

國立政治大學中國文學系九十九學年度

博士學位論文

指導教授：鄭榮興教授 蔡欣欣教授

臺灣客家採茶戲之發展及其文本形成研究

研究生：蘇秀婷

中華民國一〇〇年六月

本論文獲行政院客家委員會
100年度客家研究優良博碩士論文獎助



國立政治大學中國文學系博士班學位論文通過證明書

蘇果亭

所撰寫之博士學位論文

題目：臺灣客家採茶戲之發展及費文本刊成研究

經本委員會審議通過，評定為 89 分

學位論文考試委員會委員

主席 王璉玲

陳龍廷

李國棟

李國俊

蔡玖玖

指導教授 鄭榮興

指導教授 蔡玖玖

系主任 高桂惠

中華民國 100 年 6 月 20 日

國立政治大學
博碩士論文全文上網授權書

National ChengChi University

Letter of Authorization for Theses and Dissertations Full Text Upload

(提供授權人裝訂於紙本論文書名頁之次頁用)

(Bind with paper copy thesis/dissertation following the title page)

本授權書所授權之論文為授權人在國立政治大學中國文學研究所系所 _____
組 99學年度第二學期取得 博士學位之論文。

This form attests that the _____ Division of the Department of Graduate Institute of
Chinese Literature at National ChengChi University has received a PHD degree
thesis/dissertation by the undersigned in the _____ semester of 99 academic year.

論文題目 (Title)：臺灣客家採茶戲之發展及其文本形成研究 (The study of the
development of Taiwan Hakka Tea-Picking Opera and Its text formation)

指導教授 (Supervisor)：鄭榮興教授,蔡欣欣教授

立書人同意非專屬、無償授權國立政治大學，將上列論文全文資料以數位化等各種方式
重製後收錄於資料庫，透過單機、網際網路、無線網路或其他公開傳輸方式提供用戶進
行線上檢索、瀏覽、下載、傳輸及列印。國立政治大學並得以再授權第三人進行上述之
行為。

The undersigned grants non-exclusive and gratis authorization to National ChengChi University,
to re-produce the above thesis/dissertation full text material via digitalization or any other way,
and to store it in the database for users to access online search, browse, download, transmit and
print via single-machine, the Internet, wireless Internet or other public methods. National
ChengChi University is entitled to reauthorize a third party to perform the above actions.

論文全文上載網路公開之時間 (Time of Thesis/Dissertation Full Text Uploading for Internet Access)：

網際網路 (The Internet) ■ 中華民國 105 年 7 月 26 日公開

● 立書人擔保本著作為立書人所創作之著作，有權依本授權書內容進行各項授權，且未
侵害任何第三人之智慧財產權。

The undersigned guarantees that this work is the original work of the undersigned, and is
therefore eligible to grant various authorizations according to this letter of authorization, and
does not infringe any intellectual property right of any third party.

● 依據96年9月22日96學年度第1學期第1次教務會議決議，畢業論文既經考試委員評定完
成，並已繳交至圖書館，應視為本校之檔案，不得再行抽換。關於授權事項亦採一經授
權不得變更之原則辦理。

According to the resolution of the first Academic Affairs Meeting of the first semester on
September 22nd, 2007, Once the thesis/dissertation is passed after the officiating examiner's
evaluation and sent to the library, it will be considered as the library's record, thereby changing
and replacing of the record is disallowed. For the matter of authorization, once the authorization
is granted to the library, any further alteration is disallowed ,

立書人：蘇秀婷

簽名 (Signature)：



Date of signature：_____ 中華民國 年 月 日
26 / July / 2011 (dd/mm/yyyy)

本文獻給最敬愛的父親蘇昌隆、母親羅瓊麗

摘要

本研究以台灣客家採茶戲的發展及其文本形成為題，針對客家採茶戲的「劇目形成」、「文本型態」、「劇本改編」進行文學向度的考察。

一、劇目的形成與發展

自從 1910 年代客家三腳採茶戲發展為改良採茶戲之後，演出場域歷經「內台」、「外台」、「電台」、「文化公演」、「電視台」等不同的表演場域。由於每個場域的性質使然，而有不同的劇目產生、類型的形成，以及表演風格等。

二、文本型態的考察

探討採茶戲常見的兩種文本類型「幕表戲」與「定本戲」，考察文本的特徵及結構、導演的說戲、演員的即興演出，以及民間戲班對於「幕表戲」與「定本戲」的運用。

三、特定作品的跨場域改編

選取內台戲導演黃天敏的代表作《太平天國》，討論由「定本戲到幕表戲」的改編歷程。以及曾先枝三齣代表作《三娘教子》、《李阿三嫁母》、《緣訂三生》，討論「幕表戲到定本戲」的改編歷程。

關鍵字：客家採茶戲、幕表戲、定本戲、劇目、黃天敏、曾先枝

Abstract

The study using the development of Hakka tea-picking opera and its text formation as the topic aims at the repertoire formation, text types, and opera revision as the aspects of literature to review.

I. The formation and development of repertoire:

The Hakka three-role tea-picking opera has developed as the modified tea-picking opera since the 1910s, the different performing field has experienced of indoor, outdoor, radio station, cultural performance, and TV station, and so on. Due to the impact on each field, there is different generation of repertoires, the formations of types, and performing style, etc..

II. The review of text types:

It discusses of two frequently shown text types in the tea-picking opera: scenario drama and standard drama to review the characteristics and structures of text, the director's explanation of the story, the player's improvisation, and the folk theatrical troupe's applications of scenario drama and standard drama.

III. The revision of drama in cross-field theatre

There are selected of indoor Taiwan directors' revised course, Tien-Ming Huang's discussion of Taiping Heavenly Kingdom from standard drama to scenario drama and Xian-Zhi Zeng' three represented publications, the discussions of Third Madame educates her son, A-San Li's remarried mother, and Fate for three lifetimes from scenario drama to standard drama.

Keywords: Hakka tea-picking opera, Scenario drama, Standard drama, Repertoire, Tien-Ming Huang, Xian-Zhi Zeng

目錄

緒論	1
一、研究動機與目標	1
二、問題意識	3
三、研究範疇	5
四、文獻回顧	12
五、研究方法及架構	17
第一章 台灣客家採茶戲的發展：1910-1960 年代	21
前言	21
第一節 清代至日治的內台採茶戲班活動	23
一、三腳採茶戲到改良採茶戲(1910 年代起)	23
二、日治時期的改良採茶戲班及其活動(1920-1937)	26
三、改良採茶戲班劇目累積的幾種路徑	33
四、皇民化運動時期的戲班活動情形(1937-1945)	40
第二節 戰後內台時期的戲班活動(1945-1960's)	42
一、戰後改良採茶戲班的發展	42
二、內台場域的競爭與較勁	52
第三節 戰後改良採茶戲班的傳戲	59
一、教戲者與童伶	59
二、戰後重要的教戲先生	61
三、搭班與私淑	68
四、劇目的吸收與演出特徵	71
第四節 戰後改良採茶戲班的講戲	74
一、內台知名講戲人	74
二、內台戲齣的傳遞	76
三、內台改良採茶戲的題材類型	82
第二章 台灣客家採茶戲的發展：1960 年代迄今	94
前言	94
第一節 電台賣藥場的劇目型態(1960's-1970's)	96

一、地方廣播電台設立與賣藥團	96
二、藥商與電台的經營方式	97
三、跑江湖賣藝的演出方式	100
四、廣播採茶戲的戲齣類型	103
五、復古或新變？老時採茶戲的劇目累積意涵	112
第二節 外台酬神戲的劇目變遷(1950 年代迄今)	116
一、改良風俗政策下的外台酬神戲	116
二、由同質性到異質性的戲班組成	119
三、場域的變化對唱腔運用的影響	124
四、戲齣與表演	128
第三節 文化公演場的劇目型態	137
一、室內劇場	138
二、匯演、巡演式的外台公演場	162
第四節 客家電視台的劇目(2003 迄今)	166
一、「客家傳統戲曲」節目徵選	168
二、劇目生產方式	169
三、影視技術的適應	172
四、族群導向的風格形塑	177
第三章 台灣客家採茶戲的文本型態	180
前言	180
第一節、幕表戲與定本戲之運用	182
一、幕表戲	182
二、定本戲	184
第二節、幕表戲的文本形成及表演	189
一、文本特徵	190
二、文本架構之法	194
三、幕表戲的表演	198
第三節「即興」：存於定本戲與幕表戲的臨場表演	206
一、即興與文本功能	206
二、即興的實踐	208

第四節 幕表戲與定本戲的交互改編	213
一、幕表戲與定本戲的交叉使用	213
二、雅俗譜系的開展	217
第四章 定本戲到幕表戲：黃天敏《太平天國》	221
前言	221
第一節、《太平天國》的底本與架構	223
一、《太平天國》的底本	223
二、以《三國》做爲《太平天國》劇情架構	233
第二節 黃天敏幕表本的書寫手法	241
一、幕表劇本由來	241
二、《太平天國》五本劇情	242
三、記載方式	244
四、記載內容	248
第三節 《太平天國》的幕表戲操作	259
一、原作的重覆性敘事有助於演員掌握劇情	259
二、原作核心事件與腳色行當的搭配	266
三、「腳色制」強化幕表戲的類型人物	269
四、「三代結構」做爲幕表戲的時空調度	271
第四節 《太平天國》的改編與演出	274
一、腳色安排與表演	274
二、劇情的剪裁與調動	278
三、三小架馱的歷史題材	282
第五節 《太平天國》的當代詮釋：1990年「榮興」版	288
一、情節：內台戲的濃縮與剪裁	288
二、腳色：三小戲與三大戲均衡的佈局考量	290
三、表演：客家與採茶風格的營造	292
第五章 幕表戲到定本戲：曾先枝《三娘教子》、《李阿三嫁母》、《緣訂三生》	296
前言	296
第一節、曾先枝《三娘教子》	298
一、《三娘教子》本事來源	298

二、幾個劇種的演出狀況	299
三、採茶戲、與亂彈、京劇的「教子」段	304
四、採茶戲《三娘教子》的改編	309
第二節 曾先枝《李阿三嫁阿母》	315
一、來源：內台的老時採茶齣	315
二、主題：「姻緣錯配」類型的婚戀戲	316
三、場次安排	321
四、人物塑造：丑行的突出	324
五、唱腔安排	326
第三節 曾先枝《緣訂三生》	330
一、主題：「功名婚配」類姻緣戲	330
二、場次調動	332
三、人物塑造	339
四、唱腔安排	341
第四節 從活戲到定本的改編手法	344
一、情節：蛻變自幕表戲	344
二、修辭：打造「客族」意象	347
結論	360
一、「形成」採茶戲	360
二、以小搏大、以新代舊	361
三、美學實踐的外引或內求	363
四、台灣戲曲的深化研究	365
參考文獻	368

表目錄

第一章

表 1-1-1:《台灣新報》、《台灣日日新報》所見改良採茶戲班	27
表 1-1-2:「各州廳別演劇一覽表」新竹州「霓雲社」條	35
表 1-1-3:「各州廳別演劇一覽表」新竹州「永福軒班」條	38
表 1-2-1:戰後的內台改良採茶戲	42
表 1-2-2:改良採茶戲班與京戲的關係	44
表 1-2-3:外江系統的採茶戲班參與臺灣地方戲劇比賽成績	47
表 1-2-4:改良採茶戲班與四平戲的關係	49
表 1-2-5:四平系統的採茶戲班參與臺灣地方戲劇比賽成績	51
表 1-3-1:內台採茶戲班的教戲先生	60
表 1-3-2:內台採茶戲班採茶唱腔教授者	66

第二章

表 2-1-1:大中華歌劇團與苗栗歌劇團的常演戲齣	105
表 2-1-2:賣藥團講戲人及常演劇目	109
表 2-1-3:慶美園採茶戲班錄製的採茶戲齣	114
表 2-3-1:1980-90 年代的採茶戲公演	139
表 2-3-2:「台灣客族曲藝」節目表(1989 年 3 月 13 日)	144
表 2-3-3:「榮興」劇團《婆媳風雲》、《太平天國》兩劇的唱腔安排	145
表 2-3-4:採茶戲(平板)之板式變化	146
表 2-3-5:榮興客家採茶劇團製作團隊(2006-2010)	156
表 2-4-1:「榮興客家採茶劇團」所錄製的「客家傳統戲曲節目」戲齣	167
表 2-4-2:其餘各團所錄製的「客家傳統戲曲節目」例示	167

第四章

表 4-1-1:黃世仲《洪秀全演義》與黃天敏幕表本《太平天國》詩句比較	231
表 4-1-2:黃世仲《洪秀全演義》第一回與黃天敏幕表本《太平天國》第一本情節比較	233
表 4-1-3:黃天敏幕表本《太平天國》的情節比較	234
表 4-1-4:黃天敏幕表本《太平天國》與《三國演義》架構對應	237
表 4-2-1:黃天敏《太平天國》幕表本的台數	245
表 4-2-2:黃天敏《太平天國》幕表本第一本第十六台記載	246
表 4-2-3:黃天敏《太平天國》幕表本第一本第十六台演出本	247

表 4-2-4: 黃天敏《太平天國》第一本的佈景記載	225
表 4-2-5: 黃天敏《太平天國》變景、機關出現的場次	250
表 4-2-6: 黃天敏《太平天國》幕表本的佈景記載/意涵對照表	257
表 4-2-7: 黃天敏《太平天國》幕表本的唱腔、音樂符號記載	258
表 4-3-1: 《太平天國》前五本之重覆敘事	260
表 4-3-2: 重覆性情節的運用	263
表 4-3-3: 《太平天國》前五本之核心人物	266
表 4-3-4: 陳守敬《太平天國》的三代結構	272
表 4-4-1: 黃天敏《太平天國》一劇的人員配置	275
表 4-4-2: 採茶戲《太平天國》的角色、行當分析	283
表 4-4-3: 採茶戲《太平天國》的生旦配置	284
表 4-5-1: 榮興客家採茶劇團《太平天國》場次	289
表 4-5-2: 榮興客家採茶劇團《太平天國》演員配置	291
表 4-5-3: 榮興客家採茶劇團《太平天國》唱腔設計	293

第五章

表 5-1-1: 各劇種《三娘教子》的情節	303
表 5-1-2: 亂彈戲、京劇、採茶戲「教子」段的唱詞比較	306
表 5-1-3: 採茶戲與其他劇種《教子》段的分場比較	308
表 5-1-4: 榮興客家採茶劇團《三娘教子》場次	310
表 5-2-1: 榮興客家採茶劇團「姻緣錯配」型劇目	316
表 5-2-2: 《李阿三嫁母》場次表	321
表 5-2-3: 《李阿三嫁母》的生旦情節線	322
表 5-2-4: 榮興《李阿三嫁母》新增場次	323
表 5-2-5: 採茶戲《李阿三嫁母》唱腔安排	326
表 5-3-1: 榮興客家採茶劇團「功名婚配」型劇目	330
表 5-3-2: 採茶戲《緣訂三生》的版本比較	333
表 5-3-3: 《賣水記》與《緣訂三生》退婚情節比較	337
表 5-3-4: 「榮興《緣訂三生》的唱腔設計	341
表 5-4-1: 「榮興《緣訂三生》歇後語	349

圖目錄

圖 4-1-1: 黃天敏及其《太平天國》幕表劇本	224
圖 5-1-1: 曾先枝及其劇本手稿	298

緒論

一、研究動機與目標

(一)、研究動機

在成大藝術研究所碩士班的論文題目為《臺灣客家改良戲之研究—以桃、竹、苗三縣為例》(鄭榮興教授、石光生教授指導)，是針對客家改良戲「內台」場域為主的觀察，對於「內台」這個光芒四射的戲曲全盛時期，雖然自己未能躬逢其盛，卻又充滿想像與憧憬。每位藝人回憶起那個自己青春年華投注的年代，眼裡都閃爍著熱情的光輝。大約是這樣的熱情感染了我，讓我也循著他們眼底的光芒想要一窺那個很繁華的戲曲年代，並以青澀的文筆嚐試描摹改良茶戲的「內台」演出風貌。

後來，在政大中文系就讀博士班的數年間，一方面修習博士班課程，學習中文領域的戲曲理論、文學方法論；一方面跟隨鄭榮興、蔡欣欣、徐亞湘、范揚坤等諸位教授的研究計畫累積田野訪談的廣度與深度。博士論文的主題在入學之初，即已設定在「採茶戲劇目」研究，在過去累積的田野調查基礎之上，嚐試進一步針對劇目進行文本考察、文學分析，開展採茶戲在文學方面的研究向度。

「採茶戲劇目」的主題原本即屬於客家戲曲研究裏較困難一環，原因在於採茶戲發展過程中「劇種交流」的因素，導致劇目來源梳理不易；復加上民間採茶戲班多做「活戲」演出，少有完整本事可供參考，增加研究的困難度。但，自從準備報考中文系博士班之後，開始思考在戲曲領域對於採茶戲進行文學研究、文化研究的可能性，逼著自己面對「劇目」這個困難的研究題材，一方面，這是戲曲領域中與文學最親近的題材；復加上這十年來採茶戲界的發展，隨著文化政策、語言政策推動、戲曲教育納入體制化、文化公演機會增加，採茶戲劇目另有一番新氣象，對於「劇目」的研究土壤不但已經成熟，隨著老藝人凋零，也成為必須加快腳步進行的課題。

一直以來，為了建立採茶戲發展史脈絡、對採茶戲生態現象描述所進行的田

野訪查，是「劇目研究」的重要基礎，由此開始針對採茶戲劇目做進一步的蒐集、記錄、訪查，是持續累積的工夫。但，採茶戲研究層次的提昇，仍有賴於針對第一手資料的消化分析，以及研究方法的運用以產生不同的觀看視野。政大修課期間，跨校選修在臺大開設的元明戲曲專題、以及政大本校的中國戲劇專題研究、戲曲文獻學專題、中國古典劇作專題、中國古典小說專題研究、當代文學理論專題研究、中國思想家專題、俗文學研究、語言風格學、文學人類學專題等課程，奠基了戲曲專業的思辨能力，以及文本分析的理論基礎及操作練習，有助於研究向度的釐清、方法論的確立、以及對於表演藝術進行文學特徵觀察。

本研究是筆者在政大中文系博士班在學期間學思歷程的累積，嚐試運用所修習的方法理論，用以分析田野調查所得採茶戲劇目、文本，而獲致的成果。雖然未盡成熟，仍有許多謬誤和盲點，筆者視之為階段性的學習成果，未來亦將以此為基礎，持續進行採茶戲的文本探究。

(二)、研究目標

採茶，在漢族文化中原來以歌謠、戲曲等形式出現的表演類別，隨著廣東、福建兩省的客籍移民傳入台灣之後，為台灣庶民的重要娛樂之一。三腳採茶戲以「打採茶」、「採茶戲」的稱謂流行於清代及日治時期。1910年代，隨著台灣商業劇場的興起，採茶戲發展大戲型態的改良採茶戲。從居於戲曲市場邊緣地位、業餘性的「三腳採茶」，打入新興演出市場，形成「改良採茶」的職業大戲班，在劇目、行當、表演藝術上均有增益。此一新型態的歌劇團體，由於唱腔、口白通俗易懂，表演藝術又維持大戲型態，在客籍聚落成為商業劇場內最受歡迎的劇種。

做為新興劇種的採茶戲，其劇目群中，有少數本於小戲發展而為老時採茶戲，其他大多採借自其他劇種；另外，也也有部分為藝人自編而成。這種幾類劇目在內台時期大多以提綱式的幕表戲型態存在，依賴導演講戲，以及演員演活戲功力相輔相成。劇目的引入有許多管道，彈性很大，相對也不易保存，因此改良採茶戲的劇目數量並無法確知。然而，劇目的類別、演出特徵、文本的衍化、題

材的內涵等，實為一劇種演出風格形塑的重要觀察指標。故，本研究以「改良採茶戲劇目」為考察對象，所關注的議題有二：

- 1、改良採茶戲之劇目累積、劇類形成過程，及其影響因素。
- 2、改良採茶戲之戲劇文本的文學特徵及表演特色。

透過第一個議題的考察，梳理改良採茶戲劇目形成路徑，及劇目風貌、類型，以掌握其劇目發展的規律。則雖不能確知劇目數量，亦能透過對於劇目產生方式、影響因素、劇類掌握，以認識改良採茶戲表演特徵之由來。藉由第二個議題的探索，觀察以「幕表戲」為中心的文本特色，以導演的講戲、編戲的手法，來觀察幕表戲的結構、紋理，透過同一題材在不同場域的演出、改編，導演對幕表戲的動態操作手法，觀察客籍導演如何掌握幕表戲特質，以主導改良採茶戲的演出。

二、問題意識

「如何掌握採茶戲劇目的性質？」、「如何描述？」、「如何詮釋？」是本研究在具體架構成形之前，不斷思考的問題。目前針對地方戲曲的「劇目」研究累積，大抵可從「微觀」與「宏觀」兩大角度進行。有關劇目的「微觀」研究包括「主題學研究」、「表演藝術研究」、「文學研究」等三大類成果頗豐。「宏觀」研究為「劇目史研究」，對於劇目進行縱向的歷史研究。就採茶戲而言，目前的劇目研究集中在「表演藝術研究」，其中又以音樂學領域為主。在研究取向上，多數研究將特定劇目視為唱腔、曲調的「載體」，藉以採集研究對象，進行音樂學分析。而少有直接針對採茶戲劇目的音樂設計、唱腔運用的當代實踐進行具體分析。即便如此，相對之下音樂研究又比其他類型研究更為豐富、紮實。

另外，針對劇目進行表演藝術的研究，經常受限於取材自現成影音產品，而缺乏與劇目演出環境的聯結與深入觀察，以及與創作者、演員的互動，導致研究的觀察流於表象化，片面化，使讀者無法從中獲得足夠的訊息來理解：此一劇目存在的歷史脈絡、因應何種功能需求而產生表演藝術上的風格樣貌。

基於上述對於目前的「劇目研究」的閱讀與思考，本研究試圖從「發展史」、

「文本構成」兩方面來掌握採茶戲的劇目特徵。在劇目文本的藝術表現特徵，與劇目發展的歷史脈絡相互對照，以更清楚地掌握採茶戲劇目的特質。

在發展史部分，本研究提出的問題包括：

- 1、採茶劇劇目如何生成、衍化、變異、沈寂？
- 2、劇類形成的基礎？
- 3、劇目的演出風貌為何？

將採茶戲劇目研究與發展史聯結的原因在於：劇目的形成、變異是劇種發展的附隨結果，也是因應不同表演場域的需求之產物。因此，宏觀的劇目研究與「發展史」、「場域特性」有相當的因果關係。採茶戲的劇目在「發展」上有別於其他劇種之處，自 1910 年代末期形成改良採茶戲以來，是從「小戲到大戲」、由「邊緣向主流」的演化過程，其間涉及不同劇種之間的交流互動，與其他劇種形成「寄生」、「依附」、「競爭」等種種關係，而有劇目的借引、改編、創作，具體透過撿戲、傳戲、編創的行動來累積劇目。其次，也涉及不同「場域」的表演需求，而有不同類型的劇目產生，以及同一劇目運用於不同場域，而在表演藝術上有不同處理：「內台」售票入場，而在因應檔期產生連台本戲的長篇劇目類型；「賣藥場」的賣藥目的之下，老時採茶戲齣大量改編；「外台」酬神戲的宗教性質，大戲唱腔受重視，劇目也承接自大戲等；「文化公演場」在文化政策導向下的新編劇目、創編企圖等。

在接近百年來的改良採茶戲發展變遷，累積的劇目不可謂不多，在嚐試觀察與梳理的方法上，本研究從「發展史」脈絡裡，抽出「場域」的因素，做為觀察「劇目」形成與發展的影響條件及範圍限制條件，試圖在此範圍內進行有效的討論。在此強調，這只是觀察的一個切入角度，本研究並不傾向以此窮盡採茶戲劇目的所有現象與特徵。因此，仍有許多劇目未列入討論，許多重要的劇藝現象無法納入此一研究架構，而有待未來更進一步的研究與探討。

其次，在文本分析部分，本研究以「幕表戲與定本戲」做為觀察重心，嚐試解決的問題包括：

- 1、「幕表戲」的結構方式、民間編劇者操作幕表戲的手法為何？

- 2、劇目在不同「劇種」、不同「場域」之間流動，演出風貌有何衍化、變異？
- 3、習於幕表戲編作的的民間藝人，對當代公演戲(定本戲)的創編扮演何種角色？

「幕表戲」乃改良採茶戲自從進入「內台」做商業售票演出之後，最主要的文本型態，採取「提綱式」的講戲方式，輔以演員的「即興」演出，共同成就舞台表演。本研究從個別文本入手，觀察個別劇目在不同劇種、不同場域、不同文本類型的衍化、變遷。

1、黃天敏《太平天國》

歌仔戲(內台/定本戲) → 採茶戲(內台/幕表戲) → 採茶戲(文化公演/定本戲)

2、曾先枝《三娘教子》、《李阿三嫁母》、《緣訂三生》

採茶戲(內台、外台/幕表戲) → 採茶戲(文化公演/定本戲)

個案一、歌仔戲導演陳守敬 1950 年代所創作的內台定本戲《太平天國》，被採茶戲班導演黃天敏撿戲之後，以幕表戲來演出；並於 1990 年代改編為公演的定本戲。個案二、採茶戲班過去常演的幕表戲《三娘教子》、《李阿三嫁母》、《緣訂三生》，於 2000 年左右被選取為公演大戲，經曾先枝改編為定本戲。由黃天敏、曾先枝兩位劇作者的作品觀察：單一劇目的吸收、改編，在不同劇種、不同場域、不同文本型態之下，有何不同的考量與表現。

三、研究範疇

(一)、採茶劇種之名稱運用

客族的戲曲活動中，三腳採茶戲與改良採茶戲是統稱在「採茶戲」名稱之下的兩種表演型態，前者以「二小」或「三小」的小戲型態，演出「張三郎賣茶」系列為主的十數齣小戲；後者以十數人至六、七十人的大戲編制，可以演出各式各樣的題材。本研究所探討「客家採茶戲」的劇目發展及文本形態，係針對「大戲」型態的採茶戲之發展及文本做為考察對象，而不包括「三腳採茶戲」的劇目

發展及文本型態。

本研究對「大戲」型態之採茶戲在行文描述上的用語採用「改良採茶戲」、「採茶戲」、「客家採茶戲」等幾種。其中，「改良採茶戲」用於指「內台」、「外台」的大戲。「電台賣藥場」以採茶戲稱之，「文化公演」、「電視台」稱為採茶戲或客家採茶戲稱之。主要考量有二，其一在於儘可能使用採茶戲行內藝人的稱法，其次，不同的稱呼亦有針對劇種內涵的不同指涉。

「採茶戲」一詞做為劇種的集合名稱，可以指三腳採茶戲，亦可指改良採茶或採茶大戲。此一集合名稱的性質也是經過演化而來。大戲尚未發展之前，「採茶戲」專指小戲；大戲形成之後，大戲有「改良戲」、「改良採茶」之名稱，而「採茶戲」一詞的內涵擴大，可以指小戲，亦可以指大戲。但，一般行內藝人通常稱小戲為「三腳採茶戲」，稱大戲為「改良戲」、「採茶戲」或「客家戲」。

三腳採茶戲被稱為「採茶戲」、「三腳戲」、「打採茶」等名稱。所謂「採茶」當指故事內容「張三郎賣茶」劇情中有採茶、賣茶、盤茶等相關情節，而歌謠也以〈上山採茶〉、〈勸郎賣茶〉等採茶調為主。「三腳戲」則是指劇中人物為一丑二旦等三個演員，故為「三腳」。「打採茶」的「打」則有「扮演」之意。日治初期以來《台灣日日新報》、《台南新報》等漢文報紙上所見「採茶戲」的報導，大多指小戲型態的三腳採茶戲。其中，《扛茶》、《拋茶》是最常被描寫的戲齣。¹

1910 年代改良採茶戲形成之後，報紙上的有關採茶戲用語則相對混雜許多，「採茶戲」有時仍指三腳採茶戲，有時則指大戲型態的改良採茶戲，須視個別情況判斷所指為何種。當時對於大戲型態的採茶戲之稱呼有「改良劇」、「改良採茶」、「廣東戲」、「男女班」、「白字戲」等，²通常為戲班自我標榜的劇種稱呼或戲班組織。例如，改良劇、改良採茶是指大戲型態的採茶戲。廣東戲指客籍藝人為主的劇種，日治時期文獻常把客家籍住民通稱「廣東人」，實則許多閩籍住民亦操客語。男女班常為 1920-30 年代的改良採茶戲班自我標榜，指班內包含男優女伶的陣容。這幾種用語只有「改良採茶」、「採茶戲」的名稱沿用至今，其他

¹ 例如，竹內治〈台灣演劇誌〉提到「捧茶」，乃《扛茶》、《拋茶》。參見濱田秀三郎《台灣の演劇現狀》（東京：丹青書房，1944），頁 70。譯文參見蘇秀婷《台灣客家改良戲之研究》（台北：文津出版社，2005），頁 49。

² 參見第一章第一節，表 1-1-1：《台南新報》、《台灣日日新報》所見改良採茶戲班。

名稱可能為當時戲班的宣傳、標榜手法。³或者其名稱不能清楚指稱表演藝術的內涵，因此沒有繼續為行內人所使用。

所謂的「改良」的意涵，應扣合採茶戲發展歷程來看，大戲型態的採茶戲形成有兩種途徑：⁴

其一、三腳採茶戲發展為改良採茶戲

所謂的「改良」是指由小戲改良為大戲，但其主要唱腔仍為採茶調，演員在小戲規模之上加以擴張，表演藝術內容相較於三腳採茶並沒有顯著擴張。因此，日治時期報紙常將這類型改良採茶戲班，視為規避淫戲污名，而以「改良戲」的名義來進行採茶戲演出。實則，對於戲班使用「改良戲」的名稱，這些衛道人士固然觀察到小戲與大戲間「採茶」本質的聯繫，卻並未考慮到小戲演變為大戲的「劇種演化」在台灣戲劇史上的意義，因而做此狹隘判斷。

其二、亂彈、四平、京劇改良為採茶戲

另一種途徑是亂彈戲、四平戲、京戲等大戲班改唱採茶調、改講客語，將戲班體制轉型為採茶戲班。目前，採茶戲班的老輩演員有「外江底」、「亂彈底」、「四平底」、「採茶底」的分別，乃基於過去習藝的劇種類別的區分。⁵例如，四平底的藝人曾先枝、張有財依其自身經歷而認為：所謂的「改良」乃四平戲改唱採茶。

因此，所謂「改良採茶」的「改良」，其意涵當包括以上兩種，一種是「三腳採茶改良為大戲」，一種是「亂彈、四平、外江等劇種由大戲改唱採茶、改講客語」。「改良戲」或「改良採茶戲」的名稱使用，有「劇種演化」、「劇種交流」的意涵，而在戲班被沿用。在採茶戲發展的各種場域之中，以「內台戲」以及「外台戲」被稱為改良戲、改良採茶戲的情形最多，目前，採茶戲班的老輩藝人仍稱外台戲的演出為「改良戲」。1960-70年代的電台賣藥場是在地方電台所設立的客語廣播節目為基礎，在1962年以來，連續幾年苗栗縣舉行「全省客家民謠比賽」之推波助瀾下，對於採茶調的欣賞需求有促進助用，電台所製播的採茶戲大多完

³ 例如，《台南新報》1924年7月9日第五版第8040號〈嘉義通信·淫戲宜禁〉即報導「現在嘉義南座開演中之新興社男女班名為改良劇，實則採茶淫戲。」是以「男女班」或「改良戲」來避開被稱為「淫戲」的污名。

⁴ 相關論述參見：蘇秀婷《臺灣客家改良戲之研究》(台北：文津出版社，2005)，頁44-64。

⁵ 筆者依目前所能掌握得到的田野資料，將戰後改良採茶戲班依其班主及股東成員背景，區分為外江系統、四平系統、採茶戲系統三類型，參見本研究第一章第二節。

全演唱採茶調，較少摻雜四平、亂彈、外江唱腔，而與當時外台的改良採茶戲需求大戲唱腔有所不同。因此，電台製播的採茶戲節目，以及賣藥場的採茶戲兼賣藥演出，一般稱之為「採茶戲」，而不稱改良採茶戲。

以「族群」做為劇種的分類，亦通行於客族與閩族戲班之間的相互稱呼，例如，歌仔戲演員通常稱採茶戲班為「客人班」、「客家班」；採茶戲演員通常稱歌仔戲班為「河洛班」。1951年起舉辦的台灣省地方戲劇比賽，剛開始只有歌仔戲的比賽項目，採茶戲班遂以歌仔戲班的名義參加比賽。直到第六屆(1957年)才將採茶戲從歌仔戲組區分出來，與南管戲另成「南管客家班」的比賽項目。

1980年代起，文建會、教育單位等公部門逐步建設現代劇場的硬體設施，並推動文藝季、文化節等活動。參與的採茶戲班常以「客家採茶戲」、「客家採茶大戲」等名目稱呼大戲，而以「客家三腳採茶戲」稱呼小戲，將族群(客家)與劇種(採茶)並稱，以彰顯劇種的「主體性」。而「改良戲」、「改良採茶」此種強調「劇種演進」、「劇種交流」意涵的劇種稱呼從未在當代的文化公演、或教育系統出現，其原因應該在於當代採茶戲著眼於「客族主體」的風格形塑，突出「採茶」此一源自客族文化的元素，淡化來自其他劇種的影響，並在當代尋求採茶戲的風格定位，因此不再使用「改良」此種帶有變遷觀點的稱謂。

以鄭榮興為主的採茶戲研究者，開始以「客家戲曲」統稱採茶大戲及三腳採茶戲，⁶有別於日治時期以「採茶戲」做為統稱詞，將族群身分突顯。國立台灣戲曲專科學校於2001年成立「客家戲科」，2006年改制為台灣戲曲學院，成立「客家戲學系」，所教授內容包括三腳採茶戲、採茶大戲。

基於以上的考察，本研究對於採茶戲的名稱用語的使用，基本上依循民間戲班對於各個發展階段對於劇種的自我認知。原則上，以「客家採茶戲」來統稱過去到現當代大戲型態的採茶戲之統稱，但，於「內台戲」、「外台戲」章節，依戲班的用語稱之為「改良採茶戲」、「改良戲」或「採茶戲」；於「廣播採茶戲」、「電台賣藥場」稱之為「採茶戲」；於當代「文化公演」、「電視台戲曲節目」稱之為「客家採茶戲」或「採茶戲」。

⁶ 參見鄭榮興總編纂《苗栗縣客家戲曲發展史》，苗栗：苗栗縣立文化中心，1999。

(二)、劇作取樣

本研究選取黃天敏、曾先枝兩位藝人的劇作來探討。黃天敏、曾先枝兩位藝人均自「榮興客家採茶劇團」退休，兩人的劇作類型、演出年代有相當大的差異。黃天敏《太平天國》乃 1960 年代劇目，來自歌仔戲，觀察重點在於外來劇種的劇目如何被改編為採茶戲。曾先枝《三娘教子》、《李阿三嫁母》、《緣訂三生》三齣，均為採茶戲班的常演齣目，觀察重點在於固有的活戲劇目，如何在當代的文化公演戲經由改編突顯出劇種特色。

1、黃天敏《太平天國》

黃天敏(1935-2011)，苗栗後龍閩南人，是客家戲班知名的內台戲導演，代表作有《太平天國》、《鑽石夜叉》、《雙合明珠寶劍》、《假太子扮真皇帝》、《西漢演義》等，大多撿自歌仔戲班，尤偏好陳守敬的戲。16 歲加入歌仔戲班佈景團，因緣之下搭「復興社」歌仔戲班，受該班導演陳守敬(1914-1982)指導，學習看幕數、顧戲場的技巧。17 歲入「新榮鳳」四平戲班，拜巫德明為師，習二花。並開始排戲。在 1950-60 年代為「勝春園」、「金龍」、「新永光」、「文化」、「隆發興」等客家戲班競相邀約講戲。他撿戲所選擇的題材大多是歌仔戲的「胡撇仔」劇類，在當時的客家戲界被視為屬於「新派」的風格。

這齣《太平天國》是「日光歌劇團」於 1954 年，以一本五萬元從「拱樂社」將陳守敬聘請過來編劇，陳守敬編了《太平天國》、《鑽石夜叉》兩齣內台戲。其中，《太平天國》共計十本，由許愛珠演洪秀全，董錦鳳(團主羅木生之妻)演白素連。⁷黃天敏在 1960 年前後於高雄某戲園內抄寫這齣戲，攜回客家戲班「金龍歌劇團」，改名《洪秀全演義》上演。

陳守敬《太平天國》是 1950 年代歌仔戲班聘請專人編寫定本戲的代表作品之一。內台時期聘請專業編劇，進行定本戲的創作，來經營歌仔戲市場，以陳澄三的「拱樂社」最具規模。隨後，有高雄羅木生的「日光歌劇團」與台北蔡秋林

⁷2010 年 8 月 23 日訪董錦鳳。據董錦鳳所述，《太平天國》這齣戲十本共計五十萬元，尚不包括排練、套戲的費用。

的「美都歌劇團」亦跟進，但創作量均不及「拱樂社」。「拱樂社」所聘請的編劇中共計十二位，以陳守敬最早，也最為重要，此外，尚包括陳雲川、鄧火煙、李玉書等人。⁸當時這幾個劇團的定本戲創編活動，又隨著拱樂社、日光歌仔戲班將劇本製成錄音帶、成立錄音班、錄音帶提供廣播電台播放、劇本拍攝歌仔戲電影、歌仔戲電視劇等行動，形成以歌仔戲劇本為中心的文化生產現象。除此之外，尚包括其他戲班透過未經允許的「撿戲」活動，將這些劇目帶到其他戲班、其他劇種，所產生的「傳播」、「改編」與「變形」，均屬於劇目再創作的活動。

到歌仔戲班撿戲，黃天敏並非特例，內台時期戲班聘請導演到歌仔戲班撿戲，是許多採茶戲班獲取新戲齣的手法。黃天敏《太平天國》的撿戲與改編，可以視為居於邊緣劇種的採茶戲班，參與 1950 年代以「拱樂社」為中心的定本戲編劇行動的歷程。由於日光歌劇團《太平天國》定本戲的劇本已遺失，亦未錄製成錄音帶，黃天敏的幕表本事成為觀察陳守敬創編意向的重要參考。而《太平天國》由定本戲轉化為幕表戲，在改良採茶戲班演出的過程，本身即具有文化傳遞、再創造的重要意涵，黃天敏在表演上的調整、變動，正可以觀察是否基於採茶戲劇種特性而為，或基於戲班條件、或基於客籍觀眾喜好？

對於採茶戲班而言，這類胡撇仔劇目的吸收，不僅是新題材、新表現手法的開發。在文本型態由定本戲轉換為幕表戲的過程，黃天敏也在幕表戲的操作中，嘗試將原編劇者對於定本戲的雕琢手法運用於幕表戲演出之中。

時隔四十年，1990 年黃天敏應「榮興客家採茶劇團」邀請，將這齣戲改編為三小時長的文化公演的定本戲，做為客族題材的代表劇目，而有不同於內台戲的當代詮釋。本研究試圖以《太平天國》此一劇目，進行跨劇種(歌仔、採茶)、跨場域(內台、公演場)、跨文本(定本、幕表)的考察，對於單一劇目觀察其生成、轉化、沈寂、再生的歷程。

2、曾先枝《三娘教子》、《李阿三嫁母》、《緣訂三生》

曾先枝(1932-)是另一類型的採茶戲編劇、導演。早年習藝自「勝春園」採茶

⁸ 參見：邱坤良《陳澄三與拱樂社—台灣戲劇史的一個研究個案》(台北：國立傳統藝術中心籌備處 2001)，頁 112-115。

戲班，經由舅舅魏乾任、劉建文等老輩藝人傳授許多老時採茶戲齣，1980年代曾經成立「永昌歌劇團」，擔任團長。在他的劇藝生涯中，與其他的戲班講戲人一樣，將熟悉的戲齣以幕表戲形式，在不同戲班之間傳遞。他較為出色的作品是在1988年進入「榮興客家採茶劇團」之後，因為擅長三腳採茶戲，被延聘為該團丑角，並擔任編導工作，在「榮興」期間，整編三腳採茶戲十大齣，擔任早期幾齣公演大戲的編、導，以及將晚近的移植劇目潤飾為採茶戲。

以曾先枝為觀察對象的原因有二。其一、「榮興」為當代公演劇目的演出實踐最成熟的採茶戲班，而曾先枝在「榮興」的早期劇目之改編，乃至後期劇目的文辭修飾，扮演重要角色，要觀察當代「公演劇目之定本劇作」，當選擇「榮興」的劇作者。其二、曾先枝乃民間藝人，他為榮興創編的公演大戲多出自採茶戲既有劇目，原本以幕表戲型態流通於採茶戲班，因應榮興的「公演」需求，才改編為「定本戲」。他創編定本齣目之方式，仍帶有某些幕表戲的操作手法與特徵，而與非出自民間藝人的劇作者或文人劇作者有所差別，因此可以從中觀察特定劇目從「幕表戲到定本戲」演化過程。

「榮興客家採茶劇團」的劇目大致可分為「老戲」、「移植」、「新編」三類，本研究選《三娘教子》、《李阿三嫁母》、《緣訂三生》屬於「老戲」，是採茶戲固有劇目，由曾先枝依據原來的幕表戲獨立改編為定本戲。但不論「取材」、「改編」實為「榮興劇團」回應當代文化政策、審美趨向所為，而在該團創團人鄭榮興的意見參與之下進行。曾先枝在這三齣戲，以及後續的移植劇目的改編行動，對於「丑戲」的貢獻最大。這三齣戲的類型，《三娘教子》來自外來劇種的改編；《李阿三嫁母》、《緣訂三生》(改自《李金白釣魚》)兩齣依主角行當均屬「三小戲」、劇情均為「家庭戲」，在類型上屬「老時採茶戲」，最能表現「採茶戲」出自小戲的風格特色。在「榮興」早期亟欲建立「採茶戲」的劇種特質、擺脫受其他劇種影響的野台戲、什錦戲印象，這三齣戲的取材有其策略性考量。

本研究選擇曾先枝這三齣劇作，目的在觀察民間藝人如何將「幕表戲」改編、熔鑄為「定本戲」。老時採茶戲的「小戲」特質，本來在各種場域即扮演游離、補充性功能，在當代「文化公演場」必須強調「主體性」的訴求下，如何突出劇

種特質，而又具備當代市民的視聽審美取向？隨著「榮興」劇團於 1996 年起開始移植中國地方劇種之劇目，追求題材多樣化，以強化藝術的表現力。近年來幾乎已不再對於老時採茶戲的進行深掘，但曾先枝對於移植劇目之潤飾，仍延續之前的手法，因此，深入考察這三齣他的獨立之作有其必要性，對於「榮興」當代的定本戲之改編手法當能進行合宜的觀察與詮釋。

選擇黃天敏與曾先枝的劇作做為對照，主要針對兩位導演對於「內台」、「公演」兩個不同場域的劇作之操作手法，觀察「幕表戲」與「定本戲」兩種類型的文本的動態流動，黃天敏由歌仔戲定本戲改編為採茶戲幕表戲，曾先枝將採茶戲的幕表戲改編為定本戲。在「幕表戲」與「定本戲」的流動過程，觀察兩者之間存在的關聯性，以及藉由兩者之間的動態流動，來觀察「幕表戲」的構成特徵。原因在於，筆者認為在幕表戲與定本戲的動態活動過程，能突顯各自的差異性，反而更能觀察「幕表戲」的特徵，以及民間藝人操作「幕表戲」的手法。

四、文獻回顧

自 1984 年陳雨璋碩士論文〈臺灣客家三腳採茶戲—賣茶郎故事的研究〉首開採茶戲專論研究，其後的研究依循著三腳採茶戲、採茶大戲兩條脈絡發展，研究方向由早期劇種全貌式的觀照採茶戲發展史的建立，到近年來個別劇團研究、藝人唱腔研究、戲劇演出特徵研究、乃至於有關採茶戲演出的文化現象研究等，已開拓出一番新氣象。相較之下在戲曲文學居重心地位的劇目研究，則相對少見，由於採茶戲採講綱式的幕表戲演出，並未有完整劇本，在研究上有其困難度。因此，近年來針對「劇目」所為的研究大抵為 1980 年代之後的公演本事，或者針對特定劇目的有聲作品所進行的音樂學研究。

(一)、客家採茶戲之劇目研究

在三腳採茶戲方面，1980 年代以來經由陳雨璋、徐進堯、鄭榮興幾位學者進行口述歷史、劇本整理，目前已有較為完整可供研究的三腳採茶戲劇本。⁹

⁹ 陳雨璋〈台灣客家三腳採茶戲—賣茶郎之研究〉，師大音樂研究所碩士論文，1985。徐進堯《客家三腳採茶戲研究》台北市：育英出版社，1984。鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》，苗栗縣，

在影象資料方面，2003年「黃秀滿歌劇團」為苗栗嵐雅傳播公司錄製《桃花過渡》、《賢女勸夫》、《嬌蓮勸夫》、《阿乃姑與財主哥》。另外，苗栗「榮興客家採茶劇團」聘請曾先枝整編三腳採茶戲齣目，並進行錄影保存，2007年經由國立傳統藝術中心出版為《三腳採茶唱客音：傳統客家三腳採茶串戲十齣》，是目前為止最為完整的三腳採茶戲影象出版作品。其中，鄭榮興在他所撰述的《台灣客家三腳採茶戲研究》一書中，著錄十齣劇本，並說明本事中唱腔、腳色調動依據，意在將舊本與改編本，以並置方式呈現。

針對小戲劇目的個別研究近年來亦逐漸有學者投入，筆者針對《拋茶》有〈《糶酒》與《扛茶》、《拋茶》——一段客家三腳採茶戲變遷歷程考察〉(2009) 針對日治時期三腳採茶戲在既有的《糶酒》齣目之上，吸收拋籃技藝、即興演唱，形成新齣目《扛茶》、《拋茶》的變遷過程。由日治時期《台灣日日新報》、《台南新報》臚列的相關報導以及其他戲劇文獻，分析《扛茶》、《拋茶》的表演特徵；結合田野資料，呈現《拋茶》在小戲與大戲的表演實踐。張明傑〈客家三腳採茶戲「桃花過渡」之跨劇種改編策略與表演特色〉一文，在李佳蓮、周純一兩人針對《桃花搭渡》的跨劇種研究的基礎上，將坊間整理的三腳採茶戲《桃花過渡》劇本，以及流通的幾個影象版本做比較，討論各版本與潮劇《蘇六娘》的遠近關係，是針對小戲劇目溯源的微觀研究。文中並提到徐進堯、鄭榮興等人於當代進行的小戲劇本整理工作，以及當代劇目再現行動中進行的改編。¹⁰

針對大戲的齣目在文化公演劇評、學術期刊、學位論文中，也逐漸累積研究的數量及向度。由學者專家針對個別公演劇目所撰寫的劇評，通常深入淺出、文短而質精，針對舞台演出而提出搬演、理論上的專業觀察，以提供劇團參考，以及大眾的審美指南。例如，蔡欣欣〈花燈姻緣茶山情〉論及「榮興」1999年的《花燈姻緣》在傳統愛情戲題材之下，由編導進行布局結構，經營出曲折之姿。

¹¹徐亞湘〈甜瓜連藤的《大宰門》〉(2005)對於該劇編劇手法、青年演員表現、音

財團法人慶美園文教基金會，2001。

¹⁰ 該文收錄在《當代廣電研究：科技、產業與文化》，台北，秀威資訊出版社，2010。189-206。該文參考之相關研究有：李佳蓮〈從潮州傳說「蘇六娘」說到閩臺小戲《桃花過渡》——兼談民間文藝的流播與衍變〉，《民俗曲藝》，146(2004)：285-342。周純一〈桃花搭渡研究(上)〉《民俗曲藝》，58(1989)：54-97。周純一〈桃花搭渡研究(下)〉《民俗曲藝》，59(1989)：85-108。

¹¹ 參見：蔡欣欣〈花燈姻緣茶山情〉《表演藝術雜誌》，78(1999.06)，45-47。

樂設計上多有肯定及建議提點之處。¹²另外，蔡振家〈青春版客家戲：榮興客家採茶劇團的《大宰門》〉(2005)、〈亂彈、採茶兩下鍋的傳統料理—榮興劇團《喜脈風雲》的音樂設計〉(2006)二篇劇評中，對於劇中採茶唱腔與亂彈唱腔的輪番運用，以及編腔者的巧妙曲調聯綴喻為基因轉殖、混合料理，乃唱腔演化過程中適應環境變遷而來。

期刊論文方面，筆者 2010 年發表〈採茶戲《金龜記》劇目研究—兼論採茶戲與亂彈戲的交流、借引〉。運用情節比較及劇種交流路徑推論採茶戲常演的《金龜記》來自亂彈戲，並探討這齣戲在採茶戲的詮釋之下，有何風格特色。同時運用日治時期文獻輔以田野調查，交叉比對，來觀察日治時期採茶戲形成之際，與亂彈戲班交流，而在劇目上有相互借引的現象。

學位論文中的劇目討論，有的較具針對性地從文本自身來談戲齣的戲劇特質、文化意涵、演出表現。有的則附隨在論文脈絡之下，成為各該做為討論對象的劇團、或特定表演風格的例示，對於劇目的研究的方法向度與累積均有意義，以下是從語言、文化、表演、發展向度的研究：

1、范韻青〈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〉(2002)龍閣、吉聲、嵐雅等三個傳播公司發行的戲曲錄影帶選取十二個齣目，從劇情、劇意對不同劇類的齣目進行進行審美式賞析，以錄影帶的影象演出，來探討改良採茶戲的觀賞所激發的種種情意教化功能。

2、徐進堯〈龍鳳園戲劇團研究—兼論台灣客家採茶戲的發展與演變〉(2006)以一個章節分析該團作品《野花不比家花香》、《金龜記》、《目連救母》等三齣戲，從劇目來源、版本比較、唱腔安排，對於劇目來源有較為深入的梳理，可惜對於表演藝術，以及這「龍鳳園」對幾個文本在藝術上有何特殊表現，並未加以探討。

3、李文勳〈客家大戲表演型態之研究〉(2008)從「發展」、「表演」角度探討客家大戲與外江、四平等劇種的交流。文中錄有當前改良戲班上演的《玄天上帝收妖》、《王妹子下山》二齣來自四平戲的改良戲劇目，舉例說明劇中運用採茶、歌仔、亂彈、四平唱腔的時機，可惜未有針對這兩文本有更深入針對表演實踐的說

¹² 參見：徐亞湘〈甜瓜連藤的《大宰門》〉，載於《民生報》「文化風信」欄，2005 年 11 月 9 日第 10 版。

明。

4、陳芝后〈台灣客家戲受京劇影響之研究—以榮興客家採茶劇團為例〉(2009)討論當代採茶劇團在人才、劇目上向京劇領域借引的例子，並以《穆桂英掛帥》、《八仙過海》兩戲來討論當代採茶戲表演中由採茶戲與京劇元素的交融，而有武戲加上小戲的表演風格。文中提到《穆桂英掛帥》在表演程式、容妝均與京劇相同，也運用了京劇「捧印」的程式。《八仙過海》劇情結合了《鯉魚躍龍門》、京戲劇目《牡丹對藥》、亂彈扮仙戲《醉八仙》，劇中運用客家棚頭、師傅話來呈現插科打諢的特質。

5、賴惠真〈羅芳伯傳奇中的認同與流離〉(2009)一文，從「榮興」劇團 2007 的公演大戲投射出來的社會文化現象，來引申討論海外客族的移墾與認同問題，是從戲劇主題出發的文化討論，著重於客族海外拓墾史的論述，仔細梳理蘭芳共和國的發展歷史。文中運用許多西方戲劇理論，來討論個人觀看 DVD 文本的想法。可惜未聚焦於《羅芳伯傳奇》一劇的編劇、導演、音樂設計的創作意圖進行討論，在論述上無法與當代採茶戲的發展進行對話。

另有一類針對音樂學向度的研究，則是從特定劇目中擷取研究所需要文本做為音樂分析對象，有以下四篇文章：

1、麥楨琴〈臺灣客家改良戲之音樂研究—以〈平板〉唱腔演變為例〉從日治時期以及戰後的有聲資料中，選取十四個劇目，觀察這些劇目中的〈平板〉唱腔音樂的音樂特徵及衍化過程，文中整理出這十四個劇目的劇情大要。

2、何東錦〈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〉(2003)採取另一種研究手法，選取特定劇目來探討所有唱腔音樂，並以鄭榮興對於九腔十八調所建立的理論架構做為探討依據。文中探討曲詞的文學特徵以及旋律、調式的音樂特質，兩相參照而有較為充實的分析。比較可惜之處在於，作者並未就《錯有錯》的唱腔安排有更具針對性的探討，因而無法從中看到作者對於「榮興」劇團的編腔、編曲之風格特色的看法。

3、王珮琪〈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〉(2007)針對三腳採茶藝人母女的技藝傳承風格，以嵐雅傳播公司 2004 年左

右錄製的《賢女勸夫》、《梁山伯為祝英台》、《財主哥與阿乃姑》三齣小戲進行採譜及音樂分析，並進行歌唱風格、表演特徵上的分析，是對於特定劇目的在個別表演者的藝術詮釋，進行較具針對性的討論。

4、范光宏〈臺灣客家採茶戲之研究—以新竹龍鳳園歌劇團為例〉(2004)以新竹龍鳳園的戲曲活動所為的說明介紹，文中針對該團劇目《秋江明月》說明來歷、分析其唱腔音樂，可惜並未針對表演藝術加以描述。

(二)、幕表戲研究

臺大戲劇系教授林鶴宜自 2007 年起，陸續針對歌仔戲「活戲」發表四篇專論，分別從「歌仔戲劇目」、「幕表戲編劇法則」、「講戲人的專長」、「演員即興表演及養成」等向度，來討論歌仔戲「活戲」的題材類型、講戲程序、演員的即興演出等，是目前對於「幕表戲」最全面性的研究。

林鶴宜累積數年的田野調查經驗，隨機取樣方式蒐集一百多個野台的活戲劇目，分析其題材類型、古路戲的故事變形及胡撇戲的情節程式；並針對歌仔戲班中具有講戲專長的藝人進行口述訪談，由導演的類型、專長、講戲程序，歸納幕表戲創作過程中的配套條件、創作法則。再進一步從演員角度分析活戲的實踐過程中，由「幕表」立體化為戲劇演出的手法，以及演員即興能力的養成經過。

透過這四篇論文架構以「幕表戲創作、實踐活動」為中心的討論向度，以「劇目」、「講戲人」、「演員」做為討論的三個支點，運用大量的實例將田野現象加以歸納、分類，目的在於針對「幕表戲的運作」建立通則性的「法則」或「機制」。

1、〈歌仔戲「幕表」編劇的創作機制和法則〉《成大中文學報》(台南：成大中文系)第十六期(2007.04)：頁 171-200。

2、〈歌仔戲「活戲」劇目研究：以田野隨機取樣為分析對象〉，《紀念俞大綱先生百歲誕辰戲曲學術研討會》，2007 年 5 月 25-27 日，宜蘭國立傳統藝術中心。輯入《紀念俞大綱先生百歲誕辰戲曲學術研討會論文集》(宜蘭：傳統藝術中心，2009 年 8 月)，頁 259-292。

3、〈「做活戲」的幕後推手：台灣歌仔戲知名講戲人及其專長〉，《戲劇研究》（台北：中研院中國文哲所）創刊號(2008.01)：頁 221-251。

4、〈東方即興劇場：歌仔戲做活戲的演員即興表演機制和養成訓練〉《東西對照與交軌：2010NTU 劇場國際學術研討會》2010 年 10 月 30 日-31 日。

其中，對於本研究助益較多者是〈歌仔戲「幕表」編劇的創作機制和法則〉，文中提到編劇的創作法則最重要的三個關鍵環節為：(一)、講戲人構想劇情骨幹。(二)、講戲人擬定幕表。(三)、演員以即興表演鋪陳故事細節。將幕表戲的形成過程，由骨幹式講戲到演出時即興的細節鋪陳，以田野調查的實例加以說明，以及有關演員「腹內」概念的詳細描述，提供本研究進行「個別文本分析」的重要參考。

此外，劉南芳〈當今台灣歌仔戲改編的挑戰：從即興到定本〉一文，提出民間文學與作家文學的差異，文中對於文人作家有別於民間藝人改編手法，提出(一)、開掘人物的內心世界。(二)、主題訴求與情節布局。(三)、唱詞布局等三項，並以作者本身的創作經驗做為佐證。實為作者本人做為當代文人編劇者的自我寫照，也體現當代某類型文人作家在戲曲創編的觀照向度。文中以民間文學的「集體意識」來概括民間編劇者的編劇活動，說明了民間編劇者題材來源多元化的可能基礎，但也忽略個別編劇者亦可能有強烈的個人創作企圖，而不能歸入集體意識的共同創作。

五、研究方法及架構

(一)、研究方法

本文之研究方法為「田野調查」、「文獻研究」、「文本分析」三項。有關劇目發展、文本形成之基礎資料的蒐集與累積主要採「田野調查」與「口述歷史訪談」，據以考察劇目形成的戲劇生態環境、劇目發展的歷史脈絡、以及劇目所展現的表演樣貌等。由於客家採茶戲此一劇種仍為當代活躍於客籍聚落的酬神場域、以及文化公演的劇種，在許多表演藝術已式微的今日，客家採茶戲仍保有民間祭祀演

劇的基礎，與民眾的歲時節慶之呼吸脈動相連，是相當難能可貴的。因此，本研究進行的「劇目發展」、「文本分析」均著重在回到田野場域的觀察。此外，本研究運用的幕表戲文本《太平天國》、《雙姻緣》等，亦仰賴黃天敏、曾先枝的口述講戲來形成文本。

由於客家採茶戲的大戲劇目來源多樣化，一部分為小戲為基礎擴充的老時採茶戲，一部分來自外來劇種的傳入、改編為採茶戲者。為求更全面考察採茶戲劇目發展脈絡，本研究採「劇種交流」的觀察角度，在「文獻研究」方面借助於當代對於台灣戲曲研究之既有成果，對於建構採茶戲的劇目發展之歷史脈絡助益頗多。主要運用的文獻包括鄭榮興對於三腳採茶戲(2001)、客家戲曲發展史(1999)的研究。李國俊、徐亞湘對於台灣四平戲之調查研究(1997)。徐亞湘有關日治時期中國戲班研究(2000)、台灣本地宜人京班研究(2007)、日治時期《台灣日日新報》、《台南新報》的戲曲資料彙編等成果。蔡欣欣有關台灣歌仔戲的演出史論(2006)、當代歌仔戲演出述評(2007)等研究。林鶴宜 2007 至 2010 年間進行的歌仔戲幕表戲研究。林曉英、范揚坤、劉美枝有關台灣亂彈戲之研究等。

「文本分析」主要以「主題學(Thematology)」之研究進路考察單一劇目的流播、衍化、改編過程。《太平天國》一劇由陳守敬的歌仔戲胡撇仔劇類，經黃天敏改編為內台採茶戲，再經由榮興客家採茶劇團強化「三小」、強化音樂元素，形塑為具有當代客家意涵之劇目。榮興客家採茶劇團的當代公演戲《緣訂三生》，亦由曾先枝將老時採茶戲《李金白釣魚》改編為《雙姻緣》，運用幕表戲的串枝手法植入其他重要關目而成；並經過「榮興劇團」針對當代劇場表演的需求加以修飾，而成為定本戲《緣訂三生》。對於個別文本分析所運用的相關文化理論，以「敘事學理論(Narratology)」觀察情節的架構方式，考察黃天敏《太平天國》一劇在「情節架構」與中國戲曲「腳色制」在操作實踐上的關聯性。此外，運用「互文性理論(Intertextualité)」觀察當代「榮興」劇團的定本戲，在曾先枝、鄭榮興的有意形塑「客家意象」的創作企圖下，將各式客家表演藝術、唱腔音樂融入當代採茶大戲的「互文」手法。

(二)、研究架構

為兼顧宏觀與微觀，本研究在架構上區分為「劇目發展」、「文本分析」兩大部分。前兩章為台灣改良採茶戲的劇目發展脈絡，第三章討論客家採茶戲的兩種文本型態「幕表戲」、「定本戲」。第四、五章為採茶戲的「文本分析」。對象為黃天敏《太平天國》，以及曾先枝《三娘教子》、《李阿三嫁母》、《緣訂三生》等劇目。各章標題如下：

第一章 台灣客家採茶戲的發展(1910-1960 年代)

第二章 台灣客家採茶戲的發展(1960 年代迄今)

第三章 台灣客家採茶戲的文本型態

第四章 定本戲到幕表戲：黃天敏《太平天國》

第五章 幕表戲到定本戲：曾先枝《三娘教子》、《李阿三嫁母》、《緣訂三生》

「劇目發展」部分，循客家採茶戲發展的歷史脈絡安排章節，主要以「場域」做為論述單元，將改良採茶戲在劇種發展過程所經歷的活動場域，分為「內台」、「外台」、「電台」、「賣藥場」、「文化場」、「電視台」等，分別論述。每個場域各有其不同的結構，有的是商業導向，有的訴求宗教信仰，有的藉由大眾媒體的力量，有的則訴求劇種特色的強化等。在每個場域內的活動生態尚包括改良採茶戲與不同劇種、不同娛樂形式的共生與競爭，其中，「劇目」的借引、編創與演出特徵，因為場域內的種種因素的作用力，而呈現多元性風貌。由現象的陳列來呈現改良採茶戲劇目的諸多類型，其中又包括不同來源徑路、不同演出目的、而展現的不同風貌，以及同一劇目歷經不同場域而產生的變異等等。

「文本分析」部分，以採茶戲的兩類文本類型「幕表戲」及「定本戲」進行探討，藉由戲曲界的改編活動，觀察兩者的結構、操作手法、及其演出活動。過去針對「幕表戲」或「定本戲」的討論，大抵各自獨立討論，以梳理幕表或定本的特性。本研究採取不同的研究取向，由「幕表戲」與「定本戲」的動態改編過程，由文本的動態活動過程中，觀察其間的關聯性、構成狀態、影響因素，以求

更清晰地描述客家採茶戲的文本特性。



第一章 台灣客家採茶戲的發展：1910-1960 年代

前言

十九、二十世紀之交，原本做為提供殖民地統治者的娛樂而設立的劇場，隨著第一座專供中國戲班演出的「淡水戲館」成立，將這種「購票看戲」的新式娛樂迅速擴及台灣人，台灣各地也開始興築地方上的小型戲院，提供戲班演出、觀眾看戲的空間場地。基於內台戲的商機誘因之下，台灣本地劇種採茶戲也快速結合其他大戲劇種的表演體制，形成可以應付商業演出的大戲規模，進入內台。商業劇場售票演出以及十日的檔期設定，以「改良採茶」、「改良戲」為名的新興劇種面臨「表演藝術完備與否」，以及「劇目充足與否」兩大課題。改良採茶戲班遂援引四平戲、外江戲的師資、演員加入，招收童伶傳授基本功、傳授基本戲齣，聘請漢文先生編戲，由戲先生到其他戲班「撿戲」等活動，以完備「戲齣」和「表演」兩項要件。

由於改良採茶戲自 1910 年代起，由小戲形成大戲，至 1960 年代末期，包括日治時期以及戰後的整個「內台場域」的範圍內，其劇目之累積、形成與發展，實與「外來劇種的劇目借引、吸收」有極大關係。因此，必須討論改良採茶戲班形成過程中的外來因素，包括：1、改良採茶戲班形成基於外來劇種，該戲班的能演劇目有一大部分出自此外來劇種。因而將採茶戲班性質區分為外江底、四平底、採茶底三類，以討論其教戲先生所傳之齣目類別。2、內台時期另一個重要戲齣生產因素即「講戲」，由各班的講戲先生透過「改編自章回演義」、「到其他戲班撿戲」、「舊戲新編」等途徑為戲班生產新齣目。

本章討論共分為四節：

第一節、清代至日治的內台採茶戲班活動

第二節、戰後內台採茶戲班活動

第三節、戰後內台採茶戲班的傳戲

第四節、戰後內台採茶戲班的講戲

本章關於內台場域的戲齣及表演特色之論述重點包含以下三項：

一、日治時期改良採茶戲形成初期，戲班類型至少包括在「小戲基礎上形成大戲班」，或者「在其他劇種的大戲班改唱採茶戲」兩類。改良採茶戲的形成，自始即憑藉外江、四平、亂彈等外來劇種之助，其劇目的累積及表現(演出特徵)也與外來劇種的交流息息相關。

二、戰後的內台戲班仍具有鮮明的外來劇種屬性，而有外江系、四平系、採茶系之區分，演出風貌除了以採茶唱腔為主的演出之外，還存在著客語口白的京戲，或客語口白的四平戲，均為改良採茶戲班的演出型態。來自外來劇種的劇目，仍相當程度維持該劇種的演出規範。

三、內台劇目的累積一部分來自教戲先生的傳承，另一部分來自內台戲班之間的傳遞與交流，而形成「編戲」、「撿戲」、「交換」等種種戲曲題材的生產、改造、再生的文化活動。戰後娛樂環境的交互影響下，劇目題材也改編自電影，或在戲齣表演裡插入電影、運用電影特技等。

第一節 清代到日治時期的內台採茶戲班活動

一、三腳採茶戲到改良採茶戲(1910 年代起)

三腳採茶戲在清代隨著閩、粵客籍移民傳入台灣，據鄭榮興針對在台授徒廣泛的藝人何阿文的年籍考察，何阿文的籍貫記載為「福」，應為福建籍客家人，生於日本安政五年(1858)，卒於大正十年(1921)，再依據田野訪查，何阿文活躍於新竹、苗栗的年代，並據此推論最遲清朝光緒年間(1875-1908年)，三腳採茶戲已傳入台灣。¹³此乃依據師承脈絡的實證考察而得之年代，實則三腳採茶戲傳入台灣的年代可能更早於此。

三腳採茶戲的演出劇目依何阿文師傳系統下的卓青雲、莊木桂、曾先枝等圈內藝人的口述傳本，大抵以「張三郎賣茶」為核心的十數齣小戲，包括：《上山採茶》、《勸郎賣茶》、《送郎綁傘尾》、《糶酒》、《問卜》、《桃花過渡》、《勸郎怪姐》、《十送金釵》、《盤茶盤堵》、《十送金釵》等。¹⁴

近年來，隨著日治時期《台灣日日新報》、《台南新報》等報章在學界的運用，從中發掘許多日治時期採茶戲相關報導，其內容大抵為「演出訊息」、「禁戲」議論等。其中，相當特別的現象是，在禁戲報導中所描述的「採茶戲」演出並不見上述張三郎故事，而多是《扛茶》、《拋茶》的齣目。以1898年《台灣日日新報》這一則〈禁採茶戲〉為例：¹⁵

〈禁採茶戲〉

今有一班無賴子係出粵人，扮成一丑一旦模樣，在棚歌舞，名曰打採茶。以其歌舞後，旦自執杯奉茶下棚，清客有一二知趣者，近前接飲。或贈之銀圓或錫之物品，即以銀物編出一歌，無非奉承酬答之詞。一則曰情郎哥，再則曰情郎哥，直俟聞者意亂神迷，手舞足蹈，若視為親我愛我，恨不得傾囊以付。愚孰甚焉，查此陋習，惟中壠及一派客人庄最為盛行，近因流

¹³ 參見：鄭榮興《台灣三腳採茶戲研究》(苗栗縣：財團法人慶美園文教基金會，2001)，頁 55。

¹⁴ 引自鄭榮興的分類法，參見同上註引書，頁 103-105。另外，參見陳雨璋(1985)、楊佈光(1985)、徐進堯(1984)等對三腳採茶戲齣的記錄，各家學者所依據的民間藝人均可追溯其師承源自何阿文，因而有大同小異的分類方式。

¹⁵ 參見：〈禁採茶戲〉，《台灣日日新報》，第五版第 63 號，1898 年 7 月 19 日。

入臺北，偶從枋橋經過，亦欲逞其藝術，粧得七嬌八媚，異樣生新，擬在慈惠宮搭棚演唱，先時來觀者，男婦殆數百人，後被街長聞知恐其敗俗傷風。出為阻擋，遂乃中止，眾皆一哄而散云。（按，標點為作者所加）

文中提到的「採茶戲」實為三腳採茶戲中的《扛茶》齣，演出方式是以「一旦一丑」的編制，演員請觀眾喝茶，由觀眾出題，且行即興演唱，再由觀眾打賞。這類小型的採茶戲演出編制，在日治時期相當受歡迎，但也由於以男女酬唱的演出方式吸引許多觀眾，而常常被有關單位禁演。這類《扛茶》、《拋茶》的齣目以「即興賦歌」、「拋籃技藝」，而能夠獲得大量賞金的演出，有別於「張三郎」系列故事以固定唱詞、踏謠的演出。而且，由於這類齣目能吸引大量觀眾參與，男女雜遝，易生滋擾與事端，因而成為日治時期且引起知識份子、相關單位注目的戲齣類型。¹⁶

在三腳採茶戲的演出相當興盛的同時，由於內台商業劇場開始興築，小戲藝人開始自組改良採茶戲班，或與大戲班藝人合演改良採茶戲，在1910年代起逐漸發展出「改良戲」，以大戲的編制演出，並隨後進入內台演商業賣戲。1925年日籍警察上山儀作所著〈對於台灣劇的考察〉一文中提到這一段「改良」的經過：

到大正七年〔1918〕為止，台灣劇並沒有什麼變化。從大正七年末左右開始，新竹地方的廣東人發展出一種由前述的歌劇演變而來、又名改良劇的戲劇。雖然由於此改良劇的時日尚短，僅能夠以文戲來演出，而未達到武戲演出的程度，還很幼稚。但以往正劇的一種缺點，亦即觀劇者所無法瞭解的戲劇專用語被廢除了，它主要使用台灣語，以用語來彌補正劇中的缺點，現在於觀劇者之間受到非常的好評。然而，因為其共同演出者是廣東人，在廣東部落演出時其用語自是運用自如，但在福建部落演出時，雖然很遺憾地由於是廣東人使用福建語的關係，因此並不很充分，但

¹⁶ 筆者以為，《扛茶》、《拋茶》與《糶酒》均有「且端茶盤」的演出，前兩齣戲的形成有可能是在《糶酒》齣的基礎上，運用當時流行的「拋籃」、「即興賦歌」的技藝而形成新齣目。參見：蘇秀婷，〈《糶酒》、與《扛茶》、《拋茶》——一段客家三腳採茶戲變遷歷程考察〉，《戲曲學報》，6(2009年12月)：173-202。

此無法予以抱怨。

現在的狀況 就我所知的範圍內，現在台灣劇的班數，正劇約二十班，改良劇約十四班，一班人員約三十人左右。¹⁷

上山儀作的報導中提到新竹地方的廣東人由「歌劇」發展出「改良戲」，所指應為日治時期劃歸為新竹州的桃、竹、苗一帶的客籍聚落，所發展出的新劇種，被稱為「改良戲」，是由上述「歌劇」發展而來，應指「三腳採茶戲」此種小型歌謠戲。上山的文中又提到：此種戲劇還很幼稚，只能演出「文劇」，還不能演「武戲」。極可能是在三腳採茶戲班的編制為基礎之上，再擴大人數，而成較大規模的編制，但這些小戲演員尚無法演出武戲。

上山儀作特別提出「語言」上的使用問題，他提到改良戲使用「台灣語」，應指改良採茶戲班運用「客語」，而有別於過去流行的大戲劇種使用「官話」，因為客語通俗易懂而受到觀眾歡迎。文中提到這些客家人組成的改良戲班除了在客籍聚落演出之外，到閩南聚落使用閩南語演戲，還不是很流利。可見得當時已有使用閩南語口白的改良採茶戲，而可能被觀眾或後來的學者視為「客家歌仔戲」。

18

幾年後，於 1924 年《台灣日日新報》，復又見到採茶戲盛行的報導，其中對於新竹北埔一帶的採茶戲班，描述其表演樣貌為「在來及今改良參半」：¹⁹

〈採茶戲之盛行〉

新竹郡關東橋及竹東郡北埔庄，二處所組織之採茶戲，自一禮拜前以來，連日在新竹街各廟宇開演，其狀態似在來及今改良參半。裝極妖媚，邪聲滿口，每演之夜，觀眾男女不下五六千人，挨擠不開。甚至由團體賞與純

¹⁷ 上山儀作，〈台灣劇に對する考察〉《台灣警察協會雜誌》93(1925年3月)，頁86-101。陳昭如翻譯。

¹⁸ 例如，呂訴上以為「菜地戲」乃歌仔戲的客家化，乃全部以女子演出客家語的歌仔戲。(參見：呂訴上《臺灣電影戲曲史》，台北：銀華，1961，頁173-174。)和上述上山儀作所見閩南語的改良採茶戲，可能均為改良採茶戲形成過程中，客家人的戲曲演出活動因應不同族群觀眾，在語言上調整、劇種上採借，而產生的不同面目。

¹⁹ 參見：〈採茶戲之盛行〉《台灣日日新報》，第六版第8616號，1924年5月12日。

金製金牌，最多十七面，至少亦十面以上，及金票二三十圓或十餘圓。以至臺下人叢中，紛紛亂行擲上金票數枚或銀角數個，皆以爭先為快。每夜如斯，男女如是，人氣為之吸收，風俗為之敗壞，誠非地方福利。到處藉改良戲為名，瞞騙當局，近日風聲吹入警官之耳，官廳正大為注意中也。

(按：標點及粗體字為筆者所加)

文中提到新竹關東橋、北埔一帶新組織的戲班，在廟宇開演的「採茶戲」，打著「改良戲」的名義演出，而觀眾所見的表演特徵為「在來及今改良參半」，文中的語義不甚清楚，但1923年北埔已有「德勝園」改良採茶班在新竹考棚做賣戲的演出(全文見下節所述)，²⁰因此，極有可能是指在原本的採茶小戲基礎之上，改良為較大規模的戲班組織，由「裝極妖媚。邪聲滿口」的形容，與日治時期報紙所見對於採茶戲的評價類似，因而可推論其表演保留演小戲、唱採茶調的演出情致，故招致負面評價。然而，此時的採茶戲，雖然尚在發展中但顯然與過去小戲型態已有所不同，而逐漸改良為大戲。

二、日治時期的改良採茶戲班及其活動(1918-1937)

《台灣日日新報》、《台南新報》報導中所見改良採茶戲班，大致分布在新竹郡關東橋、金山面庄、竹東郡北埔庄、中壢郡楊梅庄、新竹郡新埔庄、大湖郡獅潭庄、苗栗郡銅鑼庄等，日治時期均在新竹州轄下，與日籍警察上山儀作所見「新竹地方的廣東人發展出改良劇」是一致的，相當於今日的桃園、新竹、苗栗一帶的客籍聚落。這些改良採茶戲班的演出地點北從新竹街西門內公館、苑裡庄苑客座、到南部的東石郡朴子街榮昌座、屏東座、嘉義南座、豆子埔等地。演出區域不僅止於客家庄，已打入閩南庄，並在閩南庄使用閩語演出，例如，1932年銅鑼新樂社在苑裡苑客座演出時，雖標榜「改良劇」，但卻被視為「歌仔戲」，可能是戲班為應付當地閩籍觀眾的看戲需求，而用閩南語口白，因此被視為歌仔戲；也有可能是在閩南庄演歌仔戲，客庄演採茶戲。相較於上山儀作於1918年看到改

²⁰ 參見：〈演改良戲〉《台南新報》1923.03.29 第五版 第7572號。

良採茶戲在閩南庄演戲還不甚流利的狀況已大為不同。

就日籍警察上山儀作所述為依據，改良採茶戲興起年代，最遲以 1918 年起算，至 1937 年為第一個內台戲高峰。1937 年蘆溝橋之役，中日戰爭開打之後，日本開始進行皇民化運動，內台戲班紛紛散班、改演新劇或藏匿到偏遠鄉下躲躲藏藏地演出。1945 年日本戰敗，退出台灣。戰後五年內 1945-1950 年為內台戲第二個高峰期，之後即面臨新型傳媒電影、電視的興起，而迅速沒落。戲班遂轉往外台發展。

以下，嚐試由《台灣日日新報》、《台南新報》的報導，檢索日治時期改良採茶戲班演出的風貌，以勾勒當時改良採茶戲的面貌。

【表 1-1-1】：《台南新報》、《台灣日日新報》所見改良採茶戲班

編號	班名	劇目/表演特徵描述
1	北埔德勝園	<p>【演改良戲】北埔德勝園改良採茶班。月之廿四日起。予定一週間。假新竹考棚邊。舊教室內。為臨時戲園。日夜開演。日間一等十五錢。並等十錢。夜間一等二十五錢。並等十五錢。觀者甚多。(《台南新報》1923.03.29 第五版 第 7572 號)</p>
2	新竹金山面永樂園	<p>【諸羅通信·白字戲來】嘉新竹永樂園白字戲。昨日來嘉。在南座戲園開演。此番因景氣不良。且該班無甚腳色。恐致零落之嘆。(《台南新報》1923.12.01 第五版 第 7891 號)</p> <p>【是是非非】在屏東座。扮演之永樂園廣東戲。所演皆屬淫窟。敗壞風俗之劇目。其中有一女武生。粧得五陵年少之(《台灣日日新報》1924.10.16 第四版 第 8773 號)</p> <p>【鳳山特訊·岡優門演】…而朱邦。林海等亦聘新竹永樂園。於鳳山雙慈亭廟邊空地。臨時建築劇場亦去舊元月一日起開演。聞此班男生女角。技超藝絕。曾在中北部開演。大博好評者。當此春光貽蕩均好認真門枝云。(《台南新報》1925.01.28 第五版 第 8243 號)</p> <p>【北門特訊·永樂園開演】新竹永樂園男女班二十餘名。于去七日到麻豆街。假曾文舞臺開演。服色鮮明。每夜觀客滿園。近日一等客附有抽籤券更見觀客倍加云。(《台灣日日新報》1925.04.20 第四版 第 8959 號)</p> <p>【公賞梨園 此風豈可長】新竹街金山面永樂園梨園團。去月二十八日起一星期。在豆干埔庄開演齣目。即大酒記。順天府兩齣。有關於社會政化之資頗博</p>

		好評。故由豆子埔庄民公賞鉅欸。(《台灣日日新報》1927.03.11 第四版 第 9649 號)
3	新興社	【嘉義通信·淫戲宜禁】現在嘉義南座開演中之新興社男女班名為改良劇。實則採茶淫戲。齣目極多。大傷風化。如一般婦女觀之。多生種種。似此穢戲。有監督責者宜嚴禁也。(《台南新報》1924.07.09 第五版 第 8040 號)
4	新埔沙樂園	【舊城特信·速演採茶戲】…故再募集諸有志股東數名，專聘新埔人蔡榮執創設之沙樂園男女班採茶戲。在同處開演。況此團之優伶。有三十餘名。中有坤角十二名。俱有艷姿嬌音。內有三女校書。亦在此團。開演妙技且樂器劉嘯。唱曲聲清。頭盔服飾並演技。更勝數倍。故自十五日開演以來。日夜滿座頗受各界歡迎。近聞當街好戲者數名。欲計劃募股。巧造一面金牌。贈呈該班以為開演記念矣。(《台南新報》1925.07.17 第五版 第 8413 號)
5	大湖小美園	【新竹特信·男女班合演】…幸得新竹街南門林水金氏並同街西門王金鍊杜武程兩氏。不惜巨欸。專聘大湖郡小美園男女班。自七月十日至十六日。一星期在新竹街西門內公館登臺開演妙技。據聞此班曾在臺北開演時。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。(《台灣新報》1925.07.12 第九版 第 8408 號) 【南投通信·小美園來演】廣東小美園男女合班。竟於去十五日到南投悅舞臺開演。每夜觀客滿座云。(《台南新報》1930.06.20 第六版 第 10206 號)
6	銅鑼新樂社	【苑裡庄戲園 演歌仔戲被禁】者番苑裡庄。苑客座。開演中之銅鑼庄。新樂社。歌仔班。以其穢褻。傷風敗俗。去二十七日夜。被臨監警官發見。即時命其停演。翌早又再召往訊問該班。表面上。名稱為改良戲。事實乃歌仔戲。庄中有膽者。皆主張嚴禁為是云。(《台灣日日新報》1932.08.31 第四版 第 11637 號) 【地方通信·豐原】豐原座劇場主。於廿二日新聘到苗栗銅鑼新樂社男女班開演。其服色及幕景。皆極精緻藝術亦優秀。故自開演以來。頗得好人氣云。(《台南新報》1932.06.25 第八版 第 10936 號)
7	六家明興社	【地方通信·朴子】東石郡朴子街朴子。榮昌座者番□一般人士。希望舊曆元旦。□□一般街□□榮自元日起二週間。特聘新竹明興社來演。該社一行男女七十餘名。□皆一流名優。而開演藝題。日間「□嬌女俠□」夜間「朱元□走國」各本。連續具皆十分趣味。(《台南新報》1936.01.24 第八版 第 12233 號)
8	楊梅新永樂園	【楊梅·戲劇好評】新竹州楊梅壯茂山氏經營新永樂園自舊曆正月一日起二十日為止。二十日間。於中壢街中壢座開演。晝夜滿員之盛況。就中苦旦秀英孃之喜怒哀樂作法。一舉一動被滿座拍手喝采。贈金賞者頗多。好評嘖嘖。去二十一日該園一行。往新埔街新埔座開演。亦受一般歡迎云。(《台南新報》1936.02.16 第八版 第 12256 號)

綜合以上數條對於日治時期的戲班的描述，包括北埔德勝園、新竹金山面永樂園、新興社、新埔沙樂園、大湖小美園、銅鑼新樂社、六家明興社、楊梅新永樂園等數個改良採茶戲班，有些戲班歷史悠久，持續到戰後。上表所列戲班中，苗栗大湖人王德循成立的「小美園」、苗栗銅鑼人劉德水成立的「新樂社」、新竹六家莊陳相成立的「明興社」均為客籍聚落相當知名戲班，且演員、童伶眾多。此外，新永樂園乃楊梅人莊茂山經營，莊茂山乃日治時期到戰後楊梅地區知名的跑江湖派別「茂山派」領袖，擅長三腳採茶戲、編寫說唱傳仔、勸世文。這幾個戲班都在採茶戲藝人之間頗為知名，上表其他戲班以演「採茶戲」、「廣東戲」為名，亦能辨識為改良採茶戲班。依據上表報導內容，可從以下幾點歸納戰前改良採茶戲班的活動情形：

(一)、商業演出

改良採茶戲在戲園進行的商業售票演出，演出地點以內台戲園為主，亦偶於臨時搭建的戲園，地點遍及新竹、苑裡、嘉義朴子、屏東等地，進行售票演出。例如，上表「演改良戲」條，有關北埔「德勝園」改良採茶班的演出記載，提及：「假新竹考棚邊、舊教室內為臨時戲園。日夜開演。日間一等十五錢。並等十錢。夜間一等二十五錢。並等十五錢。觀者甚多。」每日的演出分為日間及夜間二場，夜間票價比日間貴，以座位來區分票價，分為一等、並等(二等)。戲班也會以各種促銷手法吸引觀眾買票入場，例如，「北門特訊·永樂園開演」條述及：1925年新竹「永樂園」於曾文舞台開演時，提供一等座位的觀眾附「抽籤券」來抽獎，因而「更見觀客倍加」。

請主有戲園方，也有私人請演，例如，「新竹特信·男女班合演」條述及：「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在新竹街西門內公館登臺。」對於表現優秀的戲班，觀眾也不吝於「公賞鉅款」。

(二)、戲班名義

日治時期這幾個見諸於報章的改良採茶戲班，大多以「某某社」、「某某園」來命名，如小美園、沙樂園、永樂園、新興社、明興社等，和當時的歌仔戲班、白字戲班的命名方式類似，這可能係日治時期改良戲班的命名慣習。在劇團行銷策略上多標榜「男女班」、「改良劇」、「廣東劇」、「白字戲」等名目。以「男女班」來訴諸班內演員有男有女，例如，「地方通信·朴子」條報導 1936 年農曆元旦起，到東石朴子榮昌座演出的新竹「明興社」，被報紙稱為「該社一行男女七十餘名，皆一時名優」。又如，「是是非非」條提到，1924 年於屏東座上演的「永樂園」，班內女武生其扮相和演技特別被注意等，說明女性進入採茶戲班雖然相當早，但以女性扮武生行當，在改良採茶戲班可能較為特出而被特別注意。

「白字戲」也被用於指稱改良採茶戲班。依邱坤良研究指出「白字戲原意應是民眾對使用本地方言的戲曲最直接的稱法，有別於正音、官音、正字的戲曲，所以每個地區都有白字戲，而每個地方不同時期所謂的『白字戲』也未必指同一劇種。」²¹改良採茶戲使用客語，形成台灣客家人的大戲劇種，在日治時期也被視為「白字戲」。

以「廣東劇」來自稱也是部分改良採茶戲班的手法，代表班內演員以客籍藝人為主。從另一角度來看，在當時混合了白字戲、改良採茶戲、歌仔戲等劇種為內容的「改良劇團」的大分類之下，改良採茶戲嚐試以「廣東」的族群角度來自我定位及標榜，以區別於歌仔戲、白字戲或其他同樣標榜男女班的諸劇種。

(三)、戲齣

戲園的演出分為日戲、夜戲，均為連續演出，在廣告裡雖僅呈現少數戲齣，但也值得一窺日治時期的採茶戲齣。例如，上表所列，「新竹特信·男女班合演」條提到，「小美園」日戲演《泉州李五山間夜遊》，夜間演《羅帕記》。另外，「地方通信·朴子」條提到：「明興社」日間《□嬌女俠□》，夜間《朱元□走國》。「公賞梨園·此風豈可長」條提到：新竹「永樂園」日間《大酒記》(筆者按：應為

²¹ 邱坤良，《舊劇與新劇(一八九五~一九四五)—日治時期臺灣戲劇之研究》(台北市：自立晚報，1992)，頁 147。

《火酒記》)、夜間《順天府》等。除「明興社」的劇目偏向歷史戲、俠義戲之外，其餘大多是包公案之類的民間故事。據《台灣日日新報》1924年10月16日第四版「是是非非」條報導，「永樂園」已有女武生，可知在1920年代的某些改良採茶戲班應已能應付武戲演出。而1924年7月在嘉義座演出的新興社男女班，被稱為「採茶淫戲」且「齣目極多」，可見該班演出氣質延續過去對於「採茶戲」(小戲)印象，屬於淫靡艷情類型，而該新興社班的齣目相當多，已明顯有別於三腳採茶戲班。

(四)、表演內容

進入商業戲園的採茶戲班，改頭換貌以「男女班」、「改良戲」、「廣東戲」的名義行走於戲園，在表演藝術上也必須符合戲園的商業性要求，從當時的報導對於數個戲班的描述，可以大致勾勒出內台戲班被看到的表演特徵：

1、齣目多寡

內台戲班的戲齣必須能應付戲園的檔期，戲園檔期通常以一星期或十日為單位，每日均有日間與夜間兩場，一星期檔期中，同一戲齣在日間連續演一週，夜間則換另一戲齣連演一週。例如，「明興社」開演藝題：日間「嬌女俠」夜間「朱元走國」各本。連續具皆十分趣味。」²²報導中強調「連續皆十分趣味」，得見內台觀眾對於「連台戲」的喜好，戲班也必須能演七至十日一連的連台戲，以符合觀眾需求。另外，有關「新興社」的報導：「新興社男女班名為改良劇。實則採茶淫戲。齣目極多。大傷風化。」²³評價雖為負面，但也可觀察到戲班能演戲齣的多寡，實為當時戲班行走商業劇場的重要條件。

2、演員陣容

從報導中可看出內台戲班對於演員陣容競相標榜，有以人數多為勝，也有以女演員數量標榜，或者有特殊人才取勝者。例如，新埔「沙樂園」的優伶「有三

²² 參見：「地方通信·朴子」，引自《台南新報》1936.01.24，第八版，第12233號。

²³ 參見：「嘉義通信，淫戲宜禁」，引自《台南新報》1924.07.09 第五版 第8040號

十餘名。中有坤角十二名。俱有艷姿嬌音。內有三女校書。亦在此團。」²⁴報導特別指出有坤生十二名，以及三位藝旦，以標榜色藝雙全做為號召。楊梅人莊茂山經營的新永樂園，其中「苦旦秀英孃之喜怒哀樂作法。一舉一動被滿座拍手喝采。」乃針對特定演員所為的報導。另有新竹永樂園，「其中有一女武生。粧得五陵年少之姿」²⁵亦是針對女演員的特別關注。

3、技藝

報導中最常強調的是除了演員陣容、扮相的「艷姿」之外，與技藝相關的則有「唱曲」、「聲清」、「妙技」等形容，大多在唱功、做功上著墨。例如，小美園即被評為「妙技唱曲」、沙樂園的藝旦被評為「樂器劉嘯。唱曲聲清。」大抵仍以唱曲為主，似不及於較高難度的武打，而所謂「妙技」應指演員的技藝巧妙。

4、服色、布景

戲班的服色、布景之樣式、新穎與否，也與賣座好壞有關。例如，新埔沙樂園被形容為「頭盔服飾並演技，更勝數倍」。新竹永樂園則「服色鮮明，每夜觀客滿園」。銅鑼新樂社在豐原座演出，被描述為「服色及幕景皆極精緻藝術亦優秀，故自開演以來，頗得好人氣云。」可以想見為了在服色、布景能夠別出新裁，戲班必須投注不少資金來購置行頭、設置布景。

(五)、評價

對於改良採茶戲的評價除了上述與唱功、做功、服色、幕景等表演藝術有關者之外，另有一種針對劇種而來的整體表演風格的評價，從所演劇目內容是否符合特定階級的主流價值為主要判斷標準，但有時也無特定標準，只針對該劇種前後的負面印象而一概予以否定評價。前者，有如 1927 年 3 月 11 日《台灣日日新報》報導「新竹街金山面永樂園梨園團，去月二十八日起一星期在豆干埔庄開演齣目，即《大酒記》(按：應為《火酒記》)、《順天府》兩齣。有關於社會政化

²⁴ 參見：「舊城特信，速演採茶戲」，引自《台南新報》1925.07.17 第五版 第 8413 號。

²⁵ 參見：「是是非非」，引自《台灣日日新報》1924.10.16 第四版 第 8773 號。

之資頗博好評，故由豆子埔庄民公賞鉅款。」乃對於永樂園所演齣目內容有益於「社會教化」，故予以肯定。

後者，例如，1924年7月9日《台南新報》的報導「現在嘉義南座開演中之新興社男女班名為改良劇。實則採茶淫戲。齣目極多。大傷風化。如一般婦女觀之。多生種種。似此穢戲。有監督責者宜嚴禁也。」以改良戲為「穢褻」或「淫戲」、「傷風敗俗」、「影響婦女」等等理由來主張嚴禁。其中，需加以說明的，這些負面批評都特別指摘出「名為改良劇，實則採茶戲」或「名為改良戲，事實乃歌仔戲」的現象，可見這些報導者已觀察到當時新興的改良採茶戲班，本質上乃與之前極為風行的「打採茶」、「三腳班」有密切關聯性，故而延續過去對於這些艷情小戲的反對立場，也同樣加諸於新興的改良採茶戲班。其反對的主要理由都在於「風化」，採茶小戲以丑旦調笑為主的小規模演出，演出內容延伸自日常生活，插科打諢、葷黃不忌，對於庶民大眾能產生相當大的共鳴，但其內容通常不在於操作善惡、揭示勸懲之旨，因此被衛道者以為「無益於教化」，並且有不良影響，加以撻伐。

新興的改良採茶戲班顯然於此有相當的回應，有些戲班以演出《火酒記》、《順天府》之類的戲齣寓善惡褒貶意旨於演出中，因此獲得正面評價。有些戲班或許在劇目或表演上維持過去「打採茶」的輕佻氣息，以吸引內台觀眾，因而受衛道者的惡評，並挾著警察機關的檢查制度中止劇團演出。

由上述改良採茶戲班進入商業劇場之後，所面臨到的表演型態的需求，包括商業化宣傳、大量劇目、演員陣容、服色、布景需求、對於唱腔、技藝的要求等，均與以前以農業社會演出規模為基礎的三腳班有了極大的不同。但對於觀眾的審美需求而言，雖然不斷受到部分知識份子質疑，「採茶戲」仍廣受庶民大眾歡迎，藝人遂標榜「男女班」、「白字戲」、「改良戲」等名義，演出大戲型態的改良採茶戲，增加劇目、行當、服色、布幕等種種表演元素，來適應商業劇場的需求，一方面避免或迴避批評聲浪，一方面仍設法迎合內台觀眾的喜好，以維持其營利。

三、改良採茶戲班劇目累積的幾種路徑

日本人上山儀作在 1918 年看到早期成立的改良採茶戲，以文戲演出爲主，對於武戲的演出還很粗糙。上述《台灣日日新報》於 1924 年 10 月 16 日第四版針對新竹金山面的永樂園的報導中，即有女武生駐班演出，短短數年間已有不小進展。自改良採茶戲形成至皇民化運動之前的二十年間，戲班紛紛成立，其間的成長是在短時間內，從三腳班擴大爲二、三十人乃至更大的戲班規模，爲應付內台商業演出所需的表演元素以及戲齣，都必須在短時間內齊備。其演進的路徑值得觀察，目前對於日治時期的資料所知不多，但仍能從少數老輩藝人口中獲得吉星片羽的田野資料，與日治時期的文獻做一對照，以勾勒出當時戲班活動的可能狀態，並據此觀察劇目的累積方式。

由日治時期文獻資料，與目前累積的田野資料兩相參照，至少可以歸納出三種劇目累積方式：(一)小戲基礎上成立的改良戲班。(二)、大戲班吸收小戲劇目。(三)、中國戲班的留台藝人攜入海派京劇。

(一)、小戲基礎上成立的改良戲班

日治時期原本以三腳採茶戲爲基礎，在商業劇場興起後，集資成立改良戲班者，目前所知有 1922 年成立的大湖「小美園」，本爲三腳採茶戲班，聘請大戲演員教戲之後改演京劇、採茶戲。此外，1920 年代卓青雲的「霓雲社」、1930 年代莊茂山的「新永樂社」的經營者均爲三腳採茶藝人。

其中，卓青雲乃前輩藝人何阿文(1858-1921)的學生之一。據音樂研究者陳雨璋研究來推估，卓青雲生於光緒十六(1890)年，習丑角。²⁶其子莊木桂，外號土生，擔任三腳採茶戲班的後場樂師，長年從事賣藥撮把戲工作。據曾與莊木桂合作賣藥的採茶戲藝人曾先枝口述，他曾聽莊木桂說卓青雲在日治時期成立大戲班，後來不賺錢就收起來，戰後大抵仍以打三腳採茶戲賣藥維生。²⁷

昭和二(1927)年由台灣總督府文教局社會課出版的《臺灣に於ける支那演劇及臺灣演劇調》表列「各州廳別演劇一覽表」，詳列臺北州、新竹州、臺中州、

²⁶ 參見：陳雨璋，「台灣客家三腳採茶戲—賣茶郎之研究」(未刊)，師大音樂研究所碩士論文，1985，頁16。

²⁷ 2010 年 6 月 5 日，訪問曾先枝。

高雄州、花蓮港廳、澎湖廳等地的戲班資料，錄有卓青雲擔任負責人的「霓雲社」及其演出劇目之相關消息：

【表1-1-2】「各州廳別演劇一覽表」新竹州「霓雲社」條

團名	種類別	代表者氏名	藝題	延日數
霓雲社	歌仔戲	新竹新竹街 卓青雲	姑換嫂、思釵、捧茶	一八〇

表中卓青雲在1920年代成立的「霓雲社」被定位為「歌仔戲」，其劇目有《姑換嫂》、《思釵》、《捧茶》，均為小戲。若與上述楊佈光抄錄的劇目，再與上表相互參照，卓青雲所成立的「霓雲社」又被稱為屬「歌仔戲」的大戲班，可推論這個戲班可能兼演小戲與改良戲。上表齣目中，《捧茶》客語為「扛茶」，應為三腳採茶戲《扛茶》或《拋茶》，與另一齣《糶酒》齣均為請客人喝茶、演唱山歌小調為故事表演內容。《思釵》、《姑換嫂》則屬於亂彈戲中的小戲。²⁸基於卓青雲為三腳採茶藝人的背景，以及劇目上與三腳採茶戲的關聯性，應可肯定「霓雲社」屬於改良採茶戲班，或由於亦在閩南聚語講閩語，能演亂彈小戲，而被稱為歌仔戲班。

「霓雲社」常演劇目中出現亂彈小戲，也可觀察到1920年代的改良採茶戲班開始借引亂彈戲齣，雖已進入商業戲園，但仍以小規模方式進行交流，並累積其劇目。²⁹筆者在〈採茶戲金龜記劇目研究—兼論採茶戲與亂彈戲的交流、借引〉一文中對於卓青雲「霓雲社」在日治時期的演出活動，有三點推論：³⁰

其一、由「霓雲社」負責人卓青雲為三腳採茶藝人的背景來看，可推想當時三腳採茶藝人嚐試將草台小班轉化為改良戲班，以進入商業劇場活動。

其二、「霓雲社」項下列出的劇目均為小戲，加上卓青雲三腳採茶藝人的背景，

²⁸其中，《姑換嫂》又稱《碧玉釧》是亂彈戲的三小戲，出自明代史槃所著《櫻桃記》傳奇。

²⁹參見：范揚坤，〈文獻中所見的客家採茶戲史眼與分別的一個初步探討〉，輯入《苗栗縣客家戲曲發展史》（苗栗市：苗栗縣立文化中心，1999），頁24。

³⁰蘇秀婷，〈採茶戲金龜記劇目研究—兼論採茶戲與亂彈戲的交流、借引〉《台灣音樂研究》10(2010, 6)：81-106。

可推想「霓雲社」較擅長演出小戲，大戲的演出或許還在蘊釀，未盡成熟。其三、「霓雲社」除了有三腳採茶藝人外，亦應有亂彈戲藝人搭班，才能解釋兩劇種的劇目並存的現象。不同劇種的藝人彼此交流、學習與合作，使劇目交流與技藝學習成爲可能。

1985年音樂學者楊佈光《客家民謠之研究》一書，錄有卓青雲提供採茶戲抄本內容，包括了三腳採茶戲及改良戲的齣目。所錄三腳採茶戲齣目有《上山採茶》、《嬌妻送茶郎》、《糶酒》、《勸郎怪姐》、《酒女送情郎》、《五更歌》、《苦力娘》、《茶郎回家》(陳仕雲)、《接哥》、《盤賭》。改良戲劇目則有《水蛙記》、《繡球記》、《白羅衣》、《風吹記》、《田子珍》、《騙母救弟》、《台北案》、《奪寶衣》、《文武狀元》、《金錢記》、《弓鞋記》、《義方教子》等十二齣。³¹

所錄改良戲之中，《水蛙記》乃《喜門環》；《繡球記》乃梁四珍、趙玉鄰故事，亦爲客家說唱「傳仔」常見題材；《風吹記》乃包公案《血手印》，又名《林招德賣水》；《義方教子》改編自《李亞仙》；《台北案》乃周成過台灣故事；《奪寶衣》則爲包公以寶衣救人故事；《田子珍》爲真假包公故事。從劇情大要可觀察到卓青雲所錄「改良戲」多爲文戲，題材以民間故事爲主，部分來自說唱系統的「傳仔」文本，均不含袍甲武戲。包公案的劇目其演員包括花臉行當的包公以及王朝、馬漢，內容則又以文戲爲主，佔了三齣。這批劇目應爲早期改良採茶戲的演出劇目，擴張三腳採茶戲原本的行當、技藝，而能勝任演出的大戲劇目。

除「霓雲社」之外，1930年代楊梅人莊茂山經營的「新永樂園」亦爲改良採茶戲班，據《台南新報》報導，該團在中壢街中壢座、新埔街新埔座開演，均受好評，團中苦旦秀英尤受歡迎，獲贈賞金頗多。³²楊梅人莊茂山乃知名的賣藥藝人，曾在地方上樹立「楊梅茂山派」的江湖派別，並傳下羅滕珍、徐阿盼等人。與華西街吳大朝、中壢張永昌並列跑江湖賣藝的三大門派，是客籍地區跑江湖常

³¹ 參見：楊佈光《客家民謠之研究》(台北：樂韻出版社，1985)，頁 193-212。

³² 參見：「楊梅，戲劇好評」，刊載於《台南新報》 1936.02.16 第八版 第 12256 號

見的三大派別。³³跑江湖分爲文、武，文場通常是打採茶、變魔術，武場則爲打拳頭、武術。莊茂山屬於打採茶類型，成立的戲班「新永樂園」也應是在小戲基礎上，演出改良採茶戲的戲班。活動地域也在中壢街、新埔街等客籍居民集中之地，與莊茂山跑江湖賣藥的熟悉地緣有其關聯性。

(二)、大戲班吸收小戲劇目

日治時期的採茶戲班改良過程，另有一條路徑是外台大戲班爲了進入商業內台，而改唱採茶戲，因而必須吸收採茶小戲齣目、唱腔及表演。例如，從苗栗人陳李石成立的數個不同劇種的戲班，從文獻、田野中可以知悉他在日治時期至少成立過永福軒班(亂彈)、永興社女班、不詳班名的採茶戲班。陳李石爲苗栗西山人，³⁴生卒年代不詳，在現年九十多歲的藝人口中尙可得知此人，目前得知他經營戲班的時間約於1917-1936年之間。

據筆者訪問苗栗「玉美園」採茶戲班團主徐城妹(1916-)述及：「李石仔，苗栗西山人，1925年左右曾經營一個採茶班，以演古路戲爲主。」³⁵徐城妹之父徐鳳奎(1881-1949)人稱「採茶鳳」，客家三腳採茶戲的丑角、弦師，曾提供三腳採茶戲的曲簿給李石仔成立採茶班，亦受邀擔任該班的後場弦師。該班在外台搭棚演戲，專演古路戲，客家聚落的外台戲仍以亂彈戲、四平戲爲主，較可能的狀況是陳李石是在外台大戲班的基礎之上，吸收客籍藝人的專長，嚐試「成立」或「轉型」爲改良採茶戲班，以進入商業戲園演出賣戲。而客籍藝人的加入，在外台戲可「兼唱」採茶唱腔，「兼演」採茶劇目，以吸引更多觀眾。

陳李石的戲班有不少客籍藝人曾搭班習藝，例如，三腳採茶藝人何阿文的兒子何明順、³⁶苗栗八音藝人陳慶松的弟弟張慶光等。³⁷而且大多有三腳採茶戲背

³³ 2001年11月24日，筆者訪問曾先枝。曾先枝屬於華西街吳大朝門派，拜陳火添爲師。

³⁴ 苗栗西山，今苗栗市福麗里。另據陳運棟訪談何明順，則說陳李石是苗栗麻園人，今苗栗市勝利里、恭敬里一帶。

³⁵ 2006年7月28日，訪問徐城妹。徐城妹，採茶戲藝人劉玉森、劉玉進之母。

³⁶ 何阿文的三男何明順(1903-1960)，於15歲(1917年)時入苗栗戲頭家陳李石的戲班學戲，並於1927年與陳李石的養女陳大妹結婚，婚後則出班，改入苗栗「中明園」採茶班。參見：陳運棟〈從九腔十八調談到何阿文〉，收入《客家民間文學藝術研討會論文集》，2003。頁48-55。

³⁷ 張慶光(1917-1983)在二十歲時，參加陳李石的客家採茶劇團，負責伴奏及前場丑角。參見：

景，何明順即戲界熟悉的何火生，張慶光亦擅長丑角。這些本來已為三腳採茶的藝人、弦師，進入大戲班之後，擔負的重要任務是應付觀眾對於採茶戲演出的需求，包括戲齣、音樂、唱段等。相對的，這個大戲班原有的劇目，有部分也可能轉化為改良採茶戲來演出，無形中擴張改良採茶戲的戲齣數量。

在「各州廳別演劇一覽表」所列戲班中，陳李石曾經成立「永福軒」班，屬於亂彈戲班，1924年《台南新報》曾有一則的社會新聞事件，指出「永福軒」戲班在「屏東戲園」演出時，有徐運妹、吳有妹兩姊妹為追求戲班小生阿隆而隨班而行，爭風吃醋、引人側目之事。³⁸可見，這個亂彈戲班曾在戲園演出。

【表1-1-3】「各州廳別演劇一覽表」新竹州「永福軒班」條

團名	種類別	代表者氏名	藝題	延日數
永福軒班	亂彈	新竹苗栗 陳李石	善惡報、石磨記、紙馬記、 金鯉記、李生不認前妻	二八九

觀察表中所列的常演劇目，有《善惡報》、《石磨記》、《紙馬記》、《金鯉記》、《李生不認前妻》，除《石磨記》可能為亂彈戲《磨石記》之外，其他均非亂彈戲齣名，而與該一覽表中改良戲、白字戲的齣目多有重疊，永福軒班進入商業戲園之後，極可能改演改良戲、白字戲。其中《磨石記》、《紙馬記》、《金鯉記》在戰後外台採茶戲班亦曾演過這些齣目。

由陳李石的例子，可以觀察到1920年代，外台大戲班吸納三腳採茶藝人改唱採茶調、改演小戲；以及亂彈戲班進入戲園改演改良戲、白字戲的情形。經由這些途徑所累積而來的劇目有劇種交流的痕跡。吸收小戲藝人進入大戲班演唱採茶戲，以及將原本的亂彈戲班改演改良戲。經由此種途徑，亦為早期累積採茶戲的大戲劇目之方式。

鄭榮興，《苗栗地區客家八音音樂發展史—由苗栗陳慶松家族的民俗曲藝探討之》(苗栗市：苗栗縣立文化中心，2000)，頁17。

³⁸ 參見：《台南新報》，1924年2月20日，第五版第7900號。

(三)、中國戲班的留台藝人攜入海派京劇

隨著台灣戲園的興築與內台戲的興起，十九世紀末期陸續有來自上海、福建等地的中國戲班來台演出，日治時期許多來台演出的中國戲班演員留台發展，有的應邀至台灣地方戲班擔任教席，有的則入班搭演，有被台人聚集成班，做外台戲演出的例子。³⁹而興起於二十世紀初的台灣改良採茶戲，延聘留台藝人教戲的例子也不少。

成立於 1922 年的改良採茶戲班小美園，班主為苗栗獅潭鄉人王德循，初期綁了當地數十個小孩學戲，聘請採茶戲老師教戲，歌仔戲老師教唱腔。改良初期，請廣東宜人園的徐賢福、劉石樹搭班演戲、教戲，改唱「廣東哪嘎嘎」。⁴⁰後來聘請上海上天仙京班留台藝人趙福奎教戲，自此小美園開始演全本《三國志》、《狸貓換太子》等連台戲。⁴¹此後，小美園遂成為有京戲底子的改良採茶戲班。

新竹明興社由六家人莊陳相成立，日治時期亦有外省藝人搭班，據明興社藝人黃菊妹回憶，皇民化運動之前，班內有三名外省人，演關公、張飛、馬僮。⁴²演馬僮的江玉寶(1914-2000)即黃菊妹的先生，江蘇省淮城縣人，七、八歲入戲班，1924 年隨「鴻福班」來台。⁴³育有女兒江碧珍、兒子王慶芳(後出養給亂彈戲藝人王進)。這些外省藝人擅長三國戲，江玉寶以《長坂坡》飾張飛最拿手。外省人搭班之後，原本以歌仔戲、採茶戲為主的明興社，也開始能演京劇。

日治時期以上海京班為主的外省藝人搭班，對改良採茶戲班而言，一方面補充採茶戲班缺乏的武戲人才、花臉、老生行當，成為演出時的支援人力；另一方面，由於這些外來藝人的加入，而能增加一批原本不存在於採茶戲班的劇目。其中又以《三國誌》、《狸貓換太子》等連台戲最具代表性。以趙福奎為例，光復前後在數個採茶戲班教戲，所傳授即以三國戲為主，並以京劇的基本功做為採茶戲班僮伶的入門技藝，此後，這些藝人均成為「外江底」的採茶藝人。

³⁹ 參見：徐亞湘，《日治時期中國戲班在台灣》(台北市：南天，2000)。頁 205-210。

⁴⁰ 參見：徐亞湘《桃園縣本土戲曲、音樂團體調查計劃報告書》(桃園市：桃園縣立文化中心，1995)，頁 46-47。另據江玉寶之妻黃菊妹(1915 年生)所述，小美園改良唱「廣東哪嘎嘎」。廣東哪嘎嘎乃廣東二黃戲，唱腔句尾有「哪嘎嘎」。因此，小美園原本為三腳採茶戲的班底，經廣東宜人園團員入團，開始演唱「哪嘎嘎」。

⁴¹ 同註 40。頁 45-47。

⁴² 2007 年 7 月 29 日，訪黃菊妹(1915-)。

⁴³ 參見：范揚坤《雙桂長春：王慶芳生命史》(苗栗：苗栗縣文化局，2005)，頁 7-8。

四、皇民化運動時期的戲班活動

日人治台的文化政策，從早期(1895-1918年)舊慣寬容政策，容忍台灣舊俗的懷柔方式來降低殖民初期遇到的反抗。其後，在文官治理時期(1919-1936年)，改採內地延長政策，標榜「同化」來籠絡台地民眾。中日戰爭爆發(1937年)之後，日本殖民地政府改採「皇民化」政策，對台實施軍事統治，全面壓制台灣文化活動。對於台人熱中的戲曲活動採取「禁鼓樂」，使台灣的戲班活動大受打擊。1942年台灣總督府成立「臺灣演劇協會」，為一統籌劇團、樂團管理、劇本審查、與取締、指導等工作的戲劇行政機構，將台灣劇團全部納入管理。當時的戲班不能演中國戲劇，只能改演新劇。

「臺灣演劇協會」的成員少數是純粹的新劇團，大多為歌仔戲、採茶戲脫胎的歌劇團。其中由採茶戲更改為新劇團的有「勝美」、「小美」、「日出」三團。以及未被納入臺灣演劇協會，但私底下偷偷演出的歌劇團，有銅鑼「新樂社」。其中，「勝美」乃楊梅人葉國道所成立，戰後更名「勝美園」歌劇團，演改良採茶戲。「小美」則為獅潭人王德循成立的「小美園」，戰後由第二代王裕豐接手經營。「日出」(ひのね)為新竹六家人莊陳相的「明興社」更名而成，戰後復改回「明興社」之班名。⁴⁴

在皇民化政策下，不能演出採茶戲，而要演新劇「壞把」(ファイバー)，「壞把」的原義乃纖維(fiber)，日語發音ファイバー，意指棉纖混入其它纖維織布的混紡布料，乃次級品，帶有不純正、貶抑、嘲諷意味。⁴⁵相對的「純棉」則指品質精純的一等貨。純粹的新劇團所演新劇的為「純棉」，由歌仔戲、採茶戲脫胎的新劇團所演新劇，因為只是將舊劇內容、服裝轉換新劇的時裝、日本流行歌，內容並沒有更動，因此被稱為「壞把」。

據「日出」劇團的黃菊妹(1915年生)回憶，演「壞把」時，要把頭髮剪短，像男人一樣梳得油亮，當時最常演的是「判官戲」，由官細妹演辯護士，黃菊妹

⁴⁴ 同註 18，呂訴上前揭書，頁 324-325。

⁴⁵ 參見：石婉舜，〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的臺灣戲劇(1936.9-1940.11)〉，《民俗曲藝》，159(2008.3)：頁 39。

演判官，穿著日式服裝，唱日本流行歌或採茶調，在苗栗地方頗受歡迎，戲齣通常是班內演員集思廣益所想出來。當時班內江玉寶等京劇藝人過去在班內擔任武生、花臉，此時因為被日籍巡查監視，而很少演出重要角色。⁴⁶

「小美園」團主王德循在 1937 年將戲班傳子王裕豐(1908-2000)，時值皇民化時期，改名為「小美」新劇團，改演新劇，常演《廖添丁》，由王裕豐飾廖添丁。⁴⁷

但在當時，尚有一些不在「臺灣演劇協會」登錄的改良採茶劇團，在偏僻鄉下，仍演唱改良採茶戲。在日籍巡查到場時，趕緊換上日式服裝，持武士刀，打劍術、唱日本歌謠，以掩人耳目，並非真正改演新劇。待巡查離開，又換回傳統戲服。



