



Wholly owned by UTAR Education Foundation  
(Co. No. 578227-M)  
DU012(A)

马来西亚闽南戏剧的研究——以砂拉越古晋艺声闽剧社为  
例 (1950 年-2025 年)

**A Study of Hokkien Opera in Malaysia:**

**The Case of The Yi Sing Fukien Dramatic Troupe in Kuching,  
Sarawak (1950-2025)**

刘恩妤

**PHOEBE LIZBETH LIEW ERN YI**

**22ALB05820**

指导教师：林良娥博士

拉曼大学中文系

荣誉学位毕业论文

**A RESEARCH PROJECT SUBMITTED IN  
PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR  
THE BACHELOR OF ARTS (HONS) CHINESE STUDIES  
DEPARTMENT OF CHINESE STUDIES  
UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN**

**JUNE 2025**





Wholly owned by UTAR Education Foundation

(Co. No. 578227-M)

DU012(A)

马来西亚闽南戏剧的研究——以砂拉越古晋艺声闽剧社为例 (1950年-2025年)

**A Study of Hokkien Opera in Malaysia:**

**The Case of The Yi Sing Fukien Dramatic Troupe in Kuching,  
Sarawak (1950-2025)**

刘恩好

**PHOEBE LIZBETH LIEW ERN YI**

**22ALB05820**

指导教师：林良娥博士

拉曼大学中文系

荣誉学位毕业论文

**A RESEARCH PROJECT SUBMITTED IN  
PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS FOR  
THE BACHELOR OF ARTS (HONS) CHINESE STUDIES  
DEPARTMENT OF CHINESE STUDIES  
UNIVERSITI TUNKU ABDUL RAHMAN**

**JUNE 2025**

## **COPYRIGHT STATEMENT**

© 2025 Phoebe Lizbeth Liew Ern Yi. All rights reserved.

This Final Year Project report is submitted in partial fulfillment of the requirements for the degree of Bachelor of Arts (Honours) Chinese Studies at Universiti Tunku Abdul Rahman (UTAR). This Final Year Project report represents the work of the author, except where due acknowledgment has been made in the text. No part of this Final Year Project report may be reproduced, stored, or transmitted in any form or by any means, whether electronic, mechanical, photocopying, recording, or otherwise, without the prior written permission of the author or UTAR, in accordance with UTAR's Intellectual Property Policy.

# 目录

宣誓.....	II
摘要.....	III
致谢.....	IV
<b>第一章 绪论</b> .....	<b>1</b>
第一节 研究背景.....	2
第二节 研究目的与动机.....	3
第三节 研究范围.....	4
第四节 前人研究综述.....	5
第五节 问题意识.....	8
第六节 研究方法.....	9
第七节 章节安排.....	10
<b>第二章 砂拉越古晋福建闽南歌仔戏的历史渊源</b> .....	<b>12</b>
第一节 砂拉越闽南歌仔戏的流传——以古晋艺声闽剧社的沿革为例.....	12
第二节 古晋艺声闽剧社的创立（1940年）.....	13
小结.....	20
<b>第三章 砂拉越古晋艺声闽剧社的社会功能</b> .....	<b>21</b>
第一节 戏剧的社会文化功能释义.....	21
第二节 酬神与娱人的社会功能.....	22
小结.....	28
<b>第四章 砂拉越古晋艺声闽剧社的现况调查</b> .....	<b>29</b>
第一节 砂拉越古晋艺声闽剧社的现状.....	29
第二节 现存的剧本现况.....	31
小结.....	32
<b>第五章 砂拉越古晋艺声闽剧社的回顾与展望</b> .....	<b>33</b>
第一节 回顾古晋艺声闽剧社的推广.....	33
第二节 未来展望.....	35
小结.....	36
结论.....	37
参考资料.....	39

附录.....	42
(一) 访谈记录.....	42
(二) 访谈记录.....	47
(三) 古晋艺声闽剧社的图录.....	59

## 宣誓

谨此宣誓：此毕业论文由本人独立完成，凡文中引用资料或参考他人著作，无论是书面、电子或口述材料，皆已注明具体出处，并详列相关参考书目。

---

姓名：刘恩妤 PHOEBE LIZBETH LIEW ERN YI

学号：22ALB05820

日期：2025 年 9 月 12 日

## 摘要

在上世纪中国和台湾的福建闽南人迁徙于砂拉越古晋，他们将家乡的文化与宗教带入这片陌生的地界，以寄托内心的乡愁。而后，这些文化逐渐成为这片国土华族重要的文化遗产。在马来西亚除了粤剧、潮州戏和话剧等，还有是闽南人的本土地方戏曲——闽南歌仔戏。闽南歌在 50 年代才开始盛行马来西亚，这一点与福建人移民时期有关。然而，歌仔戏传入于砂拉越的确切时间已难以追溯，无从考证，唯有今存留，也是唯一的闽南歌仔戏团——古晋艺声闽剧社，其历史成为了重要实证。

本论文以古晋艺声闽剧社为研究对象。第一章是绪论，介绍背景、研究动机与目的、研究综述、问题意识和方法。第二章以福建人迁移古晋的历史阶段展开，接着论述该剧社的创立期、发展期、盛行期、转变期以及衰落期。第三章讨论该剧社的社会功能，其功能的释义为切入点，说明娱神与娱人的双重功能的重要性。第四章是了解该剧社的现况调查，了解问题和保存一手的手抄剧本。最后，第五章则以回顾曾经的推广和剧社的未来展望提出建议。本论文研究该戏剧时，遇到的问题是缺少完整相关资料，加上时间的紧迫，无法将手抄剧本进行研究。此外，笔者的学术功底也有待进一步提升，期望日后对戏剧有兴趣的学生能继续深入探索和挖掘，使该剧社的相关文化得到延续与传承。

**【关键词】** 古晋艺声闽剧社的发展；社会功能；现况；未来展望

## 致谢

在笔者匆忙的大学三年旅程中，包括这最后三个月多完成的毕业论文，我非常感谢身边所有曾经给予我帮助的人。正是因为你们的陪伴与协助，我才能顺利地度过所有重重的挑战，完成我的毕业论文。

首先，我要特别感谢我的家人一直以来给予我巨大的精神鼓励与支持。正是他们作为我身后最坚强的后盾，我才能在外地安心求学，并敢于一人独自面一切的困难和挑战。同时，我也要感谢我的母亲与兄长，在我收集古晋艺声闽剧社的资料与进行采访的过程中，他们不辞辛苦地陪伴我并载送我，让我能够顺利地完成研究所有需要的资料收集。另外，推动我选择研究此题目的契机，是源自我已故的外公——黄应吉。在一次前往舅舅家整理旧照片时，意外地翻出了外公年轻时曾扮演过歌仔戏的角色照片，这才让我第一次认识并关注古晋艺声闽剧社。

接着，我要感谢我的毕业论文指导老师林良娥博士给予我论文的帮助与指导，让笔者的论文才能得以顺利完成。此外，由衷地感谢古晋福建公会提供古晋艺声闽剧社的受访者的联系方式，还有特别感恩古晋艺声闽剧社的秘书长陈祥声以及吴宥葦愿意成为我的论文采访对象，因为他们，我才能得到关于更多的相关资料。

当然，我也要感谢大学三年里一直陪伴我身边的朋友们，你们不仅是我的朋友，更是我并肩作战的伙伴与倾述心声的对象。正是因为有你们，我的大学才会过得充实而精彩。最后感谢你们，我的中文系朋友们——林思瑩、林嘉慧、萧紫嫣、黄嘉仪、谢可欣以及廖雪瑜的陪伴与鼓励。

最后，我要感谢自己三年来的坚持与努力，让这段大学生活写下完整的句点。

# 第一章 绪论

歌仔戏<sup>1</sup>，福建戏曲剧种之一，在马来西亚多被称为“福建戏”。它起源于20世纪初在台湾宜兰形成<sup>2</sup>，是由中国福建漳泉一带的闽南人将其民间歌谣“锦歌”、“车鼓”等传入台湾而发展。<sup>3</sup> 闽南人移民台湾后，将福建文化融合本土文化的相结合，形成了新的剧种——歌仔戏。自20世纪20年代起，歌仔戏逐渐回传福建，并传播至东南亚各地。<sup>4</sup> 随着大量闽南人迁移马来西亚，歌仔戏也随之传入本地，成为他们寄托思乡之情和维系文化认同的重要方式。

对于马来西亚的闽南人而言，歌仔戏不仅作为一种艺术形式的表演与娱乐的存在，更是作为闽南人的精神生活和文化的重要载体。在歌仔戏的发展过程中，它不断融合在地文化的元素，孕育出属于自己的语言风格和富有乡土特色的表现形式。与其他传统戏曲相比，歌仔戏因其戏曲通俗易懂和贴近生活的艺术表演风格更容易深受当地华人社群的欢迎。在马来西亚歌仔戏的发展中，它不仅保留了原乡文化的特征，也逐渐融入本地的社会环境。作为深具影响力的民间艺术，歌仔戏在华人社会中也承担了传承文化、维持族群的情感以及加强认同感的社会文化功能。

---

<sup>1</sup> “芗剧”是指台湾歌仔戏的别称，主要流行于闽南和福建一带的地方戏曲。“歌仔”原是由宋元以来流行于闽南地区的民歌、民谣基础上形成起来的，在发展过程中受到戏曲、南音、南词的影响，在闽南民众的口耳相传中，发展创造出众多的曲调，一般以月琴伴奏。此外，“歌仔”在闽南也有一个别称，称之“锦歌”，是指芗剧的前身。在龙海县石码这一带，因九龙江地段的人们称为“锦江”，当地也是盛行唱“歌仔”，所以当地人称“锦歌”又称“什锦歌”。1953年，福建省文化局决定将流传漳州地区台湾歌仔戏改称“芗剧”，将闽南的“歌仔”统称“锦歌”。详见于吴慧颖，《歌仔戏史话》（北京：社会科学文献出版社，2015年），页33-34。

<sup>2</sup> 吴慧颖，《歌仔戏史话》，页32。

<sup>3</sup> 王评章，〈剧种化小剧种的保护和生存策略——芗剧发展变化的个案研〉，《文艺研究》2002年第3期，页111。

<sup>4</sup> 吴慧颖，《中国史话·歌仔戏史话》（北京：社会科学文献出版社·史话编辑部，2015年），页50。

本文是以砂拉越古晋艺声闽剧社的发展作为研究议题。首先笔者先探索砂拉越闽南戏剧的传入至衰落时期，并进一步论述闽南戏剧带给当地华人的社会文化功能。最后，笔者也会通过该剧社的面临现况的调查，以进一步地了解该剧社未来发展。

## 第一节、 研究背景

本文的研究地点是聚焦于砂拉越的首府古晋的闽南戏剧研究。古晋作为砂拉越的政治和经济的中心地带，同时也是人口分布最多的城市。据《诗华日报》2020年发布的砂拉越人口统计数据，华人人口的数量总计61万9900人，目前排名第二。<sup>5</sup>在当地华人群体中，客家人、福州人、福建人和潮州人的人数占据较大的比例，而笔者的研究对象则以砂拉越的福建人为主，据《砂拉越华人社会史研究》所记录砂拉越福建人皆由厦门、金门、晋江、海澄、同安、惠安、邵安、南安、龙溪等地方而来。<sup>6</sup>

作为早期第二波移民到古晋区的福建人，他们的到来不仅是撼动了砂拉越早期社会的重要经济命脉，也将福建艺术文化带来了当地。在1857年前的古晋石隆门（BAU）约有4千名华人居住于矿区，而在古晋区也就聚集了500名华人，他们大多是从事商业贸易和种植，当时该地区经济尚未得到真正发展起来。<sup>7</sup>直到第二代白人拉者查尔斯·布洛克继位后，他积极扩展这片领土、开放商业的机会以及鼓励华人前来，才会后续吸引了大量的福建华工商们涌入古晋。这些福建华商多是经由新加坡转移至砂拉越古晋，形成了华人移民的高潮时期。<sup>8</sup>当时殖民政府与福建华商建立了一种微妙

---

<sup>5</sup> <砂拉越人口增至256万600人 华裔人口数排名第二>，《诗华日报》，2022年6月17日。

<sup>6</sup> 田英成，《砂拉越华人社会史研究》（诗巫：砂拉越华族文化协会，2011年），页14。

<sup>7</sup> 田英成，《砂拉越华人社会史研究》，页6。

<sup>8</sup> 田英成，《砂拉越华人社会史研究》，页7。

的互助关系，他们的出现为砂拉越与外界带来了联通的商业机会，更凭借自身的经商优势和生意关系人脉，推进了社会整体的经济发展。之后，福建人在古晋安身立命，并将家乡的宗教信仰和文化融入当地，一来是为寄托思乡的情感，二来是寻求精神的支柱。

对于福建人而言，初抵南洋时，故乡的信仰与文化不仅是作为他们精神上的寄托，也是在异乡生活中发挥了重要的社会功能。而其中闽南歌仔戏正是福建闽南人维系身份认同和凝聚族群情感的重要文化载体。

## 第二节、 研究目的与动机

闽南歌仔戏早期传入马来西亚时，其发展情况相较与其他的地方戏曲剧种更加兴盛。尤其在 50 至 70 年代之间歌仔戏深受本地人的喜爱。那时，每家每户几乎都会搬着小板凳聚集在舞台下欣赏歌仔戏，一般当地人普遍称歌仔戏为“福建戏”。<sup>9</sup>对于那时古晋人而言，艺声闽剧社不仅承载了无数人儿时的珍贵回忆，还有闽南文化与方言的传承。

然而时过境迁，对如今多数年轻人来说，歌仔戏的文化已逐渐成为一种可有可无的存在。这样的结果不仅令笔者感到惋惜，更是对福建人和一生奉献于歌仔戏的演员们而言，是一件非常令人痛惜的事情。虽笔者并非是福建闽南籍，但自小便受到家中长辈热爱观看歌仔戏的影响，自然也对歌仔戏产生了兴趣。而真正触发笔者对歌仔戏最深刻的契机，是如今艺声闽剧社的工作坊白灰墙上，仍挂着笔者的外公生前饰演

---

<sup>9</sup> 周宁，《东南亚华语戏剧史》，页 191。

过老生角色的剧照。为此笔者希望借此次毕业论文的机会，深入探讨古晋闽南歌仔戏的现况和发展历程，以及了解福建的闽南戏剧文化。

另外，笔者发现了近三年来，古晋福建公会、记者和本地的文史工作者，他们有持续地关注着古晋艺声闽剧社现今的经营状况和未来的发展，幸运地是笔者可以通过社交媒体、新闻和有关史料找到了艺声闽剧社早期的相关资料，但目前笔者还未找到有关研究砂拉越民间地方戏曲课题的专书和极少部分的专题研究。同时，笔者作为热爱歌仔戏的古晋人，想尽自己的一份绵薄之力，让更多的人能关注古晋艺声闽剧社，以及后人传承这一门艺术。

