

东南亚

华文戏剧

概观

赖伯疆著

中国戏剧出版社

东南亚 华文戏剧 概观

赖伯疆著

中国戏剧出版社

东南亚华文戏剧概观

赖伯疆 著

中国戏剧出版社出版
北京海淀区北三环西路大钟寺南村甲81号

(邮政编码: 100086)

新华书店总店北京发行所 经销
北京彩虹印刷厂 印刷

850×1168毫米 1/32开本

220千字 9.25印张 2插页

1993年1月第1版 1993年1月第1次印刷

印数: 1—1200册

ISBN 7-104-00411-4/J·199 定价: 5.20元

新登: (京) 字第150号

目 录

第一章 东南亚国家的社会概况和华文戏剧

- 概貌…………… (1)
- 第一节 东南亚国家的社会面面观…………… (2)
- 第二节 东南亚的本土戏剧及其与中国戏剧的历
史渊源…………… (15)
- 第三节 东南亚华文戏剧鸟瞰…………… (25)

第二章 丰富多采的华文话剧…………… (34)

- 第一节 “华侨文艺”型的“新剧”…………… (34)
- 第二节 初具南洋本土色彩…………… (45)
- 第三节 “抗战救亡”的吼声…………… (61)
- 第四节 战后从沉寂走向复兴…………… (93)
- 第五节 在民族独立和建国的曲折道路上
发展…………… (110)

第三章 绚丽多姿的歌剧、舞剧和歌舞剧…………… (136)

- 第一节 南洋歌舞剧的萌芽和中国歌舞剧的
南来…………… (136)
- 第二节 “中国歌舞剧艺术社”在南洋的播种和
影响…………… (144)
- 第三节 殖民统治高压下的东南亚歌舞剧…………… (163)

第四节	在民族独立和建设新国家的道路上向前 发展·····	(167)
第四章	源远流长的华文戏曲·····	(177)
第一节	早期从中国移植南洋的华文戏曲·····	(177)
第二节	中国辛亥革命前后的东南亚华 文戏曲·····	(182)
第三节	东南亚华文戏曲的黄金时代·····	(193)
第四节	在戏曲发展的波谷中艰难跋涉·····	(212)
第五节	面临新的冲击，探求新的出路·····	(239)
第五章	古朴别致的华文本偶戏和影戏·····	(273)
第一节	历史悠久的木偶戏·····	(273)
第二节	流传广泛的影戏·····	(283)
	远未结束的结束语·····	(287)
	主要参考资料目录·····	(290)
	后 记·····	(292)

第一章 东南亚国家的社会概况和 华文戏剧概貌

东南亚华文戏剧，是指在东南亚国家流传的以华文华语为表达工具的戏剧，包括话剧、歌剧、舞剧、歌舞剧、戏曲、木偶、皮影等艺术形式的戏剧文学和舞台艺术，从中国大陆、台湾、香港传去的戏剧，以及在当地产生和发展起来的戏剧。华文戏剧的欣赏主体是华侨和华人，因此，在华侨、华人众多的东南亚地区，华文戏剧拥有不少知音人士，具有坚韧久长的生命延续力。东南亚华文戏剧，由于共同的传统的文化背景，它和中国戏剧有许多共同之处，又由于它的新的文化背景、生活土壤和发展道路的独特性，它又显示出鲜明的个性特征。

戏剧舞台，是大千世界的缩影，是人生百态的汇集。源于中国而在东南亚地区广泛流传和落地生根，或在当地土生土长的华文戏剧，与当地的社会历史、政治、经济、文化、民族、习俗等，都密切相关，因此，在介绍东南亚华文戏剧之前，先简介与它的形成和发展息息相关的社会外部条件和种种因素，是很有必要的。

第一节 东南亚国家的社会面面观

一、东南亚的自然景观和人文景观

东南亚，是亚洲东南部地区各国的当代总称，在我国的历史典籍中，在不同的历史时期有不同的称谓。在元代和元代以前，称为“南海”或“西南海”；明代称为“西南海外”或“东西洋”、“西洋”，明末以降，则称为“南洋”，它是指包括中南半岛上的缅甸、泰国、老挝、越南、柬埔寨、马来西亚、新加坡，以及马来群岛的菲律宾、印度尼西亚、文莱、东帝汶等十一个国家和地区。它位于亚洲、非洲、澳洲之间，横跨水陆三万八千英里，面积四百六十二万平方公里，人口约三亿多。由于绝大多数国家都处在赤道附近，因此，东南亚地区气候炎热，物产丰富，尤其以热带产物如香料、花果、木材、橡胶、锡矿、猛兽、海鲜等著称于世。

东南亚的现有地理格局，是在十三世纪以后才逐渐形成的。从十六世纪至二十世纪中，东南亚地区的绝大多数国家，一直遭受西方殖民主义者的侵略和统治，印尼和菲律宾分别受荷兰和西班牙殖民主义统治约三百年；缅甸和马来西亚、新加坡、文莱受英国统治近百年；越南、柬埔寨、老挝，也受法国殖民主义统治约一百年。直至第二次世界大战结束之后，东南亚各国民族独立运动空前高涨，各国殖民主义势力才被赶出东南亚地区，东南亚各国宣告完全独立。

五十年代至六十年代，在东南亚国家中，马来西亚和新加坡，经过了一段分分合合的历程，1957年摆脱了英国的殖民主

义统治以后，一个新兴的国家——马来联邦共和国，出现在马来半岛上，它包括马来亚和新加坡。两年之后，新加坡宣告实行内部自治。1963年，马来亚和新加坡、砂朥越、沙巴共同组成大马来西亚联邦共和国。1965年8月，马来西亚、新加坡与原来的殖民主义统治者英国三边签订了“1965年新加坡独立协定”，新加坡从此脱离大马来西亚联邦共和国，正式建立新加坡共和国。

在东南亚的十一国中，马来西亚、新加坡、印尼、泰国、菲律宾等五个国家，由于民族、社会、政治、经济、文化等比较接近，相互关系密切，彼此交往频繁，被称为“东协国”或“东合国”。越南、高棉（柬埔寨）、寮国（老挝）等三国，在第二次世界大战前被称为“印度支那”，又因以前都是法国的殖民地，故又被泛称为“东法”，打上了殖民主义统治的印记。这三个国家之间往来不需申请护照签证，可见其关系之密切、共同之处之多。

东南亚是多元民族地区，民族的构成异常复杂。从民族的源流而言有三大源流，从北方大陆来的蒙古利亚族、从海上来的澳大尼西亚族，以及从印度来的各种商人。各个国家的民族成份又各有不同，新加坡人口百分之七十六为华人，百分之十四为马来人，其余为印度人、巴基斯坦人、欧亚混血儿等。马来西亚人口百分之三十六为华人，百分之四十五为马来人，百分之九点一为印度人和巴基斯坦人。泰国人口百分之七十五为泰族，百分之十四为华人，其余为马来人、山地人、高棉人等。印尼的民族有几十个，仅爪哇岛就有三大民族，即西爪哇的巽他族、中爪哇的爪哇族、东爪哇的马都拉族，人口则以马来族和巴布亚族为主，华人多为近百年来的移民。菲律宾人口以马

来族为主，其次为印尼和华人的混血儿、华人、美国人、西班牙人等。缅甸人口百分之七十二为缅甸族，百分之十为掸族，华人只占百分之二。老挝人口百分之五十是寮族，其余为少数民族和混血种。柬埔寨人口百分之八十七为高棉族，百分之五为华人。文莱的人口，马来族占百分之五十七，华人占百分之二十五，达雅克人占百分之十二。东帝汶人口主要是美拉尼西亚人，其次为马来人、巴布亚人等。

由于东南亚地处热带、自然资源丰富、物质生活容易自给，又受到佛教和回教出世思想的影响，因而各族人民的性格比较热情、豪放、乐天知足，喜欢超尘脱俗、姿色瑰丽的建筑艺术和其他艺术。

东南亚又是一个多元文化地区，接受过中国、印度、阿拉伯、欧美等四大文化体系的影响。公元前三世纪，中国文化和印度文化已经传播到东南亚地区，公元七世纪，东南亚地区通过阿拉伯商人和传教士接受了回教文化，欧美文化也借助通商传教渠道，传播至东南亚地区。其中各国所接受的文化又各有所不同，泰国和缅甸接受印度佛教文化影响较深；越南较早接受中国文化的影响；柬埔寨和老挝则属印度文化传统，以后，这印支半岛上的三个国家，又接受了法国文化的影响。在新加坡，中国文化占有绝对优势，马来西亚则受回教文化影响较大，印尼、文莱、东帝汶三国受回教文化影响较深。

东南亚地区的语言也比较复杂，主要有三大语系：马来一波利尼西亚语系、蒙—高棉语系、中国—西藏语系，其中以马来一波利尼西亚语系为最主要。蒙—高棉语系包括缅甸的蒙语、柬埔寨的高棉语；中国—西藏语系又分为缅甸—西藏语、华语和泰语。泰语中又可分暹罗语、寮语和缅甸的掸语。新加

坡通行华语、英语、淡米尔语等。印尼的三个大的民族的语言，其风格差异很大，因而以马来话为统一语言，以马来文为官方文字。缅甸境内流行一百二十五种至一百四十种语言。目前，东南亚的许多华人，特别是年轻的一代，已经不再运用华语，而是运用英语或其他语言，作为表达交流思想感情的工具了。

二、东南亚的华侨和华人移民

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。华侨、华人移民又是东南亚华文戏剧的欣赏者；东南亚华侨、华人移民的发展史，也是东南亚华文戏剧的发展史。

东南亚是与中国山水相连的毗邻，越南、老挝、缅甸与中国接壤，其他国家也多与中国水域相连，因此，东南亚国家与中国交往的历史悠久，关系特别密切，其中有平等友好的关系，也有征服者与被征服者的不平等关系。中国大陆的人民，由于海上交通贸易的发展、社会政治动乱，以及生齿日繁、天灾人祸、生活艰难等原因，长期以来，不断地向东南亚地区移民。公元前二百多年，秦朝统治者就设置了南海郡、桂林郡和象郡，把今日越南北部纳入了中国象郡的版图，也就是说，两千多年前，华侨就随着军旅和官员进入东南亚的越南。汉武帝时穷兵黩武，派伏波将军马援率军十万侵占越南，并实行汉化政策。东汉王莽篡位以后，数以千计的军政官员和文人学士逃往越南避难。汉代，中国的船舶也开抵马来半岛国家，《汉书·地理志》就载有：“自日南障塞徐闻合浦，船行可五日，有都元国。”都元国位于现在的马来半岛东岸。三国、东晋、南北朝、隋朝、唐朝、宋朝，不仅派出使者、军人、僧侣前往东南

亚宣扬武功文治和宗教，而且由于社会动乱，更有大批北方和中原人士纷纷逃往东南亚避难并定居。据爪哇史记载，唐代同光六年（924），有一艘中国大沙船，在今爪哇的三宝瓏附近沉没，其管舱者向直葛王献宝，得王的允许，召集其余的生还者定居爪哇，并受到良好的待遇。阿拉伯人麻素提在其《黄金牧地》一书中也写道，他于公元943年经过苏门答腊岛时，

“有多数中国人耕植于此岛，而尤以巴邻邦（室利佛逝）为多，盖避中国黄巢之乱而至者。”宋代，南洋群岛国家闍婆、勃尼两国厚待中国商人，因而前往经商定居者众。《宋会要》还记载，广州有人过海入藩，数年、十年甚至二十年，在当地娶妻生子，成为华侨的。元代继承和发展了宋代中国对东南亚交通贸易事业，并设立了庆元、上海、澈浦、杭州、泉州、温州、广州等七个市舶司，并派兵征讨缅甸、安南、占城、爪哇等国。如公元1292至1293年，元将史弼率兵二万远征爪哇时，留下大量士卒在印尼各地定居。当时因真腊地方气候炎热，可以“不着衣裳，且米粮易求，妇女易得，屋宇易办，器用易足，买卖易为”，因此，许多中国水手，“往往皆逃逸于彼”。明朝永乐帝曾先后派出四十八个使团，前往东南亚各国耀武扬威和贸易通商，这些使团的率领者多为他信任的宫廷显宦，其中著名的有郑和、尹庆、侯显。特别是郑和，率领满载近三万多军民的船队，在公元1405年至1433年的二十多年间，七次抵达东南亚各国，其船舶多为宝船、马船、粮船、战船等，仅运输宝货的宝船，一次就有63艘，载有大批人员和货物。这些船队的频繁出使，为华人向东南亚各国开发和移民作出了伟大的贡献。1441年，郑和曾经五次居留过的爪哇建立了爪哇新村，仅广东籍的中国人就有千余家。附近的土著人民都到此进行贸易，村主甚至自己派

出使者入贡中国。郑和还曾深入到暹罗的首都大城和内地居留，促进了中暹两国的关系。明代万历二年（1574），广东饶平人林凤，曾率领战舰六十二艘，水陆军二千人，妇女一千五百人开到马尼拉，驱逐西班牙占领者，兵败后率众逃入深山，留下了不少后裔。清朝初年虽然厉行海禁政策，但是，“闽粤之轻生往海外者，冒风涛蹈复溺而不顾，良由生齿日众，地狭民稠，故无室无家之人，一往海外，鲜回家者”。（颜斯宗《南洋蠡测》）清雍正二年，广东官吏发觉暹罗来华朝贡船上，“梢目（船工）九十六人，均系广东、福建、江西等省人民”。（《广东通志》）还有的移民是被殖民主义者强行掠夺出国的。如咸丰年间（约1858年），东南“沿海居民，无论舆夫、乞丐，以及讨海蟾者”，都被殖民主义者的洋船掳去。有的专家估计“十八世纪到二十世纪的二百年，从我国前后被贩运到世界各地的猪仔总人数不少于六七百万”。（陈翰笙：《“猪仔”出洋》）

由于长期的移民，特别是鸦片战争以后的大量移民的结果，我国华侨以及华人日众，尤以东南亚的华侨和华人为多，约有两千五百万人，占全世界华侨、华人总数的89.4%。其分布情况大致如下：新加坡一百九十万人，马来西亚四百五十五万人，泰国四百五十万人，印度尼西亚六百万人，菲律宾一百一十万人，老挝一万人，越南七十多万人。东南亚的华侨、华人，原籍多是广东、福建两省，因此，印度支那半岛的法国殖民主义政府，曾把印支华侨和华人划分为五个“邦”：1. 广东邦，主要来自珠江三角洲广州方言地区，他们多是经商或当工人、船员。2. 福建邦，主要来自厦门，他们拥有较大的商业优势。3. 海南邦，来自广东海南岛文昌县，多从事种植业和当佣人。4. 潮州邦，来自广东汕头地区，多从事农业、航运和搬运。5. 客家邦，多来自广东梅

县,以垦植、工匠、经商为主。在不同的国家,来自不同地区的华侨、华人又各占有不同优势:泰国、柬埔寨占优势的是广东潮州的移民,菲律宾爪哇占优势的是福建的移民,来自广东梅县的客家人则在印尼占优势,在越南占优势的是来自广州、珠江三角洲的广府人。这些来自不同省籍的华侨、华人,由于语言和文化背景的差异,以及乡土感情浓郁等原因,各自喜爱自己的家乡戏,因此,来自广东、福建两省的地方戏曲,特别受到欢迎。

东南亚的华侨、华人移民历史悠久,不少人在异国他乡居留了二、三代人,并和当地人民通婚成家,因而有为数颇多的东南亚华人,已非单纯的华人血统,而混有其他民族的血统,而东南亚当地人中也有不少具有华人血统。泰国国王拉玛七世,1927年在一间华侨学校演说时就曾说过:“华暹血统不可分,大部分泰国人民都有华族血统,我自己也就是其中一位。”在菲律宾有“菲律宾国父”之称的黎沙尔总统,以及奥斯米那、季里诺、马科斯、阿基诺夫人等总统,都有华人血统。由于血统原因,他们对来自中国的华文戏剧,都有浓厚的兴趣,并给予大力支持。

我国人民移居东南亚,筚路蓝缕,披荆斩棘,与当地人民一起,为东南亚各国的繁荣和发展,作出了卓越的贡献。《东印尼群岛史》的作者佛列克公正地指出:“巴城如无华人,几乎不可能存在。”菲律宾首都马尼拉,由于华侨的长期经营,在1565至1865年间,成为中国丝绸和工艺品重要销售市场和销售至西方的转口港。西班牙人康塞普逊曾经说过,十七世纪初的菲律宾,“要是没有中国人的贸易和商业,这些领地就不能存在下去。”马来亚的麻六甲在十五世纪末成为东南亚的商业中心,也与郑和七下西洋和五次经过麻六甲有密切关系。在开

发经营东南亚的华侨中，有三个杰出的代表人物，作出了非常卓越的奉献，他们是“兰芳大总制共和国”大唐客长罗芳伯、泰国国王郑昭、有“吉隆坡王”之称的华侨“甲必丹”叶德来。

华侨在开发和建设东南亚地区的过程中，作出了举世公认的奉献，并且和侨居国的人民和睦相处，深得他们的好感和尊重。加里曼丹的人民说：“华人爱我，故敬之。”泰国人民用潮州话“叔”的称谓称呼华侨，而缅甸人民则把中国人看作亲戚称之为“胞波”。但是，华侨却遭受到来自国内外统治阶级不公平的、非人道的待遇。明清两代的统治者都诬蔑海外华侨为“不服王化”的“化外之民”、“天朝弃民”，对他们的生死大事置之不顾，任由殖民主义者恣意宰割。印尼的荷兰统治者诬蔑华侨“唯利是图，是当地人民的大敌”，并于1740年在荷兰总督华尔庚尼尔的亲自策划下，对巴达维亚的华侨进行惨无人道的屠杀，有近三万人被杀害，血流成河，演成轰动世界的“红河”大惨案。可是，乾隆皇帝闻讯后，不仅无动于衷，还冷酷无情地说：“天朝弃民，不惜背弃祖宗庐墓，出洋谋利，朝廷概不闻问。”海外华侨成了有国难投、有家难归的“海外孤儿”，他们的地位和际遇，直到新中国成立以后才有所改善和提高。

1954年，中国和印尼在万隆举行的万隆会议上，两国签署了关于解决双重国籍问题的条约草案，中国政府鼓励印尼华侨、华人选择所在国国籍，大多数印尼华侨、华人都选择了印尼国籍。后来，其他国家先后照此办理。目前，世界各国绝大多数的华侨、华人都加入了他们所在国的国籍，不断溶入所在国的社会，由过去的落叶归根改变为落地生根了，华人逐渐成为所在国的少数民族。

三、东南亚的华文文化

东南亚华文戏剧，是东南亚华文文化的重要组成部分；东南亚华文文化总体中的某些分体为华文学校、华文报刊等，又是东南亚华文戏剧文学赖以生存和发展的载体和土壤。

东南亚华文文化源远流长，东南亚各国，接受中国文化的影响久远而深广。早在公元前三世纪的秦始皇时代，越南的红河流域一带就被纳入中国版图，南越王赵佗更是直接辖管其地。汉武帝时派伏波将军率兵十万征服越南，积极推行汉化政策，把中国文字和儒家思想、朝廷典章制度，以及风俗习惯均输入越南。汉、魏、六朝时，由于战乱频仍，中国有不少文人学者逃往越南避难，也大量输入了中国文化。东晋、唐代都曾派出僧人法显、义净等人，到爪哇、苏门答腊等地传播佛教文化，义净还在印尼居住了十多年。宋朝时，越南更兴起了汉语文学，出现了著名的长诗《征妇吟曲》、类似传奇的纪事作品《岭南摭怪》等。元、明两代，中国文化对东南亚的影响更为深广，元将史弼的两万多将士留在印尼，对传播中国文化起了不小作用。郑和七下西洋，多次经过和留驻印尼，当地人民为了纪念他，建造了作为中国文化思想象征的三宝庙、三宝塔、三宝洞等。越南的胡朝皇帝以汉字写古诗，道出当时越南仍深受中国文化的影响：“欲问安南事，安南风俗淳，衣冠唐制度，礼乐汉君臣。”由于皇帝推崇汉文文学，一些政治家、军事家也倾心于汉文写作，如阮鹗写了《军中诗词命集》、《抑斋诗集》等。入清以来，中国文化在东南亚各国影响进一步扩大，在越南的许多华侨成了越南的达官显宦，他们都用汉文写下了一批作品。如曾任越南阮朝工部尚书的吴仁静，就长于写

诗，留下了《汝山诗集》等作品。在马来亚、新加坡，掀起了办学热潮，各种名目的华文学校如崇文阁、乐英书室、萃英书院，以及各种私塾等，有如雨后春笋兴起。1890年的《叻报》就提到“叻中书塾……多至不可胜言”。这些侨校所传播的都是中国传统文化，有的因已经落后于当时当地的社会发展的形势，所以，辛亥革命前后，逐渐为传播新的思想文化的华侨学校所取代。1904年，在马来亚的檳榔屿出现了第一间新式的华文学校——中华学堂。紧接着在新加坡、马来亚各地，各种新式华校纷纷成立，以致在1920年，英国殖民统治当局为之惊惧，并颁发了限制华校发展的条例。在印尼，1901年，由文化团体中华会馆开办了新式华校——巴城八帝贯中华学堂，附设小学，学生近千人。1903年，康有为逃亡到印尼爪哇，在雅加达、三宝瓏等地鼓吹华侨投资兴学，不久，在爪哇成立了爪哇学务总会，负责管理有关华侨学校教育工作。后来印尼各地华侨纷纷投资兴建学校。1914年，据爪哇学务总会统计，全印尼已有华校148所，学生10840人。辛亥革命以后，泰国也兴起了办学之风，1913年，由客属人士开办了进德学校，广肇人士办起了明德学校等。1917年，广肇华侨又办起了泰华第一间女校——坤德女校，接着又有潮州女校等华侨学校出现。

东南亚华文文化另一突出表现，是华文报刊的出现。马来亚最早的华文报纸是《察世俗每月统记传》，由美国传教士米仁于1815年8月5日在马六甲创刊。这是一份书本形式的刊物，每月出一本，每本44页，主要作品是宣传宗教思想的，也刊登科学新闻和世界知识等。在辛亥革命前后，孙中山领导的同盟会和华侨团体，在印尼各埠办起了不少华文报纸，如泗水的《泗滨日报》、《民铎报》、《泗水日报》，棉兰的《苏门答腊

报》、《苏岛日报》，雅加达的《华铎报》和《新报》等。在新加坡，1858年出现了第一家华文报纸《日升报》，比上海出版的《申报》还早十四年。1881年又出现了另一张华文报纸《叻报》，由福建籍人薛有礼主办，叶季允任主笔，其编制形式仿照上海的《申报》，在宣扬中国传统文化和民族意识方面起过较大作用，颇为当地华侨人士和英国殖民政府所重视。1906年加编附张，内容有游戏文章、滑稽词令、黄州谈鬼、诗词歌赋等。戊戌政变前后，又出现了《总汇报》，是康有为的保皇派人士所创办的，鼓吹变政维新，戊戌政变失败后，又鼓吹变法维新。孙中山到南洋进行革命活动后，在新加坡开办了以胡汉民为主笔的《中兴日报》。紧接着又出现了《图南日报》、《新国民日报》和《星洲晨报》等拥护革命的报纸。在马来亚檳城还开办了《光华日报》。在泰国有保皇派人士，于1903年开办的《汉境日报》，后又改名《启南日报》。孙中山到泰国以后，原属《启南日报》的肖佛成脱离该报，另办《华暹新报》，与《启南日报》展开笔战。

中国“五四”新文化运动爆发后，其冲击波扩展到东南亚，进一步推动了华文文化的传播，各国办学风气继续扩展。泰国除了有五家公立华校外，又开办了十多家私立华校和六、七家女校。私立学校发展到后来，其规模比公立学校还大得多。有些学校实行男女同校，并用普通话教学。这些华校经常开展各种宣传中华文化的活动，更扩大了中华文化的影响。

华文报纸在思想内容和编排形式方面，也不断有新的发展。1923年至1930年，在新加坡出现陈嘉庚主办的《南洋商报》和胡文虎主办的《星洲日报》，它们在思想内容和编排形式上，都与《叻报》等老报纸判然有别。胡文虎还组织了“星系报业

有限公司”，办起了新加坡的《星中日报》和檳城的《星檳日报》。此时期，新加坡的华文报纸，大都辟有文艺副刊，如《新国民日报》的“荒岛”、“绿漪”、“瀑布”、“昶旭”；《叻报》的“柳林”、“荒岛”、“奠基”；《南洋商报》的“文艺周刊”、“曼陀萝”、“压觉”；《星洲日报》的“流星”、“野芭”；《民国日报》的“新航路”等。在马来亚有《檳城时报》的“柳风”、“狂涛”、“浪华”等；《南洋商报》的“绿洲”、“杭育”、“荔”等；《光华日报》的“光华杂志”、“帆声”等；《中南晨报》的“羔丕店”、“南针”等；《益群报》的“枯岛”、“绿荫”等。这时期，在泗水出现了《大公商报》和雅加达的《新报》、《天声日报》等。在泰国有《民国日报》、《华侨日报》、《中原日报》、《暹京日报》等。

华文文化在它的发展过程中，也历尽坎坷，备受摧残。在泰国，1939年8月，泰国銮披汶政权封闭了两百多所华校和所有的华报，只准一家《中原报》继续出版，以致数以十万计的华校学生、数千华校教师、数百华报职工受害，并使华文文化受到严重的打击。1958年4月，印尼的华文报纸也遭封闭。

第二次世界大战以后迄今，东南亚各国华文文化发展很不平衡，新加坡、马来西亚、泰国、菲律宾等国，华文文化发展情况较好，印尼、越南等国，由于政治社会等原因，华文文化事业受到严重的限制和打击。

新加坡由于华人占了人口总数的大多数，华文文化还是比较受重视的。目前的几家华文报纸都辟有文艺副刊，如《联合早报》的“文艺城”、“小说”；《联合晚报》的“晚风”、“星海”；《新明日报》的“城市文学”等，经常发表华文文

学作品。还有专门发表华文文艺作品的文艺刊物如《新加坡文艺》、《文学》半年刊、《热带文艺》、《赤道风》、《海峡诗刊》、《同温层》、《锡山文艺》等。

东南亚其他国家的华侨华人在人口总数的百分比，虽然没有新加坡那么大，但是，它们也拥有不少华文报刊，对于传播和弘扬华文文化起着重大的作用。

东南亚国家华文文化中的一个重要方面，是华文教育事业，除了新加坡外，大多数国家共同之处是，由于各国在文化上实行同化政策，或者说是民族化政策，要求异民族文化归化各国的主要民族的文化，因而对华文文化采取种种限制发展的措施，以致华文教育事业受到严重影响，停滞不前，甚至落后倒退。如马来西亚、泰国、印尼等国对华文教育都采取种种措施加以限制，大大影响了华文教育事业的发展。但是，由于华侨的多方努力，一些国家，如泰国华校仍然坚持以教授华文为主。一些有识之士和华文作家，坚持以华文进行文学创作。

东南亚各国华文文化的发展前景究竟如何？目前，有两种不同的看法，许多人表示担心忧虑，认为由于东南亚大多数国家在文化上实行同化政策，在各个方面约束和限制华文文化，以致华文报刊锐减，华文教育受到限制，华文的社会地位低微，许多年轻人不愿学习华文华语，因而担心数十年后，东南亚华文文化将会衰落。也有不少人持乐观态度，认为东南亚华文文化源远流长，有深厚坚实的群众基础，近年来世界各国又掀起学习华文华语热潮，伴随着我国在世界上的地位和作用日益提高和增强，东南亚的华文文化的发展前景是光明的。

第二节 东南亚的本土戏剧及其与中国 戏剧的历史渊源

东南亚有历史悠久的文化艺术，这些国家的人民能歌善舞，创造了丰富多彩的戏剧艺术，其中一些戏剧还和我国的地方戏曲、民族民间艺术有着久远深厚的历史渊源关系。

柬埔寨，古称扶南，早在汉代，它就与我国有频繁的文化艺术交流。唐代时，它的国力强盛，文化发达。据新加坡著名华文戏剧家李星可考证，唐代的参军戏，即东南亚各国普遍流行的戏剧LAKHON。但是，LAKHON并不始于唐代，在南北朝时，陈后主已经在金陵建造了“罗唳楼”、“罗唳”就是LAKHON。唐代时，扶南的“扶南伎”（即“罗唳”）也传到了长安。扶南伎，是以表演故事为主的戏剧雏型。“扶南的参军戏虽然也是印度化的，但它独创了一种表演方式：利用

‘引戏’先用土语作戏剧内容的说明介绍，这好象现代外国电影加印本国语的字幕一样，这个新形式的发明大大刺激了唐以后的中国戏剧发展”。《云溪友议》有一段笔记记载了唐参军戏的演出情况：“元公（稹）……廉问潮东……乃有俳優周季南，季棠及妻刘采春，自淮甸来，善弄陆参军，歌声彻云……赠采春诗曰：‘新妆巧样画双蛾，慢裹恒州透额罗。正面偷轮光滑笏，缓行轻踏雏文靴。言词雅措风流足，举止低回秀媚多。更有恼人肠断处，选词能唱望夫歌’。望夫歌者，罗唳之曲也。”李星可还认为：“至于扶南的LAKHON戏本身，除了现代柬埔寨的LAKHON与泰国的LAKHON，印尼也有LAKHON与LEGON，马来亚北部有所谓WAYANG KUN，不过久已

失传，至今马来亚的父老无人能详。只有现代马来语中，

‘戏剧’一词做LAKUNAN，‘角色’一词做LAKON，后者同时又做‘戏剧’与‘剧本’的意义解释，这是残存痕迹。从此可见，当初的‘罗唢’戏在古代南洋的印度化国家中就已经风行一时，在很多地方都有流行的。”李星可还进一步介绍了“参军戏”即“罗唢”目前在东南亚一些国家的演出情况：“罗唢戏，至今在柬埔寨与泰国都尚有完整的剧本与演出，但限于宫廷大戏，而且剧目无多；比较特殊的演出形式，保存得最齐全的，要推印尼的巴厘岛，这也是印度的兴都教在东南亚唯一残存的地方。”

“罗唢戏的最大特色是唱做分开，此外且有专人职司说明故事与交代剧情。这个专司介绍剧情的人，原来只是职在翻译梵文剧本的原文而已，后来又进一步解释剧中的动作意义（即舞蹈的阐释），这就是古代中国的‘引戏’。引戏为了刺激观众的兴趣，渐渐在交待剧情之时和那在台上表演而因为带了面具不能说话的哑巴演员开起玩笑来，这就是元曲中的‘付末’。

“在巴厘岛的罗唢曲中，职司‘插科打诨’的并不是戏外之人，他们也是以戏中人的资格出现的。这些罗唢戏的故事内容因为演的大多是宫廷历史，所以这种半戏内半戏外的诙谐人物，通常是王公大臣等类人物的侍从，一个称做PENASAR，一个称做KARTALA。”李星可认为，所谓PENASAR，就是“白打使”，苏东坡曾手书一轴曰“黄幡绰告明皇，求作白打使，此官亦快人意哉！”王建宫 中词亦有“寒食内人长白打，宫中先散与金钱”。KARTALA，即“贾大腊儿”，唐人段安节的《乐府杂录》中的“清乐部”有记载：“乐即有琴、瑟、香琴和箏（其头象琴）、笙、竽、箫、方响、篪、跋、膊、拍

板。戏有‘弄贾大腊儿’也。”“弄贾大腊儿”即“弄滑稽”。

“贾大腊儿”是一个典型的中国式武小丑，他与“白打使”，是戏中最受欢迎的两个角色。李星可的考证，认为唐代的参军戏是扶南传入中国的“扶南伎”，此说确否，尚可商榷，但也多少说明了中国古代参军戏与东南亚国家戏剧的久远渊源。

目前，柬埔寨流行的戏剧有六种，即古典剧、库尔剧、巴塞剧、怡格剧、潮剧、白话剧。古典剧，柬语称作“洛坤波兰”，其特色是剧中人不论男女，一律由女演员扮演，很象越剧那样，剧中的唱词全由乐队合唱团演唱。六十年代柬埔寨的皇家舞蹈团演出的剧目，多属古典剧，其舞蹈身段动作，特别是肩、臂、肘、腕、掌、指的柔转变化姿势丰富多姿，腰腿的运用也很柔美悦目，与我国戏曲的做工舞姿颇有相似之处。库尔剧也属柬埔寨的古典戏剧形式，其特点是全部角色由男演员扮演，与我国的京剧及许多地方戏一样。至于巴塞剧、怡格剧、潮剧等，都是从外国传入的剧种，经过较长时间的地方化之后，逐渐成为柬埔寨的地方戏剧。据柬埔寨《民族主义者周刊》总编辑郑璜考证，广东省的潮剧与柬埔寨的民间戏剧“洛坤巴塞”剧有血缘关系，潮剧是“洛坤巴塞”的原种，它用柬语演唱中国的狄青、薛仁贵等古代名将的故事。此外，还有舶来品的话剧，但在柬埔寨民间并不流行，处于推广普及状态。

与柬埔寨毗邻的泰国，其戏剧艺术也很丰富。泰国的歌舞剧，也是起源于古代宗教祭祀和民间庆典仪式，同时不断吸收印度和中国的文化艺术，从而创造出本国的独特的戏剧艺术。泰国有五种歌舞剧：第一，面具舞剧，其中“拉马金”是泰国著名的面具舞剧，其内容原是宗教故事，主角叫“拍喃”，很为群众喜爱。这部作品远在泰国大城王朝时期就受到重视，后

经玛拉一世皇帝的擅诗能文的臣子编成舞剧演出，它的一大特点是演员戴着各有特色的面具上场表演，类似我国西南各省的一些“傩剧”、“师公戏”。演员表演以各种动作表情和臂腕扭动为主，不唱曲和说话。后来配以演唱、道白、音乐以及武功艺术。它是吸收印度文艺作品《拉马耶那》和中国《封神榜》、《西游记》等古典小说的艺术而创造出来的民族舞剧。戏剧的主要题材内容是鼓吹惩恶扬善、正义与非正义的斗争，以及男女纯洁坚贞的爱情。第二，舞蹈戏剧，扮演各种人物和神灵的演员都不戴面具，只是扮演妖魔鬼怪、兽类的演员才戴面具。早期的舞蹈戏剧，由男扮女角，如有男女同台合演时，二者不能同时出场，后来允许男女同时出场。演员出场时，穿戴着华丽的金冠和服饰，手腕带着钻石手镯，足踝上套着金脚环，金光灿烂，绚烂夺目，头眼面颈身腰手足，配合着音乐旋律的节奏，翩翩起舞，多姿多彩。第三，傀儡戏，泰语称作“粉”。旧式傀儡戏的傀儡，是用泥制作的，每个高约四英尺，手足和身躯各部用细绳紧系，演员在台下操作表演，剧情介绍和唱曲则由其他演员负责。这种傀儡的制作和表演，也与我国的提线木偶有相似之处。但是，后来经过改革，则与欧洲傀儡较近似。第四，皮影戏，泰语称作“难”，其演法与印度的皮影戏大同小异。我国广东的皮影戏较早传入泰国，对泰国的皮影戏也产生一定的影响。第五，南舞，这是泰国现代比较流行的舞蹈，戏剧成份较少。演员较少，男女赤足徒手对跳，手臂动作丰富多变，舞姿优美，以表现对爱情的追求。

泰国除了以人表演的戏剧之外，还有一种独特的“猴戏”，泰语称“洛坤犍”以猴子作演员模拟人的动作进行表演。这种猴子在演戏之前，要经过养猴人多年的训练，锻炼它们模仿

人类的动作举止，用四肢掌握物具，甚至做出一些连人类都做得不够敏捷的把戏。但是，猴子毕竟不是人，有些表演动作并非全部都是由猴子自动自觉地表演出来的，而是要由弄猴者用绳子和鞭子来强制它表演出来。这种猴戏的演出机会，多是在佛寺的常年盛会，佛教的佛诞节、守夏节等节日演出。每个猴戏班要拥有五、六只猴子演员，还要有二、三人组成的简单的乐队演奏。猴戏演出剧目一般是如《庄他可洛》一类的传统剧目，也演一些揭露和讽刺社会现实的现代题材剧目，如《上流社会的咖啡座》，由五个猴子上场演出，分别扮演绅士、淑女、侍役。还有表演一些娱乐性节目如《飞斧大侠》。猴戏班的表演随着时代的前进而不断发展，现在的猴戏班的演出节目和道具也日趋现代化，如舞台上也出现飞机模型、降落伞等。这些猴戏收费低廉，成人每人收三铢、儿童收一铢，演出时间较短，每天可以演出十多场。这种猴戏在全泰国各府民间广泛流动演出，深受民众的欢迎。

新加坡和马来西亚的地方戏，叫做“望沙湾”（“曼沙湾”），这是一种歌舞兼备的戏剧，仿照欧洲歌剧的演出形式，剧目题材多取自莎士比亚的歌剧和神话故事。表演生活化，自由灵活，生动活泼。二十年代，华侨组织的工会，曾演出过“望沙湾”剧的两个剧目《峇乐峇瓦屨》和《峇笼因腊》，为失业工人筹款。三十年代，这种戏剧也排演莎氏剧作，运用的是美国纽约百老汇的音乐。新、马还有歌剧演出，1926年，曾经组织过一个“马来歌剧团”，有马来族演员五十多人，西方人士五、六人。该团曾经演出过《扬州梦》，描写伊拉国王的儿子苏林巴王子的悲欢离合的故事，因情节曲折，引人入胜，演出效果甚佳。该团还演出过印度名剧《花花公主》，是根据印度

神话小说改编的。在马来西亚的广大农村，还流行皮影戏，被认为是典型的马来亚艺术，但是，它颇有印度风味，也可能受到印度戏剧艺术的影响。

印度尼西亚的皮影戏，在东南亚地区也颇负盛名。皮影戏主要流行于爪哇和巴厘岛一带，起源于公元八世纪左右。最初只是在宫廷内表演，以后才走出宫廷到民间演出。几乎每个乡村都有一支演出队伍，既是娱乐群众也是教育群众的工具，通过它教育人民群众为除暴安良、惩恶扬善而斗争。皮影戏舞台上挂有白布幕，幕内悬挂一盏油灯，幕前坐着表演者和伴奏乐队。表演者两旁放着数百个用牛皮制成的傀儡，这些傀儡代表着各种人物，穿着各种服饰行头。正式表演之前，表演者先要焚烧一种爪哇出产的“甘文烟”的香料，然后敲锣击鼓，演奏音乐，表演者操纵傀儡，灯光就把傀儡的形象和各种动作的影子投射到白幕上，观众就从白幕上看到傀儡的各种生动有趣的表演。表演者一边操纵傀儡，一边讲述剧情，有的还配合剧情和表演，敲打木片、铁片以制造表演效果，表示战争或搏斗等场面。这种皮影戏与我国广东省潮州、汕头一带的皮影戏很有相似之处。

印尼的皮影戏很受社会重视，它是学校很重要的教学内容之一，中学规定必须向学生讲授皮影戏的故事，学会欣赏皮影戏和音乐。爪哇有个文学院，还把皮影戏列为必修科目。印尼的皮影戏也引起外国人士的重视，澳大利亚曾经派出一个八十人的代表团，参加了中爪哇一个大学办的印尼文化速成班，他们对皮影戏产生浓烈的兴趣，在参观梭罗王宫时，他们用重金购买了一批印尼傀儡回国。

印尼还有巴厘舞剧，属于南洋罗唎曲的一种，其男角也分

为类似中国戏曲的“生”和“净”两种角色，性格文雅细腻的称为MANI，类似元曲中的“末泥”，性格粗鲁火爆的称作KRA，其称谓来自印度语中的KALA（黑色），中国戏曲的“黑头”可能与此有关。

印尼也有新、马的“望沙湾”（译作“挽骚弯”），由马来人、印尼人、土生华人综合组织的歌剧团，歌词用马来文写作，音乐全用西方音乐，布景堂皇，服装华丽，用高音调演唱，最受各族观众欢迎。印尼还流行话剧。早在1891年就有一种被称为“STAMBOEL”的戏班，类似我国的巡回演出戏班，他们在印尼各中小城市巡回演出。1910年以后，在这些中小城市又出现了一种叫做“KOMEDIE”的戏剧（类似喜剧）。同时，在华人社会也出现一种戏剧叫做“OPERA DERMA”，因为它多是为筹款而演出，所以又称之为“募款话剧”。在荷兰人社会和印尼知识分子中间，又出现了“TOMEEL”（荷语“话剧”）。1925年又有“SANDIWARA”，1950年又有“DRAMA”，1970年出现了“TEATER”，这些戏剧的名称不同，是因其掺杂了性质和数量各不相同的艺术因素，但同样是演员在台上表演戏剧故事，实质上这些戏都是“话剧”。巡回戏班和演喜剧的戏班的演出，都不根据剧本演出，类似我国古代的戏班。但是，当时的业余戏班反而根据剧本来演出。1898年，印尼出现了用通俗马来语写作和演出的剧本，叫做《伊登必丹》（KAPITEIN ITEM），它是写西班牙人如何统治荷兰的故事。同年，荷兰威海明女皇登上皇位时，该剧在当时的巴达维亚（今雅加达）的达斯德堡剧场公演。1901年，F·维克尔（F·WLGGER）写了一个剧本，名叫《贝·苏利奥·列诺贵族的故事》，后来被知识分子中的业余戏剧爱好者搬上戏剧舞台。1910年以后，

在印尼的一些城市中出现了一些标榜进行现代戏剧活动的剧团，但是，他们也还是和旧的巡回戏班或喜剧班子一样，不按照剧本来演戏。当时在印尼的茂物地方有一个原籍中国福建省南安县的华侨郭德怀，他怀着健全完善现代戏剧的愿望从事现代戏剧的创作，1919年，他用马来语写出了他的第一个现代戏剧本《假冒的上帝》，并且自费印行一千本，供业余戏剧爱好者演出。剧本的故事是描写一个华人农民家庭中两兄弟的矛盾冲突。哥哥陈求利，把金钱视作第二个上帝，不择手段地找钱；弟弟陈求义，忠诚老实，注重德义，在一个进步报馆工作，他追求崇高的生活理想。最后，陈求利因破产躲债外逃被警察追捕，他走投无路开枪自杀。这个戏在当时产生了较大的社会反响。这个剧本的出现，比印尼原住民作家鲁斯坦·艾芬迪的第一个剧作还早七年。据法国女作家考尔丁·莎尔考证，类似郭德怀的《假冒的上帝》的剧本，共有七、八部。

越南受中国传统文化艺术的影响甚为久远，中国戏曲经常在越南演出，成为当地人民娱乐生活的重要组成部分。但是，越南也有自己的地方戏，清光绪十年（1885），清朝外交官蔡钧出使越南时，就曾看过堤岸地方演出的越南地方戏，剧目内容是演中国的三国时代的故事，演员的装束打扮是“甲冑冠裳”，与中国戏曲略同，但是“徒跣登场”，不穿靴鞋。而戏剧音乐只有锣鼓笙笛，氛围比较寂寥。近、现代以来，越南出现一种嘲剧，载歌载舞，生动活泼，伴奏乐器有大鼓、小鼓、铜锣、胡琴、二胡、箫等。舞台布景虚实结合，富有生活气息和民族特点。1960年，越南民主共和国嘲剧艺术团曾到我国演出，剧目是取材于民间传说的传统优秀剧目《神水瓶》等。越南还流行外来的话剧和我国广东、广西的粤剧、桂剧、邕剧、采茶

戏等地方戏曲。

菲律宾有木偶戏的演出，剧目内容多是教育儿童应如何提高自己的品格情操等内容。1986年，国际木偶节在福建泉州举行，菲律宾的木偶剧团曾来参加演出。

缅甸的戏剧和舞蹈与我国戏曲也有相似之处，如两者的剧目中，不少是以龙公主作为主人公的。

印度在地理上本来不属于东南亚范畴，但是，在文化艺术上，东南亚的泰国、缅甸、柬埔寨、老挝等国，都接受了印度的影响，我国的戏曲也与印度戏剧舞蹈有不少相似之处，因而也于此稍作介绍。

印度的古典舞剧，是一种歌舞剧，但偏重于舞，印度古典舞剧吸收了许多舞蹈。印度古典舞蹈有四种，即“巴拉旦那底音”——由女演员演出的单人舞；“麻尼卜里”——古典式民间舞蹈，类似我国的秧歌舞，舞姿优美，但是没有歌唱；“卡达克”——单人或团体的有故事情节的舞剧；“卡卡里达”——是以表演故事内容为主的舞剧。印度古典舞剧的歌唱由乐队承担，舞剧演员只表演舞蹈。但是，更古老的古典舞剧“克利舍南舞”，演员是要连舞带唱的。

印度古典舞剧的题材，多是取材于神话故事、历史故事、民间传说等，宗教色彩较浓郁。印度古典舞剧按表演艺术分类，可分成文戏和武戏，如按题材和风格分类，可分成“苏巴里亚瓦塞”即“喜剧”，与“都巴里亚瓦塞”即“悲剧”两大类。但是，真正的悲剧较少。

印度古典舞剧的角色和脸谱，一般有男女主角、圣贤、坏旦等四大角色。还有一个介绍剧情的“娃娃生”或“丑”角人物。不同的角色有不同的脸部化妆。“卡底”即“刀”的意思，

多演反派武人，如贼酋、番兵、番将等人物，脸部化妆是勾眉画眼，鼻尖镶上一块圆形鼻头，上嘴唇上勾有左右两把刀形胡须，耳边至两旁腮边抹以白色，这种角色相当于我国戏曲的武二花。“巴叉”，即“绿”的意思。这种角色扮演善良正面人物，如神仙、帝王之类。脸部化妆是素脸而微敷绿色，勾绘眼眉，额上绘有婆罗门阶级的特殊标志，即中间画一条红线，左右各衬以一道黄线，它相当于我国戏曲的“武生”或“老生”。“达底”，即“胡子”的意思。脸部主要标志是胡须，白须代表圣贤，红须代表奸险之徒。它相当于我国戏曲的“须生”与“末”。“米奴苦”，即“素脸”之意。脸部全素，代表正派人物。它相当于中国戏曲的“正生”、“小生”、“旦”等角色。“卡里”，即“黑”的意思。脸上涂以黑色，腮边至下巴涂白色，扮演粗鲁莽撞人物。它相当于我国戏曲的“黑头”。“必鲁”，即怯懦者的意思，其表演多插科打诨，相当于中国戏曲的丑角。

印度的古典舞剧和舞蹈与中国戏曲，有许多相同或相似之处：

创作原则和创作方法，中、印戏剧都是运用写意象征的创作方法，以歌唱和舞蹈作为主要的艺术手段，表现人民对美好理想和幸福生活、爱情的追求，喜剧和悲剧都力图使观众看到人物大团圆的美满结局。

戏剧情节，中、印戏剧都强调选择常见而又奇特、偶然的事件，作为最佳戏剧情节。

戏剧角色类型，中、印戏剧的角色行当的分类都比较相似；中国戏曲的“旦”、“末”行的称谓，也与梵文的“TAN-VI”（女子）同音，有的作“TĀNDAVA”，也与印度的舞蹈、

舞神“湿婆”有关；“末”与梵文“MANI”同音，是南洋罗唎戏中的“主角”。

表演艺术，中国戏曲中的“兰花指”、“云手”，与印度舞剧的手势相同。印度舞蹈要求眼神与脸部肌肉、颈部动作互相配合，中国戏曲中的净、丑两角的表演也是如此。印度舞蹈中表现英勇气概的打斗和舞步，与中国戏曲的武生身段、武戏中的开打也很相似。印度舞中的魔王角色的凶猛表演，也与中国戏曲的花脸行当表演相似。

戏剧音乐，中、印戏剧的音乐都是以鼓为中心，印度舞剧的主要乐器是手鼓，中国戏曲的乐器单皮鼓处于所有乐器的领导地位，而且还是戏剧表演节奏的指挥者。

戏剧人物的脸谱构图化妆，中、印戏剧也有许多相似之处。

正因为中、印戏剧有共同的久远的历史渊源和不少共同之处，所以，著名京剧表演艺术家梅兰芳先生曾说过：“优美的印度舞蹈艺术，对我们并不是陌生的。我们老是感到它在很多方面和我国古典戏剧非常相似，因而使人感到格外亲切。”我国著名作家、学者许地山先生也认为，我国早期的戏曲与印度梵剧有许多相同之处。这都说明中国戏曲、东南亚国家的地方戏剧与印度戏剧文化，有深厚的历史渊源。

第三节 东南亚华文戏剧鸟瞰

一、东南亚华文戏剧纵横观

东南亚的华文戏剧，从纵向观察，可以看到，它的发展过

程中所呈现的兴衰起伏状态，一直受到东南亚的社会政治的制约，同时又受到中国的社会政治和文化艺术的深刻影响。东南亚的大多数国家，在第二次世界大战前和战后的一段时期，都曾受殖民主义的统治，因此，华文戏剧的发展情况，与殖民主义统治势力的强弱息息相关，当殖民主义统治势力加强，华文戏剧就受到压制，发展步伐缓慢，反之，则发展迅速。二十年代末、三十年代初，整个世界处于不景气之中，东南亚国家也不例外。由于经济不景气的冲击，社会动荡不安，此时，在马来西亚的檳城，由一批戏剧工作者酝酿发动了一场“南洋新兴戏剧运动”，要求戏剧创作和表演，都要进行革新，以新颖的表演艺术，反映新的时代新的思想内容，也就是要扩大戏剧的表现题材，反映新兴阶级的理想和要求，表达“群众的愤怒、希望、欢愉、抗争等情绪或行动”。1931年下半年以后，马来亚、新加坡等地的英国殖民主义势力逐渐巩固、对华文戏剧的压力也愈大，因此华文戏剧活动逐渐沉寂。第二次世界大战行将爆发前，在中国抗日战争的影响下，东南亚华文戏剧活动一度热火朝天。但是，由于英国对日本抱有幻想，企图讨好日本以自保，在远东实行所谓“现实外交”，不愿得罪日本，因而对抗日救亡戏剧活动，采取压制政策和措施，致使华文戏剧热潮趋向低落。然而，日本帝国主义发动了太平洋战争，并向东南亚进军，粉碎了英国当局的幻想，直接动摇了英国在东南亚的殖民主义统治。同时，欧洲战场的形势，也威胁着英国本土的安全，在东南亚的英国殖民主义统治者感到自身难保，更无力加强对东南亚的殖民统治，因此，这时期，东南亚各国尤其是新、马的华文戏剧运动特别活跃。戏剧团体如雨后春笋，戏剧活动遍地开花。第二次世界大战结束以后，殖民主义统治势力在东

南亚东山再起，1948年又宣布“紧急法令”，强行压制日益壮大的民族民主运动，华文戏剧也受到挫折而走向低潮。本地戏剧团体减少了，或者暂时停止了活动，外来的戏剧团体，如从中国去的“中国歌舞艺术剧社”也被迫离开新、马。整个东南亚的华文戏剧运动跌入了低谷。五十年代初，英国殖民主义统治势力逐渐削弱，民族独立运动和建立民主国家的呼声日益高涨，华文戏剧运动又日渐恢复和发展，特别是在新、马“反黄（反对黄色文化）运动”期间，学生戏剧运动尤为活跃。

中国的社会政治运动和文化艺术活动，对东南亚华文戏剧发展的影响，也是非常显著的。中国每发生一次重大的社会变动，都会很快波及东南亚国家的华文剧坛。尤其是在中国的抗日战争期间，新、马等地掀起了轰轰烈烈深入持久的抗战救亡戏剧运动，数以千计的戏剧团体纷纷崛起，以声援中国抗日战争为目的的戏剧活动遍及新、马各地，形成了东南亚华文戏剧运动史上前所未有的蓬勃兴旺局面。第二次世界大战胜利后，中国派出的“中国歌舞剧艺术社”到新加坡、马来亚、泰国演出，在这些国家和地区掀起了华文戏剧的热潮，并广泛而深入地播下了戏剧艺术种子，在此后数十年不断地开花结果。中华人民共和国成立后，由于社会制度和意识形态的原因，东南亚大多数国家与新中国基本上中断了联系，戏剧艺术交流也随之中断。东南亚华文戏剧基本上是在走自己的发展道路。当东南亚的许多国家与新中国建立邦交之后，新中国的思想政治和文化，也恢复和增强了对东南亚华文戏剧的影响，戏剧艺术交流日渐频繁，如新中国的戏曲团体和电影《天仙配》、《梁山伯与祝英台》等到东南亚演出放映，中国戏曲革新的成果，有力地推动了东南亚国家的华文戏剧的革新和发展。

从横向来考察东南亚的华文戏剧，可以发现，由于戏剧艺术形式不同，以及东南亚各国的华侨、华人的祖籍、社会地位、年龄、文化层次等的差异，华文戏剧在东南亚各国的分布和发展情况是有差别、不平衡的。话剧、歌剧、舞剧、歌舞剧等现代艺术，中青年的文化知识界人士比较乐于接受，因此，在新加坡、马来亚、泰国、菲律宾、印尼、缅甸、越南等国，比较普遍地流传。对有悠久历史传统的华文戏曲，年轻一代多目为陈旧过时的艺术，持轻视和歧视的态度。但是，大多数中、老年的华侨、华人，尤其是中、老年妇女，华文戏曲却是她们最热爱的艺术、日常文娱生活不可或缺的重要享受。因此，华文戏曲也有其广泛而坚实的观众基础。在许多华人社团中，都有业余的华人戏剧团体进行演出和研究活动。每当中国的戏曲团体去演出时，都对他们起了加油打气的作用，使这些团体增强了坚持演出和研究活动的信心。

华文戏曲产生于广阔的中华大地上，由于各地人民的生活环境和风俗习惯、方言土语、民间音乐艺术的不同，产生了丰富多彩的地方戏曲剧种，为各地人民群众所喜爱。它们流传到东南亚地区以后，也受当地的华侨、华人的热爱。但是，由于各国的华侨、华人的祖籍不同、各国的文化背景有别，因而华文戏曲在各国的分布是很不平衡的，新加坡和马来西亚两国，华文戏剧最为集中，其余各国则比较稀少，而且戏剧的种类也各有差异。由于世界各国华侨中，广东籍华侨华人占了80%，因此广东戏曲中的粤剧特别流行。粤剧前辈艺人曾说过：“凡有人烟的地方就有广东华侨华人，凡有广东华侨的地方就有粤剧。”此语虽有点夸张，但也确实可说明粤剧流播之广。新加坡和马来西亚两国的华侨华人，其祖籍多是广东、福建两省，而广东

籍的华侨华人多来自广州、珠江三角洲、潮州、梅州等地，因此，这两个国家特别流行粤剧、潮剧、广东汉剧、闽剧、高甲戏、梨园戏等剧种。新加坡的牛车水有几家戏院长期演出粤剧，粤剧剧团和演员非常集中，粤剧戏迷也特别多，它成了粤剧在东南亚地区的大本营，因此，新加坡有“粤剧的第二故乡”之誉。此外，中国的京剧团、海南岛的琼剧团，在建国前也到过新加坡演出。除新加坡外，马来西亚的吉隆坡、庇能、怡保等地，也是粤剧的集散地。新、马又是多元文化国家，受西方文化影响较深，因此，华文的话剧、歌剧、歌舞剧等新的艺术形式，也为两国的华侨华人特别是年轻一代所乐于接受。泰国和柬埔寨两国的华侨华人，多来自广东的潮州，这两个国家的历代王室官府的王公贵族和党政要人，不少是华人后裔，或者有华人血统，他们对中华文化有较深的感情，也非常喜欢中国戏剧，经常邀请中国戏剧团体前往访问演出，因此，潮州的皮影，纸影戏和潮剧，在这两个国家非常盛行。这两个国家也有些华侨华人来自广州方言地区，因此粤剧也较流行。菲律宾的华侨华人中，以祖籍福建、广东的为多，因此，闽剧、芗剧、梨园戏、木偶戏、粤剧等剧种较流行。越南的华侨华人多来自广东、广西两省区，地缘和语言也与这两地接近，因此，西贡、堤岸等重要城市，粤剧比较流行。这些城市对华文话剧也比较欢迎。印尼的华侨华人原籍广东梅县、珠江三角洲、福建省较多，因此，广东汉剧、粤剧，以及福建省的地方戏曲比较受欢迎。印尼的三宝垄、八大威、泗水等地是粤剧的集散地。华文话剧也为印尼的部分华侨华人观众所欢迎。缅甸与我国的云南省是亲密的紧邻，又有不少广东省台山、开平、新会、高鹤等县的华侨华人，粤剧和京剧也受欢迎。抗日战争期间，我国的话剧团

体也曾到过缅甸演出过。

五十年代初,据很不完全的统计,粤剧专业艺人在东南亚一些国家的分布人数是:新加坡和马来亚360多人,越南120多人,印尼100多人,菲律宾10多人。新中国成立后,特别是1978年以后,我国实行改革开放政策,中外文化交流频密,各种戏剧团体常往东南亚各国演出。如广东的粤剧、潮剧、广东汉剧,海南省的琼剧、福建省的高甲戏、闽剧、歌仔戏、广西的彩调、台湾省的歌仔戏等剧种多次前往新加坡演出,福建省的梨园戏和木偶戏往菲律宾演出。广东的潮剧多次去泰国和柬埔寨演出。中国京剧团也曾去过缅甸演出。广东粤剧团去越南演出,还为越南培养出了一批粤剧演员。北京人民艺术剧院还到新加坡演出过话剧《桑树坪纪事》等。中国戏剧团体去东南亚演出,不仅去献艺,而且还是去传艺,通过艺术交流,把中国戏剧的精湛艺术和戏剧革新成果和经验,传授给东南亚国家的戏剧同行,促进这些国家的华文戏剧的发展提高,也进一步密切了我国和东南亚一些国家的友好关系。

二、东南亚华文戏剧的特点

东南亚的华文戏剧,发源于中国,植根和茁壮于东南亚国家,这种特殊的历史和环境,使它形成了自己鲜明的特点。

首先,戏剧的题材和内容,既反映东南亚国家人民的生活和斗争、风土人情、风俗习惯,也表现中国的社会生活斗争,以及中国大地上发生的种种社会现象。东南亚华文戏剧的创作者和演出者,他们的青壮年或童年时期生活在中国,即使是出生于东南亚国家,但是中国毕竟是他们父母之邦,他们与中国有着千丝万缕的联系,甚至休戚相关、呼吸与共。因此,他们的

戏剧往往离不开那遥远而又亲近的中国故土，演出了不少中国的剧目，或自己创作的中国题材戏剧。他们毕竟又是生活在东南亚国家，面对着东南亚现实社会，这里每天发生的事情和现象、出现的问题和变化，更是和他们的切身利益和命运前途息息相关，他们要去寻求探索克服困难的途径，解决问题的办法，因此，他们的戏剧创作和演出，都不能回避本地存在的现实。于是，本地题材的创作剧目，逐渐越来越多地出现在戏剧舞台上。但是，由于中国戏剧发展的历史较悠久、戏剧人才较多、戏剧艺术基础厚实，而在这些方面，东南亚国家比较缺乏，加上当地报刊和出版部门对剧本创作鼓励支持不力等原因，所以长期以来，存在着戏剧舞台上演出的中国剧本较多，本地题材的剧目较少，甚至出现“剧本荒”的现象。五、六十年代以后，才开始出现本地题材剧目逐渐取代了外国题材剧目的新情况。从发展的前景看，本地题材的创作剧目将会逐渐在剧坛居于主流的地位。

其次，是戏剧团体的业余化和多样化。东南亚国家的华文戏剧团体，基本上都是业余的，只有少数剧团是职业化的。因为东南亚国家的社会多是工商业社会，重商轻文，有钱的人对文化艺术多是不大重视，不关心它的发展；重视文化艺术的人却没有钱支持它的发展。因此，以演戏为业，很难长期生存，职业剧团的艺人只有经常跑码头巡回演出，才能维持生活和生存。当地戏剧队伍的构成，有当地的剧团，也有来自中国大陆和台湾、香港的外地剧团。本地剧团中，又有学校的学生戏剧组织、校友会戏剧机构、同乡会馆的戏剧社团、职业行会的戏剧组织、政党和军队的演出团体、教会的艺术机构等。这种多样化的剧团，有利于戏剧活动的广泛、深入的开展，也有利于

互相进行艺术竞争、发展和提高。

其次，演出形式多姿多彩。这些职业和业余剧团的演出，名目繁富，形式多样。既有营业性的，又有非营业性的，还有半营业性，而以非营业性演出为主。如为赈济中国和当地自然灾害而筹款的义演，为慈善事业和建校筹款演出，中学毕业生叙别晚会演出，举办艺术节和戏剧节，以及大汇演，还有各种专题晚会演出，如“六月话剧欣赏会”、“本地剧作欣赏晚会”、“本地独幕剧大会演”、“春之舞文娱晚会”、“春到人间文娱晚会”等等。这些多姿多彩的演出，既满足了当地人民的文化生活的要求，又有力地推动了戏剧活动的广泛、深入、持久地开展。

此外，戏剧艺术探讨和论争相当活跃。当一个新的剧目上演后，常常举行各种形式的座谈会进行评论，以促进该剧目的创作和演出水平的提高。戏剧团体本身也常进行座谈戏剧工作和活动的开展问题，或与报纸联合召开座谈会，探讨一个或几个问题，或者一个时期戏剧运动存在的问题等。戏剧界也常联合举行座谈会，研讨戏剧发展中某种倾向性问题。

在报刊上还开展过好几次重大的论争，如1933年因上演《一侍女》、《芳娘》、《绿林中》、《兄妹之爱》等剧，青年励志社与郑文通等人的论争。1937年，因评论文章推崇话剧《怒涛》并批评《伤兵医院》而引起的地方性剧本的论争。1938年召开“目前南洋文艺创作问题”而引起的地方性剧本创作问题的论争。1938年，关于演出《日出》是否适合时宜的论争。1940年关于职业剧人演出《群莺乱飞》而引起关于新马戏剧发展道路问题的论争，等等。这些戏剧重大的论争和探讨，由于是从舞台实践中发现和提出问题，并结合当时的社会形势，企图从理

论上解答问题，找出或端正戏剧发展的方向和道路，提高戏剧创作和表演水平，因此，对整个戏剧运动的发展是起了很大的促进作用的。

第二章 丰富多采的华文话剧

第一节 “华侨文艺”型的“新剧”

东南亚的华文话剧主要活动基地，是马来西亚和新加坡，其他国家虽然有华文话剧的创作和演出，如印尼，有老作家黄东平创作的揭露批判荷兰殖民主义者残杀华侨工人的罪行的话剧《红溪》，泰国有许多华侨华人组织的话剧社，常有演出活动。但从演出历史悠久，剧团规模、演员的人数、演出剧目、观众等来看，比起新、马来就逊色得多。

新、马的华文文学发轫于1919年前后，华文话剧也在同时期出现。当时的话剧叫做新剧或文明戏，以示与中国传统地方戏曲（被称为“旧剧”）有别。这种戏剧的题材或主题思想较新颖，较多触及时弊和陋俗，不甚讲究灯光、装置和服装，台词以对话为主，有时还插入歌舞和锣鼓。新、马的新剧有三种情况：一是中国戏曲戏班接受辛亥革命和“五·四”新文化运动，以及上海首演的文明戏的影响，演出了一批“新剧”。如新加坡的著名戏曲班子庆维新班，著名演员新亮、新蛇仔利、京仔恩等人，演出了新剧《就是我》和《河伯娶妻》等，受到观众的热情称赞。1919年11月20日的新国民日报发表了题为《新剧的出现》的文章，除了称赞《就是我》的演出成功外，

还热情地评价了《河伯娶妻》的演出，认为它演得比《就是我》“尤有特色，其中所演非独破除迷信已也，还能于政治上风俗上尤有注意焉。至新亮之乔扮西门豹，其做作惟妙惟肖，几令观者有不觉西门豹复生之想。其结局处之演词洋洋千言，亦甚得体，观者鼓掌欢呼，声如雷动，良有以也”。有的观众还诚恳地鼓励该班“今后把那些有益社会的剧本渐渐增多，把那些看坏人心的剧本渐渐淘汰，不可如昙花一现才好”。同时，还“希望各班勿让庆维新班专美于前，各各都快些改良起来，合力辟一梨园的新纪元”。马来亚檳城的真相剧社也演出了许多新剧，受到吉隆坡、新加坡等地华侨观众的称赞。第二种情况，是上海的剧团到新、马演出了一批“文明戏”。如金星歌舞团和银月歌舞团到新、马演出了一大批文明戏剧目：《恶婆凶媳》、《难为了嫂》、《莲花庵》、《姊妹花》、《黑夜枪声》、《桃花泣血记》、《后母心》、《新婚大白案》、《杀子报》、《张古董借妻》、《王小二过年》、《老裁缝吃肉》、《马介甫》、《张汶祥刺马》、《马金龙私访》、《杀我者父》、《孤星泪》、《恋爱学堂》、《大闹状元府》、《将军与美人》、《周元招亲》、《欲海潮》、《卖花女》、《秋水人情》、《立地成佛》、《自由之花》、《破镜重圆》、《天作之合》、《人头寿礼》、《大闹广昌隆》、《红墨水》、《近视眼》、《一饭之恩》、《乔太守》、《老李易妻》、《家庭恩怨记》、《不如归》、《热血》、《空谷兰》、《遗嘱》、《一记耳光》、《三怕妻》、《张木匠》、《媒妈公司》、《卖花得美》、《胡调博士》、《你不要说不》、《打城隍》、《岂有此理》、《社会阶级》等等。这些剧目的思想内容大多数是比较健康向上的，早期演出的台风也比较严肃正

派。第三种情况,是当地华侨组织的话剧团演出的新剧,他们的演出剧目,除了引进中国的文明戏剧目和西洋话剧剧目外,还有由当地的编剧和演员就地取材编写的本地剧本。新加坡方修先生在《马华新文学选集——戏剧》的编后记中写道:“这些本地剧本,虽然可能尚非完整的戏剧创作,而只是一个简明的草稿,到了排演时再予补苴润色,然而总不失为萌芽期马华戏剧文学的一批珍贵的遗产。可惜它们大都在演出过后,即被弃置,不曾公开发表,以至后人无法读到这些创作的原文,只能从旧报章上新闻版上一些剧讯中得知它们的故事梗概而已。”

1920年1月,新加坡仁声话剧社演出的一个新剧,虽然没有剧本,由于资料缺乏,不知其剧名和情节,但从一篇文章的简介中约略知其为揭露社会上为富不仁、荒淫无耻的丑恶现象,因此也得到观众的支持,认为该剧的第三幕“‘开花厅’这虽然有碍观听,也是为现在社会的写真,做一般风流客的宝镜。旧式戏剧家,如果家家起来仿效这剧团这么样的改良,就不失社会教育的良师了。”1921年3月新加坡青年励志社组织演出的《同恶报》,是描写家庭中夫妻、姑媳矛盾,宣扬为非作歹,必有恶报的思想。此剧为养正学生校友会同入编写的,因其思想内容较有新意,戏剧情节曲折动人,所以大受观众欢迎。青年励志社同人编写的《谁之咎》,反映青年人因逼婚害人而入狱的故事,也因剧本颇能针砭社会恶俗,情节离奇,演员努力演出而获得观众赞赏。

如果说从1919年至1921年,本地话剧团体的演出还是比较零落稀少的话,那么1922年以后,本地剧团演出的新剧就比较活跃而密集了。这一年的演出的剧目,据很不完全的统计约为三十多出:《自由之路》(怡保中华女子学校)、《富商义

侠》（新加坡南乐女校）、《女豪杰》（同上）、《雪桥泪史》（青年进德会）、《妇道苦》（同上）、《情场毒》（吉隆坡仁镜慈善剧社）、《钱虏鉴》（同上）、《英雄与不幸女》（南洋女校）、《傻女福》（安顺中乐学校学生剧团）、《孝母少女》（吉隆坡仁镜慈善剧社）、《灾黎泪》（潮州白话剧社）、《穷汉》（工商校友会）、《风劫余生》（南庐学友会）、《好儿子》（青年励志学社）、《轮回》（同德书报社）、《沧桑变》（青年进德会、红声社、养西校友会联合演出）、《侠情》（南庐学友会）、《新芦花》（爱同学校）、《村愚笑柄》（通德夜校学生）、《钱与命》（启发学校）、《孔雀东南飞》（启发学校）、《双骗计》（通德夜校）、《侠女魂》（善正学校校友会的话剧团）、《谁之咎》（同上）、《畸零人》（中华女校）、《燃犀照》（同上）、《模范女子》等。这些剧本中有一些是属于本地剧作家的创作，有的剧作是反映当时当地的社会现实生活，有一定的思想深度；但也有一些剧本的思想和情趣都比较低下庸俗的，如《村愚笑柄》，嘲笑乡村男女无知，不知镜子为何物，闹了不少笑话。

