

臺灣客家戲曲之丑腳科誦藝術：
以三腳採茶戲十大齣為例*

蘇秀婷

國立臺灣戲曲學院客家戲學系助理教授

摘要

臺灣客家三腳採茶戲自清代同治光緒年間傳入臺灣，在臺灣為廣受歡迎的客語系之小戲劇種，據目前文獻顯示，自清代以來，名為採茶戲的三腳採茶戲已由客家庄流佈到閩南庄，於 1910 年代發展出大戲，在日治初期即進入商業劇場售票演出。客家三腳採茶戲以二丑一腳三個演員為表演人物，著重於丑旦間插科打諢，戲劇內容為張三郎採茶、賣茶、盤茶之故事，表演風格主要以歌舞、科諢為主。其中，丑腳表演藝術從小戲被應用到大戲，相當受觀眾歡迎。

本文以為三腳採茶戲的丑腳具有獨特之表演風格，才足以形塑一個劇種的表演風格。因此，以「十大齣」之劇目為考察對象，探討丑腳的科諢內涵、特色、功能。本研究論及，客家三腳採茶戲丑腳承繼中國戲曲的「科諢」傳統；客家三腳採茶戲的「棚頭」、「正戲」之戲劇結構也和宋金院本雜劇「艷段」、「正雜劇」的構造類似。就丑腳「科諢」內涵而言：在技巧上，善用「誇張」、「顛倒」、「諧音」、「重覆」等技巧營造科諢的趣味性。在手法上，運用「敲仔板」、「相褒歌」、客家諺語、客家師傅話、令仔(謎語)等口語謠諺藝術使科諢內涵更豐富。丑腳科諢的功能不僅調濟戲劇場面使之冷熱相濟，亦能塑造人物形象，並以「唱」、「唸」、「做」等方式來展現演員的表演技藝。足以得知，客家三腳採茶戲丑腳的「科諢」藝術上承宋金院本雜劇的「科諢」傳統，表演具諷喻性，而「科諢」內涵則充份運用客家民間文學，以及客家表演藝術，呈現採茶丑角的獨特之表演風格，也彰顯不同於其他劇種之表演特色。

關鍵字：客家三腳採茶戲、丑腳、科諢、十大齣、客家戲

前言

臺灣客家戲曲以二旦一丑之三腳採茶戲為基礎，於 1910 年代發展為生旦淨末丑俱足的採茶大戲，並吸收外來劇種發展出各類型劇目。¹ 從而，行當的劃分愈細緻，在表演藝術上的區別也愈來愈複雜化。其中，丑腳行當仍是客家戲曲中獨具特色的一環，有別於臺灣其他劇種(或中國地方劇種)，而形成客家戲曲劇種依存的重要特色。

所謂「無戲不丑」，丑腳是戲中靈魂人物，丑腳插科打誦在各劇種各有其不同風格，客家戲曲以二丑一旦的三腳採茶戲起家，進而發展為大戲。因此，丑腳表演藝術從小戲延伸到大戲，三腳採茶戲丑腳表演有何獨特之特色，才足以支撐一個劇種風格之形塑？此是本研究所欲探討的問題。

本人曾針對臺灣客家三腳採茶戲探討其劇本文學，撰有〈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 1 期，2005 年)一文，探討戲曲本事中的俗文學特質。這二三十年來在研究者及表演工作者努力下，已整理出來的十大齣文本及相關影音資料，更提供文本與表演相互參照的基礎。由是，本文以「三腳採茶戲十大齣」的本事及影音資料為本，考察三腳採茶戲的丑腳科誦表現，其表演手法與客家語言文化的關聯，探討丑腳科誦在戲曲表演上扮演的功能，試圖爬梳客家三腳採茶戲丑角的行當內涵與風格特色。

一、客家三腳採茶戲中的丑腳

(一) 客家三腳採茶戲的科誦傳統

所謂「科誦」，是丑腳的主要表演手法，明代曲家王驥德稱「科誦」為

* 本文曾發表於 2017 年 6 月 25 日「第五屆臺灣客家語文學術研討會」，承蒙兩位匿名審查委員給予寶貴意見，本文依委員意見盡力加以修改，以期更臻成熟，特此誌謝。

1 據日人上山儀作觀察，客家戲曲在歌劇（客家三腳採茶戲）之基礎上，至遲於 1910 年代發展出名為「改良戲」的大戲，以文戲演出為主，在中壢一帶客家庄活動，並及於閩南庄。參見：蘇秀婷，《臺灣客家戲曲之改良研究》（臺北市：文津出版社，2005），頁 17-20。

「劇戲眼目」。²當代戲曲研究者游宗蓉《戲曲「科譚」義界之探討》一文指出，「科」是「科汎」或「科範」，乃一定規範的表演動作。所謂插科打譚即戲曲中的滑稽性表演。³據她考察，「譚」字最早見於《玉篇》，《廣韻》引《玉篇》解釋「譚」云：「弄言」。⁴而《說文解字》解釋「弄」云：「玩也。」⁵因此，「譚」即戲耍、供人玩賞之言。宋人說話中有「說譚話」、「說譚經」、「唱譚」，⁶宋雜劇副末色善於「打譚」，足見「譚」乃滑稽詼諧，著重於語言運用，本意為戲耍，引申為戲謔玩笑的話語。此外，《說文解字》釋「科」云：「程也。」釋「程」云：「程品也。」段玉裁注云：「品者，眾庶也。因眾庶而立之法則，斯謂之程品。」⁷因此，科有法則之意。「科」在表演方面上最早出自元代陶宗儀《南村輟耕錄》卷 25「院本名目」條，記載金院本演員技藝謂：「教坊色長魏、武、劉三人，鼎新編輯。魏長於念誦，武長於筋斗，劉長於科汎。」⁸因此，以「科」來指稱動作之時，如「科汎」或「科範」應引申為一定規範的表演動作，在戲曲表演則應為程式性動作。綜上，插科打譚即戲曲中的滑稽性表演，「科」指具規範之表演動作，「譚」則是詼諧滑稽的語言。

中國傳統戲曲的「科譚」傳統歷史悠久，可以溯及至先秦以來的各種百戲雜技，乃至於元明以降的元雜劇等體製完備的戲曲。先秦時期宮廷優人發揮機智，以諷諫君王行事，史書多有記載。例如，漢代司馬遷《史記·滑稽列傳》記載優孟衣冠、楚優孟諫葬馬，秦優旃諫漆城等。漢代劉向《新序·刺奢第六》則記載趙優莫諫飲酒。

2 〔明〕王驥德，卷三，〈論插科第三十五〉，《中國古典戲曲論著集成》第四集（北京：中國戲劇出版社，1982 年），頁 141。

3 游宗蓉，〈戲曲「科譚」義界之探討〉《東華人文學報》，7（2007 年 7 月）：173-204。

4 〔宋〕陳彭年等重修，《校正宋本廣韻》（臺北：藝文印書館，1986 年），頁 104。

5 〔漢〕許慎撰，〔清〕段玉裁注，《說文解字注》（臺北：天工書局，1985 年），頁 104。

6 〔宋〕孟元老，《東京夢華錄》卷五「京瓦技藝」記「張山人，說譚話」（頁 30）。周密《武林舊事》卷六「諸色伎藝人」記「說譚話：蠻張四郎」（頁 460）。又記「說譚經：長嘯和尚」（頁 455）。吳自牧《夢粱錄》卷二十「小說講經史」記「又有說譚經者，戴忻庵」以上均出自〔宋〕耐得翁，《東京夢華錄外四種》（臺北：大立出版社，1980 年）。〔元〕陶宗儀，《南村輟耕錄》卷二十五「院本名目」記「宋有戲曲、唱譚、詞說」（北京：中華書局，1997 年），頁 313。

