

# 行政院國家科學委員會專題研究計畫 成果報告

## 雜念·戲弄·祭煞—庶民狂歡的甩採茶 研究成果報告(精簡版)

計畫類別：個別型  
計畫編號：NSC 97-2410-H-004-141-  
執行期間：97年08月01日至98年12月31日  
執行單位：國立政治大學中國文學系

計畫主持人：蔡欣欣

計畫參與人員：碩士班研究生-兼任助理人員：吳婉萍  
碩士班研究生-兼任助理人員：范葳葳  
博士班研究生-兼任助理人員：高振宏

報告附件：赴大陸地區研究心得報告

處理方式：本計畫可公開查詢

中華民國 99 年 03 月 17 日

# 「雜念·戲弄·祭煞——庶民狂歡的甩採茶」結案報告

## 一、前言

根據資深藝人們的口述回憶，《甩採茶》(hai55-ts'ai55-te24)（或稱爲《拋採茶》、《拋茶》與《拋茶籃》）在台灣的大眾表演藝術中曾佔有一席之地，或藉此來招攬觀眾，或憑此來對棚鬥技，或用此來增加收入等，在拋甩茶籃唱和回贈間，通過即興唱念與現場觀眾進行親密的交流互動，既展示了藝人們的拋擲技藝與雜念的腹內功底，也提供了休閒娛樂與宗教祭儀功能，這充滿了庶民狂歡氣息的演出景觀，其實內蘊著庶民文化、戲樂傳統、娛樂本質、祭儀功能與商業性格等各種信息可供檢視。

所謂「採茶入庄，田地放荒」，根據學界的研究，咸認爲《甩採茶》是由客家三腳採茶戲中傳統劇目「張三郎賣茶」〈糴酒〉中的〈扛茶〉一折所發展來的，雖說客家三腳採茶戲有清代隨著粵籍移民來台，以及根源自新竹產茶的客家人聚落的劇種源流兩種看法，然或可以將《甩採茶》作爲觀察窗口，進一步探尋在贛、閩、粵等「客家原鄉」，是否已存有類似的表演型態？或者《甩採茶》是傳入臺灣之後才衍生的「在地化」技藝？而假如是後者，那促成其產生背景又爲何？尤其在日治時期的報刊與研究文獻中多半以「淫戲」視之，那麼其「色情」處是表現在曲詞內容、眉目神情或身段作表上？而其具體的表演套式以及完整的表演程序又爲何？

而依據呂訴上《台灣電影戲劇史·台灣歌仔戲史》中所收錄【拋採調】曲調，並在曲名下括弧說明此爲「採茶調」，乃是「採茶姐投茶籠時唱」，以及一些資深歌仔戲人的口述訪談，可知在內台歌仔戲時期《甩採茶》也會在開場或結束時熱鬧演出；至於在民間遊藝的車鼓表演中，亦可見到《挽茶車鼓》或《甩採茶》的表演。是以依存於客家三腳採茶戲、車鼓遊藝以及內台歌仔戲中的《甩採茶》，三者表演形式與音樂曲調方面有何異同？尤其車鼓、採茶與歌仔在報刊與文獻等相關的禁戲言論中，似乎有著若干交疊混雜的共相，是以《甩採茶》在三者之間又有何關係網絡呢？這些問題與關連其實是值得深入研析的。

雖然以往學者曾對《甩採茶》有所描繪與辯證，但並未考察與其原鄉之間的根源脈絡，亦未曾關注到在車鼓、客家採茶戲與內台歌仔戲之間的關係網絡，以及在表演樣式上的異同之處。尤其對《甩採茶》的具體表演型態，似乎也欠缺書面描述或影像紀錄，以及對歷史演出景觀中的建構書寫。有鑑於目前

僅剩少數資深藝人仍保有這項絕活技藝，是故若能「抓緊時間」（年紀大或身體不好）進行口述採錄與示範表演，搭配報刊史料與文獻研究，當能夠深入窺探《甩採茶》的源流演化與發展變遷，建構其在臺灣演劇史中的歷史風華，紀錄其表演樣式與唱念技藝，透視其所內蘊的庶民文化、戲樂傳統、娛樂本質與祭儀功能。

## 二、計畫源起及目的

在民俗廟會的車鼓遊藝表演中，在竹茅戲臺的客家三腳採茶戲裡，在商業劇場的內台歌仔戲演出前，都可見到《甩採茶》(hai55-ts'ai55-te24)（或稱爲《拋採茶》、《拋茶》與《拋茶籃》）庶民狂歡的表演身影。藝人們在長繩縛繫的竹籃中擺上「一杯茶」或綁上「一根香煙」，精確熟練地拋擲給在場「拍手作信號」的觀眾，觀眾取出茶或香菸，再任意放入各種物件，由藝人收回竹籃以物件爲題「即興」唱念，觀眾若滿意即在竹籃中放入賞金餽贈藝人。這種表演形式既關係著藝人投擲的「手技」，也取決於藝人「雜念」的腹內功夫；不但可作爲「贏取彩資」的外快收入，又能發揮「營造氣氛」的熱鬧歡樂，有時甚至還具有著「驅禳祭煞」的功能目的。

目前所查索到直接描述有關《甩採茶》的文字爲《台灣日日新報》1898年7月19日五版的「打採茶」記載爲最早：

今有一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，旦自擲茶杯奉茶下棚清客，有一二知趣者，進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，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，愚孰甚篤。查此陋習，惟中壠及一派客人庄最爲盛行，近因流入台北偶從枋橋（按：今板橋）經過，意欲逞其藝術，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，出爲阻擋遂乃中（按：終）止滿，皆一哄而散云。

其中提到的「擲茶杯奉茶」、「以銀物編出一歌，無非奉承酬答之詞」即與現今所見的「拋採茶」表演如出一轍。而根據目前學界的研究，咸認爲〈甩採茶〉是由客家三腳採茶戲中傳統劇目「張三郎賣茶」〈糶酒〉中的〈扛茶〉一折所發展來的。由於客家採茶戲有著清代隨著粵籍移民來台，以及根源自新竹產茶客家人聚落的不同看法，因此若能透過資料收集與田野採錄，比較研究贛、閩、

粵等「客家原鄉」，是否存有類似的表演型態？或者〈甩採茶〉乃是傳入臺灣之後才衍生的「在地化」技藝？而假如是後者，那促成其產生背景又為何？這或許提供了另一個觀看窗口，裨益於我們窺見臺灣戲曲劇種從原鄉到在地的「傳播／演化」過程。

再者，如報刊中描述《甩採茶》在演出時，採茶旦在唱念中以「情郎哥」短長來稱謂，導致觀眾意亂情迷神昏顛倒，是故在日治時期的報刊與文獻，多半以「淫戲」來批判之，如 1921 年片岡巖在《台灣風俗志》中對採茶戲演出現場的景況描述亦述及：

演ずるものにして生まれかき男女二人舞台に現はれ痴話、情歌を唱ひ一つの長き繩を付けたる籃を振り廻はし、觀客に投げ落す、投げ著けらたる觀客は手巾、芭蕉、蜜柑、甘蔗等其他何物にても其籃の中に入れて返へず、俳優はそれを引き寄せ中の物を檢め、其品物に依て其れに因める情歌（淫猥なるもの）を唱ふ、觀客又狂喜して之を看るものなり、此戲の音樂は北管を用ふ。（男女兩人在舞台上演出，或表現插科打諢情節，或演唱情歌，期間並同時舞動著一個繫著長繩的籃子，將籃子拋投落向台下的觀客。接到籃子的觀客會將手巾、芭蕉、蜜柑、甘蔗等一類的東西放入籃中連同籃子傳回台上。表演者俳優取回籃子後，會檢視取出籃中裝著的東西，並根據物品的內容演唱著歌詞挑逗的情歌，引起觀眾觀看時的情緒。）

更清楚指出其「隨物題詠」的唱詞內容是具有是「挑逗性」的情歌。但其究竟在曲詞內容、眉目神情與身段作表上有何特色？且具體的表演套式以及完整的表演程序又為何？再者，《甩採茶》依附於民俗廟會的車鼓遊藝，插花於竹茅外臺的客家三腳採茶戲中，以及於內台歌仔戲商業劇場的開場鑿演等三者之中，其在表演形式與音樂曲調方面有何異同？由於目前僅有少數藝人仍存留這些技藝絕活，是故更值得抓緊時間加以進行口述採錄與影像示範，如此不但能「紀錄保存」《甩採茶》的具體形象，並可管窺其「雜念」的唱念本質，「戲弄」的表演樣式，以及「祭煞」的科儀程序等，進而建構勾勒《甩採茶》曾有過的歷史演出景觀。

是以本計畫預定以車鼓、客家採茶戲與內台歌仔戲的藝人，作為口述採錄與示範表演的對象，搭配報刊史料的爬梳與文獻研究，窺探《甩採茶》的源流演化與發展變遷，建構其在臺灣演劇史中的歷史風華，紀錄其表演樣式與唱念技藝，且透視其所內蘊的庶民文化、戲樂傳統、娛樂本質、祭儀功能與商業性格等，這不僅可作為建構「臺灣演劇史」的重要資料，亦可管窺其不同劇種

與表演藝術之間演化 / 過渡 / 交疊 / 影響的演出現象與文化意涵。

### 三、文獻探討

從 1995 年起陸續有以桃、竹、苗等區域為單位的戲曲類研究計畫，包括 1995 年徐亞湘主持的「桃園縣本土戲曲、音樂團體調查計劃報告書」，針對桃園縣境內的音樂、戲劇團體做全面性普查，對象包括採茶戲、歌仔戲、偶戲、掌中戲、北管班及八音團等。在此基礎上，繼續有 1996 年國立中央大學戲曲研究室執行的「桃園縣傳統戲曲與音樂錄影保存及調查研究計畫」，2002 年徐亞湘執行的「區域戲曲史的建立——桃園縣戲曲發展史撰述計畫」，對於桃園縣的戲曲資源有全面性的掌握，並試圖由此建構區域戲曲史的論述。而 1999 年有洪惟助主持，國立中央大學戲曲研究室執行的「新竹縣傳統音樂探訪錄」之研究計畫，對新竹縣境內的北管、客家八音、客家歌謠、三腳採茶與客家大戲進行藝人訪談及劇團史、發展、表演形式的探究，惟限於經費與時間限制，本計畫並未旁及歌仔戲的調查。

