

## 女人天下？—談歌仔戲中女性角色的婚戀議題

鍾邦友\*

### 摘要

歌仔戲是一個以女性演員為主導的演出團體，但這並不意味其以女性意識抬頭的理念在經營戲劇的劇目內容，或者隨著時代的進步，至少在題材的選擇之上有較多性別平等的意涵，身為女人卻成為男性沙文主義的宣教者，這是歌仔戲最為獨特的矛盾之處。而大量的捧坤生戲，一方面是女追男的情節意外造就情感自主的女性角色，在性別平等的議題上扳回一城；另一方面則是其他行當的相形失色，特別是中旦與老旦的角色幾無發揮空間，影響所及，不僅演員的生態失衡，再則配合坤生的可發揮性，才子佳人的文戲比例過高，劇目的選材亦大受侷限。未來歌仔戲也許可從歷史上的名女人之情感或事功為主要議題著手，或可在女性意識的探究中增益深度與廣度。

關鍵詞：歌仔戲、坤生、反串、婚戀議題、女性意識。

---

\*鍾邦友 / 高雄大學通識中心兼任助理教授 / 高雄高工秘書

## 壹、前言

2009 年河洛歌子戲的年度大戲《山寨情仇》大舉宣傳「女性意識」抬頭，其故事內容在描述女主角石惠君飾演的丁玉蓮，為救遭山寨賊人所劫新婚夫婿，自願身為人質，不料其夫婿事後不但未依諾救妻，更為己身利益休妻，玉蓮雖得山寨主田大義善待並釋回，其父丁舉人卻欲犧牲愛女玉蓮之命，以全古禮教中之貞烈美名，玉蓮幸得山寨主田大義相救，並與其結為連理，大大顛覆傳統戲曲奉為圭臬的「一女不配二夫」的禮教觀念，然以筆者觀之，連生存權利都已然被剝蝕殆盡，且無力謀生、水盡山窮的她，嫁給對她示好，且「人品」被塑造的還不錯的山大王，是自然而別無選擇的事，這真的可以算是女性意識抬頭？

相較於女人的無奈堅貞，男人的不羈狂放顯然別如天淵，經典的歌仔戲《薛平貴與王寶釧》裡離家 18 年的薛平貴因為音訊無通，所以「劈腿」被說的情有可原，甚至妻妾和睦的美好畫面，也為大男人的沙文主義極盡粉飾之能。最可笑的是，罪犯重婚的他身騎白馬千里迢迢趕回，第一件要做的事，竟然是探查王寶釧仍否謹守玉潔冰清之身，女人三從四德，男子百無禁忌，性別不平等莫此尤甚。不過反觀現今社會，有錢有勢的名人或甚至販夫走卒，坐擁三妻四妾亦時有所聞，像前一陣子一名某無線電視台知名的男性資深藝人，風光迎娶第六個妻子，對照其主演的電視劇情節，戲裡戲外均御妻有術的他，在報刊媒體的花邊新聞中喧騰一時，究竟是歌仔戲的內容封建，抑或反映現實，其實耐人尋味。

由於歌仔戲是一個以坤生掛帥的演出團體，劇團中的成員絕大部分由女性擔綱，而較多的女性參與，是否代表女性更多的思維主導，劇目中也能有更多女性意識的彰顯？針對歌仔戲這種特殊的現象，筆者除參考相關文獻以外，亦以民國 68 年以來，名編劇狄珊與楊麗花聯手進行第一波改良（武俠愛情風格）以來的電視歌仔戲為主要研究對象，旁及目前的舞台精緻歌仔戲，使用立意取樣的方式，選取涉及相關議題的劇目，分析其中有關女性角色的婚姻與愛情議題，並探討其中的女性意識及性別平等觀念，最後並提出歌仔戲劇本改良的方向建議。

## 貳、從歌仔戲的歷史背景看女性角色的婚戀議題

早期的歌仔戲稱為本地歌仔，當時只有《山伯英台》、《陳三五娘》、《呂蒙正》、《什細記》四齣劇碼，稱為「四大齣」，四大齣的劇情內容皆以纏綿悱惻的愛情為主題，透過女主角追求愛情婚姻的過程，呈現出女性在傳統文化壓力下企圖擺脫「父母之命、媒妁之言」的自主意識（台灣民俗文化研究室，2010）。因此歌仔戲早期戲文在婚戀議題的探討上，其實是頗具女性自主意識的。然而在後續的發展中，歌仔戲從純粹的農閒娛樂，轉變為家族式經營的商業團體運作，男性團主的父權意識，開始影響劇目的演出內容；其後又歷經發展期程中頗為重要的電視時期，電視又是一種合乎意識形態中心的媒介，國內的大眾媒體，多傾向於再現父權意識的性別規範，從父權意識型態的觀點對於女性的性別角色和性態（sexuality）加以檢視和建構（嚴玉鳳，2001：80），這使得歌仔戲初試啼聲的女性意識，再度遭受衝擊，如此的歷史發展背景，將使電視歌仔戲中女性角色的婚戀議題，呈現何種面貌？這是本文想要探究的重點。

首先，從劇團發展的角度切入，如前言中所述歌仔戲一夫多妻的現象，其實是反映戲曲舞台主角的男女遞嬗與劇團的一貫經營生態。從傳統戲劇的歷史來看，不論是亞洲劇場（京劇）和莎士比亞劇場中，都是由男人來扮演女人，而真正的女人被嚴禁踏上舞台一步，從導演、劇本到演員諸多表演機制均具有男性中心與性別歧視，女性角色由男性觀點形塑，再由男演員男扮女裝演出，因為只有男性知道怎麼扮演女人，於是成為劇場男扮女裝的傳統（張小虹，1996：154-160），同時一直到西班牙在1587年所頒布允許女性在劇院舞台表演的解禁令之前，女性角色都還均是男演員反串（Donnell，2003：12）；而中國在清朝時期，即頒佈禁止女演員登台演出的禁令，舞台上的女性也皆是男人演飾，男扮女裝從演出上自然形成，到後來變成政府政令下，不得不然的演出變通方式（黃雅勤，2003：482），邇後女性演員因緣際會，逐步攻佔舞台，但東西方的發展卻大有不同，西方男是男、女是女，東方的歌仔戲、越劇、日本寶塚歌劇卻成為女人專擅的演域。