7 〔漢〕許慎撰，〔清〕段玉裁注，《說文解字注》，頁 327。

8 同註 6，〔元〕陶宗儀，《南村輟耕錄》，頁 306。

民間演劇則於漢魏百戲有「角觝戲」之稱，由《東海黃公》這類人虎搏鬥或兩兩角力延申而出的雜技百戲。唐代以降，兼具諷刺的歌舞表演發展更為多元與成熟。唐代段安節《樂府雜錄》「俳優」條區分為弄參軍、弄假婦人、弄婆羅門等。⁹「弄」為戲弄之意，均是重視智巧敏捷、表演滑稽嘲弄之樣貌性質。另有一種以歌舞為主的《踏謠娘》。唐代崔令欽《教坊記》敘及北齊一位酗酒的郎中，每醉必毆其妻，妻銜怨，訴於鄰里。表演型態為婦人以「踏謠」方式且步且歌，每唱一疊，旁人齊聲和之。其夫入場則做鬥毆狀，眾人以為笑樂。¹⁰婦人被毆打本是悲苦不人道之事，寓有以苦為樂的諷刺意涵；且步且歌的踏謠方式則為後來歌舞戲的初始風貌。

宋代耐得翁《都城紀勝·瓦舍眾伎》條：「散樂，傳教學坊十三部，唯以雜劇為正色。...雜劇中末泥為長，每四人或五人為一場，先做尋常熟事一段，名曰：艷段。次做正雜劇，通名為：兩段。末泥色主張，引戲色吩咐，副淨色發喬，副末色打渾，又或添一人裝孤。其吹曲破斷送者，謂之把色。大抵，全以故事，務在滑稽，本是鑒戒，或隱為諫諍。」¹¹文中提到宋雜劇演出的腳色、程序，及表演內容。宋金雜劇五種腳色之中，副淨與副末是重要表演者，「副淨色發喬」，指副淨負責裝瘋賣傻，做出引人發笑的動作。「副末色打渾」指插科打諢、戲謔嘲弄。¹²其本事演譯故事，寓鑒戒或諫諍意旨於滑稽突梯的表演之中。關於這段文獻，曾永義解釋道，「發展完成的『宋雜劇』結構共有四段：艷段和散段是各自獨立的，前者是『尋常熟事』的引子，後者是『以資笑端』的結尾；而『正雜劇』的『通名兩段』自然是主體，而且也可以各自獨立。」¹³而宋雜劇的四段戲劇則又可區別為開頭、正戲、收煞三個戲劇結構，分別以「艷段」、「正雜劇」、「散段、雜扮」名之，此種戲劇結構亦保留在客家三腳採茶戲的結構之中，以下表示之：

9 〔唐〕段安節，《樂府雜錄》，《中國古典論著集成》第一集，（北京：中國戲劇出版社，1982年），頁49。

10 〔唐〕崔令欽，《教坊記箋訂》（臺北：宏業書局，1973年），頁175-177。

11 〔宋〕耐得翁，《東京夢華錄外四種》，頁96。

12 宋金雜劇其他腳色，「末泥色主張」，末泥是後代元劇的正末，負責居領導也位安排與調度演出工作。「引戲色分寸」，引戲負責開場、收場。「裝孤」即裝扮官員。「把色」則為伴奏樂師。

13 曾永義，〈參軍戲及其演化之探討〉，《參軍戲與元雜劇》（臺北：聯經出版事業公司，1992年），頁46。

表一、客家三腳採茶戲與宋金雜劇之戲劇結構比較

劇種	戲劇結構相對應之名稱		
宋金雜劇	艷段	正雜劇(兩段)	散段、雜扮
客家三腳採茶戲	棚頭	正戲(一段)	

宋雜劇的四段式結構是由四個各自獨立的小戲所組成，在客家三腳採茶戲的「棚頭」、「正戲」的結構中亦可觀察到類似結構。搬演尋常熟事的「艷段」相當於三腳採茶戲的「棚頭段」，以顛倒歌、夫妻吵架、自我解嘲等瑣事題材，伴以數板及逗趣表演，引起觀眾看戲的興趣。而所謂「全以故事，務在滑稽，唱念應對通遍」的「正雜劇」則與三腳採茶戲的「正戲」相當，以唱腔、對話來敘述張三郎賣茶故事。宋金雜劇的副淨、副末表演中具有諷刺、諧謔風格，也和三腳採茶戲的丑腳插科打諢，調笑逗弄相類似。

因此，客家三腳採茶戲的丑腳「科諢」前有所承，其表演風格乃出自於中國傳統戲曲諷諫傳統，而表演型態則承自踏謠、角觥等小戲表演方式，而後來發展的宋金院本雜劇在戲劇結構上更有高度類似性，不但在表演風格有相同的科諢傳統。在戲劇型態上，也有著和「艷段/正雜劇」相類同的「棚頭/正戲」之對應結構；客家三腳採茶戲部分段子亦有相當於「散段、雜扮」的尾聲做為小收煞，但由於各齣小戲雖各自獨立，亦可串成張三郎賣茶的主題的串戲組合。因而，小收煞的處理並非每齣小戲都具備。整體而言，客家三腳採茶戲不論在丑腳科諢藝術，或者戲劇結構，均保留了中國傳統戲曲中早期宋金雜劇的風格特色。

（二）臺灣客家三腳採茶戲中的丑腳群相

臺灣的客家三腳採茶戲為一丑二旦共三個腳色人物，因而亦有「三腳戲」之稱。所演為「張三郎賣茶」故事，以山歌、採茶為其唱腔曲調，故又稱為「採茶戲」。此種發源於贛南、粵北、閩西一帶的採茶小戲，隨著明清時代的粵籍移民來臺，主要在臺灣北部中部的桃園、新竹、苗栗、東勢等地傳佈。

臺灣客家三腳採茶戲以茶農張三郎為主人翁，敘述他從採茶、送郎、

賣茶、糴酒、勸郎、回家、盤茶等簡單情節所形成的七齣劇情連貫的小戲為故事主體，再串組三齣吸收外來的小戲《桃花過渡》、《問卜》、《送金釵》，形成串戲十齣。其齣目及情節大要如下表所示：

表二、臺灣客家三腳採茶戲之故事大要及腳色人物

劇名	丑腳扮飾人物		旦腳扮飾人物	故事大要
	姓名	身分		
《上山採茶》	張三郎	茶農	妻、妹	張三郎與妻、妹上山採茶，茶園中男女相遇，唱歌相褒。
《勸郎賣茶》	張三郎	茶農	妻、妹	張三郎採茶歸來，茶郎妻、妹妹相勸茶郎出外賣茶。
《送郎綁傘尾》	張三郎	茶農	妻、妹	張三郎出門賣茶，茶郎妻、妹相送至老龍渡口，分別時扯住三郎雨傘，依依不捨。
《糴酒》	張三郎	茶農	酒大姐花嬌、酒二姐秀嬌	張三郎賣茶賺了錢，流連酒店，和酒大姐花嬌、酒二姐打情罵俏。
《問卜》	胡來	算命仙	林桃花	丈夫出門賣茶，多年未歸，妻林桃花向算命仙卜卦，欲知丈夫歸期。
《桃花過渡》	朱句	船夫	桃花、金花	桃花、金花要渡河，和撐船伯對唱山歌相褒，贏了可免費渡河，輸了要給他做老婆。
《勸郎怪姐》	張三郎	茶農	酒大姐花嬌、酒二姐秀嬌	張三郎出門賣茶，數年未返家，留連酒肆，接獲家書催促返家，臨行前和姐大姐道別，兩人相互勸怪笑謔。
《茶郎回家》	張三郎	茶農	妻、妹	張三郎抵家之時已近深夜，在門口叫喚，妻妹不敢開門，問起當年分別情形，確認後才得進入。
《盤茶盤堵》	張三郎	茶農	妻、妹	妻問起賣茶錢，茶郎一再推拖，茶郎反問起妹妹，妻在家狀況，一言不合，妻跑回娘家，三郎和妹妹一起去岳家求妻原諒。
《送金釵》	財子哥	賣雜貨	阿乃姑	財子哥挑貨擔四處賣雜貨，來到阿乃姑家，見她貌美將貨擔物品都送給她。

