

南 華 大 學

美學與藝術管理研究所

碩士論文

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

The Research on Business Management of Taiwan Hakka Yodel Troupe
Case Study on Rom-Shing Hakka Yodel Troupe Team



研究生：江彥璵 撰

指導教授：鄭榮興先生

中華民國九十六年六月

南 華 大 學

美學與藝術管理研究所

碩 士 學 位 論 文

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)

The Research on Business Management of Taiwan Hakka Yodel Troupe
Case Study on Rom-Shing Hakka Yodel Troupe Team

研究生：江彥輝

經考試合格特此證明

口試委員：李 毅 魁
龔 詩 文
鄭 榮 興

指導教授：鄭 榮 興

系主任(所長)：羅 雪 容

口試日期：中華民國 九十六年 六月 二十二日

摘 要

研究台灣客家戲劇，應溯源於客家三腳採茶戲，對其歷史淵源，發展脈絡與表演特色等均須詳為瞭解，始能確立後續之研究方向。其所發展形成的「十大齣」被視為傳統客家三腳採茶戲，最為重要且基礎的戲齣。山歌、採茶、平板成為目前客家歌謠教唱主軸，其獨特的腔調，蘊含舊日情懷，普受客家族群之喜愛。而三腳採茶戲在演進的過程中，受到其他大戲劇種的融匯交流，再經改良創作，而成為當今所見之客家採茶大戲。

曲樂被視為戲劇的靈魂，因而在創作大戲時，為謹慎保留三腳採茶戲的原貌，而融入四分之三的九腔十八調。要適應時代潮流，就不能墨守舊規，在創新的歷程中，必然因改變而有所取捨。編導與演員素質的提升，舞台與音樂等之設計，應揉合傳統與現代，以呈現出新的面貌。讓觀眾直覺感受到，欣賞一齣卓越品質的演出，實為至高的心靈饗宴。

本篇論文的研究，著重在台灣客家戲劇團的營運與管理，並以「榮興客家採茶劇團」的營運方式與演出內容及危機因應等三方面，作為探討的主要範疇。第一章緒論中先確定研究的動機與目的，並述及研究方法。第二章台灣客家戲劇團的營運與演出概況中，敘述劇團之成立，營運方式與演出狀況。第三章「榮興客家採茶劇團」營運方式的過去與現在，簡要敘述榮興劇團之淵源與崛起，在營運狀況中對劇團的組織、業務、任務等列表明敘。第四章「榮興客家採茶劇團」演出內容的長期觀察中，對榮興劇團保存之「十大齣」的歌調與榮興三腳採茶戲的特色詳為說明。而在榮興客家大戲的演出現況、劇目取材、創作與音樂的設計特色中，令人極易瞭解榮興劇團，為民戲與公演兼容，傳統與創新融匯的藝術團隊。在第五章危機意識與因應之道中，對目前所面臨的危機與積極實踐永續傳承的措施，作較為深入翔實的敘述。筆者自幼即對戲曲饒富興趣，加以十餘年來參與劇團演出實務，因而本論文的完成，田野調查部分助益匪淺。然礙於才學微薄疏誤

之處，倘蒙戲劇界前輩賜予教正，則何其榮幸。

目 次

第一章 緒論	1
第一節 研究動機與目的.....	1
一、研究動機.....	1
二、研究目的.....	3
第二節 研究方法.....	4
一、文獻蒐集.....	4
二、影音資料蒐集.....	5
三、田野調查.....	5
第三節 文獻回顧.....	6
一、客家戲劇之研究專書.....	7
二、劇團經營管理之研究專著.....	9
第二章 台灣客家戲劇團的營運與演出概況	13
第一節 劇團成立之緣起.....	13
第二節 劇團營運方式.....	15
一、劇團組織權責.....	16
二、團員的聘任.....	27
第三節 劇團演出狀況.....	29
一、劇團分布情形.....	29
二、邀演形態僵化了劇目風格.....	30
三、演出區域的侷限.....	32
第三章 「榮興客家採茶劇團」營運方式的過去與現在	35
第一節 「榮興客家採茶劇團」之淵源與崛起.....	35
一、由鄭美妹女士開始（-1966）.....	35
二、「慶美園」歇業至「榮興」崛起（1966-1988）.....	37
三、多元戲曲的呈現（1988-）.....	38
第二節 「榮興客家採茶劇團」之經營理念.....	40
一、重現瀕臨失傳之三腳採茶戲.....	41
二、大戲雅緻與通俗的展現.....	44
第三節 「榮興客家採茶劇團」之營運概況.....	45
一、組織權責.....	45
二、業務分述.....	47
三、任務分配.....	48
第四章 「榮興客家採茶劇團」演出內容的共時觀察	51

第一節 「榮興」與三腳採茶.....	51
一、榮興保存之「十大齣」.....	53
二、三腳採茶戲之特色分析.....	56
三、三腳採茶戲之服裝與後場.....	59
第二節 「榮興」與客家大戲.....	61
一、「榮興」客家大戲之演出現況.....	64
二、「榮興」劇目取材與創作特色.....	66
三、「榮興」服裝與音樂的設計特色.....	71
第三節 觀眾對「榮興客家採茶劇團」演出後的迴響.....	77
第五章 危機意識與因應之道.....	81
第一節 目前所面臨的危機.....	81
一、藝人老化產生斷層問題.....	81
二、戲金影響演出品質.....	82
三、教育普及影響習藝.....	82
四、科技改變休閒育樂型式.....	82
五、語言的隔閡降低觀賞意願.....	83
六、觀眾支持度左右演出的動力.....	83
第二節 永續傳承的因應.....	84
一、客家戲曲表演人才培訓計劃.....	84
二、榮興客家青年團的成立.....	88
三、與「國立台灣戲曲學院」之建教合作.....	90
結論.....	93
參考資料.....	95
一、專書.....	95
二、論文期刊.....	97
三、其他.....	99
附錄一.....	100
附錄二.....	106
附錄三.....	108
附錄四.....	114
附錄五.....	115

表格目次

表格 1 民間劇團扮仙種類說明	18
表格 2 民間劇團服裝管理之戲籠說明	22
表格 3 民間劇團盔頭管理戲籠說明	23
表格 4 台灣客家戲劇團一覽表	29
表格 5 桃竹苗族群分布情形	33
表格 6 榮興劇團三腳採茶戲之早期演出紀錄	41
表格 7 「榮興客家採茶劇團」演出、培訓之人員負責表	49
表格 8 三腳採茶戲十大齣故事、歌調分析說明	53
表格 9 三腳採茶戲腳色裝扮分析表	60
表格 10 「榮興劇團」民戲與公演之異同表	64
表格 11 「榮興劇團」民國 93 年《郭華郎買胭脂》觀眾意見調查之整合統計	77
表格 12 客家戲曲表演人才培訓計劃教學計畫表	85

圖表目次

圖表 1 民間劇團內部人員之組織架構	17
圖表 2 榮興客家採茶劇團組織架構	46
圖表 3 三腳採茶戲張三郎之扮相	60
圖表 4 三腳採茶戲旦角之扮相	60
圖表 5 邱火榮與鄭榮興之家族關係表	74
圖表 6 《帝阿公》中丑旦之服裝造型	76
圖表 7 《帝阿公》中小生之喜服造型	76
圖表 8 《帝阿公》中小旦之喜服造型	76
圖表 9 《帝阿公》中丑旦之喜服造型	76

第一章 緒論

第一節 研究動機與目的

一、研究動機

文化是一個民族賴以生存，維繫命脈的重要關鍵，而文化所涵蓋的層面極為廣泛，舉凡教育、藝術、信仰、文學、道德、法律、風俗、以及做為一個社會成員的人所習得的一切能力與習慣均屬之。是人類社會由野蠻到文明，努力所得的結果。

在文化的領域中，又以藝術文化與人民生活息息相關。在藝術的範疇裡，傳統藝術可謂最能表徵民族的特性，因它是民心內在世界的展現，具有涵化歷史與人性的審美作用。它所涵蓋的意義，是純真自然不可抗力的，因此它具有凝聚族群意識，團結向心力的作用，是一種不容忽視的潛在力量。而戲劇的演出又多以忠孝節義的民族情操為內容，對於倫理道德觀念的教化，直接發揮了潛移默化的功能。

許多極為優秀的傳統戲劇文化，隨著老藝師的凋零與娛樂型態的轉變而逐漸沒落，甚而消失，真是本土藝術文化界的莫大遺憾。筆者之生長環境，為純樸的客家村莊，自幼便時常耳濡目染著採茶戲曲的演出。再者，身為客籍族群的一分子，自然對於客家傳統藝術，有著濃厚的民族情感。在因緣際會之下，乘載著滿懷研習戲曲的渴望，民國七十七年（10 歲）進入了「國立復興劇藝實驗學校」學習京劇¹，接受藝術教育的薰陶，更深以傳承文化藝術為己任，然內心卻長期帶著缺憾。直至民國八十五年（18 歲），正值青春年華的我，與致力於發揚客家採茶戲曲的鄭榮興（1953）老師相遇，傾刻激起了我深埋於內心的民族熱血，

¹ 筆者在「國立復興劇藝實驗學校」修業期間，就讀國劇科，專攻青衣花旦。

立即投效其中，參與了客家戲曲人才培訓計畫，成為客家採茶戲曲的一員，這才使我撫平了長期以來的缺憾，從此投注心力，追隨鄭榮興老師麾下，加入了振興與發揚客家傳統技藝的行列。

客家戲曲原為小型的歌舞採茶小戲，受到戰亂的影響，客家先民始於秦皇時代，歷經西晉五胡亂華²、唐朝黃巢之亂³、宋室南遷⁴、明末清初滿族南下入主中原⁵，以及同治年間，廣東西路事件⁶及太平天國⁷影響，客家人由北至南，不斷遷徙，才輾轉發展至台灣落地生根。由於生存的社會型態，屬於多元，為了適應台灣在日人統治時期的皇民化⁸、禁鼓樂⁹；為了迎合政策所帶來的強勢文化潮流；為了因應經濟效益所帶來充滿聲光科技的新時代，客家三腳採茶戲突破了一丑二

² 五胡亂華，又稱永嘉之亂，發生於西晉永嘉（西元 307 年~西元 313 年）年間。西晉武帝准許胡人徙居塞內，胡人遂得在今西北一帶與漢人雜居，形成一半月形包圍狀態，種下日後五胡亂華的伏因；且武帝為矯正東漢末年州牧割據之局，裁撤州郡兵，令地方失去防衛的實力，邊備亦呈空虛，導致五胡入侵，地方無力鎮壓。

³ 唐僖宗乾符元年（西元 874 年），關東水、旱為災，王仙芝起事於今山東，黃巢也起兵呼應。後來王仙芝失敗身亡，他的餘眾乃歸黃巢。黃巢的勢力大增；於是四處劫掠，擾亂東邊大半河山，然後攻陷洛陽，西入長安。後來因唐軍各地援軍已至，且黃巢的部將朱溫也降唐，黃巢的勢力乃受挫。黃巢走避至山東，最後在李克用的追擊下自殺身亡。黃巢的餘黨由秦宗權率領繼續為亂，而且屠掠更為凶殘，一直到五年後（西元 889 年）才為朱全忠、朱溫所平。

⁴ 宋室南遷主要原因，遼亡後，金成了宋的鄰國，金人了解到宋的積弱，於是大舉南下。徽宗倉皇傳位給兒子欽宗，宋欽宗靖康二年，金人攻陷汴京，擄徽、欽二宗及后妃皇族三千多人北返，史稱靖康之禍。

⁵ 明末清初，滿人南下入主中原及內部人口膨脹等因素，客家人由廣東東部、北部及江西南部遷往廣東中部及濱海地區，及四川、廣西、湖南、臺灣，且有一小部分遷到貴州及西康的會理。

⁶ 廣東西路事件，肇始原因來自土客械鬥。土客相互攻殺，達十二年久，雙方傷亡五十 六十萬人。同治六年（西元 1867 年）廣東巡撫蔣益澧議令土客「聯合」，划赤溪一廳，互易田地。但赤溪土地貧瘠，難以解決客家人的土地問題。官方遂撥白銀二十萬兩，配合地方自籌，分給客家成人者每人八兩，未成年者每人四兩，每戶發執照一份，讓他們到高州、雷州、欽州、廉州墾荒。於是，大批的客家人循南流江和江西或沿陸路進入廣西。

⁷ 太平天國由洪秀全於道光三十年十二月初十日（西元 1851 年 1 月 11 日）建立。太平天國之所以建立，來自於漢人對於清朝的種族仇恨以及政治腐敗。清兵入關後，對漢人殺戮甚慘，康、雍、乾三朝雖然施行恩威並濟的政策，始終無法消弭漢人的民族仇恨；加上清朝歧視漢人的措施，更激發了漢人的民族思想。乾隆中期以後，吏治腐敗，嘉慶、道光年間，國庫空虛，貪污風氣盛行，捐納又多，導致民怨沸騰，甚至起來反抗。而客家人在此次戰亂之中，分遷與廣東南路與海南島等地。

⁸ 皇民化運動在台灣始於 1936 年底，終於日本戰敗投降，歷時八年。此運動是日本帝國戰爭動員的一環，配合戰爭的需要，將臺灣人改造為真正的日本人，成為「天皇陛下赤子」，可視為將文官總督時代的同化政策再加以強化。總督府廢止報紙的漢文欄，推行使用日語，禁止使用方言，撤廢寺廟偶像，強制神社參拜，禁止台灣風俗習慣儀式等等，這些政策破壞了臺灣的傳統文化，企圖對臺灣人進行精神改造。

⁹ 日據末期因日方需強烈控制台灣民間活動，以防止社會進行反日，在皇民化運動中有禁鼓樂一項，禁止台灣的戲曲活動。禁鼓樂雖為時不長，對台灣戲曲的影響卻不小。

旦的小戲演出模式，轉型為演出大型客家改良戲的劇種。這樣的改變，除了達到順應流行，重生客家傳統戲曲，更令人引以為傲的是，成為兩岸客家戲曲始開先河的帶領者，客家傳統改良採茶大戲，是客家族群在台灣落地生根後的新產品、新生命。

筆者何其榮幸，生在客家、長在客家、學在客家，乘載於這已乘風破浪，千帆過盡的藝術領域之中，儘管生長的時代，未及趕上那辛勤改革的時光，但文化起承轉合、有興有衰的特性，亦不會停歇的往前邁進。有鑑於此，整篇論文即立足於現代去綜觀已往，更期盼能藉前車之鑑，繼往開來的為母族戲曲投注心力。

二、研究目的

台灣光復以來，世界聲光科技的快速進步，社會型態的轉變，使得各種娛樂活動，不斷新興崛起，取代了人民觀賞傳統戲劇的習慣。加之政策導向，台灣地方戲曲的發展更是如同雪上加霜般的乏人問津。這樣的狀況，使得傳統民間劇團對於演出素質的要求亦不再提升，反有降低之趨勢，地方戲曲的演出水準亦愈趨下降，甚者粗鄙不堪、離經叛道。近年，由於本土意識抬頭，有關單位有感於傳統藝術文化對於民族發展之重要性，開始對其進行維護保存。

民國九十年六月十四日行政院客家委員會的成立，使得客家族群之藝術文化，如雨後春筍般，在台灣民藝市場重新找到定位，這其中當然包括了客家戲曲，更將客家戲曲的隱性危機轉變成為顯性。長期以來，由於客家族群弱勢的存在於台灣社會之中，許多客家戲劇團，為了扭轉經營困境，遂將劇團改變為歌劇團的營運方式，使其成為能演唱歌仔、流行歌舞的雜燴戲，這不僅讓原本優美純樸的客家戲，逐漸失去原貌，更在不知不覺中，降低了自我存在價值。

但仍有少數力圖突顯原有風貌，又力求在傳統素材中展現現代價值，秉持傳統野臺民戲與現代劇場大戲，並駕齊驅為其立團宗旨的劇團，筆者所處之「榮興客家採茶劇團」便是其中之一。創辦人鄭榮興先生，不隨波逐流，堅持維護傳統藝術的理念。由於鄭榮興先生的執著，讓劇團在藝文圈中屹立不搖，數度邀演

於國家最高演出殿堂「國家戲劇院」。並多次應邀赴中南美演出，聯繫鄉情，宣慰僑胞，進行文化交流，熱衷參與文化下鄉之巡演，極力培育客家戲曲人才。推廣傳統藝術文化，不遺餘力，有功社教，兩度獲頒薪傳獎，實至名歸。

因此在題材選擇上，便不做他想地選擇了客家劇團之經營管理做為我的研究主題，冀盼能透過「榮興客家採茶劇團」的營運模式及其相應之決行策略，藉此探討臺灣客家劇團，在其經營核心理念下，所相應衍生的困難與成果，並以此作為借鑒，乃至劇團的具體作為，提出目前劇團經營的狀況與難處，提升客家劇團之演出素質。

第二節 研究方法

民間劇團的經營管理研究，其研究方向大致不脫劇團內部運作方式、請戲者及團員三者之間的互動關係，作為永續發展與經營的主要指標。循此，在資料的找尋上，光靠大量文獻文字資料是不敷應用的，筆者將借用下列幾種方式，以彌補資料的欠缺。

一、文獻蒐集

客家大戲隸屬台灣專有¹⁰，有關台灣客家大戲的文獻，至少有專書、論文、期刊專文、演出劇本等，可大致研擬客家戲曲的發展梗概，以及客家戲曲的現況。

直接相關的資料雖然重要，間接資料的輔助亦不可小覷。在台灣所接觸的中國戲曲，不勝枚舉，而目前被視為台灣三大劇種的京劇、歌仔戲、客家戲，均各有其傳承的使命與發展的空間，然在各劇種間亦互有直接或間接的關聯。因此客

¹⁰大陸地區雖然也有類似的客家大戲，但與台灣客家大戲的發展系統卻大不相同。台灣的客家大戲是由「三腳採茶戲」所演變而來的，唱腔仍以山歌、小調為主；大陸的客家大戲受到了梆子戲、越劇（紹興戲）黃梅戲等地方戲曲的影響，唱腔的調性已非原本之山歌、小調，而轉變為曲。因此台灣與大陸的客家大戲明顯的分支為兩大流派。

家戲曲的現況尚須輔以京劇、歌仔戲的發展情況來做探討，是有其必要性的。文獻蒐集之次序，以直接相關的資料為優先，間接資料過於籠統，無法全面搜羅，僅只擇要參考瀏覽。

二、影音資料蒐集

戲曲是結合了文學、美學、歌舞、動作於一身的藝術品，它所提供的育樂效果，滿足了人們的視聽感受。惠澤於科技的進步，影音得以透過數位化被保存與利用；而要研究戲曲的發展狀況，影音帶或光碟，即成為新世紀中重要的應用資源。筆者在影音方面採用的資料來源，主要的為照片、錄音（或光碟）、錄影三種。其中，照片資料純屬影像，多以筆者於田野調查中自行蒐羅累積；而錄音資料方面，鑒於市面上出售的錄音帶、光碟，則多以山歌、小調，客家民謠演唱為主。然以客家大戲為題材出版的，則十分罕見，筆者也將於田野調查中錄音存參。另外，客家戲曲錄影帶、VCD 出版品雖然不多，但除了坊間傳播公司、有線電視台多有留存歷次播出影帶仍可尋獲之外，劇團本身亦出現自發性自行錄製該團演出劇目之影音作品。

三、田野調查

本文既為客家大戲之現況研究，其中又特以「榮興客家採茶劇團」的營運現況為主軸，為避免依賴書本過時、舛誤的文字敘述及電視影音所加工傳達的表象；田野調查、下鄉走訪則成為資料查勘、蒐集的首選方法。田野調查除了可身歷其境確切掌握首要資料外，還可切身地看出客家大戲與民間互動的狀況，和觀察見到劇團本身對未來的展望與期待。其中，筆者的調查對象大致包羅：

（一）劇團的行政調查

「榮興客家採茶劇團」與「苗栗縣榮興客家青年團」、「金滿圓戲劇團」、「慶美園戲劇團」，和「慶美園文教基金會」與「陳家班北管八音團」，在出版、演出

(戲劇／音樂)各有取重的，儼然自成一環之行政體系。在這部分，主以鄭榮興(榮興客家採茶劇團創團人)、鄭月景(榮興客家採茶劇團團長)、鄭月芹(苗栗縣榮興客家青年團團長)、梁月嫻(慶美園戲劇團團長)、管健仲(金滿圓戲劇團團長)、杜逸隆(企劃文宣)、鄭瑞雲(行政推廣)、黃如君(會計)，擇就劇團的經營核心理念，為主要的訪查對象與內容。

(二) 劇團的團員調查

在劇團的團員(演員、樂師)層面，則對團員本身習藝背景，以至於劇團劇目的劇情內容、聲腔變化，甚以演出酬金與邀演背景等，為主要訪查對象和內容。

前場演員訪查對象，包括資深演員：曾先枝(丑行、編劇、導演)、王慶芳(生行、導演)、張有財(丑行、導演)、劉玉鶯(生行、旦行)、傅明乃(生行)、張雪英(旦行)、戴淑枝(生行、旦行)、張玉葉(生行、旦行)；新生代演員：李文勳(全行、編劇、導演)、黃俊琅(生行、武術指導)、黃駿雄(生行、武術指導)、陳芝后(旦行、舞蹈身段)。

後場樂師訪查對象，包括原生代：鄭水火(鼓佬、琴師)、林欽榮(鼓佬)、鍾燕飛(鼓佬)、謝顯魁(琴師)、巫森雄(琴師)；新生代：蔡晏榕(鼓佬)、吳岳庭(琴師)、蘇盈恩(彈撥)。

第三節 文獻回顧

近年來由於客家族群受到重視，提升了自我存在的社會價值，以客家傳統民藝為題之研究專著，亦陸續出現。而本論文以台灣客家戲曲經營管理現況為研究主題，對於整個台灣戲曲發展脈絡與劇團經營生態之了解，更是責無旁貸。因此國內發表過之相關專書論文，成為重要的依循對象。筆者歸納整理，以客家戲劇與劇團經營管理之研究專著，並參酌相關之研究資料兩部份，進行文獻回顧。

一、客家戲劇之研究專書

(一) 客家三腳採茶戲之研究專書

徐進堯《客家三腳採茶戲的研究》(育英出版社, 1984) 為台灣坊間與客家戲曲相關研究專著中, 可追溯之最早的書面資料。書中除了整理出關東橋客家民謠師父莊木桂¹¹先生所提供的三腳採茶戲歌詞與曲目外, 在山歌胡琴伴奏譜例, 有詳盡的介紹和解說, 是極其珍貴的詞曲資料。但是該書對於大部分引用內容版本和出處, 並未詳加註解說明, 可能會讓後來引用該書資源之研究者, 產生錯誤的判斷, 此乃美中不足之處。

陳雨璋《臺灣客家三腳採茶戲 賣茶郎故事的研究》(國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文, 1985.06)。主要討論三腳採茶戲在台灣的發展脈絡, 一方面把瀕臨失傳的三腳採茶戲作文獻保存, 另一方面是藉三腳採茶戲的研究來了解臺灣客家戲劇的來源, 最初的型態及後來的發展情形, 以及未來可能發展的途徑。並且透過「賣茶郎」的故事, 分析三腳採茶戲棚頭、歌詞、音樂及伴奏的形式。在棚頭及歌詞方面, 大都是由當年新竹地區, 三腳戲名丑卓清雲的兒子莊木桂先生, 所提供手抄本的資料, 此篇論文亦成為眾多學者廣泛引用的重要文獻。音樂則靠田野調查錄音, 經筆者採譜所得。

鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》(財團法人慶美園文教基金會, 2001.02) 鄭榮興先生為目前臺灣研究三腳採茶戲最具權威者, 其祖母鄭美妹女士更為紅極一時的客家三腳採茶戲名伶。本書以何阿文¹²為討論台灣客家三腳採茶戲發展的重要核心人物, 詳細論述三腳採茶戲的歷史淵源、發展歷程與表演特色, 亦將保留下來完整的十大齣¹³小戲, 詳載其中, 是為坊間對於研究台灣客家三腳採茶戲

¹¹ 莊木桂先生為台灣客家三腳採茶戲的師祖何阿文高足卓清雲先生之子。

¹² 何阿文, (1858-1921), 享年六十三歲, 新竹竹北人。為目前台灣可以追溯到最早之三腳採茶戲師承藝師, 其在清同治年間便來到台灣, 傳承徒弟至少有梁阿才、何火生、阿浪旦、阿才丑、卓清雲等人。

¹³ 三腳採茶戲之十大齣, 故事主要圍繞「張三郎」這個茶農的生活做為故事核心架構, 進而發展出所謂的十大齣, 包括「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」、「問卜」、「桃花過渡」、「送金釵」。

較為完備之論著。

(二) 客家改良戲之研究專書

黃心穎 台灣客家戲劇現況之研究 (私立輔仁大學中國文學系碩士論文, 1997.06)。此論文在筆者於各個客家劇團做訪談調查後,統整出目前臺灣在桃、竹、苗所有的客家劇團之營運特色、劇團的組織架構及發展現況。並以客家紅劇演出之場所為範圍,對客家劇團在野臺、公演、比賽及媒體的演出,詳為說明。這對於當今研究客家劇團之學者而言,以此用之於現存劇團的調查甚為便捷,亦透過此篇論文了解目前民營劇團所面臨的傳承危機,同時必須增強在行政能力塊面之勢在必行。

謝一如 台灣客家戲曲之流變與發展—從客家三腳採茶戲到客家大戲 (中國文化大學藝術研究所碩士論文, 1997.06)。此論文以研究台灣客家戲劇之形成與演化的過程,來凸顯客家戲劇在台發展之本土性與特殊性。寫作途徑以客家戲曲中獨有的山歌為主軸,乃至發展成為三腳採茶的小戲模式,再由改良戲一直到客家大戲,慢慢推演出台灣客家戲劇的形成。其中並配合早期在台灣發展之外來劇種,如四平戲、亂彈戲、京劇的時空背景,藉以說明客家戲劇在台灣本土戲劇史上的重要性。

蘇秀婷 臺灣客家改良戲之研究--以桃竹苗三縣為例 (國立成功大學藝術研究所碩士論文, 1999.06)。此論文主要以台灣光復後,就商業戲園為表演場域的客家改良戲之發展為討論中心。論述客家改良戲從十九世紀末,歷經商業劇場興起、日本皇民化運動及國民政府的反共抗俄時期,對客家改良戲之影響程度及其內涵的改變。由歷時乃至共時,探討綜觀不同時期,客家改良戲的發展,既能保存小戲精華,又能展現出不同之演出特色,使其在戲園表演中成為獨具客家特色的劇種。

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 (台北市立師範學院應用語文文學研究所碩士論文, 2003)。此論

文研究重點係將客家改良戲之劇情，分為講史、神怪、愛情、義勇、公案、親情倫理六大類，透過中、西方學者專家，關於劇情、劇意的立論，分析喜、怒、哀、樂之情感，在客家改良採茶大戲中所營造之戲劇氛圍，以便進行探討客家改良採茶大戲「情」與「意」之戲劇情感。

麥禎琴 台灣客家改良戲之音樂研究（國立台北師範學院傳統音樂教育研究所碩士論文，2004.06）。此論文乃係對於客家改良戲之形成，伊始迄今的有聲資料，進行分析與比對，檢視【平板】的演變過程。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《錯冇錯》為例，此論文係從客家改良戲歷史演化過程及音樂本身做分析，並以榮興客家採茶劇團演出之《錯冇錯》這齣戲的唱腔，錄音採譜進行唱腔與曲調研究，進而探討語言聲調與曲調的關係，研究依字行腔於「山歌腔」和「採茶腔」的運用及虛、襯字使用的情形。並且在命題上為國內第一本，以榮興客家採茶劇團為主要研究對象之研究論文，這也足以顯示出榮興劇團，在台灣客家戲曲界之地位，是舉足輕重的。

另外范光宏 台灣客家採茶戲之研究 - 以新竹市龍鳳園歌劇團為例（國立新竹師範學院進修暨推廣部教師在職進修國民教育研究所音樂教學碩士班論文，2005.06）；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（國立台北大學民俗藝術研究所碩士論文，2005）。這兩篇論文皆為透過龍鳳園戲劇團的興起與發展、營運與管理、劇目與演出，來看台灣客家採茶戲的發展與演變。

二、劇團經營管理之研究專著

黃秀錦 歌仔戲劇團結構與經營之研究（中國文化大學藝術研究所碩士論文，1987.06）。此篇論文主要採取南台灣的大劇團明華園，台北市的小劇團新琴聲和宜蘭地區的建龍歌劇團，南、北、東三地，三個大小不同營運規模的歌仔戲劇團為主要研究對象。由現階段發展，比較已往歌仔戲劇團的經營結構，發現當下劇團的老舊聘任方式，粗陋的劇本和日漸退化的演技，是經營方法突破之因。

改變的方案，唯有劇團主動面對問題，作出積極調適，歌仔戲才能持續融入現代娛樂，或據此發展成適於現代社會之戲劇。就研究內容與論文命名論究，筆者應將題名範圍縮小，畢竟歌仔戲，為台灣戲劇中發展最為蓬勃的支流，不應只取「明華園」、「新琴聲」、「建龍」為代表的研究對象。因此，若能在命名上稍作調整，必將較為合宜與切題。

孫惠梅 台灣歌仔戲劇團經營管理之研究—以宜蘭縣職業歌仔戲劇團為例（中國文化大學藝術研究所碩士論文，1997.06）。此篇論文主要從現代社會發展的整個大環境，來討論以「人」為推銷品的劇團，藉由政府規章與現代管理學的觀點為基礎，論述宜蘭縣域內，六個歌仔戲團的發展模式。透過組織分析、人力資源管理、行銷管理、財務分析等面向，探究職業歌仔戲劇團經營行銷之管理模式，並試探其對於未來發展的可能性。筆者在論文中用較為科技的管理方式，針對歌仔戲劇團的營運與經營進行探究，而這個塊面亦正是目前所有民營歌仔戲劇團所缺少的。若能將這樣的管理模式，真正的帶入民間劇團，對於其未來之發展，必定是有目共睹的。

梁慧婷 明興閣掌中劇團營運方式之研究（國立成功大學藝術研究所碩士論文，1999.12）。此篇論文從劇團結構與經營的角度，來探討布袋戲在演變過程中所面臨的營運與生存問題。並以台灣內台戲院興盛時期為一劃分點，以「明興閣」為研究個案，探討屏東縣歷經政治法令、經濟變化如何影響「明興閣」的經營模式。從「明興閣」的例子，看到了傳統布袋戲的存活契機，面對著來自人為因素與社會環境交互構成的現實情況下，創造出布袋戲團經營管理的型態，更可提供他團作為參考。