再話說歌仔戲，其在發展初期，乃為農閒時農民自娛娛人的休閒活動，後來逐步加入廟會陣頭，其演出故事與唱表則多涉及男女猥褻私情，色情表演大膽露骨，是時民風未開，且多趨保守，一般女子不敢輕易拋頭露面，且深怕男女混雜易生不軌行為，故小旦皆由男性反串（莫光華，1996：65）；當時傳統社會基於男尊女卑的觀念，延伸出女性不潔、女子無才便是德等封建思想，女性只能在家相夫教子不可在外拋頭露面，

更遑論登臺表演（林茂賢，2006：156），因此早期的歌仔戲一直以男性扮演為主。

日人接管台灣後，爲了使婦女投入生產線以增加生產力，積極鼓勵婦女走出家庭、走進職場，讓自己經濟自主，因此婦女的經濟能力提升，觀念也有了改變，開始比較注重日常生活的娛樂（吳孟芳，2002：40）。此時適逢歌仔戲進入黃金鼎盛的內台時期，爲因應女性觀眾漸增，開始有女性演員的加入，一般觀眾欣賞水準提高，且爲唯美派觀念所驅，觀眾普遍希望目睹真正美麗的生旦角色（莫光華，1996：136），更激勵女性紛紛投入歌仔戲班。然而戲班是一種封閉型的社會組織，男女演員長期在舞台上調情，下戲後亦共團生活，演員的配偶難以接受，因此男女演員共演的生態備受挑戰；除了在「男女授受不親」的社會教條限制下，使得男女演員對戲時自然產生尷尬，而坦白說，男生女旦演愛情戲也確實比較「危險」，同班工作，朝夕相處，本就容易滋生情愫，如果又在台上談情說愛，假戲真作並非不可能（吳孟芳，2002：35）；相較之下，同性別詮釋男女角色爲團員接受的程度相對較高，只不過已非早期的全男，而是轉變爲全女。

但何以是全女而非全男？其中一個重要的原因，是歌仔戲在唱調運用上的特殊性所致。由於女性聲腔柔美婉轉、細膩動人，直接造就了具有悽側吟詠特質的「哭調」產生，反應到劇本上則是增加了許多文戲愛情劇，加強了悲歡離合的劇情內容，如此一來大受女性觀眾的喜愛（楊馥菱，2002：74）；歌仔戲名伶廖瓊枝女士便認爲，哭調之所以盛行，是由於當時多爲婦女愛看苦戲，也是發洩心中受保守社會壓抑的情緒一種轉移（莫光華，1996：101）；因爲在劇院裡，演員不需嘶吼，觀眾更會挑剔聲調的優美與否，這時，美麗細緻的女性在舞台上的容貌展現，便佔了較大的優勢，而其哭調之哀婉動人也打敗了許多男性演員（黃雅勤，2003：484）；到目前爲止仍有不少人一提到台灣歌仔戲就立刻聯想到一把鼻涕一把淚的苦旦，其實那完全是經過改良之後的歌仔戲參加內台戲的演出，劇團老板爲了爭取票房收入，腦筋立刻就動到心腸最軟、最富同情心的婦女觀眾頭上，於是在戲中刻意強調苦旦的悲劇成份（陳建銘，1989：9），於是魚幫水，水幫魚的相互影響下，歌仔戲的舞台開始有較多女性演員的加入。

其次，當時盛行的「綁戲囡子」與「養女制度」，也讓戲班可以最廉價的方式，取得未來可能是優秀演員的終身契約。所謂「綁戲囡子」與「養女制度」，是民間社會沿襲已久的特殊風俗，劇團團主或資深演員習慣以收買養子、養女或簽約的綁戲囡子，變成劇團演員的主要來源之一，因爲「重男輕女」的傳統觀念根深蒂固，認爲男性需承擔傳承香火與負擔家計的責任，而女性成年後嫁爲人婦，就有如「潑出去的水」，重

要性不及男性（陳崇民，2008：41），於是綁戲團子及送出的養子女就以女性為主，大量的生力軍，更為日後歌仔戲的舞台埋下陰盛陽衰的伏筆。

女性演員逐漸取代男性演員的地位，女性由原來的不淨、無能，轉變為內臺戲班宣傳特色（林茂賢，2006：157）；尤其是後來「胡撇仔戲」興起之後，表演風格趨於火熱、直接，劇中時不時出現的強暴、挑逗、接吻等場景，挑戰演員的尺度和觀眾的神經，這時如果男生女旦來演，作戲難作足，也許作足了觀眾也不敢看，相反地，坤生卻可以盡情發揮，因此，坤生在胡撇仔戲興起後大量增加，是表演上的優勢，也可說是觀眾心理運作下出現的結果（吳孟芳，2002：36），亦正是歌仔戲女性文生得以戰勝男性文生的重要關鍵（林沿瑜，2007：38），於在眾多因素的幫襯之下，最後歌仔戲便走向以女性演員為主的表演型態。

但是即使如此，在一般歌仔戲劇團的分工上，男性仍然是經營者、權力分配者、對外聯繫者，相形之下，演出者中女性就佔了多數（林沿瑜，2007：35）。即便是「全女班」的班主，還是以男性居多，經濟大權仍操控男人手中，而調配演員的權力也是班主的，就算班主為女性，出錢請戲班子的戲院老闆、廟方，亦是男性的天下（黃雅勤，2003：491），男性的思維仍然主導劇團的發展方向。

雖然現在我們一般談到歌仔戲，可能會直覺聯想到楊麗花、葉青或唐美雲這些反串小生在舞台上顛倒眾生的迷人丰采，而電視或舞台上的歌仔戲演員，也幾由女性包辦所有的重要角色，偶有例外如楊懷民，但情況並不普遍，這種坤生掛帥的現象，是中外戲劇史上少有的特例，在中國的幾種現存大戲中，也只有以演員全為女性著稱的越劇（吳孟芳，2002：12）擁有類似情況；另外，黃梅戲、廣東大戲亦有些許著名坤生，但一枝獨秀的程度仍不及歌仔戲；西方則更少，通常是劇情使然，如女導演 Sally Potter 的《Orlando 美麗佳人歐蘭朵》乃是因為主角在 30 歲那年忽由男變女，所引發的身體認同（Mayer，2008：42）與情感問題，所以必須由同一位女性演員（Tilda Swinton）反串前半生的男性角色；英國的女導演 Deborah Warner 則別出心裁的以女演員 Fiona Shaw 反串莎士比亞名劇《查理二世》（Richard II），為的是突顯故事主人翁「不適王國之位」（unfitness for the role of kingship）的問題（Silverstone，2007：201），和歌仔戲裡女角反串男性角色的常態大異其趣。