《妇道苦》描写妇女逆来顺受，委曲求全，颂扬了封建道德等。

这些演出所用的语言较复杂，有用普通话的，也有用广东话、潮州话、闽南话等。演出地点多在地方戏曲演出的戏院如怡保戏院，芙蓉的陶园剧院，新加坡的梨园春戏院、余东璇街升平园、新街咏乐戏院等，或在新加坡的维多利亚戏院，吉隆坡的西人大会堂，以及各校、会馆的礼堂等地。

上述剧本都是舞台演出脚本，基本上没有发表过，从1923年开始，才有一些剧本先后发表在刊物上，成为戏剧文学作品，如《商余杂志》发表的邱国基的《鸦片毒》、《新国民杂

志》发表的新晓的《买婚书》等，《青年杂志》发表的陈晴山的《牛女》等。这些剧本揭露了鸦片烟对人类的毒害，以及歌颂青年男女的恋爱和婚姻自由。其中《买婚书》提出的问题较有新意。剧中写了校长赵辉跃和女教师碧云结婚前两人去买结婚书，准备在结婚仪式上签约，而他的朋友是专门研究社会问题的新闻工作者，都认为签署结婚书只是一种拘束形式，重要的是二人的真挚爱情。《牛女》是借牛郎织女的故事，赋予新的内容，虚构织女的父亲天帝向牛郎索取百万元聘金才答允他们的婚事，牛郎拿不出钱来，织女只好留在天上，一年三百六十五日天天织布偿还旅馆费。歌颂了男女青年对自由恋爱、婚姻的执著追求，对包办买卖婚姻的控诉。这出诗剧不仅立意新颖，而且文字优美，诗意很浓。如描写男女相思之情，形象而细腻深刻：“终岁辛勤，只有今宵间隙，听西风送到歌声，知那人在叹息。急攘攘出门来，只见那银河一碧——淙淙溶溶，都是侬家相思的泪债！”“望见了爱人，巴不得立刻向前去——恨鸟散未填桥，只把心儿先渡，准备着三百六十日的相思，待到伊跟前从头诉。”牛女二人对天爷的专横的愤慨，也溢于言表，而不会流于概念化口号化。如“我只道修到神仙，便脱离万恶金钱；谁知他的势力，竟侵掠到了九天！月老儿牵什么姻缘？枉佩着一囊赤线。快把它交给太白金星，由着他一人行使全权，倒免得许多痴男怨女，意惹情牵！”《牛女》在思想上和艺术上所达到的造诣，标志着马华戏剧文学走向成熟。

上述舞台演出本和创作剧本，作者和演出人员都是站在中国的立场，以华侨的身份进行创作和演出的，剧中描写的多是中国大陆的社会生活或是南洋的华侨社会生活，所展现和描写的都是华侨的心态。如潮州白话剧社演出的《灾黎泪》，描写广

东汕头、澄海等地区发生大水灾，当地慈善机关筹款赈济灾民，而富人孔方璧却惜钱如命，不愿捐款，义士高义愤而拔枪杀死他。《好儿子》则写一个中学毕业生在上海经商失败，铤而走险，买卖假币被捕的故事。这些新剧按其性质而言，还是属于“华侨文艺”范畴的艺术。

这时期的戏剧团体有如雨后春笋，纷纷涌现，他们都是业余演出的业余剧团。在上百个剧团中，较为活跃的有仁声白话剧社、同德书报社、青年进德会剧务部、潮州白话剧社、南洋青年励志学社（后改名青年励志社）、南庐学友会、工商校友会、美正校友会白话剧团、通俗白话剧社、海天俱乐部、吉隆坡仁镜慈善白话剧社等。中小学校的戏剧活动也很活跃，演出活动较频繁的有星州南华女校、南洋女校、爱同学校、启发学校、通德夜校、中华女校、振群学校、华侨中学、怡保中华女子学校、安顺中华学校等。

在这些业余剧团中，历史较悠久、演出较频繁的有如下几个：

南庐学友会，是道南学校的校友组织，成立于1918年，1919年正式注册，并开始活动。成立的目的：“在于集中离校或已毕业的同学，使之在一种高尚的生活里面，养成一种具有服务精神的完善的社会青年”。该会内部设立了剧务部、图书部、运动部、服务部等部门，以自愿为原则自动组织起来进行活动。1920年国内几省发生水灾，该社即开始演剧筹款的活动，1921和1923年，先后演出过《风劫余生》、《青灯回味》等剧。

南洋青年励志社，成立于1919年11月12日。这是一个华侨青年自我教育和互相帮助的群众团体。该社在“组织缘起”中宣传自从第一世界大战以后，世界各国都重视教育改革和青年联

络、青年修养，而侨居海外的青年，“国家不能予以指导，服务工商，又无机会以陶冶，不得不自强奋发，以求生存之要图。是故鳩合同志数人，则办青年励志社”，其宗旨在于联络感情，提倡德智体三育，演出新剧只是他们的活动内容之一。在二十年代初期，该社演出和组织演出过《谁之咎》、《可怜闺里月》、《复活的玫瑰》、《青春的悲哀》等剧。在以后的几个历史阶段中，他们都经常坚持演出。

此外还有爱同校友会、养正校友会、工商校友会等，爱同学校校友会演出过《侠情》、《新芦花》、《村愚笑柄》等，养正校友会演出过《马介甫》、《侠女颂》、《谁之咎》，工商校友会演出过《穷汉》、《燃犀照》，南华女校演出过《家庭恩怨记》、《沧桑变》等剧。

除了业余剧团外，还有少数职业剧团，如上文提及的马来亚檳城真相剧社，就是在辛亥革命的影响下成立的、宣传革命思想的专业剧团，该社兼演地方戏曲和新剧，在新、马颇有影响。

舞台演出的活跃，产生了客观的社会反响：

首先，是对演剧筹款的不同反映。当时许多业余剧团的演出，都是为了慈善公益事业筹款而演出，如为救济国内的天灾、资助当地的办学、建立医院等。有时演出规模很大，影响甚广。如1922年，汕头发生风灾，为救济灾民，新加坡七个大剧团就联合举行义演。1924年，福建 广东几个省先后发生水灾，许多剧团也联合举行了三次盛大公演。这些筹款演出得到大多数观众的支持，如青年励志学社、同德书报社等剧团为筹赈潮汕风灾而演出《颶劫余生》、《穷汉》等，剧场观看者报名踊跃，此种义举，博得观众的称赞。爱同校友会等剧团为筹

款建校演出《侠情》、《新芦花》等剧时，观众认为“因为筹款的剧，都是学员诸君的精神造作，配演文明，改良风俗，大有裨益于我们的，而且售票的钱，又是充作学校的经费，做一种公益的事业，稍为开通的人，哪一个不喜欢去看呢？”又如养正校友会为筹款而演出《侠女魂》、《谁之咎》等剧时，观众的反映是“养正校友会的话剧团成立以来，对于社会上慈善事业，无不热心襄助，以尽其服务之责。现因母校经费支绌，慨然粉墨登场，代筹经费，真热诚毅力，殊堪嘉许。”但是，也有相反的反映，有一位署名“老虎”的记者在《演剧筹款》一文中写道：“演剧筹款这个筹款法，几乎弥漫全南洋，无论救灾啦、助学啦，以及社会上的一切大小事，动不动就是演剧筹款，差不多该为不二法子。我以为在此经济恐慌时代，演剧筹款固属不错；但总是要把演剧筹款四个字看重一点，保存演剧筹款作用，断不可马马虎虎说要演剧就演剧，要筹款就筹款，而失将来筹款的作用呀！凡属于一部分人的团体，或少数人有益的事情，为经费不足而演剧筹款，这就叫做小题大做，太把演剧筹款看轻啦！”

事物总是一分为二的，为各种原因而筹款演剧，确实可以收到一举两得之效，既办了公益事业，又推动了戏剧活动。但是因演剧筹款过滥，也会发生不是为提高戏剧艺术的水平、提高观众思想道德和艺术欣赏能力，而是单纯为筹款而演戏，以致粗制滥造艺术质量下降的副作用，因此，这位记者“因恐将来演剧筹款失其信用”的担心并不是多余的，他的忠告，对当时的剧运还是有些促进作用的。

其次，是对演出的评论比较活跃，既有热情的鼓励，也有中肯的批评。南华女校演出《女豪杰》后，观众评论说：“似

此佳剧出于学生（郑理庸）之手，诚足赞叹。其中第三幕演说一段，声调激越，慷慨悲凉，殊足令顽振懦立，而全场关目对于伪政府恶社会旧家庭的祸害，尤致意焉。其感切人心，裨益民气，实非浅鲜。”观众对中华女校的演出评论说：“昨晚中华女校所做的新剧，表演得十分美满：庄严，活泼，自由，娴雅，可歌，可舞，显示出无限的美和爱，真可算得是有益身心，有益社会的新剧了！剧本是该校教职阮邵两女士合编的，颇含有改良旧社会的美意。剧中人‘帼英’、‘君豪’的痛斥，

‘和尚’，是破除迷信；剧中人‘卓民’受他女儿的感化，是振顽立懦……他如‘叫化子’、‘新世界’等，也都惟妙惟肖，表演得十分爽快，青年学生的活泼天真，都流露出来了。”有的观众也诚恳地批评了演出的不足之处，如通俗白话剧团演出《奈何天》时，观众在充分肯定其演出成绩的同时，也指出演员的表演不够深入角色，因而缺乏真实感。新加坡华侨中学演出《做人难》，观众肯定了演员“生旦丑角，各尽其态，一若老于剧者然”，同时，也指出学生的表演缺乏经验，在化妆和表演方面，都有不少瑕疵。

又次，对整个新剧的演出，开展过两场规模较大的论争。第一场是关于“男女教员合同演剧”的问题。争论的缘由是因新加坡光洋中学演出新剧时，因缺乏女演员，向南洋女校商借一位女教师参加演出，由于男女演员同台演出，引起一些思想守旧的观众的反感。一位叫林鉴清的观众在《新国民杂志》上发表了一篇题为《对于男女教员合同演剧之我见》，他认为“该女士热心公益，不惜现身，固可钦敬。惟男女教员今后恐影响教育前途不小，吾女与男生同校，研究学术，可也。增益知识，可也。但一旦合同演剧，饰为夫妇之情，扮出贞淫之态，则大不

可也。是岂非男女同校之一大障碍乎？以吾粤闽人之头脑尚未开明，诸君以此法相提倡，则结果适得其反耳。”此文发表后，林子融、董方域、许伯轩、楚狂、古月心、吉中、翼之、纠予等人先后发表文章，对于男女合同演剧的做法，有的支持，有的反对，林鉴清也继续发表文章，为自己的观点辩解。概括起来，反对男女同台合演的主要观点是：男女同台演戏，特别是扮演男欢女爱的情节，可能有伤风化。而新加坡不少华侨头脑不够开明，容易引起学生家长疑虑和烦恼，因而妨碍男女同校，甚至影响华文教育的发展前途。赞成男女同台合演的则认为：男女同台合演新剧，正是研究文学艺术，增益知识的行动，不仅有益于男女青年身心，激发他们的斗志，而且也启发民智，开通许多人的知识，移风易俗，改良社会风气，促进男女同校的实行等等。这场争论的实质，是进步、开明的思想与落后、守旧的思想的分歧和矛盾，男女同台演出是社会发展的必然趋势，它不仅推动了戏剧运动的发展和提高，也促进了社会精神文明的发展。

第二场论争是关于“剧场女招待生”的问题。二十年代，有些学校的业余剧团在演剧时，组织女学生当“女招待员”，但主要不是招待观众入场看戏，而是跑到座中卖食物，有的还拿着劝捐簿，请观众乐捐。因此，1923年1月23日《新国民日报》上发表了有位叫做“燕那女士”《剧场的女招待员》的文章，对此种现象提出了批评。作者写道：“学校与其他的公益事，必先举定某某女校为招待员，登了十多天的报，表面上似乎是场内的女招待员很多，招待必然极周到。但有一次，某校演剧筹款，吾去参观，甫七句钟到场，哪里见有女招待员的影子，不过有几位男招待员吧。”接着，作者描写了

女招待员有的捧着汽水、饼干、烟支、雪茄、雪糕等食物向观众兜售，有的拿了一本册子和铅笔要观众捐款，作者认为，这种做法，实际上是“招待员复作贩卖员，名义上既不相符，实际上却含有些些‘利用’的性质。神圣的女学生，不应有此污点”。此文发表后，反应很强烈，《新国民日报》上先后发表了署名“女招待员一份子”、“玉珍女士”、“演”、“巧生女士”、“公正”、“过路行脚僧”、“宫容女士”等的文章，或反对或支持，各持己见。“女招待员一份子”认为“每次演剧筹款，或为教育经费不足，或因灾民待赈，有钱的就该出钱，没钱的就该出力。我根据这个道理，也就出来做招待。但是我们到会场中做招待是我们自动的，心甘情愿的，没有人到学校中或家庭内，强迫我们去做。”因此，说不上被利用。宫容女士认为“男女同生社会中，社会上所应该做的事，实是两性的责任义务，男人能做得，女人亦做得，就是他们不能做得的，我们女的亦应该代彼做。”持相反意见的观众则认为“女招待员的设置”，是“校长教员们笼络女生虚做招待，实利用作卖物了”。大概由于“女招待生”在剧场既招待观众，又卖物劝捐，确实引起一些观众的警议，因此，后来有些学校就改变了此种作法。南洋女校演剧时，虽然仍安排有男女招待员，但他们确实是名实相符的招待员，把食物送到观众面前，不需观众另付食品费，因此，观众甚感满意。看来，这场论争对改进新、马剧场的管理工作和促进戏剧发展，是起了积极的作用的。

第二节 初具南洋本土色彩

旅居东南亚的华侨，在相当长一段时间内，怀有作客他乡的观念，思乡念祖的情意结总是难于排解，随着岁月的流逝，年积月累，他们的切身利益与新、马等国的社会、政治、经济、教育、文化等方面息息相关，他们面临着许多当地的现实问题需要思考 and 解决，因而，逐渐地把他乡异国当作自己的第二故乡，把作客他乡的情绪，改变为落地生根的观念。他们在当地出生的被称为“峇峇”和“娘惹”的第二代男女青年，更是把他乡当故乡，中华民族的文化意识逐渐淡薄，新马文化意识增强。这种文化心态必然会反映到文化艺术领域中来。因此，1927年，在新加坡的《荒岛》杂志上发表的一些文章，发出了“把南洋色彩放进文艺里去”、“用血汗铸造南洋文艺的铁塔”等的呼吁，这是首次在文坛上提出反映南洋本土文化意识的要求。1934年，在《狮声》杂志上发表了废名（丘士珍）的《地方作家谈》一文，主张推进“马来亚地方文艺”，这比“南洋色彩”的概念就进了一步。1936年，又爆发了一场“马来亚文学新问题”的论争，有的作家提出了“马来亚新文学”的新概念，并要求新文学工作者们在建立“马来亚新文学”同时，逐步为“马来亚华侨文学挖掘坟墓”。

在戏剧界也有人提出要发展南洋的戏剧。在一篇题为《戏剧在南洋》的文章中，作者梅花认为南洋非常需要戏剧，要发展南洋的戏剧需要做几项工作：一是努力提倡戏剧，努力说明戏剧的重要意义和作用，以引起侨胞的注意、认识和同情。二是要成立戏剧社，使一般对戏剧有兴趣和研究的青年能聚集一

堂，共同研讨戏剧问题。三是“创作南洋题材剧本。没有实在的南洋题材的剧本，是戏剧于南洋沉寂的很大的原因。因此，凡有戏剧研究和有艺术创作的青年，应该去努力创作有关于南洋题材的剧本，去体验华侨生活、华侨意识，找到他们的材料、内容，用自己的新的见解，新的技巧，新的方式”去反映生活。四是努力实现公演，以上所说的种种努力，目的在于实现公演。要克服一切困难去实现公演。

这些文学和戏剧主张，对文学戏剧的创作和演出，产生了重要的影响。具体表现在从剧本创作、舞台演出，以至戏剧理论上的论争，都与“南洋色彩”问题密切相关。

首先，涌现了一批取材南洋社会生活矛盾，反映华侨心态和情感，富有南洋色彩的剧作。最早发表的剧作是1927年10月刊登在《微光》上的林姗姗的《良心之狱》，揭露奸商陈嗣仁为了阿谀奉承外国人，在国内买了一个女子送给外国人作婢女，他认为“住的是外国地，赚的是外国赐惠，受他栽培豢养，他的命令，可以说半个‘不’字吗？”他的这种丑行给保障人权的报馆记者凌云霄发现和揭露后，引起工人和学生的义愤，群起而攻之，在他商店面前怒斥他的媚外辱国行为。因此，他和斯文败类的校长颜大头密谋陷害凌云霄。他们幻想凌云霄已被投入监狱之中，但一觉醒来却发现群众在愤怒逐打颜大头，他也吓得面若死灰。这个剧本写得比较简单粗糙，但是，它以南洋社会为背景，也反映了华侨中两种思想和心态的矛盾和冲突，具有一定的南洋色彩。

陈旧燕的《往死路上跑》，则是一个南洋色彩浓郁、思想艺术比较成熟的剧本。它发表在1930年7月的《压觉》上。它叙述一对青年恋人韩云心和江果夫，两人原是表姊妹，青梅竹

马，两小无猜。后来，韩嫁给资本家刘某，以为可以利用资本家的金钱来为社会做些工作，可是，刘某喜新厌旧，只是把她当作玩物。她幻想破灭，精神空虚，写信请江果夫前来相会。江果夫鼓励她摆脱金钱的羁绊，与刘某离婚，但韩犹豫不决，两人发生口角，适遇刘某回来。刘把江击倒，并迫令韩用手枪打死江，但韩反而把刘击毙，然后自杀。这个悲剧，不仅揭露了资本家利用金钱玩弄女青年的丑恶灵魂，而且塑造了一个富有幻想而意志薄弱、优柔寡断的少女韩云心的形象，具有一定的教育意义。在人物心态和生活习惯、戏剧规定情境等方面，也富有南洋特色，如江果夫对韩云心对于离婚问题犹豫不决，非常气愤指责她：“我看你根本是一位镀金的姨太太！你的学问，只不过是镀在你身上的金子，真要叹华侨教育的破产了！”刘某为自己玩弄女人的丑行辩护时，振振有词地说：“这不能怪我！谁让我有钱？说到要姨太太，是我们华人的风俗！”剧中的女仆称呼主人夫妇为“头家”和“头家娘”等。剧中的场景，内景是时髦的西式而带有南方风味的陈设，外景是葱翠婆娑的热带椰林，饶有南岛风光。

当时，有些剧作家接受了中国创造社提倡的无产阶级文学的主张的影响，在创作中表现了鲜明的无产阶级意识和反对帝国主义和资本家的压迫剥削的精神，同时也富有鲜明的南洋地方色彩。如袁游的诗剧《十字街头》，发表在1930年的《星洲日报》“繁星”版上。这个戏描写马来亚社会受到世界经济不景气的严重影响，许多工人失业，饥不果腹，有的橡胶工人只好用自来水充饥，“垃圾堆中抓些饭粒，自来水喉喝点冷水”。他们愤慨地斥骂资本家残酷压榨工人，不顾工人死活。“树胶落价，用不着你啊！竟把我一脚踢出园畴。……头家们是这样

残忍呀！却没有丝毫恶报”。在矿上工作的工人也因失业而向胶工求助，彼此互相了解情况后，遂决定躺在街上等待汽车来压死，以示对不公平的社会的抗议。一个因工部局裁员而失业的筑路工人，见到躺在街上的两个工人，先以为他们已经死了，想从他们身上搜取到一些财物，三人经过询问交谈后，认为彼此之所以没有生路是资本家造成的，等死不是办法，应该起来反抗，与资本家进行不妥协的斗争，“自杀不是我们的出路，偷抢也不是我们的活路，我们要团结起来，把本身力量去找寻。”于是他们高歌前进。由于这个戏反映了当时南洋社会的真实，阶级意识和反抗精神强烈，引起殖民政府的反感，致使《星洲日报》“繁星”版的编者林仙峤被驱逐出境。此事件给各华文报造成很大威胁，有近百种报纸的文艺副刊不敢再出版，以致马华文学一度趋于消沉。

除了上述几个具有南洋色彩的剧本外，在“南洋新兴戏剧运动”影响下产生的几个剧本，如《夫归》、《女招待的悲哀》、《凄凄惨惨》等，也颇富有南洋地方色彩。

“南洋新兴戏剧运动”，发生于1931年初，是马来亚檳城的一批戏剧工作者，在《光华日报》的“戏剧”版上提出来的。他们用“原雨”的笔名发表题为《南洋新兴戏剧运动的展开》一文，他们认为：“我们必须要在旧的基础上，建设新兴的戏剧运动起来。

“要建设新兴的戏剧，那末旧的形式和内容是完全要不得的，我们必须有新的形式和内容。

“新的形式和内容是什么呢？就是以群众的集团生活编成剧本，以群众的感情，如愤怒、希望、欢愉、抗战……等情绪，深刻地研究，在表演时才能感动群众。”他们号召“每个

新兴剧运的一员，必须深入广大群众的生活里面去，要浸润于群众实际斗争中，才能生出和群众连结的作品与演剧的技能。”他们还认为，“目前，社会上的广大群众的文化水准还十分低下，各位尽量把剧本通俗化，使他们都能了解。”

新兴戏剧运动的另一健将静倩（即马宁），也在《演出与戏台》一文中提出，“新剧运动的意义是：一面是把现社会里所产生的事实当作材料，一面是把对于社会的事实加以解剖和整理，哪些是造成不好现象的，有害于社会向更新更美的地方去的事实，哪种人物是在剧里头当了坏蛋，那么我们就尽量地来运用我们改革社会的意见，在这剧里要演出那真理的胜利——简单一句话，新剧运动的根本意义，是要演出以后对于观众有种新的教训、刺激、暗示、悔过，直至观众理解，而振作起来，充当一个新的生命的角色，而推进社会走向更新更美的乐园去。所以，有益于社会向前的戏剧就叫做新剧运动。”

新兴戏剧运动倡导者们的戏剧主张，除了所谓“旧的形式和内容是完全要不得的”，这种否定历史，割断历史的错误观点外，其他的主张都是比较正确的，在剧本创作上，他们要求能够起到推动社会向前的积极作用；在艺术上，他们偏重于舞台艺术的改革和发展，如反对旧的文明戏作风，提倡新型的现代化的话剧艺术，重视舞台美术，制造布景等。

在新兴戏剧运动的推动下，出现了几个较有影响的剧本，这就是在1931年7月以后连续发表在《光华日报》“戏剧”专刊上的《夫归》、《女招待的悲哀》、《凄凄惨惨》，这三个剧本的作者都是静倩。静倩，即马宁，原名黄震村（黄真村），他原籍福建龙岩县，1909年生，1925年在厦门集美师范部念书时，因参加进步学运而被开除。1927年到上海大学中文系读

书，同年转进上海新华艺术大学，第二年又到南国艺术学院深造。创作了小说《船上人》、《铁恋》、《处女地》和四幕剧《陆荣根》等。1930年参加左翼作家联盟，同年经新加坡到槟榔屿。后在槟城新报杨实夫编的副刊发表作品，也给《光华日报》副刊写文章。后担任吡叻太平的振华中小学的中学部主任。后来又到新加坡。他曾主编过《南洋文艺》杂志，担任青年励志社的导演，在皇家大戏院公演过他的独幕剧《绿林中》、《兄妹之爱》、《夫归》、《一个女招待的死》，他的作品写的都是新、马当地社会生活的题材，都以静倩署名发表。在太平洋战争爆发前，他从新加坡回到香港，1942年香港沦陷后，回到桂林。他还著有小说《椰风胶雨》、《落户的喜剧》等。

在新加坡提倡新兴戏剧运动时，他曾经表示：“在现在是很少适合演出的材料，尤其是没有适合南洋演出的剧本……但我很希望南洋的作家们一定要抽出一些时间来编适合于南洋演出的剧本。”并说：“因为自家‘大不中用’，所以便发奋起来，试编了十几种适合于南洋演出的脚本。”可见，静倩在提倡新兴戏剧运动中，是理论结合实践，身体力行，既在理论上提倡新兴戏剧运动，同时也创作适合于南洋演出的剧本，《夫归》等几个剧本就是体现新兴戏剧运动的产物。

《夫归》是写方子若抛妻别子去南洋谋生，做生意发了财，讨了小老婆，忘却妻儿。后来，生意失败，穷途潦倒，被遣送回中国梅县故乡，其妻芳娘已改嫁他人，芳娘不肯认他，并责备他忘情负义，要赶他离开。她的后夫和大女儿不忍心，劝她把他暂时留下。这个戏所描写的人和事，在当时的华侨社会中有一定的典型意义。

《女招待的悲哀》是写南洋大观园咖啡店女招待李英，受

到老板和阔少爷顾客的剥削和凌辱，以及她和流落南洋的穷诗人白湖的爱情故事。李因不甘被凌辱而得罪了老板和阔少，她正拟与白湖逃返祖国时，却被警察抓去坐牢。这对青年男女流落异国，有国难投的悲惨遭遇，很有代表性，颇能引起人们的同情。

《凄凄惨惨》，是写马来亚由于经济不景气，许多人都失业，华侨亚三因失业铤而走险，沦为强盗，并与另一人合伙抢劫。亚三的妻子和女儿菊花因兵荒马乱而从福建逃到南洋寻找丈夫，却被做了强盗的亚三用剪刀刺死。这出悲剧较为深刻地揭露了旧中国和南洋两地社会的腐败黑暗，以及贫苦人民走投无路、家散人亡的不幸遭遇。

以上三个剧本，都有一定的现实主义精神和南洋地方色彩，可说是当时新、马剧坛上的可喜收获。可惜囿于社会环境，当时这三个剧本没有机会上演，直到1931年才由青年励志社上演，因而未能及时地对剧运起到更大的推动作用。

此时期除了上述几个剧作之外，还有发表在1932年11月20日至27日《星洲日报》“文艺周刊”上的《金表》，作者是林参天。它写的是富商高卓夫诬赖贫穷的邻居善德嫂偷了他的金表，并叫警察拉她去警署，后来，女仆人回来说明是她自己把表放进高太太的梳妆台，高卓夫才不得不向善德嫂表示道歉。它揭露了富人对穷人的阶级偏见，说明“穷人不一定都会做贼”。这个戏的思想和艺术虽然较平庸，但却颇具南洋地方色彩。

作为新兴戏剧运动的成果，除了产生几本富有现实主义精神和南洋地方色彩的剧本外，在舞台艺术现代化方面，也取得一定的成效，具体表现在由福建女校演出《寄生草》的演出实

践上。这个戏是英国剧作家戴维丝的作品，内容是写一个富裕家庭的太太，习性懒惰，什么事情都不愿动手干，而依靠女家庭教师去做，她的哥哥斥之为“寄生草”。为了治疗她的惰性，她的哥哥故布疑局，使她相信女家庭教师和丈夫相好，于是顿生妒忌，亲自操持家务，准许女家庭教师辞职。故事情节和主题思想都较一般化。作为新兴戏剧运动的试验样板，本不适合，但是试验者们表示选择剧本有困难，“我们没有办法，只好选定了这本《寄生草》”。但是，在舞台艺术上，试验本却是下了不少功夫进行改革。这主要是：首先，要求演员要认真深入角色，忠实于角色，全神贯注地演戏，同对手对话时要看对手，作到交流感情，不能探头去望观众。其次，是改造戏剧舞台，使四方舞台变成三角舞台，观众从三面看戏，拉近观众与演员的空间距离。再者，重视灯光布景的设计和安装，废除容易影响观众视线的台口的脚灯，以便观众集中注意力观看演出和聆听演员的对话等等。这些改革的目的，就是要改变文明戏的演出作风，创造真正的现代话剧的剧场艺术。这些试验实践证明效果是良好的，因而，此后很多话剧演出，都吸取和运用了《寄生草》演出实践的有益做法和经验。

其次，戏剧团体日益发展，原有剧团扩展了，又成立了不少新剧团，它们演出了好些本地创作的剧目，这也是此时期东南亚剧运的富有南洋色彩的表现。著名的青年励志社于1932年，吸收了一批1931年在槟城提倡新兴戏剧运动的中坚分子，进一步扩充了组织。爱同校友会也加强了戏剧组织，开展演剧活动。1932年成立了爱华音乐社，艺术社员是爱同学校的校友，主要成员有吴盛育（爱同学校教师）、翁添根、陈桂园、洪仲箴等人。1933年朱绪等一批戏剧工作者也加入了该社。

1934年春天，萤火剧社成立，负责人为杨绍基、朱绪、林立裕、黄章元、黄文哲（楚云）等。这时期比较活跃的剧团还有同善校友会、同善女学、南洋女校、福建女校、南庐校友会、荣武体育会、马六甲明星慈善社等。

值得特别强调的是，在以后长时期起着领袖群伦的重要作用的剧团——新加坡业余话剧社于1935年进行了筹备工作，这一年的6月，由南洋筹款发起庆祝第一届华校教师节，庆祝会演出了朱绪编导的《美味》、《教师》，男女主角由吴适鸣、陈俞光夫妇负责。在筹备过程中，爱好戏剧的青年们提出成立一个固定的戏剧组织，以便经常开展戏剧活动。同年8月，在厦门街培南学校召开第一次发起人会议，陈廷宗、黄章元、肖尔加、蔡飘云、朱绪、吴适鸣、汪仲贤、黄文哲等十多人与会，并推选出蔡飘云、朱绪、吴适鸣、汪仲贤、肖尔加等五人为筹备委员，筹组“新加坡业余话剧社”，并着手进行注册，但是，经过两年多以后，即1937年2月才批准注册，正式成立。话剧社随之投入了救亡戏剧运动的洪流之中。

这些剧团成立之后，演剧活动非常活跃，特别是青年励志社，1933年1月在新加坡维多利亚纪念堂公演了静倩的四个名剧《芳娘》（即《夫归》）、《绿林中》（即《凄凄惨惨》）、《一侍女》（即《女招待的悲哀》）、《兄妹之爱》等。参加演出有女演员曾秋心、廖石容、池基山、戴剑文，男演员章兹衣、薛吾继、林凌、朱邦、洪石等。维多利亚会堂是白种人专有的会堂，是上层社会的交际场所，有色人种和非英语人士不敢轻易问津，而青年励志社在纪念堂演出，是华语戏剧在纪念堂的首次演出，由此可见青年励志社在新加坡社会上的重要影响。演出时，盛况空前，据《民国日报》载，离开演出时尚远，“而

红男绿女之观众则已接踵而来，一时车水马龙，情形十分热闹，观者拥挤，亦是历来之所未有”。“此次所有之演员俱为该社后起之秀，而较之该社往次所表演者，尤为逼真纯熟，故每次到剧情紧张处，无不令观众喝彩不已”。演出后，在社会上轰动一时，因为这次演出是当地创作剧本的第一次规模盛大的公演，一个剧社一次公演四个当地题材剧目，这是前所未有的。同时，这些剧本都是以前在报纸副刊上发表过的作品，知名度较高。公演后还引出一场颇具规模的论争，这将在后面谈及。青年励志社在1930年还演出过《咖啡店之一夜》等剧。

爱华音乐社演出也较活跃，1933年曾在维多利亚纪念堂演出了田汉的独幕剧《南归》，导演是朱绪，主要演员有吴盛育等人。1936年上演了独幕社会剧《为谁牺牲》，由朱绪导演，主要演员有吴盛育、陈剑光等。

爱同校友会，成立于二十年代初，后因人员流失，曾一度停止戏剧活动，1930年4月恢复组织和活动，1933年更进行改组，发展新成员，先后演出过《社会钟》、《除夕》、《妈妈》、《小学生》、《花弄影》、《呐喊》、《挣扎》、《求生》等，大多出自他们的集体创作，颇富有现实主义精神和南洋地方色彩。

频繁的演出活动，除了产生了许多剧评之外，还引起了一场规模颇大的论争，论争的焦点，也是以当地生活为题材，富有南洋地方色彩剧目。青年励志社演出了《芳娘》、《绿林中》、《一侍女》之后，马华作家郑文通在1933年1月29日《星洲日报》的“文艺周刊”上，发表了题为《评青年励志社公演的“芳娘”“绿林中”“一侍女”》的评论文章，从而引发了一场大论争。

郑文通，福建永春人，少年时曾在香港育才书社读书，毕业后回乡教书。到新加坡后曾任树胶商行的秘书，先后他编过《新国民日报》的副刊“绿漪”、“瀑布”、“文艺”、“新国民文学”，《南洋商报》的“曼陀罗”半月刊及“文艺工场”和“雷鞭”等。1947年，曾任马来亚怡保的《建国日报》的总编辑等职。1949年因心脏病逝世于新加坡。著名的新加坡作家苗秀曾说过：“郑文通是早期最有贡献的马华作家之一。……他的最大功绩，是从1927年至1938年这十年内，先后主持过好些新文艺期刊。”他除了编辑和写作短篇小说外，还曾担任过导演。1932年崇武体育会演出的《意外》（根据潘汉年的小说《情人》改编）就是由他编导的，他对于舞台演出有一定的经验。

他在评论青年励志社演出的《夫归》的罕见长文中，提出的主要意见，有四个方面，第一，认为剧本存在不少问题。《芳娘》的情节“似从日本菊池宽的《父归》中脱胎出来的”。“除《芳娘》比较差强人意外，《绿林中》和《一侍女》都不敢恭维，剧情既矛盾横生，笑话百出，难言乎剧旨更难言乎剧旨的统一了”。第二，演员表演幼稚。如“表情尚差，台步也不娴熟，似乎是初演登台一样，一举一动都好象怕弄错了的慌张”。“说话太快，没有高低起伏之音调”，“举动太舞台化，说话象背书”等等。第三，导演和布景不称职。“演员用棉花枕头代替衣物塞进皮匠，使台下观众笑得连眼泪也淌出来”，“这种结果是导演者的疏忽，布置道具的人不负责任”。第四，前后台配合不好。“有时台上和后台不联络，影响了出演者的动作失去调和而感到窘困”等等。

郑文通对演出的评论，不能说完全无的放矢，他的批评中所

指出的问题，也可能是存在的，但是，由于作者的批评，不是从当时新兴戏剧运动的全面出发去对待这次难能可贵的演出，对当地题材剧目的创作和演出，缺乏应有热情和诚恳，而是采取冷嘲热讽吹毛求疵的态度，语言尖酸刻薄，对新兴戏剧运动的倡导者和实践者们的艺术劳动不够尊重，因而引起青年励志社的成员和其他同行、观众的反感和义愤。青年励志社的导演王信，亦即《夫归》等三个剧的作者静倩，在1933年2月5日的《星洲日报》“文艺月刊”上，发表了《答郑文通评青年励志社公演的〈芳娘〉〈绿林中〉〈一侍女〉》，作者首先指出：“不景气笼罩着全世界，不景气亦笼罩着南岛的文坛，尤其是戏剧运动，在这星洲，艺术爱好者困顿在周遭沉闷的氛围中，差不多耐不住了，一种渴望‘新’的憧憬，与企图冲破现实黑暗的活跃，是非常急切的。因为这样，青年励志社这次的复兴纪念游艺会，才专举行公演《芳娘》《绿林中》《一侍女》《兄妹之爱》等的四个独幕剧。”对于这几个剧本的选择，是经过详细考虑的，认为《一侍女》与《绿林中》的剧情，是能暴露南洋现实社会的矛盾的，最通俗化的作品。至于《芳娘》和《兄妹之爱》的内容，他们自己也不很满意，但为了“要缓和一般封建的迷信的空气，故不得不点缀上这两个剧本。”但是，他认为郑文通的批评是“洋洋数千言，总其大要，除缺乏理论，刻意诋毁各个剧本及对剧情底不够认识，充分表现其没落劣根性以外，便空无所有。”他认为郑文通批评《芳娘》等三个剧目所根据的理论为马彦祥的《戏剧概论》、余心的《戏曲论》；“对于现下‘新’的戏剧运动，及‘新’的艺术的指导，很少贡献。”然后逐个地分析演出剧目为什么要如此写，并针锋相对地反驳郑文通的批评。但这篇反批评文章有些地方也反驳得不

是很有力量。郑文通再写了一篇为《态度总检讨及其他》，在《星洲日报》“文艺周刊”1933年2月12日至26日连续刊登，他并不同意王信的反批评，甚至有点反唇相讥。他说：“思想‘进步’直驾马彦祥之上的理论戏剧家（？）所给予我们的，不止‘滑天下之大稽’，而且也‘荒天下之大唐’的法戏！”然后也逐个地提出自己的批评意见。对于《芳娘》，郑文通引用了他的朋友孙流冰的意见“照本事看来《芳娘》的剧本完全是由菊池宽的《父归》脱胎出来的无疑。同时我觉得在中国社会现在的农村里——封建势力绝大的农村——这种事情是很难发生的”，并表示同意孙的意见。他还说：“以现在我们中国的农村里，封建的势力尚在异常的膨胀之中，忠、孝、节、义的村训毕竟还是一重森严的阵垒，就有了一个十象芳娘这样环境的妇人，决不容易冲破这阵垒而私自另找别一个男子同居来做她的母女生存的保障的勇气”。对于《绿林中》，郑文通认为：“剧旨不一定是最大的问题，独白太多也令人不得其解的一回事。”并对剧中的几个情节提出批评。对于《一侍女》，郑文通认为：“林姗姗的出路问题，确实是最值得研究的问题。因为是用简单的手段，指出他们的出路，是他们的伟论。这三个独幕剧（只限于我所看见的），当然用简单的手段，指出他们的出路了。可是，事实上提示出来的是极其模糊的一团”。“林姗姗所谓‘向前冲’，为‘复仇’而‘冲’，为‘父母’‘复仇’而‘冲’，我以为就使横‘冲’直撞，冲也反不能‘冲’出多大意义来，撞也撞不出什么路”。

王信又写了一篇《答郑文通的〈态度总检讨及其他〉》，还是逐个剧目地反批评，他认为“《芳娘》中的芳娘的形象在中国农村是有可能出现的，因为经过许多年的改变，无论是城市还

是农村，对于旧的一切和封建势力的铲除是有成绩的，并利用闽西的几首歌谣来作证明，妇女对于离婚结婚自由，已经不算什么问题了，象《芳娘》这种‘初期觉醒’的妇女，在中国是‘旧闻了’，现在‘风气闭塞’的中国农村妇女已经比《芳娘》进步多多了。”

至于《绿林中》，王信认为，郑文通不知道什么是“群众剧”，所以总是对《绿林中》不去理解，故意不理解。并对郑文通批评的剧中的不合理处提出辩解。

因为郑文通和王信的文章中都提及在一个小埠从事教学工作的孙流冰，因此，孙流冰在《文艺周刊》上发表了《第三者的话》，他认为：“这次青年励志社所取的剧材，在我个人觉得（据该社的剧刊看来）都是颇能切合现代背景。至于场面的布置如何，演员的表情如何，我是没有观光，不敢下什么批评。但是，在论战的文字中，文通对于各剧演员表情都加以批评，认为不满，而王信君的答覆中（我只看星洲日报，旁的文章都没有见过）竟只以剧材的适合现社会为根据，对于演员表情的批评都不加过问。所以，我在给文通的信中曾说，‘他们以为一出戏剧，只要意识好，那末，剧情的紧缓，场面的配合，演员的表情，便可都置之不问，那是非常笑话的事。如此，则我们何不把剧谱在剧台上朗读一回，这样既省事，又不必练习，何等便当呢？’这是我对于一般戏剧的见解。我相信，青年励志社的朋友们，当然不会置表情与场面不顾吧？”他还针对郑文通引用他的信中的话作了解释：“《芳娘》的脚本在我看来确是由《父归》脱胎出来的，但是并不因其脱胎，就否认了他的价值。”同时，他也指出：“中国是在转变着，但是我觉得，也是‘事实告诉我们’，还只限于整个环境

之下，‘如闽西等’确如王信先生所说，但中国整个旧农村还大半还包围在新封建势力中是很明显的事。同时，就在某个环境之下也好，一旦环境转移，‘新的嚣张’恢复时，封建势力马上复侵过来，妇女们纵使有这样的觉悟，也不能容许于环境呵！不过到底我都不否认《芳娘》的价值。”孙流冰在这里提出了一个芳娘形象及其所处环境是否典型的问题，可惜这问题没有深入讨论下去。孙流冰同时也对郑文通的一些观点提出批评，他指出：“关于芳娘‘和一个朴实的农夫一家同居了’，文通认为这不是妇女解放的真义，以为芳娘和人同居是经济不能独立的证据，这是错了！照此说来，则如果将来男女个个能经济独立时，便是大家不结婚的社会了吗？”

还有个署名“方英”的作者，在《谈最近的星洲的戏剧论战》一文中，对青年励志社演出的四个地方题材戏剧给予充分的肯定，并对郑文通的观点作了批评。他认为“他们这次公演的特色是，他们是第一次运用南洋社会经济的没落而作为演剧的内容的。四个独幕剧都没有离开南洋的实际情形。难怪各晚的观众大多数都热烈地拍掌，而被眼前的实际情形所激动了”。

“这个剧本（按：指《芳娘》）可以说是对南洋的封建社会观念有针针见血的力量，不失其演出的现价值”。而《绿林中》则是“处处在暴露出南洋现阶段的经济恐慌情形，和失业者的困苦、悲惨的实况，使大多数观众都明白了‘面包问题没有解决实不可以’，怎样解决它，自然是许多不幸的观众所深深地理解了，当晚观众的大多数都给这个剧本激动了”。另一剧本《一侍女》，方英认为“这个剧本是暴露出现社会两种人的对立……，这个剧本的力量实在不小，我当晚几乎想踏上舞台去拼那位‘陈少爷’的命”。而《兄妹之爱》，他佩服地说：“这

个剧本的演出实在太大胆了，因为在这华侨的礼教很占势力的南洋，把这样的内容的剧本作为进攻的武器，可以说又对题又吃力了，难怪当观众的老前辈都板起脸孔，而一般少年却拍掌不绝。”

方英同时也指出郑文通评论文章的一些错误。首先，他也和王信一样，认为郑文通所据以批评《芳娘》等几个戏的理论是陈旧过时的，“新的演剧，用过去的眼光来看自然看不出好处了”。其次，他认为郑文通的批评与演出时观众的实际反映大相径庭，“当晚的掌声如雷就可证明着新的光影的飞跃是在目前了。我真无法把当晚观众激动的情形描写给檳城的读者们知道”。最后，作者认为，南洋社会“大多数的人们都是倾向到‘新’的新剧运动这方面来了。对于‘新’的新剧运动，把南洋的没落期的社会经济作为背景的演剧，我们理应同情的。同样，对于反对新的演剧的人们，我们也要站在正确的立场而加以克服”。

这场论争，波及剧本的创作、表演艺术和舞台美术、灯光布景等方面的实际和理论问题，其影响也颇为广泛，对当时的新、马的新兴戏剧运动的发展和戏剧艺术的提高，以及对处于低潮时期的马华文艺，都起到很大的推动作用。这场论争也有不足之处，就是论争双方都有感情用事，意气之争，甚至进行人身攻击之弊端，未能完全针对戏剧艺术问题进行深入的探讨，不然，这场论争对整个戏剧运动会起到更大的推动作用。

在青年励志社等人与郑文通发生论争不久，紧接着又发生规模较小的论争。1933年10月，爱同校友会演出了《除夕》、《社会钟》等两个剧目，在《狮声》杂志上发表了梁志生的文章批评了《除夕》结尾是概念化、公式化等问题，以及《社会

钟》在主题思想和表演上的一些缺点，受同校友会的谢金辉则为两个剧目辩解。这场论争的规模意义和作用，远不如青年励志社演出所引起的论争那样重大。

第三节 “抗战救亡”的呼吁

在中国的广阔大地上，1937年揭开了规模壮阔的反抗日本帝国主义侵略的民族解放战争的序幕，与中国社会息息相关，休戚与共的新加坡、马来亚、越南华人社会，也掀起阵阵波浪。马华戏剧界曾迅速地开展了声势浩大而持久的“救亡戏剧运动”。新加坡著名戏剧家王秋田在《新加坡早年的戏剧活动》一文中曾经全面地、概括了这个时期新、马的救亡戏剧运动。他指出1936年以前，新加坡年年是流行中国传统戏曲，“至于话剧，则只有在社团的集会或学校的游艺会中演出，观众局限在和该团体或学校有关的人而已……可是这种现象到了1937年，中国八一三的海上事变和卢沟桥事变，爆发了抗日民族战争，以后就有了显著的改变。因为那时候的华侨大众为响应中国的对日抗战，对爱国宣传、筹款赈济祖国难民掀起了一股宏大的爱国热潮，那么话剧便成为一个良好的教育工具。……全星的华人社团，尤其是各样的华人组织都起来设立戏剧工作部门进行演剧活动，兴起了华族筹赈救亡的戏剧运动。从此也就奠定了华族新戏剧运动的基础……，在1939年到1940年这期间，可说是筹赈救亡戏剧运动的最高潮……”方修在《马华新文学大系剧运特集二集》的“导言”中也指出：“马华戏剧表演艺术的发展，到了新文学的繁盛时期（1937~1942），便汇合，抗战救亡的热潮，成为救亡戏剧运动，呈现了马华新文学

史上空前绝后（迄今为止）的热闹场面。这是抗战文艺在戏剧部门的一个运动，也是抗战文艺运动中最有群众性、最有影响力的一个环节。”方修还指出：“救亡运动的展开是全面的，不论在组织、演出、出版、研究……的任何一个领域，都显出极其健旺的状态。”这些概括都是很切合新、马当时的戏剧运动的实际情况的。

这时期的救亡戏剧运动的指导思想是比较明确一致的，这反映在署名“剧界同人”的《马来亚戏剧运动纲领草案》一文中，它提出面临民族抗战的形势，“一切文化部门都应该在‘总动员’的旗帜下努力，作为艺术救亡武器的戏剧，以其特殊的机能，当然更应该站在先锋的地位”。“在救亡戏剧运动中，话剧应该站在领导地位”。同时，该纲领还提出明确的“基本理论”和“行动目标”。

基本理论是：

“（一）为救亡而从事戏剧运动，以话剧为主体，推进其他一切戏剧形式。

（二）提高戏剧艺术的水准。

（三）以戏剧力量教育大众，组织大众。

（四）配合目前抗战形势，从事富有救亡意义及适应当地大众需要的戏剧。”

行动目标则是：

“（一）完成华侨救亡统一战线。

（二）完成戏剧救亡统一战线。

（三）加强戏剧运动者的教育工作。”

这篇“纲领”发表在1938年1月22日的《现代戏剧》上面，其时正是中国抗日民族战争爆发后不久，因此，这个“纲领”就

成为领导刚刚开始“救亡戏剧运动”的思想理论和行动的纲领。新马的救亡戏剧运动，有两个鲜明标志：

在抗战救亡的形势和环境，中，剧作家脱颖而出，剧团应运而生，演出空前活跃，话剧运动得到广泛的普及。这是标志之一。新马的戏剧运动以新加坡和檳城两地为主要基地，新剧在萌芽时期，是以新加坡为中心，后来，马宁等人在檳城发起“新兴戏剧运动”，他们有理论和体现其理论的剧作问世，影响很大，于是戏剧运动北移檳城。1932年以后，整个马华新文学处于低潮，戏剧运动中心又南移到新加坡。中国抗日战争爆发后，救亡戏剧运动波及新加坡和马来亚各州府。此时期，涌现出一大批剧作家，创作出不少抗战救亡内容的作品。

在中国抗战救亡的大潮的推动下，许多戏剧家义愤填膺，激情满腔，他们奋笔直书，或参加导演创作出了许多激动人心的抗战救亡剧目。

吴天，1936年到新、马从事教育工作，业余时间参加戏剧活动。1937年“九一八”事件爆发，他在从事新闻工作的同时更积极地从事话剧运动，参加“新加坡业余话剧社”，用叶尼（马来语“这个”之意）的笔名写了直接间接反映抗日救亡的剧目，如《伤兵医院》、《父与子》、《春回来了》、《没有男子的戏剧》，街头剧《同心协力》、《串好的把戏》，多幕剧《海恋》，独幕剧《海外》、《活该》等。其中《伤兵医院》产生较大的反响，并在戏剧理论上引起过一场“南洋地方性剧本问题”的论争。《串好的把戏》在街头和广场演出了数百次之多。他除了创作剧本外，还参与戏剧理论探讨，在《南洋周刊》上发表了《论南洋文艺的大众化运动》和《论救亡戏剧与提高艺术水准》两篇长文，强调剧本内容大众化和新形式创造

的必要性，以及提出“用提高艺术去展开马华救亡戏剧运动”的正确主张。

王秋田，1937年到新、马，从事戏剧运动，是著名的戏剧导演。抗日战争时期，他曾担任华侨筹赈会宣传组戏剧股主任，常用范统、鄞申等署名发表戏剧理论作品，他导演过上百个剧本，如《日出》、《家》、《上海屋檐下》、《巡按》、《女子分离》、《等太太回来》等剧本。

朱绪，1932年前后到新加坡，1934年加萤入火剧社，1937年之后参加新加坡业余话剧社。他是抗战救亡运动的中坚分子，曾导演过多部剧作，后来又率领马华巡回剧团，到马来亚各地巡回演出，影响颇大。1939年他根据《放下你的鞭子》改编为《逃难到星洲》、《汪精卫叛国记》、《黄昏时候》、《归国》等。他和陈少鸣合写有《逃犯一〇三》，1941年他和啸平合著有《未完成的杰作》等。他还用笔名石灵、周苍、季子、菊子等在《现代戏剧》、《今日剧场》、《舞台面》等报刊发表戏剧评论和理论文学。

林晨，1919年出生于新加坡，1937年后曾参加新加坡业余话剧社和流动小剧团，先后演出过街头剧达数百场。他多才多艺，除了演戏写戏外，还用笔名文蒙、白丹等写了许多小说、论文、版画、木刻等。

流冰，1914年出生于新加坡，曾经回过中国读书。原名孙孺。笔名有流冰、高扬、刘宾、夏风、高风等。抗日战争爆发后，主要从事戏剧，小说等写作，参加了雪兰峨、马六甲等地的戏剧活动，编写过《金门岛之夜》和独幕剧《十字街头》、《云翳》、

《开不成的欢送会》等剧本。《金门岛之夜》是写日军占领下的福建省金门岛一家人的悲惨遭遇，大儿子当了汉奸，以为可

以保全其家庭，结果却是父亲受伤，弟弟被打死，妻子被抢走，他终于觉悟过来，要去杀敌报仇。《十字街头》是写来自中国的弄西洋镜的汉子和卖唱的一对兄妹发生冲突，后来认识到共同的敌人是日本帝国主义，不应发生中国人打中国人的私斗。演出次数颇多，影响较大。排演《金门岛之夜》时，他亲自到当地晨钟励志社执导。他还写了《谈谈台词的改变》等论文。著名新马华文文学史家方修认为他“在各个文艺部门中，似乎也是对戏剧艺术比较专注”。曾称他为“三十年代联邦方面最活跃的作家之一”。

杜边，是著名的“南岛旅行剧团”的倡导人和团长、编导，他曾带领南岛剧团，深入到新、马各地巡回演出，广受各界人士欢迎。该团到吉隆坡的煤炭山去演出抗日戏剧《巨魔》时，曾受到吉隆坡“政治部”传讯并勒令驱逐离境，后经斗争，南岛剧团被迫解散。后来，他又参与领导马来亚人民抗日军第四独立队司令部宣传团，继续演出抗日救国戏剧。他还著有《二年》、《反迫迁》、《她疯了》等剧本。在新、马各地演出时，发挥了很大的宣传鼓动作用。

此外，较有影响的作家和作品还有铁亢的《父》，王家珍的《结局》，莹姿的《虎口中的孩子们》，高云览的《夕影》，殷沫的《父子》，夏风的《云翳》，沈阳的《归国之前》、《伟大》，璀璨的《空袭之夜》，啸声的《救国》，悸纯的《醒醒的勾当》，爱青的《神像》，平凡的《电报》等。这些剧本的内容，大多是反映新马爱国的华侨及爱国群众团体，为支持中国抗日战争，进行义卖（卖花）募捐，学生、司机、机器工人自愿回国支持抗日战争，以及揭露奸商通敌卖国行为、汉奸破坏爱国抗日运动的反动言论等。有的剧本还表现不同国籍的群众

同仇敌忾，声援中国抗日战争的国际主义精神。如剧本《伟大》中的马来人表示：“我们住在马来亚的人，不管他是英国人，你是中国人，你是印度人，我是马来人，无论那种人都应该做起好朋友，和英政府合作，一齐来保卫马来亚。”马来人和印度人后来还参加了华侨回国服务队，支援中国抗日战争。

许多老剧团充实新的力量，新剧团纷纷成立，新老剧团近千个都投入了“救亡戏剧运动”的热潮中。其中，演出活跃，影响较大的剧团有如下几个：

新加坡业余话剧社：前文提及，新加坡业余话剧社1935年就酝酿筹备，但没有成立起来，直至1937年2月才正式成立。当时戴英浪在《今日影剧》上先后发表了《业余剧团之必要组织》、《我们需要的业余剧团》两文，提出南洋的文化工作者有必要从速组织业余剧团，以教育南洋的华侨大众和指导南洋的华侨大众。他的建议得到尔加、石灵、仲鸣、漂云、英郎等人的响应，他们在《我们的意见》文中表示，要勇敢地举起“业余话剧社”的大旗，在剧运中做些“搬土搬泥的工作”，并号召爱好戏剧的伙伴们集结在“业余”的旗帜下，当起华侨救国的最前锋——唤起侨众，组织侨众的任务。接着于同年2月25日举行“业余话剧社第一次社友座谈会”，在会上发言的有朱绪、曾仲贤、吴适鸣、贺都辉、尚尔加、英郎、汪浩瀚、洪希郎、陈剑光、林玉容等人。会上讨论了预备进行公演，需要选择什么样的剧本和如何进行创作的问题。大家认为准备公演剧本需要反映现实生活的、反对封建迷信的、唤醒华侨爱国观念的、反对战争提倡和平的。并且认为这样的剧本可以是个人创作的或集体创作的，后者又可以是推选负责指令的集体创作和自由集体创作。业余话剧社成立后，演出了许多救亡戏剧。1937年

先后演出了《美味》和《塞外狂涛》、《警号》、《放下你的鞭子》、《农宝》、《伤兵医院》等。1939年，与中国武汉合唱团合演《前夜》。

1938年下半年，因为英国在远东实行“现实外交”，讨好日本以求自保，马华救亡戏剧运动自然受到压抑，此时，业余话剧社通过排演曹禺《日出》来提高救亡戏剧的艺术水平，由于有的戏剧工作者对当时的政治形势和演出《日出》的意义和作用缺乏理解，因此发生一场“社会剧”和“救亡剧”的小争论。

1939年4月，新加坡业余话剧社因积极参与和领导当地的抗战救亡戏剧运动，与英殖民政府奉行的“现实外交”政策相抵触，被迫解散，马华的救亡戏剧运动也日益陷入了低潮。但是，业余剧社成员并没有停止救亡戏剧活动，而是改变策略和方式继续坚持救亡剧运。他们一方面与职业剧人臧春风、臧彩影、章曼夫、唐奇声等合组职业剧团“实验小剧场”，演出了反映中国农村抗日斗争的《黑地狱》，表现中国沦陷区光明与黑暗搏斗的《魔窟》，以及《横山岭》、《春风秋雨》、《自由魂》等救亡剧目。王绍清导演的《黑地狱》和王秋田导演的《魔窟》都受到赞扬。《狮声》载文称赞说：“从它的演出看到新艺术的前途，从《黑地狱》看到新中国的远景。”“越相信话剧的伟大前途”。《新流》撰文称赞说“《魔窟》的演出，又正说明了现阶段的剧运，已经进了一步，观众的要求是迫切地需要这种戏剧，有积极意义的戏剧，而不是一些沉闷的戏剧”。另方面他们还组织了马华巡回剧团深入到马来亚各地演出。

马华巡回剧团：业余剧团的成员，由于得到《星中日报》

主编胡守愚，以及杨溢麟的支持而成立起来。该团成员有胡守愚、吴天、英浪、黄度、朱绪、荷耕、振山、业运、墨尼、仲贤、少鸣、啸平、小郎、苏德威、陈莉、陈燕、陈娟、丽卿、苏碧玉等二十人。团长胡守愚，副团长朱绪，后又改选朱绪为团长。团员们的职业多种多样，有教师、学生、工人、店员、小贩等，但是，大家目标一致，团结合作。在半年时间内，足迹遍及全马西海岸各地，共到过八十一个地方，演出一百四十五场，筹得救亡赈款十多万元。他们演出了二十多个剧目，如《回春曲》、《后庭花》、《三江好》、《民族公敌》、《黄昏时候》、《逃犯一〇三》、《放下你的鞭子》等。他们利用各种场合演出了街头剧，仅《放下你的鞭子》就演了一百多场。还自编自演了多出活报剧。

他们除了自己演出外，还和其他剧团配合演出。如在吡叻和丰埠时，与南下演出的钟灵流动剧团、中马的兴中旅行剧团联合公演，曾经轰动一时。该团在“七·七”纪念日，还发动全体团员化妆成乞丐深入山芭农村，表演街头剧进行筹款。

巡回剧团除了演出外，还进行过多种工作，如到各地演出同时发动救亡剧运，参加他们的集会和执演，还帮助调解当地的帮派纠纷，团结起来进行救亡工作等。

加影前卫剧社：加影是吉隆坡附近的城镇，1938年，加影的华侨中学和育华中学联合组织了“加影华侨学生筹赈服务团”，除了利用节假日上街卖花募捐外，还联合举行义演。剧目有宋之的的《悔恨》、郑天保的《八百壮士》，还有演出救亡戏，描写各界人士慰问伤员的事，演出时，华侨中学几乎全体师生都上了舞台。在此基础上组织起了“加影前卫流动歌剧团”，宣传上是以演话剧为主，加上合唱队的合唱。“学生筹赈服务

团”的负责人是郭秉箴（笔名常用秉箴），该团接受“抗敌后援会”的领导。前卫剧团成立后，聘请了爱国的基督教“美以美会”牧师兼教会小学校长曾惠钦为团长，郭秉箴改任秘书。该团排演了王震之的《顺民》，丁玲的《重逢》和《三江好》（根据爱尔兰女作家格莱瑞葛夫人的《月亮上升的时候》改编），夏衍的《一年间》等。他们除了在加影附近的锡矿山、煤炭山演出外，还到过吉隆坡、怡保、太平、大山屿、檳城、芙蓉等处演出。演出收入的赈款，一部分交给陈嘉庚为首的“南洋华侨筹总会”设在各地的分会，也有一部分寄回在香港的八路军办事处。

1939年曾在新加坡业余话剧社导演过《日出》的张一倩，到华侨中学教书后，也参加了前卫流动歌剧团，排演了《日出》，并将该团改名“前卫剧社”，该社成员由两校师生扩大到校外，吸收工人和店员参加，并安排了专人学习舞台美术和灯光设计，还在加影市内租赁了一层楼房作社址，向当地政府注册成为独立的社团。

1942年太平洋战争爆发后，日本军队侵占了加影，前卫剧社被迫解散，不少前卫剧社社员参加了当地的抗日游击战争。前卫剧社是新、马坚持戏剧活动最长的一个社团。

南岛话剧团：成立于1937年秋、冬之间，是中国抗战期间较早出现在新、马的专职业性的华侨抗日剧团。由华侨青年和文艺工作者组成，全团十多个人。主要倡导人是杜边、赖丹、林钺夫、戴小郎等；主要支持者有：郑亚绿、苏阿龙、李阿明、陈嘉兰、陈朔风、颜国业等人。原拟取名“抗日救亡剧团”，后来为了便于当地政府批准，故取名“南岛旅行剧团”，简称“南岛剧团”。参加剧团的成员全是尽义务的，有些原是职业剧团的，

也放弃了有报酬的职业，但他们仍都是以演剧为职业，十多个人的伙食费，每天才一块多钱。

剧团刚开始活动时，曾出现演出路线的分歧，有些人主张走大城市，演大戏，演名剧作号召，适当演抗日活报剧或在幕间穿插些演讲宣传抗日救亡的道理。大部分人则认为：大城市有剧团、报纸、社团、学校的卖花捐献，抗日救亡活动比较活跃，而广大的城镇、胶园、矿山、菠萝山、椰子园、渔村等地比较闭塞，需要剧团去演出宣传。他们到达马六甲新野埠以后，后一主张得到马当地筹赈会青年侨领颜国业和“华侨抗敌后援会”的支持，在当地华侨的帮助下，只用三天时间就制作成一套马戏团式的流动剧场，拥有五百个以上的座位。

该团经常演出的剧目有几类：一类是街头剧如《放下你的鞭子》、《三江好》、《重逢》等；一类是《巨魔》、《爱国心》、《情与法》、《万恶公司》、《他的末日》、《战地泪花》等，多是反映中国人抗敌救国的英勇斗争，日占区人民的悲惨生活情景，日寇的惨无人道的兽行等；另一类是活报剧，根据报刊上最新资料，及时地把中国的战地捷报和南洋地方的好人好事和坏人坏事搬上舞台；还有一类是如《铁蹄下的歌女》之类的歌表演，还有的是把《锄头歌》、《卖报歌》、《大刀进行曲》、《义勇军进行曲》、《松花江上》等抗日歌曲作了表演处理，增加其形象性和感染力。他们除了自己表演外，还邀请当地的青年团体、学校剧组参加表演戏剧和歌咏。

南岛剧团演出点遍及马来亚南部和中部的市镇、山芭、胶林等地，广受群众的欢迎，都称他们的演出的戏是“爱国戏”。每到黄昏，人们就从各地走路或骑自行车赶来演出点看戏。他们到吉隆坡的煤炭山演出《巨魔》时，全场鸦雀无声，密切注

视巨魔的行径，看到巨魔的杀人暴行时，工人们高呼“打倒日本法西斯魔王”的口号，连外籍工人也同仇敌忾，高举愤怒的拳头。观众对他们的救亡演出活动评价很高。1938年1月16日的《中影与戏剧》载文批评中国旅行剧团时，以南岛剧团和他们作对照说：“南岛剧团他们没有粉腿可以号召，更没有一分钱的资本，他们能真正负起救亡的责任，到处有人欢迎，到处有人拥护。”“他们的演员没有薪水可支的，他们在这清淡穷困的生活中，负起剧运伟大的任务，深入到民间去、到荒僻山道里去，唤醒一切不愿做亡国奴的同胞起来，组织成南侨一条坚强的救亡阵线。”

但是，南岛剧团的演出活动却受到当地殖民政府压制和迫害，该团进入马来亚中部地区演出时，每次申请演出执照都遇到当地政府的刁难。演出时，政治部竟派侦探坐在后台拿剧本对照演员的台词，还趁机挑逗女演员。当他们前去“煤炭山”演出时，刚好矿上矿工罢工，他们的演出受到矿工们的热情欢迎，却受到矿主和英殖民地政府的敌视。吉隆坡的政治部，立即传讯剧团团长杜边去谈话。女演员黄涛为了团长的安全，毅然主动冒充剧团的“老板娘”与团长一起去谈话。政治部官员诬称剧团是去矿山煽动罢工。“老板娘”则强调剧团二十多个人不演戏没法维持生活，哪里有人请剧团演出就去那里演出。政治部以驱逐出境来恫吓剧团团长，经与力争，最后还是勒令南岛剧团全部解散，不准再演。该团全体团员只好暂时离开吉隆坡，有的成员回去新加坡，后来又组成业余的、游击式的“实验流动剧团”，经常配合群众组织活动进行演出。后来，南岛的成员又组织起职业性的“茶花剧团”，继续演出抗日救亡戏剧，并受到爱国侨领戴子良和爱国老华侨黄适安等人的支持，不久终

于被迫解散。但是，南岛剧团两年多的戏剧活动却常留在人们的记忆中，后来朱绪在《一九三七年马来亚的戏剧》一文中写道：“‘南岛剧团’是以一种新的形态——半职业——来展开马来亚的剧运，打破过去一贯的业余的固守形式，确切地负起剧运的使命，深入全马来亚各阶层，去执行唤起群众的任务。我认为‘南岛剧团’的产生，在马来亚剧运上，是一页很有价值的记载。”

今日剧社：这是活跃在马来亚北部城市檳城的一个颇有影响的剧团。是在中国抗日战争爆发后，檳城各校学生和进步文化人建立起来的，当时由于殖民地政府压制和阻挠，学校内无法成立剧社，师生们只好走到社会上，联合各校师生和文化人成立了“今日剧社”。该社主要成员有雷嵎、少峰、卢斯，及由中国南来的戏剧家王绍清等人。他们以演戏和歌咏作为武器，进行抗日救亡宣传。1937年作了一次大规模的公演，剧目有《保卫卢沟桥》（三幕剧）、《最后一课》和街头剧《放下你的鞭子》等。这次演出除使许多华侨受到爱国主义的教育外，还推动剧运的发展，檳城成立了许多剧团，如钟灵中学、辅友女校、阅书报社等戏剧组织都展开演戏活动。1938年下半年，英殖民地政府压制华侨抗战救亡活动，救亡剧运也受到压制。最后，今日剧社和其他的剧团，因得不到当地政府注册的允许而停止了演出活动。

晨钟剧团：是由“晨钟励志社”经过扩充而组成。主要骨干是培风中学和培德女中的师生。在1938年3月的筹赈游艺会上举行了第一次公演，以后深入到小城镇进行宣传演出。主要剧目有：《荣誉大队》、《秋阳》、《林中口哨》、《布袋队》、《三江好》、《逃犯一〇三》、《我们大冲锋》、《出发以

前》、《小英雄》和丁玲的《重逢》等。还演过三幕国防话剧《卢沟桥》等。

爱华音乐剧社：1937年，抗日战争爆发后，原来有很大声望的爱华音乐社，经过改组扩充，成立了爱华音乐剧社，先后演过《南归》、《文化琴母音断了》、《为谁牺牲》等。1939年演出过于伶的《花溅泪》，颇获观众好评。

在此时期，演出比较活跃的剧团，还有：同志白话剧社、晨光社、爱群社、爱华社、工商校友会、爱同校友会、维扬体育会、语声励志社、青年乐心社、国风幻境剧社、吾吾剧社、香祖体育会、虫吟音乐研究社、钟声音乐研究社、吼声音乐话剧社、养正校友会、蚂蚁剧社、蜜蜂剧社、昙花剧社、新生励志社、萌芽剧团、钟灵校友会、怡保洪钟剧团、青年口琴会、南侨公所、惠州会馆，以及崇福、南华、中华、静方等女校、华侨中学、侨光平民学校等的戏剧组织。

除了上述当地剧团外，还有三个来自中国的剧团：武汉合唱团、新中国剧团、中国旅行剧团，前两个剧团的演出活动，对新、马华侨救亡剧运起到较大的推动和提高作用，后者则受到当地观众的批评。

武汉合唱团：该团负责人是上海沪江大学教授陈仁炳，团长兼指挥是夏之秋，他原是上海工部局管弦乐团的小号手。主要演员有项堃、郑子秋、江心美等。1938年12月应南洋华侨筹赈总会聘请前往新加坡和马来亚各地演出，为时一年多，该团以歌咏为主，演出节目有《八百壮士》、《旗正飘飘》、《长城谣》、《募寒衣》、《流亡三部曲》等。同时也演出话剧剧目《人性》、《前夜》、《逃难到××》（根据放下你的鞭子改编，到什么地方演出，就说那个地方的名字）、《三江好》、

《中国万岁》、《原野》、《日出》等。1939年该团在雪兰峨演出《逃难到雪兰峨》时，许多华侨都为其深沉强烈的艺术力量所感动，当场捐献了二万七千元。该团还在四百八十天内获得华侨捐款一千一百五十万元，作为支援抗战和救灾款项。他们演出《前夜》时，还与新加坡业余话剧社合演，他们在吉隆坡中华大会堂演出项堃导演兼主演的《原野》时，项堃饰焦大星，郑子秋饰仇虎，还特地请了著名作家郁达夫和王影霞夫妇从新加坡去主持开幕式，与观众见面并讲话。他赞扬了武汉合唱团的工作成绩以及吉隆坡华侨对中国抗日战争的贡献。1939年10月8日，郁达夫在《文艺》副刊上发表了评论文章《〈原野〉的演出》，认为《原野》是“带有象征意义的问题”，“其价值自然远在《雷雨》、《日出》两剧之上”，“这一次《原野》之演出，我以为是对于推动歌舞剧的一个最有效率的引擎”。应该指出的是，该团的歌曲演出产生了很强烈的反响，团长夏之秋在新加坡创作的歌曲《先生，买一朵花吧》几乎家喻户晓，处处歌唱。当时街上常常听到这样的卖花呼声：“先生，买一朵花吧！先生，买一朵花吧！这是爱国的花啊！这是救国的花啊！买了花啊，救了国家……”这些歌声和卖花声，激发了许多华侨的爱国热情。“七·七”事变四周年纪念日时，就有五百多队，二千多人参加了爱国抗日卖花活动。该团陈仁炳的普通话和英语都很流畅，演出前都作一次宣传讲演，颇能调动观众情绪。武汉合唱团无论在救亡运动还是在戏剧和歌唱艺术上，都对新、马的戏剧运动起了积极的推动作用。该团团员郑子秋、李豪等人留在当地继续从事戏剧和音乐活动，对当地的戏剧和音乐运动作出了较大贡献。

