



想像與建構：臺灣客家三腳採茶戲

段馨君¹

摘要

面對全球化(globalization)的變革，跨越區域研究(area studies)疆域，臺灣客家三腳採茶戲自清領末期傳入臺灣，即盛行於客家部落及台灣北、中部，也逐漸將其影響擴大到閩籍地區。客家音樂多元性素有「九腔十八調」之稱，但何謂是「原汁原味」的傳統客家三腳採茶戲？從想像到建構，今日對於客家三腳採茶戲的傳承，實已進入民間戲班或社團所舉辦的傳習班。面對不同的執行者、演出場地、演出目的、及演出內容，之間相互牽動，所呈現的客家三腳採茶戲的演出，必定會有不同的風格。不同導演的理念，會影響表演形式與內容的展現。本論文將以最具規模資源的「榮興客家採茶劇團」與新竹縣具本土意識的「霓雲社客家三腳採茶戲團」為例比較，來更深一步討論台灣客家三腳採茶戲的歷史、「張三郎賣茶」十大齣劇目之意涵、表演方式「棚頭」和正戲、以及這兩個劇團在劇本改編上的異同與變化、「落地掃」、「野台戲」、「文化場」及鏡框式舞台的不同呈現、在傳統及當代現代劇場的不同表演形式與戲劇再現。藉分析評論比較此兩劇團，檢視台灣客家三腳採茶戲面臨如何

¹ 國立交通大學客家文化學院人文社會學系助理教授
收稿日期：97.04.30 刊登日期：97.07.28

能兼固傳統，且能追求現代化創新的課題。本文指出，「質樸」的「霓雲社客家三腳採茶戲團」風格與「精緻」的「榮興客家採茶劇團」風格，或許為客家三腳採茶行戲發展的兩個方向。

關鍵字：客家三腳採茶戲、榮興客家採茶劇團、霓雲社客家三腳採茶戲團、「張三郎賣茶」

Imagination and Construction:
Hakka Three-Role Tea Drama in Taiwan

Iris Hsin-chun Tuan²

Abstract

Facing the change of globalization, crossing the boundary of area studies, Taiwan Hakka Three-Role Tea Drama has been imported into Taiwan from China since the end of Qing Dynasty. It has been popular in the Hakka tribes and especially in the north and central parts of Taiwan. It has also gradually expanded its influence to the Fujian areas. The music in Hakka Drama is so multiple that it is called “Nine Tones and Eighteen Tunes.” Yet what is the “authentic” traditional Hakka Three-Role Tea Drama? From imagination to construction, nowadays the learning and inheritance of Hakka Three-Role Tea Drama actually is through the classes offered by the troupes or clubs. With different executives, performing spaces, performing purposes and performing contents involved are definitely to be turned out different styles. Different directors’ ideas also influence the presentation of performing forms and contents. This paper discusses two Hakka troupes—one is Rom Shing Hakka Opera Troupe, which has the biggest scale and plentiful resource, and the other is Ni Yun Club Hakka Three-Role Tea Drama Troupe, which has the local color. Comparing these two troupes, this paper goes deeper to explore the history of Hakka Three-Role Tea Drama in Taiwan, the meanings of the ten scripts

² Assistant Professor Department of Humanities and Social Sciences College of Hakka Studies National Chiao Tung University.

about the story of “Chang San Lang Sold Tea,” performing styles of “Pon-To” and the formal contents of the performance, the similarities and differences in script adaptations between these two troupes, the different presentation of “Lo Di Sow,” “Yie Tai Si,” “Wen Hua Chang,” and proscenium stage, the different performing forms and theatrical representation in traditional theatre and the contemporary modern theatre. By analyzing and commenting these two troupes, the aim of this paper is to examine how Hakka Three-Role Tea Drama can not only maintain heritage but also search for modernization and innovation. This paper argues that the style of simplicity in Ni Yun Club Hakka Three-Role Tea Drama and the style of exquisiteness in Rom Shing Hakka Opera Troupe are just like two faces of one coin and perhaps the two directions for the Hakka Three-Role Tea Drama to develop.

Keywords: Hakka Three-Role Tea Drama, Rom Shing Hakka Opera Troupe, Ni Yun Club Hakka Three-Role Tea Drama, “Chang San Lang Sold Tea”

一、前言

在全球化的影響下，無論在於經濟、文化、政治、資訊、社會生活均掀起一陣衝擊。跨國企業、資訊藉由網絡的交織無遠弗屆，文化藉由各種的管道積極尋求對話，各國文化之間的界定越來越模糊。社會生活成爲各國文化的「交流」展現的場域。反思在全球發展下的族群文化，有識之士將族群文化的地位予以提昇或者尋求保護的管道。然不可避免的，傳統文化、生活習性、傳統技藝等，甚至是辨別族群身份的語言也正在逐漸消逝之中。語言的復興運動成爲文化保衛戰的首要之務，凡是與語言有關的文化事務，也成爲文化復興之物。從歷史過程對於客家文化的尋求與認同，爲近年來臺灣本土意識提昇所重視。透過語言表達的客家戲曲，逐漸爲客家文化工作者及研究者所注重，進而對於客家三腳採茶戲的發展，在舞台實踐或是研究，也有一定的成績。以表演性而言，本文以「榮興客家採茶劇團」追求精緻，與「霓雲社客家三腳採茶戲團」的質樸表演爲例，以同樣十大齣張三郎採茶故事，卻在舞台上有著不同表演詮釋方式，探討台灣客家三腳採茶戲的傳統想像與創新建構。

客家三腳採茶戲源於江西贛南採茶戲經廣東傳入臺灣（陳雨璋 1985；黃心穎 1998）或經由福建、廣東傳入臺灣（鄭榮興 2001）。臺灣客家三腳採茶戲自清領末期傳入臺灣，即盛行於客家部落及台灣北、中部，也「漸次地將其影響擴大到閩籍地區了」（徐亞湘 2000：37）。但受到市場機制、政令或社會環境等影響，壓縮了客家三腳採茶戲的生存空間。客家三腳採茶雖然逐漸式微但未完全消逝，仍然尋覓著生存之道。客家戲曲研究者指出，臺灣客家三腳採茶戲的發

展進程分期可略分為「傳入期」、「發展期」、「賣藥期」、「隱末期」及「再出發期」（鄭榮興 2001：110）。而今日所見的客家三腳採茶戲則是屬於「再出發期」。冠上「臺灣」二字，是有別於大陸地區所流行的採茶戲，也說明了臺灣客家三腳採茶戲的在地性的發展。

然而在現實環境中已失去了生存空間的劇種，像是客家傳統戲曲，為何能夠有再出發的機會呢？在當代的社會中，它們又是以何種方式博得觀眾的青睞？本文援引美國戲劇大師謝喜納（Richard Schechner）所界定的表演性（performativity）的觀念，分析討論臺灣客家三腳採茶戲於當代的發展。並採用兩個演出作品作為分析案例，一是「霓雲社客家三腳採茶戲團」於 2002 年為文建會製作台灣鄉土誌而拍攝的演出 DVD，另一個是「榮興客家採茶劇團」所製作「客家三腳採茶戲『曾先枝、謝顯魁等人』技藝保存案」（1996~1997），這兩個作品對於客家三腳採茶的劇目編輯完整。除此之外，並輔以相關的文獻探討如：徐進堯《客家三腳採茶戲的研究》、鄭榮興所著《台灣客家三腳採茶戲的研究》，及陳雨璋《臺灣客家三腳採茶戲－賣茶郎故事研究》等，研究方法從文獻資料、觀察訪談、及援引西方戲劇理論，來對影音表演作品的內容分析，檢視台灣客家三腳採茶戲，如何從傳統中脫繭而出，逐漸迎合時代的潮流。

謝喜納的表演性理論

謝喜納認為表演性理論是主張所有的社會真實是被建構。社會生活像是表現（behaved）而被執行，也就是每一個社會行動可以被理解為是一種演出。「像是表現的」（as behaved），是要強調社會

生活某些方面的「現場轉播性」(liveness)。而「現場轉播性」的概略界定是包括電影、電視、音樂唱片、電訊和網路。在傳播媒介的表現可視為是一種展現。在後結構的理論裡，展現性是象徵社會生活可以當成一種「表演」而理解。奧斯丁(J. Austin)所關注的「發聲」(utterance)，或由奧斯丁的觀念所擴展的「演講行動」(speech act)，或德希達(Jacques Derrida)所提出的人類符碼和文化表達最有利的想法為「書寫」(writing)。謝喜納從生活、語言研究、文化社會研究，歸納出這些表演理論與性別、種族或是個人與政策的權利主張，可置於作品的處理，沒有任何的理論可以限制表演性(performativity)，沒有任何的實踐可以限制表演藝術。所以表演性是「好似」(as if)組合了社會真實的建構(Schechner 2002:141-143)。本文即從謝喜納所提出的表演性的概念出發，來分析對於當代臺灣客家三腳採茶戲的發展。

就如謝喜納所言表演性好似組合社會真實的建構，臺灣客家三腳採茶戲的「建構」是基於文獻與民間採集、整理，形成臺灣客家三腳採茶戲在舞台演出的基本形貌。「好似」提供了對於客家三腳採茶戲在舞台實踐的詮釋空間，可以容許各種不同的見解，而這些團體的實踐，也是臺灣客家三腳採茶戲於當代建構的一部份。而在「建構」的過程中，則?入現代審美的觀點。

臺灣客家三腳採茶戲，已不存於現實的生活。目前所見到的臺灣客家三腳採茶戲的表演依據，主要來自客家三腳採茶戲藝人的手稿整理、民間藝人長期於民間活動的經驗、倡導者對於客家三腳採茶戲的實踐。對於「傳統」原貌的追求，所憑借的是來自客家採茶藝人的手稿，經由採集者謄寫、採譜記錄而出版。此時所見者僅止