不過雖說以坤生掛帥為常態，但這並不意味歌仔戲裡眾多以女性演員為主導的戲劇團體，也以女性意識抬頭的理念在經營戲劇的劇目內容，女扮男裝的坤生，其實只是大男人主義的詮釋者，演員們多數不斷遵循傳統父權社會下既定的「性別操演」

(gender performativity) (Butler, 1999: 171-190) 程式。像早年拱樂社在內台時期的劇作《漢族義魂》裡，便有女主角如下的自白：

「因為我是女子不能為國出力，對不起國家，若要為國效勞一定要早嫁，嫁給一個民族英雄，其時夫妻合作打滿復明的工作（邱坤良，2001：117-118）。」

除了反映當時政治背景以外，更充分顯現女子以夫為天，極度男尊女卑的社會氛圍，女人依然無法掙脫父權社會龐大體系的壓迫，男性的權力終究還是操控了整個演出的大方向（黃雅勤，2003：491）；即便是新編且標榜「女性意識抬頭」的《山寨情仇》，雖一再強調女主角的自主選擇，但是丁玉蓮最後還是得依附在田大義的羽翼裡，才能生存，整齣戲描寫的還是父權社會的吃人禮教下，女人的悲哀與無奈，充其量只是對男性霸權的控訴，委實還是看不出太多性別平等或女性自主的意味。

根據以上的文獻與歷史分析，本研究將進一步針對民國 68 年以來的電視歌仔戲及目前部分的舞台精緻歌仔戲，檢視其中有關歌仔戲中女性角色的婚戀議題，並於下段中敘述。

### 叁、歌仔戲中女性角色的婚戀議題

#### 一、嬌妻美妾大團圓—女人不為難女人

從民國 68 年以來，名編劇狄珊分別與楊麗花、葉青聯手進行的三波電視歌仔戲的改良以來，歌仔戲歷經武俠愛情、神怪特效與復古創新的變革（林沿瑜，2007：28），在劇目的內容上跳脫古冊戲的桎梏，與當代流行產生更多的結合，然而在性別平等的議題上，卻始終沒有太大幅度的長進。劇目內容類似前言所述薛王的故事，尚有《薛丁山與樊梨花》、《孟麗君》及近年的《紅塵奇英》等男主角娶三美的故事，最離譜的則是《風流才子唐伯虎》裡的唐伯虎更一口氣娶了九個老婆，這些題材是歌仔戲百演不厭的經典戲碼，而其他類型的戲劇，或偶一有之，但熱衷度則遠遠不及。

可笑的是，不管這些劇碼是男主角娶了三美抑或九美，總是妻妾和睦，甚至《皇甫少華與孟麗君》裡先被娶進門的三老婆劉燕玉、《江南四才子》裡唐伯虎的大老婆陸昭容，還「賢德」的扮演起幫丈夫招募其他老婆的冰人，左摟右抱的男主角，或許只有現在那些妻妾聯袂為男性候選人站台助選的情況可堪比擬。傳統禮教加諸於婦女的不平等要求，如三從四德、貞節觀、一妻一夫制，因是單方要求婦女遵從，並未對等要求男性，形成不平等又不符合人性的枷鎖（陳麗英，2004：56），構成男女在發展婚戀關係時的迥異現象，這些在歌仔戲的劇目中時時可見其端倪。

而再從前面文獻中有關男女演員的舞台角力與劇團生態的分析來看，由於「色」與「藝」的商業考量，女演員開始出現，全男性的演員生態因此受到衝擊而逐漸崩解（陳崇民，2008：33），在歷經內台時期的轉變，女性演員在歌仔戲的表演場域取得領導地位，然而劇團中的管理階層仍以男性為主，女性演員的地位，充其量只能算是戲班老板手中一顆亮眼的棋子，仍然無法主導戲團的經營。劇團作為社會文化的一環，所反映的也足男性中心的社會縮影（邱坤良，2001：45）。

而在女性演員愈來愈受歡迎之後，所謂「耍大牌」的情況也愈來愈常見，甚至有些知名演員，在羽豐翼滿另求棲枝，對原屬劇團產生莫大傷害，基於自己人的胳膊才會向內彎的道理，戲班的老板為了掌控大牌，將其收為妻妾的情況屢見不鮮，過去的著名的「內台」歌仔戲劇團團主，如「美都」、「寶銀社」、「日光」、「光華興」...皆同時擁有妻妾多人（邱坤良，2001：45），到現在明華園，亦有這樣的歷史背景，甚且據說主動者是大太太，主要目的乃是為劇團的營運生存，所以爭風吃醋的情形很少（葉龍彥，1999：245），真如戲中常見的大老婆牽線一般，戲中的大團圓結局，也正是戲班班主夢寐以求的真實至境，歌仔戲的戲碼映照後台人生，一夫多妻也就見怪不怪了。

## 二、眾星拱月—女追男比例高

早期本地歌仔四大齣的潛移默化，或許已在歌仔戲的文化潛層意識中，注入女追男的情愛自主因素，再加上烘托坤生於舞台上的主導地位，便使得眾星拱月的劇情大量出現在劇本之中。而為了彰顯第一男主角的丰采出眾，當然得有較多的女角投懷送抱才成，如邱坤良（2001：121）便指出拱樂社劇本中的女主角（不論正反），大多敢愛敢恨，對於心儀男子都會主動求愛，這樣女追男且大膽示愛的劇目內容不但充斥早年的內台歌仔戲中，過去老三台的電視歌仔戲裡亦不遑多讓，這是一向予人保守傳統的歌仔戲，頗為特殊的性別平等與前衛風格。此與歷來男女愛情的追逐當中，男性追求，女性等待；男性主控，女性依賴；男性觀看，女性被欣賞；男性主動，女性被動為主（吳淑鈴，2005：63），這樣的傳統求愛程式有極為明顯的差異。像台視的《蓮花鐵三郎》、《狂花飄雲夢》；華視的《灞橋煙柳》、《周公與桃花女》、《煙雨花樓》；中視的《寶貝王爺貴千金》、《財神闖天關》，直至近期公視的《秦淮煙雨》都有眾多女角圍繞男主角示愛的橋段。除了有時第一女主角要表現端莊的正旦形象，會有較為矜持的表現以外，其他的女角多如拱月眾星，這樣捧頭牌小生的劇目繁多，不勝枚舉，也意外造就歌仔戲中大篇幅女性角色的情愛自主。

