

國立交通大學

客家文化學院

客家社會與文化學程

碩士論文

從小美園到雲華園(1922-2011):

女伶視角下的客家戲班

From Hsiao Mei Yuan to Yun HwaYuan (1922-2011):

Actresses' Views on Hakka opera troupe

研究生：黎育歡

指導教授：羅烈師

中華民國一〇〇年十二月

從小美園到雲華園(1922-2011):

女伶視角下的客家戲班

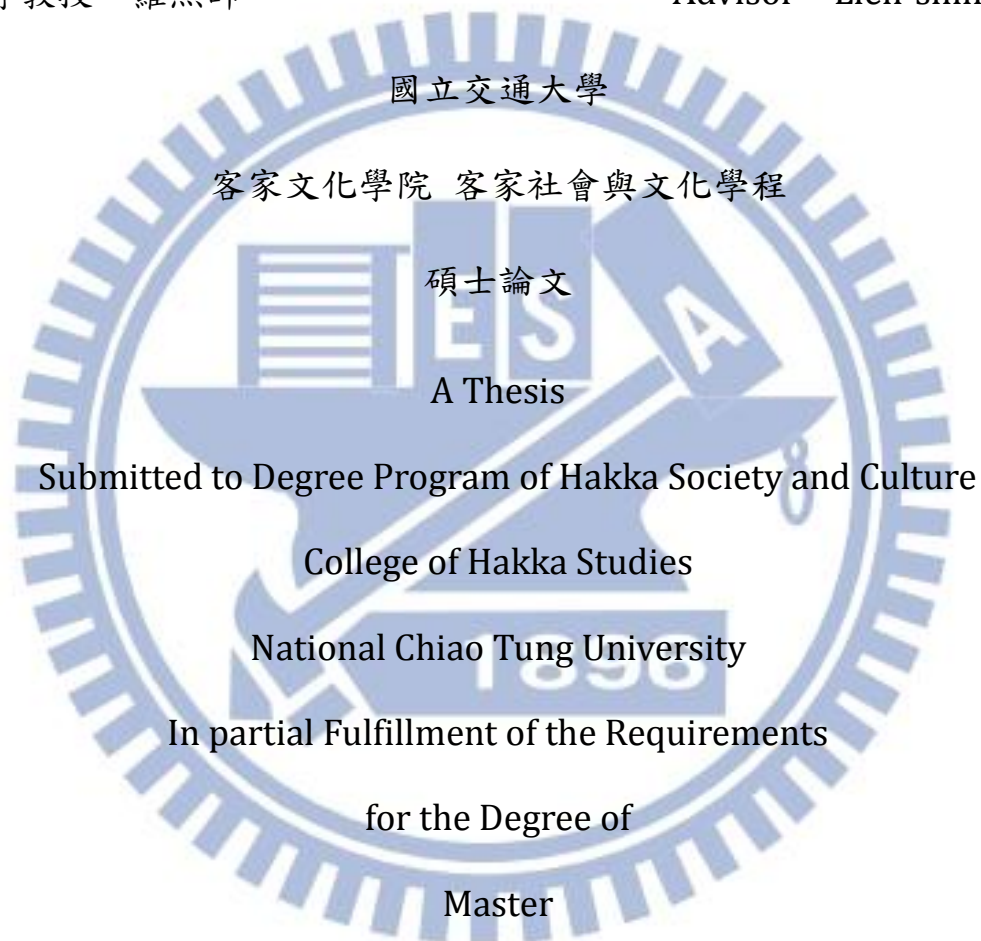
From Hsiao Mei Yuan to Yun Hwa Yuan (1922-2011):
Actresses' Views on Hakka opera troupe

研究生：黎育睿

Student：Yu-Jui Li

指導教授：羅烈師

Advisor：Lieh-shih Lo



Submitted to Degree Program of Hakka Society and Culture

College of Hakka Studies

National Chiao Tung University

In partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of

Master

In

Degree Program of Hakka Society and Culture

December 2011

Hsinchu, Taiwan, Republic of China

中華民國一〇〇年十二月

從小美園到雲華園(1922-2011):女伶視角下的客家戲班

研究生：黎育歡

指導教授：羅烈師

國立交通大學客家文化學院客家社會與文化學程

摘 要

本研究藉由深度訪談、參與觀察以及文獻史料之分析，建構出「小美園」與「雲華園」兩代戲班女伶之生命史，並以此女性史視角，觀察客家戲班經營與女伶的戲班生活。

統整分析橫跨兩代的女伶故事，並以女性角度切入戲班研究後發現，大正年間客家改良戲的開始，完全是由男人主導創造，為了因應女班的潮流所需，掌控女性成了男性班主維持戲班經營的重要方法。而因為婚姻、收養或者是上一代的婚姻關係而踏上戲台的女伶們，卻也因為成為女伶，從此被限制了婚姻與人生選擇。

隨著社經環境變遷，內台戲蕭條的民國五、六十年代，原本就不多的男性也離開戲班轉行，但緊密鑲嵌在社會結構中的外台酬神戲，仍須有演員和戲班予以滿足需求。於是，在原本的社會結構中已同時扮演其他角色的女伶們，才得以在演出戲金日漸微薄的條件下，以「半專業」的兼差方式，參與外台戲班的演出工作。而這樣不定期出外演出的需求，卻也提供女伶們一個合理外出結群的理由。

隨著本土文化日益受到重視，客家戲的保存與發展在近年來也得到客委會與地方政府的支持，不少劇團亦開始積極投入政府單位所舉辦之比賽或徵選，在講求傳統與精緻並存的新展演條件下，躋身文化場公演行列，以增加演出機會並提升劇團知名度，是目前許多客家傳統劇團的發展目標。然而，這看似重返內台的機會，卻與這群老女伶的戲班無關，多由男性團主帶領的新型態戲班，其具備之能力與資源優勢，勢必在不久的將來取代高齡的外台戲班。

女伶受限的人生與婚姻，是傳統社會框架下的束縛與壓迫，多半選擇順服於傳統的她們，卻也藉著演戲的本事，找到了中年之後的人生舞台，她們以結群演戲的方式突破生活中的限制，獲得情感的抒發、寄託以及短暫的自由。但也為了保有這樣的結群自由，她們克盡己力、分工合作維持了戲班的運作。女伶們面對人生與婚姻限制時的抉擇與掙扎，是客家女性真實情感與真實樣貌的書寫，她們的故事不同於以往的典型，也豐富了客家女性的樣貌。

關鍵字：小美園、雲華園、客家戲班、生命史、婚姻、女性結群



From Hsiao Mei Yuan to Yun Hwa Yuan (1922-2011):

Actresses' Views on Hakka opera troupe

Student: Yu-Jui Li

Advisor: Dr. Lieh-shih Lo

College of Hakka Studies Degree Program of Hakka Society and
Culture National Chiao Tung University

ABSTRACT

This study intended to construct the life histories of the two generations' actresses of Hsiao Mei Yuan and Yun Hwa Yuan by conducting in-depth interviews, field observations, and literature analyses. From the angle of women's history, the management of Hakka opera troupe and actresses' life were observed.

From its beginning, the first generation troupe was dominated by men and that, due to the increasing trend of actresses, it was important to control the women. Those who became actresses because of marriage, adoption, or their parents' remarriages had only limited options in their own marriages and lives.

During the 1960s and 1970s, with the changing socio-economical conditions, the needs of indoor theatrical plays were turning slim so that the male members—few already—began leaving their groups and changing their careers. Yet, the actress found their way and prolonged the age of Hakka opera. The outdoor temple plays that were tightly embedded in the culture and conventions still required to be carried out by the second generation troupe. Therefore, the actresses, who had played the other roles in their true life, started acting in the outdoor plays part-time or semi-professionally, although the pay they received was meager. Such a random need for them to perform provided a reason to leave home and gather temporarily.

The future of these aged actress' troupe is fading out just like their age. With local grassroots culture having received much attention recently, the preservation and development of Hakka opera has been strongly supported by the Hakka Affairs Council and local governments. A number of Hakka opera troupe began actively

participating in government-held contests in an attempt to win opportunities to perform publicly in a tour, which requires maintaining conventions and instilling modern delicacy and helps promoting their troupe. However, this opportunity of returning to indoor act plays is not entitled to those aged actresses' troupe, which will be replaced soon by newly formulated one that are led by men and have superior capabilities and resources.

The life and marriage of these actresses are the result of confinement and oppression that come with framing their life in a socially traditional way. They mostly complied with conventions, but through performing they found their own stage after midlife. By gathering to perform, they broke out of the restrictions in life, found goals and emotional outlets, and earned brief moments of freedom. To maintain such freedom, they made efforts individually and collaborated to run their troupe. The struggles they had when confined to life and marriage are the theme of the writing about Hakka women's real emotions and appearances. Their stories are unique, diversifying the profiles of Hakka women.

Key words: Hsiao Mei Yuan, Yun Hwa Yuan, Hakka opera troupe, life history, marriage, women gathering

誌 謝

若單以產出碩士論文所需的時間來看，花了三年多才從研究所畢業，是真的長了一些，但是，回首這論文產出過程中的種種，再拿來與而立之年便因長期壓力過大、睡眠不足而冒出的各式「紋路」交換，卻又是如此值得。在這精采的研究過程裡，我要感謝許多人。

感謝蔣淑貞老師與徐亞湘老師，謝謝您們願意擔任我的論文口試委員，您們在口試時不吝提供的珍貴意見，都讓本篇論文更見光澤。

感謝玉鳳、瑞秋、春蓮，以及雲華園裡的每一位阿姨，謝謝妳們的接納與分享，妳們的故事我留下了，希望這些感動我也改變我的故事，也能感動更多的人。尤其是玉鳳阿姨，謝謝妳真心喜歡我這個「小」朋友，與妳在攤車後方閒聊的愉快，至今仍令我難忘，堅毅、質樸的妳，我也好喜歡，謝謝妳，親愛的「老」朋友，妳豐富了我的生命。

感謝我親愛的家人，在這三年多來體諒固執又體弱的我，夾在家庭、工作、理想與使命之間的辛苦，在你們的溫暖體貼與鼓勵之下，我順利完成了許多事，終究也算是快樂圓滿的為研究之路畫下句點。親愛的騏任、辛苦的媽媽、一直都很捧場的爸爸、總是記得幫我打氣的映辰與美辰、百忙之中抽空幫我翻譯的睿銓，感謝你們了解我的「硬頸」，成全也成就了 my 夢想。當然，也要謝謝我的寶貝佑佑，謝謝你總是看見媽媽的認真，而將媽媽封為「最聰明的人」，你拿著玩具靜靜蹲在我桌邊的樣子，媽媽永遠不會忘記，終於，那個「最聰明的人」可以在你五歲生日之前變回「最好玩的人」了。

感謝阿濱、秀姝、冠彰、阿美、小古、欣婕、佳君，還有許多的好同事們，謝謝你們在我最難熬的時候，給我安慰、讓我發洩也督促我千萬別停下腳步，謝謝一級棒的上司邱主任，你不時遞來的短信與點心，真的都溫暖到我心坎兒裡了！謝謝學姐芊菁，是同事也是同門的妳，最能了解我的煎熬，「煞煞拼分佢忒」，成了最後拖著我邁向終點的鞭，阿叡終於畢業了！謝謝你們。

感謝那年夏天陪我攀上山巔的夥伴嘉惠、郁舒、文姜和翊甄，那年的美好我至今難忘，魂牽夢縈的美好地方，促使我想以論文與它一輩子相連，我們五個人，留下了三篇獅潭的故事，這美麗的果，真令人欣慰。

最後，要感謝我的指導教授羅烈師老師，他是促使我邁向夢想的重要推手，

「你是要找尋快樂的」，當我陷入不可自拔的低落時，他總能像如來佛般唸著咒語，將我從初期田野的沮喪、論文寫作的困境、分身乏術的煎熬裡救起，提醒著我要「樂在研究中」。於是，如來佛掛著微笑看著我在 99 年盛夏，拿到了第一屆客家電視台演員培訓班的結業證書，女伶的故事和舞台夢的追尋，竟奢侈的在已顯擁擠的家庭、教學、行政工作與研究之中同時被滿足，阿師老師，對您的感謝已溢乎言表，謝謝您一路扶持、相伴。100 年歲末，我終於完成了 98 年盛夏時的許諾，如果這篇碩論能有一些些成就或貢獻，都將歸功於他，謝謝您一路拎著我、拉著我、拖著我邁向終點，這些年是有些難熬，但也真的太精采了!

謝謝大家!我，終於，畢業了!!



目錄

第一章緒論.....	1
第一節研究動機與目的.....	1
第二節研究對象.....	4
第三節研究方法與資料.....	9
第四節章節安排.....	17
第二章客家戲曲與客家女性研究.....	19
第一節 客家戲班與女班.....	19
第二節 客家女性研究.....	29
第三節小結.....	33
第三章小美園的起落.....	35
第一節小美園在潛園.....	35
第二節戰亂與復甦.....	53
第三節內臺結束後的戲班外人生.....	69
第四節小結.....	82
第四章雲華園的運作.....	84
第一節整戲班.....	84
第二節打戲路.....	96
第三節腳數.....	113
第四節樂師.....	126
第五節雲華園的一棚戲.....	135
第六節小結.....	146
第五章結論.....	149
一、女性觀點的客家戲班史.....	149
二、客家戲班與婦女研究.....	154
三、研究限制與未來研究展望.....	166
參考資料.....	171

一、史料、地方志.....	171
二、專書.....	171
三、學位論文.....	172
四、會議論文.....	176
附表.....	177
表 2-1-1 台灣客家大戲表演發展與歷史建構相關學位論文之研究回顧.....	177
表 2-1-2 客家劇團經營管理相關學位論文研究之回顧.....	178
表 2-1-3 台灣客家大戲在表演型態探討方面相關學位論文研究之回顧.....	178
表 2-1-4 客家戲曲在音樂、劇本分析方面相關學位論文之研究回顧.....	179
表 2-3-1 國內客家女性相關學位論文研究回顧.....	180
表 4-2-1 頭份雲華園 97~99 年間各寺廟演出次數統計.....	183
表 4-2-2 頭份雲華園 97~99 年間各鄉鎮演出比例表.....	183
表 4-2-3 頭份雲華園 97 年到 99 年間演出縣市統計表.....	184
表 4-2-4 97 年到 99 年雲華園打戲人棚數統計表.....	184



第一章緒論

第一節研究動機與目的

名劇團淪哭墓 小美園才是戲

曾經紅極東南亞，從採茶戲、歌舞團演到五子哭墓，

當家花旦謝玉鳳：誰命比我苦？

曾紅極東南亞地區的小美園客家採茶戲團，在七〇年代後一蹶不振，戲團從早期的京劇、演到撮把戲（三腳採茶）、變成綜藝歌舞劇團再淪落到五子哭墓，當家花旦謝玉鳳始終是挑起全團生計的靈魂人物，曾經璀璨、也曾黯淡的一生，彷彿一場高潮迭起的好戲，「盡情演完」則是她對自己的期許。六十三歲的謝玉鳳是苗栗縣獅潭鄉人，今年受邀在苗栗縣獅潭桐花祭中擔綱演出「撮把戲」，她伴隨著戲團的沒落始為人知，謝玉鳳出生在戲劇世家，十一歲便加入戲團擔任吃重的旦角，由於長得清純可愛，加上身段、音色極美，在四〇、五〇年代的台灣極受歡迎，最紅的時候，光是為她載運服裝及道具的卡車，便要七輛之多。謝玉鳳說「那個年代，只要聽到小美園，觀眾無不為之瘋狂，經常有人為了歡迎她，從前一天就露宿街頭，也有在人潮裡擠破頭的，那種盛況，比現代任何大明星辦簽唱會都還熱烈，她的父母因為要她撐起小美園的家擔，開出招贅的條件，千挑萬選，最後由團中的琴師擄獲芳心，只是未料英年早逝。」謝玉鳳表示，小美園風行全台的盛況大約維持到六〇年代中期以後，便因為電視普及及語言政策走下坡，為了討生活，戲團不斷與時俱進，從最早期的三腳採茶，改成綜藝劇團再變成賣藥的黃色歌舞秀，到八〇年代後則幾無生存空間，加上長子天先重殘及丈夫辭世，最後不得不淪為五子哭墓。她說，她的人生就和她演過的戲一樣賺人熱淚、吸引無數悲嘆，在生活陷入最困窘的時候，她曾經分不出這是戲還是真實人生，要不是她的兒女們不准她再為喪家哭墓，從此截斷她的「演藝」生涯，她真不知是人生如戲，還是戲如人生？卸下戲服，洗盡鉛華的謝玉鳳，後來改行賣香腸維生，整天不是跟著戲班全省走透透，就是隨著人潮觀看人生百態，最近更因為總統選舉，周旋於兩大陣營之中。「台灣人要惜福啊！誰的命比我更苦呢？」謝玉鳳最後感嘆地說。¹

一、緣起

2009年盛夏的獅潭，一篇女伶的報導與一個消失近三十年的客家採茶戲班故事，就這樣深深地觸動我心。七天六夜之後，隨著研究所課程的結束，我收拾

¹林錫霞，2004，〈名劇團淪哭墓小美園才是戲〉，3/24，聯合報桃竹苗綜合新聞。

好行囊，帶著滿滿的收穫與獅潭獨有的溫暖踏上了歸途，但是心中卻有缺憾，終究，我無法捨棄這樣的故事，也因此展開了一段充滿故事的追尋。

年少時的我，曾瘋狂地用盡氣力去扮演舞台上的他者，那時，我用別人的名字、別人的性格，去暫時擺脫真實生活中的自己。藉著精彩的扮演，我演活了別人、放縱了自己、也獲得了盈耳的掌聲，關於生命與生活中的壓抑，似乎也因此得到了宣洩。爾後，踏出了校門、步入了職場，擔任教職工作的我，努力維持著教師應有的端正形象，年少時的舞台大夢也因此被我收拾、封箱，以為此生我再也無力觸及那樣的曾經。

因著研究所的修習，我步入獅潭，因為那篇偶然發現的報導與那樣深刻的感動，我執意追尋著女伶與戲班的一切，終於，我遇見了那些有戲相伴一生的女人，她們的故事觸動了我，也重新開啟我深藏心底的舞台夢。

二、研究目的

「小美園」是發跡於苗栗獅潭的家族戲班，它的獨特之處不僅在它長達一甲子的經營歷史，它同時也是台灣客家第一班，小美園帶著許許多多應該被記錄的故事；那一群來自小美園的女人，不僅是演了一輩子戲的客籍女子，她們同樣也是被歷史給遺忘了的女人，她們身上也有許多未曾被聽聞的故事。

於是，在那樣的一篇報導出現之後，縈繞在心頭的種種疑問與渴求，催促著我步步前往追尋之路。隨著關鍵女伶的覓得，靜默於歷史洪流之中數十年的家族戲班史，也得以被重新拾起、拼湊，即便尋覓的過程是百般波折，極具代表性與特殊性的家族戲班史與女伶故事，仍是在許多人的熱心協助中勉力留下了。以下依筆者步入田野兩年多來訪談與史料蒐集所得之資料，將本研究關注的焦點分為三大方面說明：

(一)客家改良戲班鼻祖的歷史

「小美園」是台灣戲劇發展史上第一個正式登記的客家戲班，成立於大正十一年(1922)的它，有著長達六十年的經營歷史。光以客家改良戲班鼻祖的光環，小美園就不應該被遺忘，若再加上其創團班主的文人背景、舉家投入的經營模式以及紅遍全台進而跨海演出等特殊事蹟，小美園就更應該被細心留下紀錄。

台灣客家研究起步較晚，客家戲曲研究又更慢了一些，小美園這個對於台灣與客家傳統戲劇研究具有重要代表性的戲班，只能不斷在後人散落、老者凋零的遺憾中靜待。筆者希望能以蒐集史料、整理文獻以及訪問年邁二代女伶的方式，逆著時光之流而上，重新整理拼湊並書寫小美園極具代表性的戲班歷史。

(二)客家婦女多元樣貌的呈現

因感動而起的追索，其實也包含著自我的追尋，同樣也是客家女性的筆者，對於傳統客家婦女「四頭四尾」的形象充滿疑惑。十九世紀末到二十世紀初的中外研究裡，天足與勞動的客家女子，被認定為是強健的勞動者，是包容一切的大地之母。這些由男性沙文主義所締造出的女性神話，在傳媒與文學等媒介下，塑造出的是客家婦女單一或者是統一的刻板形象。²

而這群堪稱最早期客籍「職業婦女」的女伶們，約在民國初年便開始陸續登上戲台，離開了田地與家戶，她們似乎跳出了以往的大地之母的框架，而她們訴說的故事亦能不同於以往傳統客家婦女的典型。

本文的追索自第一批登上戲台的女伶開始，再延續至民國二、三十年代出生的二代女伶身上，跨越兩代的女伶故事，同樣也跨越了台灣政治、經濟與社會型態的劇變時期，她們的故事是未曾被書寫的類型，而筆者期望能藉著客籍女伶的

²張典婉，2004，《台灣客家女性》。台北市:玉山社。頁:16-22

故事，引領大家去了解漸入遲暮的客家野台戲班，並以女性的視角去切入這些與台灣戲劇發展興衰共伴的女性生命史，試著提供客家女性研究一個新的面向。

(三)兩代戲班與兩代伶人的比較

被稱為台灣三大劇種之一的客家戲，清代即自大陸廣東一帶傳入台灣，一路從落地掃形式的採茶戲演變成今日的客家改良大戲，客家戲曲一直是反映社會現象與記錄百姓生活的寫照，廣受群眾們喜愛。

而一路自小戲型態發展成大戲規模，又從商業演出的戲院內台演到廟外野台，台灣客家改良大戲可溯及的歷史至今約有八十餘年。而小美園家族若自創立戲班的班主開始算起，前後也經歷了三代人馬，其中站上戲台演出的兩代藝人，更是跨越了客家改良大戲的八十年歷史。

本文中即以王德循領軍成立的小美園家族藝人為代表，成團之初便站上戲台的王德循(養)子女為第一代藝人，而第一代藝人之子女，或出生於民國三十年代前後，並於光復後內台高鋒期邁上戲台的演員為第二代藝人。因兩代藝人站上戲台的時間點不同，時空環境的劇變，也讓兩代藝人有著相似卻也不盡全然相同的生活模式與人生經歷。

本文希望藉著小美園戲班史的耙梳，以及第二代藝人現今戲班生活的觀察，交相比對並釐清內外台戲班經營模式的異同，以及兩代藝人生活的相似性與差異性，以女伶的視角，重新審視歷經八十餘年的客家戲班史。

第二節研究對象

一篇報導所引發的感動，迫使我回到故事的開端獅潭，但在確定可用的線索都無法尋得報導中的女伶後，索性開始了獅潭老街上的漫步，挨家挨戶找尋著老者留存的記憶，固執地相信發跡於此的家族戲班，沒有完全消聲匿跡的可能，於

是帶著滿腔的熱血與滿臉的笑容，我開始了獅潭老街上的地毯式搜索。

從街頭行至巷尾，事實證明這曾經風光一時的家族戲班果真留下不少痕跡，老街上年過六旬的老者無一不知小美園，但這戲班卻已搬離當地四十年，散班也已近三十載，伶人早已散去，當然，報導中的女伶消息亦已闕如。唯一留在獅潭的珍貴線索是當年戲班家族的養女，至今仍在雲華園歌劇團演出的王瑞秋，仍與原生家庭姊妹們保持連絡的她，是這個追尋故事裡最初也是最關鍵的人物。

好不容易從獅潭找到的線索，卻帶著我回到住處幾百公尺外的老宅，這關鍵的女伶竟能算是筆者的鄰居！懷抱著興奮與雀躍的心情，拜訪了老宅裡的女伶，以為自己就要能聽見小美園裡的女伶故事了，但令人震驚的是，小美園家族的龐大與複雜，竟連這位身在其中的班主養女都無法清楚交代，且雖與報導中的女伶同為家族戲班成員，兩者卻因故失聯多年，早已成了像是陌生人般的親戚，尋找報導中女伶的線索眼看又再次斷去。

來自小美園的王瑞秋，在向筆者述說著小美園故事的同時，也領著我進入雲華園與她的生命故事之中，從未真正離開過戲班的她，有著道地且精彩的女伶故事，從成為戲班養女到成為現在的女伶，她演戲、賣藥、整戲班、打戲路，王瑞秋的女伶故事不但毫不遜色，更充分展現出她驚人的生命韌性，於是，她成了筆者第一位報導人，也領著筆者走入雲華園、走向女伶故事的深處。

就在雲華園的後台故事開始之後，引起這篇論文的感動又再次露出曙光，原來報導中的女伶謝玉鳳仍會在戲棚下擺攤做生意，熟知客家戲曲亦為苗栗子弟的鄭榮興教授一通電話所提供的線索，讓筆者覓得報導中女伶的希望又再次燃起。庚寅年初春微雨中的獅潭，報導中的女伶在南衡宮入口的長坡盡頭等待著，延續兩代的女伶故事，也因此得以更加完整。

一、山村裡的客家戲班---小美園

苗栗獅潭是個縱谷中的美麗山村，相較於苗栗縣的其他鄉鎮，因受崎嶇山地的阻隔與泰雅、賽夏兩原住民族抗爭的影響，遲至光緒初年山林產業興起後，方有漢人進入獅潭做大規模的開墾。沒有遼闊肥沃的平野，也沒有和緩親人的溝渠，連綿無盡的山巒總挾伴在辛苦闢墾的窄田兩側，獅潭至今都還保留著相對的質樸，然而就在這樣的山村裡，台灣戲曲史上第一個客家戲班於焉誕生。

目前坊間所見談及較多小美園班史的著作，除鄭榮興所主編的《苗栗縣客家戲曲發展史---田野日誌》³之外，其他關於小美園之介紹，內容之重複性相當高，且不乏需勘誤之處。⁴在相互參照卻又缺乏新史料加入的情況下，目前為眾人知悉且流傳的小美園團史，大致如台灣大百科全書中陳玉珊參考上述資料所整理出之小美園簡介，以下節錄之：

大正十一年(1922)，原為漢文老師的苗栗獅潭人王德循(1887年生)，因日人禁止臺灣人教漢文，因而整了小美園戲班。初期，王德循「綁」了獅潭地區十幾個客家小孩，並聘請採茶戲及歌仔戲老師⁵前來教藝。至此小美園至客家庄演採茶戲至閩南庄搬演歌仔戲。後來王德循還聘請廣東宜人園的成員徐賢福、劉石樹(阿細妹)來此搭班，於是「小美園」開始有了全本《三國志》、《狸貓換太子》等的京劇演出。昭和六年(1931)，王德循將戲班傳子王裕豐(1907年生)。皇民化運動期間，日人禁止台灣人搬演舊劇，小美園改演新劇，常演出《廖添丁》等劇。日治時期該班曾赴閩南演出。

³鄭榮興主編，1999，《苗栗縣客家戲曲發展史：田野日誌》。苗栗：苗縣文化局。

⁴在獅潭鄉志(1999)、重修苗栗縣志(2007)、徐亞湘(1995)《桃園縣本土戲曲、音樂團體調查計畫報告書》、(2000)《日治時期中國戲班在台灣》以及鄭榮興(1999)主編的《苗栗縣客家戲曲發展史》、黃心穎(1998)《台灣的客家戲》、蘇秀婷(2005)《臺灣客家改良戲之研究》中，皆有關於小美園或班內藝人的介紹。

⁵陳玉珊在此處的撰稿原文為「聘請歌仔戲與京戲老師前來教藝」，為明顯錯誤，故筆者更改之。

台灣光復後，小美園恢復演出專走內台。民國四十年以後，因嘉義一歌仔戲班亦用小美園為班名，為免混淆，王裕豐將團名改為「真小美園」。自民國四十七年開始，小美園連續三年參加台灣省地方戲劇比賽客家班初賽，年年皆獲獎。民國五十三年開始，受內台戲景氣不在之影響，開始受邀參與廣播劇的錄製工作。民國六十年之後，開始外台演出，隔年，小美園遷址中壢。民國七十年左右，因班主王裕豐年事已高，將牌照售予藝芳歌劇團，小美園正式散班。⁶

小美園的創班、走紅、延攬京班演員、賺收童伶、轉戰電台與外台的歷史，就在這簡單扼要的數百字中勾勒出了一甲子的輪廓。但是除了前後兩任班主之外，這曾經有五、六十人編制的龐大戲班家族，⁷卻也沒有其他的伶人故事為人所知。

在鄭榮興主編的《苗栗縣客家戲曲發展史：田野日誌》中，利用了田野調查的方式，訪問不少出身或知悉小美園歷史的資深藝人，在其整理出的訪談稿裡也有不少提及老戲班早年生活之景況，但是，此一調查為苗栗縣戲曲發展之普查，這些與小美園相關之珍貴線索，最後並未被統合、整理或完整書寫。

於是，散班數十年的客家元老級戲班至今仍舊輕覆著神秘的面紗，在締造小美園風華的第一代伶人凋零之後，這戲班故事的前期風華已難拼湊。但本著報導中女伶曾有的風光與落寞啟發，筆者試著以深入訪談出自小美園的二代伶人、蒐集相關史料與整理文獻等方式，在前人留下的故事輪廓中，重組並填補失落的家族戲班史，試著讓小美園的故事能以更亮麗、清楚的容貌呈現。

⁶陳玉珊撰稿之〈小美園〉，引自台灣大百科全書 (<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=12810&Keyword=%E5%B0%8F%E7%BE%8E%E5%9C%92>)。

⁷〈蘇秀婷訪陳振學〉收錄於鄭榮興總編撰之《苗栗縣客家戲劇發展史—田野日誌》，苗栗：苗栗縣文化局，1999，頁 37。陳振學為小美園家族之贅婿。

二、頭份雲華園歌劇團

與雲華園歌劇團相似的客家外台戲班其實不少，筆者之所以選擇雲華園作為女伶戲班生活的觀察，完全是因為追隨著出自小美園的第二代伶人瑞秋。在深入參與戲班之後，雲華園裡的其他團員，也成為本研究觀察與訪談的主要對象。成立於民國九十二年的雲華園歌劇團，在筆者研究期間，所登記之班主是吳雲先生，包含班主在內，戲班固定成員有十四名，其中有三名樂師、九名演員以及兩名負責處理燈光、音響架設工作與雜務的夫妻檔，除班主、樂師與雜役為男性之外，雲華園裡僅有一名男性演員，戲班中打戲的、說戲的、管服飾的皆由其他女性團員兼任。

雲華園的前身是苗栗市的新美蓮歌劇團，該班班主蕭美蓮女士亦是早期客家戲曲界知名演員，民國八十七年因病退休後，戲班改由其妹妹與妹婿承接，至民國九十二年時才重新更名登記為雲華園歌劇團。目前雲華園以接演地方廟宇的酬神戲維生，主要演出地區在苗栗縣北部鄉鎮，偶爾也會有跨縣市至桃、竹一帶的演出。雲華園接演一場神戲的戲金約在三萬五千元左右，團員們皆領取日薪，而薪酬按其擔任工作與扮演角色吃重程度分為三種等級。

雲華園平均每年演出總棚數在六十至七十棚間，經常演出的戲碼為「採花薄情報」、「雙姻緣」、「郭子儀征西」、「楊文廣招親」、「錯配姻緣」等。十四名團員中，除了負責雜務的夫妻檔之外，雲華園的成員們皆已過耳順之年，文場樂師年紀最長，高齡八十有二，前場演員最年輕的也已六十有五，早已超過法定退休年齡的他們至今仍懷抱著不同的期望而相聚戲台。

2011年3月，雲華園易主，原班主吳雲以六萬多塊的價格，將戲班轉賣給新竹龍鳳園歌劇團，成為其名義上的二班。事實上，除了班主名字換人，原班主夫

婦因病離開之外，在筆者完成此文之際，雲華園仍以成團後即維持的特殊分工方式持續運作著。小美園是養成女伶的搖籃，而接續其後的雲華園女伶故事，則是二代女伶的蛻變，兩個相承的戲班故事，也幾乎就是客家戲班八十餘年的縮影。

第三節研究方法與資料

本研究主要是以深度訪談、參與觀察的方式，進行長期細緻的質性研究，並運用訪談逐字稿、影音資料以及田野筆記等，進行資料的彙整與分析。在研究進程的安排上，本研究主要是依據 Hitchcock and Hughes(1989)的生命史研究程序圖來進行研究設計(參照圖 3-1)，但不同於 Hitchcock and Hughes 之處在於，研究者將大歷史放在所謂其他線索分析中，從而創造了個別生命史與大歷史的對話關係。以下概述本研究所運用之研究方法：

一、深度訪談與參與觀察

(一)深度訪談

目前的客家戲曲研究中，已有徐亞湘所著之《母女同行：阿玉旦與黃秀滿的客家戲曲人生》以及林曉英、蘇秀婷合著之《兩台人生大戲：劉玉鶯與曾先枝》兩本與客家女伶有關之傳記形式專書問世，在這兩本著作中的主角皆是客家戲曲界知名度極高的藝人，她們的戲劇生命史，有著一定的代表性，但是卻難以含括真實生活中多數伶人的生活樣貌。為了能完整的描述和解釋當今外台戲班女伶的生活景況與戲班營運方式，筆者認為採取長期細緻的質性研究，才是能真正深入她們的世界，觀察並書寫她們的方法。

以深度訪談的方式作為取得研究資料的方法，須由建立訪問者與受訪者的互

信關係開始。筆者在確定以雲華園歌劇團為主要的研究戲班後，便盡可能的參與了該戲班在竹苗各廟宇的演出，在密切接觸和直接體驗中，傾聽和觀看女伶們的言行，這不但可以讓筆者與女伶們建立關係，也讓筆著可以隨時對想了解的問題或者針對當時的情境進行發問。

深度訪談也被稱為非結構性晤談或開放性晤談，目的在於詳細理解研究對象如何思考、如何發展自己的觀點。一開始研究者先依研究旨趣，定出訪談題綱，再依受訪者訪談時之情境與發展做適時修正。針對研究對象謝玉鳳、王瑞秋等女伶選擇以深度訪談的方式，蒐集她們的生命史，從而理解她們共同的生活場域、主觀經驗感受、日常行動與實踐，以及她們所處的戲班文化脈絡。

對於雲華園歌劇團中的其他女伶們，則是以半開放性訪談進行資料蒐集。在進行每一次田野調查之前，研究者都會先粗略地準備一個訪談提綱，在田野觀察中，則根據自己的設計與當時的情境對受訪者提出問題，而提綱僅有提示的作用，整個訪談過程則是保持相當的靈活與彈性。有時在後台的訪談則是完全開放式的，沒有固定的訪談問題，只希望藉著當時的情境，讓受訪者能多說、多表達。

若按照訪談的正式程度來作區分，本文中的主要報導人多是較為正式的訪談，而其它雲華園歌劇團中的女伶訪問則為非正式訪談。在針對主要報導人的訪問中，雙方會先約定時間地點，正式就一些問題範圍進行交談，並在受訪者的同意之下，進行錄音，而針對關鍵報導人的正式訪談，也讓筆者能迅速且有效地蒐集到與雲華園相關的人、事、物資料。

主要報導人之外的訪問，由於多是在戲班演出日的後台進行，事前沒有正式的約定，受訪者多是根據筆者當下所提出之問題各抒己見，或者是三三兩兩自由交談，在進行這類訪談時，筆者並不會使用錄音機，一方面因為後台吵雜的環境

並不適宜，另一方面也考量到部分教育程度不高(甚至不識字)的伶人，對於自己的話語被錄音留作研究紀錄會感到不安與不適，無形中會增加受訪者的心理壓力，也可能會增加受訪者對研究者的防備心理，因此，在戲班後台所進行之非正式訪談，研究者並不會以影音方式留存紀錄。

(二)參與觀察

所謂的參與觀察，不但要參與被研究人群的生活，還要保持專業的距離，以便適當的觀察和記錄資料。⁸在此研究中筆者既是參與者也是觀察者，一般來說，質性研究裡最主要的研究方法是訪談，其次才是觀察。但在醞釀本文的田野調查過程中，訪談與觀察卻是同樣重要的。其原因有三，第一，我的調查對象都是自小演戲的女伶，雖然她們已不是第一次接觸像筆者這樣帶著研究目的來到戲班的局外人，但是對於筆者長時間的留守，並要她們針對某些問題發表意見或吐露心聲，其實並不容易。第二，和女伶們相處的場合常常是在她們工作的戲台，除了前幾次接觸較能讓我成為她們注意力的焦點之外，她們大部分的時間多忙於投入自己正在進行的活動與交際之中，筆者能得到專屬的訪談時間與機會並不多。第三，一開始進入田野時，雖然是帶著大量的問題，但是筆者對客家戲曲這個領域是相當陌生的，因此必須先依靠觀察尋找具體的研究範圍和對象，觀察不但可以帶來新發現，也可以驗證許多談話中所得到的訊息。

此外，駐足戲台下看戲，以觀眾的視角，觀看雲華園團員們之表演，並藉著機會與為數不多的觀眾攀談，亦是研究者了解戲班與地方關係的方法。與研究者家住同里的雲華園「班長」⁹王瑞秋女士，除了是本文的主要報導人之外，也是

⁸ David M. Fetterman, 2000,《民族誌學》，賴文福譯，台北：弘智文化。頁:67

⁹一般戲曲界班長的特殊指涉為戲班仲介戲路與演出場域之經紀人，但王瑞秋基本上是戲班一員，

筆者廣義的「鄰人」。滂沱大雨中筆者曾跟隨她前往打探友團演出的場子與價碼，也曾在其身體不適時為獨居的她跑腿買成藥、繳交水電費，因此，在此研究中筆者除了具有研究者與訪談者等身份之外，也兼具了觀眾與鄰人晚輩的角色。

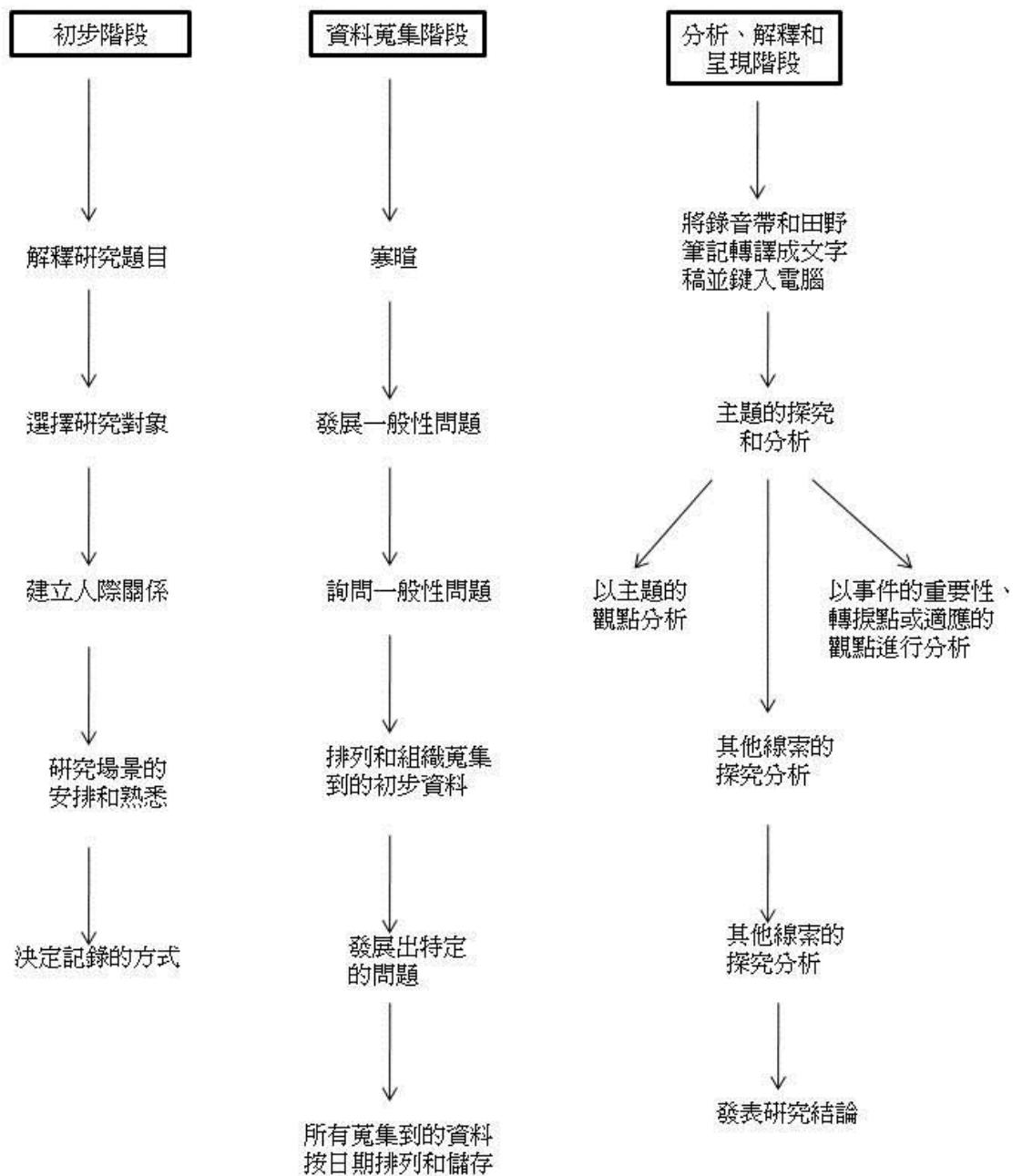
(三)田野筆記運用

在本研究中，除了深入訪談以外，田野筆記也是後續進行研究分析的重要資料。由於戲班後台所進行的非正式訪談與觀察，常有無法即時以影像或錄音等方式保留關鍵景況的困難，筆者便以田野筆記的方式，將田野觀察當日所見之戲班人際互動景況，以及任何觀察到的事件發生當下對研究者所造成的衝擊和問題發現加以記錄，以協助筆者在田野過後的分析能有更全面的思考。

另外，針對個別演員進行的私下訪談，皆會在訪談結束後以電腦進行逐字稿的建檔，以完整保留訪談內容，而演員受訪之時間、地點，以及演員在發表言論時的特別情緒反應，亦會參考訪問時之田野筆記，詳加註記在逐字稿中，以協助日後進行研究分析時，能較精確運用與詮釋受訪者之觀點。因此，在本研究中，田野筆記亦是重要的分析資料之一。

雖也參與打戲路的工作，但基本上屬於兼任的性質，而非一般戲曲界所認為之戲班經紀人，為免造成混淆，特此說明。關於王瑞秋的打戲方式與生活，將於第四章第四節再行介紹。

圖 3-1 生命史研究程序圖。轉譯自 Hitchcock and Hughes (1989)。



(若進入分析階段，發現資料不足，可再回到資料蒐集階段)

二、女性口述歷史

深度訪談與口述訪談、口述歷史的特性及操作方式類似，但口述歷史的學術要求更為嚴謹，因此口述歷史研究法的相關論述能提供本研究諸多啟發。

江文瑜認為不論是探求異質性的目的，或是讓沒有權力的弱勢者有主張自己的機會，對於在父權結構中被迫「無語」的女性，口述歷史是最適合且重要的研究方法。¹⁰游鑑明也認為女性口述歷史因為更關注在女性的觀點，以及女性思考邏輯與表達的特殊之處，方能真正接收到女性的真實「聲音」，此外女性關懷的面向較趨近生活，較能得到不同層面的研究素材，可以補足向來以男性為主的正統歷史闕如。¹¹因此，口述歷史成為近年來女性議題研究者喜愛使用的方式之一，除了因為女性史料蒐集不易之外，對於相對弱勢的女性族群而言，口述訪談不但能深入女性的生命故事，更能得到珍貴的第一手記錄。

在本研究中，針對年近(或年逾)七旬的客家劇團女伶而言，以口述歷史的方式記錄其生命故事，對處於多項弱勢的她們而言，是相當適合的方法。但年邁的她們在回溯生命故事時，難免有些不可抗拒的困難，若再加上女性表達方式的特殊性，更是讓針對女伶的訪談增加不少挑戰。

女性口語言說的脈絡，較少以客觀年紀或與公領域中的重要事件做連結，而私領域中的重要人物，像是丈夫或子女，則經常成為她們敘述言說時之依據，但這樣的表達方式，卻讓女性「自動」退居在其言說表達之後，並主動將自己的聲音消音。事實上，這一種自動消音的行為，正意味著另一種等待傾聽的聲音。因此，在蒐集女性口述訪談的材料時，必須敏銳地注意女性受訪者的「言下之意」，

¹⁰江文瑜，1966，〈口述史法〉，收入胡幼慧主編，《質性研究:理論、方法及本土女性研究實例》。台北:巨流。頁 249-269。

¹¹游鑑明，2002，《傾聽她們的聲音:女性口述歷史的方法與口述史料的運用》。台北:左岸文化。

進而抽絲剝繭，方能理出受訪者真正的意涵。

三、研究資料

本研究資料包含日治時期除戶資料、古文書、報刊資料與老照片等，透過這些資料的整理與分析，讓筆者能自多方面切入發跡於日治時期獅潭的小美園家族史，與女伶故事的前段；雲華園女伶們的戲路清冊，則是提供了明確的紀錄，協助能筆者深入了解當今外台戲班的運作。

(一)除戶資料與古文書

由主要報導人謝玉鳳協助提供，四份以謝阿統、王德循與謝劉雲松三人為戶主時之日治時期除戶資料，這些除戶資料，不只提供筆者用以建立小美園的系譜關係，其中所刊載的內容，也協助筆者解讀了當時的戲班生活，例如：巡演全台甚至跨海演出的女伶們產子於戲途的故事。另外，三個多月大時即成為養女的主要報導人玉鳳，也因為這份除戶資料的翻閱，解開了名中無春字卻自幼被叫做はるこ(即日文春子)的疑惑，而這也成了筆者送給年邁報導人的一份溫馨禮物。

在日治時期除戶資料前的小美園家族史，則是以國家文化資料庫中所刊載之古文書資訊來加以補充，雖然資料有限，但仍提供了相當關鍵且寶貴的線索。

(二)報刊

成立於日治時期的小美園，有數次見諸於報刊的紀錄，徐亞湘挑選並整理了日治時期台灣報刊所登載的戲曲活動報導，並將之集結成專書。¹²對於筆者梳理日治時期的小美園資料，有相當大的助益，許多報刊資料是轉引自徐的著作，也

¹²徐亞湘，2006，《史實與詮釋：日治時期台灣報刊戲曲資料選讀》。宜蘭五結鄉：傳藝中心。

藉其整理找到資料源頭《台灣日日新報》與《台南新報》。

(三)老照片

主要報導人謝玉鳳所提供之家族老照片中，不乏至今仍未公開過之珍貴影像記錄，最早自日治時期開始，一路歷經各個戲曲轉變時期，老照片所提供的資訊和線索，不但讓筆者能更清晰且具體的認識小美園家族，也佐證了客家戲曲的興衰過往。此外，一張由黃郁舒所提供之家族老照片，更是目前所見與小美園故事相關最為早期之影像，據照片提供者訪問族中耆老所得之資訊推算，老照片中擔任獅潭庄長的黃丁興先生與小美園創班人王德循的合影時間，應落在民國初年，斑駁照片中所留下的人物與場景，珍貴的提供了小美園成班故事的線索。

(四)戲路清冊

雲華園的女伶中，負責打戲路的瑞秋有一本記錄每一場演出資訊的戲路清冊，其中記錄著雲華園自 92 年成團以來的數百場演出，除了演出日期與地點之外，日戲與夜戲的演出戲齣也登載在內，若遇雲華園需分班演出時，二班的記錄工作則由班主夫人春蓮負責，因此，筆者以兩人的戲路清冊加以交相比對，整理出雲華園歷年來的演出活動記錄表，而這些內容所提供之數據分析，也讓筆者能更精準的掌握與了解雲華園的實際運作情況。