於文字。如何能將文字化爲舞臺上的演出，主要是由倡導者結合民間藝人經驗想像而成，塑造了今日所見的臺灣客家三腳採茶戲的面貌。

然而，在實踐的過程中，對於舞臺視覺、聽覺的效果呈現大於對於傳統演出的考據，是否有「原型」的參考，仍是個疑問。因此對於傳統的客家三腳採茶戲的想像，增加了當代對於表演藝術的思維。是以，劇目、唱詞的編排，身段動作、舞臺空間的運用，演出空間的安排等等，都成爲當代臺灣客家三腳採茶戲的實踐的考量。由於參與者不同，對於臺灣客家三腳採茶戲的建構，構成了不同的風貌。

有關臺灣客家三腳採茶戲的專論或專書有徐進堯《客家三腳採茶戲的研究》(1984)、陳雨璋《台灣客家三腳採茶戲賣茶郎之研究》(1985)、鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》(2001)，及莊美玲《臺灣客家三腳採茶「棚頭」之研究—以《張三郎賣茶故事》「十大齣」爲例》(2006)。徐進堯的《客家三腳採茶戲的研究》主要是對於莊木桂所提供的客家三腳採茶戲手稿的整理。陳雨璋《台灣客家三腳採茶戲賣茶郎之研究》則爲客家三腳採茶戲研究的第一本專論，對於台灣客家三腳採茶戲的研究無論在戲劇史、表演形式、音樂曲式及客家三腳採茶戲的樂器演奏，都有詳細的論述，對於後來的客家戲曲研究者，提供相當多的助益。鄭榮興，《台灣客家三腳採茶戲研究》以圈內人的身份切入，從文獻資料爬梳客家三腳採茶戲的歷史淵源與發展脈絡，以實務的經驗重新整理客家三腳採茶戲的劇本與曲譜，爲作者的研究心得的總結。莊美玲《臺灣客家三腳採茶「棚頭」之研究—以《張三郎賣茶故事》「十大齣」爲例》，是擇「棚頭」

的表演藝術，更深一層，將「棚頭」的表演形式及內容，逐一分析，進而建立客家民間文學的論述。以上研究都是在不同時期對於客家三腳採茶戲的整理與研究，對於本文提供相當大的助益。

對於當代臺灣客家三腳採茶戲的發展現象的探討，范揚坤（2004）的〈改良採茶與採茶改良〉這篇文章，較貼近本文的主旨。就客家三腳採茶戲而言，范揚坤認為當語言成為文化符碼和族群標章後，以客家話為表演所用的戲曲、民謠，無疑的成為客家文化特徵「傳統性」的主流表演藝術。採茶戲在文化認同與追求的運動過程中，尋求失落的表演型態的聲音呼之欲出。成為另一個復現與振興的運動。從歷史回溯與復原性的表演實踐，看到客家三腳採茶戲另一種美學意像的形成。面對台灣客家三腳採茶戲的興革與「原型」之爭。三腳採茶表演於當代的再現與復興則是一種新的「採茶改良」（2004：282-283）。從文章的解讀來看，范氏對於當代臺灣客家三腳採茶戲的發展是非常樂觀、肯定的。然而面對民間藝人之間所持的「原型」的客家三腳採茶戲的存在，范氏提出了「採茶改良」來呼應。筆者認為「採茶改良」的「改良」即是對於當今客家三腳採茶戲，以新的表演思維，實踐於舞台表演，而這些新思維都是來自於當代對於表演藝術的期待與審美。而這些舞臺上的實踐，有些具有現代性的含義。

本論文所選擇討論的兩個表演劇團－「霓雲社客家三腳採茶戲團」與「榮興客家採茶劇團」，對於客家三腳採茶戲的傳承與恢復，都有其背景及計劃，並且與主導者長期浸潤於臺灣客家三腳採茶戲保存、傳承與推廣有密切關係。兩者都常被文化單位受邀，搬演客家三腳採茶戲。相較於其它戲團，「榮興客家採茶戲團」與「霓雲社

客家三腳採茶戲團」這兩者在國內的邀約對象多為學術及文藝團體，常活躍於客家文化慶典或活動，此外也遠赴大陸及海外宣慰僑胞，對於客家採茶戲的介紹與傳播有一定的影響。兩者雖然分屬不同性質的團體，但對於客家表演藝術的保存與推廣不遺餘力。且其皆為行政院客家委會所扶植的表演團體，有其代表性及研究比較參考價值。

二、臺灣客家三腳採茶戲之概述

(一) 歷史回顧

1. 臺灣客家三腳採茶戲的歷史建構

在缺乏民間藝人早期的客家三腳採茶戲的表演影像資料做比較，對於所謂的「傳統客家三腳採茶戲」難有明確的界定。筆者首先從文字資料的描述和研究論述來探討臺灣客家三腳採茶戲在臺灣的發展，並且從文獻資料、研究著作中，論證所謂「傳統」的臺灣客家三腳採茶戲。

客家三腳採茶戲自何地於何時傳入，尚未有清晰的脈絡，近人對於客家三腳採茶戲傳入的論點，多依據追溯客家先民移民的路線及大陸客家族群之地所流行的採茶戲而推之，其所持的論點多半認為客家三腳採茶戲源於贛南採茶戲經廣東傳入臺灣（陳雨璋 1985；黃心穎 1998）或經由福建、廣東傳入臺灣（鄭榮興 2001），傳入時間不詳。《安平縣雜記 風俗現況篇》「酬神唱傀儡班，喜慶、普渡唱官音班、四平班、福路班、七子班、掌中班、老戲、影戲、?鼓戲、

採茶唱、藝旦唱等戲。」³ 紀錄客家三腳採茶戲活躍於臺灣民間的戲曲活動，這裡所謂的「採茶唱」到底是純粹唱曲（如同今日的客家山歌班）或是有戲劇形式的搬演，從內文中無法明確的推測。連橫《臺灣通史》「風俗志」寫到「又有採茶戲者，出自臺北，一男一女，互相唱酬，淫靡之風，俟於鄭衛，有司禁之。」⁴ 從文字的描述大致可以知道表演內容與形式，一男一女，相互唱和，所唱的內容多為男女之間情愛之事，有礙社會道德之嫌，故被官府禁演。呂訴上《臺灣電影戲劇發展史》〈臺灣戲曲發展史〉篇對於客家採茶戲的敘述：

……最初由相褒歌唱起始，是以唱情歌，說情話為主，臺詞盡是一長串笑語。演唱的，大都是四句聯語式的，所以唱這種歌的小丑或潑婦之流，必須長於口才，能對答如流，且要善知情味，能側面道出愛情的「奧妙」（1991: 173）。

這段文字不僅描繪出，客家採茶戲的演出概況，而且行當、演唱內容、表演方式都詳加說明。書中所繪的採茶旦正在表演《拋採茶》（呂訴上 1991：173。）

從以上的文獻看來，客家戲曲的發展在戰後，在外界的認知上仍處在以歌唱為主要的表演型式、一男一女的相互對唱或是《拋採茶》的階段。直到陳雨璋（1985）的研究中，對於客家採茶戲的表演形式、劇目、音樂曲調、樂器編制，勾勒出基本面貌及奠定客家

³ 《安平縣雜記 風俗現況篇》內文引述轉引（陳雨璋，1985：11）。

⁴ 陳雨璋分析資料有些是來自莊木桂所提供，有些是參考徐進堯的編著，對於田野調查是觀察民國 72 年在龍潭南天宮的演出「臺灣區客家戲曲公演」，有些是以中華民俗基金會出的「客家三腳採茶戲」唱片。但是中華民俗基金會的「客家三腳採茶戲」唱片錄製，莊木桂、鄭榮興、林榮煥都曾參與其中。

戲曲研究兩個途徑。鄭榮興（2001）的研究著作中，補充了客家三腳採茶戲的傳人何阿文的家世追溯，及客家三腳採茶戲結合商業賣藥的活動。莊美玲對於「棚頭」表演藝術的探討，將客家說唱文學建立理論。從陳雨璋、鄭榮興、莊美玲這三位的研究對於客家三腳採茶戲的表演理論的逐漸形成。目前在客家戲曲的研究範疇中，仍不脫以上的文獻資料。甚至有資料同源的趨向。⁵ 對於臺灣客家三腳採茶戲的整體認知，仍是以陳、鄭二者的研究為對象。

2. 臺灣客家三腳採茶戲發展過程

在臺灣客家三腳採茶戲的發展過程中，「採茶唱」、「一男一女，相互唱合」、或是向觀眾拋出彩籃，讓觀眾投入彩題，繼而依據彩題即興演出。或是依據蘇秀婷（2005：46）的田野調查，客家三腳採茶戲在參加廟會活動也會以陣頭的表演模式出現。這些都是在描述客家三腳採茶戲的表演形式。至於在表演內容上，雖然是以愛情為主題的內容，是否就是今日大家所熟知的「張三郎賣茶」的故事，筆者要在這裡打個問號？對於「張三郎賣茶」的故事，有個完整的整理，是始於徐進堯（1984）的編著《客家三腳採茶戲的研究》，繼而陳雨璋就是否符合「張三郎賣茶」的主題性，將其考證。鄭榮興則將客家三腳採茶戲的劇目合為「十大齣」。

從歷史的進程及表演內容的追溯，陳雨璋筆下的臺灣客家三腳採茶戲成了本文探究的原點，當然陳雨璋所建構的臺灣客家三腳採茶戲，實是融合徐進堯、鄭榮興對於客家三腳採茶戲的部分成果。況且臺灣客家三腳採茶戲的「原貌」是否能從歷史文獻的最終點尋

⁵ 同註3。

得，並非易事，如同民俗學者譚達先（1988：27）所言，在近代缺乏足夠的文獻記錄下，對於民間小戲如何產生，已難於具體論定。對於臺灣客家三腳採茶戲的「傳統」的追尋，在缺乏大量史料的佐證或推論，似乎很難有所定見。

（二）臺灣客家三腳採茶戲劇目意涵

小戲的表演取材，多來自日常生活的體驗，如此順理，客家三腳採茶戲實為民間文化的綜合體，包含了文學、表演、音樂、社會文化、思想內涵等等。對於客家三腳採茶戲所演出的劇目內容、唱詞對於其所代表的意義整理如下：