楊永喬 明華園歌仔戲團演藝實踐及經營管理（國立台灣大學戲劇研究所碩士論文，2001.06）。本論文主要討論從原本寄生於廟會慶典的傳統外台戲班，轉變為以政府機關「文化場」為主要市場的家族性劇團。筆者由其創作劇本切入，觀察「明華園」從過去直至目前之營運狀態及特質。「明華園」可謂當今民營劇

團中的佼佼者，透過此論文，能了解其如何面對迎合觀眾口味的劇作方式，但劇團經營之成功要訣，首重行銷，筆者對此塊面並無太多著墨，實為可惜。

鄭曜昌 國光劇團豫劇隊之發展與經營（南華大學美學與藝術管理研究所碩士論文，2003.06）。此論文旨在整理檢視豫劇隊五十年的發展與經營，以獲歷史經驗，並瞭解豫劇隊在台灣的經營發展成果與所面對的危機問題。筆者由觀察與紀錄起頭，實際接近研究主體，產生互動關係，以了解劇團生態，再深入文件資料分析，輔以深度訪談。由受訪者處所得訪問資料與文件資料相對照，互證及互補。得到最接近完整、真實的研究分析素材，應用史學方法對所得素材分析，來作深度論述與詮釋，從中獲得歷史經驗。以探討豫劇在台灣經營與發展的種種客觀評論，其中經驗亦可成為他團在經營管理上之借鏡。

第二章 台灣客家戲劇團的營運與演出概況

第一節 劇團成立之緣起

民間的職業傳統地方戲劇團，通常不似國家劇團，有著強而有力的後盾支撐著，其成立過程，多是靠著藝人們花下大半輩子在民間辛勤耕耘，才能將劇團的營運狀況穩定下來。先人們的苦心經營，使得後輩往往背負著傳承使命，自然代代相傳的世襲傳承方式，常見於民營劇團。

位於桃園縣中壢市的「德泰歌劇團」，現任團長李正光先生，父親李國雄先生為客家戲曲界中，基礎頗為深厚的武生，於民國七十九年買下「德泰歌劇團」。在經營數年後，民國八十五年在戲台上腦幹出血，經過急救仍無效去世，李正光在臨危授命的狀況下，接掌了「德泰歌劇團」。平鎮市的「黃秀滿歌劇團」，團長黃秀滿女士之母黃莊玉妹女士，為著名採茶戲名角阿玉旦¹⁴；另外，苗栗市的「榮興客家採茶劇團」，現任團長為鄭月景女士，其祖父母陳慶松先生、鄭美妹女士，分別為「苗栗陳家班北管八音團」¹⁵第三代繼承人，及客家三腳採茶戲名伶；而「榮興客家採茶劇團」正為其孫鄭榮興先生，為紀念倆人所共組的「慶美園戲劇團」而成立的¹⁶。

這些傳統戲曲工作者，都擁有著傳承民藝的血脈與任務。先人們的努力，促使民間劇團在營運過程中，多了責任感與使命感。這也是民間藝人，儘管拮据的生活著，也要奮力經營劇團的動力之一。除了代代相傳的家傳世襲方式，在台灣客家劇團中，亦有不少受到採茶戲表演風格吸引，自組戲班的例子：

¹⁴ 阿玉旦，原名黃莊玉妹，桃園觀音人，民前六年出生。自小學習三腳採茶戲，十六歲開始從事內台班演出，十八歲時以一齣《拉尿嫲》，慢慢打響在客家庄的知名度，並且和三腳採茶戲名丑梁阿才，同赴日本灌唱片，在當時的客家戲曲界，是無人不曉的風雲人物。

¹⁵ 「苗栗陳家班北管八音團」，由陳昭三創立，成立迄今已百餘年的歷史，榮興劇團團長鄭月景之祖父陳慶松，為陳家八音第三代繼承人，目前陳家八音團長為鄭水火，即鄭月景之父。

¹⁶ 詳見第一章第四節。

民國五十一年成立之「新永光歌劇團」，擁有位於楊梅的一團和位於竹北市的二團，團長徐蘭妹女士與張黃長妹女士，年輕時便同有所好，喜愛觀賞採茶戲，曾結伴在專以演出內台戲的戲班幫忙出售戲票，因為情同手足，結為異姓姐妹。自成立「新永光歌劇團」以來，雖然兩人不曾走上舞台演戲，但多年來培養出欣賞戲劇的豐富經驗，對於領導劇團仍是遊刃有餘。

相同地，位於新竹縣的「松興戲劇團」團長林興松先生，自小便對客家戲曲產生濃厚興趣。由於當時戲曲學校並未成立客家戲曲之相關科系，林先生便進入華岡藝校就讀，主修國劇身段。高中畢業後，進入「新永光歌劇團」學習採茶戲，林興松先生靠著自身對於客家戲曲的熱誠和不斷要求自我的努力學習下，第一年即在劇團擔綱演出主角。三年後，在家人的支持下，創立了「松興戲劇團」。

而在一般既定印象中的團長，為單純負責接洽與協調工作的行政職，目前雖然有少數客家劇團的團長也是如此，但由於目前客家表演人才的逐漸流失，加上民營劇團在經營利潤極少的狀況下，為了保持演出素質與平衡收支，團長參與演出的情況，在客家戲班中時有見之。上述「德泰歌劇團」團長李正光先生，「松興戲劇團」團長林興松先生，另外，桃園平鎮市的「貴鳳歌劇團」團主陳鳳祺女士與位於苗栗市的「新泰鵬歌劇團」團長曾東成先生，均在劇團演出時擔任主要角色的演出工作。

戲劇圈中有句名言「台下十年功，台上一分鐘」，意思便是要成為一位站在舞台上表演的優秀戲曲演員，背後揮灑汗水與辛勤耕耘的過程，是不知歷經了多少漫長歲月的磨練。我們在此姑不論究這些劇團演出的素質水準如何，但能見到的事實卻是，這些人用自己真實人生，盡最大的力量，推展著客家戲曲，僅從這方面來說，他們便是客家戲曲最忠實的支持者。

客家戲班成立的原因繁雜，有些是因為世襲交替，有些是純屬興趣，或者無法適應某些團主的做法而自組劇團。除此之外，更有些團主藉著成立戲班，提升自己的知名度與追求更高利潤為目的。

行政院在客家同胞的歡呼聲裡，成立了客家委員會。成立之後的客委會，短時間內即設立了屬於客家人的「客家電視台」¹⁷，並於台東縣、苗栗縣、台北縣、屏東縣六堆成立客家文化園區，苗栗縣苗栗市、台中縣東勢鎮、雲林縣崙背鄉、台東縣鹿野鄉、花蓮縣鳳林鎮成立客家文物館。為了更確實的做到推動客家文化，客委會每年均會舉辦，諸如「油桐花祭」、「台灣客家文化藝術節」、「客家文化綜藝列車」、「客家之夜」、「大家來看收冬戲」、「來看撮把戲」等文化活動。這一系統公辦的大型活動，戲曲表演亦是當中不可或缺的，向來以演出場次來權衡收支的民間劇團，也紛紛進入搶標。最為明顯的現象，便是許多客家劇團跟隨在客委會的營運後新興成立。從好的面向來看，劇團之間因為有了競爭壓力，對於演出水準，相對地會有所要求，客家戲曲也能經由不斷調整而再次激活；然而當我們從另一面向觀察時，所能見到的是，有些新成立的劇團，內部並未有完善的設置，甚至以無代有。組織劇團之用意顯為牟取暴利，失去戲曲本身所能帶來寓教於樂的意義，這是令有心致力於傳統戲劇工作者的最大隱憂。

第二節 劇團營運方式

一個劇團從構思成立的藍圖開始，所必須面對的問題為劇團的經營有無遠景，能否永續發展。這些問題都在於領導者，是否能通盤掌握台灣整個戲曲市場的走向，確切了解所能運用的資源。這些考量都是在劇團運作之前，團長必須事先經過深思熟慮的。否則劇團一經開始運作，只能毫無反顧的往前衝，此時所面臨及接踵而來的問題，常常就會使得經營者在營運上大量虧損，甚至最後血本無歸的慘澹收場。因此筆者透過目前客家戲劇圈仍在營運中的劇團，探究其管理模式、經營方法，從中吸取各家經驗，作為研究重點。

目前的傳統客家戲劇團均為民營獨資之小型營利事業，內部人員的分配，一

¹⁷ 客家電視台成立於民國九十年六月十四日。

般只有團長與團員之分。兩者之間的接觸通常為直接溝通，由於團內不會特別安插專職的行政人員，大部分客家劇團的行政事務均由團長囊括負責，團員除了負責演出之外，也需協助演出的準備工作。然而對於民間劇團來說，班底素質的強弱，是影響演出品質的重要因素，觀眾在觀賞後所反應出的評價，亦會成為邀演單位請戲或者接續簽約的依據。因此在挑選合作對象時，除了以藝人造詣高低來抉擇，團員之間的合作默契與能否相互信任、溝通體諒，更是聘僱成員的首要考量。而藝人一旦決定合作對象，成為該團班底，那也代表著團員將在劇團團長的帶領下無私奉獻，為其表演品質戮力以赴，以期達到演出場次能不斷往上提升的訴求。畢竟民營劇團的經濟來源，是必須結合所有團員共同努力得以致之。

以下，筆者擬就管理階層的權責分配及劇團團員的聘任方式，淺談劇團內部基本人事的營運方式：

一、劇團組織權責

（一）團長

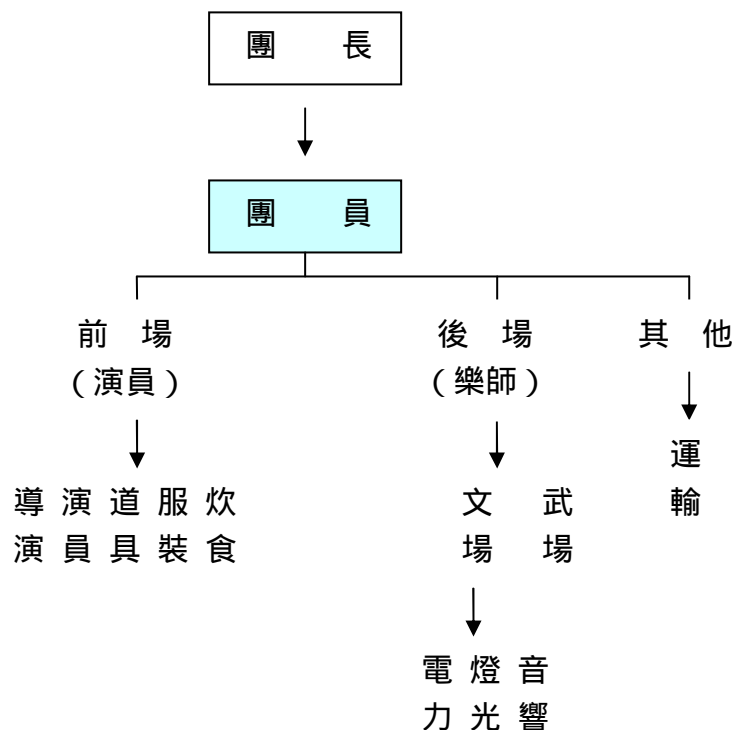
總的來說，團長對於民間劇團而言，其身分為創立人、負責人、管理人，是劇團一切事務的綜理者、出資者，更是劇團營運方向的發言人、領導者。劇團以團長為首，任何事項之決策，皆由團長與所有團員經過協商討論，取得共識後來分配權責，基本上團員主要以前場、後場來區分管理，演出時兩者都各有必須負責的事項。

就理層面來看，分成對內與對外，由對外而論，團長必須擁有良好的人脈，與邀演單位之間維持一定的往來，透過這樣的互動關係，來保障劇團每年表演場次的穩定或增長，並且能充分了解民間習俗，以免在不知情的狀況下牴觸禁忌。客家劇團除了團長獨立綜攬對外公關、接洽演出之外，亦有所謂的班長制度，專門協助劇團承接演出。然而面對內部管理，團長必需給予團員無慮的基本開銷，使其在生活上有所保障，以便安心於演出。當團員發生溝通不良或者產生不適

時，應具有居中協調之能力，以維繫演員在工作時的融洽氣氛。因此，團長在劇團運作過程中，無論對內或者對外，都必須有處理人際關係的能力。另外，演出時所需要的營業牌照、服裝、道具、佈景、燈光、音響等等，也都是團長在整班初期，就必須一應俱全的用品。

(二) 團員

圖表 1 民間劇團內部人員之組織架構



資料來源：榮興客家採茶劇團。整理、製表：江彥琛。

團員的任務，概括以前場（演員）與後場（樂師）來區分，前場負責扮演劇中角色，直接與觀眾面對面的進行表演，後場則負責表演者的一切音效伴奏。對於團員人數的要求，團長會以足夠扮仙為原則，而客家劇團較常扮的仙為《三仙會》與《壽仙》，其所需人員列表如次：

表格 1 客家劇團扮仙種類說明

扮仙類別	講述內容	前場演員	後場樂師	所需人數
三仙會	主要為祝賀某神祇千秋華誕，福祿壽三仙下凡為其慶賀。由福仙獻魁星或喜神，祝福信眾金榜題名、一門雙魁，祿仙獻麻姑，祝福信眾壽比南山、富貴天長，壽仙獻白猿或財神，祝福信眾長生不老、招財進寶。	福仙（老生）×1 祿仙（老生）×1 壽仙（生丑）×1 魁星／喜神（小生）×4 麻姑（小旦）×4 白猿（武生或武行）×4	文場： 椰胡兼嗩吶×1 彈撥×1 武場： 鼓佬（頭手）×1 鑼鈸×1	演員×15 樂師×4 = 共需人員 19名
壽仙	為瑤池金母邀請八仙前往華堂吟詩祝賀某神祇華誕之扮仙戲。	金母（老旦）×1 童子（小生）×1 童女（小旦）×1 漢鍾離（淨）×1 張果老（老生）×1 韓湘子（小生）×1 李鐵拐（武丑）×1 呂洞賓（老生）×1 何仙姑（小旦）×1 藍采和（小生）×1 曹國舅（老生）×1 東方朔（老生）×1	文場： 椰胡兼嗩吶×1 彈撥×1 武場： 鼓佬（頭手）×1 鑼鈸×1	演員×12 樂師×4 = 共需人員 16名

資料來源：整理、製表：江彥琛。

透過固定的扮仙儀式，可清楚了解，一個營運中的劇團，所需人數大約為 16 至 19 人。基本上後場樂師人數差別不大，都固定在 4 人左右，一般請戲者與看戲的觀眾，也較少將視線投注在樂師身上，目光大多是集中於舞台上演員的表現，我們從表格中能明顯得知，《三仙會》需要演員人數為 15 人，《壽仙》則需 12 人，但卻有許多邀演者要求扮《壽仙》。原因在於有些劇團在人員上並不是十分齊全，當扮《三仙會》時，除了福祿壽三仙外，魁星、麻姑、白猿，原本應該

各上四個演員，卻因人手不足的情況只上一位演員，造成台上表演者從原本的 15 人，降低成為剩下 6 人，相同地《壽仙》有時也會因演員不夠而不上童子、童女與東方朔，但不管再怎麼少，人數都維持在 9 人之多。因此有些邀演者會傾向於喜歡請劇團扮《壽仙》，認為能扮《壽仙》的劇團為規模較大的劇團。

上述的演員人數狀況，是在演出時由外部即能見之。但經過深入了解後發現，團員們的工作除了表演與伴奏之外，演出時大部分的團員必須分擔龐雜的後台管理，下列筆者將團員所需負責的事務，分門別類地做細部解說：

1、前場（演員）

民眾一般對於傳統戲曲演員的印象，始終停留在濃妝豔抹而光鮮亮麗的站在鎂光燈底下能歌善舞。當鼓樂聲響起，觀眾所能見到的是扮演戲中角色的演員們，在舞台上盡情揮灑演技的同時，不斷地穿梭在上、下場門，這兩個分隔前台與後台的出入口。而一簾之隔的另外一個世界，永遠都是神秘，並且是令人嚮往探究的。民間劇團的人事安排，因為資源拮据的關係，無法供給團員們專門管理後台的師父¹⁸，一切工作都是由團員共同負責，諸如戲齣的編排，道具、梳妝及服裝的管理，演出當日的飲食等等，都是團員們自己一手包辦，完全不假他人之手。因此，每每遇到演出，當台上配以熱鬧的鑼鼓，妝點豔麗的演員上演精采大戲的同時，戲班的後台其實與前台是相同熱鬧的。

（1）導演

民間劇團的演出，戲碼通常都是演出當天才決定的，原因在於，民間劇團的演出場，多半與民間慶典相關，而這些慶典又與宗教有著密切關聯。因此在戲齣的挑選上，往往遇到邀演者出於對神明的敬意，以擲筊的方式請示神明，由神明來決定劇團所要演出之劇目；或者是邀演單位會自行指定戲碼，所以劇團為了應付這些突如其來的狀況，都會在劇團內安排專門說戲的導演，負責為演員排演當

¹⁸ 後台的管理師父，若以京劇的模式來說的話，每一個區塊，都是分開來管的，服裝、盔頭、道具、梳妝，都各有專門負責的師父。

天演出的劇目。

負責排戲者，也就是導演，又稱為講戲先生。講戲先生一般來說，均由劇團中飾演主角的演員擔綱較多，因為飾演主角的演員，對於整齣戲的發展架構較為清楚。若開演時間為晚間七點半，講戲的時間就為下午五點至六點半左右。講戲時，全部演員集合於後台，由演員自行分配角色，或由導演來指定角色的扮演者，以及講述戲份，過程大致為：

講戲人：榮興客家採茶劇團團員王慶芳先生

今日要講的戲齣為《鬧西河¹⁹》。劉秀嬌飾演姜統，吳勉飾演軍師，不用出皇帝，皇帝暗台帶過，我飾演呼延平，徐淑婷飾演柴秀英，戴淑枝飾演高蕙蘭，陳芝后飾演藍鳳女。

頭台出單單國駙馬姜統寫下戰表，要起兵攻打中原分割國土。

接著上軍師接到戰表，暗台上金殿奏明皇帝，皇帝出聖旨，要呼家將呼延平掛帥，要呼延平的弟弟呼延慶及三位夫人做馬前先鋒，一同出征。

第三台老生呼延平出場，自報家門後，說明今日要回家做生日。

第四台老生回到家中，大擺筵席，慶賀之時，萬歲下旨，命呼延平掛帥，三位夫人及呼延慶為馬前先鋒，攻打單單國。

第五台，呼延慶以及三位夫人起霸，起霸完後點兵，並且派遣呼延慶帶五千名兵馬，埋伏對付姜統的鐵甲兵。

第六台出姜統，騎軍報鐵甲兵被呼家將打敗，姜統欲收兵，姜統之弟說若是收兵會被呼延平恥笑，應在沙河的空地，擺下五十六大陣，要請呼家將來看，若是他們看得出來，願意年年進貢，若是看不出，要宋朝寫下江山賣國字。

¹⁹ 《鬧西河》故事為，宋代之時番邦興兵來犯，朝廷命呼延平與三位夫人柴秀英、高蕙蘭及藍鳳女等，掛帥出兵西河，不幸為單單國駙馬姜統所擒，高蕙蘭突圍回轉家鄉請求哥哥馳援，說服了哥哥遣其子高風豹攜隱身草、烏鴉寶前往西河，搭救呼氏一家。

第七台姜統擺陣，呼家將看陣。呼延慶等人看不懂陣途，而三夫人藍鳳女為仙家門徒，看出了姜統所擺的陣途一字長沙陣，呼延廷命三夫人偷營劫寨，破姜統所擺的一字長沙陣。²⁰

講完戲後所剩餘的時間，演員則開始準備化妝、梳頭、想自己的戲份要怎麼詮釋。若有不清楚的地方，可以再詢問講戲人，或者演員之間，私下相互套戲²¹，以不讓彼此在台上演出時出糗或對不上話為原則。若劇中必須出現固定台詞，講戲人亦會在說戲過程，將戲詞直接告訴演員，加深演員印象，甚至有些較用功的演員會做手記。再者，講戲人在開戲時若其戲份未到，則會待在後台，以便隨時提醒演員，劇情的發展與出場的順序。

(2) 服裝管理

在劇團的服裝管理上，戲箱分為私箱與公箱，戲箱在戲曲圈中的專業術語為『籠』，過去籠的材質為木製，如今則轉變成為使用白鐵製造的戲籠，但仍有一些公籠仍沿用木製材質的。而台上演員所穿著的戲服，則通稱為行頭，行頭包含表演者身上所穿戴之各類服裝、鞋、靴、帽、冠及其他配件。基本上固定的駐團演員都有屬於自己的私人戲籠，所擁有的數量均在一至三個不等，為團員個人自行添購的私人財產。一般在劇團中擔綱演出重要角色的演員，均有兩個以上的戲籠，專門放置行頭，扮演較次要角色的演員戲籠，則控制在一個為原則，另外有一些專門打爛鑼²²的演員，則會以打軟包的方式，或者使用塑膠箱來放置演出用品。另外，戲班演員演出時腳上所穿的鞋子與靴子，因為牽涉到腳形大小與衛生問題，亦由私人自行準備，公籠不負責這個部份的準備。

而公籠的管理，通常劇團內部會分配二位演員，來固定做服裝管理的工作，一位負責管理頭上所需佩帶之帽冠；另外一位管理者則負責管理服裝。管理服裝

²⁰ 此段內容為榮興客家採茶劇團於苗栗五湖顯化宮演出，由劇團老生演員王慶芳擔任《鬧西河》講戲者，錄音於民國 95 年 05 月 30 日。

²¹ 套戲，即對戲。為演員於開演前，私下的排練，以求上台表演時，能達到一定的演出默契。

²² 打爛鑼，及非固定之駐團演員，這些演員通常是哪一個劇團有缺人的，他們才會去演出，因此為了方便搬運戲籠，這些演員所使用的戲籠，都會選擇較輕巧簡便的方式來放置演出用品。

的演員，最常見的是將衣籠分成文服、武服、仙服三大類來進行分類管理：

表格 2 客家劇團服裝管理之戲籠說明

籠 別	戲 籠 服 裝 內 容	
文 服	褶子、帔、官衣、蟒	素褶子、花褶子、開氅、富貴衣、太監衣、花帔、藍官衣、紅官衣、黃蟒、黑蟒、白蟒、紅蟒
武 服	箭衣、靠甲、旗軍甲	素箭衣、軟靠、硬靠、改良靠、白旗軍甲、黑旗軍甲
仙 服	帔、褶子、猴衣	紅帔、紅褶子、猴衣

資料來源：吳勉。整理、製表：江彥璵。

公籠的類別區分，大致以表格中所列出的內容為基準，而公籠的準備，則有幾個用意：

A、一般演員在私籠裡都會自行準備戲服，公籠的準備，通常都會給予演出次要角色演出時穿用，或者是打爛鑼的演員來做臨時演出，未準備服裝時，就會使用公籠所準備的服裝。

B、戲曲對於某些角色的裝扮，有既定的穿著，諸如皇帝、為官者、店家、家院、龍套等。由於在服裝上並不會做太多的變更與花樣，演員不會在私籠裡準備這些千篇一律的服裝。再者，有些服裝較為厚重並且佔空間，如靠、蟒，若是每位演員都在私籠裡準備個幾件，除了造成搬運上的不便，這些服裝的製作單價都不低，也非每位演員都有能力購買的，因此這些服裝均由公籠提供，給予演出者使用。

C、戲台上有規定穿著的服裝，亦有些情況，是需要演員穿著整齊劃一的在舞台上做表演，最明顯的例子則為扮仙，魁星、麻姑與白猿，都各需四位演員穿著相同服裝演出。而演員們私籠裡的服裝，都是千挑百選後，花錢購買的，講求獨一無二，不會有人願意花錢購買和別人一樣的服裝，因此若遇到這些需要統一樣式的服裝時，都會穿著公籠準備的服裝。

另外，演出所需要的盔、帽、冠，統稱為盔頭，由於製作質料，以及扮演者的身分、地位、角色、年齡的不同，樣式與名稱也有所分別，管理者通常也將盔頭籠以文籠與武籠來分別：

表格 3 民間劇團盔頭管理戲籠說明

盔頭籠別	內 容
文 籠	鳳冠、九龍冠、紫金冠、文陽冠、太監盔、相貂、烏紗帽
武 籠	虎頭盔、帥盔、羅帽、七星額子、蝴蝶盔

資料來源：張玉葉。整理、製表：江彥琛。

文籠盔頭與所配戴的角色大致為：鳳冠為宮廷后妃、公主、郡主等之專屬女冠，用於正式場合或後宮；九龍冠為黃帝之專用盔頭；紫金冠又名太子盔，多用於王儲及年少將領；文陽冠為高級臣將，如宰輔或功臣等人物角色戴用；太監盔，專為飾演太監戴用，如狸貓換太子中的大太監陳琳，而一般有皇帝出場時，旁邊跟隨的小太監，亦會戴太監盔；相貂為宰相專門配戴；烏紗帽為一般文官所戴，紗帽兩側可依文官性格而插上不同的翅來表現，如奸臣會配戴尖翅，忠臣則會配戴方翅，昏庸官吏則會配戴圓翅。

武籠盔頭的用法則為：虎頭盔多為剛猛火爆的武將戴用；帥盔為元帥所戴，高級將領也可配戴；羅帽有軟、硬、花、素之分，素羅帽多為家院等下層角色配

用，花羅帽則多為江湖俠客配戴；七星額子為女將專用；蝴蝶盔通常為女性將領角色戴用，如棋盤山之竇仙童與薛金蓮，都是佩戴蝴蝶盔。

（3）道具管理

道具可以說是演出時，劇團最為複雜的負責區塊，傳統舞台最大的特色即為虛擬化與象徵性，戲裡所出現的任何擺設、用品，都是經過誇張美化過，而呈現於舞台上的，這些使用的道具，均被統稱為砌末，由一人負責管理。

砌末基本上分成兩個籠，旗把籠與砌末籠。旗把籠主要是放置舞台上演出時所需要的刀、槍、劍、戟、斧、棍、棒、棋、車、船、轎、馬等；砌末籠則包含文房四寶、印信、茶酒器皿、令旗令箭、香案、傘、家法、手銬、棋盤、笛簫、燭臺、燈籠、扇子、銀子等等生活用品。除此之外，砌末管理者還須製作臨場所需要的道具，例如劇中要一隻紙馬，則必須準備一隻紙馬；戲中要表演真的吃東西，則必須準備食物。

在演出進行時，砌末的管理者，除了要擔綱角色之外，還必須負責檢場的工作。無論何時何處只要劇情需要，所欠缺的任何道具，都是管理者在演員上場前應即準備妥當，並且放置於演員上台的上場門，或者直接將用品放置桌上，以便表演者方便取用。因此，管理砌末的演員，在演出時所擔綱的角色，一般都是較為次要的，極少會由主要角色的扮演者負責砌末的管理。

（4）炊食

民間劇團的演出地域，較為廣泛，有時會在熱鬧的都市裡進行演出，有時亦會遠離鬧市，於鄉間演出。若是在遠離生活機能便捷的地區演出，團員們在食宿上即會較為不便。遇到在較為偏僻的地方，進行兩日以上的演出行程時，團員會選擇夜宿戲台。一來方便隔日的演出，再者可省去交通上的不便，亦能節省開銷，以便充分休息養精蓄銳。至於演出時的膳食，有時亦會感到不便，有些演員會自行從家中準備簡便的食物，有些劇團會統一訂購便當，甚而劇團本身有專門料理膳食的演員，供應所有團員的餐飲。而負責烹飪餐點的演員，因為要顧及到團員

的用餐時間，通常戲份會被安排在中間，後面的演出，則由其他演員共同協調以使演出順利進行。

2、後場（音樂）

與前場演員相形之下，後場人員就顯得較為單純，基本上劇團的後場成員，大約控制在四人左右，兩位負責文場配樂，兩位負責武場的打擊，分述如下：

（1）文場

文場部份的編制，主要以吹、拉、彈三項為主奏樂器，由拉弦樂器樂師，以拉奏胡琴擔任文場領導。而客家劇團的主胡為殼仔弦，並兼負責嗩吶的吹奏，而嗩吶的吹奏一般不會和胡琴同時進行，胡琴使用的狀況以演出文戲時，演員進行唱段或者劇情襯樂。嗩吶則較多使用於攻關頭的開堂，或者節目尾聲等等的熱鬧場景。除了主胡之外，另外配置的樂器，以音律較低的彈奏樂器居多，其用意在於使音樂的伴奏不會顯得單調。而劇團在殼仔弦之外所使用的樂器，種類變化較多，較為常見的有三弦、電吉他、電子琴、南胡，大致民營劇團使用較多的樂器為電子琴，因為電子琴能做較多的音效變化，如劇情需要雷聲、雨聲、槍聲等等，都是電子琴能輕易營造的效果。

另外，文場的樂師，除了負責伴奏外，劇團演出時所使用的電力，諸如燈光的架設，音響與麥克風的聲音大小，亦為其所負責的範圍。

（2）武場

在民間劇團的後場，通常最為高階的音樂樂師，為負責頭手鼓的打鼓佬，除了演員，所有的樂師都要以打鼓佬所下的鑼鼓點來進行配樂。後場的武場部分，亦由兩位樂師負責，除了打鼓佬，另外還有一位樂師打下手²³，負責打擊三樣樂器，分別為大鑼、小鑼與鑊鈸。

上面說到文場負責演出時的電力，武場樂師則負責在整個演出結束後，協助收拾佈景。

²³ 下手的意思，等同於演員之中的配角角色。

3、運輸

劇團每到一個地方演出，大大小小的戲籠，團長都會另外請人載運。負責載戲籠的人員，並不算在劇團編制內，應演出需要才會出現。由於每個劇團的經濟狀況不同，並非都有能力購置專門載運戲籠的卡車，因此，載運戲籠的人員，自己會準備私人卡車，亦有劇團專屬的卡車，例如位於苗栗的「榮興客家採茶劇團」，便購置一部專門載籠的卡車。載籠人員與戲班的合作也採兩種方式，固定與一個劇團長期合作，或是與多個劇團同時合作，站在劇團立場來說，所請的是屬於固定載籠人員，若是劇團與劇團之間的演出撞期，那載籠人員就必須自行解決發生的問題，有時會與劇團協調，錯開載籠的時間。若無法調度時，他們則需設法處理運籠事宜。若因戲籠無法在演出時準時到達，而影響演出的進行，則是非常嚴重的問題。