新中国剧团：该团由著名影剧双栖演员金山和蓝马、王莹

领导。他们曾经组织过“四十年代”剧社，后来，金、王两人先后走上银幕，金山演过《夜半歌声》和《貂蝉与吕布》，王莹演过《最后一滴血》。上海为日寇占领后，两人又组织“救亡剧团”，到后方巡回演出，受到观众的好评。

1938年10月武汉失陷后，许多文化人士都云集当时有“文化城”之称的桂林，抗敌演剧队第二队也来到桂林，并经周恩来同志同意改名“中国救亡剧团”，正副团长分别是著名演员金山和王莹，准备前往东南亚进行抗战宣传演出活动，该团准备先到越南然后赴新加坡和马来亚。剧团经香港时受到了阻挠，因此当起程赴越南时，他们分成三批从两条路线前往。当他们抵达西贡后，正准备进行演出时，却受到当地亲汪精卫的几家大小报纸的攻击。在演出期间，亲汪的汉奸势力还不断地在群众中诽谤诋毁他们。但是，许多爱国华侨都非常同情和关心他们，写信支持他们，或到剧团住地福建公所探望和安慰。一些进步的报纸还发表评论公开支持他们。“中救剧团诸君！你们为什么给汉奸骂得不开口？你们说话呀！我们将是你们有力的后盾！”但是，他们仍是忍辱负重，力争通过宣传演出，揭露日寇的侵略行径。他们首场演出是在西堤中国戏院，演出《鲁南之光》（即《台儿庄之战》），观众非常踊跃。但是，在演出进行中却受到法国官员和越南巡捕的阻挠，他们闯上舞台，指着剧中扮演日本兵的演员问道：“这是什么人？”王莹镇静地说：“这是中国的土匪。”法国官吏怀疑地问道：“土匪也穿制服？”王莹肯定地说：“中国土匪是和外国不同的。”法国官员找不到破绽才走出剧场。末后始知这些法国官员是因驻西贡日本总领事馆要求他们前来干预的。

1939年9月，中国救亡剧团经陈嘉庚支持，前往新加坡演

出。他们分两批出发，王莹首批出发，于9月23日抵达新加坡，金山率领大部分男演员第二批出发。当时由于英国政府实行“远东慕尼黑”政策，不愿得罪日本人，害怕中国救亡剧团的演出活动会触怒日本人，因此不准金山等人登陆，十几位男团员只好折返越南，王莹等少数几个团员困守新加坡，很难开展活动。直到第二年3月初，陈嘉庚组织并亲自率领南洋华侨回国慰问团返国，王莹抓住这个机会，以欢送会献演的名义，演出了独幕剧《贼》、《反纳粹》、《放下你的鞭子》等。演出后各方面反应良好。著名作家郁达夫还专门写了评论文章《看王女士等的演剧》，认为王莹等人的演出是“高度的成功”，并认为他看过许多剧团演出《放下你的鞭子》，却觉得中国救亡剧团的演出最为出色。著名画家徐悲鸿当时也恰好在新加坡为抗日捐献而举行个人画展。他也多次观看了王莹演出的《放下你的鞭子》，颇受感动，并且绘制了大型油画“放下你的鞭子”，题词曰“人人敬慕之女杰王莹”。王莹对此非常感动，激动地对徐悲鸿说：“感谢悲鸿先生的深情厚谊，对我的爱护和鼓励。我一定好好努力，不负你的期望。”徐悲鸿后来又创作了著名的巨幅图画《愚公移山》，画中全是古代人物，但是，其中却有一个穿着现代白色拖地长裙的女子，双手捧着一碗水站在愚公身旁，这是徐悲鸿特意把王莹画进画中的人物。后悲鸿对王莹说：“你过去有愚公的毅力，我希望你今后在艺坛上继续保持愚公的精神，作出更大的成绩，因此把你画进画中。”

中国救亡剧团的金山等大部分男团员几经辗转，数月以后陆续化妆越过滇缅铁路进入仰光。金山化妆成大公司的经理并改名赵洵，由仰光经马来亚槟城，再坐汽车进入新加坡，其他团

员也分别化妆成小店员、经纪人等。他们在新加坡集合后，于1940年6月6日，正式成立新中国剧团，赵洵、王莹分别任正副团长。在侨胞们的大力支持和赞助下，该团以为伦敦难童筹赈义演的名义演出，然后才为救亡募赈演出。新中国剧团从6月中旬至8月中旬，先后举行过六次义演，首场演出是应马来亚援英会星华组之邀，在维多利亚戏院演出。剧目是阳翰笙的《塞上风云》（改名《塞上风光》），王莹饰演蒙族少女金花花，金山饰演白族青年丁杰雄。王莹为义演的《塞上风光》写了《献辞》，文中写道：“……我们虽然不能自诩为代表着祖国的抗战艺术，但我们都极想能够从这些戏剧中，较为真实的反映出抗战的一角，使那些为着保卫祖国而流血的英勇将士，怎样献身于民族解放事业的忠勇光辉行动，通过我们的艺术形式，而形象地表现于舞台之上，以求唤起我们更大的勇气与决心……”

新中国剧团在演出过程中还组织为抗战献金和义卖活动。在演出前或演出的幕间，由赵洵或王莹向观众介绍祖国抗战事迹。由于他们演讲声情并茂、真挚感人，因此各阶层人士都纷纷上台献金，有的老太太把耳环摘下来，有的小朋友把零用钱献出来。

后来，新中国剧团还获准在全马来亚巡回演出。但是，他们的演出却遭到反动势力的阻挠和破坏，他们到新山演出时，街头上出现了“不看王莹丑剧”，“不看新中国剧团反动剧”等标语。但是，新中国剧团并没有被吓倒，仍然坚持演出，并受到观众热烈欢迎。他们在新加坡创作演出的《为自由和平而战》反应尤为强烈，当演到孤军御侮一场戏时，因为剧中许多人物讲出多种方言，每种方言讲完后都引起观众强烈反响。剧

团到达峇株巴辖时，王莹病倒了，高热不退使她无法演出，只好住院治疗。各界人士都非常关心新中国剧团和王莹。报纸上发表了一篇特稿《马来亚情人王莹在医院中》，文中反映了马来亚华侨对王莹的关心和景仰。

新中国剧团在新、马演出时，一方面克服各种人为的障碍和困难，另一方面仍精心进行艺术创造，并获得观众的赞扬。在演出《永定河畔》时，金山对演出舞台作了大胆的设计，在一个可容一万多人的环形大剧场中，在其中一端，造了一座庞大的桥头，把舞台伸向观众，打破了演员与观众的藩篱，增强了两者的情感交流，使各界观众感到耳目一新，也促进了新、马戏剧艺术的革新和提高。

有的评论文章说：“在海外的‘七·七’纪念大会场里，这座大桥，就又多了一层使命，它充当借助海外侨胞的精神，缩短了观众和演员空间关系，而使观众的意境投进祖国。那么这座大桥也是使侨居海外的每个中国人怀念祖国的精神、跨过大海去的一座桥梁。”该团在大世界游艺场演出后，观众反映非常强烈，不得不增加演出场次。

新中国剧团在越南、新加坡、马来亚等地演出历时一年多，先后到过马六甲、檳城、森美兰、雪兰峨、彭亨、柔佛等地共演出了七百多场。他们演出的主要剧目有《贼》、《鬼夜哭》、《放下你的鞭子》、《人约黄昏后》、《永定河畔》、《婴儿劫》、《大义灭亲》、《反纳粹》、《塞上风光》、《保卫卢沟桥》、《八百壮士》、《金门岛》、《横山镇》、《自由魂》等。演出轰动了新、马等地，王莹、金山更是为各阶层人士所熟知和尊敬。正是由于新中国剧团在新、马享有很高的威望，受到各界人士的尊敬，因此也就不为新、马的英国当局所

容。当剧团到达吉隆坡演出时，团长赵洵被传讯，并以莫须有的罪名被驱逐出境，新中国剧团被迫解散。王莹、陆浮等人把团员们送回祖国后，他们也于1941年2月14日乘船离开新加坡。

中国旅行剧团：该团原由著名戏剧家唐槐秋在抗战前组成的，曾在中国各大城市演出，享有很高的声誉。后来，蔡问津借用了该团的名义，邀集了白雪歌剧团、梅花歌舞团等的演员，于1937年下半年组成职业性剧团中国旅行剧团，并打出“战时舞台宣传队”的旗帜，先后在新加坡、马来亚和泰国演出。该团主要成员有蔡问津、臧春风、路丁、臧彩影等人，他们中有的人属于白雪歌剧团的班底，如路丁（章曼夫），有的是梅花歌舞演员，如臧彩影。演出剧目有《卢沟桥》、《北四川路》、《雷雨》等。

由于他们演出的不少剧目和舞台作风与“战时舞台宣传队”的名义不符，因此遭到话剧界人士和观众的严肃批评。话剧界人士批评说：“中旅既然是挂着‘战时舞台宣传队’的旗帜，可是为什么还要‘为着营业起见，不得不演点歌舞来号召？’这种行动明显地表明了自己的矛盾和投机性。”“一个‘战时舞台宣传队’利用粉腿裸胸的歌舞来号召观众，这个对战时的宣传就成问题了。纵使你演出如何激烈的国防戏剧，影响于观众的力量也就可想而知，何况‘中旅’根本就不了解国防戏剧的意义。”“‘中旅’是‘唱高调’‘找饭吃’的职业剧团，不但无补于救亡运动，反而毒害了不少观众的意识。”“‘中旅’不是‘真能深入民间，作戏剧宣传’的。‘中旅’所跑的码头还不出都市，真正的民间在都市里是谁发现的？”有的观众批评说：“‘中旅’是一个职业剧团，同时他们的演员都有悠久的舞台生活，他们对于技巧的熟练，以及人物性格的把握，当

然能够比较一般业余的演员来得圆活。我们就抱着这种态度去欣赏这次《雷雨》的演出，但也许是我们意识中估计太高，所以等观众散场，而我们也离开剧院时，却不免感到失望。”观众指出，该团对剧本作任意删改，将剧本精华都删掉，演员表演也很机械或者过火等等。

该团还到过泰国演出，在曼谷南星戏院公演《雷雨》时，演得比较成功，观众反映还比较好，但是由于观众稀少，收入情况不佳，以致最后连回新加坡的旅费都没有，还是由五福公司的货轮负责运送他们，才回到新加坡。

中国旅行剧团，作为职业剧团与业余或半职业剧团相比，无论在演出剧目，演出作风方面，都反映了当时新、马戏剧的两种不同的倾向，当时有人在《电影与戏剧》上发表《剧运后谈》一文，对“中旅”与“南岛剧团”作了对比，“中旅”以“战时舞台宣传队”作号召，却以粉腿裸胸的歌舞作号召，演出《一场春梦》等节目，而南岛却演出暴露日帝野心的《万恶公司》、反法西斯的《巨魔》；“中旅”跑大城市的码头，而南岛却是深入山道椰林宣传群众动员群众；“中旅”到处碰壁，而“南岛”则受到各方人士的同情和援助。

综观上述剧团在抗日救亡时期的演出，有如下几个特点：

第一，演出剧目中的抗战救亡题材居于主导地位。由于新、马剧运工作者的指导思想比较明确，是以戏剧的武器从事抗战救亡运动，所创作和演出的剧目多是直接、间接反映人民抗日救亡的斗争。其中又有反映中国人民抗日的斗争和新马人民抗日斗争的两种情况。反映中国人民抗日斗争的剧本可以叶尼的《伤兵医院》为代表。《伤兵医院》是表现1937年上抗日战争的悲惨壮烈情景，三位知识分子为了抗日救国投笔从戎，在前

钱光荣负伤住院，后来有的为国捐躯，有出院后重返前线，英勇杀敌。同时也反映民族战争极需人民的多方支援。此剧演出后反响强烈。类似的剧本还有《父与子》、《三江好》、《保卫卢沟桥》、《金门岛》、《忠义之家》（又名《一袋米》，根据《锁着的箱子》改编）、《空袭之夜》。

描写南洋当地抗日救亡题材的剧本，在本时期获得可喜的丰收。这些剧本有《结局》（王家珍）、《虎口中的孩子》（莹姿）、《夕影》（高云览）、《逃犯一〇三》（陈少鸣与朱绪）、《天下为公》（疾流）、《没有男子戏剧》、《把戏》、《被迫害的》（叶尼）、《清明的下午》、《伟大》、《假冒》、《归国之前》（沈阳）、《救国》、《忠义之家》（啸平）、《龉齟的勾当》、《汪精卫叛国记》、《黄昏时候》、《归国》（朱绪）、《父子》（殷沫）、《云翳》（夏风）、《空袭之夜》（璀璨）等。这些戏有的反映南洋华侨各阶层人士踊跃回国参加抗日战争，有的反映当地华侨热情支援祖国的抗日救亡斗争，有的揭露当地奸商，假借救亡大发国难财，有的表现少年儿童的爱国主义精神和行动，等等。

第二，演出空前频繁，演出方式多种多样。上百个剧团纷纷开展救亡筹赈演出活动，不仅在大城市，而且深入到广大的农村、山芭、矿山、胶园，不仅在节假日和神诞、社庆日子，而且在平时也经常演出，不仅在剧场演出，而且在凡是可以演出的室外场地演出。谭文郁在《现阶段槟城话剧运动的检讨》中谈及1939年的话剧演出时说：“每个月宣传周，国民周会，至少有几出街头剧配合演出。一周间的宣传游击战，最少也有几十次。战区很广，整个槟城（包括威利斯省），不管是市区或山芭，只要有人住，有一块空地，就可以作战了。”这很足

以说明当时演出的活跃和广泛深入的情况。

演出方式也是颇为多种多样的。“有正规的舞台剧，仍旧在剧院（如新加坡的维多利亚剧院），以及各游艺场的戏台上演出；也有街头剧、活报剧、旷地剧等，由一些流动演剧队在街头、广场，以至农村的各个角落表演；有筹赈会主办的游艺大会，由各剧团参加演出而形成戏剧界的大会师；也有巡回表演，由某些剧团巡回联邦各地城乡献艺；有配合筹赈会的宣传工作（如精神月会）的演出，也有各剧团独当一面从事宣传筹赈；有大批的业余团体的志愿性的戏剧活动，也有一些职业剧团（如马六甲的南岛剧团）的营业性的公演。”（方修《剧运特辑二集“导论”》）演出形式多样，既锻炼了剧团和演员，也扩大了话剧对观众的覆盖面。

第三，许多剧团和演员在艰难困苦的演出环境中，经受了政治、生活，甚至生命安全的考验，受到了重大的锻炼。不少抗战救亡剧团跋山涉水、披荆斩棘深入到各个偏僻的地区宣传和教育群众，生活和演出多数是相当艰苦的，甚至还有生命危险。他们中有的人从大城市转入原始森林，无法适应弥漫着山岚瘴气环境的生活，有的长期带着疟疾坚持行军和演出，有的被病魔夺去了生命。日本侵略军又把抗战救亡剧团视为眼中钉，千方百计要消灭他们，因此，他们随时都有受偷袭、围剿、轰炸的危险。马来亚人民抗日军第四独立队司令部宣教团就曾多次遇险。他们有次在丰盛港、文律一带演出时，就由于外围联系被敌人破坏，沿途联络哨失去联络，以致被敌人偷摸到接近演出场地时才发现。等敌人已开枪，舞台上的演出才停止。演员们带着戏装马上和负责保卫剧团的战士一起迎击日寇，保卫观众安全撤离。还有一次在天吉港演出时，被敌机发现，遭

到狂轰滥炸。演员们在敌机飞走后，马上从土坑里站起来，扑打干净身上的泥土，协助部队医务人员进行抢救伤员的工作，紧接着又进行宣传演出。在这种艰苦卓绝的环境中，剧团和演员们都经受了严峻的考验，在思想、精神、品德方面获得很大的提高。

抗战救亡戏剧运动的第二个标志，是活跃的戏剧演出实践提出了许多实际问题，要求戏剧理论给予解答，从而促进了舞台演出与戏剧理论的密切结合，主要的戏剧刊物提供了重要的园地，推动了戏剧理论的发展和提高。这种戏剧演出结合戏剧理论的探讨和研究，其表现形式有两种：一是由舞台演出而引起的论争；二是各种形式和内容的戏剧座谈会。

戏剧理论的论争影响较大有三次：一是关于“南洋地方性剧本”问题；二是关于《日出》演出；三是关于《群莺乱飞》演出。

关于“南洋地方性剧本”的论争，是由《怒涛》和《伤兵医院》两剧演出后，引发出来的。《怒涛》是反映南洋当地人民的抗日救亡的故事的，由爱同校友会演出后，1937年12月11日的“晨辰”副刊上发表了文翔的《从〈怒涛〉的演出谈到南洋地方性剧本的需要》一文，作者认为：《怒涛》的演出之所以成功，首先是由于在“反汉奸的热潮弥漫于南洋的时候，它适当地配合着客观的需要而表现出来，这当然使观众更感到亲切而需要了”。其次，是剧本的内容和演员适当表演，使反汉奸运动得到恰到好处的表现，从而激起每一个观众的爱国情绪。正因为这样，“便使我想起南洋地方性剧本的需要起来了”。同时，作者又认为“有许多人喜欢描写上海抗战及伤兵等等剧本，这虽然不是脑子虚构，但由于作者对于这种题材的

理解及生活经验问题，因之所描写的对象往往不能十分真实，一方面又因导演者及演员缺乏这种生活经验，所演出的效果则不能不成问题”。他以叶尼的《伤兵医院》作为例子来说明自己的观点。作者还“希望一般南洋的剧作者，都应当采取为观众熟悉的东西，配合着观众的要求去描写”。此文发表后，署名“田”（即吴天）的立即也在《晨星》上发表了《为建立救亡戏运动商榷于文翔先生》一文，提出自己的意见，作者表示同意文翔强调“地方性”，但是认为把“地方性”强调到否定一切艺术作品的地步，就不敢赞同了。因为“文艺作品有超地方性的存在”，否则马来亚文化根本不会抬头，因为当地许多作品都是从中国和其他外国来的。同时，作者还指出文翔认为由于作者对上海抗战题材理解及生活经验等问题，加之导演和演员也缺乏这种生活的认识，演出效果成问题，因此演出“上海抗战及伤兵等等的剧本”不必要，这种对作品的认识实在是有点机械。作者还指出，艺术作品有历史作品，如莎士比亚的《罗密欧与朱丽叶》、中国的《赛金花》等，但是它的作者不能倒回几千年和坟墓里的骷髅一起生活；艺术作品还有外国人学别国生活题材的，如田汉写的《阿国的母亲》，是写黑人的题材，《怒吼吧！中国》的作者却是外国人，地方性问题可从何谈起？作者认为文翔不明了文艺作品的“真实性”在哪里，而是只机械地记着“生活经验”，并解释为自己全部的生活。作者还认为，他的《伤兵医院》是有缺点的可以批评的。可是不能机械地理解“真实性”而否定它的题材和写作、演出这种题材的必要性。泰锋也写了一篇题为《理论的研究与批评的态度》，他认为，“文翔论‘南洋地方性剧本’在目前很需要这是对的（至于文翔先生对于地方性的解答有无问题且

不谈)。但是因为这样而过分忽视话剧艺术的特殊机能之创作与运用的重要性，那是不会使这种特殊的艺术武器发挥其伟大的作用的；同时，也将永远建立不起有前途的戏剧运动的”。同时，还指出文翔的批评态度过于随便，也没有把《伤兵医院》的演出下一番功夫加以探讨，因为提起了“南洋地方性”剧本需要起来的时候，就对《伤兵医院》进行批评，是不应该的。

吴文翔和代表新加坡业余剧社同人的吴天（“田”）继续写文章进行论争。吴文翔申述自己强调“南洋地方性剧本”问题的全盘见解是：

- （一）因为使观众容易理解，能增加教育上的效果。
- （二）剧作者及导演与演员对于整个演出的技术上（如剧本题材等）容易处理，因之所得的效率比较强。
- （三）南洋地方性剧本，在创作和演出上都很少，为着南洋话剧的前途必须偏重于这方面。
- （四）目下国难危急，为了使华侨了解祖国的实际情况，对于反映祖国抗战的剧本固然要创作和上演，但是，为了团结华侨起来负起救亡责任，及捐款等，南洋地方性剧本却不能不侧重。

文翔还特别对“南洋地方性剧本”问题作了阐述，他认为：“新编‘南洋地方性剧本’，以我的见解是必须有南洋地方色彩的题材写作而成的剧本内容（请勿误会以为我否定一切有抗战意义的剧本），否则就是相反”。吴天等人则认为“所谓地方性的作品是指的：一切题材与当地大至有关系，而为当地人民所理解，在抗战期间，是以提高抗敌情绪，直接或间接帮助了抗战的作品”。

这场关于“南洋地方性剧本”的论争，从理论的基础和立论的全面而言，是吴天所代表的新加坡业余剧社的一方，而吴

文翔对戏剧创作的典型性和艺术虚构等方面的理解，则比较缺乏，但是，他提倡侧重“南洋地方性剧本”的创作和演出，其动机和提法的本身，无论在当时还是以后，都是正确的。虽然当时双方未能很平心静气地集中探讨应如何正确全面理解“南洋地方性剧本”的含义作用，以及如何创作和演出“南洋地方性剧本”，但这场论争对推动当地戏剧界人士创作、演出当地题材剧本还是起到积极作用的。

关于《日出》演出的论争。1938年，新加坡业余话剧社演出曹禺的话剧《日出》，正式公演前，叶尼写了一篇题为《我们怎样演〈日出〉的》，他认为《日出》的演出是符合当时戏剧界公认应该走的路向的，即竭力争取救亡戏剧的演出、加强筹赈工作，提高艺术水准，争取各阶层观众。同时还认为演些剧是企图用以教育自己，并告诉观众话剧是什么，借以提高艺术水准，强化话剧的艺术力量，从而争取各阶层的观众，特别是最蔑视话剧的上层阶级，以加强筹赈的力量。

《日出》公演得到的反响是较强烈的，各地报纸的副刊如《光华日报》的“槟风”、《星报》的“星汉”等都出了关于《日出》的专辑。有些评论文章给予高度的评价，认为它的演出，是“马来亚话剧界的空前的浩大工作”，许多轻视话剧的人看了演出后，就会知道话剧是什么，它与“文明戏”有所不同。有的座谈会也对它的舞台艺术作了高度的评价。

但是，也有相反的意见，高云览在《做为桥梁的〈日出〉的演出》中，尽管他也承认《日出》的演出可“直接给马华剧运以新的刺激，间接给于救亡戏剧以重新整饰的机会”。但是认为“强调《日出》的社会意义以为现阶段的救亡意义，即使是有必要，也仅是徒劳的”。还有的人认为在此救亡的重要时

刻，在马来亚演出《日出》是一种“时代的错误”，因为“它内容上没有一点积极的充实抗战和推动海外救亡运动的作用，所以在海外救亡剧运正在走上艰苦崎岖道路的时候，花费如此巨大的心血精力去演出它，倒不如把同样的力量，放在海外救亡直接有益的戏剧工作上，收效将会更为明显些”。

论争双方各有自己的理由，在业余话剧社方面看来，在救亡囿于政治社会环境，剧运处于低潮的时候，通过演出《日出》来为马来亚话剧也是为救亡戏剧的进一步发展和提高工作打下扎实的艺术基础，这是有必要的，并非为了追求“剧场艺术”。而高云览为代表的一方则认为《日出》的演出和当时当地的抗战救亡没什么必然的联系，它是一个“社会剧”而不是“救亡剧”，勉强要把它和救亡联系没有什么现实意义。总的来说，业余话剧社从当时当地的实际出发，着眼于未来话剧的发展，在力所能及的情况下，致力于提高话剧艺术的水平，也是应该的。

关于《群莺乱飞》演出的论争。中国作家阿英的这个戏，是写一个姓黄的家庭的兄弟间的腐败、堕落和相互之间的矛盾冲突的，在当时处于抗战救亡的热潮的新马社会，演出此剧引起不同的看法和论争是很自然的事。这个戏是由当时的职业剧人，如路丁、唐奇声等人组织“时代剧团”演出的，铁亢在《论马华戏剧界》文中介绍了这些职业艺人的演出情况：“马华职业剧团是直到第三时期（指救亡剧运时期）才兴起的，差不多都集中在星洲。成员大部分是以前一个歌舞剧团（从上海南来的）解散后留下来的演员。人虽然不多，都先后变了几个名字。第一是‘实验小剧团’，公演过《活地狱》；第二是‘中国职业剧团’，公演过《雷雨》；第三是，‘艮月歌舞剧团’，

公演过《茶花女》、《杨贵妃》；第四是‘时代剧团’，公演过《群莺乱飞》。”这个戏在1940年1至2月公演后，在1月30日的“晨星”上发表了征人的《从职业剧人谈到〈群莺乱飞〉的上演》，在“新流”副刊上发表了叶冰的《论阿英的〈群莺乱飞〉》和《星洲职业剧人的〈群莺乱飞〉》，在“新流”上发表臧春风的《话剧没有观众》，叶冰的《话剧在马来亚的观众问题》，卜凡的《关于多数观众》，李行执笔的《星华业余剧人给职业剧人的公开信》等文章。以后，又有杨序的《看不到话剧观众者的苦闷》，王行的《关于文明戏在马来亚》，卜凡的《谈王绍清的演剧效用论》。最后，职业剧人发表了《职业剧人的自白》，夏枫写了《马华剧运的进路》，这场争论前后历时三个月。

对《群莺乱飞》演出的批评意见主要是：1.阿英创作《群莺乱飞》时的消极态度，决定了作品主题思想的消极性，剧中对腐朽人物的揭露和批判都是被动的，没有描写出造成这个家庭混乱和崩溃的主要原因。而在抗战救亡时期演出这个剧作，更是失去了其时代性。同时，还批评了由于剧本的局限性而带来的舞台演出的缺点。

2.职业剧人演出《群莺乱飞》反映了当时职业剧人和业余剧人存在思想上的分化和两条路线的分歧，一条是业余剧人从演出《黑地狱》到《魔窟》，一条是职业剧人由演《黑地狱》而演《雷雨》、《群莺乱飞》。职业剧人走的职业化道路，是以“赚钱”为目的，因而实际上是走了“专业化”的道路。

3.职业剧人一连演出了几出脱离抗战的戏，麻醉和蒙蔽了华侨观众。业余剧人不忍友军走入歧途，希望他们猛醒过来，站好自己的岗位，在恶劣的环境中杀出一条生路。业余剧人愿意和他们加强联系，完成马华剧人的统一战线。

职业剧人也对自己的处境和苦衷作了解释，集中表现在《职业剧人的自白——向业余戏剧同志说几句话》一文中，首先，他们对业余剧人的“忠告”表示衷心接受。其次，他们对自己的处境作了剖白和解释，他们认为自己几次演出的戏都未能配合抗战的步伐和情调，以致引起业余剧人的失望和不满，以为他们是甘心抛弃了自己所应负责任和倒退了。但是，实际上他们并没有这样做，他们曾经想演出救亡话剧《凤凰城》和《祖国》，但是由于人员缺乏，经费困难等原因而未能演出。他们之所以演出《群莺乱飞》，并非不知道在此时此地会受到指责，但是，他们终于还是演出了。其原因在于当时许多职业剧人都失业，想通过演此剧把他们团结起来。其次，由于人才缺乏，演其他剧本有困难，而演此剧，演员熟悉，并且本剧制作也比较简单容易。他们对于在此时此地演出此剧而感到抱歉。最后，他们表示今后愿意将更积极重视起时代所赋予的使命，去为抗战而努力，去为民族的生存而斗争。

论争中还涉及如何争取观众的问题，也就是马来亚剧运如何走正确的道路的问题。职业剧人臧春风认为，新、马观众只喜欢看《满天神佛》、《扫把精》、《女摄青鬼》之类的神怪片，或广东戏、潮州戏，话剧演得再好，他们也是不看的。叶冰在《话剧在马来亚的观众问题》一文中，表示不同意这种观点，他认为由于几年来，马华剧人站在抗战救国的立场，不断地提高话剧艺术水平，用方言演出话剧，并深入到山芭、街头演出，因此使从前只停留在知识分子阶层的话剧，能为各阶层群众所接受。因此，他认为话剧并非没有观众，而是要站在抗战的立场演出有抗战意义或有积极的社会意义的剧本，才能争取到观众的支持。

这场论争对于马华戏剧应该演什么戏，走什么路，如何争取观众等问题，以及职业和业余剧人的团结都起了积极的促进作用。

戏剧座谈会，是抗战救亡剧运中舞台演出和戏剧理论相结合的另一重要表现形式。这些座谈会的性质和内容是丰富多采的，有剧团戏剧工作座谈会，如“业余话剧社第一次社友座谈会”；有专题演出座谈会，如“星洲话剧界对‘一·二三晚’话剧公演座谈会”；有对一个剧目演出的讨论评议的座谈会如“《胜利的消息》公演座谈会”；有专题的理论座谈会，如“怎样开展现阶段马华戏剧运动”座谈会，“第二期抗战与马华剧运”座谈会等等。这些座谈会的参加人数十多人到几十人不等，多是假座戏剧团体的会所，或天一景、皇后、南天等大茶楼，座谈会多是剧团负责人或戏剧刊物的负责人担任。座谈时，有时在讨论完一个问题后，由主席作总结，或者发言人只根据议题随意发挥，最后由主席总结，或由记录者归纳总结。这些座谈会有时还形成重要的戏剧理论文献，在较长的一段时间内指导着救亡剧运的实践。有几个座谈会对于马华剧运发生较为重大的影响。

1937年2月，召开了“业余话剧社第一次社友座谈会”，讨论的中心议题是“需要什么剧本，怎样创作剧本？”会上确定剧团演出的剧本应该是反映现实生活的，暴露黑暗的社会势力，唤醒侨胞的爱国观念，反对侵略战争等内容的剧本；其创作方式可以是个人的，可以是集体创作的。这个座谈会可说是确定了业余剧社的现实主义的戏剧方向和道路，而业余话剧社在长时期中一直在马华剧坛上起着领袖剧运的重要作用。因此，这个座谈会不仅对业余话剧社，而且对整个马华剧坛的影响都

是很重大的。

1938年，由叶尼主持的“怎样展开现阶段马华戏剧运动”座谈会，参加者有新加坡、麻坡、马六甲等地的戏剧工作者二十多人，最后由叶尼作了总结，他认为马华剧运已进入了第三期，即戏剧运动复兴时期，马华剧运应走的道路是：戏剧演出应以“抗日第一，一切服从抗日”为原则，争取演出机会，深入山芭演出，发扬戏剧教育和组织群众的作用，同时帮助筹赈。在艺术上，要注意提高戏剧艺术并提高观众对戏剧艺术的欣赏水平；建立话剧的统一组织，共同从事话剧运动，出版戏剧刊物，建立正确的剧评，实行剧团职业化等等。

1939年5月，举行“第二期抗战与马华剧运”座谈会。参加者有李诚舆、王秋田等十多人，会后由禁坡执笔写了一篇会议总结性文章，在《南洋周刊》上发表。这个座谈会检讨了1939年前四个月的马华剧运的情况，指出所谓戏剧配合抗战，并非只是把几个中国的抗战剧本搬上舞台，而是要根据整个的抗战形势，制定出艺团的马华救亡中心的任务，戏剧据此进行深入地宣传和教育。并决定现阶段的马华剧运的中心任务是配合马华剧运中心，从事宣传、教育、组织观众；统一全马戏剧组织，产生共同领导机关，订立共同的工作纲领；争取话剧的主导地位；争取大规模的经常的公演；提高戏剧演出艺术水平；提高观众的教育程度和文化水平；从事改良传统戏曲，提高剧运工作者的“自我教育”。

这些座谈会常常是由戏剧刊物的主编或报纸文艺副刊的负责人主持，座谈记录或总结性文章，也多在这些刊物发表。如，南洋商报的“今日影剧”、“戏剧周刊”经常发表座谈纪要或总结性文章，如总结马华剧运、讨论剧运发展前景等问题的文章，不

仅活跃了戏剧理论探讨的风气，而且也推动了戏剧团体的成立和活动。《新国民日报》的晚报版副刊“新流”于1939年创刊，也经常发表有关戏剧理论问题的文章，如“当前马华剧运的战斗任务和工作方针”，就是发表在该刊上，针对当时剧运的形势和存在问题，提出了明确的意见，对全马剧运起到了重要的推动作用。该刊还发表了《星华业余剧人给职业剧人的公开信》、《职业剧人的自白》、《马华剧运的进路》等重要文章，对当时的剧运产生重要的影响。《新国民日报》1938年的“新年特刊”，还发表了几篇重要的总结性和研究性的文章，如朱绪的《1937年马来亚的戏剧》，对当年的戏剧团体活动、演出、剧本创作的成败和经验都作了总结，并鼓励戏剧工作者继续努力。夏凤的《1938年的马华话剧运动》也对华侨的剧运作了实事求是的总结。南洋商报的1940年“新年特刊”发表的《1939年马华戏剧运动》（欧阳正名）、《总汇报》1940年的“新年特刊”也发表的《1939年星华“街头剧”运动》等，都是内容充实、正确的总结性文章。这些报刊对当时的剧运中的理论活动的开展和提高，起了推波助澜的重要作用。

1942年初，日军占领了新、马、泰等国家后，仍有一些剧团在抗战区的山芭、乡村内坚持演出，有的剧团则是在沦陷区，以隐蔽曲折的方式演出抗日的戏剧，前者如马来亚人民抗日军第四独立队司令部宣教团，是由经过日寇南侵前抗日救亡文艺和戏剧运动锻炼的华侨文艺战士组成的团体，负责人是杜边，主要成员有钟植松、李小电、陈千光、陈敏、陈星等人。他们深入到农村、山芭、胶园、原始森林等游击区演出，每次转点演出时，每个人除了要背乐器、道具、服装、化妆品外，还要背武器弹药和日用品，生活十分艰苦，还经常有可能受到

敌人的杀害。但是，该团由于得到人民群众的支持，一直坚持演出，并受到观众热烈欢迎。他们演过的剧目有杜边编写的《二年》、《反迫迁》、《她疯了》等剧，还演唱了杜边、钟植松、李真等人作曲的《树胶开花》、《槟榔女》、《兄弟们，起来！》（马来语歌曲）、《打日本》（粤语歌曲）等。

他们的演出，在观众中产生强烈的反响。在原始森林的小广场上演出《二年》，在演到剧中主角的父亲被敌人杀害时，不仅华侨观众哭泣，连从日寇收押的俘虏营里逃到游击区里的英国兵和澳洲兵都泪流满脸。在天吉港演出《反迫迁》时，演到日寇奸污妇女的场面，有的观众竟在一片怒吼声冲上舞台，痛打扮演日寇的演员，经过剧团解释后，仍有观众抹泪怒斥演日寇的演员。

后者如泰国曼谷出现的“友艺”、“安琪儿”、“红尘”等剧社，文学剧本有《破灭》、《旷野之歌》、《顽固三部曲》，有的剧本被搬上舞台后，作了公开演出，或在工会秘密演出。还有的剧团演出了古装剧《陈圆圆》，借古讽今，痛骂汉奸卖国贼。或把泰文剧本译成中文演出。还有部分戏剧爱好者，如谢进介、林长旭、陈鸿裕、郭森林、谢惠业、郑典夫等人组织了“平凡剧社”，用普通话演出，颇受华侨观众欢迎。

第四节 战后从沉寂走向复兴

1942年初，日本帝国主义的侵略军先后攻陷东南亚国家以后，戏剧工作者有的被迫逃亡或转入地下活动，有的回到中国从事抗战活动。当地的戏剧救亡运动从高潮跌入波谷，只有少数

戏剧工作者仍在一些山芭、丛林进行零星的活动，此种状态维持了约三年零八个月，直到1945年第二次世界大战结束后，东南亚地区戏剧运动才逐渐从沉寂走向复苏和振兴。其主要表现在三个方面：戏剧团体的重建和新建；以学生活动为主体的群众性的戏剧活动的活跃；外来戏剧团体的访问演出等。

经受了三年多的沦陷区悲惨生活的考验，业余和专业戏剧工作者都受到了锻炼和提高，他们纷纷重新集结、恢复、发展，或新建自己的组织，并重新展开戏剧活动。

最早恢复组织和开展戏剧演出活动的剧团有新加坡业余话剧社、爱华社、铜锣合唱团等。重组的业余话剧社改名“星洲实验剧团”，董事长是胡愈之，董事是著名戏剧家王秋田和朱绪，财政是叶秀华，团员有刘仁心、林敏、陈丘（陆俊超）、沈佩珠（沈培如）、邹锡祺等人，杨嘉和林枫从苏门答腊回到新加坡后，也加入剧团担任经理和编导的工作。原社员林晨、刘漫、徐焦孟等随后也加入。剧团恢复后，经过三个月的筹备工作后，在大世界游艺场用布篷舞台演出了《前夜》、《巡按》、《雷雨》、《巧妇人》、《两个患难的朋友》和一些独幕剧。但是，因为久乱初定，人们由于战争带来的心灵的创伤还没平复，所以营业情况较差，观众稀少。剧团只好到吉隆坡、檳城、怡保等地巡回演出。但是，上座情况仍然很差，经济情况颇为拮据。1946年秋改为业余剧团。后来又因该团几位主要负责人林枫、杨嘉等人参加了新加坡《南侨日报》和新南洋出版社的筹备工作，剧团停止了活动。

爱华音乐戏剧社，在战后改名爱华社，由吴盛育负责经理社务，戏剧组负责人是朱绪、吴敬钿、李添泉等。该社演出较为频繁，除话剧外，还有歌咏舞蹈、秧歌剧等，较突出的节目

有《茶馆小调》、《血泪仇》、《小放牛》、《大补缸》等。还举办过“音乐戏剧讲习班”等聘请著名剧人赵沅、丁波、王秋田等讲课，影响较大，在戏剧界成为居于领导地位的剧团之一。战后初期，新加坡的许多重要活动如1945年庆祝联军胜利大游行，华侨各团体欢迎陈嘉庚等大会，该社都有节目参加演出。

铜锣合唱团：1939年由中国音乐家任光旅居新加坡时组成的。该团在抗战救亡时期曾在曼谷、新加坡等地演出。该团以演出歌咏为主，此后也演出戏剧等。

战后至五十年代中新成立的剧团，也为数甚多。比较有影响的剧团是：

海鸥剧团：第二次世界大战前，马华文艺界成立“马华文艺工作者联合会”和“新华戏剧工作者联合会”，在他们的支持下，战后成立了“新加坡海鸥剧团”，主要负责人和骨干有杜边、肖敏、陈亮、蓝志明、赖丹、洪流、李云、阿蕾、佐丁等。杜边除负责领导工作外，还从事剧本创作和舞台导演。他创作演出的剧本有《明天的太阳》、《野心家》、《宝星》、《野孩子》、《王八蛋才疯》、《老绅士与醉苏丹》、《岛上夜曲》都是取材当地社会生活，反映新、马人民武装抗日时期和日本投降后人民的生活和斗争，或者是揭露社会时弊，反映人民群众内心欲望。不仅该团演出这些剧本，其他戏剧团体也经常上演。杜边还导演了《升官图》、《万世师表》、《结婚进行曲》、《岛上夜曲》以及其他独幕剧。

该团的一些成员还经常到各群众团体去协助导演和演出工作。在他们的支持和帮助下，“新加坡平民学校”的戏剧爱好者们还成立了“新加坡儿童剧团”，经常上演杜边创作和导演

的儿童剧《野孩子》。

该团上演的剧目中影响最大的是《升官图》和《岛上夜曲》。《升》剧于1946年在维多利亚大会堂上演，由杜边导演，舞美设计是以前在上海电通影片公司的布景师黄贞亮。他为该剧设置布景，非常大胆新颖，富有夸张性和讽刺意味。演出风格也是以夸张讽刺为主导，演出后，各界人士反映强烈，各报刊都发文赞扬。菲律宾的戏剧界人士也前来剧团访问《升》剧排练情况。

《岛上夜曲》又名《河畔春梦》，由该团为领导，联合新加坡多个业余剧团，于1948年2月19—20日在快乐世界体育馆演出。剧本内容是反映日寇占领新马时期，一个农村老人把儿女送上抗日战场，孙子也参加了儿童团，他自己率领全体村民配合人民军，打败了入侵之敌。参加该剧演出的剧团有民声歌剧社、民众剧社、方言歌剧社、儿童剧社、新机联、手工业等工会的戏剧组织共200多人。演出的形式也颇具特色，以体育馆的一半作舞台，另一半作观众席，在舞台和观众席之间，横跨着一道既长又大的木桥，运用灯光的不同色彩和亮度，显示出森林、村庄、河流、桥梁等不同的规定情境。演出轰动一时，各地各界人士纷纷赶来看戏。著名作家邱士珍曾带领大队人马从吉隆坡赶到新加坡看戏，并在报上发表评论，给予高度评价。该团还拍摄了战后新加坡第一部反映新、马人民武装抗日斗争的故事片《新加坡之歌》。

1948年6月20日，新加坡英殖民政府颁布“紧急法令”，海鸥剧团在高尔基纪念会演出结束后，领导人杜边被抓进监狱，不久，剧团被迫解散。该团在当时有“剧运火车头”之誉，它在新加坡剧运中作出的贡献，新、马人民是不会忘记的。

中正戏剧研究会是在战后的1947年成立的，但是，作为该社主体的中正学校学生却是远在1939年就开始了戏剧活动。1947年，中正学校聘请了著名戏剧家赵如琳讲授戏剧理论课，有一百多名学生听课。他们为该校新校的兴建演出了《裙带风》，在演出之后成立了该会。主要策划人是曾参加星洲实验剧团后返校任教的刘仁心，他和赵如琳担任了该剧的导演。演出《裙带风》后，中正和华侨中学两校高中毕业班又联合演出了杜边导演的《结婚进行曲》。1949年，该会又为中正学校校庆，在大世界重庆戏院演出了三个独幕剧，通过该剧社的演出，培养一批新演员。1950年，演出谢白寒改编和导演的《头家哲学》时，演员多是后起之秀。

民声歌剧社是1946年筹组的较有名的新剧团，先后演出了《宝星》和《王八蛋才疯》等剧。1947年9月，该团宣布正式成立，演出了《一袋米》、《没有规矩的规矩》、《五祖庙》等剧。

在此时期成立并开展演出活动的戏剧组织，还有马来亚的“雪兰峨文化人协会”，战前的“前卫流动剧团”的一些成员参加了该会，并在吉隆坡的大会堂演出了《升官图》。1948年颁布“紧急法令”以后，该会被迫解散。

除了上述新老剧团演出话剧外，四十年代末，还有在各种歌台演出的话剧（又称“文明戏”），如大世界游艺场的露天的仙乐歌台演出过《刺死牛》、《卖梨膏糖》，这些戏演出时间不长，一般是半个小时至1小时。每两天换一出戏。新世界的体育馆歌台，以及凤凰歌台、满江红歌台、香格里拉歌台等，都曾演过一些通俗性的话剧。后来还演出了《野玫瑰》、《十字街头》等剧。

1948年，新马紧急法令颁布后，马华戏剧活动陡然跌入了

波谷。大多数戏剧团体解散，只有少数戏剧组织仍有演出活动。但是，学生的戏剧活动此时反而有所发展和提高，学生戏剧运动的勃兴，成为马华剧运的主体，这是战后新马话剧复兴的另一重要表现。前面已提及的中正戏剧研究会于1947年成立后，开展戏剧演出活动。他们还有组织严密、制度健全的前后台队伍。除了排演外，还有许多训练课程，并订有各种规则，纪律严明，工作态度和作风严肃。从1949年至五十年代中，不断有戏剧演出活动。先后演出过《都会流行病》、《同病相怜》、《酒后》、《头家哲学》、《愁城记》、《青春》、《南归》、《茶宴》、《墙》、《阖第光临》等。除了中正剧研会外，华侨中学、南侨中学、华中校友会等组织的业余剧团也常有演出活动。长期的演出活动，不仅活跃了新加坡剧坛，而且还培养了较多戏剧人才，他们后来大都成为许多戏剧团体的中坚力量。五十年代中期，随着学生运动的发展，学生剧运密切地配合学生运动。为了有利于学生运动和戏剧运动的发展，中正戏剧研究会的一些校友会员于1955年4月发起组织“新加坡艺术剧场”，成员共有27人（男的17人，女的10人），主要的有王秋田、刘仁心等人。演出了《日出》、《上海屋檐下》等剧，以后每年都有演出活动。新加坡艺术剧场的产生是当时学生运动和学生剧运发展催生出来的，它对以后的马华剧运起着重要的推动作用。

在中正戏剧研究会的影响下，南侨女中、华侨中学、南洋女中、中华女中、爱同、宏文等校的学生，也相继成立戏剧组织，开展演剧活动。南侨女中演出了《油漆未干》、《水仙花》、《大雷雨》、《晚祷》、《五姐妹》等，差不多每年都有演出。华侨中学演出了《狂欢之夜》、《墙》、《一个房

间》等剧目。

福建会馆属下的五个学校，组织起了教育促进会，戏剧家王秋田也是教育科干事，负责促进会的音乐工作，其他教师也有不少人曾是剧坛健将，因此，联合演出了古典名剧《可怜的斐迦》和英国名剧《马路边上的人》等，公演后获得各界好评。

但是，对于歌台话剧演出，有的文艺界人士是持有不同看法的。文学史家方修认为：“有时为了表示不甘完全沉沦，或为了争取一般学生戏剧的观众，某些歌台偶尔也排演了若干比较正派的剧本，如《野玫瑰》、《十字街头》、《群莺乱飞》等。因而，表面看来，这方面的演出也可视为这时期马华戏剧活动的一个支流。但实际上并非如此。那些比较严肃的剧作，一般搬上舞台，就都乖离了正轨，沾染了低级趣味，演来大大走样。”职业剧人马骏也认为：“香格里拉歌台，在路丁主持下，去年曾上演《雷雨》、《裙带风》、《群莺乱飞》等剧，算是歌台搬演剧本最有声有色者，路丁自己扮演鲁贵一角……由于他在歌台演惯了豆腐戏，他把鲁贵一角演得似一文明戏里的老滑稽型。”他又说：“前百乐汇歌台演出的《野玫瑰》一剧，导演兼主演之一关新艺，原是业余剧人中一个较有希望的演员。可是，投身歌台之后，以戏剧为生活，自身对戏剧尚未有稳固之基础，然而他导演了。结果，《野玫瑰》一剧，算是他出了一次风头。我人看到，登上舞台不久之关新艺，他也随别人摆起‘艺术’的幌子。一个纯洁爱好戏剧的青年，踏上歌台之后，也被同化地走上戏剧之歧途，跳不出豆腐（戏）的深坑。”这些论者指出的歌台上不良作风是存在的，也是应该警惕和批评的，但他们对歌台演出话剧的批评中，似乎多少有点缺

欠公允，对歌台艺人的进步肯定不足。

学生戏剧活动中，各校的高初中毕业生，告别母校走向社会前的叙别会的戏剧演出，是其中很重要的组成部分。这些演出相当频繁，1952年，一年时间就演出15次，1953年至1954年两年演出了40次。此外，还有如各校校庆，为南洋大学的筹建，以及慈善事业的演出。上演剧目有《墙》、《一个房间》、《五姐妹》、《苏州夜话》、《湖上悲剧》、《中秋月》、《家庭访问记》、《艺术与爱情》、《咖啡店之一夜》、《他并没有死》、《女子公寓》、《归去来兮》、《阖第光临》、《衣冠禽兽》、《娜拉》、《家》、《露丝之死》、《银星梦》等。此外，还演了不少独幕剧。

这些叙别游艺会起初是各校分别举行的，1953年，由华侨中学的叙别会的筹备委员会发起联合全新加坡的学校毕业班叙别会，筹备一次大规模的游艺晚会。当时正值南洋大学进行筹建，马来亚和新加坡各族人民都为南洋大学的筹建而举行义演、义卖、义踏（三轮车夫）、义驶，以及捐献款项，因此，1953年度华文中学毕业班同学联合演出筹委会，决定1954年共同举行大演出，为南大的筹建筹备经费。许多学校和文化团体、社会团体等，组织话剧组、歌咏队、口琴队等文娱组织。此次演出影响很大，打击了黄色文化，促进了健康文化的发展。

各校毕业班叙别游艺会筹备会为了主办这次大规模演出，还决定成立一个固定的团体，名称是“星洲1953年度华文中学毕业班同学艺术研究会”，简称“艺研会”，于1954年6月17日注册正式成立。1955年8月，该会再次为南大义演筹款，影响较大的节目，是由古辛、白丁、炎羊等人合写的诗歌造型《南

大颂》。艺研会在它存在的两年多时间内，对于新马华文剧运的发展产生过重要的作用和影响。

除了成立全新加坡华文中学统一的“艺研会”外，各校还成立了戏剧研究会，开展戏剧演出活动。中正中学戏剧研究会演出了《求婚》、《蠢货》、《娜拉》、《阖第光临》、《家》、《重庆廿四小时》等。华中戏剧研究会演出了《露丝之死》、《愁城记》等。

这些演出，影响较为深广的有中正中学戏剧会演出的《家》（巴金原著，曹禺改编），有三十多人参加了演出，参加工作人员更多达百人，排演时间近一年，演出时间长达七小时（分上下场演出），公演了三十天共十四场。华侨中学戏剧研究会演出的四幕剧《露丝之死》，也产生较大的影响。

学生戏剧活动，还积极地配合了当时的“反黄运动”。1953年至1956年，新、马掀起反对黄色文化运动，学生戏剧活动中演出了一个歌舞短剧《打黄狼》，内容是叙述一个善良的少女救了黄狼的命，差一点为忘恩负义的黄狼吃掉，后来全村村民联合起来打捕黄狼。通过这个寓意故事反映了当时的社会现实斗争，受到各界人士的热烈欢迎。

在活跃的学生戏剧活动的带动下，各校的校友会和文教团体的戏剧组织也重新开展戏剧活动。工商校友会演出了《求婚》、《衣冠禽兽》、《母子平安》，爱同校友会演出了《湖上悲剧》、《乔迁之喜》等。圣马太礼堂演出了《墙》、《晚祷》，福灵堂上演了《爱的胜利》、《在爱里面就有圣灵》、《良牧之光》，真光堂也演出了《良牧之光》等。可见话剧活动在学生剧运活动的推动下，范围比以前广泛得多了。

外地剧团前来演出，并与本地剧团联合演出，是东南亚地区

戏剧复兴的另一重要表现。此时期，緬（甸）、泰、新、马、越南等国家都有外地的剧团前来演出，有时也和本地剧团联合演出，从而促进本地戏剧活动的复苏和发展。

1945年初，东南亚地区的战场形势起了变化，日本占领军开始出现败势。此时，中国军队已由畹町进入緬甸，英国和印度军队也从印度境内进军緬甸，从云南保山通向緬甸的滇緬铁路全线修复通车。中国远征军司令部在保山举行通车典礼，因此调令抗战救亡第五演剧队前去緬甸演出，以慰问美军顾问团和参加修路的英国工兵。在緬甸的腊戍，演剧五队演出了沈浮的《金玉满堂》，共演出了十场，每场都有二三千人观看，观众主要是国民党的新一军、新六军，以及英国顾问、工兵等官兵们，此外还演了《渡黄河》等剧。他们还深入到小镇西堡以及緬北的密支那等地进行慰问演出，剧目有《国家至上》等。此外还演出了一些歌舞节目。1945年7月，演剧五队才从密支那回到边城昆明。

在越南，战后的话剧活动也逐渐恢复。1945年秋天，日本帝国主义侵略军的败局已定，胡志明在越南北方领导了八月革命，夺取了政权，这种有利的形势鼓舞了越南南方的进步华侨青年。他们为适应形势的需要，成立了进步的文化艺术组织，开展华侨青年运动和进步文化活动，“新侨剧团”就是其中之一。这是一个非职业性剧团，由一班话剧爱好者自动组织起来的，他们大多数人是中、小学教师，少数失业青年，手工业工人，以及华侨富家子女等。由于是自愿的和义务的，彼此兴趣相投，所以不分等级贫富，什么工作都一齐动手。没有排练场就利用团员的客厅来排练。该团上演过一些进步剧目，举行过《黄河大合唱》演唱会，还到进步工会开办的文化夜校和歌咏

班进行教学工作。1946年以后,社会政治形势发生了变化,日本帝国主义者被赶走后,法国殖民主义者卷土重来。尽管如此,新侨话剧团还是照样进行活动。他们还吸收了在国内参加过进步艺术团体广州锋社话剧团的戏剧家何芷,参加该团的领导工作。何芷加入该团后,着重从政治思想和表演艺术上帮助他们。他利用晚上和星期天时间,介绍中国抗日战争期间话剧运动的情况,并设各种戏剧专题讲座,比较系统地介绍戏剧史和斯坦尼斯拉夫斯基的表演体系,从理论上和实践上提高团员们的表演艺术水平。该团当时开展活动遇到剧本和场地的困难。为了解决这两个难题,他们托当地的亚新书店向香港新民主出版社求援,请他们帮忙解决剧本问题,同时,自己也选演一些曾在中国上演过受欢迎的剧本。演出场地是利用星期天借用的学校礼堂,每次演三个独幕剧。入场券一部分赠送给观众,一部分由团员推销。后来,又租用大型剧场作大型演出,剧团的影响也逐步扩大。该团演出剧目主要有:《裙带风》、《女子公寓》、《夜店》、《油漆未干》、《人约黄昏后》、《锁住的箱子》、《三江好》、《求婚》、《重逢》、《以身作则》、《晚祷》、《春雷》等。

新侨剧团日益活跃的戏剧和文化活动,促使当地沉寂多时的华侨文化活动逐渐复苏和活跃起来。一些进步的学校和工会,爱国文化活动发展得更快。新侨剧团还派出团员去支持和帮助一些进步社团,又派人到南侨中学去导演《升官图》,到文安和福建中学去帮助他们导演和舞美工作,还派人到海南茶居工会举办哲学讲座,帮助他们导演独幕剧等。

1948年,越南社会政治形势日趋恶化,法国殖民主义者加强其殖民统治,迫使当地报纸《越南报》停刊,驱逐华侨进步人士出境,下令一切社会团体向政府登记,否则就停止活动。

但是，新侨剧团为了避免剧团组织情况的完全暴露，决定不去登记。因此，在越南南方活动了整整三年，并且颇有影响的新侨剧团从此停止了宣传进步文化的活动。同年冬天，该团的部分团员通过香港回到中国，其他成员则仍留在当地参加了争取越南民族独立的斗争。

在泰国曼谷，有一个香港明星剧团在演出，该团是战时流亡越南的编导和演员组成。团长是谢益之，导演是陈皮，团员有吴回、李晨风、黄楚山、黄曼梨、叶萍、李月英等，全用广州话演出。上演过《日出》、《雷雨》等剧。黄曼梨扮演的繁漪，吴回扮演的鲁贵，给观众留下了很深的印象。战前，曾到泰国演出过的中国旅行剧团人员章曼夫（路丁）从马来亚来曼谷，在黄魂中学任教，他和本地戏剧爱好者林长旭、陈鸿裕、罗丹、孔林等人曾组织剧团在东舞台演出了《中国万岁》等话剧，很受欢迎。

香港明星剧团在曼谷演完后，又南下新、马，他们抵达新加坡时，本地戏剧界曾在大世界游艺场美花园开会欢迎。在会上曾讨论过现阶段如何开展话剧活动的问题。大家认为，由于国语（中国普通话）在华人社会还没有完全普及，许多观众听不懂剧中台词，难于领会剧情，因此，为了推广话剧，应以方言演出话剧。该团以广州话演出了《雷雨》、《晚祷》后，观众反映很热烈，场场满座。本来，在此前新、马就有过方言话剧的存在，明星剧团演出方言剧的成功，更引起当地戏剧界的重视，于是，戏剧界人士认为有必要成立一广泛的戏剧者统一机构，包括中国传统地方戏曲、杂耍、歌舞等，于是开始筹备“星洲剧人协会”。发起人有俞龙孙、马骏、王秋田、朱绪、白叔安、刘长松，以及粤剧、潮剧界的代表。后来，在大世界舞厅

举行成立大会，王秋田被选为主席，俞龙孙、马骏、朱绪、白叔安等人为委员。协会成立后，准备举行一次各剧种的大会演，并进行过排练，后因故流产，协会也解体。

“中国歌舞艺剧社”后来也到东南亚国家演出。该团由中国抗战时期的第五、七演剧队为基础，以及中国傀儡剧团的少数团员和中原剧团组成，于1946年9月1日在香港正式成立。社长原是吴荻舟后是丁波。主要成员徐明道、黄力丁、胡振表、齐闻韶、岳野、史进等四十多人，中艺在香港成立时，夏衍曾去看望过他们，认为仅称剧社名称不够全面，应加上“歌舞”两字。冯乃超、夏衍、饶彰风等人，还强调要很好领会歌舞剧艺社这个名字的特点，演出形式应该是多种多样，除演出话剧外，还要多演歌舞和歌剧等。该社通过讨论，还确定了“中艺”的工作方针：“配合国内民主运动；开展海外的新兴艺术与青年运动，再通过工作去发掘整理海外民间艺术，用以反映侨胞生活。”（该社成员擅于表演歌舞，同时边演出话剧，歌舞部分另章介绍）该社得到安达公司总经理庄世平，电影著名导演谭友六等的帮忙。先通过“联艺”名义与泰国曼谷“东方舞台”签订合同，于1947年12月20日由香港飞往泰国，受到曼谷的华侨团体和东方舞台同人设宴欢迎。新闻界的代表也参加了欢迎会，许多报刊发表了长篇报导与消息。1947年1月1日“中艺”在曼谷首演，节目是由《中国人民悲欢曲》改编的《歌舞新年》，以及《五块钱》等。以后又演出了老舍的《国家至上》，夏衍、于伶、宋之的的《草木皆兵》，沈浮的《重庆廿四小时》，《小人物畅想曲》，洪深编译的《寄生夫人》，陈白尘的《结婚进行曲》，陈卓猷改编《糊涂县长》，曹禺的《镀金》，江上青的《岳飞》、《风波亭》，瞿白音的《香港小

姐》，石凌鹤改编的《夜之歌》，郑达的《艳芳酒家》等，还演出了一些歌舞剧。

“中艺”在曼谷逗留了八十二天，演出了十套节目共八十四场，观众达六万三千多人次。舞台的经理还向该团提出续签八十场合同的要求，该团为了整顿队伍，决定暂不演出。“中艺”在曼谷的演出，各界人士反映强烈。不少学校、社团看过“中艺”的演出后，都邀请该团派人去帮助排练节目，或要求“中艺”出节目参加他们的新春晚会。中国驻泰大使李铁铮还在大使馆举行酒会表示欢迎和庆贺。在离开曼谷前，该团为答谢同行和朋友，在中华中学礼堂演了四场告别公演，上演剧目是《胜利之歌》、《军民进行曲》。当观众获悉该社即将离开曼谷的消息后，许多人都给该团写信，寄赞美诗、惜别词、祝贺词，抒情歌等。每场演出结束时，数以百计的青年观众在剧场流连、等待、要求演员签名等。7月30日他们怀着依依惜别心情离开了曼谷。但他们所留下的巨大影响却是长时存在的。有位历史学家对社长丁波说：“‘中艺’可不简单！明朝郑和下西洋，带来了中国古代文化，影响很深远；‘中艺’带来的是中国新的文化艺术，在侨地扎了根。”侨报《真话报》社长丘及认为：“中艺”带来祖国新兴文化艺术，不仅转变了侨社特别是青年的文艺风气，而且支持了侨社的民主运动。在曼谷过去长期流行的多是大腿歌舞、靡靡之音，“中艺”仅演出三个月，“中艺”演出的健康进步的节目到处流行甚至演出。

“中艺”结束了在曼谷演出后，他们应爱国华侨、吉隆坡艺术公司经理黄瑶先生之邀请到新加坡、吉隆坡各地巡回演出。1947年8月底他们乘火车经过泰国北部的宋卡进入马来亚到达新加坡，受到了各团体各界人士热烈欢迎。这些团体有中

国民民主同盟新加坡总部、新加坡合唱团、新加坡爱华音乐社、南洋女中以及广东、福建同乡会等。

“中艺”在新加坡首场演出，于9月6日在新加坡维多利亚大会堂举行。前文已提及这个剧场是当地高层人士活动的高雅场所，只有六百多个座位。黄瑶先生认为：这里好比“龙门”，在此演出可以一显身手，有如“一登龙门”就身价百倍，为今后演出扩大影响是很有必要的，因此签订了演出十场的合同。首场演出民族歌剧《儿女英雄》（由李伯钊编剧，向隅等作曲的《农村曲》改名），演出结束后，华侨观众和英国外交官员都频频称赞演出成功。在会堂演完后，转移到快乐世界游艺场演出，以歌舞和歌剧为主，但因场地太大，影响了演出效果，使“中艺”声誉有所影响。后来又到大世界游艺场的大西洋戏院演出。上演剧目有话剧《寄生草》、《镀金》、《风波亭》、《糊涂县长》等。在大西洋戏院演出，起初4场，观众人数多达二万一千多人次，但是《糊涂县长》的演出，却给“中艺”带来了一些麻烦。原因是剧中的扮县长的演员的身材面貌，都很象蒋介石，加上他在化妆和语言上刻意摹仿蒋介石，于是，县长形象给人的感觉象是蒋介石形象。有些观众感到这样讽刺大独裁者很痛快，但是有的观众却对此有不同看法或害怕惹是生非而不敢来看戏。同时，国民党驻新加坡总领事也准备干扰破坏演出。因此，“中艺”在新演出了三个多月后，决定到马来亚巡回演出。

“中艺”在马来亚的吉隆坡、芙蓉、巴生、加影、怡保、布先、太平、槟榔屿八个城市和市镇演出了十个月。他们到达吉隆坡时，受到当地著名社团人镜俱乐部、融融俱乐部等十几个单位的热情欢迎。该团在出国前，夏衍曾经要求要演出南洋“此时此地”题材的创作。在新加坡演出时，有些文艺界人

士和朋友也反映“中艺”演出的话剧水平很高，但大多数剧目是反映国内知识分子生活和官场丑态，华侨不容易理解和接受，希望能演出一些反映当地华侨生活的节目。因此，他们根据自己在新加坡生活感受，创作了一些当地题材的剧目。如《风雨牛车水》、《风雨三条石》、《新唐夜会》（以上是岳野编剧）、《海外寻夫》（集体创作，岳野执笔），《流浪到南洋》、《中马票记》（齐闻韶编剧），《OFFICE（内外）》（史进、潘予编剧）等。在吉隆坡演出时，首演剧目是《风雨牛车水》，这是一个反映南洋地方下层人民苦难生活的剧本，从人物、语言到舞美都有浓郁的南洋风彩，戏剧台词运用了国语（普通话）、马来语、印尼语、广州话、闽南话、客家话等，演出生动活泼，风趣横生，争取了不少不懂国语的妇女观众。《风雨三条石》，也有类似情况。因此，这些剧目演出受到当地观众的称赞。“中艺”在吉隆坡演出了四十二场，还在附近乡镇演出了五十九场，观众近八万人次。然而却引起国民党驻吉隆坡领事馆的攻击，他们在报上说“中艺”是中共派来南洋宣传共产主义，要当地侨胞不要去看“中艺”的演出。后来，“中艺”也在进步报纸上发表反击文章，申明“中艺”社是以前的抗敌演剧队，参加了八年抗战，为国家民族作出了贡献，“复员”到南洋演戏是为以演戏为业谋生，所演的都是抗战爱国的戏，绝非“共产宣传”。“中艺”又继续到芙蓉等地演出，在檳城时，上演了新创作的当地题材剧目，如三场话剧《中马票记》，独幕话剧《OFFICE（内外）》、《流浪到南洋》，六幕七场话剧《海外寻夫》等。《海外寻夫》是写国内农村一个妇女素贞，因家乡遭受天灾战乱，婆婆饿死，她只好带着孩子沿途乞讨，到南洋寻找失去联系多年的丈夫阿骝。但是，丈夫在南洋发了财变了心，

把她们母子遗弃了。这个戏于1948年8月17日在檳城的大观园剧场首演后，连演七场，场场满座，其中妇女观众反映尤为强烈。人们称忘恩负义的人，就会说：“真是阿骹呢！”

“中艺”从马来亚演出回到新加坡后，又继续演了一段时间，除了《海外寻夫》外，还有新创作的《风雨三条石》。著名侨领陈嘉庚先生也出席观看了《海外寻夫》的演出。

“中艺”除了舞台演出外，在新加坡时还办起了“中华艺专”。当时，新加坡的青年和教师要求“中艺”也要象在曼谷时那样，举办一些艺术训练班，为新加坡培训艺术人才。为此，丁波和刚从香港到达新加坡办学的赵沅商量，并经朋友介绍，联合当地很有影响的爱华音乐社，开办一个艺术学校，选出爱华音乐社理事长吴盛育、赵沅、丁波、张庆祈、谢茂南、程季华等人组成执行董事会，并以爱华音乐社、中艺、香港中华音乐学院三个团体的名义，向新、马各界发出信函，请他们赞助办校经费，结果筹得六千多元叻币，校名决定为“中华艺术专科学校”，由赵沅任校长兼音乐班主任，程季华为戏剧班主任，黄力丁、吴锡麟、陈卓猷为专职教员。经过严格考试，音乐班录取了五十人，戏剧班四十人，1948年2月1日宣布正式成立。戏剧班的课程有《戏剧概论》、《名剧选读》、《戏剧文学》、《导演论》、《戏剧史》，以及演技训练、排练小节目等。虽然由于“紧急法令”的影响，教学受到干扰，最后只剩下六十多个学生，但是他们仍坚持学到结业。后来，这批学生成了新、马当地的艺术骨干和文化官员，也有不少人回到中国。

1948年8月25日，英殖民当局通过CID正式向“中艺”宣布，“中艺”的入境签证到年底期满，请如期离开新加坡。

“中艺”原定还准备前往印尼、菲律宾演出的计划就被迫取

消，于1949年1月3日完成了到南洋传播祖国优秀文化的任务后，回到香港。

“中艺”在新、马演出期间，在创作新马“此时此地”作品的思想指导下创作和演出了《风雨牛车水》、《风雨三条石》、《海外寻夫》、《中马票记》等剧目，深刻地反映了新、马社会各阶层人民，特别是下层人民的苦难生活和斗争，表达了他们的心声，这些剧作和演出是和当地艺术团体的思想步调相一致的，是当地文艺创作的重要组成部分，是新马等地文坛和舞台上具有重要历史意义的文艺作品，因此，上述作品被收入新、马等国的华文文学史册，成为新、马两国文学宝库中珍贵的文艺财富。

· 第五节 在民族独立和建国的曲折道路上发展

第二次世界大战结束以后的东南亚国家，都面临着一个共同的问题，即摆脱殖民主义统治，争取民族独立（默迪加）和建立建设新的国家。这些政治社会斗争经过了迂回曲折的历程，而东南亚国家的华文戏剧，正是在这种环境中稳步徐缓地发展着。戏剧演出活动趋于平稳状态，不象前一时期频繁、蓬勃。活跃的学生戏剧活动，随着主客观环境的变化，虽然仍坚持演出，但已不很活跃。中正中学戏剧研究会在1960年举办了一次本地创作大会演，1961年演出《桃花扇》，1962年演出《岁寒图》、《名优之死》，以后就很少演出。华侨中学学生戏剧会1959年演出过《阿Q正传》和《心防》，由于这两个戏有较高的思想性，曾经产生过较大的影响。1961年演出过《水

产专员》，1962年上演了《狂欢之夜》，1963年演出《正气歌》，有六、七十人参加演出，他们演出此剧，除因剧本的爱国主义、民族气节内容适合时宜之外，还更着眼于培养更多的创作人才。1966年，在演出《阿Q正传》后，就趋于沉寂。工商校友会是一个历史悠久的戏剧团体，演出也颇活跃，1955年曾在快乐世界体育馆演出过有两百多人参加的《黄河大合唱》。该团在演出中颇富创造性，把一支大合唱改编成歌话剧的艺术形式，同时用电子乐队来伴奏。演出后获得观众较高的评价。该团也逐渐成为新加坡剧坛的中坚力量。1957年以后至六十年代初，先后演出了李健吾根据巴金的“激流三部曲”《秋》改编的同名话剧，林柯改编的“激流三部曲”《春》，以及《寒夜曲》、《海恋》等。此后，由于种种原因，演出活动基本停止。

