

台灣客家大戲簡史

撰寫人：鄭榮興、蘇秀婷、彭琦倩

台灣客家大戲的形成大約始於 20 世紀初，迄今已有百餘年歷史，發展的早期被稱為「改良採茶戲」或「客家改良戲」，近二三十年來，隨著族群意識抬頭，劇種的族群特徵更為強化，則多被稱「客家採茶戲」、「客家大戲」或「採茶大戲」等名稱。以下從「客家大戲的形成」、「客家大戲的發展」、「客家大戲的轉型」三方面說明客家大戲的發展歷程。

一、客家大戲的改良與形成

談到客家大戲的形成，必須從「改良」開始談起，對於客家小戲的改良，促成大戲的產生，才有今日台灣客家本土劇種的種種進展。

(一)、改良採茶戲的形成

改良採茶戲，是在客家三腳採茶戲的基礎之上，在台灣發展出採茶戲的大戲型態。誠如戲曲學者范揚坤指出，「改良戲」一詞，不存在於一時一地，非本地客家戲界所特有，也並非專指客家大戲化的改良採茶戲，只是在採茶戲曲表演進一步擴張演出內容與規模之後，產生一種新的藝術形式與風格，借用同時代的劇界的用語，以標舉其進步性。一如直到今天在民間也通用的「大戲」、「客家大戲」，同樣是為了與之前小戲的三腳採茶小型演出有所區別，為與當年被稱為大戲的四平、亂彈等劇種得以比肩而立的命名。

當二十世紀新頁初開之際，台灣客家生活環境對於戲曲欣賞，以四平戲與亂彈戲為主流，採茶戲在台灣劇壇環境邊緣以異軍之姿崛起，在客家聚落間建立一席之地。客家採茶戲於當時代的發展歷史，又正徘徊在「三腳採茶戲時期」以及「改良大戲時期」兩階段。加上新被引入台灣藝術市場的京劇等劇種在商業劇場表演活動方興，戲劇學者蘇秀婷對此一歷史階段前後的分界，以日人上山儀作所撰存文獻(1925)，提出以 1918 年為區別前後歷史時期的斷限點。(范揚坤，〈改良採茶與採茶改良〉，269)。日籍警察上山儀作〈台灣劇に對する考察〉一文中談到「台灣劇の變遷」，將此時的採茶戲改良情形做了初步的觀察：¹

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

¹ 上山儀作〈台灣劇に對する考察〉《台灣警察協會雜誌》（1925 年），頁 86—101。中文譯文轉引自蘇秀婷《台灣客家改良戲之研究》（台北：文津出版社有限公司，2005 年），頁 18。

始，新竹地方的廣東人發展出一種由前述歌劇演變而來、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，而未達到武戲演出的程度，還很幼稚。但以往正劇的一種缺點，亦即觀劇者所無法瞭解的戲劇專用語被廢除了，它主要使用台灣語，以用語來彌補正劇中的缺點。現在於觀劇者之間受到非常的好評。然而因為其共同演出者是廣東人，在廣東部落演出時其用語自是運用自如，但在福建部落演出時則時，雖然很遺憾地由於是廣東人使用福建語的關係因此並不很充分，但對此無法予以抱怨。(譯文引自蘇秀婷《台灣客家改良戲之研究》，頁 18)

日本人上山儀作以其所見所聞，縱然並非基於戲曲專業所為的研究，但也日治時期改良採茶戲的形成之初的現象，以及當年的聞見做了相當清楚的描述與記載，與現今流傳於採茶戲圈內的傳述，以及依據戲曲發展規律的推論相去不遠。也就是說，上山儀作描述到，這種發展於客家人聚落的「改良戲」，是在「客家三腳採茶戲」的基礎之上發展而來，當時以文戲的演出為主，武戲的演出處於起步階段，尚不成熟。

(二)、改良採茶戲形成的兩條路徑

實則改良採茶戲的發展區分為「客家三腳採茶戲發展為大戲」，以及「亂彈戲、四平戲改良為採茶戲」兩條徑路：

1、客家三腳採茶戲發展為大戲

小戲型態的採茶戲在清代隨著客家移民來到台灣，成為客籍住民的重要娛樂活動。日漸興盛的三腳採茶戲所到之處經常吸引上百觀眾，此種一旦一丑的小規模演出組合，也逐漸由客家聚落逐漸轉往閩南聚落發展。1898 年《台灣日日新報》一則「禁採茶戲」的報導，反映了客家三腳採茶戲在民間的風行，以及知識份子眼中的採茶戲樣貌：²

禁採茶戲

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

² 參見〈禁採茶戲〉，《台灣日日新報》，第五版第 63 號，1898 年 7 月 19 日。

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

上述引文呈現了中壢一帶客家莊盛行採茶戲表演，此種表演也已逐漸流入臺北，然而由於表演方式，屢屢被禁。學者蘇秀婷考察日治時期的採茶小戲發展，觀察這一則引文乃《扛茶》這齣戲的即興表演。她指出，十九、二十世紀之交，三腳採茶戲以《扛茶》、《拋茶》的演出引起廣大迴響之際，由於其小戲的輕佻氣質，被視為傷風敗俗，而時時受到有關當局「禁戲」的處置，戲班開始發展大戲規模的改良採茶戲，為了避開淫戲的污名，而以男女班、改良班、白字戲班之名演出，如大湖小美園、北埔德勝園、新埔沙樂園、銅鑼新樂社、六家明興社等。這些改良採茶戲班的演出訊息自 1920-30 年代間先後出現在《台灣日日新報》、《台南新報》。當時的三腳採茶戲演員紛紛進入改良採茶戲班演出，也因此將《扛茶》、《拋茶》劇目帶入大戲中表演。（蘇秀婷，「從《糶酒》到《扛茶》、《拋茶》--一段客家三腳採茶戲變遷歷程考察」，頁 173-202）

戲曲學者范揚坤〈把「片岡巖」打造成「呂訴上」--一段描述客家採茶戲文字的變遷考〉一文爬梳了日治時期有關客家採茶戲相關報導與描述之文字，發現其中有相當大的雷同，可能源自於資料的累代傳抄，並且不同程度地增入當時的所見所聞。文中列出 1920 年代台灣總督府所進行的全省戲班調查，在昭和二（1927）年該份調查收錄於《臺灣に於ける支那演劇及台灣演劇調》「各州廳別演劇一覽表」，列出臺灣各行政轄區內的戲班資料，其中有二則資料可能與採茶戲直接相關。其一是新竹街陳緒的「真花園」，其二是卓青雲的「霓雲社」：

州名	團名	種類別	代表者氏名	藝題	延日數
新竹州	真花園	歌仔戲	新竹新竹街 陳米老	白羅衣、打花鼓、捧茶	二〇〇
新竹州	霓雲社	歌仔戲	新竹新竹街 卓青雲	姑換嫂、思釵、捧茶	一八〇

這兩個戲班的劇種雖然登記為「歌仔戲」，在能演劇目欄均有《捧茶》，而「霓雲社」負責人卓青雲應即為受業於何阿文的竹東三腳採茶藝人，參照其師承及受業背景，極可能在改良採茶興起後，成立一內台戲班，在客庄演改良採茶戲，在閩庄演歌仔戲，同時將三腳採茶戲的精采段落也帶入內台，而《捧茶》應即為《糶酒》發展而來的《扛茶》。同時，這些戲班的劇目中出現《思釵》、《打花鼓》之

類的亂彈小戲。范揚坤指出，這可以看出客家採茶戲在發展變遷初期，雖已進入商業劇場活動，但仍在一種小型演出的表演規模與基礎上發展，開始借用其他劇種的表演內容，呈現一種新舊特色兼容並蓄的樣貌(范揚坤，1999：24)。也就是說，新竹的「霓雲社」很明顯是由三腳採茶戲藝人所經營的改良戲班。此一改良的過程，一方面在小戲的基礎之上吸收亂彈戲等外來劇種的劇目；另一方面，由三腳採茶戲發展為改良採茶戲。