四、保護措施

由於本研究涉及研究對象小美園家族成員與雲華園女伶們較為隱諱的生命經驗，為保護受訪者及其家人之隱私，本論文採取的保護措施如下：一、除了主要報導人王瑞秋、謝玉鳳與蕭春蓮夫婦之外，非主要報導人之受訪者，將進行全

面匿名，相關的人名均以假名處理，但研究者自存一份真假名稱的對照表，可供未來其他研究之參考。二、訪談內容的引文，均以標楷體呈現，並註記訪談日期，但不將訪談稿全文置於附錄中。

第四節章節安排

本論文分為五章，第三及四章分別描述小美園與雲華園，是本文兩個主軸；首末兩章分別為緒論與結論，第二章則為文獻回顧，略述如下。

在第一章「緒論」中，先說明本研究的動機與問題意識，並介紹本研究中的兩個重要戲班「小美園」與「雲華園」，最後說明本研究的研究方法、研究資料和章節安排。

在第二章的「客家戲曲與客家女性研究」中，將文獻回顧的重點放在客家戲與客家婦女研究兩大部分。以客家戲曲的發展脈絡與目前研究成果之彙整，做為本研究開展與對照的基礎；並探討客家婦女與女性結群研究，做為分析女伶生命史與結群演出之重要依據。

在第三章「小美園的起落」中，將「小美園」從成團到散班，所經歷過的重要階段歷程，依事件的發生先後次序用時間軸表達，並分作三節書寫。第一節「從創班到禁鼓樂(1922-1937)」，先藉著梳理客家大戲生成年代之時空背景，帶入王德循創立「小美園」的故事，並參考前人研究之成果，與筆者重新蒐集到的史料與訪談內容，從創團者王德循關鍵的第二段婚姻開始，重新鋪陳「小美園」故事，並以第一代女伶謝阿美的故事來介紹內台戲班伶人的生活，以及戲班家族的婚姻。第二節「戰亂與復甦」，則將重點放在陳述「小美園」歷經戰亂低潮、二次內台高峰直至落幕散班時之重要事件與戲班經營策略，包括二代女伶的出生與成為女伶的契機，小美園在民國四十年代的奮力求生，謝家軍的自立，以及小美園的結

束。筆者在大歷史的脈絡下，書寫戲班與伶人的故事，進而創造兩者相互對話關係。第三節「戲班外人生(1950s-1960s)」，則是以主要報導人謝玉鳳與王瑞秋的生命史為主軸，書寫內台沒落後之伶人生活，並探討關鍵的民國五、六十年代，內外台融合後之契機以及伶人的抉擇。

第四章「雲華園的運作」中，前四節分作「整戲班」、「打戲路」、「腳數」與「樂師」，將維持雲華園運作的四大部分，每節各以一位雲華園的團員為主角，藉著她們的故事來介紹目前雲華園歌劇團的運作現況，以及團內微妙的人際互動。第五小節的部分則是以「雲華園的一棚戲」來完整呈現一日野台的生活景況。

第五章為「結論」。以性別角度切入，起自「小美園」，終於「雲華園」的兩代戲班與兩代女伶故事，提出女性在內外臺戲班生態中所扮演角色之差異分析；並藉著二代女伶的結群觀察，說明傳統社會結構對於女性的限制，以及女性對上一限制的掙脫；最後，經由女伶故事，本文不僅僅展現了客家女性多元而真實的樣貌，更由此而主張，外臺戲班之所以能延續客家戲曲一甲子的生命，正是因為這群鑲嵌於傳統社會結構中的女性表演者。

第二章客家戲曲與客家女性研究

臺灣客家戲班史可分成內臺與外臺兩個階段，同時這也是兩種類型。目前關於客家戲班的研究相當全面地在戲曲源流、幕後的戲班歷史沿革、表演形態、經營管理以及幕前的曲調劇目分析等主題展開，本研究認為內臺與外臺之間的差異與變遷，唯有聚焦於已為學界所注意到的「女班化風潮」與女伶生涯，方能透澈地予以說明。因此，下文分別回顧台灣客家戲曲及客家女性研究成果，藉此舒展女伶視野下的臺灣客家戲班史。

第一節 客家戲班與女班化風潮

本論文認為必須以女性視角切入客家戲班的發展，因此下文討論包含客家戲曲發展脈絡，戲班經營相關歷史及文化脈絡，其中又特別置重點於女班化風潮下的影響。

(一)源流與發展

客家戲曲從一開始的採茶山歌，發展成三腳採茶，進而吸收台灣當時各大劇種之長，逐漸發展成台灣專有的大戲劇種。¹³客家大戲實可稱為台灣土生土長之地方戲曲之一。¹⁴在明、清大量漢人入墾台灣之際，「三腳採茶」與客籍原鄉生活中的風俗習慣也一併做了橫向的移植來台，鄭榮興以民間訪談資料與史料交相比對後，推算出採茶戲傳入台灣的年代，應為清光緒之前的咸豐、同治年間。¹⁵

¹³客家大戲從一開始的形成即受到了台灣許多流行劇種的影響，唱腔、曲調、音樂、身段、服裝、化妝、砌末……等等。時至今日，在客家大戲的演出中，仍可明顯見到此種現象的遺存。(劉新圓，1999b:190-207)

¹⁴「而若就大戲而言，其在台灣土生土長者僅歌仔戲與客家採茶戲二種而已。」(曾永義，1988:21)。

¹⁵鄭榮興，2001，《台灣客家三腳採茶戲研究》。苗栗:慶美園文教基金會。頁 56。

在尊崇儒家的道統下，自古以來士大夫恥於留心戲曲，而採茶戲又因其活潑、笑鬧的特性，受到知識份子的鄙視與排斥，也因此留在文獻中與採茶戲相關的記錄往往與下流、粗鄙的負面印象脫不了關係。據徐亞湘所蒐集西元 1924 到 1932 年裡《台灣日日新報》、《台南新報》、《台灣民報》與《台灣新民報》中有關歌仔戲與採茶戲的相關報導中發現，倡議禁戲的文章占了絕大多數，此一現象也印證了採茶戲廣受群眾喜愛卻飽受知識分子圍剿的兩極化評價。¹⁶採茶戲雖非雅俗共賞的娛樂，但是在台灣客家生活中卻占有一定程度的重要性與影響力。

日人治台之後，隨著經濟日趨興盛，都市發展的結果刺激了商業劇場的成立。¹⁷再加上台灣特殊的社會文化背景，客家三腳採茶戲在此一時期之後便分為兩大方面發展。其一，因商業劇場的興盛，約在大正七年末（1918），客家採茶戲便大量吸收了當時流行各大劇種之長處如京劇、亂彈戲、歌仔戲等之曲調、故事、表演程式，轉而演變成一種拼貼式的戲曲藝術，再加上當時戲院內流行的華麗布景、機關道具、電光效果等表演趨勢，短時間內便讓採茶戲以一種全新的面貌登上戲院舞台，而這由採茶戲融合各大劇種所長逐漸成形發展的大戲形式，也是日後所稱的客家大戲或客家改良戲。另一方面，原本就相當受到民眾喜愛的三腳採茶戲仍持續著小戲的規模，在民間以「撮把戲」的方式流行於跑江湖賣藥的班子。

客家改良大戲在大正初年的台灣近代戲曲黃金時期中，緊扣住時機，迅速吸收其他大戲劇種之菁華，形成一種不失原有特色的新劇種。¹⁸也因為形成於台灣戲曲表演活動最蓬勃發展的年代，吸收了當時最流行的劇種模式，融入了最時髦的戲劇元素，客家改良戲廣受當時群眾喜愛。

¹⁶徐亞湘，2006，《史實與詮釋：日治時期台灣報刊戲曲資料選讀》。宜蘭五結鄉：傳藝中心。

¹⁷邱坤良，1992，《日治時期臺灣戲劇之研究（1895~1945）舊劇與新劇》。台北：自立晚報。頁 69-70。

¹⁸蘇秀婷，2005，《台灣改良戲之研究》。台北：文津出版社。頁 78。

昭和十二年(1937)，中日戰爭開始後，日本政府在台灣推行所謂的皇民化運動，其中的「禁鼓樂」政策，讓初初勃興的台灣傳統戲劇受到了嚴重的打擊。許多戲班在此一時期因失去了維持生計的舞台而紛紛散班。直到熬過二次大戰與國共內戰的動盪，光復後，廣受群眾喜愛的商業劇場演出才又再次興盛起來，內台戲的演出也在此時進入了鼎盛時期。但是場場爆滿的觀眾與動輒連續十數日的演出熱況，在五十年代電視、電影等新型態傳播媒體出現後，開始明顯降溫。台灣娛樂工業進入了電影時代，各地戲院見電影大受歡迎，紛紛捨棄傳統戲曲的演出而改播電影，客家劇團自然無法與其競爭，只能選擇悄然退出戲院舞台。

六十年代初，當三家有線電視台陸續開播，電視開始普及後，群眾消費娛樂的方式改變，也讓傳統戲曲的內台戲時期正式的畫下了句點。退出戲院舞台之後的客家劇團幾乎不是散班，就是只能轉向外台酬神戲發展，藝人與樂師們除了外台戲的演出也多兼職電台廣播、行藝賣藥，或者改到八音班、喪葬隊與酒家謀生。直到近幾年來因台灣本土意識的崛起，也使得台灣社會對客家族群文化日益關注，在客委會與地方政府的協助推動下，才又使得客家戲班在外台酬神戲的演出之外，多出了文化公演的演出機會，客家大戲的發展也因此充滿了新氣象與新希望。

(二)女班風潮

只要稍稍駐足廟外酬神的戲台底下，很容易就能發現，現今仍在戲台上賣力演出的老邁演員裡，十有八、九為女性。似乎大眾就那麼習以為常、理所當然地認為，戲班這門行業原本就是陰盛陽衰，以女性藝人為主，殊不知台灣傳統戲劇最早期的演出藝人其實是清一色的男性！

客家戲自發展成大戲形式之初，便一直是所謂的「男女班」組合，即便是「全女班」流行之時，客家戲班也一直未曾出現過真正的「客家全女班」。但是，在

女班風潮過後，順應著觀眾喜好的改變，戲班演員的性別比例，也逐步邁向「女班化」，女性演員成為戲班演員的絕對多數，男性演員在戲班裡已像是「點綴」，這樣的情況在外台戲階段更是明顯。

台灣女性開始站上台灣傳統戲曲舞台的確切時間，尚難論斷，目前所知最早的民間資料指出，明治三十九年(1906)成立於豐原的亂彈班「慶陽春」，便有女性加入戲班演出的紀錄。¹⁹而在官方的統計資料裡，依日治時期台灣總督府在昭和三年(1928)對台灣傳統戲劇的調查顯示，一直到大正六、七年(1917~1918)為止，參與台灣傳統戲劇演出的藝人全部都是男性，女子藝人的演出是在之後才逐漸出現。²⁰另外，在明治三十四年(1901)的《台灣日日新報》中，也曾出現「近用女人唱採茶」的報導，但是當時的三腳採茶戲演員尚未從業餘過度到職業，因此「近用女人唱採茶」的情形應非普遍的狀態。²¹上述資料的落差，可能是民間資料與官方統計的不同步，也可能是「業餘」與「職業」參與認定上的差異，但仔細推敲客家大戲生成與女性藝人出現的年代，其實並不難發現，客家大戲生成之時，以演戲為業的女性藝人也才開始加入戲班演出的行列。

戲台上演出的藝人由清一色的男性，轉變成陰盛陽衰的「男女班」或完全由女性擔綱演出的「全女班」，日治初期的「懷柔」治台政策，以及海峽兩岸頻繁的戲劇交流，對於臺灣傳統戲劇表演藝術內容與表演型態的轉變，有著關鍵的影響。在呂訴上、邱坤良以及徐亞湘所出版的三本專書中，都大致點出了日治時期女性藝人出現，甚至是後來演變成女班或女性藝人為主的戲班經營轉變過程。²²

¹⁹徐亞湘，2006，《史實與詮釋：日治時期台灣報刊戲曲資料選讀》。宜蘭：傳藝中心。頁110、328。

²⁰轉引自蘇秀婷《臺灣客家改良戲之研究》，(台北:文津，2005)頁70。引自台灣總督府文教局社會課，《台灣に於ける支那演劇と台灣演劇調》(台北:台灣總督府文教局，1928)，頁15~16。

²¹徐亞湘，2006，《史實與詮釋：日治時期台灣報刊戲曲資料選讀》。宜蘭：傳藝中心。頁55。

²²呂訴上(1961:287-292)、邱坤良(1992:106-120)，以及徐亞湘(2000:29-35)

但是，幾乎與客家大戲生成時期相同的女班化風潮背後，其實也隱含著女性被物化、被掌控與被觀看的權利差別意涵。當觀眾是購票進入戲院，而商業劇場上的演出藝人又是以女性為主(或全為女性)時，也代表著觀眾有了觀看演員演出的「權力」，而演員也必須用身體的展現去「服務」那些購票進場的觀眾。²³

自客家大戲成型之時，便開始加入演出行列的女性，卻弔詭的一直被當作是理所當然般的「忽略」。若將同樣屬於台灣本土劇種的歌仔戲研究含括在內檢視，也發現到早在光復之前便已確定女班化經營事實的傳統戲班，在光復前後的戲曲研究專論中，關於女性藝人的研究或記錄卻相當稀罕。黃雅勤以此點出發，以歌仔戲女班為例，深究日治時期女班風氣盛行之因。²⁴柯美齡則是以台灣藝姐之身分與表演生涯為論述中心，重新回顧並分析日治時期的女性表演史。²⁵上述兩篇碩論是目前僅見針對日治時期女班風潮下女性藝人與戲班的研究，在前人的研究基礎上，更深入的書寫了日治時期的女班歷史。在大歷史的架構下，她們所關照的議題，偏重於歷史性的回顧梳理，對於戲班裡女性藝人的真實生活樣貌，較難詳細呈現，且族群文化上的差異，也難以用這兩篇研究中的成果一概而論。

客家戲班在歷經戰亂的停擺、光復後的重振，民國四十年代的內台顛峰時期，也已確立由女性演員擔綱演出的情景。自客家大戲醞釀、成形，到女班化形式底定的短短數十年歲月裡，客家戲由清一色的男性藝人演出轉而成為以女藝人為主的表演型態，這之間的改變不可謂不大。但這樣的表演型態與性別結構的改變，對於客家劇團的運作、管理產生了甚麼樣的實質影響，卻沒有被深入的研究探討

²³陳鈺羚，2005，《戲臺明滅：宜蘭野台歌仔戲演員的執業與生活面》。國立東華大學族群關係與文化研究所碩士論文。頁 25。

²⁴黃雅勤，2000，《日治時期之內台歌仔戲全女班》。國立藝術學院，戲劇學系戲劇碩士班碩士論文。

²⁵柯美齡，2005，《一段女性表演史研究—以日治時期台灣藝姐戲與查某戲為論述中心》。中國文化大學戲劇研究所碩士論文。

過。且歷經重大轉變的客家戲班，在告別內台，轉往外台發展之際，女班化的經營形式，是否也因為戲班演出環境的改變而有變化？男女藝人的消長，對於戲班中的女伶又具有甚麼樣的意義呢？

筆者將日治時期至今桃、竹、苗地區客家改良劇團的資料作一簡單的分析、整理，發現女班化之後的客家劇團，女性參與決策影響力的明顯提升(參見附錄表 2-1-2.1 與表 2-1-2.2)。日治時期至光復初期所成立的客家戲班，班主清一色為男性，在女班化情景大致底定的民國四十年代開始，也開始有女性出任戲班班主。其中最早成團者是桃園平鎮的連進興，成立於民國四十年，接著是苗栗的玉美園，成立於民國四十二年。

若以台灣客家戲曲的發展階段做分期，十六位女性班主的戲班中有三個是出現在內台戲興盛時期(約 1910~1957)²⁶，十三個是在內台戲沒落後的外台戲時期。而目前仍活躍於戲台演出的戲班中，男女班主的比例約為 2:1，相較於光復前期的男性獨佔局面，女性在客家劇團中開始參與決策、擔任要角的情形，也尚有些數據資料堪以支持。但是，女班化之後出現的女性班主，背後有何深意？且明顯是外台時期多於內台時期的統計數字，又代表著甚麼樣的關鍵變化呢？在客家戲曲研究中，這些疑問仍未能被解答。

現存的客家改良戲班中，除了文武場的樂師與較少女性反串的老生、花臉仍需男性之外，前場的表演者女性占了絕大多數。按照蘇秀婷蒐羅的文獻資料與訪談所得線索，歸納出客家戲班自完全的男性藝人擔綱演出，逐步演變成女性藝人為主的近「女班」形式的「男女班」，其可能原因有以下四點：

²⁶1956年由拱樂社班底所拍攝之第一部閩南語電影「薛平貴與王寶釧」在戲院上映，旋即造成轟動，這標示著電影時代的來臨，也宣告了內台戲曲的沒落。(劉新圓，1999a:82)

- 一、父母為戲班演員，所生女兒也演戲，且許多戲班班主收養了許多女兒來作為戲班的中流砥柱。
- 二、若台上皆是男演員缺乏可看性，年輕貌美的女演員較能吸引觀眾。
- 三、大正年間受日本藝妓戲與海派京戲之影響，女性加入戲劇演出成為一時流行風尚。
- 四、因客家改良戲由三腳採茶小戲所形成，採茶唱腔戲分重，又多男女互訴情愛之內容，礙於當時社會風氣保守，藝人們又認為由女性與女性一起演出愛情戲，比較能演出動人肺腑的情感，且女性觀眾們對於扮相清麗的生角特別鍾愛。因客家改良戲演出愛情劇，吸引了許多婦女觀眾，也進一步捧出了許多女明星。²⁷

蘇秀婷以上述四點說明了客家改良戲班逐漸演變成女班的歷史背景與相關原因，但是部分原因僅只能算是推測，不少仍須加以深入考證，而且關於女班化情勢底定後的劇團生態與營運，亦未討論。女班化是台灣傳統戲曲發展的重要歷程，不少研究者也已蒐羅、整理了相關史料，詳述也證實了這樣的一段歷史；但是除了解釋那已塵封的菊壇往事外，這一女班化風潮對於往後八十餘年客家戲班究竟有何影響呢？本文認為唯有讓那些已近遲暮卻仍連臺粉墨登場的女伶們，用她們的生命史，重新檢視這百年的客家戲班史。

(三)表演、經營、音樂與劇目

筆者以客家大戲（或客家改良戲）為關鍵字，搜尋並檢閱近年客家戲曲研究相關之專論，並依其研究主題將其分作表演發展與歷史建構、劇團經營管理、表演型態探究以及客家戲曲音樂劇目分析等四大部分進行回顧整理（參閱附錄表

²⁷蘇秀婷，2005，《臺灣客家改良戲之研究》。台北市:文津出版社。頁 70-74。

2-1-1 至表 2-1-4)，對於本研究而言，這些研究的貢獻在於提供筆者一個清楚的客家戲曲發展脈絡，並確認屬於台灣本土戲曲的客家戲在傳統藝術上所代表的價值與意義。同時，對於至今仍存續著的客家劇團經營、管理現況也做出了說明，本文得以據此而展開更進一步的研究。以下說明之：

有關客家改良戲或是客家大戲的表演發展、歷史建構，或是探討客家大戲型態之專書與學位論文中，謝一如從戲曲發生的現況，探討了臺灣客家三腳採茶戲過渡到客家大戲的歷程²⁸。黃心穎則是將 1980 年代台灣客家戲的演出現況作了整體性的田野調查，並記錄下許多客家戲班戲劇演出的實際情況²⁹。蘇秀婷之碩論³⁰及以其碩論為基礎改編出版的專書³¹，則是清楚交代了客家改良戲發展成型的歷程。鍾駿楠從民間劇團的角度出發，結合日治時期以來的文獻資料及相關研究論述，為客家大戲的發展做出「歷時性」的建構³²。張秋華則是以客家戲曲與「榮興客家採茶劇團」為研究對象，探討當代台灣客家戲曲的發展³³。上述五位研究者對於客家大戲之發展歷程，以及當代演出樣貌之撰述，皆有助於筆者深入了解客家戲曲與客家戲班之發展沿革。

在客家大戲表演型態的探討上，有李文勳、謝佳玲與陳芝后的三篇專論，各從不同角度，切入探討當今台灣客家戲的表演型態與展演風格。³⁴以劇團經營管

²⁸謝一如，1997《台灣客家戲曲之流變與發展－從客家三腳採茶戲到客家大戲》。中國文化大學藝術研究所碩士論文。

²⁹黃心穎，1997《臺灣客家戲劇現況之研究》。輔仁大學中國文學系碩士論文。

³⁰蘇秀婷，1999《台灣客家改良戲之研究－以桃、竹、苗三縣為例》。國立成功大學藝術研究所碩士論文。

³¹蘇秀婷，2005《台灣改良戲之研究》。台北：文津出版社。

³²鍾駿楠，2008《台灣客家大戲發展研究》。逢甲大學中國文學系碩士班碩士論文。

³³張秋華，2009《當代臺灣客家戲曲之建構－以「榮興客家採茶劇團」為例》。國立台灣藝術大學表演藝術研究所碩士論文。

³⁴李文勳，2008，《客家大戲表演型態之研究》，宜蘭：私立佛光大學藝術學研究所碩士論文。謝佳玲，2010，《客家戲班的文化展演：以新竹地區三個客家戲班為例》，中央大學，客家社會文化研究所碩士論文。陳芝后，2011，《台灣客家戲受京劇影響之研究-以榮興客家採茶劇團為例》，佛光大學，藝術學研究所碩士論文。

理為主要研究重點的學位論文中，徐進堯是以「龍鳳園戲劇團」為研究對象，藉著探討其興起與發展、營運與管理、劇目與演出等，來探討台灣客家採茶戲的發展與演變。³⁵江彥琛則是以「榮興客家採茶劇團」為例，自其管理方式、演出內容以及危機因應等三方面，深入探討榮興客家採茶劇團的營運管理。³⁶兩者皆選擇以單一戲班為研究對象，深入描寫當今客家戲班的經營現況。但不論是龍鳳園還是榮興，其實都已是眾多客家戲班中已明確朝向文化場演出發展的知名戲班，以時常處在鎂光燈下的他們為例，來探討戲班經營，雖能描繪出客家劇團之運作景況，卻無法含括代表當今客家戲班的全貌。

客家戲曲在音樂曲調與劇目分析方面的研究，是最早開始也是數量最多的類別。陳雨璋的碩論算是台灣學術界以客家戲曲為主題研究之首，文中介紹客家三腳採茶戲的發展、劇本、演出方式及唱腔伴奏，內容所記錄之客家三腳採茶劇本與曲調，至今仍具有極高價值。³⁷范韵青以〈乞米養狀元〉等十二齣戲為例，先探析客家小戲到大戲之流變，進而藉由演出形式之介紹將劇情概分六大類，探討客家改良採茶大戲「情」與「意」之戲劇情感。³⁸何東錦的研究則是藉由分析榮興客家採茶劇團於 2003 年演出《錯有錯》的唱腔，來探討語言聲調與曲調的關係。³⁹麥楨琴針對客家改良戲中常用的曲調〈平板〉進行分析，藉由不同年代所留下的平板音樂演唱唱片，來分析在不同時期的平板演唱旋律變化。⁴⁰范光宏以

³⁵徐進堯，2006《龍鳳園戲劇團研究－兼論台灣客家採茶戲的發展與演變》。國立台北大學民俗藝術研究所碩士論文。

³⁶江彥琛，2007《臺灣客家戲劇團之經營管理研究以榮興客家採茶劇團為例》。南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文。

³⁷陳雨璋，1984《臺灣客家三腳採茶戲－賣茶郎故事的研究》。國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。

³⁸范韵青，2003《從情意觀點探討客家改良採茶大戲－以〈乞米養狀元〉等十二齣戲為例》。臺北市立師範學院應用語延言文學研究所語文教學碩士學位班碩士論文。

³⁹何東錦，2004《臺灣客家改良戲唱腔研究－以榮興客家採茶劇團 2003 年演出之《錯有錯》為例》。東吳大學音樂學系碩士在職專班音樂教育組碩士論文。

⁴⁰麥楨琴，2004《臺灣客家改良戲之音樂研究－以「平板」唱腔演變為例》。國立臺北師範學院

新竹市龍鳳園歌劇團為主要研究對象，探討其成團、發展、電視演出及推廣客家戲曲之活動經歷，並分析團長李永乾參考閩劇而改編的《秋江明月》之音樂。⁴¹上述四篇專論呈現出的是台灣客家戲曲變動、多元且極具生命力的存在事實，除此之外，他們所整理分析出之採茶戲歷史、聲調曲調、戲曲劇目之流變，也提供筆者在進入田野觀察時，與藝人交談的重要先備知識。

在眾多客家戲曲的研究成果中，王珮琪的研究是最靠近筆者所關注的女伶議題，也是目前客家戲曲研究中唯一以女性為探討書寫主角的學位論文。她從歷時性與共時性的角度切入探討採茶戲知名藝人阿玉旦及其女黃秀滿之間的技藝傳承，也對阿玉旦及黃秀滿所珍藏的客家採茶劇本手稿，進行音樂採譜及結構之分析。⁴²雖然阿玉旦與黃秀滿確實為戲班女伶，但本篇碩論之研究重點放在技藝傳承與音樂採譜、分析上，關於女伶生命史或女伶劇團生活之細節，皆並未被納入討論。

以上回顧二十餘年來的客家戲曲研究成果，發現在歷史沿革、表演形態、經營管理及曲調劇目分析等研究成果上，已有相當深入且豐富的研究成果，對於客家戲曲研究未來發展也奠下了一定的根基。但十分有趣也遺憾的是，在上述的客家戲曲研究專論中，參與演出的藝人本身卻一直不受相關研究者青睞，在近百年的客家戲曲發展史上，這些(曾經)活生生存在的藝人們，得到的關注不多，而明顯在戲台上占多數的女人，更是默默的被遺忘了。

傳統音樂教育研究所碩士論文。

⁴¹范光宏，2005《台灣客家採茶戲之研究—以新竹市龍鳳園歌劇團為例》。國立新竹師範學院進修暨推廣部教師在職進修國民教育研究所音樂教學碩士班論文。

⁴²王珮琪，2008《臺灣客家採茶戲傳承之探討—以知名藝人阿玉旦到黃秀滿為主要觀察》。國立臺北藝術大學音樂學院音樂學系碩士班在職專班碩士論文。

第二節 客家女性研究

承前節所述，吾人關於客家戲班史長期趨勢的理解，必不能忽略女性的角色。究竟性別因素對演員生涯產生何種影響呢？亦即客家戲班的女伶相對於男演員，其特殊性何在？為了解答這一問題，我們必須暫且離開戲臺，回顧目前客家婦女的研究成果。

一、客家婦女

近年來客家研究因應蓬勃發展的本土化運動而漸成顯學，與客家女性相關的學術論文及專書，也在 90 年代後逐漸擺脫了早期一面倒的「美德讚揚」模式，開始深入探討以往隱藏在勞動符碼背後的客家女性的生活。但是在客家研究的領域中，婦女研究的部分卻仍舊算是少數，張翰璧指出目前在客家研究下的客家女性，相當程度上來說只能被歸納為是客家女性「描述」而非客家女性「研究」。⁴³簡美玲也提到客家女人的發聲(voices)，及其對個人、家庭、家人，或社區、社群成員的細微觀點，還有相當的研究空間值得開展。可見客家女性研究在質與量上仍明顯不足。⁴⁴

筆者以客家女性(婦女)為關鍵字在全國博碩士論文網上搜尋的結果，按研究者、年代、研究主題與主要研究發現整理如附錄表 2-3-1。發現隨著台灣經濟結構與社會型態的改變，客家婦女研究也逐漸由文本研究轉向於關注客家女性的現實生活，目前已有勞動經驗、社會地位、家庭角色與生活滿意度、女性角色與社會發展、族群認同及公民社會參與等相關研究議題出現。其中彭桂枝的研究以戰

⁴³張翰璧，2007，〈客家婦女篇〉，刊於《台灣客家研究概論》，徐正光主編，頁 111-131。台北：南天書局。

⁴⁴簡美玲，2011b，〈殖民、山歌與地方社會：北臺灣客庄阿婆生命史敘事裡的日常性〉。刊於《客家的形成與變遷》，莊英章、簡美玲主編。新竹：國立交通大學出版社。

後台灣客家農村中年女工的工作經驗出發，探究台灣的經濟發展與中下階層女工生命的關連；⁴⁵李竹君的論文則企圖將性別議題納入客家族群的研究之中，主要採取女性主義的觀點，分析客家族群內部的性別分工與勞動；⁴⁶而黃怡菁的研究則以勞動為主題建構茶鄉婦女的生命史，理解茶鄉婦女的勞動如何與個人的生命轉折點產生關連。⁴⁷三篇碩論同樣是在探討勞動經驗，同樣是以農村中的客家女性為研究對象，這些婦女也同樣是擔任傳統產業中的底層勞動者。換言之，客家女性研究似乎已被侷限在勞動這一特定範圍內。

除了勞動經驗的討論外，邱連枝、余亭巧、曾鈺琪、蔡華芳、彭瑤筠等人，以客家婦女參與家戶之外的社會文化活動做為研究探討的主題，這些研究的成果努力地呈現出了現代客家女性的新生活、新樣貌。⁴⁸但是，無論是勞動經驗亦或是家戶外的社會活動參與，上述研究者用來對話的「傳統客家婦女」標準其實都相當一致，這暗示著有一個客家傳統的女性形貌存在，一直到了現代才有「轉變」。

除了上述的學位論文之外，潘美玲、黃怡菁與簡美玲在一場客家女性工作坊的會議論文中，對於客家婦女的勞動經驗研究提出了超越先前研究者的貢獻，此一貢獻表現在對於婦女自主性的細緻描述上。潘及黃發現簡單地以剝削觀點不足

⁴⁵彭桂枝，2004，《女人與工作——一群客家農村中年女工的工作經驗》。國立清華大學社會研究所碩士論文。

⁴⁶李竹君，2002，《客家農村女性的勞動經驗與美德》。花蓮師範學院多元文化研究所碩士論文。

⁴⁷黃怡菁，2007，《茶鄉婦女的勞動：以峨眉地區的採茶婦女為例》。國立交通大學客家社會與文化在職專班碩士論文。

⁴⁸邱連枝，2004，《影響客家女性公民社會參與因素之探討——以苗栗縣志願性服務團體為案例》，國立中正大學社會福利系碩士論文。余亭巧，2004，《客家女性的族群認同經驗——五位女性客家文化工作者的生命歷程》，花蓮師範學院多元文化研究所碩士論文。林善垣，2005，《台灣客家女性「族群女性觀」與社會的對話：一心客家歌謠合唱團的個案研究》，國立暨南大學成人與繼續教育研究所碩士論文。蔡華芳，2009，《橫山地區客家女性社區參與歷程之研究》，國立交通大學客家社會與文化在職專班碩士論文。彭瑤筠，2011，《舞台展演者之女性主體性研究——以桃竹苗地區客家婦女為例》，國立聯合大學，客家語言與傳播研究所碩士論文。

以說明採茶婦女班婦女的經濟生活，⁴⁹簡則由婦女生命史敘事中，發現客家婦女的理性幹練。⁵⁰這樣的發現基本上已經完全推翻了四頭四尾之類的客家婦女形象，但弔詭的是，這種對於勞動主題的深究，卻又坐實了客家婦女的標準形象即是勞動，不過只是勞動的範圍從家戶範疇輕悄地走入社會罷了。就如同張翰壁所言「客家女性的勞動形象是大多數客家學者沿襲採用的觀點」一般，客家女人似乎都是自某個「傳統形象」中被解放出來的，在大家的想像裡客家女人有個固定的樣板。

關於客家婦女仍有許多議題待開發，以「性別研究」的觀點出發，客家女性的階級性研究就應該被發展。客家婦女並非同質性的整體，其特質亦非固定不變的，因此在研究客家女性時，階級、世代間的差異及女性的自我定位都必須被考慮在內。以此出發，本研究所關心的便是那些隨著戲班遷移、在戲台上演出，且被認為非「常人」的戲班女伶們，不在田地、家戶或工廠內揮汗勞動的她們，是明顯不同於傳統客家婦女的典型，再加上長久以來對伶人偏低的社會評價影響，這些戲台上的客家女子在與傳統社會框架碰撞時產生的火花，也應該被書寫、紀錄。因為她們的真實存在，述說的正是台灣客家女性的另一種故事。

二、女性結群

前述研究大致上係在既定社會框架下，特別是勞動經驗中，討論客家婦女特質；相對於此，婦女家戶生活以外的團體參與，自然也應予以討論。林善垣、黃怡菁與蔡華芳分別以婦女合唱團、社區活動與採茶班為例，分析了客家婦女的客

⁴⁹潘美玲、黃怡菁，2010，〈茶鄉客家婦女的勞動：峨眉採茶班員的勞動圖像〉「客家·女性·邊陲性」論文集論文發表暨討論工作坊。國立交通大學人文與社會科學研究中心，新竹。2010/3/6。

⁵⁰簡美玲，2010c，〈客庄阿婆的沒間(mo han)：山歌經驗敘述裡的女人勞動〉「客家·女性·邊陲性」論文集論文發表暨討論工作坊。國立交通大學人文與社會科學研究中心，新竹。2010/3/6。（與吳宓蓉合寫）。

家認同、勞動價值與性別角色等相關議題。⁵¹曾鈺琪則是以客家婦女的社區參與和動員經驗，來與 Habermas 以白人男性資產階級和理性論述辯論為基礎的古典公共領域概念對話，並提出地方性的公共參與和公共溝通之所以能夠開展，是因為具有情意與倫理性的人際網絡存在的關係，而這也成為支持和強化客家婦女參與社區公共事務的實際力量。⁵²這些研究多半偏重於團體中個人經驗的剖析，而不是一個完整的群體觀察書寫，也因此，往往會以婦女在家戶生活之中原本的角色來比照或討論客家婦女家戶外的活動參與，而沒有真正面對這些婦女家戶生活之外實際行為的本身。

更深入的研究則有徐霄鷹在大陸廣東地區客家婦女參與山歌和信仰活動的研究中，提出婦女藉著家戶外的活動參與，突破既定生活中的種種限制，擴大、建立女性公共空間，並在這些公共空間內建立了家庭地緣以外的人際關係網絡，而這樣的家戶外活動參與，不但讓婦女們得到細微的、個人化的自由，也滿足了她們心理上的寄託與需要。⁵³另外，簡美玲則是由情感的角度深入描述與探討貴東高地苗人以異性結伴為主的情感與交表聯姻內容，通過當地社會體制下的遊方、緩落夫家與私奔婚的細微觀察，探討個人與個人所處社會整體之間的關聯。其中，關於遊方(制度性傾向的談情)的闡述，更是具體且微細的描述了參與者相互為伴的情感。⁵⁴無論是藉由歌唱、敬神或者是社會體制制度下遊方的安排，婦女得以用結群的方式，暫時性的離開家戶與既定社會制度下的限制，透過這些日常生活以外的習俗或儀式參與，婦女也排解了日常生活中的諸多壓抑與鬱悶情緒。與前

⁵¹參見註 39、40。

⁵²曾鈺琪，2004，《逃不開的人情關係網絡？從客家女性的自願性服務工作探討社區參與和溝通中的社會資本與人情關係網絡》。國立清華大學社會研究所碩士論文。

⁵³徐霄鷹，2006，《歌唱與敬神：村鎮視野中的客家婦女生活》。廣西：廣西師範大學出版社。

⁵⁴簡美玲，2009a，〈遊方與婚姻〉刊於《清水江邊，與小村寨的非常對話》。新竹：交通大學出版社。頁 55-85。

述客家婦女研究成果不同的是，徐和簡實際參與也面對了婦女日常生活以外的行為，真實傳達和闡釋了婦女們的聲音，也因此她們所描述的是婦女最真實、細緻的情感，而這樣的研究成果，明顯較目前的客家婦女研究來得深入許多。

筆者認為，對外台戲班的女伶們來說，從踏出家門準備演出，到結束夜戲返家的過程裡，她們也是處在類似的婦女結群狀態之中。因此，本研究將從性別研究的角度出發，以戲班女伶的結群演出為主體，探討傳統社會與戲班架構下的兩性關係。

第三節小結

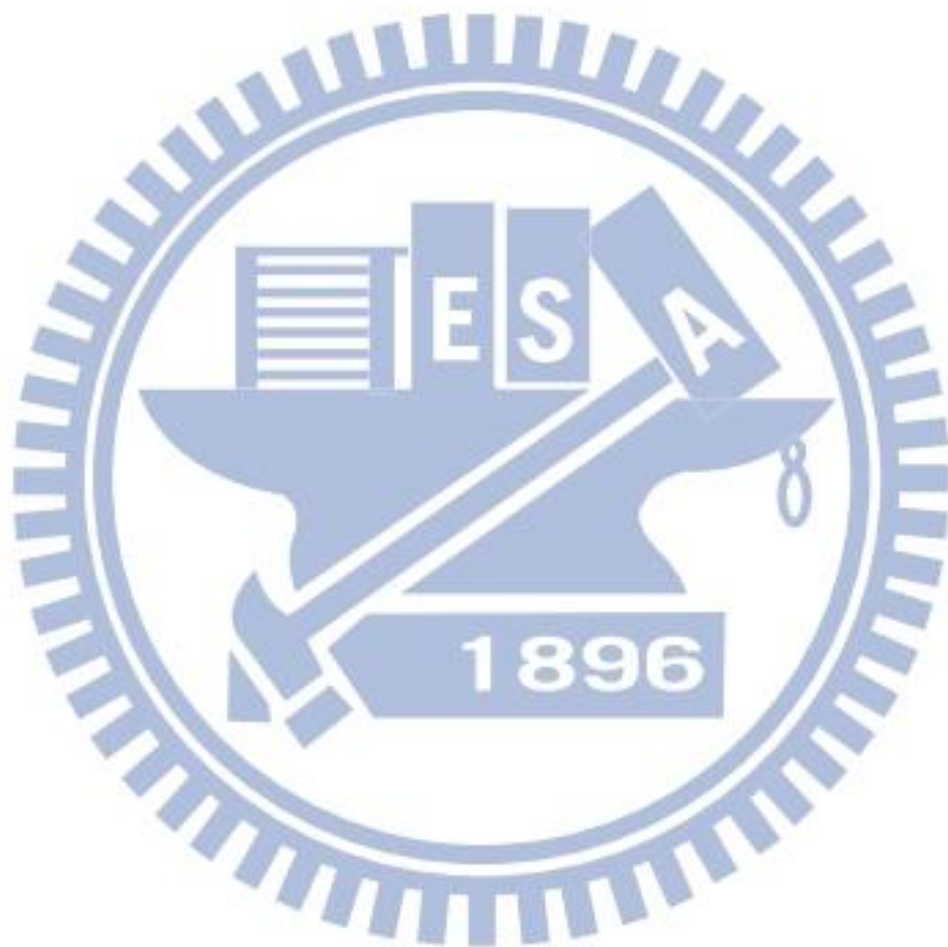
目前的客家戲曲研究，已很傑出且成功的談論了劇團經營管理、音樂劇本與表演型態分析以及客家採茶戲的發展過程等面向之議題，但這樣的討論還沒有辦法真正解答，客家戲與客家戲班變遷的完整圖像，因為，上述研究成果只解決了戲班前台的問題，而未真正關照到戲班後台。

戲台上與戲班裡的女人早已成了絕對多數，但是戲台上戲與班裡的女人聲音卻沒有被記錄或聽見時，這樣的遺漏更是留下了許多的疑問和空白。尤其在戲台上的女伶占多數並非「原來如此」，且戲台上的女子還看似背叛族群女性美德的情況下，這些女伶的聲音就更應該被聽見。

女性在客家研究中一直是塊不可或缺的領域，若承認客家女性是族群文化的重要承載者與傳遞者，那麼客家女性研究的質與量就必須要提升。除了勞動美德的讚揚、女性自覺的討論之外，不同階級、世代間的差異、女性自我定位以及婦女情感面向的討論，都應該要有更細微的觀察書寫加入。

於是，筆者將目光焦點放在戲班後台與戲班女伶身上，藉著後台的觀察與女伶故事的書寫，來呈現客家戲班與戲班女伶們鑲嵌在這個社會體制之中的真實樣

貌。唯有將前台與後台同時討論了，才能真正將客家戲曲研究的全幅樣貌完整展現，也唯有在客家女性研究中，加入勞動範疇之外的書寫，才能更充分地說明客家女性的多元樣貌。



第三章小美園的起落



圖 3-1-1:小美園家族日治時期合影。後排立者，左一為歐芹花，左二為謝阿美，右二為吳建春，右一為王裕豐。前排端坐之成人，左一為劉桂妹，左二為劉細妹，右二為王德循，右一為王裕鼎。

女伶的故事，要從第一個客家戲班小美園的創立說起，下文依時序而行，將小美園從成團到散班，歷經戲園風華、戰亂低潮、戰後重生到落寞散班的故事，以筆者所蒐集到的資料與訪談內容，分做三節，重新加以鋪陳。在大歷史的脈絡下，談戲班人錯綜複雜的婚姻，也談戲班人選擇與被選擇的故事，從女性的角度出發，重新說一個客家戲班史。

第一節從創班到禁鼓樂(1922-1937)

一、戲臺上的客家女子

在切入第一代女伶的故事之前，要先從促成小美園生成的關鍵年代氛圍，與

山村裡漢學先生的一場婚姻談起，一連串的因緣際會下，促成了第一個客家戲班的誕生，也決定了許多女伶的人生。

(一) 關鍵年代裡的關鍵故事

日人治台之前，台灣的戲曲活動皆建立在民間的祭祀傳統上，當時的台灣民間除了流行已久的四平戲、亂彈戲、歌仔戲與採茶唱之外，還有九甲、白字戲與車鼓等劇種，演出劇種已不少。日人治台之後，受明治維新歐化運動影響的日人，將西方文明中娛樂事業相關的活動與產業一併於治臺之初帶入台灣，其中戲院的設立更是對台灣本土戲劇的改良造成關鍵性的影響。⁵⁵

日治初期，日本對台灣民間習俗採取「舊慣寬容」的原則，對於台灣原有的風俗祀典，皆秉持著寬容與尊重的態度；到了日治中期，日人的治台方針改為高唱一視同仁、內台一如的「內地延長主義」政策，但是對於台灣舊俗亦未多加干涉，而這也使得台灣本土戲劇，仍能保留原來的演出模式持續發展。

早在日治初期即有大陸京班來台演出的記錄，但那樣的演出僅是當時富商官申間的高級娛樂，一般民眾並無緣參與。然而就在台灣經濟日趨興盛，都市持續發展的結果下，商業劇場紛紛成立。⁵⁶起初商業劇場的演出幾乎都是中國戲班的天下，但台灣戲班在中國戲班演出的刺激下，也開始嘗試進入商業劇場。目前可考最早之資料顯示，明治四十三年(1910)台南廣慈庵新募集之亂彈班玉記班，即有劇場演出的記錄，玉記班也揭開了台灣本土戲班投身商業劇場演出的序幕。⁵⁷

⁵⁵統治台灣的日人因受明治維新歐化運動的影響，積極追求與追隨著西方文明，中產階級的娛樂事業開發，便是此一時期西化運動中的重要影響。重視娛樂的日人，在治臺之初就將相關的娛樂活動、產業帶進台灣，在明治二十八年(西元 1895 年)，台北城裡便出現了揚弓店、空氣銃等娛樂活動，全台灣的第一家戲院「東京亭」也在明治 29 年(西元 1896 年)設立。(葉龍彥，2006:26)

⁵⁶邱坤良，1992，《舊劇與新劇：日治時期台灣戲劇之研究(1895~1945)》。台北市：自立晚報社文化出版部。

⁵⁷徐亞湘，2000，《日治時期中國戲班在台灣》。台北市：南天。導論。

1910年代中後期，開始有較多的台灣戲班進駐劇場演出，當時是以本土京班和七子戲班為主，這群堪稱第一批的本土內台戲班演出隊伍，對於看慣中國戲班演出的台灣人而言，「自己人」的演出，用的又是親切熟悉的語言，且這些戲班多經過中國演員的指導傳授，其藝術表現力亦佳，因此很快便得到當時台灣觀眾的支持與歡迎。

1920年代台灣劇場興築進入了高峰期，大量的內台歌仔戲班及採茶戲班也相繼於此一時期成立。受到中國戲班大量跨海來台演出的影響與刺激，也見到部分台灣戲班在劇場演出成功的經驗，部分台人了解戲劇市場的潛力無窮，於是紛紛組織更貼近於民眾生活經驗與審美要求的內台歌仔戲班和採茶戲班，挾其民眾性與可親性的特點，在短期之內躍居台灣商業劇場的主流位置。⁵⁸第一波的內台戲高潮便於1920年代末期與1930年代初期達於頂峰，而苗栗獅潭的王德循就是在此一風潮下成立了小美園。

就在這股京班所領起的風潮下，瞄準商業劇場的演出而成立的本土戲班，也依循中國戲班之女班或男女合班的演出方式，開始招募演員整班，第一代的客家女伶便是在這樣的情境下步上戲台。王德循的養女謝阿美，出生於明治四十三年(1910)的苗栗獅潭，八歲時因隨母改嫁而進入王家，按文獻與訪談所得之資料仔細推敲，大正十年(1921)左右，十一歲的謝阿美受養父影響而習唱採茶，隔年王德循成立小美園時，她也站上了戲臺，她就是第一代的客家女伶，而她(們)的故事將會是此篇論文的重要開端。以下筆者將以深入訪談所得之資料，搭配日治時期除戶資料、史料與前人研究成果中所提供之線索，重新拼湊出客家第一戲班的故事。

⁵⁸徐亞湘，2000，《日治時期中國戲班在台灣》。台北市：南天。頁：236。

1. 一場關鍵的婚姻---王德循的再婚

依據筆者田調所得之除戶資料與相關古文書之內容推測，原籍竹縣峨嵋的王家，清光緒十四年(1888)時在王德循祖父輩的決定下，變賣了峨嵋當地的祖產，舉家遷往現今的南投縣國姓鄉一帶。⁵⁹當年的土地買賣契約是王德循的父親王清臺所寫，而其祖父亦在契約上簽了名，依此可推論出的是這王家應非文盲家庭，後來曾以書房教師為業的他多少有些家學淵源。⁶⁰王家人在將竹縣峨嵋的土地變賣之後，可能追逐當時之樟腦業而移民南投縣國姓鄉，也才會在日本清查戶口建立戶籍時登記為南投廳北港溪堡。當年隨著父兄遷居的王德循仍是稚兒，日後再重回竹苗之時，他卻已是個滿懷憧憬與抱負的少年。

山多田少的獅潭，可耕地有限，但因樟木林充斥，山林產業之利，吸引著大批漢人於清末之時開始進入獅潭做大規模的移墾，日治初期，山林產業的興盛與獲利，更是大大改變了獅潭原有的景況。少年王德循便追隨著兄長的腳步，北返苗栗獅潭打拼，落腳多年後，二十歲的他與獅潭鄉合興村的劉姓人家女兒成婚，這是他的第一段婚姻，也是唯一留下子嗣的婚姻(參見小美園系譜)。

王德循與劉八妹婚後陸續生下了三名子女，⁶¹明治四十四年(1911)十月，就在次子王裕鼎出生後不久，王德循帶著妻小離開了寄居許久的溫家，於獅潭新店村自立門戶。但看似平順的婚姻生活卻在自立門戶後不久匆匆結束，大正二年(1913)夏天，王家次女出生，沒有如同長女般在家中長大的待遇，三個多月大的女娃兒

⁵⁹王乾運等，光緒 14 年，〈杜賣盡根水田山林埔地屋宇字〉，引自國家化文資料庫 (<http://nrch.cca.gov.tw/ccahome/index.jsp>)。