1995 年鄭榮興主持「客族曲藝——客家採茶戲研究計畫」，出版有《苗栗縣客家戲曲發展史》（苗栗：苗栗縣立文化中心編印，1999）研究報告專書，分為「論述稿」與「田野日誌」兩部份，論述稿由六篇文章所組成，分別是鄭榮興〈苗栗地區客家採茶戲活動現況簡論〉，文中概述了苗栗縣的三個職業客家戲班、廟會與文化場的演出場合、三腳採茶小戲與客家改良大戲的演出情況、以及目前所遭遇到的欠缺新生代人才、市場惡性競爭與觀眾流失等困境。范揚坤〈文獻中所見的客家採茶戲史料與分別的一個初步探討〉針對日治時期（1895-1945）所見客家戲曲文獻的書寫內容進行梳理，作者指出這些文獻大都是對當時客家傳統戲的演出團隊組成、生態、演出情況、表演內容、觀眾反映及部分社會輿論的觀感，多半為直接性描述的初步調查報導或簡介，繼而對這些文獻載記觀點與內容進行探究考察。值得注意的是，文中引用台灣總督府文教局發佈《台灣に於ける支那演劇及台灣演劇調》（1938）書中的「各州廳別演劇一覽表」中新竹街的兩個歌仔戲班「霓雲社」、「真花園」演出三腳採茶戲齣《捧茶》及亂彈齣《思釵》、《打花鼓》等，來說明三腳採茶戲曾出現在商業劇場；並首次列舉三腳採茶戲起源的兩種說法，其一為源自大陸，其二為源自台北。劉美枝〈採茶戲音樂〉以採茶戲的唱腔為研究主軸，透過對藝人的採訪，論述採茶戲在發展過程中不同的唱腔運用與各唱腔的機制性，及前後場演員與後場樂師的搭配等相關問題。作者指出三腳採茶戲的唱腔固定，音樂表現較為古樸；改良戲唱腔呈多樣化、複雜化，運用具有靈活性、即興性；從音樂結構看

二者的共同點為旋律結構不脫 la、do、mi 三音組織和 do、re、mi、so、la 五音組織，此為客家採茶戲與其他劇種在音樂旋律上最大相異之處，作者同時也指出採茶戲中也常會使用到【七字調】、【都馬調】等歌仔戲曲調的非客家系音樂。蘇秀婷〈採茶戲藝人生活面面觀〉則收錄了計畫中對苗栗縣境內客家戲藝人與劇團的田野訪談文字記錄，其歸納苗栗縣藝人多數有曾搭演的歌仔戲班的經歷，所搭的班有「金龍」、「東龍」、「長龍」等，並有「在客家庄唱採茶，河洛庄唱歌仔」的現象。此書雖是以「苗栗縣」特定地域為研究主體，但亦包括了對整體客家戲歷史與生態的論析說明。

在專書部份，則有徐進堯《客家三腳採茶戲的研究》（臺北：育英，1984），其根據後場樂師莊木桂所提供的資料，依序介紹三腳採茶戲「十大齣」所使用的曲調與故事內容。全書重點在於對藝人曲調的紀錄，兼及張三郎故事情節的簡單描述。而鄭榮興撰有《臺灣客家三腳採茶戲研究》（苗栗：慶美園文教基金會，2001.2），對臺灣客家採茶戲的歷史源流、入臺成班與藝人傳承、劇團組織與演出場合、十大齣目形成的背景與完成結構、光復以來的活動情況、唱腔音樂分類與特色等方面進行全面的論析。書中並附錄了十大齣的劇本、常用曲腔簡譜以及採茶戲其他常用曲腔簡譜，有助於我們從文學與音樂角度管窺臺灣客家三腳採茶戲。黃心穎《臺灣的客家戲》（臺北：臺灣書店，1998）結合了文獻、影音資料與田野調查，對臺灣客家戲進行了整體的俯瞰，從客家採茶戲的歷史淵源、各時期的發展樣貌、現今的演出狀況與劇團的組織營運予以說明介紹，並對當前所遭遇的危機與未來的因應之道提出看法。書中提供的戲劇競賽生態、桃竹苗各縣、市的客家劇團簡介、媒體的演出情況等，具有報導史料的資料價值。蘇秀婷《臺灣客家改良戲之研究——以桃、竹、苗三縣為例》（成大藝碩，1999）以由三腳採茶小戲過渡為採茶大戲之後，在唱腔上改良以【平板】作為大戲唱腔稱為【改良調】所發展成的「客家改良戲」為研究主體，通過特定地域為研究面向，結合田野調查法對苗栗縣客家戲曲藝人，作一涵括生活各面向的資料陳述，全面具體地探析了今昔客家戲曲的生態，極具參考價值。鄭榮興《台灣客家音樂》（2003）第三章「戲曲音樂」由採茶戲的淵源與特色，三腳採茶戲的戲齣與音樂探討十大齣形式的過程，並述及三腳採茶的音樂特徵為開放性及豐富性，並論及九腔十八調的曲腔與曲調之區辨及三腳採茶十大齣所使用的曲腔；洪惟助等編著《關西祖傳隴西八音團抄本整理研究》（2004），針對關西彭宏男家族的三腳採茶手抄本加以整理，為迄今已呈現的諸三腳採茶劇本（前已有徐進堯、陳雨璋、楊佈光、鄭榮興等人之版本）又添一新版本。

以客家戲曲為主題所召開的學術研討會，有《茶鄉戲韻：海峽兩岸傳統客

家戲曲學術交流研討會論文集》(臺中：臺灣省政府文化處，1999)，收錄了兩岸學者發表的 8 篇有關客家音樂與戲曲的文章，在臺灣學者發表的四篇論文中，除劉美枝〈臺灣客家小調曲目初探〉屬於客家民歌的研究外，其他三篇都與客家戲曲相關。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〉則以文獻校勘的方式，將呂訴上《臺灣電影戲劇史》〈臺灣戲曲發展史〉中的客家戲論述予以考源考辨，透過與片岡巖《臺灣風俗志》(1921)、杵淵義房《臺灣社會事業史》(1940)、竹內治《臺灣演劇誌》(1943)以及呂炳川、邱坤良等相關論述的比對釐析，說明有關北管樂器的伴奏、拋茶與扛茶的演出形式與內容的關連性、發源與活動地域在新竹地方等觀點，在援引登錄過程中產生的抄襲、剪裁與訛誤現象；劉新圓〈從外來劇種的影響看臺灣客家大戲的發展〉剖析了臺灣客家大戲經過了內臺興盛期、京戲狂飆期、新劇(現代話劇)加入期與內臺沒落期等不同階段，先後吸收了亂彈、四平、歌仔戲、京劇與新劇等外來劇種，以「胡驂鬥」的方式拼貼各種藝術手法，而形成唱腔、念白、做表與行頭的混雜現象，其碩士論文《臺灣北部客家歌謠山歌子的即興》(臺大音碩，1999)即以「山歌子」為研究對象延伸開展。蘇秀婷節錄其碩士論文的〈臺灣客家改良戲的演出特色——以戲園為表演場域〉，以「戲園」此一表演空間為透析點，探究客家戲曲為因應商業劇場的需求，由三腳採茶小戲蛻變為客家改良戲，形成演出連臺本戲、日唱古路夜唱採茶、講戲與即興演出等藝術特點，尤其是機關變景、燈光煙霧甚至於連環電影等「擬真」舞臺藝術的改變，使得客家改良戲形塑出「寫實」的表演美學風格。

2001 年召開「2001 苗栗客家文化月兩岸客家表演藝術研討會」，林曉英〈臺灣客家採茶戲的發展與變遷——以各時期有聲出版為中心的討論〉則透過對 1910 到 1940 年代、1940 到 1970 年代，以及 1970 年代至今三個時期客家表演藝術有聲出版品的整理分析，觀察臺灣客家採茶戲發展與變遷的現象。作者指出有聲出版品曲目(劇目)的選擇，反映了當時流行或民眾喜好的客家表演藝術內容，而經常重複出現或橫跨不同時期的「曲目集中」，更具備著「代表性」或「基礎性」的意義，有助於反覆聆聽與學習傳播；而此中也呈現出「客家山歌演唱」、「採茶戲曲演出」與「客家八音吹奏」等領域樂師與藝人分合的生態，以及對於客家採茶戲歷史地位的探索。而 2004 年《臺灣戲專學刊》第 4 期以「客家戲曲」為專題，也收有多篇客家採茶戲的相關論文：其中鄭榮興〈民歌與戲劇——以台灣客家傳統三腳採茶戲的歌唱形式為例〉一文，探討三腳採茶戲的十大齣劇目之唱腔安排、音樂伴奏、九腔十八調的腔調系統區別。蘇秀婷〈採茶戲開鑼了——客家戲曲教學研究初探〉一文，由「學科本位之藝

術教育理論」及「多元智慧理論」探討客家戲曲教育的適用性，並探討九年一貫教育中的「藝術與人文」領域與客家戲科課程設計之關聯性。劉美枝〈試論客家大戲（改良戲）之興起與發展〉，自三腳採茶的流傳、演出、內容論及採茶大戲的形成背景、早期風貌及其變遷。文中爬梳《臺灣日日新報》、《臺南新報》中的採茶戲相關資料，並指出大正、昭和期間是客家改良戲形成、發展的重要階段。並從音樂角度探討「共樂園」此一能演七子戲、歌仔戲的戲班，其能演劇目多為高甲戲之劇目，此一戲班可能是新興改良採茶戲班，為因應時代流行趨勢而在劇團屬性變遷以求生存。林曉英〈客家戲曲的傳承—以文化遞傳的討論〉，由文化遞傳的角冗探討客家戲班表演人才的養成，在傳統的三腳班、內台、電台、外台等各時期的養成方式，及以戲專客家戲科為基礎的現代客家戲曲表演人才培訓，之間的承繼與開拓新局之可能性。

除客家採茶戲的專門研究之外，許多有關臺灣傳統戲曲的相關研究也提供不少本研究相關資料，如開臺灣戲曲研究風氣之先的呂訴上《臺灣電影戲劇史》（臺北：銀華，1961），其書提供了臺灣大眾表演娛樂業在日據與光復初期的重要史料，雖說書中部分表述有著史料文物引證失當或推論過程粗糙斷離的情況，但此書仍具有著一定的參考價值，尤其開啓了光復後臺灣劇研究的窗口，提供了後學者可以繼續鑽研或修正的空間。林勃仲與劉還月合著的《變遷中的閩南戲曲與文化》（臺北：臺原，1990）為三部份論述，書中第一輯「歷史的軌跡」，描述臺灣風土地理與族群聚落的分布，揭示戲曲得以生存成長的環境，並依時序的先後勾勒閩南劇種來臺後的興盛更迭，以及戲曲當前的發展現況與所遭遇的變革難題等本課題的研究相關，該書雖非學術性論著，但頗能宏觀地從社會變遷的文化視角來對照比較兩岸戲曲發展與演變，部份觀點頗值得深思。邱坤良《日治時期臺灣戲劇之研究：舊劇與新劇（1895-1945）》（臺北：自立晚報，1992）是以田野訪察與日治時期的史料為素材，從社會史的角度探討了日治時期臺灣戲劇與劇團的活動，不但填補建構臺灣戲劇歷史，同時也反映了當時民眾的日常生活史與社會文化現象。書中對於梨園戲、九甲戲與白字戲，亂彈戲、京劇與四平戲，布袋戲、傀儡戲與皮影戲等戰前各種戲劇在民間社會的流變，以及臺灣新劇種「歌仔戲」興起的社會因素的考述與探究，提供許多線索與啓發的觀點值得參考。書後並整理有「日治時期臺灣戲劇年表」、「日治初期地方志所見演劇風俗」與「昭和二年（1927）各州廳演劇一覽表」都頗具資料性價值。

又如黃玲玉《臺灣車鼓戲之研究》（臺師大音樂碩，1986）、陳麗娥《臺灣民俗車鼓戲》（三民，1990），及曾永義、呂錘寬、施德玉主持的「台南縣六甲鎮『車鼓陣』調查研究計畫」（1999）、「台南縣車鼓陣調查研究計畫」（2001），