（三）班長

班長不屬於劇團裡的正式團員，是獨立出來的行業，職務為專門遊走在各個劇團與邀演單位中間，擔任引介戲路的工作，其身分等同於仲介人，所獲佣金係從戲金中依比率抽取，一般班長佣金的公定價碼，為戲金總數的一成。

不論是面對邀演者，或者是劇團，職業班長通常都有一定往來的熟悉程度。從邀演者與班長的關係來看，班長必須要能了解，邀演者每年需要有幾場戲曲的表演，戲金能否有調漲的空間，對於戲班有無特殊需求；由班長與劇團的層面來說，班長對所來往的劇團，必須了解其素質情況，人數多寡，以便在承接洽商時，能視邀演者的需求與戲金多寡來憑斷，所領到的戲，應該由那一團來擔任演出較為合宜。畢竟班長接洽承演的劇團，若是與邀演者的要求相差太遠的話，會影響到往後與邀演單位的關係。

目前客家戲曲界，仍然擔任班長職務的工作者所剩無幾，過去因為請戲的機率比較高，客家戲班也有很多團，因此衍生出班長的制度。而今戲班演員逐漸凋零，嚴重缺乏新血注入，邀演者所給予的戲金亦不如已往，若是班長再抽取一成

的佣金，戲金就無法支應演出的開銷。所以現在客家劇團，都由團長親自與邀演者洽談較多。另外，還有一種情況，為劇團團員擔任接洽的工作，有些團員有朋友或者親戚在當爐主的，也會希望請自己熟悉的人演出。或者是演員本身在技藝的造詣上有一定程度，邀演者或當地觀眾喜歡演員的演出風格，會直接與演員連絡，戲約的簽訂，係由邀演者與該演員洽談，而有些團員，亦會效仿班長制度，從戲金裡抽取佣金。

二、團員的聘任

善於經營的領導者，能使員工專心的在工作崗位上浴血奮戰，客家劇團的生態也相對如此，戲班裡沒有正式的白紙黑字簽約模式，通常都是經由口頭上的相互允諾之後，說定哪一場演出開始加入表演，便成為劇團的正式成員。而一個能演出的劇團，所需要的團員人數，前已提到過，以完整足夠進行扮仙的儀式為原則，人數大約應控制在 15 至 20 人左右，正式演出時，由導演依照團員的特質與行當，或者邀演單位的指定劇目，進行演出角色的分配。

劇團的演出與民間信仰有著密切的關係，因此演出場次的多寡，牽涉到大月及小月的問題。農曆的正月、二月、三月、七月、八月、九月、十月為大月，演出場次較為頻繁，藝人們的收入也比較豐厚，但是若遇到小月，即農曆四月、五月、六月、十一月、十二月，在這期間甚至整個月皆無演出場次，則為司空見慣之情形。這對仰賴表演維生的藝人來說，實際上完全缺乏保障的，而團長們為了留住團員，對於這種不斷週而復始必然會產生的問題，擬定了一套薪資發放的方法：

（一）薪資

一般的正式團員，領薪較常見的方式為月薪制²⁴。老闆會於當月最後一場演

²⁴ 民間劇團薪水的發放時間，雖然為月薪制，但是時間卻是以農民曆來計算，原因在於，目前在台灣社會，能見之民間節慶的種種慶祝與祭祀的活動，均以農曆時間為準。因此，向來配合民俗活動而有表演機會的民間劇團，是以農曆來計算發薪資的時間的。

出時統一發放，並且在當日預告下個月的演出行程。除此團員的薪資還有日薪制，也就是演出當天領薪，這種日薪制的情形，較多出現在打爛鑼的藝人身上，原因在於打爛鑼的藝人，並不是固定待在一個劇團演出，為了方便起見，團長會於當日演出結束前，先支付薪資。

另外，團員的薪資也有高低之分，如打鼓佬、主胡與男女主角，薪資會比一般團員較高。若是在劇團裡，除了負責演出，還幫忙管理服裝、砌末、電力等等的團員，團長亦會在發放薪資時，給予加薪，以慰勞酬謝團員對於劇團事務的配合協助。

（二）先金

生存在民間的劇團，由於受到宗教信仰與節慶的影響，表演的場次有大月與小月之分。身為劇團負責人的團長，為了讓搭班的團員，有穩定的收入，因此有了先金制度。這樣的制度等同於借貸，但是團長通常為無息借出，也有將其稱為班底，在對客家劇團的研究當中，亦可將這樣的方法，做為客家劇團，團長與團員之間的一種變向合作約定。先金的制度，有兩種做法，其一，團員入班之前，因為急需用錢，而向團長立契約，先行預借現金。團長亦可利用先金的制度，來攏絡住知名度較高的藝人，使劇團藉由團員的名氣，打開戲路，增加表演場次；再者，遇到小月，演出場次較少的時候，團員薪資嚴重縮減，甚至無薪可領。單純靠著演戲支撐日常開銷，或者家庭狀況本身較差的團員，因為生活需要，也會向團長借貸，以期溫飽度日。

一般向團長借取先金的團員，還款方式也有幾種，比較有信用的團員，會於演出場次較為穩定時，在足夠生活所需的情況下，按月讓團長從薪資所得中扣除，慢慢的將所借貸的數額還給團長。有些團員則不會以按月讓老闆從薪資中扣除先金的方式還款，而是直到要離開劇團，才將當初所借的額度一次還清。但是選擇後者的團員，常因無力償還，只得繼續待在劇團服務，甚至會有還不起先金而直接跑班的團員。對民間劇團來說，因為先金而引起糾紛的情況，是層出不窮

的。團長若是遇到跑班的團員，儘管可憑當初所立之契約，依循法律途徑，對簿公堂，然最後之結果，卻由於團員實在無力償還，而就此作罷。

第三節 劇團演出狀況

一、劇團分布情形

經文獻的回顧與整理，即可發現眾多研究者對其歷史發展已有相當詳細完整之論述，現今仍在進行營運演出，並且登記在案的傳統客家戲劇團，大多聚集在北台灣的桃園、新竹、苗栗三縣市之客家庄，其他縣市雖有過成團紀錄，但幾乎已全數解散，下面筆者將目前桃竹苗三縣之傳統客家戲劇團，列表如次：

表格 4 台灣客家戲劇團一覽表

活動區域		劇團名稱	劇團負責人
桃園	楊梅鎮	楊梅新永光歌劇團	陳玉珍
	中壢市	新月娥歌劇團	范姜秀珍
		勝拱樂歌劇團	彭勝雄
		新明歌劇團	徐淑裕
		德泰歌劇團	李正光
		貴鳳歌劇團	陳鳳祺
	平鎮市	黃秀滿歌劇團	黃秀滿
		金龍歌劇團	鄭長庚
		景勝歌劇團	林保木、江玉玲
		榮英歌劇團	江福榮
新竹市		朝安戲劇團	梁朝安

		龍鳳園歌劇團	李永乾
	新竹縣	松興歌劇團	林興松
		新樂園歌劇團	劉秀鳳
		竹北新永光歌劇團	徐蘭妹
		金輝社歌劇團	彭勝文
		慶美園戲劇團	梁月嫻
苗栗		苗栗市	榮興客家採茶劇團
	苗栗縣榮興客家青年團		鄭月芹
	金滿圓戲劇團		管健仲
	新泰鵬歌劇團		曾東成
	苗栗縣	雲華園歌劇團	吳雲
		金興社歌劇團	徐先亮

整理、製表：江彥琛。

從表格上來看，直至民國九十六年，仍在營運中的劇團，總數為二十三團。其中桃園縣市有十團，新竹縣市有七團，苗栗縣市則有六團，各個縣市所占有之客家戲劇團，分佈範圍相當平均。而各劇團之演出類型，均以演出客家改良採茶大戲為主。而上列之二十三個客家劇團中，「榮興客家採茶劇團」又與「苗栗縣榮興客家青年團」、「金滿圓戲劇團」係同一班底，為苗栗地區主要客家戲劇團。而「慶美園戲劇團」與「朝安戲劇團」雖然與榮興劇團班底相同，但主要的活動範圍則在新竹一帶，而本篇論文，主要探討之研究範圍與對象則著重於「榮興客家採茶劇團」，對於其它劇團，不會多加詳述。

二、邀演形態僵化了劇目風格

臺灣客家劇團的演出，往往肇因於配合節慶的邀演居多，野臺民戲的劇目多

集中於酬神感恩導向。而受邀公演的機率甚低，需視邀請單位的需求與經費而定，當然受邀劇團的水準，亦係重要因素。

目前野臺民戲的邀演原因，大致不脫除夕（農曆十二月三十）春節（農曆正月初一）祭祖（農曆正月初三）迎神（農曆正月初四）開市（農曆正月初五）天公生（農曆正月初九）上元（農曆正月十五）頭牙（土地公生，農曆二月初二）媽祖生（農曆三月廿三）佛祖生（農曆四月初八）神農帝生（農曆四月廿五）五穀王爺生（農曆四月廿六）關公生（農曆五月十三）觀音媽生（農曆六月十九）中元地官大帝聖誕（農曆七月十五）中秋節（農曆八月十五）下元水官大帝聖誕（農曆十月十五）送神（農曆十二月十四）等節慶原因，為配合節慶需要，演出劇目必然受限。例如，每年春節，請戲的廟宇或者爐主，會要求當日的演出戲碼，內容不可過於悲情，或是結局為悲劇收場。若是劇中演員一定要扮演鬼魂或者披麻戴孝等，必須出現於劇情的角色，亦不可穿著完全素白的戲服。因其認為中國長久以來的習俗，過年期間應該穿紅戴綠，以歡慶的氣氛來迎接嶄新的一年。因此在過年期間，劇團較常演出《大拜壽》、《五女拜壽》、《雙鳳姻緣》等較為喜慶的劇目；若逢義民慶典、中元節，則會傾向希望戲班能演出勸人向善，具有教化人心的題材，如《唐王遊地府》、《目蓮救母》、《城隍審孝子》、《彭公案》、《包公審烏盆》等戲，另外《白蛇傳》、《嫦娥奔月》、《關公出世》等等，都是邀演者於特殊節日，常指定演出的劇目。

儘管應邀演出的劇目，依循不同的歲時節氣而訂，向來為傳統所遵循的常態模式，演出場域設備的不足，更為劇團演出品質帶來設限。一般民間劇團在地方表演，多於室外搭台，進行演出，也由於戲金較低，並無多餘的經費設置字幕。在這樣的情況之下，劇團進行劇目挑選時，必須選擇通俗易懂，避免文學成份過高的戲碼，以免造成觀眾對戲所產生的距離感。由於有著諸多原因的考量，因此邀演形態僵化了劇目風格的現象，亦成為劇團面臨外台演出時，顯而易見的問題。

除此之外，民間藝人之所以能活躍於民間，全然靠著數十年在戲班奮鬥得來

的實戰經驗，相對地，在全心致力於劇團展演領域的同時，流失掉的卻是接受國民教育的機會。因此，民間藝人所受的教育大都十分有限，甚至有些藝人幾乎沒有文化概念，學戲過程全憑教戲先生以口傳心授的方式，一字一句地苦學而成，這樣的狀況，自然也影響了劇團素質的提升。

三、演出區域的侷限

民間的職業劇團營運之目標，即為不斷地透過表演過程，爭取到更多的演出機會，以維持劇團的生計。客家族群在台灣分佈的情形，以桃園、新竹、苗栗居冠，高雄、屏東、台東、花蓮次之，其餘地區的客家人口，則分佈較少，或者為散居狀態。目前仍存在並且營運中的二十四個客家劇團，透過表格 4²⁵能清楚看出，主要聚集於桃竹苗一帶，其餘縣市即便曾經有組織客家劇團的經營紀錄，目前亦無跡可尋。而台灣總面積為 35580.7768 平方公里，桃園縣所佔面積為 1220.954 平方公里，新竹縣市面積為 1531.6895 平方公里，苗栗縣面積為 1820.3149 平方公里²⁶，桃竹苗三地之面積總數為 4572.9584，按比例計算，所佔面積為台灣總面積之 12.85%。另外依行政院統計處於民國九十五年底統計，台灣戶籍登記人口為 22,876,527 人，桃園縣人口為 1,911,161 人，新竹縣市人口為 527,449 人，苗栗縣人口為 559,986 人，三縣市人口合計為 2,998,596 人²⁷，佔台灣總人口之 13.1%。而現存的二十四個客家劇團，必須共同營運於面積僅佔台灣 12.85%的土地中，人口僅佔全島 13.1%的人口數中，這其中又非 13.1%的所有人口均為客家族群，而客家人口當中，又並非每個人皆有觀賞客家戲曲演出的興趣。筆者就以此艱難的營運過程，來探討民營劇團在表演場域中，可能遇到之困境。

桃竹苗地區，為台灣客家人群居之重要分佈地，然而台灣由於地理環境之因素，成為多元化族群共存之據地，其中主要包含了客家人、閩南人、外省人及原

²⁵ 表格 4 於本論文第二章第三節，頁 29~30。

²⁶ 此統計數據，源自台灣地圖導覽，網址為 <http://travel.network.com.tw/main/travel/>。

²⁷ 此統計數據，來自行政院內政統計資訊服務網，網址為 <http://www.moi.gov.tw/stat/>，參見本論文附錄五，頁 115。

住民。儘管桃竹苗地區為客家人口所佔比例較高之地區，然亦存在著其他族群的人口。

表格 5 臺灣省桃竹苗族群分布情形

族群種類 分佈地區	客 家 人	閩 南 人	其 它
桃園縣	平鎮市 觀音鄉 龍潭鄉 新屋鄉 楊梅鎮	桃園市 八德市 中壢市 蘆竹鄉 龜山鄉 大園鄉 大溪鎮	復興鄉
新竹縣	竹北市 芎林鄉 寶山鄉 橫山鄉 北埔鄉 峨眉鄉 竹東鎮 新埔鎮	新竹市 新豐鄉	五峰鄉 尖石鄉
苗栗縣	苗栗市 頭份鎮 三灣鄉 南庄鄉 獅潭鄉 造橋鄉 頭屋鄉 公館鄉 大湖鄉 銅鑼鄉 三義鄉 西湖鄉 卓蘭鎮	竹南鎮 後龍鎮 通霄鎮 苑裡鎮	泰安鄉

資料來源、整理、製表：江彥璫。

透過表列可清晰顯示，桃竹苗地區的四十三個鄉鎮市，所存在之族群比例。在桃園縣十三個鄉鎮市中，客家人口主要分佈於平鎮、觀音、龍潭、新屋、楊梅

等五鄉鎮市。新竹地區十二個鄉鎮市中，客家人口主要分佈於竹北、芎林、寶山、橫山、北埔、峨眉、竹東、新埔等八個鄉鎮市。苗栗縣的客家人口比例最高，十八個鄉鎮市中，佔了苗栗、頭份、三灣、南庄、獅潭、造橋、頭屋、公館、大湖、銅鑼、三義、西湖、卓蘭等十三個鄉鎮市。以上二十六個鄉鎮市為客家人口主要分佈地區，其餘十七個鄉鎮市，則分別居住著閩南人、外省人與原住民，或有少數客家人散居其中。

以目前的二十四個客家劇團，與桃竹苗地區二十六個客家人口主要分佈的鄉鎮市來計算，一個劇團的營運據點，僅能分配到一個鄉鎮市。而民戲邀演的時機，又大多侷限於十八個節慶或祭典²⁸，平均每個月只有一點五次的演出，在這種情況之下，劇團的營運實難以維持，而團員的收支亦無法平衡。至於公演場更是得來不易，如果此時無法另行開發演出機會，那劇團坐困愁城，即有歇業的可能。而閩南庄或者其它鄉鎮市，由於語言上的隔閡與族群意識，亦不會邀請客家劇團至當地演出。憶及光復初期客家戲班在桃竹苗一帶的客家庄聚落輪庄表演，內台戲演出一個檔期即為十天左右，而當時內台戲的演出盛況空前，從大年初一一直演到年底農曆十二月二十五日，所有團員才能有假期返家團聚幾天，到了除夕便須回戲班圍爐，然後又要繼續演出迄至正月二十五日才能休息。幾乎整年都在演出，大家都住在戲院裡面，如此榮景怎可同日而語。²⁹

因此劇團除了得在僅有的地域裡相互競爭外，更有許多劇團，除能演客家戲之外，還能以閩南語系演出歌仔戲。這也是目前我們所能見到，許多客家劇團的團名只打著戲劇團的名稱，甚至以歌劇團命名，藉此模糊劇團的演出性質。以致誤導多數人，甚至是客家人，對於客家採茶戲的認知，而將其稱為客家歌仔戲。這嚴重的扭曲了在台灣發展的客家採茶戲，更道出了客家劇團，在台灣多族群文化的夾縫中所存在的生存困境。

²⁸ 參見此論文本節，頁 29。

²⁹ 內容參見朱苾齡撰寫之《民間藝術保存傳習計劃案之客家三腳採茶戲 - 曾先枝生命史初稿》，國立傳統藝術中心，頁 34~35。

第三章 「榮興客家採茶劇團」營運方式的過去與現在

第一節 「榮興客家採茶劇團」之淵源與崛起

「榮興客家採茶劇團」(原名「苗栗慶美園採茶劇團」,本段以下簡稱「榮興」)³⁰由鄭榮興先生(1953 -)於民國七十七年創立,團址登記於苗栗縣苗栗市,營運迄今逾二十年。從掛牌的時間上來看,應屬新興崛起的客家劇團,然而,探其淵源即可得見自鄭美妹女士開始、由苗栗「慶美園採茶劇團」以至「榮興客家採茶劇團」的絢爛歷史歷程:

一、由鄭美妹女士開始(-1966)

鄭美妹女士(1913 - 1966,享年54歲),有「採茶美」之稱,民國七年(五歲)便跟隨三腳採茶戲名丑梁阿才學戲,與阿玉旦³¹、官細妹、彭登美、鄭桂蘭³²等人同為客家三腳採茶戲上一代女伶³³。這些女伶由學習小戲進而演出大戲,³⁴之後成為客家採茶大戲的第一代藝人,打破了已往女子不能學戲的舊例。因無兄弟,民國十八年(十六歲)在高雄演出時,招贅了第一個丈夫,³⁵兩人共同生下了鄭水火先生,兩年多後,丈夫不幸逝世,鄭美妹女士靠著演出客家改良戲來撫養兒子。直至民國二十七年(二十五歲)再度招贅了於戲班結識小她兩歲的陳慶

³⁰ 在一般研究學界,大家所得知的「榮興客家採茶劇團」,原名為「苗栗慶美園採茶劇團」,在筆者從鄭榮興老師於民國九十三年三月十三日的口述訪談中得知,民國七十六年時,老師曾經以「鄭榮興劇團」的團名,於台北演出客家採茶大戲「乞米養狀元」。

³¹ 阿玉旦本名為黃莊玉妹,出生於民前五年,卒於民國五十二年,其女為黃秀滿。

³² 鄭桂蘭小姐出生於民前八年,卒於民國十六年。為鄭美妹女士之胞姊,於高雄岡山演出三腳採茶戲時不幸意外逝世,年僅二十四歲。

³³ 2005.04.17 訪談學者鄭榮興先生於苗栗客家戲曲學苑。

³⁴ 參見鄭榮興、劉美枝、蘇秀婷,《客家八音金招牌-陳慶松》,台北,時報文化出版企業股份有限公司,2004.12.20,頁37。

³⁵ 2005.07.10 訪鄭榮興先生於苗栗客家戲曲學苑。鄭美妹女士的第一任丈夫,姓名不詳,可算是鄭女士的忠實觀眾,其本身為高雄大戶人家出身,卻瞞著家人入贅給鄭女士。兩人共同生下了鄭水火先生,但這個丈夫卻在生下了兒子後的兩年多不幸逝世。

松³⁶先生入鄭家。陳慶松先生為「苗栗陳家班北管八音團」³⁷第三代傳人，在多項八音樂器之中，最為擅長吹奏嗩吶，並且將八音團帶入事業巔峰。

婚後兩人先後待過「小美園」³⁸、「明興社」³⁹、「新榮鳳」⁴⁰、「南華陞」⁴¹等戲班，更自組「賣藥團」至台灣各地以「耍把戲」的方式，演出三腳採茶戲以維持生計。由於陳慶松先生吹奏八音的技藝過人，於各地演出時，即有追隨者拜其為師。夫婦倆久之也對奔波的生活感到倦怠，隨而退出戲台，陳專心傳授北管八音，鄭美妹女士則洗盡鉛華全力投入輔助丈夫事業。好景不常，民國四十年左右鄭美妹女士經由介紹，嘗試以艾灸⁴²大椎穴⁴³養身之後，便時常出現莫名的陣痛，天冷時更加難受。發病時全身不斷冒汗，會診過無數醫生，都無法治癒，後來經由醫生建議讓其重披戲衫，以期分散對於疼痛的注意力⁴⁴。因此陳慶松先生便於民國四十八年為鄭美妹女士成立了「慶美園戲劇團」，團名分別以陳慶松、鄭美妹的名字中各取一字而成，代表夫婦兩人共同的事業，這是採茶班中少有的命名方式，也為兩人鱗鱗情深的展現。

³⁶ 陳慶松，民國四年出生，卒於民國七十三年五月二十八日，享年六十九歲。

³⁷ 「苗栗陳家班北管八音團」由陳招三先生創團，迄今已有一百多年的歷史，為苗栗客家地區的金字招牌。民國七十六年榮獲教育部頒發「第三屆民族藝術薪傳獎」，在國內除了參加重要慶典外，也曾赴美國、荷蘭、法國等地演出。

³⁸ 「小美園」，為苗栗獅潭的改良採茶戲班，班主為王德循先生，成立於西元 1922 年，西元 1950 年時曾更名為「真小美園」，其結束營運於西元 1981 年。

³⁹ 「明興社」，為新竹人張陳相先生於日治時期成立的採茶班，亦稱為「張相班」。

⁴⁰ 「新榮鳳」為四平劇團，前身「小榮鳳」，團主為王景永先生，於民國五十年代改由陳昭妹女士負責後更名為「新榮鳳」。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，1998年，頁 52。

⁴¹ 「南華陞」，為苗栗市區亂彈戲班，成立於台灣戰後民國四十五年以前，團主為何秋同先生，為亂彈戲著名乾旦。

⁴² 艾灸，分為艾條灸、艾柱灸、隔薑（蒜）灸三種。a.艾條灸：點燃艾條一端，燃端距應灸穴位或局部 2~4m 處薰灸，每次灸 15~30 分鐘，使局部皮膚紅潤、灼熱；b.艾柱灸：將艾絨放入艾柱器內，根據病情製成大小適宜之艾柱，將艾柱置於應灸穴位上，點燃艾柱頂端，等艾柱燃至病人感發燙時，另換一艾柱，繼續點燃，一般每次灸 3~5 壯（每個艾柱謂一壯）；c.隔薑（蒜）灸：取鮮薑（蒜或蒜泥）片，放於穴位，上置艾柱，點然後待病人感灼熱時即更換艾柱，連灸 3~5 壯。資料來源於中醫藥傳播網 <http://www.xiaoduweb.com>。

⁴³ 大椎穴，屬奇經八脈中的「督脈」，也叫「陽經之海」支配人體屬陽的經絡。穴位於第 7 頸椎與第 1 胸椎棘突之間，一切陽經在本穴交會。除外，「手三陽」及「足三陽」，共七條經絡在此交會。本穴能瀉胸中熱，手、腳的「三陽經」能夠治療發燒疾病，所以因感冒引起的惡寒、傷風等都會取這個穴位或與其他穴位配合運用。此外，對於治療各種神經症有鎮靜作用及各種自律神經失調的症狀。資料來源 <http://crystalme.com/ecoactivist/hole02.htm>。

⁴⁴ 2005.06.21 訪談鄭水火、江滿妹於苗栗市鄭宅。鄭水火為鄭美妹之子，江滿妹則為鄭水火之妻，兩人出生同於民國十八年，結縭於民國四十一年。滿妹曾照顧鄭美妹長達十四年之久。

「慶美園」的成立，果然使其專注其中，暫時忘卻病苦。由於鄭美妹女士有著完美主義的個性，加上當時演戲並不能帶來豐厚的報酬，所以戲班的收支還必須仰賴夫婿的八音班來平衡劇團開銷。幸而鄭女士領導的劇團遠比一般戲班素質要好，當時也得到了極高評價。儘管如此，「慶美園」仍非專以營利為目的的劇團，始終不曾登記立案，一直租用著「南華陞」的營業牌照及戲籠，這也成為許多研究者遍尋不著這個戲班資料的主要原因。

由於陳慶松先生的人緣極佳，加上妻子對於演出品質要求嚴苛，「慶美園」營運期間備受矚目，可說一直在眾所關愛之下運作著。到了民國五十一年，鄭美妹女士的病情愈趨嚴重，劇團不得不歇業，讓其專心調養身體。然而因為尋找不到病根，醫師只能不斷的施打止痛針和服用止痛藥，以減輕其病痛，因為長期用藥，終於在民國五十五年，罹患胃癌與世長辭，客家三腳採茶戲一代名伶就此殞落。

二、「慶美園」歇業至「榮興」崛起（1966 - 1988）

「慶美園戲劇團」的營運，在鄭美妹女士去世後，即宣告結束，而陳慶松先生則繼續帶領著陳家八音團，傳揚客家傳統音樂。其子鄭水火先生則因看著母親之前營運的劇團總是虧損，對於戲曲藝術的事業版圖，抱持不再傳承的絕望心態，索性改行以踩三輪車維持家計。但世事難料，鄭水火先生的獨子鄭榮興先生，也許是從小受到家族世襲音樂與戲劇演出的薰陶，從小對於樂器十分敏銳。剛滿五歲時，祖父在家中傳授學徒八音技巧，鄭榮興先生便頗有玩興學著祖父敲打樂器的模樣，讓大夥不禁訝異，如此幼嫩的小孩，竟然架勢十足，甚至比學徒們來得更更有興緻，因此六歲時的鄭榮興先生，便已經可以跟隨祖父出團了。

民國四十二年出生的鄭榮興先生，趕上了祖母生前最後幾年的戲劇生涯，更隨同祖父四處吹奏八音。薰習加上天賦，使其對於樂器的吹、打、彈、拉，及對客家戲曲的山歌、平板、小調等等樣樣精通。但其並不以此為傲，為了讓自身的技藝更上層樓，而顛覆了當時客家戲曲界技藝高、學歷低的風氣，一股作氣完成

大學教育。旋於民國七十年保送進入師範大學音樂研究所，研修民族音樂學，繼之又以優異的成績遠赴法國巴黎第三大學，東方語言學院民族學所博士班進修，取得 DEA 文憑。

與生所俱的天份加上好學不倦的心志，一路走來，鄭榮興先生的技藝與才學，終於受到許多當時頗負盛名的學者諸如許常惠先生、李殿魁先生、曾永義先生等人的賞識及肯定。民國七十六年「中華民俗藝術基金會」於台北新公園音樂臺，舉辦了一連五天的台北市露天藝術季客家民藝表演系列，安排了八音、山歌、車鼓、採茶戲等等客家文化節目。當時身為陳家八音團團長的鄭榮興先生也受邀其中，在五天的節目中，除了吹奏八音之外，更受到基金會執行長許常惠先生的欽點，邀其製作一齣採茶大戲。斯時，鄭榮興先生家中的劇團早已停止營運，在台北這樣盛大的客家民藝表演機會，是十分難得而可貴的。因此驅使他即刻回到苗栗，召集過去與祖母在「慶美園」共事過的團員舊屬，一舉北上演出傳統客家改良戲《王淮義買阿爸⁴⁵》。

在《王淮義買阿爸》演出後，受到台北觀眾的熱烈迴響，隔年接踵而來的許多公演如文藝季、戲劇季等等。使得鄭榮興先生有了重整劇團的想法，因此民國七十七年，鄭榮興先生懷著長久以來，發揚客家文化藝術，重振採茶戲曲之心願，立案登記了「榮興客家採茶劇團」，以繼承祖母衣鉢，宣揚客家戲曲藝術之美。

三、多元戲曲的呈現（1988 - ）

由於鄭榮興先生有著集客家八音、北管亂彈、客家三腳採茶戲與改良大戲於一身的家庭背景，其所創立的「榮興客家採茶劇團」，於各類相關之客家藝術的結合薈萃下，表演風格在諸多客家戲班中獨樹一格。從「榮興劇團」的演員、樂師面向來看，團員們的習藝背景個個其來有自，囊括類別諸如客家三腳採茶戲、客家改良大戲、四平戲、亂彈戲、京劇、歌仔戲、客家八音、國樂等等，儼然是

⁴⁵ 《王淮義買阿爸》，民國七十六年九月九日，於台北音樂台演出。

菁英薈萃的表演團隊。這樣擁有人才匯聚的組織，使得劇團每逢演出，總能不斷地在傳統的表演機緣中，找尋到新詮釋、新點子，發展出客家戲曲的新風貌，以迎合現代觀眾對於視覺與聽覺上求新求變的滿足。

從現代乃至未來的發展角度來看，吸引更多眼球注目傳統戲劇，是目前傳統戲劇市場重要的考量課題。畢竟在以人為主體的生活之中，食、衣、住、行、育、樂，無一不須藉由人類支持，來證明其存在價值。因此，儘管傳統舞台上最大的寶藏，為可做無限變化的一桌二椅，最終亦必須接受華麗舞台上實景道具的出現。儘管客家戲曲最大的魅力在於原始質樸的表演模式，為了能吸引更多觀眾，始終避免不了得安排上演帝王將相、才子佳人那愛恨情仇的複雜情節。潮流的衝擊，使得傳統戲曲，總得在傳統與流行兩者之間，建立平衡，變化的動作，也許滿足了新新人類，惱怒了傳統戲曲的支持者。但這對臺灣社會，甚至對世界趨勢走向，傳統戲曲的革新改變成為必需，並且是發揚傳統與傳承技藝勢在必行的途徑。

