

評論

鄭榮興，2016，《臺灣客家戲之研究》。臺北：國家出版社。

施德玉* 國立成功大學藝術研究所特聘教授

一、前言

客家戲在臺灣一百多年的發展，由歌舞而小戲而大戲，一直受到客家族群的喜愛。論及臺灣的客家戲曲，大家很自然地就會聯想到出身於客家音樂戲曲世家的鄭榮興教授，因為他對於臺灣客家戲的展演、研究、維護保存、推廣、創新和傳承都不遺餘力。他不僅在戲曲學院從事教學工作，曾擔任該校的校長，還創辦了客家戲曲學苑，培養新秀，成立劇團。他是苗栗陳家班北館八音團傳人，長年從事客家戲曲文化事業。他在展演方面的理念，不僅堅守傳統，也從傳統中開創了現代化的展演形式，使臺灣的客家戲走向精緻的表演藝術，因此他所經營的劇團已經成為臺灣客家戲曲的標竿，並且交流於兩岸，推展於世界各地。基於以上，臺灣的戲曲大師、世新大學講座教授曾永義院士，稱他為客家音樂戲曲的守護神（鄭榮興 2016）。

近年來兩岸戲曲研究已經逐漸成為顯學，臺灣有許多研究戲曲的學者專家，陸續有戲曲文學、戲曲音樂、戲曲表演方面的相關論著問世。這些論著中也有以戲曲劇種為研究對象的專著。在臺灣戲曲方面，大多偏向於歌仔戲的研究，而以臺灣客家戲為研究主題的論著相對比較少。

* E-mail: diana88613@yahoo.com.tw
投稿日期：2017年5月4日
接受投稿日期：2018年6月18日
Date of Submission: May 4, 2017
Accepted Date: June 18, 2018

鄭榮興撰寫的《臺灣客家戲之研究》著實為流行在臺灣的客家戲，進行了深入淺出的記錄與發展軌跡之研究。

對於鄭榮興撰寫的《臺灣客家戲之研究》內容非常豐富而多元，一方面以歷時性的撰寫手法，論述臺灣客家戲的發展歷程；另一方面又以文學、音樂和展演形式的角度，探析臺灣客家戲的表演藝術。該著作包含以下內容：其一，對於戲曲藝術型態不同之「小戲」和「大戲」的命義和形成基礎，進行探析；其二，對於臺灣客家三腳採茶戲的來源、形成與表演特色，進行資料的梳理及記錄；其三，論述臺灣客家三腳採茶戲「十大齣」，及其由「單齣頭小戲」到「系列串戲」的演進發展路徑；其四，對於臺灣客家三腳採茶戲代表劇目《上山採茶》、《問卜》和《盤茶·盤堵》進行探討；其五，分析臺灣客家大戲的成立、發展與現況；其六，論析臺灣創作演出客家大戲的代表劇目《婆媳風雲》、《大隘風雲》、《霸王虞姬》和《背叛》等；最後餘論清楚地提出對於臺灣客家採茶大小戲的未來展望：客家三腳採茶戲應列為無形文化資產、客家戲應如何薪傳與推廣，以及客家大戲未來發展的方向等。以下逐一分述之。

二、「小戲」和「大戲」的命義和形成基礎之評論

由於臺灣客家戲是由客家三腳採茶戲的小戲形式，逐漸發展為客家大戲，而其表演形式也由厘俗走向精緻，因此該論著首章即探討戲曲學術上「小戲」和「大戲」的定義。鄭榮興教授引用了曾永義在〈論說「戲曲劇種」〉一文中，對「小戲」的定義：所謂「小戲」，就是演員少至

一個或三兩個，情節極為簡單，藝術形式尚未脫離鄉土歌舞的戲曲之總稱；其具體特色是：就演員而言，一人單演的叫「獨腳戲」，小旦小丑二腳合演的叫「二小戲」，加上小生或另一旦腳或另一丑腳的叫「三小戲」（曾永義 1997：247-248）。「大戲」的定義：是由故事、詩歌、音樂、舞蹈、雜技、講唱文學敘述方式、俳優妝扮、代言體、狹隘劇場等九個因素構成的。如果將「小戲」看作「戲曲」的雛型，那麼「大戲」就是戲曲藝術完成的形式（曾永義 1997：247-248）。

該文梳理出「大戲」如曾永義所述，是屬於藝術形式綜合完整的戲曲總稱，具有九項元素，此九項元素中與「小戲」重複者，其藝術層面與內涵自然要比「小戲」提升許多。「雜技」一項也是小戲源生的主要核心元素之一，亦往往吸收於小戲之中；而「器樂」也必終於被小戲運用以襯托歌舞。所以「大」、「小」戲就構成元素多寡而言，只在於是否有「講唱文學」之注入與其情節中有無敘述方式的差別。這裡所指的「講唱文學」必定屬於大型的說唱藝術，像是「諸宮調」、「覆賺」等等……而不是小型的曲藝。因為大型的講唱文學提供了戲曲極為豐富的故事和音樂內涵。另外，大戲以歌舞樂為藝術基礎達到三者完全融合的境地，論其藝術之精粗也非小戲所能超越的（曾永義、施德玉 2011）。

文中鄭榮興又提出中國大陸各地重要的鄉土小戲，包含秧歌、花鼓、花燈和採茶戲等，也對於由小戲發展而形成的大戲代表劇種，進行表列式的舉例說明。內文主要是介紹以中國大陸鄉土歌舞為基礎所形成的地方小戲，但是該著作中註腳 23 也說明此章節內容全面引用自曾永義、施德玉著《地方戲曲概論》。筆者認為這些劇種如與台灣的客家戲有關聯，則應強化說明，如無關係則可省篇幅。因為中國大陸各地有許

多鄉土小戲，並且在一些地方誌書和辭典中都有詳細的資料。如果該著作沒有提出新的觀點或補充論述，則不需要過多的篇幅陳述與臺灣客家戲無直接關係之中國大陸的鄉土小戲資料。