目前劇團經營或許已經不再全是男性的天下，但長期女扮男裝的結果，已經使得歌仔戲呈現陰性化的傾向，而這也是晚近歌仔戲在強調藝術性、精緻化後，歌仔戲坤生文化依然不輟的主要原因（林沿瑜，2007：40），適合坤生詮釋的文戲、愛情戲仍是劇目大宗；同時，現今的歌仔戲市場仍不斷地運作著坤生獨大的體制，包括野台歌仔戲班和以劇場演出為主的歌仔戲劇團，許多仍不脫擁「生」自重的型態，「一人劇團」所在多是，所謂「一人劇團」，意即劇團主要以小生的名氣和人氣為標榜，觀眾看戲，主要便是為了看主角小生而去，劇團以小生為招牌的情形，反映在劇團名稱上，便是很多戲班直接冠以當家小生的名字，如「黃香蓮歌仔戲團」、「唐美雲歌仔戲團」、「陳美雲歌劇團」、「秀琴歌劇團」、「春美歌劇團」等等，明白地昭示小生為該團之主打（吳孟芳，2002：25），在劇目的內容上亦均為這些當家小生量身訂作，男主角被捧上天當然也就不足為奇。

### 三、愛情至上一執迷不悔愛瘋狂

歌仔戲大比例的捧小生戲，相對塑造出對主角小生瘋狂迷戀的女性角色，有些角色為愛用盡心機，不擇手段，甚至倫理、親情、國家興亡，都可以置諸腦後，如經典戲《薛丁山與樊梨花》、《羅通掃北》中女主角樊梨花、屠爐公主，便是這種愛情第一、國家第二的典型；華視神怪劇《蛇郎君》裡的女主角李珊瑚發現自己愛上男主角羅浮，連王母娘娘作法讓羅浮現出蛇身原形，驚嚇之餘也不改初衷，甚至為了守護原神被囚困的男主角，隻身在荒山野地過活，則是為愛什麼都不怕的例子。

其次，有些女角為了爭奪男主角，使出激烈手段，寧為玉碎，不為瓦全。如《瀟湘夜雨》裡的鐵明珠愛不成男主角冷秋湖，用計把他困在石洞中，要和他「玉石俱焚」；《綠珠樓》裡的媚玉，因為石崇始亂終棄，於是引狼入室，找來孫秀強索綠珠，最後落得金谷園滅門的慘劇；類似的故事也發生在《蓮花鐵三郎》裡，痛恨鐵三郎移情別戀的黑鶯，處處假扮他的模樣血洗江湖，令鐵三郎成為天下共敵；《鐵扇留香》裡的兩個女主角，水蓮荷和鐵寒英為了男主角在最後大對決（一般武俠劇都是男主角與大惡人對決），最後兩敗俱傷劃下三角戀情的句點，這些女角由愛生恨最後使出偏激手段的行徑，簡直活像現在情殺案件的翻版。

不過像《蛇郎君》裡的章璧珠，在發現心愛的未婚夫葉俊英竟是摯友李珊瑚的暗戀對象時，並不是像三廳文藝片裡「善解人意」的女主角一樣，消極的選擇退縮，而是開誠佈公的向葉確認，並以委婉的態度向珊瑚說明一切；另一部《蝶戀花》裡的女

角張雪瓊不被白馬王子的求婚衝昏頭，謹慎忖度姻緣何歸，皆是對自己的情感有定見的角色，在一堆為愛昏頭的女角中，格外突顯理性與智慧。

此外，在歌仔戲幾近一面倒的捧小生戲之外，其實也有少數以女主角為主導的劇目，如經典戲碼《洛神》裡甄宓對曹植的精神出軌，為「堅貞」的定義下了不同的註解；另一經典戲《孟麗君》、《龍鳳再生緣》，亦以旦角為重，女主角孟麗君鍾情於男主角皇甫少華，無畏另一男角劉奎璧以權勢威逼，因而為愛走天涯，更奮發圖強，救夫救己。連代嫁的貼身女婢蘇映雪，也可以投江殉情，甚至是暗戀皇甫少華的劉燕玉，雖無奈是惡人劉奎璧的妹妹，也能為愛吃裡扒外，不惜出賣父兄，來成就四人的姻緣。

不過這些戲碼並非是典型的捧小生戲，所以旦角戲份較為吃重，也才有女性思維探討的空間；其次，新編的戲碼，也比較容易加入新的思維，但是這種重旦輕生的劇目，畢竟不是歌仔戲的最愛，加上歌仔戲過於仰賴傳統戲目，新編創作太少，亦是歌仔戲的劇本不容易有較多女性觀點的原因。值得注意的是，上述幾部新編的歌仔戲，編劇均為狄珊，女性編劇的觀點，是否扭轉歌仔戲中過度的男權思維，或可為後續研究的方向。

#### 四、祝你幸福－為愛犧牲的苦情花

歌仔戲裡有敢愛敢恨的奇女子，卻也充斥想愛不敢愛的傻女人，她們往往為了成全男主角的功名利祿或生命安危而割情斷愛，好讓自己的心上人攀權附貴的去討好明明不想愛的女人，或者委身下嫁掌控男主角之生殺權柄的萬惡罪魁，犧牲小我、完成大我的到令人難以相信的地步。像《陸文龍》裡的曹英，為了助陸文龍更上層樓，硬要他另娶金國公主；《洛陽橋》裡的陳玉英，為了協助蔡襄完成建造洛陽橋的大功業，甘心委身歌樓，好讓男主角死心投向可以傾國家之力建橋的芙蓉公主；同樣的劇情也出現在《孟嘗君》中，自願退讓的曲柔也是躲進歌樓，以便讓男主角迎娶齊國首富千金薛茵；其次，《秦淮煙雨》的李香君，為了保全侯朝宗的性命，自願獻身福王，奇怪的是，當雨過天青後，她自認白璧染瑕，堅持出家，徒留傷心欲絕的侯朝宗，教人分不清她到底為誰守貞？