### 第三节、 研究范围

本文的研究范围仅限于砂拉越古晋区，其主要研究对象是砂拉越古晋艺声闽剧社（1950 年至 2025 年），而这支戏剧团是唯一拥有七十多年历史的古晋闽南歌仔戏剧团。自从成立以来，他们的表演活动大多数是活跃于古晋内，极少有出现于其他省份的机会。活跃地区即有古晋的亚答街(Carpenter Street)、海唇街(Main Bazaar)、花香街(Wayang Street)、浮罗岸三林(Jalan Padungan)、友海街(Ewe Hai Street)、中央东路第五巷(Jalan Central Timur)以及古晋艺声闽剧社所在地址宋庆海(Jalan Song Kheng Hai)，也是作为表演的活跃地带。对于外出公演的机会，他们曾在 50 年代的古晋艺声闽剧社受到外省诗巫永安大伯公庙的邀约，在当地举办了一场公演。然而，在 20 世纪后该戏剧社演出的地点多是集中于古晋，例如花香街、三哩半和中央东路第五巷等地区。一般演出通常仅在特定的节日里举行，且主要是以酬神戏为主。

闽南歌仔戏是福建闽南人流传下来的传统戏曲文化，它的存在不仅只是为当地的观众提供了娱乐的社会功能。笔者认为，古晋歌仔戏的文化延续一直是依靠于本地人对维护文化的自觉意识与努力，它在每一个时期所处舞台表演和戏剧内容，都能真实地反映了各个时期福建闽南人的生活处境和情感变化。因此，本研究主要聚焦于砂拉越福建人和歌仔戏文化之间的渊源，并探讨该戏剧社发挥着哪些社会文化功能。同时，笔者将了解古晋闽南歌仔戏衰落的原因，以及如何挽救歌仔戏和立柱于本地戏曲文化。

#### 第四节、前人研究综述

根据笔者收集的资料中，关于东马福建闽南歌仔戏的资料是非常稀少。首先，笔者透过田英成《砂拉越华族社会的结构与形态》了解到砂拉越福建闽南人的人口数量和从事的经济面貌等。<sup>10</sup>另外，蔡增聪〈布洛克王朝拓疆时期福建人在砂拉越乡镇的商业活动〉中提到福建人的移民史、早期福建人的商业形态以及福建华商的贡献。<sup>11</sup>这两本著作之间，笔者先是以学者田英成论述对华人籍贯群体移民史的背景有着基本了解后，再以学者蔡增聪的专章了解更多关于砂拉越福建人早期经济活动的形态。

接着，康海玲《马来西亚华语戏曲研究》以宏观的视角探讨了马来西亚华语戏曲的整体生存与发展空间。马华语戏曲与华人群体是互相依靠的关系，而华语戏曲为华人群体带来了什么社会文化功能？又如何长久安立于马来西亚的戏剧界。<sup>12</sup>此外，她强调华语戏曲研究关注的不仅是关注戏曲本身的问题，而是与它所在的国家、政治、经

---

<sup>10</sup> 田英成，《砂拉越华人社会史研究》，页 6。

<sup>11</sup> 林忠强、陈庆地，《东南亚的福建人》（厦门：厦门大学出版社，2006 年），页 160。

<sup>12</sup> 康海玲，《马来西亚华语戏曲研究》（厦门：厦门大学出版社，2013 年），页 24。

济、文化、教育问题有着千丝万缕的关联。<sup>13</sup> 不仅概括了华语戏曲的发展脉络，也与砂拉越闽南歌仔戏的现状和发展问题有直接的关联。她所提起东西马两地之间的政治、经济和文化方面是有所差异。虽然纵观看向马华戏曲的整体发展脉络，但是不同地区的华人群体呈现民间戏曲的社会文化功能及发展情况却存有差异。

关于社会文化功能部分，笔者参考周宁《东南亚华语戏剧史》，此章节主要论述了马来西亚华语戏曲历史进程，分析了不同时期戏曲兴起和衰落的原因，并阐述了戏曲在本地华人群体发挥的社会功能等问题，进行较为全面的研究。<sup>14</sup>对笔者而言，《东南亚华语戏剧史》此专书的内容和研究成果，为本文提供了关于戏曲的知识框架和理论的支撑。然而，这两本著作对东马戏剧，尤其是东马的歌仔戏领域尚未有关注，而其内容只字未提。因此，笔者面临着资料匮乏的状态，需要进一步挖掘和补充其相关的资料。

由于缺乏文献，笔者借助了古晋艺声闽剧社的特刊《古晋艺声闽剧社四十五周年》<sup>15</sup>和《古晋艺声闽剧社五十周年》。<sup>16</sup> 此特刊记录了该剧团的历史过程，但其文史资料并非是完整。因此笔者收集本地新闻和田野调查，可以清晰地了解和整理闽南歌仔戏资料，例如本地文史工作者蔡羽曾为专访艺声闽剧社，他以〈从五脚基唱起艺声〉为专题报道，其讲述了此剧团的艺术特色和历史。<sup>17</sup> 从报道他积极地看待此剧社未来的发展趋势的看法，成为了鼓励和推动该剧社。

此外，陈世雄的《闽南戏剧》详细地论述了闽南各个戏剧的分布，研究其戏剧如何去发展及传承各自的文化，其中重要的部分在闽南戏剧分布于各地后，产生哪些变化

---

<sup>13</sup> 康海玲，《马来西亚华语戏曲研究》页 29。

<sup>14</sup> 周宁，《东南亚华语戏剧史》，页 191。

<sup>15</sup> 李林声、蔡明卫，《古晋艺声闽剧社四十五周年》（古晋：砂拉越古晋艺声闽剧社出版），页 2。

<sup>16</sup> 李林声、蔡明卫，《古晋艺声闽剧社五十周年》（古晋：砂拉越古晋艺声闽剧社出版），页 3。

<sup>17</sup> 蔡羽，〈从五脚基唱起艺声〉，《星洲日报》，2023 年 5 月 15 日（星洲日报副刊）。

和创新。<sup>18</sup>虽此书围绕在中国和台湾，但是也为笔者研究本地歌仔戏起了辅助作用和获得其他地方歌仔戏的相关资料。

对于歌仔戏的未来发展，郑政《闽南歌仔戏民间职业剧团生存现状研究》作为闽南歌仔戏发展的参考文献。他阐述了闽南民间职业剧团的历史回顾、职业团现状调查、市场分析、生态环境分析这四个角度，分析了民间戏曲职业团现存的实际情况和正面的视角来看待该剧团和市场。<sup>19</sup>他的研究视角为笔者提供了多种新的角度来观察当下歌仔文化的发展与实际情境。

由康海玲〈新加坡与马来西亚华语戏曲的宗教背景〉说明了华人的宗教信仰为当地民间的地方戏曲提供了发展的沃土。<sup>20</sup>后期歌仔戏的发展倾向于酬神戏的形式，庙宇与华人在庆祝神诞时，通常邀请当地的戏剧团进行表演，这不仅为剧团增加了经济来源，也满足了华人对传统文化和宗教仪式的需求。这两者之间循环互助的关系，使酬神戏成为了维系歌仔戏团的重要载体。

由马来西亚砂拉越大学本科学生 FOO BOON SENG 的本科论文 〈GELUTAN ZAMAN:SATU DOKUMENTAKRI MENGENAI PERSATUAN OPERA CINA YI SING DI KUCHING, SARAWAK〉，其研究对象也是以古晋艺声闽剧社为主，其内容侧重于该剧社面临的困境与问题，并以艺术和戏曲发展的角度探讨如何推动当地戏曲的发展。<sup>21</sup>这篇论文分析了该剧社的实际问题，并提出了建设性的改良建议以促进剧社的发展。然而，笔者认为作者除了关

---

<sup>18</sup> 陈世雄，《闽南戏剧》（福建：福建人民出版社，2008年），页19。

<sup>19</sup> 郑政，《闽南歌仔戏民间职业剧团生存现状研究》（厦门：厦门大学戏剧戏曲学硕士论文，2008年），页4。

<sup>20</sup> 康海玲，〈新加坡与马来西亚华语戏曲的宗教背景〉，《戏剧艺术》2013年第1期，页64。

<sup>21</sup> Foo Boon Seng, "GELUTAN ZAMAN:SATU DOKUMENTAKRI MENGENAI PERSATUAN OPERA CINA YI SING DI KUCHING, SARAWAK"(Unpublished undergraduate thesis, Universiti Malaysia Sarawak,2007),8-10.

注该戏剧社传承问题外，缺乏对背后更深入的社会和文化背景分析，这是笔者所进一步延伸讨论的研究方向。

最后，综合以上学者们对歌仔戏的研究成果，笔者认为他们的文献资料是无比珍贵的研究材料，他们不断地翻阅相关资料、各地采访戏剧团和田野调查，并记录和详细地写在文献。但是，唯有遗憾地是真正针对于古晋闽南歌仔戏的研究仍然是缺乏的。

## 第五节 问题意识

目前研究问题在于缺乏砂拉越闽南歌仔戏的相关资料和书籍。虽说国内外的学者有研究马来西亚的歌仔戏，但是国内学者研究歌仔戏的资料却有限，并且多是偏向注重于马来半岛的戏剧研究，而国外的部分学者则以注重在歌仔戏传入马来西亚后期的发展情况。为此，笔者除了运用零星的新闻、特刊和有限的资料中获取更多的资料之外，同时也参考国内外对歌仔戏的研究文献。

早期砂拉越的歌仔戏发展与如今相比，已发生了显著的变化。根据古晋艺声闽剧社特刊的报道，该剧社的早期演出不仅限于酬神戏曲，还包含了许多具有娱乐民众的戏剧表演，因此吸引了热爱戏剧的居民前来看。然而，歌仔戏却从曾经的兴盛速步入衰落，其背后原因时代变迁的问题，还有其他深层的因素需要去探索。

本文的问题主要是围绕以下四个方面展开探讨：首先，古晋艺声闽剧社已有七十多年的历史，文化的根植是早已扎根于古晋。然而，该剧社经由多年的努力和改，还是处在于一种“即将消失”的现况。其二，该剧社早期到至今为当地人带来了哪些具体的社会文化功能？此外，歌仔戏文化的衰落是否仅是时代变迁的结果，此衰

退是否与当地华人宗教的变迁存在着间接的联系？综上，这些问题构成了本文的研究问题，以及进一步地探索闽南歌仔戏和古晋艺声闽剧社在古晋的现状以及未来发展提供了基础。

## 第六节、研究方法

本文主要的研究脉络探讨古晋艺声闽剧社的社会文化作用、发展和现况进行研究的梳理和挖掘，而本文以依据综上的研究问题和研究脉络，以重点采用口述历史法、文献研究法和田野调查法作为研究方法。

其一文献研究法。笔者首先着手搜集、整理和分析有关砂拉越闽南歌仔戏相关的文献。由于资料的匮乏，笔者则向古晋艺声闽剧社索取已出版的周年特刊。这些特刊主要记录了该剧社的创立到至今的历史轨迹，且保存关于部分闽南歌仔戏最初是以何种形式出现的史料记载。对闽南歌仔戏何时传入砂拉越古晋，以及该剧社成立之前是否存有其他的戏剧团等资料，便无从得知了。此外，艺声闽剧社的社交媒体平台发布了演出图片、服装、酬神表演的视频等等，也为研究提供了补充资料。

其二田野调查法。在研究歌仔戏的整体发展历程时，田野调查是不可或缺的其中一环。通过实地考察和观察当地的戏剧团，深入了解该剧社和戏曲文化。<sup>22</sup> 笔者的田野调查聚焦于艺声闽剧社的工作坊，主要考察该剧社现阶段的运营状况和工作环境。此外考察期间，发现该剧社保留着珍贵的手抄戏剧本，这是最重大的发现之一。另外，许

---

<sup>22</sup> 罗伯特·埃默森、雷切尔·弗雷兹、琳达·肖著、符裕、何珉译，《如何做田野笔记》（上海：上海译文出版社，2012年），页23。

多戏服、部分蒙尘的道具以及存放于会议室中的北师，这些道具对于笔者来说，是不可多得的研究素材。

最后是口述历史法。笔者认为除了运用综上所述两种研究方法，口述方法也是能进一步了解所有的事件，当然在采访过程中主要是针对采访对象的口述事实。为此，笔者需要通过采访的对象是古晋艺声闽剧社，以访谈的方式从他们的口述得相关的戏曲资料，例如口述内容重点在访问对方对剧本的了解、依照什么内容而设定和是否该有本土性的特质等访问内容。另外，笔者须通过他们的口述历史来整理福建闽南人与歌仔戏的历史渊源、歌仔戏文化的形成和历程，以及对维系和展开古晋艺声闽剧社的未来发展计划。

## 第七节、章节安排

本文在章节上分为六个章节，即为第一章绪论，主要包括论述了本论文的研究背景、研究动机与目的、研究范围、前人综述研究问题、研究方法以及章节安排，来展开此次研究的论文。

第二章为砂拉越古晋福建闽南人群体与歌仔戏的文化渊源。此章节先是论述了福建闽南人与闽南歌仔戏之间的关系。随后，以砂拉越古晋唯一存留至今的古晋艺声闽剧社为例，详细地讲述其该剧社的发展沿革。

第三章为砂拉越古晋艺声闽剧社的社会文化功能。本章重点阐述社会文化功能的概念，并探讨该闽剧社为当地华人带来社会文化功能以及哪些功能。

第四章为砂拉越古晋艺声闽剧社的现况调查。此章节是讲述了该剧社已有七十多年的历史，但经过多年的推广仍然无法得到一个效果的现况调查。此外，关于一手资料（手抄剧本）如今是如何被保存等问题。

第五章为砂拉越古晋艺声闽剧社的回顾与展望。本文论述主要回顾了该剧社在 21 世纪的推广，以及说明闽南歌仔戏的文化未来发展。

第六章为结语，本章为总结部分，通过回顾了研究砂拉越古晋艺声闽剧社的重点内容和结论，进一步地说明了研究的意义和启示，并且提出了研究未来的展望。

## 第二章、砂拉越古晋福建闽南歌仔戏的历史渊源

本章节将分为两节来阐述砂拉越古晋福建闽南歌仔戏的历史渊源，内容主要涵盖两个方面：第一节将论述砂拉越闽南歌仔戏的传入，以目前唯一仍在运作的古晋福建艺声闽剧社为例。第二节则是论述古晋艺声闽南剧社的创立期至衰落时期。