關於「小戲」與「大戲」，鄭榮興從古代典籍和近代學者的論述，進行資料的梳理，一方面增強了著作的學術性、專業性；另一方面能讓讀者在深入理解臺灣客家戲曲之前，先有小戲、大戲之概念，進而能理解客家三腳採茶戲與客家大戲之分別，更增加該著作的研究厚度與實用價值。

三、臺灣客家三腳採茶戲的來源、形成與表演特色資料應用之分析

鄭榮興認為：要進行客家三腳採茶戲的歷史考源，首先應從客家人與三腳採茶戲之間的關係開始論起，其次再從中國大陸原鄉採茶戲與三腳班的歷史軌跡追索。內容是就目前中國大陸採茶戲的分布區域、發展情況之探析為基礎，繼而推論中國大陸採茶戲與臺灣客家三腳採茶戲之間的淵源關係。因此以下章節是分作「客家移民史與文化特徵」、「廣東地區客家聚落的戲曲活動」和「方志與筆記中的『採茶戲』」三個面向分別論述。

（一）客家移民史與文化特徵

該著作有關客家移民史的論述，首先是依據羅香林《客家研究導論》的內容，將客家民族的遷移運動分作五大時期，並進行增補。鄭教

授提出：關於客家人主要是因為戰亂而形成大規模的遷徙，移動路線基本上是由中國北方往南方遷移。他又根據陳運棟《臺灣的客家人》著作中的考證結果，推論客家人大量移入臺灣定居的時間，大約是在「清康熙二十年代以後」（陳運棟 1989：96）。他提及：陳運棟主張在康熙、雍正、乾隆年間，大陸原鄉的客家民族首先移居地是臺灣南部，包括現今屏東、高雄、以及嘉義一帶，即當時之諸羅縣、臺灣府治、臺灣縣、鳳山縣等地。之後則逐漸往中部地區發展，其中包括了諸羅縣北部地區，即今日的彰化、雲林、台中等地。早期方志所稱之「客莊」多指這時期客家人在此地區所建立之村莊。到了乾隆、嘉慶、道光三朝，客家人又漸漸遷移至臺灣北部，居住地區包括今日的臺北、苗栗、新竹、桃園等地（陳運棟 1989：95-112）。

因此，鄭榮興認為：今日臺灣桃、竹、苗，中部台中、彰化等地，以及南部高屏一帶，依舊有許多的客家人居住於此，桃、竹、苗、高屏地區更是客家族群聚集的大本營。今日也唯有在這個大本營中，才能夠保持客家傳統表演藝術的強烈活力。根據鄭教授長期參與客家傳統藝術表演的經驗，客家表演團體的分布以桃、竹、苗三縣市為主，臺灣南部高屏的「六堆」地區只有一些零星的傳統表演活動，其他地區的數量更少。

在文化特徵方面，鄭教授指出，在種農自足的生活環境下，客家人的習性顯得務實，但在注重文教的生活態度上，客家人仍顯現出對娛樂活動的積極性。不只有發達的手工藝技術，其娛樂也多和生活背景有極密切的關係。客家三腳採茶戲與客家山歌的流行，就是在這樣的環境背景下所產生的。就現今中國大陸採茶戲的分布地區來看，多與客家民族

遷徙流布的區域吻合。再者三腳採茶戲多於農閒時演出，而內容多與工作（採茶時）或家庭（兄、嫂、妹）有關，無不反映這些文化對客家人的深遠影響。

該論著從客家移民、客家人在臺灣生活之地理位置、生活環境，論及客家人注重文教等文化特徵之背景，因此能發展客家山歌、客家採茶戲，此論言之有物。

（二）廣東地區客家聚落的戲曲活動

客家民族在中國大陸的分布，可說是遍達於南方數省。鄭榮興認為，直接與臺灣客家移民先祖有關連者，主要還是以廣東地區為主（特別是清代嘉應州、惠州一帶），因此他以廣東地區的客家聚落為例，探討客家聚落區域戲曲活動的概況。

他根據《中國戲曲劇種手冊》「廣東省本地戲曲劇種簡況表」的記載（李漢飛 1987：941-944），以清末為分界，論述廣東地區流行的傳統戲劇。文中也對於從潮安一帶發展起來，以南戲改用方言而歌的潮調白字戲、從秦腔而來的西秦戲、民歌小調為主的花朝戲，以及從贛南採茶戲、道州採茶戲發展而來，流行於廣東北部客家地區的粵北採茶戲等進行論述，能清楚地梳理廣東地區的客家戲曲資料。

儘管廣東省流行的劇種種類多樣，他認為與臺灣客家三腳採茶戲關係最相近的，是以「粵北採茶戲」最有可能。而他又認為要論述粵北採茶戲，卻又不能不從贛州、道州採茶戲談起，甚而必需進一步將各地區採茶戲概況重新加以檢視，才能為臺灣客家三腳採茶戲在傳統戲劇史上界定出適當的定位。像這樣小心假設，進而以全面關照的求證論述方

法，的確能讓讀者理解臺灣客家戲的淵源與流播現象。

(三) 方志與筆記中的「採茶戲」

據鄭榮興考證，早在臺灣出現採茶戲之前，客家人在大陸原鄉已經有了採茶戲的活動記錄，而且相關文獻記載，採茶戲的活動範圍極廣，可以看出這是屬於大範圍的區域藝術文化，而非單一獨立的地區藝術活動。他又進一步分析採茶戲的相關文獻，認為有「採茶歌舞」與「採茶戲」兩個階段。

