

马来西亚槟城潮剧的发展：

从老赛永丰到潮艺馆的研究

**STUDY ON THE DEVELOPMENT OF THE  
MALAYSIAN TEOCHEW OPERA IN PENANG:  
FROM LAO SAI YONG HONG TEOCHEW OPERA  
TROUPE TO TEOCHEW PUPPET AND OPERA  
HOUSE**

张祖兴

**TEOH CHU HIN**

**MASTER OF CHINESE STUDIES**

拉曼大学中华研究院

**INSTITUTE OF CHINESE STUDIES**

**UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN**

**JANUARY 2023**

马来西亚槟城潮剧的发展：从老赛永丰到潮艺馆的研究

STUDY ON THE DEVELOPMENT OF THE MALAYSIAN  
TEOCHEW OPERA IN PENANG: FROM LAO SAI YONG  
HONG TEOCHEW OPERA TROUPE TO TEOCHEW PUPPET  
AND OPERA HOUSE

By

张祖兴

TEOH CHU HIN

15ULM06640

本论文乃获取文学硕士学位（中文系）的部分条件  
A dissertation submitted to the Institute of Chinese Studies,  
Institute of Chinese Studies,  
Universiti Tunku Abdul Rahman,  
in partial fulfillment of the requirements for the degree of  
Master of Chinese Studies  
JANUARY 2023

## 摘要

中国戏曲是渗透一代代华人社会生活的千年文化之河。以大锣鼓及潮州管弦乐器伴奏的潮剧于 20 世纪初随着潮汕地区先民过番传播到东南亚各国，饶富的地域性文化孕育并浇铸出独特的马来西亚潮剧文化景观。

潮剧团经泰国或新加坡到英属马来亚作定点演出开始，潮裔移民将原乡情怀寄托在民俗信仰中逢神诞喜庆时扮演着祭祀仪式功能的潮剧。因此马来西亚槟城潮剧的发展与庙宇有着莫大的关联，各种时令性的神庆演出收入是潮剧团主要的经济来源，滋养了本土潮剧团。槟城州因政经及人口结构因素，开埠后随着潮裔社群经济增强，民间信仰活动主要是潮剧团的活动区域。槟城潮剧团体历经游艺场、街戏、为望族民家庆生助兴的演出形式沿革，已然成了当地潮人社会的部分生活内容。本文从各面向剖析，以现存于槟城潮剧市场的潮剧团实例进行细部分析，探讨槟城潮剧市场的营运现况与营生现象。由杨丙金携“老赛永丰潮剧团”到槟城，衍生了迄今的“金玉楼春潮音剧团”和“潮艺馆”的槟城潮剧团体，随着时局也辗转经历沉寂、复兴、开启发展契机新局面的历程。

世局的变迁迫使“金玉楼春潮音剧团”调整其组织形式与行政管理以持续营运，让改革创新却不失传统的槟城潮州木偶戏不至于走向绝路。善用剧团资源和寻谋更好的潮剧传播策略可提升潮剧市场接受值以延续潮剧团的营运。潮剧所蕴含的文化及人文精神，是凝聚马来西亚潮人同根同气的文化合力，对潮人起着融情聚力的作用，因此“潮艺馆”竭力联合马来西亚各潮裔联合会和官方机构，充分发挥文化人的支持作用，使槟城潮剧团更具策略性与生命力，获得更好的维持和传承，成为支撑

潮人团结的精神支柱并维系与故土根脉相连的纽带。

优化与提升槟城潮剧团体素质才能让其更具延续力，克服本土潮剧团在传承与断层间所面对的冲击现象。迈入新时代的“潮艺馆”以文艺团体模式着重青少年观众的培育，努力走进校园，走向青少年，汲汲开展潮剧教育，让有艺术性和观赏性的潮州传统表演艺术走进社区，营造潮剧发展的良好氛围，使社会潮剧群众基础更广泛、深入、持久和扎实。

关键词：马来西亚 槟城 潮剧 老赛永丰 金玉楼春 潮艺馆

## **Abstract**

In existence for thousands of years, Chinese opera is like a river of culture that permeates the social life of generations of the Chinese people, and the colourful regional culture has recreated dramas with rich local colours that share the unique cultural landscape of Chinese opera. Teochew opera, accompanied by large gongs and drums and Teochew orchestral instruments, spread to Southeast Asian countries in the early 20th century by the ancestors of the Chaoshan region.

The development of the Malaysian Teochew opera in Penang has strong linkages with the temples, the Teochew people who immigrated to the south placed their hopes and emotions on the folklore and beliefs on the various traditional sacrifices held in the temple during the celebration of the god's birthday. Teochew opera, which plays the function of folklore and beliefs and cultural rituals of the Teochew people, is part of the folklore festival ceremony of sacrifices. Support from the society has always been the main source of economics for Teochew opera troupe, the income generated from various seasonal ceremonial performances continues to nourish the Penang Teochew opera troupe. From Lao Sai Yong Hong Teochew Opera Troupe to Teochew Puppet and Opera House, the local Teochew opera troupe needs to adjust its organizational and administrative management to sustain and adapt to the changes and evaluation of environment to maintain its operations, so that the Malaysian Teochew opera troupe in Penang, through reform and innovation will not lose its traditional tracts and avoid extinction.

Under the changes of the country's economic situation, the local Teochew opera has adopted the strategy of optimizing its available resources

and seeking better dissemination of Teochew opera heritage, it aimed to enhance the market acceptance on the value of the troupe for the continued operation of the troupe. Study finds that the traditional culture and humanistic spirit embedded in Teochew opera is the cultural synergy that unites the Malaysian Teochew people and plays a role in culminating feelings and cohesion for the Teochew people. It is hoped that the federation of ethnic Teochews in Malaysia, the public and official institutions can provide full supportive role in spreading of Teochew opera, which becoming a spiritual pillar supporting the unity and struggle of the Teochew people and maintaining their bonding.

Only by improving the quality of local Teochew opera, it can be more sustainable and be able to overcome its crises and challenges. The development of opera is inseparable from its heritage, the opera is currently entering the new era of literary and art organisation, it aims to focus on the nurturing of young audience in a new model, striving to gain entry into school compound, to expose the youth to the education of Teochew opera, thus create a greater society base and foundation for building a more sustaining and solid Teochew opera.

**Keywords:** Malaysia; Penang; Teochew Opera; Lao Sai Yong Hong  
Teochew Opera Troupe; Kim Giak Low Choon; Teochew; Puppet and Opera  
House

## 致谢

2015年甫完成教育学士学位即接获师范学院同班老友的电话，全力邀我到拉曼大学中华研究院修读中文系硕士，说只须耗时3年即可完成硕士课程，岂知时光一晃已近7年。校务与修课兼顾的日子是充实更是忙碌的，印象最深的是有一回带县队前往瓜雪参与州级赛，在第一天的比赛告一段落后，带着满身的臭汗味匆忙赶到学院上课，好不尴尬。待回到住宿处已是凌晨，感谢共同带队的老师。日子就在忙与盲中飞逝，自小我喜欢华文，总期待有一天自己是中文系的毕业生，所以修学之路再苦都甘之如饴，期间虽偶有放弃念头，但坚持下来后，现在的我不后悔我当初的抉择。

感谢指导老师陈中和副院长对我的宽待，让我有思路与时间安排的自由。无论线上线下讨论论文，欣赏中和老师一贯的直率可爱，直接、中肯的评语往往直击文章要害，认真地逐步引导我，让我的研究之路走得更严谨。能成为中和老师的学生，是我的荣幸。此外，还要感谢指导研究方法课的廖冰凌老师、中国史的张晓威院长、哲学课的郑文泉老师、文学课的潘筱蒨老师；以及潮艺馆馆主吴慧玲和金玉楼春潮音木偶剧团创办人杜爱花等，让我在学术学习道路上，完成了另一段旅程碑。

由于所选修的硕士课程为混合制 (by mixed mode)，必须修读6门科目。报读黄昏班的研究生不多，修课的日子不长，在兼顾工作与学业当儿，上课时大家勇于交流课题心得，每一次的呈堂都是相互鞭策使进步，感谢一起上课的莎琪、慧琪、玮岷、宁媛、莉闲、振辉、政祺、婷忆、

允洁、素倪、倾芳和逸全，感恩大家学习期间不惜赐教，共同经历学术研究路上的酸甜苦辣。

同期学士毕业的內子，对于我选修硕士课程表示无上的支持。享受黄昏班后在电台节目的陪伴下，独自驾车回家的感觉。学院与家的距离近85公里，每每抵达家门口虽已近午夜，暖暖的灯依旧陪他守着我的归来，感恩。修学研读这些年，家里的琐碎杂务都由內子一人处理，让我免了许多后顾之忧。完成论文，硕士毕业，将是给我俩最大的礼物，感恩有你。

双亲都是劳动阶层，对于读书求上进一事，是给予全力的支持；而也期待再次披上毕业袍与家人拍张全家福的温馨时刻。不幸事与愿违，父亲来不及重温看我接领毕业证书时刻的光荣感，是我心中的遗憾，望父亲泉下有知，佑我顺利毕业，安息吧，爸。

最后，再次感谢全体在学术研究道路上给予我协助及指引的导师、上司、同事、朋友及家人，让我全程的研究道路虽长，但不算太苦。感恩！



## APPROVAL SHEET

This dissertation entitled “**STUDY ON THE DEVELOPMENT OF THE MALAYSIAN TEOCHEW OPERA IN PENANG: FROM LAO SAI YONG HONG TEOCHEW OPERA TROUPE TO TEOCHEW PUPPET AND OPERA HOUSE**” (马来西亚槟城潮剧的发展：从老赛永丰到潮艺馆的研究) was prepared by TEOH CHU HIN 张祖兴 and submitted as partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Chinese Studies at Universiti Tunku Abdul Rahman.

Approved by:



---

(Dr Chin Chong Foh)  
Associate Professor/Supervisor  
Department of Chinese Studies  
Institute of Chinese Studies  
Universiti Tunku Abdul Rahman

Date: 4 JAN 2023

**INSITITUTE OF CHINESE STUDIES**  
**UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN**

Date: 4 JAN 2023

**SUBMISSION OF DISSERTATION**

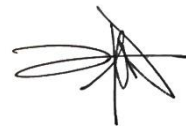
It is hereby certified that **TEOH CHU HIN ( ID NO: 15ULM06640 )** has completed this dissertation entitled “**STUDY ON THE DEVELOPMENT OF THE MALAYSIAN TEOCHEW OPERA IN PENANG: FROM LAO SAI YONG HONG TEOCHEW OPERA TROUPE TO TEOCHEW PUPPET AND OPERA HOUSE**” (马来西亚槟城潮剧的发展：从老赛永丰到潮艺馆的研究) under the supervision of **DR. CHIN CHONG FOH** (Supervisor) from the Department of Chinese Studies, Institute of Chinese Studies. I understand that University will upload softcopy of my dissertation in pdf format into UTAR Institutional Repository, which may be made accessible to UTAR community and public.

Yours truly,

  
\_\_\_\_\_  
( TEOH CHU HIN )

## DECLARATION

I hereby declare that the dissertation is based on my original work except for quotations and citations which have been duly acknowledged. I also declare that it has not been previously or concurrently submitted for any other degree at UTAR or other institutions.



Name : TEOH CHU HIN

Date : 4 JAN 2023

## 目录

摘要	i
Abstract	iii
致谢	v
论文核实书	vii
硕士论文提交	viii
论文声明	ix
目次	x
图目录	xii
表目录	xiv
<b>第一章 绪论</b>	<b>1</b>
第一节 研究动机、范围、对象与意义	2
一、研究动机	2
二、研究对象	5
三、研究意义	10
第二节 潮剧相关研究综述	10
一、中国戏剧	11
二、潮剧溯源与发展	15
三、前人研究综述	20
第三节 研究方法	27
一、文献调查与互证	28
二、田野调查	30
三、历史学研究方法	30
第四节 创新与不足之处	31
<b>第二章 潮剧南植—从老赛永丰到金玉楼春</b>	<b>33</b>
第一节 马来西亚潮人与潮剧受众群	33
第二节 马来西亚槟城潮剧概况	41
第三节 祖辈过番潮剧槟州发新枝	45
<b>第三章 金玉楼春潮州铁枝木偶剧团</b>	<b>57</b>
第一节 潮州铁枝木偶戏的演变	57
第二节 马来西亚槟城金玉楼春潮州铁枝木偶戏团	62
第三节 金玉楼春家庭剧团孕育潮剧新苗	67

第四章 金玉楼春潮剧团（2008 - 2014）	77
第一节 吴慧玲与潮剧	77
第二节 吴慧玲与金玉楼春潮剧团	82
第三节 金玉楼春潮剧团的封箱	95
第五章 潮艺馆与马来西亚潮剧的传播	106
第一节 金玉楼春的落幕与潮艺馆的开锣	106
第二节 潮艺馆的营运方针与策略	107
第三节 潮艺馆对马来西亚潮剧的变革与创新	133
第六章 结论	140
参考文献	150
附录	159

## 图表目录

### 图目录

- 图 1-1 杜爱花于 2008 年荣获由槟城古迹信托会 Penang Heritage Trust (PHT) 颁发的“槟城非物质文化遗产传承奖”。..... 7
- 图 2-1 杜爱花(槟城金玉楼春潮州木偶剧团创办人)的外祖父母带着“老赛永丰”是第一个从潮州“过番”到南洋的戏班。..... 46
- 图 2-2 李钟珏在《新嘉坡风土志》的记载。..... 47
- 图 2-3 杨清音(1925-2013)追随父亲杨丙金的脚步,成了杨家潮剧第二代传人。.....52
- 图 2-4 “大妹”(杨清音)曾为“织云”戏班任小生行当。.....53
- 图 2-5 杨清音(1925-2013)晚年演出《换偶记》里的张幼花一角。.....55
- 图 3.1 潮州铁枝木偶戏偶身形体。.....59
- 图 3.2 潮州铁枝木偶戏偶身背后及双手各装以硬铁枝为操纵杆以进行表演。..... 59
- 图 3.3 潮州铁枝木偶戏表演舞台场景。.....60
- 图 3.4 潮州铁枝木偶戏平时于神庙表演的舞台场景。.....60
- 图 3.5 杜爱花于槟城“老荣秀春班”木偶剧团公演的戏台旧照。... 66
- 图 3.6 杜爱花荣获由乔治市世界遗产机构颁发的《2020 年乔治市瑰宝奖--知识贡献与传承瑰宝奖》。..... 73
- 图 4-1 2012 年 9 月代表马来西亚参加第四届国际(汕头)潮剧节并获颁“潮剧海外传承传播贡献奖”。.....80
- 图 4-2 2012 年 9 月代表马来西亚参加第四届国际(汕头)潮剧节并获颁“潮剧海外传承传播贡献奖”。.....80
- 图 4-3 2015 年 3 月出席第二届潮汕民俗文化展示周。.....81
- 图 4-4 2014 年 5 月 30 日,吴慧玲拜师中国国家级非物质传承人姚璇秋老师时立下的决心书。.....81
- 图 4-5 “金玉楼春潮剧团”成团时的宣传海报。.....84
- 图 4-6 “金玉楼春潮剧团”成团时的宣传广告。.....85
- 图 4-7 “金玉楼春潮剧团”2011 年间的演出新闻报导。..... 93
- 图 4-8 “金玉楼春潮剧团”2012 年间的专题报导。..... 94
- 图 4-9 “金玉楼春潮剧团”2012 年间的新闻报导。..... 95
- 图 4-10 “金玉楼春潮剧团”封箱戏的宣传海报。.....101
- 图 4-11 “金玉楼春潮剧团”2013 年封箱戏的相关新闻报导。.....102

图 4-12	本地报章 2013 年对“金玉楼春潮剧团”封箱戏的相关新闻报导。.....	102
图 4-13	本地报章 2013 年对“金玉楼春潮剧团”封箱戏的相关新闻报导。.....	103
图 4-14	本地报章 2013 年对“金玉楼春潮剧团”封箱戏的相关新闻报导。.....	104
图 5-1	设立于“慕韩别墅”内的“潮艺馆”。.....	108
图 5-2	设立于“慕韩别墅”内的“潮艺馆”。.....	108
图 5-3	左墙展区所展示的早期木偶及演出时的乐器。早期木偶体积较小，约 8 寸；锣的种类繁多。.....	109
图 5-4	左墙展区也展示了馆主的演出剧照、潮州铁枝木偶进化说明及金玉楼春第一代到第五代传承者简介。.....	110
图 5-5	左墙展区所展示的潮剧戏班演出时的各种行头。.....	110
图 5-6	左墙展区所展示的潮剧戏班演出时的各种行头。.....	110
图 5-7	“潮艺馆”右墙展区所展示的各式珍藏手抄文本、木偶结构与配件、潮州纸纱灯等文物，弥足珍贵。.....	112
图 5-8	珍藏工尺谱见证潮乐的发展。.....	113
图 5-9	总纲及己本文本。.....	113
图 5-10	“潮艺馆”内铁枝木偶演示体验台。.....	114
图 5-11	笔者体验操弄铁枝木偶。.....	115
图 5-12	“潮艺馆”于 2017 年成立《潮曲唱念班》时的招生告示。.....	118
图 5-13	“潮艺馆”举办戏曲艺术形体课的相关报章报导。.....	120
图 5-14	“潮艺馆”开办《潮州大锣鼓课》的相关报章报导。.....	122
图 5-15	国家艺术文化部“2015 年传统艺术展”邀请“潮艺馆”演出潮剧《包公铡美》传单。.....	126
图 5-16	“潮艺馆”应国家艺术文化部之邀，于“2015 年传统艺术展”上粉墨登场，演出潮剧《包公铡美》。.....	127
图 5-17	“潮艺馆”应国家艺术文化部之邀演出潮剧《包公铡美》的相关报章报导。.....	128
图 5-18	“潮艺馆”受国家艺术文化局邀请演出潮州铁枝木偶。.....	129
图 5-19	潮州铁枝木偶剧《莲香戏鞋》演出剧照。.....	130
图 5-20	“潮艺馆”举办《轻三重六：潮州音乐演奏会》的相关报章专题报导。.....	131
图 5-21	“潮艺馆”举办《潮藝·戲曲夢》演出的相关报章专题报导。.....	132

## 表目录

表1-1	杜爱花与吴慧玲领导的“金玉楼春潮音木偶剧团”部分电视采访节目记录。.....	29
表2-1	1911-1990年马来西亚半岛华族的籍贯/方言群组合(%)。.....	32
表2-2	1881年及1891年槟榔屿人口普查(华人各方言群人口比较)。.....	35
表2-3	1891年槟榔屿人口普查(华人各方言群人口比较)。.....	36
表2-4	槟榔屿各方言群体在华族人口中的百分比(1921-1947)。.....	38
表2-5	1991年槟城华族的籍贯/方言群组合。.....	39
表2-6	2000年七大方言群在各州华裔人口所占的比率。.....	39
表4-1	“金玉楼春潮剧团”2011年(8月-12月)演出行程记录。.....	86
表4-2	“金玉楼春潮剧团”2012年演出行程记录。.....	87
表4-3	“金玉楼春潮剧团”2013年演出行程记录。.....	88
表4-4	“金玉楼春潮剧团”2011年8月至2013年5月演出记录归纳分析。.....	89
表4-5	2000年七大方言群在吉打州华裔人口所占的百分比.....	92
表4-6	1891-1947年霹雳州内华裔人口的方言群分布。.....	92
表4-7	“金玉楼春潮剧团”《潮剧之夜》封箱演出剧目《蜘蛛精》演员表。.....	100
表4-8	“金玉楼春潮剧团”《潮剧之夜》封箱演出剧目《秦香莲》演员表。.....	100
表5-1	“潮艺馆”2014年至2019年所办的活动。.....	117



# 第一章 绪论

## 前言

中国戏曲是条流淌了千年的文化之河，渗透了一代一代的华人社会生活。俗语云：“生活在戏中，戏在生活中。”在戏曲大家族里，异彩纷呈的各地域文化孕育了富有乡土色彩的剧种，浇铸出中国戏曲独特的文化景观。

源自南戏，主要以潮州管弦乐器和大锣鼓伴奏，用潮州话演唱的潮剧，在 18 世纪中叶至 20 世纪初随着潮汕地区<sup>1</sup>潮人先民漂洋过海的足迹，<sup>2</sup>传播到东南亚各国，就此与马来西亚潮剧有着千丝万缕的关系。<sup>3</sup>马来西亚潮籍人士约占华族人口的 11%，<sup>4</sup>而且方言群的数量估计近期内不会有多大的改变。依据 2020 年马来西亚人口和房屋普查报告书显示，

---

<sup>1</sup> 潮汕地区，是广东省汕头市、潮州市、揭阳市三个地级市的统称，位于粤东沿海、广东与福建交界处，是海西经济区组成部分。

<sup>2</sup> 根据潘醒农撰述的《潮人南来发展史》一文中，华侨（包括潮州人）南来的过程基本上有以下几次过程：初期（约 9 世纪至 16 世纪初）一共有两次的移殖，第一次移殖为唐五代时期，黄巢之乱波及广州，沿海一带居民附船逃避海外；第二次移殖为宋朝灭亡之际，其将兵败走东南亚，至交趾、占城、真蜡、宋卡、苏门答腊、马六甲等地，此后则为明朝郑和下西洋时期，与南洋诸国的交往。后期的移殖为近世（18 世纪中叶至 20 世纪初）：清兵入关后，郑成功占据台湾反抗清朝，延续明朝残局，然而台湾失陷后，明朝的忠义之士不甘臣服于清政府，于是逃亡到南洋各地，有者成为海盗在南洋一带进行掳掠，有者则加入会党，如新加坡的潮州义兴帮派；再者也有为谋生活而卖身前来的南洋的“猪仔客”，即契约劳工，他们是 19 世纪英、荷殖民星马和印度尼西亚时期，通过包工头在家乡的招聘而过番参与南洋的基础经济开发，潮州的“猪仔客”多由汕头鲁莽或德记等洋行招买，其中也有涉及客工被拐骗到南洋的情况，潮州客工到南洋多从事种植甘蔗（槟榔屿）、甘密或开芭（新加坡、柔佛）等工作。详见潘醒农，《潮侨溯源集》，（北京：金城出版社，2014），页 1-15。

<sup>3</sup> 何启才，《潮迁东殖》（吉隆坡：华社研究中心、东海岸三州潮州会馆联谊会，2015），页 7。

<sup>4</sup> 林水椽、何启良，《马来西亚华人史新编》（吉隆坡：马来西亚中华大会堂总会，1998），页 215。

华裔人口占了 2980 万总国民人数的 23.2%（即 691 万人），<sup>5</sup> 如此，则估计潮籍人士约有 70 万人，多集聚于柔佛及檳城州。凡大量潮人聚居的乡镇，则必有潮州戏的踪迹。马来西亚潮剧从发端一直延续至今，历经发展、繁荣、起伏、衰落与重整等各个时期。

笔者秉持对人文的关怀为起点，本着对潮剧的热忱，决意追踪马来西亚檳城潮剧起落跌宕肇因，并以马来西亚檳城的老赛永丰、金玉楼春潮剧团和潮艺馆为研究个案，从一个以家庭模式经营了五代的潮剧团为切入点，梳理出马来西亚檳城潮剧的发展。

## 第一节 研究动机与意义

在马来西亚檳城，潮剧的发展和庙宇有很大的关系。初期过番南殖的潮人，将希望和情感寄托在民俗信仰，逢神诞喜庆，各地庙宇所进行各类传统形式的庆典，如：游神、祈福、扶乩等活动。有着文化仪式功能的潮剧，寄附于这份民俗信仰，在节庆时节扮演唱戏娱神、酬神之同时也可娱人。故马来西亚檳城潮剧在潮人社会进展的长河里，扮演了重大的角色。

### 一、研究动机

对于本论文的设题——“马来西亚檳城潮剧的发展：从老赛永丰到潮

---

<sup>5</sup> 〈2020 年大马人口及房屋普查报告；首相：非公民人口仍超越印裔，华裔比率降至 23.2%〉，《星洲日报》，2022 年 2 月 14 日。

艺馆的研究”，是以潮剧被带入马来半岛后的传播形式发展作为研究的主体，而针对马来西亚檳城州的“老赛永丰潮剧团”、“金玉楼春潮音木偶剧团”和“潮艺馆”，传承五代的家庭模式营运历程，笔者则规划为本文的研究时期范围，从杨丙金（第一代）携潮剧团下南洋，踏上马来半岛土地表演潮剧的史迹；杨清音（又名大妹，第二代）童伶出身，后为潮剧著名小生；杜爱花（第三代）经营的“金玉楼春潮州铁枝木偶剧团”；吴慧玲（第四代）领导的“金玉楼春潮剧团”与“潮艺馆”；吴欣怡、吴欣洁及吴乙韩（第五代）为“金玉楼春潮州铁枝木偶剧团”渐挑大梁的操偶师与乐师等事迹为基础，作为本论文内容所要探讨的个案，继而论述的课题。本论文以“老赛永丰潮剧团”、“金玉楼春潮音木偶剧团”和“潮艺馆”的研究为例，主要所须梳理的课题脉络为：

### （一） 探研马来西亚檳城潮剧的发展与潮剧市场接受度之间的关系

自潮剧登上马来半岛这片热土，由初时的为异乡潮人尚乐需要至后来的应酬神而演出，凡潮侨聚居乡镇社区的街坊或庙宇范围的空旷地，应时搭建的木结构舞台是当时潮州戏班的演出场所。从南下移植至今，本土潮剧团经历了其兴盛与衰落。在这各阶段的历程里，马来西亚檳城潮剧的发展与潮剧的市场接受度有着何种千丝万缕的关系呢？在面临严峻的经济不景世道时，本土潮剧团又如何掌握并结合潮剧表演艺术文化的发展规律与潮曲表演内容，以迎合新时代的市场需求？

### （二） 探讨马来西亚檳城潮剧的发展与潮剧表演组织形式的转变

时代与世局的变迁使本土潮剧团在考量演出场所、剧目、营运成本、流动的便利性、演出性质等因素下，如何调整剧团的组织形式，使马来西亚槟城潮剧能在发祥地以外的异土他乡发展为南洋艺苑里的一朵奇葩？物竞天择，适者生存，是恒古不变的社会与自然规律。本土潮剧团的组织形式或行政管理须如何顺应时势而调整自身条件或注入新元素，以求能继续获得滋养，使改革创新却不失传统的马来西亚槟城潮剧团不至于走向绝路？

### **（三） 探寻马来西亚槟城潮剧表演团体的资源运用与营运**

社会的支持一直是马来西亚槟城潮剧团主要的经济来源，因此马来西亚槟城潮裔群体的民俗节庆活动是本土潮剧主要的存在附体。这类配合时令和神诞庆典性的仪式演出收入，是用以维持一切人力、器具、维修等基本开销。不景的世道、有限的收入，外加缺乏政府援助的劣境下，潮剧团掌舵人又如何善用剧团的人力与物力资源，营运有方，使马来西亚槟城潮剧得以摆脱走向衰落的命运？资源的匮乏会否成为马来西亚槟城潮剧窒息的导因？

### **（四） 探索马来西亚槟城潮剧的传播策略**

推动潮剧并不单是本土潮剧团的责任。笔者希望通过此研究，梳理出如何使马来西亚槟城潮剧的传播更具策略性与生命力，再度绽放异彩。本土潮剧的传播渠道是否发挥了其娱乐、教育、社交等功能？再者，潮剧传统表演艺术所蕴含的文化与人文精神，能否形成马来西亚槟城潮裔

社群与群体间同根同气的文化凝聚力，扮演着潮人间融情聚力的功能？只要有潮人依然生存在马来西亚槟城，作为一种地域文化和民族文化的高度体现，潮剧必可存在，并获得发展。

纵观以上几点动机，笔者本课题旨在探讨马来西亚槟城潮剧的发展，并以槟城“老赛永丰潮剧团”、“金玉楼春潮音铁枝木偶剧团”及“潮艺馆”为研究对象，探寻马来西亚槟城潮剧在传承与断层间所面对的冲击现象成因，分析后寻求相应的策略，以期待能优化与提升本土潮剧素质，使其更具延续力。

## 二、研究对象

约 1900 年，杨丙金（生卒年不详），潮州府城人，带着“老赛永丰潮剧团”从潮州下南洋到新加坡，是首个抵星<sup>6</sup>的戏班。<sup>7</sup>及后，其妻——李玉凤（生卒年不详）也携女儿杨清音（又名杨大妹，1925-2013）随后从潮州“过番”到槟城，是“老赛永丰潮剧团”里的花旦。杨丙金一家的演出足迹遍布马来半岛、新加坡、暹罗和印尼，最后落脚槟城。

杨清音 10 岁随着母亲李玉凤过番南来加入“老赛永丰潮剧团”为童伶，长大后是“中玉楼春潮剧团”的著名小生。<sup>8</sup>父亲的剧团解散后，杨清音辗转至“中玉春香”、“老正天香”、“老万年”、“中玉楼春”

---

<sup>6</sup>新加坡独立前外界普遍以“星洲”或“星国”作为新加坡的简称。

<sup>7</sup>郁树锬编《南洋年鉴》（新加坡：南洋报社，1951），页 p 乙 217。

<sup>8</sup>陈剑虹，《槟榔屿潮州人史纲》（马来西亚：槟榔屿潮州会馆，2010），页 261。

等潮剧团演戏至 60 余岁，晚年则在女儿杜爱花（1951-）所创立的“金玉楼春潮音铁枝木偶剧团”担任打击乐师。

由于妈妈与外祖父母皆是从事潮剧演出，使得杜爱花从小就与潮剧结缘，并跟着先辈走遍新马。杜爱花承传了祖辈的基因，却非成为潮剧表演艺术者，而是先随潮州大锣鼓队讨外快，随后再学潮州铁枝木偶戏，并在际遇巧合下继承了“老荣秀春班木偶剧团”，后于 1989 年才将之易名为“金玉楼春班”；即今日的“金玉楼春潮州木偶剧团”，是以潮州铁枝木偶为表演形式的潮音戏团。目前在槟城有 6 个木偶剧团，槟城北海的“金玉楼春潮州木偶剧团”每年的酬神戏邀约演出逾百多场，可谓是马来西亚潮剧界深耕并硕果颇丰的潮州铁枝木偶戏表演剧团，<sup>9</sup> 剧团团员以家族成员为主，由妈妈杜爱花及爸爸吴根阵主理。杜爱花的孩子、媳妇及孙子相继加入“金玉楼春潮音铁枝木偶剧团”参与工作、唱潮剧。杜爱花的妈妈杨清音，晚年时还常在剧团里协助担任武场鼓师及说唱，一直到 88 岁时离世为止。杜爱花投身潮州铁枝表演艺术逾 50 年，精通司鼓的他同时拥有一副高亢明亮的唱腔，被戏迷们冠称为“大马陈楚蕙”。<sup>10</sup> 2008 年杜爱花获颁“槟城非物质文化遗产传承奖”，实属名副其实。

---

<sup>9</sup> 周宁，《东南亚华语戏剧史上册》（厦门：厦门大学出版社，2007），页 247。

<sup>10</sup> 刘富琳，《潮州铁枝木偶戏在马来西亚槟城的传播》（广东：汕头大学学报（人文社会科学版）第 36 卷，第 8 期，2020），页 67。



图 1-1：杜爱花于 2008 年荣获由槟城古迹信托会 Penang Heritage Trust（PHT）颁发的“槟城非物质文化遗产传承奖”。<sup>11</sup>

2009 年，杜爱花在女儿吴慧玲的协助下，创立了与“金玉楼春潮音木偶剧团”同名的“金玉楼春潮剧团”，由吴慧玲掌管剧团，剧团成员除了吴家家庭成员班底外，更吸纳了本地、泰国、中国和柬埔寨等国的资深潮剧表演者，共 36 位团员，行当齐全。“金玉楼春潮剧团”擅演古装历史与新编剧目，其中包括：《辞郎洲》、《飞龙女》、《龙女情》、《赵氏孤儿》、《假王真后》、《秦香莲》等多出名剧。为了汲取更丰富的潮剧养分，2008 年吴慧玲应邀参加“第三届汕头国际潮剧节”，在《包公赔情》折子戏中演绎王凤英角色，深获赞许，<sup>12</sup> 让参与该届盛会的各国代表见识了马来西亚潮剧表演界默默努力的深耕者。2012 年，“金玉楼春潮剧团”应新加坡南华儒剧社邀请，赴新加坡参加南华儒剧

<sup>11</sup> 资料来源：笔者摄于 2016 年 6 月 4 日，槟城乔治市打铜街潮艺馆。

<sup>12</sup> 张佩莉，〈吴慧玲，爱在潮剧凋零时〉，《星洲日报》，2012 年 7 月 29 日。

社 49 周年纪念，演出《楼台会》与《杀庙》两出折子戏，深获好评。但在经费拮据的情况下，金玉楼春潮剧团年年亏损，<sup>13</sup> 吴慧玲被迫忍痛解散这汇集马、中、泰、柬潮剧表演尖兵的剧团。在 2013 年的“封箱戏”，金玉楼春潮剧团与槟城表演艺术中心（Performing Arts Centre of Penang）联袂呈献《潮剧之夜》，表演最后两场潮剧：传统潮剧《秦香莲》和创新潮剧《孙悟空巧斗蜘蛛精》。<sup>14</sup> 新编排后纳入更多创新元素的《孙悟空巧斗蜘蛛精》，是“金玉楼春潮剧团”首次将马来西亚潮剧重新领进剧场演出，试图扭转大众对于传统潮剧旧有的刻板印象，同时也是潮剧表演艺术在本土往前跃进的里程碑。

随后，吴慧玲于 2014 年在槟城开办了马来西亚唯一一家“潮艺馆”。<sup>15</sup> 除了展示潮剧文物外，还有一个小舞台不定时上演潮剧和潮州木偶剧。此外，墙壁上也可见到金玉楼春潮剧团和木偶剧团受邀到世界各地演出后，由当地主办单位和团体颁发的锦旗，这一面面的锦旗记载了杜爱花一家人及团员们一起努力的成果。“潮艺馆”也在策划请来国外潮剧表演艺术家演出时，为本地学员上课，热热闹闹地汲取潮剧表演艺术文化知识。这类活动可让 18 至 30 岁之间对潮剧有兴趣的年轻人有机会在业余时学习表演潮剧，互相交流学习心得。成立后，“潮艺馆”配合槟城州“2014 乔治市艺术节”（George Town Festival 2014）的系列活动，特邀新加坡著名潮剧团新荣和兴台柱陈巧莲老师联袂在槟榔屿潮州会馆的

---

<sup>13</sup> 蔡美娥，〈正统潮剧交足戏，金玉楼春要登大雅之堂〉，《光明日报》，2012 年 6 月 28 日。

<sup>14</sup> 〈名潮剧团临别秋波演 2 场，金玉楼春下月解散〉，《中国报》2013 年 4 月 17 日。

<sup>15</sup> 邵美凤，〈封箱不是绝路，潮艺馆重生〉，《星洲日报》，2014 年 6 月 8 日。



韩江家庙呈现潮州折子戏《三哭殿》。这是三十多年来首次在韩江家庙由现场潮乐伴奏及演唱的潮剧。“潮艺馆”致力于推动潮州戏曲艺术，并栽培更多年轻戏曲爱好者。

2015年，“潮艺馆”为配合立馆一周年志庆及传承潮州戏曲艺术精髓，特安排原“金玉楼春潮剧团”班底再度登上檳城表演艺术中心，更邀请了柔佛著名潮剧导师李美贞、中国广东潮剧院著名小生黄振龙以及潮剧票友呈献新编神话爱情剧《龙女情》，给观众带来一场视听飨宴。<sup>16</sup>同年10月，“潮艺馆”应国家艺术文化部之邀，于“2015传统艺术展（Traditional Arts Showcase）”上粉墨登场，在联邦直辖区国家艺术文化宫（Auditorium Kompleks JKKN Wilayah Persekutuan）上演《包公铡美》。著名潮剧表演艺术家方展荣也曾在吴慧玲的盛邀下到“潮艺馆”交流演出及讲课，还促成吴慧玲“跨国拜师”的美事，是中国潮剧表演艺术家姚璇秋的首位异国徒弟。<sup>17</sup>