### 第一节 砂拉越闽南歌仔戏的流传——以古晋艺声闽剧社的沿革为例

东南亚华文戏剧，是东南亚华侨、华人移民移植、培育、发展起来的。华人又是东南亚华文戏剧的欣赏者；东南亚华人移民的发展史，也是东南亚华文戏剧的发展史。<sup>23</sup>

马来西亚华文戏剧最有代表性来自于广东和福建两省，当地的华人习惯称之为福建戏和广府戏。福建戏是指高甲戏、莆仙戏、闽剧、歌仔戏等；广府戏指的是粤剧、潮剧、琼剧、广东汉剧等。<sup>24</sup> 在砂拉越古晋流行的地方戏曲，是以福建戏与潮剧为主，其中闽南歌仔戏是流传最为广泛的剧种之一。

古晋闽南人是来自中国福建泉州和漳州两个地区，他们是砂华商主要的助力。在詹姆斯·布洛克（James Brooke）管辖古晋之后，为发展小聚落而大量地招揽华

---

<sup>23</sup> 赖伯疆，《东南亚华文戏剧概观》（北京：中国戏剧出版社，1933年），页5。

<sup>24</sup> 康海玲，《马来西亚华语戏曲研究》页3。

工。<sup>25</sup> 福建人之所以迁入古晋，与早期砂拉越与新加坡之间有商贸往来的关系。<sup>26</sup> 在 1887 年至 1914 年之间，从新加坡来砂拉越的劳工共有 7602 人，其中大多数为华人。他们的出现为这片土地注入了新的生机。当时古晋娱乐的活动场所选项不多，天生爱看戏的华人自然怀念家乡的戏曲文化。而华人劳工群体出现一群热爱戏剧的青年人，他们凭着自己的记忆，自发地传唱着乡音乡曲、演唱家乡的折子或片断，并通过口耳相传的形式把家乡戏传承下来，这便是他们自发对传统文化传承的表现。<sup>27</sup> 据笔者收集资料中，其闽南歌仔戏具体何时传入古晋已无从考证，唯有古晋唯一至最后一个存留的业余闽南剧团——古晋艺声闽剧社，从创立至发展的历程是目前可供考察闽南歌仔戏传入砂拉越古晋的重要历史见证。

## 第二节 古晋艺声闽剧社的创立（1940 年）

古晋艺声闽剧社的沿革可以追溯到 1940 年代末，这时古晋正是迎来移民的高峰期。二战前夕，古晋的经济活动是以经营土产生意为主，华裔青年多是为市区内的店员打杂或是当书记，且活动的范围只以新老巴刹<sup>28</sup>以及浮罗岸数条街，而他们每日夜晚

---

<sup>25</sup> 蔡增聪〈布洛克王朝拓疆时期福建人在砂拉越乡镇的商业活动〉，《东南亚的福建人》（厦门：厦门大学出版社，2007），页 161。

<sup>26</sup> 新加坡是从砂拉越进口铤和木胶（Mukah）一带的硕莪粉为主。由于福建人原先的商业据点是在新加坡，随着两地贸易关系的发展，促使部分福建商人纷纷地来到了古晋扩展商业，也带动了大量福建籍华人劳工的相继迁入。第二次移民大浪潮时期，白人拉者查理士·布洛克于 1868 年至 1917 年期间鼓励华人前来砂拉越发展商业和开发土地，更是在 1872 年通过了新的土地法令，给予种植者优待，此政策施行后吸引了不少新加坡福建籍的华工前来垦殖。

<sup>27</sup> 康海玲，《马来西亚华语戏曲研究》页 37。

<sup>28</sup> 巴刹，马来语译 Pasar，即集市的意思。古晋的新旧巴刹是以 19 世纪中期的布洛克王朝时期所建构的政府机构和司法机构建筑（今古晋人称旧法庭），“老巴刹”和“新巴刹”正是以该旧法庭建筑作为分界。最初的巴刹是以靠河（砂拉越拉让江）的海唇街（Main Bazaar）起头，带动后街小巷的形成，据推测在 1860 年代以前出现。到了 1880 年代，拉者查尔斯布洛克开发旧法庭另一边，原本是伊裔穆斯林与爪哇人的聚落，甘蜜街、印度街等随即出现，菜市场也搬迁到甘蜜街的河边。为了方便区分，当时人们将这个新区称为“新巴刹”，而海唇街这一带自然就是“老巴刹”。——蔡羽《古晋老巴刹，繁荣的起点》。

都会相约于店铺的五脚基，自娱自唱。其中有一群来自中国和台湾的青年华人，本身具备有中国传统大戏和地方戏曲的表演基础，而自然地聚集一起，在店铺的五脚基之下弹奏乡南音、研究唱曲或欣赏老式的大喇叭留音机播放地方戏曲唱片等以自娱。<sup>29</sup>久而久之，他们的表演吸引了街坊邻居前来观赏，从原本一开始的自娱自乐到后来发展成为为了娱人的演出<sup>30</sup>，而他们这一批的成员大约有 7 人，组成联华班。当时他们的演出场所并非是在庙宇的戏台，而是在一个海唇街的联华板厂的五脚基作为闽剧的舞台。

1948 年农历二月廿二日凤山寺的广泽尊王诞辰游行庆典，联华班组织花车队伍参加游行，他们以扮八仙相以及配合闽剧的鼓乐，赢得了民众的好评。正因这场联华班的精彩演出，促成了另外一支歌仔戏团的创办，此歌仔戏团名为三林班。三林班的创办人郑以中在游行盛会中观看了联华班的表现，萌生了筹办闽剧班的意念。这支歌仔戏团遇到本地施行紧急法令，没有机会可以参与大型游行盛会活动，但三林班好在得到社会人士黄福寿的帮助下，向有关政府申请一纸准证，才可在每晚 7 时至 11 时在浮罗岸肥皂厂后面，塔起临时牛乳袋帐篷进行排练，但后面因数次搬迁和遇到各种问题，被迫停顿一时。<sup>31</sup>直到 1952 年广泽尊王的诞辰，才有机会让两班以合作表演的方式重新站在舞台，而后组成了一支业余的正式闽南歌仔戏团。

### 一、 创立时期（1940 年-1952 年）

该剧社的成立除了由一群福建籍青年人推动，还有新加坡的莺燕闽剧团和新麒麟闽剧团前来本地巡回演出下带动了地方戏曲热潮的影响。在戏剧文化氛围下，联

---

<sup>29</sup> 蔡羽，〈从五脚基唱起艺声〉，《星洲日报》，2023 年 5 月 15 日。

<sup>30</sup> 李林声、蔡明卫，《古晋艺声闽剧社四十五周年》（古晋：砂拉越古晋艺声闽剧社出版，1995 年），页 28。

<sup>31</sup> 李林声、蔡明卫，《古晋艺声闽剧社四十五周年》，页 29。

华班和三林班的两班年轻成员开始走向合作的关系，为剧社的创立奠定了基础。<sup>32</sup> 成立初期，经历了多番的波折和挑战，最后成功创办。其中最大的挑战是经费方面，成员们多是劳务工作的“打工仔”，其经济条件十分有限，甚至曾四处筹募经费来购买各种道具和服装。所幸在社区人士的帮助之下，剧团的基础条件才逐渐得以完善，最终剧社正式成立，成员人数达三十余人。

1952年凤山寺广泽尊王神诞，庙宇负责人邀请艺声闽剧社前来演出酬神戏，而艺声闽剧社第一次演出的戏剧剧目是[九更天]上下两集和配以短句《择婿》<sup>33</sup>，这是该剧社第一次的正式演出。<sup>34</sup>在演出筹备期间，该剧社尚未登台便已面临严重的物资匮乏，例如缺乏演出所需的戏服、道具以及排练的场所，但幸运的是他们得到联华板厂蔡世扎先生借出办事处以供排练，并在热心人士的协助下筹得了三千两百多元<sup>35</sup>，这才得以剧社购置一套正式的戏剧服装，以顺利完成首次的演出。

演出落幕后，在黄福寿和郑以中的带动下，剧团于1952年成功获得社团局登记注册，正式成立合法的戏剧团体，并取名为“古晋艺声闽剧社”。自那场演出之后，其名声迅速传遍砂拉越各地，多数的地方神庙纷纷向艺声发出演出酬神戏的邀约，酬神戏亦因逐渐成为他们常年献演、不可或缺的重要演出。

## 二、兴盛期（1950年-1960年）

---

<sup>32</sup> <旧社焕新声>，种字——马华文学，2025年6月8日，

<https://www.facebook.com/photo.php/?fbid=1311058301022993>

<sup>33</sup> [九更天]是为京剧作品，一名《马义救主》，又名《弗天亮》。<九更天>，中国京剧戏考，2025年6月27号，<https://scripts.xikao.com/play/01006004>

<sup>34</sup> 这是该剧社第一任编剧郑以中和林宪邦二人合作将此剧目进行改编，是以新编闽南古装警世伦理名剧，其角色扮演者共有十八位成员以演出不同的角色。——陈祥声，私人访谈，2025年5月24日。

<sup>35</sup> 李林声、蔡明卫，《古晋艺声闽剧社四十五周年》，页29。

1950年至1970年是属于该剧社的发展时期，而其中高峰期是以1950年为主。在这几十年间，老艺人们不仅是活跃于酬神戏的舞台，期间也创立了北狮舞狮团。

在东南亚华语戏曲一度于50年代振兴过，60年代初则进入衰落。<sup>36</sup>在古晋地区，闽剧在1960年代初期，并未真正走向衰落，而是进入转型的发展阶段。在兴盛时期，他们使用的剧本大多源自台湾和中国流传下来的剧目，其中以台湾剧本的占据比例较高。该剧社的连任导演所编排的剧目，主要原有剧本的基础上进行改编，例如《包公斩状元》、《玉带记》、《台南奇案》等。依据如今收藏的手抄剧本数量达二百多部，为剧社提供了丰富的剧本资源，足以支撑长期轮替上演。这也是后来因剧本数量的充足，新人较少新编剧本的原因。

1954年初，该剧社经过多次搬迁后，终于安定在浮罗岸低楼。<sup>37</sup>此时，古晋不仅福建戏广为流传，潮州戏也兴盛于此。作为确立戏剧地位的艺声闽剧社，当他们见到潮州戏戏团的声势日隆，逐渐与他们分庭抗礼时，为巩固酬神戏的主导地位，第一次开始转向招收女演员。<sup>38</sup>据周贻山采访提到，在剧社尚未开始招收女演员前，因女性受到传统观念的限制，他们难以公开登台演出，因此剧社多数女性角色皆由男性反串扮演。<sup>39</sup>而该剧社首次尝试招收女演员的决定，不仅是进行了一次重要的转型，更是打破了封建的传统规范。

---

<sup>36</sup> 关于在日殖民时期是否有演出，受访者说道在“整理资料过程并未发现过，艺声剧的老前辈们战争结束后才出来演出。其他戏剧团曾经演出过，目前尚无确切的资料。”——吴宥葶，私人访谈，2025年5月24日。

<sup>37</sup> 浮罗岸低楼（今浮罗岸与宋天祝交接处角头间），而此地是商借于新华烟草公司东主林新东。

<sup>38</sup> 李林声、蔡明卫，《古晋艺声闽剧社四十五周年》，页30。

<sup>39</sup> Karen Bong, “Revisiting the Chinese opera”, *Borneo Post*, December 23.

本地的闽剧和潮剧两家戏班为彰显各自的实力，展开有史以来一次闽潮戏剧的打对台演出，而对台的地点正是艺声剧社长期演戏的主要场所——“快乐世界”<sup>40</sup> 场所。然而，为了应对此次演出，艺声闽剧社不惜斥资购入新旧布景设备，特向 1953 年重返古晋演出的莺燕闽剧团旗下“朱俊歌剧团”采购演出物资。<sup>41</sup>该剧团班主林志伊指派该班的武术教练刘春惠和龙虎武师们，免费教导当地戏班的北派舞台武术。<sup>42</sup>资料所记载两个团队投入大量的资源，然长期竞争耗损颇巨，虽艺声剧社最终胜出，也亦因此背负债务；而仅有成立两年的本地潮剧戏团后宣告解散。

从艺声剧社周年特刊可见，尽管未详列具体的表演次数，但是当时无论是居民、剧社的成员，还是当地的华裔富商，皆是愿意投入金钱和时间支持戏剧的发展。这不仅反映了剧社在社区中的影响力，也展现了当地华人群体有强烈的文化自觉意识。

### 三、转型期（1960 年-1980 年）

为了偿还债务，艺声闽剧社唯有通过演出酬神戏和增设其他活动以偿还贷款。1957 年，这是该剧社正式受到外省著名的神庙诗巫永安亭大伯公庙（Tue Pek Kong Temple, Sibuluan）理事会的礼聘，并于海唇街（Jalan Channel）庙旁临江处搭建临时戏

---

<sup>40</sup> “快乐世界”，英文名“Happy World”，是古晋市区著名的娱乐场所（前古晋中华第三小学前址），它是建立于浮罗岸尾，靠近跑马场的（今是砂拉越古晋州政府的南市市政局大厦）。此娱乐场所是由本地华裔富商（潮州帮和福建帮）向政府签下合约，租用兴建了一个娱乐场所。当时的戏剧深受当地居民的喜爱，在 20 世纪 50 年代，也常有来自新加坡的闽南剧团或潮剧戏团前来古晋公演，他们见此有利可图便在此场所的主建筑一座椭圆形的大型剧院，定时礼聘一些戏班或歌舞团到来登台献艺，而内建有两座分别名为凤凰和夜莺的戏台，专供本地的戏班登台公演，这是为本地的戏剧团所建立，而古晋艺声闽剧社长期开演闽南戏剧。——李君《古晋古今》系列 13 跑马场与快乐世界。

<sup>41</sup> 朱俊歌剧团是莺燕闽南剧团旗下的一支闽南戏剧团，当时“快乐世界”是邀请朱俊组团前往演出，朱俊就以“朱俊歌剧团”名为组团。

<sup>42</sup> 李君，〈三小曾是快乐世界〉，《古晋古今》，2008 年 12 月 23 日，第 13 系列，<https://intimes.my/write-html/0811kucing13.htm>

台进行演出。<sup>43</sup> 艺声闽剧社的演出吸引了大批居民前来观赏，引起热烈的回响，此后该剧社频繁受该庙邀请前往诗巫演酬神戏。<sup>44</sup> 尽管演出频繁，剧社的债务仍未完全清偿，为了扩大收入来源，该剧社于 60 年代成立了舞狮团，以解决债务问题。

舞狮团的成立是成为日后维持剧社运作的重要经济来源。为了筹措购买舞狮道具的资金，剧社就寄望于华人农历新年期间，借此机会向居民拜年并收取贺礼，以补缺剧社的经费不足。待资金筹备后，剧社便向香港订购了舞狮道具一套。<sup>45</sup> 1952 年的春节，这是第一次以艺声舞狮队的名义向外界人士展示舞狮表演，也正式取名为艺声花狮队。<sup>46</sup> 1964 年农历二月，该剧社为广泽尊王的诞辰游行，增设了一支踩高跷的队伍，由来自诗巫的陈坤华指导。同年，剧社又增设了鲤鱼队，如今表演时仍是使用。1964 年 4 月，两个增设的队伍正式融入闽剧戏剧参加一次最盛大的广泽尊王的游行庆典。

此外，1962 年 7 月 28 日，是砂拉越首届“砂拉越节”。此节日除了作为庆典活动外。<sup>47</sup> 此刻的艺声剧社受殖民政府的邀请，参与当晚举行的节庆游行，也是首次参与政府有关的官方活动。为了隆重的庆典，剧社拨款数千元精心打造四辆花车，分别命名为“龙间”、“剑阁”、“鸿仪亭阁”与“碧波潭阁”。<sup>48</sup> 当日游行阵容由剧社数百名成员组成，场面极为盛大，堪称当时剧社参与公共活动的高峰之一，并获得了民众的好评，成为了当地最有声望的闽南剧社团。

---

<sup>43</sup> 李林声、蔡明卫，《古晋艺声闽剧社四十五周年》，页 32。

<sup>44</sup> Karen Bong, “Revisiting the Chinese opera.”

