

緒 論

一、研究動機與目的

由於本土意識抬頭的影響，使得客家音樂的相關研究增多，但仍有許多客家劇團或個人第一手資料目前是缺乏保存及記錄。因此本研究以藝人黃秀滿女士為主軸，向外擴張蒐集客家戲曲相關資料。由於黃秀滿女士傳承其母--客家採茶戲名角阿玉旦¹的衣鉢，從小也跟隨著母親演戲，並經歷日治時期的皇民劇、光復後的內台改良戲、現今的客家大戲，目前是客家庄著名的採茶戲藝人。她個人也累積了相當多的戲劇演出劇目並具有個人獨特演唱風格。因此本研究將蒐集相關的第一手資料及黃女士在母親教導下習得的傳統獨特技藝進行歸納與分析，期能對客家戲曲的學術研究，提供另一研究方向。

二、研究對象與範圍

(一) 研究對象

本論文的研究對象以採茶戲藝人黃秀滿女士為主要觀察對象。

¹「阿玉旦」(1906-1964) 本名黃莊玉妹，桃園觀音草瀾人（據黃女士說其母原為閩南人）。九歲時親生母親去世便被父親賣去當養女，十一歲時養母去世因養父又有外遇，便投靠姨婆幫其帶小孩。並常帶著小孩到戲班看戲，班主「阿神伯」¹見其語言表達能力不錯便向其姨婆票其三年六個月，教其演戲。起初她由三腳採茶小戲演起，擅長扇花與對答，在戲班表演略具經驗後，才慢慢嘗試大戲的演出，當時她主要演苦旦，由一位「何阿媽」負責花旦。

十八歲時，「阿玉旦」以一齣《瀨尿壩》¹出名，走紅客家庄；也在二十歲那年，嫁給同戲班的文場樂師黃鼎富¹。「阿玉旦」在聲名大噪時，曾和當時有名的丑角梁阿才¹（苗栗縣南庄鄉人）受邀同赴日本灌錄唱片。而當時在戲班常與她演對手戲的有阿浪旦與阿團旦（音譯）¹，常演的劇目有：三娘教子、桃花過渡、仙伯英台、雪梅教子…等。53歲時因中風而暫輟其演藝生涯，五年後因胃病去世。

根據黃女士回憶，當年跟著母親隨著戲班到各庄演戲，母親為了讓她繼續習字，每到一地皆找當地的漢文老師學習漢字，從無間斷。白天無演戲時，母親也親自教導她身段及唱腔，十分嚴格。因此她十多歲就可以跟母親演對手戲，還可以自己編導客家戲，這些都得感謝當年母親的辛勞。

客家採茶戲藝人黃秀滿女士從小在母親阿玉旦的調教下，並跟隨著母親到各處演戲。現年已七十歲的她，累積了相當多的演出劇目並且演唱具有個人獨特風格。她曾經演出過的客家戲，非常多的劇碼是別人所沒有的；另外，黃女士本人也具備客家戲曲編劇及導演的才能，值得研究者深入研究。

(二) 研究範圍

本研究分為二個主要方向：第一個方向朝向黃秀滿女士個人演唱技藝傳承的研究。本研究將針對黃女士本人獨特習藝歷程，進而整理與分析從其母親阿玉旦到黃秀滿這一支脈完整演唱技藝的傳承。第二個方向為手抄稿或第一手資料的蒐集與整理。由於黃女士本人歷經日治時期、光復後及現今的客家大戲等時期，擁有許多目前已被人所遺忘的重要第一手資料，值得積極地蒐集及整理。

三、文獻回顧

雖然近年相關客家音樂的研究已大幅增加，但以客家山歌民謠或南北部的客家八音研究佔大部份。相關的論文及專書整理如下：

(一) 論文部分

1. 陳雨璋〈臺灣客家三腳採茶戲—賣茶郎的研究〉，1984：對三腳採茶戲「賣茶郎」的演出狀況、劇本、歌詞、音樂…等做詳細分析研究，進而探討賣茶郎故事之棚頭、歌詞內容、音樂曲調與伴奏形式。藉由研究客家三腳採茶戲以瞭解臺灣客家戲劇之源流、最初型態、表演形式與內容等，並附有莊木桂所提供手抄本之資料。
2. 蘇秀婷〈台灣客家改良戲之研究—以桃、竹、苗三縣為例〉，1999：以文獻資料及報章期刊之查閱及翻譯進而對客家改良戲的歷史演變作整理，並以內台時期客家大戲之演出特色為主軸，探討其對後來客家改良大戲之影響。

3. 湛敏秀〈吳招鴻（阿梅）之新興八音團及其客家八音技藝研究〉，2001：
針對高雄六堆地區吳阿梅客家八音團的八音曲目做一整理與記錄，建構完整之客家八音曲目，並將現場錄音所做的採譜與其師父傳下來之工尺譜做一比較分析。藉由田調將客家人的歲時祭儀及生命禮俗做記錄，以深入了解客家文化。
4. 張嘉文〈客家傳統山歌三大調在花蓮地區的傳承與現況〉，2004：主要以田野調查記錄花蓮地區傳統客家山歌三大調的傳承與音樂現況，並藉由音樂分析呈現三大調的面貌。進而探討花蓮客家鄉民在不同族群中，如何展現客家獨特文化特色與地方性。
5. 麥楨琴〈臺灣客家改良戲之音樂研究—以「平板」唱腔演變為例〉，2004：
蒐集民國初年至五〇年代留聲機播放的78轉唱片與電唱機播放之33又1/3轉客家音樂唱片的有聲唱片資料，對臺灣客家採茶戲「平板」唱腔的歷史演進做一介紹，並透過有聲資料分析「平板」的唱腔。

(二) 專書部分

1. 賴碧霞《臺灣客家民謠薪傳》，1993：文章分為兩部分，前半部為作者賴碧霞對客家民謠的見解與描述客家歌謠的發展情況，另一部分為客家歌謠的記譜，並附上歌詞供人參考。
2. 邱坤良《日治時期臺灣戲劇之研究》，1994：以探討日治時期台灣社會的戲曲文化及劇團活動，並從當時文化政策對戲曲產生的影響及對當時的社會環境有清楚的描述。
3. 黃心穎《臺灣的客家戲》，1998：以田野調查資料為本書的重點，並對客家大戲歷史變遷作粗略的概述，對當時民間客家劇團的發展及經營現況做清楚的交代，是第一本對臺灣客家戲班做詳細介紹的研究。
4. 徐亞湘《日治時期中國戲班在臺灣》，2000：探討日治時期中國戲班大量渡台後對臺灣傳統戲曲的影響，並提到當時渡臺的中國戲班的分布及解散之後留存。

5. 徐亞湘《臺灣日日新報與臺南新報戲曲資料選編》，2001：主要以日治時期的重要報刊如《台灣日日新報》、《台灣民報》、《台南新報》等對戲曲的相關報導加以整理，成為日治時期戲曲文獻上相當重要的參考資料。
6. 徐進堯、謝一如《台灣客家三腳採茶戲與客家採茶大戲》，2002：記錄臺灣客家三腳採茶戲之曲調、棚頭內容與文武場之伴奏，對臺灣各個客家戲班做簡單介紹。將臺灣客家戲曲從小戲到大戲階段之歷史發展與演變做整理，也提到臺灣客家戲曲之特色。
7. 劉新圓《山歌子的即興》，2003：探討「山歌子」曲牌歌詞、曲式與曲調即興之間的關係，統計四位知名歌手—賴碧霞、徐木珍、彭柑妹與彭金通的虛襯詞應用關係，語言聲調的習慣並歸納統計的結果。首位以科學統計的方法來看客家山歌中的「即興」問題。

四、研究方法與論文架構

(一) 研究方法

本研究以探討採茶戲藝人黃秀滿女士在客家採茶戲的技藝傳承為主，研究方法主要以文獻蒐集、田野調查、訪談、錄音及錄影、採譜及曲調分析等方式。

1. 文獻蒐集：以辭書及近代客家類相關的研究資料，探討「臺灣的客家採茶戲」，並對客家戲曲的變遷進行歷時性的探討。
2. 田野調查：以田野調查觀察與記錄，感受目前客家戲曲在客家庄中所扮演的角色。
3. 訪談：訪談的對象包括黃秀滿女士與黃秀滿歌劇團的團員，以及現場觀眾對於客家戲的看法及感受。
4. 錄音及錄影：將田野調查的活動進行錄影，供演唱者留下記錄。
5. 採譜及曲調分析：以民族音樂學的採譜方式，將曲目以五線譜做記錄，再分析其音域、調式及樂曲結構，並進行描述性的音樂分析進而瞭解演

唱者的演唱風格。

(二) 論文架構

本研究包括緒論、三個章節以及結論。首先，緒論概述整個論文的研究動機與目的、對象、範圍、文獻回顧及方法等。第一章則整理文獻中對臺灣客家戲採茶戲的定義，並以歷時性的方式探討客家戲曲的源流、分布與發展、特色與演變。第二章為針對黃秀滿女士演唱技巧上的特色及她對客家戲曲素材獨到見解做歸納整理，達成對阿玉旦到黃秀滿女士單脈的傳承歷程完整歸納與紀錄的目的。第三章以研究者積極收集黃秀滿手中所留存的第一手資料為主，並收錄黃秀滿女士的母親阿玉旦起到黃女士本人早期到近期戲劇手抄稿完整系統的整理與分析增加其於客家戲劇傳承上的完整性與實證性。

最後結論部份則提出全文統整性結論以及未來研究方向。附錄分別為本文所提及的歌詞及阿玉旦手抄稿及劇照，另外黃秀滿女士首次提供客家採茶戲劇本手抄稿，其所記載包含現在已不被演出的內台戲時期劇目及劇本，有鑑於此手抄稿對於客家戲曲研究具有傳承的重要性，值得整理保存，因此本研究特將其掃描成電子檔納入附錄中。

第一章 臺灣客家採茶戲

客家採茶戲最早是從小生、小旦、小丑等三角的落地掃採茶小戲，經過吸收其它戲曲唱腔進而演變成今日的採茶大戲。「三腳採茶戲」最早乃出現於中國贛南安遠縣九龍山茶區，之後很快在全省各地流傳，至光緒年間已受到熱烈歡迎並與許多戲曲並駕齊驅。而臺灣客家三腳採茶戲據文獻推論是苗栗頭份的何阿文先生從廣東傳入臺灣的，發展至日治時期三腳採茶戲受到許多觀眾的喜愛，於1930年時達到鼎盛。但是研究發現阿玉旦師父阿神伯與何阿文應是同一時期的傳入者之一。

三腳採茶戲進入內台演出後，依循兩種模式發展：一是吸收其他唱腔而形成的「改良戲」，進入內臺演出；一是延續「落地掃」形式，成為賣藥的「撮把戲」。目前的採茶大戲的身段是由傳統三腳採茶戲的身段發展而來，因此採茶戲的身段動作便不像皮黃戲（京劇）那麼嚴格複雜，身段變化大都集中在手勢、拿扇子、袖子、腳步以及面部表情。另外，採茶戲的唱腔以平板為主要唱腔，山歌仔為次要唱腔，再輔助以九腔十八調。

臺灣客家採茶戲的分佈方面：客家移民到臺灣來時，許多已開發的富庶地區，都是先到的泉州人、漳州人的天下，所以客家移民大都聚集在尚待開發的桃園、新竹、苗栗一帶，因此採茶戲也就一直流傳在這個客家語系的社會裡。當時的演出並沒有大規模的編制與型態，發展至今也相同。因此現今臺灣的客家劇團也多分佈在桃園、新竹、苗栗等地。但是從日治時期的四、五十團，至今已逐漸沒落。由於臺灣客家採茶戲曲是臺灣珍貴且特有的文化資產，因此在影音、文字以及學術研究的傳承成為一項重要的文化議題。

第一節 定義

臺灣客家三腳採茶戲蓋指清末民初時，流行於臺灣客家聚落地區的地方戲曲。而所謂的三腳採茶戲一般又稱三角採茶戲，指由一丑二旦三個角色所演出並敘述賣茶郎張三郎的故事² 為主軸的客家小戲，由「落地掃」的採茶唱進展到搭棚演出的小戲。並與其它民間小戲一樣並無腳本，由講戲先生述說故事大綱，但在細節上是由藝人臨場即興演出。而三腳採茶戲一般演出時，前場演員組合編制最多不超過三人，有時三人指的不僅包含演員，也包含文武場。³ 表演場地一開始因地制宜，形式簡陋，並沒有正式的舞臺，往往是觀眾一圍隨地演唱，俗稱「落地掃」。因此在演唱之前，會先有一段「棚頭」⁴ 的表演，以吸引觀眾，並為宣告戲曲演出的一種手法。另外，在徐進堯、謝一如的《臺灣客家三腳採茶戲與客家採茶大戲》中也提到，原來的三腳採茶戲因受到大家喜愛，所以戲班在進入內台表演後，加入與台下聽眾互動的「拋採茶」⁵，之後並發展為「相褒戲」⁶，歌詞以四句聯式的幽默笑話，演唱者必須擅長現場即興演唱能力及口語表達能力。

而在演員方面，因採茶戲中常有男女調情的山歌小調，在傳統禮教的約束下，女性不被允許唱戲，因此早期客家採茶戲沒有女演員，多由男性反串，直到民國初年阿玉旦…等，這第一批童齡女演員加入後，便逐漸有女演員的加入。而這也與當時社會風氣的保守有關，後場樂師謝顯魁（1943 年生）對

² 根據陳雨璋在論文中述及：據新竹莊木桂先生所說，三腳採茶戲只有一個故事，就是賣茶郎張三郎的故事。共分十齣：一、上山採茶，二、送郎（或稱送哥），三、綁傘尾，四、糶酒，五、勸郎怪姐，六、接哥、盤茶，七、山歌對、打海棠，八、十送金釵，九、盤賭，十、桃花過渡。但根據鄭榮興教授的說法是原來有七齣，分別是《上山採茶》、《勸郎賣茶》、《送郎邦傘尾》、《糶酒》、《勸郎怪姐》、《茶郎回家》、《盤茶、盤賭》等七齣劇目，後來又有《問卜》、《桃花過渡》、《十送金釵》等三齣劇目被安排到前七齣之中，臺灣民間劇界稱為「十大齣」。

³ 鄭榮興《臺灣客家三腳採茶戲研究》，頁 58。

⁴ 在說白中安插數板類似有念白的節奏，用以表現採茶機智道白的逗趣詼諧與韻律美感。

⁵ 「拋採茶」是一種非常即興式的演出方式，演員手持茶籃，以繩子繫住，演出中以茶籃向觀眾席拋出，觀眾在籃內放置物品，例如：扇子、手帕等小物品，再以此物為題，要求演員即興就題發揮演唱山歌。

⁶ 「相褒戲」是小戲的一種，演出者只有一男一女，內容則是以兩人對唱情歌、說情話，歌詞則以四句聯語式的幽默笑話為主。所以演出者必須擅長口才表達。

這種現象提出了說明：他認為當時社會並不那麼開放，男女在戲台上摟抱會遭致非議；女性觀眾對於扮相清秀的生角特別鍾愛，男性藝人扮演生角則不若女性來得清麗。而客家改良戲演出的愛情劇，吸引許多婦女觀眾，並更進一步捧出女明星，則是女班形成的主因。⁷

日治時期的三腳採茶戲，吸收其他唱腔而逐漸形成改良戲進入內台演出，但仍以〈平板〉做為主要唱腔，並稱之為改良調。此「客家改良戲」，便在內台興盛的時期發揚光大，之後由於傳播媒體出現造成內台改良戲衰落，改良戲藝人流向外台發展並向大戲⁸學習扮仙戲，以應付民間廟會的需要，便逐漸演變成為現今的客家大戲。

第二節 源流

臺灣的採茶戲，根據文獻記載是清代中葉客家移民從廣東省嘉應州⁹傳來。

關於採茶戲源起於何人傳入臺灣，根據陳雨璋〈臺灣客家三腳採茶戲—賣茶郎故事研究〉論文中提到：

據筆者田野工作訪問的結果，都說『三腳戲』傳自大陸，但是都不能確定何時。唯有莊木桂先生，談到他父親卓清雲先生的師父何阿文先生是來自廣東，定居在頭份，從年齡推斷，何阿文先生大概自同治年間到台灣，可是他是否是第一個人傳入『三腳採茶戲』的人則不知道。¹⁰

⁷ 蘇秀婷，〈臺灣客家改良戲之研究—以桃、竹、苗三縣為例〉。台南市：國立成功大學藝術研究所碩士論文，頁 46。

⁸ 客家地區原本白天通常不演採茶戲，一般演的是所謂的大戲。即以官話、正音演出的戲，就是演員所講的話是有湖廣的口白，所唱的腔調為皮黃腔。這樣的聲腔系統的劇種有：四平、亂彈、京劇等，由於這些戲曲以唱曲牌為主，即所謂的「唱大曲」並認為其「唱曲」是正音又因其使用官話演出，因此這樣的演出比較正式，適合演給「神明」看。

⁹ 清雍正十一年（1733），程鄉升格為直隸嘉應州，統領興寧、長樂、平遠、鎮平 4 縣加上本屬的程鄉縣稱“嘉應五屬”，直屬廣東省轄。民國 3 年（1914）廢州府制，梅州改名梅縣。

¹⁰ 陳雨璋，〈臺灣客家三腳採茶戲—賣茶郎故事研究〉。台北市：臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，頁 11。

楊國鑫先生在〈新介客家人〉這本書中也提到：

大約在 1911 年前後，由苗栗頭份人何阿文先生從廣東傳到台灣來，
大約在台灣興盛了三、四十年後逐漸沒落。¹¹

綜合上述可推論臺灣客家三腳採茶戲應該是苗栗頭份何阿文先生從廣東傳入臺灣的。在一般文獻中臺灣客家三腳採茶戲的師承系統為：

卓清雲—莊木桂

阿才丑

何阿文—阿浪旦—魏乾任—曾先枝

何火生

梁阿才—鄭美妹

但是本研究訪談黃秀滿女士後發現當時其母親阿玉旦常與阿浪旦及阿漢旦演對手戲，在當時苗栗電台開幕時，所演的開張戲《採茶郎》邀請梁阿才（演哥哥）、阿玉旦（演嫂嫂）、黃秀滿（演小姑）。¹² 加上阿玉旦當時赴日錄音時與梁阿才是對唱的，因此推論阿玉旦是與梁阿才、阿浪旦同一輩份的，但是阿玉旦的師父為阿神伯，其為從大陸廣東來的客家人。因此阿神伯、阿玉旦、黃秀滿這一支脈傳承系統為：