凭藉以上所列的丰富背景，笔者认为由杜爱花、吴慧玲及祖辈所领导的家庭经营模式的“老赛永丰潮剧团”、“金玉楼春潮州铁枝木偶剧团”、“金玉楼春潮剧团”及“潮艺馆”确可作为一个具体的研究个案，探讨马来西亚檳城潮剧的发展。家族经营模式的潮剧团如何走过这一路的现实世道？萧条局势中，又如何善用家族成员与剧团资源来寻谋更好

---

<sup>16</sup> 易雄，〈龙女情未了〉，《光华日报》，2015年6月17日。

<sup>17</sup> 杨可，〈马来西亚潮剧演员吴慧玲成为姚璇秋首位异国徒弟〉，《汕头日报》，2014年7月2日。

的潮剧传播策略，提升剧团的市场接受值？这些都是本论文所要研究的课题范围。

### 三、研究意义

目前关于马来西亚潮剧表演的传播之研究犹如凤毛麟角。偶有得之的论述大都聚焦于“金玉楼春”的潮音木偶戏班，但是就马来西亚潮剧团的个案研究及改革后的潮剧活动的课题上，仍未有突破性的研究报告。基于此动机，笔者尝试以槟城“老赛永丰潮剧团”、“金玉楼春”的潮音木偶剧团及潮剧团和“潮艺馆”的事迹，对马来西亚槟城潮剧表演的传播加以论述，构建本论文主要的梳理脉络，探研马来西亚槟城潮剧表演与华社文化的承接。

## 第二节 潮剧相关研究综述

当代歌剧研究源起于西方歌剧。所谓歌剧——“opera”一字源自拉丁文<sup>18</sup>，被衍申作“歌剧”<sup>19</sup>之意。西方歌剧的起源最早可追溯到古希腊戏剧时期的剧场音乐，形成于16世纪末的意大利的佛罗伦萨。至20世纪，西方歌剧的发展可谓百花齐放，传统中彰显着革新之风。<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup>“opus”，意为“作品”；其复数形为“opera”，有集合众多作品之意。

<sup>19</sup>西方歌剧源起于欧洲文艺复兴时期，当时有群聚集在贵族巴尔第(Giovanni de'Bardi)家中的文人雅士，称为佛罗伦斯卡梅拉达(Florentine Camerata)的团体，他们经常共同讨论古代的戏剧与音乐，希冀创作回归古希腊剧场形式的作品。传统上，西方歌剧的演出地点在“歌剧院”，由管絃乐团或小型室内乐团伴奏。剧中的角色多元，作曲家依不同戏剧需求为各角色安排适当的音质与音域，演唱形式有独唱、重唱与合唱等；至於器乐曲部份包含“序曲”(overture)及“间奏曲”(Intermezzo)等。

<sup>20</sup>余秋廷，《西方歌剧在中国本土化发展探究》（武汉：武汉理工大学，2014），页7。

“歌剧”是一种艺术形态，由歌者与音乐家共同演出乐谱上的音乐及戏剧内容，是西方音乐传统的部分基础。歌剧是一门将音乐、戏剧、文学、舞蹈、舞台美术等，融为一体的综合性西方舞台表演艺术，主要或完全以歌唱（有时也用说白和朗诵）和音乐来交代和表达剧情的戏剧。歌剧真实有力且极具戏剧性地表达着人类的情感。<sup>21</sup> 西方歌剧演出凭借剧场的典型元素，如背景、戏服以及表演等，展示给观众的是个具体的实在的空间，舞台时空依据舞台物质的再现而体现，将舞台装扮成生活中的实际空间来表现。<sup>22</sup> 法国作家—左拉也曾说：“我一直继续不断地试图使我的故事的背景同我的人物的平凡职业协调起来，以便他们在观众面前不像在‘演戏’，而是在‘生活’。”<sup>23</sup> 随着留声机的产生、数码音像制品的相继问世，由意大利歌剧主导的西方歌剧的外延性与综合艺术性得到最大限度的扩展，共同交织成多姿多采的视听艺术飨宴，歌剧的跨国界、跨民族的全球化发展趋势达到有史以来最繁荣的景象。

## 一、中国戏剧

人们通常把中国传统戏剧称为“戏曲”。综观历代著作，“戏曲”实有两种意义。其一是文学概念，指的是戏中之曲，这是一种韵文样式，又称“剧曲”，亦用来专指中国传统戏剧剧本。其二是艺术概念，指的

---

<sup>21</sup> 赵海燕，《中国京剧与西方歌剧的比较研究》（兰州：西北民族大学，2013），页4。

<sup>22</sup> 鞠善日，《京剧与西方歌剧差异之比较》，《呼伦贝尔学院学报》2010年第18卷第1期，页22。

<sup>23</sup> 啊·尼柯尔著（Allardyce Nicoll，1931）、徐士瑚译，《西欧戏剧理论》（北京：中国戏剧出版社，1987），页23。

是中国的传统戏剧，这是一种包含文学、音乐、舞蹈、美术、杂技等各种因素而以歌舞为主要表现手段的总体性的演出艺术。<sup>24</sup>“戏曲”一词虽早在宋元间已出现，但古代并不普遍使用它，而常常使用“曲”、“乐府”、“剧戏”、“词曲”等词。

在中国戏剧理论史上，对“戏剧形态”作出较为完整解答的有两位理论家，一是明中叶的王骥德，一是晚清的王国维。<sup>25</sup>王骥德谓：戏剧艺术是“并曲与白而歌舞登场。”<sup>26</sup>，点明了戏剧形态的三个构成要素：“曲”、“白”、“歌舞表演”；而至本世纪初，第一位从历史发展角度对中国戏曲进行科学研究的清末学者——王国维<sup>27</sup>在他的中国戏曲开山之作《宋元戏曲考》<sup>28</sup>中，为戏曲立下定义：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”<sup>29</sup>又说：“后代之戏剧，必合言语、动作、歌唱、以演一故事，而后戏剧之意义始全。”<sup>30</sup>这两句话在王骥德三要素的基础上，增加了“事”，即戏剧艺术的故事性这一构成要素，准确地概括了中国戏曲的基本艺术特点：戏曲与戏剧是通过演员扮演人物，运用音乐化的对话和舞蹈化的动作（也即人们所熟知的“唱、念、做、打”）去表现一定长度的故事情节。它是一门综合了文学、音乐、舞蹈、美术、武术、杂技

---

<sup>24</sup> 叶长海、张福海，《插图本中国戏剧史》（上海：上海古籍出版社，2005），页1。

<sup>25</sup> 谭帆、陆炜，《中国古典戏剧理论史》（北京：中国社会科学出版社，1993），页20。

<sup>26</sup> 源自王骥德《曲律·杂论》。

<sup>27</sup> 王国维（1877-1927），字静安，一字伯隅，号观堂。浙江海宁人。是著名的学者，著作繁富。

<sup>28</sup> 王国维著作，写成于1912年，商务印书馆1915年9月初版，印行时改名为《宋元戏曲史》。该书是中国第一部戏曲发展史，是一部划时代的著作。

<sup>29</sup> 王国维，《王国维戏曲论文集》（北京：中国戏剧出版社，1984），页163。

<sup>30</sup> 王国维，《王国维戏曲论文集》，页290。

等形式的空间（演出场地）及时间（演出时间）的综合艺术。<sup>31</sup>

作为歌、舞、剧者综合的中国传统戏剧文化，可溯源至上古乐舞与宗教仪式活动。这一特点深刻地体现在戏曲的发展过程中：它起源于模仿原始劳动的歌舞，萌芽于古代祭祀；从秦汉俳优<sup>32</sup>，经历汉代百戏<sup>33</sup>、唐代参军戏<sup>34</sup>，直至宋代南戏、元代杂剧和明清传奇等多种艺术形态。王国维在《宋元戏曲史》中提出中国戏剧源于巫覡的推论，并对相关史料进行分析，论证了巫术和戏剧的内在联系。王氏对中国戏剧起源于巫覡说的思路很清楚，中国戏剧从起源到形成、成熟的大体演进过程是：巫覡、歌舞（起源）——俳优——以歌舞演故事的雏形戏剧（形成）——宋元戏曲（成熟）。<sup>35</sup>

中国戏剧从汉代初步形成，经历了长时间的发展，都未能走出即兴演出滑稽小戏的阶段。到宋金之交，民间俗曲完成了向文人曲的过渡，新兴的曲开始登上历史舞台。曲与词相比，除平仄、押韵更自由外，便是另有套数。套数比之小令，衬字添加更普遍，白话、散文化的倾向明显，又擅于叙事，最适合插入宾白与“戏”结合歌唱。于是，“戏”终

---

<sup>31</sup> 翟文明，《图说中国戏剧》（北京：华文出版社，2009），页001。

<sup>32</sup> 汉代民间极为盛行说唱表演。汉代俳优大致以调谑、滑稽、讽刺的表演为主，并以此来博得主人和观赏者的笑颜。他们往往随侍主人左右作即兴表演。表演时，他们一般边击鼓边歌唱。当时的皇室贵族、豪富大吏蓄养俳优之风甚盛。汉武帝“俳优侏儒之笑，不乏于前”。

<sup>33</sup> 古代汉族民间表演艺术的泛称，尤以杂技为主，包括了吞刀、履火、寻幢、幻术、游戏等技。

<sup>34</sup> 参军戏，又名弄参军，从古代优戏演变而来。表演以讽刺为主，是唐代比较有代表性的剧种。王国维《宋元戏曲史》中称参军戏为歌舞戏与滑稽戏之“关纽”。

<sup>35</sup> 康保成，〈《宋元戏曲史》百年祭——王国维中国戏剧起源于巫覡说发微〉，《学术研究》，2014年第10期，页126。

于找到了最合适的载体。“戏”与“曲”的结合，诞生出了一个“混血儿”——戏曲。<sup>36</sup> 从此，中国戏剧宣告定型，世界戏剧宝库增添了一个新品种。

中国传统戏剧在时间上统括了从元明清直至近现代各个时期的中国传统戏剧；在空间上，它涵盖了昆剧、京剧以及数百个地方戏种类。元明清三代是古代戏曲的全盛期，其时的戏曲主要有三大类：南戏、杂剧和传奇。南戏是在北宋末叶至元末明初流行于中国南方的戏曲。其结构体式大体上随机而定，剧本长度及套曲运用较自由。演唱南戏的曲调称为南曲，在流传过程中，又受到南方各地方言及民间土戏小曲的影响，逐渐衍变为所谓南曲“四大声腔”即海盐、余姚、弋阳、昆山四腔及闽南的数种声腔。这些声腔以后还流变为各种地方戏曲剧种。<sup>37</sup>

作为一种舞台艺术，中国戏剧需面对一个舞台之狭小与生活之博大的矛盾。因此，中国戏剧有极其超脱灵动的时空形态来表现生活，通过“取其意而弃其形”的方式，如中国画之写意山水，用纵横的笔势去体现生活中一切美好的事物。所以，戏曲舞台上就有了红脸的关羽，白脸的曹操；有了无花木之春色，无波涛之江河。戏曲剧本中提示的空间和时间，随演员的表演所创造之特定戏剧情景而产生，并不如话剧那样用“三一律”<sup>38</sup> 的原则对生活进行挤压以便于表现。一言以蔽之，中国戏

---

<sup>36</sup> 康保成，《中国戏剧史研究入门》（上海：复旦大学出版社，2009），页14。

<sup>37</sup> 廖奔，《中国戏曲史》（上海：上海人民出版社，2004），页43。

<sup>38</sup> 三一律（classical unities）是西方戏剧结构理论之一，亦称“三整一律”。是一种关于戏剧结构的规则。先由文艺复兴时期意大利戏剧理论家提出，后由法国新古典主义戏

剧运用虚拟的手段，制造弹性的时空，又借助于演员生动的表演和观众的想象与理解，来完成对阔大天地的描画。所以，戏曲可以在明亮的灯光下制造出黑夜的假象，可以在空旷舞台上驭马行舟，并取得观众的认可。

中国的戏曲艺术孕育于中华古代文明的早期，形成于中华古代文明的中晚期，与古希腊戏剧及印度梵剧并称为世界三大古老戏剧。当后二者因种种原因渐渐退出历史舞台时，中国戏曲却独树一帜地存活至今。<sup>39</sup> 经过长期的革新与发展演变，中国戏曲伴随着中华文明的与日俱新；在现实的抗争中，不断地汲取不同文化艺术的营养、不断地完善自我，逐步形成了拥有 374 个剧种<sup>40</sup> 的庞大演剧体系。比较流行著名的剧种有：京剧、昆曲、越剧、豫剧、粤剧、秦腔、川剧、评剧、晋剧、汉剧、潮剧、闽剧、河北梆子、安庆黄梅戏、湖南花鼓戏等五十多个剧种。各个剧种除以歌舞演故事的共同特征外，由于所处的地理环境、民俗习惯、文化传统的不同，又具有自身的特点，使中国戏曲呈现出百花齐放的局面，传统剧目数以万计。

## 二、潮剧溯源与发展

潮剧主要广泛流传于广东东部潮汕地区，是一种用潮州话演唱的古

---

剧家确定和推行。要求戏剧创作在时间、地点和情节三者之间保持一致性。即要求一出戏所叙述的故事发生在一天（一昼夜）之内，地点在一个场景，情节服从于一个主题。法国古典主义戏剧理论家布瓦洛把它解释为“要用一地、一天内完成的一个故事从开头直到末尾维持着舞台充实。”

<sup>39</sup> 杜长胜，《中国地方戏曲剧目导读》（北京：学苑出版社，2010），页 1。

<sup>40</sup> 张庚，《当代中国戏曲》（北京：当代中国出版社，1994），页 101。

老的戏曲剧种。潮剧是综合艺术极其精妙的中国戏曲明珠之一，也是潮汕文化的重要传承载体。潮剧迄今已有 580 年的历史，是中国二三百个地方戏曲中最具特色的剧种之一，是广东仅次于粤剧的第二大剧种。潮剧继承宋元南戏的艺术传统，行当齐全，表演程式丰富，艺术博大精深；其丑角行当分工细密，程式多彩多姿，与京剧丑角、川剧丑角并称地方戏三大名丑行当。潮剧，又称潮州戏、潮州白字戏、潮音戏、潮调、潮州白字、潮曲等，是用潮州方言演唱的地方剧种。“区别地方戏剧最显著的特征是方言而不是声腔”<sup>41</sup>。潮汕方言对潮剧的形成及独特的艺术内涵有很大影响，潮剧使潮汕方言文化提炼升华为雅俗共赏的艺术形式。潮剧唱腔优美动听，用大锣鼓及潮州管弦乐器伴奏。除流行于粤东潮汕平原、海陆丰、福建南部、港台地区以及泰国、新加坡、马来西亚、柬埔寨一带，受众在千万以上。<sup>42</sup> 20 世纪后期，潮剧还传播到欧美等地，是中国戏曲艺术含金量很高的一个地方剧种，在当地群众中留下深刻的印象，到处普及演唱，家喻户晓，世代流传，虽屡经风雨，仍能推陈出新，一直繁盛不衰。<sup>43</sup>

考古资料证明，潮剧由南宋浙江南曲演唱的戏曲形式发展而来，是宋杂剧、宋词、里巷歌谣综合发展而成。南曲以唐宋大曲、宋词、江南民间小调糅合而成，音乐柔和，长于抒情。这类唐宋乐曲，本为宫廷音乐，因宋室渡江、社会变故，使宫廷乐师沦为江湖艺人，庙堂的典雅

---

<sup>41</sup> 曲彦斌主编，《中国民俗语言学》（上海：文艺出版社，1996），页 109。

<sup>42</sup> 周艾黎，〈海外潮剧纵横谈〉，《潮剧研究·第 3 辑》（北京：中国戏剧出版社，1999）页 188。

<sup>43</sup> 陈历明，《潮剧》（广州：广东人民出版社，2005），页 1。



艺术和民间的质朴艺术结合而散落民间。1975年，潮安县出土了一本明代宣德七年（1432）的手抄演出本《金钗记》。此乃元代传奇《刘文龙》流传于民间的改编本。此剧的出土，为解决潮剧渊源、早期演出情况、入潮路线与演变过程，都找到例证，<sup>44</sup> 清晰地勾划出南戏演变为潮剧的轨迹。

潮剧是南戏的支脉，也是南戏与潮汕本土文化艺术结合而生成的地方剧种，这是一个不争的事实。潮学大师饶宗颐<sup>45</sup>以及潮剧学者林淳钧<sup>46</sup> 皆持此说。林淳钧先生《潮剧探源三则》云：

“大约在元明年间，南戏传到东南沿海的粤东、闽南一带，原有唱腔受到潮州方言的影响，慢慢起了变化，并吸收潮州当地的民间音乐，从而形成了新的声腔--潮腔。”<sup>47</sup>

筱三阳先生的《潮剧源流考略》也提到：

“当年的南戏，除一路流入江西之外，还有一路流向福建和广东的潮州。流入江西的南戏与弋阳地方的土生艺术相结合，而

---

<sup>44</sup> 李汉庭，《潮汕历史文化小丛书(第四辑)》（汕头：艺苑出版社，2001），页5。

<sup>45</sup> 饶宗颐（1917年-）号选堂，广东潮州人，著名的历史学家、考古学家、文学家、经学家、教育家。长期潜心致力于学术研究，涉及文、史、哲、艺各领域，著作等身，硕果累累。其学问几乎涵盖国学的各个方面，且都取得显著成就。饶宗颐和季羨林齐名，学界称“南饶北季”。2013年，第五届世界中国学论坛在上海展览中心举行，饶宗颐被授予“世界中国学贡献奖”。

<sup>46</sup> 林淳钧（1936-）潮州市人，广东潮剧院戏剧研究工作者，二级编剧，中国戏剧家协会会员。1956年就读于中山大学中文系，后参与编写《潮剧剧目纲要》。论文收入《潮丑表演艺术》、《潮剧花旦表演艺术》两书。个人著作有：《潮剧闻见录》、《20世纪潮剧百戏图》、《潮剧史》等。此外曾在各省级学术刊物发表论文多篇，获首届“潮学”研究优秀奖。

<sup>47</sup> 林淳钧，〈潮剧探源三则〉，《潮剧研究·第3辑》（北京：中国戏剧出版社，1999）页70。

产生弋阳腔；流入潮州的南戏与潮州的土生艺术结合，而产生别具风格的潮调戏，可说是同本分支。”<sup>48</sup>

此外，潮谚有“正字母生白字仔”之说，此谚概括了潮剧形成的基本过程。所谓“正字”（潮州人日常所说的“读书音”），是指以官腔演唱的宋元南戏正音，传入潮后，逐步改用潮州方言演唱，衍变成潮剧（又称“白字戏”）。<sup>49</sup>潮剧来自正字戏之说，近年来为学术界所公认。“潮剧”之称则最早见于清末光绪二十六年（1900）刊刻的张心泰《粤游小识》一书，以后逐渐被普遍采用。潮剧学者李国平<sup>50</sup>先生在他的《南戏与潮剧》中即持此种见解：

“所谓正字戏，……因为它用官话演唱，所以称为正字戏。

正字戏在粤东流行，当在宣德之前，最少已经有五百多年的历史。……潮剧是在潮州流行的正字戏影响下成长发展的，潮州正字戏和海陆丰正字戏，又是风格略有差异的同一剧种。”<sup>51</sup>

萧遥天<sup>52</sup>于1978年撰写的《潮音戏的起源与沿革》也认为潮剧脱

---

<sup>48</sup> 筱三阳，〈潮剧源流考略〉，《潮剧研究资料选》（汕头：广东省艺术创作室，1984），页83。

<sup>49</sup> 陈泽泓，《潮汕文化概说》（广州：广东人民出版社，2001），页240。

<sup>50</sup> 李国平（1932- ）曾用名李平、楚川，广东省三顺县人。是广东潮剧院戏剧研究工作者、二级编剧；中国戏曲学会理事；广东省戏剧家协会会员。现担任学术期刊《戏剧之家》顾问。

<sup>51</sup> 李国平，〈南戏与潮剧〉，《潮剧研究资料选》（汕头：广东省艺术创作室，1984），页241。

<sup>52</sup> 萧遥天（1913-1990）广东潮阳人。30年代参加岭东新文化运动，1950年去香港，1953年定居马来西亚槟城，从事教学和文艺创作，尤潜心研究潮州文化。主要著作有《潮州文化丛书》、《食风楼诗柞》、《冬虫夏草三部曲》、《热带散墨》、《中国人名的研究》和《萧遥天全集》。

胎于正字戏：“我断定潮音戏的臻为成熟的戏剧，是脱胎于正音戏的。”<sup>53</sup> 楚川的《潮剧史话》<sup>54</sup>也认为“明代潮调是脱胎于正字戏。”<sup>55</sup> 综观潮剧形成基因，可以肯定，潮剧是南戏系统中古老的声腔之一，成熟于明代中期之前，汲取了南戏强势的戏曲文化现象，以南戏戏文的体制，融入潮州的地方民俗歌舞曲艺，从而定型成熟起来。

另外，潮剧剧种一经完整成型之后，如追随潮剧文化的发展经历轨迹，则可概括为七个阶段：

“一是明代前期南戏写本《金钗记》反映潮腔“以土音唱南北曲”的孕育时期。二是明代万历年间，地方题材及南戏潮调的发展时期。三是清代前中期各种声腔渗入潮音戏的充实时期。四是进入近代后，潮州戏班兴起的繁荣期。五是“五四”以后至新中国成立前，潮剧题材走向现当代的转型期。六是新中国成立以来潮剧进入服务社会的正规时期。七是改革开放至今，结合现代科技传播的新时期。”<sup>56</sup>

潮剧文化发展的七个时期，见证了潮剧文化五百年不断推陈出新的历史轨迹。换言之，潮剧的形成是个“艺纳百川语为本”的综合汇集

---

<sup>53</sup> 萧遥天，〈潮音戏的起源与沿革〉，《潮剧研究资料选》（汕头：广东省艺术创作室，1984），页132。

<sup>54</sup> 刊于1979年12月14日新加坡《星洲日报》，后收入广东潮剧院于1980年12月编印的《中国广东潮剧团赴泰国、新加坡、香港访问演出评介文章资料选辑》。

<sup>55</sup> 楚川，〈潮剧史话〉，《中国广东潮剧团赴泰国、新加坡、香港访问演出评介文章资料选辑》（汕头：广东潮剧院，1980），页228。

<sup>56</sup> 陈历明，《潮剧》，页26-27。

过程。从开始时白用方言、唱用正音进展为以“土音唱南北曲”的改语而歌的过渡阶段，是正字戏迈向地方化的关键一步，后来又结合潮州的秧歌、歌册、畚歌、佛堂音乐等民间曲艺，从正字戏的声腔演化出潮腔。演化的过程最关键的是调整、改革和创造出更为适应潮汕方言演唱的唱腔。潮剧于 2006 年被列入首批中国国家级非物质文化遗产保护名录。

### 三、前人研究综述

在潮剧主体不断繁荣的带动下，关于潮剧的研究也始终呈现着活跃的态势，潮剧的从业人员注重将感情的艺术体验提高到理性认识的水平。有了这样广泛理论研究的气氛，出现了许多较为系统的潮剧研究成果。

在探讨潮剧的“渊源”之际，笔者有鉴于马来西亚的潮剧源自中国潮州，故在研究本课题时，首先有需从中国，甚至其他国外学者切入，了解中外学者对本课题的研究现状，包括已有的主要著作、论文、研究报告及对各种代表性观点的评述。

#### （一）、关于潮剧溯源的研究综述

对于潮剧的研究，古来就伴随着艺术实践，不过早期没有形成专门的机构和著作。直到 20 世纪 40 年代，随着《潮州志》的编撰，萧遥天先生首先写出《潮州戏剧志》，作为《潮州志》之一卷。后经修订单行出版，潮剧史论首获成果。潮剧的专项研究项目，主要有潮剧源流、潮剧音乐、潮剧表演艺术、潮剧剧目等几个大方面。研究也获得了阶段性

的收获。萧遥天以 1947-1948 年撰写的《潮州志·戏剧音乐志》稿本增入新材料新见解改写而成《民间戏剧丛考》一书，1957 年在马来西亚出版（80 年代再版时易名《潮州戏剧音乐志》）。全书内容分三组：潮州本土诸戏；潮州外来诸戏；潮州的音乐。这是第一部有影响的研究专著。萧遥天认为，因滨海交通便利，侨居南洋各地致富潮人比比皆是，社会经济日臻佳境，加之潮俗素喜巫祀，酬神媚鬼向无虚日，每逢佳节，常有盛会，这些便是潮州戏剧兴起的主因。萧遥天贯串于此书的主要观点是：潮剧源自潮汕民间小戏，外来戏剧只是“滋养”了这些民间小戏，使其丰润而成为独立的剧种。

但随着历史的进展和史料的发掘，特别在本世纪 30 年代以来，流存于海外的明代潮剧戏文的发现，以及明代艺人手抄南戏戏文在潮汕出土，关于潮剧的渊源有了新的佐证史料和新的论点。林淳钧、吴国钦在所撰的《潮剧史》（2015）中认为：潮剧迄今已有 580 年历史，明本潮州戏文的出现，为明代潮州地区的社会生活、民情风俗、语言运用等提供了宝贵资料。书中也论及：民俗活动成为潮剧勃兴的推手，也是维系海内外潮籍同胞乡梓情谊的重要文化纽带。相对于此前的专题研究，林、吴所撰《潮剧史》的最大特色，是以系统性见长。其文史兼备、古今贯通。林淳钧长期在广东潮剧院工作，熟悉半个多世纪以来潮剧之动荡与变迁，且对潮剧音乐与行当表演有较好的了解。吴国钦作为声名显赫的中山大学戏曲研究团队的台柱子，几十年专攻中国古典戏剧，如今移师潮剧研究，保证了此书在历史溯源及资料考辨方面功力深厚。

## （二）、关于中国学者的潮剧研究综述

在中国潮剧主体不断繁荣的带动下，潮剧的研究也得到了一定程度的推动和发展。1991年11月，汕头市成立的潮汕历史文化研究中心和汕头大学潮汕文化研究中心联办了《潮汕文库》大型文化工程。经过多年的梳理、集纳，该工程推出有关潮剧方面的著作有：《〈金钗记〉及其研究》（陈历明，1992）、《潮剧闻见录》（林淳钧，1993）、《潮剧剧目汇考》（共3册，林淳钧、陈历明，1999）、《潮学研究》（共13册，饶宗颐、黄挺等，1996）、《饶学与潮学研究论集》（郭伟川，2001）等。<sup>57</sup>

1999年，广东潮剧院出版了一套丛书，其中陈骅所著《海外潮剧概观》是对于这一课题的比较完整的表述和归纳，是潮剧研究的一个重要成果，也是侨史研究的一份重要史料。2001年，广东人民出版社出版了陈泽泓所著的《潮汕文化概说》，其中第三章也论述了潮剧的形成、艺术特色及发展状况。2005年，潮汕历史文化研究中心编印、陈韩星主编的“近现代潮汕文学艺术简史丛书”之《近现代潮汕戏剧》一书，其中对“海外潮剧”这一课题也有专门的章节加以论述，是迄今为止关于这一课题的最新研究成果。

---

<sup>57</sup> 其余著作尚有：收入《潮汕历史文化小丛书》的《潮剧艺术欣赏》（林淳钧著）、《潮剧潮乐在海外》（陈骅著）、《潮剧漫话》（李汉庭著）等。于2009年，由北京华文出版社出版翟文明所著的《图说中国戏剧》一书，结合了精美图片与文字相辅相成，对中国戏剧有全面系统的认识。

### （三）、关于外国学者的潮剧研究综述

从事潮剧研究的除了中国学者和海外华侨学者之外，还有日本、美国、德国、法国、英国等国学者，如德国鲁尔大学的布海歌（女）和英国牛津大学的龙彼得，便是致力于潮剧研究的博士。布海歌的博士论文《潮剧》1984年以德文首次出版，后又译成英文，在一些国家发行，这是世界上第一部由外国人用外文写的潮剧学术专著；龙彼得博士对潮剧研究最大的贡献，是1964年在奥地利维也纳国家图书馆发现了刻于明万历辛巳年的潮剧戏文《新刻增补全像乡谈荔枝记》。1928年，陈受颐以论文《十八世纪中国对于英国文化的影响》在美国芝加哥大学获得博士学位，里面论及《赵氏孤儿》在英国的传播与影响。

成立于1995年8月的新加坡戏曲学院是一个从事培训及研究的教育与学术机构，负有普及和提高戏曲艺术的双重任务，并积极促进国内外戏曲文化交流。自成立以来，多次与潮汕地区各潮剧院、团进行艺术交流，聘请广东潮剧院、广东汕头戏曲学校老师赴新讲学，并创作排演潮剧以作示范表演，对潮剧艺术的探讨和传播起了积极的作用。

中国学术界对中国戏曲在海外流播所给予的关注和研究还是相对较弱，特别是对东南亚这个中国戏曲在海外流播的重镇缺少应有的学术关怀，导致研究成果不多，大都散见于文学研究的著作或论文中。1949年后，出现了一些涉及中国戏曲向海外传播情况的论著，较有影响的论

著主要有《中国古典文学在国外》<sup>58</sup>、《中国古典小说戏曲名著在国外》<sup>59</sup>、《百老汇的中国题材与中国戏曲》<sup>60</sup>等。

#### （四）、关于东南亚与马来西亚的潮剧研究综述

有关本区域及本土戏剧概况课题方面的著作，除了零星的介绍性论文外，1993年中国戏剧出版社出版的赖伯疆先生的《东南亚华文戏剧概观》一书，为我们开拓了一个新的研究领域。赖伯疆先生主要侧重于用传统的历史研究方法对马华戏曲的流播进行叙述，除此之外，并没有进行完整的勾勒，深入的讨论。在此基础上，至今对马华戏曲进行系统研究的是2007年7月出版的，由周宁教授主编的《东南亚华语戏剧史》（上、下册）。这套戏剧史的第二部为“马来西亚华语戏剧”，是厦门大学博士康海玲所撰写。康氏力求草创性地建构一部较为完整、详实的马华戏曲史。唯笔者拙见，因时间点的关系，康氏文中只对“金玉楼春潮音木偶剧团”进行研究，而“老赛永丰”、“金玉楼春潮剧团”及“潮艺馆”并不在他的研究之列，因此笔者相信此次研究更能补上此欠缺部分。

虽说中外学者对中国潮剧研究的文献论述与典籍浩瀚，但举凡论述到“海外”潮剧时，都把重心聚焦在泰国的曼谷与邻国的新加坡，对于马来西亚的潮剧只以数笔带过。2005年，厦门大学的康海玲发表了《潮

---

<sup>58</sup> 宋柏年，《中国古典文学在国外》，（北京：北京语言学院出版社，1994年）。

<sup>59</sup> 王丽娜，《中国古典小说戏曲名著在国外》，（上海：学林出版社，1988年）。

<sup>60</sup> 都文伟，《百老汇的中国题材与中国戏曲》，（上海：三联出版社，2002年）。



剧在马来西亚的流传和发展》一文，文中主要是以时间为顺序，根据潮剧在 1910 年以前登上英属马来亚后，按照潮剧演出状况，将马来西亚潮剧在本土的流传和发展史区分为六个阶段时期，致力客观地探研潮剧在马来西亚这异国他乡本土上生长的轨迹。然笔者认为尚可从个案研究切入，透过本土一个传承四代的潮剧团，更具体地端倪出马来西亚槟城潮剧在大环境下式微的因素。而本土潮剧团在逆境中为求生存所做出的改变和努力，也正是本论文进一步所要探讨的问题。

另外，曾在马来亚大学中文系任客座高级讲师的俄罗斯人文大学东方文化学院高级讲师，罗子毅博士（Dr Roman Shapiro）也于 2010 年发表了《马来西亚潮州木偶戏》一文，以作者在马来西亚槟城调查结果（拍照、摄像、描写演出、采访演员）为基础，论述马来西亚傀儡戏的主要流派。作者的研究焦点为潮州木偶戏，即：木偶的外貌结构、操作技巧、演员行为特征、音乐与乐器、题材类型与例子及演出的社会与宗教功能和木偶戏与大戏的关系。关于“金玉楼春”，曾分为潮州铁枝木偶戏团与潮剧团两班，内里必有其原因。有鉴于此，作者将以此作为“马来西亚槟城潮剧团为在逆境中求存而改变其表演与传播方式”的切入点之一，望能更贴切地探索马来西亚槟城潮剧在面对传承与断层冲击时如何延续本土潮剧的生命。

中外学者少有关注潮剧在海外的另一个繁盛地带——马来西亚的特殊生存境遇。而马来西亚高等教研系统中不乏一些研究中国的机构，如马

来亚大学，还有华人所创办的高等学院，如：韩江、新纪元和南方等学院。但是，潮剧一向是个研究的冷门，得不到华人学者的重视。从国内外学术界相关的研究现状看，对马来西亚槟城潮剧的研究还存在明显的不足，一定程度上也影响了马来西亚槟城潮剧的进化过程。现有的研究状况表明，关于马来西亚槟城潮剧的研究存在着较大的空间，这是一个很有价值的机遇性的研究。

除了以上所综述的潮剧研究，基于南殖移民虽籍贯差异，但都是根源中国的“华族”，因此追溯马来西亚华语戏剧（简称马华戏剧）的整体传播发展也是一项必修的功课。马华戏剧的主要剧种包括源自广东和福建两省的广府戏（如：粤剧、潮剧、琼剧等）及福建戏（如：高甲戏、闽剧、歌仔戏等）。<sup>61</sup> 马华戏剧的社会文化功能和存在因素主要是其在世俗社会里发挥的宗教功能，与民俗节日时的庙宇祭祀仪式关系密切，既酬神也娱鬼、娱人，生存形态独特。

马华戏剧得以走入华族的现实生活，安身立命，与华族追求的娱乐渴望息息相关。然而转型后本土化的马华戏剧在遭受主流文化的竞争和宗教仪式变迁的困境下，生存空间萎缩，促使华语戏剧日渐淡出马来西亚华社。<sup>62</sup> 故此拓展马华戏剧艺术，延续马华戏剧团体是至关重要之事。

---

<sup>61</sup> 康海玲，《马来西亚华语戏曲研究》（福建：厦门大学戏剧戏曲学博士学位论文，2008），页 20。

<sup>62</sup> 康海玲，《马来西亚华语戏曲研究》（福建：厦门大学戏剧戏曲学博士学位论文，2008），页 180。

在聚焦于潮剧方面的研究文献搜集之余，笔者也参阅了其它剧种（如：粤剧）在马来西亚的发展的研究成果，以期相作比较，探究不同剧种在马来西亚的发展研究成果。2019年，拉曼大学中华研究院的陆美婷发表了《马来西亚的粤剧发展--以蔡艳香为案例研究》一文，<sup>63</sup> 论述粤剧随广东移民到马来西亚后的流传与演变脉络。作者通过纵论大马粤剧名伶--蔡艳香逾七十余载的从艺生涯，勾勒出马来西亚粤剧发展的轨迹，进而剖析粤剧的社会功能的转换，并对其未来的展望。相似地，于1960至1980辉煌时期发挥着娱乐群众和商业经济等社会功能的粤剧，在1980年代过后也日渐式微。因此笔者认为，无论潮剧或粤剧，推广及传承是一项艰巨的长远任务，唯靠社群群策群力，方能为马来西亚华社子孙留下这块传统文化表演艺术瑰宝。

组织材料的阶段，笔者主要从事各主要文献的平行比较阅读，并同时实地观察与综合各类媒体的报导，客观地整理出论证论题所需要的主要证据。而精读的范围主要有《潮剧在马来西亚的流传和发展》、《海外潮剧概观》、《华语木偶戏在马来西亚》、《马来西亚潮州木偶戏》等。这一阶段的完结以各章节主要论据的考证为标志。

### 第三节 研究方法

依据本文研究课题，笔者认为为满足所需的信息资料，可行的方

---

<sup>63</sup> 陆美婷，《马来西亚的粤剧发展--以蔡艳香为案例研究》（马来西亚：拉曼大学中华研究院硕士专业学位论文，2019），页46。

法为文献调查及对研究个案进行社会调查。透过观察、媒体报导、拍照、摄像、描写演出、参观等手法记录调查结果后，再对所蒐集资料进行分析及总结。本研究的意义除了窥探马来西亚槟城潮剧表演的传播形式变化和经营方针外，也在于探寻新的视角供解释马来西亚槟城潮剧表演的坚韧性及文化的传承等问题。