1. 對於各種社會現象的交織，簡約為戲劇形式，反映民間藝人對於社會經濟生活的勾勒，對於物質生活的遠景，市井小民的勞動生活的速寫。

陳雨璋（1985：51-52）曾經就臺灣客家三腳採茶戲的唱詞相對於「張三郎賣茶」的產生與社會背景的有如此的推論：從戲劇的語言來推測，「張三郎賣茶」的起源就在嘉應州，故事的情節反應了當時的社會背景與部份真實的細節，由對白及歌詞中，多顯現出大陸人民想到臺灣作生意的欲望。對於唱詞內容的分析，大都連結為客家三腳採茶戲源於大陸的說法，故事是否起源於嘉應州則有待商榷。若追溯臺灣貿易經濟的發展，對於「張三郎賣茶」會有更深一層的體認。根據歷史學者林滿紅（1997）的研究，1860—1863年間臺灣在天津條約及其附約的規定下，正式對外開放了淡水、基隆、打狗、安平等通商港口。開港後，臺灣對外出口物品由茶、糖、樟腦取代了米、糖。其中以茶的出口成長率最大。臺灣北中部丘陵開

墾栽種茶樹，在茶葉採收季節，婦女加入採收行列，在經濟來源的豐裕下，辛勤的工作所得到的代價，大部份將賣茶所得的利潤大部份都花用在口慾的滿足。如同劇中的張三郎賣完茶後，即迫不及待前往酒店犒賞自己的辛勞，並未先有回家的打算。對於經濟發展下對於藝術仍是有影響力，如同贛南採茶戲是在江西植茶區所形成，並且提煉勞動動作及歌曲進而趨於小戲的發展。贛南採茶戲的原始劇目所反映的即是茶山茶農生產過程及賣茶的情景（毛禮鏞 1999：23）。「張三郎賣茶」的故事，雖然原始架構的情節可能源於大陸，在發展的過程中，亦成爲臺灣茶業生產活動的反映。

張三郎的故事內容中對於居家環境的描述、對於生活的遠景的描述，對於丈夫出外作生意反映出妻子對於丈夫離家賣茶的矛盾心理描繪以及對於「出外人」的萬般叮囑與囑咐，一方面希望丈夫這次出外作生意能夠能有很大的收穫，但一方面卻擔心丈夫有了金錢卻拋棄家中老小，在外建立別的家庭。從「送哥」、「接哥」，中間運用不同的主題描述張三郎在外及回家的情形。張三郎與妻子的對話、與酒姐之間的情愫、半夜回家的冷寂、接受妻子的盤問等等都是利用唱詞表述。內文中雖然談及到臺灣賣茶（接歌的唱詞），但有些唱詞亦提及到南京賣茶（盤賭的唱詞），都是反映茶葉生產活動的概況。

2. 男、女角色形象之建立：女性堅貞、機智、美好性格的展現，男性難逃「風流成性」之罪。

在臺灣客家三腳採茶戲中，無論是張妻或是桃花，被塑造爲堅強獨立、有勇機智的形象，面對問題能夠憑藉自己的力量而解決，如：張妻在丈夫離家三年，能夠支撐家中的生活，桃花在面對梢公

的挑情示愛，運用流利的口才及計策逃離梢公的騷擾。反觀男性的形象塑造多為留戀於酒色、對自己能力的誇大，對於自己的所做所為不但不能自省，反而怪罪於他人。角色顯明的對比，架構戲劇內容的趣味性，男女演員的對唱，或為千言萬語的交待，或為尖峰相對，或為機智對答等等，成為客家三腳採茶戲劇目的一貫演出的焦點。

3. 臺灣客家三腳採茶戲的傳承、吸收與轉化

近年來兩岸客家採茶戲的研究交流頻繁，對於臺灣客家三腳採茶戲的劇目或音樂的溯源，都有一番的成績。從諸多的研究成果中，也說明了臺灣客家三腳採茶戲保留部份贛南採茶戲的基本劇目，在發展過程中也吸收其它的地方小調轉化為劇目及唱曲。如：大陸戲劇學者指出臺灣客家山腳採茶戲的《上山採茶》出自贛南採茶的《姑嫂採茶》，《送郎?傘尾》是出自贛南採茶的《送哥賣茶》（流沙序 2001：IV）。劉美枝（1999：142）從曲目曲譜的分析中認為客家三腳採茶戲《桃花過渡》與臺灣車鼓《桃花過渡》歌詞相異，曲式結構和旋律相同。然而這些劇目與音樂內容並非完全保留原來的架構與內容，在劇情、表演形式或唱詞、曲調的音高與原有的劇目或音樂有差異性，甚至是完全不同的作品或是形式的出現。謝一如（1997：52）則認為《送郎?傘尾》的表演動作則是移植梨園戲「益春留傘」的表演。援用他種劇種的表演程式，提高劇種本身的表演藝術，為劇種演變的最大動力，在實質的演出過程裡，包含民間藝人對於表現手法的轉換。

4. 客家民俗文學的綜合體

在客家三腳採茶戲的表演方式可分為二個部份：「棚頭」和正戲。而「棚頭」的演出，依據莊美玲（2006：50-74）的研究，完整的「棚頭」，的表演形式應包含「數板」、「幫腔」、「搭腔」、「道白」、「台白」與「詞白」，其內容包含客家俗語、客家令仔、對聯、客家山謠、客家說唱以及民間故事，在文學方面最大特色即是在語言的展現。「棚頭」最大的特色在於誇大而且在文字的敘述上不一定有邏輯性，或與事實相反之詞，從講唱者的表演，常常引起觀眾的注意，這也是「棚頭」最大的功能。臺灣客家三腳採茶戲的劇情多半是敘述手法進行，歌詞的內容描寫心情、動作、景物或是大陸地名及大陸的名產等等，對歷史人物的評價或是對傳說人物的觀感。沒有華麗詞藻的修辭，而是質樸直述的表達內心的情感。

5. 保留客家音樂早期發展的形式並融合其它的地方小調

據陳雨璋（1985：178-179）的研究：客家三腳採茶戲的音樂，多延續於大陸的客家音樂。這些音樂雖然平日甚難聽到，但在今日山歌中仍可尋求其蹤跡，但從另外一個角度來說，隨著時間及藝人的實踐，慢慢發展今日我們所稱謂的【老山歌】、【平板】與【山歌子】。在發展過程融合其它的小調，因此客家三腳採茶戲的音樂多元性素有「九腔十八調」之稱，這是客家音樂豐富的資產。

6. 客家戲劇表演藝術之象徵

客家小腳採茶戲常年在民間活動，是農業社會普受歡迎的娛樂，它是民間藝人集體創作的成果，保留了山歌、客家語言、諺語或俚語，反映客家族群的經濟生產，無論在民間或是學術界皆是被認為是客家戲劇的代表。客家大戲的形成亦是在客家三腳採茶戲的

表演基礎之上而與其它劇種交流，逐漸演變而成。再者由於戲劇語言的關係，保留客家諺語、俗語、雙關語等。

(三) 臺灣客家三腳採茶戲的表演的基本型態

1. 演出劇目

在台灣以客家話四縣腔搬演「張三郎賣茶」的系列故事。整個戲劇架構是以張三郎賣茶為中心，將其從上山採茶、製茶、出門賣茶、夫婦之間的離別相送、途中投宿酒店與酒姐的交往、接獲家書返家，回到家中受到妻子的盤問等情節，再加上以此故事為主軸而延伸發展的三齣，共大致上有九到十齣。⁶ 每個劇情隨著音樂曲調命名為《上山採茶》、《送郎》、《綁傘尾》、《糶酒》、《勸郎怪姐》、《接哥》、《盤茶》、《桃花過渡》、《問卜》、《十送金釵》。每齣均可單獨演出，不受劇情的連慣性影響。部份戲齣的前頭均會以「棚頭」為開場，由丑角唱唸一段，唱念的內容，大都與劇情無關，詞語中充滿誇大、詼諧逗趣的特色。演出場地，多為落地掃或野台。

2. 表演程式方面

依據陳雨璋（1985：45）的研究中曾指出訪談一些藝人，在其口中曾經透露出客家三腳採茶戲有其固定的演出「步腳」，但是要這些藝人示範，卻示範不出所以然。若我們從 DVD 影像資料的顯示，可看出客家三腳採茶戲仍有表演程式的存在。而這些表演程式雖然未如京劇的表演程式嚴謹，多半是隨著唱詞內容的出現，例如：《上

⁶ 客家三腳採茶戲的基本架構大致如內文所述，依據編排者的不同，前後戲齣會有串聯的現象或有所增減，因此在演出時不一定是十齣。

山採茶》主要表現趕路的情境，因此都會以走圓場的方式代表路線的進行。

援引謝喜納所言的「表演性」(performativity)，可細究觀察出台灣客家三腳採茶戲所具有在舞台上搬演生活的展演性。在表演時，「採茶」動作都配合唱詞的進行，至於層次的改變，則隨著編排者的要求而有所改變。離家要拜別祖先，都半會以拿香參拜；送郎出門或是送郎回家，以走∞或○的路徑代表空間的轉移；「?傘尾」的身段已成為該劇目的重頭戲，張妻被推倒在地，立即唱出【?傘尾】，小姑安慰張妻，攙扶張妻回家。酒姐將酒端出的動作、張三郎喝酒和張三郎掏錢，隨著說詞的進行，配合動作的演出。張三郎回到家拿石頭丟自己所養的狗。張妻與小姑面對外面的「陌生人」的驚恐，以手帕摀住自己的胸口，時而拿起，當成是一道虛擬的牆。開門、進門、上船下船等等。在某些程度上，客家三腳採茶戲仍有其表演的程序，即使在表演「棚頭」，講唱者的身體、四肢會配合節奏或是念詞表現，有時候會利用道具（大部份都是拿著扇子），或是徒手配合重拍，大幅度的往前方「劈」或「指」。

因此，臺灣客家三腳採茶戲並非沒有表演程式，隨著藝人的搬演過程中，逐一將動作融入其中，嚴格說來，它並不像成熟的劇種如崑劇與京劇在演出過程中對於表演程式有一套固定精緻化的執行，因此相對而言，採茶戲讓演員能有發揮的空間，小戲的表演程式，大部份直接來自日常生活的觀察，因此較為質樸。也呈現謝喜納所說的「行為出的現場生活即時性」(behaved liveness)。