2、亂彈戲、四平戲改良為採茶戲

改良採茶戲此種大戲型態形成之前，客家聚落流佈的大戲劇種是亂彈戲、四平戲，因此，採茶戲形成大戲，深受此二種大戲劇種的影響。日本人東方孝義〈台灣の演劇〉一文，說明採茶戲改良的緣由：

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)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而被稱為改良戲，除去其不良的部分，相當大規模地流行。(譯文引自蘇秀婷《台灣客家改良戲之研究》，p45)

在東方孝義對台灣演劇的種類架構下，將改良戲與歌仔戲、白字戲同樣定位在「台灣的通俗語劇」，也就是所使用的語言是台灣本地通行的閩南語或客家語。而他所謂「不良的部分」，除了指小戲表演之中艷情的成份，而為警察機關取締，必須有所改良與修正之外。另一個理由在於意指亂彈戲、四平戲等舊劇為觀眾所聽不懂的唱腔與唸白，也因為改良為大戲的過程中，加以通俗化，而使用本地語言做為口白與唱腔。蘇秀婷指出，東方孝義文中所述乃是客家三腳採茶小戲轉換為大戲的過程，也可由此佐證客家改良戲是舊劇在地化過程中，所形成的台灣土生土長的劇種(蘇秀婷，2005，頁45)。

也就是說，二十世紀之初，客籍聚落的傳統戲曲生態在原本亂彈戲、四平戲長久盛行的廟會酬神戲之外，商業戲院的形成提供一個新興的表演場域，由於新興的採茶戲與歌仔戲的影響，亂彈戲與四平戲也改官話與白話，唱腔也應觀眾要求而插唱採茶調、歌仔戲。東方孝義所謂「不良的部分」乃包括舊劇使用官話，而觀眾無法完全理解劇情的缺點獲得改善，因而稱為「改良」。唱腔和語言的改變從亂彈戲、四平戲等老戲劇種開始，大戲唱採茶調、講客語的表演方式受到觀眾的支持。演變到後來，甚而有戲藝人組成採茶戲班，招收童伶，教授基本功

與客家唱腔，在商業戲院演出售票的採茶戲，早期這些由大戲轉而改演採茶戲的劇種仍以清代以來即流佈於台灣客家地區的亂彈戲、四平戲為主；後來日治時期來台演出的中國戲班開始有部分演員留在台灣發展，並待在歌仔戲班、客家戲班，成為班內的武行、花臉或者教戲先生，才開始有京劇影響的因素，這已經是相當晚期的事，而與客家改良戲的產生之關聯性較小。

3、〈平板〉敘事唱腔的形成

戲曲改良一開始，改良戲多半演出演員編制、場景規模較小的文戲，例如《陳三五娘》、《三娘教子》、《仙伯英台》、《姜安送米》、《李不直釣蛤蟆》、《陳世美》、《孟麗君》等戲，唱腔部分，主要沿用客家三腳採茶戲所使用的「九腔十八調」。早期的採茶戲藝人鄭美妹女士，出生於清末民初時代，在她十幾歲時就經歷過客家戲的文戲階段，以前的小戲齣大約只能演出幾個晚上，在內台戲通常以十日為一個檔期的情況下，每一個檔期裡，則至少也要演出兩、三齣文戲才夠。

後來，【平板】唱腔不斷演化，漸漸成為大戲的主要唱腔。在民間，【平板】亦被稱為【改良調】或【採茶】，不過，【平板】唱腔並不使用在三腳採茶戲中，而是使用於大戲中。【平板】唱腔是由【老腔平板】衍變而來。所以，當藝人稱改良戲唱腔為【山歌】、【採茶】，而實際上二者的分際卻顯得模糊不清時，實則可以以「唱山歌」與「打採茶」來分別，因為，前者著重於「歌唱」，後者則重視「演戲」。因此，從採茶戲傳統唱腔【老腔平板】發展而來的【平板】，之所以被稱為【改良調】，乃因其在運用時必與「改良戲」相關聯而來之故。

【平板】的成熟，使改良戲已粗具「板腔類」戲曲的規模與體制，也因而能演出更多劇目，但文戲的演出在戲園中的內台戲，顯然不像海派京劇的武打那麼絢目，為了能夠吸引更多觀眾的目光，改良戲便採取「加演」京戲的方式，來彌補文戲的不足。通常在戲齣剛開始四十分鐘，便來一段京戲片斷，以熱鬧的武打登場，一方面有熱場的功能，另一方面則吸引住群眾的注意力，然後才進入正戲。內台演出時，「加演」與正戲的內容通常沒有太大的關聯，加演段子的演員通常是京班的藝人，與演出正戲的戲班沒有直接隸屬關係。

由於【平板】的成熟，使客家三腳採茶戲得以成為大戲的一份子；而藉由「加演」武打場面，彌補了改良戲只能演出文戲的缺憾，客家大戲發展到這個階段，可說已兼備文戲與武戲的演出規模形制，而能與其他劇種在戲園這個表演場所中相互抗衡。最重要的是，唱腔也由「九腔十八調」裡去發展變化，吸收其他劇種及民間歌謠小調，作為客家大戲的養分，不斷茁壯。所以，當【平板】成為大戲的主要唱腔，可以順應觀眾對於大戲千變萬化內容的要求，故事便不再限於十齣固定的戲碼。

(二)、皇民化運動與反共抗俄時期

日人治台末期以及光復前期，官方對戲曲採取的管制，以日本殖民政府推動的「皇民化運動」與國民政府提倡的「反共抗俄」政策最具代表性，二者對於客家改良戲所產生的效應是截然不同的。

1. 皇民化運動

在「支那事變」(即「蘆溝橋事變」)發生之前，台灣總督府對台灣原有的風俗是以「舊慣寬容」原則，對台灣本土的文化藝術採取調查、了解的態度。事變後，對台灣統治政策則改為執行「皇民化運動」，成立「皇民奉公會」負責皇民化運動的推展。其中，娛樂委員負責戲劇、音樂、歌謠等項目，所持原則是：

- (1) 鼓勵演唱日本歌曲為主，完全禁止台語的演唱。
- (2) 戲劇上演條件必須符合日本化的要求，亦即演唱日文歌、穿日本和服等。
- (3) 此外，還得經由警察批准才可以演出。(曾永義，1988，p63)

客家戲曲在這樣的指導原則下並無例外。採茶戲在「禁鼓樂」的政策下，幾乎被完全禁止，由於演出內容受到限制，使得觀眾觀劇的興趣大減，市場因而萎縮，造成當時好些戲班解散，許多藝人紛紛轉業，只有少數劇團在日人准許下，繼續演出新劇。

1942年台灣總督府成立「臺灣演劇協會」，為一統籌劇團、樂團管理、劇本審查、與取締、指導等工作的戲劇行政機構，將台灣劇團全部納入管理。當時的戲班不能演中國戲劇，只能改演新劇。「臺灣演劇協會」的成員少數是純粹的新劇團，大多為歌仔戲、採茶戲脫胎的歌劇團。據呂訴上的記載，這些劇團有「日月」、「松竹」、「富士」、「勝美」、「小美」、「南旺」、「瑞光」、「日東」、「明光」、「明星」、「日興」、「新舞」、「三和」、「昭南」、「國民」、「愛民」、「明春」、「日出」、「永樂」、「日光」、「明華」、「建興」、「日進」、「新聲」、「神風」、「昭南座」、「菊」、「光」、「江雲」、「東興」、「日活」、「麗明」、「櫻」、「東寶」等劇團。(呂訴上，1961，頁324)

其中，由採茶戲更改為新劇團的有「勝美」、「小美」、「日出」三團。其中，「勝美」乃楊梅人葉國道所成立，戰後更名「勝美園」歌劇團，演改良採茶戲。「小美」則為獅潭人王德循成立的「小美園」，戰後由第二代王裕豐接手經營。「日出」(ひのね)為新竹六家人莊陳相的「明興社」更名而成，戰後復改回「明興社」之班名。(蘇秀婷，2005，頁29-30)這些劇團也得以「皇民化劇」、「新劇」、「改良劇」等名稱改頭換面出現，產生雖然穿和服、攜日本刀，卻仍然使用台灣話的演出模式。也因此，在皇民化時期，藝人必須練就新劇的演出形式，穿著長衫、洋

