

台湾の七子班(小梨園)について

鈴木, 秀美

(出版者 / Publisher)

法政大学教養部

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

法政大学教養部紀要. 外国語学・外国文学編 / 法政大学教養部紀要. 外国語学・外国文学編

(巻 / Volume)

108

(開始ページ / Start Page)

409

(終了ページ / End Page)

422

(発行年 / Year)

1999-02

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00004885>

台湾の七子班(小梨園)について

鈴木 秀美

はじめに

台湾の演劇史は中国本土の福建省泉州・漳州一帯の人々が台湾への移民を開始した明末清初に始まる。南宋の頃から演劇の伝統を有する彼らは、台湾に移民してからも守護神を祭る祭祀儀礼の一環として、また数少ない娯楽の一つとして演劇を上演した。

本稿ではこの台湾の演劇史に最初の一時代を画した七子班(小梨園)に焦点を当て、その台湾における歴史とそこに生きた少年俳優たちの生き様を探ってみたい。

一、七子班の伝来

康熙36年(1697)、火薬の材料である硫黄を採掘するため台湾に派遣された郁永河は、台南の媽祖宮で見た奉納芝居の上演風景を次のように詠っている⁽¹⁾。

肩披鬢髮耳垂璫	肩に鬢髮を披り、耳に璫 <small>みみかざり</small> を垂げ
粉面紅唇似女郎	粉面紅唇、女郎に似たり
馬祖宮前羅鼓鬧	媽祖宮の前は銅鑼 <small>ドラ</small> や太鼓 <small>にぎわ</small> の鬧い
侏儷唱出下南腔	侏儷に唱い出す下南腔

「下南腔」とは福建省南部の泉州・漳州に古くから伝わる梨園戯を指す。伴奏音楽に南方系の器楽曲が使われることから、台湾では南管とも呼ばれる。唱や白にはすべて泉州一帯の方言が使われるため、浙江省出身の郁永河が「侏儷」——耳慣れぬ異郷の言葉——と形容しているように、福建系の移民以外には理解できない。

いまから三百年ほど前、郁永河が台南で見たこの梨園戯が台湾へ最初に伝えられた演劇と考えられている。

梨園戯には元来大人が演じる「大梨園」と子供が演じる「小梨園」があったが、台湾の記録に登場するのはほとんどが小梨園である⁽²⁾。台湾では別名、「七脚仔」「白字」「白字戯」「白字戯仔」「团仔戯」「戯仔」とも呼ばれた⁽³⁾。

小梨園の劇団を七子班と呼ぶ。七子班は未成年の男子7名からなる小劇団で、生、旦、淨、丑、末、外、貼の7つの役柄に分かれて芝居を上演する。大梨園の場合も役者の人数や役柄の構成は同じだが、七子班と呼ばれることはない。なぜなら大梨園は農閑期に一般の農民たちが演じるものであり、劇団に身売りされた少年俳優たちが演じる小梨園とは身分に違いがあると考えられていたからである⁽⁴⁾。このため七子班はしばしば小梨園の俗称としても使われた。

では、七子班の少年俳優たちはどのようにして役者となり、また、どのような人生を歩んだのだろうか。

二、七子班の役者

1、人生を決めた契約書

台湾に「父母無捨施，生子去學戯」（子に芝居を習わす憐れな親）という諺がある。むかし台湾では役者は下九流と呼ばれる九種の賤業の一つに数えられていたから、よほどの事情がないかぎり自分の子供を役者にする親はいない。七子班の少年俳優たちはいずれも貧しさゆえに親元を離れ、劇団に売られた子供たちであった。

こうした少年俳優たちの人身売買の実態については日本統治時代にいくつかの報告が出されている。その一つ、杵淵義房の『臺灣社會事業史』には今日でいうところの児童福祉の視点から、少年俳優の人身売買の実態が6例の契約文書を挙げて具体的に紹介されている。

杵淵によれば、子供たちが役者になる際の契約形態には「買断」と「贖」の二つがあったという。

買断とはいわゆる売買契約で、劇団主である戯頭は「大概七八歳乃至十三歳前後の幼童を若干の身價銀を支出して（中略）之を自家に引取り、搬戯先生即ち演戯の師匠に就けて戯技を習はしめ、後之を演戯に従事せしめ、而して（中略）戯童が得た所の工錢は全部戯頭に歸屬する」⁽⁵⁾というものである。