对于本论文的撰写难题，是在於采风。基于区域因素，为了实地观察以践行更进一步的研究，笔者须克服时间与距离的难处。再者，除了近期的资料外，碍于早期贮存资料的不便或意识不强，导致一些资料的散佚或残缺，是存在着的另一个难题。

## 一、文献调查与互证

文献互证指的是通过不同文献对相同人物或相同事迹的记叙相互印证。透过文献互证的方法，将很大程度地帮助笔者确立一些基本可靠的事迹，并以此建构出全文论述的骨干。

根据笔者文献调查发现，厦门大学教授康海玲博士于 2006 年发表了《华语木偶戏在马来西亚》；而曾在马来亚大学中文系任客座高级讲师的俄罗斯人文大学东方文化学院高级讲师罗子毅博士（Dr Roman Shapiro）则在 2010 年发表了《马来西亚潮州木偶戏》一文。无独有偶，“金玉楼春潮音木偶团”皆是两位学者的研究对象。同一个人或剧团、同一件事在不同的文献同时被提起，就传达着一个讯息：这个人或剧团、

这件事在某段时期有着一定程度的真实性、代表性以及重要性。

从前身为“老荣秀春班”木偶剧团到今时的“金玉楼春潮音木偶团”，间中衍生的“金玉楼春潮剧团”，一个家族传承潮剧的事迹迄今已有百年历史，时间的距离在事迹记载的可信度上尚属有个坚实并可靠的基础，对于研究课题脉络的勾勒，还是处在一个可操作的范围内。表 1-1 例举一些杜爱花与吴慧玲领导的“金玉楼春潮音木偶剧团”部分电视节目采访记录：

表 1-1：杜爱花与吴慧玲领导的“金玉楼春潮音木偶剧团”部分电视采访记录：

日期	电视频道/节目名称	节目语言	内容
2001年9月29日	Astro AEC 《点线追击》	马来语	Persembahan Boneka “Teochew”
2005年7月12日	Astro AEC 《家在马来西亚》	中文	不死的木偶戏
2009年9月17日	TV3 第3电视 <i>Generasi</i>	英文	The Last Teochew Puppeteers
2013年12月20日	NTV8 八度空间 《精艺求新》	中午	马来西亚潮州铁枝木偶
2021年6月28日	NTV8 八度空间 《启航（第8季）》	中文	潮艺馆

表 1-1 显示杜爱花与吴慧玲过去曾受各家各类语文社媒及广播媒体的专题采访，播出节目媒介语揽括中文、马来文及英文，足见他们所经营的“金玉楼春潮音木偶剧团”及“潮艺馆”潮州传统表演艺术在马来西亚文艺界是举足轻重，有着标榜性的文艺团体之一。“金玉楼春潮音

木偶剧团”及“潮艺馆”的延续至今，实可勾勒出潮剧表演艺术在马来西亚槟城传播与发展过程的轮廓，存在着其可研究价值。

## 二、田野调查

社会调查是文化研究方法重要的一环。田野调查及采风是获得信息和知识的重要渠道。通过社会调查所获得的信息，往往更原始、更新鲜、更真实。在此研究方法下，笔者拟下计划，将采用观察法进行调查。在此方法下，笔者先理出课题的研究目的，然后开始通过各种管道搜集中外潮剧的相关资料。接着进一步划定马来西亚槟城的潮剧表演为观察范围，续而再圈定槟城北海的“金玉楼春潮音剧团”和“潮艺馆”为观察对象。观察的最后阶段是进行实地观察，并借助拍照或摄像将所观察的结果正确地、详细地记录下来。笔者将确保观察记录的客观性，并须加以证实后，方作为研究的依据。笔者研究过程中曾 3 次到现场观察“金玉楼春潮剧团”、“潮艺馆”及“金玉楼春潮音剧团”的演出，也到槟城的“潮艺馆”参观，比较详细的田野调查记录如附录一所示。

## 三、历史学研究方法

广义的历史学研究方法 (Historical method) 包括综合了证据分类、收集证据及传达证据三项方法，通过书写文章叙述并讨论历史事件及议题。<sup>64</sup> 本文主要为研究马来西亚潮剧的历史，尤其是槟城金玉楼春至槟城潮艺馆的潮剧团体发展历史。

---

<sup>64</sup> Robert Jones Shafer 著、赵干城、鲍世奋译，《史学方法论》(台北：五南出版公司，2002)，页 39。

在此研究方法下，笔者首要大量搜罗研究对象（老赛永丰至潮艺馆）有关的文献证据后加以分类。其次在收集证据过程中，经慎密规划并记录各项书目、出版品、报刊、杂志、学术期刊、硕博论文、手稿、口述及影像档案。最后，再多次详加校对与考证后，始使用有关论证为本文论述证据。

透过应用以上的文献调查与互证、田野调查和历史学的研究方法，让笔者得以蒐集充足的相关资料，针对本论文主要欲探讨的马来西亚檳城潮剧表演艺术需如何迎合现实市场的接受度并延续传播；马来西亚檳城潮剧组织架构及戏班式微主因；潮剧表演团体的资源应用管理与营运之道，从多方面角度探研、比较及解答这三项研究课题，在有限的时间里，完成马来西亚檳城潮剧传统表演艺术的发展和传播研究，除了勾勒出本土潮剧表演艺术的传播形式的变化和经营方针外，也在于探寻新的视角以梳理出策略性的传播脉络，提供一个新的视角来解释马来西亚檳城潮剧表演的坚韧性及文化的传承等问题，使马来西亚檳城潮剧得以再现璀璨。

#### 第四节 创新与不足之处

研究计划期间，适逢新型冠状病毒肺炎肆虐长达2年（2019-2020），耽搁了后期的研究计划，但也开发出许多以多媒体为传播媒介的通讯管

道，跳脱旧有的现场采访及实体课方式；“潮艺馆”也被迫创新应势，以网课方式取代实体课及活动。时势下的科技创新的确为生计及研究方法提供了另一层面的便利。

本研究目标为探究马来西亚檳城潮剧的发展，研究对象“老赛永丰潮剧团”、“金玉楼春潮音木偶剧团”、“金玉楼春潮剧团”及“潮艺馆”主要的演出活动区域属于北马区的檳城、吉打及北霹靂一带，此乃本研究不足之处。笔者相信其他中、南马区，如雪州的大港、适耕庄、丹絨士拔滨海区；柔佛的新山等潮人聚居区，应有其余潮剧戏班默默地耕耘着。基于此，笔者认为未来后继研究可延续现时期及往后的马来西亚其他区域的潮艺活动的研究，进一步勾勒出马来西亚潮剧的传播现况与前景，展望本土潮剧的创新方向。



## 第二章 潮剧南植：从老赛永丰到金玉楼春

### 第一节 马来西亚潮人：潮剧受众群

石沧金在其《马来西亚华人社团研究》中对社团组织作以下分类：地缘性社团（方言会馆或乡团）、血缘性社团（宗亲会馆）、业缘性社团、文（学）缘性社团、宗教社团及秘密会社。<sup>65</sup>不同类型的社团也代表着华侨移民建立的不同社会组织形式，它们多数以团结互助、共谋发展为宗旨。<sup>66</sup>华社的数量、组织方式与华人祖籍地息息相关。

自上个世纪始，马来半岛华裔主要由 9 个方言群组成，其中又以福建（即闽南）、客家、广东和潮州为主要的方言群。根据 1990 年的人口普查，西马的华人人口是 4,609,049 人，四大主要方言群依次是闽南、客家、广东及潮州。按照比率，在这约 460 万人口当中，潮州人是 52 万人，占 11.31%。<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> 石沧金，《马来西亚华人社团研究》（广州：暨南大学出版社，2013）页 12。

<sup>66</sup> 康斯明，《十九世纪末檳城乔治市华人社会空间研究》（福建：华侨大学建筑学院建筑学硕士专业学位论文，2019），页 35。

<sup>67</sup> 资料源自：General Report of the Population Census 1995, Volumm 2, Department of Statistics Malaysia.

表 2-1: 1911-1990 年马来半岛华族各籍贯/方言群组合 (%) <sup>68</sup>

年份	籍贯/方言群										总人口
	闽南	客家	广东	潮州	海南	广西	福州	兴化	福清	其他	
1911	25.80	25.20	23.60	10.00	7.60	-	-	-	-	5.20	693,694
1921	28.40	23.80	29.60	9.00	6.30	0.10	1.00	-	-	1.90	855,863
1931	27.90	23.20	25.10	9.80	6.00	3.50	2.00	-	0.50	1.90	1,284,888
1947	28.60	25.70	21.10	11.00	5.60	3.80	2.00	0.50	0.30	1.40	1,884,500
1957	31.80	21.80	21.70	12.10	5.50	3.00	2.00	0.50	0.40	1.50	2,333,800
1970	36.70	21.80	19.20	12.30	3.90	2.30	1.90	0.30	0.20	1.60	3,122,350
1980	34.20	22.10	19.80	12.40	4.70	2.50	1.80	0.50	0.30	1.70	3,630,542
1990	34.66	23.47	18.27	11.31	3.65	1.50	4.93	0.57	0.20	1.44	4,609,049

从数据中可看出自 1911 年至 1990 年共历时约 80 年间，马来半岛华族的籍贯或方言群之间的比率变化不大，如按照以上数据的走势推测，方言群间的人口比率在近期内不至于有很大的改变，福建、客家、广东及潮州会是西马华人社会的主要方言群体，而潮裔群体约占大马华裔人口的第四位，显现马来西亚是中国海外潮人其中一个主要的聚居地。早期过番潮人的落脚或聚居地，多以方言群聚拢为主，潮州人移民南来后，大多分布于马来半岛各处乡镇，并没有明显的聚居重镇，<sup>69</sup> 他们多以做生意为主。除在杂货业及陶瓷业较具实力外，潮人也从事蔬菜、家禽、水果及海产的生产与销售活动。<sup>70</sup> 关于潮人明显的聚居地，基于一些明确的数据资料，笔者认为檳城是潮人的聚居地之一。1891 年出版的海峡

<sup>68</sup> 资料来源：钟临杰，〈西马华族人口变迁〉著，林水椽、何国忠等编《马来华人史新编第一册》，页 215。

<sup>69</sup> 方欣欣，《语言接触问题三段两合论》（武汉：华中师范大学博士论文，2004）

<sup>70</sup> 曾少聪，《漂泊与根植》（北京：中国社会科学出版社，2004），页 95。

殖民地<sup>71</sup>人口普查<sup>72</sup>显示，1881年槟榔屿（现称槟城）的人口普查就第一次胪列了详细的各方言群体人口比较：<sup>73</sup>

表 2-2：1881 年及 1891 年槟榔屿人口普查（华人各方言群人口比较）：<sup>74</sup>

籍贯	1881 年		1891 年	
	人口	百分比	人口	百分比
广东	12, 102	17. 84	17, 409	19. 80
福建	16, 568	24. 42	24, 246	27. 58
海南	2, 511	3. 7	2, 850	3. 24
客家	6, 903	10. 17	7, 216	8. 21
海峡侨生	10, 477	15. 44	16, 981	19. 31
潮州	18, 793	27. 71	19, 218	21. 86
其他未明	466	0. 01	-	-

数据显示，1881 至 1891 这 10 年间，槟榔屿华人社会结构以闽籍（包括福建及海峡侨生）人口为数最多，而潮州人数居次。但在州内的其他地区，如威斯利省<sup>75</sup>及天定区，<sup>76</sup>潮籍人口却是居于首位的。

<sup>71</sup> 海峡殖民地（Straits Settlements），是指英国在 1826-1946 年间对位于马来半岛的三个重要港口和马来群岛各殖民地的管理建制。1824 年英荷伦敦条约签订后，槟榔屿、马六甲和新加坡三个商港成为英国在马来半岛和海峡地区的势力中心——槟榔屿控制半岛的西北，马六甲控制半岛及海峡的中心地带，新加坡则控制海峡的南端。为了加强对这一重要地区的控制，1826 年，英国东印度公司将槟榔屿、马六甲和新加坡合并为海峡殖民地，首府设在槟榔屿。1832 年海峡殖民地的首府迁至新加坡。直至 1946 年海峡殖民地宣布解散。

<sup>72</sup> E.M.Merewether, “Census of the Straits Settlements”, (Singapore: Gouverment Printing Office, 1892)

<sup>73</sup> 陈剑虹，《槟榔屿潮州人史纲》，页 27。

<sup>74</sup> 资料来源：整理自 E.M.Merewether, “Census of the Straits Settlements”, 页 94-95。

<sup>75</sup> 威斯利省（简称威省，馬來語：Seberang Perai，英語：Province Wellesley），位于马来西亚北部，原为吉打苏丹属地，英国殖民者在 1800 年与吉打苏丹签署合约，拥据这方土地，作为农业生产基地。由此，威省被英人并入槟榔屿管辖，成为了以后槟州的一部分。

<sup>76</sup> 现为马来西亚霹靂州西南部的曼绒县（Daerah Manjung），1980 年前称为天定（Dinding），历史上曾经是海峡殖民地的一部分，属槟榔屿管辖区。

表 2-3: 1891 年槟榔屿人口普查（华人各方言群人口比较）：<sup>77</sup>

籍贯	槟岛		威斯利省		天定区		共计	
	人口	百分比	人口	百分比	人口	百分比	人口	百分比
广东	14,682	22.82	2,661	11.74	66	7.08	17,409	19.80
福建	20,277	31.52	3,764	16.61	205	22.00	24,246	27.58
海南	2,387	3.71	243	1.07	220	23.61	2,850	3.24
客家	4,596	7.14	2,570	11.34	50	5.36	7,216	8.21
海峡侨生	14,746	22.92	2,201	9.71	34	3.65	16,981	19.31
潮州	7,639	11.88	11,222	49.52	357	38.30	19,218	21.86
	64,327		22,661		932		87920	

从数据中可看出其时的槟榔屿华人社会结构中，虽然潮籍人口以 11.88 百分比名列槟岛华人人口第三位，但却以 49.52 及 38.30 的百分比位居威斯利省及天定区的首位。由此可明显看出槟城的威斯利省及天定区是潮人的聚居地之一。威省南部的峇都交湾（*Batu Kawan*）是潮人最早聚居开发的地区，潮籍迁民早在 1791 年即已在此劳动生息，辟地垦殖甘蔗。<sup>78</sup> 这说明在威省于 1800 年割让予英人管理之前，华人已在峇都交湾居留，开发蔗园至种蔗的年代终结为止。<sup>79</sup> 战后曾任职华民护卫司<sup>80</sup> 的布来士（*Blythe*）也提及槟榔屿的威斯利省于殖民化以前，中国人（主要是潮州人）已在农场上大规模种植甘蔗，在 1860 年左右，种植甘蔗为主要农业，并持续了 40 年之久。<sup>81</sup> 中国潮汕地区是华南主要产蔗区

<sup>77</sup> 资料来源：整理自 E.M.Merewether, “Census of the Straits Settlements”, 页 96。

<sup>78</sup> 陈剑虹，《槟榔屿潮州人史纲》，页 14。

<sup>79</sup> 巴素著、刘前度译，《马来亚华侨史》（槟城：光华日报有限公司，1950），页 36。

<sup>80</sup> 华民护卫司署（*Chinese Protectorate*）是指在海峡殖民地时期由殖民政府于 1877 年成立的管理华人社区事务的部门，由欧籍人士之中熟识中国方言者担任，设立的初衷是为保卫南来的华侨。

<sup>81</sup> 王琛发，〈槟榔屿潮州会馆史论〉（谢诗坚著《槟榔屿潮州会馆庆祝成立 134 周年纪念

之一，潮人对于种蔗和制糖的技术经验轻车熟路。按上述资料推断，槟州威省潮人拓荒先驱们凭借潮州原乡的农耕经验和传统炼糖技术，<sup>82</sup> 再者，威南土地肥腴，水上交通便利，木材价格也极其低廉，<sup>83</sup> 与此同时，英殖民地政府也鼓励华人前往垦殖，并对于威省出产的糖与甜酒准予裁减殖民地关税。基于这些有利条件及优惠政策，吸引了更多潮籍人士进入威省从事甘蔗种植。<sup>84</sup> 潮人对威省的开发，使当地以潮人为主的华人人口不断增长，人口规模和经济力量不断壮大。

据郑良树在《潮州人之人口及其分布》一文中的记载，在1901年至1947年的四次人口统计中，檳榔嶼潮州人口占华人总人口的位次一直保持在第三位。<sup>85</sup> 另，从1921年至1947年期间的三份人口普查报告书中，显示了从1921年到1931年十年间，各方言群百分比的稳定性，二战后，潮州人口继续了战前的成长趋势，成为成长最快速度群体，达4%之高。

86

---

特刊》，檳城：檳榔嶼潮州会馆，1998），页15。

<sup>82</sup> 陈剑虹，《檳榔嶼潮州人史纲》，页14。

<sup>83</sup> 王琛发，〈檳城潮人最早的开发区〉，（谢诗坚著《檳榔嶼潮州会馆庆祝成立134周年纪念特刊》），页180。

<sup>84</sup> 巴素著、刘前度译，《马来亚华侨史》，页88。

<sup>85</sup> 郑良树，《马来西亚、新加坡华人文化史论丛（卷一）》（新加坡：新加坡南洋学会，1982），页55-60。

<sup>86</sup> 陈剑虹，《檳榔嶼潮州人史纲》，页75。

表 2-4: 檳榔嶼各方言群體在華族人口中的百分比 (1921-1947)<sup>87</sup>

年份	方言群										
	福建	廣府	潮州	客家	海南	福州	福清	興化	廣西	三江	其他
1921	47%	23%	14%	11%	3%	0.9%	-	-	0.01%	0.1%	1.08%
1931	45%	23%	16%	10%	3%	1.1%	0.4%	-	0.2%	-	1.10%
1947	43%	22%	20%	9%	4%	1.2%	0.04%	0.1%	0.1%	-	0.6%

潮州群體人口成長率伴著威省甘蔗種植業的發展而速度興起，逐步擴展至高淵、爪夷、大山腳、吉打州雙溪大年以及霹靂州吉輦、萬珍一帶，使這些地方鄉鎮逐漸發展為潮裔方言群體為主的重鎮。<sup>88</sup> 隨著威省潮人實力的擴展，潮人逐步走出威省，轉入檳榔嶼發展，建構檳州潮人社會。<sup>89</sup> 1991 年及 2000 年的大馬人口及房屋普查報告中，都顯示了潮州人口尾隨福建群體之後，位居檳城華裔人口的第二位（見表 2-5 及 2-6）。

<sup>87</sup> 資料來源：1. The Census of British Malaya, 1921; 2. British Malaya: A Report on the 1931 Census; 3. Malaya: A Report on the 1947 Census of Population.

<sup>88</sup> 王琛發，〈檳榔嶼潮州會館史論〉，（謝詩堅著《檳榔嶼潮州會館慶祝成立 134 周年紀念特刊》，頁 16。

<sup>89</sup> 陳劍虹，《檳榔嶼潮州人史綱》，頁 32-33。

表 2-5：1991 年槟城华族的籍贯/方言群组合<sup>90</sup>

方言群	人口	百分比
福建	255,393	48.94
客家	45,483	8.72
广东	69,817	13.38
潮州	127,356	24.41
海南	13,575	2.60
广西	815	0.16
福州	4,243	0.81
兴化	366	0.07
福清	501	0.10
其他	4,276	0.82
总人口	521,825	100

表 2-6：2000 年七大方言群在各州华裔人口所占的比率<sup>91</sup>

方言群	福建	客家	广东	潮州	海南	广西	福州
柔佛	50.30	16.92	11.81	11.04	3.44	0.96	1.39
吉打	45.09	10.55	10.97	27.41	1.62	0.33	0.64
吉兰丹	66.98	8.04	12.50	2.24	3.52	0.51	0.29
马六甲	47.68	18.96	10.04	6.50	6.53	0.32	0.49
森美兰	30.79	30.08	26.70	2.09	3.82	1.10	2.60
彭亨	28.53	18.14	29.87	5.17	3.63	9.48	1.51
霹雳	24.91	21.61	32.58	9.74	1.60	1.89	4.56
玻璃市	48.03	21.04	9.52	14.72	2.29	1.66	0.32
槟城	54.16	7.21	11.74	22.33	1.96	0.11	0.60
沙巴	13.29	57.97	12.27	4.54	2.61	0.18	2.02
砂拉越	13.45	31.53	5.74	7.44	1.50	0.07	34.79
雪兰莪	43.51	17.56	24.91	5.03	2.34	0.38	0.81
登嘉楼	47.60	9.11	16.99	4.19	13.01	0.64	0.59
联邦直辖区	34.74	18.49	33.67	4.13	2.78	0.41	0.85

<sup>90</sup> 资料来源：《1991 年大马人口及房屋普查报告》(Khoo Soo Gim, “Laporan Penduduk Negeri Pulau Pinang”, *Banci Penduduk Dan Perumahan Malaysia 1991*, (Kuala Lumpur: Jabatan Perangkaan Malaysia, 1992), 页 63。

<sup>91</sup> 资料来源：文平强，〈马来西亚华裔人口与方言群的分布〉，《华研通讯》2007 年第 1 期，页 30。

人口规模和经济力量不断扩大的潮州社群，经历了海峡殖民地时代、日据时代和独立建国时代三个社会激烈变迁的时代，潮州人社会组织在檳城留下的文化产业计有：韩江家庙、潮州会馆、韩江学校、韩江小学、韩江中学、韩江互助会、马潮联会、潮商公所、慕韩别墅、德教会紫云阁、崇德义冢等。檳榔屿潮州会馆及其前身韩江家庙，是檳榔屿乃至北马地区较早成立的华人社团之一。该会馆是檳州潮人最高的组织枢纽（早期亦是整个北马潮人的最高地缘性组织），其所能控制或影响的社团众多，包括学校（韩江学校、韩江小学、韩江中学、韩江学院）、互助会（韩江互助会）、商会（潮商公所、磁商公会）、慈善机构（德教会紫云阁、崇德义冢）、娱乐会所（慕韩别墅）等等；又是马来西亚潮属社团总会“马来西亚潮州公会联合会”（简称“马潮联会”）的发起者。另一方面，檳榔屿潮州会馆又先后隶属于广福宫、平章公馆、檳州华人大会堂等更高层级的华人社团。因此，檳榔屿潮州会馆拥有多层次的广阔的社会网络，<sup>92</sup> 一般而言，华人社团多承担着宗教祭祀、仲裁、福利、文教、慈善等社会功能，<sup>93</sup> 各社团多根据自身的财务状况，或兴办联谊文教、或开展祭祀文娱活动，这无疑提供了潮剧在檳城传播与发展的空间，潮剧演出形式也扩大到固定场所做商业演出，表演水平与艺术的提升使潮剧的观众群体随之扩大。<sup>94</sup>

---

<sup>92</sup> 葛立功，《檳榔屿潮州会馆的功能演变 1920-1960》（福建：华侨大学华人研究院硕士学位论文，2013）页 3。

<sup>93</sup> 如颜清湟将新马华人方言会馆的职能分类为：宗教和社会职能、福利职能、仲裁职能；将宗亲组织的职能分类为：祭祖和崇祀保护神、纪念传统节日、仲裁纠纷、关心族人婚姻和促进教育事业的发展。见颜清湟著，粟明鲜等译《新马华人社会史》（北京：中国华侨出版公司，1991），页 41-85。

<sup>94</sup> 周宁，《东南亚华语戏剧史上册》，页 204。



## 第二节 马来西亚槟城潮剧概况

有华人处，就有华人的语言文化、文学艺术。华人移民海外，不仅把自己的风俗语言带到世界各地，也把中国的诗歌散文、戏曲小说、音乐绘画带到他们所在的国家地区，作为族群生活与文化认同的形式，发扬光大。

中国与东南亚联系的历史悠久，华人很早就踏上东南亚这片土地，但是华人大规模移居东南亚却是在明中叶以后。这一方面主要是明清时代是中国向海洋快速发展的时代，加上闽粤沿海地区地处中国的边陲地带，中央的控制力相对而言比较弱，故而带动了中国的海外移民。另一方面，自 15 世纪末开始，西方列强分别在东南亚建立殖民地，开发和掠夺殖民地资源需要大批的劳工，中国闽粤沿海人民受到经济利益的驱使，不断前往东南亚。<sup>95</sup>

潮剧覆盖大陆的潮汕及比邻的闽南一带地区，盖因为这些地方潮人居住相当集中，潮剧是他们文化生活要求。<sup>96</sup> 清朝中期以后，随着海禁之弛，潮人足迹大量外移，潮剧也尾随这股浪潮而传播到东南亚各国的潮人集聚地，移民社会保留着故土以歌舞戏剧娱神的传统，潮州戏也因为这种需求而流播东南亚，在这些地方落地生根。<sup>97</sup> 潮剧不断向四方

---

<sup>95</sup> 曾少聪，《漂泊与根植》，页 58。

<sup>96</sup> 陈历明，《潮剧》，页 96。

<sup>97</sup> 黄挺，〈移民与潮汕和东南亚的文化交流〉，《海交史研究》1998 年第 1 期，页 31。

传播，有史料记载，潮剧最早到海外演出的是 19 世纪中后期，当时的老正和、老双喜、老万年春、老福来等戏班，经常首先是到潮人最早到达而且人数最多也较集中的泰国滞留演出。尔后，新加坡、柬埔寨、越南、老挝、马来半岛等东南亚地区，也有潮州戏的行踪。现今东南亚尚有常年演出的潮剧团数以十计，有的潮剧演员是潮籍移民的第三、四代，已不会说潮州话，只能按谱“拟声”演出，泰国甚至出现“泰语潮剧”。<sup>98</sup> 可见潮籍同胞浓浓的乡情以及潮剧在当地受欢迎的程度。

潮剧作为一种地域性文化，在海外潮剧，主要是依靠海外潮籍华人的“三缘”关系获得生存传播。“三缘”是指亲缘（宗族乡亲关系）、地缘（依相同的祖籍地域结成的关系）和业缘（行业关系）。这是特定的社会群体赖以聚合并与之相应的地域伦理文化构成的基本形式，对海内外潮人的归属认同、心理特征和行为方式产生深刻影响，具有很强的凝聚力，同时也为海外潮剧的生存传播提供了广阔的空间，开辟了多样的渠道。<sup>99</sup> 马来西亚槟城潮剧饱受时代风雨摧磨后，依然独立沧桑，逐渐发展起来，呈现了其顽强的生命力。厦门大学康海玲在他的博士论文中认为：潮剧在马来西亚的扎根、传承、到面对危机的冲击，大致可分为移植、发展、高潮、起伏、衰落、残存几个阶段。<sup>100</sup> 笔者认为，就时局与时间点上，马来西亚槟城潮剧在各个历史时期的演剧活动与发展

---

<sup>98</sup> 杨木，〈广东潮剧传至泰国之后〉，《潮剧研究·第 3 辑》（北京：中国戏剧出版社，1999），页 199。

<sup>99</sup> 陈骅，〈海外潮剧的生存传播渠道〉，《潮剧年鉴》（汕头：汕头市戏剧研究室，1996），页 170-172。

<sup>100</sup> 康海玲，〈潮剧在马来西亚的流传和发展〉，《艺苑》2005 年 5、6 合刊，页 78。

都与当时马来西亚的时局分不开，特别是与华人社会的变迁息息相关。

由于史料的散佚，潮剧何时以正规的形式登上马来半岛的戏台演出已无处可考，只能大致地划分 20 世纪初叶是潮剧移植至马来半岛的阶段。此时期在马来半岛演出的戏班是经由泰国或新加坡前来马来半岛做有偿走点表演。<sup>101</sup> 演出剧目主要是来自中国潮剧戏班的一些传统剧目，演出场所大多是潮州人聚居的社区、街坊所临时搭建的露天舞台。因为主要作为酬神戏，带有明显的季节性，主要出现在每年的冬春两季。

潮剧从 1920 年代开始在马来半岛逐渐高涨，在此发展阶段，潮剧主要体现在戏班增多及本土戏班的兴起。当时比较有名的戏班有：老正天香、老一枝香、老赛宝丰、荣和兴、玉楼春等。<sup>102</sup> 演出从农村发展到城镇城市，也向固定性、常年性发展。这股热潮一直延续到 1940 年代初太平洋战争爆发。此外，一些戏班还先后和多家唱片公司签约，灌制潮剧唱片，并抢先推向市场，制造“轰动效应”。<sup>103</sup>

二战时期过后，潮剧在马来半岛发展极不稳定、跌宕起伏的阶段。受到日军占领的影响，以及战后世界性的经济不景气，马来半岛也受到波及，这是潮剧在马来半岛发展的低迷阶段。到了 50 年代末，“潮剧电影热”的兴起，特别是受到香港潮剧电影的影响，潮剧的舞台表演空间

---

<sup>101</sup> 陈韩星，《潮剧百年史稿（1901-2000 年）》（北京：中国戏剧出版社，2001），页 294。

<sup>102</sup> 周宁，《东南亚华语戏剧史上册》，页 211。

<sup>103</sup> 周宁，《东南亚华语戏剧史上册》，页 213。

严重萎缩。众多电影公司、机构争相拍摄潮语影片，传入包括马来半岛在内的东南亚国家。<sup>104</sup> 60年代，香港的一些职业潮剧团，如升艺潮剧团来马、新演出时，曾经掀起抢购门票热潮。<sup>105</sup> 香港著名潮剧演员陈楚蕙到马来西亚进行巡回演出时，得到观众赏识，扎下深厚的观众缘，<sup>106</sup> 给当时衰落的潮剧舞台带来一股新鲜空气。

在马来西亚，潮剧的演出主要集中在槟城和柔佛州。每年农历七月的普度是潮剧戏班的旺季。槟州的天德园和威省的大山脚是著名的潮州村，每年的普度都有规模较大的潮剧演出，有本地戏班，也有来自泰国和中国的戏班。“天德园附近有个亚依淡巴刹，每年演两回潮州戏酬神，每回演三天。”<sup>107</sup> 这三天，戏迷如潮，热闹非凡。

柔佛颖川陈氏公会儒乐团则是南马著名的业余潮剧团，在柔佛潮州八邑会馆的力图振作下，使得潮剧在南马还残留着最后的余温。柔佛州首府一新山，因早年潮人云集，素有“小汕头”之称，属宗亲组织的柔佛颖川陈氏公会早在1948年就已有了儒乐团，几经周折停办，后于1989年4月22日复办。这些年来，该儒乐团演出的剧目有：《辩十本》、《京城会》、《桃花搭渡》、《剪辫记》、《三哭殿》、《真假驸马》、《回窑》、《告亲夫》、《假王真后》、《梅亭雪》、《一门三进士》

---

<sup>104</sup> 陈骅，《海外潮剧概观》（北京：中国文联出版社，1999），页79。

<sup>105</sup> 赖伯疆，《东南亚华文戏剧概观》（北京：中国戏剧出版社，1993），页254。

<sup>106</sup> 钱丰，《海外潮音—陈楚蕙艺术评传》（曼谷：泰国八和机构出版社，2000），页194。

<sup>107</sup> 宋扬波，《热潮戏潮戏热》（吉隆坡：大将事业社，2002），页20。

等。<sup>108</sup>

### 第三节 祖辈过番潮剧槟州发新枝

潮剧或潮剧戏班最初登陆马来西亚的时间已不可考，但可确认潮剧是潮人“过番”南来的产物。新加坡南华潮剧社艺术顾问方玉麟在 2018 年 8 月 13 日的口述历史中谈及清末民初漂洋过海的戏班经坐船抵达泰国或新加坡，若要到马来半岛，则从新加坡进入马来半岛。<sup>109</sup>

本文研究对象的第一代人物——杨丙金（19 世纪 80 年代-20 世纪 40 年代）是杜爱花（槟城金玉楼春潮州铁枝木偶剧团创办人）的外祖父。根据吴慧玲（杜爱花女儿，槟城潮艺馆馆主）的描述，其外曾祖父——杨丙金，当年带着他的“老赛永丰潮剧团”从潮州下南洋到新加坡，然后再来到槟城。<sup>110</sup>老赛永丰也是第一个下南洋的戏班。及后，吴慧玲的外曾祖母，李玉凤（生卒年不详），也随后从潮州“过番”到槟城，是“老赛永丰潮剧团”花旦。笔者于 2016 年走访槟城乔治市打铜街潮艺馆时，亦在馆内展览史料读到该有关史迹。

---

<sup>108</sup> 宋扬波，《热潮戏潮戏热》，页 125。

<sup>109</sup> 苏章恺，《潮影寻迹》（新加坡：南华儒剧社有限公司，2018），页 297。

<sup>110</sup> 郑瑞钥，〈潮艺馆〉，《启航（第 8 季，第 4 集）》，八度空间，2021 年 7 月 2 日。



图 2-1：杜爱花的外祖父母带着“老赛永丰”是第一个从潮州“过番”到南洋的戏班。<sup>111</sup>

基于研究对象与新加坡潮剧的渊源，笔者参考了一些有关早期新加坡潮剧记录的资料。据清朝官员李钟珏<sup>112</sup>在《新嘉坡风土志》的记载，1887年的新加坡已有潮剧演出<sup>113</sup>。另，根据1951年出版的《南洋年鉴》中记载：“潮州戏班之南来，大约在50年前，首班抵星者为老赛永丰班”。<sup>114</sup>意即老赛永丰班约1900年确已南来。

<sup>111</sup> 资料来源：笔者摄于2016年6月4日，檳城乔治市打铜街潮艺馆。

<sup>112</sup> 李钟珏（1853-1927年），原名安曾，字平书，后改名钟珏，晚号且顽。祖籍江苏苏州，为清朝政府外交官员，曾任中国驻新加坡领事。

<sup>113</sup> 李钟珏，《新加坡风土记》（新加坡：南洋书局有限公司，1947年），页28。

<sup>114</sup> 郁树锬编《南洋年鉴》，页p乙217。

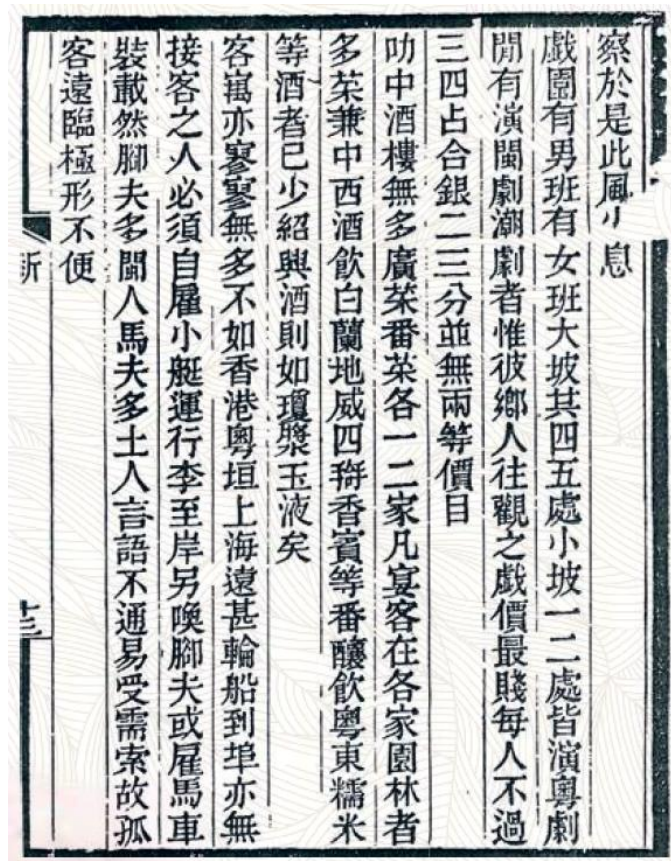


图 2-2: 李钟珏在《新嘉坡风土志》的记载。<sup>115</sup>

但依据新加坡学者，赖素春<sup>116</sup>引证《叻报》1888年至1896年所刊登的演出广告及报导记录，已可正式将《南洋年鉴》的记录推前十多年，显示“老赛永丰班”未必是首个抵达新加坡的潮剧班。<sup>117</sup>此外，新加坡潮学研究者，苏章恺<sup>118</sup>在其编著的《潮声留影——新加坡潮州戏曲回忆簿》一书中引述1963年《南洋商报》的报导称：据当年老玉春香班