⁴⁶ 2007 年 7 月 29 日，訪黃菊妹。夫江玉寶為「鴻福京班」留台藝人，生有江碧珍、王慶芳兩位亦習戲。

⁴⁷ 同註 40，徐亞湘《桃園縣本土戲曲、音樂團體調查計劃報告書》，頁 46-47。

第二節 戰後的內台採茶戲班活動

一、戰後改良採茶戲班的發展

1945 年日本戰敗撤退，國民政府接管台灣，幾近十年的皇民化時期(1937-1945)，許多內台戲班歇業，僅少數改演新劇。戰後，部分日治時期成立的劇團重整旗鼓，重新營業，如獅潭小美園、銅鑼新樂社、苗栗中明園、六家明興社等，經過十年左右蟄伏，戲班以及戲園均需經過一番整頓，修築戲園、購置行頭、戲服等。但戲迷的看戲需求卻等不及，因此，許多「臨時戲園」應運而生，學校、集會所充作戲園，臨時以圍籬圈住，便收費入場。演員們在簡陋的戲服與粗陋的場所演出，卻處處「滿園」。皇民化運動禁鼓樂政策之下，台灣人那段時期只能看皇民劇、或新劇，而不能有中國戲的成分。終戰之後，民眾對於戲曲做為娛樂的殷切渴盼，使得戲班、演員得迅速重整陣容，以應付市場需求。同時，許多新成立的內台戲班也應運而生。

【表 1-2-1】戰後的內台改良採茶戲班表列⁴⁸

班名	負責人	活動年代	附註
龍潭 勝春園	廖阿立	1947-1961	
楊梅 勝美園	葉國道	1937-1959	皇民化時期為勝美新劇團
平鎮 金興社	徐金舉-徐先亮	1950 迄今	2000 年遷至苗栗市頭份鎮
中壢 三義園	王搗	1945-約 1956	
中壢 新華樂	黃玉英	1941- ?	戰前「新賽樂」更名
六家 明興社	莊陳相	1930 年代-約 1956	皇民化時期為日出(ひのね)新劇團
關西 紫星	楊木生	1946-1960 年代	
湖口 新勝園	什股班-廖阿立	1945-1970 年代	
竹東 竹勝園	姜金水	1940 年代-1961	
頭份 永光園	張新興、張黃長妹	約 1956-2008	1962 年於竹北復團，更名「新永光二團」，2002 年更名「楊梅新永光戲劇團」
竹北 新永光一團	翁義富	1962 迄今	創團人徐蘭妹 2011 年去世
獅潭 小美園	王德循-王裕豐	1922-1981	皇民化時期為小美新劇團

⁴⁸ 參見：蘇秀婷《台灣客家改良戲之研究》(台北：文津出版社，2005)，頁 82-85。

銅鑼 新樂社	劉德水-王裕鼎	1930 年代-1959 年	
苗栗 中民園	田火水	光復後-1960 年代	
苗栗 勝宜園	陳就承	1946- ?	
苗栗 玉美園	徐城妹等	1953	

戰後活躍於內台戲園的改良採茶戲班，除了獅潭「小美園」、銅鑼「新樂社」、六家「明興社」、楊梅「勝美園」、中壢「新賽樂」等班是日治時期即成立者，其他大多是戰後新成立的戲班。

自 1910 年代改良採茶戲興起後，1920 年代起戲班活動量大增，演出訊息常見諸《台灣日日新報》、《台南新報》等漢文報紙，不論戲班主或演員對於商業劇場的戲班經營、行銷、觀眾口味、劇目等均已有所經驗，戰前培養的童伶也都能獨當一面。因此，老班在戰後逐漸由第二代經營，如「小美園」由王德循的長子王裕豐任團長、「新樂社」由劉德水的女婿王裕鼎(即王裕豐的弟弟)負責團務。

新成立的班與日治時期的戲班也呈現某些關聯性，或為股東、或為團員在戰後成立新班。其中，又以三大系統在戰後改良採茶戲班居主導地位，其一是外江系統，延續日治時期「小美園」、「明興社」等戲班的外江傳統，戰後復有勝美園、勝宜園、新華樂等外江背景的戲班成立。另一系統是，來自四平戲人才的大量匯入，是戰後改良採茶戲班的特殊發展。除此之外，尚有採茶系統是集合多方背景的藝人、股東，或由所謂洋泮人(外行人)出資成立的戲班。緣於此，戰後的改良採茶戲班，依其班主及戲班股東成員背景，大致可分為外江系統、四平系統、採茶系統三類：

(一)、外江系統

客籍地區一般所稱「外江」乃指海派京劇的皮黃戲系統，其影響來源是二十世紀初陸續來台的上海京班、福州京班的藝人在客籍地區搭班、授徒，將海派京劇傳入客家戲班。日治時期，「小美園」、「明興社」即已有趙福奎、江玉寶等海派藝人搭演。其時，由於台人喜好武戲、故事性強的連台戲，海派京劇大受歡迎，改良採茶戲班紛紛延聘海派藝人搭班或為教戲先生，以增加戲班陣容，應付內台

觀眾的觀戲需求。

海派京劇影響所及，1915 年成立於楊梅的廣東二黃戲班「廣東宜人園」在 1920 年代也延聘上海上天仙京班的趙福奎、上海京都鴻福班的芮桂芳、芮童寶父子、慶昇京班的閻鳳霞、閻鳳雲姊妹、福州京班「舊賽樂」的德福、一平等搭班、教戲，以及知名演員筱三麻子搭班。這些京班藝人排《三國志》、《狸貓換太子》全本，演唱京調，口白改為閩語或客語。1929 年之後，廣東宜人園以演出京劇為主，戰後，在台灣行政長官公署陳儀建議下，改名為「宜人京班」，是為台灣重要的本土京班。

台灣的改良採茶戲班的京劇背屬性之形成，大致有兩個來源，其一為海派留台藝人或戰後來台的京班藝人的搭班、教戲。其二為台灣本地宜人京班的演員轉入改良採茶戲班，成立新班，或者聯姻等，將京劇的表演藝術及劇目帶入改良採茶戲。

【表 1-2-2】改良採茶戲班與京戲的關係

戲班	團主	與海派藝人、廣東宜人園的關係	傳徒
獅潭 小美園	王德循	師承、聯姻	歐雲英、王雲蘭、吳炳明及綁字囡仔四十人
銅鑼 新樂社	劉德水	合班	彭定妹、吳漢初等十數人
六家 明興社	莊陳相	搭班	綁字囡仔陳林達、賴彩雲、劉建文等約十位
楊梅 勝美	葉國道	股東、師承	劉玉進、劉玉森、李國雄、曾東成等二、三十人
中壢 新華樂	黃玉英	師承	林欽榮
苗栗 勝宜園	陳就承	師承	鄭增枝、陳田承等

新竹六家的「明興社」成立的確切年代不詳，1930 年代甚為活躍，班主莊陳相是洋泮人，娶班內綁字出身的小生演員官細妹為妾。班內成員有六、七十人，

能演外江、採茶、歌仔。班內亦有海派京班的留台藝人三人，常演三國戲，亂彈藝人王慶芳之父江玉寶尤擅《長坂坡》。皇民化運動時期，以日出(ひのね)新劇團之名義，改演新劇，班內的幾位外省人均被監視，不能演中國戲。

獅潭「小美園」在日治時期即有「上海上天仙京班」趙福奎、「廣東宜人園」的劉石樹、徐賢福等人搭班、教戲，故「小美園」於1920年代即演全本《三國志》、《狸貓換太子》的連台京劇，⁴⁹以官話唱腔，客語說白在客籍地區演出。團主王德循長子王裕豐復娶「廣東宜人園」演員歐芹花(青衣)為妻，帶入許多京劇劇目，其女歐雲英曾自述：「小美園原本演採茶戲，日治時期曾到廈門，亦演採茶戲，直到王裕豐娶歐芹花，才開始轉向演京劇。」⁵⁰歐雲英生於1941年，對於日治時期小美園已能演京戲的歷史或許不甚清楚，但她亦清楚認知「小美園」在王德循創團之初演出採茶戲，後來由於外江背景的藝人加入，才改演京劇。習自「廣東宜人園」的歐芹花嫁給王裕豐之後，也帶入不少劇目，除了《狸貓換太子》、《三國》之外，尚有《封神榜》、《貂蟬》、《姐己》、《王莽篡位》、《劉秀復國》連台戲等。

銅鑼「新樂社」於1930年代即已活躍於內台戲，團主劉德水(約1890年代生)家中開「菊元食堂」，在皇民化時期演出現代戲。戰後與獅潭「小美園」交好，團主劉德水之女劉桂妹，招贅「小美園」團主王德循的次子王裕鼎。兩班戰後即合班演出，打「新樂社」的班名，由劉桂妹演呂布、歐芹花演貂蟬，王裕豐、王裕鼎兩兄弟演老生、三花，陣容相當堅強。原本「小美園」聘請的外省藝人韓金聲等人也在新樂社演戲、教戲。兩班合班時期，「新樂社」與「小美園」資源互通，午戲演京戲，夜戲演採茶。1951年左右兩班才分開，各自經營。⁵¹

楊梅「勝美園」團主葉國道原本經營中藥房，後來出資合股「廣東宜人園」，1937年皇民化運動期間，廣東宜人園解散，葉國道糾合黃雙興，合資整「勝美劇團」改演新劇。戰後成立「勝美園劇團」，以家族成員為主，葉國道三個兒子葉佐凱、葉佐彥、葉佐鈿，收養四女葉送妹、葉宜妹、何蓮英、古蘭妹。習藝自

⁴⁹ 同註40，徐亞湘《桃園縣本土戲曲、音樂團體調查計劃報告書》，頁46-47。

⁵⁰ 2008年4月23日，訪問歐雲英。

⁵¹ 2006年9月3日，蘇秀婷、劉美枝訪問吳漢初(劉德水之外孫)。

宜人京班的有長子葉佐凱司鼓，養女何蓮英習青衣、葉送妹、葉宜妹等四人。後來何蓮英嫁給長子葉佐凱為妻，古蘭妹嫁給葉佐彥。除葉家的家族成員外，尚有來自宜人京班的演員：包括黃玉麟(老生)、曾玉英(小生)兩夫妻、劉古(花臉、老生)、阿滿伯(司鼓，偏名烏知滿)等，其中，黃玉麟在班中教戲。招攬二、三十名綁字小孩學戲，葉國道的次媳葉香蘭(古蘭妹)即其最後一期綁字囡仔，唱曲、身段多由葉佐凱等家族長輩傳授，演出以京戲與採茶戲兼演。

出自廣東宜人園的藝人尚有黃玉英、陳就承兩人，戰後分別在客家地區成立「新華樂」、「勝宜園」戲班。黃玉英(1909-?)，偏名蕃薯，司鼓，娶妻林十妹，出自大戲班，擅長三腳採茶，偏名「小丁旦」。生子林欽榮(1935-2010)，曾任榮興客家採茶劇團司鼓。黃玉英於日治時期成立「新賽樂」，演京戲，皇民化時期改演新劇、採茶。因與嘉義「新賽樂」同名，戰後更名「新華樂」，專走高雄、屏東一帶，1950年代散班。另成立「永昌」歌劇團，於1960年代賣予採茶藝人曾先枝。⁵²陳就承與黃玉英乃師兄弟，陳就承戰後於苗栗成立勝宜園京班，兼演京劇及採茶戲。承光歌劇團的團長陳田承即學自該班。

戰後這幾個外江系統的改良採茶戲班，可說都大多憑藉著「廣東宜人園」、趙福奎、江玉寶等海派留台藝人擔任教師或搭班演員，來建立以京戲為基礎的戲班體質。「小美園」最早承接「廣東宜人園」以及海派藝人的外江師資，其第二代王裕豐娶「廣東宜人園」歐芹花為妻。「明興社」亦直接聘請江玉寶等海派藝人搭班。「勝美園」乃「廣東宜人園」股東出來成立的戲班，其班底以部分「宜人京班」資深演員為教師，以及習自「宜人京班」的家族成員(子、媳)組成，再另行招募二、三十位綁字小孩傳承。⁵³「新樂社」在戰後藉著與「小美園」合班的機會，共享師資、演員陣容，兩班的第二代通婚(王裕鼎、劉桂妹)，並共同進行傳藝，招收四十餘位綁字囡仔。1950年代分開演出之後，王裕鼎聘請「小美

⁵² 據黃玉英之子林欽榮報導，父黃玉英於民國三十、三十一年左右成立「新賽樂」採茶戲班，時值中日戰爭，只能在鄉下的夥房搭建臨時戲園演採茶戲，一張票二角元。戰後，由於「新賽樂」與嘉義「新賽樂」同名，於是改為「新華樂」，在高雄、屏東等河洛庄演出，五、六年後即散班，而嘉義新賽樂則於戰後亦改名為新雅賽樂。2008年3月12日，蘇秀婷訪問林欽榮，三峽客家文化園區演藝廳。

⁵³ 2006年7月28日，訪問曾東成。

園」的小生吳炳明入班，歐芹花遂拉拔原演武旦的十三歲女兒歐雲英改演小生，與她搭檔。「新賽樂」與「勝宜園京班」的團主均於「廣東宜人園」學戲出身。可見從日治以至戰後，藉由「師承」、「合班」、「聯姻」等諸多因素，「廣東宜人園」、「宜人京班」的影響因子在改良採茶班開枝散葉，已形成一脈源自客籍土壤的廣東劇種，復深受海派京劇影響的戲班系統，包括「小美園」、「明興社」、「新樂社」、「勝美園」、「勝宜園京班」、「新華樂」等。

這些戲班在客籍地區展現相當強勁的活動力，其中又以「小美園」最為突出，成立時間從 1920 年代至 1980 年代，長達六十年，跨越三代人，也培育了許多優秀演員，在各採茶戲班活躍，均以「外江底」自稱。1950 年代舉辦的臺灣地方戲劇比賽，這些外江底戲班及演員屢屢獲獎：⁵⁴

【1-2-3】外江系統的採茶戲班參與臺灣地方戲劇比賽成績

臺灣地方戲劇比賽/年度	獲獎紀錄
第五屆(四十五年度)	*勝美《光武中興》獲歌仔戲組冠軍、最佳劇本(葉國道)
第六屆(四十六年度)	*明興社《雙官誥》獲客家班冠軍 *勝美《光武中興》最佳劇本
第七屆(四十七年度)	*新樂社《節女王寶釧》獲客家班殿軍 *新樂社王裕鼎獲最佳舞台技術 *小美園王雲英(按：歐雲英)獲最佳男主角 *三義園江碧珍(江玉寶之女)獲最佳女主角
第八屆(四十八年度)	*小美園《忠貞報國》獲客家班殿軍
第九屆(四十九年度)	*新樂社《孝女救國》獲客家班殿軍 *小美園歐雲英獲客家班最佳男主角

臺灣地方戲劇比賽自第六屆(1957 年)才設立客家班組，之前所有的客家戲班均參與歌仔戲組比賽。1956 年勝美歌劇團以《光武中興》獲歌仔戲組的全省冠軍。由黃玉麟演老生、何蓮英演青衣。⁵⁵ 第七屆(1958 年)小美園歐雲英與母親歐芹花搭檔演出《石平貴王寶釧》，以十六歲之齡獲最佳男主角獎。第九屆又再次

⁵⁴ 同註 18，呂訴上《臺灣電影戲劇史》，頁 520-530。

⁵⁵ 據「勝美園」團主葉國道之子葉佐彥說明，兄嫂何蓮英當時獲女主角獎。唯呂訴上並未記載於《臺灣電影戲劇史》一書中。2005 年 8 月 18 日，訪葉佐彥、古蘭妹。

獲獎。⁵⁶

(二)、四平系統

對於桃、竹、苗地區的改良採茶戲影響較大的四平戲班，分布於桃園一帶，其中又以龍潭人王景永成立的「大榮鳳」、「小榮鳳」最為知名。王景永人稱王老運，是前清武秀才，活躍於日治時期的「大榮鳳」、「小榮鳳」、「小榮鳳」小班，以及其所栽培的四平戲藝人後來匯入改良採茶戲班，或四平戲班改演採茶戲，對於改良採茶戲的生態影響頗大。

大、小榮鳳成立年代不詳，「大榮鳳」在 1911 年 8 月 7 日已於在新竹天后宮附近的樂利茶園演出。⁵⁷「大榮鳳」的成員有郭天奇、細阿妹。其後，王景永為「小榮鳳」聘請上海人三官先教授四平、外江，招收林松從(大漢仔，小生)、細漢仔、阿妹姐(小旦)、大箍真(花臉、關公)、孫新燈、頂貴、陳冉順等，其中又包括王景永女婿陳阿平(老婆平，1895 年生)。王景永於 1930 年左右成立小榮鳳囡仔班，聘請蔡杏心教戲，並由小榮鳳大人班的孫新燈協助教戲，招收陳油蛙、古禮達(1924-)、細偶仔、阿旺(住銅鑼圈)、陀螺(kik-lok)仔、龍潭巫德明(sau-to)、鳳嬌等，⁵⁸王景永的孫媳莊玉英(1922-)、外孫陳盛本(1926-)也一同學戲，第二年，在中壢新街廟坪「開台」。

大、小榮鳳培養的藝人學成後，除了在外台演四平戲之外，也進入王景永在日治時期成立的「大英社」、「永柑園」兩個內台戲班。其中，「永柑園」乃內台採茶戲班，以王景永及其妻阿柑的名字取其中各一字為班名。「大英社」內台戲班兼演採茶戲、歌仔戲。⁵⁹

⁵⁶ 2008 年 6 月 26 日，訪歐雲英。

⁵⁷ 參見：〈新竹通信·設園演劇〉《台灣日日新報》1911.8.7 第三版第 4025 號。內容提到：小正音大榮鳳班於西門天后宮附近的樂利茶園開演，劇目有：《九龍山》、《桃花山》、《大四洲城》、《南華山》等。

⁵⁸ 2006 年 3 月 31 日，鄭榮興、蘇秀婷訪問陳盛本(王景永外孫，陳阿平之子)，於國立台灣戲曲學院。另據李國俊、徐亞湘的調查，「大榮鳳」歷經王景永、徐金興兩任班主，戰後改名「金興社」，目前由徐金舉之子徐先亮經營，為頭份採茶戲班。「小榮鳳」歷經王景永、陳冉順、陳招妹三任團主，最後陳招妹改名為「新榮鳳」。參見李國俊、徐亞湘，《桃園縣四平戲調查研究》，五〈桃園縣四平劇團與藝人〉，(桃園市：桃園縣立文化中心，1997)，頁 52-58。

⁵⁹ 2008 年 7 月。訪莊玉英。莊玉英於小榮鳳囡仔班出師之後，即進入「永柑園」、「大英社」等內台戲班演出。

「大榮鳳」在 1930 年代賣給班內演員徐金舉(1912-1971)，直到中日戰爭(1937-)之前，都沿續在外台演四平戲的慣習。皇民化運動時期，「大榮鳳」停止演出，1961 年，改名「金興社」，內台演採茶戲，外台演四平戲。1971 年徐金舉去世，近二十年多年由其兒子徐先亮經營，已轉型為採茶戲班，班址由中壢遷至苗栗頭份。「小榮鳳」後期由王景永的養子莊榮利、女婿陳阿平等人協助經營。戰爭期間停止營運，戰後 1946 年由莊榮利、王年枕、陳炳生、謝聯昌、陳井和、鄧定立、陳阿壽、陳冉順、廖阿財等人合股經營，班名「小榮鳳」仍演出四平戲，二年後散班。⁶⁰

戰後，也有數個以四平戲藝人為班主或重要股東的內台戲班，例如，金興社、新勝園、勝春園、紫星、小月娥、玉美園、小玉鳳、連進興、隆發興等，進入內台以後，多演改良採茶戲。

【表 1-2-4】改良採茶戲班與四平戲的關係

戲班	團主	與四平戲的關聯
湖口 新勝園	什股班	股東多出自小榮鳳四平班
龍潭 勝春園	廖阿立	聘四平戲藝人蔡梅發教戲
平鎮 金興社	徐金舉	班主出自大榮鳳四平班
關西 紫星	楊木生	班主師承蔡杏心(小榮鳳教師)
內壢 小玉鳳	陳井和	班主乃四平戲文場
平鎮 連進興	李金興	班主出自天勝鳳四平班
苗栗 隆發興	劉隆發	班主出自小榮鳳四平班
苗栗 玉美園	徐城妹等	聘四平戲藝人孫新燈、巫德明教戲
平鎮 小月娥	陳月娥	班主父親陳油蛙出自小榮鳳团仔班

「金興社」前身乃「大榮鳳」四平戲班，改為「金興社」之後，以徐金舉家族為主力，兼演內台、外台，內台演出以採茶戲為主。

「新勝園」為什股班，股東有賴慶谷(老生、丑角，習自小榮鳳)、廖阿立(鼓師)、魏乾任(採茶戲老生)、陳盛發(奸臣，小榮鳳小班)、陳玉蘭(習自小榮鳳小班)、林欽元(採茶戲弦師)、牛胖(票務)等，大多為四平戲藝人。其中，陳玉蘭、陳盛

⁶⁰ 同註 40，徐亞湘《桃園縣本土戲曲、音樂團體調查計劃報告書》，頁 65-66。

發為王老運的外孫子女。⁶¹1950年「新勝園」的股份由廖阿立承接。廖阿立另行申請「勝春園」劇團牌照，「新勝園」於1965年賣班給黃木通，1967年再賣給陳森虎、陳森霖家族。

「勝春園」約於1947-1961年之間，班主廖阿立，聘請四平戲藝人蔡梅發教戲，綁了二、三批學生。教授基本功、並學習《乾龍關》《鳳凰山》等四平戲齣。

「勝春園」以內、外台戲兼演，內台演改良採茶戲，外台演四平戲。包括張阿來、張有財、吳勉、黃秀滿、曾先枝均出自此班。蔡梅發，中壢人，出自大溪「新錦鳳」四平戲班，⁶²師承自郭天奇。⁶³

「紫星」歌劇團成立於日治時期，關西人楊木生等五兄弟合力經營的四平戲班，楊木生等五兄弟人稱「五虎將」，分別為：楊木□、楊木桂、楊木源(老生、花臉)、楊木生(老生、花臉)、楊木華。其中，楊木生任團長、楊木源負責講戲，楊木華負責票務。楊木生、楊木源乃蔡杏心教授而成。⁶⁴戰後演內台戲以改良採茶戲為主，1950年代聘有「明興社」賸字出身的陳林達教戲，教授內容以基本功、外江唱曲為主，⁶⁵

另，1951年，四平戲鼓師陳井和獨資成立「小玉鳳」內台戲班，演出內台以改良採茶戲為主，大多是小齣改良戲，歷時一年多即賣班，成員以家族成員為主。⁶⁶1955年，苗栗人徐城妹等三人合股，成立中壢「玉美園」內台採茶戲班，演的戲齣以改良採茶戲為主。請四平藝人孫新燈、巫德明師徒教戲，劉玉進、劉玉森兄弟在該班學戲。成立一年多即賣班給張新興，改名為「永光園」。⁶⁷

邱連妹、李金興兩夫妻，習自范天厚與朱狗合組的天勝鳳四平戲班，師事中壢人孫新燈、江乾。婚後，於1950年代初成立「連進興」四平戲班，演出內台戲。1950年代中期，改演外台戲，兼演四平、採茶，至1980年代結束。⁶⁸子女

⁶¹ 陳阿平，陳盛本、陳玉蘭、陳盛發之父，人稱「老婆平」，擅演「老婆」，為王景永的養子。

⁶² 2010年1月17日，訪莊玉英。

⁶³ 另一說，據曾先枝、張有財稱，蔡梅發師承郭天奇，可能係出自「小榮鳳」。

⁶⁴ 2006年3月31日，訪陳盛本。

⁶⁵ 新永光演員劉雪子18歲入紫星歌劇團，當時只有她一位綁字小孩，三年後出師，由陳林達教基本功、外江唱曲。2008年10月24日訪劉雪子。

⁶⁶ 2006年8月28日，訪黃天敏、陳玉鳳夫妻。

⁶⁷ 2006年7月28日，劉美枝、蘇秀婷、林曉英訪劉玉進。

⁶⁸ 同註40，徐亞湘《桃園縣本土戲曲、音樂團體調查計劃報告書》，頁69-79。

中有李阿英、李月娥有習四平戲，兒子李秀郎也在戲班任總鋪(廚師)，孫李文勳習京劇、採茶戲。⁶⁹經營戲班期間，搭班的四平藝人尙有陳玉平、劉玉鶯夫妻、蔡梅發、巫德明、黃天敏等。⁷⁰

小月娥，本名陳月娥(1941-)，乃四平藝人陳油蛙之女。1961年，陳油蛙為女組「小月娥」歌劇團，初期內外台均演，⁷¹此亦為一四平底的改良採茶戲班，班內尙有陳油蛙的師兄妹古禮達、莊玉英等人搭班。該班四平、外江、採茶均唱。陳月娥經營二十三年後，轉賣予班內的鼓佬范姜新堯，更名為「新月娥」歌劇團。⁷²班內早期聘有以京戲背景的官漢樓為講戲先生，以及出自「宜人京班」的花臉張文聰(1942-2011)搭班，在客籍地區以硬底子、專演古路戲著稱，2010年不敵大環境的不景氣而散班。

「隆發興」，苗栗人劉隆發成立，妻黃玉英亦為知名採茶藝人。劉隆發原為三腳採茶戲演員，後入「小榮鳳」，與陳冉順同期師兄弟。⁷³據養女劉雪惠述及，父親劉隆三度成立戲班，時間跨度前後有五十年歷史，1961年她學戲時，已是隆發興三度整班。「隆發興」曾與「錦玉己」歌仔戲班合班演出，演員達七十多人。⁷⁴

【1-2-5】四平系統的採茶戲班參與臺灣地方戲劇比賽成績⁷⁵

臺灣地方戲劇比賽	獲獎紀錄
第四屆(四十四年度)	*紫星《節女王寶釧》獲歌仔戲組殿軍之三、最佳舞台美術
第七屆(四十七年度)	*紫星《反暴政策》獲客家班亞軍 *勝春園鄧春康獲最佳女配角
第八屆(四十八年度)	*紫星《忠貞報國》獲客家班冠軍
第九屆(四十九年度)	*紫星《暴君末路》獲客家班冠軍

⁶⁹ 李月娥，又名金樺，於2007年成立平鎮「樂昇」劇團。李文勳畢業自復興劇校、文化大學中國戲劇系、佛光大學藝術研究所。本習京劇，高中起於「榮興客家採茶劇團」擔任藝生，習採茶戲，長期於「榮興」歷練，擔任「榮興」多齣重要大戲的小生、導演，目前任教於國立台灣戲曲學院，2011年起為劉政結成立之「文和」戲劇團主要演員，亦協助「樂昇」歌劇團之編、導工作。

⁷⁰ 2006年9月23日，訪李秀郎、李阿英。

⁷¹ 同註40，徐亞湘《桃園縣本土戲曲、音樂團體調查計劃報告書》，頁63-64。

⁷² 2006年10月7日訪陳月娥。

⁷³ 參見李國俊、徐亞湘，《桃園縣四平戲調查研究》(桃園縣立文化中心，1997)，頁84。

⁷⁴ 2006年9月23日，訪劉雪惠。

⁷⁵ 同註18，呂訴上《臺灣電影戲劇史》，頁520-530。

	*紫星《暴君末路》獲最佳劇本獎
	*南光劇團陳泉榮獲最佳男配角

戰後舉辦的台灣地方戲劇比賽，四平系統的改良採茶戲班中，以紫星劇團成績最爲亮眼，常獲客家班冠、亞軍，勝春園也獲得最佳女配角獎。南光劇團獲最佳男配角的陳泉榮，外號狂泉，出自「勝春園」，乃蔡梅發的學生。

(三)、採茶系統

內台改良採茶戲班除外江系統、四平系統之外，尚有採茶系統，「竹勝園」、「中民園」、「永光園」、「金龍」等。一般而言，採茶系統的戲班雖然師資或班主可能來自外江或四平劇種，但由於相對之下缺乏「家族」、「師承」的人才奧援，而無法展現如同外江系統與四平系統一般系出同源的整齊班底，戲班主所延聘的人才即來自四面八方，經常班內包含了同時聘請三腳採茶戲、改良採茶戲的採茶演員，以及四平、外江、亂彈演員、樂師等。因而在演出時，無法有足夠的演員來演京戲或四平戲，遂均演出改良戲。採茶系統的戲班在內台時期當屬數量最多，尤其在戰前的日治時期，已有三腳採茶背景的竹東卓青雲、楊梅莊茂山等人成立大戲班，

二、內台場域的競爭與較勁

桃、竹、苗客籍聚落的戲班活動，隨著日治時期內台戲園的興起，在劇種生態上起了相當大的變化：改良採茶戲班挾帶著客籍觀眾對於「採茶戲」、「採茶唱腔」的喜好，而形成大戲，以新興劇種的姿態進入內台戲園；原本活躍於外台酬神戲的亂彈戲、四平戲也嚐試進入內台戲園演出，但在表演藝術上則不免必須迎合內台觀眾的審美口味而有所調整；另外，日治時期大量來台的中國戲班，帶來的海派京劇、福州戲等著重聲光效果、武打特技的連台本戲，開啓台籍觀眾對於武戲、連台戲的喜好，形成另一類欣賞品味。源於此，內台的表演場域之形成，宛若開展一個不同劇種較勁的競技場，愈接近內台觀眾的審美口味，愈能在內台演出，藉著娛樂觀眾來進行劇團收益，在性質上屬於商業性質的演出；而不爲內

台觀眾欣賞的劇種，則只能退居酬神戲台，以娛神為主要演出目的，較少商業演出色彩。對於戲曲表演的欣賞品味在日治時期產生極大的變遷，也連帶影響不同劇種之間爭奪演出場域的競爭：

(一)、外台劇種的改良嚐試

對於「改良」的詮釋，行內藝人的解讀為「改唱採茶」，「改說客語」。是對於原本劇種的「改良」或者「變遷」。四平底的藝人曾先枝認為：「改良是從四平戲開始改的，採茶戲是從四平戲改良而成」。但，若從更早期的「改良行動」來看，日治時期卓青雲的霓雲社吸收亂彈小戲，或陳李石的亂彈戲班吸納三腳採茶藝人搭班的例子，不能否認亂彈戲在日治時期也有「嚐試」改良的行動及成果。從大規模的「改良成果」來看，戰後大量四平戲班轉演採茶戲、轉型為改良採茶戲班，桃、竹、苗地區的四平戲藝人大量匯入改良採茶戲班的事實，則曾先枝的論點亦有幾分道理。

四平戲班大量轉型為改良採茶戲班，與內台戲的興起，觀眾的觀劇趣味轉向有關。中壢人王景永在日治時期先後成立的數個戲班當中，「大榮鳳」、「小榮鳳」為四平戲外台班，亦曾進入內台演出；「大英社」為內台歌仔戲班，「永柑園」為內台採茶戲班。「大榮鳳」、「小榮鳳」培育出來的演員，大多轉往「大英社」、「永柑園」演出內台戲，實已顯示出觀眾看戲的口味已轉向歌仔戲、採茶戲。因此，1950年代之前，在客籍聚落形成了內台為改良採茶戲，外台為四平戲、亂彈戲的演出場域區隔。然而，戰後外台的亂彈戲、四平戲已不斷受到觀眾的挑戰，要求戲班唱山歌、採茶。例如，王景永的外孫陳盛本提到：「小榮鳳在後期由父親陳阿平協助經營時，常有請主或觀眾要求唱山歌採茶，四平戲藝人開始學唱採茶，私下默記《仙伯英台》唱詞。或者夜戲演完之後，加演一齣老時採茶戲《憨仔打老虎》。」⁷⁶而四平底的改良採茶戲班，如龍潭「勝春園」，也常接演外台戲，演出四平戲，遇請主要求插唱採茶調，則遊刃有餘。逐漸，外台演出場域對於採茶調的要求也愈來愈多。

⁷⁶ 2006年3月31日，鄭榮興、蘇秀婷訪問陳盛本，於國立台灣戲曲學院。

亂彈戲班在嚐試進入內台戲園，也必須因應觀眾要求改唱採茶戲。例如，亂彈藝人劉玉鶯(1936-)提到 1950 年代亂彈戲班在戲園演出的情況：⁷⁷

十五、六歲搭東社班「再復興」。在芎林演賣戲，白天唱曲，晚上唱採茶。因為洋伴人會要求要聽李三娘三十六苦。所以下午演《狄青》，晚上唱《三娘磨麥》，當時就會唱〈苦力娘〉。

再加上內台戲在 1950 年代，受新興娛樂媒體電影、電視興起的影響，改良採茶戲班逐漸從內台退往外台，擠壓了亂彈戲、四平戲的外台酬神演出空間，原本活動於客籍聚落的亂彈戲班，因為外台表演場域受到擠壓，反而在 1950 年代嚐試由外台轉進內台，以開拓新的演出機會：⁷⁸

「老新興」在內台發展期間，班內演員雖然多半學是亂彈戲，為了配合買票看戲的內台觀眾趣味，都要能夠唱歌仔調、採茶調，…透過說白話，唱歌仔調、採茶調，平易近人的手法與內容，加上亂彈戲嚴謹的功架身段，亂彈戲進到內台…

戰後內台場域的興衰，像槓桿般牽動著數個本地劇種的活動生態：四平戲班吸收採茶藝人，演出改良採茶戲，以「內台演採茶、外台演四平」的方式，逐漸轉型為改良採茶戲班，也將四平戲的劇目帶入改良採茶戲的劇目群。亂彈戲班大抵仍以外台做為主要演出場域，但 1950 年代逐漸面臨由內台釋出的改良採茶戲班，也到外台來演酬神戲，迫使亂彈戲班也往內台開拓表演空間，在亂彈戲中插唱採茶調，或者演改良採茶戲。而外台的表演空間從 1950 年代末期也開始逐漸從四平戲、亂彈戲的天下，隨著改良採茶戲的加入而在演出版圖有所位移。

(二)、外江與採茶的結合

⁷⁷ 2007 年 7 月 27 日，訪劉玉鶯。

⁷⁸ 同註 43，范揚坤《雙桂長春：王慶芳生命史》，頁 50。

日治時期以來，台地觀眾對於中國戲班帶來的戲齣，偏愛武戲、新戲、全本戲以及連台戲。戲曲學者徐亞湘指出由於台人語言隔閡、相關觀劇經驗尚未累積，因此偏愛武戲、新戲；對於全本戲、連台戲的喜好，則基於完整情節便於理解、戲劇性較強、演出行當較多等因素。⁷⁹筆者以為，台人此種觀劇的習性，事實上也反映了這些演出手法、劇情內容對於台地觀眾而言，是與本地劇種的演出有別的新鮮經驗。戰後，台灣觀眾的審美意向仍對於熱鬧武戲、炫奇的機關變景相當熱愛。桃、竹、苗地區新興的改良採茶戲班大量延聘海派京劇留台藝入班教戲、搭班，以壯大改良戲的體制，而形成數個「外江系」的改良採茶戲班，甚有向海派看齊的意味，其間充份體現了觀眾對於「海派」（客籍藝人稱為外江）的審美口味，在本地劇種的體制上發酵，新興的外江系改良採茶戲班在客籍聚落標榜能演全本、連台、武戲，且將口白改為客語，成為戰後頗受歡迎的戲班類型，尙且能將演出觸角往閩南聚落擴展。

觀察獅潭「小美園」的戲班發展，在日治時期以三腳採茶戲起家，團主王德循聘請廣東宜人園的演員教戲，嗣後，王家第二代王裕豐與「廣東宜人園」的青衣歐芹花結婚，將京戲劇目帶入，「小美園」始能以演出京戲行走於內台。由此可觀察到「小美園」藉著外江戲整套表演體制的吸收，使三腳採茶戲成長為改良採茶戲，而具備大戲的規模(行當)與表演藝術。在海派京戲的劇種體制架構之下，唱採茶唱腔、演出改良採茶戲齣，在內台表演場域裡，成為強勢的表演團體。

當時，這類憑藉著海派京劇體制的改良採茶戲班包括獅潭「小美園」、銅鑼「新樂社」、六家「明興社」、中壢「新賽樂」、楊梅「勝美園」、苗栗「勝宜園」等，班內多聘請外省演員搭班、教戲，所演的京劇與海派京班或京朝派京班並不完全相同，為適應本土觀眾需求，唱腔維持京腔，在口白上改為客語，大抵延續「宜人京班」在台灣演出的方式，在客家庄講客語，在閩南庄講閩語。⁸⁰這些外江系的改良採茶戲班在客家聚落以「日演外江，夜演採茶」的演出方式，並以能演全本《三國志》、全本《狸貓換太子》為號召，以此和其他改良採茶戲班僅能

⁷⁹ 同註 40，徐亞湘《桃園縣本土戲曲、音樂團體調查計劃報告書》，頁 190-192。

⁸⁰ 宜人京班的念白使用台語，在南部與上海正義京班對台演出時，而能略勝一籌。參見：徐亞湘《客家劇藝留真：台灣的廣東宜人園與宜人京班》（桃園縣：桃園縣文化局，2007），頁 23。

「加演京劇」、且需外調關公、馬僮演員做為區別。

外江系的改良採茶戲班在客籍聚落能樹立其特色，在票房上以及地方戲劇比賽均獲得肯定，其原因在於日治以來盛行於內台的海派京劇，其表演藝術以火爆武打、機關布景、連台戲的訴求，頗合於台地觀眾的審美口味。而客籍地區固有劇種四平戲、亂彈戲均有皮黃唱腔系統，亂彈戲的西路派唱腔屬皮黃腔系，四平戲自 1920 年代前後，亦聘請皮黃系統教師三官仙、蔡杏心等教戲，傳說中屬潮調的老四平逐漸改為皮黃腔系的改良四平。⁸¹ 客籍演員及觀眾對於皮黃腔系本來就有相當的接受程度，加上海派京劇在表演特色上的快節奏、豐富的視覺效果以及精彩的故事性，因此快速成為內台戲園的寵兒。而改良採茶戲在二十世紀初期形成於內台戲園之後，由於出自山歌、小調的採茶唱腔平易近人、通俗劇情與客語口白明瞭易懂，使改良採茶戲迅速成為客籍地區的新興劇種。「採茶」與「外江」兩種均受內台觀眾歡迎的劇種之結合，既能健全改良採茶戲的大戲體制，也能同時滿足愛聽外江與採茶的觀眾，因此外江系的改良採茶戲班在客籍地區頗受觀眾歡迎。

(三)、改良採茶戲的異軍突起

改良採茶戲的發軔之初，乃至於 1920 至 1930 年代，在《台灣日日新報》、《台南新報》猶充斥著對於改良採茶戲為「淫戲」的負面聲浪，對於戲班以「改良班」、「男女班」、「白字戲」、「廣東戲」多視為「假改良之名，演淫戲之實」。其所謂「淫戲」乃著眼於丑旦調笑的小戲風情，這些衛道人士延續對之前很盛行的《扛茶》、《拋茶》一類的採茶小戲劇目的負面印象，而認為改良為大戲後，僅是「掛羊頭賣狗肉」，骨子裡仍然演的是採茶淫戲。例如：《台南新報》1924 年 7 月 9 日第五版第 8040 號：

現在嘉義南座開演中之新興社男女班名為改良劇。實則採茶淫戲。齣目極多。大傷風化。

⁸¹ 據王老運的外孫陳盛本所述，他的父親陳阿平那一輩還唱老四平，到他這一輩則唱改良四平，區別在於：老四平的音調較為高亢，改良四平則較低音。

這類的言論儘管帶著負面評價以及僵化的道德觀，但透過這些衛道人士的觀點，我們仍可觀察到改良採茶戲與三腳採茶戲的確一脈相連，在表演藝術上呈現的醒目特徵，足以讓觀眾馬上將兩者連繫起來。亦即，改良採茶戲的大戲架構不論借自哪個劇種，承襲自三腳採茶戲的「三小戲」風情仍是表演核心。

戰後比較明晰地在戲班體質上，呈現屬於「外江系」以及「四平系」的改良採茶戲班系統，以內台戲園為主要演出場域。採茶戲由「外台」進入「內台」，戲劇體制由小戲變為大戲，在戲劇位階上也有了微妙的變化。過去的三腳採茶戲在日本人風山堂眼中，乃「無戲頭，器具、演員、衣裳均不要太多」⁸²，而稱不上「戲班組織」的農村娛興節目，藝人眼中的三腳採茶戲也多以「賣藥唱的」、「唱山歌、滿山搜」、「不能上戲台，演給老伯母看的」⁸³均以其表演特徵上的簡單粗糙、技藝上的隨興與不嚴謹，不能像大戲劇種在戲台進行專業性演出來論。誠如亂彈戲藝人王慶芳所述，「三腳採茶戲班不能上戲台」，其意涵除了在於針對此一表演藝術體系的完備性的指摘之外，尙涉及戲班演出酬神戲的神聖意涵，彰顯該劇種的戲劇位階，以及表演風格的莊重性，來符合酬神的神聖場域的需求。三腳採茶戲以貼近庶民生活語言的表演風格取勝，尤重於丑旦相褒調笑，在劇種特質上免不了接近於狎褻，藝人稱之為「邪」，亦是日治時期無法做為酬神戲的原因之一。

內台的改良採茶戲吸收了四平戲、外江戲的大戲架構、人員及戲齣，能演三國戲一類的連台京戲、甚至外台四平戲《吊金印》、《乾龍關》等老戲也演。外江系統的改良採茶戲班「日演外江、夜演採茶」，四平系統的改良採茶戲班「內台演採茶戲、外台演四平戲」，都是在保持既有大戲劇種的基礎上，演出採茶戲。外江系統的改良班以《三國誌》、《狸貓換太子》連台戲乃傳自海派外省藝人的基礎劇目，其他的日間古路戲則由章回演義內容編出，唱腔安排京調及採茶調。四平系統戲班則亦保留其外台常演的四平劇目，成為改良採茶戲班的劇目資產。

⁸²風山堂，〈演員與演劇〉，輯入臺灣慣習研究會，《臺灣慣習記事》，第壹卷(上)，1901年。「中譯本」由台灣省文獻會譯編，1984年，頁76。記載「採茶戲不宜視為演戲，器具、衣裳，人均不要太多，故多無戲頭」。

⁸³ 2006年7月28日，訪曾東成、王慶芳等藝人。

若從歌仔戲班的角度來看改良採茶戲班，相較於歌仔戲班內台時期著力於「胡撇仔」劇類，改良採茶戲演出的劇目以及表演特色則相對的「古路」化，其原因即在於改良採茶戲班本質上出自外江、四平等老戲劇種，所傳承下來的劇目以及表演風格有相當多以武戲為底的戲齣。舉例而言，大部分改良採茶戲班均能勝任關公戲的演出，而不需要外調演員，除非特定場面，需要馬僮來翻打跌仆。而改良採茶戲班的夜戲，乃以家庭戲為主，較少胡撇仔劇類中的劍俠戲。

日治時期以採茶小戲在表演風格上被部分衛道者視為「邪」、「淫」的表演類型，雖然在日治以及戰後初期尚不能進入外台酬神戲，卻由於受到廣大觀眾的喜好，而在改良為大戲之後，成為客籍地區內台戲的主力。且藉由外江、四平等大戲劇種的影響，吸收大量的歷史戲、武戲劇目，在表演藝術上呈現較為「古路」的風格，抵消了採茶戲被指為「邪」、「淫」的評價，且保留小戲演出的彈性、語言、唱腔平易近人的特質，因此能在內台戲園異軍突起，成為客籍觀眾欣賞的主要劇種。

第三節 戰後內台採茶戲班的傳戲

戰後初期，為內台戲鼎盛時期，改良採茶戲班招收童伶學戲，與童伶的父母簽定「贖字」契約，約定給父母一筆錢，將小孩留在戲班學藝，學戲期間供吃住，但不再給予薪資，學藝期滿方能出班。童伶學藝時期也參與戲班的低階演出工作，對於戲齣除了老師傳授之外，也從演出中學習。戲班演出的戲齣來源，有一大部分來自教戲先生的傳戲。因此，本節主要從田野訪談資料爬梳、整理採茶戲班的教戲先生所傳的齣目。

一、教戲者與童伶

戰後的內台改良戲班可說是最末一、二批以「贖字」方式來傳承技藝，戰後五年內，是內台改良採茶戲班繼日治以來的第二個內台高峰，除了幾個日治時期的老班再度復班之外，新成立許多內台戲班，紛紛聘請教師教戲，並招收贖戲小孩來學戲。內台戲班招收贖戲小孩的時期大多在 1940 年代末至 1950 年代初期，戲班主集資成立戲班，召集日治時期學戲的藝人入班，賺了錢之後，延聘師資，才招收贖戲小孩習藝。「勝春園」招收贖戲小孩的時間約在 1949 年起陸續招收三批。⁸⁴勝美園大約在 1952 年招收一批二、三十位贖戲小孩，待古蘭妹 1958 年入勝美園學戲，已是最後一批學生，由於招收的學生少，不再能夠有團體教戲、學戲的景觀，而由家族裡的兄長教戲。

戰後初期的改良採茶戲班為應付內台劇場演出大戲的需求，聘請外江或四平背景的老師教授基本功、唱腔，以及基礎戲齣。學生往往上午學戲，下午就要上台演旗軍。聘來的老師們，通常在改良採茶戲班扮演「教戲」、「演戲」的角色。聘有數位外省藝人搭班時，可分擔教戲的工作，有的負責教唱曲，有的教身段、武打，有的教戲齣。在正式演出時，老師們通常要負擔武戲或重要角色，演出上手，由班內年輕學生扮演下手，以此方式來帶領學戲者入門，在演練下手時，逐步嫻熟上手的角色，日後得以頂替上來。

⁸⁴ 2010 年 3 月 17 日訪曾先枝、2005 年 8 月 17 日訪張有財。

【表 1-3-1】內台採茶戲班的教戲先生

班名	教戲先生	教授內容	授徒
龍潭 勝春園	蔡梅發教基本功 (阿玉旦教採茶)	基本功 戲齣：《吊金 印》、《洪水 陣》、《司馬鍾斬 子》、《乾龍 關》、《鳳凰山》 等	陳泉榮、彭明源、劉盛龍、曾 先枝、黃秀滿，以及賸戲團仔 三批、共一、二十多位，含張 阿來、張有財、吳勉、大謝桂 香、中謝桂香、小謝桂香等。
楊梅 勝美園	趙福奎教三國戲 王雲亭，教打武 小紅美，教唱外江曲	三國戲、《狸貓 換太子》	團長的小孩葉佐凱、葉佐鈿、 葉送妹、葉宜妹、古蘭妹等。 以及賸戲團仔二、三十位，包 括：劉玉進、劉玉森、李國雄、 曾東成、劉源永、李國雄、劉 煥義，徐玉梅、徐美子、徐菊 梅等。
平鎮 金興社	1960 年代 趙福奎教三國戲 徐金學教唱腔 劉錦祥教打武 1970 年代 小蘋果(張叫心)、張遠 亭、林春發、張學武		徐先亮、徐張金蘭夫妻等。 徐玉燕
中壢 新華樂	張慶樓、曹小亭		八名外省學徒
六家 明興社	朱永華、張慶樓		江碧珍等
關西 紫星	楊木生、陳林達 (楊玉蘭教採茶)	外江唱曲	劉雪子
新竹 竹勝園	朱亞軒、朱榮華 (羅石枝、羅勤英教採茶)		
獅潭 小美園 銅鑼 新樂社	趙福奎 王雲亭，教外江曲 韓金聲，教刀槍 張來順，教打武 朱先生，特技 王裕鼎、王裕豐：教唱外	三國戲為主	歐雲英、王雲蘭、吳炳明及賸 戲團仔三、四十人 吳漢初、葉玉妹及賸戲團仔二 十多人

	江曲、採茶調		
苗栗 勝宜園	張學武	三國戲	鄭增枝、陳田承、羅天煥、詹金龍等
苗栗 玉美園	孫新燈、巫德明	基本功	劉玉進、劉玉森
頭份 永光園	陳林達、張文聰、葉玉藤	基本功	賸戲鄒秀娥、何玉水等
苗栗 隆發興	官漢樓、張玉梅教打武	採茶、外江唱曲	劉雪惠、劉秋蘭
苗栗 中民園	蕭運寶 (阿玉旦、林欽元教採茶)	基本功、外江曲	蕭美蓮、蕭春蓮、林震蘭、黃秀滿等

蘇秀婷製表

二、戰後內台班的教戲先生

戰後改良採茶戲班所聘請的教戲先生，主要教授內容主要在教授班內賸戲囡仔基本功，基礎唱腔以及入門戲齣。戰後內台戲班聘請的教戲先生多來自外江系統及四平系統。而班內採茶唱腔的傳授，有的出自教戲先生，有的出自班內老輩採茶藝人，以私淑性質私下請教傳授。

(一)、四平系與外江系的戲先生

四平系統：

1、蔡梅發

四平戲藝人，攻老生。出自大溪新錦鳳，學成之後再到「小榮鳳」、「大英社」內班搭班。⁸⁵其學生張有財、曾先枝則指其師承自郭天奇，出自「小榮鳳」，並指蔡梅發的師兄弟為孫新燈。⁸⁶蔡梅發在「勝春園」改良採茶戲班擔任教戲、講戲、演戲工作。教授學生有陳泉榮、彭明源、劉盛龍、曾先枝、黃秀滿，以及賸戲囡仔三批、共一、二十多位，含張阿來、張有財、吳勉、大謝桂香、中謝桂香、小謝桂香、鄧月春(はる)等。蔡梅發後來也曾搭「新永光」、「連進興」等戲班。

2、徐金學(1912-1971)

十八歲入中壢「大榮鳳」四平戲班，賸戲三年四個月，師事郭天奇，學小生、紅

⁸⁵ 2011年1月17日，訪莊玉英。

⁸⁶ 2010年10月1日，訪曾先枝。

生。1930年代買下「大榮鳳」，經營外台戲班。中日戰爭期間停止營運，戰後復班，改名「金興社」走內台戲。聘「小美園」的劉錦祥教武戲，徐金舉教唱唸，教導班內兒子徐先亮、媳婦張金蘭等年輕輩。

3、楊木生

關西人，家有五兄弟，人稱「關西五虎將」。老三楊木源與老四楊木生向蔡杏心習四平戲，兩人均長於老生、花臉。日治時期即成立「紫星」劇團，楊木生為團長、楊木源講戲。招收賸戲小孩數名，由楊木生、陳林達(出自明興社)指導。最後一位賸戲小孩為目前搭「新永光」歌劇團的劉雪子。

4 劉隆發

苗栗人，初學三腳採茶戲，後入「小榮鳳」四平戲班，與陳冉順同期師兄弟。娶妻黃玉英，亦為知名採茶戲藝人。劉隆發長於小生，拿手戲是《仙伯英台》，由劉隆發飾仙伯，阿玉旦飾英台。

5、孫新燈

出自「小榮鳳」四平戲班，團主王老運聘上海人三官仙教戲。曾在玉美園改良採茶戲班教戲。

外江系統

1、趙福奎

海派京劇留台藝人，原習三花，擅長演關公戲。1916年隨「上海上天仙班」來台，日治時期曾搭演「廣東宜人園」、「小美園」⁸⁷，戰後復於「小美園」、「新樂社」、「勝美園」等客家戲班擔任教師。歐雲英、葉玉妹等稱他為「先生公」，教授三國戲，常演關公戲，擅長花臉、老生。在台灣結婚、生子，定居苗栗三義，其子為三義木雕師父。

2、王雲亭

北京人、武生。擅演老生、劉備。戰後搭「新樂社」，教唱外江曲、刀槍。娶妻河洛人雪梅，亦演戲。育有一子一女。⁸⁸

⁸⁷ 同註 40，徐亞湘《桃園縣本土戲曲、音樂團體調查計劃報告書》，頁 209-210。

⁸⁸ 2006年8月26日，訪鍾葉玉妹，2006年9月3日，訪吳漢初。

3、韓金聲

武二花、武生，外號韓毛包。為上海「新新公司屋頂花園大京班」演員之一，1951年與張家班會合，搭班演出，並協助訓練童伶，教授張義發《五台山》、《探陰山》、《法門寺》、《父子會》等戲，教授筱張遠、張義禮《拿高登》等戲，1957年任教於復興劇校，擔任「復」字輩學生基本功及武旦組老師。⁸⁹1940年代於「小美園」、「新樂社」搭班、教武戲，擅演花臉、張飛角色。⁹⁰

4、張來順

武行。戰後與趙福奎、韓金聲搭銅鑼「新樂社」，演馬僮，在內台舞台上可翻二、三十次，速度極快。搭新樂社時尚未娶妻。⁹¹

5、張學武(1936-)

武生，張家班成員，藝名張義一，父親張來奎為江南京劇花臉演員，父任教於「中華戲劇學校」之故，曾入該校和「嵩」字輩學員共同習藝半年。兄張鴻文入秦家班，九歲先在無錫進「大張記」練功玩耍，後入「小張記」，其弟為張義貴。張學武隨班來台演出，先後搭二軍「正義國劇團」、「三三劇隊」、「干城國劇隊」，皆為頭牌武生，後調台北「明駝國劇隊」，曾在國光、復興二校教授基本功，妻為復興第一期唐復美。⁹²戰後曾搭陳秋承組的苗栗「勝宜園京班」、1970年代搭平鎮「金興社」客家班，教徐先亮的子女武戲。

6、小紅美

姓方，後場打小鑼，教唱外江曲。1950年代曾於楊梅「勝美園」搭班、教唱曲。

7、張慶樓

武生，江蘇徐州人，父張月來為徽戲水路班子武生。張慶樓1931年隨上海「義和陞京班」來台。日治時期曾搭楊梅「廣東宜人園」、台南「丹桂社」歌仔戲班等，在台授徒眾多。中日戰爭爆發後遣返中國。⁹³戰後與曹小亭攜八名學徒，搭黃玉英成立的「新華樂」。也曾與朱永華一起搭六家「明興社」。

⁸⁹ 參見：高美瑜，〈戰後初期上海來台京班研究—以張家班為論述對象〉（台北：文化大學藝術研究所碩士論文，2007），頁259。

⁹⁰ 2006年9月15日，訪歐雲英。2006年8月26日，訪鍾葉玉妹，2006年9月3日，訪吳漢初。

⁹¹ 2006年9月3日，訪吳漢初。

⁹² 同註89，高美瑜，〈戰後初期上海來台京班研究--以張家班為論述對象〉，頁269-270。

⁹³ 同註39，徐亞湘《日治時期中國戲班在台灣》，頁209。

8、曹小亭

武行，1902 年生，上海人。刀槍把子不錯，身材魁武，中日戰爭後並未回中國。戰後與張慶樓攜八名學徒，搭廣東宜人園藝人黃玉英成立的「新華樂」。⁹⁴

9、張遠亭(1933-?)

又名筱張遠亭，科名長喜，藝名七歲紅，「嚮臨堂」第一批學生，被班主任視爲傳人，原籍天津，隨班來台擔任台柱，先後服務顧大鵬、大宛、龍吟、明駝等劇團，曾於國光藝校任教，並參與演出王羽、王豪等導演作品。⁹⁵1970 年代與張學武、張叫興、林春發等人搭平鎮「金興社」，教戲。

10、朱榮華

票友出身，乃周海山的師兄弟。唱工、武戲佳，擅演包公。曾搭「竹勝園」改良採茶戲班。

11、朱亞軒

南京人，曾入「宜人京班」，師事徐賢福。⁹⁶娶妻苗栗大湖人傅五妹(廣東宜人園二花、武生傅錦祥之女，已逝)，其子朱陸豪，有美猴王之稱。朱亞軒與傅五妹夫妻於 1950 年左右搭新竹姜金水的「竹勝園」改良採茶戲班。

12、張叫心

武生、小丑，小名小蘋果，張家班演員，來台後被分發到二軍「正義國劇團」，給予準尉軍職，但他不願報到，私隨董月紅「建華劇團」赴金門演戲，後來被判軍法，張學武等人托關係將他保釋出來，後搭「龍泉劇團」、「大宛國劇隊」。⁹⁷並 1970 年代曾搭平鎮「金興社」客家班。

13、歐芹花(1922-1976)

出自楊梅「廣東宜人園」，習青衣，嫁給獅潭「小美園」團主王德循的長子王裕豐，二十歲生長女歐雲英，五十五歲車禍去世。據其女歐雲英所述，小美園由採茶戲班轉演京戲，乃歐雲英嫁入小美園之後，在班內教戲所致，歐雲英初學武旦，身上技藝均傳自母親，班內的京戲戲齣多傳自母親。

⁹⁴ 同上註，頁 209。

⁹⁵ 同註 89，高美瑜，〈戰後初期上海來台京班研究--以張家班爲論述對象〉，頁 262。

⁹⁶ 2005 年 1 月 20 日，訪宜人京班徐仁光(徐賢福之子)。

⁹⁷ 同註 89，高美瑜，〈戰後初期上海來台京班研究--以張家班爲論述對象〉，頁 267。

14、王裕豐、王裕鼎

獅潭「小美園」創團人王德循的長子、次子。1920年代，王德循聘廣東宜人園的劉石樹、徐賢福教戲，開始能演《三國志》、《狸貓換太子》。其後，王裕豐接班「小美園」，王裕鼎入贅銅鑼「新樂社」千金劉桂妹。王裕豐、王裕鼎均演三花、老生，在各該班內教授外江、採茶唱腔。

15、官漢樓

出自「明興社」，外江背景，曾擔任「新樂社」、「隆發興」的教戲先生。曾成立「正拱樂」歌劇團，後賣班予范姜新熹，改名「新拱樂」。范姜再轉賣給彭勝雄，改名「勝拱樂」。

16、陳林達

日治時期「明興社」的賸戲仔，擅演花臉，戰後加入「紫星」歌劇團，負責教戲。娶妻賴彩雲(丑)，亦出自「明興社」。

戰後內台戲班所聘請的教戲先生通常為外江(海派京戲)或四平背景，其原因在於：

第一、戰後客籍地區的改良採茶戲班依其戲班主或股東背景，多為外江或四平系統，戲班經營者基於自己的習藝背景，所請的教師亦來自所屬的劇種圈子。

第二、改良採茶戲自三腳採茶戲起家，三小戲的行當及表演藝術不足以應付大戲需求，在行當、基本功及武戲方面需外借其他劇種。四平戲以袍甲武戲為其演出特色，海派京劇亦以三國戲、武戲見長，自然為改良採茶戲班所借重。

第三、外省籍藝人搭班在戰後的改良採茶戲班已為常態，這些藝人有些是日治時期的留台藝人，有些是戰後來台，大多是海派京劇背景。在班中扮演支援改良採茶戲班的武戲演出，不需開口講口白者，或者飾演包公、關公之類的淨行，負責唱官音、唸正字口白的角色。這些藝人在班內也負責教戲工作。

第四、除了外省籍教師之外，戰後內台改良採戲班部分教師乃來自戰前本地戲班

培養，如，陳林達為明興社賸字、蔡梅發為新錦鳳賸字、徐金舉出自大榮鳳賸字、王裕豐、王裕鼎出自小美園、歐芹花、陳就承出自廣東宜人園等。顯見在戲曲人才的培養及傳承上，呈現以「地域」、「劇種」、「族群」的交叉關聯性。桃、竹、苗客籍聚落為地域、族群範圍，原本在這區域活躍的外江戲、四平戲，在改良採茶戲興起後，人才紛紛匯入改良採茶戲班，在採茶戲班中擔任教師，傳授基本功以及基礎唱腔、劇目。一方面以外江戲、四平戲的基礎功為改良採茶戲建立大戲功底，另一方面，也使外江戲、四平戲以另一種面貌繼續存在於改良採茶班。

(二)、教戲方式及內容

內台改良採茶戲班的教師多為武生、花臉、老生，一方面補充改良採茶戲班內較為缺乏的行當，另一方面，也聘請來訓練班內學戲仔仔的基本功。通常戲班內有數名教師，教授不同技藝，例如，外江系統的「小美園」、「新樂社」的五名外省籍教師中，王雲亭教唱外江曲、韓金聲教刀槍、武戲、老輩的趙福奎教授三國戲齣。四平系統的「金興社」由徐金舉教唱腔、劉錦祥教打武。採茶戲班「隆發興」由官漢樓教唱曲、張玉梅教打武。但「勝春園」則由蔡梅發一人包辦唱腔及身段。

賸戲期間為三年四個月至五年之間，賸戲期間教授刀槍、打武等基本功。並不包括戲齣，一般而言，賸戲仔出師之後，習得一身好基本功以及基礎唱腔，但進階唱腔及戲齣的實際上場，仍需再出師之後自行揣摩學習。每個改良採茶戲班都有教授採茶唱腔的老輩藝人，大部分都是採茶背景藝人：

【1-3-2 內台採茶戲班採茶唱腔教授者】

班名	教唱採茶唱腔	備註
龍潭 勝春園	黃莊玉妹(阿玉旦)	
中壢 新華樂	張十妹(小丁旦)	團主黃玉英之妻
關西 紫星	楊玉蘭	楊木源之妻
新竹 竹勝園	羅石枝、羅勤英	
獅潭 小美園	王裕豐	外江、採茶兼擅

銅鑼 新樂社	王裕鼎	外江、採茶兼擅
苗栗 隆發興	劉隆發、黃玉英夫妻	外江、採茶兼擅
苗栗 中民園	阿玉旦、林欽元	採茶
頭份 永光園	阿玉旦	採茶

戰後內台時期，三腳採茶背景的藝人有的改搭大戲班，演出改良採茶戲，例如，「勝春園」有黃永生(丑)，黃莊玉妹(阿玉旦)、「竹勝園」有羅石枝(丑)、大丁旦、羅勤英等。《仙伯英台》(即《山伯英台》)是內台時期相當風行的採茶戲齣。採茶藝人阿玉旦的《仙伯英台》可演四天，阿玉旦演英台、劉隆發演仙伯；「紫星」劇團的《仙伯英台》則以楊玉蘭演英台、關東橋阿娥演仙伯，均相當受歡迎，在電視劇黃梅調《梁祝》播出之前，這齣戲幾乎是內台戲的票房保證。這些採茶藝人在大戲班也擔負教授採茶唱腔的工作，改良採茶戲以〈平板〉做為主要敘事唱腔，演出大抵以活戲為主，演員在台上的演唱除了唱詞要合劇情之外，還必須「搭句」，每一首七言四句的唱詞，在第一、二、四句的末字要押韻。採茶唱腔的演唱須依字行腔，山歌韻的婉轉柔麗，其造詣除了老輩的指導之外，還在於演員個人的觀摩學習及心得體會。

戲齣方面，外江系統的改良採茶戲班通常以三國戲以及《狸貓換太子》為教戲內容。例如，1940年代末期，趙福奎在「小美園」、「新樂社」教的戲齣多為三國戲，包括《水淹七軍》、《甘露寺》、《斬顏良》、《困土山》、《過五關》等。通常白天講戲，晚上就得演戲。⁹⁸四平系統的改良採茶戲班則以四平戲齣做為教戲內容，例如，蔡梅發在龍潭「勝春園」教戲，第一齣為《吊金印》，其次《洪水陣》、《司馬鍾斬子》、《乾龍關》、《鳳凰山》等，是賸戲罔仔學戲內容。⁹⁹

戲齣的傳授通常以演出為目的，誠如歐雲英所述，早上由教戲先生講戲、學習唱唸之後，晚上即要上場演出。外江系統的改良採茶戲班，包括「小美園」、「新樂社」、「勝美園」、「勝宜園京班」，在內台的演出以「日演古路、夜演採茶」為原則，但某些地區，亦可以「日、夜均演古路戲」。例如，日演《三國志》連台，夜演《狸貓換太子》連台。因為內台觀眾對於京戲的熱中，而改良採茶戲班所演

⁹⁸ 2008年6月26日，訪歐雲英。

⁹⁹ 2005年8月17日，訪張有財。

的京戲講客語口白，劇情內容易於瞭解，又勝於講官話的京班。

四平系統的改良採茶戲班，通常以內台戲的演出為主，但由於外台酬神戲的需求，也常有外台演出機會。教師所教授的四平戲齣多在外台酬神戲演出，外台的四平戲以袍甲武戲為主，演員的安排通常以班內男性粗腳擔綱，女性角色留在內台演出。例如，蔡梅發在演外台戲《吊金印》，得要「老生包花面」，前段演薛武德(老生)，後段演薛武飛(花臉)，學生們演其他的小角色，另外還得要調同門的莊玉英、古禮達、陳盛本等師兄弟支援，方得以完整呈現這齣四平戲。¹⁰⁰

三、搭班與私淑

戰後的改良採茶戲班所容納的演員背景相當多元化，除了外江系與四平系的改良戲班，有相當整齊的同劇種成員之外，每個戲班內大多有三腳採茶背景的藝人，或者亂彈戲、少數歌仔戲藝人搭班，有些戲班會特別聘請特技人員搭班，¹⁰¹以壯陣容。

隨著改良採茶戲的興起，外台的亂彈、四平戲的生存空間受到擠壓，以及來台京班返回中國等諸多因素，不同劇種的藝人紛紛匯入改良戲班，改良採茶戲班內容納了三腳採茶、外江、四平、亂彈、歌仔、特技等諸多不同背景的藝人，不同劇種的演員在改良採茶戲班各有其功能，對藝人本身而言，也得適應不同環境：

例如：曾東成述及「勝美園」班內的幾位京班演員在班內的演出狀況：

只要演到番仔打中原，外江演員就武打，打完之後才唱採茶。出自宜人京班的演員不唱採茶，例如，阿滿伯做老員外，上台可以不唱。花臉演員唱外江，不唱採茶；演番仔的，開堂只要講一講，不必唱；鍾古做阿丑，上台也不唱採茶，只要唸一些笑科，講客語，不講京白。

¹⁰⁰ 參見：蘇秀婷〈講棚頭、聽笑科：曾先枝的人生故事〉輯入林曉英、蘇秀婷《兩台人生大戲—劉玉鶯與曾先枝》(桃園市：桃園縣文化局，2011)，頁159-160。此一撰寫、出版計畫係桃園縣文化局委託，徐亞湘主持《桃園縣傳統表演藝人口述歷史暨生命史研究及出版計畫》，執行時間：2010年3月-2011年3月。

¹⁰¹ 明興社聘有目阿發，新樂社聘有朱先生，擅長耍金棍。「目阿發」，一眼瞎掉，人稱「目阿發」，住中壢，女婿廖文欽製作戲服盔帽。

勝美園幾位來自「宜人京班」的外江演員，包括黃玉麟(老生)、曾玉英(小生)、鍾古(丑)、劉古(花臉)、阿滿伯(司鼓)等，在班內的演出大多負責武戲，淨行可唱外江曲，丑行則以客語講笑科。初入採茶戲班時，這些京班演員不擅長採茶唱腔，在班內擔負的工作則是武戲，以及淨行的唱唸做表。不同劇種演員的加入，對於改良採茶戲班而言，實為合作與互惠。

大部分外來劇種的藝人在搭採茶班之後，仍需學習採茶唱腔，例如，出自小榮鳳團仔班的莊玉英(1922-)學戲時攻老生，在採茶班改演小生，即說道：「從四平班要出來唱採茶，剛開始唱得不好，沒有搭句。後來在內台一直練，才唱得比較好。」¹⁰²亂彈戲藝人劉玉鶯也說：「小時候就會唱《十八嬌連》，採茶是跟關西人邱雲庚學的，他曾擔任東社班的班長，之後也賣藥、成立『新榮鳳』大戲班。」

103

不同劇種的藝人匯入改良採茶戲班，也營造一個能夠相互學習的環境，大部分的藝人互相學習對方劇種的唱腔，都是基於演出的需求，由於內台改良戲班已經不再是僅容納單一劇種的演員，即使外江系的改良戲班，也有不同背景藝人加入，例如，「廣東宜人園」鼓師黃玉英於戰後成立的「新華樂」，有京班外省人張慶樓、曹小亭搭班，亦有四平背景的關西五虎將(楊木生、楊木桂、楊木源、楊木華等)搭班。而楊木生成立的「紫星」劇團，也聘「明興社」賸字出身的陳林達(外江背景)教戲。對於藝人而言，改良採茶戲班雖然也唱京戲、四平戲，但與過去京班、四平班已有所不同，必須唱採茶戲。出自不同背景的藝人在搭配演出時，為了能夠「對曲」，也得互相學習彼此的唱腔，學得愈多，在演出時不論面對何種背景對手，均能夠演出自如。相對的，只會單項唱腔，則得由對方來遷就。因此，在改良採茶戲班習藝，除了戲班老師傳授基本功之外，戲齣的演法、各式唱腔都得由演員自己另行學習，或私下找班內資深演員學習，或另行拜師習藝。

以藝人曾先枝(1932-)於1952年搭新竹人姜金水成立的竹勝園，班內重要成員背景做例示：

¹⁰² 2008年7月，訪莊玉英。

¹⁰³ 2007年7月27日，訪劉玉鶯。另，感謝審查委員徐亞湘教授提供邱雲庚相關資訊。

姜金水，班主。不會演戲。

阿對姨，花旦。三腳採茶藝人，買有秀英、春子(はる)、鳳嬌三個女兒。

羅石枝，丑。竹東人，三腳採茶藝人，擅長講戲。

羅勤英，旦。三腳採茶戲藝人。

謝美妹，小生。人稱阿台姐。採茶底。

林金鳳，花旦。苗栗人林桂妹之女。採茶底。

林十妹，苦旦、小生。偏名小丁、阿丁旦，黃玉英的妻子。擅長三腳採茶。

黃永生，丑。偏名阿生丑。三腳採茶藝人。

黃玉英，打鼓。出自廣東宜人園，擅長講戲。兒子林欽榮打鑼鈔。

劍光月，女老生。出自宜人京班。

朱亞軒，老生。京班留台藝人，美猴王朱陸豪之父。

朱榮華，老生。京班留台藝人，票房出身。

傅五妹，三八。關西人，朱亞軒之妻。採茶戲班出身。

鍾明，大花。四平底，中壢河洛人。

邱坤玉，拉弦。兒子邱韶塵演武生。

謝長坤，老生。亂彈底演員。有女阿蘭演苦旦。

班內成員以採茶底為主，擅演三腳採茶戲的藝人有頭家娘阿對姨、羅石枝、羅勤英、曾阿台、林金鳳、林十妹、黃永生等；出自廣東宜人園、宜人京班的有黃玉英、劍光月兩人；中國京班的留台藝人有朱亞軒、朱榮華。另有四平底的鍾明、亂彈底的謝長坤等。班內有各式背景的藝人，優點在於能夠提供不同來源的劇目，實際演出則無法演完整的京劇、四平或亂彈，而只能演改良採茶戲。尤其該班聚集數位長於三腳採茶戲的藝人，擅長於採茶唱腔。

舉幾個藝人學習採茶唱腔的例子：「榮興客家採茶劇團」退休團員曾先枝的太太賴海銀(1939-)所述，十六歲入竹勝園，嫁給曾先枝，主要向曾先枝學戲，私下請教羅勤英採茶唱腔，得要幫她洗衣服、為她捶背，在勤英姨有空時就會傳授她採茶唱腔。

在龍潭「勝春園」賸戲五年的吳勉提到，在賸戲期間，師從蔡梅發，先學刀槍、走馬、跳台等基本動作，以及山歌、採茶的唱腔。班內的阿玉旦也教過教她唱採茶。婚後搭陳森虎經營的「新勝園」外台班，向同班的鍾金霖學四平、外江、亂彈唱腔。

陳秋玉(1940-)，四平藝人鄧梅堂(小生、武生，出自大榮鳳)、陳葉妹之女。十六歲隨母搭「新榮鳳」，由班主廖阿林(大箍林)教授陳秋玉及戴淑枝四平戲齣《狄青取旗》。十八歲搭「牛車順」採茶戲班，由班主陳居順教三腳採茶戲。後來搭「新樂社」，拜京劇老師官漢樓為師，學青衣，擅長蘇姐已、劉妃、貂蟬等角色。¹⁰⁴

由賴海銀、吳勉、陳秋玉等人的習藝經驗，可以觀察戰後改良採茶戲班仍以戲班聘請的教師教授基本功為賸戲主要學習內容，三年六個月出師之後，依照自己所學行當，再自行揣摩、運用於戲齣。要能實際獨當一面，除了老師所教授之外，必須因應實際演出需求，不斷吸收各式唱腔。如要學習其他劇種唱腔，或者進階的戲齣，則需另行拜師或私下請教資深演員。

四、劇目的吸收與演出特徵

由於戰後的改良採茶戲班尚有「外江系」與「四平系」兩個較明顯的背景，雖然其班內已開始有不同劇種的演員搭班。但整體而言，仍由「班主」、「股東」、「師資」等幾個要素可以明顯辨示該戲班的背景，而班內成員的劇種來源也相當一致，僅有少數來自不同劇種背景的演員。從傳藝到演戲，仍可以維持在表演藝術上有「相對」一致性的演出風格，¹⁰⁵外江系的戲班演出即以三國戲為其主打，在這類歷史戲的演出上，基本上遵循海派教師傳下來的演出風格，以海派京劇為基礎上，轉化為適合客籍觀眾欣賞的客語口白，也曾被演員名為「台灣平劇」¹⁰⁶。四平系的改良採茶戲班亦然，在這類戲班所演出的四平劇目，基本上仍遵循四平戲的唱腔，將唸白改為客語，但整個演出法度仍依四平戲的規範，因此，「勝春

¹⁰⁴ 2005年8月25日，訪陳秋玉。

¹⁰⁵ 此處所謂「相對」一致性，是指戰後內台時期演的三國戲仍維持京劇唱腔的一致性，而不摻入四平戲、亂彈戲的唱腔。

¹⁰⁶ 習自宜人京班的張文聰即如此詮釋戰後在客籍地區演出的京劇。

園」蔡梅發在演《吊金印》時，仍需調莊玉英、古禮達、陳盛本等四平戲藝人來支援。

源於此，戰後內台改良採茶戲班所演出的「古路戲」劇目，來自外江、四平、亂彈者，大抵仍儘可能依其原生劇種的風貌來演，觀眾仍可清楚辨示所演者為外江戲、四平戲或亂彈戲，尤其在唱腔運用上較為一致，而少見 1970 年代以後的外台酬神戲，各腔系混用的狀況。也可說這個時期的劇目移植，在表演上仍相當受其原生劇種的規範，尚未產生採茶戲的演出風格。其原因在於，伴隨劇目移植而來，實為整個劇種表演體系的吸納，以及劇種人才的接收與匯入，而劇目的移植只是附隨的結果。1920 年代逐漸變為改良四平的四平劇種，戰後地區的幾個四平戲班均改演採茶戲，1910 年代即成立的「大榮鳳」四平戲班，戰後改名「金興社」改演採茶戲，今日仍活躍於採茶戲界，可說桃、竹、苗地區的四平戲藝人大多投入採茶戲班，此一劇種已成為改良採茶戲的劇種基礎。

同樣的，外江戲亦然，藉由中國留台藝人的參與，以及本土的「廣東宜人園」、「宜人京班」演員的搭班、教戲、聯姻等，幾個外江系的改良採茶戲班所招收的賸戲團仔不下上百人，班內的演員不論出自本土京班或中國京班，大多為外江系統，加上新伶的培養，幾個大戲班紛紛標榜演出大場面的連台本戲《三國志》、《狸貓換太子》，這些劇大抵依海派京劇的演出規範。相較之下，戰後亂彈戲班仍在其固有劇種的傳承系統內，在演出上進行小規模的調整，以嚐試進入內台演戲，而未若四平戲藝人大規模的改演採茶戲。幾個在苗栗後龍地區活躍的亂彈戲班，以後龍的平埔族道卡斯族裔為主要組成，因戲班所在為後龍東社，而通稱為「東社班」，包括「再復興」、「老新興」等，在 1950 年代前後也進入內台戲園，以「日演亂彈、夜演採茶」的方式演出，在劇目上也曾將亂彈戲中的三小戲改為歌仔戲來演出。

另一類以「採茶底」藝人居多數的改良採茶戲班，例如「竹勝園」，班內亦有外江底、亂彈底、四平底藝人，但數量均不多，在演出時，無法湊足足夠演員來演某一劇種的劇目。因此，在古路戲的劇目即不若「四平系」、「外江系」能演出整齊的四平戲、外江戲。而以「行當」做為考量，劇中的「三小」通常由採茶

底演員演出，或者其他劇種的演員飾演，以唱採茶腔爲主。老生、花臉、關公、包公或仙佛之類，並非採茶戲固有的行當，則由大戲劇種的演員飾演。此外，武打戲亦由外江或四平演員負責。在安排上考量到「角色」特性以及劇種的本有氣質：生、旦、丑三小戲的活潑、詼諧、通俗由採茶唱腔詮釋。淨、末的莊重、粗獷、或者武戲，均非三腳採茶戲所本有，則由大戲唱腔來詮釋。



第四節 戰後內台採茶戲班的講戲

內台的商業劇場，在一個戲院演出十日，即換下一個戲院，需要大量的戲齣，因此戲班內有專職負責講戲先生，稱為「導演」。改良採茶戲的劇本結構為提綱式幕表，或者根本沒有劇本，由導演講劇情大綱，演員即要憑自己的功力演出「活戲」。負責講戲的導演擔負著戲班的票房收益，實為內台戲班的靈魂人物。內台劇目的生產者有一大部分仰賴戲班的導演，本節探討內台知名講戲人的專長戲齣、戲齣傳遞方式，以及重要的題材類型，資料來源依據筆者的田野訪查。

一、內台知名講戲人

1、王裕豐(1908-2000)

獅潭小美園第二代，娶「廣東宜人園」青衣歐芹花(1922-1976)為妻。擅長講古路戲，歐芹花由「廣東宜人園」帶入許多京劇劇目，王裕豐向妻學戲，亦從中發揮，參考歷史演義，編為長齣。

2、王裕鼎

王裕豐之弟，入贅銅鑼「新樂社」，娶班主劉德水女兒劉桂妹為妻。擅長講古路戲。「新樂社」結束後，改搭「新永光」，負責講戲，戲齣大多來自京戲齣及章回小說。

3、陳盛本(1926-)

四平藝人，出自「小榮鳳」團仔班，父陳阿平，偏名老婆平(音朋)，外祖父為王景永(王老運)。陳盛本二十多歲即開始講戲，擅長編古路戲、新劇，四平戲戲齣：《薛仁貴征東》、《征西》、《楊文廣》、《狄青》，外江齣《狸貓換太子》、《三國志》等。代表作有《七寶龍鳳箱》、《大破魔合洞》等。

4、陳玉平(1935-1994)

偏名阿狗，四平戲武生，妻為亂彈藝人劉玉鶯。父陳再順出自「小榮鳳」四平戲班，習小旦，戰後合股經營「小榮鳳」。母陳林螺，歌仔戲苦旦。陳玉平十五歲搭苗栗公館人曾新才的「遠光園」改良採茶戲班，開始至歌仔戲班撿戲。如《望鄉之夜》、《四星伴月》、《血海深仇》均當時從歌仔戲班撿來。《血海深仇》一劇

改編自《丹下佐膳》，陳玉平將丑角改名為老鹽雞，於採茶班上演。由於家族聚合四平戲、亂彈戲藝人，婚後搭歌仔戲班、採茶戲班，在妻劉玉鶯協助下，擅長將不同劇種齣目改編為採茶戲、歌仔戲、外江戲。如：亂彈戲《藥茶計》(採茶戲稱《麵線計》)、《寶珠記》、《忠義節》，四平戲《蘇英掛帥》等。也常從台語片、戲曲電影改編為採茶戲、歌仔戲。

5、蔡梅發

出自「新錦鳳」四平戲班，後入「小榮鳳」四平戲、「大英社」內台班。1950年代起起搭「勝春園」、「永光園」、「連進興」等四平背景的內台戲班，擔任教戲及講戲先生。所講戲齣大多編自章回演義，如《薛仁貴征東》、《征西》。亦常到歌仔戲班撿戲齣，如《火燒紅蓮寺》(改為《丹鳳山》)、《義庭判五賊》、《董永鄴都市，仙女送孩兒》、《玉鴛鴦慘案》、《玉美人和番》、《天雨送花》、《烈女扶君》、《劍王子定國》、《朱仁宗不認母》(即《四色劍》)、《大破八卦山》、《大破青海島》等。¹⁰⁷

6、黃天敏(1935-2011)

苗栗縣後龍鎮人。十六歲入台北「復興社」，擔任撿場、布景團，後協助該班導演陳守敬監戲場，從旁學習講戲。出班後，獲陳守敬同意，抄了《情俠碎情樓》、《雨打芭蕉》、《紅樓殘夢》等三齣到改良採茶戲班。搭「金龍」、「永光」等改良採茶戲班，常到歌仔戲班撿戲：到日光歌仔戲班撿陳守敬的戲《太平天國》、《鑽石夜叉》。撿拱樂社的《金銀天狗》，改名《黑馬救美人》，在盧春蓮歌仔戲班撿《雙合明珠寶劍》這幾齣戲在客籍聚落大受歡迎。

黃天敏所導戲齣以來自歌仔戲班胡撇戲為主，部分為自編戲齣，如時事戲《竹北奇案》。歷史戲則和歌仔戲導演陳清海交換戲稿，取得《西漢演義》，當時採茶戲班的歷史戲大多《征東》、《征西》，尚未有西漢的戲，這齣戲在「永光」排出後也造成轟動。另由章回小說改編的《彭公案》、《鋒劍春秋》等。¹⁰⁸

7、官漢樓

¹⁰⁷參見：徐亞湘，《母女同行—阿玉旦、黃秀滿的客家戲曲人生》(桃市：桃縣文化局，2011)，頁101-106。另據筆者於2005年8月17日訪張有財、2010年4月24日訪曾先枝之田野訪談。

¹⁰⁸ 2005-2007年間訪黃天敏。

關西鹽菜甕人，習藝自六家「明興社」，外江底。曾任銅鑼「新樂社」教戲先生，後搭「小月娥」劇團，負責編戲、講戲。曾與范姜新熹自組「正拱樂」歌劇團。官漢樓的講戲齣多來自章回小說，尤以述及趙匡胤發跡變泰的《飛龍傳》為其代表作。在「小月娥」講這齣戲，成為該班的待家齣。三國戲《三戰呂布》等。「新月娥」在外台、公演常演《趙匡胤打十八女樂》、《三打陶三春》等女角眾多的戲齣。

內台改良採茶戲班的戲齣涉及賣座與否，與由於戲齣的大量需求，內台戲班發展出專職講戲人的職務，其工作內容包括：撿戲、編戲、安排角色、講戲、套戲、場景設計、布景燈光工作人員調度、演出時監戲場等。幾乎等於現代的編劇、導演、以及舞台總監。但內台戲班對於專職講戲人則稱為「導演」，導演有其專業性，通常專業導演所排的戲是客籍聚落尚未演過的戲齣，戲齣若賣座，依該班的戲路可以演上一年多。「新永光」去世的老團主徐蘭妹(1928-2011)提及：「黃天敏曾排《雙合明珠寶劍》、《雙王子》、《太平天國》，都很賣座。從日光歌劇團請來的阿萬仔，也會很講戲。」¹⁰⁹倘若賣座差的戲齣，為挽救接下來的賣座，這齣戲可能草草結束，另排一齣新戲。因此，僅能依演出經歷排幾齣戲者，並不因此而被稱為「導演」。

戲班對於「導演」工作多賦與重任，曾任「新永光」、「金龍」等劇團的黃天敏，到外地撿戲，所支出的食宿、差旅均由戲班負擔。回來後，講戲每本以百元計，只要演出需要講戲，戲班即需支付一本一百元的費用。

二、內台的戲齣傳遞

日治時期以來的商業劇場的連台戲演出形式，傳自上海、福州的中國戲班，十日一連的演出方式，以及戲先生編戲、說戲，乃至劇本形制，均受中國戲班影響甚深。戰後內台戲的檔期以十日為單位，演出的劇目長度短則五日，長則十日。改良採茶戲班的戲齣累積的方式除了「講戲」，尚有「傳戲」、「撿戲」、「戲齣交換」等數種方式：

¹⁰⁹ 2008年3月12日，訪徐蘭妹。

(一)、傳戲：藉劇種背景攜入

內台戲十日一連的演出形式，以及長篇、連續的劇本類型，對於台灣本地劇種均屬新鮮事，過去習於定本戲、全本戲的四平、亂彈劇種而言，內台演出改為幕表制、演活戲、唱採茶、演連續劇的方式是新的挑戰。就改良採茶戲班而言，劇目上最直接能適應內台戲者，乃直接源自海派京劇，遂有許多戲班聘請留台京班藝人教戲，並傳授戲齣。日治時期來台的「上海上天仙京班」趙福奎，戰後在台娶妻生子，而戰後來台的「正義京班」（張家班）也有數位藝人搭客家班。這些屬於海派京戲的藝人對於戰後的改良採茶戲班的直接影響，除了教戲、搭演之外，所帶入劇目以《三國志》、《狸貓換太子》最具代表性。

以這兩齣戲為學戲、演戲的基礎，再編演其他連台戲。以「小美園」為例，外省籍教師負責教戲、演戲，但對於戲班的外江戲齣大多來自歐芹花的入班，歐芹花出自廣東宜人園，嫁予王裕豐之後，在班中教戲、演戲，王裕豐、王裕鼎許多戲齣多來自歐芹花。例如，有關東漢劉秀復國的連台戲，據歐雲英說：「在內台戲名為《王莽篡位，劉秀復國，三杯毒藥酒，毒死漢平帝》，乃母親歐芹花傳入小美園，連演十日，這齣戲是套死的，全唱外江，有京戲劇本，在閩南庄講河洛，在客家庄講客語。」¹¹⁰後來，「新樂社」散班之後，王裕豐之弟王裕鼎改搭「新永光」，與鄭增枝¹¹¹一同將這齣戲排《吳漢殺妻》段，成為新永光的招牌。

112

這些傳自海派藝人的連台戲齣，原本是「小美園」、「新樂社」、「明興社」等外江系的戲班標榜的基本劇目。後來，藉著藝人的相互搭班，由戲先生講戲，逐漸傳播到其他改良戲班。例如，1950年成立的四平背景的「小月娥」內台班，班內有陳油蛙(四平)、陳玉平(四平)、官漢樓(外江)講戲，亂彈藝人劉玉鶯隨夫陳玉平搭演該班，才開始演出全本的《三國志》，據她說：「以前亂彈班不曾演過全本《三國志》，到了客人班才有全本的，亂彈班只有《甘露寺》、《水淹七軍》、《黃

¹¹⁰ 2010年8月3日訪歐雲英。

¹¹¹ 外江背景，出自勝宜園京班，師事該班班主陳就承。

¹¹² 2007年6月20日訪徐蘭妹。

鶴樓》、《天水關》、《孔明讓燈》，沒有《貂蟬》這些整連的。」¹¹³。剛從亂彈戲班轉入改良採茶戲班的劉玉鶯雖未演過全本三國戲，但出於她對京戲的濃厚興趣，其兄邱火榮曾傳授京戲，她也自己買唱盤學習京朝派唱腔，很快即融入外江系統的三國戲擔任要角。

「小月娥」乃四平系統的改良採茶戲班，起班之初，多為四平藝人，¹¹⁴請來外江系的官漢樓講戲、教戲，帶入外江戲齣。由於《三國志》在客籍聚落相當受歡迎，能演這齣戲表示在演員陣容、品質上均受肯定。陳油蛙在整班之前曾在「小美園」搭班教戲，對三國戲已相當熟悉，出自明興社的官漢樓能講、能演三國戲齣，在花臉、老生行當堅強基礎之上，為「小月娥」內台採茶班累積許多老生戲、花臉戲。

內台時期需要各式劇目來應付商業演出，戲班在聘請角色時，有時也將其所能講的戲齣考慮在內。例如，1950年代「勝春園」班主廖阿立自歌仔戲班請來阿秀姐住班，演苦旦並講戲，她講了幾齣新劇，《十三號水門》、《暗光鳥》、《新茶花》等。

(二)、編戲

內台劇目除了少數傳自海派京戲的之外，大多數依賴講戲先生說戲。為應付大量的連台戲，講戲人最普遍的方式乃從自身所屬劇種出發，將過去學過、演過或聞見過的劇目為基礎，參照坊間的古典小說或章回演義，加工改編為連台戲。因此，講戲人所屬劇種以及戲班內的組成與劇目的類型有相當關聯。

以袍甲武戲為其演出特色的四平戲，「家將類」劇目在留存在改良採茶戲班呈現相當特出的類型，又以宋朝狄青為主角的《五虎平西》、《五虎平南》，唐朝薛仁貴、薛丁山父子的《征東》、《征西》為代表。其劇名多以「某某關」、「某某嶺」、「某某山」命名，內容大抵是袍甲武戲或戰場姻緣，如《鳳凰山》、《朱雀關》、《寒(樊)江關》、《白虎關》等，題材述及唐代狄青與單單國公主戰場招親、樊梨

¹¹³ 2006年8月26日，劉美枝、蘇秀婷訪劉玉鶯。

¹¹⁴ 1950年左右小月娥成班之初，班內四平藝人有陳油蛙(二花)，其兩位女兒陳月娥(花旦)、陳接枝(小生)，及古禮達(花臉)、後來加入莊玉英(老生、小生)、陳玉平(武生)。

花三氣薛丁山等，國事與家事共構，戰事與姻緣交纏，在征戰、婚盟中交雜了弑親、逆倫、悖約，長靠武生與長靠武旦主演，時而武打，時而傳情，戲台上殊為熱鬧好看。

這些是徐金舉、蔡梅發、陳盛本等四平藝人排戲的基本戲齣，尤其是唐朝薛仁貴、薛丁山故事，在 1930 年代之前是一系列的連續劇目，戰後隨著四平戲的沒落，只留下幾個戲齣段落。但四平戲藝人原本所學的齣目為基礎，藉著《薛仁貴征東》、《薛丁山征西》的章回小說的底本，加以敷衍、延長，即成十日的連台戲。外江戲也有《汾河灣》、《三休樊梨花》、《樊江關》、《白虎關》等齣目；亂彈戲有《紫花弓》(薛仁貴回窯)等。因此，幾乎每個戲班均有《征東》、《征西》的劇目。演出時，遇到學過的段落，演員在口白、唱腔及作表上則特別精采，如對手出於同劇種，或能夠對曲，就以該劇種唱腔來演唱，否則，倘有一方不會該種唱腔，就改唱採茶調。

實則，《征東》、《征西》的劇目雖然各個劇種均有，但演出段落不同、演法、唱詞、唱腔均不同，而改良戲班的演員來自不同背景，經由戲先生排為連台戲之後，大抵依改良戲的方式上演：將唱腔依角色行當安排，三小行當唱採茶調，淨、末、神佛唱曲，口白均操客語。除非刻意要演四平戲或外江戲，得外調同劇種演員，方能完全呈現戲齣的原本樣貌。但改良採茶戲班的連台戲，著重在劇情連貫，而非刻意欣賞某個折子戲，因此，說戲人著重於劇情段落的拿捏，多會參考既有戲齣，再加以串連；演員則著重於在過去所學的基礎之上，加以變通、應用，由於曾學過相關戲齣，更能理解劇情及角色人物，對於說白、唱詞的安排也更精準。至於能否呈現四平齣、亂彈齣、外江齣的原貌，得視戲班的現有人才，多不是演員、講戲人所能強求。

(三)、撿戲

撿戲，指偽裝為觀眾混入其他戲班看戲，暗中將戲齣記下，帶回自己本班演出。每個人撿戲的方式各有不同，有的將紙筆夾帶入戲院，邊看戲邊把台數、腳色記錄下來；有的則記在腦子裡；有的則設法取得該戲齣的「戲稿」，為該戲班

每日演出的台數、人員及理由大要，謄為一大張，張貼於戲台邊，供演員及工作人員參照。撿戲人取得戲稿之後，再添入實際看戲時所見的情節內容、重要口白、詩詞、運用的曲調等，即為相當完整的幕表本。

在戲院看完戲之後，撿戲人通常要經過一番沈澱與整理工夫，將所看到的劇情整理出「台數」。內台一本戲大約分為三十至四十台，「台」指每個小情節單元的演出，由演員上場至全部下場，稱為一台。以「台」為單元的內容，須包括腳色上台順序、對白、唱詞、動作，以及布景、燈光、音響的變換。識字的講戲人，通常將台數以文字整理出來，以「幕表」樣式呈現，分上下兩欄，上欄記載台數、腳色，布景，下欄記載每台的劇情大要。不識字的講戲人，則將台數記憶於腦中，回戲班後，透過排戲將情節具體化。

「撿戲」文化在內台各劇種均相當普遍，「拱樂社」、「日光」等歌仔戲班高薪聘請專業導演編定本戲，除劇情、腳色安排之外，演員唸白的四句連是編劇者著力所在，演員對白均為大段的四句連，雙方你來我往，言語機鋒，且有帶韻，均為事先設計，而非演員臨場活戲，此乃歌仔戲四句連的特點。其他歌仔戲或採茶戲的撿戲人，以「幕表」方式撿戲，多無法將四句連撿齊。改良採茶戲班的演出不以四句連為重，而且閩語的四句連要轉化為客語，在聲韻上多有不易，在撿戲時，大抵將四句連全數省去，以劇情及角色為撿戲重心。有些撿戲人特別重視戲齣裡的特殊紋理，例如，主角在特定關目所運用的詩詞、特定情節的場景安排、某腳色所運用的唱腔曲調等，在撿戲時會刻意抄錄、標明，以求攜回本班，演出該戲時，能增加可看性。¹¹⁵

撿戲人將戲齣攜回戲班之後，在劇中角色安排上，只要依戲班內編制的行當直接對應即可，內台戲十日的連續劇，劇情通常文武相間、各類腳色均輪流上陣。內台戲主角通常為正生與苦旦，導演只要將本班的正生與苦旦直接安插入該劇中人物即可。撿戲人通常會依本班的人員編制及需求來更動劇情，例如，黃天敏到「日光」歌劇團撿陳守敬的《太平天國》，他提到「第一本很精彩，講道光皇帝進香，遇到肚中懷有洪秀全的張淑真，心生愛慕就把她搶過來，她丈夫洪文定是

¹¹⁵ 例如，黃天敏《太平天國》一劇，撿戲時，將劇中洪秀全、蕭朝貴等重要角色所唸詩詞均抄錄下來。

反清復明人士，被道光殺掉，在宮中生下洪秀全，做為自己兒子，二十年後才揭開身世，反清復明。但是第三本以後劇情就散掉了，我把它改過，截為八本。後二天改演話劇。」¹¹⁶

黃天敏所指「第三本以後劇情散掉」意指原劇第三本之後多著墨於三小戲的戲份，不足以形成夠份量的關目，在此涉及不同劇種或戲班對於審美的要求，改良採茶戲班有強勢的外江系統及四平系統，對於「古路戲」的編、演有其偏好，且較為擅長。因此，對於歌仔戲班《太平天國》這類將「古路戲胡撇做」¹¹⁷的劇目，改編得便傾向古路戲，使劇中太平天國的起義的歷史事件的線條更明晰，以符合客籍觀眾的看戲口味。¹¹⁸

撿戲及其後的講戲，往往帶有「再創作」的意涵，講戲人依其對戲齣的理解，再針對本班的現有編制以及觀眾審美口味，對於戲齣所為的調動、改編，以及演員的發揮，對於原本的戲齣而言，更動幅度少者則僅就部分人物、劇情調整；更動幅度大者，亦可能僅將該戲齣做為劇情架構，據此進行大規模的改編與續衍。針對這個內台戲班普遍的偷戲文化，對於劇本原創者而言，固然是大不敬的冒犯與竊取；然而，就整體文化現象而言，卻往往具有文化傳遞的意義，且形成劇目繁衍、新創的動力，不斷刺激新的需求與創意。例如，黃天敏自日光劇團撿戲《太平天國》，更名《洪秀全演義》，由於在客籍地區大為賣座，後來他自編《洪秀全後傳》，做為續集。

撿戲而來的戲齣在演出時，時有被警察關切的風險，內台時期雖然尚沒有智慧財產權的規範，「拱樂社」、「日光」等歌仔戲班高價聘請陳守敬、陳雲川等專業編劇來編定本戲，戲班也為維護戲齣的版權，亦會到派出所登記在案。有版權的戲齣在別班上演，警察獲報便會上門提醒。因此，許多講戲人便將「劇名」更動，或改換劇中人物姓名，照樣上演。例如，黃天敏撿自拱樂社的《金銀天狗》更名為《黑馬救美人》、¹¹⁹蔡梅發取材自歌仔戲班《火燒紅蓮寺》，改為《大破

¹¹⁶ 2006年9月1日，訪黃天敏。

¹¹⁷ 2010年8月24日訪董錦鳳、小貓吳錦桂，「古路戲胡撇做」意指：《太平天國》乃清朝本有其事，屬於歷史戲，本應依古冊戲的規範來演，但在夜戲演胡撇仔戲，則轉做「三小戲」，稱為「胡撇仔做」或「三小做」。

¹¹⁸ 2009年9月10日，訪黃天敏。

¹¹⁹ 2005年8月15日，訪黃天敏。

丹鳳山》，女主角紅姑改爲紅衣女俠崔玉蓮，由黃秀滿主演。曾先枝改搭「竹勝園」之後，亦將這齣戲帶到該班講戲。¹²⁰

(四)、戲齣交換

戲齣交換通常帶有平等互惠的性質，內台時期戲齣固然沒有智慧財產權，說戲人花時間、勞力將章回小說改編爲戲，或者到他班撿戲，再依本班條件進行調整，均需費一番心神。說戲人之間形成一種默契，倘若互相對於對方的戲齣有興趣，便可進行交換，雙方必須寫好戲稿，並說一次戲，讓對方清楚劇情的來龍去脈、人員、腳色、布景調度、以及唱腔、說白安排。以戲齣交換的方式既可省去「撿戲」的費時費力，又可以透過正大光明的戲齣傳遞，將特定場面的菁華講解清楚。例如，特定唱詞、說白或者場次安排等，而不致於對劇情、人物塑造有不夠了解之處，而造成前後劇情銜接不上的窘境。

例如，黃天敏在 1960 年左右，曾以一本用不上的四句連，向歌仔戲導演陳清海交換《西漢演義》，當時，客家戲班尚未有西漢題材的古路戲齣，戲齣內容以韓信爲主角，敷演項羽、劉邦之爭，從韓信出世演到韓信去世爲止。當時黃天敏搭「新永光」歌劇團，在「關西戲園」排這齣戲爲午戲，首日約三成觀眾，第二天有七成，第三日起均滿台。「新永光」該檔期的夜戲導演「阿萬仔」，聘自日光歌仔戲班，所排劇目《碧海青天》，第一晚觀眾七成，第二晚開始人數減少，阿萬仔感到不好意思，此後「新永光」就改由黃天敏排戲。¹²¹

又如，「勝春園」的講戲先生蔡梅發以一齣《董永豐都市，仙女送孩兒》跟陳玉平交換《荒江女俠》，並請他來班裡講戲、寫下戲稿。¹²²實則，這兩齣戲均來自歌仔戲班，改良採茶戲班常演古路戲、家庭戲，對於歌仔戲流行的「劍俠類」胡撇仔，也頗感新鮮。因此，兩位講戲人相互交換戲齣亦可互蒙其利。

¹²⁰同註 100，蘇秀婷〈講棚頭、聽笑科：曾先枝的人生故事〉，頁 164。

¹²¹ 2009 年 6 月 14 日訪黃天敏。阿萬仔，河洛人，演現代戲，不會唱曲，搭日光歌劇團，於 1960 年八七水災，日光籠車強行渡溪，連車帶人共三十餘人被水流走，阿萬仔及陳守敬的妾室陳瑞雲均在該次水災喪生。

¹²² 同註 100，蘇秀婷〈講棚頭、聽笑科：曾先枝的人生故事〉，頁 157。

三、內台採茶戲的題材類型

內台改良採茶戲的題材多元化，劇目的累積實與戰後娛樂環境的交互影響、改良採茶戲的發展，及外來劇種的加入有相當大的關係，可由「歷史演義」、「武俠神怪」、「人情公案」、「家庭婚戀」四種類型來觀察：

(一)、歷史演義

改良採茶戲班常演的歷史戲，多出自講史類歷史演義，其類型不外有帝王發跡及開國建朝、霸王相爭、家將英雄討伐蕃族。戲班說戲人參考坊間各劇種常演齣目，將演義小說中的精采段落摘出，連貫成連台本戲。

霸王相爭類型的故事多由敵對的陣營爭取霸位開始說起，雙方各援才人能士，兵馬相抗。如兩漢、三國、水滸等。三國戲早在日治時期趙福奎、徐賢福、劉石樹等京班藝人即帶入為小美園採茶班。趙福奎搭過的採茶戲班明興社、新樂社、勝美園等，都以全本三國戲為講戲內容，包含了《水淹七軍》、《甘露寺》、《捉放曹》、《斬顏良》、《困土山》、《過五關》等戲齣，共十本。京班系統學出來的講戲人或演員官漢樓、王裕鼎等人搭其他班時，再將戲齣傳遞出去。民間戲班聘請外省藝人搭班，目的亦在演三國戲、《狸貓換太子》這類的古路戲、武戲。

東漢故事《王莽篡位，劉秀復國，三杯毒藥酒，毒死漢平帝》共十本，由王莽篡漢開始演起，第九本方演吳漢殺妻，第十本劉秀復中興。「廣東宜人園」青衣歐芹花將這齣戲帶入「小美園」，¹²³後來歐的小叔王裕鼎將這齣戲帶入「新永光」歌劇團，其中《吳漢殺妻》成為新永光的招牌戲。「宜人京班」股東葉國道，戰後成立「勝美園」，將這齣戲帶入改良採茶戲班，於1956年即以《光武中興》參加第五屆台灣地方戲劇比賽，獲歌仔戲組冠軍。葉國道「勝美園」參加該次比賽時，擔任主角的黃玉麟(老生)、曾玉英(小生)、何蓮英(青衣)三位出自宜人京班者。亂彈戲亦有全本戲《劉陽走國》，含《雙救駕》、《探五陽》、《放關》、《三打王英》等齣目，亂彈藝人王慶芳在「新永光」劇團亦以飾演吳漢著名。

西漢故事乃1960年由歌仔戲導演陳清海與黃天敏交換戲齣，當時客籍戲班尚少見西漢題材。黃天敏講的《西漢演義》乃韓信本傳，演劉邦項羽之爭，從由

¹²³ 據歐雲英所述，歐芹花約1940年嫁入小美園，自她進來，小美園才開始演京戲。2010年8月3日。

韓信出世到呂雉害死韓信、彭越，至高祖駕崩為止。為「新永光」、「金龍」等班的待家戲。

帝王發跡及開國建朝類型，以《南宋飛龍傳》為例，以一人一事的紀傳體敘事，述及南宋趙匡胤事跡，這齣戲亦為海派京劇的重要齣目。在客家班排這齣戲最知名的是為小月娥歌劇團的講戲人官漢樓，他為該班所排內容包括《趙匡胤斬眾女樂》、《結拜》、《送京娘》、《打桃園》、《困南唐》、《困河東》、《郭元輝斬孤鸞女》、《借人頭》、《柴榮依親》、《陳橋兵變》、《陶三春打關》等段。¹²⁴亂彈戲劇目中亦有全本《萬里侯》、《大河東》述及趙匡胤故事，1950年代「老新興」亂彈戲開始進入內台，改演採茶戲，班內的年輕演員王慶芳參考《南宋飛龍傳》一書排《飛龍傳》改良戲。

在國家安危、忠奸對抗之際，家將功臣挺身討伐蕃族為主要敘事手法，其內容多以唐宋重要英雄事跡為主，將調家族延續與家族榮譽為主。¹²⁵這類「家將戲」包括唐代薛家將、羅家將(羅通)，宋代楊家將、狄家將(狄青)、岳家將(岳飛)、呼家將等。都是客家戲班相當常演的歷史戲，幾乎每個客家戲班都有這些劇目，老輩藝人均擅長依歷史演義講這類戲齣，客籍戲班裡的四平藝人陳盛本、蔡梅發等人，常講《薛仁貴征東》、《薛丁山征西》、《五虎平西》、《五虎平南》、《羅通掃北》等連台戲，1950年代改演內台改良戲的老新興亂彈戲班，班內也有彭學順、陳盡夫婦排《征東》、《征西》，¹²⁶出自「廣東宜人園」的鼓師黃玉英，也曾講《岳飛》。

此外，尚有《孫龐演義》等，多有章回演義可據，雖有未盡史實之處，在藝界文化裏，則與其他歷史演義等同視之。這類歷史戲劇目在四平、亂彈、外江劇目中均相當常見，至少能夠確定改良採茶戲劇目群中的《三國》、《狸貓換太子》係出自海派京劇，《征東》、《征西》、《平南》、《平西》、《掃北》之類的唐宋家將

¹²⁴ 2008年7月11日訪張文聰、彭勝雄。

¹²⁵ 張清發指出，明清以來成書的家將系列小說，在敘事結構上以國家安危、忠奸抗爭兩條主線交叉演述，用以推動小說中父業子繼、父志子承的情節發展。在主題思想上，除了流露華夷之辨的心理、忠君愛國的思想、褒忠貶奸的要求之外，更是處處強調家族延續與家族榮譽的重要，這正是家將小說和其他講史小說在主題思想上最大的區隔。氏著《明清家將小說研究》，高雄：高雄師範大學國文系博士論文，頁8。

¹²⁶ 同註43，范揚坤《雙桂長春：王慶芳生命史》，頁72。

戲多出自四平、亂彈背景的講戲人，其他劇目則視該戲班講戲人背景及其依據而定。這類歷史戲劇目劇中武行、花臉、老生戲份重，乃採茶戲三腳班所不能勝任，必須援用大戲劇種的表演及行當藝術。此類劇目進入改良採茶戲班之後，有的戲班仍全依大戲方式來演；有的口白改為客語，大抵唱腔仍使用大戲唱腔；有些則三小行當可改唱採茶等，演出方式不一而足，視戲班的演員背景、組成而定。雖然題材來自歷史演義，講戲者、教戲者均來自大戲劇種，整體而論，這類劇目當屬來自大戲劇種，其表演範式是以大戲(外江、四平、亂彈)為其標準和依據，則毋庸置疑。

(二)、神怪武俠

內台時期的神怪武俠題材受電影的影響頗深，1920年代以來上海、香港等地逐漸興起的神怪武俠電影熱潮，伴隨電影中的武打、特效的聲光效果，採茶戲、歌仔戲也紛紛從電影改編為戲曲，或仿電影中的武俠題材自編新劇目。其劇情往往雜揉武俠、神怪，或歷史劇裡摻入神怪，主要表演特色在於內台的武打、機關布景、電光特效以及連鎖劇¹²⁷的置入，在表演上的炫奇效果與午戲殊為不同。

1940年代以來，改良採茶戲班的夜戲相當盛行神怪武俠戲，劇目來源大多撿自歌仔戲班，或者藝人參考電影改編而成。1928年鄭正秋編劇、張石川導演，取材自平江不肖生的長篇小說《江湖奇俠傳》，拍攝成武俠電影《火燒紅蓮寺》，造成轟動，三年內連拍十八部，並掀起中國一陣「火燒片」熱潮，海派京劇亦上演《火燒紅蓮寺》連台京劇。1957年香港重拍該劇，由王天林導演、凌雲編劇，改以廈門語發音，當年拍了「上集」、「續集」，1959年再拍「三集」、「四集」。隨著廈門片輸入台灣，¹²⁸歌仔戲、改良採茶戲班也紛紛上演「火燒劇」，其中《火

¹²⁷ 連環電影，亦稱「連鎖劇」，乃1928年由桃園人林登波組成的江雲社歌仔戲班仿東京風行的連鎖劇，而事先將戲曲中不易表現的場景或動作製作電影，如戰爭、洪水、江上、水上、火災、仙洞、空中、水中等大場面。以舞台與銀幕連接演的戲，叫「連鎖劇」。同註18，呂訴上《臺灣電影戲劇史》，頁5。

¹²⁸ 《火燒青龍寺》(暨南影片公司，1929)、《火燒百花台》(上下集，天一公司，1929)、《火燒劍峰寨》(錫藩影片公司，1929)、《火燒九龍山》(大中華百合公司，1929)、《火燒九曲樓》(上下集，友聯公司，1930年)、《火燒平陽城》(連續七集，昌明影片公司，1929)、《火燒七星樓》(連續六集，復旦影片公司，1930)、《火燒白雀寺》(暨南公司，1930)、《火燒靈隱寺》、《火燒韓家莊》、《火燒白蓮庵》等。參見陳墨《中國武俠電影史》(台北：風雲時代，2006)，頁64。

燒紅蓮寺》是各個戲班競相上演的戲齣。例如，留台京班藝人江玉寶之女江碧珍(1939-)，十多歲搭「明興社」即演過《火燒紅蓮寺》中的小孩一角。該劇乃由基隆「得勝社」改編為歌仔戲，「明興社」再撿回，改演採茶戲。¹²⁹當時，尚有龍潭「勝春園」導演蔡梅發從河洛班撿來這齣，由黃秀滿演出女主角紅姑。另，1960年代「三義園」代表作《火燒玉鴛鴦》，乃班主王撾的弟婦蓮招撿自盧春蓮的「勝蓮社」，王阿撾為該齣戲的演出請知名台語片導演柯基明拍攝「連環電影」插入其中，拍攝地點位於苗栗公館鄉五穀廟前。¹³⁰另，1950年代，十五歲的四平藝人陳玉平(阿狗，1935-1994)，於苗栗公館遠光園採茶班搭班時，曾到河洛戲班撿《火燒平陽山》一齣。¹³¹

火燒系列帶起武旦戲風潮，同時期，怪貓、彩燕、天狗之類以武旦為主角的戲競相上演。平鎮勝美園演《玉面雙怪貓》頗受歡迎，班內兩位年輕武旦演大貓、小貓，其中一位張玉梅(うめ)，潮州人，武戲吃重，演員年輕漂亮，某次在台中樂舞台舉行的戲劇比賽，演《雙怪貓》，獲客家班、河洛班冠軍。¹³²

「金龍」導演黃天敏撿自「拱樂社」導演陳守敬編的《金銀天狗》，改名為《黑馬救美人》，劇裡亦有一名武藝高強的覆面女俠天狗，由其妻陳玉鳳飾演，黃天敏演妖道。1958年左右，黃天敏曾為銅鑼「新樂社」講《怪鷹五彩燕》，撿自陳守敬，也是一齣武旦居多的戲。¹³³新樂社團主劉德水的外孫女葉玉妹搭河洛班時，撿歌仔戲導演陳清海講戲的《白鶯哥》，劇內有白鶯哥、孔雀、蝴蝶、鴛鴦四個旦，劇演妖婦孔雀和苦旦白鶯哥爭奪小生的四角戀情。這齣戲攜回新樂社，在電光、變景幫襯下，亦相當熱鬧精彩。

黃天敏撿「勝春蓮」的《雙合明珠寶劍》，內容述及奸臣之子調戲民女，為老生之子所救，不料打死奸臣之子，而引起風波。劇中小生與奸臣的對手戲相當

¹²⁹ 2006年9月7日，訪江碧珍。江碧珍乃「鴻福班」留台藝人江玉寶之女，母黃菊妹出自「招順社」歌仔戲班，兄王慶芳習亂彈戲，後搭採茶戲班。

¹³⁰ 1950年代「三義園」團主王撾請柯基明製作多支連鎖劇，運用於許多武俠神怪劇目。95年9月7日，訪江碧珍。

¹³¹ 2007年7月27日，訪劉玉鶯。據劉玉鶯說，丈夫陳玉平十五歲即在遠光園講戲，該班為公館人曾新才所成立，其子曾承圖擅演包公。當時常到河洛班撿戲，撿這齣《火燒平陽山》還差一點被打。

¹³² 2007年7月11日，訪曾東成。

¹³³ 2007年2月23日，訪黃天敏。

精彩，奸臣次子心地善良，不忍陷害小生，每每害奸臣吃驚。這齣戲在「新永光」歌劇團很賣座。

除了神怪武俠之外，另有一類由歷史戲敷衍而成的武俠神怪劇，也大多來自電影。內台時期王慶芳於老新興亂彈戲班編演改良戲《五鳳朝金龍》、《五猴大破美人樓》、《大破五龍陣》、《江湖四大劍》、《怪鷹五彩鳳》、《楊家將破天門陣》、《刺馬》、《夜戰天山》等，大多參考當時上演的粵語戲曲電影，¹³⁴其中不乏來自 1950 年代香港電影公司製作的薛家將、楊家將故事，或清朝時事劇為題材的電影。¹³⁵部分影片由具戲曲背景的演員于素秋、蕭芳芳、陳寶珠等飾演，武打也有戲曲套式的影子，更吸引戲班演員加以改編。