⁶⁰在除戶資料與獅潭鄉志的登記上，清光緒十二年出生的王德循同時擁有書房教師、雜貨商與地理師的職稱。

⁶¹戶籍資料上顯示，王德循與王劉氏八妹共育有兩子兩女，長女在大正七年王德循再婚前數個月時送養他人(當時她已屆十歲)，而次女則在大正二年年底，出生滿三個月時改由陳姓人家收養，因此，大正四年王德循元配過世時，王家尚留有兩子一女。

即送養鄰庄張姓人家。隔年初春，王家收養了同村邱姓人家三個月大的女嬰，但這抱來的女娃兒沒能順利長大，入秋之際便夭折殞命，但生離死別的痛卻還沒有放過王家的意思，大正四年暮春，孩子們的母親去逝，二十九歲的王德循成了鰥夫，獨自一人帶著三名子女生活著。

有著與王德循類似境遇的是同村劉家的獨生女劉細妹(1885-1948)，原本就人丁單薄的劉家，在女主人辭世之後，僅留下年幼的獨生女與父親相依為命。為了延續劉家香火，也為了增添家中人手，劉細妹在十六歲那年招贅了桂竹林庄的謝阿安為夫，隔年，長子出生，從母姓取名雲松，但同年歲末，劉細妹之父劉阿旺離世。門衰祚薄的劉家，雖在日後亦生下了三名女兒，但長女在周歲前夭折，次女送養同村溫姓人家，僅留下從父姓取名阿美的三女，自此之後，劉家也未能再添新丁，就在么女阿美年滿七歲時，劉細妹的贅夫也離世了。

大正七年(1918)時，三十三歲的劉細妹帶著她十五歲的長子與年僅八歲的女兒改嫁，同樣喪偶的王德循成了她後半輩子的伴侶，她刻意讓長子在姓氏上保留了自家姓與贅夫姓，女兒也依舊未更姓名，隨母改嫁的兩個孩子將謝劉兩家的神祖牌位一併帶去，雖然在戶籍登記上，兩人並沒有被王德循「收養」，但他們與養父共同生活的事實存在，日後，謝劉雲松成為小美園的重要樂師，謝阿美則是小美園的當家小生，兄妹倆的配偶與子女，更是日後撐持小美園的重要台柱。王德循與劉細妹這兩個喪偶者重組的新家庭，在因緣際會下造就了台灣客家戲劇史上一個傳奇的故事。

一直都相當喜歡戲曲的王德循，在創立小美園的多年之前即留下以樂會友的珍貴照片(參見圖 3-1-2)。以照片提供者所給予之線索與相片中人物容貌推敲，斑駁的老相片應攝於大正初年(1910)間。懷抱著琵琶的王德循，與演奏三弦的友人，

在這場有日籍人士參與的聚會中，相當有可能表演著類似「評彈」的說唱藝術。日後，王德循也將自己對戲曲的喜愛，化諸實際的創建戲班行動，大正十一年，他率領家族成員自組戲班，除了自己的(養)子女之外，創班之初即「贖」來的客籍童伶，與先後聘請前來教戲的採茶戲、歌仔戲與京戲先生，都是讓「小美園」成功邁向高峰的重要推手。



圖 3-1-2:王德循為前排左一，前排左二為時任獅潭區長的黃丁興先生。⁶²

2. 小美園的第一個高峰

筆者在翻閱日治時期的報刊資料時，也分別在《台灣日日新報》與《台南新報》中發現兩篇小美園於大正十四年演出的相關報導，報導原文如下：

新竹特訊 公賞菊部《台灣日日新報》1925年7月20日，號9050，版四七月十日。大湖郡。郡下獅潭庄小德園(應為小美園)改良戲十日在新竹西門內公館開演。劇目接古今忠臣節婦孝子之遺事，自開演以來受各界好評。於是十三日晚，由當街協議會有志者同當街子弟團，造一面金牌，書寫警世良鑑四大字。⁶³

⁶²黃丁興先生在1909時出任獅潭區長，1920時擔任獅潭庄長，因此，以此線索與相片中人物容貌推算，老照片極有可能攝於大正初年時。

⁶³范揚坤《重修苗栗縣志 卷一 大事志》，(苗栗:苗栗縣立文化中心，2007)頁:500。

新竹特信·男女班合演 《台南新報》1925.7.12，第 8408 號

新竹自復順京班去後。菊部界頗呈寂靜。幸得新竹街南門林水金氏並同街西門王金鍊、杜武程兩氏。不惜巨款。專聘大湖郡小美園男女班。自七月十日自十六日。一星期在新竹街西門內公館登台開演妙技。據聞此班曾在台北開演時。頗受各界好評。於七月十日所演之日間齣目。即泉州李五山間夜遊。夜間宋朝羅帕記。俱恍惚如實。且妙技唱曲。令人稱讚不已。⁶⁴

兩篇報載內容皆與小美園於大正十四年(1925)七月間在新竹西門的演出有關，簡短的報導中，可以輕易覓得當時小美園廣受群眾歡迎、演員演技精湛、戲班前景看好以及京班來台之盛的線索。關於小美園當年演出與走紅的盛況，目前也都還保留在當地鄉志與耆老的記憶中。

但最初攫取筆者目光的小美園女伶報導開頭中寫著「曾紅極東南亞地區的小美園客家採茶戲團」一事，除了在筆者心中產生莫大衝擊之外，許多的疑惑也在這一句話背後衍生而出，但事實究竟為何，卻苦無相關文獻資料可加以回應。於是，筆者在訪談過程中也針對「小美園是否曾經出國巡演」一事詢問過相關報導人，但兩位來自小美園家族的主要報導人皆出生於昭和十五年(1940)，遠晚於小美園的第一次高峰期之後，當然，無直接記憶可供參考。不過，其中一位報導人指出，年幼時曾聽聞家中長輩提及到大陸廈門一帶演出之事，所謂的「出國」巡演也就僅此一遭，而未曾聽聞有「紅極東南亞」一說。此外，筆者在查閱相關文獻資料時，也找到了兩篇與小美園出國演出相關的紀錄，第一篇是節錄自重修苗栗縣志中的說法：

王德循創設小美園劇團。全家數十人，皆熱衷投入客家戲曲的演出「生、旦、

⁶⁴徐亞湘《史實與詮釋—日治時期台灣報刊戲曲資料選讀》，(宜蘭:傳藝中心，2006)頁:318。

淨、丑」全不假外人。小美園劇團創立的十數年間，除了演員個個貌美俊俏外，功夫紮實，演技一流。小美園最盛時期在 1927 年前後，不但風靡了全島，還受邀到大陸演出。生、旦姣好的面貌，唱腔、做功風靡了廣州、廈門有錢仕紳，欲納為妾。不得不花錢贖回來，戲班才得以繼續維持。⁶⁵

另外一篇則是徐亞湘在桃園縣傳統戲曲與音樂錄影保存及調查研究計畫中，訪談所得之記錄：

民國二十年左右，王德煥(王德循胞弟)在廈門見有兩班台北的歌仔戲班在該地演出頗受歡迎，於是透過關係安排小美園在至廈門、漳州、汕頭等地演出歌仔戲，歷時三年才載譽回台，當時小美園為顧慮當地排日，所以更是更改班名行藝，當時班名為何，王裕豐已不復記憶。⁶⁶

在這兩篇資料與相關道導人的陳述裡，我們可以仔細推敲出的線索有三，其一為小美園的演出果真能採茶、能歌仔、能京戲；其次為當時台灣地區民眾與大陸地區的往來頻仍⁶⁷；其三則是伶人生活的特殊性，離鄉三年不歸，輾轉於內地戲園演出，此非一般常民生活之方式。根據報導人的模糊記憶，以及兩篇時間點略有出入的資料，皆可證實小美園在日治時期便紅到「海外」一事，但隨著筆者的研究與訪談而出現的新資料，卻足以有趣的針對此一海外巡演的歷史與伶人生活之景況，再加以補充、考證，而相關之細節書寫，筆者將留在後段伶人生活的部分再行深入描述。

⁶⁵陳運棟《重修苗栗縣志 卷卅二人物志下冊》，(苗栗:苗栗縣立文化中心，2007)頁 628。

⁶⁶徐亞湘《桃園縣傳統戲曲與音樂錄影保存及調查研究計畫報告書》，(桃園:桃園縣立文化中心，1995)，頁 95。

⁶⁷日治時期，兩岸雖然政治隔絕，但雙方的文化交流並未因此而中斷，顯現在戲劇方面的是，超過六十個不同劇種的中國戲班渡台商業演出，這不僅改變了台人的戲劇審美趣味，更對台灣戲劇在表演、劇目、舞台美術等各部份皆起著豐富與提升的作用。而台灣的歌仔戲異於此時回鄉演出，造成廈門的觀眾趨之若狂，一時風靡，而後其影響迅速輻射到週邊地區，而成為閩南一帶頗受歡迎的劇種之一。徐亞湘《日治時期中國戲班在台灣》，(台北:南天，2000)頁 25。

若以皇民化運動的推行時間做為台灣戲曲發展史上的第一個分水嶺，上舉兩篇日治時期之報導、兩篇跨海巡演之記錄再配合上相關報人之記憶，得以重新拼湊出小美園自大正十一年(1922)創班到昭和十二年(1937)中日戰爭爆發前的榮景。登上西門潛園的演出揭開了小美園攀上高峰的序幕，跨海巡演則是小美園風華的極致，在此一時期中，小美園也從一個十數人規模的家族戲班，透過婚姻、收養、招收學徒等方式，擴大經營規模為五、六十人的大班，成功地在蓬勃發展的商業劇場中占有一席之地，也創造了小美園第一波十六年的高潮。

小美園在日治時期的風光已能自上述與前人的研究資料中證實，根據這些研究重點，筆者認為，一個更完整的戲班描述，應該要將研究焦點轉而放在隱匿於兩任班主與婚姻、收養、學徒關係背後的女人身上，因為，她們才是為小美園換來風光報導的人，但她們卻也是一直被忽略與遺忘的人。

(二) 女伶與婚姻

藝人，是奇特的一群，在創造燦爛的同時，也陷入卑賤。他們的種種表情和眼神都是與時代遭遇的直接反應。時代的潮汐、政治的清濁，將其托起或吞沒。⁶⁸

在還沒有電影與電視之前，戲台上的表演者就像是現今螢光幕前的藝人，他們受人矚目，但在某方面來說卻也飽受歧視。在筆者研究所的修習期間，曾經訪問過一名自小懷抱舞台夢的長者，家境優渥的她終因父親的反對而放棄了成為演員的可能，當年其父是這麼評價戲班演員的：「做戲介人就摻狗共樣，戲仔做到哪就睡到哪！」，而類似的說法也出現在筆者的長輩口中，似乎，伶人們早被冠上了沉重的汙名，為了適應戲班演出工作而衍生出的生活方式，卻使他們遭受人們異樣眼光的評議，即便舞台上的他們光鮮迷人，即便捧著賞金與禮物枯守戲台邊

⁶⁸章詒和，2006，《伶人往事：寫給不看戲的人看》。台北市：時報文化。頁6。

的戲迷多如過江之鯽，但評價伶人的罪，仍抵去了她們舞台上專業演出的功。伶人的故事裡，總有許多無奈的自憐與哀嘆，相較之下，因為細數當年風光而顯露出的得意神采，竟是如此短暫易逝，伶人的生活看似如此不凡，卻也如此平凡。

1.謝阿美

創造小美園第一次高峰的當家小生謝阿美(參見圖 3-1-3)，是筆者主要報導人謝玉鳳的生母，也是另一報導人王瑞秋的養姐，在兩位報導人所陳述的小美園歷史中，謝阿美早已是家族戲班中的「要角」，她的婚姻選擇與生子經歷更在此一家族戲班的故事中具有重要代表性。

王瑞秋：謝玉鳳的媽媽姓謝，叫謝美妹⁶⁹她專門做老生的，當會做啊!⁷⁰

謝玉鳳：生我的媽媽是做戲的，她專門做細賴仔…⁷¹(參見圖 3-1-4)

生於明治四十三年(1910)的謝阿美是劉細妹的第四個孩子，也是劉細妹唯一留在身邊的女兒。八歲那年，母親帶著她與十五歲的哥哥改嫁村裡同樣喪偶的王德循，兩個喪偶者重組的新家庭裡，有來自雙方第一次婚姻中的四個孩子，年紀最長的是謝劉雲松，王裕豐次之，謝阿美排行第三，而當時年僅七歲的王裕鼎則最為年幼。受到喜愛戲曲的養父影響，進入王家的謝氏兄妹也跟著學起戲曲，大正十一(1922)年，王德循創立「小美園」時，年僅十二歲的謝阿美，就開始與養父贖來的許多童伶們一塊兒向請來的先生學戲，從小美園創辦的第一天起，謝阿美與哥哥就已經是家族戲班中的重要成員了。

⁶⁹在戶籍登記上其名確實為謝阿美，但不少人習慣稱她為謝美妹，與真名之別應與當時演員慣取藝名之習慣有關。

⁷⁰2010.01.18 訪瑞秋於其住所。

⁷¹2010.04.22 訪玉鳳於其住所。



圖 3-1-3:謝阿美之便裝照圖



3-1-4:謝阿美武生戲裝照

因為隨著母親改嫁，謝阿美與胞兄踏上了戲臺，而戲班演員的身分卻從此影響了他們的人生走向，尤其是婚姻對象的選擇，更是深受家族戲班影響。大正十四年(1925)時，登上潛園演出的小美園聲勢正好，擔任後場樂師的謝劉雲松時年二十有三，正值適婚年齡的他幾乎在小美園見報之同時，娶了貌美聲甜的古福妹(參見圖 3-1-5)為妻，原本不黯戲曲的她，因為嫁入戲班家族而開始學戲、唱戲，極有天份的古福妹不但迅速融入家族戲班之中，更成為小美園日後的當家苦旦。



圖 3-1-5:古福妹便裝照

隨著戲班生意日好，小美園內與演出相關的各項工作也開始聘請專人入團，除了教戲的先生以及文武場的樂師之外，專門負責製作道具的木匠師傅、負責為

大夥兒煮食的廚師等也都被延攬入團，若再加上賻收的童伶以及隨「專業人士」入班生活的老幼家眷，在小美園中共同生活的人數過半百之數並不足奇。謝阿妹的婚姻選擇與兄長不同的是，她找了「圈內人」為伴侶，但相同的是他們的另一半都成了小美園的重要班底，雖然一個是娶、一個是招贅，兄妹倆的婚姻都相當實際地為小美園增添了人手。

1920年代開始進入高峰期的台灣商業劇場，也讓小美園的演出邀約不斷，內台戲的演出少說十天、半個月的檔期，檔檔相連之下，總是團體行動的戲班成員們，其實也像是游牧民族般，不斷遷徙生活在全台各鄉鎮的戲園之間。而總是朝夕相處的戲班人，有時也難敵蔓生的情感，十幾歲的謝阿美與團裡製作道具的木匠師傅吳建春有了感情，出雙入對的兩人在團員眼中早已是公認的一對。但身為家族戲班裡唯一的女兒，又是小美園的當家小生，謝阿美失去了「嫁出去」的選項，她是小美園家族中第一個招贅婚的女兒。昭和四年(1929)，十九歲的她生下了與吳建春的第一個孩子⁷²，而做木匠的女婿吳建春也從此成了小美園的「自家人」。

謝阿美故事的獨特之處除了「嫁不出去」之外，她特別的產子經歷，更是巧妙點出早期伶人生活的甘苦。據報導人謝玉鳳所提供之日治時期除戶資料以及訪談內容顯示，謝阿美前後共生了八個孩子(參見小美園系譜)，其中在二次大戰前的第一次內臺高峰期出生的孩子共有四位，除了長子的出生是在所得除戶資料之前不可考之外，長女於昭和七年(1932)出生在苗栗獅潭，而次子是在昭和十年出生於大陸漳州戲院，昭和十一年出生的三子則是誕生於雲林西螺。

仔細推敲這幾個孩子的出生時間及地點，長女的出生日期是十二月二十九日，

⁷²根據日治時期之戶口資料登記，謝阿美與吳建春一直到昭和十五年才登記結婚，從第一個孩子誕生，到正式登記，時間相隔十一年之久。

相當接近歲末戲班小月返鄉之時，謝阿美在獅潭產下長女是可以理解的。有趣的是次子與三子的出生時間與出生地點，相隔一年出生的兩個孩子，一個在三月三日出生於大陸漳州的藝華戲院內，一個在隔年八月四日出生於雲林虎尾西螺，挺著便便大腹上戲台的女伶，隨著戲班遷徙台灣各鄉鎮，甚至跨海巡演，瓜熟蒂落之時，戲園是家也是產房，而謝阿妹戲院產子的經歷卻不是特例，演到哪就生到哪，是一代與二代女伶共有的經驗。

當然，除戶資料中，出生日期之記載可能有國農曆不分，或晚報、誤報之事，但把梳這段女伶產子的記錄，仍舊給了我們許多有趣的線索。舊時伶人只有在歲末年終之際方可返鄉，其餘時間皆因連臺戲的演出，巡迴各地戲園，有不少老藝人就因此將可以遮風避雨的戲園當作是自己的「房子」，而後臺以帳幔區隔出的小方空間就是與妻兒共享的「家」⁷³了。於是在戲班這個大家庭裡生活的伶人們，早已習慣在戲園後台迎接著生命的開始也面對著生命的結束。⁷⁴

昭和十一年(1936)前後，正是中日戰爭爆發前的內台顛峰期，謝阿美挺著便便大腹上戲，在異鄉、在戲院中產子的紀錄，也讓小美園的歷史增添了一筆話題。在目前可得的資料中，小美園出入漳州、廈門一帶巡演的時間點似乎是落在昭和六年至昭和九年間，⁷⁵這位昭和十年出生於大陸漳州的謝阿美之子，除了點出伶人生活的特殊之外，也附帶提供了小美園歷史的勘誤線索。

贅婚以及戲院產子的女伶故事，也同樣發生在小美園裡的多位女伶身上，包括來自宜人京班的王裕豐偏房歐芹花、王裕豐的養女王雲娥、筆者的兩位主要報

⁷³早期夫妻一同在戲班演出者，多會將孩子也帶到戲班跟著戲班生活，也接受戲班差遣，雖然不另外支領薪水，但戲班頭家會提供飯食。筆者的訪談中曾有數位報導人提及，小美園的戲班頭家會提供白飯及所謂的「公菜」，各家自行烹煮的則屬「私菜」。

⁷⁴以前在內臺演出時，一到戲園的第一件事就是要先拜好兄弟跟王爺，因為戲院不乾淨，有許多在戲院討生活的人在戲院裡過世。

⁷⁵同註 33、34。

導人王瑞秋與謝玉鳳都有著同樣的產子或贅婚故事。下段將以王家子女的婚姻為書寫主軸，一窺家族戲班經營與伶人婚配的重要關係。

2.小美園家族的婚姻

王德循的第二段婚姻是創立小美園的重要關鍵，享壽九十有三的他，一生中曾有過三段婚姻紀錄，而每一段婚姻所帶來的子女，也都分別扮演著撐持小美園的重要角色。然而這多婚紀錄卻未止於這位創班之人，接續在後的子孫們，因著戲班生活的特殊，也有著頗耐人尋味的婚姻選擇，除了上一段所提到的謝氏兄妹之外，王德循兩個親生兒子的婚姻，背後更藏著有趣的家族戲班經營策略。

王德循的長子王裕豐出生於明治三十九年(1906)，二十歲時娶了第一任閩南籍的妻子林來有⁷⁶為妻，時為小美園初嚐走紅滋味的創班後第四年。在戶籍登記上，林來有並未幫王家生下子女，之後卻也不知其去向，與小美園相關的報導人中僅有王瑞秋曾提及王裕豐有三位太太一事，其他人則是對這位排第一順位的小美園長媳毫無印象。

昭和十一年(1936)，王裕豐在中日戰爭爆發前的戲園高潮期接下了小美園，三十歲的他成了小美園的第二任班主，但早在二十歲時即已成婚的他，卻遲至三十五歲時才有了自己的孩子。昭和十六年，第二次大戰爆發期間，來自廣東宜人園的名旦歐芹花⁷⁷(參見圖 3-1-6)，在宜人園解散⁷⁸後被招攬進小美園，年輕貌美

⁷⁶林來有出生於明治四十三年(1910)四月二十四日，為台北州淡水郡淡水街人，閩南籍。

⁷⁷謝玉鳳：阿芹妹是王裕豐的第一個輔娘，是桃園觀音人，我也不知道我叔叔是怎樣認識她的，反正她就是唱小旦，唱平戲的，生得很漂亮呀！後來大戰(王裕豐)轉來獅潭以後，他又再娶了一個輔娘，就是像你們這樣的「楊泮嬪」，就是不會做戲的人啦！她是專門留在獅潭家裡的…

(01_0422_1)

⁷⁸廣東宜人園受到皇民化運動下禁鼓樂措施的衝擊，在昭和 15 年(西元 1940 年)於南投「八杞仙戲園」解散，從 1915 年成立開始，到 1940 年解散的二十五年間，京劇演出占了他們大部分的演藝事業，終因時局的影響而被迫畫上句點。(徐亞湘，2007《客家劇藝留真--臺灣的廣東宜人園與宜人京班》，頁 12)

的京劇名角在雙十年華之際，為王家生下了第一個孫女，但這個女娃兒從母姓，且生下女娃兒的女伶也沒能順理成章的當上王家的長媳。



圖 3-1-6:歐芹花正旦戲裝照

昭和十九年(1944)，二次大戰的戰火更炙，戲班生意幾近停擺，許多勉力維持著的戲班也只好暫時解散團員、返鄉謀生，當然，小美園也無法完全倖免。時年三十八歲的小美園班主王裕豐，在戲班生意淡薄時返鄉靜待，未入王家門的歐芹花即便已生下一女，卻也未隨王裕豐返鄉生活。於是，獨自一人回鄉的王裕豐在父親的安排下，娶了年方十九的獅潭鄉人許阿鳳為妻，是年末，早已為他生下一女的歐芹花則以「妾」的身分被納入王家。

為何先到的名伶為妾而後到的民女為妻?小美園的老班員間流傳著這樣的說法。名伶自視甚高，一開始並不願意嫁入王家，甚至因故開出了贅婚的要求，小美園的老班主理難接受，且認為理想之王家長媳應是能操持家務、安頓內外與老小之人，在他眼裡，這氣燄不小的女伶，不黯家事、不懂農事，是無法擔起王家

長媳重擔之人。因此，有著傲人本事的京戲名角，就算率先為王家生子嗣，卻未能搶進王家門。而出生獅潭的年輕女子許阿鳳，因在各方面「符合」老班主對長媳的期待，即使年紀不及王裕豐之半，仍在老班主的強勢主導下進門，並坐上王家長媳之位。

王裕豐的第二與第三次婚姻皆發生在太平洋戰爭期間，正宮太太長留獅潭，偏房之妾則隨著戲班四處巡演，據相關報導人所述，兩女雖然共事一夫，卻從不處同一屋簷下，而她們的子女也因母親身分的不同，有著甚大的差異。王裕豐的兩位妻子共為他生下了七女兩男共九名孩子，許阿鳳所生的三女一男，皆在苗栗獅潭的居住地出生，但歐芹花的五名子女就不是如此了，長女因出生在戶籍納入前不得而知，次女出生於民國三十四年歲末的獅潭，其他的三個孩子則分別出生在苗栗南庄、臺東與新竹芎林的戲院之中，且許阿鳳這個不演戲的太太，所生子女也都不上戲臺，而京劇名伶歐芹花的子女卻有不少承母衣鉢。

然而除了三妻的班主父子檔之外，小美園的二公子王裕鼎，其婚姻選擇亦充滿戲劇張力。小美園這個以家族方式經營的戲班，為了吸納更多的演員，曾經在台灣戲劇史上留下廣收養女、贖童伶的記錄，上段的謝阿妹故事中也寫出這個戲班女兒嫁不出去的苦衷，但是，在小美園還在想盡辦法為戲班多招募些人才的同時，王家二公子卻在昭和十六年(1941)他三十二歲時，選擇入贅苗栗銅鑼的另一個家族戲班新樂社。⁷⁹

新樂社(1925~1958)同為苗栗地區以能演全本京劇聞名的客家戲班，成立時間稍晚於小美園，但同樣是以家族方式投入經營。新樂社的老班主劉德水也同樣

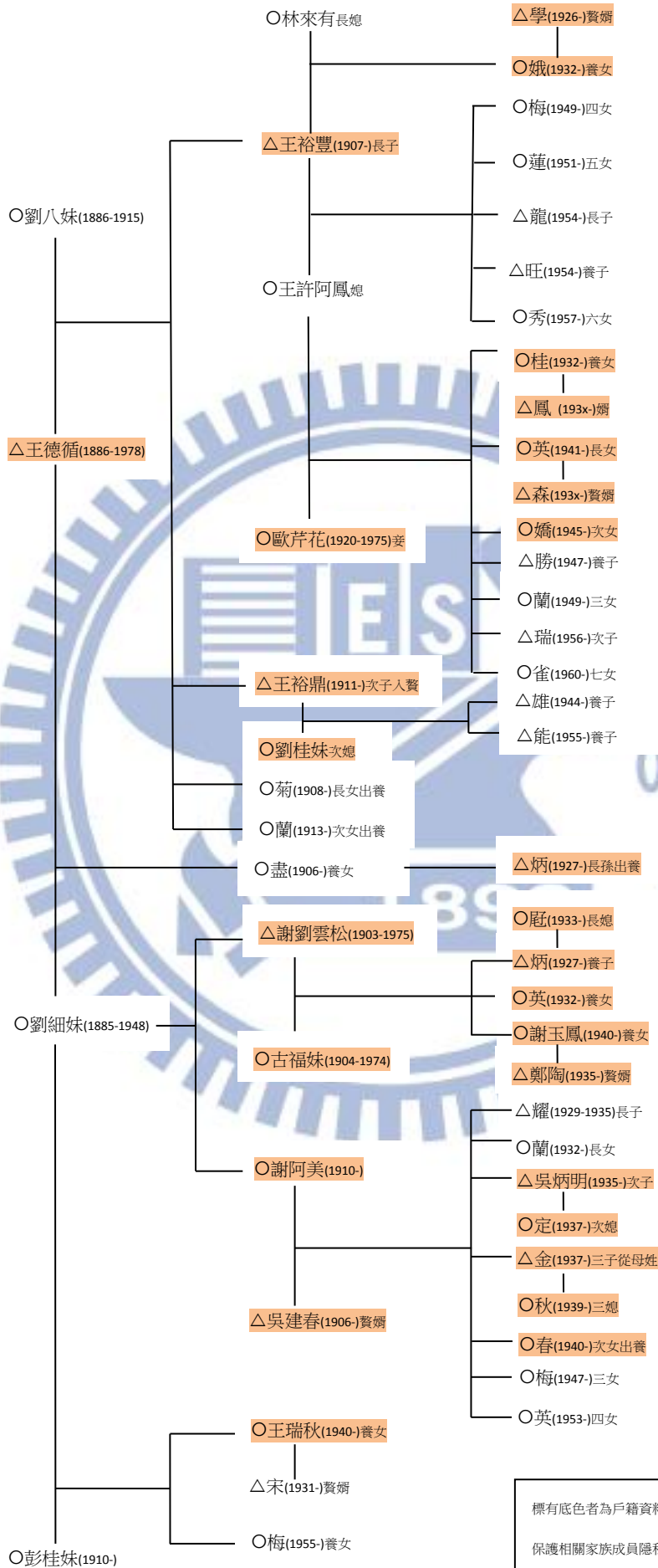
⁷⁹苗栗銅鑼之內臺客家改良戲男女班，能兼演亂彈、四平，至遲 1925 年已成立，班主為劉德水。1932 年 6 月，有該班於「豐原座」的演出記錄，另該班兼演歌仔戲，同年 8 月，該班演歌仔戲於苑裡「苑客座」，因「以其猥褻，傷風敗俗」，被臨監警官命令停演。(徐亞湘 2006《日治時期臺灣戲曲史論：現代化作用下的劇種與劇場》，頁 174)

多妻，一個太太管家、一個太太唱戲，但兩位妻子卻只為他生下一個女兒，沒有子嗣繼承衣鉢的戲班家族，這個獨生女也同樣失去了「嫁出去」的選項。王裕鼎之妻劉桂妹就是新樂社團主的獨生女，因緣際會之下，兩人相遇了，王裕鼎是小美園的戲先生，劉桂妹是新樂社的當家花旦，同樣都是家族戲班中的重要人物，雖然在兩人婚前的雙方家族角力已不得而知，但王家二公子最後還是選擇入贅了在某方面來說算是敵對的家族，而他的決定也增添了王家第二代婚姻的話題性。

王德循的前兩段婚姻所帶來的四名子女，皆屬第一批投入客家戲曲演出的藝人，不管是選擇贅婚，還是選擇重婚，四位第一代伶人婚姻的共同點在於「戲班內婚」的組合，而這樣的婚姻形式，一直以來皆相當常見於伶人間，甚至到了第二代女伶，選擇同是戲班人為配偶者亦不在少數。然而，除了戲班內通婚的共通點外，班主的重婚、女伶的贅婚也凸顯出女人之於戲班的重要性，小美園成班之時，台灣戲班經營已呈現出女班化的發展趨勢，女伶也早已是戲班的重要資產，想要穩健經營的戲班，除了要留住戲班裡原有的女伶之外，更要想辦法納入更多的女伶，而嫁不出去的女兒和眾多的養女、童伶，都是早期戲班掌控女人的方法。

另外，小美園家族的婚姻故事中所透露出的「班主太太不唱戲」一事也頗耐人尋味，即便是一個戲班家族，真正的女主人卻不得上戲台?!隱藏在這看似雙重標準的價值觀背後，是漢文化中對伶人的既有偏見，以及兩任班主無法拋下的「賢妻良母」標準，而這也正好凸顯出客籍女伶在粉墨登台時所需面對的束縛與壓迫。

小美園家族系譜



標有底色者為戶籍資料上登記為演員或樂師之家族成員，為
 保護相關家族成員隱私，本文未提及者，皆不列出全名

第二節戰亂與復甦

昭和十二年(1937)，中日戰爭爆發，日本政府對台灣統治的根本方針改為「皇民化運動」，並成立皇民奉公會負責皇民化運動的推展。昭和十七年於皇民奉公會之下，設立「臺灣演劇協會」，目的在於「提供島民全之娛樂，以陶冶情操，進而昂揚日本精神，推進皇民奉公運動，並認識時局，以求演劇改善向上」。其中的「禁鼓樂」政策，讓當時在台灣相當風行的舊劇及當時相當受到歡迎的歌仔戲，也在禁止不健全的娛樂名義下，被列入禁演的劇種之中。台灣傳統戲劇在此一階段受到嚴重的打擊，許多戲班在此一時期解散，而戲班演員只好改搭他班演出新劇，或者是還鄉務農、另謀生路。

一、戰爭與小美園的低潮期

根據 1927 年《台灣に於ける支那演劇と台灣演劇調》一書的調查結果，當時台灣各州廳總計 111 個戲班中，登記為歌仔戲者有 14 團，僅次於頗具歷史性之布袋戲與亂彈等兩種劇種。徐亞湘更進一步在其調查中指出，日治時期台灣進入內臺演劇之劇種至少有九種，可考察出之劇團共記一百四十四團。⁸⁰但是到了皇民化時期，客家戲曲活動可考的只剩下「勝美」與「小美」。許多劇團或無能力、或無意願接受日本殖民政府「改良」號召而演出日本式新劇的，只好選擇自行解散。⁸¹根據呂訴上的記載，在皇民化時期的戲曲活動中，「臺灣演劇協會」成

⁸⁰經徐亞湘考察，日治 1908~1937 年間，進入內臺演劇之臺灣戲曲劇種至少有亂彈戲、四平戲、京戲、南管(七子)戲、九甲(高甲)戲、歌仔戲、客家改良戲、福州正音、掌中戲等，共計九個劇種一百四十四團，而實際數目是遠遠超過於此的。(徐亞湘，《日治時期臺灣戲曲史論：現代化作用下的劇種與劇場》2006:153)

⁸¹徐亞湘(2006)。*《日治時期臺灣戲曲史論：現代化作用下的劇種與劇場》*。台北：南天。頁 259。

立後登記有案的臺灣新劇或歌劇團僅有三十四團，其中「勝美」與「小美」⁸²兩個戲班是在客家界極富盛名的，在大多數戲班紛紛解散的情況下，這兩個戲班是在皇民化時期少數在日人准許下繼續演出新劇的客家戲班。⁸³

而緊接在三十四分之二的數字背後所產生的疑問是：「為什麼小美園可以成為那幸運的少數？」老班主早年經商且兼具文人頭銜的背景，或許是讓小美園在登記創班後三年，即有登上新竹西門內公館⁸⁴演出，並二度見於報刊之因。就在小美園迅速走紅之後，轉往大陸經商的王德循胞弟王德煥，眼見能客家、能歌仔也能京戲的小美園於台灣廣受歡迎，而這樣的跨族群演出能力，並未能見於大陸當地戲班。民國二十年左右，就在王德煥的安排下，小美園移師廈門、漳州、汕頭一帶巡演三年。數十人的戲班家族浩浩蕩蕩漂洋過海巡演三年豈為易事？而隱藏在後頭的政經能力與背景，或許也是讓小美園熬過皇民化時期的重要因素。

(一)沉潛與新戲

皇民化階段的新劇指的是演員們改穿現代服裝或穿和服拿武士刀，唱著流行歌曲，演出現代故事，這種表演又被稱為「台灣歌劇」或「皇民話劇」，原本的目的在於配合日本當局，而這種形式的「新劇」與二十世紀初知識分子所提倡的「新劇」不同，因為後者主要的目的在於藉著戲劇演出來教化人民。⁸⁵但對為了團員溫飽而改演新劇的小美園來說，適應日人的要求改演新劇，與迎合觀眾喜好

⁸²1937年，王德循子王裕豐接掌班務，皇民化時期，小美園改演新劇為「小美劇團」。終戰後，該團登記之班名為廣東小美園，後該班於全台各地戲院演出，並曾至電台錄製採茶戲、京戲等戲劇節目及演出外臺戲，後改班名為真小美園，1981年解散。(徐亞湘 2006《日治時期臺灣戲曲史論：現代化作用下的劇種與劇場》，頁172)。

⁸³呂訴上，《臺灣電影戲劇史》(台北:銀華，1961)頁324。

⁸⁴新竹舊有內外公館，位於西門的內公館是林占梅一族宅邸之總稱。文武雙全，熱心公共事務的林占梅於道光二十九年修築之潛園，是當時新竹文人主要的活動據點。

⁸⁵劉新園〈外來劇種對客家戲之影響〉收錄於《苗栗縣客家戲曲發展史---論述稿》(苗栗:苗栗縣文化局，1999)，頁81。

而改演歌仔或京戲是一樣的，只要能繼續演下去，為眾多團員們掙得溫飽，小美園似乎從沒有不適合的劇碼。

在筆者的訪談中，關於戰時的小美園，兩位主要報導人藉著幼時聽聞自長輩的故事，如此陳述著戰時小美園的生活：

王瑞秋：大戰時就比較沒戲好做啊！高不將轉去獅潭生活，作戲（的人）介都毋會耕種啊！當像係靠厝養哀幫人行地理吧！⁸⁶

謝玉鳳：該當時就係大戰啊！算係非常時期，厝也係聽人講介…該時戲仔就像現在共樣，就係落後囉！故所厝叔（指王裕豐）只好轉來獅潭介伙房待，那一駁仔就卡少作戲，轉來獅潭就種田，厝阿公就幫人看地理恁樣…⁸⁷

在兩位報導人的陳述中可以知道的是，戰時的小美園仍有演出，卻明顯較以往為少，於是原本在歲末入年關之際才會返鄉的戲班演員們，被迫在戰時回到家鄉獅潭渡過漫長的小月。而報導人的陳述中也指出「伶人們多不黯農事」，在等戲的空窗期裡，除了王家人之外，許多班員也被迫暫時回家「等工作」，而做不了田裡粗活的王家伶人，在戰火正炙時，除了靠老班主的老本行營生之外，就是由班主夫人所操持的家務與農事來照顧暫時失業的家人了。

王瑞秋：打板仔我也唔曉得、種菜我也唔曉得、割禾、田事、摘茶…麼介我都不會，我就知道作戲而已啦！…我沒騙妳，真的，那些事都是我媽媽在做啦！王家的女孩子都跟我一樣，什麼都不會啦！專門待在戲班子裡的，這些怎麼可能會呢？⁸⁸

⁸⁶2010.01.06 訪瑞秋於其住所。

⁸⁷2010.04.22 訪玉鳳於其住所。

⁸⁸2010.02.23 訪瑞秋於其住所。

謝玉鳳：我阿公娶的三個輔娘全部也不會做戲，都是待在家裡，然後我阿公
行地理…⁸⁹

謝玉鳳：王家人全沒有耕種，只有我阿公(王德循)有啦!屋後種些菜、養雞鴨
那些是阿秋仔她媽(王德循的第三任妻子)在那裏做…(戲班好時)都
沒種田啦!就靠我阿公看地理、看命卦、看風水，我叔叔那些就做戲
班生活…我們大部分都在外面生活，沒有耕種，女孩子也不會學打
板那些，做戲都得一庄一庄這樣跑…⁹⁰

班主妻留家裡、做田事的陳述，呼應了上一段家族婚姻中「班主太太不唱戲」
的說法，而不論是不是班主，小美園第一代伶人的婚姻，多在此一階段底定，
本文的重要報導人亦即第二代女伶們，就是在國家動盪、戲班蕭條的民國三十
年前後出生，一併走過童稚與台灣的光復後，等著迎接二代女伶的是一個看似
光明的戲曲市場。

二、光復後小美園的第二個高峰期

日人帶入的商業劇場文化，間接催化了客家改良戲的形成，就在日人治台的
五十年間，商業戲院的興築，商業演出的興盛與衰落，在台灣戲曲史上畫出了一
道急升、遽降的曲線，日治末期「禁鼓樂」的頒布，將極盛的戲劇演出拉至谷底，
但合法的「新劇」卻也在這非常時期為傳統戲曲保留了一線生機，屏息沉潛的戲
班，在台灣光復後再次奮力躍起，接續在第一道急升、遽降的曲線之後，幾近筆
直上升的線條，象徵的是傳統戲曲的第二個高峰。

⁸⁹2010.04.22 訪玉鳳於其住所。

⁹⁰2010.02.23 訪瑞秋於其住所。

(一)風華再現

民國三十四年八月，台灣脫離日本五十年的統治後，因戰亂與政治因素被禁止的傳統戲曲及相關音樂活動，在戰後紛紛恢復了練習與演出，重獲的自由、壓抑的情感以及娛樂的需求，都在戰後光復的喜悅之中宣洩而出。民國三十四年台灣一光復，本已蕭條寥落的戲班迅速恢復了生機，短短一年之內便有上百個劇團成立。⁹¹當然，在皇民化時期沉潛八年，靠著演出新劇勉力維持著的小美園，也在最短的時間裡回到內臺演出。

民國四十一年起臺灣省教育廳每年主辦地方戲劇比賽，規定全省登記在案的地方戲劇團體皆須參加比賽，以換取劇團的演出登記證。當年「臺灣省地方戲劇協進會」成立，初期的團體會員，共有內台戲 187 團，外台戲團 156 團，亦即全臺有 343 個戲班仔。比起第一次內台高鋒期可考的 144 團，與皇民化時期僅剩的 34 班，光復後的台灣戲曲市場所呈現出的無窮潛力十分驚人。

(二)二代女伶上戲台

戰時返鄉等待的藝人們，在戰後迅速的集合重組，光復之初，小美園的演出仍是以第一代藝人為主角，在戲台上繼續以往昔的賣點與他班拼搏，但倍增的對手，帶來了前所未有的競爭壓力，就在第一代藝人漸有年歲，而戲班也欲招攬班員、增加排場的需求下，第二代女伶便在第二次戲曲高峰期的浪潮中，自願、被迫、理所當然或順理成章的加入戲班演出的行列。全臺 187 個內台戲班，數百間戲院⁹²背後的商機何其驚人!而遠勝農家的收入，更讓當時的伶人們以為此般榮景

⁹¹曾永義，1988，《台灣歌仔戲的發展與變遷》，台北市，聯經出版社，頁 66。

⁹²台灣光復後戲劇就復興起來，尤其是 1950 年代是歌仔戲的黃金時代，戲院由 1946 年的 149 家到 1953 年的 347 家，成長快速而且歌仔戲團在 1951 年至 1952 年進入全盛時期，全省有 400 團

有著生生不息的可能，於是，民國四十年代前後，仍是孩子的二代伶人們，懷抱著看似光明的戲劇生涯夢登上戲台。下段將分別以兩位來自小美園的主要報導人登上戲台的故事，來回顧那個曾經滿載著伶人們期盼的二次風華年代。

1. 第一代名伶之女謝玉鳳

早已過著夫妻般生活的謝阿美、吳建春，在昭和十五年(1940)三月生下了他們的第五個孩子，受當時皇民化運動的影響，三月出生的女嬰有個相當日本化的名字叫「春子」，⁹³因父母未登記結婚，春子和其他四位兄姐一樣，在戶籍登記上皆從母姓。

春子出生後不到兩週，在一起已逾十年且育有五名子女的謝阿美與吳建春終於成了合法夫妻，他們的孩子也因為父母的婚姻登記，被生父認領，除次子謝金明之外其他四個孩子皆改從父姓，而謝春子這個名字也因此僅短短地存在不到兩週的時間。三個多月後，節氣行至小暑，就在稻穗低垂、靜待收成的六月天裡，吳春子在外祖母的主意下，過繼給結婚十四年皆未生育的舅舅、舅媽為女，小女娃再次成為謝家人，吳春子更名為謝玉鳳(參見圖 3-2-1、3-2-2)，也成了傳承謝家血脈的重要女子。

生父母與養父母都是小美園中的重要成員，吃戲班飯長大的她，早已習慣留連全台各戲園的戲班生活，從她懂事開始，睜眼、閉眼都已是在戲班裡的生活。養父母對她的管教十分嚴格，混雜的戲班團體生活中，除了被精實地要求做好大小家務、瑣事之外，玉鳳甚至被規定不能與他人交談，除非經過父母親的同意。

(有登記的)之多。(葉彥龍，2001:139)

⁹³戲班人都叫玉鳳はるこ即日文春子的意思，玉鳳只知道自已從小就被這麼叫，對於自己名字中沒有春卻被叫春子一事顯得有點摸不著頭緒，據戶籍資料上的登記，玉鳳的小名應是源自她那用不到半年的名字「謝春子」與「吳春子」。

屆學齡時，玉鳳本也期待著能進學校讀書、識字，但養父卻因為擔心皮膚白皙、五官清麗的她會給別人「拐跑」，而沒有信守當初對玉鳳生父母的承諾，讓女孩能念完小學，於是，玉鳳沒能成為戲班中少數的幸運女孩，她與班裡的大部分童伶一樣，只能讓不識字的遺憾一輩子留在心中。

為了因應光復後競爭更劇的商業劇場演出，小美園亟需人手入班，民國三十年代末，玉鳳便與小美園中其他年齡相仿的童伶或姊妹們(老演員們習慣以「共園的」來稱呼年齡相仿、一同學戲的同伴)，一起跟著外省先生學戲、練功夫(參見圖 3-2-3)，於是玉鳳便從梅香、旗軍⁹⁴開始做起，一步步邁上戲台。



圖 3-2-1: 謝玉鳳十二歲時之便裝照



圖 3-2-2: 謝玉鳳(右)十四歲時與戲班同園姐妹合影



圖 3-2-3: 韓毛包先生於民國四十年離開小美園時，謝玉鳳(前排右一)與時小美園之眾童伶們所留下之紀念照。

⁹⁴戲班人慣稱飾演女主角身旁丫鬢角色的小配角為「梅香」；擔任跑龍套小角色的則稱為「旗軍」。兩者上台時間都不長，也經常沒有台詞。

2.王德循的第三段婚姻與王瑞秋

「我命不好！」瑞秋常有這樣的感嘆，多舛的身世，一如戲台上的曲折劇情，悲喜交雜在人生的起伏裡，從頭說起的故事，必須從她還是嬰孩的時候開始。昭和十五年(1940)歲末，獅潭新店村經營雜貨鋪的羅家在寒冬中迎接了家中的第五個孩子，體弱的女嬰，出生後即啼哭不斷，原本還算小康的家境，也不堪家中食指繁浩與戰時物資匱乏的多方面壓迫，在帶著女嬰四處求醫無效後，祖母便認定這孩子是「著猴症」的孩子，是天生的媳婦仔命，生為家中三女的瑞秋便在四個多月大時被決定出養，鄰近羅家且未生育的江姓夫妻收養了女孩兒，他們希望收養這孩子後能為他們招來子嗣，而羅家則希望這孩子能在出養後順利保住小命。

原本在獅潭從事麵攤生意的江姓夫婦，昭和十九年時收起了麵攤舉家搬遷至苗栗市，並改而進入當時初興起的「會社」上班，那時後的王瑞秋年已四歲。民國三十年代接連的戰爭與時局的動盪，王瑞秋與當時多數的孩子一樣，延誤了正常的人學年紀。民國三十七年，八歲的她方才進入國民學校就讀，直至她十歲時養父母的婚姻破裂，就讀小學三年級的她才再跟著養母回到獅潭的娘家生活。隔年，養父母正式離婚，瑞秋改由養母收養，更名為彭瑞秋。

時獅潭著名採茶戲班的老班主王德循已高齡六十五，本為鄉內知名地理先生的他，早已無力隨著戲班奔波演出，逾耳順之年時，原本計畫好的退休生活，卻因老妻的病逝而起變數。光復後重生的傳統戲曲，好不容易擺脫了禁鼓樂的陰霾，民國三十年代末，內台戲演出生意日好，應接不暇的邀約讓戲班家族沉浸在久違的忙碌與喜悅之中，短則十日多則半月的內台戲演出，讓忙碌的戲班演員僅有入年關後的數日方有機會返鄉休息，因為家族戲班中的成員們個個都是戲班要角，且幾乎舉家皆在外巡演的情況下，老邁班主的照顧便成了戲班家族的問題。

在鄉人的介紹下，帶著養女返鄉的瑞秋養母先是進入王家幫忙照顧老班主，並協助打理王家留在獅潭地區的田地，三年後，養母入王家籍，成了長她二十五歲老班主的續絃妻，年紀甚至輕於繼子的她，雖然早被大家認定是王德循的「看護」，但瑞秋卻也因為這段婚姻進入了這知名的戲班家族，接續她如戲的人生。民國四十三年，彭瑞秋改由王德循收養，再次更名為彭王瑞秋。

在養母的堅持下，王瑞秋十四歲那年在獅潭完成了國民學校的學業，養母起先並無意讓她進入王家的戲班學戲，還特地央求王德循讓瑞秋到苗栗市做裁縫師的王家外孫女那學習裁縫手藝，或許是沒天分也沒興趣，不到五個月的學習裡，王瑞秋並未如養母所期望的習得當時被認為是最高尚的女孩兒手藝，「唉啊！就沒自信、學不會啊！」，王瑞秋對於學裁縫未果的陳述帶著些許無奈的感嘆。結束了短暫的裁縫學徒生涯後，王瑞秋返回獅潭，先是在家中協助養母做一些簡單的家務，一直到十五歲那年，她的人生才開始與戲結下難解的緣。

光復後，小美園的生意在民國四十年代初已達到頂峰。為了增加戲班的排場與可看性，也希望能有穩定的演員班底，學裁縫未果的王瑞秋，便在養父王德循的安排下進入家族戲班開始學戲。原本反對她進入戲班的養母也被王德循給說服，王瑞秋回憶當時如此說到：「我養父說全家人都在做戲了，我這麼聰明，一定學得很快…我學會以後是不是家裡就不需要再從外面請人了…」，似乎就是這麼順理成章也理所當然的，她踏上了舞台(參見圖 3-2-4)。