裝，或西裝，唱著日本流行歌曲，用以逃避日本警察的監督。

2、反共抗俄時期

皇民化時期的種種限制，雖然在改良戲的形式上造成限制，卻創造出另一種戲劇型式；而在反共抗俄時期，官方對戲劇的限制，則主要在於演出內容的控制。民國四十一年，「地方戲劇協進會」成立，旨在貫徹反共抗俄政策於地方戲曲表演中，同時，並於每年定期舉辦「地方戲劇比賽」。該時期的地方戲劇團體在這種政治氛圍下，戲劇比賽的演出戲齣，幾乎都挑選具有愛國意識的戲齣，或者在劇中穿插反共抗俄的內容。

客家改良戲在這一時期，同樣的在內容上必須符合政策要求，劇團在參加戲劇比賽時，往往在戲齣的選擇上，傾向演出具有國家意識的劇目。據呂訴上的記載，民國四十五年「勝美」劇團參加戲劇比賽，演出《光武中興》；民國四十七年，「金龍」劇團比賽時演出《光復揚州城》，「紫星」劇團演出《反暴政策》，「新樂社」劇團演出《節女王寶釧》；民國四十八年，「紫星」劇團演出《忠貞報國》，「永光園」劇團演出《張良復國》，「小美園」演出《忠貞報國》；民國四十九年，「紫星」演出《暴君末路》，「金龍」演出《一門三孝》，「新樂社」則演出《孝女救國》等。（呂訴上，1961，p224-231）。

學者鄭榮興指出，除了戲劇演出內容的局限之外，這個時期的地方戲劇比賽對於客家大戲的發展有一項十分不良的影響，即是地方戲劇比賽初期並未將「客家大戲」的比賽項目與「歌仔戲」區分開來，因此，在前五屆的比賽中，客家戲班都只能參加「歌仔戲組」的比賽，難得的是在眾多歌仔戲班的競爭下，「勝美」、「紫星」等客家劇團也分別拿過冠軍、殿軍的成績，然而，卻不免讓許多人誤將二者混淆。一直到第六屆，才開始有「客家班」的比賽類別，方使客家戲班免於被歸類於歌仔戲班。但這一段過程已使得客家大戲與歌仔戲的演出被混為一談，許多人以為客家戲的演出方式與歌仔戲相同，事實上便是由於這一段歷史所產生的影響。

光復前的「皇民化」時期，以及光復後的「反共抗俄」時期，是客家大戲受政治力影響最大的一段時間，然而，由於當時客家大戲的生命力旺盛，在民間觀眾支持下，面對政策對戲劇在形式或內容的種種限制，也能夠在不影響其生機的情形下繼續成長。然而，這種種限制所造成的負面影響，卻值得今日有識之士做為借鏡。

(三)、日治時期的唱片錄製

臺灣唱片業在日治時期有突破性發展，1920年代之後陸續來台發展的日本唱片公司有日東（飛燕標）、東亞（鴿子標）、旭日（鶴標）、內外（貝殼標）等，

以及東京地區來的古倫美亞、勝利激烈競爭，期間經常與台灣閩、客籍藝人合作錄製唱片、出版，使日治時期台灣唱片有展呈現一片榮景。

1914年起，日蓄飛鷹唱片發行十八張唱片，共三十六面，是由客戲樂人(藝人)林石生、范連生、何阿文、何阿添、黃芳榮、巫石安、彭阿增為演奏者、表演者的唱片，內容有〈一串年〉、〈大開門〉、〈高山流水〉、〈二錦〉、〈緊通〉、〈大五對〉、〈漢中山〉、〈十八摩〉、〈開金扇〉、〈黃金娘〉、〈九連環〉、〈算命歌〉、〈大開門舊〉、〈十八摩〉、〈盤茶頭上、下〉、〈海棠山歌對(上)、(下)〉等。經過考察之後，發現這群人是新竹地區為主的客家八音樂人、客家三腳採茶戲藝人組成的團隊，錄音內容則為流傳在台灣北部的客家八音、客家三腳採茶戲、客家民謠之曲目、劇目、北管音樂等，這是目前客籍藝人最早的錄音資料。

其後，各家唱片陸續出版台灣民間劇種之音樂與戲曲唱片，1930年代，改良鷹標的柏野邀來蘇萬松灌錄勸世文唱片，後來又邀小鳳園戲班錄製客家唱片，成員有林泰山、張福來、劉清香、張旺榮、玉梅等人，錄製的「改良採茶」曲目有〈賣酒歌〉、〈十八堯〉。古倫美亞唱片亦錄製了改良採茶戲曲目為《紅娘過渡》、《遊河南》、《浪子回頭》等。黑利家唱片亦請來張旺榮、玉梅、劉阿木、李氏春等人錄製改良採茶戲《陳崩坡》、《買酒》、《蘭妹送情人(一)~(四)》等。紅利家唱片請來阿玉妹、阿桂妹、阿好妹、梁阿才等藝人，錄製的採茶戲有《劉秀過關》、《吳漢殺妻》、《義方教子》、《包公審瑞草》等。(參見：李坤城、劉楨，「從日治時期出版之客家唱片看當時客家音樂的發展」)

從日治時期老唱片的錄製的人事物來看，改良採茶戲的發展已逐漸成熟，成為藝人錄音的素材；而這些藝人也有幾位可以辨示是目前採茶戲、八音圈子熟知的老前輩，包括蘇萬松、梁阿才、阿玉旦、何阿文、彭阿增、巫石安等人，可以證明客家改良採茶戲在日治時期已有相當程度的發展。

二、客家大戲的發展

(一)、商業戲院的採茶戲

民國三十四年台灣光復，客家大戲立即重振旗鼓，據藝人回憶，當時民眾對於客家戲的需求非常殷切，在剛開始物質不易取得的情形下，戲園是用茅草搭蓋而成，戲服也是藝人克難縫製而成，但觀眾還是津津有味的欣賞睽違已久的傳統戲曲。

由於因應觀眾的需求，光復初期，戲班數量的成長很驚人，老藝人多半認定

光復後二十年內的那段時期，是客家大戲的黃金時代。這個時期表現活躍或於此時興起的戲班，據蘇秀婷考察，在苗栗有「勝宜園」、「玉美園」、「小美園」、「新樂社」、「明興社」、「隆發興」、「金龍」、「慶美園」、「文化」、「承光」、「泰鵬」等；新竹有「紫星」、「勝春園」、「永光園」、「牛車順」、「新勝園」、「竹勝園」、「大中華」、「勝義園」等；桃園有「勝美園」、「連進興」、「三義園」、「小月娥」、「金興社」、「新拱樂」、「新興社」、「金輝社」、「新榮鳳」、「永昌」等。(蘇秀婷，2005，p49-51)

這些新興戲班沿襲日治時期許多戲班的技藝傳授模式(如「小美園」、「明興社」、「勝美園」等)，請來京劇、四平戲、亂彈戲等大戲的教戲先生來訓練團員，其中又以教京劇的先生為主。也因此客家大戲的演出受到京劇影響最深，包括演員身段、唱腔、佈景、戲服、行當等，都吸收了京劇的特色；再加上採茶戲本身的小戲行當及特殊唱腔，成就了客家大戲的基本規模。

客家大戲在光復後的戲園演出，是客家戲曲面貌最多元化的一段時期，因為受到當時新興的聲光娛樂之影響，及其他劇種的相互觀摩學習。也可以說這是客家大戲最有包容力與彈性的一個時期，其特色可歸納為以下數項：

1、唱腔仍以【平板】為主

客家大戲形成的基礎即是【平板】唱腔，因而即使到了內台爭妍競技的環境中，客家大戲也免不了受到影響，而加入許多外來原素，但是其唱腔仍然以【平板】為主，只是在演出時摻雜一些流行歌或歌仔調等。因此，內台戲興盛的時期，演出客家大戲的劇團一直被別的劇種稱呼為「採茶班」，即是因為她以演唱【採茶】(即【平板】)為主之故。