以及近年的黃文正《臺灣車鼓戲源流之探討》（輔大中文碩論，2003）等車鼓小戲的相關研究，對於車鼓戲的歌詞、賓白、形成歷史、發展淵源，與其他各地方劇種文化流播的情形多有討論，提供本計畫思考車鼓、甩採茶等小戲演出的演出型態、藝術特質、場域變遷，以及與各劇種結合的情況等問題。

徐亞湘《日治時期中國戲班在臺灣》（臺北：南天，2000）試圖透過《臺灣日日新報》與《臺南日報》等報刊史料的挖掘，以及文獻蒐集與口述歷史等研究，剖析復原日治時期中國戲班來演出的背景、活動樣貌、組織與營運、藝術特色與臺灣戲界的交流和影響等層面，重新釐清「本土戲劇」的實質內涵，以及填補日治時期臺灣戲曲史的內容，不僅有助於補足臺灣戲劇史中的研究缺頁，且初步建構了早期兩岸戲劇交流的歷史圖像。作者另整理、選編、校點的《臺灣日日新報與臺南新報戲曲資料選編》（臺北：宇宙，2001.4）以及主編的《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》（宜蘭：傳藝，2004.9），都提供了臺灣日治時期珍貴的戲曲發展史料以供後續研究者檢索。而陳芳主編的《台灣傳統戲曲》（台北：學生，2004.2）則以劇種史為單元，由各領域的學者就該劇種的歷史源流脈絡進行論述，則屬於通論性質。此外，林鶴宜、蔡欣欣輯著的《光影·歷史·人物：歌仔戲老照片》則以老照片的蒐集與藝人的口述歷史為素材，嘗試通過「影像文物」來建構補強歌仔戲歷史，書中收錄了含括本地歌仔、內台、外台、廣播、電視、電影與現代劇場等不同時期與不同場域及載體的五百多張珍貴史照，尤其所撰寫的 101 篇訪問稿，更將藝人的生命史與歌仔戲發展史相互瑄結，提供了眾多資訊可以再繼續深入追查。

上述研究成果與本計畫的研究課題頗有相關，但仍欠缺直接針對採茶戲與歌仔戲的交流做探討的專論，如徐亞湘在 2000 年出版的《日治時期中國戲班在臺灣》一書中就指出：「在 1910 年之前，《台灣日日新報》中記載歌仔戲（歌戲）的活動僅限於宜蘭一地，尚未在其他地方得見，而整個西部的小戲演出則是以採茶戲和車鼓為主，並且屬粵籍地區活動之採茶戲已漸次地將其影響擴大到閩籍地區了。」（頁 37）且以「採茶」為關鍵字，檢索其主編的主編的《日治時期台灣報刊戲曲資料檢索光碟》可以發現：在日治時期常出現車鼓、採茶共稱，必須加以禁演的情形；且在廟會遊行中，也出現採茶、落地掃、車鼓同時出陣遊行或是裝扮「車鼓採茶一陣」的紀錄，顯示車鼓、採茶、落地掃等這些小戲在當時庶民活動中有著密不可分的關係。而筆者在執行《戲說·說戲——內台歌仔戲資深藝人口述劇本整理計劃》、《「戲單」史料的建構與重整——台灣演劇史基礎資料研究》以及《桃竹苗地區採茶戲與歌仔戲之交流——台灣演劇史基礎資料研究》等計畫時亦採錄了不少資料可以進行後續研究整理。

因此，本計畫擬在上述既有的研究之基礎上，嘗試有別於以往單一劇種的

研究向度，以「甩採茶」作為觀察線索，透過田野調查與藝人訪談，藉此建構台灣兩大本土劇種的交流互動面貌，並藉由兩個劇種間的對話、互為參照，加深臺灣戲曲在發展過程中劇種間彼此互動、互滲的理解，以更全面宏觀的角度來理解臺灣戲曲的發展演化。

## 四、計畫執行成果

本研究計畫研究成果可分為文獻史料與田野調查兩部分：在文獻史料部分，筆者整理了台灣近代報刊中的「採茶」資料，透過報刊資料內容的分析，重新理解「採茶」的歷史源流，以及在日治時期演出的樣貌。至於田野調查部分，總共進行了三十餘次田野調查，其中包括了大陸江西、廣東地區的採茶劇團，臺灣地區則有歌仔戲藝人陳秀枝、陳文山、小貓、陳美雲等；美濃地區老藝人鍾來章、葉鍾金嬌、溫秀真、張水妹、吳川鈴、李喜娣、楊秀衡等；桃竹苗地區採茶藝人曾先枝；高雄地區車鼓老藝人李認川、吳萬道、孫金蓮等。對於「拋採茶」的歷史源流、演出情形、演唱曲調、曲詞等都做了相關的訪問紀錄與錄影，且在進行田野調查的同時，也輔以相關文獻資料加以驗證、深究，期望能更清楚勾勒「甩採茶」在大陸、台灣兩地的發展演變，詳細情況分述如下：

### （一）文獻方面

在清代到近代的臺灣文獻史料，少見有關「拋採茶」（或「打採茶」、「甩採茶」）的記載，目前所見最早有關「採茶」的文字記錄是在光緒二十四年（1898），在《安平縣雜記》記述了在清嘉慶年間，中元普渡時演出的各劇種中含括了「採茶唱」的演出；而〈採茶戲竹枝詞〉則描述了俗人演唱「採茶歌」，淫態畢現觀眾痴迷的狀態。而比較大量出現「採茶」的記載是在日治時期的報紙之中，從《臺灣日日新報》、《臺南新報》等相關記載來看，當時「採茶」主要是來自中壢、桃園、新竹、台中等客家人聚集的「粵庄」，但演出的區域已流播至全臺，如台北大稻埕的「稻津教堂」、板橋慈惠宮、台中豐原的葫蘆墩、南部的高雄、屏東等地，可見其演出已風行整個臺灣，不再限於客家地區，且許多非客家庄地區的廟會慶典，當地民眾也會組織「採茶陣」來祝賀，如《臺灣日日新報》一九三一年五月十日第四版云：

**高雄港勢展覽會 連日恭迎媽祖** 高雄州新廳舍落成。官民主催港勢展覽會。恭迎北港天上聖母。以資盛況。五日為內惟方面繞境日程是日午前八時起。由該方面幹部。在福德祠廟前。三發號砲。附近村落男婦老

幼。及各團體擁擠而至有宋江陣。歌仔戲。採茶車鼓隊雜劇等。計八團體大小旗幟百二十餘枝。參加人員約三千餘名。……

可見當時許多地區也出現了所謂的「採茶陣」。而值得注意的是本則報導中所謂「採茶車鼓隊」，從這個名詞來看，這些採茶演出似乎也不再限於客家採茶的表演傳統，而逐漸與各地流行的小戲相互激盪、結合，特別是與它性質甚為相近的車鼓小戲，兩者常被記者並稱批判，如一九零零年《臺灣日日新報》便有報導稱：

葫墩瑣聞。迷人至此 戲有稱為車鼓者，亦採茶之類。但採茶唱粵調，車鼓唱閩歌，大同之中有小異耳。揀東下堡□頭店街天上聖母廟此次演唱字姓戲，聞亦兼演車鼓，四方來觀者投贈頗多，甚至有少年子弟竊父兄家中之米以贈車□姐者。噫嘻！車鼓迷人一至于此，村鎮之間何可令其演唱耶。（1900年5月6日第四版）

可見「採茶」來自客家庄，但隨著其在全臺各地流播，而逐漸與各地的小戲，特別是車鼓以及當時正在發展的歌仔戲相互結合，形成類似或成套的演出，因此在日治時期的報紙多將車鼓、採茶兩者並稱（有的則與歌戲三者並稱），同時批判這些小戲演出中的猥淫色彩，不斷呼籲各地政府、警察需將之禁限。

其次，日治初期的「拋採茶」，極可能還只是「執杯奉茶」的《打採茶》演出樣式，根據《臺灣日日新報》1898年7月19日第五版的具體描繪：

禁採茶戲 今有一無賴子係出粵人，扮成一丑一旦模樣在棚歌舞，名曰打採茶。其歌舞後，旦自執杯奉茶下棚清客，有一二知趣者，進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，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，愚孰甚篤。此陋習，惟中壠及一派客人庄最為盛行，近因流入台北偶從枋橋（按：今板橋）經過，意欲逞其藝術，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（按：終）止滿，皆一哄而散云。

由報導中可見《打採茶》的表演首先由妝扮得「七嬌八媚」的一丑一旦「在棚歌舞」，然後再由小旦「執杯奉茶下棚清客」捧茶請觀眾飲用。觀眾中知趣有意願喝茶者「前進接飲」，喝茶後再「或贈之銀圓或錫之物品」，小旦則依據喝茶者所贈送的銀兩或物品即興「編出一歌」，歌詞中以「情郎哥」的親密語詞來「奉承酬答」，讓聽者為之「意亂神迷手舞足蹈」。《打採茶》這種「即興歌詠酬

答」的互動表演，既充滿「機智趣味」又饒富「調情風韻」，無怪乎會使得觀眾為之神魂顛倒，願意「傾囊以付」。然從描述中，其實未能得知其是否為有「故事情節」的「小戲」，或僅只是歌舞與賦歌題詠等表演技藝的綴和而已。然為何在報紙輿論中一再加以撻伐其為「傷風敗俗」，恐是如 1905 年《台灣日日新報·採茶淫戲》中所指責的：

所記載採茶戲之演，靡卜作俑何人。所取何義，俗有不知醜，而竟為之讚賞者，吾所未解。夫食茶贈采，損財雖是無多，而見景生情，啟淫正自不少。然此不待人言，而人人未嘗不知也，乃無如明知之，而故犯之。滿口淫詞，認作古調獨美。渾身惡態，反謂當世奇觀。噫，傷風者不外乎視，敗俗者又何過此。(1905 年 9 月 29 日第五版)

乃是在贈物酬答間，採茶旦用眉目送情「渾身惡態」，以「滿口淫詞」山歌惑人之故。而基於官方仕紳乃是自「社會秩序」與「道德風化」等面向嚴正立言，然市井百姓卻是從「戲樂耍玩」與「狂歡縱欲」等角度自我解放，形成了視角與評價上的差異。

1901 年日本學者風山堂在〈俳優と演劇〉中，紀錄台灣當時的重要劇種有「亂鳴（彈）、九甲、四評戲、白字戲、傀儡戲、布袋戲、車鼓戲、滑稽戲」，但卻將採茶戲置於「別種戲班」條，指出「採茶戲不宜視為演戲」，這或者是指稱其乃不同於其他劇種戲班，乃是「業餘」組織性質；但或許也意味著，其在表演形式上有所差別於其他大戲、偶戲與「車鼓戲」、「滑稽戲」等小戲形式。1920 年代時，《打採茶》演化成為《拋採茶》的表演形式。根據大正十年（1921）日人片崗巖《台灣風俗誌》第五章〈台灣の演劇〉中對採茶戲的描述：