学校组织中另一个比较突出的一个团体是“南洋大学戏剧会”，成立于1957年6月，其成员是南大学生，主席是李秉彝，导演是林锦雄、郭颜开、刘秉麟等，他们多是在中学时期就参加了戏剧演出活动的积极分子。该会成立时曾演出了《国王的奇遇》等剧，以及一些京剧剧目。同年10月，在该校文学院礼堂举行独幕剧晚会，演出了《县官坐堂》、《遭遇》两剧，由于演出水平较高，受到观众的热情鼓励。他们再接再厉准备公演郭沫若的《棠棣之花》，后来由于剧本审查没有通过，被迫改演印度剧本《第一个微波》，又因时间仓促，对剧本反映的生活内容不熟悉等原因，改排魏于潜的四幕古装剧《钗头凤》。1959年，该会为了鼓励和推动本地题材剧目的发展，举行过独幕剧演出。1963年为学生筹募基金上演了《大团圆》，该剧是反映中国抗日战争期间和抗战后所面临的严重的政治问题。1965年以后，先后演出过《爱情》、《小城的故事》、

《碧血花》等剧目。他们除了在演出时出版演出特刊外，还出版定期《戏剧研究》，举办戏剧讲座，请戏剧界知名人士主讲。演出《碧血花》时，演员是从校外各处请来的，反映了演员的严重缺乏。总之，这个时期的学生、校友的戏剧活动远不如前一时期那样蓬勃兴旺。

新、马剧坛上的戏剧团体，除了学校戏剧团体外，还有不少业余剧团，如艺联剧团，新加坡国家剧场戏剧俱乐部，新加坡表演艺术学院等。

新加坡艺术剧团从1954年成立以来，演出活动很活跃。演出的剧目外国剧目所占比重较大，如1957年至1972年演出的剧目多达四十出，其中多为外国剧目，如《北京人》、《雷雨》、《芳草天涯》、《鸡鸣早看天》、《面子问题》、《富贵浮云》、《巡按使》、《娜拉》、《少奶奶的扇子》、《绞刑架下的中锋》、《可疑的人物》等。本地题材的剧本只有《风雨牛车水》、《圣诞财神》、《一个有钱人家》等几个剧目。

他们进行了回顾，从1962年演出《梁上君子》以后，又连续演了《油漆未干》、《少奶奶的扇子》和五出独幕剧，但上座率不高，其原因是剧本内容脱离群众。他们决定通过演出著名的《北京人》，争取年青的观众。因此剧被新加坡教育部列为中四会考中国文学选修的课本。同时为了提高学生对此剧的兴趣，剧场举行了一次《北京人》剧本读后感的征文比赛。演出《北京人》后，上座率打破了几年来的纪录。接着又演出易卜生的《娜拉》，也争取到一些青年群众。他们接收了一批新会员，并成立戏剧座谈、戏剧理论和表演技术、小说欣赏、读词训练等四个小组帮助新会员，以后又增办训练班，并通过排练新戏来提高新学员的理论和演技水平。

新加坡艺联剧团成立于1958年，剧团的取名含有联合艺术界有志之士的用意。参加该团的成员的职业也体现了他们的这一宗旨，他们有中教剧团，原中国武汉合唱团，香港中国学生剧团的成员。该团成立时，正好有人提出要讲“标准语”的问题，艺联剧团第一次演出《北京人》时，在演出特刊中特别辟了一栏“方言注解”，又指出他们参加演出的十三个演员中有十一人能够说“纯粹的北平话”，看来，他们的演出是在身体力行响应讲“标准语”的号召的。他们还演出过《小心火烛》、《许姐儿》、《情宫怨》、《金小玉》等剧，演出多是为了教育和慈善事业捐款。

1960年成立了新加坡大众剧场，这是一个兄弟班形式的剧团，有三十多个成员，过去曾在歌台负责过主持、编写、行政工作的。他们是路丁、冯翔、孙明辉、冯涛、马骏等。正当他们准备演出《夜店》而在排练期间，有人写了一篇文章，说他们是想“借尸还魂”，为此，他们也写了一篇反驳文章，但报界不肯登载，他们只好自己出“公演专刊”加以刊登。演完《夜店》后，原想再演《群莺乱飞》，由于票房不理想，没经费维持，剧团只好解散。

新加坡表演艺术剧院，是由一对从澳洲回到新加坡的夫妇开办的，两人过去都是从事娱乐职业的。该院成立于1965年，这是一个演出和培训相结合的团体，除演出外，还招收学生或会员。1967年起办起戏剧训练班。1966年首次翻译剧本《考验》。但是，演出工作人员，大多数是院外的戏剧老前辈和广播艺人。还演出了《黑魂》、《高加索的母亲》、《黑与白》、《八根火柴》等外国剧目。后来演出的剧目则侧重于本地题材，如《可敬的亲人》、《成长》、《生命的决堤》、《胶林

颂》、《喂，醒醒》等。1965年由新从澳大利亚戏剧专业毕业回来的郭宝昆，组成了新加坡表演艺术学院（后改名实践艺术剧院），由林晨、郭宝昆导演的《考验》、《黑魂》，以及陈伯汉创作的《生命的决堤》、《喂，醒醒》、《生活的浪花》等。

1968年成立了新加坡国家剧场俱乐部，这个组织的成立是为了提供文娱场所，培训文艺工作者。俱乐部内有十几个组，以华语戏剧组最为活跃。1968年上演了本地题材剧目，如独幕剧《乔迁之喜》（叶苔痕），《午餐时刻》（田流）、《夜深》

（王里）等。程茂德组织的新加坡广播电台儿童剧社除了演出上百场的广播剧之外，还演出电视剧和歌剧。仅1974年在维多利亚、国家剧场就演了二十一场，观众三万多人。丽的呼声也在维多利亚会堂、国家剧场演了十一场。吉隆坡剧艺研究社，新加坡人民协会文娱工作团，康乐音乐研究会、电影戏剧研究会等，都时有戏剧演出活动。

七十年代又出现了一批新的剧团，如生活剧社、南方艺术团、新加坡的星海艺术研究会、长风剧社、长堤文娱团、马来亚新山的海音文艺团，以及大路、向阳、实验、南方等剧团，也纷纷开展演出活动。这种演出大体有四种情况：一是平常的演出；二是专题性演出；三是大型的文娱晚会演出；四是大汇演和戏剧节的演出。一般演出活动多是经常性的，或庆祝、营业、筹募等的演出。1973年在马来亚，不仅在城市里，甚至在一些偏僻的村镇，如土姑来、土毛月、和丰、江沙、哥答峇汝等地，也出现不少演出团体。1974年5月以后，新加坡的艺术剧场、工艺学院中文协会、实践艺术学院、丽的呼声话剧组、实验剧场、生活剧社等都有演出活动。有时固定在一个城市演出，有时组团到各

地演出。如马大华文学会组织了“北马巡回演出”，到过安顺、怡保、邦咯、江沙、太平等城市演出。专题性演出，如1973年举行的独幕剧晚会，由艺联剧团演出了几个独幕剧。1987年南洋星洲联合剧团组织“‘87’喜剧之夜”，演出了《生活的故事》、《单日不能停车》、《门里门外》等小喜剧。戏剧大汇演或戏剧节，也经常举行，而且影响较大。1973年4月9日至15日，马大华文学会在吉隆坡举行“春自人间来”大汇演，参加汇演的戏剧团体有福州会馆、劲松艺术研究会、茶阳励志社、循人中学校友会、尊孔校友会、南益校友会、勇进口琴重奏团、雪州中华童军团、中国公学校友会、坛江青年会、吧生南安会馆、吧生路青年会、兴华校友会、巴生新韶音乐社、安邦新村学校校友会、安邦学校校友会、安邦新青年、双溪威青年俱乐部、沙登新村中学校友会等二十个团体，演出剧目有《十亩地》、《我们要生活》等。马来西亚的雪兰峨福州会馆、琼联剧社合唱团等六个机构，曾发起组织1974年“春雷文艺大汇演”，到全马各地巡回演出，为独立中学发展基金筹款，有四十多个剧团准备参加，后因故未成。1977年，马来西亚的吉隆坡终于举办了“戏剧节”，是由剧艺研究会、尊孔校友会、人镜慈善的话剧社、雪森彭钟灵校友会等八大团体联合主办的。从6月11日起，演出了十二晚，受到广大观众好评。

这些演出活动有几个特点，首先，本地剧在数量和质量上都有新的提高。1969年新加坡全年上演的剧目中，本地题材的创作剧目占了一半以上。到了1973年本地题材创作剧目又有新发展。新加坡的新加坡艺术剧场演出的《第二次奔》、《蛆虫》、《阿添叔》，实验剧场的《苦难的航程》。工学院的《两姐妹》。丽的呼声电台的《翻身》，南方剧团的《成长》等。

马来西亚的《春自人间来》，以及大会演中的一些独幕剧，都是本地题材的剧目。有的剧评指出：“五场话剧《第二次奔》并不是‘剧场’的第一个反映本地现实生活的多幕剧，但却是‘剧场’第一次获得成功的上演的多幕剧作。从内容来看，这对于‘剧场’，或是对于整个剧坛来说，都是一个成功的突破。该剧本第一次把矿工的生活形象具体地搬上了舞台，扩大观众的视野，了解同胞在水深火热而又生动感人的生活中的事迹……。尽管这个话剧的演出还有一些缺点和不足，但是谁也不应否认这是一个立场鲜明、主题思想正确的剧本，是一个成功的演出。”

其次，创作和演出质量有所提高。如新加坡艺术剧场演出的《第二次奔》、《赌》，都是创作剧目。《猪瘟》、《一个少女的转变》是“全国中学生文艺创作比赛”中的获奖作品，被认为是思想和艺术水平相当高的佳作。新加坡艺术剧场的《赌》的演出，获得较高的评价，被认为有相当突出的突破，主要表现在：“演员重视生活真实和创造典型人物形象，不象过去那样偏重于演剧技巧；演员比较深入剧中规定情境和人物角色，舞台演出活动是有机的联系；戏剧高潮的处理比较自然而有力，群众场面比较顺理成章，而不是起活道具的作用。新加坡艺术剧场的《谁是自己的人》，丽的呼声的少年儿童组的诗剧《风浪中的勇士》，华语话剧研究组的《翻身》等剧的表演，都受到称赞。”

此外，这些演出都受到评论员的重视，剧团本身也重视舆论的宣传。《星洲日报》“游艺场”副刊新出版的“文艺画报”等刊物，发表了许多作者，如风雷、干将、跬步等的剧评，以鼓励戏剧活动的发展。各个剧团在演出时，也自行出版了许多

演出特刊，向观众介绍剧目和演员，或综合介绍当年的戏剧演出情况。如工艺学院中文协会特刊发表的《1973年本地正派表演艺术活动资料汇集》、实验剧场特刊发表的《五十年代上半期星洲表演艺术活动》，都以丰富的资料、充实的内容介绍了新加坡的表演艺术状况。

此时期的演出活动，有几个值得注意的现象，就是教会和政党重视话剧活动，以及工人社团的戏剧演出活动逐步活跃。教会有些教徒是话剧活动的积极分子，他们也编演了不少的话剧，如叶恩溥在英华堂为教会自编自导演出了《良牧之光》，范经在禧年堂演出了《十三芦苇》、《第一件事》、《阴间过客》、《伤痕》、《天堂之前》等。刘仁心在福灵堂排演过《在爱里面便有圣灵》。张维明在圣马太堂排演了《晚祷》。冯仲汉与郑国秋演过《墙》等。人民行动党于1965年成立戏剧组，演出了《生日》、《到底是谁》、《茅屋下》等独幕剧。1967年又公演了本地题材创作剧目《华迦尼》。人民行动党的支部也有戏剧活动，如芳林支部1967年演出了《五代同堂》和《新年的悲剧》。红山支部也于同年演出《捉鬼记》、《县官坐堂》。直莎亚逸支部于1967年至1969年，连续三年演出了创作当地题材独幕剧目《归来》、《悬崖》、《过去的年代》等。多与当时当地的政治斗争有密切关系。虽然早在1954年就有工人的戏剧活动，但是，经常性演出还是从五十年代末，六十年代初开始。比较早开展戏剧活动的是印书报印刷业联合工会，早在1953至1956年的“反黄”时期，就开展了健康有益的文娱活动。1960年5月，又演出了《八根火柴》、《进步》、《圣诞节前夜》等独幕剧。同年11月，又演出了《雨夜》、《天亮前》两个独幕剧。特别值得珍视的是这两个戏都是集体创作的本地题

材的剧本，而且反映的都是工人的生活。《雨夜》是描写一户穷苦人家的辛酸悲惨的遭遇：父亲患病不能做工，大儿子当工人代表被雇主开除，偷偷地做胶丝买卖，被警察抓走，女儿被流氓侮辱，小儿子被流氓打伤，父亲大受打击，在雷雨之夜，疯狂冲出门去。《天亮前》是反映一对工人夫妻的凄惨遭遇，丈夫喝醉酒打死赌友被捕，儿子病重因没钱请医生而死去。因为内容深刻地反映了现实生活，演员表演水平也不错，演出效果很好，观众给了很高的评价。该会以后还演出了创作的本地题材剧目《椰林夜歌》、“中艺”创作的《风雨三条石》，以及《觉醒》、《好朋友》等剧。1965年，又在维多利亚剧院演出了独幕剧《被摧残了的青春》。反映一个进步的女学生如何因经不起生活考验而走向堕落的经过，从而指出青年人应走的正确道路。

其他工会也有不少戏剧演出活动，如泛星工会从1961年起，演出过创作剧目《这日子》、《怒火在苦难中燃烧》、《大选前夕》以及《升官图》、《风雨牛车水》等。木器工联在1959年以后先后演出过《走向胜利》、《一记耳光》、《破旧别墅》、《新的一代》、《阮小七》、《高高在上的人》等。纺织工联在1961年演出过《明天》。建筑工联演出过本地题材创作剧目《建屋工地上》。五一工委会在1965年演出了《时代不同了》。厂商工联演出《跟着大夥儿走》、《大妈饭店》等本地创作题材剧目。

新加坡、马来西亚工人戏剧活动的开展，表明话剧已走出文化人的圈子，而进入工人的广阔的领域，已成为他们进行自我娱乐和教育的重要工具，这种现象是前所罕见的。

新、马的剧场演出活动，除本地剧团外，1966年4月还有

来自香港的香港艮星影人剧团的演出，该团领导人是电影明星周曼华，导演是李岚，主要成员有姜明、平凡、李嫣、陈娟娟、冯琳、吴景平、王季平、王小玲等。该团是应新加坡万国娱乐公司邀请前往新加坡演出的，1957年8月8日起，在大华戏院演出，主要剧目有《欢喜冤家》、《哑妻》、《艺术家的悲哀》、《黄金万两》、《樱花恨》、《面子问题》、《求婚》、《县官坐堂》、《处女的心》、《佳偶天成》等。香港艮星影人剧团的演出，给新加坡话剧舞台增加了热闹的声色。

剧作家成批涌现，剧本创作丰收，这是本时期戏剧活动一大进步。此时期创作成绩较突出，影响较大的剧作家有：

李星可：新加坡著名的剧作家，他的成就较全面，除了创作剧本外，还在戏剧研究、翻译、新闻、编辑等方面作出显著成绩。他1914年出生于中国北京，在北京大学、中法大学读书，后又远赴比利时、法国读书和从事哲学和历史研究工作。抗日战争时期，他回到中国，与邵荃麟等组织国际性组织“中法文艺协会”，开展抗战宣传工作。后来又在重庆与老舍、茅盾、曹禺、曹靖华等人组织“中外文艺联络社”，开展对外文化联络工作。战后到南洋，先后在南洋大学、新加坡师院训练学院任讲师。在星洲日报、南洋商报任主笔。他的戏剧论著甚丰，创作剧本有多幕剧《快艇》、《钓金龟》、《绑票》、《救穷》，独幕剧《鬼》、《桥上》、《月饼》、《荒岛》、《大众顾问》、《绿洲》，历史剧《鹤鸩恨》、《乱世春秋》、《齐宫外史》、《同室操戈》、《东墙祸》，哑剧《赌徒》、《哲学家》、《割胶》、《降头》、《梦》等。戏剧论著有《我谈京戏》、《怎样欣赏中国戏》、《南洋与中国戏》等。他的剧作中的喜剧最富特色，他的多幕剧《快艇》、《钓金龟》、《绑票》等，都

善于通过着力刻画少数几个出场人物，以喜剧的讽刺笔调描写热闹和活泼的场面，揭示出某个社会问题。他的独幕剧《桥上》、《绿洲》等紧凑、集中、精炼、讽刺性强，富有深刻的社会意义。

田流：原名钟文灵，新加坡著名剧作家、小说家。祖籍中国广东丰顺县。曾在新加坡教育出版社主编《少年月刊》，现任新加坡写作人协会（作协）秘书。他的剧作有《生活线上》、《一学期》、《思前想后》（改编剧本）、《三万元奖金》、《遗产问题》（独幕剧）、《田流剧作集》等。他还著有长篇小说《沧海桑田》、《金兰姐妹》，小说集《远处闪着金光》等。他的剧作和小说都富有现实主义精神。

史可扬：原名林明洲，新加坡著名戏剧作家。原籍中国海南岛人，1940年到新加坡。1956年中学毕业后，曾在一戏剧团体任导演。1971年至1983年，曾在《民报》任编辑、《星洲日报》任新闻编辑和新闻组副主任等职，并为新加坡广播电台的《影艺论坛》撰稿。1959年出版了《罪根》（署名林彤），1966年出版了多幕剧《生活的旋律》、《真相》，独幕剧《真正的爱人》等。他的剧作除了《真正的爱人》是描写知识分子的生活外，其余剧作都是写工人阶级的生活。他的《生活的旋律》更是比较全面深刻地揭示了资本主义社会中的各种不可调和的阶级矛盾。文学评论家赵戎认为他的《生活的旋律》是在新加坡剧坛上并不多见的作品，可与李星可的《快艇》比美。

征雁：原名陈达人，马来西亚著名剧作家、小说家。原籍中国福建省，1937年出生于巴生。曾在新加坡大学读书，1963年毕业于东京日本放送协会电视训练班，曾任新加坡文化部出版的《电视与广播》双周刊主编。1973年前后回到马来西亚巴

生。他的剧作有《夜渡》、《雨夜》、《封锁线》（均为剧作集）。《潮来的时候》、《征雁剧作集》等。《雨夜》在南洋商报发表后，被新、马各剧团选演十多次，被誉为最受观众欢迎的本地创作剧目之一。《潮来的时候》曾获新加坡文化部剧本创作比赛特别推荐奖，并为南洋大学戏剧会选排参加1961年文化节演出，获得观众好评。《夜渡》通过橡胶工人朱海义一家的遭遇，较为深刻地反映下层人民生活的困苦，以及胶园主与胶工之间的矛盾斗争。

宋人：原名戴天送，客籍人，马来西亚著名剧作家。他曾从事多种行业，曾给一些歌舞团编剧和当演员，以后当巴士售票员，同乡会戏剧指导员等。他创作的有《打得好》、《长窗外》、《求职》、《自杀港》、《奇遇》、《五世同堂》、《蒙将军》、《弱者的呻吟》、《新年的悲剧》等十多个剧本。《打得好》、《长窗外》被选入方修编纂的《马华新文学大系（战后）一集》里。方修认为他的剧作“思想水平不高，但产量最丰”。“四幕剧《长窗外》是他的力作。……宋人一般作品的格调都很低沉暗淡。只有这个多幕剧带着一点清新的气息”。他还写有不少散文作品。1969年3月自杀身亡，年仅四十四岁。

叶苔痕：曾用笔名“丹戎叶”，马来西亚著名戏剧家。1905年出生于中国福建省，在福建厦门读书时，曾与现在的新加坡剧作家王秋田等组织过南天剧社。战前到南洋，曾任《巴东日报》主笔、《中华公报》主编等，现在是马来西亚檳城艺术协会戏剧副主席。他的创作有《第二街》、《乔迁之喜》、《孔雀东南飞》、《叶苔痕剧作选集》等。《第二街》表现男女少年与警察密切地配合，维护社会治安的故事，曾获1960年新加坡

文化部主办的本地剧作比赛金像奖，后由新加坡剧场演出。

《乔迁之喜》，曾于1965年参加新加坡文化部剧运推动委员会主办的本地剧作比赛，获得荣誉奖。国家剧场俱乐部曾演出过，电视台还拍成电视剧。他还编有《甲必丹叶亚来》五幕剧中的一幕《雪兰峨河畔》，发表在新加坡大学中文学会出版的《文艺季风》上，他曾因致力戏剧工作多年，荣获槟州元首封赐的PJM勋衔。1982年11月，因病逝世。

罗大章：马来西亚剧作家、摄影家。1930年出生于中国广东省惠阳县，1938年到吉隆坡定居。曾任新加坡电影世纪有限公司编委会编导委员，马化华语电影《黑金》的副导演。现任雪兰峨电影公司副会长。他的剧作有独幕剧集《新一代》，收入了《新一代》、《门庭》、《血腥的人》等独幕剧。《新马华文文学大系剧本集》也收入了他的《新一代》。

王里：原名许智荣。祖籍中国福建省。在南洋大学物理系毕业后曾在南大教学处任职。他创作的剧本有《悬崖》、《归来》、《巷口》（二幕剧）、《过去的年代》（四幕剧）、《差一点落伍的人》（独幕剧）。他的剧本多是反映本地现实生活题材，有深刻的社会意义，适宜于舞台演出，因此他的许多剧本都在舞台上演或拍成电视剧。他在创作之余，还应邀去教育部门举办的“学生文艺讲座”讲摄影剧课程。

关新艺：原名王裕煌，1927年出生于中国福建省。新加坡剧作家，著名职业艺人，少年时代因家境贫穷，曾做过小贩，又曾在出入口商和酒吧打工。后来加入歌台演出，跑过许多码头，到过许多国家演出，富有舞台演出经验。他的创作有《滑稽短剧集》、《独幕剧集》、《我是扒手》（独幕剧集）、《关新艺独幕剧集》、《学店》、《出狱的人》、《短剧精选》（与

窦金华合著），以及电影剧集《关新艺电视剧集》等。还著有散文、游记等作品。有的评论者认为他的作品数量较多，但是带有文明戏的习气，诙谐滑稽而流于庸俗。

李廉凤：新加坡女作家，原籍中国湖南长沙，1923年诞生于上海。中日战争爆发后赴美国留学，1943年获化学学士，并进入麻省理工学院当研究生。1967年至1969年回新加坡，被政府任命为新加坡驻泰国、比利时、西德及日内瓦大使。1974年以后回新加坡经商。她的剧作《晚来风急》，获1978年新加坡文化部主办的“剧本创作比赛冠军”。该剧于1981年12月在维多利亚剧院公演。她还著有英文三幕剧，1977年上演，1979年出版。新加坡广播局拍摄电视剧《雾锁南洋》时，她担任顾问。

米然：原名许荣茂，1939年出生于柔佛州居銮，新加坡知名剧评家。在南洋大学读书时，曾任该校戏剧会主席、《戏剧研究》主编。他曾以米然、许多、丁琪、卡斯等笔名发表过许多影评剧评文章。1968年任国家剧场信托局助理理事长。1974年任国防部文工团团长。现任新加坡文艺研究会表演艺术组委员。他较有影响的剧评论文有《略谈三个独幕剧剧本》、《论本地剧本的创作成就》、《祖国戏剧艺术底火花》等，都收入戏剧评论的单行本中。他在《民报》副刊和《新生代》、《电视与广播》杂志上也发表过不少剧评作品。

此外，还有原甸、郭宝昆、韩萌、高秀、杨秋卿、陈荣照、长谣、曹兮、谢明、陆苗等人，都写有剧本，他们的剧本多在戏剧舞台上演过或出版单行本、在杂志上发表。上述剧作家、剧评家的创造性劳动，既是本时期新、马剧运成果的具体表现，同时又推动了新、马剧运的发展。

这些戏剧家创作出版的剧本有：

叶苔痕的《无灵的杯琰》、《密云里的太阳》、《终身大事》、《第二街》、《渔岛风云》、《乔迁之喜》。李星可的《独立桥》、《报穷》、《月饼》、《快艇》、《钓金龟》、《绑票》、《鬼》、《荒岛》、《大众顾问》、《乱世春秋》、《鹤鹑恨》、《绿洲》等。林晨的《陋巷里》、《酒吧间》、《圣诞财神》、《打破镜子的人》、《开斋节前夕》、《一个有钱人家》、《建屋工地上》、《不能再走这条路》、《浮沉之间》等。田流的《田流剧作集》、《三万元奖金》。关新艺的《学店》、《关新艺独幕剧集》、《穷途》、《退学》、《危险分子》。《太太们的会议》、《我要面包》、《私立小学》、《我是扒手》。林彤的《罪根》。朱绪的《谁之咎》、《海恋》、《华迦尼》。宋人的《自杀港》、《求职》、《长窗外》。金小毛的《怒火在苦难中燃烧》。征雁的《封锁线》、《夜渡》（剧集）。钟琪的《黎明之前》。高飞的《鲁迅传》。宋吉桑著、史岗修订的《椰林夜歌》。苏莉的《真正的爱人》。罗大章《新的一代》。曾四的《袋鼠》、《生活在战斗中的人民》。陆苗的《歧路》。何畅秀的《落魄诗人》。齐思的《两姐妹》。许可的《老朋友》。孙大著的《工地血泪》等。史可扬的《生活的旋律》等。王里的《悬崖》（剧集）、《归来》（剧集）、《巷口》（三幕剧）、《过去的年代》、《差一点落伍的人》。长堤文娱团的《姐妹心连心》。江宏的《灯火万家》。艺术剧场的《第二次奔》。南方艺术团的《三个生活故事》、《送票》。力云的《浪涛》。方修编的《马华新文学选集——戏剧》。

此外，还有一些在舞台上演出过的剧本，如陈伯汉的《生

命的决堤》、《鬼域世界》。刘仁心的《万年树人》、《他并没有死》、《废除妾侍》、《摇摆舞》。征雁的《潮来的时候》。王里的《临时抱佛脚》。罗大章的《门庭》。念英的《同居人家》等。

这些剧本反映题材内容比较广泛、丰富。有揭露日本帝国主义侵占新、马时的罪恶，人民在战争中所遭受的苦难，或日本刚投降后山芭教育工作者的艰苦生活、牺牲精神，如《谁之咎》、《百年树人》等。有表现新、马多民族社会的不同民族的男女青年的爱情悲剧，从中揭示了民族关系存在的问题，如《海恋》等。有揭露剥削阶级的胶园主、工厂主压迫和剥削，甚至杀害工人的罪行，以及工人发动罢工所进行的反抗，如《夜渡》、《雨夜》、《椰林夜歌》。有反映社会最底层的舞女、酒吧女郎、女仆受尽富人和流氓的欺凌和侮辱的，如《圣诞财神》、《酒吧间》、《潮来的时候》等。有揭露资本家之间勾心斗角及其家庭矛盾的，如《快艇》、《一个有钱人家》、《血腥的人》等。有反映对有错误思想和不良行为的青年和学生，进行耐心帮助和教育的，如《浮沉之间》、《歧路》、《悬崖》、《归来》等。有暴露赌博带来的危害，导至家庭破裂，规劝人们不能沉迷赌博的，如《无灵的杯琰》等。有表现青少年和警察密切配合，捉拿贼人，维护社会治安的，如《第二街》等。

从以上剧本所反映的题材看来，许多剧作家已经对创作“此时此地”的题材的剧本，具有较为深刻的认识和较为深厚的感情，因此，他们从社会生活的各个侧面，反映了当时新、马社会的光明面和阴暗面的情况，在广度和深度上都有所开拓和挖掘。但是，由于社会条件的限制，他们不可能对一些敏感的社会政治问题，进行比较充分的深刻的反映和揭露。如《椰林夜歌》，剧团已进行排练，但有关部门却不准公演，原因仅

仅是因其稍为触及到有关工人罢工的问题，因而，这就压制了剧作家正视社会现实，针砭时弊，反映人民心声的积极性和勇气。

戏剧领域内的各种活动，在本时期也比较多样而活跃。首先，是演出比较频繁，除了日常有青年剧团、晋江戏剧组、艺术剧场、艺术剧团、南方剧团、福州会馆等演出外，还举办了艺术节。1982年艺术节，有新加坡广播戏剧组、丽的呼声华语话剧组、人民协会戏剧组、新加坡艺术剧场、新加坡艺联剧团、实践艺术学院、南方艺术研究会、青年剧团、生活剧社、晋江会馆戏剧团、向阳剧社、新加坡大路剧社、春雷文艺研究社等十四个团体联合演出。其中由郑民威提供故事，郭宝昆执笔的《小白船》，因集中了全国戏剧界老中青的力量，演出后获得很高评价，后来，吉隆坡也上演。以后历年都有演出活动，影响较大的有，1984年联合演出韩劳达创作的寓意剧《乌拉世界》，1986年联合演出郭宝昆的《咖啡店》，1988年演出印尼剧《喀喀》。以后，郭宝昆组织的实践剧团，由林锦雄任团长，郭宝昆为艺术总监，林书奋为经理，演员有资深的郑民威、程茂德、朱秀凤、翟志玉、高慧碧等。曾邀请中国北京人艺副院长夏洵任导演，演出了《雷雨》。

其次，群众社团和政府部门都采取了一些鼓励剧本创作的措施，开展了多种多样的文艺创作比赛和评奖活动。1960年12月文化部举行了一次剧本剧作比赛，共收到各种文字剧本五十八部，其中华文组占三十三部，华文组获首奖（金像奖）的是丹绒叶（叶苔痕）的《第二街》，因其主题是强调人民和警察互相合作，对于维护社会治安的重要性，切合社会的需要，但其艺术性则较差。

新加坡政府文化部于1964年底至1965年初，多次召开如何推出本地题材戏剧创作和演出的座谈会，并从组织上加以保证，成立了一个由刘用和、李星可、李汝琳、王秋田、林晨、卢观芬、李蕴郎等七人组成的委员会，负责有关推动工作。这个委员会开会作出五项决定，为了鼓励本地剧作家创作的积极性，推行本地剧作的演出，新闻媒介从舆论给予支持，设立剧运发展基金等。其中的“鼓励本地剧作家创作的办法还规定：同意各人民协会、文化团体、各联络所，采用杂志书刊上的剧本作为演出本，这些剧本水平高的可以列入学校教材和考试科目范围，五百间华校每间要购买两本作为学校图书，在电台、电视台上广播好剧本和演出等，以及举办青年剧本创作比赛。推行本地创作演出”的具体措施，是成立演出组，由王秋田、关新艺、范经、林晨、陈琪等组成。演出小组委员会成立后，戏剧界反响强烈，举行过“本地剧作欣赏会”、“本地独幕剧大会演”等活动，上演了七、八个本地题材剧目。

推动小组举办的独幕创作剧比赛，聘请了王秋田、林晨、李汝琳、朱绪、陈琪、蔡文玄、刘用和、卢观芬、杨宗珍、李辰冬、罗盛沅、范经、李蕴郎、李星可、台镇华等人为评选委员会委员，并于1965年9月28日召开评选会议，先由电台的应鉴兴、丽的呼声陈邦维，文化部郭元开等三人小组从一百一十六个剧本中挑选出十六部向评委会推荐：王凤的《千字之家》，陈连成的《陋巷的一角》，凡夫的《为人师表》，佚名的《浅水湾风云》，林平的《一家人》，佚名的《长沟》，许浪的《生命的春天》，王世明的《饮胜》，王里的《虎子》，丹絨叶的《乔迁之喜》，张寒的《同舟共济》，柯孺的《金沟巷》，佚名的《长青草》，高秀的《前夜》，王速人的《酒色财气》等。评选出十个优秀

作品，分数最高的是《长青草》。入选作品最高分的可得到奖金四百元及香港往返机票一张，其次者奖为三百元、二百元。比赛结束后，《乔迁之喜》曾在国家剧场俱乐部演出，还拍成电视剧，马来亚广播电台还把它译成广播剧。可惜，这个推动剧运小组，在评奖结束后，就没有继续坚持下去，以至本地题材创作受到一定的影响。

为了促进剧场的繁荣，新加坡大学中文学会主办了“1973年度文艺创作比赛”；参加比赛作品有戏剧及各种体裁作品数百篇，录取佳作约四十篇。新加坡文化部又于1977年至1978年主办了“剧本创作比赛”，8月发表了征稿启事，截止日期为1978年1月19日，比赛分成多幕剧和独幕剧两组。获得多幕剧冠军的是女作家李廉凤的五幕剧《晚来风急》。内容是反映一个祖屋里四代同堂的祖孙之间，因为同屋共住而产生的“代沟”矛盾问题。后来此剧1981年在维多利亚会堂演出过。其他获奖者有何雅坤、宋益丰、尉厚等十二人。

新加坡《南洋商报》也于1979年主办了“独幕剧创作比赛”，第一名的获奖者剧本，是一位退休教师曹今创作的《鲜花、水果、笑》。1982年新加坡文化部又设立文化奖，其中又根据文艺体裁分别设奖。此次文化奖中的戏剧奖是授给了著名戏剧家林晨。1985年，马来西亚举行文艺创作比赛，由大马福联暨雪兰峨福建会馆联合主办的文学出版基金会组织，戏剧组获奖者是默默的《黑暗里一扇打不开的门》。作者还著有《小逃犯》、

《风车与火车》、《策马入林》、《玉堂春》等剧本，均先后拍成电影或电视。1987年马来西亚华人文化协会的《文道周刊》主办了“剧本创作比赛”，并由该刊与南洋商报联合于7月主办了“剧本创作比赛座谈会”，讨论有关比赛事宜。

这些由政府文化部门和民间文化机构组织的剧本创作比赛和评奖活动，在培养戏剧创作人才，促进戏剧创作水平提高，增强观众对戏剧的兴趣等方面，无疑都起到很重要的推动作用。

戏剧活动的另一重要内容，是举办各种训练班和戏剧营，以培养话剧接班人。南洋大学戏剧会、新加坡艺术剧场、新加坡表演艺术学院等团体，都举办过各种艺术讲座、训练班、研究班等，对于新、马戏剧表演艺术水平的提高，起了不小作用。

1983年4月，马来西亚作家协会联合《南洋商报》主办了写作讲习班，戏剧家肖开红应邀负责戏剧专题的讲座课程。1987年，马来西亚作协主办了文艺营，新加坡戏剧家王秋田主讲了《戏剧观、演戏与编剧》专题。新加坡的各种艺术机构和团体还开办了“华语戏剧营”。如1983年12月23日至26日的“第一届新加坡华语戏剧营”，1987年的“第二届新加坡华语戏剧营”。第一届华语戏剧营是由新加坡广播局戏剧组、丽的呼声华语话剧研究组、新加坡艺术剧场、新加坡艺联剧团、人民协会戏剧组、实践艺术学院、南方艺术研究会、青年剧团、生活剧社、大路剧社、向阳剧社、春雷文艺研究会、晋江会馆戏剧团、新加坡创艺戏剧团、福州会馆青年部戏剧组、南洋、星洲联合报剧团等单位主办的，聘请了香港戏剧界前辈李援华、香港话剧团艺术总监杨世彭、台湾兰陵剧坊创办人和艺术指导吴静吉，新加坡联合世界学院戏剧系主任雷·汤马士等人，主持讲座和训练，参加戏剧营的学生有一百六十多人。

第二届华语戏剧营，于1987年12月30日至1988年1月3日举办，是由新加坡艺术剧场，新加坡艺联剧团，实践表演艺术学院，南方艺术研究会，生活剧社，青年剧团，春雷文艺研究

会，新加坡大路剧社，新加坡创艺戏剧团，联合报剧团，丽的呼声话剧组，人民协会文工团戏剧组，新加坡晋江会馆康乐股戏剧团，南洋方氏总会青年团戏剧组，新加坡福州会馆青年部戏剧组，演艺坊等单位主办的，聘请了上海戏剧学院的余秋雨教授，北京人民艺术剧院的剧作家高行健，台湾表演工作坊艺术总监赖声川博士等主持讲座。参加戏剧营的学生多达二百七十人。这两届戏剧营的活动，培养了一批业余话剧骨干人才，为新加坡的话剧艺术增添了不少新鲜血液。

在戏剧活动中，探讨戏剧理论和艺术座谈会和论争，是一项经常性的，也是非常重要的内容。

首先，本地剧本和外国剧本的这个老问题，又一次被提出来讨论。1967年1月新加坡艺术剧场公演了中国古装剧《林冲夜奔》，剧场主席刘学滢，曾经接受新加坡电台“空中杂志”负责人王世明的访问，当谈到对上演本地剧问题的看法时，他认为：“对于鼓励、宣扬本地剧本的演出，我们认为至少同样能够做到这一点，就是要有信心使我们搬上舞台的本地剧剧本的演出，使观众看出了剧本的优点，看得出本地剧作家的技巧，如果没有比外国作家好，至少也比起来毫无逊色，借此也提起观众对本地剧的信心。”雷史鸣在《评“林冲夜奔”的演出》中，则反驳说：“倘剧场是以缺乏本地剧本为理由，我们还无话可说，若如刘先生所说的那样，是因为本地剧本无法与外国剧作家的剧本相比，换一句话说，就是不够水准，而是为了爱护本地剧作家和剧本，便不上演本地剧本，则根本上说起来，这见解是大有商榷的必要。试问，如果每一个团体都抱着这种观念，则本地剧本不是永远没有和观众见面的机会了吗？”当时这场争论没有再开展下去，事隔十一年，到1972年，这个老问题又

再度提了出来。

当时，新加坡艺术剧场演出了《可疑的人物》，剧场在演出特刊的《刊前语》中写道：“有人要求，作为演出根据的剧本，应该取材于本地生活。通过此时此地故事的叙述来揭示此时此地生活的本质，当然这是简单而又直截了当，就跟用简单质朴的大家日常所用的语言来讲道理一样。这样的主张，在正常的情形下，是完全正确的。但是，在特殊的情况下，简单质朴的语言，除了用来阿谀奉承之外，要用来讲道理，常常要变成破碎或晦涩的语言。这就产生了把道理讲歪了的危险。近几年来，本地团体（包括我们自己）所能够演出的‘本地剧’，就是最好的佐证。”郑又在他的《评“可疑的人物”》中反驳说：“本地剧不会把道理讲歪了的危险，只有某些外国戏才有把道理讲歪了的可能。”方修概括了关于本地戏剧论争中，对“本地剧”的概念的理解有三种，一是认为本地剧应该是本地现实主义的佳作，艺术水平接近外国的名剧；二是认为本地剧应该是深刻地反映本地人民生活斗争的作品，对于艺术技巧暂时不会要求太高；三是强调“本地色彩”，认为本地人看本地戏，才会感到亲切，多演本地剧才能提高本地剧水平。由于理解不同，争论也特多。方修本人赞成在1961年6月31日《星云》副刊上发表的由民在《从选择剧本到〈桃花扇〉》中的看法：“不管好坏，不管优劣，不加选择地凡本地剧作都搬上舞台去，这是一种走极端，同时也是闭关自守而且愚蠢至极的作法。这不是提倡发展马来亚的艺术，而是枪杀和阻挠了我国艺术的正常发展，鼓励和赞成艺术家去粗制滥造。创造和发展一种文化绝不能根绝和否定与外国文化的交流、借镜作用，从而丰富自己的艺术知识，提高自己的创作技巧，文化的创造才有了理论基础及发展。”

这场时起时伏的“本地剧”问题的论争，与文学创作上的“南洋色彩”、“本土性”问题的论争的实质是一样，都是强调文艺作品要反映南洋地方“此时此地”的题材。这种主张从总体上说是正确的，一个国家、一个地区的文艺创作是应该以反映当地人民生活斗争为主，并且为当地社会和人民大众服务，但不应把它强调到绝对化的地步，更不应把它同借鉴吸收外国优秀文艺对立起来，也就是把本地的文艺创作孤立和封闭起来，这是不利于本地文艺创作的发展的。

戏剧问题上的论争，还有“科班出身”问题，话剧应否配乐问题，《家》的演出问题，以及表演艺术问题等。

“科班出身”问题的论争，是由新加坡艺术剧场演出的《巡按使》引起的。该剧演出后，有的观众对某些演员的表演艺术水平不高，发表剧评写道：“演员的艺术训练仍然一望而知不是科班出身的。”作者认为演员没有受过专业训练，因而演出水平较低，本来是可以指出演员哪些地方表演不正确或不理想，没有必要谈及演员是否科班出身，何况“科班出身”的演员水平也不见得个个都很高。因此，有的文章给予反驳，但是，反批评者却又有点感情用事，说评论者是“一望而知不是一位科班出身的戏剧专家”，这就有点脱离了正常的戏剧艺术和理论的论争了。有的评论还对业余戏剧工作者是否不如专业演员表示怀疑。这场论争尽管双方都有点意气用事，但是，毕竟是涉及表演艺术问题，因此，对当时的话剧表演艺术不无益处。

关于表演艺术问题的论争，1962年《戏剧研究》第四期发表了题为《我们对新加坡艺术剧场文艺晚会的意见》和《有关本邦表演艺术的若干问题》，对新、马当时的表演艺术情况提出了一些看法和意见，但这不是个别作者的论争，而是进行集

体讨论之后，综合概括出来的意见，参加讨论的晓流、原甸、忠扬、史扬、雷宇、黎岩、红燕、方皓、流鸣、阿刚、宋丹、赵万等十几个戏剧工作者和爱好者。

1958年发生过一场小论争。当年，南大戏剧研究会演出了古装话剧《钗头凤》，演出时运用了世界名曲进行配乐。演出后笔名“烛火”的作者在评论中认为，象《钗头凤》的演出，那样利用世界名曲的留声机片来配乐的方法是不大适当的。而主持该剧配乐的戴准则引用观众对话剧配乐的赞扬意见来反驳“烛火”的批评，认为他的尝试实践是成功的。在辩论中，双方都引经据典，用戏剧界的几位大师，如斯坦尼斯拉夫斯基等的理论作为自己的论据。戴准还申明配乐的理由和作用。他认为：“我们所以要在话剧里配乐，为的是想在‘我们的艺术还没有在心理技术方面达到这样的高度，使演员不靠外来帮助就能负担起自己的创作任务’的时候，给他们一种诱饵，给他们启迪，并造成气氛，刺激并诱导演员把握感情记忆，去完成他们的使命。”此话是有道理的。在话剧中根据人物心理感情状态和特定的场景氛围，配以适当的音乐，是能增强戏剧效果的。但是，在论争中，也常有过去的论争曾经出现过的老毛病，就是互相之间往往感情用事，这就多少削弱了戏剧艺术论争的学术性。

关于《家》的演出的争论，是因1959年，新加坡艺术剧场演出了《家》之后，引起史丹宾、吴奋、观止等人的论争。论者对《家》剧本的看法存在较大的分歧。史丹宾认为，“《家》是一部主题思想的积极性不鲜明，含有浓厚的悲观消极性的剧本，缺乏了指出一条鲜明而具体的新生道路”，“致使观众看后感到郁闷、沉重，觉得天就要塌下来”，因而认为不值得重演。吴奋则认为，《家》虽然不是一部十全十美的作品，但

是，绝对不象史丹宾所说的那样，它倒是在一定的程度上达到了反封建的目的，所以值得重演。史丹宾还认为觉慧“对阶级性的认识是极其肤浅的，甚至是错误的”，他是“幼稚和盲目冲动”，“他并没有明确的行动的目的性和达到这目的的手段……他不是五四运动中国最优秀的青年知识分子，他只是一个开始行动起来而尚未成熟的盲闯汉。”吴奋认为，在巴金写作《家》的年代和环境，要求觉慧对阶级性有深刻的认识是违反了当时的客观现实的，但说他盲目冲动，没有正确的行动的目的性和达到目的的手段，这是对剧本的缺乏了解。

观止则认为：看完《家》的演出后，有其意义，但是，他认为“本来巴金可以比较明确反映出写作当时一般中国先进知识分子的思想，认识与愿望”，曹禺在改编时，“应该根据他当时已有的认识，削减《家》的若干消极因素而加强思想积极因素”。史丹宾在批评《家》的演出之后，承认自己的批评是有缺点的，主要是“不能设身处地为演出者着想，忽视了他们在演出过程中处理剧本的某些困难。并且，我们对于上演时如何处理《家》剧本的问题，也没有提出很具体和完善的看法”。

这场论争虽然是针对一个具体的演出剧目，但这所涉及的范畴却要广泛得多，它涉及了几个问题，比如评论一部剧作的标准是什么，是根据作品创作时代的先进思想，还是作品故事发生时代(地区)的先进思想？改编者对原著进行改编时，应该持什么态度，是完全忠实于原著，还是根据自己的认识，进行去芜存菁，创造发展？重演外国名剧，应根据什么去选择？这些问题，对于当时的新、马华文话剧的发展，是有一定的积极意义和作用的。

与戏剧演出、剧评、论争的活跃显得不大适应的部门，是戏

剧刊物,此时期的戏剧刊物少得可怜。1961年10月,南洋大学出版了一个双月刊《戏剧研究》,该刊的宗旨是:“重视戏剧理论,与戏剧实践的相成并进的事实,欢迎戏剧评论,介绍舞台美术,剧本写作,以及综合组成戏剧艺术形式的其他实质的艺术形式的文字。”该刊创刊号刊登了两个剧本:征雁的《潮来的时候》、王里的《临时抱佛脚》。第二期刊登了两个独幕剧:罗大章的《门庭》、念英的《同居人家》。出了五期后就因故停刊。

由于固定的戏剧刊物太少,剧团的演出宣传碰到困难,因此,各剧团演出时,只好自行出版演出特刊,以广宣传,一时成为风气。演出古装话剧《钗头凤》和《绞刑架下的中锋》时,所印发的特刊内容最为丰富充实。

1966年,增加了几个娱乐性刊物,《星洲日报》出现了副刊“游艺场”,《南洋商报》新辟了“娱乐圈内”,每期都有一二篇文章介绍演出节目情况。由于剧评园地有所增加。广播电台也安排了一定的时间广播剧评,因而剧评作者和剧评文字,也有所增加。1968年2月27日在《南洋商报》上出现了戏剧副刊“戏剧春秋”,编者是王克。起初为周刊,后改为双周刊,以后又不定期出版。1970年恢复为周刊,刊登内容比较丰富充实。1976年1月,新加坡文艺研究会创办的《新加坡文艺》杂志也发表了一些独幕剧和电视剧,至1988年共发表了二十多个剧本,新加坡剧作家王里、叶苔痕、陈旧、田流等都在该刊发表过剧作,这些剧作大都搬上了舞台上演。

但是,总的来说,由于剧评剧作园地与创作、演出、评论很不相适应,影响了作者和演员的积极性和主动性,因而也影响了话剧的发展和繁荣。

第三章 绚丽多姿的歌剧、

舞剧和歌舞剧

第一节 南洋歌舞剧的萌芽和中国 歌舞剧的南来

东南亚国家的华文歌舞剧艺术（包括歌剧、舞剧和歌舞剧），在它的发展历程中，跟华文戏曲、华文话剧有着共同的规律，如彼此都是华侨、华人在东南亚国家把中国传统的文化艺术逐步地方化，使它与当地的社会生活、文化艺术相结合而创造出来的艺术结晶，它们都与时代和社会发展变化的风云密切相关。同时，它由于具有与华文戏曲、话剧显著差别的艺术风格特征，以及中国艺术团体前往演出的特点和时机不同，它又有自己特殊的发展规律，因此，它的发展进程与华文戏曲、话剧并非完全相同。

东南亚国家的华文歌舞剧艺术的萌芽，比华文戏曲和话剧稍晚。据已掌握的数据显示，较早在舞台上公演的当地创作的歌剧，是在1925年9月，由坤华女校在陶园演出歌剧《虚荣累》。该剧是描写意大利一个华侨家庭内部矛盾纠纷的故事。女医生顾显扬从报上获悉中国东北三省流行时疫，清朝政府征求医生前去除疫。顾医生在学校读书时的老师写信请她去应征，她毅然决定前往。但是丈夫和儿女都反对，她仍然坚持前去应征。

顾医生完成任务后回家，不久，又应广东公医学校之请前去演说。由于顾医生经常外出不理家务，以致丈夫酗酒，儿子闹事，女儿失足，她的精神大受刺激，愤欲自杀，幸为女仆所救。后来，她女儿的校长批评她为虚荣思想所累，以致家庭不断出事。于是，顾医生顿时觉悟，“以后勤理家政，尽主妇之天职，不慕虚荣”。此剧旨在警戒妇女不应慕虚荣而不顾家务，认为“勤理家政”才是妇女的“天职”，显然是一种封建落后的思想，而且把妇女为国家社会工作看成是“慕虚荣”，这也是很错误的，因此，这个歌剧的思想内容是不足取的。但是，在艺术上，它却颇有特点，艺术效果较好，如全剧的音乐是运用西洋音乐，比较清雅，歌词浅显易懂，表演活泼自然，舞台布景逼真。表演到诙谐滑稽处，“令观者狂笑鼓掌十余次，真能有层出不穷之能事”；演到悲惨伤心处，“座客千人，声色俱静，口吁目视，性情自感不能自禁，为之下泪者十之七八”。可见其艺术感染力之强。

此后，福建会馆演出过天鹅歌舞剧，少年团表演了歌剧《乌盆记》，养心校友会演出了歌舞剧《生命之力》、爱同校友会演出了歌剧《开路先锋》，这些剧目在思想上和艺术上还比较幼稚，处于萌芽状态，在社会上的影响不是很大。直至中国的好几个歌舞剧团接踵南来后，才在观众中引起比较强烈的反响。

1928年，由中国著名音乐家和现代舞蹈家黎锦晖率领的上海明月歌舞团，到印尼的万隆等地演出。黎锦晖是思想和艺术比较开明新颖的艺术家，他创作了一批新型的歌剧，如《葡萄仙子》、《月明之夜》，以及歌曲《妹妹我爱你》、《可怜的秋香》等，多表现青年男女爱情，风行一时，受到当时许多青

年男女的热烈赞赏。但是，思想比较守旧的人，则认为他的新歌剧和流行曲调，是软绵绵的靡靡之音，有伤社会风化，诱使青年男女堕落，因而加以抵制排斥。他的明月歌舞团到武汉等大城市演出时，曾被禁演。剧团在国内无法站脚，他就决定把剧团带到东南亚地区去演出，希望能在华侨社会中得到理解和接受。该团先后到印尼、泰国、新加坡、马来亚等地演出过，主要歌舞剧目有《葡萄仙子》、《麻雀与小孩》、《月明之夜》、《小小画家》等，以及《毛毛雨》、《妹妹我爱你》、《可怜的秋香》等，这些剧目和节目都受到广大观众的欢迎。明月歌舞团演出的成功情况反馈到上海文艺界，使他们认识到东南亚观众是歌舞剧艺术的爱好者。因此，1932年冬天，上海梅花歌舞剧团又到泰国、新加坡、马来亚、印尼等国进行巡回演出，主要演员有徐灿莺等人，该团的演出节目和表演作风，比明月歌舞团更为开放新颖。其精彩节目有《桃花江》、《水手舞》、《足尖舞》、《一场春梦》等，这两个团的演出，对东南亚华侨社会，特别是对华侨学校的师生影响很大，由传唱该团的节目到搬演其节目，《毛毛雨》、《妹妹我爱你》、《桃花江》等歌曲传唱一时，妇孺皆知。

上海明星歌舞团于1935年又到东南亚演出，该团的台柱演员是以演默片《空谷兰》著称的明星张织云和武侠明星徐琴芳，后者以《荒江女侠》成名。张织云是广东省人，在拍默片时代以演《玉洁冰清》一剧而获得“悲剧圣手”称号，红极一时。此外，她还拍过有声影片《失恋》，但因广州话发音不好，不大受欢迎，后来退出了银幕生活。张织云只会演戏，不会唱歌跳舞，她在该团只能演一些短剧，在台上亮亮相。她在曼谷演出期间因有吸食鸦片的恶习，而且常常出入华侨资本家的

公馆，成为他们的玩物，因而引起报纸的指责，给观众予恶劣的印象。徐琴芳也只能唱唱京戏，但当地观众却又听不懂。实际上该团是只依靠一个年轻貌美的白俄女演员的《银神舞》作招牌来招徕观众。这个节目演出时，女演员全身赤裸，只在下身围以一块遮羞布，从头到脚全身涂上银粉，在绚丽斑斓的灯光照射下，好象通体发光。她先在舞台摹仿古希腊女神的各种优美的裸体姿势，然后进行单人舞表演。由于白俄女演员体态丰满，千姿百态，因而演出颇为上座。

万花歌舞团也是一个在东南亚演出并产生过较大影响的团体，该团拥有较多标青人材和精彩节目，如有“武侠明星”之誉的大力士查瑞龙，他表演“石担”等节目时，展示出男性强劲的肌肉美，很有吸引力。女演员容玉意、容小意姊妹，能歌善舞，她们后来都成了粤语和普通话电影明星。女演员茵英演唱时，台风雍容华贵，音域宽广，也颇有号召力。该团不仅上演歌舞剧，还演出过话剧《名优之死》等，男女演员的表演都给观众留下深刻的印象。

中华歌舞剧团，由黎锦晖的弟弟黎锦光领导，女演员有歌影双栖的明星白虹和歌喉婉转的林琳等人作中坚；男演员有会唱会演会作曲的严华，他是该团的导演和歌剧《桃花太子》的主演。这个戏的场景设计和制作水平，比梅花歌舞团的《一场春梦》还高，给观众留下深刻的印象。白虹演出的歌舞《丁香山》和梅花歌舞团的《桃花江》一样精彩，很受观众欢迎。

银月歌舞剧团，由女团长张蟾娥领导，受泰国大华公司老板熊均灵和他的朋友组织的“娱乐公司”的邀请，前去泰国演出。全团三十多人，主要演员有冯大凤、冯小凤两姐妹、肖明、马骏等人。舞蹈节目以冯小凤的《草裙舞》最为吸引人，话剧

《武松与潘金莲》，由冯小凤和马骏分饰潘金莲和武松，演出颇为成功。银月歌舞团在泰国演出时间长达半年之久，除了在曼谷等大城市演出之外，还深入到各州府演出，并到新加坡演出，后来在当地散团。日军占领新加坡时期，冯小凤堕落为日本宪兵军官的情妇。张蟾娥在邵氏娱乐公司的大世界游乐场工作，后来重新组织歌舞团在马来亚各埠跑码头作巡回演出。日本投降后，她原拟回上海与丈夫重聚，但是，却为新加坡的情夫郑某乱刀砍死。此事成为轰动新加坡的一宗桃色新闻。

蔷薇歌舞团，也是受熊均灵的娱乐公司聘请而前去泰国等国演出的。团长是殷忆秋，他曾为梅花歌舞团导演过歌舞片《国花》。他和女演员潘文娟同居，因而该团是以潘文娟作台柱号召观众，她以善跳芭蕾舞著称。由于该团缺乏人材，上座情况较差，到新加坡演出后，因不能继续维持而解散。

月明歌舞剧团，是上海月明公司老板兼导演任彭年组织的，该公司曾拍制过《关东大侠》和《女镖师》两个影片，赚过不少钱。1937年，抗日战争爆发前夕，抵达曼谷演出。该团拥有影片《女镖师》中的女镖师饰演者邬丽珠，东南亚观众看过该片留下很深的印象，因此当该团乘船从香港抵达曼谷时，数千名影迷，在中暹码头热烈欢迎邬丽珠。可是，当把《女镖师》改编成舞台剧时，由于她不会跳又不会唱，只会表演武打，而且受到舞台装制的限制，影片上的“飞檐走壁”的绝技无法发挥，因而观众大为失望，演出也告失败。

娟娟歌舞剧团，是由女团长魏紫波率领，先到越南西贡演出，后到泰国曼谷高亨戏院演出一月。魏紫波很有活动能力和交际手段，她以影片《迷途的羔羊》中的女童星陈娟娟的名字作剧团的名字，并以她自己作号召。该团演员还有平原、平凡、

秋云三兄妹，表演单车技术，很受观众欢迎。平原还擅于演戏，他演出的《三江好》、《放下你的鞭子》等剧都很成功。平凡后来也成了香港长城影片公司的著名演员。

中国旅行歌剧团，是蔡问津盗用一个著名话剧团的名字组成的歌舞剧团。中国旅行剧团原为抗战时期著名的话剧团，发起人兼主持人是著名的话剧家唐槐秋和戴涯，团员有唐若青、吴静、赵曼娜、冷波、舒绣文等人，这是一个中国首创的职业剧团。它后来联合中大剧社、大众剧社等团体组成中国戏剧协会，举行过两次公演，节目有《寄生草》、《无籍者》、《有家室的人》、《蠢货》、《一个女人和一条狗》、《英雄与美人》、《讨渔税》、《未完成的杰作》、《压迫》等，演出效果甚佳，影响很广泛。蔡问津利用该团的名字，而以梅花歌舞剧团、白雪歌剧团、银花歌舞团部分演员作班底，除了演出歌舞节目外，还演出过话剧《雷雨》等。蔡问津在利用“中旅”的名义之前，曾以“白雪歌剧团”的名义，在新加坡大世界游艺场演出，他们的节目由于格调较低，曾受到报界的严厉批评，指出他们演出的所谓歌剧，仍是以粉腿作号召。除了歌剧《努力抵抗》较好外，其他剧目“虽不能说尽是淫邪麻醉的歌舞，但也不见得含有多少的意义”。歌剧《夜花园》被批评用一套恋爱经麻醉群众。剧中人警察厅长的台词说：“‘夜花园’是神秘的，‘夜花园’是甜蜜的，你们也都去找爱人吧！”戏剧界人士严厉地批评说，在中华民族英勇抗战时期，“我们如果以为南洋华侨的戏剧运动，前途有望，我们就要以剧人的资格，向‘中旅’提出警告，专叫人享乐的这种歌剧，还是少演一些。不然，谁也说他们是有汉奸嫌疑的。”该团演出的歌剧《卢沟桥》也受到批评。观众认为看完全剧以后，“实在找不到哪是反映全民的

抗战精神，剧本不值得一评，演技也不见得纯熟，不管是大动作还是小动作，不是生疏就是过火”。

该团的臧春风曾写了一篇文章《南洋侨胞需要国防戏剧》，认为南洋各地的剧团都未能负起救亡的责任，同时为中国旅行歌剧团辩解，更引起戏剧界人士的不满。署名“苍”的作者在《剧运漫谈》中，反驳并批评了中国旅行歌剧团，文中指出“中旅”挂起“战时舞台宣传队”的旗帜，却又“顾着营业起见，不得不演点歌舞来号召号召”，这就暴露了他们的矛盾和投机性。一个“战时舞台宣传队”，却利用粉腿裸胸的歌舞来号召观众，这对于战时的宣传已成问题了，纵使你演出如何激烈的国防戏剧，对观众能产生多大的影响力也就可想而知了。同时，还指出，“中旅”中虽有前进的热心分子，可是由于它的老板太讲研究生意经，它是一个“找饭吃”的剧团，可以说对于整个戏剧运动，没有负起一点救亡的责任。

1939年，“中旅”曾到泰国演出过，在南星戏院公演《雷雨》时，演出反映较好，但是，由于话剧观众不多，营业情况不理想，连回新加坡的旅费都没办法筹集，幸好五福公司用货轮免费把他们载回新加坡。

在抗日战争爆发前夕，当地的剧社还演出过一些剧目，如新加坡爱华音乐社为高尔基逝世纪念日，上演了由朱绪改编和导演的歌剧《文化琴的母音断了》，由该社的四十多人组成的管弦乐队伴奏，但没能引起较强烈的反响。

新加坡、马来亚还先后出现过美化、牡丹、桃花、星洲、南国等歌舞团，但是它们的演出活动为时不长，很快就先后解体，或者分散流浪到各地演出。当地的和来自中国的歌舞剧团的这种衰落趋势，有外因也有内因。外因是第二次世界大战以

来的经济不景气，内因是歌舞剧团本身存在的问题，主要是商业化的思想腐蚀了歌舞剧团，剧团的老板把剧团当作赚钱的工具，而且急功近利，急于赚钱，而不顾思想性和艺术性，以及社会影响。其具体表现是：首先，各歌舞剧团反映与现实生活有关、观众比较关心或有兴趣的节目较少，多是演出一些“粉腿舞”和“草裙舞”之类的节目，以招徕观众，而观众对这些玉腿酥胸的歌舞剧，感到厌腻，因而上座率不高。其次，是演员缺乏业务培训，表演艺术水平不高。演出时不但没有艺术美感，而且技巧还不够熟练，常出差错，引起观众的反感，也就影响了演出效果。又次，多数歌舞剧团，以表演歌舞为主，最后演出一二幕较长的歌剧作为压轴戏，演出时间太短，观众感到不满足，而票价又高，所以观众多不愿问津。因此，这时期的东南亚的华文歌舞剧艺术逐渐走上衰落的道路。

当时，歌舞剧界和观众中的一些有识之士认为：“歌舞是娱乐，是时代的艺术。人们在工余之暇，得到欣赏这种艺术，精神直接地感到舒畅，无形中受到教育，陶情养性，美化人生，这种艺术所负的使命是重大的。”要完成这个使命，就“应该把舞台变成民族争取出路的战场，歌舞者变成时代的歌手”，并且“重新编写有时代性的歌剧”。

综观第二次世界大战前东南亚地区的歌舞剧艺术，大体由两个部分构成：由本地剧团创作演出的节目和中国上海南来的歌舞剧团演出的节目。前者处于萌芽状态，在创作和演出数量上都比较少，质量上较简朴粗糙，在观众中影响不是很大；后者创作和演出数量都相当庞大，艺术质量则是良莠掺杂，有的节目在观众中有口皆碑、妇孺通晓，大多数节目则是粗制滥造的商品艺术，受到观众的抵制和批评。但是，总的来说，中国

歌舞剧南来东南亚，毕竟是起到了启蒙和普及作用，为当地的华文歌舞剧艺术发展奠定了基础。

第二节 “中国歌舞剧艺术社”在南洋的 播种和影响

战后，由于久乱初定，战争在人们的思想感情世界投下的阴影，还没有完全消失，娱乐事业未能及时恢复，东南亚的歌舞剧艺术的发展还是很缓慢的。

1945年春节后，侵略东南亚的日军的败局已定，中国抗战演剧队第五队奉命前去缅甸慰问英、美盟军和国民党在缅甸作战的新一军、新三军。他们除了演出话剧外，也演出了一些歌舞和歌舞剧节目。如歌表演《朱大嫂送鸡蛋》，写一个农妇送鸡蛋慰问军队，表现军民友爱的故事，以及新疆民间舞蹈《青春舞》、单人舞《思凡》，以及苗族舞蹈等。他们起初在缅甸腊戍，为美军和英印军队首脑招待会演出，这些中外观众看了演剧五队演出的歌舞剧节目后，反映强烈。为了表示谢意，盟军总部的头头还邀请该队的队员去参观美国的飞机和坦克车，并让演员们乘飞机上天，坐坦克奔驰。他们还应邀到缅甸中部大城市曼德勒附近的西堡镇，为英美驻军演出，到缅北名城密支那为准备回国的新一军、新三军演出。1945年7月，演剧五队才离开缅甸回到云南昆明附近的呈贡。

在泰国曼谷，有中国上海歌舞剧团前往演出，团长是钱英，团员有战前到达泰国演出的“梅花五虎将”的魏子英、贾秋云、高淑等人，该团在曼谷演了近三个月就在当地解散，钱英、魏子英、贾秋云、高淑等留在曼谷。

战后的新加坡，文艺团体刚刚恢复组织和演剧活动，但话剧较多，歌舞剧相对少些。此时，战前的爱华音乐戏剧社改名为爱华社，仍然是一个很活跃的戏剧团体。当时，该社主任社务的是吴盛育，戏剧活动方面的负责人是朱绪、吴敬钿、李添泉等人，几乎每周都有演出活动。他们的演出节目侧重新秧歌剧，还自编了一些新型的表演艺术，如“歌话剧”等，较常上演的精彩节目有《茶馆小调》、《血泪仇》、《小放牛》、《大补缸》等。新秧歌剧是产生于四十年代中国的陕西延安地区的一种群众性新型歌剧，当地群众叫它为“新秧歌”或“四季秧歌”，后来又形成“秧歌剧”，歌舞并重。《血泪仇》是新秧歌剧的代表剧目之一，它的内容是写农民王仁厚一家被国民党反动派军队逼得妻离子散，田地卖光，儿子又被抓去当壮丁，老婆和儿媳妇被国民党军队逼死，最后，他领着两个小孩逃到了陕北，得到了边区人民政府和人民群众的帮助，才解决了衣食之忧。他衷心地拥戴政府，但是，他的儿子被国民党军队派遣到边区井中放毒，要谋害边区人民，没料到受害者正是王仁厚一家。爱华社演出的新秧歌剧《血泪仇》是由中国进步文艺工作者传播到新马的。但是，这时期的东南亚自己创作和演出的歌舞剧目都较少，因而影响也不大，直至1947年，中国歌舞剧艺社从香港至泰国、新加坡、马来西亚演出后，才在当地掀起歌舞剧的热潮。

中国歌舞剧艺社，是擅长演出歌剧、舞剧、歌舞剧、舞蹈等的艺术团体，同时也演出话剧，他们在东南亚演出话剧的活动，已在第二章中介绍过了，这里着重介绍他们演出歌舞剧艺术的情况。“中艺”从1946年12月起，先后到过泰国的曼谷和新加坡、吉隆坡、槟榔屿等大中城市和十多个小城镇演出。

“中艺”首先抵达泰国演出，他们与曼谷华人街区的耀华力路东舞台戏院订了演出八十场的合同。

“中艺”在曼谷的首场演出，是1947年1月1日，在东舞台戏院。戏剧门前摆着经过精心设计制作的巨大屏风，上有李铁铮大使的题词“行万里路，宣扬祖国文化”。演出开幕时，舞台前幕正中，高悬着“中艺”的社徽，用英文写着“中国歌舞剧艺社”，围以红白相间的圆圈，中心是黑底，有两个耀眼的金星，在“中国”两个辉煌金字的下面，突出一只引吭高歌的雄鸡，象征在祖国的漫漫长夜里，“中艺”象只雄鸡振翅高飞，迎接东方的黎明。演出节目有歌曲《我所爱的大中华》、歌舞剧《五块钱》、《茶馆小调》、《歌舞新年》等。这些节目，有的是控诉国民党政府发行的“关金”贬值，五块钱的钞票，买不到柴米，扔到厕所都没人要，反映在国民党反动派统治下，人民生活的痛苦；有的揭露国民党反动派独裁专政，倒行逆施，特务横行，善良的老百姓敢怒而不敢言；有的反映抗战八年中，中国人民浴血奋战，取得抗日战争的胜利，而国民党却下山摘桃子，抢占抗战胜利的果实，悍然发动内战，全国人民为争取和平民主而斗争等等。这些节目的内容，有的是华侨观众非常熟悉的，有的是他们亲身体验，有的反映了他们心声，因此，演出过程中，剧场效果非常强烈，观众情绪与节目的演出进程相应起伏变化。演出闭幕后，仍有不少观众依依不舍，有的仍在等待与演员会见，诉说他们的感受和意见。

“中艺”除了公演外，还应邀至中国驻泰国大使馆演出两次，通过外事活动途径，把中国的歌舞剧艺术介绍给外国朋友。第一次是为大使馆的酒会演出，上演节目有，由演员演唱歌曲《傻大姐》、《李大妈》，李幻演唱的《黄河颂》、梁伦

和陈蕴仪表演的舞蹈《渔光曲》，以及新疆舞《青春舞曲》等。外交官们对其中的舞蹈节目特别感兴趣，尤其是演出《青春舞曲》中，几个阿拉伯使馆的官员们热情鼓掌、唱歌，甚至情不自禁地踏着舞曲旋律跳了起来。其他外交官们也欢呼“好极了”、“美极了”。表演结束后，许多客人纷纷要求与演员合影留念。大使馆的孙总领事还高兴地说：“这样好的表演，这样生动活泼的酒会，自我们建馆以来还是第一次。”第二次到大使馆演出是参加大使馆的春节招待会。演出时，我国驻泰大使馆人员外，许多贵宾都应邀前来观看，如泰国九世皇、拍翁昭亚王妃，泰国政府的外交、内务、国防、实业等部的部长，以及英、美、法、澳大利亚、挪威、瑞典等国的大使、公使、总领事等政要和各界知名人士等。

演出的歌舞剧目有表现新疆男女青年的纯真爱情的《青春舞曲》；有的反映国民党统治下的旧社会渔民们的悲惨生活际遇的《渔光曲》；有根据李伯钊编剧、向隅作曲的《农村曲》改名的《儿女英雄》，该剧是表现抗日战争期间，中国北方农民抗日救亡的伟大斗争，歌颂了在斗争中，表现了大无畏气概的中国英雄儿女们。这场演出节目既有轻松活泼、喜气洋溢的小型节目，也有慷慨悲歌，回肠荡气的大型节目，因而观众反映强烈。不仅华侨热情赞扬，而且外国客人也连声称赞。对于《青春舞曲》、《渔光曲》两个节目，澳大利亚大使说：“这两个节目百看不厌，以后我还要看。”法国大使说：“表演成功的艺术，是任何人都懂的。你们的演出，我完全明白了。”泰国的几位贵客也赞不绝口。《儿女英雄》的演出更是牵动了全场观众的心，他们的情绪与剧情的起伏跌宕，几乎同步起伏变化。演出结束后，中外观众长时间地热烈鼓掌表示祝贺。李