1950 年代左右改良採茶戲有關武俠神怪類型劇目大量累積，與戰後武俠電影的風行有直接關係，古裝電影所運用的武打、特效及玄奇的情節引人入勝。改良採茶戲班透過撿戲、編戲、聘導演講戲等種種管道，吸收這類劇目在夜戲演出，運用布景、機關、電光、聲響等各類技術，營造出聲光特效，向電影特效借鏡，以娛觀眾耳目。同時，在老戲的訓練背景下，武戲功底紮實的改良採茶戲班演員，也藉由這類武俠劇類的演出，得在日間古路戲重視生行、淨行的武打劇類之外，於夜戲中透過武俠戲中的女俠、妖婦等各式女性角色的武打場面，開拓班內色藝雙全的武旦的曝光機會。

此外，本土編創的胡撇仔歌仔戲，透過黃天敏等導演撿戲進入改良採茶戲班，相當盛行於夜戲，戲中特重劇中小生、武生行當的劇情安排，在採茶戲以三花、苦旦為本的行當表演藝術之外，強化了其他行當的表演，在內台採茶戲班也形成特出的劇類。實則，上述這幾類劇目的引入、改編與演出實踐，在某程度上可視為改良採茶戲參與、回應與融入當時整體娛樂環境的行動：來自電影、歌仔戲的素材及表演方式均援為己用，讓外來表演元素在原本改良採茶戲的架構下衝撞、調適。在影響與效果上，除了擴展武俠神怪劇目類型之外，也藉由不同題材類型的實踐，嚐試更多新的表演手法，在這過程中使改良採茶戲的表演及行當藝

¹³⁴ 同註 43，范揚坤《雙桂長春：王慶芳生命史》，頁 72-75。

¹³⁵ 例如，《穆桂英楊宗保大破天門陣》(1957，義友公司)、《無敵楊家將》(1961，信誼公司)、《天門陣》(1972，國藝公司)、《刺馬》(1973，邵氏公司)等。

術更爲健全。

(三)、人情公案

公案劇在改良採茶戲的夜戲演出中，占頗重要的份量，相關的系列劇目有《包公案》、《施公案》、《彭公案》等，其取材來源大多來自坊間通俗小說《龍圖公案》、《施公案》、《彭公案》、《三俠五義》、《七俠五義》。後兩者武俠與公案的結合，強調武功高強的展昭與五鼠比武過招的武俠情節，在晚清形成武俠與公案劇的合流。在演出風格上，傾向以武打、機關、變景來呈現，而接近武俠神怪的表演風格，戰後「隆發興」劇團即以《五鼠鬧東京》一劇獲好評。此處所論「人情公案」類型則不將武俠公案劇包括在內。

人情公案劇的文本來源，原本即以個案串結成長劇的方式供閱讀，既可以個案來讀，亦可由長劇角度來看。以連台長戲方式演出始於內台時期，但在改良採茶戲形成的初期，這類以世態人情爲演述主體的公案劇，即以個別劇目的方式在改良採茶戲班內改編、上演。例如，前述昭和二(1927)年由台灣總督府文教局社會課出版的《臺灣に於ける支那演劇及臺灣演劇調》表列「各州廳別演劇一覽表」，中，新竹州「永福軒班」亂彈戲班所演的劇目即有《石磨記》、《紙馬記》、《金鯉記》等戲，其中《金鯉記》即《雙包案》或稱《魚美人》、《鯉魚精》等，演鯉魚精爲向張珍報恩而化身爲牡丹小姐，鬧出的雙包案。這些劇目或出自《包公案》等長篇故事，或出自明代話本、擬話本小說的短篇故事，但都以本戲方式呈現，其敘事方式以演述人情世態爲主軸，尾段加上公堂劇，由人間執法者來斷定是非曲直，觀劇重心實在前段的人情百態的展現，後段的公堂段實爲民間善惡應報觀的反映，結局終歸是善者有善報，惡者伏法。例如，《珍珠衫》、《奪寶衣》、《血衣叫街》、《金龜記》、《麵線計》(即《藥茶計》)、《白羅衣》等，均是改良初期即已演出的劇目。

這類劇目大抵爲文戲，前段人情百態的演出，不外生、旦、丑即可應付，後段的包公戲，則需花臉及王朝、馬漢等帶刀待衛，並無武戲，亦不大需要唱曲，或可在採茶戲班的既有規模下，再外尋花臉行當即可演出。有些公案劇僅由縣太

爺判斷，則小戲班即可應付。因此，這類劇目在採茶戲改良初期，是藝人大量改編的劇目類型。

內台時期，為應付觀眾對於長篇劇情的需求，講戲先生按公案小說來搬演長劇。除包公、施公、彭公等清官類型的公案劇之外，《呆圖富貴》(即《藥茶計》)這類型的人情公案劇也相當受歡迎。十日戲中，演二房毒害大房不成，反藥死自己弟弟，只好陷大房於罪，二房的兒子(浪子)善良正直，於牢房中偷換出大娘，以身代之。劇中充滿了家庭內部的閑隙、謀殺、嫁禍、頂罪等事件敷演，人性之惡與人性之善的角力，赤裸、血腥的呈現在觀眾眼前，一方面來自家庭這個熟悉場域的人際關係的聚焦，並放大為人性善惡的對立；另一方面藉由對立角色來操作人性之善惡的手法，透過曲折複雜的劇情，帶給觀眾高度的情感衝擊。最後的公案部分草草帶過，精彩之處實在前段劇情中，熟練地操作善惡，所展現的人情世態。這齣十日連台戲在 1950 年代即為勝春園所上演，曾先枝的舅舅魏乾任講戲。這類演述家庭，以彰顯人性的劇目，實為最能代表改良採茶戲本質的類型之一。

(四)、家庭婚戀

改良採茶戲班的才子佳人戲大抵以家庭戲為劇情延展的重心，劇情多在描述雙方愛情過程中來自階級、身份、奸人的阻礙，最後有情人終成眷屬。早期的家庭婚戀戲以《仙伯英台》為代表，在內台檔期可演四本(四日)，以劉隆發、阿玉旦或林震蘭、黃秀滿的搭檔聞名。¹³⁶這類來自老時採茶戲的齣目，通常以長篇大段的〈平板〉唱腔來敘事抒情，觀於在欣賞劇情之外，重點放於採茶唱腔的聆賞。在凌波、樂蒂的黃梅調梁祝電影放映之前，客籍鄉下聚落《仙伯英台》仍為票房保證。某次「勝春園」採茶班在新竹芎林的內台戲演出人潮冷淡，不論演胡撇仔戲《桃花江》或特聘黃阿發加演特技，都沒有觀眾。後來由曾先枝排《仙伯

¹³⁶ 阿玉旦、黃秀滿母女早期搭「勝春園」，阿玉旦培養黃秀滿演英台一角，與弦師林欽元之女林震蘭搭檔。出班後，入苗栗人田火水的「中民園」採茶戲班，該班小生劉隆發與阿玉旦搭檔。參見註 107，徐亞湘《母女同行—阿玉旦、黃秀滿的客家戲曲人生》，頁 46-47。另據劉雪惠訪談稿，劉隆發，出自小榮鳳四平戲班。擅長採茶戲小生，曾成立「隆發興」採茶戲班。

英台》，由林月嬌飾仙伯、陳秋玉飾英台，結果人潮爆滿。¹³⁷

以《仙伯英台》這類的老時採茶為原始基型，內台時期的家庭婚戀戲雖有各種不同類型，有的是添入神仙情節，結局有的團圓、有的負心，有的雙姻緣結構，有一夫多妻結構等，種種類型不一而足。但這類婚戀戲通常以小生、小旦、三花為基礎來發展劇情，劇情重心通常置於家庭，而不及朝廷、武俠。劇目的援引及改編大抵在老時採茶的基礎之上，依劇情需求擴行當編制、以及情節複雜度。在唱腔、曲調以及表演藝術上，著重於採茶唱功以及生旦對手戲的發揮。這類劇目的累積乃依賴說戲先生自民間故事改編，例如：《七世夫妻》、《白蛇傳》，以及流傳各戲班的《王文英認親》。有檢自其他劇種：如，蔡梅發自歌仔戲班檢一系列《董永艷都市，仙女送孩兒》、《仙女送花》、《李來看三鬧地獄》、《三宮主下凡》、《三聖母》等，都是在仙女與凡人的婚配為故事基礎的延展，添入丑角、三八等行當，使劇情更熱鬧。亦有假托皇帝與宮女的風流韻事，衍出皇子不認母的情節，檢自河洛班的《四色劍》，演為改良採茶戲，後檢段落於外台演為《兜龍戲鳳》、《朱仁宗不認母》。¹³⁸

內台來自各類戲班的藝人所攜入的齣目，亦有相當符合採茶戲特質者，例如，黃玉英講的《莊子破棺》、《五甲八條》。亂彈藝人謝長坤自「泰山」歌仔戲班攜入「竹勝園」《怪俠龍鬚劍》一劇，演相爺之女陸金鳳拋繡球、下嫁乞丐施寶郎，相爺不允，兩人住進寒窠，遇一算命仙為其破五關七煞之後，丑角上京赴考，獲龍鬚寶劍，並搭救皇上，得官返鄉團圓。大抵均以丑、旦為主角，演丑角因好心有好報而先貧後富，乃庶民善惡應報觀的反映，亦能滿足市井小民對生命價值的期待，在採茶班改為《陸金鳳拋繡球》或《陸金鳳施寶郎》等齣目流布。

139

另一類才子佳人戲出自 1960 年代的電影，藝人陳玉平改編一批邵氏公司製作的國語黃梅調電影：《女秀才》、《鳳還巢》、《魚美人》等，¹⁴⁰ 劇情多描述姻緣

¹³⁷ 2007 年 6 月 20 日，訪問傅明乃。林月嬌，出自紫雲社歌仔戲班，林愛珠的姑姑。傅明乃當時九歲，由林月嬌教授身段。當時蔡梅發、阿玉旦、黃秀滿均已出班。

¹³⁸ 2007 年 8 月 14 日，訪張有財。

¹³⁹ 2010 年 10 月 1 日，訪曾先枝。曾先枝、賴海銀夫婦將本齣改編為一本，於「連進興」、「永昌」、「榮興客家採茶劇團」等班演出。

¹⁴⁰ 2007 年 7 月 27 日，訪劉玉鶯。陳玉平所參考的邵氏製作的黃梅調電影：《女秀才》，1966 年，

錯配、有情人終成眷屬等。有別於老時採茶戲，在婚戀戲中與身份、階級、科舉或家人間感情的糾結，這類才子佳人戲以誤會、巧合、假扮做為姻緣媒合關鍵，最終以雙生雙旦結構，或弄假成真等手法使有情人終成眷屬。這類劇目以唱段鋪陳角色心境，及劇情中的懸疑、巧合等通俗元素的運用，開創另種清新的婚戀小品類型。

(五)、時事劇

戰後的改良採茶戲班在十日內台戲裡，大多會留後兩日演出「話劇」。「內台」十日的連台採茶戲，通常演到七、八日，原本多線進行的劇情開始收束，結局必然是惡人伏法、善人有好報，觀眾熟悉劇情走向，失去新鮮感，便不再願意購票入場。戲班便將原本十日的劇情縮減至八日，後兩日改演「話劇」，吸引觀眾看戲。因此，在檔期後兩天通常「日戲演採茶、夜戲演話劇」。

話劇的演出通常不穿古裝戲服，穿著時裝；演唱曲調以日本歌、閩南語歌、國語歌、採茶調為主。戲班的樂隊編制中，通常有二至三位西樂的樂師，例如，「中明園」的文武場編制：¹⁴¹

武場：田火水(鼓)、□(鑼鈔)

文場：林欽元(弦)、林煥明(弦)、徐榮華(小喇叭)、彭燕珍(單簧管、小喇叭)

戲班通常另備一套爵士鼓，唱流行歌時，以西樂、爵士鼓伴奏，加上五彩舞台燈。演員在劇情之間穿插舞蹈、歌曲。演出氣氛熱鬧，受年輕人歡迎。「話劇」的題材以「時事劇」為主，通常改編自耳熟能詳的社會事件，在社會新聞的傳播下，復以戲劇方式展現於舞台，滿足觀眾對於事件「細節」的好奇心。例如：《台北十三號水門奇案》、《基隆七號房慘案》是各班常演話劇。

戲班對於時事劇的編演，通常也會考慮「地緣關係」，在該地發生的社會事

高立導演、張徹編劇、凌波、金峰主演。《鳳還巢》：1963年，李漢祥、高立導演，王汀編劇，李香君、金峰主演。《魚美人》，1965年，高立導演、張徹編劇，李菁、凌波主演。其中，1960年代王慶芳搭永昌歌劇團，亦改編過《鯉魚精》，題材與《魚美人》相同，採自1958年黃鶴聲導演，新光影片公司發行《鯉魚精》電影。2010年2月5日，訪王慶芳。

¹⁴¹ 參見：鄭榮興主持，《苗栗縣客家戲曲發展史·田野日誌》(苗栗縣：苗縣文化，1999)，徐榮華、彭燕珍訪談稿(劉美枝訪問)，頁1-16。

件，通常能引起較大關注。例如，內台戲導演黃天敏 1960 年代為「新永光歌劇團」編《竹北奇案》，劇演苦旦帶著與前夫所生之女改嫁小生，公公看不順眼苦旦前婚姻留下的女兒，將她害死。這齣戲在竹北、新埔、關西、芎林四個地方上演，大受觀眾歡迎。¹⁴²除此之外，黃天敏還排過《台南分屍案》，於「新永光」、「金龍」、「榮興客家採茶劇團」等班演出。¹⁴³亦曾到新劇團撿二本《一棺雙屍案》回採茶戲班，在檔期的最後兩天上演。¹⁴⁴亂彈戲藝人王慶芳在搭「金興社」時，也曾排過《基隆七號房》、《孝子丁蘭》、《龍潭奇案》等三齣。¹⁴⁵

1960 年代傳統戲曲逐漸失去觀眾，當時電影已經相當盛行，而電視尚未普及。為吸引年輕人看戲，戲班演出必須求新求變，常常必須演出話劇來挽救票房。1963 年，一個以演出「話劇」為主要內容的內台客家班成立，稱為「文化歌劇團」，由「新樂社」創團人劉德水的外孫葉順宏(1931-2008)與知名老生吳炳明(1929-1980's)合股，「開台」是在苗栗縣公館戲院。招收贖字小孩三、四人，包括張雪英、戴菊英等，演內台賣戲，偶爾也演外台戲，由吳炳明擔任導演、教戲先生，戲班經營二年後，吳炳明退出，由葉順宏獨立再經營三、四年，改演外台戲。¹⁴⁶

戲齣多由吳炳明撿自新劇團、歌仔戲班，或者自行改編自電影。代表劇目有《難忘鳳凰橋》，《鐵窗誤我二十五年》、《故鄉》、《流浪三兄妹》等，均為吳炳明講戲。《難忘鳳凰橋》撿自歌仔戲班，劇演新竹女中學生與窮畫家在新竹的鳳凰橋相遇相戀被迫分離。¹⁴⁷《鐵窗誤我二十五年》劇演惡人開槍打某人，老生在旁欲阻止，卻被誣指為兇手，被關二十五年，他的女兒後來擔任檢察官，為父平反。

¹⁴² 苦旦：春妹、はる飾，女兒：黃天敏之女黃富美飾。小生：林月嬌飾，公公：彭龍泉飾，法官：黃天敏飾。2006 年 8 月 28 日訪黃天敏。後來黃秀滿入班之後，也演過這齣《竹北奇案》，劇情改為外婆害死孫女。由黃秀滿飾演苦旦。參見註 107，徐亞湘《母女同行—阿玉旦、黃秀滿的客家戲曲人生》，頁 163。

¹⁴³ 2006 年 9 月 1 日，訪黃天敏。

¹⁴⁴ 2005 年 8 月 15 日，訪黃天敏。

¹⁴⁵ 《龍潭奇案》是從龍潭當地一戶人家女婿和女兒兩人聯手弑母的情節改編。參見註 43，范揚坤《雙桂長春：王慶芳生命史》，78-79。

¹⁴⁶ 2006 年 11 月 26 日，訪葉順宏、李喜妹。2007 年 6 月 21 日，訪黃天敏、張雪英。

¹⁴⁷ 劇演新竹女中學生與窮畫家在新竹的鳳凰橋相遇相戀，但女方家人反對，畫家離開新竹到台北，與女護士結婚。但女主角已有身孕產下一女，得知男主角結婚，心碎之餘回到兩人訂情的鳳凰橋，本欲投水自盡，幸好畫家及時趕到，兩人最後終於團圓。當時，由葉俊麟作詞的同名主題曲大受歡迎。改編自 1963 年上映的同名電影，中光影業出品，徐守仁導演、白蘭、馬沙主演。

「文化歌劇團」的話劇演出只唱國語歌、日本歌、閩南語歌，而不唱採茶調，外江調。吳炳明對於當時幾個瞞字小孩，也教唱歌、跳標準舞，而與傳統戲班教授基本功大不相同。當時，吳炳明對於「話劇」的取材已不限於刑案、血案之類聳人聽聞的社會案件的改編，而以台語電影做為檢戲或編戲的對象，內容及於現代人的親情、愛情題材。「文化歌劇團」選擇以「話劇」為表演型態，並以「台語電影」的題材做為改編對象，可見在「內台」的末期，由於娛樂多元化，戲班在競爭之下，也進行不同表演型態與不同題材的多方組合嚐試。「文化歌劇團」以歌舞劇、流行歌、客語口白的表演方式來詮釋現代題材，以延續客家戲班的表演生命，雖然最後仍不敵大環境的不景氣而散班。此種稱為「話劇」、「新劇」，實則以「歌劇」來詮釋現代題材的演出手法，可視為採茶戲班在面對時代風潮轉變與娛樂取向變化之際，一方面向新式娛樂類型取經，一方面調整自我體質的努力過程。



第二章 台灣客家採茶戲的發展：1960 年代迄今

前言

1960 年代起，由於電影工業的興盛，內台戲逐漸沒落，採茶戲藝人轉而投入外台演酬神戲，另有部分藝人進入地方廣播電台錄製採茶戲；1980 年代起，公部門開始從事文化保存工作，採茶戲進入文化公演場域；其後，更有客委會、客家電視台成立，徵選採茶戲班在電視台演出「傳統客家戲曲」節目，為採茶戲班開闢了電視媒體的演出場域。

本章所共分為四節，依次論述「電台」、「外台」、「文化公演」、「電視台」等場域的劇目發展：

第一節、電台賣藥場的劇目型態

第二節、外台酬神戲的劇目變遷

第三節、文化公演場的劇目型態

第四節、客家電視台新場域的劇目

本章的主要論點有以下四項：

一、電台及賣藥場 賣藥場域的劇目生產與演出風貌，主要與「廣播電台/製藥廠/戲班」三者形成的共生關係有關。大型的內台戲班解散後，進入廣播電台或賣藥廠的採茶藝人以小型編制的組合集結，在廣告藥品的目的導向之下，在「劇目」生產上的現象有三：

- 1、賣藥場的藝人大量改編各式文戲劇目，「老時採茶戲」的編、演再度興盛。
- 2、廣播電台採茶戲帶狀節目的需求，藝人也傾向改編自章回小說的長篇劇目，一齣戲往往能演上數個月甚至一年。
- 3、電台內的廣播錄音，在客語節目的設定之下，以演唱採茶唱腔為主。

二、外台 演出目的在於酬神，而強調宗教性，強化「大戲」(指外江、四平、亂彈)劇種的演出風格，而與賣藥場著重「小戲」風格有別。外台戲班的劇種性質由「同質性」轉向「異質性」，也影響「劇目」的選擇以及演出風貌。所呈現

的特色有二：

1、採茶戲班接收原本屬亂彈、四平等大戲的外台演出場域，也必須承接原本的演出慣習。包括：大戲齣目的演出、大戲的莊重風格等。

2、戲班的異質性組成，促使「大戲」的演出產生「諸腔並存」的烏摻逗現象。

三、公演 1980年代以來，在政府文化政策的規劃之下，將戲曲戲曲列入「傳統民族藝術」，為「文化資產」相關法規保存對象，與過去做為「大眾娛樂」有了不同的文化意涵。客家表演藝術的發展，又由於1980年代以來客族「還我母語運動」的推動、2001年客委會成立、2003年客家電視台成立，而在表演藝術的推動與補助上，突顯出族群運動中語言復振的目的性導向。其特色有三：

1、當代公演劇目之題材選擇與風格塑造，呼應公部門對「傳統民族藝術」的劇種要求。

2、受母語運動之影響，「客家元素」的強調成為當代公演劇目之特色。

3、採茶戲班的公演劇目以「榮興」劇團作品最具水準，然而劇目來源以移植、改編居多，新創作品仍屬少數。

四、電視台 2003年專屬於客家族群的客家電視台成立，設立「傳統客家戲曲節目」，為採茶戲班開闢電視媒體的表演平台。客委會採取「徵選」制度來篩選錄影團隊，採茶戲班必須參加徵選的技藝競爭過程，脫穎而出者才能參與錄影。客家電視台錄影的齣目及表演特徵有以下數點：

1、客家電視台的錄影節目強調族群意識、客語之使用，鼓勵族群題材的新編，而有《客人》、《碧血芙蓉》、《天地英雄傳》、《抽猴筋》等客族題材之新作。

2、「客家傳統戲曲」節目的錄製，為維持戲曲虛擬寫意的演出美學，而採取「舞台式」錄影，現代影視技術的運用仍有強化空間。

3、客委會族群、語言政策的推動下，「語言」、「族群」元素的強調，與戲曲的搬演規律，仍應相輔相成。

第一節 電台賣藥場的戲目型態(1960-70 年代)

1960 年代起，在戲院演出的改良採茶戲班，由於看電影的風氣已盛於看戲曲，改良採茶戲班只好退出戲園，許多內台戲班因而解散，包括明興社、三義園、新樂社、竹勝園、勝美園等，歷史悠久的戲班僅剩小美園一團。退出內台的改良採茶戲藝人，大抵循兩條路徑營生。其一是改搭新成立的外台採茶戲班，轉進外台酬神戲台；另一是進入電台演廣播採茶戲，同時隨賣藥團宣團廣告藥品。此外，尚有夫妻檔、家族檔組成的小型賣藥團，以跑江湖賣藝方式，演三腳採茶戲、招攬客人來廣告賣藥來營生。

隨著內台改良戲班藝人大量進入電台、賣藥場，對於原本即存在於常民生活中的小型跑江湖式的賣藥文化，產生相當大的變遷。而廣播電台的「空中」演出場域，以及賣藥場以「落地掃」來除地為場、配合賣藥的目的性，在表演類型以及戲齣型態都有不同的發展。這樣的演出型態的產生乃基於以下三項社會背景的影響：

其一、適逢 1950 年代以來地方性廣播電台大量設置，以及客語廣播節目的開設，及收音，收聽廣播率大為增加。

其二、戰後家庭式製藥廠藉俗民愛好山歌採茶的心態，邀採茶藝人唱戲兼廣告藥品。

其三、客籍地區對於山歌、採茶的愛好，在 1960-70 年代間，由苗栗發起全省客家民謠比賽的舉辦，擴及桃、竹、苗一帶地方性比賽繼起，帶動民謠傳唱、欣賞、採茶唱片錄製、廣播採茶戲的收聽。

以上的社會背景之下，乃創造出有別於內台戲園的「賣藥」表演場域，提供老時採茶戲的齣目再度受重視，且專業藝人的投入改編，使老時採茶戲的齣目迅速累積。

一、地方廣播電台設立與賣藥團

日治時期台灣總督府於 1928 年成立一kw(一千瓦)的「臺北放送局(廣播電台)」，是臺灣島上廣播之肇始，此一放送局設立比東京晚三年。1930 年，十kw

的電臺完成，隔年，社團法人「臺灣放送協會」成立，廣播設備由官方無償提供，其營運不依賴廣告，而向收聽戶收取每月一圓的收聽費。接著陸續設置臺南放送局(1932年)、臺中放送局(1935年)、嘉義放送局(1943年)、花蓮放送局(1944年)，全島性聯播網才完成。¹⁴⁸戰後，國民政府接收臺灣放送協會，改編為「臺灣廣播協會」。1949年中國廣播公司隨國民政府來台，在臺灣廣播協會的基礎上，又陸續增建十個地方性電臺與七個調頻電台。中國廣播公司苗栗台即成立於1956年，第一任台長為廣東籍客家人江平成。

當時台灣成藥的行銷尚依賴廣播電台的廣告、或賣藥人的推銷，許多製藥商看準廣播電台的媒體傳播功效，以及觀眾愛聽採茶戲的心理，便向電台購買時段，聘請藝人唱採茶戲兼廣告藥品。廣播電台一方面能獲藥商購買時段的收入，一方面採茶戲的收聽率相當高，幾乎客籍地區的廣播電台都與採茶藝人合作製播採茶戲兼廣告藥品。

中國廣播公司苗栗電台於1956年開台，1961年左右新埔大中華製藥廠老闆何禮輝成立「大中華歌劇團」，聘請的藝人大抵為苗栗本地藝人，原本搭「勝美園」、「中民園」等內台戲班者。隨後，在有利潤可圖之下，1964年苗栗電台成立「苗栗歌劇團」，在原本時段之外，另闢一個新時段來賣藥，與苗栗本地的三星製藥廠合作賣藥。新竹地區以台聲電台、復興電台較為知名，其中台聲電台有「牛車順」歌劇團製作廣播採茶戲，「牛車順」離開後，詹木田也曾糾集藝人到竹南台聲電台錄製採茶戲，除了於台聲播放之外，也再將錄製的帶子送到新竹復興電台播放。竹南電台在1970年代有小美園在此製播採茶戲。桃園先聲電台亦有小型的採茶藝人組合在此賣藥，但因為經營不善，並未持久。1966年，王孟壽招集藝人共十數人到花蓮港賣藥，從苗栗三星製藥廠批藥到花蓮賣，並在花蓮電台錄製採茶戲。

二、藥商與電台的經營方式

盛行於日治時期以及戰後初期的藥商，以販賣上述補藥、皮膚藥、寄生蟲藥

¹⁴⁸ 參見：何義麟，〈日治時期臺灣廣播事業發展過程初探〉《臺灣史蹟》，36期，頁212-225。

或壯陽藥等日常生活常見藥品者，並非出自藥劑師主持的「藥局」。日治時期對於醫藥品的製造、販賣有嚴格規定，臺灣總督府 1896 年 6 月以府令第十號訂頒「臺灣藥劑師、藥種商、製藥者取締規則」，管理臺灣藥事人員。其中，藥劑師須經一定的考試或學校養成過程，取得資格可開設「藥局」，販賣任何合法藥品；藥種商沒有嚴格的資格限定，亦可開設「藥房」，但只能販售「便藥」，即「成藥」。而「製藥者」則是從事藥品製造而兼販賣自製藥品者。日治時期以引進西醫體系為原則，採取較嚴格規範中醫資格的政策，但傳統培養中醫途徑的藥店，則可以用藥種商、製藥廠的名義存在。在獲得官廳許可之後，依「臺灣製藥師、藥種商、製藥者取締規則」，從事藥種商行業者須於店家門牌旁掛有藥種商行名稱、住址、負責人姓名等「二尺五寸×七寸」之標誌，以方便管理。¹⁴⁹

雖然臺灣總督府領臺初期的種種政策、規則都以推動「洋藥」為重，「漢藥」在藥師的資格認定、製藥、販售上都受層層限制，在藥品市場上也顯現洋藥聲勢大於漢藥的趨勢，但民間小老百姓延襲既有對藥品需求與消費的習性，使得藥種商、以及家庭式的製藥商仍有生存空間，以製造、販賣補藥、皮膚藥、寄生蟲藥之類非管制藥品為主。藥品的銷售上，日治時期「寄藥包」、「先生媽」仍相當盛行於鄉村聚落，販售業者將日常生活所需藥品掛在民眾門上，一段時間之後再來添補，稱「寄藥包」。這些經常調製、販售藥品的業者，因為常接觸藥品，熟知藥性，久而久之，也為民眾看診、配藥、注射，稱「先生媽」，即是早期的「密醫」。

戰後，家庭式的製藥廠在大型製藥廠蓬勃成立之前，仍以沿襲日治時期的生產、銷售方式生存，「寄藥包」、「先生媽」亦存在於常民生活。但製藥廠更常與跑江湖藝人合作賣藥，這些跑江湖藝人必須先向衛生機關申請「藥牌」，外出做場時，須持藥牌事先向派出所登記，方可做場演出。¹⁵⁰ 1950 年代以後，隨著廣播電台地方臺的紛紛設立，向各地方電台買時段打廣告，或透過跑江湖藝人，深入鄉村小鎮直接向民眾宣傳廣告。1960 年代，隨著內台戲的衰退，演員轉進電台或外台，適與製藥廠合作，各取所需，這些職業藝人的加入，不但色藝俱全，

¹⁴⁹ 參見：梁瓊尹《臺灣日日新：老藥品的故事》（台北：台灣書房，2007），頁 4-9。

¹⁵⁰ 2010 年 5 月 2 日，訪問曾先枝。

也在表演上更為專業，且提供民眾免費看戲，在電視興起之前，亦成為民眾的娛樂項目之一。

在賣藥的商業體系下，藥商與電台、藝人間的關係，形成層層的銷售關係，藥商為大盤商，電台為中盤商，藝人為零售商。¹⁵¹由於涉及賣藥的獲利，在經營手法上也有不一樣的類型：

(一)、藥商經營戲班，向電台買時段打廣告

例如：新埔大中華製藥廠老闆何禮輝成立「大中華歌劇團」即屬此類。這類是由大盤商直接賣藥打廣告，僱傭一批採茶戲藝人，在電台唱採茶戲兼做藥品廣告，假日則整團進入城鄉小鎮賣藥。藝人在電台錄音採「月薪制」，廣告藥品又採「抽份制」，若再接內台戲、外台戲，則按日計酬。例如，在大中華歌劇團領班的徐榮華，月薪一千元，講戲齣亦有一千元，共二千元收入，假日倘隨團出外賣藥，另依所賣藥品的數量來抽份。

(二)、電台成立戲班，自行批藥、賣藥

由於賣藥的獲利可觀，廣播電台只能收取買時段的費用，於是苗栗中廣台隨後也在 1964-1966 年的兩年間，也成立「苗栗歌劇團」，專門唱廣播採茶戲並廣告藥品，假日再出團賣藥、打廣告，演出方式與「大中華歌劇團」完全相同。因此，電台也成中盤商，可直接獲取賣藥收益。對藝人而言，老闆為藥商或電台，對於自己的收入並不影響，仍以月薪及抽份兩者並行。當時，苗栗中廣台有兩個採茶戲時段，上午十一點至十二點，為外包節目，由「大中華歌劇團」所製播；下午一點至二點為苗栗中廣台所屬的苗栗歌劇團自製。¹⁵²

(三)、藝人集資批藥，向電台買時段

另外，亦有藝人合股集資向藥廠直接批藥，在電台買時段廣告，假日再演戲做場、賣藥。如此，則避開中盤商的抽份，可以獲得較多收益。1966 年左右，

¹⁵¹ 參見：鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》(苗栗：慶美園文教基金會，2001)，頁 110-111。

¹⁵² 2008 年 10 月 5 日，訪徐榮華。

電台知名講古人王孟壽，邀曾先枝、蛇茂哥三人合股，從苗栗三星製藥廠批「保力盛」，主治腰骨酸痛。招集桃、竹一帶共十二位藝人，由王孟壽安排戲齣，將每日在住處事先錄製好的採茶戲齣拿到在花蓮電台播放，然後到花蓮港鳳林、吉安一帶客籍聚落賣藥。後來從頭份聘請一位中醫師免費看診做為標榜，以吸引聽眾買藥。¹⁵³

三、跑江湖賣藝的演出方式

跑江湖賣藝的行業自古已有，以各式雜技百戲的樣貌呈現，也是三腳採茶戲在台灣的演出類型之一，糾集數人組成一個包含藝人及樂師的小團體，即在城鄉小鎮之間進行賣藝，日治時期文獻多以「打採茶」稱呼。日治時期已有演唱山歌、勸世文招攬村民買藥的小型賣藝團，例如，知名客家民謠藝人賴碧霞(1932-)在七、八歲時，即在竹東慈惠宮見過說唱藝人蘇萬松一個人以小提琴演奏〈平板〉，唱勸世文，招攬村民買蛔蟲藥。稍長之後，也參與阿玉旦、黃永生等三腳採茶藝人的賣藥團，演三腳採茶戲。¹⁵⁴

這類的小規模的賣藥團體，在戰後仍然存在，而且有江湖門派之分，許多三腳採茶藝人以賣藥跑江湖為業。但由於改良採茶戲班在戰後五年內大為興盛，亦吸納許多三腳採茶藝人，投入大戲班習藝，改演大戲。如，阿玉旦(黃莊玉妹)曾搭「泰山」、「勝春園」、「永光園」。阿生丑(黃永生)加入「勝春園」。羅勤英、羅石枝、小丁(林十妹)加入「竹勝園」等。然而，1960年代內台沒落，大多數內台戲班散班，改良採茶藝人釋出到外台，適逢地方性廣播電台及調頻電台的紛紛設立，藥商看準廣播電台的宣傳效益，遂以當時客籍觀眾喜愛民謠、採茶的心理，聘請藝人廣告藥品，戲班藝人投身電台以及跑江湖賣藥者一時大量增加。

(一)、客籍地區的三大門派

民間的跑江湖團體依照「江湖」規範及行規，依地域或籍貫而有門派之分，

¹⁵³ 參見：蘇秀婷〈講棚頭、聽笑科：曾先枝的人生故事〉，頁 186-188。

¹⁵⁴ 參見：鄭榮興、蘇秀婷、陳怡君《賴碧霞民歌藝術》台中：文建會文化資產總管理處籌備處，2010。

以跑江湖為業者，如有「門派」的護持，在做生意時，遇同門派或其他門派者，大多依師父輩的結拜關係，互稱師兄弟，故能依江湖行規而受到庇護，甚至合作做場，利益均沾。倘未加入任何門派者，往往會受到排擠，只能在市集的冷僻所在做生意。桃、竹、苗地區的跑江湖門派，大抵有三：

第一、華西街吳大朝派(大刀派)。三腳採茶藝人黃永生(阿生丑)、曾先枝屬之。

第二、楊梅莊茂山派。三腳採茶藝人羅滕珍屬之。

第三、中壢張永昌派。擅長魔術、賣眼藥的目阿連屬之。

入行需行拜師禮，拜祖師爺神農氏，傳說中神農氏嚐百草、濟世救苦。跑江湖藝人分「文」、「武」，演採茶、變魔術即屬「文場」，打拳頭屬「武場」。1960年代由內台釋出的採茶班藝人，僅有少數有拜過師，例如，黃永生、曾先枝拜吳大朝派的陳火添為師。未拜過師的藝人亦可依附有師承者，一同「做場」，亦可受到門派的屏障。

(二)、演出型制

- 1、一人場：通常一人背著藥品、日用品，挨家挨戶販售者，行話稱「進斗」，毋須表演。另，在市集上進行一人表演者，行話稱「孤枝場」，日治時期知名講唱藝人蘇萬松屬之，據說他擅長編勸世文，常在歌裡編入詬罵日本人的唱詞，以一首〈平板〉及一支小提琴走遍客籍聚落。
- 2、二人場：通常為夫妻、父女的組合，一人扮丑、一人扮旦，演出時，一人拉弦，另一人兼打鑼鈔。演出內容以民謠小調，或三腳採茶戲。例如，曾先枝、賴海銀夫婦，常演《送金釵》、《打海棠》等齣目。師承東勢角的黃阿城父女，常演《送郎》、《綁傘尾》等齣目。¹⁵⁵
- 3、多人場：三人以上至十數人的賣藥團，例如，老輩三腳採茶藝人卓青雲、莊木桂、阿婉旦、羅滕珍等即能演小齣文戲，《孟姜女》、《仙伯英台》。有些賣

¹⁵⁵ 同註 100，參見蘇秀婷〈講棚頭、聽笑科：曾先枝的人生故事〉，頁 184。

藥團會取班名，兼演外台戲。例如，1960 年左右楊梅人羅滕珍曾成立「飛龍堂」賣藥團，該班亦能演外台戲。¹⁵⁶曾先枝與許秀榮合股的賣藥團，人數亦達十多人，在旺季時常為「連進興」等戲班調工，1968 年兩人乾脆合股成立「永昌」歌劇團。這類能兼演內、外台戲的賣藥團，其組成成員通常多為大戲藝人，團內只有三腳採茶戲藝人則無法兼演大戲。¹⁵⁷

(三)、賣藥與演出搭配

藝人演採茶戲的目的是為了廣告藥品、促成觀眾購買藥品，因此演出與廣告、促銷有一套固定的公式可依循，參與賣藥的藝人必須能靈活掌握現場氣氛及觀眾心理，先演一段戲，吸引觀眾入座，把握觀眾看戲入迷之際，暫停戲齣來廣告藥品、促成購買，待買氣暫歇。再演一段戲，邀請新的觀眾入場看戲。跑江湖賣藥的演出程序大致如下：¹⁵⁸

招徠觀眾(喊花) → 演一段戲(端花) → 賣藥(結子)

- 1、透過音響演唱山歌、演奏客家八音，以鑼鼓聲響告知鄰近居民賣藥團已到，吸引觀眾駐足，行話為「喊花」。
- 2、人潮聚攏之後，負責廣告藥品的藝人(行話稱為「子頭」)開始自我介紹，說明來意。之後由演員(行話稱為「花頭」)演出一段正戲。當戲齣演得很精彩，觀眾目不轉睛時，行話稱為「花很鬧」，意指花開正盛，觀眾已經入迷，不會輕易離場。
- 3、演員利用高潮迭起的劇情及精湛演技將觀眾留在現場，行話稱「端花」、「兜花」。
- 4、適時中斷戲齣，由「子頭」廣告藥品，說明藥效、提供見證。「花頭」進入人群中鼓動觀眾掏錢購買。這一段廣告、促銷藥品的過程，行話稱為「結子」。

¹⁵⁶ 2006 年 1 月 8 日，訪傅明乃。

¹⁵⁷ 同註 100，參見蘇秀婷〈講棚頭、聽笑科：曾先枝的人生故事〉，頁 204。

¹⁵⁸ 參見：鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》(苗栗：慶美園文教基金會，2001)，頁 112-113。此外，另於 2010 年 4 月 24 日，訪曾先枝。

- 5、倘買氣不錯，待買氣暫歇，遂接下去演未完的劇情。進行第二回合的「喊花」、「端花」、「結子」。再次鼓動尚未購買的觀眾。
- 6、倘買氣不好，肇因於「花頭」演出不精采，或「子頭」廣告不夠有說服力，現場購買氣氛零零落落，甚至有觀眾已離席，行話稱為「花崩」。則需趕緊由「花頭」演出更精彩的戲來「端花」，將人氣再度聚攏，才能繼續賣藥。

以上的演出程序，一個晚上大致有二次「結子」的機會，賣藥團必須把握兩次結子，將藥品售出，重點在於「花頭」的演出夠不夠精彩，以及「子頭」的演講能否讓觀眾掏出錢來購買。在戲齣表演上，二、三人的編制，大致多演三腳採茶戲齣，在賣藥場如遇到其他有師承關係的賣藥藝人，也會相約一同做場，稱為「合場」，演出時，一組人做一場，各做各的戲齣，各賣各的藥，將所得收益合併計算。將該總收益分成兩等份，其中一份給提供藥品者，另一份由大家(包含帶藥者)均分。¹⁵⁹

倘若演員人數較多，則可以演出改良戲齣，一晚上兩次「端花」的機會，將戲齣分為兩段演完。如果戲齣較長，該地居民的購買力強，亦可能待上數日，將戲齣分為二、三日演完，則以連續劇的方式進行。賣藥場的演出，並不著戲服，即使演出改良戲，亦只簡單妝扮，穿著鳳仙裝、水褲等，主要以採茶唱腔及故事劇情做為演出重點。

四、廣播採茶戲的戲齣類型

賣藥場的演出大抵採「落地掃」的方式，也就是「不上棚」做戲，演員穿著便服，在演出前臨時決定的地點，除地為場，安排演出區及觀眾席，準備演出工具，以簡單的演員及樂師編制即上場演出。在民間稱為「耍把戲」、「撮把戲」。客籍地區的三腳採茶戲即以此種型態存在。

(一)、賣藥團的三腳採茶戲齣

¹⁵⁹ 同註 158，鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》，頁 114-115。

1960年代前，內台改良採茶戲班尚未沒落，內台藝人即有少數遊移在戲台與賣藥場之間討生活，例如，人稱「阿生丑」的黃永生(約1916-1960年代)，本身既屬華西街「大刀派」的門徒，拜陳火添為師，亦搭「勝春園」內台班，演改良採茶戲。1951年帶領勝春園年輕演員曾先枝(1932-)投入大刀派，曾先枝在內台戲界逐漸蕭條時，於1957年投入賣藥場。¹⁶⁰

而賣藥場本來即存在的三腳採茶藝人，藉著親屬、師承或地域關係的組成，以小型編制各別演出，組成夫妻檔、父女檔二、三人；或結合二個團體以上組成五、六人或七、八人的中型團體，來應付人潮較密集的聚落。例如，戰後卓青雲(丑)與其子莊木桂(拉弦)、阿雲旦(卓青雲的小妾)、阿婉旦等三腳採茶藝人組成一個賣藥團。這類原本即存在於農村社會或小型市鎮中的賣藝團體，依附著常民的日常作息與生活步調來進行小型交易。一般而言，賣藥團都在人潮密集的市集「做場」，例如，竹東市場、楊梅市場等，以兩人一組的編制，唱山歌、打採茶，兼賣藥。市集人潮雖然多，但人群熙來攘往，流動性大，比較不耐久坐，演出內容通常以三腳採茶戲齣或山歌民謠來吸引人群。在1950年代，莊木桂、阿雲旦、阿婉旦等人仍以「張三郎賣茶」的戲齣做為主要的表演內容。

民間的三腳採茶戲演出，有許多類型，有些將張三郎賣茶故事，依劇情先後串演而下，有的則挑段落來演。曾先枝提到：「卓蘭的黃阿城與其女兒兩人，賣藥時唱『賣茶郎』一整連，上午演一整個早上，中午回家吃飯，第二天又接著演下去。演的內容包括採茶、賣茶、綁傘尾、賣茶郎子歸、陳仕雲、盤茶盤堵。專門兩人對唱，也會演『小齣』。專做『正路』，很少做阿乃姑。」¹⁶¹指黃阿城父女通常演「張三郎賣茶」故事系列。

演出哪些段落，視演員的專長與喜好。有些演員習慣演《送郎》、《綁傘尾》等張三郎賣茶故事劇，年輕演員習慣演較活潑、挑情的《送金釵》、《打海棠》等相褒戲。而且，依照賣藥場的師承門派而為的合作關係，兩組人可能「合場」演出，以你演一場，賣藥；換我演一場、賣藥，如此輪流演出。¹⁶²因此，觀眾看到

¹⁶⁰ 同註 100，參見蘇秀婷〈講棚頭、聽笑科：曾先枝的人生故事〉，頁 177。

¹⁶¹ 訪曾先枝，2010年6月6日。

¹⁶² 同註 100，參見蘇秀婷〈講棚頭、聽笑科：曾先枝的人生故事〉，頁 184。

的戲齣可能是「《送郎》、賣藥、《送金釵》賣藥」，在劇情和順序上完全沒有連貫的戲齣內容。賣藥場演的三腳採茶戲，觀眾看戲的興趣，與其說是對賣茶故事情節的貫串，倒不如說更著重於聽採茶唱腔以及器樂聲響效果。

戰後的賣藥團在三腳採茶戲的齣目的數量及演出表現上，呈現穩定而無特殊成長的現象，演員所演唱的齣目大抵為《上山採茶》《送郎》、《綁傘尾》、《糶酒》、《勸郎怪姐》、《茶郎回家》、《盤茶盤賭》、《送金釵》、《問卜》、《桃花過渡》等，以及〈鬧五更〉、〈苦裡娘〉等民謠、小調。日治時期相當盛行的《扛茶》、《拋茶》即興編詞，與觀眾互動的演出，則並沒有在賣藥團裡上演，但偶有於大戲班演出。

163

(二)、民謠熱潮下的採茶調古路戲

電台內演出的採茶戲，戲齣播放有的現場錄製，有的事先錄製好，不需現場錄製。例如，於中國廣播公司苗栗台製播採茶戲節目的苗栗歌劇團採現場錄製；大中華歌劇團由於後來成立外台戲班，也兼演外台戲，因此需要預先錄好戲齣，以免撞期。¹⁶⁴ 戲齣由班內導演安排，以幕表戲方式演出，演戲之前，導演分配角色、說明戲齣大綱，各台角色及理由等。演員即需臨場安排唸白、唱腔。

戲齣類型並無特定，依導演的個人喜好，由於電台的演出時段是帶狀的，導演通常選擇從章回小說取材，以連續劇的方式演出，亦為內台連台戲的延伸。以中廣苗栗台先後存在的兩個賣藥團體的戲齣來看：

【表 2-1-1】大中華歌劇團與苗栗歌劇團的常演戲齣

戲班/講戲人	常講戲齣
大中華歌劇團 葉佐凱	《狸貓換太子》、《孫臍出世》、《岳飛傳》、《西遊記》、《劉伯溫得寶》、 《孟麗君脫靴》、《三進士》、《斬太保》等。
苗栗歌劇團 徐榮華	《十八瓦崗》、《孫臍》、《王魁與桂英》、《石平貴王寶釧》、《四色劍》 頭本等。

¹⁶³ 有關《扛茶》、《拋茶》的發展及演出型態，參見：蘇秀婷〈《糶酒》與《扛茶》、《拋茶》——一段客家三腳採茶戲變遷歷程考察〉《戲曲學報》第六期(2009.9)：173-202。

¹⁶⁴ 2008年10月5日，訪談徐榮華。

大中華歌劇團的導演葉佐凱，為「勝美園」內台班團主葉國道的長子，出自宜人京班，負責司鼓。所講的戲齣多來自內台戲班的常演戲齣，如《狸貓換太子》、《孟麗君脫靴》等。但其演出方式並不完全依照內台戲的演出方式，內台戲檔期為十天，電台則沒有長度限制，而客籍聽眾對於情節複雜的歷史小說興趣濃厚，當時，苗栗中廣電台的台長江平成即在台內開闢客語講古節目，相當受到鄉親的歡迎。戲班導演也經常取材自章回小說、歷史演義。例如，葉佐凱講的《孫臏出世》、《西遊記》均出自通俗小說《鋒劍春秋》、《西遊記》。其中，《西遊記》可演二、三個月，由古蘭妹飾唐三藏，鄭麗珠(戲班老闆何禮輝的媳婦)飾孫悟空。¹⁶⁵此外，苗栗中廣電台自營的「苗栗歌劇團」，由弦師徐榮華講戲，《十八瓦崗》出自《隋唐演義》，一齣戲演了一年多。《孫臏》出自章回小說《鋒劍春秋》，《王魁與桂英》看連環漫畫編的，《朱仁宗不認母》乃撿內台胡撇仔戲《四色劍》頭本敷衍而成。

電台所演出的採茶戲以出自章回演義的古路戲居多，與內台戲不同之處，內台的古路戲大抵唱外江、四平、亂彈唱腔，口白為客語；電台的古路戲，則以採茶唱腔為主，少有外來劇種的唱腔。值得注意的是，客籍戲班裡古路戲的重量級戲齣三國戲，並不在電台裡演唱。內台演出的古路戲齣，依行當特質與劇種唱腔風格而有特定的安排搭配。除了特定戲班能演全本京劇或全本四平，亂彈戲，一般的改良採茶戲班的午戲演出，在內台時期已開始有「功能性」的分化現象：屬三小戲行當的生、旦、丑以採茶唱腔演唱，屬大戲行當的老生、花臉以大戲唱腔演唱。乃著眼於伴隨著行當而來的整套表演藝術，藉由唱唸做表來形塑該角色的特質。尤其，改良採茶戲班的關公、張飛一定不能唱採茶調，即在於採茶調無法撐起該角色行當的性格特質。然而，電台裡所演出的古路戲卻一反戲台上的演出規範，而全以採茶調來演唱，電台內的古路戲演出，雖然尚不致於逾越「關公戲不唱採茶」的規範，但所有的古路戲均唱採茶調的演出型態，顯然並非依照「戲曲搬演」的角度來考量，而是依其他的審美價值所為的調整。

¹⁶⁵ 2005年8月18日，訪談古蘭妹。

二十世紀初，改良採茶戲的形成大戲，能夠在內台戲園演出商業賣戲，乃奠基於三腳採茶戲以及採茶唱腔廣受客籍觀眾的喜好所致，客籍聚落裡「相褒」、「對山歌」以演唱客家民謠的風氣，在日治時期相當興盛。戰後，仍有竹東公園、桃園公園等地時常聚集山歌好手，以山歌相互酬唱。¹⁶⁶1963年1月21日，由苗栗地方鄉紳饒見祥為首成立的「客家民謠研進會」，與苗栗中廣台合作，舉辦第一屆全省客家民謠比賽，共一百三十四人參賽，吸引上萬名觀眾欣賞¹⁶⁷。經過三屆全省性比賽，竹東、中壢等地也紛紛舉行地區性客家民謠比賽。

廣播電台開始製播採茶戲，適逢1960年代山歌、民謠在民間相當風行，採茶戲的收聽率相當高，「只聞人聲，不見其影」的表演類型下，演員的音質相當重要，音質佳，擅長九腔十八調的音韻者，即相當受聽眾喜好，例如，大中華歌劇團的幾位女藝人：古蘭妹、張雪英、林震蘭等均屬之。

緣於此，1960-70年代，於各地方電台製作的廣播採茶戲，實為廣播媒體的特性是以「唱腔」為主要審美對象，加上當時客籍聚落對於民謠、山歌、講古的熱中，而對於歷史戲亦安排純唱採茶戲唱腔，既能聽到採茶唱腔，又能滿足對歷史故事的興趣。復加上廣播電台播放的採茶戲以賣藥為目的，以吸引觀眾收聽以達到賣藥為首要考量，故必須演唱採茶調來迎合觀眾需求，因此，才會有連台古路戲均演唱採茶調的作品出現。但這類歷史戲劇目，不論在內台戲園演售票戲，亦或是外台酬神戲，均於下午演出，唱腔多半以大戲劇種唱腔與採茶唱腔搭配，依劇中角色行當的特質及劇情需求，而為唱腔的安排，藉由角色程式藝術的運用，使採茶戲符合「戲曲搬演」的美學標準。

(三)、老式採茶的勃興與大量改編

1960年代在電台演廣播採茶劇的戲班或藝人組合，外出做場賣藥的地點與宣傳方式，上述三腳戲藝人以家族為組成基礎、沿村轉疍式的「耍把戲」演出有所不同。廣播電台買時段的戲班，成員大多為內台改良戲班演員，其中不乏色藝

¹⁶⁶ 2008年8月21日，訪談徐木珍。徐木珍自述，從小即會「對山歌」，村內遇有賣藥團來，因目盲不能見，村民乃背負他到街上，與賣藥團的楊玉蘭(紫星歌劇團團主楊木生之妻)「對山歌」。

¹⁶⁷ 參見：黃銀煌編纂，《苗栗縣誌卷四·文化建設誌》(苗栗縣政府，1983)，頁110-114。

俱佳者，有些則是內台已相當知名的藝人，在電台中的演出亦依內台戲的明星包裝手法來行銷、宣傳。例如，苗栗中廣電台的大中華歌劇團，是新埔人何禮輝出資成立，專門廣告大中華製藥廠的藥品，成員分為兩團：

第一團：徐榮華領班(負責廣告藥品)，蕭美蓮、蕭春蓮、田秋香、黃鳳珍、徐春香、林震蘭、何蓮英。葉佐凱講戲。

第二團：傅勝梅領班(負責廣告藥品)，古蘭妹、謝桂香、阿扣(中壢人)、韓秋蘭(傅勝梅妻)、葉佐凱講戲。

賣藥團的固定編制均有文武場二至三人、講藥者(子頭)一人、講戲者(導演)一人，以及演員(花頭)數名。大中華歌劇團的演員清一色為女性，成員來自「勝美園」、「中民園」、「勝春園」等內台採茶班。女性年紀約在十八至二十多歲。據古蘭妹自述：「搭大中華歌劇團時，我只有十八歲，當時很年輕，還不大會演戲，但聲音很好，一齣《孟麗君》唱得很紅，觀眾都指名要看我演的蘇映雪。」¹⁶⁸古蘭妹在苗栗中廣電台唱紅之後，戲班出外做場賣藥，觀眾爭睹藝人風采。戲班會製作班內女伶著制服照片，寫上「大中華製藥廠歌劇團」字樣，送給觀眾留念。

苗栗中廣電台星期一至星期五，每日播放一小時採茶戲，周六、週日則在客籍聚落做場，戲班事先於電台節目中放送、預告，宣傳演出的時間、地點，號召當地聽眾到場。此種宣傳方式所吸引而來的觀眾，比較起三腳採茶藝人在市集面對隨機、流動性人潮殊為不同。電台的聽眾大多有「戲迷」的屬性，帶著想接近藝人的心態來看戲，因此也適合戲班經營戲齣。是故，經由電台宣傳的賣藥場，幾乎不演三腳採茶戲，這類戲齣情節簡單、題材已無新鮮感，而無法留住聽眾，¹⁶⁹必須由導演講較為複雜而具故事性，且富含表演性的戲齣，短則一天，長則可以在當地連演二、三天。

電台賣藥團的戲齣選擇與表演場地及表演方式有關，電台的賣藥團所選取的表演場地，與三腳班也未盡相同，通常不會選擇人潮湧擠、川流不息的市集，而

¹⁶⁸ 2005年8月18日，訪古蘭妹。

¹⁶⁹ 2008年10月4日，訪徐榮華，

是廟坪、集會所等寬敞能容納許多觀眾的地點。演出的型態僅是三腳班的擴大，演員四、五人以上，包括講藥藝人，以及文武場樂師，人數在六、七人左右。演出場地不大，舞台、道具設置均不能與專業戲台相提並論，演員人數依團員多可能從三、四人至十多人。依此小型表演場地、小編制的表演組成，加上需配合廣告藥材，必須能夠靈活機動地暫停戲齣、賣藥、然後接續下去，尚能維繫觀眾不散去。這些電台賣藥團多選擇「小齣的文戲」做為演出題材。長期在從事跑江湖賣藥的藝人曾先枝即說：賣藥演的是「小齣事」、「老時採茶齣」。

賣藥團的戲齣通常由導演負責講戲，亦有些由團內藝人集思廣益，提供所知。幾個較知名的賣藥團其講戲人及常演戲齣，舉例如下：

【表 2-1-2】賣藥團講戲人及常演劇目¹⁷⁰

大中華歌劇團 葉佐凱	《孟麗君》、《三娘教子》、《劉伯溫得寶》
苗栗歌劇團 徐榮華	《水蛙記》、《乞食與千金》、《八角水晶牌》、《金龜記》、《李金白釣魚》
牛車順劇團 陳居順	《火酒記》、《磨石記》、《趙玉鄰》、《金龜記》、《馬前潑水》、 《珍珠衣》、《販馬記》、《四郎探母》、《藍芳草》(《雙桂圖》)、《秋胡戲妻》
飛龍堂歌劇團 羅滕珍	《孟日紅》、《高彥真》
魏乾任、曾先枝	《金錢記》、《雙姻緣》、《三世同修》、《遊白樓》、《石頭記》、《商輅斬文禧》、 《水蛙記》、《前夫有情，後夫有義》、《林招德賣水》
其他	《王文英認親》、《陳光蕊上京》(劉建文)、《七寶龍鳳箱》(陳盛本)、《莊子破棺》(黃玉英)

蘇秀婷製表

其中，葉佐凱的戲齣大多來自內台的文戲齣目。陳居順乃洋伴人，本來開牛

¹⁷⁰ 據筆者訪談古蘭妹、曾先枝、徐榮華等人。

車爲業，因愛聽山歌、愛唱山歌而成立「居順」歌劇團，人稱爲「牛車順」，他的戲齣多改編自坊間通俗小說。曾先枝曾參加王孟壽、陳居順、詹木田的賣藥團，戲齣承自舅舅魏乾任及老輩藝人劉建文、黃玉英、陳盛本等。

這些「老時採茶」戲齣的題材來源可歸納爲數類：

1、來自改良文戲

二十世紀初三腳採茶戲改良爲大戲，是從七、八人的草台小班演出改良文戲起家，其演出編制、戲齣性質與 1960 年代的賣藥齣頗爲類似。當時，小戲藝人在三腳採茶戲之外，也嚐試演出《仙伯英台》、《雪梅教子》、《水蛙記》、《鹽甕記》、《青白羅衣》、《殺子報》等這類文戲，劇情內容多演家庭熟事，角色行當只需生、旦、丑，而不及於朝廷、將官、仙佛等，需老生、花臉行當的劇情。三腳班藝人以這類唱採茶唱腔的改良文戲爲基礎，成立大戲班，開始進入內台商業戲園演戲。這類全唱採茶的改良文戲，隨著內台演連台戲的需求，戲班藉由改編、撿戲等種種管道發展連台戲齣，而改良文戲的演出遂減少。隨著大量連台戲的編演，這些戲齣被通稱爲「改良採茶戲」，而早期的文戲齣目，則被稱爲「老時採茶齣」。以「老時採茶齣」指涉全部演唱採茶唱腔的家庭劇類，以小戲爲主的演出，延續三腳採茶戲的表演特質。「改良採茶齣」則題材、劇類包羅萬象，演出行當也擴及花臉、老生。

2、來自內台

內台時期雖以演出連台戲爲原則，但老時採茶戲齣在內台戲班做爲「墊檔」、「填縫」的作用，在戲齣長度不夠時，即演一小時以內的「老時採茶戲」來填充不夠的時間。或者，連台戲已演完，尙沒有新題材，則演幾齣老時採茶戲來墊檔。例如，《雙姻緣》(又名《李金白釣魚》)、《三世同修》、《遊白樓》、《石頭記》、《商輅斬文禧》、《水蛙記》、《前夫有情，後夫有義》均在「勝春園」內台班已演過，而由魏乾任在賣藥團講的戲齣。¹⁷¹這些戲齣是奠基在改良文戲的表演風格而繼續發展，有的傳自戲班內的三腳採茶藝人，如曾和三腳採茶藝人阿浪旦學戲的魏乾

¹⁷¹ 2010 年 9 月 7 日，訪問曾先枝。

任，在「勝春園」即講過許多老時採茶戲齣，以協助該班四平背景的講戲人蔡梅發。有的傳自其他劇種的藝人，例如，出自「宜人京班」，且自己成立「舊賽樂」、「新華樂」戲班的鼓師黃玉英，也講過《蕃薯記》。

3、來自其他劇種

藝人將不同劇種的文戲戲齣帶入，改唱採茶調，轉變為「賣藥齣」、「山歌齣」、「老時採茶齣」，擴大這類劇目的數量。例如，謝長坤，乃亂彈戲大花，人稱「客人憨」。1960年代搭女兒謝菊元、女婿陳居順的「牛車順」，將亂彈戲齣帶入賣藥團，曾講《藍芳草》、《金龜記》。演《藍芳草》一劇，還將京班盛行的「聯彈」技藝帶入賣藥團，改唱〈平板〉。¹⁷²

4、藝人自編

「牛車順」的團主陳居順，雖非學戲出身，擅長編戲齣、唱山歌，該班演出的賣藥齣大多出自坊間通俗讀物，撿拾故事中的倫理情節加以發揮，例如，《火酒記》、《磨石記》、《馬前潑水》、《珍珠衣》、《四郎探母》、《秋胡戲妻》等，其中不乏戲班內常演的戲齣，或來自宋明話本小說的題材。例如，《秋胡戲妻》，陳居順飾秋胡，謝菊元飾其妻，兩人對手戲即可演一下午；或《四郎探母》，也是兩夫妻對手戲，專門以口白和歌謠詮釋劇中倫理情節。

5、來自說唱、講古

《孟日紅》、《陳白筆》、《劉庭英》、《姜安送米》等來自客語說唱「傳仔本」的戲齣，因有長篇唱詞可依循，亦為賣藥齣選取的題材。但這些齣目在賣藥場合演唱，也不一定完全依傳仔本的本事來唱，大抵由團中熟悉故事的演員講戲，將大致劇情、理由說明，由演員自行安排唱詞、唸白，亦採幕表戲來演。

6、來自長劇的改編

¹⁷² 同註 100，參見蘇秀婷〈講棚頭、聽笑科：曾先枝的人生故事〉，頁 203。

有些劇目來自內台戲，尤以文戲，內含較多倫理場面者，一齣可以連演二、三日，適合在某地賣藥好幾天，可以演連續劇的場合。通常，賣藥團會將這些長篇齣目截短，選擇適合的文戲段落做為賣藥齣。例如，曾先枝曾將劉建文講的《西遊記》，取其中《陳光蕊上京》做為賣藥齣。¹⁷³這些戲齣有的來自內台戲的常演劇目，如《王文英認親》，有的來自老輩藝人講戲，例如，四平藝人陳盛本講《七寶龍鳳箱》、出自「廣東宜人園」的黃玉英講《莊子破棺》、出自「明興社」的劉建文講《西遊記》。或者，有些內台齣目因情節全為文戲，很少在內台上演，遂選取段落作為賣藥齣，¹⁷⁴

五、復古或新變？老時採茶戲的劇目累積意涵

1960年代至1970年代之間，在電台、製藥廠合作下，為採茶戲藝人開闢的賣藥場域，為了符合這個演出場域的需求，以及廣告、賣藥的目的性，舞台搬演的元素大為簡化，以小三行當為主，不需妝容、服色、更不演武戲。只選擇以故事情節和採茶唱腔來與現場觀眾交流，採茶藝人的劇類選擇是回歸到「改良文戲」階段的素樸面貌：劇情簡短，多為一、二時的演出長度，以客語演唱採茶調，內容為家庭倫理為主的文戲。

這類戲齣一般被稱為「小齣事」、「山歌齣」、「老時採茶戲」、「賣藥齣」等。「小齣事」取其戲齣長度較短而言。「山歌齣」指其唱腔完全運用山歌、採茶，不摻雜其他劇種唱腔或流行歌。「賣藥齣」指賣藥場合演的戲齣。「老時採茶齣」，名義上與「改良採茶齣」相對，由「老時」與「改良」的相對性標舉，指涉表演藝術上的「舊有」與「新變」。由戲劇發展脈絡而言，這一類後來被稱為「老時採茶戲」的齣目，在改良階段以四、五人演的文戲面貌呈現，在編制上已大於三腳戲的二人或三人，但又尚未及於內台班改良採茶戲的規模，筆者稱之為「改良文戲」。

採茶小戲到大戲的發展路徑

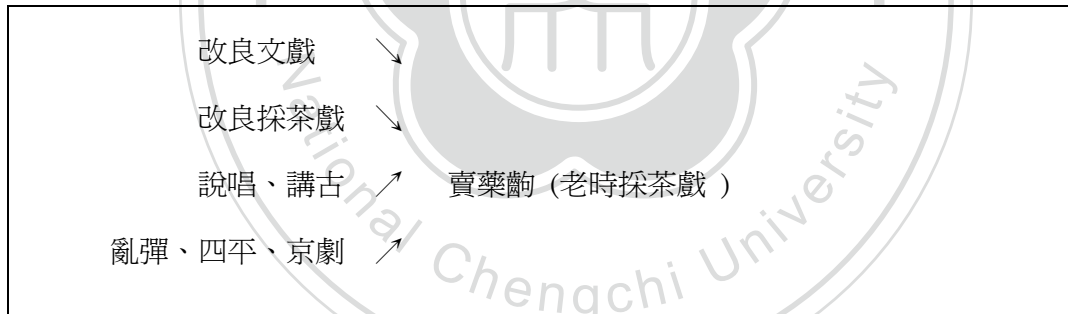
¹⁷³ 2010年5月2日，訪曾先枝。

¹⁷⁴ 2010年3月27日，訪曾先枝。

三腳採茶戲→ 改良文戲 →改良採茶戲
(老時採茶)

這類改良文戲在近代被稱為「老時採茶戲」，以別於「改良採茶戲」，其間的分野自然在於「改良採茶戲」在表演藝術上向大戲學習，或由大戲「改良」為採茶戲，其表演元素多元化，行當齊備，且能演武戲，是三腳採茶戲所不能。從「老時採茶」的名義來看，三腳採茶戲在採茶藝人間亦被稱為老時採茶戲，兩者在名稱均稱為「老時採茶」，顯見藝人在表演概念的分類上，將三腳採茶與改良文戲視為同類，均為「老時」，而改良採茶戲，則被賦與「新時」的概念。在 1910 年代的改良初期，由「老時」到「新時」的改良歷程，包含了「小戲向大戲學習」，「大戲改唱採茶」等種種路徑。

老時採茶戲齣的題材來源圖示



而 1960-70 年代由內台釋出的改良採茶戲演員投入賣藥場域，而大規模進行的戲齣改編，則屬於藝人有意識地文化選擇，在大量不同類型的題材改編，包括回歸改良初期的戲齣、從說唱、講古取材、改編自其他大戲劇種，或者從內台的連台戲剪裁為小齣等，將「賣藥齣」或「老時採茶齣」的劇目大量增加。其題材內容均為家庭戲，不及於朝廷或戰場，聚焦於親情關係，藉由放大家庭內部的人際事端，來操作善惡、探討人性，以寓褒貶於其中，並充分利用「果報觀」、「勸懲論」來滿足觀眾對於是非善惡的臧否。¹⁷⁵

¹⁷⁵ 筆者針對賣藥時期的文本探討曾作〈採茶戲《金龜記》劇目研究—兼論採茶戲與亂彈戲的交

當時的賣藥團以這類家庭戲齣目與客籍觀眾進行交流、溝通，來直接而有效訴諸喜怒哀樂情緒，因此，來自導演或個別藝人的改編行動累積了大量齣目，其題材來源以及戲齣內容所傳達的社會面，已遠遠超過改良文戲時期的內容，雖然這個階段的戲齣改編，以「老時」為其標準，實則其改編的行動，已蓄積相當大的能量，不只在賣藥場，也擴展到其他領域，就其行動力而言，實已有「新時」的意涵。例如，1960年代苗栗人陳慶松、鄭美妹夫妻成立的外台戲班「慶美園」，在苗栗美樂唱片錄製一系列採茶戲齣，其中，《賢女勸夫》、《陳仕雲(茶郎回家)》乃三腳採茶戲、《陳世美不認親》涉及朝廷，乃改良採茶戲。其他的《花子收徒弟》、《義方教子》、《水蛙記》、《打虎將軍》均為老時採茶戲。¹⁷⁶

【表 2-1-3】慶美園採茶戲班錄製的採茶戲齣

類別/專輯名	曲目/目	出版紀錄	序號
笑科採茶	賢女勸夫、陳仕雲	美樂唱片(1970年1月再版)	HL-262
笑科採茶	花子收徒弟	美樂唱片	HL-231、232
教育採茶	義方教子	美樂唱片(1964年7月20日)	HL-234、235
笑科採茶	水蛙記	美樂唱片	HL-263、264
笑科採茶	打虎將軍	美樂唱片(1965年5月20日)	HL-267、268
故事採茶劇	陳世美不認親	美樂唱片(1965年9月20日)	HL-274-276

陳慶松家族的錄音作品尚包括客家八音、北管亂彈唱曲等，均為當時客籍聽眾的娛樂。由這些唱片錄音曲目，足見當時採茶戲的觀眾對於「聽戲」的審美需求有很大成份是在「採茶」唱腔。1960-70年代，集合賣藥團內的採茶藝人所為的「老時採茶齣」的改編，將承自改良文戲時期的齣目大量增加，戲齣內容廣度與深度也大為加強。雖然在唱腔部分尚未有許多變革，僅停留在〈平板〉、〈山歌子〉、〈雜唸仔〉這幾種唱腔的輪用，但由於這個階段的劇目累積工作乃集合眾人之力，屬於集體文化選擇，實已為1980年代末期，由文建會、以及榮興客家採

流、借引)《台灣音樂研究》第十期(2010.6):81-106。

¹⁷⁶ 演唱人員包括官逢財、劉鳳照、鄭美妹、彭登美、李榮火香蘭、美蓮、義妹、玉榮、文輝等，由陳慶松伴奏。參見：鄭榮興、劉美枝、蘇秀婷《客家八音金招牌—陳慶松》(台北：時報，2004)，頁162-163。

茶劇團對於改良採茶戲從「文化」上提昇，在唱腔上運用客家九腔十八調，以突顯其「客家」、「採茶」特色，等變革提供了紮實的基礎。2003年客委會成立，開始進行客家電視台的客家戲曲節目、戲曲徵選、全省巡演等，民間各戲班對於官方政策對於「客家」的要求，也紛紛轉向「老時採茶」戲的源頭求索。

由此可見，1960-70年代這段電台賣藥場的採茶戲歷程，雖然是附隨於賣藥目的之下的演出，既無可觀的排場，也無正式的表演。但由於這類演出型態，乃對於觀眾的閱聽需求的直接回應，從而投入許多人力來累積演出素材，而使這類「老時採茶戲」成為不可忽視的劇類。因此，1990年代以來，民間劇團為回應文化部門對於採茶劇種獨特性以及戲曲精緻化的要求，以爭取公部門資源所為的藝術實踐行動裡，包括在戲劇題材出自家庭倫理劇類，唱腔採客家九腔十八調兩項戲劇變革，很明顯與賣藥時期的戲齣所採取的策略是一致的。



第二節 外台酬神戲的劇目變遷(1950 年代迄今)

1950 年代末期，各地戲院播放電影的比例逐漸提高，於戲院演出內台戲的改良採茶戲班失去內台的演出空間，便到外台改演野台酬神戲。客籍聚落的酬神戲原本為亂彈戲班、四平戲班為主，戰後國民政府遷台，提倡改善風俗、統一拜拜，民間賽願慶典的風氣逐漸簡約化，也影響了外台戲班的生計。改良採茶戲班被擠壓到外台，基於語言、唱腔通俗化的優勢，取代亂彈戲與四平戲演出酬神戲，但也得適應外台的演出生態，而在表演藝術上產生「諸腔並存」的現象。

一、改良風俗政策下的外台酬神戲

台灣做為一個移墾社會，民風驍悍，自清代以來，即對於演戲祭賽相當熱中，1696 年高拱乾等所著《台灣府志》即已提到台人「侈靡成風，厭常喜新。信鬼神、惑浮屠、好戲劇、競賭博」¹⁷⁷日治時期(1895-1945)殖民地總督府對台灣民俗的政策由鬆而緊，明治、大正時期採取台地與內地差異性統治，但對於不損及本國利益的「舊慣」則採寬容原則，台灣既有的風俗民情予以尊重。1921 年改文官統治，實施「法三號」，採內台延長主義，消除殖民地與內地差異。1937 年中日戰爭爆發，採緊縮政策，推行國語、改日本姓名，改採「皇民化政策」，對既有漢文化一律禁止，民間稱為「禁鼓樂」，自此，民間演劇活動才受到限制，但統治者仍允許以新劇的面貌上演。

因此，自清代以來，除了皇民化運動時期「禁鼓樂」政策的推動下，民間演戲活動因戰爭的關係暫時停止之外，基本上仍然相當蓬勃。桃、竹、苗三縣市客籍地區的野台酬神戲，在改良採茶戲興起之前，由四平戲與亂彈戲擔任酬神演戲的工作。

戰後來台的國民黨政府，推動新生活運動、統一拜拜等政策，做為反共抗俄、全體總動員的一環。1952 年制定「改善民俗綱要」，成為官方限制、取締民間慶典、演戲的主要依據。1952 年 8 月 19 日《聯合報》有篇〈改善陋俗統一拜拜，北區昨開座談會，決定五項執行原則，吳主席作剴切指示〉報導：

¹⁷⁷ 高拱乾，《台灣府志》卷七〈風土志〉，台北市：臺灣銀行經濟研究室，文獻叢刊第 65 種，康熙 35 年(1696)初版，1957-1961 重印，頁 185-187。

省政府為改善民俗，取締「拜拜」，昨日在省府四樓舉行之北區座談會中已決定一項取締原則，令各縣市切實執行，茲誌決定原則如次：（一）不得違反國家總動員法之節約原則，應根據戒嚴法切實執行。（二）民間因拜拜演戲應切實按照改善民俗綱要第一款第五項規定，限於祭典日及平安祭日，各舉行一次，每次最多不得超過二日，並須呈報該管縣市警察局核准舉行。……最後經決定七月普渡全省統一規定在十五日舉行一次，此外不得再行舉行，否則即予取締。¹⁷⁸

之後，即開始制定「各縣市推行改善民俗注意事項」、舉辦各區座談會、報章媒體的政策宣示，動用黨部、立法、警察機關的力量加以勸導節約、取締祭典宴會。1959年1月在「改善民俗綱要」基礎上，復頒定「台灣省改善民間祭典喜慶喪葬習俗辦法」、1959年7月頒定「台省改善民間習俗辦法」。均以改善民間祭典、節省婚壽喪葬浪費為目的，對於農曆七月普渡統一於七月十五日舉行一次，平安祭典亦每年舉行一次，祭品項目有所規定，不得浪費。祭典日演戲以演一天為原則，祭典日勸導停止宴客、節省焚燒冥紙等。¹⁷⁹

提倡節約、統一拜拜的政策之實施在法令依據下，雖然剛開始難以立刻扭轉台人好戲劇的風氣，但時日一久，動用黨部及警察、地方民意代表的力量，以勸導、取締雙管齊下，以往中元普度賽會靡月的狀況逐漸減少。復加上1960年代末期以來幾次天災對於民生經濟的打擊，對於外台酬神戲的演戲生態產生莫大的影響。原本在桃、竹、苗客籍地區演出酬神戲的亂彈戲班、四平戲班在1950年代外台的演出開始緊縮之下，也向內台的商業戲院叩門，以增加演出機會。

本研究第一章第三節所述，約1920年代的亂彈戲班已有與採茶藝人交流的例子。戰後活躍於客籍地區的亂彈戲班大抵仍以演出亂彈戲來酬神為主要表演型

¹⁷⁸ 參見：〈改善陋俗統一拜拜，北區昨開座談會，決定五項執行原則，吳主席作剴切指示〉《聯合報》1952年8月19日，第二版。

¹⁷⁹ 參見：劉祐成〈戰後「改善民俗運動(1945-1990)」之探討〉，表3-5「改善民俗綱要」、「臺灣省改善民間祭典喜慶喪葬習俗辦法」、「臺灣省改善民間習俗辦法」條文對照表。台中：逢甲大學歷史與文物研究所碩士論文，頁104-107。

態。苗栗地區的亂彈戲班分布於苗栗、竹南、後龍、大湖等地，其中，苗栗為「南華陞」、竹南有「新聯陞」、「慶桂春陞」、後龍有「東勝園」、「再復興」、「老新興」，大湖有「新復興」等。¹⁸⁰這些戲班的營運，在 1950 年代之前，大抵在外台演出酬神戲；1950 年代起，以在苗栗活動的「老新興」亂彈戲班為例，除了接演民間廟會酬神戲約，也在各地民營戲院進行商業售票演出。其演出劇目雖仍以亂彈本戲為主，為適應商業戲院的觀眾、市場需求，也發展出兼演改良的表演方式。¹⁸¹由「老新興」亂彈戲班當時的成員來看，也有非亂彈藝人的參與，例如，四平戲藝人廖月娥、京劇背景的劉玉進等。¹⁸²

外台演出的亂彈戲班與改良採茶戲班亦有相當程度的交流。例如，1960 年左右，苗栗八音藝人陳慶松與採茶藝人鄭美妹夫妻成立「慶美園」採茶班，即向何秋同(田疇旦)成立的「南華陞」借戲籠演出。陳慶松用毛筆字將「慶美園」的團名以紅紙書寫，並釘在布景上。後來亂彈藝人王金鳳也向田疇旦借籠整亂彈戲班，而把「慶」改為「新」，即「新美園」。¹⁸³1960 至 70 年代，隨著電影普及，改良採茶戲逐漸從內台退出，有些藝人憑藉廣播電台演廣播劇兼賣藥，其中苗栗中廣電台的「大中華歌劇團」除了電台的廣播劇之外，也開始接受外台酬神戲的邀約，挾著電台宣傳效益，頗受觀眾歡迎。當時，大湖亂彈戲班「新復興」為了應付外台觀眾對於採茶戲的需求，曾向「大中華」調人手支援。下午演亂彈戲，由採茶樂師擔任下手，晚上演採茶戲，老先生便去喝酒，由採茶樂師當頭手。¹⁸⁴

足見從 1950 至 1960 年代，改良採茶戲的影響已逐漸從內台向外台擴展，在這段戲界蓬勃的時期，各類戲班無不把演出的觸角伸向可能的表演場域：原本於外台演酬神戲的亂彈戲班，也進入內台戲院演改良採茶戲；外台的酬神戲也開始演出改良採茶戲。

相較之下，桃、竹、苗地區的四平戲班以更大規模、更積極的轉化為改良採

¹⁸⁰ 參見：范揚坤〈以《陳炳豐手抄本》為起點：抄本與北管亂彈〉，輯入林曉英、范揚坤《亂彈樂師的秘笈：陳炳豐傳藏手抄本》(苗栗：苗栗縣文化局，2005)，頁 12。

¹⁸¹ 同上註，頁 22-23。

¹⁸² 廖月娥，四平藝人，戴淑枝之母。廖月娥與廖阿林(大籬林)為師兄妹。劉玉進(1939-)，出自勝美園。老新興的班底成員，參見上註，頁 20。

¹⁸³ 2006 年 9 月 25 日，訪鄭榮興。

¹⁸⁴ 1998 年 5 月 17 日，訪鄭榮興，於苗栗客家戲曲學苑。

茶戲班，包括：四平藝人大量進入採茶戲界、四平藝人成立的改良採茶戲班、童伶的招收與傳藝、內台戲齣的吸收與演出，均以改良採茶戲為目的。其中最具代表性的例子為前清武秀才王景永成立的大榮鳳、小榮鳳四平戲班，戰前均演四平戲，戰後在外台演出則改為日演四平、夜演歌仔。¹⁸⁵「大榮鳳」於戰後更名為「金興社」改演採茶戲，「小榮鳳」於 1960 年左右結束。戰後四平藝人或獨資或合股，陸續成立的戲班，如「華勝鳳」、「天勝鳳」、「小玉鳳」、「連進興」、「新勝園」、「勝春園」、「小月娥」等，其中，「小玉鳳」、「連進興」、「新勝園」、「勝春園」、「小月娥」為內台戲班，由於出自四平戲的背景，仍有不少外台戲的邀約，因此以內外台兼演，日演四平戲，夜演改良採茶戲的方式經營。

這些四平系統的改良戲班以四平戲為基礎接演外台演出邀約，無異也為內台沒落後，改良藝人的出路打好基礎：1960 年代內台戲院不演戲曲之後，「小玉鳳」、「勝春園」散班，「連進興」、「新勝園」、「小月娥」等改演外台戲，即在四平戲的戲路、戲齣以及表演基礎之上，進一步將改良採茶戲帶入外台。

二、由同質性到異質性的戲班組成

1950 年代末，政府提倡節約、統一拜拜政策，對民間酬神、演戲祭賽習俗的勸導與取締已逐漸奏效，外台的演出機會逐年減少；商業戲院演出的內台戲，則隨著電影興盛也擠壓了內台改良戲班的演出空間。在這期間，有的外台戲班進內台尋求機會，有的內台戲班開始改演外台戲，戲班在內、外台場域之間流動，在表演藝術上增加更多變數；加上劇種之間的消長：亂彈、四平戲逐漸沒落，戲班解散，導致藝人流向改良採茶戲班等，對於改良採茶戲班的生態產生很大的變遷。總體而言，進入外台的改良採茶戲班的內部組成，以及適應酬神演出而在表演內容所為的調整，基本上呈現「多元化」與「異質性」的特色。

(一)、內台戲班劇種同質性特徵的消退

內台時期依戲班的班主、股東、重要演員以及教戲者為基礎，使改良採茶戲

¹⁸⁵ 參見：李國俊、徐亞湘《桃園縣四平戲調查研究》(桃園：桃園縣立文化中心，1997)，頁 26。

班形成明顯的劇種特質的，隨著藝人打破鑼的搭班文化，各戲班逐漸混雜了不同背景的演員。幾個四平系的戲班聘請外江藝人教戲，亦有外江系的戲班聘請四平藝人教戲，採茶戲班更包含了各種背景的藝人。例如，戰後復班的「金興社」，團主徐金舉聘請海派京劇留台藝人趙福奎教兒子徐先亮這一輩，1970年代，接班的徐先亮復聘請戰後來台的張家班成員張遠亭、張叫興等人教下一代學戲，使「金興社」這個四平底戲班也兼唱外江、四平、採茶；四平系統的「小月娥」在戰後聘請外江背景的官漢樓來教戲、講戲，復有「宜人京班」的淨行張文聰加入，也開始演三國戲，兼唱四平、外江。外江系統的「小美園」戰後初期也聘請四平藝人陳油蛙、古禮達教戲，班主之女歐雲英受教於他們。採茶系統的「新永光」歌劇團，亦有王裕鼎、鄭增枝等外江系統藝人加入，將「小美園」、「新樂社」、「勝宜園」京班的戲齣帶入。

內台時期不同背景的藝人流動於改良採茶戲班，使原本劇種系統鮮明的內台戲班逐漸產生「異質性」，主要的影響因素在於改良採茶戲班的教戲先生多出自京戲以及四平戲，這兩個劇種的武戲紮實，排場漂亮，為採茶戲藝人的師法對象。因此，京戲、四平戲藝人在採茶戲班搭班、教戲，並不限定京戲藝人即入外江系的採茶班。戲班主聘請藝人的考量，反在於藉由不同專長的藝人搭班，為戲班帶來戲齣、戲路、演法，而成為該藝人的附加價值。也因此，採茶戲班的「異質性」力量逐漸增長，戰後初期改良採茶戲班的劇種同質性現象逐漸產生變化。

(二)、向外地開拓的客家班

隨著內台戲的沒落，外台的酬神場域成為另一個競逐的空間，改良採茶藝人大量投入外台，1950年代起政府提倡的節約、統一拜拜等政策，十多年來效果逐步影響，桃、竹、苗一帶的酬神演出機會已呈現飽合，部分藝人、戲班於是往外地發展，另闢版圖。1960年代起，有的藝人轉而搭歌仔戲班，內台班「紫星」轉往宜蘭演外台戲、四平戲班「新榮鳳」下台南，在子弟票房支持下改演京戲。新成立的外台班「泰鵬」召集客籍外江藝人，在台南、高雄、屏東一帶演京戲等。成為1960-70年代的外台戲班的另一類景觀。這些向外開拓的戲班在戲目、表演

的累積上，在 1980 年代之後，反饋回桃、竹、苗地區，而產生另一種異質性因素。

由廖阿林(大箍林)與陳招妹合股的「新榮鳳」四平戲班，原本在外台演四平戲，1965 年左右，某次機緣受邀到台南天后宮演四平戲，後來留在當地向京戲票房學京劇唱腔，由戲友資助，在台南各地廟宇演出京戲，一齣戲學唱十來天，就上場演出。當時習得的戲齣有《吳漢殺妻》、《轅門斬子》、《關公斬顏良》、《蘆花蕩》、《劉備招親》、《南陽關》、《空城計》、《包公探陰山》、《包公打鬻鴛》、《斬黃袍》等。由於演出相當受歡迎，團主北上延聘「宜人京班」、「小美園」的外江藝人助陣，並請來亂彈藝人王慶芳與四平藝人陳玉平幫忙講戲，班內成員大抵來自改良採茶戲界。在台南的數年期間，「新榮鳳」向當地票房習得不少外江戲齣，並在戲友資助下，有相當多演出機會。通常下午演京戲，晚上演歌仔戲，夜戲的正戲之前，必加演四十分鐘左右的京戲短打戲齣。¹⁸⁶

除了「新榮鳳」之外，尚有「泰鵬」亦以京戲演出聞名。出自「小美園」的知名老生吳炳明(1935-1987)在 1969 年與劉盛龍合股成立「泰鵬歌劇團」，班內成員二十人左右，多為外江背景，如吳炳明夫妻、劉盛龍夫妻、曾東成夫妻、陳玉平夫妻、李寶蓮、李玉蓮、劉玉進、歐雲英、曾承圖、鄭水火、鄭榮興、呂芳富等。戲路以新竹、台中、埔里、嘉義等地市區為主，專演三國戲。1976 年賣班給師兄弟朱勝芳，轉往羅東發展，成員亦多為外江背景。在宜蘭當地主要唱京戲，夜戲則視地域，客家庄唱採茶，河洛庄唱歌仔。當時，宜蘭的外台戲很興盛，一個月只休息二、三天，淡季的六月也有二十多棚戲。¹⁸⁷ 同一時期，尚有鄭增枝、吳炳明、傅應基、傅明乃父女、美嬌等客籍藝人搭羅東班「東龍」歌劇團，乃當地亂彈藝人莊進財、李阿質成立的外台歌仔戲班，原本以亂彈戲為主，加入客籍藝人之後，也兼唱外江、四平、歌仔、採茶等。

另一個四平戲班「紫星歌劇團」在內台戲沒落之後亦結束營業，1960-70 年代，團長楊木生的女婿黃慶煌重整「紫星」歌劇團，舉班遷往宜蘭，改演外台戲。

¹⁸⁶ 2006 年 10 月 7 日，訪曾東成。有關客籍藝人參與「新榮鳳」的相關討論，尚可參見范揚坤《雙桂長春—王慶芳生命史》，頁 86-100。

¹⁸⁷ 2006 年 1 月 18 日，訪傅明乃。

當時宜蘭的外台酬神戲仍以亂彈戲為主，以客籍藝人為主的「紫星」在當地演外江、歌仔戲，夜間的正戲之前加演四十分鐘三國戲，亦受當地觀眾肯定，經營十多年之久。¹⁸⁸

「泰鵬」、「新榮鳳」、「紫星」、「東龍」等幾個客家戲班，在闖蕩外台酬神場域時，大抵憑藉著外江、四平技藝，在閩南聚落能有立足之地。尤其「新榮鳳」藉著四平戲的功架底，向台南的票房學習京戲唱腔，在台南各地廟台改演京戲，待回北部後，藝人又將這些戲齣帶回改良採茶戲班。而擅長講戲的陳玉平在當時也在妻子劉玉鶯協助下，將許多亂彈戲齣改為京戲上演。¹⁸⁹不同劇種的戲齣在戲班之間的傳遞與流動是靈活而劇烈的，也可側面觀察到當時的觀眾在看戲與聽戲上的多元化需求：台南的票房子弟長於京戲唱腔，對於京戲的場上搬演比一般觀眾更有興致；一般觀眾在看歌仔戲之餘，也愛看京戲的短打戲。宜蘭的客籍聚落，對於採茶、客語鄉音相當歡迎，常打賞給演員，使遠赴東部演出的改良採茶戲班仍有唱採茶戲的機會。

除此之外，在外地演戲的藝人也發展了副業，例如，「新榮鳳」老闆娘在台南經營戲班賺了錢，也在當地做五金生意，還找來劉玉進、歐雲英等人協助。赴東部的藝人，由於閩南聚落的演戲習俗是下午二、三點才扮仙，整個早上的時間均可兼差，例如，在喜事場參加八音班打鑼鈔、喪事場去做五子哭墓、孝女等。比起待在桃、竹、苗一帶的改良採茶戲班，多了賺外快的機會，對藝人而言也不無小補。¹⁹⁰

(三)、外台戲班的異質性組成

1970 年代之後所成立的改良採茶戲班，已不再能從班主、戲先生、演員的背景歸納出該班的劇種系統，有些戲班數度更易，戲班主與股東、主要演員之間不見得有師兄弟、同門的關係，使得大戲劇種色彩轉淡。而外台戲班也很少再招收綁字囡仔，戰後戲先生教授成群童伶的景觀已不復見，因此，也不再具有出自某

¹⁸⁸ 2006 年 10 月 7 日，訪曾東成。2006 年 8 月 2 日，訪黃秀嬌。

¹⁸⁹ 2007 年 7 月 27 日，訪劉玉鶯。

¹⁹⁰ 2006 年 1 月 18 日，訪傅明乃。

劇種系統的成群童伶，以辨示該戲班的背景。戲班內的演員來自四方，各種師承系統的藝人都有，且均為學成出師的藝人，此時的戲班大多稱為改良班或採茶班，若要論及戲班的「底」，則需以「戲神」做為辨別標準：奉祀田都元帥者為四平戲班，¹⁹¹奉祀西秦王爺者為亂彈戲班。由於戲班的牌照與戲籠可能數度易手，通常買班者亦會將順道將戲神一起請去奉祀，但班內成員背景紛雜，戲班已無所謂外江系、四平系，而均為改良採茶戲班。

1970年代成立的戲班中，有新竹「居順」、新埔「大中華」兼演電台廣播劇以及外台戲。另外，分布於桃、竹、苗地區的採茶戲班中，包括苗栗縣市的「新永安」、「新美蓮」、「德泰」、「承光」、新竹縣市的「龍鳳園」、「雙美人」，桃園縣市的「正新興」、「永昌」、「連月」、「金輝社」等，¹⁹²班內聚集了不同劇種的演員，而難以呈現如內台戲班明顯的劇種特質。例如，「德泰」團主張阿來及「永昌」團主曾先枝均為四平戲藝人，班內也有許多四平藝人，但同樣也有為數不少的外江、採茶藝人，以曾先枝的「永昌」歌劇團為例，其演員背景分布大致如下：

四平藝人：曾先枝(班主)、陳麗華(小生)、陳素花、魏乾任(老生)、陳秋玉(苦旦)、張阿來(老生)、吳勉(旦)、陳盛本(老生)、阿じこ(陳盛本之妹，旦)。

外江藝人：張文聰(花臉)、彭勝雄(鼓、粗腳)。

亂彈藝人：王慶芳(花臉、老生)、李春蘭(阿旦)。

採茶藝人：賴海銀(旦)、許秀榮(丑)、黃冉妹(旦)、魏蚊燈(旦)、。

歌仔藝人：陳日春(阿旦)

以曾先枝、張阿來、陳盛本家族單位的四平藝人占多數，後來，由於生行的向心力不足，導致營運七、八年後散班。¹⁹³而曾先枝整班之時，並不像1950年代勝春園學習時，在外台尚能演出《乾龍關》之類的全本四平戲。「永昌」在外台所

¹⁹¹ 亂彈戲的西皮派亦奉祀田都元帥。

¹⁹² 參見：蘇秀婷《台灣客家改良戲之研究》，頁82-85。

¹⁹³ 參見：蘇秀婷〈講棚頭、聽笑科：曾先枝的人生故事〉，頁209-210。

演的古路戲，已摻雜了外江、四平、亂彈的唱腔。由於班內藝人背景各異，且各地觀眾口味不同，在演出時，只要演對手戲的雙方演唱同一種唱腔，能對得上曲即可，並不限運用特定劇種的唱腔。

三、場域的變化對唱腔運用的影響

在商業戲院形成的改良採茶戲，擅長於進行親情倫理情節的調度、操作，以召喚內台戲眾的情感共鳴。進入外台之後，面對的酬神場域，則需以不可見的神靈為觀眾，而非單純與觀眾交流、互動。酬神空間的神聖化特徵，對於改良採茶戲在內台歷練而成的商業性格而言，是另一個需要重新適應的表演場域。

(一)、進入宗教場域：莊與諧的調適

宗教學者伊里亞德對於「神聖空間」的考察，以「世界軸」的普同概念，在人類的的神聖空間裡均可發現以空間的「中心」為基準，向外對稱的空間設計。他指出，神聖空間內的「顯聖物」向人們顯示神聖性。對於信仰者而言，神聖的力量意味著現實，也意味著不朽，意味著靈驗。神聖事物是超自然的領域(由非凡的、值得紀念的、重要的事物)所構成，神聖的領域是永恆的，實在的、充滿實體的、是井然有序的、盡善盡美的空間，是祖先、英雄、神明的居所。¹⁹⁴

台灣做為移墾社會，民間節令祭祀活動頻繁熱烈，各地廟宇既是信仰中心，也是社會組織集結的動力來源。由廟方請戲班演酬神戲，也是民間信仰活動的一環，進入廟宇演戲的戲班，自然得遵循這個神聖空間所構築的信仰體系及象徵架構。

改良採茶戲進入酬神戲台之前，客籍地區原本為亂彈戲、四平戲演出外台

¹⁹⁴ 任教於芝加哥大學的羅馬尼亞裔學者伊里亞德(Mircea Eliade)長期進行宗教、神話、象徵等研究，他延續西方學者涂爾幹以降對於宗教所持的「聖/俗」二分法，從人類生活中的時間與空間兩大要素加以考察，每一個要素之內又區分為「聖」與「俗」的交互辯證。在他所著的《聖與俗——宗教的本質》一書中，他區分人類的生命存在的兩種基本樣式，即為「神聖性」(sacred)與「凡俗性」(profane)。並認為人類一直用不同模式來體驗生活中的神聖面：包括天、水、月亮的盈虧、太陽、季節、草木的榮枯、大地等，每一種模式都取決於不同的象徵結構，也都存在於人類的世俗活動中。人類的世俗生活中，凡是被當作象徵的東西，就會從世俗世界的凡俗物，被改造成一種宇宙性的原則，並體現出完整的體系。參見：伊利亞德著《聖與俗——宗教的本質》(台北：桂冠，2000)，頁 64-69。

戲，這兩個劇種傳自清代的花部亂彈戲，隨閩粵移民傳入台灣，在台灣當地有「正戲」、「老戲」、「大戲」的稱呼。一方面以其流傳在民間的年代久遠，而稱之為「老」；另一方面，以其唱腔上運用「正字」、「官音」，而非民眾通用的閩南語、客家語，故稱為「正戲」。亂彈戲、四平戲在表演體系上的完備、劇目、唱腔系統的嚴整性，被稱為「大戲」。

相較之下，以採茶唱腔為基礎發展而成的改良採茶戲，運用山歌、採茶的民謠、小調，以及客語口白，以其通俗性、大眾性，以及易於迎合適應觀眾審美口味，而成為觀眾的新寵。從日治時期廣受大眾喜愛的兩小戲型態，到進入內台後的大戲型態，遊走在庶民廣場以及商業戲台之間，所憑藉的即在於其能夠「適俗」與「娛眾」。在1950年代以前，採茶戲並非擔任民間酬神演劇的重要對象，儘管有部分內台改良戲班也兼演外台戲，戲班的演出重心仍在商業戲院。

進入酬神戲場域之後，改良採茶戲的艷情小戲特質與廟方的神聖性格常有所扞格，例如，廟方對於劇種唱腔有特定審美需求，以符合酬神所需的莊嚴與神聖氣氛。大部分的廟方請主要求改良採茶戲班在午戲必須唱「曲」，夜戲才能唱採茶調。1980年代之前，苗栗地區所有廟宇規定酬神戲一律唱曲，日夜均不得唱採茶調，直到近二十年來，這種不成文的演出規範才逐漸鬆弛。

所謂的「曲」在客籍地區是指大戲劇種的唱腔，可以為四平戲、外江戲(京戲)、亂彈戲。廟方請主對於「曲」以及「採茶」等「唱腔」的審美感知，實乃源自於觀眾對於這些長期以來於客籍聚落活動的「劇種」特質的既定印象。四平戲、亂彈戲、京戲等源自清代花部亂彈的劇種，戲情內容多及於朝廷、家國之忠孝節烈劇情，演出風格或為粗獷豪邁，或為溫婉莊正；相較之下，改良採茶戲以民謠小調起家，劇情內容多聚焦於生活瑣事或男女情愛，演出特質多有調笑與戲謔。因此，「曲」之雅正，與山歌採茶之「俚俗」自然形成對比，進入廟宇的神聖空間，山歌採茶的凡俗性與生活性，顯得格格不入，因此被要求需演唱具有雅正象徵的「曲」，以符合廟宇這個聖化空間的象徵性需求。源於此，改良採茶戲班必須將商業戲院以及庶民廣場的演出時擅長的諧謔小戲的大眾化風格收起，改唱外江、亂彈、四平曲，以營造莊嚴氣質，符合宗教場域的神聖性要求。

(二)、演出慣習的承接與適應

改良採茶戲班進入外台演酬神戲，經過 1950 至 60 年代與亂彈戲班、四平戲班爭勝的過程，在 1970 年代末期以後，僅剩的數個亂彈戲班也已散班，新成立的外台改良戲班已不再具有明顯的大戲劇種系統，而成爲混同了各劇種人才的採茶戲班，此時，改良採茶戲班可說已徹底接收亂彈戲、四平戲的野台演出場域。儘管此時，由於 1950 年代以來政府力行節約、統一拜拜，以及 1960 年代末期左右一連串的天災，造成民間經濟凋蔽，無力於祭祀慶典大肆鋪張，野台的演出空間相較於過去遂大爲緊縮，但各級寺廟仍有酬神需求，1960 年代迄今，改良採茶戲的主要營生場域乃以野台戲爲主。

1、扮仙戲的學習

進入野台的改良採茶戲班首需熟悉酬神戲的演出程序，不同於商業戲院的娛樂導向，酬神戲以娛神爲目的，特重於「扮仙戲」的演出，客籍聚落的寺廟爲「扮早仙」的慣習，即在正戲開演前，於上午十點半左右演出半小時左右的扮仙戲

改良採茶戲班常演戲碼承自亂彈戲，多演《三仙》、《八仙》、《壽仙》爲主，亦偶演《酒仙》、《蟠桃會》等難度高的扮仙戲。扮仙戲的演出乃民眾願望的投射，透過戲中諸位神仙爲媒介，向神明傳達民眾祈求福氣的心願。對於民眾而言，扮仙戲實比正戲更重要，戲班必須能趕上扮仙的時間。除了廟方請的「公仙」之外，民眾爲了還願，也會請戲班演「私仙」，有時請扮仙戲者眾多，甚至無暇演出正戲。

2、西皮、福祿地盤的熟悉

台灣亂彈戲曲內部的音樂分類有「西皮、福祿」的派別，各自的戲碼、樂器、戲神均有不同，以音樂分類爲基礎，結合地方勢力，在清代到日治末期不斷爆發衝突，其中較大規模的有同治年間，以及 1886、1887 三次。同治年間，西皮派以宜蘭舉人黃纘緒爲首，居於沿海一帶；福祿派以羅東人陳輝爲首，據於山區，

雙方勢均力敵。幾次大規模衝突，都出動官方的勢力平息。一直到二次戰後，彼此的爭鬥才逐漸減少。¹⁹⁵ 1960年代以後，改良採茶戲班到宜蘭、羅東一帶接演酬神戲，對於西皮、福祿的地盤界限並不熟悉，曾在演出四平戲碼時，遭到阻撓：

搭「新拱樂」時，有一次在宜蘭四腳亭，沒事先探聽，唱西路(四平戲)的《王妹子下山》，差點沒戲金可收。後來樂器換成殼仔絃，戲齣照樣有做，才有拿到錢。四平戲拜老爺(戲神田都元帥)，福路的人(亂彈藝人)說老爺是他們的玩具，給小孩玩的。福路的人到我們四平的地方來演戲，我們比較開化。¹⁹⁶

客籍地區的四平戲在戰前改為「改良四平」之後，即以「西皮」為主要唱腔，四平藝人自稱為「四(讀斯)平」，亦有人稱「西路」；與亂彈戲中的屬於新路的「西皮系統」(亦稱「西路」)在稱呼上相同，所使用的樂器亦均為蛇皮製的京胡。中壢「新拱樂」外台採茶班在1960年左右在宜蘭四角亭演出四平戲《王妹子下山》，四腳亭一帶或為亂彈戲福路的地盤，新拱樂演的四平戲被當地人誤以為乃亂彈戲的西路系統，因此差一點拿不到戲金。類似的例子在1960年代採茶戲剛進入外台酬神場域時，並不少見，這是慣於演出商業戲院的採茶戲演員，需要重新適應外台的演出生態與慣習的。

3、觀眾聽戲慣習的沿續

客籍地區長年由四平戲、亂彈戲演酬神戲，也培養外台觀眾看戲、聽戲的習慣，改良採茶班進入外台之後，經常遇到請主或觀眾指定齣目，或指定唱腔的情形。觀眾可能要求四平戲齣，或者要求聽「福路」、「外江」或「採茶」，也可能指定要看某位演員的演出，戲班得想辦法調來這位演員。桃、竹、苗客籍地區在戰後仍相當盛行北管子弟班、客家八音班等音樂團體，在演出中從日治時期即加入北管戲曲的曲唱傳統，對於亂彈戲曲的細膩而豐富的唱腔並不陌生；而以海派

¹⁹⁵許雪姬編《台灣歷史辭典》(台北：遠流出版社，2003)，頁328-329。

¹⁹⁶ 2006年1月18日，訪問傅明乃。

爲主的外江戲乃日治時期以來台灣民眾的戲曲欣賞的主流劇種，戰後復有京朝派隨軍中劇團來台，亦爲客籍民眾所喜愛。演員爲了應付觀眾、請主的要求，在本身的技藝基礎之上，對於民間常用的各式唱腔均需有所涉獵。

因此，改良採茶戲班在外台的演出，並非只演唱採茶唱腔，而必須適應野台場域的需求而加以調整，在唱腔的運用上必須靈活變通。除了觀眾的聽戲需求之外，尚有演出對手之間的專長是否能搭配的問題，例如，苗栗「雲華園」演出日戲《狄青平南》，乃四平戲的代表戲齣，由於團長吳雲乃外江背景，他所飾演的狄青均唱外江、採茶；范姜梅蘭所飾八寶公主，亦唱外江、採茶。¹⁹⁷

四、戲齣與表演

外台的改良採茶戲在戲齣與表演上，與內台演出有所不同。在性質上，外台酬神戲需考量宗教目的，內台戲則完全以商業爲導向。在戲齣長度上，外台戲以單齣爲主，少有連台戲，內台則以連台戲爲原則。在表演藝術上，外台戲容納了不同劇種的演員，同時爲適應野台戲的生態文化，在演出裡有「諸腔並陳」的現象，已成爲外台戲的演出特徵。以下分由「劇目來源」及「表演藝術」兩項析論：

(一)、劇目來源

外台戲由於酬神性質，戲金固定，不再像內台戲以商業導向，戲齣來源大抵來自班內演員講戲，或聘請導演講戲，內台戲班「撿戲」的風氣逐漸減少。由於改良採茶戲進入外台之後，新成立的外台戲班成員來自各方，各自貢獻所學戲齣，無形成也累積許多劇目。

1、承自亂彈戲、四平戲、京戲劇目

四平戲班、亂彈戲班散班之後，尙留在戲界的藝人，大多進入改良採茶戲班或歌仔戲班，亦將四平戲齣、亂彈戲齣傳入改良採茶戲班，演爲採茶戲。例如，亂彈藝人王慶芳搭「德泰」歌劇團，曾排《寶蓮燈》¹⁹⁸一劇，由李正光飾沈香。

¹⁹⁷ 2006年8月3日，雲華園於頭份永貞宮演出《狄青平南》。

¹⁹⁸ 中壢「德泰歌劇團」於2008年於客家電視台錄製「客家傳統戲曲—寶蓮燈」節目，「入圍」

搭「新永光」歌劇團，曾排《吳漢殺妻》，由古蘭妹飾王蘭英、王慶芳飾吳漢。搭「榮興客家採茶劇團」常講《寶珠記》、《姜子牙》。2010年於「榮興」退休前，為「榮興」的年輕演員傳戲《秦瓊破五關》、《善財收狐仙》(即《大補缸》)、《太平戲》、《旗寶山》(即《太平橋》二本)、《燕青打擂》、《鬧西河》等亂彈戲齣。¹⁹⁹

另外，亂彈班的三花戲《忠義節》、²⁰⁰《對金錢》(《王淮義買阿爸》)²⁰¹為採茶戲班廣為流傳，由於這類戲齣為「三小戲」，尤著重丑行的表演，與改良採茶戲的劇種本質及行當特色相當符合，因此，採茶戲班的改演猶能突顯採茶戲的風格特色。1960年代居順歌劇團由於班內有亂彈戲大花謝長坤，亦演過《藍芳草》、《金龜記》等著重母子親情、家庭倫理的戲齣。²⁰²

承自四平戲的齣目，大抵傳自四平系統的教戲先生，例如，龍潭「勝春園」蔡梅發、中壢「小月娥」陳油蛙、古禮達等，1950年代即以內台演改良採茶戲，外台演四平戲。班內童伶即以四平戲、改良採茶戲兩者兼學、兼演的方式傳承。所傳下來的四平戲大多為袍甲戲，以武生、武旦、老生、花臉戲為主。例如，《狄青取旗》、《乾龍關》、《天貝山》、《鳳凰山》、《樊江關》、《採桑口》、《王妹子下山》、《蘇英下山》、《龍寶寺》等。

改良採茶班承自四平戲的齣目，乃傳承戲齣劇情進行、做表；唱唸並未完全依照四平戲，而是改用改良戲的唱腔，並改為客語口白。戰後的童伶在學戲階段雖學過四平戲，但亦少有上演機會。例如，新榮鳳的團主廖阿財(大籬林)曾傳授四平藝人之女陳秋玉及戴淑枝兩人演《狄青取旗》對手戲，由戴淑枝演狄青、陳秋玉演八寶公主，學成後，陳改搭內台戲班，戴改搭亂彈戲班，並未有機會演這齣四平戲。²⁰³

承自京戲的劇目，以海派京劇《三國》、《狸貓換太子》最具代表性，改良採茶戲班通常將連台京劇摘取段落演為單本戲。實則，海派京劇的連台戲也多是

第43屆(2008年)電視金鐘獎「傳統戲劇節目獎」。

¹⁹⁹ 2010年2月5日，訪王慶芳。

²⁰⁰ 1992年第一屆客家戲劇比賽，竹北「新永光歌劇團」以《忠義節》一劇獲甲等獎，張有財獲最佳丑角獎。

²⁰¹ 1987年榮興客家採茶劇團以《王淮義買阿爸》於台北市夏季露天藝術季演出公演大戲。

²⁰² 2008年7月27日，訪劉玉鶯。

²⁰³ 2005年8月25日，訪陳秋玉(1940-)。

將原本既有的戲齣連貫而成，在外台僅演出二、三日的檔期，則取其中個別戲齣來演。其中，關公戲是客家聚落很常演的劇目。例如，2006年12月28日起至2007年1月3日止，舉行為期七日的苗栗縣公館鄉五穀宮慶成福醮，共請五個戲班分位於不同醮壇演戲，包括榮興客家採茶劇團、苗栗新泰鵬歌劇團、雲華園歌劇團、松興戲劇團、金興社歌劇團等。每日的日戲均上演關公戲。

2、由內台時期的戲齣裁剪而成

內台戲的連台戲齣，要取來外台演出有一定的困難度，外台酬神戲為宗教酬神目的，且非售票性質，商業色彩較低，內台戲的演出動輒四、五十人的演出陣容，以及機關、變景的設置，適合夜戲吊鋼絲、打電光等演出特效的呈現。內台戲導演黃天敏在搭「泰鵬歌劇團」時，曾為該班排《西漢演義》、《金銀天狗》二齣戲，由於該班在台南演外台戲，均有十多天的演出檔期，因此能將這兩齣內台戲完整呈現。²⁰⁴

然而，一般外台戲班則受限於成本考量、演出檔期較短，廟台場地限制等諸多因素，無法完全呈現內台戲的原貌，因此內台戲的戲齣不見得均適合外台戲來演。例如，銅鑼「新樂社」的葉玉妹提到內台戲《白鶯哥》：²⁰⁵

《白鶯哥》是我從歌仔班回來，現在沒人演這齣。這齣戲的腳色很多。是現代戲、戀愛戲。我演苦旦（白鶯哥），有四姊妹都用鳥的名字命名：白鶯哥、孔雀、蝴蝶、鴛鴦四個旦。這齣戲在「新樂社」演得很有名。蝴蝶與鴛鴦是二姊妹，孔雀是壞女人，與白鶯哥爭郎奪愛，蝴蝶與鴛鴦幫助白鶯哥。白鶯哥在仙山與小生已經戀愛，生下一子，小生之兄發現弟弟生下一子，因為也愛上白鶯哥，便害死白鶯哥之子。這種戲不好演，以前有「變景」、「電光」比較好演，現在則無法演。

野台的酬神場地，無法像內台一樣提供變景、燈光特效，也就無法充份呈現《白

²⁰⁴ 2007年6月21日，訪黃天敏。

²⁰⁵ 2006年8月26日，訪鍾葉玉妹。

鶯哥》這齣胡撇仔戲的表演特色。因此，內台戲齣要在外台演出，首要考慮演出效果。其次，則要考量劇情段落的剪裁，使之成為有劇情重心，有頭有尾的本戲。例如，黃天敏在「金龍」、「新永光」等劇團導演的內台戲《太平天國》，1990年在榮興客家採茶劇團重排為一本戲，於文建會舉辦的文藝季演出，即剪裁頭本以及第四本，拉出以洪秀全為中心人物的情節線，省略其他腳色為中心人物的情節線，做為外台演出之用。

曾擔任黃天敏劇中主角的黃秀滿也將黃天敏的戲齣《雙合明珠寶劍》、《深情蝴蝶夢》帶到外台戲班演出。黃天敏在「金龍」歌劇團導戲期間，該班的老生鄭增枝將黃天敏導的《鑽石夜叉》、《西漢演義》等齣帶到宜蘭建龍歌劇團，該班的傅明乃於1990年代改搭「榮興客家採茶劇團」時，又將這兩齣戲拿來講戲。²⁰⁶ 戲齣的傳播路線通常有跡可循，但經由不同講戲人的傳遞，其演出風貌或已有所不同。

其他如《孫臏出世》、《關公出世》均剪裁自內台戲。榮興客家採茶劇團的《真假狀元》濃縮自內台戲《王文英認親》。

3、穿梭在不同場域的戲班

1960年代，藝人走入廣播電台，演唱採茶戲並廣告藥品，有幾個戲班一邊在電台上班，一邊接演外台戲。例如，苗栗的「大中華」歌劇團、新竹的「居順」歌劇團在電台、賣藥場常演的老時採茶戲也帶入外台，而且，由於廣播電台的收聽功效，聲音好，擅長採茶調的演員頗有知名度，於賣藥場、野台演出也相當受歡迎。另外，在內、外台消長之時，有些戲班則遊走於其間，例如，長期賣藥演採茶小戲的曾先枝在1970年代成立「永昌」歌劇團，演外台戲。剛成立之初，偏遠地區尚有戲園演出內台戲，「永昌」曾在公館戲園演內台戲兼賣藥，聘請導演四平戲藝人莊福龍(偏名劉慶)講十天連台戲《孫臏》，在戲齣之間賣藥。²⁰⁷

(二)、表演藝術

²⁰⁶ 2006年9月10日，訪黃天敏。

²⁰⁷ 同註100，參見蘇秀婷〈講棚頭、聽笑科：曾先枝的人生故事〉，頁205。

外台戲在演出程序、劇情結構以及唱腔運用上均有別於內台戲，由於外台戲的酬神要求，由宗教性考量衍上出對於扮仙劇目的吸收、齣目的考量與選擇，以及唱腔混用的現象等，均成爲外台戲的演出特徵。

1、演出程序

桃、竹、苗等客籍地區的外台演劇習慣，通常將酬神戲分爲「扮仙」與「正戲」。「扮仙戲」的演出大約上午九點至十點半之間均可，稱爲「早仙」，有別於閩南聚落在下午扮仙的習慣。扮仙戲齣多承自亂彈戲，有《三仙》、《八仙》、《壽仙》、《酒仙》、《蟠桃會》等齣目，其中以前三者最常演。

客籍地區演戲時程例示

10:00~10:30	14:30~17:00	19:00~21:30
扮仙戲	正戲	正戲

民間一般將日戲與夜戲合稱「一臺戲」，日戲多演歷史戲，上演時間爲下午二點半至五點。夜間多演採茶戲，由七點至九點半。戲班的酬勞由廟方爐主支付，廟方支付的戲金中，需先扣除一成給仲介的「班長」，剩餘者再扣除搭台費用，才是戲班實得。扮仙戲則以「紅包」方式支付，通常一場扮仙戲爲二千元。倘若除了廟方請的「公仙」之外，還有信眾請「私仙」，則戲班當有額外收入。