#### 五、白璧不染瑕？－貞節枷鎖的挑戰

傳統禮教要求婦女三從四德，在中華文化中牢不可破的貞節觀念，源遠流長、根深蒂固，幾乎已經成為中國人的內在意識。在程朱理學所提倡「餓死事極小，失節事

極大」之貞節觀點，將女子推向保守而封閉的人生價值取向（紀國智，2004：1）。許多婦女在婚姻議題裡，追求的或許只是形式上的媒約，甚至此一婚約為父母所反對，許多女子仍不計代價地持守，夫死守節或殉葬之事時有多聞，未過門的妻子替死去的未婚夫盡節亦有之，有的家庭甚至以女兒守節殉夫為榮（陳品雁，2006：32）。像《斷機教子》裡的秦雪梅，便是違抗父命寧嫁神祖牌，十足偏執的封建守舊角色。類似她的婦女們奉貞節觀為行事圭臬，不去考慮丈夫賢蠢與否，值不值得犧牲，她們甚至不認為那是種犧牲，是本分內事該如此（陳麗英，2004：61）。

所以，在《山寨情仇》裡，女主角玉蓮改嫁的情事，被塑造成女性意識的抬頭，歌仔戲的正旦可以無視禮教二披嫁衣，亦被描述為空前之舉；其實這並不然，經典的劇碼《薛丁山與樊梨花》、《羅通掃北》中女主角樊梨花、屠爐公主在遇見真命天子之前，都早有婚約在身，其後見異思遷，擇其所愛，所以《山寨情仇》絕非創舉；葉青的歌仔戲《紅塵客》裡，亦有被海寇所擄的郡主，與本性善良的首領朝夕相處日久生情，而違背與之前心上人婚約的情事，這位郡主的遭遇與玉蓮頗為類似，差別在於玉蓮的原配喪心病狂，郡主的未婚夫婿則是義薄雲天的武林盟主，同時兩人也曾心有所屬，所以若要說是意識自主，《紅塵客》可能反而更勝一籌。

其次，葉青的另一部戲《周公與桃花女》裡，桃花女原與表哥彭翦情投意和，直到法鬥周公之後，認出周公乃是其前世情人，不顧如母長姐的告誡，立刻琵琶別抱，同樣無視禮教，勇敢率性；另外，《巫山一段雲》裡，更有原本匹配的雙生雙旦，在遭逢人生變化之後，認清對方的伴侶才是自己真愛，而調整互換的橋段，勁爆的情節，其實並不讓山劇專美於前。

## 肆、從空無的角度看歌仔戲中女性角色的婚戀議題

### 一、強勢女子—歌仔戲的少見主軸

歌仔戲坤生掛帥的特殊現象連帶影響其劇目少有以旦角，特別是年紀稍大的中老旦為主題人物與闡述女性思維的戲碼，如吳孟芳（2002：109-110）指出：

「在歌仔戲中為小生量身訂作的『捧小生戲』非常多，在這種戲中，生旦以外的其他角色，主要功能在突顯主角、眾星拱月，其本身的行當藝術得不到發展，……」。事實上，這情況倒不是近期才發生的事，自歌仔戲發展伊始，便甚少注意到『老旦』這個行當；只是資源和人們目光的過度集中在小生一行後，又更形剝奪了其他行當的人力來源，也使得『老旦』這個行當藝術的發展，可說處在幾近停頓的狀態，『邊緣化』

得非常徹底。」

關於這一點，中國的戲曲亦有類似情況，如 He (2008: 45) 便指出中國的戲曲中，女人對歷史的貢獻極少獲得應有的關注與地位；像武則天、大玉兒（孝莊皇太后）這些在其他類型戲劇中早已被正面敘述的角色，在歌仔戲中或許有，但以形象負面或反派角色居多。即便是公認的女英雄，如花木蘭，要在歷史上留名，往往還得經過去性處理，花木蘭因此要辦男裝才能成為英雄，使女扮男裝只是暫時倒置的性別權力關係，最終還是要歸位於扮男裝才可以功成名就、盡忠盡孝以保衛國家（張小虹，1995: 201）；男人運籌帷幄在外，女人囚身屋中，是傳統社會裡的寫照，表現在情慾上亦是如此，男人在外放縱情慾，女人則以丈夫為其一生不變的守候（林沿瑜，2007: 66）。所以類似花木蘭這樣的角色，如孟麗君、《紅塵奇英》裡的楚雲及《寶貝王爺貴千金》裡的楊貴如，無論男裝時期如何功高才顯，最終還是要從絢爛歸於平淡，從此與世隔絕，甘之如飴的走入宜家宜室的小小天地之中。有趣的是，婚前姻後，這些女角彷彿均走入看破紅塵的不二法門，從自主意識高漲的女權意識者，搖身一變成了吃人禮教的逆來順受者，兩相逕庭的思維，讓人難以捉摸。

其次，像清孝莊皇太后與多爾袞的再婚，在其他的戲劇中或被解釋為委曲求全或卓越政治手腕，甚至是有情人終成眷屬，但是在楊麗花的電視歌仔戲《順治與康熙》裡，卻是不折不扣的宮廷醜聞；葉青的《秋霜燕子飛》裡太后與秋玉郎、多爾袞的情感描述不少，但也卻被描寫成貪慾、邪惡的女人；黃香蓮的《大漢春秋》裡，漢武帝的丈母娘—寡居的館陶長公主，與她的小情夫董偃高調同居的韻事，成為劉徹最不得不忍受的齷齪事；《綠珠樓》裡痴愚晉惠帝的老婆賈南風，與太醫私通的情事，也被描繪成穢亂宮廷的主要原因；近幾年的作品，如廖瓊枝的《陶侃賢母》、王金櫻的《梁皇寶懺》均算是少見以中老旦為主軸的戲碼，但前者劇情乃是三從四德的道德樣板，後者描述邨后惡行，同樣難以看出女性思維的端倪。