一方、賤とは一種の賃貸借契約で、子供の親たちは「契約の期間、戯童の得る所の収益を戯頭に提供する爲めに、一時其の身柄を引渡」⁶⁾すのである。

買断と賤のもっとも大きな違いは親権の移転を伴うか否かにある。次に挙げる例は、咸豊十年（1860）、駱沙なる人物が林申章という人物から買い受けた烏空（当時12歳）という養子を七子班の劇団主である胡汪に銀貨10枚で再転売した時の“買断”証文⁷⁾である。買断の場合は親権が移転するため、烏空少年は姓を改めなければならない。もちろん契約期限も定められていない。要は養子縁組の名を借りた一種の人身売買である。契約の後、彼は新たな親権者である胡汪師匠に従い、旅役者としての人生を歩まねばならなかった。

ここに男児転売の証文を入れます駱沙は一昨年、林申章の養子、名は烏空、年齢十二歳、己酉年二月一日生を買い受けました。ところが、日々の暮らしにも窮するようになったため、やむをえずこの養子を転売することにし、仲介人を通じて本城の胡汪様をお願いしたところ、お引き受けくださるとの由。さっそく仲介人ともども三者合議の末、代価を銀貨十枚と定め、本日仲介人とともに全額を受領しました。そこで、この養子を胡汪殿のもとに送ってご教示を仰ぎ、姓名を改め、ご扶養いただくことにいたします。七子班の子役として各地を巡業するとも、一切異論はなく、たとえ不測の事態が起ころうとも、天命と諦め、異義を申したてることはございません。また、この子は駱沙が養子として養っていた者で、親類縁者とは関係なく、拐しといった来歴不明のこともございません。万一不明のことがある場合は、駱沙が一切の責任を負い、銀主に責任はございません。この転売は家貧しく生活に窮したのために、自ら仲介人を立てて行うもので、強要されたものではございません。ここにその証として、養子転売の証文一通と以前の証文二通、あわせて三通⁸⁾をお渡します。

本日、駱沙は仲介人とともに養子転売証文にある銀貨十枚を全額確かに受領いたしました。

代筆人 鄭清泉
仲介保証人 呉国姆
男子転売立字人 駱 沙

咸豐十年三月 日

一方、実子や実弟などの肉親を劇団に預ける場合には親権の移転を望まないのが普通であろう。次に挙げる例は蔡鬚・蔡牛港という叔父・甥の二人が蔡媳婦仔（当時13歳）という少年を七子班の胡蓮、胡菊兄弟に預けた時の“贖”証文である⁹⁾。蔡媳婦仔は蔡鬚の養子であるがもともとは実の甥であり、蔡牛港の実弟である¹⁰⁾。このため二人は親権の移転を伴わない贖契約を選んだ。

ここに贖証文を入れます蔡鬚・蔡牛港の叔父・甥二人は、祖籍は漳州府漳浦県。祖父の代に噶瑪蘭（現在の宜蘭——引用者注）に移住しましたが、生活の当てもなく、叔父蔡鬚と相談しました結果、弟の蔡媳婦仔、年齢十三歳、八月十三日申刻生、叔父蔡鬚の養子を窮乏のため、胡蓮・胡菊兄弟に贖し、七子班の戲童とすることしました。年季は六年。三者合議の上、代価は毎年銀貨三枚とし、本日仲介人とともに全額を受領しましたので、ここに媳婦仔を胡蓮・胡菊兄弟の指導に従わせることに致します。身元に間違いはなく、万一間違いがあった場合には蔡牛港の責任とし、贖主とは関わりありません。口約束では証拠にならぬため、ここに贖証文一通を入れ、証と致します。

閏八月、蔡牛港はここに前金として銀貨四枚を受領致しました。

同治元年八月二十八日

代筆 林義觀
為中知見 黃禮觀
立贖字人 蔡牛港

一方、劇団主側から見た場合、買断と贖の違いは代金の支払方法にある。

表1は杵淵が写した6例の契約文書の内容をまとめたものだが、同治年間の初め、七子班の劇団主胡蓮・胡菊兄弟が戲童の親権者と交わした買断と贖の契約文書を比較してみると、買断の場合は契約時に代金を一括払いしているのに対し、贖の場合は年季の期間中、毎年一定額の賃貸料を支払うという方法を取っている。これは当初の負担が軽く、万一の場合のリスクも少ないという点で劇団主側に有利な契約といえよう。もっとも他の例を見ると、贖の場合でも一括