演ずるものにして生まれかしき男女二人舞台に現はれ痴話、情歌を唱ひ一つの長き繩を付けたる籃を振り廻はし、觀客に投げ落す、投げ著けらたる觀客は手巾、芭蕉、蜜柑、甘蔗等其他何物にても其籃の中に入れて返へず、俳優はそれを引き寄せ中の物を檢め、其品物に依て其れに因める情歌（淫猥なるもの）を唱ふ、觀客又狂喜して之を看るものなり、此戲の音樂は北管を用ふ。（一對長得很美的青年男女在舞台上演出，或表現插科打諢（痴話）情節，或演唱情歌，期間並同時舞動著一個繫著長繩的籃子，將籃子拋投落向台下的觀客。接到籃子的觀客，會將手巾、芭蕉、蜜柑、甘蔗等東西放入籃中，連同籃子傳回台上。俳優取回籃子後，會檢視取出籃中裝著的東西，並根據物品的內容，演唱著歌詞挑逗的淫靡情歌，此時觀眾會發出狂熱的讚美聲，演這

種戲完全用北管音樂伴奏)。

已有將繫著長繩的籃子拋擲到台下的「拋籃」動作，而且使用「北管音樂」來加以伴奏。此外，1940年杵淵義房的《台灣社會事業史》與1942年東方孝義的《台灣習俗》也都有類同的描述。然1944年竹內治《台灣演劇誌》的記載，卻略有不同：

客を集れば、歌姫が舞臺に現はれ觀客の中著名な人（これは豫め舞臺裏から物色して置く）を一人ずつ指名して、盆に茶を入れて捧げるのである。茶の接待を受けた者謝禮として若干の金を入れて返すのであるが、此時金と一緒に草花、ハンカチ、その他果物等思ひ思ひの品物を入れて返す。盆を受取つた歌姫は直ちに品物の名を言ひ、それに因んだ歌を即興的に唱ふのである。但し此の場合、茶を捧げる事を略して、長い繩をつけた籠を目星しい客に投げかけ、客の志の品物を入れて貰ふ事もある。(如果客人聚集起來，歌姬就出現在舞台上，指定看客中著名的人(這是預先從舞台裏尋找出來在那裏的)，在盆中倒入茶捧著。接受茶招待的人，就將若干錢放回去，此時和錢一起放回去的，還有草花、手帕、其他果物等東西。接回盆子的歌姬立刻說出果物的名字，並根據這些果物而即興地唱歌。但也有省略捧茶的事、將繫以長繩的籠投擲給醒目的客人、由客人將表示心意的小禮物投入這樣的狀況)。

文中的闡述，似乎同時存在者《捧茶》與《拋茶》兩種表演形式。若相較二者，自然後者要比前者多了幾分表演的難度，因為必須掌握拋擲的力度與準頭，才能將籃子準確送達觀眾的面前。不過，由於欠缺相關的佐證史料，因此無能得知為何會演化成爲這樣的表演型態；此外，片崗巖也記載了在日治時期，台灣民間有種兒童遊戲《掀採茶》：

掀採茶は携籃の中に水を盛りたる茶碗を入れ置き、籃に繩を付けて振り廻はす、水一滴もこぼれざるものほ巧にして、こぼる、ものは拙なりとし、他童代りて之を行ふ。(在採茶的籃子裏，放一個裝滿水的茶碗，然後在籃子繫上一條繩子，先由一個人拿著繩子旋轉籃子，假如茶碗裏的水一滴都不漏就算勝，反之如果漏一點就算敗，把籃子交給另一個人繼續旋轉)。

在繫有繩子的茶籃中，放入裝滿水的茶碗，兒童則以此來相互比賽旋轉茶籃，看誰功力深厚，能讓茶碗中的水不滴露出來。這遊戲是何時何地所創發，不得而知；而《拋採茶》與《掀採茶》之間是否有因果影響關係，也無從考證。若

就常理來推斷，則後者模仿自此當時庶民狂歡的遊藝娛樂可能性極高，而「hai53」與「掀」(hian55)或因字音相近之轉。

其後，在昭和二年（1927）成書的《臺灣に於ける支那演劇及台灣演劇調》在「各州廳別演劇一覽表」中，曾列出各行政轄區內的戲班資料，其中客家人聚居的新竹州有兩個登記為「歌仔戲團」的戲班，一為新竹街陳老的「真花園」，演出藝題有《白羅衣》、《打花鼓》與《捧茶》；一為卓青雲的「霓雲社」演出藝題有《姑換嫂》、《思釵》與《捧茶》。二者均有《捧茶》的戲齣搬演。其中尤引發學界關注的是「霓雲社」的負責人卓青雲，本身為三腳採茶戲的名丑，其師承脈絡乃傳自何阿文。而令人費解的是，卓青雲整班為何不是客家班反倒是歌仔戲班呢？這或許是著眼於歌仔戲旺盛的商業市場性，而劇團或採用「因地制宜」的營運手法，在客庄演改良採茶戲，在閩庄演歌仔戲（目前很多歌仔戲班也仍保留此經營策略），是以遂將深受觀眾喜愛的《捧茶》戲齣，由外台戲棚「改良」帶入內台戲院搬演，且移植到歌仔戲班之中。

光復後，在呂訴上 1961 年出版的《台灣電影戲劇史》中，提及「採茶戲」是由廣東客人帶到台灣的一種「歌謠戲」，是以山歌民謠為基礎，再加上簡單的動作表演。最初是由「挽茶相褒」歌唱起始，以唱情歌說情話為主，台詞詼諧活潑，演員需隨機應答。因而如〈求乞〉場面，觀眾送給演員手帕，演員及必須依此臨時隨口唱出與手帕相關的情歌，來娛樂觀眾。由此可見「即興題詠」的本事，已然成為採茶戲演員必須具有的訓練與功底，尤其商業劇場演出的「改良採茶戲」多是採用「幕表戲／講綱戲」的「活戲」表演型態，演員需倚賴自己的「腹內」即興編詞唱曲，因而《拋採茶》表演其實恰是一種基礎演練與應用發揮。故書中也敘述了「採茶姐投茶籠」的表演並附有圖像：

還有一種是在舞台上，她(演員)用約一丈左右長的繩博著一個竹籠，內置一杯茶，面對觀客某富翁投下，由接受茶籠的觀客隨意擲入茶籠中的禮品，如手巾、水果、金錢、裝飾品等；扭回茶籠後，拿該物品為題材，隨唱著符合該物品的情歌，觀眾以其所唱的即興歌詞的巧妙而感歡娛。

這段描述大致與日治時期的《拋採茶》相近，但其清楚標示出繫籃的繩子約有一丈左右長度（約莫 300 公分左右），而竹籠內要放置一杯茶，拋投給觀客來飲用，與筆者所採錄的歌仔戲藝人表演情況相近。另，呂訴上也記錄了〈拋採茶〉的曲調與曲詞：

【拋採調】（採茶調，採茶姐投茶籠時唱）

人講採茶伊都心色事，相好兄哥奈哎喲，

卜請兄哥伊都奈哎喲，頭前來親哥仔唉。

其旋律與歌仔戲藝人所唱的〈拋茶調〉或稱〈拋採茶〉相同，因此呂訴上所記載的，或許並非客家採茶戲的《拋採茶》，而是如同「霓雲社」等在歌仔戲班中的演出；亦或許是由於《拋採茶》特殊的人群張力，能夠炒熱氛圍引發互動製造歡樂，因此具有商業市場的機能性，各劇種遂彼此汲取、相互交疊搬演。

## （二）田野調查

本年度計畫總共進行了三十餘次田野調查，其中包括了大陸江西、廣東地區的採茶劇團，臺灣地區則有歌仔戲藝人陳秀枝、陳文山、小貓、陳美雲等；美濃地區老藝人鍾來章、葉鍾金嬌、溫秀真、張水妹、吳川鈴、李喜娣、楊秀衡等；桃竹苗地區採茶藝人曾先枝；高雄地區車鼓老藝人李認川、吳萬道、孫金蓮等，對於「拋採茶」的歷史源流、演出情形、演唱曲調、曲詞等都做了相關的訪問紀錄與錄影。調查結果大抵可歸納為五大部分：

第一部分為內台歌仔戲藝人訪談：據資深歌仔戲藝人陳秀枝、陳文山、陳美雲等人指出，「拋採茶」演出應來自客家庄，如藝人陳秀枝便是跟隨嫁到屏東客家庄的二姐習得。而演出的內容則因地區不同而略有差異，如陳秀枝的「甩採茶」的演出是由「車鼓弄」與「拋採茶」兩部分組成，屬於正戲演出前的用來熱場的加演小戲，「車鼓弄」約莫十分鐘，其後則是「拋採茶」的正式演出，演出形式與客家採茶戲差異不大，由採茶丑與採茶旦以【採茶調】對唱演出，表演的重點在於如何即興編歌，考驗藝人的「腹內」功力。而陳美雲的「拋採茶」演出則沒有「車鼓弄」的部份，直接由採茶丑和採茶旦上台演出，而當時她年紀尚小，為「拱樂社」著名的囡仔生，非常討喜，因此在「拱樂社」加演「拋採茶」時反而是以她這個囡仔生和採茶旦為主角。

有關「拋採茶」的演出基本上是由觀眾「拍掌當信號」，再由採茶旦拋擲裝有茶杯或煙的茶籃給鼓掌的觀眾，觀眾喝茶或抽煙後將某項物品放在籃子中擲回，採茶旦再根據觀眾所放的物件即興歌詠，再將籃子協同物品拋還給觀眾。觀眾收回物品後，通常會在籃子中放入金錢或禮品打賞給採茶旦，採茶旦將籃子收回後再依彩金或彩禮即興歌詠回謝。據陳秀枝所述，觀眾放置在茶籃中的物品不宜有「手巾」（斷巾）、「傘」或「扇子」（散）等物品之外，而有些觀眾認為「拋採茶」能增加賭運，因此會在籃子中放入四色牌或骰子，而最特殊的則是有觀眾認為「甩採茶」也具有「祭煞／除煞」的功能。演出時觀眾準備刈金、三炷清香、紙替身（上寫生辰八字），以及有領衣服一件，隨後表演者手持清香、口中持咒，幫觀眾化解水火車關等災厄，最後焚化金紙、替身，再將衣

服旋繞火堆三圈即完成整個儀式。這樣的演出已然接近宗教性祭儀，所以觀眾必須準備一定金額的紅包（一般為 3600 元），由表演者及文武場共同均分，這是集合眾人之力幫台下觀眾化解災厄，因此也是由眾人一起獲得賞賜。類似這種祭儀性的拋採茶演出也見於南部的車鼓演出中，但是儀式過程較為簡略，且表演者在進行儀式時所唸誦的咒語也有所不同。

第二部份為高雄地區的李認川、吳萬道、孫金蓮等車鼓老藝人訪談：高雄地區車鼓藝人的技藝源頭大抵上來自於大社鄉的孫備（孫金蓮祖父），當地人多稱為「車鼓備仔」。他們的拋採茶演出與歌仔戲藝人所述大體相同，由車鼓丑和車鼓旦在一個略高於地面的平台或舞台演出，出場時車鼓丑手持四塊（敲仔）、車鼓旦手持扇子和茶籃，但他們進行「拋採茶」演出是直接登場唱歌、與觀眾互動，而不像演出車鼓時還必須「踏四門」。而整個演出最難的地方便在於拋擲茶籃的手勁，以及如何即興編詞、回應觀眾的物品，因此目前已少有人能做類似的表演。此地的觀眾也類似前文指出的，相信透過拋採茶可以轉運或除煞，因此以前演出時也會有觀眾在籃子中放置四色牌或骰子，而除煞的部份則較陳秀枝所述的簡略，是由觀眾放置一件有領的衣服（沒有替身與生辰八字），採茶旦收回籃子後呼請戲神田都元帥主持（不用持香），然後唱誦南管的【嘮哩噠】或【普庵咒】，之後再將籃子執回給觀眾，同樣的，由於這種表演已算是宗教祭儀，因此觀眾必須額外賞賜紅包給採茶旦，據李認川所見，大約廿多年前，一般多是包兩百元紅包給採茶旦。