阿神伯—阿玉旦—黃秀滿

阿浪旦

阿漢旦

梁阿才

本研究依據上述脈絡，推論阿神伯與何阿文應是同一時期的傳入者之一。

¹¹ 楊國鑫，〈新介客家人〉，頁 209-212。

¹² 筆者訪問黃秀滿女士，2007.04.06。

而黃秀滿是承襲阿玉旦支脈，也成為大陸客家戲延續至臺灣的重要人物。

第三節 分布與發展

客家移民到臺灣來，許多已開發的富庶地區，都是先到的泉州人、漳州人的天下，所以客家移民大都聚集在尚待開發的桃園、新竹、苗栗一帶，因此採茶戲也就一直流傳在這個客家語系的社會裡。僅當時的演出並沒有大規模的編制與型態。

關於客家戲的分布，吳榮順教授在《郭清輝客家八音團》中提到：

南部客家音樂活動當中，幾乎毫無客家戲劇存在的空間及歷史。¹³

由此可證實客家戲傳入臺灣後，大多在北臺灣發展。現今臺灣的客家劇團也多分佈在桃園、新竹、苗栗等地。但從日治時期的四、五十團，至今已逐漸沒落據調查只剩下十團左右，這些劇團分別是：中壢的金興社歌劇團、德泰歌劇團、黃秀滿歌劇團、新月娥歌劇團、勝拱樂歌劇團、平鎮的正新興歌劇團、竹北的新永光一團、新永光二團、新竹的居順歌劇團、秀美樂歌劇團、龍鳳園歌劇團、苗栗榮興客家採茶劇團、新美蓮歌劇團…等。¹⁴

隨著時代的變遷，客家採茶戲隨著時空改變逐漸式微，加上演出空間急速萎縮，老藝人又相繼凋零的情況；年輕後輩又不願意投入客家戲界，使客家戲缺乏新血造成劇團難以生存。這也是黃秀滿歌劇團在傳承及生存上遇到難以解決的問題，因為請戲者越來越少，戲金由於競爭的關係也越來越低，造成對任何細節都高要求的黃女士秉持著，有能力時能演則演（但仍維持自己應有的水準），並且對於客家研究有興趣的研究者，盡其所能的給予協助與指導。

¹³ 吳榮順，《郭清輝客家八音團》，頁 20。

¹⁴ 資料取自客家音樂鳥瞰地圖（2007/04/26）

<http://club.ntu.edu.tw/~hakka/haksong/main.htm>

第四節 特色

客家『採茶戲』主要的唱腔包括「山歌腔」¹⁵、「採茶腔」¹⁶、「小調」¹⁷，以「採茶調」為主。而在三腳採茶戲中使用的小調多半是吸收自外地而與其本身族群音樂融合的歌謠，因此形成臺灣客家戲獨有的風格韻味。

筆者將臺灣客家採茶戲特色歸納如下：

一、即興性：客家採茶戲的演出是以「講戲」為中心，藝人在細節上可以自由發揮，特別是唸白，因此即興的空間很大。唸白大多使用四縣腔的客語，但是丑腳偶爾會使用海陸腔的客語。而在即興性表演的特色上，最足以做為代表的就是「棚頭」裡的「說」¹⁸。「棚頭」俗稱「敲仔板」，又稱「台白」或「詞白」，為丑角出場時所唸的台詞，唸時以槌子和拍板伴奏。內容有趣且富押韻，但內容與戲劇故事完全無關，主要是在客家三腳採茶戲開演時，藉清脆的聲音來吸引觀眾，聚集人群熱場，一般為說完「棚頭」後才接著表演正戲。

客家戲不僅唸白具即興性，跟觀眾臨場的即時互動也十分重要，關係到整場的氣氛。關於《拋採茶》、《扛茶》黃秀滿女士回憶：當時《中明園》團長田火木稱其母阿玉旦相當於當時的急智歌王。因為以前晚場為八點開始，所有的大人物、長者或村長皆會到，由阿玉旦扮男裝打領帶開場唱山歌仔介紹，並用盤子上放杯子，端給這些大人物喝，當他們要伸手端茶時即用扇子巧妙地擋開，但幾次後便會讓客人喝到，而客人可將眼鏡、煙斗、領帶、手帕、鑰匙…等放在盤子上，再由阿玉旦依東西急興演唱祝福之詞¹⁹。這種表演方式在當時是十分受歡迎，但在日治時期群體活動管制嚴格的背景下，因為觀眾反應太過熱烈，每每演至深

¹⁵ 「山歌腔」的音組織為 La、Do、Mi 三聲音階，例如：上山採茶、老腔山歌、送金釵、初一朝…等。

¹⁶ 「採茶腔」的音組織為 Do、Re、Mi、Sol、La 的五聲音階，如：送郎腔、老腔平板、邦傘尾腔、糴酒腔…等。

¹⁷ 「小調」的旋律與歌詞是固定的，如：十二月古人、剪剪花、問卜、撐船歌、鬧五更…等。

¹⁸ 鄭榮興著，〈臺灣採茶小戲及其特色〉，《兩岸小戲學術研討會論文集》，台北：國立傳統藝術中心籌備處，2001，頁 35。

¹⁹ 筆者訪問黃秀滿女士，2007. 09. 25。她表示這個技藝是由師父阿神伯教的，但不是教死的而是教到開竅，自己會融會貫通，每句會押韻。

夜，欲罷不能，因此曾遭統治者禁止。

二、唱腔²⁰ 的多元性：傳統客家採茶戲的唱腔以平板²¹為主要唱腔，山歌仔為次要唱腔，再輔助以九腔十八調。而傳統客家三腳採茶戲則固定戲碼有固定唱腔，例如：《上山採茶》有固定的唱腔「上山採茶」、《糶酒》有固定的唱腔「糶酒」、《酒娘送茶郎》有固定的唱腔「勸郎怪姐」、《賣茶郎回家》有固定的唱腔「陳仕雲」、《桃花過渡》有固定的唱腔「撐船歌」、《十送金釵》有固定的唱腔「十送金釵」…等。而到了改良戲的唱腔則以客語四縣腔為基礎，也大量吸收許多外來的「小調」。客家改良戲已吸收了許多其它戲曲的唱腔，使客家改良戲具有多元的發展。

三、多方採借的題材：客家改良戲的劇目乃是多方採借而來，除了以文戲為主的改良戲齣之外，在戲劇題材上也包羅萬象，包括講史、神怪、言情、武俠、公案、社會題材等，因此客家改良戲有「日演古路，夜唱採茶」的慣例。午戲通常演較正派的戲齣，例如：《薛丁山、薛仁貴征東》、《三國誌》…等講史類，或《封神榜》、《魏徵斬龍王》…等神怪類，表現民間社會與藝人對於「官」與「神」的敬重，戲劇意義則傾向「忠」與「義」的詮釋。夜戲的題材則較為混雜，講史類比例縮小，言情、武俠、公案、社會的題材大量運用，因為夜戲被定位為家庭戲，故以才子佳人、親情倫理及善惡果報的主題為多，這些主題皆最終指向「教化」的終極目的，因此不論是拋妻棄子、賣友求榮、苦毒兒媳等事情，都會在戲劇最終得到因果報應，善有善報，惡有惡報是改良戲的基本邏輯。

²⁰ 客家民謠唱腔種類繁多，傳統可分下列幾種：

- (1) 老山歌：又稱大山歌，是客家民謠中最古老的一種曲牌。因此歌詞不固定，是無固定節奏的散板，以角調式為多。曲調隨著歌詞、內容意境及歌者歌唱技巧，有著極寬廣的彈性空間。
- (2) 山歌子：又稱山歌指，由老山歌變化而來，也是一種曲牌。歌詞也不固定，但較老山歌規整固定，速度自由但比老山歌較快速，且多切分音，以角調式為主。曲調以四度與三度等音程跳進為多，曲風聽起來活潑流暢又帶點沈穩的高雅，歌者常使用裝飾音的歌唱技巧。
- (3) 平板：又稱改良調，是由老山歌、山歌子改變而來的。原為山歌從荒山原野，慢慢改良走進茶園、家庭。與老山歌、山歌子一樣，可由不同歌詞，同一曲牌唱出，但每位藝人的功力不同因此做的韻便不同，以徵調式為主。
- (4) 其他歌曲（小調）：除了老山歌、山歌子、平板以外的客家民謠皆屬之。大都有歌名，一種唱腔便是一首歌，因此歌詞差不多是固定的（但是也有例外）。

²¹ 採茶戲中的「平板」在許多藝人的認知中，是由三腳採茶戲中的「老腔平板」所衍變而來

到了內台的改良戲演出大多是為營利的目的，因此在實際的編劇運用上，則藉由戲劇的教化、娛樂等功用及演出經營、觀眾喜好的考量下，形成日戲題材較為單純，夜戲題材較為駁雜的情形。

四、襯詞與虛詞：所謂加「襯詞」，是一句歌詞除了固定的七字，另外加幾個習慣用的口語，可以使旋律更有變化，增加山歌的婉轉流利。

這些襯詞有：“…年”、“愛來…”、“捱就”等字。所謂「虛詞」有：“na”、“yo”、“lo”等，它是為了配合曲調的旋律走向或裝飾技巧結構而衍生出來的發音詞。虛詞雖然無意義，卻是唱山歌用來延長音調拖腔時少不了的輔助物。而「虛襯詞」是指「虛詞＋襯詞」的結合，例如：「yo-o-來」，(yo-o)是虛詞，(來)是襯詞，兩者合在一起時，襯詞則虛化，無詞意的作用。在虛襯詞的對應節奏上，臺灣北部一般常用切分音節奏來配置。²²

五、具教化功能：臺灣客家採茶戲的題材大都是反映農村勞動生活和農民家庭故事，例如：三腳茶戲的《上山採茶》、《送郎出門綁遮尾》、《賣茶郎回家》、《山歌對》、《打海棠》、《盤賭》等情節皆將人生道理融入，並具有教化功能。

例如：在黃秀滿改編《賢女勸夫》的《嬌蓮勸夫》戲中，描寫嬌蓮如何苦口婆心勸其夫不要賭博，認真工作（請參見附錄一）。

故事中除了告訴丈夫賭博的壞處，並教其做人的道理。客家傳統採茶戲後來演變成加入了其它劇種的改良戲²³，大部份結局也是團員幸福的結局，而在所有故事中好人死了是可以回陽的，例如：在內台戲時期演的《梁山伯與祝英台》梁山伯死了又返陽與祝英台結婚。由此可看出客家人對於許多事物的看法，是希望有圓滿、美好的結局。

六、編制精簡：客家班現在每次出團每班平均都出八人，有時一人要分飾二角，而伴奏樂器通常有二人分別負責文場及武場。

²² 筆者分析黃秀滿女士戲劇演唱。

²³ 在楊佈光教授（1984）中提到十二個客家改良戲目，他們分別是：一、水蛙記，二、繡球記，三、白羅衣，四、風吹記，五、田子珍，六、騙母救弟，七、台北案，八、奪寶衣，九、文武狀元，十、金錢記，十一、弓鞋記，十二、義方救子等，其中除了「台北案」是悽慘的結局，其它全是圓滿、大團圓的結局。

本研究在黃秀滿歌劇團²⁴田調中觀察到，當時現場樂器演奏者共有二人，一人拉奏弦樂器二胡兼敲打擊樂器鑼及敲仔板，另一人則彈奏鍵盤兼吹小喇叭。可見樂團編制人員的精簡。

七、身段多元性：在身段動作上，客家採茶戲是由傳統三腳採茶戲的身段發展而來，由於三腳採茶戲的身段很少，因此採茶戲的身段動作便不像皮黃戲（京劇）那麼嚴格複雜，較為隨性不那麼嚴謹。而客家採茶戲的身段變化大都集中在手勢、拿扇子、袖子、腳步以及面部表情。

八、角色扮相：客家戲曲的行當以生、旦、丑為主，但由於客家戲班中男藝人愈來愈少，因此目前大都由女演員來擔任小生的角色，稱之為「坤生」，在歌仔戲班也遇到相同情況。客家採茶戲的扮相雖以古裝為主，腳色仍然維持以「生旦戲」為中心，至今並未發展出以武生、武旦、武丑的行當和戲碼；老生和淨角也居於次要的陪襯地位。在客家採茶戲中，丑角是重要的腳色，也是戲中的甘草人物。例如：黃秀滿歌劇團的丑角主要是由女性演員劉秋蘭擔任，劉秋蘭的演技精湛，表現稱職，和男性扮演來比較，毫不遜色。

九、宗教性演出：客家採茶大戲自從渡過了內台的風光時日，祭神的儀式遂成為外台演出的重要工作之一，例如：節令、神佛聖誕、廟宇慶典作醮、謝平安與祭祀時演戲。²⁵ 因此目前在宗教上的需要已遠遠大過了它的戲劇意義。而廟宇請戲所賦予最重要的任務，就是要演「扮仙戲」。在客家庄的扮仙時間大都訂在早上十點左右，但是如果廟方的神還沒請回來，也有中午扮仙的；另外也有特別於晚上扮仙或在子時加演扮仙戲的情形。黃秀滿女士說：無論遇到任何情況也要把扮仙戲演完，不可取消。可見扮仙戲是客家戲班重要的演出之一。

²⁴ 「黃秀滿」苗栗客家人，民國二十七年生，為客家採茶戲名旦阿玉旦之女。十歲便從其母學戲，民國八十一年一月，黃女士正式成立「黃秀滿歌劇團」。

²⁵ 客家庄請戲一般固定會在正月半元宵節的祈福戲、七月半的普渡戲、八月半的酬神戲、十月半的收冬戲。

第二章 黃秀滿特殊演唱技巧 以及對客家戲曲素材獨到見解

「黃秀滿」女士由母親，即採茶戲名角- 阿玉旦從小教導其採茶戲身段及唱腔，並由蕭運寶先生教授其武功底子，紮實的磨練加上自己的努力，很早便在戲台上與母親演對手戲，十六歲開始扮演主角，受到觀眾歡迎。由於跟隨母親從落地掃、內台戲時期，自己再歷經電台、外台戲時期，其人生猶如客家採茶戲演變歷史的縮影，而擁有此豐富的演戲經驗也造就了獨特的個人表演風格，因此在本章便針對其個人演唱技巧探討，更可以觀察出其於傳承上的脈絡。

首先介紹她特殊的習藝歷程，第二節從牽韻、換管、添句、疊字、什唸等方向，以其個人演出的戲齣譜例進一步探討其個人特有演唱技巧。由於具優良的傳承背景，因此本研究在第三節針對其富傳統價值之表演形式進行探討，首先，本研究發現【苦李娘】的演唱方式及故事背景近似中國古代的歌舞小戲《踏搖娘》，因此深入探討二者相關性；另外，《上山採茶》這個牌名的原始曲子一套共有三首，黃女士表示三段歌曲必須連續演唱，每段之間經由絃樂的過板來轉調，而目前一般所演唱【上山採茶】大多只是三段歌曲的一段或二段，可見此套珍貴的原始曲子完整保存非常重要，因此，此三首的唱腔及曲子值得探討並留存。因此本研究採集完整的《上山採茶》三段歌詞及譜例進行分析。最後，第四節為黃女士對「九腔十八調」獨特見解及客家「都馬調」的深入討論。另外，客家戲由於應用押韻的詩詞、什唸、數來寶、說白等素材，使戲劇內容更加豐富，本研究透過黃女士提供的戲曲素材，探討上述素材如何運用在新編或其它戲曲中，提昇戲曲的豐富性及獨特性。

第一節 習藝歷程

一、啓蒙

黃秀滿爲苗栗客家人，民國二十七年生。十歲便從其母學戲由母親教導唱腔及身段，十三歲開始演配角由其母演主角，十六歲便爲真正主角，換母親當配角並常演與母親爭老公的戲，十分受到觀眾歡迎，天天客滿。²⁶ 當時阿玉旦爲了培養接班人也買了兩個養女，和黃女士一起學戲²⁷，而且黃女士家中兄弟姐妹目前只有黃女士承襲演戲的工作；雖然每天跟隨母親演戲無法正常在學校學習，但母親仍十分重視她的教育，每到一個新地方母親一定特地尋找漢文老師，教其識字充實知識，因此她現在可以自編劇本或唱詞。黃女士曾隨母親於苗栗採茶班「中明園」（班主田火水，黃女士當時在「中明園」演出劇本的手抄本，參見第三章）搭班演出攻旦角，母女更是時常同臺演出。十三歲時搭新竹「泰山歌劇團」（是採茶班）當時仍演配角；到十五歲時重回「中明園」演出，此時便已當主角並與其母演對手戲。之後並搭過「勝春園」、「新永光」、「新勝園」等劇團，也曾於苗栗「榮興客家採茶劇團」草創期幫忙，在那兒幫了兩年多，因此現在劇團戲籠上，還留有「榮興」的字樣。在黃女士二十六歲時，「阿玉旦」因中風而暫輟演藝生涯，當時家裏所有開支全由黃負擔，所以她必須從年初演戲到年底都不能休息，而薪水全交家用，演戲時所須的行當如：鞋子、手錶、戒指…等全由戲迷贈送。五年後母親便因胃病去世。

二、經歷

（一）內台戲時期

關於光復前內台戲的演戲情況，黃女士記得日治時期由於當時正在戰爭

²⁶ 黃女士回憶其母非常嚴格，當時演內台戲一台戲為十天，大家都睡一排，阿玉旦教她演戲都在蚊帳內。眼睛要看那、手要怎麼比、要其站就站、跪就跪，絲毫不敢造次。打她也不會在公共場合打她會在蚊帳內打，保留她的面子。當時阿玉旦、黃秀滿、黃女士的姊姊及養女黃桂香都有專屬繡上名字的椅墊。