他根據《平越直隸州志·風俗篇》、《嶺南雜記》、《廣東新語》、《南越筆記》、《公餘偶吟·慶祝萬壽恭紀》、《融縣志·風俗》等文獻記載，「採茶歌舞」階段有：「採茶」、「十二月採茶」、「採茶唱」、「茶藍燈」等。關於這種「採茶歌舞」的表演形式，是「十二個女孩扮演，各人手執花籃」、具有女性角色和配搭以「執籃」道具的表演模式，以及文中提及的「花籃」、「茶籃」、「寶燈」或「筐」等物，可用以認證臺灣日治時期的「拋採茶」歌舞並非是憑空想像而來，而是有其歷史脈絡可依循。

採茶戲的部分，鄭榮興認為：在中國廣東的韶關地區和梅縣、湛江一帶的採茶戲，雖是與贛南有傳承淵源，但其中也有湖南採茶的成分。再加上於粵北當地之後發展的採茶戲，更分出「生、旦、丑、末」四種行當，這種情況與臺灣的三腳採茶戲有明顯的不同。而福建的三角戲大概在清康熙乾隆年間從江西傳到福建地區，而且就其音樂與劇目考證，大致都與江西撫州、贛州的採茶戲相似。¹他認為清末時在贛南、粵北、

1 「三角戲」即「三腳戲」，參中國戲曲志全國編輯委員會（1993：90）。

閩西一帶，確實是採茶戲、三腳戲高度流行的地區，剛好也與客家人居住的大本營有密切的關聯性。

綜合上述，鄭榮興根據方志筆記與中國大陸各省分中與採茶戲相關的文獻內容，歸納出了幾項要點：

1. 「採茶戲」並非是一時或一地的產物，在江西、貴州、廣東、廣西等地，皆有類似的表演活動，顯示其流行區域的廣泛。而這些地區在當時確實存在這種「唱十二月採茶」、唱「採茶歌」的現象。
2. 這些歌舞或戲曲表演的形式仍然相當原始，其特徵不是如同民間遊藝的表演，便是演出簡單故事情節的小戲，多半尚未具有如大戲劇種一般的編制與行當。
3. 以表演時機而言，採茶歌舞時期的採茶歌舞演出，確實是元宵時節常有的表演項目之一。
4. 當時的演出形態可能已具有「行當」的觀念，儘管演出內容主要是相互酬唱，但也有演出情節簡單的家庭或愛情小戲，明顯已具有「小戲」的雛形，或已成為了「小戲」。²

從鄭榮興所提出的論點觀察，臺灣客家採茶戲也可以找到和上述劇種類似的特徵，說明中國大陸原鄉的採茶活動確實和臺灣客家採茶戲有歷史淵源。至於大陸「三腳班（採茶戲）」入臺初期的歷史發展，鄭教授是採錄日治時期（1895-1945）的相關文獻，並藉由藝人之間的師承

2 筆者整理自鄭榮興（2016：54-55）。

關係，探討客家三腳採茶戲何時、如何在臺灣落地生根而成為客家人日常生活之戲曲，從其考證的歷程與內容觀之，具有學術價值。

該著作引用陳雨璋考證臺灣最早的三腳採茶戲藝人是何阿文，他的重大的生平資訊：

1. 生卒年：生於日本安政五年（1858）八月十日，卒於大正十年（1921）五月九日。
2. 種族：登記為「福」。
3. 居住地：在臺居住地登錄為「新竹廳竹北一堡新城庄四百四十四番地之一」。

日本安政五年即清咸豐八年，大正十年即民國十年（1921），由此推知何阿文生於 1858 年，卒於 1921 年，享壽 64 歲。但何阿文的戶籍資料卻登記為「福」，意指「福建族」。根據何阿文子孫與徒弟所言，何阿文的確是客家人，加上他的居住地「新竹竹北新城」當時正是福建客籍人士的聚落，知其應為福建籍的客家人，即現今閩西一帶的客家人。前一節論及與臺灣客家三腳採茶戲關係最相近的，是以「粵北採茶戲」最有可能。而此處提出考證臺灣最早的三腳採茶戲藝人，卻是福建籍的客家人何阿文。牽涉到臺灣客家三腳採茶戲源於廣東或福建的問題，該著作中雖有提及「福建的採茶小戲應是由廣東傳來的」（鄭榮興 2016：63），但是並無明確說明臺灣客家三腳採茶戲是從廣東到福建跟臺灣。筆者認為鄭榮興還可以進一步考證，臺灣客家三腳採茶戲是否源於廣東和福建交界處，以客家語為主之地區的客家三腳採茶戲，而不是

以省為單位劃分的客家三腳採茶戲。

對於鄭榮興提及大陸「三腳班（採茶戲）」入臺灣的時間點，筆者認為仍有待商榷。臺灣的客家「採茶唱」表演方面，目前最早見於文獻的資料，是 1894 年（清光緒二十年）左右的《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、福祿班、七字班、掌中班、老戲、影戲、俚鼓戲、採茶唱、藝姐唱等戲……」（林勇 1983：34）。我們相信在此文獻記載之前，臺灣就已經有採茶唱的表演。

又連橫（1979：613）《臺灣通史》：「又有採茶戲者，出自臺北（按：此處指臺灣北部地區）一男一女，互相唱酬，淫靡之風，侷於鄭衛，有司禁之。」該文獻是記錄 605 年（隋大業元年），到 1895 年（清光緒二十一年）間的資料，雖然著重於採茶戲的內容淫穢，曾被官方禁演，但是也顯示出採茶戲在 1895 年之前，已經在臺灣北部地區廣為流傳。推算臺灣最早的客家三腳採茶戲藝師何阿文 1895 年時 37 歲，時間是非常吻合的，也就是在 1894 年之前臺灣已經有採茶唱或採茶戲了。我們可以說採茶戲在臺灣發展之文獻資料記載，只能推算至 1894 年清光緒年間，當然這之前臺灣應該就有採茶戲，但是無法判斷提早多久。是否真如鄭教授在書中所提及「三腳採茶戲傳入臺灣的年代，應該可以推到光緒之前的咸豐、同治年間。」也就是 1851-1862 年之間，可能還需要更多的證據。筆者認為，大陸「三腳班（採茶戲）」入臺灣的時間，再該論著中仍沒有資料證明是咸豐、同治年間。