第三部份為美濃地區採茶老藝人訪談：目前美濃地區拋採茶最著名的藝人為楊秀衡先生，但楊秀衡先生技藝是以前搭內台歌仔戲班時所習得，因此不宜將之視為這個區域的代表，本處的訪談以當地鍾來章、葉鍾金嬌、張水妹、溫秀真等資深藝人為主。據這些客籍資深藝人指出，當地的「採茶」是承自於原鄉廣東的演出形式，稱之為「老採茶」，同樣是由一位手持四塊的採茶丑和手持扇子或絲巾的採茶旦共同演出，旁邊有二到三位協助伴奏、唱和的演員。他們演出的內容主要是採茶丑與採茶旦相互調笑，有時會台下觀眾互動，主要是在地方的廟會節慶時表演，是在平地上邊走邊演的落地掃形式，偏向「採茶陣」的型態。演唱的曲調是【老採茶】，曲調較為緩慢悠揚，而非上文所述的【拋採茶調】，他們也沒有拋擲茶籃、再即興編詞，或是奉茶的演出方式。對美濃地區的老藝人而言，「拋採茶」的演出已是受到閩南人的影響，而非客家庄原初的採茶樣貌。

第四部份是桃竹苗地區採茶老藝人曾先枝的訪談：曾先枝因為有個作戲的舅舅，踏上藝界的表演之路。其甩採茶師承舅舅，甩採茶的功力是靠平日練唱



山歌來奠定之基礎。甩採茶早期起於落地掃，後來多被穿插在劇團表演正戲之間的時段出現，或因應邀戲的請主之要求才會作的表演。在曾先枝表演甩採茶的經驗與記憶裡，他表演甩採茶多在訂、結婚喜宴的場合，或是神明生日慶祝神誕的時節，如客家人在拜伯公（即我們所知的土地公時，便可以看見甩採茶；通常是酬神作戲，在中間休息的時間時，搬出甩採茶的表演，一方便炒熱氣氛，另一方面能使作戲的演員得有喘氣休息的時間。在甩採茶的表演短短時間裡，表演者還是會請在座者奉茶，但為了便利起見，都是以贈送茶葉請客人帶回去家中自行泡來喝。電視媒體等娛樂不發達的年代裡，甩採茶的表演熱鬧，很受人們的歡迎。曾先枝說以前他還曾在台北的南機場開店、入新居表演，通常會先去叫戲班長去請戲。表演甩茶的腔調，是以甩茶腔調為主，不論是金戒指（客家人稱作金指）、眼鏡、鞋子都可以隨可作為祝賀佳句的主題，完全考驗表演藝人「腹內」的功力，看似「隨口回答」的甩採茶唱詞，必須藉由藝人平日的練習努力與即興表演臨場反應的敏銳應對之能力。

第五部份是大陸江西贛州、閩西龍岩，以及廣東地區的田野調查：江西贛州的調查主要訪問了「贛南採茶劇團」的徐榮秀、張宇俊、陳賓茂、趙茵等老藝人，以及現任副團長侯祺幼先生。其中徐榮秀女士為贛州採茶劇團的第一代演員，目前已七十多歲，最為資深。從訪談中得知，贛州採茶主要的表演形式為三腳班茶燈戲，約莫在清代嘉慶年間形成，是目前贛南採茶最主要的形式，與廣東的採茶燈有所區別。演出時主要的演員有生、旦、丑（有男丑與女丑）三人，故稱三腳班；主要演出劇目有《挖筍》、《釣蝦》、《耍香龍》、《眇妹子》、《上廣東》、《賣雜貨》、《勸夫》、《補缸》、《四姐補皮鞋》、《掉拐》、《賣花線》等，最早是由《耍香龍》（又稱《板凳龍》）開始，主要演唱的曲調有【十二月採茶】、【十六花開】（又稱【端茶調】）、【送郎調】（又稱【長歌】）、【十送郎調】、【長歌】等，演員們認為是由「採茶歌」逐步演變為「採茶戲」，最早是為《十二月採茶》，為一丑一旦載歌載舞演出，而後有《板凳龍》，再轉變為《九龍茶燈》，之後形成三腳班，才形成目前贛南所見的採茶戲。而贛南採茶戲中與目前台灣所見「拋採茶」較為類似的表演稱為「打采」（又稱「小採茶」），但並非是採用拋茶籃的形式，而是演出時請台下觀眾上台喝茶，較接近台灣客家採茶戲《劉三姐》的方式。「打采」與「拋採茶」相近的是，它也是在正戲前進行演出，可以有敬茶、敬煙、敬酒等不同方式：若為敬茶則演唱【十六花開】（又稱【端茶調】），開頭句子為「有請親哥哥來喫杯茶」；若為敬煙，則演唱【送郎調】（又稱【長歌】），主在勸諫阿郎不要賭、嫖、抽大煙。另一種會與觀眾互動的演出則是《盤花生》，是由兩個乞丐去幫忙收花生時感慨生活的辛勞，以對歌方式演唱【長歌】，若台下觀眾心生憐憫，則可以丟錢或丟花生來資助。

閩西龍岩的調查訪問了龍岩山歌劇團第一代演員溫七九先生、龍岩百人採茶燈活動導演王淑霞女士、龍岩山歌劇團團長郭金香女士、龍岩藝術研究所王遠亭先生等人。其中溫七九先生為龍岩地區公立山歌劇團的第一代演員，以扮演老茶婆聞名，目前已八十餘歲，最為難得。據藝人們表示，龍岩地區的採茶演出為小戲、對戲式的採茶燈，並未像江西贛州已形成可以登上舞台演出的採茶戲，演出人員主要為茶公、茶婆與茶女，茶公、茶婆僅有一人扮演，但茶女至少要八人以上，而茶婆是整個演出的靈魂，會透過撲蝶或是追小孩等動作穿行在整個隊伍之中，而其他人員則是載歌載舞，比較接近民間舞蹈的型態，演唱的主要是當地的【小調】，但有時也會演唱【十二月採茶歌】，以前在龍岩地區每個鄉鎮都會有自身的採茶燈隊。當地藝人認為「採茶燈」是龍岩地區土生土長的，已流傳一、兩百年，發源地在龍岩蘇坂，係由一位朝廷官員率領家族逃至此地，以笛、二胡、三絃、琵琶等樂器配合當地客家話所形成的演出。龍岩採茶燈演出會出現打采的情形主要有三：其一，在採茶燈演出中可以安插「奉茶」的情節，但必須要即興編曲，早期某些資深演員有此能力，但目前已很少見；其二，在演出《茶花請新娘》的「娶新娘」時也有請喝茶，受邀喝茶的觀眾編好話稱讚新娘，比較近似台灣地區娶新娘時請喝茶、說好話的狀況。其三，有時龍岩地區結婚時會邀請採茶燈前往表演（「燈」諧音「丁」，有添丁發財的意思），演員們常會藉機鬧洞房，最後由茶公或茶婆出來以當地土話（龍岩話）來祝賀新人，而新人則會打采致意。目前龍岩地區的採茶仍以採茶燈演出為主，少數如長汀古城鄉有業餘的採茶劇團，移植當地的漢劇劇目，如《賣花線》、《補缸》、《哨妹子》、《劉海砍樵》等，發展出接近《劉三姐》的大戲演出。

廣東地區主要前往廣東省梅縣田野調查，計畫主持人蔡欣欣教授先拜會文化局瞭解當地採茶戲的劇團生態與演出狀況，後前往五華採茶劇團觀賞劇團的演出，並與劇團藝人進行座談。座談中有 35 年採茶戲經驗的魏遠芳指出，在山歌的演唱中有即興請茶、請喝茶、包紅包等禮俗，有時在表演中則會寓含生活禮俗的教導，如新婚之夜如何調情，如何通過媒婆來示範講說。而在採茶的原生態演出中，有些具有情色與露骨成分，如採茶旦拿盤子讓觀眾打賞，念「贊」語時有較為曖昧的話語，而觀眾則「貼賞」將賞錢貼在錦旗上。以往演出，如《哨妹子》內容較為粗俗，女孩子不可以看；而夜晚演出分為上半夜與下半夜，演到下半夜時，女孩與小孩需去睡覺不可觀賞，因為都比較葷黃情色。大抵來說，五華採茶戲與贛州採茶戲相似，在方言念白與音樂上略有不同。隔日，又拜會了五華地區的資深藝人卓小六（1945 年生），13 歲考進採茶劇團，他指出當時自己學戲時，有兩個採茶旦老師與一個竹馬舞老師。採茶旦

老師為約 60 來歲的劉玉三，以及約 40 來歲的李阿四，都來自於業餘民間劇團，傳授扇子花與鑼花，在解放初期當時三腳班演出，一張戲票約三毛錢。阿四老師男扮女妝，擅長演出愛情戲，扮相十分美麗，注重眉目傳情，唱詞露骨調情，當時有不少男姓觀眾，誤都以為李阿四是真女生，大獻殷勤，約吃宵夜甚至睡覺，當時也有「打采」賞賜，觀眾拚命將錢往台上扔。而卓小六則在老師的教導基礎上再加改良，印象中並沒有類似「甩採茶」的表演型態。

## 五、綜合討論

比較大陸江西、廣東地區與臺灣地區的「採茶」演出可以發現：大陸地區中與現今台灣拋採茶型態較相近的為「打采」，是透過「敬茶」（請喝茶）、「敬煙」方式呈現，與台灣茶籃上繫著茶杯或是香煙有異曲同工之妙，但最主要的差別則缺少了拋擲茶籃的表演技巧，由此來看，目前台灣所見的拋採茶表演有可能是採茶進入台灣之後，才形成的演出形態，但由於年代久遠、資料所限，我們無法具體追索出須有拋擲技巧的「拋採茶」表演是在什麼情況下出現，由日治時期採茶多與車鼓、歌仔戲連袂出現、遭受批判的情況來看，也許「拋採茶」是在原本採茶的表演基礎上與臺灣地區的車鼓小戲、當時正在形成的歌仔戲相互激盪、互動後而形成出的表演方式。

而從報刊史料、文獻載記與藝人訪談中大致可知，1989 年日治初期的《打採茶》在 1920 年代左右因「拋籠」技藝的加入，而形成《拋採茶》、《甩採茶》的表演型態；1940 年代時甚至《扛茶》與《拋茶》同時並存，風行於台灣各地甚受庶民百姓喜愛；而光復初期乃至於 1960、70 年代，仍可以在客家三腳採茶戲、客家撮把戲、內台歌仔戲與車鼓遊藝等表演中，見到《拋採茶》活潑熱鬧的演出身影；1980 年代後則因應文化活動與舞台演出的需要，予以示範推廣、技藝薪傳或是「劇場精緻化」。