²⁷ 一位現在已成為弟媳，偶爾客串演出，另一位已沒演戲了。

中，因此演戲必須申請，而且必須講日語穿現代服裝演現代戲（話劇），禁演三腳採茶戲。光復後也停半年不能演戲，這時所謂客家大戲（改良戲）才出現。演內台戲時一檔是十天，也有一齣戲可演十天，例如：當時的《魏徵斬龍王（劉全進瓜）》便演了十天。光復後內台戲興盛，客家庄地區便有三十多個戲班，百多位演員，每次要換地方演出便要三大卡車載物品及演員，直到電視等傳播媒體的出現內台戲才沒落，大家也較不願再花錢出去看戲。因此內台戲時期是戲班演員收入豐厚的時期，下午場演一場可得 100 元，但農忙時便不演下午場，晚上場由於要三七分變 70 元，因此當時的客家戲班都大賺錢，當時黃女士約 26 歲左右，到了 38 歲便改演外台戲。她覺得內台戲比較不好演，因為要吸引觀眾買票入場，所以要有許多噱頭，而外台戲則靠的是唱功的實力，演不好時現場觀眾就離開，比較具挑戰性。

（二）電台時期

在民國五十五年到六十五年時，由於黃女士自己是內台出身的，對開放式且觀眾走來走去的雜亂外臺戲很不習慣，經過考慮後，認為電台演出是比較好的選擇。便於新竹台聲廣播電台主持及演唱客家採茶戲節目，戲齣內容大多是歷史戲（演的角色大多為岳飛、楊宗保、薛丁山、狄青…等）。黃女士說，當時電臺給她的價碼很高，一個月兩千元（其它演員約 1100），一天約演三小時，中間穿插賣藥廣告可加得外快四百元，那時一斤豬肉才賣八元，可見其價碼的高水準！由於歷史戲中大多以生角戲居多，而且生角必須經驗豐富且會演唱多種唱腔並自演自唱，黃女士聲音宏亮比較適合演生角，故自此開始改唱生角。在演出電台廣播戲的期間（約四年），不時有戲班請黃女士出場演外台戲，也曾受邀至香港演出。民國五十九年，她受「龍發興」老闆劉榮發之邀，重回外台表演，當時由一天三百元的價碼演到一天八百元，算是很高的價碼。到民國六十五年，黃女士因感客家戲日益沒落較少人請戲，並且從小演戲演到大有些彈性疲乏，遂離開至台北依親暫時離開戲曲界。

(三) 外台戲時期

民國七十五年，黃女士應採茶戲同業之邀復出搭班演出。戲路日益增廣，遂向新竹「金龍歌劇團」、「永興歌劇團」租班演出，開始經營戲班。因為外臺戲的訂單漸漸增多（當時「榮興」尚未走外臺路線），黃女士決定自組「黃秀滿歌劇團」（屬中壢的班），由鄭榮興先生為其申請執照並起戲班名稱。因為沒有結婚，黃秀滿女士認養了弟弟的兒子黃泰乾，在執照上便登記他的名字。民國八十一年一月，黃女士正式成立「黃秀滿歌劇團」。此班已於民國八十五年八月初，賣給新竹市的李永乾先生²⁸（今「龍鳳園歌劇團」團主）。劇團賣給了李永乾之後，由李先生支付其薪水，一般主角一天是兩千元，黃女士則有三千元，算是高價位的演員。黃女士表示：戲班的業務、人際方面過於複雜，她對演戲的喜好勝過一切，所以寧願賣團，只圖能專心演戲；目前的團主為李永乾先生，負責團務管理、工作調配、業務及接戲等事物，不用黃女士親自負責，她只要演戲及領團就可以了；如此不但可省了接戲、交際的困擾，又可以專心演戲，是一個兩全其美的法子。

黃秀滿歌劇團以演出客家採茶戲為主，活動區域為桃、竹、苗三縣客家庄（許多廟宇十多年來都固定請黃團演出，例如楊梅錫福宮十多年來皆請黃女士的劇團演出，因此擁有許多固定戲迷。²⁹）。因為黃女士的劇團能演出的戲碼多（黃女士說約有六十多齣）、演員演技也受到肯定，所以戲金也較同業高，每台戲約三萬五千元（一般一台戲約二萬八千元），大日子³⁰則為六萬元左右。以前生意較好時一個月約有 20 天左右戲，有時連在淡季的十二月也能接到十幾棚戲，相對於其它只能接到一、兩天戲的戲班，生意還算差強人意。現在生意差很多，客家班現在每次出團每班平均都出八人，因此有些人要一人分飾二角，文場固定為李永乾，常演出的劇目為《雪梅教子》、《孝子不記仇》、《乞米養狀元》、《太平天國》、《薛平貴征東》、《狄青征南》…等。

²⁸ 黃女士表示李永乾最早是學吹樂，因戲班缺絃手所以才學拉樂。

²⁹ 筆者訪問廟裡的委員彭文宏先生，2009.03.14。

³⁰ 大日子指的是客家人的大節日，五大節日為：正月半、媽祖生、七月半、八月半、十月半。

三、發展—錄製錄影帶及電視台錄影

因為黃女士的班底演出陣容相當不錯，都是有經驗的演員。在民國七十九年左右苗栗頭屋的「嵐雅」傳播公司邀其錄製了一批錄影帶，有《才人無貌，恍易多風》、《乞米養狀元》、《小媳婦未來，不知大媳婦好》、《賢女勸夫》、《梁山伯與祝英臺》…等，其中《乞米養狀元》是很早就有的戲碼，是苗栗一個賣藥者謝新霖所寫，「榮興」劇團也曾曾在公演時演過，是一齣知名的戲碼。至於《小媳婦未入門，不知大媳婦好》，一般戲班演這場戲時，主角是小生，後來「阿玉旦」演出時改為傻子以增加「笑」果，現今許多班也跟著將主角改換為傻子了。《賢女勸夫》算是三腳採茶戲的一種，通常用於說唱，在數十年前就有唱片灌製過此劇內容，由「阿玉旦」的上一輩師父「阿神伯」傳授，再由阿玉旦傳給黃女士，黃女士目前家中還存有手抄本。和一般劇團演出不同的地方是，它還多了幾首歌。黃女士將此部《賢女勸夫》改編成《嬌蓮勸夫》，並錄製成錄影帶。《梁山伯與祝英台》也是很早的戲碼，是阿玉旦傳授給黃女士的。目前有一位謝美妹女士，還和「阿玉旦」對戲時演過仙伯，她的很多唱腔及身段都是「阿玉旦」所教授，今已從「新永光」退休。而《財主哥與阿乃姑》也是由阿玉旦傳授給黃女士的，其中的《十送金釵》更是客家採茶的經典曲目。她認為拍攝錄影帶比唱現場辛苦，因為一齣戲中同一佈景要一起錄，所以演員要跳著演，而她自己當導演就要教演員該演哪一段，如何演；自導自演加上教演員演，整個過程特別辛苦。另外，與嵐雅簽約是一天要錄二齣戲，共錄十齣，常常半夜要想戲內容或身段，非常辛苦。當時客家班尚無人拍攝錄影帶，因為她對每個演員唱功都很瞭解，所以她對於每齣戲的每個角色都是精心安排。在電視台錄影方面，只有在客家電視台拍攝一齣「永樂君下江南」，因為在電視台拍攝需要有正式劇本，演員哪一句台詞哪一個走位是固定的，造成她們這些習慣「講戲」的老演員非常不適應。

四、成就

「黃秀滿歌劇團」於民國八十一年第一屆「客家戲劇比賽」中，以《孫臏出世》一劇獲得甲等團體獎。民國八十二年第二屆以《趙匡胤千里送京娘》一劇，得到團體優等獎，最佳生角及最佳文、武場獎。民國八十三年第三屆以《趙匡胤千里送京娘》一劇得最佳導演獎。由於得過幾次獎後，發現評審並非採茶戲的內行人，再加上每次獎金只有三萬元太少，她認為要比賽就要像樣演得精緻，三萬元連演員的薪水都不夠。

黃秀滿家裡供奉的是田都元帥金身。喜愛演戲的黃女士對客家戲的前途感到憂慮，她希望年輕一輩能對客家戲多加關心，客家戲班更歡迎年輕人的加入，因為目前有實力的戲班演員大多七、八十歲，逐漸凋零。她本人也感到年紀已高，體力上也比以前差一點，目前也無接班人。但她相信，只要有人願意學戲，不管是哪個戲班，她都會誠意接納，並且傾囊相授！不藏私地把自己的資料傳承下去，但是過去很多人拿了她的資料後便佔為己有，令她非常氣憤，讓她對於提供收藏的資料感到遲疑。黃女士除了經營戲班外，並曾於新竹縣立文化中心教授採茶戲身段、唱腔，也曾於台北市立社教館教授採茶戲，也在龍潭國小、平鎮國中及中央大學等許多地方教授過。綜合上述，黃秀滿對於客家戲有深度熱忱，對於推廣客家戲不遺餘力，其一生成就非凡，為本研究取其為研究對象的主因。

五、黃秀滿歌劇團

黃秀滿歌劇團中，現今常出團的演員有官寶珠（苦旦）、劉秋蘭（丑角）、劉玉漢（老生）、劉玉全、藍香妹、陳玉、李月娥等，文場固定為李永乾，武場則有呂坤生。另外有黃秀滿的表姐蘇鳳英，負責燈光、音響和武場，弟媳黃桂秀為阿玉旦的養女，後成為童養媳，現在僅偶爾客串。除文、武場和檢場外，演員都是女性，黃女士解釋說，這是由於客家男人無法把演戲當事業，所以男演員不好找。薪資方面：主角一天薪水是兩千元，配角一千七百元。但是由於現在請戲的機會並不多，多數成員只是把演戲當成副業，出團都在 6-8 人左右。因此目前客

家戲班，大多彼此互相支援，她也常受邀支援別團，但她仍感嘆客家戲的沒落，除了演員的凋零，觀眾流失之外。黃女士表示：請戲者為求便宜，讓戲班削價競爭，降低演出品質，許多戲班常演的四不像，口白身段不清楚，句尾牽韻像京劇一樣吊高，反而喪失了客家戲的特色，因此，她仍然堅持自己的信念，不願削價競爭，維持應有的水準。

第二節 個人特殊的演唱技巧

客家歌謠大多依賴民眾的口耳相傳，自然而自由地在民間流傳。客家山歌的基本特質更是將內心自然的情感，表達在歌曲的演唱中，因此演唱者如何行腔走韻將自己豐沛的情感唱出，便是形成個人特色的重要因素。

黃秀滿女士由於從小跟隨母親學戲，在母親嚴格的教導之下造就了她紮實的演戲基礎，再加上演戲經歷豐富，形成她獨有的唱腔風格。除此之外，黃女士本人也常到大陸觀摩戲曲的演出，吸取特色加入自己所新編的詞曲或劇情中，因此使得她所演出的戲劇更擁有個人的特色。這些便是她能在客家戲曲界屹立不搖，並擁有廣大戲迷的原因，當然其音色具有細緻變化的唱腔更是讓戲迷著迷五、六十年的原因。本研究依據黃女士的習藝經驗與田調訪問獲取的演唱特色分析如下：

一、牽韻：

「牽韻」通常是在句尾拖腔，亦即將音符拖長演唱的部分，音符要拖多長都可以，但千萬不可跌板。由於拖長音的地方多半是在句尾節奏放慢之處，而此處經常會出現虛字「哪噯喲」三個字，例如：《賢女勸夫》中的【蛤蟆歌】（參見譜例一），「哪噯喲」三個字便演唱三種不同牽韻。在《梁山伯與祝英台》中媒婆演唱的山歌仔句尾也拖得很長。另外，筆者在黃女士演唱的《十送金釵- 阿乃姑》中的十送金釵結尾，也發現尾音也拖得很長。

在一般採茶戲大多唱平板，但平板中有一個基本板式，旋律也較平緩，在

每個字或每個音符之間、句中、句尾都可以牽韻，例如：《梁山伯與祝英台》中的平板演唱，幾乎每字都牽韻並且每次牽韻都唱的不同，即使音符相同節奏也不同，非常具有個人特色。此外，在此齣戲中媒婆演唱的山歌仔，在句中句尾都牽韻，其句尾音都是下行完全四或五度，而在英台開藥的平板中，不僅句中牽韻，句尾的收尾採用吊高尾音的方式很有特色。

譜例一 《賢女勸夫》的小調【蛤蟆歌】

賢女勸夫- 蛤蟆歌 (小調)

實際音高：b 黃秀滿 提供 (2008.02.21)
王佩琪 採譜 (2008.03.03)

1 蛤 蟆 出 世 在 水 中 啊 啊 有 時 來

5 水 中 涵 有 時 來 石 洞 哪 唉 啲 蛤 蟆 仰 般 叫 ~ ~ ~

10 哪 唉 啲 有 時 在 水 中 涵 食 蚊 蟲 啊 唉 啲

黃女士表示：客家山歌之所以難唱在於每個人唱出的韻不同，有經驗的演唱者不僅能牽韻牽得長，音色的轉折也豐富多變，力度的控制也流暢，聽起來便顯得順暢。但是許多演員卻以為只要拉長音便是牽韻，牽韻也關係到音色及拍子是否適當的問題，這些技巧都必須依靠經驗。因此，當初其母阿玉旦一開始教牽韻便是教她從平板開始，由於山歌仔及老山歌都要牽韻牽得很長，而且音調要牽到很高，困難度較高，所以之後才教山歌仔及老山歌。黃女士說其母阿玉旦牽韻

就牽得非常好，自己還比不上。³¹

二、換管：

黃女士表示：採茶戲的平板唱腔分爲四管—平板、六上線、不合（ㄇㄣˊ）線、反管等四種，唱腔只要一「換管」，聽起來就有明顯差異。例如：研究者發現在《梁山伯與祝英台》此齣戲中，梁山伯與祝英台在學堂同床共眠時，祝英台和衣而睡，引起梁山伯的懷疑兩人對唱時的平板，唱腔便換反管。另外，英台開藥給山伯時³² 及英台哭墓時所唱的則皆爲不合線。³³（請參見附錄三、四譜例）

換管的時機爲當演唱到苦情的、悲傷的就要換管，用平板、不合線或六上線，其中六上線的音調會比較高，花旦、三八的角色會用反管。四管都是採茶中的平板，只是調不同而已。³⁴一個好的絃師應該小調和四管都要會拉且要融會貫通，隨著演唱者或劇情換管，當絃師在過板時換管演唱者就馬上換調跟上，若絃師拉錯管線演唱者須自己改唱對的，絃師也馬上會換管。³⁵

三、添句：

客家歌謠的另一特色便是即興性，在採茶戲中一般唱詞除了加入虛襯字外或因應現場觀眾在歌詞上添加現場的人名或物品，例如：「拋採茶」（請參見本研究第 11 頁）。但是一般有經驗的演唱者爲表現自己的功力，通常在基本結構四句³⁶ 外，會自行加上「收尾句」，或「句中添句」（句中添句，請參見《賢女勸夫》旦角山歌仔，譜例二歌詞的第二句- 情事借問哥正哥及《英台哭墓》中，三拜梁哥的歌詞“爲何不知”，便是在句中即興添加一句）。而「收尾句」的字數並不固定，常見的爲“哥正哥”、“心肝妹”…等。但是收尾句不論加入多少字都要與前

³¹ 本研究訪問黃秀滿女士，2009. 03. 23。

³² 參見本研究譜例分析後，發現英台開藥的管線並非反管是平板。

³³ 經由譜例分析後，本研究認為此處的換管是指調性改變。

³⁴ 訪問黃秀滿女士口述，本研究記錄整理，2009. 04. 13。

³⁵ 此部份為黃女士口述的記錄，黃女士說有一次她出場時絃師拉山歌仔，因為她演小生是不能唱山歌仔的，她照唱自己的平板，絃師便馬上拉回平板。若絃師原來拉平板旋律，而歌者突然轉小調，拉絃師父要馬上跟上。因此戲班的絃師與八音班的絃師是不同的，因為戲班的絃師要把山歌、九腔十八調、甚至外江戲、亂彈戲的絃譜記熟，再融會貫通，遇到突發狀況才足以應付。

³⁶ 黃女士表示一般一首山歌仔及平板只有四句，但小調可以四、六、八句，絕不會有單數句。

面內容相關，而且字尾一定要牽韻，韻牽多長都可以只要不跌板即可。黃秀滿女士表示：一般在山歌仔四句之後，通常會先接一段「鼓階」之後再添加收尾句，使氣氛較熱鬧因此稱為「鬧棚」。

譜例二 《賢女勸夫》旦角山歌仔

賢女勸夫- 山歌仔 (旦角)

實際音高：e'

黃秀滿 演唱 (2008.02.21)
王佩琪 採譜 (2008.03.03)

1
三 更 半 夜 誰 叫 我
3
情 (哪) 事 (啲) 借 問 哥 正 哥
5
妹 在 房 中 正 繡 花

四、疊字：

疊字通常是有經驗的演唱者即興的在句中添句或添加收尾句時，會重複前一句的詞，例如：《梁山伯與祝英台》中的【英台哭墓】添句“爲何不知”中的不知，及《苦力娘》中收尾句的“緊想”。另外疊字不可出現在第五、七、九…等單數句，而疊字最多可疊到十三個字。由於使用疊字常是爲了加強情感，疊的字須與整首曲子的內容相關，當然疊字也要有板，千萬不可跌板。³⁷

五、什唸：

「什唸」又稱「敲仔板」，在什唸前後須加上平板或山歌仔二句，一般方法

³⁷ 黃秀滿女士口述，本研究記錄整理，2009.04.13。

爲平板或山歌仔的四句分成前後各二句³⁸，中間加上什唸。什唸的長度無限制，但要是雙數句，每句前後分句要“搭句”（黃秀滿女士口述，本研究音譯，意思指前後分句意思要相關聯），並且前後分句要押相同韻，但第三句可以不押韻。例如：《賢女勸夫》中的一段什唸如下：