铁铮大使在演出闭幕后，在东舞台戏院休息室，举行除夕酒会，泰国九世皇对李大使说：“太感谢您给了我们美好的享受，过去我以为中国只有潮州戏，今天真是大开眼界了。”他对中国已有几百个戏曲剧种和几千个剧目，感到吃惊。有的客人说：

“中国的歌剧太美了！我们虽然不懂中文歌词，看了表演，完全可以理解。”有的认为有机会欣赏到“真正的中国艺术”，而纷纷向李大使表示感谢。李大使也欣慰地向“中艺”负责人说：“你们今晚的演出获得空前的成功，你们为国增光了，感谢你们！”

《儿女英雄》以后的演出同样受到热烈的欢迎，由于演出《儿女英雄》的成功，“中艺”在曼谷的演出就站稳了脚跟。

以后，“中艺”又演出歌舞剧节目：大型歌舞《中国人民悲欢曲》（史进、梁伦主演）、《歌舞新年》（梁伦编导）、《生产三部曲》（史进主演）、《黄河大合唱音乐造型》（史进、梁伦主演）。这些节目许多采用冼星海的作品。本来很有中国气派和时代精神，再加上一些舞剧场面或简单的动作造型，演出非常生动感人。后来，他们又根据夏衍等文艺界领导人的建议，创作有关当地的生活题材的节目，以便更容易为泰国华侨观众所接受。梁伦、陈蕴仪等又创作和演出了许多舞蹈、舞剧、歌剧节目，如歌舞剧《马车夫之恋》（梁伦编导、陈蕴仪、司徒威平主演）、小型舞剧《五里亭》、《驼子回门》、舞蹈《希特勒还在人间》、《梦幻曲》、《阿细跳月》、《学生之光》、《苏联舞蹈》、《我没游进宇宙》等。这些节目大都是梁伦的创作。其中影响最为广泛强烈的是《五里亭》和《马车夫之恋》。《五里亭》早在1945年就在国内的云南昆明，以及云南、广东、福建的游击区演出过，它是揭露国民党

统治区的保长在农村抓壮丁，勒索压迫人民的悲惨故事，深刻地反映了国统区人民的痛苦生活和反对内战的呼声，由于表演生动形象，演出效果很好。《马车夫之恋》是表现西南边疆地区青年男女间的爱情生活故事，歌曲和舞蹈节奏鲜明，轻松活泼，富有青春活力，因此特别为青年男女观众所欢迎，这些歌曲也传唱一时。《希特勒还在人间》，告诉人们第二次世界大战虽然结束了，但是，法西斯势力并没有完全消灭，还会死灰复燃，人们必须警惕它的复活。由于第二次世界大战刚刚结束，人们对可恶的侵略战争造成的惨剧记忆犹新，此剧主题思想又具有国际意义，因而很容易引起观众的共鸣。《驼子回门》是通俗喜剧，在尖锐的讽刺笑声中，揭露和批判了中国封建婚姻制度的不合理，因此也很为观众所欢迎。

“中艺”在泰国演完了合同规定的八十场后，又加演了四场，总共在曼谷八十二天，演出了十套节目（包括话剧、歌舞剧在内）观众达六万三千人次，其中最受欢迎的剧目是舞剧《儿女英雄》连演十一场，观众有一万三千人次，这些演出，向南洋华侨华人宣传了中国的新型舞剧艺术，又宣传了中国人民艰苦抗战所取得的胜利成果，揭露了国民党反动派发动内战的罪恶，反映祖国人民热爱和平民主，反对内战分裂，渴望团结建国的要求。曼谷华侨、华人反映是积极强烈的，华文报刊《真话报》社社长丘及高兴地说：“中艺”的演出影响很大，它带来了祖国新兴的文化艺术，转变了侨社特别是华侨青年的文艺风气，起了移风易俗的重要作用。同时，“中艺”演出还支持了侨社的民主运动。

经过学习和整顿以后，“中艺”和东舞台戏院续约四十场，并准备排演新节目，除话剧外，有歌舞剧会串三套：《黄河大

合唱》为主的歌舞剧大会串，采取音乐造型的手法，配以变幻多端、彩色缤纷的灯光；以《马车夫之恋》为标题的歌舞剧会串，包括新疆歌曲《凤尾草》、《马车夫之恋》等表现青年男女爱情生活的故事；歌舞剧《生产三部曲》，是根据田汉、冼星海的《生产大合唱》改编成，共有六场五幕：生产抗战、胜利风暴、农村的哀伤、生死战士、觉醒的呼声等，内容是反映中国人民抗战胜利，以及内战爆发，人民生活痛苦，奋起反对内战等。

但是，演出《生产三部曲》却引发了一场风波。由于节目中有揭露蒋介石发动的反人民的内战，给人民带来的悲惨痛苦的生活，并公开喊出了“反对内战”的口号，因而触怒了曼谷的国民党势力，他们唆使东舞台马经理的弟弟把剧场门口的《生产三部曲》的海报，涂改为《共产三部曲》，企图吓退观众，破坏演出。此事在华侨社会中很快传开，并引起议论。“中艺”获悉此情况后，马上进行调查了解，发现是马经理的弟弟干的，经过对他进行思想教育，他终于认识到自己这样做是错误的，并揭发是三青团指使他干的，他还以为这样做是爱国行为，没料到反而害国害己。经过“中艺”同人的教育和马经理的劝导，他决定退出三青团。一波未平，一波又起。国民党反动势力，又假借“读者来信”的名义，在他们控制的两家报纸上，谩骂《生产三部曲》是宣传共产主义，胡说“反对内战就是反对戡乱政策，就是共产言论”等等。中国驻泰大使馆的武官向来仇视“中艺”，他也利用此机会制造谣言打击“中艺”。但是，国民党反动势力的卑劣伎俩不仅没有达到打击“中艺”的目的，反而教育了许多有正义感爱国心的华侨、华人，他们踊跃地前去观看“中艺”《生产三部曲》，以致这套节目连演了十四场，场场爆满，

创造了“中艺”在曼谷演出时的上座的最高纪录。观众认为祖国当前的政治社会情景，就如“中艺”节目中所反映的那样，打内战使人民生活更加痛苦，为什么不能反对呢？除了在剧场作商业演出，以及在大使馆作招待会演出外，“中艺”还积极参加了各种社团的活动，如举行曼谷戏剧界的聚餐会和招待公演，又在曼谷《商报》和《全民报》先后举行“诗人节”晚会演出。他们还在一家民主报纸上创办了一个副刊《艺林》，发表音乐、舞蹈、戏剧、美术等作品和评论。

由于许多华校师生都观看过“中艺”的演出，因此，他们纷纷要求“中艺”到学校去帮助排练节目，为他们培养人才。

“中艺”经研究，认为与其分散应付，不如集中力量办训练班，吸收华校和社团的文艺爱好者参加培训，因而决定开办歌咏和舞蹈两个短期训练班。在报上刊登消息后，不仅曼谷市内的华校师生前来报名，连山芭学校的师生也赶来报名。结果在短短的三天内就有二百多人报名参加。歌咏班设在华侨客家人办的进德学校，由古道（胡振表）主持，教员有古道、金星采、林宗熹、谢虹等三人为专任教员，南洋中学的音乐教员陈陶担任乐理教员，还请了其他侨校的音乐教员参加授课。训练时间四周。课程有“普通乐理”、“指挥常识”、“识谱”、“视唱”、“音乐欣赏”、“文艺知识”等。还传授了齐唱、二部、四部合唱歌曲四十多首。舞蹈训练班，因为舞蹈需要教员个别辅导，需要较多的教学的时间和教师，所以只招取了三十六个学员，该班由梁伦负责兼教练，陈蕴仪、何仕荣等任专职教课和排舞。主要课程有“舞蹈的艺术道路”、“舞蹈基础知识”等。还排练了《梦幻曲》、《学生之光》、《驼子回门》、《五里亭》等节目。

这两个训练班经过一个月的培训后，学完了计划中的课程和实验节目后，联合在“东舞台”戏院举行结业汇报演出，招待曼谷各界人士，还出版了演出特刊。演出完毕后，还分别成立了“华夏合唱团”和“暹华舞蹈研究会”两个文艺组织，它们成了泰国华侨青年文艺活动的中心。后来，又与当地的“海燕剧社”成立“暹华歌舞剧联合委员会”，举行过联合演出。并发表了演出宣言说：“……因为‘中艺’播下的种子，得靠我们浇灌才能生根，‘中艺’踏出来的道路，让我们去铺砌，筑成康庄大道……”表现了继承和发展“中艺”在南洋开拓的艺术道路的决心。在“中艺”即将离开曼谷前往新加坡演出时，这三个组织又联合在曼谷国立隆拍尼公园举行了有五百多人参加的联欢会。华夏合唱团演唱了大合唱《我所爱的大中华》、《七月里》、《五月礼赞》；暹华舞蹈研究会演出了舞剧《五里亭》、舞蹈《学生之光》；“中艺”演出了《马车夫之恋》、《渔光曲》等。

“中艺”在泰国培育的艺术人才，有的在当地的歌舞剧艺术活动中，发挥了重要的传播作用和骨干作用，有的人后来则回到中国，成长为有成就的艺术家，为革命文艺事业作出积极的贡献。

“中艺”在曼谷期间，还与泰国的艺术家进行了交流。当他们在演出时，泰国曼谷舞蹈团的教师和演员，经常成为座上客。后来通过当地的泰籍华人艺术爱好者吴仲衡的介绍，泰国皇家舞蹈团表示非常欢迎中国同行前去作艺术交流。“中艺”派了梁伦、陈蕴仪等人去观看他们的演出，发现他们的几个节目是表现人与猴王的故事，与我国舞台上的孙悟空的神话故事颇有相似之处，而且表演艺术高超，于是提出要向他们学艺。

皇家舞蹈团也表示欢迎。于是，该团指派最有表演和教学经验的男女教师各一人，负责指导梁伦、陈蕴仪、何仕荣、温金戌等四名“中艺”舞蹈演员。在传授泰国舞蹈艺术过程中，两位泰国教师热情、认真、负责；中国学生也虚心、刻苦地学习，同时还介绍了中国民间舞蹈的发展情况。泰国教师对中国舞蹈艺术很感兴趣，对梁伦、陈蕴仪的舞蹈尤为赞赏。由于梁伦等人学习的勤奋刻苦，同时，泰国古典舞蹈与我国西南边疆少数民族舞蹈，以及缅甸舞蹈，都具有相似之处，因此，经过八个星期的学习，梁伦等人掌握了泰国舞蹈的基本动作，还学会了两个节目。两位教师对中国演员学艺成绩深表惊奇。在中国大使馆举行的酒会上，梁伦、陈蕴仪等人在会上曾表演了一个刚刚学会的泰国舞蹈节目，受到在座的泰国皇室贵宾的赞赏。后来在“暹华舞蹈研究会”和“华夏合唱团”邀请“中艺”参加“思乐园”联欢会上，梁伦等又一次表演了泰国古典舞蹈节目，由于舞蹈动作、技巧准确，泰国观众和警察都热情欢呼“中国人真聪明！”中泰两国艺术家互相传艺、学艺和表演，既促进了两国的文化艺术交流，又加强了两国的艺术家和两国人民之间的友谊。

“中艺”在曼谷演出长达九个月，创作和演出了十六套节目，分两轮共演出了一百三十九场，观众达十一万二千多人次，其中歌舞剧的演出时的观众又占了相当大的部分。“中艺”社长丁波同志后来在《风雨南洋行》中总结写道：“十六套节目中，歌舞剧会串的《歌舞新年》，打响了在‘东舞台’的第一炮；歌剧《儿女英雄》把观众对象扩大到上层；歌舞剧会串《马车夫之恋》使广大华侨青年百看不厌；而《生产三部曲》的一场风波，使我们在政治上和艺术上都打了一场胜仗。这四套节目，每套平均演出十二

场，每场观众不下一千人次。实践证明：歌舞剧会串和歌剧等多姿多彩的形式，受到曼谷华侨的欢迎，而演出单纯的话剧，观众是不多的。这使我们进一步明确了在南洋应当采取的艺术形式。”

“中艺”在决定离开曼谷前往新加坡和马来亚演出前，从1948年7月10日起，在中华中学礼堂举行了四场告别演出。首场演出剧目，是冼星海的《军民进行曲》改名的《胜利之歌》。每场演出结束时，都有数以百计的青年观众，在剧场流连忘返，或在剧场门口伫立，盼望能与“中艺”的演员叙叙，或请他们签名留念。他们临离开曼谷时，李铁铮大使颇有感触地对他们说：“你们在曼谷侨社留下了非常友好的深刻印象，你们演出的节目，将长期地留在暹罗侨社。你们为国增了光！”李大使说得对，“中艺”造就了大量歌舞艺术人材，在侨社内形成了“中艺热”，许多青年男女都很喜欢“中艺”的歌舞剧。“中艺”离开泰国后，五十年代初泰华青年男女组成的业余音乐歌唱团如雨后春笋。“中艺”的歌舞剧节目《马车夫之恋》、《青春舞曲》、《五里亭》等，经常演出。“中艺”培训出来的舞蹈艺术种子，不仅洒遍城市的侨社，而且遍及山芭各地。有一位山芭学校的教师，当年就参加过“中艺”的“夏令舞蹈班”，此后三十多年，他一直从事舞蹈艺术教育工作，他曾在学校中排演了“中艺”的《五里亭》、《阿细跳月》、《青春舞曲》、《马车夫之恋》、《朱大嫂送鸡蛋》等舞剧、舞蹈节目。后来，他到曼谷工作，又在同乡会排练歌舞节目，在节日里演出。他还为著名的朱拉隆功大学排过舞剧。这些正表明当年“中艺”在泰国播下的歌剧艺术种子已在泰国广阔的土地生根、开花、结果了。

1947年8月底，“中艺”团员们终于怀着依依惜别的心情离开了曼谷，乘火车经马来亚前往新加坡。“中艺”在赴泰国演出之前，香港的党组织已派出正在筹办广州“华侨新闻社”的梁愈明和“中艺”社长吴荻舟前去新加坡进行准备工作。他们通过当地著名的剧作家马宁，拜会了著名爱国侨领陈嘉庚先生，以及胡愈之、庄希泉、张楚昆、李铁民等老前辈。陈嘉庚先生允诺担保一批文艺界人士到新加坡、马来亚、印尼等国家和地区工作。吴荻舟留在新加坡的育英中学任教务长；黄力丁在南洋中学教书，张碧夫、许诺、马珊、王璇等在新加坡开办晋江学校；梁愈明在吉隆坡著名的尊孔中学担任校长，并安排一批“中艺”的前站人员任教学工作，为“中艺”赴吉隆坡等地演出做了很多准备工作。因此“中艺”到达新加坡前，已经一切准备就绪。

当“中艺”抵达新加坡时，除了先行人员吴荻舟、黄力丁、许诺、张碧夫、马珊等人前去欢迎外，社会上和文艺界各派力量的代表人物也前往欢迎。当时的新加坡，经过战后两三年的恢复工作，不仅商业经济、科学教育发达，文化艺术都很活跃和繁荣，当地有上十家华文报纸、十多个戏剧团体，还有许多由学校师生、侨社青年组成的业余文艺团体经常演出话剧和歌舞等节目。在政治上，英国殖民政府卷土重来，加强殖民统治，打击进步力量；另一方面，新马人民经过三年零八个月的反侵略斗争，思想觉悟显著提高，民族独立和民主运动蓬勃发展，社会阶级矛盾非常尖锐。但是，殖民政府的本质还没有充分暴露，进步的民主势力日益高涨，加上“中艺”的前站人员事先做了大量工作，团结了文化艺术界一批民主进步力量。所以当“中艺”抵达新加坡后，当地的由四十个侨社团体和文艺团体联

合举办了盛大的联欢会，欢迎“中艺”到来。

“中艺”到达新加坡第二天，即按当地惯例去“拜码头”，争取有关人士的大力支持。他们在当地著名剧团“爱华音乐社”理事长吴盛育的陪同下，先后拜访了中国驻新加坡总领事伍胜伯和爱国侨领陈嘉庚先生。陈先生对“中艺”来新马演出表示愿意大力支持。第二天，新加坡的各大报纸都登载了陈嘉庚先生会见“中艺”全体成员的消息和照片，“中艺”到新加坡演出的消息，由是传遍新、马各地。

1948年9月6日，“中艺”在新加坡的维多利亚大会堂举行首场演出，上演节目是民族歌剧《儿女英雄》，当观众看到舞台上展现出抗日战争期间中国北方农村的自然风景时，都赞叹不已，他们更为中国农民的抗日斗争的英勇行动所感动。闭幕后，全场掌声雷动，经久不息。英国的官员们向伍总领事表示感谢说：“没有料到贵国有这么优美的歌剧，感谢您给了我们这么美好的艺术享受”。伍总领事还对“中艺”领导说：“你们的演出很成功，完全出乎我的意料之外！”他还转达了英国总督夫人的话说：“中国真是一个文明古国，有这么好的艺术表演！”

“中艺”在维多利亚大会堂演满了合同规定的十场之后，在快乐世界游乐场体育馆演出四场，每场场租二千元叻币。这个体育馆是西方拳击和东方相扑的表演场所，中心是表演区，四周是观众席，可容观众一万二千多人。要填满它，不是一件易事。为了吸引更多的观众，决定演两套歌舞剧会串：《中国人民悲欢曲》和《艺海风波》。前者是以《新年大合唱》为主，包容四川羌民舞《端公赶鬼》，广东粤北《唱春牛》舞，新疆舞《青春舞曲》，云南撒尼族《跳鼓》，河南歌剧《王大娘补

缸》，云南舞剧《驼子回门》等。后者是以陈卓猷编导的活报剧《招考演员》为主，包含陕北秧歌剧《兄妹开荒》、独幕话剧《夜之歌》等。演出《中国人民悲欢曲》时，总导演兼饰剧中人物“班主”的岳庄，因排练紧张，劳累过度，竟然晕倒在台上，观众还以为是剧情要求如此，仍然端坐未动，后来，剧团向观众作了解释和道歉，观众并无怨言，而且还有许多观众跑到台前询问“班主”怎么样了？并热情地拿出许多药品给剧团，有两个医生观众还自告奋勇到后台指导护理。第二天，岳庄带病坚持演出，演完这场戏后，岳庄终于病倒了。

当演出《艺海风波》中的《招考演员》时，一向声誉很好的“中艺”的演出，突然出现了观众退场的现象，他们一边退场，一边骂“演什么戏，一句也听不懂！”有的还骂道：“简直丢‘中艺’的面！”散场时只剩下五成观众。事后，又有许多观众和同行来信，指出《招考演员》这出戏格调庸俗低级，责备剧团低估了新加坡的观众，有的朋友还为“中艺”的威望而担心。后来，剧团对此进行了总结检讨，并决定今后不再演此剧。

演完了快乐世界游艺场的合约场次后，“中艺”又决定到大世界游乐场的大西洋剧场演出。除了演出话剧外，演出了歌舞剧大会串《马车夫之恋》，由陈蕴仪，司徒威平主演。其他节目是《赶鬼》、《阿细跳月》、《沙龙跳鼓》和小歌剧《王大娘补缸》等。南洋观众特别喜欢歌舞节目，所以这一套歌舞剧大会串，特别受观众欢迎，连演九场，每场都有八成以上观众。该团还根据当地剧团的习惯，印发了演出特刊《中艺》，附有《马车夫之恋》的歌曲活页，发行了六千多份。演完这套节目以后，《马车夫之恋》的歌曲，风行新加坡各地。后来，由于演出话剧《糊涂县长》遇到麻烦，“中艺”决定到吉隆坡

作巡回演出。1947年12月，“中艺”开始到马来亚吉隆坡等地作巡回演出。由于他们在曼谷，新加坡的成功演出，早已名声在外，所以当它们到达吉隆坡时，受到当地的文艺团体的热烈欢迎。著名的业余剧团“人镜俱乐部”、“融融俱乐部”等十几个单位二百多人，举行了盛大的欢迎会。

但是，国民党驻吉隆坡的总领事邝达，却通过国民党马来亚总部办的《中国日报》中伤“中艺”，企图破坏“中艺”在马来亚的演出活动。《中国日报》的头版花边新闻说：“‘中艺’是中国民主同盟和中共派出的队伍。”该报走访邝总领事回来说：“本人前接‘中国歌舞剧艺社’来访，本国家至上，艺术第一之旨，请本人主持开幕。顷忽发觉该社马来亚公演封皮背后，刊有组织中国文化企业缘起之告白，内有叛党宣传文章，诋毁政府，本人责任所在，不得已取消主持公演……”。经过“中艺”与邝达交涉没有解决问题，于是“中艺”在吉隆坡“人镜俱乐部”举行记者招待会，除了邀请所有报纸的记者参加外，还邀请了当地的一些文化团体参加。在会上，“中艺”负责人说明“中艺”与抗日演剧队的关系和历史发展情况，以及“中艺”赴海外演出的目的，泰国、新加坡演出时的良好影响，特别强调指出李铁铮大使、伍伯胜总领事的关心等等。次日，当地的《民声报》，新加坡《南洋日报》、檳城的《现代日报》，都刊登了“中艺”举行记者招待会澄清事实，回击邝达的消息。演出时，观众并没有因邝达破坏而受影响，上座率仍比较高。《黄河大合唱》和《马车夫之恋》上座率都比曼谷、新加坡好。当地有几所中学的师生，不仅成了“中艺”的基本观众，而且成了他们的义务宣传员，为“中艺”争取了许多观众。

由于“中艺”在此时期先后创作了一些本地题材的话剧如《风雨牛车水》、《风雨三条石》等，因此，在“中艺”掀起创作热潮。梁伦、陈蕴仪等创作了几个南洋歌舞节目。梁伦后来在总结他们于此时期在“中艺”的舞蹈、舞剧节目创作时写道：“回忆在‘中艺’时期，我主张舞蹈艺术工作上要遵守四个原则：

第一，我主张借鉴现代舞剧的创作手法，从现实生活中取材，在形式上比较自由，不受许多框框的约束，便于迅速地反映生活。我们创作的舞剧《五里亭》、《天快亮了》、《希特勒还在人间》等节目就是例子。

第二，主张舞蹈要大众化，要走出知识分子的小圈子而面向人民大众。这就必须解决舞剧的民族形式问题。舞蹈家应当向民族、民间舞蹈学习，要深入民间去挖掘收集民间舞蹈，使现代舞从人民生活和民族传统中吸取营养。“中艺”演出的云南《阿细跳月》、《沙龙跳鼓》和广东的《春牛》等便是。

第三，我和陈蕴仪也崇尚美国现代舞的始祖沙拉·邓肯的主张，舞蹈来自人的心灵，人的心灵是舞蹈的动力。……我也埋头学习过俄国戏剧大师史坦尼斯拉夫斯基的演技体系，我觉得史氏体系和邓肯的主张有一致的地方……我和陈蕴仪等就舞蹈创作和表演上都尝试运用过史氏的方法，及时把话剧的形式和舞蹈的表现形式区分开来。舞蹈演员的表演不用语言，而是用人体有规律的动作和造型及面部的表情去表达人物的内心世界。我和陈蕴仪在《五里亭》舞蹈中创作角色都是运用这种方法的。

第四，我们认为舞剧是属于综合性艺术，每个舞姿的出现，都是剧情发展的结果，必须能和乐曲、剧情背景取得和谐，否则就没有什么价值或是价值被贬低了。音乐家、舞台美术家和

舞蹈家是一个创作的整体，合作、协调是一出舞剧成功的必要条件。他们正是在上述创作思想的指导下创作和演出了一大批有南洋特点或中国民族民间特点的歌舞剧节目。这个时期前后，梁伦、陈蕴仪、林宗熹等，创作了反映东南亚国家民族民间生活习俗的舞蹈《印尼儿女》、《缅甸情歌》。同时还致力于创作大中型舞剧。如中型舞剧《天快亮了》，是根据胡均创作的舞蹈《长夜》再创作的，内容是反映中国人民在解放前夕的旧中国的苦难生活和斗争。大型民歌舞剧《花轿临门》，由梁伦编导，林韵作曲，陈蕴仪、苏文、王守一、何仕荣主演，演出时间长达两小时。这是梁伦从萧红的小说《呼兰河传》中受到的启发而创作出来的。故事内容是写一个地主的女儿和一个“货郎”相爱，而地主因彼此门户悬殊，不准他们自由恋爱，女儿因此得了病。地主请怪医给她治病，但是无济于事。又请巫医来抬神赶鬼，用水淹烟熏，反而把女儿的病折腾得更重。聪明的货郎为了医好心上人，扮鬼吓走了地主，并与地主的女儿私奔。地主由于已把女儿许配给了一家官僚，对方娶亲的花轿临门了，地主迫不得已只好以自己的年轻的小老婆去顶替女儿过门。他们还创作演出了反映旧中国人民大众苦难生活的舞剧《饥饿的人民》等节目。这些舞剧节目的演出，都深受新、马观众的欢迎。

1948年9月10日，“中艺”在檳城举行公演，演出节目有《祖国梦幻曲》，这是一套歌舞大会串节目，包括马思聪的《祖国大合唱》、梁伦编导的《天快亮了》和潘予的独幕剧《OFFICE内外》等，连演了十场，上座率九成多。可见，马来亚的观众也和新加坡、泰国的观众一样喜看“中艺”的歌舞剧节目。

英国的新、马殖民主义政府，为了扑灭革命力量，于1948年6月20日宣布了“紧急法令”，马来亚共产党和马来亚退伍军人同志会，被宣布为“非法组织”，与这两个组织有关的各种进步团体，也被宣布为非法机构，被勒令取缔。1948年8月25日，英国殖民主义政府通过CID向“中艺”宣布，为了“中艺”的安全，希望它于9月底离开槟城，事实上就是命令“中艺”限期离境。“中艺”被迫离开马来亚到新加坡。由于实行“紧急法令”，新华社新加坡分社等机构也被封闭，进步的文化人被迫撤离或被驱逐出境，政治低气压笼罩了新加坡，整个社会的气氛显得沉闷、冷清而紧张。但是，“中艺”仍决定坚持在新加坡演出，该社领导向前来迎接的各报社记者宣称：

“在上次离开新加坡去马来亚之前，这里的朋友、观众希望我们能多写多演反映华侨现实生活的节目，现在我们已经创作了话剧《海外寻夫》、《风雨车水》、《中马票记》、《风雨三条石》、《OFFICE内外》、《流浪到南洋》等。此外，舞剧《天快亮了》、《祖国梦幻曲》等，都是‘中艺’的新作品。此次回到新加坡，首先为福州同乡会救灾义演，然后到大世界游乐场的大西洋戏院演出五套节目，希望通过贵报，告诉新加坡的广大观众，告诉关心我们的朋友！”新加坡的好几家报纸在前段时间与“中艺”建立了感情，所以，这次对它也非常支持，翌日即刊登出“中艺”重返星洲演出的消息。“中艺”一方面积极演出，另一方面多方交涉，英殖民当局终于同意“中艺”在新加坡再停留三个月。于是，“中艺”继续在大世界游乐场的大西洋戏院演出，主要节目有歌舞剧《缅甸情歌》、《藏人酒会》、《兄妹开荒》、《印尼儿女》、《胜利之歌》、《天快亮了》、《花轿临门》等，共演了四十七场，观众五

万多人。他们还在大世界游乐场的体育馆，为福州会馆救援家乡水灾筹款义演，上演节目是歌舞《流浪到南洋》等。为了增强舞台演出效果，还特地聘请了两位音响专家到场指挥扩音器装置，观众多达八千多人，对演出反应良好。他们演出的节目，特别是歌舞节目，很快就为当地的华校师生传演开去。

新、马文艺界对“中艺”的演出水平评价颇高，他们把它和金山率领的“新中国剧团”、夏之秋率领的“武汉合唱团”相提并论，认为三个团各有特点：新中国剧团大大地提高了新、马的话剧表演水平；武汉合唱团的流动演出，使当地的歌咏运动蓬勃地发展起来，促进了民众的歌咏活动；“中艺”则是带来了中国民族民间舞蹈和经过整理的民歌，使人们认识到中国歌舞应走的道路，同时创作了不少反映当地人民生活的现实题材的作品，给当地艺术创作提供了范例。这些评价是比较实事求是的。“中艺”当时能从当地的实际出发，即当地人民普遍喜欢看载歌载舞的节目，特别是喜欢观看反映当地人民现实生活的节目，同时，也从自己队伍的实际出发，即团员多是从事歌舞话剧的创作和演出的，因而创作出大量的本地题材节目，表现当地人民的生活和斗争，表达了他们的心声，因而受到新、马广大观众的热烈欢迎。“中艺”的艺术方向显然是正确的。因而，“中艺”演出的这些当地题材的歌舞剧节目，不能仅仅看作是外来剧团上演的节目，也应该看作是在当地创作和上演的当地题材的艺术宝库中的重要艺术财富。正因如此，在事隔四十多年后，当地人民仍然怀念当年“中艺”上演过的歌舞剧节目，甚至还特地组织上演这些节目，并受到观众的热烈欢迎。“中艺”在新、马、泰等国的影响，一直延续到五十年代的东南亚地区的戏剧舞台。

第三节 殖民统治高压下的东南亚歌舞剧

第二次世界大战结束后，东南亚各国的殖民主义者卷土重来，并采取种种手段压制和摧残民主和革命势力，以巩固和加强其殖民主义统治。如新、马实行所谓“紧急法令”，东南亚其他国家也仿此采取了相应的措施。当地的思想教育、文化艺术、言论出版等部门受到严格的限制，民族独立、国家自治等要求受到压制。因此，文化艺术创作不得不回避当地的这些敏感的问题，只能反映当地的一些次要问题和社会现象，或表现与中国民主运动有关的问题。歌舞剧艺术由于体裁本身的特点和局限，更是如此，演的多是一些歌舞升平或反映社会众生相的娱乐性的节目。

1953年，朝鲜战争期间，在新加坡和马来亚，歌台的演出比较活跃。新加坡的大世界游乐场有夜花园歌台、百乐门歌台、夜莺歌台等；新世界游艺场有体育馆内的歌台，以及稍后开办的凤凰歌台、满江红歌台、香格里拉歌台、百老汇歌台等；快乐世界游艺场有中国酒家、玫瑰林歌台、百乐汇歌台等；美世界游艺场也有歌台。在这些歌台演出的多是综合性节目，有歌曲、相声、话剧，也有歌剧和舞剧、舞蹈等。五十年代初，在快乐世界体育馆举行“慈善歌剧大会串”，除了歌唱，还演出了马骏改编的三幕喜剧《空头支票》，参加演出者除了当地艺人马骏、黄苑乔、郑秋子、舒云、冯仲汉、关新艺、白凤、司徒明等人外，还邀请了当时在香港红透半边天的著名电影明星白光扮演剧中的女主角丽小姐。白光，原名史泳芬，北京人。四十年代末，在香港曾以主演《荡妇心》、《一代妖姬》、

《六二六间谍网》而风靡一时。她同时又以富有磁性的歌喉而赢得“低音歌后”之美誉。她所唱的《叹十声》、《恋之火》、《魂萦旧梦》等歌曲，广为观众所传唱。她原来答应演出《空头支票》，演出筹委会也印好了有关白光的介绍和照片的演出特刊。但是，在演出前，她却突然表示“无法效力”。大会串的筹委会只好被迫改请吉隆坡的歌星卢美萍顶替白光演出。后来，卢美萍终于顺利地完成了演出任务，赢得了观众的好评，并被誉为“南岛白光”。

当时还有不少固定演出或跑码头巡回演出的歌台或歌舞剧团，有的本来就是演出歌舞剧的，有的是由演京剧的剧团改组成的。如黄永春组织的“永春歌舞剧团”，就是由来自上海的“同乐大京班”改组成的，其成员有京班的胡鸿燕、胡永芳、胡金涛、小董志扬、蒋燕霞、关正良等，再加上从香港聘来的丁莉华、王秋萍、欧阳红、欧阳敏音等人。该团除作商业性演出外，还曾为南洋大学、基督教青年会等机构团体筹款义演，以及到国外各地演出。1955年，该团到马来亚西部演出，1956年又到砂朥越、沙巴等地演出。该团还组成京剧班，于1957年到印尼演出，历时四个月，跑遍印尼大小城镇。回到新加坡后，又改为歌舞剧团演出，并改名为“康乐歌舞剧团”，在新世界游艺场的双喜台演出。该团在东南亚国家中首次把美国的西部牛仔戏搬上歌剧舞台的，黄永春主动出资组织艺人去看美国西部牛仔片。后来，该团曾到泰国演出。永春歌舞剧团和康乐歌舞剧团当时在新、马、泰、印尼等地区影响较大，大部分的新、马艺人都曾在该团演出过。

朱俊歌剧团，是以班主朱俊名字命名的。该团成员有关新艺、冯涛、孟浪、侯玉、蔡小龙、叶青、王沙、宋基昌、吴婉

文、陈美光、李牧之、关丽萍、赖国荣等，后期加入的又有潘秀琼、窦金怀、廖月玲、张小凤、莫小英、洪云、肖农等人，后者多是作短期演出的。该团曾巡回到马来亚的砂朥越首府古晋的快乐世界游艺场演出。这个游艺场是砂朥越州首创的园艺场，是由当地华人社会的头面人物如黄佛德、蔡肃云、沈瑞云、陈水蛟等人合办的。这个游艺场也如新加坡的大世界、新世界等游艺场一样，有戏台、电影院等设备。该团在演出期间，每周出版两期《快报》，内容是报导歌剧团和游艺场内的娱乐动态，免费赠阅，由关新艺负责编务工作。该团回到新加坡后，改名“快乐歌剧团”，连续演出近半年之久。

在西方文艺的影响下，五十年代初至五十年代中期，新加坡、马来亚的舞台上，演出脱衣舞之风异常猖獗，以演出脱衣舞著称的陈惠珍领衔的艳舞团的广告、新闻、剧照，充斥报端。最初刮起“脱衣舞风”的是凤凰歌台，首演节目是《模特儿》，陈惠珍由此成为热门人物。各界人士在茶楼酒馆无人不谈陈惠珍。此外，还有玛丽、白雪、罗莲、樱华等二、三十个艳舞女星。新世界游艺场内的百老汇歌台，是新、马首创的旋转舞台，设备比较现代化。该团曾从香港聘请红裙艳歌舞团到新加坡演出，团员有陈萍英、郑君绵、白燕萍等八人。她们在新加坡演完后，还到马来亚西部演出，先后到过檳城、太平等地。

由于黄色文化在新、马泛滥，许多歌台大唱色情歌曲，大跳展览大腿的艳舞，毒害了不少观众，特别是青少年学生，引起人民大众的公愤。1953年底，有一个十六岁的女学生被色狼歹徒先奸后杀，此事在当地掀起了一场声势浩大、持续三年之久的“反黄运动”，打击了腐朽淫秽的黄色文化。学校师生演剧活动也密切配合“反黄运动”，积极提倡健康有益的文艺活

动。如《打黄狼》的歌舞短剧，就以寓言的形式，反映现实社会斗争。

在歌台演出的歌台艺人，在整个社会反黄气氛的影响下，也参与了反黄斗争。当时有歌台“七君子”之称的关新艺、王沙、郑秋子、野峰、蔡小龙、宁兴居、窦金怀等人，发起组织了春晓剧社，打起反黄的旗帜，演出健康的文艺节目。吸引了不少歌台艺人参与演出。该团于1955年2月，在新加坡快乐世界体育馆演出了小歌剧《茶馆小调》，歌剧《异乡寒夜曲》，以及歌曲《保卫黄河》、《插秧苗》等。演出台风比较严肃正派，女演员浅妆淡抹，白色衬裙或白色旗袍，男的是穿白色中山装。他们还提出“建立健康文娱，维护正统剧艺”的口号。春晓剧社这种新的表演作风和演出节目，本是值得欢迎的，但是由于当时的青年和学生对歌台职业艺人过去的轻浮油滑的节目和台风向来不满，所以，对他们在“反黄运动”中的变化不大信任，不喜欢看他们的演出，而一些看惯了歌台“文明戏”式的剧目的观众，对他们改变演出剧目和演出作风，又感到不习惯而不满意，因而该社演出时，观众冷落，连连亏本，以致原定演出《阿Q正传》的计划，也被迫取消。

五十年代后期，缅甸华侨社会中的一些话剧社，如仰光华侨话剧社，除了演出《日出》、《雷雨》、《张羽煮海》、《屈原》等话剧外，也演出过一些短小的歌剧节目，颇受观众欢迎。

第四节 在民族独立和建设新国家的道路上向前发展

六十年代以后，东南亚国家反对殖民主义的反动统治，要求民族独立和建设新国家的呼声日益强烈，一些国家逐步摆脱了殖民主义的统治，走上了民族独立和建设新国家的道路，但也出现了民族主义倾向。

在印尼，由于华侨、华人社会的存在，关系着印尼的生存和发展，因此，尽管印尼政府多次排斥华侨，但是始终动摇不了华人社会深厚的根基。六十年代开始以后，华侨华人各种社团、各种华文学校重新活跃起来。雅加达的十三所华侨中学，都建立了学生会和学联会的组织。雅加达的中华侨团总会文娱部动员了近千人排练和演出了印尼历史歌舞剧《奋勇前进，绝不能后退》，这是摹仿当时中国演出的中国音乐舞蹈史诗《东方红》而创作和排演的。这部歌舞剧歌颂了印尼华侨华人在各个历史时期艰苦奋斗的英勇精神和事迹，它虽然没有违背印尼苏加诺政府的政策，但也引起印尼的极端民族主义分子的注意和干扰，但是，演出部门还是排除干扰，坚持继续演出，观众也比较欢迎和支持。

泰国的歌舞剧，在六十年代比较沉寂。1965年起，泰国曼谷的潮州会馆，举办了国乐游艺慈善晚会，上演了黄梅调古装歌剧《七仙女》。参加演出的演员有林华、梁冰、郑莹、洪玲玲、杨庆玉、吴少玲等。全剧的音乐是用中国民族乐器伴奏，乐曲富有浓郁的乡土气息和丰富优美的感情。舞台美术采用了活动的立体布景，以电影艺术手段来弥补舞台空间的不足，如用

人造的烟雾，增加歌剧中规定情境的真实感。演员的人物形象造型、对人物的理解和表演技巧，都比较圆熟自然。这个歌剧的演出成功，被认为“就象平地一声春雷，使陷入冬眠状态的泰华戏剧运动，复苏起来”，可见其艺术感染力和影响之大。

游艺会上演出的另一个歌剧是《月下》，是根据电影改编的，由于照搬电影的情节，没有根据舞台的特点，在舞台调度、舞台美术方面进行二度创作，因而，对唱山歌的场面显得气氛冷漠，呆板乏味，缺乏舞台剧的特色。

在新加坡和马来亚，剧坛上的歌舞剧演出活动，主要有四个方面：职业和业余剧团演出、歌台职业艺人的演出、学校戏剧活动、外来剧团的商业性演出。职业和业余剧团演出了一些中国古代题材和当地题材的创作剧目。在吉隆坡演出了根据中国著名戏曲《白蛇传》改编的舞剧《白蛇传》，主角白蛇由著名舞蹈演员李淑芬扮演，她的精湛表演，颇受观众称赞。马来亚的吉隆坡戏剧研究会演出了歌剧《汉丽宝》，也颇有影响。新加坡的新加坡制片公司，用潮州方言演出了歌舞剧《牛郎织女》，这个舞剧的故事内容，是华侨华人耳熟能详的中国著名的戏曲故事，加上用潮州方言演出，别有地方风韵，因而也颇受潮籍观众欢迎。新市音乐会演出了根据捷克斯洛伐克歌剧翻译的《卖新娘》，也让新加坡观众领略了东欧国家的风土人情和山水胜景。新加坡著名艺术团体海鸥艺术剧场，集中了较大的力量和资金组织演出了大型神话舞剧《龙宫仙侣》，在观众中产生了巨大影响。但是，该剧场的负责人曾振铎为这个舞剧的演出筹措资金，终因演出经费过巨，负下累累债务，无法清还而自杀身亡，此事在戏剧界引起很大的反响。新加坡艺术剧场还演出了诗歌朗诵舞剧《海的故事》。新加坡表演艺术

学院和新市音乐会还联合演出了创作歌舞剧《铸钟》。新市音乐会演出了根据意大利歌剧改编的《乡村骑士》等剧目。这些演出都活跃了新加坡舞台的气氛。

新加坡的戏剧团体在1965年创作和演出的歌舞剧节目，有个明显特点，不仅节目数量比往年多，而且大多是反映当地社会生活的剧目，富有较强的现实意义和地方特色，因而颇受观众欢迎。这些歌舞剧节目有：星岛左翼团体联合举办的新春文艺晚会，演出了歌舞剧《歌唱马来亚》，演员以充沛的激情歌颂了马来亚的土地和人民。新加坡人民协会文娱工作团表演的歌舞诗剧《美丽的家园》，抒情诗式地赞美了富饶美丽的新加坡家园。新加坡行动党举行十五周年纪念时，上演了诗人周粲、苗芒、钟祺作词的三幕舞剧《新加坡史诗》，诗人们热情地赞美、讴歌了新加坡光荣的斗争史。新加坡电视广播企业也演出了创作歌舞《新加坡二十四小时》，反映了新加坡现代化社会的众生相。新加坡艺术学院创作演出了古代外国题材诗剧《普罗米修士》。这些多姿多彩的演出，使新加坡剧坛显得特别热闹活跃。

稍后，新加坡的文艺团体又演出了中国题材和本地题材的创作剧目。新加坡艺术学院根据中国戏曲《连升三级》的故事情节，集体编写和演出了同名讽刺舞剧。新加坡人民协会文娱工作团演出了歌剧《花为媒》。在“百燕迎春文娱晚会”上，儿童剧社，青年剧社演出了舞剧《布朗寨的号角》。新加坡国家剧场十周年纪念时演出了三幕古装歌剧《灵芝姑娘》。南方艺术团创作演出了小舞剧《建筑工人》、《胶林里的故事》，以及小舞剧《巴刹小唱》等，这些短小精悍的舞剧节目，以生动活泼的舞剧形式，反映了新加坡底层人民的生活和風土人

情，使他们感到熟稔而亲切，因而也颇受欢迎。儿童剧社和青年剧社配合主办过“春雷文艺晚会”，上演了歌剧《巴督山的传说》和《王二小放牛郎》；他们接着又联合举办了“春种文艺晚会”，演出了《幸福外的孩子》等。新加坡武装部队文工团也演出了他们创作的“军营歌剧”。这些节目分别反映了新加坡民众和军人，古代和现代社会生活的各个不同侧面，使观众在娱乐中获得对新加坡社会历史和生活的认识和体验。星洲少镇山国术体育会的戏剧组织也演出了根据中国著名古典小说《红楼梦》改编的同名舞剧，欣欣华剧团上演了黄梅调古装歌剧《梁山伯与祝英台》，这两个剧的故事情节，在华人社会中是家喻户晓的，但是以舞剧和歌剧形式搬上戏剧舞台，这是罕见的，因而给观众予既熟识又别开生面之感。马来亚怡保清韵合唱团，为拉曼学院建校筹款义演，在吉隆坡演出了歌剧《淘锡姑娘》，反映了矿山中的淘锡姑娘的劳动和爱情的生活，也是观众难得见到的新鲜故事和生活场景。凤凰舞蹈团为庆祝该团成立六周年，举行了“‘群舞争辉’舞蹈晚会”，上演了舞剧《今日的新加坡》，反映了新加坡当代社会生活的新气象，表现了新加坡人民为自己祖国的建设新成就而感到喜悦和自豪的思想感情。1986年，新加坡发展部主办了第六届欢乐节，李豪合唱团演出了歌剧《刘三姐》，有五十多人参加演出，表演指导是方百成，由当地惠安公会华乐队伴奏，由杨培灵指挥。这个剧目的故事情节和歌曲，也是许多华侨华人观众所熟识，因而也颇受欢迎。

这些演出团体，大多数都是业余戏剧团体，有的是有悠久历史的，有的是刚成立不久的，因此，他们的表演水平互有差异，但是有一个共同之处，就是他们都在努力反映新、马的现

实社会生活，这个方向无疑是很正确的，这也是新、马文艺界争论了多年的老问题，即对本地题材和外国题材的作品孰为主流之争的认识结果。

游艺场中的歌台职业艺人的演出，是东南亚国家戏剧活动中的一个非常重要的方面，因为他们的演出比较经常、持久，接触观众面非常广泛，其影响是很大的。五十年代至六十年代末、七十年代初，歌台的演出是非常盛行的，七十年代中以后，歌台演出才逐渐走向中落和衰退。八十年代以后，新加坡只有豪华和金国歌台演出。一些有冷气设备的歌舞厅、歌厅崛起，如新加坡的总统大厦楼上的新大歌厅、珍珠坊楼上的珍珠歌剧院、印尼大使馆的海燕歌剧院等。马来亚有吉隆坡的新大歌厅、海燕歌剧院、天虹歌剧院等。

五十年代末以来，新、马除了原有的歌台大多数继续营业外，新世界游艺场新辟了新生歌台，台址在原凤凰歌台，是由海南岛的华侨华人合资经办的，歌台艺人野峰、舒云、窦金怀等人当主持人，关新艺、王沙担任编导。1962年，该团曾响应新加坡中华总商会建造殉难同胞纪念碑的号召举行义演，上演了关新艺的歌剧《仇》。百乐汇歌台也是拥有较多观众的歌台，老板是林振益，经理是林大辉，主持兼编导是关新艺和陈迹。张弓负责独脚戏，李牧之、关丽萍负责舞蹈节目，还有一大批歌星，如潘秀琼、林丽、黄丽云、吴婉文、何萍等人。此外，还有桃花江歌台、夜花园歌台、百乐门歌台、玫瑰林歌台、梅花歌厅等。马来亚有南马峇株巴辖的梅花厅歌台、檳城的娱乐歌台、维娜歌台、香江歌台、麻坡白鸽歌台等。梅花厅歌台是由女班政家张小虹经营的，在她的歌台演出的艺人有野峰、巫山、肖伦芳、王俊明等人。

在这些歌台艺人中，成就较大的有关新艺、野峰、王沙、唐琥等人。关新艺在前文中已作了简介，这里对野峰、王沙、唐琥等人略作介绍。野峰本名肖添才，祖辈是客籍（讲客家语）人，出生于马来亚中部的双溪威，后随家南下到新加坡，少年时进入新加坡林丰盛金行学打金器，因为喜欢听歌和唱歌，经常和巫山、肖伦芳、王俊明等人到歌台听歌，后来还上台客串表演，受到观众的好评。不久，快乐世界百乐汇歌台的经理林大辉正式邀他加入演出。后来又遇到经营歌台的张小虹，他就和肖伦芳等人应聘去南马的梅花歌厅演出。以后又参加关新艺、窦金怀等人的怀艺团，到马来亚南部和中部作巡回演出。他还在檳城的娱乐歌台与庄雪芳合作演出。新世界的新生歌台开办后，他又在该团任节目主持人。以后，他先后在首都戏院、奥安迪戏院演出早场节目，并参加国家剧场举办的各种文艺晚会演出。他还到过香港、美国、加拿大等国家和地区演出，除了演剧唱歌外，他还拍了电影《双星伴月》等。

王沙，出身于一个小贩家庭，以出售拖鞋为业。后来，他遇见原籍广东的美籍华人文文山，并加入他的歌舞杂技团浪迹天涯。以后又在新加坡新世界游艺场的香格里拉歌台当演员。不久，经关新艺介绍，加入新生歌台，与野峰合作演出，并应荣华影片公司的戏院之邀随影片而登台演出。首都戏院、奥安迪戏院的早场演出，以及国家剧场的演出，他都经常参加，拍档演员是野峰。野峰去南马作巡回演出时，他也一起前往。他们两人都能讲四种以上的语言，两人还合拍过影片《双星伴月》，他自己还参与拍过《马来亚狂恋》等影片。他和关新艺、郑秋子、野峰、蔡小龙、宁兴基、窦金怀等，有歌坛“七君子”之誉。他们还组织过春晓剧社，演出过歌剧《异乡寒夜曲》等。

唐琥，原名廖海平，祖辈是客籍人，出生在马来亚柔佛。马来亚独立后，他移居新加坡。1959年，加入张莱莱歌诵团，不久，与沈坚、柳明等人，成为该团的后起之秀。张莱莱拍制马化电影《马来亚狂恋》时，由金锋、蓝娣主演，王沙、刘清、窦金怀等合演，他和沈坚、柳明、杨佐治等也参加了演出。1970年，他脱却歌衫，自做老板，经营歌台街戏，并且第一个在新马以唱片歌星做号召，邀请福华唱片公司的梁依玲、洪佩佩、吴刚、朱江等当红的唱片歌星参加歌台演出。他由于人缘较好，承接街戏较多，曾在某一年的农历7月，接到过一百零六台在街上演出的戏约，打破了新、马接街戏的最高纪录。他甚至还把在超光唱片公司窜红的有“街戏皇后”之誉的街戏歌星黄鹂包下来，专为他承包街戏演唱，因而生意愈加兴隆。但是，由于经费开支过大、理财不善等原因，营业转淡。后来，他决定重新登台演唱，并与王沙拍档演出，先后在阿波罗、万金、海燕、豪华、金国等歌台，以及各种晚会、夜总会、歌剧院等演出过，甚至到过台湾演出电视短剧。他还培养了许多歌台艺人，如在台湾很受欢迎的歌星印度人阿南、大明、小明等人，都受过他的教导。八十年代，他还和广播局戏剧组签订过协议，演出过不少电视剧。

这些歌台职业艺人，除了在新、马作巡回演出外，还常组团到国外演出。1971年，以关新艺为首的一个在西马组织的歌剧团，是一个有十五、六个演员的中型剧团，应泰国娱乐界人士聘请，前往曼谷演出，在耀华力路的天外天戏院和卢沟桥戏院演出了两个星期，原拟前往泰南的合艾演出，后因剧团发生意外事件，提前回到马来西亚。1973年，越南南方解放前夕，新加坡的丽星歌剧团，曾三度赴西贡和堤岸两市，先后在丽苑夜

总会、同庆酒楼夜总会、丽声电影戏院演出。该团演员有著名歌星邓丽君，以及莎莉、何如、管伟华等人，伴奏乐队是幸福年乐队。除了作商业性演出外，还为当地的“越南华裔妇女相济联谊会”筹款义演。该团第三次赴越南演出时，西贡、堤岸已临近解放，西贡的夜总会常发生炸弹爆炸事件，因而观众都不敢再去观看演出，丽星歌剧团只好提前离开越南回新加坡。

丽星歌剧团还曾在1974年赴英国、荷兰作长征演出，团名照旧。但演员不同，该团成员有潘秀琼、林美仪（原是香港歌星，现定居新加坡）、谢玲玲、许雅媚、李逸、陈锦棠、陈飘逸、关新艺、吴刚等九人。该团是应英国华侨刘浩文之请，前往伦敦演出的，舞台是在靠近苏荷区的唐人街内的皇城戏院。因为要照顾当地华人餐馆的职工和顾客观众的工作和就餐时间，每晚凌晨时分才开演，每次演出时间是两小时。表演节目有独唱、合唱、表情歌唱、小小剧场、压轴戏等。乐队伴奏由当地的两位华人和两位非洲黑人负责。在伦敦演完后，还到过纽卡斯、格拉斯哥、曼彻斯特、伯明翰、利物浦等城市演出。在伦敦演出时，因当地讲广州话的华侨华人较多，因而演员用广州话演唱，观众反映也较强烈。

结束了在英国的演出后，该团继续前往荷兰，先在海港城市鹿特丹演出，然后到首都阿姆斯特丹，靠近西德的边境城市安合南、与比利时接壤的城市茵多付，演出场所是音乐厅和专演舞台剧的大戏院。在英、荷两国共演了十三天十八场。

印尼是新、马歌台艺人常去演出的国家，1976年至1978年期间，有十多个团前去演出过，都是由住在印尼仙达地方的著名华人张文泮组织或引荐前去的。这些团跑遍了苏门答腊的南部和北部、东爪哇、西爪哇、棉兰、丁宜、仙达、河水山、亚沙

汉、勿老湾等埠。这些团到印尼演出，有时是由张文洋租戏院演出，有时是由印尼娱乐界人士包下来，有时则是与剧院合作。前往印尼演出的新、马、台湾著名艺人有邓丽君、龙雅、贝蒂、胡燕妮、胡茵梦、胡锦、姚苏蓉、蒲光超、余天、李亚萍、青山、秦蜜、张帝、李丽华、樱花、凌云、张小英、黄清元、陈美琼、金霏等。

歌台艺人还到过香港、澳门地区演出。到香港从事组织娱乐公司的新加坡人蔡和兴，与香港歌星舒雅颂组织了星马歌剧团，于1972年9月，前往香港和澳门两地演出。参加该团的演员有新加坡的樱樱、爱丽、邵小丽、凤莺、珍妮、小莉、关新艺；马来西亚方面的有郑锦昌、南虹、东宏、梁田、陈锦棠、程忠，以及白天鹅的五位音乐员。因为蔡和兴的哥哥蔡和平（罗拔蔡）十多年前已赴香港参加无线电视台，负责综艺节目“欢乐今宵”，成为电视界明星，因此，该台派出所属电视界演员前往机场迎接，还拍了新闻片在“欢乐今宵”中播放，一时颇为哄动。该团在九龙黄大仙道的启德游艺场内的钻石戏院开幕时，香港知名的歌、影星送了许多大小花篮表示祝贺。在香港演完后，又到澳门的清平戏院演出。全团在港澳两地演完后，香港著名女歌星奚秀兰，还推荐关新艺和梁田与她在国际酒楼夜总会合演。其他团员也因蔡和兴、蔡和平的关系，各自到各夜总会和酒楼客串演出。

由此可见，职业艺人在歌台的演出是非常频繁的，巡回演出所到之处地域广阔，观众人数众多，影响是很大的。当然。他们演出的一些剧目和某些作风，也引起过观众的议论和批评，这与商业性的演出有直接关系，为了迎合某些观众口味，提高上座率，他们的剧目和台风，也有粗糙、庸俗、低级趣味等弊

端，观众的批评也是正常的。但因此而对他们抱有偏见成见，或轻视无视他们的作用 and 影响，这是不应该的，无助于戏剧事业的发展。

东南亚歌舞剧演出活动的又一个方面，是学校师生和校友会的戏剧活动。在泰国曼谷，华侨华人学校的歌舞剧演出活动是很活跃的。玫瑰女子中学演出过《凤凰山夜会》，这是一出热闹的歌舞剧，由三十多个十五、六岁至二十多岁的女中学生演出，她们的歌舞朴素、粗犷，然而充满青春活力。饰演女主角秀秀的林巧贞，曾演过《江山美人》中的李凤姐，她很擅长演出古装戏，她的传神生动的表演，颇为观众所称道。黄魂中学演出了古装歌剧《状元及第》等剧目。新、马、印尼的一些华校也演出过一些歌舞剧节目。如新加坡的崇正校友会演出了本地题材的歌剧《胶林风云》。马来西亚马六甲的培风校友会演出过三幕歌剧《小青》等。马来西亚的怡保合唱团演出过歌剧《月光曲》。华校师生和校友会的歌剧和舞剧的演出，其活动范围以教育圈为主，接触面不是很广，演出机会和场次也不是很多。但是，这些演出，在培养歌剧舞剧艺术人材和观众方面所起的作用是不小的。

此外，国外的华文剧团前往东南亚演出，也是构成东南亚歌舞剧艺术的一个组成部分。如七十年代，中国的东方歌舞团和云南歌舞团，八十年代，广东艺术团都曾到过泰国演出，他们把中国的优秀文化艺术介绍给当地的观众，受到他们的热烈欢迎和高度评价。这些演出，还促进了中国歌舞剧艺术与东南亚的歌舞剧艺术的交流，双方都向对方汲取了不少有益的艺术养料，丰富和提高了自己的表现能力。

第四章 源远流长的华文戏曲

第一节 早期从中国移植南洋的华文戏曲

我国的传统戏曲,包括京剧和各省的地方戏曲,共有三百六十多种。随着我国在历史上和东南亚各国的政治、经济、军事、文化关系的演变,以及海外移民的发展,我国的一些传统地方戏曲,特别是沿海的广东、福建等省的戏曲,较早地流传到东南亚地区,并在其中的一些国家生根开花,成为当地多元文化机体中的一个组成部分。

据目前已经发现的资料显示,早在明朝初年,我国的地方戏曲已经传入缅甸。《明季南略》称:“永历二年(1648)……长洲伯王皇亲新蓄僮,苏昆曲调《鸾镜》、《紫钗》复艳时目,文武臣工无夕不会,无会不戏,卜昼卜夜。”王皇亲,就是永历皇帝的国舅王维,苏州人氏,他家所蓄的唱苏昆曲调的戏班,后来经过云南进入缅甸演出。清初,粤、闽两省的地方戏曲,也已传入了泰国,并曾在招待外国使节的宴会上演出。“1685年和1686年,法王路易十四的使节来到暹罗。大使楚蒙和两个随从,楚西长老和福屏伯爵都有行记……。路易十四派到暹罗的使节受到盛筵招待。宴后有中国人演出戏剧(据楚蒙说是喜剧,而楚西说是悲剧),演员有的来自广东,有的来自福建。闽剧华丽而庄严。中国人开始表演,而后几个暹罗人也参

加表演，但法国人对他们的语言，一句也听不懂。喜剧后还有中国人的傀儡戏，但‘它们不如欧洲的’。对于音乐，楚西的赏识，正如往昔初到东方的欧洲人一样。这种极可厌的交响曲，如按音节敲击小锅所发出的声音一样。”

“约三年后，1687年和1688年，正当纷乱期间，罗培居于大城，他同样以令人娱乐的口吻记载戏剧演出：‘所看到的是一出中国喜剧，我很愿意看到完。但是演了几幕后，为了要吃饭就停止了。中国喜剧，暹人虽不懂，但颇受欢迎。喜剧的演员们都是以喉底音讲话。他们发过一音没有作出新的呼吸，人们或许认为他们的气管被室闭了。一个扮演县官的演员，走路时步伐非常严肃，首先他以踵碰地，而后由踵至趾，慢慢地相继踏地……’（英人布赛尔《东南亚的中国人》卷三《在暹罗的中国人》）。

这两则史料说明了几个问题。首先，我国闽、粤两省的地方戏曲和木偶戏，至迟在公元1685年已经传入泰国。其次，这些戏曲很受泰国人民和王室贵族的欢迎和重视，西方人士也能理解和喜爱，否则就不会被作为招待外国贵宾的节目。其三，这些由中国人演出的地方戏曲，泰国人也能参加表演，说明泰国有些演员不仅懂得而且掌握了我国戏曲的表演艺术，故能同中国演员同台合作演出。其四，它具体形象地描绘了当时在泰国演出的中国戏曲的排场、表演、唱腔、音乐、语言及其发音的艺术特点。这有助于我们认识清初闽、粤两省地方戏曲古朴的艺术风貌。

乾隆年间（1767）泰国的吞武里王朝国王郑王（即郑信）即位，他原籍广东省潮州，也喜欢家乡戏，因此，潮剧戏班相继前往泰国演出。道光年间（1834—1844）福建省的高甲戏金

福兴班，先后到泰国、安南、新加坡、马来亚、印度尼西亚等国家和地区演出。该班演员有洪猪仔赞（负责编导演）、大花姚大标、武老旦洪菜盆、武生竿头笋、武旦洪仔埔、丑角洪允等。演出剧目有《白蛇传》、《孔明献空城》、《困河东》、

《取宛城》、《杨宗保拜塔》、《长坂坡》等。1840年—1843年，由华侨洪皂、洪天赐、洪慈茁率领，高甲戏三合兴班，前往马来亚、新加坡演出了《三气周瑜》等剧目。

道光、咸丰年间，洪秀全领导的太平天国革命运动，波及了大半个中国，广东著名粤剧艺人李文茂，率领粤剧“红船”子弟揭竿起义，响应太平天国革命运动，并在广西建立了大成国。后来，起义失败，清朝统治者对粤剧艺人进行了残酷的镇压，禁演粤剧，捕杀艺人，许多粤剧艺人被迫逃亡，他们从陆路或乘木帆船，逃往越南、马来亚、新加坡、泰国等地避难谋生。在新加坡、马来亚的粤剧艺人比较多，他们在当地组成了许多戏班演出谋生。因此，于1857年在新加坡成立了戏班行会组织“梨园堂”，堂址在牛车水的豆腐街，首任总理是杨穆、协理是大福。可见，前此若干年，已有为数众多的粤剧艺人抵达新、马等地演出，因而有必要成立行会机构管理戏班事务。梨园堂建立三十多年后，由于当地政府要求各种社团必须向政府部门登记注册，于是，梨园堂改名“八和会馆”，于1890年向新加坡政府登记注册。该馆的性质和功能，与广州的粤剧八和会馆是相同的。广州八和会馆属下的新丽声、艳阳天、嘉乐、升平、大罗天、新青年等粤剧戏班，也常往新、马演出。在新、马演出的演员，无论是国内去的，还是在新加坡以外的各个埠前去演出的演员，如要加入该会馆，只要前往拜谒会馆的行长，签捐十元左右的“香油银”，经当地的会员介绍，缴纳

会费，就可入会，享受会员的一切权利。该会馆长期存在，并断断续续开展活动，直至1983年，仍有郭非愚（丑生，八十岁）等五位老会员健在，并向新加坡联合晚报记者忆述了该会馆成立后三十多年的活动情况。目前，该会馆仍然存在并开展活动。

泰国曼谷王朝四世（公元1851年以后），广东省的潮剧戏班老双喜和老正和班抵达曼谷演出。这些潮剧戏班以曼谷为中心，经常“游埠”到新加坡、马来亚、柬埔寨、越南、印尼等国家和地区演出。清光绪十年（1884），清朝外交官员蔡钧出使越南，见到堤岸市等地“有粤人戏园，日夕演戏”，这里演的戏是广东粤剧，因堤岸市等地的华侨多是广东人和部分广西人。

此时期，海南岛的琼剧琼顺班，也到达新加坡、泰国等地演出。男旦庆寿兰还在新加坡组织过新型戏班星洲剧社。琼剧堂福班也到达泰国演出，武生福光演出了《方世玉打擂台》，由于武功当行出色，极受华侨观众欢迎，还请他传授少林武术。后来，他还被请入泰国皇宫演戏，皇后赠送一顶银盔给他以示奖励。琼顺班的武生卢彩文，在新加坡、泰国等地演出《秋香过岭》、《荆轲刺秦王》时，把空中飞人、耍飞刀等杂技运用到戏中，大受观众赞赏，被授予“武冠五洲”的匾额。生角汪桂生在新加坡演出自编的海南地方题材剧目《林攀桂与杨桂英》，名震新加坡。此后，该剧在东南亚和海南岛均常演不衰。拥有著名男旦黄银彩、女旦王坤香等名角的万年春班，曾在新、马等地上演过当代题材剧目《唐人馆》、《卖新客》等，及时而深刻地揭露了殖民主义者、资本家及其爪牙压迫和剥削华侨和新、马人民的罪行，在当地华侨观众中，激起了强烈的

反响。

琼剧艺人吴长生在新、马演出时，因其关公戏的技艺超群，观众赞之为“活关公”、“美髯公”，并赠予“关羽再世”的彩幅。马来亚马六甲的华侨观众，还举行“迎接活关王吴长生莅埠献艺”的宴会。可见其“关戏”演技之精湛，观众对他之爱戴。在此时期前后，著名的琼剧艺人，还有大武武生贵，小武玉岗，武丑李什珍，武旦郑鸿鸣、凤仪、赛玉琼、新州妹，大花脸福清，丑角车大炮、奇光、陈乐元，生角黄银彩、陈雪梨、李积锦、郑长和，旦角瑞兰、李凤兰、王坤香、张禄金、陈成桂、赛蛟、王凤梅，净角发起，须生銮起等人，他们还多次到过新、马、泰、越南、印尼等国家和地区演出过。琼剧艺人郭庆生还团结海外琼剧伶人，成立了“南洋琼崖伶人联谊社”，他和吴长生等人，还带头义演捐款建社。

当时，新加坡的主要华文戏曲，除粤剧和琼剧外，同时还有潮剧、闽剧的演出。清朝官员李钟珏于光绪十三年（1887）派驻新加坡，他在所著《新加坡风土记》中记述当时新加坡的华文戏曲的情况：“戏园有男班、有女班。大坡共四四处，小坡一二处。皆演粤剧。间有演潮剧、闽剧等，唯彼乡人往观之。戏价最贱，每人不过三四占（当地辅币名），合银二三分，并无两等价目。”这段记述表明，当时粤剧拥有比较多的观众，祖籍不是广东的观众也喜欢看，而潮剧、闽剧只有乡亲才是顾曲周郎。同时也说明戏曲票价低贱，符合下层观众的经济收入，这也是当地华文戏曲受到普罗大众欢迎的原因之一。在新加坡流行的华文戏曲，还有闽南的“南管”清唱、广东的粤曲清唱、英歌戏等。英歌戏来自广东粤东地区的海丰、陆丰等县，内容多演三国、水浒传等故事，因其歌舞性强，很受华侨观众

欢迎。光绪二十六年(1900),新加坡建立了固定的室内剧场,最早建立的是在华影街(现今的余东璇街)的庆维新和庆新平戏院,马真街的怡园、牛车水戏院街的梨春园等四家戏院。在这些戏院演出的戏班有广东粤剧、潮剧,以及上海的京剧等。

此时,在菲律宾,有一个粤剧“全女班”(演员全部是女的)在演出,班主叫“矮仔森”,是广州戏班中人,这个班是他在广州组成的,由他的妻子担纲演出,业务颇佳,上座率很高。稍后,又有粤剧戏班班主何浩泉,与当地一个名叫“地信”的戏院主人合作,组织戏班前往演出。

第二节 中国辛亥革命前后的东南亚华文戏曲

1884年鸦片战争以后,帝国主义的军舰和大炮冲破了大清帝国的大门。清朝统治阶级孱弱腐败,帝国主义和外国资产阶级势力猖獗,自然灾害频仍。伟大的革命先行者孙中山领导的民主革命运动风起云涌。沿海各省人民,由于革命运动的影响和社会动荡、生活困苦等原因,纷纷出海南渡到东南亚各国,其中也有不少戏班艺人,他们在当地演出,也接受了当地由孙中山先生新创建的兴中会的革命活动和思想的影响,一方面改革戏曲本身,一方面支援革命运动。这是辛亥革命运动前后,东南亚华文戏曲的一个显著特点。

东南亚的粤剧艺人演戏支援革命运动有四种情况:首先,是编演直接宣传革命思想的新戏。在辛亥革命前,广东粤剧界就成立了许多新型的戏班“志士班”,其成员多是革命党人和进步人士,他们演戏目的志在宣传革命思想和活动,以推翻清朝的反动腐朽统治。如振天声班就是其中之一,该班曾编演过

《熊飞起义》、《博浪沙击秦》、《剃头痛》、《虐婢报》等宣传进步和革命思想的新剧目。《剃头痛》剧中，大胆地把清初一个明代遗民写作的政治讽刺诗，用作戏曲的唱白，诗云：“闻道头堪剃，谁人不剃头！有头者要剃，无剃不成头。剃自由他剃，头还是我头。请看剃头者，人亦剃其头！”因此诗寓托着强烈的反抗民族压迫的精神，所以，清朝官吏曾对剧的演出加以干涉。但是，振天声等戏班仍坚持演出。

1908年，光绪皇帝和慈禧太后相继去世，清政府宣布国丧期间禁止演戏娱乐。振天声班领导人陈铁军与革命党人陈少白商议，请他向当时香港的筹赈八邑水灾公所建议，让振天声班赴南洋各埠为该公所筹款赈灾，同时“暗中向华侨宣传革命”。后经该所同意，并派出黄咏台率领振天声剧团前往东南亚地区演出。该团在东南亚继续演出在国内时演出过的革命剧目，由于思想和艺术适应时代潮流，配合了革命运动，所以受到了各地侨胞的热烈欢迎。该团在新加坡演出时，刚好孙中山先生也抵达当地进行革命活动，于是在他的寓所晚晴园接见了该团全体成员，热情表扬和鼓励他们演戏宣传革命思想的行动。该团当时还未加入同盟会的成员，都于此时宣誓入会。后来此事为康有为、梁启超的保皇党机关报《总汇报》获悉，于是发表文章说该团演员都是支持孙中山的革命份子，华侨为捐款给该团赈灾，无异是支持他们叛逆朝廷、犯上作乱。孙中山的革命党人主办的《中兴报》，也针锋相对地与之进行笔战，因此也宣传了革命思想，提高了东南亚华侨对革命的思想认识，同时也扩大了该团在东南亚华侨中的影响。以后，该团到其他地方演出时，观众都慕名而竞相观看，反映强烈。