<sup>45</sup> 舞狮团的成员是由闽剧社的社员所担任。初期他们先是以仿制的舞狮桌椅模型进行训练，并用粗布缝制简易“狮身”作为练习用具。

<sup>46</sup> 李林声、蔡明卫，《古晋艺声闽剧社四十五周年》，页 32。

<sup>47</sup> 黄建，〈“砂拉越节”的历史意义〉，《南洋商报》，1962 年 8 月 17 日。1962 年 7 月 28 日，是砂拉越首届“砂拉越节”，也是砂拉越国王正式宣布废除百年的专制政体，转而实行君主立宪制。

#### 四、 衰落期（1970年-）

步入六十年代后期至七十年代的传统戏剧开始进入衰落时期，而衰落的原因在于华人对文化意识的衰退，而原因是受到社会环境的影响。

“华人社会虽还延续战前华侨社会长期保持的中华民族文化传统和价值观，但又普遍接受了南洋以及西方的文化价值观，……正是由于华侨华人的情况产生了重大变化，所以就导致源于乡土文化的华语戏曲在马来西亚生存基础的变化。”<sup>49</sup>

早期华人接受西方思想主要分为两种类型，第一类源于基督教教会带来的教育影响。三代白人拉惹通过引进基督教并设立教会学校，可以借由教育接触新一代的华族子民，传播西方文化与教育思想。<sup>50</sup>此举也让华族社会里出现大量不韵母语的华人群体。第二类型是当任英殖民政府公务员就必须就读英文学校和接受西方思想。自七十年代以后，大部分的华人开始接受英文教育，他们对中华文化的观念与情感认同相对薄弱，对自己的方言更是一概不知。而戏曲的存在就意味着华人保留自身文化的根源，华人一旦失去对文化的认同，戏曲便会开始走向衰落的命运。

在七十年代虽不似五、六十年代那般活。大型活动，但在这一年，他们购置了一处新社馆<sup>51</sup>，自此拥有属于自己的永久场所。同时期，剧社也有展开了历来规模最大的一次招募，吸纳了二十多位新青年的成员，为剧社注入了新的活力和希望。而剧社真正衰落是在八十年代。

在八十年代时，古晋也开始引进了大量的娱乐设施，此现象无疑是影响了传统戏曲的生存。为了适应时代，剧社采取了传统戏曲和流行歌曲结合的舞台表演。

---

<sup>49</sup> 周宁《东南亚华语戏剧史上册》页 230。

<sup>50</sup> 饶尚东，田英成著，《砂拉越华族研究论文集》（诗巫：砂拉越华族文化协会，1992），页 115。

<sup>51</sup> 如今古晋艺声闽剧社所在地（宋庆海足球场门牌 43 号 A）

1977年艺声剧社成立了流行组，公开招募歌手。一时收到流行歌曲的热潮，大批人前来报名。

“自从流行歌台在马来西亚盛行后，传统戏剧就此没落了。我国传统戏剧就数歌仔戏最善于改变，在表演前先来一个小时卡拉OK流行歌曲。这也是歌仔戏走向没落的原因……”<sup>52</sup>。在面对传统戏剧陷入困境时，该剧社一度忽略了弘扬闽南戏剧而创立的初心。每当酬神演剧，剧社常以缩短闽剧的演出时间，将下半场改为流行歌唱以及演文明剧，以迎合大众口味。<sup>53</sup>不久后，流行乐团被世人所遗忘，而传统戏剧也无人问津，此情况一直维持九十年代。此转型“不但对拯救福建戏起不了丝毫作用，反而弄巧成拙使之变得不伦不类，加速了福建戏班的没落。”<sup>54</sup>而后无论转型或增设队伍，皆处在一种缺乏新演员和无人传承的问题。

## 小结

古晋艺声闽剧社从创立至衰落时期，仍是一直面对的问题是缺乏新一代的演员困境，而此困境的背后是对方言的缺失，是对文化生存基础的失去，更是遗忘了戏剧文化为华人带来的重要社会文化功能。文化传承过程，也是需要考量社会对文化的定义和方向。

---

<sup>52</sup> 陆美婷，《马来西亚的粤剧发展——以蔡艳香为案例研究》，（金宝：拉曼大学中华研究院硕士学位论文，2019），页130。

<sup>53</sup> 李林声、蔡明卫，《古晋艺声闽剧社四十五周年》，页32。

<sup>54</sup> 陆美婷，《马来西亚的粤剧发展——以蔡艳香为案例研究》，页130。

### 第三章 砂拉越古晋艺声闽剧社的社会功能

闽南戏曲扎根于砂拉越土地后，戏曲文化很快融入华人的群体。闽南戏剧在砂拉越发展的过程中，产生属于自己的社会文化功能，在娱神娱人双重功能是所有地方戏曲固定的功能。本章节先叙述闽南歌仔的社会功能、以古晋艺声闽剧社与庙宇的关系为例，最后以该剧社的社会功能对华人的重要性。

#### 第一节 戏剧的社会文化功能释义

社会的文化功能重点在于文化在社会起到了什么作用和功能。学者阿尔弗雷德·拉德克利夫-布朗(Alfred Radcliffe-Brown)，提出关于“功能”一说，“功能”是指作为一种适应机制建立在文化的概念之上的；这一适应机制，可以使得一定数量的人以有序群体的形式在特定的环境下过社会生活。<sup>55</sup> 文化功能包含了如何去维持社会的秩序、促进群体的凝聚力和塑造价值观，这些功能也被视作为文化在社会得以一个延续与发展的核心要素。

戏剧作为一种文化表演，最初是由古时民间的百姓所创作，是属于民俗文化重要的组成部分，即为俗文化。戏剧之所以被视为民俗文化的一种，其原因在于戏剧的起源以祭祀的礼仪所延伸出来有关。<sup>56</sup>民俗 (Folklore)，即为民间风俗，指一个国家或民

---

<sup>55</sup> 阿尔弗雷德·拉德克利夫——布朗著、梁粤译，《安达曼岛人》（广西：广西师范大学出版社，2005年），页 2-3。

<sup>56</sup> [日] 田仲一成著，布和译，《中国祭祀戏剧戏剧研究》（北京：北京大学出版社，2008年），页 1。祭祀的仪式与戏剧的表演有些相似，他们都有具备服装、演员以及剧场，例如傩祭、蜡祭和社祭皆有祭祀表演的仪式。祭祀更是作为民俗最重要的文化，其文化与戏剧有着密切的关联，戏剧才会被视为民俗文化。

族中广大民众所创造、享用和传承的生活文化。<sup>57</sup>早期华人迁至南洋，大部分以劳工的身份谋生，普遍缺乏教育的背景，在文化传承方面的知识相对有限，但是他们却可将日常接触的节日和宗教等民俗文化移植于当地的社会，并让文化得以扎根与流传。可见，传统节日与祭祀风俗不仅对海外华人产生深远的影响，还有他们具有强烈的文化自觉意识。这一文化基础下，也成就了戏剧生根发芽的一片重要的土壤。

从原始的仪式形态转变成民俗娱乐活动的标志后，这是早期戏剧传入马来西亚最为明显，也是作为华人带来的社会文化功能，他们认知的民俗是以宗教和节日。在两个文化形式中，戏剧的存在是不可或缺，尤其在宗教表现较为频繁。在所有的戏剧中，歌仔戏剧以宗教性质的酬神戏为主，可说歌仔戏是依靠酬神戏而发展。第二章已叙述了华人对宗教具有依赖性，他们是将神灵的崇拜置于首位，并认为戏剧本质上是用以取悦神明，表达敬神的内心趋向的一种方式。信奉者以不同的形式以取悦神，神才会以神力实现他们的愿望。<sup>58</sup>在此背景下，酬神戏成为了一项重要的宗教功能。

## 第二节 酬神与娱人的社会功能

在 18 世纪到 19 世纪，华人的宗教信仰大部分皆为中国民间信仰、道教或是佛教。他们认为在动乱的时代，华人只是需要熟悉的神祇并非是一个摸不透底细的上帝。<sup>59</sup>在符合宗教条件和环境下，本地戏剧的成立和发展与宗教有着密不可分的关系，

---

<sup>57</sup> 钟敬文，《民俗学概论》（北京：高等教育出版社，2010 年），页 28-31。

<sup>58</sup> 饶尚东，田英成著，《砂拉越华族研究论文集》，页 127。

<sup>59</sup> 饶尚东，田英成著，《砂拉越华族研究论文集》，页 108。

也包括了古晋艺声闽剧社。该剧社的宗教功能需要从当地古晋福建凤山寺庙的起源说起。

早期迁徙至马来（西）亚的华人在人生地不熟的环境中，除了透过地域性的宗亲团体和地缘会馆组织来联系族人外，还有一个是庙宇。庙宇是最早抵达砂拉越的华人聚集之所，庙宇的分布也在一定的程度上反映了华人抵砂的先后。<sup>60</sup>对闽南人来说，最重要的庙宇是古晋的凤山寺和诗巫的永安亭大伯公庙。<sup>61</sup>以古晋凤山寺为例，古晋福建公会和古晋艺声闽剧社虽为两个独立的团体，但是他们都共同依附着一个重要的信仰和维系关系的地方——古晋凤山寺。凤山寺作为福建人最重视的信仰之地，其确切的建庙时间已无从考证，唯有后人根据先辈传下来的口述、庙宇内遗留的文物和碑记等，记录并推测其庙宇有可能是早在 1848 年已建立。<sup>62</sup>1984 年 5 月 1 日正式交由古晋福建公会管理。新戏台的修建后，才能促成贵剧社的酬神戏舞台的成立以及提供戏剧发展社会功能的空间。

#### i) 宗教功能

戏剧的社会功能是体现在宗教功能，此功能与祭祀仪式有着密切的关系。起初福建人对修建庙宇是为祭拜神灵和出于精神的慰藉。为了得到神灵的庇佑，他们以演戏的方式来祈求风调雨顺、平安顺遂，并驱逐邪鬼为目的，而此戏剧是具有祭祀仪式性质

---

<sup>60</sup> 黄建淳，《砂拉越华人史研究》，（台北：东大图书股份有限公司，1999 年），页 363。

<sup>61</sup> 李龙，《砂拉越闽籍华人社会结构的变迁（1900-1977）》，（厦门：厦门大学中国史硕士学位论文，2017 年），页 18。

<sup>62</sup> 古晋凤山寺庙是坐落于“福顺街砖厝门牌八十二号”（即今古晋友海街与花香街的交界处）。最初的庙宇仅为一座简陋的小庙，直到了光绪廿三年（1897 年）进行重新装修，并扩建一座占地八千多平方公尺的宏伟庙宇。“大观台”正是此寺庙装修前已是塔建于正对面，当时只是一个老戏台，直到后人装修后于 1977 年重建之时重新命名为“大观台”，据说另有“雨花台”一名，建于何时则不太清楚了。对于是否有存在其他戏台，老戏台被拆除后再难以考察了。如今凤山寺仍保留传统的建筑风格，占地面积 8,123 平方公尺，由一个主庙、一个侧庙和一个戏台所组成。蔡羽，〈凤山寺里的碑记与对联〉，《星洲网·古晋笔记》，2018 年 10 月 20 日（星洲日报副刊）。

的娱神和安抚鬼魂功能，也就是戏剧的宗教功能。

自古晋艺声剧社成立，演出酬神戏的现象早已在 1950 年代已经开始日益盛行，并延续至今。虽相对早年的演出频率和规模有所不同，但是该剧社如今依然是以酬神戏为主要的演出到延续发展。以下是根据古晋艺声闽剧社的官方面子书整理的近两年酬神戏演出表格：

序	演出地点	演出日期	演出剧目	演出性质
1.	古晋凤山寺与妙应妃金身	2024 年 11 月 8 日- 2024 年 11 月 9 日	《跳加官》、《八仙祝寿》	神诞
2.	古晋威灵殿	2024 年 9 月 23 日- 2024 年 9 月 26 日	《跳加官》、《八仙祝寿》、拜谢天地	神诞
3.	皇麟庙	2024 年 8 月 7 日-2024 年 8 月 8 日	《跳加官》、《八仙祝寿》、拜谢天地	神诞
4.	古晋三哩五方拿督庙	2024 年 8 月 9 日	《八仙祝寿》、拜谢天地	神诞
5.	古晋凤山寺	2025 年 3 月 19 日- 2025 年 3 月 23 日	《跳加官》、《八仙祝寿》、《九更天》、《拜月记》	神诞
6.	古晋寿山亭	2025 年 2 月 28 日- 2025 年 3 月 2 日	《跳加官》、《八仙祝寿》、《玉蟾缘》	神诞
7.	拿汀黄彭玉莲与拿督黄鸿圣府邸	2025 年 2 月 6 日	《跳加官》、《八仙祝寿》、拜谢天地以及北狮表演	拜天公