世間人要殺忙 (mong)，賺錢愛勸儉 (kiang)。→押 ng 韻

男子人理外務 (vu)，婦人家理內助 (cu)。→押 u 韻

做生意認主顧 (gu)，學手藝拜師 (s`ii)。→沒押韻

耕田愛工夫 (f`u)，唔好者草草，田園耕到變草園 (p`u)。→押 u 韻

夫妻愛和好，與鄰居要好相助 (cu)，唔好吃飽走去賭 (d`u)。→押 u 韻

賭博真會殺人，公平賭會給人殺大豬 (d`u)，輸到當衫並當褲 (fu)。→押 u 韻

從上述例子可以看出，此段什唸一句的前後分句是有押韻及搭句的，第三句前後分句是沒有押韻。

六、曲牌的應用：

因應戲劇上的需求，常需重編新的詞句再套上各個曲牌，例如：《梁山伯與祝英台》中媒婆所演唱的曲調，即爲原來曲牌《上山採茶》中第一段曲子【急急忙忙】的旋律（《上山採茶》請參見以下歌詞及譜例四），歌詞便是稍加改編而成的。

第三節 《苦李娘》、《上山採茶》之表演形式

臺灣的地方戲曲泰半源自中國大陸，客家採茶戲也是從大陸傳入臺灣後，

³⁸ 若自己可以即興唱出平板或山歌仔新編的下句，也可以在什唸之後唱新編的下句，請參見《賢女勸夫》「什唸」部份。

受到外在環境或文化政策的影響吸收其它戲曲唱腔，表演形態已受到改變。本節所討論的【苦李娘】及【上山採茶】皆為源自大陸，目前在臺灣受到大家傳唱，但極少保留傳統的表演形態。黃秀滿女士自小受母親啟蒙，並在採茶戲的唱腔及身段等表演形態接受完整的訓練，雖然也經歷採茶戲吸收其它戲曲唱腔及身段演變成改良戲的時期，但是對於這兩首曲調仍然堅持必須保留傳統的唱法及表演形態。

首先探討【苦李娘】，【苦李娘】這首曲子原為三腳採茶戲《賣茶郎》故事中的一段內容，描述張三郎出門賣茶後，李娘卻遭受嫂嫂虐待，便用歌唱來抒發自己的悲苦。在演唱上黃女士強調現在大家皆遺忘了在每句句尾一定要加上“苦李娘”這三個字，來表達她的悲苦，並常將收尾句變成第四句。本研究發現【苦李娘】的演出形式與中國隋唐時期的歌舞小戲【踏搖娘】相似，後續即深入探討其相關性。

接著探討【上山採茶】，【上山採茶】也為三腳採茶戲《賣茶郎》十大齣中牌名為《上山採茶》中的一套曲子，但現在普遍以為【上山採茶】只有【急急忙忙】這首曲子，黃女士指出原來《上山採茶》這個牌名的曲子一套共有三首，這三首是必須固定連續演唱的，而目前一般所演唱【上山採茶】大多只是三段歌曲的一段或二段，因此本研究針對此三首的唱腔及曲子之間的接法進行探討，達到將原始曲子完整保存的目的。³⁹

一、保留古代歌舞小戲特點之【苦李娘】

【苦李娘】⁴⁰李娘原名李三娘，因此又稱《李三娘磨麥》，現在大多用【苦李娘】這個名稱，⁴¹這首曲子的旋律與阿玉旦演唱的廣東採茶【進妹房】是相同，但是不同之處是【進妹房】在句尾會突然把音高提高（請參見附錄二譜例第 4，8 及 11 小節）。另外，現在大家傳唱的【初一朝】也是採用同一旋律。關於唱腔方面，這首【苦李娘】唱腔是山歌仔，絃樂也是拉山歌仔，在戲齣演出時為表現

³⁹ 筆者訪問黃秀滿女士，2008. 03. 23。

⁴⁰ 黃秀滿女士表示《苦李娘》應該為阿玉旦師父—阿神伯所編，要不然也是阿神伯從大陸帶入臺灣的，因為在當時只有阿玉旦會唱。

⁴¹ 黃秀滿女士認為《苦李娘》這個名稱比較好，因為“李娘”是指劇中苦旦的名字

其悲苦演唱者常會使用哭腔演唱。在內容方面，主要為描述張三郎出遠門賣茶，李三娘在家遭嫂嫂虐待，因此以歌唱來表達其心中的悲苦，黃女士表示在戲齣上若遇有遭嫂嫂或婆婆虐待時的情節皆會演唱此曲。

研究者發現在中國古代的歌舞小戲【踏搖娘】也有相似情節，在楊蔭瀏《中國古代音樂史稿》中相關描述如下：

在中國的隋代末年，流行於黃河以北一帶，有一個描寫北齊時候曲子《踏搖娘》又名《蘇中郎》，是一個反映男女社會地位不平等情形的歌舞。內容為描述北齊（550-577）時有一個男人姓蘇，長得很醜，喜歡喝酒；他每回喝醉了回家，便毆打其妻。而他的妻長的很美並且擅於唱歌，她受了丈夫的壓迫，便用歌唱傾訴她的哀怨、痛苦的心情。這個節目，表演起來，有舞、有歌、有眾人幫腔，而且有管弦樂器伴奏；起初是由男人扮成女性表演，後來漸漸由真正的女性來表演。⁴²

另外，在吳钊、劉東升的《中國音樂史略》中也提到：

【踏搖娘】為唐代散樂⁴³中的歌舞小戲，又名《談容娘》表演時其妻跳著舞唱著歌進場，在她歌唱的每一疊（段）的結尾，由眾人齊聲幫腔唱“踏搖，和來！踏搖娘苦，和來！”。一會兒，其夫進場作歐斗之狀。全戲用笛、拍板、腰鼓伴奏，這種樂隊就叫“鼓笛”（《樂府雜錄》）。在民間非常流行，天寶間詩人常非月的《談容娘》詩就寫出了它在大街上表演的盛況：

舉手整花鈿，翻身舞錦筵。

馬圍行處匝，人簇看場圓。

歌要齊聲和，情教細語傳。

不知心大小，容得許多憐。

由此詩可知【踏搖娘】已是一種既有歌唱，又有對白的歌舞戲。⁴⁴

⁴² 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿上、下冊》，頁 19-20。

⁴³ 《散樂》又名《百戲》在隋、唐、五代時，它包含了各種雜技，也應用於各種戲劇，從表演形式言，唐代的戲刻有包含音樂、歌唱、舞蹈、表演說白五種藝術形式的戲劇，也有只包含五種藝術中某些種形式的戲劇，內容是尖銳地反映社會現實。

⁴⁴ 吳钊、劉東升，《中國音樂史略》，頁 114-115。

從以上文獻中得知【踏搖娘】在演出時有歌、有舞、有眾人幫腔，並有管弦樂器伴奏。黃女士表示當初阿玉旦教她演唱【苦李娘】時一般是沒有幫腔，但若導演覺得需要加上幫腔也可增加。但是每句句尾一定要加上“苦李娘”三個字，以表達心中的悲苦，而【踏搖娘】也同樣以重複自己名字來表達自己的悲苦。由此可知【苦李娘】與【踏搖娘】在演出內容情節上相似，並以歌唱來抒發悲苦。因此本研究推論【苦李娘】表演形式應該承襲自【踏搖娘】。

本研究特別將黃女士演唱⁴⁵【苦李娘】(請參見譜例三)的特色及技巧整理如下：

1. 牽韻：由於這首曲調是非常悲苦的，所以在牽韻上尾音要拉得特別長，才足以表現其悲苦。而黃秀滿的演唱版本除了句尾牽韻牽得很長外，還將音色做了抑揚變化(請參見譜例三每小節句尾處)；並且在節奏上添加許多的附點，而其母親阿玉旦【進妹房】的演唱中則以三連音及裝飾音來表現牽韻上的變化，尾句則在音域突然拉高(參見附錄二譜例)，各具不同風味。

2. 歌詞：這首曲子的歌詞結構是傳統的4+3字共四句，最後一句是收尾添句，通常是有經驗的演唱者為表現自己功力便即興添加第五句即尾句。另外，這首曲子主要為李娘用歌唱傾訴她的悲傷、痛苦的心情，因此每句句尾一定要加入“苦李娘”三個字，黃女士表示很多演唱者都遺忘了，並且將第五句的添句當成第四句，造成積非成是。

3. 疊字：疊字是為加強曲子的感情，而在這首曲子中疊字“緊想”，出現在第四句及添句第五句，由於第五句要緊接第四句的“緊想”二字，所以第四句的尾句牽韻就不可以太長，以便第五句緊接第四的“緊想”(參見譜例三的第4及5小節)。

⁴⁵ 筆者訪問黃秀滿女士，2008.03.23。

譜例三 【苦李娘】

苦李娘

記譜音高=實際音高

黃秀滿 演唱 (2008.04.13)

王佩琪 採譜 (2008.04.24)

1 一 更 割 禾 斯 冷 露 打 哪

2 苦 啊 李 娘 係 捱 苦 哦 哪

3 二 更 穀 斯 上 轉 挨

4 苦 啊 李 娘 緊 那 想

5 緊 想 捱 郎 轉 家

二、碩果僅存成套演出之【上山採茶】

《上山採茶》原為三腳採茶《賣茶郎》十大齣中的牌名，而曲子【上山採茶】這套曲子共有三大段，每句各為 4+3 字。演唱時要將三段連續唱完（急急忙忙+伯公伯婆+十二月採茶）才算完整，而每段之間要轉調時用絃樂過板，絃樂要拉山歌仔的調不可以拉平板。歌詞及譜例如下：

（一）【上山採茶】歌詞

1. 【急急忙忙】

急急忙忙離了家，離了家中去採茶。
阿哥採多妹採少，不論多少採回家。

三人採茶來上山，山高路遠真可憐。
心心念念採色茶，來到茶山開遍天。

(轉調)

2. 【伯公伯婆】

誠心來去拜伯公，伯公伯婆帶笑容。
姊妹來得路途遠，沒買手信來敬奉。

拜了伯公併伯婆，伯公伯婆笑呵呵。
姊妹來得路途遠，帶有金香併四果。

(轉調)

3. 十二月採茶

男：正月採茶是新年，同妹牽手入茶園。

女：茶頭樹下同郎說，一心同郎結姻緣。

男女同唱：

二月採茶茶生芽，同妹牽手採茶心。
百花採來滿身帶，老妹要帶海棠花。

三月採茶茶葉清，同妹牽手採茶心。
一心採茶給妹插，郎係有意妹有心。

四月採茶茶葉長，同妹採茶入間房。
雙手拉開陵羅帳，鴛鴦枕上好風光。

五月採茶茶葉黃，阿哥抱妹妹抱郎。
兩人抱來面對面，風流難捨風流郎。

六月採茶熱難當，同妹採茶透心涼。
有情妹妹知哥熱，雙人扒扇到天光。

七月採茶不及時，阿妹多情哥心知。
今日秋風漸漸起，牛郎織女相會期。

八月採茶百花開，阿妹姻緣天送來。
十五算來中秋夜，共棹飲酒心頭開。

九月採茶菊花黃，哥喊賢妹轉家鄉。
早喊賢妹來去轉，不知賢妹在何方。

三人採茶在山頭，緊看山水緊焦急。
東南西北都採光，三步行來二步走。

十月採茶轉家中，家家戶戶拜祖宗
分別姊妹各回鄉，明年新春再相逢⁴⁶

(二) 【上山採茶】譜例

譜例四 【上山採茶】- 急急忙忙

上山採茶- 急急忙忙 (山歌仔)

記譜音高=實際音高

黃秀滿 演唱 (2008.03.23)
王佩琪 採譜 (2008.04.04)

1
急 忙 急 忙 忙 是 忙 (啊) 忙

3
離 家 (了 喔) 家 中 (哦 哪 唉 啲)

5
離 (呀) 了 (呀) 還 是 家 (啊) 家 中 (哪)

7
家 中 來 (嘿) 去 (哦) 採 (啊) 茶 (哦)

⁴⁶ 歌詞為黃秀滿女士提供。關於曲名，在 2007.03.23 的訪談中，黃女士皆用【急急忙忙】、【伯公伯婆】、【十二月採茶】來指稱該曲，因此筆者指該曲時皆延用此名稱。

上山採茶- 伯公伯婆 (山歌仔)

記譜音高=實際音高

黃秀滿 演唱 (2008.03.23)
王佩琪 採譜 (2008.04.23)

伯公伯婆來笑呵呵來拜伯公併伯婆

老妹行有千里路啊有有準備來併四果

上山採茶- 十二月採茶 (採茶腔)

記譜音高=實際音高

黃秀滿 演唱 (2008.03.23)
王佩琪 採譜 (2008.04.04)

正啊月哪採茶是新年啊

哪啊啲同啊妹啊

牽手入茶園哪啊啲

第四節 客家戲曲素材的獨特見解與靈活運用

黃秀滿女士擁有從母親阿玉旦的完整傳承系統，因此對於「九腔十八調」提出不同於文獻上自己的獨特見解，本研究在此節進一步探討。提到「都馬調」大家皆想到的是歌仔戲的「都馬調」，在客家戲班也都是演唱歌仔戲的「都馬調」，

黃秀滿女士提出客家戲班也擁有自己的「都馬調」，只是已漸被大家所遺忘，在此節也將客家「都馬調」的旋律做採譜，並做進一步探討。

客家戲曲中除了有平板、山歌仔、老山歌三大唱腔外，黃秀滿女士仍保有從母親阿玉旦時即使用的傳統素材，並靈活運用在新編戲曲中。在本節也將黃女士提供的資料做整理。

一、「九腔十八調」

黃秀滿女士表示最早從大陸傳入的傳統客家採茶戲的唱腔是全由「九腔十八調」所構成的，其它便是新編的，例如：常被傳唱的【月有情】、【蛤蟆歌】…等。對於「九腔十八調」共有那些腔調，普遍都混淆不清，而黃秀滿的母親阿玉旦從小便將「九腔十八調」的所有曲調完整的教授她，她表示現在已無他人會完整演唱這「九腔十八調」，可見此套唱腔對於客家戲的完整保存相當重要，因此本研究在此特地摘錄文獻中「九腔十八調」的相關探討及黃女士提供的九腔及十八調進行研究比較。

黃秀滿女士提供的「九腔十八調」如下：

「九腔十八調」中的九腔為牌名，九腔為：1.十送金釵、2.桃花過渡、3.送郎、4.糴酒、5.賣茶郎回家、6.問卜、7.山歌仔、8.平板、9.老山歌。九腔皆為採茶調，戲劇中最常使用到的是九腔中的平板，其次為山歌仔及老山歌。此外，九腔中的 1-6 腔要唱山歌仔的韻，其中《桃花過渡》是戲牌名，戲齣中它有二個調【撐船歌】及【渡船歌】。第 6 個《問卜》，鼓要採茶調，絃要拉山歌仔，演唱者要唱山歌仔。

「十八調」即為十八個小調，為九個牌名裏的歌曲，因此九腔是基本框架而十八調則是內容。十八調為：1.八月十五、2.五更鼓、3.洗手巾、4.上山採茶、5.嘆胭花、6.苦李娘、7.船夫歌（撐船歌）、8.桃花開、9.古人會、10.思戀歌、11.十八摸、12.病子歌、13.鬧五更、14.初一朝、15.打海棠、16.雪梅思君、17.十二

月古人、18.姑嫂看燈等十八個調。

關於「九腔十八調」有許多學者已提出解釋，每位學者皆有自己獨特見解，而本研究認為黃秀滿女士所提出的見解比較明確清楚，即所謂「九腔十八調」的腔是指唱腔，形成客家戲曲中所有曲調的基本架構，而調是指曲調為基本架構下形成的多種曲調，傳統客家採茶戲的唱腔是全由「九腔十八調」所構成。

二、客家「都馬調」

針對客家「都馬調」黃女士表示「都馬調」不是「歌仔戲」所獨有，早期客家也有自己的「都馬調」，但是客家戲的都馬調比較簡單演唱，演唱速度較快並且不需特別牽韻。在日治時期她的母親阿玉旦即在戲曲中有演唱，後來在改良戲時期吸收了歌仔戲的「都馬調」，受到戲班及觀眾的喜愛，因此現在客家戲班大多演唱歌仔戲的「都馬調」旋律，將客家戲自己擁有的「都馬調」逐漸遺忘。客家「都馬調」及歌仔戲「都馬調」的譜例如下⁴⁷：

譜例五 都馬調

都馬調- 客家版

記譜音高=實際音高

黃秀滿 演唱 (2008.04.13)
王佩琪 採譜 (2008.04.24)



⁴⁷ 筆者訪問黃秀滿女士，2008. 04. 13。黃女士現場隨口演唱，因此沒歌詞，歌仔戲版都馬調黃女士演唱較短。

都馬調- 歌仔戲版

記譜音高=實際音高

黃秀滿 演唱 (2008.04.13)
王佩琪 採譜 (2008.04.24)



由上譜例看出客家版的都馬調演唱時比較平鋪直述，速度也較快，極少牽韻。而黃女士演唱歌仔戲版的都馬調較緩慢，並且將每個字尾音都會稍微吊高牽韻，聽起來非常有韻味。因此當戲班吸取歌仔戲版的都馬調時，很快地受到大家所喜愛，造成現在大家都改唱歌仔戲的都馬調。

三、傳統音樂素材的應用

日治時期著名藝人阿玉旦留下，並傳給女兒黃秀滿女士很多戲曲上的詩詞、對句，黃女士將其靈活應用在劇情相似的戲齣。為使這些客家詩賦、對句、什唸、念白、數來寶…等珍貴的客家戲文獻史料完整保存，本研究特將黃女士提供的資料在此節整理。

(一) 數來寶、什唸、唸白

1. 小丑或老生的數來寶（也可唱成“什唸”）— 只要是丑角或老生出場時都可以演唱此數來寶。

有錢之時愛勸儉 唔好嫖賭莫去拚
沒錢寸步就難行 伸手借錢萬般難
老人身上錢愛飽 留下財產唔好交
錢財分掉子計較 長病子孫難有孝
人生在世來嫲客 唔係歡喜就係氣
養子一丈還一尺 老累得病會刻壁

想起實在沒結殺 (啊! 沒結殺)→句尾添句

2. 丑角的數來寶

(1) 【中秋月光光】一共三段，丑角在出場時可以只選其中一段應用。

中秋月光光 鯉魚泅水上 同妹來相見
穿山過嶺崗 戀妹不怕 路頭長唉唉喲
咿呀咿之喲 咿呀咿之喲 戀妹不怕路頭長 唉唉喲
叫聲老哥嗨 叫聲老妹嗨 戀妹不怕路頭長 唉唉喲