以發揚傳承客家戲曲為職志的「榮興劇團」，面對瞬息萬變高速更新之聲光科技的衝擊，權衡之下將演出形式，劃分為傳統客家三腳採茶戲、古路戲與新編（改編）客家戲曲三個發展塊面，追求達到保留傳統及順應流行之訴求。在傳統客家三腳採茶戲的塊面，保留了由茶農張三郎賣茶生活中所延伸出來的十齣小戲，劇團不定期會舉辦三腳採茶戲之演出專場，或者配合「苗栗陳家班北管八音團」的演奏會，安插小戲演出，一則豐富八音節目內容，再者藉由這樣的管道，增加傳統客家戲曲的表演機會，這樣兩全其美的方法，事半功倍的達成發揚傳統技藝之成效。古路劇本則常取京劇、亂彈戲中之三國、神話、傳說等題材，內容多為長靠、短打以生行為主的武戲，古路戲的演出，於廟會外臺較為常見。若從專業角度來分析外臺戲的舞臺，我們可以發現，通常外臺戲的演出考驗著團員的功底，這樣的場域亦可明顯並且現實地觀察到演員本身學習之專業素質的優劣高低。而「榮興劇團」在新（改）編戲曲的劇本題材中，部分移植於內地地方戲劇

團已成功演出之劇本，民國八十八年國家戲劇院演出之《花燈姻緣》，改編自廣東漢劇之《花燈案》；民國九十二年於國家戲劇院演出之《喜脈風雲》，改編自湖南花鼓戲之《喜脈案》；民國九十四年於台北新舞台演出，並且於隔年入圍「第4屆台新藝術獎」表演藝術類「九大表演藝術」之一的《大宰門》，改編自上海越劇之《宰相嫁妾》，包括今年即將重登國家戲劇院之演出劇目《丹青魂》，亦改編自福建閩劇之同名劇目。另有利用舊有劇本進行重新編纂之修改本，如民國九十一年於台北社教館演出之《緣訂三生》，改編自《雙鳳姻緣》；民國九十四年參加客委會所主辦之桐花祭演出劇目《風吹桐花香》，改編於《搖錢寶樹》；今年度之公演大戲《白鯉傳奇》，改編靈感來自於《五龍陣》。除此之外，劇團於民國九十五年聘請了台灣客家文學作家李喬先生，為其量身打造了一齣成功揚名於海外的客家英雄《羅芳伯傳奇》，劇中詳述了羅芳伯於海外辛苦奮鬥之心路歷程。

「榮興客家採茶劇團」在進行客家戲曲的編製歷程中，不斷努力將傳統推向精緻的創作思維。亦在追求創新的過程之中，盡心保留傳統客家戲曲的演出模式，藉著迎合大眾喜愛的劇目，喚起觀眾由此而對於客家戲曲產生興趣。進而回溯關注擁有原始風貌之三腳採茶戲，了解客家戲曲質樸之美，更期望能將客家民族的文化推向多元層面，打開國際視野。

第二節 「榮興客家採茶劇團」之經營理念

自「榮興客家採茶劇團」成立以來，不斷地受到各地邀約公演，而眾所皆知的「榮興劇團」，是以專演採茶大戲為主的戲班。但在文藝界，多數學者知悉除了大戲之外，鄭榮興先生之祖母鄭美妹女士，所留下的客家三腳採茶戲，為其真正絕活，這也使得「榮興劇團」成為國內獨一無二大戲小戲並存的劇團。

一、重現瀕臨失傳之三腳採茶戲

民國五十年代，隨著鄭美妹女士去世，百業變遷，傳統戲曲因聲光科技迅速

崛起而欲振乏力。三腳採茶戲淪為票戲者茶餘飯後的自娛節目，或者成了販市兜售藥品的媒介之一。復興文藝者也是力不從心的看著它消逝，而將緬懷之情寄於筆墨之間。

這樣的沉寂直至民國七十二年，當時正在師範大學音樂研究所進修的鄭榮興先生，突然接獲世界客屬總會祕書長郭春林先生邀請，為台北國父紀念館所舉行的客家民謠晚會⁴⁶，規劃製作一齣三腳採茶戲《送郎綁傘尾》。由其指導黃冉妹女士、吳川玲女士等人分別飾演劇中主角。由於這個契機，使其首次將祖母留下來的傳統小戲，完整的陳現在大眾面前。於此，筆者特將早期鄭榮興先生對於客家三腳採茶戲演出情況列表述之：

表格 6 「榮興客家採茶劇團」三腳採茶戲之早期演出紀錄

時 間	演 出 地 點	活 動 名 稱	表 演 劇 目	演 出 人 員
72.11.13	台北國父紀念館	客家民謠之夜	綁傘尾	吳川鈴 黃桃美
77.11~12	台北幼獅藝文中心	台灣省音樂 藝術季	鬧相褒	曾先枝 張雪英 葉香蘭
78.03.13	台北市立社教館	台北市傳統 藝術季	糶 酒	曾先枝 張雪英 古蘭妹 ⁴⁷
81.04.01	台北市立社教館	台北市傳統 藝術季	上山採茶	曾先枝 黃鳳珍

張雪英

⁴⁶ 客家民謠之夜，由台北市政府與世界客屬總會，於民國七十二年十一月十三日在台北國父紀念館舉辦。

⁴⁷ 古蘭妹，即為目前客家戲曲界知名演員葉香蘭女士，目前為「新永光歌劇團」當家旦角。

				涂增源 傅秀英 傅秀娥 張聖斐 潘莉君
			十送金釵	張有財 魏炆燈
			糶 酒	黃鳳珍 傅秀英 傅秀娥
			桃花過渡	曾先枝 張雪英 李素玉
81.11.21 ~ 81.11.31	新竹縣竹東鎮竹東國小 台中縣東勢國小 苗栗縣銅鑼火車站 苗栗縣大湖萬聖宮 桃園縣長祥宮 高雄縣美濃五穀廟 高雄月眉社區活動中心	中國民俗之夜	送金釵	曾先枝 賴海銀
			糶 酒	黃鳳珍 魏炆燈 ⁴⁸ 張雪英
82.04.21	省立花工學生活動中心 省立花農	戲 劇 列 車	問 卜	曾先枝 賴海銀
82.05.01	台中市立四育國中禮堂			
82.05.10	基隆女中			
82.05.12	省立苗栗高商			

⁴⁸ 魏炆燈，現已更名魏利云，為著名客家三腳採茶戲樂師魏乾任之女，目前為「松興戲劇團」團員。

82.05.19	高雄樹德家商活動中心			
82.05.20	高雄三民家商活動中心			
82.05.31	員林農工中正堂			
82.06.01	南投仁愛高農禮堂			
82.06.02	省立台東高商中興堂			
83.10.25	國家戲劇院	慶祝光復 台灣鄉情	桃花過渡	曾先枝 葉香蘭 張雪英
84.03.28	台北市立社教館	台北市傳統 藝術季	扛 茶	曾先枝 葉香蘭 張雪英
84.05.20	汐止宜興土地公廟	1995 汐止藝術季	問 卜	曾先枝 賴海銀
87.11.21	省立關西高農大禮堂	表演藝術團隊 校園巡迴演出	問 卜	曾先枝 賴海銀
87.11.25	省立竹南高中禮堂			
87.12.19	省立屏東女中活動中心			
88.01.02	省立恆春工商中正堂			
88.01.16	省立新竹高商禮堂			
88.05.01	屏東縣立恆春國中體育館			
89.08.05	國立台灣藝術教育館	千禧年 傳統藝術之夜	問 卜	曾先枝 江彥璫

資料來源：榮興客家採茶劇團。整理、製表：江彥璫。

透過表列得以看出，鄭榮興先生對於客家三腳採茶戲之致力推廣，不亞於其對大戲展演之戮力，將大戲與小戲以雙軌並進的模式，同時推展運作。除此之外，

民國七十三年鄭榮興先生接任陳家八音團團長後，更時常於八音節目中安插表演，一則有助於推廣，讓觀眾在聆聽八音演奏之餘，能品味到客家傳統戲曲之美；再則也使原本純音樂的節目，豐富內容增添趣味性。這樣用心的投入，終於在民國八十三年十月，受到國立中正文化中心邀約，進入國家戲劇院演出《桃花過渡》⁴⁹，也因此「榮興客家採茶劇團」，獲得了莫大的肯定與鼓舞。

二、大戲雅緻與通俗的展現

自台北市露天藝術季演出《王淮義買阿爸》後，「榮興劇團」成為藝文界口耳相傳，聲名大噪的客家劇團。接著推出的《乞米養狀元》、《太平天國》、《雪梅教子》、《孝子不記恨》、《龍寶寺》等等也廣受好評，旋於民國八十四年演出《婆媳風雲》後，劇團營運狀況更是蒸蒸日上。當時的「榮興」專以公演及文化場，搭班的演員也多為當紅尖子，如黃秀滿女士、曾先枝先生、歐雲英女士、徐秋香女士、黃天敏先生、張有財先生、張雪英女士、陳秋玉女士、葉香蘭女士等人。其中黃秀滿女士為採茶戲名伶阿玉旦之女、曾先枝先生之老師魏乾任先生，則為三腳採茶戲名伶阿浪旦。難以想像當時幾乎所有的客家劇團，都必須接演外台戲來平衡收支，而「榮興客家採茶劇團」還能獨以公演、文化場來維持營運。

劇團的迅速竄紅，名聲很快傳回了苗栗，便陸續有慕名前來接洽民戲演出的廟方爐主，由於當時「榮興劇團」有許多應邀的公演場次，便將邀演民戲的管理權責，交給了黃秀滿女士，由她來調配外台人員。黃因本身有戲籠，鄭又因邀演繁忙無法兼顧民戲，久而久之，公演與民戲的經營理念大相逕庭，鄭榮興先生對戲要求高品質的執著，與黃秀滿女士所要求的高報酬率，相形之下品質差距也就越來越大。隨之看戲的觀眾便反應，「榮興劇團」公演與民戲的水準差距很大，負責公演的演員群，聽到批評聲浪後，為避免劇團名聲下滑，便主動要求將民戲

⁴⁹ 慶祝光復-台灣鄉情，由國立中正文化中心主辦，當時演出的團體有「薪傳歌仔戲團」、「台北民族舞團」以及「苗栗榮興客家採茶劇團」，舉辦時間為民國八十三年十月二十五日，國家戲劇院。

的演出權收回。在幾經協商之後，於民國八十一年元月，開始接演外台戲。自此對內台要求以精緻創新之方式，不斷拓寬採茶大戲的視野；對外台保有對傳統採茶的堅持，不使其淪為濫竽充數之什錦戲。因為秉持這樣的精神，鄭榮興先生帶領著團員，打造了內外兼顧的「榮興客家採茶劇團」。

第三節 「榮興客家採茶劇團」之營運狀況

「榮興客家採茶劇團」自民國七十七年成立以來，始終以發揚客家傳統戲曲為宗旨，在傳承提攜新生代客家戲曲表演人才上，更是不遺餘力。為了讓劇團能打開更寬廣的視野，鄭月景女士於民國八十七年接任團長後，突破了民間劇團的操作模式，仿效國內公營劇團的運作方式，聘用行政人員，規劃行銷策略。民營劇團的資源取得與人員配置，經常因為經費問題而受到限制，因此在自給自足的情況之下，欲組織行政體系，無疑是一大挑戰。本章主要探討在鄭月景女士的帶領下，「榮興劇團」經營及人力資源的管理現況。

一、組織權責

在所有客家戲劇團的營運系統中，「榮興客家採茶劇團」的行政體系相較之下最為完整，並且於民國九十四年，在文建會扶持團隊的藝術行政評鑑中，獲評為全省的特優單位。而所建立的組織架構中，儘管民營劇團無法在員額上得到充分配給，但始終堅持在極為有限的人力之中，分門別類的清楚劃分工作範圍，做歸納及統整的管理。

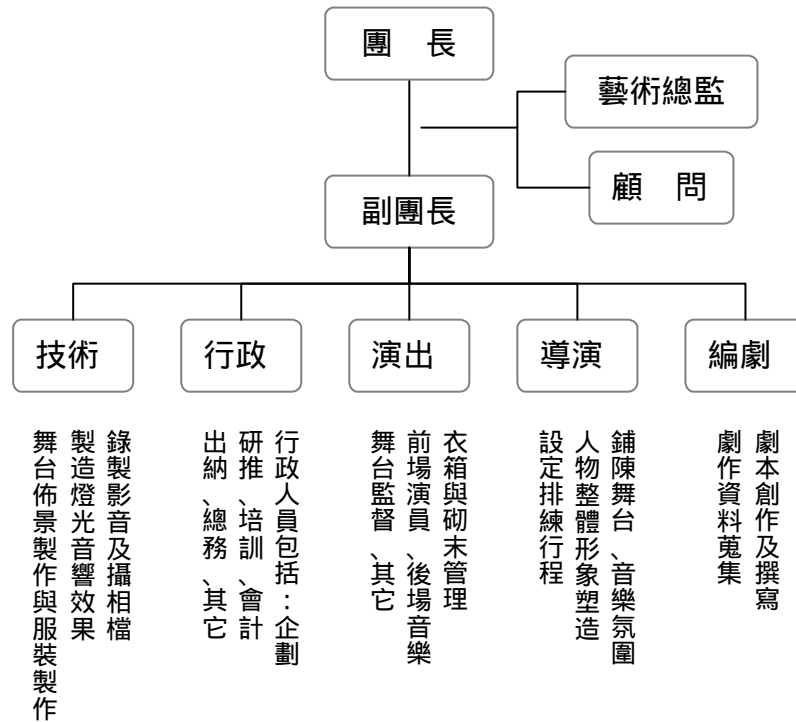
「榮興劇團」在人力資源上為方便管理，將團員劃分為行政與演出兩組：

- 1、行政組：鄭月景、梁月嫻、鄭月芹、鄭瑞雲、杜逸隆、黃如君
- 2、演出組：鄭水火、謝顯魁、沈隆順、林欽榮、鍾燕飛、曾先枝、賴海銀、王慶芳、劉玉鶯、黃天敏、張雪英、張有財、

戴淑枝、張玉葉、黃鳳珍、傅明乃、吳 勉、李文勳、
黃俊琅、黃駿雄、陳思朋、陳芝后、江彥璫、王若凡、
蔡晏榕、蘇盈恩、吳岳庭

從以上我們亦能看出，「榮興客家採茶劇團」編制中的團員，共有三十三人。負責行政組之人員有六名，演出組則有二十七人。其組織架構除了分為行政組與演出組之外，另有較為細部的任務編組，而細部的權責架構如下：

圖表 2 榮興客家採茶劇團組織架構



資料來源：榮興客家採茶劇團。整理：製表：江彥璫。

透過表列，可約略了解「榮興劇團」之運作，主要由團長與副團長綜理劇團業務。執行業務時，除了技術組聘請專業人才長期合作外，編劇、導演、演出、行政等四個組別之任務，依其專長分門別類由團員平均分配。然我們從「榮興劇團」團員的人數中可看出，「榮興劇團」的實際狀況並無法充足的供給各個組別

的所須員額，因此為完成作業系統之任務，團內每位成員都必須肩負兩項以上的工作，而在這樣的安排下運作執行，難免有業務疏失之虞。團務品質控管，成為重要課題，因此特聘藝術總監及顧問，使劇團的營運暢行無阻，如遇窒礙難行得即時找尋因應對策。

二、業務分述

（一）劇目的挑選

一個劇團的演出是否成功，確定劇本是否適合該劇團的演出，具有決定性的影響。以客家戲曲長期以來在民間發展，不論在演出風格或者唱腔韻味，皆富濃厚之草根性，因此「榮興客家採茶劇團」多以貼切民心的題材，為挑選劇本的主要考量。而目前「榮興劇團」的劇本來源主要為改編與創作，多數來自於內地地方劇團，已被成功演出的劇目，加以移植改編。各族群間由於語言皆不盡相同，演出的劇本又需講求合輒押韻，因此劇團在決定演出的劇本後，必須先行將劇本內容做大幅度的修改，以使台詞與唱腔適合於客家戲曲的演出。

（二）服裝、砌末的管理與製作

民國七十七年正式營運的「榮興客家採茶劇團」，於成功演出《王淮義買阿爸》一劇後，幾乎每年都會製作一齣以上的公演大戲。由於觀眾總是喜歡令其耳目一新的感覺，故於每次新作推出時所添購之新戲裝，以及製作戲中所需的砌末，迄至目前可謂堆積如山，因此劇團特於苗栗購置一屋，專供存放戲服與砌末。並且定期聘請專人負責整理，每逢演出時取出使用並整理歸回原處。

（三）企劃撰寫、資料與產物保存

由於民間自營劇團，多數的經費必須仰賴企劃案向相關單位爭取，以籌措演出的製作經費。因此當決定演出劇本後，隨即撰寫演出企劃書送至相關單位，待案審核通過後，劇團才能開始安排後續作業。演出進行時，劇團會將表演實況錄

製下來，並且蒐集每檔戲所製作的海報、宣傳單、宣傳冊，以及報章雜誌，每檔節目演畢即進行資料的歸檔與保存。

(四) 人才培訓

自民國八十五年七月起，「榮興客家採茶劇團」便積極辦理客家戲曲人才培訓之計劃，期盼藉此能薪火相傳，延續客家戲曲的生命。儘管計劃型態已由人才培訓轉變成與「國立臺灣戲曲學院」之建教合作，但對於傳承的使命感始終未變。目前劇團負責教學之師資，均由劇團演出組擔任，教學內容分為演員與音樂。執行過程以實際參與民戲與公演的演出為主，以期透過建教合作之方案，讓學生能瞭解客家戲曲的演出生態，由民戲的表演學習到機智的反應能力，從公演的排練中明白，專業的戲曲表演者應有之敬業態度。

三、任務分配（1998—目前）

1、團長：團長為鄭月景女士，其職務為負責綜理劇團所有業務。

2、藝術總監：目前聘請曾永義先生擔任此項職務。其主要為引導「榮興客家採茶劇團」對於挑選或編寫劇本的風格，以及劇團整體形象的建立。

3、顧問：「榮興劇團」目前特聘李殿魁先生、林谷芳先生、梁榮茂先生、彭鏡禧先生、辜懷群女士、戴美玉女士等六人為顧問，其職務等同於諮詢委員，劇團在執行業務上遇到問題時，便會請教顧問研擬解決方案。

4、副團長兼行政總監：副團長為梁月嫻女士，兼任行政總監。其職務為協助團長管理團內業務、參與劇團年度工作企劃、接待重要之來訪客戶、代表劇團與各個相關之邀演單位維持良好關係、有關藝術組織法規的處理、監督檢查劇團保密工作之執行狀況、團員間發生問題時的居中調解、年度任務執行與成效之呈報等。

5、行政：由鄭月芹、鄭瑞雲、杜逸隆、黃如君四人擔任劇團行政業務，其職務包括節目之企劃、推廣，營收與支出之業務，團員薪資發放，國內表演藝術

之資料蒐集與狀況分析，團內一切庶務工作之處理。

6、演出、培訓：分為演員與樂師兩個小組，其所負責之事務較為繁雜，茲列表說明之。

表格 7 「榮興客家採茶劇團」演出、培訓之人員負責表（1998 - 目前）

負責人員與業務 負責事項	擔任人員	負責業務範圍
編 劇 導 演 \ 說戲人	曾先枝、李文勳、 王慶芳、張有財	四位均負責民戲與公演時，說戲人的工作。而曾先枝與李文勳另外負責公演時演出劇本的撰寫改編以及導演的工作。
演 員	曾先枝、賴海銀、 王慶芳、劉玉鶯、 張雪英、張有財、 戴淑枝、張玉葉、 黃鳳珍、傅明乃、 吳 勉、李文勳、 黃俊琅、黃駿雄、 陳思朋、陳芝后、 江彥璦	依劇情需要作任務分配，並各自扮演所擔任之角色，齊心協力共同完成整齣戲之演出。
樂 師	謝顯魁、鄭水火、 鍾燕飛、林欽榮 蔡晏榕、蘇盈恩、	擔任演出時伴奏與配樂的工作。

	吳岳庭、陳慧芬	
動作設計	黃俊琅、陳芝后	劇團於公演排練時，負責設計劇中所須之武打與舞蹈之動作。
培訓教學	曾先枝、王慶芳、 張有財、黃鳳珍、 劉玉鶯、張雪英、 李文勳、黃俊琅、 黃駿雄、陳思朋、 陳芝后、江彥璫、 蔡晏榕、蘇盈恩、 吳岳庭、陳慧芬	擔任「榮興客家採茶劇團」表演人才培育計畫之培訓教師。
舞台監督	王若凡	其職務主要為負責演出製作時的所有事務。包括工作行程之排定、排練紀錄、排演的道具準備、通告發布、演出時突發狀況的處理、演員與導演以及和技術人員的溝通協調等事務。

資料來源：榮興客家採茶劇團。整理、製表：江彥璫。

第四章 「榮興客家採茶劇團」演出內容的長期觀察

第一節 「榮興」與三腳採茶

三腳採茶戲為載歌載舞的民間小戲，通常以落地掃⁵⁰或小戲台⁵¹的方式，在特殊喜慶以及廟會祭典中進行演出，因前場演員的配置通常由三人分飾一丑二旦進行演出，因此民間稱三腳採茶戲班為「三腳班」。而採茶戲的源流，目前已有學者考究提出，最初原發展於江西贛南安遠九龍山茶區⁵²。當地人民以茶區的民歌小調為基礎，衍生出屬於自己的山歌體系，進而將勞動過程昇華為採茶舞蹈，久而久之，便發展成為一套有系統的民間小戲。而客家人自春秋戰國，即不斷遷徙，至清末更是有大量的客家人移居台灣。移民的同時亦將採茶戲帶入台灣，台灣文史學家連橫，對於清代採茶戲在台灣的演出情形，在《台灣通史》風俗志 中便有記載：

夫台灣演劇，多以賽神。坊里之間，釀資合奏。林橋野店，日夜喧闐。男女聚觀，履舄交錯，頗有騷虞之象。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。⁵³

另外，1898 年《台灣日日新報》在 演採茶戲 中亦描述當時的演出狀況：

近臺中有採茶戲前來臺北，一昨夜在稻津教堂後搭枰開演，惹得遠近人民爭先來觀者絡繹不絕，其一種婦人輩則又聯袂而來，以致狂風亂

⁵⁰ 三腳採茶戲用落地掃進行演出時，並沒有正式的舞台，甚至一塊空地便能表演，亦無穿著特定戲服，而這樣的表演通常是依附在廟會演出、社團餘興節目，屬於業餘的性質，因此演員並非以此維生，只在需要演出時參加，這樣的演出至今仍可在一些特殊場合中見到。

⁵¹ 小戲台通常大小固定在 20 呎左右。

⁵² 毛禮錕《海峽兩岸傳統客家戲曲學術交流研討會 實錄》九龍山茶與茶戲藝術 台灣省文化處出版 民國 88 年 6 月 頁 16-65。

⁵³ 連橫所著之《台灣通史》風俗志，根據陳雨璋的研究，為台灣第一部提到採茶戲的史書，本書於光緒 34 年著手，民國 7 年完成。參見陳雨璋《台灣客家三腳採茶戲—賣茶郎的研究》師範大學音樂研究所碩士論文，民國 74 年頁 11~12。

蝶者假作看採茶名色，如蟻聚，一般但演採茶亦有傷風敗俗，只阿旦工於邪說，固來觀或以銀圓，或送物件，無非被其邪說惑之耳，語云看燈看戲看迎神，每有存心看婦人，殆所謂前夜看採茶戲者非耶。⁵⁴

又〈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，旦自執茶杯奉茶，下棚請客，有一二知趣者近前接飲，或贈之銀圓，或錫之物品旦即以銀物編出一歌，無非奉承酬答之詞。⁵⁵

由上述可知台灣最晚在清光緒年間，便有三腳採茶戲的活動，而且已經發展得十分成熟活絡，並且出現了扛茶⁵⁶的演出方式以及搭台的表演場地。

三腳採茶戲的小型演出，一直盛行於民間，直到日人興建商業劇場（1899~1937）而產生改變。中國戲班⁵⁷相繼渡台進行大型的內台商業表演，隨之本土的四平戲班、亂彈戲班也受到影響加入內台表演的行列，使得三腳採茶戲的市場逐漸萎縮。一些藝人們爲了生活走入內台，加入大戲的演出，有時小戲也會因大戲所需當作墊場演出。另外，也有一些演員繼續民間的三腳採茶戲演出，但演出過程開始加入一些改良戲段子，以求取生存空間。而新一代的客族演員多半直接學習改良大戲，客家三腳採茶戲的傳承，也因此而停滯不前⁵⁸。

到了民國四、五十年（1951~1961），台灣電台、電影等傳播媒體興起，內台戲院逐漸將戲園改爲電影院。內台演員爲求生計走向外台，有的藝人則以賣藥維生，這些賣藥的藝人，大多受雇於藥廠，到各地庄頭以「落地掃」的方式，一邊

⁵⁴ 參見徐亞湘《台灣日日新報與臺南新報戲曲資料選編》〈臺灣日日新報 1898 年（清光緒二十四年、日明治三十一年）〉 1898.7.10 六版 第 56 號 台北，宇宙出版社 2001.04 頁 3。

⁵⁵ 同上，1898.7.19 五版 第 63 號。

⁵⁶ 扛茶演出過程爲，故事進行到一個段落，由台上的女演員端茶給觀眾，而喝茶的觀眾，會餽贈紅包或者小禮物給演員。演員回到台上時，依觀眾所贈之禮，隨即編出吉祥唱腔，回饋觀眾。

⁵⁷ 西元 1895 年至 1937 年中間，中國戲班絡繹不絕的渡台演出。四十二年間計有上海、福建、廣東三地，分屬不同的 12 個劇種，超過 60 個戲班來台做商業演出。其中上海來的海派京劇佔數超過 40 團，福州戲班包括徽班、大梨園、七子戲、掌中戲、傀儡戲，廣東則僅有外江戲與潮州戲兩種。徐亞湘《日治時期中國戲班在台灣》台北，南天書局有限公司 2000.03 頁 25。

⁵⁸ 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 2001.02 頁 62~63。

兜售藥品，一邊穿插三腳採茶戲的片段演出⁵⁹。三腳採茶戲也因為藝人們的賣藥生涯，再次活躍於城市舞台。但是，好景不常，民國六十年後，由於電視的普及，觀眾一改外出觀賞戲曲的習慣，而選擇在自家客廳收看電視節目。這股科技的潮流，使得傳統戲曲的市場迅速萎靡不振。迄至目前，坊間已鮮少專業客家三腳採茶戲的演出，然而所能見到的，多半為民間的山歌班或社團等業餘人員，作為娛樂性質的演出。正值此時，「榮興客家採茶劇團」創團團長鄭榮興先生，自民國七十三年接任「苗栗陳家班客家八音團」團長起，便致全力於三腳採茶戲的傳承與發揚，並先後錄製了多種有聲資料⁶⁰，藉供有心學習人士參用，廣受佳評。

一、榮興保存之「十大齣」

目前「榮興劇團」對於傳統小戲的保留，可說是較為完整的，而所謂的三腳採茶戲「十大齣」，依次為《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》、《茶郎回家》、《盤茶盤堵》、《送金釵》。三腳採茶戲的故事敘述性所佔的比例較高，情節上的鋪陳十分單純。除此之外，客家山歌、採茶、小調也全數囊括在這十齣戲中，因此這些收錄在採茶戲的客家傳統歌調被讚譽為「九腔十八調」⁶¹。而「十大齣」中所含括的歌調與劇情故事，筆者在下表中做一彙整說明：

表格 8 客家三腳採茶戲十大齣故事、歌調分析說明

「十大齣」 戲名	故事大綱	所用歌調	重點歌調說明
上山採茶	故事是說張三郎與妻子妹妹一	【上山採茶】	【老山歌】：在三腳採茶戲中常

⁵⁹ 同上，頁 110~111。

⁶⁰ 依順序為：中華民俗藝術基金會「中國民俗音樂專集」第二十輯「客家三腳採茶戲」，第一唱片，民國七十三年一月出版；國立傳統藝術中心籌備處「客家三腳採茶戲十大齣」，民國八十五年。

⁶¹ 九腔十八調常常有被人誤解為是它有九個腔與十八個調，但所謂的九腔十八調其實是讚美客家三腳採茶戲中所用腔調之多，因此稱其為九腔十八調。參見鄭榮興《台灣客家音樂—客家音樂的風格展現與戲曲歌謠的演變》第 104 頁。

	起相偕上山採茶，到了茶山後，巧遇茶山上的青年茶農拼唱山歌，便勸其勿要放荒農作，茶園中的男男女女聽其勸告後便一起唱歌採茶，十分的熱鬧。	【老腔山歌】 【東勢腔山歌】 【老山歌】 【十二月採茶】	見用於相褒，在這齣戲中亦如是 ⁶² 。 【十二月採茶】：共有十二段，由一月唱至十二月，充分展現了茶農們的辛勤生活。
勸郎賣茶	三人採茶完畢，回到家中之後，妻子見丈夫並沒有出門賣茶的意願，便說動小姑，一同勸說張三郎出門賣茶。	【紗窗外】 【山歌號子】 【汕頭山歌】	【山歌號子】：這個歌調特殊所在為唱詞字數可因劇情無限延長，卻不會影響到歌調本身的音律 ⁶³ 。
送郎綁傘尾	張三郎在妻子與妹妹的勸說之下決定出門賣茶，姑嫂二人便一起相送，一路上三人相互叮囑，直到送至老龍渡口，即要分別，妻子卻拉住丈夫的傘尾，不讓其行，充分的展現出了妻子對丈夫的不捨之情。	【送郎腔】 【送郎老腔】 【老腔平板】 【綁傘尾腔】	【送郎腔】、【送郎老腔】、【老腔平板】、【綁傘尾腔】：這幾個唱腔，多用於送別。
糶酒	張三郎到了外地賣茶，賺了許多錢準備回家，歸途中卻遇見了美麗的酒大姐殷勤招待，張三郎便打消了回家的念頭，在酒店中長住下來了。	【十二月古人】 【瓜子仁】 【糶酒腔】	【糶酒腔】：用於糶酒的高潮點『扛茶』。即由台上的演員端茶給台下觀眾飲用，喝到茶的觀眾，通常會餽贈演員金錢或禮物，而演員在收到禮物後，必須依所贈之物，回唱一些祝福的話給贈禮的觀眾。
問卜	張三郎的妻子，因為丈夫出門賺錢許久未歸，打聽到街上有一位算命先生卜卦十分準確，因此便上街找算命先生詢問丈夫歸期。	【老時採茶】 【問卜】 【老腔山歌】	【問卜】：問卜中的主要唱腔，這段唱腔在進行時，算命先生一直找機會吃張妻豆腐，但是都被張妻機智的躲過了，十分的有趣。
桃花過渡	張三郎出門賣茶，遲遲不見其返家，妻子桃花因此找妹妹金花一同出門尋找丈夫，到了渡口，遇到了撐船的阿伯，阿伯見二人生得美	【撐渡船】 【老腔採茶】 【老山歌】 【撐船歌】	【老山歌】：同上山採茶。 【撐船歌】：在這段唱腔進行時，撐船伯與兩個旦角從一月唱至十二月，將一年中船夫的工作