表 3-2-1 古晋艺声闽剧社官方面子书统计 2024 年和 2025 年的酬神戏演出概况

根据表格可见，该剧社的演出聚集在庙宇和神诞的场合，说明本地戏剧社的演出活动主要依附于酬神戏的需求，并在酬神戏发挥着重要的宗教功能。该剧社演出神诞时，通常会先上演《跳加官》和《八仙祝寿》，之后才会进入正式的戏剧演出的环节。酬神戏除了是取悦神明和娱鬼的宗教功能外，也有娱人的社会功能。

此外，在马来西亚的农历七月是华人所重视的节日之一。此节日主要在于祭奠祖先以及超度孤魂野鬼，华人会以私度、团体或是庙宇进行对亡者进行超度的祭祀仪式。在庙宇会举办大型的祭拜活动，称之普度。庙宇的祭祀仪式是会以建棚供奉目莲菩萨、抢孤、祭拜三牲、水果等，而部分地区甚至会举办酬神戏以供鬼魂娱乐，称为普度戏。在古晋的庙宇中，中元节期间常设普度的活动，其中举办酬神戏是作为安抚鬼魂的重要仪式项目。

在古晋艺声闽剧社时常被邀请演出普度戏，承担起宗教仪式中的戏剧功能。该剧社自身亦设有祭祀仪式，主要是祭拜于戏神——田都元帅，并分为大小祭祀。<sup>63</sup>他们的祭祀形式相对较为简单，主要是只用焚烧金银纸作为演出前的祭祀仪式，并且大祭祀的焚烧的金银纸数量会多于小祭，以表示对中元节的重视，并祈求演出的顺利进行。此外，该剧社通常在中元节会上演《目莲救母》的固定戏剧，当然，演出的剧目也会包括其他的酬神戏，但是这些戏剧未必是依据中元节的元素所特别挑选，而是任意选择，以供观众欣赏。<sup>64</sup>这说明，中元节这一天该剧社的酬神戏体现了宗教功能，也同时发挥娱人的社会功能。

---

<sup>63</sup> 陈祥声，私人访谈，2025年5月24日。小祭祀一般在农历二月举行，而七月中元节才会举行大祭祀。

<sup>64</sup> 吴宥葦，私人访谈，2025年5月24日。

华人对中元节演出戏剧的重视是从他们早年来马来半岛和砂拉越开荒拓殖时，便由此产生了。

“华人先民在开荒拓殖的过程中常常要面临死亡的威胁，于是便产生了替自己安身安心，替先人安魂归位的信仰需要，特别重要的是对于一些非正常死亡的“好兄弟”的安抚，并以供戏剧、香花、灯明、饮食、衣服等给佛、菩萨、神道、及亡灵，以取得沟通和庇护，既祈求神佑，又可救度亡灵，超脱痛苦，也令已轮回苦海的生命，包括生者因超度而得到功德福报。从这个意义来说，演戏目的就在于酬神、娱鬼、娱神、媚鬼了。”<sup>65</sup>

世人相信，酬神戏可以代替人们将敬神的心意转达给神明。因此，在中元节的舞台下，即便没有观众，庙宇仍会照常请戏班演出普戏，因为他们深知在这一天的戏剧是只为亡灵和神明而演。

#### i) 娱人功能

前文所述，地方戏剧的土壤是在于民间，而戏曲的内容反映了百姓的价值观以及思想感情。对观众而言，戏剧不仅具有富多彩的表演形式，也是采用贴近符合大众口味的表达方式，将现实生活或是历史的人物和事件的艺术再现，通过人物行为和情节发展，对善恶美丑做出评价，从而传递明确的褒贬义的观念。

例如，《五子哭墓》中继母因虐待前妻所生的五个孩子，导致孩子们跑到母亲墓前痛哭，被父亲刘继宗回家时碰巧看到孩子们哭泣，最终继母被丈夫所休弃。该剧中的后母角色由吴宥葦所饰演，因角色过于深入人心，曾遭观众以石头掷台，可见戏剧

---

<sup>65</sup> 康海玲，《马来西亚华语戏曲研究》页 147。

传达道德判断与情感共鸣有着强烈的影响力。<sup>66</sup>此类型的戏剧表现不仅带有娱乐功能，更是承载了教化的意义。尤其是忠孝、谦让、廉耻以及因果论观念等价值观。为此，戏剧起到了传播中华文化的重要载体，也是通过视觉和听觉代替文字记录的方式传播民俗文化的功能。

其次，华人社会有着强烈的乡土宗族意识，他们会在异乡共同寻找属于自己的“根”源，而选定每年固定的日子，聚集一起共同祭拜祖庙或宗祠，再以酬神戏答谢祖先和神明的方式。乡民之间为了巩固宗亲的关系，认为个人须以乡族的利益为主，只有群体的力量才能去保护分散的个体。因此，他们重视每一次祭祖或拜神的筹备工作，而作为重要节日仪式之一的戏剧表演，其意义不仅在于敬神娱鬼，而是在表演的过程中也营造了居民共享乐的氛围，从而戏剧则是起到了维系民族关系的社会功能。

戏剧吸引观众的重点在于戏剧的表演、演员的唱功以及华丽的戏服。传统戏曲一般是由民间传说、宗教、历史以及神话所改编的故事，演员们以模仿每个不同的角色动作、表情和唱调，并配合锣鼓音乐等强烈的视听冲击力，以吸引观众。在古晋的神庙，他们一律地要求演出的戏曲不可有悲剧、杀人或者砍头等故事情节，剧本须以圆满、欢喜的结局作为酬神戏的戏曲。<sup>67</sup>因为酬神戏不仅提供神明观赏，也面向在场的大人和小孩。为此庙宇的管理员会亲自审定剧本。为了配合庙宇的需求，剧社中的前编剧会将原本带有悲剧情节色彩加以改编，改为圆满和欢喜的结局，例如《狐仙报恩》和《三家福》，是契合了传统中式所追求的团圆、喜剧和宗教的色彩。

---

<sup>66</sup> 吴宥葶，私人访谈，2025年5月24日。

<sup>67</sup> 吴宥葶，私人访谈，2025年5月24日。

## 小结

戏剧曾经一度被视为会荼毒人心的产物，然而它却可以适应环境下，发挥着属于自己的独特的社会文化功。一部具有正面价值的戏剧，不仅能起到教化的作用，向那些曾经无缘接受教育的百姓传达道德伦理与知识，成为了民间一个重要传播文化的媒介产物。

## 第四章 砂拉越古晋艺声闽剧社的现状调查

自八十年代解散流行歌唱团后，该剧社一直处于挽救歌仔戏的处境。剧社能延续至今，全是靠着成员们对剧社的坚持。如今，古晋歌仔戏的身影几乎只出现在神台，酬神戏是作为唯一的经济来源，本章节主要论述砂拉越古晋艺声闽剧社的现状概况。

### 第一节、 砂拉越古晋艺声闽剧社的现状

首先，缺乏新一代演员，是长期围绕该剧社的最大困境。为了解决此问题，该剧社曾通过 2022 年去华文独立中学招募学生演员，也在 2023 年举办过向公众开放免费闽南戏剧的文化沙龙课程，以此来吸引更多热爱戏剧的年轻人参与。然而，努力最终没有得到一个理想的效果。笔者在采访得知，剧社向外界公开免费沙龙课时，多数的年轻人对歌仔戏剧是缺乏基本的认识，虽他们起初因好奇参与学习，但是后来缺乏耐心与毅力，加语言的障碍，最后难以持续投入。<sup>68</sup>目前，剧社仅成功留住几位新演员，新演员也并非当任重要的角色，只能是扮演客串的角色。客串角色无须经过专业的训练，只需懂得基础的脚步、动作以及简单的台词。该剧社的重要角色如花旦、丑角或是武生等，仍需由年龄均在 50 岁至 70 岁的演员去当任。长此以往，若老一辈的戏剧无人可传承，该剧社或许过几年会成为文化遗产。此情况也是在马来半岛的歌仔戏团常见的问题。

---

<sup>68</sup> 陈祥声，私人访谈，2025 年 5 月 24 日。

其次，已故的主席黄武威曾在 2022 年尝试通过艺声闽剧社与华文学校的合作，希望学生能透过参与演出戏剧，提升对闽南戏剧的兴趣与认识。据陈祥声秘书长讲述，曾经在校园内举办过一场歌仔戏的活动，然而学生的反应冷淡，似乎对闽剧不感兴趣，反而对舞狮（北师）却表现出浓厚的喜爱。<sup>69</sup>因此，学校最终仅愿意与该剧社建立长期的舞狮合作表演，而戏剧方面的合作却未能得到顺利的进展。

从该剧社的两种方法取得的结果来看，戏剧对现在的学生而言，已然是成为一种相对边缘的文化，更是不在属于他们时代的产物。相对下，舞狮因具有强烈的视觉冲击力，再加上富有节奏感的动作和华丽的服饰，更容易吸引他们的眼球，引起他们的兴趣。戏剧是以闽南方言说唱，剧情围绕宫廷戏、滑稽戏和伦理戏等剧情，演员们虽通过表演向学生展示戏剧的魅力，但是他们难以理解剧情的含义，对他们来说戏剧是一个枯燥乏味，难以引起共鸣的文化，这正是时代变迁所带来的断层，让传统戏剧在新一代渐渐地失去吸引力。

此外，该剧社在表演也诸多的发挥局限。由于该剧社面对演员的短缺和年龄偏大的演员问题，能演出的剧目受到巨大限制。例如，武旦通常是由 20 至 30 岁之间的演员担任，此角色不仅要求演员具备基础的武术功底，还需拥有灵活的身体，才能完成高难度的动作表演。在歌仔戏的戏曲中武旦和武生的角色往往是整场演出中最具有视觉吸引观众的部分。若是缺乏此角色的扮演，演出的观赏性与发展空间都将受到很大的局限，这也是歌仔戏面临衰落的原因之一。另外，根据近几年的演出概况，该剧社的表演多数是集中《跳加官》、《八仙祝寿》、拜谢天地等酬神的剧情，说明除了酬神戏外，演出其他类型剧目机会并不多。该剧社一般仅采用 5 部戏剧来轮替演出，且每年

---

<sup>69</sup> 陈祥声，私人访谈，2025 年 5 月 24 日。

才会更换一次剧目。虽然这些演出会在不同的神庙上演，但也进一步说明该剧社是依靠神庙，唯有借助神庙活动，才能维系日常与稳定经营。

最后，手抄剧本是该剧社老一辈演员所珍藏的重要文物。自老演员相继离开后，剧社便再无人手抄或编写剧本，而现存的 200 多本皆是由他们亲手所写。内容皆来自于中国和台湾，而台词可依据角色稍作调整，例如丑角的台词是不会拘泥于固定台词，可以现场的情境自由发挥。福建方言的演变是剧社最大的变化之一。该剧社在本地已发展多年，后续加入的演员皆为本地华人，他们使用的福建语不再是纯正的闽南语，而是融合了本土语言特色的福建语。对于如何保存剧本，应是目前该剧社最重要的工作。在面对不断变化的时代，唯有曾经留下的剧本是可寻找最原始的资料，且也是没有受本土化影响，这些文物对之后戏剧研究者提供非常宝贵的文献。

## 第二节 现存的剧本现况

据上述所言，古晋艺声闽剧社现存有 200 余本的手抄剧本，而如今该剧社的演员们只以前人遗留下来的剧本反复用于演出，其中几十剧本到至今也未成搬上舞台。笔者在采访时得知，在成立和兴盛期间的演出不只是局限以酬神戏为主。在第二章笔者论述了他们曾经在本地最出名的“快乐世界”的娱乐场所演出过，几乎每晚都可看见他们演出不同的剧目<sup>70</sup>，观众也是通过戏台旁边悬挂的幕表来获知当日的演出剧目，可说当时的剧社所呈现的剧目类型相对较为繁多。

由于剧本的种类多样，笔者仅能依据部分的剧本对其进行分类。一般该剧社的曾经演出过的戏剧，大致上皆为古装戏剧，但剧情分类不一，如古装悲剧类《情深义

---

<sup>70</sup> 陈祥声，私人采访。

重》和《三伯归天》；滑稽讽刺类《媒约公司》、《糊涂侦探》；爱情类《有情人终成眷属》以及哀情类《罗衫记》。从剧目得知大部分的剧情都是翻印中国或是台湾原有的剧本，剧本的内容也同样是不变，而只有其中的《媒约公司》剧本是由该剧社的郑千秋所编导，后来由李良玉在1979年所翻印，像类似于这部剧情的剧目是较为少见，在200多本剧目类型多围绕以古装类的剧情，且多数是由郑千秋和周贻山所导演。

此外，在2023年该剧社也有演出过《拜月记》《三请李月娥》《狐仙报恩》《周仁献嫂》《沉香破洞》《添丁发财》《水蛙纪》等剧情，且是在演出关于神诞的剧情后，才演出其他类型的剧目，而在2024年和2025年多数在神诞的剧目。这也是反映了前一节所论述地演出的局限性。

关于剧本的保存情况，笔者第一次收集该剧社的手抄剧本时发现，长期缺乏妥善管理，这些剧本全部被存放于破旧的仓库中，部分已出现明显的虫蛀痕迹，也有部分因被火烧而遭到部分的损毁，剧本皆布满灰尘。第二次再次去收集资料，该剧社已将这些剧本安置在一个管理仓库，用干净的透明袋子包装和存放于塑料盒子。据受访者陈祥声秘书长透露，为了之后后人可以方便查阅剧本、防止偷窃以及剧本被虫蛀，他们开始着手准备将这些一手资料和翻印过的手抄剧本存档在电脑

## 小结

综上所述，关于这些问题的背后牵涉了社会、文化、语言以及政治等多方面的影响。马来西亚地方戏曲的式微，世人认为是时代的使然，然而他们却忽略了，随之消失的并不仅是戏曲，更是其中承载的语言、文化认同以及族群的记忆。文化自觉意识或许对年龄尚幼的孩子来说，是一个模糊的概念，但在多元文化不断融合的过程中，我们仍需要寻找属于华人的文化认同感，而这是意识萌芽时便开始培育。

## 第五章 砂拉越古晋艺声闽剧社的回顾与展望

在文化传承的过程中，不断地在马来西亚多元文化的国度上，尝试以多种的方式去维护和保留文化，这个就是华人最突出的文化诉求。随着砂拉越古晋的闽南地方戏曲，经过十多年的衰落到再次重新被世人所看见，而其中离不开该戏剧社的努力地推广和改变。为此，本文将会论述古晋艺声闽剧社的未来发展。