2、正戲結構

由於外台戲的酬神場域裡，寺廟以及參拜人潮，加上八音班、誦經堂等製造的聲響吵雜，觀眾的流動高，在演出上不能像內台戲一樣，純用唱段鋪陳腳色心境。改良採茶戲班在演外台時，發展出一套特定的情節模式，以因應外台酬神場所的流動性人潮：即爲「武戲」加「文戲」的情節構造。

【武戲】 【文 戲】

攻關頭 → 親情倫理 → 團圓結局

外台改良採茶戲爲了吸引觀眾注意，通常在戲齣一開始演出武戲，在劇情上設計爲攻打番邦、或外族入侵、攻打莊園等情節，在戲界的專有名詞，將這段武戲的演出稱爲「攻關頭」或「攻關」、「打關」。²⁰⁸通常以熱鬧的武打場面，以及鑼鼓聲響來聚集看戲人潮，待人氣聚集之後，遂進入文戲情節，劇情轉入以小生、苦旦爲主的親情倫理劇情，開始較細膩地以唱段鋪陳劇中人物曲折的命運、腳色性格。最後，全劇的結局通常是圓滿的，以符合廟方神誕、慶典的特質。有時，戲班因應特定劇目內容，隨劇情走向導入悲劇結局，演外台戲時偶會遭致廟方責備，指責在廟裡演戲卻哭哭啼啼。因此，有些戲班在選擇齣目時，乾脆直接選擇以喜劇收尾的戲來演，久而久之，遂在民間劇團之間形成演團圓戲的默契。

3、唱腔運用

由於上述外台戲班內部組成在劇種同質性的弱化，繼承四平戲、亂彈戲的演出場域所，而必須適應觀眾的聽戲、點戲慣習，以及藝人的專長考量等種種因素，外台的改良採茶戲班已無法如同某些內台戲班演全本京戲或四平戲。1960 年代之後的外台改良戲班幾乎都以「烏摻逗」的方式演出，戲中運用的唱腔並非單一劇種，依戲班內藝人的專長，以及演出對手之間的相互搭配，而運用外江、四平、亂彈、採茶、歌仔唱腔。日戲的歷史戲齣，以外江、四平、亂彈等大戲唱腔爲主；夜戲的家庭戲齣，則採茶、歌仔、流行歌爲主。在唱腔的運用安排上，並非隨興而毫無章法的「混雜」，自 1910 年代末期改良採茶戲形成於內台演出場域，即在採茶小戲的行當、唱腔基礎上，借用亂彈、四平、外江等幾個大戲劇種的大戲架構而形成。長期以來的相互交流及演出實踐過程中，已形成表演上的某些特定慣習，並爲大多數戲班所通用，雖尚不能稱之爲「程式」，但已成爲採茶戲班在長

²⁰⁸ 歌仔戲亦有武戲熱場的開頭，稱爲「潼關頭」。

期的實踐過程中，出自戲劇性或音樂性考量，而在這幾個劇種的表演元素之間所為的審美選擇與安排：

三腳採茶戲的張三郎故事，原本的腳色行當為丑飾張三郎，旦飾茶郎妻、滿妹，後來擴及算命先與金花(《問卜》)、撐船郎與金花、桃花(《桃花過渡》)、賣貨郎與阿乃姑(《送金釵》)等，為在丑、旦的二小行當編制，所演唱的唱腔通稱為「九腔十八調」。

改良為大戲之後，小生、小旦、小丑三行當，本於三腳採茶戲的演出慣習，仍以採茶調、流行歌為主，但改良採茶戲進入內台之後，發展出主要的敘事唱腔稱作〈平板〉或〈改良調〉。花旦除了〈平板〉、九腔十八調之外，亦可演唱〈山歌子〉，以表達其活潑性格。丑角除了〈平板〉、九腔十八調之外，可演唱〈老山歌〉，以炫其音域。以上三行均源自三腳採茶戲的固有行當，在唱腔及表演亦從小戲出發，加以擴展。

老生、花臉、神佛等非三腳採茶戲固有的腳色，則借用外來劇種的唱腔及表演藝術，來詮釋、塑造該行當的特質。行內人通常稱為唱「曲」，以「曲」來詮釋該行當的身份、氣質以及各類表情，包括威猛、莊嚴、穩重等。在民間的演出實踐裡，所謂「曲」也就是京戲、四平戲、亂彈戲的唱腔，劇中的神佛、觀音，通常演唱〈椰子腔〉，包公、關公需唱曲，亦可不唱，只唸口白。包公演唱採茶〈平板〉在一般演出偶可看到，但關公兼具神格與武將的紅生腳色，並不容許演唱採茶調，原因在於〈平板〉的溫婉聲情，無法適切詮釋關羽的腳色特質。

外來劇種的唱腔包括亂彈、四平、外江、歌仔等，常用唱腔如下：²⁰⁹

亂彈戲：依其音樂系統區分為「福路」與「西路」，改良採茶戲僅吸收「福路」系統唱腔，常用的唱腔有〈平板〉、〈二凡〉、〈緊中慢〉、〈慢中緊〉、〈緊板〉等。

四平戲：依演進先後區分為「老四平」與「改良四平」，流傳在改良採茶戲班的四平戲唱腔以「改良四平」為主，乃皮黃腔系，稱為「本地」或「西路」。

²⁰⁹ 訪問鄭榮興，並參考劉美枝〈第五章、採茶戲音樂〉輯入鄭榮興主持《苗栗縣客家戲曲發展史》(苗栗：苗栗縣立文化中心，1999)，頁 110-111。

常用唱腔有〈原板〉、〈快板〉、〈慢板〉等。

外江戲：即京戲，民間亦稱「西路」，常用唱腔有〈西皮原板〉、〈二六〉、〈流水〉等。

歌仔戲：常用的有〈七字調〉、〈都馬調〉、變調等。

在演出實踐上，改良採茶戲班所吸收的外來劇種唱腔大抵基於「實用性」考量，以能應付野台演出時，廟方請主以及觀眾點戲的需求即為已足，大部分藝人對於不同劇種的唱腔通常會學數首基本、入門腔調，以茲應付。野台的演出通常為各劇種的常用唱腔，少見精深曲目。一齣戲的演出往往兼唱四平、外江、亂彈，唱腔的選用通常由演對手戲兩位演員自行決定，民間有「下手跟上手」的說法，意指演次要角色者，需尊重主要角色者的唱腔選擇：上手演唱之後，下手則需跟著唱。²¹⁰然而，在實際演出時，基於個別演員的學力與專長不同，若下手無法跟上，則上手只好退而求其次，配合下手的程度。²¹¹基於以上的原因，內台時期原本各劇種所屬的戲齣，在表演及唱腔上有鮮明的分野，例如，《蘇英掛帥》唱四平、三國戲唱外江、《黃鶴樓》唱亂彈。但外台改良採茶戲班均無法湊齊能全唱四平、全唱外江、全唱亂彈的腳色，因而改以「改良戲」的方式來演，以演對手戲的雙方所能勝任的唱腔來演唱即可。

總而言之，外台的改良採茶戲演出裡，呈現諸腔並陳的現象，實為適應外台表演場域裡，舊有劇種(亂彈、四平)所遺留下的演戲慣習，復加上舊有劇種沒落之後，改良採茶戲班容納了不同劇種的藝人所致。在演出實踐上，經過多方協調與折中的結果。此一文化發展變遷上的劇種消長生態，體現在改良採茶戲的演出現象層面，導致表演藝術上無法產生「統一性」、「一致性」的美學效果。

然而，從改良採茶戲的發展過程裏，外來劇種扮演了「架構」與「補充」的功能，使原本為「二小戲」的採茶戲得以具備大戲的體制結構。而屬於歷史劇類的古路戲呈現不同劇種「諸腔並陳」的現象，對於原本的來源劇種而言，無異是一種「拆解」或「解構」(deconstruct)，借用原本屬於外江戲、亂彈戲、四平戲

²¹⁰ 2007年7月11日，訪問曾東成。

²¹¹ 2007年3月24日，訪問鄭榮興。2010年2月5日，訪問王慶芳。

的戲齣，以及表演架構；置換掉其中的部分「零件」，例如：唱腔、唸白，將該戲齣據為己有，而為「改良採茶戲齣」。也因為此種「諸腔並陳」的狀態，成為改良採茶戲的存在基礎。亦即：「諸腔並陳」實為採茶戲外台演出的樣貌，因為藉由「諸腔並陳」的事實狀態，而成為改良採茶戲的演出特徵，因此而能有別於四平戲、亂彈戲、外江戲。

由是，1960年代以來迄今，客籍聚落上演的歷史戲齣，在客籍聚落的酬神演劇文化，以及民間劇團生態的相互牽引、連動之下，所形成的「古路戲」之劇類，既非以「採茶」、亦非以「客語」來標誌改良採茶戲的劇種特質。而是以「烏摻逗」、「諸腔並陳」的事實狀態，來證成與外江戲、亂彈戲、四平戲的「相同」與「相異」。所謂「相同」，是指能夠唱「曲」，而證成其具備相同之大戲體制，以符合外台演劇文化需求；所謂「相異」，是指其以「烏摻逗」、「諸腔並存」的狀態來宣示所謂的「改良」，乃與這些大戲劇種的「純粹」之不同，從而確立改良採茶戲做為獨立劇種本身的「存在」。

總而言之，內台時期劇種壁壘分明，改良採茶戲班分為外江系、四平系、採茶系等。在進入外台戲之後，有些內台戲班解散，新成立的外台戲班不再有明顯的劇種類別；為適應外台演出生態，必須學會多種唱腔，以應付各地觀眾不同的看戲需求，因此，演出時呈現「諸腔並存」的現象，成為外台演出的風格。此一「諸腔並存」的現象，固然是改良採茶適應外台場域的結果，在表演實踐中，實涉及採茶戲的小戲特質與外來劇種的大戲體制互補互成的演出邏輯。

第三節 文化公演場的劇目型態

文化公演意指 1980 年代起，在學界、公部門推動文化保存政策之下，對於台灣地方劇種進行各項實質補助，以提昇戲曲演出品質，並提昇觀劇水平。戲班接受公部門補助，獲得經費挹助，在製作經費較為充足之下，戲班得以在劇本、樂團、演員、佈景等各項表演元素提昇其演出品質。文化公演的表演場域，又分為室內公演劇場，以及外台公演劇場。

文建會成立之前，有關文化政策的事權分布在各部會以及地方政府，其中又以教育部主管的文化事項與戲曲最為相關，然而，在 1980 年之前，民間採茶戲與公部門的關聯度相當低，除了一年一度更換執照所參與的地方戲劇比賽，需與地方政府接觸，並不為政府機關所關注。1981 年行政院文化建設委員會成立之後，成為推動文化政策的專責機構，以提供藝文工作者和團體的補助與獎勵為主要工作，對文化事項有統籌、規劃、審議、推動及考評文化建設等重要功能。²¹² 與民間戲班最相關的業務在於表演藝術的獎掖事項。1982 年「文化資產保存法」頒布之後，將「戲曲」列入「民族藝術」，指「足以表現民族及地方特色之傳統技術及藝能」(文資法第三條)。1996 年設立國家文化基金會，才將民間個人以及團體之文化藝術補助業務移交給國藝會。

在 1987 年客家還我母語運動，爭取「廣電法」修法、客族族群身份強化、從語言、法令到族群的運動背景下，行政院客家事務委員會於 2001 年成立，其成立本身即帶有「振興客家語言、文化」的運動使命。總的來說，自 1960 年代政府推動的中華文化復興運動，以及文建會成立、文資法頒布之後對於民族文化的保存與發揚，均在「傳統文化」的基調下推動文化建設。及至 2001 年客委會成立，以「客語、客族文化」為訴求推動客家文化事務，成為當代文化政策的主要方向。

在此種時代背景之下，民間戲班一方面必須探知文化部門的政策意向，一方面得開始學習適應公部門的行政流程，以爭取文化經費。有別於過去的戲班經營，當代戲班在行政、規劃、執行、製作上，均需投注心力；面對公部門挾帶專

²¹² 參見「行政院文化建設委員會組織條例」(1981 年 7 月 31 日公布)第二條規定之組織職掌。

業(以專家學者為諮詢顧問)與經費兩項具宰制性條件的審核流程，戲班也必須學習自我表述、對於表演核心理念開展言說。一方面強化自我的專業性及表演藝術內涵，以爭取文化預算，另一方面在面對當代觀眾時，擔當自我行銷、教育大眾的功能。這是戰後文化公演場與其他任何時期的「場域」的不同之處。

一、室內劇場

戰後初期，由於經濟尚待復振，文化建設多發展軟體工程，硬體的文化設施興建在蔣經國任行政院長任內，於 1977 年在「十二項建設」強調文化建設的重要性，提出各縣市的文化中心、圖書館、博物館、音樂廳等建設的規劃。具體落實必須等到 1980 年訂定「社會教育法」，在第四條明訂「直轄市、縣（市）應設立文化中心，以圖書館為主，辦理各項社會教育及文化活動。」文化中心的設置方有法源依據。1987 年國立中正文化中心竣工，設有國家音樂廳與國家戲劇院，使國內文化設施從區域性提昇到國際級水準，也為表演藝術的發展奠定良好基礎。

戰後成立的文化設施，為西式鏡框式舞台，現代化的燈光、音響設備、舒適的座椅，在設計上考量到整體的視聽效果，與內台時期的戲院在設施上相當類似。在經營上，這些室內公演劇場的使用必須經由租借，自行負責票務工作，並自負盈虧；或者經過公部門評選、審核，納入年度展演活動。對於當代採茶戲班而言，並非每個戲班都有能力爭取進入文化公演場域。

(一)、客家改良戲班進入公演場域之肇始

1960 年代，師大教授許常惠、史惟亮推動民歌採集運動，在客籍聚落採集客家民謠、音樂，並將民樂、民歌推展至學術界。1980 年代戲曲學者曾永義、邱坤良推動民間劇場、藝術季演出，改良採茶戲即在此時開始參與公部門舉行的文化公演。

【表 2-3-1】1980-90 年代的採茶戲公演

時間	活動	主辦單位	劇團/劇目
1987.9.2-3	台北市露天藝術季	台北市政府	鄭榮興劇團《王淮義買阿爸》 小月娥歌劇團
1989.2	傳統藝術季	台北市政府	榮興客家採茶劇團 《乞米養狀元》
1989.6	台北藝術季		新永光歌劇團 《八角水晶牌》、《范蠡西施》
1990.5	台北市戲劇季	文建會	榮興客家採茶劇團《雪梅教子》
1990.7	「七十九年度文藝季」巡迴演出	文建會	榮興客家採茶劇團《太平天國》
1992.6.14-15	台北市戲劇季	台北市政府	榮興客家採茶劇團《龍寶寺》
1993	一九九三年海峽兩岸戲劇節福建省第十九屆戲劇匯演暨廣東省梅州市文化交流演出	教育部	榮興客家採茶劇團《婆媳風雲》 小戲：《上山採茶》、《十送金釵》、《糶酒》、《桃花過渡》
1994.3.8-9	全國文藝季 新竹縣客家山歌節	文建會	榮興客家採茶劇團《孝子不記恨》

資料來源：榮興客家採茶劇團

早期的大戲公演以「榮興客家採茶劇團」為主，另有「小月娥」、「新永光」歌劇團亦曾受邀演出。而「榮興客家採茶劇團」乃因應公部門的文化邀演，而成立的劇團。1987年，台北市政府委託中華民俗藝術基金會舉辦「台北市露天藝術季」，由民族音樂學者許常惠教授規劃「客家民俗之夜」為期五天節目，邀請苗栗陳家八音班、民謠歌手賴碧霞演出，並委由鄭榮興召集演員演出採茶大戲。鄭榮興召集苗栗「德泰歌劇團」、平鎮「小月娥歌劇團」參與。於同年9月2日在「德泰」的演員班底、陳家八音班的樂師陣容，以「鄭榮興劇團」之名演出丑角戲《王淮義買阿爸》；第二天由「小月娥」歌劇團演出。隨後，鄭榮興乃於1988年，另行招募演員，成立「榮興客家採茶劇團」，初期僅演出文化公演，直到1992年才加入民間酬神戲的演出。這是採茶大戲首次運用公部門資源，並被正式介紹給文化界。

1987 至 1995 年之間的採茶戲公演，大抵由文建會、教育部、台北市政府等單位辦理。由這幾個早期的劇目，可以觀察到，其題材多出自採茶劇團的既有劇目：《王淮義買阿爸》、《乞米養狀元》均為賣藥場常演的採茶戲齣目。其中《王淮義》一劇又稱《永樂君遊河南》，亂彈戲有《對金錢》，情節由明朝永樂皇帝微服出遊加以發揮，但主要劇情不及朝廷，乃在民間家庭的親情倫理上發揮。《雪梅教子》乃早期的老時文戲，《婆媳風雲》脫胎自老時採茶戲《小媳婦不來，不知大媳婦好》，《孝子不記恨》脫胎自老時採茶戲《不知哪頭禾苗好做種》。《太平天國》剪裁自內台的連台戲齣目，《龍寶寺》來自四平戲的古路戲齣，均在宮廷戲架構下的展演倫理情節。

由於早期參與文化公演的戲班以「榮興客家採茶劇團」最為突出，直到目前為止，改良採茶戲班也只有「榮興」曾數度製作國家戲劇院大戲，每年推出一檔公演大戲。「榮興」對於當代「保存傳統文化」導向的政策之回應，及其在表演藝術上實踐，在採茶戲界實有先鋒意義，而值得加以考察。「榮興」早期公演齣目可以歸納出幾個明顯的特徵：

1、多出自老時採茶戲

老時採茶戲的表演特徵，是在三腳採茶戲的文戲基礎上加以擴展，仍以生、旦、丑為主要行當，不及於花臉、老生，在唱腔上也得以用採茶調來演唱。被改編為老時採茶戲齣目長度不一，來自大戲劇種者，例如《王淮義買阿爸》來自亂彈戲《對金錢》者，依其「本戲」的長度，能演二至三小時左右。²¹³有些在內台時期常常被用於「填縫」、「墊檔」之用的老時採茶戲齣，改編自民間故事，或口傳故事的敷衍，長度往往只有三、四十分鐘。例如，《小媳婦不來，不知大媳婦好》、《不知哪頭禾苗好做種》。故事內容簡單，只為傳達「忠厚」、「孝道」等教訓世人的意念，據「榮興」的編導曾先枝說明，這些老時採茶戲演出時間短，稱為「小齣戲」，為了因應公演時間三小時的長度，需加以改編：安排武戲、添入較曲折的劇情，以形成大戲。²¹⁴

²¹³ 亂彈戲《對金錢》著重唱功，由於唱腔豐富，「本戲」的演出時間大致三至四小時。

²¹⁴ 2010 年 5 月 2 日，訪曾先枝。

老時採茶戲的題材選擇，是「榮興」發展之初，傾向在採茶劇種固有的劇目挖掘演出素材的策略，而不假外求，不傾向運用劇種發展過程中來自外江、亂彈、四平戲的劇目。將「老時」的採茶風味「新釀」，目的在於運用當代表演藝術手法，將「老時採茶戲」的獨特風情傳達給當代觀眾，讓當代觀眾亦能感知「採茶戲」的獨特風情。

2、行當著重在「三小」

這幾齣戲的主要行當多著重在生、旦、丑三行：《王淮義買阿爸》、《乞米養狀元》、《孝子不記恨》為丑角戲，劇中多塑造善良而貧窮的憨丑，最後因為好人有好報而有圓滿的結局。《雪梅教子》、《婆媳風雲》則演母子、婆媳關係，著重在苦旦、彩旦的角色發揮。《太平天國》、《龍寶寺》兩齣均改編自大戲，雖然有宮廷戲的架構，內容重心置於倫理、親情，兩齣均探討父子之間「大義滅親」的主題。行當擴及老生，尚不及花臉，而武戲亦僅以簡單的刀槍把子帶過，不若後期作品有各式翻打跌仆的精彩套式。

3、題材多述及親情、倫理

老時採茶戲的劇類相當單一，清一色均為「家庭倫理」戲，濃厚的生活氣息與三腳採茶戲相當一致，但老時採茶戲所能描繪的人生百態，畢竟比起三腳採茶戲的「張三郎賣茶」故事更為多樣化。榮興客家採茶劇團的早期劇目裡，可以看到窮苦人卻花大錢買父親，幸而買到的是當今皇上(《王淮義》)。為了養活兒子以乞討維生的父親，終得兒子高中狀元，苦盡甘來(《乞米養狀元》)。含辛茹苦的母親教訓兒子(《雪梅教子》)、惡婆婆欺負媳婦終獲報應(《婆媳風雲》)等。以形形色色的人物面貌來描摹世態人情，內容圍繞在家庭內部的親情關係，包括父子、母子、婆媳等，演述親情中寓有警世意涵。

《龍寶寺》、《太平天國》兩齣戲並不屬老時採茶戲，其中《太平天國》移植自歌仔戲，《龍寶寺》(又名《司馬忠斬子》)移植自四平戲。前者演「殺父」，後者演「斬子」，所寓含「大義滅親」的教訓，雖然劇情仍聚焦於親情倫理，但劇

情內涵其與老時採茶戲的生活特質與庶民性格大不相同。即便如此，兩者均為改良採茶戲班固有的演出劇目，《太平天國》原為內台十日的連台戲，《龍寶寺》則常演外台酬神戲。「榮興」選擇這兩齣戲的做為公演劇目，顯然已開始將演出向度從老時採茶戲向外拓展，以嚐試更多的表演可能性。其中，《太平天國》描述廣東花縣人洪秀全事跡，榮興客家採茶劇團聘請原說戲人黃天敏將這齣戲改編為一本上演，著眼於客家題材的開發。《龍寶寺》從原本的袍甲武戲改為採茶戲，劇情由邊疆征戰轉入倫理情節的外台演出模式，也為「榮興」所援用，成為該團公演齣目常常由武戲開場，以激烈武打點染後續文戲進展的演出手法。

4、唱腔、樂器上的變遷

「榮興」的早期齣目改編自老時採茶戲，其唱腔運用也依老時採茶戲的演出慣習，完全使用採茶調。所不同者在於，「榮興」的公演齣目大幅擴展「九腔十八調」的運用，將三腳採茶戲、客家民謠小調的唱腔也納入大戲。例如，《太平天國》一劇，在三花白地豆與彩旦林芹彩的對手戲裡，插入三腳採茶戲《打海棠》、《糶酒》唱段。與過去老時採茶戲只運用〈平板〉、〈山歌子〉、〈雜唸〉幾種唱腔相比較，1980年代以來的採茶戲唱腔內容更為多元與豐富。

此外，伴奏樂器的運用也大幅擴張。榮興劇團這幾齣早期公演劇目，伴奏樂師加入苗栗陳家班北管八音團成員。例如，1993年「榮興」參與「一九九三年海峽兩岸戲劇節、福建省第十九屆戲劇匯演暨廣東省梅州市文化交流」，赴廣東梅縣演出《婆媳風雲》及三腳採茶戲，其文武場編制多為陳家班成員：謝顯魁、鄭水火、巫森雄、彭玉坤、陳接枝、張士峰、鍾燕飛、陳忠雄、田文光、魏金泉等。²¹⁵其中，巫森雄、鍾燕飛為戲班後場樂師，其餘均為八音樂師，十人的編制比起內台時期的陣容猶為龐大。1992年6月14、15日在台北市社教館演出《龍寶寺》，其伴奏群除了文場樂師謝顯魁、田文光、彭玉坤、巫森雄，武場樂師鄭榮興、郭鑫桂、鄭水火、陳接枝等共八人之外，尚包括國樂團十人。²¹⁶

²¹⁵參見：「一九九三年海峽兩岸戲劇節、福建省第十九屆戲劇匯演暨廣東省梅州市文化交流」節目單，榮興客家採茶劇團提供。

²¹⁶參見：1992年台北市戲劇季客家戲《龍寶寺》節目手冊。榮興客家採茶劇團提供。

八音樂師擔任採茶戲班後場在戲界生態相當常見，但內台採茶戲班的編制以文場二至三人、武場二人為原則，樂器的運用以二絃、胖胡、嗩吶、鼓、板、鑼鈔等，有些戲班增一位揚琴樂師。為因應夜戲的綜藝化演出，每個內台戲班均備有西洋樂器，如，小喇叭、薩克斯風、黑管、電子琴、爵士鼓一套等，演員演唱日本歌、國語歌，即改以西洋樂器伴奏。1980年代末期成立的「榮興」劇團在文化公演上擴大後場編制，但純用漢樂，不加入西樂；在某些劇目又嚐試加入國樂團。在器樂聲響效果上，顯然在漢樂領域內將採茶戲唱腔伴奏及器樂表現豐富化的企圖。

由「榮興」在早期公演劇目的選擇上，多為親情倫理類型的老時採茶戲，此種劇類在唱腔上得以純用「九腔十八調」詮釋。可以看出團長鄭榮興在1980年代的採茶戲演出上，藉由老時採茶戲齣目的建立，將採茶大戲的表演風格追溯至三腳採茶戲的素樸原型，以此為起點，進行當代採茶戲的表演實踐。有意以此區別於「客語歌仔戲」或外台的「烏摻逗」形態的外台採茶戲。

(二)、客家表演藝術的整合趨勢

在1980年代在發揚民俗文化立基點之下進行的戲曲文化公演之同時，改良採茶戲在民間酬神場域，雖然已大為萎縮，但仍有演出機會。相較之下，三腳採茶戲幾乎已從常民生活中消失，自從1970年代藥物製造、銷售相關法規日趨嚴謹，賣藥團已無生存空間，三腳採茶戲的演出亦隨之失去表演場域。1980年代公演場合裏，三腳採茶戲的演出，通常與客家八音的演奏相互搭配。²¹⁷1989年台北市傳統藝術季由台北市政府主辦，台北市立國樂團承辦。其中3月13日「台灣客族曲藝」節目，由苗栗陳氏客家八音團演出，地點在台北市立社教館演出。該日的演出內容除了民間客家八音班經常性表演項目，含「吹場樂」、「絃索樂」、「北管亂彈唱曲」、「嗩吶吹戲」等項目之外，尚加入「客家民謠演唱」及「客家三腳採茶戲」兩個項目。

²¹⁷ 三腳採茶藝人與八音藝人的合作演出在民間頗為常見，例如，1914年赴日本為日蓄飛鷹唱片公司錄製十八張(三十六面)唱片，內容包含客家八音、民謠、三腳採茶戲等，這批客籍藝人包括林石生、范連生、何阿文、何阿添、黃芳榮、巫石安、彭阿增等共十五人，即為客家八音樂師與三腳採茶藝人的組合。

【表 2-3-2】「台灣客族曲藝」節目表(1989 年 3 月 13 日)²¹⁸

演出節目	表演者	類別
1、〈福祿壽〉	合奏	吹場音樂
2、〈二八佳人〉	嗩吶主奏：田文光	絃索音樂
3、〈冷泡茶〉	嗩吶主奏：田文光	絃索音樂
4、《劉高得寶》	主唱者：彭玉坤	亂彈福路戲曲
5、客家民謠組曲	嗩吶主奏：鄭榮興	嗩吶吹戲
6、〈老山歌〉、〈平板〉	主唱者：張雪英	客家民謠演唱
7、〈鬧五更〉	演唱者：彭玉坤、古蘭妹	客家民謠演唱
8、〈六板〉	嗩吶主奏：郭鑫桂	絃索音樂
9、《天水關》	主唱者：胡煥祥、陳德秀	亂彈西路戲曲
10、《糶酒》	演唱者：曾先枝、古蘭妹、張雪英	客家三腳採茶戲

苗栗陳家八音班在小戲加入客家八音的演出，涉及到客家八音表演內容的擴張，北部客家八音的音樂內容配合民間喜事演出場合，原本以「吹場樂」和「絃索樂」為主，由於民間市場競爭激烈，而有兩個八音班「堵班」或「對台」的機會，八音班為了建立口碑，紛紛在技藝上競賽。日治時期已在八音器樂演奏裡，加入北管亂彈戲曲的曲唱，以做為競技項目。後來又將戲曲音樂、山歌採茶樂加入，以「嗩吶吹戲」來詮釋，以較勁嗩吶吹奏功力。因此，山歌採茶最遲在戰後已成為北部八音班的嗩吶吹戲的演出項目。²¹⁹客家八音的民間表演中，請來小戲藝人助陣，通常亦為「堵班」、「對台」的場合。雖然並非民間客家八音的固定演出項目，但確實為基於同一個文化圈，而在表演、人才相互支援而產生的文化交流現象。

客家八音器樂演奏與小戲或民謠演唱的複合式演出，已成為 1980 年代以來文化公演的常見安排，尤其苗栗陳家八音班以及榮興客家採茶劇團由於均由鄭榮興統籌規劃，在表演節目安排的與人員的協力上，呈現整合的趨勢。

如此的整合性趨勢，也反映在「榮興」劇團的大戲唱腔安排之中：

²¹⁸ 參見 1989 年台北市傳統藝術季「台灣客族曲藝」節目冊。榮興客家採茶劇團提供。

²¹⁹ 同註 176，參見鄭榮興、劉美枝、蘇秀婷《客家八音金招牌—陳慶松》(台北：時報，2004)，頁 52-58。

【表 2-3-3】「榮興」劇團《婆媳風雲》、《太平天國》兩劇的唱腔安排

劇目/演出場合	唱腔安排
《婆媳風雲》 ²²⁰ 1995 年國家戲劇院	〈老山歌〉、〈山歌子〉、〈妹剪花〉、〈十二月古人〉、〈老腔平板〉、 〈平板〉、〈平板〉、〈西皮流水〉、〈五更歌〉、〈雪梅思君〉、〈剪剪 花〉、〈初一朝〉、〈下南山歌〉、〈平板〉
《太平天國》 ²²¹ 1990 年文建會文藝 季	〈平板〉、〈山歌子〉、〈桃花開〉、〈十二月古人〉、〈糶酒〉、〈瓜子 仁〉、〈老腔平板〉、〈打海棠〉、〈平板〉、〈平板〉、〈平板〉、〈平板 轉雜唸〉、〈平板〉、〈十二月採茶〉。

這兩齣公演大戲，所運用的唱腔固然以〈平板〉為最多，也包括了「老時採茶戲」常用的〈山歌子〉、〈雜唸〉。其他唱腔則大多來自三腳採茶戲及客家小調。例如，《太平天國》的〈糶酒〉、〈打海棠〉、〈十二月採茶〉；《婆媳風雲》的〈五更歌〉、〈初一朝〉均在三腳採茶戲齣會運用過。《婆》劇運用一首亂彈西路唱腔〈西皮流水〉。其餘多為客家小調。其中〈糶酒〉、〈雪梅思君〉、〈瓜子仁〉、〈初一朝〉、〈剪剪花〉等又早在日治時期之前已被客家八音吸收為絃索類的器樂曲目。²²²

身兼樂人與學者的鄭榮興在該團早期公演齣目的選擇及唱腔安排上，呈現有別於其他民間戲班的針對性以及整合能力。榮興客家採茶劇團的成立乃基於對學界「客家無戲」或「客家歌仔戲」說法進行反撥。並且針對 1950 年代以來外台採茶戲「烏摻逗」的演出現象，試圖透過表演藝術的提昇來呈現另一種「傳統客家採茶戲」的面貌，以建立採茶戲的劇種「主體性」。其中，又以唱腔的安排最具指標性。

在「榮興」歷年來的公演大戲的音樂設計中，可以觀察到鄭榮興對於〈平板〉板式的整理和新創的軌跡，從民間劇團對在三腳採茶戲、改良採茶戲的演出實踐出發，由〈送郎〉、〈老腔平板〉、〈平板〉等唱腔在民間使用慣習上已粗具板式變

²²⁰ 參見：何東錦〈台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〉（東吳大學音樂系碩士在職專班，2004），頁 32。

²²¹ 榮興客家採茶劇團提供演出 DVD(未出版)，特此致謝。

²²² 以苗栗陳家八音樂人陳慶松承繼的八音曲目中，屬於絃索類的曲目有許多來自客家民謠、小調及小戲。同註 176，鄭榮興、劉美枝、蘇秀婷《客家八音金招牌—陳慶松》，頁 95-96。

化爲基礎，嚐試進行歸納，整理出〈平板〉的板式類別；並參照亂彈戲等大戲唱腔的板腔變化，補充採茶唱腔板式變化上不足之處，試圖將改良採茶戲主要敘事唱腔〈平板〉提昇爲板式嚴整的板腔體構造。

【表 2-3-4】採茶戲〈平板〉之板式變化²²³

板式	無板無眼	一板一眼	一板三眼	有板無眼
西洋拍號	自由拍	2/4	4/4	1/4
唱腔名稱	〈平板導板〉、 〈散平板〉	〈老腔平板〉、〈什 念子〉	〈平板〉	〈快平板〉、〈垛平 板〉

出處：鄭榮興「臺灣客家採茶戲唱腔初探—以採茶腔〈平板〉爲例」

對於〈平板〉的思考與實踐，主要目的在擴展〈平板〉的表現力，以突破題材上人情小戲的的局限。上述不同板式的〈平板〉運用，在近年來幾齣公演大戲《大宰門》、《人魚傳說》、《羅芳伯》、《緣訂三生》等均有跡可循。²²⁴

從上述公演劇目的唱腔安排，以及客家〈平板〉的板式變化的實踐，可以側面觀察到鄭榮興打造「傳統客家採茶戲」的手法，除了將 1980 年代以後的公演大戲之演出風格溯源至三腳採茶戲，以建立屬於「採茶」劇種血緣的傳承性；同時，也整合客家表演藝術中的三腳採茶戲、改良採茶戲、民謠小調、客家八音等諸種表演類型中的音樂曲調、唱腔，融入當代採茶大戲表演，並試圖將山歌小調的劇種屬性提昇至板式變化的板腔體的體質。早期的公演劇目的唱腔在聲響效果上，呈現均「出自客家」的「一致性」。民謠小調加上客語口白，相較於民間外台戲班，在劇種的辨識度上大爲提昇，亦不再有「採茶歌仔戲」、「什錦戲」的疑慮。

但此種名爲「傳統」，實爲「新變」的唱腔安排手法，並非適用所有劇目。觀察「榮興」在選擇題材時，以描繪市井小民的家庭戲來適應山歌小調的演唱風情。1995 年「榮興」首度以《婆媳風雲》在國家戲劇院演出，將老時採茶戲搬

²²³ 出處：鄭榮興〈臺灣客家採茶戲唱腔初探—以採茶腔〈平板〉爲例〉《戲曲學報》第六期(2009.12)，頁 144。

²²⁴ 同上註，參見鄭榮興文後所附譜例。

上現代劇場，唱腔安排仍以九腔十八調為主，但已出現運用〈西皮流水〉的亂彈戲唱腔。

(三)、劇目的移植與改編

1995年起，榮興將四、五十分鐘的老時採茶戲《大媳婦不來，不知小媳婦好》改編為大戲《婆媳風雲》，於國家戲劇院演出。此後，每年均推出公演大戲，於國家戲劇院、新舞臺、中山堂等現代劇場進行公演。1996年起的幾齣公演大戲，均移植自大陸地方劇種。例如，1996年《相親節》改編自潮劇《鴛鴦榜》；1999年《花燈姻緣》改編自廣東漢劇《花燈案》；2003年《喜脈風雲》改編自湖南花鼓戲《喜脈案》；2005年《大宰門》改編自上海越劇《宰相嫁妾》；2007年《丹青魂》改編自福建閩劇《丹青魂》；2010年《楊家心白》移植自大陸歌仔戲。其演出風貌與早期的老時採茶戲在題材、主題、表現上均有不同的風貌。

1、主題的轉向：《相親節》、《花燈》、《喜脈》到《大宰門》

1996年起，「榮興」開始移植中國地方戲曲之劇作，改編為採茶戲。中國當代戲劇作品風格的形成與1950年代以來，從制度面設立「戲曲改進局」做為戲曲改革的統籌機構。復於1951年5月5日，由中國政務院制訂「關於戲曲改革工作的指示」，具體提出「改戲」、「改人」、「改制」三部分。戲曲學者王安祈對於戲改的研究指出：「其中尤以編導制度的確立，逐漸與演出能夠分庭抗禮，在劇作的敘事技法上的『緊湊精鍊』，有別於傳統戲的『抒情造境』。在政治領導藝術的前提下，劇作的主題意旨多與政策相呼應。因此，大部分劇作的均可觀察到『揭露封建腐敗』的創作意旨。」²²⁵

「榮興」所移植的中國劇作亦為「主題明確」，帶有「針砭」、「諷刺」、「反思」意涵的作品。例如：潮劇《鴛鴦榜》一方面諷刺設榜的縣太爺的利慾薰心，一方面諷刺富有階級利用金錢來賄賂、做弊以遂其目的，兩者所形成的「錢權共謀」結構。丘丹青1990年代改編舊作而成的廣東漢劇《花燈案》，表現的是傳

²²⁵ 有關於當代中國戲曲改革的相關論述，以及重要劇作評析的詳細分析，參見王安祈《當代戲曲(附劇本選)》，台北市：三民，2002。

統型才子佳人，但通過其事件能引發人們對封建文化、禮教進行思辨。²²⁶湖南省花鼓戲《喜脈案》在第二屆長江流域戲劇節的演出受到矚目，戲曲學者郭漢城指出：「作者在鞭撻皇帝的虛偽性的同時，也對太醫們說假話進行調侃。但很明顯，批判的主要矛頭，始終在皇帝不在太醫。…說假話當然是一種惡德，是在私有制社會史長期培育起來的一種腐蝕靈魂的細菌，正是喜劇藝術的諷刺烈火所要焚毀的對象。」²²⁷越劇《宰相嫁妾》的主題意旨在於諷刺皇室貴胄的亂倫醜聞，宰相染指守寡的媳婦而有孕，爲了掩蓋醜聞並留下後嗣香煙，宰相另娶一妾以移花接木。吳永藝、陶閩榕爲福州閩劇院創作的《丹青魂》，其創作意旨在「通過唐代畫聖吳道子與民間青年畫家皇甫軫東西壁競畫，創作千古名畫《地獄變》的心路歷程，刻劃一種學術權威的獨特心態。」是對於權力與人性的反思。

這些作品延續大陸戲改的基調，對於官僚階級、富有階級、官場文化加以批判。「榮興」劇團移植這些劇作，對於劇本並未做大幅改動，對於原作延續大陸戲改的諷刺意旨也未刻意加以調整。然而，在「榮興」劇團改編爲採茶戲上演之後，舞台表現上，原本尖銳的諷刺性主題卻明顯淡化，喜劇主軸則更爲強化。原因在於：「榮興」的創作取向在於強化「生、旦、丑」三小行當的表演藝術，其中尤其突出「丑」行的表演，來塑造採茶戲的劇種特質，因此強化了喜劇特質，而淡化諷刺主旨。

以改編自潮劇《鴛鴦榜》的採茶戲《相親節》爲例，《鴛鴦榜》原本在人物、情節安排上，即以「小生/小旦」、「丑角/彩旦」兩組人做爲「窮而美」、「富而醜」的對比。除此之外，劇中還有媒婆、縣太爺、卜學等人爲丑行，在劇本原來的設定就是一齣丑角爲主的戲。榮興的《相親節》演出版本將劇中的丑角更形突出，尤以黃甘皮、萬人美兩位富而醜的配對，在劇中的造型被大爲誇張，男的凸肚肥臀、女的麻臉巨乳粗腰，與小生小旦形成極大反差。並由改編者曾先枝添入兩人相罵的褒詞，以相褒來修飾丑行的形象。通過對丑行的聚焦，以及三腳採茶戲口語藝術的運用，放大喜感效果。

《花燈案》、《喜脈案》兩劇都是諷刺性極強的喜劇，就劇情意旨而言，前者

²²⁶ 參見：涂公卿〈丹青劇作簡評〉《藝術論壇》1998年3期，頁43。

²²⁷ 參見：郭漢城〈喜脈案的喜劇衝突與諷刺手法〉，《中國戲劇》1986年，2期，頁11-12。

針對傳統禮教，後者針對皇室醜聞、官場文化。就情節結構而言，兩齣戲剛好是採茶戲姻緣劇類中的兩大喜劇類型：前者為「功名婚戀」類型，後者為「姻緣錯配」類型。功名婚戀通常是窮書生與富家女的故事，在故事中包含邂逅、禮教化身的家長阻力、獲科舉功名之後的大團圓。後者的姻緣關係則通常基於誤會、巧合，最後錯配的姻緣復歸於正。

「榮興」劇團在移植這兩齣戲時，將劇名由《花燈案》、《喜脈案》改為《花燈姻緣》、《喜脈風雲》，即可看出戲劇重心由警世意味厚的「公案」轉向為「姻緣」。將外來劇目納入原本採茶戲劇目中的兩大姻緣劇類的架構之下，以採茶戲原本演譯這類姻緣題材的手法，來營造這兩齣戲的喜劇風格，而做為大陸戲改遺緒而開展的反抗禮教、官場文化的情節，對於採茶戲而言，則被賦與深化婚戀題材的內涵、開拓社會的複雜面、刻劃人性的深度等功能。而《花燈案》、《喜脈案》原本相當深刻的諷刺、批判題旨，則在採茶戲的人情喜劇的演出慣性之下，原本可能產生意識型態主導表演藝術的缺點，反而得以避免。

越劇《宰相嫁妾》實為一部黑色喜劇，位高權重的宰相為了遮掩「扒灰」罪行，娶了丫環為妾，打算日後媳婦生下自己的骨肉之後，再移花接木為妾所生之子，接生的大夫柳逢春也預計殺了滅口。在柳逢春、香吟的機智巧計之下，宰相畏懼醜事被揭發，只好放走柳逢春、香吟，連剛誕生的骨肉也被帶走，可謂「賠了夫人又丟了兒子」。

採茶戲移植越劇之後，情節、唱詞均未做大幅度調整，在表演藝術上較引人注意的是宰相行當的設定，越劇的宰相由白鬚老生飾演，採茶戲則由丑行陳思朋扮宰相，其表演介於台灣本土劇種行當分類中的奸臣與丑行之間，是為「奸丑」。這樣的安排意在開拓與展現丑行的表演藝術，與劇中的主要角色生行柳逢春、旦行香吟形成「三小」鼎立的局面。其中，第四場「以毒攻毒」，郎中柳逢春以「馬尿」為宰相治病。第六場「鹿死誰手」宰相原本欲毒殺柳、香二人滅口，柳逢春棋高一著，將宰相惡行事證書寫下來交給朋友，倘二人一死，惡行即將被揭發。宰相畏懼東窗事發，只好答應他二人的三個要求。這兩段柳逢春與宰相的對手戲，「榮興」劇團在「三小」的演員配置之下，將宰相夫妻的狼狽處境以更質樸

而直白的方式呈現。採茶戲將失德的宰相「丑角化」，本身即帶有對於劇中權貴相當徹底的「脫冕」意味，是利用腳色行當藝術對於人物性格的設定、並對人物品格進行針砭、批判的藝術手法。而此種「丑角化」的針砭人物的手法相較於越劇在主題意旨上的批判，其作用相一致，而手法上採茶戲則運用戲曲規範「丑化失德權貴」，讓觀眾在戲劇嬉笑怒罵中進行反思，實能產生更具感染力的諷刺效果。

這些中國劇作家運用戲曲中固有的喜劇手法、以及喜劇情節元素，來進行「褒貶」、「勸懲」。例如：《鴛鴦榜》在角色設定上強化「貧/富」階級的劃分，運用「富人弄巧成拙、窮人終成眷屬」的情節設置，對於勞動階級頌揚，富人、權貴貶抑，寓「褒貶」於其中。《喜脈案》運用「公主與狀元流落民間的風流韻事」題材，套用喜劇常用的誤會、巧合元素，來經營皇室朝廷大臣「上下矇騙」、「說假話」的針砭企圖。「榮興」劇團在《相親節》、《花燈姻緣》、《喜脈風雲》到《大宰門》這幾齣題材的選擇與改編行動，與其說是對於原劇作「褒貶」企圖的興趣，不如說是對於劇中運用的情節設計、喜劇手法的偏好。尤以劇中對於「機趣」、「智巧」的揄揚，以及「巧合」、「誤認」等喜劇機關的運用。「榮興」在這些題材的基礎上，復加以運用採茶戲的腳色行當藝術、唱腔音樂設計，是「以採茶戲的表演藝術，運用於適當的題材之上，以突顯出此一劇種的風格特色」的創作取向。原劇作家帶有道德教化意圖的敘事聲音，不論「勸懲」或「褒貶」，雖然仍存在於「榮興」的演出之中，但已被掩沒在上述喜劇手法之中，不像原劇作以暮鼓沈鐘或震聾發瞶式的力道來喚醒觀眾；在「榮興」於表演藝術的布置之下，將嚴肅的褒貶訴求穿插在三小戲的嬉笑怒罵之間，使觀者產生一定的心理距離，反而產生更大的反思空間。

2、題材與表現的開拓—《丹青魂》

在劇目題材上，由《婆媳風雲》之類的家庭小戲擴展，初時以《相親節》、《花燈姻緣》這一類具有濃厚的人情風俗的題材，敷演地方風俗、節令背景之下的才子佳人姻緣。在節慶、民俗的氛圍下，融入客家俗諺、棚頭、歌謠、小調，加上

丑角與彩旦的穿梭點染，將這外來劇目的面貌改造為一幅客家風俗民情圖卷。

2003 年之後，連著三齣大戲將場景由民間拉到宮廷，題材也逐漸在庶民生活的親情倫理架構開展，進一步處理倫理範疇內的「不倫」題材：包括公主未婚懷孕、宰相與媳婦「扒灰」(通奸)醜聞等。《喜脈》和《大宰門》兩齣劇情中仍穿插該班擅長的婚戀喜劇，但情節重心已延伸宮廷，探索其中的官場文化、人心算計，對於人性陰暗面展開較為深度的探索。而移植自閩劇的《丹青魂》在題材上已完全跳脫採茶戲的親情倫理，而從畫聖吳道子與民間畫師皇甫軫兩人的壁畫競賽，引發宮廷內權貴間明爭暗鬥；吳道子的內心也展開惜才的善念與妒才的惡念之拉鋸。善念與惡念的人性抗衡由吳道子的內心戲開展，外化到權貴之間的角力，對於慣演生活小戲題材的採茶戲演員而言，是新的嚐試與挑戰。

2007 年「榮興」劇團對於閩劇《丹青魂》的移植，對採茶戲而言是較大的挑戰，基於過去「榮興」在移植策略的運用，是將中國地方戲的文本當做故事材料，在表現手法上「突出三小」，尤以「丑行」著力最深；在採茶戲固有劇目中尋找演出風格依歸。以營造當代採茶戲的演出風格。《丹青魂》則不同於以往，不論題材、行當、演出手法均有別於「榮興」創團以來的公演劇目。

《丹青魂》一劇以老生吳道子和小生皇甫軫的對手戲為主軸，穿插吳道子之女與皇甫軫的淡淡情愫，以及朝中大臣寧王與趙國公的打賭事件。與過去「榮興」劇團公演大戲以「三小」為劇情主軸、姻緣情節的置入安排大不相同，劇中丑角的戲份相當稀淡，生旦姻緣戲也非主軸。最為重要是閩劇劇作家吳永藝、陶閩榕藉由畫聖吳道子與後起之秀皇甫軫之間的交誼，由「愛才」、「薦才」到「畏才」、「妒才」、「害才」的心情轉折，以此呈現「學術權威的獨特心態」此一主題。²²⁸而吳道子在製作《地獄變》壁畫的心路歷程，從絞盡腦汁、自我懷疑、最後突破權貴的自滿心態，將自己連同達官貴人的諸般醜惡面貌繪入《地獄變》，在心境上反而是從地獄到天堂的昇華。此一劇作的最大特色顯然不在於情節設置的精巧，劇中沒有高潮迭起的情節與極端正反人物的對立，反而是在吳道子個人身上來操作「善念」與「惡念」的對峙。因此，如何將「善念」、「惡念」在吳道子腦

²²⁸ 參見：羽石〈霜重色愈嬌—閩劇《丹青魂》晉京側記〉《劇本》，1992 年 11 期，頁 57-58。吳永藝〈權威心態與求道人生--《丹青魂》的創作體會〉《戲曲藝術》，1993 年 1 期，頁 45-46。

中自我鬥爭過程外化，以表演藝術呈現出愛才、薦才、畏才、妒才、害才的層次，以及醒悟之後，如何由地獄到天堂的心境昇華等。因此，如何將自我的「意念鬥爭」外化為表演藝術，讓觀眾理解，進而產生同理心。這對於「榮興客家採茶劇團」以及「榮興」的觀眾而言，均是一項新的嚐試與挑戰。筆者認為，「榮興」這齣戲對於吳道子本身善惡意念的鬥爭，在表演藝術的設計上仍有突破的空間，須能讓觀眾產生更強烈的意象。否則，「意念」、「思維」活動，在衝突、對立性較少的劇情設計上，若僅以唱念來詮釋，對觀眾的理解活動而言是不充足的，因此也較難以引起觀眾的共鳴。

《丹青魂》一劇在善惡意念的角力鬥爭之外，尚涉及《淨土變》、《地獄變》等宗教題材在繪畫創作上的雅俗之辨，與宮廷、民間畫風的區別。在採茶戲既有劇目之中，很少這類的題材，對於觀眾而言，是一個新的感知經驗，既陌生又新鮮。在舞台美術設計上，這也可能是值得進行設計的關目。一方面能藉此展示視覺審美；另一方面或能對於善惡意念的具體化呈現，有助於觀眾對於劇情主旨的理解與體會。

榮興客家採茶劇團在《丹青魂》一劇的安排上，筆者以為最為觀者稱道之處在於音樂唱腔的安排，在這齣戲裡運用不同板式的〈平板〉唱腔，以詮釋不同的戲劇情境，大為開拓〈平板〉的表現力。並以〈福路平板〉、〈緊中慢〉、〈二簧平〉等採茶戲班運用的「福路」、「西路」唱腔的運用，做為宮廷戲的表現手法，以營造雅緻與大器兼具的氛圍。同時，在使用〈賣什貨〉、〈開金扇〉、〈嘆煙花〉等九腔十八調常用的小調、小曲，在這齣戲的編曲上也展現出不同於鄉土小戲的精緻風格。可以觀察到「榮興」對於這個新題材的經營，並不運用過去與「三小戲」緊密聯繫的手法，而嚐試以不同類型的題材來淬煉表演藝術的精進。在腳色行當安排上，當家小生李文勳所飾演的吳道子，當家小旦江彥璵飾演吳道子之女，並啓用新生代蘇國慶演皇甫軫。李文勳、江彥璵以及劇團其他中生代演員，幾次在國家戲劇院的演出歷練下，已相當能獨當一面。而蘇國慶飾演初生之犢的角色，正與他個人在這齣戲展露頭角相當，能夠不卑不亢、沈穩地詮釋民間畫師，亦屬難能可貴。老藝人在劇中仍扮演著不可或缺的烘托與穩定作用，例如，飾演趙國

公的張有財，飾演法師的王慶芳等。

3、「家庭」題材的回歸—《楊家心白(媳婦)》

楊家將題材本來即是採茶戲的歷史戲劇類，通常於午戲演出，唱腔的運用很少使用採茶唱腔，大多用外江、四平、亂彈戲唱腔。常演劇目有《穆桂英招親》、《轅門斬子》、《穆桂英掛帥》等。原本演義類的家將題材即有逆親、背約、戰場招親的通俗元素。2010年「榮興」選擇來自大陸歌仔戲《楊門巧媳》，改編為《楊家心白》，大大擴張這些通俗元素的表現，將「槍挑公公」、「與婆婆比武」、「休夫」等情節熔於一爐，對於穆桂英這位歷史演義中有勇有謀的奇女子，又添入許多當代女性的獨立自主形象，而成為極具當代觀點的人情喜劇。

當代雖然也有幾齣楊家將題材的採茶戲，如《楊排風》、《穆桂英掛帥》，²²⁹但相較之下，在劇本上能從歷史戲的情節出發，熔鑄出生動的人情趣味，塑造出一個個鮮活的人物形貌，劇情不帶教訓或勸懲，則以這齣《楊家心白》最令人激賞。對於「榮興」劇團選取這樣的題材、表現手法來看，楊家將題材原本屬採茶戲劇目群中的歷史戲的劇類，而採茶戲劇類則通常以家庭生活為內容，親家親母的題材為主。《楊家心白》在楊延昭斬子、穆桂英掛帥的歷史戲架構下，開展公媳、婆媳、夫妻的情節，其中七位婆婆喋喋不休，一同教訓媳婦的場景尤堪一絕。從劇本角度來看，實為「榮興」近年來選材上的佳作，一方面能展現歷史戲的大器，一方面能充分展現採茶戲的人情之美，相當適合採茶戲在表演藝術上的構思與發揮。

演出場面上，導演陳霖蒼以簡潔俐落的手法調度，善用傳統戲曲中一桌二椅的象徵元素，將畫面簡約化，而後復以演員的豐富表現來填滿觀眾的視聽感官。第一場「槍挑公公」即捨棄過去「榮興」常使用的京劇武打套式，而以桌、椅的運用來呈現穆桂英被迫與公公對槍的無奈。此外，第四場「眾婆刁難」以七位婆婆坐在椅上圍成半月形的場面安排，沒有其他的場景設計，但眾婆婆七嘴八舌，

²²⁹ 「榮興」2008年曾改編京劇同名戲齣為採茶戲，於台北市客委會主辦的「台北市客家文化節」系列活動演出。陳芝后指出：「整齣除了將唸白、唱腔改為客家話與客家曲調外，其餘場次結構、服裝造型、演員身段表演，皆採用京劇的表演模式。」參見氏著〈台灣客家戲受京劇影響之研究—以榮興客家採茶劇團為例〉（宜蘭：佛光大學藝術學研究所碩士論文，2010），頁83。

高來高去的對話，已經場面映襯得熱鬧非凡，反而覺得這樣的舞台「留白」，正好將視覺焦點集中在演員的表現之上。相對地，最後一場在穆桂英休書裡的藏頭詩「即刻破陣」破解之後，楊延昭與眾將官整裝迎回先鋒穆桂英，導演將一整排穿著長靠披掛的紮靠武旦，由舞台景深處的高台之後，氣勢凜然地緩緩列隊前行，步到觀眾眼前，隨後排列著八音號手，以及佘太君等人的歡送隊伍。壯觀的陣容讓觀眾視線難以移開，這整排的紮靠武旦並不以像以往「榮興」的做法，用京劇「打出手」的武打套式來展技；相對的，導演以整齊的列隊、色彩鮮明的戲服營造出強烈的視覺意象，武旦們以整齊動作用動背後的靠旗，在文武場音樂節奏搭配下，隱喻旗開得勝的意象，以此做為全劇的結束，餘韻繞樑，讓觀眾回味再三。

(四)、族群題材的新詮

2000年行政院客家事務委員會成立之後，對於採茶戲的展演活動多所挹助，其中也不乏「命題作文」式的經費提供。「榮興」在近幾年製作了《羅芳伯傳奇》(2006)、《乙未丹心—吳湯興》(2007)、《大隘風雲》(2008)等公演大戲。²³⁰題材均出自客族拓墾史，《羅芳伯傳奇》描述十八世紀廣東梅縣客家人羅芳伯在婆羅州建立蘭芳共和國事蹟。《吳湯興》一劇描述甲午敗戰之後，日軍進據台灣，苗栗人吳湯興糾集姜紹祖、徐驤等人，組成義勇軍抗日。《大隘風雲》同樣描述1907年北埔人蔡清琳率腦丁、隘勇及原住民在新竹北埔發動武裝抗日。

這三齣戲在客委會以「命題作文」式經費提供之下，「榮興」在創作和表演上，又必須正視1980年代以來，文化政策、政治風氣導向下的本土化思潮、客家族群運動訴求。「榮興」題材選擇、藝術表現上回應時代思潮，可以從「題材」的設定來觀察：羅芳伯、吳湯興、蔡清琳等人物的選擇均為客族移民、拓墾史上的代表人物。「榮興」為客家電視台製作的長戲《客人》(2007年)、《碧血芙蓉》(2008年)亦為描述客家人移民血淚史，或者對日抗戰的悲壯事跡。「榮興」這幾齣戲的製作，實已為當代客族的「造族運動」的一環：這類題材藉由移民拓墾時

²³⁰ 同一時期尚包括《客人》、《碧血芙蓉》等電視錄影作品。

期為求個人生存而結合以籍貫、血緣為主的組織，靠著族群集體力量來自保、並對抗外侮，以延續個人、宗族生命。族群題材在當代以各種表演類型大量上演，從早期文學家李喬的《寒夜三部曲》、到近期的電影《一八九五》、電視劇《緣》等等，無非是藉由各種表演形式呈現台灣早期移墾生活裡的族群生存場景，體現族群生命的韌性，以喚起當代客群的命運共同體意識，將「我族」的族群意識再度強化、鞏固，以凝聚族群向心力、進一步達到語言復振、文化認同的目的。

儘管客委會的經費提供帶有政策上的特定目的，「榮興」試圖在製作過程中，為適應近代的題材，而選擇現代戲的表現型態，也為當代採茶戲提供另一種表現嚐試。它所面臨的議題可能有：以「現代戲」來表現開拓史題材，涉及「如何以傳統戲曲程式來表現當代題材」的命題。而當代客家戲班在駕馭這類現代開拓史題材，所運用的藝術手法與以往有何區別、創新？

以下分為「編、導、樂編制的擴展」、以及「戲劇情節及表演藝術」兩方面來觀察：

1、編劇、導演、音樂編制的擴展

「榮興客家採茶劇團」在 1988 年成立之時，即以文化公演做為演出導向，團內負責掌舵表演風格的「編劇、導演、音樂設計」團隊在創團之初即已形成。早期公演劇目《婆媳風雲》(1995)、《相親節》(1996)、《花燈姻緣》(1999)的製作團隊，編、導多為曾先枝、鄭榮興；音樂設計、編曲多為鄭水火、黃月雲、鄭榮興。自《相親節》一劇開始，「榮興」大多採用中國地方劇種的得獎劇本，由曾先枝改編為採茶戲。2000 年起，《喜脈風雲》(2003)、《大宰門》(2005)的導演先後加入新血輪劉秀惠、李文勳。其中，李文勳為該團當家小生，演而優則導。

2006 年起，題材類型產生新編現代戲，編導也有較大幅度的變化。由於該團編劇曾先枝年事已高，逐漸退出核心編劇工作，劇團開始在團內演員培養編劇人才，組成編劇組，來進行改編工作；或者向外延聘優秀編劇人才。例如，《羅芳伯傳奇》聘請大陸編劇張小果編劇；《大隘風雲》聘請曾得過客委會舉辦劇本大賽首獎的彭賜招、范揚青兩人編劇。在導演方面，由 2006 年《羅芳伯傳奇》

一劇開始，「榮興」延聘北京京劇團知名淨行陳霖蒼以及台灣復興京劇團當家小生曹復永擔任接下來幾齣大戲的導演。音樂設計方面，《羅芳伯傳奇》聘請福建京劇團作曲指揮朱紹玉擔任編腔指揮、黃月雲任音樂設計。其他各齣仍由黃月雲、鄭榮興負責音樂、編腔。

【表 2-3-5】榮興客家採茶劇團製作團隊(2006-2010)²³¹

劇目 /編 導	羅芳伯傳奇 (2006)	丹青魂 (2007)	乙未丹心吳湯 興 (2008)	大隘風雲 (2008)	楊門巧媳 (2009)	雙花緣 (2010)
編劇	李喬(構思) 張小果編劇	吳永藝、陶 閩榕原創 榮興編劇組 改編	曾先枝編劇 榮興編劇組改 編	彭賜招范 揚青	榮興編劇 組	榮興編劇 組
導演	陳霖蒼	李文勳	李文勳	曹復永	陳霖蒼	曹復永
音樂 設計	朱紹玉編腔 黃月雲 鄭榮興	黃月雲 鄭榮興	黃月雲 鄭榮興	黃月雲 鄭榮興	黃月雲 鄭榮興	黃月雲 鄭榮興

由「榮興」在「編、導、樂」三方面的編制組成，可以看出其創作團隊的形成與該團表演藝術間的關係。

其一、編、導、樂分立的編制形成。

1999 年之前，由曾先枝同時擔任編劇、導演的狀況，2000 年之後不再復見，編劇、導演分立。曾先枝仍擔任「改編」工作，導演職務則交由專人負責。民間戲班稱為「導演」、「排戲先生」，同時負責編戲、套戲、排戲等工作的習慣，在文化公演場有「專職化」的需求之下，逐漸形成「編、導、樂」分立的編制，在表演藝術的設計上有專業化的趨勢。

其二、團內培養的人才獨當一面

²³¹ 引自「榮興客家採茶劇團」各該劇之節目手冊。以及訪談「榮興客家採茶劇團」創團人鄭榮興教授。

2000 年之後，劇團內的年輕輩逐漸嶄露頭角，「榮興」過去以「老幹帶新枝」的培訓方式，在《喜脈風雲》、《大宰門》兩劇開始驗收成果，年輕輩演員在表演上開始獨當一面，資深藝人退居第二線。團內年輕輩演而優則導，以李文勳歷練最豐。2003 至 2008 年之間，由副導演至導演的歷練，執導《大宰門》、《丹青魂》、《吳湯興》三齣公演大戲。²³² 其後，亦有黃俊琅(淨行)、江彥璫(青衣)繼之，成為該團導演或編劇的主力人才。

其三、集體創作以及專家學者的參與

榮興客家採茶劇團的編劇以曾先枝為主力，曾先枝的劇作多來自民間，編劇手法也以幕表戲為主。1990 年代以來曾先枝的幾齣劇本，在進行文化場公演之前，均經過班內重要成員開會討論，逐場修編，並在正式演出前，經過演員實際排練檢視效果，再進一步修正，最後的完成版本才搬上文化場的舞台。因此，「榮興」的劇作一直帶有集體創作的特色，該團以「榮興編劇組」命名之，早期的成員以曾先枝為主要編劇執筆，以及有鄭榮興、黃天敏(1934-2011)、謝顯魁、劉化秀(劉秀惠)、王慶芳等，在民間有編導資歷。現今則有年輕輩的加入。自從曾先枝退休之後，劇本修編的工作大抵以集體創作方式進行，成員以具舞台經驗的演員為主力。

「榮興」的編劇團隊在曾先枝巧手打造「客家意象」的功力之下，以團隊集思廣益進行分場分幕、舞台效果的調度，是「榮興」運用民間幕表戲劇作在定本化過程的集體創作過程。

除此之外，「榮興」劇團的演出製作團隊，經常聘請學有專精的專家參與，因而能營造與一般民間劇團不同的演出水平。創團人鄭榮興本身家學淵源，長於客家、歌仔、亂彈、外江等民間音樂，又受教於東吳、文化、師大等科班音樂學系所，修習作曲、創作、理論，後於法國巴黎大學深造，能兼顧創作、理論。復曾擔任國立台灣戲曲學院校長，由本身的戲曲專業、製作、執行能力到人脈，奠基「榮興」當代發展的優勢。近年來，基於他對於客家戲曲的創作規劃，向外延

²³² 李文勳目前已離團，改搭劉政結「文和」戲劇團。

聘陳霖蒼、曹復永、朱紹玉、江松明(中國國家一級作曲，廈門歌仔戲劇團)等人參與文化公演的製作，一方面是參與當代海峽兩岸戲曲發展進路，另一方面也企圖援引專業人才參與採茶戲當代風格的形塑。

其四、因應現代戲需求而延聘京劇導演

《羅芳伯傳奇》、《大隘風雲》分別聘請陳霖蒼、曹復永擔任導演，是「榮興」因應現代戲的演出特別請來京劇演員擔任導演，目的借重兩位導演來打造採茶戲的現代戲演出。「榮興」這幾齣現代戲的演出，相較於過去的傳統戲，腳色行當的表演藝術相對地模糊許多，演員無法完全依循傳統戲的腳色藝術來演出，對於現代戲表演的舉手投足遂無既定規範可依循。相較之下，京劇對於現代戲的演出累積較多經驗，因此，「榮興」聘請中國、台灣的優秀京劇演員來擔任導演，為採茶戲的現代戲演出掌舵。

2、戲劇情節及表演藝術

以《羅芳伯傳奇》為例，這齣戲由李喬原創，大陸編劇張小果新編、北京京劇團淨行陳霖蒼擔任導演，北京京劇團編腔指揮朱紹玉(但音樂設計仍為該團黃月雲)，製作班底幾乎來自對岸。整齣戲的風格與過去的傳統戲有相當大的差異：其一、運用京劇樣板戲的表演藝術。其二、劇中大量運用歌舞場面來營造採茶戲的劇種特色。²³³

劇中海賊入侵的一幕，以刺槍、藤牌、木棍的組合進行激烈武打，係套用京劇樣板戲《智取威虎山》一劇中的刺槍武打場面，而不同於傳統戲曲武打戲。此外，歌舞的數量及類型均有所增加，當然包含了嵌入三腳採茶戲《上山採茶》的段子。以第一幕最為集中：開場婆羅州土著女子舞蹈、接著漢族男女的《上山採茶》歌舞、黃大虎的拳術、羅芳伯劍舞等連著四場或為歌舞、或為樂舞的安排。其中，在採茶舞中融入贛南採茶戲的身段，在手部動作有較細緻的設計。其次，

²³³ 《羅芳伯傳奇》雖由大陸編劇張小果新編、北京京劇團淨行陳霖蒼擔任導演，由於劇情缺乏台灣視角，最後的舞台版本經過團內演員集思廣益之後，劇情加以改編，並由副導演李文勳重新排戲，而為舞台演出版本。

洪門的祭祀禮俗、土著民族的搶婚風俗等，在風俗的呈現之中，都帶有歌舞或樂舞演出。並且，導演陳霖蒼特別強調這齣戲在身段表演中的節奏感，一進一退之間的顯得錯落有致，在洪門祭祀一場可觀察此一特色。凡此設計，都使這齣現代戲在舞台表現上可見其用心之處，雖然無法完全使用傳統戲曲的做工來表現，但也不致失其依據。而導演為這齣戲的表演方向的拿捏，是以採茶歌舞為基礎，擴展歌舞在劇中的表現力，以呈現婆羅州的異國風情、漢族俗民文化、尚武、崇禮重文等種種文化風貌。

其次，在情節與題材的熔鑄上，《羅芳伯傳奇》一劇，與其說是對於粵族於婆羅州開拓史的再現，不如說「榮興」藉這齣戲呈現了當代台灣文化、政治界對於族群議題的幾個關懷向度：多元文化、族群關係、客家族性、耕讀生活、客族開拓經驗、風俗民情等。

第一幕「飄洋過海」，由羅芳伯帶領眾兄弟踏浪而來婆羅州，羅芳伯口白「眾兄弟，我們要用客家子弟的硬頸精神，乘風破浪，到南洋打拚，大家手拉手，團結一心，這雙手一定不能放開。」強調客族的族性為硬頸、團結。婆羅州土著對於羅芳伯的愛戴來彰顯多元文化價值以及族群共榮；海外粵族的尚武風氣、建立客家書院的崇文傾向、洪門的祭祀場面的尊禮傾向，乃至採礦事業、搶婚風俗等，從「生活」的各面向來打造羅芳伯粵族漢人集團在婆羅州的生存場景。

這齣戲相當程度是對當代「族群共榮」的社會思潮之回應：歷經一番努力之後，土著民族、洪門、坤甸共同支持羅芳伯成立蘭芳共和國，以合力抵禦海賊入侵，締造族群共榮景象。劇中甚而將清代台灣墾拓經驗也編織進這齣戲，包括劇中漢族男子與土著女子的互動、交往，是清代「唐山公、平埔媽」的寫照，渡台禁令下的僅准許男子移民入台，而有「羅漢腳」之稱；以及台灣原住民的搶婚風俗也在婆羅州上演。

《羅芳伯傳奇》一劇，以濃墨重彩的風俗圖象來打造歷史場景方面，在歌舞、音樂的表現上維持該團一向的水平，甚而加入武術、劍舞、祭祀場面，而有更為精采的表演。相較之下，有關羅芳伯其人其事的故事主軸，以及人物形象塑造則稍嫌平淡。羅芳伯如何整合當地土著勢力、如何對抗福佬族資源瓜分、經過如何

的努力而得以取得洪門的協助開礦，乃至於建國的緣由及經過等，如能透過情節設計描繪羅芳伯愛恨情仇，在最後的蘭芳共和國的建立，強化羅芳伯在婆羅州的關鍵地位；並與原本的歌舞、武打場面相呼應，當更能展現錯落有致、悲喜交織的「傳奇」故事。

「榮興」在歷史場景的著力，以及故事性的模糊，筆者以為是該團在現代戲素材的處理上，於「歷史」和「虛構」的兩端求取平衡之際，著重於「歷史性元素」的塑造，而在「虛構故事」方面不敢傾斜太過所致。現代戲的創作過程，在歷史事件的處理上，必須通過當代觀眾「索隱式」的檢視，同時也得兼顧藝術虛構來營造戲劇性，塑造出一個有血有肉的傳奇人物，使演出兼具歷史性與戲劇性，讓觀眾既能沈浸於故事情節的高潮迭起，享受歌樂耳目之娛，又能對於歷史事件、時代背景有所認知。對於當代的戲班而言，的確是個考驗。

而比較引人深思的問題是：是否應賦與當代戲曲承載族群議題(或本土化意識)如此沈重的「任務」？或者，政治議題的相關素材如何轉化為具有文化性、戲劇性、娛樂性兼具的戲劇作品，而在當代成為好看又引人深思的劇作？「榮興」《羅芳伯傳奇》力圖把握劇種特色來詮釋此一族群題材，並在「表演藝術」上嚐試開發對於不同題材的表現力，這是相當可取的方向。

另一齣戲《大隘風雲》一劇，聘請本地復興京劇團當家小生曹復永擔任導演，在該劇的場面調度、演員身段動作上，也運用京戲樣板戲的表演手法，在表演風格上亦有延續《羅芳伯傳奇》與《乙未丹心—吳湯興》兩劇之處。其中，日本兵持刺槍與民眾武打的場面，亦為京戲樣板戲的典型套用。此外，劇中巫新炳此人的形象塑造，相較於劇中蔡清琳更為純真正直；巫新炳與劇中負面人物日本人岡木之間的對立，成為劇中的表演重心。京戲樣板戲突顯正面人物的手法在《大隘風雲》中表現在巫新炳與岡木之間尖銳的對立，以及巫新炳赴義時的正義凜然。殊為特別之處在於該劇在音樂設計上也放入皇民化時期的新劇元素，在日本軍持槍及武士刀與抗日民眾對峙之際，以ちゃんばら(tyanbara)音樂伴奏；劇中描繪烽火下的小兒女戀情，則以採茶調詮釋。

在《大隘風雲》這齣戲中，至少可看到融入中國樣板戲、日本時代劇、以及

當代台灣採茶戲的表演元素。也可以側面觀察到「榮興」劇團在處理出自日治時期的北埔抗日事件的題材，將當代現代劇的實踐在表演藝術上溯及日治以來，已存在於採茶戲班的「新劇」表演傳統，並向外汲取京戲樣板戲的現代劇舞台經驗，揉入當代觀眾對採茶歌舞的閱聽需求。《大隘風雲》所拉出的表演譜系跨越日本(新劇)、中國(樣板戲)、台灣(採茶戲)，在演出風格的統整性上雖然未盡成熟，仍有待更多的演練與實踐，但該劇團對於此一新的表演型態的主動掌握，以及藝術詮釋上所顯現的旺盛企圖心，應可視為在表演藝術上力求創新與突破的嚐試軌跡。

(五)、其他戲班的公演嚐試

除了「榮興客家採茶劇團」之外，其他採茶戲班進入大型公演場的製作經驗相對較少，早期的「新永光」、「小月娥」等戲班亦曾受邀演出。1984年「龍鳳園」歌劇團曾獲邀參與新竹縣校園巡演，於新竹縣寶山鄉三峰國小演出。²³⁴

1995年「台灣省客家採茶戲劇發展協會」成立，由「龍鳳園」團主李永乾擔任理事長，他也透過協會名義向公部門爭取演出經費，但所補助的經費很少，大多要自己補貼。1990年代，「協會」向陸委會申請部分經費，率領客家戲曲界成員至廣東梅縣、福建福州、泉州等地辦理兩岸文化交流，並邀請福州藝術團隊來台交流演出。參訪大陸期間，成員的演出以三腳採茶戲為主。此外，在1990年代，台灣省立新竹社教館曾多次補助「台灣省客家採茶戲劇發展協會」的巡迴演出，由李永乾理事長負責演出地點規劃、演出內容及人員調度。據李永乾說明，巡演的地點全部都是客家聚落的室內演藝廳，或者戶外搭台演出。²³⁵

近年來，較為活躍的「景勝戲劇團」長於旦行戲，題材多為神怪戲、倫理劇，常於中壢藝術館進行新戲公演，2010年推出的新劇為《桃花仙子》。「新樂園戲劇團」注重舞台美術，也曾在大稻埕戲苑以《青天斷婿》進行公演。此外，2010年獲得客委會客家戲曲徵選首獎的「新永光歌劇團」，也由於得獎的加持，而於

²³⁴ 參見：徐進堯，〈龍鳳園戲劇團研究—兼論台灣客家採茶戲的發展與演變〉，北縣：國立台北大學民俗藝術研究所碩士論文，2005，頁16。

²³⁵ 訪問李永乾，2011年5月5日。

2010 年 11 月獲國立傳統藝術中心邀請，赴宜蘭進行三腳採茶小戲公演。

2011 年新成立的台北市「文和傳奇戲劇團」，團主劉政結，召集年輕戲曲人組成的團體，歌仔戲與客家戲兼演，以李文勳為演出主力，帶領數位劇校大學生、結合歌仔戲演員組成。目前已演出的劇目有歌仔戲《觀音收大鵬》(麗多維亞酒店 2011/2/27)、歌仔戲《落跑新娘》(台北保安宮 2011/4/26)、2011 年 5 月底於大稻埕劇苑演出客家戲《武大郎的夢》，結合《白蛇傳》、《陸文龍》、《唐伯虎》三齣戲一齣，以折子戲的串聯與做工的呈現為目的，在戲劇風格的細緻度與整體性仍有提昇空間。該團標榜要為戲校年輕演員爭取演出空間，展現年輕劇團的企圖心與衝勁，確實值得拭目以待。在此標榜之下，如何讓戲校學生能有適得其所的鍛鍊、發光機會，而不只將戲校生做為陪襯、點綴的支援人力，亦應為該團所應思考的課題。

二、匯演、巡演式的外台公演場

另一屬於外台公演場的文化展演，以「客家戲劇比賽」、「戲曲匯演」、「基層巡演」、「收冬戲巡演」等活動方式呈現，在廟口野台、公共設施廣場做為主要公演場所。廟口野台本來即是民間野台戲上演的場域，隨著社會結構改變、娛樂多元化之下，觀眾逐漸流失，野台戲的演出品質也每況愈下。公部門提供經費補助戲班於外台演出的公演場，則開闢了當代的新戲路，也提供觀眾能在戶外有機欣賞到較高品質的採茶戲演出。

(一)、匯演與戲劇比賽

「匯演」的型態最早始於台灣省地方協會舉辦的「台灣省地方戲劇比賽」，1952 年起，每年舉辦一次，每個劇團都要參加，比賽重點「以考核各劇團之團體精神及團員技藝為中心。」經評選通過方能領取演出牌照，演員則需技藝達到標準，才能換發演職員證。²³⁶在前幾年的比賽，採茶戲班均與歌仔戲班一同比賽，直到第六屆才有「客家班南管組」的組別。比賽劇目由教育廳所頒發之數個

²³⁶ 參見：「臺灣省四十八年度全省地方戲劇比賽辦法」第五條，引自呂訴上，《台灣電影戲劇史》(台北：銀華，1961)，頁 520。

劇目中選取參賽，並規定「主題及主要內容不得變更，演唱歌曲及場幕穿插得自由發揮」。²³⁷在反共抗俄政策之下，戲班在比賽中常穿插與演出內容無關的愛國口號或持國旗演出的狀況。此一比賽到 1980 年代初期，採茶戲班就不再參加。

1992 年起，由台灣省教育廳主辦「客家戲劇比賽」，由台灣省立新竹社會教育館、桃竹苗各縣市政府承辦，比賽場地多在廟口外台，例如：新埔義民廟、桃園新屋天后宮、竹東育樂公園、苗栗三義、苗栗公館等地。比賽以「匯演」的方式舉辦，各劇團自由參賽，由主辦單位邀請學者專家評審，選拔優勝團隊及個人獎。舉辦六屆之後，因為劇團間對於比賽的諸多質疑而停辦。

1999 年台灣省文化處主辦的「台灣省八十八年度客家藝術季『戲說客家本色』」在竹東公園舉辦為期四天的戲曲匯演，邀請榮興客家採茶劇團、慶美園戲劇團、榮興客家青年團、德泰歌劇、正新興歌劇團、新永安歌劇團、新永光歌劇團、金輝社歌劇團，搭台演出。由主辦單位邀請戲班，以「多團匯演」的演出方式，引起觀賞熱潮，每日看戲觀眾相當多，其中不乏戲班演員在戲台下觀看他班演出，戲班之間也有切磋技藝、互相觀摩的作用。

外台「匯演競技」的演出以集中火力的方式，將各團聚集演出，形成宣傳效益，活絡廟口外台的看戲人潮；並藉由各團飆戲形成良性競爭，提昇演出水平。然而，採茶戲界歷次的「匯演」以比賽的舉辦，選拔各團的優秀人才、優秀導演、劇本，對於採茶戲班演出水平的提昇有鼓勵作用，舉辦六屆之後無法繼續下去，實屬可惜。

2010 年起，客委會為選拔優秀團隊參與客家電視台「客家傳統戲曲節目」，而進行「客家傳統戲曲徵選」，有別於 2005 年以來的「削去法」的徵選方式，2010 年的選拔，設置了高額獎金、分出等第、設定比賽項目，戲班受到鼓勵，而有傑出表現。唯，比較可惜之處在於，以高額獎金來吸引戲班投入比賽，每個戲班也投入心力，而有精采的演出。但活動設計上，地點設置在三峽客家文化園區，亦沒有特地宣傳，比賽時間僅五十分鐘，來欣賞比賽的觀眾少之又少，僅有各戲班互相切磋、觀摩的功能，而不能帶動周邊觀眾欣賞「匯演」、「飆戲」的風氣，是

²³⁷ 同上註，比賽辦法第三條。

相當可惜的。

國立傳統藝術中心自 2000 年以來舉辦的「外臺歌仔戲匯演」，對象鎖定「外台歌仔戲班」，經由「評選」機制決定參賽團隊，獲評選出線的戲班，在匯演舞台展開競賽，再由評選委員予以評分頒獎以資鼓勵。此外，「財團法人國家文化藝術基金會」於 1994 年起策畫的全國性「歌仔戲製作與發表專案」活動，謀求企業界贊助與廟方的合作，提出超乎一般市場行情價的「重金」獎勵創作與製作經費，通過資格審查、書面審查與會談會審三次評選，選出優秀團隊返回發跡地進行公演。²³⁸歌仔戲界以「外台匯演」或「量身打造」的方式提昇外台歌仔戲演出水平、活化廟口戲台的做法，也相當值得採茶戲界參考、借鏡。

(二)、徵選、錄影、巡演結合的評選制度

2003 年起，行政院客家文化事務委員會規劃「大家來看收冬戲」戲曲巡演，配合原本存在於客籍聚落歲末年終演平安戲的習俗，該年度以「人人有獎」的方式安排六十六場酬神平安戲演出，地點遍及台北縣市、桃園縣市、新竹縣市、苗栗縣市、花蓮縣市、台東縣市等六縣市十六鄉鎮。意在維繫常民信仰演劇文化之餘，提昇外台演出品質，立意良好。然而，在做法上由於經費補助到各寺廟，並未對戲班有直接助益，戲班演出品質也沒有把關措施，導致演出水平沒有顯著提昇的遺憾。2004 年客委會「收冬好客祭」改為在台北市通化街搭數個戲台同時演出，以吸引商圈裏的流動人潮。此外，也輪番在台北市、桃園平鎮、新竹竹東、苗栗南庄、花蓮鳳林等鄉鎮進行二十二場次的巡演。

2005 年起，客委會於三峽客家文化園區舉行「客家傳統戲曲徵選」，聘請戲曲、客語、影視相關專業教授評審，以每團五十分鐘演出評選出入選團隊。入選者可以參與客家電視台「客家傳統戲曲」節目的錄影，並得以參與該年度的「收冬戲」縣市巡演。此種評選制度，將電視錄影與公演結合，公部門資源集中分配，評選出的團隊既能夠參與錄影，在縣市巡演表演的錄影又可以攜回客家電視台做為墊檔之用，對於文化機關的行政而言相當便利。

²³⁸ 參見：蔡欣欣〈催化與自發：新世紀臺灣歌仔戲的新戲路〉《民俗曲藝》，155(2007.3)：111-150。

客委會將歷年來「收冬戲」巡演的活動規劃，2003年之後，不再與廟方年終還福請戲活動結合，而改為納入「文化創意產業」的整體性設計，巡演地點也不限於廟口，而可能在客籍聚落的戶外廣場、室內劇場演出。結合當地文化產業設計為客家文化節，例如，桐花季、地瓜節之類的小型地方活動，現場布置為「文化市集」，擺設美食、遊藝攤位，供民眾遊覽，開發另一類民間的「戲路」，同時，也期望藉由戲曲演出活動聚集人潮，帶動在地產業的活絡化。於是，當代採茶戲巡演活動與室內公演劇場的性質逐漸分化，外台採茶戲巡演成為複合式活動設計的一環，成為有別於傳統廟會的當代文化景觀。2010年的收冬戲活動整合入客委會規劃的「十二客庄節慶」，活動安排每個月呈現一個縣市的重要慶典活動，十二個月即可「做客做透透」，採茶戲演出則做為十二月份的收冬戲演出。

在外台巡演的劇目選擇上，由於客委會舉辦的戲曲徵選涵蓋了錄影與巡演，戲班對於巡演劇目的安排，與客家電視台的錄影節目的選擇標準是一致的，大抵依戲班本身的行當編制、演員專長來安排齣目，大部分脫胎自老戲，少數花錢向別的戲班或民間編劇人購買劇本。實際演出在舞台搭建、燈光音響、舞台美術各方面均向室內劇場的公演看齊，等於將室內的公演搬到戶外，讓外台觀眾也能欣賞到精緻的公演齣目。

每年的徵選活動以及外台巡演對於民間採茶戲班而言，不只是增加戲路，對於文化公演的整個行政流程的熟悉，從報名參與、文件表單的撰述、整合，劇目、表演的構思，演出團隊的召集，排練、上場比賽等，過去習於在酬神戲台演出方式的採茶戲班也逐漸學習公演的演出範式。首先，在演出人員、樂隊的擴編，舞台美術的運用，可以運用公部門給付的經費來強化門面，是最簡單易行的。其次，表演的安排，情節熔鑄、主題意旨、文本內涵的呈現，在近年來的公演實踐中，的確可以看到幾個戲班的成長與進步。再者，對於演出實踐的思維、言說與自我詮釋，是採茶戲班較弱的一環，面對公部門在資金與評選制度上的強勢主控，戲班對於自身表演風格的形塑、當代表演環境的參與及回應、觀眾看戲需求的形成與反饋，都應有更清晰的思考與表述能力。

第四節 客家電視台的劇目

1960年代電視普及後，產生另一個表演平台，歌仔戲進入電視台後，形成「電視歌仔戲」，因而有楊麗花、葉青、黃香蓮等知名演員。採茶戲首度進入電視為1970年，「金龍歌劇團」五位股東說服開工廠的外省人老闆，投資「台視」製作歷史故事的客家戲節目《龍虎競孝》，由臨時組織的「合眾電視劇團」演出，黃天敏任戲劇指導，「大中華歌劇團」老闆何禮輝擔任編劇，演員有黃秀滿(小生余文龍)、劉雪惠(江丞相千金)、徐玉妹(苦旦)、謝鳳梅(副小生)等。²³⁹

其後，於1972年，「中視」推出一檔四集的採茶戲節目《惡無善終》，由湖口人張庭訓領導的「中原電視歌劇團」演出，該戲根據白圭志小說改編，改編者為戲劇指導陳金樹，音樂設計為張福營。²⁴⁰張庭訓召集「小美園」的演員班底，以及戲班樂師、民謠伴奏樂師組成的演出團隊，其成員如下：

演員：王裕豐(老生、丑)、王裕鼎(老生、丑)、李榮火(花臉)、歐雲英(武旦)、王雲蘭(小生)、陳玉珍(老旦，劉錦祥妻)、陳玉珍(小旦，陳井和之女)、古蘭妹(旦)、黃玉鳳(旦)、胡鳳嬌、陳秋玉等。

樂師：文場—古金聲(洋琴)、張福營(二絃)、溫□□(胖胡)、□□□(胖胡)
武場—鄭榮興(頭手鼓)、鄭水火、林慶明、羅世鑑。

原本預備像電視歌仔戲一樣，錄製帶狀戲齣，以一場戲八百元的酬勞邀集藝人參與，後來錄了幾集後，因故未能播出，製作人也積欠演員數萬元演出費，採茶戲在1970年代進入電視台之路即告夭折。²⁴¹

再次進入電視台已是三十年之後，待客家電視台成立，2003年起首度製作「客家傳統戲曲」節目，大致每年有二檔新戲，每個檔期由數個戲班輪流演出，每日播放半小時，五日播完一齣戲，每齣戲的長度約二個半小時，相當於一本外台戲的長度。新戲全數播完之後，再將舊戲重播一次，隔年再錄製新戲。播放時

²³⁹ 參見：徐亞湘，《母女同行—阿玉旦、黃秀滿的客家戲曲人生》，頁190。

²⁴⁰ 同上註，頁192。

²⁴¹ 2006年9月15日訪問歐雲英、2006年9月11日訪問鄭榮興。

間大致分為兩個時段：下午六點半至七點，以及八點檔兩個時段。早期承包製作客家傳統戲曲節目的團隊主要有兩個：「龍鳳園歌劇團」以及「榮興客家採茶劇團」。龍鳳園團長李永乾亦為台灣省客家戲劇發展協會會長，召集民間戲班錄製。2008 年之後，八點檔的客家戲曲節目移到六點半檔時段。

【表 2-4-1】「榮興客家採茶劇團」所錄製的「客家傳統戲曲節目」戲齣

時間	劇目	備註
2004	《萬事由天》(含《財神下凡》、《搖錢寶樹》、《萬杞良與孟姜女》、《梁仙伯與祝英台》、《賣胭脂》、《荆釵記》)	入圍 93 年度電視金鐘獎傳統戲劇節目
2004 年 10-11 月	《帝阿公》	
2005	《萬事由天續集》(《商琳與秦雪梅》、《韋燕春與賈玉珍》、《李魁元與劉瑞蓮》)	入圍 94 年度電視金鐘獎傳統戲劇節目
2005 年 8-11 月	《五月雪花飄》	
2006 年	《戲棚戲》(含《三太子哪叱》、《風流少年呂洞賓》、《鬼王鍾馗》、《門神—秦叔寶尉遲恭》)	
2007 年	《客人》共 20 集(每集 1 小時)	
2008 年	《碧血芙蓉》共 40 集(每集半小時)	
2009 年 12 月-2010 年 2 月	《鎖麟囊》、《三放蔘姑娘》、《雙廬記》、《岳飛傳》、《秀才遇狐狸》、《廣成子三進碧遊宮》、《鴛鴦情》、《鐵弓緣》	
2010 年 11 月-12 月	《龍魂義膽》、《喬太守亂點鴛鴦譜》、《鬼酒》、《冬夏之戀》、《生死簿》、《太平橋》、《花木蘭》、《蓮帕記》	

【表 2-4-2】其餘各團所錄製的「客家傳統戲曲節目」例示

劇團	齣目
松興	《斷指奇案》《梁山伯祝英台》《太陽偏枝無葉》
金興社	《夢斬涇龍王》
景勝	《情義》、《豹子頭林沖》《梧桐冤》《白娘子傳奇》《趙五娘》《雙姝怨》《秦香蓮》《三更冤》《臨水夫人》《菜刀柴刀剃頭刀》等
貴鳳	《上帝公收妖》《天下父母心》《借屍還魂》等
新月娥	《陶三春反關》

新永光	《海公奇案》、《姜安送米》、《鑽石夜叉》、《楊九妹》《借妻》《冤家結親家》《試妻》《吳漢殺妻》等
新泰鵬	《賣水記》《佘太君掛帥》等
新樂園	《天倫殘夢》《青天斷婿》《阿婉姐》《酒醉縣令麻子官》《朱三傳》《石家莊》《棋盤情緣》《天機》《善轉乾坤》等
榮英	《覆水難收》《寇珠遺恨》《花田喜事》《永樂君遊河南》《抽猴筋》《觀音收妖》等
德泰	《天地英雄傳》、《寶蓮燈》(入圍 97 年度電視金鐘獎傳統戲劇節目)、《竇娥冤》、《朱痕記》等
樂昇	《奇冤記》
鴻蓮園	《冤與怨》
龍鳳園	《秋江明月》、《貞婦義僕》、《遊白樓》、《春江月》等
客台自募人力	《天下第一功》

一、「客家傳統戲曲」節目徵選

客家電視台爲了提昇客家戲曲節目的演出與製作水平，2005 年起，由客委會於三峽客家文化園區舉行「客家傳統戲曲徵選」，入選戲班可以參與電視台錄影、該年度「收冬戲巡演」。對於劇團而言，因爲社會變遷，民間酬神戲的演出空間日益萎縮情況下，由於客委會經費挹助的可期待性，爲戲班另闢一個新的演出空間。客委會成立之後，於 2003 年左右，即有七個戲班應運而生：平鎮「貴鳳」、台北「榮英」、中壢「景勝」、北埔「松興」、新竹市「朝安」、竹北「新樂園」、頭份「雲華園」等。另近二年來又有「樂昇」、「鴻蓮園」成立。民間採茶戲從業人員並未增加，劇校學生尙未成熟以投入就業市場之前，即有如此多戲班成立，可見得乃基於錄影、公演的目的而成立，有些劇團平時並未有演出，在徵選、錄影、巡演時，則到其他各戲班徵調人手，甚至調來歌仔戲班演員應付場面。因此，在徵選比賽時，往往可以看到同一位演技不錯的演員，在好幾個戲班都擔任要角的怪象。又或者，由於資源集中，只要徵選通過，即可以同時取得錄影與巡演的經費，有的戲班在徵選時，投注不成比例的大量經費，調來武行、擴編樂隊、連不予評分的佈景也花錢裝置。待通過徵選之後，只得在錄影、巡演上樽節開銷，以平衡收支，因此雖然爲公演名義，但演出規模卻與野台戲無異。

於是，經費的挹注固然能夠讓通過徵選的戲班取得演出機會，在大環境不景氣之時，對於藝人生計能提供幫助，但實際上對於整體表演藝術的提昇與累積，相當有限。也因此，有些經營多年的老戲班不願投入這個戰場，寧可在野台默默耕耘。種種怪現象逐漸浮現之後，客委會在評選上把關才趨於嚴格，包括參賽的戲班必須立案一年以上、主要演員不得跨團參賽、以及聘請戲曲內行教授參與評選、委請訪視委員評鑑巡演成果等諸多措施，以為演出品質把關。

2010年的「客家傳統戲曲徵選」，除了原有的「錄影」、「巡演」雙料設計之外，客委會別開生面提供高額獎金獎勵獲獎團隊，第一名三十萬元，第二名二十五萬元、第三名二十萬元、佳作三名各十二萬元，以及個人獎數項，使參賽戲班大為振奮，有的請來導演幫忙排戲，有的聘請武術指導編武打場面、有的在細部排練下功夫，有的模仿歌仔戲班編新調。此外，較往年不同者在於，戲曲學院大專部的學生加入其中二、三個戲班的演出陣容，有的擔任主角，有的擔任配角，有的支援武行，戲校十數年來訓練出來的紮實功底，已見成效。學生們畢業在即，也已開始展露頭角，這些生力軍的加入，為民間戲班的演出增色不少。果然，獎項中的最佳女主角即為戲曲學院大四學生任海文奪得。²⁴²

二、劇目生產方式

客家電視台自2003年開始製播「客家傳統戲曲」節目，迄今已七年，客家電視台規定錄影節目必須繳交劇本、繕打字幕，對於慣於演活戲的戲班而言，背劇本實為相當艱苦的工程。在李永乾為製作人的時期，依循過去為龍閣、嵐雅等傳播公司錄製採茶戲錄影帶的方式，仍照活戲來錄影，事後再依演員唱唸增上字幕、整理成劇本。²⁴³由於2003至2004年間客家電視台所提供的製作費低廉，一切因陋就簡。²⁴⁴後來每集增至五萬元，且規定需事先審核劇本，戲班才開始

²⁴² 該年度得獎結果為，第一名：新永光第一團《九曲橋—伯公救主》、第二名：景勝戲劇團《碧海情深》、第三名：新樂園戲劇團《歡喜冤家》，佳作：德泰歌劇團、松興戲劇團、樂昇戲劇團。個人獎為，最佳導演獎：吳承洋(景勝)、最佳主角獎：李金樺(樂昇)、最佳旦角獎：任海文(樂昇)、最佳丑角獎：劉秋蘭(新樂園)。

²⁴³ 徐敬堯〈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，2005，頁32。

²⁴⁴ 李永乾製作時期，初期每集(錄製半小時)製作費一萬六，後來增為一集五萬元。同上註，頁140。

適應依「定本」來排練、演出。雖為依「定本」演出，實則大部分戲班多為邊演邊修劇本，依演員的實際狀況變更唱腔使用，有時尚有賴資深演員調整唱詞韻腳。2006年前，客家電視台將錄影地點移到三峽的台北縣客家文化園區，2007年起，改由「明華園」歌仔戲團協助製作，由陳勝在任導演、王銘燦任導播，製作該年度九檔客家戲的錄影節目。2008年由「榮興客家採茶劇團」擔任製作，推出旗下演員黃俊琅、江彥璫、黃駿雄、陳思朋、陳芝后等人擔任錄影的導演，協助製作。之後，則由客家電視台自行製作。

(一)、各戲班錄影劇本的產生

榮興客家採茶劇團早期的錄影劇目多選擇舊有經典劇目，再由資深藝人曾先枝加工、整編，如《萬事由天》、《萬事由天續集》等兩齣入圍作品均賴曾先枝出力。其後，《客人》、《碧血芙蓉》兩齣四十集的連續劇，委由曾參與客委會戲曲劇本比賽獲獎的彭賜招、范揚青所撰，前者為客族移民墾拓史，後者為蔡清琳北埔事件，是採茶戲班裡難得的客族素材。編演長劇對於該團而言實為新的嚐試，而這兩齣描寫清代以及日治時期的客族故事以「現代劇」呈現，藝術表現上，包括表演、唱腔、音樂的設計均與傳統戲曲有所不同；但情節過於鬆散，殊為可惜。《碧血芙蓉》後來精簡為三小時的公演戲碼，於台北市新舞台上演，則有出色的呈現。

其後的兩檔戲由團內青年演員李文勳、江彥璫改編舊戲，或創編新題材，題材更為多元化，並聘請京劇小生曹復永擔任導演。戲齣有的來自外台戲常演劇目《廣成子三進碧遊宮》、《岳飛傳》、《花木蘭》，有的來自其他劇種的移植改編，如《鎖麟囊》、《喬太守亂點鴛鴦譜》，有的該班代表作《鐵弓緣》，²⁴⁵有的出自新編。劇目類別有小生戲、武旦戲、生旦戲等，多為該團幾位中生代演員量身打造。顯見「榮興」劇團的青年演員演而優則編、導，已能獨當一面。

其他戲班的錄影劇目也大多來自該劇團的拿手齣目，由團內有編劇專長的藝人加以修編，另也有少數齣目吸收自其他劇種。例如，「景勝戲劇團」的劇本大

²⁴⁵ 榮興客家採茶劇團《鐵弓緣》一劇曾獲1997年第六屆客家戲劇比賽優等。

多由團長林保木及其母親徐夏妹整編而成，齣目以旦行戲為主。最近一齣《菜刀柴刀剃頭刀》移植自歌仔戲。「新月娥歌劇團」鮮少參與錄影，近來唯一作品《陶三春反關》，承自資深藝人官漢樓講的《飛龍傳》其中一齣，為該班的代表齣目。「新永光歌劇團」的齣目多來自該班的老戲齣，例如，《鑽石夜叉》乃黃天敏為該班所排的內台戲，《吳漢殺妻》亦為該班代表齣目，曾在客家戲劇比賽獲獎。「新泰鵬歌劇團」《賣水記》乃請黃秀滿所講的林招得賣水故事。「新樂園戲劇團」《青天斷婿》、《阿婉姐》、《酒醉縣令麻子官》、《朱三傳》等齣目委由丁資訊等人編戲，係不為採茶戲界熟悉的編劇，其唱詞韻腳常為台語發音，可能改編自歌仔戲的本子。「榮英戲劇團」的《抽猴筋》乃黃武山所寫的新劇本，題材來自南部客庄風俗。「德泰歌劇團」《天地英雄傳》乃團主李正光依林爽文事件新編的齣目，《寶蓮燈》則為該班代表戲，曾入圍九十七年度電視金鐘獎傳統戲劇節目。「樂昇」與「鴻蓮園」均為去年(2010)首度參加錄影的戲班。「龍鳳園」的《秋江明月》乃團長參訪大陸時，攜回的劇目。

從以上劇目可以觀察到電視錄影的戲齣在類別上包羅萬象，不一而足，有家庭倫理戲、神怪戲、歷史戲、公案戲等。其劇目來源大抵分為：其一、由老戲融鑄而成。其二、移植自其他劇種。其三、採用新編劇本。其中又以第一類為最主。第二類居次，第三類最少。

(二)、客家戲劇劇本創作比賽

客家委員會自 2005 年起，連續三年舉辦「客家傳統戲曲劇本創作獎」，以高額獎金吸引傳統劇作的新編，²⁴⁶在獲獎作品之中，僅有黃武山《抽猴筋》劇本曾為榮英戲劇團於電視錄影演出。榮興客家採茶劇團則委託范揚青、彭賜招新編《客人》、《碧血芙蓉》兩齣電視錄影劇目。戲劇比賽以高額獎金鼓勵新編戲齣，目的在於「鼓勵傳統戲曲創作，提昇客家戲劇文化品質及藝術涵養」。²⁴⁷但比賽

²⁴⁶ 錄取優選三名，不分等第，每名獎金新台幣二十萬元，致贈獎牌一面。佳作三名，每名獎金新台幣六萬元，獎牌一面。2005 年比賽結果為，佳作：黃武山《抽猴筋》。2006 年比賽結果為，優選：范揚青與彭賜招《白石戀》、佳作：曾先枝、榮興客家採茶劇團《春江花月夜》、李金財《廖添丁傳奇》、游益青《金英傳》。2007 年得獎結果為，佳作：李金財《飛燕傳情》，彭賜招《茶山情緣》。

²⁴⁷ 參見：行政院客家事務委員會 94 年度「客家傳統戲曲劇本創作獎」徵選要點。

優勝劇目卻只有一、二齣上演過，²⁴⁸而此一比賽採茶戲班參與並不踴躍，僅有榮興客家採茶劇團由曾先枝參與。

這三年來的「客家戲曲劇本創作比賽」，對於劇本的要求大致以「客語發音」、「客家元素」、「客家音樂元素」、「客家歷史文化」的詮釋做為比賽的要求，²⁴⁹以「客家文化」為本位思考的戲曲創作，能否兼顧戲曲搬演規律？或者只能做為具有客家意識的案頭劇？再者，非客籍的戲曲編劇人才想突破客語障礙來參賽似乎頗為困難。倘若立意良好的「客家戲曲劇本創作比賽」能夠在比賽的項目與活動設計上更為多元化，將觸角伸入大學學院(含戲曲、戲劇系所)、採茶戲班、非客籍劇作家，當能使影響層面更廣，對於採茶戲曲的發展與助益更大。

(三)、題材的開拓

客家電視台製播節目多年來的成果，在題材開拓、劇目累積上有其積極意義，幾齣優秀劇目也獲得金鐘獎入圍的肯定。例如，榮興客家採茶劇團《萬事由天》、《萬事由天續集》，分別入圍 93、94 年度電視金鐘獎傳統戲劇節目。德泰歌劇團《寶蓮燈》入圍 97 年度電視金鐘獎傳統戲劇節目。

由於客委會以「保存、發揚客族文化」的政策導向，客家電視台的戲曲節目鼓勵客族題材的創作、強調客語運用，戲班因勢利導之下，而有相關題材的創作。例如，「榮興」的《客人》、《碧血芙蓉》，「德泰」的《天地英雄傳》、「榮英」搬演劇本創作比賽得獎作品《抽猴筋》等。這些作品述及清代以來的客族事跡、民間習俗。

三、影視技術的適應

由於客家電視台成立後，開設「客家傳統戲曲」節目，採茶戲藝人在二十一世紀初才開始大量接觸在電視演出的經驗。相較於歌仔戲進入在 1960 年代開始演電視劇，已晚了二十多年。戲曲學者蔡欣欣對台灣電視戲曲的表現方式區分為

²⁴⁸ 黃武山《抽猴筋》為榮英戲劇團演出。《春江花月夜》為曾先枝帶領「榮興」劇團編劇組的作品，自為該團的演出劇目。

²⁴⁹ 參見：行政院客家事務委員會「客家傳統戲曲劇本創作獎」徵選要點。

兩類，一是「舞台式」，一是「電視式」。並指出「電視歌仔戲故事劇應用了較多的影視技術及螢幕語言，因此僅存留了說白與唱段來演述故事，呈現出更趨於電視劇的表演形式與藝術特徵。」²⁵⁰歌仔戲進入電視台的經驗為採茶戲提供了借鑑，二十一世紀進入客家電視台的採茶戲班，似乎無意重蹈「電視歌仔戲故事劇」的演出型態，而以「舞台式」的呈現來保持戲曲程式與虛擬寫意的演出風格。

(一)、戲曲舞台與程式化身段的保留

現代影視科技以導播、舞台總監主導，由攝錄影機三機拍攝、錄影、經過剪輯、後製等種種手法，將舞台上的演出，透過分鏡、特寫等手法，將演員的表現以「聚焦」、「遠距」來調度整個故事的調性，走向，使平鋪直敘的說故事方式有了變革。利用攝影機鏡頭虛設為觀眾的眼睛，針對舞台上的重點表演進行特寫，例如，聚焦於臉部表情，來放大演員的內心情緒表現；或者利用分鏡、剪接手法，使舞台上的時空迅速轉化、交錯，甚至並置，在敘事時間上產生順敘、倒敘、插敘等手法的運用，均強調以視覺化處理來再現真實。

此種以影視科技來再現真實的手法帶有強烈的主導性與侷限性，一方面主導觀眾的視覺焦點，讓觀眾集中視線不易離開；一方面則對於非攝影機鏡頭內的演出活動完全被忽略，難以完全呈現戲曲的抽象虛擬之程式美感。1960年代轉戰電視媒體的歌仔戲藝人，在電視媒介的助力下，產生許多歌仔戲明星，締造了電視歌仔戲的盛景，但由於影視技術與螢幕語言的運用，利用「分鏡」技術將演出搭配實景運用，戲曲以演員的程式化身段來呈現時空變化的虛擬特質與抽象美感多少受到破壞，電視歌仔戲與古裝戲的區別只在於唱腔，而失去戲曲的本質，成為蔡欣欣所謂的「電視歌仔戲故事劇」。

2008年，「榮興客家採茶劇團」承製該年度客家電視台「傳統戲曲節目」，共十六齣戲，八十集。「榮興」劇團即強調：該檔採茶戲的電視錄影製作工程，依循該團過去一直堅持的做法，以維持「舞台表演風格」為電視錄影的原則，避免重蹈電視歌仔戲的覆轍，成為古裝採茶戲。²⁵¹緣於此，「傳統戲曲節目」在運

²⁵⁰ 參見：蔡欣欣《台灣歌仔戲史論與演出評述》(台北：里仁，2006)，頁172。

²⁵¹ 2008年7月，訪談鄭榮興，三峽客家文化園區，錄影現場。

用當代影視技術可說相當節制，雖為三機攝影，導播僅在全場畫面與特寫畫面之間切換，後製工作也以不改動舞台表演的小幅度修飾為原則。

據筆者觀察 2008 年的戲曲錄製工作，並非如電視或電視劇依照分鏡劇本來拍攝，而是依「場/景」為錄影單位。由於戲曲舞台的裝台、換景有時相當耗時，導演及舞台總監通常在裝台完成後，將同一場景的不同場戲接連錄製，以增進工作效率。同一場演出採取連續錄製，舞台總監需監控演出現場，包括演員、樂團、音響、燈光的整體搭配，倘若其中一個環節出錯，就得重錄，由導播尋找合適的「接點」，而不必重頭開始錄製。倘若現場錄製順利，則能夠一氣呵成，演員的情緒能夠完整連貫，中國傳統戲曲的劇場表演美學也能夠較為完整地呈現。

場景的佈置以軟、硬景為主，均置於錄影場內，而不另於戶外做實景拍攝。佈景的作用僅做為戲劇表演的背景裝點與場景設定之用，並不利用畫面設計來傳達導演的創作意念，整體演出仍有賴藝人的唱念做打。這一點似仍有相當大的進展空間，在打造華美布景，以增加戲劇質感之餘，如能強化佈景在戲劇表現上的作用，援引當代設計思維，將佈景由靜態裝置轉而能與戲劇動作產生對話性，或者利用佈景裝置傳達編導的戲劇意念等等，當能開拓唱腔、身段以外的表情達意空間。

(二)、演員對於影視語彙的適應

採茶戲班在 2000 起應龍潭龍閣、苗栗嵐雅等傳播公司邀約，錄製採茶戲錄影帶，但對當時於錄影的概念僅止於將外台戲的演出原封不動的錄製，事後再由傳播公司員工依照演員唱唸加上字幕，坊間雖有一系列採茶戲錄影帶流布，但品質並未經過專業把關。1980 年代起，榮興客家採茶劇團開始進行文化公演，每場節目均加以錄影保存。1995 年起，國立傳統藝術中心進行三腳採茶戲的經典齣目保存計劃，長達三年的計劃陸續將十齣小戲錄製完成。戲班演員對於影視錄製作業是從坊間傳播公司，戲班自力錄製保存、乃至於公部門的保存計劃中逐漸累積相關經驗。

2003 年之後，客家電視台製作「客家傳統戲曲」節目以來，初時參與錄影

的戲班複製野台戲的演法來參與錄影，經由當代影視製作流程，錄影、剪輯、後製之後的「再現」(represent)，無法傳達野台演活戲時，與觀眾的互動與親昵，反而因為鏡頭的聚焦，突顯了某些一時無法改變的現況，例如，演員的高齡化、活戲演出的粗糙感等，都在鏡頭前被放大檢視。某些戲班即因為電視演出的效果不佳，寧可接演野台戲糊口，不願暴露在電視鏡頭。²⁵²

此外，採茶戲演員對於電視台錄影作業的流程的不熟悉，在劇情剪裁、演員表現上，都花了不少時間適應。例如，演員習於面對不特定觀眾，常常忽略攝影機鏡頭的存在，走位未能到達攝影機設定的定位點、演出脫離鏡頭之外、演員視線未能聚焦於鏡頭等；又如，演出狀況不佳時，不斷重錄影響演員情緒上的銜接。劇情安排與後製的剪輯沒搭配好，以致於每日播出時的收束點並非劇情的高潮起伏之處等等。這些技術層面的問題，隨著戲班一次次的錄影實戰經驗，而逐漸獲得改善。

客委會、客家電視台對於「傳統戲曲節目」的製作，由最早期以野台戲規模相差不多的經費來製作電視採茶戲節目，導致戲班只能將野台戲搬上電視演出。到近年來提昇製作經費，逐年檢討優缺項之後，較為細緻且客觀地規範製作過程，例如，劇本需事先形式性送審，錄製前需有一至二天的排練等、聘請戲曲專業教授審查、提供意見等等。而戲班也意識到電視台錄影與野台演活戲的差異點，在經費挹注下，提昇演出品質。

近兩年來，各班在特定演出紛紛尋找外援，以提昇演出可看性。例如，「德泰歌劇團」注重功底，聘請京戲演員劉稀榮擔任武術指導；「景勝」、「榮英」戲劇團聘請歌仔戲導演吳承洋排戲；「新樂園」注重布景設置；「樂昇歌劇團」由團主的姪子，劇校教師李文勳幫忙排戲、安排演員；採茶藝人彭勝雄之姪彭偉群，曾榮獲世運武術比賽冠軍，也遊走於數個戲班擔任武術指導，及武場支援。「榮興客家採茶劇團」2008年起參與客家傳統戲曲節目的製作，依照各班錄影劇目的性質，安排「榮興」劇團黃俊琅、黃俊雄、江彥璫、陳思朋、陳芝后等青年演

²⁵² 例如，2010年散班的「新月娥」歌劇團，早期不願參與電視錄影，雖然該班的演出實力在民間口碑不錯，但團主自認為團員年紀大，在鏡頭前的效果不好看，因此不願參與。直到2008年，才錄製一檔《陶三春打關》。

員參與導演工作，在錄影過程中，協助各班小規模的排練，亦有戲班之間經驗傳承與相互交流的作用。

此外，也不能忽略 2010 年起，台灣戲曲學校客家戲學系的學生已開始投入採茶戲職場，「樂昇」、「松興」等班已有新生代加入，營光幕前可以看到年輕面孔。在錄影節目之外，戲校培育出來的學生能走入野台場域令人欣喜，出自戲校的紮實的功底也為野台戲的演出增色不少，受到觀眾歡迎。國立台灣戲曲專科學校自 2000 年設科培育採茶戲種苗以來，十年後方有成熟果實得以收成，戲曲人才的培育著實不易。這期間教育部、客委會等公部門在辦學政策上支持、經費上支援，以及戲校對於戲曲教育的規劃、師生的辛勤苦練、家長的支持、健教合作機構榮興客家採茶劇團的無私傳承，均為其中重要關鍵。

從觀眾角度來看「傳統戲曲節目」，收看族群多為中、老年人，而很少年輕觀眾。一方面在於戲班的演出不夠細緻，而在鏡頭前放大缺點；另一方面，觀眾已習於鏡頭導引情節及戲劇內容，以主導思考的觀賞模式，對於戲曲節目完全以「舞台式」方式呈現，原本已不看戲的年輕觀眾更不易將注意力停留在演員的唱唸做打之上。

隨著影視技術的日新月異，某些傳統戲曲表演類型藉由影視技術發展為「文化工業」而發光發熱。例如，霹靂布袋戲透過傳媒無遠弗界的特性，使傳統戲曲的演出跳脫地域性、族群性以及語言的限制，從而擴展年輕觀眾族群、產生更多附加的文化創意產品之型態。由此反思客家戲曲的電視節目製作，現代影視技術與傳統戲曲的虛擬寫意風格是否必然相衝突？有沒有更多元的選項與表現方式？適度地運用影視技術以擴展戲曲的表現力並非當代才開始，在內台時期各戲班追求機關、變景的運用、以電影敘事融入戲曲劇情、電影題材的挪用、電影特效的採用等等，均為內台戲班適應當時新式媒體的興盛而進行的嚐試與因應。相較之下，當代的「客家傳統戲曲節目」則顯得相對保守，而戲曲節目在電視播出的目的應著眼於影視技術的運用，來彰顯與傳播戲曲之美，由此來思考，適度地運用影視科技，來拓展戲曲表現力，並維持戲曲虛擬寫意之美，是可以嚐試的多元選項之一。

四、族群導向的風格形塑

客家電視台自 2003 年 7 月 1 日開播，在當時是第一個以特定族群、使用特定語言的頻道，肩負為客族發聲、以及振興客語的任務。行政院客委會對於客家傳統戲曲的徵選、錄影，乃至客家傳統戲曲劇本創作比賽等活動，都提出對於客家元素、客語的強調。²⁵³因此，2003 年之後的採茶戲錄影、公演等活動，在客委會、客家電視台對族群文化傳承、語言推廣和族群認同維護的社會責任使命之下，也被整合入二十一世紀的客族再造運動。