另外，鄭教授著作中引用范楊坤所統計日治時期與採茶戲相關的研究專書，至少有以下幾本：

1. 風山堂〈演員與演劇〉，明治三十四年（1901）
2. 連橫《臺灣通史》卷二十三，〈風俗志〉（1920-1921）
3. 片岡巖《臺灣風俗志》（1921）
4. 杵淵義房《臺灣社會事業史》（1940）
5. 竹內治〈臺灣演劇誌〉（1943）（鄭榮興 2016：65）

其中連橫《臺灣通史》卷二十三〈風俗志〉雖然是自 1908 年至 1918 年著手撰寫，1920-1921 出版，但是內容是記錄西元 605 年（隋大業元年）到 1895 年（清光緒二十一年）間的資料。我們知道臺灣的日治時期是指 1895-1945，因此將連橫《臺灣通史》列為臺灣日治時期撰寫出版的相關研究專書尚無問題，但是至於討論臺灣日治時期的採茶戲活動記錄，是否恰當就值得考量。

四、探究臺灣客家三腳採茶戲「十大齣」 的演進發展路徑之系統性理論

目前學術界研究最早形成小戲的資料，一般而言是漢代的《東海黃公》，到了明代，便進一步產生了「組劇」的創作概念。雖然和客家三腳採茶戲沒有直接的關係，但是戲曲體製的形式，從歷時性和共時性觀之，有時是會借鑒引用，有時是多源並起。鄭榮興認為客家三腳採茶戲「十大齣」是以十齣小戲敷演一個完整的故事。若以「十大齣」的角度來看，因為這十齣小戲的主題與取材也是彼此有所關聯，所以既可以獨立表演，也可以依照「合集」的形式敷演一齣完整的戲劇。因此鄭教授

認為「十大齣」則形成了「串戲」模式，是統合了「小戲群」與「組劇」兩大特徵。

他提出了三腳採茶戲反映了臺灣早期農業時代中，客家族群的社會環境背景與民眾日常生活的普遍情況，可說是傳統客家戲曲藝術中最初始根源的重要文化遺產。因其編制多為一丑二旦之故，所以稱之為「三腳戲」，並形成十齣系列的故事。而這十齣小戲依現今學理來說，是屬於「串戲」的組成模式。不過這十齣劇目被民間劇界慣稱為「十大齣」，是臺灣傳統客家三腳採茶戲中最重要且最基礎的戲齣。隨著時代的變遷，在現今社會中，傳統客家三腳採茶戲已非常難得一見（鄭榮興 2007：2）。

據鄭榮興（2016：121）訪談藝人曾先枝的說法，三腳採茶戲「十大齣」應該是在臺灣發展形成的，並且是漸漸形成的。就其組合關係可分為較原始的「前七齣」，和比較晚加入的「後三齣」。就其形成時間先後至少又可以分成兩個階段：

1. 《上山採茶》、《勸郎賣茶》、《送郎擲傘尾》、《糶酒》、
《勸郎怪姐》、《茶郎回家》、《盤茶、盤堵》七齣。
2. 《問卜》、《桃花過渡》、《十送金釵》三齣。

「十大齣」的完整結構是在後來才完成的。也就是在七齣之間，插入《問卜》、《桃花過渡》和《十送金釵》，構成完整的十齣戲。因此「十大齣」新組合的關係為：《上山採茶》、《勸郎賣茶》、《送郎擲傘尾》、《糶酒》、《問卜》、《桃花過渡》、《勸郎怪姐》、《茶郎回家》、《盤

茶、盤堵》、《十送金釵》，鄭教授將之稱為「十大齣」的完成結構。

臺灣客家三腳採茶戲原本以「採茶腔」為其基調，但後來開始吸收了山歌與小調，慢慢發展出雜有「採茶腔」、「山歌腔」或「小調」的戲齣。或者有一些單用「山歌系統」、單用「小調」的戲齣和前期有頗大的差異。

關於採茶戲的音樂結構，鄭教授引用筆者著《中國地方小戲及其音樂之研究》中所述，有：「單曲重頭體」、「多曲雜綴體」、「雜曲與板式變化綜合體」、「雜曲與板式變化與曲牌綜合體」等四大曲體形式（施德玉 2013：363-396）。而鄭教授提出「十大齣」所使用的曲調如下：

《上山採茶》：〈上山採茶〉、〈老腔山歌〉、〈東勢腔山歌〉、
〈老山歌〉、〈十二月採茶〉。

《勸郎賣茶》：〈紗窗外〉、〈子〉、〈汕頭山歌〉。

《送郎擲傘尾》：〈送郎老腔〉、〈老腔平板〉、〈改良平板（老
時採茶）〉、〈擲傘尾腔〉。

《糶酒》：〈十二月古人〉、〈瓜子仁〉、〈糶酒〉。

《問卜》：〈老腔山歌〉、〈老時採茶〉、〈問卜〉、〈老腔
山歌〉。

《桃花過渡》：〈撐渡船〉、〈老時採茶〉、〈老山歌〉、〈桃
花過渡（撐船歌）〉。

《勸郎怪姐》：〈老腔平板〉、〈勸郎怪姐〉。

《茶郎回家》：〈上山採茶〉、〈陳仕雲腔〉、〈老腔山歌子〉。

《盤茶、盤堵》：〈懷胎腔〉、〈老腔平板〉、〈渡船頭〉。

《十送金釵》：〈賣什貨〉、〈送金釵〉。

鄭榮興提出臺灣客家三腳採茶戲原以「採茶腔」為其基調，但後來吸收了山歌與小調，慢慢發展出雜有「採茶腔」、「山歌腔」或「小調」的戲曲形式，已能見其發展情形。他不僅仔細梳理了「十大齣」所使用的曲調，並且從結構與音樂內涵，論述「十大齣」系統性的發展脈絡。此研究工作對於客家戲的根源探討，與未來發展之基礎，提供了豐富的材料。

