《台湾日日新报》报道自三庆班渡台开演,台湾人见“获利倍蓰”,即“争图是业,几如蚁之附膻”;1907 年 9 月 20 日《台湾日日新报》还说到台妓趋厦亦因获利颇多。厦门与台湾一样,是歌舞繁盛之地,不仅本地盛行演戏与迎神赛会,还有许多闽南各地乃至外省戏班常来演出。《台湾新报》1898 年 4 月 27 日报道“厦门之歌妓自上海姑苏江西等处迁来者,侨寓旅馆,共有二十余班焉,意生颇觉闹热”。1910 年 6 月 4 日《厦门日报》说到厦门自咏乐吉庆两茶园开演之后,外埠宣传厦门戏园既多生意极盛,外埠女伶纷纷来厦就聘。1910 年 9 月,《厦门日报》报道厦门有三座戏园,厦门茶园多在开演时聘请外地名角演出,如三山馆后新戏园聘请上海名角、水仙宫聚英馆更“并亲往京山陕聘请超等名角”。

厦门还是上海戏班和艺人来台与回台的中转站。上海京班入台多由厦门搭轮船由淡水港上陆。在台沪之间往返的戏班经过厦门亦多在厦门开演,如咏霓裳戏班、庆仙茶园等。《台湾日日新报》在预告上海戏班即将来台的消息时常常提到“已到厦门”,表明戏班一到厦门就可以确定必来台湾。厦门海陆军政警绅学商各界在中华茶园聘京沪有名男女优伶演剧赈灾,1920 年 11 月 20 日《台湾日日新报》竟然发出号召让“各界士女绅商眷属,幸速到园观演,勿失此绝好机会也”。1935 年 5 月 24 日《台湾日日新报》听说厦门市市长王固盘要请梅兰芳到厦门演出,盼望梅兰芳乘机到台博公演,言“果能到厦门开演,则此一衣带水之台湾,好机莫失”。可见当时台湾与厦门往来之便利。

在这样的环境中,台湾佚名的歌仔戏艺人将歌仔戏传播到厦门即可想而知。及至台湾专业歌仔戏班来厦,即掀起厦门歌仔戏热潮。1929 年来厦演出的“霓生社”歌仔戏班早期在台湾颇受好评,《台湾日日新报》于 1926 年 6 月 4 日与 1927 年 4 月 29 日皆报道霓生社好况。因为“霓生社”的到来,厦门歌仔戏开始有了“土”、“正”之分,“土”为早期歌仔戏,“正”为以“霓生社”为代表的歌仔戏,“霓生社”被厦门观众称为“正班”即有可能因其如 1927 年 4 月 29 日《台湾日日新报》报道其“演题皆取现时新小说,演场制色布景颇有可观”。“霓生社”在台湾好景不长,1926 年 3 月 25 日《台南新报》报道其“赠券观剧”,1927 年 4 月 2 日与 4 月 24 日则报道其闹事。这也可以从另一

2014/04

侧面看出“霓生社”转战厦门与闽南各地的因由。

除了这些“硬件”因素,将台湾与厦门乃至闽南密切联系在一起的便是语言、风俗、宗教、艺术等族群认同要素,正是这些族群认同要素使歌仔戏来到厦门犹如回到故乡,同时使厦门人乃至闽南人很快接受并认可歌仔戏。虽然歌仔戏在厦门也受到攻击,但从“厦门一般妇女是最喜欢看的”到“风靡全岛,无论父女儿童,都时时在唱这种淫褻的词句”、“街头巷尾尽是‘伊老伊’的声调”,^[17]歌仔戏在厦门的受欢迎程度可见一斑。台湾歌仔戏班竞相抵厦,以至于要“透过关系”才能进入厦门与闽南:据说民国二十年左右,苗栗小美园客家戏班班主王裕丰的叔叔王德煥在厦门见有两班台北的歌仔戏班在该地演出颇受欢迎,于是透过关系安排小美园至厦门、漳州、汕头等地演出歌仔戏,历时三年才载誉回台,小美园为顾虑当地排日,更改班名行艺。^{[10](P.27)}