劇中丑腳有茶農張三郎、撐船伯朱句、賣貨郎財子哥、算命仙胡來。串戲十齣中的七齣以張三郎為主人翁，包括《上山採茶》、《勸郎賣茶》、《送郎綁傘尾》、《糶酒》、《桃花過渡》、《勸郎怪姐》、《茶郎回家》、《盤茶盤堵》等七齣。另三齣吸收自外來劇種的《桃花過渡》(撐船伯)、《送金釵》(財子哥)、《問卜》(胡來)等，也在張三郎賣茶的主軸故事下，串入歧出的故事情節。例如，《桃花過渡》為兩位小旦出門尋夫而搭渡船，《問卜》為茶郎未歸，妻前去算命問歸期。

由張三郎賣茶為主軸的串戲十齣，以農業社會的茶產業的生產、銷售為題材，鋪陳出在茶產業下的小家庭之人情風景，由採茶郎生活空間延申出去的，是船夫、算命仙、賣雜貨等相關行業的趣事演譯，整齣串戲從農村到市集，帶有濃厚的市井風情。

劇中所刻劃人物是典型的市井小民，丑旦調笑、相褒、相罵、插科打諢，帶有濃厚的鄉村生活氣息。依上表三腳採茶戲中的丑腳有張三郎、撐船伯、財子哥、胡來等四人。其中，張三郎是樸拙的茶農，好吃懶作、不負責任，也喜感逗趣。船夫朱狗，以撐渡船維生，口才伶俐便給，好逗弄女子，和女子相褒賽歌。算命仙胡來，外號胡靈仙（唬令仙），聰明，靠耍弄嘴皮來算命。財子哥，以賣什貨維生，為討好喜歡的女子，把貨品送光光。大抵而言，這幾個人物職業、名字、性格鮮明，雖然不像大戲有複雜的劇情、更細的分行來區別更多腳色。¹⁴但三腳採茶戲的丑腳雖劇情簡單，但表演元素豐富，以大量的客家俗語、諺語、師傅話、數板、相褒來詮釋腳色人物，人物性格鮮明，靈活靈現，對於人物刻劃，已由扁平的類型人物，進而呈現更多典型人物的特徵。

尤其，串戲十齣當中，以張三郎為主公翁有七齣小戲描繪「茶產業」下的勞作生活樣貌與人際活動，戲中生活空間延展向度由茶園、茶亭、酒

14 客家大戲中，丑腳至少有憨丑、精丑兩種分行。憨丑演譯的是說話、動作較緩慢，說話看似痴傻，但傻話中通常有一句精話，恰巧一語中的，道破戲中機關，或揭穿戲中人的假面具。精丑則通常說話很快，語言機趣，頭腦靈活。參見：蘇秀婷，〈客家戲憨丑之學藝歷程與口語藝術——以「憨丑」張有財為考察對象〉，《戲曲學報》，12 期（2015 年 3 月），頁 75-100。

肆到家中，舞台表演的空間轉場有較多層次來表現，濃厚的生活氣息，塑造客家族群芸芸眾生中的典型人物樣貌。丑腳張三郎的性格鮮明，嘻笑怒罵，雖好吃懶作，但質樸喜感，有如存在於你我身邊的熟悉身影。由此，以張三郎為初始，發展延伸出更多諸如胡來、財子哥、撐船伯等不同行業的小人物，則呈現更多不同的人物樣貌，而對於後發展的大戲之丑腳行當能夠形成細緻的分行區別，奠定了不可忽視的基礎。

（三）所用劇本說明

本文所使用的三腳採茶戲文本來自鄭榮興、曾先枝共同整編的客家三腳採茶戲串戲十齣，本事來自曾先枝所學、及鄭榮興家族所傳，共同整合而成。鄭榮興的祖母鄭美妹為三腳採茶戲旦行，師承自新竹寶山鄉三腳採茶丑腳暨八音樂人梁阿才，亦為何阿文的徒弟，鄭榮興的祖父陳慶松為八音暨採茶戲樂師，故鄭氏家族所傳下的三腳採茶戲表演亦承自何阿文。曾先枝長期從事三腳採茶戲演出，除了由採茶戲旦行的舅舅魏乾任啟蒙，在賣藥演戲過程，和許多三腳採茶戲前輩藝人合班演出，透過觀摩、請益，習得完整的三腳採茶戲。¹⁵此外，曾先枝透過自身說戲、客家俗文學的基底，將三腳採茶戲十齣的本事加以回憶並整理。其文本經過參照整理之後，修編得更為完整和靈活。同時，鄭榮興長期於圈內從事採茶戲伴奏的經驗，輔以所受音樂教育之編曲能力，整理三腳採茶戲九腔十八調唱腔，賦與戲曲音樂之學理基礎，並實踐於表演實務，使得傳統唱腔亦能符合現代觀眾的欣賞趣味。

據鄭榮興、范坤坤考察，由桃竹苗一帶著名的三腳採茶戲師承譜系上溯，大抵清朝同光年間傳入臺灣，並且可追溯至閩西客家人阿阿文，入臺後定居於新竹寶山鄉，並於新竹、頭份一帶授徒眾多。¹⁶1980年代起，研

15 蘇秀婷，〈講棚頭，說笑科——曾先枝的客家戲曲人生〉，輯入林曉英，蘇秀婷《兩台人生大戲——劉玉鶯與曾先枝》（桃園：桃園縣政府文化局，2011年）。

16 據鄭榮興、范揚坤等學者的考察，何阿文生於清咸豐8年(1858)，卒於大正10年(1921)，所授徒弟較廣為人知者有卓青雲、阿才丑、阿浪旦、何火生、梁阿才等。參見范揚坤，〈文獻中所見客家採茶戲史料與分別的一個初步探討〉，《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年），頁30。鄭榮興，《臺灣客家三腳採茶戲研究》（苗栗：財團法人慶美國文教基金會，2001），頁51-52。

究者陳雨璋、徐敬堯、鄭榮興等人在不同藝人間所做口述歷史，¹⁷並整理成劇本或曲譜，經爬梳比對大抵均指向何阿文一脈所傳下的表演文本。由陳雨璋首先針對莊木桂(何阿文的再傳弟子)進行音樂及文本採錄所得之客家三腳採茶戲文本，為最早見諸於學術界的田野資料，已有所謂「前七齣」與「插花齣」(後三齣)之說。其後研究者徐敬堯以莊木桂為師，習其後場音樂，並整理其文本。

而後，鄭榮興從學術及實務兩方面進行臺灣採茶戲之研究與採錄，編有《苗栗縣客家戲曲發展史》(1999)，並撰有《臺灣客家三腳採茶戲研究》(2001)專著，探討臺灣客家三腳採茶戲的發展史，提出臺灣客家三腳採茶戲「十大齣」之說法，並對於其齣目形成及其表演內涵進行探討。1998 年以來，主持曾先枝、謝顯魁等藝師的口述訪談相關計畫，整理十大齣之本事與音樂。¹⁸其後並由國立傳統藝術中心籌備總處委託錄製、出版影音資料於《三腳採茶唱客音：傳統客家三腳採茶戲串戲十齣》(2007)。劇本則另出版為國立臺灣戲曲學院之學校讀本：《客家三腳採茶戲選讀》(2009)一書，並收錄於鄭榮興《臺灣客家三腳採茶戲研究》(2001)。¹⁹鄭氏係目前從學理提出臺灣三腳採茶戲「十大齣」之論述，並以老藝人影音資料以為印證，相當完備而具參考價值。故而本文以下所引資料係以《臺灣客家三腳採茶戲研究》文末所附劇本為依據。