五、《上山採茶》、《問卜》和《盤茶·盤堵》 代表劇目論析之深度

鄭榮興以非常有深度的學術理論，論述臺灣客家三腳採茶戲「十大齣」中的《上山採茶》、《糶酒》、《問卜》、《盤茶·盤堵》的架構與情節特徵。這四齣戲皆為採茶戲藝人曾先枝演出、錄製的代表作，因此首先介紹三腳採茶戲代表劇目的生成與整理過程，是以曾先枝的視角為出發點，探討如何將零散的戲齣，整編成完整的演出劇目。其次，對於這四齣戲進行劇目論析，包含：劇目架構安排、詞白表現意涵，和表演模式特徵等。最後則是將代表劇目的整體分析，分成「文學修辭」與「客家語文」兩大部分來探討。不僅梳理了這四齣戲的歷史脈絡，更對於唱詞內涵、情節發展和表演特色進行論述。

在該論著中探討採茶戲藝人曾先枝學習三腳採茶戲的師承關係，說明是由阿浪旦（本名吳錦浪）傳其舅舅魏乾任，而後再傳給曾先枝，他

已是第三代傳人。另外，他還向阿婉旦、莊木桂等老藝人學習。曾先枝同時也將前後師承的表演優點融合，而在劇本表現性上有新的創意。論著中又說明鄭榮興的祖母鄭美妹（採茶美）所傳承的三腳採茶劇本，和曾先枝所編寫之內容，經過商討，最後整理出《上山採茶》、《勸郎賣茶》、《送郎》、《糶酒》、《桃花過渡》、《問卜》、《勸郎怪姐》、《茶郎回家》、《盤茶盤堵》、《十送金釵》等十齣劇本。

其中將有趣的「棚頭」安排在小戲的面前，是為了讓觀眾注意力放到演員的表演，所以多採用押韻的數來寶，再搭配「敲子」（板）的節奏，等到觀眾安靜下來後才開始演「正戲」。在整編的新版本中，《上山採茶》則多加入了「女群」、「丑群」（採茶男群）新角色，增添茶園採茶工作的活潑氣息。並且鄭榮興向國立傳統藝術中心陸續申請了「技藝保存案」與「錄影保存計劃」這兩項補助，讓三腳採茶戲代表劇目獲得保存與傳承，實在功不可沒。

探討《上山採茶》是「張三郎賣茶」故事中的第一齣，描述張三郎和其妻、妹三人一起上山採茶的情景。男男女女在茶園中相遇，男生高唱山歌逗弄女生，女生也不甘示弱的對唱回去，雙方在戲謔逗趣的氣氛中相偕採茶。而《上山採茶》的臺（唱）詞則反映客家族群勤快、好強，及不諱男女之防的態度。

《糶酒》的城市性格較為明顯。此段劇目敘述張三郎出門賣茶之後，於酒大姊徐花嬌所開酒肆中花光賣茶錢後，在家書催促下才依依不捨告別酒肆，趕緊回鄉。在「棚頭」結束之後，旦端茶盤出，丑旦開始對唱〈糶酒腔〉，演出「扛茶」⁴。其中旦角扛茶的身段成為這一段的

4 「扛茶」乃是客家語的「端茶盤」之意，這一段旦角「扛茶」的演出亦歌亦舞，形成《糶酒》男女「相褒段」之外的演出重心。

重要演出，過去茶盤中放著檳榔及茶杯一只，後來也改成放煙及茶杯。酒大姐托著茶盤裝作要給張三郎拿，三郎伸手欲拿，酒大姊卻把茶盤移開，三郎便裝作要跌倒的樣子游移在舞台中間。酒大姊端著茶盤上下左右扭動搖擺，是《糶酒》全劇中最精彩的一段。表演難度在於要同時兼顧歌曲動聽與動作的俏皮活潑。

《問卜》是一齣從小調擴充成小戲的劇目，原本並不屬於「張三郎賣茶」的系列。這個題材之所以會被三腳採茶戲借來用，剛開始是為了填補演出時間而添加的戲碼，久而久之也融入「張三郎賣茶」的系列中。值得一提的是：本劇女主角林桃花自言其夫名為「江宜巴」，而非十大齣中的「張三郎」。不過，在實際演出時，為了讓劇情能連續下去，多半會直接將本劇的「林桃花」改動成「張三郎妻」。

鄭榮興提及：臺灣三腳採茶戲主要的活動時間與人文社會背景，大約是在清末民初的臺灣客家族群生活圈中，逐漸形成相關的表演內容與形式。客家戲班相繼成立後，造成了激烈競爭，因此各戲班乃以民謠小調為基礎，自編新劇目。有的以山歌自編歌詞及對白敷演小故事；有的以小調對唱加上對白表演。這兩種形式都以丑、旦戲謔調情對唱為主，其娛樂性正合乎當時一般民眾的口味，因此「三腳班」中也逐漸加入了演小調故事的戲目。

《盤茶·盤堵》是傳統客家三腳採茶戲「十大齣」的第九齣，故事內容描述出外賣茶多年的張三郎回家後，妻子問起賣茶錢，三郎支吾其詞。妻子惱火，認定是賭錢輸光了，盤問經過。三郎為轉移話題而問妹妹，妻子在家情況。不料，小姑趁機說起嫂嫂是非，氣的嫂嫂跑回娘家。三郎自知理虧，和妹妹到岳家求妻子原諒，將妻子背回，一家團圓。

鄭榮興整編的版本增加了大段〈懷胎曲〉唱腔，主要表現張三郎外出賣茶的經過與辛勞，以及妻子在家思念丈夫的心情。但面對生活的現實層面，兩方各自傾訴完辛勞與思念之情後，妻子向丈夫索討賣茶的錢，張三郎卻拿不出半毛錢來，反倒一再推托。過程中還安排了一段張三郎教導妻子如何以極少的米糧、柴火度日的情節。還有在兩人爭吵期間，三郎的妹妹趁機在三郎面前挑撥，將嫂嫂氣走。這些增加情節的安排，都大大的豐富了展演的戲劇性。