为了吸引厦门观众,台湾歌仔戏班使出浑身解数,“爱莲社”1938年来厦门时,班主召集了七十多人,在服

装和布景方面都做了更新,还运用机关布景,并在厦门的主要街道进行化装踩街游行。^[17]这又使人不由想到同一时期闽班在台湾演出的情形。令人感慨的是,福建闽班和台湾歌仔戏班在对岸的命运境遇也颇为相似:受欢迎的戏班名利双收、被冷落的戏班处境维艰。

歌仔戏传到闽南,亦与台湾歌仔戏被调查、整顿以及戏班解散、禁止开演有关,从1927年到1930年,台湾报刊相继报道歌仔戏被调查、整顿以及戏班解散、禁止开演,台湾歌仔戏处于如此艰难境地,必然要寻求解决之道,如“如意社”歌仔戏班员饥饿、被诉在案,扮演秽褻行动被罚并被当局禁止开演,1932年8月7日《台湾日日新报》即说其“虽欲赴他处别图然有债务所关”。“虽欲赴他处别图”即表明离开台湾去其他地方,这其他地方,当为与台湾语言相通的闽南与东南亚,台湾最早的歌仔戏班之一“德盛社”就曾到厦门和东南亚演出,“凤凰社”、“霓生社”亦于1930年代初期至新加坡演出。东南亚多闽南移民,歌仔戏到东南亚,亦与闽南族群认同相关。

[本文为2009年国家社科基金项目“闽台民间艺术与族群认同”成果,项目号09CMZ017]

参考文献:

- [1] (美)哈罗德·伊罗生. 群氓之族——群体认同与政治变迁[M]. 邓伯宸译. 桂林: 广西师范大学出版社, 2008.
- [2] 林光耀. 榕台两岸闽剧情[A]. 福建省政协文史和学习委员会编. 闽台交流纪实[C]. 福州: 福建人民出版社, 2001.
- [3] 陈健铭. 谈歌仔戏中的“锦歌”——〈福建民间音乐简论〉读后[J]. 民俗曲艺〈民间剧场专辑〉(37).
- [4] 王士仪. 歌仔戏的兴起——对田野调查的几点看法[J]. 复兴戏剧学刊, 1997(20).
- [5] 刘春曙. 闽台乐海钩沉录[M]. 福州: 海峡文艺出版社, 2008.
- [6] 徐丽纱. 台湾歌仔戏唱曲来源的分类研究[D]. 台北师范大学音乐研究所硕士论文, 1987.
- [7] 曾子良. 台湾闽南语说唱问学“歌仔”之研究及闽台歌仔叙录与存目[D]. 东吴大学中文所博士论文, 1990.
- [8] 林锋雄. 宜兰“本地歌仔”的调查与研究[J]. 民俗曲艺〈全球化与地方文化展演〉, 148.
- [9] 徐亚湘. 史实与诠释(“日治”时期台湾报刊戏曲资料选读)[M]. 宜兰: 国立传统艺术中心, 2006.
- [10] 徐亚湘. “日治”时期中国戏班在台湾[M]. 台北: 南天书局, 2000.
- [11] 陈耕. 闽南歌仔戏早期历史中两个有争议的问题[A]. 海峡两岸歌仔戏学术研讨会论文集[C]. 中华民俗艺术基金会, 1996.
- [12] 陈耕. 曾学文. 颜梓和. 歌仔戏史[M]. 北京: 光明日报出版社, 1997.
- [13] 徐亚湘. “日治”时期台湾内台戏班考[J]. 华冈艺术学报(6). 2002.4.
- [14] 曾永义. 闽台戏曲关系之调查研究计划成果报告[R]. 台湾大学图书馆, 1995.
- [15] 陈翘. 清末闽台商业剧场的兴起与戏剧交流[A]. 海峡两岸民间艺术交流[C]. 厦门: 厦门大学出版社, 2010.
- [16] 闽台关系档案资料[M]. 厦门: 鹭江出版社, 1992.
- [17] 曾学文. 跨两岸——歌仔戏的历史、文化与审美[M]. 北京: 中国戏剧出版社, 2008.

(作者: 厦门大学副教授)