### 第一节 回顾古晋艺声闽剧社的推广

歌仔戏曾经一度被文人批评为不登大雅之堂、低俗的戏剧，从《台湾民报》、《台湾新民报》等报刊对歌仔戏的评语使用“淫戏”、“下流”、“猥亵丑态”、“秋波迷人”等等来看。直到歌仔戏在二战后复苏，加之改戏的影响，培养了一群优质的艺人。无论是在台湾或是马来西亚，歌仔戏的兴起皆是在 50 及 60 年代，相比于我国，台湾的歌仔戏已然是经过了广播以及电视台播放其戏剧，改变了歌仔戏，在我国使用舞台表演和广播播放戏剧。在 50 年代，只有该剧社部分成员受到本地广播电视台每周闽南戏剧广播，说明歌仔戏不仅进军商业市场，也是进入影音市场。70 年代至如今，古晋艺声剧社的艺人只减不增，老艺人流传这一门艺术，恐将在未来会成为艺术遗产。数十年前，本地大学、电视台，甚至是新闻以及文字工作者，为该剧社提供推广的资源。例如马来西亚砂拉越大学的本科生也提出过通过一部的纪录片，是作为记录该戏剧团，可最后的制片并没有顺利完成。

Sebelum penyelidik mula membuat kajian tentang masalah-masalah yang dihadapi Persatuan Opera Cina Yi Sing di Kuching, penyelidik mengambil kesempatan untuk merakan sedikit sebanyak yang ada semasa mereka (Kumpulan opera cina) membuat

persembahan pentas di kampus Unimas pelajar tahun tiga pada tahun 2006, Penyelidik mengambil Keputusan membuat dokumentari Gelutan.Zaman.<sup>71</sup>.....penyelidik mendapati dokumentari bukan susak dihasilkan tetapi ia memerlukan masa untuk memaharimi segala dokymentari yang hendak dihasilkan itu dan ianya memakan masa yang Panjang untuk mengumpul maklumat yang tepat dan lengkap.<sup>72</sup>

从句子得知制作一部关于该剧社的纪录片需要耗费资金，牺牲时间去整理资料。在 2023 年本地电视台 TVS 记者温胜光通过记录该戏社以及演员情况，拍摄成为一部 23 分 40 秒的纪录片，让更多人知道砂拉越闽南戏剧以及该剧社的存在。

星洲日报前后报道该剧社缺少成员以及面临失传的信息。蔡羽也为此刊登过一则专栏，可见该剧社的生存仍然会引起世人的关注。经过多年的宣传，效果却没有得到极佳的回应，笔者认为戏剧的文化遗产不仅是精神和思想上的传递，而是也需要考虑现实的问题，也是经济的提供以及生活、工作的保障。传承过程中，若是提供了传承人的工作保障，也确保了他们的生活需求和经费的供给，自然人才短缺以及现实问题皆会迎刃而解。

据上述所言，文化遗产离不开经费的供给。在华人文化团体的经费是由特定的公会、华人企业家、民间或是庙宇的资助等捐款。戏剧社的花费一年少则几千元，多则几万元，而对于业余的古晋艺声闽剧社一年花费少则几千元，在 21 世纪该剧社的演出极少，多数是以受邀庙宇“请戏”，庙宇给予的酬金只能平分艺人们几十元马币的演出费。笔者在田野观察了该剧坊的戏服、头面以及灰帽已然落灰，且也出现了戏服的颜色暗淡和装饰生锈的情况。在 1987 年，他们用州殖民政府拨款的 5 万元，向泰国、新

---

<sup>71</sup> Foo Boon Seng (2007)

<sup>72</sup> Foo Boon Seng (2007)

加披、香港、中国和台湾等国家购买其戏服，单是一件龙袍需要三千多元，加上保养和修复等一系列费用，甚至若是戏服出现破洞，交由本地的裁缝师缝制，可以省却过多花费，这些需要花费的地方都成为了该剧社面对的难题。

## 第二节 未来展望

从戏剧脱离母体的那一刻，地方戏曲需要融合本地的多元文化且在不破坏原有的文化上进行改变。笔者认为地方戏剧若是长久发展，必定离不开当地政府的支持以及资金的补助。

歌仔戏原是出自于民间的产物，加上当地政府和文人只重视本地文化，而忽略了华人的地方戏曲文化，导致了歌仔戏只能默默地存活在民间，无人去关注、讨论和发展此戏种。只有在多元文化的马来西亚，在华族文化诉权中唯有得到政府给予文化维护与支持，地方戏曲文化才有可能实现具有发展塑造与再造的艺术。在 2023 年 3 月 19 日，砂邦政府邀请了该剧社去砂拉越文化节参与文化表演，甚至同年也曾让该剧社去文化旅游部开会，有意将此戏种纳入旅游创意项目。虽然该部门未给出确切的归纳时间，但是这也可视作为一部分的承认，足见砂邦政府对华族文化所展现出的高度重视。

其次，该剧社内部也需要进行改制与调整。传统戏曲引人瞩目的地方在于演员展现出的精美戏服、装扮以及唱、念、功，与观众之间互动的魅力。然而，该剧社的剧本内容已有多年未曾更换，加上长期重复上演相同的剧目，容易让观众产生审美疲劳和缺少观看新鲜感。现有的戏服、头面以及灰帽等道具色彩黯淡，缺乏表演视觉的冲击力，削弱吸引观众的眼球。若是该剧社可得到资助，便可从剧目创作的革新以及表演提升为切入点，并推动整个砂拉越地方戏曲的发展。

最后，地方戏曲的发展必定离不开培养新一代的戏剧人才，而学校正是提供培育戏剧人才最佳平台。虽该剧社曾经未能在 2023 年学校的戏剧课堂中得到成果，但培育人才不仅围绕中学生和小学生，大学生或是社会人士可成为培养的对象。例如，大学的戏剧学可将其地方戏曲文化纳入选修课，或是设立专门的戏剧社团，以此吸引更多兴趣的学生参与。同时，聘请本地歌仔戏艺人担任教学老师，一来为艺人提供工作的机会，二来增加经济的收入。此外，据受访者吴宥葦的建议，该剧社可将目标转向小学生，尝试由校内的华乐社团来弹奏闽剧音乐，让学生参与现场伴奏，不仅能让他们亲身体验演戏剧的氛围，也有助于培养他们对戏曲艺术的兴趣与认同。

## 小结

对于业余的本地闽南戏剧团来说，他们能得到外界长期的资助和支持，无疑是提供了他们最大的帮助，这也包括了手抄剧本的保存、推广或是举办活动，必须仰赖长期稳定的经费支持。因此，经费对业余的戏剧团队是极为重要的资源需求，而他们的经济运作也要依赖具备经济雄厚实力的华人企业或公会的资助，才能有利于发展此戏剧社以及戏剧文化的推广。

最后，笔者认为古晋闽南戏剧或是其他地方戏曲都将会有未来的可造机会，砂邦政府也开始着重于各族文化，将来并非是只针对于古晋艺声闽剧社作为文化发展的对象，而是对整个地方戏曲文化进行一系列的推展。此外，戏曲文化仍是需要华人一直维护和改变，而此改变是在传统与现代戏剧文化之间相互结合。

## 结语

综上所述，闽南戏曲文化是闽南人重要的本土戏曲剧种之一，也是台湾受到国家保护的重要戏种。歌仔戏虽然未能向粤剧、京剧和昆曲等被誉为“大戏”，但是歌仔戏原本有属于自己独特的唱腔以及表演形式，它向观众展开的是浅白易懂、生动有趣的剧情，重要地是它对民众的生活与宗教中所发挥的社会功能，正因如此，歌仔戏仍然占据戏曲文化重要的位置。同样，古晋艺声闽剧社的 50 年代的兴盛至 90 年代的衰落，意味着映射出古晋的闽南戏曲文化起伏的命运。

在戏曲的宗教和娱人的双重社会功能一直以来是我国主要的戏曲文化重要的发挥功能，而我国在自 90 年代开始，戏曲被电子产品、娱乐设施代替后，其宗教功能发挥的作用远比娱人的更为重要，这也是体现出了当地人的宗教信仰。然而，因电子产品的代替，歌仔戏戏团的身影最多只出现在庙宇、神诞等宗教仪式活动上，并且加上剧团几乎没有新人的出现，为此多数存留在砂拉越或马来半岛的业余歌仔戏团都是老演员来维持戏剧的运作。

目前，古晋艺声闽剧社遇到最大的挑战是缺乏新人以及缺少经费的运作。我们知道在一部戏剧的扮演者至少需要 5 至 8 人，多则需要十多人，而如今该剧社由于长期缺乏新演员，大部分依靠老演员去担任主要的角色，且重复一样的剧情，这样的演出受到极大的局限性，也会让观众产生了审美疲劳。

此外，马来西亚闽南歌仔戏对于年轻人来说，是已属于过去的时代文化产物，这也导致在歌仔戏剧领域中缺乏大量的年轻演员。随着老演员的相继地离开，也让整个歌仔戏失去了一份底气。为此，我们该去如何挽救？如何吸引年轻人的加入，又该如何去培养出新一代的观众？这几乎成为了马来西亚华人的地方戏曲文化面对的问题。

题。在推动戏剧革新的过程中，需要考虑如今戏剧为社会带来的功能以及定位，例如：培养新的演员，学校无疑是培育新人的最佳平台，而真正要使得演员获得更多地演出机会，并可能成为未来的职业戏剧演员，是需要得到政府的支持以及资助，戏剧也会成为世人眼里一个具有发展和推广的文化，让年轻人相信戏剧文化是可以继续得到传承。

总而言之，古晋艺声闽剧社是由先辈们一点一滴地创建、维系并发展起来的闽南戏曲文化的成果。因为他们的坚持，至今闽南戏曲才能够继续扎根于砂拉越古晋区。时代的变迁并非意味着传统文化的消失，而是时刻提醒我们必须对传统文化进行保护与传承，同时更是需要探索文化的创新与发展的方式。此外，在与多元文化的融合下，仍是要需要寻找自己的文化自觉，并将闽南戏曲文化一直能得以延续与发扬光大。由此，通过此次论文，笔者认为世人只要秉持文化自觉意识，本土文化便能不断得到延续与发展。

19795 字

## 参考资料

### 专书

1. 陈世雄,《闽南戏剧》,福建:福建人民出版社,2008。
2. 黄建淳,《砂拉越华人史研究》,台北:东大图书股份有限公司,1999年。
3. 康海玲,《马来西亚华语戏曲研究》,厦门:厦门大学出版社,2013。
4. 何启良,《马来西亚华人人物志》,金宝:拉曼大学中华研究中心,2014。
5. 李林声、蔡明卫,《古晋艺声闽剧社四十五周年》,古晋:砂拉越古晋艺声闽剧社出版。
6. 李林声、蔡明卫,《古晋艺声闽剧社五十周年》,古晋:砂拉越古晋艺声闽剧社出版。
7. 林忠强、陈庆地,《东南亚的福建人》,厦门:厦门大学出版社,2006。
8. 赖伯疆,《东南亚华文戏剧概观》,北京:中国戏剧出版社,1933。
9. 饶尚东,田英成著,《砂拉越华族研究论文集》,诗巫:砂拉越华族文化协会,1992。
10. 田英成,《砂拉越华人社会史研究》,诗巫:砂拉越华族文化协会,2011。
11. 吴慧颖,《歌仔戏史话》,北京:社会科学文献出版社,2015年。
12. 钟敬文,《民俗学概论》,北京:高等教育出版社,2010年。

### 专章

1. 蔡增聪〈布洛克王朝拓疆时期福建人在砂拉越乡镇的商业活动〉,《东南亚的福建人》林忠强、陈庆地编辑,页160-173。厦门:厦门大学出版社,2007。

### 译著

1. 拉德克利夫——布朗著、梁粤译,《安达曼岛人》,广西:广西师范大学出版社,2005。
2. [日]田仲一成著,布和译,《中国祭祀戏剧戏剧研究》,北京:北京大学出版社,2008年。

## 期刊论文

1. 康海玲,〈深层的展演人类学视野下的马来西亚华语戏曲〉,《戏曲研究》2008年第77期,页57-77。

## 新闻

1. 蔡羽,〈从五脚基唱起艺声〉,《星洲日报》,2023年5月15日(星洲日报副刊)。
2. 黄建,〈“砂朥越节”的历史意义〉,《南洋商报》,1962年8月17日。
3. 李君,〈三小曾是快乐世界〉,《古晋古今》,2008年12月23日。
4. 〈砂拉越人口增至256万600人 华裔人口数排名第二〉,《诗华日报》,2022年6月17日。
5. 〈小生花旦年华不再·艺声找新血复活闽剧〉,《星洲日报》,2023年4月5号。

## 学位论文

1. 李龙,《砂拉越闽籍华人社会结构的变迁(1900-1977年)》,厦门:厦门大学中国史硕士学位论文,2017年。
2. 陆美婷,《马来西亚的粤剧发展——以蔡艳香为案例研究》,金宝:拉曼大学中华研究院硕士学位论文,2019。
3. 郑政,《闽南歌仔戏民间职业剧团生存现状研究》,厦门:厦门大学戏剧戏曲学硕士论文,2008。
4. Foo Boon Seng, “GELUTAN ZAMAN: SATU DOKUMENTAKRI MENGENAI PERSATUAN OPERA CINA YI SING DI KUCHING, SARAWAK ”Unpublished undergraduate thesis, University Malaysia Sarawak, 2007.
5. 王亚武,《砂拉越王国古晋华人教育在布洛克王朝时代的发展及困境 1841-1941》,西安:西北大学中国古代文学硕士论文,2021。

## 网络资料

1. Karen Bong ,Boneo Post, “Revisiting the Chinese opera.” Accessed December 23 ,2012.  
<https://www.theborneopost.com/2012/12/23/revisiting-the-chinese-opera/>.
2. <九更天>, 中国京剧戏考, 2025 年 6 月 27 号,  
<https://scripts.xikao.com/play/01006004>.
3. <旧社焕新声>, 种字——马华文学, 2025 年 6 月 8 日,  
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=1311058301022993>.
4. 古晋福建公会, <古晋福建公会的历史渊源>, 2024 年 12 月 3 日。  
<https://hockien.net.my/>.

## 社媒内容

1. Astro, “Malaysia My Home – Story of Sabah & Sarawak.”, Facebook, August 28, 2011.<https://www.facebook.com/share/v/W1DGfhD9PqFoyzAo/>.
2. TVS, “走入闽剧的世界” , Facebook, May 7 ,2023.  
<https://www.facebook.com/share/v/HEQ3gb6HfywyX6xt/>.