3. 表演行當

小戲的基本形式，是由旦和丑對唱表演而成。「旦」代表是勞動

的婦女，「丑」是代表勞動的男性（譚達先 1988：108）。這些行當的劃分，純然以劇中人物的性別作為分類的依據，劇中人物的個性刻劃，隱匿於劇情內容。事實上，對於小戲行當的劃分甚難明確，主要為劇中人的個性多樣。例如：張妻在劇情發展的前半部份，是一位捨不得丈夫離開，溫柔婉約的女性，但在劇末，當丈夫梳洗一番後，立即向丈夫伸手盤問。然而若仔細分析劇中人物的表現，臺灣客家三腳採茶戲在行當的扮演上，也並非從一而終，對於其基本行當的分類，也出現差異性。

對臺灣客家三腳採茶戲的普遍的角色行當概念，一般認為都是以丑、旦為主，但若從影像所傳遞的訊息來看，「張三郎」的角色個性相較於梢公、賣雜貨販子與算命仙，比較偏重個性的刻劃，其他三者造型及念詞有比較多的表現。再者「張三郎」並非以「丑角」為扮像，因此筆者認為「張三郎」在演出過程中，偏向於如京劇中「生」的角色。參照京劇對於角色行當的分工，檢視臺灣客家三腳採茶戲旦角的扮演，張妻所代表的是介於青衣與花旦之間，小姑或是阿乃姑的角色則是偏向花旦的扮演。這樣的分析主要是筆者細敲劇中人物的個性特徵，嘗試建構臺灣客家三腳採茶戲行當，並非完全以「丑」、「旦」概括一切。

4. 樂器編制

從文獻資料中，對於臺灣客家三腳採茶戲的演出樂器的描述幾乎是闕漏的。

鄭榮興（2001：138-139）認為臺灣客家三腳採茶戲的樂器，起初是一把胖胡。吸收大戲的文、午場的編制後，才有今日的配置。兩種拉絃樂器為胖胡與二絃。敲擊樂器包括通鼓、敲仔板、齊仔、

小鑼（碗鑼）、大鑼（本地鑼），但是會隨著演出者而變換。

5. 演員的裝扮與道具

演員的服裝並沒有一定的規定。但是男性演員的基本造型，則大多是帽子、長袍馬褂、或是其它的服裝；除了配合的演出道具之外，扇子是男演員必備。女性演員的服飾、髮型等，大部份是自己張羅，手上永遠都會拎著一條手絹。道具依著劇情的內容，有傘、包袱、扇子、船槳、斗笠、茶簍。

對於舞臺的燈光及布景設計幾乎是無，完全是以表演者的臉部與肢體表演加上唱腔，來呈現固定劇本情節十大齣張三郎採茶的故事。

三、演出團隊之介紹

本論文以「榮興客家採茶劇團」、「霓雲社客家三腳採茶戲團」列為觀察與研究對象，除之前所述之外，其更深一層的原因是：創團者的長期浸潤與努力、師承有源、對於臺灣客家三腳採茶戲經營有成。本段落將以這三個因素分述如下。

（一）團長的長期浸潤與努力

「榮興客家採茶劇團」與「霓雲社客家三腳採茶戲團」今日能夠在臺灣客家三腳採茶戲的傳承上有所成績，團長或是領導者長期在這個領域努力，有很大關係。

鄭榮興除了是家學淵源之外，他在 1984 年於國立師範大學音樂研究所畢業後，於 1987 年進入法國巴黎第三大學東方語言學院音樂

博士班就讀，於 1988 年獲 D、E、A 第三階段博士班文憑，現(2008 年)任國立台灣戲曲專科學校校長。鄭回國後，致力於客家三腳採茶戲的保存，從 1980 年代起始，隨著音樂學者許常惠對於民俗音樂的採集，並與許常惠擔任製作「客家三腳採茶戲」的有聲資料。陸續將客家三腳採茶戲搬上舞台演出、與民間唱片公司合作，出版「十大齣」CD 唱片。將客家三腳採茶戲的整理與恢復，納入「榮興客家採茶劇團」的發展主軸之一（鄭榮興 2004：197-199）。今日客家戲曲能夠為外界所重視，鄭榮興功不可沒。

徐進堯在接觸客家三腳採茶戲之前，以胡琴會友，認識在廟坪、公園的老人，對於客家民謠進行採譜，在此機緣下認識了莊木桂先生。進而對莊木桂所提供的客家三腳採茶戲進行採譜、記錄與整理。1996 年在新竹市政府的主任林飛虎的邀約下，出任「新竹縣客家三腳採茶戲發展協會」的總幹事兼劇團團長，負責行政、企劃之責，並向文化部門申請經費，開創客家三腳採茶戲班的演唱與身段傳習班，徐進堯並在劇團擔任頭手鼓（洪惟助、孫致文 2003：196-198）。

（二）師承有源

依據台灣客家三腳採茶戲師承系譜，客家三腳採茶戲的傳人何阿文有五位傳繼者，梁阿才、何火生、阿浪旦、阿才丑與卓清雲（范揚坤 1999：30；鄭榮興 2001：51）。梁阿才為採茶戲旦鄭美妹之師父，而鄭美妹之孫鄭榮興為「榮興客家採茶戲團」的創團者。阿浪旦傳魏乾任，魏乾任傳曾先枝，曾先枝目前擔任「榮興客家採茶戲團」的編劇組組長。而另一為徒弟卓清雲之子莊木桂為徐敬堯與林榮煥的師父，目前二人都為「霓雲社客家三腳採茶戲團」的靈魂人

物。目前這兩個演出團體，都有資深的採茶藝人擔綱演出，對於傳統的劇目「重現」，有其依循。

（三）對於臺灣客家三腳採茶戲經營有成

1. 傳習有成—「霓雲社客家三腳採茶戲團」

「霓雲社客家三腳採茶戲團」原為新竹縣客家三腳採茶戲團，成立於1999年，創辦人林飛虎，理事長林金菊，團長徐進堯。後更名為「台灣客家三腳採茶戲團」，2005年2月正式定名為「霓雲社客家三腳採茶戲團」，是為紀念客家三腳採茶藝人卓清雲。⁷ 成立宗旨：「以發展客家三腳採茶戲，提昇客家戲曲水準，傳揚客家文化」、「演練傳承客家三腳採茶戲」、「保存、記錄客家三腳採茶戲，兼顧傳統與創新」。⁸

「霓雲社客家三腳採茶戲」為一般性社團，兼具劇團與樂團，綜合藝術的業餘演出。目前以辦理傳習班的方式推廣台灣客家三腳採茶戲。學員來自對於台灣客家三腳採茶戲有興趣或多為社區的喜愛山歌的民眾，演員平日工作之餘，固定於星期四晚間六點半到晚間九點半，由林榮煥老師教唱與指導三腳採茶戲外，鑑於傳統客家三腳戲並無固定的表演程式，因此所有的身段、動作均為彭翠華老師所訓練及編排。彭翠華，復興劇校畢業，父母親也是「霓雲社客家三腳採茶戲團」的學員，因此將其所學回饋鄉里，偶爾也客串演出。而文武場的指導老師為團長徐進堯。學員們不僅能在工作之餘，培養自己的興趣，經常參加客家山歌的比賽，都能得到很好的成績，

⁷ 2005年段馨君訪談徐敬堯。

⁸ 參考全球客家經貿平台網站。

學員們對於自身的學習也能獲得成就感。當筆者去採訪徐進堯團長時，並觀賞劇團正為即將到來的表演彩排，感受到地方性民間客家文化藉由客家三腳採茶戲的表演，即使表演者多為上了歲數的老人家，仍有生命力展現傳統的精髓，只是擔憂現代年輕人不承接這劇種，須注入活水現代性，以便吸引年輕族群的觀賞興趣。

「霓雲社客家三腳採茶戲團」成立至今，受邀於國內、國外文化節及國內大學、文化中心演出。2000年赴廣東梅市，隨新竹縣客家文化訪問團赴沙巴演出，。2001年連續榮獲新竹縣文化局列為傑出演出團隊。⁹ 觀眾多為主辦單位所召集的群眾，或利用傳播媒體或廣告宣傳。「霓雲社客家三腳採茶戲團」是業餘團體，故無法負擔演出人員的全部費用，傳習班的經費主要是與行政院客家委員會申請補助，這筆經費主要是運用在老師上課的鐘點費，若逢出外演出，其經費可另外申請。出外演出的費用需由主辦單位負責。演員及樂師出場表演一趟，演出費一千元。但出團演出的時間有所限制，必須配合團員的工作時間。¹⁰ 目前「霓雲社客家三腳採茶戲團」雖有學員雖有一百多位，但實際上台演出的演員只有二十幾位，演員的年紀有趨高齡化傾向，但無年青的學員接棒，將有斷層的隱憂。而且台灣客家三腳採茶戲團並無職業團的出現，因此對於人才的培訓，無法以專業學校進行，故對於未來的展望是希望將來能進入學校或社團培養人才，為傳統客家三腳採茶尋求延續。

徐敬堯所帶領的「霓雲社客家三腳採茶戲團」，固然對於客家三腳採茶戲的傳承有其理想的目標，落實於現實面的考量，除了所面

⁹ 同註 5

¹⁰ 2006年6月1日段馨君訪談徐敬堯。

臨的人才傳承問題外，經費、演出機會及時間、部份的硬體設備等等問題仍需要面對，以目前的經營方式，甚少使用字幕。經費來源是其中之一的問題外，再者場地及邀請單位所提供的設備亦是考慮的問題。對於未來的發展仍是一個考驗。對於客家三腳採茶戲的創新，徐認為是以「歌仔戲」為借鏡，結合客家山歌，鋪演歷史故事或現代劇情。¹¹目前除了客家三腳採茶戲的劇目外，尚無新的作品發表。