圖 3-2-4: 王瑞秋戲裝照

「人家要學三年四個月，我啊！我不用五個月就很會做囉！就很敢囉！實在是很有天份啦！我心裡就決定要學戲，就一定要學起來這樣，所以我上廁所也在唸、洗澡也在唸、要睡覺了也在唸，整天就是一張嘴就一直唸這樣子…我很敢就對了，叫我做我就做，一回生二回熟，就是這樣，我就是學到會就對了，我不會後悔說來演戲，我就是要做這行的…」⁹⁵

王瑞秋算是欣然地接受了養父的安排，時值及笄之年的她開始跟著王家次子王裕鼎學戲，幾乎是張開眼睛的時間裡，王瑞秋都愉快且努力地練唱著。與當時小美園「賸」來的許多童伶與養女一樣，早上練功、練唱，下午試著上台當旗軍仔和梅香仔，不滿三年四個月的學習期後，十八歲的王瑞秋正式的站上戲台，也開始了至今逾半個世紀的唱戲人生。

然而與玉鳳、瑞秋相似的學戲故事亦同樣發生在眾多二代女伶身上，或許同樣因為家學淵源，也或許因為家貧而出養或賸給戲班，在光復後的第二次戲班內

⁹⁵2010.12.04 訪瑞秋於其住所。

台高鋒期步上戲台的女伶們，幾乎都是在青春年少時滿懷著美好的夢想成為女伶，而這看似美好的決定，卻也決定了她們與眾不同的二代女伶人生，更多與第二代女伶相關的故事，將於第四章的內容中再深入介紹。

三、小美園的分家與分班

大正十一年(1922)，王德循以一介文人之姿，看準了京班風潮下的戲班市場，創立了小美園，膽識過人的他，以不到兩年的時間，證明了自己的慧眼獨具。小美園的風采遍及台灣各地也跨越了台灣海峽，所到之處萬人空巷的盛況，直到中日戰爭爆發前後方歇。昭和十一年(1936)，王裕豐在父親手中接下了小美園，皇民化運動、太平洋戰爭、國共內戰、二二八事變、天災地變...小美園在災禍中屏息，也在災變後奮力求生，跨越三代王家人，奮戰一甲子的家族戲班，卻無奈的落幕於民國七十年代。

(一) 兄弟分家

昭和十一年，老班主將戲班交給了長子，五十有三的他希望能早些卸下在外與人斡旋、交陪的奔波日子，於是將接洽戲園演出的工作交給了長子，未婚的次子則負責在家族戲班中講戲、教戲，熟黯地理風水與詩詞書畫的他，愜意的規畫著有戲曲、有詩書的退休生涯。但是，昭和十六年，王裕鼎決定入贅銅鑼劉家時，也為戰時的小美園家族投下了震撼彈。

成立時間只稍晚於小美園的新樂社，亦為苗栗地區的家族戲班，沒有興旺男丁的劉家，僅有一名女兒，迫於幾分無奈，新樂社唯一的千金兼當家小旦也只能

選擇贅婚。據報導人紅姨⁹⁶指出，選擇入贅劉家的王裕鼎，當時幾乎與王家決裂，執意追尋愛情的他，婚後有數年時間未與王家往來，而他的婚姻選擇，卻也讓小美園正式「分家」，王家兄弟兩人各掌一班，同質性高且幾乎處在同一地域的兩個老戲班子，日後也衍生出既競爭卻也合作的微妙關係。

(二) 轉戰花東

台灣光復之後，隨著內台戲重攀高峰，小美園巡演全台的機會也跟著增加，民國四十年代初，王裕豐便在小美園數回的巡演中發現，東臺灣的客家庄眾多，在內台戲興盛的風潮下，在地竟無一客家戲班存在！想看戲的東臺灣客家鄉親們就不得不花費鉅資，延請桃竹苗一帶的戲班東來，除戲金之外還得額外貼補高額車馬費，相較之下交通不便的花東地區，有時就算捧著豐厚戲金仍請不來戲約滿檔的好戲班子。王裕豐因此認為東台灣的戲曲市場仍屬可開發的處女地，在西部競爭激烈、市場開始緊縮的情況下，轉戰花東應為良策。

民國四十二年，王裕豐開始帶著妻兒子女陸續遷居花蓮瑞穗，展開花東地區的戲曲拓墾生活，而原本在西半部的生意，即轉手讓與胞弟的戲班「新樂社」接手，王家的兄弟兩人便分別在台灣的東西兩岸讓源自小美園的客家戲曲散葉開枝。在花東一帶經營的小美園，也仍舊維持著慣有的戲班經營方式。以筆者報導人所提供之戶口資料顯示，王裕豐遷居花東期間，收養了也贖收了不少當地的客籍孩童入團學戲，這個源自苗栗獅潭的家族戲班，確確實實地將觸角伸入了花東客庄。

⁹⁶民國三十五年出生的紅姨，十二歲時因不堪養母苛虐，在養祖母的同意與協助下成為新樂社之童伶。目前亦為頭份雲華園之演員。



圖 3-2-5: 民國四十五年三月，轉戰花東的小美園曾在花蓮富里瑞舞丹大戲院演出。

轉戰花東數年，幾乎是獨佔客庄生意的他們迅速累積了財富，在花東地區買山、買田的消息傳回了西部老家的親人耳中，少班主王裕豐似乎已再創了小美園的風光！就在鄉人們還談論著王家父子倆都有著過人的膽識與眼光時，第二波的內台戲好景卻已悄悄逝去。出現在四十年代末的電影，迅速的得到觀眾們的喜愛，新鮮的聲光效果刺激，讓戲班連台戲的生意即刻受到影響，戲院數量相對較西部少的花東地區，電影出現後對內台演出的影響也就更大了。王裕豐一行人苦撐至五十一年中，眼看榮景已逝，變賣了早先購置的田產後，班師回鄉，雖不風光，但至少回到了相對還有些機會的西部家鄉，他們沒有辦法意料的是，此次的內台戲走衰竟不只是個過渡！而是真真實實的邁向結束！同年十月，台灣電視台率先開播，接在電影之後陸續出現的電視台，最後真正重擊了也結束了戲班第二次的內台時代。

(三)謝家軍

在王家兄弟忙著分家、遠戰花東時，小美園裡默默扮演著重要配角的謝家人被遺忘了。不是王家養子女的他們，在小美園裡的身分曖昧，謝劉雲松與謝阿妹兄妹兩人，是創立小美園的元老級功臣，他們的配偶也分別在戲班中擔任前後場的要角，在兄妹各自成家之後，謝阿妹一家人仍有一段不算短的時間是與母親以及王家人同住，終生未育的謝劉雲松夫婦，甚至收養了王德循名義上的長孫⁹⁷為子。雖與王家人沒有血緣上或法律上的親緣關係，但報導人謝玉鳳在提及謝家人與王家人時，仍習慣使用親屬間的稱謂，由上述情形可知，確實共同生活的他們，在戲班演出與日常生活裡，有著一定程度的相互依賴性。

但較為現實的情況是，源自王家第一代的關係，延續到第二代的王、謝兩家子女身上時，卻僅剩下戲班演出的時的相互需要，王家人在必須劃出自家人與外人的界線時，謝家人理所當然的被屏除在外。於是，當小美園決定遠戰花東時，不是自家人的謝家軍被留下了，為了生計，謝家軍必須改搭他班演出，當然，不少成員就轉而投靠小美園的另一分支「新樂社」，算是系出同門的兩個戲班子有著極為類似的戲路，善演全本京劇的謝家軍，一樣靠著他們過人的本事在戲台上討生活。但民國四十年代之後，隨著西風東漸，全本京劇的演出已不再是票房保證，融入西樂與大量歌舞秀型態的演出開始蔚為一時風尚，眼看著傳統戲曲演出的大勢已去，以扮演老生著名的謝家軍二代吳炳明，便以自家人為班底再延攬擅長西樂與歌舞的樂師及演員入團，在民國四十八年左右整了自家的戲班「泰鵬」，除了繼續演出全本京劇之外，當時的泰鵬也以善演話劇及歌舞為噱頭號召，在與王家

⁹⁷王德循於明治三十九年(1906)間收養了原籍花蓮的王氏盡妹為女，已懷有身孕的她在被收養後五個月產下一子，取名王炳南，次月，謝劉雲松收養了「王德循之孫」，並更名為謝炳南，其生母王盡妹於昭和六年(1931)遠嫁竹東，並離開王家。

的小美園一同奮鬥三十餘載後，謝家軍終於也自立了。

(四) 落幕

收拾了勇闖花東九年的行囊後，回歸故里的小美園，還想緊緊抓住台灣西部內台殘存的商機，但在終於察覺觀眾是再難回頭之時，紛紛關閉的戲園已成了傷透人心的事實。即便已將大戲、文明話劇、歌舞戲通通加入演出之中，佈景、機關、道具也費盡心思設計，內台戲仍舊不敵新穎的聲光媒體，接續在電影、廣播之後的電視台，更讓民國五十年代成為內台戲之遲暮。

台灣電視台在民國五十一年率先開播之後，歌仔戲也開始進入電視螢幕，民國六十年代前後開播的中視與華視，更是掀起了一波電視歌仔戲的觀賞熱潮。⁹⁸而向來洞悉時勢的小美園家族亦未缺席在此風潮之外，根據蘇秀婷在《台灣大百科全書》中之撰文指出：「1960年代『小美園』採茶班曾應中國電視公司邀請製播一檔電視採茶戲，由張庭訓製作，王裕豐、王裕鼎、李榮火、歐雲英、王雲蘭等人演出，鄭水火、鄭榮興、張福營等擔任文武場，唯最後因故未及播出。」⁹⁹客家戲劇的電視夢原因不明的夭折，不但延後了客家戲廣為人知的機會，更迫使小美園家族積極轉向外台發展。

民國六十年代初，戲班的內台歲月告終，演了近半世紀內台戲的小美園也在民國六十年代開始轉戰外台酬神戲市場，為了營運上的方便，民國六十一年，這

⁹⁸在民國五十一年台視成立之後，歌仔戲進入電視螢幕，首先在電視台演出的是金鳳凰歌劇團，但因當時電視尚未普及，僅能算是電視歌仔戲的初期階段。民國五十八年中視開播，計畫周詳地以連續劇方式製播電視歌仔戲，也讓電視歌仔戲進入所謂的戰國時期，而當時隸屬台視旗下的知名小生楊麗花，更是領頭帶起了電視歌仔戲的熱潮。民國六十年十月華視開播，亦播出歌仔戲節目，在三家電視台都播出歌仔戲節目的激烈競爭下，歌仔戲團林立，也造成一股電視歌仔戲的觀賞熱潮(曾永義，1988:78-80)。

⁹⁹蘇秀婷於「臺灣大百科全書」網站所撰寫之「客家戲」內容，網址：

<http://taiwanpedia.culture.tw/web/content?ID=20986&Keyword=%E5%AE%A2%E5%AE%B6%E6%88%B2>

根在苗栗獅潭的戲班家族舉家搬遷至他們認為機會較多的桃園中壢，依舊努力地希望能讓戲繼續演下去。

隨著台灣經濟與社會結構之轉變，處處充滿機會的六十年代，讓外台神戲市場亦充滿商機。內台戲的正式的結束，巧合的接上了外台商機的浮現，在種種巧合與市場需求的碰撞下，民國六十年代的台灣傳統戲曲，也踏入一個既融合且創新的「新局」，充滿機會與變數的民國六十年代社會，也意外的給了戲班演員們一個新的機會。然而，外台戲終究與內台不同，室內的戲院改成露天的戲台之後，連棚演出的需求也沒了，這迫使伶人們總得在一整日的演出之後匆忙打包返家或趕場，夜戲結束之後的疲累不說，客庄特有的扮早仙需求，更是經常讓客家戲班的演員們，不得不拼了命似的在難得的大月裡趕早又趕晚。民國六十四年元旦的一場車禍，背後所藏著的正是外台戲班伶人們的辛酸與困境。

民國六十四年一月一日，新年度剛到來的寒冬清晨裡，已移師中壢發展的小美園，為了節省遠赴美濃演出的車資，選擇搭乘北送蔬果的回頭貨車南下。冬日清晨的卡車上，滿載著小美園的戲班行當與演員們，前一晚演出的疲憊還未能卸下，貨車上的團員們習慣且自然地把握時間補眠，但一樣疲憊的卻還有長時間開車的司機，天濛濛亮時疲勞駕駛的他終究不敵睡意，憾事便發生了。行經臺南時，睡意纏身的卡車司機在高速中衝撞了路樹，造成了嚴重的傷亡，其中，王裕豐的偏房歐芹花，便在這一場車禍意外中失去了性命，這難以挽回的悲劇使得小美園大傷元氣。之後，王裕豐雖仍奮力撐持轉戰外臺的小美園數年，但年過七旬的他，在無後輩願意接手的景況下，仍舊只能無奈地將這從父親手上接下，寫下一甲子故事的戲班牌照轉賣，於是，小美園的故事在民國七十年正式畫下句點。

第三節戲班外人生(1950s-1960s)

內台戲並不是倏忽消失的，雖也不若蠶食或鯨吞，但從電影開始出現的四十年代末，到內台戲正式畫下句點的六十年代初，這十數年間戲班生意的衰退，卻是戲班圈內人可以深刻感受得到的轉變。少一場戲就少掉一些收入，多在五十年代踏入婚姻與家庭生活中的二代女伶們，也因為身分與責任的轉變，身上的擔子更重了。因為戲約減少而少掉的收入，必須想辦法補足，或許兼差或許轉行，於是，約從四十年代末開始，二代女伶們開始選擇用不一樣的方式，去面對戲台與人生的轉變。下文以玉鳳及瑞秋的故事為主，述說內台逐漸邁向蕭條時，伶人的生活與人生的抉擇。

一、散一內臺散班後的女伶選擇

(一) 內台戲的結束

台灣光復後，隨著西化漸深，各種新形式的娛樂表演，像是歌舞劇、新劇、魔術團、電影等，其實早在民國五十一年台視開播前，就已湧入台灣各地戲園，也瓜分了原本屬於戲班演員們的生存空間。¹⁰⁰民國四十一年台灣省地方戲劇協進會成立時，團體會員中內外台戲班合計有 343 團，而戲班的登記數量持續增加至民國四十二年，巔峰時期曾有 400 團之多。¹⁰¹在葉彥龍的專書中提到民國四十六年時全台灣共計有 540 家戲院，其中放映電影與專演戲劇的各佔 35%，兼演電影與戲劇的佔 30%，這數據證明了二次內台風華的盛況，但是，當拱樂社於四十年

¹⁰⁰參見呂訴上前引書〈台灣近年來由各國來台演出的劇藝簡史〉，頁 493-500。

¹⁰¹台灣光復後戲劇就復興起來，尤其是 1950 年代是歌仔戲的黃金時代，戲院由 1946 年的 149 家到 1953 年的 347 家，成長快速，而且歌仔戲團在 1951 年至 1952 年進入全盛時期，全省有 400 團(有登記的)之多。(葉彥龍，2001:139)

代中期帶頭領起台語片的風潮後，台灣傳統戲劇市場的頹敗，似乎也沒有東山再起之勢了。

民國四十六年上半，台灣的地方戲劇團由於無法維持而被淘汰者，多達一百餘個，重新登記的劇團只剩下 204 個，而原本演出戲劇的地方戲院也多已加入放映台語片的行列。¹⁰²二次內台的盛況竟不出十年光景，伶人們的期待與失落之距著實令人唏噓！苦撐經營至民國五十年代之內台戲班，實已寥寥。民國六十年代，廣播、電視、電影的普及帶動了通俗歌舞的流行，再加上台灣社會的逐步轉型，所謂的「內台」市場也幾乎確定不再會有戲班的演出機會，「戲院」正式成為「電影院」，而台灣傳統戲班的戲園戲歷史也在此正式結束。

(二) 離開戲班的伶人出路

瑞秋：「外臺一直到七十幾年才很好，就是有一段時間，內臺就沒有好做了，外臺又還不到時節，以前廟裡也不是沒做戲，一做也有六、七天的啊！就那時外臺全部是亂彈跟四平，他們也（指亂彈跟四平演員）還沒老啊！我們也還沒到時候出來，那時候就真的很辛苦啊！有人去賣藥仔，也有人去電台、工廠…」¹⁰³

為數甚多的演員被迫離開內台之後，也不是一開始就看準外台廟會演戲的市場，而直接轉移陣地的。事實上，內台開始走衰後，前場的演員們多半轉而進入電台錄製廣播劇或到賣藥團賣藝兼賣藥，有相當長的一段時間，因為大量藝人們流落街頭賣藝，甚而改變了「賣藥團」的表演內涵。¹⁰⁴

為了生計，戲班演員們在戲班蕭條的年代裡，必須為自己的戲班生涯作出關鍵的抉擇。有些伶人選擇離開戲班，也有伶人選擇留下苦撐，但是為了彌補演出

¹⁰²葉彥龍，2001，《台灣戲院發展史》。新竹市：竹市影像博物館。頁：262。

¹⁰³2010.11.29 訪瑞秋於其住所。

¹⁰⁴劉秀庭，1999，《「賣藥團」：一個另類歌仔戲班的研究》（臺北：北藝大傳藝所碩士論文）。

收入不敷家用的窘迫，努力兼差賺取外快是當時的必然之舉。

隨著時代流行趨勢，有演員參與唱片與商業影帶的錄製工作，也有不少演員與樂師靠著老本行，轉而到康樂隊或酒家那卡西伴唱、賣藝，而直接跳槽到歌仔戲班或另謀出路者亦不在少數，以下將針對女伶們訪談裡的陳述，以玉鳳、瑞秋兩位主要報導人及其配偶的故事作為書寫主軸，呈現民國四十年代末期至民國六十年代中，約莫十數年的過渡時期裡，那段戲班失落的歷史。

1.做生意較贏的玉鳳

「厝麼介腳也做得，就是沒做到盡大腳啦！就沒機會、沒人扶啊！」就算從小跟著父母在戲班裡生活，和眾家兄妹們一同在小美園裡學戲，但終究不是「自家人」的玉鳳，在小美園裡始終不曾當上主角。十六、七歲時，戲班已沒有全年無休的盛況，遇上沒戲演的空檔，玉鳳會跟著母親回到三灣的舅舅家，試著短期扮演農家女孩，從撿柴火、拔草、餵雞鴨等小事做起，穿梭田野的她，當作是新鮮遊戲似的學習著，之後，待在舅舅家的時間更長也更頻繁了些，少女玉鳳還因此學會了種菜、採茶和做各式米食，這些當年無意間習得的本事，卻讓日後的玉鳳相當引以自豪。

畢竟伶人能說能唱的本事還頗為吃香，荳蔻年華的玉鳳在父母稍微鬆綁之後，開始跟著較年長的兄嫂一塊兒加入賣藥團賣藝，也因為離家賣藝賺錢，讓玉鳳初嚐自主與自立的快樂。四十年代末，賣藥生意頗佳，參與演出的藝人收入也相當不錯，經濟獨立之後，愛美的女孩也開始學著打扮自己，和姊妹們一塊兒添購胭脂、首飾與量身訂製的新衫，原本就生得標緻的玉鳳，在更懂得裝扮自己之後，也引來了更多的追求者(參見圖 3-3-1、3-3-2)。



圖 3-3-1:謝玉鳳女士十八歲時之小旦扮相



圖 3-3-2:謝玉鳳女士 18 歲時與養父母及養兄收養之養女謝祝合影

民國四十八年，經歷小美園轉戰花東與戲界西風盛行的影響，原本一路與小美園同行的謝家人也自立整班了。玉鳳的胞兄吳炳明與友人合資整班後，將玉鳳召回戲班幫忙，因受西化風潮的影響，吳炳明所整的「泰鵬」除了搬演京戲所需的演員、樂師之外，也開始吸納懂得西樂演奏的樂師入團，來自屏東客庄的小號手鄭陶，就是在這樣的需求下被引至竹苗，進而加入戲班，這樣的巧合因緣，也促成了他與玉鳳的婚事。

民國五十二年，玉鳳這個嫁不出去的女兒，在眾親友的遊說、撮合之下招贅了戲班裡的首席小號手，戲班家族的陣容，看似更加穩固。隔年，他們的第一個孩子誕生，夫妻倆就這樣帶著孩子跟著戲班四處巡演，直到「泰鵬」發現再也無法以大戲做為賣點經營後，戲班易主了，搬演大戲的「泰鵬」變成歌舞秀為主的「泰鵬文化」，而鄭陶與其他的戲班友人成了股東，當初粉墨登場的女伶，則改穿高衩旗袍與高跟鞋，在舞台上以另一種新潮的演出方式繼續吸引觀眾。

然而，這樣的努力與螢光幕上的明星相比仍顯遜色，觀眾對於電影與電視的好奇顯然遠勝過存在已久的戲班，即使他們已絞盡腦汁地將機關、道具、聲光效果升級，但票房不夠賣座的殘酷現實，最終還是逼垮了他們。改演話劇、歌舞秀、唱流行歌的「泰鵬文化」比起「泰鵬」甚至還更為短命。

鄭陶與玉鳳的孩子在五十年代接續出生，經濟壓力也變得更為沉重，父母也是戲班成員的玉鳳，大部分時間必須自己帶孩子，在「泰鵬文化」結束之後，分身乏術的她也沒有再固定待班了。憑著夫婿能吹奏樂器的好本事，夫妻倆將泰鵬文化結束後所留下的西樂器再加擴充，改組專跑婚喪喜慶的樂隊(參見圖 3-3-3)，玉鳳有時會上台充當歌手，遇到樂隊缺人時也會去吹「Touch」，¹⁰⁵晚上夫婿會到酒家兼差伴唱，甚至也曾經帶著大女兒一塊兒前去賣藝，只要能為家裡多賺一些錢，玉鳳與孩子們幾乎都可以全員出動。

¹⁰⁵意指不會吹奏，只是用樂器觸唇裝樣子。



圖 3-3-3:「泰鵬文化」之後所組之西樂隊(鄭陶為後排中立者)

民國六十年，在生了三個女兒之後，玉鳳終於盼到了長子，但是上天的殘酷玩笑卻因此讓玉鳳的人生路更加艱辛，長子的多重障礙，讓原本就已經夠辛苦的戲班家族更顯艱困。六十年代初，戲班的內台戲已確定結束，觀望著的外台戲也還未見成熟的氣候，為了要有份相較於戲班更為穩固的收入，玉鳳開始了離開戲班營生的觀察。

沒有雄厚的資本經營大生意，因著台灣特有的廟會與夜市文化而生的攤販，是玉鳳認為他們負擔得起也較為熟悉的轉行選擇。隨著野台戲班的增加，夫婦倆也開始不定期受邀搭班演出，但是，在廟前的舞台上，玉鳳最關心的不再是觀眾、演員演技或著是新穎的行頭、裝扮，她仔細觀察著戲台下的攤商，評估著最適合也最經濟的攤販類型。

六十年代中，小兒子出生後不久，玉鳳正式轉行，用少少的資本，跑廟會與夜市擺彈珠台、香腸與涼水攤(參見圖 3-3-4)，低價購得的二手貨車，在遇上大日子時，還能分數趟載著全家兵分二至三路，在各大廟口一起努力，沒有節慶與夜市的時候，攤車一推，榕樹下的蔭涼處，一樣可以靠著好口碑為家裡帶來收入，

而唱了半輩子的戲，卻從此成了她的玩票，偶爾應老友之邀前往救火或敘舊，問她演戲好還是做生意好，現在依舊站在香腸攤前的她會毫不猶豫的告訴你「當然是做生意卡贏啊!做生意卡勻啊!」。這個出生戲劇世家的女伶，在歷經了五十年代的戲曲斷層期之後，因著現實的壓迫，她選擇離開戲台，另起一個人生的舞台。



圖 3-3-4: 玉鳳阿姨的香腸攤

2. 瑞秋的賣藥團

小美園東征後，瑞秋就改到新樂社作戲了，和謝家軍相似的處境，也點出了瑞秋沒被當作自家人的尷尬。十八、九歲的瑞秋，才真正站上戲台沒多久，原本極好的內台戲就逐步邁向蕭條。一次偶然的機會調班到中壢演出，在當地戲班老闆娘的介紹下，二十三歲的瑞秋認識了她的第一任丈夫。民國五十一年，一心想為養母留下老有所養的後路而自願贅婚的瑞秋，選擇了來自新竹寶山的貨車司機為夫婿，算是圈外人的他，除了會開貨車之外，也能兼做泥水、粗工，在當時的瑞秋與其他婦女眼中，這樣「有手藝」的男子，就是一種長期飯票的代表，能找到這種條件的夫婿，瑞秋一度非常感恩。

隔年，瑞秋生下了長女，將孩子託給獅潭的母親照顧後，瑞秋也和許多當時的伶人一般，除了內台戲的演出之外偶爾也會跟著賣藥團外出表演賺錢，在長子與次女接續報到之後，總是在想辦法多掙些錢的瑞秋，也因為隨著戲班、賣藥團南北奔波而少了許多待在家的機會，與夫婿的婚姻便在中外壓力交疊的拉扯中產生了變化。民國五十五年，急欲帶著妻小離家自立的丈夫，在無法忍受入贅妻家的種種壓力下憤而離家，幾乎是毫無音訊的，一別七年。

五十年代中，遭受衝擊的傳統戲曲，正進入所謂的斷層期，只能靠一己之力扶養母親與三個孩子的瑞秋，已無法光靠演戲的收入養家，因緣際會下她與友伴一塊兒進入中廣苗栗台，成為大中華歌劇團的一份子，在大中華歌劇團的三年時間裡，白天錄製廣播節目，晚上隨劇團至各大廟前表演賣藥，收入不算差，比起內台時期，瑞秋也多了些時間返家陪伴孩子與母親。三年的大中華歌劇團待班經歷，讓瑞秋渡過了慘淡的內台末期，也讓她嗅出了賣藥團的商機，成為她日後自組賣藥團的重要經驗。

五十年代末是瑞秋生命中的灰色地帶，短暫遷居屏東的發展，背後隱藏著一些她不願再回首的往事，瑞秋從不願意細談她所經歷過的五十年代末與六十年代初，只知道，離家多年的丈夫終於出面解決兩人已無實質的婚姻，也知道，她嘴裡沒有一絲缺點的第二任丈夫，也是出現在看似熱鬧卻又紛亂的民國六十年代。

當初滿懷著對圈外人的期待，瑞秋想將終身託付於戲劇圈外之人，但第一次婚姻的失敗，點出的不只是贅婚的壓力，更有生活步調難配合的問題。六十年代初，當外台戲漸漸露出商機之時，受邀參與外台演出的瑞秋，在戲班友人的介紹下認識了同是戲班演員的江天旺，已離婚且獨力撫養三名子女的他，日後成了陪伴瑞秋後半生的重要伴侶。

「厝賣藥仔介時節就係內臺沒了，外臺又罕盲開始介那一段時間啦！賣藥仔賣一賣，等到後背有人開始整外臺介戲班，不夠腳數啊！就調恩兜去做，厝就沒賣藥仔咧…」¹⁰⁶

瑞秋與江天旺先是合夥經營賣藥團，很快的熟悉門道之後，跑遍南北客庄的他們，也曾在生意極好時，以月薪聘請另外兩名戲班演員入團，再以分班方式到不同廟口演出賺錢。至於大部分戲班親友轉戰的外台神戲市場，他們也會偶爾客串演出，但在當時，仍是以賣藥生意為主，外台演出為輔，¹⁰⁷雖然仍難免奔波之苦，但至少日子與收入皆是充實的。

民國六十六年，瑞秋與第一任丈夫的婚姻結束，隔年，與陪伴她多時的江天旺結婚，兩人共同經營著的賣藥團，因受社會風氣轉變與新藥物管理辦法¹⁰⁸頒布之影響，漸漸失去了往昔的市場，相反的，受台灣經濟起飛之影響，廟外酬神戲的生意卻明顯轉好，極有生意頭腦的瑞秋，嗅出了野台生意的商機，與夫婿結束賣藥生意後，便以夫妻雙方的人脈，以及經營賣藥生意所累積的財富，籌整了自己的外台戲班「新永安」，¹⁰⁹瑞秋說那是她整的戲班，班名也是她取的，因為夫妻倆都是戲班人，才會按「慣例」將班主登記為先生，不同於傳統性別分工的模式是，瑞秋與江天旺一個管外一個管內，但負責在外奔波、打戲的都是瑞秋。

¹⁰⁶2010.11.29 訪瑞秋於其住所。

¹⁰⁷瑞秋在陳述民國六十一年元旦幾乎瓦解小美園的車禍時，提到自己是因為賣藥生意忙碌，才會無法應王裕豐之邀南下演出，她因為這樣逃過了死劫，感覺十分慶幸，但可以確知的是，民國六十一年時她確實已在經營賣藥團的生意。

¹⁰⁸民國六十二年政府接著公布了新的藥物管理法，明文規定自製固有方劑不得「拆封或改裝及沿途或設攤販賣」，這也大大扼殺了賣藥團的生存空間。〈成藥及固有方劑管理辦法〉第五條、第六條，行政院衛生署民國六十二年四月十一日公佈。

¹⁰⁹在瑞秋的陳述中，整新永安應是在結束賣藥生意，且已熟悉外台戲班運作之後的民國七十年代，但是目前僅見黃心穎(1998)與蘇秀婷(2005)兩人的專書中提及或登陸此一戲班之資料，其中蘇的專書中登記新永安成立於 1975，並註記其班主為劉阿對的說法，與筆者訪談所得之資料落差甚大，實有需再加釐清、考證之處。另外，黃心穎在訪問劉阿對時，留下她整團十數年的說法，若再加以比對新永安的成團時間，並不難察覺其中的落差，劉阿對並非新永安的創班班主，其買下戲班時間也應該落在民國七十年代。

新永安在瑞秋夫妻倆手中經營的歷史並不長，前後約莫五年，或許真如接手班主劉阿對所言兩人是「經營不善」¹¹⁰，也或許誠如瑞秋所說是整班生活辛苦，孩子們力阻年過半百的夫妻倆操勞過日才会有賣班打算，但無論如何，瑞秋的内台後歲月先是從廣播賣藥開始，一路經歷過經營賣藥團、加入外台演出與自整戲班，瑞秋始終沒有真正離開過戲劇圈，至今，就算已年過七旬亦仍如此。

散戲後的故事當然不只發生在前述兩位女伶身上，在光復後的第二次内台高鋒期步入戲台的二代女伶們，多半有著相當類似的經歷，像是雲華園的老闆娘春蓮(1943-)、當家小生梅姨(1943-)、新樂社的童伶紅姨(1946-)、樂師的養女秀姨(1941-)、四十幾歲才出師的鼓佬燕林(1938-)以及曾是知名廣播節目主持人的文場阿華伯(1930-)等皆然，他們的故事我們將會在第四章進一步說明。

二、聚一酬神戲的需求與女伶的再聚

1970年代末，政府推行鄉村工業化，在各地方生活圈設置工業區，這不但解決了農村人口外移問題，也大幅帶動了台灣整體經濟的發展。人民的生活明顯較以往更為穩定與富裕，而傳統節慶習俗中的禮數，也因為經濟的起飛，連帶受到了影響，最為顯著的即是所謂的拜拜文化，各庄里民開始有餘裕可以在酬神祭典中誇富，酬神祭典中不可少的酬神戲演出，也受惠在此一風潮之中。經濟的快速起飛，也帶來了一些有趣的異象，民國七十年代的台灣，將小賭怡情發揮至近乎荒腔走板，夜裡求神問卜者，在大小宮廟前期待著意外的好運，這近乎瘋狂的氛圍，也意外增加了戲班生意。五十年代開始散落各方的戲班成員們，在經濟開始加溫起飛的民國六十年代裡，有了重新再聚的契機。

¹¹⁰在的專書中有關於新永安的書寫，其中班主劉阿對指稱因當初買得匆促而忘了前任班主是誰！而她是在任職石油公司的先生支持下，接下了原本經營不善的新永安。(黃心穎，1998:294-295)

客家改良戲班的「內台」之說應是對應於酬神戲的「外台」而來，事實上，早在客家改良大戲醞釀成形的民國初年之前，宮廟之外的戲台早已是特定戲班演出的場域，即便是在客家改良大戲形成之後，內台的戲園戲與外台的酬神戲，仍舊維持著近半世紀併存且互不干預的兩個世界。

(一) 改良大戲之前的酬神戲

「酬神戲」顧名思義即眾人為答謝神明庇佑，商請演藝團體所做的戲曲演出。台灣早從荷蘭、明鄭時期開始，便開始有戲曲活動的紀錄，清康熙年間，台灣戲曲活動由稀到盛，形成「好戲劇」的風氣，至康熙五十五年更發展為「神誕必演戲慶祝」的繁盛景象。¹¹¹在台灣割讓日本之前完成的各縣採訪冊，清楚記載著漢文化傳統中春祈秋報酬謝神明的戲劇演出，以下節錄雲林、嘉義、新竹三縣採訪冊，以及施士洁《後蘇龕詩鈔》與王錫祺《小方壺齋輿地叢鈔》中與酬神戲相關之五則敘述：

八月中秋節，家以月餅祀福神；村莊演劇酬謝，倣古秋報也。

《雲林縣採訪冊》

冬至前後，自十月至十一、二月，村莊皆演劇酬神曰謝平安。三月二十三日，打貓慶誠宮天上聖母壽誕。每歲是日，舉街虔備牲醴，到廟內奉祀，演戲酬神，一、二天或二、三天無定。

《嘉義管內採訪冊》

二月二日，農工商賈以牲醴祀福神，曰「頭牙」；鳩資合祭，祭畢會飲，曰「食福」。八月十五日為中秋節，親朋各以月餅相餽；家備牲醴，演劇祀福神，與二月二日例同。

《新竹縣志稿》

¹¹¹張啟豐，2004，《清代臺灣戲曲活動與發展研究》。成功大學中國文學系博士論文，頁 47。

田園已賣誰復贖？普度年年愁不足。牲牢缺欠鬼神瞋，燈火蕭條門戶辱。急隨番客呂宋行，願佛佑我工營生。番婆奩貲入橐盈，歸來演劇酬神明。掌中傀儡泉州城，大班江西尤有名，賈胡一笑千金傾。

施士洁（1855-1922）的《後蘇龕詩鈔》

民俗酬神宴客，亦有演劇者。伶人袍笏登場，仍赤雙足；觀之殊堪噴飯。

王錫祺（1855-1913）《小方壺齋輿地叢鈔》

上引資料足以證明清治時期的台灣已有酬神戲曲之演出，除漢文化中春祈秋報的謝神演出之外，普渡、民俗酬神宴客皆有延請戲班演出之記錄，或搬演偶戲、或由真人身著華服赤足演出，文人記載下台灣民間的酬神戲樣貌，雖帶滑稽、荒誕的鄙視意味，但都足以證實外台神戲市場的存在早於客家改良戲的出現許多。

（二）內外台的並行與匯流

受日治時期商業劇場興盛之影響，客家採茶戲一路吸納各大劇種所長而成為改良大戲，歌仔戲及採茶戲這兩個新興劇種快速地由小戲跨越到大戲，成為當時商業劇場的主流，至於兩戲種直躍戲院內台而跳過外台的「突飛猛進」表現，除了歸因於當時的戲園商機之外，徐亞湘也另外提出酬神戲神聖性需求的說法，徐認為歌仔戲與改良戲班並非自覺的跳過外台戲，而是被排拒在外台劇的生態之外，背負著「淫戲」、「傷風敗俗」等負面形象，且唱腔、口語廣用方言的歌仔戲與改良戲班，在廟方莊嚴與神聖性的考量下，不敵唱腔、口白俱用「官話」、「正字」且存在許久的亂彈戲和四平戲戲班，這樣的神聖考量，使得日治時期商業劇場興盛的年代裡，內外台的戲班團體仍能繼續保有各自的生存空間，互不干預。¹¹²

¹¹²日治時期在各地衝州撞府的職業外台戲班，以亂彈戲、四平戲、高甲戲、七子戲、布袋戲等劇種為主，其中尤以唱腔、口白俱用「官話」、「正字」的亂彈戲和四平戲最受神格較高的廟宇歡迎，

但戰局的紛亂並不會只造成內台戲業的蕭條，外台酬神戲班亦與內台戲班同樣屏息並重生於民國三十年代末。民國四十一年臺灣省教育廳成立「臺灣省地方戲劇協進會」，當年起由該會主辦地方戲劇比賽，並規定全省登記在案的地方戲劇團體皆須參加比賽，以換取劇團的演出登記證。從民國初年開始併行的內外台戲班，直到二次內台高峰又起之時，仍是互不干擾的平行共存，但是，當歲月聲聲催著老去的外台演員，而內台的年輕伶人卻又恰巧失去往昔的舞台時，原本並行的兩者才開始慢慢的匯集、融合。

電影開始廣受群眾喜愛是民國四十年代末的事，戲班在內台的演出機會也於此開始銳減，隨之在後的廣播與電視繼續在民國五十年代給予戲班重擊，全新的視聽媒體，帶來不同的新奇刺激，也改變了觀眾的娛樂習慣。原本極好的內台戲市場，留不住一心嘗鮮的觀眾，被迫走向熄燈散班，但終究是演了幾十年的精彩大戲，留不住表演場域的無奈背後，卻也養出不少胃口已大的觀眾。

改良戲到了後期，精彩的刀槍武打動作再加上精心設計的機關道具，節奏明快之外，使用方言演出的他們，向來深受普羅大眾的喜愛。但是在沒有內台戲之後，也就代表沒有大戲可看了，廟前戲台上搬演的神戲無法滿足想過戲癮的觀眾們，內台戲凋零的五十年代，使得內外台有了交融、重整的契機。

存在已久的四平與亂彈戲，是台灣廟宇酬神戲中的重要劇種。但隨著時代潮流的變化，在民國初年的京戲風潮中，與京戲接近的四平戲，逐漸被京戲取代或融入，而亂彈戲雖仍保留著酬神戲的市場，但因步調緩慢、詞句難懂，也逐漸失去喜歡熱鬧場面的觀眾。

由來已久的亂彈戲班行至民國五十年代，一方面因為欠缺新血加入人手不足、

以示對神明的虔敬。(徐亞湘，2001:45)

演員老邁，另一方面也企圖討好或留住戲台下的觀眾，於是，亂彈戲班開始尋求客家改良戲班演員前去幫忙，而轉向外台求發展的客家戲班也開始吸收亂彈的演員，以應付廟方酬神、扮仙儀式的需求。¹¹³以往並行的內外台，逐步演變成改良戲與亂彈藝人混合的新型態戲班組織，並發展成現今日唱大戲、夜唱採茶的新型態外台演出模式。

就在這樣的契機下，原本散落各處的二代伶人們開始在民國六十年代重聚，已為人父母的他們，肩負著更多的責任與壓力，在外台興起時，他們重新登上戲台，有人選擇從此常駐，有人選擇偶至暫留，而這外台的契機也延續了他們與戲相伴的人生故事。

第四節小結

小美園（1922-1981）正好前後一甲子的故事，不只說盡客家戲班興衰的過往，除了見諸經傳的兩任班主之外，那些以生命演活了戲的女人，才是讓戲班故事精彩的主角。從第一代女伶謝阿美、古福妹、歐芹花開始，見證第一次內台起落的她們，因著女伶身分有了與眾不同的婚姻，遊走兩岸、戲院產子、見證兩度內台興衰、死於趕戲之途的人生句點，隱藏在華服、美照之後的她們，有著別於傳統卻也不盡然愉快的辛酸。

女伶的故事在經歷戰事洗禮之後，由那些自願或被迫進入戲班的二代女伶們接續著，都在青春最盛之時踏入戲界的她們，懷抱著些許美麗的憧憬，卻也因為踏入戲界的決定展開了從此不同的人生路。隨著二次內台風華旋風式的起落，歲

¹¹³由於時代的改變，原客家戲班的演員必須學習亂彈曲牌以支援上午的扮仙，而亂彈戲班的演員也必須學唱採茶以參與夜間演出。客家戲與亂彈戲的互動再度形成，也加速亂彈戲班的解散或接二連三地轉型為改良戲班。至今客家地區已沒有亂彈班的存在。（劉新圓，1999:82）〈外來劇種對客家戲之影響〉收錄於《苗栗縣客家戲曲發展史論述稿》，苗栗縣立文化中心。

月領著二代女伶們進入人生中的不同階段，女伶的身分讓贅婚、圈內婚與戲院產子的相似經歷，自一代女伶處承接延續，面對著現實生活的壓迫，她們在戲曲斷層的民國五十年代各自為後半人生做了不同決定，告別戲台者與轉戰外台者皆有之，但這些故事卻仍道不盡一但身為女伶之後的人生悲喜。

隨著野台的逐漸式微，伶人們也逐步邁向人生遲暮，時至民國百年，垂垂老矣的伶人們，至今仍撐著戲班，但戲還能演多久？是不是還有可期的榮景？對於那些被婚姻控制的女子們，一個戲班的起落究竟有何深意呢？下一章，筆者將以雲華園（2003-2011）眾女伶們短暫的際遇，翻檢箇中酸澀、堅毅又辛辣的滋味。



第四章雲華園的運作



圖 4-1:雲華園歌劇團扮仙劇照

至今，在桃竹苗一帶的廟前戲台，仍看得到這些老演員的身影，演了一輩子的戲了，這促使各路女伶相聚的外台戲班，究竟如何運作？又隱含著什麼存在的意義與生存的本事？為了詳細描述當今客家外台戲班的運作景況，本章前四節將分作「整戲班」、「打戲路」、「腳數」與「樂師」，來介紹維持雲華園運作的四大部分，每節各以一位雲華園的團員為主角，藉著她們的故事來說明目前雲華園歌劇團的運作情形，以及團內微妙的人際互動。最後，則是以「雲華園的一棚戲」來完整呈現一日野台的女伶生活景況。相對於前文筆調，本章筆者轉以文學性筆法，試著從細微的、日常的書寫出發，鋪陳這屬於女人的遲暮戲班故事。

第一節整戲班

相較於內台時期家族戲班的穩定，外台戲班的頻頻易主似乎成了常態。戲班人稱經營戲班為「整」（zhin），意指張羅維持戲班運作所需之器材、人力等大小

事。相較於內台時期動輒五、六十人的規模來說，外台戲班少則十數人，多亦不過二十人的編制，算是相當精簡。然而精簡的人事並未能減去維持戲班運作所需的繁瑣事務，相對的，以往團員眾多好分工的條件，在外台戲班的編制精簡且成員老邁的情況下已不復見，身兼數職的班主或班員們，校長兼撞鐘、花旦兼跑龍套已是外台戲班常態。

在前章的歷史追索裡，溯及元老級的客家戲班小美園(1922-1981)有整整一甲子的經營歲月，這起於內台終於外台的家族戲班，雖稱不上穩健經營，卻也交替了家族三代人馬。檢視蘇秀婷所整理的客家改良戲班資料後發現，日治時期至民國四十年代中期以前成立的內台戲班，過半數有三十年以上的經營歷史，其中不乏以家族型態經營逾半世紀的長壽戲班。反觀民國六十年代之後成立的外台戲班就鮮見如此長壽的了，換班主不換班名，或維持不到五年的戲班比比皆是，反倒是十年以上班齡者顯得相對稀罕。¹¹⁴

時局的不同是造成內外台生態迥異的重要因素，相對於光復初期的其他行業而言，在戲班裡討生活收入較豐¹¹⁵，亦較揮汗田野山林間來得輕鬆許多，當時擠著進戲班學戲的孩子不少，經營得宜的戲班，不用擔心人手不足或者後繼無人。為了能與其他內台班競爭，除了聘請專業京班演員搭班教戲與演出之外，佈景、道具、燈光音響、機關特效等，也都盡可能大力投資，因為相信前景仍好，也才會有人願意傾家族之力來經營戲班，方造就出傳承數代的長壽戲班歷史。

但時至今日，外台神戲已是個沒有觀眾也少有年輕人願意踏入的行業，收入的不穩定，與較內台時期更差的工作環境，使得外台戲班加速步向遲暮，不再用心比拼演技與排場的消極經營下，戲班的競爭有時竟得靠惡性的削價，辛苦又難

¹¹⁴蘇秀婷，2005，《臺灣客家改良戲之研究》。台北市:文津出版社。頁 82-85。

¹¹⁵民國四十年代中，司鼓的日薪可達十九元之多，而當時豬肉一斤約一、二元。(蘇秀婷，1997，〈訪鍾燕飛〉《苗栗縣客家戲曲發展史田野日誌》，頁 48)

賺的情況下，拋售戲班造成的易主頻仍也就不難理解了。一個戲班的整套行當七、八萬元就可以買賣，外台戲班的寥落可見一斑，雖然，至今仍有戲班以家族之力維持著，但已是相當的少數。

班員老邁、缺乏新秀、整班容易、易主頻仍、沒有專業分工也沒有滿場的觀眾，內台與外台即便曾經是併行的兩者，但在被迫融合之後，迥異的演出環境與經營模式，卻更加證明內外台本是截然不同的兩個世界，以下將以雲華園為例，介紹當今外台客家戲班的經營現況。

一、雲華園的人與物

成立於民國六十七年的新美蓮歌劇團是雲華園的前身，其班主蕭美蓮就是現任班主夫人蕭春蓮的姐姐。新美蓮成立之後，當時已遷居桃園中壢一帶的蕭春蓮應父親之命仍會斷斷續續地回到姐姐的戲班幫忙，過著邊演戲邊經營小吃攤生意的忙碌生活。直到民國八十七年，糖尿病纏身的蕭美蓮健康情況惡化，苦無接班之人的她開始遊說蕭春蓮夫婦承接其班，兩年後，蕭美蓮因糖尿病所引起的併發症導致視力衰退，無力再經營戲班之時，蕭春蓮與吳雲才真正接手新美蓮。

民國八十九年，吳雲夫婦一開始是以租賃的方式向蕭美蓮承租戲班行當，演出一日租金三千，之後因感日租金額過高，於是在其他團員的支持與金援下，以當時的七萬元台幣正式買下了新美蓮歌劇團，並以維持現況的方式經營了近三年後，才在民國九十二年變更團名為「雲華園歌劇團」，並改登記團主為吳雲。戲班成員也多半承接新美蓮時期之班底，多年來退休、轉班或駕鶴西歸者皆有，但仍勉力維持固定班員在十三人左右。