2、著重於機關、變景的運用

由於當時受到海派京劇的影響，客家大戲也與歌仔戲一樣注重佈景、特效的運用。那時的戲班編制裡，需要配有一位「電光手」，負責控制聲光特效；另外需有一組約四至五人的佈景團，負責隨著劇情需要拆裝各種硬景、軟景。而所有的佈景道具，約需四台大卡車才能載運得下。

3、演出連台本戲

客家大戲在內台演出時，和大戲形成初期只能演出文戲不同，已發展出能演全本京劇，且能夠在十天一連的檔期中演出連台本戲，和以前得演兩、三齣文戲有所不同。而當時在戲齣性質上有所區分，通常日戲是於下午二點至五點上演，夜戲則是八點至十二點。通常在下午演唱古路路，夜間演唱採茶戲。

光復初期幾乎全台都流行著觀賞京劇的風潮，因此，客家大戲也向京劇學習，甚至有好些客家戲班甚而轉演京劇，如「勝宜園」、「新榮鳳」等，都在台南享有盛名。因此，客家戲班在日間演出的「古路戲」，自然以京劇為主，如果該班排戲先生為亂彈班、四平班出身者，所排的古路戲齣才是亂彈戲、四平戲，否則幾乎都是京戲。

據學者蘇秀婷考察與歸納，曾經活躍於商業戲院的內台戲班有數十班，時間始自日治時期一直到戰後 1960 年代左右，均為戲班在商業戲院做售票演出的高峰。以下節錄自氏著《臺灣客家改良戲之研究》(2005，頁 82-85)：

(一)、苗栗縣市

編號	鄉鎮	班名	團主	活動年代	存廢	備註
1	獅潭	小美園	王德循	1922~1981	散班	*1950's 改名「真小美園」，繼續營運
2	銅鑼	新樂社	劉德水	日治—約 1958	散班	
3	苗栗	中明園	田火水	日治—約 1960	散班	
4	苗栗	勝宜園	陳秋承	光復初期	散班	
5	苗栗	玉美園	徐蘭妹 張黃長妹	約 1953-55	散班	
6	苗栗	隆發興	劉隆發	1957-1990	散班	
7	苗栗	金龍	許金龍	1958-1975	散班	*田火水為名義上負責人

(二)、新竹縣市

編號	鄉鎮	班名	團主	活動年代	存廢	備註
1	六家	明興社	張陳相	日治-約 1956	散班	
2	關西	紫星	楊木生	1946~1960's	散班	
3	龍潭	勝春園	廖阿立	約 1947-1961	散班	
4	竹北	永光園	張新興	約 1948 迄今	存	*1962 改名為「新永光」，分 2 團營運，一團由徐蘭妹負責，二團由張黃長妹負責
5	湖口	新勝園	黃木通	光復初-1970's	散班	*後來賣給陳昇虎

6	竹東	竹勝園	姜金水	約 1955-1961	散班	
7	新竹	勝義園	官義妹	約 1957-63	散班	

(三)、桃園縣市

編號	鄉鎮	班名	團主	活動年代	存廢	備註
1	楊梅	勝美園	葉國道	1937-1959	散班	
2	平鎮	連進興	邱連妹	1951-1991	散班	*原本為四平班，後改演採茶戲
3	中壢	三義園	王搗	光復後-1956 前後	散班	
4	平鎮	小月娥	陳月娥	1961 迄今	存	*1989 改名「新月娥」，團主為范姜新堯，現已轉售予李永乾
5	平鎮	金興社	徐金舉	1961 迄今	存	*前身為「大榮鳳」四平班 *現任團主為徐先亮
6	平鎮	新拱樂	范姜新熹	1963 迄今	存	*1974 改名「勝拱樂」，團主為中壢人彭勝雄 *勝拱樂歌劇團曾於 1995 轉往宜蘭演出歌仔戲
7	中壢	新興社	葉黃李妹	1960's 迄今	散班	*前身為「小玉春」歌劇團、「文化」歌劇團 *1989 賣予平鎮人彭玉招，改名「新興」歌劇團

其中，目前可考其班史、人員最早的戲班乃獅潭小美園，為漢學先生王德循創立於日期時期之 1922 年。再者，苗栗有三位名字有「水」字的採茶戲班主，分別為新樂社劉德水、中民園田火水、後來遷居竹東的竹勝園姜金水，被稱為「苗栗三條水」。採茶戲班與坊間其他劇種相仿，大多以家族傳承為主，同業轉讓為輔，能夠從內台時期一直經營迄今者，大多為家族經營，例如，竹北永光園原本由黃秋蘭成立於苗栗，邀請阿玉旦入股。後來加入徐蘭妹經營，區分為兩團，黃秋蘭的二團於 21 世紀初散班，徐蘭妹的一團則在團主去世之後，交由其子翁義富經營迄今。平鎮的「金興社」原本係四平戲藝人徐金舉所創，演出改良採茶戲，傳承至其子徐先亮之後，於 21 世紀初遷館至苗栗市頭份鎮，目前仍以家族方式經營。平鎮「小月娥」原本亦為四平戲藝人陳油蛙為其女陳月娥所成立的採茶戲班，

後來轉讓予鼓佬范姜新堯經營，為桃園最有實力之老牌戲班，唯近年來人員老化、戲金低落，已無力再支持，遂轉讓予李永乾經營。另一個平鎮「新拱樂」則為范姜新堯之兄長范姜新熹所創，後來轉讓予官漢樓，改名「正拱樂」，又轉讓予彭勝雄，改名「勝拱樂」，目前仍偶有歌仔戲或採茶戲之演出。

（二）廣播採茶戲與「耍把戲」與賣藥

民國五十幾年，戲園以放映電影為主，各種戲劇表演逐漸退出戲園，客家大戲也不例外。許多藝人紛紛到桃、竹、苗等客家地區的廣播電台錄製客家大戲，當時製播客家大戲的電台，包括桃園先聲、新竹台聲、新竹天聲、竹南中廣、新埔大中華、苗栗中廣、苗栗台聲等。

在電台播出大戲的時段，與在戲園演出一樣，分為午戲及夜戲，藝人平日多半現場錄音播出，星期天則用預先錄製好的帶子播放。酬勞的計算方式，一個月結算一次，另外在廣播時段裡幫忙葯廠打廣告還能分紅，生活較內台時期穩定。當時在客家戲界最有名的製藥廠是「大中華製藥廠」，藝人在錄製戲齣的空檔，便幫他們的藥品廣告，並預告夜間將去何處演出賣藥，這種兼職賣藥的演出方式，也對藝人的生活不無小補。在表演藝術上，廣播電台錄製大戲時，只需唱唸的功夫，毋須身段動作，編制上也不用佈景燈光等繁複的製作群配合，錄製的劇目則與內台時期大致一樣。

電台播放客家大戲的盛況大約歷時十多年，至七〇年代電視普及後，電台便不若以往受歡迎，然而，興盛時期卻也造就了許多客家戲曲明星，他們的表演特色多以唱功見長。處在電台這種依賴聽覺的欣賞管道，自然是嗓子佳、唱功好的藝人能脫穎而出。

「耍把戲」，即耍弄把戲之意。藝人往往以夫妻檔模式，邀集五至八人，組成一個團，到各個庄頭巡迴表演兼賣藥，以賺取外快。如果是一個人到人家家中賣藥，稱為「進斗」；若一個人或夫妻兩人做場賣藥，則稱為「孤枝場」；必須三人以上才是成團演出。

演出方式若為「孤枝場」，演員往往要自拉自打自唱，若有五至八人為一團，則可以演三腳採茶戲，或者演出三個角色的戲齣，例如《薛平貴與王寶釧》。這種演出形式，有人稱之為「落地掃」、「打採茶」或「跑江湖」，若要討論最初出現年代，可能已不復考，因為賣藝兼賣藥的方式自古即存，只是每人憑借的技藝並不相同，有人以拳腳功夫，也有人以音樂或戲劇表演來吸引人群。在客家界以演唱勸世文著稱的蘇萬松，即是以一把小提琴，及其特殊的音樂表達來跑江湖賣藥。值得一提的是，「打採茶」兼賣藥的方式，並不是內台戲沒落後才出現的，