⁶² 例：(丑)阿妹生來蝦公形，兩隻腳骨撩弄人，撩到阿哥無要緊，撩到阿爸就會打人；(旦)遠看一位大相公，近看好比腐樹桐，心想雕刻成古董，可惜朽木浪費工。參見鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》第 208 頁。

⁶³ 例：嘿……賢妹呀……，三妹不用來激哥，我是三聲沒奈何，一想起父母年又老，二想起兄弟姊妹這麼相好，三想起你嫂年少會寂寞，路途遙遠山又高，為兄實在做不到來做不到。見鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》2001.02 第 215 頁。

	麗，便邀二人打賭唱山歌，若是贏了就免費送二人過渡，若是輸了就要給阿伯當老婆，機警的桃花與金花最後勝過阿伯免費渡河。		情況透過這首曲子展現出來，其中並加入舞蹈，非常熱鬧。
勸郎怪姐	張三郎在酒店住了兩三年之久，家書頻催，張三郎終於決定返家。酒大姐知道了後，便表示願意相送三郎一程，送行途中，兩人一邊走一邊敘離情的相互勸怪，這樣的演出方式，即為相褒。	【老腔平板】 【平板】 【勸郎怪姐】	【勸郎怪姐】：這齣戲中安排了十勸十怪，都安插在這段唱腔之中。
茶郎回家	等到張三郎回到家中時，已近深夜，便叩門讓妻子及妹妹開門，姑嫂卻因時至深夜而不敢開門，便盤問張三郎離家之前的事情，直至確定是三郎無誤之後，才開門讓其進屋。	【上山採茶】 【老腔山歌】 【陳仕雲】 【老腔山歌】	【陳仕雲】：這段唱腔在這折戲裡，運用在張妻與其妹盤問張三郎當年情況的問答中。 【老腔山歌】：這齣戲中用於埋怨張三郎離家多年，妻子在家中苦等的哀淒情景。
盤茶盤堵	張三郎回到家中之後，妻子聽說今年茶價好，便問起三郎賣茶所得，三郎便支支吾吾的推託，一急反倒問妹妹妻子在家的情況，不料妹妹竟然說嫂嫂的是非，氣得嫂嫂拿著包袱回娘家，張三郎二人見情況不妙，便到岳丈家求妻子原諒，由張三郎背回妻子，一家才又和好團圓。	【懷胎曲】 【老腔平板】 【渡船腔】	【懷胎曲】：這個歌調表現在張三郎被妻子詢問三年來賣茶的經過，張三郎便將一年十二月的賣茶過程說給妻子聽，而妻子也相同的將自己在家中等候郎君的心情說給張三郎聽。 【老腔平板】：這段唱腔用於張三郎與妻子爭論時所用，唱的時候速度會由慢漸快，十分精采。
送金釵	賣什貨的張財子，沿街販售什貨，這日，走到了張三郎的家中，原本兜售什貨的財子，見到貌美的張妻阿乃姑，為了追求阿乃姑，將所有要販售的什貨全都送給了阿乃姑。	【賣什貨】 【雜貨節】 【送金釵】 【海棠花】	【海棠花】：亦稱【打海棠】，在這齣戲中，阿乃姑和賣貨的張財子，兩人你一言我一語十分有趣，在三腳採茶戲中，這段是著名的唱段。

資料來源：榮興客家採茶劇團。整理、製表：江彥琛。

「十大齣」的選材與內容，與當時的日常生活息息相關，無形中也道出了市井小民的酸甜苦辣。故事主要圍繞在「張三郎」這個茶郎身上發展，透過張三郎

這個角色編成十個相關並且具有連貫性的小戲，演出時既可抽出做單篇小戲演出，亦能連貫成為長篇戲，為客家三腳採茶戲中的經典，故將其美譽為「十大齣」。這十齣戲「榮興客家採茶劇團」已重新彙整保留，並且時常在不同的場合中演出。

二、三腳採茶戲之特色分析

台灣的三腳採茶戲，最初是以自娛為主要的發展模式，在歷經「落地掃」、「賣藥期」⁶⁴兩個階段之後，三腳採茶戲的演出劇本，才逐漸的固定下來。而目前的演出劇本，除了每齣戲中固定的唱腔不變之外，每個劇團的版本皆不相同，原因在於當時演出並沒有錄音、錄影設備及劇本，完全靠著老先生以口傳心授的方式傳授三腳採茶戲，當中有不識字，或者唸日本書的學徒；再者，學徒們通常在學成之後，各自加以創作改編，幾代延襲下來，各家版本便有所差異⁶⁵。因此筆者僅就「榮興客家採茶劇團」的三腳採茶戲劇本特點，加以分析如次：

（一）敘述性為主的劇情

三腳採茶戲的劇情結構較為單純，在內容上來說，敘述的成分在戲中佔了不小的塊面，通常使用唱腔來表現，例如在《上山採茶》中的【十二月採茶】：

正月採茶是新年，同妹牽手入茶園，
茶頭樹下同郎說，一心同郎結姻緣；
二月採茶茶生芽，同妹牽手摘茶花，
百花採來滿身戴，老妹愛戴海棠花；
三月採茶茶葉青，同妹牽手摘茶心，
一心摘來分妹插，郎係有情妹有義；
四月採茶茶葉長，同妹採茶入間房，

⁶⁴ 賣藥期指民國四~五十年間，此時正值電視、電影興起之際，戲曲直接的受到波及，許多藝人為求生計，便轉而走出內台，轉向電台及賣藥維生，藝人們通常在白天時進入電台錄製節目，到了晚上，便向一些知名的藥廠批藥，到各個村里兜售藥品，賣藥的當中通常串演一些三腳採茶戲來吸引觀眾，而一些在電台頗具知名度的明星，便能吸引觀眾的圍觀，而當時生意好的藝人，一個晚上可以賺到幾千元不等。

⁶⁵ 訪談鄭榮興於2004/6/18國立台灣戲曲專科學校校長室。根據鄭榮興的說法，三腳採茶戲最早的演出原為自娛的民間活動，後來因為轉向職業化，加入了多元變化，如當時流行的笑料或要賞金的橋段「扛茶」、「拋茶」等，各團都會想出不同賣點吸引觀眾，因此每團演出方式不盡相同。

雙手打開綾羅帳，鴛鴦枕上好風光。⁶⁶

這段【十二月採茶】由一月唱至十二月，將茶農在一年當中的採茶情形，完整呈現在唱詞之中，類似的唱詞，在《勸郎賣茶》、《送郎綁傘尾》、《桃花過渡》、《勸郎怪姐》、《盤茶盤堵》中，亦有所見之。這樣的唱段安排，像說故事一樣的將整個過程陳述出來，形成大唱段。這樣大篇幅的唱段來由，與社會風俗有相當的關係。農業社會時，民眾擁有的休閒娛樂活動甚為有限，看戲、聽小曲便成為當時的流行娛樂活動。而客家三腳採茶戲的歌調，在經過大段唱詞的洗禮之後，悠揚綿延且輕快的客家小調，餘音繚繞著街頭巷尾，別有一番風味，思之令人遐想。

（二）棚頭的作用

三腳採茶戲在正戲開始前，習慣先安排一段「棚頭」，通常由丑行一人擔綱演出，亦有丑行與旦行雙人的表演模式。進行時偶有運用敲仔板⁶⁷配合演員的大段說白以增加節奏感，內容大部分與接下來的正戲無相關聯。取材多為詼諧之雙關語搭配演員逗趣的動作表演，有時打鼓佬也會參與演出，熟悉念白的觀眾們也會隨興加入搭腔。安排這樣的一段戲，主要是為了在正戲開始之前，吸引觀眾前來觀賞的熱場段子⁶⁸，例如在《糶酒》張三郎上場念的【敲仔板】：

丑：記得真記得，記得舊年五月節，
五月落大霜，六月落大雪，
前堂凍死一隻龜，後堂凍死一隻鱉，
拿來送，送不動，
拿來推，堆不得，
請了人來扛，扛到城門東，
拿來削，削到三十六盆血，
拿來吃，吃不得，

⁶⁶ 轉引自鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》苗栗，慶美園文教基金會 2001.02 頁 209~210。

⁶⁷ 「敲仔板」即一般所稱的數板，敲仔板的說法為客家三腳採茶戲藝人之專業用語。

⁶⁸ 三腳採茶戲原先演出時，往往是採取落地掃的方式，並沒有固定的舞台或者地區，因此在演出開始時，安排一段「棚頭」來吸引觀眾前來觀賞，等到觀眾差不多坐好了，正戲才開始。

遇到阿才哥，他說我真正了不得來了不得！	
三十晚上出一個大月光，	內：光！
丑：癩手的跑去偷摘秧，	內：秧！
丑：青睞來看到，	內：到！
丑：啞巴講抓來碰，	內：碰！
丑：請到跛腳去追，	內：追！
丑：癩手來抓到，	內：到！
丑：駝背出來扛，	內：扛！
丑：扛到屋後直直上，	內：上！
丑：一夜沒睡就遊滿莊，	內：莊！
丑：跑到廚房吃了三碗公的番薯湯，	內：湯！
丑：打了一個大臭屁，	內：屁！
丑：爆爛一個大醃缸來大醃缸。 ⁶⁹	

上述段子，即為丑行演員的「單人棚頭」，通常「棚頭」說白內容長短不一，視不同情況來做調整安排，但每句的最後一個字都必須押韻。陳雨璋便認為這樣的演出方式，顯然是受到了講唱文學的影響⁷⁰。在此姑且不深究「棚頭」的段子來源，但可以確定，這樣的演出方式，已經成為客家三腳採茶戲中的標誌了。

（三）相褒的演出形式

三腳採茶戲的演出內容中，一直有著兩人或三人之間互相褒貶的有趣表演模式，這樣的表演內容被稱之為「相褒戲」。最為顯著的代表劇目便是《公俏婆》，故事體裁不在張三郎賣茶的框架中，內容主要為台上的一丑一旦⁷¹不斷的答嘴古，或褒或貶的戲謔調情對唱。而三腳採茶戲的「十大齣」中，或多或少都會加入這樣趣味性濃厚的表演模式，以張三郎賣茶返鄉為主體的《盤茶盤堵》，便是一齣相褒氣息濃厚的戲齣，如：

旦：茶錢拿來！

⁶⁹引自鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》苗栗，慶美園文教基金會 2001.02 頁 224~225。

⁷⁰參見陳雨璋《台灣客家三腳採茶戲—賣茶郎的研究》師範大學音樂研究所碩士論文，民國 74 年頁 103。

⁷¹台上的演員通常是安排一丑一旦，裝扮成老阿公及老阿婆，進而將生活中的老夫妻拌嘴逗趣的模樣，搬上舞台。

丑：喔，你的手伸長長要做什麼？

旦：要與你拿茶錢。你想想看，我姑嫂辛辛苦苦，一山又一山採轉來，做成各種色茶，分你挑去賣，賺恁多錢，和你拿錢是當然。

丑：哎也！像你這樣婦人家真不賢，對老公沒親切，轉到屋來就錢！錢！錢！沒一句順言。

旦：怎講不賢，出門我送，轉我接，茶扛水到菸也到，要怎般才親切？

丑：你全無想老公出外謀生，流流連連為了賺錢，走了兩三年，今日轉來好比星子見到月一樣。快快燒盆熱水跟我洗身，洗好了，雞鴨自己畜的，大隻個捉隻來宰，一半煮香菇湯，一半來白斬。順便提兩壺酒來，兩公婆食得飽與醉，倒在床上來講拿錢，還不會慢哪！⁷²

張三郎與妻子離別了兩三年，不想一見面就你一言我一語的答嘴古，互不相讓，安排緊湊，即為相褒。同時說白中流利的對話，也可看出演員之間的默契以及經驗、功力。「相褒戲」如此生活化的表演，目的在於博君一笑。往往台下的觀眾被這些你來我往的對話所吸引，時而入神，時而哄堂大笑，十分有趣。

三、三腳採茶戲之服裝與後場

三腳採茶戲的故事，取材自民初的茶農生活，演出狀況多是自娛或者依附於慶典廟會，甚至成為賣藥商人兜售藥品的橋樑。這樣半職業的演出，服裝與後場自然無法與專業劇團相較，但同樣地是演戲，演員的扮相與伴奏仍是不可或缺的，因此接續要說明的便是三腳採茶戲的服裝與後場：

（一）服裝

以民初為時代背景的三腳採茶戲，在服裝造型上，較為貼近現代，而穿著的服飾也隨劇中人的身分有別。通常扮演角色為農民時，製作材質以棉紗為主，飾演丑行的裝扮為化淡妝，以咖啡色為主色，有時會應劇情需要而加上兩鬍鬚子，頭戴瓜皮帽，身著藍衫（有長藍衫與短藍衫）黑彩褲，腰繫一條紅綢布，有時會再繫上一條短白布群，穿黑色布鞋。而旦角臉上同樣是化淡妝，但多以桃紅色、

⁷²引自鄭榮興《台灣客家三腳採茶戲研究》苗栗，慶美園文教基金會 2001.02 頁 272。

紫色為主色，髮型則紮成一至兩條辮子，頭髮不加髮包，直接簪上草花，服飾則以粉色系的褲襖或裙襖為主，並無特定顏色，手上持一手絹。為易於識別，以表列之：

表格 9 三腳採茶戲腳色裝扮分析表

裝扮 腳色	容 粧	髮 型	服 裝	鞋 子
丑	淡妝（咖啡色），有時會加上兩撇鬍子。	頭戴瓜皮帽。	藍衫（分長藍衫與短藍衫），黑彩褲，腰繫紅綢，有時也會加上一條白布群。	黑色布鞋。
旦	淡妝（粉色系）。	頭髮紮成一條辮子或兩條辮子，戴頭花。	粉色系的褲襖或群襖，拿手絹。	繡花鞋。

資料來源 整理、製表：江彥璫。

圖表 3 三腳採茶戲張三郎之扮相



照片提供：江彥璫。

圖表 4 三腳採茶戲旦角之扮相



照片提供：江彥璫。

（二）後場編置⁷³

三腳採茶戲的伴奏音樂，一般統稱為後場。而後場又分為文場與武場，文場負責的樂器通常以管弦樂為主，武場使用的樂器則以打擊樂為主，傳統三腳採茶戲的文武場伴奏情形則分別為：

1. 文場：使用樂器有胖胡與二弦，演奏時由兩人負責，一人拉胖胡，另一人則拉二胡。

2. 武場：包含通鼓、鑊鈸、碗鑼、本地鑼、夾塞、敲仔，演出時由一人負責全部的武場樂器。

上述即為傳統三腳採茶戲文武場所使用之樂器，但「榮興客家採茶劇團」目前演出三腳採茶戲時，除了上述樂器之外，在文場加入了其他的伴奏樂器，如三弦、阮咸、揚琴、笛、笙等，增添三腳採茶戲的音效。武場也由一人負責，改為一人負責一項樂器，使得武場樂師減少負擔，而更加專注。另外，小戲的音樂，除了增加樂器之外，另外一個變革，則是主胡隨著樂器的增加而轉移重點。原來在三腳採茶戲當中，主要的伴奏樂器原為胖胡，但隨著後場樂器的逐漸增多，屬於低音的主奏胖胡，改由聲音較為尖銳的板胡⁷⁴來替代，這樣的替換主要是為了避免主胡被其他樂器的音量吞沒。但是胖胡並沒有停止使用，而是轉為二手胡，此乃類似於京劇音樂中，京胡與二胡⁷⁵兩者之間的關係。

第二節 「榮興」與客家大戲

台灣客家大戲又被稱為「客家改良戲」，乃由客家三腳採茶戲演變而來。而使三腳採茶戲演化為大戲的原因，筆者歸納為兩點：其一，當時三腳採茶戲《扛

⁷³ 同上，頁 137~143。

⁷⁴ 板胡除了這個名稱之外，也稱椰胡或殼仔弦，原因在於板胡的筒子是用椰子殼製造而成的。

⁷⁵ 即中國樂器之南胡。

茶》與《拋採茶》的流行，使得演出時常進行至深夜，觀眾仍欲罷不能，日人唯恐無法掌控百姓，因此取締三腳採茶戲的演出。三腳採茶戲的演員們因為這股禁演風潮，紛紛改行或者投靠其他劇種；其日治時期，商業劇場上演的各種大戲，隨著人民生活安定而愈趨蓬勃。西元 1908~1936 年間，中國僅是上海京班便有近四十團渡台演出⁷⁶，另外還有來自福建的徽班、福州戲班⁷⁷、七子班⁷⁸、掌中班、傀儡班^{79, 80}，廣東的外江戲⁸¹班與潮州戲班等等。使得三腳採茶戲因為受到這股戲曲風潮的威脅，而逐漸的轉變成為大戲，至於改良二字的來源，東方孝義曾提到：

所謂採茶戲，乃是由產茶地的廣東種族的人來演出的戲劇，省略與上述歌仔戲（福建種族間的）的相同點，他們同樣因為猥褻的緣故而被警察取締上演。近年由於被改良的風俗被稱為改良戲，除去不良的部分，相當大規模地流行。⁸²

東方孝義對「改良戲」的解釋，使我們瞭解到所謂的「改良戲」，乃係修改了過去採茶戲不良⁸³的地方，重新上演並廣受歡迎。至於大戲形成的確切時間，現已無從考證，僅能從有限的文獻資料中窺探端倪，因此約略的將大戲的成型時間，設定於民國十年前後。西元 1925 年時日籍警察上山儀便在《對台灣劇的考察》一文中談到：

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，僅能夠以文劇來演出，

⁷⁶ 參見徐亞湘《日治時期中國戲班在台灣》台北，南天書局有限公司 2000.03 頁 68。

⁷⁷ 福州戲是由儒林班、平講班、江湖班、徽班混合而成的多聲腔劇種，約在辛亥革命前後形成，統稱為閩班。同上，頁 91。

⁷⁸ 七子班實為泉州梨園戲中之小梨園，小梨園在泉州俗稱「戲仔」，為兒童演員組成的「七子班」，故又稱七子戲。同上，頁 91。

⁷⁹ 傀儡戲在福建專指懸絲傀儡，分為泉州與閩西兩個系統。

⁸⁰ 同上，頁 91。

⁸¹ 外江戲為外省的皮黃劇種，亦稱亂彈。同上，頁 102。

⁸² 東方孝義《台灣時報》台灣的演劇 昭和 11 年（1936）12 月。轉引自蘇秀婷《台灣客家改良戲之研究—以桃、竹、苗三縣為例》國立成功大學藝術研究所碩士論文，民國八十八年六月，頁 26。

⁸³ 東方孝義所謂不好的地方即舊劇中為觀眾聽不懂的唱腔與唸白。

而未達到武劇演出的程度，還很幼稚。但已往正劇的一種缺點，亦即觀劇者所無法瞭解的戲劇專用與被廢除了，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，因此不是很充分，但對此無法予以抱怨。⁸⁴

由上述可見，民國七年，台灣即已出現完整的客家改良文戲，儘管當時只能演出文戲，仍可確定客家改良戲已經出現的事實。演出的劇目題材多取自民間故事，如《雪梅教子》、《孟麗君》、《山伯英台》、《姜安送米》、《孟姜女》、《陳三五娘》、《李不直吊蛤蟆》、《呂蒙正》等等。演出形式則受到當時流行的中國戲班如外江戲⁸⁵、亂彈戲、四平戲的影響，其中以外江戲尤甚。不論在服裝、身段、布景、機關或燈光等，都明顯的感受到已受其影響。當時的客家大戲，除了保留原有的「九腔十八調」唱腔之外，幾乎已經完全跳脫了三腳採茶戲的框架。

另外，客家大戲的演員，不僅止於客家三腳採茶戲出身的演員，亦有亂彈戲、四平戲、京劇等劇種的演員。如「榮興劇團」中的張有財原為四平戲班演員，劉玉鶯與王慶芳本來學亂彈戲，「小月娥」的張文聰出身於「宜人京班」。張有財便回憶自己學四平戲出身，到了二十多歲就與曾先枝這些人一起落地掃、賣藥、演三腳採茶戲，跟林貴妹⁸⁶學了些許三腳採茶戲，與曾先枝這班人也有相互研究，自己就是這樣學來的⁸⁷。有些班主也會聘請京戲先生來教導劇團的演員京劇，「小美園」的老闆王德循便先後聘請了歌仔戲老師來教導歌仔調，請「上海上天仙京班」的留臺藝人趙福奎傳授京劇⁸⁸。如此一來，使得劇團在各地較易獲得邀約，

⁸⁴ 上山儀《台灣警察協會雜誌》對台灣劇的考察 第九十三期，1925.3 p:86~101。轉引自蘇秀婷《台灣客家改良戲之研究—以桃、竹、苗三縣為例》國立成功大學藝術研究所碩士論文，民國八十八年六月，頁 11。

⁸⁵ 外江戲，又稱文明戲（1911~1940）。發源於上海，即海派京劇，以巧妙地機關佈景變化，增加觀眾的視覺效果。

⁸⁶ 林貴妹，大正 3 年（1914）生，大正 11 年（1922）學三腳採茶戲，大正 14 年（1925）進入內台採茶戲班演戲。參加過「三義園」、「宜人園」等戲班，直至六十多歲才退休。

⁸⁷ 筆者訪問張有財於苗栗客家戲曲學苑，2004.06.12。

⁸⁸ 參見謝一如《台灣客家戲曲支流變與發展—從客家三腳採茶戲到客家大戲》中國文化大學藝術研究所碩士論文 民國八十六年六月，頁 69~70。

在閩南庄能演歌仔戲，到客家庄又能演客家戲，並因有京劇基礎，可以將其優點融入客家戲劇的表演中，由此便可看出客家戲班，對於戲劇藝術的投入與對團員的生涯規畫，所展現的積極態度。

一、「榮興」客家大戲之演出現況

目前「榮興客家採茶劇團」的演出型態，分為民戲與公演，雖然同屬大戲，但兩者之間仍有差異，為便於瞭解民戲與公演的演出狀況及異同點，特列表說明如次：

表格 10 「榮興客家採茶劇團」民戲與公演之異同表

	民 戲	公 演
演出型態	演出多為廟會慶典、迎神賽會等場合。	經過甄選、招標、受邀、匯演等等，有一定的水準。
演出場地	室外搭台演出(舞台大小約 24 呎)	內台表演居多，有時也會演外台，(室外搭台舞台大小約 48 呎)
演出場次	一日三場(早上九點至十點左右扮仙，下午兩點半至四點半演日戲，晚上七點半至十點演夜戲)	一日一場(晚上七點半開始，十點以前結束)，若是遇到在廟前搭台演出，在開演之前(七點)，必須扮仙。
演出人員	前場：約 17~20 人左右。 後場：4~6 人。	前場：20~40 人不等。 後場：10~18 人不等。
舞台美術	上下場門、文武場各擺一景片，舞台上方吊一布條上寫團名(苗栗榮興客家採茶劇團)，舞台中央用布景隔開，前頭是表演區，後面則是休息區。	請專人設計舞台佈景及燈光，演員有獨立的休息室。

服裝造型	梳妝、服裝均由演員自理。	梳妝外聘專業人員，服裝則由劇團負責統合製作。
演出字幕	無字幕，不固定戲詞，均由演員自由創作，動作及唱唸，較靈活。	有字幕，固定戲詞，演員必須將唱唸熟背。
演出戲金	4萬元~5萬元不等。	10萬元以上。

資料來源：榮興客家採茶劇團。整理、製表：江彥琛。

由上面的表格中，可清楚的知道民戲與公演兩者間的差異，民戲的演出多為酬神感恩，由區域內居民的意識為主導，較富情誼聯繫的作用，而公演的性質迥異，劇團本身必須具備一定的條件，其演出則須迎合廣大觀眾的喜好。民戲的演出戲台較為簡易，亦有廟宇自行搭建永久固定的戲台，而公演則以內台為主，舞台與觀眾席均較為講究，如於室外演出，所搭戲台則更為寬闊，因演員陣容較大。在習俗上民戲多在早上扮仙，下午日戲以熱鬧的聲勢吸引民眾前來觀賞，夜戲則以教化民心的內容為主。至於公演因演員的容妝、音效、佈景等均較龐雜，耗時費事，故每日以演出一場為宜。民戲演出的內容較為單純，而公演則因配合劇情需要，兩者之演員人數自然有所差距。至於佈景上民戲僅須顯示團名與區隔表演與休息區即可，而公演時之舞台佈景牽涉燈光、音響的專業技術，故必須請專業人員現場操作。民戲演出時演員容妝以能搭襯角色為原則，公演則因配合劇情需要，梳妝、服裝需講求專業水準，而請專人專責統一處理。民戲演出時，由於戲詞、動作、唱唸等均由演員自行創作，以自然靈活運用為主，公演時因語言的隔閡，須以字幕來輔助觀眾瞭解劇情，也因此演員須將唱唸熟背，否則會因脫詞而顯得尷尬。至於戲金更是影響演出品質的關鍵，由於民戲與公演兩者在演出場地、場次、人員、服裝及舞台、聲光佈景等之設計明顯差異而直接影響支出成本，因而兩者之間的演出戲金自然有所差距。

總體來說，民戲是接近群眾較富鄉土味，而公演則是較為精緻，並引用聲光科技。演民戲，能使劇團保有一定的親和力，與民情融為一體；公演則可提高劇團本身的素質，不斷追求完美。「榮興客家採茶劇團」的定位，便是兩者兼容並蓄，顧及傳統與現代揉合呈現的藝術團隊。

二、「榮興」劇目取材與創作特色

以上所述民戲與公演在演出模式上的差異，為了吸引不同層次的觀眾，對於戲劇的情節與內涵，要求也是不同的。民戲的觀眾注重的，是熱鬧的劇情，內容多為流傳於坊間的傳奇故事為主；而公演時的觀眾，注重的則是表演內容的涵養及所帶來之寓意啟示。故在劇情的安排上，是需要一段時間來創作編修的，因此，接續所要討論的便是「榮興劇團」對於戲曲故事取材與創作上的特點。

（一）民戲

民戲通常一日分為兩場，即下午場與夜場，一般被稱為日戲和夜戲：

1、日戲（古路）

演出的故事內容多為古路、神怪戲，如《全本薛丁山與樊梨花》、《觀音收大鵬》、《過五關》、《三宵下山》、《楊排風》、《穆桂英掛帥》、《擂鼓戰金山》、《狄青下山》、《孫臏下山》、《楊文廣招親》、《封神榜》、《大拜壽》、《鳳凰台》、《珠簾寨》、《司馬鍾斬子》、《白虎關》、《神亭嶺》、《狀元樓》、《狄青招親》、《五龍陣》、《乾隆關》、《薛仁貴征東》、《劉備招親》等等武打動作戲，一來熱鬧的鑼鼓聲可吸引附近的居民前來觀戲，再則精采的開打戲，能震攝住觀眾對戲曲的興趣，使其能在戲棚底下駐足。因此，一般日戲的演出，其選擇大致為三國志、封神榜這類的故事。

2、夜戲（採茶）

晚間的戲齣，習慣上演出的內容，著重在寓教於樂的家庭倫理戲，如《西岐山》、《十八女樂》、《紙馬紀》、《烏盆記》、《斬郡主》、《狐仙報恩》、《八珍湯》、《真

假包公魚美人》《忠義節》《傻人有傻福》《王文英認親》《白蛇傳》《彭公案》《跛腳皇帝》《販馬記》《唐王遊地府》《夫妻會》等等，夜晚的表演，多以輕鬆笑料的題材為主，亦有嚴肅含教化寓意的故事，適合全家大小一起觀賞。

民戲的演出，在排練上通常為當天演出的劇目於當天編排⁸⁹，原因來自於廟會演出多是讓神明觀賞的。爐主為表示對神明的敬意，會請劇團提供幾齣拿手的演出劇目，在扮仙之後擲筊請神明點戲，神明點到哪齣戲，劇團便要表演哪齣戲，故在此之前劇團無法確切掌握演出的劇目。為了因應當天演出的未知戲齣，一般戲班中會有一至二位的資深演員擔任“說戲人”⁹⁰，“說戲人”的責任是將演出劇情詳細的“說”一遍讓藝人們瞭解，包括跟演員大致講解表演時，應該說些什麼樣的對白。等到正式演出時，演員們就需要各憑本事，在台上自我發揮了。因此接受過民戲訓練的藝人，在台上的反應能力，通常都會比較靈敏，往往他們對於突如其來而難以招架的情況，就必須隨機應變了，當然偶而也有來不及反應，而出現尷尬的場面。另外，當劇團不在客家庄演出的時候，藝人們為了要讓當地的觀眾聽得懂台上演員的說唱內容，這時便有國語、河洛語、客語等多元化語系，在客家大戲中同時出現的情況。甚至當地觀眾還會要求唱歌仔調、京腔，使得客戲演員幾乎個個身懷絕藝，這當中也無形地透露出客家戲藝人的生存困境。

（二）公演

前面提到客家大戲是由三腳採茶戲轉化而來，筆者多次參與「榮興劇團」所創作演出的新編大戲中，發現上演的劇本，無論是鴛鴦蝴蝶的美麗愛情或蘊含寓意的忠孝節義，都參雜著三腳採茶戲獨特的戲謔風格。這樣的編排內容，在筆者透過與鄭榮興先生的訪談後得知，這些內容其實是鄭榮興先生與編劇曾先枝先生的刻意安排，目的在於凸顯客家本色，正如論及京劇那就必須提起梅蘭芳先生。相對地要凸顯客家戲的特色，就必須把客家風行最盛的三腳採茶戲，轉化於大戲

⁸⁹ 戲班通常利用中午及晚上的飯後，大夥都在後台休息的時候說戲，下午要演出的戲，在中午飯後說，晚上要表演的戲齣，則在晚餐後說。

⁹⁰ 說戲人的身分等同於戲曲專業名詞中的導演一職。

之中。

小戲取材絕大部分來自市井生活的小故事，而「榮興劇團」將小戲的草根性，廣泛利用於大戲的構思當中，由於大量挪用三腳採茶戲的特點來創作新戲，使得客家大戲善於處理家庭戲。因此尋找劇本或編劇時，往往都會從民間有趣的小故事著手，進而延伸成為一個結構完整，且富濃郁客家風味的演出劇本。以下舉例片段說明「榮興客家採茶劇團」所編戲曲的特色：