孙中山观看了振天声剧团的演出以后，知道该团有往缅甸

演出的计划，特地给缅甸仰光同盟会分会会长庄银安（吉甫）写了介绍信，热情洋溢地称赞该团的演戏宣传革命思想的行动。信中说：“振天声初到南洋，为保皇党造谣，欲破坏。故到吉隆坡之日，则有意到底宁演出后，就近来贵埠。乃到芙蓉埠之后，同志大为欢迎，其所演之戏本亦为见所未见。故各埠从此争相欢迎，留演至今，尚在太平、霹雳各处开台，仍未到底宁。到底宁之后，则必出星加坡，以应振武善社延请之期。现闻西贡亦欲请往。故该班虽不到贵埠，亦可略达目的矣。顺此通告，俾知吾党同人所在无往不利，可为之浮一太白也。”这封信说明，振天声剧团所演剧目是“为见所未见”的剧本，在思想和艺术上都是全新的，因而受到新加坡、马来亚各地华侨观众的称道和欢迎，一再延长演期。其附近各地亦风闻其名而竞相邀请前往演出。这个剧团的演出盛况，还使孙中山大受鼓舞，因而对革命事业充满胜利信心和喜悦之情。

辛亥革命以后，清朝封建帝制虽然被推翻，但革命胜利果实却为窃国大盗袁世凯所篡夺。正如孙中山所云“革命尚未成功，同志仍需努力”。所以，1919年，革命党人黄大汉又在马来亚的檳城组织了“南洋华侨真相剧社”，继续以戏剧为工具宣传革命思想。他们演出革命时事粤剧，演员穿民国初年的军装上台演出，还为国内水灾募款义演。孙中山热情地鼓励该社社员说：“不要以为伶人是下等人，你们演戏能收到很好的宣传效果，希望你们通过演戏宣传三民主义，将来革命成功，也有你们一份功劳。”该社社员受到孙中山的鼓励，坚持演出革命新戏，宣传革命思想，直至1938年前后才解散。

除了志士班直接编演新戏之外，传统的粤剧戏班，也有不少演出新戏的。如著名粤剧演员京仔恩，就演出过反映国内反

清斗争的新戏《徐锡麟刺恩铭》、《蔡锷云南起义师》等。著名粤剧武生公爷忠，演出过反映国内反清运动的新戏《温生才炸孚琦》，以及反映朝鲜反日斗争的新戏《安仲根刺伊繁藤侯》等。海南岛的土戏（琼剧）也上演了《蔡锷出京》等革命戏剧。

其次，戏班艺人还通过编演反对封建礼教、破除封建迷信、针砭社会时弊的文明戏，配合革命运动。粤剧著名演员马师曾，在新加坡、马来亚演出时，就曾上演过著名粤剧演员靓少凤编写的《癡》、《嘲》、《废》、《戇》等反映当时的社会积弊的戏而名噪一时。后来又参加著名的普长春戏班，编演了许多时装粤剧，为《洗冤录》、《炸弹迫婚，陈皮下气》、《金钱孽果》、《孤寒种娶观音》等剧目。另一著名粤剧演员陈非依和马师曾也合演过《古怪公婆》等新戏。琼剧艺人郑长和等也在新加坡上演了《灭种婚姻》、《大义灭亲》等新戏。泰国的潮剧戏班原来演的都是宣扬忠孝节义思想，表现才子佳人爱情的传统剧目，后来，孙中山去泰国进行革命活动，在曼谷演说街举行讲演以后，使当地华侨受到革命思想的启迪，同时又在上海的一批新电影《大义灭亲》、《孤儿救祖》等的影响下，潮剧艺人和进步的文化人，把这些影片改编成潮剧上演，获得广大观众的欢迎，打破了潮剧有史以来的上座记录。所有这些剧目的演出，可说是在思想文化上，为孙中山领导的民主革命起了廓清障碍的作用。

又次，戏班艺人在演出中见缝插针地灵活地宣传革命思想。如粤剧演员蛇仔秋（袁德墀）在新、马演戏为民主革命筹款时，在演出《正德皇帝游江南》剧中，特地与扮演李凤姐的演员合作设计了一段对白。正德皇帝调戏李凤姐时，发誓要

娶她为妻：“我是皇帝，历来天子无戏言，你知道吗？”凤姐却说：“汝是皇帝吗？皇帝尤更加不可相信。”正德皇帝感到意外：“这就奇了，皇帝如何不可相信？”凤姐答道：“汝看清朝的皇帝，哪一位不骗人害人的？即如现在的皇帝，要把商办铁路收归国有，发行的公债一概不还本，糊里糊涂，这不是皇帝们的大棍骗吗？”编剧和演员们不顾历史时代的颠倒，让明朝人去批评清朝皇帝，虽属荒唐，但是由于借剧中人之口说出当时许多平民百姓想说而不敢说的心里话，紧密地配合了当时国内如火如荼的爱国保路运动，因而实际上起了鼓励群众反抗清朝反动腐朽统治的宣传作用。有的粤剧艺人则索性在正式演出之前加插一番宣传革命思想的演说，然后才开锣演出。粤剧艺人刘国兴在东南亚的新、马等地演出时就是这样做的。他有时甚至在剧场散发自己印制的革命传单，让观众看完传单以后才演出。

其四，有意识选演富有民族意识和爱国思想的剧目。如粤剧戏班虽然演出一些传统旧戏，但也特地选演《大反鸡林国》、《岳飞报国仇》、《王佐断臂》等剧目，以这些戏借古讽今、以古喻今，激发海外侨胞的民族意识和革命精神。此外，有的粤剧艺人还直接参加了海外的反清斗争。1907年，孙中山到达新加坡进行革命活动，住在医生何心田家里，粤剧音乐师冯源初和演员靓仙等人前往谒见孙中山先生，聆听他的教诲。不久，光绪皇帝和慈禧太后先后去世，新加坡的保皇党人，在广肇会馆举行“国丧”祭奠仪式，冯源初等人到会场抨击其保皇行径，保皇党人恼羞成怒，聚众围攻何医生住宅，冯源初等人组织反击。后来，冯源初、萧四等人被新加坡英政府逮捕，被判刑入狱七年，直至1913年，才被押解至香港释放。

从上述可见，东南亚的华文戏曲艺人，在辛亥革命运动的熏陶下，以舞台为阵地，直接间接地支援了辛亥革命。同时，在戏曲的思想性和艺术性，以及艺人素质等方面，都发生了深刻的变化发展。可以说，在辛亥革命的风云变幻中，东南亚的华文戏曲不仅支援了革命，而且其本身也经历了一场深刻的变革，从宣传旧的思想道德的旧戏，发展、演变成为宣传资产阶级民主革命思想的新型戏曲。

在此时期，还有不少中国地方戏曲戏班在东南亚作纯商业性的演出，它们主要是演出传统剧目，同时也编演一些适应时势要求及当地观众口味的新戏。在泰国，1902年，潮剧戏班演出了《女英雄记》（又名《印度寻亲记》），把外国题材的剧目移植搬上戏曲舞台，时装潮剧逐渐蔚成风气。随后，社会新闻、地方风情等，都被编成潮剧上演，如《翁万达》、《萧瑞蒙》、《剪月容》、《群芳楼》、《双拖车》、《杏仁茶》、《喂叻案》等时事剧，也在潮剧舞台上演出。

流行于广东东部沿海地区的古老剧种西秦戏，有个顺泰源戏班，也在光绪二十八年（1902）以前就到达新加坡、马来亚等地演出。光绪二十九年（1903）至三十二年（1906）之间，西秦戏班双福和班和赛丰年班、庆春台班，又到新加坡和爪哇等地演出，直到1915年才回到广东。西秦戏历史悠久，艺术和剧目都很丰富独特，传统剧目有一千多个，如《贩马记》、《陈世美休妻》、《彩楼记》、《斩郑恩》等。这些古老独特的剧目，受到许多华侨观众的欢迎。

作纯商业性演出的粤剧戏班为数更多，在新、马就有二十多个，演员人数约二千人。新、马的戏班和戏院是一个同一体，当时，新加坡本地的粤剧戏班，有普长春、庆维新、新佳

祥等三个班；马来亚的吉隆坡也有三个戏班，马来亚的暗崩、芙蓉、金宝、太平、马六甲、坝罗、新埠等各有一至二个粤剧戏班。这些戏班在散班后，重新组织新戏班时，统由各班中名叫“大旗手”的职员负责“订人”。戏班演员又分为基本演员和“收钱”（号召力强）演员两类。固定的基本演员，行话叫“州府趸”，包括大花面、二花面、公脚、正旦、总生、正生等行当。“收钱”演员是指小武、文武生、花旦、二帮花旦、小丑、丑生等，他们只演自己的“首本戏”，每周只演一场，在夜场演出中担纲（任主角）。外地前去新、马“走埠”演出的演员，往往以个人身分加入演出，他们多是有名气的演员，拥有绝技或拿手的新剧目、传统剧目，如从中国去的著名粤剧演员新华、靓元亨等人。新、马等地的粤剧戏班规模大小不一，大埠的戏班约一百人、小埠戏班三十至六十之间，从中国前去新、马演出的戏班，较有名气的是在新加坡牛车水演出的永寿年班，该班拥有著名演员武生声架悦，小武靓清，花旦扎脚胜、靓福仔，正旦阿娇，小生靓奕，公脚薛保耀，大花面高佳添，男女丑新蛇仔秋等人。由于粤剧戏班常常保留响亮的班牌而演员经常变换，因此，永寿年班以后历届演员名单均有所不同。当地另一名班普长春班，也常在保持原来的“班底”（基本演员）的情况下，聘请从中国或香港前去走埠的演员参加演出。该班著名演员有武生新靓耀，小武靓昭，花旦一点红、银飞凤（女），正旦阿满，小生阿亮，总生阿锦，小生新亮，公脚薛保南，大花面高德正，二花面梁雄彪，男女丑陈树锦等人。1902年前后，著名“包头”（青衣）勾魂客也参加该班演出。稍后，著名武生靓元亨也参加该班演出，并招收日后成名的马师曾和陈非依为徒。

除了以上著名的戏班外，还有一些在新加坡，以及在马来西亚各埠作巡回演出的，如文冬埠的尧天彩班、金宝的庆维新班（不是新加坡的庆维新班）、庇宁的平天彩班，新埠的新天彩班等，它们大都属于中小型戏班。这些戏班还到过印度的加尔各答、晏公等地演出。这些戏班的班主通常都缺乏充裕的资本，因此，戏班艺人的收入和生活没有什么保障，戏班艺人称这种买空卖空的班主为“指天班主”。

此时期，在马来亚出现了当地华侨组织的业余粤剧戏班，如马来亚槟城华侨郑太平等人组织的广福居俱乐部中的“剧团乐公社”，演出过《周瑜归天》等剧目。马来亚雪兰峨广东商人的娱乐组织“人镜慈善白话剧社”设有中乐部（后改为粤剧科），演出过《蝶恨花愁》、《路遥访友》、《举狮观图》等剧目。

在越南，粤剧也非常流行，在西贡、堤岸、海防等城市，都有专演粤剧的戏院，如同庆、大同、竞南等。这些戏院是通过粤剧戏班公司的把头到广州“订人”前往演出的。当时主要的把头有细春、烂颈祥、黄柏、马敬堂、何浩泉等人。1919年前后数年，法国殖民主义者在越南大肆排华，挑拨当地人民向华侨寻衅，华侨社会受到很大干扰。当时，粤剧艺人刘国兴受聘去越南演出，为了保证演出安全，需由当地华侨组织的华侨公会派人保护。法国殖民主义者虽然采取了高压政策，但是华侨和艺人，都非常关心祖国人民，刘国兴、西施玲、新北、启明、声架罗等粤剧艺人，曾应堤岸市华侨的要求，在竞南戏院演出七天，筹得款项一万多元寄回国内，作为赈济华北大水灾灾民之用。稍后，又有粤剧艺人新靓就到堤岸的水兵街的大同戏院演出。他的外甥伍冉明与当地的一个人力车夫发生冲突，

法国的巡捕房竟袒护越南人，并趁机把新靓就所在的粤剧戏班七十多人逮捕监禁。但粤剧艺人仍坚持演出和斗争。

流行于闽西和粤东的汉剧，也常到新加坡、印尼演出。1920年，闽西汉剧新舞台班，在班主苍老四的率领下，到新加坡演出，该班的主要演员有蔡迈三、邹联泰、林南辉、钟妹、黄赛花、赖宣等人。该班主要剧目有《薛蛟吞珠》等。1921年，广东汉剧新天彩戏班，先到新加坡演出，然后到印尼演出。印尼首都雅加达孟加勿杀区有一个游艺场，里面汇集了各种娱乐团体，百戏杂陈。新天彩班在该场演出近三个月，因当地讲客家话的华侨较多，因而该班演出甚为旺台。该班著名小生赖宣嗓音甜美，音域宽阔，台风潇洒飘逸，演唱艺术富有创造性，驰誉国内外舞台，有“山谷回音赖宣曲，五里遥听动人心”的佳评。他的应工剧目颇多，主要有《芦花雪》、《三气周瑜》、《辕门射戟》、《桂枝写状》、《斩王莽》等。他的代表剧目《闵子骞》、《云台山》、《斩王莽》、《辕门射戟》，为新加坡唱片公司所录制，畅销东南亚各国。著名花旦丘赛花，以感情丰富，表演细腻著称。她还善于运用道具表达人物的思想感情。她在《庄子扇坟》中，有一段旋转椅子以表现人物内心激动感情的表演，尤为人称道。她的代表剧目有《贵妃醉酒》、《薛蛟吞珠》、《庄子扇坟》等。在印尼客语华侨观众中，赖宣、丘赛花的名字是家喻户晓的。

海南岛的琼剧，在东南亚各国也很流行。琼剧著名艺人郑长和、陈成桂、王凤梅、阿靓仔等人，受泰国女商人坏二之请，组成“十四公司”（因有十四股份）的大型戏班，共有演职员一百四十多人，前往泰国演出。该班演出的主要剧目有：《广东开科》、《林攀桂上金銮》、《嵇文龙》、《三姑爷》、

《麻疯仔中状元》、《百鸟盖尸》、《文君卖酒》等，因深受华侨观众欢迎，引起原来已在泰国演出的戏班“十五班”的嫉妒，该班班主买通当地黑社会势力迫使郑长和，以及“十四公司”的大部分艺人离开泰国，后来前往新加坡重新组织演出。不久，又由于在新加坡受到压迫，戏班被迫解散，艺人们在越南等国流浪演出。

福建省的高甲戏班，也于此时抵新加坡、马来亚、菲律宾、印尼等国演出。福兴荣班在班主洪光武、洪朝允的率领下，先后到过马来亚、新加坡、印尼、菲律宾、泰国、越南等地演出。其主要演员有丑角郑文语、洪允，老生董义芳，二花洪万咏，三花林大串，旦角洪泰，小生洪玉仁等等。主要剧目有《困河东》、《斩黄袍》、《龙虎斗》、《过五关》、《献苦肉》、《取宛城》、《鸿门宴》、《斩蔡阳》等。郑文语在新加坡演出时，还长期与活跃在当地的金和兴班合作演出。他最擅长演出黑白长髯老生和红白（净）角色，尤其善演关羽，他的著名关戏有《过五关》、《单刀赴会》、《古城会》等。

高甲戏福和兴班和金和兴班也先后到过新、马、泰等地演出。福和兴班的主要演员有红北洪料逼，青衣洪添丁，武小生洪元章，大花洪维吾，女丑陈坪，丑洪朝允，小生洪神安，姐李允鲍，花旦李双声等人。金和兴班主要演员有老生董义芳，红北郑文语，女旦胡玉兰，丑郑允朝，武小生陈清河，三花林大串，小生李要等人。这些戏班的演员多是经常调换戏班，但也有些演员常固定在一个班中演出。这两个戏班的常演剧目是《白蛇传》、《水淹金山》、《伐子都》、《失高宠》、《孟姜女》、《杀郑恩》、《小商河》等。稍后，由陈坪率领的福庆兴班也到新加坡、印尼等地演出。该班主要演员有大花林大

钦，老生董庆芳、林言，武旦洪金乞，苦旦洪返，武生洪加走、洪阿喜等。陈坪出身于提线木偶艺人家庭，少年时入高甲戏科班学戏，初学苦旦，后学老生，再工男女丑。他以善演女丑著称，因此观众都喜欢他的女丑戏，雇主请戏班时，如无陈坪登台，戏金减半。故福建晋江、南安一带流行顺口溜“没坪旦，扣一半”。他在新、马等地演出的主要剧目是：《荔枝记》、《打铁记》、《大同城》、《骑驴探亲》、《铁弓缘》、《浪子打观音》、《陈光蕊进京》、《黄茶叶》、《玉环记》、《飞鹅洞》、《李翠莲》等。他善于扮演灵牙利齿的女角，如《铁弓缘》中的巧言令色的蔡氏、《李翠莲》中能说会道的快嘴李翠莲等人物。他还擅长旦角特技“吊髻子”，把发髻吊在柱子上旋转而很少脱发。他的精彩表演颇受观众称道。他所在的戏班演出的主要剧目有《罗坛征番》、《玉骨鸳鸯宝扇》、《凤仪亭》、《司马迁逼宫》等。高甲戏丑角演员黄琵琶，也应菲律宾侨团双林公会的邀请，于1919年赴菲参加当地的吕宋班，在马尼拉的新升堂戏院演出一年多。黄琵琶是个多才多艺的艺人，他能以丰富多变的面部表情，将人物内心复杂的心理活动表现出来，因此有“面形十八变”的赞语。他还有“一台演二戏”和“一戏独脚唱”的绝招。“一台演二戏”，就是两出两个角色的小戏，如《番婆弄》、《管甫送》，同时由他一人演出，他能分饰二角，两戏各配一花旦，两戏按情节顺序交叉进行，角色交替变化，变而不乱，左右分明。“一戏独脚唱”，就是一出戏男女二角由他兼演。他虽然目不识丁，却能编剧。在菲律宾演出时，因戏院固定，观众喜看新戏，因此剧目需日日更换，他便根据章回演义小说编戏，编演过多部全本连台戏、幕表戏，在菲律宾连演了一年半。戏班中人和菲律宾观众

都惊叹他的奇才，称他为“鬼生子”。他还培养出了不少艺徒，到菲律宾演出时为观众所推崇。

福建的闽剧新赛乐班，也于1927年，应邀赴新加坡演出。该班有演员和艺徒三十多人，艺名都有“官”字，如老旦洪天官、花旦郑连官等。该班有一高台特技表演，演出时，先将高台顶竹篷拆开通天，演员在十三张桌高的桌面上提劲、打小番，然后由半天盗鹤坠地，有如空中飞人的表演。他们先在新加坡的小坡同乐园戏园演出，先后演出了《铁公鸡》、《金指甲》、《灵芝草》，以及连台本戏《包公案》、《封神榜》等；后又到吉隆坡、槟榔屿，以及印尼的泗水、三宝壟等地演出，历时三年之久。

此时期，有两个京剧戏班分别在马来亚和新加坡演出。在新加坡演出的京剧戏班有个女艺人名叫十三旦，演出《天女散花》时，表演长绸舞很有特色，粤剧演员陈非依还专诚向他请教，并运用到粤剧《虹霓关》的双头枪对打的表演中。粤剧演员新珠以演关羽戏著称，当时他的关羽的化妆是白脸的，后来向在新加坡演出的京剧艺人三麻子的徒弟学习，关羽化妆才改为红脸。高甲戏演员郑文语，也向在新、马演出的京班艺人学习丑角表演艺术，以及京锣的敲击方法。可见，在东南亚演出的各个剧种戏曲的戏班，在艺术上是经常互相交流、互相促进的。

第三节 东南亚华文戏曲的黄金时代

从1921年至1937年抗日战争爆发的十多年间，东南亚国家经济发展较为平稳，社会相对安定，因此，前往东南亚演出的

中国戏班较多，东南亚各国的华文戏曲活动，呈现出前所未有的活跃繁荣的局面。这个时期可谓是东南亚华文戏曲的黄金时代。它有几个显著的标志：

演出华文戏曲的娱乐场所林立，演出活动频繁，这是标志之一。当时，东南亚国家都有许多专演华文戏曲或兼演华文戏曲和放映电影的戏院、游艺场，为华文戏曲的生存和发展提供了重要的基地。在新加坡有普长春、梨园春、新佳祥等三个戏院，还有三个游艺场：新世界、大世界、快乐世界。前两个是上海邵立人、邵邨人、邵逸夫等三兄弟的邵氏兄弟娱乐公司经营的。这种游艺场是仿照上海的游艺场建立起来的，里面的剧场演出粤剧、闽剧、潮剧、京戏等华文戏曲，或歌舞剧、杂技、话剧、电影等。还设有歌台、舞厅、溜冰场，以及酒楼、菜馆、商店等设施。这是面向普罗大众的文娱场所，每人只收一角叻币就可以进场观看。新世界、大世界两个游艺场接近唐人街区，所以，游客观众绝大多数是华侨。快乐世界游艺场接近马来人居住区，所以有许多马来人游客观众。邵氏公司后来还发展到马来亚的吉隆坡、檳城等地，在吉隆坡有中华游艺场和安乐世界游艺场，檳城有新世界和大世界游艺场，马六甲有极乐园游艺场，太平有加冕游艺场，怡保有银禧游艺场等。邵氏公司属下有二十多个华文戏曲戏班，以及电影机构，因此，该公司在东南亚有“娱乐大王”之誉。在马来亚、吉隆坡也有一个普长春戏院，经常演出华文戏曲，檳城有演出粤剧等华文戏曲的剧院万景戏院、新戏院、万安台戏院等，怡保和文冬等埠也有演出粤剧的戏院，其规模大小不等。

在越南的西贡、堤岸、海防等市，1919年，有几家演出粤剧的戏院，由往返于中越两国的中国人和当地华侨主持的竞南

戏院、中央戏院、同乐戏院、大同戏院等。这些戏院的老板，有的是当地的资本家，如大同戏院的老板“茶泰荣”（绰号，真名不详）；有的是中国国内资本家经营的，如竞南戏院老板，是广州状元坊戏服店主余香池，他把戏服店生意交给家属经营，自己到越南从事碾米业挣了钱，然后在堤岸三脚桥地方独资兴建了一家竞南戏院，当地人为了把它和在五枝灯地方的中央戏院区别开来，就叫它新戏院。1930年，西贡和堤岸有两家戏院，均由当地华侨和越南商合股经营，中国戏院则由中国广东华侨侨领梁康荣主持，永兴戏院由越南当地商人茶泰荣主持。

在泰国，主要是演出潮剧，故潮剧戏院特多，曼谷的唐人街耀华力路上仅两公里长的地段，就有西湖、杭州等多家戏院和电影院，其中，西湖等五家戏院是专演潮剧的，有五个著名的潮剧大戏班常驻演出。此外，曼谷还有太平和新世界两家戏院演出粤剧。在菲律宾马尼拉有新升堂大戏院、福升大舞台、福华大舞台、阿实乾拉架戏院等。在缅甸的仰光、印尼的雅加达和泗水等埠、柬埔寨的金边、印度的加尔各答等埠，都有华文戏曲的室内剧院和露天舞台，这些戏院大多数是当地华侨侨领和华侨资本家经营的。他们来自中国不同的省份，对自己的家乡戏有深厚的感情，因而经常组织自己的家乡剧团前去演出。

前往东南亚国家演出的中国戏曲剧团人数、剧种特多，戏班营业兴旺发达，这是东南亚华文戏曲黄金时代的主要标志之二。据不完全统计，在二、三十年代，粤剧曾到过新加坡、马来亚、泰国、越南、缅甸、印尼、印度、菲律宾等国演出过；潮剧到过泰国、柬埔寨、新加坡、马来亚演出；琼剧到过新加坡、马来亚、泰国、越南演出；广东和闽西的汉剧到过

新加坡、马来亚、菲律宾、印尼演出；福建的南管戏和莆仙戏到过新加坡、马来亚演出；广东正字戏到过泰国、越南、柬埔寨演出；福建高甲戏到过新加坡、马来亚、菲律宾演出；闽剧到过新加坡、马来亚、菲律宾、印尼演出；梨园戏到过新加坡、马来亚、菲律宾、印尼演出；桂剧和采茶戏到过越南演出；台湾歌仔戏到过新加坡、马来亚、越南演出；京剧到过新加坡、马来亚演出。总共有十一个剧种的戏曲团体，到过东南亚地区和印度等八个国家演出过。有些剧种的剧团是多次前往演出的，如粤剧、潮剧等。

粤剧最常赴新、马演出，在新、马等地，粤剧从业人员也相当多，据粤剧老艺人刘国兴说，二、三十年代演员人数近二千人。在泰国，潮剧艺人较多，以潮剧为生的人数多达数万人。曼谷的耀华力路是泰国潮剧的大本营。耀华力路有一百多年的历史，是泰皇第五世柏尊宗高所建，它的名字也是泰皇所赐，泰语意为“太子”。在这条长达二公里的唐人街，建有许多大银行、大金铺、大酒楼，以及月宫、南宫、珍珠宫、游园、中国、新中国、大观园、西河、乐天、西湖、杭州、国泰、卢沟桥、和乐、国庆、东舞台、西舞台、天外天等十多家戏院和电影院，经常演出潮剧和放映电影。当时，潮剧有四大名班或五大名班在耀华力路长期演出。这些戏班是老赛宝丰、中一枝香、老怡梨春、老梅正兴，以及稍后的老宝顺兴或中正顺兴班等。这五大名班都有固定的戏院作为大本营，如老梅正兴在和乐戏院、中一枝香在杭州戏院、老宝顺兴在西河戏院、老怡梨春在东湖戏院、中正顺兴在西湖戏院等。因为这些戏班各有自己的独特之处、拿手好戏、拔尖艺人，因而泰国的潮剧观众用潮语编了几句顺口溜：“中一服饰、赛宝曲、怡梨鼓、梅正妘。”

“中一服饰”，是说中一枝香戏服装饰新颖多彩，绚烂夺目。该班除了服饰出众之外，还拥有一批名角，如小生御雄，乌面景丰、西顺，武丑顺和，武生永乐等。御雄声色俱佳，倾倒了不少女戏迷，他在台上演到精彩处，有些女戏迷就脱下手指上的金戒指扔到台上，给他捧场。该班还有著名剧目长连戏（连台本戏）《七侠五义》等，往往连演一百多连，一连戏演一个星期。“赛宝曲”，就是该班以唱曲和曲板的优美和准确著称。其所灌制的潮剧唱片《扫纱窗》、《秦雪梅吊孝》、《包公会李后》、《蓝翠英问土地》等，都为潮剧观众所珍藏。该班也拥有一批名角和乐师，如乌衫鹄头、二弦乐师阿董，两人合作演出多年，珠联璧合，相得益彰。该班代表性剧目《赵少卿》和《双白燕》，每演必卖座。“怡梨鼓”，是指该班的鼓点敲得特别准确和威武、气派。该班还拥有著名软丑振坤、仁正。振坤以演《骑驴探亲》、《杨子良讨亲》等剧目驰名，数十年间，无人敢望其项背。该班还演出尹声涛编的《西太后》，这是一出改良戏，花了巨款购置清装戏服，但因华侨反清思想强烈，上座率很差，老怡梨春戏班也因此亏损惨重，以致一蹶不振。“梅正娒”，是指该班女角出类拔萃。如乌衫美来、老生赛凤、小生柳莺、花旦金凤等人，都有精湛技艺。该班上演《大难陈三》时，柳莺把陈三的痴情神态，演得形神毕肖，活灵活现，这个戏竟然连演一个多月。《庄子破棺》、《刺阎惜姣》等剧目也拥有很多观众。该班还上过孙炎章编的《刘璋下山》，演出了一百多连，每连演出五、六天，可见号召力之强。

后期赴曼谷演出的有老宝顺兴和中正顺兴班，前者有著名艺人年鸡、巧英、一松、大耀、德荣等人。大耀演锦出戏《活

捉三郎》，家喻户晓，德荣以演傻子戏成功闻名。该班后期演员巧鸾饰演孟丽君，扮相俊美、台风潇洒，风靡了不少观众。后来她在演出《孟丽君》时突患急病而死，许多观众都非常哀恸，有的男戏迷还驾着摩托车去华侨坟场义山亭哭祭。该班著名女演员还有艳秋、珊凤、淑娟、金枝等人。著名男演员有武老生淡甲、武生文居、红面锦喜等。他们演出的《秦琼卖马》、《秦琼倒铜旗》、《三休樊梨花》、《三请樊梨花》等剧都非常上座。中正顺兴班拥有著名老生字泉、软丑色武等，该班的保留剧目是长连戏《粉妆楼》等，共有一百多连。

在泰国，除了上述的著名戏班外，还有名气稍次的潮剧戏班，如梅正天香、新万年、顺天乐、老保和等数十班。另有近百个“走唱班”，到泰国各州府的城镇乡村，巡回演出“站脚戏”和“神诞戏”。无怪有人说，中国的传统文化传入泰国，很主要是通过潮剧演出的渠道。

与潮剧有密切历史渊源关系的正字戏，有个荣福班于1925年赴曼谷作长期演出。该班的主要演员是武生林妈璋、乌面林森、正旦阿全、旦角余五等人。主要剧目有《三战吕布》、《赵云救主》、《凤仪亭》、《辕门射戟》、《白门楼》、《翠屏山》、《武松杀嫂》、《铁弓缘》等。正字戏传统剧目丰富而有特色，表演艺术古朴。该班艺人后来大多数留在泰国演出。1928年，海丰县汕尾港的南通公司组成另一个荣福班，前往越南的西贡大升戏院、柬埔寨金边的金塔戏院演出了十多场。主要演员有武生陈味、乌面阿瑞、红面斑殿、正生李贤、正旦陈家声、花旦陈庆吼、白扇陈古等。演出剧目有《三战吕布》、《赵云救主》、《樊梨花下山》、《樱桃记》、《凤仪亭》、《武松杀嫂》、《闹严府》、《翠屏山》、《铁弓缘》等。这

个古老剧种的演出，也受到泰国和越南华侨观众的热烈欢迎和赞赏。

福建省的许多戏班，在此时期赴东南亚演出特别频密。莆仙戏紫星楼班于1920—1923年赴新加坡、马来亚演出了《伐子都》、《薛仁贵征东》、《封神榜》等剧目。高甲戏小生董义芳、丑生黄琵琶等人，于1921至1922年赴菲律宾马尼拉演出了《白蛇传》、《孟丽君脱靴》、《狄青平南》等一百三十多出戏。高甲戏吕宋班，于1923年在马尼拉演出了《孟丽君》等一百七十多出戏，小生董义芳和洪加走等在该班演出。高甲戏吕宋班拥有演员张德吹、吴银等人，于1923至1924年赴马尼拉演出了《金缘》、《玉镜记》、《陈三五娘》、《鸾英比武》等剧目。莆仙戏吕宋班，拥有演员李水阁、洪金乞等，该班在马尼拉演出了《水淹金山》、《公婆艳》、《三气周瑜》、《林文生告御状》等剧。高甲戏大福兴班于1924至1927年，赴新加坡、马来亚、印尼等地演出，跑遍了十八个埠，演出了《龙潭寺》、《田螺记》等剧。建成兴班于1925至1928年，到过新加坡、马来亚、印尼的十二个埠，洪道成、洪水缅等演员演出了《乾隆游山东》、《困河东》、《上海案》等剧。梨园戏双凤珠班，于1924至1925年，到印尼的泗水、菲律宾的马尼拉等地演出了《陈三五娘》、《雪梅教子》等剧目。由陈芋如、陈招、陈有等人组成的新女班，于1925年到新加坡演出了《陈三五娘》、《雪梅教子》、《昭君和番》等。高甲戏金福兴班赴菲律宾演出了《孔明借箭》、《胡奎卖人头》、《李广救广东》等。闽剧新富乐班于1928年1月，赴东南亚演出，先后在新、马、印尼三国的十一个城市演出了三年，共演出了九百三十多场，平均每年演出三百多场。他们演出的主要剧目有《王子哭墓》、

《燕兰梦》、《灵芝草》、《陈杏元和番》等二十多个剧目。该班名演员戏路广阔，能演小生、老生、武生、花旦、武旦、二花等行当，并擅演绝技“踏督”：一脚金鸡独立，一脚拨弄水发，时而踢披肩头，时而踢缠腰带，时而缠绕腿上，纹丝不乱，轻快利落，因而深为华侨观众所激赏。该班回国后不久，新加坡华侨同乡会又慕名而派人回国，请他们再度赴新演出。

广西由于毗邻越南，许多戏班常去演出。如桂剧新新彩班、宝圩班、军民乐班，以及凭祥地方的粤剧戏班、采茶戏班，都到过越南的爱店、谅山、海防、河内、那琴等地演出过。

京剧在新、马、缅甸等地区和国家演出虽然不多，观众基础也不如广东、福建两省的戏曲，但也颇受欢迎。在新加坡，有一个长期经营戏班事业的“女班政家”赵黄永春，她原籍安徽，出生于上海，幼年学演文武花旦兼青衣，后又兼学大花脸。1918年应聘到新加坡的新巴刹脚的“一景园”、檳城的“万景园”等处表演。后来她自己亲自组织京班六十多人，到新、马各埠演出，很受观众欢迎。1920年，她组织有一百零九人的巨型京班前往缅甸仰光，在该市河滨路的宫殿戏院连演了半年多。由于上座情况良好，她又于1921年和1922年，连续组织京班前往演出，同样受到热烈欢迎。1923年至1928年，她的京剧团几度在新加坡、马来亚、砂朥越等地演出，也拥有大量观众。1930年，她又组织京剧清唱班忠顺社，在新加坡新世界游艺场演唱。后又改组为同乐大京班，在新世界游艺场八角亭演出。演员有筱茹珍、曹艳琴、潘月红、王云霞、钱蕙兰、赵美麟、张兰春、秦璧君、王月舫、刘长松、焦云飞、关菊英、陈少春、孟小培等，导演有苏子谦、刘福山等。演员多来自北京、上海。在抗日战争期间曾一度停演，第二次世界大战结束

后复演。新加坡著名戏剧家王秋田在他的《新加坡早年的剧坛活动》一文中写道：“在1936年以前，新加坡戏剧演出是广东和福建戏最盛行，是受小市民阶层及妇女观众的欢迎。京戏也得到部分市民的捧场。”他写的虽是新加坡早期剧坛的情况，但也可以概括东南亚其他国家的剧坛情况。

名伶荟萃，演出频密，在观众中引起强烈反应，这是东南亚华文戏曲黄金时代的第三个标志。由于东南亚华侨观众热爱祖国故土的戏曲，戏班戏院主人有厚利可图，因而给前往演出的艺人予较优厚的待遇，以吸引他们前去演出。如演员受雇于戏院，其家人均可在戏院内免费吃住。其实这正是老板剥削艺人的一种巧妙手段，因为有家眷的牵制，艺人们就不能随意跳到其他戏班演出，而任其摆布。但是，有的演员因家属可以免费吃住，无后顾之忧；有的名演员可获得优厚的工薪，演出一段时间后，可以再回国演出，有如出洋镀金一样，声价陡增，因此都愿意往东南亚国家“游埠”演出。

粤剧演员马师曾，三十年代应越南西贡永兴戏院的邀请，前往越南演出了一年。抵达越南时，受到戏院组织的军乐队和扎花牌楼的盛大欢迎。他演出的剧目，多是在广州大罗天剧团演出过的，如《佳偶兵戎》、《呆佬拜寿》、《赢得青楼薄幸名》等。观众反映强烈，上座率前所罕有。当时，越南发生水灾，马师曾主动举行义演数天，将全部收入都用于救灾。当地人民群众和外国观众都对马师曾的善举大为赞扬。当地有几间华侨或越南人开办的化妆商品公司、毡帽和通帽公司，都敬慕马师曾的大名，想借他的名字作商标，以招徕顾客，愿意以收入利润的一二成奉送给马师曾。因此，当时在西贡和越南南方各省，都流行“马师曾通帽”、“马师曾头水（缠腰水布）”。粤剧

演员薛觉先，应新加坡邵氏兄弟娱乐公司之请，也于1936年8月组织剧团前往新加坡、马来亚演出了三个月。该团主要演员有唐雪卿、文华妹、倩影依、何湘子、薛觉明等人。演出剧目有《关公古城会》、《白金龙》、《三伯爵》等中外题材剧目。粤剧演员白玉堂，也曾组织了一个有广东广西两省演员白驹全、曾宁、楚岫云、西洋女、李香琴等的剧团到越南演出。

高甲戏演员董义芳，从1915年至1921年到新、马、印尼等国家演出。他擅演文武老生，亦精通小生和红净的技艺，他的首本戏有《鸳鸯扇》、《凤仪亭》、《单刀会》、《伍建章草诏》等。他不仅精通本剧种艺术，而且善于吸收京剧、木偶戏的表演艺术以丰富自己的表演艺术。他的嗓音洪亮，东南亚观众称之为“铜钟声”。每当他的戏班和其他戏班唱对台戏时，观众听到他的唱腔，便会马上涌到他的戏班舞台观看。他的唱腔曲调被灌成唱片的有《凤仪亭》、《林文生告御状》、《拾棉花》等剧目。1921年，他在菲律宾演出一年多，华侨观众称赞他为“高甲戏的周信芳”，因而赠号“董义芳”，以致他的“董添木”原名反而鲜为人知。他回国前夕，菲律宾华侨特地赠送一面高达3.8尺的大镜，上面精刻“艺独称绝”四个楷体大字。

琼剧演员王玉刚，以武技独特著称。他飞穿刀圈时，以双腿先入圈，头手后过，难度较大，但是演来干净利索，惊而不险。他在泰国和新加坡演出的拿手好戏有《秋香过岭》、《长坂坡》、《战马超》、《狮子楼》、《反五关》等数十出。华侨观众称赞他是“武坛一生”、“空前绝技”，并赠予成尺宽大的银牌。琼剧演员李积锦，能生能旦，文武双全，有“三千生角”、“靓仔锦”的美誉。他的代表剧目有《林攀桂上金

銮》、《貂蝉拜月》、《西厢记》、《水漫金山》、《嵇文龙》、《师姑投河》、《啼笑因缘》等。他于1918年赴泰国，1927年赴泰国、新加坡演出。1938年，又组织五组考班，与名旦吴桂喜拍档，在新、马、泰等地演出，受到广大观众欢迎，观众赠送的金牌、银牌、台帘、彩幅不计其数。

潮剧演员、乐师、编剧林如烈，在戏班中学过演戏、打锣、编剧，教过戏。二十四岁在老怡梨春戏班教授新潮剧《袁金龙》，作曲新颖优美，在观众中广为传唱，被称为“怡梨越”、“如烈越”（“越”，意谓优美的音乐曲调）。在泰国演出他所教的《田七郎》、《卓文君》，曼谷的观众有口皆碑。潮剧演员洪妙，以擅演《杨令婆辩本》中的杨令婆，饮誉泰国潮剧剧坛。他到新、马等地演出时，同样轰动当地剧坛。

闽西汉剧演员、教师林南辉，初学潮剧，后学汉剧，曾到新加坡、泰国演出，并教授艺徒演戏。他教授的汉剧剧目有《霸王别姬》、《庄子扇坟》、《宋江杀惜》、《拾玉镯》等。他所教授的许多学生，已成为东南亚一些国家汉剧戏班的骨干人物，他为闽西汉剧在东南亚国家的传播和扎根做出了宝贵贡献。

还有各个剧种的许多著名演员，也于此时期前往东南亚各国演出，如粤剧的靓元亨、新珠、靓少佳等，潮剧的黄锦英、方尼姑等，琼剧的郑长和、陈成桂等，广东汉剧的赖宣、邱赛花等，莆仙戏的黄文狄，闽西汉剧的蔡迈三等，在当地有过较大影响，为传播中国戏曲文化，促进东南亚华文戏曲发展做出过可贵的贡献。

华文戏曲在思想和艺术上，都进行过重要的改革，因而出现新的气象、新的风貌，这是东南亚华文戏曲黄金时代的第四

个标志。由于此时期，东南亚和世界各国的政治、经济、思想、文化都发生了新的发展变化，东西方文化艺术进行了频繁广泛的交流和互补，新的艺术品种的电影、话剧、歌剧、舞剧等接踵出现，影响日广，观众的审美情趣和要求也发生重大变化，传统的华文戏曲的老剧目、老腔老调、陈旧的舞美，已逐渐不适应观众的要求，不能不从思想到艺术都进行改革创新。此时不少华文戏曲团体经过改革创新，出现了不少新气象，主要表现在几个方面：

（一）戏曲剧目的题材新颖，思想内容富有深刻的社会意义和鲜明的时代精神。有的剧团编演直接反映当时的社会现实生活题材的剧目，引起华侨观众的强烈反响。在泰国曼谷，因为电影日益发展成为华文戏曲的劲敌，为了增强竞争力，文化教育界中有一批思想进步的知识分子开始在潮剧团体中实行革新。祖籍潮州的华侨陈伯湘等人组建的人寰镜潮剧班，首先从剧本着手改革，改编演出了莎士比亚的剧本。但是，由于观众对外国题材的戏剧不熟识，欣赏趣味不对口，改编人员又不熟识传统的潮剧，因此新编的潮剧白多曲少，象话剧而不象戏曲，观众难于接受。接着，尹声涛等人，又在老怡梨春班演出《西太后》、《封神榜》两剧时，从服装、道具、舞台美术等方面进行改革，虽然投入了大量资金，但由于一味追求新奇，脱离了潮剧的传统艺术特点和观众的欣赏习惯，同样未能取得成功。1925年前后，陈景川、陈铁汉等人组织的青年觉悟社，在总结艺术改革先行者的经验教训的基础上，参照电影艺术的特点，改编出新潮剧《大义灭亲》、《好妹妹》等剧目，开创了潮剧新的上座纪录。他们还把传统剧目《蝴蝶杯》中的“游龟山”，改编成时装潮剧《可怜一渔翁》，把传统剧目《五子泪》改编成

同名时装潮剧，由于改编角度较新，注入新思想，情节曲折动人，因而深为观众喜爱。该社还把莎士比亚的《威尼斯商人》改编成时装剧《一磅肉》，在潮剧舞台上出现有潮剧特点的外国题材戏，使观众感到别开生面。接着还改编了传统剧目《秦凤兰》、《进西施》，并编撰了新戏《赵少卿》等，后者由于演出后观众反映很强烈，又连续编了八集。

琼剧的二南剧团于1927年应聘赴泰国和新加坡演出时，所演的剧目多是反映当时的社会生活和重大政治事件、社会运动的。如反映轰轰烈烈的“五·四”新文化运动的《爱国运动》和《社会第一钟声》，反映农会组织的斗争生活的《深夜哀声》，表现著名的工人运动的《省港大罢工》，颂扬旧民主主义革命烈士的大无畏精神的《秋瑾殉国》、《林格兰就义》，揭露批判卖国行动和表彰革命行动的《大义灭亲》等。这些剧目因为题材新颖，反映了广大观众关注的社会重大问题，因而观众反映强烈。在泰国演出了《林格兰就义》以后，原籍海南岛的华侨观众纷纷给剧团捐款赠衣，并把花圈送到戏院，以表示他们对革命烈士林格兰的敬意和哀悼。1938年，在新加坡密陀律组成的南星剧团，演出了唤起群众爱国抗日精神的新剧目，如《还我河山》、《卢州两妇人》、《鸭绿江》等剧目，使海外侨胞观众深受感动，激起了他们的爱国抗日激情。该团演职人员每人每晚只领取叻币伍角钱，其余全部收入捐赠给祖国作为抗日基金。当时，正好苏联一个马戏团也到当地演出，对他们的爱国行动和精神非常赞赏，并且每晚都送三十元津贴给该团演职员，同时还给他们安排演出场地。有的剧团新编传统剧目和外国题材剧目也使观众耳目一新。在新加坡演出的粤剧万年青剧团，把传统剧目《赵氏孤儿》改编成《十万童尸》，以奸臣屠

岸贾为了灭绝忠臣赵盾的后代，杀死了许多婴儿，以影射和揭露日寇屠杀我国同胞的血腥罪行。粤剧觉先旅行剧团演出的新剧目《白金龙》、《三伯爵》、《璇宫艳史》等，反映了近现代西方资产阶级的社会生活和爱情故事，由于西方生活情调与东方艺术结合较为自然，也颇受观众欢迎。

（二）舞台表演新鲜活泼，节奏紧凑流畅。华文戏曲由于题材内容进行了革新，发生了变化，自然要求艺术表现形式同步进行变革，因而许多演员的唱工做派，都突破了传统戏曲的藩篱，创造出与新内容相适应的新的表演程式。戏曲导演也吸收运用了西方近、现代出现的电影和话剧等艺术的舞台调度和表现方法。粤剧、潮剧、琼剧新剧目，都塑造了许多近现代社会各种新的人物艺术形象，如革命志士、现代社会的工人、农民、知识分子、男女青年，以及西方资产阶级和贵族人物，这些“新派”人物生活在现代社会的环境和生活节奏中，其思想感情和行为形式，自然与传统戏曲所表现的古代社会人物截然不同。

（三）唱腔音乐旋律丰富多彩，优美轻快，悦耳动听。香港粤剧演员郑少秋、李绮年夫妇组织的新派剧团去越南演出时，演出了时装粤剧或古装独幕剧，如《黛玉葬花》、《小青吊影》、《沙三少》等，都运用了该团的音乐家兼小生李运编撰的西乐作伴奏。薛觉先赴新加坡、马师曾赴越南演出，所演剧目，无论是古代题材还是现代题材，大都运用了西洋音乐和乐器作伴奏，观众感到这些伴奏乐曲音色丰富优美，悦耳动听。台湾的歌仔戏于1933年去新加坡演出《梁山伯与祝英台》、《陈三五娘》、《孟姜女》、《孟丽君》等剧时，在音乐唱腔上都作了改革，女旦月清娥的唱腔艺术，如“清板”、“叠

字”、“低吟腔”等，都有所创新。其音乐曲调和乐器都吸收了京剧的曲调和乐器。潮剧的革新也受到中西观众的赞扬，著名电影明星卓别麟于1923年3月返回美国途经新加坡时，他看了广东的潮剧团演出的《杨家将》以后，在日记中写道：“这次新加坡之游给我留下最鲜明的印象却是那些在新世界游艺园里献技的中国潮剧团演员。我虽然不懂中国的语言和它的传统戏剧，但中国戏剧的程式和表演手段十分有助于我理解戏剧的内容，他的每一个角色的眼神和动作，却是极富表现力的艺术语言。还有那清亮的乐调、如泣如诉的丝弦和雷声振响般的铜锣，都同样迷人和震撼人心。他们的令人惊叹的技艺，演出中国杰出剧作家写的充满人情味的古典作品，表现出了很高的文化修养。”他一连看了三晚才把《杨家将》看完，他在日记中又写道：“第三天晚上，演到了全剧的高潮，它有《圣女贞德》的悲壮、有《罗密欧与朱丽叶》的哀怨，而武打功夫，则远胜于菲宾汉（按：美国三十年代著名剑侠影星）的《贼王子》。整个舞台就象一幅色彩斑斓的活动油画，可以毫不夸张地说，潮剧美极了！”

（四）舞台美术由古典变为现代、虚拟趋向写实，规定情境逼真，生活气息浓郁。反映现代社会生活的剧目，要求舞台上出现现代社会的场景，固然要求具体逼真，传统剧目也出于适应现代观众的审美情趣而由虚变实。薛觉先在新加坡演出《白金龙》、《璇宫艳史》时，出现了现代的旅馆、花园、舞厅等场景，人物的穿戴亦是西方现代社会生活的装束打扮。闽剧戏班赴新加坡演出《封神榜》时，在宫殿中的金水池一场中出现真的水池和水。高甲戏建成兴班在新加坡、马来亚演出时，都运用了实景，在演《西游记》时，剧中的鬼怪、动物等

角色，都装饰以形象的标记，给观众予新鲜感。

华文戏曲的革新，获得了东南亚华侨观众的赞赏，改变了他们过去对某些传统戏曲的不良印象。琼剧二南剧团在新加坡演出时，一位观众在题为《琼崖戏剧艺术的演进》一文中写道：“琼崖旧式戏剧——土戏（按：即今天的海南省的琼剧）向来就引不起我的兴趣，触不动我对它的情苗。为的是旧式戏剧的节奏，不合乎我的胃口，引不起我心坎中的情绪。土戏所演的剧本，除了助长人们的迷信之外，便再无所获了。对于社会教育的扶助上更谈不到，因为他们基本就不明了戏剧是负有社会教育的使命，是社会教育的一种工具。所以这些旧式戏剧的演唱，仅迎合于下流社会低级趣味而已。”文中又写道：

“这回二南剧团南游，使我感觉到吾琼戏剧已有了剧烈的转变，在极度沉闷的渐趋于衰息的土戏的剧坛上，增添上这新的炉火，琼崖戏剧的前途，是使人深庆的。”作者接着写了对改革后的琼崖土戏的新印象：“我感觉到琼崖剧坛上，已换了簇新的模型，已冲上了新的界线，对于说白、曲调，一洗旧有土戏的曲调，在演奏的节调及结构上，废除旧有的迷信成份，而添加上新知识的术语，说白上含有讽刺不良社会状态之幽默语调等等，是值得歌颂的。”这篇评论在论及对旧戏曲的看法时，未免有些偏颇，但是，他对琼崖土戏的改革成就的欢迎和赞许，反映了相当一部分东南亚华侨观众对戏剧改革的态度，也表明此时期在东南亚演出的华文戏曲的改革是有成绩的。

另一篇《观潮剧仿电影〈玉梨魂〉之后》，也对潮剧改革表示赞赏和支持。文中写道：“电影《玉梨魂》剧中主人翁王汉伦，艺术之高，早已脍炙人口，然而潮剧之正顺香所饰梨娘娘花旦瑞喜，其做作之佳，我觉得较之汉伦，实有过无不及。她

虽歌喉不能高唱入云，但表情则能深曲尽致，如哭江、投水、玉殒三节，表演之细腻，在潮剧中之童伶，实所罕睹。”作者对戏中其他演员的表演也评价甚高。

但是，此时期东南亚华文戏曲的改革，由于历史和社会的局限，在剧本、音乐或舞美等方面，也有很不彻底或不伦不类的现象。如有的观众看过时装潮剧《薄命桃花》之后，批评说：“《薄命桃花》看去是时代式的戏本，因取材于近事。但其人物之描写，和旧戏完全一样。”有的观众批评在新加坡大世界游艺场演出的福建戏曲虽然标榜是“艺术结晶品”，但是，

“演员的服装与舞台上的布置都是乱做一场，两个冬烘的老学究，穿上一件长衫，却可以在下身套着一件西装裤子，要中不中，要西不西，我们可以称之为中西合璧的新剧吧！最好笑不过的是台内的音乐，既有西洋大鼓，亦有东洋大锣，同一剧中，时而唱出‘毛毛雨’的调，忽而‘雪梅思君’的调子……总是乱唱一套。……总而言之，这所谓‘艺术结晶’的‘新剧’，是处处显示着它的不艺术。”

东南亚华文戏曲进入黄金时代，还有一个标志，就是职业和业余的戏曲团体纷纷成立和扩展，活动日益频繁。东南亚的华文戏曲团体有当地的，有外地的，有职业的，也有业余的，它们成立了各种行会性、戏班性的机构。行会性机构如马来亚梨园公会、新马八和会馆、琼崖优伶公会等，有些则是戏班性的团体，但不限于舞台演出，也进行一些艺术研究活动，如泰国的青年觉悟社、马来亚雪兰峨人镜慈善白话剧社（内有粤剧科）、新加坡客属总会的戏剧团体等。青年觉悟社是曼谷一个有志于潮剧改革的人士组织的团体，它的发起者是曼谷《国民日报》的主笔陈铁汉，参加该社的成员有天外天戏院的经理陈

秋痕、培英学校的教师余春渠、苏醒寰、苏竞寰兄弟，天外天戏院的少东家陈景川被推荐为该社的负责人。社址就设在外天戏院。他们多是接受过“五·四”新文化运动的洗礼，以及受到当时国内政治形势的影响，认识到传统戏曲应该与时俱进，从思想到形式都应进行改革。该社编演了新潮剧《一磅肉》、《可怜一渔翁》等。马来亚的雪兰峨人镜慈善白话剧社，是由广东商人组成的，成立于1920年，名誉社长是张郁才、廖光汉、廖启怀，剧务主任是赵伯悦、陈荣兴等。1921年才在社内成立中乐部，后又改为粤剧科。历年来演出了不少新编的和传统的粤剧，如《蝶恨花愁》、《路遥访友》、《梦后钟》、《唐婢报》、《孤儿劫》、《芙蓉泪》、《泣荆花》等。

外江戏（广东汉剧）和潮剧，在新加坡也成立了好几个业余戏班组织，如1921年成立的儒乐社，由祖籍广东潮州的华侨陈子栗、邹廷遁等十多人发起组织的，命名为余娱儒乐社，富有“借业务之余暇，萃大雅于一堂，操丝竹以遣兴，托清歌而娱情”之意。其办社宗旨是提倡汉剧，研究音乐，发展文娱，联络感情，协助公益，服务社会。起初参与者不多，活动多是坐台清唱，研究音乐声调，没有举行过舞台演出，后来在1922年广东潮汕地区发生大风灾时，才第一次举行筹款赈灾演出。当时的演出虽然比较简陋，但是，这批业余汉剧爱好者从坐台清唱到粉墨登场，在新马华侨社会是开风气之先的创举，其影响甚大。德国的唱片公司慕名而先后于1928和1935年，为其灌制了四十出戏的唱片，风行一时，余娱儒乐社的乐歌从此在东南亚各国传唱不绝。1929年，成立了六一儒乐社，起初附设在同德书报社内，发起者是国乐爱好者张来喜、廖绍堂等二十余人。“六一儒乐社”含义为“乐为六艺之一”。张来喜、

姚慕常为正副总理。1933年,由于社员人数激增,乃把社址从勿基迁至小坡陈桂兰街,并在同乐园庆祝该社成立五周年时举行潮剧演出。1937年“七·七”事变以后,该社为支援祖国抗日战争筹款,举行演奏音乐大会。同年,还为庆祝该社成立十周年,在大世界游艺场演剧三晚。1938年,又应武吉知马区筹赈会之邀,以及为后港中华中学筹建校舍基金义演。1932年8月,又成立了陶融儒乐社,其宗旨是借丝竹管弦,以陶冶身心,以及精诚团结,融洽感情。发起人是华侨陈基础等十多人。该社成立后,聘请教戏师傅教授汉剧音乐曲调,经过三年学艺,在大世界游艺场公演,获得汉剧观众热情鼓励。此后,常为社庆、公益事业、慈善事业公演。1935年10月,成立的星华儒乐社,社址设在明古连街。该社宗旨是研究和演出汉剧,自娱娱人。此外,新加坡还有客属总会国乐部,马来亚有麻埠业余汉剧社,吉隆坡潮属京果商公会儒乐部、怡保霹雳国乐社等。在泰国还有肖夏玉社等。这些组织有的在辛亥革命前就已成立,后来进一步扩大发展,大多数则成立于二、三十年代,开展了录制戏曲唱片、出版特刊、发表研究文章等活动。

此外,在新加坡、马来亚、泰国还有不少商人组织的俱乐部和业余的广东、闽西的汉剧组织,他们延请了职业演员当教师,培训业余演员演戏,他们的演出收入大都赠给国内慈善机构作赈款之用,或支援国内抗日战争,有时也送给当地的慈善事业机构,作为救济抚恤当地孤寡老人的经费。

以上这些业余华文戏曲团体,在东南亚各国长期存在并开展活动,对保存和发展东南亚地区的华文戏曲,起着重大的作用。

第四节 在戏曲发展的波谷中艰难跋涉

东南亚华文戏曲进入三十年代末、四十年代初以后，除了由于一些特殊原因，在某些国家仍然保持着表面繁荣之外，大多数国家的华文戏曲，都跌入了它的发展史上的波谷。为了求生存谋发展，华文戏曲的从业人员数量起来进行戏曲改革，以适应新的时代和观众的要求。因此，从三十年代末至六十年代初，东南亚的华文戏曲是在低潮而有波澜的情境中艰难跋涉的。大体情况是，四十年代初疏落，四十年代中恢复，四十年代末衰落，五十年代振兴，六十年代初复趋衰落。

第二次世界大战爆发前夕和战争初期，东南亚一些国家没有受到战争的冲击，暂时还维持社会的稳定和繁荣，娱乐事业仍然发展着。越南向来是粤剧的重要演出地区，1938年，日本帝国主义侵略军占领了华南重镇广州以后，许多粤剧艺人都在此前后逃往越南避难谋生，因此，越南的西贡、堤岸、海防等市的粤剧舞台顿时兴旺起来。1941年年底，日军占领了香港，在香港演出的粤剧艺人，除少数人仍留在香港、澳门外，大多数人也被迫逃往越南或其他国家谋生。粤剧演员靓少佳、梁荫棠等人，在越南的东京、海防等城市，组织了三、四个戏班演戏，他们还租用了几艘木船和火轮，在越南南方的几个省的乡镇巡回演出。广西的邕剧英庆乐班也到越南的沙口演出，因为粤剧和邕剧的剧目和艺术比较接近，当时有几个粤剧演员如花翠芬、温石麟等人，也搭该班演出。白天演“本地班”剧目，晚上演粤剧，主要剧目有《红娘》、《刁蛮小姐》、《贼王子》、

《三取珍珠旗》等。该班在越南一直演至1947年才返南宁。

太平洋战争爆发后，香港沦陷，中国所需的抗战物资多取道海防市运入广西等地，因此，海防地方特别繁荣，娱乐事业也特别兴旺。粤剧演员陈非依此时应邀到海防的中国电影院演出。该团演员还有文觉非、石燕子等人。

在泰国，除有潮剧的演出外，还有粤剧、琼剧的戏班演出。泰国的华侨，甚至泰国的皇室也很喜欢粤剧，这可能与他们与广州方言的人士交往较多有关。陈非依剧团在越南演完后，也应邀到泰国，在曼谷演出时，泰国的皇后、皇姑、航空大臣等都到剧场看戏，闭幕后，他们还到后台“探班”，看望艺人和参观他们的演戏行头，陈非依送了一件绣有百鸟的戏服给皇姑。为此，皇姑专诚在皇宫设宴款待陈非依，并送了一条御象的象尾毛给陈非依作纪念，还送他一本可以永远自由出入泰国的护照，表示欢迎他和他的戏班常到泰国演出。

琼剧戏班在琼剧演员郑长和的率领下，也应邀于1939年秋天赴泰国演出。随班前往的演员有生角韩文华，旦角吴桂喜、陈丽梅等人。该班在金星戏院演出，该院有东西两个舞台，如果两个戏班同时在演出时，观众可以自由选看，因此，营业非常兴旺。在曼谷有不少华侨来自海南岛，他们都很喜欢看家乡戏，因此都闻讯前来金星戏院看戏。当地有个经营旅馆业的商人文法，见琼剧观众喜欢琼剧，戏班营业兴旺，就把郑长和的戏班包下来，自己当了班主，并大力宣传，广招观众，生意果然更加兴旺，戏院每晚收入一千多元。太平洋战争爆发后，泰国也开始受到波及，晚上实行宵禁和灯火管制，但是由于战火毕竟还没有烧到泰国土地上，人们仍然照常看戏，琼剧演员也得到短暂的安定生活，可以正常演出和练功排戏。琼剧团演出

的主要剧目是：《林攀桂上金銮》、《杜十娘》、《三审可怜女》、《春水浇桃花》、《两国争婚》、《红叶题诗》，以及丑角戏《乌鸦戏凤》、《刘保充军》等。但是，好景不长，日军南侵东南亚并快要占领曼谷的消息，使曼谷市民人心惶惶，看戏的观众越来越少，戏院戏班老板也准备逃难，无心营业，琼剧戏班演员也只好离开曼谷。

马来亚、新加坡在日军南侵之前，仍有粤剧、琼剧、潮剧、京剧的演出。粤剧著名“铁喉”花旦肖丽章率领剧团，在新加坡梨园春戏院演出，该班名角甚多，阵容强大，有花旦小苏苏，文武生李大汉、梁小飞，小武陆飞鸿，丑生张仙槎、陆零陆（陆云飞）等人。演出的剧目是肖丽章的首本戏《流星赶月》、《十二寡妇亲征》等。后来，由于戏院为邵氏兄弟娱乐公司所垄断，肖丽章租不到戏院，又不愿让邵氏的人当班主，任其盘剥，只好被迫率领部分艺人离开新、马，而另一部分人留在新、马另找出路。陈非依剧团在泰国演完后转移到新、马演出，他们先后跑遍了庇能、吉隆坡、马六甲、芙蓉、麻坡、文通、新加坡等埠，在庇能演出时，还承接了春满园游乐场来经营，他把在当地走埠演出的丑生谭秉镛演唱过的粤曲《满天神佛》，改编成同名粤剧，并加以丰富发展，演出时大受观众欢迎，一出戏连演了三晚，打破了当地戏曲的上演纪录。以后还编演了六卷。

除了陈非依、肖丽章、谭秉镛等几个外来粤剧团在巡回演出外，此时从中国和香港前去新、马演出的粤剧戏班，逐有胜寿年剧团，该团名角云集，有男花旦李翠芳、李自由、林超群，小武黄鹤声，小生庞顺尧，武生曾三多等。所演剧目多为新派剧，思想内容和表演形式都有新意，因而使观众一新耳

目。原来门可罗雀的戏院也大为改观，观众云集，熙熙攘攘，人称胜寿年是该戏院的救星。此外，还有粤剧“小生王”白驹荣，著名武生少昆仑所在的粤剧团，苏少棠所在的粤剧团，女旦新白菜所在的粤剧团在新马演出。新白菜到新、马演出之前，各剧团的旦角均由男演员反串，从新白菜起才以女演员扮演女角色。由于女演员的本色表演，表情细致入微，身段婀娜多姿，深得观众的喜爱，因此，新白菜的表演颇具号召力，她的戏班营业特别兴旺。苏少棠应新加坡快乐世界游艺场之邀，前去与花旦尹少卿合作演出，演出剧目是《吴三桂与陈圆圆》，此剧文武并重，生旦“担纲”（领衔主演），由于苏少棠熟识排场和武打，所以特受观众欢迎，创造了上座新纪录。

新、马当地还有两个颇有影响的粤剧戏班在演出，就是万年青班和新同庆班。万年青是邵氏兄弟娱乐公司属下的一个戏班，因其在当地演出时间很长，故有“长寿班”之誉，该班很注意以“戏匪”（戏名）吸引观众，喜欢标新立异，独创一格。他们取一个字为戏名，连演了几个戏，如《惨》、《贱》、《忍》、《酸》等，每个戏都有上下卷，内容多是反映社会底层的众生相。其中《惨》、《贱》两剧尤受欢迎。女演员陈醒依在檳城演出《贱》剧时，扮演沿门乞食的贫妇，表演生动逼真，唱曲哀婉动人，深得观众的同情，许多观众几乎忘记她是在演戏，纷纷解囊相赠，因而，她成了檳城戏迷的崇拜偶像，被誉为“花衫艳后”。万年青班的男花旦李翠芳主演了《十万童尸》一剧，日本人小出英男在其所著的《南方演艺记》中写到他在观看此剧时的情况，他说每天要花三、四个小时去看，一连看了七天才看完。他还介绍了在当地有“广东梅兰芳”之称的李翠芳演出《夜出虎狼关》时，出色的表演了打北派的情

况，以及女演员刘丽荷的表演艺术。另一个戏班是“班政家”卫三姑主持的新同庆粤剧团，后来又改名庆丰年粤剧团，该团以新加坡为演出基地。也常到马来亚各埠去演出。

郑长和率领的琼剧戏班离开曼谷以后，来到新、马演出，该班先后到过新加坡、槟城、马六甲、吉隆坡，以及越南的西贡等地。太平洋战争虽已爆发，但暂时还没有影响到新、马等地，琼剧戏班起初的演出还较正常，此时演出的剧目有《林攀桂》、《嵇文龙》等，其中，《嵇文龙》经在新加坡的名艺人陈俊才、陈雪梨、李积锦、郑长和等人的反复磨练提高，既有鲜明的琼剧艺术风格特色，又富有新意，很受观众欢迎。新编的剧目中，有反映海外华侨生活和劳动的，如《贫人布施》，歌颂华侨乐于助人的美德，反映他们的愿望和心声。不久，便因战争影响而辍演失业，艺人们被迫离开舞台而到饭店、茶楼、酒馆去当杂工，或到橡胶园去当苦力。后来，琼剧和粤剧等几个戏班得到邵氏兄弟娱乐公司的关照，在新世界、大世界等游艺场演出。粤、潮、琼、京等戏班艺人，同住在新加坡海南二街一幢四层楼里，同行们戏称“潮、粤、汉、京四大姓，分住四层楼”。因为新加坡华侨只懂得自己的家乡话和当地语言，不懂北京话，所以都只看自己的家乡戏，而不喜看京剧，因此，京剧上座率很差，京班艺人生活困难。粤、潮、琼班艺人收入较好，艺人们就主动捐献一部分钱给京班艺人维持生活。而京班艺人没有戏演，也主动负起值勤站岗防火防盗工作。粤、潮、琼艺人也在演出之余，乘机向京班艺人请教演技，彼此互相学习，互相支持，亲如一家。

在缅甸仰光的华侨中，有许多来自广东省台山、开平、新会、高鹤等四县的人，都是讲广州方言的，因而特别欢迎粤剧

前往演出。陈非依剧团在新、马演出之后，到仰光去演出，当地的天气是半年天晴半年下雨，下雨季节叫“开春”，天晴时叫“闭春”。“闭春”时，蚊蝇成阵，甚至飞进演员的口中，观众也不得安宁。但是，华侨观众仍然踊跃看戏，剧团在缅甸演出了四个月才离开。当地的戏院为了欢迎陈非依剧团，用了几千个灯泡组成“非依剧团”四个大字，其长度横跨马路两边，表明当地戏院和观众对该团的欢迎和重视。

在菲律宾，1941年前后，仍有不少粤剧团演出。马尼拉市有个凤凰剧团经常演出粤剧，该团的班主叫赵德兰，主要演员有梁玉初、马金娘等人。后来从加拿大温哥华回国经过菲律宾的粤剧演员梁碧霞、冯显荣、金翠莲、子喉七等人，也流落马尼拉作短暂演出。凤凰剧团有时也以本团演员作班底，邀请中国的粤剧演员前去“加顶”演出（领衔演出）。如同年夏天，凤凰剧团班主趁马师曾剧团散班休息时，到香港请马师曾去演出。马师曾带了第三花旦区倩明、喉管乐手朱剑虹等人前往菲律宾演出十多天。第二次世界大战爆发，日军占领了菲律宾后，就没有剧团前去演出了。当地的粤剧老艺人陈非依，本已息影梨园，中国的抗日战争激发了他的爱国热情，曾经再度登台演出和在电台播唱抗日歌曲，后来受到日军追查，不得不离家逃避。

日军发动了太平洋战争占领了东南亚几个国家以后，为了制造所谓“大东亚共荣圈”的歌舞升平气象，在新加坡，继续开放大世界等游艺场。此时，场内除了有华语歌舞团、马来族的“孟沙弯”等演出外，还有粤剧、潮剧、闽剧、京剧等演出。其中有个大胜馆京剧班，主要演员有白叔安、白玉艳、穆春华等人。该班演出的主要剧目有《白蛇传》、《穆桂英》、

《铁公鸡》、《挑滑车》、《胡奎卖人头》等。还有别的京班在场内的南京戏台等剧场演出，如筱茹珍、国桐华、潘月红、顾永生、盖俊廷、王云霞、冯月亭等，演出了《天女散花》、《二进宫》、《打渔杀家》等。快乐世界、新世界游艺场，也有华文戏曲的演出。这些演出，都只不过是日军铁蹄践踏下的新、马苦难生活的装饰品。

第二次世界大战结束后，随着社会经济的恢复和发展，人民生活久乱初定，娱乐事业也逐步恢复。新加坡邵氏兄弟娱乐公司也重振旗鼓，除了继续制作电影外，戏曲演出也着手恢复。该公司的娱乐事业经理人冯痴哇到香港和中国内地搜集各戏班上演的剧目，供该公司属下的戏班作巡回演出用。此时，在新、马有几个较有影响的戏班，怡保银禧园的粤剧班，有后起之秀的紫凌霄，他做唱功底很全面，很有号召力。在吉隆坡有薛觉先的徒弟陈皮梅和文武艳旦倩影依为台柱的戏班，她从广州和香港带去一批名剧，以及购置了一批新戏服，新戏新曲新服装，使当地观众耳目一新。还有一个粤剧戏班，是由新加坡当地著名文武生邓秋侠率领的，在新、马一直有较高的声誉，第二次世界大战后，曾一度到广州和香港演出，因演出台风和习惯与国内有别，未能引起广州、香港观众注意。后来，该班又与文武艳旦朱秀英、文武生叶昆仑（原在雄狮剧团）合班演出。该团演员还有锡伯明、张玉山、周少辉、关朗天等。编剧是怪人客，乐队领导是樊仲球。演出的主要剧目有《女霸王》、《潘安醉绿珠》、《醋淹蓝桥》、《啼笑断肠碑》、《万劫火坑莲》、《吻热心肝》、《琵琶无限报知音》、《知音何处》等剧目。