但卻是由於內台戲沒落的因緣，才使大量客家大戲藝人轉而到電台演出或者到各庄頭賣藥。

（三）野台採茶戲

相對於標誌著「商業」傾向的內台演出場域，外台（野台）可說是當代客家大戲賴以生存的表演場域。現今一般職業客家戲班的常態性演出活動，主要是配合民間廟會所舉辦的宗教性酬神儀式而進行的演出活動，通常由廟方主事者出面請戲，戲班則透過「班長」來「打戲路」³。有些戲班由於演出口碑良好，已與許多請主建立良好且長期的合作關係，便不必透過班長來開拓戲源；如果戲班藝人與廟方爐主熟識，也較容易拿到戲路。

野台戲相較於內台戲，不論在演出編制及表演藝術上都有許多不同，由於內台戲是商業售票的方式，故表演方式上可隨觀眾口味做調整，而有所謂「烏摻逗」的表演型式；而野台演出則不然，野台戲的性質多為宗教性的酬神戲，因此需遷就各地方的民情風俗及慣例忌諱，所以，男女輕鬆調笑的劇情會被視為不莊重，甚至在內台戲時期份量頗重的苦情戲，在野台也不甚適宜，會被認為太過悲情。因此，戲班得針對各個地方的習俗，在劇目上做調整，許多戲班為了省麻煩，傾向演出古路戲，以免引起無謂的爭議。

另外，由於演出具有酬神意義，因此在正戲之前得先扮仙，這也是內台戲不需要的。因此，客家大戲演出野台戲，藝人首先得學習如何扮仙，其學習對象不外乎亂彈戲、四平戲等原本即在野台活動的劇種。客家大戲最常演的扮仙戲為《三仙》、《八仙》和《壽仙》等。

由於目前野台戲的酬金行情大致固定，一檯戲包括午戲及夜戲兩場，現在一般請戲行情平均大約只有三萬多元，這還得視藝人編制而調整。劇團基於成本的考量，當然無法像演出內台戲一樣，有千變萬化的佈景及聲光特效，劇團編制也多由二、三十人一班，減少為十一、二人，因此，在劇目的選擇上無法承擔演出角色眾多的戲齣，除非藝人一人能夠分飾數個角色，否則劇團根本負擔不起。桃、竹、苗現存的職業客家大戲劇團，目前約有十幾班，其營收來源絕大部分以野台戲為主，但由於社會環境的變遷，有的廟方爐主便縮減演出酬神戲的天數，節省預算開支，有的甚至乾脆不再請戲，這都使得戲班的生存益加困難，在此壓力下，因而走向削價競爭的路上來，也間接促使演出品質之下降，遑論有多餘經費與能力培養後進。

³ 所謂「班長」即指負責擔任請戲者與戲班之間的仲介人，可以賺取佣金；而「打戲路」則指取得廟方酬神戲演出機會而言。

(四) 公演及客家戲劇比賽

近年來，台灣的文化意識逐漸提昇，非常態性的演出機會因應而生，官方主辦的「公演」及「客家戲劇比賽」即是，這種藝文活動，通常由「文藝季」、「文化節」、「藝術季」等名義來邀約演出，這也成為各劇種戲班競相爭取的演出機會。

這種演出機會的形成，大致可分為兩種模式：一種是由政府文化主管單位主辦，經過諮詢相關領域之學者意見，透過承辦人員代表官方主動出面提出邀約。另一種經官方具名主辦的演出活動，則需由演出團體向官方主動提出節目企劃及經費預算，經過審查評議等流程，通過其提案後，再交由演出團體執行演出。

就表演藝術的角度來說，公演及客家戲劇比賽對於客家大戲的演出水平，有正面的意義，從民國八十一年起，至八十六年止，由台灣省立新竹社會教育館⁴主辦，舉行了六屆的客家戲劇比賽來說，有別於以往台灣省政府教育廳所主辦的地方戲劇比賽，這是首次將客家戲劇獨立於其他劇種的比賽，在表演藝術上，特別說明必須演出「客家採茶戲」，不但突顯客家大戲的特色，不再摻雜京劇、歌仔戲、流行歌等其他劇種的唱腔，也為客家大戲指出一個更為明確的目標。

從經費的角度來說，官方提供的演出經費較之民間酬神戲金豐富許多，因而戲班能夠在藝人編制、行頭、佈景等軟硬體方面做較完備的擴充，並在演出要求上，恢復以前演出內台戲的嚴謹態度，自然使得演出品質大為提昇。客家大戲進入專業化表演空間（如國家戲劇院、文化中心、社教館、各級學校表演廳等）的機會愈多，就愈有可以發揮的空間供劇種成長，如此一來，才能發揮此一劇種適應現代社會環境，提供觀眾休閒娛樂的功能之外，而能將藝術文化灌注於生活的目的。

三、客家大戲的轉型

(一)、文化公演

1970 年代，隨著經濟逐漸起飛之後，雖然社會結構的轉型，改變了人們的生活模式，卻也讓人民漸漸有閒暇重新審視我們特有文化的可貴。在這樣的思維下，加上國外「民族音樂」觀念的影響，使得臺灣對傳統戲曲，產生了新的思考方向，在這方面，音樂家許常惠、史惟亮、李哲洋、劉五男等人首先響應，他們於 1966 年發起「民歌採集運動」，正可視為早期這種思維的體現與代表。不過，當時並未引起社會廣泛的注意。直至 1980 年開始，傳統戲曲才逐漸受到學術界的重視，並且有更積極的行動。

⁴ 於民國八十八年七月一日改名為「國立新竹社會教育館」。

1、早期的文化公演

民國七十二年由臺北市政府主辦，世界客屬總會承辦的「臺北藝術季—客家民俗藝術之夜」，這次的展演活動是由郭春林先生企畫，鄭榮興擔任節目指導。而「客家之夜」的活動已曾辦過數屆，但這一年是三腳採茶戲首度在臺北國父紀念館展演。內容是由鄭榮興所整理改編的〈綁遮（傘）尾〉劇目。

民國七十年代初期，行政院文化建設委員會還委託曾永義教授，一連製作數屆的「民間劇場」，讓臺灣民間多種民俗戲曲遊藝表演，有機會到臺北展現於大眾面前，同時也引發了眾多學者的討論與迴響。更重要的，莫過於在有幸觀賞或參與此盛會的學子心中，埋下了從事研究相關文化活動的種子。

1987年所創辦的「榮興客家採茶劇團」在1990年代曾多次遠赴美國、加拿大、中國大陸的廣東梅縣與福建福州等地，演出三腳採茶戲與客家大戲，這些演出都受到極大的歡迎。(鄭榮興，2011，212-336)

【表】早期(90年代之前)的採茶戲公演

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

(引自蘇秀婷「臺灣客家採茶戲之發展及其文本形成研究」，頁 139)

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

從1990~2000年提倡本土文化，由文化單位資助舉辦的「公演」與「戲劇比賽」，或多或少鼓勵了沈寂的客家改良戲，各戲班似乎又鮮活地展現其面目。然而這其中也存在著不少問題，例如除了少數戲班如「榮興」、「龍鳳園」、「黃秀滿」、「新月娥」、等團，大多數戲班並沒有能力聘請行政人員來爭取文化預算。因而，公演機會取得不易也是戲班抱怨與亟待突破之處。

若在有經費挹助的情況下，許多改良戲班都能恢復戲園演出時的水平。以省文化處主辦，財團法人慶美園文教基金會承辦的客家戲曲匯演活動—「台灣省八十八年度客家藝術季『戲說客家本色』」為例，本活動集結了「慶美園戲劇團」、「榮興客家青年團」、「榮興客家採茶劇團」、「新永光歌劇團」、「德泰歌劇團」、「正新興歌劇團」、「新永安歌劇團」、「金輝社歌劇團」等分佈於桃、竹、苗三縣的客家戲班。在該次演出中，不論編劇、行當、演出態度等，都較野台戲較為嚴謹與齊備，而觀眾的反應也不錯，甚而有觀眾特地由外縣市來觀賞表演。