中秋月光光 難捨妹人情 阿妹身材好 滿面笑盈盈
喜在心頭愛在心 唉唉喲
咿呀咿之喲 咿呀咿之喲 喜在心頭愛在心 唉唉喲
叫聲老哥嗨 叫聲老妹嗨 喜在心頭愛在心 唉唉喲

中秋月光圓 哥妹來團圓 姻緣月老牽雙雙結良緣
兩人相好到百年 唉唉喲
咿呀咿之喲 咿呀咿之喲 兩人相好到百年 唉唉喲
叫聲老哥嗨 叫聲老妹嗨 兩人相好到 唉唉喲

(2) 數來寶- 應用在丑角出場時。

捱係靚細阿妹 目珠圓圓鯽魚嘴
嬌小玲瓏好身材 十人看到九人愛
追捱阿哥一大堆 有一個人招捱去伯公背
親捱嘴 上面摸到下面來
捱就腳一踢到圳溝外 奔佢睡介桶高粥
叫一聲阿媽哎呀 阿媽哎

(二) 念白

1. 三八、媒婆、老生、丑角可使用，但小生、苦旦、花旦不能念。

阿哥招妹 妹招郎 出外冇招爺娘
養兒代老 古人講 時代漸漸 冇共樣
第一身體愛健康 賺有錢銀 自己藏
財產唔好 奔光光 伸手拿錢 唔使想
在生食不到 豬肉湯 死後扁櫃 又扁箱
看他錢銀那位放？你想老人冤枉不冤枉？

2. 老生出場時的念白

(1) 養兒方知父母恩

生子養子苦爺娘 養兒代老唔思想
世代全全冇共樣 就有疼下有疼上

(2) 笑口常開

一生笑永不老 二笑災難逃
朝朝開口笑 壽比彭主高

(三) 按君七斬權- 皇帝賜給巡按的七大權，原出自戲齣《孟麗君》，後在《道光斬子》也使用過。⁴⁸

按君七斬權

1. 斬皇親國戚，2. 斬駙馬朝兵，3. 斬當朝首相，4. 斬五府六部，5. 斬貪官污吏，6. 斬舉人監生，7. 斬士氓惡霸。

(四) 十殿閻王- 取自道士的古書，戲齣上原來包公是掌管第一殿，但心地太善良

⁴⁸ 黃女士說：此《按君七斬權》出自內台戲時期的《孟麗君》，只有她及一位阿狗哥會，但這位阿狗哥現在已過世了，她不記得的部分是跟阿狗哥記得的部分拼湊後才出現此完整版，其它戲班應該沒有這按君七斬權。

讓人太輕易回陽，就被閻王調到第三殿。

1. 秦廣明王，2. 楚江明王，3. 宋帝明王，4. 伍官明王，5. 閻羅明王，6. 變成明王，7. 泰山明王，8. 平政明王，9. 都市明王，10. 轉輪明王。

(五) 詩賦

1. 天下明君 (牌名)- 科舉考試用。

天：二人合爲天 鐵拐問眾仙

洞賓那裡去 西湖下九天

下：一卜合爲下 文王問子牙

明：日月合爲明 周檜問關平

祖公那裡去 上山請孔明

君：尹口合爲君 陳三問益春

五娘那裡去 房中倍思君

2. 考場對答中- 小生念詩、丑念藥名

一才子，二甲進士，三年及第，四泰兩公孫，五子登科，六六大順，七子八婿，八仙過海，九九長長，十子登科。

一掃空、二地末、三仙丹、四神粉、五味子、六神丸、七珍梅、八寶粉、九層塔、十全大補。

3. 生旦對詩

旦：三國何人最斯文⁴⁹

三國何人最英雄

三國何人爲蘿裙

三國何人義不忠

生：周瑜呂布最英俊

三戰呂布最猛勇

色迷貂蟬爲蘿裙

爲殺董卓不中用

4. 問卜 (請先生)- 騙人的算命仙或小生假伴算命仙，其實想偷會小旦，要念海豐腔。

(1) 奉請奉請六丁六甲周公孔子，

五大聖賢與目山頭鬼穀仙師。

人有誠心，卦有靈靈，

莫順人情，莫順鬼。

講好莫歡喜，講壞莫受氣。

拜來拜請，一王二王三王國王

(2) 龍潭碑大碑塘梁善頂齋公堂

灶公爺同倒觀音娘⁵⁰

甲子乙丑丙字切卯

鼠牛虎兔貓

龍蛇馬羊鴨

猴雞犬豬鰲

⁴⁹ 黃秀滿女士提供的手抄稿就沒有標點符號，在此筆者保留原版本不予以加上標點符號。

⁵⁰ 同上註。

承黃女士表示這些舊有詞句，為祖師爺們所傳下的，如用作詩或數來寶皆有押韻對句，因此有了這些詩詞對句可以使戲劇的內容更有深度。在歷史劇演出方面，她皆會進一步有所考究並非亂編，因此有許多廟宇喜歡她們劇團演的歷史劇。但為應因環境改變她自己也新編許多詞句（參見附錄八 健康歌），可唱平板調（什麼管都可唱，但山歌仔不能唱），但很多絃師不願學新曲，因此有些便無法公開演唱。

結語

客家音樂在本世紀以來，由極興盛而轉為衰微，蓋由於生活形態的劇烈轉變，以及外來文化的強勢入侵所致。客家戲曲也猶如海棉般迅速地吸收了其它戲曲，成為改良戲。因此漸漸遺忘了自己獨有的戲曲特色，只能依賴資深藝人所累積的經驗及技藝，堅持自己的信念並維持傳統的唱腔及表演特色，才足以使這些固有的文化得以流傳下來。

本節透過黃秀滿女士對於傳統素材的獨特見解與靈活運用進行分析，首先，客家戲的基本架構－「九腔十八調」至今無一致的定義，但本研究透過黃秀滿女士將客家的「九腔」及「十八調」清楚地作一定論，確認客家戲曲的唱腔是以「九腔十八調」為基礎。接著探討客家「都馬調」沒落的原因，客家版的都馬調演唱時比較平鋪直述，速度也較快，極少牽韻。戲班改唱歌仔戲版的都馬調時，很快地受到大家所喜愛，現在大家便改唱歌仔戲的都馬調，遺忘了客家的「都馬調」，造成客家「都馬調」沒落。

第三章 客家採茶戲第一手資料整理與研究

黃秀滿女士跟隨母親阿玉旦演出從落地掃、內台戲時期，自己再歷經電台、外台戲時期的客家戲，個人也努力學習母親的演唱技藝。並且她從內台戲時期便將劇本親手抄寫下來，收藏至今。筆者經由訪談及田調收集過程，發現當時許多的戲齣內容現在已不再被演出，因此此第一手資料猶如台灣客家戲劇演變史的縮影，顯得非常重要。本章研究者以收集黃秀滿手中所留存的第一手資料為主，並收錄自黃秀滿女士的母親阿玉旦起到黃女士本人手抄稿以完整、系統性的整理與分析增加其於客家戲劇傳承上的完整性與實證性。

首先以黃女士母親所傳承下的手稿《賢女勸夫》、《梁山伯與祝英台》分析其內容及唱詞。第二節則以黃女士內台戲時期的手抄稿分析戲劇的內容及角色。

51

第一節 《賢女勸夫》、《梁山伯與祝英台》劇本分析

日治時期客家戲班知名藝人阿玉旦由師父阿神伯毫無保留的傳授下，並將阿神伯所教授及自己所學的採茶戲技藝及戲劇手抄本傳給女兒—黃秀滿女士（劇本手抄本請參見附錄九）。

本節以阿玉旦傳授給黃秀滿女士的戲齣中，具有手抄本的二齣戲—《賢女勸夫》、《梁山伯與祝英台》做為黃女士從母親處傳承的第一手資料。（請參見附錄九）

一、《賢女勸夫》

《賢女勸夫》這齣戲主要以「什唸」做為整齣戲的主要唱腔。黃女士表示：「什唸」當時只有師父阿神伯教授其母阿玉旦，別無他人學習，而在戲劇演出中

⁵¹ 由於缺乏影音資料只有手抄稿的紙本，因此無法針對演唱方面進行分析

她也一直維持什唸最傳統的唱法和唱詞。⁵²現今已有其它的客家劇團也會演出這一齣戲，但演唱者「什唸」的表現方式並不相同，演唱起來韻味就不相同，因此針對此齣戲值得深入探討之處在於「什唸」的傳統唱法。

「什唸」是本齣戲最重要的部份，「什唸」其實就是歌仔戲的「雜念仔」。張炫文《臺灣歌仔戲音樂》對歌仔戲的雜念仔解釋如下：

每首句數不定，每句長短不一，而又以近於唸誦的方式唱出，因此稱之為「雜念仔」。「雜念仔」的曲調並不固定，而是隨著語言聲調的高低而變化的，節奏單純，音程變化較小。因此，聽起來句句清晰，戲中每遇需要長篇敘述才能說清的場合，大都演唱「雜念仔」。通常都先以一句或兩句「七字仔調」當序唱，而後再轉入「雜念仔」。開始時的速都較慢，到後面愈唱愈快，無形中產生一種步步登上高潮的緊迫感，因此雖然為說唱性質，但卻很有戲劇性的效果。⁵³

黃秀滿表示：在客家戲中「什唸」的用法為當要敘述一段故事或一件事情時，以唱唸方式有節奏地唱出。什唸的唱法為以山歌仔或平板的韻轉什唸，唱完山歌仔或平板的前二句後後緊接什唸，句尾再接回山歌仔或平板的後二句，如此才是完整的什唸唱法。但什唸若唱山歌仔的韻時每句句尾要依山歌仔的韻吊高，而唱平板的韻則如平板的韻較平緩，但在唱念時絕不可跌板。⁵⁴由於什唸為演唱者用唱念方式加上敲仔板打節奏，因此什唸也叫敲仔板。

從上述得知什唸與歌仔戲雜唸的唱法相似，二者皆以唱唸方式來描述劇情，使劇情達到高潮。歌仔戲演唱雜唸仔之前須先以七字仔調當序唱，同樣地唱什唸之前也須先唱二句的平板或山歌仔，但什唸每句句尾須依山歌仔或平板的韻收尾。

《賢女勸夫》此齣戲中什唸的唱詞共有五段（唱詞請參見附錄五），由於每

⁵² 什唸的手抄本唱詞參見附錄九。

⁵³ 參見張炫文《臺灣歌仔戲音樂》，頁 31。

⁵⁴ 筆者訪問黃秀滿女士，2009.05.21。

段什唸的演唱方式相同，因此在本處只以《賢女勸夫》此齣戲中黃秀滿女士演唱的什唸 (即什唸唱詞中的第一段)當範例採譜及分析。在採譜過程中由於發音或咬字會有音調提調或降低，所以以加上箭頭方式代表音調提高或降低。譜例如下：

譜例六 《賢女勸夫》 平板前段

賢女勸夫-平板前段

實際音高：e'

黃秀滿 提供 (2008.02.21)
王佩琪 採譜 (2008.03.03)

1
百 般 頭 路 有 想 做
3
專 靠 賭 博 來 出 頭 天

The musical score is written in 3/4 time. The first line (measures 1-3) contains the lyrics '百 般 頭 路 有 想 做'. The second line (measures 4-6) contains the lyrics '專 靠 賭 博 來 出 頭 天'. Arrows indicate pitch changes: a downward arrow labeled '1/2' after '做' and another labeled '1/2' after '天'. Measure numbers 1 and 3 are indicated at the start of their respective lines.

譜例七 《賢女勸夫》什唸

賢女勸夫- 什唸

實際音高：g'

黃秀滿 提供 (2008.03.23)
王佩琪 採譜 (2008.03.03)

1
講 啊 起 我

2
運 啊 勢 行

3
也 識 一 場 贏 到 三 百 零

4
遇 到 運 勢 有

5
一 下 落 場 直 直 輸

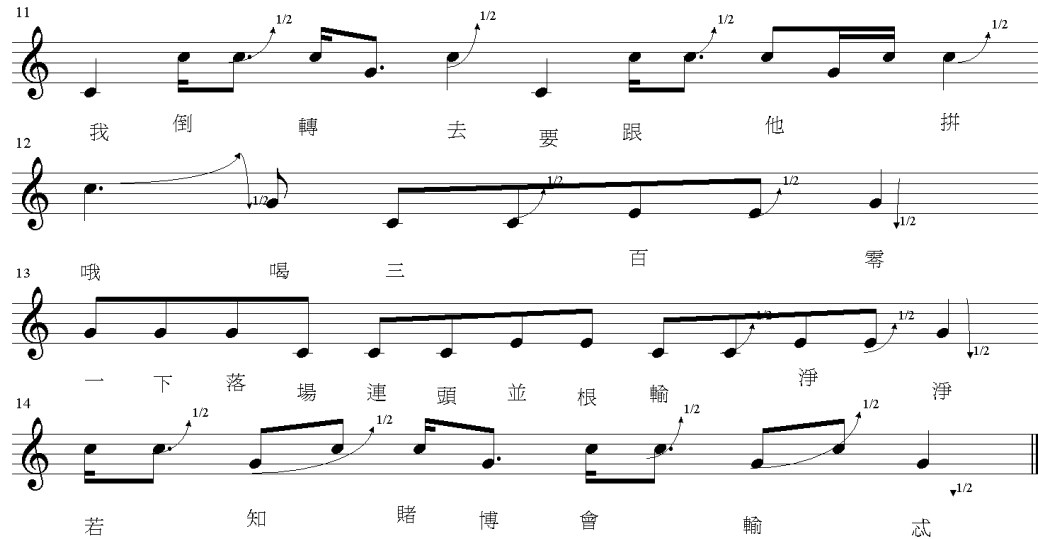
6
三 百 零 輸 到 淨 淨

7
我 又 不 足 我 就 跑 回 去

8
偷 拿 我 老 婆 一 條 黑 毛 褲

9
拿 去 街 上 當 當 到 三 百 零

10
越 想 斯 不 甘 願



譜例八 《賢女勸夫》 平板後段

賢女勸夫- 平板後段

實際音高：e'

黃秀滿 提供 (2008.02.21)
王佩琪 採譜 (2008.03.03)



因此由上譜例整理出，這首什唸的完整演唱方式為：平板前段（譜例六）+ 什唸（譜例七）+ 平板後段（譜例八）。至於什唸的念詞可長可短，但是重點在於加入什唸的平板（或山歌仔）前段及後段一定是固定的二句。

此譜例分析的這首什唸平板前段是採用丑角演唱的平板後 4 小節的旋律，而平板後段是新編的。因此這齣戲這部份完整的演唱過程為：先唱丑角演唱的平板前四小節（譜例九的 1-4 小節）經過絃樂過板進入什唸（平板前段+什唸+平板後段）。但是一般平板後段不一定要新編，可以將一首平板或山歌仔分成前

段及後段。⁵⁵

譜例九 《賢女勸夫》丑角平板

賢女勸夫- 平板 (丑角)

實際音高：e'

黃秀滿 演唱 (2008.02.21)
王佩琪 採譜 (2008.03.03)

1 賭 博 場 中 我 專 練

3 歸 日 賭 場 去 賭 錢

5 百 般 頭 路 冇 想 做

7 專 靠 賭 博 來 出 頭 天

由上述曲例結構中得知，此齣戲《賢女勸夫》中「什唸」是構成整齣戲唱腔的核心，也是此齣戲最重要的特色。什唸的唱詞及唱法是黃女士這一脈單傳珍貴的傳統技藝，可見其保存的重要性。另外，在她自己改編的戲劇《永樂君遊河南（王懷義買父親）》中應用的一段什唸，也是傳承自她母親的唱詞（唱詞請參見附錄六）。⁵⁶

二、《梁山伯與祝英台》

《梁山伯與祝英台》目前大家所熟知的版本為黃梅調版或歌仔戲版，而客家戲的劇本是當初阿玉旦師父阿神伯從大陸廣東移民臺灣時帶過來，再傳授給阿玉旦。在內容上，內台戲時期客家戲的版本在內容上加演了梁山伯與馬文財在陰

⁵⁵ 黃女士表示現在已經很少人如此完整地演唱什唸。

⁵⁶ 筆者訪問黃秀滿女士，2007. 09. 25。《永樂君遊河南（王懷義買父親）》這齣戲在 2005 年曾在客家電視台演出。但原來其母親教的時候是三小時，現在刪減許多改編成 50 分鐘。

間互相爭鬥的戲碼，這一部分內容目前已成為另一齣戲《頭七娘》的內容。當時客家戲班中只有阿玉旦會演《梁山伯與祝英台》這齣戲，而阿玉旦也只有傳給黃女士及另一個師妹蕭美蓮（目前已無演戲）⁵⁷，可見這齣戲如此一脈單傳並具完整的傳承系統，對客家戲的演變及發展有相當重要的影響，因此有其保存及深入探討之必要性。

此齣戲在內台戲時期是演四天四夜，每到一個地區的檔期是十天而最後四天一定演《梁山伯與祝英台》，在當時風靡整個客家庄。⁵⁸ 而現在演出的內容比起當時的內容已刪減許多，內台戲時期的《梁山伯與祝英台》故事原始內容如下，山伯英台殉情後到陰間仍繼續爭鬥，而閻王查姻緣簿後才發現山伯與英台才是一對金童玉女便放他們兩人回陽。⁵⁹ 回陽後山伯英台結婚生了一個兒子，被神仙調走後，山伯作官又遭馬文財的叔叔陷害，派其去不死國買馬，而不死國的公主又看上山伯。英台等不到山伯歸，兒子又不見，便又女扮男裝考上狀作官，剛好皇上母親病重，英台便開藥醫好其母，便被皇帝收為弟弟，藉此機會英台便向皇帝打聽山伯的下落，才知山伯被馬文財的叔叔派他去不死國買馬。皇帝知情後便調其回來，辭退馬太守官位。英台便恢復女兒身，國太便收其為女兒，英台與山伯便又重結連理。⁶⁰

黃女士表示此齣戲是很古老的採茶戲，所以一定都是使用傳統平板唱腔中的四管（平板、反管、不合線、六上線）⁶¹來演唱，不會摻雜別的唱腔。在這齣戲中最重要的二段即為英台開藥和英台哭墓，唱詞及唱腔都是遵守母親阿玉旦所