二、臺灣客家三腳採茶戲丑腳的科諢技巧

臺灣客家三腳採茶戲的丑腳擅長運用口語科諢營造逗諧趣、逗笑的趣味喬段，其中較常運用的相關語言技巧大致有「誇張」、「顛倒」、「諧音」、「重覆」等幾種技巧，分述如下：

17 陳雨璋，〈臺灣客家三腳採茶戲-賣茶郎之研究〉(臺北：師大音樂研究所碩士論文，1985 年)。徐敬堯、謝一如，〈臺灣客家三腳採茶戲與客家大戲〉(竹北：新竹市立文化中心，2002 年)。

18 相關計畫包括「客家採茶藝人謝顯魁生命史研究保存計畫」(1998.8.1-1999.6.30)、「客家三腳採茶戲『曾先枝、謝顯魁等人』技藝保存案(1996-1997 年)」、「客家三腳採茶戲經典劇目錄影保存計畫」(2000 年)等

19 鄭榮興，〈三腳採茶唱客音：傳統客家三腳採茶戲串戲十齣〉(宜蘭：國立傳統藝術中心，2007 年)。曾先枝、鄭榮興，〈客家三腳採茶戲選讀〉(國立臺灣戲曲學院，2009 年)。鄭榮興，〈臺灣客家三腳採茶戲研究〉(苗栗：財團法人慶美國文教基金會，2001 年)。

（一）誇張

以超乎客觀經驗的表情、語言、動作來進行舞台表演，將某種人物特徵加以放大變形，或將某種情境置於荒謬境地，即戲劇的「誇張」手法。此為丑腳經常使用的表演手法，藉此造成誇大變形的喜感，以加深觀眾印象。三腳採茶戲的丑腳也經常運用此一逗趣技巧，尤其口語上的「誇張」，甚而達到「荒謬」，以博觀眾一笑。

三腳採茶戲的丑腳初一上場，通常將其身份取其一特點加以誇張突顯。例如，《問卜》丑腳胡來上場的說白：²⁰

丑白：在下胡來

內台：噯！胡來，就湊亂來。

丑白：你聽到哪裡去？後姓胡，名來，外號靈仙。

內台：噯！唬令仙。

丑白：不是唬令仙。我今年三十六歲，算命有一百多年。

內台：你在放屁！今年才三十六歲，怎麼可能算了一百多年的命？

丑白：我講給你聽，我的曾祖父、祖父、父親以及我，四代人都在算命，合起來一共一百多年，怎麼沒有？

這段丑腳（算命先生）出台自贊履歷先以名為胡來開場，諧音為「胡亂來」，外號「靈仙」，全名「胡靈仙」再次諧音為「唬令仙」，客語「話唬令」即胡說八道之意，側面指攝算命先通常胡說八道。接著，自我介紹今年 36 歲，已有一百多年算命資歷，即誇大吹噓。被質疑之後，才說明是家中四代人算命，年紀相加起來一共一百多年，邏輯荒謬令人捧腹。

（二）顛倒

實際生活的進行大抵依循一套社會群體奉行的法度與規範，而戲劇表

20 鄭榮興，《臺灣客家三腳採茶戲研究》，頁 232。

演中，則常以悖反於事象或經驗法則的方式來表現，是為「顛倒」，主要的在於突顯出異於常態的情境，來製造滑稽突梯的效果。三腳採茶戲的丑腳經常運用的科諢手法。例如，《上山採茶》齣，丑腳出台唸的「數板」：²¹

各位哥嫂笑呵呵，叔公阿伯靜靜坐，聽涯念個啦翻歌，啦翻兜凳顛倒坐，趨鴨上山吃樹葉，趕羊下水覓田螺。光頭相打專扭毛，風吹磨石跌落河。

古井肚裡下鳥窩，竹頭尾頂釣溪哥。三十暗哺月光好，涯看涯公娶老婆，涯姆行嫁涯扛轎，看人打笛歛銅鑼。涯姆先生涯老弟，後來再生涯大哥。

這是一首「顛倒歌」，目的是為了吸引並安頓流動之人潮，因此一開頭便招呼現場哥嫂、叔公阿伯靜靜坐下，聽丑腳唸「啦翻歌」（顛倒歌）。

此一數板與其後的正戲內容無關，內容先描述顛倒的自然界的生態與物理現象：趕鴨子上山吃樹葉，趕羊下水覓田螺等，引起觀眾好奇心，而後再由自然界導入丑腳自身的「顛倒事蹟」：包括他看著祖父娶祖母，他幫母親出嫁扛花轎，母親先生下弟弟，再生下哥哥等。顛倒歌的內容幽默，能吸引觀眾注意，專注於其內容描述，並能夠會心一笑。

（三）諧音

因為音讀相同或相近，而產生意義上的轉移，形成語言上的趣味，即為諧音，又稱為「字音雙關」，²²是丑腳經常運用的打諢手法。例如，《送金釵》的賣貨郎與阿乃姑的對話：²³

21 鄭榮興，《臺灣客家三腳採茶戲研究》，頁 206。

22 「雙關」是將兩種通常屬於不同範疇的觀念，藉其中隱藉的類似之點，而加出人意表的替換或聯繫。其種類有「字義的雙關」、「字音的雙關」、「語義的雙關」。參見：黃慶萱，《修辭學》（臺北：三民，2002 年），頁 431-454。

23 鄭榮興，《臺灣客家三腳採茶戲研究》，頁 290。

丑：喂...賣十歲。
旦：賣給我做兒子，是嗎？
丑：哎喲。你這莊人沒有嫁老公是不是？
旦：怎麼說？
丑：要不然你為什麼要買孩子？
旦：你不是說要賣十歲？
丑：哈哈！西山人長衫錯認為茶袋，我是賣什細！
旦：你就講斷氣來。
丑：斷氣就死了。
旦：不是，你要講有斷句，賣些什麼小殮（念）給我聽。
丑：你被扛去大殮！
旦：你說什麼？
丑：你不是說我小殮？
旦：不是，我是問你賣些什麼？念給我聽。
丑：拜託你嘔白一點。
旦：你還嘔紅的喲！
丑：不是，請你說明白一點。

丑腳喊「賣什細」諧音為「賣十歲」，而被誤以為要賣十歲小孩。說話「斷句」，誤為「斷氣」。旦問丑賣什麼念給她聽，被聽成「小殮」。「說明白」說成「嘔白」。諧音的效果產生不同的語義，形成陌生的語境：有的產生意義的錯置，如「賣什細／賣十歲」；有的產生情境的衝突性，如「小殮／大殮」，均為丑腳插科打諢的素材。

（四）重覆

「重覆」是指同型態的科諢接二連三的出現，形成重疊遞進的效果，使得逗趣的科諢效果更為強化。其型態類似文學修辭上的「類疊」，以同

一個字、詞、句，或連接，或隔離，重覆地使用著，預加強語氣，使講話行文具有節奏感的修辭法。其重覆使用的方式有「疊字」、「類字」、「疊句」、「類句」等。²⁴《問卜》一劇丑腳算命先出台時，就運用此種「重覆」（或「類句」）的口說型態：²⁵

內白：先生，你是半仙，那明天會下雨還是好天？

丑白：待我算來，樹尾緊搖就是起風，房屋緊搖就是地動，眠床緊搖就是娃娃加工，緊攝亮就是響雷公。放雨白就會做風災，雨下不停就會做水災，雨下不成就是旱災。

這是一段丑腳和後台演員（內白）的對話，主要在測試算命仙是否能算得準，算命仙以說反話的方式表達他所能算得準的，都是既成的大自然規律，反諷算命仙只是個吹牛仙（唬令仙）。這些自然現象，以「緊搖」（一直搖）、「雨下」等關鍵字，以類句型態重覆提出，重重堆疊，產生滑稽效果。在丑腳的聲口表現上，則需以類似「相聲」的「貫口」表演，類似「報菜名」，大段連貫的台詞，講究快而不亂，慢而不斷，再搭配簡單的模擬性身段動作，滿足觀眾的耳目之娛。