2、進入國家級重要表演殿堂的大型公演

1995年起，「榮興客家採茶劇團」製作大型客家採茶戲表演，陸續在台北市的國家戲劇院、新舞台、中山堂等現代表演廳進行公演，在演出陣容、表演藝術、劇藝水平亦逐年累積其實力並獲得肯定，為客家戲曲開展一表演藝術的新境界。

【表 2】台北地區的重要客家戲曲公演

日期	齣目	地點
1995	婆媳風雲	國家戲劇院
1996	相親節	國家戲劇院
1999	花燈姻緣	國家戲劇院

2003	喜脈風雲	國家戲劇院
2005	大宰門	新舞台
2006	人魚傳說	中山堂
2006	羅芳伯傳奇	中山堂
2007	丹青魂	國家戲劇院
2011	楊家心白	國家戲劇院
2012	金孫緣	國家戲劇院

在演出陣容方面，隨著該團於 1996-1999 年承辦、執行文建會「客家戲曲人才培訓計畫」，陸續有戲曲新血加入，以上公演均以老幹帶新枝的方式沿續戲曲傳統，及至 2012 年《金孫緣》一劇，已均由中生代、新生代演員擔綱表演。在表演藝術方面，該團以客家文化的提煉為目標，得見其題材豐富多元、主題意旨的深化、表現力的開拓等向度的不斷精進，而在客家表演團隊之中具有代表性。

此種文化公演式的表演型態，訴求劇藝水平與文化內涵，又是大台北都會區得以提供專業展演空間，以及團隊欲展現其演出實力之使然，因而豐富都會市民的文化休閒生活，另成台北都會文化藝術景觀，亦有別於目前仍依附於庶民百姓歲時節令的野台酬神戲。

(二)、客家戲劇比賽

臺灣舉辦客家戲劇比賽始於 1992 年(民 81 年)新竹社教館所承辦的「客家戲劇比賽」，是台灣首度真正完全講客家話的客家戲劇比賽，而且一連舉辦了六屆，之所以舉辦六屆，原因之一是 1997 年(民 86 年)中華民國修憲將台灣省政府凍省。當時，「客家戲劇比賽」都非常轟動，不僅參加的客家團隊很踴躍，活動會場氣氛也非常熱鬧。媒體報紙特別報導「第一屆的客家戲劇比賽」指出，這次的比賽為台灣光復四十餘年來首次舉辦，在新埔義民廟前舉行五天十場，場場人潮不斷，盛況空前，被譽為『最成功的民俗藝術活動』。

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

1999 年台灣省文化處主辦的「台灣省八十八年度客家藝術季『戲說客家本

色』」在竹東公園舉辦為期四天的戲曲匯演，邀請榮興客家採茶劇團、慶美園戲劇團、榮興客家青年團、德泰歌劇、正新興歌劇團、新永安歌劇團、新永光歌劇團、金輝社歌劇團，搭台演出。由主辦單位邀請戲班，以「多團匯演」的演出方式，引起觀賞熱潮，每日看戲觀眾相當多，其中不乏戲班演員在戲台下觀看他班演出，戲班之間也有切磋技藝、互相觀摩的作用。

外台「匯演競技」的演出以集中火力的方式，將各團聚集演出，形成宣傳效益，活絡廟口外台的看戲人潮；並藉由各團飆戲形成良性競爭，提昇演出水平。然而，採茶戲界歷次的「匯演」以比賽的舉辦，選拔各團的優秀人才、優秀導演、劇本，對於採茶戲班演出水平的提昇有鼓勵作用，舉辦六屆之後無法繼續下去，實屬可惜。

2005年起，客委會於三峽客家文化園區舉行「客家傳統戲曲徵選」，採取「徵選、錄影、巡演結合」的評選制度，聘請戲曲、客語、影視相關專業教授評審，以每團五十分鐘演出評選出入選團隊。入選者可以參與客家電視台「客家傳統戲曲」節目的錄影，並得以參與該年度的「收冬戲」縣市巡演。此種評選制度，將電視錄影與公演結合，公部門資源集中分配，評選出的團隊既能夠參與錄影，在縣市巡演表演的錄影又可以攜回客家電視台做為墊檔之用，對於文化機關的行政而言相當便利。2010年起，客委會為選拔優秀團隊參與客家電視台「客家傳統戲曲節目」，而進行「客家傳統戲曲徵選」，有別於2005年以來的「削去法」的徵選方式，2010年的選拔，設置了高額獎金、分出等第、設定比賽項目，戲班受到鼓勵，而有傑出表現。唯，比較可惜之處在於，以高額獎金來吸引戲班投入比賽，每個戲班也投入心力，而有精采的演出。但活動設計上，地點設置在三峽客家文化園區，亦沒有特地宣傳，比賽時間僅五十分鐘，來欣賞比賽的觀眾少之又少，僅有各戲班互相切磋、觀摩的功能，而不能帶動周邊觀眾欣賞「匯演」、「飆戲」的風氣，是相當可惜的。(蘇秀婷，2010，146-174)

(三)、客家電視台的採茶戲錄製

1960年代電視普及後，產生另一個表演平台，歌仔戲進入電視台後，形成「電視歌仔戲」，因而有楊麗花、葉青、黃香蓮等知名演員。採茶戲首度進入電視為1970年，「金龍歌劇團」五位股東說服開工廠的外省人老闆，投資「台視」製作歷史故事的客家戲節目《龍虎競孝》，由臨時組織的「合眾電視劇團」演出，黃天敏任戲劇指導，「大中華歌劇團」老闆何禮輝擔任編劇，演員有黃秀滿(小生余文龍)、劉雪惠(江丞相千金)、徐玉妹(苦旦)、謝鳳梅(副小生)等。(徐亞湘，《母女同行—阿玉旦、黃秀滿的客家戲曲人生》，頁190)

1972年，「中視」推出一檔四集的採茶戲節目《惡無善終》，由湖口人張庭

訓領導的「中原電視歌劇團」演出，該戲根據白圭志小說改編，改編者為戲劇指導陳金樹，音樂設計為張福營。張庭訓召集「小美園」的演員班底，以及戲班樂師、民謠伴奏樂師組成的演出團隊。原本預備像電視歌仔戲一樣，錄製帶狀戲齣，以一場戲八百元的酬勞邀集藝人參與，後來錄了幾集後，因故未能播出，製作人也積欠演員數萬元演出費，採茶戲在 1970 年代進入電視台之路即告夭折。(徐亞湘，《母女同行—阿玉旦、黃秀滿的客家戲曲人生》，頁 190)

再次進入電視台已是三十年之後，待客家電視台成立，2003 年起首度製作「客家傳統戲曲」節目，大致每年有二檔新戲，每個檔期由數個戲班輪流演出，每日播放半小時，五日播完一齣戲，每齣戲的長度約二個半小時，相當於一本外台戲的長度。新戲全數播完之後，再將舊戲重播一次，隔年再錄製新戲。播放時間大致分為兩個時段：下午六點半至七點，以及八點檔兩個時段。早期承包製作客家傳統戲曲節目的團隊主要有兩個：「龍鳳園歌劇團」以及「榮興客家採茶劇團」。龍鳳園團長李永乾亦為台灣省客家戲劇發展協會會長，召集民間戲班錄製。2008 年之後，八點檔的客家戲曲節目移到六點半檔時段。

【表 2-4-1】「榮興客家採茶劇團」所錄製的「客家傳統戲曲節目」戲齣

時間	劇目	備註
2004	《萬事由天》(含《財神下凡》、《搖錢寶樹》、《萬杞良與孟姜女》、《梁仙伯與祝英台》、《賣胭脂》、《荊釵記》)	入圍 93 年度電視金鐘獎傳統戲劇節目
2004 年 10-11 月	《帝阿公》	
2005	《萬事由天續集》(《商琳與秦雪梅》、《韋燕春與賈玉珍》、《李魁元與劉瑞蓮》)	入圍 94 年度電視金鐘獎傳統戲劇節目
2005 年 8-11 月	《五月雪花飄》	
2006 年	《戲棚戲》(含《三太子哪叱》、《風流少年呂洞賓》、《鬼王鍾馗》、《門神—秦叔寶尉遲恭》)	
2007 年	《客人》共 20 集(每集 1 小時)	
2008 年	《碧血芙蓉》共 40 集(每集半小時)	
2009 年 12 月-2010 年 2 月	《鎖麟囊》、《三放蔘姑娘》、《雙廬記》、《岳飛傳》、《秀才遇狐狸》、《廣成子三進碧遊宮》、《鴛鴦情》、《鐵弓緣》	
2010 年 11	《龍魂義膽》、《喬太守亂點鴛鴦譜》、《鬼酒》、	