1、棚頭

在編劇上為了讓觀眾，在一開鑼便能感受到客家戲的特點，因此在戲的開頭便加上了棚頭，在《錯冇錯》一齣當中，便有這樣的一段：

員外吩咐扮年貨，要糴粘米併糴糯，
菜頭板用粘米做，發板糯粘對半破，
糟麻醃雞醃鴨香醪醪，煤雞鴨大鑊頭燒大灶，
慢慢煤來用文火，雞皮鴨皮莫煤破，
煤好肥湯搵大菜，長年零工過年介貨，
蝦仁魷魚與蔥白，客家小炒名菜一套，
大腸炒薑絲要猛火，人人食過都讚好，
豬腳蒜頭煲燻肉，香味隔遠都聞得到，
豬肚煮福菜湯頭最一好，烘雞烘肉最上等來最上等。⁹¹

上面的大段戲詞，用充滿節奏感的敲仔板⁹²說白方式來展現，內容則別出心裁地將客家名菜，巧妙地合輒押韻貫穿其中。如糟麻醃雞醃鴨、蝦仁魷魚蔥白、大腸炒薑絲、豬腳蒜頭煲燻肉、豬肚福菜湯等等。一道道都是客家的上等佳餚，並且充滿了客家人過年的歡愉景象。另外《錯冇錯》的棚頭，突破了三腳採茶戲中丑行專唸棚頭的規律，而改由劇中的花旦翠香擔任棚頭的唸白，翠香在劇中扮演著穿針引線的角色貫穿全場，周旋在歐家、卓家、姚家三家人中，更巧妙的撮合了表哥表姊的婚姻。經由翠香嬌俏可愛的唸白方式與俐落的戲劇身段，豐富了

⁹¹ 《錯冇錯》劇本為「榮興客家採茶劇團」提供。此段內容來自於本劇靈魂人物，丫環翠香在開場時所表演的棚頭。

⁹² 敲仔板，即數板之意。

棚頭的內容，也營造出客家人過新年時歡喜熱鬧的景象。

2、相褒

相褒段子在客家大戲的劇情當中，有著潤滑作用，但這樣的內容，通常只安排給劇中的小丑以及彩旦等甘草人物來詮釋，下面即為《相親節》中萬人美與黃甘皮的對白：

黃甘皮：人人見到噁噁嘔，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：面子扁扁畚箕嘴，也敢出來街上迎。
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，遇著痴困來比論。
黃甘皮：不怕凶神和惡煞，只怕燒殼（焯鑼鐸鉢？）。⁹³

這段對白主要是說在相親節這天，男男女女相約成群，唱山歌互表衷情。黃、萬兩人也趁此機會出外遊玩，順便尋找美嬌娘和如意郎君，兩人卻不期而遇，因此展開了一場唇舌戰，互相詆貶，即上述戲詞。此外，兩人配合著誇張的扮相以及逗趣的身段表演，更凸顯了客家三腳採茶戲的戲謔特點。

3、俚語

俚語為客家語言中的一大特點，編劇曾先枝便善用了這個獨特的文法，將其引用在戲曲之中，以下舉例《錯冇錯》中卓母與歐母在沖喜相見的片段：

王 氏：哎喲，你就是歐鳳的娘，親家母麼？
歐 母：喲，你就是卓富的娘，親家母麼？
王 氏：今天是什麼好風，感勞親家母送小姐過門來。

⁹³ 《相親節》劇本為「榮興客家採茶劇團」提供。此段內容來自於本劇第二場黃甘皮與萬人美初相遇時的情節。

歐 母：親家母，不瞞你說，若不是你親家瀉痢肚，
早就來看您哪！

王 氏：這就不敢當，親家母，歐鳳小姐想必也來。
【俊興扮公子，卓富扮家院同上】

歐 母：帶來了。

王 氏：來了麼？在哪裡？
【卓富急躁推，王氏踩著歐母的腳】

歐 母：哎喲！親家母，你也小心些！

王 氏：哎喲！張天師下海，親家母摸怪「莫怪」。

歐 母：新買的蕃薯刷，好刷、好刷「好說好說」，親家母，
公子的病好也否？

王 氏：卓富好了，我喊他出來了。

歐 母：在哪裡？在哪裡？
【歐鳳欲往前走推，歐母碰到王氏頭】

王 氏：哎喲，親家母細宜些。

歐 母：彭祖公失去杖！親家母冇見拐「莫見怪」！

王 氏：新買掃把，親家母好掃「好說好說」。

歐 母：親家母，您請卓富公子過來，我看看。

王 氏：親家母，您請歐鳳小姐過來我也來看看。

歐 母：嗯哩一起喊過來。

王 氏：唔！好好。嗯哩一起喊過來。⁹⁴

將大量的俚語運用在戲曲當中，能夠製造出另類的戲曲效果。卓母、歐母為了替兒女尋得好姻緣，利用掉包計，分別讓俊興與菊英充當卓富、歐鳳，便居心叵測各懷鬼胎，卻又相互猜疑的讓兩人會面。當卓母得知歐鳳來時問：「來了麼？在哪裡？」，卓富急著想看歐鳳的樣子，便推擠王氏，卓母此刻便不小心踩到歐母的腳，便同歐母說：「張天師下海，親家母摸怪！」，摸怪客語同音字便是『莫怪』的意思；接著歐母又回答王氏「新買的蕃薯刷，好刷、好刷」，好刷即『好說』諧音；接著歐母聽到卓富也出來見客了，欲往前看時，同樣地被歐鳳用力的往前擠，而撞到王氏的頭，歐母便趕緊的對王氏說：「彭祖公失去杖！親家母冇

⁹⁴ 《錯有錯》劇本為「榮興客家採茶劇團」提供，此段內容為本劇來自於本劇第六場，歐、卓兩家於沖喜時，雙方家長見面時所摘錄的對話。

見拐！」，右見拐即莫見怪的意思，王氏也謙虛的回答：「新買掃把，親家母好掃、好掃。」，這裡好掃的客語與國語的『好說』音是十分雷同的。編劇考量在這裡安排俚語出現，一來誇張卓富歐鳳急欲娶妻嫁夫，又害怕吃虧而相互推擠所表現出來的醜態，描繪出戲劇應有的笑料場景，再者也藉此將客家文學之美體現在客家大戲之中。

三、「榮興」服裝與音樂的設計特色

客家大戲給予觀眾的既定印象，演出時不外乎為臉上塗抹著豔麗的濃妝，身著誇張如戲偶之服裝，配合零稀樂器的拉彈吹打，口中除了哼唱山歌小調，偶亦參雜京劇的原板、搖板，亂彈戲的二凡、流水，歌仔戲的大調、七字仔，甚至還參雜著六十年代耳熟能詳的流行金曲，完全無法和京崑相較，難以登上大雅之堂的俚俗劇種。

近年來劇團間相互競爭，而各自極力凸顯，不斷以精緻華美的戲服與氣勢磅礴的配樂相互較勁，使得長久以來風華絕代的京崑亦相形失色。為求立於不敗之地，各類劇種紛於舞臺上搭建唯妙唯肖的實景，加入了龐大的樂隊，和絞盡腦汁極其考究設計出戲服。在這樣遭逢巨大轉變的演藝生態下，使得「榮興客家採茶劇團」意識到，不能停歇在墨守成規的表演模式中，應在堅持保守傳統與不斷創新的構思中，來描繪振興客家戲曲的願景。

（一）音樂設計特色

由於受到了新古典流行的影響，近來年「榮興劇團」深感成功的演出，曲樂實有舉足輕重的影響，因此時有新作出爐，學界更是不吝給予讚美支持。曾永義先生在「榮興客家採茶劇團」於台北縣政府演出《錯右錯》⁹⁵一劇時，便予如下美文讚揚：

⁹⁵「榮興客家採茶劇團」之《錯右錯》，於台北縣政府演出，時間為2003.06.08。

客家採茶戲最足以代表客家文化族群，最能呈現客家歌樂韻調之美，它和秧歌戲、花鼓戲、花燈戲並為我國四大歌舞小戲系統，都充分展示鄉土生活，傳達鄉土情懷，流露廣大而真摯的庶民心聲。就採茶戲而言，原是以飄在茶山的茶歌為基礎所形成的地方小戲，即所謂「客家三腳採茶戲」，但廣汲博取的結果，已有成長為大戲劇種者，「榮興客家採茶劇團」便是其中成功的範例。⁹⁶

學者劉新圓亦在「榮興劇團」於國家戲劇院演出《喜脈風雲》⁹⁷後，於民國九十二年七月十一日在網路雜誌中發表 吳伯雄陪客家戲新星亮相 - 客家宮廷戲《喜脈風雲中》 一文中提到：

《喜脈風雲》的唱腔是由榮興劇團創團人鄭榮興設計的。……他在《喜脈風雲》當中，對客家戲唱腔做了大膽而革命性的改造：首先他把三腳採茶戲的採茶腔與山歌混用，使唱腔種類走向多元化。其次，他把客家大戲的主要唱腔「平板」與亂彈的福路和西路的「平板」放在一起，而產生了相當有趣的對照效果。最後，他對客家戲的「平板」進行改造，使它產生板式的變化，而脫胎換骨成大曲的風格。以京劇唱腔為例，西皮有分倒板、散板、搖板、慢板、原板、二六、流水、快板等不同的板式，這是京劇所以成大戲的重要因素之一。平板有了板式的變化之後，也就正式宣告客家戲邁入了大戲的成熟階段。

學者蔡振家先生，也在觀賞「榮興劇團」於新舞台演出《大宰門》⁹⁸後發表：

榮興劇團的唱腔音樂，近年來皆採取「亂彈、採茶兩下鍋」的方式，在敷演宮廷戲等較為大氣的戲齣時，多樣的曲調運用起來可說是游刃有餘，然而，在客家戲中演唱「官話系統」的亂彈唱腔，卻也遭到一些學者的質疑。筆者認為，亂彈唱腔改用客家話來演唱乃是一樁美事，因為亂彈戲的板式旋律大多具有一定的可變性，比一些固定旋律的九腔十八調更能夠適應不同的唱詞，達到腔隨字轉的要求。在這次的《大宰門》中，許多亂彈唱腔的滑音都用得恰到好處，與客家話的音調配合得天衣無縫。在客家戲中演唱亂彈唱腔，目前比較大的難題是觀眾對於這些曲調不夠熟悉，因此，現階段可能要以「打歌」的方式，讓觀眾逐漸接受、

⁹⁶ 曾永義 弄假成真《錯有錯》，中央日報，2003.06.06，第17版。

⁹⁷ 「榮興客家採茶劇團」之《喜脈風雲》於國家戲劇院演出，時間為2003.07.18~20。

⁹⁸ 「榮興客家採茶劇團」之《大宰門》於台北新舞台演出，時間為2005.11.03~06。

以至喜愛這些古老的亂彈曲。⁹⁹

我們從專家學者所作之佳評中發現，儘管「榮興客家採茶劇團」於不斷的創新中，仍然本著傳統戲曲的基調進行揉合改良，且在其公演的客家大戲中屢屢植入亂彈戲曲的唱腔，讓客家戲曲能走出山歌、平板及採茶的歌調模式，使之易為曲的唱法而真正成為戲曲。至於影響「榮興」曲樂創作的主要因素，約如下述：

1、多元屬性的融合

台灣包容不同族群共生共存，久之各族群所屬之表演藝術，亦在多元的發展之下，戲曲與戲曲之間，也相互產生了微妙的藝術融合。客家三腳採茶戲由小戲轉變為大戲的演出形式，即為已經成為事實的典範。

「榮興客家採茶劇團」所在之處，正是著名亂彈戲班「東社班」、「新福陞」的活動範圍，而台灣北部客家八音，近似大調式的音樂特性，陳現了八音與北管音樂交流頻繁的背景。¹⁰⁰以致影響「榮興劇團」劇目創作與音樂風格最深的，便是活躍流行於民間的北管音樂及亂彈戲曲。

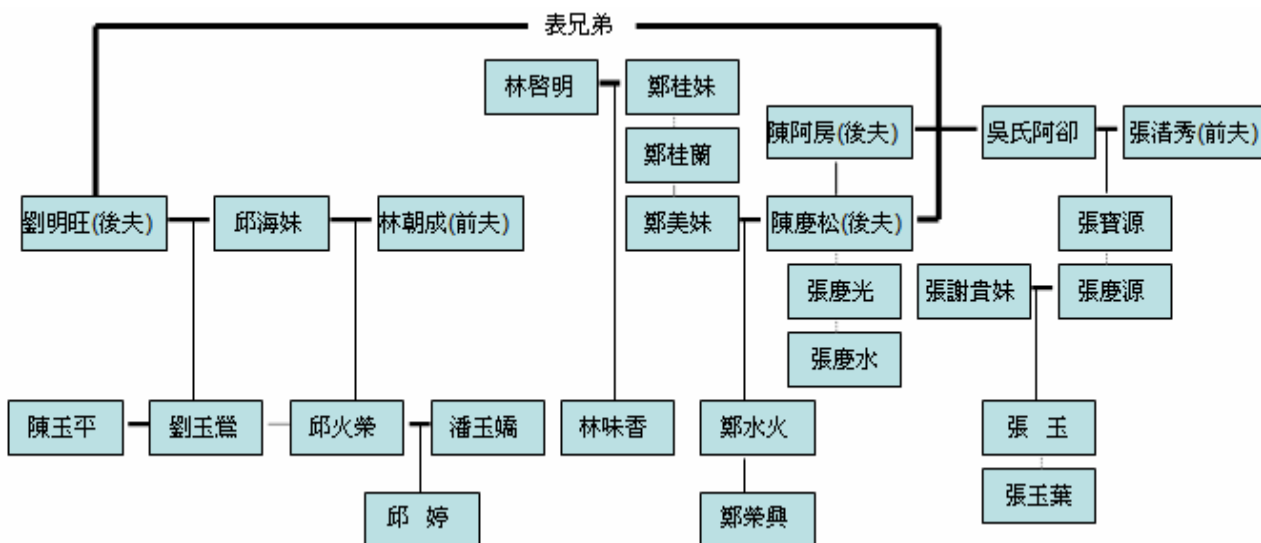
2、生長環境與師徒情誼

由於劇團創團人鄭榮興先生，生長於傳統戲曲家族，其祖父陳慶松先生，出身於苗栗客家八音演奏世家，為八音界公認的一代大師，祖母鄭美妹女士，為客家三腳採茶戲一代名伶，父親鄭水火現為「苗栗陳家班北管八音團」團長。自幼薰陶在客家八音的氣息中，耳濡目染著戲曲音樂。及長又接受完整高深的音樂教育，稟賦優異，勤學精進，在傳統劇樂上得以登峰造極乃自然之事。另鮮為人知者，乃鄭榮興先生與北管大師邱火榮先生，除了有著深厚的師徒情誼，兩人更為親戚關係，因而在技藝授受之間，產生了難以言喻的默契。

⁹⁹ 蔡振家 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，2005.12.05，網站來源 <http://com2.tw/chta-news/2005-12/0512-chta-news001-c1.htm>。

¹⁰⁰ 參見鄭榮興《台灣客家音樂》台中，晨星出版有限公司，2005.05 頁 41。

圖表 5 邱火榮與鄭榮興之家族關係表



資料來源：鄭榮興。整理、製表：江彥璫。

透過圖表 3，可以發現「榮興劇團」創團團長鄭榮興先生的祖父陳慶松先生，與邱火榮先生之繼父劉明旺先生為表兄弟的關係。由於邱火榮先生年輕時，因不斷受邀至各地演出，兩人始終擦肩而過，然而鄭榮興先生卻是時常與其妻潘玉嬌女士、其妹劉玉鶯女士一起切磋技藝。直到民國七十幾年，兩人因業務相互支援關係，此時方有較為頻繁的接觸。並於民國七十八年，邱火榮先生獲頒教育部民族藝術薪傳獎時，舉行拜師儀式，正式成為師徒關係。此外，鄭榮興先生之叔祖母張謝貴妹女士與表姑林味香女士，亦為亂彈戲班之著名演員，祖姨丈林啟明(林海)先生為亂彈戲班著名鼓佬。¹⁰¹

3、創新來自於不斷的創作與實驗

「榮興客家採茶劇團」在創作大戲時，儘管瞭解在劇情與角色之間，山歌、小調及平板已不敷使用，必須藉由其它劇種的唱腔進行改編，但三腳採茶戲的九

¹⁰¹ 訪談鄭榮興先生於苗栗客家戲曲學苑，時間為 2007.03.25。

腔十八調始終仍佔全劇音樂創作中的 70%至 80%。在訪談之間，鄭榮興先生認為，大戲原本即為三腳採茶戲之延續，因此三腳採茶戲與大戲之間，必須維持著一定的關聯性。另外，客家三腳採茶戲在民國之前，演出型式即已受到肯定，但客家大戲至今卻仍未完全定型，因此還有很大的發展空間。

各類劇種之間互相學習，吸取優良元素，此亦為戲劇創新必經之途。但在創作求新的過程中，鄭榮興先生堅持著，在改變的同時，仍須讓觀眾感受到，在演出過程中，不論是音樂或唱腔，都要在客家戲曲的基調下，音樂必定要維持統一，讓觀眾聽起來很有一致的感覺，畢竟創新非一蹴可及，而是要在不斷的創作與實驗中獲得。¹⁰²

由於「榮興客家採茶劇團」有著得天獨厚的因緣際會，加上睿智的音樂天賦與高深的音樂造詣，更珍貴的是胸懷執著而強烈的使命感。使其對於客家採茶戲、客家八音與亂彈戲曲得以融匯貫通，並將其巧妙的運用於創作之中。使客家戲曲音樂，走出歌調的小戲形式，邁向曲樂的大戲表演，此創新乃集完美之大成，諒必也算是悠揚的天籟。

（二）服裝設計特色

台灣本土戲曲文化受到京崑的影響，從表演模式乃至服裝設計，無一不隨之效行。然而傳統客家戲曲，長期以來予人質樸淳厚之印象，京崑的華美戲服穿著於客家戲曲的演員身上，總是顯得沉重而不搭調。「榮興客家採茶劇團」深覺劇團欲盼受到觀眾的肯定，除在曲樂上成功的創新外，演員的整體造型更是吸引觀眾的重要因素。因此「榮興劇團」不惜高額開支，從民國九十三年起，禮聘了國內知名的戲曲服裝設計師蔡毓芬女士¹⁰³，為劇團量身設計了饒富客家韻味之戲曲服裝。

¹⁰² 訪談鄭榮興先生於苗栗客家戲曲學苑，時間為 2004.10.16。

¹⁰³ 蔡毓芬，實踐家專服裝設計科畢業，目前為專業劇場服裝設計，曾為台北民族舞團、魔奇兒童劇團、當代傳奇劇場、果陀劇場、紙風車劇團、綠光劇團、太古踏舞團、劉鳳學新古典舞團、表演工作坊、國光劇團、屏風表演班、陳美雲歌仔戲團，並為多齣電視劇擔任服裝設計。

「榮興劇團」在與蔡毓芬女士溝通時提出的訴求，希望在經費許可的範圍內，服裝能維持原來的古裝型式，讓演員在演出進行中，仍然可以透過戲曲服裝來表現肢體語言，並且能體現出客家風情，又有別於其他劇種的服裝。以下，我們透過《帝阿公》¹⁰⁴中的服裝造型試以分析：

圖表 6 《帝阿公》中丑旦之服裝造型。



資料來源：榮興客家採茶劇團。

圖表 7 《帝阿公》中小生之喜服造型。



資料來源：榮興客家採茶劇團。

圖表 8 《帝阿公》中小旦之喜服造型。



資料來源：榮興客家採茶劇團。

圖表 9 《帝阿公》中丑旦之喜服造型。



資料來源：榮興客家採茶劇團。

¹⁰⁴ 《福祿壽下凡》為「榮興客家採茶劇團」於新豐信勢國小錄製予客家播出之古裝連續劇，2004.10.23 錄製。

「榮興客家採茶劇團」的戲裝，經過設計製作後，型式上並未做過多的修改，仍然保有傳統戲曲服裝，不分朝代、不分地域、不分季節的通用性。而這些服裝，亦除去了京崑戲曲中，大量採用顏色對比強烈的刺繡圖案習慣，改以印染花紋或者織紋來做重點配襯，材質上選擇墜度較高的綢緞絲紗居多，色調的對比亦明顯較為柔和輕盈，所有配件均能拆開做搭配變化。如圖表 6 與圖表 7，兩位旦角所穿著同一件紅褶子與白裙，但在雲肩、下圍做小部分的變動後，即成為兩套感覺不同的喜服。

在尋找到屬於客家戲曲合適的服裝定位後，我們所見的則是，蔡毓芬女士在民營劇團經費拮据的考量中，設計出既能維持住傳統服裝的模式，且能在有限的經費中，設計出變化無限的戲劇服裝，這對「榮興客家採茶劇團」而言，無非又是一項創舉。

第三節 觀眾對「榮興客家採茶劇團」演出後的迴響

一個劇團營運能否順暢，毋庸置疑，演出品質的良窳為首要因素外，行銷策略的運用以及觀眾意見的反映，客觀的評估能讓演出有更加努力或改善的空間，茲將「榮興客家採茶劇團」，民國九十三年八月在苗栗文化局中正堂、新竹市立演藝廳及台北國立台灣教育藝術館等處，演出郭華郎買胭脂一劇後，所做的問卷調查結果¹⁰⁵，整理列表析述如次：

表格 11 「榮興劇團」民國 93 年《郭華郎買胭脂》觀眾意見調查之整合統計

演出時間 地點 項目	93.08.07 苗栗文化局 中正堂	93.08.13 新竹市立 演藝廳	93.08.20 國立台灣藝 術教育館	計	
				人數	百分比

¹⁰⁵ 「榮興客家採茶劇團」之調查問卷，參照本論文附錄六，頁 116。

受訪者人數		27	19	24	70	100%
性別	男	13	7	9	29	41%
	女	14	12	15	41	59%
年齡層 (歲)	30 以下	3	3	2	8	12%
	31 至 50	8	7	9	24	34%
	51 至 70	16	9	13	38	54%
	71 以上	0	0	0	0	0%
對演出的 劇情、台 詞、音 樂、服 裝、字 幕、燈 光、音 響、道 具、佈景	喜歡	24	18	23	65	93%
	不喜歡	3	1	1	5	7%
再度觀 賞本團 演出	願意	27	18	23	68	97%
	不願意	0	1	1	2	3%
購買本團 出版之光 碟、客家 戲曲書籍	願意	25	19	22	66	94%
	不願意	2	0	2	4	6%

資料來源：榮興客家採茶劇團。整理、製表：江彥琛。

由以上表列 70 份問卷中，觀眾性別以男性 29 人佔 41%，女性 41 人佔 59%，

劇團所在苗栗地區，男女觀眾群為各半。觀眾年齡層以 51 歲以上 38 人，最多佔 54%，31 至 50 歲者有 24 人居次，30 歲以下者僅有 8 人，觀眾人數與年齡層成正比，顯示年齡愈高者，對本土傳統戲劇的喜好度越高，亦可看出欣賞地方戲曲，已被選擇為職場退休後的主要娛樂方式。另一意函則為，年輕人忙於工作或學業，而調適生活壓力的方式，多以刺激性的電視、電玩為主，因而思維傳統藝術文化的傳承，實有及早規劃的必要。

其次，對演出的劇情、台詞、音樂、演員的服裝、字幕、燈光、音響、道具、佈景等項都喜歡者有 65 人，佔 93%，不喜歡的 5 人，僅係對於項目當中的細項，有其主觀的因素，不受喜歡的細項，以演員的服裝居多，音響、劇情次之，道具、佈景再次之。

願意再度觀賞本團演出者 68 人，佔 97%，不願意者 2 人，均係因演出地點不便之故。

願意購買本團出版之光碟與客家戲曲書籍者 66 人，佔 94%，而不願意購買者 4 人，其原因為視經濟能力而定，礙於戲曲書籍難以瞭解。

至於諸多類別之建議事項，實無法一一列述，僅略以歸類，並擇其要者，敘述如下：

1、由於用心的製作，把客家戲劇最美的質感呈現出來，是成功完美的演出。客家文化以戲曲方式呈現，最易導入民心，能收立竿見影的效果。

2、客家電視台的成立，讓廣大的客家鄉親，得以自行在家中觀賞到客家戲的演出。而貴團製作的節目，常以能否發揮教化的功能為考量，這是對於客家民族的貢獻。總以身為客家子弟，能為傳承客家文化略盡心力，是責任也是驕傲。

3、不斷創新，融合古今中西的改良式劇情，以此吸收年輕觀眾，真正成為老少咸宜的文化藝術。

4、多予製作教化民心戲碼，以寓教於樂方式，導正社會的腐化。

5、策劃用心，演員的身段、唱腔位於水準之上，其精采的盛況，罕見而難

得。

6、培育新血，演員年輕化，乃係致力文化傳承的積極作為，實為可喜的現象。

7、建議善用網路資源，加強宣傳。冀盼新作不斷出爐，無論下鄉或在電視台演出，讓觀眾有更多的機會，來體驗客家文化之美。

8、有豐富經驗的老演員，善於製造詼諧氣氛，他們的參與，可使演出效果加分。

9、演員賣力演出，偶有觀眾於謝幕前即先離席，演出精采處亦吝予掌聲，交談時影響觀賞等，觀眾的內在涵養，尚有提升的必要。

10、希望中場能有短暫的休息時間，免於演出中在場內走動，有礙演出與觀賞。

11、服裝與佈景，可更為華麗些，舞台左右皆有字幕，並增加客語字幕，藉此也讓觀眾上了一堂寶貴的鄉土語言課。

第五章 危機意識與因應之道

第一節 目前所面臨的危機

目前傳統客家戲劇界，普遍且共同潛在的隱憂，首為傳統資深藝人老化，傳承問題亟待妥善規劃。品質提升的同時，尚需兼顧不失原有風貌，卓越的品質乃係劇團永續經營的關鍵。而教育水準的普遍提升，對於傳統技藝的重振無甚助益，施以理論與實務並重的建教方式，成效必然更加顯著。關於休閒娛樂方面，動態的戶外活動，與靜態的藝文饗宴，雖其型態有別，然著眼於調劑身心的功能，兩者卻是等量齊觀。

至於戲劇的演出成功與否，端賴全盤的運作而定，字正腔圓搭配絕佳做表，即可讓觀眾當下融入劇情，頓覺身歷其境，因而語言的純熟流利，是極為重要的。陶醉傳統藝術之美，並非中老年人的專利，既是傳統就需呈現原味，而情節、音樂、唱腔、佈景、行銷等各細節，皆係博得觀眾青睞的主要因素。

一、藝人老化產生斷層問題

由於世代交替缺乏適當管道，年長藝人逐漸凋零，而資深的專業演員，年事已高無法勝任長期奔波演出。以目前「榮興劇團」十五位資深團員的年齡、戲齡，即可瞭解傳統表演藝人，嚴重老化的現象。由附表顯示，七十歲以上者四人，六十歲至七十歲者八人，五十歲至六十歲者三人，其中年齡最大者為鄭水火七十八歲，年齡最小者為張雪英五十五歲，其平均年齡為六十六點三歲。其初學戲時之平均年齡則為十二點五歲，戲齡最高者為林欽榮達六十四年之久，戲齡超過六十年者有三人，雖其中每人之戲齡長短不一，然平均戲齡可推算為五十三點八年。

¹⁰⁶如以公職人員二十五歲開始任職，迄六十五歲屆齡命令退休，服務年資最高亦僅四十年。相較得知傳統演藝生涯備極辛勞，年老退出職場後，晚年生活又無法獲得保障。因此之故，絕大多數藝人多不願意將表演技藝傳予子女，以免重蹈覆轍，以致傳承問題始終難以解決。

二、戲金影響演出品質

二十年前民眾主要的休閒育樂方式為觀賞傳統風貌的客家戲，那時觀眾最為講究的是高品質的訴求，而內台演出的票價或外台邀演的戲金，並非用以考量的重點。輾轉歷經各種情況的變化，所呈現的野台演出，竟被譏為只要鑼鼓聲響，僅須能扮仙即可，這是何等的諷刺。究其原因為目前劇團之間，為了爭取演出機會相互競爭而不惜減價，¹⁰⁷此舉亦貶低了劇團本身的身價。在這種便宜的原則下，演出的品質必然變差，為此惡性循環，傳統客家戲的原貌蕩然無存，何以奢望達到品質提升的要求。

三、教育普及影響習藝

早期的社會經濟形態，致使一般接受教育的機會少之又少，年輕人除農作與家族衣鉢相傳外，父母便會鼓勵子女謀求一技之長，以使日後生活無慮，因而當時學戲被認定係謀生之一途。如今大學院校如雨後春筍陸續成立，因此教育水準普遍提升，父母親期盼子女追求新知，以高學歷謀取高薪而穩定的職業，對於傳統的技藝卻乏人問津。

四、科技改變休閒育樂型式

民國六十年代，電視影音瓜分了傳統戲劇生存的版圖。繼之聲光俱全充滿刺

¹⁰⁶ 參見本論文附錄四，頁114。

¹⁰⁷ 筆者錄音訪談「榮興客家採茶劇團」藝人張有財先生，於西元 2004.06.05。

激的各式遊樂器材，更驅使眾人，藉此引以為樂幾至瘋狂。迄今雖以電腦替代人工作業，省時省力高效率，但衍生之副作用更令人憂心。為了享用網路資源，無法節制而混亂原本規律的作息與荒廢學業。尤有甚者多式多樣讓人沉迷的電玩，使人廢寢忘食而腐蝕了純樸的心靈，科技文明之產物，應善用並權衡利弊得失。

五、語言的隔閡降低觀賞意願

基於族群情感，愛護鄉土，熱衷支持本土藝術文化，乃極為自然而合乎情理。由於年輕一輩離鄉謀職或求學，生活習性亦隨之改變，對於自身族群的語言，已不甚流利或完全陌生。戲劇演出縱有字幕搭襯，但在節目進行中，對於劇情的體悟與韻味的感觸，是無法獲得即時同步的完美效果，所幸政府已積極重視鄉土語言的教學。

六、觀眾支持度左右演出的動力

目前傳統戲劇的演出，觀眾群的年齡層，集中於五十至七十歲的中老年人。年輕族群的休閒方式，受著娛樂種類的多元，而轉移改變是必然的現象。如何吸引年輕觀眾，樂於觀賞客家戲劇，值得深思熟慮共同研討。無論語系、族群、年齡、教育、職業各項的異同，皆有心懷觀賞客家戲劇躍躍欲試的衝動。