2. 客家戲曲表演尖兵－「榮興客家採茶劇團」

在二十一世紀的今天，面臨全球化與觀光旅遊產業等的衝擊，客家戲也需嘗試創新，以便抓住觀眾的心。以「榮興客家採茶劇團」為例，在學者鄭榮興的主導下，不僅「著手從事三腳採茶戲的整理與恢復，同時兼顧客家改良大戲的持續發展，使之成為劇團的兩條發展主軸」（鄭榮興 2004：198-200）。對於客家三腳採茶戲的「重現」，其一多為文化藝術活動舞台，其二則為保存計劃的影音錄製（鄭榮興 2001：99-100）。而客家改良戲是以音樂、語言、佈景與年輕演員京戲訓練背景來試圖改良創新此劇種。

「榮興客家三腳採茶戲團」原名「慶美園劇團」，為 1950 年代客家採茶戲名伶鄭美妹（鄭榮興之祖母）所組的劇團，至 1960 年代逐漸沒落。1987 年重組，1988 年正式登記為「榮興客家採茶戲團」，鄭榮興為團長，1998 年鄭月景接任團長職務。致力於傳承與推廣客家戲劇。成立至今，曾多次參與苗栗縣文化中心、文建會、台灣省教育廳、教育部。國家戲劇院所舉辦文化祭、客家文化節、戲劇巡

¹¹ 2006 年 6 月 1 日段馨君訪談徐敬堯。

演等活動，1992 年獲得「民族藝術薪傳獎」，不僅參與野台或文化中心、中山堂或國家戲劇院的演出，更將演出空間擴及到傳播媒體的節目製作。¹²

「榮興客家三腳採茶戲團」主要演員包含採茶戲資深老藝人、客家戲曲學苑第一屆學員及現在的學員，包含老、中、青三代。如：曾先枝（擅長客家三腳採茶戲之丑角），現為榮興編劇組組長；張有財（丑角）、王慶芳（各類角色皆有知曉）、戴淑枝（生、旦、淨）、張玉葉（旦、淨）、張雪英（花旦）、傅明乃（旦、生）、黃鳳珍（旦、生、丑），第一代培訓人員李文勳（復興京劇科主修老生、小生）、江彥琛（復興京劇科主修青衣）、陳芝后（復興京劇科主修刀馬旦）、黃俊琅（武術指導）。¹³ 從以上師資背景觀之，榮興客家採茶戲團，雖以搬演客家戲曲為主，但其揉合京戲的表演程式，再創造其風格。

「榮興客家採茶劇團」除了為行政院客家委員會的扶植團隊，接受補助外，為了肩負團裡團員或演出所需的費用，其大部份的經費來源主要是「圍戲」的酬勞。此外演出的票房，亦是經費的來源。演員有基本薪資，另有演出費。除了文化場次的邀約之外，主要是以民間廟宇或慶典的邀約為多，或是參與客家電視台所製作的節目。1997 年接受客委會的客家戲曲人才培訓計畫，成立「客家戲曲學苑」，學員來自大專、大學學生。¹⁴

鄭榮興所領導的「榮興客家採茶劇團」，無論在人才的培訓、劇目、音樂、表演形式上，有別於傳統的客家三腳採茶戲。對於客家

¹² 參客家戲曲學苑網站。

¹³ 資料來自《2006 年客家大戲—羅芳伯傳奇巡演活動》節目單。

¹⁴ 2005 年段馨君訪問鄭榮興。

採茶戲的創新有其不同的論點，其認為不須遵從如同京劇嚴格的程式化，引用不同劇種的表演元素，讓客家採茶戲的呈現更多元化。未來希望能將所表演的劇目能製成 DVD 出版，期待國家能夠成立客家採茶戲團。

「榮興客家三腳採茶戲團」目前演出場地多為國家劇院及各地的文化中心，同時也在廟宇及慶典現場所搭的野台演出。為文化交流遠赴美國紐約、休士頓等或大陸廣東梅州、福建等地。無論是在國家劇院、廟宇慶典的場地，都運用現代劇場的概念，有專門的道具、布景及燈光設計的團隊配合。

「榮興客家三腳採茶戲團」演出作品除了客家三腳採茶戲之外，其餘多為改良戲的劇目如：《婆媳風雲》、《相親節》、《花燈姻緣》、《喜脈風雲》、《風吹桐花香》、《人魚傳說》、《大宰門》等多部作品。影音資料的出版如：採茶戲的音樂 CD 出版。

四、作品分析

本文將「霓雲社客家三腳採茶戲團」與「榮興客家採茶劇團」兩個演出團體所呈現的傳統客家三腳採茶戲的影音資料（演出表請參見附錄一、附錄二），以「霓雲社客家三腳採茶戲團」（以「霓雲社」代表）的演出順序為主，並與「榮興客家採茶劇團」（以「榮興」代表）的作品相較，分析兩個團體在影音資料上演上，表演性的差異，繼而就整體上逐一評論。

（一）演出作品概述

1. 《上山採茶》

兩組人馬不約而同的將這首曲子配上舞蹈，以「歌舞」的方式呈現。兩者在舞台上的表演最大的差異在於，「榮興」將這段擴充為完整的「歌舞劇」，呈現出茶山一日的生活。首先，張三郎先唸一段「棚頭」，自報家門後，招呼妻子、妹妹出門採茶，來到茶園後，張三郎分配採茶區域後，即去找友人。此時，三位女演員表演採茶舞蹈，邊舞邊唱，祈求土地公、土地婆能保佑她們有好豐收。接著，三位男演員在【挑擔歌】的音樂下，以跳躍、大蹦、小毛、蹲走，表現挑夫行走山區的辛勞，表現勞動生活。兩組男女相繼在茶山相遇，以山歌對唱的方式，抒發工作的辛勤。最後在三位主角的歌聲和三組男女的舞蹈下結束這一段。

從整體的演出中，不難發現傳統客家三腳採茶戲在搬演中，以融入戲曲身段及舞蹈場面的安排，在攝影技術下，有分鏡的鏡頭，將背後駐唱演唱人員顯示。在動作質的表現上，「榮興」的演藝人員，表現稱職。相較之下，「霓雲社」的表演者在整體的表現上，略顯羞澀，無法將動作大方的表演，每個動作的連接處有空礙感，演員可能是過於緊張或不熟悉動作，在整體的表演上過於僵硬，不流暢。

2. 《送郎出門》

《送郎出門》這齣劇目原來的唱詞中，前三分之二的部份是在描寫張妻與小姑送張三郎出門每一個點以及所交代的事項，隨著離家的距離越遠，三人的愁悶越濃烈，「距離」成為營造緊張感的手法，最後的「?傘尾」為最後全局的焦點。

由於唱詞太長，空間的轉移多半以行走路徑作為安排，在聽覺與視覺上已不適合觀眾的審美的趣味。因此，兩個團體在編排上，也考慮時間、表演上的效果，並不是全劇搬演，乃有所縮減。

「霓雲社」直接援用前二段的唱詞，第一首曲子結束後直接跳演「?傘尾」，原本演出兩人的離別交代，剎那間，夫妻倆即在強奪包袱，男女演員在表現這個身段過於粗糙，況且由於情緒轉換過快，令觀眾轉換不及。「榮興」在不離此齣戲的架構下，每齣戲部份改編，將原來三段的劇情濃縮為一段，在劇情進入「?傘尾」時，女演員將包袱與雨傘遞給丈夫時，一時不捨之情湧入，同時握住傘與包袱的另一端，同時由傘下往上舞台轉，再往下舞台轉回來，一來一往扯著傘和包袱，男演員借力使力，將女演員推倒，拂袖而去。這個段落「榮興」在處理情緒與動作的進行，較為妥善。

3. 《糶酒》

在《糶酒》這齣戲，張三郎一上台唸一段【數板】「五月落大霜，六月落大雪。堂前洞死一隻龜，後堂凍死一隻?。…」(徐進堯 1985: 12)。張三郎看到了招牌，因不識字而與酒大姐之間的對話鬧了笑話，製造了笑點。劇中除了嘲諷張三郎的「目不識丁」之外，借酒的等級，來界定人的階級，暗地裡襯托出，酒家的現實性。

張三郎與酒大姐兩人隨即唱《糶酒》丑、旦的第一段詞，兩人之間的位置成 ∞ ，男丑在歌曲進行中，不時以扇子去觸摸女旦的臉或作出抖肩的動作(表示非常快樂)。兩個演出團體同時安排另一個酒姐，但是在劇情的進行中，卻有截然不同效果。在「霓雲社」角色的安排中，酒大姐形同老鴿，手拿著一支煙管，表情冷淡，將張三郎招呼入門之後，即呼喚酒二姐，二姐一臉微笑，端著酒盤，邊唱邊舞引誘著張三郎，如同今日酒店上班的「公主」，形象與酒大姐形成對比。相較之下，「榮興」在這方面的安排，「色慾」的氛圍被擦拭，轉換成只是單純喝酒酒家小館，主要的焦點是在於張三郎和

酒大姐的之間的對唱，二姐的存在如同店小二一般，兩位酒姐與張三郎之間的互動較為內斂。

4. 《送金釵》

故事為財子哥挑了一擔貨，想要賣予阿乃姑，豈知全部的貨，在阿乃姑的伶牙利齒中，完全奉送。此齣戲中，不僅考驗演員的唱工也考驗演員的記性，歌詞中有許多對物品的形容詞，並且用快節奏的方式進行，表現出小販的叫賣工夫。整段的對白中，出現較多的誇詞、諧音、俏皮話或暗喻及一些較不雅的文句。如：物品中的金枕頭、石中白，小唸（小獺）、「步步跳」（繡花針）、「對面相」（鏡子）等。

兩個團體在劇情結構的安排和空間上的運用有很大的不同。「霓雲社」主要只是表現兩人之間的對話與對唱，在空間的運用上，表演區為女演員居家的所在地，男演員利用進出祠堂廣場的門，作為進入阿乃姑的家，是利用環境所營造寫實的作法。「榮興」的安排像是一齣戲的雛型，雖然重點是在財子哥與阿乃姑之間的對話與對唱，但是以此為核心，往前鋪陳，在這一齣戲中加入一段財子哥從家出發到阿乃姑家中的一段前戲。演員與鼓手之間的對詞，多以客家話的諧音為基調而發展的。舞台的運用切割為二，左半邊是財子哥的空間運用，中間有一道虛擬的牆，右半邊則為阿乃姑的家，運用傳統身段跨門檻表示門及牆的存在，當財子哥踏入屋子，這道牆則轉移到舞台的四周，這是運用表演程式區隔空間的使用。