月-12月	《冬夏之戀》、《生死簿》、《太平橋》、《花木蘭》、 《蓮帕記》	
-------	------------------------------------	--

(引自蘇秀婷，「臺灣客家採茶戲的發展及其文本形成研究」，頁 167-168。)

【表 2-4-2】其餘各團所錄製的「客家傳統戲曲節目」例示

劇團	齣目
松興	《斷指奇案》《梁山伯祝英台》《太陽偏枝無葉》
金興社	《夢斬涇龍王》
景勝	《情義》、《豹子頭林沖》《梧桐冤》《白娘子傳奇》《趙五娘》《雙姝怨》 《秦香蓮》《三更冤》《臨水夫人》《菜刀柴刀剃頭刀》等
貴鳳	《上帝公收妖》《天下父母心》《借屍還魂》等
新月娥	《陶三春反關》
新永光	《海公奇案》、《姜安送米》、《鑽石夜叉》、《楊九妹》《借妻》《冤家結親家》 《試妻》《吳漢殺妻》等
新泰鵬	《賣水記》《佘太君掛帥》等
新樂園	《天倫殘夢》《青天斷婿》《阿婉姐》《酒醉縣令麻子官》《朱三傳》《石家庄》 《棋盤情緣》《天機》《善轉乾坤》等
榮英	《覆水難收》《寇珠遺恨》《花田喜事》《永樂君遊河南》《抽猴筋》《觀音收妖》等
德泰	《天地英雄傳》、《寶蓮燈》(入圍 97 年度電視金鐘獎傳統戲劇節目)、《竇娥冤》、 《朱痕記》等
樂昇	《奇冤記》
鴻蓮園	《冤與怨》
龍鳳園	《秋江明月》、《貞婦義僕》、《遊白樓》、《春江月》等
客台自募人力	《天下第一功》

(引自蘇秀婷，「臺灣客家採茶戲的發展及其文本形成研究」，頁 167-168。)

蘇秀婷指出，客委會、客家電視台對於「傳統戲曲節目」的製作，由最早期以野台戲規模相差不多的經費來製作電視採茶戲節目，導致戲班只能將野台戲搬上電視演出。到近年來提昇製作經費，逐年檢討優缺項之後，較為細緻且客觀地規範製作過程，例如，劇本需事先形式性送審，錄製前需有一至二天的排練等、聘請戲曲專業教授審查、提供意見等等。而戲班也意識到電視台錄影與野台演活戲的差異點，在經費挹注下，提昇演出品質。同時，近年來台灣戲曲學校客家戲

學系的學生已開始投入採茶戲職場，螢光幕前可以看到年輕面孔，在錄影節目之外，戲校培育出來的學生能走入野台場域令人欣喜，出自戲校的紮實的功底也為野台戲的演出增色不少，受到觀眾歡迎。

儘管目前累積了數年製作電視戲曲節目的經驗，然而，螢光幕前的採茶戲演出，其品質仍參差不齊，有的團隊缺乏好的演員；有的則是有合適演員，但缺乏精良的製作團隊，而無法發揮演員實力；有的找來歌仔戲的劇本或製作，使得作品缺乏採茶戲的風味。而目前的收視群偏向中、老年人，又顯示年輕族群對於客家戲曲缺乏審美經驗，其審美口味也尚未培養起來。但部分製作精緻品質精良的作品，仍係當代電視採茶戲的重要指標，扮演著提供觀眾視聽享受與審美經驗的重要功能。

(四)、客家戲進入正規教育

1995年「榮興客家採茶劇團」於國家戲劇院演出《婆媳風雲》一劇，大獲好評。然而也突顯客家戲曲表演人才青黃不接的窘境。關心客家文化的鄉親開始要求振興客家戲曲，客家戲納入台灣正規教育的聲浪獲得正視，終獲得政府允諾，展開籌設「客家戲科」的先期評估工作。1996年「國立復興劇藝實驗學校」完成《籌設「客家戲科」研究評估報告》。籌備期間為使薪傳工作能開爭取文建會經費執行人才培育計畫。

行政院文化建設委員會於民國八十五年開始，委託苗栗榮興客家採茶劇團，辦理「客家戲曲人才培育計畫」，共計三年。起先重點在於客家戲齣的整理，以及讓藝生學習客家大戲，後來又讓藝生跟老藝人學習三腳採茶戲，經過三年努力，也有些成果。

文建會有鑑於客家三腳採茶戲在客家戲曲上的價值不容忽視，所以特別針對業務性質，將傳習計畫移撥給傳統藝術中心籌備處，讓榮興劇團繼續執行為期三年的「客家戲曲表演人才培訓計畫」，以培養客家三腳採茶戲新一輩的表演人才為主要宗旨，學員們不僅要學習，亦有展演之義務。

2001年「國立復興劇藝實驗學校」與「國立國光藝術戲劇學校」合併改制的「國立台灣戲曲專科學校」設置國中部「客家戲科」，客家戲由此正式納入台灣正規教育體系。2004年，設立客家戲科高職部，將學制往上延伸。2007年「國立台灣戲曲學院」設置戲劇(客家戲)學系，台灣客家戲正規教育體制，正式進入高等教育體系。2008年8月1日，「國立台灣戲曲學院」戲劇(客家戲)學系，經教育部核定，正式更名為「客家戲學系」。2011年第一屆客家戲學系的學士級客家戲曲專業人員畢業。客家戲納入臺灣正規的教育體系，結合學校教育，使客家戲技

藝能有一個可長可久的學習環境，讓客家戲的發展階段堂堂邁入了「永續發展期」，是本世紀客家戲的重要發展。(鄭榮興，2011，394-395)

(五)、當代的客家戲班

目前的客家戲班大多立案於台灣西半部，包括桃園、新竹、苗栗的客籍住民集中區，以及台北市、新北市則有零星少數。目前的經營方式仍兼顧民間酬神戲以及公部門的經費補助。近年來國立臺灣戲曲學院客家戲學系的畢業生亦可見於坊間戲班的表演，而得有新血輪的參與投入，可見客家採茶戲之當代發展和過去三十年相較，又跨出一大步。以下分別簡要說明分布於各縣市的客家戲立案團體。

苗栗地區

1、榮興客家採茶劇團

音樂學者鄭榮興創立於 1987 年，設址於苗栗縣後龍鎮。設立緣由乃鄭榮興中華民俗藝術基金會邀請，特別回鄉集合了父執輩之故舊團員，後於台北「夏季露天藝術季」首次將客家戲曲引介至台北都會，受到熱烈的響應，因而成立該班。

該團成立後受邀至國內外各地演出，深獲好評。歷年多次獲選客家戲曲比賽優勝，並於 1992 年榮獲教育部頒發「民族藝術薪傳獎」殊榮。一九九五年起應國家戲劇院邀請，製作《婆媳風雲》等多齣大戲，幾乎一年一齣新編大戲，呈現客家戲劇旺盛之生命力。1995 年榮獲為全國社教有功團體，成為客家戲曲之代表團，更奠定了客家戲曲在台灣戲曲之重要性。獲文化部 102 年度「演藝團隊分級獎助計畫」發展級核定團隊一年期補助。

2、金滿圓戲劇團

管健仲成立於 1999 年，設址於苗栗縣後龍鎮。戲班名取其「金玉身段、滿美唱腔、圓潤曲調」之意。金滿圓戲劇團於第一屆國際假面藝術節(2001)演出法事戲，深獲好評，樹立其劇種及戲班特色，其後數年來均入選苗栗傑出扶植團隊。