另外，客家戲必須擁有自己的特色，高潮迭起生動活潑的情節，搭配悠揚柔美的音樂，演員的唱腔身段等，各項完美極緻的表現，以及扣人心弦的廣告行銷，皆係博取廣大觀眾群的重要因素，切勿等閒視之。至於要重振客家戲劇昔日的雄風，其因應的做法，於次節分述之。

第二節 永續傳承的因應

自劇團重整以來，固定而整齊的班底，受到熱烈的迴響。採茶戲演出也打破了野台鄉間的既定地域，除了揮軍北市，更成功地數度登上國家戲劇院舞台，頓時「榮興」如日中天，成為客家戲劇界的寵兒。然而歲月悄然逝去，演出經驗豐富的團員，漸漸地成為兒孫滿堂的長輩。由於伶人們年歲增長，後繼無人的隱憂，也漸次浮上檯面，有心人士已開始正視這個危機，「榮興劇團」鑑於問題之嚴重性，已著手規劃進行因應之道，茲舉數端如下：

一、客家戲曲表演人才培訓計劃

榮興團長緬懷祖父母親情，感念其對客家戲曲的熱衷，創立了「榮興客家採茶劇團」。接踵而來所面對的難題，卻是客家戲曲表演人才逐漸高齡化，因此傳承的顧慮，使其耿耿於懷。由於現代社會對於戲劇世襲的觀念不再認同，父母們也不再懷抱著子女必須承襲衣鉢的想法；再者，過去藝人們的學習，只憑藉口傳心授及個別領悟，於臨場應變時即興揣摩，長期以來客家戲曲並未有正式的藝術教育體制。此刻，採茶戲傳人所面臨的斷層問題，尋求解決之道的迫切性愈顯見之。

為了解決斷層危機，在鄭榮興先生的推動之下，「榮興客家採茶劇團」於民國八十五年七月，積極規劃了培訓計畫，培育新秀期能力挽狂瀾，使得客家戲曲不致斷層。然而遭遇的問題，乃私人劇團對於人才培訓資源不足之情況下，若培植對象為外行，在執行上必定耗時耗費。因此對於培訓藝生本身，必須已有戲曲藝術之根基，為了把握有限的培訓期，將計畫培訓的藝生盡可能鎖定在本身已具有戲曲表演經驗的客籍人才中，進行範圍內之搜尋，從戲曲學校物色了一批客籍畢業學生。希望藉由其原有基礎再經由客家戲曲的訓練栽培成材，並讓這些學生在學習之初即能了解，此非一般休閒娛樂。因此對於傳藝訓練本身的要求，將極

為嚴格，藝生們也自知所肩負的，是一項嚴肅而神聖的使命。

研究規劃後，培訓藝生組別，分為 A 組（演員）與 B 組（音樂），聘請客家戲曲界中知名伶人、耆老等專業人才為藝師。學員們必須學習傳統客家三腳採茶戲的小戲表演與客家改良大戲的大戲表演，期以獲致完整的歷史發展脈絡認知與表演經驗。為了考量藝生們平日作息，習藝時間安排在每週的星期六、日，於寒假、暑假及春節期間，再增加連續集訓，課程內容規劃如次：

表格 12 客家戲曲表演人才培訓計劃教學計畫表

課程分組	藝生組別	課程內容
(A) 演員組	生組	專業戲劇客語訓練
	旦組	客家三腳採茶戲身段訓練
	丑組	客家戲曲九腔十八調教學
		客家採茶戲容妝教學
		演員與音樂之配合練習
		戲曲臨場演出見習
(B) 音樂組	吹管組	客家採茶曲調訓練
	擦弦組	客家採茶曲調合奏訓練
	彈撥組	客家北管八音特殊發音訓練
	打擊組	音樂與演員之配合練習
		戲曲臨場演出見習

資料來源：榮興客家採茶劇團。整理、製表：江彥琛。

在專業藝師與資深演員的帶領下，學員們的訓練過程分為三個階段：

(一) 第一階段 (演員組與音樂組分別訓練):

1、演員組

由基礎的客語正音教起,使其成為客語標準的專業客家採茶戲藝人。藝生必須放下本身已有的戲劇規範,學習正規的三腳採茶戲特有的身段及唱腔,包括肢體柔軟度的改變¹⁰⁸、嗓音訓練¹⁰⁹、歌調韻味的技巧掌握¹¹⁰,以及多端變化的彩妝技術¹¹¹。

2、音樂組

除了在藝師帶領之下學習獨立演奏及合奏客家戲曲山歌小調外,還必須學習饒富客家風味的八音¹¹²,使學員能確實了解並掌握到客家音樂技巧之奧妙所在。

(二) 第二階段 (整合練習):

經過一系列客家戲曲之唱腔、身段、音律、容妝訓練後,劇團接下來依照所有學員特質,挑選出適合藝生們發揮的演出劇本。讓演員組與音樂組能從基礎的分解訓練中,進入到完整戲齣的排練。拿到劇本時,演員組的藝生得一對一將所飾演角色的部分單詞,唱誦給藝師們聽。若有不正確的地方,藝師會隨時替藝生做糾正,再由藝師為其設計排定身段;音樂組則必須將劇本安插好的音樂及唱段抽出來做合奏練習,使組員在伴奏過程能整齊如一。接著兩者合併相互配合協調,進行對戲¹¹³、走排¹¹⁴、響排¹¹⁵、彩排¹¹⁶等排練程序,音樂組則要利用排完戲與

¹⁰⁸ 入選的藝生,多半為學習京劇出身,京劇演員的身上,多半較為含蓄並且一板一眼,而採茶戲身段較之相近於舞蹈,外放且注重柔軟。

¹⁰⁹ 對採茶戲伶人來說,擁有十八般武藝遠遠比不上擁有嘹亮清脆的一條好嗓子,唱功可決定其未來發展的可能性,因此嗓音訓練是十分重要的;再者,藝生們多為學習京劇出身,對於唱腔上長期習慣使用小嗓,而客家採茶戲使用的嗓音,卻是大嗓(本嗓),這大小嗓之間的轉換運用,也是其必須克服學習的。

¹¹⁰ 客家歌調通常如民謠簡單易學,但是其中技巧掌握的困難度很高,必須帶給人們如同高山峻嶺般之大幅度起伏的聽覺效果,若掌握不適當,很容易淪為業餘之說。

¹¹¹ 京劇演員容妝除了淨行之外,其他分行容妝顏色不脫為紅、白、黑三色,而採茶戲藝人之容妝,用色較為多元,除了紅、白、黑之外,另有紫、藍、綠、橙、黃、咖啡等等深淺不同色系,依照劇中角色來做調整。

¹¹² 「八音」為客族農業社會的產物,不論演出形式,音樂內容使用的樂器,音階、調式等風格,都可以說是極富客家色彩的純音樂藝術。

¹¹³ 對戲,演員與音樂單獨的對腔,並且將演出時需要的鑼鼓點,利用對戲的機會說定,樂師在

下次排戲之前，做事後和預先的修改練習，以求在正式演出時，演員與樂師達到合作無間，唱腔與音律融合得自然柔美天衣無縫。

（三）第三階段（演出見習）：

通過基礎教學以及整合排練，學員們的學習成果將登上舞台，這個階段藝生們在資深演員及藝師的帶領下參與演出見習。見習的形式分為現代劇場的戲曲演練與野台的隨團見習，以期透過固定演出劇本的戲曲演練，隨時檢視和掌握藝生的學習成效。更不斷地從隨團見習中，以不固定戲齣，無劇本的狀況下，訓練其臨場應變能力。這種雙管齊下的作法，目的在於希望學員，除了能夠了解現代劇場的操作模式與表現特點外，還能透過野台的演出模式，學習到傳統劇場的表演特質與習性。並且藉此深入學習藝人在表演上的造詣，更能夠在潛移默化之間，真正體驗到客家戲曲的風格與韻味。

「榮興客家採茶劇團」為了達到鼓勵藝生並激發對於客家戲曲之興趣，於民國八十五年八月十八、十九兩日，特別安排所有培訓計畫的學員，參與劇團製作的劇目《相親節》，在國家戲劇院的演出。儘管這對劇團來說，充滿了實驗性質，無庸置疑的是，藝生們在劇中雖非扮演主要角色¹¹⁷，然卻個個用心賣力的演出。落幕後觀賞的客家鄉親與藝文界，不約而同發出「老幹發新枝」的共同劇評用語。

經過一系列的訓練，藝生們除了可隨團員們在野台演出之外，已能參加公演，對於客家三腳採茶戲韻味的掌握度，更是屢屢受到肯定。鄭榮興不畏艱難的復興客家戲曲藝術與學員們努力不懈的學習，復甦了採茶戲的生命，值此之際，

和演員溝通之後，劇本由樂隊領導做整理，發給所有音樂人員，以面對接下來的排練。

¹¹⁴ 走排，主要演員與鼓佬、主胡的對戲，主要演員負責把戲走出來，讓鼓佬與主胡了解整齣戲的過程與需要的氛圍。

¹¹⁵ 響排，全體演員與樂師都得到場的正式排練，從音樂到演員全場的整個行程，都要在響排的時候確切地呈現出來，以檢視更改不合適的地方，使整齣戲能夠更完美。

¹¹⁶ 彩排，全體演員都要著裝、化妝，包含音效、佈景、道具都要到齊，配上音樂的整排，目的在於未演出前的所有細節工作檢視，若有不合適的地方，或是缺少的東西，都得趁彩排的機會補齊、修改，力求演出之完美展現。

¹¹⁷ 當時在《相親節》劇中，除了藝生江彥琛扮演要角鄭勤英之外，其餘演員均扮演秀男、秀女的綠葉角色；音樂組藝生亦全員擔任文場及武場領導之下手。

行政院文化建設委員會，有感客家戲為凝聚客家族群情感與延續傳統文化藝術的重要媒介，而正式將其納入保存工作的範圍中，並委託鄭榮興¹¹⁸與「榮興客家採茶劇團」於民國八十六年七月起，執行為期三年的「客家戲曲人才培育計劃」¹¹⁹，一償鄭師多年來之夙願。這對參與者來說，是極為興奮雀躍的消息，「榮興客家採茶劇團」亦珍惜這得來不易的機會，從承接計劃至執行過程全心投入。對所獲致的學習成效之中，隨時進行修正檢討，並且利用研擬課程，製作了身段教材文字和影像紀錄，包括【基礎動作篇¹²⁰】【小戲經典動作篇¹²¹】。冀望經由專書撰寫，讓客家戲曲之美，非僅只傳承給人才培育計劃中的幾十位藝生即已。而是要使客家戲曲，從此制定出正規且有效的教育系統，以削除舊有藩籬打開視野，為將來有志於從事客家戲曲的學子，得有正軌的學習管道，不致再對這門藝術造成流失缺憾。這份用心於文建會三年培訓期結束後，繼續在國立傳統藝術中心的支持下，將培訓期增長至六年，這也使藝生們精益求精的堅持得到鼓舞，更源遠流長地將客家採茶戲原有的風貌發揚光大。

二、榮興客家青年團的成立

為了有效激起藝生們對於傳承任務的使命感，在人才培育計畫執行一年後，「榮興客家採茶劇團」大膽地以改編自京劇《大英節烈》的客家改良戲《鐵弓緣》，讓藝生和資深演員們一起參與「台灣省第六屆客家戲曲比賽」¹²²，一則希望透過一年一度的客家戲曲盛典，使藝生能接觸到台灣所有的客家劇團，再則為藉由這個機會，讓客家藝文界的專家學者以及鄉親們知道，客家戲曲已經產生了新生代

¹¹⁸ 鄭榮興團長為當時「客家戲曲人才培育計劃」之專案主持人。

¹¹⁹ 「客家戲曲人才培育計劃」，八十五文建參字第 三四一。計畫在同年七月二十七日正式開始執行。

¹²⁰ 「客家戲曲人才培育計畫-客家戲曲身段教材基礎身段篇」，行政院文化建設委員會，鄭榮興、謝一如、曾先枝、賴海銀，1998.06。

¹²¹ 「客家戲曲人才培育計畫-客家三腳採茶戲身段教材旦角身段基礎篇」，行政院文化建設委員會，鄭榮興、劉麗株、葉香蘭，1999.06。

¹²² 「台灣省第六屆客家戲曲比賽」，舉辦於民國八十六年。為改編自京劇《大英節烈》的新編客家改良戲《鐵弓緣》。

演員，斷層危機將轉危為安。競賽結果，令人充滿驚喜，「榮興劇團」除了獲得總體大獎之外，藝生李文勳先生以飾演劇中人物匡中，一舉拿下「最佳生角獎」，擊敗當時所有參加競賽的資深藝人，讓眾人深感意外。有了這樣傲人的成果，鄭榮興先生與劇團遂共同決策於民國八十七年二月六日，為藝生成立了「苗栗縣榮興客家青年團」，並且規劃一系列的演出劇目，大戲諸如《義節雙全》、《八仙過海》、《鐵弓緣》、《凌波仙子下凡緣》、《雙鳳姻緣》、《婆媳風雲》、《花燈姻緣》、《相親節》；小戲包括《上山採茶》、《桃花過渡》、《糴酒》、《問卜》、《賢女勸夫》、《龍門客棧》、《豆腐夫妻》、《公揸婆》、《拋採茶》等等。

民國九十二年六月，「客家戲曲人才培育計劃」告一段落，年輕演員歷經七個年頭的培訓，生澀青梅逐漸蛻變為綠葉叢中的紅花。他們憑藉著自身的努力及資深演員提攜後輩之殷，在客家戲曲的舞台上，已可獨當一面，擔任吃重的主要角色，頻頻受邀至國內各地演出，並於多次出國訪問的演出中，獲得當地居民和僑胞的好評，同時也打開了知名度。尤於民國九十四年十一月五、六兩日，於台北新舞台演出的新編大戲《大宰門》，劇中角色大都由青年演員擔任，資深演員則退居二線，如此充滿朝氣的年輕組合，立即在藝文界受到熱烈的討論，學者蔡振家先生與徐亞湘先生便在中華戲劇學會文藝會訊及民生報中發表觀感，前者認為他們在《大宰門》中的表現是百尺竿頭更進一步。飾演宰相夫人的江彥璫小姐，演技精湛、唱工細膩，飾演宰相的陳思朋先生，在“瘋狂場景”中充份發揮了他的表演長才，飾演柳逢春的李文勳先生與飾演香琴的陳芝后小姐，一出場即為矚目的焦點¹²³；後者則深感《大宰門》為「榮興劇團」多年來最佳的作品，認為京劇出身的這些青年演員，不論在身段、做表、行腔及人物詮釋上有不俗表現外，也讓此戲的表演精緻度大大提升¹²⁴。除了專家學者為文讚譽外，此劇並與「國光京劇團」之《三個人兒兩盞燈》、「雲門舞集」新編舞劇《狂草》，入圍「第四屆

¹²³ 「青春版客家戲：榮興客家採茶劇團的《大宰門》」，蔡振家，中華戲劇學會文藝會訊，民國九十四年十二月，網址 <http://com2.tw/chta-news/2005-12/0512-chta-news001-c1.htm>。

¹²⁴ 「甜瓜連藤的《大宰門》」，徐亞湘，民生報，A10文化風信，民國九十四年十一月九日。

台新藝術獎」表演藝術類「九大表演藝術之一」。這對初出茅廬的青年演員來說，能與國內知名劇團並列其中共享殊榮，此來無疑是對他們莫大的鼓舞。

三、與「國立台灣戲曲學院」之建教合作

儘管「客家戲曲人才培育計畫」於民國九十二年六月告一段落，為了讓更多有志於客家戲曲的學子，能夠學習到採茶戲的精髓，「榮興劇團」一本初衷堅守在培育的崗位上，希望藉由訓練課程，持續將之傳承下去，所經歷的過程確屬艱辛，然而思及這是使命感的驅使，勞累也就微不足道了。

此時，國內專以培養表演藝術人才的「國立台灣戲曲學院」¹²⁵，對於本土表演藝術的傳承，肩負教學的重責大任。除了原設之京劇學系，又先後設立了歌仔戲學系與客家戲學系，期望培養更多專業的本土戲曲藝術表演人才，實際發揮承先啟後的功能，使台灣本土文化藝術的保存與傳承達到盡善盡美。校方為了有效協助學生，充實未來從業之實務經驗，除了傳授學系所安排之技術課程外，更擴展專業領域之廣泛學習，增設了校外實習的建教合作課程。利用上網公告、發函至台灣各個客家劇團等，徵選適合學生前往實習的單位機構。「榮興客家採茶劇團」和諸多劇團經送審核通過後，於民國九十四年九月一日起，正式成為與校方建教合作的實習機構。這對劇團及客家戲學系的學生而言，有著相輔相成的意義，劇團透由建教合作，可從專業戲曲學校所培養的專業人才當中，先行遴選表現優異的學生進行儲備，一俟學生由學校畢業，即納入劇團成為正式團員，以延續劇團表演藝術的生命；學校則經由校外實習，為學生開拓畢業後的工作機會，可謂一舉兩得。

客家戲學系將校外實習，訂定為學習課程中之必修學分，以高職部二年級為建教合作之對象。學生的實習方式，由「榮興劇團」給予增加排練及演出機會，

¹²⁵ 國立台灣戲曲學院成立於民國九十五年八月一日，前身為國立台灣戲曲專科學校，再前為國立復興劇藝實驗學校。

並免費提供劇本教材¹²⁶，甚至出借道具、服裝。每學年實習點數不得低於六十點，一點以一小時計算，每日工作時數不得超過八小時。實習時間以不影響學校課程為原則，學系則不定期派任實習督導老師，前往劇團察看學生實習狀況。若需於實習期間請假者，應事先辦理請假手續，並經實習單位主管核准，病假應附醫師證明。實習成績由學系與劇團雙方共同審核、評量學生的修業成績。

學生在進入劇團實習後，教育方式與戲曲學院明顯不同，已往在校內所學技藝，為了樹立規範，對於動作或者程序的要求極為嚴格，要求一招一式均須達到標準。因此學生由專業學校畢業後，儘管學會了戲曲表演上優美的表現能力，然僅侷限於模仿得神似，卻缺乏了對於劇中人物之性格塑造與自我內涵的培養，可說是純粹的演死戲。而客家戲曲長期以來賴以生存的野台民戲，十分注重陳現做活戲，活戲除了不固定戲詞的文戲之外，攻關頭的武戲，更是須要熟背所有學過的套路，以備和對手演出時，隨時做出各種不同變化的招式。另外還有三仙會、蟠桃會¹²⁷、醉八仙¹²⁸、壽仙¹²⁹、加官¹³⁰、金榜¹³¹等等各種的扮仙儀式，都是學生在實習期間必須貫通的，可於野台任意點選演出。學生除了要面對野台的演出外，也要勝任內台的大型公演。劇團在內台的演出，對於劇中人物性格刻畫的深層體會，要求較為細膩並且有固定的演出劇本，劇團得依學生所具有的不同特質，安插適合之次要角色。學生於接到劇本後，首先由導演為同學們講解人物性格，再給予自由發揮的空間，藉此可激發學生對於戲曲人物的性格創作。

¹²⁶演出教材為榮興實驗多年的演出劇本。

¹²⁷蟠桃會，瑤池金母千秋華誕，孫悟空、八仙、二郎神等皆前往祝賀，途中孫悟空遇見八仙，調皮地模仿八仙的動作，到了聚仙橋，看見二郎神楊戩，譏笑其妹華山聖母私配凡夫，沾辱天庭，雙方怒目相向，發生爭執，經欲往拜壽路過聚仙橋的老仙勸解，三人才一同前往拜壽。通常若廟方點蟠桃會，後面會接著演出醉八仙或者是八仙。

¹²⁸醉八仙，為瑤池金母邀請八仙祝賀某神祇華誕之扮仙戲。由金母邀八仙前往華堂吟詩祝賀，爾後，金母擺酒筵，與八仙共飲瓊漿，眾仙在酒席之中將糖果、酒灑給觀眾，觀眾亦同受祝福。糖果、酒等供品均由廟方準備，劇團只負責演出。

¹²⁹壽仙，又稱為八仙，故事內容與醉八仙相同，但程序較為簡易。

¹³⁰加官，相傳係因唐明皇命文武百官扮演角色粉墨登場，宰相狄仁傑羞於裝扮，而戴上面具表演，此即跳加官之由來，跳加官演員著紅蟒，口咬面具，手持奏板，俗稱啞口大仙，於表演中持紅布條，向觀眾亮出「加官晉祿」、「當朝一品」的祝福語。

¹³¹金榜，乃鐘景期狀元及第，回鄉與夫人葛明霞團聚，夫妻兩人拜謝天地的情節。另外，戲結束之後，則需再出場鬧府，向觀眾行禮致意，一為感謝觀賞，二為祝福觀眾闔家團圓。

「榮興客家採茶劇團」與「國立台灣戲曲學院」之建教合作，迄今已歷經兩屆，實習學生在團員們的帶領之下，技藝逐漸成長進步。客家戲學系於今年六月即將產生第一批高中畢業生，其中的數名學生已預定與劇團簽約成為正式團員，相信未來代代相傳的新血，必能綿延不斷的將客家文化永續傳承下去，這種充滿生命力的喜悅，將使客家傳統戲曲之美更為燦爛。

結 論

在早期的農業社會中，觀賞傳統戲劇為農事閒暇時，主要的休閒娛樂之一。它帶給人們精神上的愉悅，並藉以紓解平日工作的辛勞，彌補物質生活的困乏。每逢節慶祭典，村人集資請戲酬神，以感恩豐收祈求平安，民間戲劇的內容含攝著忠孝節義、倫理教化的意涵，藉由觀賞戲台上粉墨登場的人生，發揮了啟迪教化，加強民族意識的教育作用，此為深層而久遠的潛在效能。同時傳統戲曲又融合了音樂、美術、文學、舞蹈等多項藝術，兼具了動態與靜態之美的綜合表演藝術。

由於科技的發展日新月異，因而帶給人們多樣化的娛樂選擇。諸如多采多姿的電視節目，緊張刺激的電玩遊樂，以及包羅萬象的網路訊息，在在衝擊著民間傳統戲曲的存在空間。以致許多精湛的民間表演藝術團隊或個人，因而歇業或轉業。

正值傳統藝術面臨失傳的危急之秋，政府必須正視此一問題的嚴重性，應以振興台灣的傳統戲曲藝術為當務之急。傳統藝術文化為政府從事文化外交的重要項目，因而保存、維護、推廣、補助等皆係必要之措施。政府主管機關，目前正積極辦理並加強宣導各項社會民俗藝術教育活動，文建會亦用心經營，協助地方創造地區性的文化，其附屬機關傳統藝術中心，亦編列經費獎助民間藝術之保存、傳習及傳統藝術團隊之演出。欣見政府已朝此方向努力，殊值關心客家文化的有識之士，感到可喜與慶幸，惜因民間與企業，對於贊助文化藝術的理念仍不積極。至於正規教育體系的建立，專業表演團隊的扶植，加強藝術文化的交流等各項措施，必須仰賴政府與民間的力量，群策群力共同完成，使本土藝術得以屹立不搖永續傳承發揚。

「榮興客家採茶劇團」基於使命感的驅使，長期以來，投注心力於傳統戲曲文化的傳承與創新，意在令其不失去傳統的風貌，隨著時代的脈動，又不致在環

境的變遷下失傳。諸如熱衷參與文化下鄉、校園巡演、公演與民戲並駕齊驅，將台灣的傳統戲曲藝術，推向國際舞台，拓展文化外交。更處心積慮的規劃出永續傳承的因應之道，為克服傳統戲曲表演人才斷層的危機，極力培植新血，以延續資深藝人的演藝風華。對於師資的培育，更是不遺餘力，如今已見卓越成效。同時堅持著理論與實務並重，傳統與現代揉合，東西方劇樂的結合，多端承先啟後的歷史性任務，深信在「榮興」團隊的奮戰之下，必能迎刃而解。希望的種子已經播撒，此刻正辛勤耕耘，明日即將歡呼收割，傳統戲曲的風采，必然光芒四射於世界各角落。

參考資料

一、專 書

李國俊、徐亞湘

1998 《桃園縣四平戲班調查研究》，桃園，桃園縣立文化中心。

范揚坤

1999 《內行與子弟：林阿春與賴木松的北管亂彈藝術世界》，彰化，彰化縣立文化中心。

洪惠瑛

2002 (2003 年版)《藝術管理》，台北，揚智文化事業股份有限公司。

邱坤良

1983 《現代社會的民俗曲藝》，台北，遠流出版事業股份有限公司。

1992 《舊劇與新劇-日治時期台灣戲劇之研究 (1895-1945)》，台北，自立晚報出版部。

徐進堯

1984 《客家三腳採茶戲的研究》，台北：育英出版社。

徐進堯、謝一如

2002 《臺灣客家三腳採茶戲與客家採茶大戲》，新竹，新竹縣文化局。

徐亞湘

2000 (2005 年版)《日治時期中國戲班在台灣》，台北，南天書局有限公司。

2001《臺灣日日新報與臺南新報戲曲資料選編》，台北，宇宙出版社。

張庚、郭漢成

1998《中國戲曲通史》，台北，大鴻圖書有限公司。

鄭榮興

1999《苗栗縣客家戲曲發展史》，苗栗，苗栗縣立文化中心。

2001《台灣客家三腳採茶戲研究》，苗栗，慶美園文教基金會。

2004《台灣客家音樂—客家音樂的風格展現與戲曲歌謠的演變》，台北，
晨星出版臺北市：知己圖書總經銷。

鄭榮興，劉美枝，蘇秀婷

2004《陳慶松：客家八音金招牌》，台北，時報文化。

劉還月

2000 (2003 年版)《台灣的客家人》，台北，常民文化事業股份有限公司。

譚達先

1981 (1988 年版)《中國民間戲劇研究》，台北，台灣商務印書館股份有限公司。

羅香林

1987《客家源流考》，台北，世界客屬總會秘書處。

二、論文期刊

何東錦

- 2003 臺灣客家改良戲唱腔研究 - 以榮興客家採茶劇團 2003 年演出之《錯冇錯》為例，私立東吳大學音樂學系碩士論文。

邱秋惠

- 1998 野台歌仔戲演員與觀眾的交流，私立文化大學藝術研究所碩士論文。

邱昭文

- 2001 台灣戰後初期的亂彈班研究，私立南華大學美學與藝術研究所碩士論文。

范揚坤

- 1997 亂彈戲福路系統之平板曲腔研究，國立台灣師範大學音樂研究所碩士論文。

范韻青

- 2003 從「情」、「意」觀點探討客家改良採茶大戲 - 以《乞米養狀元》等十二齣戲為例，台北市立師範學院應用語文文學研究所碩士論文。

范光宏

- 2005.06 台灣客家採茶戲之研究 - 以新竹市龍鳳園歌劇團為例，國立新竹師範學院進修暨推廣部教師在職進修國民教育研究所音樂教學碩士班論文。

徐進堯

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

陳雨璋

- 1984 臺灣客家三腳採茶戲—賣茶郎故事的研究 ，國立台灣師範大學
音樂研所碩士論文。

麥禎琴

- 2003 臺灣客家改良戲之音樂研究—以「平板」唱腔演變為例 ，國立
台北師範學院音樂研究所碩士論文。

黃秀錦

- 1987 歌仔戲劇團結構與經營之研究 ，私立文化大學藝術研究所碩士論文。

黃心穎

- 1997 臺灣客家戲劇現況之研究 ，私立輔仁大學中國文學系碩士論文。

楊永喬

- 2001 明華園歌仔戲團演藝實踐及經營研究 ，國立台灣大學戲劇研究所
碩士論文。

蔡振家

- 1997 臺灣亂彈戲西路鑼鼓的戲劇運用 ，國立藝術學院傳統藝術研究所
碩士論文。

劉新圓

1999 臺灣北部客家歌樂山歌子的即興 ，國立台灣大學音樂學研究所
碩士論文。

謝一如

1996.06 台灣客家戲曲之流變與發展從客家採茶戲到客家大戲 ，私立
文化大學藝術研究所碩士論文。

蘇秀婷

1998.06 臺灣客家改良戲之研究 - 以桃竹苗三縣為例 ，國立成功大學藝術
研究所碩士論文。

三、其他

朱苾齡

2000 《曾先枝生命史初稿》，宜蘭，國立傳統藝術中心。

行政院客家委員會

2003 《客家戲劇五年發展計劃—規劃報告書》，行政院客家委員會。

台灣省政府文化處、陳倬民

1999.06 《台灣省八十八年度客家藝術季戲說客家本色—戲曲表演成果專輯》
，台灣省政府文化處。

附錄一

榮興客家採茶劇團歷年公演劇目

劇 名	故 事 大 綱	首演地點日期
王淮義買阿爸	<p>明永樂年間，皇后產下一肉瘤，恐傷國體，便將肉瘤拋入河中，肉瘤隨江流至河南，被王家婦人拾回家中，婦人將肉瘤剖開，使得一子便取名王淮義。十八年後，甘家見王淮義憨厚老實，便將女兒甘大珠許配淮義為妻，不久生下二子金龍與玉跳。</p> <p>一夜皇帝夢見神仙指示，河南省有兩個賢人，能為他效忠，皇帝便化身乞丐至河南尋訪。上天安排讓王淮義買皇帝為父，而王淮義之子，即皇帝夢中的賢人，但因王淮義家中貧困，險遭賣子，皇帝為了贖回孫兒，拿出夜明珠而受害，遂命淮義回京請求劉子英王爺相救，劉子英救回皇帝也將王淮義一家帶回朝中。</p>	台北公園音樂台 76.09.09
雪梅教子	<p>秦雪梅與書生商琳自幼指腹為婚，及長，商琳家道中落，一日，雪梅與侍女愛玉登樓嬉戲，商琳見其美貌，抑鬱害病，商父請嫁雪梅沖喜，秦父不允，以侍女愛玉代之。婚後商琳即病重亡。雪梅過府祭弔，見商家父母年邁無人照顧，遂立志守節，替夫盡孝。愛玉與商琳一夜夫妻，生下一子名喚商輅，雪梅以織布維持家境，教養商輅長大成人。一日，商輅在學堂毆打同窗，雪梅忿而責罰，惜婆婆溺愛商輅，羞辱雪梅。雪梅愧忿交加，欲出家向佛，幸經愛玉苦勸，令商輅負荊護罪。從此商輅謹守大娘教誨，奮發向學，終於狀元及第，光耀門楣。</p>	苗栗縣立文化中心 79.05.17
婆媳風雲	<p>宋朝時遼國造反，界牌關守將林賢忠失去關庭，理當處斬，幸為同科好友張良棟，替他奪回關庭，將功贖罪，免除死刑，削職為民，界牌關改由張良棟把守，良棟之女張淑君與賢忠之子林登科指腹為婚，而遼將佐車侖喜歡張淑君，與張元帥提親時遭拒，敗性而歸。張元帥即刻修書，</p>	苗栗縣立文化中心 80.12.13