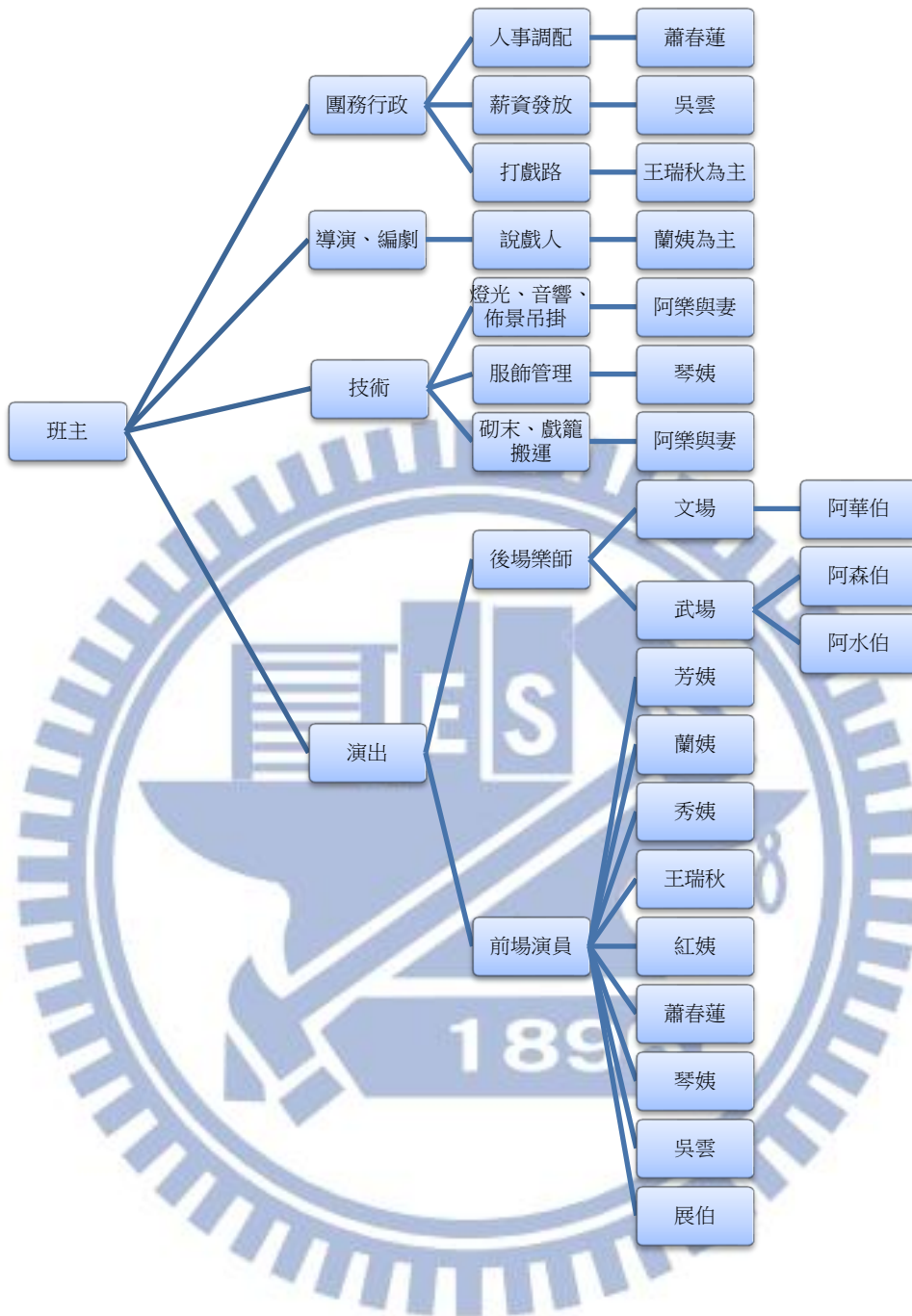
戲班班主一直以來皆有以自己的名字為戲班命名的習慣，讓人見班名即可知班主，在筆者臆測著雲華園歌劇團班名由來之時，不難知道「雲」應是來自吳雲

之名，卻一直不解「華」一字來自何處?在一次訪談中得到了有趣的答案，卻也讓人有些哭笑不得。班主吳雲如是說到:「這雲華園是我取的啊!雲就是我的雲，華是故意要取跟南部的明華園一樣啦!」原來，夫妻倆有意搭著明華園的高知名度，藉此吸引「搞不清楚狀況」的過路觀眾，這看似玩笑的說法，竟真的是雲華園歌劇團的團名由來，吳雲很是自豪這出自於他的點子，當然也很自豪的告訴筆者，這是他的戲班所以才會用他的名字來命名。但是除了登記為戲班班主、為戲班命名、收發薪餉之外，這雲華園的班主似乎也落掉了不少工作，認為自己才是班主的人，在雲華園裡不只吳雲一人。

(一)雲華園組織架構表

截至民國一十年二月，維持雲華園運作的組織成員架構如下圖:





筆者以固定待班的十三名團員為主，依其在雲華園歌劇團中主要負責之工作來分層歸納，因團員編制精簡，擔任多重工作者不少；至於偶爾受邀搭班演出之演員，因流動率高，且僅受邀前來擔任演出工作，故不列入雲華園的組織架構中。在班主之下，筆者先依演出職與行政職做大略區分，全團十三名團員中，雜役阿

樂夫婦¹¹⁶僅偶爾在扮仙時協助扮演仙童或在演出時跑龍套，沒有真正上台演出的本事，再扣除三名文武場樂師後，剩餘的八名團員皆為前場演員。

其中，王瑞秋是戲班的打戲人，蘭姨是主要的說戲人，琴姨兼管服飾，而蕭春蓮則負責掌管打戲、發薪餉之外的戲班大小事。未在行政職中列名的紅姨，卻在雲華園這關係微妙的「高齡團體」中，扮演極為重要的「中人」角色，而當家小生梅姨的派頭和架子，更能巧妙點出雲華園的脆弱與衝突。總是站在台邊的樂師們，看似從容地處在女人當家的團體裡，事實上，日薪最高的他們，看著後台好戲的眼光頗富深意。雲華園裡的老伶人們都帶著一身的精采故事，因緣際會之下，他們在人生遲暮之際共聚戲台，演出的大戲已不如往昔般精彩，但經由歲月淬煉而出的故事卻更加動人，他們的故事都將在此章後段分節書寫。

(二) 砌末與行當

戲班裡的大小型道具、布景等通稱為砌末，在整班之初即由班主出資購齊，而演員演出所必需的服飾、配件則稱之為行頭，在戲班裡行頭又可分為公家與私人兩類，目前在雲華園中，所有的砌末皆由班主負責購置，而演員演出所需之服裝與配飾多屬私人行頭，固定待班的演員會將其收納在有自己的戲籠中，僅扮仙之戲服與所謂的官服屬於公家，由管服飾的演員負責收納。

雲華園目前所使用的景幕、道具多半是承接新美蓮劇團而來，泰半陳舊或簡陋，除非器物破損至不堪使用，班主並不輕易更換或添購新的道具設施，對於官服、官帽美不美觀？燈光、音響效果如何？在薄利經營的情況下，這些都不是戲班班主所在意的重點。經由班主及其他團員的介紹下，筆者將目前雲華園運作所需

¹¹⁶阿樂之妻在雲華園中並無獨立負責之工作，總是與夫婿一同出現在戲班的她，在班主與團員的認定上，僅是前來協助其夫婿之工作，並沒有固定薪資，打零工維生的她，有時也會因為恰好有工作而未出現在戲班，因此未將其列入固定待班的團員之中。

之砌末、行頭概略表列如下:

分類	項目名稱	數量	說明/備註
景幕	軟幕	兩片	正副班各一 正班為花園景、副班為金殿圖
	硬景	十二片	正副班各六片，演出時文、武片各三片
	橫彩	兩片	印有班名，懸掛於舞台上方
燈光	水銀燈	十顆	置於舞台前方地面的六顆，懸掛於橫彩後方的四顆
	五彩燈	一顆	置於舞台前方正中央
音響	CD 播放器	一台	(參見圖 4-1-1)
	卡帶式播音機	一部	
	擴音器	一組	
	喇叭	四顆	
	無線麥克風	四隻	(參見圖 4-1-2)
砌末	桌	一張	(參見圖 4-1-4)
	塑膠椅	數張	
	各式刀劍	槍*8 馬鞭*5 刀*6 大(關)刀*2 刀馬刀*2 雲帚*3 劍*2 雙斧頭*1 鐵鎚*1	
	其他	文房四寶 令旗、令牌 杯盤*1 組 娃娃*2 驚堂木*1	
(公家) 行當	各式盔帽	王帽 關公帽 太師帽 趙雲帽 虎頭盔 小鳳冠	總計約二十頂 (參見圖 4-1-3)

	各式髯鬚	黑、白、灰三色之滿鬚、流鬚	共十副
	蟒袍、官服	紅、黃、青、黑、白色蟒袍各一 戰甲及官服披褶數件 旗軍背心四件	所有公家官服計兩大箱

(除景幕之外，其餘項目皆為正班所使用器物之統計)

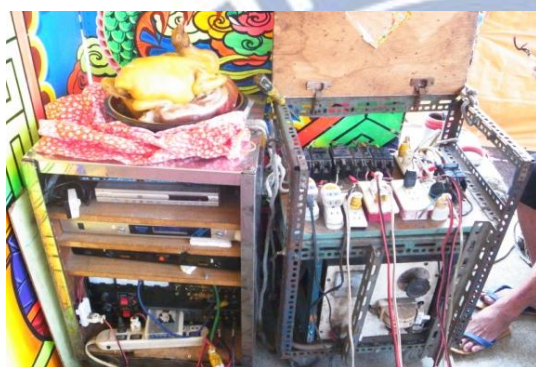


圖 4-1-1: 雲華園之音響、音控設備



圖 4-1-2: 雲華園之道具籠



圖 4-1-3: 雲華園之盔帽、髯鬚置掛架圖



4-1-4: 雲華園戲台上之案桌、加官面與麥克風

上述之砌末、行當，除服飾與官帽是由琴姨負責披掛收納之外，其餘之道具

皆由雜役阿樂負責管理、擺放。在筆者的數次觀察中發現，部分團員對於自己的私人行當甚為講究，在一場演出僅收入兩千餘元的情況下，願意花數千或萬元以

上添購行頭的演員仍有¹¹⁷。

文武場樂器的部分，武片樂器全部是公家的，而文片樂器則全是樂師自備的。民國四十年代末開始興盛的西樂風潮，延續至今日的野台戲班裡，仍能看見的是文片不可缺的電子琴，以及武片半套的爵士鼓，夜戲中「胡撇仔」¹¹⁸的需要，讓這些不傳統的西樂器成為野台戲的必備行頭之一。由於班員都是固定待班，且大多年紀老邁，被調班、跨班演出的機會較少，演員的戲籠、樂師的琴鼓也多交由戲班統一保管載送。

雲華園沒有自己的卡車，班主夫婦甚至沒有長期固定的居所，因此在每次下戲後，雲華園的砌末與行當就只能請固定的私人貨運幫忙載送，如果隔日接著有戲，夜戲一下棚就會趕緊打包請貨車載送至下個演出地點，並留下阿樂夫婦夜宿戲台看守；若隔日無戲，司機則會將器物載回苗栗市班主租賃的貨櫃屋擺放，貨櫃屋的租金一個月兩千元，而租借卡車的價格則要視路途遠近而定，一千至數千元不等，而這些固定的開銷皆由班主支付。

二、地下班主蕭春蓮

她在戲台上眼神嬌媚，在筆者的鏡頭前，她總是少數願意直望著相機的人。她需要聽眾，要人憐惜，總是抓著人傾訴著她病弱的身體和多舛的身世，她有一個相當知名的姐姐，所以，她總是沒機會成為最亮眼的星，很多事她都認為非出

¹¹⁷掛在武片硬景後方的公家旗軍背心曾讓筆者甚為錯愕，紅底白邊的背心，卻明顯留有某某候選人大名與號碼的痕跡，這樣的勤儉與創意讓人訝異。反觀那些願意為自己添購新行頭的演員，卻為自己準備了專業的旗軍仔背心，因為她們認為「穿這樣才比較像啦！」。

¹¹⁸廣義來說，演員以現代服飾上臺，演出各種荒誕劇情或曲調，都可以叫做「胡撇仔戲」。在客家地區演出，客家戲班晚上演出以採茶大戲為主，近期為了順應觀眾的要求，中間一般會加上一些其它的曲調：流行歌、日本歌、京劇……等都是有可能的，更有甚者，還加入了清涼秀與脫衣舞，使用變景、吊鋼絲等。有人說，「胡撇仔戲」是「胡摻逗」、胡亂拼湊的戲，發音和「opera」相近，有些老輩藝人將其解釋作「話劇」、或是「現代劇」，所以廣義來說，演員以現代服飾上臺，演出各種荒誕劇情或曲調，都可以叫做「胡撇仔戲」。(黃心穎，2003，《小小筆記書—戲曲篇》，台北，客委會)

於己願，一切都是迫不得已…¹¹⁹

不是每場戲都要扮仙的，早上九點鐘的戲班因為不需扮仙而顯得過分安靜，戲台上準備演出的布景、道具皆已就位，獨缺各個戲籠和樂器的主人們。後台角落邊的電鍋蓋正鏗鏘作響，飄盪在無人後台的是食物的味道、鍋蓋的聲響以及春蓮(參見圖 4-1-5)不斷的喘咳聲。

又咳又喘的春蓮緩步將手裡拎著的雜物就定位，略微佝僂的身形似乎連咳嗽的力氣都快不夠，吃力地走回自己的戲籠邊，鋪平了原本用大型塑膠袋裝起的睡墊，順手拉了件薄被躺下，但嚴重的喘咳卻沒一時停過，一會兒找開水吃藥、一會兒找衛生紙吐痰、一會兒又起身檢查電鍋裡的肉湯，眉頭深鎖的她，蜷曲在睡墊上時顯得脆弱且無助。

春蓮說自己病了三週，吃不下、睡不好的她因為難得的戲班大月，雲華園的生意正好，放不下手邊的工作，只好拖著病體張羅戲班與家中的大小事。她覺得人生苦澀，苦的不只是她被病痛折磨的身體，還有她沒人體諒、沒人懂的心。

父母親與姐姐都是戲班人，豆蔻年華的她起初因為戲班缺人，玩票性的上台做梅香，但聲音清亮的她初試啼聲便頗受好評，也因此意外成為職業伶人。春蓮的父親蕭運寶是客家戲班知名戲先生，門徒眾多的他對春蓮的要求也格外嚴厲，動輒持鞭打罵的調教與訓練下，春蓮算是相當爭氣的站穩了戲臺，雖然早被戲班裡的長輩們認定是「吃這行飯的料」，但春蓮總認為自己不是自願學戲的，走上戲台的她是有那麼多的迫不得已。

民國四十年代末，姊姊出嫁後，內台戲也慢慢的走下坡，戲班家族的收入開始緊縮，為了讓考上五專的妹妹能順利升學唸書，春蓮走上了戲台。雙十年華青

¹¹⁹2010.11.28 訪雲華園於頭份義民廟前之田野筆記。

春正盛時與吳雲的愛情因為得不到父親的認可，沒有開花結果的機會，吳雲也因兵役問題默默離開兩人相識的戲班，而肩負著家計重擔的春蓮也就一直小姑獨處至二十六歲。民國五十八年，在廣播電台技師的介紹下認識了外省籍的軍官夫婿，春蓮結束了單身生活，也終於在經濟上脫離父母獨立。

略懂醫術且體貼的夫婿，總讓春蓮有說不盡的好，但這樣的幸福卻只維持短短八年不到的時間，民國六十六年，難纏的肝病帶走了體貼的丈夫，留下了三名年幼且病弱的子女，守寡的春蓮決定一肩扛起養家重責，除了繼續野台演出之外，也兼做當時相當流行的家庭代工，但日以繼夜的操勞，終讓春蓮的身體不堪負荷，因心臟病發而倒下，如此多舛的人生總讓她有無限的感慨。

台灣經濟飛躍的民國六、七十年代，與吳雲重逢後的春蓮曾有一段經商的忙碌歲月，原本勉力兼顧著的小吃攤生意與戲班演出，卻因經營戲班的姐姐健康情況惡化而有了改變。八十年代末，在父親的期盼與姐姐的央求下，她與夫婿吳雲再次「迫不得已」回到家鄉苗栗，並接下了姐姐的戲班，當時的她已五十有七，而吳雲亦已年近古稀。

「團主係寫吳雲介名，但麼介都是我在弄，我才是團主啊！」總是像隻母雞般雙手插腰，激動地叨唸著阿樂夫婦和夫婿吳雲，從檢查景幕的吊掛、戲籠與道具箱的擺放、張羅全團午晚餐的便當，到夜宿戲棚的阿樂夫婦換洗衣物的曬晾位置，以及吳雲臨時離開戲棚時的穿著，都是她的管轄範圍。戲班裡臨時有班員請假，或者是要分班演出時，演員的聯絡與調度也是她的工作，班裡的大小事皆管，春蓮認為自己是雲華園的地下團長。



圖 4-1-5 春蓮演出劇照

民國九十九年歲末因酒駕意外身亡的繼子，生前也總嫌她煩，兩人常有爭執，但春蓮就是執意要繼續叨唸，她才不管別人要不要聽，她就是認為自己得這麼做。三十七歲時與吳雲重逢，一個喪偶、一個失婚，當年因父親阻撓的姻緣似乎得以再續，但總是聽著她厲聲抱怨夫婿的無能與不體貼，隔了十多年再聚首的浪漫在他們身上嗅不出絲毫，問她為何再嫁吳雲，她說：「我身體不好啊！要不是當年他帶我去看醫生，我這條命早就沒了，我這條命是他救的啊！」原來隱藏在不斷數落的背後，有著不能抹去的救命之恩與感激之意。

「我常常在想，我都對人家這麼好，為什麼人家要這樣對我，要講這些話來刺傷我呢？」戲班裡說話帶尖帶刺的人不少，或許跑慣了江湖、見多了世面，直來直往的尖銳話語，經常在戲班裡飛射著。尤其瑞秋脾氣大嗓門也大，兩人在戲班裡不睦已是公開之事，但是，總是碎念著阿樂夫婦與夫婿的春蓮，卻拿瑞秋一點辦法也沒有，當刻薄的話語一句句來，春蓮總是無力招架，若沒有人刻意打圓場，她經常只能悶不吭聲的尷尬敗退，而這樣的刻意中傷時常讓她心頭鬱悶、輾轉難眠，她不解人家為什麼要「欺負」她？為什麼要刻意「中傷」她？

春蓮認為的「欺負」也出現在她與親生妹妹的相處中，「我是自願賺錢給她念書的，但是她從來沒有謝過我，從來沒有…去年她嫁女兒，連親自通知我都不肯，她就是看不起我啊！看不起我是做戲的，沒讀書啊…」其實在春蓮的原生家

庭裡，戲班演員還不少，父親是知名戲先生，母親與姊姊亦為戲班女伶，從小吃戲班飯長大的孩子，卻看不起自己演戲的姊姊？究竟是誰看不起誰了？春蓮的人生裡有很多的「迫不得已」，她覺得自己是個好人，但是卻經常「好心沒好報」。戲台上、鏡頭前的嬌媚眼神，對比其後台的病弱與怨嘆，這個雲華園的地下班主也是個充滿戲劇性的女人。

第二節打戲路

「戲路」指的是戲班的演出範圍，大至村里，小為廟宇或個人；而要設法拓展表演區域的行為，稱之為「打戲路」，為了生活，各戲班必須要爭出自己的戲路，粗魯一點地說，就稱為「搶戲路」。¹²⁰

一個戲班演出戲路的多寡，是影響班主招募團員以及演員選擇戲班的關鍵因素，除了少數的家族戲班之外，目前的野台戲班多是實行日薪制，因此，一個戲路寬廣、演出日數多的戲班，團員的收入也就相對豐厚，對演員生活也較有保障。

因此，端看一個外臺戲班的戲路多寡便可知其營運狀況，而拓展戲路亦成為戲班經營者的首要任務，以下將針對戲班戲路拓展與引戲人在戲班地位之影響，以頭份雲華園歌劇團為例進行深入書寫。

一、打戲人

戲班中負責為劇團引介演出機會的人為引戲人，也就是一般所稱的「班長」。在目前相關的研究中，關於戲班經營裡的引戲工作，僅有黃心穎的專書裡有較多的描述，而在其他的學術研究之中，多是將負責引戲工作的班長在戲班組織中做介紹，對於其拓展戲路之方法並未見深入、詳盡之書寫。

¹²⁰黃心穎，2003，《小小筆記書－戲曲篇》，台北，客委會。

依照黃心穎的定義，戲班中負責引戲的班長可分為職業與非職業兩種，兩者最大的區別在於，職業班長以為戲班引戲維生，奔走區域較廣，與為數眾多的廟宇或請戲者關係良好，且不固定為哪個戲團服務；非職業班長多是以兼差、賺外快的性質為戲班引戲，可能與少數固定的廟方或戲班關係良好，而這樣的兼差性工作可能由戲班演員或退休無業的老人來擔任。為戲班引戲者，通常可以用抽成的方式收取所引介戲金的十分之一作為佣金，但也常會因為所引戲金的高低而有變化。¹²¹

事實上，在目前的外台戲生態中，已不復見所謂的職業戲班經紀人，在筆者隨著戲班奔走的研究期間，所見所聞之引戲人皆為非職業性的班長，黃心穎專書中對於引戲人的分類概念雖有用，但卻不足以精確描述目前戲班戲路的真實運作情況。以雲華園為例，目前維持戲班運作的戲路，其實是集結團員們的「共同努力」而成，也就是說，雲華園的戲路是靠團內與團外數個非職業班長一起打出來的，這有趣的現象也將於後段進行深入的分析探討。

除了上述的集眾家之力打戲之外，幾乎由女性獨佔的打戲工作，也是雲華園戲路所呈現出的另一個有趣現象，內台時期被認為是男性專職的班長工作，在女班化的外台戲班裡，女性卻以其特殊的人際網絡建構出新的外台戲路，成功取代了數十年前的男性獨佔，甚至有女班長相當引以為傲。

內台時期，負責與各地戲院接洽，爭取戲路的多是戲班的「頭家」，這種需要「在外奔波、拋頭露面」的重要工作，以往皆由男性獨佔。但是，在客家戲班轉戰外台後，男女藝人的消長以及戲班生態的改變，使得女性得以挑戰以往被認為是男性專職的打戲路工作。我們可以合理推測出女人取代男性班長之職的可能原

¹²¹黃心穎，1998，《臺灣的客家戲》。台北市:台灣書店。頁:211-214。

因有二，隨著女性自主意識的提升，以往在內台時期遭受壓抑的女性，於外台時期得以施展長才，與男性一較高下；其次，在內台結束轉戰外台的空窗期裡，男性大量退出了野台戲班，留下來繼續奮鬥的女性也可能是不得不而接下了打戲工作。在雲華園歌劇團裡，頂著班長頭銜的瑞秋，與偶爾引戲給雲華園的幾位非職業班長，皆為女性，比照雲華園所見的女人天下與內台時期的男人專職，其中的變化實有值得深入剖析之處。以下將以筆者蒐集到雲華園歌劇團自九十七年起到九十九年的兩百二十三場演出資料作為分析，試著釐出已近遲暮的客家野台戲班戲路，以及女性引戲人的打戲策略。

二、戲班班長王瑞秋

本研究中的主要報導人之一的王瑞秋(參見圖 4-2-1、4-2-2)，自詡是雲華園的地下團長，在其名片上之頭銜以及其他團員對其職位之認定皆為雲華園歌劇團之「班長」。當筆者覓得矮屋裡的老者時，她已年近古稀，或許勇氣使然也或許迫於無奈，這老嫗在人生遲暮之時仍舊奮力在戲班裡謀求生路。



圖 4-2-1:瑞秋演出劇照圖



4-2-2:瑞秋於後台書寫日戲戲齣吊牌

(一)獨居的晚年

天濛濛亮的清晨，無論晴雨，瑞秋總是在差不多的時間出現在小土地公廟前，熟練的拿起掃帚打掃，接著燃香祈禱，她總是一個人來，一個人離開。租賃的三合院離小廟步行不需三分鐘的時間，連腳踏車都不會騎的她，演戲之外的生活範圍侷限在半小時內步行可達的區域。沒有一般老嫗種菜的勞動習慣，也沒有幫忙照顧兒孫的需要，老人家慣有的早起，促使著她主動認領了屋後伯公廟的灑掃工作。清晨如常的打掃後，瑞秋回到她獨居的老屋，先是為第二任丈夫的祖宗牌位焚香，接著再為自己想辦法打發漫長的一天。

緊鄰周邊新蓋民宅的老屋，大半光線都被硬生生奪去，昏暗的室內因為老人長年獨居，習慣性的緊閉門窗，通風狀況顯得更差了一些。屋裡的擺設簡單，右護龍裡的三房一廳，搭配著頗有年代的木製家具，以及基本的家電用品，矮櫃上的電視是瑞秋僅剩的伴，夜幕低垂時，常只有它與她對坐相望。近電視的桌面上擺著的麥片和奶粉常被當作是瑞秋的早餐或宵夜，桌下經常躺著鄰人送來的時蔬，或許因為家中人口實在太少，桌下的菜葉總有些癱軟、乾枯，不過可以確定的是瑞秋與鄰人的互動應該不差。

窄屋僅留下一個出入口，木合板門再加上一扇紗門，卻配有一道喇叭鎖，一個鐵鉤和兩副門栓扣，每回進出屋裡屋外，老人家總不厭其煩地將每一道栓鎖扣上，連屋內的兩個空房間也是如此，就算人在家中，沒有人住的空房間也必定全數鎖上，而開鎖的鑰匙就和錢一塊兒緊纏在腰間的暗袋裡，瑞秋是個極度沒有安全感的人，這些能讓她稍稍保有一點安全感的東西，她選擇讓它們片刻不離身。三年多前先生去世之後，有血緣和沒血緣的兒孫們也接連遠離，沒有上戲的日子裡，她幾乎是二十四小時都只有和自己獨處。

「我命不好…」外表強悍的瑞秋，數次在憶及過往時落淚，荳蔻年華之際的選擇，讓她與「做裁縫」這號稱高尚的職業錯身而過，戲台上的歲月已熬過了半世紀，倔強的她雖然會在眾人面前帶點驕傲的強調「厓逐角都做得，厓逐角都敢做，做戲仔講正經厓係當有天分…」，但關起門來談及過往時，脆弱卻也悄悄的卸下她自衛的盔甲。原生家庭的親姊妹們各個嫁得不錯，有賢孝的子孫圍繞著，早已退休在家安養天年，反觀自己如今的無所依靠，沒能享受原生家庭庇蔭的她落淚了，自幼送養他人、邁入戲界、與贅夫離婚、經營賣藥生意、再婚、整戲班、喪偶、獨居，她波折不斷的人生與親生姊妹們有著極大的反差，隨著眼淚而出的感嘆是：「我命不好、我命不好…」

我以前只要回去(獅潭)就會罵他們啊!罵我的爸爸、媽媽啊!為什麼大家都沒賣就只賣我?我真的罵他們啊!只要想到我真的很不甘心啊!¹²²

瑞秋在人生路上的顛簸，意外促成了她的強悍，人前與人後之別，更是她曲折人生的最佳寫照。

(一) 瑞秋的打戲本事

歷盡風霜的人生，讓瑞秋成為一個防備心極強的女人，人生風浪的歷練下，瑞秋有著極為強韌的生命力。她江湖味極重，她眼裡的男人不算甚麼，她可以像個男人般飲酒交際，也可以比男人更有手段的爭取戲路。

1.那些出賣色相的女人呀!

扮仙後的空檔，後台的方城之戰正熱，春蓮無意間提及了某位整班同行，並脫口詢問牌桌邊的眾人是否有人知道她的真名，聽到春蓮提問的瑞秋立刻大聲嚷

¹²²2010.01.18 訪瑞秋於其住所。

道「誰管她叫什麼名字，她那種女人喔！死掉這麼多年也不會想要想起她啦！最好去入十八層地獄…」，頓時空氣在後台凝結，沒有人出面緩頰，瑞秋對她的嫌惡絲毫不想遮掩。

她啊！實在是個很沒天良的人啦！有老公還去『倒大樹』¹²³，我知道的就六、七個了，她一個婦人家在整(戲班)，會開車又會跟人家撒嬌，知道人家有錢她就盡量囉！知道人家沒錢她就不甩人家…她就很敢死啊！這女人是大厲害不是小厲害啊！」¹²⁴

瑞秋認為那位戲班同行打戲的方式完全是利用女性的「本錢」而非「本事」，同樣的嗤之以鼻，也出現在對演員退休的另一位打戲人身上「她以前也有在做戲，現在沒做了，沒做以後就通到玉清宮的董事長，她沒老公的人啊！誰也好…」¹²⁵明顯的嫌惡表情出現在瑞秋的臉上，她認為這兩個也會打戲的女人根本沒有真本事和男人打交道，而出賣色相這種事她完全瞧不起。在她的認知裡，要在打戲路的領域中與男人一較高下，應該要依循「舊有的遊戲規則」，於是瑞秋雖為一介女流，但仍能豪邁與人交陪、應酬，輔以女性柔軟的身段與特殊的人際網絡，在打戲路的領域裡瑞秋對於自己能以「實力」開疆闢土很是自豪。

2. 「厝就愛去尋記者來分佢出新聞…」

頭份鎮上兩間著名的廟宇，是雲華園戲路的大宗，在 97 到 99 年的 223 場演出裡，兩間廟宇的總演出棚數即佔了 53 場，近全團總演出棚數的四分之一(參見附表一)。為了鞏固戲路，不讓他班輕易爭奪，打下戲路的瑞秋下了極大的工夫加以鞏固，而將影響力滲透入廟方的管理委員會，就是瑞秋使用的手段之一。

¹²³報導人此形容有勾引、誘惑之意。

¹²⁴2010.11.29 訪瑞秋於其住所。

¹²⁵2010.12.26 訪瑞秋於其住所。

我做爐主也是為了打戲比較好，因為當爐主我們就先有權力啊！如果我們（雲華園）不要做才會請別班，我做爐主已經好幾年了，爐主四年、幹事三年，一共七年了…¹²⁶

擔任幹事與爐主的七年時間裡，平時除了參與廟方的進香、聯誼活動之外，也會經常性的到廟裡走動並與其他管理委員們保持友好，年節時添香油錢或贈禮予總幹事等廟方核心人士，藉以樹立自己的人脈，並拉攏核心人士，更是瑞秋認為不可不為之「基本禮數」。然而，這著名廟宇的戲路可觀，其他戲班當然也會想要瓜分這大餅，各憑本事的爭奪之下，廟方的管理委員開始分裂。傾向支持另一戲班的總務，在一次歲末收冬戲時企圖拉攏其他管理委員投票支持他團，且不斷放出假消息，企圖使雲華園無法參加收冬戲之戲團徵選。瑞秋對於執意與她做對的總務相當不能諒解，對於他企圖挖她牆角之事更是怒不可抑，於是，瑞秋開始了與總務的較勁。

原本都是由瑞秋出面接洽的戲路，這次她故意選擇隱身幕後，改請沒甚麼打戲經驗的班主夫婦出馬，一方面是為了向部份管理委員表示她生氣至極，亦有可能是瑞秋為了避免在檯面上與總務發生衝突，以免總務一方的人馬日後與她為敵，另一方面也是為了能儘量蒐集情資，並把握時間動員自己的影響力，施壓於對方。只見管理委員會準備開會的那天早上，瑞秋便有接不完的電話，一會兒是班主夫婦打電話來稟報廟裡的最新消息，一會兒是瑞秋忙著固樁、綁樁的催票電話。哼！我就不相信他們這次敢不開會就給他做，我是故意叫那兩夫妻去那裏等著的，他們跟我說今天會開會決定，要是沒開會的話！我就要給他們出新聞，找人家來

¹²⁶同上註。

報，說他們霸權，讓他們難看，這麼大一間廟是他(指總務)說甚麼就算的嗎!¹²⁷

完全聽命行事的班主夫婦，在瑞秋的叫喝之中顯得有些唯諾，這打戲人的豪氣與自信，在此次意外插曲中更加凸顯，誰是班主呢?整班人與打戲人的氣勢，在此事件中，立見高下。

3.電話與筆記本

如果不是生意人，七十幾歲的老者會有幾個擅用手机?瑞秋屋裡的電話鈴聲調得極響，手機總是不離身的她，還會將手機的未接來電轉至家裡的有線電話，如此大費周章就是為了不錯失任何一通電話，因為對瑞秋來說，每一通電話都可能是戲路和收入。

瑞秋的戲籠裡藏著一本發黃的筆記本，裡面記錄著雲華園成班以來的每一場演出，以演出的宮廟做分類，詳細記錄下演出時間和當日戲目(參見圖 4-2-3、4-2-4)。客廳裡的日曆角落，不定期記錄著附近宮廟的重要慶典，提醒瑞秋或致電、或親自登門拜訪，其實早將戲路表銘刻在心的她，幾乎不可能漏失爭取戲路的任何機會，不會騎車那就走路或搭公車，遠至獅潭、三義，近在頭份、竹南，不像一般鄉下老婦種菜、弄孫，瑞秋的生活中只能圍繞著戲，「捱麼介都不會，就認做戲挺挺…」。

¹²⁷同上註。

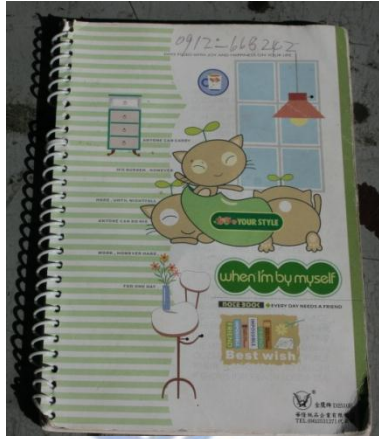
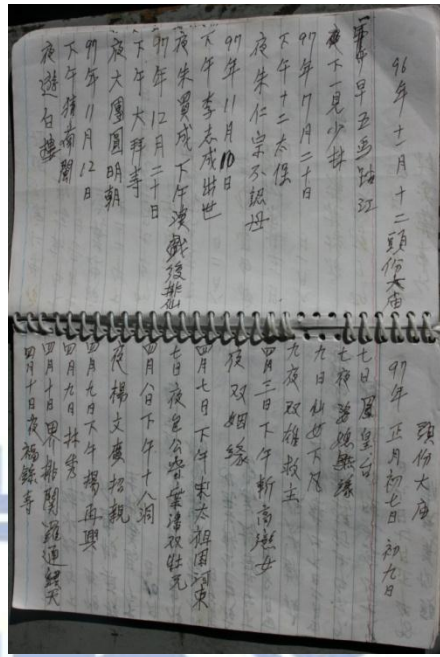


圖 4-2-3 瑞秋戲路登記簿之封面圖



4-2-4 瑞秋戲路登記簿之內頁

然而，雲華園一年六、七十棚的戲，卻不都是瑞秋一個人打來的，事實上，在分析雲華園的戲路之後，發現這位以地下班主自居的人，為雲華園所引介的戲約佔全團演出的四成三，而其他近六成的戲是靠班內其他演員引介或是由他班讓戲而來(參見附表三)。雲華園歌劇團裡的正式團員共十三名，實際參與引戲工作的團員卻有八位，而八位引戲者所引之戲路多寡，與其成功為戲班引戲的方式各異。以下將針對參與引戲工作之團員居住地及其所引戲路之地點和數量，再做深入之分析、探討。

三、戲班裡的其他打戲人與雲華園戲路分析

在筆者深入觀察與訪談雲華園期間，利用班主夫人蕭春蓮以及班長王瑞秋的戲路登記本兩相比對，整理出雲華園自民國 92 年成團以來「登記有案」之 223 場演出，可能在成班初期，尚未意識到戲路與戲目登記之重要性，導致初期資料缺漏不少，為求資料之完整與代表性，筆者選擇節錄民國九十七年至民國九十九

年間相對有完整演出記錄之資料作為分析數據，交叉比對打戲人職稱、居住地與相關個人背景等，試著釐清維繫雲華園生存之戲路。

(一)地緣與親緣關係

1.地緣關係

參與打戲工作的八位團員，分別居住在苗栗縣苗栗市、頭份鎮，新竹縣湖口鄉、新豐鄉，以及桃園縣大溪鎮、楊梅鎮等地，以此比對雲華園歌劇團之演出地點，結果發現，在這八位打戲人居住鄉鎮中的戲路，占了全團演出的四成三，相當接近半數，若再納入打戲人鄰近鄉鎮的演出數，比例則會升高至八成左右(參閱附表 4-2-1、4-2-2)。

而非職業性班長的引戲，多半與其地緣或親緣關係有所牽連，在雲華園的例子中，不管是團內或團外的兼差打戲人，都曾經是或者目前仍是戲班演員，因工作因素而與固定戲班或廟方關係友好是他們共有的特點，經由這樣的關係所引來的戲路，也多半是地方性廟宇之酬神戲(參閱附表 4-2-3)。

如居住在新竹縣新豐與湖口鄉的紅姨及秀姨，平均每年會幫雲華園引介四至六棚戲，其中秀姨所引介之演出，全為湖口地區的伯公戲，而家住新豐的紅姨所打的戲除了中崙三元宮之外，也多是住家附近土地公廟前的酬神演出。家住苗栗市的樂師阿林伯以及家住桃園大溪的阿火伯，也像是玩票性的參與了幾場打戲的工作，阿林伯的苗栗市義民廟，與阿火伯觀音、大溪一帶的萬善祠神戲，皆是農曆七月戲班大月時所接下之「鬼戲」。¹²⁸上述四位兼差打戲的演員與樂師皆因自身工作與居住環境之人際網絡關係，「順便」為戲班引戲，魚幫水、水幫魚的互

¹²⁸戲班人習慣稱農曆七月之普渡戲為鬼戲，意指專門演給好兄弟看的戲齣。

利廟方、戲班與自己。

因著打戲人地緣關係而來的戲是雲華園戲路的最大宗，若扣除他班讓戲或前班(新美蓮時期)所留下之戲路後，佔第二高比例的，是與引戲人無直接地緣關係的戲路，其成功拓展戲路之因將於後段探討之。

2. 跨地域之親緣關係

在雲華園歌劇團八位參與打戲工作的團員中，梅姨、阿火伯、紅姨、蘭姨與王瑞秋皆有跨越居住地爭取戲路的能力。但是，究其成功引戲之因，除了蘭姨與王瑞秋之外，這些跨地域之引戲者多半是靠著親緣關係引戲。

其中樂師阿火伯之妻亦為戲班演員退休，晚年身體狀況欠佳的她，經常至鄰近鄉鎮廟宇走動，也因此熟識廟方人員，在廟方有需求，而夫婿仍在戲班工作的情況下，順水推舟的幫了廟方、雲華園和夫婿的忙，引介戲路予雲華園。而紅姨的夫婿在板模工退休後，亦因早年樂師出身的背景，改至國樂團待班，經常參與婚喪喜慶及廟宇陣頭演出的他，在地方人脈頗廣，在妻子亟欲協助雲華擴展戲路的央求下，紅姨的丈夫也盡可能的協助引戲，也才讓住在新豐的紅姨有機會打下湖口鄉的戲路。

第三位跨地域引戲的是雲華園的當家小生梅姨，目前居住在苗栗市的她，是目前戲班裡打戲離居住地最遠的一位，原來她擔任廚師的胞弟遷居竹縣關西多年，早年亦是戲班成員的他，深知戲路之於戲班以及演員的重要性，與當地著名廟宇管理階層頗有深交的他，當然也知道支持與關照胞姐的最佳方式為何。於是，習慣一年六場酬神戲一次簽妥的廟方，在請戲金相同的前提下，當然也就將這順水人情留給了梅姨的胞弟，也因此讓梅姨得以跨縣市成功引介關西地方重要廟宇整年度的酬神戲。

而蘭姨與王瑞秋與前述三者不同之處在於，她們跨越地域限制的戲路，與廣泛的親緣關係無直接相關，而她們超越他人的打戲本事，將於下段說明之。

(二)跨越地緣限制與親緣關係的戲路

1.4.3%的蘭姨

蘭姨和瑞秋都是整過戲班的女人，同樣出自小美園的兩人，一個是隨母改嫁的養女，一個是「中途輟學」的童伶。蘭姨稍長瑞秋兩歲，十七歲時因受不了童伶生活的約束，與小美園裡的「同學」私奔了，三年四個月的學藝期未滿，算是尚未出師的蘭姨和夫婿，日後輾轉多個戲班間，說是邊做邊學，兩人後來一個選擇離開戲班，一個選擇留守戲班，各自在不同的領域裡闖出了名號。

經濟起飛的六十年代，蘭姨的先生轉而從事營建業，開怪手多年之後，他成立了自家的車行，當起了老闆。因早婚而被子女困住多年的蘭姨，也在孩子就學後重回戲班行列。嗓門不小，氣勢也強悍的蘭姨，有敢衝、敢拼的本事，從沒正式掛名班主的她，「幫」人家扶班扶了十幾年。在清涼秀與大戲短兵相接的民國六、七十年代，蘭姨袍子一脫身著清涼秀服與人打對台的「勇事」，至今仍為團員們樂道。

雲華園裡的阿姨們總說蘭姨命好，一是因為家中經商有成，她其實早已衣食無缺，二是因為十幾歲生孩子的她，今年已經討了孫媳婦，皆已成家立業的子孫們毋須她擔心煩憂。也因為衣食無缺，在八位參與打戲的團員中，蘭姨其實並不積極打戲，平均每年只打二至三棚戲，但這幾棚戲卻因為她替人扶班十數年，且家中經商的關係，顯得頗有趣味。

蘭姨家住桃園楊梅，固定每年正月十五都會幫忙戲班引介竹縣湖口鄉自家交

通公司後方的伯公戲，三月時則會打下苗栗造橋龍湖宮的酬神戲，而住家附近的八月伯公戲，也由蘭姨打下多年。上述三場戲中除了楊梅的伯公戲有明顯的地緣關係，湖口的伯公戲有親緣關係之外，遠在苗栗造橋的酬神戲就相對讓人較難臆測了。

原來蘭姨在幫人扶班期間也負責打戲工作，造橋龍湖宮的戲即在此時開始接洽，在這香火鼎盛的大廟演出多年後，蘭姨也成為此廟的信徒，即便後來放掉戲班改而從事歌謠教唱，甚或近年至雲華園搭班演出，這虔誠信徒一年數次的香油捐獻，不但買到她晚年心靈的慰藉，也穩固了她的戲路。另一個擔任班主時打下戲路人脈的例子，是民國九十七年十二月苗栗南庄的醮典，算是小月的歲末，因為地方醮儀而增加了戲班的演出機會，屬於非常態舉辦的醮典酬神戲，在雲華園的戲路登記表上意外掛著蘭姨的名字，原來之前整戲班時留下來的入脈，幫了蘭姨和雲華園的忙，而這樣的意外卻也點出了打戲人人脈關係的重要性。

2. 43.5%的瑞秋

班長瑞秋所打的戲占全團演出總數的 43.5%，平均每年可以為雲華園打下三十幾場戲，原本就是班內演員的她，除了可以領演出日薪之外，亦可因為這三十幾棚戲的抽成增加不少收入。目前家住頭份竹南交界，娘家位在苗栗獅潭的她，靠著地緣與親緣關係，以及積極加入廟方管理委員會的方式，成功打下頭份義民廟、永貞宮、後庄伯公廟、仁愛里伯公廟、山下里收冬戲、竹南五穀宮和獅潭義民廟等每年合計約 30 棚的戲路，而這些戲占她所打戲路的九成，占雲華園年度演出總數的四成，比例相當高。但是，瑞秋仍有一成左右的戲路，擴及地緣與親緣關係之外，遠至桃園中壢，近些到苗栗南庄、三灣的演出，與她早年曾經整戲班與經營賣藥團的經驗有著絕對關係。

在暫別戲班的歲月裡，瑞秋靠著賣藥團的工作營生，除了桃竹苗一帶之外，也偶至高屏一帶的客庄做生意。瑞秋在回憶當年的賣藥生涯時曾提到，因為賣藥生意晚上才開始，早上到下午的空閒時間，除了讓她得以充分休息之外，也是她當了演員之後最常回家探視兒女的一段日子。廟前的廣場是賣藥團駐紮的最佳場所，確定演出地點後，瑞秋會先向廟方的管理委員打招呼徵得同意，夜間的演出需要用電，廟方也多大方提供，待生意結束後，瑞秋會以提香油錢的方式給予補貼。「介時大家都當講人情啊！哪會像現在人恁現實…」，生意若好就多留幾日，生意平平就趕緊移庄換位，自嘉義藥廠批來的成藥，成本都不是太高，打蟲藥、各種筋骨痠痛、強身健體的藥膏和藥酒，在民國六、七十年代都有頗好的銷售量，極盛時期，曾經以月薪聘請兩位藝人隨班，有時甚至分班二地同時開演，生意之好可以想見。

「現在我去打戲的廟，很多都是以前去賣藥的時候熟識的啊！」¹²⁹從賣藥時期開始，瑞秋就逐漸熟悉與廟方管理階層打交道的的方法，甚至也開始印發名片遞送。民國七十年代中，隨著社會風氣改變，賣藥生意已失去了往昔的市場，瑞秋結束了賣藥生意轉而整戲班，而與廟方人員打交道的經驗，以及隨時備妥名片遞送的習慣，也己成為她整戲班、打戲路時的重要本事。

以前整新永安，我就是團主啊！新永安這三個字是我安(取)的啊！... 戲班都是我在打戲仔，我管外我老公管內... 戲班係登記我老公的名字啦！通常是老公沒有做這種頭路的，整戲班的才會登記婦人家的名字...¹³⁰

整戲班時，瑞秋已年近五十，有別於傳統男主外女主內的性別分工方式，瑞秋大方承認她才是戲班的班主，雖然丈夫仍掛名班主，但是在外打戲、交際之事

¹²⁹2010.12.04 訪瑞秋於其住所。

¹³⁰同上註。

都是由她負責。「新永安」在創班人手裡的歲月不長，短短五年的時間，雖未更名但已易主，回憶起那段忙碌的歲月時，瑞秋的眼裡仍閃耀著光芒。

我整戲班的時候，那時戲仔當好，每個月都二十多棚啊！花蓮、吉安、玉里、關山…整個這樣透過去，那時候生意多好，最少一個月都還有二十幾棚啊！像彰化、嘉義、高雄那些我們都有去做，鶴佬人那邊我們也有去唱啊！」¹³¹

為了作戲全台灣跑透透，戲約多到領不完，天天作戲、天天跑也不會累，與現在最多一個月七八棚戲的景況相比，差異極大。因為孩子不捨已有些年紀的兩人還如此辛苦奔波，極力要求他們將戲班收掉，改去待人家的戲班領日薪就好。

與瑞秋初次見面時，就收到了她的名片，當時還不解這老嫗名片的用途，只好滿肚子疑惑的微笑收下，日後在談及她整戲班時打下花蓮、離島等地的戲路方法時，才解開了藏腹已久的疑問，也才了解七旬老婦的名片妙用。「去到廟裡就盡量督(推)名片啊！他們有收到就會擺著，要是哪天他們有需要請戲仔了，就會打電話來問啊！…親戚朋友也是，要是他們知道就會幫忙牽…我們去做信用的，第一擺就要做到盡好，人家覺得我們做得很好，以後就會固定請我們啊！」¹³²於是，一片在手希望無窮，哪怕你不是廟方委員，有一天送到你手中的名片也有可能為她帶來戲路。

瑞秋和蘭姨兩人有著相似的經商背景與整班經驗，但是在年過七十之後，對於打戲一事的態度兩者卻是截然不同的。家中經商的蘭姨兒孫成群，生活不虞匱乏，打戲除了賺外快之外，對她來說還另有人際交陪的情感維繫需求。相對的，獨居的瑞秋有著沉重的經濟壓力，能否成功引戲攸關著她賴以生活的收入，於是她積極的利用擔任廟方管理委員會的幹事、爐主來爭取或維持戲路，送禮拜訪廟

¹³¹2010.11.29 訪瑞秋於其住所。

¹³²同上註。

方總幹事、參與廟方管理單位的應酬，或者是以提香油錢的方式維持與廟方的友好關係，瑞秋以經營事業的方式，有策略地拓展戲路，像是個業務員般隨時能從口袋裡掏出的名片也永遠是能帶給她新戲路的希望。

3.引戲多者聲音大?

進入雲華園的訪查與觀察已年餘，這真的算老的老人戲班裡，女人當家的事實顯而易見，但應深入追問的有趣問題是，到底是哪個女人當家了?是春蓮還是瑞秋?還是每個女人都當了家?