<sup>115</sup> 苏章恺，《潮影寻迹》，页16。

<sup>116</sup> 赖素春博士，新加坡国家档案馆属下口述历史中心高级研究员。负责新加坡国内外专业培训与咨询，主要项目：社群、文坛、教育及艺术。

<sup>117</sup> 赖素春，〈潮剧在新加坡〉，《潮影寻迹》（新加坡：南华儒剧社有限公司，2018），页261。

<sup>118</sup> 苏章恺，新加坡国立大学中文系荣誉学士，2016年兼任新加坡国立大学中文系兼职导师，后成立了自己的语文中心。担任新加坡南华儒剧社义务秘书，所收藏的潮剧史料及撰写的论文，获得相关学术领域的认可与好评。

主陈义珍的口述资料，青囊<sup>119</sup>老玉楼春潮剧戏班最早于1900年左右就已立足新加坡。随后1910年左右，老赛永丰、老赛桃园、老荣和兴等戏班才接踵抵达新加坡。<sup>120</sup>

综合以上论述，由杨丙金率班南来的“老赛永丰班”或虽非首抵新加坡的潮剧戏班，却也印证了是早期立足于新加坡的潮剧戏班之一。这些戏班落脚并以新加坡为中心，过埠到东南亚其他潮裔集聚地区演出，开拓市场。中国潮剧学者，沈湘渠在其《新加坡潮剧浅识》一文中，<sup>121</sup>也引述由新加坡戏曲学院出版发行，马琰主编的《梨园世纪》说明了从19世纪末至20世纪初，潮州人已在新加坡扎下根基并具有一定的规模，随之而至的是酬神演戏习俗的迅速蔓延。从1920年至1940年，大小戏班频繁不断，竞相南来献艺。除了在新加坡献艺，这些戏班也巡回东南亚多地演出，如马来半岛、泰国和荷属东印度群岛（印尼）等地，过着四处为家的戏班生活。<sup>122</sup>

学者刘富琳在其《潮州铁枝木偶戏在马来西亚槟城的传播》篇章中，引证《潮州市戏剧志》的记载：<sup>123</sup>

“老赛永丰”班的前身是成立于1927年的“织云班”，是1949年

---

<sup>119</sup> 青囊，潮剧戏班的戏囊一般是油漆红色并画上八卦的，只有少数是油漆青色，故称青囊。

<sup>120</sup> 苏章恺，《潮声留影》（新加坡：南华儒剧社有限公司，2016），页15。

<sup>121</sup> 沈湘渠，中国广东潮州汕头市市级潮剧代表性传承人，市级非物质文化遗产《潮剧》项目代表性传承人，曾获1993年广东省第五届艺术节编剧二等奖、1998年中国曹禺戏剧文学奖等。

<sup>122</sup> 沈湘渠，《新加坡潮剧浅识》，《潮影寻迹》，页274。

<sup>123</sup> 《潮州市戏剧志》编写组，《潮州市戏剧志[M]》，内部资料，1988。



前潮剧的几个主要职业戏班之一，杨丙金的“老赛永丰”潮剧团是否与该“老赛永丰”班有关，笔者尚不能确定。而“织云班”是“以当时的潮州工界联合会长侯映澄为股东，潮安县登云都徐陇村徐乌辫为班主兼教戏的职业潮剧班。“织云班”有童伶四十余名，乐师、鼓师十多名，经常活动于潮州各县市，较突出剧目有《浪子收尸》、《扫窗会》等。1937年前后徐乌辫筹款抵付侯映澄，“织云班”归徐所有，并易名为“老赛永丰”班。“老赛永丰”班长年累月在外演出，每年仅于腊月廿四至新年初四住浮洋徐陇乡。该班还大批收买童伶加以培训，高价出卖。1943年潮汕饥荒，“老赛永丰”班难于维持而转卖揭阳许沟村，后再易名为新怡梨班。”

但笔者查阅《潮剧史》（上编）里有关最著名的“教戏先生”——徐乌辫的描述：

徐乌辫（1890-1959），9岁卖身“老玉梨”班为童伶，期满后随班到新加坡“老赛宝丰”班演戏兼教戏，20年代初，从新加坡回国，于1927年成立了“织云剧社”，3年后改名为“老赛永丰”班，自任班主兼教戏。

<sup>124</sup> 从此记载中，徐乌辫在中国的“老赛永丰”成立于1930年，较杨丙金的“老赛永丰”抵达新加坡的1910年迟了20年。至于戏班名字相同的特别之处，根据新加坡南华潮剧社艺术顾问方玉麟的口述记录，说明戏班的名字很难追溯：

---

<sup>124</sup> 吴国钦、林淳钧，《潮剧史》（上编）（广州：花城出版社，2015），页327-328。

“在中国有老三正顺，你再有一个新戏班，不可以叫老三正顺，但如果这个戏班去了外面没有再回来的，你就可以叫了。在中国，在同一个地方，如果有一样名字的戏班，那一定是：一个是戏班，另一个是做纸影的，可以用一样的名字，都是不一样的戏班，同一个性质则不可以重复注册。”<sup>125</sup>

综合以上论述，可见由杨丙金率班南来的“老赛永丰”班与后来徐乌辫在中国成立的“老赛永丰”是不同的戏班。

1965年8月9日（新加坡从马来西亚独立）之前，马、新两地的潮剧戏班甚至是潮剧演员可说是混杂的。其时马来半岛的潮剧市场多集中在南马新山及北马槟城的大山脚，这些潮州人的聚居地长期都有潮剧的市场需求。故虽说马来半岛也有出名的潮州戏班，然而也有很多新加坡潮州戏班都跑马来半岛，长期在马来半岛做戏演出。<sup>126</sup>除了戏班混杂，就潮剧演员来说，马、新两地的潮剧演员也是混杂的，即同一位名伶，可随时游走于两地不同的戏班演出，基于当时都是同一个国度。直到1965年，新加坡从马来西亚独立之后，就有了国籍的区分，戏班演员分为马来角或新加坡角，戏班也按照戏馆分为马来西亚班及新加坡班，但无论人或戏班基本上还是可有其流动性。而杨丙金与李玉凤俩最终也选择了在槟城落脚，开启了他们及后代子孙们在马来西亚槟城潮剧的传承。

---

<sup>125</sup> 陈钰杭，〈方玉麟访谈录〉，《潮影寻迹》，页296。

<sup>126</sup> 陈钰杭，〈方玉麟访谈录〉，《潮影寻迹》，页299。

30年代是潮剧的鼎盛时期，戏班都是长驻在固定娱乐场所或戏院演出。但二战时期，却因没办法演出而没落。二战后，戏班因为民众又开始看戏而活跃起来。然而50年代的戏院受流行音乐影片影响，开始转型，播映受挺的流行音乐，像周旋等；好莱坞的影片，如《乱世佳人》，<sup>127</sup> 导致戏班在戏院的演出渐渐没落而必须接演酬神戏，也开始了街戏的演出。

杨丙金的女儿，杨清音（又名“大妹”，1925-2013）潮州府城人，是“金玉楼春潮州木偶剧团”创办人杜爱花的母亲；“槟城潮艺馆”馆主吴慧玲的外婆。杨清音10岁的时候随着母亲李玉凤过番南来，找到爸爸杨丙金后，11岁加入“老赛永丰潮剧团”为童伶唱戏，长大后则为“中玉楼春潮剧团”的著名小生。<sup>128</sup> 擅演小生的杨清音（大妹姨），是50年代的潮剧名伶，工小生，演出足迹遍布马来半岛、新加坡、暹罗和印尼。杨清音以戏班为家，戏班四海为家，即使大腹便便，他仍然挥戈跃马粉墨登场，他的长子是在合艾演出时生产的，而杜爱花则是在槟城“大世界”演出时出世。杨清音的5个子女都在戏班出生、成长。<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> 陈钰杭，〈方玉麟访谈录〉，《潮影寻迹》，页298。

<sup>128</sup> 陈剑虹，《槟榔屿潮州人史纲》，页261。

<sup>129</sup> 蔡美娥，〈杜爱花木偶剧传奇〉，《光明日报》，2014年5月10日。



图 2-3：杨清音（1925-2013）追随父亲杨丙金的脚步，成了杨家潮剧第二代传人。<sup>130</sup>

随着无线电台广播与唱片录制的技术进入比较成熟的阶段，许多戏班名伶被邀请演唱录音，灌录唱片。从唱片中我们可以窥探各戏班名伶的名单。新加坡潮剧研究学者，苏章恺在其著作《潮影寻迹》中，根据方玉麟先生访谈资料，结合其他整理自杨柳江和孙素娇的口述资料，补充了方玉麟未提及的战前及战后的其他名演员，整理出老赛桃源、织云剧团、老一枝香、新荣和兴戏班的演员，由于部分演员平时惯以绰号称呼，致正名不详，则继续以绰号代之。而笔者发现，擅演小生的“大妹”（杨清音）正是“织云”戏班名单里的小生之一。<sup>131</sup>

<sup>130</sup> 资料来源：笔者摄于 2016 年 6 月 4 日，槟城乔治市打铜街潮艺馆。

<sup>131</sup> 苏章恺，《潮影寻迹》，页 72。

戏班	名伶	行当
织云	林喜武	老生
	方碧云	
	余莫姑	小生
	陆艳清	乌衫
	潘中玉	老丑
	李来利	女丑
	张玉英	小生
	大妹	小生
	秀钦	小生
	秋兰	花旦
	惜贞	小生

图 2-4：“大妹”（杨清音）曾为“织云”戏班任小生行当。<sup>132</sup>

杨清音的拿手好戏——《六国王子》，在新马一带广为人知，最令人津津乐道。<sup>133</sup>

《六国王子》潮剧改编自一部印度电影，剧情讲述各国王子带着法宝向美丽的公主求婚，但公主最终却选择下嫁于英勇的侠客。杨清音当年就是扮演侠客这角儿。而六国王子向公主展示不同法宝场面，使这部潮剧精彩万分。吴慧玲于 2008 年创办“金玉楼春潮剧团”后，着手策划重演《六国王子》这部潮剧时，杨清音凭记忆口述及录音复述该剧剧情和对白。

<sup>132</sup> 资料来源：苏章恺，《潮影寻迹》，页 72。

<sup>133</sup> 蔡爱卿，〈台前人潮不再，剧终灯将熄〉，《中国报》，2013 年 4 月 19 日。

随着父亲杨丙金的剧团解散后，杨清音辗转至中玉春香潮剧团、老正天香潮剧团、北马老万年潮剧团、中玉楼春潮剧团等演戏至 60 余岁，晚年时多演老生。最后落脚于檳城的杨清音晚年退而不休，在女儿——杜爱花的“金玉楼春潮音木偶剧团”担任打击乐师。<sup>134</sup>

杨清音虽出身潮剧家庭，晚年退休后，也时时成为后辈子孙的良师，<sup>135</sup> 但身为过来人，他认为从事潮剧这行实在太辛苦了（根据杜爱花的描述，妈妈杨清音怀着他时，临盆前还在檳城新世界的戏台上唱潮剧，直到阵痛发作，感觉瓜熟要落地了，才赶去医院生产），<sup>136</sup> 不仅收入不定、有限，还须漂泊，四处为家。故他并不十分赞成子孙们承接潮剧衣钵，反而时时鼓励后代们往其他领域，如经商，开拓更美好的生活。<sup>137</sup> 她也从未料想到自己的外孙女后来竟也创办了潮剧团，所以退休后，把自己演潮剧的行当全都脱手了。2012 年 12 月 7 日，“金玉楼春潮剧团”在巴里文打新兴港拿督公古庙演出潮剧折子戏《换偶记》时，时年 88 岁的杨清音除了协助指导，还联同陈锦春（中国，饰太爷）、王淑蓉（中国，饰夫人）、杜亚福（马来西亚，饰马大成）、陈镇丰（中国，饰冯天盛）、何丽娟（中国，饰佳月英）等人，自己客串演出张幼花一角；可谓一生奉献潮剧，更为潮剧留下了不灭的火种。

---

<sup>134</sup> 蔡美娥，〈杜爱花木偶剧传奇〉，《光明日报》，2014 年 5 月 10 日。

<sup>135</sup> Chong Fook Heng, “Persembahan Boneka Teochew”, *Astro Ria*, 29 September 2001. 大马国营第二电视，华社人文系列《点线追击》2001 年 9 月 29 日。

<sup>136</sup> 张佩莉著，〈潮音人生杜爱花〉，《星洲日报》，2014 年 6 月 8 日。

<sup>137</sup> Chong Fook Heng, “Persembahan Boneka Teochew”, 29 September 2001.



图 2-5：杨清音（1925-2013）晚年演出《换偶记》里的张幼花一角。<sup>138</sup>

## 结语

一台戏的背后，蕴藏着祖辈从中国南来过番讨生活的大无畏勇气，登上一叶孤舟，把生命托付给未知数。戏台记载了国土家园从乡野走入繁华的进程；承载了许多人过往的娱乐与生活的共同记忆。杨丙金、李玉凤夫妇从潮州携其“老赛永丰”潮剧团下南洋到新加坡演出，后移居马来西亚槟城；第二代（女儿）杨清音投身潮剧行业，职业生涯之年，只有40至50年代因戏班身价高，只在固定演出场所（如：大世界）以剧场收门票方式演出。其后，随着时代变迁，更多元化的娱乐选择，使潮剧市场萎缩，潮剧表演终迫须走下剧场舞台，走入乡镇民间庙宇搬演街戏。自此本土潮剧戏班终究须过着长年累月在外演出，四海为家的生活

---

<sup>138</sup> 资料来源：吴慧玲脸书，<https://www.facebook.com/linggoh81>，浏览日期 2015 年 12 月 13 日。

与表演模式，纯粹为了养家糊口因素大于传承表演艺术，贱价下还能指望有高素质的表演艺术吗？

笔者认为培养观众或受众群有助潮剧走向未来。当然，提升潮剧演艺素质及革新演出方式，汲取本土特殊多元元素，方有助于拓扩潮剧艺术市场。期待有朝一日，潮剧表演能再度走入固定的剧场演出，艺人们有个安定之所，不再四处颠沛流离讨生活。



### 第三章 杜爱花与金玉楼春潮音木偶剧团

中国戏曲与文化学者—廖奔，在其 2004 年出版的《中国戏剧发展史》著作中，把傩戏、目连戏、木偶戏及影戏归类为戏曲大家庭中特殊的戏剧样式。<sup>139</sup> 这四种戏剧与戏曲原剧种的主体发展有密切的关系外，又独具自身鲜明的特色。木偶戏是由偶师在幕后操纵木制玩偶，进行戏剧表演的形式，在古代也称傀儡戏。木偶戏依木偶的结构与操纵方式的差异，又可分为提线木偶、托棍木偶、手套木偶等。其中，托棍木偶是在木偶的头部及双手部位各装操纵杆，头部为主杆，双手为侧杆。表演时，演员手持杆子，举起木偶来做出各种动作。<sup>140</sup>

潮州铁枝木偶戏，又称潮州铁线木偶或潮州纸影戏，偶身背后及双手各装以硬铁线为操纵杆进行表演，配以潮乐，乐师与偶师或边奏乐边对白、演唱；或边唱边操作木偶，木偶戏与潮剧彼此交融，粘合不离。而杜爱花从小成长在潮剧戏曲世家，但 12 岁却加入以木偶剧为主的潮音戏班，直到 1989 年接手传承并创设“金玉楼春木偶剧团”至今，潮州铁枝木偶剧在吴家薪火相传第三代，生生不息。

#### 第一节 潮州铁枝木偶戏演变

---

<sup>139</sup> 廖奔，《中国戏剧发展史》，页 333。

<sup>140</sup> 任启亮，《中国文化常识》（西安：陕西师范大学出版总社，2015），页 203。

历史悠久的潮州铁枝木偶戏，又称潮州纸影戏，南宋时随中原移民经福建传入潮州的皮影戏演变而来。据《潮州戏剧音乐志》考证，潮州皮影戏起于宋末元初，属于南影<sup>141</sup>的流派，在“蒙古南侵，宋祚将灭”之时随溃败和逃难的臣民来到南方。潮州铁枝木偶戏流传于广东省东部的潮汕地区，是稀有的木偶艺术品种，也是游神及喜庆节日等场合，大众娱乐及民俗酬神戏种。潮州皮影戏最盛行于清代，民间多称“皮猴”或“纸影戏”。清末，艺人弃用皮，改以捆稻草为身、以纸扎成手、削木为足，头面则为泥塑制作成形体，并着上戏装，从平面转型到立体，让纸影戏以形示人。之后，木偶形体改为全木质制作，但仍采用彩绘泥制头颅，偶身依角儿搭配戏装，在偶师的操控下，呈现于观众眼前。为了丰富场景，表演舞台模拟了潮剧舞台的装饰，台上摆设桌、椅等道具。乐师及偶师边奏乐边操控木偶边演唱潮剧曲目，有时一人甚至须扮唱多个角色。潮州木偶戏的演出形式至此初步定型，形成独有风格。

---

<sup>141</sup> 吴文轩，《潮州铁枝木偶戏的发展演变和艺术形态》（韩山师范学院美术与设计学院：〈戏剧与影视学〉，2015），页 137。



图 3.1：潮州铁枝木偶戏偶身形体。<sup>142</sup>



图 3.2：潮州铁枝木偶，戏偶身后及双手各装以硬铁枝为操纵杆以进行表演。<sup>143</sup>

<sup>142</sup> 资料来源：笔者摄于 2016 年 6 月 4 日，槟城乔治市打铜街潮艺馆。

<sup>143</sup> 资料来源：笔者摄于 2016 年 5 月 27 日，吉隆坡旅游局，东姑阿都拉曼礼堂。



图 3. 3：潮州铁枝木偶戏表演舞台场景。<sup>144</sup>



图3. 4：潮州铁枝木偶戏平时于神庙表演的舞台场景。<sup>145</sup>

<sup>144</sup> 资料来源：笔者摄于 2016 年 5 月 27 日，吉隆坡旅游局，东姑阿都拉曼礼堂。

<sup>145</sup> 资料来源：金玉楼春潮州木偶剧团 Kim Giak Low Choon Teochew Puppet Troupe, <https://www.facebook.com/188536354650728/photos/pb.100063568960693.-2207520000./1828977447273269/?type=3>, 浏览日期：2021 年 8 月 29 日。

潮州铁枝木偶戏融和了戏剧艺术表演及民间工艺美术的艺术形态。例如：木偶造型借鉴古代民间神像、彩塑及木雕等造型与技法；木偶头的彩绘则吸纳了戏曲脸谱表现手法。综观潮州铁枝木偶兼具了彩绘、面谱、潮绣、木雕于一体，艺术形态丰富，美学价值极高。<sup>146</sup> 潮州铁枝木偶戏最大特点是保留了从操控皮影技巧的变化沿革形式，类式的艺术形式在其他的木偶剧种里属极为罕见。因潮州铁枝木偶戏其独具一格的表现艺术、浓郁的地域特色、制作木偶的艺术与技艺，于 2006 年入选第一批中国国家级非物质文化遗产名录。

潮州铁枝木偶戏经历漫长的改革历程，由唱正音展演成唱潮腔。此外，无论是乐器、乐曲，甚至演出剧目与内容也多和潮剧无异；如：《闹钗》、《桃花过渡》、《柴房会》、《盗仙草》等传统潮剧剧目，亦是潮州铁枝木偶戏的典型剧目代表。故此，潮州铁枝木偶戏除由操偶师操纵木偶表演外，由剧目至装扮、唱腔、音乐、动作到舞台装置，甚至木偶的功架举动：甩水袖、踢官袍、登案阶、走圆场、抖扇子、斗刀枪、趟马等，腿功及功架都和潮剧无异。因此，潮州铁枝木偶戏也被标示为“微型潮剧”，或有“小潮剧”之别称。20 世纪 60 年代潮安县正天香潮剧团根据明代戏文《金花女》重新整理《金花牧羊》时，从纸影艺人口述记录的传统演出剧本，竟与明代潮剧剧本很接近。由此可见，潮州铁枝木偶戏和潮剧是互相影响、渗透和融汇的，形成了同一内容的不同

---

<sup>146</sup> 吴文轩，《潮州铁枝木偶戏的发展演变和艺术形态》（韩山师范学院美术与设计学院：〈戏剧与影视学〉，2015）页 137。

同表演形式。<sup>147</sup>

而本章的研究对象——杜爱花虽受祖辈影响，自小耳濡目染，在潮剧团里当乐师、唱潮剧，但最终却学起了木偶戏，尔后还继承了以潮剧为表演形式的木偶剧团。笔者认为潮州铁枝木偶戏与潮剧可谓同根不同枝，故此也把第三代杜爱花创立的潮州木偶剧团纳入本文的第三章，梳理潮剧以木偶潮音剧团的形式在马来西亚槟城的传播。

## 第二节 马来西亚槟城金玉楼春潮州铁枝木偶戏团

马来西亚华裔祖辈主要来自粤、闽两省沿海地区，因此传入马来西亚槟城的木偶戏主要来自泉州提线木偶戏、漳州掌中木偶戏及潮州铁枝木偶戏等。中国潮州木偶戏的传入，据老艺人们的回忆，该是在 1911 年之后；而其兴盛则在 20 世纪 50 年代。<sup>148</sup>

有关马来西亚槟城潮州铁枝木偶戏的专题报导，多数为报章或杂志刊物的地方活动新闻或人物专访报导，而相关的学术研究成果却屈指可数。按笔者所见，俄罗斯人文大学东方文化学院高级讲师，罗子毅博士（Dr Roman Shapiro）在马来亚大学中文系任客座高级讲师时，曾于 2010 年发表了《马来西亚潮州木偶戏》一文，论述马来西亚傀儡戏的主要流

---

<sup>147</sup> 吴文轩，《潮州铁枝木偶戏的发展演变和艺术形态》，页 138。

<sup>148</sup> 陈剑虹，《槟榔屿潮州人史纲》，页 261。

派。另外康海玲的《马华木偶戏的流传和发展》<sup>149</sup>及刘富琳的《潮州铁枝木偶戏在马来西亚槟城的传播》<sup>150</sup>对槟城“金玉楼春潮州木偶剧团”的基本营运情况作了简述。为使较深入地了解潮州铁枝木偶戏在马来西亚槟城潮剧的传承与传播状况，笔者在调查的基础上，对该剧团从潮剧乃至潮音铁枝木偶戏的历史及现状，作进一步梳理并补充，为潮州戏曲在马来西亚槟城的传播提供多一些参考。

创组于 1970 年代的马来西亚槟城北海“金玉楼春潮音木偶戏团”是马来西亚槟城现存少数的潮州木偶戏团之一，成就最丰，影响较大。<sup>151</sup>该团每年演出超过两百场之多，除了槟城和北海，他们还经常受邀到全国各地演出，甚至在新加坡也曾经留下足迹。每年演出的旺季，该团每天都在赶场做戏，<sup>152</sup>以演出中国潮剧的优秀剧目著称，如：《春草闯堂》、《金花女》、《告亲夫》、《赵氏孤儿》、《柴房会》、《梅亭雪》、《龙女情》等，40 多个剧目。<sup>153</sup>

金玉楼春潮州铁枝木偶剧团的创立者，杜爱花（1951-）俗名杜查某，<sup>154</sup>为闽籍人士。杜爱花来自潮剧世家，父母及兄长长期随戏班四海为家，生活在戏棚顶。杜妈妈——杨清音，人称“大妹”是 1950 年代潮剧名伶，也是戏班台柱，许多潮剧迷冲着“杨大妹”的大名来看戏。但杨

---

<sup>149</sup> 周宁，《东南亚华语戏剧史上册》，页 244-252。

<sup>150</sup> 刘富琳，《潮州铁枝木偶戏在马来西亚槟城的传播》，页 65-71。

<sup>151</sup> 陈剑虹，《槟榔屿潮州人史纲》，页 261。

<sup>152</sup> 周宁，《东南亚华语戏剧史上册》，页 247。

<sup>153</sup> 倪丝，〈硕果仅存，金玉楼春潮州木偶剧团〉，《国际周报》，2009 年 12 月 13 日。

<sup>154</sup> 查某，闽南语，意为“女人”。

清音思想守旧，有传统的男尊女卑观念，他认为女儿以后出嫁是别人家媳妇，也不可抛头露面，再加上经济不宽裕，所以他非但没让女儿杜爱花上学念书，<sup>155</sup> 更不让他唱戏，在他认为：女子不必识字，唱戏的戏子会被人瞧不起，到处漂泊跑码头的生活太辛苦了，所以不想让孩子们步他后尘般，过着唱戏生涯。<sup>156</sup> 但出生梨园的杜爱花自小潮音盈耳，耳濡目染之下，不学也会哼唱。

杜爱花 9 岁左右，母亲杨清音因老板拖欠工资太久，愤而带着孩子离开戏班。没进过学校，目不识丁的杜爱花先后做过许多工作，包括做糕点、卖鸡鸭、鸡蛋，装盐包工等等。后来他也到马华公会办的制衣（裁缝）、华语课程上课，因为兴趣与天分，制衣的手艺很快上手，能靠做些女红赚点小钱。12 岁那年，因缘际遇下，一位做女红的朋友介绍他加入潮州大锣鼓队，<sup>157</sup> 除了神诞庆典，逢婚庆寿喜丧红白事，每一次出队的活儿是一天 2 令吉，其中以丧礼的收入较丰厚，可获得 4 令吉的酬劳，因为出殡前夕和当天要吹乐和送行。在一碗面只卖 1 角钱（10 仙）的年代，这可算是高酬劳的优差了。虽是出生潮剧世家，但杜爱花在 10 多岁的青涩芳华，原很喜欢弹吉打、打西洋鼓，衣着前卫，潮乐根本就不是他那一杯茶，但为了生计，他只能搁下自己的兴趣。<sup>158</sup>

---

<sup>155</sup> 蔡美娥，〈杜爱花木偶剧传奇〉，《光明日报》，2014 年 5 月 10 日。

<sup>156</sup> 张佩莉著，〈潮音人生杜爱花〉，《星洲日报》，2014 年 6 月 8 日。

<sup>157</sup> 广东潮汕地区民间传统器乐吹打乐的一种，原是一种演奏弦诗乐为主的小型吹打，后来吸取戏曲音乐加工发展而成，由锣鼓乐与管弦乐组合而成的演奏形式，是潮汕地区最具群众性的乐种之一，属于潮州音乐中的广场乐，于 2006 年入选第一批国家级非物质文化遗产名录。潮州锣鼓分潮州大锣鼓、潮州小锣鼓及潮州苏锣鼓等多种，其中以潮州大锣鼓最为著名。

<sup>158</sup> 蔡美娥，〈杜爱花木偶剧传奇〉，《光明日报》，2014 年 5 月 10 日。



杜爱花从小听潮乐长大，打潮州大锣鼓可谓驾轻就熟，毫无难度。鼓队老板见他鼓艺非凡，询问之下赫然发现他就是潮剧名角——杨大妹的女儿，就拉拢他加入潮州木偶戏班。就这样，时年 13 岁的杜爱花即进入槟城大山脚以表演木偶戏为主的“老荣秀春潮音班”当学徒，随中国南来的老师傅兼班主——陈喜河学艺，先学打鼓，再学唱戏。因为嫌木偶重，杜爱花不想当偶师，一心只想学打鼓。但在“教会徒弟，饿死师傅”的心理作祟下，一般鼓师避忌饭碗被抢，都不会自愿授招，就靠当学徒的自己从旁偷师。潮乐天赋过人的杜爱花，用时不久即已掌握司鼓<sup>159</sup>技巧，再历时两年学唱戏。目不识丁的他看不懂歌谱，唱戏全靠记性。本来一听到潮音就觉得“好闷好讨厌”的杜爱花，甫开腔就获得老师傅的赞赏，心里不由慢慢爱上传统潮剧戏曲，越唱越投入、起劲了。这潮音一唱，就唱了大半辈子。<sup>160</sup>

16 岁时，精通各种木偶戏班乐器的杜爱花成了一名女司鼓，指挥整个剧团的乐曲合奏。每回的演出，于幕后演奏、敲击乐器的同时，唱念俱佳的杜爱花还须“分声”负责念唱各类角色唱白，举凡生、净、末、丑角色，他都能胜任有余。杜爱花回首当年，“老荣秀春班”逢七月就到新加坡演出。他随戏班到新加坡演出时，观众见鼓师是个年轻女子，不仅司鼓技巧纯熟，唱戏时嗓音又高亢明亮，更甚的是不看歌谱也能唱

---

<sup>159</sup> 又称为鼓师，打鼓佬，是戏曲乐队的指挥，其职能是对舞台节奏的掌握，是舞台节奏的主宰者。

<sup>160</sup> 张佩莉著，〈潮音人生杜爱花〉，《星洲日报》，2014 年 6 月 8 日。

得滴水不漏，令台下观众拍案叫绝，大方打赏，赏金 50 新元、100 新元的，毫不手软。那阵子，正值杨清音在家休息，没有唱戏，家里没有收入，见女儿杜爱花能赚钱养家，他也不反对女儿唱戏了。而杜爱花因有粉丝追捧，他觉得很风光，这份荣耀令他开始喜欢这份工作。

杜爱花识字有限，面对深奥如海的剧本，要记下剧中人物的对白唱词绝非易事，除了死背，他用“图案记法”替代文字。在他专属的剧本里有花、鸟、大自然景物和他自己才看得懂的图画和图像，至于无法用画的，就要靠死记硬背了。<sup>161</sup>



图3.5：杜爱花于槟城“老荣秀春班”铁枝木偶剧团公演时的戏台旧照。<sup>162</sup>

<sup>161</sup> 蔡美娥，〈杜爱花木偶剧传奇〉，《光明日报》，2014年5月10日。

<sup>162</sup> 资料来源：金玉楼春潮州木偶剧团 Kim Giak Low Choon Teochew Puppet Troupe, <https://www.facebook.com/188536354650728/photos/pb.100063568960693.-2207520000../189059057931791/?type=3>, 浏览日期：2015年8月12日。

上进心很强的杜爱花，当了鼓师，兼能唱戏，还主动亲自拜会戏班的老前辈，请他们写剧本，让戏班开演新戏，吸引观众入座，为戏班增加收入。所以 25 岁那年，陈喜河老班主放手让杜爱花接管“老荣秀春潮音班”，这难免使戏班内其余十多位成员的妒忌、眼红。<sup>163</sup> 直到 1989 年，由于“老荣秀春潮音班”班主陈喜河年事已高，其家族子女对戏班操作缺乏兴趣，无意继承其衣钵，最后陈喜河师傅同意把戏班卖给深获其器重的杜爱花。杜爱花买下戏班后，在其丈夫吴根阵的建议下，易名为“金玉楼春潮音木偶剧团”，并沿用至今。木偶戏无须太大的班底，一家人就差不多可以出班演出了。

### 第三节 金玉楼春家庭剧团孕育潮剧新苗

杜爱花的丈夫，吴根阵（峇咪）（1942-2021），也是闽南籍。

“金玉楼春潮音木偶剧团”是一个家庭式戏班，主要成员为吴氏家庭成员。吴根阵生前专门负责团长职务，在剧团主要负责联系业务等公关事务的同时，也打理剧团的内部管理，如开车运输、搭拆戏棚、安装灯光音响等后勤，保障工作的顺利。在孩子们眼中，他是一位在戏台上爬上爬下做粗重工作的老英雄。除了团长杂务，擅长打击乐的吴根阵生前也常在幕后协助敲锣、击深波<sup>164</sup>及打钹的工作。

---

<sup>163</sup> 张佩莉著，〈潮音人生杜爱花〉，《星洲日报》，2014 年 6 月 8 日。

<sup>164</sup> 又名高边大锣。流行于广东潮州、汕头等地。用于潮州大锣鼓和潮剧伴奏，

因常常面对员工“有时要做，有时不要做”<sup>165</sup> 不定时工作的窘境，于是被迫训练自己儿子吴历山与吴历达；女儿吴惠婷与吴慧玲，参与木偶戏班的演出作业。四个儿女自小随父母在潮剧团长大，跟着家人四处表演，跑透全国。耳濡目染下，四个孩子约莫 4、5 岁起，就陆陆续续与家人学习技艺，12 岁时已学会基本打鼓、弦琴伴奏、念唱和操作木偶，分担戏班演出的工作。

在孩子眼中，严格的杜妈妈犹如“母老虎”，相对的，吴爸爸却属“慈父”型。无论严母或慈父，孩子们对双亲的敬爱都是一样的。四名儿女从开始的有些抗拒，到后来因体恤逐渐年迈双亲，为分担父母的辛劳而最终选择加入戏班，以从艺潮州木偶戏为职业。吴根阵晚年病弱时，由吴慧玲挑下团长重担，直至吴慧玲自行开创“金玉楼春潮剧团”及“潮艺馆”而卸下团长职务后，才交由吴历达承接“金玉楼春潮音木偶剧团”团长职务。

吴根阵夫妇的长子——吴历山（1975-），是个看不懂中文字的英校生，虽说自小听潮剧，他也只熟悉其音与节奏，并不会读中文的潮剧剧本。他举例：唱潮剧初期，甚至发生单单有句三个音的潮剧对白，他唱了三年才明白其意。在决定加入家庭剧团后，吴历山以英文在中文剧本里标示发音及注释，加速学习中文。平日也努力听卡带，背诵唱词，必要时也请教妹妹吴慧玲，为他填写拼音。在器乐演奏方面，吴历山除

---

<sup>165</sup> 黄巧力，《家在马来西亚之第 3 集不死的木偶戏》，Double Vision Sdn. Bhd., 2005 年 7 月 12 日。

师承新加坡二弦演奏家吴瑞明外，也擅长扬琴、唢呐、号头<sup>166</sup>等乐器。故此，他曾在2017年1月14日由潮艺馆于槟城表演艺术中心举办的“轻三重六潮州音乐演奏会”中出任音乐总监职务。唱曲方面，吴历山可同时根据不同行当或角色演唱不同音色，被称为剧团里的“九条喉”，无论是花脸、老生或丑角的演绎，他皆能胜任有余，当中又以演唱丑角最令人赞叹。<sup>167</sup>

吴历山还有一项拿手绝活——修复残旧的“安仔头”（木偶头），整个重新上色过程包括：刮掉木偶的原色，再打上底色，才涂上新的颜色，画上新妆，最后再喷上凝胶。正因为有吴历山的心血注入其中，使“金玉楼春潮音木偶剧团”的木偶外表总比别人家的光鲜。虽然目前仍旧是“金玉楼春潮音木偶剧团”团员之一，样样精通的吴历山也于2013年与妻子倪碧薇、女儿吴欣怡（2002-）及吴欣洁（2003-）为班底，另组“玉梨潮音木偶戏团”、清唱班，同样受邀于槟城及马来西亚各地的神诞酬神活动中，表演原汁原味的潮州铁枝木偶戏。<sup>168</sup>后来，儿子吴乙韩也于孩童时期就加入戏团，是戏团里的扬琴手。

排行老幺的吴历达出生于1984年，在剧团里主奏扬琴兼司鼓之同时，也念唱老生和老丑的角色，因其唱腔神似著名潮剧艺人张长城而深

---

<sup>166</sup> 号头，俗称“唵啲”，是一种流行于广东潮州、汕头地区、用黄铜制作的一种长号。

<sup>167</sup> 黄巧力，《家在马来西亚之第3集不死的木偶戏》，2005年7月12日。

<sup>168</sup> 〈梦想人生：明知不可为而为之。吴历山一生与潮音结缘〉，《星洲日报》，2014年10月7日。

受观众喜爱。求学时期的吴历达，逢有演出，必向校方报备请假，久之老师们也习以为常。酒店管理本科毕业的吴历达，考获导游准证后，曾当了多年的导游，后终究因无法割舍对潮州铁枝木偶戏的情怀，重新归队到剧团里，视潮州铁枝木偶戏为他生命的一部分，以传承潮州铁枝木偶戏文化为荣。继吴慧玲后，续吴历达接过母亲杜爱花创立的“金玉楼春潮音木偶剧团”，是现任的团长。<sup>169</sup>