5. 《問卜》

這齣是依據小調【問卜】所安排的劇目，以江湖算命師與江氏

婦人之間的對話為整齣的趣點所在，亦是全齣的焦點。但在對話的安排上，編劇有很大的空間發揮。「霓雲社」的安排平鋪直敘，對於劇情沒有高低起伏，對於男女演員之間的對話，只是為演唱【問卜】所安排的劇情的導引。但在劇末為了幫江氏安排新的丈夫人選，將現場觀眾融於劇中的臨時角色，形成與觀眾互動。「榮興」對於演員之間的對話安排非常有巧思，除了運用客家語言的諧音、相關語大量運用，即使是算命先生的名字也能當作是笑點之一，算命師稱作胡靈仙音諧「唬令先」（客家話意思為吹牛）。自報家門，是一連串誇耀家族。儼如單口相聲，以一個主要演員在臺上，舞台內的鼓手或其他的樂手幫忙搭腔。

6. 《桃花過渡》

《桃花過渡》是所有客家三腳採茶戲劇目中，表演程式最完整及嚴謹，最主要的身段動作也是考驗演員對於動作所下的功夫及演員之間的默契。船公划槳以雲步代表船滑過水面。船公接應桃花上船，桃花扶著船槳跳或踩入船上，從動作的狀態，可以讓觀眾知道碼頭的高度或是船離碼頭的遠近。女演員兩腳分別落地，隨及模擬船因為跳入的力量，呈現不穩的狀態，船上的演員分別一沉一起，如同翹翹板一高一低，而慢慢達到平衡的狀態。接著扮演角色金花的女演員跳或踩入船與另一女主角桃花同側，金花與桃花之間的高度要呈現一致，兩人不能有同時有一高一低之別。如何讓這整套的表演程式精緻化，就要看演員的功力。「霓雲社」的演員在表現上較粗糙，女演員的跳入船後，用蹲與直來詮釋動作的質地，在畫面上看起來演員之間感覺是非常急燥的，急於將動作做完，好進行劇情。相較之下，「榮興」的演員在這方面對於動作的拿捏恰到好處。

7. 《勸郎怪姐》

張三郎接到家中的來信，欲趕回家，酒姐送茶郎回家。路上兩人相互怨懟。「霓雲社」的劇情安排張三郎告別酒姐返回家門，酒姐非常有情有義送他一程，路上兩人輪唱【送茶郎回家】，待唱完二段詞後，在張三郎的要求下再送一程，兩人輪唱【勸郎怪姐】。酒姐告訴張三郎，兩人終須一別，不如在此分手，自己欲回店做生意，張三郎想向酒姐借些盤纏，酒姐摸摸身上，告知張三郎身邊沒帶錢出來，即拋下張三郎自個回店，令張三郎當場愣住。這在傳統三腳採茶戲中，酒大姐溫柔善解人意的形象完全相反。酒大姐的性格已注入現代歡場女子現實的一面。「榮興」的劇情安排大致與上述同，但女演員對於角色的詮釋不同，「榮興」的演員對酒姐的詮釋溫柔婉約。

8. 《接哥》、《盤茶》

張三郎回到家，已經深夜。半夜叫門，家中姑嫂二人，與張三郎隔著一道門，以對歌來辨識張三郎的身份。張三郎走到家門前，已黑夜，唱【賣茶郎回家】抒發自己的情緒。拍拍家門，叫自己的妻子開門，妻子聽到半夜有人敲門，心生恐慌叫起小姑壯膽。姑嫂二人與張三郎隔著一道牆（一扇門）唱著【陳仕雲】，經過一番的考問，終將張三郎接回家中。

在舞臺的表演上，《賣茶郎回家》、《接哥》與《盤茶（賭）》一般說來是分開演出，主要是因為兩段歌詞非常的長，但是「霓雲社」將三段同時演出，雖然顧及劇情的連貫性，大大刪減唱詞。三人在舞臺的方位上，呈一直排，略顯呆板。在這段演出，「霓雲社」藉由

夫妻久別重逢，為丈夫洗塵後，張妻馬上伸出手來，張三郎原本沉浸於家人溫馨的接待，突然看到妻子伸出手來，氣氛隨即轉換。兩人隨著爭吵內容的激烈，不僅手部的動作誇張，身體也跟著大動作的表現，女演員跺腳、手交叉、轉頭，臉部表情氣極敗壞，相較於男演員一副不是自己的錯，拼命尋找藉口。女演員忍不住擰住男演員的耳朵，男演員露出痛苦的表情，在這一幕上劇情煞時畫上句點。這一連串的劇情，表現出「驚」、「喜」、「怒」三種不同的情緒跌宕。

「榮興」的演出在《賣茶郎回家》張妻聽到丈夫叫門，心中不免一驚，臉上露起驚恐的表情。姑嫂二人同時對外觀望，張三郎同時向家中抬頭觀看，臉上露出又冷不安的情緒。三人的眼睛視線在空中交會，將三人的情緒緊緊的凝聚在三人的中心，讓觀眾的視覺焦點鎖定舞台中心。藉由男女的對唱，張三郎明示身份，張妻及小姑表現出在不諳對方的身份之前，心中的驚恐。

兩者僅在【盤茶】的結局上，有所不同。「霓雲社」只是表達出，妻子對於丈夫作為，大為光火，氣的將丈夫的耳朵高高的擰起。「榮興」則加入丈夫死不認錯，反過來苛責妻子，再加上小姑的挑撥，妻子憤而回娘家的橋段，張三郎自知是自己的錯，急忙將自己的妻子接回。面對最後結果的處理，「霓」明快，「榮」委婉。

9. 《夫妻相駁》

內容主要是呈現夫妻之間的「拌嘴」。這齣是「霓雲社」一位學員所編排。男丑先念一段「棚頭」，女旦先唱一段【山歌子】。之後，兩人之間的「拌嘴」都以【數板】進行。內容多為丈夫嫌自己的老婆外表不夠美麗大方，妻子嫌自己的老公不夠帥氣，兩人一來一往，最後相互體諒，體認彼此的優點，皆大歡喜。

10. 《勸郎賣茶》

「榮興」特別將這齣重排，內容是採完茶，製好茶，張三郎卻未準備出門賣茶，張妻心慌，會同小姑，勸張三郎出門去賣茶。目前唯有在「榮興」演出才有這一齣。

(二)「霓雲社」與「榮興」作品之比較

1. 「臺灣客家三腳採茶戲」保存的兩樣情

兩個團體對於臺灣客家三腳採茶戲的保存，「霓雲社」明定了四大目標（洪惟助、孫致文 2003：195），可以很明確觀察現象是在「推行客家三腳採茶戲戲曲之傳承與演練」；每周固定有學員上課的時間、有專門老師的授課，學員主要是來自各行各業的民眾。其主要是落實臺灣客家三腳採茶戲於民間發展。反觀「榮興」對於客家三腳採茶戲的保存，雖然沒有明確的目標，但是透過「榮興」的實際的演出或是影音資料的錄製，或學術上的推廣。兩者在演出及發展方向上有明顯的不同。對於客家三腳採茶戲在傳承目的、演出目的、戲劇經驗不同，牽動著對於節目的編排與設計，與在錄製過程皆有所差異。

「霓雲社客家三腳採茶戲團」的演出歷時兩小時一氣呵成，但相較於徐敬堯所收錄的客家三腳採茶戲劇內容有所縮減。「榮興客家採茶劇團」十齣劇目，演出時間將近五個小時，並非一時完成。這也說明客家三腳採茶戲雖然有其基本的劇目與固定唱詞，可以依據時間的長短，在內容上有所增添或縮減。再者由於是錄影，並非

是公開演出，不盡完善之處可以重頭再演或是剪接。¹⁵ 同樣是以《張三郎賣茶》的劇情為主軸，在情節的安排上略有增減或在演出的劇情上有改編。「霓雲社客家三腳採茶戲團」加編了一段與張三郎毫無相關，純粹為夫妻之間鬥嘴的段子《夫妻相駁》。「榮興客家採茶劇團」則加入了較少在台灣客家三腳採茶戲的段子《勸郎賣茶》。

在劇目的整理上，「霓雲社客家三腳採茶戲團」主要是以莊木桂先生所收藏的手稿為「重現」的依據。裏面所有的音樂、曲調、唱詞可對照徐進堯所輯《客家三腳採茶戲的研究》。「榮興客家採茶劇團」的劇目整理主要以曾先枝所整理為主，鄭榮興依劇情的需要改編，其所編排的劇目與音樂的運用，在其著作《台灣客家三腳採茶研究》，有詳細的說明。

2. 編導的出現

臺灣客家三腳採茶戲在身段動作、戲劇的進行、口白的設計等，全仰賴演員本身的戲劇經驗即興創作。不管在視覺上的豐富或是在舞台上更有完善的表現，雙方對於演員的肢體動作或在聲調上的抑揚頓挫，會有所要求，在工作職務的紀錄上，雖然沒有明確的標示，但是從演員的排練或是錄影當中，可以觀察到。「霓雲社」學員每周的定期的練習，除了唱腔的訓練外，在肢體動作的安排全為身段老師彭翠華所編排，當然如何將舞台空間、身段動作及唱曲結合，也必須藉助彭翠華的專業助力。借由學員每周的學習，將學員的舞台空間和身段動作定調，即使在演出中，若無指導在場，演員也能夠

¹⁵ 「榮興客家採茶劇團」演出《送金釵》時，由於演員的唸白，在聲音的表現上沒有抑揚頓挫，在「原點」上重新再來，這樣的情形可以在影片上看到。

上場演出。

「榮興」在影片一開始即先以一個鏡頭帶上，鏡頭上出現了斑駁的紙本，在首頁上，出現「臺灣客家三腳採茶戲」曾先枝、鄭榮興整理。傳統客家三腳採茶戲在傳習的過程中，泰半都是以口述的方式承襲，「榮興」對於客家三腳採茶戲的保存，在劇本上的整理是部分重點。相較之下，徐進堯對於客家三腳採茶戲的整理，是將卓清雲所傳留下來的文字稿做記錄，對於客家三腳採茶戲的音樂採集，以簡譜的方式呈現。其中最大的不同是在，「榮興」對於戲劇進行的細節更加詳細。再者對於演出的品質的要求，一個不經意的鏡頭透露出，「榮興」對於演員表現的完善的要求。在《賣雜貨》這一齣，曾先枝出場自報家門，就「小子」兩個字在音調上的高低被要求重新演出，在黑暗矇矓之間導演的聲音及打板的影像透過影片傳入觀看者的眼、耳之中。