於是，戲班藝人對於政策的理解以及實踐，遂將過去百年發展過程中所汲取的外來劇種元素剝除，改良採茶戲唱腔系統裏，演唱「官話」系統的亂彈福路唱腔、皮黃系統的西路唱腔均消失於客家電視台的「客家傳統戲曲」節目，只留下「客語」系統的山歌、小調。有賴於「官話」唱腔系統支撐的特定行當，例如老生、花臉遂唱起山歌、採茶，而失去該行當的威嚴氣勢；或者，這些行當閉口不唱，只講口白。²⁵⁴

實則，1910 年代的客家戲曲的「改良」，即為首波針對戲曲中的「官話」改為「白話」的運動，當時的改良採茶戲班吸收四平戲、亂彈戲、外江戲的表演藝術，改講客語、改唱「白話」，因此而將小戲改良、擴充為大戲。並在劇種交流之際尋求表演實踐上共存榮的理路，而發展出以行當表演藝術做為媒合的依歸：即三小戲行當演唱採茶、大戲行當演唱亂彈、四平、外江。1950 年代末期，內台戲沒落，採茶藝人加入賣藥團，做場時以小規模文戲、老時採茶戲的齣目，演唱採茶調，是在演出場域限制以及特定戲齣性質的規範下的選擇。1980 年代，首先進入文化公演場的「榮興客家採茶劇團」，在成立之初的幾年內(1987-1996)為追索採茶戲的原初風貌，以確立採茶戲的當代表演美學依歸，而改編老時採茶戲，整合客家文化圈內的器樂曲目、民謠唱腔、小戲唱腔，做為熔鑄當代採茶戲

²⁵³ 以 99 年度首度以高額獎金鼓勵參賽團體的「客家傳統戲曲」徵選比賽，其中，評分項目為：1、唱腔（唱工、曲調）（25%）。2、演技、身段（20%）。3、編劇（包含劇情、客家元素及客語之內涵等）（20%）。4、整體表現（20%）。5、文武場之配合性（15%）。參見：行政院客委會 99 年度客家傳統戲曲徵選大賽要點。

²⁵⁴ 參見：蘇秀婷〈新月娥歌劇團與陶三春反關〉《客家》218(2008 年 8 月)，頁 20-25。

表演風格的素材來源。1996 年開始製作國家戲劇院大戲之後，該團爲了不受限於老時採茶的小戲齣目，已改變策略，進一步探索〈平板〉唱腔的板式構造，嚐試建立採茶戲做爲板腔體戲曲的體制；並重新思考採茶戲唱腔系統內「客語」唱腔和「官話」唱腔之間的對話性。而在《喜脈》、《大宰門》之後的公演劇目，多爲採茶、亂彈兩下鍋，或與外江三下鍋的演出方式。

2003 年之後，被整合進族群再造運動的採茶戲徵選、巡演以及錄影活動，標榜「傳統客家大戲」，以純粹的客語、客家元素、客家唱腔，沒有受到外來影響的表演樣態爲「傳統」，爲了建構此一想像中的傳統，對於上述近百年來由三腳採茶戲演進到改良採茶戲，參與戲曲圈內諸多劇種的共生關係之歷程，彷彿得了歷史失憶症。而相當弔詭的是，清代以來爲客籍聚落擔任酬神賽戲劇種，並爲常民主要娛樂的外江戲、亂彈戲、四平戲似乎因爲其屬官話系統，即不爲客家文化的一環？

音樂研究者范揚坤觀察當代採茶戲發展在族群運動下，由於過於強調歌謠、語言的工具性作用，而產生體用混淆的危機。他指出：「……1980 年代迄今的文化運動上，政治性遠高過文化性，無數客家文化工作者因之陷於立說上的基本文化困境，亦即欠缺對於文化保存與發展主體性的堅持，不能思考：生活的歷史在前進過程中，當代所以聯繫過去與未來的各種實質內涵，傳統文化的價值與變動關係。」²⁵⁵ 范揚坤提出對於傳統文化的另一種思考：當代與傳統的聯繫與變動關係，也是傳統的內涵與價值所在。因而，「傳統」的樣態，不必然只能是裱框在博物館的標本，亦可以是過去迄今，仍在進展、變化中的文化樣式。因此，所謂的傳統與創新，並非截然二分，創新乃立基於傳統；所謂傳統文化的保存，更應該包含過去持續到現在，仍在隨著時代呼吸、脈動的藝術表現型態。

族群運動所提供的傳媒平台，開展另一新型態的表演空間，促使採茶戲更積極地活躍於當代，諸多新戲班的成立標志著對於劇運發展的企盼。然而在「政治性先於文化性」的思考之下，當代採茶戲的演出，雖然戲班數量增加，觀察其表現手法與創造力，反而愈發顯得貧血與缺乏創意。處於這個對戲曲範式喪失言說

²⁵⁵ 參見：范揚坤，〈改良採茶與採茶改良〉，《台灣戲專學刊》第 9 期(2004 年 7 月)，頁 263-284。

能力的表演場域，似乎只要能「說客語」、「唱採茶調」就可演出採茶戲，於是反而看到許多操著不流利的客語、演唱歌仔「變調」，或者會唱採茶調，但沒有身段的行外人進入這個場域，原因即在於拋棄了過去累積的演出規律與文化內涵，表演藝術上的窄化與薄弱化，以致於容易被取代。

1980 年代以來，採茶戲進入文化公演場域，在文化復振、保存傳統文化的訴求下，榮興客家採茶劇團成立，爲了樹立劇種獨特性，以發掘有別於歌仔戲、京戲的劇種特色，在表演藝術上追溯三腳採茶戲的特徵做爲當代實踐的依歸，樹立相當鮮明的客家採茶戲之劇種特色。2001 年客家事務委員會成立之後，設立客家電視台，所建立的徵選、錄影、巡演一貫作業的資金補助方式，爲民間採茶戲班開拓另一個新的表演空間，大量戲班成立而呈現積極參與的榮景，也刺激採茶戲班必須當代文化脈動而轉型的契機。當代的採茶戲班面對一個國家文化政策架構出來的演出場域，似乎更有必要回歸戲曲演出的規律，並強化自身的言說與詮釋能力，突顯表演藝術上的特色，爭取在現代舞台上發光發熱的機會。

第三章 台灣客家採茶戲的文本型態

前言

二十世紀至二十一世紀之交，台灣傳統戲曲由民間進入公部門主導的文化性演出，其表演型態也由幕表戲轉向定本戲，但民間酬神戲仍存在幕表戲的演出傳統。民間客家採茶戲班在幕表戲與定本戲之間，不論創作、改編、演出，均存在互為依存或相輔相成的關係。本章聚焦於客家採茶戲的文本型態之探討，並著重在「幕表戲」與「定本戲」兩類文本的討論：一方面析論兩者的異同之處，以釐清兩者在文本上的特徵；另一方面也試圖說明過去被截然二分的兩種文本類型，在民間的創作、改編，以及演員的表演實踐上，實有相當的關聯性。

本章共分為四節：

第一節、幕表戲與定本戲之運用

第二節、幕表戲的文本形成及表演

第三節、存在於幕表戲與定本戲的演員「即興」活動

第四節、幕表戲與定本戲的交互改編現象

本章所進行的文本探討，運用「互文性」(intertextualité)理論²⁵⁶來理解民間戲班經常運用的改編手法。例如，幕表戲在文本之間的相互滲透、引用，為民間藝人創作的重要手法，在既有戲目的基礎上，挪用、改編、變形、置換、拼貼等種種手法，再編成一新劇。因此，許多劇目為「近親繁殖」的結果，久而久之，現有的演出文本中，經常可以看到熟悉的情節段落與演出手法。有些情節段落或可辨認其來源劇目；有些經過講戲人在情節上改易、演員在表演上的更動，已不

²⁵⁶互文性概念在二十世紀六〇年代，法國後結構主義批評家朱麗亞·克莉思蒂娃(Julia Kristeva)在巴赫金(Mikhail Bakhtin, 1895-1975)的對話理論基礎上，提出「互文性」(intertextualité)概念，她指出「任何文本都是引語的鑲嵌品構成，任何文本都是對另一文本的吸收和改編。」對於文本的理解採取更寬泛的觀點，不再只著重於作者的意圖與作品風格的連繫，反而著重在文本自身的探討，以及不同文本之間的對話關係。參見：Julia Kristeva, "Word, Dialogue and Novel", in *The Kristeva Reader*, Toril moi ed., Oxford: Blackwell Publisher Ltd., 1986, p.36, 轉引自王謹《互文性》(桂林：廣西師範大學，2005)，頁1。

容易考其情節段落之由來；有些經過重重的引用、改編，以及劇目流播，其風格來源已不可考，或者不能確知在哪個階段所吸收、被吸收的文本又經過多少回的引用與改編。而定本戲的創作，也經常在舊戲底本之下，加以改編、引入新的元素，而有新舊並陳的文本特徵。

文本之間的相互滲透、相互挪用在採茶戲或歌仔戲之類的民間劇種之中，並不僅止於不同「劇目」之間的挪用、不同「劇種」之間的交流借引，尚包括「文本類型」之間的相互改編、置換，而這樣劇烈的文本流動，從劇種角度來看，是戲班活力的展現；從文本角度來看，對於文本的大量改造行動，不論是抄襲、改編或創作，都帶有「互文」的性質，也都是創造力的發端。法國文學批評家羅蘭·巴特(Roland Barthes, 1915-1980)對於「文本」的考察，採取較寬泛的「互文性」觀點：²⁵⁷

任何文本 都是互文本，在一個文本之中，不同程度地並以各種多少能辨認的形式存在著其他文本：例如，先前文化的文本和周圍文化的文本。

他認為所有的文本都不可能無中生有，所有的文本均為「互文本」，隱藏著過去的文本之痕跡，或者週遭文化影響的痕跡。而此一觀點對於本研究對於民間戲曲文本的關注有很大的啟發：考察採茶戲文本的互文性現象，並非意在以考據學的方式追本溯源地考察出各個劇目之依據，情節之由來，亦非打算展示幕表戲或定本戲的靜態本事結構；而著重於考察此種文本的互文現象，在客家採茶戲的劇目發展生態中，所呈現的「動態」活動，包括講戲人的改編行動、不同劇種之間的劇目移植、不同場域的表演特徵等。

²⁵⁷ Roland Barthes, "Theory of the Text", in *Untying the Text: A Post-structuralist Reader*. London: Young and Kegan Paul, 1981, P39, 轉引自王謹《互文性》(桂林：廣西師範大學，2005)，頁 40。

第一節、幕表戲與定本戲的運用

幕表戲與定本戲是客家採茶戲經常運用的文本型態，依不同的演出場域、不同演出需求、不同的演出時機，而有使用幕表戲或定本戲的區別。由客家採茶戲的發展歷程中，大致可做以下的區別。

一、幕表戲

自 1910 年代改良採茶戲發展至今，民間戲班的日常演出最常使用的文本類型仍為幕表戲，依不同的表演場域之需求，而有不同的長度及樣貌。

(一)、內台戲

內台時期的演出一個戲院為十日一連的檔期，戲班所準備的齣目必須能連演十日，並能吸引觀眾持續購票入場。戲班通常準備的齣目有幾種組合：

1、十日連台戲。

導演準備一個長篇故事演出十日，通常這類型的戲齣必須情節複雜、劇中人物眾多，戲班的精銳演員輪流上場。每日或每夜的演出尾聲，須設置懸疑、緊張的情節，促使觀眾在好奇心趨使之下，於第二天再購票入場。這類戲齣在改良採茶戲班的日戲以改編自演義小說的歷史戲為主，例如，《飛龍傳》、《征東》、《征西》等。夜戲以撿自歌仔戲班的胡撇戲為主，例如，蔡梅發的《董永豐都市》、黃天敏的《鑽石夜叉》、陳玉平的《荒江女俠》等。

2、二、三齣戲組成

十日檔期也可能由二至三齣戲組合而成，每一齣戲三至五日。其中，文戲類型的採茶戲大多篇幅較短小，而無法演上十天，必須由不同齣目組合搭配。以採茶名伶阿玉旦的招牌戲《仙伯英台》為例，由她的老師阿神伯傳下的版本可以演出四日，完全以唱功及口白演出為主，其他六日則必須選擇其他齣目。

3、八日連台戲加兩日新劇

十日的連台戲由於篇幅相當長，愈接近尾聲，觀眾在傳統戲曲因果論的慣性下，經常可以預知善有善報、惡有惡報的結局，賣座率反而降低。戲班為了挽救

票房，導演遂迅速結束長篇連台戲，另留兩天演出時裝劇，藉由觀眾對於時事、奇聞的興趣，將血案、命案之類的倫理題材編為戲齣，吸引觀眾入場。

(二)、電台與賣藥

1970 至 80 年代的地方廣播電台，開闢採茶戲節目，結合藥品廣告的功能，在電台錄製採茶戲，並在假日或夜間到各村庄演出「耍把戲」。雖然是兩種不同的演出型態，但演出方式均為導演講戲的幕表戲。在電台內錄製的採茶戲通常可持續較長時間，雖然每日有播放時段的時間限制，由於聽眾可固定維持每日收聽習慣，有利於長篇連續故事的製播。演員大致以五、六人組成一個演出團隊，其中一人擔任導演講戲，並有一人負責廣告藥品。所選擇的戲齣並沒有特定長度，但由於電台固定時段播放固定長度的特性，導演通常選擇長篇戲齣，有的沿續十日的內台戲齣，有的選擇《封神榜》、《西遊記》之類的演義故事，往往可以演上一、二個月。

另外，同一批演員在假日到個地所演的「耍把戲」，由於要直接面對觀眾，並帶有「廣告」、「賣藥」之目的，所選擇的劇目大多為小齣文戲，演員無須上妝、穿戴戲服，並取其既可用倫理情節吸引觀眾駐足，又可視需要隨時中斷來賣藥，或迅速結束劇情。這類小齣文戲多為「老時採茶戲」，亦以幕表戲的方式演出。

(三)、外台戲

內台戲沒落之後，採茶戲班進入外台酬神戲，其演出檔期在政府執行風俗改良法令、統一拜拜政策之後，外台戲的演出機會逐漸縮減，雖然不同的廟宇在請戲需求上仍可能有所差別，但一般的戲班大底多演出兩日的酬神戲居多。進入外台的採茶戲班，仍沿用內台幕表戲的演出方式做活戲演出，即使吸收外台四平戲、亂彈戲的齣目，也是由該劇種演員講戲，將原本固定唱詞、口白的齣目，改以幕表戲方式講戲、演出，語言的運用由官話改為客語，唱腔亦更為自由，而不須遵循原來的唱腔。此種以演出題材的挪用為主的採借，雖然戲齣名稱相同，實際的表演風貌已大不相同，採茶戲藝人遂稱之為「改良採茶戲」。

二、定本戲

客家採茶戲做定本戲演出有幾種類型，來自外來劇種的定本戲劇目，大多是童伶學戲時期的啓蒙戲齣；採茶戲本身的齣目包括三腳採茶戲以及早期的說唱傳仔、小齣文戲等；其他尚有比賽、公演、錄影等涉及公部門的演出；以及近年來進入正式教育體制的戲曲學校課程設計。分述如下：

(一)、三腳採茶戲齣目

採茶戲定型劇本的運用最早應可溯及小戲型態的三腳採茶戲，其主要齣目均有固定唱詞、說白，以口傳心授方式由師父傳給徒弟，有些藝人也保留抄本以為備忘，大多數藝人熟記唱詞內容而不留本事。近二十年來，在陳雨璋、徐進堯、鄭榮興等幾位研究者，大抵基於莊木桂、曾先枝等圈內三腳採茶藝人的口述資料，記錄其唱詞、唱腔、採譜，將十齣左右重要齣目已整理為劇本，所包含的戲齣內容大抵不出「張三郎賣茶」故事系列的《上山採茶》、《勸郎賣茶》、《送郎綁傘尾》、《糶酒》、《勸郎怪姐》、《茶郎回家》、《盤茶盤堵》；以及插花系列的《送金釵》、《問卜》、《桃花過渡》等。²⁵⁸1996年-1998年間國立傳統藝術中心委托榮興客家採茶劇團進行三腳採茶戲劇目復原，也針對經典的「十大齣」，錄製成影像保存。²⁵⁹

(二)、傳仔

此外，早期的廣東語說唱本，為通篇客語發音的唱詞，講述通俗的民間故事，例如，《姜安送米》、《劉廷英》、《陳白筆》等。其演出方式並無即興成分，均依唱本內容連續演唱。此種唱本被稱為「傳仔」，在坊間被製為通俗讀物而流傳，可充作故事閱讀，也可做為一般大眾演唱的底本。這類型的說唱本由於價格低

²⁵⁸ 參見：陳雨璋《台灣客家三腳採茶戲：賣茶郎之研究》國立台灣師範大學音樂研究所，1985。徐進堯《客家三腳採茶戲的研究》育英出版社，1984。鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》苗栗：慶美園文教基金會，2001。

²⁵⁹ 1996至1998年間，由國立傳統藝術委託榮興客家採茶劇團執行「客家三腳採茶戲曾先枝、謝顯魁等人技藝保存案」共計二期。後於2007年出版《三腳採茶唱客音：傳統客家三腳採茶戲串戲十齣》。

廉、一、二首歌即印爲一冊，廣泛流通於民間，以閩南語發音者被稱爲「歌仔冊」，以客語發音者標以「廣東語」，而被稱爲「傳仔」。廣東語傳仔的出版目前所見以新竹新林書局數量最多，台灣另有出版歌仔冊與傳仔的書局還有台中瑞成書局、嘉義捷發書局等，而台灣這些書局所出版的說唱本，又經常以廈門文德堂、會文堂、博文齋所出版的說唱本做爲底本，加以刪改而成。

位於新竹市城隍廟旁的竹林書局所印刷刊行出版的廣東語傳仔有《送郎十里亭歌》(全二本)、《青春樂歌》(全二本)、《海棠山歌對》(全二本)、《煙花女從良》(全五集)、《十八嬌連勸善歌》(全二本)、《夫妻相好歌》(全二本)、《十想單身歌、解勸後生歌》(全二本)、《梁山伯祝英台歌》(全六本)等。嘉義和源活版所印行的《最新二十四孝姜新送米全集》。其內容部分爲三腳採茶戲，部分爲小齣的文戲。另外，民俗研究者黃榮洛收藏大量客語山歌詞及客語傳仔手抄本，包括《車龍全》、《孟日紅》、《孟姜女》、《林月憐》、《胡忠慶》、《唐仙記》、《曹安》、《陳白筆》、《劉廷英》、《寶棋記》等。²⁶⁰

這一類以說唱本做爲底本所演出的採茶戲，其特色在於唱段多、對白少，不論抒情或敘事均以歌謠呈現。演出長度短小，大抵半小時至二小時，演出內容以家庭小戲爲主，演員大約四、五人或六、七人即可勝任。戲齣性質多爲文戲，被採茶戲藝人做爲小戲過渡到大戲的演出劇目，一方面因應觀眾愛聽採茶唱曲的興趣，另一方面也藉由傳仔本中較爲多元化的故事情節，來演繹更具深度的社會世相。例如，知名採茶戲藝人阿玉旦在學戲之初所學的幾齣戲之中，即有這類的小齣戲，包括《賣茶郎》、《乞米養狀元》、《三娘教子》、《雪梅教子》、《山伯英台》、《拉尿嬭》等，²⁶¹從阿玉旦的習藝歷程，可以觀察到大正十年(1921)左右的改良採茶戲班所演齣目仍包括三腳採茶戲與小齣採茶文戲。

(三)、童伶之啓蒙戲齣

²⁶⁰ 以上黃榮洛收藏之客語傳仔手抄本，由蘇秀婷整理其劇情大要，收錄於范揚坤等編纂《重修苗栗縣志》卷二十九《表演藝術志》(苗栗：苗栗縣政府，2007)頁 548-561。另，邱春美《台灣客家說唱文學「傳仔」研究》(台北：文津出版社，2003)，乃針對黃榮洛收藏的手抄本所進行的研究。

²⁶¹ 參見徐亞湘《母女同行—阿玉旦、黃秀滿的客家戲曲人生》，頁 19-24。

採茶戲班的藝人在學成進入職業演出場域之後，大抵演出幕表戲為主。但現今七十歲左右的採茶戲藝人，在學戲階段由教戲先生習得之啓蒙戲齣則以定本戲為主。例如，四平戲背景的教戲先生可能傳授四平戲《薛武飛吊金印》、《洪水陣》、《乾龍關》、《鳳凰山》等戲齣。²⁶²京戲背景的教師可能傳授《三國志》。採茶背景的教師可能傳授《雪梅教子》、《仙伯英台》等劇目，而上述這些齣目均爲定本戲，由教戲先生口傳心授，將唱詞與唱腔教由童伶記誦，在童伶尚未習得演幕表戲的技巧之前，必須從記憶、背誦大量唱詞開始學起。及至學戲期滿，開始獨立演出，則跟著戲班演幕表戲，而當初學習的啓蒙戲齣加以靈活運用，則成爲日後演出幕表戲的基礎。

(四)、戲劇比賽

戰後基於官方管理戲班的出發點所進行的地方戲劇比賽，採取定本戲的方式演出，1950年代尚且頒布特定劇本供戲班選用。1952年由台灣省地方協會舉辦的台灣省地方戲劇比賽，參賽者必須繳交劇本，於「台灣省四十八年度全省地方戲劇比賽辦法」第三條規定：「比賽劇目由各劇團就教育廳所頒發之(略)十劇目中選定一劇參加比賽」。²⁶³改良採茶戲班最初參加歌仔戲組，在第六屆(1957年)設立南管客家班組，遂與南管組一同比賽。戲班一律必須參加地方戲劇比賽，才得以換發牌照，每個戲班均有演出定本戲參與比賽的經驗，然而，到了1970年代，對於戲班而言，此一比賽已爲取得隔年牌照之目的而參加，大多無心經營劇本及演出。

此外，1992年起台灣省政府所舉辦的客家戲劇比賽，首度單以「客家戲」做爲舉辦名義，比賽區分出團體等第，並針對編劇、導演、傑出演員設置獎項加以獎勵，可惜僅舉辦六屆。此一比賽亦要求參與戲班必須繳交劇本供作評分依據，參加比賽的劇團均需依照劇本所載來演出，演員要記誦口白、唱詞，而不能依野台戲演活戲。各戲班參加比賽的齣目大多爲該戲班的招牌戲，所繳交的劇本也是

²⁶² 採茶藝人張有財指出，他的老師四平戲藝人蔡梅發所傳授的第一齣戲即爲《吊金印》。2005年4月17日。

²⁶³ 參見：呂訴上《臺灣電影戲劇史》(台北：銀華，1961)，頁520。

依平日的活戲演出記下唱詞、口白，將活戲「固定化」。亦有少數戲班花精力在劇本的修編，另行移植、改編，打造新劇目。例如，「榮興」劇團於第六屆參賽劇目《鐵弓緣》乃採自京劇《大英杰烈》，由曾先枝改編而成。

(五)、文化公演、錄影

1980 年代的文化公演場，由文建會、教育部或地方政府等公部門主辦並提供經費，以民間劇場、文藝季、戲劇節、露天劇場等名義做主題式規劃，展現戲齣的豐富人文意涵為目的，吸引觀眾參與。為了讓觀眾了解唱詞、口白以及劇情內容，主辦的公部門均會要求戲班必須「打字幕」。因此，戲班針對公演齣目必須事先編好劇本、經過排練，與字幕對照無誤，才進行現場演出。這一類在文化政策支持下的演出，在劇本的編創上，多會下功夫在提煉劇情意旨、處理表演與場次的關係，熔鑄唱詞、口白，以及加強表演的精緻度。因此，劇本的品質明顯優於過去活戲「文字化」的劇本。

二十一世紀初，客委會、客家電視台陸續成立，在「復振客家文化」的政策前提下，對於採茶戲提供的資源包括客家電視台「客家傳統戲曲」節目的錄製、每年年終的收冬戲巡演。每年七、八月份進行「客家戲曲徵選」，由入選的數個戲班參與電視台的戲曲節目錄製，以及年終的公演。錄影、公演均需事先提供劇本供客委會審查，戲齣來源有的出自新編，有的來自移植，大部分還是從老戲中整編而成定本，並在錄影過程中，在唱詞、口白、曲調仍不斷進行修整、調動，直到正式錄影，才算「定本」。

(六)、戲曲學校課程

2001 年國立台灣戲曲專科學校設立「客家戲科」，招收國小五年級的學生入學。2007 年設立戲劇系客家戲組，2008 年改為客家戲學系，將客家戲曲人才培育擴展到高等教育。進入科班教育的客家戲學系，國小五年級至大學。在技職教育的規劃下，學生由學校安排，與民間劇團進行健教合作，也隨劇團參與公演或民戲演出，累積演出經驗。戲齣教學上採定本式教育，以固定本事交由學生學習，

因此，學生雖然參與民戲演出，也多基於所學劇本來發揮，要進行活戲演出尚需一段時日磨練。

目前的採茶戲班在酬神戲的場合仍演出活戲，依講戲人提供的提綱架構即興演出。公演、錄影場以及學校教育則依定本演出。但，其中所謂的「定本」又有不同類型：有的是幕表戲的「固定化」、「文字化」，在演員協力形成的產物；有的出自新創，戲班聘請編劇者進行創編或改編，演員並不參與劇本形成。



第二節、幕表戲的文本形成及表演

幕表戲是客家採茶戲運用最廣的文本類型，從形成改良戲，進入內台以來，改良採茶戲班便以「幕表戲」的型態大量累積劇目，以應付商業劇場對於戲齣在「數量」上的需求。

二十世紀初於京劇改革運動出力頗多的戲劇家歐陽予倩對於「幕表戲」的解釋是：

幕表戲就是沒有劇本，只靠一張幕表演戲之謂。編劇的人並不寫出完整的劇本，只根據傳說、筆記或者小說之類，把故事編排一下，把它分場若干場，每一場按照故事的排列分配一些角色，有時寫明上下場的次序，有時不寫，有時注上按照情節非說不可的台詞，有時連這個也沒有。排戲的時候，只要把角色派好，把演員的名字寫在劇中人的下面，大家聚攏來，把戲的情節和上下場的次序說一說，那就編和導的責任都盡了。」²⁶⁴

歐陽予倩的定義中，指出「幕表戲」沒有完整的劇本，只有一張「提綱」，載明「分場」與「角色」，以及簡要的上下場次序、重要台詞等。其中，場次和角色是幕表中必須清楚定位的，其他則不是必要記載的，可以在排戲時由編導向演員說明，這是歐陽予倩從「文明戲」的角度對幕表戲的說明，就幕表戲所運用的文本而言，在傳統戲曲亦可以如此解釋。

二十世紀初期，日本治理下的台灣隨著都市化而來的城市娛樂需求，由大城市開始興築商業戲院，鄉村也隨之搭建臨時戲園或中小型商業戲院。改良採茶戲班進入戲院之後，配合商業戲院的十日檔期，而需要大量的演出劇目。而幕表戲以「提綱」的簡單樣式來記載複雜的劇情、做為舞台表演技術的工作指示、以及演員的出場次序說明。在演出時搭配演員的腳色行當藝術，以及演員的即興演出功力，即可在舞台上展現演出的完整風貌，無疑是內台時期相當經濟有效率的文本樣式。

²⁶⁴ 參見：歐陽予倩〈談文明戲〉《歐陽予倩全集》，（上海：上海文藝出版社，1990），頁220。

本節從「文本特徵」、「文本架構之法」、「表演」三方面來探討以下幾個問題：(一)、幕表戲從功能面所呈現在文本的特徵。(二)、民間編劇者架構幕表戲時，可能運用到的一些手法。(三)、演員如何依據導演講戲，將提綱式講戲文本，透過表演藝術形塑為具體的舞台文本。

一、 文本特徵

幕表戲的靈魂人物乃排戲先生，在內台表演場域亦被稱為「導演」，原因在於以現代劇場的角度，內台的排戲先生必須同時擔任編劇、排戲、導演、舞台總監的工作。導演擔任形成戲齣架構的任務，經由編戲、檢戲等方式將戲齣依「幕表」型態架構出來，演出前召集全班演員、樂師、舞台工作人員「講戲」，將戲齣的「分場分幕」、「角色配置」、「情節大要」，以三十分鐘左右時間講述清楚，並說明每一場的舞台佈景、機關運用、演員出場次序等。在演出時，必須擔任「監戲場」的工作，類似今日的舞台總監，負責確認每場次的表演人員之在場，以及佈景、機關之準備就緒。

因此，幕表戲戲齣的完整呈現不只繫於導演一人，導演掌握戲齣架構的大原則，將戲齣的情節故事編排出分場分幕，依每場定出所需要的佈景、燈光之舞台技術，再依戲班中的腳色行當、人力編制安排劇中人物。再由演員、樂師將演出的細部表演具體完成，並仰賴燈光、音響等劇場工作者的搭配，才足以形成內台戲的整體表演。因此，幕表戲有賴於「導演」、「表演者」、「劇場工作者」三方協力完成。其中，又以導演所扮演的角色最為重要，負責搭建戲齣的骨架，表演者負責填充戲齣的血肉，劇場工作者負責加強舞台效果、協助表演者之演出表現。

此種由導演、表演者、劇場工作者三方協力的合作方式，民間稱之為「活戲」，學界稱為「幕表戲」。是以導演運用「幕表」樣式來建構「講戲文本」，並由資深或具有「即興」能力的演員、樂師活用其過去的演出經驗，轉化為臨場表演，而得以完滿成就舞台表演之謂。在內台時期大量運用機關佈景的年代，劇場工作者在其中扮演重要角色。此種講戲文本的運用，能夠在短時間內生產大量戲齣，也使得採茶戲此種由小戲發展而來的劇種，能夠迅速吸收外來劇目，以應付內台的

演出需求。

從上述功能性觀點來看，幕表戲的文本在結構上反映出和以往以唱詞為中心的劇本不同的傾向：(一)、「腳色」、「場景」、「理由」為其嚴格規定項目；(二)、唱腔、唱詞、說白為其開放項目。這樣的文本設計形成「劇場性」與「表演性」兩組工作項目的分化，出自「導演中心」引導的劇場技術運用更形擴張，而產生(三)、審美意向轉向視覺性、劇場元素的欣賞。

(一)、腳色、場景、理由的嚴格特定

幕表戲的演出文本，為戲班專職導演或某齣戲的講戲人所安排，不論導演是否有手稿謄錄、記載下來，均以「台數」來做場次規劃。所謂「台數」，即「幕數」，乃自內台戲以來對於分場分幕的單位劃分。每日演出在三十五至四十台左右，每一台的「腳色」、「場景」均須事先規劃、嚴格特定。導演在講戲時，也須按照台數、場景、腳色出場順序、劇情理由依次說明。導演講戲時，演員必須將自己的腳色、出場的台數、戲劇情節、特定口白記起來；負責場景的佈景、電光、音響人員也必須派人參與講戲，了解每一台演出時舞台佈景、特效的搭配。

在導演以「台數」為單元的規劃下，「腳色」、「場景」、「理由」(劇情大要)是講戲不可少的內容。在文字文本外顯特徵上，依個別導演的記載習慣或需求，通常將「腳色」、「場景」記載清楚，「理由」欄則有詳略之別。其中，「腳色」涉及「演員表演藝術」，「場景」涉及「劇場藝術」，「理由」涉及劇情內容。這三者的特定，實為導演對於幕表戲的操作上，先掌握敘事文本中的「人」、「事」、「物」三大重要事項。

其中，「人」的部分，戲曲導演所考量不只有個別演員與個別劇中人物的關係，在戲曲表演藝術中，演員要飾演劇中人，必須透過戲曲的腳色行當藝術來詮釋，整套舉止、唱唸均在嚴格的程式化規定下，成為演員在表演上必須依循的規範。戲曲學者王安祈認為，腳色的實質作用是「演員運用該腳色行當的表演程式規範來形塑劇中人」，腳色這道關卡媒介代表的意義是「整套表演程式規範」。²⁶⁵

²⁶⁵ 參見，王安祈《當代戲曲》(台北市：三民，2002)，頁 63。

「腳色」做為演員和劇中人的中介，不但代表了演員所具備的表演藝術技能，也透過「腳色」的設定來象徵人物類型的區別。

戲曲演員---腳色---劇中人

因此，戲曲導演在考量幕表戲中的人物分配時，已將行當表演藝術考量進去，作為劇中人物性格、形象塑造的依據。通常，幕表戲中的男女主角為小生、小旦，反派為奸臣、花旦，救援者為武生、武旦，忠僕或好友為丑角、三八。將戲班中的各行演員安排進戲齣人物表單，是導演的首要考量。一齣戲能否演出精華，也得看該戲班的演員陣容及技藝。

其次，「事」的部分，戲班行內話稱為「理由」，即劇情大要。實則，導演對於「劇情理由」的交代並不止於劇情內容，尚包括每個演員的出台次序、下台次序、場上重要口白、對話、表情、動作等指示，均需仔細交代。

最後，「物」的部分，是「場景」的設定，場景通常與事件的發展有直接關聯，每一台的台數旁均記載「場景」，如：山景、廳堂、金殿等等，除了一般的軟景、硬景之外，還有變景、吊綱絲等特技。場景的設定是為了便利佈景工作人員事先做特殊佈景、變景以及道具的設計、規劃。內台戲分場精細，幾乎場場換景，工作人員裝台的速度與正確性要求下，來自導演清楚的說明相當重要。幕表本裏除了每一台的場景記載之外，有關開幕、閉幕、切幕、變景的記載也相當清楚。

(二)、唱腔、唱詞、說白的開放性

以導演的說戲為基礎建構出來的幕表劇本，在唱腔、唱詞及說白基本上是採取開放性做法，將這些部分交由演員及樂師自行安排。然而，重要的情節段落，導演對於特定的詩詞、口白仍會加以規定，以掌握戲齣的整體表現。在唱腔曲調

方面，導演有時會為主角安排「主題曲」，或重要情節所要演唱的歌曲。又或者，改良採茶戲演出中約定俗成的曲調運用，也會在文本中一併帶過。例如，趕路用歌仔調〈緊疊仔〉，危急情況用嗩吶吹曲牌，稱「吹場」，打鬥用外江「快板」等。在特定情節的適用唱腔，倘若導演對於劇情有特定設定，也會特別規定。例如，針對生旦談情說愛的場景，黃天敏就會指示合唱流行歌，但歌曲、唱詞則不予限定。

導演的幕表本在唱腔、唱詞、說白上採取開放態度，並不代表這些部分完全在場上演出時才由演員現場即興。而可能在導演講完戲之後，針對重要情節加以排練，稱為「套戲」；或者兩對手的演員進行「對戲」，在過程中，就將口白、唱詞大要順過一次；演員與樂師也必須在上場前先共同決定要唱的歌謠曲調。個別演員或樂師針對自己的工作職責範圍，也可能將曲調、唱唸記載為幕表，存以備忘。

因此，從導演幕表本針對「人、事、物」的特定，以及針對「詞、調、白」的開放，可以觀察到幕表戲的形成過程中，編導、舞台技術，以及表演人員在工作職能上的分化：以編導為中心的劇場團隊為整個戲劇演出主軸掌舵，負責文本生產、腳色調度、劇場技術；以演員、樂師為中心的表演團隊在幕表戲的架構下，必須協力決定唱腔、唱詞、對白等，仍有相當程度的創造與發揮空間。

(三)、審美意向轉往「劇場性/視覺性」

幕表戲一緊一鬆的文本構造，以及「劇場/表演」分化的職能設計，有助於內台時期文本大量生產，以及舞台表演的迅速成形。在其中，導演仍居於主導地位，幕表制下的導演，肩負編劇、檢戲、講戲、分配腳色、套戲、協調劇場工作人員、樂師、以及最後的「監戲場」工作，並且必須為戲齣賣座成敗負責。其工作的重要性以及所承擔的責任，均使導演成為戲班的中心人物。相較之下，內台戲班固然不乏明星、名角，但是在內台連台戲的演出慣習，以及觀眾喜好情節複雜的長劇之前提下。導演的編劇、檢戲均需配合連台戲的構造，在突出明星、名角之時，也得兼顧班內大多數演員的戲份，很少針對個別演員量身訂作戲齣。因

此，在幕表戲的文本生產、演出形成的架構之下，產生「導演中心」的劇場風格。

在導演主導下的內台戲，視聽劇場元素的大量擴張，各個戲班標榜變景、特技、新式佈景、跳舞等等，融入當時代的綜藝、電影等各式媒材，在劇場技術大為擴展，在審美意向轉向「視覺性」、「劇場性」。場景寫實、逼真的注重，或者特定大場景的營造，均促使佈景、道具大量運用，使得裝台時間相對增加，也連帶影響戲劇結構，而呈現在文本上的特徵即是劇情複雜、場次細碎。其中，最明顯的是過場戲(外幕戲)的大量增加，使場次零碎化。爲了使佈景團有充分時間裝台，又不使演出中斷，通常安排演員在單色的大幕之外演過場戲，裝台完成之後，就把大幕拉起。

相對的，演員與樂師的協力創作部分，一方面居於補充地位；另一方面，爲適應內台觀眾口味，經常運用流行歌、日本歌等既有的歌謠。因而呈現中西並陳、新舊交融的演出現象，演員、樂師在舞台實踐上，在既有的舞台美學規範之下，透過演出實踐，將當時代的流行元素、審美思維納入。但實際上，內台戲表演風格的形塑，已非傳統以來由唱曲、身段的虛擬造境來展現，而有很大成份仰賴舞台技術、導演的調度來輔助。因此，內台戲在視覺的感官享受與聽曲的需求，已呈現分庭抗禮的局面。

二、文本架構之法

幕表戲的劇本創編或改編，大多出自民間藝人之手，題材的來源雖不能一概而論，但經常出自常演戲齣、小說、電影等跨媒材的熔鑄。情節的結構又常涉及不同劇目之間，針對特定情節的相互借用，²⁶⁶在演出文本上相當鮮明地呈現的數個文本並存的互文性現象。以下將觀察重心置於：被借用文本的原始素材，以及被借用部分插入新文本之後，與新文本之間的關係。

(一)、取自章回小說架構

大量編演劇目的內台時期，戲班導演爲應付商業劇場十日的演出檔期，常常

²⁶⁶ 例如，蘇怡安提到歌仔戲古路戲亦有完整架構或段落概念式的襲用。參見《歌仔戲古路戲劇目的敘事程式與變形程式探論》台北藝術大學傳統藝術研究所碩士論文，2008。

取自章回小說式的演義、神怪小說來講戲，例如，《三國演義》、《西遊記》、《封神榜》、《水滸傳》、《西漢演義》、《說唐全傳》、《征西演義》、《薛剛反唐全傳》、《飛龍全傳》、《楊家將》、《三俠五義》（《狸貓換太子》）等，均為民間戲班常演的戲齣。²⁶⁷

內台戲的導演以歷史演義小說當作底本來編撰內台幕表戲時，首要考慮這些演義小說如何濃縮為十日的戲，選取其中哪些戲齣段落，通常以章回小說的回數做為重要參考架構。例如，戲班常演的古路戲包括《三國志》《西遊記》、《封神榜》、《水滸傳》等，題材來源出自百二十回本《三國演義》、百回本《西遊記》、《封神演義》、《水滸傳》等，在十日的齣目安排上，依照劇情發展順序，精采段落、以及齣目連綴上的起承轉合等，多會以章回小說的架構，做為改編幕表戲的參考。

（二）、以經典連台戲齣為架構

內台戲的劇目傳播路徑中，很大部分是經由戲班的「撿戲」活動傳播。導演要從無到有編一齣連台戲並不容易，大部分導演都從「撿戲」開始學起，先從他班撿來的戲齣，經過改頭換面，將劇名及劇中人名換掉，甚至某些情節做調整與更動。從既有的戲齣開始學如何架構一齣戲，認識戲齣內的劇情安排的規律，在看戲、講戲數量累積夠多之後，再嚐試由現有蒐集的經典劇目做為架構，改編為新戲。

經常改編歌仔戲胡撇仔戲的導演中，陳玉平講的《血海深仇》，改編自歌仔戲《丹下佐膳》。蔡梅發的《大破丹鳳山》，改編自歌仔戲《火燒紅蓮寺》。黃天敏講的《黑馬救美人》，改編自陳守敬的《金銀天狗》。這一類的文本改動相當微幅，應視為為劇目移植。從「互文」的概念來看，亦屬於文本的引用、改動，只是未有大規模、整體性的改造。劇目流播到改良採茶戲班之後，由講戲人的改編活動，形成一類典型劇目的範式，為該講戲人日後編劇的參考，而產生有別於原

²⁶⁷ 據林鶴宜針對歌仔戲外台活戲劇目，古路戲齣的來源也有一大部分來自演義章回小說及民間故事。參見：林鶴宜〈歌仔戲「活戲」劇目研究：以田野隨機取樣為分析對象〉《紀念俞大綱先生百歲誕辰戲曲研學術研討會論文集》，頁 41-67。

來歌仔戲班的意義。例如，黃天敏的《洪秀全演義》、《黑馬救美人》、《怪鶯五彩燕》等幾齣，改編自陳守敬的創作，原劇內含明晰的「忠奸對立」之情節線條，而成爲黃天敏編劇上的依循。

(三)、依「三代結構」架構長劇

內台戲的編劇架構，除了體現在參照章回小說、經典戲齣，做爲文本架構的參照之外，尚有一類以「三代結構」做爲架構長劇的依據，這類結撰手法在「拱樂社」內台時期定本齣目的運用最爲明顯，後來也被改良採茶戲班所引入、運用。

幕表戲所運用的「三代結構」以劇中主人翁直系親屬以上及以下的三代爲限，在十日的連台戲檔期內，開展三代人的恩怨情仇。在情節設計上，冤仇肇始於第一代，愛恨情仇展現於第二代，和解或終結於第三代。第一代做爲冤仇的起因，在時間長度上最短，通常只演一本，即迅速進入第二代，劇情的重心置於第二代人，其中包含了身世之謎、親情糾葛、愛情背叛等諸多通俗元素，大約歷時七至八本。第三代以七、八歲孩童爲主角，扮演居中調解的角色，以童真化解大人世界的恩怨。

三代結構的運用，在戲劇情節的進展上，呼應觀眾看戲的節奏感，第一代扮演引子功能，第二代爲正戲，第三代則爲收尾。故第一代時間最短，第二代時間最長，第三代取其精采收尾，在設計上，讓觀眾看戲時，很快進入正題，正戲演到尾聲時，以孩童爲主角，讓觀眾耳目一新，再迅速收尾。在結構意義之外，尤需注意這陳套之外的內容寓意，對於第一代人所展示的「大義滅親」戲劇語言下，實爲挑戰權威的舉措；第二代人的種種恩怨糾葛，則體現當時代人的自我觀照；第三代人的巧妙化解誤會，則又將人生希望寄託於未來。

由於內台戲「三代」的設置，有著結構上以及情節上的雙重指涉，因此成爲架構內台戲的重要手法。

(四)、情節套式的分解與重組

民間藝人創作、改編幕表戲的手法，常常將戲齣分解爲情節單元，這些情節

單元的產生通常不是依據「文學性」、「音樂性」考量，而是出自「劇場性」、「表演性」。在外顯的特徵上通常以一個完整、有始有終的情節段落為主，包含一套較為精采的表演，有時為唱段、有時為武戲、有時為劇情安排等。其中或內含程式套式，或並未有嚴謹套式，僅為個別講戲人偏好的情節段落，類型不一而足。

舉例而言，「番邦攻打中原」為改良採茶戲班的外台戲不可少的情節套式，稱為「攻關」、「攻關頭」。下午的古路戲大抵均有這個情節套式，通常安排在劇首，以熱鬧武戲開場，展現班內成員武戲技藝以及演員陣容，依班內演員能力，往往歷時一、二十分鐘。隨後，劇情轉入倫理情節，鋪陳人情世態。因此，這個套式除具有情節作用(文戲的引因)，戲劇結構作用(開場)，亦含有整套表演藝術(武打)展示。來自外台戲的演出慣習，在文化公演場的編劇也常看到這樣的安排，例如，榮興客家採茶劇團的《三娘教子》(又名《義節雙全》)開頭即為倚哥之父薛子郎與番人交戰負傷，失去音訊，再引入薛家家道中落、大娘、二娘改嫁，獨留三娘撫育幼子的情節。

以「榮興」劇團編劇曾先枝為例，他的劇作多從短齣的「老時採茶戲」追溯表演風格根源，在改編為為公演劇作時，編劇的情節段落構成，經常擷取不同齣目的特定段落來「接枝」或「置換」。在選擇嫁接的情節段落，考量的重心通常在於表演藝術的精采度、演員的發揮性等劇場因素。他經常運用的「退婚」段，取自《林招得賣水》，由林招得賣水遇岳父、岳家施以金錢逼他退婚、到他對岳父說出「待他功成名就莫後悔」的言語，在劇情安排、口白運用上，有層層遞進的效果，遂取來嫁接於《緣訂三生》，將岳父改為舅兄，並巧妙修飾舅兄的丑角性格，改編為不同於《林招得》劇的表演效果。

此一「退婚」段的情節段落，被當成一個具有特定意涵的符碼，從原來《林招得》的文本中抽出，被賦與「貪富欺貧」的意義，編織入另一個文本(緣訂三生)。此外，婆婆苦毒媳婦的段落也經常被用用：曾先枝取自《姜安送米》，再編入《小媳婦不來，不知大媳婦好》，在「榮興」劇團的民戲演出，經劇團加以修編之後，成為 1995 年國家戲劇院的公演大戲《婆媳風雲》。另外，冒充尋人的情節，有《王文英認親》、《鐵弓緣》皆有相似的情節套式。特定情節單元(或套式)

在不同文本之間以不盡相同的方式呈現，或為複製、或變形、或轉化；意義在不同文本之間流動、延展，所攜帶的訊息交迭、失落、增強。不同情節單元(或套式)的交互運用，使文本之間的「互文」更形複雜。

曾先枝對於情節單元的運用，經常出自個人的審美考量，對於文本的任意串組，或增長，或縮短。²⁶⁸包括曾先枝在內的民間藝人對於幕表戲的互文本操作，經常是任意的、隨興的，帶有個人色彩，大多不成為約定俗成的「套式」或更嚴謹的「程式」；當然，其中不乏像「攻關頭」這類已為外台戲約定俗成的情節套式，但在編劇實踐上，大部分還是出自導演個人的編劇創意、對劇情的理解，以選擇特定文本做為「接枝」的對象。

以上四種文本架構手法是民間常用手法之例示，雖然不能概括所有幕表戲的文本形成方式，但藉此四種架構手法的呈現來表達民間藝人在架構幕表戲時，所可能採取的形成途徑。也就是說，考察民間藝人編創的幕表戲劇作，經常會在其作品中觀察到其他作品的影響痕跡，或為整齣戲的情節架構，或為時空構造，或僅是一小段特定情節段落的挪用，改頭換面之後另成一劇。編劇者所運用的互文性材料無法一概而論，可能是同一劇種的其他劇目、不同劇種的劇目、不同的本事類型，例如，歷史演義、民間故事，或者不同的娛樂類型，電影、電視劇等。在民間編劇者創編戲齣時，所運用的素材類型、具體形成的文本結構，結合劇作家的創編企圖，來觀察採茶戲與當時整體娛樂環境的互動，以及當時觀眾的審美趨向，是本研究進行文本考察，並試圖進一步了解當時採茶戲與整體戲曲生態的互動關係。

三、幕表戲的表演

幕表戲「提綱式」的文本構造下，所憑藉的是導演的講戲與演員的理解以及實踐，將文本轉化為舞台表演。其中，演員據以進行即興表演的依據，主要是在於中國戲曲的「腳色制」之運用，以及演員個人在演出經歷中，對於表演的融會

²⁶⁸ 曾先枝在 1960 年講戲《金龜記》劇目，即將該劇「雙釘」情節縮短、省減為「單釘」的例子。參見：蘇秀婷〈採茶戲《金龜記》劇目研究—兼論採茶戲與亂彈戲的交流、借引〉，《台灣音樂研究》，第 10 期，2010 年 6 月，頁 81-106。

貫通以及吸收，做為「戲腹」(個人資料庫)的內容。

(一)、腳色藝術的運用

戲曲學者曾永義對於「腳色」的定義與特徵描述為：「中國古典戲劇的一種符號，必須通過演員對於劇中人物的扮飾才能顯現出來，它對於劇中人物來說，是象徵其所具備的類型和性質；對於演員來說，是說明其所應具備的藝術造詣和在劇團中的地位。」²⁶⁹由曾永義的定義，可歸納「腳色」是介於演員和劇中人之間的概念，經過表演實踐，將演員具備的藝術才能用於劇中人物的形象塑造。

此外，黃克保也具體說明腳色行當的特性：「就內容上說，行當是藝術化、規範化了的人物形象類型；從形式上說，行當是表演程式分類系統。簡言之，每個行當都是一個形象系統同時也是一個相應的表演程式系統。」²⁷⁰也就是說，「腳色」或「行當」在中國戲曲的表演體系中，實內含一整套系統化的表演程式，是一齣戲能夠具體展演的重要基礎。

1、腳色與場次的內在關聯

腳色在戲曲中的作用，由剛開始做為戲班中特定演出功能的分化，到個別演員的突出性技藝的鍛鍊，乃至形成劇人物形象的規範化。隨著劇種的分化以及劇情內容的擴展，逐漸產生複雜的分行，對於腳色的探討，也從以腳色的源流、類型、名義考證，及於各腳色的扮相與技藝的敘述，²⁷¹進一步開始關注腳色與戲劇結構之間的關係，其中以清代李漁《閒情偶記·格局第六》論述尤為精闢，他說：

傳奇格局，有一定而不可移者；有可仍可改，聽人自為政者。開場用末，沖場用生。開場數語，包括通篇；沖場一齣，蘊釀全部；此一定不可移者。

²⁶⁹ 曾永義〈中國古典戲劇腳色概說〉《說俗文學》(台北市：聯經，1980)，頁 291。

²⁷⁰ 黃克保《戲曲表演研究》(北京：中國戲曲出版社，1992)，頁 99。

²⁷¹ 針對中國戲曲的腳色論的討論，可參考：曾永義〈中國古典戲劇腳色概說〉、〈前賢「腳色論」述評〉二篇，輯入《說俗文學》，台北市：聯經，1980。另外，李惠綿《元明清戲曲搬演論研究——以曲牌體戲曲為範疇》台北：文史哲出版社，1998。該書「第七章腳色論」，亦有詳細說明。

開手宜靜不宜喧，終場忌冷不忌熱。生旦合為夫婦，外與老旦並充父母即作翁姑，此常格也。（標點、底線為筆者所加）

李漁論及明代傳奇體制，以副末開場，是為第一齣，其次，第二場由生行出場，是為「沖場」。而劇中的夫婦通常設定由生、旦，或外與老旦擔任。後者亦可做翁姑的組合。

對於劇中人物的上場次序，李漁又謂：

本傳中有名腳色，不宜出之太遲。如生為一家，旦為一家，生之父母，隨生而出；旦之父母，隨旦而出；以其為一部之主，餘皆客也。雖不定在一齣、二齣，然不得出四、五折之後。太遲則先有他腳色上場，觀者反認為主，及見後來人，勢必反認為客矣。即淨、丑腳色之關乎全部者，亦不宜出之太遲。善觀場者，止於前數齣所見，記其人之姓名，十齣以後，皆是枝外生枝，節中長節，如遇行路之人，非止不問姓字，並形體面目，皆可不必要認矣。（標點、底線為筆者所知）

劇中重要腳色的出場，應在戲一開場，隨著生、旦依次登場，淨、丑等全劇都存在的次要腳色，也不能太晚出場。李漁對於明代傳奇格局的分析，實為大多數戲曲表演的特徵，尤為內台幕表戲所遵循的內在邏輯。尤其，李漁論述中提出「重要演員先登場，次要演員附隨在重要演員的關係之上，依次登場」的邏輯，被運用得最為透徹。幕表戲的場次安排，做為主角的小生必然在開場的前幾台就登場，接著，小旦的出場通常安排為生旦戀愛戲。其中，與小生、小旦有關的親人、朋友、隨從依劇情進展順次登場。然後，反派勢力出現，奸臣與小生展開一場冤仇戲。最後，或由公堂戲做為終結，或為和解/報仇等結局。

連台戲的劇情複雜度增加，劇中人物眾多，腳色分行更細，依照上述的腳色邏輯，來操作腳色人物的登場的手法更為明顯：戲班中女腳的登場方式，同樣附隨在男腳之上，大抵依婚姻、愛情關係而出現，小生、小旦的夫妻關係，有時插

入花旦，營造三角戀情；武生周旋在數個武旦之間。小生、小旦各自的發展出的親族關係則有老生、老旦或外、彩旦之類的組合。昏君身旁通常伴隨奸臣，為劇中反派勢力。

內台的幕表戲對腳色的操作，實已超出李漁對明代傳奇佈局的描述：內台戲除了依照腳色重要性來安排出場先後次序之外，尚可以觀察到腳色與腳色之間的聯綴方式不僅只於李漁提及的「父母子女」、「夫婦」關係，尚及於「五倫」中的「君臣」、「兄弟」、「朋友」等。劇中人物的出場不必然是劇情所不可或缺，反而是基於「五倫」而衍生出來人際網絡，藉以安排讓內台戲班眾多演員參與演出，應付複雜劇情的發展。

2、運用腳色制來塑造人物

「腳色」乃中國戲曲特有的概念，本指宋代「履歷」名稱，指簡單的身家履歷或名銜。借用腳色之名做為戲曲人物分類概念，可能始於宋代。²⁷²腳色與表演藝術的關聯，可以從宋金院本雜劇中的副淨、副末扮演調笑人物。元代雜劇腳色象徵人物性別，演員需能詮釋各種角色人物。宋元戲文的腳色開始分工，至明傳奇，各腳色扮演人物類型愈趨穩定。清代崑山腔發展「江湖十二腳色」，形成以「人物塑造」為分行的重要依據，以及生、旦、淨、丑四大行當鼎足而立的局面，腳色的發展臻於成熟。²⁷³

戲曲理論方面，明代王驥德《曲律·雜論五七》對於各部色的特質比喻為傳奇作品，有精采描述：

嘗戲以傳奇配部色，則：《西廂》如正旦，色聲俱絕，不可思議。《琵琶》如正生，或峨冠博帶，或敝巾敗衫，具嘖嘖動人。《拜月》如小丑，時得一、二調笑語，令人絕倒。《還魂》、《二夢》如新出小旦，妖冶風流，令人魂銷腸斷，第未免有誤字錯步。《荊釵》、《破窯》等如淨，不繫物色，

²⁷² 參見：徐扶明《元代雜劇藝術》（上海：文藝出版社，1981），第十六章「腳色」，頁286。

²⁷³ 參見：李惠綿《元明清戲曲搬演論研究—以曲牌體戲曲為範疇》（台北：文史哲，1998），頁249-292。

然不可廢。吳江諸傳如老教師登場，板眼場步略無破綻，然不能使人喝采。
《浣紗》、《紅拂》等如老旦、貼生，看人原不苛責。其餘卑下諸戲，如雜
腳備員，第可供把盞執旗而已。

文中雖然主要以形容傳奇作品為目的，但已能從中看到明代曲家對於各類腳色行
當在演出特徵上的掌握：正旦必須音色、容貌俱佳；正生在扮演官生時，要氣宇
軒昂，扮演窮生亦得有傲然風骨；小丑要能調弄逗笑，小旦神態需嫵媚動人，淨
行雖不以形貌取勝，亦不可或缺；老旦、小生乃次要角色，其餘雜腳僅供跑龍套，
則不特意要求其容貌技藝。

幕表戲的文本在「人、事、物」的嚴格特定，以及「詞、曲、白」的開放性
之下，由導演掌握劇情、舞台技術，而將表演藝術交給演員與樂師發揮。戲劇文
本留下相當大的空白供演員自由發揮，關涉到唱詞、唸白、曲調之運用的最主要
關鍵在於戲中人物的性格塑造，正如王驥德《曲律》中對各式腳色的演出風格之
概括，其背後均有一整套對於容貌、行止、唱唸的規範。幕表戲的演員能夠精準
掌握人物的性格，方能決定詞、曲、白的運用。

在此前提下，「腳色」概念的運用，對於幕表戲的演出發揮了「塑造人物性
格」的重大作用，腳色的分行有象徵人物類型的功能，能抽象概括出某一類人物
的整體特徵，並依腳色制的一整套表演程式(含唱曲、身段、妝容等)，來表現該
人物的具體性格，因而能較好地塑造具體的人物形象。對於某程度需要演員即興
演出的幕表戲而言，腳色制是能保持較好的演出品質的重要條件。

(二)、個人資料庫：演員的腹內與戲肉的充實

幕表戲的舞台實踐，有賴於演員在講戲的架構之下，自行發揮平日所累積的
戲齣以及演出經驗。演員的「腹內」與即興演出的功力，以及幕表戲的演出效果
為「有肉」或「沒肉」，有直接的關聯。而民間藝人所指稱的「腹內」，其實就是
藝人的個人資料庫，將演出經驗中值得參考的戲段、表演程序、口白、唱詞等記
錄下來，做為即興演出的素材。

1、戲骨與戲肉

幕表戲的文本結構，將劇情骨架與演出表現以「骨」和「肉」來比喻。其中，「骨架」部分由導演形成，是以「台數」為單位，將腳色、場景、劇情大要特定的情節骨幹；「戲肉」部分由演員和樂師協力，將劇情以唱唸做打來表現為舞台演出。²⁷⁴「骨」與「肉」是互為表裡，但又相對獨立的關係，因此，幕表戲在編導與演員有相當清楚的分工，各司其職，使文本的生產與演出實踐在兩組不同人員負責下，各自作業，遂能夠短期內大量生產演出劇目。

導演將戲齣以「台數」為單元「講戲」，交代各台(幕)的劇情大要、腳色出場次序、重要對白、科介等，在上場前三十分鐘左右交代完一齣戲的劇情大綱，即已完成導演講戲工作。接著，由演員與樂師協力規劃，將劇情大綱演繹為表演，包括演員之間的對手戲、口白、唱段等，將幕表劇本骨架之間的孔洞填滿，藝人稱之為「戲肉」。「戲肉」是觀眾看戲的重心，戲肉的好壞取決於導演編劇的技術，以及演員表現得精采與否。倘若演員能藉由自己的演技，將導演的劇情意旨演得入木三分，即會被稱為「有肉」。

在幕表戲的骨架與戲肉的操作之下，演員以「活戲」方式演出，意指不需要像定本戲一樣記台詞、唱詞，演出文本保留相當大的孔洞讓演員自行發揮。演員的表現有一部分是「即興」(improvisation)，臨場才決定演出方式、演出內容。但絕大部分是在各別演員已熟練的演出素材去融通、轉化出「大同中有小異」的臨場演出。因此，演員對於「活戲」的演出，大多強調「記憶力」、「腹內」，較少強調靈活、機變的特質。其意義即在於「活戲」的鍛鍊有賴於平日的修為及累積，更勝於臨場的智巧。

²⁷⁴ 歌仔戲的幕表戲亦有「戲肉」說法，歌仔戲研究者劉南芳指出：歌仔戲齣中全劇情節、表演的關鍵處，為具有豐富表演的衝突點。例如，《陳三五娘》中的〈留傘〉，《秦香蓮》中的〈殺廟〉、《道光君斬子》中的〈金殿〉，或《水萍怪影》中的〈認子〉、《霸王奪姬》中的〈霸王拖車〉等。參見：〈當今台灣歌仔戲改編的挑戰：從即興到定本〉《戲劇學刊》第四期(2006.4)：105-131。依劉南芳所舉的例子，歌仔戲的「戲肉」似與傳統戲曲中的「折子戲」意涵相當；但筆者以為，堪稱為「戲肉」的採茶戲段落，有些在劇情容量、表演完整度上固然可視為折子，但有更多的稱為「戲肉」的情節段落尚未修飾、提煉達到「折子戲」的經典程度；而保持其素樸的情節段落的「戲套」面貌，以做為演員在各劇目之間挪用、拼貼、靈活運用的素材。

2、腹內與活戲

所謂「戲肉」的呈現，通常指演員對於劇情的詮釋，能具體敷演導演指示的情節內容，展現人物的喜怒哀樂，能切中劇情且適度表達情感。尚且包括個別演員在詮釋劇情時，所能運用的各式修辭：「句語」，指能切合場景，且能有力突顯劇情的口白、對話；文雅的詩詞，俚俗的諺語、熟語，以及押韻的唱詞等。均是打造「戲肉」的重要「成份」。

因此，演員的「腹內」包括了各式各樣的情節段落、佳言錦句、唱段、上下場詩、台白。「腹內」的來源依個別演員而有不同的累積方式。其中，最重要的累積來自於演員學戲時期必須死記下來的基礎齣目。至少包含兩種類型：

其一、傳仔與老時採茶戲

「傳仔本」與「老時採茶戲齣」的共通特性均為通篇說唱，能夠全以山歌、採茶演唱的齣目。例如，《仙伯英台》（梁祝）、《三娘教子》、《趙玉鄰》、《梁四珍》、《孟姜女送寒衣》、《王寶釧與薛仁貴》等。²⁷⁵這類以長篇說唱為主的戲齣，以歌謠來敘事，長篇累牘，不斷重複，劇情既無特出，修辭亦相當粗陋。但其唱謠的敘事方式，以及押韻手法，正適合給藝人做為練習活戲演出的基礎，藝人了記誦幾部之後，即可以從中摸索如何以歌謠來陳述故事情節，並顧及押韻，以進一步演出活戲。

採茶戲班內的外來藝人，對於「活戲」的演出各有不同的看法，大抵基於個人的學藝經歷及技藝修為所獲致的感受。例如，亂彈藝人王慶芳、劉玉鶯即認為採茶戲的「活戲」並非困難的事，劉玉鶯指出，她幼年搭「東社班」時，即向該班打戲路的「班長」邱雲庚學過《十八嬌連》，日後進入採茶戲班演活戲並不困難。²⁷⁶四平藝人莊玉英則說，她在戰後進入小月娥內台採茶戲班，剛開始由老生改演小生，因為唱的採茶調不叶韻，而花好一陣子適應。²⁷⁷

²⁷⁵ 歌仔戲的幕表戲亦以「教育劇目」打底，熟記其中唱詞、四句聯、程式化說白(上下場詩)等，然後再將其中諸多場景的唱詞、說白、以及表演稍加改變，套用到其他戲齣的類似情景中。參見：林鶴宜〈歌仔戲「幕表」編劇的創作機制和法則〉《成大中文學報》，第十六期(2007.4)，頁 191。

²⁷⁶ 訪劉玉鶯，2007年7月27日。

²⁷⁷ 訪莊玉英，2008年7月。

其二、基於腳色而累積的特定情節段落

除了以「傳仔」及「老時採茶戲」做為活戲敘事的鍛練之外，還有更大部分的活戲演出基於演員平日的演出實踐，累積的某些劇類及其整套表演程式之應用。舉例而言，生旦戲通常以才子佳人戲的花園相遇情節，做為「戲套」來開展「遇險」或「愛情」等不同的劇情；武生、武旦相遇，常以家將類歷史戲的戰場調情戲來開展；公堂戲由老生或糊塗縣官所開展出來的審案情節，各異其趣。

這些齣目情節被安排到幕表戲，加以改編，雖然對於演員而言，係新的喬段，在保有原本情節的基型之下，演員本於腳色行當的規範，來開展接續的表演。可以說是既有的戲套基礎上，所為的即興演出。演員在腳色制的規範下，不論舉手投足、唱唸仍有一定的演出模式可依循，而非任意的即興活動。所謂的「即興」應是基於演員平日累積的「戲腹」，臨場從中擷取合適的情節展現手法以及可供修飾之用的口白、詩對、唱詞，來將情節烘托得更精采。因此，演員戲腹愈深，記憶愈多情節段落可供選擇，或愈多的四句連、詩詞、俗諺、上下場詩等修辭供運用，可以讓演出更有內涵、更具可看性。

第三節 「即興」：存於定本戲與幕表戲的臨場表演

「即興」(improvisation)是幕表戲演員所必須具備的重要能力，在定本戲也可能存在需要演員「即興」表演，「即興」並非專屬於幕表戲的表演能力。因此，「即興」並非區分定本戲與幕表戲的唯一指標。本節考察「即興」活動在文本所呈現的特徵，以及採茶戲演員在演出中所進行的「即興」活動。

一、即興與文本功能

幕表本與定本的劇本類型在民間戲劇的發展過程中，是交叉並用的，經常這兩種類型的文本是同時存在，因應不同的表演需求而交替使用。舉例而言，內台時期使用幕表戲乃基於商業劇場對於大量劇目的編演需求；現今的戲班在外台演酬神戲，仍沿用幕表戲的演出，但文化公演則採定本演出。文本生產的「功能」與演出的性質，乃是戲班考量運用何種本事的重要因素。兩者在功能上有不同的設定，幕表戲追求文本生產的「量」，定本戲追求文本生產的「質」。

(一)、幕表：分工之必要

「幕表」是一套記錄符號，由於簡明易懂，為民間藝人大量運用，尤其過去教育不普及的年代，文字並非每位藝人均可掌握，而「幕表」卻能包容各式符號的記載。除了導演(講戲人)或戲班主有較為清晰、記載詳細的幕表本之外；演員也可能自行抄錄，做為個人的備忘錄；樂師也以幕表記載各台的演員所運用的唱腔曲調。不識字的講戲人同樣可以用幕表來記載，例如，內台講戲人陳盛本，為四平戲班主黃老運的外孫，他便說自己的幕表記載口白多者，就劃一條長線，口白少者，就劃一短線，旁人很驚異這樣的記載還能夠把戲講得完全，實則內容均熟記於講戲人的腦中。可見，幕表的指義功能是相當多元化的。

「幕表」符號運用的背後，涉及的是內台商業劇場的一套劇目生產流程：在技術層面涉及「編/演」的分工，「戲骨/戲肉」的形塑；在認知層面，涉及編導、藝人、觀眾之間，一整套有關意義的傳遞、記憶的聯繫之集體活動。幕表戲的文

本形構的基礎，是在於將其他戲齣的架構打碎，抽離出所需要的片斷，或為戲骨、或為戲肉，再嫁接入另一齣戲的另一些情節碎片，加入導演的巧思或演員的妙技而形成演出。整齣戲充斥著來自不同戲齣的情節段落組合、各式佳言錦句的串組；情節經過碎裂後再重組，意義在不同戲齣裡延展、跳躍、失落、新增、另成一局。讓觀眾在陳套的辨認裡感到發現熟悉喬段的樂趣，在即將厭膩之際，又因為同中有異的劇情設計而感到新鮮、振奮。於是，情節戲套成為陳套、俗套，是導演編戲必須的素材，也是演員表演時的依據，更是觀眾看戲的指南針。新素材與舊套的交叉運用，是大多數幕表戲的固定手法，在既有戲套基礎上開展新的劇情，是幕表戲串聯了：導演在素材選擇、演員的表演形成、觀眾的認知與記憶，三方能夠共同活動的重要交集。

(二)、定本：雕琢之必要

打造定本戲的目的，在於經由事先的雕琢，將劇本的唱詞或(及)口白加以修飾，以提昇劇本品質。至於修飾的手法則不能一概而論，應視各別導演、編劇的風格，而編、導手法又受到時代潮流、審美傾向、文化政策或意識型態等諸多因素的影響。

以內台戲的定本戲為例，歌仔戲界的知名編劇陳守敬，在 1950 年代以來所寫的定本戲著重在劇情的衝突性、忠奸判然，具有強烈的通俗性格以適應內台商業劇場。劇本內大段大段「四句連」的編寫，營造劇情上的高潮，並形塑人物性格，開展了口白藝術的風格。唱腔、唱詞部分則空白，交由演員、樂師自行發揮。

1990 年代榮興客家採茶劇團公演齣目，多由團中藝人由老戲中發揮、整編成定本戲。在族群運動、文化政策影響下，劇本風格追溯三腳採茶戲的源頭，運用各式來自俗文學的語言素材、以及客家音樂的烘托，來營造強烈的客族意象。再者，在京劇、歌仔戲界多位學者，投入編劇的行列，以深厚的文學素養注入當代劇作，營造曲詞的意象性及文學意涵，而有別於民間創作的通俗性。

定本戲的創作，或為商業性，或俗、或雅，因為目的不同，而有不同的風格。在文本特徵上，也不必然均為當代的樣式。陳守敬的內台劇本，即在唱詞部分開

放給演員。顯然，定本戲並非完全拒絕演員來共同形塑文本，也並非完全沒有「即興」成分，僅在於程度之別。最主要的區別，在於定本戲編劇人藉由對整個劇本的掌握，從主題意念到細部雕琢，以貫徹其創作的意旨和目的。

二、即興的實踐

「即興」(improvisation)一詞，源自音樂演奏過程中的即時創作活動。據《The New Grove Dictionary of Music and Musicians》(葛洛夫音樂字典)以西洋音樂為對象，對於「即興」所下的定義為：²⁷⁸

演奏所成之音樂作品的創造，或音樂作品在演奏當下的最終存在形態。此種即興可能涉及表演者臨機的作品創作，或就既定音樂作品框架之下的細節闡釋與調整，或介於前述兩類性質之間的任何活動。西洋藝術音樂一般常見的情況，諸如：補充未能充份完成記譜的音樂內容、特定段落的修飾、加入華彩樂段、甚或在某些既有曲式(如賦格曲或變奏曲)，會經由發展特定素材而完成全曲創作。

這一段對於音樂的「即興」活動的說明，首先提出「即興」存在的狀態是在「表演當下」所進行的作品創造活動。其中又至少可歸納出三種型態：(1)、演奏當下的音樂創作活動。(2)、演奏當下作品的最終存在形態。(3)、介於兩者之間的其他類型。其中，第一類「演奏當下的音樂創作活動」的類型，依文中說明，可能涉及「表演者臨機的作品創作」、「特定段落的修飾」、「加入華彩樂段」、「在既

²⁷⁸ 感謝音樂學者范揚坤教授協助翻譯，並提供音樂學專業知識供解讀本段原文的參考。原文：The creation of a musical work, or the final form of a musical work, as it is being performed. It may involve the work's immediate composition by its performers, or the elaboration or adjustment of an existing framework, or anything in between. Well-known examples of improvisation in Western art music include the supplying of a part not fully notated; the ornamentation of a given part or parts; the addition of a cadenza; or the creation of a piece in some standard form (e.g. fugue or variations) from given material. 引自 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie ed. London: Macmillan; New York: Grove's Dictionaries of Music Publisher Ltd., 1993, Vol. 9, p31-32)

有曲式下的全曲創作」等音樂創作活動。第二類「演奏當下作品的最終存在形態」則涉及「既定框架之下的細節闡釋與調整」、「補充未能充分完成記譜的音樂內容」等。

《葛洛夫音樂字典音樂》對於音樂創作的「即興」之定義，對於戲曲演員在幕表戲之下的「即興」也能提供理解及闡釋的參考：戲曲演員在提綱式的幕表戲必須進行相當程度的「即興」演出，依其表演內容或表演方式，亦有「臨機的作品創作」、「演出當下形成作品最終存在形態」兩種形態：前者乃臨機創作，諸如必須臨場編出符合劇情的唱詞，或臨場說出押韻的四連白。後者則是在特定框架下的即興創作，提綱式幕表戲必須經由演員在場上針對「情節」的「補充」、「細節闡釋」，針對「表演」的「具體展演」，才能完足一齣戲的表現，而經過全體演員的具體呈現之後展現於舞台上的作品，方是導演幕表戲的「作品最終存在形態」。

以下從演員據以進行即興活動的文本特性、演員具體的條件，來觀察民間演員的「即興」活動實踐：

(一)、即興的前提：開放式文本

演員「即興」活動的程度及作用，通常視文本的結構及功能性，提綱式的幕表戲依賴演員的即興表現來完成舞台實踐。定本戲雖可能有「即興」活動，相對之下，定本戲的文本可能並未事先設定「即興」表演的空間。因此，演員的即興參與，通常涉及文本是否為開放性質。

因此，幕表戲與定本戲最大的差異，在於「文本的開放度」與「演員的參與度」。幕表戲齣目的形成乃基於編演的分工，因此將文本設計為開放式結構，由導演負責架構，演員負責完成。而定本戲則是封閉的文本結構，全賴編劇、導演完成戲齣的架構及表演設計，演員的演出乃執行編導的意志。

文本開放度與演員參與度形成正比，開放度愈大，參與度愈高，而開放出來的孔洞，就是演員必須「即興」發揮加以填滿的部分。但，「即興」並非幕表戲(或活戲)的專屬，定本戲亦可能有即興活動存在，例如，演員突發其想地與現場觀

眾進行互動；或者因為突發狀況，必須延展戲齣長度，而進行的即興演出。因此，「即興」的概念必須另行獨立思考，它雖然是幕表戲(活戲)操作的重要原理，卻不專屬於幕表戲，也不能視為區別幕表戲與定本戲差異性的唯一指標。

(二)、即興的「框架」(framework)

「即興」在民間俗謠演唱是常見的演出類型，客籍聚落裏長期有「相褒」、「對山歌」、「隨口來」等等即興式民謠演唱風行於一般民眾，以相當素樸的「賦、比、興」手法來演唱情歌，或平鋪直敘、或引喻取譬、或借物起興，在抒情達意之際，尚要顧及叶韻，直到 1960 年代之前，仍是客籍民眾普遍的休閒娛樂。這種在山林、茶園等勞動場所裡的男女對唱，在演唱形式所粗具的即興規則做為「框架」規範下，意指演唱者必須在七言四句的詩贊體例下，形式上符合叶韻，內容針對特定對象進行褒刺，運用的手法為賦、比、興等文學技巧的引申。在上述「框架」之下，演唱者於外在景物起興、內在的聯想、情意萌發之下，興會來臨，而在演唱過程中迅速創造出唱詞，即為山歌民謠的即興演唱活動。

戲曲的「即興」演出，雖然比起山歌謠民的即興演唱更為複雜、精巧，在演唱部分的即興活動，與山歌民謠頗為類似；與劇情相關的情節進展、表演藝術也有其特定「框架」可供依循：

1、文本的架構

在導演講戲與指示之下，提供了開放式文本，演員以講戲的文本為基礎，必須對劇情有精確掌握，以「台數」為認知架構，確定每個台數的演出單位內的情節走向，以及個人戲和對手戲的區辨。

2、腹內與意義聯絡

其次，在文本架構之下，「戲肉」的填充，以及演出程序的進行，有賴於演員「腹內」累積的「有意味的情節段落」。講戲人在結撰戲齣，或者演員在形成「戲肉」，經常襲用其他戲齣的精華段落，來做「形象」上的比喻、「意義」上的連繫，以及演出程序的參照。例如，講到孝道，就得引用「羊有跪乳之恩」或「孟

日紅割手肚」。這類陳套的一再運用，並非單純基於民間藝人缺乏創意或創作能力，而是民間講戲人常運用的「意義聯絡」的文本編織法。將他所要表達的意念，以另一個戲段來「比喻」，讓演員、觀眾迅速理解、掌握戲齣所要表達的意念。

此一「有意味的情節段落」除了在意義聯絡上有其作用之外，內含的一整套表演程序，包括對白、唱段、身段等，均可做為演員「即興」演出時活用的素材。演員的「即興」是在胸中已有特定戲段的前提認知之下所為，在演出手法、唱詞編作、情感的觸動上，均可找到參照對象來進一步發揮。演員在此一「前提認知」之下的演劇活動，以及觀眾在「前提認知」之下的理解活動，將既有的形象、意念，迅速轉化(即興)為當下另一個新的齣段，透過對先前戲套的認知，與當下的「即興」演出兩者融合，觀眾對該表演能夠產生強烈而深刻的印象。

幕表戲以此種「意義聯絡」的文本編織法，在演員的即興活動，以及觀眾對戲的理解活動上，扮演重要作用。尤其對於沒有字幕，僅依賴演員的唱唸來理解的表演場域，或者需要迅速生產大量劇目的商業表演場域。

3、腳色表演藝術

基於中國傳統戲曲「腳色」制的內在規範，導演在針對某齣戲進行戲班演員安排時，即已將劇中人物的性格、形象依「腳色」制做了規劃，而且，此一特定是心照不宣，導演不需再多做說明。演員基於「腳色」規範，對於劇中人物的性格塑造大抵依腳色行當的規定，再依個人對於戲齣的體會，做細部的琢磨。因此，演員對於劇中人物性格塑造上的「即興」，也在「腳色制」的規範下進行，對人物性格已有相當的掌握，對於劇中人的行止、動靜均必須依循「腳色制」的表演藝術規範，而非漫無目的的即興活動。

4、即興的實踐

在前述「框架」之下，演員上場之後所進行的演出活動，也有一定的順序：

279

²⁷⁹ 林鶴宜針對歌仔戲演員的「即興」步驟包括：一、鋪陳戲劇場景。二、堆疊劇情。三、落歌。參見：林鶴宜〈東方即興劇場：歌仔戲「做活戲」的演員即興表演機制和養成訓練〉，《東西對照

(1)、自報家門

幕表戲的演員上場後，經過長段的「自報家門」，以唱段及口白自述履歷、家史、情懷。屬於個人戲的即興演出，著重於清晰地讓觀眾認知此一人物的來歷、並帶出後續衝突事件的緣由。演員能夠清楚表達家史是這部分即興的重心。

(2)、對手戲

演員之間的對手戲相較於自報家門，是較為複雜的即興活動，有些複雜情節尚需要事先「套戲」，指對手的演員預先排練一次，熟悉演出程序、對白、唱段內容或者武戲，以免正式演出時，有唱詞脫落、口白對不上的情形。但事先「套戲」也成為幕表戲中「非即興」的成份。

除「套戲」之外，大部分的對手戲多由演員雙方私下以口述方式順過流程，雙方討論部分僅及於對手戲「交集」部分，例如，唱腔種類、對白、唱段的順序、身段、武戲安排等。正式的演出即在上述的討論框架下所為的即興活動，對手戲的雙方均在可預期的演出程序之下，進行即興的唱詞創作、口白對話等。

(3)、個別藝術構思的發揮

屬於個人的唱詞內容並不在套戲或排戲的討論範圍，而為演員個別的藝術構成，演員或事先構思，或臨場發揮，均有賴其個人的「腹內」收藏的戲段、佳言錦句、詩詞等，在特定表演加以適當的剪裁、組合之後呈現，使原本平淡的劇情因而增加可看性。

第四節 幕表戲與定本戲的交互改編

幕表戲與定本戲做為客家採茶戲的發展過程中的兩種重要文本型態，並非各自獨立發展的，本章前三節從「文本功能」以及「人員分工」角度觀幕表戲的演出中，是在導演、演員、舞台技術人員的分工協力下完成一齣戲，而幕表戲的文本結構正是提供這種分工架構能夠實現的重要因素。定本戲則著重於編、導的創作意念之實現，因而著力對演出文本進行細部雕琢，演員、樂師在口白或唱詞、曲調運用必須依照編劇、導演的規範，能夠即興發揮的餘地則相對縮小。

在劇團的演出實務上，幕表戲與定本戲又經常是某些個別劇目，在不同場域、不同時間可能經歷的文本型態，而定本戲與幕表戲在民間戲班的運用相當靈活，甚而也影響當代劇作的創編手法。本節探討民間戲班對於幕表戲與定本戲兩類文本型態的交互運用所產生的效應。並做為開展以下四、五章由編劇者的個別劇作所進行的文本分析：在跨劇種、跨場域所進行的文本改編活動，涉及的不止是不同劇種之間的採借、吸收與交融，也包括不同場域對表演的需求，以及改編過程中，將原本為定本戲型態的劇目改編為幕表戲；或者由原本幕表戲雕琢為定本戲的手法。

一、幕表戲與定本戲的交叉使用

「幕表戲」、「定本戲」兩種文本概念在民間戲班的演出實務上，雖然可以籠統以演員是否背劇本，定位為「死戲」與「活戲」，但實際演出操作上，實有許多灰色地帶，除了最嚴格的以「定型劇本」之有無做為兩者之區別，演員在對於個別劇目的實踐上，也會有活戲定本化，或定本戲活戲來演等種種不同的情形。

「活戲」或「死戲」在演出實務上的交叉運用，有以下不同狀況：

(一)、活戲的定本化

做為民間酬神戲的野台演出，一般多做活戲演出，在有限的演出酬勞以及演員編制之下，由戲班的講戲人依既有人力安排演出劇目及角色，並在演出前半小

時「講戲」，做為演員上場演出的依據。演員則依講戲的情節架構，以自身所學技藝、消化過去累積的經驗，進行臨場演出，是為一般活戲的演出方式。但是，在戲班成員固定，例如，班內每位演員均為十數年以上的年資，對於演出劇目已相當熟悉，做為對手的演員也固定的前提之下，原本做為活戲的演出，也可能成為「概念上」的定本戲。對於此一活戲劇目，在演員對戲齣、表演已高度熟練之下，對手的演員既為同一人，唱唸、口白均可做到分毫不差，就像背劇本一樣，而無「即興」的餘地，即成為「概念上」的定本戲。

(二)、活戲的文字化

戲班對於定本戲的雕琢、修飾通常依演出目的及演出經費來衡量，在一般酬神戲的演出場合並不要求劇本的精緻程度，而廟方給與的戲金也不足以另聘編劇來修編劇本。在戲曲比賽、電視台錄影或文化公演的場合，主辦單位在作品徵選或報告之前即要求劇團提供劇本。志在奪得名次的戲班通常會在劇本的劇情編創、唱詞、口白的編寫方面下功夫；志在參加的戲班則可能僅將平常演出的幕表戲以文字記載下來，雖有定本戲的外觀，但是並沒有經過謹慎的修編與創作，與一般通俗的幕表戲並無不同。這一類在特定場合演出的所謂「定本戲」，只是將活戲文字化，僅供特定需求而製作，卻不見得能做為平日演出的典範與依循，因此稱之為「活戲的文字化」。

(三)、定本戲做活戲演出

客家採茶戲發展過程中，大量吸收外來劇目，其中一大部分來自外江、亂彈、四平戲的齣目，多為定本戲。採茶戲在吸收過程中，部分劇目仍盡量依照「大戲」的規範來演出，除了劇情內容採借來用之外，連同表演藝術也需遵照原本來源劇種的規範，例如，來自京劇的三國戲，在客家戲班稱為「大戲」，在唱腔、口白運用、情節段落，仍有一定的規範需遵循。

相對的，也有另一類來自其他劇種的齣目，經過藝人講戲的流布，主要採借其劇情架構，以增加戲班的劇目存量。因此，將原本為定本戲的齣目，透過「講

戲」，做活戲演出。採茶戲班某些重要的講戲先生常將他們本身來源劇種的劇目帶入採茶戲班，例如，出自四平戲的陳盛本、蔡梅發、陳玉平，出自亂彈戲的王慶芳、劉玉鶯，出自京劇背景的官漢樓、吳炳明、黃玉麟等。改為活戲演出的採茶戲，與原本的定本戲之間的差距又因講戲人、戲班、演員的個別狀況，而有不同的面貌，但其間在劇目、表演上的承繼，仍可透過劇目的傳遞路線而能考察其軌跡。

(四)、活戲演出過程對於定本戲的依循

幕表戲的演出雖然依文本的結構以及戲班成員的分工，能夠提供相當大的演員即興空間，但是否完全以活戲演出則不盡然，通常視講戲人與演員的個別狀況而異。有些講戲人要求演員必須依照講戲內容來呈現，或者演員自我要求必須盡可能依照講戲內容，才能夠將戲齣的精髓充分展露，即可能與定本戲愈來愈接近。因此，所謂的「幕表戲」的講戲與演出，亦有程度之別，當講戲人與演出者之間的互動關係愈為緊密，對於戲齣的層理的表達得更為細緻，演員遵循講戲者的內容來演出，則活戲的即興餘地就愈小。

例如，亂彈戲藝人劉玉鶯在「新榮鳳」講亂彈戲《寶珠記》，其中「騙殺」段演三花羅榮為謀奪兄嫂家產，誣陷表兄姚炎入獄，並欲加害嫂嫂。先向嫂嫂索取金錢，用以打點衙役。嫂嫂給錢後哀嘆：

苦旦：奈何奈何，何人擊鼓？

三花：擊鼓不擊鼓，你這錢給我開沒堵(討)。

羅榮得錢之後，騙嫂嫂上路，打算在路上加害之，卻被嫂嫂發現，質問他：

苦旦：我夫妻款待你如何？

三花：有，款待有款待，款待我不足。

這齣戲在「新榮鳳」由阿妹嫵范月鳳飾苦旦，張鐵山飾三花，兩人對戲時，張鐵山更動了講戲人劉玉鶯所講的上述口白，范月鳳則堅持不能改動，一定要照原來的口白，不能增減，否則口白就不夠有力。²⁸⁰即使將定本戲改為幕表戲來演出，演員被容許有即興的空間，但是為了追求表演的舞台效果，在講戲人或演員的堅持下，不僅在故事內容、情節架構襲用，連口白、唱詞也盡量依循來源戲齣的演出方式。則此種情節講戲人雖以幕表戲的形態來傳遞戲齣，演員有意識地依照定本戲的內容來演出，其演出風格則更為接近原本的來源戲齣。

(五)、演員對於定本戲的學習

民間戲班慣常演出幕表戲，但並不代表民間戲班不演定本戲，反而，民間戲班對於某些特定齣目必須遵循固定的唱詞、曲調及唸白，成為藝人之間約定俗成的規範。尤其是下午演出的古路戲，被稱之為「大戲」，多為歷史演義或袍甲武戲，採借自其他大戲劇種。為了能夠演出這類大戲的劇目，演員除了童伶階段所學習的齣目之外，待學成開始從事職業演出之後，還需要自學更多的大戲齣目，便需要個別向班內資深演員請教，或私下拜師學戲。

藝人對於定本戲的學習，通常是出於工作所需，向前輩藝人學習經常使用到的戲齣。由前輩藝人口傳或者抄寫唱詞，供做記憶與背誦。藝人依據其本身的腳色行當，通常只學習自己的唱詞，因此，許多藝人手邊都保存有某些戲齣的劇本，常見的樣式有總綱與唱詞兩類，總綱為記載全本戲的劇本；唱詞則為為個別腳色的部分唱詞。做為採茶藝人的黃秀滿，在她保存的唱詞手稿中，卻有「宜人京班」黃玉麟於 1950 年代所抄的京劇唱段唱詞。²⁸¹

(六)、撿戲、借引與改編

幕表戲與定本戲之間的相互援引、改編，在民間戲班的劇目交流活動是相當常見的現象。在採茶戲班的劇目累積大部分來自外來劇種，大部分經由到歌仔戲班「撿戲」，或經由透過藝人間交流而向京戲、亂彈、四平戲「借引」劇目。採

²⁸⁰ 2011 年 6 月 9 日，訪劉玉鶯。

²⁸¹ 參見徐亞湘，《母女同行：阿玉旦、黃秀滿的客家戲曲人生》，頁 257。

茶戲導演對於這些劇目所進行的改編活動，不但涉及定本戲改編為幕表戲，尚包括對於不同劇種的轉換，對於表演藝術所進行的調整。

戲班之間相互撿戲，在內台時期相當常見。採茶戲班的導演最常到歌仔戲班撿戲，復興社、拱樂社、勝蓮社、日光歌劇團等歌仔戲班，是採茶戲班常撿戲的對象。例如，內台時期「拱樂社」重金聘請陳守敬、陳雲川、葉海、廖和春等編劇所編的定本戲，即為坊間各戲班爭相「撿戲」，改為幕表戲演出。其中，黃天敏對於陳守敬的戲最為熱中，《琴俠翠琴樓》、《雨打芭蕉》、《紅樓殘夢》、《太平天國》、《鑽石夜叉》、《金銀天狗》等，均撿自陳守敬的定本戲，黃天敏撿來之後，以幕表戲的型態於採茶戲班演出。

(七)、定本戲取材自幕表戲

一般民間的採茶戲班對於定本戲的取材大多來自熟悉的齣目，通常是本班的招牌戲，或者直接向其他戲班買劇本、移植其他劇種的劇目等，能夠委請編劇新編者，則為其中的少數。因此，由原本已演得相當熟悉且成功的幕表戲之中取材，加以整編、雕琢之後，成為定本戲，做為比賽、公演、錄影戲齣，是一般戲班較常採取的改編方式。

戲班在選擇做為定本戲的齣目時，通常會考量劇目題材、角色行當配置、藝術表現手法，再將原本的幕表戲加以適當剪裁、修編，加工成為符合表演需求的定本戲。例如，當代採茶戲班針對公部門提供經費支援演出的文化公演、電視戲曲節目錄製等活動中，有一大部分劇目脫胎自戲班平常演出的幕表戲。

二、雅俗譜系的開展

民間戲班在幕表戲與定本戲兩種文本型態的交叉運用下，有些是較嚴格意義的將幕表戲與定本戲的整個文本相互改編與轉換，有些只是較寬鬆意義地吸收定本戲的固定唱詞，因而在幕表戲的演出中，也可以看到藝人有意識地堅持做定本的演出之情形。在此種活戲與死戲之間相當靈活的流動之中，客家採茶戲無形中保留了幕表戲演出的靈活，而能應付民間演出的通俗、適俗性；同時，也因為吸

收定本戲的本事中較為雅致、經過雕琢的部分，因而在採茶戲的演出呈現雅俗交融的風貌。

幕表戲與定本戲之間的相互流動，對於民間講戲人的編劇活動有相當影響：不論在幕表戲改編為定本戲，或由定本戲改編為幕表戲，講戲人在進行改編活動時，所為的雕琢工夫，包括詩詞、特定場面、特定主題曲、重要口白、演出手法等，是撿戲人刻意抄錄、吸收、學習的部分。經過融會貫通，形成自己的「腹內」，不但可以運用在本齣戲，也可以運用於其他戲齣。以幕表戲為架構所形成的定本戲，通常需要經過編劇、導演的加工，整舊換新，賦與當代意涵，以延續了戲齣的生命；由定本戲改編為幕表戲，同樣需考量定本戲的哪些優點值得沿用，哪些無法適用的表演需加以捨棄，此外，如果涉及劇種交間的轉換，也必須考慮劇種特質的差異所呈現在表演上的特殊性。

爲了更清楚描述幕表戲與定本戲的改編在民間戲班的實踐樣貌，本研究在後續的兩章分別選擇 1960 年代內台戲《太平天國》、二十一世紀初的文化公演戲《三娘教子》、《李阿三嫁母》、《緣訂三生》等幾齣戲來呈現個別劇目在不同場域、文本、劇種等因素交織之下的改編行動，其中可能涉及的因素包括「文本型態：幕表戲/定本戲」、「劇種：歌仔戲/採茶戲」、「演出場域：內台/外台/文化公演」等這些因素在劇目傳遞過程中，經過講戲人在表演藝術上的加工、調整，而使該劇目在文本型態、劇種風格、表演藝術上產生不同的樣貌。

首先，以客家戲班知名導演黃天敏於五十年前改編的重要戲齣《太平天國》做爲考察對象，觀察「內台時期」客家戲班導演進行「跨劇種」、「跨文本類型」的改編手法，主要藉以觀察此一劇目由「定本戲到幕表戲」的改編。黃天敏於 1960 年代改編的幕表戲《太平天國》，源自知名歌仔戲編劇者陳守敬創編的胡撇仔戲《太平天國》，總共十本的內台戲，由高雄日光歌劇團以五十萬高額酬勞聘請陳守敬編寫的定本戲。經黃天敏撿戲之後，在「金龍」、「新永光」等客家採茶戲班演出。黃天敏的改編手法維持原作的情節，盡可能將陳守敬所編創的定本戲的特殊修辭呈現，基於劇種不同語言所無法轉換的四句連，則將其捨棄。另外，還針對採茶戲的劇種演出慣性，而將《太平天國》的部分情節加以調整。

1990年苗栗「榮興客家採茶劇團」聘請當時在「新永光」搭班的黃天敏來團排這齣《太平天國》，做為當年度文藝季的公演戲齣，改編企圖著眼於這齣戲以清末廣東籍書生洪秀全領導農民起義為背景，欲藉此開發族群題材的表現。黃天敏將這齣原本十日的內台戲剪裁為一本，經過榮興劇團的音樂設計，打造為具當代風格的採茶大戲。這齣《太平天國》從1960年代內台時期定本戲型態的歌仔戲改編為幕表戲型態的採茶戲，復於1990年改編為一本長度的公演劇目。以此探究同一故事題材在不同劇種、不同演出場域以及不同文本型態的呈現上，在採茶戲班導演的處理手法上，改編企圖及改編手法為何，並藉此一劇目的深入分析，考察內台幕表戲的文本構造以及黃天敏對於幕表戲的操作手法。

其次，以獲得第十三屆全球中華文化薪傳獎(2006)，及第二屆客家貢獻獎(2008)的客籍編導曾先枝之當代劇作做為觀察對象，考察民間劇作者對於當代公演大戲的編創過程中，由「幕表戲到定本戲」的改編手法，在哪些部分仍沿用幕表戲慣用的改編方式，又有哪些部分因應定本戲的創作需求而做調整。當代採茶大戲的編劇活動類型，大致不出「老戲新編」、「移植改編」、或者「全新創作」等三種。曾先枝所屬「榮興客家採茶劇團」在打造文化公演的定本戲之時，主要的改編活動大抵集中於「在原本的劇情架構之上，『雕琢』出劇種特色」為主要的改編手法。考察曾先枝為「榮興」劇團創編或改編的作品，出自民間藝人對於當代定本戲的「雕琢」法，主要原理仍基於藝人對於幕表戲編劇歷程的掌握，以及「戲腹」的擴大運用。

在不同時代的採茶戲改編活動中，選擇「定本戲到幕表戲」以及「幕表戲到定本戲」做為對照，觀察採茶戲的文本形成、衍化過程。在討論劇目的設定上，有意突出「劇種」、「場域」、「文本類型」的變化，對於文本形成的影響。在此設定之下，對於黃天敏、曾先枝兩位民間劇作家的改編行動來觀察，相當有趣地發現：不論在定本戲改編為幕表戲，或者幕表戲改編為定本戲，民間編劇者對於劇作中的「雅」與「俗」的風格經營相當敏銳，而非一般理所當然地以為：幕表戲演出即為「俗」，定本戲演出即為「雅」的既定印象。反而由於幕表戲與定本戲在民間演出的交叉運用，以及互為改編之依據，在演出風格上也相當程度地相互

影響：在幕表戲的吸收、移植過程中，大量學習定本戲的雕琢手法；定本戲的改編與定型，也採用幕表戲的素材熔鑄法，是幕表戲編劇手法的擴大應用。在其中，可以觀察到民間戲班的日常演出或文化公演，不同劇作中經常明顯可見的雅俗兩道譜系的開展，成為編劇者有意採用的改編意向，其區別應在於不同時代、不同劇作家，對於戲齣所表現的「雅/俗」內涵之認知以及呈現手法有所不同而已。



第四章 定本戲到幕表戲：黃天敏《太平天國》

前言

1954 年左右，日光歌劇團聘請知名編劇陳守敬編寫定本戲《太平天國》一劇。於 1960 年代初期，由改良採茶戲班導演黃天敏「撿戲」之後，改編為幕表戲於客籍聚落上演，復於 1990 年受「榮興客家採茶劇團」之邀，改編為文化公演劇目。《太平天國》這齣戲由歌仔戲班傳播到採茶戲班，經過劇種轉換、文本剪裁與改編，至少涉及「劇種：歌仔戲—採茶戲」、「文本類型：定本戲—幕表戲—定本戲」、「演出場域：內台—外台—公演」等跨界影響因素值得考察。

這齣戲的傳播、改編之路徑，廣義而言，是 1950 年代以「拱樂社」、「日光」等歌仔戲班為中心的定本戲之文化生產過程中的一環。此一劇目的研究企圖，不僅在藉由現存於採茶班導演黃天敏之手抄劇本及口述講戲為基礎，輔以歌仔戲演員、採茶戲演員的訪談，嚐試勾勒內台的連台戲之演出面貌；更重要的是透過一齣戲在不同劇種、不同場域，以不同文本型態的傳遞、改編、演出之行動，考察其所呈現出來的戲曲生態現象：劇目的形成、傳播、再生，並非單一的個別事件，亦非僅是個別導演的巧思，而是受到整體文化生態圈影響下的文化行動。以此為基礎，再進一步從文本角度考察劇種交流頻繁、創造力勃發的時期，歌仔戲導演陳守敬、採茶戲導演黃天敏如何構思一齣戲，如何操作一齣戲。

《太平天國》此一劇目的選擇與探討，是筆者嚐試在台灣戲劇史既有研究所累積的基礎之上，結合包括歌仔戲陳守敬研究、幕表戲研究，以及採茶戲的發展史研究，進一步進行跨劇種、跨場域的文本考察。一方面著意突顯劇種研究仍需在整體戲曲生態的觀照之下進行；另一方面則有意開拓採茶戲研究的不同向度，使採茶戲的研究不自限於客族、客家，而在戲曲研究範圍內，能與中國戲曲史研究、台灣戲曲史及其他劇種研究進行對話與接軌。

本章共分五節，依次為：

第一節、《太平天國》的底本與架構

第二節、《太平天國》幕表戲書寫

第三節、《太平天國》的幕表戲操作

第四節、《太平天國》的改編及演出

第五節、《太平天國》的當代詮釋：1990「榮興」版

本章主要論點有以下四點：

一、黃天敏《太平天國》出自陳守敬創作的歌仔戲《太平天國》，該劇的底本，乃清代黃世仲所著的章回小說《洪秀全演義》。此一創作題材顯然受到在日治以來海派京劇《鐵公雞》、三國戲的競演熱潮的影響，雖然題材乃太平天國事件，在情節架構、長劇結撰方式、以及史傳品位的建立，均在章回小說《三國演義》以及三國戲的基礎之上。

二、黃天敏幕表本在敘事紋理上，呈現「情節」與「行當」結合的重覆性紋理；表演實踐上以「腳色行當」做為操作重心，包括：文本上的重覆性層理、每本核心人物的安排、以腳色制來塑造劇中人物、規範人物的出場次序等。幕表戲的時空調度上，以橫跨三代人的時間安排做為依據。雖改編自歌仔戲胡撇戲，整體的改編風格又傾向歷史戲。

三、黃天敏《太平天國》的改編與演出，可觀察到採茶戲《太平天國》在歷史框架之下，著力於生活性、家庭倫理的歷演，在人情倫理的處理上傾向完滿，又與歌仔戲傾向對立有所不同。這類題材的改編，亦為採茶戲在「三小戲」劇種基礎下駕馭三大戲的題材，並透過改編、挪用，開拓適合三小戲演出的歷史題材。

四、1990年黃天敏為榮興客家採茶劇團重新排這齣《太平天國》，將內台十本長劇縮減為一本，將「腳色」為單位的數條情節線之中，拉出以洪秀全這條主線，在表演藝術上運用客家九腔十八調、將唱段集中在三小戲，以營造當代採茶戲的劇種特色。

第一節 《太平天國》的底本與架構

本節主要考察內台採茶戲《太平天國》這齣戲的底本來源，以及做為十天長度的連台本戲，其劇情架構之依據。《太平天國》的原劇作者乃知名歌仔戲編劇者陳守敬，他擅長於熔鑄各式素材於所編創的劇作。他擔任過電影辯士，活躍於戰後初期電影、戲曲等娛樂界，曾擔任過永樂戲院經理、自組歌仔戲班永樂勝利團，後為「復興社」、「拱樂社」、「日光歌劇團」等知名戲班聘為編劇。

從他的劇作中反映出他對於當時的娛樂界相當熟悉，對觀眾審美口味亦相當敏銳，考察這齣《太平天國》的題材構思，應是在當時台人對於海派京劇《鐵公雞》相關題材的喜好為基礎；以清代黃世仲所撰之演義小說《洪秀全演義》做為劇情底本及事件素材之參考；並揉入當時風行的布袋戲少林寺洪熙官題材，做為劇中反清復明的時代語境設定。

最為重要的是：《太平天國》以《三國演義》做為劇情架構，並篡入三國戲的特定齣目做為情節單元，使這齣《太平天國》成為民間戲班具經典地位的三國戲的改編版，將原本以花臉、老生、正旦為主的「大戲」，改編為小生、小旦、小丑為主的「胡撇戲(小戲)」，在不妨礙原本三國戲對經典地位之下，對三國戲進行仿作，藉由向經典靠攏的仿作行動，試圖開展台灣地方戲曲的言說空間。

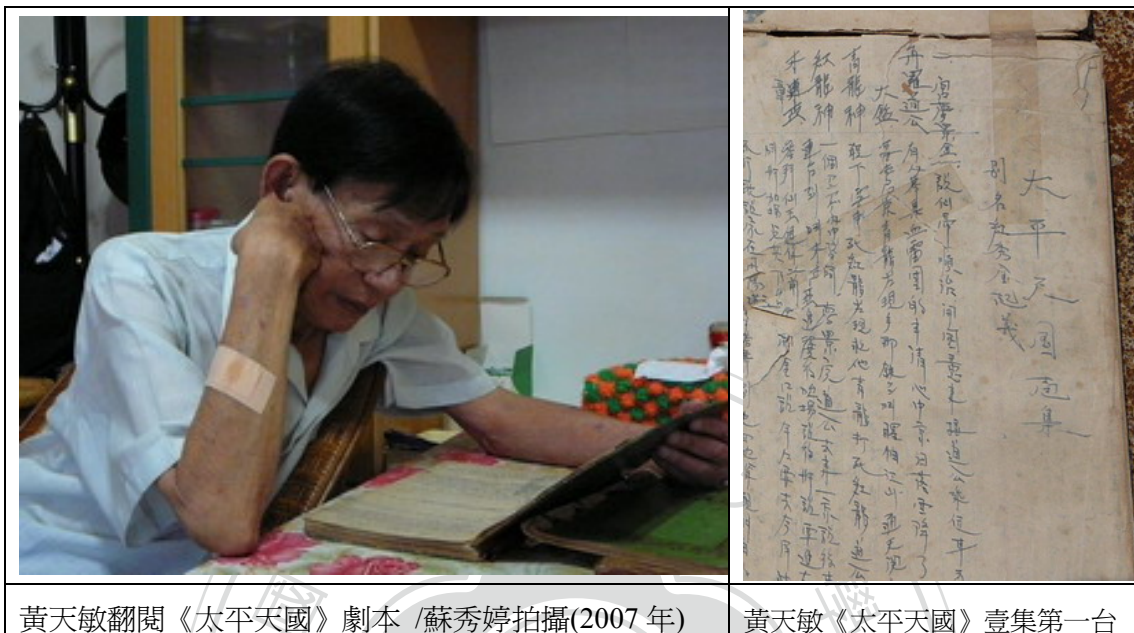
一、《太平天國》的底本

(一)、源自陳守敬歌仔戲劇作《太平天國》

內台採茶戲《太平天國》的改編者黃天敏(1935-2011)，乃客家戲班內台戲的知名導演，苗栗後龍閩南人，16歲加入歌仔戲班佈景團，後來改搭「白牡丹」、「復興社」、「文光」等歌仔戲班，受該兩班導演陳守敬指導，學習看幕數、顧戲場的技巧。17歲轉入客家戲班「新榮鳳」，開始排戲，先後搭過「玉美園」、「金龍」、「新永光」、「泰鵬」、「文化」、「榮興」等劇團，均擔任導演工作。他所導演的內台戲有一大部分撿戲自歌仔戲班，尤偏好陳守敬的戲，改編為採茶戲之後，在客家地區相當賣座。黃天敏的《太平天國》幕表本共計十本、九十五頁。黃天敏晚年受腎疾所苦，遂於「榮興客家採茶劇團」退休，專心養病，筆者很幸運得

以經由黃天敏口述，採集到他五十年前的代表作《太平天國》共計五本，與他的《太平天國》(十本)手稿，參照研讀。²⁸²

【圖 4-1-1】黃天敏及其《太平天國》幕表劇本



黃天敏翻閱《太平天國》劇本 /蘇秀婷拍攝(2007年)

黃天敏《太平天國》壹集第一台

黃天敏在客家戲班所排的《太平天國》一劇，乃歌仔戲班知名編劇者陳守敬所創作，在 1954 年之前，陳守敬受「日光歌劇團」的客籍老闆羅木生邀請編戲，當時以一本五萬元的高價聘請，將他從「拱樂社」挖角，十日的戲齣要五十萬元，住在羅木生提供的住所寫劇本；套戲、排練要另外給薪。據羅木生的妻子董錦鳳(1931-)說，這齣《太平天國》是她 24 歲時演的戲齣，許愛珠演洪秀全，董錦鳳演白素連，是相當早期的戲齣，比陳守敬另一齣戲《鑽石夜叉》(1959)更早，劇本早已不存，當時也沒有錄製錄音帶。²⁸³ 這齣《太平天國》在當時相當賣座，還曾到桃園、新竹一帶演出。

1960 年代初期，已經在「金龍」歌劇團擔任導演的黃天敏高雄某戲院看戲，知悉這齣戲是前輩陳守敬所排，於是將這齣戲的幕表抄回客家班「金龍」歌劇團。

²⁸² 承蒙黃天敏提供《太平天國》幕表劇本，黃天敏生前為筆者講戲五本。並承「榮興客家採茶劇團」提供 1990 年《太平天國》的演出 DVD 供作研究之用，特此誌謝。黃天敏於 2011 年 3 月份仙逝，他對內台採茶戲的貢獻，實令人敬佩與不捨。

²⁸³ 2010 年 8 月 23 日，訪問日光歌劇團現任團主董錦鳳(1931-)，24 歲聘請陳守敬編這兩齣內台戲，均為十本。《太平天國》比《鑽石夜叉》更早。50 多歲，再聘陳守敬寫外台戲《白痴與天才》二本、《白髮紅顏未了情》二本。另，據李珮君〈現今台歌仔戲劇本之研究舉隅〉，(高雄師大國文研究所碩士論文，1997)，頁 71。尚有《姊弟鬥法包青天》、《媽媽的秘密》等戲。

改名《洪秀全演義》，以幕表戲在內台演出八至十本，相當賣座，成為黃天敏的代表作。後來為「新永光」內台班聘請，復於該班排這齣戲，「新永光」歌劇團的外台戲也曾由黃天敏排《太平天國》一劇。1990年「榮興客家採茶劇團」的文化公演，也特地聘請當時還在「新永光」的黃天敏排這齣《太平天國》，於苗栗縣立文化中心、中壢藝術館等地演出。

筆者訪問藝名「小貓」的吳錦桂(1939-)則說：《太平天國》是當年父親向陳雲川購買的劇本。吳錦桂時年21歲，已是「小貓」歌劇團的團主，曾任拱樂社編劇的陳雲川帶了兩本劇本來詢問她的父親是否要購買，父親選了《太平天國》一劇，共花了五千元，由陳雲川說戲、套戲。吳錦桂也因為在「艋舺戲院」首演，飾洪秀全一角而走紅，後來在「芳明館」也很受歡迎，在開始演之後的七、八年都有演這齣戲。後來進入外台之後，就比較少演這齣，但也曾在外台演過七本《太平天國》。

考察黃天敏《太平天國》幕表本的劇情脈絡，是陳守敬慣用的「愛情武俠倫理悲喜劇」，劇中「二代恩怨」、「認賊作父」、「身世之謎」等操作手法。黃天敏幕表本中記載大量的詩句來看，與「小貓」吳錦桂做一比對，亦屬無誤。例如，第一本內幕的詩句「漢家正流造英雄，百戰如何處處家，雙條金龍天下去，滿坑烈火賽龍嬌」²⁸⁴與黃天敏所記載的當為同一首詩。「小貓」歌劇團所購得的本事應該與陳守敬的本事出自同源，但日光歌劇團《太平天國》的演出比小貓歌劇團來得早，而且據客家班導演黃天敏曾向「日光」班內演員確認，這齣戲的確為陳守敬所編作。

以當時的行情「日光」以全本五十萬元以上的創作費，和「小貓」五千元的購買劇本及講戲費用差距相當大，是否陳守敬與陳雲川針對《太平天國》這齣戲的編劇有合作關係？²⁸⁵或者在撿戲風氣盛行的年代，陳雲川的劇本亦來自撿戲？但可以確定這齣陳守敬所編的《太平天國》在內台時期是相當早期、流傳於

²⁸⁴ 2000年8月24日，訪吳錦桂、鄭金鳳，新竹富美宮。據藝人說明，這類文雅詩句的運用，是陳雲川的風格。

²⁸⁵ 陳守敬與陳雲川兩人也曾合編《孤兒流浪記》。參見：邱坤良，〈「內台戲」的劇本創作與舞台演出—以拱樂社為例〉《傳統藝術研討會論文集：民間藝術—生態與脈落》(台北：國立傳統藝術中心出版，初版，1999)，頁152。

不同戲班之間的重要劇目。

(二)、從海派京劇《鐵公雞》說起

據黃天敏所述，在他排《太平天國》之前，採茶戲班並沒有與洪秀全相關的清裝戲題材。台灣的本地演劇生態中，有關「太平天國」的演出題材大抵來自日台時期來台的中國戲班，例如，光緒三十四(1908)年第一個來台演出的上海京班「上海官音男女班」，帶來的戲齣即《鐵公雞》，另外，尚有《洪逆傳》、《張文祥刺馬》等海派京劇由上海京班帶來台灣。

戲曲學者徐亞湘整理自《台灣日日新報》、《台南新報》的演出訊息，這幾齣戲在 1900 至 1920 年間，都有演出紀錄。²⁸⁶日治時期來台的上海京班、福州閩班演出的《鐵公雞》大抵為三本。在表演上，大多強調「真刀真槍」，訴求武打的激烈威猛。戰後，留台的上海京班「張家班」(後更名為「正義京班」)將三本《鐵公雞》做為新到一處必貼的「打炮戲」。²⁸⁷亦有「三山劇社」之類的福州班來台演出《太平天國》，訴求「三本五演」、「真刀真槍」，標榜重金請來上海武生，加演技術跌打。²⁸⁸其內容當延續戰前對於三本《鐵公雞》的演出風格，走真刀真槍的武打路數。

《鐵公雞》一劇在 1908 年首度來台演出，距離最初創作年代(1894 年)相差不遠，當時的上海仍然熱中於湘軍戲，可以說海峽兩岸同步上演。²⁸⁹而來台的《鐵公雞》以第三本最受歡迎，頂多演二至四本，乃劇中武戲精華。劇情以太平軍張嘉祥為主體，大臣向榮、陳國瑞率軍攻討太平軍，太平軍設計張嘉祥及吳占

²⁸⁶ 參見：徐亞湘，《日治時期中國戲班在台灣》，「日治時期來台中國戲班演出之連台本戲一覽表」，頁 159-161。

²⁸⁷ 參見：高美瑜，〈戰後初期來台上海京班研究—以「張家班」為論述對象〉，頁 165。

²⁸⁸ 參見《聯合報》，43 年 7 月 19 日，第六版廣告欄。

²⁸⁹ 《鐵公雞》編演源自光緒十九年(1893)，上海「天仙茶園」鼓師趙嵩綬與演員三麻子(王鴻壽)、孟七(孟福保)等，根據《平定粵匪紀略》，參考余治《庶幾堂今樂》中《難福圖》等戲之情節安排改編而成。首演廣告標示「新輯庶幾堂善戲」《鐵公雞》，一名《湘軍平逆傳》、《洪楊始末記》。內容從向榮設計 張嘉祥降清、巧刺太平天國勇將鐵公雞起，至和春掛帥，張嘉祥戰死丹陽，清軍江南大營潰散止，共十二本。燒起一股十餘年的《鐵公雞》風潮，其他茶園也競相排演相近題材，例如，丹桂茶園的《大清得勝圖》、《湘軍平逆傳》；天福茶園的《掃平髮逆》、《金田結黨》、《永安僭號》等；天儀茶園的《左公平西》等，都是由《鐵公雞》帶動的「湘軍戲」。參見：林幸慧，〈《申報》戲曲廣告所反映的上海京劇發展脈絡：1872-1899〉，清大中國文學系博士論文，2004。頁 198。

鰲假降。向榮疑其偽，又知張嘉祥勇敢，乃用「收姜維法」，先命部下偽裝張嘉祥，向洪軍誘殺。洪軍中計，恨張嘉祥至極，將其妻子殺戮。張嘉祥無奈，只得回向營。吳占鰲唆使張嘉祥殺向榮，張假裝允諾，在入帳行刺時，乃將吳占鰲殺死。向榮以為張嘉祥忠義，改名國梁，並以女妻之，張嘉祥感激涕零。而另有一與洪軍暗通款曲之某帥，卻除向帥，設謀請向榮赴宴，暗中將鐵公雞藏匿中。迨向榮飲酒至半酣，即四面放火圍燒，令鐵公雞出而擊之，幸賴張嘉祥力戰保衛，終得脫險。