“金玉楼春潮音木偶剧团”初期的的掌门台柱是吴根阵夫妇的两位女儿——吴惠婷与吴慧玲。演出时，姐妹俩不止负责边操演前台的木偶表演，还分别担纲戏里的男女主角，运用他们或雄厚、或细腻的唱腔，唱演生、旦角色，有时依据剧情所需，两人双手在台上同时操纵七、八个木偶，赋予木偶跳跃的艺术生命，取得更好的舞台效果之余，更是令人叹为观止。<sup>170</sup> 剧团演出时，吴惠婷、吴慧玲姐妹负责操控前台的木偶；杜爱花、吴历山、吴历达母子则在后台或台侧奏乐，全家配合默契分担念唱整出戏里生、旦、淨、末、丑的台词，全体团员在一定的潮剧与潮乐功底基础上，通力合作，联手打造一出出人物角色生灵活现、维妙维肖，并具有高度观赏价值及艺术感染力的潮州铁枝木偶剧。唱做娴熟的吴惠婷于2009年弃艺从商，离开剧团，偕先生远赴英国开设餐厅。此后，他的位置由吴家长媳妇（吴历山的太太）倪碧薇顶替。

---

<sup>169</sup> 元生基金会、大阳光圆梦基金供稿，〈挺文艺.保传承：金玉楼春潮州木偶剧掌门人〉，《中国报》2020年9月20日。

<sup>170</sup> 周新才，〈大马仅存一班，木偶戏或将失传〉，《星洲日报》，1999年2月1日。

吴慧玲（1981-）是吴根阵夫妇的二女儿，也是本文第四章的主要研究对象。自幼在潮剧熏陶下的吴慧玲，8岁开始学唱戏即可登台演唱《梅亭雪》。中二辍学随父母到处演出，四海为家。后吴慧玲自学潮剧青衣，也曾到汕头戏曲学校取经，向林蕴育和王少瑜老师学习身段表演与唱腔，更是中国潮剧国家级传承人姚璇秋在海外弟子。从“金玉楼春潮音剧团”的潮州铁枝木偶情缘，到后来创立的“金玉楼春潮剧团”及“潮艺馆”，吴慧玲大部分青春心血都倾注于探索与开拓潮音与潮剧艺术生命延续的方式。本文的第四章将对吴慧玲的潮剧人生加以详述。<sup>171</sup>

“金玉楼春潮音铁枝木偶剧团”目前团员除了吴根阵一家五口的主要家庭成员外，孙女吴欣怡（2002-）与吴欣洁（2003-）也都在剧团里唱潮剧，渐挑大梁；孙子吴乙韩年级虽小，则是剧团里的扬琴手。杜爱花的母亲，杨清音晚年也还在剧团里帮忙打鼓、说唱到88岁，直至2013年离世。此外一路走来的其他团员还包括杜爱花昔日的老搭档兼同门师姐林亚占<sup>172</sup>及其女儿陈碧珍、杜爱花的外甥陈素燕等。<sup>173</sup>

特别有趣的是“金玉楼春潮音铁枝木偶剧团”里还曾出席过2位非常特殊的团员。第一位是人称拉威（1974-）的印裔同胞，可谓是语言天才。他除了通晓本身的母语——淡米尔语外，还晓得中、英、巫三语及闽南、潮州等方言，确证马来西亚多元社会环境的情况。拉威8岁始即

---

<sup>171</sup> 见本文第四章〈吴慧玲与潮剧的传播〉。

<sup>172</sup> 一鸣，〈民俗文化将失传，全马仅存的木偶戏团〉，《民生报》，1999年7月6日。

<sup>173</sup> 杨永智，〈翻腾山海起皓臂：乐观槟城铁枝木偶戏登台（下）〉，[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_929e6b720102vxrq.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_929e6b720102vxrq.html)，浏览日期：2019年11月25日。

在当地的一个潮剧班打杂，加入“金玉楼春潮音铁枝木偶剧团”后，擅长敲击锣鼓和专唱演反派角色。<sup>174</sup> 第二位则是来自吉打州，同样是印裔同胞的苏巴马廉（1968-）。自小就跟随戏班跑码头的他，能操一口流利的槟城腔福建话和颇纯正的潮州话，11岁时就开始参与演出。在剧团里他除了负责敲铜锣，也分担演绎戏里黑脸人物的念唱。由于其音质粗沉，适合唱演奸臣角色，往往将狡猾奸诈的反派人物特色充分发挥得淋漓尽致。<sup>175</sup>

能奏能唱能演的杜爱花从艺逾50年，唱腔高亢明亮，曾被誉为“大马陈楚蕙”<sup>176</sup>，可谓是“金玉楼春潮音木偶剧团”的艺术总监。2008年6月29日，为表彰杜爱花在潮州铁枝木偶戏传承方面作出的贡献，由槟城古迹信托基金会与丰隆银行有限公司联办的“槟城非物质文化遗产传承人奖”评委会，把此份殊荣授予“金玉楼春潮音木偶剧团”的杜爱花。2022年1月3日，为了赞扬、尊重和认可“金玉楼春潮音木偶剧团”剧团为槟州文化遗产写下杰出的成就，及杜爱花奉献毕生，将娴熟的技艺和知识传授给下一代所给予的认可，槟州政府透过乔治市世界遗产机构（GTWHI-George Town World Heritage Incorporated）颁发了《乔治市瑰宝奖》（知识贡献与传承瑰宝奖）【Lifetime Achievement Award (Dedication

---

<sup>174</sup> 康灯海，〈台前潮剧锣鼓喧天，幕后印裔包公唱大戏〉，《光华日报》2005年7月27日。

<sup>175</sup> 陈锦泉，〈戏班后续无人，潮州木偶戏没落〉，《南洋商报》，20.3.2000。

<sup>176</sup> 陈楚蕙（1943年—2012年），原名陈玉珍，香港出生，祖籍广东普宁，潮剧演员。最初在香港新天彩潮剧团工作，1956年底首次登台表演。曾做过戏剧电影的配音，主要将任剑辉、罗剑郎以及林家声等人参演的粤剧电影配为潮剧电影，再卖到东南亚等地播放。在1960年，她出演的潮剧电影《后母心》和《女状元》一炮走红后，拍摄了百多部潮剧电影。1990年8月间，陈楚蕙成立了香港楚蕙潮剧团。



on Knowledge Transmission)】给予“金玉楼春潮音木偶剧团”及其创办人杜爱花。对于目前尚坚持操办和协助潮州铁枝木偶戏演出各项事宜长达60年之久，并依旧对这项传统技艺秉持着执着与坚守的热爱精神，对杜爱花这位传统艺师可谓实至名归。



图3.6：杜爱花荣获由乔治市世界遗产机构颁发的《2020年乔治市瑰宝奖-知识贡献与传承瑰宝奖》<sup>177</sup>

笔者认为颁发奖项不仅能提升和承认传统艺人的社会地位，他们不纯是艺术表演者，甚至是特定领域的专家，进而能激发新生代学习与传承的意愿，进一步探索与展开潮州铁枝木偶未来更多发展的可能性。与潮剧份属同脉的潮州铁枝木偶戏，在本土槟城繁衍数代，笔者认为“大

<sup>177</sup> 资料来源：金玉楼春潮州木偶剧团 Kim Giak Low Choon Teochew Puppet Troupe, <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1922180267952986&set=pb.100063568960693.-2207520000>, 阅览日期：2022年1月3日。

戏”或许会没落，但木偶戏不会。综观大戏戏班规模较偶戏戏班大，费用高，一般小规模的神庙难于负担。反观木偶戏班所须人数较少，比较经济，所以前景相对看好。

## 结语

一方水土养一方人，不同语言社群衍生各各具特色的宗教民俗活动，旨在酬神、驱魔除煞，祈望安居乐业。类属傀儡戏的潮州铁枝木偶戏从其庇佑苍生的原始功能拓展成娱乐大众的地方戏曲。电视尚未普及的年代，逢特别庆典，如：中元节、庙堂庆祝神诞或庙会时，由商贾与做功德的信徒赞助下，临时搭台演出的街戏，往往成了阖家共赏的大众娱乐。街戏演出内容巧妙地扮演着文化教育的角色，传达传统价值与伦理道德价值观，意义深长。

时代变迁，大众娱乐发展五花八门，酬神戏似乎只为了娱神而演。再者，80年代提倡的“多讲华语，少说方言”运动<sup>178</sup>导致方言逐渐没落，至今听懂、能说方言的社会群众越来越少，致使方言地方戏曲观众零落。于延续百年的木偶不会老，但能说方言的上一代却逐渐老去，使潮州铁枝木偶戏走入式微，观众零落与后续无人是木偶戏班所面对的困境。困境当前，尤有各方言木偶与布袋戏班，各施其法竞相削价。在一般神庙理事会为节约而实行价低者得的政策下，使戏班被迫降价戏金，导致表演水平大跌，发展呆滞不前。

---

<sup>178</sup> 1980年代，马来西亚华社团体深受邻国新加坡影响而发起，运动渗入华校学府，促使校方以罚款、记过、挂牌等方式，惩罚说方言的学生。

工业文明冲击下，民俗文化日渐消散，大众更应思考如何珍惜它，让它有更好的保护传承，使其焕发新的生命力，守护这笔宝贵的文化遗产。“金玉楼春潮州铁枝木偶团”且走且战，在求实中从不停歇地探索与创新，寻求突破。这一点可从戏团从初期的二四谱和工尺谱，到今天采用的简谱；从只有唱白和音乐，至如今的电子字幕科技支援和舞台美术，甚至到潮州原乡追溯并学习木偶的制作和演唱技巧，这些无一不说明剧团与时俱进、积极进取的上进心。渐放弃方言的新生代听不懂潮剧，在求变的过程中，使用电子字幕，甚至尝试编写华语唱词，都是吸引年轻观众的手法。唯有不断改革与创新，才能推广与开拓潮州铁枝木偶的艺术生命空间，续而再凝聚和扩大基本观众群，让这项传承自祖先的珍贵资产技艺得以持续生存和发展。

各行业与领域的发展皆与当时的经济局势有直接的影响。2019 年开始袭击全球的新冠肺炎疫情及国家施行的行动管制令，令一切社交活动如：酬神戏，陷入停摆，使金玉楼春潮音剧团曾面临疫情期间新常态作业的挑战危机。但危机即转机，吴家把握机会，在疫情期间力求转型，运用不同的方法，如：网络演出与网上授课等，走在时代前端，让世界看到潮州铁枝木偶这门艺术。坚守传统固然重要，但创新可将技艺更广地传播予新一代。

职业在人们心目中的社会地位，也是能否吸引年轻人入门学习与传

承的重要因素之一。以前的戏曲从业者被称为戏子，“戏子无情，婊子无义”反映出戏子身处社会的低下层，被人们瞧不起，更毋论入行了。随着社会价值观的改变，2008 年始，杜爱花陆续获颁各项“非物质文化遗产”之奖项后，引来各界媒体追访，潮州铁枝木偶戏被视为文化艺术，渐受人们认同，“戏子”地位升格为“师傅”，偶师艺人的工作还是戏子，但身份却大大提升了，被尊称为艺术家。也正因为是艺术家，方吸引后进之辈加入学习潮州铁枝木偶的技艺，继承先辈留下来的文化资产。艺术就跟许许多多消失的老行业、拆除的老建筑一般：存在的时候没什么人关注，结束时很多人都觉得惋惜。

## 第四章 吴慧玲与金玉楼春潮剧团对马来西亚槟城潮剧的传播

### 第一节 吴慧玲与潮剧

马来西亚的华社宗教信仰杂糅，于喜庆民俗节日，即礼佛、崇拜神抵，也祭祀祖先。而多数的祭祀活动都以演戏敬神为约定俗成的宗教仪式，使戏曲凭借其酬神娱鬼功能，维持生命力。马来西亚北部的槟城是潮人的集居地之一，庆赞中元盂兰胜会的潮州戏曲活动甚为繁盛，除了本土戏班，还有来自泰国与中国潮剧团，<sup>179</sup> 异彩纷呈地主导着酬神戏的舞台。

在槟城土生土长的吴慧玲（1981-），祖籍福建同安，自幼生长在传统潮剧表演世家。外祖父母杨丙金和李玉凤从中国携戏班下南洋，后落脚于槟城；外婆杨清音（大妹）也曾是著名潮剧演员，工小生行当；父母吴根阵及杜爱花则是著名“金玉楼春潮音木偶剧团”的创办人兼班主，夫妻俩和四名子女，一家六口共同经营潮州铁枝木偶剧团。

<sup>180</sup> 吴慧玲从小在潮剧熏陶下，骨子、细胞里流畅着潮曲潮乐铮鏗的节拍词曲，几乎一懂事就学会唱戏，8岁已能登台演唱《梅亭雪》。<sup>181</sup>

《梅亭雪》说的是苏三起解的故事，冤重重，恨叠叠，45分钟怨恨冲

<sup>179</sup> 周宁，《东南亚华语戏剧史上册》，页239。

<sup>180</sup> 蔡爱卿，〈付出青春金钱，赚到一个累字〉，《中国报》，2013年4月19日。

<sup>181</sup> 张佩莉，〈吴慧玲，爱在潮剧凋零时〉，《星洲日报》，2012年7月29日。

霄的戏，催人泪下，8岁的吴慧玲竟然朗朗上口，唱得似模似样，声情并茂，令妈妈杜爱花大感惊讶，就让他上台唱戏。

吴慧玲出身演梨世家，自小跟着父母跑戏班，懵懂幼年时期，并非说特别喜爱戏曲，只知道父母做，自己也跟着帮忙。入学后，因为家里是吃梨园行饭的缘故，所以他更多时候是随着戏班在游牧，反倒上学则成了他的兼职。直到读中一那年，由于父母的剧团缺乏人手，加上当时吴慧玲对读书的兴趣缺缺，最终毅然选择辍学，正式入行成为专职偶师，投身潮州戏曲艺术世界里。<sup>182</sup> 由于不须要上学，终日在戏班里摸爬滚打，生旦净丑，每一个行当都要学习，以便随时能够把须要上场的角色做好。经环境的熏陶与长辈的指导，沐濡弹唱，吴慧玲除掌握扎实的木偶操控基本功外，也熟悉戏曲各行当的演唱技巧，能唱能演，兼且精通各种潮乐乐器的演奏技巧，成为父母潮州铁枝木偶剧团支柱之余，也扎下深厚的潮剧念唱功底。<sup>183</sup>

稍长，吴慧玲对于潮剧的发展拥有更大胆的想法。一般民众对潮剧的认知，介于节庆酬神时的潮州大戏演出，渐渐地演进成一种文化，吴慧玲却希望能通过踏上台板演出来推广潮州乡音，改变年轻人对潮州戏曲的看法。<sup>184</sup> 历史上先有木偶剧，后才有潮剧，但两者无论在音乐或剧情都同出一辙，差异在于呈现方式不同。按照传统酬神风俗，

---

<sup>182</sup> 杜振威，〈帷幕拉开，传统潮剧复活了〉，《新生活报》，2014年10月25日。

<sup>183</sup> 蔡美娥，〈正统潮剧交足戏，金玉楼春要登大雅之堂〉，《光明日报》，2012年6月28日。

<sup>184</sup> 陈曼莉，〈唱潮剧传乡音，结合传统与现代〉，《光华日报》，2017年1月3日。

戏棚须先上演具有挡煞作用的木偶戏进行净棚仪式，才上演大戏。<sup>185</sup>

在木偶戏圈子里，吴慧玲一直都处在幕后边操控台前的木偶边演唱潮曲，没有机会登上台前，粉墨登场。

直到2008年11月11日，中国汕头举办第三届国际潮剧节，跟广东潮剧院熟络的吴慧玲受广东潮剧院二团团长、著名潮剧演员方展荣先生的邀请，到汕头进行难得的学习交流机会。为了把握第一次以演员身份登上真正的潮剧舞台，吴慧玲观看录影带模拟台步及唱腔，和原是潮剧演员的三舅，杜亚福排演一部折子戏《包公赔情》，是不折不扣的速成班。为了充分准备演出，吴慧玲在潮剧节开锣前两周事前抵达汕头，向汕头戏曲学校的林蕴育等老师学习身段表演，然后自费请乐师，在异乡献出他的舞台处女秀。吴慧玲于《包公赔情》中所扮演的王凤英一角，在潮剧节上获得观众好评。<sup>186</sup> 这一次的交流演出，就像点燃了吴慧玲埋藏在心中已久的火苗，疾速燎原。此后吴慧玲多次前往汕头参加国际潮剧节及其他当地的潮剧交流活动，也去拜师学艺。2012年9月，吴慧玲代表马来西亚参加第四届国际（汕头）潮剧节，演出《杀庙》剧目，深获中国潮剧表演艺术家方展荣老师好评赞赏。后在方展荣老师穿针引线下，促成吴慧玲有缘于2014年跨国拜师的美事，成为中国国家级非物质传承人姚璇秋<sup>187</sup> 老师的首位异国入室

---

<sup>185</sup> 黄巧力，《家在马来西亚》第3集《不死的木偶戏》，2005。

<sup>186</sup> 张佩莉，〈吴慧玲，爱在潮剧凋零时〉，《星洲日报》，2012年7月29日。

<sup>187</sup> 姚璇秋（1935年7月15日-2022年7月2日），女，中国广东澄海人，潮剧表演艺术家，中国国家一级演员，国家级非物质文化遗产潮剧项目代表性传承人，广东潮剧院名誉院长，汕头大学文学院潮汕文化研究中心客座教授，中国戏曲学院名誉教授；获首届广东省文艺终身成就奖、首届中国金唱片奖；被誉为“潮剧金嗓子”。代表作有潮剧《苏六娘》、《陈三五娘》、《荔镜记》、《梅亭雪》、《井边会》等。

弟子，<sup>188</sup> 并在姚璇秋老师从艺 65 周年演出晚会上演唱潮曲选段《梅亭雪》。



图 4-1



图 4-2

图 4-1 及图 4-2：2012 年 9 月代表马来西亚参加第四届国际（汕头）潮剧节并获颁“潮剧海外传承传播贡献奖”。<sup>189</sup>

<sup>188</sup> 杨可，〈马来西亚潮剧演员吴慧玲成为姚璇秋首位异国徒弟〉，《汕头日报》，2014 年 7 月 2 日。

<sup>189</sup> 资料来源：笔者摄于 2016 年 6 月 4 日，槟城乔治市打铜街潮艺馆。





图 4-3：2015 年 3 月吴慧玲出席第二届潮汕民俗文化展示周。<sup>190</sup>

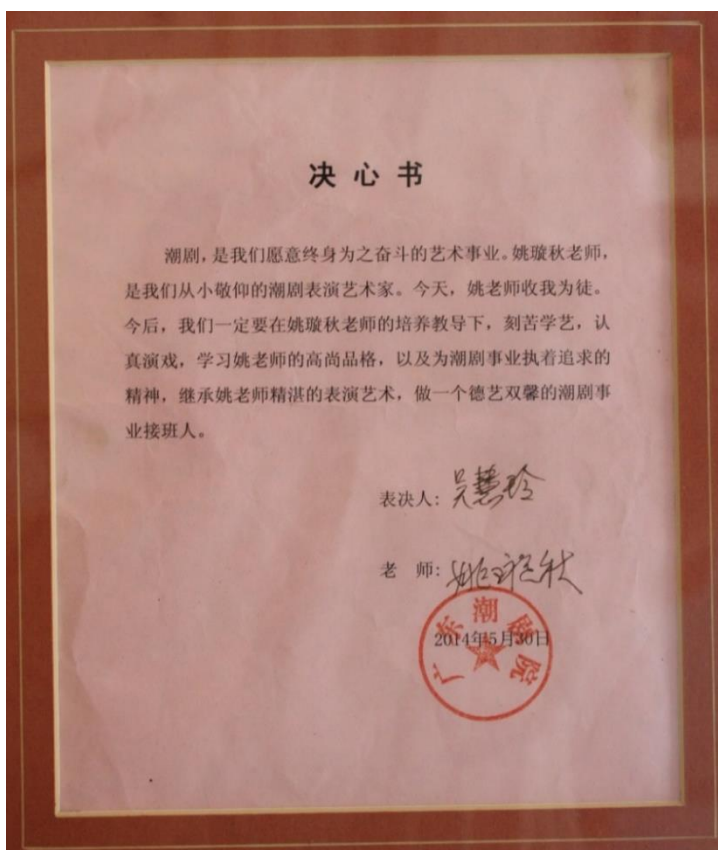


图 4-4：2014 年 5 月 30 日，吴慧玲拜师中国国家级非物质文化遗产人姚璇秋<sup>191</sup>老师时立下的“决心书”。<sup>192</sup>

<sup>190</sup> 资料来源：笔者摄于 2016 年 6 月 4 日，槟城乔治市打铜街潮艺馆。

<sup>191</sup> 见注 187。

<sup>192</sup> 资料来源：笔者摄于 2016 年 6 月 4 日，槟城乔治市打铜街潮艺馆。

2008年11月11日的中国汕头之行返国后，吴慧玲便萌发了办潮剧团的念头，除了自己可以演戏外，也为本土的老演员提供一个过过瘾的平台，在本土继续传承与推广潮剧。从事潮剧演艺事业的家人听了，也给予他全力的支持。于是，吴慧玲积极罗致，把外婆、舅舅及身边一票梨园子弟，再找回十多位老演员，组成“金玉楼春潮剧团”的雏形班底。不过，基于本土戏班人才凋零，青黄不接，一把年纪的老演员要唱小生和花旦的话，难免吃力不讨好，于是吴慧玲又从中国、泰国和柬埔寨招募了十多位年轻演员。<sup>193</sup> 经过近一年的筹办，一个36人的潮剧团就基本成立了，终于在2009年10月18日“金玉楼春潮剧团”才正式开锣演出。<sup>194</sup>

## 第二节 吴慧玲与金玉楼春潮剧团

2008年吴慧玲和妈妈杜爱花商议后，决定成立“金玉楼春潮剧团”。资金都是来自家人的资助及以房屋为抵押的银行贷款。吴慧玲由零开始，用了九个月时间筹备，独自来往潮汕、东山、云霄、漳州、云霄等地，一手包揽采办服饰、盔帽、乐器、道具、剧本、招聘演员、办理外国劳工准证及拜师学艺等事务。凭着一股对潮剧的热诚和家人的支持，一路往前冲，愣是办起了“金玉楼春潮剧团”。<sup>195</sup> 汇集了中、马、泰各国优

---

<sup>193</sup> 刘富琳，《潮州铁枝木偶戏在马来西亚槟城的传播》，页68。

<sup>194</sup> 张佩莉，〈吴慧玲，爱在潮剧凋零时〉，《星洲日报》，2012年7月29日。

<sup>195</sup> 蔡美娥，〈正统潮剧交足戏，金玉楼春要登大雅之堂〉，《光明日报》，2012年6月28日。

秀潮剧演员的“金玉楼春潮剧团”为使戏曲演出技艺更趋完美、完善，还聘请了来自汕头的黄汉武老师给予指导，于短短两个月内排练了《龙女情》、《辞郎洲》、《天子奇缘》、《红鬃烈马》、《狄青出使》和《楚宫风云》6部新戏。结合了36位五湖四海的各路演员、乐师、厨师及台前幕后工作人员的团友，年纪最轻的演员16岁，年纪最老的演员62岁，生活上与工作上的习惯差异需要时间磨合，但大家能摒弃己见，决心为潮剧尽力演出，携手为“金玉楼春潮剧团”打响首炮。吴慧玲的父母，吴根阵夫妇靠着在酬神戏行业内多少还是有信誉保证，南上北下本地四处奔走各大小神庙，推荐女儿创立的新戏班。在马来西亚本土，酬神戏是戏班唯一的经济收入，吴慧玲唯有尽力学习与中介人保持良好关系，以争取演出机会。

馬來西亞  
馬中泰金玉樓春潮劇團

已丑年八月開始全馬巡回演出

本團是由榮獲2008檳城非物質文化遺產傳承獎得主本地著名潮州木偶表演藝術家杜查某所創辦，并委任本地潮劇老生杜亞福（亞豬）為團長，將為大家網羅馬、中、泰諸多舞臺經驗豐富，技藝嫻熟的優秀演員加盟陣容，務必給本地觀眾帶來一番新氣象。

					
班主 杜查某	團長 杜亞福 (亞豬)	長務顧問 許文廷	顧問 陳錦遠	幹文 亞亞	中馬外文 余佳坤
012-4583377 012-4853377	012-5549219	012-4022238	012-7817433	016-4661889	012-7757335

图 4-5：“金玉楼春潮剧团”成团时的宣传海报。<sup>196</sup>

<sup>196</sup> 资料来源：金玉楼春潮剧团脸书，

<https://www.facebook.com/KGLCopera/photos/1067469713286584>，阅览日期：2015年10月14日。



**酬神  
好消息!**

# 新成立

## 馬來西亞金玉樓春潮劇團

### 明年開始巡迴全馬

由榮獲2008年檳城非物質文化遺產傳承獎得主本地著名潮州木偶表演藝術家杜查某創辦，並委任著名老生杜亞福(亞豬)為團長，將為本地觀眾網羅馬，中，泰諸多舞台經驗豐富，技藝嫻熟之潮劇演員加盟陣容，呈現連場精彩演出，務必讓各位觀眾最佳之視聽覺享受。

由現在開始承接明年農曆己丑年八月起之酬神街戲。機緣難逢，諸社團神廟，爐主，頭家，慶讚中元街區理事會負責人，有意聘請該團到場演出，歡迎盡早聯絡洽談。

<b>班主:杜查某</b>	<b>Tel:012-4583377</b>
<b>團長:杜亞福(亞豬)</b>	<b>Tel:012-5549219</b>
<b>經理:吳慧玲</b>	<b>Tel:012-4853377</b>
<b>常義顧問:許文廷</b> <small>PJM PJK PKT</small>	<b>Tel:012-4022238</b>
<b>顧問:陳錦通</b> <small>ANS</small>	<b>Tel:012-7817433</b>
<b>中南馬外交:余佳坤</b>	<b>Tel:012-7757335</b>
<b>外交:巫亞烈</b> <small>PPT</small>	<b>Tel:016-4661889</b>

2130253CYH

图 4-6: “金玉楼春潮剧团” 成团时的宣传广告。<sup>197</sup>

2009年10月18日(农历己丑年九月初一日)，“金玉楼春潮剧团”正式在大山脚振福堂拉开序幕。响锣开演以来，该团以认真严谨的演出态度、精湛的演出风格博得马、新潮剧观众的喜爱，2012年，“金玉楼春潮剧团”应新加坡南华儒剧社邀请，赴新加坡参加南华儒剧社49周年纪念，演出《楼台会》与《杀庙》两出折子戏，深获好评。行当齐全的

<sup>197</sup> 资料来源：金玉楼春潮剧团脸书

<https://www.facebook.com/KGLCopera/photos/1067469936619895>，阅览日期：2015年10月14日。

“金玉楼春潮剧团”擅演古装历史与新编剧目，剧团在发展到顶峰时期，几乎一年都在外演出。该剧团列出供选择的表演剧目包括了：《龙女情》、《辞郎洲》、《红鬃烈马》、《楚宫风云》、《狄青出使》、《天子奇缘》、《三驸马》、《皇帝探亲》、《包公斩庞洪》、《袁崇焕》、《秦香莲》、《刘明珠出征》、《飞龙女》、《女状元斩夫》、《血溅三宝袍》、《怒斩杨庭芳》、《赵氏孤儿》、《皇帝与村姑》、《假王真后》、《绛玉攒髻+告亲夫》、《美人泪》、《孙悟空巧斗蜘蛛精》、《一门三进士》、《秦原闯道》、《百花赠剑》、《碧玉簪》、《红书宝剑》、《潇湘秋雨》、《莲香戏鞋》、《双珠凤》、《桃园奇冤》等数十部。<sup>198</sup>

表 4-1：金玉楼春潮剧团 2011 年（8 月-12 月）演出行程记录：<sup>199</sup>

序	演出日期	演出天数	演出地点	演出性质
1	14/8/2011 - 15/8/2011	2	槟岛立信花园巴刹	中元节祭祀普度戏
2	12/9/2011	1	槟岛日落洞霹雳冷福天宫	神诞庆典
3	17/9/2011	1	槟城威南爪夷威斯里新村	神诞庆典
4	24/9/2011 - 26/9/2011	3	霹雳峇眼色海明月善社	神诞庆典
5	27/9/2011 - 29/9/2011	3	槟城威中大山脚振福堂斗母宫	玖皇大帝千秋宝诞庆典
6	30/9/2011 - 5/10/2011	6	柔佛麻坡文打烟路斗天宫	九皇大帝千秋宝诞庆典
7	23/10/2011 - 25/10/2011	3	槟岛阿依淡天德园	神诞庆典
8	25/11/2011 - 27/11/2011	3	槟岛大路后郑亚峇花园	神诞庆典
9	29/11/2011 - 1/12/2011	3	槟岛峇六拜蛇庙	神诞庆典
10	2/12/2011 - 6/12/2011	5	霹雳巴里文打新兴港篮啫公古庙	神诞庆典
11	25/12/2011 - 27/12/2011	3	槟城威中大山脚伯公埕	神诞庆典
	共计：	33		

<sup>198</sup> 整理自：金玉楼春潮剧团官网，阅览日期：2013 年 4 月 15 日。

<sup>199</sup> 资料来源：整理自“金玉楼春潮剧团”脸书，阅览日期：2015 年 10 月 14 日。

表 4-2: 金玉楼春潮剧团 2012 年演出行程记录:<sup>200</sup>

序	演出日期	演出 天数	演出地点	演出性质
1	1/1/2012 - 3/1/2012	3	槟城威南高渊港口	神诞庆典
2	4/1/2012 - 6/1/2012	3	槟城威中大山脚百利镇	神诞庆典
3	25/2/2012 - 27/2/2012	3	吉打双溪大年	神诞庆典
4	28/2/2012 - 3/3/2012	4	槟城威北海水池脚	神诞庆典
5	10/3/2012 - 12/3/2012	3	吉打居林巴东色海	神诞庆典
6	13/3/2012 - 18/3/2012	6	霹雳安顺四条港	神诞庆典
7	19/3/2012 - 21/3/2012	3	槟岛日落洞	神诞庆典
8	30/3/2012 - 2/4/2012	4	森美兰武吉不兰律慈善 良宫	神诞庆典
9	3/4/2012 - 8/4/2012	6	柔佛笨珍龟咯岛	神诞庆典
10	26/4/2012 - 30/4/2012	5	霹雳峇眼巴硕	神诞庆典
11	4/5/2012 - 6/5/2012	3	霹雳吉攀巴里文打新巴 来暹地	神诞庆典
12	10/5/2012 - 12/5/2012	3	槟城威南三粒较威斯里	神诞庆典
13	13/5/2012 - 15/5/2012	3	槟城威中大山脚春江园	神诞庆典
14	17/5/2012 - 19/5/2012	3	槟城威南华都村	神诞庆典
15	21/5/2012 - 23/5/2012	3	槟城威北海船仔头	神诞庆典
16	31/5/2012 - 6/6/2012	7	槟城威南华都村六条路 福德祠	神诞庆典
17	8/6/2012 - 10/6/2012	3	雪兰莪八打莽培才学校	商演
18	25/6/2012 - 28/6/2012	4	槟岛大落后龙凤宫	神诞庆典
19	30/6/2012 - 2/7/2012	3	槟城威南华都村(关帝 庙)	神诞庆典
20	3/7/2012 - 5/7/2012	3	槟城威北平安村城隍庙	神诞庆典
21	11/7/2012 - 13/7/2012	3	霹雳角头振云阁	诸佛仙尊圣诞千秋
22	16/7/2012 - 21/7/2012	6	槟岛椰脚街观音亭广福 宫	神诞庆典
23	25/7/2012 - 27/7/2012	3	槟城威北海红毛井灵 凤宫	神诞庆典
24	4/8/2012 - 6/8/2012	3	槟城威北海诗不朗再 也观音庙	神诞庆典
25	7/8/2012 - 9/8/2012	3	吉打居林峇东色海	神诞庆典
26	10/8/2012 - 12/8/2012	3	槟城威南瓜夷伯公庙	神诞庆典
27	17/8/2012 - 19/8/2012	3	槟城北海新路福德祠孟 兰胜会	孟兰胜会庆典
28	20/8/2012 - 22/8/2012	3	吉打双溪拉兰	孟兰胜会庆典
29	23/8/2012 - 25/8/2012	3	吉打居林	孟兰胜会庆典
30	26/8/2012 - 27/8/2012	2	槟城威北海新桥(船 头)	孟兰胜会庆典
31	28/8/2012 - 29/8/2012	2	吉打双溪大年 Taman Sejati Indah	孟兰胜会庆典
32	31/8/2012 - 1/9/2012	2	槟岛双溪赖立信花园	孟兰胜会庆典
33	2/9/2012 - 3/9/2012	2	槟岛白云山栳栳店大伯 公庙	孟兰胜会庆典
34	5/9/2012 - 6/9/2012	2	槟岛甘密山	孟兰胜会庆典
35	7/9/2012 - 10/9/2012	4	槟岛直落巴巷	孟兰胜会庆典
36	11/9/2012 - 13/9/2012	3	槟城威中大山脚武拉必	孟兰胜会庆典
37	14/9/2012 - 15/9/2012	2	槟岛双溪赖理科大学对	孟兰胜会庆典

<sup>200</sup> 资料来源: 整理自“金玉楼春潮剧团”脸书, 阅览日期: 2015 年 10 月 22 日。

38	21/10/2012 - 27/10/2012	7	面 柔佛麻坡文打烟路斗天 宫	九皇大帝千秋宝诞
39	28/10/2012 - 30/10/2012	3	槟岛新港南天门	神诞庆典
40	4/11/2012 - 5/11/2012	2	槟岛红灯角十七层	神诞庆典
41	7/11/2012 - 9/11/2012	3	槟城威中大山脚阿士顿 路拿督公	神诞庆典
42	10/11/2012 - 12/11/2012	3	槟城威北海直落斗哇	神诞庆典
43	14/11/2012 - 16/11/2012	3	霹雳巴里文打	神诞庆典
44	17/11/2012 - 18/11/2012	2	槟城威北海双溪赖 Sungai Dua	神诞庆典
45	20/11/2012 - 22/11/2012	3	霹雳班台达摩祖师	神诞庆典
46	23/11/2012 - 25/11/2012	3	槟城北海 Raja Uda 水晶 宫对面	神诞庆典
47	26/11 2012 - 30/11/2012	5	霹雳良成园 Kampung Lian Seng	神诞庆典
48	4/12/2012 - 7/12/2012	4	霹雳双溪吉隆 Sg Kerang	神诞庆典
49	8/12/2012 - 12/12/2012	5	霹雳古楼	神诞庆典
50	13/12/2012 - 15/12/2012	3	霹雳三镛渡 Sungai Gedong	神诞庆典
51	17/12/2012 - 19/12/2012	3	槟城峇六拜蛇庙	神诞庆典
52	20/12/2012 - 24/12/2012	5	霹雳巴里文打新兴港篮 啉公古庙	神诞庆典
53	25/12/2012 - 28/12/2012	4	槟城威南高渊港口妈祖 庙	神诞庆典
54	29/12/2012 - 2/1/2013	5	霹雳十八丁	神诞庆典
	共计:	187		