這個問題的發端在於數次訪談與觀察裡的有趣發現，春蓮與瑞秋私底下都告訴筆者「我才是班主」、「這戲班我整的」，春蓮認為自己張羅了戲班裡的大小事，大自拆棚、掛幕、調演員，小自清掃、放飯、買雜物，戲班後台總能見她隻手插腰呼來喝去的叨唸著一切，所以，她自認為是維持戲班正常運作不可或缺的要人，但這要人總拿某個人沒轍兒，甚至會因為介意某人的挑釁言語而徹夜難眠，不只一次春蓮在筆者面前訴說著她對某人的不解和無奈，但在與某人共處的場合裡，筆者也曾數次目睹某人發表犀利、傷人的言詞，但春蓮在這火藥味濃厚的氣氛中卻選擇以沉默且尷尬的微笑面對，這犀利且毫不遮掩、修飾的女人是另一個自認為是班主的女人---瑞秋。

而瑞秋口裡的班主夫婦，是病弱且能力不足的，「這班仔介戲全部係厓打介啊!那兩公婆會做麼介?一個總係病恹恹，一個就知好賭，沒戲仔介時節，毋係轉屏東就係去桃園，哪有去打戲仔?... 大家也知這戲班是厓整介，毋係我一直去打戲，佢兜會有好吃啊?... 逐擺大家下來做戲，都係睡厓這裡，朝晨還要準備分佢

兜吃，介倆公婆做得做麼介？」¹³³，瑞秋曾因不滿班主吳雲寫錯給廟方請主的收據而大發雷霆，也曾在春蓮提起胞姊時，毫不修飾或遮掩的在眾人面前加以數落，她總是一副「我沒在怕」的樣子，極盛的氣勢相較於眾人的沉默，更顯得瑞秋跋扈萬分。

不知情者以為雲華園的班主和班長關係惡劣，殊不知這兩人其實是在神佛之前燒香結拜的兄妹！風平浪靜時瑞秋也會以「匡哥」來指稱吳雲，但多數時這樣的結拜情誼並未使瑞秋因此對班主夫婦多些尊敬。攸關戲班生存的戲路，確實也為爭取戲路的班長帶來了權力，站在功利一些的觀點，打戲人比當家演員或樂師都來得重要，沒有班長的引戲，樂師與演員的看家本領也無處施展，也難怪沒有打戲能力的班主要對瑞秋禮讓三分，尤其在團員多已老邁、市場又大不如前的艱困環境之下，看似囂張、跋扈的引戲人，實有其高調之故。

分析雲華園引戲人的資料後不難發現，雖是集眾人之力而成，但瑞秋四成三的相對多數，相較於班主的一成與其他團員們的各自不到一成，眾人禮讓甚至是敬畏帶來「生路」的瑞秋，其實也是不得不然之事。戲路雖是維持戲班運作重點，但絕對不是唯一的重點，除了看得見的設施、配備之外，其他戲班人員的協助亦是推動戲班正常運作的力量。囂張的、碎念的女人是看得見的推手，沉默的男人與檯面下的女人卻是更有趣的隱形力量。

雲華園裡有一群男人，永遠站在邊緣，既是有形的邊緣亦是無形的邊緣，戲班裡的事似乎都不關他們的事；也有一個女人總是能處在後台隆隆的砲火之外，她也告訴筆者她才是班主，雲華園要不是因為她早散班了，但她已經是雲華園裡第三個這麼說的女人，這些人的故事，要繼續在後頭說下去。

¹³³同上註。

第三節腳數

觀眾是來看戲的，戲台上演得精不精彩才是他們關注的重點，戲台後那些狗屁倒灶的事多與觀眾無關，擺得出引人的好戲才能撐得起戲班的好名聲。於是，戲好觀眾多戲約也多，戲約多戲班就好，而戲班好也才留得住好演員，環環相扣裡的一個重要關鍵，其實就是腳數，那些粉墨登場的演員們。

筆者執筆之際，雲華園歌劇團固定待班的演員有八名，¹³⁴視請主要求場面的大小，若有特殊需求，會再臨時抽調其他演員前來協助。除雜役阿樂之外，八名演員以及三名樂師，依所扮演角色或擔任工作吃重程度，區分成三種日薪等級，表列如下。

姓名	職稱	省籍	年齡	居住地	每場演出薪資
吳雲	演員/老生/班主	外	23年次/76歲	桃園中壢	2500
蕭春蓮	演員/三八/團長妻	客	32年次/67歲	桃園中壢	2000
王瑞秋	演員/老生/班長	客	29年次/70歲	苗栗頭份	2200
蘭姨	演員/花旦/說戲人	客	27年次/72歲	桃園楊梅	2500
梅姨	演員/小生	客	32年次/67歲	苗栗市	2500
秀姨	演員/青衣	客	30年次/69歲	新竹湖口	2200
紅姨	演員/雜旦	客	35年次/64歲	新竹新豐	2000
琴姨	演員/武生/管服飾	閩	28年次/71歲	桃園中壢	2500(500為管服飾的錢)
阿林伯	前場樂師/頭手鼓	客	27年次/72歲	苗栗市	2500
阿華伯	前場樂師/頭手絃	客	19年次/80歲	苗栗市	2500
阿火伯	前場樂師/下手	閩	20年次/79歲	桃園大溪	2200

八位演員中，除了班主吳雲及兼管服飾的琴姨非客家籍之外，其他六位皆是出生竹苗一帶的客籍婦女。瑞秋、春蓮、梅姨因身為家族戲班一份子或父母為戲班成員，而於荳蔻年華之際踏入戲界；蘭姨、紅姨、秀姨、琴姨則是所謂的「賸

¹³⁴筆者進入雲華園歌劇團之初，不包含偶爾上場飾演旗軍仔的雜役阿樂在內，演員原有九名，經常飾演武生及老生的展伯，於民國九十九年八月，因薪酬問題與班主鬧僵離班。

戲班仔」，在她們的青少女時期，也就是光復後的戲曲復甦期進入戲班學戲，除了吳雲¹³⁵之外，雲華園裡的八位演員皆屬客家改良大戲發展史上的第二代演員。

一、以私人情感維繫的固定班底

戲班裡頭有個不成文的規定，凡是固定搭班演出的班底，除非至親婚喪，或演員本人急病嚴重，否則都應以班裡的演出為優先。習慣上班主會在這個月發下次月的演出班表(參見圖 4-3-1)，讓團員們能妥善安排私人事務，並避免與班裡的演出撞期，而演員們也可以在不影響本班演出的情況下，到他班演戲增加收入。

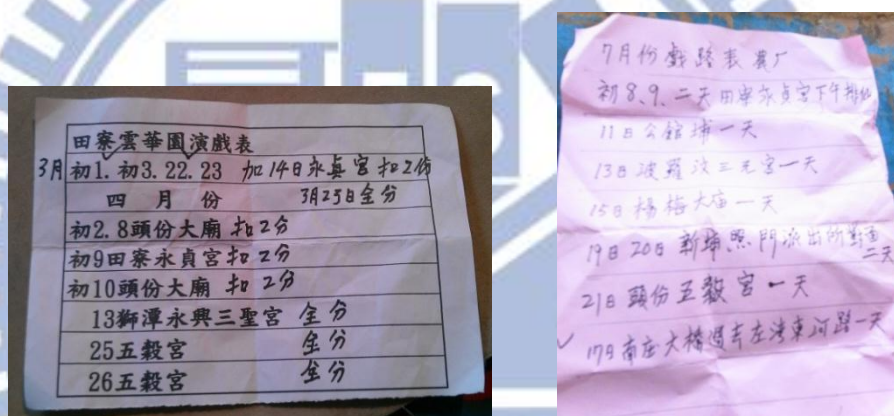


圖 4-3-1 雲華園三月與七月份演出班表

固定班員若臨時缺席，對戲班來說真的是「茲事體大」，除了會影響戲班演出之外，故意缺席之人也會被認為是壞了行規的惡劣份子，在迫不得已的情況下，班員們若要告假也必須儘早告知班主，方便做人手調度，¹³⁶而戲班為了應付班員告假，或者配合請主需求而臨時增加演員以壯大排場，即會從他班或退休演員中，尋找合適的腳數前來搭班演出，而這樣臨時調來的演員則被稱為「調來的」腳數。

¹³⁵吳雲，民國 23 年出生於四川重慶，15 歲那年隨國軍來台後落腳於花蓮。因自幼喜愛戲曲，來台不久即踏入戲界學藝，一開始是進入第十軍官戰鬥團並拜京劇名角周海山為師，學習京戲的身段與唱腔，聲音宏亮、身型高壯的他主攻老生。三年學成之後曾先後待過周麟昆京劇團、胡少安戲劇團以及竹勝園歌劇團等班，直到 22 歲入伍服役才暫停戲劇的演出。

¹³⁶原本在雲華園擔任武生的展伯，因薪酬問題與班主起了衝突，沒有調薪成功的他，在民國九十九年農曆七月某日的日戲後休息時間告知班主夫婦說後天的演出要請假，原因是他得回醫院複診拿藥，如此突然的病假，惹得班主勃然大怒，更認為他是因為調薪不成才會故意找麻煩，氣極的班主跟他說「後天不來，以後也不用來」，而這難堪的氣氛就一直維持到當天下戲。或許此舉明顯犯了眾怒與行規，當日並沒有女伶主動出面協調或打圓場。

然而攸關雲華園演出能否順利成功的演員們，事實上卻未簽訂任何白紙黑字的契約來加以強制約束，十三名團員之所以能準時到班、上戲，靠的不只是多年來所習慣遵守的「行規」，還靠著一種特別的人際情誼加以維繫，而其中最關鍵的人物就是紅姨。

平均年齡七十一歲的雲華園班員們，除了少數仍得靠演戲收入過日子之外，大多是抱持著「出來玩、加減賺」的心理前來上戲，民國九十二年成團至今，元老級的班底若加上新美蓮時期的資歷，已在原班待了十數年，而最新進的成員亦來了三年多，若真只是單純的「玩票」，這些高齡團員們怎能玩得風雨無阻且如此久長？其中最關鍵因素即是班內緊密且特殊的人情束縛。

經濟無虞的班員們，常會告訴筆者自己是「被人家拜託到了」才會撐著老骨頭繼續出門演戲，大部分的他們所說的「人家」就是春蓮。班主夫人在成班之初想盡辦法、費盡唇舌，才將戲班的班底湊足，但是，這些多多少少具有往日情誼的戲班老朋友們，卻未必個個都是無憂無慮的「好腳數」，在江湖打滾多年的歷練下，敢言、直言、個性鮮明的伶人不少，為了表達自我、爭取利益，帶著尖刺的鋒利話語也經常在雲華園裡飛射著，「人很好」的班主夫人根本無力招架這些鋒利、無情的話語，事實上，她也經常是中箭受傷的苦主之一。

將大家湊齊的女人卻管不了所有的女人，眼看著各山頭齊聚戲班所衍生出的火爆場面，已讓後台的好戲更甚前台時，總得要有人出面維持秩序或調停戰火，於是，一位也是被拜託來的女人，以她與生俱來的個人特質與天賦，彌補並取代班主夫人在此方面的不足。領的是演員中的最低日薪，在班裡也沒有兼任任何一項「有頭銜」或「有加給」的職務，偶爾客串打幾場戲的紅姨，就成了第三位告訴筆者「自己的重要性等同於班主」的女人。

一樣是童伶出身的紅姨巧手且勤奮，三十五年次的她在二十一歲那年嫁給待賣藥團時認識的樂師夫婿後，夫妻倆便在內台戲蕭條的五十年代末離開戲班轉行，樂師夫婿改而從事建築營造業，紅姨則是先在家中幫忙務農，民國六十年代後期，才先後進入鄰近的電子場與紡織加工廠當女工，而這些經歷也讓紅姨成為精通十八般武藝的女伶，她不但經常將自己栽種的季節時蔬，以及年節時製做的各式糕點帶來團內與同事們分享，也是團內數一數二的女紅高手。兒孫賢孝的她總說自己是「為了出門找人打牌」才來演戲，但這位與每位團員都相處融洽、不缺錢花用且相當慷慨、幽默的女人，卻是個周旋在不多管事樂師、太跋扈班長、太高調小生、太放不下身段小旦、太無力班主之間的重要調人。

「我這個人心軟又很惜情，我有時候給人家求到實在是…春蓮是人滿好的，但是她啊！好壞話聽不懂啊！沒辦法分辨啊！她講得是很好聽，但是做的又不一樣囉！實在是不太會做人，總跟人家唱反調，兩夫妻都一樣啦！我今天去是要幫她倆夫妻『扶班』啊！我專門是在幫他們打圓場的啊！老闆根本拿這些人沒辦法，要不是我在那裏喔！他們這一班根本沒有這樣的結果，早就散班了…」¹³⁷

紅姨眼裡的老友春蓮是個喜歡嘮叨、不夠圓融且病弱辛苦的女人，眼看著班裡秩序大亂，也沒人願意出面整頓的情況下，紅姨為了老友站了出來，「我這個人就是這樣，很雞婆啦！愛管閒事啦！」，但是除了為老友義務服務之外，紅姨想要協助班主將戲班穩住其實也另有其他考量。

「很多人都說要走啊！像那個蘭姨時常也被梅姨氣到受不了，秀姨身體也沒多好…其實我只有愁阿秋姑啦！我們這些人有做沒做是沒關係，但是你看她…我就

¹³⁷2010.01.17 訪紅姨於其住所。

是看她那麼可憐呀!戲班人很多都過得不好，都很窮啊!」¹³⁸

戲班子的存在，其實還攸關著許多老友艱困的生計，為了幫忙留住班裡的演員讓戲班能夠續存，紅姨有時動之以情，有時說之以理，甚至有時也可以不留情面的破口大罵，無論如何，紅姨總能恰好拿捏對付每個班員的方法，巧妙地調停戰火、擺平拿翹的紅牌演員、活絡後台氣氛、關照臨時搭班的同行，就像她說的「這個班是我在幫忙扶的啊!要不是我的話，這個班早散了…」，這個關鍵的固定腳數，點出了雲華園運作的特殊性，也凸顯出女人之於雲華園的重要性。

但湊足與管理好戲班裡的腳數讓戲能順利上演，並不足以完整描述腳數之於戲班的重要性，既然是個戲班，也就會需要幾位真能將戲演好的「名演員」以示公眾，在雲華園的八位演員中，即有一位「看板型」小生，下段，將以她的故事來繼續鋪陳當代野台紅牌與戲班間的微妙關係。

二、當家小生---梅姨

她的眼神專注且閃亮，角色的悲喜全在那蹙眉與凝望間展現，即使是已近遲暮的野台，可生可丑揮灑自若的她，就是有一股明星的氣質，能輕易擄獲眾人的目光，她的出色令人屏息，也令我驚豔。

---田野筆記 2011.02.09 於頭份義民廟前

經常被調班前來協助的玉鳳曾說:「今在下雲華園就看佢一儕人定定啦!其他全看不得…」，這個人就是梅姨(參見圖 4-3-2)，一個出生戲劇家族，未曾受過正規客家戲訓練，待過新劇團、演過歌仔戲連續劇，且在歌仔戲班打滾多年的出色小生。

¹³⁸同上註。

戲台下的老觀眾們有些已看著雲華園的演出多年，熱心的老者會指著台上扮相俊俏的小生告訴筆者說：「這個小生盡會做，佢唱得盡好…」，這扮相俊俏的小生不是別人就是梅姨。在一場戲路保衛戰的關鍵演出中，趁著台上武戲的空檔在側幕邊拿著麥克風「打廣告」的瑞秋，是這樣形容梅姨的「這位是我們雲華園盡會做介小生、盡會做介小生，做小生一等有名…」。當家小生的封號沒辦法自己給，眾人對於梅姨演技的評價看來頗為一致。



圖 4-3-2 梅姨演出時劇照

出生戲劇家族的梅姨，父母分別為早期戲班的樂師與演員，在她的記憶裡，童年生活是在一個個不同的戲院裡度過，因為她們家沒有自己的房子。演了大半輩子戲的父母認為連棚戲自年頭到年尾，根本就沒有時間可以回「家」，又何需花錢購置呢？當然，當時的他們沒料想到的是，此般榮景竟會急速消退，內台戲連棚的熱絡景象，竟還撐不到梅姨的雙十之年。包含梅姨在內，父母共生了九個孩子，不斷流連在各戲班間討生活的大家族，可能因為父母的傳承，更可能為求眾家人的溫飽，梅姨與過半數的手足也和父母一樣走上戲台，成為戲班的演員或樂師。

流連戲園的童年沒有辦法讓她進學校讀書、識字，小小年紀的梅姨總是跟著家人四處演出，或者是隨著賣藥團四處賣藥。

有一次到很山裡的地方賣藥，我已經不記得我幾歲了，只知道走了好久、好久，小孩子啊！實在是走不動了，我就只好哭啊！耍賴啊！後來還是大人硬把我背上山去的呀！¹³⁹

三十二年次的她，童年與青春時期都跟著戲班及賣藥團各地奔走，直到十八歲時才加入了她人生中的第一個戲班「泰鵬文化」。關鍵的民國五十年代裡，百業俱興的台灣，演藝界也趨向前所未有的多元發展現象，林林總總的戲院提供各色各樣的娛樂節目，除了歌仔戲、新劇、廣播、歌舞劇團、溜冰、魔術團、電影、馬戲等等，使得內台戲班的發展遭遇到空前的困難。¹⁴⁰原本蓬勃發展的內台戲班生意大受打擊，即使不少戲班班主仍努力融入各項新元素企圖重振，仍難敵大時代的趨勢，而梅姨就是在這樣的時間點加入戲班演出的行列。

我十八歲的時候才出來做戲，那時候就是去泰鵬文化做新劇，穿開很高衩的旗袍，唱流行歌和跳舞，跟這個(指大戲)不一樣…¹⁴¹

梅姨的青春與婚姻即是在這樣充滿變數的五十年代裡度過，與許多同期的女伶一般，雙十年華之時她步入了婚姻，亦選擇了戲班樂師為夫婿，而這種選擇圈內人為配偶的組合，其實在戲班裡相當常見。內台戲班的寥落，一樣是民國五十年代裡的故事，僅能靠戲班本事求生的梅姨，先後曾做過廣播劇、錄製過歌仔戲

¹³⁹2011.02.09 訪梅姨於頭份義民廟。

¹⁴⁰曾永義，1988，《台灣歌仔戲的發展與變遷》。台北：聯經出版事業公司。頁：73。

¹⁴¹2011.02.09 訪梅姨於頭份義民廟。

錄影帶、待過宜蘭羅東地區的歌仔戲班，也曾經在民國六、七十年代的電視歌仔熱潮中參與過節目錄製，從小隨著戲班飄盪的她，成年、成家之後仍舊追著戲跑，直到夫婿病逝，她才告別宜蘭，帶著一兒兩女回到故鄉苗栗，也才開始加入客家外台戲班。

我從小就跟著我爸媽演戲啊！我跟她們不一樣，她們都有老師打屁股的，我沒有…一直到三十多年前開始做外台了，我才開始學做大戲…就是出來做戲以後，看人家做得很好的、很厲害的，我就在旁邊看、偷偷學起來，自己再多練一下就會了啊！¹⁴²

沒有受過正規的訓練，當家小生的實力令人驚奇，對於眾人的一致稱讚，梅姨一開始還會客氣的推辭，說自己不會演、演得不好，但掩不住的自信與驕傲仍舊會在談話中忍不住的透露出來。

我不會看字、不會坐車、什麼都不會，所以我老公才說我就只會做戲而已啊！我天生就是吃這行飯的料啦！

天生是吃這行飯的料，似乎是她對自己最滿意的評價，她的精湛演技，收放自如，雖然年近七十的她與多數的老伶人一般聲音沙啞了些，但仍舊能中氣十足的在激烈的武打戲中順氣緩唱。「會不會唱，一開嘴就知道了…」，梅姨在後台的位置是最接近側幕出口的，等戲的時候常看著她就叼著菸、喝著茶注視著前台的「同事」們，偶爾，她會忍不住低頭竊笑，心情若好，竊笑就會變成讓人有點心驚的狂笑。她的本事足以縱容她如此，但她這帶著檢視意味的「欣賞」也讓班裡

¹⁴²同上註。

的其他人感受到不小的壓力，尤其是經常與她演對手戲的蘭姨，更經常成為梅姨嘲弄的對象，也是以紅牌自居的她，哪堪梅姨公然的冷嘲熱諷，數次氣得她揚言離班，但梅姨依舊故我。瘦高挺拔的她，眉宇間的傲氣與自信就是當家小生的氣勢。

曾經移居宜蘭待過歌仔戲班，也曾經錄製過紅極一時的電視歌仔戲，梅姨的戲劇生涯中點綴著其他人所難及的精采故事，關於她演技的評價，亦不只是筆者的觀察或觀眾與團內成員的觀點而已，曾經被榮興採茶劇團網羅過的經歷，再次證明了當家小生的演技精湛，而這段故事至今仍讓梅姨樂道。

我曾經在榮興做過啊！他們都要看(劇)本，我又不識字，每次都要請人家念給我聽，我才可以趕緊把它記進去腦裡，後來就覺得這樣壓力太大，才沒去做了…¹⁴³

1980年代，本土意識逐漸抬頭，鄉土文化與藝術也開始受到政府有關單位的正視與推廣，而一直被誤認為是歌仔戲一支的客家戲曲，幸有「榮興客家採茶劇團」在此一風潮中率先奮鬥、發聲，讓人們認識到屬於客家族群的劇種，也重新正名了客家戲劇。自民國七十六年起，「榮興客家採茶劇團」便開啟了客家戲劇的公演之路，表演道地的他們獲得熱烈迴響與肯定，知名度打開之後，來自國家劇院或各縣市的邀演活動不斷，夾著許多優渥條件，「榮興」的優異表現亦讓其他劇團相形失色，劇團聲名打響之後，野台戲路更廣，而能夠參與大型演出也讓班員們具有榮譽感，因此吸引更多的好演員入班。¹⁴⁴

¹⁴³同上註。

¹⁴⁴黃心穎，1998，《臺灣的客家戲》。台北市:台灣書店。頁:158-164。

提到短暫待過榮興的過往時，梅姨的神情是驕傲的，能夠受邀加入最具代表性與知名度的客家劇團演出，對演員們來說無疑是一種極高的肯定。雖然爭取有文化單位補助的「公演」活動是目前台灣傳統戲曲發展的趨勢，但是，並非每個戲班都有爭取「公演」預算的能力。¹⁴⁵團員年齡偏高且教育程度偏低的野台戲班，若無另外聘請行政人員協助，根本就沒有書寫活動企劃的可能，再加上「公演」的演出模式與野台表演迥異，必須按照劇本不斷排練的演出方式，總是讓梅姨這些演慣活戲的老演員們適應困難。

梅姨的演技精湛是她被「榮興」延攬入團的原因，但是她不識字所帶來的限制，卻也讓她無法在這樣的市場機制下存活，於是，她黯然放棄了登上「榮興」公演舞台的機會，這卻也是她的戲劇生涯中，首次「跟不上流行」，帶著些許的遺憾回到熟悉的野台，梅姨至今仍是個突出的當家小生。

身為雲華園「唯一的看頭」，梅姨不免因此有些架子，說不識字不會坐車，要是沒有專人接送就上不了戲，總是意味深長的評論他人演技，偶爾也搞得團裡烏煙瘴氣，難得雲華園戲多時嫌太累，戲少時又嫌賺不夠，這個當家小生瀟灑的只做好演員的角色，身為演員中唯二領最高日薪之人，與當家花旦蘭姨不同的是，梅姨並沒有兼任團內其他工作，她不說戲、不管服飾也幾乎不打戲。

像梅姨這樣會演戲的演員對戲班來說仍是重要的，即便是在酬神演出不再大受觀眾青睞的年代裡，這些「看板人物」偶爾也會成為招攬觀眾的一種廣告說詞，雖然說並不會有多少觀眾是真的「慕名而來」，她的精湛演技也不會讓請戲酬神的請主因此多付些戲金或賞金，但是她們的存在確實讓酬神戲好看了些，亦因為如此，她也才能端得出別人端不出的「架子」。

¹⁴⁵蘇秀婷，2005，《臺灣客家改良戲之研究》。台北市:文津出版社。頁:174。

三、臨時調來的腳數

筆者在雲華園觀察的期間，曾多次因為分班演出、演員告假、請主要求較大排場等因素，在戲班遇見多位臨時被調來協助的演員。主要報導人之一的謝玉鳳為其中一人，其他也還曾遇過來自苗栗市的老藝人林美蓮，以及竹東金輝社家族戲班的年輕一代成員。

因為不能確定調班前來的演員們功力如何，通常戲班不會安排他們在演出中擔任重要角色，¹⁴⁶老演員們演慣了活戲，相互間也有一定的默契存在，但臨時調班而來的同行，在還摸不清底細的前提下，為求保險起見習慣上仍是安排擔任配角。曾有一名年約三十出頭的年輕演員臨時前來搭班演出，因其本身入行未久，且與雲華園的團員間缺乏默契，即便已擔綱戲份最少的角色，在後台也再三確認待會兒要上場時的劇情綱要，但等到真正上了戲台後，經驗不足的她仍舊數次對不上口、接不上戲，而造成了尷尬的冷場。

這樣的臨時雇員完全是代班性質，與班主談妥薪酬後，臨時調班來的演員僅需負責演出工作，但也因為擔綱角色不重，日薪約在 2000 至 2200 元之間，午、晚餐一樣由班主負責，車馬費則由班主視其路程遠近再行補貼。除了上述來自家族戲班的年輕演員之外，調班前來的多是和雲華園裡的女伶一樣年邁的二代女伶，至於，她們為什麼離開戲班？又怎麼看待這樣的代班演出工作？下段筆者將以玉鳳為主角，接續她擺攤人生裡的上戲故事。

¹⁴⁶原本已經離班的展伯，在 2011.02.13 獅潭義民廟演出時被臨時「調回」，但與其他臨時調班前來的演員不同的是，他是特地被請回來演主角「張飛」的。為了鞏固失而復得的戲路，雲華園特地擺出了大場面的「三國志」，但團裡並沒有足夠的成員足以搬演京戲，才會將這已經離班的演員重金請回。

戲棚下的玉鳳

玉鳳四十八歲那年，丈夫病逝，至今二十幾個寒暑已過，擺攤生意仍做著，只是二十多年前的司機是丈夫，現在的司機換成了小兒子。在教養院裡安置的長子，每隔兩週會在週末返家一次，遇寒暑假時，也有一段較長的假可放，年過四十的憨兒幾乎沒有生活自理能力，他的長假就是玉鳳加倍忙碌的日子。

年紀大了，小兒子的汽車修理廠工作也忙碌，以前幾乎是每個鄉鎮的廟會皆趕的她，現在只做鄰近鄉鎮大慶典的生意。2011年初，難得的歲末收冬慶典，玉鳳推著攤車牽著大兒子出門做生意，她說自己閒不下來，也還不能休息，她怕憨兒在她百年之後會變成其他兒女的負擔，趁她現在身體狀況還算不錯，她得要想辦法多賺點錢、多幫孩子做打算。攤車後方的母子倆頭髮都已花白，近午，餐車下方擺著家裡帶來的簡單飯菜，玉鳳一匙匙餵著憨兒的是愛也是無奈。

三十幾歲開始的擺攤生涯，至今已將邁入第四十個年頭，生意若好，一天收入可以近萬，從涼水攤、彈珠檯到現在的香腸熱狗攤，玉鳳可以仔細述說著她備料、切貨、學功夫的種種過程。

「厝毋好做戲，比起做戲厝較好做生理…做生理較好啦!較勻也較輕鬆，時間也較自由，毋使像做戲恁樣緊拚拚…」¹⁴⁷

攤子總是繞在戲台邊擺，戲台下的她也並非真的對戲台上的演出毫無眷戀，只是屈於現實，戲班大小月收入的差異，讓她無法平衡家中開支，加上謹慎的個性使然，演戲的時間壓迫感，總讓她從一早就開始緊繃到夜戲結束，而這耗掉一整天的工作卻只能為她帶來區區兩千元的收入，與擺攤生意比起來，玉鳳認為演戲又辛苦又難賺，當然是「做生意較贏」。

¹⁴⁷2010.11.01 訪玉鳳於其住所。

從事擺攤生意後，演戲就成了生活中的「點綴」，剛好有戲班老友需要調人，也剛好沒有出門做生意的打算時，玉鳳就會打包好她僅剩的行頭前往「救急」。問她這麼難賺怎麼還去？老人家說是給人家拜託到「沒法度」，但是知道雲華園老闆娘缺人卻沒調她去之後，老人家的反應卻也變了，有點不高興，甚至已有些微怒，她說：「厝知知佢欠人，幾擺哩！佢都沒打電話來問，係恁樣！下一擺佢係喊厝，厝也莫愛去咧…」說做生意較贏嗎？說不喜歡做戲嗎？這演了幾十年的戲，玉鳳仍舊很難真的放下。

一次雲華園分班演出的場子，固定班底到了楊梅，調班成員組成的二軍則在湖口演出(參見圖 4-3-3)。原來像玉鳳這樣半退休狀態的老演員還不少，佝僂著身子的說身體不好，身體強健的說要在家帶照顧孫兒走不開，也有些還是別班的班底臨時被調來支援，這些原本四散各地的雜牌軍卻不顯陌生，像是遇見故友般，很快就有共同的話題。「做戲死掉的少說有十班了吧！」一位也整過戲班的老者如是說到，所以只要還走得動，做戲也好、做生意也好，有個正當理由可以出門會會老友，大部分的他們仍會像玉鳳一般欣然前往。



圖 4-3-3: 雲華園二班於湖口扮仙劇照，玉鳳為中立者

因為一篇報導而起的追尋，讓筆者找到了戲台邊的玉鳳，隨著她與其他女伶生命故事的緩緩道出，報導中曾經紅極東南亞的客家戲班當家花旦故事，也從此

有了新解。我不認為記者將紅遍東南亞、七卡車的行頭、萬人空巷的盛況一併放入玉鳳的故事中是一個刻意的誤植，橫跨一甲子、三個世代的小美園故事，在這樣的一篇報導中所呈現出的其實是苗栗地區對於小美園的記憶。紅極一時的小生、花旦與苦旦，是第一代女伶謝阿美、歐芹花與古福妹；從京劇、演到撮把戲、綜藝歌舞劇團再淪落到五子哭墓，是二代女伶們同樣面臨過的人生困境。這篇感人的報導，並不會因為知道小美園沒到過東南亞，也不曾有過獨自擁有七卡車行頭的女伶而失去了它原本動人的光澤，因為報導中期許自己能「盡情演完」的女伶，至今，即便已是白髮蒼蒼，卻也仍舊努力地繼續著自己在台上與台下的演出。

第四節樂師

有句俗語說：「三分前場，七分後場」，意指在戲曲表演中，樂師是極其重要的部分。在一般的客家戲班陣容中，兩個文場及兩個武場樂師是常見的編制，但在人手不足或經費短絀的考量下，也有戲班會將文武場樂師縮編成三位。在雲華園歌劇團的編制裡，文場樂師就只有一位，武場則有一位司鼓和一位下手。前場演員與後場樂師的配合是否得宜，往往就是影響整體演出效果的關鍵，尤其擔任頭手鼓的樂師，更可說是「萬軍統帥」，樂師與藝人之間的配合，關涉了藝人表演的效果，也常有藝人因為樂師的幫忙，而走紅戲曲界。¹⁴⁸

然而，雲華園裡的這些阿伯一直都不是筆者的主要關注對象，但透過長期對戲班女性的觀察後發現，這些少數份子的存在，正是反映戲班女性生活的一面鏡子，透過對他們的書寫，除了能加深對雲華園營運現況之描述以外，也能換個角度切入戲班女性的研究，以下將以對筆者在數次觀察、非正式訪談與相關研究中所蒐集到的資料為材料，描繪雲華園裡的男人，以及他們視角中的雲華園女人。

¹⁴⁸蘇秀婷，2005，《臺灣客家改良戲之研究》。台北市：文津出版社。頁：100。

一、雲華園裡的男人

玉鳳：「樂師在戲班裡才是一等的，管你什麼大角，樂師要是故意幫你吹得硬硬，那些女孩子想要騷也騷不起來，要不然就故意把聲音拉得很高讓你唱不上去……」

玉鳳的丈夫是個樂師，她所形容的樂師是戲班裡「一等重要的」角色，帶著對亡夫的些許崇拜，玉鳳的說法是否夠公允是有值得商榷之處。但這群隱身幕後，製作樂音卻又相對沉默的一群，在戲班中被稱之為「師」，他們在戲班中的地位是否也因「師」之稱而較受推崇？下段將比照其他研究者的說法，以及筆者在雲華園中所觀察之女伶與樂師互動，試著釐清這被稱為「一等重要」角色在戲班中的位置。

事實上，雲華園裡除了三位樂師之外，還有班主吳雲以及雜役阿樂兩名男性，吳雲之生平已在本章第三節的腳數介紹中提及，而阿樂並未在雲華園歌劇團中擔任要角，在考量兩者並非本文主要關注對象，亦未存有舉足輕重影響力的情況下，未將他們列入團中男性的書寫與討論中，而將焦點集中在清一色的男性樂師身上。

雲華園的三位樂師中頭手鼓阿林伯（1938-）和文場阿華伯（1930-）兩人都都是領團裡的最高日薪兩千五百元，打下手（另有稱打銅鑼）的阿火伯¹⁴⁹（1931-）則是領兩千兩百元的日薪。三位年過古稀甚至是年近八旬的樂師，撐起了雲華園前台的文武場。

¹⁴⁹阿火伯因年邁、身體狀況欠佳，已於民國 99 年底退休離班，其打下手之遺缺由同班演員琴姨之子林大哥接任。因筆者於 98 年底至 100 年初進入雲華園之觀察裡，阿火伯皆為團內樂師，故仍將他列入文中討論。

(一) 重聽的阿火伯

重聽的阿火伯(參見圖 4-4-1)在民國 99 年歲末退休了，家住桃園大溪的他，兩年多前失去了同樣是戲班演員的妻子，總是往返桃園與竹苗一帶作戲，還得經常擔任司機，在南下與北上時順路接送家住中壢、楊梅、湖口的班員們。負責打銅鑼的他聽力退化得相當嚴重，與頭手鼓的配合靠的完全是「經驗」，聽不聽得清楚似乎已不是那麼重要。



圖 4-4-1: 日戲前武片的準備。圖右者為阿火伯，左立者為司鼓阿林伯。

用完午餐後的空檔，阿火伯總是第一個拿草蓆在戲台上鋪好、躺平的人，牙齒幾乎掉光的他，有一張癟癟的、充滿皺紋的笑臉，戲台草蓆上的小憩，枕在腦後的是他交疊的拖鞋，沒辦法跟大家閒聊打發時間，也不太參與後台的牌局，阿火伯總像是戲班裡的局外人般，鮮少與其他班員互動。言詞一向犀利的瑞秋是這樣說他的：「打銅鑼一日就兩千二很好了哪！又沒做甚麼... 他們就是來賺錢的，戲做完、錢領到就好啦！其他介事佢兜正莫愛插哪...」。

老伴已先離去的晚年，雲華園平均一個月四至五棚戲的演出，迫使阿火伯踏出家門，開著車載著年齡相仿的夥伴，出入桃竹苗一帶的大小廟宇，顧好自己打銅鑼的工作，可以換來兩千多塊的收入，以及較容易打發的一天，要不是健康狀況不予配合，阿火伯的銅鑼應該還得繼續打下去的。

(二) 阿華伯的寂寞文片

阿華伯阿伯總是一個人待在戲台上文片，武場的頭手鼓和下手還可以在空檔時交談幾句，但離阿華伯阿伯位置最近的是老爺¹⁵⁰(參見圖 4-4-2)。YAMAHA PA 型號的電子琴放在鐵製的琴盒上，左手邊的戲班硬景背後掛著他的胡琴和嗩吶，一個軍綠色的帆布包也掛在樂器邊，裡頭以五線譜畫記的手抄歌本(參見圖 4-4-3)，工整的記錄下自民國四十七年以來的流行歌曲曲譜，這七本筆記本陪著他走過相當長的演出歲月，闖蕩了文明劇、廣播劇和賣藥團，歌本裡的曲譜早已熟記在心，而這保存完好的本子，現在只能當成是一種深具紀念價值的文物了。



圖 4-4-2: 扮仙後休息時間的文片阿華伯與戲班老爺



圖 4-4-3: 阿華伯的手抄歌本

十七歲時阿華伯候進入基隆的要塞司令部軍樂團，學習小喇叭的吹奏，一直到二十五歲才離開軍樂隊改搭內台班「中明園」，也在中明園裡結識了太太。阿

¹⁵⁰ 田都元帥為台灣大部分劇種所信奉的戲神，又稱為田公元帥、田府老爺、相公爺、老爺等。

華伯說：「以前樂師全部都是娶班裡盡紅介阿旦、小生啊！像佢（指路過的梅姨）也係啊！佢老公也是樂師…」¹⁵¹阿華伯的太太確實是客家戲界裡的名角，此番樂師配名伶的說法頗有深意，收入最高也較受人敬重的樂師，似乎是當年戲班裡的黃金單身漢，收入好又有「手藝」，挑個最美、最會賺錢的脯娘，像是一種特權。

民國五十年代內台開始寥落時，初興起的廣播戲節目網羅了不少戲班的演員及樂師，阿華伯也在此時開始了主持電台節目的工作，在中廣苗栗台一做就是十幾年，他說自己做廣播主持人的時候很有名，新竹就看牛車順，竹南就是黃銘壽（譯音），苗栗就是他了。在主持電台節目之前，軍樂隊及內台戲班的經歷，阿華伯已學會吹樂和鍵盤的彈奏，到了六十年代內台已全然過渡成外台戲時，阿華伯才在丈人的協助下，幾乎是以自學的方式學會了拉弦。與多數靠工尺譜學琴的老樂師們不同的是，軍樂隊出身的他是以西洋的五線譜式記譜。在新永光待了二十幾年的他，一直到三年前才到雲華園來。¹⁵²

我過年也八十二歲了，還可以做就當作出來聊啊！只是氣管不太好，常會覺得很喘，吹唢吶的時候有時候會氣很急啊！

曾經是廣播界知名主持人的他，已看不出當年叱吒一時的豪氣，總是靜靜的坐在只有他一個人的舞台文片，偶爾用煙管抽根菸，偶爾與班主或演員們聊幾句，後台的牌局他從沒興趣參與。談到班裡的女伶時，阿華伯第一個就提到瑞秋：「阿秋仔很辛苦啊！佢一個人愛弄當多事情…這個班就是佢在扶的…」，阿華伯的眼裡，瑞秋是雲華園真正的負責人。

但這些辛苦事都不是他的事，年紀最大的他，覺得自己身體還可以，整日在家中坐著也是無聊，出門做戲正好可以打發時間，於是，他出本事班主出錢，其

¹⁵¹2010.04.24 訪阿華伯於頭份田寮永貞宮前。

¹⁵²劉美枝，1999，〈訪阿華伯〉。頁 1-3，收錄於《苗栗縣客家戲曲發展史---田野日誌》。苗栗：苗栗縣文化局。

它的事他無心也無力多管。「她們比較好啦!做戲的時候還可以輪著去便所,我們不行啊!一定要從頭坐到尾,沒好聊,很辛苦啊!」這是阿華伯自認為應領最高薪的原因之一,他們的專業有著不可取代性。

(三) 碩果僅存的活戲司鼓---阿林伯

阿林伯(參見圖 4-4-4)是與後台女演員互動最多的樂師,總是笑嘻嘻的他,也是最常加入後台方城戰的樂師。子弟班樂師出生的他,五十歲才開始學習打鼓,學了四個月就會扮仙,後來進入瑞秋阿姨整的新永安學習樂師技藝,短短兩年的時間,阿林伯就坐上了領導戲班節奏的司鼓位置,講話從不客氣的瑞秋阿姨,也直稱阿林伯是目前碩果僅存、無人能出其右的活戲司鼓,一些古路戲的鼓點幾乎只剩阿林伯會打而已。

去年中,阿林伯向戲班告假三個月,回戲班來的他整個人瘦了一大圈,老人家被胃癌找上了,發現得不夠早,整個胃都手術切除了,但是一般人面對癌症的徬徨或抑鬱,在老人家身上卻完全看不到,夜戲前的晚餐,他知道自己不能和大夥兒一塊吃油膩的餐盒,於是他端著碗泡麵,很開心的跟筆者說他要吃這個,因為麵比較軟。雙手忙著在鑼鼓上飛舞時,嘴上斜叼著的菸也沒想要戒,像是上了胭脂的嘴角,也證明他還保留了咀嚼台式口香糖的習慣。

牌桌上的談笑,女人了天南地北的聊著家常,專注看著手裡的牌,阿林伯其實搭腔的少。準備上戲了,牌桌一收,老人家兩手口袋一插就往前台走去,頭也沒回,女人要打扮了,穿穿脫脫的,眼睛不知放那兒好,回台前是種習慣也是種尊重。繞到前台,案邊總圍坐著三兩個戲班裡的「男同事」,有一搭沒一搭的聊著打發時間,而不知焦距在哪的凝望戲台前方,是戲班男人們在等著上戲時常有的樣態(參見圖 4-4-5)。



圖 4-4-4:活戲司鼓阿林伯圖



4-4-5:日戲前的等待

二、隱形的界線

在女人居多的雲華園裡，身為絕對少數的男性，有一套在女人堆裡生存的依循法則，不成文的默契與界線存在於團員演出時的互動裡，以下筆者依觀察所見，分別從有階級之分的「手藝」與男性迴避兩部分書寫。

(一)有階級之分的「手藝」

「有手藝的人」對於二代女伶來說是評斷個人能力的重要指標，在與她們相處的過程中，她們也常會以這樣的標準，來衡量自己與他人，像是適婚年齡時挑選伴侶以及形容七老八十還能出門演戲的自己時，「有手藝的人」是出生於民國二、三十年代的她們肯定「個人能力」的直白表達。在戲班中，手藝的優劣卻又另以日薪的多寡加以區分等級，顯而易見的是，在戲班裡樂師的手藝看來要比演員們的演技來得高級一些。

擁有「一技之長」的樂師，被稱之為「師」，在戲班中也是是備受禮遇的，內台時期兼差說戲當導演的樂師不少，而這樣的「先生」工作，也讓樂師的身分又再高級了一些，但戲班內同樣具有「演技」的演員們，卻未能享有同等的待遇。

從內台時期開始樂師這一行就已是男性獨占的局面，即便到今日，戲台上的女樂師依舊罕見，詢問了女伶們為什麼都沒有女樂師這樣的問題時，老人家的回答很有趣「係啊！就一直係男人耶！」、「以前女人就比較沒機會學啊！當然現下（外台時期）就比較少女人做（樂師）啊！」，女伶們的回答透露出的是習以為常的理所當然，以及樂師這項技藝確實較難習得之意。

原本的「男人戲」在逐漸女班化之後，隱藏在戲班生態底下的性別階級，似乎也就依循著漢人社會的慣例與常態，自然而然的在戲班內推行著。二代女伶們從小在性別階級明顯的戲班環境中成長，居於相對弱勢的她們，卻也不是真正的順服在這樣的階級文化之下，尤其在男性大量退守的外台戲時期，繼續留下奮鬥的女人也慢慢將累積許久的不服或委屈，轉換為更為強勢且積極的力量。

在只剩女人的後台，抱怨男人無用的她們會在筆者面前說「佢等會做姣！」、「就知好領錢啦！其他麼个也沒插…」，於是，這些女人只好更加勤奮地分工撐起雲華園，而男人也就真的「麼个也毋使插」。或許是從小養成的習慣使然，也或許是不得不維持與樂師們的和諧關係以利班務運作，這些在沒有男人的時候所冒出的火辣批評，在樂師面前是一句也聽不見的。

但是這樣的禮遇似乎只限於樂師，同樣是男性的演員卻未能享有同樣的款待。就像瑞秋對於班主吳雲的不滿可以毫無遮攔的當面開砲，而演技頗佳卻因薪酬問題離班的展伯，就算事後再被請回戲班裡支援，卻與女伶們互動冷淡，幾乎不與女伶們交談。

(二) 男性迴避

臨時搭的戲台裡，沒有方便的洗手間，頂著戲袍濃妝的女伶也不方便下戲台，這時刀槍櫃旁的小臉盆倒是派上了用場，急著解放的女伶們，斗篷一圍，小臉盆

用塑膠袋一套，後台一隅即可「馬上方便」，期間與大夥兒如常談笑，結束，打包產品放入垃圾桶內，當然，這樣的活動現場沒有也不方便有男人。

但臨時搭建的戲台上沒有夠寬廣的後台空間，少數的男演員就算已經緊依門邊(靠近文片的戲台左側)，但仍舊與女伶們「同在一起」，上述的後台「方便」戲碼也就不宜出現。當然，極為少數的男演員也頗有自知之明，長方型的後台，位置在門邊的他們總會將座位朝向出口方向，儘可能不與女演員們面對面，就連午後小憩時，面朝外頭還不夠，臉上加蓋一條毛巾的誠意還真令人莞爾。

後台類似「即時方便」的戲碼不少，於是男人知道要儘量少進出後台，若非進去不可，也得要算好時機，上戲前、剛下戲都別去，當然演出時離不開位置的樂師也不會來，後台在這些時間點裡就完全是女人的地盤。在戲班裡樂師與演員、男性與女性之間是確實有一些默契與潛規則存在的。



圖 4-4-6: 前台與後台

舞台是戲劇表演的中心，那是演員的天地，而戲台上的樂師卻只能處在舞台的周邊或幕後，從空間上來看，樂師的位置是邊緣的；前台跟後台也是這樣的對比；關於戲班運作等重要的事務，相較於積極參與的女性，置身事外的樂師也是邊緣的。但是在空間與團務上位處邊緣的他們卻是戲班裡日薪相對較高的一群，

顯然這中間存在著階級，而且由於樂師都是男性，讓我們不得不承認這種階級是帶有性別意味的。

第五節雲華園的一棚戲

本章前四節的敘述裡將雲華園的運作分為整戲班、打戲路、腳數與樂師四部分做了詳細的介紹，本節將藉著雲華園於民國九十九年七月六日(農曆五月二十五日)在苗栗縣竹南鎮港墘里鎮安宮的一棚戲，來說明外台戲班雲華園的實際運作情形，當日的日戲戲齣為蔡端出世，夜戲則是忠義堂，而簽下這棚戲的是瑞秋(參見圖 4-5-1)。

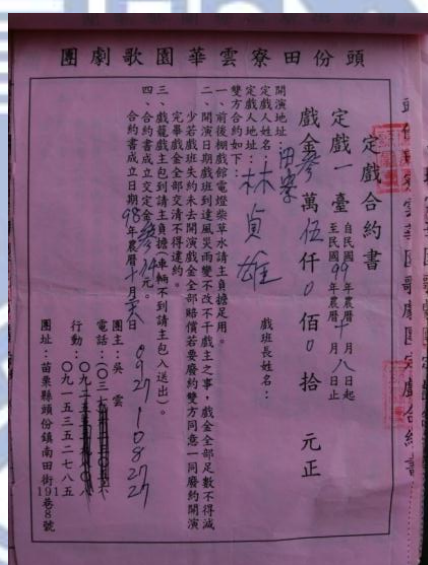


圖 4-5-1:雲華園之定戲和約書

一、準備與扮仙

竹南港墘里鎮安宮的修繕已近完工，廟方選定了好日準備普渡、酬神。農曆五月是戲班的小月，雲華園四月份的演出在二十六日結束，而五月二十五這棚戲是相隔一個月之後的第一棚，也是這個月唯一的一棚戲。

廟外的戲台是臨時搭的，瑞秋當初打戲時已講妥，廟方負責搭棚的花費，雲華園三萬五的戲金，是日夜戲加扮仙的薪酬。為了二十五日一早的扮仙，請廟方將戲台趕在昨天一早搭好，雲華園的戲籠、行當也在昨日近午時送到，趕天黑之前，該拉、該吊的大型景幕都已就位，班裡最年輕的阿樂夫婦，是班裡負責也是唯一能擔得起這些粗活的人手，年近八旬的班主，爬不高、搬不重，挺著大肚脯的他，只能盡可能「嚴厲」的指揮兩名手下。一切就緒之後，相對年輕的阿樂夫婦倆，如往常般被要求夜宿戲班，看守家當。

在班裡擔綱武生與老生等要角的展伯在三月中離班後，雲華園的前場演員就只剩下八位了，前陣子身體不適的春蓮，上個月重新在心臟裡頭裝上支架，還在休養中的她得缺席好一陣子，前場的演員也因此減至七位。今天請戲的廟方是「新客」，為了做好口碑，也怕扮仙時擺不出好看的陣仗，班主今天特地調人前來支援，今天臨時來班參與演出的是玉鳳。