三、臺灣客家三腳採茶戲丑腳的科諢手法

臺灣客家三腳採茶戲丑腳製造科諢的「手法」大抵可分為兩類，其一是運用三腳採茶戲既有的戲劇結構「敲仔板」和「相褒歌」。另一類是大量援引客家民間文學的「諺語」、「師傅話」、「令仔(謎語)」等。運用既有戲劇結構的元素，其主要目的在於善用小戲既有的戲劇特性，取其科白的形式逗趣或內容逗趣，達到製造科諢的效果。另外，引用來自客家民間文學的素材，則取其客家人慣用熟語中的逗笑元素，喚起觀眾對於客家語言文化的共同理解以引發共鳴，達到科諢的效果。所運用的手法分述如下：

24 黃慶萱，《修辭學》，頁 531-366。

25 鄭榮興，《臺灣客家三腳採茶戲研究》，頁 233。

（一）運用「敲仔板」（數板）

「敲仔板」是三腳採茶戲丑腳出台時所唸誦的一段韻文，一般稱為「數板」，民間採茶戲之藝人稱之為「棚頭」。²⁶顧名思義，係以「敲子」（梆子）敲出固定節奏搭配口白唸誦，故這段上韻的唸白被稱為「敲仔板」。三腳採茶戲的每一齣均由丑腳先出台，通常會先發出「嗯咳咳咳」的清嚨聲，接著唸一段「敲仔板」，之後再「自報家門」。

「敲仔板」是一段獨立於正戲的「科白」表演，以動作（科）和說白（白）為表演手法，內容幽默諧趣，以吸引觀眾注意，並博得觀眾一笑為目的。「敲仔板」可獨立表演，亦可置於在各齣小戲之前，隨意串組。其內容以平易近人的生活瑣事為主，有的是夫妻吵架，有的是顛倒歌，表演型態類似「數來寶」或「順口溜」。三腳採茶戲十大齣的「敲仔板」依其內容大抵可分為與大戲無關，或者與正戲有關者：

沒空真沒空，食飽走西東，想到沒頭路，走去廈門並廣東，佢那邊和咱這邊，有一些個不相同，有日涯對街上過，一個大約佢哺娘，一個量必佢老公，兩人揪等樁個樁，婦人專專揪下面，男人專門揪髻髻，剛好畀涯來看到，緊緊和佢佔對中，什麼姐來什麼嫂，下面不可揪恁重，恐怕老命會見祖宗，兩人就來手放鬆，婦人到底過答滴，一張嘴子囁囁動，開言就罵佢老公，因為去年六月冬，相爭一只爛火銃，害涯當時來聽到笑到嘴子合不攏來合不攏。²⁷

此首「敲仔板」取自《勸郎賣茶》，丑腳述及他到廈門廣東一帶所聞見的趣事，一對夫妻為了小事爭執而大打出手，伴隨數板節奏，以及丑腳的諧趣摹仿動作，讓觀眾感到興味。其內容與《勸郎賣茶》的正戲並無直接關聯，

26 研究者莊美玲將客家三腳採茶戲的「棚頭」，區分為廣義與狹義之別。狹義的「棚頭」即為「數板」（敲仔板）。廣義的棚頭段則應包括數板、幫腔、搭腔、道白、台白與詞白多樣形式結合。參見，莊美玲，〈臺灣三腳採茶戲「棚頭」之研究——以《張三郎賣茶故事》十大齣為例〉，《臺灣戲專學刊》，12期（2006年1月），頁137-157。

27 鄭榮興，〈臺灣客家三腳採茶戲研究〉，頁213。

但從他人夫妻打鬧趣聞，帶到自家夫妻間商量賣茶之事，似乎頗能有所銜接。

另一種型態「敲仔板」則與正戲有關，或者能夠在從非關正戲的題材遠遠繞回，帶入正題。例如，引自《問卜》：²⁸

小樹怕藤纏，大樹怕刀碾。唐山怕老虎，臺灣怕生番。
泥鰍怕黃鱔，魚兒怕鱸鰻。石壁怕推山，扛轎怕轉彎。
蚊子怕火煙，挑擔怕轉肩。富家講來年，窮人講眼前。
三十六行業，行行出狀元來，出狀元。

先從自然界一物剋一物開始說起，再繞到「扛轎」、「挑擔」等行業別的特性，隨後話鋒直轉，帶到算命行業，講到「富家講來年，窮人講眼前」，窮富對於流年運勢各有偏重，來引導出問卜算命的正戲內容。

由於三腳採茶戲的表演為「落地掃」，在人潮流動的市集或廟埕表演，必需能將來往人群留住，使其駐足欣賞表演。因此，丑腳出台所唸「敲仔板」（數板）有熱場、吸引人潮的功能，丑腳用節奏明快的敲子搭配上韻的趣味性唸謠，以音樂節奏與肢體表演來搭配呈現「說」的藝術，也是丑腳重要的科誦手法。

（二）運用相褒歌

「相褒」在客家三腳採茶戲表演中，有相褒或相貶之意。日人片岡巖在其《臺灣風俗誌》（1921）提出「褒歌」（博歌）之定義與演出方式：²⁹

所謂「博歌」，就是用「甲問乙答」的方式對口合唱的歌。在臺灣的農村，相隔一塊田或一座山或一片沼澤，雙方以問答的方式高唱情歌。在市區裡，到了夜深人靜的時刻，中間擺一把椅子，在幾座蠟

28 鄭榮興，《臺灣客家三腳採茶戲研究》，頁232。

29 參見片岡巖：《臺灣風俗誌》（臺北：臺灣日日新報社，1921年2月），第四集第二章〈臺灣の雜唸〉第八節「博歌」，頁319，國立臺中圖書館藏。中譯本為陳金田譯《臺灣風俗誌》（臺北：眾文圖書公司，1994年5月二版），頁266。

臺上點上蠟燭，雙方隔著蠟燭唱情歌。一邊唱一邊還有樂器伴奏，是在眾人環視之下而唱，有時唱敗的一方，由於不能忍受失敗，而就跟對方鬥嘴，所以「博歌」又名「相罵歌」。

片岡巖所謂的「博歌」即客家三腳採茶戲中的「相褒歌」。「相褒」於戰後亦相當普及於客家聚落，盲人民謠歌手徐木珍即自述，少年時代村民於閒暇喜愛聚集在桃園公園從事「相褒」，他本人亦相當擅長即興「相褒」。某日村裡來了賣藥團，有知名客家戲藝人楊玉蘭擅唱山歌，³⁰村民為了看精采的「相褒對罵」，而將他背起飛奔至桃園公園，和楊玉蘭「相褒」，一較長短。

片岡巖所述「博歌」表演型態為「甲問乙答」「唱和」型態，和三腳採茶戲中的「對山歌」或「和山歌」雷同。又依黃得時〈臺灣歌謠之形態〉（1952）所述，褒歌的唱法係指「或一女對一女；或一人唱」、「一唱一和，一搭一檔、一問一答，一嘲一笑，一來一往」之方式。³¹客家三腳採茶戲則多為丑旦對唱，以「賽歌」、「鬥智」的方式來「對山歌」、「和山歌」，演唱方式是一唱一首，旦唱一首，雙方絞盡腦汁，直到一方詞窮落敗。「相褒」是三腳採茶戲丑腳經常運用的科誦手法，在《上山採茶》、《桃花過渡》、《盤茶盤堵》等齣目都有「相褒段」：³²