⁵⁷ 黃秀滿女士表示她的武功底子是蕭美蓮的爸爸蕭運寶所教的，而另一個師姐林震蘭武功也是他教的，但他們的身段及唱腔則是阿玉旦教的。

⁵⁸ 內台戲時期通常會在檔期最後一天演出結局，搬出空的棺材放在戲院門口預告，當天戲院一定大爆滿。在當時的角色配置為阿玉旦演英台，黃秀滿演媒人，劉郎伯（音譯）演山伯，黃女士的姐姐演仁心，羅XX（黃女士已忘了羅先生的名字）演四九。直到有一次黃女士的姐姐從樓上掉下來，母親無法演英台，改由黃女士代替（當時才十多歲），一演出便造成轟動。自此之後，戲班便改成下午檔由母親阿玉旦演主角，黃女士演配角，晚上檔則黃女士演主角，母親演配角。

⁵⁹ 在客家戲中只要是好人含冤而死，就可返陽。

⁶⁰ 黃女士口述，筆者記錄。她表示現在已很難再演內台戲時期的這齣戲了，因為戲中所須要的唱腔太多，且無這麼多演員可演。因為在內台戲時期，每次移師有三大卡車載演員或戲物，人數更可達一百五十人，因此可分配的角色或龍套也很多（見附錄：黃秀滿內台戲時期的手抄稿中，可看出角色眾多）。

⁶¹ 筆者訪問黃秀滿女士，2008.03.23。

傳承的。研究者參考黃女士演唱版本的英台開藥和英台哭墓（譜例請參見附錄三和四）。

黃女士表示英台哭墓為像念一般的唱四句聯詩，，唱的時候有如念一般。

⁶²與此齣戲丑角馬文財出場時念的數來寶【啦番歌】（歌詞請參見附錄七），同是母親阿玉旦師父所傳的歌詞，非常重要。因此這齣戲應該是此一脈傳承中的代表性作品之一。

第二節 內台戲時期的手抄稿

關於光復前內台戲的演戲情況，黃秀滿女士記得日治時期由於當時正在戰爭中，因此演戲必須申請，而且必須講日語穿現代服裝演現代戲（話劇），禁演三腳採茶戲。光復後也停半年不能演戲，這時所謂客家大戲（改良戲）才出現。演內台戲時一檔是十天，有幾齣戲演十天也有一齣戲可演十天。黃女士當時隨母親於苗栗採茶班「中明園」，搭班演出攻旦角，當時母女時常同臺演出。努力的她將每一部劇本親筆寫下⁶³，她珍藏至今並首次提供研究者研究。

表一 內台戲劇本分析

劇本名稱	角色	本數
董永豐都市全本	約 45 個	九本
天雨送花（清朝故事）	約 35 個	未完
母女的風雲（前生母女仇）	約 43 個	七本
劍王子定國全本	約 26 個	八本
義庭判女賊十全本	約 55 個	十本
清朝烈女扶君全本	約 58 個	十本

⁶² 筆者訪問黃秀滿女士，2008.03.23，筆者觀察她所謂的如念一般，其實是唱得很慢並且帶哭腔。

⁶³ 筆者訪問黃秀滿女士，2009.10.03，黃女士表示有些是她的姊姊寫的。

劇本名稱	角色	本數
玉劍清	約 38 個	四本
四色劍	約 54 個	八本
晉朝萬古流芳	約 20 個	一本
江山與愛情	約 31 個	八本
新加坡	約 22 個	一本
報仇	約 53 個	十本
忙眠情波	約 34	未完

從黃女士提供的內台戲手稿可以使研究者瞭解當時的內台戲與現在的外台戲的有相當大的不同，筆者將內台戲的特色整理如下：

1. 角色眾多：從上表得知內台戲的角色眾多，每齣戲的角色平均有四十多個，再加上工作人員可見得一台戲需要人手之多。因此黃女士表示當時他們都是坐卡車，當要換地方時所有的道具和人手需要三大卡車呢。但是目前客家班每次出團每班平均都出八人，有時一人要分飾二角，而伴奏樂器通常有二人分別負責文場及武場，可見人數之精簡。

2. 連台本戲：當時一台戲可以演出最多十天，有時也可以十天演出不同劇碼。在黃女士提供的手稿中，也清楚的將每齣戲的每一本標明，研究者將其整理成電腦檔以便提供其它研究者做另一方向的研究。而現在客家戲團每次出團則以二天為主，例如：筆者在田調中便發現黃女士演出的午戲《魏徵斬龍王》便是內台戲時期的《劉全進瓜》，當時是一台十本而今只能演出重點的二個半小時而已。⁶⁴

3. 戲劇內容：多以清代的朝廷講史類為主，輔以神怪傳說。但是當時講戲師傅所傳授的台詞或唱詞多是以押韻的詩詞為主，說起來非常有韻味，而現在

⁶⁴ 黃女士表示現在已經很少人演出這齣戲，因為要交代的故事內容太多，在二個半小時的演出實在很勉強。而且許多老演員演習慣常演的劇碼，要他們再記新的台詞他們也不太願意。

有許多演出偏向白話。

4. 內容充滿正義道德：壞人到最後一定會遭到報應，好人吃盡苦頭後一定會苦盡甘來，戲劇意義則傾向「忠」與「義」的詮釋。這些主題皆最終指向「教化」的終極目的，因此不論是拋妻棄子、賣友求榮、苦毒兒媳等事情，都會在戲劇最終得到因果報應，善有善報，惡有惡報是改良戲的基本邏輯。

結語

本研究透過這些首次提供的採茶戲劇的第一手資料進行研究，對於客家傳統戲曲的傳承產生之貢獻有三：

第一，僅只一脈單傳：《賢女勸夫》這齣戲主要以「什唸」做為整齣戲的主要唱腔。「什唸」當時只有師父阿神伯教授其母阿玉旦，別無他人學習，即使經過改良戲時期，仍維持傳統的唱腔不受影響。因此「什唸」的傳統唱法和唱詞，有其原始傳承的重要性。《梁山伯與祝英台》則為阿玉旦師父阿神伯從大陸廣東帶來的客家戲版本，與其它版本不同之處為內容上加演了梁山伯與馬文財在陰間互相爭鬥的戲碼，當時客家戲班中僅只阿玉旦會演出此齣戲，成為其獨有的客家戲碼。另外筆者經由訪談及田調，得到經由黃秀滿提供手上留存的第一手資料，研究者發現手抄稿裏面包含許多的戲齣內容現在已不再被演出，因此這些第一手資料在客家戲劇的傳承上便顯得非常重要，並且增加客家戲劇傳承研究上的完整性與實證性。

第二，手本留存：母親留下手抄本（參見附錄九），使黃女士的戲曲結構更紮實，有所依據並非亂編寫的戲劇內容，即使沒有手抄本的部份也是根據母親教授所得，本研究將阿玉旦手抄本上的唱詞整理清楚呈現並且將黃女士首次提供研究的內台戲手抄稿掃描成為電子檔以達成完整及長久保存的目的，提昇本研究文獻的完整性與可信度。

第三，首見的第一手資料：黃秀滿首次提供手上留存的內台戲手抄稿。研

究者發現手抄稿裏面包含許多的戲齣現在已不再被演出，並且從資料中可以發現當時內台戲的人員相當眾多與目前有相當大的差異。因此此第一手資料在客家戲劇的傳承上便顯得非常重要，並且對於將來客家戲劇研究者提供另一方向的研究。

結 論

本研究系統化的由客家採茶戲源起、歷史演變、特色各方面來探討客家傳統戲曲的唱腔、戲曲內容與表演方式，以達成客家傳統戲曲傳承的目的。主要文獻認可的客家採茶戲源起為臺灣客家採茶戲最早是源自於大陸，從小生、小旦、小丑等三腳的落地掃採茶小戲，經過各種文化的洗禮之後的改良戲，再演變成今日具獨特的風格及特色的客家採茶戲。而臺灣客家三腳採茶戲據文獻推論是苗栗頭份的何阿文先生從廣東傳入臺灣的，發展至日治時期三腳採茶戲受到許多觀眾的喜愛，於 1930 年時達到鼎盛。但是本研究發現阿玉旦師父阿神伯與何阿文應是同一時期的傳入者之一。因此從阿神伯至阿玉旦再到黃秀滿為完整一脈單傳是客家採茶戲傳承上重要的歷史軌跡。

本研究依循當時一位具即興表演能力，以獨特的唱腔及身段聞名的苦旦—阿玉旦為始延伸至其女兒—黃秀滿女士。而黃女士繼承母親衣鉢，經歷內台戲、電台、外台戲的歷練，是現今客家庄著名採茶戲藝人。黃秀滿女士對客家戲曲具有高度熱忱，對於推廣客家戲不遺餘力，其成就非凡，因此本研究取其為研究對象，研究其個人特殊唱腔及對客家戲曲素材靈活應用，並經由她提供個人所收藏的母親阿玉旦留傳下來的手抄稿及內台戲時期她個人所寫下戲劇劇本手抄稿，增加客家戲曲傳承的實證性和完整性。

透過這些第一手資料對於客家傳統戲曲的文獻保存與傳承產生之貢獻有三：

首先，許多戲曲僅只一脈單傳：以《賢女勸夫》這齣戲為例，主要以「什唸」做為整齣戲的主要唱腔。「什唸」當時只有師父阿神伯教授其母阿玉旦，別無他人學習，即使經過改良戲時期，仍維持傳統的唱腔不受影響。因此「什唸」的傳統的唱法和唱詞，有其原始傳承的重要性。《梁山伯與祝英台》是由阿玉旦師父阿神伯從廣東將此齣戲的劇本帶入臺灣，在內容上比其它版本多了梁山伯與

馬文財在陰間互相爭鬥的戲碼，當時客家戲班中僅只阿玉旦會演此齣戲，成為其獨有的客家戲碼。根據黃秀滿所提供她留存的內台戲手抄稿，本研究發現手抄稿裏面包含許多的戲齣內容現已失傳，而藉由手抄稿可觀察內台戲時期客家戲劇的演進，因此本研究將此內台戲手抄稿劇本掃描成電子檔，期對於將來客家戲劇研究者有所助益，並強化客家戲劇傳承研究上的完整性與實證性。

第二，手本留存：母親留下手抄本（見附錄九），使黃女士的戲曲結構更紮實，有所依據並非亂編寫的戲劇內容，即使沒有手抄本的部份也是根據母親教授所得，本研究將阿玉旦手抄本上的唱詞整理並清楚呈現以達成完整保存的目的，因而提昇本研究文獻的完整性與可信度。

第三，失傳的手稿資料：黃秀滿首次提供手上留存的內台戲手抄稿。本研究發現手抄稿裏面包含許多的戲齣現在已不再被演出，並且從資料中可以發現當時內台戲的特點如下：1. 角色眾多：從上表得知內台戲的角色眾多，每齣戲的角色平均有四十多個，再加上工作人員可見得一台戲需要人手之多。2. 連台本戲：當時一台戲可以演出最多十天，有時也可以十天演出不同劇碼。在黃女士提供的手稿中，也清楚的將每齣戲的每一本標明，研究者將其整理成電腦檔以便提供其它研究者做另一方向的研究。3. 戲劇內容：多以清代的朝廷講史類為主，輔以神怪傳說。但是當時講戲師傅所傳授的台詞或唱詞多是以押韻的詩詞為主，說起來非常有韻味，而現在有許多演出偏向白話。4. 內容充滿正義道德：壞人到最後一定會遭到報應，好人吃盡苦頭後一定會苦盡甘來，戲劇意義則傾向「忠」與「義」的詮釋。這些主題皆最終指向「教化」的終極目的，因此不論是拋妻棄子、賣友求榮、苦毒兒媳等事情，都會在戲劇最終得到因果報應，善有善報，惡有惡報是改良戲的基本邏輯。由此可見此手資料在客家戲劇的傳承上便顯得非常重要，並且對於將來客家戲劇研究者有相當大的助益。

黃秀滿女士擁有從母親阿玉旦的完整傳承系統，加上豐富的演戲經驗，造就了個人特殊演唱風格及對客家戲曲有不同於文獻上獨特的見解。依據黃女士的習藝經驗以及針對其富傳統價值之表演形式探討結論包括：

一、演唱技巧方面：1.「牽韻」通常是在句尾拖腔部份，但是因為平板有一個基本板式，旋律也較平緩，在每個字或每個音符之間、句中、句尾都可以牽韻，音符要拖多長都可以，但千萬不可跌板。有經驗的演唱者不僅要能牽韻牽得長，音色的轉折也豐富多變，力度的控制也流暢。2.「換管」採茶戲的平板唱腔依絃樂分四管—平板、六上線、不合（ㄘㄜ）線、反管等，黃女士表示換管的方式為平板、不合線或六上線等三管應用在苦的、悲傷的地方，其中六上線的音調比較高，像花旦、三八等角色會用反管，因此只要管線一換音樂聽起來的感覺就完全不同。3.「添句」即通常在基本結構四句外，自行加上“收尾句”或“句中添句”，但是收尾句不論加入多少字都要與前面內容相關，而且字尾一定要牽韻，韻牽多長都可以只要不跌板即可。4.「疊字」是在句中添句或添加收尾句時，重複前一句的詞。使用疊字常是為了加強情感，因此所疊的字必須與整首曲子的內容相關。而疊字不可出現在單數句，疊字最多可疊到十三個字，不論疊了多少字都不可跌板。5.「什唸」與「數來寶」，「什唸」又稱「敲仔板」，在什唸前後須加上平板或山歌仔的二句，一般方法為平板或山歌仔的四句分成前後各二句。什唸歌詞無論長短都要雙數句，每句前後分句要“搭句”，但第三句可以不押韻。什唸是跟著絃樂念唱因此不可以跌板，什唸唱一段後會停下來給絃樂過板，順便換氣。但數來寶可以不用上下分句押韻，也沒有絃樂過板，只要念時跟上節拍即可。

二、傳統唱腔與演出形式的留存方面，【苦李娘】與【踏搖娘】：根據研究此兩齣戲相同之處為 1. 在情節上相似，皆以歌唱抒發其悲苦。2. 每句句尾以重複自己名字來表達自己的悲苦。3. 【踏搖娘】在演出時有歌、有舞、有眾人幫腔，而且有管弦樂器伴奏。【苦李娘】本來即有絃樂伴奏，也可加上幫腔。因此筆者推測這個表演形式應該承襲自【踏搖娘】。4. 【上山採茶】：黃女士強調這套曲子共有三大段，分【急急忙忙】、【伯公伯婆】、【十二月採茶】三首曲子，演唱時須連續演唱這三首曲子才算完整，每首之間轉調時用絃樂過板，絃樂拉山歌仔。

三、傳統素材的獨特見解，「九腔十八調」：經過黃秀滿女士所提出的定論，

「九腔十八調」的腔是指唱腔即九個牌名，形成客家戲曲中所有曲調的基本架構。「十八調」即為十八個曲調，基本唱腔架構下形成的多種曲調。「都馬調」：客家版的都馬調演唱時由於比較平鋪直述沒有韻味，速度也較快。而歌仔戲版的都馬調每個字會牽韻，並且將每個字尾音都會稍微吊高，聽起來非常有韻味。現在戲班中大都唱歌仔戲版的都馬調，造成客家版都馬調沒落。運用母親阿玉旦傳下的傳統素材在新編或其它戲曲中，可提昇戲曲的豐富性及獨特性

綜合上述，本研究依循阿神伯、阿玉旦至黃秀滿女士的脈絡探討採茶戲傳承的歷程，發現經過此脈絡承襲，使得客家採茶戲演出形式及唱腔等技藝完整地保留，對於臺灣客家採茶戲的發展具有深遠的影響。

參考資料

一、 書籍

呂訴上，《台灣電影戲劇史》。台北：銀華出版部，1991。

呂錘寬，《臺灣傳統音樂概論・歌樂篇》。台北市：五南圖書出版股份有限公司，2005。

林勃仲、劉還月，《變遷中的台閩戲曲與文化》。台北：臺原出版社，1990。

邱坤良，《舊劇與新劇：日治時期臺灣戲劇之研究（一八九五- 一九四五）》。台北：自立晚報，1994。

林谷芳，《本土音樂的傳唱與欣賞》。台北市：國立傳統藝術中心籌備處，2000。

周錦宏、李殿魁、鄭榮興，《2001 苗栗客家文化月—兩岸客家表演藝術研討會論文集》。苗栗市：苗栗縣立文化中心，2001。

吳榮順、謝宜文，《高雄縣境內六大族群傳統歌謠叢書（二）【客家山歌】》。高雄縣：高雄縣立文化中心，1999。

吳榮順，《郭清輝客家八音團》。宜蘭：國立傳統藝術中心，2002。

吳钊、刘东升編著，《中國音樂史略》。北京市：人民音樂出版社，2001。

徐正光，《徘徊於族群和現實之間：客家社會與文化》。台北：正中書局，1995。

徐正光等編，《客家文化研究會論文集》。台北：行政院文化建設委員會，1994。

莫光華，《臺灣各類型地方戲曲》。台北：南天書局有限公司，1999。

徐亞湘，《日治時期中國戲班在臺灣》。台北：南天書局有限公司，2000。

徐亞湘，《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。

徐亞湘，《日治時期臺灣戲曲史論》。台北：南天書局有限公司，2006。

徐進堯、謝一如，《台灣客家三腳採茶戲與客家採茶大戲》。新竹：新竹縣立文化局，2002。

連雅堂，《台灣通史》。台北：眾文圖書公司，1976。

許常惠，《臺灣音樂史初稿》。台北：全音樂譜出版社，1990。

- 許常惠，《民族音樂學導論》。台北：樂韻出版社，1993。
- 陳運棟，《臺灣的客家人》。台北：臺原出版社，1993。
- 陳正之，《草台高歌—臺灣的傳統戲劇》。台中：臺灣省政府新聞處，1993。
- 黃心穎，《臺灣的客家戲》。台北：臺灣書店，1998。
- 曾永義，《詩歌與戲曲》。台北：聯經出版社，1988。
- 曾喜城，《臺灣客家文化研究》。台北：國立中央圖書館臺灣分館，1999。
- 曾逸昌，《客家概論—蛻變中的客家人》。苗栗縣：曾逸昌，2003。
- 張炫文，《臺灣歌仔戲音樂》。台北：百科文化事業股份有限公司，1982。
- 張炫文，《臺灣的說唱音樂》。台北：臺灣省政府教育廳交響樂團，1986。
- 張炫文，《歌仔調之美》。台北：漢光文化事業股份有限公司，1998。
- 楊兆楨，《客家民謠》。台北：天同出版社，1979。
- 楊兆楨，《臺灣客家系民歌》中華民俗藝術叢書。台北：百科文化，1982。
- 楊兆楨，《客家民謠九腔十八調的研究》。台北：育英出版社，1994。
- 楊佈光，《客家民謠之研究》。台北：樂韻出版社，1983。
- 楊國鑫，《臺灣客家》。台北：唐山出版社，1993。
- 楊蔭瀏，《中國音樂史綱》。台北市：樂韻出版社，1996。
- 楊蔭瀏，《中國古代音樂史稿上、下冊》。台北市：大鴻圖書有限公司，1997。
- 楊渡，《日據時期臺灣新劇運動（一九二三- 一九三六）》。台北：時報文化出版
企業有限公司，1994。
- 楊馥菱，《臺灣歌仔戲史》。台中市：晨星出版有限公司，2002。
- 劉還月，《臺灣的客家人》。台北：常民文化事業股份有限公司，2000。
- 劉新圓，《山歌子的即興》。台北：文津出版社有限公司，2003。
- 鄭榮興，《苗栗縣客家戲曲發展史—田野日誌》。苗栗縣：苗栗縣立文化中心，1999。
- 鄭榮興，《苗栗縣客家戲曲發展史—論述稿》。苗栗縣：苗栗縣立文化中心，1999。
- 鄭榮興，《臺灣客家三腳採茶戲研究》。苗栗縣：慶美園文教基金會，2001。
- 賴碧霞，《臺灣客家民謠薪傳》。台北：樂韻出版社，1993。