表 4-3: 金玉楼春潮剧团 2013 年演出行程记录:<sup>201</sup>

序	演出日期	演出 天数	演出地点	演出性质
1	3/1/2013 - 5/1/2013	3	槟城威北打昔汝莪平安村	神诞庆典
2	9/1/2013 - 11/1/2013	3	槟城威南高渊广福宫	神诞庆典
3	12/1/2013 - 17/1/2013	6	槟城威中大山脚伯公埕	神诞庆典
4	18/1/2013 - 21/1/2013	4	槟城威南高渊港口妈祖庙	神诞庆典
5	22/1/2013 - 24/1/2013	3	槟城威中大山脚百利镇	神诞庆典
6	25/1/2013 - 28/1/2013	4	吉打美罗	神诞庆典
7	30/1/2013 - 1/2/2013	3	槟城威南高渊老巴刹桥下拿督公	神诞庆典
8	8/2/2013 - 14/2/2013	7	雪兰莪巴生吉胆岛	神诞庆典
9	14/2/2013 - 16/2/2013	3	槟城峇六拜蛇庙	神诞庆典
10	17/2/2013 - 19/2/2013	3	吉打双溪大年龟达 Kuala Muda	神诞庆典
11	20/2/2013 - 22/2/2013	3	槟城威南新邦安拔福灵宫	神诞庆典
12	23/2/2013 - 25/2/2013	3	槟岛关打贺伯公庙	神诞庆典
13	26/2/2013 - 28/2/2013	3	槟城威中大山脚伯公埕	神诞庆典
14	1/3/2013 - 4/3/2013	4	槟城威南淡汶	神诞庆典
15	5/3/2013 - 7/3/2013	3	槟城北海双溪浮油灵星堂余府大人	神诞庆典
16	8/3/2013 - 10/3/2013	3	槟城威北海双溪赖	神诞庆典
17	12/3/2013 - 14/3/2013	3	槟岛阿依淡蝙蝠洞大伯公	神诞庆典

<sup>201</sup> 资料来源: 整理自“金玉楼春潮剧团”脸书, 阅览日期: 2015 年 10 月 22 日。



18	15/3/2013 - 17/3/2013	3	吉打双溪大年老街场福德祠	神诞庆典
19	18/3/2013 - 20/3/2013	3	檳城威北打昔汝莪平安村青莲祖师	神诞庆典
20	21/3/2013 - 23/3/2013	3	檳岛丹绒武雅	神诞庆典
21	24/3/2013 - 26/3/2013	3	檳岛日落洞	神诞庆典
22	27/3/2013 - 30/3/2013	4	吉打亚罗士打广福宫	神诞庆典
23	1/4/2013 - 6/4/2013	6	霹靂四条港王老先师庙	神诞庆典
24	7/4/2013 - 9/4/2013	3	檳岛日落洞三山国王庙	神诞庆典
25	10/4/2013 - 12/4/2013	3	檳岛湖仔内广福宫	神诞庆典
26	13/4/2013 - 15/4/2013	3	霹靂江沙昭惠庙	神诞庆典
27	16/4/2013 - 18/4/2013	3	檳城威中大山脚督坤 Tokun	神诞庆典
28	19/4/2013 - 21/4/2013	3	森美兰武吉不兰律慈善良宫	神诞庆典
29	22/4/2013 - 27/4/2013	6	柔佛笨珍县龟咯山顶顺安宫	神诞庆典
30	29/4/2013 - 3/5/2013	5	檳岛浮罗港脚	神诞庆典
31	5/5/2013 - 7/5/2013	3	檳城威中大山脚阿儿玛益美园	神诞庆典
	共计:	112		

表 4-4: 金玉楼春潮剧团 2011 年 8 月至 2013 年 5 月演出行程记录归纳分析:

序	事项摘要	2011 (8-12月)	2012	2013 (1-5月)
1	演出天数共计	33	187	112
2	每次演出天数: a) 少于 3 天 b) 3 天 c) 多于 3 天	4 (12%) 18 (55%) 11 (33%)	16 (9%) 90 (48%) 81 (43%)	0 (0%) 66 (59%) 46 (41%)
3	演出地区 a) 檳岛 b) 檳城威省 c) 吉打 d) 霹靂 e) 其他	12 (37%) 7 (21%) 0 (0%) 8 (24%) 6 (18%)	30 (16%) 70 (37%) 17 (9%) 50 (27%) 20 (11%)	23 (21%) 50 (45%) 14 (12%) 9 (8%) 16 (14%)
4	演出场合及性质 a) 庙宇/神诞庆典 a) 盂兰盛会/中元普渡 b) 其他/商演	31 (94%) 2 (6%) 0 (0%)	156 (83%) 28 (15%) 3 (2%)	112 (100%) 0 (%) 0 (%)

表 4-2 罗列了“金玉楼春潮剧团”2012 年较完整的全年演出行程记录。资料显示,从 2012 年 8 月 17 日(农历壬辰年七月初一日)至 9 月 15 日(农历壬辰年七月卅日)这一个月里,“金玉楼春潮剧团”的演出天数有 28 天,接近于全月无休状态。由此可见农历七月的中元节前后,檳城二百多个街区都有相关的系列活动,有的依托华人寺庙而举行,有

的不依托寺庙而在街区附近的广场或空地举行。各地乡镇筹办的“庆赞中元盂兰胜会”是演出的旺季，长达一个月的戏曲演出是潮剧的盛会；本地戏班、泰国戏班、中国戏班争奇斗艳，唱红了槟城农历七月的天空，其延续时间最长，场次最多，规模最大，在包括中国在内以及东南亚诸国当中，是非常典型的戏曲盛宴。而这些上演的戏曲，绝大多数是潮剧，<sup>202</sup> 故为潮剧团最频繁演出的周期。槟城州华族人口虽以福建籍贯为主（见本文第二章人口普查数据），但潮剧却一直是槟城州酬神戏活动中的主要演出剧种之一。虽然槟城各庙宇因所供奉的神祇各异而有著不同的神诞祭祀日，然而属于演出旺月的农历七月中元普渡祭祀活动却属于槟城州传统华族道教及佛教“全民性”或更倾向于“民间信仰”范畴的活动，更是潮剧演出的主要舞台。<sup>203</sup>

另外，从2011年8月至2013年5月期间的演出行程数据中，资料显示“金玉楼春潮剧团”主要的演出州属集中于北马的槟城；各别有58%（2011）、53%（2012）及66%（2013）的演出天数是在槟城。而居次的是霹雳州，从2011至2013年各占了24%、27%及8%的演出天数百分比。在槟城州内的演出天数中，又以在威斯利省演出的天数比檳島多，显而易见的，威省是马来西亚北部闻名的潮州人集居地之一（详文见本文第二章有关威省潮籍人口普查报告分析），其中，位于威省中区的大山脚最著名的潮州村，镇上的伯公埕不仅历史悠久，<sup>204</sup> 每年的酬神戏活动也

---

<sup>202</sup> 周宁，《东南亚华语戏剧史上册》，页235-236。

<sup>203</sup> 林瑞鸾，《马来西亚槟城州潮剧研究--以酬神戏活动为探讨对象》（台北：国立台北艺术大学戏剧学院硕士论文，2008），页58。

<sup>204</sup> 俗称虽为“伯公埕”，其实此庙主祀神为“玄天上帝”，“大伯公”与“谭公爷”

成为檳城州居民有口皆碑的盛事。檳城州潮剧观众普遍认为，要观赏最好的潮剧酬神戏演出，就该到伯公埕戏台下去，因为大山脚居民是最严苛的潮剧观众，台上的演出潮剧团若稍在演出中掉以轻心而达不到符合大山脚观众的观赏标准，来年便不可能再有机会出现在该舞台上。<sup>205</sup>

霹靂与吉打是继檳城后，“金玉楼春潮剧团”常越州演出的 2 个州属。从摘录自本文第二章的马来西亚华裔人口方言群的分布表中，显而易见潮州是继福建的 45.09%后，以 27.41%居于吉打州华裔人口的第二大方言群。至于霹靂州北部吉辇县<sup>206</sup>的古楼及巴里文打，也是北马的潮州重镇。在霹靂州的高渊、<sup>207</sup>吉打州的居林、瓜拉武打以及柔佛州的龟咯，也是潮州人聚居的地方，潮剧也向这些地方辐射。<sup>208</sup> 鉴于有潮剧市场的须求，“金玉楼春潮剧团”也常越州建立演出网点，到吉打、霹靂及柔佛州各庙宇上演潮剧。

---

为配祀神。玄天上帝又称玄武帝、真武大帝、北极帝，俗称北帝爷、上帝爷、上帝公等，是道教的全国神。大伯公又称福德正神，实为中国、港台等地所谓的“土地公”，然而新马一带的大伯公与土地公是分别祭祀的。大伯公在马来西亚是专掌福祿财帛的全国神，“福”指福祉与好运，“德”有“把心思放端正”之意。除此之外，大伯公由于“土地神”身份，也是新马一带的“地方保护神”，凡有华人居住的城镇，则多有大伯公庙的设立。至于“谭公爷”实为客家人祭祀之神，相传祂姓谭名福生，十三岁得道，曾以杯水扑救惠州城的大火。详参阅洪木玖，〈大山脚史略〉，《大山脚福德正神庙成立百週年纪念特刊》，（大山脚：福德正神庙理事会，1986）页 145-146。

<sup>205</sup> 林瑞鸾，《马来西亚檳城州潮剧研究--以酬神戏活动为探讨对象》，页 62。

<sup>206</sup> 吉辇(Kerian)，源自从霹靂流经高渊的吉辇河(Sungai Kerian)，最早到此的潮州人或因地名难记，便以河名 Krian 转成潮州话的高烟。

<sup>207</sup> 实为今日的吉辇(Kerian)，源自从霹靂流经高渊的吉辇河(Sungai Kerian)，最早到此的潮州人或因地名难记，便以河名 Krian 转成潮州话的高烟。查阅旧地名时，对檳城威省“高渊”(Nibong Tebal)与霹靂“高烟”(Kerian)感到疑惑。高渊与高烟的汉语拼音虽有区别，但潮州话一样同为 Ko-eng。两个高烟容易引起混淆，Nibong Tebal 的中文书写遂改成“高渊”以资区分。而如今 Krian 已通称吉辇，不再称作高烟或高渊了。详情参阅：雷子健，〈高渊高烟奇相逢〉，《东方日报》，2021 年 12 月 26 日。

<sup>208</sup> 康海玲，《马来西亚华语戏曲研究》，（厦门：厦门大学出版社，2013），页 115。

表 4-5：2000 年七大方言群在吉打州华裔人口所占的百分比：<sup>209</sup>

方言群	福建	客家	广东	潮州	海南	广西	福州
吉打	45.09%	10.55%	10.97%	27.41%	1.62%	0.33%	0.64%

表 4-6：1891-1947 年霹靂州内华裔人口的方言群分布：<sup>210</sup>

县	年份	方言群					
		广东人	福建人	海南人	客家人	潮州人	其他
高渊县	1901	6%	20%		6%	68%	<1%
	1911	13%	30%	4%	7%	45%	<1%
	1921	13%	44%	2%	5%	36%	<1%
	1931	10%	44%	2%	5%	37%	3%
	1947	9%	30%	1%	4%	44%	2%

另外，从表 4-4 中，显而易见“金玉楼春潮剧团”最多演出的场合与演出性质是庙宇神诞庆典及中元盂兰盆时上演的酬神戏。一般华人的宗教祭祀皆通过演戏酬神娱鬼，名目繁多的神诞及信仰，成了强化戏曲的依托，也是戏班主要的经济收入来源。作为祭祀礼仪的一部分内容而上演的戏曲，对神灵和鬼灵就有各自不同的功能。对神灵而言，以戏曲作为酬谢的一种特殊供品，愉悦神灵，以求神灵的继续庇佑；对鬼灵而言，以戏曲抚慰他们，化解其因对人间的不满与愤懑而造成的危害性魔力，以求得人世的安定和平的现实秩序。<sup>211</sup> 如果民俗节庆、祭祀活动延续，那么戏曲就有存在的价值和可能。民俗性是戏曲坚实的动力基础。

<sup>209</sup> 资料来源：文平强，〈马来西亚华裔人口与方言群的分布〉，页 30。

<sup>210</sup> 资料整理自麦留芳，《方言群认同：早期星马华人的分类法则》（台北：中央研究院民族研究所专刊乙种第 14 号，1985），页 76-78。

<sup>211</sup> 康海玲，《马来西亚华语戏曲研究》，页 126。



图 4-7：“金玉楼春潮剧团”2011 年间的演出新闻报导。<sup>212</sup>

<sup>212</sup> 资料来源：孙华楣，〈金玉楼春，一家人同一戏班下〉，《中国报》，2011 年 5 月 29 日。





图 4-8：“金玉楼春潮剧团”2012 年间的专题报导。<sup>213</sup>

<sup>213</sup> 资料来源：蔡美娥，〈正统潮剧交足戏，金玉楼春要登大雅之堂〉，《光明日报》，2012年6月28日。



图 4-9：“金玉楼春潮剧团”2012 年间的新闻报导。<sup>214</sup>

### 第三节 金玉楼春潮剧团的封箱<sup>215</sup>

好景不长，吴慧玲在 2009 年创办的槟城本土著名潮剧团“金玉楼春”，在吴慧玲苦心经营下，艰辛地走了四年，终究逃不过传统文化逐渐凋零的命运。在袅袅潮音中，哼着潮曲、舞着木偶长大的吴慧玲，办剧团的初衷仅仅是想演戏，想获得更多上舞台的机会。意料不到的是，繁杂的剧务占据了她的多数的精力与时间，戏里缺什么行当，她就得顶上。但摆在眼前更大的挑战是，流行歌舞歌台的冲击、演出市场的萎缩、乃至剧团间不良的价格竞争等因素，例如：近年来多数庙宇都选择聘请来自中国及泰国的戏班演出，因为除了价格廉宜的因素，理事会还相信“外国的月亮比较圆”。<sup>216</sup> 举例往昔请酬神戏活动确以剧团素质作为决

<sup>214</sup> 资料来源：蔡爱卿，〈吴慧玲，潮剧奇女子〉，《中国报》2012 年 11 月 14 日。

<sup>215</sup> 封箱演出是一句戏曲界行话，是戏班的旧俗，指戏班年终休息。每年农历 12 月中旬以后，或稍提前亦可，戏班将例行封箱典礼，为忙碌一年当改岁之时，全体团员稍事休息，且年关在即，诸事也要张罗。封箱之后，必须祭祖师，名曰祭神。是日，由戏园恭抬祖师至饭庄，路间用乐器前引，大致唢呐二人，单皮一人，齐钹一人。到饭庄后，全班烧香行礼，礼毕聚餐，饭毕送驾。仍用原乐器前引，将祖师抬回原处，礼毕。封箱之后，便不再演戏，将各种演出用具整理归箱，贴上“封箱大吉”的封条，至来年“开台”以前，不得再开箱。

<sup>216</sup> 王双妍，〈中泰戏班抢滩，本地潮剧渐枯萎〉，《星洲日报》，2011 年 4 月 25 日。

定请戏对象最高指标的“大山脚埠众孟兰盆胜会”，近年来因中国剧团的加入，造成市场上潮剧团数目的大量增加，代理公司为了争取戏约而纷纷自动压低戏金，因此理事会乐得以戏金高低作为主要请戏考量：只要剧团不太差，哪家代理便宜，就请哪家的剧团。<sup>217</sup>“金玉楼春潮剧团”每年演出超过 300 天，剧团却不能赚钱，因为除了演出旺季（如：七月孟兰盆胜会和其他神诞）之外，其他日子的演出酬劳都很低。而剧团深知要亏钱，仍得接戏，因为不接即意味完全没有收入。<sup>218</sup>原本价值 2000 令吉一晚的酬神戏戏金，在代理人的压价下，行情最差的时候 800 令吉也要接演，因为国内外戏班与歌台竞争对手多，僧多粥少的情况下，你不接，其他戏团等着接，反正是酬神戏，主事者不理睬戏的好、差，只要便宜就好。<sup>219</sup>

有人把传统戏剧推崇为“艺术”，但更多时候那只是空洞的恭维话，在现实中，长久以来的恶性削价竞争让传统潮剧似被扣着咽喉，戏路消退，挣扎求存。神庙组织不重视艺术，同行没有团结，导致行情越来越差，“金玉楼春潮剧团”的收入每况愈下，步步褴褛，举步艰辛，入不敷出地维持了 4 年。吴慧玲坦言，几乎大部分戏是在亏钱演出，为了潮剧团，她已经“亏掉了一套房子”。<sup>220</sup>尽管如此，在不少戏班为抢眼球而在戏中加入媚俗成分的情况下，吴慧玲却始终坚持着潮剧团应有的水

---

<sup>217</sup> 林瑞鸾，〈马来西亚檳城州潮剧研究--以酬神戏活动为探讨对象〉，页 62。

<sup>218</sup> 蔡爱卿，〈吴慧玲，潮剧奇女子〉，《中国报》2012 年 11 月 14 日。

<sup>219</sup> 张佩莉，〈吴慧玲，爱在潮剧凋零时〉，《星洲日报》，2012 年 7 月 29 日。

<sup>220</sup> 蔡美娥，〈正统潮剧交足戏，金玉楼春要登大雅之堂〉，《光明日报》，2012 年 6 月 28 日。



准，拒绝迎合媚俗市场，甚至要求演员“没有观众也不能随便做”，冀望以严谨认真的态度来挽回传统戏曲逐渐流失的观众群。在忙于剧务的同时，吴慧玲也不忘提升自己的表演水平，多次专程飞到汕头找名师学习，向如王少瑜老师学习唱腔；向中国四川川剧院一级演员，王超老师学习变脸绝活，旨在为观众呈献愈加精湛的演出。

无奈事与愿违，观众总是有种“外国月亮比较远”心理，认为或许不是经常可以观赏到聘请自国外剧团的演出，而本地剧团常年都在演出，几时去看都行，不必急于一时，忽略了本地剧团总是尽能力呈献专业表演的敬业操守。“金玉楼春潮剧团”即将结束的消息传出后，剧团依旧南下北上演出，履新预定的戏约承诺。所到之处，包括许多神庙的理事、剧迷、网友都说很可惜，劝他打消封箱的念头。走过4年曲折坎坷的吴慧玲难免有些负气感叹：人就是这样，拥有时不珍惜，直到快要失去了，才说可惜，但一切为时已晚。<sup>221</sup>封箱的抉择是自去年（2012）经深思熟虑后的决定，剧团运作一般都是一年前就开始预先承接未来一年的戏约；“金玉楼春潮剧团”自去年（2012）3月起接满未来一年（至2013年3月）的戏约后，就停止再接戏了，待演完手头上的戏约后，剧团就正式解散。虽说一般戏班在解散前仍可继续接戏，只须临解散前在报章上刊登启事公告天下即可。但处事严谨的吴慧玲如母亲杜爱花一般，都很重视声誉，认为做事必须有头有尾，不想留下坏名声，得把一切戏务都处理妥当了才许解散剧团；而且非但不能草草结业，还要“荣别”。<sup>222</sup>

---

<sup>221</sup> 蔡爱卿，〈付出青春金钱，赚到一个累字〉，《中国报》，2013年4月19日。

<sup>222</sup> 蔡美娥，〈金玉楼春《西游记》别剧迷〉，《光明日报》，2013年3月18日。

在经费拮据的情况下，吴慧玲唯有忍痛结束这汇集马、中、泰、柬潮剧尖兵的“金玉楼春潮剧团”，唯希望在离去前，能让潮剧在本地登上正式的舞台演出。最终决定于2013年5月11及12日，在槟城表演艺术中心壹号剧场（Stage 1, Penang, PAC）的大舞台，与槟城表演艺术中心（Performing Arts Centre of Penang）联袂呈献《潮剧之夜》封箱演出，期望把“金玉楼春潮剧团”最后两晚精彩的封箱戏演出，吴慧玲要让观众感染潮剧的魅力，永远记得“金玉楼春”这个招牌。封箱演出分别上演创新潮剧《西游记之孙悟空巧斗蜘蛛精》及传统潮剧《秦香莲》。这是“金玉楼春潮剧团”唯一一次在现代剧场的售票演出，观众除了可通过致电或亲临槟城表演艺术中心售票柜台购票，也可选择网上购票方式。两晚封箱戏的票价分为RM43（成人）及RM23（学生、伤健人士、TAS与Senior Privilege卡会员）。<sup>223</sup>

《西游记之孙悟空巧斗蜘蛛精》乃是由“金玉楼春潮剧团”首度引进东南亚的剧目，改编自脍炙人口的《西游记》。迄今也只有中国广东潮剧院演过《西游记》，其难度在于剧中每个角色的特征和服饰都十分强烈，很难马虎“欺众”；再者须有精湛的演技才能演活剧中的角儿，敢挑起这个经典剧目的，唯有“金玉楼春”潮剧团。《西游记》全剧充满新奇元素，除了演员造型亮丽，并使用一些传统戏曲少见的特技之外，吴慧玲为此还特地花了数万令吉远赴中国四川学习变脸技术，半年的筹

---

<sup>223</sup> <名潮剧团临别秋波演2场，金玉楼春下月解散>，《中国报》，2013年4月17日。

备时间，付出极大的心血，演员们个个在夜晚演出后趁午夜空档排戏至凌晨 3、4 点，团员齐心试图努力为本土潮剧注入新元素。从唐僧师徒四人，妖娆的蜘蛛精到痴情的女儿国国王，“金玉楼春”每位台柱都演出其精髓，再加上蜘蛛精的变脸技艺，使《西游记》佳评如潮。原本寄望这部剧目可以打破本地观众对于传统潮剧的刻板印象，吸引更多年轻人接触潮剧进而喜爱潮剧，岂知这心血之作只演出不到 3 个月时间，竟然成为了金玉楼春潮剧团的封箱戏，每个人都感到可惜，<sup>224</sup> 剧团解散之后，本地观众不知要待何时才会有机会再看到这令人耳目一新的剧目。

《秦香莲》是“金玉楼春潮剧团”的代表作之一，尤其团主吴慧玲所饰演的秦香莲一角，生动唯肖，深深打动观众的心，好评如潮，为全马各地潮剧迷所追捧。《秦香莲》乃传统潮剧裡的大戏，可以充分展现出潮剧的戏曲与语言之美，把潮剧艺术发挥得淋漓尽致。以《秦香莲》作为结束的封箱戏，委实是“金玉楼春潮剧团”全体团员向潮剧这门优美的传统艺术献上最真诚的敬意，希望藉由这一次的闭幕，唤起本地人对活文化流失的危机意识，并期望下一个开幕将拉开本地潮剧艺术炫丽的舞台。<sup>225</sup>

---

<sup>224</sup> 李嘉雯，〈金玉楼春剧终艺不散〉，《东方日报》，2013 年 4 月 5 日。

<sup>225</sup> 〈名潮剧团临别秋波演 2 场，金玉楼春下月解散〉，《中国报》，2013 年 4 月 17 日。

“金玉楼春潮剧团”《潮剧之夜》封箱演出演员表<sup>226</sup>

表 4-7: 《蜘蛛精》演员表

演员	人物角色
吴慧玲	饰 蜘蛛精（上集）
王淑蓉	饰 蜘蛛精（下集）
林幼珍	饰 唐僧
陈镇丰	饰 悟空
陈锦春	饰 八戒
陈艳寿	饰 沙僧
周桂和	饰 蜈蚣精
吴慧玲	饰 土地公
纪淑金	饰 土地婆
王淑蓉	饰 孙悟空化身
沈少蓉	饰 丞相
剧团团员	饰 女妖、小妖

表 4-8: 《秦香莲》演员表

演员	人物角色
吴慧玲	饰 秦香莲
何丽娟	饰 冬哥
林幼珍	饰 春妹
陈镇丰	饰 陈世美
陈艳寿	饰 包拯
沈少蓉	饰 国太
王淑蓉	饰 皇姑
陈锦春	饰 王相爷
林华生	饰 赵司马
张君煦	饰 张三阳
陈运龙	饰 韩琦

封箱演出是“金玉楼春潮剧团”一个完美的谢幕：第一次把马来西亚槟城潮剧带入剧场，扭转大众对于传统潮剧旧有的刻板印象，这是传统潮剧向前跃进的一大步。

<sup>226</sup> 资料来源：整理自〈名潮剧团临别秋波演 2 场，金玉楼春下月解散〉，《中国报》2013 年 4 月 17 日。



图 4-10：“金玉楼春潮剧团”封箱戏的宣传海报。<sup>227</sup>

<sup>227</sup> 资料来源：“金玉楼春潮剧团”脸书，浏览日期：2015年10月14日。





图 4-11: “金玉楼春潮剧团” 2013 年封箱戏的相关新闻报导。<sup>228</sup>



图 4-12: 本地报章对“金玉楼春潮剧团” 2013 年封箱戏的相关新闻报导。<sup>229</sup>

<sup>228</sup> 资料来源: 〈名潮剧团临别秋波演 2 场, 金玉楼春下月解散〉, 《中国报》, 2013 年 4 月 17 日。

<sup>229</sup> 资料来源: “Penang Teochew opera troupe takes last bow”, *New Straits Times*, June 4,



图 4-13: 本地报章对“金玉楼春潮剧团”2013 年封箱戏的相关新闻报导。<sup>230</sup>

2013。

<sup>230</sup> 资料来源: 〈金玉楼春潮剧团封箱之作〉, 《光华日报》, 2013 年 4 月 25 日。





图 4-14: 本地报章 2013 年对“金玉楼春潮剧团”封箱戏的相关新闻报导。<sup>231</sup>

<sup>231</sup> 资料来源:〈金玉楼春潮剧团封箱之作〉,《光华日报》,2013年4月25日。



## 结语

潮剧丑戏经典——《换偶记》是已故潮剧泰斗名丑——洪妙先生的代表作之一。与洪妙师傅一样，吴慧玲也是从木偶戏出身，《换偶记》和洪妙师傅都是他的最爱。2011年，他大胆尝试安排88高龄的外婆杨清音演出《换偶记》剧中“张幼花”一角，演出效果虽没有预期中般理想，但让外婆再次踏上戏台，不是志在演出成果，而是外婆的演出精神与他俩对潮剧的那份情感。

自小四处漂泊、跑码头演出的吴慧玲，创立了潮剧团后，依旧得过着随团四处居无定所演出的剧团运作模式。每每看到剧团员工在搭棚下席地而睡或彻夜无眠的潦倒困顿生活，内心难过不已。他最大的理想是希望可以把潮剧办得如台湾“明华园”<sup>232</sup>般成功：有剧团的交通、固定的食宿、在属于自己的剧场或剧院演出，把本土的古老潮州戏曲艺术，推上一个更高档的层次。无奈自身能力有限，难免令人感慨唏嘘。虽然“金玉楼春潮剧团”解散后，有戏班老板欲聘请他领导另一个潮剧团，但吴慧玲拒绝了对方的好意，认为要办潮剧团，就要办自己的，办别人的潮剧团非他所要，由此可见他对潮剧的那股热忱与坚定的情怀。

---

<sup>232</sup> 台湾歌仔戏剧团，由陈明吉（1912-1997）于1929年创立，四代人全数投入歌仔戏的编、导、演行列，致力台湾本土戏剧艺术歌仔戏的传承，现今已发展为台湾规模最大的歌仔戏剧团。1997年创团团长陈明吉过世后，第二代总团长陈胜福将明华园的组织重整，积极拓展传统艺术市场、开拓更多传统戏剧观众。联合国教科文组织“国际家庭年”推选明华园为台湾“奇特家庭代表”；法国费加洛报更给予“中华民国的另一个声音”的美誉。2017年明华园荣获台北市文化奖、首席编导陈胜国也荣获国家文艺奖。

## 第五章 潮艺馆对马来西亚槟城潮剧传播所扮演的角色

“时不我予，或人们对或将失去的并不醒觉，那么，化身为文化展示馆，或许是一种与人群接触，继续把种子埋藏入土以待来日的方式。这样，就有了金玉楼春潮剧团与慕韩别墅结合的潮艺馆了。较之更多已湮灭的剧团，应当更叫人感到欣慰的。”

--杜忠全《潮艺馆：戏曲人生》<sup>233</sup>

### 第一节 金玉楼春的落幕与潮艺馆的开锣

“金玉楼春潮剧团”解散后，一些业者有意向团主吴慧玲购买戏班道具和戏服，但对于经年累月陪伴他走过几许坎坷潮剧路的行头，吴慧玲不舍贱价卖掉它们，他他认为结束的是潮剧团，而他心中对传承潮剧文化的信念却从未止息，他个人不会选择封箱。给自己身心灵放了一段长假后，回到日常，吴慧玲萌生开设潮州小吃店的念头，并计划把戏班里的服装和道具作为店里的装潢摆设，让人观赏。正当吴慧玲为此计划踌躇不前时，他遇见了槟城古迹信托会财政——林玉裳。<sup>234</sup> 在林玉裳的穿针引线下，皇天不负有心人，询得早年曾经是潮籍商人聚会交流的场所

<sup>233</sup> 杜忠全，〈潮艺馆：戏曲人生〉，《南洋商报》，2015年1月16日。

<sup>234</sup> 林玉裳是著名本土文化遗产保护及中华文化的热衷推手。自2000年以来，她一直参与在乔治市列入世界遗产名录的申遗委员会成员，协助编制提名和准备2007年国际古迹遗址理事会（International Council on Monuments and Sites, ICOMOS）评审员对参与在乔治市列入世界遗产名录的评价。她在2003年至2005年被任命为槟榔屿潮州会馆名誉保护顾问，参与复原复修韩江会馆。上述项目过后也获得联合国教科文组织亚太2006年文物古迹保护奖。2010年，她担任复原槟城孙中山纪念馆和仁爱堂等多个项目。

“慕韩别墅”<sup>235</sup> 有与他共同推动潮州文化的意愿。位于乔治市世遗区核心街道古迹区内打铜仔街 122 号的“慕韩别墅”原是槟城潮商所属的产业，于 1930 年由潮裔富商林连登<sup>236</sup> 购置并转租予别墅为会所。<sup>237</sup> 据闻林连登喜爱潮剧，常费资邀请名角到慕韩别墅演出，和会友同赏，对推动潮剧的发展及延续起了一定的鼓励作用。<sup>238</sup> 在如此特殊的渊源下，吴慧玲与家人用了 5 个月的时间筹备，整理、筛选珍藏多年的木偶及戏班行头，用以展示在潮艺馆里。2014 年 5 月 18 日，设立于“慕韩别墅”底楼，国内首间潮州戏曲艺术馆——“潮艺馆”举行了开幕礼。“潮艺馆”自开馆以来，除了长期展示“金玉楼春”潮剧团和木偶剧团多年来珍藏的木偶、戏服、道具、乐器、盔帽、装饰和剧本等压箱宝外，也定期开班授课，举办各类潮州演艺文化相关的表演活动，相信是国内首间潮州传统表演文化空间，持续扮演潮州文化舞台艺术的推手。如今“潮艺馆”可谓集展览、表演、传习、文创于一体，旨在普及并推广潮州戏曲文化，包括潮剧和潮州铁枝木偶戏。

## 第二节 潮艺馆的营运方针与策略

### 一、潮剧文物展览馆

---

<sup>235</sup> 慕韩别墅原名慕韩别墅俱乐部，属于联谊性娱乐团体，是潮州先贤在 20 世纪初期创立，与新加坡潮州人的醉花林俱乐部同一级别，后来渐渐失去其功能后，一直没有再做其他用途。

<sup>236</sup> 林连登（1870—1963），原籍广东省惠来县人。1895 年到马来西亚谋生，历尽艰辛，积资开垦荒地，种植木薯和橡胶，经多年苦心经营，成马来亚华人富商。曾任马来西亚槟城潮州会馆主席、马来西亚潮州公会联合会主席。

<sup>237</sup> 陈剑虹，《槟榔屿潮州人史纲》，页 93。

<sup>238</sup> 陈剑虹，《槟榔屿潮州人史纲》，页 95。

一踏进潮艺馆，抬头即见馆内展出有别于一般展览馆，吴慧玲获得多位擅长设计的好友相助，使用再循环材料，钉制出一个个风格一致但造型各异的木框子挂在牆上，以更生动的方式展示文物，让人目不暇给。馆内展区划分为左墙、右墙、内墙角的小舞台及入口处屏风后的铁枝木偶演示台四个区块，而中央天井部位则腾空，保留为办活动时可用的空间。



图 5-1



图 5-2

图 5-1 及图 5-2：笔者参观设立于“慕韩别墅”内的“潮艺馆”时留影。<sup>239</sup>

左墙展区展出的文物包括：早期木偶、乐器、演出剧照、金玉楼春历代传承者简史及行头（道具、绣鞋、靴子、戏服等）。以演潮州铁枝木偶戏起家的金玉楼春音剧团，数十年来收藏了许多有历史价值的木偶，包括杜爱花是老荣秀春班学艺时所使用的木偶，这些早期使用的铁枝木偶由中国传入大马时，只有约 8 寸，经后期研究改良后，才改成 18 寸，所以墙上所展示的木偶尺寸要比今日的木偶小得多。另，所展示的乐器

<sup>239</sup> 资料来源：笔者摄于 2016 年 6 月 4 日，檳城乔治市打铜街潮艺馆。

则有：苏锣、锣仔、狗仔锣、铜钟、钹仔、钦仔、深波、鼓（组合）、瑶琴、扬琴、二弦、号头、唢呐、二胡、椰胡等。此展区也展示了几帧馆主的演出剧照、潮州铁枝木偶进化史及金玉楼春第一代到第五代传承者简介。左墙展区最后部分则展示潮剧戏班演出时的行头，计有：十八般武器道具、马鞭、龙头杖、女角绣鞋、男角靴子、官袍等。



图 5-3：左墙展区所展示的早期木偶及演出时的乐器。早期木偶体积较小，约 8 寸；锣的种类繁多。<sup>240</sup>

<sup>240</sup> 资料来源：笔者摄于 2016 年 6 月 4 日，槟城乔治市打铜街潮艺馆。



图 5-4：左墙展区也展示了馆主的演出剧照、潮州铁枝木偶进化说明及金玉楼春第一代到第五代传承者简介。<sup>241</sup>



图 5-5



图 5-6

图 5-5 及图 5-6：左墙展区所展示的潮剧戏班演出时的各种行头。<sup>242</sup>

<sup>241</sup> 资料来源：笔者摄于 2016 年 6 月 4 日，槟城乔治市打铜街潮艺馆。

<sup>242</sup> 资料来源：笔者摄于 2016 年 6 月 4 日，槟城乔治市打铜街潮艺馆。



右墙展区展示区较繁多也较珍贵，依序计有：各式手抄文本、木偶结构与配件、五大行当木偶、锦旗、奖状、潮州纸纱灯、太子爷神龕及各式盔、胡须等潮剧演出行头。珍贵手抄文本如：工尺谱、<sup>243</sup> 戏曲文本的总纲、<sup>244</sup> 己本<sup>245</sup> 和剧本<sup>246</sup> 是此展区重点展出的文物。这些手抄文本多是由“老荣秀春”木偶剧团（金玉楼春的前身）时期留下，虽年份无可据考，但推测已留传了逾 60 年的文物，在本土可谓弥足珍贵。右墙展区第二部分所展览的是潮州铁枝木偶结构与配件。木偶的结构由偶头、偶身、胳膊和足部组成。潮州铁枝木偶源自纸影戏，历经演变，操控木偶的形式至今仍保留着纸影戏使用铁枝来操控木偶的结构特点：木偶背后设有一可让偶师一手提起整个木偶的铁枝，偶身双手则分别以木筷操纵，作出演戏动作，而偶头不动。此处展示的潮州铁枝木偶剧里的基本角色可分为“生、旦、淨、末、丑”五大行当。演出时，偶师会按不同的角色为木偶套上相应的服装、偶头、头饰及盔等。偶头制作是依照潮州传统工艺，即灰塑而成，经晒干、烘烤定型，再涂上防水颜料，最后按照不同的角色身份绘上相关人物的脸谱。演出时把偶头装置在不同装束的偶身上，再套上头饰或盔帽，就成了活灵活现的戏曲人物。展览内容也展示了木偶造型由 8 寸改良至 15 寸及 18 寸的演变过程，在提升观众的视觉效果同时，也让偶师可坐在小凳上操弄木偶演出。馆里所展示的木偶多数是馆主妈妈杜爱花早年当鼓师学艺时的珍藏品，历史悠久。

---

<sup>243</sup> 汉字文化圈特有的记谱法，源自中国唐朝时期，传统写法上由右而左直行，如同文字，属于文字谱的一种。今时只有传统戏曲的伶人和学习者还会使用工尺谱来演唱或记谱。中国传统乐器的乐谱多只是记载作用，其演奏手法多是师傅和学徒口授心传的方式继承。