3. 「短劇」與「單元劇」

是否應該用「折子戲」來稱謂客家三腳採茶戲的戲齣？筆者保持懷疑的態度。戲曲界對於「折子戲」定義，通常都帶有高度認同的「經典」畫面，而這些「經典」畫面，都是演員最精湛的演出。筆者選用了「短劇」與「單元劇」作為本文對於兩個團體對於戲劇編排的手法的感想。從影片的戲劇呈現，兩個團體處理戲劇演出都是個自獨立。「霓雲社」對於戲劇的編排，演員進場定位後，即開始戲劇的演出，除了已有的引言或是棚頭的演出，幾乎在戲劇的進行上雖有所增添，但不脫手稿的唱詞與內容，在整個呈現上，直接切入重點，若不懂全劇的始末，會讓觀眾摸不著丈二金剛。相對的，「榮興」在處理戲劇演出，每一齣戲都可以單獨成立。除了已有的引言

或是棚頭外，在戲劇的進行之始，會安排唱段或是棚頭，內容泰半多是有關角色身份的介紹，這樣的安排，容易讓觀眾馬上了解戲劇進行的內容，注重故事的完整性。如：《送金釵》、《問卜》。或是將《上山採茶》編織為一群勞動者在上山工作的場景。

4. 演出空間的不同

(1) 落地掃

「霓雲社客家三腳採茶戲團」的演出場地為一個宗親祠堂的廣場（即曬穀場），演員演出之地在廣場偏左，文武場則在右手邊，演員進出場則在祠堂門邊兩側的柱子間，觀眾或坐或站圍成半圓形圍繞在旁，場地並無布幕、燈光等表演場域所應具備的硬體設備，也沒有搭舞台，這種場地的演出，營造出早期客家三腳採茶戲落地掃的表演形式，演員與觀眾較親近，也可即興與觀眾交流，中間為演員表演區，演員一旦離開這個表演區，都成為觀眾的一份子。

(2) 內台

「榮興客家採茶劇團」則是鏡框式的舞台演出，紅絨的布幕，桌子椅子的擺設，厚重的地毯，基本的燈光設備，可以呈現明暗的對比。若劇情需要，司鼓先生則會與演員搭腔。這樣方式的呈現，固然是考慮到錄製過程的方便性，另一方面，「榮興」所展現的是內台呈現的客家三腳採茶戲。

5. 國樂化的傾向與客家民歌的加入

對於「霓雲社」的演出，透過影片可以非常明顯的看到，文武場的編排。雖然人數並非大陣仗的擺出，但是在樂器上增加了揚琴

的助陣，突破傳統的編制。對於劇團的文武場能夠樂團化，是團長徐進堯未來努力的方向。比較而言，「榮興」在場上並未看到樂師的演出，但是從字幕，演出人員的排出，即可看出，在文武場的編制上有趨於國樂化的傾向。為傳統的客家三腳採茶戲伴奏，對於樂曲演奏上，加入許多樂器的音色，在音樂的旋律上增加其豐富性。

在音樂上兩者並無多大的變動，主要是因為，《張三郎賣茶》的各齣戲是由一一二首曲調所建構，專曲專戲，因此無法作很大的變動。若是劇情需要的話，可編入山歌、小調或是其它劇種的音樂。如：「榮興客家採茶劇團」所搬演的《上山採茶》中即加入了【東勢腔山歌】、【老山歌】，《勸郎賣茶》中【號子】、【汕頭山歌】等。而在「霓雲社客家三腳採茶戲團」則加入了【雪梅思君】、【小放牛】等。在唱唸上的藝術表現上，「霓雲社客家三腳採茶戲團」在演員的演唱音域較為一致，雖說「霓雲社客家三腳採茶戲團」的團員並非職業演員，但是每星期一天的練習，而所練習的範圍不出《張三郎賣茶》系列，而且每個人都有其擅長的劇目，¹⁶ 團員每年都會參加客家山歌的比賽都有不錯的表現。因此在音域、唱腔上，都能完美表現，而不會有氣不足或音域高、低不齊的問題。「榮興客家採茶戲團」演員在年紀上稍長，在體力、在唱歌運氣上，會有使不上力之感。

6. 歌舞化與京劇化的傾向

「霓雲社客家三腳採茶戲團」所呈現的台灣客家三腳採茶戲，如同歌舞小戲，歌者必舞。而演對手戲的演員會配合對方的肢體動

¹⁶ 段馨君訪談徐進堯，2006年6月1日新竹二重埔五穀宮活動中心。

作，演員極富律動性，且會適時的搭腔，彼此的默契十足，雖是業餘者，每個人的表現力不輸職業演員。「榮興客家採茶劇團」則是一個職業性劇團，對於客家三腳採茶戲的排練並非是常態性的，但是劇中的演員都曾歷經客家三腳採茶戲賣藥時期，且每位演員均有其他劇種訓練的背景，因此音域、動作的表現上，表現出不同的風格，若受過身段練習者，則會表現側步、開門、過門檻等虛擬動作。單是採茶戲出身的演員，在肢體語言上較不豐富。在藝術表現的整體上，稍雜亂了點。演員彼此之間的對戲、互動稍呆板。

歌舞化的基礎是以京劇的身段作為舞蹈編排的元素。不管是「霓雲社客家三腳採茶戲團」或是「榮興客家採茶劇團」都對於傳統客家三腳採茶戲以唱唸為主的表演形式，增加身段動作的編排。如：「霓雲社客家三腳採茶戲團」聘請有京戲訓練的老師，為學員們訓練甚至為劇情編排身段動作，除了能豐富視覺效果，對於學員的身體的韻律感的培養亦有所幫助。「霓雲社客家三腳採茶戲團」的《上山採茶》這個段子即以歌舞的形式編排，雖只有簡單的環手、走圓場、摘茶等動作，但配上三人的隊形及層次的變化，即以不同於唱唸和即興的動作的表現方式。「榮興客家採茶劇團」更將《上山採茶》發揮的淋漓盡致。除了保有三人對唱的模式外，增加三對演員的舞蹈編排、男女的山歌對唱等畫面。

7. 當代臺灣客家三腳採茶戲的演出是以文化展演為目的

傳統客家三腳採茶戲的搬演主要是以娛樂功能為主，進入日治內台時期，在市場機制下更擴及於經濟面向，以觀眾的審美觀為其演出改革的動力。但在「小戲」的劇目、表演形式過於單調貧乏無法突破，遂被客家改良戲所吸收，成為其表演[因素之一。在戰後，

商業內台沒落後，客家三腳採茶戲曾淪為賣藥、促銷商品的手段，但隨著時代的變遷，而趨於沒落。今日重新搬演客家三腳採茶戲，其主要意涵是承襲傳統恢復客家戲曲演藝術，其演出場地多為文化場域，讓客家族群的新生代，對於客家文化能認識與傳襲，以上是以客家三腳採茶戲在原架構與原劇目的表演形態，作一比較。

然而對於客家三腳採茶戲的現代化演出，事實上，可能尋求另一種表現手法，例如：「榮興」在其公演作品《花燈姻緣》中，將部份三腳採茶戲的戲段融入劇情內容（蘇秀婷 2005：139-142）。「龍鳳園戲劇團」則將「張三郎賣茶」的故事，重新改編為《野花不比家花香》，加入了現今社會的問題，男女感情、家庭議題的討論，具有「勸世」的意味（徐敬堯 2006：33-3）。雖然客家三腳採茶戲在今日客家戲曲演出已不具流行，但其表演特色仍繼續為現今客家戲曲創作運用於其演出作品中。

8. 「質樸」與「精緻」：「演出者」的詮釋的論點不同

從兩方的演員背景來看，對於「霓雲社」的演員在表演身段動作，或對於劇中人物的詮釋做出專業要求，或許是被認為是立足點的不平等。但是就訓練的方針而言，「霓雲社」的每個演員每個人都有其專屬的劇目，可以針對劇中人角色更深入的揣摩，對於身段動作更細緻。反觀「榮興」的演員，對於客家三腳採茶戲的演出，可能是在早年從事客家三腳採茶戲的演出，或參加江湖賣藝的經驗，但是這批演員大部份都從事客家大戲的演出，只有在特別場合才會演出客家三腳採茶戲的演出，演員對於演出，會有其自行詮釋的部份。

若從影音資料的顯示，以及訪談資料來看，「霓雲社」的演員對

於戲劇的訓練，雖然有編排老師對於基本動作的要求，但是一上舞台，演員的發揮的空間較大，尤其在詮釋劇中人物時，常常以自己的個性詮釋劇中人，對於動作的要求不夠精緻化，在劇情進行之中，點與點之間的連接不夠嚴密，常常會有接不上話或是停頓，思索下一句台詞的情形出現。演員之間的對話在語調上，不夠一致性，沒有抑揚頓挫，在表演的風格上開放、沒有收斂，較為質樸。在劇情的安排上，片段式的呈現方式，劇情不是重點，而是男女之間的演唱互動才是重點。

相對於「榮興」的表演，從演員踏進舞台，每個走位、演員的方位、對詞的聲調、劇情進行的緊湊度，身段動作的安排都有一定的設計，將客家三腳採茶戲引入精緻化，演員對於劇中人物的詮釋，更貼近劇中人物的角色。