對於三腳採茶戲的「文學修辭」與「客家語文」部分，鄭榮興列了表格，將《上山採茶》、《糶酒》、《問卜》、《盤茶·盤堵》四齣戲的唱詞內容，符合文學修辭的設問、誇飾、譬喻、借代、映襯、雙關、類疊、排比和頂真之理論，並舉例說明，陳述了三腳採茶戲是具有深度文學意涵的特色。對於這四齣戲中所引用的客家諺語、師傅話⁵與令仔⁶，鄭榮興也將其內容整理成表格，呈現出地方特色。

最後鄭榮興對於客家三腳採茶戲的研究論題，提出意見如下：

對臺灣客家三腳採茶戲演進至今的觀察，此一劇種依然被公認為客家族群珍貴的文化藝術代表之一，雖然它只能算是民間「小戲」，以十分原始的型態演出簡單的故事，卻包含許多有趣的課題值得再加以開發、研究。從事客家文化與戲曲研究的人如果能嘗試從不同立場和背景出發，相信必能累積出更多的

5 「客家師傅話」即是客家人生活經驗中智慧結晶的累積。師傅話大多有濃郁的生活氣息，很強烈的地方色彩，能讓人覺得妙趣橫生，是一種「隱語」，在學術上通稱作「歇後語」。歇後語在國語稱為「俏皮話」，在客家話便稱為「師傅話」，或叫「功夫話」。

6 謎語客家話稱作「令仔」（讀作 lian1 nge4），猜謎語稱作「揣令仔」（讀作 ton3 liang1 nge4），或『做令你揣』（讀作 zo1 liang1 n3 ton3），可分猜物謎與猜字謎兩種。

研究成果與討論。（鄭榮興 2016：231）

從以上內容我們可以知道，鄭榮興不僅是研究者，他也參與創作，還進行客家三腳採茶戲的記錄保存和推廣工作，並且從學術理論中理出客家三腳採茶戲的地方特色、學術性，以及藝術性，其執著與堅持的精神，真是令人敬佩。

六、探討臺灣客家大戲的成立、發展、變遷與現況

鄭榮興在著作中論及客家大戲在臺灣的形成與發展時，提及：客家大戲是在十八世紀末、十九世紀初的日本新派劇、中國文明劇及京劇改良運動等影響下所形成的產物。它歷經日治時期皇民化運動及國民政府反共抗俄時期的文化政策，其內涵有所不同，對客家大戲的改良過程也有不同程度的影響（鄭榮興 2016：233）。筆者認為鄭教授應明言客家大戲在臺灣的形成與發展時間為二十世紀初。

有關臺灣客家大戲的成立，他首先提到「改良」在客家戲曲上的意義，包含：京劇改良運動與客家改良戲、皇民化運動與客家改良戲、「反共抗俄」與客家改良戲。歷時性地論述臺灣歷史事件對於客家改良戲的影響。其次，分析客家大戲形成的路徑，提出二種形成的路徑，一是由「小戲」開始的路線；二是由「大戲」開始的路線。其三，他從傳統戲曲四平戲、亂彈戲和京戲，在客家地區的發展，論述對於客家大戲形成之影響。最後提出客家大戲定型的形式，可以說是非常周延而縝密的對於客家大戲的成立進行探討。

關於客家大戲的發展，主要是針對「戲班組織」、「演出特色」與「創新戲碼」三大部分進行論述。這部份內容大多引用蘇秀婷著《臺灣客家改良戲之研究》的研究成果為基礎，內容包括：客家大戲的戲班編制在內臺時期相當龐大，動輒二、三十人，甚至達到上百人，分工相當精細，包括有班主、導演、戲先生、演員、樂師、佈景、電光手及公關等，還有許多團員的家屬也會跟著戲班一起打雜。以戲園為主的演出特色部分，論及「戲園」催化了客家戲「大戲」模式的形成，而對傳統三腳採茶戲造成很大的衝擊。不過，客家大戲仍保留了小戲精華，形成一種充滿客家特色的新劇種。

創新戲碼部分，則強調客家大戲在原本三腳採茶戲的小戲基礎上，吸收不同劇種之劇目的文戲，像是《山伯英台》、《陳三五娘》、《三娘教子》、《殺子報》等，而發展成客家大戲。又提及：客家大戲的演出劇目通常涵括了文戲與武戲，很少整齣文戲或整齣武戲。比重上則是文戲高於武戲，武戲的功能主要在於熱場，情節發展上則是採「悲喜參半」的原則，以幽默的方式化解悲慘的情境，不讓觀眾陷入苦悶的情緒之中。結局也不見得是千篇一律的大團圓結局。

歸納客家大戲演出上的鋪敘與剪裁，是希望觀眾能在十天一個檔期的演出中，就可以看到所有戲劇元素的展現。所以一齣劇目中有悲有喜、有文有武，明顯是從小戲發展至大戲模式時所具備的特點，不過突顯文戲與喜劇色彩則是保留了三腳採茶戲原本的風格（鄭榮興 2016：279-280）。

鄭榮興更從歷史演進的角度，論述客家大戲的變遷，包含：榮華、隱沒與再興。文中探討曾經繁華一時的臺灣客家戲如何繁華，又如何從

繁華的天空墜落，成為隱沒民間的「隱形劇種」。而這個「隱形劇種」又是如何戲劇性地起死回生，重回臺灣的文化舞臺。文中從客家大戲曾經被當局所忽視，逐漸走向隱沒，而後又在一群關心客家文化的人士極力奔走下，臺灣客家戲才從氣若游絲的狀態中慢慢恢復生機，進而回到從前的繁榮景況，清楚的撰寫出客家大戲在臺灣的歷史概況。