払いになっているものがあるから、どちらを選ぶかは劇団主側と親権者側との交渉次第であったのだろう。が、ともあれこうした選択肢があるか否かが買断と贖のもう一つの大きな違いであった。

表1 七子班の契約事例

契約年	姓名	歳	続柄	立字人	銀主	種類	理由	年限	身価
咸豊10年 (1860)	駱烏李	12	養子	駱沙	胡汪	買断	因家貧日食難度	—	銀十大員
同治4年 (1865)	陳來發	12	養子	陳清綢	胡蓮 胡菊	買断	因家中欠銀別用	—	銀十五大員
光緒16年 (1890)	翁方麟	10	実子	翁古 (彰化縣二 林保秀水 庄)	許木耳 (鹿港保牛 城頭番香 班)	贖	因今家貧日食難度	8	銀陸大員 (四月日過每 月身金錢四 佰文)
光緒17年 (1891)	王阿久	8	実子	王江河 (彰化縣半 線保天公 墳)	許木耳 (同上)	贖	因缺欠銀兩	8	銀十捌大員
光緒21年 (1895)	施耳	9	実子	施塗螺 (鹿港北 頭)	許木耳 (同上)	贖	因家中清淡日食難度	10	銀十捌大員
同治元年 (1862)	蔡媳婦仔	13	弟	蔡牛港	胡蓮 胡菊	贖	因家中欠乏銀用	6	(每年身金銀 三大員)

2、修行時代

こうして旅役者となった彼らを待ち受けていたのはどんな暮らしだったのだろうか。

貧しい子供たちを集めているとはいえ、七子班は慈善団体ではない。劇団主は契約代金や搬戲先生(芝居の師匠)への報酬、それに舞台衣裳や小道具にかかった出費を回収し、さらに劇団員と自分の家族の食い扶ちも稼がねばならない。このため一日も早く子供たちを一人前の役者にしようと、四ヶ月間の厳しい修行を始める。

役者は一班七名で、拾歳前後の男子を年期で傭い、四ヶ月の教授をする。然る後に試演し公に披露する。(中略)子供は皆一文字も知らない者ばかりで、短期間に何も彼も空で記憶せねばならぬ實に過重な負擔であるが、師の努力も又尋常ではない。劣等者は更に勉強させる様にするといいが、元より営利的事業であって、さうすれば損が行くから引き合はない。又多く養成する事もない、出来なければ速慮なく體罰も加へる。いやでも應でも、四ヶ月間に仕上げて

仕舞ふのである。劣等生に對する體罰は、身の毛もよだつ位残酷である。子供は罰を蒙り度くないから、専心専意に勉強するけれど、人の才能には限りがあること故、何とも仕方がない。⁽¹¹⁾

わずか四ヶ月の間に芝居の歌詞や台詞、所作などをマスターしなければならないのだから大変である。子供たちのほとんどは文盲であったから、歌詞や台詞は丸暗記しなければならない。しかし、こんな厳しい修行にもかかわらず、その暮らしぶりは決して豊かなものではなかった。

未だ藝を識らないものは無給で食を給せられるのみである。それで彼等の生活の程度は極めて低く、家屋も豚小屋の稍優れたものに雑然として生活し、飢ゑると市場や露店で一食六、七錢の食事で腹を満たしてゐる。⁽¹²⁾

3、七子班の上演

四ヶ月の修行を終えるといよいよ本番である。子供たちは寺廟の例祭や家々の慶事などに呼ばれ、芝居を上演した。

七子班の上演のようすを記した資料は台湾にはほとんどないが、大陸側の資料によれば、福建省では次のような上演手順が厳守されていたという⁽¹³⁾。

①起鼓 → ②賀寿 → ③跳加官 → ④献礼 → ⑤献棚 → ⑥本戯 → ⑦小戯

その具体的な内容を見てみると、

- ①起鼓：開演を知らせる太鼓。
- ②賀寿：長寿をことごとく祝福劇。小賀寿と大賀寿がある。小賀寿では「八仙慶寿」を上演する。役者が七人しかいないため、八仙中の一役は「孩児爺」の人形を抱いて代用とする。大賀寿では始めに李鉄拐が各神仙を登場させ、最後に何仙姑と戯れる「弄仙姑」を上演する。
- ③跳加官：生役の役者が仮面をつけ、手に玉笏を持って天官に扮し、祝福の舞を舞う。最後に「加官晋爵」と書いた赤い紙を掲げて人々をことごとく。
- ④献礼：主催者が赤い紙に祝儀を包んで舞台の上に置き、これを旦役の