此时期，新、马剧坛有一个前所未有的现象，就是出现用

英语演出的粤剧，有一位钟莉莉女士用英文编写了一出《龙凤配》，曾在怡保为华人接生院筹款而举行义演，从此开了英语粤剧的先河。五十年代以后，在香港也有人用英语演出粤剧。

新加坡的几个游艺场除了演出粤剧外，京戏的演出活动也已恢复。战前曾经组织过京班的黄永春女士，此时也东山再起，组织了同乐大京班与观众见面。该班集中了北京、上海、香港等地有名气的演员，如女花旦陈美麟、应畹云、胡鸿燕、金牡丹，老生小董志扬、胡金涛，女老生国桐华，青衣蒋燕霞，武生王明楼、董雁衡、关正良、韩英杰（已故李小龙主演的《精武门》的武术指导）、徐松鹤，花脸施正泉，武生刘松鹤，小生胡永芳，丑生王德昆等。该班以大世界游艺场的广东戏院和北平戏院为演出的大本营。主要剧目有《铁公鸡》、《夜战马超》、《虹霓关》、《孙悟空大闹天宫》、《大劈棺》、《打渔杀家》、《苏武牧羊》、《戏迷家庭》、《玉堂春》、《马义救主》、《生死恨》、《扫松下书》等。

福建的莆仙戏也于此时来新、马演出。该班班主是吴金榜，主要演员有姚玉坤、孙元春、姚仙华、陈元治、黄宝珠、郭妹娥、陈细毡等人。该班在新加坡和柔佛等埠演出了近半年时间，主要剧目有《大红袍》、《小红袍》、《狸猫换主》、《晏海》等。

战后的越南娱乐事业也逐步恢复，原来演出粤剧的戏院纷纷聘请香港和广州的戏班前去演出。西贡戏院聘请了曾与薛觉先合作的香港名旦凤凰女前去演出，上座情况甚佳，该班演出台期也较长。文武生陈啸风应堤岸中华戏院之聘，与第二花旦梁雪珍同往，演出了《万里长城》、《刘金定斩四门》、《西施》等剧，陈啸风在《刘金定斩四门》中反串刘金定，深为观

众赏识，称赞他是艺高年轻，是近年来粤剧演员中最优秀的一个，该班上座纪录打破了外地赴越南的粤剧戏班的上座纪录。

先后前去堤岸演出的较有影响的剧团还有大明星剧团，主要演员有颜铁英、麦颦卿、陈伟华等，在中华戏院演出。鸣艺剧团，主要演员是崔子超、英丽明、叶超奇等，在大世界戏院演出。大龙凤剧团，主要演员有冯狄强、尹少卿、新海泉等，在三多戏院演出。先声剧团，主要演员有陆惊鸿、陈醒章、肖仲坤等，在新光戏院演出。崔子超、英丽明后来还组班赴柬埔寨金边演出。

菲律宾在战后，也派人去香港和广州聘请剧团前往演出。已经脱却歌衫十五年的粤剧著名玩笑旦陈非依，代表菲律宾“酒楼大王”杜泽生到香港组织戏班赴菲演出，他聘请了曾经去菲律宾演出过的靓少凤和何芙莲前往。此时，另一著名演员新飞凤，也随另一粤剧戏班前往菲律宾演出。她原是著名的觉先声班的二帮花旦，以饰演《妻娇郎更娇》中的婢女出名。香港沦陷前，她受新、马邵氏兄弟娱乐公司之请，前往演出过，有“南洋花旦皇后”的美誉。在新加坡时，她还和从广州逃难到新加坡的音乐家邓绍佳，为胜利唱片公司，灌制了《白云故乡》、《故国山河泪》、《驿路征鸿》等曲的唱片。

四十年代末期，东南亚各国的华文戏曲，大都呈现不景气，逐渐走向衰落。在泰国，潮剧可谓是剧坛上的天之骄子，获得广大戏迷的厚爱，可是，进入四十年代末期，昔日五大潮剧名班的黄金时代已经消逝，演出潮剧的几个戏院门前冷落车马稀，当年演得大红大紫的戏班艺人，不得不伤心地退出了雄踞了五、六十年的耀华力路大本营，而转入内地山芭的城乡艰难度日，去演出“站脚戏”和“酬神戏”。潮剧在泰国的衰落，不是突然和偶然的，而是多方面的因素造成的。首先，是潮剧

的童伶制,受到泰国政府政策的沉重打击。泰国潮剧团仍保持着童伶制的陋习,向中国农村贫困农户购买小孩作童伶,而人口贩子乘机大肆拐骗儿童到泰国牟利。泰国政府起初对此未加干预,1937年前后,有人向政府告发潮剧戏班虐待童伶,此时刚好在和乐戏院发生老梅正兴班乌衫演员泽明跳楼自杀事件,泰国政府经调查证实潮剧戏班虐待艺人的事实后,拘捕了班主和教戏先生,并递解出境。同时下令让所有潮剧童伶恢复人身自由,今后不准再招童伶演戏。这就自然截断了潮剧戏班的演员来源,使戏班后继无人。戏班班主只好以女演员代替童伶演出,这既增加了戏班的经济负担,又因女扮男角,台风不同,影响了演出质量。其次,潮剧传统剧目中有不少是思想内容陈旧,与当时的社会生活基本脱节,落后于时代发展的步伐和观众的审美情趣。而新编的剧目又暂时不易为观众所接受。第三,潮剧受资本主义商业化影响,为了招徕观众,在戏台上大搞机关布景,表演低级庸俗,引起观众反感,上座率下降。第四,老潮剧观众欣赏习惯比较保守或不够文明,戏院环境管理不善,缺乏艺术欣赏氛围。第五,老潮剧观众逐渐辞世,人数日减,年轻一代观众在泰国生长,华文华语程度不高,对华文戏曲缺乏了解和感情。此外,戏院租金昂贵,戏班承受力低,艺人之间又不团结,艺术水平无法提高,甚至降低,因此,潮剧与戏曲无法摆脱衰落的命运。

新、马的娱乐事业,也跌进了最冷落年代。戏曲观众日减,戏院戏班无力维持演出,从香港和广州前去的粤剧戏班,大都不得不离开新、马而回香港和广州。当地的大型粤剧班无法维持下去,只好精简为小型班。如大世界游艺场内的大同庆粤剧团就缩小为庆丰年班。为了吸引观众,剧场不收入场券,

只收饮茶的茶资。新世界游艺场的邵伯君主持的新声粤剧团，也缩编并改名为兴丰年班。粤剧等华文戏曲在新、马的衰落，可从新、马两个戏班班主的谈话中找出其原因：新同庆粤剧团的班主卫三姑说：“马来亚现有的粤剧如不改良演出，则将来前途极为暗淡。因甚多剧本已不适应时代潮流，陈旧非常，应该改革。此外，舞台上出现的肉麻场面、下流说白，以及无谓的科诨穿插，都应革除。以十年来对粤剧以及观众心理研究所得，一般观众，十之八九为三十岁以上之人，以及未受过高等教育之妇女，一般青年对于粤剧未有若何兴趣，究其原因，实属内容陈旧，失去时代性，而不受若辈的欢迎。”大利年戏班班主梁惠兰在谈到雄鹰剧团改组为大利年班时，也认为：“雄鹰剧团一年内，三次从香港聘来新伶，仅能打气于一时，不能维持恒久，故戏班亏损巨万。虽经常排演省港（按：指广州、香港）新戏，卖座依然薄弱。粤剧的困难还有娱乐税加重，物价高涨，艺人生活费增高，交通费昂贵，剧团不能流动演出。”从以上两位班主的经验之谈看来，四十年代末期，粤剧在新、马之所以处境困难，其原因既有主观方面的，如不少剧目和演出，从思想内容到艺术形式，都陈陈相因，甚至庸俗低级，缺乏新意和创造，因而不能适应已经发生了重大深刻变化的时代和观众的要求。客观原因是由于第二次世界大战，造成世界性的经济不景气甚至危机，当地政府又把经济压力转嫁到人民身上，加重娱乐税收，提高物价，致使货币贬值，消费增加，人们也就缺乏财力和轻松心态去欣赏华文戏曲。

华文戏曲艺人，为了在困境中度过难关，争取生存发展，不得不采取应变措施，进行戏曲改良变革，以适应社会形势的要求。

在新、马的粤剧界，从如下几个方面进行了改良革新：首先，是缩编戏班和精简人员，将大型班缩编成小型班，使人员精干，开支减轻。其次，是充实和提高剧目的社会意义，停演那些陈旧、不合时宜的剧目，“选择适合时代剧本演出”，以期“能负起教化社会的责任”。第三，净化舞台表演，“尽量将无谓的低级的对白及动作废除”，代之以健康的富有戏曲艺术美感的表演。第四，以立体布景代替过去的“扯画”软景，以增强戏剧规定情境的真实性和具体感。

在泰国，拥有三千多艺人的潮剧艺员协会，也组织会员进行改革。他们有鉴于老潮剧有不少剧目内容陈旧，不适应时代和观众要求，因而首先改变剧目的题材和思想内容，从现实生活中选取题材编成新潮剧。如把当地发生的重大社会新闻，以及中下层人民中间发生的突出事件，搬上戏剧舞台。其次，适应现实生活题材的需要，在表演、唱腔、音乐、舞美等方面，力求进行改革创新。

尽管新、马、泰等国的戏曲艺人千方百计地改良和变革戏曲，但是，由于华文戏曲思想和艺术上的历史局限，改革创新工程艰巨，又缺乏社会和国家的有力支持，加之以世界性的经济不景气，东南亚各国的橡胶、开矿等行业深受影响，物价飞涨，课税繁重等原因，以及新中国成立以后，社会制度和意识形态的歧异，东南亚国家与新中国的关系濒于中断，东南亚各国戏曲只好走自己的路，处于自生自灭的困境。

五十年代以后，东南亚各国经过多年的休养生息，调整变革，社会经济和社会秩序逐渐恢复、发展和健全，娱乐事业也略有起色。东南亚华文戏曲剧坛上，主要由当地的剧团演出，其次是请香港的戏曲团体去演出，以及播映中国和香港的戏曲

电影。此外，中国戏曲团体，为执行国家之间的文化交流计划，也前往演出。所有这些戏曲演出和戏曲电影放映活动，都给东南亚华文戏曲予有力的冲击，促使华文戏曲工作者再度进行改革。

新加坡、马来亚的华文戏曲剧团，主要是粤剧、琼剧，同时也有少数潮剧、闽剧和京剧团。据1956年1月，新加坡南方日报载文统计，新加坡有三个粤剧团，马来亚有七个粤剧团，从业人员约一千人。新加坡的三个剧团是：

飞鹰粤剧团：在快乐世界第一台演出。班主是文武生陆飞鸿，主要演员有文武生孟超鸿、邓伟凡，花旦红霞女、小翠珍等人。国风粤剧团：在新世界月光台演出。班主邵伯君，主要演员有文武生陈皮梅，花旦胡貂，丑旦名驹扬、梁一莺等。大鸿运粤剧团：在大世界游艺场广东台演出。班主为冯痴蛙，主要演员有文武生徐柳仙、何文焕，花旦张舞柳、秦小梨、钟丽彦、李香琴等人。该团在马来亚也有一个同名剧团，在马来亚的檳城、太平、怡保、金宝、芙蓉等地巡回演出，两个团的演员经常轮流替换。

马来亚的七个粤剧团是：

燕新粤剧团：班主是石燕子。主要演员有任冰儿、余丽萍、肖仲坤、何天仕等。振寰粤剧团：班主是邵振寰。主要演员有陈醒依、郭非愚、金碧梅等。在檳城、安顺、金宝、华都那也、丹沙马林、怡保等地演出。秀英剧团：班主是朱秀英。主要演员有倩影依、谢君英、卢海天（从香港请来）。演出地点与振寰剧团相同。辉宙粤剧团：班主是何剑宙。主要演员有梁杰夫、小卿卿、卢启光等。卢启光、小卿卿曾合演《血溅鸳鸯楼》、《大闹狮子楼》等武打戏，颇为当地观众称道。月圆粤剧团：班主是蔡艳香。主要演员有黄师觉、紫凌霄、余从

超等。在怡保、丹沙马林等地演出。大光明剧团：班主是冯痴蛙。主要演员有小千岁、徐柳仙、何文焕、张舞柳等，以吉隆坡为聚散地。新同庆粤剧团：班主是卫三姑。主要演员有刘月峰、邓碧红、汤伯铭等，演出地点是军港、新山、居銮、舢舨头、丰盛港、三合港等。

新、马的琼剧戏班，原来有几个经常演出的，四十年代末期，郑长和、三升半、韩文华等人的戏班相继回国，琼剧戏班顿时减少。当地琼剧艺人为了维持演出，纷纷筹建起一些戏班，如星洲友联剧社、吡叻琼声社、巴生乐群剧社等。

新加坡有新麒麟闽剧团，该团于1957年应菲律宾之聘，曾组成一个三、四十人的剧团前往，在马尼拉王彬街亚洲戏院演出了四十天。主要演员有小生锦上花、花旦筱丽珍等。演出剧目有《梁红玉鸣鼓战金兵》、《哪吒》、《万成嫂万里寻夫》、《刘明珠穿珠衣》，以及根据同名话剧改编的《风雨牛车水》等，该团的演出在观众中反映很好。

新、马华文戏曲团体，除了上述职业团体外，还有不少业余剧团，如马来亚雪兰峨人镜慈善白话剧社粤剧科，于1957年演过《马岱释慈母》、《泣萍姬》、《樊梨花》、《凤仪亭》等。新加坡海天游艺会，有数十年的历史，太平局绅士林士超担任名誉会长。吡叻州怡保客属公会汉乐部，曾聘请原荣天彩戏班的老生丘均担任教戏师傅，到各埠巡回演出，坚持了十多年。吉隆坡潮属京果商公会儒乐部，曾为筹建南洋大学公演筹款。马六甲客属公会、麻坡茶阳会馆汉剧部、峇株融融俱乐部等三地汉剧汉乐艺人曾联合演出。琼剧班社有马六甲琼州会馆琼剧组等。这些戏曲团体的演出活动大都比较正常。1952年，马来亚琼州会馆联合会，曾通过创设大学奖学金议案；1957年，又通

过“发动新、马琼剧义演筹募本会大学奖金”，进行大规模的筹募活动。于是，在巴生、霹雳、麻坡、雪兰峨、新加坡、森美兰、马六甲等地，均纷纷举行义演，并获得各埠华侨的热烈响应，仅新加坡琼州会馆就筹到近三万元。可见，新、马的琼剧演出之活跃。汉剧的业余班社也为当地慈善事业筹款而举行义演。

在缅甸，也有一些业余的粤剧和汉剧戏班，常常坚持演出活动。缅华文协会主办过音乐、舞蹈、戏曲演出。工商协会、青年协会的粤剧小组演出了《西厢记·悔婚》、粤剧小组清唱《宝莲灯》，永靖互助会和应和会馆演出过汉剧《百里奚认妻》等。

东南亚国家的职业和业余剧团虽然千方百计地维持舞台的演出，但是，由于当地观众看惯了来自香港和中国的著名演员的表演，欣赏要求较高，同时又普遍有喜新厌旧的心理，因而当地剧团演出不能满足观众要求。于是，戏院就聘请香港粤剧团以及台湾的戏曲剧团前去演出，新中国的剧团也时而去作公务式的演出。前往演出的香港剧团主要有：凤凰女、罗家权、张舞柳组成的剧团，前往越南演出，以《粉碎胭脂阵》一剧最受欢迎。薛觉先的门徒白龙珠受越南堤岸大泰山剧团的聘请前往演出，因当地观众很爱看粤剧武打戏，所以，对白龙珠的武打表演颇为欣赏。后来，他又参加著名花旦芳艳芬为台柱的新艳阳粤剧团，再度到越南演出，同样受到热烈欢迎。该班在越南演完后，还到金边去演过。男花旦李翠芳等人的胜寿年剧团，曾经在新、马名噪一时，此时也旧地重游，再到新、马各埠演出，也备受欢迎。著名花旦红线女和生角演员马师曾等人的戏班，也到新加坡演出，并为广惠肇医院义演了《一代天骄》，

然后再去越南演出。此时在越南演出的戏班，还有从中国去的靓少佳、郎筠玉等人的胜寿年剧团。香港的文武生苏少棠和秦小梨、陈锦棠、卫明珠等人，也组织戏班前往新、马等地演出，著名演员薛觉先也随班前往。香港的名花旦南红和武旦祁筱英等人，应越南大光明戏院之聘，前往演出了《宝马神弓并蒂花》等剧，连演三十四天，场场满座，创造了越南南方近十年来粤剧上座的新纪录。

五十年代中期，台湾的戏曲团体，也常应邀到东南亚一些国家演出。1956年12月3日，台湾的大鹏剧团前往泰国博览会演出京剧十六场。这是成立于五十年代初期，由台湾的空军总部组建的京剧团，起初只有四十多人，后来发展到二百多人。该团演员大都出身科班或梨园世家，如富连成班的有苏盛轼、董盛村、朱世友、马元亮、孙元彬、孙元坡、哈元章等；鸣春社培养出来的有刘鸣宝、王鸣兆、景鸣璧等人；出身荣春社的，有马荣利、马荣祥、赵荣来等；北平戏校的毕业生赵玉菁、李金和等；上海夏声剧校的学生有朱冠英、赵原，以及韦正义科班的张远亭。这些演员有的还是名伶后代，如孙元彬、孙元坡是名武生孙毓堃的儿子，哈元章是哈宝山的侄儿，朱冠英是朱琴心之子，朱世友是朱桂芳之侄等等。该团还附设了小鹏剧团，是培养小演员的戏校兼戏班。大鹏剧团还在赴泰演出前后，到过菲律宾和越南演出。因该团阵容雄厚，艺术功底较好，演出颇受欢迎。

在台湾戏曲界有“青衣祭酒”之誉的女演员金素琴，组织了金素琴剧团，于1958年，应菲律宾华侨之邀，前往马尼拉、宿务等地演出了近一个月。该团主要演员除金素琴外，还有马维良、侯榕生、卢智、于金骅等人。

台湾另一以女演员张正芬命名的剧团也于1959年9月，应邀赴菲律宾作商业性演出。张正芬剧团以名青衣张正芬为台柱，以顾正秋剧团老班底演员为基础，主要演员为青衣张正芬、老生李金棠、小生韩子峰、大面朱殿卿、武生王雪琨等人。出国演出时，还有马维良、于金骅等人。戏班的底包则为在菲律宾的京剧演员充任。该团在菲律宾演出了半个月，因名演员较多，号召力较强，上座率较高，其影响和收入，也为五十年代中期，前往菲律宾演出的戏曲团体中的最大最高者。

新中国的戏曲剧团也间或到东南亚国家演出。1955年，中国文化访问团一行六十七人，在团长、文化部副部长郑振铎的率领下，到缅甸仰光举行盛大的演出，主要演出京剧传统剧目，以及舞蹈和乐器演奏等。缅甸有三十多万华侨，百分之四十住在仰光及其附近，他们向来喜欢观光祖国的地方戏曲，以前较多看粤剧和琼剧，此次演出的经过革新的京剧，使他们感到新颖别致。1955年3月，闽剧著名演员郑奕奏，应印尼万隆的福清玉融公会的邀请，前往万隆等地教戏传艺半年多，他在万隆、雅加达、梭罗等三个城市教戏，共有学员七十多人来学艺。他把《紫玉钗》、《梅玉配》、《陈若霖斩皇子》、《追鱼》等剧目传授给学员，并举行了公演。《紫玉钗》、《梅玉配》等戏，连演了十几场，受到观众的热烈欢迎。后来，以这些学员为艺术骨干，还成立了万隆玉融公会业余闽剧团、梭罗玉融公会业余闽剧团。通过他们的演出活动，增强了观众对华文戏曲的兴趣，促进了当地华文戏曲的发展和提高。

东南亚地区的娱乐圈，此时出现了两种新情况，就是电影放映的覆盖面和歌台演出，日益扩大和频繁，给华文戏曲舞台予重大的冲击。四十年代末，泰国、马来亚等国家，西方影

片和中国的华语影片已逐渐威胁着戏曲舞台的演出，泰国曼谷耀华力路的东西舞台、天外天、新高亭、石龙军路的京都、新瑶宫等戏院，已成为华语影片的根据地，而东舞台、振南戏院、繁华戏院等，则为西片所占领。五十年代以后，三皇府区的大光华、帝国、皇后等戏院，以及沙炎新商业区的金城、丽都、银都等戏院，都放映配有中文的美、英、法、意等国的影片，因此，华侨都感到新鲜而愿意观看。反映抗日战争八年离乱生活的中国影片《一江春水向东流》、《八千里路云和月》等，也引起华侨观众的强烈共鸣，因此，观众特别踊跃，它的上座率曾经打破西片的最高纪录。新中国的影片，《梁山伯与祝英台》、《七仙女》等戏曲影片和《祝福》、《女篮五号》、《平原游击队》等现代题材影片，以及香港长城、凤凰公司出品的影片，西方影片《魂断蓝桥》、《魂归离恨天》、

《埃及妖后》、《仙乐飘飘处处闻》等，也受到泰国观众的广泛欢迎。因此，戏曲舞台受到严重的挑战。新中国拍制的潮剧影片《苏六娘》、《陈三五娘》、《告亲夫》等，到新、马、泰等地放映时，在观众中激起强烈反响，并把兴趣从舞台转向银幕，潮剧界因而也受到强烈震动。紧接着，六十年代初，香港的潮剧影片商人，见拍制电影有利可图，也大力制作潮剧影片，年产三十多部，倾销到新、马的文化市场，使潮剧受到严重打击。

另一新现象，是歌台演出非常活跃。本来，早在四十年代就有歌台的演出，上文已经谈及当时歌台的演出情况，五十年代以后，新、马歌台演出更为普遍，七月的盂兰节、神诞、婚嫁、寿辰等节日和民间活动，常有歌台演出助兴。歌台演出主要在九个游艺场，有时也在一些街区。演出内容有歌舞、戏剧、相声等。起初，多演相声，其中穿插演出戏中戏，如取材于京

剧的《连环套》、《乌龙院》、《狸猫换太子》、《张飞闯帐》，尤其是《连环套》中的“黄天霸拜山”，演出次数最多。有时也选取市井新闻，以福建话演出滑稽的报告剧和诙谐歌曲等，后来逐渐流行歌舞节目，还从香港请来了红裙艳歌舞团来新、马等地演出，于是歌台的歌舞演出泛滥东南亚剧坛。

这些影片和歌台演出，夺走了不少戏曲观众，使戏曲阵地越缩越小。华文戏曲艺人为了生存和发展，不得不寻找出路，于是又开始对戏曲进行了变革。1956年，新加坡进行潮语实验剧和厦门语实验剧的改革尝试。福建籍多栖艺人关新艺与王沙组织了潮语实验剧团，专演时装新剧，当地著名潮剧花旦庄玉花也加入该团的演出。实验剧目是四十年代中国歌舞剧艺社在当地演出过的《海外寻夫》，关新艺等人把它改编成新潮剧，由庄玉花和舒云分别扮演男女主角。该剧共有三十多个角色，大小道具一百多件，音乐伴奏由后港江夏别墅的音乐组负责。在快乐世界游艺场第三台演出时，由于同名剧本和电影剧本知名度比较高，庄玉花在潮剧界又享有盛名，加上布景逼真新颖，演出效果很好，观众比较欢迎。但是，由于剧团人员较多，成本太高，所以，演出了第二个戏《诗书传家》以后，剧团的实验演出就无力进行下去。后来，关新艺又与陈迹、闽剧团艺人陈安、吴瑛夫妇共同组建了一个福建新剧团，不演古装戏，只演时装戏，并用西乐伴奏。后来，红舞星马香兰也加入筹建。不久，即建立了厦语实验剧团，在快乐世界游艺场演出。该团领导人为马香兰、吴瑛、陈迹，剧务主任是关新艺，音乐是上官龙华，演员有白莲、王丹燕、艳娘、吴莲等，演出的剧目多是改编自电影的时装剧。由于这些剧目多是急就章，看完一部电影小说后，就马上由编剧人员分幕分场讲给演员听，接近开场演出时，才由编剧

一手拿着幕表与演员表对着演员讲戏，演完一场再讲一场。因此演出质量不高，上座率很低，剧团也没法维持下去。

新、马的戏曲观众很关心戏曲事业的发展，他们颇为它的未来前途担心，同时也为它的发展提出建议。南洋大学文学院有个学生陈川波曾著文《漫谈戏剧》，文中写道：“在星马社会，戏剧已经成为一种普遍的娱乐与教育的形式，尤其是保存民族传统精神的地方戏。由于是民间产物，与乡土有着极密切的血缘关系，故它会有相当多的风土情调，为当地民众所熟悉和赏识。根据这一点，地方戏对社会风气的影响非常大，它的社会功能是不能忽视的，而它的发展更值得注意。”戏曲界人士也纷纷提出自己对戏曲改革的意见和主张。1958年，马来西亚雪兰峨琼联剧社举行成立一周年纪念，除了举行纪念活动外，还出版了纪念特刊，在特刊中发表不少很宝贵的意见。讨论者认为琼剧现状存在不少问题，他们指出：“今日各地上演的琼剧，依然是采用几十年前的旧剧本，而舞台布置，也因陋就简，是否合理，却没有人去注意它。”有的人更强调要重视剧本所宣传的思想内容，“如果排演的是诲淫诲盗，肉感诱惑，低级趣味和黄色艺术者，对于观众都会有不良影响。这般坏的戏剧，是杀人不见血的毒素，我们应该加以防备和限制才好。”至于琼剧究竟应该如何改革，有的主张“将旧的剧本加以改编”，有的认为要多演时装戏，有的主张“以当地社会作为戏剧题材”，创作出新的剧本。有的认为“琼剧需要改良，乃属不可否认之事实。但是，旧的东西也有不少难能可贵的一部分。讨论改良，或承担改良的人，应该知道将传家之宝保存起来，不合潮流的和缺少艺术性的，才加以整理或改革。”这样“才不会有盲从之弊”。由于当时琼剧艺人所处社

会的种种局限，这些意见很难一一付诸改革实践，因而琼剧等地方戏曲改革也难有明显的起色。

进入六十年代以后，由于各国经济的迅速发展，文娱形式的多样化，特别是电影、电视的发展和普及，人们的生活方式，社会风尚，娱乐要求，都发生了很大的变化，而比较凝固保守的华文戏曲，从总体而言，是更形落后而趋于衰颓。但是，在个别国家，也有逸出戏曲发展总趋势的特殊现象。由于新中国拍制的戏曲片《梁山伯与祝英台》、《天仙配》等，大受海内外观众欢迎，香港的邵氏兄弟电影公司见猎心喜，也如法炮制，拍制黄梅调古装彩色影片，由香港著名女星林黛主演《江山美人》，由凌波、乐蒂主演《梁山伯与祝英台》，由凌波与李菁主演《西厢记》，在新、马、泰等国放映，大受东南亚各国华侨华人观众欢迎，《江山美人》的歌词曲调在东南亚广为流行。泰国的戏院老板见拍制戏曲影片有厚利可图，立即到香港接洽，在当地雇用潮语演员把粤剧影片改配成潮语片，然后运到泰国放映，果然赢得了不少观众。拍粤语片的演员罗剑郎、任剑辉、芳艳芬、吴君丽等人，也因潮语片受到欢迎，而在曼谷的华侨华人观众中名噪一时。在香港的祖籍潮州的演员陈楚蕙、庄雪娟、方巧玉、石伶等人，起初只是参加潮语片的幕后配音，后来就直接参加潮语古装片的拍摄，并取代了上述粤剧名演员的地位。女小生陈楚蕙、庄雪娟、丁楚翘，以及后起之秀蔡奕雯、丁敏等人，都因拍制潮语片而受潮州籍观众的爱戴。特别是陈楚蕙和名旦曾珊凤拍了十多部潮语片，许多观众都非常喜欢她们所拍的影片。

潮语影片的流行，引起东南亚一些国家的华侨华人观众对一度被冷落了潮剧的兴趣。香港的一些人开始组织潮剧团去

东南亚国家演出。1964年9月，香港东山潮剧团率先到泰国演出，由于该团是首次去泰国演出，而且打着“改良潮剧”的旗号，因此，该团演出很有号召力，观众反映强烈。该团名利双收，满载而归。接着，香港新天彩潮剧团又先后七次前往泰国演出，同样受到观众热烈欢迎。起初，泰国潮剧界对香港潮剧团去泰国演出的效果是持怀疑的态度的，认为他们都是业余演出团体，如何比得上泰国的职业潮剧团的艺术水平？看过香港潮剧团的演出后，他们不得不承认香港潮剧团的艺术水平确实比自己高。究其原因，从香港潮剧团方面来说，他们受到中国大陆潮剧改革的思想 and 艺术的影响，并且学到了不少新的艺术技巧和经验，如实行戏曲导演制度、编写剧本的新的创作方法、严格的排练制度、舞台美术的设计和制作等等，他们也仿照这些新精神新技巧，并结合香港和国外观众的欣赏习惯要求，对潮剧的曲词和表演艺术作了不少改进。其次，香港潮剧团全是业余演员，而且多是工厂女工，平时在工厂工作要求严格，使她们养成了严守纪律的习惯，她们在排练和演出时，都能较好地与导演合作，因而，演出作风严谨。又次，香港潮剧团有个惯例，就是每年7月都要演出神诞戏“七月戏”，因此，7月之前就要集中排演，如往泰国演出，它们就会继续排演下去，这样，经过几个月的排演和演出，她们在演出中就会合作默契、得心应手、驾轻就熟，整个演出水平就会显著提高。最后，这些业余演员，对于演出潮剧，既是业余爱好，有浓厚的兴趣，又可以游埠淘金，这股动力也促使她们顾全大局，通力合作，努力把戏演好，使观众满意。反观泰国的潮剧，不少女演员文化水平不高，有的人缺乏艺术进取精神，墨守陈规，不图改革，有的对于演戏缺乏敬业乐业精神，不够严肃认真，认

为观众都是一群没有知识、欣赏水平不高、容易满足的人，因此，马虎应付演出。对比之下，泰国潮剧确实比香港潮剧逊色得多，观众对香港潮剧的反映强烈，自是很自然的事。香港潮剧团的冲击，使泰国潮剧界人士痛感在强大的竞争对手面前，不急起直追，改革潮剧，就会有在泰国剧坛站不住脚跟而被淘汰的危险。因此，他们着手改革潮剧，如建立导演制度，要求演员服从导演意图，学习新的剧本，改革潮剧舞台艺术，改变旧潮剧在观众脑海中留下的不良印象，以新的艺术风貌，重新争取观众的关心和支持。

香港的潮剧团，毕竟是业余的组织，又是以营业牟利为主要目的，为了追求上座率，她们也常常迎合部分观众的庸俗低级要求，对潮剧的思想性和艺术性不大讲究，甚至为了讨好观众而削足适履，降格相投，这种商业化的情况，对泰国潮剧也产生了一定不良的影响。

在新加坡、马来西亚、越南等国，由于经济衰落和战争影响等原因，华文戏曲的演出已比以前大为减少，当地仅有的少数职业和业余剧团的演出不大经常，只在节日、喜庆、神诞时才演出街戏，或在剧场、电影院演出。如新加坡的余娱儒乐剧社演出了广东汉剧《鹊桥会》、《秦香莲》、《金枝玉叶》、《人面桃花》、《桂英下山》等剧，并采用了立体布景、七彩灯光等现代化设备，颇受观众欢迎。六一儒乐剧社演出了潮剧《刺梁骥》、《陈三五娘》、《王茂生进酒》等。外地也有一些剧团前去演出，主要是香港的粤剧团，其次，是中国的粤剧团和潮剧团。

新加坡的职业剧团很少，只有凤来仪等粤剧团作零星的演出，有时，马来西亚的粤剧团也来演出。马来西亚的粤剧团稍

多，有艳阳天、新丽声等十多个。越南的粤剧团基本上停止活动，1963年，在广东粤剧学校湛江分校的帮助下，成立了越南广宁省青少粤剧团，并开展演出活动。这些国家主要是聘请香港粤剧团前去演出，有时是整个团去，有时是聘请几个名演员前去与当地粤剧团合作，行话叫“加顶”。前往新、马演出的香港粤剧团和粤剧演员有：郑君棉、朱顶鹤、李香琴等人剧团前往新加坡、马来西亚演出。白玉堂等组班前往新加坡演出三个多月。新马师曾、陈锦棠、吴君丽、英丽梨、李若呆等五十余人前往新加坡演出了三个月。陈非依率李凤、李龙、张宝宝等人组班，前往新加坡剧场演出了三个月，上演剧目有《岳武穆班师》、《黛玉葬花》、《三岔口》、《刘金定》、《樊梨花》等。陆飞鸿、梁翠芬、许秀英组成飞鹰剧团前往新、马，上演剧目有《西施》、《王昭君》、《周瑜归天》、《荆轲传》、《义薄云天》等。麦炳荣、罗艳卿、陈锦棠、李宝莹等，组成大龙凤剧团，应新加坡国家剧场邀请，演出了十五天。陆飞鸿领导的鸿福剧团，在新加坡荣华公司属下的戏院巡回演出了《花王之女》、《双仙拜月亭》、《荆轲传》、《卧薪尝胆》等剧。李凤声等组班前往北婆罗洲、新、马等地，演出了《万里河山新风声》、《薛应龙》、《黄飞虎》、《白蛇传》、《双枪陆文龙》、《牡丹亭》、《韩世忠》、《孙悟空大战红孩儿》等剧。任剑辉等人组班，前往新加坡、马来西亚等国演出。何少保、麦炳荣、罗艳卿、陈锦棠、靓次伯、任冰儿、新海泉、梁家宝等组成的大龙凤剧团，在新加坡国家剧场连演两星期，有“武生王”之誉的靓次伯的《六国封相》“坐车”绝技，受到观众的赞赏，打破了戏院戏行的惯例，连演十二晚，仍欲罢不能，表明当地观众对祖国家乡戏曲的感情仍是很炽热

的。

还有不少演员是个别或是几个人应邀前去演出的，如郑帼宝、吴君丽分别应新加坡之邀前往演出，李奇峰、余惠芬等应聘加入新加坡剧团演出等。

在越南，本来流行粤剧，由于战事连绵，娱乐事业大受影响，当地基本上没有职业剧团的演出。主要是由香港的粤剧团前往演出。著名丑生半日安的首徒李超凡，从1950年起，连续在越南演出了十三年，直到1963年才离开越南返港。香港粤剧团前往演出的，有陆飞鸿、黄嘉凤、许秀英、黄家宝等组成的凤华粤剧团，演出了《旗开得胜凯旋还》、《帝女花》、《刘金定》等。钟丽蓉、苏少棠、刘月峰、郑帼宝、何文焕、何非凡、李宝莹、区家声等，先后到过西贡、堤岸等地演出。越南全国统一后，香港粤剧团就很少去越南演出了。

上文提及，1963年，广东粤剧学校湛江分校帮助越南广宁省成立了广宁省青少年粤剧团，并排练了一批传统的和现代的剧目，如《柜中缘》、《茶瓶计》、《断桥会》、《审椅子》、《三月三》等。还赠送了一套舞台装置给他们。1964年4月，广宁省青少年粤剧团回越南演出，当时正值越南的抗美战争处于激烈阶段，剧团先后到过河内市和许多城乡演出，受到各地观众的热情欢迎。

在泰国，祖籍潮州的观众多喜看潮剧，比较少看粤剧等其他戏曲，因此，粤剧团前往演出的不多。1966年，香港的粤剧演员凤凰女、黄千岁、区家声、艳桃红、李若呆等组成的凤凰剧团，前往曼谷演出时，很受观众欢迎。刘月峰、梁翠芬等人，也与曼谷当地的粤剧艺人廖金鹰等同台演出。

在柬埔寨，1960年10月，中国潮剧团应柬埔寨政府之邀，

前往金边演出。团长是北京市副市长王昆仑、副团长是新华社香港分社副社长祁峰。主要演员有姚璇秋、范泽华、蔡锦坤、谢素贞等人。该团在柬演出了四十二天，观众六万多人。主要剧目是《陈三五娘》、《苏六娘》等两个长剧，以及《芦林会》、《扫窗会》、《挡马》、《闹钗》、《铁弓缘》等六个短剧，以及潮州音乐等。第一场演出，是在柬埔寨王宫富财尼宫为皇后演出，主要剧目是姚璇秋演出的《荔镜记》“观灯”场，范泽华的《芦林会》唱段，蔡锦坤主演的《闹钗》、谢素贞主演的《挡马》等。莅场观看演出的，有施梳窟·哥苏玛皇后、王位议会主席、王姑、亲王、代理国会主席、内阁政府首相、各部大臣五百多人。演出时，配合舞台表演，放映柬文道白唱词幻灯字幕，王后等人非常赞赏，多次对邻座的中国驻柬临时代办叶景灏、团长王昆仑说：“来访的演出团体用柬文字幕，还是第一次，感谢贵国工作的周到。”演出结束时，王后亲自登台，把六枚勋章授给正副团长、艺术指导和姚璇秋、郭石梅、范泽华。王后授予姚璇秋的是柬埔寨“国家骑士”勋章。在皇宫演完后，潮剧团在金边的金凤戏院正式公演，主要剧目是姚璇秋主演的《荔镜记》。剧场只有八百多个座位，为满足观众要求，加售了五、六百张站票。每晚还有上千人站在戏院门口静听演出广播。最后一场演出，是在外交部广场临时搭起的舞台，免费为市民演出，戏台和附近的街道，挤满了数万观众。新闻媒介纷纷对潮剧团的演出详加报导、高度评价。当地的《棉华》、《工商》、《湄江》、《生活》等四家报纸，发表了五十多篇消息、评论，二百四十多幅剧照。“柬埔寨之声”电台发表评论说：“潮剧团演出的成功，证明了潮剧是历史悠久的最优秀的剧种。潮剧团带来的艺术，是二十世纪

最优秀的艺术。”该台连续八天用华语广播了潮剧演出的录音。王国政府教育国务委员根陶，撰文称赞潮剧团的演出对金边来说，是“一个历史性的日子”。《民族主义者》周刊总编辑郑璜，发表文章称赞潮剧团演出的成功，并考证潮剧与柬埔寨民间戏剧“洛坤巴塞”有血缘关系，认为潮剧是“洛坤巴塞”的原种，因此，柬埔寨人民对潮剧情感亲切。文章还说：“现在，柬埔寨人民在祈祷，只要能看到潮剧团一次演出就心满意足了。”

潮剧团还到一些省份演出，先后到过贡不省、磅湛省、磅通省、暹粒省、马德望省、菩萨省、磅清扬省等省演出。在磅湛省演出时，该省最大的剧场只有五百个座位，为满足观众要求，在运动场搭起临时舞台演出，可容三千五百多个观众看戏。第一晚演出剧目是姚璇秋主演《荔镜记》，演出时下起大雨，但是，观众还是坚持观戏，不愿离去。最后一场演出，观众增至一万多人，占了该省总人数的四分之一。该省省长高兴地对记者说：“（潮剧团的演出）不但我满意，全省人民都感到满意，一致给予很高的评价。”

中国潮剧团在柬演出期间，还和柬埔寨艺术界进行了艺术交流，举行了四次艺术交流座谈会，潮剧团向主人介绍了潮剧艺术的特点、历史沿革、现状等，还作了小型的示范表演。在与柬埔寨戏剧学校等团体进行艺术交流时，应主人的邀请，姚璇秋还表演了水袖工，李有存表演了丑行折扇工、肖南英表演了花旦手帕工，谢素贞表演了武旦的趟马工等。柬埔寨戏剧学校校长方裕隆说：“在世界上，东方的艺术与西方的艺术有所不同，而东方的艺术，我们柬埔寨和中国有许多相同之处。这也就是为什么我们观看贵国的演出，感到特别的亲切，今天

这个交流会，也觉得格外有意义。”

中国潮剧团通过舞台演出和艺术交流，把新中国的经过革新的潮剧艺术介绍到柬埔寨，不仅给柬埔寨观众留下了美好而深刻的印象，而且也促进了两国文化艺术的交流，以及当地的华文戏曲和民间戏曲的发展。

第五节 面临新的冲击，探求新的出路

东南亚的华文戏曲，进入六十年代后期以至八十年代，有两个显著的特征，其一，是面临社会和文艺圈新形势的冲击，被迫进行艺术和体制的改革，其二，是外来的香港和中国大陆的戏曲团体纷至沓来的演出，对当地戏曲和观众产生深刻的影响。此时期，东南亚各国的工业化程度越来越高，人们生活节奏加快，忙于工作和谋利，无充裕的时间和精力，去观赏每场费时三、四个小时的戏曲演出。老一辈的戏曲观众因新陈代谢，人数日益减少，年轻一代由于接受西方文化教育的影响，对东方文化的戏曲艺术缺乏了解和感情而疏远之。社会上流行的艺术形式日多，特别是电视、电影、录相带发展迅猛，夺走了不少戏曲观众。所有这些，都是促使东南亚国家华文戏曲发生种种变化的外部原因。

东南亚华文戏曲变化发展的内部原因，则是其本身存在的种种问题。沉重的历史传统惰性，使华文戏曲在新的社会形势下，未能做出及时的自我调整和完善，以适应变化了的外部世界。新加坡人民剧场的胡桂馨女士的一席话，是切中戏曲积弊和在现代都市演出困难的经验之谈。她说：“无可否认，发展地方戏是越来越难了。最大的问题在于演出地点的难寻和演出

经费的过重；许多人都诉说设在组屋区的戏台嘈声过大，扰人安宁，观众过多，阻塞交通，因此，每演一回戏都要向多个部门申请准证，麻烦很多；此外，要主持一个戏台，艺人服装、布景道具种种费用加起来，开销很大。”新加坡福祿寿闽剧团演员孙秀英也说：“传统地方戏是在街上临时搭起的舞台演出的，化妆既浓，服装又重，热不可当。一台戏演足四小时，有时白天演一台，晚上演一台，一天便得演七、八小时，疲倦欲死，碰到飞仔的骚乱和动不动就口出粗言秽语的观众，更是苦上加苦。”该团团主魏仁山认为：“传统的街戏，时间实在太长了。老的观众姑且不说，年轻的一代哪有这份耐性与心情站在露天的场所看上三、四小时！而一些剧团的艺员，也常以观众的多寡来决定演技的认真苟且——观众多时，就用心地演，观众少时就演得无精打彩。要改良地方戏，首先要缩短演出时间，再来应提高演出的水准。”在这种困境中，东南亚华文戏曲界人士，知难而进，千方百计地进行戏曲改良和革新。

福祿寿闽剧团，在1975年首先推出了“改良型闽剧”，精简了演员，由数十人演出减少到七人；缩短了演出时间，从每场戏演出三、四小时缩短为每次半小时，每周演两次；演出地点从戏院和舞台改变为酒店的小剧台；音乐伴奏不是喧闹的锣鼓而是由录音带播放轻松的中乐；表演是以快速的步伐，活泼的动作，代替了节奏缓慢的抽象性的台步做工；演出前，先用英语简短地介绍剧情梗概，几个主要演员自后台鱼贯而出，开始表演戏剧故事。这种改良型的闽剧，由于人员少，时间短，化妆简便，演出地点是饭店，有冷气设备，环境舒适，所以，演员和观众大都满意和欢迎。但是，对于这种改革，剧团本身

也感到不满足，他们认为“这种戏是专为游客而设的，把这种改良型的地方戏搬到街头上演，必定难以得到观众的支持；同样的道理，游客也不会对街头那种冗长沉闷的传统地方戏感到兴趣。我是希望以这种改良剧作为一道桥梁，把东方文化传达给西方各国人士”。

新加坡的冈州会馆粤剧团，也进行了全面改革的尝试。这个会馆有一百四十多年的历史，演出粤剧也有数十年的经历。他们改革粤剧，首先从剧本入手，挑选主题思想积极正确的剧本，吸取其他戏曲剧本的优点，重新构思，增删情节，修改出一个比较理想的完整的新剧本。他们演出过的《杨门女将》、《辞郎洲》、《红楼梦》，就是这样整理出来的。《红楼梦》是根据越剧电影片《红楼梦》改编，同时参考了《红楼梦》原著。改编后的粤剧《红楼梦》，主要人物贾宝玉、林黛玉、薛宝钗、紫鹃、王熙凤等主要角色的性格，都更为鲜明突出。特别是主角贾宝玉，突出了他的正义感和美好理想，以致他和封建官僚家庭互相对峙，无法妥协。该剧分为“黛玉进府”、“读西厢”、“闭门羹”、“葬花试玉”、“凤姐献计”、“焚诗归天”、“金玉良缘”、“幻觉离恨天”等场。其次，在戏曲音乐和表演方法上创新。使戏曲音乐符合剧情要求，又有现实感，优美动听，易为观众接受。如《红楼梦》的各个场次，都安排了对唱或独唱的主题曲，以及三十多支小曲。表演艺术也革旧创新，既使全戏的过程缩短，节奏加快，又使情节贯串，程式简明，观众易于理解。第三，在舞台美术方面，布景力求真实感强，换景速度迅速，运用各种幻灯布景渲染戏剧规定情境的氛围，使观众较快地进入规定情境。如设计制作了多场瑰丽的透视连环幕布景，特别是“读西厢”场中的立体石山与桃

花林，“焚诗归天”中的潇湘夜雨，在瑰丽多变的灯光的照射下，情景逼真，如诗似画。角色服装，力求与人物和时代相吻合，增强真实感与可信性。第四，运用幻灯字幕配合演出，中文字幕，可以帮助不熟悉粤剧的人士易于理解剧情，英文字幕可以帮助不懂华文的人士看懂演出。该团还于1978年代表新加坡赴西柏林参加西柏林艺术节，演出了《辞郎洲》和《洛神》。用德文打出了幻灯字幕，详细地介绍了各场演出的道白和曲词，全场观众津津有味、鸦雀无声地看完了几个钟头的演出，表明了外国的西方观众是能接受这种新型的戏曲的。

该团还多次参加了电视的播演，并灌制了唱片和录音卡带。他们在十二年中，演出了七十二次。1972年，英国女皇伊丽莎白访问新加坡时，该团演出了《白蛇传》、《红梨记》、《元世祖》、《花田错》等剧，以及其他折子戏。该团的主要演员胡桂馨、卢湄华因勇于改革戏曲、热心为社会服务，曾获得国家荣誉奖，胡桂馨还获过新加坡总统颁发的“公共服务星章”（BBM）、总理公署高级服务部长兼人民协会主席李炯才颁发的两项联络所管委会暨联络所妇委会长期服务奖。卢湄华获得全国青年服务奖。

新加坡还有一个著名的粤剧革新试验的机构——敦煌剧场，其命名是寄寓着对东方艺术的精华的执著的追求，以及以华族的地方戏曲作为发展的广阔天地。它成立于1981年10月，由粤剧热心人士张荣、粤剧名宿胡秋洪、业余粤剧名旦胡桂馨等人组成。胡桂馨是新加坡大学化学系的毕业生，她历任牛车水联络所妇女小组委员会主席，人民剧场管理委员会助理秘书和国家剧场信托局委员。业余时间从事粤剧演出和艺术改革。该剧场的骨干有卢湄华、曾燕玲、胡葆燕等人。他们大都是年轻

人，而且是受英文教育的，但是，他们对东方艺术却饶有兴趣。他们来自社会各阶层，有大学的讲师、医生、护士、点心师、服务员等。卢湄华毕业于圣格尼拉女校，后参加银行工作。她在演出中担任文武生角色，和胡桂馨合演过《洛神》、《六月雪》、《红楼梦》、《林冲》、《春草闯堂》等。她以女性反串男角，却很少女儿态，而有英俊潇洒的台风。她除了演出，还负责培训新演员和协助布景设计工作。曾燕玲虽受英文教育，但热爱华文戏曲，从事粤剧工作十多年，擅演花旦行当，她父亲是音乐家，因而有家学渊源，她的唱腔很有特色。1982年，敦煌剧场曾参加新加坡戏剧节，演出了中国古典名剧《狮吼记》，是根据明代剧作家汪廷讷的《狮吼记》和香港名剧作家唐滌生整理本改编的，胡桂馨饰柳玉娥、卢湄华反串陈季常，前者演得风流而怯懦，后者娇柔而泼辣。剧中的舞台美术，借鉴和效仿了不久前到新加坡演出过的广东潮剧团和广东粤剧团的舞台美术装置，给观众的印象是色彩鲜明，简洁清新，悦目喜人。

新加坡华文戏曲改革的成就，还与牛车水人民剧场密切相关。这个剧场的历史是和华文戏曲的演出与改革的历史密切联系在一起的。牛车水，是一个有悠久历史的华人街区，华侨先民早年到南洋后便在此聚居，当时还没有自来水管的设备，人们用牛车运水至此，地名由此而来。牛车水人民剧场坐落于牛车水区，矗立在万达街的小山坡上，面临水车路，外貌是绿瓦红墙，古色古香，里面却有现代化的音响系统和灯光设备。它在六十年代，曾经是牛车水区人民文化活动中心，许多大型的文娱演出和庆典都在这里举行。但是，舞台是临时搭起来的，演完即拆，因此，牛车水民众联络所感到有必要建造一个永久性

剧场。1967年12月29日，牛车水民众联络所为庆祝建所七周年，在国家剧场举行了一个新加坡、香港、台湾“慈善歌艺之夜”晚会，会上发表了“牛车水联络所为筹建大舞台成立慈善和建筑基金”的宣言，并得到各界人士的热烈支持。1968年8月10日，财政部长兼牛车水区国会议员吴庆瑞博士，为牛车水人民艺术舞台主持奠基仪式。1969年1月23日，“牛车水人民艺术舞台”正式易名“牛车水人民剧场”，1969年3月24日正式启用。以后，又经过扩建、重建，并成为基金组织。它的性质是一个非牟利机构，宗旨是促进人民对音乐、戏剧的爱好，提倡多元文化，并援助贫苦人士。它的主要活动之一，就是推动地方戏剧的发展和提高。1972年2月19日至24日，举行了为期一周的“地方戏剧观摩大会”，有粤剧、潮剧、闽剧、京剧、汉剧、琼剧等剧种参加了演出。开幕的晚会上，英国女皇伊丽莎白、爱丁堡公爵等贵宾，在新加坡总理李光耀的陪同下，观看了粤剧《白蛇传》等的演出。1974年起，该院还聘请了中国和香港的粤剧、潮剧团前去演出。它对新、马华文戏曲的改革和发展，以及新加坡和海外戏曲剧团的艺术交流，一直是给予热情、积极的支持的。

六十年代后期至八十年代，戏曲形势虽然严峻，但是，新加坡仍有为数不少的剧团。

潮剧团有：老赛桃源、新荣和、老三正顺、新天一彩、老一枝香、老玉楼春、织云剧团、桃红剧团、新艺剧团、新潮艺剧团、中一枝香剧团等。每个剧团都有固定艺人，由班主支付日薪或月薪，三餐由班主供应。每月至少演出二十多天，在新加坡或到马来西亚演出。其中的老赛桃源剧团，是一个有九十多年历史的剧团，有男女艺人四十多人，年龄由十多岁至七、

八十岁，文化水平较低，多是小学程度，有的人是班主从中国带来的童伶。八十年代后期，仍有金鹰、老三正顺、老赛桃源等六个职业剧团。

闽剧团有：新赛凤、筱凤、南艺、新麟麟、新庆和、新美凤、双飞燕、快乐、莺燕、华代、新燕玲等剧团。每个团都有五十个人左右，它们多是在节日、神诞等日子里演出传统戏曲，也有到酒店去演出改良型闽剧的。潮剧和闽剧都参加了有五、六十年历史的马来亚梨园公会，其成立宗旨在于联络同行的感情和切磋技艺，提高演出水平。该会的主席是潮剧老赛桃源的团主刘汉松。他对新加坡潮剧的发展前途虽然表示担忧，但他不愿意新加坡潮剧走向衰落以至湮没。他表示“我们目前已拟就一项有待推行的庞大计划”、“不久的将来，我们或会将零散的各个潮剧团联合为一，重新组织，使个别的潮剧团不致因为缺乏艺人而逐一散班！”

粤剧团有：凤来仪、金龙、艳阳天、光辉等，马来西亚八和会馆属下的十多个粤剧团，也时常来新加坡演出。这些职业性剧团没有固定的艺人，由班主在需要演出时，四处搜罗人才，临时组织开锣演出，全新加坡约有七、八个这类班主。当地演出旺季是农历二月春节、七月中元节、八月中秋节、观音会等，以及神诞喜庆日子，演出地点多在街头、市场、停车场等。如逢佳节酬神、社团喜庆时，就在国家剧场、新世界、人民剧场、维多利亚剧场演出。有时还到吉隆坡、香港等地演出。演出剧本多是香港编剧家唐涤生、潘一帆、苏翁、叶绍德、李少芸等人的剧作。唐涤生的《帝女花》、《再世红梅记》、《红梨记》、《紫钗记》、《牡丹亭惊梦》等，尤受欢迎。当地编剧家黄仕英编的《白蛇传》、《英烈传》等，也颇有影响。

京剧团有平社京剧团，多为社团庆典演出，也曾参加过新加坡戏剧节，演出过《白蛇传》等剧。

目前，新加坡业余戏曲班社组织较多。粤剧的业余戏班多是在同乡会、宗亲会内设立，如冈州会馆、南顺会馆、东安会馆、番禺会馆、海天游艺会、昙花镜影、慈善剧社、西樵同乡互助会、钟声音乐研究社、幽谷音乐社、国声音乐剧社、星华音乐剧社、碧山亭公所、牛车水粤曲歌剧团等，都设有剧乐部，便于粤剧爱好者聚集在一起切磋技艺，交流经验，并为他们提供演出机会。这些班社每班约有三、四十人。他们演出的机会不多，一般是在社团成立若干周年纪念会时，在国家剧场、人民剧场、维多利亚纪念堂演出。

琼剧业余班社有：二南琼剧社、琼联友剧社、新联声剧社、艺光琼剧社、琼光琼剧社、联花琼剧社、明天琼剧社、琼州青年会戏剧组等。由于海南岛籍的华侨华人较少，所以没有职业的琼剧班社。这些业余琼剧班社，只是逢节日、神诞时才演出。其中的琼州青年会的戏剧活动较为活跃。1979年演出了改良琼剧《红叶题诗》，引起许多观众的关注。1981年2月，举办琼剧训练班，招收学员二十多人，聘请教戏师傅符祥克、符青云、黄文中等人，传授演戏技艺。同年11月10日，举行会庆，这个训练班的学员献演了《秦香莲·铡美》。1982年7月，琼州青年会参加了新加坡地方戏曲观摩会，在芳林公园演出了《红叶题诗》，颇获琼剧观众好评。

广东汉剧和潮剧业余班社，多是由祖籍潮州人士所建，这些班社有：余儒乐社、六一儒乐社、星华儒乐社、陶融儒乐社、南华儒剧社等。其中，余儒娱乐社历史最悠久，成立于1912年，迄今已有八十多年历史，六十年代后期至今，他们为

社庆、筹建国家剧场、文化艺术活动基金、社会福利厅总救济基金、新加坡文化基金，以及慈善事业义演。该社演出的主要剧目有《宝莲灯》、《白兔记》、《王宝钏》、《潞安州》、《珍珠塔》、《花笺状》、《明月照孤舟》、《泼水记》、《梁红玉》、《龙女奇缘》、《掷红袍》等，还应国家电视台之请，拍制了一批电视剧目。

六一儒乐社，成立于1929年，演出和研究活动较活跃。六十年代以来，为社庆、筹募各种文化基金和慈善事业款项，举行了多次演出，其中演出的潮剧剧目有《陈三五娘》、《芦林会》、《辞郎洲》、《断桥会》、《摘星楼》、《狄青平西辽》、《借剑》、《王茂生进酒》、《夫人城》、《巧婚配》、《搜书院》、《五凤楼》、《三闯宫》、《二堂放子》等。其中，《陈三五娘》（包括续集）、《王茂生进酒》等，还拍成电视片放映。

南华儒剧社，成立于1963年，历史虽短，但演出很活跃。二十多年来，他们为筹募各种社会福利基金，而在国家剧场、维多利亚纪念会堂、百老汇戏台，举行多次义演。主要的潮剧剧目有《三哭殿》、《包公三勘蝴蝶梦》、《南山会》、《串戏定亲》、《潇湘秋雨》、《百花赠剑》（以上剧目还拍成电视）、《苏六娘》、《陈三五娘》、《辞郎洲》、《白兔记》、《义民册》、《梅亭雪》、《龙井渡头》、《刘智远斩子》、《王老虎抢亲》、《一门三进士》、《玉鸳鸯》、《三驸马》、《赵少卿》、《七美报亲仇》等，由于他们演出严肃认真，有一定的艺术水平，因而也获得较高的评价。

从上述可见，新加坡的华文戏曲业余剧社有几个特点：首先，是业余班社为数较多，这是因为有一批热爱华文戏曲的人

士出钱出力、热心支持。第二，它们多附设在同乡会组织内，并为该同乡会服务，因而也获得同乡会的大力支持。第三，它们的活动范围和内容，是演出、传艺、研究三结合，三者有机联系，互相促进，不断进行改革。第四，它们的演出多是为社会福利、公共事业效劳的，因此，能得到各界人士支持，并能经常持久地开展活动。

马来西亚剧坛面临的形势，也与它的近邻新加坡一样严峻，剧场上演情况大不如前，职业和业余剧团虽然不少，但是，由于与新加坡相同的原因，演出机会不多。马来西亚八和会馆所属下的职业粤剧团有艳阳天、新丽声、新青年、嘉乐、大罗天、环球、天仕、文英、金凤、龙凤、胜利、昆平、文郎、辉宙、伟新声等剧团。其中，艳阳天剧团的领导，是香港花旦蔡艳香，她还聘请了香港文武生阮兆辉参加演出。1971年10月，该团在吉隆坡中华游艺场连续演了十多晚，演出的主要剧目是《虎将蛮花》、《胭脂巷口故人来》、《泉雄虎将美人威》、《牡丹亭惊梦》等。由于演出规模较大、有香港演员加盟演出，舞台表演也有所出新，因而引起观众强烈反响。该团还到过新加坡演出，1981年2月，在新加坡为神诞演出了《汉武帝梦会卫夫人》、《六国大封相》、《春娇三戏俏玉郎》、《戎马金戈万里情》、《金镖巧结万里缘》、《征袍还金粉》、《蛮汉刁妻》、《春风夺得归来燕》、《大红袍》、《十奏严嵩》、《加官晋爵》、《贺寿小送子》、《八仙贺寿》、《仙姬送子》等。

马来西亚的业余剧目，多附设在同乡会馆和工商行会的机构内。如吉隆坡有小韵业余音乐研讨社、台山会馆、冈州会馆、东安会馆、顺德会馆、鱼业会馆、商业职员公会、机关职工会、杂货行、建造行及人镜社等。霹雳有霹雳业余音乐社、

霹雳南海会馆青年部音乐组、霹雳中山会馆音乐组、霹雳顺德会馆音乐组等，但多是业余文娱活动，很少公演。

新、马其他华文戏曲如潮剧、闽剧、京剧等的遭遇，也与粤剧大同小异，同样面临着走向衰颓的命运。

毗邻新、马的泰国，潮剧剧坛形势略为景气，目前，潮剧仍有一定的观众，职业、半职业、业余的潮剧团为数不少。据1982年统计，泰国约有十四个职业潮剧团：泰中潮剧团、老万年春班、老赛宝丰班、赛宝丰潮剧团、赛荣丰潮剧团、正顺香班、新玉楼春班、老玉楼春班、青囊玉楼春班、老赛桃源班、新怡梨香兴班、老怡梨香兴班、怡梨兴潮剧团、中怡梨香班等。季节性演出的半职业潮剧团约有十八个，这些戏班实行班主制，班主兼老板、剧团团长和经理，甚至班主全家办戏班。每班人数少则四十余人，多则六、七十人。演员实行合同制，小时当学徒，长大后则成为主角或配角。演员工薪少则一、二千铢，多则一万五千铢，差距甚为悬殊。在剧团住地演出时，伙食以自理为主，班主只供应晚餐；下乡演出时，三餐全由班主供应。演员中互相婚配较多，与团外人员婚配者少。下乡演出时，夫妇同台演出，全家妇幼随行，因此，剧团的稳定性较大。泰中潮剧团在曼谷新杭州戏院常年演出，其他各剧团多到各州府城乡巡回演出，有时也到新、马等邻国演出。每一个台期约三、四天，有名的潮剧团每年可换台八十次，也就是每年可以演出二百到三百多场戏。演出剧目新旧交杂，在戏院固定演出的剧团每周都要换演新戏，因此，每个团都设有编剧人员四、五个，以应付上演新戏需要，而巡回演出的剧团，因经常变演出地点，一年只需十来个剧目即可。近年又兴起过去流行的长连戏，一个戏可以演出三、四晚，如《汉宫秘史》、《目

连救母》、《太子流亡》，以及中国潮剧团传去的《春草闯堂》等。

邀请剧团去演出的雇主，多是神庙、善堂、佛教社、华侨华人社团等。演出时间多在中国传统节日（如元宵、清明等）、神诞（关羽生辰等）、婚嫁、忌辰、乔迁、社团活动等。

从表面看，泰国潮剧似甚繁荣，但从深层透视，也不无隐忧。自六十年代后期起，潮剧商业化倾向更为严重，著名演员要求高薪，场租价格昂贵，戏班班主雇不起专业潮剧演员，又由于华裔青年不愿学习潮剧，潮剧演员来源枯竭，班主为了维持演出，只好雇用酬金较低的泰国北部的农民，充当次要演员，扮演奴婢、喽啰、武打角色等。在农村演出“站脚戏”的班主，甚至连主角也聘请山芭的贫苦青年担任。泰国青年农妇叻差妮·藩，出生在泰国北部，十一岁时在潮剧班充当女仆，后来在戏班中扮演过婢女角色，现已被提升为花旦演员，用泰语演出潮剧。还有一个团的花旦梅列克，历代都是泰人，十八岁就充当花旦，但对戏中唱词只会唱，对词义则不甚了了。目前，泰国的三十多个潮剧戏班中，泰国人和老挝人约占戏班总人数的三分之一，有的剧团竟占百分之七十，潮州籍演员越来越少。大多数泰国、老挝农村青年对中国戏曲文化缺乏基本了解，又无潮剧师傅专门传艺，光凭一边听潮剧录音带，一边练唱曲词，其演唱水平当然不能满足观众要求。

最近几年，还出现一种新的趋向，就是泰语潮剧的演出日益增加，由华裔青年或泰国血统青年用泰语对白演出潮剧，甚至剧中主角也用泰语演唱。由于泰国当地戏剧不甚发达，不仅泰国华侨华人看潮剧，泰国血统的人也喜欢看潮剧，戏班为了让他们看懂潮剧，在正式开锣演出之前，先用泰语介绍潮剧剧情，有的戏

班还用广播器在演出时作同声翻译，这种做法很受泰国人民欢迎，但华侨华人观众却嫌干扰而不满。泰中潮剧团为了争取观众，就率先推出了泰语潮剧。他们在演出《包公铡侄》一剧时，用泰语作了尝试。该团编导庄美隆认为，泰语潮剧可以争取中青年广大观众，使潮剧能作为泰国的一种剧种长期生存发展下去。他还认为泰语潮剧应该坚持表演中国故事、穿中国戏服、用中国乐器，但是乐曲要根据泰语的音韵特点来谱写。泰语潮剧将会发展为泰国的新型歌舞剧。泰中潮剧团还为诗琳通公主作御前演出，并在曼谷露天戏台多次演出，泰国电台还作了实况转播。

对于泰语潮剧的出现，社会上有两种截然不同的反映，一种意见认为，这种泰语潮剧无助于泰国观众了解潮剧，也不能推广潮剧，促进中泰文化艺术的交流。另一种意见认为，这是“聪明的泰华潮剧工作者”的一项胆识兼具的措施，“是海外（泰华）潮剧的转折点”、“是目前海外（泰华）潮剧的一个突出现象”。两种意见，见仁见智，相持不下。正在进行泰语潮剧试验的泰中潮剧团，还在继续进行实验，在实验中接受观众的检验。

印尼华侨、华人中，讲客家语的人士较多，所以当地的业余汉剧、汉乐团体不少，几乎凡有华侨华人居住的地方，都有汉剧汉乐的组织。比较著名的有洪顺文、碧风社，以及蕉岭同乡会、大埔同乡会、松口同乡会的业余汉剧汉乐组织。这些组织在六十年代趋于衰落，八十年代又逐渐复兴，如西爪哇新棠埠成立了新棠音乐会，不仅客属人士参加，连广州、潮州的业余汉剧、汉乐爱好者也参加活动。在万隆、茂物、苏甲巫眉、打横、干冬圩等地，都有业余汉乐组织，经常开展演出和研究活动。

五十年代初，由于社会制度和意识形态等原因，东南亚华文戏曲与它的发源地的中国大陆隔绝了来往，香港的潮语配音影片乘虚而入，并且有广阔的文化市场，于是，香港组织的潮剧团前往东南亚演出，此情况至七十年代发展至最高峰。前后有东山、艺星、新天彩、升艺、新艺等近十个潮剧团到曼谷上演过。演期从二、三个月到半年不等。这些剧团以演出“改良潮剧”作号召，吸引了不少潮剧戏迷。因为他们确实是向国内潮剧团学习了不少新的东西，如采用新的剧本、唱腔音乐、幻灯布景、导演制度、编剧方法，因此使观众感到别开生面，耳目一新。如艺星潮剧团以“舞台电影化”相标榜、新天彩潮剧团以“改良潮剧”作号召，他们演出的剧目大多是经过整理的传统剧目，如《碧玉簪》、《扫窗会》、《红鬃烈马》、《关王庙》、《刘金定》、《春香传》、《大义灭亲》、《海瑞罢官》、《四告状》、《张羽煮海》等。但是，这些剧目及其演出，拥有传统潮剧所没有的新因素，首先，重视编剧、导演、演员、舞美、音乐等各个部门的配备和合作。而且，他们富有新知识、新技术和现代舞台演出的实践经验。其次，这些演员有的是影剧双栖人物，由于参加拍制电影，知名度较高，拥有大批影迷观众。如艺星潮剧团的台柱演员丁楚翘、陈丽丽、陈文昌，新天彩潮剧团的主要演员陈楚蕙有“生王”之称、曾凤珊有“影后”之誉，还有名须生张应炎、方汉妆、陈乔、姚嘉雄等，都是在银幕上颇有艺术成就的知名演员。第三，他们重视运用现代化的舞台装置，选派专门人才进行灯光布景的设计装置。对戏服道具也非常重视，拨出颇为可观的经费制作。第四，生活作风和艺术态度比较严肃认真，舞台演出水平较高。所以，该团还没有开锣演出，早就先声夺人，在他们演出的东

舞台的楼上楼下，观众熙熙攘攘，都想争先一睹曾在银幕上见过面的明星的风采。有的观众还闯进后台和宿舍求见明星。因此，香港潮剧团演出后，观众反映非常强烈。女旦陈楚蕙一连三四年到曼谷演出，都使观众，特别是女性观众看得如醉如痴。有的评论认为“在潮剧式微的今日，香港艺星潮剧团之来，无异给千千万万爱好潮剧艺术的乡亲们，打上一针兴奋剂”。对于泰国潮剧专业人士而言，“由艺星到新天彩，新的潮剧艺术种子，已由香港传播到曼谷，这个新的种子，能否在曼谷这片贫瘠的艺术园地上萌芽开花，这就要看本地的潮剧戏剧工作者，有没有勇气接受这个新的使命，有没有勇气面对这个新的，同时是艰巨的工作了”。

1970年以后，由于政治上的原因，泰国政府禁止香港潮剧团到泰国演出，香港潮剧团才停止了泰国之行。但是，它对泰国潮剧所产生的重要影响却是继续存在的，并且在一定程度上促进泰国潮剧的改革。香港潮剧团对泰国潮剧团的影响，实际上也是新中国潮剧改革成就对泰国潮剧的间接影响，因为香港潮剧团是把从新中国潮剧学到的新东西通过演出，传播到泰国剧坛的。

在新加坡、马来西亚，华文戏曲剧坛，也受到香港粤剧团和潮剧团来演出的冲击，但因为过去香港的粤剧团也常到新、马演出，与泰国过去较少香港粤、潮剧团去演出的情况不一样，所以，香港粤剧团在新、马所掀起的冲击波，不如香港潮剧团在泰国影响大。六十年代后期以后，香港粤剧团前往新、马演出的为数不少，这些剧团及其所演的剧目，主要有陈非依等人的剧团，陈非依曾多次到过新、马等东南亚国家演出，所以新、马观众对他及其剧团是非常熟识的。任剑辉、白雪仙领导的雏凤鸣剧团前往新、马演出，主要剧目有：《帝女花》、《再世