謝俊逢，《民族音樂論集》。台北：全音樂譜出版社，1994。

謝其國、吳川鈴編著，《山歌大家唱》。苗栗縣：嵐雅影視傳播有限公司，1995。

羅香林，《客家研究導論》。台北：古亭書屋，1981。

二、學術論文

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《錯有錯》為例〉。台北：東吳大學音樂學系碩士在職專班音樂教育組碩士論文，2004。

范光宏，〈臺灣客家採茶戲之研究—以新竹龍鳳園歌劇團為例〉。新竹：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論文，2005。

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〉。台北：國立臺北大學民俗藝術研究所碩士論文，2006。

莊美玲，〈臺灣客家三腳採茶戲「棚頭」之研究—以《張三郎賣茶故事》「十大齣」為例〉。台北：國立花蓮教育大學民間文學研究所碩士論文，2006。

陳雨璋，〈臺灣客家三腳採茶戲—賣茶郎故事研究〉。台北：國立臺灣師範大學音樂研究所碩士論文，1984。

麥楨琴，〈臺灣客家改良戲之音樂研究—以「平板」唱腔演變為例〉。台北：國立臺北師範學院傳統音樂教育研究所碩士論文，2004。

湛敏秀，〈吳招鴻（阿梅）之新興八音團及其客家八音技藝研究〉。台北：國立藝術學院音樂研究所碩士論文，2001。

張嘉文，〈客家傳統山歌三大調在花蓮地區的傳承與現況〉。台北：國立臺北藝術大學音樂學系研究所碩士論文，2004。

蘇秀婷，〈臺灣客家改良戲之研究—以桃、竹、曲三縣為例〉。台南：國立成功大學藝術研究所碩士論文，1999。

三、 期刊

江武昌，〈讓現代人「聽到臺灣歷史的聲音」〉，《聽到臺灣歷史的聲音—1910~1945

臺灣戲曲唱片原音重現》。台北市：國立傳統藝術中心籌備處，2000。

范揚坤，〈這些老唱片裡的客家聲音〉，《聽到臺灣歷史的聲音—1910~1945 臺灣

戲曲唱片原音重現》。台北市：國立傳統藝術中心籌備處，2000。

陳運棟，〈從歷史角度談九腔十八調〉，《苗栗文獻》第九期。台北市：國立傳統

藝術中心籌備處，1994。

徐麗紗，〈找尋那年代音樂的刻痕—日治時期歌仔戲老唱片的整理與研究〉。《傳

統藝術》2002 年 8 月。台北市：國立傳統藝術中心籌備處，2002。

葉龍彥，〈日治時期臺灣「唱片」史〉。《臺北文獻》直字第 129 期。台北市：台

北市文獻委員會，1999。

葉龍彥，〈戰後臺灣唱片事業發展史〉。《臺北文獻》直字第 132 期。台北市：台

北市文獻委員會，2000。

歐光勳，〈探討二胡借鑑二弦伴奏客家採茶戲中【平板】的各種可能〉。《兩岸客

家表演藝術研討會論文集》。苗栗市：苗栗縣立文化中心，2001。

蘇秀婷，〈由劇本文學及演出實踐探討客家三腳採茶戲之風格形成〉，《臺灣音樂

研究》第一期。：，2005。

四、 辭書

《辭海·藝術分冊》上海：上海辭書出版社，1980。

陳郁秀等，《臺灣音樂百科辭書》。台北：遠流出版公司，2008。

五、 有聲資料

《賴碧霞歌唱集》。中壢：中壢遠東唱片公司，1969。

《中國民俗音樂專集—第十四輯「賴碧霞的客家民謠」》。台北：中華民俗藝術基

金會，1982。

《中國民俗音樂專集—第二十輯「客家三腳採茶戲」》。台北：中華民俗藝術基金會，1984。

《聽到台灣歷史的聲音》。台北：國立傳統藝術中心籌備處，2000。

《嬌蓮勸夫》。苗栗：嵐雅影視傳播有限公司，1990。

《梁山伯與祝英台》。苗栗：嵐雅影視傳播有限公司，1990。

《財主哥與阿乃姑》。苗栗：嵐雅影視傳播有限公司，1990。

《一夜夫妻上、中、下》。苗栗：嵐雅影視傳播有限公司，1990。

《林招德賣水上、下》。苗栗：嵐雅影視傳播有限公司，1990。

《石平貴與王三妹》。苗栗：嵐雅影視傳播有限公司，1990。

《風流撐船哥》。苗栗：嵐雅影視傳播有限公司，1990。

《一夜夫妻》。苗栗：嵐雅影視傳播有限公司，1990。

六、 網頁資料

客家戲劇音樂資料庫 (2008/03/13)

<http://www.hakka-lib.taipei.gov.tw>

桃園縣文化局特展館(2007/04/26)

<http://www.tycc.gov.tw/tycc1/tyccart/talk-5.htm>

客家音樂鳥瞰地圖 (2007/04/26)

<http://club.ntu.edu.tw/~hakka/haksong/main.htm>

台灣大百科全書詞條- 採茶戲(三腳採茶戲、客家改良戲) (2007/04/25)

<http://taipedia.cca.gov.tw/taipedia/Entry/EntryDetail.aspx?EntryId=23653>

茶顏話茶 (婉轉九腔十八調——客家採茶戲盼薪傳 —作者張瓊方) (2007/04/25)

http://www.wwwart.com.tw/tea/tea_08_13.htm

台北客家書院課程 (2007/04/10)

<http://www.hakka.taipei.gov.tw/02hakka-building/build-activity-disp.asp?>

自由電子報- 客家謠的傳唱與困境系列/ 失傳的祖公聲 (2008/03/13)

<http://www.libertytimes.com.tw/2007/new/mar/29/today-life1.htm>

國立臺灣交響樂團- 樂覽 (2008/03/07)

http://www.ntso.gov.tw/web/news_content.asp?N_ID=7

國立傳統藝術中心傳統藝術資料庫 (2008/03/05)

<http://tarts.ncfta.gov.tw:8085/web/search/searchResultDetail.jsp?dtd-id=000145>

行政院客家委員會- 客家傳統音樂網 (2008/03/13)

<http://taiwan.ihakka.net/music>

欖仁居客家山歌 (2008/03/13)

<http://www.ymps.ttct.edu.tw>

談心花園：觀看文章- 客家民謠全集 (2008/03/13)

<http://www.perng.com/forum/viewtopic.php?t>

徐兆泉編，《客語通用拼音辭典》網路版。(2008/02/29)

<http://tw-pinyin.taiwantp.net/hua-hakka.htm>

附錄

附錄一：《賢女勸夫》

妻：世間人要殺忙，
賺錢愛勤儉。
男子人理外務，
婦人家理內助。

夫：對！

妻：做生意認主顧，
學手藝拜師父。
耕田愛工夫，
唔好老草草，
田園耕到變草圃。
夫妻愛和好，
與鄰居要好相助。
唔好吃飽走去賭，
賭的真會殺人。
公平賭會給人殺大豬，
輸到當衫並當褲。

附錄二：譜例 阿玉旦版本的【進妹房】

譜例 阿玉旦版本的【進妹房】

譜例一 進妹房

純古時廣東採茶
記譜音高=實際音高

梁阿才、阿玉旦 演唱
王佩琪 採譜

1 (男) 一 更 一 點 進 妹 房

3 在 房 中 巧 梳 妝

5 (女) 妹 頭 上 梳 起 龍 鳳 髻

7 (男) 排 插 金 釵 十 二 行

9 (女) 心 肝 妹 (女) 打 扮 靚 靚

11 (男) 老 妹 好 會 郎

附錄三：譜例《梁山伯與祝英台》英台開藥

譜例《梁山伯與祝英台》英台開藥

梁祝- 英台開藥 (不合線)

實際音高：e'

黃秀滿 提供 (2008.03.23)

王佩琪 採譜 (2008.04.05)

1 搖 手 拿 這 個 紙 給 我 (斯) 手 就 軟 (呀)

3 搖 英 台 (呀) 來 爲 (呀) 哥 要 來 (斯) 藥 方 (呀)

5 一 要 (啊) 仙 (啊) 人 手 指 (哦 來) 甲 (哪)

7 二 要 (啊) 仙 (啊) 女 頭 上 (啊) 的 香 卅

9 三 要 (啊) 九 天 河 內 水 (哪)

11 四 要 (啊) 雷 (呀) 公 (來) 腦 (那) 漿

13 五 要 (啊) 東 (呀) 海 龍 王 (啊) 骨

15 六 要 (啊) 西 (呀) 天 鳳 凰 腸

17 七 要 (啊) 千 (哪) 年 瓦 上 雪 (哪) (啊)

The musical score is written in 4/4 time with a treble clef. It features a series of eighth and sixteenth notes, often grouped in triplets (indicated by a '3' over the notes) and half-note pairs (indicated by a '1/2' over the notes). The lyrics are in traditional Chinese and are placed below the corresponding musical notes. The score is divided into measures, with measure numbers 1, 3, 5, 7, 9, 11, 13, 15, and 17 marked at the beginning of each line.

19 八 要 (啊) 要 千 年 來 上 世 霜 (ㄝ)

21 九 要 (啊) 金 (呀) 雞 肚 (啊) 裏 血 (哪)

23 十 要 (哪) 要 婦 (啊) (這 個) 心 裏 肝 (啊)

25 十 件 (哪) 藥 方 取 得 (啊) 來 (到) (哪)

27 燒 落 (啊) 泡 (啊) 水 準 藥 湯 (ㄝ)

29 這 十 件 (啊) 藥 方 取 不 到 (哪)

31 此 病 (啊) 相 信 (啊) 難 全 (啊) 安

33

附錄四：譜例 《梁山伯與祝英台》英台哭墓

譜例 《梁山伯與祝英台》英台哭墓

梁祝- 英台哭墓 (不合線)

實際音高：e'

黃秀滿 提供 (2008.03.23)
王佩琪 採譜 (2008.04.05)

來 哥 死 呀 來 叫 我 要 如 呀 好 哪

一 拜 梁 兄 在 墓 旁 啊 見 著 墓 碑 不 見 郎

共 學 共 三 年 寒 窗 苦 世

英 台 下 轎 來 燒 香

二 拜 梁 哥 哥 痴 呆 共 睡 三 年 不 知 愛

比 天 比 地 哥 哦 不 解

獻 出 乳 房 你 猜 不 到

三 拜 梁 哥 哥 真 優 爲 何 不 知

不知英台我假男裝天大事情
 地甲煞梁哥願捨
 命歸亡四拜梁哥
 哥呆痴哥哥如何
 你先死與哥今世呀
 無緣份此時帶我
 結夫妻五拜梁哥
 夫哥有差忘記英台

囑 咐 斷 約 日 期

哥 哦 沒 到 父 親 逼 我

配 馬 家 六 拜 梁 哥

開 聲 哭 哥 死 先 行

你 有 愧 希 望 與 哥

湊 一 擔 哥 死 一 擔

剩 一 頭 七 拜 梁 哥

在 墓 前 愧 心 梁 哥

死 在 先 有 念 兄 弟

同 結 拜 $\flat 1/2$ 此 時 帶 我

到 陰 間 八 拜 梁 哥

在 墓 中 哥 死 兄 弟

各 西 東 希 望 與 哥

同 偕 老 哥 死 留 我

有 何 用 九 拜 梁 哥

哥 愛 知 有 心 帶 我

莫 延 遲 兄 哥 若 是 啊

有 靈 顯 英 台 會 變

馬 家 妻 十 跪 十 拜

我 祝 英 台 將 這 鳳 釵

取 下 來 二 人 金 釵

同 合 照 哥 哥 有 靈

墓 碑 開

The musical score consists of five staves of music in a single system. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The lyrics are written in Chinese characters below the notes. The first four staves each contain two measures of music, while the fifth staff contains one measure followed by a double bar line. The lyrics are: 馬 家 妻 十 跪 十 拜 (Ma Jia Qi Shi Gui Shi Bai), 我 祝 英 台 將 這 鳳 釵 (Wo Zhu Ying Tai Jiang Zhe Feng Chai), 取 下 來 二 人 金 釵 (Qu Xia Lai Er Ren Jin Chai), 同 合 照 哥 哥 有 靈 (Tong He Zhao Ge Ge You Ling), and 墓 碑 開 (Mu Bei Kai).

附錄五：賢女勸夫什唸唱詞

(一)

講起我，運勢行，場場賭，場場贏，也識一場贏到三百零。

遇到運勢冇，一下落場直直輸，三百零，輸到淨淨。

我又不足，我就跑回去，偷拿我老婆一條黑毛褲。

拿去街上當，當到三百錢，越想越不甘願，我回去跟他拚。

哦喝…三百多，一下落場連頭並根。

輸光光，若知賭博會輸忒，我不如不賭比較好。

(二)

世間人要殺忙，賺錢愛勸儉。

男子人理外務，婦人家理內助。

做生意認主顧，學手藝拜師。

耕田愛工夫，唔好者草草，田園耕到變草圃。

夫妻愛和好，與鄰居要好相助。

唔好吃飽走去賭，賭博真會殺人。

公平賭會給人殺大豬，輸到當衫並當褲。

(三)

有時輸來有時贏，賭博輸贏是常事，一心愛賭我不驚。

你這個婦人家，真是不知足。

我也識贏拿轉屋，給你買酒又買肉。

你這個婦人家，想愛草蜢弄雞公。

不驚雞公啄，惹到阿伯心火起。

我就不要你，同你離出屋。

嬌蓮我若不同你離掉，我本錢會給你同我樸樸。

(四)

講我有五條賭博罪，你要講我知。

講的有道理，自然我會服從你。

講的沒道理，一定我沒輕放你。

把你鼻子割掉去，三下拳頭兩腳尖。

打到給你半生死，瘟下去爬不起，蹲下去漏尿糞

你是我老婆，我有權利打的你半生死。

(五)

第一罪：

我要講你知，祖公傳下按多財產並田地。

出介子孫好賭博，財產給你輸掉去。

敗了祖公的名譽，敗了自己失了志。

第二罪我要講你知：

祖公望子孫，一代傳一代。

望子孫做個正事業，大振家聲好名譽。

你沒做到又沒志氣

第三罪我要講你知：

自己生下的兒子，也要教他循規並道矩。

你本人非非來亂做沒做正，傳出去有可比。

你子來比你，你自己做得來，不正直，那有尊嚴教兒子。

第四罪我要講你知：

賭博人不顧妻，吃飽日夜溜溜去。

討得好妻子，守家規，

家中時時刻刻不敢離，甘願孤獨枕守獨惜。

你若是討個壞妻子，你走東來他走西，

唔都好做出醜陋事，男人豪光給她煞掉去。

第五罪我要講你知：

賭博人，贏是米糠輸係米。

賭博輸，起狗吠，不是相打就相殺。

弱者被人來打死，強者打死人。

犯國法，給官廳捉去牢裡去受淒慘，幾多蚊子跳蚤並虻蜚，丟掉妻兒家中害父母，
每日爲你哭和啼。

丈夫愛變趕這時，我若講你沒道理，愛割愛殺由在你。

附錄六 永樂君遊河南（王懷義買父親）的什唸唱詞

馬卿財產有萬貫，大屋唔輸我宮房。

屋上蓋盡琉璃瓦，四周都是白照牆。

門前有介果子園，屋背有介養魚塘。

大門有介獅子及鴛鴦，豪華又雅觀，

百般好風光，寡人看到就喜歡。

你看白鶴數百個倚屋上，馬卿家庭會興旺。

回頭對子看，他介大屋安排場，懷義你有想也有想？

附錄七 馬文財數來寶-啦番歌

啦番歌來就啦番哥，
還沒有我外公先有我外婆。
我母親行嫁我背彩，
騎馬扛馬打笛噴銅鑼。
雞母咯咯咯，
雞子半天打鵲婆。
臘鴨上山吃樹葉，
臘羊下海覓田螺。
尾竿頂上吊帕哥，
算來算去一條啦番歌，
冇啦番歌。

附錄八 健康歌

(一) 不求富貴壽年長
但求身體要健康
精神飽滿比錢好
富貴由天不必強

(二) 朝晨起來晨跑步
事業愛做身要顧
收新鮮介空氣
對得身體有好處

(三) 朝朝運動贏食補
到久身體會堅固
身體比錢還重要
人生健康是財富

附錄九 阿玉旦手抄稿

一、賢女勸夫—黃秀滿提供、王佩琪翻拍 (2007.05.30)