役者が受け取る。

- ⑤献棚：劇団が祖師爺（開祖）として祭る田都元帥に上演の成功と劇団の平安を祈って儀式を行なう。
- ⑥本戯：「長号」という一種のラッパを吹いた後、本戯を上演する。本戯とは序幕から終幕までを通して演じる芝居をいう。上演の後、生役と旦役が舞台に立ち拝謝する。
- ⑦小戯：本戯の後、主催者側の注文に応じて小戯を上演する。小戯とは芝居の中の一段をいう。ときには注文が多すぎて夜明けまで演じることもあったという。

上演される演目はほとんどが男女の悲歎離合を描いた文戯であった⁽¹⁴⁾。代表的な演目には封建制度の下での自由恋愛を主題とした「陳三五娘」や「山伯英台」などがある⁽¹⁵⁾。

七子班の上演で観客を沸かせたのは、旦役の美少年が観客に向かって流し目を送る「駛目箭」あるいは「放目箭」と呼ばれる仕種であった。乾隆34年（1769）から3年間、鹿耳門の同知として台湾に赴任した朱景英はこの流し目を奪い合う人々の熱狂ぶりをこう記している⁽¹⁶⁾。

七月の中元節には（中略）芝居が上演されるが、少年俳優が送る流し目は「目箭」と呼ばれ、人々は決まってこれを奪い合う。殴り合いとなって命を落とすこともしばしばである。

こうした「駛目箭」の習俗については、1901年、臺灣慣習研究會の機関誌『臺灣慣習記事』に寄稿された風山堂の「俳優と演劇」にも詳しく紹介されている⁽¹⁷⁾。

事頗る笑話に似たれども、事實なるが故に記載すべし。少年劇白字戲仔には邪神ありと言ひ傳ふるが故に、理由を問へば曰く、此劇は福州より渡臺し、利益を得んと企つるものなるが故に、小旦は殊に美貌の者を撰び、且特趣として駛目箭と名け、多情の願盼を觀者に向け、拇指と食指とを環し、三指を展べて、恰も自己の視線を導ひて觀客に投與するが如くす。俗間之を落科と云ふ。之を受けたる

少年、上衣の裾を掲げて、其與へたる視線を受くるの状をなし、以て獨り喜ぶを常とし、傍人は却て嫉妬の餘、「受け得ざりき」「破れ落ちたり」等の言を發するが爲に、舞臺下に於て相罵り、相打ちで喧擾を來す事最多く、加之老者にして其一顧盼を得たるものは、恰狐憑の如く其心魄を失ひ、爾來耳底に唱曲管絃の音を錯聽し、世事家務を忘却して、日夜遠路を追ひ行きて、觀劇をなすに至るものあり。之に由りて此劇は邪神ありて人を迷はすとなし、政府は令を發して禁止せる事ありと云う。自制力に乏しき赤裸々の性情は愛すべしと言わん乎、憐れむべしと言わん乎、看者の判に任ぜんのみ。

わが国では寛永6年（1629）に女歌舞伎が禁止された後、美少年を集めた若衆歌舞伎が大流行したことがあるが、七子班はこれと非常によく似た芝居であつたらしい。ちなみに若衆歌舞伎は承応元年（1652）、男色を促したとして幕府の禁令を受け、姿を消すが、七子班は「清末以来、幾度も禁演となった」にも関わらず、日本統治下の1923、4年（民国12、3）ごろまでこうした芝居を続けていたという⁽¹⁸⁾。

民国12、3年頃、筆者は艸舳（現在の台北・萬華——引用者注）でこの芝居を目にしたことがある。旦が登場。紅とおしろいをつけ、頭にはたくさん玉飾りをつけている。歳はわずか12、3歳であるが、歌声に艶があり、なまめかしい姿で人を魅了する。ときおり舞台の下の観客に向かって流し目を送って中指で弾くような素振りをするが、これを「落科」という。この落科のたびに舞台の下はざわめき、騒ぎはなかなか収まらない。その歌声に魅せられて競って祝儀を渡す者がいるが、これを俗に「戲猪」と呼ぶ。（中略）しばしば騒乱を引き起こしたため、清末以来、幾度も禁演となった。