<sup>244</sup> 即剧目的全文，类似乐团的总谱，记录了全剧的曲词和对白。

<sup>245</sup> 集中整理单一角色的曲词、对白、身段等指示的文本。

<sup>246</sup> 包罗了全剧曲词、对白，以及其中各段之相关运用，或舞台行动的重点指示。

木偶群没因为岁月的磨蚀而显得陈旧，倒反包浆光泽使它愈显珍贵。手抄文本与珍藏木偶都是镇馆之宝。

除了木偶，右墙展区还展出了潮州纸纱灯及一面面“金玉楼春”潮音木偶剧团和潮剧团受邀到世界各地演出后，由当地主办单位或团体颁予的锦旗，记载着吴家成员和团员们一起走过的日子及努力成果。笔者发现墙上高处还悬挂着一幅著名潮剧表演艺术大师——姚璇秋亲笔题赠的“弘扬潮剧艺术”墨宝。墨宝下方置放了 4 个戏服木箱，木箱上方摆设了潮剧演出用的各式盔帽与胡子。木箱一侧则立有供奉戏神太子爷的神龛，龛上悬挂着绣有“马来西亚金玉楼春潮剧团”的横彩。



图 5-7：“潮艺馆”右墙展区所展示的各式珍藏手抄文本、木偶结构与配件、潮州纸纱灯等文物，弥足珍贵。<sup>247</sup>

<sup>247</sup> 资料来源：笔者摄于 2016 年 6 月 4 日，槟城乔治市打铜街潮艺馆。



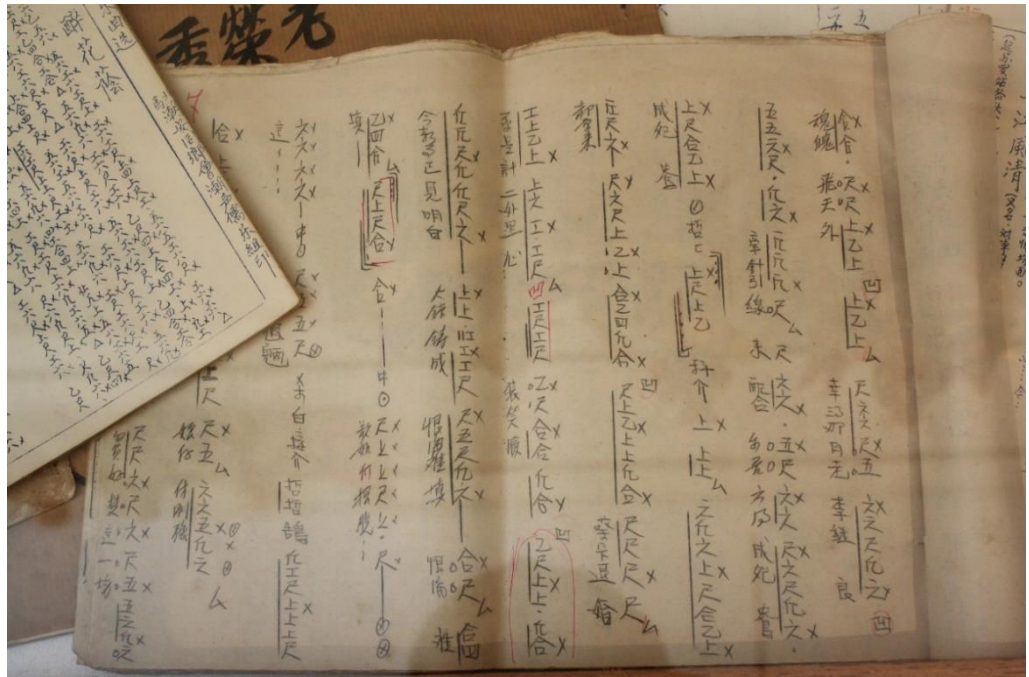


图 5-8：珍藏工尺谱，见证潮乐发展的非物质文化遗产。<sup>248</sup>

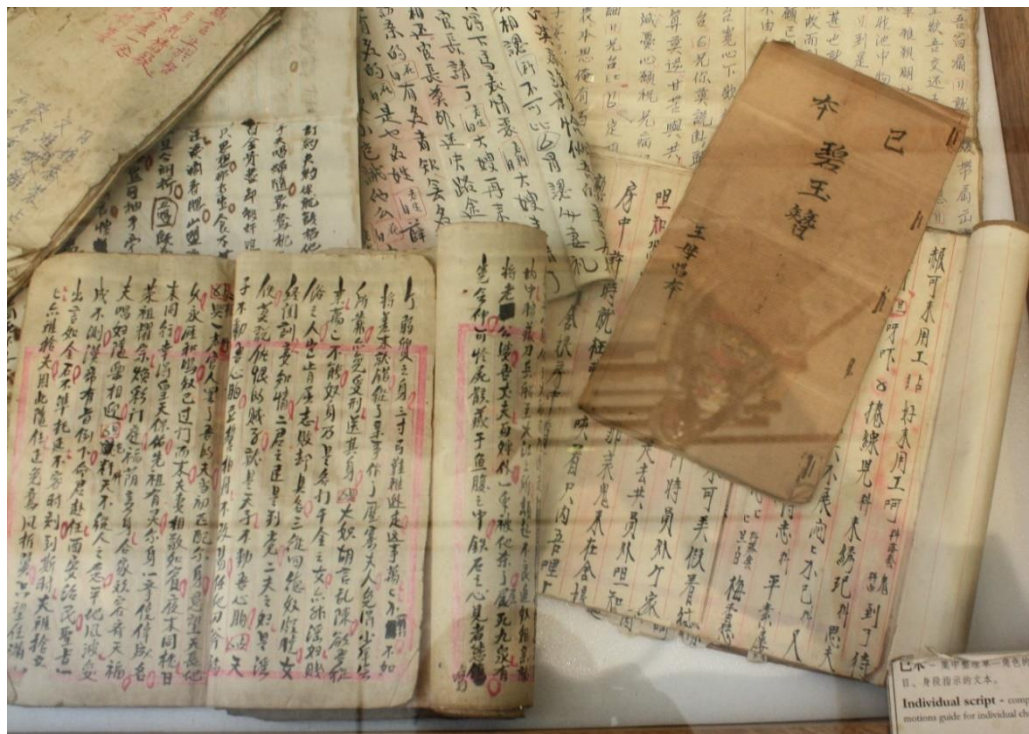


图 5-9：总纲及己本文本。<sup>249</sup>

<sup>248</sup> 资料来源：笔者摄于 2016 年 6 月 4 日，槟城乔治市打铜街潮艺馆。

<sup>249</sup> 资料来源：笔者摄于 2016 年 6 月 4 日，槟城乔治市打铜街潮艺馆。

除了展示文物，潮艺馆内墙处特设有一处小型的潮剧演出小舞台，不定时上演潮剧折子戏，让热爱潮剧的戏迷有机会重温传统潮剧的精彩片段。入口处屏风后则设置了一处铁枝木偶演示台，让潮音木偶剧迷或参观客有机会亲身接触与体验操弄铁枝木偶的乐趣，未免是了解潮州文化精粹的管道之一。



图5-10：“潮艺馆”内铁枝木偶演示体验台。<sup>250</sup>

<sup>250</sup> 资料来源：笔者摄于2016年6月4日，槟城乔治市打铜街潮艺馆。





图5-11：笔者体验操弄铁枝木偶。<sup>251</sup>

“潮艺馆”入口处右侧设有售卖潮剧和潮州木偶剧相关的周边产品，如：潮剧角色玩木偶、彩绘脸谱、明信片等的摊格，供到馆内来参观的游客选购纪念品，让参观客将游览“潮艺馆”的美好经历带回或寄予朋友分享，对“潮艺馆”念念不忘。为了进一步让游客更深刻地体会戏瘾，馆方也提供“潮剧角色扮演”的服务，为游客化妆和穿戏服，指导游客们摆起潮剧的招牌身段或造手姿势拍照，让游客体验粉墨登场的难忘经验，过足戏瘾，玩得不亦乐乎。

何谓传承？年轻的吴慧玲坚信文化需要传承，他努力欲让更多人

---

<sup>251</sup> 资料来源：笔者摄于2016年6月4日，槟城乔治市打铜街潮艺馆。

潮剧与潮州铁枝木偶戏有所认识。没有赞助机构与资金，他利用废物一步一步脚印建设起“潮艺馆”，倡导环保意识及道德价值观。曾赖以生机的陈旧木偶，修补后挂在展览馆内，“潮艺馆”让潮州剧及木偶戏历史进驻，引领看热闹的人踏入潮剧表演艺术之门，让更多人见识了传统潮州铁枝木偶。一堆绚丽的戏曲行头，一箱箱的压箱宝，写着一份潮州人对潮剧表演艺术的热爱。“潮艺馆”开门迎客，收费是大马公民为RM5，外国游客则收费RM10。这里能让游客近距离接触这或许即将消失的本土文化，约略看出个门道；也可化身角儿，短暂浅尝剧中角色的喜悦。

“潮州木偶剧与潮剧展览馆”只是“潮艺馆”的开始，未来，馆长吴慧玲将胥视情况适时为“潮艺馆”加入新元素。策划中的项目如：办工作坊、开班授课、主题式及交流演出、潮州文化专题展览、及与公众互动的活动等计划，让对潮州传统艺术有兴趣者参与，弘扬潮州艺术文化。

## 二、开办潮剧表演艺术班授课传承潮剧

“金玉楼春潮音木偶剧团”虽渐获各文艺界与关心文化人士的关心合支持，仍无法解决偶师从缺的根本问题。因此吴慧玲在“潮艺馆”开办与潮剧表演艺术相关的课程，提供平台让有志将演木偶戏当正职者加入学艺。现时“潮艺馆”定时举办的潮剧和木偶戏的相关课程包括：潮曲唱念训练班、潮剧身段班、潮州铁枝木偶班及潮州大锣鼓班等，指导邻近地区学艺者了解并逐步掌握潮剧、潮曲、铁枝木偶剧唱作念打的基本知识和技能。下表 5-1 总结了“潮艺馆”自 2014 年 5 月 18 日成立后至 2019 年间所办过的活动：

表 5-1：潮艺馆 2014 年至 2019 年所办的活动：<sup>252</sup>

日期	活动
2014 年 5 月 24 日	潮剧折子戏《女儿国之洞房》
2014 年 6 月 28 日	潮州铁枝木偶剧《柴房会》
2014 年 6 月 25 日	潮州铁枝木偶剧《百花赠剑》
2014 年 8 月 30 日	潮剧折子戏《三哭殿》
2015 年 1 月 24 日	工作坊《潮剧新体验》
2015 年 2 月 8 日	讲座《新岁之约》
2015 年 2 月 28 日	潮剧折子戏《背妹上京》
2015 年 6 月 27 日	潮艺馆一周年庆潮剧《龙女情》
2016 年 1 月 2 日	工作坊《潮剧化妆》
2016 年 1 月 31 日	潮州音乐演奏会
2016 年 2 月 28 日	潮州铁枝木偶剧《莲香戏鞋》
2016 年 3 月 27 日	潮剧折子戏《梅亭雪》
2016 年 4 月 24 日	潮剧折子戏《楼台会》
2016 年 5 月 29 日	潮曲票友交流会
2016 年 6 月 3 日	潮艺馆二周年庆潮州铁枝木偶剧《孙悟空斗蜘蛛精》
2016 年 6 月 26 日	潮剧折子戏《闹开封》
2016 年 7 月 31 日	潮剧折子戏《井边会》
2016 年 9 月 25 日	潮乐潮曲交流会
2017 年 1 月 14 日	《轻三重六·潮州音乐演奏会》
2017 年 4 月 7 日	成立潮曲唱念班
2017 年 5 月 20 日	潮艺馆三周年庆开放日
2017 年 5 月 27 日	工作坊《李秀华老师戏曲艺术形体课》
2018 年 4 月 14 日	首届潮曲唱念班学生汇报展演《潮艺戏曲梦》
2018 年 8 月 4 日	成立潮州铁枝木偶班
2018 年 10 月 8 日	成立潮剧身段班
2018 年 12 月 20 日	铁枝木偶假日营
2019 年 4 月 11 日	《吉丝广戏》分享会
2019 年 3 月 10 日	成立潮州大锣鼓班
2019 年 6 月 1 日	工作坊《潮剧脸谱》
2019 年 6 月 28 日	第二届潮曲唱念班学生汇报展演《潮艺戏曲梦 2》

表 5-1 的资料显示“潮艺馆”所开办的班计有：潮曲唱念班、潮剧身段班、潮州铁枝木偶班和潮州大锣鼓班，并不定时举办工作坊；每年还策划学生汇报展演，让各类训练班的学生有实际演出及观摩的平台。

<sup>252</sup> 资料来源：整理自“潮艺馆”脸书，阅览日期：2019 年 12 月 18 日。

## 1. 潮曲唱念训练班

“潮艺馆”《潮曲唱念班》成立于2017年4月7日。唱、念、做、打是戏曲四功五法中的基本功，可见戏曲首重唱念。《潮曲唱念班》的宗旨是为非潮剧表演艺术本科生学员培训唱腔发声基本功。本着这一宗旨，“潮艺馆”将长期为零基础甚至不谙潮州话者开设这项潮曲基础班，课程内容所设的学习目标首重掌握潮音唱腔、发声、道白等基础技巧，不在所学曲目的多寡。训练班由“潮艺馆”馆主吴慧玲亲自指导，通过集体听课与练习及个别指导形式进行授课，逢星期五晚上8时上课，学费为RM100（4堂课，每堂课课时为1个半小时）。《潮曲唱念班》学员将获机会安排参与不同场合的演出，学以致用，累计舞台表演经验。训练班的开设让也一群潮剧艺术表演爱好者即有机会在业余时学习潮剧，又可互相交流学习心得。



图 5-12：“潮艺馆”于2017年成立《潮曲唱念班》时的招生告示。<sup>253</sup>

<sup>253</sup> 资料来源：“潮艺馆”脸书，阅览日期：2019年12月18日。

## 2. 潮剧身段班

演员的身段表演可给观众带来直观的视觉感受，引发共鸣。舞台上的戏曲呈献须靠演员的形体动作，通过虚拟的行为，引领观众凭各自的想象进入艺术殿堂。观众凭借演出者的各种身段行为表演感知戏曲中人物的心理特点和故事情节。<sup>254</sup> 身段训练是戏曲表演的一门基本功之一，加强学员每一个动作和亮相更能表现出音律感和美感，为潮剧观众提供更美好的观赏体验。在《潮曲唱念班》开办了一年后，学员们具有一定的唱腔和道白基本功在身后，“潮艺馆”再接再厉，于2018年10月8日开办《潮剧身段班》，让学员继续学习潮剧身段表演，对往后演出时的人物形象塑造、故事情节展现、人物情感表达更能得心应手，融会贯通。这项采用大班制的《潮剧身段课》授课内容主要包含：肢体开发、形态塑造和戏曲四功五法之手、眼、身、步、法。身段课依旧由“潮艺馆”馆主吴慧玲指导，逢星期一上课，学费为每月（4 堂课）RM100。值得一提的是，早在2017年还未成立《潮剧身段课》前，“潮艺馆”已曾特邀中国福建省著名戏曲形体课资深导师李秀华<sup>255</sup>进行为期5天的《戏曲艺术形体课》工作坊，指导学员学习水袖及身段。

---

<sup>254</sup> 符芳珍，〈浅谈戏曲身段表演艺术〉，《戏剧之家》2017年第11期（总第251期），页30。

<sup>255</sup> 1962年以优异的成绩毕业于福建省艺术学院戏曲科专业，自1976年从事艺术教育至今已有30年时间。主要负责形体（身段）教学及大、中、小学艺术教育。1997与2001年在台北国立戏曲专科学校歌仔戏科的教学汇报中取得好成绩，得到专家老师的高度好评。在30多年的艺术教学中，有丰富的教学经验，曾多次荣获艺术教育优秀教师奖。





图 5-13：“潮艺馆”举办戏曲艺术形体课的相关报章报导。<sup>256</sup>

<sup>256</sup> 资料来源：刘楚珊，〈李秀华跨国开课传承文化〉，《光明日报》，2017年9月15日。



### 3. 潮州大锣鼓课

现今的大锣鼓脱胎于戏剧音乐，也只有潮人把潮剧音乐从潮剧中提取出来，加以发展创造，使它成为一种既可以表现细腻抑或气壮山河的纯器乐音乐形式。<sup>257</sup> 在演奏形式上，潮州大锣鼓是由锣鼓乐与管弦乐合成，通常以敲击大鼓的表演者为指挥，故称潮州大锣鼓。潮州大锣鼓是潮州民间艺术团体传承传统音乐文化的表演形式之一。<sup>258</sup> 早期，本土的潮州大锣鼓多由潮州戏班学习及演奏，除了潮剧演出，也受邀到各节庆、喜丧祭祀场合演奏。随着本地潮剧演出式微，潮州大锣鼓平日在坊间的演奏也盛况不再。为使潮乐艺术文化不至于隔代断层太久，“潮艺馆”馆主吴慧玲毅然开办《潮州大锣鼓课》，带领学员拿起鼓槌，击醒潮乐文化艺术之魂。相较潮曲、身段与木偶剧，潮州大锣鼓的技艺较简单，有基本的节奏感即可。授课内容包括节奏训练、学习敲击乐及大锣鼓演奏技法。《潮州大锣鼓课》逢星期日下午4时上课，学费为每月RM80（4堂课，每堂课课时为1个半小时）。

---

<sup>257</sup> 陈天国，〈潮州大锣鼓〉，《星海音乐学院学报》，1996年第4期，页1-4。

<sup>258</sup> 余少莹，〈潮州大锣鼓研究〉，《大舞台》，2012年5月，页78。



图 5-14: “潮艺馆”开办《潮州大锣鼓课》的相关报章报导。<sup>259</sup>

#### 4. 潮州铁枝木偶课

潮州铁枝木偶剧可说是微型的潮剧。自2016年开始，“潮艺馆”即与马来西亚国家文化与艺术局<sup>260</sup> 推展这项《操作木偶与木偶制作》计

<sup>259</sup> 资料来源:〈潮艺馆开班传授, 潮州大锣鼓东山再起〉,《光明日报》, 2019年2月27日。

<sup>260</sup> Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara (JKKN) 是马来西亚旅游和文化部的其中一个机构, 负责在马来西亚推行文化和艺术活动。

划，旨在引进、维护和推广大马传统艺术文化传承产业。课程内容包括基本戏曲戏曲唱念于动作、制作木偶、操偶训练及结业演出。《潮州铁枝木偶课》每逢星期六上课，学费为每月（4堂课）RM80。

## 5、工作坊

除了开办潮州传统表演艺术班授课外，“潮艺馆”也不定时举办工作坊让有兴趣者接触及艺术班的学员们扩展视野。2015年“潮艺馆”馆长吴慧玲就在《潮剧新体验》工作坊上，与群众近距离分享，浅谈他对潮剧的认识，文化乐捐为RM30。2016年的《潮剧化妆》工作坊。在潮州戏曲里，戏服、头饰、脸谱勾勒及妆扮，是凸显剧中人物角色特性的手法。为时5天的《潮剧化妆》工作坊采取小班制教学，“潮艺馆”馆主吴慧玲亲自授课，循序渐进教导学员学习潮剧化妆的基本技巧与程序，亲手为自己画上戏剧人物脸谱，感受独特的潮剧艺术。共5堂课，包含一套画妆用具和颜料的工作坊收费是RM199每人；而单日（3个小时）的工作坊则收费RM20。《潮剧脸谱》是“潮艺馆”举办最多次的工作坊，有自主办，也有和其他机构或单位协办的，如：2019年2月16日在国家石油公司的安排下，于吉隆坡举办了《潮剧与戏曲脸谱》工作坊，<sup>261</sup> 学习勾画戏曲中的孙悟空脸谱，吸引了不少国内外公众参与，其中还包括一些马来友族。2021年新冠疫情严峻期间，“潮艺馆”也配合槟城青年发展机构(Penang Youth Development Corporation, PYDC)主办《潮剧戏曲脸谱》

---

<sup>261</sup> 此活动的全称为“Chinese Opera Facial Makeup Workshop in conjunction of Aura Art Collection Reflection Exhibition”，展出地点为吉隆坡的 Galeri Petronas，时间为2019年2月16日。

线上工作坊，在疫情中，以新常态的方式传播潮州传统表演艺术，指导35位报名参与的学员首次体验自绘戏曲脸谱的难得体验，让学员们分外雀跃。

除了戏曲脸谱方面的工作坊，2016年4月25日至27日，“潮艺馆”也曾邀请广东潮剧院一团一级演员、知名潮剧青衣刘小丽亲临主持《潮剧旦角戏曲身段》培训课程，<sup>262</sup> 指导5位报名学习的学员，让他们亲身体验戏曲艺术的精髓。这项工作坊收费为每人RM300，在籍学生则只须付RM200以鼓励学生学习潮艺文化。另外，中国非物质文化遗产潮剧传承人，著名潮剧表演艺术家方展荣老师也曾多次受邀到马来西亚时，也到“潮艺馆”参观、讲课与交流；而“造心厂剧坊”也曾和“潮艺馆”联合制作《潮州铁枝木偶—柴房会》工作坊。各类工作坊旨在共同启动本地年轻群众对潮剧艺术的热潮，持续走向未来。

### 三、策划演出传播潮剧

“潮艺馆”致力于推动潮州戏曲表演艺术，栽培更多年轻潮剧爱好者，并组织各训练班学员共同策划演出。2014年8月30日，“潮艺馆”配合槟城州“2014年乔治市艺术节”(George Town Festival)的系列活动，特邀新加坡著名“新荣和兴潮剧团”台柱—陈巧莲老师联袂在槟榔屿潮州会馆古色古香的传统潮州建筑—韩江家庙<sup>263</sup> 演出潮剧折子戏《三哭

---

<sup>262</sup> <潮剧皇后来槟，刘小丽演楼台会>，《光华日报》，2016年4月12日。

<sup>263</sup> 潮州会馆的《韩江家庙》是槟州的一级古迹，为乔治市唯一的潮州式会馆建筑，属东南亚保存最完整的潮州会馆。2006年因为保护和推动有形及无形的潮州文化遗产，荣获联合国教科文组织颁予“亚太区文化遗产保护奖”。

殿》。这是30多年来首次在韩江家庙由现场潮乐伴奏及演唱的潮剧。

2015年6月27日，“潮艺馆”为配合立馆一周年志庆及传承潮州戏曲表演艺术精髓，特安排了原“金玉楼春潮剧团”班底再度登上槟城表演艺术中心呈献新编神话爱情剧《龙女情》。馆方还邀请了柔佛著名潮剧导师李美贞、中国广东潮剧院著名小生黄振龙连同一众潮曲表演艺术训练班学员给观众带来一场视听飨宴。<sup>264</sup> 2015年10月30日，“潮艺馆”应国家艺术文化部之邀，于“2015年传统艺术展”(Traditional Arts Showcase)上粉墨登场，在联邦直辖区国家艺术文化宫(Auditorium Kompleks Jabatan Kebudayaan dan Kesenian Negara (JKKN) Wilayah Persekutuan)上演潮剧《包公铡美》。

---

<sup>264</sup> 李秋缘，〈潮艺馆庆一周年，吴慧玲演出大制作《龙女情》〉，《光华日报》，2015年6月26日。





图 5-15：国家艺术文化部“2015 年传统艺术展”邀请“潮艺馆”演出潮剧《包公铡美》场刊。<sup>265</sup>

<sup>265</sup> 资料来源：笔者获于 2015 年 10 月 30 日，联邦直辖区，国家艺术文化宫。



图 5-16：“潮艺馆”应国家艺术文化部之邀，于“2015 年传统艺术展”上粉墨登场，演出潮剧《包公铡美》。<sup>266</sup>

---

<sup>266</sup> 资料来源：笔者获于 2015 年 10 月 30 日，联邦直辖区，国家艺术文化宫。





图 5-17：“潮艺馆”应国家艺术文化部之邀演出潮剧《包公铡美》的相关报章报导。<sup>267</sup>

2016年4月24，“潮艺馆”在四月份最后一个周日的《潮艺之夜》邀得中国广东汕头潮剧院一团一级演员、知名潮剧青衣——刘小丽前来槟城表演艺术中心与馆长吴慧玲搭档，在槟城表演艺术中心演出潮剧折子

<sup>267</sup> 资料来源：Marina Sahabudin, “Keunikan Opera Cina”, *Berita Harian*, 11 November 2015.



戏《楼台会》，可说是潮剧迷的福气，吴慧玲扮演梁山伯，刘小丽则演出祝英台一角。<sup>268</sup> 票价分为普通票RM50及学生票RM25。2016年5月27日和28日，“潮艺馆”再次获得国家艺术文化局的信任与委托，南下到吉隆坡国家旅游局东姑阿都拉曼礼堂呈现两场潮州铁枝木偶戏，《莲香戏鞋》和《柴房会》。两度与隶属政府机构单位合作，让传统潮州戏曲表演艺术逐见曙光，决心务使国家艺术文化局感受到潮剧传统文化的魅力。演出票价分为成人票RM50及学生与乐龄人士RM20。笔者于27日前往观赏时，发现会场入口处也设立了潮州铁枝木偶展览区，并附有说明，向群众推广潮州铁枝木偶表演艺术。



图 5-18：“潮艺馆”受国家艺术文化局邀请演出潮州铁枝木偶。<sup>269</sup>

<sup>268</sup> <潮剧皇后来槟，刘小丽演楼台会>，《光华日报》，2016年4月12日。

<sup>269</sup> 资料来源：笔者摄于2016年5月27日，吉隆坡旅游局，东姑阿都拉曼礼堂。



图 5-19：潮州铁枝木偶剧《莲香戏鞋》演出剧照。<sup>270</sup>

社会发展和文化变迁使极具特色的潮乐渐显式微；艺人老化也局限了潮乐的发展与传承。为此“潮艺馆”不懈策划、筹办将潮乐从社区酬神场合移位到艺术舞台的活动，力图为潮州曲乐加大保护力度。经9个多月的策划，结合了逾百位台前幕后工作人员，2017年1月14日“潮艺馆”在槟城表演艺术中心举办了《轻三重六：潮州音乐演奏会》，邀约了新加坡潮州二弦演奏家吴瑞明、中国男高音歌唱家和声乐教师黄振龙、中国国家一级演员兼非物质文化遗产项目潮剧代表传承人方展荣和汕头潮剧团司鼓谢利伟一众海外大师以嘉宾身份献演，为演出画龙点睛。<sup>271</sup>这是一场马来西亚第一次在专业剧场演出的潮州音乐会，推高潮乐艺术文化表演的层次。

<sup>270</sup> 资料来源：笔者摄于2016年5月27日，吉隆坡旅游局，东姑阿都拉曼礼堂。

<sup>271</sup> 陈绍安，〈《轻三重六》潮州音乐演奏会·艺术舞台上再现古老潮剧的艺术魅力〉，《星洲日报》，2017年1月12日。



图 5-20：“潮艺馆”举办《轻三重六：潮州音乐演奏会》的相关报章专题报导。<sup>272</sup>

2019年1月19及20日“潮艺馆”学员到吉隆坡声活小戏场演出潮州铁枝木偶戏《西游记之盘丝洞》、《桃花过渡》和《柴房会》。<sup>273</sup> 2019年6月28日“潮艺馆”也为潮剧传统表演艺术各训练班学员筹办了名为《潮艺·戏曲梦》的专场演出，让训练班学员尝试实际舞台演出的平台。该演出地点设在槟城艺术表演中心，表演节目依据训练班课程分类为：潮州大锣鼓（演出曲目有：《抛网捕鱼》、《赛龙舟》）；潮剧折子戏（演出潮曲有：《桃花过渡》、《天大祸事我承担》、《一见夫人笑嘻嘻》、《神不安来心不宁》、《一腔怨气恨难平》、《遥望无锡思定明》、《怒斩赵俊强》）和潮州铁枝木偶剧《孙悟空斗蜘蛛精》等三大

<sup>272</sup> 资料来源：陈绍安，〈古老潮剧的艺术魅力〉，《星洲日报》，2017年1月12日。

<sup>273</sup> 子若，〈架势堂·偶有牵挂，别让它走远〉，《中国报》，2018年12月30日。



类别。馆主吴慧玲也首次将潮州歌册<sup>274</sup>说唱艺术亮相舞台，演出《英台行嫁》曲目。<sup>275</sup>



图 5-21：“潮艺馆”举办《潮艺·戏曲梦》演出的相关报章专题报导。<sup>276</sup>

<sup>274</sup> 流行于中国广东省潮汕地区的一种民间曲艺表演方式，一般被认为是由唐朝的潮州弹词演变而成，并形成于明代中叶，在清末至民国期间尤为繁盛。歌文用潮州方言编写，有唱词和独白，一般的曲文多为七字句，四句为一组，押韵以组为单位。歌册目前已成为中国国家级非物质文化遗产的一员。

<sup>275</sup> 蔡志玲，〈《潮艺·戏曲梦》628 登场，潮州歌册重出江湖〉，《光明日报》，2019 年 6 月 25 日。

<sup>276</sup> 资料来源：蔡志玲，〈潮艺戏曲梦 628 登场，潮州歌册重出江湖〉，《光明日报》。

传统艺术需要传承才得以延续；学员从学习到演出，须历经时间磨练和实践平台供积累经验，演出过程中的美中不足之处，是进步的垫脚石。《潮艺·戏曲梦》曲终，却人不散，“潮艺馆”致力于各类训练、交流与演出策划，以传播并提升潮剧表演艺术层次，积极扮演着潮剧在马来西亚传播者的角色。

### 第三节 潮艺馆对马来西亚槟城潮剧的变革与创新

潮艺馆成立后，推行了各种潮剧的变革与创新活动，不断探寻马来西亚槟城潮剧求生存、谋发展、重振兴的进一步发展方向。现分析阐述如下：

#### 一、剧艺型态的创新

作为传统艺术，潮剧在唱腔、音乐等方面具有鲜明的地方特色。但随着时代的发展，从编剧、导演、表演、舞台、服装等都要在内容、形式、方法、手段上不断进行变革创新，以适应和满足观众求新、求异、求变的心理，吸引更多观众，特别是年轻观众。演出场域及传媒载体，既承载也框设着潮剧的剧艺型态。潮艺馆基本上延续着结合了幻灯字幕、灯光音效以及布景道具等硬件设备上的演出型态，但在因应活动性质或场域转换，却蜕变出缤纷多样的剧艺风姿。在表演手法与剧场技术上，更添加了许多实验性的色彩。如在 2014 年配合槟城乔治市节系列活动，于槟榔屿潮州会馆古色古香的传统潮州建筑——韩江家庙搬演的传统潮州

折子戏之《三哭殿》，在家庙门神秦叔宝的守护下，演绎秦叔宝的孙子，秦英年少的潮剧，愈是意义非凡。演出现场并设有中、英文电子字幕，方便不谙潮语或中文的观众了解剧情，获得观众的赞许。2015年，配合“潮艺馆”立馆一周年志庆，重登槟城表演艺术中心呈献新编神话爱情剧《龙女情》，特邀本土华乐师及舞蹈家参与演出，舞台及服饰设计也邀请本地艺术家参与其盛，为这出经典好戏注入更多精彩的元素，给观众带来一场新颖的视听飨宴。

至于表演场域上的变革，潮艺馆为将传统艺术融入街头，也曾率团参与吉隆坡戏剧节，与外国的艺术团体合作演出，并计划未来依然会与国外团体合作与交流。2015年8月，潮艺馆也亮相于吉隆坡双峰塔大舞台，为马来西亚国际面具节开场演出。而第一次在茨厂街的表演，吸引了预想不到的人潮，反应空前地热烈。一段潮剧折子戏及潮州木偶剧吸引了大家的目光，让大家明白：潮剧不需要华丽的舞台，在街头也可以上演。

文化是个老生常谈的话题，可是有多少人能真正为它付出，甚至满腔热血地勇往直前。潮剧必须与时俱进，在继承基础上进行创新，适应现在观众的审美要求。虽然变革与创新会遇到很大的阻力与争议，甚至遭到评击，但基于创新能起着推动促进的积极意义，所以有继承、有创新，潮剧才能繁荣、才能发展、才不会被时代淘汰。

## 二、观演观念的变革

潮剧要发展就不能固步自封，要改变观念，要虚心向其他剧种学习，博采众长，丰富自我，完善自我，提升自我。还可通过“走出去”、“请进来”，参加戏曲观摩、学习考察、举办培训班、专题讲座等形式，取长补短，兼收并蓄，不断把潮剧表演艺术水平推上新的台阶。潮艺馆第一次把潮剧带入剧场当儿，为扭转大家的刻板印象，特意在创新戏剧《孙悟空巧斗蜘蛛精》剧内加入了一些创新元素，如：魔术、四川变脸等，这是潮剧向前跃进的一大步。

2016年4月，潮艺馆在《潮艺之夜》活动中，邀得中国汕头著名花旦刘小丽老师，与馆长吴慧玲搭档演出潮剧折子戏《楼台会》。刘小丽是中国潮剧一级演员，潮艺馆此次邀得她来槟交流表演，可说是戏迷的福气。而在演出后的一连三天，“潮艺馆”也举办了一项“潮剧旦角戏曲身段课程”，由刘小丽老师亲自指导。除了带学员认识潮州戏曲的历史外，更会指导学员基础的戏曲身段、步法和造手等，以及潮剧基础唱腔的发音。潮艺馆是一个开班的好地方，也有平台让学艺者实习。

而身为潮艺馆馆长的吴慧玲，也曾多次获邀参与国内外文化艺术中心的演出及交流活动。其于第四届国际（汕头）潮剧节的演出，更是深获中国潮剧表演艺术家方展荣老师好评。2016年4月，潮艺馆应新加坡国家博物馆之邀，进行潮州木偶剧讲座，获得新马民众的热烈参与和肯定。此外，吴慧玲也曾向汕头戏曲学校林蕴育老师学习身段表演；王少

瑜老师学习唱腔，并成为中国国家级潮剧非物质文化遗产传承人姚旋秋  
的海外入室弟子。对于汕头这个让她感到亲切的地方，她抱有一份情意  
结。

为了传承与推广潮剧，“潮艺馆”努力地与不同的表演艺术工作者  
交流，希望把潮剧变得更年轻化，吸引更多不了解或不认识潮剧的年轻  
朋友。要让潮剧的心跳继续强健，年轻化的变革和创新是唯一之道。需  
要改变的是接近时代的演出内容；不变的是继续以方言传承这种文化。  
潮剧文化根深，年轻人难以接受，所以至少在内容上需要简化，与年轻  
人接轨，吸引年轻人进入其中。打开这扇大门后，年轻人才有兴趣探索  
潮剧的深层文化，让年轻人成为潮剧观众，甚至激发一些人成为参与者。  
另一方面，潮剧在保留传统的大前提下，需要有更多的变革与创新，演  
一些年轻人看得懂和觉得有趣的内容，扩展他们对戏曲的视野，发现  
戏曲有趣的一面。要让潮剧不死，就要创新。如果年轻人看一场戏曲就  
用了 3 个小时，而且全都深涩难明，就无法得到年轻人关注；唯有透过  
创新方式，才能让他们慢慢接受。创新者需要思维，也要有勇气，并非  
每个继承传统戏曲衣钵者，都能接受创新的一套，创新者可能需要面对  
一些指责：想要攀过那道藩篱，就可能面对非议，主要还是看创新者如  
何去做。以开放和开明的想法，期待潮剧的改变，可以增强潮剧的生命  
力，让更多年轻人因而发现戏曲的美好。潮艺馆为了进一步让年轻人更  
深刻地体会潮剧精粹，在馆内为游客提供“潮剧角色扮演”的服务。经  
馆主巧手打造之下，游客都能摇身一变成“小生”、“花旦”或“花脸”



等潮剧角色，有机会体验身穿戏服并上妆“演”潮州大戏的滋味。

“潮艺馆”馆长吴慧玲在与喜欢看潮剧的年轻人接触后，发现他们多数是因为小时候常跟随家中长辈看大戏，而从中产生兴趣。由于这个因素，“潮艺馆”带着潮剧走入校园，从小培养小朋友看潮剧的习惯。虽然潮艺馆这个进校培养小朋友认识潮剧的活动充满挑战，却也是一个延续潮剧生命的方式。