客家大戲在臺灣的近況，則從「客家戲傳習有成」使客家戲在臺灣有很好的傳習管道。包含：創辦「客家戲曲學苑」，在國立臺灣戲曲學院設立「客家戲學系」等。最後鄭榮興語重心長地提出目前客家大戲發展之隱憂，包含：劇團間削價競爭、科班人才紛紛轉行、民意代表干預發展，以及劇團無法專演客家戲等。他認為唯有積極解決這些問題，才能使客家戲有更好的發展。像他這樣對於客家戲從演出到創作，到經營劇團，到創辦學院，到在公立學校設置客家戲學系，到深入研究的實蹟，真是對於臺灣客家戲的發展貢獻極大，論述臺灣客家戲能如數家珍，言之有物。

七、對於客家大戲代表劇目論析之正面意義

在該論著的最後一章節，鄭榮興以「榮興客家採茶劇團」從 1995 到 2014 的年度製作，《婆媳風雲》、《大隘風雲》、《霸王虞姬》、《背叛》四部大戲，論析客家大戲的發展特色及表演藝術。不僅說明了這四齣戲的創作背景、首演時的盛況、劇目架構之安排、情節說明、詞白表現意涵等，更對於每齣戲的表演模式，提出優缺點。這對於臺灣客家大戲的發展，具有正面意義。

（一）《婆媳風雲》

《婆媳風雲》是第一齣登上國家戲劇院演出的客家大戲，內容講述家庭中婆媳與夫妻間的相處故事。這雖然是大戲，但是仍保留了傳統客家三腳採茶戲的特色。全劇十四場，可以分成十個主場及四個過場。鄭榮興認為分場過多，稍許雜沓了些，節奏上也不夠緊湊。這是客家戲曲從外臺、內臺發展至現代劇場時，初期的狀況，是為了適應當時觀眾看戲的習慣與審美角度的關係。

他提出可以改善之處有：1. 排場不夠盛大 2. 演員青黃不接 3. 劇目分場過碎 4. 題材過於通俗等。但是《婆媳風雲》是榮興劇團製作的第一齣於殿堂級表演場所演出的客家大戲，是具有劃時代的意義，也成功讓臺灣民眾意識到客家戲曲的存在，對往後推廣客家戲曲之傳承有極重要的意義（鄭榮興 2016：334-335）。

（二）《大隘風雲》

《大隘風雲》共有八場，內容根據真實的歷史事件改編。是以「北埔事件」為經，大隘客家先民的刻苦生活為緯，交織成一齣融合臺灣本土歷史人文與客家文化的傳統戲，內容彰顯了客家先民不畏苦不怕難、不屈不撓的「硬頸」精神。因此在劇目的編排上，主要依照史實發生的時間、社會背景及事件記錄來加以鋪敘，盡量將事實真相融入表演藝術中，沒有渲染不必要的內容。劇情描寫清廷於「甲午戰爭」敗戰後，1895年將臺灣割讓予日本，爆發臺灣人大規模抗日的「乙未戰爭」，日本軍警以強勢武力鎮壓流血衝突。日本政府接管臺灣十多年後，高壓統治和不平等的殖民政策使臺灣人民敢怒不敢言。是一齣能引發客家人

民族意識的客家大戲。

鄭榮興在評析《大隘風雲》時指出：該劇的表演模式已趨成熟，逐漸擺脫了傳統戲園的模式，而向現代劇場靠攏，雖有創新，但仍保留著客家戲曲的元素。這齣戲的表演特色有三大要點：1. 融入三腳採茶戲的「扛茶」表演 2. 運用投影佈景 3. 演員陣容老幹新枝，達到傳承之效果。

（三）《霸王虞姬》

《霸王虞姬》是一齣結合傳統與現代演出風格的新編大戲，曾永義教授依據《史記·項羽本紀》編撰此劇，是以項羽為核心，歷史政治為背景，將虞姬和項羽妝點成他心目中「英雄美人」的樣子，甚至於讓他們烏江同殉，因此名為《霸王虞姬》，而非《霸王別姬》。劇中主要腳色，分別邀請京劇、歌仔戲和客家戲的專業演員擔綱演出，因此稱為「三下鍋」。筆者曾經評論此劇，撰寫論文〈論客家戲《霸王虞姬》之「三下鍋」腔調〉（施德玉 2016），可見此劇在臺灣曾經被熱烈討論。

而《霸王虞姬》就實際演出內容中，歌仔腔調大多應用於每幕戲之前，以說書人的身分敘述故事背景或情節，與劇中人物幾乎沒有交集，僅有在第五幕「烏江同殉」的〈曲池〉是以歌仔戲曲調演唱，和京劇、客家戲腔調對話，能稱為「三下鍋」；而一到四幕的戲各角色是以京劇和客家戲腔調演出，也只能稱為「二下鍋」。

鄭榮興對於此劇提出三點評述：1. 採取了「三下鍋」的音樂形式 2. 使用旋轉舞臺 3. 結合不同劇種演員進行演出。《霸王虞姬》採取了一種實驗模式，嘗試以「跨界」演出的方式凸顯客家戲曲的與眾不同，它能夠與其他大戲劇種結合展演，也可以單獨呈現於觀眾面前，這是非常特

殊的情形，也是絕無僅有的演出形式，的確點出這齣戲的特點。

（四）《背叛》

《背叛》是彭鏡禧、陳芳教授改編自美國葛林布萊之現代話劇《卡丹紐》，取材自《堂吉訶德》「卡丹紐」插曲之「外一章」，加以大幅改寫，並穿插搬演「戲中戲」莎劇《卡丹紐》，讓十六世紀的西班牙悲劇變成了二十一世紀的美國喜劇。故事情節描寫：蒼龍國、玄武國和朱雀國之間的曲折政治事件，引發出的愛情故事。