比較特殊的，是廖瓊枝的《無情遊》，其劇情神似好萊塢名片《麥迪遜之橋》，亦為泣訴禮教束縛的主軸，不過確有較多的女性意識的探討，而且最後女主角成全兒子的婚姻自主，女性「覺醒」的描述教人驚喜；無獨有偶的，明華園黃字團的《太后出嫁》更敘寫當朝太后毅然捨棄榮華富貴，回歸失散十六年的夫君與未竟之母職，結局同樣翻轉傳統；乾旦林顯源的《白頭吟》寫的是卓文君的愛情，探討女性對愛情的堅持與責任，在題材上具有當代議題的結合與開發；其次，同樣由林顯源詮釋的《潘金蓮》及明華園的《武松打虎》，一反過去淫婦的全負面角色形象，為潘金蓮的歷史罪責

翻案，增加少許較為女性角度的闡述。不過諸如武則天、太平公主、大玉兒及慈禧等反其道宰制男性的女性權力者，為她們量身打造的劇本則仍屬罕見，以正面角度來看她們的婚戀情事，更是前所未有。

## 二、同性戀—仍難碰觸的禁忌

在歌仔戲的劇目中，同性戀的議題少有出現，男男戀少見，女女愛更稀罕，即使有也是被視為不正常、不道德或被醜化的，幾無正面闡述的一席之地，如就算是近年來的精緻舞台歌仔戲，也不見得有太大進步。如《梁山伯與祝英台》在十八相送的橋段中，祝英台多次暗示梁山伯她的女兒身份，說什麼兩人朝夕相處是否也能結為夫妻，梁山伯立即正色告誡她兩男怎能談情愛，不過這是傳統劇目，當然不能以現今的觀點來評論；然而近年來，黃香蓮的《前世今生蝴蝶夢》，說的同樣是梁祝故事，恐同症（homophobia）的情況卻不見稍減，戲裡有個暗戀馬文才的溫柔漢謝兵郎，角色被嚴重醜化，甚至比馬文才更像丑角；郭春美的《巧計奪美》，以「斷背山」的這座「山」影射男男幽會的處所，男主角與女扮男裝的女主角在山上遊玩，無意中扯斷衣袖的橋段，令男主角十分擔心自己「染上」同性戀的症狀，後來又發現他愛的是她不是他，真相大白的喜悅，全寫在男主角的臉上，而這樣的欣喜，尚包括男主角自己發現自己很「正常」的如釋重負！可見同性戀仍然難被歌仔戲認同為可被正向闡述的題材。

有關男同性戀的歷史記載較多，如《漢書·佞幸傳》漢哀帝的斷袖之癖，《戰國策·魏策》中記載龍陽君為魏王拂枕席，及彌子瑕與衛靈公分桃而食等；女同性戀則少見，僅明末清初李漁所著《憐香伴》中的雀箋雲和曹語花、清代曹雪芹《紅樓夢》中的蕙官和薇官、蒲松齡的《聊齋誌異》中的封三娘和范十一娘，是少數對女同性戀的描寫，歌仔戲如欲探討相關議題，除由這些古典小說入手之外，或者可嘗試由現代的相關作品或新聞事件進行編創。

雖然同性戀在歌仔戲中沒有正向闡述的地位，卻有大量有關女主角女扮男裝，與男主角同寢同遊，這種超乎一般非同性戀的同性情誼的題材，戲到最後更免不了女主角回復女兒身，兩人才發現早已建立夫妻或情人般的情誼，而且只要最終是異性戀的結果，之前類同性戀的過程便會被合理化。其中，最經典的當然要屬《梁山伯與祝英台》，而早年在「拱樂社」以囡仔生著稱的許秀年，因本身生旦角色均能詮譯，其主演的多部歌仔戲，如《蓮花鐵三郎》、《西江月》、《龍鳳再生緣》、《寶貝王爺貴千金》、《大唐風雲錄》等，多有類似劇情的搬演，而這也是歌仔戲特立獨行於其他劇種的鮮明特色。

### 三、女性角色層面狹隘—紅拂竟成嬌弱女

歌仔戲裡的女性角色似乎不外是閨閣千金、蓬門碧玉、青樓名妓，否則就是山寨女王、英勇女俠，題材侷限，即便戲份夠多，可論述及發揮的空間也不夠寬廣，甚致有些角色明明應該是女英雄的形象，卻還是解語柔花的包裝。像佘太君，在港劇《楊門女將》裡是個擁有百年功力，可以上陣抗敵的女中豪傑，在台視的《楊家將》裡，陣日哭哭啼啼，不見巾幗氣勢；《李靖與紅拂女》中的紅拂女也被塑造成楚楚可憐的弱女子，嬌弱悲情宛如苦旦青衣，也不見應是武旦的俐落身手，更不如野史中果敢勇颯；相對的《大唐風雲錄》裡，紅拂女便具備開國英豪的大將之風，她對李靖慧眼識英雄的情愛自主，也有些許著墨，同時她評論李世民對劇中女角楊瑤紅的始亂終棄，也頗見女性意識，可惜戲份太少，不過卻是歌仔戲裡少見堪稱性別平等的論述。

在台灣十分受歡迎的日劇與韓劇，在女性議題之歷史劇的論述上，極具他山之石的借鏡之效，如韓國的《大長金》、《黃真伊》、《張姬嬪》、《風之畫師》、《明成皇后》、《善德女王》，日本的《大奧》、《阿信》，都是從不同的社會階層或行業領域，探討女性的生活、功業與情感議題，這些題材不僅台灣的歌仔戲少見，甚且國語的古裝劇都少有描述，十分值得歌仔戲劇本創作者的參考及努力。包括魚玄機、李清照、上官婉兒、班昭、梁紅玉、楊門女將、秋瑾、觀世音、媽祖等，或三國演義、兒女英雄傳、唐代傳奇、世說新語、聊齋等名著中的角色人物，都是可以探討的對象，像最近明華園的《太后出嫁》、《何仙姑》及河洛的《山寨情仇》、《梁皇寶懺》、廖瓊枝的《陶侃賢母》、《無情遊》，及有線電視力霸友聯台播出的《大劈棺》、三立廟口歌仔戲的《梅妃遺事》皆是開拓女性角色戲路的不錯嘗試；而林顯源的《女流》系列劇作《潘金蓮》、《白頭吟》及《木蘭辭》等，企圖在傳統的戲曲故事中，找尋當代的意識與精神，更是令人眼睛為之一亮的劇作。