4. 退団後の人生

七子班の役者の寿命は短い。艶やかな歌声と妖艶な仕種で観客を魅了した少年たちも変声期を過ぎ、大人に成長すると七子班を引退し、第二の人生を歩み出す。

七子班を引退した少年たちは「頭家を離れて獨立の優と爲り、自由に他の戲

班に入ることが出来るけれども、又従前の戲班に留まることも出来」¹²⁰⁾たという。なかには香山小錦雲班の王包や金宝興班の徐祥のように自ら劇団を結成して戲頭に収まる者もあったが¹²¹⁾、それはむしろ例外といえよう。

台湾では七子班の役者の追跡調査が行われていないため、彼らのその後の人生を知る手がかりはない。ただ近年、台湾で出版された大陸側の資料¹²²⁾を見ると、大陸の役者たちの場合、いろいろと紆余曲折はあるものの結局は劇団に戻って搬戲先生（芝居の師匠）になるか、或いは大梨園の役者となるものが多かったようである。

たとえば、福建省南安出身の陳家薦（1892～1970）。彼は9歳で七子班に入ったが、厳しい修行に耐えられず、何度も劇団から逃げ出したという。19歳になって七子班を引退した彼は、芝居の世界からきっぱりと足を洗い、食堂を開いて第二の人生を歩み出した。ところが不運にも火事ですべてを失い、6年後、再び芝居の世界に戻った。「桐油籠装桐油」（一度定まった運命からは逃れることはできない、という意）と、彼は自身の運命を半ば自嘲を込めて語ったという。

台湾の七子班の役者たちの運命も恐らくはこれと大同小異ではなかったかと想像されるのである。

三、七子班の衰退

流行はいつか廃れるものである。それは、七子班も例外ではなかった。

18世紀の末、中国本土から梆子腔、皮簧腔などの北方系演劇——台湾ではこれを北管と総称している——が伝わると、それらはリズムカルな音楽と勇壮な立ち回りによって人々を魅了し、やがて七子班に代わって台湾演劇の中心になっていった。

表2は咸豊11年（1861）に作られた台南・天公壇の管理規程書の中から祭礼と奉納芝居に関する項目をまとめたものである。劇種の中の官音とは北管、小梨園とは七子班を指す。これを見ると、北管は当時、すでに演劇予算全体（銀23元）の約四分の三（銀17元）を占め、総経費から推測される例祭の規模や一回当たりの上演予算も七子班より上位に位置づけられていたことがわかる¹²³⁾。

表2 台南天公壇の例祭と演劇（咸豐11年（1861））

例祭		奉納芝居		奉納芝居以外の費用を含めた総経費
		劇種	予算	
二月初二日	福德爺千秋	官音	銀六元	銀十二元
十九日	仏祖千秋			銀二角五分
六月十五日	靈官爺聖誕	小梨園	銀二元	銀四元
十九日	仏祖華誕	小梨園	銀二元	銀四元
八月初三日	灶君公寿誕	官音	銀二元	銀十二元
十五日	天師爺寿誕	官音	銀二元	
九月初九日	九皇大帝聖誕	官音	銀七元	銀十一元
十九日	仏祖千秋			銀二角半
二十九日	琉璃光仏聖誕	小梨園	銀二元	銀四元
十二月十六日	福德爺			銀二元
二五日	天神下降			銀一中元
正月初四日	接神			(五角)
三十日	正月			銀一元
		合計	銀二十三元	銀五十一元

その後、日本統治時代の初めには、香山小錦雲班の劇団主・王包のように台北の新舞台という大劇場で七子班の興行を成功させる者もいたが²²⁾、それも七子班全体の衰勢を挽回できるものではなかった。

表3、4は昭和2年（1927）、台湾総督府文教局社会課が編纂した「各州廳別演劇一覽表」²³⁾から劇種別の劇団数（表3）と上演日数（表4）をまとめたものである。

表3を見ると、白字戯（七子班）²⁵⁾の劇団数はわずか9団と、乱彈（北管）26団の三分の一ほどに過ぎない。また、表4を見てみると、白字戯（七子班）の上演日数は1,799日と、乱彈（北管）の5,150日の半分以下となっている。