陳芳撰〈背叛與忠實：論《背叛》的文本重構〉：

由於《背叛》一戲是改編自西方戲劇，所以演出時除了解析主要角色臺（唱）詞的意涵外，另外增加了「劇情氛圍營造」，旨在說明《背叛》如何運用中國的文化符號，讓西方劇作能夠成功轉化成中國的傳統戲曲。（陳芳 2014：36-45）

從引文中可以了解由西方戲劇改編成客家大戲，其主題和內涵的跨文化現象，是需要轉化手法，才能成功。榮興製作的《背叛》可說是臺灣第一齣「客家莎戲曲」，屬於中西合璧的實驗劇作，這齣戲增添了許多之前客家大戲所沒有的特點。鄭榮興提出：1.《背叛》與《卡丹紐》的文本重構 2. 跨文化戲曲的改編演出 3. 「莎戲曲」與客家戲的碰撞，從三個面向探討此劇在創意上的特點。他又說明：臺灣改編莎劇為戲曲的序幕，是從 1986 年「傳奇劇場」的京劇《慾望城國》（原作：《馬克白》）開始。此後的二十幾年，兩岸陸續創作了多部「莎戲曲」與相關的實驗

劇作，對跨文化劇場發展有著不小貢獻。現今的客家戲曲也踏入了這個區塊，尋求更多元的開展（鄭榮興 2016：389）。

他在綜合評述中提出臺灣客家大戲發展上仍有三個面向需要注意：其一，劇作題材從俚俗走向高端；其二，舞台藝術從單一走向多樣；其三，表演程式從傳統走向新穎。在這三個面向的變化中，如果留意其轉化的邏輯，與形變質不變的要點，那麼客家大戲才可能有成功的發展。鄭榮興對於他所製作的四齣新創客家大戲，進行評述，並且提出具有深度的提示與建言，對於客家大戲未來之發展，的確有很大的建樹，值得相關創作者與研究者參考。

八、結語

鄭榮興著作結論部分是以餘論呈現，從前瞻性的角度，對於臺灣客家採茶大小戲的未來之發展，提出三點建議：其一，客家三腳採茶戲應列為無形文化資產。其二，客家戲的薪傳與推廣，應該做到以下四點：（一）保留原汁原味的客家特色（二）招收人才以資培訓（三）投入學術研究的領域（四）出國巡演與文化外交。其三，客家大戲發展的方向，應該做到以下四點：（一）在戲曲中建立客家語言體系（二）開發新的表演程式（三）建立新的音樂體系，並加以推廣（四）劇本創作須多元化。其餘論清楚說明臺灣客家採茶戲，以及可以進一步執行的形式和方法。筆者認為臺灣客家採茶戲如果能依其建議，那麼在未來必然有很好的發展，也為臺灣戲曲之豐富性，提供了有深度的建言。

關於此著作的基礎理論部分，尤其是小戲、大戲之理論，和大陸來

台移民之論述，筆者認為引用過多前人之著作內容，除非有超越前人之論點，或補充或提出不同觀點，否則建議可以去蕪存菁，重點說明即可。有關臺灣的客家「採茶唱」表演方面，包括 1894 年（清光緒 20 年）左右的《安平縣雜記》〈風俗現況篇〉和連橫《臺灣通史》的採茶戲資料。雖然顯示採茶戲在 1895 年之前，已經在臺灣北部地區廣為流傳。但是鄭教授在書中提及「三腳採茶戲傳入臺灣的年代，應該可以推到光緒之前的咸豐、同治年間。」也就是 1851-1862 年之間，這可能還需要更多證據。又該著作將連橫《臺灣通史》置於討論臺灣日治時期的採茶戲活動記錄之章節中，也是值得商榷之處。

總之，像鄭榮興這樣一位學者、表演藝術創作者、行政能力極強者，能從不同角度的文化面相，關注臺灣客家戲之發展。他這本書以歷時性的觀點，論述客家戲在臺灣展現的不同類型、教育傳承的方法、劇本創作的內涵、表演藝術的特色等，都能以學術的角度細部剖析論述。尤其其他能見到文化底蘊的深層現象，因此才能言之有物，而具有深度。最難能可貴的是他每章節和餘論中，都能提出不同面向之分析、看法與建議，是具有創見的著作。其研究方法和闡述內容之形式，也值得其他劇種研究的學者借鑒參考。臺灣有鄭榮興在推動客家戲之研究與創作，一定能帶動客家戲的快速發展，相信客家鄉親們都會以鄭榮興之能力和積極努力為榮！

參考文獻

中國戲曲志全國編輯委員會，1993，《中國戲曲志》第 13 冊，「福建

卷」。北京：中國 ISBN 中心。

李漢飛，1987，《中國戲曲劇種手冊》。北京：中國戲劇出版社。

林勇，1983，〈安平縣雜記〉。《中國方志叢書》36。

施德玉，2003，《中國地方小戲及其音樂之研究（修訂本）》。臺北：國家出版社。

_____，2016，〈論客家戲《霸王虞姬》之「三下鍋」腔調〉。《戲曲學報》14：147-177。

連橫，1979，《臺灣通史》。臺北：眾文圖書出版社。

陳芳，2014，〈背叛與忠實：論《背叛》的文本重構〉。《雲南藝術學院學報》4：36-45。

陳運棟，1989，《臺灣的客家人》。臺北：臺原出版社。

曾永義，1988，《詩歌與戲曲》。臺北：聯經出版事業公司。

_____，1997，《論說戲曲》。臺北：聯經出版事業公司。

曾永義、施德玉，2011，《地方戲曲概論》（上）。臺北：三民書局。

鄭榮興，2007，《三腳採茶唱客音：傳統客家三腳採茶串戲十齣》。宜蘭：國立傳統藝術中心。

_____，2016，《臺灣客家戲之研究》。臺北：國家出版社。

羅香林，1992，《客家研究導論》。臺北：南天書局。