戰後，《鐵公雞》的演出仍以海派京班為主，台灣戲班能演這類勇猛火爆、充滿翻打跌撲的武打動作的演員，除非直接受教自京班藝人，畢竟為少數。上海留台藝人呂建亭之子呂福祿曾自述，1948年，在大橋頭戲院演出的「復興社」與陳守敬的「永樂勝利團」打對台，為了迎戰當時膾炙人口的新款歌仔戲《補破網》，遂推出《真假韓定美》以及由其兄呂老虎挑樑的三本《鐵公雞》，唯最後終被《補破網》的光彩壓過。²⁹⁰

台灣劇界對於《鐵公雞》題材的興趣，除了演出實踐之外，還包括了對於劇情的改編挪用：陳守敬為「拱樂社」創編的內台戲《紅顏密諜》一劇，描述明神宗時期，奸相王鐵豹弄權，皇后找國舅李光耀幫忙，安排皇上到昆明湖打獵，下詔王鐵豹單人赴約，以伺機擊滅奸臣。王鐵豹安排妹婿岳漢文同行保護安全，到了昆明湖，雙方為了岳漢文能否進入圍場而打起來。陳守敬此處舞台指示：「此場如大戰鐵公雞」。²⁹¹不論「拱樂社」實際演出時，是否能依海派京劇的武打規格演出，此處陳守敬的編劇是仿照《鐵公雞》劇情中，向榮赴宴為鐵公雞伏擊，後為張嘉祥成功營救的情節。陳守敬擅於捏合各式題材做為其劇情養分，《鐵公雞》一劇做為台人喜好的武戲，除了翻打跌撲的火爆武戲炫人耳目之外，其中太平軍與向榮鬥智的曲折劇情，人情世態的鋪敘，也成為台人看戲的重心，更進而成為編劇的素材與原料。

日治時期以降，中國來台戲班對於《鐵公雞》的演出情形來看，台灣觀眾對

²⁹⁰ 參見：呂福祿口述、徐亞湘編著，《長嘯—舞台福祿》（台北市：博揚文化，2001年），頁108。

²⁹¹ 參見：林玉如〈跨場域舞台的戲劇創作與轉化—陳守敬歌仔戲寫作技巧探析〉台大戲劇學系碩士論文，2007，頁155-156。錄於陳守敬《紅顏密諜》（台北：國立傳統藝術中心，2002），第一本第五台，頁12。

於「洪秀全」的題材並不陌生。然而台灣本土劇種歌仔戲在戰後初期，對於新題材的需求殷切的情形下，陳守敬創編《太平天國》，援引洪秀全起義、與道光帝對抗、建立太平天國的事跡，一方面立足於台人對於海派京劇《鐵公雞》的喜好與熟悉，另一方面則藉此開拓屬於歌仔戲對於太平天國題材的詮釋視角。這齣《太平天國》與《鐵公雞》完全不同的視角與內涵。《鐵公雞》屬於歌頌「皇清武功」的湘軍戲系列，陳守敬《太平天國》則歷演洪秀全「反清復明」的起義行動。

(三)、布袋戲少林寺系列「反清復明」的語境承衍

流傳在歌仔戲班、客家採茶戲班的太平天國故事，是以洪秀全為首的太平軍領袖們與道光皇帝、穆東亞的直接對決，劇中未有曾國藩、向榮，亦無張嘉祥、鐵公雞等角色。相反的，這齣戲從第一本出台的洪秀全的生父洪文定，其身份即為「反清復明」志士，其妻張淑真貌美被微服出訪的道光皇帝奪占為妻，並殺死洪文定，淑真腹中已有文定之子，後來生下命名施秀全，為道光之第三太子，二十年後洪秀全身世之謎大白，方知養父道光乃殺父辱母的仇人，兩人從此決裂，開始兩方的交戰。因此，陳守敬所編《太平天國》並不訴求「皇清武功」的軍容壯盛，反而從太平軍人受辱於皇室的處境描述，到「反清復明」理念的同情。

由洪文定反清復明做為劇情出發，以及大俠過江龍的出場，可以推敲出陳守敬在這齣《太平天國》，植入 1950 年代左右由香港作者「我是山人」撰寫的《三建少林寺》系列武俠小說內容：主人翁為洪熙官、洪文定父子，故事由二次火燒少林寺之後，洪熙官身負家仇國恨，要三建少林寺打倒滿清，對抗峨眉派高手白眉道人。此一故事在當時廣泛流傳，有香港粵語電影《火燒少林寺》(1950)、台灣閩南語古裝電影《火燒少林寺》(1977)等。其中尤以「亦宛然」、「五洲園」、「福星園」等布袋戲團也於 1950 年左右所演出的少林寺故事系列，在民間廣泛流行，而有有《清宮三百年》(洪熙官血戰羅浮山、洪文定大破飛來寺)、《三百年》(龍門少林寺大決雌雄、洪文定大破魔王島)、《新靈拳寶劍》(過江龍大破七十二觀)等齣目。²⁹²

²⁹² 陳守敬《太平天國》洪文定一角的設定，可能出自少林寺武俠系列洪熙官、洪文定父子故事，乃審查委員陳龍廷老師提供之寶貴意見，特此誌謝。布袋戲之相關論述參見：陳龍廷，《台灣布

陳守敬挪用 1950 年代流行的洪熙官、洪文定反清復明之少林寺題材做爲《太平天國》的劇情之「破題」，將《太平天國》主人翁洪秀全之父設定爲少林寺傳人洪文定，並有師兄弟過江龍等人。實有意承接、延續當時流行的少林寺題材，透過「洪熙官—洪文定」、「洪文定—洪秀全」等幾個出自廣東的傳奇人物的有意嫁接，將台灣觀眾原本已熟悉的「洪門」少林弟子反清復明事跡裁剪入新編劇目《太平天國》洪秀全故事，相較於原本洪秀全受天父耶和華啓示而發起農民起義的史實，編劇者的目的顯然是爲了向當時流行的戲曲題材靠攏，以引起觀眾的興趣，吸引購票，做爲歷史戲是否符合史實則非考量因素。而陳守敬在題材運用上，於歌仔戲、布袋戲之間的「互文」，也呈現編劇者參與整體戲劇環境，對於觀眾觀劇習性與市場趨向的敏銳觀察。

(四)、以黃世仲《洪秀全演義》爲底本

清末黃世仲《洪秀全演義》的寫作亦以「反清復漢」爲立言取向，陳守敬《太平天國》既非訴諸皇清武力，其底本則可能來自黃世仲所著《洪秀全演義》。最主要原因在於黃世仲《洪秀全演義》一書的寫作手法，在結構佈局上大量參考《三國演義》，與陳守敬《太平天國》套用三國戲相當類似；復加上《太平天國》在劇首洪秀全所吟一首詩與《洪秀全演義》一書的開篇詩句完全相同。由此推論，陳守敬可能依據黃世仲《洪秀全演義》一書來改編爲歌仔戲。

黃世仲(1872-1913)，字小配，別號禺山世次郎，廣東番禺人。父祖以理學著稱，本爲粵中望族，甲午、乙未(1894-1895)年間家道中落，就隻身往南洋謀業。先在新加坡、麻六甲等地設立賭窟，收入甚豐，卻一夕輸去數萬金而破產，只好投稿當地報紙以維生計。己亥(1899)之後，加入興中會的外圍組織「三和堂」，並回香港擔任《中國日報》記者、編輯。後來，又創辦《世界公益報》、《廣東日報》、《有所謂報》、《少年報》等，餘暇則寫作長篇小說，以鼓吹種族思想，計有《二十載繁華夢》、《洪秀全演義》、《大馬扁》三種。《洪秀全演義》自光緒乙巳(1905)年起連續刊載在香港《有所謂報》及《少年報》，凡五十四回止，後來香

袋戲發展史》(台北：前衛，2007)，頁 141-159。

港《中國日報社》又發行完整的六十四回本。²⁹³

黃世仲以文人兼報人及革命黨人的多重身份，在寫作《洪秀全演義》連載於報刊並非僅為個人的文學興趣，而是開展他「述史」、「啓蒙」、「紀實」等多重視域的書寫。《洪秀全演義》的「例言」中強調作此書的用意在彰顯洪秀全的「國家種族思想」。²⁹⁴在孫中山領導的排滿建國革命背景下，黃世仲藉這太平天國的書寫，來頌揚民族民主革命精神。他對於當世時人將太平軍貶為「髮逆」、「洪匪」也深不以為然；加上幼年與高曾祖父老談論洪朝事，將這些談論筆記之。黃世仲出身廣東，對於太平軍掌故的蒐集有地緣之便，洪朝覆亡對他而言尙未遠矣。種種因素促使他從「種族主義—反清復漢」的角度來書寫《洪秀全演義》，因此，這部小說的撰著確帶有濃厚的「地域觀點」與「報導素材」揉入其創作中。

在小說寫法上，《洪秀全演義》是實多於虛的，黃世仲也在該書「例言」提到：「尋常說部，皆有全局在胸，然后借材料以其中…。若此書，則全從實事上搬演得來，蓋先留下許多事實，以成是書者，故能俯拾即是，皆成文章。」又說：「讀此書勝似讀《史記》。《史記》以文運事，是書以事成文。蓋以文運事，即史公高才，仍有苦處。今以事成文，到處落花流水，無不自然。」作者強調「事實」、「以事成文」，無不在為《洪秀全演義》的「史傳」本質加強「真」、「實」的特性，是清末說部的撰述傳統。可見，黃世仲選擇以「章回小說」的文類來說太平天國的故事，連續刊載在報紙上，是有意藉著「演義小說」中「史傳」、「擬真」的話語傳統來重建太平天國的歷史，利用「小說」文類易於感動人心，「報紙」利於宣傳、推廣的媒體特性，為湮沒在「清史」中的太平軍立言、立傳，並藉以推展他的革命理念。

在小說的佈局架構上，他強調「讀此書如讀《三國演義》，錢江、馮雲山、李秀成三人，猶武侯、徐庶、姜維也。」可見他在撰寫《洪秀全演義》時，在結構佈局與人物塑造上，是以明、清以降的經典《三國演義》小說為胸中藍本的。

²⁹³ 參見：楊世驥，〈黃世仲〉《文苑談往》第一集，輯入〔清〕黃世仲著，王俊年校點，《洪秀全演義》（北京：人民文學出版社，1999），頁 576-582。

²⁹⁴ 他說：「讀孔氏書，須其排貴族專制政體；讀孟氏書，當知其祭君主專制政體…惟是書全從種族著想，故書法以天國紀元為首，與《通鑿》不同」。參見：黃世仲〈例言〉，輯入《洪秀全演義》，頁 5-8。

在《洪秀全演義》第一回「穆彰阿惑主害青宮、錢東平訪賢游幕府」仿照演義小說的慣例，從天下治亂說起，凡亂世之起，必有天災、人禍等異象，道光皇帝寵信丞相穆彰阿，把皇太子璉踢死，失卻民心，數年後兩廣一帶賊盜四起，浙江省一位能人錢江出現，長於諸子百家、六韜三略，看出天下大勢將趨於東南，珠江流域必有興者，於是捨家游粵。²⁹⁵第二回「會深山群英結大義、游督幕智士釋豪商」錢江與洪秀全、馮達、洪仁達、洪仁發結義，仿《三國演義》第一回「桃園三結義」的情節。

《洪秀全演義》的回目中，大量「計賺」(4回)、「計劫」(11回)、「計斬」(9回、22回)、「定破」(30回)、「計取」(37回)等智取敵城，或「義釋」敵軍(7回、46回)等，無不在「挪用」《三國》經典的語彙，做為作者的自我定義與定位；同時，大量的征戰，攻城、敗走、鬥智的情節，就彷彿《三國》故事的再現，黃世仲在挪用《三國》的話語的同時，也「套用」了已廣為人們熟悉的《三國》的情節架構，以鋪排《洪秀全演義》的小說佈局，其間除了有向說部經典靠攏，藉以自我定位的作用；在文化生產的向度，不無帶有「消費」經典的意涵。

陳守敬《太平天國》一本的內幕詩句直接引自《洪秀全演義》第一回「回目」之前的「詩曰」四句，經由黃天敏檢戲時以「聽寫」記下，雖然文字有誤，語義不甚清晰，透過「誤讀」與「誤解」，反而將黃世仲原本的歷經征戰的蒼桑與英雄末路的悲涼，轉化為漢家英雄縱遊天下的瀟灑。

【表 4-1-1】黃世仲《洪秀全演義》與黃天敏幕表本《太平天國》詩句比較

黃世仲《洪秀全演義》	黃天敏幕表本《太平天國》
第一回的「回目」之前	第一本第一台之前的「內幕詩句」
漢家正統自英雄， 百戰如何轉眼空？ 憑吊金陵天子氣， 啼痕猶洒杜鵑紅！	漢家正流自英雄， 佰戰流紅速眼光， 江朝金龍天子去， 寄龍遊西度名湖。

這一首詩明確地連結了台灣客家採茶戲、歌仔戲《太平天國》故事底本的來源，

²⁹⁵ 參見：黃世仲，《洪秀全演義》，頁 1-7。

乃直接承自黃世仲《洪秀全演義》。再加上劇中「反清復明」視角的運用，亦承自黃世仲「反清復漢」的立言意向。

其次，黃天敏本在第一本第一台以一個「夢景」開端，道光皇帝夢見紅、青兩條龍搶奪江山，青龍神要保住江山，紅龍神說「江山是我的，不是你的。」遂奪下。²⁹⁶道光帝驚醒，心神不寧，在大臣穆彰阿的建議下，赴太子廟參拜。此一「夢境」的設計非《洪秀全演義》所固有，卻是許多「演義」類小說慣常使用的「開頭」，用帝王家發生的「異象」、「夢境」來象徵國勢將有劇變。例如，《三國演義》第一回的開頭，即為漢靈帝於殿中忽一大青蛇從樑上飛下，蟠於椅上，帝驚倒，百官奔避。蛇不見後，忽下大雷大雨，加以冰雹，後來，又有地震、海難，雌雞化雄等怪象。²⁹⁷台灣布袋戲所演歷史戲、劍俠戲，亦常由青龍、紅龍相鬥做為開場。這一類「夢境」、「異象」用於演義小說的開端，其「結構」上的意義在於引出其後朝政日非、人心思亂、盜賊蜂起的情節，以導入亂世英雄的崛起正題。陳守敬挪用了「演義小說」慣用的「開頭」套式，做為架構其這齣長篇戲曲的第一台戲，以青龍神象徵道光大清王朝，以紅龍神象徵洪秀全，兩龍交戰預示二十年後的江山之爭。很清楚的將這齣戲的主旨點出。亦可以見出民間編劇者在構思長篇戲曲時，架構上參考「演義小說」的佈局與敘事口吻。

故事開端是從清朝宮闈亂事起始，在戲劇實踐上也與小說話語一致。黃世仲《洪秀全演義》承繼章回演義的慣用語法，將天下之亂的根源歸諸朝綱不振、人謀不臧：該書以道光皇帝寵信佞臣，聽信讒言因而踢死剛正的太子做為洪秀全起事的背景。這類以「宮闈之亂」開端，創設、放大宮廷內私領域的陰暗事蹟，塑造道光皇帝「無道」的敘事策略，有意與「正史」的敘事方式做一區別，是「說部」作者有意從庶民角度「造史」的手法。陳守敬《太平天國》延續「宮闈之亂」的敘事手法，在第一本設計道光皇帝奪人妻室，計殺人夫的「無道」形象。一方面是對於「說部」原著的「續仿」，另一方面亦為編劇者有意識的「改作」，將「踢死太子」改為「奪占人妻」，以做為鋪陳後續故事的起點。

²⁹⁶ 以青龍、紅龍之爭鬥做為江山動蕩、政權凌替的象徵，亦為布袋戲演義類戲齣所慣常使用的手法。

²⁹⁷ 參見：羅貫中原著、吳小林校注《三國演義校注》，臺北：里仁書局，1994年。第一回〈宴桃園豪傑三結義 斬黃巾英雄首立功〉

【4-1-2】黃世仲《洪秀全演義》第一回與黃天敏幕表本《太平天國》第一本情節比較

黃世仲《洪秀全演義》	黃天敏幕表本《太平天國》
第一回「穆彰阿惑主害青宮，錢東備訪賢游幕府」	第一本
道光皇帝寵臣穆彰阿攬權結黨，皇太子璉看不慣，穆彰阿在道光皇帝面前搬弄是非，道光聽信讒言，一腳將太子踢死，對外卻說太子暴死。	道光皇帝到太子廟進香，途至鳳陽府古塔亭遇一女子貌美，方知為漢人洪文定之妻，名喚張淑真，遂強占為妻，計殺洪文定。其時張淑真已懷有洪文定之子，後來生下取名施秀全。二十年後，秀全方知本姓洪，而養父道光帝乃殺父仇人。

情節方面，陳守敬由黃世仲《洪秀全演義》中的道光皇帝與穆東亞的皇族勢力，與太平軍陣營相對立，拉出一條「忠奸對立」的情節線，開展歌仔戲《太平天國》一劇中的正反勢力結構。《洪秀全演義》一書中，有關曾國藩率湘軍掃蕩太平軍以及張嘉祥、鐵公雞、鐵金翅的情節，在陳守敬的劇作之中全數省略。在這個忠奸架構下，以歷次征戰為框架，在其中開展倫理、親情、愛情故事。

二、以《三國》做為《太平天國》劇情架構

所謂「架構」或「結構」原本是建築概念，在修建房屋時，首要在搭建房屋構架。建築結構概念被廣泛用在許多領域，清代戲曲學家李漁以房的間架來比喻戲曲結構，他在《閒情偶記·詞曲部·結構第一》提到：²⁹⁸

至於結構二字，則在引商刻羽之先，拈韻抽毫之始，……工程之建宅亦然，基址初平，間架未立，先籌何處建廳，何方開戶，棟需何木，梁用何材，必俟成局了然，始可運斤揮斧。倘造成一架，而後再籌一架，則便於前者不便於後，勢必改而就之，未成先毀，猶之築舍道旁，兼數宅之匠、資，不足供一廳一堂之用矣，故作傳奇者，不宜卒急拈毫。袖手於前，始能疾

²⁹⁸ [清]李漁《閒情偶寄》卷之一〈詞曲部〉「結構第一」，輯入《中國古典戲曲論著集成》(中國戲曲研究院，1980)，冊七，頁10。

書於後。

李漁以建築的「間架」來比喻傳奇寫作，即是將戲曲創作當成建築房子，指出傳奇作者當胸中先籌畫好一個大的架構，而不要急於下筆，架構已成，才可順利動筆。內台戲《太平天國》以黃世仲《洪秀全演義》做為說部底本，但在架構上並不參酌黃世仲書中的架構，反而在黃天敏幕表本中可見到多處重要關目運用「三國戲」的段落，甚至在劇本中明白記載「要親像曹操七十二萬軍兵下江南，火燒連環船」(第五本三十二台)這類的舞台指示。黃天敏幕表本《太平天國》重要關目與羅貫中《三國演義》的相關回目做一比對，有六處重要的關聯性：

【4-1-3】黃天敏幕表本《太平天國》的情節比較

黃天敏幕表本 《太平天國》 ²⁹⁹	黃世仲《洪秀全演義》	羅貫中《三國演義》	京劇三國戲
第二本 洪秀全、蕭朝 貴、馮雲山結拜	第二回 會深山群英結大義、 游督幕智士釋豪商。	第一回 宴桃花豪傑三結義， 斬黃巾英雄首立功。 劉關張結義	《三結義》、《桃園結 義》、《劉關張》
第二本 道光帝騙蕭朝 貴母親入宮	無	三十六回 曹操仿徐庶母親筆跡 召回徐庶，後徐母自 盡	《徐母罵曹》(《擊曹 硯》、《女罵曹》)
第三本 黃梅縣兵退武 昌 反間計			
第四本 搬請錢空	無	三十七回 司馬徽再薦名士， 劉玄德三顧草廬。	《三顧茅廬》、《卧龍 岡》
第四本 佔南京十三省 建太平天國	第二十四回 蕭王妃奪旆鎮江城， 洪秀全定鼎金陵郡。		
第五本 火燒連環船	無	第四十九回 七星壇諸葛祭風，	《火燒戰船》

²⁹⁹ 內台採茶戲導演黃天敏提供幕表劇本，並講戲五本，特此誌謝。以下《太平天國》戲齣內容、唱詞、口白等，除非特別標明出處，餘均自來黃天敏幕表本或講戲內容。

		三江口周瑜縱火。	
第七本 馮雲山戰死	第十一回 蕭朝貴甫劫梧州關， 馮雲山盡節全州道。	第八十三回 戰獠亭先主得讎人， 守江口書生拜大將。	《哭靈牌》、《連營 寨》
第十本 錢江獻空城	無	第九十五回 馬謖拒諫失街亭， 武侯彈琴退仲達。	《空城計》

《太平天國》第一本乃道光帝的宮闈秘聞與洪秀全的身份之謎的揭露，第二本起則進入洪秀全與大清帝國的對峙與一連串的征戰。對三國戲的運用，也從第二本至第十本。《太平天國》第二本洪秀全離開清宮後，與出身清宮將領的蕭朝貴，以及隱遁山林的奇人馮雲山結義，聚義以成「反清復明」集團，以與道光對抗。與《三國演義》第一回「宴桃園豪傑三結義，斬黃巾英雄首立功」恰好呼應，京劇有《桃園三結義》敘述劉關張三人結義的故事。復次，在《太平天國》第二本第十台，仿照《三國演義》第三十六回，《三國》劇演曹操命人取徐庶母親入宮，命徐昱仿徐庶筆跡，詐修家書一封，稱徐母被曹操所擒，要徐庶救援，徐庶往救，徐母罵曹而自縊。陳守敬則安排洪秀全身邊大將蕭朝貴化身徐庶角色，道光皇帝命人詐修蕭朝貴家書一封，取蕭母至清宮，再命人傳信蕭朝貴，若不回宮則殺其母。蕭迫於威嚇，只好先回宮安頓母親。陳守敬取擷《三國演義》的情節，改頭換面，敷演於太平天國一劇中，其情節顯然與《洪秀全演義》並無關聯，而是「襲取」《三國演義》第三十六回情節，京劇亦有《徐母罵曹》的老旦戲。

《太平天國》第四本演搬請太平軍的軍師錢空下山，亦是套用《三國演義》第三十七回「司馬徽再薦名士，劉玄德三顧草廬」，以及京劇《三顧茅廬》。原著《洪秀全演義》錢江在第一回即出場，第二回錢江與洪秀全等五人於深山結義，錢江做為太平軍集團的軍師，但原著並沒有「搬請錢空」的段落，《太平天國》第四本第十台設計「雪景」，洪秀全、馮雲山、布袋三人走雪路尋找錢江，在白兔引路下，走到一間茅屋，即錢空住處。與京劇《三顧茅廬》的場景設計及情節內容一致。搬請錢空之後，太平軍勢力大增，進據南京，附近的十三個省也相繼進占，於是將南京改為「天京」，建立「太平天國」，改元為「太平元年」，自稱

「洪天王」，賜封錢江為軍師，封馮雲山為東天王，封蕭朝貴為南天王，封布袋為北天王。

《洪秀全演義》一書的征戰均輾轉於中國東南半壁，並未到沿岸，也未述及水戰或海戰。《太平天國》第五本第一台卻安排了「海景」、「船景」，敷演蕭王妃為了陷害白素連，在白素連登船欲返回北京清宮時，喚葉巴賴以地雷火炮燒船，要害白素連性命。黃天敏幕表本第四本第三十三台的舞台指示為「要親像曹操七十二萬軍兵下江南，火燒連環船」，意指火燒船的場景要模仿「火燒連環船」。陳守敬在此處將《三國演義》第四十九回「七星壇諸葛祭風，三江口周瑜縱火」改動，取其京劇《火燒戰船》的場面篡入蕭妃與素連的恩怨情節。

《太平天國》一劇在第七本安排大將馮雲山因為殺死蕭王妃，蕭朝貴本欲散軍以示報仇，馮雲山遂引咎自盡，洪秀全失去結義兄弟大受打擊，導演在舞台上設置靈堂，演員們身著純白孝服，台上放置棺木，橫聯「接引西方」、「一別千古」，以及錢江、布袋等人具名的花圈、輓聯均擺放如真。洪秀全以口白道出心痛：「雲山賢弟，你我萍水相逢，變成今日生死八拜之交的兄弟，你有三國周瑜的氣魄，龐統的巧計，不顧你的生死，與我合作打倒滿清，恢復漢民，建成太平天國。」接著演唱「靈前連聲哭雲山，你我相逢難中難，刀槍劍客全不顧，高名流落在民間。」³⁰⁰《洪秀全演義》第十一回「蕭朝貴甫劫梧州關，馮雲山盡節全州道」在洪秀全金田起義後不久，馮雲山與向榮軍隊在全州激戰，向軍大敗，惟馮雲山突被一顆流彈打中左臂，傷重而亡。³⁰¹《太平天國》一劇將馮雲山身後的靈堂排場置於第七本，而非建國(第四本)之前，可見並非依照原來的本事安排。反而極可能參照《三國演義》第八十三、八十四回關公、張飛死亡之後，劉備弔孝的劇情。在京劇《哭靈牌》、《連營寨》中，劉備設置靈堂，著白衣白冠為關公、張飛哭祭的場景安排，以及劉備弔祭兄弟的情義展現。

《太平天國》劇情自第七本演馮雲山去世，天國即瀕臨瓦解，蕭朝貴雖然繼續扶助洪秀全，然已逐漸喪失先前的鬥志。其後的劇情即較為零散，直到第十本「錢江獻空城」是最尾段的高潮。《洪秀全演義》書中並無「錢江獻空城」的情

³⁰⁰ 小貓吳錦桂口述，蘇秀婷記載。2010年8月24日，新竹南寮富美宮。

³⁰¹ 黃世仲《洪秀全演義》，頁89-100。

節，這一段獻空城明顯來自《三國演義》第九十五回「馬謖拒諫失街亭，武侯彈琴退仲達」中孔明大開空城，在門樓上撫琴，讓司馬懿以為有詐而自行退兵。京劇有《空城計》，而「錢江獻空城」的演出仿自《空城計》，劇演城門下一位啞巴掃地，城門大開，錢江在城上撫琴，道光軍詢問啞巴城內有多少兵，啞巴亂比一通，清軍誤以為內有五十萬大軍，便退兵。黃天敏幕表本事內記載：「秀全問錢江有何計策退兵？錢江說：照孔明空城計讓司馬懿退兵。」

由上表的比較，可以觀察到陳守敬編創的《太平天國》，在情節架構的對應關係上，與黃世仲《洪秀全演義》關聯性較小，與章回小說《三國演義》以及京劇三國戲高度相關，而能夠明顯觀察到《太平天國》是以三國故事做為戲齣的間架。其所代表的意涵又可歸納為下列三點：

(一)、藉《三國》以立其間架

內台戲以十日為一連，黃天敏幕表本共計十本，《三國演義》共一百二十回，由第一回桃園三結義到三顧茅廬搬請孔明，第五十回火燒戰船、赤壁之戰決定三國鼎立的態勢，到第七十六回關公敗走麥城之後，關羽、張飛、劉備陸續敗亡，第九十五回孔明以空城計退走司馬懿。其情節的進行乃英雄結義，盛極而衰敗的過程。

4-1-4 黃天敏幕表本《太平天國》與《三國演義》架構對應

黃天敏幕表本	第二本 洪蕭彭三結義	第二本 蕭母罵道光	第四本 搬請錢空	第五本 火燒連環船	第七本 悼馮雲山	第十本 錢江獻空城
《三國演義》回數	第一回 劉關張三結義	第三十六回 徐母罵曹	第三十七回 三顧茅廬	第四十九回 火燒戰船	第八十三回 哭靈牌	第九十五回 空城計

由上表比對可以清楚發現，陳守敬編《太平天國》，套用《三國》的「架構」，

來組織其長篇戲曲的「間架」，在戲曲的前段安排「洪蕭彭結義」，呼應「三國」的劉關張結義，在三分之一處安排「搬請錢空」，經過第五本火燒戰船等數場勝戰後，才在有中段的「南(京)北(京)分立」；《三國》在第三十七回請得諸葛孔明之後，歷經第四十九至五十回赤壁大戰，到第六十回劉備取益州後的三國鼎立，亦居於全劇一百二十回的中點。之後，在《太平天國》四分之三處，馮雲山的敗亡，對太平軍而言是衰亡的前兆；就如同《三國》第七十八回關羽的敗亡，對劉備集團已呈現頹勢。戲劇末尾的「獻空城」是潰散之前的險勝，直接套用了《三國》第九十五回的《空城計》。

整個劇情「架構」上的安排是套用《三國》故事。從「情節的對應」來看，陳守敬在套用三國戲時，最首要的目的在於以「三國」的劇情架構來做為其新創長篇戲曲的「間架」。模仿《三國》的敘事結構，在前段安排人物的聚義，以及數個互有勝敗的小戰役，在第四本請得高人錢江，是高潮之前的「轉機」。戲劇高潮點定於全劇中點的第五本，由錢江化解內部、外部的危機，而占得南京十三省，坐天王帝位。第七本安排大將馮雲山去世，是天王敗亡的「轉機」，而後兄弟內鬨、戰爭潰敗。最末一本第十本安排錢空獻空城，是大收煞之前的「小收煞」。可以看到《太平天國》的敘事架構呈現「起—承—轉—高潮—轉—收—合」的結構。這樣的結構，正是仿照《三國》章回小說的架構而來。

《洪秀全演義》作者黃世仲稱「三國」具有「尊漢統排竊據之微言」，³⁰²其所著《洪秀全演義》書中「尊漢統」的主調是他所以挪用「三國」某些敘事策略，以成就他以「反清復漢」來撰寫此書的目的。有別於此，陳守敬套用「三國」的故事結構及情節布置，做為《太平天國》的間架，而呈現一種更直接的挪用與拼貼，包含人物形象塑造，以及戲齣段落的直接襲用。由此可觀察到，民間編劇家陳守敬在運用三國素材做為編劇架構，與黃世仲撰寫演義小說的策略相同，均向說部經典靠攏來試圖自我定位，並藉由「微言大義」、「文本架構」的權且運用，打開戲曲與小說的界限，建立不同文本間的溝通橋樑。

³⁰² 黃世仲〈文風之變遷與小說將來之位置〉《中外小說林》1907，(9)。轉引自郭延禮〈黃世仲的小說理論及其在中國近代小說理論史上的地位〉《齊魯學刊》2002年第二期，59-65。

(二)、運用「三國戲」以結撰長劇

由黃天敏《太平天國》幕表本裡，看到第二本「蕭母罵道光」、第四本「搬請錢江」、第十本「錢江獻空城」等情節的創設，完全纂自《三國戲》中的《徐母罵曹》、《三顧茅廬》、《空城計》等戲齣。在編劇的角度，是以既成的短篇戲齣結撰成長篇戲齣的手法；在演員的角度，則是將既已熟悉三國戲齣改頭換面來表演，有既成的演出程序可遵循。

以傳統老戲為基礎發展出連台本戲，是清末民初的海派京劇慣用的手法。周信芳曾說：

好的連台本戲，是講情節、講戲的。那時編排連台本戲，往往是以傳統的老戲做基礎，再加以穿插和發展，因此既有骨子，又豐富了許多新的東西。像《狸貓換太子》裡，就包括了《九曲橋》、《拷打寇承御》、《斷太后》、《打龍袍》、《烏盆記》等等的折子。³⁰³

單本戲與連台戲的組接方式，在內台時期搭配戲院十日的檔期，組成長劇，其中包括精彩的短篇折子，讓觀眾既能欣賞精彩折子，亦能享受長篇故事的興味。在外台戲則將長篇戲中原本的折子摘出，以應付一、二天的演出檔期。

陳守敬借用三國戲齣套用在《太平天國》一劇，使這部新作透過三國戲某些特定的演出慣性，轉化為觀眾的欣賞「慣習」，劇作者召喚觀眾對於三國戲的欣賞「慣習」，將這類欣賞慣習延伸到新作《太平天國》中，使新作獲得觀眾的認同。這是奠基於三國戲在台灣觀眾心目中的經典地位，以及日治時期以來觀眾愛看「加演三國戲」的觀劇基礎，陳守敬這位戰後的編劇者藉著三國戲的挪用、置換，以開展其對於歌仔戲演出向度的思維。可見他在改編這齣戲時，是採取於較為謹慎保守而不敢冒進的立場，用「舊瓶裝活水」的方式將某些創新的思維包覆在舊有的框架之下，基本上仍以觀眾的審美及觀劇意向做為創編的考量。

³⁰³ 參見：周信芳〈談談連台本戲〉，《周信芳文集》，中國戲劇出版社，1982。頁 344-345。

(三)、借《三國》以建立其「史傳」的地位

三國戲在台灣民間戲班的劇目群中，一向屬於下午演出的「歷史戲」，對藝人來說，三國戲故事情節與角色人物大都是史書上所載，而非搬弄玄虛，在演出上需遵循既定的程式，而不能任意更動。而三國戲的「史傳」架構又來自於羅貫中《三國演義》的章回小說體制，《三國演義》的素材絕大多數來自西晉陳壽《三國志》、宋代裴松之《三國志注》等史傳文學作品，雖然《三國演義》有些事件、細節經過加工、虛構，但還是有一些讀者將《三國演義》當作正史來閱讀。其原因在於章回小說不但運用史傳文學的素材，也借鑒史傳文學的體制，其中最典型的即為紀傳體和紀事本末體。

紀傳體以人物為中心，圍繞人物生平來貫串事件，突出人物的功績、性格；紀事本末體則以事件為中心，圍繞某件事，寫清楚其前因後果、來龍去脈，不同人物在這件事中的不同表現。³⁰⁴這兩者對於古代小說的「結構」和「敘事」產生很大的影響，《三國演義》以紀事本末體和紀傳體來打造一個結構完整、脈絡分明的長篇故事，並得以敘事嚴謹、頭緒清晰，都可見到其得益於史傳文學的痕跡。

陳守敬編纂《太平天國》套用了《桃園結義》、《徐母罵曹》、《三顧茅廬》、《南燒戰船》、《哭靈牌》、《空城記》等一系列戲齣，雖然帶有消費經典的意味，但編劇者更深刻的是想藉由套用這整個「章回序列」，來架構《太平天國》這齣戲的「史傳」品位，藉著這些事件的串聯當間架，架構出「十日」內台戲與「百二十回」章回小說在情節結構上相對應，不但有立間架的作用，無形中也挪用了《三國演義》內在的紀事本末體的架構，以及紀傳體的人物敘事美學。並藉著對於經典劇目的靠攏、模仿，喚起觀眾對於歷史戲所熟知的史傳結構，以建構《太平天國》這齣戲的歷史質地，提昇其可看性。

³⁰⁴ 參見：陳美林、馮保善、李忠明《章回小說史》浙江：浙江古籍出版社，1998。頁 276。

第二節 黃天敏幕表本的書寫手法

劇本的結構與書寫方式往往反應了演出時的諸多特色，黃天敏《太平天國》是一齣幕表戲，劇本中以「台數」為基礎的表格式記載，場次記載細膩、人物的上下場、佈景的變換都精確記載。重要歌謠曲名、唱腔、重要詩詞、口白加以抄錄。每天演出結束之後，由主角出來預告明天劇情的「演說」，也分別記載。可說是幕表劇本中記載相當詳細的，可以由他的本事觀察到幕表戲的文本結構、以及黃天敏操作幕表戲的手法。

一、幕表劇本由來

黃天敏《太平天國》一劇的幕表劇本共計九十五頁，劇分為十本，這齣戲的由來是將陳守敬編創的《太平天國》定本戲以「幕表」方式抄錄下來。陳守敬《太平天國》一劇乃定本戲，劇中對白完全使用的「四句連」，演員必須死記下來，並沒有即興的餘地。但歌曲的部分則導演通常並未特別限定，由演員自行決定使用的曲調以及唱詞內容。黃天敏的幕本表源自於陳守敬排戲時使用的「戲稿」，即「幕表」。每日演出的劇情內容稱為「一本」，十日的戲就有十本劇情，每一本劇情濃縮為一張紙，以「台數」為單位，用相當簡潔的文字記載每台的場景，演員及情節大要。目的在於將劇情及演員上下場順序「表格化」，使導演、演員、佈景工作人員能一目了然，便於導演指揮舞台秩序，也讓演員等工作人員能自我提醒。

黃天敏在取得陳守敬的十張「幕表」之後，每日入場看戲，將所看的情節內容填入幕表中，做更詳細的記載，包括劇中人物的行動、對白，某些特定場景的細部記載，音樂唱腔的使用等。但並不包括「四句連」的部分，礙於黃天敏本身操閩南語口音，對於客語的音韻並不熟悉，無法將閩南語的四句連轉化為客語所用，這部分索性全部省略。但劇本中記載不少劇中重要情節特定人物吟誦的詩詞，由於文義深奧，加上只聽一、二次，記載中或有語義不順之處，但也有某些章句在「誤聽」、「誤解」之下，反而有另一番新詮。

二、《太平天國》五本劇情

黃天敏《太平天國》幕表本共十本，集結在一本劇本內，計九十五頁。每一本劇長約三十五至四十台。受限於記憶及體力所及，黃天敏依照其幕表本講戲講了四本，將後面的六本濃縮為一本，總共五本。據黃天敏所述，過去在戲園演這齣戲，到最後兩集原著內容的精采度已不足吸引觀眾。因此，實際上常常只演八集就結束，最後兩天改演新劇，以吸引觀眾繼續購票入場。而黃天敏安排這齣戲在彭雲山去世的哭靈一場之後，旋即迅速做一結束；陳守敬原著，在第七本「哭靈」之後，尚有「錢江獻空城」、「咸豐下山」等情節段落。黃天敏的幕表本記載詳盡，然由於「理由欄」的用語常使用同音字替代，且夾雜日文譯音，非經黃天敏本人解說，很難全面了解其中意義。經過他照著自己的劇本說戲，《太平天國》前四本已相當完整呈現內台時期的演出樣貌，第五本實際上是原來五至八本的濃縮，最後兩本在客家戲班原則上是不演的。

五本劇情內容如下：

第一本

道光皇帝(二路小生)夜裏夢到青龍神與紅龍神爭奪天下，第二天在丞相穆東亞(奸臣，即小說《洪秀全演義》中的穆東亞)建議下，赴鳳陽府進香。途中在古塔亭遇洪文定(三路小生)之妻張淑真(小旦)，覬覦其美色，將她帶入宮中逼婚並殺害其夫洪文定。張淑真腹中已懷有洪文定的兒子，在宮中生下當作道光之子撫養，取名愛新覺羅、秀全。二十年後，秀全長大成人，到宮外遊玩，與布袋結拜，並營救穆相之女穆秀梅(花旦)。秀梅愛慕秀全人才，回宮向穆相表明心跡。秀全、布袋在花園遊耍時，遇白素連(苦旦)、白米乳(三八)兩姊妹，秀全與素連一見鍾情，遂私訂終身。秀全回宮欲稟明父王，已娶民女為妻，不料，在穆相勸說下，道光下旨賜婚秀全與穆相之女秀梅成親，秀全只好拖延時間，稱自己尚年幼，一年後再成親。白素連上京尋夫，遇到穆秀梅，被穆秀梅監禁、毒打。洪文定的反清復明的戰友過江龍(老生)等人到清宮為洪文定復仇，張淑真終於揭露秀全身

世，秀全激憤之下改換姓洪，持劍出宮誓報殺父之仇。

第二本

洪秀全殺出城外，在過江龍及其門徒花姑、秦燕玉、馬牡丹(武旦)等人協助下，逃至麒麟山。清宮大將蕭朝貴(武生)同情洪秀全處境，放他出城，蕭反而因此被穆相入罪，蕭朝貴因而投入洪營。花姑、秦燕玉、馬牡丹等人見蕭朝貴英武，心生好感，紛紛相他求親。穆東亞本欲攻打麒麟山，女兒穆秀梅獻計，假冒蕭母之名義寫假信，誘使蕭朝貴回清宮。蕭回宮後，道光皇帝金殿賜婚，使蕭朝貴與穆相次女穆秀蘭(三手旦)成親。白素連身陷清宮，受穆秀梅迫害，將初生子殺害，煮成肉醬，端給素連，素連為求自保，裝瘋吃下肉醬，遭驅趕出宮。林天良、彩鳳兩父女營救並收為義女。白素連與白美乳相遇，以為洪秀全被害，遂做一秀全神主牌在廟中供奉。適秀全、布袋到廟裡，看到秀全神主牌大驚，才知道素連已逃出，秀全與布袋假扮道士、捉弄素連，最後兩人歡喜相認。秀全在林家花園中彈鋼琴，彭雲山(武生)甚為欣賞，與秀全、布袋結義。洪秀全興兵攻打清宮，欲救出母親張淑真，不料洪秀全戰敗，張淑真被道光皇帝殺死。

第三本

洪秀全戰敗被俘，白素連入宮求蕭朝貴救洪秀全。蕭朝貴殺妻穆秀蘭，救秀全出宮。隨後，秀全二度攻打清宮，打敗道光，以槍打道光的頭三次，以示回報養育恩。錢江(老生)為了調解洪秀全與道光帝之間的冤仇，揭露白素連乃道光夫妻十八年到北海進香時失散的親生女。白素連回宮認親，與母后藍氏設計毒死穆秀梅，報殺子之仇。白素連久留不回，洪秀全捎信給素連，要她做選擇，素連將次子交由布袋、美乳帶回洪營。王秋明(武生)、王雪嬌(武旦)兄妹學成下山，投入清宮吃糧頭草。王秋明兄妹到洪營討戰，蕭朝貴應戰，蕭朝貴、王雪嬌戰場調情，夜間偷營時，王雪嬌不忍殺他，相約以王雪嬌做內應。道光、藍氏要求白素連寫假信，要太平軍從黃門縣退兵武昌，太平軍因而大敗。

第四本

洪秀全戰敗，蕭朝貴提議搬請軍師錢江相助。王雪嬌當蕭朝貴內應被識破，被囚於清宮，白素連放走王雪嬌，交代她傳話給洪秀全。王雪嬌遇蕭朝貴之妹蕭秋燕(花旦)，結伴到洪營。洪秀全、彭雲山、布袋三人前往草茅屋搬請錢江，錢江嫁妹錢素雲予彭雲山之後才允諾下山。錢江調動兵馬，第三次攻打道光，娘娘藍氏被秀全殺死，秀全對素連不諒解，素連被拒於城外。太平軍攻陷南京十三省，洪秀全登基，自封天王，並分封各天王，立蕭秋燕為妃。馮雲山夫妻同情白素連，代為向洪秀全求情。唯秀全與秋燕飲酒歡樂，不欲理會。素連絕望欲坐船回北京。蕭秋燕找葉巴萊以地雷火炮炸船欲謀害素連。

第五本

葉巴萊炸船，錢江追捕到案，抓到公堂審問，卻在公堂之上被飛鏢滅口，令錢江心生疑問。馮雲山護送白素連到北京其父王母后身邊。為與蕭朝貴有好姻緣，王雪嬌請求蕭朝貴的母舅何雞公幫忙，何雞公寫一封假信稱母舅病危，蕭與布袋趕回清宮。白素連偷令箭讓王雪嬌與蕭朝貴離宮，卻因此被穆相問罪，道光籲令關在尼姑庵反相，穆東亞放火燒庵加害。白米乳、洪國太以為素連身死，遂造一墳墓祭拜。白素連逃出，睡於墓地，天亮後遇布袋、美乳來祭拜，才知白素連未死。道光陣營找來高人「起手無回東海公」、「起腳無縮天地人」相助，對戰時，馮雲山中鏢身亡。洪秀全傷心，為馮雲山哭靈。蕭秋燕串通道光陣營，夜間偷營劫寨，太平軍大敗，蕭朝貴大義滅親殺了秋燕，太平天國自此四散。

三、記載方式

(一)、記載文字

黃天敏幕表本事的記載以中文為主，行文用語多為閩南語發音，輔以大量日文。黃天敏日治時期在高雄左營公學校讀一到三年級，在苗栗的白沙屯公學校讀四、五年級。戰後，回到苗栗後龍鎮，讀後龍國民學校六年級，接受中國語教育。黃天敏接受五年日文教育，一年中國語教育。黃天敏的父親王進發(1897-1950)

畢業於新竹師範學校，曾任後龍國民學校校長，由於父親堅持要黃天敏取得國民學校的文憑，在戰後才又讀一年中國書。³⁰⁵這六年來的基礎語文教育加上黃天敏本人的勤學與才智，是他進入戲班之後擔任導演工作的重要資本。

《太平天國》是黃天敏代表作，在幕表本事的記載也份外詳盡，尤其「理由欄」的記載密密麻麻，字跡很小，不帶標點符號，在閩南語發音的漢文記載中，夾有許多日文字，閱讀不易。據黃天敏說明，在內台時期「金龍」、「新永光」等劇團聘請他擔任導演，他追隨前輩導演陳守敬的足跡，在「拱樂社」、「日光」、「文光」等劇團「撿戲齣」，³⁰⁶由劇團老闆支付旅社費用，他在戲院看十天戲，回旅館即振筆疾書，把當天看到的戲以幕表形式記錄下來，為爭取時間把腦中的記憶化成文字，他在記錄時遇到不會寫的字，或者不能用漢字表達的閩南語就用日文拼音記錄下來。又為爭取時間，把有些字詞隨手日文拼音寫下。³⁰⁷此外，本事中有許多訛字、以及閩南語發音的替代字，需要以閩南語發音來譯出，或由黃天敏解釋得出其義。其中，尤以劇中腳色在重要情節段落使用的詩句，雖然勉力地記錄下來，在傳遞過程中仍不免有意義斷裂的所在。因此，黃天敏的本事有如密碼本，需要他本人的解碼或破譯才能完全呈現全貌，也因為他年輕時記憶力好，又相當努力地記載所見所聞，在經過黃天敏講解後，呈現出一個記載相當詳細的內台幕表文本，實為今日據以觀察內台本事風貌的重要素材。

(二)、樣式：以台數為單位的表格化記載

黃天敏《太平天國》一劇在內台時期共演出十日，劇本的記事亦以「太平天國壹本」、「太平天國貳本」等順序一直記載至「拾本」，在每本的標題旁記有「別名紅秀全起義」，每晚夜戲四小時的演出以一本為計。每一本又大抵在三、四十「台」之數。

表 4-2-1 黃天敏《太平天國》幕表本的台數

本數	壹本	貳本	參本	肆本	伍本	陸本	柒本	捌本	玖本	拾本
----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

³⁰⁵ 2006年8月28日，訪問黃天敏。

³⁰⁶ 撿戲齣，指在別的戲班演戲時，進入戲院看戲，並暗中將戲齣背誦下來，拿回自己的戲班演出。

³⁰⁷ 2006年9月1日，訪問黃天敏。

台數	46	34	39	38	38	38	32	42	43	45
----	----	----	----	----	----	----	----	----	----	----

黃天敏幕表本事以「台」做為記錄的最小單位，每台需記載的內容包括「台數」、「出場人物」、「場景」、「理由(劇情大要)」，概括了人、事、時、地、物這幾個要素。分「台」的方式以該台出場的腳色人物上台之後，再全部下台為止，計為一台。「台」與「台」之間，隨著腳色人物下台，有可能隨劇情需求更換佈景，但也常常有同一個佈景繼續使用的狀況。前一台的演員不下台，在下一台仍得出場，就走一個圓場再繼續演，稱為「連台」。

「幕表」分為上下兩欄。上欄記載「台數」、「場景」、「人物」。下欄記載「理由」，包含劇情、重要口白、演員動作、舞台指示等。重要的場次通常人物眾多，理由欄的記載也特別詳細；過場性質的場次則記載上欄，下欄只簡要記載，偶爾空白。腳色人物的記載，通常在「上欄」依人物的出場順序臚列，而「下欄」首先記載的口白或動作指示，即為第一個人物的口白動作。第一個人物的動作敘述完畢，接續第二個人物的描述，則用「『接』某某人來」，再敘述第二位腳色人物的口白動作，用以區辨第一個人物與第二個人物之間的動作對應關係。依黃天敏的記錄習慣，在前一個人物下台，與後一個人物上台之間，他通常具體描述人物的「動作」。例如，在第一本第十六台，穆相之女穆秀梅被惡人(採花)追趕，遇布袋、與秀全拯救。黃天敏記載為：

【表 4-2-2】黃天敏《太平天國》幕表本第一本第十六台記載

十六 山	……
江龍	接秀梅吹場叫救人，後者走蝶下台。彩花走蝶叫小姐マテ マテ，追下台。
三軍	接布袋唱賣豆乳歌無說白，接秀梅走到打轉一身驚在樹腳彩花走到卜二下去布袋罵他，彩花罵他青暝，打到，三花要打，接秀全打去來，彩花敗。
東亞	帶布袋去來問：你何名？布袋：家貧的事情，助他二十元。問他何人布袋。
秀梅	我是秀梅出來銘謝英雄一次你救我，我叫秀梅，父在朝做官了。我親筆要
秀全	搭你入清失禮，我是清宮三殿下秀全…(標點為作者所加)

【表 4-2-3】黃天敏《太平天國》幕表本第一本第十六台演出本

第十六台 山景 〈吹場〉 秀梅說：救人啞(〈緊疊仔〉下台) 採花說：小姐，等一下，等一下。(〈緊疊仔〉追下台) 布袋唱〈賣豆乳歌〉 秀梅走到，驚嚇之餘，倒在樹下。 採花追到，要去調戲秀梅。 布袋救援，與採花對罵。 秀全救援。採花敗走。 秀全問：你什麼名？ 布袋：我是布袋，家中貧苦。 秀全助他二十元。 秀梅：多謝英雄相救，我叫秀梅，父在朝做官。我親筆寫信回宮，請你們入宮，要好好感謝你們。 秀全：我是清宮三殿下。

在這一段簡單的劇情敘述，已經可以看出劇中人物出場的順序，依序為秀梅、採花、布袋、秀梅、秀全。由於編劇者依據人物出場的時間順序來記載，加上「上台」、「下台」等上下場指示的記載相當明晰，在同一台內的劇情雖然有些腳色在舞台上進進出出，也不致於混淆劇情。此外，除了與劇情直接相關的動作描述，例如，「叫救人」、「打轉驚倒」等動作說明之外，黃天敏幕表本事也記載許多音樂指示。例如，「吹場」代表以嗩吶吹曲牌入場；「走蝶」，即戲班演員常說的「走緊疊仔」，意指逃跑或趕路時常用的音樂曲牌〈緊疊仔〉；布袋唱〈賣米乳歌〉，乃做為三花腳色出場時，較為輕鬆的民謠小曲，也埋伏下另一位即將出場的女丑：白素連之妹白美乳。

黃天敏的幕表記載清晰交代劇中人物出場的前後次序，及對話、動作等，目的在交代劇情走向以及戲劇衝突。有關佈景設置、換景的指示相當清楚，每一台都交代「切幕」、「開幕」、「變景」，利於佈景人員的準備與操作。在音樂指示上則僅在重要處標明，例如，「吹場」、「走疊」、「落歌」等，個別演員的唱腔曲調並不標明，此時，有賴於演員與樂師之間的默契與互動來決定所要唱的歌。

由黃天敏幕本記載，可以看出劇團中導演、演員、樂師、劇場工作人員的協力狀況：導演講述劇情大綱與重要對白，演員在表演藝術上仍有發揮的空間，在唱腔、對白、表演上都需與樂師或對手合作。樂師通常看臨場演員的手勢，來決定要以哪個曲調來演唱。佈景人員必須仔細聽說戲，內台戲換景頻繁，每場佈景依劇情變換，因此，佈景團通常對於劇情有全面性的熟悉度。

四、記載內容

(一)、關於人物與劇情

黃天敏《太平天國》幕表本將人名臚列於「上欄」，每一台出場的人物均相當詳細地列出，但未敘明每個角色的行當，僅偶爾在理由欄以「行當」來稱呼某些角色，例如，稱布袋為三花，稱白米乳為三八等。其他重要角色的行當均未標明於劇本中。此外，從劇本中也難以看出每個角色的性格。

「下欄」為理由欄，故事情節、舞台指示均記載於下欄。理由欄的敘寫以說書人的口吻進行，故事敘述以第三人稱及第一人稱交錯來進行，在敘述事件進展或人物的出入台，以第三人稱說明；進入某角色時，則以第一人稱來說口白，中間穿插大量的舞台指示。其中的口白並非該角色的完整口白，僅僅稱得上是口白提示，演員仍需依劇情需要自行補充完整。

(二)、舞台指示記載詳盡

演員的上下場，與布景的起幕、收幕是幕表本的舞台指示裡裏記載最詳盡的部分。

1、出台、下台、連台

每一台都交代演員的「出台」與「下台」。第二個人物上台，則會用「『接』某某上台」以做區別。「連台」是指同一台的劇情範圍內，演員在不下場的狀況下，繞一圓場之後，進入下一個場景，代表已由前一場景進入下一場景。

舉例來說，第二本第十一台，穆彰亞將蕭朝貴的母親何氏騙到金殿，以要挾

蕭朝貴從洪營返回清宮。劇本記載「外、金」意指由「外幕」到「金殿」，穆彰阿帶何氏在「外幕」走一圈即到金殿，稱「連台」，兩人沒有下台，外幕拉起即金殿景，道光端坐正中。

2、切幕、開幕、收幕

此外，布景的起、落涉及佈景人員的裝台，通常以「外幕」做為裝台時的屏障，演員在外幕前演出，待裝台完成後，再把外幕拉起，即已到另一個場景。在幕表的記載上會以「切幕」、「開幕」做為標記。許多場景的記載中，將「切幕」與「開幕」連在一起記載，通常便是前一台與後一台是不同佈景，需要裝台時，必須先「切幕」，指將大幕放下，在幕後裝台，之後再「開幕」，演員即在另一個場景動作。

舉例來說，第一本第三十七台是「山景」，劇演反清復明人士過江龍等人與洪秀全相遇，揭穿他的漢人血統。第三十八台是「洋宮」，劇演秀全回宮中向父王、母后確認身世。第三十八台必須換景。於是，在第三十八台的舞台指示註明「切幕」、「開幕」。「切幕」意指，先將外幕放下，由工作人員進行換景，待「洋宮景」裝好之後，即「開幕」，將外幕拉起，洪秀全即由山景進入宮中。

3、有關特定場面的特殊指示

陳守敬《太平天國》一劇套用三國戲的架構，甚而有些段落襲用了三國戲的演法，在劇本上的特殊提示尤可作為觀察點。例如，第四本三十二台，劇演白素連被蕭妃陷害，派葉巴萊以火炮燒船，企圖致她於死。黃天敏幕表本記載：「要親像曹操七十二萬軍兵下江南，火燒連環船。」指出在排場上要以三國戲的《火燒戰船》做為參照版本。

此外，在第十本亦有類似指示。第十本第三十四台劇演道光帝派兵攻打金陵城，城內已沒有守備軍，錢江仿照三國戲裡的《空城計》，派一聾啞老兵城下掃地，錢江在城上悠閒彈琴，穆相大軍反而被嚇退。劇本中秀全述及：「錢江你此一計策，有如三國中孔明獻空城計，逼退司馬懿，史上留名！」

這類針對排場的特定指示，是導演對於演員及佈景工作人員所為的提醒，在表演藝術及舞台技藝上，依照三國戲的範式來操作。

4、細膩的佈景記載

「佈景」運用是內台戲相當重要的一環，內台戲班的佈景團編制約七、八人，平時所需要的佈景常多達數卡車，每台所使用的佈景包括「軟景」、「硬景」，還有許多複雜的「機關變景」，因此，佈景團對於「幕數」必需詳細了解，內台時期擔任佈景團的工作人員也能說戲的原因即在於此，黃天敏最初入行即是從佈景團開始做起，後來擔任「撿場」工作，幫忙陳守敬「監戲場」，負責按「戲稿」上的「幕數」提醒演員準備出場。因此他對於佈景的記載相當周全。

黃天敏對於佈景的記載雖然簡單，但也相當全面性。每台戲所運用的佈景簡單以「金」、「外」、「山」、「花」記載於「幕數欄」中，位於「幕數」記載下方。在演出過程中換景次數頻繁，幾乎達到每一台都要換景，不但佈景人員的工作量大，幕表本上的記載也相當詳細。黃天敏對於佈景的記載，大致可以觀察到以下幾個特徵：

(1)、依情節所進行的布景安排規律

《太平天國》第一本的佈景設置，隨著情節段落而有不同的設計，但大致可區分為「外幕」、「室內」、「戶外」這幾個類別。「外幕」不見得指「戶外」，而是一片單色的布幕，演員在幕前演過場戲，便於佈景團在幕內拆裝下一個景。戶外景有「山」、「山城」、「花亭」等，室內景有「廳堂」、「金殿」、「洋房」、「洋宮」、「土牢」等。

【表 4-2-4】黃天敏《太平天國》幕表本第一本的佈景記載

1.	2.	3.	4.	5.	6.	7.	8.	9.	10.	11.	12.	13.	14.	15.	16.	17.	18.	19.	20.	21.	22.	23.
宮	外	外	花亭 / 金	廳	金	外	外 / 宮	外	房 / 天牢	山	山	花	山	山	山 / 樹木	廳	房	房	外 / 花亭	外	洋房 / 外	廳
夢									變					變								

景									景					景								
---	--	--	--	--	--	--	--	--	---	--	--	--	--	---	--	--	--	--	--	--	--	--

24.	25.	26.	27.	28.	29.	30.	31.	32.	33.	34.	35.	36.	37.	38.	39.	40.	41.	42.	43.	44.	45.	46.
外	洋房	外	外	洋宮	外	山橋	洋宮	外	山	外	外	洋房	山	洋宮	外	花神像	土牢	山房	外	山城	山	山城

第一本的情節高潮迭起，在十五台之前，演道光帝於鳳陽府古塔亭遇洪文定之妻張淑真，驚為天人，佔為己妻，並陷其夫於死的情節；第十五台起，演二十年後，洪文定之子洪秀全長大成人，為清宮三太子，出宮遇白素連，私訂終身後，攜回清宮請求賜婚。然而，穆相之女欲求與三太子婚配，因而陷害白素連；另外，洪文定的友人過江龍及門徒，潛入清宮欲提示洪秀全報殺父大仇。第一本可以看出兩組「生旦遇合」做為劇情推展的設計，第一組是道光帝與張淑真，第二組是洪秀全與白素連。其佈景設置也因此而有其規則可循。第一組的生旦遇合處是第四台的鳳陽府古塔亭，佈景是「花亭」。第二組的生旦遇合處是第二十台，佈景也是「花亭」。第四台花亭的前後則有外幕、金殿、廳堂這類的設置；第二十台花亭的前後情節則有外幕、房間、廳堂的設置。其間穿插的過江龍門徒的活動則多使用「山景」，宮廷內的對話則在「洋宮」，被陷害的洪文定與白素連則被關在土牢。洪秀全身世揭開後，舉旗反清，衝出清宮，在「山城」與清宮守將激戰。

(2)、分割空間的佈景設置

黃天敏幕表本內有「5房5廟」或「5牢5山台」的佈景記載，是指將舞台區分為左右兩大區，一邊設房間的景，另一邊設廟景，或者一邊設牢景，另一邊設山景。在演出過程中，通常兩邊的景由情節來貫通。例如，因為搭救被關之人，由牢裡打鬥到山台，演員只要從左邊的牢景，打到右邊的山景即可。

(3)、時空變換的佈景設置

這齣戲有許多空間變換的佈景設計，通常以「外幕」來做換景的準備。例如：以「外、宮」指外幕拉起來之後，裏面即是宮殿景；「山、外」指外幕裡面是山景，外幕拉下來，演員在外幕之前演出過場戲，裡面的工作人員組裝山景，待外

幕一拉起來，演員即已置身山景。

另外，尚有在劇本裏標誌為「變景」的特殊機關布景變化，通常是兩軍對戰時，有地雷、火炮等機關變化，或者第一本開頭龍神交戰的「夢景」、或者仙人變法。

時間變化在內台戲很常見，尤其在二代結構或三代結構的敘事裡，在代際變換之間，通常立刻就二十年過去，第二代已長大成人，擔任報冤報仇的任務。《太平天國》亦然，在第一本第十六台，開場接續第十五台的武戲，穆東亞與過江龍的大戰之後，收兵。緊接著「變景」，即二十年後。內幕裏以口白交代時間已經過二十年，同樣的山景，但人事已非。洪秀全已長大成人，在山區搭救穆相之女。

【表 4-2-5】黃天敏《太平天國》幕表本變景、機關出現的場次

變景名稱	幕次	說明
夢景	第一本第一台	道光夢到青龍神與紅龍神交戰
變景(火燒)	第一本第十台	穆東亞與洪文定戰
變景(時間變化)	第一本第十六台	二十年後洪秀全長大成人
雷光	第一次第二十台	小生、苦旦相遇
山景、火雷	第二本二十四台	兩軍開打
山景、火藥	第二本三十三台	兩軍對戰
山城、火炮	第三本第一台	兩軍對戰
外幕、水景、火景	第四本第三十八台	惡婦陷害苦旦
外幕、火炮	第五本第二十九台	兩軍對戰
變景	第六本第二十台	仙童變法

5、唱腔、音樂僅重點記載

黃天敏《太平天國》幕本表中的音樂、唱腔記載相對比較少，只有簡略說明「落歌」、「落哭歌」、「走疊仔」、「快板」、「倒板」、「唱流行歌」這幾個指令。由於內台戲中的歌曲是由演員依劇情自由發揮，並不硬性規定，因此，在幕表本上

的記載相當簡略。實則，導演未記載的部分，如果演員認為在劇情上需要，也可以自行安排唱腔，只要向文武場打個暗號，例如，要唱歌仔〈倒板〉，只要兩隻手指往下比，文場樂師即會拉奏〈倒板〉給演員演唱。

內台戲許多戲齣會安排「主題曲」，以加深觀眾對於戲齣或情節的印象，《太平天國》主題曲〈明日は明日つ風吹く〉由洪秀全演唱。此外，幕表本也記載部分特定的歌曲，如第二本另記載：「小生開幕唱〈魔影〉」（第2第19台）。「三花唱賣米乳歌」（第1本第16台）等，或洪秀全的兒子洪國太唱〈星星知我心〉等。這些大多提依據檢戲時，憑印象記載下來，供作客家班演員參考。

《太平天國》的唱腔大多集中在「小生」、「苦旦」身上，尤其小生大抵唱當時的流行歌為主。在黃天敏幕表本中的記載，小生、苦旦、三八都有唱流行歌；「哭歌」以小生、苦旦為主，以唱採茶調居多。武生也偶有唱歌，如蕭朝貴、彭雲山在劇中戲分不少，且居於次要男主角，也時有演唱機會。尤其在武生與武旦遇合的場面，通常安排〈青春嶺〉、〈野外遊〉之類的愛情歌來對唱，在黃天敏的本子中，就有蕭朝貴與王雪嬌（7本15台、9本36台）、布袋與白美乳（6本3台）、布袋與牡丹（7本21台、10本18台）等人的對唱，劇本中記載為「合唱」。眾多行當中，「老生」的角色很少安排唱段，內台戲的觀眾將目光集中在生旦丑諸角的唱腔、表演，對於老生的唱腔沒有較高的興趣，在必要的段落，老生唱腔以外江、四平、亂彈曲為主。

導演雖然給演員很大的自由度來決定唱腔及唱詞內容，據飾演洪秀全的小貓吳錦桂說明，唱的部分一次演出就固定下來，每次演唱都根據第一次的演出，不會任意更動。³⁰⁸演員在決定唱腔、唱詞之後，並不任意再做其他的「即興」演出，即使在這部分導演提供演員「活戲」的「即興」空間，但基於演出的穩定性與演員的個別安排，除了第一次的演出之外，其餘每一場演出都幾乎是「定本戲」的方式，各個演員的唱腔、唱詞都固定下來，並不是每次演出都有「即興」演出。

在黃天敏的幕表本子中，特定情節、場景的唱腔、音樂運用常以「板式」記載，例如，彭雲山帶鎖上金殿，即記載〈倒板〉，由樂隊拉奏歌仔〈倒板〉給演

³⁰⁸ 2010年8月24日，訪小貓吳錦桂，新竹南寮富美宮。

員演唱。對戰登城或戰敗受傷，也有以〈倒板〉來詮釋演員情緒。另外，本子中亦有記載〈快板〉，例如，殺敗之後，以〈快板〉逃出，此時，樂隊奏外江〈快板〉，演員演唱外江曲。在追趕、對戰時，則以「吹場」來傳達緊張或急迫的情狀，必須用嗩吶吹奏。例如，穆秀梅被採花追趕、道光帝與洪秀全對戰等場合。劇中人物趕路、被追殺等場合，通常用〈緊疊仔〉曲牌，黃天敏記載為「走蝶」，運用的機會相當多，劇本中的記載不勝枚舉。

6、詩詞、演說、特定場景的備忘記錄

黃天敏幕表本事中，除了連貫的劇情以幕表格式記載，相關的舞台指示、幕景指示隨著演出台數記載。另有一些特殊的事項在本事中不完全附隨演出台數，而是另立一個空間來記載，例如，劇中的詩詞運用、演說(隔日的劇情預告)、以及特定場景的描述。

陳守敬《太平天國》原著除了大量四句連的說白之外，還有許多文言詩詞的運用，黃天敏在撿戲的過程中，也另外抄錄了這齣戲的重要詩詞。例如，第一本開台的內幕詩句：

漢家正流自英雄，百戰如何處處家，
江朝金龍天下去，寄龍遊西渡名湖。

另外，在第一本洪秀全揭開身世之後，離開清宮，將愛新覺羅的姓氏改換回洪姓，誓報父仇，也有兩首詩句：

男兒立志出鄉關，父仇不報誓不還，
埋骨豈期墳墓地，人間到處有青山。

二十年來一夢中，脫出金鎖走蛟龍，
此冤欲罷父仇報，改姓換洪回故鄉。

這類詩詞中夾雜大量同音字，由於僅聽一、二次，有些語義不甚清楚之處，黃天敏多少依自己的理解做調整與更動，有些已與原義不甚相同。而且，這些詩詞以客語讀出，未必能合乎客語音韻，因此，黃天敏並未全部使用。在記載位置上，有些隨著劇情記載於幕表理由欄中，有些則另外在空白處記載，可見是經過再一次的看戲時，加以增補完全，這類的詩詞在黃天敏幕表本中大約有十數條之多。

所謂「演說」，是指內台戲當日演完，由劇中主角預告明日劇情，以引起觀眾對於次日劇情的好奇心，以刺激觀眾購票欲望。

第二本演說：

明日起秀全收禁，素連要來救，蕭朝貴拜叔不救，秀全哭到眼睛出血。道光給秀全殺下馬要斬，二十年前父仇，二十年他是用什麼斬他道光，請看明天演出。

黃天敏的記載旨在說明，在第三本的演出中，洪秀全將戰敗，被道光帝囚禁，素連想辦法搭救，並請求秀全的拜弟蕭朝貴幫忙，蕭朝貴礙於妻子穆秀蘭為首相之女，左右為難之際，會如何決定？以此來賣個關子。這類演說共有九條，由飾演洪秀全的主角來講，黃天敏集中記載於兩處，具有「備忘」的性質。

在「特定場景」方面，黃天敏幕表本中，特別把第七本馮雲山的靈堂所用橫聯的內容、排放位置標明。連兄弟們敬輓的文字都記載下來。其記載如下：

橫聯：一身肝膽生無敵

一別千古

直聯：人之云亡可悲末日

天何不愁遽隕將星

花園：陽愚兄錢江拜輓

陽愚弟布袋拜輓

陽愚弟秀全拜輓

陽愚弟五府六部拜輓

對照小貓吳錦桂提供的劇照，果是將《太平天國》第七本馮雲山靈堂的佈置、文字抄錄下來，意在複製當時場景。

這些詩詞、演說、場景的記載大多具「補充」、「備忘」性質，記載的位置有些跟隨劇情，有些則逸脫劇情，在某個空白頁記下。其中，黃天敏對於詩詞的記載尤值得注意，雖然由於口語或辨義上的誤差，某些詩句語義不清；而且，這些詩句的韻腳如未更動，是難以用客語來呈現其詩韻，但黃天敏仍將這部分抄錄下來，在雅俗之間的拿捏上，仍勉力向雅的一面靠攏，藉此提昇戲劇演出的質感。曾演過洪秀全一角的小貓吳錦桂說：劇中的「詩詞」以及重要劇情的對白是她檢戲時會特別留意的部分，這往往是戲好不好看的關鍵。³⁰⁹

由黃天敏《太平天國》的記載，可以觀察到幕表戲文本實為「結構化」、「功能性」的演出指南。做為一天一張「幕表」型態的「戲稿」，貼在戲班供演員每一場戲的上下場的提示，供舞台工作人員做為每一場戲的佈景、機關之舞台指示。做為一整本的劇本，則為導演講戲的依據。導演進行編劇之時，即以「幕表」型態提供清楚的分場分幕及腳色、情節大綱；並設定劇場工作指示(布景、特效)，其餘則留下空白供演員協力完成。幕表戲本身即是完整自足的文本類型，對於導演、舞台技術人員、演員提供足夠的演出指示訊息，而易於供戲班運用。

「幕表戲」的文本型態，具有相當大的個別性，有的導演記載詳盡，有的導演記載簡略，具有相當大的彈性。不論詳盡或簡略，並不妨礙幕表戲文本在結構上所具備指義功能的傑出性以及便利性，而成為「內台」的商業劇場以來，一直延用至今的文本類型。因此，幕表戲往往經過輾轉流布之後，仍得以在未知編創者的前提下，能夠承載各式故事內容，而流傳於不同劇種、不同場域的戲班演出。而幕表戲文本的運用，也使得採茶戲此種以民謠、小調為基礎形成的改良劇種，藉由此種相對開放式的文本構造，以較大自由度來安排唱腔、表演，並能夠容納

³⁰⁹ 2010年8月24日，訪小貓吳錦桂，新竹南寮富美宮。

不同劇種背景演員的加入，因而成為「內台」具有競爭性的劇種之一。

【表 4-2-6】黃天敏《太平天國》幕表本的佈景記載/意涵對照表

記載用語	意涵
宮	宮內
金	金殿
外	外幕
花亭	花園亭臺
广	廳堂
房	房間
海	海景
廟	寺廟
墓	墓地
市	街坊
孝台	靈堂
山洞	山洞
土牢	地牢
山橋	橋景
草屋	茅屋
琇城	「休城」時兩派人馬在城門前打戰，一派人馬入城，關上城門，把另一派人馬留在城外。
山城	城門
外、宮	外幕裡面為宮殿
房、外	外幕裡面為房屋景
山、外	指外幕裡面是山景，山景演出，然後外幕拉下來，演員在外幕演出，裡面裝布景
月光、山台、樹	山景、樹景，月光是用燈炮做的，透過幕打出圓圓的光，然後移動。
外、水、火	演員在外幕演出，裡面裝水景、火景
海/船	海景以軟景製成，以硬景製一艘船，下裝輪子移動。亦可用船夫拿槳象徵船。
5 房 5 廟	指舞台分左右兩區，一半是房間的景，另一半是廟的景。
外山房	演員在外幕演出，裡面裝山景、方景。
5 牢 5 山台	舞台分為左右兩區，一半是牢房，一半是山台
船、水、火	有水景，船用船夫拿槳代替，或者做一艘船(新永光有做)底下有輪子。放火燒是把燈裡放油，口吹，就把火光吹出來，製造效果，並不是真的燒起來。

【表 4-2-7】黃天敏《太平天國》幕表本的唱腔、音樂符號記載

歌曲/唱腔/板式	演唱者	本數
主題曲〈明日は明日つ風吹く〉	洪秀全	1 本
〈魔影〉	洪秀全	2 本 19 台
〈星星知我心〉	洪國太	6 本 2 台
流行歌	張淑真	1 本 2 台
	白美乳	1 本 18 台
	洪秀全	8 本 4 台
	看花	8 本 22 台
	馬秀金	9 本 4 台
落哭歌	張淑真	1 本 6 台
	洪秀全	1 本 38 台
	洪秀全	8 本 35 台
落歌	彭雲山	6 本 33 台
	咸豐(夢景)	8 本 9 台
	蕭朝貴	8 本 13 台
合唱	美乳&布袋	6 本 3 台
	朝貴&雪嬌	7 本 15 台
	布袋&牡丹	7 本 21 台
	漢昌&金仙	8 本 1 台
	朝貴&雪嬌	9 本 36 台
	牡丹&布袋	10 本 18 台
吹場	穆秀梅被採花追趕	1 本 16 台
	道光與秀全對戰	7 本 30 台
	秀全與道光對戰	7 本 31 台
倒板	倒板起開幕	7 本 1 台
	彭雲山帶鎖上殿	7 本 16 台
	對戰登城	8 本 4 台
	秀全受傷出	9 本 3 台
	秀全倒板開幕	10 本 1 台
快板	快板出，殺敗了	8 本 9 台
走疊	趕路時，音樂用〈緊疊仔〉	每本均有

第三節《太平天國》的幕表戲操作

本節以黃天敏的十本幕表劇本以及五本說戲本相互參照，探討黃天敏如何在陳守敬的敘事結構之下，進行幕表戲的操作。由於陳守敬的定本戲劇本已不復存在，沒有錄音版本流傳，並沒有可茲參照的歌仔戲版本。但由於黃天敏的幕表劇本乃抄自陳守敬為「日光歌劇團」繕寫的「戲稿」，以幕表型式記錄，貼在舞台出台口，供作每日演出的演員與工作人員提示與備忘之用，並以當日看戲之新鮮記憶補充記載，筆者以為可以視做陳守敬的原作，輔以黃天敏口述講戲版本，當可從中考察陳守敬原作與黃天敏改編作的異同之處。

主要內容以「敘事學」方法分析陳守敬原著的敘事結構，考察黃天敏以此敘事結構為基礎，如何進行幕表戲操作？所欲探討的問題是在定本戲到幕表戲的文本轉換之際，導演對文本的操作與演員的實踐。共區分為四部分探討：一、原作的重覆性敘事紋理有助於演員掌握劇情。二、原作核心事件與腳色行當的搭配。三、「腳色制」強化幕表戲的類型人物、四、「三代結構」做為幕表戲的時空調度。

在《太平天國》由定本戲到幕表戲的文本轉換中，戲曲「腳色制」扮演相當重要的影響因素，不但是陳守敬定本戲敘事架構的前提、也是黃天敏的幕表戲操作的重要參考，並主導演員的舞台實踐。而得以讓黃天敏迅速將陳守敬的定本戲轉化為幕表戲，吸收原著的重要敘事結構，並使戲曲演員得以容易掌握幕表戲的提綱式情節，以及在短時間內能夠掌握劇情之後，即上台演出。

一、原作的重覆性敘事紋理有助於演員掌握劇情

此處所謂「紋理」借用敘事學者蒲安迪的看法，他對於中國奇書文體段落與段落之間細密針線的細部肌理，稱之為「紋理」(texture)，相當於中國曲學家稱的「針線」。³¹⁰清代曲學家李漁有「立主腦、密針線、減頭緒」之說，他對於戲曲文本的「針線」重在前後照映與針線埋伏：

³¹⁰ 蒲安迪以為中國奇書文體的結構布局，與西方文學批評術語 structure 是相對應的；而中國傳統點評家所謂的「針線」(texture)則處理細部的肌理，無涉事關全局的敘事構造。參見：蒲安迪《中國敘事學》(北京：北京大學出版社，1995)。頁 87-88。

每編一折，必須前顧數折 後顧數折，顧前者欲其照映，顧後者便於埋伏。……凡是此劇中有名之人、關涉之事，與前此後所說之話，節節俱要想到，寧使想到而不用，必使有用而忽之。³¹¹

李漁對於「針線埋伏」的功夫小至劇中人物的話語需要前後照映，大至整個情節的對應都精心安排。例如，《風箏誤》一劇設計兩次弄斷風箏線、撿風箏的劇情，來強調主題意旨以及增加劇情感染力。這類針線埋伏與前後呼應的手法，使得劇情網絡更為緊密。蒲安迪將這種「反覆」手法的運用稱之為「形象迭用」(figural recurrence)，他指出，這並非劇作者的「閒筆」，而是讓錯綜複雜的敘事因素，取得前後一貫照應，內涵相當豐富。同時，這也相當於傳統評點家謂的「伏筆」、「鬥樺」和「犯」的用法。³¹²

在黃天敏《太平天國》幕本表中，明顯可見反覆以類似的情節、人物形象在不同本之間輪替上演，透過前後呼應，使劇情更加緊密，主題意旨更形集中，人物形象也便為鮮明。舉例來說，劇中白素連苦旦的悲苦遭遇，靠著前半場花旦穆秀梅的設計陷害，營造顛沛流離的悲苦形象。穆秀梅死後，編劇在下半場又設計另一個花旦蕭秋燕，在洪秀全稱王之後納為王妃，繼續擔任迫害苦旦的角色。蕭秋燕實際上是穆秀梅的化身，這種類型人物的迭用，目的是在使編劇者設計的角色人物形像以及劇情能夠貫穿全劇而具有統一性。

這種設計在《太平天國》一劇屢見不鮮，同樣(或類似)的情節，在不同本換個角色再度上演。其中所運用的重覆敘事可以整理幾個例子呈現於下表：

【4-3-1】《太平天國》前五本之重覆敘事

相似處	本數/情節大要
主角身世上的相似性	第一本 36-39 台 洪秀全乃漢人血統，張淑真被道光帝強占為妻，腹中懷有漢人洪文定的孩

³¹¹ 同註 298，李漁《閒情偶寄·詞曲部》〈結構第一〉，頁 9。

³¹² 參見：蒲安迪《中國敘事學》，頁 87-94。其中，「犯」在明清小說評點主要指敘事中動作的重覆描寫。如《脂硯齋甲戌抄閱再評石頭記》第三回把「重」與「犯」等同，點出「犯」即是「重覆」。參見：張世君《明清小說評點敘事概念研究》(北京：中國社會科學出版社，2007)，頁 209-210。

	<p>子，產下後在清宮撫育，以為乃道光之子，並立為三太子。</p> <p>第三本 15-17 台</p> <p>白素連乃道光帝及藍氏夫妻的親生女，兩人十八年前到北海進香，失落襁褓中的嬰兒。白素連被漢人白地豆與林芹彩收養，誤以為自己是漢家女。</p>
金殿賜婚	<p>第一本第 23-25 台</p> <p>道光皇帝於金殿賜婚，命三太子施秀全與大臣穆東亞之長女穆秀梅成親。</p> <p>第二本第 12 台</p> <p>道光皇帝金殿賜婚，命大將蕭朝貴與大臣穆東亞次女穆秀蘭成親。</p>
裝死	<p>第二本第 19-21 台</p> <p>歷經穆秀梅迫害，白素連被趕出宮，偶與妹妹白美乳相遇，以為洪秀全已死，兩人就為秀全在廟中供奉神主牌，日夜祭拜。秀全與布袋遇然來到廟中，見到秀全的神主牌，方知白素連也在此，兩人遂假裝道士、捉弄素連。</p> <p>第五本第 18-25 台</p> <p>白素連幫助蕭朝貴逃脫，被穆東阿問罪，關在尼姑庵反省。穆東亞放火燒庵。白米乳、洪國太以為素連身死，遂造一墳墓祭拜。白素連逃出，睡於墓地，遇布袋、美乳，才知未死。</p>
假信	<p>第二本第 9-11 台</p> <p>穆東亞假冒蕭朝貴母親的名義寫信給蕭，威脅蕭朝貴回清宮，否則殺其母親，以此剪除洪秀全的兵力。蕭朝貴迫於威嚇，只好回宮。</p> <p>第三本第 28-39 台</p> <p>白素連的身世揭露之後，回到清宮與父母團聚。太平軍與清朝戰事正熾，道光、藍氏要求白素連寫假信，假冒洪秀全手諭，要太平軍軍從黃門縣退兵武昌，太平軍因而大敗。</p> <p>第五本第 5-17 台</p> <p>王雪嬌愛慕蕭朝貴，請求他的母舅何雞公幫忙成全。何雞公寫一封假信稱母舅病危，要蕭速速回家。蕭在布袋陪同下趕回北京。</p>
弑親 殺母、殺妻、殺妹	<p>第二本第 23-34 本</p> <p>洪秀全第一次興兵，攻打清宮，母親張淑真被道光帝殺死。</p> <p>第四本第 15-25 台，</p> <p>錢江調動兵馬，三次攻打道光，娘娘藍氏被秀全殺死。</p> <p>第三本第 4-7 台</p> <p>洪秀全戰敗被俘，白素連入宮求蕭朝貴救洪秀全。蕭朝貴殺妻穆秀蘭，救秀全出宮。</p> <p>第五本第 27-34 台</p> <p>蕭秋燕串通道光陣營，洪營大敗，馮雲山中鏢身亡。蕭朝貴大義滅親殺了秋燕，太平天國四散。</p>
苦且被害	<p>第一本第 26-28 台</p> <p>白素連上京尋夫，遭穆秀梅監禁、毒打。</p>

	<p>第二本第 13-18 台 白素連遭穆秀梅監禁，裝瘋以求脫身，穆秀梅殺害白素連的兒子，煮成肉醬測試素連是否真瘋，素連裝瘋吃肉醬，遭趕出，丟到河裡。</p> <p>第三本第 25-28 台 王秋明兄妹討戰，蕭朝貴應戰，蕭朝貴、王雪嬌戰場調情，夜間偷營相約王雪嬌做內應。</p> <p>四本第 33-38 台 素連絕望欲坐船回北京。蕭秋燕找葉巴萊以地雷火炮炸船欲謀害素連。</p> <p>五本第 18-25 台 白素連被問罪，關在尼姑庵，穆東亞放火燒庵。白米乳、洪國太以為素連身死，遂造一墓祭拜。白素連逃出，睡於墓地，遇布袋、美乳，才知未死。</p>
戰場姻緣	<p>第二本第 6-8 本 過江龍的門徒花姑、秦燕玉、馬牡丹向蕭朝貴求親。</p> <p>第三本第 25-28 本 王秋明兄妹討戰，蕭朝貴應戰，蕭朝貴、王雪嬌戰場調情，夜間偷營相約王雪嬌做內應，蕭朝貴才願意答應。</p>

上述這些情節段落的反復出現，有「大幅」或「微幅」的區別。有些在情節段落上的「大幅」重覆，僅將角色人物稍作調動，就另成一局。包括「身世之謎」、「金殿賜婚」、「誤死」都屬於大段情節的挪用。其中，「男女主角的身世之謎」的大段運用成為第一本與第三本的重要情節。洪秀全身世的揭露，開展接下來洪秀全反清復明的動因，啓動第一次攻打清宮，造成母親張淑真被殺的結果。白素連為道光親生女的揭露，則促使道光夫妻以親情攻勢，策動素連冒充秀全筆跡寫假信諭令太平軍退兵，造成太平軍敗仗。劇作家運用二次「身世反轉」的元素，做為戲劇進行的動機及動力，將情節從第一本到延展到第四本，而開拓劇情的作用。

另一類是情節上「微幅」的重覆，有時是戲劇慣性手法的一再重覆。例如，劇中一連串的殺父、殺妻、殺母(岳母)等違逆天倫的情節卻一再展演。又如，武生與武旦的戰場招親情節，或武旦主動求親。以及全劇一貫的苦旦被害劇情等。這類的重覆由於不是長段情節的重覆，有時僅是一個戲劇手法上的慣性使用，其所呈現的戲劇效果，和「大幅」情節的挪用有異曲同工之妙。在陳守敬《太平天國》文本中既有的重覆性情節，在文本傳遞到其他戲班之後，仍具有結構性作用，

而使演員或講戲人在操作這齣戲時，有所依據，分述如下：

(一)、重覆的情節輪流在不同本之間上演，在戲劇節奏上形成「反覆」、「迭用」的效果。

例如，「身世之謎」的揭露在第一本、而後第三本再度出現。「金殿賜婚」在第一本、第二本輪次使用。「誤死」在第二本、第五本輪次使用。「弑親」在第二、三、四本均有運用。「戰場招親」在第二本、第三本上演。「苦旦被害」在第一、二、四本上演。

【4-3-2】重覆性情節的運用

	一本	二本	三本	四本	五本
身世之謎	■		■		
金殿賜婚	■	■			
誤以為死		■			■
弑親		■	■	■	
戰場招親		■	■		
苦旦被害	■	■		■	

由圖示可看出不同情節的重覆運用，在黃天敏的五本幕表本中，以每隔一本或隔兩本的頻率重覆出現，在整個五本劇情中交錯重覆，在原本以洪秀全起義的線性敘事，在本與本之間，藉由重覆元素或情節的交替使用，產生前後呼應的效果。這齣戲除了「縱向」的線性敘事貫穿全劇之外，在本與本之間，還有「橫向」的重覆敘事，前後呼應，而使原本的敘事更形緊密。

(二)、重覆性結構結合腳色行當藝術，用以塑造人物性格

此種特定情節的重覆運用，並非由於編劇者陳守敬的靈思枯竭，而是為了產生特定的戲劇效果，營造特殊意象。以「身世反轉」的重覆性為例，在重覆運用時產生男女主角的對比效果：小生由清宮皇太子變為漢平民，女主角由民間的漢女轉變為皇家女。此一對比讓觀眾產生深刻的印象，甚而是劇作家塑造角色人物

性格的重要手法。曾在小貓歌劇團飾演白素連這個角色的鄭金鳳，提到她在演這個角色時的心境揣摩：

白素連與洪秀全兩人的身世恰好相反，白素連的身世迷離，她才是道光的私生女(洪秀全反而並非道光的親生子)。後來兩人誤會越陷越深，洪秀全甚至一度把白素連關了起來，白素連被逼到發瘋。後來白素連回到清宮與道光相認，道光派人層層保護這個女兒，洪秀全無法和白素連聯繫，誤以為白素連貪慕宮中榮華。之後白素連和洪秀全見面後，誤會難以解開，白素連說「我就算擔盡西江的水，也難洗我的清白；我有張良的口舌，也難辯解我的冤枉。」³¹³

由鄭金鳳的敘述，可以了解男女主角的身世因素，對於情節的推動、角色性格的塑造有重要的作用，《太平天國》兩次運用「身世」元素，而有雙倍的戲劇效果，使得情節的「紋理」更加細緻。

此外，「金殿賜婚」在第一本主人翁是「小生」，第二本主人翁改為「武生」，情節內容大同小異。「誤以為死」的情節在在第二本、第五本分別營造「小生」、「小旦」遇害的誤會，由丑角、三八等角色幫襯演出笑科劇情。以「誤會」、「作弄」、「真相大白」的手法，在小生、小旦之間輪流操作，並加入丑角、三八的逗趣演出，穿插在征戰的縫隙間，做為劇情冷熱調劑的手法。以腳色行當為重心的重覆性層理，在《太平天國》劇中例子不少，以致於相當明顯而引人注意，除了在情節上產生前呼後應的戲劇紋理效果之外，**重覆性情節在腳色行當上的輪次運用，對於幕表戲的演出來說，有助於演員掌握劇情的演出走向，導演只要說明如某某本的演法即可。**舉例來說，第二本、第三本的金殿賜婚橋段，除了男女主角不同，其他人物均相同，由道光皇帝和奸相穆東亞主導，男主角由「小生」洪秀全換到「武生」蕭朝貴，女主角由穆東亞長女穆秀梅(花旦)換到次女穆秀蘭(花旦)。其間劇情理由、口白或唱腔或有差異，可由演員自行發揮，但情節、排場

³¹³ 2010年5月7日蘇秀婷、陳智堯訪鄭金鳳。

均已為演員、樂師所熟悉，甚而整個演出都可複製，僅在必要之處細微調整。

敘事結構上「同」的因素讓演員、樂師易於掌握整齣戲的劇情脈絡與搬演程序；腳色輪動的「異」，則讓觀眾對於其間的「重覆性」，能夠感受到產生在戲劇紋理上的緊密細緻。而且，因為「腳色行當」的適度調動，而不會馬上感受到劇情重覆的拖沓感。原因在於：每種腳色行當背後所包含的整套表演程式的展現，會自然產生的不同藝術效果，在面向觀眾時，能使之獲致不同的審美經驗，而使重覆情節產生不同的審美感知。這也是戲曲與話劇不同之處，話劇如設置重覆性情節，即便不同演員來演，也可能看出一再重覆特定段落。

中國戲曲敘事中，個別劇目中的大量的重覆情節、不同劇目之間運用的類似戲劇情節、戲套，累積大量的重覆性而發展出的敘事程式等。這些重覆現象在某些解構主義學者或形式主義學者眼中，是「有意味的形式」。³¹⁴西方敘事學者米勒(J.Hills Miller)對文學的重覆現象有深刻的考察，他認為同一文本中的重覆事件，在人類的認知架構下，創造出另一個與這重覆事件相應的意象或形象，在表現的意義上解釋為「意象」，在比喻、轉義的意義上解釋為「形象」，反而更貼近這事物的真實面貌。³¹⁵也就是說，編劇者並非要觀眾看出上述這些特定情節的重覆性，而是透過重覆性的展現，不論是對比性，或者強化作用，讓觀眾形成另一種「意象」，來體現劇作者想表達的理念或情感。而這類重覆事件的編排，連繫了作品的內在結構，增強文本紋理的緊密度；戲齣裡所謂「戲套」、「戲劇程式」的運用，也意味著編劇者藉由這些原有的素材的使用，來與既有的戲曲領域進行互動與對話，也將自己的作品與廣大的戲曲領域相銜接，並做為這部作品的自我

³¹⁴敘事學者米勒(J.Hills Miller)對於小說文本中出現的種種重覆現象進行細致的解讀，在《小說與重覆》一書中，他將所見的重覆現象大致分為三類：(一)、細小處的重覆，如語詞修辭格、外觀、內心、情態等。(二)、一部作品中的事件和場景的重覆，規模上比(一)大。(三)、一部作品與其他作品在主題、動機、人物、事件上的重覆，這種重覆超越單個文本的界限，與文學史的廣闊領域相銜接、交叉。他指出，人們閱讀時，常忽略這些重覆現象，但許多文學作品的豐富意義，恰恰來自諸種重覆現象的結合，因為它們組成作品的內在結構，同時這些重覆還決定的作品與外部因素的多樣化關係，這些因素包括：作者的精神或他的生活，同一作者的其他作品，取自神話或傳說中的過去種種的主題，作品中人物或他們祖先意味深長的往事。參見：〔美〕J.希利斯·米勒《小說與重覆》天津人民出版社，2007。頁7-8。

³¹⁵同上註，頁12-14。作者在此引用了班雅明對於普魯斯特《追憶逝去的年華》文章中，襪子的意象做為空的口袋以代禮物兩者所衍生出看似對立，卻又相似的意義。事物的各種狀態能衍生出種種的意象，並產生不同的意涵。作者由此解釋文本中語詞、情節意義的不固定性、流動性。參見該書第一章〈重覆的兩種形式〉。

身份辨識與定位。

二、原作核心事件與腳色行當的搭配

黃天敏的五本幕表本仍以洪秀全反清復明做為敘事的主要情節線，除了上述的以「劇類」做區別而形成的戲劇結構之外，每本也隱然可見對於特定「角色人物」採取較為濃墨重彩的安排。也就是在每本的第十至三十台之間，可以觀察到以特定情節突出某個中心人物的企圖。其中，第一本以小生洪秀全為中心人物，第二本以蕭朝貴為中心人物，第三本以白素連為中心人物，第四本以錢江為中心人物，第五本以馮雲山為中心人物。

【4-3-3】《太平天國》前五本之核心人物

第一本	第二本	第三本	第四本	第五本
洪秀全(小生)	蕭朝貴(武生)	白素連(苦旦)	錢江(老生)	馮雲山(武生)

第一本很明確地以洪秀全做為中心人物，從洪秀全的身世，到揭露家族歷史以致揭竿起義，整體圍繞著洪秀全一人而設計。第二本以武生蕭朝貴做為中心人物，在十八台之前，描述蕭朝貴投入洪營後，卻被穆東亞設計回清宮，在權貴威赫下，與洪秀全同樣命運，被迫與穆東亞次女成親。第三本以苦旦白素連為中心人物，隨著白素連為道光皇帝親身女的身世揭露，扭轉她過去被迫害的命運，第四台至第二十一台演出白素連為拯救洪秀全而入清宮，隨著身世披露，她回宮與親生父母團聚，害死穆秀梅為子復仇，同時，也開始造成洪秀全的猜忌。第四本從第一台到第二十五台，敷演太平軍戰敗，在蕭朝貴建議下，洪秀全領馮雲山、布袋等人去搬請錢江下山，安排這段襲自三國戲《三顧茅廬》的段落。請得錢江之後，連連告捷，遂建立太平天國。

黃天敏在第五本濃縮了原著的五至八本，在中心人物的設計上，不像前四本這麼明朗，但最後一場戰役中，馮雲山中箭而亡，眾人為他哭靈的這一段落是情節重心，也是襲自三國戲中的《哭靈牌》，不論場面、唱段、唸白都有詳細記載。

西方敘事理論將「情節」區分為三個層次：最底層為「功能」，中間為「序列」，最高層為「情節」。依賽默爾·查特曼(Chatman, Seymour Benjamin)的理論，「功能」是故事中的最小敘事單元，作為組成「序列」的事件，有些被歸類為「核心」(kernel)來產生功能，另外一些事件被歸類為「衛星」(satellite)來產生功能。其中，核心事件產生連續或交替的事件，引發、增強、推進序列故事的進行；衛星事件則通過維持、延長由它們輔佐或包圍的核心事件去擴張、填充某個序列的輪廓。因此，查特曼將核心稱為故事的「骨架」，把衛星稱為故事的「血肉」。³¹⁶

《太平天國》十日的連續演出中，在洪秀全反清復明為主軸所形成的線性敘事軸線，是跨越每一本，形成全劇的主要敘事情節軸。實則，在編劇的安排及導演調度下，每本的演出已自成一完足的敘事單元，經營獨立的因果歷程序列，來構成完整的情節結構。顯而易見的是每本所設定的中心人物的行動與事件，正扮演「核心」的功能，引導情節的進展。例如，第二本中心人物蕭朝貴決定返回清宮這一事件，正是具有「核心」功能，造成太平軍大將被拔除，以致首次的興兵落敗的結果。同樣的，第三本中心人物白素蓮，其身世遭披露之後，決定返回清宮的事件，也因為礙於親情而計陷太平軍，使太平軍落敗。在黃天敏幕表本中所見中心人物相關的事件設計，雖然其事件演出的篇幅不大，卻扮演推動劇情進展的「核心」功能，而非僅有戲曲人物出場介紹的消極作用。

在規劃「核心」事件時，陳守敬將「角色」、「行當」的概念鍊結住敘事要素，這無疑是一個高明的策略，在小生、武生、苦旦、老生、武生輪流推出，做為劇情推展的核心事件的中心人物。可以看出他對於連台本戲的思考，不但要顧及全劇以小生為主軸的戰爭敘事，還要在各本透過幾個重要的角色行當來推展重要劇情。由此可見，陳守敬對於十日的連台本戲的思考，與全本戲有所不同：必須善於組織運用內台戲班的各種行當，將重要行當編織入劇情，在每本輪流推出重要行當，扮演推動劇情的核心功能。不但能充分發揮內台戲班組織編制的功能，促成各個重要行當的演出勞役均衡；同時，也能透過行當與劇情的編織，增加表演的可看戲，讓觀眾願意一再購票入場看戲。

³¹⁶ 參見：胡亞敏《敘事學》(武漢：華中師範大學出版社，2004)，頁122。

(一)、維持陳守敬原作的「核心事件/行當」之搭配

在黃天敏的五本說戲版《太平天國》中，仍可看到對於陳守敬原來設計的「核心事件/行當」之搭配關係。五本劇情依次突顯「小生→武生→苦旦→老生→武生」的順次呈現，由此也可以看出內台戲將焦點置於「生」、「旦」兩類行當的現象，由此兩太行當內的分行輪次做為各本的核心人物，來推動劇情。丑角僅做為調劑作用，在劇中不曾影響重要劇情。反派的奸臣、採花、花旦之輩做為仇恨的發動與糾纏者，雖然戲份遍佈全劇，卻不能成為內台戲的劇情推展力量。

戲班的腳色行當配置是戲曲編劇、導演在構思一齣戲時最重要的考量因素，必須有適當的腳色行當來演出劇中的人物，才能將劇情充分展現。內台的改良採茶班編制動輒五、六十人，以能夠應付十日的連台戲場面，一般而言，必須各種行當均齊備，而人才濟濟的情況下，也必須讓各行當的優秀演員有擔綱重要角色的機會，以使演員之間能夠「勞役平均」。

(二)、依戲班行當配置安排劇中角色

黃天敏《太平天國》一劇最早在「金龍」歌劇團排演，該團團員約五十人，據黃天敏所述，團內女演員眾多，個個年輕貌美，爭著做主角。³¹⁷雖然這齣戲以洪秀全為主軸，為讓班內出色的演員均有表現機會，並讓觀眾對於演員、劇情維持看戲熱度，導演必須妥適安排演員的出場。

黃天敏安排「金龍歌劇團」的演員表，將團內幾位重要演員，依原著核心人物，搭配演員行當做安排：團內一路小生林月嬌演男主角洪秀全。二路小生官美子、許美珠(團主許金龍的妹妹)分別演蕭朝貴、馮雲山。苦旦阿秀姐演女主角白素連，老生鄭增枝演錢江。其中，蕭朝貴、馮雲山在原著中為武生，官美子、許美珠兩人為小生行當，由於這齣戲的武打不涉及高難度程式，因此，由小生來頂武生的腳色亦為已足。

在主要的核心人物安排好，再安排劇中其他角色。有些角色視劇情走向，需

³¹⁷ 2009年9月10日，訪黃天敏。

由演員一人分飾兩角。例如，道光皇帝(二路小生)由飾演錢江的鄭增枝扮演，在劇情前段扮道光帝，後段扮錢江，兩角色並未同台演出。奸臣穆東亞由黃天敏自己(二花)扮演。黃天敏的妻子陳玉鳳(旦)在前段扮演洪秀美之母張淑真(花旦)，後段扮演洪秀全的兒子洪國泰。劇中兩位惡婦穆秀梅、蕭秋燕均由徐春香扮，同樣在劇情前段、後段分別出場。最後，班內少一位彩旦飾演白米奶，遂由花旦田秋梅改扮。

三、「腳色制」強化幕表戲的類型人物

中國傳統戲曲的行當設置，本來就對於其所代表的角色具有高度的形象指涉性及性格象徵性。例如，小生所代表的乃正派的年輕男子、苦旦代表悲苦的遭遇的婦人等。在黃天敏《太平天國》幕表戲中，腳色行當對於人物性格的塑造已到了高度概括化的程度，他對於內台戲的腳色特質，曾說：³¹⁸

內台戲小生最風神，苦旦一直被害，採花由反生來演，由二、三、四路小生來演都可以。三花通常跟著小生，彩旦則不一定跟著小旦，須看劇情走向。

黃天敏經常排「小生戲」，「小生」是劇中的靈魂人物，在形象塑造上著力最多，可風流、可正派，可由正派轉奸邪、可由少不更事轉為肩負國仇家恨等，是表現力最強的角色。從黃天敏對於內台戲腳色行當的歸納，可以看出內台戲的「行當」有特定的形象特徵：小生最神氣、三花為小生旁邊的附隨角色，苦旦、反生有功能性設定。個別角色的表現必須由演員將劇情融會貫通之後，才能夠展現。而內台的幕表戲演出通常情節複雜、人物眾多，導演以「提綱式」的講戲，如何才能使演員具體詮釋劇中每個人物的性格？

由黃天敏操作《太平天國》一劇，將劇團中既有的人員依腳色行當分類，來分派劇中的角色人物，即可看出「戲曲」的幕表戲有別於「話劇」之處，即在於

³¹⁸ 2010年8月19日，訪黃天敏。

戲曲「腳色行當」的特殊設計：演員依其本身的腳色行當來詮釋被分派到的劇中人物，不論唱唸、舉手投足，均有腳色制的程式規範做為依據，再進一步針對劇情走向來形塑人物性格，是演員在提綱戲的簡單故事架構之下，能夠迅速掌握、表現個別角色的重要原因。

陳守敬劇作在情節設計上，忠奸線條明顯，善者極善、惡者極惡、悲者極悲。這樣的劇情塑造了一群類型人物：正直良善的洪秀全、苦情的白素連、使壞的穆秀梅、忠義的彭雲山、足智多謀的錢江、奸巧的穆東亞等。人物的類型化有助於演員迅速掌握角色的表現，同時，也將戲曲的「腳色制」更推向「符號」的功能，並且進一步細分出新的腳色類別用語：陰婦、反生、奸臣等。

例如，以苦旦行當出場的女主角白素連，除了第一本與洪秀全的生旦戲較為歡樂之外，其餘各本均以「悲慘」遭遇呈現舞台，先受花旦穆秀梅毒打、被逼食子裝瘋以求脫身，後來夾在親父與丈夫之間備受煎熬，被丈夫愛妾排擠、被道光帝趕到尼姑庵，奸相放火加害等等，遭遇之淒慘難怪會以「苦旦」稱之。

另外，內台戲飾演反派的花旦，又稱「惡婦」或「陰婦」，專門耍計謀陷害主角，尤其針對苦旦。在苦旦白素連的受難遭遇中，劇情前半部加害的為花旦穆秀梅，後半段加害她的是花旦蕭秋燕。相當有趣的是，這兩個加害人物，不但行當相同，連演員也同一人，黃天敏在「金龍」歌劇團排這齣戲時，前後花旦都是苗栗人徐春香飾演，可見兩位花旦的作惡本性與行徑是一貫的，由同一位演員詮釋最為經濟。由此，可以看出黃天敏藉由操作戲曲腳色行當，對人物性格的概括性詮釋，並加以放大、強化，使演員易於把握劇中情節與人物性格，即便在錯綜複雜的情節架構下，也能迅速掌握自己的演出單元。

由黃天敏的講戲中，可觀察到內台戲中對於腳色行當的特殊用語，與「性格」塑造有直接關聯：例如，用「陰婦」、「惡婦」指反派花旦、用「奸臣」指反派老生、用「三八」指女丑、用「正生」、「反生」在行當之上標舉正派與反派的類屬，「苦旦」指境遇悲苦的女主角(但內台戲並沒有歡旦)，「採花」指專門騷擾良家婦女的無賴(應介於丑與雜之間)等。這些「陰」、「惡」、「正」、「反」、「奸」、「苦」、「三八」等指涉劇中人物的「性格」之形容詞，被冠到「腳色行當」之上，甚至

代替原本戲曲行當的專有術語而通行於內行戲界，可見得幕表制對於腳色行當的操作，已有了約定俗成的特殊「分行」，而這類特殊分行的產生，是基於特定腳色行當與特定情節傾向的高度聯結，著眼於該行當對於情節推動產生的「功能」，並經過長時間的演出實踐而存在的，例如，上述所舉苦旦的苦難遭遇、採花的騷擾行為等。

幕表戲對於「腳色行當」概括人物形象的極致運用，擴展到特定情節幾近套式的演出，不免有使人物形象扁平化，或情節老套的疑慮。但這卻不失為在商業劇場需要大量劇情複雜的劇目時，有利於讓演員很迅速地透過導演講戲，即可把握住劇情要旨的辦法。也因此，幕表戲的劇情大多忠奸立判、大善大惡。

四、「三代結構」做為幕表戲的時空調度

陳守敬做為「拱樂社」內台時期的重要編劇，他的作品涵括內台戲、電影劇本、電視劇本。這齣《太平天國》是他為「日光」歌劇團寫的內台戲，他的編創取向顯然延續了「拱樂社」時期的手法。戲曲學者邱坤良教授針對陳澄三拱樂社的內台戲劇本結構的描述，也很適切地說明陳守敬《太平天國》的劇作結構：³¹⁹

篇幅較大的劇本，角色之間的恩怨時間跨幅多涉及三代，結構上一律是第一代先演出一段恩怨，起因多由於宮廷、武林忠奸鬥爭和感情衝突。若干年後(通常是12、18年不等)，第二代小生、小旦長大，正反兩派生、旦各自結合勢力，相互爭鬥。正派角色常常被陷害得情境淒慘，配合大量出現的男女情愛糾葛製造懸疑衝突。幾年之後(通常是7年)，困仔生出現，聰明機變，從中穿針引線，釐清誤會、復仇報恩，最後親人相認、皆大歡喜。

邱坤良指出「拱樂社」的長篇內台戲劇本多涉及三代，第一代為恩怨引因，第二代為主要劇情展現，第三代的機智來總結全劇。此一「三代結構」，亦可在陳守

³¹⁹ 參見：邱坤良〈「內台戲」的劇本創作與舞台演出—以拱樂社為例〉《88年傳統藝術研討會：民間藝術、生態脈絡》頁154-155。

敬《太平天國》中的劇情架構體現：第一代的洪文定與道光皇帝之間的搶妻風波是冤仇產生的原因。第二代的洪秀全長大以後，娶妻白素連(道光的私生女)，兩人上一代的血海深仇，延續到這一代，夫妻恩情與殺父大仇之間的糾葛，是第二至七本的重要情節內容。第三代洪國泰為洪秀全與白素連的兒子，聰明靈巧，第七至十本之間，展演化解親舅咸豐與父親洪秀全之間的衝突。

【表 4-3-4】陳守敬《太平天國》的三代結構

世代	第一代	第二代	第三代
劇本的本數	第一本	第一至七本	第七至十本
正方陣營	洪文定	洪秀全	洪國泰
介於正、反陣營		白素連	
反方陣營	道光帝	咸豐	

這種三代人組成的「三代結構」之所以會成為內台戲的套式，原因在於「三代結構」的運用的是建構內台戲的「時空架構」的重要元素。第一代人的恩怨大致於第一本的開頭即交代清楚，第一本的時間進展最快，在第一本中段起便經過二十年，第二代人長大，第一本的末尾揭曉身世之謎，開啓一連串復仇行動。第二本起至第七、八本左右，乃漫長的第二代人的復仇過程，所經歷的時間也大約十數年至二十年。最末的兩本左右，第三代人已成長至七歲的小孩，將擔負起調解家族恩怨的責任。在時間架構上，第一本的時間最為壓縮，在一本的時間內展演二十年的經過時間，而在這一本之內的時間也不是均質地延展，而是在某個時點，就以一個變景宣稱：時間過二十年，洪秀全已二十歲。出場做小生扮相，原本演小生的道光皇帝，此時出場則黏上兩撇鬍子，代表年紀已轉為老生。

實則，「三代結構」代表的是內台戲的「時空架構」，大抵展演三代人於五、六十年之間的家族鬥爭，故事開啓於二十年前的第一代人身上，劇情長度大致只占一本。大部分劇情均集中在第二代人身上，以七本左右的劇情長度來敷演二十年間的復仇行動。最後的一、二本由第三代的囡仔生做為調解者。

黃天敏的五本《太平天國》在段落剪裁上，很明顯即以「三代結構」做為剪裁的依據：1963年在「新永光」歌劇團排這齣戲時，內台戲已逐漸不敵新式娛樂，「新永光」老闆娘徐蘭妹便請黃天敏將這齣戲縮為八本，後兩天改演話劇，以留住觀眾。³²⁰黃天敏縮編的方法即依照《太平天國》原本的三代結構改為二代，第三代有關咸豐的糾葛以及囡仔生洪國泰的劇情刪除。此外，黃天敏為筆者所講的「五本版」，則將一至四本照原劇呈現，第五本濃縮了原劇的五至八本，刪去原劇的九、十本。刪去的部分也就是「代際結構」中的「第三代」：洪國太與咸豐的劇情。

不論是內台的改良採茶戲《太平天國》、或者黃天敏為筆者所講的「五本版」，以及1990年黃天敏為「榮興客家採茶劇團」排的公演齣目《太平天國》，均僅以「二代」結構做為劇情架構。由此可以觀察到，「三代結構」對於內台戲的「時空架構」、「劇情結構」來說，都是有意義的設計，以「三代人」架構起故事的時空也架構起劇情的結構。或許原編劇者並未預想這三代結構也便於拆解、以便於做段落性演出，但由於其「架構」的本質使然，也讓黃天敏在吸收為歌仔戲劇目時，自然地運用這時空架構做為其剪裁劇情的憑藉。

³²⁰ 永光園(團主黃秋蘭)、新永光(團主徐蘭妹)的內台戲均曾聘黃天敏排過《太平天國》。

第四節 《太平天國》的改編與演出

內台「胡撇仔戲」一直是改良採茶戲班撿戲的大宗，尤以採茶班的內台導演黃天敏、蔡梅發、陳玉平、陳盛本等人，經常撿歌仔戲的胡撇仔戲，改為客語在採茶戲的夜戲上演。至於胡撇仔戲與採茶戲的區別，苗栗「新泰鵬歌劇團」團主曾東成以「胡撇仔是劍俠戲，採茶戲是家庭戲」來詮釋，並說「河洛人的胡撇仔是要上崑崙山學法術、打劍光；客家人演古路戲較專長，採茶戲則是親家親姆的三小戲。」³²¹筆者以為，這樣的看法頗能說明採茶戲的劇目特點，也能夠解釋客家戲班撿胡撇仔戲，以擴充演出類型及劇目類別的動機。

陳守敬《太平天國》套用三國戲的特定段落，在表演實踐上，將花臉、老生戲改為小生、小旦戲，藝人稱之為「歌仔戲做」或「三小做」，³²²在編劇手法上，是適應歌仔戲行當特色所為的設計。採茶戲與歌仔戲的發展類似，同樣在「三小」的小戲基礎上形成大戲，陳守敬針對這齣戲在行當上的設計，同樣也適用於採茶戲班。因此，黃天敏吸收這齣戲之後，並未在劇情上做大幅度的調整，而是在採茶戲劇種的表演特色，以及對於劇中特定角色的戲劇行動進行調整，以符合客籍觀眾的審美慣性。³²³

本節從「腳色安排與表演」、「劇情的剪裁與調動」、「三小架馭的歷史題材」三方面來說明黃天敏在處理這齣戲的手法。包括：因應個別戲班編制要求所為的人員安排、基於個人導演創作意向及審美構思所為的劇情剪裁、改編，以及這類題材呈現在採茶戲班劇目分類架構下，具有歧出及衝撞採茶戲既有劇目分類架構的現象。

一、腳色安排與表演

黃天敏 30 多歲搭台北人許金龍成立的「金龍歌劇團」，擔任該團導演，1960 年左右到高雄某戲院撿戲，將陳守敬為「日光歌劇團」創編的《太平天國》抄回，

³²¹ 2007 年 7 月 11 日，訪曾東成。該團目前已散班。

³²² 2010 年 8 月 24 日，訪鄭金鳳、吳錦桂，新竹富美宮。

³²³ 黃天敏說，陳守敬的戲好，所以大部分依照他的劇本來演，沒有更動太多。2009 年 9 月 10 日。

更名為《洪秀全演義》上演。1964年搭竹北「新永光歌劇團」也排這齣《太平天國》。

「金龍歌劇團」除了西部客家地區之外，在南部、東部均有演出。這齣戲演出過的戲園有桃園龍潭、新竹新埔、芎林、關西、內灣、竹東、竹中戲院。苗栗有苗栗市、公館、大湖、珊瑚湖、三灣、卓蘭、獅潭、後龍、竹南、頭屋、頭份、崁頭屋。南部的美濃、內埔、萬巒、高樹等，繞台灣的戲路一圈大約一年左右。

「新永光歌劇團」在苗栗市上林戲院、中央戲院、國際戲院，公館兩間戲園，以及大湖等地均大受歡迎。³²⁴

黃天敏在「金龍」排這齣《太平天國》打響知名度，隨後被「新永光」團主徐蘭妹聘請過來，再排這齣《太平天國》。據「新永光」目前的導演劉雪子(1940-)所述，24歲入「新永光」，當時演的內台戲賣座不佳，直到黃天敏同年入班，排這齣《太平天國》，才挽救「新永光」的票房。由於《太平天國》先前已由「金龍」演過客家庄一輪，「新永光」避開「金龍」的戲路，或將原本在「夜間」演出，現改為「日戲」上演，仍相當受歡迎。³²⁵已去世的「新永光」老團主徐蘭妹(約1929-2011)亦說：「天敏排的《太平天國》很賣座」³²⁶