3、金興社歌劇團

金興社創立於 1961 年，由四平藝人徐金舉成立，該團原本為四平戲班「大榮鳳」，由於四平戲沒落，遂於 50 年代改名「金興社」歌劇團，改演外台戲，插唱歌仔調、採茶調。1960 年代徐金舉去世，由其夫人陳九妹經營，1980 年夫人去世後，才改由第二代徐先亮經營。目前金興社已搬遷至苗栗頭份，常參加台中南屯萬和宮的媽祖酬神戲演出。

新竹縣市

1、新永光歌劇團

創團人黃秋蘭，1953年成立於苗栗，原名「永光園」。1962年改名「新永光」遷來竹已，一團由徐蘭妹經營，二團由黃秋蘭經營。該團成立之初以商業內台之售票演出為主。1970年代才改演外台戲。徐蘭妹近年去世，改由其子翁義富經營，由於班內成員老化，活力不足，已改與其他戲班合作方式演出。

2、龍鳳園

李永乾成立於1978年，原名「李劍鴻」歌劇團。曾舉辦過戲曲研習班，2003起承辦前幾年客家電視台傳統戲曲之錄製工作。該團演員多為高齡，較少新劇目及突破性的表演，但保留老式採茶戲的表演風格與口語特點。

3、慶美園戲劇團

梁月女嬰女士成立於2006年，設址於新竹縣芎林鄉。該團原本係為傳承1950年代客族對於客家戲曲的熱愛與發展而成立之劇團，曾被列入新竹縣市文化資產保存個案「客家大戲」之保存者。成立之初與苗栗縣數個客家戲班有合作關係，在人員編制與表演內容多有交流，目前負責人改由徐玉華擔任，表演人員亦有所更易。

4、松興戲劇團

林興松成立，成立於2003。設址於新竹北埔。林興松畢業於華岡藝校，主修京劇身段，畢業後因緣際會進入新永光歌劇團，受教於團內老藝人，習得基本功底之後，遂集資成立戲班，並邀請老藝人加入，目前該班亦常邀請國立臺灣戲曲學院之畢業生協助演出，而能增添其表演活力。

桃園縣市

1、德泰歌劇團

成立於1980年代，由苗栗人張阿來成立，與其弟張有財共同經營，並有股東邱韶塵、陳見等人協助戲路開發。張阿來去世後，1990年戲班轉賣予桃園人李國雄獨資經營，李國雄娶妻徐秋子，係四平戲藝人徐金舉之女，與「金興社」關係密切，亦為家族經營。李國雄去世之後，改由其子李正光經營，期間於93、94年度榮獲桃園縣政府文化局扶植團體之經費挹注，李正光數年前英年早逝，則由其母徐秋子重拾經營重任。該班於李正光經營其間著力於武戲、神仙戲之經營，著力於基本功底的紮根。

2、景勝戲劇團

團長為林保木，成立於 2003 年，設址於中壢。林保木與妻子江玉玲均來自客家戲劇的家傳，江玉玲之父母均學戲，母江菊英乃名丑張有財的妻妹，江玉玲從小隨張有財學習唱腔。「景勝」在兩夫妻協力經營之下，多次獲得桃園縣扶植團隊經費挹注，也在編劇、導演、舞台技術等各方面展現其投入的企圖心。

3、新月娥歌劇團

成立於 1961 年，原名「小月娥」歌劇團，係四平戲藝人陳油蛙為其女陳月娥成立之採茶戲班。創團之初，該班多為陳油蛙之師兄弟組成，是以四平戲為功底的採茶戲班。後來轉賣予范姜新堯，才改名「新月娥」。新月娥延聘張文聰(花臉)、陳秋玉(苦旦)、黃玉平(丑)等優秀演員，而成為桃園地區實力堅強的戲班。戲路主要於桃、竹、苗三縣客家庄活動。日場演出《三國志》等歷史人物之傳統劇目，夜場則以採茶戲為主。近年來不敵大環境不景氣，已轉賣予劉秀鳳。

4、樂昇劇團

成立於 2007 年，團主李金樺(月娥)。該團成員家族早年經營改良採茶戲班「連進興歌劇團」，活躍於 1940-1970 年代。目前第二代的李金樺擔任團內當家老生，該家族第三代、第四代亦加入學習客家戲曲，續傳承地方戲曲文化，培養新世代觀對客家戲的欣賞，客家戲曲成長茁壯。

5、貴鳳歌劇團

陳鳳祺於 2002 年成立，設址於桃園平鎮。她父親乃知名內台採茶戲班「新勝園」團主陳昇虎。陳昇虎育有日春、鳳祺、鳳慧三女均學戲。日春自麥寮拱樂社學戲，並曾搭演於苗栗榮興客家採茶團，其子李文勳亦從事客家戲演出。日春英年早逝，鳳祺成立貴鳳歌劇團後，與鳳慧一同經營，目前轉由鳳慧擔任團主，近年來積極爭取客委會收冬戲演出機會。

6、新樂園戲劇團

團主劉秀鳳，成立於 2003 年，設址於竹北。該團著重於舞台技術、燈光、佈景、道具之表現，在舞台上著重於濃墨重彩之呈現，顯現團主著力於此的企圖心。唯劇本多來自歌仔戲，客語音韻之轉換並不成熟，音樂亦缺乏九腔十八調的情致，表演上一直難以提昇與突破。

7、鴻蓮園劇團

成立於 2007 年，由王鳳連女士創立，2009 年初王貴芬女士接手團務，因為是新成立不久的劇團，對行政方面還是新手，表演藝術方面亦不甚成熟，主角小生口語亦多閩南腔，雖然有心爭文化場演出，各方面均亟待加強。

台北縣市

1、榮英戲劇團

班主江福榮成立於 2004 年，設籍於新北市。江福榮乃景勝團主林保木之岳父，兩團經常合作演出，唯表演主力仍在於景勝戲劇團。

2、文和傳奇戲劇團

班主劉政結，當家小生為李文勳，帶領一群畢業自國立臺灣戲曲學院客家戲學系之畢業生，為近年來崛起的客家戲班。該團標榜演出以客家大戲為主，結合了亂彈戲、外江戲、昆曲、歌仔戲等各劇種的表演元素，做為創作基礎，打造傳統元素與創新之新貌的表演團隊。該團獲 102 年度「演藝團隊分級獎助計畫」育成級核定團隊一年期補助。

3、聰嬌客家戲劇團

團長吳聰嬌小姐，長年致力推廣客家文化，學習傳統客家採茶戲十多年，為進一步提升客家表演藝術，特地於 2013 年在台北市成立「聰嬌客家戲劇團」，以客家戲劇為主要表演項目，集合眾多優秀客家表演人才，一同為傳統客家戲曲文化打造一片新天地。

參考書目

- 呂訴上，《台灣電影戲劇史》，台北：銀華出版社，1961。
- 范揚坤，〈把「片岡巖」打造成「呂訴上」--一段描述客家採茶戲文字的變遷考〉，
《茶鄉戲韻—海峽兩岸傳統客家戲曲學術交流研討會實錄》，南投市：省
文化處 1999。
- 曾永義，《台灣歌仔戲的發展與變遷》，台北市：聯經出版社，1988。
- 鄭榮興，《客家戲的榮興》，苗栗：苗栗：財團法人慶美園文教基金會，2011。
- 鄭榮興，《臺灣客家三腳採茶戲之研究》，苗栗：財團法人慶美園文教基金會，2000。
- 蘇秀婷，〈從《糶酒》到《扛茶》、《拋茶》--一段客家三腳採茶戲變遷歷程考察〉，
輯入《戲曲學報》，第 6 期。頁 173-202)
- 蘇秀婷《台灣客家改良戲之研究》，台北市：文津出版社，2005。
- 蘇秀婷，「臺灣客家採茶戲之發展及其文本形成研究」，台北市：政治大學中文系
博士論文，2010。
- 台灣總督府，《臺灣に於ける支那演劇及台灣演劇調》，昭和二年(1927)。
- 李坤城、劉楨，〈從日治時期出版之客家唱片看當時客家音樂的發展〉
http://music.ihakka.net/web/001_japan_01_main.aspx(檢閱時間：20130627)
- 客委會台灣客家音樂網「日治時期唱片總目錄」
http://music.ihakka.net/web/001_japan_02_main.aspx(檢閱時間：20130627)