大抵《拋採茶》多為一丑一旦的組合，但也有一旦無丑，或二旦一丑的組合；有時會在表演前加一段「弄車鼓」，由丑、旦手拿四塊（或稱四寶），表演「雙入水」、「雙出水」、「踏四門頭」等車鼓陣的腳步手路後，兩人再相互調戲譚話一番，才開始展開《拋採茶》的表演，由此也可見出《拋採茶》與《車鼓》的交疊身影。根據眾位藝人的描述，可將其表演套式概括為：

- (一)、「開喝」：寒暄式的問候觀眾，並說明甩採茶的遊戲規則，要參與贈物的觀眾需「鼓掌」作信號。
- (二)、「唱題」：採茶旦將茶籃拋擲給鼓掌的觀眾，裡面放置茶水、或香煙、或茶葉送給觀眾飲用。觀眾喝茶或抽煙後，將物品置放在籃子中

擲回（或由助手協助送回），採茶旦需根據觀眾的所放的物件，即興歌詠，再將籃子連同物件拋還觀眾。

（三）、「打采」：觀眾收回物件後，通常會在籃子中放入金錢（或紅包裝錢、或各色禮物）打賞給採茶旦。採茶旦將籃子收回後，通常需再依「彩金」、「彩禮」即興歌詠回謝。

不過，隨著劇種家門與傳承路數的差異，《拋採茶》演出套式的程序與內容亦會略有出入。如「開喝」中可請茶、請煙與請食物，有時只有空茶藍沒有任何請禮；而「唱題」的物件五花八門，其中以「食物」如青菜、水果、糖果餅乾之類；以及隨身「用品」如手錶、火柴、打火機、鋼筆、香菸、皮帶、肥皂、眼鏡與金項鍊等最多，有時甚至直接放入「金錢」，將「唱題／打采」合而為一。另有時觀眾也會放置某些具有性暗示的特殊物品，如陳益源在〈口湖風情：「牽水【車藏】」與「甩採茶」〉一文中所記錄的：

這位阿兄採茶籃攔綁一條索（繩子），又個足大包，小妹想攏無。到底毋知什物寶？啊！打開一隻蟾蟲仔蟯蟯趨。蟾蟲仔卜來送還兄，你彼袋住橐袋仔到賭場場贏。（壁虎）

我想阿兄是風流客，才會刁工準備一隻水雞。小妹著共伊剝剝食落腹肚底，水雞裏裏著剝皮。水雞走出來一直跳，小妹仙掠掠个稠。無水雞通還你著毋通諄諄，以後請您逐个著用索仔縛乎稠。（水雞）

這位阿兄做真到，包一包足大包。小妹下面一直掬（解開），講出來毋通共阮笑，原來這是豬腹內上下底這塊紅槽。紅槽要來送還哥，千萬毋通來打無。帶在橐袋隨身保，請你日夜提起來个予。（母豬下體）

咱(ㄉㄤ)古早那袂送定(訂婚)就愛檳榔餅，這是大色貨。噯叻，阿哥打算跟我袂送定喔。（檳榔）

壁虎蟯蟯趨意指男性生殖器，水雞象徵吃補補身裨益歡好，母豬下體隱喻女人下體，檳榔作為定親聘禮等。這些帶有著「性」暗示的情色物件，往往夾帶著觀眾促狎捉弄的意味。大抵藝人們都會見招拆招，以機智戲謔的唱詠從容應答反擊，往往能獲得現場觀眾熱烈的迴響。而最特殊的「除煞祭儀」部分，從目前所蒐集的資料來看，車鼓藝人在進行時會先呼請戲神田都元帥做主，然後誦念【嘮哩嚏】或【普庵咒】幫忙化解，大抵可看出其與南管音樂系統的聯繫；而陳秀枝同樣是請戲神田都元帥做主，但她因個人宗教經驗，因此儀式較為繁複，除了有領的衣服之外，尚須寫有生辰八字的替身，而表演者在進行則須手持清香，而誦念的神咒則是佛教的「壽生神呪」（出《佛說壽生經》，《大正

藏·疑偽經部》第 24 部)：

壽生神咒，一解冤孽，二延壽真言，三滅五逆之罪，天羅咒，地羅咒，日月黃羅咒，一切冤孽離你身，摩訶般若波羅蜜，唵嘛呢叭彌吽。

壽生神咒，一解冤孽，二延壽真言，三滅五逆之罪，天羅咒，地羅咒，日月黃羅咒，一切冤孽離你身，摩訶般若波羅蜜，吽。……

壽生神咒，一解冤孽，二延壽真言，三滅五逆之罪，天羅咒，地羅咒，日月黃羅咒，一切冤孽離你身，摩訶般若波羅蜜，吽吽吽吽，呸。歸身給你解～～

至於「打采」時，表演時第一位觀眾回贈的「彩金」或「彩禮」，多不收下需加以歸還，但第二位以後就可接受，這是表示謙讓之意；而有些彩禮則具有「不祥」徵兆，如「手巾」諧音為「斷金」，「傘」或「扇子」諧音為「散」表示不會相見等，表演者亦會婉拒這類餽贈；表演時所歌詠的曲調以【拋採茶調】為主，雖各劇種藝人所使用的曲調名稱略有不同，但主幹音基本類同，只是在加花旋律上有所差別（請參見附錄譜例）；但如林美蓮與「榮興客家採茶劇團」則除了【拋採茶調】外，還增加了「九腔十八調」等各式唱腔來豐富音樂性；再者唱詞結構多固定為「四句連式」需押韻，有不少藝人採用「水錦開花著是白茫茫（雪雪、泡泡等疊字皆可），相好兄哥哪噯喲」的語句起興，再根據物件編詞題詠，多半夾雜著些許男女之間的調情詞語；然也會「因人而異」各自創發，如曾先枝創編不少在喜慶場合祝賀新人的吉祥話，林秋雲會依據活動主題而編創唱詞。

## 六、計畫成果自評

在本年度的研究中，筆者依照預期，針對「採茶」歷史源流與大陸、臺灣兩地的表演情形與相關現象進行了整理與紀錄，已初步撰成〈臺灣《拋(hai55-ts)採茶》之探討〉（發表於北京中國藝術研究院主辦「國際戲曲理論研討會」2009年10月25日，北京長白山酒店，論文集排印中表），後續將再針對「採茶」的流播途徑、「拋採茶」在客家戲、歌仔戲、車鼓中演出的內容與差異等，陸續撰寫相關論文。

至於田野調查部分，依照原本預期，進行大陸地區江西、福建、廣東地區採茶演出的調查，以及臺灣地區台北、桃竹苗、高雄、屏東等地的歌仔戲、客家戲與車鼓藝人的訪談，相關成果將陸續撰成研究論文發表。整體來說，已大致完成原訂的研究目標，但仍有少部份由於文獻史料不足，以及年代過於久遠

等因素，無法完整地探索其歷史源流、變遷轉化，譬如來自於大陸原鄉的「採茶」是如何「在地化」成爲現今的「拋採茶」演出，是爲缺憾之處。然筆者對於歷來根據鄭榮興提出《扛茶》、《捧茶》乃是自《糶酒》戲齣所獨立分化出來，其授業弟子與學界多沿採其說；而其學生蘇秀婷更由此切入爲文探究，歸結《拋採茶》乃從原本【糶酒腔】所演唱的「固定唱詞」，發展爲「即物吟詠」的即興演出形式的說法有著不同的思考點。如從這次專題研究的文獻史料與訪談紀錄中，可知在贛州、福建與廣東等地的採茶燈或採茶戲的演出中，有著「即興」作詞的採茶歌謠演唱，也有著「打采」贈賞的表演習俗，這原是民間藝術「口頭表演」的本質與「賣藝營生」的傳統，可以依附在各種表演載體或不同的演出空間中。

或正基於這種「市場性」、「商業性」的需求，遂促使《拋採茶》需強化自身技藝，在原有的「口頭表演」的本質與「賣藝營生」的傳統上，調整演化爲縮結「歌舞踏謠」、「拋擲茶籃」與「即興題詠賦歌」的鬻弄形式，在「開喝/唱題/打采」的表演套式中，承傳了唐「合生」與宋「唱題目」的表演技藝，體現了「打采」的庶民風情與「百藝競陳」的戲樂傳統，保留了宋金雜劇院本「豔段」、「散段」及元雜劇每折中「間場」的演出形式，以濃郁的娛樂性、歌舞性、技藝性、遊戲性與互動性的劇藝特色，成爲台灣客家三腳採茶戲、內台歌子戲、撮把戲與車鼓遊藝等交相競演的表演節目。這說法雖目前無法有更進一步的確認，但筆者仍會就目前所掌握的資料，繼續就拋採茶在閩臺區域中的面貌及文化內涵作更深入的追所與探求。

## 七、參考文獻

- (清) 蔣毓英：《臺灣府志》(康熙 24 年)，北京：中華書局，1984 年重印。
- (清) 金 鉉：《康熙福建通志》(康熙 25 年)，台北：成文出版社，1983。
- 臺灣文獻叢刊三百一十一種，可參考中央研究院歷史語言所臺灣文獻叢刊電子資料庫<http://www.sinica.edu.tw/~tdbproj/handy1/>
- 張炳楠監修：《臺灣省通誌》，台北：臺灣省文獻會，1971。
- 台北市文獻委員會編：《台北市志》，台北：台北市文獻會，1962。
- 宜蘭文獻委員會編：《宜蘭縣志》，宜蘭：宜蘭縣政府，1963。
- 連 橫：《臺灣通史》(1917)，台中：臺灣省文獻會，1976。
- 國立中央圖書館臺灣分館出版：《臺灣地區現存碑碣圖誌》(包括全臺各縣市及澎湖地區)，台北：國立中央圖書館臺灣分館。
- 邱秀堂：《臺灣北部碑文集成》，台北：台北市文獻會，1986。
- 黃典權：《臺灣南部碑文集成》，台北：臺灣銀行經濟研究室，1966。