《上山採茶》

丑唱：阿妹生來就蝦公形，兩隻腳骨撩弄人，
撩到阿哥就無要緊，撩到阿爸就會打人。
女群：遠看一位大相公，近看好比腐樹桐，
心想雕刻成古董，可惜朽木浪費工。

30 楊玉蘭，客家採茶戲旦腳，錄有多齣客家民謠唱盤，初學四平戲，後演採茶戲，並嫁入關西楊家五虎將楊木源為妻，為家族戲班紫星歌劇團的當家旦腳。

31 按，原文可參見黃得時〈臺灣歌謠之形態〉，《文獻專刊》，第3卷第1期（1952年5月），右翻頁15。

32 鄭榮興，《臺灣客家三腳採茶戲研究》，頁209、279。

《盤茶盤堵》

丑唱：涯去賣茶過三冬，看你扮妝不相同，

臉上濃妝胭脂粉，是誰與你整臉容？

旦唱：月光落西日出東 花無雨淋照樣紅；

臉上擦個胭脂粉，手工做來整嬌容。

上則的相褒《上山採茶》在一丑二旦之外，所增加群男群女相褒、賽歌的段子，即模擬片岡巖所述「在臺灣的農村，相隔一塊田或一座山或一片沼澤，雙方以問答的方式高唱情歌」的樣貌。其歌唱型態「一來一往，一嘲一笑」，內容不外針對對方的外觀樣貌加以醜化，藉此鬥智並插科打諢。下則《盤茶盤堵》則是張三郎將茶錢揮霍一空，雙方以「一問一答，一唱一和」方式相互盤詰。先由妻子盤問茶錢去處，茶郎亦歌唱回答，數輪之後茶郎惱羞成怒，也開始盤問妻子數年來家用何處來，妻子也一一回應，第三輪則由小姑向茶郎告狀。

「相褒段」在三腳採茶戲是丑腳常使用的表演，大段的丑旦對唱之唱段，著重在雙方「對罵」或「唱和」，考其機智反應與「駁嘴」功力，與一般的情歌對唱有不同表現方式，也更能吸引觀眾興趣。

（三）運用客家諺語

諺語是民間流傳的固定式之格言短句，以簡短的句式，濃縮相當豐富的文化內涵。曾永義指出，諺語是俗語的一種，是哲理性、經驗性、科學性較強的俗語，往往結構嚴密、對偶整齊、音韻和諧，藝術性很高，是「前代故訓，傳世常言」。其常見的句式為兩句構成，也有一句、三句、四句者。諺語的技巧常運用「詩」特有的排比、對偶、比喻、層遞、倒裝、設問等多種修辭手法。³³由於諺語兼具語言的藝術性及意涵的廣博性，經常為丑腳用為來插科打諢。其使用方式有的在獨白，有的對話，有的置於歌詞。

33 曾永義，《俗文學概論》，（臺北：三民書局，2003 年），頁 95-96。

諺語則能使丑腳獨白更精采，觀眾更易理解。以《糶酒》為例，丑腳出台自述履歷，說明動機與目的：³⁴

丑白：小子，姓張名三郎，流流連連，離鄉背景有三年。出來賣茶，生理做得不錯，賺到了這麼多錢，人家說，珍珠瑪瑙結腰頭，吃用兩字不用愁。聽說蘇州有賣好老酒，何不來去蘇州街上吃上兩杯酒暖暖身，有何不可？待我快去吃上兩杯酒。

丑腳出台，運用「珍珠瑪瑙結腰頭，吃用兩字唔使愁」兩句式諺語，上下兩句對仗、押韻，強化了茶農變為有錢大爺上門喝酒的人物形象，使得丑腳的形象更為生動鮮明。

對話中的諺語，取代生活性口語，使口白更具層次性與趣味性。以《糶酒》為例，丑腳來到酒店之後，與酒大姐的對話如下：³⁵

旦乙白：我出去看。客官，您是來問路？還是食茶？

丑 白：針不離線，沒事不登三寶殿，阿鳩鵲打更，要吃酒。

丑腳以諺語「針不離線，沒事不登三寶殿」來強調進入酒家的目的性，另以一句客家師傅話「阿鳩鵲打更，要吃酒。」來回應酒大姐的發問。以用諺語、師傅話做為對話內容來插科打誨。

諺語亦可以置入唱段，做為唱詞內容，此時通常以上下句對偶型態巧妙將諺語置入。例如，《盤茶盤堵》的唱段：³⁶

丑唱：八月賣茶到河原，艍公開口拿船錢，
自古在家千日好，出外人講半朝難。

34 鄭榮興，《臺灣客家三腳採茶戲研究》，頁 225。

35 鄭榮興，《臺灣客家三腳採茶戲研究》，頁 227。

36 鄭榮興，《臺灣客家三腳採茶戲研究》，頁 270。

以七言四句「對偶型態」的唱詞唱出張三郎出門賣茶之時，渡河時遇艚公開口要船錢，未賺得茶錢卻事事需要開銷，因而將「在家千日好，出外半朝難」的諺語融入於唱詞的後半段，形成前兩句為張三郎賣茶的劇情內容，後兩句以客語俗諺導引出富情境性的生活哲理。其他相類似的歌謠式諺語還有《送金釵》「鴉鵲飛落鳳凰山，你叫孤來我叫單，啞巴吃飯單枝筷，心想湊雙口難開」，丑腳財子哥以歌謠傳達有心與阿乃姑交往的意念。

（四）運用客家師傅話

客家師傅話即「歇後語」，是具有地方特色的語言形式，體裁短小精悍，寓意諧趣，常使人有恍然大悟之感。師傅話由兩部分組成，前部分是形象性的比喻，喚起人的思緒及聯想，有如「謎面」；後半部則如「謎底」，針對前部分揭示出本意及解釋，讓聞者有豁然開朗的感受。曾永義指出，民間以口語為材料的歇後語分為前後兩部分，前半為比喻，後半是說明。而民間歇後語如何以譬解義，有「直取其義」、「語義雙關」、「反語取義」、「諧音雙關」、「析字解義」、「數字見義」、「典故見義」等方式。³⁷

客家三腳採茶戲的丑腳經常使用師傅話來插科打諢，主要安置於獨白或對話部分，例如，《糶酒》丑腳入酒家與酒大姊相見，兩人問候語：³⁸

旦 甲 白：姓徐，名花嬌，人人稱涯姊妹姐大姊。

丑 白：喔！酒大姊就是妳嗎？哎哟！十八個銅錢兩次算，原來就是九文九文，見下一禮。

丑腳以客家師傅話帶出「十八個銅錢兩次算」的意涵為「九文九文」，以「諧音雙關」，³⁹取其意為「久聞久聞」。自說謎面，自解謎底的方式，比起平鋪直敘的問候，更為俏皮、逗趣，並且以民間地方歇後語、打謎猜的

37 曾永義，《俗文學概論》，頁 108-112。

38 鄭榮興，《臺灣客家三腳採茶戲研究》，頁 227。

39 「諧音雙關」指以語音相同的詞，引發聯想以獲得概念。參見：曾永義，《俗文學概論》，頁 110。

方式，帶出漢語文言系統的話語「久聞久聞」，形成「俗中帶雅」的話語型態，落於小戲表演脈絡，是丑腳故意賣弄學問又不落迂腐的話語運用策略，其對話效果使得丑旦見面的戲劇情境更為活潑生動。

另一種型態，是將師傅話的上下句，分別由對話型態呈現，更強調其懸念與了悟的表演性。如，《送金釵》一劇財子哥和阿乃姑的對話：⁴⁰

丑白：聽說漂亮的小姐好比棺材沒底。

旦白：怎麼說？

丑白：騙死人。

旦白：財子哥，我不會騙你。

丑白：我的貨通通送給你，以後你不要我，那我不就狐狸打蚊，有打沒吞。

在丑旦之間形成問與答的對話型態，師傅話的謎面提出與謎底揭露之間，旦腳居中扮演不了解的提問者，讓觀眾得以藉此停頓進行思考，丑腳得揭開謎底「騙死人」之時，觀眾頓時有恍然大悟之感。此種將師傅話上句「打謎」、對句「解謎」的直述型態，改為丑旦一來一往的簡單對話之代言體模式，反而更具戲劇性與表演性，並且能夠與觀眾產生交流與共鳴。

這段對話由兩個師傅話穿插而成，包括「棺材沒底——騙死人」、「狐狸打蚊——有打沒吞」。前一句師傅話以「語義雙關」⁴¹來比喻阿乃姑的性格特徵為一位騙死人不償命的漂亮姑娘。後一句師傅話以「直取其義」⁴²來比喻財子哥抱著以貨換人的心思，可能像狐狸打蚊子，落得一場空。兩句師傅話形象性地點出阿乃姑與財子哥的性格及思想，並描摹其戲劇行動，故深具有諧趣之戲劇效果，而客家客家歇後語的織入，也標識出濃厚的客家小戲情調。