表3 劇種別劇団数(昭和2年)

劇種	劇団数
布袋戯*	28
乱彈（北管）	26
歌仔戯	14
四棚	10
白字戯（七子班）	9
九甲	7
その他	17
合計	111

表4 劇種別上演日数(昭和2年)(単位:日)

劇種	台北州	新竹州	台中州	台南州	高雄州	花蓮港廳	澎湖廳	合計
乱弾(北管)	1,828	526	567	1427	802	0	0	5,150
布袋戲*	200	600	279	1465	434	0	0	2,978
四棚	855	440	200	250	480	0	0	2,225
白字戯(七子班)	743	0	180	500	0	0	376	1,799
歌仔戯	335	380	0	459	474	65	67	1,780
九甲	0	0	0	1155	24	0	0	1,179
その他	422	240	340	827	375	0	0	2,204
合計	4,383	2,186	1,566	6,083	2,589	65	443	17,315

*布袋戯とは指人形を使った人形劇のこと

では、七子班はその後どうなったのであろうか。

台南には1905年から15年頃、黄郡を劇団主とする金宝興班と、金標を劇団主とする和声班の二つの七子班があった⁽²⁶⁾。ところが前述の「各州廳別演劇一覧表」を見てみると、黄郡の金宝興班を継いだはずの黄天生の金宝興班(台南州)と黄大頭の金宝興班(高雄州)はいずれも京劇の劇団になっており、金標の和声班も九甲戯(高甲戯)と大白字の劇団に変わっている。七子班の伝統を守ったのは黄郡の娘婿である徐祥の金宝興班(澎湖廳)だけであった。徐祥は彼自身七子班の役者出身であったから、衰退したとはいえ、その伝統を絶やすのは忍び難かったのであろう。

一方、七子班を改良して、新しい時代に相応しい演劇に生まれ変わらせようという試みもなかったわけではない。前述の香山小錦雲班の劇団主・王包もその一人であった。彼は七子班に北管や京劇のリズミカルな音楽と勇壮な立ち回りを取り入れ、さらに当時としては珍しい若い女優も加えて、1921年からの数年間、泉郡錦上花の名で興行を行ない成功をおさめた⁽²⁷⁾。後に「南管戯」と呼ばれることになる一種の改良劇である。

王包の成功を見た七子班の多くは南管戯に姿を変え、戦後も7つの劇団が活動を続けていたが⁽²⁸⁾、その間に伝統的な七子班は台湾から姿を消してしまった。

1963年、七子班を復活しようと泉州の七子班の元役者でシンガポール在住の李祥石氏と金宝興班の徐祥氏を招き、13、4歳の女兒を訓練して台北やフィリピンで公演を行なったことがあるが、その劇団も解散してすでに久しい⁽²⁹⁾。

おわりに

七子班が台湾に伝わって三百年以上が過ぎた。急速な経済成長と政治の民主

化を実現した台湾の人々は、いま台湾人としてアイデンティティーを求めて郷土文化の保存と継承に取り組んでいる。七子班についても日本統治時代の台湾演劇に関する本格的な研究が進み、また大陸側の資料が紹介されるなどその実態が少しずつ明らかになりつつある。とはいえ、いまだ空白の部分も少なくない。とくに残念なのは台湾には七子班関係者の伝記や資料がほとんどないことである。幼くして親元を離れ、厳しい修行を積んで役者となった彼らは当時、何を考え、また、その後どんな人生を歩んだのであろうか。願わくは、彼ら自身にその人生を語ってほしい。そうすることにより七子班の実像を等身大のまま捉え直すことができると考えるからである。