- 劉枝萬：《臺灣中部碑文集成》，台北：臺灣銀行經濟研究室，1962。
- 未著撰人：《南瀛古碑志》，台北：台南縣文化局，2001。
- 黃耀東：《明清臺灣碑碣選集》，台中：臺灣省文獻會，1980。
- 林謙光：《臺灣紀略》，上海：商務印書館，1937。
- 施懿琳等編：《全臺詩》，台北：遠流出版社，2004。
- 恽我氏：《百年見聞肚皮集》，新竹：新竹文獻會，1952。
- 陳香編：《臺灣竹枝詞選集》，台北：臺灣商務印書館，1983。
- 呂訴上：《台灣電影戲劇史》，台北：銀華出版社，1961。
- 洪惟助主持、徐亞湘協同主持，《桃園縣傳統戲曲與音樂錄影保存及調查研究計劃報告書》，桃園市：桃園縣立文化中心，1996。
- 洪惟助、孫致文，《新竹縣傳統音樂與戲曲探訪錄》，桃園縣中壢市：國立中央大學戲曲研究室，1999。
- 洪惟助等，《關西祖傳隴西八音團抄本整理研究》，台北市政府客家事務委員會，2004。
- 邱春美，《台灣客家說唱文學傳仔研究》，文津出版社，2003。
- 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言文學所，2002。
- 鄭榮興總編纂，《苗栗縣客家戲曲發展史·論述稿田野日誌》，苗栗：苗栗縣立文化中心，1999。
- 徐亞湘，《桃園縣本土戲曲、音樂團體調查計劃報告書》，桃園：桃園縣立文化中心，1995。
- \_\_\_\_\_，《日治時期中國戲班在台灣》，台北：南天出版社，2000。
- \_\_\_\_\_，《臺灣日日新報與臺南新報戲曲資料選編》，台北：宇宙出版社，2001。
- 徐進堯，《客家三腳採茶戲的研究》，台北：育英出版社，1984。
- 徐進堯，謝一如，《台灣客家三腳採茶戲與客家採茶大戲》，新竹：新店縣文化局，2002。
- 黃心穎，《台灣的客家戲》，台北：學生書店，1998。
- 陳雨璋，《臺灣客家三腳採茶戲——賣茶郎之研究》，臺北：台灣師大音樂研究所碩士論文，1985。
- 許常惠、鄭榮興總編纂，《茶鄉戲韻：海峽兩岸傳統客家戲曲學術交流研討會實錄》，南投市，台灣省文化處，1999。
- 楊兆禎，《客家民謠九腔十八調的研究》，台北：育英出版社，1974。
- 《客家民謠》，台北：天同出版社，1979。

- 《台灣客家系民歌》，台北：百科文化事業股份有限公司，1982。
- 楊佈光，《客家民謠之研究》，台北：樂韻，1983
- 鄭榮興，《台灣客家三腳茶戲研究》，苗栗：財團法人慶美園文教基金會，2001。
- \_\_\_\_\_，《臺灣客家音樂》，台北：晨星出版社，2003。
- 謝一如，《台灣客家採茶大戲的發展與流變——從客家三腳採茶戲到採茶大戲》，臺北：文化大學藝術所碩士論文，1997。
- 蘇秀婷，《台灣客家改良戲之研究——以桃、竹、苗三縣為例》，台南：成功大學藝術研究所碩士論文，1999。
- 尹章義：《臺灣開發史研究》，台北：聯經出版事業，1989。
- 天下出版社編輯：《發現臺灣》，台北：天下出版社，1992。
- 王雅倫：《法國珍藏早期臺灣影像：攝影與歷史的對話》，台北：雄獅圖書股份有限公司，1997。
- 王嵩山《扮仙與作戲》，台北：稻鄉出版社，1988。
- 王詩琅：《艋舺歲時記》，高雄：德馨室出版社，1979。
- 吳瀛濤編：《臺灣民俗》，台北：眾文出版社，1992。
- 周婉窈：《臺灣歷史圖說（史前至一九四五）》，台北：聯經出版事業，1997。
- 周貽白：《中國戲曲史長編》，上海：上海書店，2004。
- 東海大學中文系編：《臺灣古典文學與文獻》，台北：文津出版社，1999。
- 林川夫編：《民俗臺灣》（1至7輯），台北：武陵出版社，1980。
- 林經甫、劉還月：《變遷中的臺閩戲曲與文化》，台北：臺原出版社，1990。
- 林鶴宜：《臺灣戲劇史》，台北：空中大學，2003。
- 林鶴宜主持：「閩臺戲曲關係之調查研究計畫」，國科會專題計畫，1997。
- 邱坤良：《民間戲曲散記》，台北：時報文化，1979。
- \_\_\_\_\_：《現代社會的民俗曲藝》，台北：遠流出版社，1983。
- \_\_\_\_\_：《野臺高歌》，台北：皇冠出版社，1980。
- \_\_\_\_\_：《臺灣劇場與文化變遷》，台北：臺原出版社，1997。
- \_\_\_\_\_：《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（1895-1945）》，臺北：自立晚報出版社，1992。
- 柯瑞明：《臺灣風月》，台北：自立晚報出版社，1991。
- 洪惠冠總編輯：《竹塹思想起：老照片說故事》，新竹：新竹市立文化中心，1995。
- \_\_\_\_\_：《日治時期臺灣報刊戲曲資料檢索光碟》，宜蘭：傳統藝術中心，



2004。

徐曉望：《福建民間信仰》，福建：福建教育出版社，1993，

翁聖峰：《清代臺灣竹枝詞之研究》，台北：文津出版社，1996。

張炎憲、李筱峰、戴寶村主編：《臺灣史論文精選》，台北：玉山社，1996。

張炎憲主編：《歷史文化與臺灣：臺灣研究研討會》，台北：臺灣風物雜誌社，  
1988。

\_\_\_\_\_：《歷史文化與臺灣：臺灣研究研討會》，台北：臺灣風物雜誌社，  
1999。

張建隆：《看見老臺灣·續篇》，台北：玉山社出版事業，2004。

莊永明：《臺灣紀事》，台北：時報文化，1989。

\_\_\_\_\_：《臺灣世紀回味：文化流轉》，台北：遠流出版社，2002。

\_\_\_\_\_：《臺灣世紀回味：生活長巷》，台北：遠流出版社，2001。

\_\_\_\_\_：《臺灣世紀回味：時代光影》，台北：遠流出版社，2000。

許丙丁原著，呂興昌編校：《許丙丁作品集》，臺南市立文化中心，1996。

許常惠等編：《彰化縣音樂發展史》，彰化：彰化縣立文化中心，1997。

陳守仁編：《實地考察與戲曲研究》，香港：中華書局，1997。

陳垂成：《泉州習俗》，福州：福建人民出版社，2004。

陳桂炳：《泉州民間風俗》，北京：中國文聯出版社，2001。

陳健銘：《野臺鑼鼓》，台北：稻鄉出版社，1988。

陳捷先：《清代臺灣方志研究》，台北：臺灣學生書局，1996。

陳紹馨：《臺灣的人口變遷與社會變遷》，台北：聯經出版事業，1979。

曾永義：《戲曲源流新探》，台北：立緒文化，2000。

曾學文：《廈門戲曲》，廈門：鷺江出版社，1996。

程佳惠：《臺灣史上第一大博覽會—1935年魅力臺灣 SHOW》，臺北：遠流出版  
公司，2004。

華東戲曲研究所編輯：《華東戲曲劇種介紹》，上海：新藝術，1955。

黃竹三：《戲曲文物研究考述》，北京：文化藝術出版社，1998。

廈門市臺灣藝術研究室編：《閩臺藝術散論》，廈門：鷺江出版社，1991。

楊碧川：《臺灣歷史年表》，台北：自立晚報出版社，1988。

福建省戲曲研究所編：《福建戲史錄》，福州：福建人民出版社，1983。

盧兆麟主編：《臺灣回想》（《思い出の臺灣写真集》），台北：創意力文化事業有  
限公司，1993。

謝宗榮：《臺灣傳統宗教文化》，台北：晨星出版社，2003。

- 丸井圭治郎：《臺灣宗教調查報告書》第一卷，臺灣總督府，1919。
- 片岡巖：《臺灣風俗誌》（臺灣日日新報社，大正 10 年），台北：眾文出版社，1990。
- 矢內原忠雄著，周憲文譯：《日本帝國主義下之臺灣》，台北：海峽學術出版社，1999。
- 伊能嘉矩著，江慶林等譯：《臺灣文化志》，南投：臺灣省文獻會，1991。
- 佐倉孫三：《臺風雜記》，東京：國光社，1903。
- 東方孝義：《臺灣習俗》，台北：同人研究會，1942。
- 鈴木清一郎著，高賢治、馮作民編譯：《增訂臺灣舊慣習俗信仰》，台北：眾文出版社，1989。
- 臺灣經世新報社·緒方武編：《臺灣大年表》，臺北：成文出版社，1999。
- 臺灣慣習研究會：《臺灣慣習記事》（中譯本，七卷），南投：臺灣省文獻會，1984。
- 臺灣總督府文教局：《臺灣に於ける支那演劇及臺灣演劇調》，台北：臺灣總督府，1928。
- 濱田秀三郎編：《臺灣演劇の現状》，東京：丹青書房，1943。
- 林曉英，〈客家戲曲的傳承——以文化遞傳的討論〉，《台灣戲專學刊》第 4 期，2002 年 4 月，頁 109-134。
- 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》，台灣省文化處，1999，頁 171-189。
- 鄭榮興，〈民歌與戲劇——以台灣客家傳統三腳採茶戲的歌唱形式為例〉，《台灣戲專學刊》第 4 期，2002 年 4 月，頁 13-30。
- 劉美枝〈臺灣客家小調曲目初探〉，《茶鄉戲韻——海峽兩岸傳統客家戲曲學術交流研討會》，台灣省文化處，1999，頁 119-170。
- \_\_\_\_\_，〈試論客家大戲（改良戲）之興起與發展〉，《台灣戲專學刊》第 4 期，2002 年 4 月，頁 79-108。
- 劉新圓，〈從外來劇種的影響看客家大戲的發展〉，《茶鄉戲韻——海峽兩岸傳統客家戲曲學術交流研討會》，台灣省文化處，1999，頁 190-207。
- 蘇秀婷，〈臺灣客家改良戲的演出特色——以戲園為表演場域〉，《茶鄉戲韻：海峽兩岸傳統客家戲曲學術交流研討會》，台灣省文化處，1999，頁 208-229。
- \_\_\_\_\_，〈採茶戲開鑼了——客家戲曲教學研究初探〉，《台灣戲專學刊》第 4

期，2002年4月，頁55-78。

王嵩山，〈臺灣民間戲曲研究總論——一個人類學的初步研究〉，《民俗曲藝》第28期，1984。

王嵩山、江宜展，〈臺灣民間戲曲的形式與意義：兼論傳統的轉型與現代發展〉，《民俗曲藝》第28期，1984。

田仲一成著，楊清發、張素精譯，〈祭祀戲劇的傳播原理〉，《民俗曲藝》第39期，1986。

吳逸生，〈漫談本省舊戲〉，《臺灣風物》第17卷4期，1967，頁18-21。

吳逸生，〈艍舦的字姓戲〉，《民俗曲藝》第5期，1981年3月，頁36-37。

吳瀛濤，〈烟花界雜談〉，《台北文物》第8卷2期，1959年8月，頁96-98。

邱坤良，〈日據時期的臺灣戲劇〉，《歷史月刊》第37期，1993年2月，頁82-87。

\_\_\_\_\_，〈臺灣近代戲劇研究及史料概說〉，《臺灣史料研究》第1期，1993年2月，頁31-46。

\_\_\_\_\_，〈臺灣戲劇史的傳播網絡〉，《歷史月刊》第158期，2001年3月，頁28-34。

\_\_\_\_\_，〈臺灣近代民間戲曲活動之研究〉，《國立編譯館館刊》第11卷第2期，1982。

\_\_\_\_\_，〈儀式與戲劇——以民間表演為例〉，《表演藝術》第52期，1997年3月，頁9~10。

邱坤良主講，陳怡君、陳美蓉紀錄，〈「日治時代臺灣的舊劇與新劇（一八九五—一九三七）」（第七十三次臺灣研究研討會會議記錄）〉，《臺灣風物》第41卷第1期，1991年3月，頁177-195。