40 鄭榮興，《臺灣客家三腳採茶戲研究》，頁 296。

41 「語義雙關」指以事物作比喻，引發聯想以獲得概念。參見：曾永義，《俗文學概論》，頁 110。

42 「直取其義」指以事情或人物直接說明一種概念。參見：曾永義，《俗文學概論》，頁 109。

第三種是直接用師傅話做為「對話」，例如，《桃花過渡》的「相罵」段：⁴³

丑白：看你頭上插禾串，好撩鳥。

旦白：你的頭顱結白帶，孝都孝。

丑白：你的屁股攝紙煤，想人拂了。

旦白：喉頭生蛾，堵到了。

丑白：姑娘屁股頭吊冬瓜，大禍（貨）臨門了。

旦白：你也竹頭尾吊替身，假風神。你輸了，快打調板。

丑白：好！上船再與你拼輸贏。

丑旦互罵對方，丑罵一句，旦罵一次，罵對方的詞依序分別為「好撩鳥」、⁴⁴「孝都孝」、「想人拂（揍）」、「堵（遇）到了」、「大禍臨門」、「假風神」等，一層層遞進的露骨的罵語是謎底，並不直接道出，而是先以隱晦的「師傅話」帶出「謎面」：分別為「頭上插禾串」、「頭顱結白帶」、「屁股攝紙煤」、「喉頭生蛾」、「屁股頭吊冬瓜」、「竹頭尾吊替身」等在身體不同部位的穿戴，讓觀眾產生懸念與好奇，再自揭「謎底」的方式帶出罵語，讓觀眾領悟之餘，感到有謎底揭露的趣味。原本丑旦互罵的衝突情境，轉化為猜謎、解謎的詼諧喬段，妙趣橫生。

（五）運用令仔

客家令仔即謎語之意，客語「猜謎」為「揣令仔」。謎語是流傳於民間的文字遊戲，由「謎面」與「謎底」組成，運用漢語之語言文字特性，變化其形音義，而為文字遊戲。客家三腳採茶戲中所使用的令仔，以物謎、事謎、字謎為主。其表現型態有設計於丑旦對白，亦有編織入歌謠演唱。例如，《送金釵》一劇賣貨郎推銷什貨的手法，見阿乃姑對所賣貨品均無

43 鄭榮興，《臺灣客家三腳採茶戲研究》，頁 245。

44 應為「撩刁」，戲弄之意。

興趣，於是賣貨郎開始打起謎猜：⁴⁵

（旦）：你念的我都有了。（丑）：都買有了，還有步步跳。（旦）：什麼叫做步步跳？（丑）：繡花針。（旦）：哎喲！繡花針又不說，說什麼步步跳！那個我也有。（丑）：還有對面相。（旦）：什麼叫做對面相？（丑）：打扮用的。（旦）：哎喲！鏡子又不講，說對面相。那個我也有。（丑）：哎！還有一樣。（旦）：什麼呢？（丑）：一寸長，夜夜放在你閨房，一夜用到光，只見短來不見長。（旦）：你說什麼話，我聽不懂。（丑）：蠟燭。

此種客家令仔之猜射法為「比喻法」，以明喻、暗喻或借代等修辭手法來反映事物的特徵。⁴⁶「步步跳」打一物，即「繡花針」。由丑旦分別以對話方式將令仔的謎面、謎底分別揭露，提供觀眾從懸念、思索到恍然大悟的驚喜感。

歌謠之中也以客家令仔來插科打誦，例如，《問卜》一劇林桃花偕同算命仙胡來到林家的路途上，邊走邊問算命仙的兄弟從事什麼職業，算命仙回答的均是謎面，謎底則留待觀眾自行去費思量：⁴⁷

旦唱：問聲先生大哥做麼介？ 丑唱：伸手大將軍。
旦唱：問聲先生二哥做麼介？ 丑唱：二哥做監斬。
旦唱：問聲先生三哥做麼介？ 丑唱：三哥肚臍會開花。
旦唱：問聲先生四哥做麼介？ 丑唱：騎馬遊金街。
旦唱：問聲先生五哥做麼介？ 丑唱：抱太子登基。
旦唱：問聲先生六哥做麼介？ 丑唱：六哥衛生長。

45 鄭榮興，《臺灣客家三腳採茶戲研究》，頁 291-292。

46 參見曾永義，《俗文學概論》，頁 134。據該書分類，謎語之猜射法共有 17 法，即會意法、比喻法、矛盾法、諧音法、描寫法、歧義法、增損離合法、誇張法、排除法、比較法、擬人法、轉讀法、異讀法、漏補法、象形法、啞謎法、詩鐘法。（同書，頁 133-139）

47 鄭榮興，《臺灣客家三腳採茶戲研究》，頁 237-239。

旦唱：問聲先生七哥做麼介？ 丑唱：媒人兼生孩。

旦唱：問聲先生八哥做麼介？ 丑唱：八哥收熟地。

這首以〈問卜〉來唱出的歌謠以數字聯章歌謠從一數到八，依序說出八種民間行業，其猜射法為「會意法」，係通過謎面所表示的特點去領會謎底意義。分別為：「伸手大將軍」為伸手討錢的乞丐，「監斬」為撿柴賣的人，「肚臍會開花」指綵街時打涼傘者，「騎馬遊金街」指綵街時騎布馬遊街表演者，「抱太子登基」，指處理死嬰之人，「衛生長」指清道夫，「媒人兼生孩」指牽豬哥之人，「收熟地」指撿豬屎者。小戲丑腳所運用的客家令仔大多以民俗事物、行業、農村生活做為題材，以丑腳唱出謎題，一方面與觀眾互動，一方面插科打諢，兼具益智與娛樂功能。

四、臺灣客家三腳採茶戲的科諢功能

丑腳科諢在戲中通常擔負重要的戲劇功能，以逗笑方式吸引住觀眾目光，在笑鬧之餘亦寄託有嚴肅的目的性。以客家三腳採茶戲而言，其故事劇情描述茶農的生產勞作及賣茶經歷等，內容簡單而生活化，運用大量的丑腳科諢以營造重要場面，並藉以形塑人物形象，同時，也可以展現客語口說之唱唸做之表演技藝。以下分述如下：

（一）調濟場面冷熱

戲曲表演有長有短，小戲約二、三十分鐘，大戲則二至四小時，戲曲表演的場面調度之鬆緊、節奏，和觀眾的審美心理密切相關。因此，在適當段落安排丑腳的插科打諢，有助於調整戲劇場面的冷熱。明代曲學家王驥德在《曲律·論插科第三十五》說道，「插科打諢須作得極巧，又下得恰好，…大略曲冷不鬧場處，得淨丑間插一科，可博人哄堂，亦是劇戲眼目。」⁴⁸因此，科諢安插的位置相當重要，是所謂「劇戲眼目」。

48 [明]王驥德，《曲律》，卷三，〈論插科第三十五〉，《中國古典戲曲論著集成》第四集（北京：中國戲劇出版社，1982年），頁141。

三腳採茶戲是二丑一旦的小戲，不像大戲在眾多場次之下，丑腳經常只是點綴的次要的綠葉角色，小戲中的丑腳在整齣戲都有戲份，也因此科誦的密度較高，但仍可觀察與歸納丑腳科誦在三腳採茶戲每齣戲的主要安插位置，大抵在每齣戲的「棚頭段」，或者正戲中的「相褒段」等兩個位置。其中，「棚頭段」是在戲齣一開端以科白為主的表演段子，「相褒段」則多位於正戲之中的歌謠段子。也就是丑腳的科誦場面在戲齣的開頭以及正戲之中的位置。