八點半吳雲就去火車站接玉鳳了，提著兩個包袱的她，直嚷著說她五點就起來忙碌，每回出來做戲都得這樣戰戰兢兢、匆匆忙忙，這演戲的兩千塊真難賺。她的位置被安排在最靠近出口的後側角落，那裡平常是擺放的是春蓮的戲籠，今天告假的她，先差人在地上鋪了草蓆(參見圖 4-5-2)，方便接待臨時來幫忙的玉鳳。九點十分，阿火伯的車先到了，載著桃園、新竹一帶滿滿一車的團員，隨後，阿林伯也到了，南北兩路的交通車都到位後，雲華的成員們也都到齊了。



圖 4-5-2:臨時調班演員草蓆上的準備

玉鳳算是班裡的熟面孔了，跟陸續到達的大家還算熟絡的打著招呼。大夥兒陸續往自己位置移動的同時，紅姨拿出自己種的玉米要跟大家分享，原本閒聊著的大家雖然推說早就吃飽了，但手和嘴巴卻也沒有停下來的意思，順手將戲籠掀開後，要撐一整天的髮妝也開始動工了。

春蓮沒來，管服飾的琴姨拿了待會兒要扮仙的「團服」給玉鳳，一旁梳著頭髮的紅姨也順便告訴玉鳳說「你等一下跟我共下出去的…」。

十點半左右，大家的裝扮大致已妥，天氣悶熱，塑膠布搭起來的後台，即便有七、八支電風扇在轉還是不見涼意(參見圖 4-5-3)，梅姨和樂師站在前台伸長了脖子往廟裡張望，揣測著扮仙的時機。十點四十分，瑞秋從後台的邊梯爬上，說差不多十一點扮仙，閒聊、等待著的大家開始把扮仙要穿的箱底的「團服」翻出、披上，等著廟裡的誦經聲停，鞭炮燃放，鑼鼓聲響，早上的扮仙就開始了。



圖 4-5-3: 夏日塑膠棚裡的炎熱後台。

今天扮的是福祿壽三仙，約莫半個小時結束。熬不過溽暑的悶熱，如雨下的汗珠早已濡濕了最底層的衣衫，等不及在戲籠前端坐，一進後台，拆頭飾、脫袍子的手就開始忙碌了起來。實在是太熱了！原本一換下就會褶好、裝袋的戲袍，因為多少汗濕了，而改由琴姨接手掛高晾曬。後台演員們的衣服都還沒整理妥，班主叫的便當外送已到了前台，不用收拾的樂師們總是早一些放飯，阿火伯招呼著前台的大家用午餐，而忙亂的後台還在等著熱氣稍稍散去。

二、午休

紅姨到前台拿飯盒時通知了阿林伯，待會兒的餘興活動因為後台狹小且悶熱改到前台舉辦，而牌桌就是前台的案桌。難消的暑氣，讓大夥兒的食慾不開，留下的廚餘，紅姨拿著大塑膠袋全接收了，瑞秋嘴裡最能幹的紅姨，原來除了種菜、打板之外也養了雞。午餐時間很快結束了，牌局就在最愛打牌的紅姨和蘭姨招呼下熱鬧開戰，今天下午圍坐牌桌邊的人還有阿林伯和梅姨。

前台開戰後，從不加入牌局的秀姨、琴姨，也準備午休，闔上兩個戲箱蓋，併攏排好的狹小空間就是午睡小憩的床，蜷曲著身子在高溫的戲棚裡午睡，應是戲班生涯訓練多年的本事。阿火伯的草蓆一樣鋪在前台，不過為了讓出正中央的

案桌，今天的他位置挪得較靠近文片。而阿華伯沒有午睡的習慣，叼著菸看著打牌夥伴，偶爾與桌邊的人聊幾句，偶爾將視線拋向遙遠的戲台前方，夏日午后的戲台，沒有幾處喧嘩，前后台的幾分靜謐伴著的是一波波襲人的熱浪(日戲前的後台參見圖 4-5-4)。



圖 4-5-4: 日戲前的賭與憩

趁著午休，班主返回住處接來了還在休養期的春蓮，沒上戲台的她就端了張椅子坐在戲棚下的陰涼處休息，這位置相當通風也剛好在戲台後方出口的階梯旁，抬頭看得見後台動靜，要與姐妹們聊天也不困難。不過，坐下後的視角瞄到了架高的戲台下所晾掛著的阿樂夫婦貼身衣物，而這惹怒了春蓮，捧著胸口喊著兩人，叨叨唸著要他們把衣物收好，皺著眉頭的無奈表情，再比對阿樂夫妻倆的不以為意，這老闆娘心病應該頗多重的。

春蓮和玉鳳一向有聊，都叫はるこ(即日文春子)的兩人，在炙熱的午後，就這樣一個人棚下一個人階上的閒話家常。沒加入牌局的瑞秋，倒也罕見的在後台打起盹來，今天的她心情不佳，一見筆者就嘟囔抱怨著說不清楚班主在想甚麼！明明七個人就可以做起來的戲，幹嘛還要花錢多請一個人來？上一場永貞宮的戲不也是七個人撐起來的嗎？悶悶不樂的她吃味的真正原因有點深奧，但與上回為了班主寫錯收據而在後台大發雷霆的情況相比，今日的雲華園卻也因為瑞秋的悶

悶不樂得以少掉一些火藥味。下午兩點，吳雲寫好並掛上了日戲的告示板，前台圍坐桌邊的人們也知道該是結束餘興活動，準備日戲裝扮的時候了(參見圖 4-5-5)。



圖 4-5-5: 方城戰後的日戲準備

三、日戲

雲華園的戲齣通常是瑞秋決定的，在她的小筆記本裡登記著近年來各地演出的大小戲齣，她自認為最清楚各庄頭喜好，也因此最夠資格決定每一棚戲的演出戲碼。「蔡端出世」是今年度還沒做過的戲齣，按日戲宜選忠孝節義相關歷史故事的慣例，「蔡端出世」亦是改編自二十四孝中蔡端從母願造橋的故事，至今仍是許多傳統戲班選用的戲齣。雲華園雖然今年仍未上演過此齣戲，但也不見有人面露不解或多加詢問戲齣內容及情節安排，小生、小旦仍是梅姨、蘭姨，較罕見的是，總是演老生居多的瑞秋，今天擔綱演出的是丑角「賣菜義」。

兩點二十五分，鬧場的鑼鼓聲響，瑞秋按往例先至台前招攬觀眾，宣布好戲就要開演(參見圖 4-5-6)。一開始沒戲份的瑞秋，當完主持人後即板著臉回到後台，或許是伴丑角的她實在難見，也或許是紅姨想逗她開心，硬是逼著她挑著擔子拍照留念，臉一樣板著的瑞秋照辦了，但真正開心的似乎是其他人。



圖 4-5-6: 瑞秋日戲開場

吳雲在日戲裡演的是玄天上帝，開場唱了一段，鑽進後台休息後，竟把鬍子、袍子、鞋子全給換下，穿上涼鞋後，就要往台下走去，路經梅姨身旁就拋下「還有一段，你幫我做一下…」，伴著姐妹們的笑聲，幾近傻眼的梅姨就這樣被迫一人分飾兩角了。

步下階梯的吳雲，臉上的花臉沒擦，穿著紅色的運動短褲就急著要朝洗手間去，階邊的春蓮看著夫婿的模樣，也不顧他是不是有停下腳步的意思，嚷聲唸到：「叫你下棚不要穿這樣，面要擦淨來，怎麼都講不會聽啊？」，頭也不回的吳雲留了些尷尬在現場，正巧阿樂的太太捧著廟方要送給戲班的水果前來，算是稍稍轉移了春蓮的尷尬與怒氣。

「是誰選的戲啊？要害我做死是嗎？」在台邊準備上場的梅姨對著階下的春蓮抱怨著，頭盔一戴，梅姨出場了，又是留給春蓮一陣尷尬。從洗手間回來的吳雲抓著廟方送來的葡萄囫圇吞著，春蓮方才的叨唸一樣是背景音樂之一，像是充耳未聞的反應仍是吳雲臉上的表情，春蓮的叨唸因此再加碼升級，拿了條毛巾要他把臉抹淨，也要糖尿病的他少吃點葡萄，原本棄置腳邊的果皮，在叨唸後改吐在手裡，臉也用毛巾抹過了，但一個字也沒多吭，葡萄還是繼續吃著。

台階上，梅姨又抱著另一頂頭盔出現了，蹲下身來指著春蓮說「妳罕惜你老

公喔!挑這齣戲分厝做，講麼介莫做就丟分厝!害厝跑到滿身大汗…」，那個把戲丟給別人做的吳雲早已默默溜開，被梅姨指著鼻子罵的春蓮沒多說甚麼，只是掛著微笑，梅姨也來不及繼續開砲，時間一到，演男主角的她又衝上台去了。

台前的觀眾不算特別少，來來去去也大概維持著十幾個人左右，提著供品前來普渡的居民，在四點左右開始湧現，戲也正好要到高潮處，錢擲觀音一幕，演員們幾乎都在台上了，詼諧的橋段很引人，認真抬頭看戲的觀眾，背著已逐漸向西的夏日艷陽，笑容迷人。四點半，精彩大結局準時上演，也不管掌聲是否奚落，瑞秋一樣拿著麥克風出來做結尾，「承蒙感謝、承蒙感謝…」預告著夜戲的開演時間以及戲齣，順道加上幾句好話當結尾，炎熱的夏季日戲結束。

四、夜戲前的休息

後台的塑膠布，因為消散不去的暑氣早被高高掀起，剛下戲的大夥兒，都還對著電扇猛吹，沒人對晚上的餐盒顯出興趣，擦汗、搨涼、喝水的女人們，頂著被汗水溶了的濃妝，樣貌顯得狼狽了些。琴姨接手了前台傳來的飯盒，一個個發給還被熱氣包圍著的女伶們。

雲華園是第一次到鎮安宮演出，在戲齣的揀選上顯得相對保守了些，除了挑班裡較有把握的戲演之外，也不敢在夜戲裡多加「胡撇仔」的戲碼。夜戲幾乎是延續日戲的「忠孝仁義」正派選項，決定以今年已搬演過七次的「忠義堂」上陣。沒有自編劇情的需要，通常在晚餐時間負責說戲的蘭姨也落得輕鬆，開心的跟大家提到她年底要娶孫媳的事。事實上，雲華園演出的戲目選擇不算多，三年來 223 場演出中的 446 齣戲，僅有近四十個戲碼在做替換，其中算是自編的新戲

並不多，像忠義堂這種經常在夜戲演出的劇碼，每年至少要搬演七、八次¹⁵³，對演員們來說劇情內容是再熟悉不過，當然也就沒有重新說戲的必要。

在筆者參與雲華園演出的觀察期間，僅見過春蓮和蘭姨說過夜戲，依團員們的陳述與筆者所見，雲華園裡主要負責說戲的人確實是蘭姨(參見圖 4-5-7)。而容許演出彈性較大的胡椒仔戲，多是一年有數次演出機會的老顧客場子，經年累月的演，在變不出甚麼新戲齣的情況下，才會有自編劇情的胡椒仔夜戲出現。然而，這樣僅靠說戲人在晚飯時刻講解劇情大綱的活戲，卻硬生生的出了次紕漏，某晚在頭份義民廟的夜戲，本是橫跨三代的情愛糾葛，挺著大肚子的女主角才剛在台前以哭腔唱完自己的可憐身世，接著報幕的瑞秋卻誤把銜接時間說錯成三十年，這下傻了後台捧著娃娃的苦旦，但將錯就錯的大夥兒，也沒真把十個月、十年還是三十年當一回事，報幕的歸報幕，抱娃娃的歸抱娃娃，戲一樣是這樣演下去了。



圖 4-5-7:晚餐時間蘭姨說戲

通常負責照顧臨時調班演員的是老闆娘春蓮，病弱的她在晚飯時間返家休息後，照顧玉鳳的責任就落在紅姨身上了。擔心代班的她不熟悉雲華園呈現此一戲齣的方式，吃著便當的時間，紅姨像是聊天般的在她耳邊提了幾句，沒有甚麼特別的詳細說明，連比手畫腳的解說都省了，也是啃著便當的玉鳳點了點頭，似乎

¹⁵³在九十七到九十九年間的統計，「忠義堂」此一戲齣在雲華園的夜戲中累計有 25 次的演出記錄。

也沒甚麼困難，反正不是要角，真正要唱的也不多。

餘興節目依舊在五點二十分左右開始，「玩半點鐘也好啦！」紅姨這樣拐著有點意興闌珊的大家，一注十元的四色牌，輸贏皆在百元上下，紅姨直言這樣的腦力激盪遊戲是吸引她還來做戲的最主要原因。七點，參與腦力激盪遊戲的四人將相關器物收妥，說穿了其實不就是一片木板、一塊布、一副牌，隨便誰的戲箱蓋上就能是牌桌。下午被汗弄糊了的妝得多花點時間補上，畫了幾十年的舞台妝，這群阿姨們的道具說不講究卻也講究，一條毛巾既是化妝棉也是卸妝棉，亮粉、亮片可以當眼影，黑膠帶也可以往臉上貼，只要能達得到效果，每個人的戲籠裡都藏了些意想不到的寶貝(參見圖 4-5-8)。



圖 4-5-8: 班主吳雲之戲籠

七點二十分，準備鬧場，班主想要播放舊式大型卡帶的閩南語流行歌，只見他挺著肚子在音響設備前翻找，卻遍尋不著他要的東西，抬頭張望不見阿樂，連連的咒罵聲其實分貝不小，還在自個兒翻找的當下，阿樂從台下走了上來，湊近音響前摸這、弄那的，羅時豐的歌聲就自擴音器裡傳出來了，這老兄沒有要多停留或解釋的意思，轉個身又往台下走去，怒目圓睜的老班主眼看就要發起脾氣，離得最近的琴姨目睹了一切之後，趕緊出來打圓場，「啊！沒愛睬伊啦！煞煞去……」。七點二十八分，已著裝完畢的瑞秋一樣拿著麥克風放送著夜戲就要開演的消息，鑼鼓聲中，夜戲準備登場。

五、夜戲與下棚

還是沒有人想離開自己的電風扇前，呼呼風聲加上前台演出的響聲，沒有多少人還想扯著嗓門說話。梅姨抽著菸，秀姨喝著自行沖泡的養生茶飲，沒有日戲時的氣力，夜戲時等待的空檔，女伶們留在自己位置上休息的時間長了些。

因為悶熱，只要還沒輪到上場，都會盡量不披戲袍，但習慣上女伶們會將夜戲裡要穿的三套戲服，先挑好並按順序擱在戲籠上，下場更換新戲服的同時，也一併收好上一套戲袍，等到演出結束，最後一套戲服摺妥，戲籠也可以打包上車了。

紅姨剛下場，準備更換服裝，她座位旁還在等戲的蘭姨很是自然的起身協助，對剛下場準備更衣的人伸出援手，是戲班姐妹們的習慣，拉拉鏈、撩頭髮、綁披風、扣腰帶，這樣的互相協助已是種默契。不巧，紅姨的頭飾被假髮纏住了，趕著更衣的她發現無法順利拿下頭飾後，要瑞秋先拿剪刀把那幾根假髮剪斷，換上第二套戲服後，紅姨再上戲台，留下後台那打結的串珠頭飾，和一群企圖解開它的老花眼女人。阿樂的太太見狀後接手了頭飾，還疑惑著負責茶水、打雜工作的她是不是也擅長細活時，拿著小剪刀蹲坐一旁的她，開始手裡的解結工作，下了台的紅姨在換下第二套戲服後也湊上前去幫忙，就這樣，這兩個巧手的女人解開了一個沒有老花眼的女人也看不清楚的結。

日戲中擔任丑角的戲份較重，夜戲裡演改演小配角的瑞秋多了不少休息時間，八點四十，忠義堂才要進入精彩之處，還要等上一陣子的她開始幫忙收拾衣帽箱，只見她先將最頂端的官帽取下，一一置入整理箱中，再將帽架的木頭卡榫拆卸下，管服飾的琴姨，也靠過來幫忙收摺日戲時穿過的官服、蟒袍。兩人的位置剛好在靠近文片的出口，亦是演員們下場的必經之地，到了夜戲時間，還得披掛官袍、

官帽的人不多，等在出口旁接手梅姨剛換下的衣袍，再用吹風機幫忙烘乾，汗濕的衣袍很快就可以疊好裝箱。

九點十五分，戲還沒演完，但大家的東西其實都收得差不多了，離開好一陣子的班主走回後台的位置，從口袋裡掏出有紅、有紫的鈔票點著，看來是要準備發薪水了。秀姨、琴姨和玉鳳的戲份都已結束，拿著濕毛巾、濕紙巾和曾經令我不解的沙拉油，她們開始動手擦拭臉上的厚重彩妝。廟前的零星攤販，雖還亮著燈，但也在忙著收攤打烊了。九點半，台前只剩零星的幾位觀眾，精彩大結局準時上演後，瑞秋的謝幕也正式畫下今日演出的句點。

眾演員們忙著收拾、卸妝、換穿便服的同時，班主也一一將今天的薪資送到團員們手中，九點四十五分，後台的戲籠都已收妥，該拉、該拔的插頭也都拿下，原本搭火車來的玉鳳，改搭阿林伯的便車回苗栗，南北兩路的交通車出發之後，準備拆卸的戲台上，就只剩下班主、瑞秋和阿樂夫婦。

阿樂熟練地將燈光、音響、硬軟景幕卸下，班主和瑞秋也在一旁協助紮網，合作已久的卡車司機算準了時間，近十點到了戲台並在前台搭起了便橋，樂師們的鑼鼓、鍵盤，演員們的戲籠，團裡的公家行當、音響設備還有老爺，被快速依序堆疊上車，這些東西會將被送進班主在苗栗市租賃的貨櫃屋裡，下次再與它們碰面將是一個月之後的事。夜裡的暑氣散去，班主的車載回瑞秋與阿樂夫婦，忙碌的一日野台，終於可以真正休息了。

第六節小結

本章重點是戲班運作，筆者先將維持雲華園運作的關鍵要素分作四大點來進行介紹，並以雲華園的一棚戲來呈現當今戲班的運作情況。雖然班主、戲路、演員和樂師都是維持戲班運作不可或缺的元素，但在雲華園這個典型的女班化外台

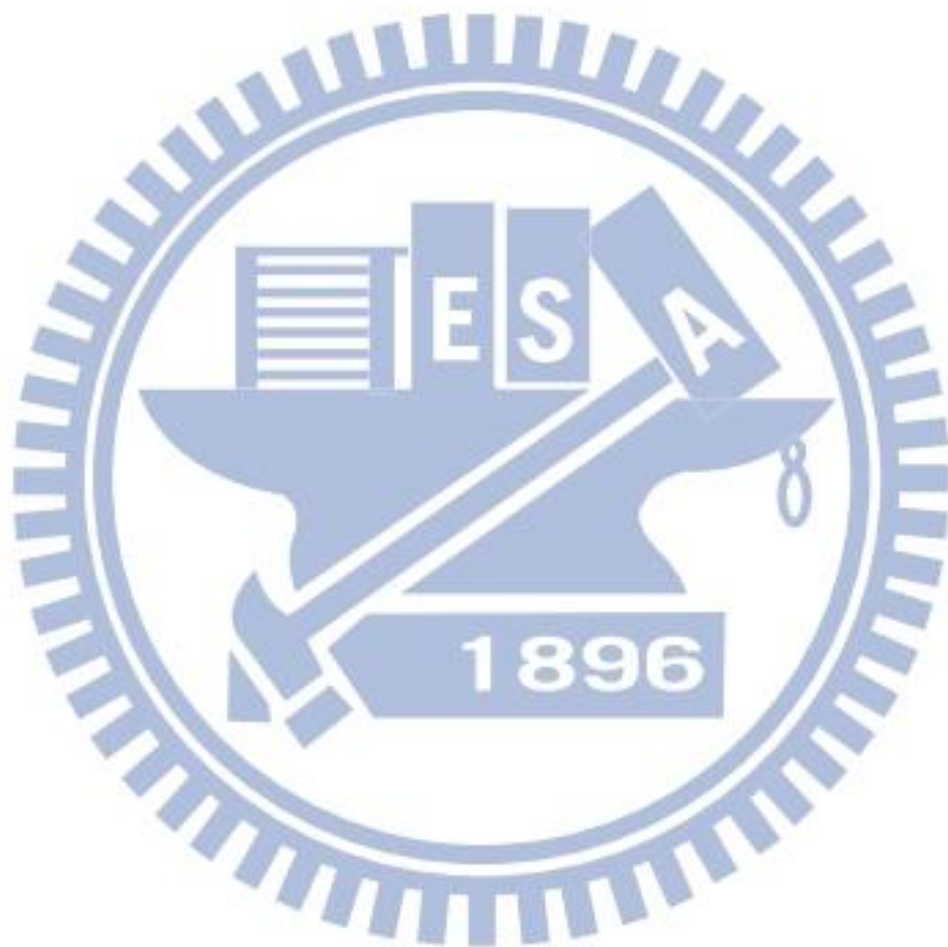
戲班中，相當顯而易見的是，「女人」絕對是實際的掌控者與經營者。

出資整班的班主，購齊了道具、行當，也募集了樂師與演員，但不得不處理的人事問題，以及攸關戲班生存的戲路，卻是由班內的其他女人獨立或合力負責完成。在沒有一位實質統領全團的領導者情況下，才會有三名女伶跳出來自稱己為「雲華園不可缺的地下班主」。為了經濟或人際因素而結合的十三名團員，讓雲華園隨時充滿著散班的壓力，嚷嚷著要退休或離班的人永遠都有，但有趣的是在筆者觀察的一年多時間裡，散班都沒能成為事實，雲華園總能在演員生病離班、樂師老邁退休之後，順利找人遞補，並繼續運作下去。

攸關戲班生存的戲路，在女班化的外台戲環境裡，也改由女性出任打戲工作，而女性的柔軟身段與特殊的人際網絡，更是讓雲華園的女性打戲人相當引以自豪，這也讓在戲班裡已是少數的男性顯得相對無能或礙眼。為了業務上的需要，女人經營著的野台戲班，仍舊在表面上維持著對戲班男性樂師的尊重，但這些不管事的樂師，雖在表面上保有以往的高待遇與高地位，卻已未若以往「崇高」，而男性在這樣的戲班生態中，是相對具有優勢卻也是弱勢的。

2011年初春，歲末之時返回屏東過節的班主夫婦，在大年初一的晚上與孫兒一同北返，準備迎接戲班正月戲的忙碌，體貼的晚輩不忍年近八旬的吳雲長途駕車，明天一早又要忙著廟前的演出，主動要求幫忙駕車，但是經驗不足再加上疲勞駕駛，班主一家人的車就在近竹南的高速公路上翻覆了，春蓮傷勢嚴重，原本就病弱的她差點丟了小命，同車的其他家人雖然傷勢較輕，卻也都飽受驚嚇，隔天，帶著傷的班主仍舊奮力地讓戲正常開演，但這場也是為了趕著上戲而發生的車禍，卻也導致雲華園加速易主，暮春之時班主吳雲便以六萬多塊的價格賣掉了接手經營七年多的戲班，但事實上他其實只賣掉了戲班的硬體設備，整個戲班

幾乎是原封不動地轉手到下一個班主手上，甚至連團名都沒有改變。這或許就是客家外台戲班經常整新班、易新主且團齡不長，但又大致能繼續運作的根本原因。而這樣的異動凸顯出的也是像雲華園這樣的戲班，在組合與經營上的「彈性」。



第五章結論

本論文以女性觀點，在前人客家戲班史的研究成果的基礎上，藉由耙梳方志、報刊、除戶資料、老照片等文獻史料，以參與觀察及深度訪談的方式，建構了小美園（1922-1981）與雲華園（2003-2011）兩代戲班史。

這一客家戲班史顯示，小美園為典型的前代戲班是男性知識份子以婚姻及收養方式掌握女性，引進京班先生傳授戲曲技藝，並融入客家元素後，在二十世紀初，創造了新的內台娛樂事業。以雲華園為典型的當代客家戲班，則是前代戲班訓練出的女伶，藉由鑲嵌在傳統祭典儀式的外台表演中，讓客家戲班多存續了半個世紀。

以下詳述本文之研究成果與未來展望：

一、女性觀點的客家戲班史

藉著耙梳小美園的故事，筆者重新整理並呈現了一個家族戲班史，卻也不全然只是個家族戲班史，因為在字裡行間所關注的焦點，其實一直都是戲班裡的女人。筆者彙整了前人研究的成果並結合觀察訪談所得之資料，重新鋪陳出小美園這個台灣客家採茶戲班鼻祖的歷史，在深度與廣度上，都盡可能的做了補充。但耙梳這段歷史的真正價值並不只是留下紀錄而已，經營一甲子的家族戲班故事，以及他們所培育出的二代女伶故事，更是本文所關注議題的精彩之處。以下將本文整理出之女性觀點戲班史，分作三點說明：

（一）男人創造的內臺

「小美園」故事中的王德循是個書房教師，出生於峨眉，成長於國姓，蛻變

於獅潭的他懂音樂、懂文學，在一個特殊的時局下，文人雅士附庸風雅的情調與勇氣，嗅出商機的他率領家族成員投身戲曲市場。然而，這樣的演出形式在王德循等人投身之前是不存在的，雖然一開始學唱的仍是傳統京戲，但將其融入客家採茶戲，以客語演唱，在戲園內台售票演出等，在當時的台灣社會都算是先驅。而王德循等人所創造的內台戲，也將原本的高級娛樂大眾化，成功地在當時的台灣社會造成轟動。

這些創造內台世界的男人，聰明地以掌控女人的方式來鞏固戲班的運作，靠著婚姻、收養、招收童伶等方法，一方面迎合當時的女班風潮，一方面也鞏固自己的戲班事業，在那樣的內台世界中，女人是附屬的，也是被物化的。

但這樣的運作方式卻相當成功的維持了內台戲班的經營，尤其像是「小美園」這樣的家族戲班。興盛的商業劇場為劇團帶來了豐厚的收入，也因此吸引了更多人主動投身戲曲行列，內台的演出成為一項專業的表演，專業的不僅是指其表演水準而言，更代表著這是一項能讓參與其中者賴以維生的良好職業。

以掌控女人的方式來維持戲班運作的「小美園」，即便歷經紛亂戰局，也不至散班，不論是改演新劇或沉潛等待，光復之後的迅速崛起不但證明了此一專業演出的市場需求仍在，更證明了「小美園」經營、維持的方法得當。

由男人一手創建的內台戲曲世界，遭受到的最嚴酷挑戰是新型態的娛樂媒體衝擊，電影、廣播、電視的陸續出現，重擊了這些男人所創造的舞台，雖然也曾企圖以融入新元素的方式重振，但在未見明顯收效的情況下，他們知道大勢已去。民國五十年代，大多數的他們便選擇棄守戲台，與這曾經的風光歲月告別。

女班化之後，戲班裡的男人已是少數，民國五、六十年代的內台消退期轉往他行的男性藝人比例極高，以雲華園裡的男性藝人與女伶之配偶為例，民國五十

年代時，男演員轉往建築營造業與餐飲業者皆有，男性樂師則是將演奏器樂的老本行轉往他途，擔任電台主持人、酒家那卡西、自組中西樂隊等，背負著養家活口的重擔，男藝人們面對戲班內台黃金時代的結束，顯得較無眷戀，在現實的考量之下，告別內台、放棄轉戰外台的他們，比起女伶有著更好的社會背景、更多的選擇能力與勇氣。

（二）女人延續的外臺

外台酬神戲是鑲嵌在既定的社會慶典儀式之中的，但是不收門票，有時甚至沒有觀眾駐足台下的演出，再加上惡性競爭下日漸偏低的戲金，使得這些受過專業訓練，有著專業能力的演員們，在種種的無奈與壓迫之下，僅能以「半專業」的方式參與外台的演出工作。所謂的半專業是指參與其中者，因外台演出收入的不穩定，無法真正賴以維生，因此，他們必須在真實生活中扮演著「其他角色」，以平衡收支。但這樣的酬神演出是被需要的，於是，剛好會演戲也只會演戲的女伶，在外台酬神戲的舞台意外出現後，重新再聚。

二代女伶多在民國四十年的內台尾聲時期步入戲界，依循著男人所訂下的內台遊戲規則，她們一步步地被打造成女伶，從此之後也只能是女伶。內台寥落後，她們賣藥、進電台還有等待，演戲是她們唯一的「手藝」。民國五、六十年代的她們陸續步入婚姻，初為人妻、人母的束縛，也讓她們較無放手一搏的本事，在沒有其他一技之長的考量下，留在戲台上繼續演戲，是大多數的她們選擇不多的選擇。

經濟起飛的台灣，提供了許多比當外台戲班藝人更好的工作，於是棄守的男性藝人不願回頭了，而選擇留下的女伶們，在頓失以往所依，或者是說「終於有權自主」後，接下了外台戲班的經營工作。但是，在男人的訓練下養成的女伶們，

被夾在迥異的內外台生態，以及女權高張的新時代趨勢之下，摸索著經營外台戲班的方法，沒有內台時期擔任「天下共主」的班主後，這些女伶以類似互助會的方式，分工合作的維持戲班的營運。

於是，女伶們打戲、說戲、協調人事、管理服飾，不管是經濟或人際交陪的考量，這些女人重聚在外台戲班，也成功地維持了戲班的運作。而這唯一的「手藝」卻也成了她們年過七旬後，仍能帶來收入的專業，即便這樣的收入不足以維生，但也讓女伶們有機會(或藉口)步出家戶，尋求姊妹伴的依靠。在女伶們所延續的外台戲班裡，她們是自信、強勢且愉快的，但這樣的優勢卻僅侷限在她們所延續的外台戲世界裡，在整個社會結構中，女性仍處弱勢，而這樣的強勢與弱勢衝突，也顯現在女伶與團內男性的互動上。

樂師至今仍是以男性居絕大多數的專業，讓女伶們的外台戲班沒有其他選擇的接受了「他們」的存在，而樂師一直以來在戲班中的優勢地位，卻也在女人的外台戲班中被「勉為其難」的保留著。被男人訓練出來的女伶們，潛意識中已習慣依循男人所訂定的戲班生態模式，但是，女權的提升以及內外台環境的變更，讓這群明顯已當家做主的女伶，無法認同戲班男性的作為與不作為，也因此有許多與男人共處、互動的情況中，顯示出像是鄙視男人卻又敬重男人的複雜心理。

時機巧合下，外台酬神戲的市場出現，讓女伶們得以接續戲台上的演出，她們守著被男人棄守的戲台三十餘年，但她們和她們的戲班終將邁向遲暮，即便外台酬神戲的市場仍在，但老邁的女伶戲班卻已時日無多，這樣的戲班形式是台灣戲班史上的過渡，也是一個特別的女人戲班時代。

(三) 男人復返的新內臺

為傳續客家表演藝術並鼓勵客家傳統戲曲團隊投入創作及表演，客委會自

2005 年起，開始舉辦客家傳統戲曲徵選，2010 年時還特別將徵選活動改以比賽的方式進行，豐厚的獎金、全國巡演的機會以及有效提高劇團能見度的預期，吸引了民間共 11 個傳統劇團報名參賽，對許多生存已不容易的客家劇團來說，因參賽而帶來的多重益處是相當重要的機會。

值得一提的是，2010 年報名參賽的 11 個團體中¹⁵⁴，男性為班主的戲班占了絕大多數，其中參賽得獎以及入選佳作的團體，在客委會或客家電視台的客家戲曲團隊介紹中，有志一同地將劇團致力於招募、培養新秀，或劇團積極參賽轉型等關鍵描述呈現在戲班簡介中，由此可見，有能力報名參賽的他們，亦是有企圖擺脫野台侷限，朝向「榮興化」¹⁵⁵發展的一群。

相對的，除了上述 11 個團體之外，在行政院客委會網站上所介紹的 20 個客家劇團中，仍有 9 個像雲華園一般的傳統戲班，是沒有報名參賽的。而放棄參賽所可能帶來的多重益處，無力加入「文化場」競賽的傳統劇團，多半有著財力或能力上的困難。

政府單位自 95 年起所提供的機會，讓外台戲班有了獨立於廟宇祭典之外演出的可能，表演的場域也再度被拉回「內台」，這對大部分已闊別專業內台演出許久的戲班及演員來說，政府單位的美意，帶來的是提升客家劇團演出素質與社會觀感的絕佳機會。

但是這些由政府單位提供而非因觀眾需求衍生出的表演機會，卻也帶著許多限制。想要成為重返內台演出的一份子，光有好演員、好樂師、好劇本仍不夠，專業的行銷與企劃人才仍是挑戰「文化場演出」的基本條件，而這些必備條件在

¹⁵⁴2011 年參加客家傳統戲曲徵選大賽甄選的劇團與團主，依獲獎順序排名，分別為新永光歌劇團第一團(翁義富)；景勝戲劇團(林保木、江玉玲)；新樂園戲劇團(劉秀鳳)；德泰戲劇團(李光正)；松興戲劇團(林興松)；樂昇劇團(成建國)；貴鳳歌劇團(陳鳳祺)；金滿園戲劇團(管健仲)；榮英客家戲劇團(江福榮)；新月娥歌劇團(范姜新堯)；龍鳳園戲劇團(李永乾)。

¹⁵⁵筆者在此是指由「榮興採茶劇團」所領頭帶起之新型態客家戲曲展演形式。

雲華園這樣的戲班規模與運作形式之下是不可能存在的。

因為沒有以往內台風光時期的市場，外台戲班也就相對沒有能力聘請專業且數量足夠的樂師及戲先生入團，廟前演出的水準如何，在戲金偏低且觀眾不多的情況下，也早已不是戲班經營者與戲班成員們最為重視的關鍵。陷入低戲金、低演出品質的惡性循環中，像雲華園這樣的外台戲班，只能永遠被拒於「文化場演出」的門外，在日漸改變的外台戲生態中趨於弱勢。

因為沒有一位天下共主來統領全團，在許多團務共治的情況下，像雲華園這樣的戲班在許多方面擁有一種特殊的「彈性」，而戲班易主卻能如常經營便是戲班彈性的最佳寫照。2011年雲華園的易主，看似外台戲班經營的常態，但不同於以往的是，這新的買主不再是單純的「外台同行」，有能力參與競爭新內台演出的龍鳳園，將雲華園收編為二班，吃下雲華園戲班行當與戲路的同時，也將買下雲華園所帶來的收益，作為支持其邁向新內台的資本。

在新內台氣候尚未成熟之際，這些由男人經營的戲班，因為積極參賽、轉型，在外台戲市場上的知名度與競爭力也大幅提升，僅靠老邁團員支撐的傳統外台戲班，除了不可抵抗的歲月問題之外，傳統劇團轉型的趨勢也將會吞沒她們。男人經營的新內台戲班可以靠參賽獲獎的名聲打下外台戲路，而瑞秋等女伶的外台戲班則一直是靠著人際交陪來爭取地方廟宇的酬神演出，龍鳳園在買下雲華園之後，其實也一併買下了瑞秋等人經營許久的戲路，而將戲班名聲與打戲人手腕兩種方式相結合以爭取戲路，也將會是未來外台戲市場上的必須。

二、客家戲班與婦女研究

一路把梳了來自小美園的第一代與第二代女伶故事，也參與觀察了第二代女伶們的外台戲班生活，因為身分與工作特殊的女伶們，有著相似的受限婚姻與人

生經歷，留守戲台的她們，卻也因為戲台演出的需要，為彼此留下了情感與生活的重要寄託。

女伶們因「工作因素」離開了家戶的範疇，看似脫離了「揮汗勞動」的侷限，獲得了出走的「自由」，但是，她們真正自由了嗎？以下將分做女伶婚姻以及女伶結群兩大主題，來說明女伶受限卻也努力掙脫限制的人生。

(一)婚姻

伶人的社會地位和別種人才的社會地位有一種很顯著的不同，他一面受人「捧場」，一面卻也受人歧視，歧視的結果，便使他們在社會裡成為一種特殊的階級，在心理和生理兩方面，都呈現一種演化論者所稱隔離的現象，也因為隔離的緣故，伶界的人物，便不能不在自己團體以內找尋配偶，終於造成一種所謂「階級的內群婚配」現象與習慣。潘光文《中國伶人血緣之研究》¹⁵⁶

長久以來，戲曲藝人便有高度血緣連結的傳統¹⁵⁷。事實上，現在台灣各地職業歌仔戲團的人才傳承有不少仍以家族為後盾，對劇團而言，栽培自家人為台柱，可以避免受制於人，不過，子女成人後勢必還是得要面臨因婚姻關係而離家或分家的問題，而這樣的問題也經常會讓家族戲班出現經營危機。

於是，在女班化的趨勢下，小美園以班主多妻、女兒招贅、廣收養女、購收童伶的方式來維持家族戲班的經營。然而這樣掌控女人的方式，卻不僅僅只影響到因為婚姻而成為藝人的女伶本身，因為自己或上一代的婚姻而成為女伶的女子，也因為成為女伶的事實，左右了她們的人生，其中，影響最鉅的便是她們受到限制的婚姻。

¹⁵⁶潘光文，1971，《中國伶人血緣之研究》。台北市：臺灣商務。頁 5-7。

¹⁵⁷林鶴宜，2007，《從田野出發：歷史視角下的台灣戲曲》，台北，稻香出版社。

在筆者訪談觀察的雲華園歌劇團中，這些第二代藝人們有著極高比例選擇了「戲班圈內婚」，而原因不外乎戲班演出時長年累月的朝夕相處下產生情感，以及考量夫妻同為戲班藝人作息較能配合等因素。在客家戲曲研究相關的專書中，皆提及了這樣的圈內婚現象，對於戲班藝人們之所以多數選擇這樣的婚配方式，也作了概括性的說明。¹⁵⁸然而筆者想要在這樣的特殊文化中補充的是，女伶們對於這種婚配限制的感知，以及在婚姻與工作中的調適轉換。

包含玉鳳在內，筆者訪談的八位女伶中，有六位在初婚時選擇了圈內婚，一位選擇嫁給了圈外人，主要報導人瑞秋，則因初婚與再婚時分別選擇了圈外與圈內人為對象，暫將其歸類在兩種類別之外。但瑞秋在兩次婚姻選擇上的轉變，卻也清楚呈現出女伶婚姻生活的限制及困難，此一部分將另行闡述說明。對於自己選擇或不選擇圈內婚，女伶們各有說法與主張，但因為職業的特殊性，往往被歸類為非一般婦女的她們，在談及步入婚姻與婚姻生活時，經歷相似的她們，也有著相似的困擾。

屏除內台的連棚演出不談，如今的外台演出亦常耗去藝人們幾乎整日或數日的時間，夜戲結束下棚後往往已是深夜，加上返家的車程遠近，凌晨時方就寢是她們演出生活的常態，而必然的晏起，也讓女伶們較難依循一般婦女理家打掃的模式生活，瑞秋說：「像搵兜恁樣介媳婦假使毋係嫁分作戲介人家，正經會分人惱死喔！」，於是決定走入婚姻時，有不少女伶會自絕於圈外婚的選項外，多數的她們認為戲班圈內婚是伶人婚配的最佳選擇，因為這樣夫妻倆作息才會一致，夫家也才能對女伶媳婦有多一點諒解，關於女伶必須兼顧戲班演出與家庭照顧的壓力也有機會減低。

¹⁵⁸黃心穎，1998，《臺灣的客家戲》，台北市：台灣書店，頁 242。蘇秀婷，2005，《台灣改良戲之研究》，台北：文津出版社，頁 119。

於是，樂師配女伶成了所觀察戲班藝人中最為多見的婚姻組合，夫妻倆皆為演員的比例次之，戲班藝人與圈外人通婚者最少。但選擇圈內婚的女伶們，並不都只享受到夫婿與夫家體諒的好處，傳統社會與戲班架構下的男性優勢，仍為圈內婚家庭中的女伶帶來拋不掉的壓力以及戲班裡管不住的多情困擾。黃心穎如此描述了她所觀察了解到的戲班「特殊情感」：

由於長年累月的相處日久生情，劇團中便有非夫妻而在一起的情形發生，並且屢見不鮮，戲界對此也大多睜一隻眼、閉一隻眼，見怪不怪。¹⁵⁹

不論職業，女性在家庭生活中仍會被期盼著要扮演好母職與妻職的角色，客家婦女在傳統美德的束縛下，又有更甚於其他族群的壓力須承受。民國五、六十年代的內外台合併時期，已為人妻、人母的女伶們，也有不少就選擇放下戲台上的演出工作回歸家庭，而紅姨與玉鳳便是做出如此抉擇的例子。皆嫁給樂師的兩人，在關鍵的六十年代，選擇離開戲班轉行，兩位外台戲班的逃兵，卻也是受訪女伶裡最能幹的兩位，她們不若瑞秋所形容的戲班女伶那樣「麼介也毋會」，她們的精巧手藝與勤奮，常是讓其他女伶佩服也令她們自豪的長處。但為了孩子回歸家庭生活的她們，卻也因為失去與丈夫朝夕相處的機會，多了一些麻煩問題。

女伶同為圈內人的丈夫，不少帶有花名，為此煩惱不已的女伶們，在班裡向姐妹們哭訴也不是一兩回的事，這樣的問題、這樣的哭訴在戲班裡似乎已是常態，大家的反應也都接近於見怪不怪，但玉鳳對於這樣的常態更發展出兩女一夫也無妨的豁達想法。玉鳳英挺帥氣的樂師夫婿，一直有著極佳的異性緣，即便是已婚的身分，也無法擋去戲班裡日久生情的情感發展，於是，玉鳳可以帶著有些戲謔的微笑陳述枕邊人舊時的風流韻事：「無辦法！厝老公生來斯文，當多人愛啊！盡

¹⁵⁹黃心穎，1998，《臺灣的客家戲》，台北市：台灣書店，頁 242。

紅介阿旦也一直貼過來…厝當會想啊!做麼介愛謹?有人愛分你做奴才當好喔!有人攆你服侍老公還 tenshiu(幫忙)渡細人仔,有麼介不好!…」¹⁶⁰,對於樂師夫婿理不清的情事,玉鳳選擇盡可能的正面思考、淡然接受。

而班裡唯一講閩南語的琴姨原來是客家戲班的媳婦,總見她與其他女伶們無礙的各以閩客語溝通,殊不知琴姨這個客家媳婦對於不說客語的堅持竟與其婚姻關係有關,林大哥是這麼解釋母親的不說客語:「我媽她是故意不(學)講客家話的啦!因為她很討厭我爸,我爸對她不好,所以她才會故意講閩南語啦!在我們家也是這樣…」。¹⁶¹除了玉鳳之外,其他圈內婚的女伶們雖不見得也能豁達面對婚姻裡的多情災難,但流淚、抱怨過後,卻也沒有誰因為夫婿的風流韻事而選擇離開婚姻。

當然,也有女伶早看透或洞察了圈內婚的危機,在步入婚姻之前,她們早定下不嫁圈內人的決心。秀姨的夫婿便是完全的圈外人,自幼跟著樂師父親在戲班長大的她,如此陳述自己不嫁圈內人的原因:「從小厝就看到驚了!作戲介男仔人打輔娘、賭骰、食酒、亂七八糟…厝想到就驚,早就想好莫愛嫁分作戲仔介…」。¹⁶²媒妁之言下,原本看中夫家務農的樸實簡單,秀姨一度以為自己覓得良緣,怎知身為鬍子的夫婿,染有惡習,亦擔不起養家重責,秀姨終究沒能藉著婚姻脫離戲班生活。

而瑞秋的首婚對象亦是圈外人,必須贅婚的她一心想找個有手藝的戲班外男子,年輕時的瑞秋與眾多藝人的盤算不同,為了替自己與養母找到後半生的依靠,她認為夫妻不同行才能夠「分散風險」,怎知原本擔任卡車司機的贅夫無法融入戲班家族的生活,瑞秋的首婚沒能維持多久,原本的佳偶也成了怨偶。再婚時的

¹⁶⁰2010.04.22 訪謝玉鳳於其住所。

¹⁶¹2011.05.11 田野筆記,訪雲華園於頭份永貞宮。

¹⁶²2011.02.09 田野筆記,訪雲華園於頭份義民廟。

她，深刻體悟戲班藝人圈外婚的困難，也放棄了贅婚與分散風險的想法，於是，在戲班友人的介紹下，一樣失婚的演員夫婿，成了扶持她後半人生的伴侶，瑞秋終究成了選擇圈內婚的女伶。

為了要掌握女伶以維持戲班運作，男人以婚姻、收養為手段，來掌握女伶與她們的後代。這些二代女伶之所以變成戲班藝人，之所以過著這樣的生活型態，基本上皆由她們上一代的婚姻及收養決定，而這個決定也從而限制了她們的婚姻。相似的婚姻限制與生活型態，是兩代女伶相互承襲的枷鎖，玉鳳與母親同樣的贅婚與戲途產子經歷，更是活生生到令人心酸的例子。

「摠兜有身項麼係做到降啊!厓大介妹仔摠厓盡小介俵仔都係做到降，介時隔日還愛跣車去花蓮港做喔!…本來跣大家坐貨車後背，因為厓正降忒，就換到頭前(副駕駛座)去坐，被骨拿來疊高高，恁樣坐就較毋會痛，正經就恁樣坐著車從屏東到花蓮去呀!…哪有麼介坐月子!好在厓身體當好…」¹⁶³

我們可以試著想像，一個女伶身懷六甲，挺著肚子在戲台上演出可能的不適與擔心。迎接新生命的到來，對女人來說是興奮喜悅的，但生產的危險卻也代表著所有懷著身孕的女人都得去面對可能失去生命的恐懼。後台帳幔隔出的小方空間，或者是異鄉助產士的住所，成了女伶母親迎接孩子的產房。而每一場劇痛帶來的脆弱生命以及耗盡氣力的母親，都需要時間調養與照顧，但女伶母親們卻沒有安靜舒適的坐月子空間，帶著生產後的種種不適，她們一樣隨著戲班遷移、演出，這樣的艱辛令人不捨。談及生子問題時，一直覺得自己命不好的瑞秋，卻在回答相關問題時告訴筆者得以回家待產的她是「好命的」，換言之，身為女伶的命不好，再加上產子於戲途的不好命，有多少女伶是真的命太糟?!