### 三、经营策略的变革与创新

潮剧是一种文化，也是一门生意。戏班的经营者、演员、乐师即是赖以这个文化为生。现代社会是一个商业社会，文化与商业接轨，或能为式微的潮剧带来一线生机。搞艺术也要吃饭，商业就是金钱，艺术可与金钱挂钩，但艺术必须是主导者，不能金钱挂帅，文化与商业两者合一之间需找到平衡点，不能失去艺术本身的价值。老一辈的戏曲文化人虽然知道商业与文化结合的优点，但他们坚信应该是商家主动寻求文化的配合和支持。但反思潮剧文化的现况后，笔者不禁觉得文化工作者或应主动出击，寻求商业方面的支持，并且向他们展示文化部份应该得到支持的原因。潮艺馆在此前提下，就曾与“德安风莎丸”拍了一齣描述舞台艺术生活的广告。

### 结语

十年前，有人说本地华语戏曲文化日落西山，可能撑不过下一个十

年；十年后，戏班文化确实日趋末落，但并未衰亡。过去本地较为常见的粤、闽、潮、琼剧中，琼剧几乎难以复见，剩下的三个地方戏曲也逐渐势单力孤，然而它们始终坚持了无数个十年。也许有的本地戏班已宣告结束，一些演员和乐师也告老退休或转行，但戏班的生命力依旧坚韧，藉着转型、借重外来演员和乐师、积极寻找具可塑性的接班人等方式，或无法来一个华丽转身，但至少准备跨过另一个十年。相信，在社会的关怀与共同努力下，变革与创新后的潮剧一定会迎来发展的春天，为弘扬潮汕民族优秀的传统文化。

兼具着庶民文化与商业性格的潮剧与潮音木偶戏，历来都是自力更生地在民间打拼以营运谋生。因此在“外在催化”与“内在自发”的双重使力下，潮艺馆在剧艺型态、观演观念、经营策略等层面的变革与创新，都折射出马来西亚潮剧迈入有别于往昔的剧坛现象，是潮剧艺术可持续发展的目标，值得关注。变革与创新中，总难免有些跌跌撞撞，不可能一帆风顺。戏剧是一种十分复杂的艺术形式，必须抓住它最本质的东西，才有可能通过适当的手段对戏剧进行变革与创新。笔者认为，潮剧必须在尊重传统的前提下创新。潮剧作为一种艺术，无论继承还是创新都必须遵循艺术创作的特点与规律，尤其是要符合舞台艺术创作诗意化的审美表现。

戏曲艺术是要演给人们看的，一定要坚持思想性、艺术性和观赏性的相统一。要理直气壮地开展潮剧教育，营造潮剧发展的良好氛围，特

别要重视对青少年观众的培育，使潮剧的群众基础更广泛、更持久、更深入、更扎实。让潮剧走进社区、走进企业、还应走向青少年，走进校园。戏曲的传承与延续离不开发展，而发展免不了转型。潮剧的城市市场占有率提高了，艺术水平也会随之提高，在正规的大舞台上潮剧才能更好地发挥其艺术魅力。

## 结论

东南亚自古即已是东、西方交通的枢纽，来自世界东西方各国盘踞东南亚进行商业贸易往来活动，旁衍出各族习俗信仰与文化艺术的交流。檳城作为西方在东南亚海峡殖民地“三州府”<sup>277</sup>的首要驻扎点，更是拥有更丰厚的历史发展底蕴。早期从中国南移至马来半岛的华人，多数以“旅居者”而非“定居者”心态自居，<sup>278</sup>这些多属苦力劳作阶层者但求生计与生机，环境因素致使传承文化艺术意识的薄弱。随着时局变迁，一小部分经济成功脱贫者，因社会动荡等因素，选择举家南殖，到马来半岛定居，组建华人核心家庭，保留华人文化习俗，构建华人社会。<sup>279</sup>稳定的华人社会是中华文化遗产的基本条件。

### 一、马来西亚檳城潮剧表演艺术与现实潮剧市场接受度

生活在多元种族与文化的马来西亚国度里，马来西亚华人对中华文化的传承面对更为复杂的困境兼挑战，却也折射出其意义的重大。再者，大马华裔的方言结构、习俗和经济背景较为多元与复杂。<sup>280</sup>源自中国南部沿海各省县的文化习俗，在本土迸发异彩，就如各方言剧种在马来西亚国土上的落户与扎根。马来西亚檳城州“老赛永丰潮剧团”自杨丙金（第一代）携潮剧团下南洋的史迹，经历童伶出身，后为潮剧著名小生

---

<sup>277</sup> “三州府”即英国殖民政府时期在马来半岛上所据之三大重要港口城市：新加坡、檳城、马六甲。

<sup>278</sup> 颜清煌，《新马华人社会史》，（北京：中国华侨出版公司，1991），页 265。

<sup>279</sup> 颜清煌，《新马华人社会史》，页 8-10。

<sup>280</sup> 文平强，〈马来西亚华裔人口与方言群的分布〉，页 27。

的杨清音（第二代），及至转以潮州铁枝木偶传承潮剧的杜爱花（第三代），和目前吴慧玲（第四代）领导的“金玉楼春潮剧团”与“潮艺馆”，成功传承数代的营运模式，定有其他式微剧种值得借鉴之处。

回溯潮剧传入东南亚时，在新加坡的演出地点有：怡园、哲园、同乐园及永乐园，四家潮州戏园。<sup>281</sup> 较后潮剧传入马来半岛后，槟城的“大世界”是观众买票入场观赏潮剧的商业活动，承载了许多过往华人移民的娱乐与生活的记忆。随着各种新式文化所带来的冲击，本土潮剧在面对市场衰落阶段下，终迫须走下固定剧场舞台，踏入社区庙宇，在潮裔聚居的街坊搭建临时的表演舞台，应酬神祭祀尚乐的需要，以另一种形式在马来西亚槟城求存。一台戏的背后，蕴藏着祖辈从中国南来过番讨生活的无畏历程。杨丙金、李玉凤夫妇从潮州携其“老赛永丰潮剧团”到新加坡演出，辗转定居马来西亚槟城；女儿，杨清音也投身潮剧表演艺术行业，职业演出生涯之年，只有在40至50年代因戏班身价高，在固定演出场所以售卖门票方式演出潮剧。随着时代变迁，多元化的娱乐选择使潮剧市场萎缩，本土潮剧的表演需迎合现实市场的接受度，走入乡镇民间庙宇搬演酬神街戏，自此戏班团员须过着长年累月在外演出，四海为家的生活与表演模式。戏台记载了潮剧从繁华华丽的艺术舞台走入乡野村戏的进程，虽然迎合了潮剧市场的接受度，但处于此环境下的潮剧从业者，纯粹为了养家糊口因素大于传承表演艺术，苟喘下的潮剧还能指望有高素质的表演艺术发展吗？因此笔者认为，培养观众或受众

---

<sup>281</sup> 赖素春，〈潮剧在新加坡〉，《潮影寻迹》，页262。

群有助潮剧走向未来。当然，提升潮剧演艺素质及革新演出方式，汲取本土特殊多元元素，方有助于拓扩潮剧艺术市场。期待有朝一日，潮剧表演能重返剧场，再度展现亮丽的演出，让本土潮剧团掌握潮剧文化的发展规律，结合新时代市场需求的潮剧表演内容，只有让潮剧表演艺人有了安定之所，才能更好地发展潮剧。

## 二、 马来西亚槟城潮剧表演组织形式及其式微主因

物竞天择，适者生存；时代与世局变迁的社会规律，使本土潮剧团在考量演出场所、剧目、营运成本、流动的便利性、演出性质等因素下，调整剧团的组织形式与行政管理以顺应时势，为本土潮剧注入新元素，继续滋养马来西亚槟城潮剧，使改革创新却不失传统的马来西亚槟城潮剧团不至于走向绝路，在发祥地以外的异土他乡发展为热带艺苑里的一朵奇葩。一方水土养一方人，不同语言社群衍生出各具特色的宗教民俗活动，旨在酬神、祈望安居乐业。类属傀儡戏的潮州铁枝木偶戏从其庇佑苍生的原始功能拓展成庙堂庆祝神诞和特别庆典或庙会（如中元节）时，临时搭台演出的街戏；在电视尚未普及的年代，阖家共赏的街戏演出内容巧妙地扮演着文化教育的角色，传达传统价值与伦理道德价值观，意义深长。但 80 年代提倡的“多讲华语，少说方言”运动导致方言逐渐没落，能听懂、会说方言的社会群众越来越少，也是致使方言戏曲观众零落主因。伴随晓得方言的上一代逐渐老去；不懂方言的新生代渐放弃潮剧，延续百年的潮音渐步入式微，日暮西山。困境当前尤有各方戏班竞相削价，在请戏人奉行价低者得的政策下，廉价戏金不足以应付剧团

基本开销，为剧团瘦身是最终生存之道。剧团规模的缩小直接影响演出水平，连带剧团的发展呆滞不前是环环相扣的恶性循环。民俗文化日渐消散之际，“金玉楼春潮音铁枝木偶剧团”与“潮艺馆”且走且战，务实中不停探索、创新、求突破。从初期剧团采用的工尺谱到如今使用的简谱；从只有唱白和潮乐至今时的电子字幕科技；甚至亲到潮州原乡提升潮剧演唱技巧，这些俱说明“金玉楼春”与“潮艺馆”与时俱进、积极进取的上进心，唯有不断求变、改革、创新，才有望凝聚和扩大观众群，续而开拓潮州表演艺术的生命空间，让这项传承自祖先的珍贵本土资产技艺得以持续生存和发展。

另外，职业在人们心目中的社会地位，也是能否吸引年轻人入门学习与传承技艺的因素之一。自古戏曲从业者多被称为戏子，“戏子无情，婊子无义”反映了戏子身处被人们瞧不起的社会底层，更毋论入行了。但随着社会价值观的改变，2008年始，杜爱花陆续获颁各项“非物质文化遗产”奖项后，各媒体的报导让潮音铁枝木偶戏被视为文化艺术，渐受人们认同。“戏子”地位升格为“师傅”，偶师艺人的工作依旧，但身份却大大提升，被尊称为艺术家，使潮州传统表演艺术焕发新的生命力，吸引后进之辈加入学习，守护并继承先辈在本土留下的这笔宝贵的文化遗产。艺术就跟许许多多消失的老行业和拆除的老建筑一般：存在的时候没什么人关注，结束时很多人都觉得惋惜。工业文明冲击下，大众更应思考如何珍惜它，让它有更好的保护传承。

### 三、 马来西亚槟城潮剧表演组织的资源应用管理与营运之道

社会的支持一直是潮剧团主要的经济来源，各种具时令性的神庆仪式演出的收入是剧团用以维持一切人力资源和器具维修等基本开销。世道不景，外加缺乏政府机构援助的窘境，潮剧团掌舵人愈加谨慎善用所具有的人力与物力资源，营运有方，使马来西亚潮剧得以摆脱走向衰落的命运。杨丙金与吴慧玲所领导的潮剧团最终都面临解散的结局，究其最大原因在于营运成本的控制。传统潮剧戏班均是班主所有制，并聘用班长和司理掌管日常事务，<sup>282</sup> 处理一般戏班组织人员职责，如：司账、收数、亲丁、编剧、教戏、作曲、乐队、出棚行、管箱行和下行，<sup>283</sup> 分工钜细靡遗。随着大众娱乐发展五花八门，冲击潮剧市场，使潮剧市场萎缩，日益式微，仅靠酬神戏市场支撑，戏班组织架构在节流营运成本的压力下也大为减缩，吴慧玲在筹办与营运“金玉楼春潮剧团”时期，也是身兼数职，处理上下里外杂务的“班主”。戏班成员多，每月的固定开销庞大，也是戏班难以持续原因。反观杜爱花所领导的“金玉楼春潮州铁枝木偶剧团”，所须班底成员较少，又多以家庭成员为主，家庭经营模式的剧团组织结构相对简单，为流动性的演出提供了便利性。此外，较低的戏金收费也是木偶剧团能长久屹立不倒的重要因素之一。只要还有庙宇，潮剧木偶依然会有其市场。吴慧玲创立的“潮艺馆”是新进潮剧表演组织形式的一种转变，展览馆的打理、策划授课课程和演出的管理结构简单，把营运成本减至最低。潮剧表演组织形式的转变是本土潮剧走出发展困境的首要过程。

---

<sup>282</sup>吴国钦、林淳钧，《潮剧史》（上编），页 275。

<sup>283</sup>吴国钦、林淳钧，《潮剧史》（上编），页 276-278。



吴慧玲对潮州传统表演艺术最大的理想是希望可以把潮剧搬上属于自己的剧场或剧院演出，把本土的古老潮州戏曲艺术推上一个更高档的层次。虽然“金玉楼春潮剧团”解散后，有戏班老板欲聘请他领导另一个潮剧团，但吴慧玲婉拒了对方的好意，认为要办潮剧团，就要办自己的，办别人的潮剧团非他所要，由此可见他对潮剧的那股热忱与坚定的情怀。成立“潮艺馆”之时，缺乏赞助机构与资金，吴慧玲善用废物资源，倡导环保意识，一步一脚印建设起“潮艺馆”。修饰曾经赖以讨生计的陈旧木偶，展示在“潮艺馆”里，引领大众踏入潮剧表演艺术之门，让更多人见识潮州传统表演艺术；曾经绚丽的戏曲行头和一箱箱的压箱宝，都是被善于再次使用的良好资源，让游客近距离接触这濒临消失的本土文化遗产，约略看出吴家对潮剧传统表演艺术的热爱。“潮艺馆”善用槟榔屿潮州会馆所提供的场地便利，积极开办工作坊、各种潮州传统表演艺术课程和演出，与公众互动交流，让对潮州传统表演艺术有兴趣者有机参与，弘扬潮州艺术文化。

#### 四、 马来西亚檳城潮剧的传播策略

家族经营模式的“老赛永丰潮剧团”、“金玉楼春潮音木偶剧团”、“金玉楼春潮剧团”和“潮艺馆”，一路走过萧条局势的现实世道，善用家族成员与剧团资源来寻谋更好的潮剧传播策略，提升剧团的市场接受值。各行业与领域的发展皆与当时的经济局势有着直接的影响，2019年开始袭击全球的新冠肺炎疫情及国家施行的行动管制令，令一切社交

活动如酬神戏等陷入停摆，使剧团与展馆皆面临疫情期间新常态作业的挑战危机。但“潮艺馆”把危机化为转机，于疫情间把握机会谋求转型，开拓网络演出与网上授课等市场，善用时代科技，让世界看见走在时代前端的潮州传统表演这门艺术。坚守传统固然重要，与时俱进的创新策略则能更广地传播潮州传统表演技艺，让潮州曲艺走得更远。

“潮艺馆”成立后，致力于推行各种潮剧的变革与创新活动，不断探索大马潮剧传统表演艺术求生存、谋发展、重振兴的进一步发展方向，努力让更多群众认识、学习、传承本土潮剧表演技艺。何谓传承？民族文化需要传承，因此推动发挥娱乐、教育、社交等功能传播渠道的潮剧，并不单是本土潮剧团的责任，希冀在马来西亚潮州公会联合会和各地潮州公会、社会大众和政府的领导和支持下，充分发挥文化人的作用，使潮州传统表演艺术在马来西亚的传播更具策略性与生命力，获得更好的维持和传承，尤更甚者，得以再度绽放异彩，显现潮剧璀璨。笔者认为，只要有潮人依然生存在马来西亚，作为一种地域文化和民族文化的高度体现，潮剧，必可存在并获得发展。

为克服本土潮剧在传承与断层间所面对的冲击现象，优化与提升本土潮剧质素，才能使其更具延续力。演给观众看的潮州传统表演艺术有其思想性、艺术性和观赏性的要求，“潮艺馆”看重青少年观众的培育，努力走向青少年，走进校园，汲汲开展潮剧教育，让潮剧走进社区，营造潮剧发展的良好氛围，使潮剧群众基础更广泛、深入、持久和扎实。

2022年4月29日，“潮艺馆”和中国广东潮剧院联合举行线上“云”揭牌仪式，携手成立“马来西亚潮剧传承中心”，打造本土潮剧传承培训基地，包括潮剧传统表演艺术和潮乐演奏的成人班与少年儿童班，除能提升本土潮剧艺术水平，也可促进与潮剧发源地的文化交流。<sup>284</sup> 戏曲的传承与延续离不开发展，而发展免不了转型，这项结合线上线下的教学模式，创建新时代的潮剧教育及交流平台，对推动本土潮剧传统表演艺术文化的传承与传播工作起了革命式的作用。潮剧的市场和传承占有率提高了，艺术水平也会随之提升，在潮剧的大舞台上才能更好地发挥其艺术魅力。

潮剧对马华社会带来的影响，首要映射在促成商业活动的交易平台。在马来西亚华社，潮剧团演出的庙宇，成了商贩摆卖商品的临时交易场所，间接成了辅助华商贸易的手腕。年度性的庙会庆典也显示并提升华社的经济实力与社会地位，具体显现出潮剧对马华社会强而有力的穿透力。其次，随着时代变迁，本土化的中元盂兰胜会庆典常对学校及慈善团体做出捐献，让潮剧在教育与慈善事业扮演间接其新式的功能意义。再者，因亲缘、地缘及业缘“三缘”关系获得生存传播的本土潮剧，所蕴含的传统文化和人文精神，是凝聚马华社会潮人同根同气的文化合力，和融情聚力的作用，成为支撑马华潮人社会团结奋斗的精神支柱和维系与故土血脉相连的纽带。作为非物质文化遗产的潮剧表演艺术，其发展与传承也有赖于马华社会的关爱及支持。

---

<sup>284</sup> 〈潮艺馆与广东潮剧院合办马来西亚潮剧传承中心〉，《光明日报》，2022年5月9日。

从曾经活跃的“老赛永丰潮剧团”和“金玉楼春潮剧团”到今天只尚存并操作的“金玉楼春潮音木偶剧团”和“潮艺馆”，一个历经传承五代的本土潮剧团，其演变与发展过程，具体反映出本文标题所示的“马来西亚槟城潮剧的发展”从发端一直延续至今，历经发展、繁荣、起伏、衰落、重整及发展等各个时期的轨迹。

最后，本研究目标为探究马来西亚槟城潮剧的发展，惟研究对象——“金玉楼春潮音木偶剧团”主要的演出区域在槟城、吉打及北霹雳北马区，此乃本研究不足之处。笔者相信其他中、南马区，如雪州的大港、适耕庄、丹絨士拔滨海区；柔佛的新山等潮人集聚区，应有其余潮剧戏班默默地存在着。基于此，笔者认为未来后继者可延续现时期及往后的马来西亚其他区域的潮艺活动的研究，进一步加强勾勒出马来西亚潮剧传统表演艺术的传播现况与前景，展望本土潮剧的创新方向。本地华语戏曲文化日落西山，戏班文化也确实日趋末落，但并未衰亡，戏班与戏曲始终坚持了无数个年头。相比其他方言戏曲的末落至衰亡程度，潮裔虽非华社最大方言群体，但潮剧依然传播与传承至今并积极探寻其可塑性的未来路向，这与本地潮人先辈涉及的经济领域属投资性质为主有关。再从相对的视角窥探，现存的潮剧因潮人宗教信仰而存在，这或许可视为凝聚潮人社会的向心力量，是团结潮裔群体的纽带。希翼在社会的关怀与共同努力下，变革与创新后的潮剧将迎来发展的春天，弘扬潮裔优秀的传统表演艺术文化。变革与创新中总难免跌跌撞撞，况且戏剧是门复杂的艺术形式，唯有抓牢其本质，才能在遵循艺术创作的特点

与规律的前提下，以适当的手段对其进行改革与创新，提升舞台艺术创作诗意化的审美表现，扩展潮州传统表演艺术市场。

## 参考文献

### 专书

- 陈韩星，《潮剧百年史稿（1901-2000年）》，北京：中国戏剧出版社，2001。
- 陈骅，《海外潮剧概观》，北京：中国文联出版社，1999。
- 陈历明，《潮剧》，广州：广东人民出版社，2005。
- 陈剑虹，《槟榔屿潮州人史纲》，槟城：槟榔屿潮州会馆，2010。
- 陈泽泓，《潮汕文化概说》，广州：广东人民出版社，2001。
- 翟文明，《图说中国戏剧》，北京：华文出版社，2009。
- 都文伟，《百老汇的中国题材与中国戏曲》，（上海：三联出版社，2002年）。
- 康保成，《中国戏剧史研究入门》，上海：复旦大学出版社，2009。
- 康海玲，《马来西亚华语戏曲研究》，厦门：厦门大学出版社，2013。
- 何启才，《潮迁东殖》，吉隆坡：华社研究中心、东海岸三州潮州会馆联谊会，2015。
- 赖伯疆，《东南亚华文戏剧概观》，北京：中国戏剧出版社，1993。
- 李汉庭，《潮汕历史文化小丛书(第四辑)》，汕头：艺苑出版社，2001。
- 李钟珏，《新加坡风土记》，新加坡：南洋书局有限公司，1947。
- 廖奔，《中国戏剧发展史》，上海：上海人民出版社，2004。
- 林水椽、何启良，《马来西亚华人史新编》，吉隆坡：马来西亚中华大会堂总会，1998。
- 麦留芳，《方言群认同：早期星马华人的分类法则》，台北：中央研究院民族研究所专刊乙种第14号，1985。
- 潘醒农，《潮侨溯源集》，北京：金城出版社，2014。
- 钱丰，《海外潮音—陈楚蕙艺术评传》，曼谷：泰国八和机构出版社，2000。
- 曲彦斌主编，《中国民俗语言学》，上海：文艺出版社，1996。
- 任启亮，《中国文化常识》，西安：陕西师范大学出版总社，2015。
- 石沧金，《马来西亚华人社团研究》，广州：暨南大学出版社，2013。

- 宋柏年，《中国古典文学在国外》，（北京：北京语言学院出版社，1994年）。
- 宋扬波，《热潮戏潮戏热》，吉隆坡：大将事业社，2002。
- 苏章恺，《潮声留影》，新加坡：南华儒剧社有限公司，2016。
- 苏章恺，《潮影寻迹》，新加坡：南华儒剧社有限公司，2018。
- 谭帆、陆炜，《中国古典戏剧理论史》，北京：中国社会科学出版社，1993。
- 杜长胜，《中国地方戏曲剧目导读》，北京：学苑出版社，2010。
- 王国维，《王国维戏曲论文集》，北京：中国戏剧出版社，1984。
- 王丽娜，《中国古典小说戏曲名著在国外》，（上海：学林出版社，1988年）。
- 王琛发，《马来亚潮人史略》，吉隆坡：艺术品多媒体传播中心出版，1999。
- 吴国钦、林淳钧，《潮剧史（上编）》，广州：花城出版社，2015。
- 吴国钦、林淳钧，《潮剧史（下编）》，广州：花城出版社，2015。
- 谢诗坚编，《槟榔屿潮州会馆：庆祝成立134周年纪念特刊（1864-1998）》，槟城：槟榔屿潮州会馆董事会，1998。
- 颜清湟，《新马华人社会史》，北京：中国华侨出版公司，1991。
- 杨建成，《马来西亚华人的困境——马来西亚政治关系之探讨1957-1978》，台北：台北文史哲出版社，1982。
- 叶长海、张福海，《插图本中国戏剧史》，上海：上海古籍出版社，2005。
- 余秋廷，《西方歌剧在中国本土化发展探究》，武汉：武汉理工大学，2014。
- 郁树锬，《南洋年鉴》，新加坡：南洋报社，1951。
- 曾少聪，《漂泊与根植》，北京：中国社会科学出版社，2004。
- 詹缘端、徐威雄、童敏薇著，《海滨潮乡》，吉隆坡：华社研究中心与雪隆潮州会馆联合出版，2016。
- 张庚，《当代中国戏曲》，北京：当代中国出版社，1994。

- 赵海燕，《中国京剧与西方歌剧的比较研究》，兰州：西北民族大学，2013。
- 郑良树，《马来西亚、新加坡华人文化史论丛（卷一）》，新加坡：新加坡南洋学会，1982。
- 周宁，《东南亚华语戏剧史上册》，厦门：厦门大学出版社，2007。
- 《潮州市戏剧志》编写组，潮州市戏剧志[M]，内部资料，1988。
- 《1991年大马人口及房屋普查报告》(Khoo Soo Gim, 1992, *Laporan Penduduk Negeri Pulau Pinang, Banci Penduduk Dan Perumahan Malaysia 1991*, Kuala Lumpur: Jabatan Perangkaan Malaysia.
- E.M.Merewether, 1892, *Census of the Straits Settlements*, Singapore: Gouvernment Printing Office.
- General Report of the Population Census 1995, Volumn 2*, Department of Statistics Malaysia.

### 专书论文

- 陈骅，〈海外潮剧的生存传播渠道〉，《潮剧年鉴》，汕头：汕头市戏剧研究室，1996，页170-172。
- 陈钰杭，〈方玉麟访谈录〉，《潮影寻迹》，新加坡：南华儒剧社有限公司，2018，页295-303。
- 楚川，〈潮剧史话〉，《中国广东潮剧团赴泰国、新加坡、香港访问演出评介文章资料选辑》，汕头：广东潮剧院，1980，页227-230。
- 赖素春，〈潮剧在新加坡〉，《潮影寻迹》，新加坡：南华儒剧社有限公司，2018，页261-262。
- 李国平，〈南戏与潮剧〉，《潮剧研究资料选》，汕头：广东省艺术创作室，1984，页240-244。
- 林淳钧，〈潮剧探源三则〉，《潮剧研究·第3辑》，北京：中国戏剧出版社，1999，页70。
- 沈湘渠，〈新加坡潮剧浅识〉，《潮影寻迹》，新加坡：南华儒剧社有限公司，2018，页273-279。



王琛发，〈槟城潮人最早的开发区〉，谢诗坚著《槟榔屿潮州会馆庆祝成立 134 周年纪念特刊》，槟城：槟榔屿潮州会馆，1998，页 180-184。

王琛发，〈槟榔屿潮州会馆史论〉，谢诗坚著《槟榔屿潮州会馆庆祝成立 134 周年纪念特刊》，槟城：槟榔屿潮州会馆，1998，页 14-37。

吴文轩，《潮州铁枝木偶戏的发展演变和艺术形态》，韩山师范学院美术与设计学院：〈戏剧与影视学〉，2015，页 137-138。

筱三阳，〈潮剧源流考略〉，《潮剧研究资料选》，汕头：广东省艺术创作室，1984，页 82-86。

萧遥天，〈潮音戏的起源与沿革〉，《潮剧研究资料选》，汕头：广东省艺术创作室，1984，页 131-135。

杨木，〈广东潮剧传至泰国之后〉，《潮剧研究·第 3 辑》，北京：中国戏剧出版社，1999，页 198-206。

钟临杰，〈西马华族人口变迁〉，林水椽、何国忠等编《马来华人史新编第一册》，吉隆坡：马来西亚中华大会堂总会，1998，页 197-234。

周艾黎，〈海外潮剧纵横谈〉，《潮剧研究·第 3 辑》，北京：中国戏剧出版社，1999，页 187-194。

## 译著

啊·尼柯尔著 (Allardyce Nicoll, 1931)、徐士瑚译，《西欧戏剧理论》，北京：中国戏剧出版社，1987。

巴素 (Victor Purcell) 著、刘前度译，《马来亚华侨史》(*The Chinese in Malaya*)，槟城：光华日报有限公司，1950。

Robert Jones Shafer 著、赵干城、鲍世奋译，《史学方法论》(*A Guide to Historical Method*)，台北：五南出版公司，2002。

## 期刊论文

- 陈天国，〈潮州大锣鼓〉，《星海音乐学院学报》，1996年第4期，页1-4。
- 符芳珍，〈浅谈戏曲身段表演艺术〉，《戏剧之家》2017年第11期（总第251期），页30。
- 黄挺，〈移民与潮汕和东南亚的文化交流〉，《海交史研究》1998年第1期，页27-37。
- 鞠善日，〈京剧与西方歌剧差异之比较〉，《呼伦贝尔学院学报》2010年第18卷第1期，页22-24。
- 康保成，〈《宋元戏曲史》百年祭—王国维中国戏剧起源于巫觋说发微〉，《学术研究》，2014年第10期，页125-137。
- 康海玲，〈潮剧在马来西亚的流传和发展〉，《艺苑》2005年5、6合刊，页78-85。
- 刘富琳，〈潮州铁枝木偶戏在马来西亚槟城的传播〉，广东：汕头大学学报（人文社会科学版）第36卷，第8期，2020，页65-71。
- 文平强，〈马来西亚华裔人口与方言群的分布〉，《华研通讯》2007年第一期，页27-35。

## 新闻或杂志

- 〈2010年人口普查报告书，大马人口2830万，土著67.4%，华人640万占24.6%〉，《星洲日报》，2011年7月30日。
- 蔡爱卿，〈付出青春金钱，赚到一个累字〉，《中国报》，2013年4月19日。
- 蔡爱卿，〈台前人潮不再，剧终灯将熄〉，《中国报》，2013年4月19日。
- 蔡爱卿，〈吴慧玲，潮剧奇女子〉，《中国报》2012年11月14日。
- 蔡美娥，〈杜爱花木偶剧传奇〉，《光明日报》，2014年5月10日。
- 蔡美娥，〈正统潮剧交足戏，金玉楼春要登大雅之堂〉，《光明日报》，2012年6月28日。

蔡美娥，〈金玉楼春封箱戏，《西游记》别剧迷〉，《光明日报》，2013年3月18日。

蔡志玲，〈《潮艺·戏曲梦》628登场，潮州歌册重出江湖〉，《光明日报》，2019年6月25日。

〈潮剧皇后来槟，刘小丽演楼台会〉，《光华日报》，2016年4月12日。

〈潮艺馆与广东潮剧院合办马来西亚潮剧传承中心〉，《光明日报》，2022年5月9日。

〈潮艺馆开班传授，潮州大锣鼓东山再起〉，《光明日报》，2019年2月27日。

陈曼莉，〈唱潮剧传乡音，结合传统与现代〉，《光华日报》，2017年1月3日。

陈绍安，〈《轻三重六》潮州音乐演奏会·艺术舞台上再现古老潮剧的艺术魅力〉，《星洲日报》，2017年1月12日。

陈绍安，〈古老潮剧的艺术魅力〉，《星洲日报》，2017年1月12日。

陈锦泉，〈戏班后续无人，潮州木偶戏没落〉，《南洋商报》，2000年3月20日。

〈金玉楼春潮剧团封箱之作〉，《光华日报》，2013年4月25日。

康灯海，〈台前潮剧锣鼓喧天，幕后印裔包公唱大戏〉，《光华日报》，2005年7月27日。

李嘉雯，〈金玉楼春剧终艺不散〉，《东方日报》，2013年4月5日。

李秋缘，〈潮艺馆庆一周年，吴慧玲演出大制作《龙女情》〉，《光华日报》，2015年6月26日。

刘楚珊，〈李秀华跨国开课传承文化〉，《光明日报》，2017年9月15日。

〈名潮剧团临别秋波演2场，金玉楼春下月解散〉，《中国报》，2013年4月17日。

〈梦想人生：明知不可为而为之。吴历山一生与潮音结缘〉，《星洲日报》，2014年10月7日。

倪丝，〈硕果仅存，金玉楼春潮州木偶剧团〉，《国际周报》，2009年12月13日。

邵美凤，〈封箱不是绝路，潮艺馆重生〉，《星洲日报》，2014年6月8日。

孙华楣，〈金玉楼春，一家人同一戏班下〉，《中国报》，2011年5月29日。

杜忠全，〈潮艺馆：戏曲人生〉，《南洋商报》，2015年1月16日。

杜振威，〈帷幕拉开，传统潮剧复活了〉，《新生活报》，2014年10月25日。

王双妍，〈中泰戏班抢滩，本地潮剧渐枯萎〉，《星洲日报》，2011年4月25日。

杨可，〈马来西亚潮剧演员吴慧玲成为姚璇秋首位异国徒弟〉，《汕头日报》，2014年7月2日。

一鸣，〈民俗文化将失传，全马仅存的木偶戏团〉，《民生报》，1999年7月6日。

易雄，〈龙女情未了〉，《光华日报》，2015年6月17日。

余少莹，〈潮州大锣鼓研究〉，《大舞台》，2012年5月，页78。

元生基金会、大阳光圆梦基金供稿，〈挺文艺·保传承：金玉楼春潮州木偶剧掌门人〉，《中国报》2020年9月20日。

张佩莉，〈吴慧玲，爱在潮剧凋零时〉，《星洲日报》，2012年7月29日。

张佩莉，〈潮音人生杜爱花〉，《星洲日报》，2014年6月8日。

周新才，〈大马仅存一班，木偶戏或将失传〉，《星洲日报》，1999年2月1日。

子若，〈架势堂·偶有牵挂，别让它走远〉，《中国报》，2018年12月30日。

Marina Sahabudin, "Keunikan Opera Cina", *Berita Harian*, 11 November 2015.

"Penang Teochew opera troupe takes last bow", *New Straits Times*, June 4, 2013.

## 学位论文

- 方欣欣，《语言接触问题三段两合论》，武汉：华中师范大学博士论文，2004。
- 葛立功，《槟榔屿潮州会馆的功能演变1920-1960》，福建：华侨大学华人研究院硕士学位论文，2013。
- 康海玲，《马来西亚华语戏曲研究》，福建：厦门大学戏剧戏曲学博士专业学位论文，2008。
- 康斯明，《十九世纪末槟城乔治市华人社会空间研究》，福建：华侨大学建筑学院建筑学硕士专业学位论文，2019。
- 林瑞鸾，《马来西亚槟城州潮剧研究——以酬神戏活动为探讨对象》，台北：国立台北艺术大学戏剧学院硕士论文，2008。
- 陆美婷，《马来西亚的粤剧发展——以蔡艳香为案例研究》，马来西亚：拉曼大学中华研究院硕士专业学位论文，2019。

## 网络资料

- 潮艺馆脸书，<https://www.facebook.com/TeochewPuppetAndOpera>，阅览日期：2019年12月18日。
- 吴慧玲脸书，<https://www.facebook.com/linggoh81>，阅览日期2015年12月13日。
- 金玉楼春潮剧团脸书，<https://www.facebook.com/KGLCopera>，阅览日期：2015年10月14日。
- 金玉楼春潮州木偶剧团 Kim Giak Low Choon Teochew Puppet Troupe，<https://www.facebook.com/188536354650728/photos/pb.100063568960693.-2207520000../189059057931791/?type=3>，阅览日期：2015年8月12日。
- 杨永智，〈翻腾山海起皓臂：乐观槟城铁枝木偶戏登台（下）〉，[http://blog.sina.com.cn/s/blog\\_929e6b720102yxrq.html](http://blog.sina.com.cn/s/blog_929e6b720102yxrq.html)，阅览日期：2019年11月25日。

## 社媒内容

黄巧力，〈不死的木偶戏〉，《Astro AEC 家在马来西亚（第 3 集）》，  
马来西亚：Double Vision Sdn. Bhd.，2005 年 7 月 12 日。

吴家润，〈马来西亚潮州铁枝木偶〉，《精艺求新》，八度空间，2013  
年 12 月 20 日。

郑瑞钥，〈潮艺馆〉，《启航（第 8 季，第 4 集）》，八度空间，2021  
年 7 月 2 日。

Chong Fook Heng, “Persembahan Boneka Teochew”, *Astro Ria*, 29 September  
2001.

Gan Bock Khim, “The Last Teochew Puppeteers”, *TV3*, 17 September 2009.

附录一

時間	地點	田野調查內容	受訪者
2013年4月20日	森美兰州波德申县武吉不兰律慈善良宫	观赏演出	无
2013年4月21日	森美兰州波德申县武吉不兰律慈善良宫	观赏演出	无
2015年10月30日	吉隆坡联邦直辖区，国家艺术文化宫	观看演出、摘录、摄影	杜爱花 吴慧玲
2016年5月27日	吉隆坡大马旅游局，东姑阿都拉曼礼堂	观看演出、摘录、摄影	杜爱花
2016年6月4日	檳城乔治市打铜街潮艺馆	参观展览馆、摄影、体验木偶操作	吴慧玲