	<p>通知林家速來娶親，登科與登悌兄弟倆趕往邊關娶親時適逢佐車侖由愛生恨，興師攻關，並打傷登科，但遼軍也為張元帥與登科兩人合力擊退。張元帥立刻命令女兒與女婿一起返回林家，林母刁氏，見子婚後身體日漸衰弱，即認為淑君是一位不詳的媳婦，又見兒子對他的疼愛，尤生恨意，趁兒子離家療傷之際，百般刁難媳婦，並將之逐出林家。淑君至此萬念俱灰欲投江自盡，適為其表妹金蓮救回家中，姨母聞知淑君遭遇甚為憤慨，金蓮則願犧牲自己嫁給登科之弟登悌，並以刁氏對待淑君的方式，作弄刁氏。讓惡婆婆深深體會到——小媳婦未進門，不知大媳婦的好，以來警惕世人。</p>	
龍寶寺	<p>東晉王司馬炎膝下無子，單生一女名喚蘭英，便立御弟司馬忠之子司馬德為太子。一日，皇帝前往沙陀會商疆界糾紛，竟遭囚困，皇后即派司馬忠父子救駕，此時秦日新遇尋拜弟魏得交投軍，妻子卻因龍寶寺上香被太子發見，太子欲強佔秦妻未果而失手將其掐死，日新悲憤之餘與拜弟投效司馬忠帳下，奮力殺敵救出皇帝，皇帝大悅便將公主蘭英與司馬忠之女金英許配日新為妻，太子聞之震怒欲謀害日新和謀朝篡位，司馬忠即帶兵返京救出皇帝並斬死太子，以表「王子犯法，與庶民同罪」之法典。</p>	<p>中壢藝術館 81.09.25</p>
真假狀元記	<p>宋金戰爭，宋將王昌奉命駐守要塞，戰役中，先鋒申俊解救王昌，兩人因此成為莫逆之交，並將兩人的孩子指腹為婚，十八年後王昌之子王文英與申俊之女申月霞長大成人，王昌去函申家求親，並命姪子王安童隨行，王文英在途中不慎跌落山谷，王安童見機起私心，便冒名王文英至申家求親，申月霞見到王文英相貌醜陋，便連夜逃婚，二女嫣紅便代替月霞抵嫁安童，大筆之年將到，申俊命安童上京赴考，科考時由包拯、寇準、潘英三人監考，卻發現有三位王文英……</p>	<p>台北社教館 85.05.12</p>
節義雙全 (三娘教子)	<p>薛廣娶妻張氏、劉氏、王春娥。劉氏為薛廣生下一子名喚倚哥，薛廣赴鎮江托友人帶回銀兩，卻被友人私吞，並假造棺木謊稱薛廣客死異鄉，劉、張兩氏先後改嫁，王春娥織布與老僕</p>	<p>台北藝術館 85.09.13</p>

	薛保含莘茹苦撫養倚哥。倚哥在學堂被譏為無母之兒，負氣歸家，不聽春娥教訓，春娥怒斷機布，已示決絕，老薛保在三勸解，倚哥深知悔改，母子合好如初。數十年後，倚哥得中狀元，薛廣亦以軍功環，一家團聚，劇中表現主僕之情義，女子之節烈與母子間之孝道，感人至深。	
相親節 (姻緣有錯配)	<p>每年，客家村的男女總會在「相親節」這天，在村內的茶園河畔相約成群、男女各立一旁，彼此互唱山歌，傳遞情意，進而選擇終身伴侶。這年，新任縣太爺走馬上任，耳聞「相親節」一事，便在「相親節」中設立「鴛鴦榜」，規定村內男女盡顯才藝，凡入「鴛鴦榜」者，得憑男榜與女榜名次互為嫁娶，企圖藉由「鴛鴦榜」中謀得利益，縣爺夫人亦有心共圖。</p> <p>庄內一對青年，俊生與勤英，因偶遇互生好感，勤英的父親得知「鴛鴦榜」後，告知勤英：「未來女婿必須是榜上狀元」。村內富豪甘皮與萬員外之女萬人美因望得配良緣，便向縣太爺與夫人買頭名，媒婆便提醒甘皮女榜頭名被萬人美買走，甘皮垂涎勤英已久，便花兩千兩替勤英買頭榜，事後媒婆覺得將勤英這朵鮮花送給了牛糞有失功德，便捲款而逃。「鴛鴦榜」放榜之日，由於俊生與勤英未行賄而落得最後一名，卻意外的使兩個有情人終成眷屬。</p>	國家戲劇院 85.08.17
緣訂三生	孫文華與王淑蓁自幼訂親，因故雙方家長相繼過世。王家由大哥王明袞掌管家業，孫家文華與母不幸又逢火災，家產化為灰燼，遂至家道中落。王明袞嫌貧愛富，有意毀婚，逼迫文華寫下休書，。幸得丫頭秋嬋與僕人憲聰設計幫忙，文華與淑蓁幾經波折，兩人才「有情人終成眷屬」。	台北社教館 91.06.08
錯有錯	<p>窯工姚祥之女姚菊英與表兄俊興訂有婚約，俊興因受地主卓富重利剝削，須做長工抵債，無力與菊英完婚。卓富與東城富家歐員外之女歐鳳亦定有婚約，只因雙方醜名遠播，兩家相互猜疑，至今仍未完婚。</p> <p>卓母為查探有關歐鳳傳言是否屬實，設下一計，欲接歐鳳過門沖喜驗明正身。歐家也會弄清卓富真相而以掉包計一探究竟。因此，歐家逼迫</p>	台北縣立文化局 92.06.08

	<p>菊英假扮歐鳳；卓富則威脅俊興替代，歐鳳與卓富則分別扮成僕人。見面後，雙方均對替身極為滿意，為取信對方即立刻拜堂成親。</p> <p>歐家丫環翠香慧黠聰敏，與俊興、菊英友好，欲趁機成全兩人婚事。洞房之夜，歐、卓兩家欲換出假新人，皆為翠香所阻，最後歐卓兩家不耐整夜苦等，便闖入洞房，真假立現，一群人便扭打上公堂。</p> <p>而公堂之上糊塗縣官以貧富分別，窮配窮、富配富，判令歐鳳、卓富結為夫妻；俊興、菊英配為佳偶。</p>	
喜脈風雲	<p>戰亂中，玉葉公主不幸流落民間三月之久，亂平後幾經波折迎返宮中，但終日食慾不振、面容憔悴。急煞皇帝皇后，召來趙、錢、孫、李四位太醫懸絲切脈，眾醫會診後心知公主未婚先孕，不敢據實以告。</p> <p>李太醫未免皇室出醜，假說公主風邪入內，遊說皇上急招駙馬沖喜，誘框新科狀元與公主成親。未料狀元郎並不領情，題詩道破玄機，皇帝便以違旨抗婚、毀謗金枝為由，將狀元革去功名、打入死牢聽候處斬。</p> <p>老太醫胡華為救狀元性命，據實稟告皇上實情，皇上震怒之下，賜公主白綾、胡華吞金自盡，胡華便幫助公主逃走。行刑之日公主不畏生死救恩人，卻發現狀元竟是自己日思夜想的情人，李太醫發現後便遊說皇上使得一場喜脈風雲，兩全其美的落幕。</p>	<p>國家戲劇院</p> <p>92.07.18 至 92.07.20</p>
郭華郎買胭脂	<p>金童玉女被貶下凡，受七世夫妻之苦，富家公子郭華郎與販售胭脂的王月英為第三世。郭華郎因父親到天竺廟中遇高僧指點兒子今年將有劫難，必須足不出戶方能消災。被禁足的郭華郎耐不住寂寞便趁機偷溜出門，在街上得知有個賣胭脂的姑娘十分美麗，便好奇前往，郭王兩人一見鍾情，便相約夜晚幽會月老廟。</p> <p>下凡阻止兩人結為夫妻的東方朔，便趕到月老廟要月老剪斷兩人紅線，月老得知兩人為金童玉女化身下凡受苦便只得拆散兩人。</p> <p>王月英到月老廟苦等不到華郎，便留詩一首</p>	<p>苗栗文化中心</p> <p>93.08.07</p>

	<p>透露要投河自盡，郭華郎因故陰錯陽差的錯過約期，趕至月老廟時得知月英要投河，便又追到河邊，兩人在橋上終於會面，卻因為意外墜河而亡。</p>	
龍井奇緣	<p>龍井奇緣改編自傳統戲曲七世夫妻中的第六世故事，描述金童玉女因思凡打破琉璃盞而遭玉皇大帝打下凡間受磨難。在五世輪迴後，王母娘娘因金童玉女二人仍未脫俗緣，命其再次下凡歷劫，轉世投胎為韋燕春與賈玉珍。</p> <p>韋燕春之母患有怪疾，聽聞龍盤山上有龍井仙水可治百病，母子倆即前往找尋仙水，暫住太平莊吳員外府上做佣人。賈玉珍於出外遊玩踏青時，在龍盤山巧遇追捕麋鹿取奶給母親做藥引的燕春，玉珍對燕春的孝心善行留下極為深刻的印象。</p> <p>在呂洞賓的協助下，燕春在龍盤山上不但沒有受到妖怪猛獸襲擊，也找到龍井取得仙水，更於龍井邊再次巧遇玉珍，兩人私定終身相約隔晚三更於藍橋上相會。當夜燕春先到藍橋等候，太白金星帶著雷公雷母前來阻擋金童玉女相會。不料，此時呂洞賓尚未收伏的山甲女妖，施以翻江倒海之術，一時大水狂作……燕春為了守信約定不肯離去，執意在藍橋等候不幸為大水淹沒而死。玉珍匆匆趕至藍橋，發現燕春已溺斃，乃投水自盡隨燕春而去。金童玉女反虧元神，重回天庭！</p>	<p>新竹市演藝廳 94.09.02</p>
大宰門	<p>宰相崔鴻宜的兒媳得了怪病，崔夫人慕名請來柳逢春為其媳看病。柳不知內中暗情，切脈斷定少夫人已身懷六甲，崔家五代單傳，其子三年前早已夭亡，寡婦懷孕，豈不成了天大醜聞？</p> <p>為了怕洩露，崔夫人拷問少夫人的貼身丫環香琴。始知玷污少夫人的淫賊就是宰相崔鴻宜。</p> <p>公公污媳亂人倫，做出傷風敗俗的行徑，萬一醜聞傳出相府，貴為當朝宰相的權位必定身敗名裂。但崔鴻宜仍不知悔改，把柳逢春、香琴軟禁於後花園，以防事跡敗露；接著公開迎娶香琴為小妾，準備少夫人一生子，就殺柳滅口，並謊稱嬰兒為小妾所生。</p> <p>無端受到池魚之殃的柳逢春和香琴二人，為</p>	<p>台北新舞台 94.11.03</p>

	求生存，小人物不得不與掌握自己命運的權貴相為抗爭，一場險象環生、力量懸殊的生死智鬥於是展開了.....	
羅芳伯傳奇	劇情敘述胸懷大志的客家先賢「羅芳伯」，有著開天闢地的雄偉氣度，帶領客家子弟自唐山飄洋過海到南洋婆羅洲，經歷艱苦卓絕的努力奮鬥，創建了蘭芳大總制共和國，是世界共和體制的締造者之一，也是客家族群之光。《羅芳伯傳奇》呈現客家族群刻苦耐勞、不畏艱難、開創美好新世界的硬頸精神。	國立台灣戲曲學院木柵校區 演藝廳 95.10.26

資料來源：榮興客家採茶劇團。整理、製表：江彥璫。

附錄二

榮興客家採茶劇團歷年演出場次（不含電視錄影）統計表

年度	演出地區	演出場次	合計	說明
95 年度	台北地區	11	122	含公演及民戲
	桃園地區	26		
	新竹地區	23		
	苗栗地區	54		
	北部之外	8		
94 年度	台北地區	8	118	含公演及民戲
	桃園地區	13		
	新竹地區	20		
	苗栗地區	62		
	北部之外	15		
93 年度	台北地區	3	95	含公演及民戲
	桃園地區	20		
	新竹地區	23		
	苗栗地區	41		
	北部之外	8		
92 年度	台北地區	7	120	含公演及民戲
	桃園地區	12		
	新竹地區	19		
	苗栗地區	74		
	北部之外	8		
91 年度	台北地區	6	107	含公演及民戲
	桃園地區	26		
	新竹地區	18		
	苗栗地區	56		
	北部之外	11		
90 年度	台北地區	3	141	含公演及民戲
	桃園地區	41		
	新竹地區	43		
	苗栗地區	53		
	北部之外	1		
89 年度	台北地區	8	161	含公演及民戲

	桃園地區	22		
	新竹地區	62		
	苗栗地區	66		
	北部之外	3		

附錄三

榮興客家採茶劇團團員介紹

一、資深演員

1、王慶芳

民國二十八年出生，父母分別為京劇採茶戲演員，三歲起常隨父母待戲班，六歲即能上台演出，七歲開始學習亂彈戲，十六歲便能導戲。先後待過「何心堂」、「慶桂春」、「老新興」、「再復興」、「東社班」、「新龍鳳」等亂彈戲班，與「永昌」、「金興社」、「德泰」、「新永安」、「新永光」等客家戲班，迄至民國八十四年，加入「榮興客家採茶劇團」。能戲甚多，民國八十三、八十四年榮獲兩屆客家戲劇比賽最佳花臉獎，目前為「榮興劇團」的演員兼導演。

2、吳勉

民國三十年出生，十六歲進入「永光」學習採茶戲，二十歲轉班主「新勝園」時，與同班張阿來結褵，夫婦同心自組「德泰歌劇團」，張阿來過世後，將德泰賣給李國雄，後加入「榮興客家採茶劇團」，擅演旦角，目前於「榮興劇團」身兼演員與服裝管理。

3、張有財

民國二十七年出生，十六歲隨兄長學習四平戲，後學習客家九腔十八調。待過「新勝園」、「勝拱樂」等四平戲班，以及「連進興」、「德泰」、「新永光」等客家戲班。專精丑行，深具表演天賦，嗓音奇佳，身段唱腔口白均相當特殊。至今已有四十多年的表演經驗，曾三度獲得客家戲劇比賽丑角獎，為客家戲曲界不可多得的表演人才。

4、張玉葉

民國二十八年出生，初於「玉美園」學習客家改良戲，十九歲又於「雙英歌劇團」學習河洛戲。先後於苗栗竹南電台，陸光康樂隊服務，演出經驗豐富多元，於民國九十一年進入「榮興劇團」。

5、張雪英

民國四十一年出生，十二歲進入「文化歌劇團」學習改良戲、現代戲，專攻花旦。曾待於「新晨光」、「新永光」、「龍鳳園」、「新美蓮」等客家戲班，其嗓音高亢，韻味濃郁。曾多次受邀赴香港、日本等地演唱客家民謠與三腳採茶戲，表演備受激賞，為「榮興客家採茶劇團」創團團員之一。

6、曾先枝

民國二十一年出生，十六歲便隨舅舅魏乾任學習三腳採茶戲，十八歲學習四平戲，參與過「竹勝園」、「勝拱樂」、「錦上花」、「居順」、「小美園」等戲班，並自組「永昌歌劇團」。迄今已有五十多年豐富演出經驗，並且能編能導，目前為「榮興客家採茶劇團」的編劇與導演，民國八十六年曾榮獲客家戲劇比賽「最佳導演獎」，為客家三腳採茶戲碩果僅存的小丑之一。

7、黃鳳珍

民國三十八年出生，六歲即隨父母學習改良戲，十四歲進入「金龍歌劇團」學藝表演。經歷過「大中華」、「苗栗」、「竹南天聲」、「新竹」等電台之客家戲廣播劇節目。其擅演小生、小丑、丑旦，嗓音渾厚，唱腔圓潤，為「榮興劇團」創團團員之一。

8、傅明乃

民國三十六年出生，自幼隨父親學戲，八歲入「勝春園」學習改良戲，又隨曾先枝學習傳統客家三腳採茶戲。啟蒙小旦後轉演小生，唱做俱佳，為客家戲劇界中的佼佼者，經歷過「金興社」、「新永光」、「漢陽」、「新拱樂」等戲劇團，目前為「榮興客家採茶劇團」之當家小生。

9、劉玉鶯

民國二十五年出生於戲劇世家，其兄邱火榮為著名的北管後場藝人，嫂潘玉嬌為著名亂彈演員，人稱「亂彈嬌」，自幼隨父母親待在亂彈戲班，能戲甚多，文武崑亂不擋，並有「戲狀元」之美稱。

10、賴海銀

民國二十九年出生，十五歲開始於「竹勝園」，學習客家改良戲，十七歲後陸續待過「永光」、「龍鳳園」、「小月娥」等戲班，亦曾與丈夫曾先枝合組「永昌歌劇團」，參與過三腳採茶戲「問卜」、「送金釵」、「糶酒」等之演出，目前為「榮興客家採茶劇團」團員。

11、戴淑枝

民國三十年出生，幼年於河洛班學習武打戲，九歲隨母親待於「新龍鳳」客家班，嫁與張有財後，便待「新勝園」、「勝拱樂」等四平戲班，以及「連進興」、「德泰」、「新永光」等客家班，擅演小生小旦，扮相絕佳，目前為「榮興客家採茶劇團」團員。

12、沈隆順

民國三十九年出生，十七歲開始學薩克斯風，於香香綜藝團服務，後轉至「日月園話劇團」，二十一歲服兵役時進入藝工隊。退伍後至各大西餐廳、歌廳、夜總會等地擔任樂師，於民國八十五年加入「榮興客家採茶劇團」，目前擔任「榮興客家採茶劇團」樂師。

13、林欽榮

民國二十四年出生，從小在父親經營的「新賽樂」戲班學習武場，十六歲時「新賽樂」因轉賣給羅得來而更名為「德興班」，當時有八位武行，自大陸來台投靠該班，因此從中學了翻滾刀槍，曾經歷過「明珠南管班」、「竹勝園」、「拱樂社」、「泰鵬」、「新榮鳳」、「美蓮」等戲班，至九十年進入「榮興劇團」，目前為「榮興客家採茶劇團」打鼓佬。

14、鄭水火

出生於苗栗戲曲世家，母親為客家三腳採茶戲著名演員鄭美妹，父親為苗栗客家八音之金字招牌陳慶松，十六歲起與父親學習打擊樂器和拉弦樂器，繼而學習北管戲曲及九腔十八調的唱腔。於新竹、苗栗、桃園和東勢等各地客家庄演出，頗受好評。目前為「榮興客家採茶劇團」文場領導以及「苗栗陳家班北管八音團」團長。

二、新生代演員

1、江彥璵

民國六十七年出生，七十七年進入「國立復興劇藝實驗學校」京劇科就讀，在校期間主修青衣，八十五年保送進入「私立文化大學」戲劇系進修，並參加為苗栗客家戲曲學苑《客家戲曲表演人才培訓》計畫第一屆傳習藝生，目前為榮興客家採茶劇團團員、客家戲曲學苑「客家戲曲表演人才培訓」教師及「國立台灣戲曲學院」專任教師。

2、李文勳

民國七十年出生，生長於戲劇世家，自幼耳濡目染，十歲進入「國立復興劇藝實驗學校」京劇科學習老生，並參加為「榮興客家採茶劇團」《客家戲曲表演人才培訓計畫》之傳習藝生，八十六年榮獲客家戲劇比賽最佳生角獎，目前為「私立佛光大學」戲劇研究所學生、「國立台灣戲曲學院」專任教師、客家戲曲學苑《客家戲曲表演人才培訓》教師、「榮興客家採茶劇團」團員兼導演。

3、陳思朋

民國七十一年出生，八十三年進入「國立復興劇藝實驗學校」京劇科就讀，主修文丑，並參加為苗栗客家戲曲學苑《客家戲曲表演人才培訓》計畫之傳習藝生。目前就讀「私立佛光大學」戲劇研究所，表演身段唱腔口白活潑逗趣，為客家戲曲界極力栽培的新生代，現為「榮興客家採茶劇團」團員及「國立台灣戲曲學院」客家戲科兼任教師。

4、陳芝后

民國七十一年出生，八十三年進入「國立復興劇藝實驗學校」京劇科就讀，主修刀馬旦。曾多次代表學校至國內外各地演出，八十五年以霸王別姬一劇赴北京參加藍島盃決賽，於九十年參與為「榮興客家採茶劇團」《客家戲曲表演人才培訓》計畫之傳習藝生，同年畢業於「國立台灣戲曲專科學校」後，至「私立文化大學」進修就讀，目前為「私立佛光大學」戲劇研究所學生及「榮興客家採茶劇團」團員、「國立台灣戲曲學院」客家戲科兼任教師。

5、黃俊琅

民國七十年出生，自幼對傳統戲曲甚感興趣，於十歲進入「國立復興劇藝實驗學校」京劇科就讀，在校期間學習多樣的戲劇表演，如京劇、客家戲、崑曲等，並涉及國術領域，包括拳、刀、劍、槍、棍等。劇校畢業後，直升專科二專部，並參加為苗栗客家戲曲學苑《客家戲曲表演人才培訓》計畫之傳習藝生，目前為「國立台灣戲曲學院」客家戲科兼任教師及「榮興客家採茶劇團」團員兼武戲編排。

6、吳岳庭

民國七十年出生，八十年進入「國立復興劇藝實驗學校」就讀傳統音樂科，在校期間主修二胡、中胡，副修中國打擊。於八十五年參加為苗栗客家戲曲學苑《客家戲曲表演人才培訓》計畫第一屆傳習藝生，並且與八十九年以優異成績進入「國立台北藝術大學」傳統音樂學系，主修北管鼓吹。曾多次參與「當代劇團」、「台北新劇團」之演出中擔任鑊鈸打擊、二胡、中胡伴奏。並且隨「榮興客家採茶劇團」至台灣、美加等地做巡迴演出。現為「榮興客家採茶劇團」團員，「國立台灣戲曲學院」客家戲科兼任技術教師。

7、蔡晏榕

民國七十三年出生，八十三年進入「國立復興劇藝實驗學校」就讀，在校期間學習「揚琴」以及「中國戲劇音樂」，並於八十八年赴大陸「中國音樂學院」，向揚琴演奏家張俠女士請益及「中國戲曲學院」教授倪儀斌修習京劇板鼓。民國九十年以優異成績進入「國立台北藝術大學」傳統音樂學系，主修北管。曾多次參與楊麗花、廖瓊枝、唐美雲、「明華園」等劇團之揚琴與司鼓領奏。現為「榮興客家採茶劇團」打鼓佬、「國立台灣戲曲學院」客家戲科專任教師。

8、蘇盈恩

民國七十年出生，八十年進入「國立復興劇藝實驗學校」就讀傳統音樂科，在校期間學習多樣化，包括京劇、崑曲、歌仔戲、客家戲、南管、北管、豫劇等。於八十五年參加為苗栗客家戲曲學苑《客家戲曲表演人才培訓》計畫第一屆傳習藝生，戲專畢業後，報考大學能力測驗，以優異的成績申請進入「國立藝術學院傳統」音樂學系（現今之「台北藝術大學」），學習南管、北管。目前就讀於「國立台灣師範大學」民族音樂研究所，現為「榮興客家採茶劇團」團員。

附錄四

榮興客家採茶劇團資深團員年齡、戲齡一覽表

區 分 姓 名	出生年次 (民國)	目前年齡 (歲)	初學戲齡 (歲)	目前戲齡 (年)
王 慶 芳	28	68	6	62
沈 隆 順	39	57	17	40
林 欽 榮	24	72	8	64
吳 勉 枝	30	66	16	50
曾 先 枝	21	75	18	57
張 玉 葉	28	68	13	55
張 有 財	27	69	16	53
張 雪 英	41	55	12	43
傅 明 乃	36	60	8	52
黃 鳳 珍	38	58	6	52
鄭 水 火	18	78	16	62
劉 玉 鶯	25	71	12	59
賴 海 銀	29	67	15	52
戴 淑 枝	30	66	9	57
謝 顯 魁	32	64	15	49
平 均 年 (戲) 齡		66.3	12.5	53.8

資料來源、整理、製表：江彥璫。民國 96 年 06 月

附錄五

95 年底縣市別戶籍登記人口數比較

區域別	戶籍人口		0-14歲		15-64歲		65歲以上		性比例 (%)	老化 指數 (%)
	登記數	年增率 (%)	結構比 (%)	結構比 (%)	結構比 (%)	結構比 (%)				
總計	22,876,527	0.47	4,145,631	18.12	16,443,867	71.88	2,287,029	10.00	102.72	55.17
北部區域	10,044,006	0.89	1,836,827	18.29	7,288,517	72.57	918,662	9.15	100.22	50.01
臺北市	2,632,242	0.61	434,361	16.50	1,891,448	71.86	306,433	11.64	95.05	70.55
基隆市	390,633	-0.28	67,198	17.20	283,153	72.49	40,282	10.31	103.19	59.95
新竹市	394,757	1.04	82,355	20.86	276,411	70.02	35,991	9.12	100.83	43.70
臺北縣	3,767,095	0.81	665,288	17.66	2,826,111	75.02	275,696	7.32	100.37	41.44
宜蘭縣	460,426	-0.25	83,018	18.03	320,773	69.67	56,635	12.30	105.57	68.22
桃園縣	1,911,161	1.64	401,456	21.01	1,359,807	71.15	149,898	7.84	103.49	37.34
新竹縣	487,692	2.10	103,151	21.15	330,814	67.83	53,727	11.02	107.65	52.09
中部區域	5,726,543	0.25	1,086,984	18.98	4,041,345	70.57	598,214	10.45	104.81	55.03
臺中市	1,044,392	1.12	213,294	20.42	751,877	71.99	79,221	7.59	96.04	37.14
苗栗縣	559,986	0.01	102,604	18.32	385,785	68.89	71,597	12.79	109.65	69.78
臺中縣	1,543,436	0.65	304,675	19.74	1,110,496	71.95	128,265	8.31	103.98	42.10
彰化縣	1,315,034	-0.06	245,488	18.67	921,253	70.06	148,293	11.28	106.64	60.41
南投縣	535,205	-0.37	94,493	17.66	372,723	69.64	67,989	12.70	107.80	71.95
雲林縣	728,490	-0.66	126,430	17.36	499,211	68.53	102,849	14.12	110.83	81.35
南部區域	6,438,441	0.04	1,106,045	17.18	4,643,440	72.12	688,956	10.70	104.01	62.29
高雄市	1,514,706	0.27	261,885	17.29	1,117,355	73.77	135,466	8.94	99.62	51.73
嘉義市	272,364	0.24	53,820	19.76	190,632	69.99	27,912	10.25	98.40	51.86
臺南市	760,037	0.42	135,810	17.87	556,581	73.23	67,646	8.90	99.36	49.81
嘉義縣	553,841	-0.59	92,009	16.61	379,992	68.61	81,840	14.78	110.60	88.95
臺南縣	1,106,690	0.06	181,514	16.40	788,133	71.22	137,043	12.38	105.70	75.50
高雄縣	1,245,474	0.21	211,186	16.96	914,062	73.39	120,226	9.65	106.60	56.93
屏東縣	893,544	-0.53	154,851	17.33	633,662	70.92	105,031	11.75	107.53	67.83
澎湖縣	91,785	-0.76	14,970	16.31	63,023	68.66	13,792	15.03	107.25	92.13
東部區域	581,260	-0.85	102,831	17.69	407,970	70.19	70,459	12.12	110.33	68.52
花蓮縣	345,303	-0.57	61,137	17.71	243,175	70.42	40,991	11.87	108.94	67.05
臺東縣	235,957	-1.25	41,694	17.67	164,795	69.84	29,468	12.49	112.40	70.68
金馬地區	86,277	7.03	12,944	15.00	62,595	72.55	10,738	12.45	115.76	82.96
金門縣	76,491	8.86	11,519	15.06	55,205	72.17	9,767	12.77	112.79	84.79
連江縣	9,786	-5.40	1,425	14.56	7,390	75.52	971	9.92	142.17	68.14

資料來源：政院內政統計資訊服務網，網址為 <http://www.moi.gov.tw/stat/>

附錄六

榮興客家採茶劇團演出意見調查表

各位鄉親：您好！

感謝您前來觀賞「榮興客家採茶戲團」所精心策劃演出的客家大戲展演活動。爲了使本團更加進步、繼續推廣客家曲藝術，以及在未來您可以最快知道本團的演出訊息，請您填寫本表並提供寶貴的意見後，交給工作人員或傳真、郵寄本團，謝謝！

電話：(037) 725099、730262 傳真：(037) 725199

356 苗栗縣後龍鎮豐富里 4 鄰新東路 47 之 1 號 E-mail: hakka_fans@msa.hinet.net

◎姓名：_____ 性別：男 女 年齡：_____

◎聯絡地址：

E-mail：_____

◎聯絡電話：_____ 傳真：_____

◎職業：1.商 2.工 3.公 4.教 5.服務業 6.自由業 7.家管 8.學生
9.藝術團體 10.其他_____

◎學歷：1.國中及以下 2.高中 3.專科 4.大學 5.研究所 6.博士班
7.其他_____

1. 您今天所觀賞的節目是 _____
2. 您從何處得知【榮興客家採茶劇團】的演出？（可複選）
親友介紹 置放在各個地點的宣傳單
報章雜誌 海報（地點_____）
劇團的郵寄傳單 廣播節目（節目名稱_____）
網際網路 其他_____
3. 此次演出您喜歡的有 1.內容 2.音樂 3.演員 4.燈光 5.舞台 6.動作
7.道具 8.佈景 9.音樂 10.服裝 11.其他_____
不喜歡的有 1.內容 2.音樂 3.演員 4.燈光 5.舞台 6.動作
7.道具 8.佈景 9.音樂 10.服裝 11.其他_____
4. 您願意代【榮興】在公司、社區或學校張貼海報、散發傳單嗎？
願意 不願意
5. 本團若有其他公演，您是否願意再度蒞臨觀賞？
願意 不願意
6. 本團若有出版相關錄影帶或客家戲曲書籍，您願意購買嗎？
願意 不願意
7. 給【榮興】的建議：