【注】

- (1) 郁永河『裨海紀遊』（『中國方志叢書・臺灣地區46』所収、清・康熙37年（1698））
- (2) 邱坤良『舊劇與新劇……日治時期臺灣戲劇之研究（一八九五～一九四五）』（自立晚報社文化出版部、1992）（p.141）
- (3) これらの用語は以下の文献に見られる。但し、「白字」「白字戯」は、口語（白字）を用いる他の演劇、また「囡仔戯」は子供（囡仔）が演じる他の演劇を指す場合もある。
 風山堂『俳優と演劇』（『臺灣慣習記事』第1巻第3號所収、1901）（p.28）
 少年劇は九甲戯と白字戯仔にして共に南管曲に屬す。
 柯丁丑『臺灣の劇に就いて』（『臺灣教育雜誌』133號所収、1913年5月）（p.60）
 俳優の演ずるものには、白字、九家、四坪及び蕪草（乱弾のこと——引用者）の四種がある。白字は一君（名？——引用者）小梨園とも云ふ。
 片岡巖『臺灣風俗誌』（臺灣日日新報社、1921）（p.205）
 囡仔戯とは男小兒の演ずる劇にして音楽は南管を用ふ。
 武内貞義『臺灣』（増補版）（臺灣刊行會、1929）（p.1121）
 白字は童子戯に屬し俗劇で歌詞も臺詞も土語を用ひる。普通一班七名で十歳前後の少年が……巡業開演をする。
 濱田秀三郎『臺灣演劇の現状』（丹青書房、1943）（pp.48-49）
 戲仔：小梨園、七子班、七脚仔とも稱し十二歳乃至十七、八歳の少年達によって組織された劇團を謂ひ……
 杵淵義房『臺灣社會事業史』（徳友會、1940）（pp.674-675）
 白字戯は、兒童戯の意で、普通四箇月位の教習を受けた十歳前後の少年少女が臺灣語を以て演ずるものである。就中少年のみで演ずるものを囡仔戯といひ、少女のみで演ずるものを查某戯（少女戯）と稱し、其の一班は大概七人位を以て組織する。
- (4) 呉捷秋『梨園戲藝術史論』（財団法人施合鄭民俗文化基金會『民俗曲藝叢書』成文出版社所収、1994）（上冊、p.88）
- (5) 『臺灣社會事業史』（p.665）
 杵淵は買断にも契約期限があるとしているが、証文にはそれが記されていない。

- (6) 『臺灣社會事業史』 (p.665)
 (7) 『臺灣社會事業史』 (p.666)原文は次のとおり。

立轉賣男兒身字人駱沙，茲因前年有自己買過林中章螟蛉男兒一身，名叫烏奎，年登十二歲，行庚己酉年二月初一日建生。今因家貧日食難度，無奈，願將此螟蛉男兒轉賣，托媒引就向與本城胡汪官出首承買，當日同媒三面言定時歲值身價佛銀拾大元正；銀經即日同媒交收足訖，而螟子隨將交付胡汪官前去教篤，改名換姓，撫養成人，作為七子之班，任從四方演唱，亦不得異言滋事。倘有不虞，乃係造化，亦無刁難。保此螟子係是沙自己螟置，與叔兄、弟姪人等無干，亦無拐帶來歷交加不明等情，如有不明，該沙出首一力抵擋，不干銀主之事。此係家貧難度，情願憑媒轉賣，兩無迫勒情弊，恐口無憑，立轉賣螟子身字一紙，並帶上手賣字二紙，共三紙，付執為昭。

批明：即日同媒沙親收過轉賣螟子字內佛銀拾大元正足訖，再昭。

代筆人 鄭清泉
 為媒保人 吳國燭
 立轉賣男兒身字人 駱沙

咸豐十年三月 日

- (8) 「あわせて三通」とは、以前の証文二通、すなわち、烏奎の実家の親が林中章に買断する際に提出した一通と林中章が駱沙に転売する際に提出した一通、及び今回、駱沙が胡汪へ再転売する際の証文一通である。以前の証文を提出する理由は二つ考えられる。一つは、買断される子供の来歴を明らかにするため。もう一つは、買断された養子は原則的には自由に転売できるが、まれに実家の同意が必要な場合もあり（『臺灣社會事業史』p.587）、時には俳優にははならないという条件もあった（同書 p.580）ことから、その点を証文によって確認するため。通常の転売であれば実家の買断証文一通とあわせて三通で事が足りるのであるが、今回の場合は再転売であるから、あわせて三通を提出するのである。
- (9) 『臺灣社會事業史』 (p.668) 原文は次のとおり。

立贖字人蔡際觀、蔡牛港叔姪，祖居漳州府漳浦縣，因祖父移居噶瑪蘭，並無生理頭路，與胞叔際相議，將同弟蔡媳婦仔，年中十三歲，生於八月十三日申時建生；此媳婦仔係是同叔蔡際觀抱養之子，因家中欠乏銀用，將媳婦仔贖與胡連觀、胡菊觀兄弟為七子班，面限六年為滿，三面言約每年身金銀三大員正。銀即日同中交足，媳婦仔聽勸、連兄弟教管。並無交加不明；如有不明等情，牛港支擋，不干贖主之事。口恐無憑，立贖字一紙，付執為昭。