## 附录

### （一）访谈记录

采访日期：2025 年 5 月 24 日

采访时间：早上 11 时 10 分点至下午 2 时

采访地点：古晋艺声闽剧社

受访者姓名：吴宥葶

受访者背景：古晋艺声闽剧社的演员、古晋艺声闽剧社管理股长

从事戏剧生涯：34 年

采访人姓名：刘恩好

访问次数：1

采访者：您好 老师，我是来自拉曼大学中文系的，今天来采访您和陈老师主要是想向你们了解下关于古晋闽剧社……

吴老师：嗯，好，你有什么问题，可以先问我。

采访者：想问下您自己是有演出经历对吗？

吴老师：是的，我从 91 年开始到现在，已经差不多有 34 年了。

采访者：哦~ 我想知道您演出过多少次数？然后有演出过什么角色？

吴老师：我演出过很多角色，数不清有演出过多少次了。不过我什么角色都演过，比如：家童、丫鬟、刁蛮公主、花旦、老生等等，我年轻的时候比较多是演花旦。近几年来，随着我的年龄增长比较是演出老生，比如：后母、妇人的老旦角色这些。

采访者：所以剧社是会根据演员的年龄来找适合对方的角色是吗？

吴老师：没有~ 现在没有招什么新人，很多的角色还是很多由旧演员来演出。

采访者：这个情况是最近才开始发生的吗？

吴老师：应该是十多年前就有这些情况了，没有什么新人要进来，变成了很多角色还是要依靠旧演员。对于招募新人的困惑，目前来看主要是因为年轻人不喜欢传统文化，加上外面娱乐性较多，他们当然较愿意去接触外面的娱乐。相对之下我们剧社大多数都是自弹自唱，并且闽剧是要会说福建闽南方言才可以表演。现在的小朋友很多都是说英文和华文，对自己的方言都是一概不知的，所以比较难进行。

采访者：明白。

吴老师：对了！为了要去解决这些问题，我们剧社曾经尝试编排几套以华语作为演出戏剧，但是效果不太理想，所以又走向闽剧。

采访者：哦哦~明白。这样贵剧社是在什么年份开始实施的？

吴老师：应该也是十多年前吧。我们也是有尝试很多种方式去吸引观众，比如：邀请歌星、跳舞等等。不过最近神庙都要求我们不能以歌星或跳舞来演出，他们要我们以演出古装戏和神诞有关的闽剧戏剧。

采访者：想了解下，你们邀请歌星来驻唱时，你们先是上半场表演后，下半场是歌唱是吗？

吴老师：是的，不过这些形式是十多年前的事情了，如今我们都是专注在闽剧。

休息 5 分钟后，访谈继续……

采访者：想了解更多关于该剧社曾经和现在有什么不一样？一般演出需要准备什么？

吴老师：我们一般演出前需要准备很多东西。演出前一天，我们需要带着剧社的牌匾去布置现场，演出的服装和道具这些都需要搬过去。

采访者：据了解，一般贵剧社演出之前都是必须要带着这尊“相江爹”的对吗？

吴老师：是的，我们演出前都必须由道具组来讲戏神搬过去我们戏台后面。我们一般是会将戏神放置在一座小戏台搬到演出现场。每次我们演出前都必须要先在现场上香了之后，才开始化妆。另外，如果说演员表演当天无法记住台词或是说感冒等等，只要我们一上香，这些演员就像是会被戏神庇佑一样，非常顺利地演出。

采访者：原来有如此神奇的神迹。那么想问下您现在和从前有没有演出前较为繁重的搬运工作，现在已经开始简化了。

吴老师：没有哦~我们还是和从前一样。你刚有说到演出前有什么禁忌，这倒是有的。以前老一辈他们认为剧社的戏箱是不可给女生坐的，因为这是他们演员吃饭的重要宝物；还有就是也不可轻易地触碰扮成小孩的道具等等……再有一个是从前演出前老一辈的演员都会带着镇台之宝，也就是一把剑，一般都是放在角落。

采访者：想知道为什么现在会没有了？

吴老师：因为随着时代的改变，有小部分的演出前需要准备的事务，现在开始慢慢地简化了，不过大部分还是跟着以前的。还有一个就是 道具是只有道具组的人可以搬运，演员们是不可触碰的……

采访者：明白。我这边还有一个问题是你们最多是被邀请表演什么节目？

吴老师：我们剧社是以神庙表演酬神戏，不过有时候政府会让我们去参与文化表演这些，比如迎宾、踩高跷等等……也有时候我们也会被派去诗巫、民都鲁地方去表演酬神戏。我们从来没有去接外面的商演，都是在神庙表演。

采访者：明白。这样您演戏的 34 年里有没有对哪一场的演出是最为印象深刻的？

吴老师：让我想想，有的。就是那一部《五子苦墓》，主要是讲述了后母虐待孩子，孩子去生母墓前哭丧的……

采访者：这部戏也是在神庙里表演的是吗？

吴老师：是的。很多神庙有要求我们的戏剧是不可以有悲剧、杀人、砍头等内容的戏剧，我们一般演出都是会选自欢喜的结局来作为酬神演出，并且都是必须先由神庙里的管理员来选定戏剧。

采访者：原来如此。那么现在贵剧社还有在制作剧本吗？

吴老师：没有了。我们都是延用前辈他们遗留下来的 5 百多部剧本，甚至大部分都是从中国或是台湾那里延续下来的。但是我们没有完全演出，从以前到现在我们都是只是演出过几部戏而已。像是我们平常演出没有拿出太多剧本来表演，我们是分为一年进行更换，例如说一年里若有不同的神庙邀请我们去演戏，会先是拿出五部适合演出的剧本来演后，接着在下一年才会去更换新的五部戏。

采访者：想问下为什么会限制只在 5 部戏呢？

吴老师：主要是因为演员不够的原因。我们都是业余的演员，无法抽出太多时间来不断地进行更换戏剧，加上每部戏剧的台词对我们年龄较大的演员来说，背台词是有很大的限制，由此我们才会一直沿用这样的方法。

采访者：明白。你们如今还有导演写剧本吗？

吴老师：没有了，我们一位周老师帮我们写剧本，现在没有一个成员是会写剧本，加上 5 百多部戏，也是足够我们去表演。

采访者：那是不是所有的剧本都是来自中国或是台湾的？有没有演员本身自己写的剧本？

吴老师：有一些。像是祖辈们他们从中国和台湾相传下来后，我们在原本的剧本上更改了一些台词，当然也包括部分的剧情，没有说完全的复刻。最重要的是我们会根据演员所扮演的角色和角色原本的性格进行修改台词。

采访者：哦哦~那我可以知道下比如什么角色扮演怎样的性格吗？

吴老师：比如说像是扮演老生的角色，他们说话比较成熟以及步行较为沉稳，并且他们说的台词不可像丑角那般可以胡编自己的台词，就是要符合他们的身份来说话。再有就是丑生，比如扮演富二代或是花花公子，他们的比较“老丢”（福建话）

采访者：是指比较滑稽的性格意思是吗？

吴老师：对对，他们的性格是比较滑稽且可以随机更改他们的台词，当然不可随意更改，还是要根据他们的台词来说。还有一个就是武旦，这是指给女生扮演的角色，生是指男生扮演，旦是指女生扮演。武旦较为特别……

这时，陈祥声秘书长来到了剧社……

吴老师：我们继续谈。武旦是女生会表演武功的，会使用花枪等戏具

采访者：好的，感谢您的采访。

陈老师：那我们就开始访谈我们的？

采访者：可以，麻烦你们了。

## （二）访谈记录

日期：2025年5月24日

时间：早上11时10分点至下午2时

采访地点：古晋艺声闽剧社

受访者姓名：陈祥声

受访者背景：古晋艺声闽剧社的秘书长和古晋艺声闽剧社的文化管理股长

采访人姓名：刘恩好

吴老师坐在一旁，我们的访谈继续。

采访者：我待会儿可以看看前辈们他们所写的剧本吗？

吴老师和陈老师：可以，可以等下我们会找给你。

陈老师：不过那些是我们剧社已故的周贻山导演所创作的剧本。

采访者：所以是说周导演已故后，是不是后人就没有进行创作了？

陈老师：后人就没有继续创作了。因为以目前所遗留的剧本来看，已经是足够我们表演，想到一年里演员们无法演出所有的戏剧，就没有打算让后人再进行新的创作了。

采访者：嗯~明白。我想问下两位老师，据我收集福建人南来古晋时，大多数是从中国福建一带来到这个地方，那么我想知道的是以前老一辈他们所唱的闽剧里的闽南方言是不是已经和现在演员们唱闽南话是不一样了？

陈老师：是的，毕竟后人在这一片乡土已经融入本地文化了，也就是说本土文化的闽南话特色。首先，用词最为明显、最直接的本土化元素，如：石头，闽南话是叫“久逃”，我们现在叫 batu，这个词就已经是演化了，因此演员们现在已经习惯了使用本土化的闽南话。

采访者：这个现象是大概是从 80 年代就开始了是吗？

陈老师：可以这么说。因为语言本土化其实是和我们的市区有很大的关系，加上我们平时说的福建话已经是成为一种习惯。那么演员们他们大部分仍是有保留纯正的闽南话，只是在一些词我们会使用国语或是土著语……

采访者：原来~那么我想问除了闽南方言有变化之外，请问贵剧社自己创作的剧本有没有本土化的特色呢？

陈老师：正如我前面所说的。因为我们之后也没有导演创作剧本，所以说剧本上有没有本土化的元素是不明显的，反而更多是保留很多浓厚的中国戏剧色彩，哪怕我们的武打演员角色，也是根据原来祖辈们所遗留下来的。

采访者：我想知道的是您的意思是说剧本没有明显的本土化特色，是指完全没有还是有少部分是本土化的？

陈老师：剧本的话是基本没有。它其实有限制的存在，以我个人的见解是首先我们服饰上的要求，你说语言进入现代化或是本土化现象是已经后现代的事情，我们也不会把妆容穿得这么精致，所以你说如果我们的剧本有本土化，但是妆容没有进行本土化，就变成说会有很大的突兀，这也是主要很多戏班没有进行尝试的，毕竟如果加入了本土化的特色它会是很大视觉冲击。

采访者：明白~那你们是从以前到现在有没有说请人来教演员们演戏吗？

吴老师：有的，我们是前辈他们那一代是请人来教，只是到了我们这一代都是由这边的老演员们来教我们。

陈老师：是的，后期都是属于以老带新的状态。

采访者：那么你们有没有想过现在会让演员们去到中国或者是台湾专门学更加专业的戏剧功夫……

陈老师：有想过。我们曾经也是开设过一班文化课程，针对京剧、闽剧这些等等，让学员们可以学基本舞台……但是学员们都是一时兴起，时而缺席时而又来上课。

采访者：他们都是属于三分钟热度对吧

陈老师和吴老师：对对，他们都是只是好奇而来的。

陈老师：他们并不是真正想要来学习的，也没有完全想要投入这个行业，也让这个文化课最后不了了之。

采访者：你们是给中学生还是公开吗？

陈老师：我们都是属于公开的。其实角色会因为年龄的问题而演变是吧，中学生的体格和成人是差不多的，而且现在我们都是可以依靠化妆和服装来定义某个年龄层的角色，可以有些角色就无法靠化妆去改变，比如说要演小孩子的角色就不能去让大人来演对吧，我们必须要去找小孩子去演出。

采访者：这个文化课是在几年前举办的吗？

陈老师：是两年前，也就是疫情后推行的免费课程。我们都是利用每个周末在剧社的庭院教授他们。我们都是属于撒网捕鱼的方式去寻找很多愿意加入闽剧社的演员们，但是最后还是没有一个民众会想要真正学习。

采访者：原来~是只有这几年没有加入一个新的演员吗？

陈老师：你说固定新的演员就没有，反而是更多的是客串角色。

采访者：什么客串角色？

吴老师和陈老师：就是小角色

陈老师：他们都是抱着兴趣来，但不是真正来闽剧的。他们都是饰演小角色

采访者：这样他们这些小角色都是只要懂基本的动作就可以了是吗？

吴老师：是的，他们只要懂基本的脚步和简单台词就可以了

采访者：嗯~原来。这样我能了解下如今的演员们都是基本是已经退休的年龄是吗？

陈老师：是的，他们不止是当演员，也是作为一个管理员来照顾这个剧社。

采访者：哦。这样我想向你们了解下剧社有没有带给社会哪些的社会文化功能吗？

陈老师：社会文化功能？你是指整个剧社还是闽剧吗？

采访者：整个剧社

陈老师：这里的社会文化功能，都是体现在神诞这些，你说要做到像中国有一个真正的剧场，我们本土的剧社是很难做到的。我们这边的华人没有多大的兴趣去看以及没有文化鉴赏。我们主要更多是出现在神庙，以酬神大戏去演出。

采访者：那我想再了解下除了您刚才说的，在剧本上有没有带给民众那些社会文化功能？

吴老师：有，主要是在剧情的部分。像我们的剧情大部分都是以向善和教育的，还有一个就是因果报应剧场等等。

采访者：哦哦，我这边有一个问题，我之前搜寻过贵剧社的面子书和周年期刊，发现了你们在酬神戏通常会扮演八仙和跳加官的表演形式，我想向你了解下更多这一后面的知识 还有询问下关于贵剧社一般在酬神戏之前是否有进行什么仪式吗？

陈老师：像是我们宫廷剧和家庭剧都是属于正面的体裁。首先八仙贺寿的由来是有典故的，就是神话王母娘娘圣诞时，八仙前去祝寿。后来，没到有宫庙神灵的圣诞，艺声都会以八仙贺寿的表演向有关宫庙神灵祝寿。跳加官——表演者戴着面

具（面具背后还得咬着金纸）扮演着神明，向众善信祝福，希望大家加官进禄。简单理解为祝祷升官发财。

每一次演出或结束演出，都会祭拜“戏神——田都元帅”，然后在戏台燃烧金纸“祭台”以求演出顺利。祭台又分大祭小祭，一般的月份都是小祭，农历七月台则是大祭，烧祭品的种类会比平时的小祭多出许多。主要是数量多寡，我们祭台都是只烧金银纸，比如说小祭 金纸平时是一袋，大祭就是三袋到五袋的量。七月台，祭台习俗除了祈求演出顺利也有安抚好兄弟的华人习俗存在。这也是牵扯到道教中元节的元素。我们接最多的就是农历二月二十二广泽尊王诞辰，四月注生娘娘，和阎罗诞辰前后差一天，这些神诞都会请酬神大戏

采访者：原来如此，我有一个好奇的地方是 一般你们在每年中元节的时候 你们除了会上演跳加官和扮八仙戏剧之外，你们是否还有上演什么固定的戏剧吗？

吴老师：有，每个晚上都有表演不同故事的戏剧。焚烧金银纸，通常是戏神聖誕拜拜仪式及初一十五都供水果。比如演 4 个晚上就有 4 套不同故事的戏剧上演，比如：白蛇传、合珠记、宝莲灯、女状元，目蓮救母.我是别名宝莲灯。中元节，我们社里本声身是沒有些仪式，都是去别人的庙宇表演。