文不通未武不通 半生出在狗街中
有錢路到磨錢轉 戲銀阿伯正双管
在下謝文歟我亦帶在山西太平都人民
今日食飽上街去賭錢。日頭落山。愛
未去轉了。
賭博場中雁^導 鍊 日出賭到日落山
有般頭路磨錢愛做 專望賭博出頭天
講起雁。賭狗運事行。場々賭。賭場々營
一場也。識營到三百零。偶到運事磨。
一下落場直々書。三百零。書淨久。又不足
走轉去。透拿雁甫娘一条烏毛褲。拿去
街方堂到三百錢。四敢願到轉去。老伊件。
只知連頭并報書淨久。所知落場裏書狗。
不以莫賭總校營
三步行。二步走。走到我家屋門口。喜子開。

丈夫莫陣八字命。八字命裡利害萬不
世間人也。愛勤儉做。也受八字命。男子
理外務。婦人理內處。做生理。認主顧。
學手藝。拜師學。家中文細。參祥愛和
氣。田好食也飽。一人走一路。耕種愛工夫
四好田。細耕到變草埔。每日食飽。想愛賭
賭得真。畏別人。公平賭。奈時奔人。剛太
滑。書到變衫。又當褲。夫吓夫。汝想。知苦
不知苦。
庄今生。未本城。賭狗命。有時書。未有時當
賭博書。營係第事。一心愛賭。雁四覽
李隻婦人家。暫然不知足。雁也識當
錢拿轉屋。任汝買。莫弄買肉。三餐食
飽。事欲人。飲自然。飲享福。相愛
草。索雞公。不怕雞公骨。惹得汝伯
心火起。雁磨愛汝。同汝離出屋。裡隻婦

人。係不離。飲。付令錢。畏本汝了。賺
多雞。不離由在汝。可息汝有五條諸狗罪
知死不知死。
雁未請汝。雁有何五條大罪。汝愛講。雁
和。講。雁有道理。自然。雁就復從汝。
講。雁無道理。一定無。未輕放汝。同汝自弄空
割。去。三下拳頭。兩時妻。打到奔汝。生不
奔汝。睡去。伯不起。若落去。集添屎。
一定。雁未輕放汝。
汝今四使。奄受氣。雁今敢講。雁也不怕死。
講。汝都係磨道理。愛推愛打。由在汝。
第一罪。雁未講。汝知。祖公傳下。介多少。介田地。
出界。子孫。賺。奪。奔伊。書了去。敗了祖公。
失了志。
第二罪。再告講。汝知。祖公望子孫。一代傳一代。
望伊。成人。裏。畏做正。京。有事業。大張家。聲

第一年講法。知自己生下可男兒。夜夢
 殺其親友并道已。名錄非屬。見機不吐。講
 傳漏。有而。可此法自。做。未
 不正。所有方法教子。現。
 第四年再講法。知。賭狗人。不顧。金。他
 可。佛。及。去。隔。好。中。張。老。活。願。家。已
 家中。將。到。不。敢。離。敗。願。器。宿。受。被。而。隔。列
 懷。常。地。油。凡。果。知。走。而。不。都。好。能。出。其。而
 事。男。人。毫。光。有。不。得。飲。毒。
 第五年再講法。知。賭狗人。官。係。做。糖。上。
 果。狗。一。萬。不。中。死。起。狗。品。不。係。相。打。就。出
 刷。狗。者。南。人。未。打。死。出。手。官。員。未。捉。去
 送。差。師。受。今。地。已。多。奴。子。狗。包。并。平
 婢。離。別。家。中。又。知。喜。男。性。今。講。法
 人。格。應。是。四。愛。剛。愛。制。由。在。此
 所。法。誰。出。此。言。語。害。雁。遠。走。上。陣。能。得。成
 真。公。畏。我。試。看。從。今。又。殺。雁。愛。復。世。也

賭博傷中。度也。磨。愛。去。回。心。愛。立。志。
 行。正。道。教。子。兒。思。從。前。罪。惡。謝。千
 里。公。婆。双。竹。望。透。尾。

二、梁山伯與祝英台—黃秀滿提供、王佩琪翻拍 (2007.05.30)

西人亭子到廟亭 工面坐著是神明
西人有話難開口 中河少个做媒人
仙伯听得雁分明 莫非貪弟愛娶親
眾意那家千个女 奇々同尔做媒人
看番都是一賢人 設樂場中不熱心
此致好定不曉取 日後難見寸弓洞賓
仙伯听到笑連夕 莫非貪弟卜花妖
恩係凡人講仙話 笑雁遇仙不識仙
東房看了走西房 辨官小鬼烈兩行
双手未亮金聖答 一介陰未一个陽
陰个可比梁仙伯 陽个可比祝三郎
梁奇不識陰陽事 前生燒了新頭香
汝兄不是包文枕 日辨陽未夜辨陰
仙伯曉得陰陽事 何必讀書費精神
好个奇人痴了痴 說得头未尾不知
依女都有懷春意 後來知愛奇難取

仙伯听得如此話 奇々考々就係尔
讀書之人望官做 以外閑談不採取
尔不取未尔不取 已多好辱尔不知
若係甘甜奇取到 丟陽詩書畏事伊
尔係扁雇講好听 夢个勿件登甘甜
人窮物好不敢取 專望讀書求功名
曉愛功名也係真 天地交合齊生靈
也愛天未也愛地 人生配合為正京
仙伯送弟到河江 河水沈沈作浪
水波不知是深淺 有弟过水愛匙防
奇々送我到河迷 看見河水沈連天
梁兄问我水深淺 將久湮到好事迷
好事还未奇妙事 梁奇不識河先生
若知好事問口說 月过十五不團圓
有弟講話真奇怪 鬼講做哈奇在來
有念兄不同結拜 尔家踏途報本庭

一要仙人手指甲
 二要玉女頭工香
 三要九天河外水
 四要南公膽那醬
 五要東海龍王骨
 六要西天鳳凰張
 七要千年瓦工雪
 八要萬年毛工霜
 九要金雞肚旁血
 十要嫦娥心裡肝
 十件藥方尋得到
 梁帝此病得各全
 腰膝剪起五寸長
 燒老泥水準藥方

梁台聽說梁帝病
 就家茶在蘇州府
 看見門前多景致
 屋上盡是琉璃瓦
 八角格台紅粉屋
 看見百級多景致
 看之上下愛未歸
 賢弟有情隔有義
 仙仙愛尋食弟贈
 梁台聽到如此語
 二八三十四未歸
 一拜梁兄在墓堂
 共學三年寒暑苦
 二拜梁帝名知未
 比天比地亦不解
 三拜梁帝亦要昇
 天大事情地曰基
 梁帝所歷說言章
 也名呼到白必商
 蛟蟠龍來葉下
 顧因紅泥泥
 門前獅子烈而行
 亂足英台家住場
 莫作鳥鴉飛過崗
 兩人龍象約日期
 何時何日正好去
 即時對帝約日期
 英台準備等接汝
 見着墓碑不見郎
 英台不為未燒香
 共居三年不知愛
 獻出魂膠標不來
 不知英台假男粧
 梁帝願捨命在元

面拜梁齊公某處
 今生公甥無成就
 五拜梁齊公某處
 約車期同齊無到
 女拜梁齊公某處
 莫台與齊開一担
 七拜梁齊公某處
 有念兄弟同能拜
 八拜梁齊公某處
 只望與齊同偕老
 九拜梁齊公某處
 齊公都係無異顯
 十號十年祝莫台
 二人合體奉合照
 謹了二三四五
 死到陰司結來事
 忘記莫台隔時話
 母親將奴配馬家
 齊公先死汝有使
 無想一担奉一頭
 齊公使心行在先
 即時帶我轉陰司
 齊公分別在兩東
 爾先走雁有何用
 有是帶雁莫延遲
 莫台畏妻馬家喜
 頭上金簪下下來
 齊公有是妻雁開

三、博覽會—黃秀滿提供、王佩琪翻拍 (2007.05.30)

男 大家來去看博覽會
 女 老賢人。尔个人工亦闲貴。
 不敢帶雁事去看博覽會。
 男 雁娶尔此个鋪娘亦是在过。去勢
 不愛做。十項做出無項好。看市
 熱做戲棚。尔到
 小講到尔个吃做鬼。三餐煮菜新油水
 講去太空喇。做戲不敢踏到戲
 棚下
 男 講到尔此个不成樣十日八朝。講都
 不了。敢講誰吃做。有油煮菜。煮到
 臭個爐。熟煮多三八。想到害在無思
 女 開口是非敢講人。無想由自家。曹
 夫是。鬼神。公婆講無三句話。性重

市。目似想青不怕懼死倒左右隣。
 男不係雇一張嘴不康。着示嫌。不着
 示嫌。雇出門志甥沙女人都嫌。
 女嫌誰做夢个。
 男嫌汝老食無丰息。灶头皆掛食打第
 一。景想景莫無忌際。
 女十介男人九个愁。省食春有不使試
 鹽淡。少々食物有炭整。無人像汝
 牛百濫。
 男講到食都會見笑死。世間無人親像汝
 自家有食好喫四。魚菜出牌全不取。
 一。景想緊真此个無貪取。情愿離僱
 錫匠。
 女由尔愛離亦愛離。有無幹哀強。尔
 各人有路各人去。赶涯青春少年時
 男講等愛離就愛離。好尔離錫匠細族
 再娶精神並伶俐。不令像尔愁東面

女尔今愛離誰無忌。後頭燒做無底不
 前頭不知後頭事。日後無涯正正知
 男四成奔汝看破涯。無尔抵汝校無排
 現時費金。後世界。有底。怕無好買
 女世界潤々不單涯。有涯幹好無幹走
 公婆。姻。結。相。欠。債。好貨無好到汝買
 男幾多。所。擲。涯。田。愛。汝。格。未。必。當。得。住
 不怕奔人。求。笑。死。自家。稱。說。好。東。西
 女喜子。盤。頭。打。伴。身。格外。花。樣。公。調。情
 男英。汝。無。愛。全。涯。整。打。伴。不。合。賴。別。人
 一身。死。了。春。張。嘴。任。尔。打。伴。亦。不。求
 好。衫。看。到。打。孔。袋。打。伴。上。鞋。無。辭。說
 女生。未。小。全。無。係。裁。無。个。衣。裳。應。至。涯
 頭。衫。着。面。視。着。底。剪。毛。碗。至。高。趾。鞋
 男生。未。一。自。思。流。々。亦。想。着。鞋。並。鴉。腿
 面。上。供。板。不。食。粉。打。伴。上。鞋。左。牛。銀

其二

女	社會學明化粧品	小可整頓成美人
老	貨真價實無愛信	買未奔誰先試新
男	化妝品可極容易	整飾法可整理
一	面生美鳥記之	不是誰不可伴沙
女	別人面鳥之思之	准个面鳥甜板色
美	你亦可有打伴	九公八程亦看得
男	听尔講未有道理	就買小粉墨胭脂
做	尔放心整落去	幾多程度誰就知
面	上抹起胭脂粉	自着綢緞秀羅裙
脚	穿皮鞋踏地穩	問是程度幾多分
男	人生打伴本生成	看即度教个程零
看	来由人不由命	瑞尔去去台北行
老	公打伴像只象	鋪張打伴一丈花
兩	人整頓裝裝	搖以擺以坐火車
男	皮包行李請人搬	手拿銀票打車單
兩	人上車坐車底	一看風景食涼煙

女	到來台北下了車	旅館接客既更文
市	場自動有定價	週遊市內不令差
男	生落自動遊市內	週遊市內看一面
百	樣奇物自動水	空中飛行走相追
如	市內看了者全場	場內物色巧樣雅
亦	有人形生看樣	亦有五色散光
男	亦有陸海軍軍器	亦有山水青象迎
島	內生座各樣米	舊產果子五王梨
小	場內設椅桌生趣	做食物色香中奇
亦	有跳舞做遊戲	名處風景景地現
男	場內設備有文明	生理也無招呼人
眼	看不及千般景	做出奇物巧樣新
女	詞聲執燈誰老貨	尔看長山雨不到
此	物物件空看到	買物細人板將此
男	無智無識憨痴麻	細人物件買及把
中	減屋并合舍	搬願仰得上下車
如	第一不允誰先贊	無想人到貨即到
細	人受教不感到	屋下有屋都買

男像名不虛傳約銀 百萬家財亦將退
 萬山塞滿个物件 任尔金買亦不究

其三

女都會兩熱愛參加 切莫孤西在屋下
 此看光景全開化 拿錢與精不念差

男帝國領台四十年 費用精神整全香
 整治此方多發展 利國利民真自然

女自由上車自由下 出門三市都有車
 交通便利分晷夜 空手出門不用車

男道路廣齊車利便 未往交通省時間
 台澎鐵路千里遠 火車來往一日間

女最便利便自動車 自由愛上亦愛下
 文明進步有程併 名不虛傳台地花

男台地花東台地花 台北特色婦人傢
 無分酒管茶桌下 一流剪毛無爭差

女男人專着七口 女人專着短毛
 短衫着短長衫套 脚着新式流行靴

看起現代新時局 不入大眾不一
 如人出門看洋裝 男人專着洋服
 分明無教流行品 都市潮教之人
 看其物多件光景 智識開化不曉精

飲中亦未亦愛酒 飲有目的止合談
 看景與精人自愛 莫肥人成者定

西人此不不意下 心識生利人自
 不唯上能准下策 大約車放不使加

第一能處二小麻 今有兩人坐車
 誰上工能下策 不覺路則尔其那

西人係尔去看此 乘坐工能下策
 西人其車好講嘴 峰中凍左好講嘴

組合規定人自車 定有一張坐一
 路程遠近有定併 不准開九通路今

火車自由如有水併 一合坐中在一併
 論誰不不識其話 西人其車好講嘴

男 任講不化冠 台涉入景少一景 亦敢叫雁陸今景 三斤著夢不念精 男 三八任學不念精 內容加話無要緊	廷零先學不念精 叫京出馬去陸新 尔念比誰有過精 三十八兩謹西斤 大衆堂今遇厘人 与人百衆獻原形	其四	方尔今对雁無情 自原補娘無要緊 男 慈慈先照不念精 三喜四喜無要緊 女 名人心肝有王裁 雁念志橋子大	不驚奔尔就原形 有錢拿去前別人 自然一就念前別人 奔雁去踢就堅平 不怕奔尔去踢誰 老能止未誠意底	男 曉得橋子不念念 尔今回心素轉想 女 老公列雁有大義 合學精神要恰利	雁今心干有王張 三小更為好補娘 自然曉得念化來 三八更為好嬌客
--	--	----	---	---	--	--

男 公亦賢將亦賢 凡事謹前行方便 女 公亦權未學亦權 人生是是無生變 男 公亦權未學亦權 凡事謹前行方便 女 公亦權未學亦權 人生是是無生變	男 公亦權未學亦權 凡事謹前行方便 女 公亦權未學亦權 人生是是無生變 男 公亦權未學亦權 凡事謹前行方便 女 公亦權未學亦權 人生是是無生變	男 公亦權未學亦權 凡事謹前行方便 女 公亦權未學亦權 人生是是無生變 男 公亦權未學亦權 凡事謹前行方便 女 公亦權未學亦權 人生是是無生變	男 公亦權未學亦權 凡事謹前行方便 女 公亦權未學亦權 人生是是無生變 男 公亦權未學亦權 凡事謹前行方便 女 公亦權未學亦權 人生是是無生變	男 公亦權未學亦權 凡事謹前行方便 女 公亦權未學亦權 人生是是無生變 男 公亦權未學亦權 凡事謹前行方便 女 公亦權未學亦權 人生是是無生變	男 公亦權未學亦權 凡事謹前行方便 女 公亦權未學亦權 人生是是無生變 男 公亦權未學亦權 凡事謹前行方便 女 公亦權未學亦權 人生是是無生變
---	--	--	--	--	--

男公婆和善有文明 做出樓第功後人
夫唱婦隨家言振 丑兩換過面目新
夫婦是弟一和隣舍 傍人是非莫嘍加
左如朋隣有知話 平和解決不念差
男助振有此軍和性 就是女中一賢人
左右隣舍人敬敬 知得進退識世情
女看京都市个文成 各人立志愛做家
多少金成南鄰果 各得耕種不念差
男開題是景看不完 各人回家好賺錢
男才智識愛生妻 衣食中足正自然

終

四、嘆緣花—黃秀滿提供、王佩琪翻拍 (2007.05.30)

嘆緣花
一更是沙 嘆緣花 罵一聲
命媽刀 做事差。先前奴家
八字未排算。算奴家命苦帶
桃花。怨了一聲爺。亂了一聲罵
養大了。沙現吓。就該嫁人家。
嫁到貧窮是孫奴命。為什麼。
將奴家。賣在夜緣裡花。
三更時沙。進房房。合辦的。姐妹
人。淚汪汪。沙就命苦這一樣
但不知。何自里。跳出連花行
閑了無故事。學拜唱。一時的。

三刻。無有主張。親身丈夫。見不
得面。這都是。前生裡。燒了短
頭香。
三更時分。淚滿懷。前面送哥
後面客又來。牡丹花未開。先被人
來採。到後來。終身第。何人來安
排。思想起。太不該。不該听。與他
吓。雨水落陽台。倘若一點不到
事。可人吓。并起吓。罵奴是紅排
四更時裡。淚双流。只見爺娘把
眉攢。走上前來。雙膝跪。含把流
淚。苦力求哀求。這張事。不自由。
皮邊打斷馬邊又走就。

在身打的皮肉爛。全辦的。姊妹人。
哈了多少頭。
五更時裡。天未明。可憐的。嗷嗷吓
又不停。肚內憂愁面帶笑。何曾一
夜安睡到天明。南無觀世音。救慈
悲心。保佑沉兒。早配好郎君。倘若後
未又好。重修廟子。再作全身。

附錄十一 阿玉旦及黃秀滿女士劇照—黃秀滿提供、王佩琪翻拍

(2007.05.30)

一、阿玉旦劇照



二、阿玉旦及黃秀滿女士—黃秀滿提供、王佩琪翻拍 (2007.05.30)



三、黃秀滿女士—黃秀滿提供、王佩琪翻拍 (2007.05.30)