春城，〈五十年來北市見聞錄〉，《台北文物》第5卷第1期，1956年4月，頁28-45。

張啓豐，〈帝國陰影下的臺灣傳統戲曲——從泉州通淮關岳廟「勿褻」碑談起〉，《島語：臺灣文化評論》第3期，2003年9月。

\_\_\_\_\_，〈清領時期臺灣戲曲碑刻初探〉，《中國文化月刊》第278期，2004年2月。

許丙丁，〈台南地方戲劇〉（二），《台南文化》第4卷第3期，1955。

\_\_\_\_\_，〈台南地方戲劇的變遷〉（一），《台南文化》第4卷第1期，1954。

\_\_\_\_\_，〈台南地方戲劇的變遷〉（二），《台南文化》第5卷第1期，1955。

郭千尺，〈日據初期北市社會剪影〉，《台北文物》第5卷第1期，1956年4

月，頁 53-65。

郭崇美紀錄，〈臺北戲劇文獻座談會記錄〉，《臺北文獻》直字第 146 期，2003 年 12 月，頁 1~39。

陳桔頭、林衡道對談，〈五十年前的臺灣風俗〉，《臺灣風物》第 17 卷第 4 期，1967 年 8 月，頁 3-10。

台南三六九小報社：《三六九小報》1~479 期，台北：成文出版社，1975。

風月俱樂部、南方雜誌社：《風月》、《風月報》、《南方》、《南方詩集》，1~190 期，台北：南天書局，2001。

《臺灣新報》、《臺灣日日新報》、《演藝とキネア》、《臺灣演藝の樂界》、《風月報》等日治時期報紙資料。

《臺灣新生報》（1945.10 起）、《中華日報》（1947.4 起）、《聯合報》（1951 起）、《全民日報》（1947.7 起）、《和平日報》（1947.8 起）、《自立晚報》（1947.10 起）、《公論報》（1948.10 起）、《平言日報》（1948.7 起）、《華報》（1948 起）、《國聲報》（1947.1 起）與《民報》（1946 起）等戰後報刊資料。

# 赴大陸地區出差心得報告

本年度計畫共赴大陸兩次進行田野調查：分別前往江西贛州、閩西龍岩，以及廣東梅縣五華採茶劇團。詳細調查內容如下：

## 1. 江西省贛南採茶劇團、閩西龍岩山歌劇團等

計畫主持人蔡欣欣教授獲大陸福建省福州藝術研究所與福建泉州仰恩大學蘇子裕教授協助，於 2009 年 8 月期間至江西省贛州、福建省閩西龍岩進行田野調查。江西省贛州市主要的採茶演出目前統歸於「贛南採茶劇團」管理，當地尚有廿十餘團的民間劇團，但多為文化大革命之後成立，當地資深的採茶戲老藝人主要都是從贛南採茶劇團退休。本次調查訪問了徐榮秀、張宇俊、陳賓茂、趙茵等老藝人，皆已列為非物質文化遺產的傳承人，其中徐榮秀女士為贛州採茶劇團的第一代演員，目前已七十多歲，最為資深，張宇俊、陳賓茂等人都屬於她的學生輩。其技藝主要承自姨娘李九交女士，由姨娘一句一句教唱，最早學到的第一齣戲為《上廣東》，這齣戲中有許多曲調牌子，可以藉此奠定演員歌唱的功底。

從訪談中得知，贛州採茶主要的表演形式為三腳班茶燈戲，約莫在清代嘉慶年間形成，是目前贛南採茶最主要的形式，與廣東的採茶燈有所區別。演出時主要的演員有生、旦、丑（有男丑與女丑）三人，故稱三腳班；主要演出劇目有《挖筍》、《釣蝦》、《耍香龍》、《哨妹子》、《上廣東》、《賣雜貨》、《勸夫》、《補缸》、《四姐補皮鞋》、《掉拐》、《賣花線》等，最早是由《耍香龍》（又稱《板凳龍》）開始，主要演唱的曲調有【十二月採茶】、【十六花開】（又稱【端茶調】）、【送郎調】（又稱【長歌】）、【十送郎調】、【長歌】等，演員們認為是由「採茶歌」逐步演變為「採茶戲」，最早是為《十二月採茶》，為一丑一旦載歌載舞演出，而後有《板凳龍》，再轉變為《九龍茶燈》，之後形成三腳班，才形成目前贛南所見的採茶戲。而贛南採茶戲中與目前台灣所見「拋採茶」較為類似的表演稱為「打采」，但並非是採用拋茶籃的形式，而是演出時請台下觀眾上台喝茶，較接近台灣客家採茶戲《劉三姐》的方式。而與台灣「拋採茶」相近的是：「打采」也多在演出正戲前進行，大致上有敬茶、敬煙、敬酒等方式：若為敬茶則演唱【十六花開】（又稱【端茶調】），開頭句子為「有請親哥哥來喫杯茶」；若為敬煙，則演唱【送郎調】（又稱【長歌】），主在勸諫阿郎不要賭、嫖、抽大煙。另一種會與觀眾互動的演出則是《盤花生》，是由兩個乞丐去幫忙收花生時感慨生活的辛勞，以對歌方式演唱【長歌】，若台下觀眾心生憐憫，則

可以丟錢或丟花生來資助。當地與採茶戲的俗諺有「口齒日日新，手腳時時變」、「看到三腳班，房門不要關」，「看到採茶戲，褲帶不要繫」等，其中指出了採茶演出有與時俱進的特色，而演出內容是帶有某種情色色彩。

完成江西贛州採茶的調查之後，轉乘火車前往福建省閩西龍岩進行調查，分別訪問了龍岩山歌劇團第一代演員溫七九先生、龍岩百人採茶燈活動導演王淑霞女士、龍岩山歌劇團團長郭金香女士、龍岩藝術研究所王遠亭先生等人。其中溫七九先生為龍岩地區公立山歌劇團的第一代演員，以扮演老茶婆聞名，目前已八十餘歲，最為難得。據藝人們表示，龍岩地區的採茶演出為小戲、對戲式的採茶燈，並未如贛州地區形成可以登上舞台演出的採茶戲形式，演出人員主要為茶公、茶婆與茶女，茶公、茶婆僅有一人扮演，但茶女至少要八人以上，而茶婆是整個演出的靈魂，會透過撲蝶或是追小孩等動作穿行在整個隊伍之中，而其他茶女則是載歌載舞，比較接近民間舞蹈的型態，演唱的主要是當地的【小調】，但有時也會演唱【十二月採茶歌】，以前在龍岩地區每個鄉鎮都會有自身的採茶燈隊。且當地藝人認為採茶燈是龍岩地區土生土長的，已流傳一、兩百年，發源地在龍岩蘇坂，係由一位朝廷官員率領家族逃至此地，以笛、二胡、三絃、琵琶等樂器配合當地客家話所形成的演出。龍岩採茶燈演出會出現打采的情形主要有三：其一，採茶燈中可以有請喝茶的演出，但必須要即興編曲，早期某些資深演員有此能力，但目前已很少見；其二，在演出《茶花請新娘》的「娶新娘」時也有請喝茶，受邀喝茶的觀眾編好話稱讚新娘，比較近似台灣地區娶新娘時請喝茶、說好話的狀況。其三，有時龍岩地區結婚時會邀請採茶燈前往表演（「燈」諧音「丁」，有添丁發財的意思），演員們常會藉機鬧洞房，最後由茶公或茶婆出來以當地土話（龍岩話）來祝賀新人，而新人則會打采致意。目前龍岩地區仍以採茶燈演出為主，少數如長汀古城鄉有業餘的採茶劇團，移植當地漢劇劇目，如《賣花線》、《補缸》、《娟妹子》、《劉海砍樵》等，發展出接近《劉三姐》的大戲演出。

## 2. 廣東省梅縣五華採茶劇團

計畫主持人蔡欣欣教授獲大陸廣東藝術研究所協助，於 2009 年 10 月期間至廣東省梅縣進行田野探訪。首先拜會文化局瞭解當地採茶戲的劇團生態與演出狀況，之後前往五華採茶劇團觀賞劇團的演出，並與劇團藝人進行座談。在坐談中有 35 年採茶戲經驗的魏遠芳女士指出，在山歌的演唱中有即興請茶、請喝茶、包紅包等禮俗，有時在表演中則會寓含生活禮俗的教導，如新婚之夜如何調情、如何通過媒婆來示範講說。而在採茶的原生態演出中，有些具有情色與露骨成分，如採茶旦拿盤子讓觀眾打賞，念「贊」語時有較為曖昧的話語，觀眾則會

「貼賞」將賞錢貼在錦旗上。以往演出如《睇妹子》這種內容較為粗俗的表演，是不能讓女孩子觀賞的；而夜晚演出分為上半夜與下半夜，演到下半夜時，女孩與小孩需去睡覺不可觀賞，因為內容都比較葷黃情色。大抵來說，五華採茶戲與贛州採茶戲，在方言念白與音樂上略有不同。

隔日又拜會了五華地缺區的資深藝人卓小六（1945年生），13歲考進採茶劇團，他指出當時自己學戲時，有兩個採茶旦老師與一個竹馬舞老師。採茶旦老師為約60來歲的劉玉三，以及約40來歲的李阿四，都來自於業餘民間劇團，傳授扇子花與鑼花，在解放初期當時三腳班演出，一張戲票約三毛錢。阿四老師男扮女妝，擅長演出愛情戲，扮相十分美麗，注重眉目傳情，唱詞露骨調情，當時有不少男姓觀眾，誤都以為李阿四是真女生，大獻殷勤，約吃宵夜甚至睡覺，當時也有「打采」賞賜，觀眾拚命將錢往台上扔。而卓小六則在老師的教導基礎上再加改良，印象中並沒有類似「甩採茶」的表演型態。

是以在贛西、粵東與閩南等地區的田野調查情況來看：採茶演出的發展最早是為採茶歌，然後逐步發展為採茶燈的演出形式，可能與雲燈、馬燈、蓮花燈等以【燈腔】為主的民間舞蹈有關，當時可能普遍流行於贛南、閩西一帶，但在贛南地區則逐步結合其他表演，轉化成《板凳龍》、《九龍茶燈》，進而發展成三腳班的採茶戲；而閩西龍岩地區則仍保持小戲、隊戲的採茶燈型態，而未進一步發展成登上舞台演出的大戲。而與現今台灣「拋採茶」演出較相近的則為「打采」，是透過「敬茶」（請喝茶）、「敬煙」方式呈現，與台灣茶籃上繫著茶杯或是香煙有異曲同工之妙，但最主要的差別則在於拋擲茶籃的表演方式，目前台灣所見的甩採茶表演有可能是採茶進入台灣之後，與臺灣地區的車鼓小戲、和當時正在形成的歌仔戲相互激盪、互動後而形成出的表演方式。此外，有關採茶的傳播途徑，據龍岩地區戲劇學者王遠亭先生所述，早期閩西與粵東的藝人常相互搭班演出，因此採茶由大陸傳播至台灣的途徑也許不見得是傳統所認為的由「江西→閩西→閩南→台灣」，而可能是跳過閩南地區，而先進入廣東地區後才傳入台灣，成為「江西→閩西→粵東→台灣」的傳播路線。不過，這僅是就目前田野調查所得所做的推測，仍需有更多的文獻與田野調查，才能做更進一步的論證。