【表 4-4-1】黃天敏《太平天國》一劇的人員配置³²⁷

角色\演員	金龍歌劇團	新永光歌劇團
道光(前小生、後老生)	鄭增枝	彭明源
洪秀全(小生)	林月嬌	謝月琴
白素連(苦旦)	阿秀姐	黃秀滿
秦燕玉(武旦)	田秋香	
范梨春(小旦)		
蕭朝貴(武生)	官美子	黃桂香(黃秀滿弟媳)
彭雲山(二手小生)	許美珠	
穆秀蘭(錢素雲)	阿足	謝桂香
錢江(老生)	鄭增枝	
洪國泰(娃娃生)	陳玉鳳	

³²⁴ 2007年2月23日，訪黃天敏。

³²⁵ 2011年4月23日，電訪劉雪子。

³²⁶ 2008年3月12日，訪徐蘭妹，於三峽。

³²⁷ 訪問黃天敏、陳玉鳳、劉雪子。由於時隔五十年，部分腳色分配已無法記起。

張淑真(花旦)	陳玉鳳	陳玉鳳
穆東亞(奸臣)	黃天敏	黃天敏
洪布袋(三花)		林遠統
穆秀梅(花旦) 蕭秋燕(花旦)	徐春香	
白美乳(彩旦)	田秋梅	劉雪子
洪文定(小生)		
白地豆(三花)		
林芹彩(彩旦)		
高備(雜腳)		
過江龍(老生)		
王秋明(武生)		

(一)、腳色安排

黃天敏在 1950-60 年代導演《太平天國》，大抵基於戲班原本的行當來安排劇中角色。因此，主角洪秀全由各該戲班原本的小生擔當，「金龍歌劇團」由林月嬌主演，「新永光歌劇團」由謝月琴主演。對於洪秀全的演出，黃天敏對於林月嬌的表現記憶深刻，他指出：「林月嬌是歌仔戲班出身，演起來有歌仔味，口白有閩南腔，演得很衝，很受歡迎。」

為演這齣戲「金龍」班缺一個三八(彩旦)，團主許金龍請班內的旦行田秀梅演白米乳這個腳色，為了讓她揣摩演法，黃天敏特地帶她到台北大橋頭戲院看這齣歌仔戲《太平天國》，後來田秀梅演得相當傳神，尤其第一本白素連與白米乳在清宮城門遇清兵捉拿，白米乳偽裝成石人騙倒清兵，逼真的演技仍為黃天敏津津樂道。

飾演道光皇帝者，「金龍」班為鄭增枝，外江底，出自「勝宜園」宜班，習老生。「新永光」為彭明源，四平底，出自「金興社」，習大花。飾苦旦者，則為兩班的當家小旦，「金龍」班為阿秀姐，「新永光」為黃秀滿。

腳色調配上，黃天敏在兩班的安排，通常演道光者，必須「包」(負責)錢江一角，兩者均為老生；演洪文定者，必須負責彭雲山一角，兩者均為武生；演穆秀蘭者，必須負責蕭秋燕一角，兩者均為花旦。

(二)、唱腔運用：半古路半胡撇

陳守敬《太平天國》為定本戲，為劇中人物編寫大段的四句連口白，歌唱部分則由演員自行安排，雖然是可以發揮「即興」之處，但演員在第一次演出之後，即將唱詞、唱腔固定下來，之後均可套用。歌仔戲演員對於的四句連的運用，以言語機鋒來鋪陳劇情、塑造人物性格，經常因為一來一往的四句連，而形成演出的重點場面，一台所需時間甚長。黃天敏檢戲時並未將這齣戲的四句連檢回，而以幕表方式記載情節提要，在演出時，口白、唱腔均由演員自由發揮，無形中，演出節奏也比較快。據黃天敏所述，客籍地區的觀眾比較喜好聽歌，而不喜長篇大段的口白，歌仔戲運用大段四句連，唱腔相對較少的演出方式，比較不容易留住客籍觀眾。³²⁸當然，這也可能是由於內台採茶戲不時興以「四句連」方式處理口白，因此客籍觀眾沒有機會領略四句連的言語機鋒。

此外，演出時間必須拿捏在夜戲三小時(八時至十一時)結束，因為許多觀眾是從山裡走一、二個小時來鎮上看戲，倘若演到十二點才結束，觀眾急著回家，又看不到結局，會抱怨連連。因此，將每日原本三至四小時的戲縮至三小時來演，劇情節奏快，並以歌謠來負責敘事、抒情，而與陳守敬的原作著重四句連有相當大的不同。

唱腔安排上，集中在劇中的小旦、小生。原因是生旦戲是觀眾的看戲重心。每日的第一台出場通常唱流行歌、採茶調，流行歌又以日本歌、國語歌為主。小生、小旦也通常演唱流行歌、採茶調。飾演洪秀全的小生上台唱流行歌或都馬調，較能展現其英氣與威風。據陳玉鳳所述，她在「金龍」班所飾演的張淑真(洪秀全之母)，上台唱日本流行歌，因為時值戰後初期，觀眾較喜愛聽日本歌。在戲院演出，必須要唱當時流行的歌曲，觀眾才會購票看戲，而胡撇仔戲就得搭配流行歌。³²⁹

飾演道光帝的二路小生通常並不需要安置唱段，歌仔戲《太平天國》中的道光帝也僅在秀全獲悉身世，而遭秀全打頭三下之時，演唱〈七字調〉以抒其不滿。黃天敏的《太平天國》在「金龍」、「新永光」分別由鄭增枝、彭明源飾演道光帝

³²⁸ 2009年9月10日，訪黃天敏。

³²⁹ 2009年9月10日，訪陳玉鳳(黃天敏之妻)。

以及錢江，鄭增枝是外江底的老生，彭明源是四平底的大花，由於這兩位的學藝背景，對於唱曲相當擅長，在劇中即以外江〈二六〉做為主要唱腔，而與歌仔戲有相當大的不同。出自「明興社」的官美子，在飾演蕭朝貴一角，上台演流行歌，但也曾演唱外江曲。1990年榮興客家採茶劇團《太平天國》，是由歐雲英演道光帝，黃天敏以為由女子飾演道光帝，如能演唱歌仔調，較能襯出帝王的氣派。³³⁰但「榮興」劇團創團初期以「採茶」做為訴求，在唱腔上並不採用其他劇種的唱腔，因此使用客家〈平板〉為主。奸臣穆東亞很少使用唱腔，上台打引之後，以口白帶出劇情，觀眾對於唱腔的欣賞集中在生旦，對於奸臣演唱的觀賞興致較低，但奸臣亦可演唱外江曲。

三花、彩旦的唱腔運用可以演唱採茶，也可演唱流行歌。陳玉鳳說明：三腳採茶戲段或唱段的運用，通常是三花與彩旦的對手戲，但這齣戲由於彩旦心儀的是小生，而非三花，故不會引入三腳採茶戲的唱段。³³¹

黃天敏的《太平天國》在胡撇仔戲的劇類基礎上，同樣運用日本歌、國語歌，來經營「新派」、「時髦」的演出風格。由於四句連的省略不用，將表演的任務由口白移轉到唱腔，³³²且在演戲時間由四小時壓縮到三小時之下，戲劇節奏較快，以配合客庄觀眾的作息需求。唱腔的使用集中在小生與小旦，老生、奸臣亦可演唱外江曲，依行當以及演員的專長來決定唱腔運用：生、旦、丑以流行歌、採茶調、歌仔調為主，老生、奸臣以外江曲為主。因此，這齣《太平天國》在唱腔運用上，流行與傳統交融，跨國界混合了日語歌、採茶調、歌仔調、外江曲唱；舞台表現上，呈現「新中帶舊」、「半古路、半胡撇」的演出風格。

二、劇情的剪裁與調動

黃天敏對於《太平天國》並未大幅度改編，但他所改編的部分涉及他個人的戲劇構思，則又是基於他對於採茶戲曲的審美感知，以及對於客家觀眾的觀劇意向的掌握。以下所分析，並不能演繹為其他客籍劇作者的改編行動，僅作為黃天

³³⁰ 2009年9月10日，訪黃天敏。

³³¹ 同上註。訪陳玉鳳。

³³² 據黃天敏說明，歌仔戲《太平天國》以四句連為主，唱的部分並不多。

敏本人針對《太平天國》的改編手法，以及筆者的觀察及詮解。

筆者將黃天敏對於歌仔戲《太平天國》的情節改編，從「人倫」、「愛情」、「神怪」這三個主題的不同處理來分項說明：

(一)、「人倫整飭」取代「人倫失序」

陳守敬《太平天國》在歷史框架下，實則進行「人倫」的歷演，其間包含對儒家條目分梳，情節歷演道光皇帝悖理(殺人父奪人母)、洪秀全殺父(道光帝做為代父角色)、白素連食子、蕭朝貴殺妹、馮雲山自盡等。以親族、兄弟之間的殺戮事件，來重新審視忠、孝、節、義的內涵。黃天敏的演出實踐則有不同處理方式，而可以用來檢視不同劇作者操作「人倫」主題的取向，甚而，做為不同劇種的表現手法之例示。

以蕭朝貴的妹妹蕭秋燕之死為例，在民間野台就有不同的處理方式，小貓吳錦桂的歌仔戲演出版本，是以蕭秋燕被馮雲山殺死，之後馮雲山雖已得到天王洪秀全諒解，但錢江恐蕭朝貴散兵，勸告馮雲山顧全大局，自我了斷，馮雲山、錢素雲兩夫妻乃自盡而亡。歌仔戲版本藉此來詮釋太平軍末期兄弟鬩牆、反清志業未竟的景況。採茶戲版本則以馮雲山在戰死沙場，蕭朝貴「大義滅親」殺了親妹，來彰顯太平軍弟兄們的忠義精神與兄弟情懷。黃天敏在劇中改編，使蕭朝貴大義滅親，延續這齣戲洪秀全為報父仇而大義滅親的敘事，並使洪秀全、蕭朝貴、馮雲山之間的兄弟情誼承接承接「三國」劉關張三結義的忠義形象。³³³黃天敏的改編有意對於時陳守敬《太平天國》進行調整，將太平軍兄弟間衝突對立的緊張關係調整為忠義、和諧，與陳守敬操作「衝突」因素來營造劇情的高低起伏的手法有所不同。

在操作白素連與蕭朝貴這兩個角色行動都用樣運用「親族」、「家庭」的元素，只是兩者是反向操作，前者以「攏聚」親族關係，使對立雙方產生聯繫功能，後者以「斬斷」親族關係，來解決雙方的緊張對峙，並對儒家條目「義」下定義。**黃天敏對於家族、親族元素的操作手法，雖然與史實的距離更為遙遠，所投射的**

³³³ 黃天敏指出，這樣的改編是為表達太平軍兄弟之間的忠心與忠義。2010年8月19日訪黃天敏。

反而是導演本身對於「家族」、「親族」的功能想像：家族所具備的凝聚、整合功能、懲戒功能，以及透過家族內部形塑而能影響於外在的是非道德觀念等等。

因此，《太平天國》這齣穿著歷史外衣，實則從家庭出發，舉著反清復明大旗，來對於人倫綱常的整飭行動，在劇情的開端能同時符合歌仔戲、採茶戲兩劇種的小戲本質。然而，在劇情中段之後，歌仔戲愈發走向人情對立的兩極，親情、友情、愛情都採取尖銳的矛盾對立，務使劇情產生惡者極惡，悲者極悲的效果，產生「人倫失序」的狀態，以民間角度來詮釋太平天國的覆亡，乃基於「君不君」、「臣不臣」、「父不父」、「子不子」的必然結果。

黃天敏在《太平天國》的演出實踐上，則著意彰顯「家族」、「親族」在「整飭人倫」的積極作用，以暴烈的「弑親」手段來伐惡揚善，將瀕臨分裂的太平軍陣營加以整合。黃天敏的改編已逸脫太平天國的史實走向，也逸脫陳守敬原作的劇情。此種強調家族、親族來處理劇情的手法，實則體現採茶戲本身的劇種特質，尤其在與歌仔戲互為觀照時，更可突顯前者強調家庭、親族的「內聚力」，劇情展現對於家族、親族的內在規制力有相當程度的肯認，因而顯現在人物行動、對於儒家條目的分梳上，有相當一致的標準，不傾向以尖銳對立來衝撞屬於家族、親族的規範。

(二)、生旦團圓的結局慣性

陳守敬的歌仔戲《太平天國》劇情強調忠奸對立、家族衝突，在相同或對立陣營的人際之間操作合縱連橫、或反奸背叛，營造衝突性劇情和對立的人際關係，並以出自庶民的人情義理觀念來詮解劇中的種種悖理情節。黃天敏在雖承繼此一忠奸對立的調性，但在許多情節設置上則呈現調和與折衷的傾向。

其中，最具代表性的是白素連的陰性調和力量。例如：第三本白素連為道光皇帝之親身女的身世被揭露之後，歌仔戲的演出版本強調白素連夾在丈夫與生父之間，被生父利用，且不斷被丈夫猜疑的情感刻劃，做為擴大雙方陣營的矛盾對立，並做為形塑白素連性格深度的情節設置；採茶戲版本則強調白素連做為太平軍陣營與道光陣營之間調和、折衷的力量，黃天敏在講戲時曾一再強調，白素連

被帶回生父身邊，看看能不能調解雙方的誤會，化解彼此心結。³³⁴

「說部」作品像《水滸傳》及其相關續書群對於消滅社會上異質力量的寫作策略，不脫征伐、圍剿、逃竄、招安等手法。陳守敬似以白素連做為雙方陣營之間的關聯，以操作「反奸」、「背叛」情節。黃天敏《太平天國》則以白素連代表的陰性力量，由家庭、親族出發，來緩衝、化解兩方陣營的對決。

在「人倫失序」行動序列作用下，歌仔戲版本最後的結局乃太平軍四分五裂，白素連回到生父道光帝的身邊。採茶戲版本則雖然太平軍終歸四散，洪秀全與白素連這對夫妻，終於與兒子國泰一家團圓。此一生旦大團圓的結局，似乎是延續上述「人倫整飭」行動的必然結果，瀕臨分裂的太平軍陣營經過家族、親族力量的整合，下一步劇情則導向劇中的對立的異質力量被弭平，而有順理成章的大團圓結局。

對於這樣的處理手法，黃天敏的詮釋相當直接，他以為：「將太平軍兄弟之間的關係調整到歸於「忠義」，同時最後須有「團圓戲」。如此，戲才不會散掉，才有結果，這是客家人喜愛的處理手法。」³³⁵黃天敏針對劇情所為的調整，是在觀眾的審美口味，以及採茶戲喜劇類題材的演出慣性之下的調動。

(三)、神道設教的剪裁

神道設教一向做為歷史戲的補充，例如，三國戲中的孔明借箭、錦囊妙計等，為歷史戲增添幾分玄奇與神秘。陳守敬《太平天國》雖以歷史為其架構，性質上卻是夜間演出的「胡撇仔戲」，尤其劇中出現的奇人、道人，隨著征戰劇情的延長，為了替征戰劇情添加高潮趣味，兩方陣營通常都會在特定情節突然出現奇人相助。《太平天國》前段劇情乃錢江以類似諸葛孔明的姿態出現於太平軍陣營，劇情後段在清軍陣營不斷出現能人奇士相助，穆彰阿請來「起手無回東海公」、「起腳無縮天地人」兩位奇人來對抗錢江。³³⁶

黃天敏《太平天國》將第八、九本刪去，把咸豐段落的剪除，也連帶將妖道

³³⁴ 2010年8月19日訪黃天敏。

³³⁵ 同上註。

³³⁶ 依據黃天敏《太平天國》的記載。

的神怪色彩淡化，使整齣戲在玄奇部分大為減低，演出風格也較傾向朝代歷史戲，回歸三國戲的演出手法，不再往玄奇、怪誕的神怪戲發展。黃天敏對於歷史框架下的虛構故事部分，做相當節制的改動，與歌仔戲版本來比較，可以看出採茶戲版本企圖盡量維持虛構劇情做為「補充」史事的存在。把原戲後半段的神怪情節的刪去，除了劇情剪裁上的考量，也意在不希望太多神怪情節，破壞歷史戲給觀眾的「徵實」感受。而所謂的「徵實」並非「羽翼信史」之謂，而是指透過歷史背景的鋪陳，形塑為生活真實的感受，以梳理劇中的儒家條目以及人倫分際。

三、「三小」架馱的歷史題材

台灣客籍地區的演出生態，改良採茶戲尚未形成之前，廟會酬神戲台上多為亂彈戲、四平戲等劇種為主，其演出題材、行當設置相較於以三腳採茶戲發展而來的改良採茶戲而言，是為「大戲」。改良採茶戲從小戲的基礎發展而來，與亂彈戲、四平戲、外江戲交流融合之後，由小戲改良為大戲，在劇目、行當編制、表演藝術上均有增益；然而，改良採茶戲以生、旦、丑為本體的「三小戲」特質仍保留下來，外來劇種的「三大戲」特質做為改良採茶戲發展為「大戲」的養分，包括劇目吸收、角色行當的運用皆然。

(一)、《太平天國》的行當設置

陳守敬《太平天國》以歷史戲為架構，並挪用三國戲的特定段落來強化其「史傳」的特質。然而，在這些襲用三國戲的特定段落裡，導演在角色行當的設置上，已然有所調整。例如，三國戲中的穿甲戴盔的花臉行當在採茶戲《太平天國》中無可得見，全劇演員均為俊扮，沒有一個勾臉紮靠的花臉行當。黃天敏也曾說過「內台戲沒有花臉的人物，花臉行當的演員常演奸臣或老生」。《太平天國》劇中腳色由「生、旦、丑」行為主。

【表 4-4-2】採茶戲《太平天國》的角色、行當分析

行當	分行	劇中人物
生行	小生	道光皇帝(前)、洪秀全、洪文定
	武生	蕭朝貴、彭雲山、王秋明
	老生	錢江、過江龍、道光皇帝(後)
	囡仔生	洪國太
旦行	苦旦	白素連、張淑真(前)
	花旦	穆秀梅、穆秀蘭、蕭秋燕、范梨春
	武旦	錢素雲、馬牡丹、花姑、秦燕玉
	老旦	張淑真(後)
丑行	丑	布袋、白地豆
	三八	白美乳、林芹彩
其他	奸臣	穆東亞
	雜	高備

擁有許多歷史演義、英雄傳奇劇目的四平戲、亂彈戲、外江戲(海派京劇)等劇種，這些劇目的演出常以花臉、老生、正旦為主角，故被稱為「三大戲」。以三國戲為例，劇中主角劉備(老生)、關羽(紅生)、張飛(花臉)、曹操(花臉)、周瑜(小生)等，以老生、花臉為多；採茶戲《太平天國》，即使模仿劉關張《桃園三結義》，也是以「小生、丑、武生」的組合；劇中男性角色大多為生行，又以小生、武生為主，少有的老生是軍師錢江，相當於三國戲中的孔明角色。

以女性角色而言，三國戲的女性角色數量相對較少，採茶戲《太平天國》中的女性角色並無洪宣嬌等史上真有其人的角色，而大多與劇中男性角色以夫妻的身份出現。如下表所示，編劇者在角色人物的安排上，運用家庭中的夫妻關係延伸到戰場上做為互相支援的力量，由此安排了相對應的女性角色行當，這些女性行當或為劇情中或戰場上的支援系統，或為恩怨關係的發動者，或為被害者，並適時加入類似才子佳人、戰場招親、金殿賜婚、違願逼親等多種類型的男女姻緣戲。

【表 4-4-3】採茶戲《太平天國》的生旦配置

夫	妻
洪文定(小生)	張淑真(苦旦)
道光皇帝(小生)	張淑真(苦旦) 藍氏(花旦)
洪秀全(小生)	白素連(苦旦) 蕭秋燕(花旦)
蕭朝貴(武生)	穆秀蘭(花旦) 王雪嬌(武旦)
馮雲山(武生)	錢素雲(武旦)
白地豆(丑)	林芹彩(彩旦)

丑行在《太平天國》的行當設置中較少，在劇中丑行被安排在男女主角的身旁，具有畫龍點睛或調劑冷熱的作用。例如，丑角布袋跟隨小生洪秀全身邊；三八白米乳為苦旦白素連的妹妹。為丑行設計的劇情喬段並無獨立段落，大多與生旦戲相聯結，做為生旦之間穿針引線、調劑劇情的作用而存在。

以生、旦、丑等三小戲行當為主的演出，透過對於歷史演義類題材的行當調整，將過去以老生、花臉為主的袍帶戲，轉化為以生、旦、丑為主的文武戲，搭配少數老生、奸臣等腳色支撐大戲中正、反派勢力，扮演大戲中莊重或奸邪的人物。一方面是演義類大戲題材在民間戲班的演出實踐下，向家庭戲位移，開拓出採茶戲的言說空間；另一方面，採茶戲在生、旦、丑三小戲的劇種本質上，藉由史的框架，建立大戲演出的基礎架構，形成以三小行當為主體的大戲演出。

(二)、劇目類別的流動與延展

改良採茶戲在劇種發展過程，在三腳採茶戲的小戲基礎之上，吸收四平、亂彈、外江等大戲劇種，「小戲」與「大戲」之間，在演員編制、表演元素、藝術表現協調、折衝與融合，成為發展過程的重要課題。在劇目上的具體展現是三小戲劇目與三大戲劇目的分類概念。

改良採茶戲的劇目類別中，有「三大戲」與「三小戲」之區別，藝人習稱為「大戲」與「小戲」。「三大」的行當指「花臉、老生、正旦」，演出題材通常與

英雄演義或帝王將相有關的「歷史戲」。「三小」或「三小戲」，通常並不一定指涉三腳採茶戲，三腳採茶戲是以「老時採茶」或「三腳戲」來稱呼。「三小」的行當雖然亦為「小生、小旦、小丑」。但採茶藝人所謂「三小」是指大戲規模，有時是指「沒有花臉、老生，不需勾臉穿蟒袍盔甲者」的大戲，演出題材通常與家庭戲、民間傳說為主。

在實際的演出實踐上，因應班內有不同劇種背景的演員人才，可針對觀眾族群分類以及觀劇取向，做「日演古路，夜演採茶」的演出。下午多為老人，喜看歷史演義；晚上多為年輕人，喜愛家庭戲，唱流行歌、採茶調。改良採茶戲班所謂「古路戲」即「歷史戲」、「三大戲」，取材自章回演義，口白客語、官話雜用，劇目諸如《三國誌》、《五虎平西》、《征東》、《征西》之類的歷史袍帶戲，通常必須由會唱「曲」的採茶演員，或者有外江、亂彈、四平系統的演員協力演出。夜間的「採茶戲」，即「改良採茶戲」、「三小戲」，取材自通俗民間故事、改編作品，題材描摹人情世態。唱腔自由，流行歌、採茶調、歌仔調均有，例如，《七世夫妻》，《仙伯英台》(梁祝)等。

長久以來民眾對於對民間知識的汲取及吸收，歷史戲或演義小說通常是他們認識歷史的途徑，因此，歷史戲常被賦予「羽翼信史」的特質，加上來自外江、四平等劇種的歷史戲，不論劇情或表演都有一套固定程式而不得任易更易的特性，更使這類劇目在觀眾及演員心目中更接近「正史」。古典小說學者高桂惠對「說唐」系列演義小說的考察，指出「正史」與「演義小說」在寫作上的區別：正史強調「治」，著重書寫人物的「功名勛業」，演義小說則更關注主人翁的尚未功成名就之前的「微時光景」，聚焦於英雄發跡變泰的過程。³³⁷

觀察陳守敬《太平天國》一劇的編劇策略，以太平天國事件設為歷史的框架，但劇情重心則在歷演洪秀全稱帝之前的「微時光景」，開展結義、愛情、復仇、征戰等情節，在此一範圍內構成劇作者想像力馳騁的空間。以「家國互喻」的敘

³³⁷ 高桂惠指出：正史強調「治」，演義小說則重亂世之分合、人物之臧否…為使情節動人，因此有意的創作一些「逸史」、「史遺」等以奇情俠氣、逸韻英風來書寫主人翁尚未輝煌騰達時的「微時光景」，以有別於正史的「勛名事業」。參見：氏著《追蹤躡跡：中國小說的文化闡釋》(2006年9月版)第七章〈盛世泛音，亂世基調：《說唐》系列的身體、理體及法體—以《說唐三傳》為主的討論〉，頁215-216。

事手法，將家庭的演繹空間大為擴展。因此，這齣戲雖具有演義類劇目的外觀，史的框架，實則其本質已產生位移，向生活性、家庭性靠攏，創造出一個以「家庭」出發的言說空間。

在內台時期，此種以「三小」為演出主力來演出的歷史題材，不限於《太平天國》一齣，數量不斷累積。但這種類型並不被定義為「古路戲」或「歷史戲」，而是以「胡撇仔戲」或「改良採茶戲」的面貌在內台的夜戲上演。其劇情內容及於朝廷、帝王，但所演述的史事多為虛構，反而極力描摹人情世態。演出風格與午間的古路戲比較，則相對新潮、流行，可以說是針對夜戲演出而設計的歷史戲類型。此種歷史戲題材的「胡撇仔戲」，對採茶戲班而言，形成「古路戲」與「採茶戲」（後者指《七世夫妻》，《仙伯英台》之類）之間的中介型態：是一種可以用採茶戲原本的「三小」行當，以及流行歌、採茶調來演出的歷史題材。而有別於午戲的歷史戲僅能唱外江、四平、亂彈曲。

「日演古路、夜演採茶」的分類架構，因而要以更細膩的方式來認知：改良採茶戲班的演出，除了日戲有古路戲、歷史戲之外，夜戲也可以運用「三小」來演述虛構的歷史題材。夜戲有時被稱為「編劇」、「偏劇」，³³⁸意指「虛構」、「改編」、「不符史實」的性質。然而，「改編」的幅度愈大，採茶戲即愈可以脫離外來劇種的影響，而產生新的表現手法的可能性就愈大。

總的來說，觀察《太平天國》此一劇目的吸收與改編，從原編劇者陳守敬將此一原屬於「三大」劇類的題材，轉化為「三小」劇類來演出，以符合歌仔戲劇種的演出特質。黃天敏吸收這齣戲之後，改編為「幕表戲」來演出改良採茶戲，承繼原劇作中以「三大戲包裹三小戲」的劇類特質加以調整、改動，將歌仔戲朝向劍俠、神怪與極端衝突對立的部分劇情，往人情世態、親族倫理調整，以符合改良採茶戲的演出慣性。類似《太平天國》由內台歌仔戲班吸收的劇目尚有許許多多，每位說戲先生所為的改動、整編手法亦有所不同。然而，以小觀大，這類劇目的吸納，對於改良採茶戲而言，其意義不僅止於充實了原本的劇目群；同時，也打開了改良採茶戲兩大劇類「古路戲」、「採茶戲」之間的鴻溝，使兩種劇類開

³³⁸ 苗栗新泰鵬歌劇團曾東成、詹桂英夫妻的觀點。2007年7月11日訪談。

始對話、流動，代表著存在於改良採茶戲劇種內部，來自不同劇種的戲劇元素開始交流、對話，互為體用，融合成最適合由改良採茶劇種詮釋的劇目類型。

本節分析黃天敏「情節上」從「人倫」、「愛情」、「神怪」這三個主題的不同處理，主要從細微處區分出黃天敏對於《太平天國》的調整，以便於在「概念」上區辨出採茶戲《太平天國》與歌仔戲《太平天國》的不同之處，並不代表兩者有著天差地遠的相異之處。

他在情節上進行修飾、緩和劇中的尖銳對立，以較為完滿的人情關係做收束，納入採茶戲的劇情慣性。對過去存在於官方、擴及大眾，並存在於戲曲此種庶民娛樂之中的儒家條目進行「再詮釋」、「再分梳」，甚而開展了不同於黃世仲原著、三國戲參照版本、以及歌仔戲《太平天國》等等不同文本「以外」的另一套理解與詮釋的言說理路。

但更有必要提出的是，採茶戲吸收、演出這個胡撇仔劇目時，也同時演練劇中強調人我衝突，彰顯個人特質的劇情，角色人物之間的對立行動，當然也不免吸納其中時逸脫家族、親族的既有規範的戲劇行動設計。兩個劇種間的相異之處，在演出過程可能因而衝撞採茶戲的既有演出慣性或演出編制，因而可能形成「排拒」、「調整」、「同化」、「棄置」等種種可能的改編行動。在這其中亦可能產生採茶戲對於歌仔戲的交流與吸收、交融，以擴展採茶戲的表演向度。此一「趨同」之處，或許比起上述所分析的「改編」、「調整」等「趨異」之處，對於採茶戲在劇種的發展更具重要意義。也就是說，黃天敏在撿戲之時，或已帶有汲取其他劇目以及演出素材，來擴展採茶戲的演出向度之企圖與目的。這是以小戲發展而成的改良採茶戲在內台的生存之道：必須不斷吸收新的表演手法、新的題材類型，以強化原本不充足的表演體系，才能在競爭激烈的商業劇場裡脫穎而出，免於被淘汰的命運。

第五節 《太平天國》的當代詮釋：1990 年「榮興」版

1960 年代隨著電影、電視等媒體的成為觀眾的新寵，內台戲在戲院演出的空間大受擠壓，內台戲班不是解散，便是改演外台酬神戲、廣播採茶戲，並與各藥廠合作演出打採茶兼賣藥等。而受限於外台戲的請戲戲金，以及廣播電台的月薪計算方式，內台戲班六、七十人的大班編制已不可得見，像《太平天國》這類需要大量演員的連續劇也難以在外台戲班上演。

1988 年出自苗栗採茶、八音家庭的戲曲音樂學者鄭榮興成立「榮興客家採茶劇團」，以傳承客家採茶戲為劇團的任務，並在團名中標舉「客家」及「採茶」的元素，以求突顯出其演出實踐上對這兩個元素的著力。

1990 年 11 月行政院文化建設委員會的舉辦文藝季，榮興客家採茶劇團以《太平天國》做為公演劇目，在國軍文藝中心進行三小時的演出，由黃天敏擔任導演，將內台戲十本的長度縮減為一本，並標榜「採茶大戲」，與內台戲的演出方式有所不同。

一、情節：內台戲的濃縮與剪裁

榮興《太平天國》共分十二場，內容由道光帝登殿，洪文定反清復明被擒至清宮，洪妻張淑真假扮洪文定的妹妹，拿珠寶賄賂穆東亞，以營救丈夫演起。道光帝假意同意，卻暗中殺了洪文定，奪占淑真為妻。淑真生下文定之子秀全，二十年後，秀全與布袋出宮遊玩，途遇白素連與白米乳兩姊妹，一見傾心，遂私訂終身。不料，洪文定友人過江龍心繫為友報仇，持洪劍給秀全，並告知身世。秀全大驚，回清宮追問母后，才確定自己是洪文定之子，遂持劍逃城，結合蕭朝貴、馮雲山等反清志士，一同起義。道光出兵攻打，不敵太平軍勢力而敗亡。³³⁹

³³⁹ 苗栗榮興客家採茶劇團提供 1990 年 11 月文建會文藝季演出《太平天國》DVD 供參考，特此誌謝。本節有關「榮興」版《太平天國》的相關討論，均依據此一 DVD 版本。

【表 4-5-1】榮興客家採茶劇團《太平天國》場次

場次	一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	十一	十二
齣目	道光登殿	文定起義	淑貞入宮	秀全出宮	繡閣談心	西湖相遇	自家招親	秀全得劍	後宮問劍	太子逃城	秀全起義	道光出兵
原幕表場次	第一本第一台	第一本第五台	第一本第六台	第一本第十六台	第一本第十八台	第一本第二十台	第一本第二時二台	第一本第四十台	第一本第三十八台	第一本第四十二台	第四本	第一本第四十六台

黃天敏對於劇情的剪裁考量有二，其一，故事集中在主要角色洪秀全身上。其二，用冤仇、起義做為整齣戲的開啓與收束。

(一)、故事集中在主要角色洪秀全身上

榮興版《太平天國》捏合了原本內台戲的第一本全本，以及第四本一小部分，並在劇情上做了微幅增刪，使劇情圍繞在小生洪秀全身上，形成明顯以小生為主的線性敘事。黃天敏五本的內台戲中，原本呈現出以不同人物輪流為各本的核心人物的敘事方式，在此做了剪裁。五本的內台戲中，第一本以小生洪秀全為主，第二本以武生蕭朝貴為主，第三本以苦旦白素連為主，第四本以老生錢江為主，第五本以武生馮雲山為主的塊狀敘事紋理，在只能演一本的長度下，將其他角色開展出來的劇情全數省略，只聚焦於小生洪秀全的情節主線。而蕭朝貴、馮雲山、錢江等角色的戲安排到第十場〈太子逃場〉、第十一場〈秀全起義〉，做為反清復明的聚義弟兄的身份出場及退場，不再細部描繪這些角色的輪廓與形貌。

由黃天敏對於榮興版《太平天國》的集中與剪裁，將原本內台戲以腳色行當為中心的重覆性層理刪除，只留下小生行當為主的情節線，故事不再聚焦於人情

世態的糾葛，僅著重在小生洪秀全的身世、報仇以及愛情事件。

(二)、用冤仇、起義做爲整齣戲的開啓與收束

《太平天國》由十本縮減爲一本後，十本劇情中重覆性的層理減弱，重心不再置於對於人情、親情的反覆推敲辨證，「家國互喻」、「以仇恨寫人情」的內台戲敘事手法也有所調整。內台的十本中，以歷次戰事之間交錯著人物親情、愛情的糾葛，並透過角色的輪次疊用某些類似情節，而形成重覆迭用的戲劇紋理。榮興版《太平天國》僅鋪陳第一本劇情，將洪秀全的二代恩怨濃縮於一本，以「冤仇」爲劇情起始，以「起義」做爲劇情收束，在劇情的前段、後段支撐起整齣戲的外部架構，劇情的中段則敷演洪秀全與白素連的才子佳人戲。在戲劇節奏上，前段與後段都有節奏緊湊的武戲場面，來傳達太平天國的背景事件。第四場〈秀全出宮〉、第五場〈繡閣談心〉、第六場〈西湖相遇〉、第七場〈自家招親〉等四場是文戲，唱段主要集中在這四場，演員主要由小生與三花，苦旦與三八組成，內容爲輕鬆中帶有調笑性質的招親戲。

太平軍歷次的戰事不像內台戲一般鋪陳，僅在劇末進行一次起義，並就此打敗道光皇帝。可以觀察到榮興版《太平天國》在戲的首尾兩段落交代太平軍起義事件的時空背景、事件始末，劇情中段的招親戲與「太平天國」史實並不相關，其中所刻劃的男女巧遇與私訂終身等情節，是戲曲中殊爲典型的才子佳人喬段，尤其丑行居間的調笑，使才子佳人戲轉化爲接近庶民生活的三小戲風貌。

二、腳色：三小戲與三大戲均衡的佈局考量

改良採茶戲班除了本身採茶戲演員之外，尙容納來自不同劇種，後來加入改良採茶戲班，亦學習採茶唱腔的演員，通常以他們最初學習的藝能爲標準，稱作「某某底」，如亂彈底、四平底、外江底等。演員之間透過戲班內不同背景的團員之間相互交流，而能習得不同劇種的唱腔。

《太平天國》這齣戲的演出係在「榮興客家採茶劇團」成立的初期，「榮興」爲突顯此一屬於「客族」的劇種及其獨特的風格特色，遂以太平軍起義此一客家

人的題材做為 1990 年文藝季的演出劇目，除了劇情內容為黃天敏所安排，在表演藝術及風格走向，均在團長鄭榮興的主導下，而與內台時期的演出有所不同。

這齣戲的腳色行當安排上，明顯可見「三小」與「三大」的區分與演員劇種背景產生相當程度的關聯：劇中屬於小生、小旦、小丑行當者，大抵為採茶背景藝人；屬於老生、奸臣、武生等，或屬三大行當，或需要武功身段者，大抵為亂彈底、四平底、外江底演員擔任。

【表 4-5-2】榮興客家採茶劇團《太平天國》演員配置

劇中人物、行當	演員	習藝劇種
小生 洪秀全	黃秀滿	採茶底
小旦 白素連	傅明乃	採茶底
花旦 張淑真	陳秋玉	四平底
三花 布袋	黃鳳珍	採茶底
三花 白地豆	曾先枝	四平底
三八 白米乳	張雪英	採茶底
三八 林芹菜	賴海銀	採茶底
小生/老生 道光皇帝	歐雲英	外江底
奸臣 穆東亞	劉盛龍	四平底
武生 洪文定	張文聰	外江底
武生 蕭朝貴	詹蘭香	採茶底
武生 過江龍	戴淑枝	亂彈底
武生 馮雲山	田銀妹	採茶底
老生 錢江	張有財	四平底

而榮興《太平天國》一劇的演員安排，均是當時的一時之選。主角洪秀全由黃秀滿飾，黃乃名旦黃莊玉妹(阿玉旦)之女，本攻苦旦，在「永光園」曾演《太平天國》中的苦旦白素連。後來改演小生，曾詮釋黃天敏內台劇作中的小生角色。苦旦由傅明乃飾演，傅明乃本攻小旦，後來在「榮興」早期幾齣公演大戲改演小生，先後與古蘭妹、江彥琛等人搭檔。飾演丑行、彩旦的黃鳳珍、曾先枝、張雪英、賴海銀等，多是採茶底、長於三腳採茶戲，或擅長採茶唱腔者。

劇中的帝王、老生、武生依劇中表現、戲份來安排演員。例如，演道光帝的

歐雲英出自小美園採茶班，本攻武旦，十三歲改演小生。她所扮演的道光帝氣宇軒昂，能充份展現帝王氣象。飾洪文定的張文聰出自宜人京班，本攻花臉，洪文定是劇中需要武打的角色，故安排張文聰扮演。劉盛龍、張有財均為四平底，扮演奸臣、老生角色，雖未安排唱腔，依其本來的行當即可應付該角色的表現。

導演黃天敏將原本屬於亂彈、四平、外江等劇種背景的演員盡量安排在三小行當以外的老生、奸臣、武生等行；而原本屬於採茶戲背景的演員則演出小生、小旦、小丑三小行當。而劇中的唱段均安排在三小行當來演唱，而揭竿起義、兩方對陣之類的武戲則由三大行當來擔任。大抵可以看出：不同劇種背景的演員在採茶戲班呈現在表演上是合作而互補的關係，採茶唱腔由生、旦、丑這三類行當來擔任，這三類行當恰又與三腳採茶戲的三小行當一致，透過唱腔與行當的配合，使小戲的特色突顯。

三大戲行當在野台酬神戲通常被規範為不演唱採茶唱腔，而以亂彈、四平、外江唱腔為主，用以呈現該腳色行當的性格特質。榮興版《太平天國》這齣戲由於劇團本身標舉「採茶」訴求，其他劇種的唱腔刻意不納入，但這些三大行當的演員，透過其行當表演藝術，在表演中仍佔有重要的份量，將《太平天國》這齣歷史戲的架構支撐起來，尤其劇中皇帝、奸臣、老生、武生這一類需有特定腳色特質，或武打身段者，則不由三腳採茶戲的三小行當演員來演出。

對於腳色行當、演員背景的安排，在「榮興」劇團後續的演出劇目，仍可見到此一安排手法，例如，2003年於國家戲劇院演出《喜脈風雲》，由「戲狀元」之稱的亂彈藝人劉玉鶯飾演皇帝，演唱亂彈唱曲，在首次於國家戲劇院演出宮廷戲，在表演藝術上採取「採茶、亂彈」兩下鍋的手法，以年輕輩演員演出生旦主角，老藝人扮演撐起營造大戲規格的唱腔、腳色。

三、表演：客家與採茶風格的營造

榮興客家採茶劇團將三小時的《太平天國》分為十二場次，大抵維持黃天敏內台採茶戲以「前後段武戲，中段文戲」的方式來處理情節，在第四場〈秀全出宮〉、第五場〈繡閣談心〉、第六場〈西湖相遇〉、第七場〈自家招親〉等四場是

「小生、小旦、小丑」為主的三小戲，也是唱段集中之處。另外，第九場〈後宮問劍〉由小生與老旦對手，也放置重要唱段。第十場〈太子逃城〉有零星唱段點綴。除此之外，其餘場次均無唱段。

【表 4-5-3】榮興客家採茶劇團《太平天國》唱腔設計

場次	齣目	主要行當	唱腔
一	道光登殿		
二	文定起義		
三	淑貞入宮		
四	秀全出宮	小生 三花	小生洪秀全：〈平板〉
五	繡閣談心	苦旦 三八	三八白米奶：〈山歌子〉 三八白米奶：〈桃花開〉 苦旦白素連：〈十二月古人〉 合唱〈糶酒〉 合唱〈瓜子仁〉
六	西湖相遇	小生、三花、苦旦、三八	小生洪秀全〈老腔平板〉
七	自家招親	小生、三花、苦旦、三八	白地豆、林芹菜合唱〈打海棠〉 苦旦白素連：〈平板〉 小生洪秀全：〈平板〉
八	秀全得劍		
九	後宮問劍	正旦、小生	正旦張淑貞：〈平板〉 正旦張淑貞：〈平板〉、〈平板轉雜唸〉 小生洪秀全：〈平板〉
十	太子逃城		白地豆、林芹菜對唱〈十二月採茶〉
十一	秀全起義		
十二	道光出兵		

由榮興《太平天國》的唱腔設計，可以觀察到「榮興客家採茶劇團」早期的戲劇實踐，是以〈平板〉做為重要的敘事用唱腔，〈山歌子〉、〈雜唸〉次之。另外，部分運用來自三腳採茶戲的唱腔，如〈糶酒〉、〈打海棠〉、〈十二月採茶〉等；以及客家民謠九腔十八調，如〈桃花開〉、〈瓜子仁〉等。

團長鄭榮興在音樂、唱腔上的處理，與《太平天國》在內台時期的演出有相當大的不同，過去不論歌仔戲班或改良採茶戲班在內台的演出，常大量運用外來

「時調」，也就是流行於當時觀眾的歌曲，包括日語歌、流行國語歌等非原來栽茶劇種的流行歌曲，內台《太平天國》的主題曲即日語歌。其意涵在於內台戲仍並不外於當時的流行文化圈，而試圖與流行於大眾的文化元素納入戲曲，透過戲曲與流行歌謠的對話，拉近了內台採茶戲與大眾流行娛樂的距離。這樣的嚐試的確在夜戲時段維繫相當程度的年輕觀眾，但也難免在唱腔與表演上產生中西混雜、古今交錯的風格。

1990年代榮興客家採茶劇團對於《太平天國》的當代實踐，不同於內台戲的演出方式，可明顯觀察到兩個傾向：

(一)、表演上的純粹性

榮興的《太平天國》在唱腔上清一色運用「客族」的音樂歌謠系統，包括出自改良採茶戲、三腳採茶戲以及流行於常民的民謠小調。1950年代內台演出的《太平天國》一劇，摻入大量日語流行歌、國語流行歌的演法，或者1990年代當時外台的改良採茶戲演出慣習中，以〈平板〉為主，揉入四平戲、亂彈戲、外江戲唱腔的演出均有所不同。可以明顯觀察到創團初期的「榮興」試圖打造一個「純粹性」的採茶劇種之嚐試：從「語言」、「唱腔」系統突顯出「客族」文化，向內深掘族內的文化聯繫，而傾向不摻雜外來劇種或外來文化的元素。

(二)、三小戲的聚焦

榮興《太平天國》將唱段集中在第四、五、六、七場，以「小生、小旦、小丑(含三花與三八)」三小行當主要表演。透過「三小行當」與「唱腔安排」的疊合，將觀眾的視線聚焦在這幾場戲，還著意植入三腳採茶戲《打海棠》、《糶酒》的段落，前者由曾先枝、賴海銀飾演夫妻，演唱《打海棠》唱段；後場由傅明乃、張雪英扮姊妹，演唱〈糶酒〉，將三腳採茶戲的片斷，植入大戲演出中。三小行當恰與三腳採茶戲行當一致，唱腔上使用九腔十八調、大戲段落中插入小戲等，刻意突顯「採茶」的特性，此處所謂的「採茶」應當包括在客族常民生活中常接觸的數種表演藝術類型，包括：演唱九腔十八調唱腔的三腳採茶戲、以〈平板〉、

〈山歌子〉為主要唱腔的改良採茶戲，以及流傳在庶民生活或勞動場域的山歌小調。

這幾類表演類型原來分屬於小戲、大戲以及民謠，各有表演的方式及內容，在民眾生活中，也有不同的作用，有些附屬於農民作息餘興，有的具商業演出性質，有的是民眾自娛的俗謠。隨著社會結構的改變及大眾娛樂多元化，小戲已從民眾生活中消失，大戲也從商業劇場退居酬神野台，民謠則不再流傳於工作場所，僅能透過民謠班的教授來習得。榮興客家採茶劇團在這些不同類型的表演藝術整合在大戲中，在唱腔、音樂及表演上在客族「採茶」系統尋求傳統根源，藉由這些元素的有機調度與應用，形塑屬於客族的「當代」採茶大戲。

《太平天國》由歌仔戲胡撇仔改編為採茶戲幕表戲，內台時期的改編活動是在原劇作者陳守敬的劇情架構之下，針對客籍觀眾的審美口味加以調整，由原作操作親族對立、衝突，以製造劇情高潮；改編為採茶戲之後，則加以調和，突顯出家庭的懲戒、規範功能。內台時期這類胡撇仔戲的吸收，目的在於「補充」採茶戲班夜戲屬於較新型、時髦的演出風格之需求；而這類外來劇目的引入，也使得原本秩序井然的「日演古路戲、夜演採茶戲」的分類有所鬆動，《太平天國》此種帶有歷史戲框架的三小戲，外貌為歷史的架構，實則上演虛構的通俗劇情，而發展出另一種有別於日戲以老生、花臉為主的歷史戲之劇類。當代對於《太平天國》的改編與上演，則著眼於族群題材的開發與劇種特色的營造，同樣由黃天敏講戲，將劇情集中在廣東人洪秀全的情節主線。經過「榮興」的音樂設計者運用各式客族表演藝術常運用的採茶唱腔來「塑造」採茶的劇種風格，演員也由擅長採茶唱腔的黃秀滿擔任主角洪秀全。將這齣戲由內台時期傾向歌仔戲「胡撇仔」的演出風格，轉向風格較統一的採茶戲。唯，戲中關於洪秀全身世的虛構劇情，乃原編劇者對於內台時期風行的三建少林寺故事的剪裁與拼貼，在歷經四十年時空轉換，已不再能喚起當代觀眾的共鳴與理解，則是其中較為可惜的部分。

第五章 幕表戲到定本戲：曾先枝《三娘教子》、《李阿三嫁母》、《緣訂三生》

前言

1980年代以來，在文化政策、本土化思潮以及客家母語運動的社會背景下，文化界及學界投入相當多的人力、經費來進行地方戲曲的扶植、研究工作。當代客家採茶戲因而能夠從為酬神戲服務的民間戲班，進而能有機會進入現代劇場來進行文化公演，而成爲文化界關注的劇種之一。其中，曾經六度於國家戲劇院演出客家大戲的「榮興客家採茶劇團」，對於當代公演定本戲的創編與製作，在質和量上都超前其他客家戲班許多。創團者鄭榮興教授本身既爲音樂學者，又同時在家學淵源之下，嫻熟於各式傳統樂器。在劇團的營運定位、藝術創作上，相較於其他劇團有更強烈地「形塑」採茶戲劇種特色的企圖，呈現於公演劇作也與過去的採茶戲演出有相當大的差別。

「榮興」在文本編作上所仰賴的靈魂人物，乃班內丑角藝人曾先枝(1932-)。「榮興」創團初期的公演劇目大多由曾先枝編、導。晚近開始移植大陸地方劇種，改編爲採茶戲與潤飾的工作仍由曾先枝執筆。隨著「榮興」團內以編劇、導演、音樂編腔所組成的編導團隊逐漸成熟，劇本改編轉而爲集體創作，曾先枝的編劇工作也由早期的全本編創，到後來只負責潤稿，近年來已從該劇團退休，不再參與該團編演活動。³⁴⁰

曾先枝對於劇作的改編手法，在「榮興」創團初期，亟欲打造採茶戲的劇種特徵、表演風格之際，扮演相當重要的角色。曾先枝長期浸淫於客家表演藝術的經歷，提供許多編劇的素材，而在劇作中營造相當濃厚的客家意象。他的編劇素材有的來自俗民文化，有的來自古典詩詞，交互運用之下，爲當代以市民爲觀賞主力的觀眾群，打造一種雅俗並存的演出風貌，而成爲「榮興」獨具特色的當代

³⁴⁰ 經由他編寫而成的小戲包括：三腳採茶戲經典十齣、《拋採茶》(1998)、《博覽會》(2001)等。大戲包括：《雪梅教子》(1990)、《三娘教子》(1994)、《打金枝》(1995)、《真假狀元》(1996)、《李阿三嫁母》(2002)、《緣定三生》(2002)、《萬事由天》(2004)。另外，近年來移植自其他劇種的公演大戲，也多經由他潤飾、修編的齣目，例如：《花燈姻緣》(2000)、《喜脈風雲》(2003)、《錯有錯》(2003)等。參見蘇秀婷〈講棚頭、聽笑科：曾先枝的人生故事〉附錄三「曾先枝的採茶戲劇作」，頁271。

表演風格。而此種融入各式客家表演元素，著重於唱詞、口白來打造客家意象的手法，在曾先枝退休之後，已漸漸淡化，因此曾先枝的劇作研究更顯重要。

因此，本研究以曾先枝的劇作《三娘教子》、《李阿三嫁母》、《緣訂三生》三齣戲做為討論重心，原因是這三齣不但是「榮興劇團」的代表作，亦為曾先枝獨立完成的作品，最能從中考察曾先枝的創作與改編手法。這三齣戲是原本存在於採茶戲劇目群的齣目，《三娘教子》改編自京劇，《李阿三嫁母》、《緣訂三生》均為老時採茶戲，經過曾先枝的加工，而由幕表戲雕琢為定本戲，在情節段落、腳色塑造、唱詞、口白上均有調整，是觀察採茶戲由「幕表戲」轉化為「定本戲」的極佳範例。

本章共分四節：

第一節、曾先枝《三娘教子》

第二節、曾先枝《李阿三嫁母》

第三節、曾先枝《緣訂三生》

第四節、由活戲到定本戲的改編手法

本章的重要觀點有以下兩點：

一、曾先枝劇作中情節串組的手法來自幕表戲。曾先枝劇作中常見的改編手法可歸納為三類：其一、架構不變，更改其中細節；其二、省略故事內容，另置重心；其三、由原故事中另生枝節等。此種改編方式又來自民間藝人改編幕表戲時常用的手法。但為適應文化公演的現代劇場之演出需求，曾先枝以幕表戲為基礎的編劇法也有所調整，而在文本上呈現：上場詩功能的逐漸弱化、場次的精簡、重覆性層理的節制運用等。以上均為適應當代閱聽習慣及劇場技術所為的調整。

二、曾先枝在「榮興」劇團有意選擇民俗題材做為公演劇目之下，曾先枝採用編寫、創作、挪用、剪裁、拼貼等種種手法，將客族表演藝術中的諸多元素運用在大戲之中，包括棚頭、相褒、熟語、套語、詩詞等，做為腳色行當或劇情的重要修飾。這些元素雖然仍保有詩詞、棚頭、熟語的外形，但已經形成戲曲的一個組成部分，成為當代採茶戲的一種表現手段、成為一種藝術技法。

第一節、曾先枝《三娘教子》

一、《三娘教子》本事來源

《三娘教子》故事敘述明人馮麟如有一妻二妾，馮生出外被誤為身死，大娘、二娘均改醮，僅原為侍婢的三娘守節，撫育二娘所生的獨子。本事來源為清代曲家李漁的小說《妻妾抱琵琶梅香守節》，清人陳二白據其中梅香守節一事，撰《雙冠誥》傳奇。³⁴¹三娘教子的題材為民間各劇種運用，例如，崑曲《雙官誥》、京劇有《教子》、《雙官誥》，亂彈戲有《機房》、歌仔戲有《三娘教子》、採茶戲有《三娘教子》、四平戲亦有《三娘教子》等。唯李漁的小說與陳二白的傳奇中，均無「斷機」之事，而後出的民間戲曲《三娘教子》演出裡，包括台灣京劇、亂彈戲均有「斷機」情節。「斷機」情節原本出自孟母斷機教子的典故，明人沈受先有《斷機記》傳奇，又稱為《三元記》，唯《六十種曲》所輯《三元記》，乃述及北宋馮商樂善好施，中年得子馮京，連中三元，與《三元記》固然同有連中三元的情節，但並無「斷機教子」的情節。³⁴²

【圖 5-1-1】曾先枝及其劇本手稿



³⁴¹ 參見〔清〕陳二白《雙冠誥》，輯入中國戲劇研究資料第三輯，《全民傳奇續編》，台北市：天一出版社，1996。

³⁴² 參見〔明〕沈受先《三元記》，輯入黃竹山、馮俊杰編著，《六十種曲評註》第五冊《八義記、三元記、南西廂記》長春：吉林出版社，2001。

二、幾個劇種的演出狀況

《三娘教子》是流行於各種劇種的劇目，爲了觀察採茶戲《三娘教子》與其他劇種的異同，本段將幾個不同劇種的《三娘教子》文本並列比較。所選擇的劇種有台灣本地曾流行過、與採茶戲在發展史上關聯性較強的幾個劇種做比較：諸如，京劇、亂彈戲、四平戲、歌仔戲，以及爲考察《三娘教子》的演出型態流變，選取崑曲、梆子戲等清代雅部、花部代表劇種來參照。

(一)、崑曲《雙官誥》

清代玩花主人編《改良全圖綴白裘全傳》卷四收錄〈蒲鞋〉、〈夜課〉、〈借債〉、〈見鬼〉、〈榮歸〉五折，同書卷八收錄〈齋詔〉、〈誥圓〉二折。敘述老生馮麟如離家未回，大娘羅惠娘(老旦)、二娘莫貞娘(貼)改嫁，獨留三娘何碧蓮(旦)撫美二娘所生之子馮雄(小生)，院公馮仁(末)製草鞋、碧蓮做女紅以維家計。馮雄夜間懈怠讀書，被碧蓮責打教訓，馮雄則說若是親娘未必會打他，碧蓮氣憤，馮雄後悔失言。後來碧蓮遣馮雄及馮仁至大娘、二娘處借債，爲大娘所拒，二娘僅肯借一百黃錢，馮雄才知三娘的好。後來馮麟如官拜尙書，返鄉途中遇大娘，大娘以爲見了鬼魂。馮麟如回到家才知道大娘、二娘已改嫁。馮雄赴考也中探花，皇上旌表馮氏一家爲忠孝節義之門，馮雄將改醮大娘、二娘接回看守三娘的貞節牌坊。

陸萼庭《崑劇演出史稿》錄有清末上海崑劇常演的齣目中，《雙官誥》一劇常演折子有〈做鞋〉、〈夜課〉、〈前借〉、〈後借〉、〈舟訝〉、〈三見〉、〈榮歸〉、〈誥圓〉等齣。³⁴³

(二)、梆子戲

台灣中央研究院收藏，輯入《俗文學叢刊》第二八〇卷收錄數種梆子戲的《三娘教子》劇目，包括經元堂刊本《三娘教子二卷》³⁴⁴、寶文堂刊本《三娘教子

³⁴³ 參見：陸萼庭《崑劇演出史稿》(台北：國家出版社，2002)，頁 520。

³⁴⁴ 中央研究院歷史語言研究所俗文學叢刊編輯小組《俗文學叢刊》(台北市：新文豐，2001)，第 280 卷，Pn03-027-2。

二卷》³⁴⁵、打磨廠東口寶文堂刊本《忠孝牌》³⁴⁶。唱腔有〈陰司板〉、〈倒板〉二種。

經元堂及寶文堂刊行的《三娘教子》演述王春娥斷機教子事，其夫薛子岳因張劉二位妻妾每日吵鬧，避至鎮江易，被人誤為命喪他鄉。老僕雪寶搬尸回鄉，張劉二婦改嫁，王春娥撫養劉婦所生子薛一哥，一哥懈怠讀書，被王氏責打，一哥謂「想打愛打你生下一個養下一個你可在打」³⁴⁷王春娥發怒，「打斷機頭兩開交」。經老僕雪寶解，一哥體會王春娥苦心，才發憤讀書。《忠孝牌》演薛子儀歸家事，子儀回鄉後與三娘王春娥相認，說明在鎮江開藥房的伙伴王文去世，老僕雪寶誤搬尸骸回鄉。適其子薛忠孝高中還鄉，拜見父母，皇上冊封薛子儀、薛忠孝、王春娥、薛保一家為「忠孝節義」。

《俗文學叢刊》所見梆子戲刊本只有斷機教子與榮歸封誥兩個段落，崑曲所見〈借債〉、〈見鬼〉等與大娘、二娘有關的段落並未得見，不知是已佚失或者有意省略。另外，梆子戲刊本中，較特別的是三娘在訓子過程中，自比與《三元會》中的雪梅，送兒南學習孔孟，³⁴⁸有意識地點出其中「斷機」部分情節的來源，乃出自雪梅教子的《三元記》傳奇。

(三)、台灣亂彈戲

台灣亂彈戲《機房》，為新路戲。據日治昭和年間通霄南和和樂軒曾文桂藏本第十一冊，由陳石發傳抄。³⁴⁹敷演「機房教子」段落：薛子露病亡江蘇鎮江，老僕薛保背主屍骸回家，張劉二位夫人頭戴紅花、反穿羅裙，再嫁他人，只留三娘王春娥(正旦)織布以撫養幼子薛義哥。薛義哥貪玩耍，被三娘責打，義哥說：「今日要打孩兒，明日要打孩兒，自己何不生一個來打，打別人的兒好不害羞。」王春娥惱怒之下「剪斷機頭做兩下開交」。幸而薛保從中解勸，薛義哥頭頂家法

³⁴⁵ 同上註，第 280 卷，Dg06-090。

³⁴⁶ 同上註，第 280 卷，Pn04-049-5。

³⁴⁷ 參見中研院歷史所編，《俗文學叢刊·戲劇類》第 280 卷(台北市：新文豐出版社，2001)，頁 527。

³⁴⁸ 同上註，頁 525。

³⁴⁹ 曾文桂藏本原件由其本人典藏，數位製品由苗栗縣文化局及文化建設委員會典藏。《機房》為其抄本第十一號，流水編頁第 73b-79 頁。

跪求母親原諒，春娥責備之餘，勸勉義哥勤讀以攀丹桂。

亂彈戲著重於「機房教子」段落，由正旦、老生、小生三腳色來演，唱腔以〈二黃〉、〈緊板〉爲主。近有劉玉鶯、邱火榮指導「延樂軒」北管劇團《機房》一劇，並於2010年3月12日於台北市社教館大稻埕戲苑演出。³⁵⁰

(四)、台灣四平戲

台灣四平戲《三娘教子》屬「幼戲」或「小齣」，是正戲之後，用來墊檔用的劇目，腳色爲院公、三娘、倚哥三人，演「教子」段落，唱腔爲〈二黃平〉，演出時間僅三、四十分鐘，據四平戲藝人莊玉英所述，這齣戲乃日治時期於台北教授藝旦的杏心旦傳授的劇目。³⁵¹

(五)、京劇

《俗文學叢刊》所收錄的京劇本事的關目安排，有兩種類型，前四種《教子》是述及薛父失聯，妻妾改嫁，三娘王春娥守節，斷機教子事。後兩種《雙官誥》、《繪圖雙冠誥》則是述及薛氏父子雙雙榮歸，王春娥封誥事。相較於崑曲，京劇版本少了《借債》、《鬼驚》等大娘、二娘的情節，其劇情段落與梆子戲相近，有斷機教子、榮歸封誥兩個段落。在斷機情節，由於薛倚哥不受教，王春娥道出「織什麼機來把什麼子教，割斷機頭兩開交」之語。³⁵²

京劇的《三娘教子》齣目也有全本與折子之分。折子戲《教子》的演出重心置於斷機教子的情節。

(六)、歌仔戲

歌仔戲《三娘教子》的民間演出以全本爲主，文化公演則摘取精采折子演出。以廖瓊枝主演的《訓子》、《馬前潑水》、《團圓》等折子段落做爲觀察對象，收錄

³⁵⁰ 延樂軒北管劇團由於管子弟林文重創立於1987年，初期於臺北松山延平宮活動，1988年遷至蘆洲，由次子林永志繼承衣鉢，帶領青年子弟接續北管戲曲、音樂傳承及推廣工作。

³⁵¹ 2009年12月5日，訪莊玉英。

³⁵² 參見中研院歷史所編，《俗文學叢刊·戲劇類》（台北市：新文豐出版社，2001），卷327，頁19。

於《牡丹風華—廖瓊枝歌仔經典折子回顧》專輯。³⁵³其中，《訓子》一折演薛子羅遭人誣陷喪命，大娘返回娘家，二娘帶走家中財產，另行改嫁。三娘王春娥撫養薛義。薛義貪玩不學，三娘割斷機頭、責打薛義，反被薛義辱罵。三娘哭拜夫靈後決意離去。義僕薛保曉以大義，教他悔改，終於勸回春娥。《馬前潑水》一折編入《爛柯山》朱買臣馬前潑水情節。演薛義高中狀元，薛子羅衣錦榮歸，兩人返家途中相遇，二娘改嫁不順，在路途上要求子羅收留，子羅於馬前潑水，要二娘收回覆水，後來二娘被馬踢死。《團圓》則演薛子羅、薛義返家與三娘一家團圓。

廖瓊枝版本的《三娘教子》與京劇、採茶戲在情節上頗為類似，特別之處在關於二娘的遭遇，編入朱買臣馬前潑水，段後被馬踢死的情節。採茶戲中大娘、二娘最後仍被薛家收留，這是兩者較為不同之處。歌仔戲《三娘教子》的武戲置於《馬前潑水》薛子羅開場之時，而非全劇的開場，也是與採茶戲不同之處。

(七)、採茶戲

採茶戲班所演的《三娘教子》亦有全本、折子之分。「榮興客家採茶劇團」針對《三娘教子》的公演版本改編，即有全本戲《義節雙全》、折子戲《教子》、「學堂段」等。曾先枝、鄭榮興《客家大戲選讀：三娘教子》所錄全本戲，³⁵⁴內容演明朝商人薛子郎乃山西太原人氏，家有一妻二妾，二娘生下一子，名喚倚哥，子郎與堂弟子淵同赴南昌經商。適逢寧王兵變，子郎棄商從軍，臨走留家書和銀兩託付子喚帶回。不料子淵在客棧中染病，店家見財起貪念，將銀私吞，假說子郎病亡，移柩而歸。大娘、二娘另行改醮，唯三娘願意守節，得義僕薛保相助，撫養薛倚哥長大。倚哥在學堂貪玩，三娘以家法教訓，倚哥出言頂撞，三娘心傷卻出走庵堂，薛保帶倚哥去投靠大娘、二娘，均被拒絕，倚哥才知三娘的辛苦，遂發奮讀書。數年後，子郎於軍中屢建奇功，衣錦還鄉；倚哥也高中狀元，榮歸故里，一家團圓，皇上封三娘為節義夫人，薛保為員外郎。大娘、二娘欲請

³⁵³ 國立台灣戲曲學院演出，《牡丹風華—廖瓊枝歌仔經典折子回顧 DVD》，台北：財團法人廖瓊枝歌仔戲文教基金會，2008年。

³⁵⁴ 參見：曾先枝、鄭榮興《客家大戲選讀：三娘教子》台北：國立台灣戲曲學院，2004。

求薛家收留，被子郎拒絕，經三娘、倚哥求情，才勉為答應，令他們替三娘看守皇上賜建的節義牌坊。

採茶戲的情節重心有三，其一是薛子郎從軍這一段武戲的鋪陳，其二是教子段。其三是薛子郎、薛倚哥兩父子前後中舉、封爵，雙雙榮歸故里，全家團圓。

將上述所列劇種之文本做一比較，將常演戲齣的情節型態做一比較，大致可以列出如表 5-1-1 的情節對照：

【表 5-1-1】各劇種《三娘教子》的情節

情節/劇種	崑曲	亂彈戲	四平戲	京劇	歌仔戲	採茶戲
經商						√(從軍)
苦志						√
蒲鞋	√					
夜課	√					√(學堂)
斷機		√機房	√	√	√(教子)	√(教子)
借債	√					√(尋親)
鬼驚	√					
榮歸	√			√	√(馬前潑水)	√
齋詔	√			√	√	√
誥圓	√			√	√	√

從《三娘教子》這個題材的原著《妻妾抱琵琶梅香守節》、《雙冠誥》傳奇，一直到崑曲、亂彈戲、四平、京劇、歌仔戲、採茶戲等地方劇種的展演，可以觀察到不同劇種對於這個題材的演出重心以及演出型態。

不同劇種對於這個劇目有不同的展現方式，有的以全本呈現，有的以折子呈現。據清代玩花主人編《改良全圖綴白裘全傳》收錄《蒲鞋》、《夜課》、《借債》、《見鬼》、《榮歸》、《齋詔》、《誥圓》等，已經相當於《雙官誥》的完整故事，但崑曲以折子戲方式來演出。而當時三娘教子的段子《夜課》也尚無「斷機」的情節。流傳在台灣的亂彈戲、四平戲、京劇大抵都是演《機房訓子》折子戲。但，

從《俗文學叢刊》尚可觀察到有《雙官誥》、《繪圖雙冠誥》兩種京劇保留了這齣戲後段的榮歸、封誥等情節，但已很少在京劇舞台上演。四平戲的《三娘教子》來自日治時期的藝旦教師杏心旦，這齣三、四十分鐘的折子，屬於「幼戲」，是夜間正戲結束後，做為墊戲之用的戲齣。

歌仔戲和採茶戲則傾向演出全本《三娘教子》，但其情節段落也稍作調整，從薛子郎出外經商、從軍開始演起，至妻妾改醮，三娘獨力持家。採茶戲的結局做團圓處理，讓大娘、二娘重返薛家，廖瓊枝的歌仔戲版本吸收《爛柯山》情節，對二娘宣告覆水難收。採茶戲與崑曲比較起來，並無《蒲鞋》、《鬼驚》段；與亂彈、四平、京劇比較起來，則無《斷機》的情節。

三、採茶戲、與亂彈、京劇的「教子」段

不論折子戲或全本戲，「教子」段都是劇情的重心，與崑劇、亂彈、京劇相比較之下，採茶戲的「教子」段亦有其特色：

(一)、「斷機」情節的生成：揉入《三元記》

李漁無聲戲《妻妾抱琵琶梅香守節》中，並無「斷機」之事，李漁在小說末尾的「評」中敘說「碧蓮守節雖是梅香的奇事，尤可敬者，是在丈夫面前以淫污自處，而以貞潔讓人。羅莫再醮，也是婦人的常事，最可恨者，是在丈夫面前以貞潔自處，而以淫污料人。…」可見，李漁這部小說的主旨在談羅莫二氏在丈夫前面爭相標榜貞潔，傳來丈夫身亡的消息後，卻紛紛改嫁；反而，當初羅莫二人鄙視，以為碧蓮出身丫環，不可能為夫守節，卻留下來撫養莫氏所生之子，以傳薛家血脈。因此，李漁以為：「自號於人曰我忠臣孝子義夫節婦，其人者，皆有事之時之亂臣賊子奸夫淫婦之流也。」其中彰顯了文人眼中，觀看到禮教的具體實踐對於人性的考驗；而羅莫二氏的淒慘而死下場，莫氏之子也不理會其親母，實際上也是對於禮教的一種反撥力道。

「全明傳奇」續編著錄的《雙冠誥》傳奇共分上、下二卷，上卷十四齣，下卷十一齣。齣目以標目和標次混用，例如，上卷為「家門、騎射、第二、第三、

第肆…」其中有《夜課》、《前、後借》、《榮歸》、《宥訪》等標目，但傳奇中並未著錄。在陳二白的《雙冠誥》傳奇中，已有《夜課》一齣，其內容尚不得而知。《綴白裘》中錄有《夜課》一齣，敘述馮雄夜讀疏懶，母親碧蓮責打他，小生道「啊呀！就是我的親娘也未必只管打我的。」碧蓮則「從今後，割斷了痴腸。悔當初何妄想！阿呀相公啊！你陰靈須鑒我心無爽罷！（作燒書介）」³⁵⁵碧蓮對於兒子馮雄質疑不是親娘卻責打於他，在傷心之下割斷的不是「機頭」，而是「痴腸」。可見「斷機」的情節當來自另一個文本的滲入，才發展出新的劇情。

《俗文學叢刊》第二八〇卷錄有梆子戲《三娘教子》，其所錄刊本有三種，經元堂刊本的《三娘教子》二卷、寶文堂刊本的《三娘教子》二卷，以及打磨廠東口寶文堂刊本的《忠孝牌》等。³⁵⁶前二種為「斷機教子段」，後一種為「榮歸封誥」，與上述京劇刊本的段落頗為雷同。劇情述及薛子岳因為張劉妻妾每日吵鬧，避至鎮江貿易，被誤為身亡，老僕雪寶搬尸回鄉，張劉二婦改嫁，三王春娥獨自撫養劉婦所生的薛一哥。一哥懈怠讀書，被王氏責打，一哥出言不遜，謂「想打愛打你生下一個、養下一個，你可在打」，王春娥「打斷機頭兩開交」。在此刊本的三娘訓子過程中，自比為《三元會》中的雪梅，送兒南學習孔孟。此一版本自述「引用」《三元記》中的雪梅教子，可推測「斷機」的情節也當來自《三元記》，³⁵⁷而此一「斷機」情節的置入，應屬於民間藝人的加工，將用唱腔表達的抽象情感「割斷痴腸」改為具體地「割斷機頭兩下開交」，在舞台上的情感張力的渲染以具象的方式來表達，讓觀眾的感受更為真切，以引出下段老僕雪寶的驚駭，以及一哥的悔悟。

經元堂乃明清時期著名的刊刻書籍坊，寶文堂則活躍於清代及民國初期。三娘教子的故事衍化，主人翁從馮麟如、碧蓮、馮雄等人，改為薛子儀、王春娥、薛一哥等；並加入《三元記》的斷機教子情節。其年代當屬清代花部亂彈勃興，

³⁵⁵ 參見《綴白裘》第四集卷四，《雙官誥》〈夜課〉頁 233-234。輯入錢德蒼編撰、汪協如點校《綴白裘》第二冊。

³⁵⁶ 參見《俗文學叢刊》第二八〇卷，經元堂刊本《三娘教子》二卷，pn03-027-2，寶文堂刊本《三娘教子》二卷，dg06-090，打磨廠東口寶文堂刊本《忠孝牌》，pn04-049-5。

³⁵⁷ 《三元記》乃明代沈受先《商輅三元記》傳奇，又名《斷機記》，述及商琳與秦雪梅訂親，雪梅婢女愛玉與商琳偷歡，商琳病世，雪梅決定守節，撫養愛玉產下的遺孤之事。今未見傳《三元記》傳本。

各地聲腔劇種興盛的時期，《俗文學叢刊》所錄梆子戲可清楚看到《三元記》中秦雪梅「斷機教子」的段落，被挪用到《雙官誥》的痕跡，尤為明證。傳入台灣的亂彈戲、四平戲、京劇也都以「斷機教子」折子為演出重心。

(二)、採茶戲的「教子」段

採茶戲的「教子」段落實整合了「學堂引因」、「三娘教子」、「會見大娘」、「繼見二娘」、「回心轉意」等五場戲。

採茶戲的「三娘教子」段落，在劇情的鋪陳上，與亂彈戲、京劇大致相同，由三娘家法責打倚哥，被倚哥搶白打了別人的孩子，所以不會心疼，三娘心碎，老僕來求情，只有「斷機」之處做不同處理：亂彈戲與京劇於此處安排三娘「割斷機頭兩開交」，讓老僕與倚哥大驚。老僕趕緊教倚哥向三娘領責，將家法頂在頭上，教倚哥說道「母親在上，孩兒下學回來，一言冒犯母親，現有家法在此，望母親高高舉起，輕輕落下，打兒一下，如同十下。打兒十下，如同百下，打在兒身，痛在娘心。」薛保也在一旁跪下了。王春娥方才息怒。採茶戲則沒有「斷機」的情節。

以下將亂彈戲、京戲、採茶戲的「教子」段落的相關唱詞臚列：

【表 5-1-2】亂彈戲、京劇、採茶戲「教子」段的唱詞比較

台灣亂彈戲《機房》 ³⁵⁸	京劇《三娘教子》 ³⁵⁹	採茶戲《三娘教子》 ³⁶⁰
生白： 母親你今日要打孩兒，明日要打孩兒，自己何不生一個來打，打別人的兒好不害羞。 ----- 老生唱： 三娘，老奴在機房把情來講	旦接唱〈搖板〉： 手執家法將兒打。 生接唱搖板： 打別人家的孩兒，好不害羞。 ----- 老生唱〈原板〉： 勸三娘，你不必，淚珠掉， 老奴言來細聽根苗，	〔三娘以家法打倚哥〕 〔倚哥接家法〕 倚哥白： 喂！打得好，盡量打， 你想倚哥非你親生， 打不心疼，要打自己不會生一個來打，

³⁵⁸ 引自「和樂軒」曾文桂藏本第十一冊所錄亂彈戲《機房》，由「中華民國民族音樂學會」數位化建置，數位資料見於由文建會「國家文化資料庫」及苗栗縣文化局。

³⁵⁹ 《三娘教子》又名《機房訓》或《雙官誥》，引自張伯謹編《國劇菁華》(台北市：國立復興劇藝實驗學校，1985)，頁 215-224。

³⁶⁰ 引自曾先枝、鄭榮興《客家大戲選讀：三娘教子》，頁 29-30。

<p>尊一聲三主母，且聽我言， 早不幸老東人鎮江亡過， 小東年已小，怎能知情， 望主母把家法輕來打， 輕來罵 輕打輕罵教訓了他。</p> <p>正旦唱： 老薛保，你道他年已還小， 不想他說的話同鋼刀， 小甘羅十二歲，身為大宰。 石敬瑭一十三歲拜將登台。 他本是有父生共母養， 難道是畜牲轉投胎。 我這裡低下頭來自思自想，</p> <p>〈緊板〉 自思自想惱人心， <u>我忙把機頭來剪斷。</u></p>	<p>千看萬看，看在他年紀小， 多只為老東人，去世早， 只留下這一條根苗。 必須要輕打，輕責， 饒他一遭，下次不饒。</p> <p>旦接唱〈原板〉： 你道他年紀小，心不小， 說出話來如鋼刀， 自古道人無千日好， 花開那有百日姣， 我再織什麼機來，把什麼子 教。</p> <p>接唱〈搖板〉： <u>割斷了機頭兩開交。</u></p>	<p>你打別人的孩子， 好不害羞，好不害臊！</p> <p>三娘唸： 聽到言語淚珠紛， 打斷牙齒含血吞， 自古養兒望代老， 儂今養兒全無功， 刀割體痕易合口， 惡言傷人恨難消， 手拿包袱庵堂去， 從今以後不回頭。</p> <p>院公白： 三娘！一切我明白，念 著小孩子口出無狀，老 奴要他向前賠罪，請三 娘坐在一旁。</p> <p>倚哥白： 我不要！院公，<u>她不是</u> <u>我的親生阿媽，你帶我</u> <u>去見我的親生阿媽好不</u> <u>好？</u></p>
--	--	--

以「和樂軒」曾文桂藏本第十一冊所錄亂彈戲《機房》、張伯謹編《國劇菁華》書所錄京劇《三娘教子》，以及曾先枝、鄭榮興改編的採茶戲《三娘教子》來比較「教子」段。亂彈戲、京劇、採茶戲中的三娘均以唱詞表達對於薛倚哥不服管教，頂撞道「打別人的兒好不害羞」，三娘憤而「割斷機頭」，表達對於倚哥的失望。院公則希望三娘念在倚哥為薛家的種苗，輕輕責打。基本上，京劇、亂彈戲的唱詞安排、情節重心是頗為類似的。

採茶戲不演「斷機」情節，三娘對於倚哥不受教以及惡言相向，三娘「聽到言語淚珠紛，打斷牙齒含血吞」，決心「手拿包袱庵堂去，從今以後不回頭」，倚哥則請院公帶他去尋找親生母親，以為親母會疼他、愛他。採茶戲安排了「會見

大娘」、「繼見二娘」兩場，將原本《雙冠誥》傳奇中的《借債》(或稱為《前借》、《後借》)中，向大娘、二娘借米糧遭拒絕的情節，改編為薛倚哥欲投靠大娘、二娘。採茶戲中，大娘、二娘害怕再婚的婚姻受到薛倚哥的影響，紛紛打發倚哥離去，倚哥才知道唯有三娘是真正待他好的娘親，遂回到三娘身邊，心甘情願受三娘責罰。

【表 5-1-3】採茶戲與其他劇種《教子》段的分場比較

崑曲《雙官誥》分齣	採茶戲《三娘教子》分場	亂彈戲、四平戲、京劇的折子戲
《夜課》	學堂引因	
	三娘教子	《機房》、《斷機教子》、《三娘教子》
《借債》	會見大娘	
	繼見二娘	
	回心轉意	

從折子戲的角度，亂彈戲、四平戲、京劇都在「割斷機頭做兩下開交」之處達到劇情高潮，並從此處開始收束劇情。採茶戲做全本的演出，且並無「斷機」的情節，分齣上若與崑曲《雙官誥》做一比較，可以觀察到，由三娘伴倚哥讀書的《夜課》一齣改為「學堂引因」、「三娘教子」兩場，「學堂段」加入塾師及數名小學童的對手戲，這部分是「榮興」劇團的新創。「三娘教子」即亂彈戲、京劇的《機房教子》、《斷機教子》的折子戲部分。崑劇的《借債》與《夜課》原本為兩個獨立的折子，在劇情上並不牽連，三娘碧蓮家中無米，遂遣老僕帶著馮雄去向大娘、二娘借錢，不料大娘、二娘均冷淡以對，讓馮雄嚐到人情冷暖。

採茶戲的改編方法是將《夜課》與《借債》的劇情兜攏，把「借米」改為「投靠」。薛倚哥受責罰之後，本想投靠大娘、二娘，遭拒絕後，才恍然大悟三娘的用心良苦，遂回家心甘情願接受三娘責罰。劇情的高潮不在「斷機」的當下心理衝撞，而在轉了一趟大娘、二娘處，藉由世態人情的展演，才讓薛倚哥幡然醒悟。

兩種分齣方式固然是「折子戲」與「全本戲」的不同美學規範下的段落劃分，其間所呈現的審美感知，「斷機」的情節是以積極的力道來啓發倚哥；採茶戲的三娘則消極地自我退卻，而安排劇中人物以行動來理解人情世故之後，才自我感悟。兩種類型在戲劇手法上也產生不同的效果，後者明顯地能讓大娘、二娘的出場，描摹出更多的人物形象與世態風景。

四、採茶戲《三娘教子》的改編

《三娘教子》在採茶戲班大多以「全本」的樣貌上演，藝人曾先枝指出，他所改編的《三娘教子》是在「牛車順」歌劇團搭班時曾演這齣戲，他也曾在戲院裡看過京班演的《機房教子》。榮興客家採茶劇團的《三娘教子》是1994年由曾先枝與鄭榮興合編，由曾先枝改編的大部分的唱詞及棚頭，並將部分段落重新調整，鄭榮興則負責建立整體的戲劇架構及唱腔音樂。

「榮興客家採茶劇團」針對《三娘教子》的演出版本共有三種：第一種是《教子》的折子戲。第二種是加入「學堂段」的《教子》折子戲。第三種是全本《三娘教子》，又稱《義節雙全》。其中，第二種新編的折子戲是針對「校園巡演」的學生族群，將三腳採茶戲《送金釵》的「學堂段」加入其中。³⁶¹

(一)、場次結構：武戲開場、文戲為主、大團圓結局

榮興客家採茶劇團的全本《三娘教子》(《義節雙全》)共分為二十一場，依其劇情內容來做歸類，大致可分為三個重要段落，其一，是第一場至第十一場，以「武戲」為主，敘述薛子郎離家從軍、被誤以為死的過程。其次，第十二場至第十八場，以「三娘教子」為中心，敘述薛子郎死訊傳來，大娘、二娘改嫁，乃至三娘獨力撫孤，卻被倚哥質疑非其親母。最後，第十九到二十一場，敘及薛子郎返鄉，與薛倚哥雙雙榮歸的大團圓結局。

榮興《三娘教子》以二十一場的場次安排，乃接近於外台戲演出的佈局設置，外台戲稱為「台」，演出特定情節段落時，第一位演員上場至所有演員下場稱為

³⁶¹ 2011年4月28日，訪鄭榮興。

「一台」。外台戲的演出大抵以二十至二十五台為原則。《三娘教子》一般做為採茶戲班的「夜戲」演出。其場次結構可以看出明顯的「武戲開場、文戲為主體、大團圓結局」的安排。據曾先枝說明，他安排劇情前段以「武戲」開場，是外台戲必要的演出方式，才能夠吸引觀眾來看戲。因此，在劇情上安排明代「宸濠之變」為背景，江西巡撫王守仁攻打寧王，薛子郎投軍戰勝，平定叛軍，卻陰錯陽差，與家人斷了音訊。歷來的《三娘教子》版本中，三娘的丈夫不是經商就是行醫，採茶戲則為了外台「武戲」的演出慣習，而將薛子郎設定為武生，是與其他版本殊為不同的設計。

【表 5-1-4】榮興客家採茶劇團《三娘教子》場次³⁶²

場次	齣名	唱腔運用
第一場	守仁發兵	
第二場	李豹迎戰	
第三場	兩軍交鋒	
第四場	招賢納士	
第五場	兄弟分手	〈平板〉
第六場	店主探訪	
第七場	移花接木	〈平板〉
第八場	子郎投軍	
第九場	施計詐降	
第十場	反敗為勝	
第十一場	平定叛軍	
第十二場	媒婆提親	〈山歌子〉
第十三場	各奔前程	〈平板〉、〈雪梅思君〉、〈什唸子〉
第十四場	學堂引因	〈桃花開〉
第十五場	三娘教子	〈平板〉、〈什唸子〉
第十六場	會見大娘	〈思戀歌〉
第十七場	繼見二嫂	〈十二月古人〉
第十八場	回心轉意	〈平板〉
第十九場	子郎返鄉	〈剪剪花〉
第二十場	先甘後苦	〈五更歌〉、〈下南山歌〉
第二十一場	義節名揚	〈平板〉

³⁶²劇本出處：曾先枝、鄭榮興《客家大戲—三娘教子》。

劇情末段的「大團圓結局」據曾先枝、黃天敏等編導的說明，也是基於採茶戲的演出慣性，³⁶³敷演薛子郎得官返鄉，薛倚哥也高中狀元，雙雙榮歸，三娘被皇上封為節義夫人。大娘、二娘厚顏返家，在三娘、倚哥求情下，薛子郎收留他們為三娘看守節義牌坊。

(二)、唱腔：九腔十八調的運用

《三娘教子》唱腔集中在第十二場至第二十一場，也就是文戲的場次。唱腔的運用以〈平板〉最多，其次為〈什唸子〉，其他為客家「九腔十八調」的諸唱腔，尤以小調為多。此一唱腔安排來自「榮興」創團人鄭榮興的設計，與當時的演戲生態有所不同，1990年代的採茶戲活動以民間酬神戲為主要演出場域，「日演古路，夜演採茶」的演出慣習之下，午戲劇目以歷史戲為主，多摻有亂彈、四平、京劇的唱腔；夜戲的採茶戲，則以〈平板〉為主要的敘事唱腔，多摻有流行國語老歌、日語歌等，九腔十八調並非主幹。

「榮興」版的《三娘教子》的唱腔運用策略，將客族小戲、民謠常用的「九腔十八調」唱腔的運用幅度大為擴張，包括〈雪梅思君〉、〈桃花開〉、〈思戀歌〉、〈十二月古人〉、〈剪剪花〉、〈五更歌〉等這些小調的大量運用，在過去的改良採茶戲演出並非常態。即便在廣播電台或唱片錄製的採茶戲，不使用其他劇種唱腔，但也僅以〈平板〉、〈山歌子〉兩類唱腔來演出，鮮少將九腔十八調的唱腔大量運用。而榮興客家採茶劇團在《三娘教子》之後的戲齣中，陸續加入屬於三腳採茶戲的唱腔，相較於較為早期的《三娘教子》這齣戲，可說在「客族」的唱腔系統裡，又發掘出更多可資為改良採茶戲運用的唱腔。對照於榮興劇團在團名上的標榜「採茶」與「客家」，以及其音樂實踐上在客族文化中尋求得以形塑採茶劇種風格的唱腔，以建立劇種的特有演出風格。

(三)、新編「學堂段」及口語藝術

³⁶³ 據客籍導演曾先枝、黃天敏說明：客家地區的戲大多要有「團圓」的結局，觀眾才會愛看。

據「榮興」創團人鄭榮興說明，「學堂段」的創編動機是爲了進行「校園巡演」，吸引年輕族群，故編入三腳採茶戲《送金釵》的「學堂段」，但小戲的「學堂段」只以丑角口述方式展現口說藝術。鄭榮興委請曾先枝將「學堂段」改編爲演出場面，由一群小孩與塾師的互動來。原本三腳採茶戲《送金釵》的學堂段：

364

內白：這裡是學堂。

丑白：啊！是浴堂，浴堂用的我最新，

也有長毛巾，短毛巾，也有菜瓜布，洗圓身，
肥胖人洗一次減兩斤，洗一個月減五十斤，
香肥皂、洗髮精、大面盆、洗頸筋，小面盆，洗下身，
正茶皂，洗舊衫會變新，痴呆症來，洗了反精神。

三腳採茶戲《送金釵》的「學堂段」只有丑角一人表演，與文武場來「對答」，演出內容不外是賣貨郎所販售的學堂用品的展示。曾先枝爲榮興版《三娘教子》設計「學堂段」，鋪陳孩童嬉戲、荒廢學業的情節，運用許多「數板」的唸白藝術，強化劇中孩童以及丑角的形象，使「學堂段」成爲採茶戲《三娘教子》的重要特色。例如，第十四場〈學堂引因〉一開始即以一個數板、一首〈桃花開〉，再第二個數板，第二首〈桃花開〉的「一吟誦、一歌謠」的二次循環結構，藉由「數板」與「歌謠」的穿插運用，營造活潑生動的學堂氣氛。³⁶⁵

眾人唸「數板」：

讀書人來讀書人，讀書不認真，
老師喊背書，就講頭腦暈，
老師講放學，特別有精神，

³⁶⁴ 同上。另參見：《送金釵》劇本，曾先枝導演，鄭榮興整編，輯入：鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》（苗栗：財團法人慶美園文教基金會，2001），頁 287。

³⁶⁵ 引自曾先枝、鄭榮興《客家大戲—三娘教子》，頁 18-19。

拈蜻蜓打蒼蠅，嘴唇擦黑墨，帽子上泥塵，
讀得三年久，本本一本三字經來三字經。

眾生唱〈桃花開〉
要讀好書愛用心，老師講課愛聽清，
還要勤學莫偷懶，文章詞句學得深，
讀書哥！就能一字值千金。

歐雪唸「數板」：

大家講我落第生，專門騙錢學抽菸，
有時老師發現到，我的屁股食竹鞭，
讀了四五年，夫字寫像天，馬字寫像焉，
讀書又要工，買書又要錢，
逃學打第一，書本撕綿綿，
今年再留級，沒面見親朋來見親朋。

眾生唱〈桃花開〉：
讀書哥來讀書哥，人有知識話是寶，
有書不讀如柴草，世上惟有讀書高，
好正好，金榜題名大登科。

其中，歐雪(嘔血)是其中飾演丑角的學童，他所唸的數板，將他大字不識，逃學、騙錢、抽煙樣樣來的形象刻劃得尤其生動。此外，曾先枝「引用」了民間童蒙書籍《教兒經》的內容，做為學堂的授課內容，讓學生誦讀：³⁶⁶

塾師白：居家一本教兒經，上古留傳到如今。倚哥接。

³⁶⁶ 同上註，頁 22。

倚哥白：若是人人有一本，興家創業人上人。

塾師白：樁樁事情說得好，句句言語皆是真。藍施接。

藍施白：有用後生聽此教，無用兒孫不留心。

塾師白：讀得書多無價寶，一字不識好傷心，賴仁接。

賴仁白：別人寫字不認得，痴眉呆眼望著人。

塾師白：麥黃早割要早打，又怕狂風遇天陰。朱紅接。

朱紅白：池放魚苗要淺水，芋頭根腳要擁深。

塾師白：自古成人不自在，自在到老不成人。胡南接。

胡南白：吩咐兒童多撿糞，集糞猶如入黃金。

塾師白：槽內有豬宜細餵，半年重於上百斤。歐雪接。

歐雪白：槽內有豬不須餵，半年重於上千斤。

「榮興客家採茶劇團」的《三娘教子》(又名《義節雙全》)在情節安排上，以文、武戲相濟的手法，在前段安排大段武戲，以展示武打場面，營造熱鬧氣氛。中段的文戲以改編自小戲《送金釵》的「學堂段」最為逗趣。「教子」段並無「斷機」情節，而安排由倚哥投靠大娘、二娘，均被拒絕才認知到三娘的苦心。

「學堂段」是曾先枝創編，而有別於其他劇種，曾先枝運用童蒙教材《教兒經》，一方面是《三字經》的延伸，另一方面也展現戲曲對於民間知識的挪用與置入。不但擴大了《教兒經》的運用層面，也豐富戲曲的文化意涵。

第二節 曾先枝《李阿三嫁母》

《李阿三嫁母》是曾先枝 2001 年為「榮興客家採茶劇團」改編的作品，全劇文字由曾先枝一人獨力完成，唱腔由當時的團主鄭榮興安排。戲齣原本為才子佳人戲的基本架構，在曾先枝的修編之下，突出劇中數個丑行的表演藝術，而成為「榮興」近年來一齣相當趣味的丑腳戲。³⁶⁷ 本節以下針對採茶戲《李阿三嫁母》的分析，均依據「榮興客家採茶劇團」提供的《李阿三嫁母》劇本。

一、來源：內台的老時採茶齣

《李阿三嫁母》是內台時期的小戲齣，劇長一小時多，在內台戲十日一連的演出中，做為「墊檔」、「填縫」之用。講戲者劉建文出自新竹六家「明興社」改良採茶戲班，後來改搭龍潭「勝春園」、竹東「竹勝園」，這兩個戲班都曾演過這齣戲。據曾先枝回憶，在竹勝園演這齣戲的演員配置如下：³⁶⁸

李阿三(丑)，劉建文飾演，明興社綁戲囡仔出身
馮玉林(小生)，林十妹飾演，偏名大丁，黃玉英之妻
李香君(小旦)，阿蘭飾演，亂彈藝人謝長坤(奸臣坤)養女
溫且有(彩旦)，小丁飾演，竹東人，三腳採茶底
馬文才(老生)，羅石枝，竹東人，小丁的丈夫，三腳採茶底

這齣「老時採茶」在內台演出以小規模的演員編制即可上演，「竹勝園」這齣戲的演員，含京劇背景、歌仔戲背景、三腳採茶背景的藝人，可以觀察到內台時期的改良採茶戲班演員背景的多元化，提供了改良採茶戲在劇目運用上的優勢，不同背景的演員可以帶入不同劇目，無形中增加改良採茶戲的劇目資源。在表演藝術上，也呈現合作或互補的關係。例如，這齣在各採茶戲班並不大量流通的劇目《李阿三嫁母》，由明興社丑角劉建文所講，雖然不知道其來源為何，或為閱讀

³⁶⁷ 福建平講戲有《馬匹卜換妻》，又名《雙會子》，乃改編自清代花部戲曲《老少換妻》。劇情與《李阿三嫁母》相同。

³⁶⁸ 2010 年 3 月 27 日，蘇秀婷訪問曾先枝。

坊間通俗讀物而來，或搭班的過程與其他藝人交流而來，或為明興社老輩藝人傳來，在竹勝園以「老時採茶」的面貌呈現，目的是因應內台時期愛聽採茶唱腔的觀眾而做的設計。演出藝人中即有羅石枝、小丁兩夫妻本身即為竹東的三腳採茶藝人出身，而大丁亦以擅長採茶戲而知名，這些三腳採茶藝人的參與，在這齣戲的模塑與形成過程，應扮演重要角色，使這齣文戲透過唱腔使用與角色的塑造，而有老時採茶戲的風格特色。

二、主題：「姻緣錯配」類型的婚戀戲

婚戀戲在榮興劇團創團以來的公演劇目占最大宗，且已形成「姻緣錯配」以及「功名婚配」兩類；在戲劇結構上，除了服膺採茶戲民間演出慣習「武戲開場、文戲主體、團圓結尾」的架構之外，在姻緣戲的劇類下，尚且在「命定觀」規制之下，發展出與其他大戲不同的演出風格及氣質。

(一)、庶民性格的才子佳人戲

曾先枝編寫的《李阿三嫁母》為姻緣錯配類型婚戀戲，「姻緣錯配」類型一般都有兩對到三對男女的姻緣配對，原本是小生配三八、小旦配丑角，以極大的反差製造滑稽突梯的效果，最後在一連串的巧合及人為加工之下，總算達到龍配龍、鳳配鳳，以皆大歡喜收場。榮興客家採茶劇團創團之後的公演劇目中，「婚戀戲」一直是其中的大宗，其中，《李阿三嫁母》又是「姻緣錯配型」的代表作。

【表 5-2-1】榮興客家採茶劇團「姻緣錯配」型劇目

姻緣錯配型	《相親節》(1996)、《李阿三嫁母》(2001)、《錯有錯》(2004)、 《喬太守亂點鴛鴦譜》(2010)、《雙花緣》(2010)
-------	--

錯配姻緣的男女雙方因為陰錯陽差而婚配，女方身世多舛，賣身為奴，被老翁贖身；或者有錢的醜男看上窮苦的美女，富家醜女欲嫁窮帥哥等等。身份地位上的不相當，以及外貌條件上的不協調，使得有情男女陷入違背意願的婚配關係。後

來因為種種「巧合」、「巧計」的作用，而使原本錯配的姻緣反而歸正，才子佳人得以成就良緣；另一對男女雖其貌不揚，也因為財富、地位相當，而受補償，因而皆大歡喜。劇目來源有的來自老時採茶的追溯，如《李阿三嫁母》；有的來自大陸地方劇種的移植，例如，《相親節》、《錯冇錯》。亦有來自其他劇種的改編，如《雙花緣》、《喬太守亂點鴛鴦譜》等。

其劇情原型大抵來自清代李漁的《風箏誤》傳奇，故事述及韓仲琦父母雙亡，由父執輩戚輔臣撫養長大，與戚之子友仙一同讀書，仲琦文采人品佳，友仙則貪玩平庸。一日，友仙在城頭放風箏，線斷落入詹家。為詹家二房女兒淑娟拾得，愛娟貌美才高，在風箏上和詩一首，仲琦見詩心生愛慕，乃另製風箏一只，冒友仙之名，提詩一首，這回被詹家大房女兒愛娟拾得，愛娟貌醜無才，並未提詩，卻傳達傳達夜間相會之意。夜間仲琦潛入詹宅，見愛娟貌醜聲粗，又無才，嚇得落荒而逃。嗣後仲琦赴考，高中狀元。戚輔臣向詹家求親，欲以仲琦配淑娟，友仙配愛娟。仲琦誤將淑娟認做當夜相會之愛娟，而不願同房，最後由二夫人了解真相、解開誤會，才皆大歡喜。兩對男女分別由小生、小旦、丑行、彩旦扮演，隨劇情進展，本來有小生配彩旦、丑角配小旦的危機，最後終於真相大白，各歸其位。

明清傳奇多為文人所作，作品中寄喻了士人的心志與情懷，劇中才子佳人間的情緣通常以詩文酬贈為開端，由詩才聯想到容貌，並以詩作傳情達意。明末清初以阮士鍼、李漁等傳奇作家所作的才子佳人戲，開始注重故事奇幻性的追求，喜歡在誤會巧合下功夫，由一對才子佳人變為兩對。³⁶⁹此種誤會、巧合的通俗劇情由於曲折離奇、針線細密，以及娛樂化傾向，大量流傳在民間劇種。其中文人創作不可少的詩文酬贈、或才子吟詩、佳人相思的詩詞紋理，也以另一種俗文學風貌展現，而帶有庶民大眾色彩。

例如，《李阿三嫁母》劇中小生、小旦相遇於客店，為了甩掉不相襯的婚姻對象而施以巧計，在小旦的賣身契約上動手腳。《李阿三嫁母》第十一場〈改約〉

³⁶⁹ 張俊卿〈由才子佳人戲看民間與文人創作的互滲與分野〉，《戲劇理論縱橫》，323期，2010年第4期。47-72。

李香君趁馬員外酒醉，偷拿字約，加以改動：³⁷⁰

馮玉林：此事好辦，待我解來。「馬」字左邊加二點變「馮」，「三」字中間加一直腳，下加一點是「玉」，「才字」右邊加一捺，又加木字變「林」，李香君願嫁馮玉林，實得一千兩。將一千兩銀票暗送還他，就是到公堂也不怕他。

馮玉林機智地將「李香君願嫁馬三才」，改為「李香君願嫁馮玉林」。同樣是漢民族語言文化的運用，李漁發自文人自身的詩詞經驗，民間戲曲則挪用自俗文學中的漢字知識。在共用同一套文化系統，且同樣地以語言、文字點染劇情，卻劃出雅、俗兩條不同路徑，各自開發自己的展演空間以及言說方式。在民間藝人曾先枝的改編之下，將丑角大加渲染，提昇其重要性，劇中以才子佳人為文人發聲的功能更為淡化，劇中丑角的演出份量幾乎凌駕生、旦，而具關鍵地位，類似《李阿三嫁母》這類錯配姻緣的婚戀戲，多因為丑角或劇中小人物所擔任的樞紐性地位，因而成為才子佳人戲的歧出類型，展現不同於明清文人劇作的市井風情。

(二)、設局的趣味

《李阿三嫁母》在「錯配姻緣」的主題下，與其說要歷演男女主角的人生際遇或者善惡道德觀念，倒不如說是在描摹市井小民的眾生相，並以喜劇手法突顯這些小人物的人心算計、設局詐騙等人情百態，將觀眾的看戲視野從家庭拉出一條觀察社會複雜面的向度。

戲中李阿三拿了馮玉林的媒人錢，要幫馮老闆找新娘，結果錢拿去賭光，眼見新婚日已到，卻沒有新娘人選，於是決定騙母親溫旦有上花轎，充作新娘子嫁給馮老闆。馮玉林花錢卻吃了悶虧，娶得老新娘，只好騙溫旦有要去新婚旅行，以便路上甩掉她。兩人在旅店遇到馬三才與李香君這不相稱的另一對男女，在馮、李兩人互相憐惜之下，另設一騙局，將馬、溫配成雙。一個又一個的騙局層

³⁷⁰ 本章節所引用《李阿三嫁母》的唱詞、唸白、場次，均引自「苗栗榮興客家採茶劇團」提供之劇本(2001年8月25日修定)，特此誌謝。

層疊疊，將劇情推上高潮，不帶勸懲動機，也不具教訓意義，反而帶有遊戲人間的況味。

由兩段李阿三和母親溫旦有對於「嫁母」之事的內心獨白，可以看出曾先枝筆下丑角的性格，不論騙子與被騙者，都相當老成世故。對於受騙之事，能當下衡量利害得失，選擇有利的因應對策，過程充滿「權宜」與「機變」：

李阿三：(白)噯呀！你看我母今年三十八，還不算老，將就嫁給馮玉林，我的事情就解脫，給阿母吃加一次板圓湯給他溫暖。

(對母親白)阿母，實在對你講，我試探你的心肝，看你有惜子麼？我發財了，與馮玉林合股開布行，今天回來，要帶你來去榮華富貴。

溫旦有：(白)哎喲！高毛子賭輸到處騙，沒錢好還人，將阿母來堵債。也好！嫁一個年輕老公也不錯。

(對馮玉林白)這樣不會錯，我是阿三頭做媒的，我就是你老婆。

李阿三爲了騙得媒人錢，將母親十八歲的相片交給馮老闆，之後，爲了在結婚之日能找出一位新娘，只好將老母親「權充」十八姑娘。母親溫旦有被當成「抵債」，原本很生氣，後來迅速轉念，認爲嫁個年輕老公也不錯。其間的轉心動念與心境刻劃並沒有深思熟悉或細緻的剖析，反而是立即、當下地抱著「姑且一騙」的投機心態，以及「將錯就錯」的權宜心態來應付當前境遇。

嫁母、賣母、嫁妻的故事在坊間並不少見，但處理方式各有不同，以明代陸人龍兄弟撰述的《型世言》第三回〈悍婦計去孀姑，孝子生還老母〉一篇，係改編自明代宋懋澄《九籥別集》卷二《吳中孝子》條。述及明代商人周于倫，娶妻掌珠事奉寡母，掌珠與婆婆關係不睦，在鄰人三姑六婆教唆之下，媳婦趁丈夫不在，竟把婆婆盛氏嫁給桐鄉鰥夫章阿爹做老伴。周于倫不見老母，復被譏笑母親守了一輩子寡，畢竟守不住。年餘，竟在桐鄉見到母親在溪邊洗衣，母親淚訴被

賣經過，于倫回家不動聲色，他日與妻相約去還願，竟把掌珠帶到桐鄉章家，以妻易母，把老母贖了回家，後世稱許周于倫為孝子。

此一不孝媳「嫁母」的民間傳聞，在《型世言》作者筆下，著力於篇中人物之心理建構，及描摹其言語動作，主要目的當然在於為其小說塑造出各個有神有氣之角色，並使其行為獲得合理之解釋；而改變原作部分情節與增加配角之目的，則在於加廣或加深道德教訓之意義。³⁷¹由宋懋澄《九籥別集》到陸人龍《型世言》對於這個「嫁母/賣母」故事的演述都呈現相當強烈的道德意涵，「賣母」的掌珠最終被「以妻易母」，也落得「被賣」的下場，而周于倫則因贖回老母而博得「孝子」美名。

相較之下，採茶戲《李阿三嫁母》也半哄騙地將母親騙上花轎，但嫁給少夫的老母，先是生氣，既而暗自竊喜，認為不失為好生意。曾先枝在處理這個題材，並未以嚴肅的道德教訓來針砭賭行與騙行，反而以主人翁的社會經驗以及機智反應做為戲劇延展的關鍵。李阿三的丑角性格，在行當規定下已被賦與是一個好賭而不負責任的敗家子，鎮日遊手好閒，到處行騙。小生馮玉林是殷實的布商，雖然被阿三騙錢、計陷，畢竟也有相當的社會歷練，當下即決定把女方也騙去新婚旅行，再於半路上甩掉。而彩旦溫旦有並不像《型世言》〈悍婦計去孀姑〉故事中的寡婦盛氏，心繫守節，被賣之後，怕落人失節口實，竟羞於回家。反而歡喜有了年輕老公，不願被馮生用錢打發，而要做有實夫妻。

馮玉林與李香君另設一騙局，將馮玉林、溫旦有灌醉，送入同一間房，讓生米煮成熟飯，馮李則進入另一間房，成就好事，則又是另一種「風流」與「智巧」的展現。《李阿三嫁母》劇中演述的眾生面相中，一個不肖子、一個貪便宜的寡婦、一個被占便宜的小商人、一個富有的老不修、以及淪落風塵的良家女。在形象塑造上以幽默化手法模塑市井小民，以具生活化的本質形象的人物，來演述一件嫁母「奇事」。所傳之奇，固然相仿，但手法上則大異奇趣，由丑角人物塑造傳達出地方戲劇的庶民思維中的「權且」與「機變」心態，而有別於文人筆下著重道德教化的訓示意涵。劇中對於「風流」與「智巧」的揶揄，是對禮教的輕輕

³⁷¹ 參見：關尚智〈《型世言》對原始素材之改寫與加工——以第三回為例〉《台北技術學院學報》，第30卷第2期，1997年9月，頁237-249。

反撥，某程度展現地方戲曲做為通俗文化，迂迴、側面地鬆動禮教的掌控。此一玩笑意味濃厚的「三小戲」，開拓屬於庶民的文化空間，悠遊其中，展演種種行騙、設局、騙婚、賣身、嫁母、換妻等出於庶民的廣場文化。帶有遊戲況味的劇情，在其中建立民間戲曲的思維向度，不以勸懲論、倫理教化觀做為戲齣架構，使演出變為老學究的說書場；也不正面挑戰主流道德價值，使得演出成為禮教的衝突戰場。而以丑角式的遊戲、玩笑來回應主流價值，反而開拓另一類以小戲為主的言說空間，並展示民間戲曲豐富的表現力。

三、場次安排

2002年曾先枝為榮興客家採茶劇團編《李阿三嫁母》，場次分為十二場，將原本一小時左右的老時採茶戲增長為三小時，不但新增場次，在唱腔、表演、口白上也多所修飾。

【表 5-2-2】《李阿三嫁母》場次表³⁷²

場次	齣名	內容
一	探路	石奎奉寨主命，到集賢庄打探路徑，卻劫財奪糧。
二	(被擒)	集賢庄小姐李香君年已長成，李石夫妻欲為她說親。庄丁捉到賊子石奎，被打出。
三	坐寨	桃花山孟大海兄妹下山攻打集賢庄。
四	掠庄	孟大海領手下夜襲集賢庄，全村燒毀，李香君一人脫逃。
五	得救	李香君流落藝旦間，被楊葉姐搭救。
六	尋友	李阿三賭博輸錢，尋友馮玉林，看有無差事可做。
七	託婚	阿三托辭為馮玉林尋找結婚對象，騙得一筆錢。
八	想妻	六十歲老翁馬三才到藝旦間，看中李香君，付楊葉姐一大筆錢，將香君贖娶為妾。
九	(迎親)	李阿三把媒人錢花光，只好把老母溫旦有充作新娘騙上花轎，嫁給馮玉林。
十	錯配	馮玉林洞房夜見新娘面目，大驚，溫旦有不肯離去，只好騙她去新婚旅行，以便路上甩掉。

³⁷² 整理自苗栗榮興客家採茶劇團提供之劇本。本事中並無第二場、第九場齣目，筆者加上以理解，並以括號標示。

十一	改約	馬三才與李香君出外辦嫁妝，在食堂遇到馮玉林與溫旦有。李、馮兩人同病相憐，將馬、溫兩人灌醉，將兩人扶入房中，生米煮成熟飯。
十二	和鳴	次日，四人鬧入公堂，李香君的賣身契已被馮玉林改動過，縣官將香君判給玉林，溫旦有判給馬三才。

(一)、情節線

《李阿三嫁母》有為生、旦兩條情節線，各自發展其經歷：小旦家道中落而墮入青樓，為老員外贖身，納為妾。小生則被登徒子欺騙，娶了老新娘。直到最後兩場生旦才會合，而有「錯配」、「公堂」。整齣戲在場次結構上，生、旦情節線相互交錯，場景的變化相當大，小旦由家中莊園流落藝旦間，小生則從市集布莊到婚禮，兩對老少配一同抵達同一間食館，最後鬧上公堂。由城郊、莊園到市集、藝旦間、公堂等，搭配上採茶歌舞、婚禮，將市井風情點染得相當熱鬧。

【表 5-2-3】丑角戲《李阿三嫁母》的生旦情節線

場次	一	二	三	四	五	六	七	八	九	十	十一	十二
情節線	旦	旦	旦	旦	旦	生	生	旦	生	生	生旦	生旦

其中，一至五場乃因應「榮興」劇團的文化公演而新增場次，原本的老時採茶戲是從第六場開始演。雖然上述區分為「生」、「旦」情節線，實際上，丑行在生情節線、旦情節線的作用相當大，整齣戲以丑腳李阿三開場，再以丑腳縣太爺終結，貫穿全場尚有彩旦楊葉姐、溫旦有，在小旦、小生身旁扮演重要的小人物。

(二)、新增場次

在內台或賣藥場演出的《李阿三嫁母》從主角李阿三出台唸「數板」開始演起，時間大約一個多小時，為了將這齣「老時採茶」變身為「採茶大戲」，曾先枝新編第一到第五場的劇情。主要原因為是為了因應三個小時的「大戲」規模，

將過去一個多小時，由四、五個角色演出的小戲齣，在劇情長度上增長，角色行當的運用也因而擴張。

【表 5-2-4】榮興《李阿三嫁母》新增場次

場次	一	二	三	四	五
齣名	探路	被擒	坐寨	掠莊	得救

2002 年為因應文化公演而新增的五場戲為〈探路〉、〈被擒〉、〈坐寨〉、〈掠莊〉、〈得救〉，一至四場敘述小旦李香君家道中落，原因是賊人夜襲思賢庄，全村燒毀，只有李香君一人逃脫。第五場〈得救〉演李香君流落到藝旦間，蒙店婆楊葉收留。前四場戲為武戲，外台採茶戲在戲齣開場，常安排武戲，稱為「打關」或「攻關頭」，情節通常是番邦造反，或賊人造反，派兵征番。以武戲的熱鬧節奏，及鑼鼓聲響吸引現場觀眾，讓外台流動的人潮聚集，久而久之，「打關」成為外台採茶戲的重要開場。³⁷³

《李阿三嫁母》這齣戲以「打關」來交代小旦李香君的身世背景，原本是大戶人家的小姐，卻因山賊攻入而家破人亡。第四場〈掠莊〉的武打戲安排了數十人的對打：桃花山的山賊有孟大海、孟金花兩兄妹加上八名手下；思賢莊則以莊主李石、安人、李香君、眾百姓、李似、眾莊丁等。以人數眾多的武戲來襯托大戲的規格，並延用外台戲以武戲熱場的手法。同時，也由這個武戲的引子交代小旦的身世，說明她墮入風塵的緣由。第五場〈得救〉演小旦獲救，卻流落到藝旦間，為藝旦老闆楊葉姐收留。這場戲安排的角色有楊葉、眾姑娘、李香君，以眾姑娘採茶歌舞妝點藝旦間的脂粉味。

第八場〈想妻〉演馬三才老來風流，到藝旦間尋花問柳，見李香君貌美，遂高價贖身，娶為小妾。第八場〈想妻〉與第五場〈得救〉的場景均為藝旦間，演員除了彩旦、老生、小旦等主要角色外，均由眾多花旦襯託場面。據編劇曾先枝說明，榮興劇團的女性演員很多，這些場面是為了解讓女性演員有所發揮而編入。

³⁷³ 蘇秀婷訪問曾先枝，2010 年 3 月 27 日。曾先枝說明：「外台戲一出台就唱山歌會被觀眾說演得這麼『文』，要加上「公關」、「打關」，演賊仔造反的劇情，才會熱鬧。」

³⁷⁴實則，除了新編的一至五場，以及第八場的演出人數較多，其他場次均是演員三、五人。因此，曾先枝在第五及第八場的編劇手法，除了因應劇團的演員所為的安排之外，也著重在於以眾多演員來形成大場面的舞台效果，並以唱段歌舞來塑造「採茶」風情。

四、人物塑造：丑行的突出

曾先枝的姻緣戲雖是才子佳人為中心來開展故事，小生與小旦是其中的重要行當，但曾先枝對於丑行的塑造在，他的每齣作品中都有相當精彩的刻畫。以《李阿三嫁母》為例，劇中的丑角有李阿三、溫旦有、藝旦間老鴿、以及糊塗縣官。在主要登場人物中，除了小生、小旦之外，幾乎全都為丑角。

丑角的人物塑造上，每位丑角的出場均有一篇「數板」，其作用在於介紹該腳色人物的身份、履歷，同時以該數板內容的描述形塑丑角的性格。例如，主角李阿三一出場，就唸一段數板：

李阿三：(數板)

奉勸諸位少年郎，千萬莫入賭博場，
先日有錢像百萬，田園透到對面崗，
屋背也有果子園，屋前有個養魚塘，
交官並結府，威風凜凜勢力強。
行路用介三角肩，恰似人的生閻王，
好與人打官司，欺弱不欺強，
講無三句話，吼吼鼻孔就像牽風箱，
咳咳嗽，口水像砒霜。
食飽不在屋，不是嫖行就賭行，
開無三年久，財產賭到浪蕩光，
鴉片一下愿，轉來當衣裳，

³⁷⁴ 2010年10月1日，訪曾先枝。

賭博一對輸，回家嫁哺娘。
一睡兩三日，恰似大睡王，
睡起來，正發呆，心下細思量，
先做狐狸後做獺，今加才會受風霜，
想起當日事，一下就會搥心肝來搥心肝。

曾先枝以「數板」來描摹丑角張三郎的角色形象，一方面勸人莫賭博，一方面又把賭徒的形象描繪得絲絲入扣。百萬富豪也禁不起場場賭、場場輸，鴉片一上癮，連蔽體的衣裳也賣掉，賭博輸了錢，就把老婆嫁給別人。除了把賭博的種種惡形惡狀呈現出來，也帶出劇情中「嫁母」的故事主題。