9. 服裝造型

目前所見張三郎的基本造型及道具為瓜子帽、藍布衫褲腳要紮腿，拿包袱、黑色雨傘與扇子，女演員大都拿扇子及手絹。採茶時需要準備茶簍、斗笠，道具還有梢公的划槳，這些都是客家三腳採茶所不可少的。但「霓雲社客家三腳採茶戲團」對於帽子的樣式不拘於瓜子帽，草帽、黑色圓頂帽等均當成表演服飾。女性對於服裝多半趨於穿著鳳仙裝，髮型並無特別的梳理，化妝大都以紅色系為主，髮型為日常生活中的髮型，頭上戴花。男性的服裝有唐裝、西裝衣褲等這類的服裝，這與搬演客家三腳採茶的演員來說，日常所用的服飾被當成表演服飾，這都是常有的事。相較於「榮興」大製作成本下有著較講究的服裝搭配，「霓雲社」雖然沒有華麗的服飾，但是每位演員都有獨特的造形及化妝，每位女演員梳髻插珠花，對

於自己的化妝各有自己獨特之處。

從兩個團體的舞臺實踐看來，筆者認為兩者相通之處，即以「現代」的思維，想像「傳統」的面貌。「傳統的臺灣客家三腳採茶戲」是何種面貌？每個研究面向或接觸面向不同，會有不同看法。就目前學術界與民間的共識，所謂的臺灣客家三腳採茶戲，是以一丑一旦為主，以「張三郎賣茶的故事」為主軸及所延伸的故事，共有十齣。以臺灣客家三腳採茶戲的劇目、唱曲為表演骨幹，除此之外，可隨著主導者的想像，結合現代的媒介實踐。演出空間的想像；內台或是營造落地掃的模式。實況錄影，或是借由剪接讓畫面或演出更盡完美。造型設計可隨演員的喜好；女演員不管是濃妝艷抹，頭戴珠花或是略施胭脂，耳際別上一朵紅花，都盡量施展其魅力。男演員頭戴帽，身著長袍馬褂；或是鼻頭抹上白色的妝點，顯得滑稽。這些造型的想像，對於臺灣客家三腳採茶戲而言，是可自由發輝的。以現代觀眾的欣賞角度作為戲曲演出的新考量，演員身段動作的设计、音樂隨著劇情的完整性而安排、舞蹈場面的安排、國樂化的文武場、故事的完整性、戲劇演出的細節的注重，無非都是考慮到觀眾的欣賞趣味。這些都是在對於臺灣客家三腳採茶戲除了在想像傳統之外，在現代化舞台實踐建構下新的思考。

五、結語

在全球化的影響下，各國文化之間的界定越來越模糊。對於族群文化的省思的提昇，以及對於文化尋求保護的管道。然不可避免的，辨別族群身份的語言也正在逐漸消逝之中。從歷史過程對於客家文化的尋求與認同，為近年來臺灣本土意識提昇所重視。客家戲

曲即是透過語言與表演性來表達藝術的客家文化，這方面逐漸為客家文化工作者及研究者所注重，進而對於客家三腳採茶戲的發展，也提出了不同的看法。檢視歷史文獻對於客家三腳採茶戲的「原貌」的追求，所能得到的答案，只是從書面文字所書寫的，是否就是客家三腳採茶戲的「傳統」的演出，似乎不能一言概之，目前對於客家三腳採茶戲的整體印象，都來自目前學者的研究或是藝人的訪談。從歷史的發展過程中，客家三腳採茶戲無論在表演形式或內容上，在不同的時期仍有改變，對於客家三腳採茶戲的「原型」是否能有更進一步的發覺，在缺少文獻及耆老的訪談，是難以成行之事。從歷史發展過程與表演內容的溯源，徐進堯、陳雨璋、鄭榮興三位對於臺灣客家戲曲的建構，成為當今客家戲曲研究或舞臺實踐的原點。筆者認為對於客家三腳採茶戲的探討，意義應該大於形式。

以往對於當代客家三腳採茶戲的研究多為單一面向的研究，本文統整各方的研究，並就客家三腳採茶戲的十大齣劇目所透露的意涵予以分析，從社會經濟的面向探討客家採茶戲的中所描繪的市井小民的生活、男女角色的形象樹立、有關文學、音樂以及客家三腳採茶的象徵意義。在舞台表演藝術方面，對於角色行當的進一步在人物個性的剖析，並細部分析兩劇團在舞台上展演客家三腳採茶戲，雖為同劇碼《張三郎採茶》，卻有不同的表演方式。探討客家三腳採茶戲的傳統與現代，本文採用「霓雲社客家三腳採茶戲團」於2002年的演出DVD，及「榮興客家採茶劇團」1996-1997年間所製作「客家三腳採茶戲『曾先枝、謝顯魁等人』技藝保存案」（1996~1997）」DVD影片，作為表演作品的實例探討。參考許多相關著作如：徐進堯《客家三腳採茶戲的研究》及鄭榮興所著《台灣客家三腳採茶戲的研究》等等，並運用謝喜納所提出對於「表演性」

的理論，對於演出者舞台上表演內容的身段動作、人物等分析。

從表演性來說，臺灣客家三腳採茶戲保存，是在相同的架構下，以傳習班和劇團演出為兩個發展途徑而推廣。對於在演出節目的安排上，會因為演出目的不同有所不同。甚至在劇情內容上的增減會影響歌曲的安排，顯現出故事的完整性、流暢性。演員與學員的經驗不同，會影響著表演質地，呈現出不同的風貌。對於身段動作的安排、歌舞化和京劇化、文武場的國樂化，成為兩個團體的一致作法。但「霓雲社客家三腳採茶劇團」在演員詮釋演出內容來看，就各方面來說是趨於傳統小戲的搬演模式，以舞台演出的整體性來看，「霓雲社客家三腳採茶劇團」為業餘的演出團體，無論在人物、服裝、劇情、身段動作、音樂趨於「質樸」。以整體的表演性來說，「榮興客家採茶劇團」的作法較為精緻化，每個環節必須在一定的時間中進行。「質樸」與「精緻」的風格或許為客家三腳採茶戲發展的兩個方向，「質樸」對於客家三腳採茶戲表演藝術增加了來自民間民俗文化與生活展演的「活力」，而「精緻」對於客家三腳採茶戲建構表演體系的提供基礎以上再創造精進的目標，兩者並行不悖，也是台灣客家三腳採茶戲傳統緣自江西贛南採茶戲後，在台灣發展創新的可能方向。

附錄一

演出單位	新竹縣客家三腳採茶戲發展協會(霓雲社客家三腳採茶戲團的前身)	榮興客家採茶戲團
地點	竹北市林氏家祠前廣場	國立臺灣戲曲專科
時間	2002年3月10日為文建會製作台灣鄉土誌而拍攝	「客家三腳採茶戲『曾先枝、謝顯魁等人』技藝保存案」(1996-1997)
演出人員	徐美鳳、陳美璇、邱秀蓮、王源麒、江鳳森、謝和枝、鍾義明、陳鳳嬌、姜淑媛、鍾坤良、陳能松、林玉嬌、溫鳳英、曾佑妹、田明珠、林榮煥(依出場順序排列)	演出人員：曾先枝、賴銀、張雪英、葉香蘭、傅明乃、黃鳳珍、陳秋玉等人 劇目整理：曾先枝 導演：李振華 監製：鄭榮興
文武場	後場伴奏：二弦-范揚焄 胖胡-王春田 揚琴-徐晉奎 鑼鼓-徐進堯	文場：二弦-謝顯魁 胖胡-鄭水木 揚琴-蔡雅玲 三弦-蘇盈恩 笛子-陳慧涔 笙-徐國棠 武場：司鼓-鄭榮興 大鑼-劉堯淵 小鑼-蔡晏榕 鏡鈸-吳承恩
	錄製單位：世新大學傳播製作中心	製作單位：國立傳統文藝中心

附錄二

「霓雲社客家三腳採茶戲團」

《上山採茶》

《送郎出門》

《糶酒》

《送金釵》

《問卜》

《桃花過渡》

《勸郎怪姐》

《接哥》、《盤賭》

《夫妻相駁》

「榮興客家採茶劇團」

《上山採茶》

《送郎出門》

《糶酒》

《送金釵》

《問卜》

《桃花過渡》

《勸郎怪姐》

《接哥》、《盤賭》

《勸郎賣茶》

參考書目

- 呂訴上，1991，《臺灣電影戲劇史》。台北：銀華出版部。
- 林滿紅，1997，《茶、糖、樟腦業與台灣社會經濟變遷(1860~1895)》。
臺北：聯經。
- 范揚坤，2004，〈改良採茶與採茶改良〉。《臺灣戲專學刊》9：263-284。
- 徐進堯，1984，《客家三腳採茶戲的研究》。台北：育英出版社。
- _____，2006，《龍鳳園戲劇團研究—兼論台灣客家三腳採茶戲的發展與演變》。台北：國立臺北大學民俗藝術研究所碩士論文。
- 徐亞湘，2000，《日治時期中國戲班在台灣》。台北：南天書局。
- 陳雨璋，1985，《台灣客家三腳採茶戲—賣茶郎之研究》。台北：國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文。
- 黃心穎，1997，《臺灣客家戲劇現況之研究》。台北：私立輔仁大學中國文學系碩士論文。
- 鄭榮興，2001，《台灣客家三腳採茶戲研究》。苗栗：慶美園文教基金會。
- _____，2004，〈客家戲〉。頁 159-195，收錄於陳芳主編，《台灣傳統戲曲》。台北：台灣學生書局。
- 譚達先，1988，《中國民間戲劇研究》。台北：臺灣商務印書館。
- 蘇秀婷，2005，《台灣客家改良戲之研究》。台北：文津出版社。
- Schechner, Richard, 2002, Performance Studies. London and New York:

Routledge.

全球客家經貿平台 Global Hakka economics and trade platform
<http://hi-taiwan.ecserver.com.tw/>

客家戲曲學苑 <http://hakkafans.myweb.hinet.net>

段馨君訪談徐進堯，2006年6月1日，新竹二重埔五穀宮活動中心。

段馨君訪談鄭榮興，2006年4月30日，新竹縣峨眉鄉富興村隆盛宮

影音資料及其他：

題名：不詳。演出團體：「新竹縣客家三腳採茶戲發展協會」。時間：
2002年3月10日為文建會製作台灣鄉土誌而拍攝。DVD。

《客家三腳採茶戲》。國立傳統藝術中心製作。演出團體：「榮興客家採茶劇團」。5片DVD。

《2006年客家大戲—羅芳伯傳奇巡演活動》節目單