¹⁶³2010.04.22 訪謝玉鳳於其住所。

女班化是台灣傳統戲曲發展的趨勢，前人的研究對女班化生成的可能條件及影響，已著墨不少，但沒有人提到的是，女班化其實是對女性很不公平的，女班化造成流行風潮後，付出的最大代價就是這些女伶被限制的一生。

圈內婚的女伶，承受著男性在戲班與家庭生活中的雙重優勢，或許淡然處之、或許哭泣抗議，她們各自尋找到面對或紓解婚姻問題的方法；選擇圈外婚的少數，雖然懷抱著突破伶人婚姻限制的企圖，但事實證明，這樣的婚姻組合存在許多的問題，甚至是相當失敗的，而這也代表著結構上，女伶們的婚姻仍因為她們的身分而被限制。

但是，這些圈內婚的女伶卻從未有人選擇離開這樣不對等的婚姻，就像紅姨說的「我們那個年代的人哪敢想要離婚？會被人家笑死喔！」，因為不敢想離婚，這些女人其實大都選擇順服於傳統。她們受到限制的婚姻來自於她們已被設限的女伶人生，不過也幸好這些女人還有些本事，在男人棄守戲台後，她們的中年至後半生，還可以靠著戲台上的演出賺取微薄收入，也找到一個可以不定期離開家戶合法聚會的藉口，以作為宣洩婚姻與生活壓力的途徑，並繼續她們充滿限制卻也努力突破限制的人生。

(二)婦女結群

像雲華園這樣的外台戲班是緊密鑲嵌在這個社會結構當中的，但參與演出的女伶們並不是以專業的方式投入這項演出工作，所謂的「不專業」並非指女伶們的表演功力不道地，而是指這樣的一個表演或工作型態，根本無法支撐一個專業表演者的生活，參與其中者並不能真正以此收入維生。

以雲華園裡年邁的女伶為例，在原本的社會結構中，除了戲班演員之外她們也同時扮演著其他的角色，例如：她們皆為人母，大多數的她們都有孩子會給予

生活費並照顧其生活。所以在外台戲演出收入不豐的情況之下，她們可以像是「玩票」性質般的兼差，不用拋棄戲班演員之外的其他角色，以「半專業」的方式來參與外台的演出。

因為被緊密鑲嵌這個社會結構之中，使得戲班的表演必須存在，但促使其存在的原因並不是娛樂的需求，而是因為祭祀本身。在這樣的情況下，使得一群人可以或必須進入這個(表演)位置，這一群人中有人對於這樣的表演抱持著「可有可無」的心態，但也有一些人基於某種因素積極地投入戲班演出市場之中，就心態而言，積極投入者與那些來不來也無所謂的人不同，但就演出過程中的參與而言，這些心態有異的婦女們，卻也都在其中獲得某種程度的自由與情感交陪。

在筆者的長時間觀察裡，雲華園裡的女伶們，除了三個地下班主之外，其他邊緣的參與者都是比較接近玩票性質的。都已是祖母級的她們，沒有負擔家計的需要，甚至有不少已被家人多次勸告退休，但她們還是決定拖著老邁身軀出門上戲，除了微薄的收入、拋不開的情義責任之外，最難捨的其實是「出來聊」的誘惑。

沒有上戲的日子，散居桃、竹、苗三縣市的女伶們，在家裡種菜、顧孫或者就只是「看家」，女伶們的日常生活如同一般老婦。「厝轉去就係『楊泮嬭』¹⁶⁴，麼介作戲的事情也毋會想到，ka ban¹⁶⁵背轉去就放到下一擺作戲正會想到…」一次在後台的閒聊中，兩位女伶因為找不到上回作戲時留下的物品，而有了這樣的談話。有趣的是這些自認為在家裡是「楊泮嬭」的女伶，卻在背上包袱、跨出家

¹⁶⁴「楊泮嬭」是圈內女伶們私下對圈外(不懂戲劇的)女人的稱呼。筆者在戲班裡聽聞此一形容時，曾多次請報導人試著解釋其意與書寫方法，但年邁女伶們識字不多，且「楊泮嬭」似已是戲班內沿用已久的慣習用語。在林曉英與蘇秀婷合著的《兩台人生大戲:劉玉鶯與曾先枝》專書中，率先提到了「楊泮」一詞，但為何使用「楊泮」兩字，卻未有深入說明(2011:87)。依筆者之觀察與女伶企圖詮釋之「iong11pan24」之意，認為字面上若以「洋叛」兩字表示或許會較為貼切一些。

¹⁶⁵かばん (發音: ka ban)，日文包包的意思。老人家慣用 ka ban 來形容包包。

門後開始進入一個有趣的變身時刻。

當雲華園要演出時，原本如常人般的老婦開始要轉變成女伶，負責載送她們的車子到家門口的那一刻開始，她們進入了一個結群的狀態。她們上車、離家、演出、回家，這整個過程中，短則十數小時，長則數日，因為離開了家戶，也因為戲班裡的男人會自絕於某些場合之外，因此，戲台後方的女人們得到了解放，原本加諸於身上的性別與社會結構壓力，也暫時在那樣的場域中消失了。

於是，她們恣意談笑、葷素不拘，她們享受生活、互為依靠，在有笑、有淚、有火藥味的後台裡，交流的是女伶們的真實情感，互相遞送的瓜果、糕點裡，藏含的是類似人生境遇的了解與疼惜，她們的人生有太多的相似之處，同樣在男人掌控的制度下被創造出來的她們，人生中有著諸多雷同的不得已與限制，而這箇中苦澀也只有同為女伶的姊妹們最了解。

所以，紅姨和蘭姨把對樂師丈夫不忠的憤怒和淚水都帶到了戲班，或許陪伴、或許安慰，牌桌上的談笑，轉移了她們現實生活中的苦澀，雖然紅姨會半開玩笑的說自己是為了打牌才來演戲，但事實上，深受婚姻之苦的她，最是在情感上依賴戲班裡的姐妹，也才會最介意大家相處的氣氛，跳出來打圓場、協調人事，是紅姨的專長也是她「非做不可」的事；喪偶多年的梅姨、秀姨和琴姨，在兒孫多已離家工作、就學後，用上戲為藉口離開獨守著的無人家屋，也得以跳脫難以排遣的寂寞。於是，拎著藥袋、貼著藥布、坐長途車，她們聚於戲台，難免偶爾倦勤、拿翹，嚷嚷著自己做不動了要退休，但終究準時出現的多，真正離開的少。

頂替阿火伯打銅鑼位置的林大哥是琴姨的兒子，還有「正職」工作的他，自述是為了配合母親的堅持，才勉為其難的兼差戲班下手和司機，他說：「這戲班做不久了啦！妳覺得還能做幾年呢？我每次跟我媽媽說這些她都嘛不要聽，她們不

願意面對現實啦!她就是要做到戲班散掉,沒戲好做那一天為止,她捨不得這些朋友啊!所以我就只好『配合演出』;陪她出來玩啊!不然她在家也是無聊…」¹⁶⁶

琴姨不願面對的現實是「沒得聊」,而不是「沒得賺」,以演出為理由離開家戶,會老友、賺零用金、排遣寂寞,是女伶們充滿束縛與不得已的人生中,少有的自主時刻。也因為對於「結群」的需要與依賴,女伶們才會各司其職、克盡己力,努力維持住戲班的營運,想再好好掌握因戲而來的自由長一些時間。

這樣的出來聊心情,放在紅姨、其他玩票性質的女伶,以及「結群演出」開始之後的瑞秋和春蓮身上,是完全一致的,因為她們皆同時擁有演員的角色。但是這樣的結群過程當中,瑞秋與春蓮卻也有著相對特殊的情況值得再加闡述。

(三)不只是結群

瑞秋與春蓮雖然也參與和享受了結群演出的過程,但對她們而言,這樣的結群演出卻也另外包含著其它更深層的意義。

對瑞秋來說雲華園是「非存在不可」的,當然,隱藏在後的其實是「經濟動機」。喪偶且獨居的她,有著沉重的經濟壓力,這迫使瑞秋除了演戲之外,還另外參與了打戲的工作。為了確保每一次演出都能有雙份收入(演出日薪與引戲酬金),她積極的參與以男人為核心的地方廟宇祭祀活動,以擔任廟方管理委員會的爐主及幹事等方式,成功為雲華園打下戲路。對瑞秋而言,她確實在此過程中賺取衣食,但也藉此證明了自己的能力。

在女伶們結群演出的過程中,獨居的她獲得友伴情感與物質上的多重照顧,不時遞送來的季節時蔬與糕餅,甚至是逢年過節時裝滿關心的紅包,戲班裡的友伴們深知瑞秋的困難,以實際行動參與雲華園的演出,其實也是女伶們給予瑞秋

¹⁶⁶2011.05.11 田野筆記,訪雲華園於頭份永貞宮。

最實質的協助。

極有能力的瑞秋，因為不能不演，更不願讓雲華園散班，因此，她較一般演員更積極參與戲班的營運，而她的奮力奔走與應酬，換來雲華園的戲路，也換來一次次女伶們的結群演出的機會，但這樣的努力卻也使得她對戲班內的男人更為不滿。相較之下，戲班裡的男人事情做得少、錢卻領得多，好處占盡的情況下，有些識時務的男人選擇沉默完成分內事，卻也有些男人，可能是真正占慣了便宜，不積極且不作為的嘴臉，徹底惹怒了積極努力的瑞秋，於是，瑞秋成了經常在後台掀起風暴的女人，她不滿、她挑戰這明顯的不公平，但拉著她、勸著她、跳出來打圓場的女伶們，並不都想要參與她的示威抗議行列，後台的風暴總會平息，但瑞秋卻也從來沒有真正獲得勝利。

對瑞秋而言，演出只是她整體戲班生活的一部份，演出之外，她甚至一整年都在為打戲路而奔走，牆上的日曆標示著目標宮廟的慶典時間以及預計出門拜訪的行程，除了上戲的日子之外，瑞秋忙於參與廟方管理委員會的會議、籌辦進香活動、拜訪鄰近宮廟的管理高層、勤走地方廟宇、添香油錢、送禮、應酬…等，在她的日常生活裡沒有多少「如同一般老婦」的畫面，努力奔走的瑞秋在雲華園這個女人戲班裡扮演著傳統男性班主的角色，獨居的她藉著這樣的扮演來挑戰與證明，女性並不弱於男性，甚至有超越男性的能力，但是，她所依循的方法，其實仍是男人在創立戲班時所訂定下的舊則，瑞秋這個女人，擔任了傳統性別角色分工下的男人工作，她努力證明了自己的能力與本事，但男人卻還是在其中占了便宜。

而被迫接下戲班的春蓮，在結群演出之外，需要再深入說明的是她的戲班家族背景。一直認為自己並不是基於自由意志經營戲班的她，其實是在某種機緣巧

合下，不得不投入戲班經營市場。民國八十年代，原本已轉行小吃業偶爾兼差演戲的春蓮，在夫婿退休、小吃生意結束、重病姐姐的託付以及父親的殷切期望下，她接下了戲班，沒有和姐姐一樣接下班主頭銜，是因為春蓮考量了與她同行的夫婿，但是選擇不當名義上的班主，卻也沒有真的讓春蓮不用當班主，隱身幕後的她，就某種層面來說是完全順服的。

春蓮一直認為自己的人生中充滿著許多的「迫不得已」，身為戲先生的女兒、戲班家族的成員，也是被設計、創造出來的女伶春蓮，卻是個與瑞秋截然不同的例子。因為父母期望她上了戲台，因為父親反對她可以放棄情感，因為謹記救命之恩她願意在婚姻中百般忍讓，因為父親與姐姐的託付她接下了戲班，因為與夫婿同班所以她不掛名班主，因為夫婿總是漫不經心，她只好挽起袖子拼命做事，因為那是她的先生，所以，在瑞秋發脾氣時，她願意忍氣吞聲、概括承受。

春蓮是個完全順服於傳統社會架構與戲班體制中的女伶，為了家庭、夫婿與「大局」，她永遠願意犧牲、退讓，即便她嚷嚷著的嘴沒有真正停下抱怨，即便她的能力不差、做事也勤快，但夾在女伶們與夫婿之間的她，卻實在的呈現出一種尷尬的矛盾。因為她而齊聚戲台的老友們，也是春蓮分享生活與情感的友伴，在後台的她一樣談笑自若，好不愉快，但是，不同於其他女伶的是，她有個隨時會出現在戲班後台且不甚勤快的夫婿，經常硬生生地將她的愉快奪去，甚至讓她陷入尷尬、難堪的場面之中。一向順服的春蓮並不是不知道夫婿的缺點，但是，她無法大力反抗或掙扎，因為，她從小便被如此教育，了不起就是叨唸和抱怨幾句，關於男人的占盡便宜，有許多女伶其實也和春蓮一樣早已習慣成自然了。

不同於出來聊的女伶們，瑞秋與春蓮以兩種不同型態挑戰或取代了戲班創設以來的兩性分工架構，與以前男人整戲班、男人打戲、女人演戲的內台戲班不同

的是，雲華園這個女人戲班之中，春蓮與瑞秋做了戲班創立初期男人負責的工作。她們看似超越了傳統性別分工的界線，取代了戲班中原本屬於男性的工作，而這也意謂著男人原本就控制了這些，只是現在換成女人來做，若再從實際的戲班分工與薪酬多寡來做比較，卻又明顯呈現出這是一個不對等的分工方式，女人們做了或多做了男人的事，卻又無法奪去或享有男人所占的好處。

如果不是女伶，這樣形態的外台表演就不會持續，女伶的表演人生是整個鑲嵌在傳統社會結構中，她們這一生完全是被設計、創造出來的，具有專業表演能力的她們，以非專業的方式參與了外台的演出。在我們的社會架構之中，這些演出無法由男人替代，但為了滿足傳統社會祭祀之所需，女伶的戲班也因此被創造出來，而這一切其實也是整個社會結構重男輕女的結果。

一生完全是被設計、創造出來的女伶們有著許多的無奈，但在內台結束後，她們算是順利的找到了外台，更重要的是，如今她們以結群演出的方式，獲得了短暫的自由，也為了繼續保有這樣的結群權力，她們努力維持著戲班的存在，接手男人原本的工作，也接受男人的不積極作為。但女伶們所享受著的自由，是結群狀態下的自由，那其實是在不自由的框架下有限制的自由，而不是真實社會中的自由。

三、研究限制與未來研究展望

本研究進行當中，因為研究時間有限，仍有一些未盡完善的部分在此提出，並希望可以作為未來傳統客家戲班研究更進一步的發展面向參考：

(一)迫切的文獻與生命史保存工作

在兩年多來的追尋與觀察中，田野生活裡的情感交流，數次成為觸動筆者心

靈深處的感動，但與女伶們同喜同悲的片刻之後，留下的卻是更多的無奈與感傷。曾經的戲班家族龐大且複雜，事隔多年之後的追尋，得咬牙力抗的是隨著時間消逝的種種，而老邁的伶人們的故事，也將因歲月與現實生活的摧殘，不知還能真正留下多少讓後人聽聞。

極具代表性的家族戲班「小美園」，有著連自己人都難以釐清的家族系譜，早已散落各地的家族成員們，其實也都還帶著一些未被聽聞的故事，在第一代藝人皆已離世，而第二代藝人也已老邁的時間壓迫下，本文重組的「小美園」故事，主要是由創團班主王德循二房與三房之後的主要報導人提供材料，再加上其他早年待過「小美園」或「新樂社」的老藝人補充，重新梳理出「小美園」戲班史。

但是在筆者力有未逮的困窘下，具有相當代表性的大房子孫說法，成了本文的遺珠。多在民國七十年代移居桃園中壢的他們，在戲班轉賣後，續留戲台上的後人不多，在本文的田野觀察與資料蒐集期間，亦未能順利取得他們的相關聯絡方式，這遺憾也就一直未能彌補，直到論文即將邁向終點時，再訪獅潭之際卻又給來了可能的拼圖線索，但礙於研究時間之限制，這未完成之遺憾將留待不久之未來加以完成。

小美園家族的創團者王德循之家族史前傳，亦是相當引人的歷史研究材料，隨著山林產業移動的王家，自新竹峨眉搬遷至南投國姓，而輾轉回到獅潭的王德循兄弟，有著漢學背景與經商能力，附庸風雅的情調與勇氣，促成台灣戲劇史上第一個客家戲班的誕生。逐山林產業而居的拓墾家族，有著附庸風雅的家族男丁們，王家的例子包含著客家「耕讀傳家」的傳統，卻也含括著送養、不識字的女兒悲歌，若跟隨其遷徙腳步尋覓其後人，亦可能有釐清小美園家族故事之前傳並補充日治前後客家移墾社會家族故事的可能。

再者，懷抱者對女伶的關注與種種疑問進入田野，筆者眼下與筆下的主角始終是女伶，但實際並存於戲班裡的男性，卻是筆者無力再多費心深入訪談與書寫的。男性占了絕對多數的樂師，在傳統戲曲的發展上，有著一定程度的重要性，一直以來皆在女人堆中打滾的他們，或許也需要一個「男性觀點」的戲班研究，以平衡相對的性別觀點。

另外，擁有技藝的樂師們，在經歷過數次的戲班轉變後，亦留下了珍貴的記憶與文物。像是雲華園中年紀最長的文場樂師阿華伯，除了擁有七本起自民國四十七年的手抄歌本外，¹⁶⁷曾擔任過廣播電台當紅主持人多年的他，亦是不可被忽略的傳統戲曲發展史關鍵人物，他的生命故事亦應即刻被書寫保留。

一個故事的代表性與全面性，與故事主角是不是當紅名人並無直接相關，這篇論文裡的女伶們，都不能算是眾所皆知的風雲人物，但她們的生命故事，並不會因此而失去意義與光澤。在一代女伶早已凋零，二代女伶多已步入遲暮之際，這些早該被留下的故事或文物，亦應該得到更多的關注。

(二) 客家婦女研究的新視野

當傳統文化、主流意識形態、社會變遷不可避免地影響或主導了婦女的選擇時，婦女其實也以自身的動能性與適應性去突破了上述的限制。在選擇與被選擇、自主與限制之間，客家婦女和傳統社會變遷、主流意識形態之間，形成一個動態的交換過程。因此，對於一個活生生的、具有情感的女性，究竟怎麼看待她所參與的團體，或者是她所離開、逃離的團體，這樣真實、細微的情感面向，是應該被深入理解與書寫的。

¹⁶⁷阿華伯的歌本，全由他以五線譜手抄，皆為當時國、台、客、日語等流行歌曲，其中所記載之豐富內容，不但是客家戲曲發展的見證，更是台灣流行音樂史演變的絕佳紀錄。

筆者以戲班為個案提出一個客家婦女研究的新面向，在婦女個別且長期的生命史架構下，去談女性的生命史與女性結群，深入的觀察與書寫婦女在家戶外活動參與的情感面，而這樣的女性研究視野，也補充了以往研究的不足之處。當我們回頭以結群的視野重新審視這些婦女團體參與研究時，就會知道這樣的研究可以怎麼樣進一步的展開，當然，也因此能呈現出截然不同的味道。

(三)客家戲曲未來的發展觀察

「等我們沒辦法做的時候，就只好請那些做死戲的年輕人做了…」

女伶們相當引以為傲的「活戲」本事，將在新時代的趨勢下被另一種男人戲班取代。像雲華園這樣的戲班，最多再撐個十年，老邁的伶人也不可能再粉墨登場了，但酬神戲的市場仍在，若無法因應市場需求，目前客家戲班仍保有之外台戲市場，是否就會被較低價的掌中戲團或中南部的歌仔戲班占領呢？

就目前看來，除了榮興有自己的新人培訓管道之外，其他劇團不管有沒有要朝榮興化發展的意圖，想在未來持續經營，就必須想辦法納入新血，以替代年邁體衰的老伶人們。就像是榮興的正班與分班，買下雲華園的龍鳳園也慢慢走向相似的經營模式，未來的客家劇團發展，或許就會像是美國職棒大聯盟與小聯盟般的相依、共存關係，登上文化場的舞台是大聯盟的目標，而廟前的酬神演出則是小聯盟的訓練，亦是維持戲班運作的重要收入來源之一。

本文的關注焦點在於戲班女伶生命故事以及女伶的結群觀察，客家戲班未來的發展並非本文之研究重點。在本文完成之際，客家戲曲未來發展趨勢仍未見明朗，新舊形式的外台戲班融合，以及新內台出現的可能與否，都將是後續研究者可再接手觀察的重點。

雖然「小美園」或「雲華園」之類的戲班一直被認為是傳統客家戲班，但事

實上，客家戲或台灣戲卻一直都不是傳統的。從三腳採茶戲開始，客家戲一路吸納其他大戲所長，發展成所謂的「改良大戲」型態，隨著時代與觀眾喜好的轉變，也曾悄悄融入西樂、話劇、歌舞劇等元素，稱其為「傳統戲曲」是不夠精確的說法，因為永遠在融入新元素的客家戲，不斷呈現出多元的表演型態，它一直是活的，從一開始是，以後也仍舊會是。本文留下的是歷經台灣戲曲市場轉變的女伶故事，她們的故事是從內台戲時期開始，就在本文完成之際，客家戲新內台的醞釀正逐漸升溫，這可能是客家戲曲未來可期的發展，亦是值得後續研究者持續關注的重點。



參考資料

一、史料、地方志

王乾運等

光緒 14 年，〈杜賣盡根水田山林埔地屋宇字〉，引自國家文化資料庫。
(<http://nrch.cca.gov.tw/ccahome/index.jsp>)。

范揚坤

2008 《重修苗栗縣志卷二十九表演藝術志》，苗栗：苗栗縣政府。

曾桂龍

1998 《獅潭鄉誌》，苗栗：獅潭鄉公所。

二、專書

江文瑜

1996 〈口述史法〉，收於《質性研究：理論、方法及本土女性研究實例》，胡幼慧主編，頁 149-170。臺北：巨流圖書出版公司。

邱坤良

1992 《舊劇與新劇：日治時期台灣戲劇之研究(1895~1945)》。台北市：自立晚報社文化出版部。

2001 《陳澄三與拱樂社-台灣戲劇史的一個研究個案》。台北市：國立傳統藝術中心籌備處。

林曉英、蘇秀婷合著

2011 《兩台生大戲：劉玉鶯與曾先枝》。桃園市：桃園縣立化局。

徐亞湘

1995 《桃園縣本土戲曲、音樂團體調查計劃報告書》。桃園市：桃園縣立化局。

2000 《日治時期中國戲班在台灣》。台北市：南天。

2006 《史實與詮釋：日治時期台灣報刊戲曲資料選讀》。宜蘭五結鄉：傳藝中心。

2007 《客家劇藝留真：台灣的廣東宜人園與宜人京班》。桃園市：桃園縣立化局。

2011 《母女同行：阿玉旦·黃秀滿的客家戲曲人生》。桃園市：桃園縣立化局。

徐霄鷹

2006 《歌唱與敬神：村鎮視野中的客家婦女生活》。廣西：廣西師範大學。

章詒和

2006 《伶人往事：寫給不看戲的人看》。台北市：時報文化。

張翰璧

2007〈客家婦女篇〉，刊於《台灣客家研究概論》，徐正光主編，頁111-131。
台北：南天書局。

張典婉

2004《台灣客家女性》。台北市:玉山社。

曾永義

1988《台灣歌仔戲的發展與變遷》。台北:聯經出版事業公司。

游鑑明

2002《傾聽她們的聲音:女性口述歷史的方法與口述史料的運用》。台北:左岸文化。

黃心穎

1998《臺灣的客家戲》。台北市:台灣書店。

2003《小小筆記書—戲曲篇》，台北，客委會。

葉彥龍

2001《台灣戲院發展史》。新竹市:竹市影像博物館。

鄭榮興

2001《台灣客家三腳採茶戲研究》。苗栗:慶美園文教基金會。

劉新圓

1999a〈外來劇種對客家戲之影響〉收錄於《苗栗縣客家戲曲發展史》，鄭榮興主編。苗栗：苗栗縣立文化中心。

劉美枝

1999〈訪阿華伯〉。頁 1-3，收錄於《苗栗縣客家戲曲發展史---田野日誌》，鄭榮興主編。苗栗:苗栗縣文化中心。

簡美玲

2009《清水江邊，與小村寨的非常對話》。新竹:交通大學出版社。

2011〈殖民、山歌與地方社會：北臺灣客庄阿婆生命史敘事裡的日常性〉。
刊於《客家的形成與變遷》，莊英章、簡美玲主編。新竹：國立交通大學出版社。

蘇秀婷

2005《臺灣客家改良戲之研究》。台北市:文津出版社。

David M. Fetterman

2000《民族誌學》，賴文福譯，台北：弘智文化。

三、學位論文

王佩琪

2007《臺灣客家採茶戲傳承之探討_以知名藝人阿玉旦到黃秀滿為主要觀察》。
臺北藝術大學音樂學系碩士在職專班碩士論文。

江彥璵

2006《臺灣客家戲劇團之經營管理研究—以榮興客家採茶劇團為例》。南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文。

李竹君

2002《客家農村女性的勞動經驗與美德》。花蓮師範學院多元文化研究所碩士論文。

李文勳

2007《客家大戲表演型態之研究》。佛光大學藝術學研究所碩士論文。

李郁屏

2008《萬巒鄉客家婦女「倨間角」的敘事分析》。國立高雄師範大學客家文化研究所碩士論文。

李文玫

2011《離散、回鄉與重新誕生：三位客家女性的相遇與構連》。輔仁大學，心理所博士論文。

余亭巧

2004《客家女性的族群認同經驗—五位女性客家文化工作者的生命歷程》。花蓮師範學院多元文化研究所碩士論文。

何東錦

2003《臺灣客家改良戲唱腔研究—以榮興客家採茶劇團 2003 年演出之《錯行錯》為例》。東吳大學音樂學研究所碩士論文。

林善垣

2005《台灣客家女性「族群女性觀」與社會的對話：一心客家歌謠合唱團的個案研究》。國立暨南大學成人與繼續教育研究所碩士論文。

林惠珊

2010《客家文學中的女性形象與主體敘事》。高雄師範大學，客家文化研究所碩士論文。

柯美齡

2005《一段女性表演史研究—以日治時期台灣藝姐戲與查某戲為論述中心》。中國文化大學戲劇研究所碩士論文。

范韻青

2002《從「情」、「意」觀點探討客家改良採茶大戲---以〈乞米養狀元〉等十二齣戲為例》。臺北市立師範學院應用語言文學研究所碩士論文。

范光宏

2004《台灣客家採茶戲之研究---以新竹市龍鳳園歌劇團為例》。國立新竹教育大學進修部音樂教學碩士班碩士論文。

邱連枝

2004《影響客家女性公民社會參與因素之探討—以苗栗縣志願性服務團體為案例》。國立中正大學社會福利系碩士論文。

徐進堯

2005《龍鳳園戲劇團研究—兼論台灣客家採茶戲的發展與演變》。國立台北大學民俗藝術研究所碩士論文。

陳雨璋

1984《臺灣客家三腳採茶戲—賣茶郎故事的研究》。國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。

陳明惠

2005《美濃客家女性的性別角色與社會關係》。國立台灣師範大學社會教育學系碩士論文。

陳鈺羚

2005《戲臺明滅：宜蘭野台歌仔戲演員的執業與生活面》。國立東華大學族群關係與文化研究所碩士論文。

陳芝后

2011《台灣客家戲受京劇影響之研究-以榮興客家採茶劇團為例》。佛光大學，藝術學研究所碩士論文。

麥楨琴

2004《臺灣客家改良戲之音樂研究—以「平板」唱腔演變為例》。國立台北師範學院音樂研究所碩士論文

彭桂枝

2004《女人與工作——一群客家農村中年女工的工作經驗》。國立清華大學社會研究所碩士論文。

彭瑋筠

2011《舞台展演者之女性主體性研究—以桃竹苗地區客家婦女為例》。國立聯合大學，客家語言與傳播研究所碩士論文。

黃心穎

1996《臺灣客家戲劇現況之研究》。輔仁大學中國文學研究所碩士論文。

張典婉

2002《台灣文學中客家女性角色與社會發展》。世新大學社會發展研究所碩士論文。

張啟豐

2004《清代臺灣戲曲活動與發展研究》。成功大學中國文學研究所博士論文。

張素芬

2005《北埔姜家女性研究(1834-1945)》。國立中央大學歷史研究所碩士在職專班碩士論文。

張秋華

2009《當代臺灣客家戲曲之建構—以「榮興客家採茶劇團」為例》。國立台灣藝術大學表演藝術研究所碩士論文。

黃雅勤

2000《日治時期之內台歌仔戲全女班》。國立藝術學院，戲劇學系戲劇碩士班碩士論文。

黃怡菁

2007《茶鄉婦女的勞動：以峨眉地區的採茶婦女為例》。國立交通大學客家社會與文化在職專班碩士論文。

黃志暉

2008《新竹縣市客家女性參與休閒活動對生活型態與健康概念影響之研究》。樹德科技大學經營管理研究所碩士論文。

曾鈺琪

2004《逃不開的人情關係網絡?從客家女性的自願性服務工作探討社區參與和溝通中的社會資本與人情關係網絡》。國立清華大學社會研究所碩士論文。

楊舒涵

2010《年輕客家女性的族群認同與性別角色經驗》。國立交通大學，客家社會與文化碩士在職專班碩士論文。

蔡華芳

2009《橫山地區客家女性社區參與歷程之研究》。國立交通大學客家社會與文化在職專班碩士論文。

劉新圓

1999《臺灣北部客家歌樂山歌子的即興》。國立臺灣大學音樂學研究所碩士論文。

鍾駿楠

2007《台灣客家大戲發展研究》。逢甲大學中國文學所碩士論文。

謝一如

1996《台灣客家戲曲之流變與發展從客家採茶戲到客家大戲》。文化大學藝術研究所碩士論文。

謝佳玲

2010《客家戲班的文化展演：以新竹地區三個客家戲班為例》。中央大學，客家社會文化研究所碩士論文。

蘇秀婷

1998《臺灣客家改良戲之研究--以桃竹苗三縣為例》。國立成功大學藝術研究所碩士論文。

四、會議論文

徐亞湘

2001〈落地掃到內園戲臺的跨越〉收錄於《百年歌仔—海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會論文集》，國立傳統藝術中心。

潘美玲、黃怡菁

2010〈茶鄉客家婦女的勞動：峨眉採茶班員的勞動圖像〉「客家·女性·邊陲性」論文集論文發表暨討論工作坊。國立交通大學人文與社會科學研究中心，新竹。2010/3/6。

劉新圓

1999b〈從外來劇種的影響看客家大戲的發展〉《茶鄉戲韻—海峽兩岸傳統客家戲曲學術交流研討會實錄》，南投，台灣省政府文化處。

簡美玲

2010〈客庄阿婆的沒閒(mo han)：山歌經驗敘述裡的女人勞動〉「客家·女性·邊陲性」論文集論文發表暨討論工作坊。國立交通大學人文與社會科學研究中心，新竹。2010/3/6。(與吳宓蓉合寫)。



附表

表 2-1-1 台灣客家大戲表演發展與歷史建構相關學位論文之研究回顧

作者	年代	研究主題	研究發現
謝一如	1996	《台灣客家戲曲之流變與發展從客家採茶戲到客家大戲》	本研究藉著台灣客家戲劇之形成與演化過程，來凸顯客家戲劇在台灣發展之本土性與特殊性。
黃心穎	1996	《臺灣客家戲劇現況之研究》	本篇論文將各個客家劇團作訪談調查後，統整出目前在台灣桃、竹、苗所有的客家劇團之營運特色、劇團的組織架構及發展現況。
蘇秀婷	1999	《臺灣客家改良戲之研究--以桃竹苗三縣為例》	本研究論述客家改良戲從十九世紀末，經歷商業劇場(內台戲時期)興起、日本皇民化運動及國民政府的反共抗俄時期，對客家改良戲之影響程度及其內涵的改變。
鍾駿楠	2007	《台灣客家大戲發展研究》	本研究試圖以清代文書與日治後各時期報章報導等材料，呈現出客家大戲百年來發展脈絡，並關注近年來深受客委會影響下的客家大戲現況。
張秋華	2009	《當代臺灣客家戲曲之建構—以「榮興客家採茶劇團」為例》	以客家戲曲與「榮興客家採茶劇團」為研究對象，透過「演出場合」、「深層描述」、「全方位美學觀點」等觀念結合文獻分析、田野資料、劇作分析探討不同場域的客家戲曲演出及「榮興客家採茶劇團」的文化行動及劇作的實踐，並且就「榮興客家採茶劇團」於現代劇場的實現探討當代台灣客家戲曲的發展。並以「全方位美學觀點」分析「榮興客家採茶劇團」於現代劇場的實踐及提出客家戲曲發展的因應之道。

資料來源:全國博碩士論文網

表 2-1-2 客家劇團經營管理相關學位論文研究之回顧

作者	年代	研究主題	研究發現
徐進堯	2005	《龍鳳園戲劇團研究—兼論台灣客家採茶戲的發展與演變》	本研究以「龍鳳園戲劇團」為研究對象，藉由龍鳳園戲劇團的興起與發展、營運與管理、劇目與演出、來看台灣客家採茶戲的發展與演變。
江彥璫	2006	《臺灣客家戲劇團之經營管理研究—以榮興客家採茶劇團為例》	本篇論文研究，著重在台灣客家戲劇團的營運與管理，並以「榮興客家採茶劇團」的營運方式與演出內容及危機因應等三方面，作為探討的主要範疇。

表 2-1-3 台灣客家大戲在表演型態探討方面相關學位論文研究之回顧

李文勳	2007	《客家大戲表演型態之研究》	本篇論文從一個以演員的角度出發，以「客家大戲表演型態」做為研究主題，以改良戲的作品重現為研究基礎，籍以發掘客家大戲的定位與走向，探討它的存在價值與未來的趨勢。
謝佳玲	2010	《客家戲班的文化展演：以新竹地區三個客家戲班為例》	透過新竹地區三個戲班演出的田野觀察與演員觀點的了解，發現客家戲班展演場域歷經從民間節慶到文化公演的轉換，演員也認為他們的演出由原本地方性的「作大戲」傳統，逐漸轉變為帶有對外呈現「客家大戲」的客家文化意識存在。實際展演內容中，客家戲演員一致認為唱採茶與客家語言是戲班展演客家文化的獨特特色，另外，演員也將日常生活經驗轉移至戲台展演，在戲中呈現客家族群的生活文化。除了應用原本的客家戲劇與文化元素之外，晚近新興的戲班減少了唱採茶的部分，而是改用新編曲調，並強調作戲時的聲光效果，呈現出另一種文化展演風格。
陳芝后	2011	《台灣客家戲受京劇影響之研究-以榮興客家採茶劇團為例》	以「榮興客家採茶劇團」為主要研究對象，並以其 1987 年至 2009 年之作品為範疇，探討京劇在劇目移植、合作導演、演員背景、表演程式等各層面於客家戲之滲透。

表 2-1-4 客家戲曲在音樂、劇本分析方面相關學位論文之研究回顧

作者	年代	研究主題	研究發現
陳雨璋	1984	《臺灣客家三腳採茶戲—賣茶郎故事的研究》	本文研究臺灣客家三腳採茶戲，一方面是要把瀕臨失傳的三腳採茶戲作番文獻的保存，一方面是藉著三腳採茶戲的研究來了解臺灣客家戲劇的來源，最初的型態及後來的發展情形以及未來可能發展的途徑。
范韵青	2002	《從「情」、「意」觀點探討客家改良採茶大戲---以〈乞米養狀元〉等十二齣戲為例》。	本文以〈乞米養狀元〉等十二齣戲為例，先從探析客家小戲到大戲流變著手，進而藉由演出形式之介紹將劇情概分六大類，來探討客家改良採茶大戲「情」與「意」之戲劇情感。
何東錦	2003	《臺灣客家改良戲唱腔研究—以榮興客家採茶劇團 2003 年演出之《錯有錯》為例》	本文藉由分析榮興客家採茶劇團於 2003 年演出《錯有錯》的唱腔，進而探討語言聲調與曲調的關係，研究依字行腔於「山歌腔」和「採茶腔」的運用及虛、襯字使用的情形。
麥楨琴	2004	《臺灣客家改良戲之音樂研究—以「平板」唱腔演變為例》	本篇論文研究廣泛搜集自客家改良戲形成迄今的有聲料，以及實地採訪現今客家改良戲資深藝人的現場錄音。透過對上述有聲資料的採譜以及對不同時期的音樂特徵進行分析與比對，系統化的檢視平板唱腔音樂細緻的演變過程並進而深入了解其音樂內涵。
范光宏	2004	《台灣客家採茶戲之研究---以新竹市龍鳳園歌劇團為例》	本篇論文以新竹市龍鳳園歌劇團為主要研究對象，探討其成團、發展、經歷、電視演出及推廣客家戲曲之活動經歷，並分析團長李永乾參考閩劇而改編的《秋江明月》之音樂。
王佩琪	2007	《臺灣客家採茶戲傳承之探討_以知名藝人阿玉旦到黃秀滿為主要觀察》	本論文調查日治時期的有聲資料，並針對其中一位以客家戲曲表演聞名的苦旦—阿玉旦演唱曲調及劇目進行探討。進一步深入探討阿玉旦傳授給黃秀滿女士的三齣戲曲進行音樂採譜及結構分析。最後並對黃秀滿女士個人演唱技巧上的特色及她對客家戲曲素材獨到見解做歸納整理，達成對阿玉旦到黃秀滿女士單脈的傳承歷程完整歸納與紀錄的目的。

表 2-3-1 國內客家女性相關學位論文研究回顧

作者	年代	研究主題	研究發現
張典婉	2001	台灣文學中客家女性角色與社會發展	台灣客家婦女在時代更迭中早已脫離了藍布衫與「四頭四尾」的刻板印象，但是卻沒有辦法在相關的客家女性論述與認知中找到較令人滿意與創新的詮釋。作者以文學作品作為社會發展研究與驗證的資料與田野，企圖以人類整體、性別、族群與階級彼此相互依存的觀點來談台灣文學中客家女性的角色，挑戰以往台灣文學分析時慣用的性別與族群意識角色的二元對立方式，探討客家女性在歷史發展進程中的角色演變，並對客家婦女研究提出新觀點。
李竹君	2002	客家農村女性的勞動經驗與美德	以女性主義的觀點，分析、批判形塑出客家女性傳統美德的父權體制及意識形態。指出所謂的傳統美德只是客家婦女面對社會環境、現實生活所衍生出的生存策略，並非一成不變，她們仍然具有抗拒與改變傳統地位的能動性。
邱連枝	2004	影響客家女性公民社會參與因素之探討—以苗栗縣志願性服務團體為案例	客家女性勤儉、刻苦耐勞、圓融、踏實的美好性格，有利於志願服務事務推行的扎實與熱忱；但負面的性格如保守、不善因應、受客家性別角色分配的限制等，讓客家女性公民在社會參與上仍面臨不少的挑戰與困難。
余亭巧	2004	客家女性的族群認同經驗—五位女性客家文化工作者的生命歷程	非土生土長之台北人的這群都市客家女性多半擁有相似的族群經驗，客家文化工作是她們慰藉鄉愁的出口，但是客家文化工作者的身分僅只出現在公領域中，且夾在新舊兩個時代之間的她們，在許多觀念或看法上呈顯出不同時代交錯下的矛盾與掙扎。
彭桂枝	2004	女人與工作——一群客家農村中年女工的工作經驗	探討 1970 年代末期，因政府推行鄉村工業化而進入鄉村工廠的客家籍女工的工作經驗。發現鄉村工業化的過程正反映在女工的工作史中，且她們的就業多以家庭為重，婚後工作傾向追求穩定，位於勞動位置底層的她們，勞動條件呈現出隨年齡變化先上後下的拋物線。
曾鈺琪	2004	逃不開的人情關係網絡?從客家女性的自願性服務工作探討社區參與和溝通中的社會資本與人情關係網絡	客家婦女的社區參與和動員經驗，對 Habermas 以白人男性資產階級和理性論述辯論為基礎的古典公共領域概念，提出了不一樣的觀點。地方性的公共參與和公共溝通之所以能夠開展，是因為人情關係網絡的存在，這種充滿濃濃情意並具倫理性的社會人際網絡、以及網絡中所培養的感情、信任和互惠成為支持和強化客家婦女參與社區公共事務的實際力量，

			幫助客家婦女走出家庭和職場的限制，長期地參與社區志願服務工作。
張素芬	2005	北埔姜家女性研究 (1834-1945)	透過北埔姜家女性的歷史觀察，發現客家女性的角色充滿可變性，客家女性的權力也以「隱性」的方式存在。本文突破了傳統女性只是從屬地位的觀點，從地方拓墾重要家族的女性角度出發，產生不同於以往男性為主的家族圖像。
林善垣	2005	台灣客家女性「族群女性觀」與社會的對話:一心客家歌謠合唱團的個案研究	客家女性對客家文化和客語的認同非常深切，且是先於女性認同的。她們看待自己是客家文化存續的傳承者，並表達出當仁不讓的企圖心。
陳明惠	2005	美濃客家女性的性別角色與社會關係	研究發現客家女性在世代變遷下，呈現出年輕女人違反規範，老女人捍衛傳統的現象，且高學歷者具較高能动性，有較多機會與能力去擺脫客家文化的規範，同時研究也發現原生家庭的社經地位影響著客家女性對規範的認知與態度，且家中長女也承受較多規範限制，客家女性必須藉著與其他文化的接觸去突破傳統束縛的框架。
黃怡菁	2007	茶鄉婦女的勞動：以峨眉地區的採茶婦女為例	以勞動為主題建構茶鄉婦女的生命史，理解茶鄉婦女的勞動如何與個人的生命轉折點產生關連，在不同的家庭生活角色與發展階段，建構茶鄉婦女的勞動經驗，重新省思無酬家庭工作者、季節性工作、女人的工作意義與婦女個人的生活策略。發現她們並非是父權體制與資本主義共謀下的邊際性勞動力，也不是背負著族群文化傳統的價值觀而扮演著勞動和犧牲的角色，當家庭再生產不再成為負擔，她們有自由權選擇勞動，也從薪資勞動中得到自由。
黃志暉	2008	新竹縣市客家女性參與休閒活動對生活型態與健康概念影響之研究	在傳統與現代時空的改變，女性自主意識抬頭，女性因投身職場，基於家庭角色伴演及性別的原因，限制了女性參與休閒活動空間、時間及需求。本研究提出鄉村型與都會型客家女性，因時代轉換顯示出城鄉差距並不大，方使客家女性樂於參與休閒活動，並改變自我生活型態與健康概念的知識。
李郁屏	2008	萬巒鄉客家婦女「偃間角」的敘事分析	以萬巒鄉三個世代的客家婦女「偃間角」的敘事為主體，作進一步的分析，比較她們坐月子的方式、其後的意義，人際觀以及當下自我的心情觀照，找出「偃間角」更深層的脈絡。研究發現每個世代都有其「偃間角」的「壓力」來源，她們的觀念與當時的社會緊緊相扣，而她們也用著當時社會應許的態度回應著「偃間角」的人與事。
蔡華	200	橫山地區客家女性社區參與歷程之研究	客家女性透過參與社區公共事務而增權展能，藉由建構知識的過程，發現自己的能力。客家女性在公領域多元的參與方

芳	0 9		式，也呈現出客家女性多樣且豐富的面貌。
楊 舒 涵	2 0 1 0	年輕客家女性的族群認同與性別角色經驗	以現代社會中接受高等教育薰陶的年輕客家女性為主要研究對象，發現世代變遷帶來的迥異成長經驗，使得年輕客家女性有著別於刻板印象中傳統客家女性之形象，也因為女性意識的發展與女性地位的提升，讓她們得以重新檢視與定義傳統美德的合宜性，且著重於突顯「自我」的主體概念，彰顯出客家女性的能動性。
林 惠 珊	2 0 1 0	客家文學中的女性形象與主體敘事	以女性主義理論與客家文學研究為脈絡，論述女性主義思潮在台灣的影響，探討客籍女性作家詩文創作的理念與意涵，破除傳統的刻板印象以及父權社會體制的規範，將過去刻意壓抑女性的自我意識凝結聚焦，透過女性主體的視角，引出傳統客家女性的多重角色。
彭 瑋 筠	2 0 1 1	舞台展演者之女性主體性研究－以桃竹苗地區客家婦女為例	以參與歌唱比賽之客家女性為研究對象，發現婦女藉由參賽過程之歷練，建構出自我新主體。在傳統與現代之間努力追尋平衡點，在變與不變、傳統與現代之間，展現出豐沛的流動能力。
李 文 玫	2 0 1 1	離散、回鄉與重新誕生：三位客家女性的相遇與構連	作者以自己作為一個論文書寫主體，採用「生命敘說」的研究取徑，進行從客庄原鄉遷移到台北都會區客家女性的生命敘說探究。透過以客家女性為主體的論文書寫，呈現出散居又隱形於台北都會區客家女性多元而真實的「在地」樣貌，並在過程中創造客家女性之間的社會文化性連結。

資料來源:全國博碩士論文網

表 4-2-1 頭份雲華園 97~99 年間各寺廟演出次數統計

廟名	所在鄉鎮	演出 次數	廟名	所在鄉鎮	演出 次數	廟名	所在鄉鎮	演出 次數
仁愛里義民廟	苗栗縣頭份鎮	28	珊瑚里太陽宮	苗栗縣頭份鎮	5	東勢王爺廟	桃園縣中壢市	3
田寮里永貞宮	苗栗縣頭份鎮	25	龍潭大廟	桃園縣龍潭鄉	5	造橋龍湖宮	苗栗縣造橋鄉	3
東興太和宮	新竹縣關西鎮	13	獅潭義民廟	苗栗縣獅潭鄉	5	永和三元宮	苗栗縣三灣鄉	3
竹南五穀宮	苗栗縣竹南鎮	11	白玉萬善祠	桃園縣觀音鄉	5	東勢王爺廟	桃園縣中壢市	3
大坪萬善祠	苗栗縣頭份鎮	7	中崙三元宮	新竹縣新豐鄉	5	造橋龍湖宮	苗栗縣造橋鄉	3
流東里宣化堂	苗栗縣頭份鎮	7	珊瑚里太陽宮	苗栗縣頭份鎮	5	海口順天壇	苗栗縣竹南鎮	3
苗栗市玉清宮	苗栗縣苗栗市	7	苗栗玉清宮	苗栗縣苗栗市	4	大溪金母娘娘	桃園縣大溪鎮	3
三湖村五龍宮	苗栗縣西湖鄉	6	北苗義民廟	苗栗縣苗栗市	4	田美伯公廟	苗栗縣南庄鄉	3
桃園市活動中心	桃園縣桃園市	6	竹東萬善祠	新竹縣竹東鎮	4	新埔伯公廟	新竹縣新埔鄉	3
龍江街伯公廟	新竹縣湖口鄉	6	後庄伯公廟	苗栗縣頭份鎮	4	大同伯公廟	桃園縣楊梅鎮	3
兵營旁伯公廟	新竹縣湖口鄉	6	苗栗玉清宮	苗栗縣苗栗市	4	小南埔大廟	苗栗縣南庄鄉	2
富興隆聖宮	新竹縣峨眉鄉	6	北苗義民廟	苗栗縣苗栗市	4	興隆活動中心	苗栗縣頭份鎮	2
湖南村伯公廟	新竹縣湖口鄉	6	竹東萬善祠	新竹縣竹東鎮	4	其他		20
中崙三元宮	新竹縣新豐鄉	5	永和三元宮	苗栗縣三灣鄉	3	總計		223

表 4-2-2 頭份雲華園 97~99 年間各鄉鎮演出比例表

演出鄉鎮	演出 棚數	占全團演出 比例	演出鄉鎮	演出 棚數	占全團演出 比例	演出鄉鎮	演出 棚數	占全團演出 比例
頭份鎮	82	36.80%	新豐鄉	6	2.70%	新埔鎮	3	1.30%
湖口鄉	19	8.50%	南庄鄉	5	2.20%	楊梅鎮	3	1.30%
竹南鎮	15	6.70%	獅潭鄉	5	2.20%	大溪鎮	3	1.30%
關西鎮	13	5.80%	龍潭鄉	5	2.20%	造橋鄉	3	1.30%
苗栗市	12	5.40%	觀音鄉	5	2.20%	台北市	1	0.40%
竹東鎮	6	2.70%	不確定	5	2.20%	竹北市	1	0.40%
西湖鄉	6	2.70%	三灣鄉	4	1.80%	新竹市	1	0.40%
峨眉鄉	6	2.70%	中壢市	4	1.80%	總計	223	
桃園市	6	2.70%	新屋鄉	4	1.80%			

表 4-2-3 頭份雲華園 97 年到 99 年間演出縣市統計表

縣市名稱	演出棚數	占全團演出比例
苗栗縣	132	59.2%
新竹縣	53	23.8%
桃園縣	30	13.5%
新竹市	1	0.4%
其他縣市	1	0.4%
不確定	5	2.7%
合計	223	

表 4-2-4 97 年到 99 年雲華園打戲人棚數統計表

打戲人	打戲棚數	所打戲路佔雲華園演出之百分比
阿林伯	5	2.2%
秀姨	7	3.1%
蘭姨	10	4.5%
阿火伯	11	4.9%
梅姨	13	5.8%
紅姨	15	6.7%
不確定	17	7.6%
班主	23	10.3%
他人	24	10.8%
王瑞秋	97	43.5%
總棚數	223	