### 伍、結論與建議

走過百年風華，歌仔戲的舞台主角產生男女遞嬗的戲劇性變化，形成中外少見之坤生掛帥的獨特現象，然而這樣一個以女性演員為主導的演出團體，其實並不意味其以女性意識抬頭的理念在經營戲劇的劇目內容，或者隨著時代的進步，至少在題材的選擇之上有較多性別平等的意涵，反倒是最早期本地歌仔的四大齣，才相對擁有較多女性的自主觀點。後續的野台、內台及電視歌仔戲中，父權社會的禮教束縛、三從四

德的貞節枷鎖，教條似的隱含在電視歌仔戲對白與唱詞的字裡行間，女人以夫為天，甚至甘為男人的出軌惡行極盡粉飾之能，身為女人卻成為男性沙文主義的宣教者，這是歌仔戲最為獨特的矛盾之處。

其次，歌仔戲坤生掛帥的特殊現象，在一方面是大量的捧小生戲，女追男的情節意外造就情感自主的女性角色，在性別平等的議題上扳回一城；另一方面則是其他行當的相形失色，特別是中旦與老旦的角色幾無發揮空間，影響所及，不僅演員的生態失衡，再則配合坤生的可發揮性，才子佳人的文戲比例過高，劇目的選材亦大受侷限。諸如武則天等反其道宰制男性的女性權力者，在歌仔戲中不是負面呈現的角色，就是戲份少到無可置喙；另外，各種不同領域的卓越或特出女性、小說人物，為她們量身打造的劇本更尚屬罕見，未來歌仔戲也許可從這些名女人的情感或事功為主要議題著手，或可在女性意識的探究中增益深度與廣度。

同樣少見的，還有同性戀這個早已在其他戲劇中被正面或至少被論述的議題，亦是歌仔戲可擴大視野的題材。

最後，本研究提出以下結論：

- (一) 早期本地歌仔四大齣的潛移默化，已在歌仔戲的文化潛層意識中，注入女追男的情愛自主因素，然而男性團主的家族式經營，及電視父權對戲劇創作的觀點檢視，兩相交疊的結果，使得歌仔戲裡的女性角色，在婚戀議題的詮釋上，游移在自主意識彰顯與禮教約束框架的擺盪之間。
- (二) 歌仔戲原為男性主擅的演場，後因緣際會，女性逐步攻城略地，反客為主，更形成坤生掛帥的獨特現象。而大量捧小生戲的設計，形成眾女追求男主角的特殊情節，造就在情感議題上的性別平等現象，但是女角在步入婚姻之後，卻又不假思索的成為男性沙文主義的宣教者，婚前婚後兩相逕庭。
- (三) 劇團原有家族經營的色彩，為留住當紅女演員，老板將其納為妻妾、養女的情況十分普遍，台上台下均一夫多妻，現實寫照反映在戲劇的演繹之中。
- (四) 獨尊小生的篇幅太多，以其他行當角色為主導，特別是年紀稍大的中旦、老旦的題材相對稀少，侷限戲碼在女性情感議題的可論述性。
- (五) 新編舞台歌仔戲中已稍見女性意識主體的劇目，然而整體來說創新劇本仍為數太少，涉獵廣度亦嫌不足，如同性戀、各行各業的特出女性的話

題，均少有論及，同時過份依賴經典戲碼，導致選材狹隘，少能揚棄傳統思維的包袱。

針對以上結論，本研究另提出歌仔戲劇本的可行改進建議：

- (一) 增加選材廣度，探討同性戀及強勢女性之情感議題。
- (二) 針對不同角色行當為主角編寫劇本，探討不同性別、年齡階層的婚戀議題。
- (三) 從不同社會階層、行業的角度探討女性意識的論題。

### 參考文獻

- Butler, J. (1999). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. NY: Routledge.
- Donnell, Sidney(2003). *Feminizing the Enemy: Imperial Spain, Transvestite Drama, and the Crisis of Masculinity*. Lewisburg: Bucknell University Press/London: Associated University Presses. 312 pp.
- He, Chengzhou(2008). Women and the Search for Modernity: Rethinking Modern Chinese Drama. *Modern Language Quarterly*, Mar2008, Vol. 69 Issue 1, p45-60.
- Mayer, Sophie(2008). The Mirror Didn't Crack: Costume Drama & Gothic Horror in Sally Potter's "Orlando.". *Literature Film Quarterly*, Vol. 36 Issue 1, p39-44.
- Silverstone, Catherine(2007). 'It's not about gender': Cross-gendered casting in Deborah Warner's *Richard II*. *Women*, Summer2007, Vol. 18 Issue 2, p199-212.
- 台灣民俗文化研究室（2010）。台灣女性與歌仔戲。靜宜大學中文系台灣民俗文化研究室網站資料。[http://web.pu.edu.tw/~folktw/theater/theater\\_c11.htm](http://web.pu.edu.tw/~folktw/theater/theater_c11.htm)。
- 吳孟芳（2002）。台灣歌仔戲坤生文化研究。未出版之碩士論文，台灣大學戲劇所碩士班，台北。
- 吳淑鈴（2005）。從唐傳奇看唐代婦女愛情觀。未出版之碩士論文，國立中興大學中國文學系碩士在職專班碩士班，台中。
- 林沿瑜（2007）。倚坐歌仔戲窗口思索舞台上顛鸞倒鳳的成因。未出