红梅记》、《牡丹亭惊梦》、《洛神》、《六月雪》、《汉武帝梦会卫夫人》、《辞郎洲》等。雏凤鸣剧团，是一个演出、教学、研究三结合的艺术团体，它除了拥有著名的演员任剑辉和白雪仙等外，还培养了一批新秀人才，如龙剑笙、梅雪诗、言雪芬等人。她们演出的剧本，多出自著名编剧家唐涤生的手笔。为了适应现代城市观众的要求，在编剧方法、词曲、音乐、唱腔等方面都作了改革，在舞台演出方面，又以现代化的声、光、电、化等的新技术和新设备搬上舞台。因此，该团两次去新、马演出，都大受欢迎，并促进了新、马戏剧界人士对当地的戏曲进行检讨和改革。

香港的升艺潮剧团，拥有原广东潮剧院的知名花旦肖南英，1975年到新加坡人民剧场演出时，曾经掀起抢购门票热。该团赴新、马演出时也受到观众欢迎。此后，连续几年都有潮剧团赴新、马演出，也产生了较大的影响，如著名影剧双栖演员陈楚蕙曾组班赴新演出，也曾掀起一阵潮剧热潮。

香港戏剧团体在六十年代中期和七十年代初，还到过印尼、越南等国演出过。钟丽蓉、苏少棠等组班前往越南西贡金像戏院演出过一个月。陆飞鸿、黄嘉凤、黄嘉华、许秀英、黄家宝等组成凤华年剧团在西贡演出了《旗开得胜凯旋门》、《帝女花》、《刘金定》等剧。此外，还有刘月峰、何非凡、李宝莹、区家声、郑帼宝、何文焕等人，都曾去越南演出过。越南南北方统一后，香港粤剧团就极少去越南演出了。七十年代初，刘月峰和周丽儿等人组成的剧团赴新加坡参加蔡艳香的碧云天粤剧团，曾去过印尼雅加达和棉兰等地演出过。越南、印尼等国，由于政治和战争等原因，已经基本上没有华文戏曲团体的演出活动了，因此，香港粤剧团前往演出，只是为当地华侨华

人提供一点娱乐而已，对当地华文戏曲专业人士，也没有什么影响可言。

如果说，香港潮剧、粤剧对泰国潮剧及东南亚华文戏剧的影响，是新中国戏曲对泰国等东南亚国家华文戏剧的间接影响的话，那么，七十年代后期，新中国的包括潮剧在内的许多戏曲团体到东南亚国家的演出，就是对东南亚华文戏曲直接产生影响了。

七十年代后期，中国地方戏曲乘改革开放的东风，纷纷走出国门，南渡东南亚国家演出，并在当地剧坛掀起一阵阵波涛。广东省的广东粤剧院、广州粤剧团、佛山粤剧团、深圳粤剧团、广东汉剧院到新加坡演出；广东潮剧院、广东琼剧院到新加坡和泰国演出；福建的漳州芗剧团和厦门歌仔戏剧团、泉州梨园剧团到菲律宾演出；广西的彩调剧团到新加坡演出，都引起强烈的反响，当地观众对这些剧团的剧目、表演、音乐、舞美、演职人员，都给予了高度的评价。

由广州粤剧团组成的中国广东粤剧团，于1980年3月19日至4月22日，赴新作商业性演出，这是新中国第一个剧团前往新加坡演出。该团在新加坡三十四天共演出三十二场。主要演员有红线女、陈笑风、陈小荣、白玉珊、卢秋萍、黄志明等。主要剧目有：长剧《搜书院》、《宝莲灯》、《绣襦记》；短剧有《昭君出塞》、《打神》、《山伯临终》、《穆桂英罪夫》、《夜战马超》、《拷红》、《苦凤莺怜·庙遇》、《春草闯堂·闯堂》等。演出后，观众反应非常强烈，大众传媒热情地竞相宣传报导。星洲日报、南洋商报、新明日报、民报等，发表了消息和文章上百篇，还发表了专栏特刊和专访文章。连当地向来不报导外国剧团演出的英文报纸《海峡时报》和《狮城周刊》，

也破例地发表了不少消息、评论、剧照等。

各报刊的消息和评论，对演出剧目中的《搜书院》评价最高，新明日报以“红线女招牌戏《搜书院》，全场爆满，演出成功”为题发表了消息。有的评论文章认为，它的演出，是当地从未看过的“第一流粤剧艺术”。有的评论认为，红线女的“女腔”“揉合了京戏、昆曲、花腔民歌的唱法之后，她的唱腔变得更加圆浑、高亢、响亮与结实有力。”认为她的演出，“实在是已经到了炉火纯青的地步”，“不仅宝刀未老，而且是愈磨愈锋利”。对于在剧中扮演张逸民的陈笑风，也颇多好评，认为他和红线女拍档默契自然。对《宝莲灯》的演出，评价也很高，认为演员的做和武打最为精彩，舞美变化最丰富，“雄伟神奇的‘仙景’和精彩的武打场面引人入胜”，是一出“令人百看不厌的好戏”。陈笑风扮演的刘彦昌固然值得称道，扮演三圣母的卢秋萍，能准确细腻地把人物在各种不同情境中的特定心情表现出来。扮演沉香的青年演员古丽光，演得有人情味和少年特点，因此，赢得了许多妇女、儿童观众的欢迎，散场后，常常有成群妇女和儿童观众伫立在戏院门口，等待观看沉香的真面目。各报刊还发表了红线女、陈笑风等人的专访文章，对他们的艺术成就给予热情赞扬、高度评价。

继广州粤剧团之后，由广东粤剧院青年剧团为主力组成的广东粤剧团，又于1981年10月应新加坡人民剧场之请，前往作商业性演出，共演了三十四场。该团有著名演员罗品超、文觉非，以及优秀青年演员曹秀琴、吴国华、郭凤女、丁凡等人。演出剧目有长剧《荆轲》、《十三妹》、《百花公主》、《梅开二度》，短剧《逼上梁山》、《平贵别窑》、《选女婿》、《拉郎配》、《断桥》、《拦马》、《三岔口》、《虹桥赠

珠》、《放裴》、《活捉孙富》、《抢伞》等剧。

新加坡的五家华文报纸和两家英文报纸，都发表了不少消息和文章、剧照等，各界观众对该团演出普遍赞好。许多观众称赞该团演出水平高超，认为该团的演出，“是近年来最成功的演出”、“从来都没有过这样好的粤剧”。在新加坡的台湾商人看过演出都十分激动，频频热烈鼓掌。他们认为：“如果粤剧团到台湾演出，掌声一定多十倍。”观众对该团演出的《荆轲》，反映最为强烈，认为该剧“将大文豪司马迁塑造的荆轲活现在舞台上”。对《梅开二度》和《十三妹》的唱腔音乐也给予热情的赞扬。《三岔口》、《虹桥赠珠》、《挡马》等短剧，观众也非常喜爱，一折戏往往获得十多二十次掌声。《南洋商报》评论文章说：“广东粤剧团由于演技高超，加以演出剧本精彩，故事生动，而许多剧本中更有精彩的武打演出，各演员在武打方面，融汇南北派的精华。加上许多演员的真真实实的武打功夫，使观众看了赞不绝口。许多人开始都抱着观望的心情来看，但都在看完后立即再购票重看！”

对于演员的演唱技艺，各界评论也推崇备致。观众赞扬说：“新老艺员的精湛演出可圈可点”、“南北拳技尽上舞台，在高潮迭起的文武剧目中，展开刀光功架、武打唱做之无限神奇”，还认为“新老演员是搭配整齐，表现了剧团对老演员关心和年轻演员的重视。”

这两个粤剧团接踵到新加坡演出并获得很大的成功，这是很不容易的。因为新加坡的电视和录影带非常普及，一般市民都有录影、录像设备，又有许多录影带出租；香港的电影、粤剧电视连续剧集对新加坡影响也很大，因而当地的电影和戏剧都受到冲击。1981年上半年，香港和台湾的剧团赴新演出时，

都因为电视和录影带夺走了许多观众，上座率不高，无法演完原定台期而提前离开。起初，剧场主事人和观众对中国大陆连来两个粤剧团，能否上座，也是抱着观望态度的，演出结果却出乎意料的好，足以表明这两个粤剧团有较高的演出水平，才能在与电视、录影带的竞争中争雄取胜。

深圳市、佛山市粤剧团，后来前往新加坡演出，其反应也是相当热烈的。

广东潮剧院从七十年代以来，曾多次到泰国和新加坡演出。1979年11月，广东潮剧院以中国潮剧团的名义，首次往东南亚演出，先后赴泰国和新加坡，历时五十五天。在泰国演出了二十五场，观众五万五千多人，其中有一场电视直播，观众遍及全泰国。观众除了华侨华人外，还有泰族、马来族、老挝族、越南族人，以及西欧一些国家人士。有的观众还从马来西亚、印尼等国赶来观看。泰国总理江萨、泰皇代表枢密院主席汕耶·探玛塞，以及政府高级官员，也观看了演出。主要剧目有《荔镜记》（上下集），折子戏《闹开封》、《芦林会》、《留伞》、《闹钗》、《挡马》、《井边会》、《回书》、《刺梁骥》等。观众反映也非常强烈，普遍认为，多年没有看过新中国的潮剧，看过之后有耳目一新之感，戏剧故事情节通俗易懂，演员朝气蓬勃、认真、投入、表演灵活自如，接近生活，音乐唱腔丰富多彩，优美动听。他们感到观赏潮剧是“陶醉在浓郁的艺术气氛中，获得耳目和身心的最高享受”。

以后，广东潮剧院又于1981、1982、1984、1986年赴泰演出，每次都受到观众的热情欢迎和高度评价。广东潮剧院第二次赴泰国演出时，观众认为此次演出的节目与第一次演出相比，风格更多样化，演出水平更有提高，年轻演员也逐渐成长

起来。第三次赴泰演出时，共演了二十五场，泰国王储哇集拉隆功殿下和诗琳通公主，以及江萨总理等都观看了演出。大众传媒作了规模宏大、热情洋溢的宣传报导。曼谷的《新中原》等七家报纸，发表了各种评论、报导九万多字、图片二百幅，这种情况为当地近些年来所罕见。有的评论认为“多年以来，我们很少看到真正的家乡优美戏剧艺术，而这种真正优美的戏剧艺术却已从广东潮剧团的演出中看到了。不管是演技、唱腔、台步、身段、扮相等等，处处都给人一份新鲜感。”有的评论还赞扬说：“新中国的潮剧经过一系列的改革以后，面貌焕然一新，舞台艺术的完整性，从编、导、演、音乐、美术各方面获得了充分的体现。这是旧潮剧所不可比拟的，也是本地戏剧改良所望尘莫及。”

广东潮剧院赴泰国演出的同时，往往也赴新加坡演出，因在新加坡的潮州华侨华人较多，大约有四十万人，他们对潮剧是非常熟悉和热爱的。潮剧团第一次赴新演出时，演出了十六场，当地报纸以“场场大爆满”、“越演越旺”来报导演出盛况。演出时，每当幻灯字幕上出现主要演员的名字时，观众都报予热烈的掌声，既表示他们的欣喜心情，也表明了他们对演员的熟悉。广东潮剧团第二次访新演出时，观众反映比第一次更为强烈。在一个月內演出了二十四场，观众达七万多人次。当地报纸称：“广东潮剧团此次来新，又使灯光暗淡树影摇曳的国家剧场，突变成万头攒动人山人海的非凡场面。”新加坡国家剧场负责人说：“潮剧团这次来访，在场次、观众和收入方面，均创造了国家剧场建场以来的最高纪录。”“从来没有一个外国艺术团体象潮剧团这样，隔年来一次，每次都演二十多场，前后都受到观众如此热烈的欢迎。”有的观众还说：“你们的

演出，出现了许多从来没有过的现象，即从来没有那么多的洋人来看戏；从来没有那么多西洋人要求到后台参观，与演员见面；从来没有过那么多青年来看地方戏曲，连念英文学校的学生都成了你们的戏迷。”潮剧团在海外演出了《春草闯堂》之后，东南亚一些国家出现了争看、竞演《春草闯堂》的“潮剧热”。有的观众欣喜赞叹说：“想不到新中国成立三十多年，潮剧竟发生了翻天覆地的变化，真了不起！”

中国广东琼剧团，也于1982年10月，先后到新加坡和泰国演出。主要演员有陈华、梁家梁、李桂琴、李和平、吴孔孝、洪雨、莫爱花等，演出了《七品芝麻官》、《搜书院》、《张文秀》、《百花公主》等四个长剧，以及《择女婿》、《狗衔金钗》、《武松打店》、《楼台会》等，三万多观众观看了演出。除了新加坡人外，还有马来西亚、印尼、朝鲜、澳洲、欧洲等地区和国家人士。演完了计划中的九场外，还应观众之要求，一再加演。当地报纸评论文章称赞陈华的唱腔运用自如，吐字清晰，高亢处铿锵裂帛，低沉处荡气回肠；李桂琴能文能武，戏路宽广；吴孔孝表演逼真人情，唱功浑厚，是“当代一流须生”。有一位朝鲜观众惊讶地说：“没有想到琼剧这个地方小剧种，竟能在海外演出如此成功。”许多西欧国家观众在演出闭幕时，都情不自禁地从后排拥到前排，或向谢幕的演员翘拇指，或挥动双臂，频频赞好。新加坡政府也很重视琼剧的演出，政府内务部次长钱宗翰还破例地上台接见了作商业性演出的琼剧团演员，并照了像。

中国广东琼剧团在泰国演出时，几万名观众从泰国各州府以及邻国，涌进曼谷竞相买票看戏。曼谷各报均以“中国琼剧风靡泰国”等标题报导演出盛况。首场演出《七品芝麻官》时，

拍贴公主和亲王、前任正副总理、部长、将军等政要人员都观看了演出。拍贴公主说：“你们演得真不错，音乐好听，形象优美……”。前总理克立·巴莫亲王也说：“没想到演得这么优美动人。”前总理朴·沙拉信也说：“剧本有教育意义，服装漂亮，表演幽默动人，音乐优美，布景也好。”有的观众赋诗道：“琼剧搜书院，南来评价高。词新无俗调，声艺赞雄豪。”早在二、三十年代，就曾主持过著名琼剧戏班的潘毅民在《新中原报》发表评论文章认为：“无论是幕景、灯光、音乐、主角配角，甚至书童秋香，都配合得天衣无缝，恰到好处。幕中未曾发现多余的人物，戏路精简，毫无拖泥带水现象。台步新奇，使观众顿生翩翩起舞之感。唱调腔调转板甚至喘气，都极细致严谨，有规律节奏，紧密配合在音乐之间。喜怒哀乐，能够依靠脸部表情、手脚动作来配合表露……音乐旋律溶化在剧情起伏之中，也不掩罩唱调，让唱调发挥清脆可听功能，助长艺术灵魂，集体合作紧凑……个人艺术修养也高，了解剧情，了解职责，无论主角配角，更无论马夫走卒，皆成活生生之艺术单元……”他还对导演和前后台有机配合作了充分肯定。

中国广东汉剧团，应新加坡国家剧场之邀，于1983年7月赴新演出，历时十三天，演出了七场。主要演员有梁素珍、曾谋、林仕律、吴衍先、李萱花、杨秀薇等人。该团演出了长剧《齐王求将》、《秦香莲》、《徐九经升官记》、《花灯案》，折子戏《杨排风》、《翁媳会》、《柜中缘》、《时迁偷鸡》、《打洞结拜》、《盘夫》、《六郎罪子》、《海舟过关》等。

演出前，主客双方对广东汉剧演出能否成功都是有疑虑的，原因是当地观众中广东汉剧知音甚少，而国家剧场的座位又多达三千四百多个。演出结果表明，广东汉剧的丰厚精湛的传统

艺术征服了观众，大众传媒又紧密配合宣传，因此，上座率较高。观众中有来自新加坡、马来西亚、印尼、泰国、瑞士、澳大利亚等国各阶层人士，有一般的汉剧爱好者，也有受过英皇或马来西亚政府册封的“太平局绅士”和“拿督”的华人，还有新加坡政府高级官员，如总理公署政务部长李炯才、国防部次长潘巴厘等人。报刊评论文章也给予较高的评价。《联合早报》评论指出：“汉剧团受观众欢迎，主要是表演艺术水平高，尤其是折子戏和悲剧《秦香莲》以及《徐九经升官记》。”该报还报导说，《秦香莲》使观众“看得如痴如醉”。广东汉剧《秦香莲》，比到过新加坡演出的其他剧种《秦香莲》，“结构严谨，节奏紧凑，哀怨缠绵，感人肺腑”。《新明日报》称赞广东汉剧音乐“悠扬清雅，古意盎然，不似粤曲喧闹”。英文《海峡时报》还称赞汉剧“武打功夫可以说是中国南方剧种之冠”。有的老观众还对新老汉剧作了比较，认为今天的汉剧改革得精彩，是过去的“外江班”不能比拟的。

新加坡的广东汉剧、潮剧业余团体看过演出后，对广东汉剧的改革成就很感兴趣，纷纷向剧团索取各种资料，准备向广东汉剧团学习，进行对照排练，以振兴当地的汉剧。电台和电视台也录了《时迁偷鸡》、《柜中缘》的演出片段，以及其他剧目的唱腔选段，播放给不能到剧场观看的观众欣赏。

八十年代以来，福建省的戏曲团体前往新加坡和菲律宾等国的演出较多，并引起当地观众和专业人士的强烈反响。

福建芩剧团于1983年应新加坡牛车水人民剧场的邀请，前往演出了一个月，上演剧目大都是经过整理改编的优秀剧目，如《三家福》、《加令记》、《梁山伯与祝英台》、《状元与乞丐》、《琴剑恨》、《李三娘》、《钗头凤》、《李妙蕙》、

《边关审子》、《卖肉粽和卖豆浆》等，受到新加坡观众的赞赏。福州市闽剧院一团，也于1984年9月，前往新加坡演出，主要剧目有《珍珠塔》、《三搜幻化庵》、《林则徐充军》、《王有道休妻》、《春江月》、《十一郎》、《一文钱》等七台长剧，以及折子戏《大破金光阵》、《窦氏女》、《炼印》等。因为该团是建国以来闽剧团首次大规模出国演出，所以受到新加坡福州会馆和福清会馆的热情欢迎。

厦门市歌仔戏剧团也先后于1984年11月、1985年3月赴新加坡演出，特别是后一次演出引起较大的轰动。该团是应新加坡牛车水人民剧场之聘前去演出的，上演的剧目有长剧《五女拜寿》、《哑女告状》、《杀猪状元》、《真假太子》、《火烧楼》，以及短剧《杂货记》、《断桥》、《挡马》、《安安寻母》、《婆媳和》等。报刊对这些剧目的演出，都给予较高的评价。如认为《五女拜寿》“胜在热闹，角色塑造鲜明，美丑善恶对比强烈，以浅白的唱词道白，不要花巧的情节铺排，迎合一般观众口味，然后结合全体演员的完整、均衡的表演，达到一定程度的艺术水平，主题意识明确又是另一层艺术成就”。《哑女告状》“结构严谨，情节层次分明，整体表演有超越水准”，“无论是演员、乐队、情节设计、歌剧曲调搭配得异常出色”，被认为“是多个剧目中，艺术性最高的一部”。

厦门市歌仔戏剧团此次赴新演出，是新加坡文化部门有意组织的，他们同时还邀请了台湾的杨丽花剧团前往演出。因此，海峡两岸的两个歌仔戏剧团同时在新加坡演出。新加坡要求两个团票价相同，有关规定也相同，颇有在同等条件下竞争的意图。演出后，新加坡有关部门还组织戏剧评论家对两个团的演出进行比较评论。评论家认为：“一、在音乐方面，厦门歌仔

戏剧团保留原有特色，又吸收越剧优点，以柔和悠扬、典雅隽永见称，欢乐时清越怡悦，悲怨处委婉缠绵，伴奏乐器主副分明。而杨丽花剧团的音乐则稍嫌错杂，缺乏古典的韵味及南方曲调优美婉约的优点。二、在唱腔演绎上有截然的差别，厦门歌仔戏讲究运腔功力，在唱腔的表现方面，可谓广采博收，其抑扬顿挫、转腔拉韵均有颇高的艺术水平，动听感染之处，令人回肠荡气。杨丽花歌仔戏则较重视个人嗓音，对于运腔不甚注意，唱法一般略嫌平铺直叙，容易接受，感染力却弱。三、在表演程式上，两者区别最为显著，杨丽花剧团的演出虽然个人表演都称不俗，但表演程式明显地太接近时代，唱念做打，功架水袖（甚至没有水袖）与现代人太相近……该团只有花旦许秀年、小生杨丽花的表演程式保持一定的水准。厦门歌仔戏剧团的演员都有一套完整的表演程式，而且至为臻熟扎实，遑论唱功、做功、身段、感情掌握均衡，且吸收了其他剧种如越剧、京剧的长处，加以会通，结合歌仔戏的自我特色，直觉是更上一层楼，有肯定的艺术水平。四、布景与服装方面，厦门歌仔戏对服装、布景比较讲究，布景采用虚实结合，幻灯应用不逊于潮剧，服装吸收越剧的服饰特点，色泽绚烂又不失纯朴雅丽，极合视觉感官。五、演出剧目与票房方面，杨丽花剧团只演两个剧目，《渔娘》、《孟丽君》，原订四场，而演两场就结束了。厦门市歌仔戏剧团演出《五女拜寿》、《哑女告状》等七个大型剧、一个中型剧、四个折子戏，共演出二十四场，总票房平均高达92%。新加坡的剧评界认为：“综观两者的具体表现，厦门歌仔戏剧团艺术水平为高，可以欣赏到真正的地方戏曲的传统隽逸价值艺术；杨丽花歌仔戏剧团经过改良，渗入现代感，却是更接近现代一般年轻戏迷。”

通过两个剧团在新加坡同时演出的比较，既可看出海峡两岸的歌仔戏改革的道路和风格的差异，也可见出新加坡戏剧界对戏曲改革的取向。

福建省梨园戏实验剧团和厦门市高甲戏剧团，应菲律宾文化中心、皇都影剧中心等三十一个菲华剧团的邀请，前往访问演出。福建省梨园戏剧团赴菲演出了一个月三十场，演出的剧目是：《陈三五娘》、《李亚仙》、《高文举》、《十五贯》等十多个剧目。剧团抵菲前，皇都影剧中心的董事长庄鼎水专门组织了接待委员会，聘请了菲律宾文化中心主任玛利亚·直礼沙·罗哈斯、著名侨领陈永裁为接待委员会荣誉主席、名誉主席。三十一个社团和菲华各界负责人二百余人参加了接待工作。剧团抵达马尼拉前，大部分门票已售出。菲华报纸作了预告，并有专文介绍梨园戏剧种和剧团情况。菲律宾总统利·阿基诺夫人和政府官员也纷纷致词祝贺。利·阿基诺夫人在贺词中写道：“我们赞许象这样在亚洲国家之间促进较深了解和友好，并建立文化联系的主动努力之举措。”“深切希望福建梨园戏剧团在体会到菲人的好客之情时会快乐地满载而归。我们深盼两国人民会更加团结合作。”

首场演出剧目是《李亚仙》，受到两千多名观众热烈欢迎，利·阿基诺夫人也拍了专电向剧团祝贺。华文报刊评论文章《李亚仙形象令观众着迷》写道：“二千多观众如痴如醉，那不仅仅是多音的感情，不仅是剧情曲折。梨园戏表演艺术家的表演艺术使《李亚仙》的舞台演出，空灵流畅如李商隐的诗，浓艳华丽如唐人的仕女画卷，所产生的艺术魅力，赢得了观众的热情……使观众如坠梦境，如在剧中。”侨领曾连胜还赋诗赞道：“飘飘仙乐拂炎州，顾曲听歌会雅俦。小品晶莹诗与

画，去芜存菁聚九州。多少遗珠凭罔取，南天停看创新猷。”当地华文报纸还报导说：“首演以来，场场叫座，在华人社会掀起一股争看梨园戏的高潮。”该剧团的一批新秀演员曾静萍、黄晓萍、江丽丽、吴艺华、李红、黄永芬等，在《陈三五娘》、《高文举》、《苏秦》、《朱文太平钱》等剧目中的出色表演，使观众大为赞叹。在亚洲戏院原定演出二十四场，应观众要求增加到三十场，仍有不少观众向隅。

厦门市高甲戏剧团也应菲律宾钱江联合会之请，赴马尼拉进行为期一个月的民间文化交流演出，演出三十四场，观众二万三千多人次。华文报纸发表了近三十篇文章，几十首赞美诗。

福清县闽剧团和安溪县高甲戏剧团，也于1986年赴新加坡演出。前者演出了《曲判记》、《门槛刀痕》、《渔女状元》、《天罡剑》、《合罗衫》、《逼反五关》、《姐己乱宫》、《梁天来》、《火烧百花台》、《魂断燕山》、《巾帼须眉》等剧目，历时二十四天，观众一万六千人次。剧团抵达新加坡时，正值新加坡处于经济不景气中，同时又发生“塌楼”事件，举国人民的精力均集中于抢险救灾，但是上座率仍然很高。还有两百多个福清县籍华侨华人从其他国家乘飞机赶来看戏。有的观众连看了十六场。有的老华侨率领全家来看戏，他们说，要让后代记住自己的根在中国，要热爱自己民族的文化艺术。有的观众看完演出后热情地称赞说：“你们的演出，地方特色很浓，唱腔优美、音乐动听、布景设计很漂亮，比我们小时候在家看的闽剧要好得多。”

安溪县高甲戏剧团到新加坡时，演出了《凤冠梦》、《喜脉案》、《逼婚记》、《彩楼记》、《香罗帕》、《屠夫状元》等十七个长剧和短剧，受到各界人士的欢迎。当地佛教总会会

长宏船法师，连续四晚观看了演出，还特地邀请了全团成员前往他的住处光明山普觉寺作客。观众中除了当地人士外，还有来自马来西亚、印度尼西亚、菲律宾、文莱、台湾、香港、澳门等国家和地区的观众。有一个德国观众虽然听不懂高甲戏，但是，他也非常满意地说：“这次看到中国的高甲戏是美的享受。”

安溪县高甲戏剧团，为了让更多的观众能了解高甲戏的艺术，还破例地走出剧场，到街头和公园去演出了《争判》、《送水饭》等小戏，这种做法和表演，在当地是罕见的，因此颇受观众赞赏。

在东南亚国家演出的中国各地的戏曲团体，他们明确认识到剧团到国外演出，不仅仅是演戏给当地观众观看，同时也是国家的文化艺术使者，身负促进国家之间的文化艺术交流任务，所以，大多数剧团还与当地的华文戏曲团体进行了艺术交流，互相学习，取长补短。

广州粤剧团访新演出时，参加了由新加坡牛车水人民剧场主办的“粤剧发展的新趋势”座谈会，当地的十多个文艺社团参加了座谈，彼此对粤剧的发展趋势提出了自己的看法，有的社团还介绍了自己在粤剧艺术改革方面的做法和经验。该团还和冈州会馆业余粤剧团举行了座谈会，这是一个有悠久历史的戏剧团体，演出和艺术改革成绩也较为显著。两个团按照表演、音乐、舞美等几个方面进行对口交流，一边讨论，一边现身说法，示范表演，交流心得。彼此还互相赠送了各自的演出剧本和特刊。

广东汉剧团在新加坡演出时，应主人之请与新方艺术团体进行了两次交流，包括敦煌剧场著名演员胡桂馨在内的一百多

人参与了艺术交流，并学习广东汉剧的表演基本功。新加坡剧场为了支持汉剧业余爱好者的演出活动，还向汉剧团购买了一批演出道具。广东潮剧团在新加坡演出时，新加坡国家剧场除了组织剧场俱乐部舞蹈队向潮剧团学习古典舞姿外，还组织了当地的粤、潮、琼三个剧种的艺人和中国潮剧团举行两次座谈会，交流演出和改革经验。一次是分花旦、青衣、老生、丑角等行当，进行以做工艺术为主的交流。另一次是着重音乐、唱腔艺术方面的交流。潮剧团第一次访问泰国时，还到新杭州戏院观看了泰国新艺潮剧团演出的《唐僧出世》，并进行了座谈交流。第三次赴泰国演出时，又观摩了泰国潮剧的演出。大家对该团乌面行当演员马铁城的精湛演技留下极深印象。泰国的泰中潮剧团、新加坡的金鹰潮剧团，以及六一、余娱、陶融、南华等业余剧团的演员，经常主动前来与潮剧团演员切磋技艺，交流心得。潮剧团去柬埔寨演出时，曾在贡不、磅湛、马德望等三个省进行了艺术交流座谈会，双方都介绍了自己的艺术特点、历史沿革，还进行了小型的示范表演。为了向中国潮剧团学艺，柬埔寨戏剧学校师生和皇家舞蹈团艺术家们，还分别举行了专场演出，听取潮剧团的意见。潮剧团还在皇宫与国家舞蹈团进行了艺术交流。该团安排了青年演员作示范表演，还特地安排西哈努克亲王的三位小女儿表演了基本功。姚璇秋、范泽华、肖南英等女演员，还向该团演员请教了表演艺术。皇家舞蹈团演员还请潮剧团演员表演喜、怒、哀、乐的表情动作。姚璇秋表演了“哭”的几种程式，如抹泪、点泪、弹泪等，以及水袖基本功。姚璇秋还与肖南英合作表演了“笑”的程式。

中国戏曲团体到东南亚国家的演出和艺术交流，使当地的华文戏曲团体深受启迪和促进。新加坡牛车水人民剧场管委会

主席潘峇厘说：“我原来认为粤剧的青年观众越来越少了，不久的将来，粤剧将会消亡。但你们的演出，使我对粤剧又充满了希望。”泰国华文报纸的评论文章说：“从两晚来观众的拥挤，佳评之潮起，已隐约给泰地戏剧工作者指明了一条道路，它说明了一个问题，有水平的演出，观众是会支持的。反之，只管走僻径，总有一天会被观众所唾弃而趋于灭亡。”“泰华潮剧既然从来不求改革，而国内潮剧改革已大力全面改进，去芜存菁成为戏曲鲜花，于是一经比较，自然觉得有天渊之别。”观众在盛赞广东潮剧团演员新秀辈出之后，反躬自问：“难道泰地潮剧团就不能培养出‘吴玲儿’和‘蔡明辉’吗？”有的观众表示“对本地潮剧团则寄予改革的期望”。有的观众勉励“海外各处的潮剧团多多吸收采用”中国潮剧改革的成就，“使得真正的潮州剧艺流传开去”。有的观众对广东潮剧团寄予期望：“在完成宣扬的任务之外，应该还有一种传播的任务才行。不然的话，在该团载誉归去之后，岂不等于仅留一抹辉煌事迹而已。倘使能够做到播种工作，务将被誉为‘南国鲜花’的潮剧艺术播下种子，萌芽开花，繁荣滋长，使得墨守因循陈套的泰国潮剧，因之而有所依法改进，同样成为‘鲜花’才好。”有的观众还兴奋地表示，广东潮剧团的演出，“给我们带来了一个潮剧的春天”。泰国潮剧界人士也感慨殊深，他们每次到剧场和住地探访广东潮剧团时，都对后者所取得的成就表示钦羨，并感叹由于社会制度不同，当地潮剧得不到重视和支持，因而泰国潮剧与广东潮剧相比，望尘莫及。有的则表示要向中国潮剧学习，从当地实际出发，进行必要的改革，否则就有被时代和观众淘汰的危险。

中国潮剧团1980年到泰国访问演出以后，当地热心人士为

了振兴潮剧，仿效中国潮剧改革的办法，发起成立潮剧艺术改进会，并把原新艺潮剧团改名为天艺潮剧团，进行改革试验，并在曼谷新杭州戏院演出了第一个改进的剧目《春草闯堂》。其他剧团也作了一些力所能及的改革，并受到观众的肯定与鼓励。

东南亚国家的华文戏曲的当前处境，可谓是山重水复，道路坎坷，它的将来前景，会不会峰回路转、柳暗花明呢？新加坡福祿寿闽剧团班主魏仁山认为，只有三个因素会导致地方戏的死亡：当地政府禁演、人们终止对祖先神灵的祭祀、戏班后继无人。他说：“我不敢说它有很好的展望，但至少它是能够生存下去的！”新加坡人民剧场的胡桂馨女士也认为：“今后只要政府、社团、艺人、会馆及观众多方面加以支持、鼓励、合作，粤剧在本地还是有前途的。”魏仁山和胡桂馨都是从事戏曲工作多年的过来人，他们对新加坡戏曲处境和前景的看法是言之有据的。华文戏曲的生存和发展是有不少有利条件的。华文戏曲是与华侨前辈一起从中国大陆漂洋过海传到东南亚各国的，他们对祖国故土及其孕育出来的戏曲，有深厚的剪不断的感情，他们还会把这种感情传给后一代子孙，后者也会承传这种感情。新加坡就有不少华裔女青年，虽然从小接受英文教育，却热爱中国文化艺术，她们是业余剧社成员，为了学习潮剧艺术，自费回汕头学演潮剧，并在新加坡五星级大酒家演给西方观众看。因此，潮剧等华文戏曲，还是会有接班人的。这是一。其二，华侨华人远离祖国故乡，他们怀旧寻根的情结是深厚牢固的，他们不会忘记先人创业的艰难，因而总会怀念和祭祀先人，也就会邀请戏班演戏。其三，是华文戏曲有自己独特的鲜明的艺术风格特征，以及文化和欣赏价值，这是其他艺术品

种所不能代替的，这也是它能持久地生存发展的重要原因。只要华文戏曲具备生存必要的内部和外部条件，它就会继续生存和发展下去。内部条件，就是华文戏曲本身能根据时代发展和观众审美情趣的变，在保持本身的个性特征和艺术功能的前提下，扬长避短，取长补短，吸收其他艺术的优长，丰富和提高自己的表现能力增强自己与其他艺术进行竞争的能力。外部条件，就是政府、社团、会馆、观众等客观世界提供必要的精神、舆论、物质的支持。这两种条件结合在一起，华文戏曲就能生存和发展下去。

东南亚华文戏曲的发展前景，究竟会怎样？估计可能出现三种情况：第一，华文戏曲基本上保留原来的艺术风格，大体上仍然按照现有的状况进行演出。因为今后相当长一段时间内，总会有一批文化层次较低的观众，他们对戏曲艺术要求不高，只要能够起到愉悦身心、减除疲劳的作用就满足了。因此，他们仍然喜欢观看街戏戏班的演出。也就是说这种“下里巴人”的华文戏曲，仍有广泛的观众基础的，仍可以继续生存下去。第二，华文戏曲的现代化，就是华文戏曲因时因地制宜，在思想观念和表现艺术形式上，进行重大深刻的改革，突出自己的特性和长处，吸收现代艺术和科技成就，使华文戏曲成为传统的戏曲艺术特征与现代思想意识、现代科技与设备自然和谐地相结合的新型戏曲。第三，华文戏曲本土化，就是华文戏曲在改革时，逐步地与当地人民群众的生活和斗争、思想感情、风俗习惯、语言等相结合。比如运用华文戏曲的艺术形式，表现当时当地社会和人民生活的题材内容，以至运用当地人民的语言和音乐来演唱，使华文戏曲成为当地人民艺术芳园中的一株鲜花。如泰语潮剧、英语粤剧等戏曲。目前，对这类戏曲虽有争

议，但是，只要有观众喜爱观看，得到群众的支持，有文化市场，它就有存在和发展的基础。总之，东南亚国家的华文戏曲是有顽强的生命力的，其发展道路虽有曲折，但是其发展前景是明亮的。

第五章 古朴别致的华文 木偶戏和影戏

第一节 历史悠久的木偶戏

在历史上，随着我国和东南亚各国的海上贸易和交通的发展，我国沿海的福建和广东两省的木偶戏，也于十六世纪传入了暹罗（泰国）等国，不仅在民间中传演，而且进入了宫廷，在国王迎接外宾的盛宴上，作为款待外国使节的娱乐节目。

上文已经提及，1685年和1886年，暹罗国王设宴招待法国国王路易十四的使节楚西大使等人时，除了演出中国广东、福建两省的地方戏曲外，还有木偶戏的演出，这里指的也是闽、广两省的木偶戏。可见在1685年之前，华文木偶戏已经传入了东南亚的暹罗国了。它之所以能被作为款待外国使节的娱乐节目，说明暹罗王室和民间都能接受和喜爱它，而且已经流传了较长一段时间。至于法国的使节认为广东、福建的木偶戏“不如欧洲的”，这与西方文化背景有别于东方文化背景、各国欣赏艺术的习惯不同有关。

十九世纪初，即1814年，福建泉州提线木偶表演艺术家蔡庆元，曾到东南亚国家表演木偶戏，他跑遍了新加坡、马来亚、菲律宾等国家，受到当地观众的广泛欢迎和高度评价。蔡庆元出身木偶世家，其父蔡蛤生，是清朝咸丰年间著名的木偶艺人，他和连廷瑞、吕马允等老艺人蜚声剧坛。他们善于和雕刻

木偶头的艺人通力合作，根据剧目内容和人物形象的要求，设计和制作新的人物造型和新的面谱，木偶头的口可以张闭、眼睛可以转动。在他们之前的提线木偶出场时拱手唱念，动作不够丰富，后经他们创造性的劳动，使提线木偶的表演变得丰富多采、细腻生动，木偶能挥扇理髯，研墨写字，捧杯饮酒，大大地丰富发展了提线木偶的表演艺术。

蔡庆元除了继承父亲的提线木偶的表演艺术和制作技艺外，还很重视物色和培养人才，注意演员的仪表，他平时生活讲究衣冠整洁，演出时衣服行头新颖光鲜。辛亥革命前，他应东南亚华侨之请，率领著名木偶艺人何统、赖海、连焕彩等人，于1908年，到新加坡、菲律宾等国演出。1914年，再度到上述国家演出。仅在菲律宾就演出了四个多月，受到当地华侨和其他民族观众的欢迎和好评。他演出时，在木偶舞台前悬挂着东南亚华侨赠送的一副对联：“实叻槟榔都演过，大小吕宋褒奖来。”这是他在东南亚的广泛艺踪和观众高度评价的真实记录。

辛亥革命前，广东湛江地方的著名木偶艺人郑万楷，也曾带领木偶戏班到新加坡、马来亚等地演出，在东南亚国家中颇负盛誉。他的儿子郑友华、孙子郑富春、郑寿山等人，都继承了其木偶戏事业。他的儿子郑友华还有“木偶戏状元”的称号。郑寿山等人到过马来亚等国演出，受到当地华侨观众的赞扬。郑寿山七岁登台演木偶戏，因身材矮小，不够木偶表演所需高度，演出时需用一个木箱子垫脚，站在箱子上操纵木偶，边做边唱。他向他的哥哥学会了家传的《三上吊》的绝技表演，以及小生戏《双喜临门》、花旦戏《貂蝉拜月》等剧目。九岁时，他跟哥哥到马来亚等地演出了十八年。在这期间，他边演木偶戏，

边学习前人的表演经验，并对木偶戏的表演技艺进行了改革。他不满意木偶戏的表演动作的呆板和单调，为此他决意进行深入钻研，揣摩戏中人物性格特点，结合自己的表演经验，给木偶戏中的各种人物设计各种不同的动作，从而丰富了木偶戏表演艺术。在《焦光普卖酒》中，他给焦光普的出场设计了摇扇子的动作，配合着锣鼓点，摇扇动作从慢到快，以此表现焦光普虽然落魄，但仍不失英雄本色的精神状态。由于他既能勤学苦练，又能师承祖传的表演技巧和经验，并进行大胆的革新创造，因此，他也赢得了“木偶戏状元”的称号。他不仅能成功地演出《焦光普卖酒》、《五架滩》、《三气周瑜》之类武功艺术造诣很高的生角木偶戏，又能出色地表演《貂蝉拜月》、《西蓬击掌》之类做工细腻的旦角戏，因此，在马来亚、新加坡等地演出时，当地广东籍华侨观众非常赞赏。他二十一岁时，技艺更臻成熟，他戏路宽广，能戏很多。1916年至1922年，在新加坡演出时，能够在六个月内连续演出不同类型和内容的剧目，加上他技艺精湛，功架老练，表演传神，因而蜚声新加坡和马来亚的木偶剧坛。直到1922年以后，他才离开新加坡、马来亚回国。

四十年代，福建省晋江县著名木偶艺人李荣宗，携带他的儿子李天保到菲律宾的马尼拉演出布袋木偶戏。李荣宗幼年随父在“金永成班”演戏，十八岁便能一人包演全台戏，他能根据各种人物角色的不同境遇，表现出不同的细腻的思想感情和心理活动。他的戏路也很广阔，不论是生旦戏中的《事久弄》、《番婆弄》、《女中魁》，还是各种杂耍戏，他都表现得很生动传神。他在菲律宾演出了三年，跑遍了许多城乡，受到广大观众的欢迎和好评。但是，由于当时中国国际地位低下，海外

谋生困难，备受凌辱，他只好于1949年离菲返国。

建国以后，木偶戏开始作为国家之间的艺术交流而出国演出。1963年，中国福建木偶剧团一行七人，应印尼妇女运动协会的邀请，前往印尼首都雅加达及其他城市演出，由于中国布袋木偶戏早已传入印尼，并在民间广泛流传，因此，中国福建剧团的演出，受到热烈的欢迎。

木偶戏在东南亚国家受到广泛欢迎和高度重视，是在1983年泉州木偶剧团赴菲律宾演出。当年9月，应菲律宾旅游部、菲律宾文化中心和菲华慈航友谊社、光汉国术馆、融合文化协会等团体机构的邀请，泉州木偶剧团一行二十五人，由福建省文化局副局长朱振华带队赴马尼拉作友好访问演出，时间6—7周。菲律宾总统马科斯和旅游部长阿斯比拉尔、文化中心主席卡丝毓等，向邀请单位发了贺词。马科斯总统的贺词说，“我十分高兴地祝贺菲华慈航友谊社邀请泉州木偶剧团来我国演出。”“中菲之间有着许多可以相互学习的东西”，泉州木偶剧团访菲演出，将“促进两国人民之间的合作更紧密，关系更巩固”。该团在9月18日抵达菲律宾，至11月15日离开，在菲五十九天，演出了七十三场，观众多达八万人次。有时在露天演出碰上滂沱大雨，上千观众就打着雨伞坚持观看到终场。该团演出节目内容和风格、体裁丰富多采，有神话剧《火焰山》、《水漫金山》，有儿童剧《庆丰收》，童话剧《千桃岩》，有古典戏曲传统剧目《智取大名府》、《观音接五百罗汉》、《包公铡驸马》、《宝莲灯》、《郭子仪祝寿》等。《水漫金山》和《庆丰收》两个节目曾于1960年参加在罗马尼亚举行的国际木偶节，荣获集体银质奖。《智取大名府》获一等表演奖金质奖章。《郭子仪祝寿》是菲律宾观众特别点名要看的节目，因为它是富有喜

剧色彩的吉祥戏。

首场演出就在马尼拉引起很大的轰动，艺术界对该团演出尤为重视。起初，他们在黎刹剧场演出时，虽然天不作美，下起雨来，但是，他们还是一丝不苟地表演，当地华文报纸以大量的篇幅报导和评论，马尼拉华人社区为之轰动。有的老华侨还是在五、六十年前看过“四美班”的嘉礼戏（由四个演员表演的提线木偶戏），他们认为过去的嘉礼戏与现在演出的木偶戏相比，在很多方面都已发生了很大的变化发展。他们看到的现在经过改革创新的泉州木偶戏，是立体的、科学的、电气化的，连一个演员的影子都看不到，而木偶的手、眼、口、指、足都能活动。木偶头的提线也由十六条增加到三十六条，由只有马的表演发展到有许多动物的表演。伴奏乐器也大大地发展丰富了。剧中人的唱念，也由过去的单纯由演员唱念，发展到可以由录音带代替，乐音洪大而嘹亮。舞台美术由没有布景发展到有山水、林木、房屋、厅堂等美丽真实的布景。演员的精神面貌也焕然一新。因此，倍感兴奋。

在华人社区的首次演出，是在闹市区中心的东方戏院，戏院门前围着一层又一层的观众，有的是从郊区来的，有的是从其他省市赶来的，还有的是从台湾赶来的。有的是全家出动，有的是拖亲带友，都想看看从祖国故乡来的演员和木偶戏的风采，聆听久违了的或从未听过的家乡音乐。

演出时，当帷幕拉开后，首先是演唱南乐“清平乐”，这支木偶乐队登场演出，有的穿着西装，手拿琵琶，时挑时捻，盘起一只脚，并用鞋尖按着节拍；有的吹横笛，十指忽掩忽放，非常合拍和谐；有的手拉二胡，胡弓的起落和弦乐完全相应和；有的手弹三弦，与琵琶配合非常吻合。由五个木偶组成

的乐队，配合得非常默契，有如“人”的动作、表情、音响，生动自然，非常真实。全场观众凝神谛听，心潮起伏。有一位七十六岁的老华侨董凯南先生还激动地赋诗，表示自己欣喜的心情和向剧团致贺，诗云：“清平乐奏翠微宫，栩栩如生信化工。老眼昏花看未足，几疑身在管弦中。”

当演出大型神话剧《火焰山》时，全场鸦雀无声，观众看得入神，如痴如醉，完全进入了剧中的规定情境，几乎忘记了是在看木偶戏演出。《火焰山》是取材著名神话小说《西游记》，是描写唐僧师徒前往西天取经，途中为火焰山所阻，孙悟空前往芭蕉洞向铁扇公主借用芭蕉扇、为铁扇公主所拒，双方各显奇能，互相斗法，最后，铁扇公主不得不借扇。孙悟空扇灭了火焰山，还扇上路，继续护送唐僧去西天取经。此剧在排演过程中，也进行了革新创造，所以给观众予一新耳目之感。

建国以来，木偶艺术吸收了现代电影、电视艺术的科技成果，进行了大胆的革新创造。为了在天桥式立体舞台后的“桥”下空间，表现提线木偶的武打技艺，木偶戏运用了影视艺术中的远、中、近景的艺术手法，把木偶分成大中小三种，于是，唐僧师徒三人，在布景灯光的配合下，给人予从远而近的感觉。其次，是引用杖头木偶和布袋木偶技艺的辅助，并创造出身段四肢与提线木偶一致的杖头木偶，使其形象动作与提线木偶浑然一体。又次，创造了提线木偶与杖头木偶、布袋木偶与提线木偶融为一体的表演。此外，还充分运用了布袋木偶擅长表演武打的长处，在开打时，在远景山坡上用布袋木偶代替提线木偶表演，收到很好的艺术效果。在舞台美术和音响效果上，也吸收运用了现代科技，创造出满台熊熊烈焰，滚滚浓烟，增强了环境氛围的真实感。甚至还采用了真人上台表演的手

法,增强了舞台演出的艺术效果。在具体排演时,又对所有的木偶形象进行了革新。如表现假牛魔王得意忘形的神态时,当场露出了猴脸,有如川剧的变脸,孙悟空能弯曲的背和腹,表现得生动传神。又如,孙悟空的正手遮阳和反手遮阳、龟武士的头和四肢能伸能缩等表演,都是经过重新设计改革的。因此,在菲律宾演出时,每场演出,都象磁铁般强有力地吸引着观众,全场经常是掌声雷动,高潮迭起。演出结束时,观众掌声不绝,赞叹不已。许多观众激动地说:“祖国真好,很伟大!”老一辈的观众说,看了一场木偶戏的演出,好象在异国他乡“重温旧梦”,找回了失落已久的孩提时代的乡音乡情。年轻一代华裔观众也为能看到来自祖父母之邦的精美的木偶戏而欣喜和自豪。该团在华人社区连演了十二场,场场爆满。许多观众赞不绝口,好评如潮。马尼拉的华文报纸杂志发表了一百多篇报导和评论,热情赞扬泉州木偶戏的演出成功。有的评论文章认为,《火焰山》的演出,“是一场文学与艺术,又是音、形、色的美的大融汇”。它的成功“不仅是因为提线艺人天授神技,主要还是因配音与幻灯布景的衬托。配音方面,不管是唱白台词都相当清晰顺耳,特别是牛魔王声音的洪浑有力,更是一绝。全场八幕,每一幕的布景,本身就是一幅美丽的画面,每个木偶,更塑造得玲珑剔透,就象是一件件无价的艺术品,特别是那只富有灵性的金睛兽,大家恨不得也拥有这么一只可人的灵兽。”

有时,除了演出《火焰山》等主要剧目之外,还穿插演出木偶独唱节目,由一位身穿粉红色西方礼服的女高音木偶,用英语演唱菲律宾民谣《茉莉花》(SAMPAG—CLITA),有的评论文章认为“她”“唱来娇音绕梁,音色美,台风也美。为

她伴奏的男钢琴家木偶，身着一袭深灰色西装，风度翩翩，瞧他十指在钢琴盘上挥弹自如，肖邦或李斯特再世，都要自叹不如呢！”

对《火焰山》、《宝莲灯》等主要节目的演出，评论文章认为是“出神入化，美妙绝伦”，表演技艺“登峰造极，炉火纯青”、“使人获得了最高最美的享受”、“赢得了菲律宾人民的友谊，为中菲文化交流做出了贡献”。华侨华人观众自豪地说：“谁说我们中国落后？请看我们的木偶演出！”有的老华侨对比今昔木偶戏的处境时，颇有感慨地说：“没有新中国，就没有今天的泉州木偶！”华侨江有峰先生写诗赞美木偶戏，并盼望泉州木偶戏能再度到菲演出：“嘉礼翩然至，尽人笑口开，大名垂宇宙，火焰复蓬莱。技巧惊初见，骊歌忍再催。临歧无限意，何日君再来。”许多菲律宾血统观众和文艺工作者，也对泉州木偶剧团的演出给予高度评价。有的专家教授都对《火焰山》的表演技术由衷赞赏，他们认为它的高超技艺“可以和西方的《星球大战》媲美”。甚至赞叹说真是“人夺天工”。菲律宾文化中心主任卡丝铎博士盛情称赞说，这是她“有生以来从未见过的艺术”，“是菲律宾与外国艺术交流中最突出的项目之一”。菲律宾大学艺术系教授波尼法西奥带领学生观看演出十多次，她说：“过去只了解西方，其实东方艺术比西方高明。今天觉悟了，在艺术上，菲律宾不应舍近求远，应该向东方学习。”菲律宾大学多明哥教授也赞叹说：“只有在中国的社会主义制度下，艺术家才能以艺术为终身职业，艺术才能得到充分的发展。”

泉州木偶剧团除了演出外，还与菲律宾同行进行了艺术交流，为他们开办了“泉州木偶表演艺术培训班”，历时三周。

培训班设在菲律宾文化中心，开幕时，在中心的小礼堂举行了隆重的开幕式，由文化中心主任卡丝轱博士主持。她曾经五次率领代表团到我国访问，还在北京亲自指挥演奏过她的作品。她在开幕式的讲话中热情地赞扬了中国泉州木偶艺术的成就，以及举办这个木偶艺术培训班的重要意义。参加这个培训班的学员，多是菲律宾血统人士，他们是木偶艺术家、木偶雕塑艺术爱好者、木偶收藏家、学者、教授、国立菲律宾大学木偶剧团的演员、国家电视台的木偶剧团演员、菲律宾文化教育部的代表、文化中心的工作人员、幼儿园的教师、菲华木偶艺术爱好者等四十二人。他们大多数人对木偶戏艺术有一定的修养，看过不少国家的木偶艺术，但是，他们都为中国木偶剧团的表演艺术而着迷。他们在菲律宾大学戏剧学院院长文尼法教授的率领下，连续多次观看了泉州木偶剧团的演出。剧团演到哪里，他们就跟到哪里观看，不仅在舞台下看，还到舞台上，仔细地观看揣摩，认真详细地记录，文尼法教授还冒雨观看了在黎刹露天剧场的演出，并激动地对新华社记者和剧团领导说：“你们这次来访给我们莫大的鼓舞和兴奋，使正在起步的菲律宾木偶艺术开始有归宿感，而不再盲目地在西方木偶艺术中摸索前进。对东方的木偶艺术增加了更加明晰而深刻的了解。由于这几场演出，观众的欣赏水平无形中提高了。我们正为今后本团演出的技术、题材担忧着。”

这个培训班的学员，除了观摩中国泉州木偶剧团的演出外，还有理论学习、实际操作训练，以及现场表演等项目。理论学习的内容，有中国木偶艺术的历史源流、嘉礼戏的形成、木偶戏人物的雕塑造型、舞台美术、音乐唱腔等。学员们有的讲英语，有的讲达格语（菲律宾语），语言存在着障碍，给教师

教学和学员们学习带来不少困难，但是，教和学双方都非常认真诚恳，学员们专心听讲，认真记笔记，及时提出问题，恳切地希望能了解中国木偶戏的情况，钻研它的艺术理论。剧团的演员深为学员们的学习精神所感动，也满腔热情地、认真负责地授艺答疑，尽最大努力把我国的木偶艺术的历史知识、表演理论和技艺等传授给学员的，使中国的木偶艺术能在菲律宾扎根和开花结果。

实际操作木偶训练开始时，看到老师的操作技术十分娴熟，随心所欲，游刃有余，而木偶的表演也活灵活现、生动活泼学员们的学习兴趣更浓，个个跃跃欲试，希望能尽快真正掌握中国木偶艺术操作的本领。在泉州木偶剧团演员的热情耐心的传授下，加上学员们的虚心学习、刻苦钻研，在短短的十八天内，他们就学会了提线、杖头、掌中等三种木偶的表演艺术的基本要领，掌握了初步的表演技术的简要动作。有的学员还能较好地运用操作技艺。

培训班举行结业典礼仪式时，学员们还汇报演出了他们学习的成绩，他们作了掌中、杖头、提线木偶的实地表演。他们表演了提线木偶中的小沙弥、掌中木偶的白蛇、杖头木偶的沉香等人物的戏，虽属初学，但也颇有成绩，人物表演动作还是比较生动真实，逗人喜爱。参加结业仪式的中菲使节和文化艺术界人士，都对学员的学习成绩表示祝贺和鼓励。学员们也表示希望中国教师有机会再给他们讲课传艺。文化中心主任卡丝辘博士对中国泉州木偶剧团的热情教授木偶戏艺术和理论表示亲切的谢意，她说木偶剧团的访问演出，不但在文化交流和促进友谊上取得辉煌的成果，还提高了菲律宾木偶艺术的表现力。她希望能于明年派人到泉州继续学习木偶表演艺术，也希望木偶剧团

能有机会再到菲律宾传授技艺。她还深情地说：“你们中国木偶是世界第一流的。既然在菲律宾有了婴儿，就要继续关心抚养她成人。”最后，她宣布说：“在文化中心的指导下，以培训班的学员为基础，成立全菲木偶艺术协会，明年举办木偶艺术节，希望中菲师生再度在马尼拉重逢。”

1983年11月15日，中国泉州木偶剧团圆满地完成了中菲文化交流的任务，怀着依依惜别的深情，离菲返国。

1987年8月，福建省又有一个木偶剧团访菲演出，这是由晋江县县长吴彦南率领的木偶剧团，应菲律宾文化中心、菲中友谊体育会、菲律宾有关慈善机构之邀前往演出。马尼拉的二十四个团体和机构接待和主持了该团在华人区的十六场演出。该团还在国家文化中心和国立菲律宾大学作了特别演出和艺术交流，然后又应邀到南部最大的城市宿务演出。

在我国木偶剧艺术的影响下，菲律宾的华文业余木偶戏和菲律宾当地木偶戏，在不久的将来，将会有新的发展，并将显示出其东、西方文化艺术交汇的特色。

第二节 流传广泛的影戏

我国影戏有悠久的历史，相传在西汉皇帝刘恒时，宫妃抱着太子在窗前玩耍，把桐叶剪成人形映在窗纱上逗太子取乐，因而导致影戏的产生。汉武帝时，又因爱妃李夫人去世，武帝刘彻思念她，方士李少君用皮剪成李夫人形象，用灯光投影到纱幕上，使汉武帝感到李夫人有如再生。南北宋时，影戏成为一门艺术，正式出现了“弄影戏者”，用羊皮雕成人形，涂上彩色，“公忠者雕以正貌，奸邪者刻以丑形，盖亦寓褒贬于其

间耳”。元代以后，蒙古军队中以影戏作为娱乐活动，并在远征侵略欧洲时，把皮影戏带到波斯、阿拉伯、土耳其等国，其后，英、法、德国的皮影戏，才随之而陆续兴起。十四世纪以后，随着海上交通发达、贸易发展，皮影戏也流传到暹罗、缅甸、马来群岛等地。十八世纪以后，中国皮影戏由传教士传入法国和意大利。1781年，德国著名作家歌德，主持过两次皮影戏的演出，并且以放映中国影戏庆祝自己的生日。美国作家赛珍珠认为中国影戏是无上的艺术。许多西方学者均认为：“有声电影的来源，不能不崇拜中国之皮影戏为开山祖。”我国的皮影戏，以河北省滦州的乐亭影戏最为著名，因为它发展较为完备，艺术水平较高，其唱腔综合了高腔、京腔、乐亭大鼓等的优美腔调。但是，在东南亚国家影响较大的影戏却是广东潮州的影戏，因为当地华侨华人祖籍多是广东潮州地区，而且他们移民历史较早，潮语皮（纸）影戏也较早传入泰国、柬埔寨、新加坡、马来亚等国。

潮州影戏，相传是在宋代从北方传入潮州的。我国历代都有描写影戏演出的诗作，如宋代范成大诗云：“转影骑纵横。”明代崔祐诗云：“灯光中外漏迟，风轮旋转竞奔驰。过来有迹人争观，散去无声鬼不知；月地花阶频出没，云窗露角渐追随，一场幻景如春梦，线索垂看傀儡嬉。”潮州影戏有活灯（走马灯）、白竹纸影、阳窗纸影等三种。活灯，是以竹为圆框，糊以纸皮，构成中空有顶的圆柱，内装一纸轮粘纸剪的人马在轮的周围，轮子能活动自如。点烛起焰后，煽轮自转，纸剪的人便旋转奔驰。白竹纸影，吸收运用潮州、汕头地区剪纸艺术的特点来刻画人形，艺人在室内持皮影，灯光照影投于白纸幕上。阳窗纸影，就是打破了纸窗，向木偶方向发展，人物

造型已由平面发展为立体，以木雕偶，用铁线连接其各部位，这实际上已发展为木偶，但在习惯上仍称“纸影”。

潮州和汕头地区的纸影戏班众多，在民间广泛传演，因其演员人数不多，演出简便灵活，戏金低廉，故民间红白喜事，乡社迎神赛会，多聘请纸影戏班来表演。农村的神庙、祠堂等皆备有“纸影凳”常年待用。有些地方在神庙前演影戏，曾经一次聘请过二十个影戏班前来演出。因此，不少潮剧艺人均参加过影戏班演出，或先参加影戏班然后参加潮剧班演出。从纸影班跳到潮剧班的童伶演员特别受尊重和优待。解放前潮剧戏班招收童伶有个规定：“未经历纸影班出身练唱曲的，叫做‘演扮脚’（按：未入行之意），订期须七年十个月；其经纸影班出身的，叫做‘梁目脚’可缩减为七年。”其意思是经过演纸影班的童伶，因为富有演戏经验，故可以较快地掌握潮剧艺术，能提早登台演戏。广东潮剧院著名老剧作家卢吟词1916年十二岁时，就参加潮州纸影班学唱纸影戏，后来才卖身到老玉堂潮剧班为童伶。著名老旦演员洪妙，在二十年代也参加过老正兴纸影班，除了演唱外，还兼乐队的司鼓和领奏。1926年二十六岁以后才改唱潮剧。后来，他随潮州纸影班到泰国演出，在戏班中坐棚演唱，同时司鼓领奏。他以演唱《杨令婆》一戏著称。他在曼谷演出时，正好另一个纸影戏班“中一班”也在演出，两个戏班唱对台戏。老正兴班演唱的剧目压倒了中一班，后者不服气，雇请流氓用刀砍伤了洪妙等演员，洪妙被迫改行演出潮剧。因他纸影班司鼓、领奏、演出多年，影戏班的演出剧目又与潮剧班相同，因此，他从纸影戏班转入潮剧戏班以后，演出《杨令婆》等剧目时，驾轻就熟，得心应手，很快就有“活令婆”之誉，并驰名泰国潮剧艺坛。

第二次世界大战爆发前，潮汕地区的“新天彩影戏班”，在张大莖、张木津兄弟的率领下，到达泰国演出，他们主要是在泰国曼谷和七十多个州府的迎神赛会演出酬神戏。

第二次世界大战以后就没有中国的影戏班前去东南亚国家演出，只有当地的业余影戏班在演出。

远未结束的结束语

东南亚华文戏剧，孕育和成长于二十世纪初，迄今已走过了七十多年的曲折历程。它在自己的成长和发展中，既与作为故土母体文化的中华文化，保持着密切联系，又在新土上吸吮新的雨露阳光独立成长，形成自己新的品格，并且还包容了从中国大陆和台湾、香港地区传去的华文戏剧；它既保持了故土母体文化传统的现实主义精神和艺术方法，又新添了现代的多种艺术创作的精神和方法；它继承和发扬了中国戏剧艺术的战斗传统，在新的时代和环境中，为东南亚地区人民的命运和利益，发挥了战斗作用，完成了历史使命。

今天，在二十一世纪的脚步声隐约可闻的时候，在这个高科技迅速发展、现代化信息高度发达、新的艺术形式崛起争雄的时代，作为世界舞台艺术之林中的一丛的东南亚华文戏剧，它面临的前景将会怎样？它的生存和发展将会有有什么特点？这是人们关心的问题。

根据东南亚华文戏剧过去的历史，以及它面临的未来的新形势，笔者妄以为，它的未来将会有如下的情况和特点：

一、它具有顽强的生命力，在今后相当长的历史时期内，仍然会继续存在和向前发展。一个民族的文化形成和发展，是一个社会经历了绵长的发展岁月的历史积淀，并已融合在一个民族的众多成员的精神和血液中，无论客观社会环境如何变化

更迭，它都不会遽然泯灭而消失的。东南亚的华侨华人为数众多，他们和中华民族文化有着千丝万缕的剪不断的坚韧的联系，作为中华民族文化重要组成部分的华文戏剧，已成为他们的精神和文化生活不可或缺的组成部分。只要有华文华语的存在和流行，东南亚华文戏剧就有存在的社会价值和群众基础。

二、它的活动形式，仍然是大量的业余演出，专业演出是少量而精尖。在工商业日益发达，文化结构和水平日益复杂和提高的东南亚地区，人们的价值观念和取向，都日新月异地变化发展，工作和生活节奏急促多变，人们的艺术欣赏情趣和选择也越来越多样而苛刻，他们注重实利实效，但又要求精神和心态上的松弛、缓解、宽松、愉悦，他们中绝大多数人不会花太多的宝贵的时间，走进剧场去欣赏舞台演出，即使有人喜欢戏剧艺术，也不会有多少人愿意选择它作为终生的职业。因而，群众性的业余演出，将会是东南亚华文戏剧发展潮流的主流，而由国家或民间团体组织的职业性的戏剧团体及其活动，将会居于次要地位。但是，后者将以提高戏剧艺术质量，为人们提供艺术精品为主要任务，并带动大量业余剧团演出水平的提高，因此，它的存在和作用是不容忽视的。

三、它的演出方式，将是经常性的分散演出，与阵发性的集中演出相结合，而以经常性的分散演出为主导。人们为了娱己娱人，业余的戏剧组织和演出活动将会是大量的，其分布是散点的、网状的，此起彼落，彼起此落。作为一个或几个剧团来说，它们的演出是间歇性的，但从戏剧演出活动的总体来看，则是经常性的。作为少数的公办或民办的戏剧团体，出于某种社会、政治、经济的需要，也会在一定时间内举行阵发性的、惯例性的集中演出，如大会演、义演、戏剧节、艺术节等

的短时间、大规模的集中演出活动。但是，持久普遍的分散演出，则是主要的。

四、它的思想和艺术的本土性，将会越来越鲜明浓烈。东南亚华文戏剧的本土性，是作为它的质的规定性的重要标志之一，也是它的生命力和个性特征的内在依据。东南亚华文戏剧的本土性，指的是它的题材和思想内容，是反映东南亚国家的社会和人民的现实生活和历史生活，反映东南亚国家和人民的根本利益，表现东南亚国家社会建设和发展的新成就，表现东南亚国家人民的愿望和要求；在艺术上，运用东南亚人民喜闻乐见的语言文字、艺术方法和技巧，反映多元民族多元文化的社会特征。随着世界和社会的发展，东南亚国家人民对华文戏剧的本土性的要求，将会越来越强、越来越高。

五、它将会更广泛地吸收和借鉴、运用世界各国各民族的文化艺术的精华，用以改革、丰富、提高自己的思想艺术。世界性的高科技、现代化信息、交通、贸易、旅游等事业的发展，国家之间的关系和交往，将更为接近和密切，文艺交流与合作，将更为频密和广泛深入，东南亚各国在地理、历史、政治、经济、文化等方面，都有突出的特点和优长，它将会在与世界各国的交往中，借它山之石以攻玉，借鉴和吸收他国的文艺精华，集众美于一身，用以改革、发展和提高自己的华文戏剧，使它成为世界戏剧舞台上异彩独放的艺术奇葩！

主要参考资料目录

- 东南亚简史（广西人民出版社）
东南亚历史发展（上海译文出版社）
东南亚—海外故乡（沈纪尧 中国友谊出版公司）
华侨沧桑录（广东人民出版社）
华工出国史料汇编（中华书局）
华侨华人史研究集（海洋出版社）
华侨与辛亥革命（中国社会科学出版社）
六十年海外见闻录（吴继岳 南粤出版社）
马华新文学大系
新马华文文学大系
新马文学史论集（方修 新加坡文学书屋）
新马华文作家群像（马仑 风云出版社）
新马戏剧活动四十五年（朱绪 文学书屋）
关叔话旧（关新艺 新加坡 文苑出版社）
南洋与中国戏（李星可 南洋学会）
社会鳞爪（谭幼今）
风雨南洋行（丁波 广东人民出版社）
艺海帆踪（郑达 广东人民出版社）
华人（香港）
香港文学（香港）
回音壁（广州）

戏剧艺术资料（广东省艺术研究所）

戏剧研究资料（广州市文艺创作研究所）

广东文史资料

广州文史资料

侨史学报

后 记

广东的地方戏曲，特别是粤剧，是我国地方戏曲中出国演出较早、流播较广、影响较大的一种，并且越来越显示出其国际性的鲜明特点。四、五年前，我曾经写过一部《粤剧的海外萍踪》书稿，介绍一百多年来，粤剧在东南亚、美洲、欧洲、澳洲各国传演，弘扬光大中华民族文化的情况，由于出版界的不景气，此书稿迄今尚未能问世。

在写作上述书稿时，还接触了我国其他一些戏剧在海外各国传播的资料，当时曾经萌发过一个奢望：有朝一日写一部中国戏剧在世界各国传演的专著。可是，这毕竟是一项工作量和难度都较大的艺术研究工程，深知此事绝非自己绵薄的力量所能胜任的，只好有待高明或集体力量去完成。

1986年初，我调到广东省社会科学院工作，参与开拓新的研究领域：作为新兴学科的海外华文文学研究。在探索东南亚华文文学的过程中，接触了不少我既熟识又陌生的华文戏剧的情况和问题，说熟识，是当地的不少戏剧是从我国传播过去的，不少剧团的名字是耳熟能详的，有的演员是自己熟识的；说陌生，是我国的许多戏剧传播到东南亚后，经历了漫长的岁月，已在当地生根、开花结果，成了富有东南亚各国本土性的当地戏剧文化，它们无论在创作动机、服务对象、剧目名字、思想内容、演出形式、社会效果等方面，都具有独特性和新鲜感，

不能再看作是中国戏剧文化了。我想，何不探索和介绍从我国传播到东南亚各国并在当地落地生根的华文戏剧情况，并理出中国戏剧文化传播到东南亚各国后如何变异的情况和特点，以及如何成为当地各族人民社会生活不可或缺的精神产品。于是，我决心在写作《粤剧的海外萍踪》所接触到的资料的基础上，揉合新接触到的东南亚华文戏剧资料，进行筛选、综合、分析、归纳，开始了《东南亚华文戏剧概观》的写作。这个选题得到院领导和有关部门的大力支持，列为院一级的重点科研项目。这就是我写作这本小书的由来。

书稿写出来后，我和中国戏剧出版社的曹其敏、杨锦海同志商量，询问他们能否支持出版。在出版界还笼罩着浓重不景气的时候，我提出这个问题，无异是给他们出了个难题。没想到他们和社领导同志，居然在困境中克服困难，给我予热情的支持，把该书列进该社的出版计划，杨锦海同志还担任此书责任编辑，这真教我喜出望外、心绪难平。

这本书能够问世，应该深深感谢中国戏剧出版社同志的支持，感谢广东和福建的同行以及海外文友提供宝贵的戏剧资料，感谢我曾经学习和参考过的专著和论文的作者。

由于搜集东南亚华文戏剧文化资料存在不少困难，以及笔者主观条件的局限，此书肯定会存在分析评论不当、资料欠缺等问题，恳望读者和海内外同行不吝教正。

封面设计：岳 昕

ISBN 7-104-00411-4/J·199

定 价：5.20元