采访者：你们的戏剧是随机选择的是吗？还是说上演的戏剧一定是要跟中元节有关系

吴老师：跟中元节没有关系，是我们自己选择的。

采访者：哦哦~ 我还有一个问题想要问下你们，根据我之前翻阅剧社的 45 周年的特刊里，有记录了在日本军还没攻入古晋的时候，就有一些爱好闽剧的前辈们就开始组队，而这些前辈们后来日殖民之后，才开始有了这个正式闽剧社，那么我想要

知道的时候，在那段日殖民时期，前辈们有没有特意创作或者是演出过特殊的剧本和表演吗？

陈老师：我这几年整理剧社的资料时，暂时是没有看到这些关于什么日殖民的剧本的……况且当时战乱，他们都是躲在家里不敢乱去什么地方，甚至也不敢偷偷演出。

采访者：明白。想问下你们古晋的福建公会有没有赞助过剧社？

陈老师：没有的，闽剧社当初也是靠着那些爱好闽剧的演员们来成立的，你说如果公会有没有给我们固定的资金或者是长期的资助，这倒是没有。我们很多都是依靠着演出酬神戏来维系我们的剧社，都是自力更生的，或是说有些企业家偶尔也会支持我们，毕竟我们属于非政府的剧社。

采访者：那么现在也是没有吗

陈老师：是的，你说固定资助我们剧社的是没有的，但是从以前到现在唯有凤山寺是固定会请我们去表演的。

采访者：那你们有没有试着说与公会长期合作，并资助你们维系剧社吗？

陈老师：这倒是没有想过，加上我们的演员们年龄的渐长，给予他们的演出也没有像从前一样多的演出，所以开销没有这么大，我们之前的演出费也是足够我们的生活。如果你说要去演出比较大型或是要支付飞机票这些，可能我们就会去寻求外界的赞助者或是企业来资助。

采访者：演员们的津贴也是由演出后的资金来给的是吗？

陈老师：是的，都是从演出经费给的。

采访者：哦哦，明白。还有一个问题是我曾经在找贵剧社近几年的新闻资料砂拉越旅游部在 2023 年曾计划将戏曲纳入文化旅游项目，不知道这消息是否真实？

陈老师：我们 2023 年的时候有去找旅游部开会，它是一个旅游创意部来着……

采访者：这个旅游部是有考虑将闽剧社纳入文化旅游项目是吗？

陈老师：是的，当时我们也是有特意去做 PPT 去开会。如果说这个计划一旦实现了，人们会看到受到政府承认的闽剧社，会直接联想到这是一个可持续发展的项目。不仅是演员还是企业，他们都会帮忙。

采访者：这样旅游部有没有给剧社一个明确的时间？

陈老师：目前旅游部是没有给出一个明确的答案，后续他们也是断断续续找闽剧社演出，最后一次的表演南市政府邀请我们去演出。政府举办的文化节也是会让我们去参与，这个也是一个受到部分承认的现象。他们不会单地去承认某一个剧社，但是他们会考虑所有种族的文化范围。

采访者：哦。

陈老师：我们现如今面对很多现实问题，想过改变我们闽剧社，但是我们无法做出太多改变，主要是如果改变了，就失去了我们原本最初成立闽剧社的目的。去年，我们闽剧社也是发生了很大的动荡，有三位老前辈已经去世后，加上没有新的演员们加入，变成了我们的演员们只有减少没有增加，说不定在未来的三、五年后，闽剧社就会变成一个古晋的文化遗产，画上一个完整的句号。

采访者：如果说剧社因为外界不会闽南方言，而去改成了华语戏剧，是不是就失去了原本的根基。

陈老师：是的，这也是我们所挣扎的原因之一，你说如果闽剧社现在单单只是演闽剧，局限性就非常大。但是如果将闽剧进行一个大改造，也就是我们曾经考虑穿插华语戏剧的计划，我们想到也没有专业在这一方面，也无法像中国京剧有一个专门的舞台。

吴老师：每一个戏剧都有自己的特色，加上如果说我们要去发展更大的舞台，就会失去了某些属于原本我们的根基。

陈老师：所以在这样的权衡利弊之下，我们现在就是属于走一年看一年，演一出是一出的状态。

采访者：明白~

吴老师：主要是面对缺乏演员的问题

陈老师：我们这边就是客串的演员比较多，真正想要留下的演员却是没有一个。

采访者：哦哦。那么面对这些情况，你们有什么想过未来的闽南剧社是否会产生一个变化吗？

陈老师：如果说不想要让闽剧社成为一个文化遗产，我们就必须想着改变。

吴老师：是的，我刚也是有和她说，我的想法是依靠只演出闽剧是无法维持长久的，我们如今要做的是吸引年轻人的眼球，比如说举办闽南歌唱比赛……

采访者：你们有想过和学校合作吗？

陈老师：有呀，我们曾经做过这样的活动。当时我们走进校园，和他们一起举办闽剧演剧，但是学生们都比较喜欢舞狮（北狮），他们对演戏就没有多大的兴趣。学校也是有和我们沟通说，可以与我们的合作表演舞狮，但是闽剧演戏会非常困难。

吴老师：方言也是其中一个非常困难，现在的小孩子都只会说英语，甚至连华语和自己的方言都不会说，他们都对闽剧更加没有兴趣。

采访者：是，这个也是古晋华人很普遍的缺失语言的现象。

吴老师：我是想过可以模仿其他小学，像是一小、二小他们开班给小学生学二胡的，我是有考虑说要不要将我们闽剧社的乐谱交给他们的老师，让学生们可以透过音乐课去学习，也让他们有一个学习闽剧的机会。另外，我们也可以和学校合作，每个周末让老师派几位学生来我们的剧社来练习闽剧。

陈老师：我们翻新剧社后，我是看到剧社还是用可用性的，比如说我们现如今外面有搭建小舞台，偶尔有时候让演员们在小舞台表演，去吸引附近的居民们。

采访者：这也是不错的想法。

吴老师：我认为是让小学生去亲自体验我们闽剧社后台表演，这样他们才会觉得学有所成。

陈老师：他们先是接触华乐，我们不能让他们一开始去参与闽剧，会把他们的兴趣给磨灭。

吴老师：是的，陈秘书说的没有错。他们现在是属于一种只知道玩乐器，但是不知道什么是传统的乐器，就是他们头脑没有一个什么认同……

采访者：他们是没有任何的文化认同的概念是吗？

陈老师：是的，可能是因为他们年龄小的原因，所以就不懂什么是文化什么是身份认同的……

采访者：是的，应该是说不只是小学生，中学生甚至是大人也是不懂。

陈老师：现在的年轻人可能连艺声闽剧的存在都不知道

吴老师：很多是不知道的，只有那些感兴趣戏剧的或者说像你们会特意来采访的大学生和记者才会知道我们的存在。

陈老师：可能古晋人对闽剧社的印象都是停留在 90 年代后，除非是说像你是通过你的外公曾经是这里社员，才会知道。

采访者：是的，我问过身边的朋友和学生，他们都不知道原来古晋有闽剧社。我觉得这个是一个非常可惜的地方。

陈老师：其实我们每次演出都是有去通过报纸和社交媒体去让很多人知道。

采访者：哦哦。我每次看到剧社会在游神前天，放在面子书说晚上有去表演的消息。我刚整体听了你们的谈论，我发现其实我们有很多方式去维持此剧社的未来。我想到的是我曾经在翻阅资料，看到砂大学的本科生也是有做关于艺声闽剧社的发展研究课题，是将演员们的表演记录在光碟里，这样的做法即可以保留传统文化也是可以更紧时代，想问下你们现在想要采取这样的方法吗？

陈老师：之前和现在是不一样了，你说如果要记录我们演员们的表演，首先资金问题，其二是我们的电视台和外国的不一样，国人也很少会去通过电视台专门去看这些传统戏剧，我们这边和台湾不一样，台湾他们有完善的设备和政府的支持，所以他们仍是可以电视台去播放歌仔戏，以我个人的见解是现在可以通过社交媒体或者极限视频等，来去吸引观众。

采访者：哦哦。我还有一个问题是你们认为华人的宗教信仰是否会直接或间接是影响了闽南戏剧社发展的其中一个原因吗？

陈老师：这个应该没有多大的关系，我们的酬神戏真正有关于到神的故事是很少的，大概只有 5 部戏，剩下都是关于其他故事，像是我身边的朋友他们都是信仰基督教的，但是他们还是会去看我们的演出。

采访者：原来如此。

陈老师：你还有什么问题要问的吗？

采访者：大致我是问完我的问题，你们的回答基本上已经帮我解决了很多疑惑。

陈老师：没事，希望我们能帮你。如果后续有什么问题可以来找我，我是处理这些史料的。

采访者：好的，谢谢两位老师，还特意麻烦你们跑来采访。

吴老师：不会，不会麻烦。

采访者：我们可以合照吗？

吴老师：当然可以，我们来这边的展示台拍照。

### (三) 古晋艺声闽剧社的图录

#### (i) 古晋艺声闽剧社的初期照片



图 1：古晋艺声闽南剧社所在地址（取自古晋艺声闽剧社 45 周年纪念特刊）



图 2：早年艺声演出时的盛况（取自古晋艺声闽剧社 45 周年纪念特刊）



图 3：古晋艺声闽南社长黄福寿与辅政司杰克伟合照（取自古晋艺声闽南剧社现场）



图 4：北派舞台台剧武打场面（取自古晋艺声闽南剧社 45 周年纪念特刊）



图 5：早期花狮造型（取自古晋艺声闽南剧社 45 周年纪念特刊）



图 6：五十年代的演员剧照（取自古晋艺声闽剧社 45 周年纪念特刊）



图 7：诗巫永安亭大伯公庙演出合照（取自古晋艺声闽剧社 45 周年纪念特刊）

(ii) 古晋艺声闽剧社未翻新前



图 1：古晋艺声闽剧社工作坊，摄于 2024 年 10 月 12 日。



图 2：戏服和戏剧本储藏室，摄于 2024 年 10 月 12 日。



图 3：戏服和戏剧本储藏室，摄于 2024 年 10 月 12 日。



图 4：古晋艺声闽剧社演员剧照——笔者的外公 黄应吉，摄于 2024 年 10 月 12 日。



图 5：古晋艺声闽剧社演员剧照，摄于 2024 年 10 月 12 日。

(iii) 古晋艺声闽剧社翻新后



图 1 翻新后的古晋艺声闽剧社的场所以及图右边是闲置已久的“小舞台”（摄于 2025 年 5 月 26 日）



图 2: 翻新后的古晋艺声闽剧社展示区（摄于 2025 年 5 月 26 日）

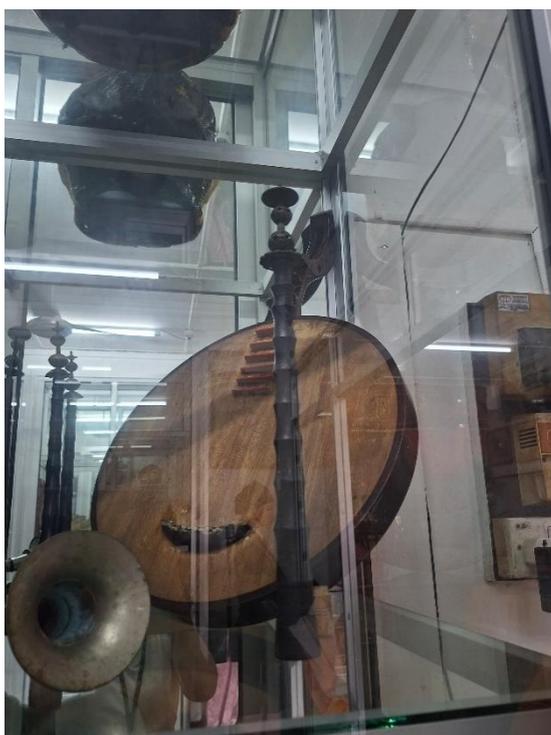


图 3：翻新后的古晋艺声闽剧社乐器的展示区（摄于 2025 年 5 月 26 日）



图 4：翻新后的古晋艺声闽剧社乐器的展示区（摄于 2025 年 5 月 26 日）



图 4：古晋艺声闽剧社的手抄剧本（摄于 2025 年 5 月 26 日）



图 3：古晋凤山寺·大观台演出（取自古晋艺声闽剧社官方面子书）



图 4：演出《目莲救母》剧情（取自古晋艺声闽剧社官方面子书）

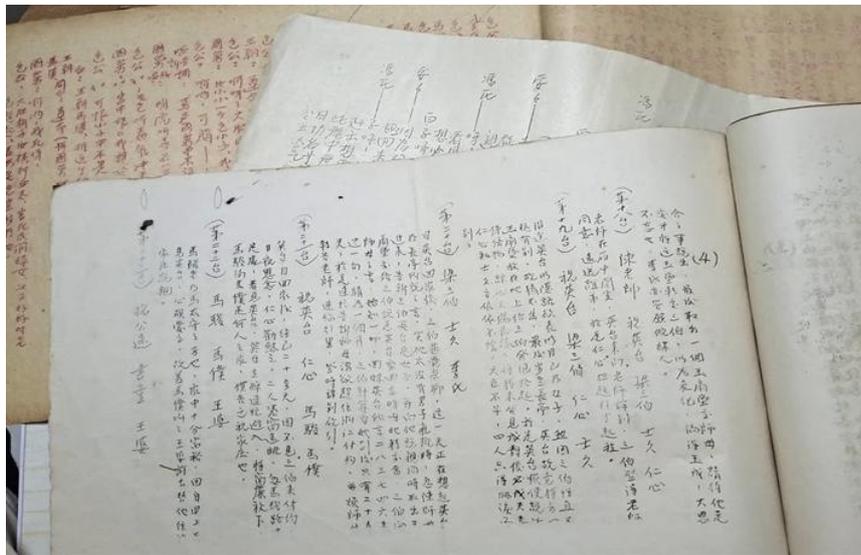


图 5：古晋艺声闽南剧剧照·手抄剧本（摄于 2024 年 10 月 12 日）



图 6：文化沙龙课报名海报（取自古晋艺声闽剧社官方面子书）



图 7：文化沙龙课报名人数（取自古晋艺声闽剧社官方面子书）



图 8：与古晋艺声闽剧社受访者合照（摄于 2024 年 5 月 24 日，左图是陈祥声秘书长，中间则是吴宥葦老师）