批明：閏八月蔡牛港先去佛銀四大員。

同治元年八月二十八日

代筆 林義觀
 為中知見 黃禮觀
 立贖字人 蔡牛港

- (10) 杵淵は「媳婦仔」を幼女（童養媳）としているが、ここでは邱坤良『現代社會的民俗

曲藝』（遠流出版、1983）（p.145）に従い蔡牛港の弟の名と解釈した。

- (11) 「臺灣の劇に就いて」（p.60）
- (12) 「臺灣」（p.1121）
- (13) 『梨園戲藝術史論』（下冊, pp.423-427）
- (14) 連橫『臺灣通史』上卷、卷23 風俗志、演劇（『中國方志叢書・臺灣地區63』所収、1920）（p.692）
- (15) 『臺灣演劇の現状』（p.49）、許丙丁「臺南地方戲劇(二)」(台南市文獻委員會『臺南文化』第4卷第3期所収、1955年4月)（p.17）
- (16) 朱景英『海東札記』卷三、記氣習（『中國方志叢書・臺灣地區50』所収、乾隆38年（1773））（p.28）原文は次のとおり。
 七月中元（中略）開場演劇，小伶流疎所及，名曰「目箭」，人必爭之，揮拳斃命，亦時所有。
- (17) 「俳優と演劇」（pp.29-30）
 なお、この「目箭」は大陸本土の福建でも盛んだったらしく、施鴻保が咸豐八年（1858）に刊行した『閩雜記』卷七「撲翠雀」にも次のような記事が見られる。
 下府七子班，其旦在場上故以眼斜睨所識，謂之撲翠雀，亦曰放目箭，曰飛眼來。其所識，甫一見，急提衣袂作兜物狀，躍而承之，遲則為旁人接去，彼此互爭，有至斗毆涉訟者，俚俗之可笑如此。道光甲午，昌黎魏麗泉元煊撫閩，曾嚴禁之。近來漳、泉各屬，此風復熾矣。
- (18) 『臺灣省通誌』卷六、學藝志藝術篇、第一章戲劇（臺灣省文獻委員會，1971）（pp.3-4）原文は次のとおり。
 民國十二、三年，筆者曾在艋舺，目擊此戲，彩旦登場，施朱塗粉，頭滿珠飾，年雖僅十二、三歲，但是歌喉婉轉，嬌態迷人，而時向臺下觀者橫送秋波，而以中指彈之，是謂「落科」。而每有「落科」，臺下則嘩然而動，喧擾不止。其為聲色所迷，爭致金物者，俗稱「戲猪」。（中略）因此常引起哄鬥，故自清末以來輒遭禁演。
- (19) 『臺灣社會事業史』（p.665）
- (20) 『舊劇與新劇～日治時期臺灣戲劇之研究（一八九五～一九四五）』には香山小錦雲班の王包（p.144）と金寶興班の徐祥（p.150）の例が挙げられている。
- (21) 『梨園戲藝術史論』（下冊, pp.481-549）には七子班の役者5名の生涯が紹介されている。
- (22) 臨時臺灣舊慣調査會第一部調査第三回報告書『臺灣私法』附録參考書、第二卷上（1910）（pp.239-244）及び鈴木靖「南管・北管」（月刊「しにか」大修館書店、1998.8）（p.59）
- (23) 呂訴上『臺灣電影戲劇史』（銀華出版部、1961）（p.181）
- (24) 台湾総督府文教局社会課編『臺灣に於ける支那演劇及臺灣演劇調』（1927）（pp.1-13）
- (25) 「各州廳別演劇一覽表」の中の台北州・新世界男女班と新竹州・郡興社の「改良白字戲」、新竹州・永樂軒の「広東白字戲」、台南州・和声班の「大白字」は「その他」として分類した。
- (26) 「臺南地方戲劇(二)」（p.17）
- (27) 『舊劇與新劇～日治時期臺灣戲劇之研究（一八九五～一九四五）』（pp.144-145）
- (28) 黄美英「訪南管戲大師李祥石」（『民俗曲藝』3-20 所収、1982）（p.44）
- (29) 同上