值得注意的是這個「數板」以「勸世」的敘事口吻，夾敘夾議，半韻半散，是過去風行於客籍聚落的說唱「勸世文」的文本挪用，目前已消失在常民社會。而這類已無處棲身的莊諧體文類，經過曾先枝的有意取材之下，「再現」於採茶戲演出裡，成為丑行的修辭藝術。但其「勸世」作用已產生變化：由賭徒本人以勸懲口吻講出的戒賭歌謠，表面上雖有「借淫說法」的意味，實則既不可信，也不足為憑，顯然是勸懲意圖的取消。這篇「數板」與其說是為了勸戒賭，倒不如說是為了展示勸世文中栩栩如生的賭徒嘴臉。同時，也標示出採茶戲做為通俗文化的邊緣性格，並不試圖掌控勸懲的發言主權，反而對於展現充滿趣味的眾生面相的描摹較有興趣的特質。

其次，劇末做為判斷曲直的縣官被設定為糊塗官，也有一篇「數板」的展示：

縣官：(數板)為官妙來為官妙，頭戴官帽兩頭翹，
三月掃墓放大炮，乒乓碰！屁股燙起泡，
騎不得馬來坐不得轎，有人問我官從那裡來，
糊裡糊塗不知道啊不知道！
(白)手拿官印，身為保證，辦事糊塗，講話！沒人要信，下官姓十名皮，
在祥府縣為七品縣令，三六九一期，左右呀！豎起告狀牌！

戲曲中以丑扮糊塗官的形象，對於現實官僚社會中「清官/貪官」的分類之外，另外創設了「糊塗官」的類別，為喜劇服務。其判斷內容通常為「才子配佳人，紅花配綠葉、癩蛤蟆配矮冬瓜」，³⁷⁵符合庶民大眾的庸俗價值觀。戲曲中的糊塗官一方面以「皆大歡喜」的判斷，有意向「清官」的形象模仿、靠攏，但這篇數板以「手拿官印，身為保證，辦事糊塗，講話！沒人要信。」對於「官箴」、「官印」開玩笑與調侃，以「諢話」、「俗語」、「俚語」來陳述「判詞」，是對正經八百的官方用語進行反撥，其內容既無微言大義，也無教訓意涵。以丑腳的造型詮釋庶民心目中的縣官，卻又是對所謂「清官」的脫冕、戲擬。

曾先枝對於劇中的人物形象的塑造，不以人物善惡來針砭世事，在姻緣錯配、巧計還原的情節設置下，架構一齣輕鬆、幽默的喜劇。其中，丑角的誇張化手法形塑市井小民的面目，以展現更多的世道人心與人情風貌為目的。

五、唱腔安排

《李阿三嫁母》是 2001 年改編的採茶戲，其唱腔均由鄭榮興團長安排，相較於 1994 年的《三娘教子》，在唱腔種類上又買增加許多，均在客家「九腔十八調」範圍內。

【表 5-2-5】採茶戲《李阿三嫁母》唱腔安排

場次	齣名	唱腔
一	探路	
二	(被擒)	
三	坐寨	
四	掠庄	
五	得救	〈採茶倒板〉轉〈平板〉
六	尋友	
七	託婚	〈平板〉
八	想妻	〈蛤蟆歌〉、〈桃花開〉、〈鳳陽歌〉、〈嘆煙花〉、〈老時採茶〉

³⁷⁵ 另一齣採茶戲《錯有錯》的判詞為：「窮苦人配窮苦人，有錢人配有錢人，綠葉配紅花，癩蛤蟆配矮冬瓜，帶回去完婚。」引自「榮興客家採茶劇團」《錯有錯》音樂 CD。

九	(迎親)	〈下南山歌〉、〈撐船歌〉
十	錯配	〈平板〉、〈老腔山歌〉
十一	改約	〈糶酒〉、〈平板〉
十二	和鳴	

《李阿三嫁母》的唱腔安排大抵不出客家「九腔十八調」的範圍，唱段集中在第五場至第十一場，前四場屬於武戲，未安排唱腔。第六場為丑角李阿三貫穿全場，有大段「數板」，但無唱段。第十二場公堂段，亦無唱段安排。劇中演唱者以小生、小旦、老生、彩旦為主，丑腳幾乎沒有唱段安排。雖然是婚戀戲，由於「錯配」的情節之下，並無小生、小旦的對唱，而多為小旦與老生、小生與彩旦的對唱。

在唱腔安排上，殊為特別之處，是劇中李香君、馮玉林、溫旦有、馬三才等幾個腳色的「上場詩」被安排為唱腔。再觀察同劇其他幾個腳色，均為丑行的李阿三、楊葉姐、縣太爺，則以大段「數板」做為開場。試舉小生馮玉林「上場詩」的唱段：

第七場 馮玉林(唱)小生將把店門開，只想顧客上門來；

人若不肯勤苦力，那能得到世間財。

(白)小生，馮玉林，此街坊開間布行，生意不錯，可嘆雙親不在。

戲中整齊地將「上場詩」均安排上唱腔，而丑行則以「數板」表現，似乎形成粗略以行當做為區別的修辭手法。丑行出台唸「數板」的演出慣習通行於大多數劇種，三腳採茶戲的丑角出台唸數板，則被稱為「棚頭」。《李阿三嫁母》一劇，丑行又包括彩旦楊葉姐也有大段數板的吟誦。然而，「上場詩」改為唱腔演唱，則較為少見。採茶戲的上場詩以及歌謠，均為七字齊言的詩讚系，將「上場詩」安排唱腔，可能是為了擴大唱腔的運用，以增加全劇唱段的豐富性。同時，劇中丑三花、彩旦出場的大段數板吟誦相當出色，亦可能劇作家以及編腔者將口語藝術、歌謠藝術的表現粗略地以行當做為功能性分化。

曲牌體的戲曲表現在唱段文字多為長短句，受到曲牌宮調的規律下，各個曲牌的唱詞長短不一。而演員上台唸誦的上下場詩則為齊言體。曲牌體的戲曲容納的詩、詞、曲各自展現其不同外觀的形式美感，以及抒情質地，使曲牌體的戲曲演出更顯得錯落有致。板腔體戲曲的唱詞以齊言體為主，以適應板式音樂的發展，在曲文外觀上展現詩贊系的齊整性。以採茶戲為例，上下場詩以及腳色的唱詞均為七言四句體，相較之下，「數板」反而更能展現口語藝術裏韻散交錯、長短句間雜的韻味。在《李阿三嫁母》這齣戲，即可看到「數板」篇幅的擴張，這也是曾先枝操刀下，「榮興」劇團歷年來公演劇作的特色之一。

相對的，「上場詩」的齊言體因為與唱詞相同體裁，因而也被安排上唱腔演唱，成為殘留自述履歷功能，卻失去上場詩的外觀；或者功能不再、外觀也已變形。此外，由於文化公演場打字幕、提供節目冊、劇團事前的報紙宣傳等行銷手法，觀眾對於劇情、腳色已事先略知大概，「上場詩」做為自述履歷、情懷的功能逐漸退化，可能成為在當代表演裡逐漸消失的戲劇構造。而採茶戲在上場詩安排唱腔的做法，一方面可以觀察到在唱腔安排上的隨意性、高度彈性化；同時，也可見「上場詩」在當代戲曲表演的功能性已逐漸減低。

《李阿三嫁母》的唱腔安排均在客家「九腔十八調」的範圍內，唱腔的安排考量腳色的性格形塑，以及場景情境的需求。以劇中唱腔最集中的第八場「想妻」來觀察，其場景設定在「藝旦廳」。首先由老員外馬三才唱〈蛤蟆歌〉、〈桃花開〉，展現多金風流的形象。接著，由眾姑娘、李香君分別演唱時調小曲〈鳳陽歌〉、〈嘆煙花〉，唱詞述及流落青樓的無奈心境。最後，由馬三才(嫖客)、楊葉姐(老鴇)分別演唱一首〈老時採茶〉，分述買(賣)得李香君的欣喜。

「榮興」在大戲裡運用「九腔十八調」，擴張山歌、採茶唱腔的表現力；並將客家音樂早已吸收的時調小曲(如〈嘆煙花〉、〈鳳陽歌〉)、客家八音的曲調(〈清晨早〉)等曲調，運用到公演的大戲表演中，這是一般的戲班較少運用的手法，可以觀察到「榮興客家採茶劇團」整合性運用客家音樂的手法，藉以營造採茶戲的劇種屬性、客家特色。其唱腔選擇、運用則相當隨興、自由，所依循的規律依個別戲班(樂師)而有不同。以榮興的《李阿三嫁母》為例，劇中演員「對唱」部

分僅有三個唱腔，分別為第十場「錯配」，溫旦有與馮玉林各唱一首〈老腔山歌〉。第十一場「改約」，李香君與馬三才對唱〈糶酒〉、〈平板〉，內容均為對於錯配姻緣，一方悲苦、一方竊喜的心境傳達。以〈糶酒〉為例：

李香君(唱)一想命歪真可憐，被人逼債口難言；

要嫁馬家暗流淚，如何才能解此緣。

馬三才(唱)畫眉出籠飛山坡，鯉魚脫網游大河；

阿伯雖然年紀大，老人過惜嫩老婆。

三腳採茶戲《糶酒》齣演酒店裡的酒大姐、酒二姐，招呼茶郎張三到店內喝酒，雙雙對唱〈糶酒〉的劇情。而〈糶酒〉腔全曲多為三度音程，調性活潑、明朗，句尾有「哪噯啲啲」的虛詞。《李阿三嫁母》運用〈糶酒〉腔的場景為「食堂」，對唱的兩人心境上形成一喜一悲的對比。可見編腔者在將〈糶酒〉腔在抽離出原來三腳採茶戲的文本，應用到大戲之時，嚐試盡量接近原來文本的演出情調的基礎之下，但也有所擴展、變動。

第三節 曾先枝《緣訂三生》

《緣訂三生》為曾先枝 2002 年的作品，其劇作的形成是在老時採茶戲《雙姻緣》的基礎上再加以擴編。《雙姻緣》，又名《李金白釣魚》是一齣流傳甚廣的老時採茶戲，不論內台戲，或者賣藥場，都時常演這齣戲，原本演出時間大約一、二小時，由曾先枝改編為三小時的大戲。在「榮興客家採茶劇團」演出過程中，又因應場上演出需求，以及現代公演的觀劇要求，將場次加以調整。本節以曾先枝為榮興客家採茶劇團改編的《緣訂三生》做為研究對象，所使用的文本有三：

- 1、《雙姻緣》口述劇情，又名《李金白釣魚》，曾先枝講戲版本。
- 2、《緣訂三生》劇本，曾先枝創編，由曾先枝提供手稿、榮興劇團印刷校對稿。
- 3、《緣訂三生》舞台演出 DVD(2007)，曾先枝創編，榮興編劇組修編，榮興客家採茶劇團演出。

一、主題：「功名婚配」類姻緣戲

婚戀戲在榮興劇團創團以來的公演劇目占最大宗，且已形成「姻緣錯配」以及「功名婚配」兩類。「功名婚配」類型在戲劇結構上，除了服膺採茶戲民間演出慣習「武戲開場、文戲主體、團圓結尾」的架構之外，在姻緣戲的劇類下，尙且在「命定觀」的設定下，發展出與其他大戲不同的演出風格及氣質。

(一)、特性

「功名婚配」類型一般都是窮書生與富家女的故事，身份階級上的差異造成才子佳人的戀情受到長輩的阻撓，經過總明機智的丫環或僕人的幫助，才得以成就良緣，兩人的婚姻也在才子取得功名後，獲得認可。

【表 5-3-1】榮興客家採茶劇團「功名婚配」型劇目

功名婚配型	《真假狀元》(1996)、《緣訂三生》(2002)、《花燈姻緣》(1999)、《緣繫元夕—花燈緣》(2008)
-------	---

「功名婚配型」中的才子與佳人，由於身份地位上的不相當，前訂的婚姻受到阻礙，通常延伸出「嫌貧愛富」的喬段，在「認親」、「退婚」等處多所著墨，最後則因為功名科學的成就，而得到補償。「榮興客家採茶劇團」功名婚配類型的戲齣尚有改編自《王文英認親》的《真假狀元》、改編自湖南花鼓戲《花燈案》的《花燈姻緣》(又名《花燈緣》)兩齣。

(二)、結構：命定觀規制下的婚戀戲

曾先枝所編的《李阿三嫁母》、《緣訂三生》兩齣，在戲劇結上依循採茶戲演出的慣習「武戲開場、文戲主體、團圓結尾」，以此做為戲劇結構上的規律。在文化公演場則有所調整，將武戲部分摘除，以適應現代劇場的表演特性。

曾先枝所編的婚戀戲，以及榮興劇團陸續的眾多婚戀劇目，對於劇中男女主角的婚姻緣份，有強烈的「姻緣天定」的意旨，例如，《緣訂三生》這齣戲，在一開場即有幕後以〈什唸子〉唱出一段仿說書人口吻的「開場」：³⁷⁶

天上有個月老仙，專管人間好姻緣，
姻緣冊簿有名份，暗中將把紅線牽。
有緣千里似眼前，無緣對面如天邊，
來講明衰富欺貧，強逼妹婿兩離緣，
莫看傀儡前台跳，背後有人把線牽，
家童梅香穿針線，中秋閏月兩團圓。
十年修來共船渡，百年修來共枕眠，
巧妻拙夫成雙配，姻緣注定莫怨天。

此一開場有「來講」、「且說」、「再說」這類的說書人用語，跳脫戲劇情境，以劇外人立場對全劇題旨做綜述以及評論，延續客家地區早期的「傳仔」說書的敘事方式。在這篇「開場」首揭「月老紅線牽、姻緣前注定」的題旨。

³⁷⁶ 引自榮興客家採茶劇團《緣訂三生》DVD，由該團編劇組參照曾先枝原作改編而成。

所謂「天意命定」就是認定個人或社會的命運是由天的意志所決定的。天命說視天為一切價值的根源，亦即認定決定命運的「天」是有意志、有情感，對人世中的一切擁有絕對的支配能力。個人命運已被上天預定，不容質疑與挑戰。³⁷⁷

天命觀規制之下的劇作，以「姻緣天定」為男女遇合的原因，觀察榮興客家採茶劇團的姻緣戲有幾個特點：

- 1、男女主角邂逅出於一連串巧合，或者偶遇的兩人為長輩指腹為婚。
- 2、男女主角之間的婚姻阻礙並非藉著主人翁的意志排除，而是身邊的丫環、忠僕的機智為巧計排解。
- 3、最終藉由明智的糊塗判官來導正，成就好姻緣。

《緣訂三生》劇中小生、小旦在釣魚時相遇，付與訂情物，兩人實已有婚約。小生被退婚後，由丫環、忠僕幫助下，小旦「私奔」到小生家中，方得成就良緣。小生上公堂告王家賴婚，幸得丫環假扮小姐，助以一臂之力，因此，不但王淑綦的私奔在公堂之上並未被譴責，縣太爺反而判王明衰賴婚之罪，要他交出罰金資助小生上京赴考。

二、場次調動

《緣訂三生》改編自《雙姻緣》(又名《李金白釣魚》)，原本長度約一至二小時，是內台、賣藥場、勞軍戲受歡迎的戲齣，敘述李金生家道中落，某次釣魚遇大舅子黃德欽，德欽強逼他退婚，最後兩個妹妹金花、銀花同嫁一夫的故事。經過曾先枝改編，除去二女配一夫的窠臼，並將故事拉長為三小時。

以下將《緣訂三生》的三個版本依重要情節列出，包括：老時採茶戲《雙姻緣》(又名《李金白釣魚》)、曾先枝改編的《緣訂三生》，以及「榮興」演出版

《緣訂三生》DVD 將三者的情節段落加以列出，以觀察曾先枝就老時採茶戲《雙

³⁷⁷ 據黃東陽對於唐人小說中的「命定觀」所為的考察，指出「命定觀對於個人生命的看法，乃將人生看待成一連串個別事件的經歷，至於其本質則解釋為民生物資耗用的過程，這樣的設計，可利於證明天命皆已精確而全然的施行。這樣難以改變且近於消極的人生觀點，成為後世命定小說，甚而命定觀的共同特色。」參見：黃東陽〈由命定故事檢視唐代命定觀的建構原理〉《新世紀宗教研究》第四卷第三期，2006年3月，頁148-166。

姻緣》的改編，以及「榮興」針對曾先枝版本的再調整：

【表 5-3-2】採茶戲《緣訂三生》的版本比較

榮興《緣訂三生》 ³⁷⁸	曾先枝《緣訂三生》 ³⁷⁹	老時採茶戲《雙姻緣》(《李金白釣魚》) ³⁸⁰
攻關頭 沙陀國連年不進貢，玉門關關主孫鎮國攻打沙陀國，被沙陀國王子李天霸打敗。孫家因而家道中落。	打關	李父在朝為官，在關廷被殺，家道中落，與母同住草寮。
第一場、釣魚 孫文華釣魚維生，適逢出遊的王淑葵與丫環秋嬋。小姐贈金鼓勵他發奮讀書，待功成名就以成親。	第一場、釣魚	某次釣魚再遇大舅子黃德欽，李金生自卑而躲起來。
第二場、尋花 淑葵兄長王明袞與家童憲聰赴醉夢樓尋花問柳。	第二場、尋花	無
第三場、巧遇 王明袞到醉夢樓，白牡丹招呼眾女歌舞，適逢孫文華送魚到醉夢樓。王明袞要憲聰找文華來府。	第三場、巧遇	無
第四場、退婚 王明袞逼孫文華退婚，文華不肯，明袞百般刁難，文華只好寫下退婚書。	第四場、過府 第五場、退婚	黃德欽寫信要金生過府，逼他寫下退婚書。
第五場、知悉 秋嬋告知王淑葵退婚之事。	第六場、知悉	
第六場、怒撕 淑葵退婚書從兄長王明袞處取得撕碎。	第七場、怒撕	金花假意要確認文字正確與否，將退婚書撕碎。
第七場、私奔 憲聰與秋嬋為小姐出點子，要她王公子私奔。	第八場、私奔	
第八場、詐死 小姐私奔，憲聰、秋嬋將小姐的繡鞋放在江邊，偽裝投江自盡。	第九場、詐死	金花詐死，私奔至李府。
第九場、到府 王淑葵私奔到孫家，得到文華母親何氏諒解。	第十場、到府	
第十場、告官 文華不知小姐已私奔，到公堂告王明袞，明袞要秋	第十一場、告官	李金生告黃德欽貪富欺貧。黃德欽以為金花已死，要二妹銀

³⁷⁸ 據榮興客家採茶劇團《緣訂三生》DVD 整理，2007 年 12 月出版。齣名為筆者所加。這個舞台演出版本原著乃曾先枝，經榮興客家採茶劇團針對舞台表演所需加以調整而成。

³⁷⁹ 參考曾先枝原著《緣訂三生》手稿、校對稿。

³⁸⁰ 據曾先枝、賴海銀講戲版本，2010 年 9 月 7 日。

嬋偽裝小姐上公堂，秋嬋趁機要他收為義妹，並分王家財產。		花代姊到公堂，銀花趁機要求家產對半分。
第十一場、公堂 公堂上秋嬋卻說願意嫁孫文華，老爺罰王明袞一千兩，資助文華赴考。	第十二場、公堂	公堂上銀花說願嫁李金生，老爺罰德欽一千兩，助金生赴考。
第十二場、赴試 淑綦送文華上京赴考，在十里亭兩人分別。	第十三場、赴試	無
第十三場、分產 淑綦回娘家向兄長分家產，秋嬋出示當初寫的分家契，明袞只好依約履行。	第十四場、分產	銀花向兄長分產
第十四場、團圓 孫文華高中狀元，王明袞只好準備大紅花轎，將王淑綦送到孫府完婚。	第十五場、榮歸 第十六場、團圓	金花、銀花同配一夫

蘇秀婷製表

二小時的賣藥齣《雙姻緣》要改為三小時的《緣訂三生》，曾先枝依榮興客家採茶劇團鄭團長的指示，適當修改劇情內容，以增加戲齣長度。³⁸¹曾先枝的改編方式大致有以下數個方向：

(一)、角色人物調動

曾先枝將《雙姻緣》劇中金花、銀花兩姊妹同配一夫的情節更動，《緣訂三生》將兩姊妹改為一位小姐王淑綦，一位丫環秋嬋。小旦與小生配成一對，丫環與家童也互有情意。在曾本第六場〈私奔〉安排秋嬋和憲聰兩人互訴情衷的唱段。曾先枝原始構想似想維持「雙姻緣」的架構，將人物安排為雙生雙旦；但由於後續情節的編排，將家童憲聰、丫環秋嬋兩人為生旦姻緣穿針引線的角色愈來愈吃重，例如，第五場〈退婚〉憲聰幫忙孫公子教訓貪富欺貧的王明袞；第八場〈私奔〉憲聰提出私奔的點子，由秋嬋協助小姐淑綦私奔，第十一場〈告官〉在王明袞要求秋嬋假裝成小姐時，為小姐爭取家產對半分的福利。第十四場〈分產〉憲聰權充家中耆老，主持分產事宜，將家產中有價值的地產、房產、銀庄都分給小姐。憲聰、秋嬋扮演靈巧、機智的小人物，以點染劇情、襯託主角的重要性，已遠超過兩人的姻緣事件。因此，榮興客家採茶劇團的演出版本，已將曾先枝原稿

³⁸¹ 2010年9月7日，蘇秀婷訪談曾先枝。

中第六場兩人對唱的數個唱段刪去，以達集中劇情之效。

(二)、情節段落的安排

曾先枝在《緣訂三生》這齣戲大多以情節為單元來進行調整，目的在增長戲齣時間，包括增加開場武戲、藝旦間情節，拉長退婚段、公堂段、分產段等設置：

1、開場武戲

外台採茶戲一開場通常安排「攻關頭」的武戲，《緣訂三生》也不例外，曾先枝編入「攻關頭」以引出小生的家道中落的情節，小生孫文華之父孫鎮國鎮守玉門關，與沙陀國王子李天霸交戰，戰敗身亡，孫家又逢火災，兩母子只好避居草寮。劇中小生孫文華與小旦王淑蕻原本指腹為婚，因為小生的家道中落，使王淑蕻兄長明衰有了嫌貧愛富之心。這類身份地位不相當的姻緣戲，通常即以此種敘事方式開頭：

姻緣戲的武戲開頭情節舉例

打關失敗 — 家道中落 — 悔婚

因此，採茶戲班的「武戲」除了有「熱場」的效果，而在外台表演上不可或缺，為了場面的壯觀，在公演或巡演的場合，戲班通常會外調武行來增加武戲的可看性。除此之外，武戲的運用也由於講戲人的安排，適當融入劇情，成為主角家道中落的因素，以引出接下來身份不相當的才子佳人，歷經困難而成就良緣的婚戀劇情。

但這種「武戲開場」在文化公演時，由於劇團在現代化劇場演出，觀眾多為看戲目的而來，沒有流動性人潮，不需要以鑼鼓聲響以及武行翻打跌仆來吸引注意，通常會把武戲刪除，直接進入主要劇情。

2、釣魚

《雙姻緣》是齣丑角戲，一開場即是丑角黃德欽出門買繡線，途遇妹婿李金

生的簡要情節。曾先枝在《緣訂三生》增加了第一場〈釣魚〉，安排才子佳人見面，以大量唱段來寫景抒情，以達情景交融。目的在於在丑角戲的基礎上，增加生、旦戲份，來刻畫小生、小旦相遇的情景。³⁸²鄭榮興團長安排大陸採茶戲歌謠〈釣魚歌〉，描繪小生「日間垂釣夜作文、三更燈火五更雞」的勤讀與刻苦。小旦王淑蓁與丫環秋嬋遊湖偶遇未來的姑爺孫文華，兩人守禮而不逾距，淑蓁以金釵為定情物交給文華，勉勵他力爭上游。

3、巧遇

曾先枝在《緣訂三生》增加一場〈巧遇〉，乃王家兄長明衰到醉夢樓尋芳，由老鴿白牡丹招呼，孫文華恰好送魚去，與王明衰相遇，明衰憶及這位家道中落的妹婿，但卻不願意承認與他為親。

這場戲是《雙姻緣》所無，曾先枝加入藝旦間的情節，以展現眾多花旦的採茶歌舞，與《李阿三嫁母》第八場〈想妻〉所安排的藝旦間情節有異曲同工之妙，都是為了增加排場，營造大場面的採茶情味所致。

這場戲的安排就情節內容而言，似乎並非不可或缺，據曾先枝說明，戲齣裡常有「阿丑食酒」的場面，這些場面常會安排〈白牡丹〉小曲、或《活捉》的小曲。³⁸³京劇《烏龍院·借茶》一齣，描述丑角張文遠向閻婆惜「惜茶」，刻劃寂寞風流的閻婆惜，禁不起張文遠撩撥與挑逗，背著宋江和文遠勾搭。曾先枝以此為構想的起點，在《李阿三嫁母》〈想妻〉以及《緣訂三生》〈巧遇〉等段子安排了丑角到藝旦間食酒的關目，最主要原因是為了能讓榮興客家採茶劇團的眾多花旦出場，以演唱採茶歌舞。

4、退婚

《緣訂三生》的退婚段情節安排，是原本《雙姻緣》即有的情節，曾先枝以另一齣《林招德賣水》的退婚段來組接。採茶戲《林招德賣水》，又稱《賣水記》，乃包公案《血手印》。《林招德賣水》內容述及林招德本與黃家聯姻，後來

³⁸² 據曾先枝說明，「釣魚」的安排乃應鄭榮興團長要求所增加，目的是為了增加生、旦的戲分。

³⁸³ 2010年9月7日，蘇秀婷訪曾先枝。

家道中落，岳父黃泰公貪富欺貧，欲以三百兩銀要招德寫退婚書，招德不從。黃家小姐與招德相約夜半贈金給他，唯惡人將丫環殺死，金子搶走。招德依約前往，見丫環已死，懼返家門。第二天因門上血手印而被誤為兇手，幸而包公申冤，洗清冤屈，依考中科考與黃氏小姐成親。

據曾先枝說明：《林招德賣水》的退婚段在口白比較好，因而取來運用，再加以改編，以一忠義之僕憲聰從中調劑笑料，增加刁難與歐打的趣味表演。以下參考客家電視台「客家傳統戲曲」節目播放的《賣水記》當做參照版本，雖然曾先枝並非依這個版本改編，而是從他過去對這齣戲的演出經驗為依據，兩相對照，仍可以觀察曾先枝改編的手法：

【表 5-3-3】《賣水記》與《緣訂三生》退婚情節比較

《賣水記》退婚段 ³⁸⁴	《緣訂三生》退婚段 ³⁸⁵
黃泰公使喚家童送信給林招德，過府有事相談。	王明袞使喚家童憲聰送信給孫文華，要他過府有事相商。
黃泰公：你與我女有婚約，女兒已長成，何時要請花轎來娶我女兒？	明袞：請問你打算哪時來迎親過門？
林招德：因為家中貧寒，三餐難過，才不敢談起婚事。	文華：不瞞舅兄，我父不幸來死，我與母不久前才回故鄉，又逢火災，燒得家麼片甲不留，我想待我得了今科功名再來迎娶小姐。
黃泰公：所以你沒錢不敢娶親？沒錢沒關係，我這裡有三百兩，給你拿回去家用。	明袞：要是今科不中？
林招德：謝謝岳父，我這就告退。	文華：再過三年。
黃泰公：等一下，回來。拿錢給你，我主要就是你要寫退婚書。	明袞：再過三年，我妹妹不就成了老姑婆。自古道男人三十一支花，女人三十變婦人家。… 我不要你的功名和聘金，只要大紅花轎一頂，五斤大餅三百個，二百斤大豬殺三隻，米酒五百斤，五十張桌鄉親，你我都有面子，你可做得到？
林招德：岳父，原來你叫我過門來不是好意，是叫我寫退婚書，這錢我不要了，退婚書我也不寫，請！	孫文華：這…我做不到。
黃泰公：這個窮鬼，你不寫退婚我也不怕，女兒要嫁給你免談。	明袞：做不到就換過，三現錢你可有嗎？買兩張紙來寫退婚書。…你若寫了退婚書，我這裡三百兩銀給你拿回去，母子安家如何？

³⁸⁴ 參考：新泰鵬歌劇團《賣水記》(黃秀滿導演)，2010年7月12-16日，客家電視台播映。

³⁸⁵ 參考：榮興客家採茶劇團《緣訂三生》DVD，省略丑角憲聰部分對白。

曾先枝在《緣訂三生》退婚段，將劇情綱目運用《林招德賣水》的「退婚」段安排，情節均為男方家境清寒，不敢將父執輩早已定下婚約的女方娶進門，女方的兄長(父親)嫌貧愛富，逼男方退婚。但其內容肌裡則有相當不同的調動：《緣訂三生》劇中刁難與歐打的喬段，因為忠義僕憲聰的參與，處處捉弄貪富欺貧的王明衰，使得王明衰顯得笨拙而引人發覷，觀眾在發笑之餘，一方面同情孫文華，但也很難對這個具喜感風格的憨丑產生厭惡的心理，曾先枝在塑造丑行性格的獨特手法。不似《林招德賣水》中的員外以精明丑的形象出現，著力於勢利行徑的發揮。曾先枝對於丑角的形象拿捏朝向喜感，他筆下人物雖難免有小奸小惡之心，卻無大奸大惡之徒。而身旁的次要人物通常扮演善良者的幫襯角色，使善者有善報。

5、告官

孫文華狀告王明衰悔婚，縣老爺要王明衰、淑綦兩兄妹對質，王明衰要求丫環秋嬋假扮淑綦上公堂，秋嬋不敢，遂由憲聰假扮老爺，試演一段公堂戲。這段「假公堂戲」承自《雙姻緣》，著重在丑角假扮老爺的逗笑，與「真公堂戲」形成對照與對比。但「榮興」的演出版本則刪掉這一段，使情節更為集中，演出節奏不致拖沓。

6、赴試

第十二場〈赴試〉，孫文華於公堂上取得舅兄的一千兩金，整裝上京赴考，淑綦與秋嬋相送至十里亭，這一段乃取自三腳採茶戲的《送郎》齣，又名《送郎十里亭》，故事原本敘述賣茶郎張三郎要出門去賣茶，茶郎嫂及妹妹送他一里又一里，最後送到十里亭，三人才分別，整段戲齣演唱〈送郎腔〉。³⁸⁶

(唱)一路送君並肩行，夫君立志在功名；

³⁸⁶ 出處同上註 DVD。

腳小送君難達到，心送夫君萬里程。
願君榜上第一魁，頭帶烏紗衣錦歸，
古今禹門三級浪，好似乎地一聲雷。

曾先枝在《緣訂三生》將《送郎》這齣小戲穿插其間，由鄭榮興團長安排〈送郎老腔〉、〈老腔平板〉、〈平板〉等數種唱腔來點綴，唱詞述及但願夫郎功成名就，莫學蔡伯喈、陳世美，高中就把心來變。

此外，「榮興」《緣訂三生》的演出版本，將曾先枝原稿的場次稍做調動，第四場〈過府〉與第五場〈退婚〉整合為一場；第十五場〈榮歸〉與第十六場〈團圓〉也整合為一場，將外台戲場次零碎、過場繁多的情況適度調整，以適應當代劇場的看戲需求。大體而言，曾先枝《緣訂三生》是老式採茶戲《雙姻緣》基礎上，將二女配一夫的情節加以改造，原本欲以小生配小旦，安童配丫環的搭配，來維持「雙姻緣」的題旨，但曾先枝在劇中突出了丑行王明袞貪富欺貧、以及安童丫環的穿針引線的劇情，開拓另一番小人物風情，安童丫環的姻緣戲反而不突出，「榮興」劇團在演出時，遂將安童丫環的姻緣戲刪掉。並將來自外台戲場次零碎的缺點調整。

三、人物塑造

曾先枝改編的《緣訂三生》中的丑角王明袞為劇中的靈魂人物，先是因為未來的妹婿家道中落，抱著嫌貧愛富的心態逼妹婿孫文華寫下退婚書，在聰明機伶的家童與梅香(丫環)協助下，妹妹淑蕻取得王家一半財產，後來孫文華高中科舉回鄉，王明袞怕妹婿實現當初要將他「剝皮丟籠糠」的諾言，只好準備貴重禮品，以大紅花轎將妹妹送過門去，並賠失禮，可謂賠了夫人又折兵。

劇中以王明袞及家童憲聰(諧音蚯蚓)，第四場〈退婚〉曾先枝編入王明袞、憲聰兩位丑角的對手戲尤為逗趣：³⁸⁷

³⁸⁷ 參考曾先枝手稿劇本、印刷版劇本初稿。

王明袞：憲聰你叫他寫退婚書，不寫就與我打！不是，是與他打！打！打！

打！

憲聰：孫相公，你寫不寫？

孫文華：不寫，不寫！

憲聰：看我一棍。

王明袞：唉喲！我的頭起瘤了！

憲聰：員外，你捨不得了是嗎？

王明袞：高毛子，怎般倒打我的頭，起個瘤！

憲聰：唉喲，打人一定要將棍子高高舉起，你要閃遠一點。

王明袞：閃遠一點。好，換過，用頓的。

憲聰：用頓的。孫相公，你到底寫也不寫？

孫文華：打死我也不寫！

憲聰：吃我一棍！

王明袞：唉喲！頓到我的子宮了！

憲聰：員外，男人哪來的子宮？

王明袞：是裡，是膀胱。死奴才，真亂來。我自己來打。

王明袞想威嚇孫文華退婚，要憲聰用棍子打文華，憲聰卻倒戈，害明袞挨了好幾下棍子。另外，第十三場〈分產〉的開場，亦有王明袞與憲聰主僕兩人的精采對手戲：³⁸⁸

王明袞：（唸）時不通來運不通，行路遇到南蛇公，

入屋遇到大狗牯，歇涼遇到虎頭蜂。

憲聰：（唸）千年富貴萬年榮，樂極生悲一朝窮，

觸犯朝廷大勘查，賓客僮僕影無蹤

³⁸⁸ 同上註。

王明袞：你講話諷刺我是不是？

憲聰：(白)不是！我看古書，唐朝有位王涯丞相，官居一品，橫壓百僚，
只道千年富貴，萬年華榮，有一日觸犯朝廷，全家人挨飢忍
餓。員外，有時要來想無時，不要無時才來想有時。

王明袞：(白)你狗打屁！

王明袞在公堂上被判賴婚之罪，還一千兩金給妹婿，心情鬱卒，感到時運不濟，憲聰從旁點化。劇中王明袞與憲聰兩個丑角對話有如相聲搭檔，³⁸⁹一個逗哏，一個捧哏，一唱一和，一方面彰顯王明袞嫌貧愛富的性格，一方面憲聰的從中做弄，使王明袞一直處於灰頭土臉的劣勢，從而調和王明袞勢利性格上惹人厭惡之處，而成為雖有小缺點，卻出自好意的喜感角色。充其量是云云眾生相的其中一種，並不惡於一般人，對觀眾而言，或可從自己的父親、兄長身上看到王明袞的影子，因而備感熟悉。

四、唱腔安排

《緣訂三生》由鄭榮興編腔，全齣戲中，幾乎每一場均有唱段，僅第四場「退婚」、第十三場「分產」是丑角的口白戲居多，其餘各場均安排九腔十八調唱腔。

【表 5-3-4】榮興劇團《緣訂三生》的唱腔設計³⁹⁰

齣名	唱腔運用
攻關頭	幕內〈山歌什唸子〉
第一場、釣魚	〈新剪剪花〉、〈剪剪花〉、〈下南山調〉、〈釣魚歌〉、〈平板〉
第二場、尋花	〈賣什貨〉、〈海棠花腔〉、〈老山歌〉、
第三場、巧遇	〈白牡丹〉、〈東勢腔山歌〉
第四場、退婚	
第五場、知悉	〈紗窗外〉、〈平板〉
第六場、怒撕	〈撲燈蛾〉、〈唱什唸〉
第七場、私奔	〈山歌什唸子〉

³⁸⁹ 據曾先枝說明，王明袞是齷齪丑，憲聰是忠義丑。應是從性格上去對丑行所為的形容。

³⁹⁰ 整理自榮興客家採茶劇團《緣訂三生》DVD(2007)。

第八場、詐死	〈緊十二丈〉
第九場、到府	〈五更歌〉
第十場、告官	〈懷胎歌〉
第十一場、公堂	〈老腔山歌〉
第十二場、赴試	〈送郎老腔〉、〈老腔平板〉、〈平板〉
第十三場、分產	
第十四場、團圓	〈清晨早〉、〈撲燈娥〉

「榮興客家採茶劇團」對於《緣訂三生》的唱腔安排，相較於《三娘教子》、《李阿三嫁母》兩齣更為豐富與多元化，每個腳色均有唱段發揮，其中又以小旦的唱段最為吃重，小生次之。連憲聰、秋嬋、文華的母親均有唱段安排。而唱腔幾乎都為客家「九腔十八調」，只有〈釣魚歌〉來自大陸歌謠、〈緊十二丈〉來自亂彈戲、〈清晨早〉來自客家八音曲。唱腔的密集安排，除了展現採茶唱腔豐富的聲響效果，也有意展現採茶唱腔的表現力。

第十二場「赴試」，由小旦淑秦、丫環秋嬋、小生文華三人，依次演唱〈送郎老腔〉、〈老腔平板〉、〈平板〉，三種不同階段形成的〈平板〉類型，由老時到新時的並列，有意將其間差異呈現在觀者眼前，在表演實踐中，也呈現唱腔發展軌跡。

其次，這齣戲在丑行的唱腔安排上，很特殊地呈現唸謠式的數板與歌謠唱段交錯並列，而呈現循環「唱」、「唸」的效果。例如，第三場「巧遇」，演王明袞到藝旦間尋歡，與老鴿白牡丹對唱，並引眾姑娘出來歌舞，以〈東勢腔山歌〉及〈數板〉輪流唱唸：³⁹¹

白牡丹：(唱)人生本事一齣戲，有時喜來有時悲，

喜介時節笑咪咪，悲時鼻水又答涕。

(唸)看戲看到入戲迷，跟著流淚哭悽悽，

聽到阿丑講滑稽，強強笑破介肚皮。

王明袞：(唱)紅苞翠滿冠時芳，天下風流盡蘭香，

³⁹¹ 同上註。

一月飽看三十日，花應笑我太輕狂。

白牡丹：(唸)有些現象真生趣，拍掌拍到手溜皮，

今日不見古時人，化妝扮演古時戲。

(唱)戲假情真賣力做，迷倒棚下眾戲迷，

每齣戲中勸醒人，善惡報應早與遲。

以「數板」與「歌謠」輪番出現，似乎想呈現類似宋代「纏達」，以兩種詞調交替使用，產生依次輪流的聲響效果。其唱(唸)詞內容又游離到戲外，似以戲外人的角度來看戲中人生，而有「戲外戲」效果，搭配眾女歌舞，又有種奇異的協調感，尤其最後一首〈東勢腔山歌〉，唱詞「每齣戲中勸醒人，善惡報應早與遲」，煙花場合展現的勸懲論與應報觀，以諧謔語調由丑腳、彩旦說出，是來自編劇者的敘事聲音，又為後續劇情所埋下的伏筆。類似的安排在第二場「尋花」，憲聰與明衰主僕二人也有〈數板〉、〈賣雜貨〉、〈數板〉的輪番唱唸，可見得這種安排是對於丑腳、彩旦的特殊修辭。

第四節 從活戲到定本的改編手法

曾先枝的從藝生涯裡，長時間遊走於戲班、賣藥場，接觸的層面包括改良採茶戲、三腳採茶戲、講古、廣播採茶戲等，熟悉老時採茶的唱腔與戲齣；加上粗具國學根柢，喜好閱覽章回小說，隨手將書中的詩詞、典故、俗諺摘錄，成為編劇或編詞的參考資料。近年來「榮興客家採茶劇團」的劇作，有的出自他的編創，有的移植自其他劇種，經過他潤飾，改編為採茶戲。原因在於曾先枝擅長靈活運用客語俗文學資源，以及善用古典小說的詩詞章句，因而能打造出雅俗並存的當代採茶戲風貌，而成爲他的劇作之最大特色。

其次，曾先枝出自民間藝人，近年的作品多爲文化公演，但在編劇手法上，仍有很大部分來自過去幕表戲的編戲習慣，在當代公演的文化特質、視聽技術發達前提下，幕表戲的某些特質明顯不適用於現代劇場。因此，在實際上場演出之前，通常經過「榮興」劇團某程度的調整。本節的觀察重心在於：戲齣由「活戲到公演大戲」的變遷過程中，劇作家、劇團的改動，刪除了哪些部分？增加了哪些部分？如何熔鑄當代風格？對於原本「幕表戲」特質又有何影響？

以下對於曾先枝的改編手法，由「情節」與「修辭」兩方面觀察。緣於「榮興客家採茶劇團」的創團時「溯源傳統」理念，曾先枝劇作取材自 1950 年代，甚至更早之前的小規模文戲，改編爲適合 1990 年代之後的文化場公演。從「情節」來看，曾先枝將「老時採茶戲」改編爲「公演大戲」，其手法大致在原本的戲齣架構之下，以「情節單元」爲單位，進行組接或置換。在「修辭」方面，爲了打造「傳統」、「客家」意象的戲曲風貌，並兼顧「文化場」的觀劇的演出水平，而運用客家俗文學、古典詩詞，做爲戲齣的修飾。

一、情節：蛻變自幕表戲

曾先枝的劇作中，有很明顯的「情節」串組的痕跡，由於「榮興」劇團的早期戲齣大多爲劇情短小的老時採茶戲齣，時間上不足以應付文化公演二至三小時的長度，因此必須將劇情拉長。曾先枝所使用的手法大致以特定「情節」爲單元，例如，依外台戲開台要熱場的慣習，安排武戲，即可以武打支撐二、三十分鐘。

或者，將另外一齣的情節單元當成「戲套」使用，在不同戲齣之間串來串去，這些手法實為民間藝人在改編幕表戲時慣用的改編法。

歸納他幾齣戲在情節上所進行的加工，大致有以下幾種手法：

(一)、架構不變，更改其中細節。

劇情的整體架構不做大幅更動，僅在人名、地名、事件的細節上做調整，其目的有時是針對劇情前後一致性而為的調整；有時則為了更動人物名、劇名，而改頭換面，另成新劇。民間戲班為了因應班內新戲齣數量不足，而為的權宜性措施。或者自他班撿戲，為了避免引起抄襲爭議，而更動細節，改變劇名，布置成另一齣新劇的外貌。

(二)、省略故事內容，另置重心。

指基於特定考量，或為內容不合時宜，或劇情太長，而將原本某部分情節省去，另行設計其他情節以代替。在《緣訂三生》一劇，將原本《雙姻緣》中的姊妹同配一夫的情節省去，改為一女配一夫，其中的妹妹改為婢女，另行設計婢女與家童之間隱約的情愫。曾先枝在「才子佳人」的配對之外，另行安排「家童與婢女」的組合，做為主角的生、旦、丑三行當之間穿梭、推動劇情進展的重要助力，而形成另一個重要的戲劇重心。

(三)、由原故事中另生枝節

此一手法大致為了增加劇情趣味，或者增長演出時間，而另外安排一段完整的情節段落。例如，《三娘教子》一般戲齣重心多置於「教子」段，曾先枝新編「學堂」段，鋪陳塾師與學童之間的逗趣互動，與「教子」段母子衝突預設伏筆，兩者亦形成對比。此外，《緣訂三生》的「小生認親」、以及「退婚」段採用另一齣《林招得賣水》情節，加以改編。改編的理由在於《林招得》這齣戲在認親到退婚的戲劇安排上充滿衝突性，而成為這類「嫌貧愛富」劇情表現中的經典，因此，成為曾先枝採用的對象。

以上這些幕表戲的改編手法，仍為曾先枝依循做為他編創定本戲的依據，這種手法也的確能將某些舊戲的菁華段落以另一種形式呈現在當代觀眾眼前。例如，《緣訂三生》劇中的「認親、退婚」段，經過曾先枝加工之後，在衝突劇情中展現幽默、詼諧的一面，比起原來被借引的戲齣更引人入勝。也因此，此種情節改編手法，不論在幕表戲或定本戲的編作，均是當前大多數民間藝人最擅長的編劇法。

然而，在當代專業性劇場的形成，看戲活動從過去商業性、宗教性功能，被整合進入當代文化活動或城市休閒的一環，加上娛樂多元化競爭，觀眾看戲心態逐漸由隨意性轉變為更具有目的性、企圖性。當代戲曲表演為了召喚觀眾，在「可看性」的大前提下，尚需考慮到文化性、教育性、創新性的需求。因此，幕表戲鬆散的串組型態，需經過相當的整編，以達到情節集中的效果，方能做為文化公演的齣目。再加上現代劇場「打字幕」的看戲習慣、以及舞台技術的更新、戲班對於布景設置手法的求新求變，以影象或畫面亦能傳達導演或編劇的戲劇意念，過去完全依賴演員唱唸的來敘事、抒情的手法也有所調整。

在曾先枝的劇作寫定之後，在演員排練過程，也經過團長、導演、演員多方斟酌之後，有些許調動，其中，最主要的修改有以下幾個項目：

(一)、上場詩功能的變遷

幕表戲演出裡，最重要的「自報家門」結構，在曾先枝幾個劇作裡，功能逐漸消失。在《李阿三嫁母》每個腳色上場均有上場詩、自報家門，但上場詩有時抒情寫景，有的寓有警世意涵，與劇情大要並無關涉。而《緣訂三生》的腳色上場已無上場詩，也省略自報家門。觀眾由字幕或節目冊知悉演員與劇中人物的關係，遂省略冗長的自報家門，而使劇情更為精簡。

(二)、場次的減少

外台的幕表戲一齣約二十多場(幕)，演員上下場頻繁。文化公演的分場分幕

趨於精簡，省去沒有必要的過場戲，以集中情節，並且善於運用燈光布景技術、轉場、換場概念的更新，盡量減少更換場次造成戲齣的暫停以及觀眾情緒的中斷。因此，曾先枝劇作中的零碎場次，通常在演出時加以整併。

(三)、重覆性層理的節制運用

幕表戲經常運用重覆性的元素，在文化公演的文本大多省去不用，其目的通常為了集中劇情，以免演出節奏拖沓。例如，幕表戲《雙姻緣》一劇原本公堂段勢利的兄長要二妹妹做偽證，在家中演練一次公堂審判，嗣後到了公堂再一次正式的審判。這二段重覆的審判情節，其中第一次的演練在《緣訂三生》加以刪除。

以上這三項修改，又可視為民間幕表戲在改編為當代定本戲時，因應當代文化公演場域的舞台技術、觀劇習慣、審美意向所為的調整。其中所涉及的影響因素包括文本、演出場域、劇場、審美感知等諸多因素的交互影響。

二、修辭：打造「客族」意象

曾先枝善於熔鑄各類民俗素材於劇作，或為塑造腳色人物性格，或做為點染劇情、或做為情節紋理。實則，「榮興」劇團早期的劇目，在題材選擇上已有指向「風俗」、「人情」的傾向。曾先枝再依循劇情的需求加入來自客語系統的熟語、套語；來自小戲系統的棚頭、相褒、小調；來自漢族語言系統的漢字、童蒙經籍，以及古典詩詞等。來自不同文本的元素添入風俗人情題材之中，將移植自其他劇種的題材修飾得更具客族風味，這些熟語、套語、相褒、小調、棚頭、詩詞的組合，在「榮興」劇團的演出文本裡，形成一個意義迴路，指向一個客族熟悉的「文化框架」，召喚客籍觀眾的參與。

(一)、題材的選擇

「榮興」劇團委由曾先枝改編的劇作，有一部分題材與是「榮興」劇團刻意選擇與「風俗」有關者，雖移植自大陸地方劇種，但在曾先枝的改編之下，營造成客族印象，看戲觀眾看戲之餘，則有參與「客族采風」的感受。雖然其題材來

源不盡然取自台灣客家風俗，但其中對於節令、風俗、民情的描繪，又與台灣客族近年來從民族學、人類學考察歷史上客族的特質，以做為當代客族的認同依歸來相互呼應。在「榮興」歷年公演劇目即，就有《相親節》(又名《鴛鴦榜》)、《花燈姻緣》(又名《緣繫元夕》)、《逛廟會》、《錯有錯》、《大宰門》等劇，內容涉及節令或風俗民情。

《相親節》(1996)，改編自潮劇《鴛鴦榜》，劇演桃花村的「相親」風俗，被新任縣太爺從中謀利，設立鴛鴦榜，男比文才，女比容貌。俊生與勤英本當居頭榜，卻被村裡首富黃甘皮、萬人美買走頭榜，最後陰錯陽差，才子配佳人，萬人美配黃甘皮。《花燈姻緣》(2000)，改編自湖南花鼓戲《花燈案》。以元宵燈會的視覺景觀，及各種民俗技藝陣頭的展演，縮合「春遊不禁」的原始風俗意象，營造文賢彩鳳邂逅的一段情緣，及其後上公堂爭取戀愛自主，由縣官巧配姻緣。³⁹²三腳採茶戲《逛廟會》(2002)劇中更陳列了各種民俗陣頭，包括：扒龍船(桃花過渡)、公揸婆、狀元遊街(布馬)等，在戲台上展現過去節慶時的遊藝陣頭。《錯有錯》(2003)，改編自湖南花鼓戲《借女冲喜》。劇演窯工子弟菊英與俊興訂有婚約，卻因家貧無力完婚。富家子卓富與富家女歐鳳亦訂有婚約，雙方醜名遠播，卓家遂設下一計，接歐鳳過門「冲喜」，驗明正身。歐鳳找菊英頂替，卓富找俊興頂替，結果菊英與俊興弄假成真，成就好姻緣。《大宰門》(2005)，改編自越劇《宰相嫁妾》，演宮廷內公媳亂倫的醜聞，客語俗稱的「扒灰」。

「榮興」劇團在題材選擇上，接連運用了相親節、廟會、燈會、冲喜、扒灰等，或為節令、或為風俗、或為民情，將這些民俗元素編碼進入採茶戲文本，以民俗節慶打造採茶戲過去賴以演出的民間場景。而這些節令、風俗、民情的代碼的運用，目的在於表現一個「對生活來說是真實」的虛構世界的要求，讓觀眾能

³⁹²元宵節的習俗自漢代即有，至唐、宋盛世觀燈風氣大盛，據宋代周密的《武林舊事》記載，元夕賞燈是都城汴梁的一大盛事。此外，古代在春季尚有「仲春野合」、「暮春畔浴」的習俗。《周禮·地官·媒氏》云：「中春之月，令會男女，於是時也，奔者不禁」，這是古代為求作物繁植的「巫術」，未婚男女在春季於戶外野合，被認為有助於穀物豐收。另外，三月三的「上巳節」，有「祓除畔浴」的習俗，即《論語》所說「暮春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎七沂，風乎舞雩，詠而歸。」即是描寫沐浴淨身，去除晦氣的習俗。這一類習俗到後代雖然已經漸漸失傳，卻留存了春季郊遊、踏青、元夕觀燈的習俗，也成為封建社會中，男女兩性得以在特定時機於公共場合來合法交往的民俗基礎。參見：蘇秀婷〈採茶戲《緣繫元夕—花燈緣》中的民俗景緻〉《客家》，221期，2008年11月，頁68-69。

從中辨認出屬於自己的文化框架。

(二)、客語的歇後語、師傅話

歇後語、師傅話存在於各種語言系統，活潑、逗趣，語帶雙關，其結構上有「謎面」與「謎底」的構造，採茶戲通常以兩人對話型態呈現，一人帶出謎面，一人揭示謎底：³⁹³

王明衰：(白) 姓王名明衰。父母生我兩兄妹，不幸父母早年別世去長眠，
留下不少家財，哺娘未曾討，在家心肝頭綿綿烙烙。

憲聰：(白) 員外綿綿烙烙，那就去尋醫生。開刀！

王明衰：(白) 開你的骨頭！心中悶悶不樂，來去醉夢樓樂逍遙。

這類熟語常被採茶戲運用在特定情景的描繪、總結之上，為該段情節下一個有力的註腳，對於劇情更增添鮮明印象。在曾先枝創編的《緣訂三生》一劇，就大量引用歇後語³⁹⁴：

【表 5-4-1】「榮興」《緣訂三生》歇後語

第二場、尋花	家童：心肝綿綿烙烙—找醫生開刀
第四場、退婚	家童：開棺材逼債—氣死人
第十場、告官	丑：河壩跑馬—壞蹄了
第十三場、分產	丑：缺嘴食龍眼—滾 丑：斷掌的招手—沒指望
第十四場、團圓	家童：雙包卵未項床—對不起 丑：生孩子用開刀—破產 家童：胡椒粉拌飯—麻飯(麻煩) 丑：兩層西裝—有套裡(道理)

此外，曾先枝作品中，這類熟語通常被安排於形塑劇種的特定人物之形象。在曾先枝的作品中，多由丑角、家童、彩旦來說出。此外，曾先枝亦將歇後語、師傅

³⁹³ 參見《緣訂三生》DVD，第二場。

³⁹⁴ 整理自《緣訂三生》DVD。

話轉化為歌詞：³⁹⁵

明衰：(唱)食了蜜糖講甜話，水潑石灰愛想化；

桌面鬧鐘不用掛，嘴歪還會講直話。

家童：(唱)狗皮鑲鏡不像話，房間打油是間榨(奸詐)；

文打官司武打架，軟介硬介都不怕。

這些熟語來源，為曾先枝本於他過去的人生經歷，蒐集於賣藥場、講古的場合，運用於採茶戲中，實有意透過這類過去存在於常民生活中的「社會聲音」的引用，塑造客家社會場景，將觀眾引導入這個現代社會已不存在的話語模式，³⁹⁶藉由牽動觀眾的記憶，回想逝去的歷史經驗，並感受這有意逼近真實的場景再現。而相當有趣的是，這類歇後語、師傅話的初次運用，總能引起觀眾席一陣耳語，鄰近觀眾交相討論、複述、分享心得、哄笑等等表情，的確呈現曾先枝引用的客家熟語，是一種與觀眾交流互動的手法，透過相同的語言、生活經驗來喚起觀眾看戲時的參與度。相對的，如果不懂客語、或不解其意，則對於這些熟語、套語的感受就無法這麼熱中。

(三)、棚頭、相褒、小調

來自小戲、歌謠小調的表演元素，也常為曾先枝編劇的靈感源頭，基於過去對於小戲的熟悉，這些元素信手捻來成為他編劇的素材。過去的內台戲、外台戲插唱、插演三腳採茶戲的例子並不多，仍要視戲齣與情節而定。「文化公演」戲齣中，曾先枝大量挪用小戲、小調的元素，將公演的表演風格與「老時採茶戲」(即三腳採茶戲或改良文戲)相連繫，從中尋找當代作品得以擴展、發揮的創作基礎。

1、棚頭

³⁹⁵ 出處：曾先枝《緣訂三生》劇本手稿，「榮興」印刷版校對稿。

³⁹⁶ 筆者曾在看「榮興」的公演戲時，看到有些觀眾手拿紙筆，遇有歇後語即隨手抄下。

棚頭，原指三腳採茶戲的正戲開場前的一段短戲，與正戲無關，內容以數板的唸誦及丑角的口白為主。作用在於熱場，引導觀眾入場以觀看正戲。後來，凡數板型式的唸謠，也被稱為「棚頭」，其性質是上韻的唸謠，通常是七字齊言，亦有長短句的體例。一般安置在丑角出台時誦唸，以「敲子」做為伴奏樂器，規律的節奏感搭配上韻的唸謠，以重複性與韻律性營造聽覺美感。曾先枝在為「榮興客家採茶劇團」整編十齣客家三腳採茶戲齣時，即整理他在賣藥場運用的「棚頭」，選擇適當段落，安置於特定三腳採茶齣目之中。同時，他也在改編大戲之際，編了不少精采的棚頭。例如，《錯冇錯》開場時的一篇「辦年貨」的棚頭即出自曾先枝之手筆：³⁹⁷

員外吩咐辦年貨，要糴粘米併糴糯，
菜頭板用粘米做，發板粘糯對半破，
蒸甜板純粹米糯，紅菊糯飯做酒糟，
醃雞醃鴨香醇醪，爇雞爇鴨用大灶，
慢慢爇來用文火，雞鴨外皮莫爇破，
爇好肥湯搵大菜，長年零工上等貨，
大菜發酵轉酸後，任何肴饌比不過
蝦仁魷魚與蔥白，客家小炒菜一套，
大腸炒薑絲，食來會尋味，
豬肚煮福菜湯頭好。
灌香腸客家拿手貨，滷豬膽肝客家盡週到，
客家先民有講過。有做無做聊到月半過。

大戲之中的棚頭通常由丑角來唸，這齣戲則安排在劇首，由飾演歐家丫環的小花旦唸出，主要在於展示這份「客家菜單」：菜單中臚列米食類的菜頭板、發板、

³⁹⁷ 引自曾先枝手稿。「榮興劇團」稍做修改後上演，演出版文字可參考江彥琛《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》(嘉義：南華大學美學與藝術管理研究所，2007)，頁 68。

糰粿，菜色有客家小炒、大腸炒薑絲、豬腳蒜頭煲焗肉、豬肚福菜湯，還有又油又香的封肉，均是道地客家菜。以「列菜單」的方式形塑「客族」的屬性，而製菜方法、器具、菜色的風味的描繪也傳達出客家族群的習性。這個「數板」放置在戲的開場，由味覺、聽覺勾勒出一桌客家美食的想像，連接到做為本劇主題的「冲喜」風俗，婚禮場面、洞房之夜等，繪出戲曲版的「飲食男女」圖象，所展示的是一幅由風俗民情鋪陳的客家市井風情畫。

2、相褒

所謂「相褒」，原為三腳採茶戲的表演樣貌，指一男一女互相唱和，內容或褒或貶。連橫《台灣通史》描述採茶戲的演出特徵：「又有採茶戲者，出自臺北，一男一女，互相唱酬，淫靡之風，侷於鄭衛，有司禁之。」³⁹⁸其所指的採茶戲當為三腳採茶戲，亦為丑、旦對唱的型態。連氏在《雅言》中，進一步提到此種男女唱酬的歌謠稱為「褒歌」，以及內容、結構、風格上的特點：「採茶歌者，亦曰『褒歌』。為採茶男女唱和之辭，語多褒刺；曼聲宛轉，比興言情，猶有『溱洧』之風焉。」³⁹⁹所謂「語多褒刺」，當基於男女對唱的內容而言，比興言情則指唱詞的修辭特色多用譬喻、起興的手法，為一般民謠所常見；曼聲宛轉則指其唱腔、旋律特色。

「相褒戲」本為三腳採茶戲的演出風格之一類，又以《上山採茶》、《桃花過渡》為代表。曾先枝在大戲中常以「相褒」形態創作歌詞，通常安排在丑角與彩旦的對唱。以《相親節》中的黃甘皮(丑)與萬人美(彩旦)的對唱為例：⁴⁰⁰

黃甘皮：人人看到噁噁嘔，兇鬼看到起腳走。

萬人美：頭大耳大肚又大，真正像那豬八戒。

家童：爛肚鹹魚誰人貪。又燻又臭又搭腥。

黃甘皮：面子扁扁舂箕嘴，也敢出來街上迎。

³⁹⁸ 參見：連橫《台灣通史》卷二十三〈風俗志〉，1945年初版。引自黎明文化出版社，2001，頁742。

³⁹⁹ 參見：連橫《雅言》，1933年著，連載於《三六九小報》，1958年許丙丁等人首次台南排印過。本文引自台灣文獻叢刊第一六六種，台灣銀行經濟研究室編印，1963年，頁5。

⁴⁰⁰ 參見：江彥琛《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》(嘉義：南華大學美學與藝術管理研究所，2007)，頁69。

萬人美：甘皮莫笑臭屁蟲，身裝行動像狗熊。

家童：狐狸也敢來笑貓，我看二人共生肖。

黃甘皮：敢講萬家的千金，原來是隻蝙蝠精。

萬人美：敢講銀莊的少爺，原來是隻癩蛤蟆。

家童：癩子上街遇到狂，真正半斤對八兩。

萬人美：今日出門恁壞運，遇到痴呆來比論。

黃甘皮：不怕凶神和惡煞，只怕燒殼補鑼鉢。

同為庄裡富家子弟的黃甘皮與萬人美卻互相嫌棄，萬人美以豬八戒、狗熊、癩蛤蟆、痴呆來譬喻黃甘皮；黃甘皮則以面子扁、畚箕嘴、蝙蝠精來比喻萬人美。兩人互相諷刺，平分秋色。這類的褒歌、相褒戲在民間原為男、女即興演唱，互虧互貶，唱到一方辭窮才分出勝負的競歌。曾先枝在公演戲運用「相褒」的小戲，意在於大戲中呈現小戲的演唱特徵，強調兩者在血脈上的關聯性。

3、小調

小調有別於「依字行腔」的山歌採茶唱腔，乃流行於各城市的時調小曲，唱詞與旋律大致是固定的，不同的劇種也可能就其表演需要來「依聲填詞」。客籍聚落流行的九腔十八調，其中便包涵了許多客家小調。曾先枝在改編劇本時，也會運用小調來修編唱詞，與劇情內容結合。例如，《錯冇錯》一劇第三幕〈陰錯陽差〉中所運用的〈鬧五更〉⁴⁰¹最具特色。菊英、俊興洞房之夜，卓富、歐鳳一前一後想潛入洞房與假新娘、假新郎調換，而翠香則守在門口，故弄玄虛，搬弄一些聲響，讓兩人知難而退。曾先枝將客家小調改編唱詞，抄錄如下：⁴⁰²

歐鳳：娘啊娘，有聽到，二更鼓響，腳步輕輕心慌張。

⁴⁰¹據劉美枝研究，〈五更歌〉自清代即風行流傳，台灣福佬音樂有〈五更鼓〉、江蘇民歌〈孟姜女〉、客家小調〈嘆煙花〉也有相似的旋律。參見劉美枝〈台灣客家小調曲目初探〉輯入許常惠、鄭榮興總編纂《茶鄉戲韻—海峽兩岸傳統客家戲曲學術交流研討會實錄》(南投市：省文化處，1999)，頁118-170。

⁴⁰²引自「榮興客家採茶劇團」《錯冇錯》音樂CD內附說明手冊。

翠香：我怕歐鳳要來換新娘。

歐鳳：新郎官好比百鳥中的鳳凰。

翠香：烏鴉怎呀怎能來配的鳳凰。

歐鳳：忽聽一聲響，好像缺嘴食田螺斟(親)嘴介聲樣。

翠香：雙手來也來做接吻介聲響，

歐鳳：斟呀嘴，啜啜，響是哪噯啲。

翠香：斟呀嘴，啜啜，響是哪噯啲。

歐鳳：斟斟斟，啜啜啜，嚙嚙響是哪噯啲。

翠香：斟斟斟，啜啜啜，嚙嚙響是哪噯啲。

歐鳳：聽到一下譴內傷，

翠香：聽到心中喜歡歡。

歐鳳：緊聽心緊傷是哪噯啲，

翠香：緊聽心緊暢是哪噯啲。

歐鳳：聽了槌心肝，

翠香：氣死驗無傷。

歐鳳：新呀郎呀官，在床上，排好枕頭等候歐鳳，結鴛鴦，我愛快進床。

歌詞描述歐鳳夜半二更時，欲與菊英調換來和俊興洞房，但翠香故意做出接吻的聲響，讓歐鳳一氣之下離去。編劇者更動原本〈鬧五更〉的歌詞，經過改編後與劇情相結合，保留原本小調中「模擬動物叫聲」的特色，使原本男女對唱的情歌，加入劇情及角色情緒，成為情節的一部分，不但豐富了音樂表情，也讓戲劇情節更為生動。

(四)、詩詞

曾先枝的改編作品中，常常可見典雅文辭，尤其屬於國家戲劇院級的公演齣目，通常會刻意在特定情節、特定腳色安排文雅的唱詞。這些詩詞來自曾先枝從平日閱讀的古典小說中摘出，遇有適合的戲齣段落，即稍作修改即置入唱詞。例

如，《李阿三嫁母》，劇中李香君原為名門之後，家道中落之後被賣入酒家，為七十歲老員外馬三才看中，卻贖身納為妾。第八場馬三才到酒家聽李香君唱小曲，香君唱詞如下：⁴⁰³

馬三才：(白)妳等自有好歌、好曲，唱來聽，重重有賞！

姑娘：(白)待奴唱來！

(唱)教坊胭脂洗鉛華，一片閒心對落花，
舊曲聽來猶有恨，故園歸去卻無家。
雲鬢半縮臨妝鏡，兩淚空流濕絳紗，
安得江州白司馬，樽前重與訴琵琶。

李香君：(唱)一家拆散各逃亡，不奴不忍入為娼，
涕垂玉筋辭家鄉，步蹴金蓮入教坊，
對鏡自憐傾國色，問人休學倚門妝，
春來雨露深如海，何時逢得如意郎。

其中兩首唱詞來自《三刻拍案驚奇》第一回「烈士不背君，貞女不辱父」，故事講述明代靖難之變，山東參政鐵鉉為效忠明惠帝，不肯向燕王朱棣(後來的明成祖)投降，因而殉國。成祖懷恨在心，將他的兩個女兒發放教坊司，在青樓送往迎來，以折損鐵氏一家名聲。鐵氏二女雖身處青樓，為保貞潔，不惜以死明志，最後終於獲救。

鐵氏二女出自名門代後，卻淪落風塵，話本小說錄有兩首鐵氏女所做的詩詞：

教坊脂粉污鉛華，一片閒心對落花。
舊曲聽來猶有恨，故園歸去已無家。
雲鬢半挽臨妝鏡，兩淚空流濕絳紗。

⁴⁰³ 唱詞引自「榮興客家採茶劇團」《李阿三嫁母》劇本。

今日相逢白司馬，尊前重與訴琵琶。

骨肉凋殘產業荒，一心何忍去歸娼。

淚垂玉箸辭官舍，步斂金蓮入教坊。

覽鏡幸無傾國色，向人休學倚門妝。

春來雨露深如海，嫁得劉郎勝阮郎。

曾先枝將小說中的古典詩詞「引用」到戲曲，做為唱詞，首先必須在詩詞的文義、場景、以及對象做合適的安排，以符合詩詞的內涵。《李阿三嫁母》這齣戲中，將這兩首詩均安排為青樓女子的唱段，其中李香君的身世又與鐵氏二女相仿，均為家道中衰之後，才淪落青樓。曾先枝引用詩詞的手法，實有意藉此標明李香君的身份、階級之由來背景，並以詩詞中流落教坊的無奈心境做為香君的寫照。

此外，同一場戲中，老鴿楊葉姐以〈山歌子〉演唱的一首七言絕句：⁴⁰⁴

楊葉姐(唱)欲砌雕蘭花兩枝，相逢卻是未開時，
嬌姿未慣風和雨，囑咐東君好護持。

這首詩出自《剪燈新話》卷一〈聯芳樓記〉。⁴⁰⁵這篇白話小說是元末吳中的傳聞故事，小說描寫年輕的商販鄭生在船頭洗澡，被居住在高塔上，富商之女薛蘭英、薛蕙英窺見，並喜歡上他，以荔枝一雙投下，表達愛慕。夜間，二女以一個竹兜垂下，將鄭生吊上高樓，相攜入寢。雙方家長知悉後，大為驚駭，但也只好將二女許配給鄭生。這首詩乃長女蘭英贈給鄭生所作：

玉砌雕欄花兩枝，相逢恰是未開時，
嬌姿未慣風和雨，吩咐東君好護持。

⁴⁰⁴ 同上註。

⁴⁰⁵ 〔明〕瞿佑《剪燈新話》，台北市：天一出版社，1985。

詩的本意乃未婚男女之間互訴衷腸的艷情詩，曾先枝取而運用在藝旦間，將歌女比喻為詩中之花朵，這種直接嫁接的手法，並不在意詩詞的典故，雖可能有歪曲、誤植之虞，但也為這首詩開闢另一個表述空間。

(五)、民俗知識、漢字、童蒙經籍

除了引用自古典文學的詩詞之外，曾先枝也嚐試運用漢字構造編成「詩謎」或「詩對」，援用民俗知識，使戲本文本的內涵更豐富。在曾先枝在「榮興」《真假狀元》一劇，於在王安童假冒王文英，要與從小指腹為婚的小姐認親。小姐心生懷疑，遂要求與王安童對詩的情節段。以三腳採茶戲「山歌對」的型態編寫兩個俗中帶趣的詩對：⁴⁰⁶

其一、

旦：以扇子做詩

合起來揪揪，打開來闊闊，夏天用較多，冬天用較少。

丑：以裙子來對

你的裙頭揪揪，裙腳闊闊，你老公用較少，別人用較多。

其二、

旦：用「糧(糧)」字做詩

有米讀「糧」，沒米也讀「量」，去掉糧邊米，加一個「女」字，就是「娘」，
娘娘你敢想，誰敢想娘娘。

丑：用「湘」字來對

有水讀「湘」，沒水也讀「相」，去掉湘邊水，加一個「雨」，就是「霜」，
自掃門前雪，莫管他人瓦上霜。

以出自民間俗文學的漢字知識編入劇情，一方面塑造王安童做為丑角、僮僕的形象，用俗語(而非古典詩詞)對應其身份階級；另一方面藉由民間俗文學的挪用，使戲劇文本的層理更豐富。曾先枝在《三娘教子》「學堂段」運用童蒙教材

⁴⁰⁶ 據筆者訪談曾先枝，100年4月13日。「揪揪」，音秋，合貌。「闊闊」，音 tso24，開貌。

《教兒經》，一方面是民間對於童蒙經籍的運用，另一方面也展現戲曲對於民間知識的挪用與置入。不但擴大了《教兒經》的運用層面，也豐富戲曲的文化意涵。

曾先枝做爲一位民間藝人，對於當代的採茶戲劇作的參與編創過程，可說是「活戲到定本」的過程，從幕表戲的編劇手法出發，因應現代劇場演出方式、當代戲曲審美觀點以及文化意識型態的風向等諸多因素影響下，從他個人的學思歷程及演出經驗，開發出打造當代客家採茶戲的劇種印象的手法。

爲了將原本的活戲改爲當代公演定本戲，曾先枝採取的手法是編寫、創作、挪用、剪裁、拼貼等種種手法，將客族表演藝術中的諸多元素運用在大戲之中，一套套的棚頭、相褒、熟語、套語、詩詞，並非隨意的選擇，而是有意味的語境設定。這些元素雖然仍保有詩詞、棚頭、熟語的外形，但已經形成戲曲的一個組成部分，成爲當代採茶戲的一種表現手段、成爲一種藝術技法。

他的個人資料庫所蒐羅的對象，並不限於撿自其他戲齣的素材，反而擴大至客家表演藝術的各式類型：語言、說唱、講古、小戲、民謠、童蒙經籍等。其中，又包括直接「引用」自其他表演藝術的素材，未經改編，而以「預製件」的樣式，以其原貌置入新編的定本戲。例如，熟語、套語、古典詩詞等。另一種類型，則是仿照其「樣式」，加以改編，或重新創作，注入新的內容，以符合劇情或創作意念的需求。例如，棚頭、相褒。

在他所運用的素材中，棚頭、相褒的創作，熟語、套語的引用，又有刻意「趨俗」的傾向，大多用於修飾丑角、彩旦等甘草人物；古典詩詞的引用，則有意向雅文化靠攏，大多用於修飾小旦。引自俗文化與雅文化的修辭零件，在當代採茶戲的演出文本裡相當搶眼，編織出雅俗交融的文字譜系：一方面成爲採茶戲的表演修辭技法；另一方面又由於這些修辭零件維持其外觀的完整性，並不掩飾這些「引文」的出處，似乎有意引導觀眾參與這「互文」性編劇活動過程中，不同文本之間存在著意義相互指涉的樂趣。例如，戲中引用的歇後語，既能當成丑角的口白藝術來欣賞，也能夠單獨以俗文學的審美角度來玩味。

當代採茶戲文本裡大量採集自其他文本的修辭，很明確地指向「俗文學」與「雅文學」兩個不同的知識系統。借用羅蘭·巴特對於「指涉代碼」的分析，指

涉代碼對於文本提供「對知識的某一學科或其主體的指涉」。「是從一個引文又一個引文中採集而來的，匯集在一起，形成一個奇妙結合起來的百科全書式知識的小型版本。」⁴⁰⁷「它的功能是為文本提供指涉的文化框架」。從這個角度來看，曾先枝在採茶戲文本裡裝置的棚頭、相褒、俗語、諺語等，虛構出一個當代已不復見的客家生活經驗模本；而古典詩詞、經籍章句，又引導觀眾進入更遙遠的古代詩文空間。

此種由雅文學與俗文學兩個知識系統的並存與共用，原本充滿了衝突性與不協調，但由於曾先枝在安排上以「腳色行當」做為分類依據，並賦與塑造劇中人物性格的功能，相當程度調和了其中可能產生的不一致性，並以雅俗譜系開拓採茶戲的當代審美之維。這雅俗並存的文化框架，召喚當代以「市民」為主要觀眾階層的審美感知：一方面對於客家農村社會的「懷舊」，一方面對於漢文化古典詩文的「賞析」--既訴求於「族群記憶」，又兼顧「詩性審美」，以此召喚當代客籍市民休閒娛樂或文化活動的參與動機。

榮興客家採茶劇團創團之初以「溯源小戲傳統」的策略設定，一方面意在將當代大戲的表演風格溯及三腳小戲的源頭，另一方面為符合當代精緻藝術訴求以及文化菁英的審美口味，而將小戲原本素樸、原始的風貌，經由情節、唱腔、語言文學的加工，成為融入各類客族表演元素，並擴充為雅俗兼具的風貌，試圖拉近文化菁英與庶民大眾對於審美感知上的差異。在這其中，又可以觀察到在採茶戲發展過程中，小戲與大戲在戲劇體制規範下的表演特質，兩者在表演上的限制、優勢、轉化、交融等議題，一直是採茶戲表演者在創作上的思考點，並形成創作的動力。曾先枝劇作中的創編，無論是小戲的延展，或大戲的加工，也能側面觀察到是出自這種大戲、小戲複調對話之下的創作。而小戲雖然已不存在於常民生活，仍化身為各種零件、戲段的樣貌存在於大戲，以宣示其「在場性」。

⁴⁰⁷ 羅蘭·巴特於《S/Z》一書提出對於文本分析的五種代碼之一的「指涉代碼」，是指從包羅萬象的社會性文本去徵引，這些文本傳達並組織著關於現實的知識：醫學、法律、宗教、倫理、心理學、歷史、科學、文學、哲學等等。通過這種編碼活動在文本敘事上產生異質性文化指涉，能讓某些特定觀者從中毫不費力地辨認出其中的文化代碼是從他們熟悉的特定文化中取用。參見：史蒂文·科恩、琳達·夏爾斯著，張方譯《講故事—對敘事虛構作品的理論分析》（板橋：駱駝出版社，1997），頁141-147。舉例而言，當代採茶戲文本中引入的文化編碼，讓客籍觀眾很容易辨認其中從客家文化或漢文化的指涉性代碼，而非取自福佬文化或原住民文化。

結論

一、「形成」採茶戲

「何謂採茶戲？」此一問題是在台灣戲曲以劇種為分類概念之下，進行採茶戲研究之時，首先會被提出的。一般最為簡便的答案便是：「講客語，唱採茶調的劇種，即採茶戲。」似乎能夠迅速與講閩南語、唱七字仔的歌仔戲，講北京語、唱皮黃的京戲或其他劇種做了對照與區別。但，這樣的回答其中所包含，足以對各別種劇進一步認識的訊息卻相當有限。倘若換另一個問題來思考：「採茶戲，除了講客語、唱採茶調之外，還有什麼特性，得以與其他劇種區別？」這個問題的困難程度，同樣會發生在其他劇種。例如，當提問「京戲，除了講北京語、唱皮黃腔之外，有何特質？」「歌仔戲，除了講閩南語、唱七字仔、都馬調、變調之外，有何特質？」均不容易很簡明扼要地回答。考察中國戲曲的發展規律，這些地方劇種均為中國劇種在各地不同地區的流佈的孳乳衍生，以語言為基礎而形成不同聲腔系統做為劇種辨示的基礎。

因此，換另一個思考方式，這些地方劇種本來即是從中國戲曲的長江大河分流而出的支流，在表演藝術上自然有很大的交集之處。由於其產生是為了服務不同語群的觀眾而存在，基於語言的不同而在音樂唱腔上各有特色，而成為較明顯的區別特徵。因此，相較於「何謂採茶戲？」的提問，「如何形成採茶戲？」的提問反而是更具戲劇史意義的提問，能夠觀察採茶戲在中國戲曲的長江大流中，吸納了哪些元素，形成自己劇種的養分，並發展出自己的演出風貌。因此，本研究論述方式嚐試拋去「採茶戲是什麼」的思考方式，而採取「採茶戲如何形成」的思考脈絡，循著「劇目」的形成、累積，「文本」的結構、操作與實踐，考察台灣客家採茶戲有別於其他劇種的特色。

從劇種出發的戲曲研究，經常傾向於叩問各劇種的「獨特本質」，一方面做為學術分類的基礎，一方面據以做為對該劇種具體作品風格的判斷依據。然而，所謂的「獨特本質」是指只有某一劇種的專屬，而不見於其他劇種的特色。這樣的「獨特性」在台灣戲曲活動鼎盛的年代、戲班演出活絡、劇種之間交流劇烈的

情形下，是難以得見的。反而，劇種之間互相吸納劇目、表演元素，形成相互交融的多元性面貌，不同劇種間亦可以見到彼此的影響因子，是比較符合戲劇發展的真實狀況。在戲曲活動較為沈寂、劇種間的交流不再活絡，剔除外來劇種的影響因素，此一「獨特本質」則較為突出，但這樣的「獨特性」，卻反而不見得能夠充分反映戲曲生態的多元性與豐富性。

在採茶戲的劇目生成過程中，可以觀察到日治時期海派京劇留台藝人、戰後來台的正義京班以及本土的廣東宜人園、宜人京班對於在教戲、傳戲的影響，而形成外江系統的採茶戲班。四平戲班改變戲班體質，演出改良採茶戲，而形成的四平系統的採茶戲班，並因而累積來自京劇、四平戲的齣目。此外，向歌仔戲班撿戲累積而來的胡撇仔戲齣等現象。由採茶戲的劇目研究向外幅射出台灣戲曲發展上複雜的劇種交流網絡，而這樣混雜的發展過程，以及表現在劇目類型、表演風貌的多元化，卻反而比較接近劇種發展的真實樣貌。從中考察劇種之間的競爭、消長，戲班面對觀眾審美口味的因應之道，藝人在不同劇種之間的抉擇與去留等，均可能構成不同劇種的研究基礎。採茶戲的劇目發展、文本研究是在三腳採茶戲、台灣四平戲、亂彈戲、日治時期中國來台戲班、歌仔戲等不同劇種的既有研究成果之上進一步的探索，立足於既有的劇種研究基礎之上，也提供了觀察台灣戲曲發展的重要切入點。

二、以小搏大、以新代舊

本研究在爬梳不同場域的採茶戲劇目發展過程中，最主要的收獲在於認識：不同場域的演出活動，呈現在劇目與表演上，相當程度受到此一劇種在戲劇體制上「以小搏大」，在風格演變上「以新代舊」的變遷。這兩個議題，在不同場域均以不同樣貌呈現其影響性，並成為劇種發展、表演藝術創發的動力：

(一)、戲劇體制上「小戲」與「大戲」的對話

由三腳採茶演變為改良採茶戲的這一段歷程，在劇種形成初期，是基於觀眾對於小戲的「採茶唱腔」的喜好，做為大戲形成的基礎動力。改良採茶戲的形成原

本即帶有「以小搏大」的特質。在劇種形成之後，不論劇目發展、表演藝術，「小戲」與「大戲」的組成元素也不斷以不同形式對話、較勁，在改良採茶戲的藝術風貌形成兩股明顯可見、互不相讓的「複調」⁴⁰⁸力量。

其具體現象包括：「唱腔」運用上將行當表演藝術以「小戲」、「大戲」做為風格來源的截然區分。「劇目」表演實踐上，所謂的「大戲」經常是頂著大戲框架，實則為熱鬧的三小戲上演。「小戲」經常以不同的樣貌存在於當代，時而轉為體制上可大可小的「老時採茶戲」；時而拆解為棚頭、相褒成為大戲的修辭零件。當代的採茶大戲也以「小戲」做為形塑劇種特質、強化「傳統」質地的風格依歸。

「小戲」與「大戲」的不斷對話，以及「以小搏大」的表演取向，也使得當代採茶戲創作在不斷地回溯小戲傳統之際，同時得考慮小戲表演元素的素樸、原始，如何在當代大戲中呈現？如何呼應當代以市民為欣賞主力的文化休閒審美觀？

(二)、表演風格上的「舊」與「新」的聯繫

採茶戲在「唱腔」演化、「劇種體制」變遷過程中，涉及到「由舊入新」的演進，唱腔上以「老腔平板」、「改良平板」來標誌由老腔演化為新腔的過程；劇種體制上以「老時採茶」（指三腳採茶）、「改良採茶」來區別由小戲改良為大戲。這種「由舊入新」或「以新代舊」的變化，在劇種發展過程，呈現在劇目的具體表演藝術上，一直是每個場域的演出者面對的課題，而從未消失過。

甚至在某些場域是以「舊瓶」裝「新水」的方式，來呈現演出風格上「新」與「舊」的辨證關係。例如，電台、賣藥場所演出的「老時採茶戲」，以及當代的「傳統客家大戲」向「老時採茶戲」取材。

新/舊的辨證關係，早期訴諸「老時」/「新時」或「老時」/「改良」的言說方式，在當代則以「傳統」/「創新」的界分，這並非邏輯上非 A 即 B 的關係，而是發展脈絡上具有兩者相互承繼、在既有基礎之上的發展的變遷觀點。但較為

⁴⁰⁸ 此處借用俄國文學批評學家米哈伊爾·巴赫汀(Mikhail Mikhailovich Bakhtin; 1895-1975)的「複調小說」的觀點。他考察杜斯妥也夫斯基的小說，以為杜氏小說創造作者與主角的平等對話、交流，不同主體間構成多聲部、雙聲部的複調形式，兩者之間的關係是互為主體，而非主體與客體的關係。參見劉康《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》(台北：麥田，2005)：頁 181-199。

特別的是，當代文化公演場域在公部門的文化政策、族群政策規劃下產生，採茶戲創作者對於「文化質地」、「藝術性格」的打造，幾乎都在回應「向傳統溯源」的訴求，表演特徵上強烈呈現出「由舊脫胎出新」的傾向。當其他劇種熱鬧滾滾地進行「跨界」、「混種」等，與當代其他領域的表演藝術進行對話、接軌等跳躍式、拼貼式的表演嚐試，採茶戲創作者則堅守著：必須從劇種發展過程中探尋既有的表演元素，以此為基礎開創新的表演範式、表演類型，而排拒沒有劇種內在關聯性的跨界。

此一美學實踐上的取向，又與當代採茶戲在文化政策、族群運動的影響之下，以族群特徵的強化來形塑劇種風格有關。相較於當代其他劇種，形成相當鮮明的族群特色。在劇作表現上，除了公演大戲之外，也有幾齣相當出色的小品：《李阿三嫁母》、《錯有錯》、《緣訂三生》等。相較於內台仍帶有強烈的外來劇種風格，或者外台「什錦戲」的印象，以「榮興」劇團為主的當代採茶戲演出，的確形成不同於以往的獨特風格，而受到客籍觀眾的支持。

三、美學實踐的外引或內求

本研究選擇做為對照的兩組採茶戲文本：其一為黃天敏的《太平天國》，其二為曾先枝的《三娘教子》、《李阿三嫁母》、《緣訂三生》等。前者是援引外來劇種來補強採茶戲在劇目類型、表演藝術上的缺乏。後者著重於融入各式客族表演藝術，打造採茶戲的劇種特性，以召喚客籍觀眾。面對不同時代，創作者固然有不同的思考與作為，然而，「以今觀古」、「以古鑑今」乃是進行歷史研究的目的，審視五十年前黃天敏的作品，以及十多年前曾先枝的劇作，他們面臨不同時代的考驗，所進行的創作活動，前人的經驗，也許可以提供當代的創作者參考與借鑑。

《太平天國》原為描寫廣東花縣人洪秀全反清事跡的題材，首先為歌仔戲導演陳守敬創編為內台胡撇仔戲，陳守敬以充滿想像力的編劇手法，在這齣戲裏，以清代黃世仲《洪秀全演義》為底本、三國戲做為戲劇架構，捏合了洪秀全事件、布袋戲三建少林寺系列，將清代洪秀全農民起義事件揉和少林寺反清復明，演為少林弟子洪文定與道光皇帝之間的佔妻奪子的復仇事件。此種創作手法

完全逸脫史實的規範，而以觀眾的閱聽需求、看戲慣習做為編劇考量，在當時的戲曲演出環境中，自由地在布袋戲、京劇、電影等不同劇種、不同娛樂類型來「取材」、或者直接「挪用」其表演樣式，做為歌仔戲的編劇養分。

客家戲班導演黃天敏將這齣戲檢回，改編為採茶戲演出，「撿戲」如果可以視為一個文化行動，實為內台時期眾多採茶戲班導演，包括蔡梅發、陳盛本、陳玉平等取得表演題材的重要手法。在內台的檔期、票房壓力之下，對於演出題材的需求，促使戲班導演到其他戲班「撿戲」。從消極面來看，是處於邊緣位置的採茶戲班，由於文本創作能力不足，僅能以依附、寄生來參與主流文化的姿態；從積極面來看，透過「撿戲」而來的劇目，往往在題材、劇類、表演型態各方面，均與原本即存於採茶戲班的齣目大不相同。外來的新劇目之吸收不僅僅只在劇目數量的累積，同時，也衝擊原本的表演體系(行當)與表演型態(風格)，促使戲班必須有所調整，將外來齣目納入原本的表演系統。這樣的「涵化」(acculturation)⁴⁰⁹過程，實可能促使採茶劇種的表演體系更為健全、活化文本創作力。

另一組文本取樣當代由曾先枝改編的公演劇作，則有別於藉助外來劇種的《太平天國》，而是將採茶戲常演的齣目加以提煉、改編。在「榮興客家劇團」對於劇種復振以及採茶戲主體性風格形塑的使命之下，該團以導演曾先枝負責唱詞、口白修編，創團人鄭榮興負責音樂設計，協力打造採茶戲的客家風貌。

曾先枝融入許多客家表演元素，以口語藝術為基礎來打造客家意象的手法，為當代採茶戲增色不少，尤以客語文學、俗文學方面的貢獻，是其他客籍導演所不及。而鄭榮興整理民謠、八音、小戲等各式客家表演藝術之唱腔曲調，用於採茶戲，透過編腔與音樂設計呈現客族音樂之美。該團在編劇與音樂的搭配之下，加上老中青演員各司其職的表現，相當成功地在作品中呈現「客家意象」，並強化了採茶戲的劇種特質：採茶戲不僅止於語言為客語而已。

以語言做為聯繫來喚起群體意識的文化行動，是母語運動慣用的行動指導原則，在短期內可迅速奏效，但在長期的實踐上仍有限制及隱憂：當代採茶戲所刻意打造的客家文化框架，的確成功凝聚了許多客籍觀眾，基於戲中呈現的客族意

⁴⁰⁹ 人類學術語，指群體接觸過程中，一方產生改變、適應，並接受另一方文化特徵與價值的過程。此處強調採茶戲援引歌仔戲胡撇仔劇目的「涵化」過程，具補充作用，而非被歌仔戲「同化」。

象而引起的懷舊情懷，讓許多中年觀眾回味過去農村時期的生命情調。而「農村」，也是採茶戲據以形成、發展的基礎，採茶戲劇種特質的根基。然而，這個客族文化框架的能涵蓋面有多廣？能否引起當代沒有農村生活經驗的年輕客族之共鳴？或者其他語言族群，甚至外國觀眾？除了「客家意象」之外，是否還有其他營造採茶戲風格的手法，以因應當代以至未來的審美需求？

此外，向族群內部挖掘的表演藝術，由於缺乏外來刺激，也可能由於演出慣性與觀眾口味使然，在題材、劇類、表演型態等各方面逐漸趨於同化，無法有更多元化的藝術表現，亦為當代採茶戲可能面臨的危機。此一觀點之下，「榮興」劇團《丹青魂》這類曲高和寡的戲，或《羅芳伯傳奇》、《乙未丹心吳湯興》、《大隘風雲》這類在題材與表演型態亟思突破的戲，是該團超越過去慣常經營三小戲、姻緣戲，而有不同型態的嚐試，實應多加以鼓勵。

四、台灣戲曲的深化研究

1960年代由音樂學者史惟亮、許常惠推動的「民歌採集運動」，以及1980年代由戲曲學者邱坤良、曾永義推動的「民間劇場」，將學術視野擴展到原本在民間有如野草般自生自滅的民歌、民樂、戲曲藝術。學者領著研究生們深入民間採集、欣賞來自草根的庶民藝術，學術研究的領域也朝向民間敞開。近二十多年來，由文學、藝術、管理等不同學門所進行的台灣地方戲曲、音樂研究已累積相當可觀的成果。

相較於中國戲曲的淵遠流長，文本、及相關研究累積的質與量來看，台灣地方戲曲的發展與研究尚屬新興學門，基礎研究資料須透過蒐集與累積取得，在研究方法上也相當仰賴田野調查、口述歷史。但近一、二十年來隨著文化藝術部門投注大量人力、經費來進行以劇種來分門別類的傳習計劃、表演補助案，挽救瀕臨失傳的民間藝術；學術研究單位也由老師領著學生對本土藝術進行訪查、記錄。對於台灣民間戲曲的記錄、保存工作持續進行，研究的質量也大為提昇，形成學術上不容小覷的研究領域。

在人力資源的持續投入之下，目前在各劇種所累積的大量的田野記錄、表

演文本，已足以供做進一步深化研究的基礎資料。舉例而言，台北藝術大學邱坤良教授 1998 年所主持的「拱樂社劇本整理計劃」，2001 年選擇其中較為完整的八十六本劇本，由國立傳統藝術中心出版。政大中文系蔡欣欣教授 2005 年編著的「戲說·說戲—內台資深歌仔戲藝人口述劇本」，以及文建會國家文化資料庫所收藏的大量各劇種手抄本的數位影音資料。更遑論存在於館閣之中的南北管手抄本，或者藝人手中做為備忘之用的手稿、各戲班講戲人的幕表口述文本，或者實際在舞台上的表演文本以及坊間流通的唱片、錄像等有聲資料。各劇種所存在類型不一的文本，實已累積了做為深度研究的雄厚資產。

目前對於戲曲文本的研究，以當代舞台表演文本的研究數量最多，非舞台表演的、口述的、非文字記錄類型的文本研究則相對缺乏。然而，民間藝術之所以可貴和獨特，正因為對於文本的使用不像文人劇作這般依賴文字，而有另一套運作手法。因此，即便目前累積了許多劇本、或劇種發展脈絡基礎資料，但由於學界對於這些既有資料的關注、運用與分析仍然相對不足，對於民間藝人捏合故事、操作文本、形成表演的種種手法的認識仍相當有限，是相當可惜的。從總體知識脈絡的觀點來看，來自民間的文本之特殊結構方式、操作與實踐手法，涉及民間藝人對於藝術的體驗與表達，這將成為學術研究中最具價值的「文學性」或「藝術性」的討論重心，而可能成為民間戲曲能夠承接中國戲曲研究在曲學與劇學的既有成果，並開拓台灣戲曲研究的獨特領域，以及做為客家戲曲深化研究的重要途徑。

緣於以上的思考，筆者在進行文本研究時，不採取展示既有的採茶戲劇目「數量」，亦不傾向以累積採茶戲基礎研究之「資料」為目的。而嚐試傾聽、觀察這些既有劇目群聚現象、特定文本的結構方式，它們向這個世界開展的種種面貌：可能流經不同劇種、不同戲班，可能經過不同劇作者的加工、變形，可能在不同演員詮釋下產生不同風格等等。種種不同因素作用於文本之上，編織為複雜的紋理，而使得存在於劇目資料庫之中的個別作品不再扁平、單薄，而是有生命力的，能夠訴說台灣戲劇的發展風貌。本研究針對客家採茶戲的劇目發展從劇種交流取向的觀察，考察幕表戲與定本戲兩種文本的結構、運用，以及個別劇作家

作品的改編、創作及文本操作手法等。在臺灣戲曲研究長期著重於基礎資料累積、發展史建構的研究取向之外，嚐試從文化研究、文學分析的研究進路進一步深化臺灣戲曲研究，期許台灣地方戲曲研究能夠與當代其他人文領域產生對話與交集，而客家採茶戲研究也能夠有更廣闊的學術視野。



參考文獻

一、 古籍&方志

(一)、古籍

李漁，《閒情偶記》，輯入《中國古典戲曲論著集成》(冊七)，中國戲曲研究院，1980。

高拱乾，《臺灣府志》，臺北市：臺灣銀行經濟研究室，文獻叢刊第 65 種，康熙 35 年(1696)初版，1957-1961 重刊。

陸人龍，《型世言》，臺北：中央研究院，中國文哲研究所出版「珍本古籍叢刊 1」，1992。

黃世仲著，王俊年校點，《洪秀全演義》，北京：人民文學出版社，1999。

夢覺道人、西湖浪子輯(明)，《三刻拍案驚奇》，輯入《古本小說集成》，上海：古籍，1990。

羅貫中原著、吳小林校注，《三國演義校注》，臺北：里仁書局，1994 年。

(二)、方志、史書

連橫，《台灣通史》(1945 年初版)，台北：黎明文化出版社，2001。

-----，《雅言》臺北市：台灣銀行經濟研究室台灣文獻叢刊第 166 種 1933 年著。1962 重刊。

范揚坤等編纂《重修苗栗縣志》卷二十九《表演藝術志》，苗栗：苗栗縣政府，2007。

黃銀煌編纂，《苗栗縣誌卷四·文化建設誌》苗栗：苗栗縣政府，1983。

二、 近人專著

〔美〕J.希利斯·米勒，《小說與重覆》天津人民出版社，2007。

〔美〕伊利亞德著，楊素娥譯，《聖與俗—宗教的本質》台北：桂冠，2000。

〔美〕浦安迪著，《中國敘事學》，北京：北京大學出版社，1996。

〔法〕蒂費納·薩莫瓦約著、邵煒譯，《互文性研究》，天津：天津人民出版社，

2002年。

王安祈，《當代戲曲(附劇本選)》，台北市：三民書局，2002。

王謹，《互文性》，桂林：廣西師範大學，2005。

余英時，《中國知識階層史論·古代篇》台北，聯經出版事業公司，1980。

呂訴上，《台灣電影戲劇史》台北，銀華出版，1961。

呂福祿口述、徐亞湘編著，《長嘯一舞台福祿》，台北市：博揚文化，2001年。

李惠綿，《元明清戲曲搬演論研究—以曲牌體戲曲為範疇》，台北：文史哲出版社，1998。

邱天助，《布爾迪厄文化再製理論》，台北，桂冠，2002。

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

邱春美，《台灣客家說唱文學「傳仔」研究》，台北：文津出版社，2003。

林曉英、范揚坤，《亂彈樂師的秘笈：陳炳豐傳藏手抄本》，苗栗：苗栗縣文化局，2005。

林曉英、蘇秀婷，《兩台人生大戲—劉玉鶯與曾先枝》，桃園市：桃園縣文化局，2011。

金觀濤、劉青峰，《中國現代思想的起源：超穩定結構與中國政治文化的演變(第一卷)》，香港，中文大學出版社，2000。

胡亞敏，《敘事學》，武漢，華中師範大學出版社，2004。

范揚坤，《雙桂長春：王慶芳生命史》，苗栗，苗栗縣文化局，2005。

徐亞湘，《客家劇藝留真：台灣的廣東宜人園與宜人京班》，桃園縣：桃園縣文化局，2007。

-----，《日治時期中國戲班在台灣》台北：南天出版社，2000，

-----，《母女同行—阿玉旦、黃秀滿的客家戲曲人生》，桃園市：桃縣文化局，2011。

徐扶明，《元代雜劇藝術》，上海：文藝出版社，1981。

徐進堯，《客家三腳採茶戲研究》，台北市：育英出版社，1984。

- 高宣揚，《布爾迪厄》，台北市，生智，2002。
- 高桂惠，《追蹤躡跡—中國小說的文化闡釋》，台北：大安出版社，2005。
- 黃竹山、馮俊杰編著，《六十種曲評註》，長春：吉林出版社，2001。
- 黃克保，《戲曲表演研究》，北京：中國戲曲出版社，1992。
- 陳墨，《中國武俠電影史》，台北：風雲時代，2006。
- 陳龍廷，《台灣布袋戲發展史》，台北市：前衛，2007。
- 梁瓊尹，《臺灣日日新：老藥品的故事》，台北：台灣書房，2007。
- 陸萼庭，《崑劇演出史稿》，台北：國家出版社，2002。
- 陳美林、馮保善、李忠明，《章回小說史》，浙江：浙江古籍出版社，1998。
- 許雪姬編，《台灣歷史辭典》，台北：遠流出版社，2003。
- 曾永義，《說俗文學》，台北市：聯經，1980。
- 張世君，《明清小說評點敘事概念研究》，北京，中國社會科學出版社，2007。
- 蔡欣欣，《台灣歌仔戲史論與演出評述》，台北：里仁，2006。
- 鄭榮興，《台灣客家三腳採茶戲研究》，苗栗縣，財團法人慶美園文教基金會，2001。
- ，《苗栗地區客家八音音樂發展史—由苗栗陳慶松家族的民俗曲藝探討之》
- 鄭榮興總編纂，《苗栗縣客家戲曲發展史》，苗栗，苗栗縣立文化中心，1999。
- 鄭榮興、劉美枝、蘇秀婷，《客家八音金招牌—陳慶松》，台北：時報，2004。
- 鄭榮興、蘇秀婷、陳怡君《賴碧霞民歌藝術》，台中：文建會文化資產總管理處籌備處，2010。
- 薛宗明，《台灣音樂辭典》，台北，台灣商務，2003。
- 蘇秀婷，《台灣客家改良戲之研究》，台北，文津出版社，2005。
- 劉康，《對話的喧聲：巴赫汀文化理論述評》，台北：麥田，2005。

三、 期刊論文

- 〔日〕風山堂，〈俳優與演劇〉《台灣慣習》第一卷第三號，1901。
- 〔日〕上山儀作，〈台灣劇に對する考察〉《台灣警察協會雜誌》93(1925年3月)，

頁 86-101。

- 文際平，〈黃世仲小說觀念芻論〉，《佛山科學技術學院學報》，24 卷 3 期，2006 年 5 月。
- 石婉舜，〈殖民地版新派劇的創成一「臺灣正劇」的美學與政治〉，《戲劇學刊》，12 期，2010 年 7 月，頁 35-69。
- ，〈「黑暗時期」顯影：「皇民化運動」下的臺灣戲劇(1936.9-1940.11)〉，《民俗曲藝》，159 期，2008 年 3 月。
- 羽石，〈霜重色愈嬌—閩劇《丹青魂》晉京側記〉，《劇本》，11 期，1992 年，頁 57-58。
- 何義麟，〈日治時期臺灣廣播事業發展過程初探〉，《臺灣史蹟》，36 期，頁 212-225。
- 李元貞，〈中國古典戲劇中劇本結構與舞台空間運用的關係〉，《幼獅文藝》，52 卷 5 期，1980 年 11 月，頁 30-40。
- 林鶴宜，〈歌仔戲「幕表」編劇的創作機制和法則〉，《成大中文學報》，16 期，2007 年 4 月，頁 171-200。
- ，〈歌仔戲「活戲」劇目研究：以田野隨機取樣為分析對象〉，《紀念俞大綱先生百歲誕辰戲曲學術研討會》，2007 年 5 月 25-27 日，宜蘭國立傳統藝術中心。輯入《紀念俞大綱先生百歲誕辰戲曲學術研討會論文集》，宜蘭：傳統藝術中心，2009 年 8 月，頁 259-292。
- ，〈「做活戲」的幕後推手：台灣歌仔戲知名講戲人及其專長〉，《戲劇研究》，台北：中研院中國文哲所，創刊號，2008 年 1 月，頁 221-251。
- ，〈東方即興劇場：歌仔戲做活戲的演員即興表演機制和養成訓練〉，《東西對照與交軌：2010NTU 劇場國際學術研討會》論文集，2010 年 10 月 30 日-31 日。
- 吳永藝，〈權威心態與求道人生--《丹青魂》的創作體會〉，《戲曲藝術》，1 期，1993 年，頁 45-46。
- 邱坤良，〈「內台戲」的劇本創作與舞台演出—以拱樂社為例〉，《傳統藝術研討會論文集：民間藝術—生態與脈落》，宜蘭：國立傳統藝術中心出版，初版，

1999年，頁5。

周信芳〈談談連台本戲〉，《周信芳文集》，中國戲劇出版社，1982。頁344-345。

范揚坤，〈文獻中所見的客家採茶戲史料與分別的一個初步探討〉，輯入《苗栗縣客家戲曲發展史》，苗栗市：苗栗縣立文化中心，1999。

-----〈改良採茶與採茶改良〉，《台灣戲專學刊》，第9期，2004年7月，頁263-284。

-----〈以《陳炳豐手抄本》為起點：抄本與北管亂彈〉，輯入林曉英、范揚坤合著，《亂彈樂師的秘笈：陳炳豐傳藏手抄本》，苗栗：苗栗縣文化局，2005。

涂公卿，〈丹青劇作簡評〉，《藝術論壇》，1998年3期，頁43。

夏志清作，陳次雲譯〈戰爭小說—中國演義小說之一種〉，《純文學》，第3卷第1，(1968年1月，頁174-196。

郭漢城，〈喜脈案的喜劇衝突與諷刺手法〉，《中國戲劇》，2期，1986年，頁11-12。

陳運棟，〈從九腔十八調談到何阿文〉，收入《客家民間文學藝術研討會論文集》，2003。頁48-55。

郭延禮，〈黃世仲的小說理論及其在中國近代小說理論史上的地位〉，《齊魯學刊》，2002年第二期，頁59-65。

張俊卿，〈由才子佳人戲看民間與文人創作的互滲與分野〉，《戲劇理論縱橫》，323期，2010年第4期，頁47-72。

歐陽予倩，〈談文明戲〉，《歐陽予倩全集》，上海：上海文藝出版社，1990。

蔡欣欣，〈催化與自發：新世紀臺灣歌仔戲的新戲路〉，《民俗曲藝》，155期，2007年3月：頁111-150。

-----，〈花燈姻緣茶山情〉，《表演藝術雜誌》，78期，1999年6月，頁45-47。

蔡振家，〈亂彈、採茶兩下鍋的傳統料理—榮興劇團《喜脈風雲》的音樂設計〉，《戲劇學刊》，第二期，2005年7月，頁309-311。

-----，〈青春版客家戲：榮興客家採茶劇團的《大宰門》〉，《中華戲劇學會文藝會訊》，第二期，2005年。

鄭榮興，〈臺灣客家採茶戲唱腔初探—以採茶腔〈平板〉為例〉，《戲曲學報》，第

6期 2009年12月，頁141-172。

關尚智，〈《型世言》對原始素材之改寫與加工—以第三回為例〉，《台北技術學院學報》，第30卷第2期，1997年9月，頁237-249。

劉南芳，〈當今台灣歌仔戲改編的挑戰：從即興到定本〉，《戲劇學刊》，第4期，95年7月，頁105-131。

劉美枝，〈台灣客家小調曲目初探〉，輯入許常惠、鄭榮興總編纂，《茶鄉戲韻—海峽兩岸傳統客家戲曲學術交流研討會實錄》（南投市：省文化處，1999），頁118-170。

蘇秀婷，〈採茶戲《緣繫元夕—花燈緣》中的民俗景致〉《客家》，221期，2008年11月，頁68-69。

-----，〈新月娥歌劇團與陶三春反關〉，《客家》，218期，2008年8月，頁20-25。

-----，〈採茶戲《金龜記》劇目研究—兼論採茶戲與亂彈戲的交流、借引〉，《台灣音樂研究》，第10期，2010年6月，頁81-106。

-----，〈《糶酒》與《扛茶》、《拋茶》——一段客家三腳採茶戲變遷歷程考察〉，《戲曲學報》，第6期，2009年9月，頁173-202。

四、學位論文

（一）、博士論文

林幸慧，〈《申報》戲曲廣告所反映的上海京劇發展脈絡：1872-1899〉，清大中國文學系博士論文，2004。

張清發，〈明清家將小說研究〉，高雄市：國立高雄師範大學國文學系博士論文，2004。

（二）、碩士論文

江彥璫，〈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〉，（嘉義：南華大學美學與藝術管理研究所，2007。

何東錦，〈台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》，臺北市：東吳大學音樂系碩士在職專班，2004。
- 李珮君，〈現今台歌仔戲劇本之研究舉隅〉，高雄市：高雄師大國文研究所碩士論文，1997。
- 林玉如，〈跨場域舞台的戲劇創作與轉化—陳守敬歌仔戲寫作技巧探析〉，臺北市：台大戲劇學系碩士論文，2007。
- 高美瑜，〈戰後初期上海來台京班研究—以張家班為論述對象〉，臺北市：文化大學藝術研究所碩士論文，2007。
- 徐敬堯，〈龍鳳園戲劇團研究—兼論台灣客家採茶戲的發展與演變〉，北縣：國立台北大學民俗藝術研究所碩士論文，2005。
- 高嘉謙，〈國族與歷史的隱喻：近現代武俠傳奇的精神史考察(1895-1945)〉，南投：暨南大學中國語文學系碩士論文，2001。
- 陳芝后，〈台灣客家戲受京劇影響之研究—以榮興客家採茶劇團為例〉，宜蘭市：佛光大學藝術學研究所碩士論文，2010。
- 陳雨璋，〈台灣客家三腳採茶戲—賣茶郎之研究〉，臺北市：師大音樂研究所碩士論文，1985。
- 劉祐成，〈戰後「改善民俗運動(1945-1990)」之探討〉，台中市：逢甲大學歷史與文物研究所碩士論文。
- 蘇怡安，〈歌仔戲古路戲劇目的敘事程式與變形程式探論〉，臺北市：臺北藝術大學傳統藝術研究所碩士論文，2008。

五、工具書

- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 韋氏音樂詞典 Stanley Sadie ed. London: Macmillan; New York: Grove's Dictionaries of Music Publisher Led., 1993.
- Gerald Prince, "A Dictionary of Narratology" 敘事學詞典, Aldershot, [England]: Scolar Press, 1988, c1987.
- 曾白融主編，《京劇劇目辭典》，北京：中國戲劇出版社，1989。
- 陳秀芳編，《臺灣所見的北管手抄本》，台中：臺灣省文獻會，1980。

六、報告書

李國俊、徐亞湘，《桃園縣四平戲調查研究》，桃園市：桃園縣立文化中心，1997。

徐亞湘，《桃園縣本土戲曲、音樂團體調查計劃報告書》，桃園市：桃園縣立文化中心 1995 年 4 月。

徐亞湘主持，《桃園縣傳統表演藝人口述歷史暨生命史研究及出版計畫》，桃園市：桃園縣文化局，2010 年 3 月-2011 年 3 月。

七、劇本及影音出版品

(一)、劇本/影音資料

《太平天國》手稿(十本)，1955 年。黃天敏抄寫、提供。

《太平天國》DVD，1990 年(未出版)，榮興客家採茶劇團提供。

《李阿三嫁母》劇本，榮興客家採茶劇團提供，2001 年版(未出版)

《緣訂三生》手稿(初稿)，曾先枝提供。

《緣訂三生》修訂稿，「榮興劇團」印刷校對本。曾先枝提供。

《機房》曾文桂抄本第十一號，流水編頁第 73b-79 頁，數位電子檔引自文建會「國家文化資料庫」。

(二)、出版品

傳統客家戲曲《錯有錯》音樂 CD，苗栗：財團法人慶美園文教基金會，2004。

傳統客家戲曲《大宰門》上下集 CD，苗栗：財團法人慶美園文教基金會，2005。

客家大戲《羅芳伯傳奇》DVD，苗栗：財團法人慶美園文教基金會，2006

客家採茶大戲《緣訂三生》DVD，苗栗：榮興客家採茶劇團，2007。

鄭榮興編著《三腳採茶唱客音：傳統客家三腳採茶戲串戲十齣》，宜蘭：國立傳統藝術中心，2007。

國立台灣戲曲學院演出，《牡丹風華—廖瓊枝歌仔經典折子回顧 DVD》，台北：財團法人廖瓊枝歌仔戲文教基金會，2008 年。

曾先枝、鄭榮興《客家大戲選讀：三娘教子》台北：國立台灣戲曲學院，2004。

陳守敬，《紅顏密諜》，台北：國立傳統藝術中心，2002。

錢德蒼編撰、汪協如點校，《綴白裘》第二冊，北京：中華書局，2005

張伯謹編《國劇菁華》，台北市：國立復興劇藝實驗學校，1985。

八、報紙

〈禁採茶戲〉，《台灣日日新報》，第五版第 63 號，1898 年 7 月 19 日。

〈採茶戲之盛行〉《台灣日日新報》，第六版第 8616 號，1924 年 5 月 12 日。

〈演改良戲〉《台南新報》1923.03.29 第五版 第 7572 號。

〈地方通信·朴子〉，引自《台南新報》1936.01.24，第八版，第 12233 號。

〈嘉義通信，淫戲宜禁〉，引自《台南新報》1924.07.09 第五版 第 8040 號

〈舊城特信，速演採茶戲〉，引自《台南新報》1925.07.17 第五版 第 8413 號

〈是是非非〉，引自《台灣日日新報》1924.10.16 第四版 第 8773 號。

〈楊梅，戲劇好評〉，刊載於《台南新報》1936.02.16 第八版 第 12256 號

〈戲言(二)·觀劇之方法〉《漢文台灣日日新報》，明治三十九年(1906)十二月十一日，第 2585 號。

〈改善陋俗統一拜拜，北區昨開座談會，決定五項執行原則，吳主席作剴切指示〉
《聯合報》1952 年 8 月 19 日，第二版。

九、訪談記錄

蘇秀婷訪談古蘭妹、葉佐彥：2005.8.18

蘇秀婷訪談張有財：2005.8.17 /2007.8.14

蘇秀婷訪談陳秋玉：2005.8.25

蘇秀婷訪談黃天敏、陳玉鳳：2005.8.15 /2006.8.28 /2006.9.1 /2006.9.10 /2007.2.23
/2007.6.21/2009.6.1 /2010.8.19

蘇秀婷訪談曾先枝：2001.11.24 /2010.3.27 /2010.5.2 / 2010.6.5 /2010.8.19 /2010.10.1

蘇秀婷訪歐雲英：2006.9.15 /2008.4.23 /2008.6.26 /2010.8.3

蘇秀婷訪曾東成：2007.7.11

蘇秀婷訪談傅明乃：2007.6.20
蘇秀婷訪談黃菊妹：2007.7.29
蘇秀婷訪談劉玉鶯：2007.7.27
蘇秀婷訪談徐蘭妹：2008.3.2
蘇秀婷訪談徐榮華：2008.10.5
蘇秀婷訪談徐木珍：2008.8.21
蘇秀婷訪談莊玉英：2008.7 / 2011.1.17(電訪)
蘇秀婷訪談羅秀鑑：2006.7.23
蘇秀婷訪談王慶芳：2010.2.5
蘇秀婷、陳智堯訪談鄭金鳳、吳錦桂：2010.8.24
蘇秀婷訪談張文聰：2008.7.11
蘇秀婷訪談徐仁光：2005.1.20
蘇秀婷訪談傅明乃：2006.1.18
鄭榮興、蘇秀婷訪談陳盛本：2006.3.31
劉美枝、蘇秀婷訪談鍾葉玉妹：2006.8.26
劉美枝、蘇秀婷訪談吳漢初：2006.9.3
劉美枝、蘇秀婷訪談李秀郎、李阿英、劉雪惠：2006.9.23
劉美枝、蘇秀婷訪談江碧珍：2006.9.27
劉美枝、蘇秀婷訪談劉玉鶯：2006.8.26