- 版之碩士論文，國立政治大學新聞研究所碩士班，台北。
- 林茂賢（2006）。歌仔戲表演型態研究。臺北市：前衛出版社。
- 邱坤良（2001）。陳澄三與拱樂社。台北：傳藝中心籌備處。
- 紀國智（2004）。市民文學中「貞節觀」之研究---以宋元明戲曲小說為探討中心。未出版之碩士論文，國立花蓮師範學院民間文學研究所碩士班，花蓮。
- 張小虹（1995）。性別越界。台北：聯合文學。
- 張小虹（1996）。慾望新地圖：性別、同志學。台北：聯合文學。
- 莫光華（1996）。臺灣歌仔戲論文輯錄。台中：地方戲劇協進會。
- 陳品雁（2006）。聊齋誌異婚戀故事研究。未出版之碩士論文，國立東華大學中國語文學系碩士班，花蓮。
- 陳建銘（1989）。野台鑼鼓。台北：稻鄉。
- 陳崇民（2008）。臺灣歌仔戲女身男相之角色轉化-以府城秀琴歌劇團為例。未出版之碩士論文，國立台南大學戲劇創作與應用學系碩士班，台南。
- 陳麗英（2004）。十二樓中的婚戀關係研究。未出版之碩士論文，國立中正大學中國文學所碩士班，嘉義。
- 黃雅勤（2003）。經典全女班 v.s 醉迷女觀眾。百年歌仔 2001 年海峽兩岸歌仔戲發展交流研討會論文。
- 楊馥菱（2002）。臺灣歌仔戲史。臺中：晨星。
- 葉龍彥（1999）。春花夢露：正宗台語電影興衰錄。臺北：博揚文化。
- 嚴玉鳳（2001）。電視談話性綜藝節目與性別反串之再現。未出版之碩士論文，淡江大學大眾傳播學系碩士班，台北。

### 參考電視／舞台歌仔戲年表

年份	劇名	主要演員	電視台/劇團
1979	蓮花鐵三郎	楊麗花、司馬玉嬌、許秀年、李如麟、青蓉	台視
1980	薛平貴	楊麗花、許秀年	台視
1980	陸文龍	柳青、王金櫻、青蓉、楊麗花	台視
1980	龍鳳再生緣	許秀年、李如麟、楊麗花	台視

1981	鐵扇留香	楊麗花、許秀年、李如麟、青蓉、王桂冠	台視
1981	西廂記	柳青、王金櫻、許秀年	台視
1981	楊宗保與穆桂英	楊麗花、許秀年	台視
1982	西江月	楊麗花、許秀年、李如麟、王金櫻	台視
1982	楊家將	楊麗花、柳青、柯玉枝、小鳳仙	台視
1982	瀟湘夜雨	葉青、郭美珠、許儷齡、狄鶯、林夢梅	華視
1982	灞橋煙柳	葉青、郭美珠、許儷齡、狄鶯	華視
1984	梁山伯與祝英台	楊麗花、許秀年、黃香蓮、青蓉	台視
1984	洛神	楊麗花、司馬玉嬌、柯玉枝	台視
1984	風流才子唐伯虎	楊麗花、許秀年、柯玉枝、青蓉	台視
1984	蛇郎君	葉青、白冰冰、許儷齡、黃珈凌、連明月	華視
1984	秋霜燕子飛	葉青、狄鶯、楊懷民、林夢梅、連明月	華視
1985	周公與桃花女	葉青、狄鶯、楊懷民、連明月	華視
1985	巫山一段雲	葉青、林美照、楊懷民、狄鶯、連明月	華視
1986	洛陽橋	李如麟、郭美珠、唐美雲、康銘惠、王蘭花	華視
1986	煙雨花樓	李如麟、郭美珠、唐美雲、朱玲蒂	華視
1987	狂花飄雲夢	楊麗花、青蓉、陳亞蘭、小鳳仙	台視
1987	紅塵客	葉青、林美照、楊懷民、狄鶯	華視
1988	李靖與紅拂女	楊麗花、青蓉、陳亞蘭	台視
1988	薛丁山與樊梨花	楊麗花、許秀年、許仙姬、高玉珊	台視
1988	蝶戀花	楊懷民、狄鶯、狄玫、許儷齡	華視
1988	江南四才子	黃香蓮、廖麗君、小咪、康銘惠、陳聰明	中視
1989	大漢春秋	黃香蓮、狄玫、易淑寬、小咪、林夢梅、貝蒂、 廖瓊枝、康銘惠	中視
1990	綠珠樓	黃香蓮、易淑寬、小咪、廖麗君、林夢梅、高 玉珊、康銘惠、唐美雲	中視
1991	羅通掃北	黃香蓮、許秀年、小咪、廖麗君、許仙姬、唐 美雲	中視
1992	大唐風雲錄	黃香蓮、許秀年、林美照、小咪、廖麗君、許	中視

		亞芬、唐美雲	
1993	順治與康熙	楊麗花、潘麗麗、李如麟、許仙姬、陳亞蘭	台視
1993	孟嘗君	黃香蓮、易淑寬、小咪、廖麗君、許亞芬、康銘惠	中視
1993	寶貝王爺貴千金	黃香蓮、許秀年、易淑寬、小咪、廖麗君、許亞芬、高玉珊、康銘惠	中視
1994	斷機教子	唐美雲、石惠君、許儷齡	公視
1995	皇甫少華與孟麗君	葉青、孫翠鳳、林美照、石惠君、楊懷民	華視
1995	大劈棺	李如麟、唐美雲、林顯源	力霸友聯
1996	陳三五娘	葉青、林美照、石惠君	華視
1996	財神闖天關	黃香蓮、易淑寬、小咪、廖麗君、王蘭花、朱玲蒂、黃淑美	中視
1997	紅塵奇英	李如麟、陳亞蘭、潘麗麗、許仙姬	台視
1997	前世今生蝴蝶夢	黃香蓮、小咪	黃香蓮
1999	梅妃遺事	唐美雲、許秀年、高玉珊	三立
1999	武松打虎	孫翠鳳、廖苡君、鄭雅升、陳勝在	明華園
2001	秦淮煙雨	葉青、林美照、石惠君、楊懷民、郭春美	公視
2002	潘金蓮	林顯源、黃雅蓉	薪傳
2003	木蘭辭	林顯源	薪傳
2004	無情遊	廖瓊枝、唐美雲	唐美雲
2005	太后出嫁	翁妙嬋、董如玲、陳子陽、陳子麒	明華園黃字
2005	白頭吟	林顯源	台灣戲曲專科學校
2006	何仙姑	孫翠鳳、鄭雅升、陳勝在	明華園
2007	巧計奪美	郭春美、王雅玲	春美
2008	梁皇寶懺	王金櫻、石惠君、小咪、呂雪鳳	河洛
2009	陶侃賢母	廖瓊枝、唐美雲	唐美雲
2009	山寨情仇	石惠君、小咪、呂雪鳳、陳禹安	河洛