所謂「棚頭」有廣義與狹義之分，狹義棚頭是指丑腳出台的「數板」唸謠。廣義「棚頭」是指正戲之前，以丑腳為主的表演段落，通常與正戲不必然有關，以所「說」為主的科白戲之表演元素相當豐富。鄭師榮興指出客家「棚頭」是「表演者扮演正戲中的一個角色人物，在進入故事主線前，先作一些以『說』為主，旨在博笑，而可與故事相關的即興表演，最後再由表演者帶入即將敷演的故事，而開始敷演正戲的一種特殊演出形式。」⁴⁹鄭師此處所採「棚頭」也是較為寬泛的廣義「棚頭」。

「棚頭段」安排各齣三腳採茶戲的正戲之前，其長度有長有短，相同的段子也可以在不同戲齣之間串演，主要目的是為吸引來往人潮，觀眾聽到丑腳「數板」與機趣的科白，駐足觀賞接下來的演出，因此通常在「棚頭段」安排各式各樣的丑腳科誦。一般而言，較具代表性的「棚頭段」戲齣諸如《糴酒》、《問卜》、《桃花過渡》、《送金釵》等。「相褒段」則是安置於正戲之中，或穿插於大段敘事歌謠之間，以「相褒」來調濟場面，不致因為唱段過長而使看戲情緒疲乏。具有精采的「相褒段」之戲齣有《上山採茶》、《桃花過渡》、《盤茶盤堵》等。

（二）塑造人物形象

丑腳的科誦通常以滑稽突梯的科白、唱謠，對於特定人、事、物加以「聚焦放大」或「變形醜化」，以製造諷刺性效果。就戲中人物而言，透過

49 鄭榮興，〈淺談臺灣客家採茶戲之「棚頭」〉，《復興劇藝學刊》，21期（1997年10月），頁35-37。

丑腳的科諢對於特定人物以調侃、自嘲等手法具有刻劃人物性格，塑造人物形象的功能。以《茶郎回家》這齣戲丑腳出台唸的「數板」為例：⁵⁰

人人講涯真古錐，有鞋不穿打赤腳，有事不做打迄蹉，耕田人就掘田角，打蛤蟆就掩嘴角，釣大魚就放長索，慢慢牽，慢慢剝。牽豬哥就二條索，做尚公歎牛角，做乩童打赤膊，銅針拿來刺嘴角，包粽子剝竹殼，爛草席真惹屑，爛枕頭刺腦殼，水打田鑿石坡，臺灣頭到臺灣角，涯哺娘天壽惡，有時走去坐四角，打紙牌兼那小麻將，涯哺娘來發覺，巴掌麻亂亂捉，捉得涯耳屎整嘴角，順便罰涯跪那尿桶角，害涯整暗哺打咳哟來打咳哟。

這齣戲的劇情是張三郎出門賣茶，經年未返，接獲家書催促，才趕緊返家。丑腳出台大段的「數板」是展現他的唸功，其數板內容為第一人稱，形容自己很「古錐」，「有鞋不穿打赤腳，有事不做打迄蹉」，所刻劃出的張三郎形象是一位雖然很老實，但終日無所事事，四處閒晃的浪蕩子。而其後所說「耕田人就掘田角，打蛤蟆就掩嘴角」等，表達各行各業均各司其職，與張三郎沒有責任心的形象成為反差。後段張三郎打紙牌麻將被妻子捉到，掌巴掌，揪耳朵，罰跪在尿桶邊的吃憋形象，又讓聽者會心一笑。

唸完這段「數板」之後，丑開始自報家門，說明接到家中急件書信，因而要返家團圓。丑腳前段插科打諢與後面的正戲頗能銜接，因而又有引導劇情的功能。

（三）展現表演技藝

戲曲表演所要求技藝不外乎「唱」、「唸」、「做」、「打」。客家三腳採茶戲的丑腳在科諢方面的表演藝術以「唸」（口白）、「唱」（歌謠）、「做」（動作）為主。

50 鄭榮興，《臺灣客家三腳採茶戲研究》，頁 260。

1. 唸

「唸」就是唸口白，或「說」的技藝。「唸」的表現主要集中在「棚頭段」，亦有部分散見於正戲的「說白」。據莊美玲分析，廣義的「棚頭段」之演出形式以「說」為主，唱為輔。其表現方式有「數板」、「幫腔」、「搭腔（答腔）」、「道白」、「台白」與「詞白」等六類。⁵¹

「數板」，是指以「梆子」來伴奏，所唸的一段押韻的唸謠。「幫腔」是指丑腳所講的一句口白，「幫腔者」即應和以最後一個字。「搭腔」是指丑腳與搭腔者進行「一說一答」，類似「對口相聲」的「答嘴鼓」。「道白」是指丑腳本身一個人的唸白。「台白」是指丑腳與旦腳相互對白。「詞白」是「棚頭段」中的唱謠部分。

幫腔部分諸如《糶酒》的棚頭：⁵²

丑唸：三十晚哺出一個大月光。	內白：光！
丑唸：癩手的出來偷拔秧，	內白：秧！
丑唸：瞎子來看到，	內白：到！
丑唸：啞狗講捉來榜，	內白：榜！
丑唸：喊到兩個跛腳就去追，	內白：追！
丑唸：到兩個駝背就來扛，	內白：扛！
丑唸：扛到山頂直直上，	內白：直直上！
丑唸：一暗哺沒睡逛滿庄，	內白：庄！
丑唸：走灶下偷食了三碗公的蕃薯湯，	內白：湯！
丑唸：打一個大臭屁，	內白：屁！
丑唸：爆爛一個大醃缸來大醃缸。	

51 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，（花蓮：花蓮教育大學民間文學研究所碩士論文，2006年），頁41。

52 鄭榮興，《臺灣客家三腳採茶戲研究》，頁224-225。

幫腔指由丑腳在台上唸一段上韻的唸謠，後場樂師或後台演員以「內白」方式唸最後一個字，以產生幫襯、強化語氣等表演上特點。有如「相聲」中主講者負責逗哽或丟包袱，幫腔者適時用各種發語詞「嗯」、「啊」、「是」、「喔」來回應主講者，稱為「捧哽」。

除此之外，丑腳在在「棚頭段」的科諢經常穿插經常運用「相聲段子」常用的表演手法，包括「數來寶」、「順口溜」、「貫口活」等、例如，《問卜》的棚頭段：⁵³

（丑）：今年幾歲？何時出生？（旦）：今年三十歲，農曆七月十五日出生。

（丑）：鬼子。（旦）先生，你怎麼這樣說呢？

（丑）：古時是十二生肖，鼠牛虎兔龍蛇馬羊猴雞狗豬，現在因為人口暴漲，十二生肖不夠用，外加十二生肖，魚蝦鰻鴨，田螺月鴿，狐狸水獺，蚌蛤吃水「含答」。（旦）：先生，什麼是「含答」？

從十二生肖衍申而來的「魚蝦鰻鴨」、「田螺月鴿」、「狐狸水獺」，「蚌蛤吃水含答」等一連串動物名字所組成的押韻詞組，就如「報菜名」一樣，需要丑腳一氣呵成，唸得順溜，即運用相聲的「貫口」技巧。

2. 唱

三腳採茶戲是由「一劇一調」組成的串戲，通常採用曲調名做為戲齣名。因此，除了張三郎賣茶故事之外，後來產生許多由小調加上踏謠身段及對話口白，而形成的小戲。三腳採茶戲十大齣主要曲腔如下：⁵⁴

53 鄭榮興，《臺灣客家三腳採茶戲研究》，頁 234。

54 參考、比對三腳採茶戲齣的田野訪查研究者所做調查而收錄的主要唱腔。另，鄭榮興、曾先枝整編的版本，經過鄭榮興依當代社會多元化視聽需求，而在唱腔運用上略有增刪。鄭榮興，《臺灣客家三腳採茶戲研究》，頁 102-107。鄭榮興，《臺灣客家戲之研究》（臺北：國家出版社，2016 年），頁 78-81。

《上山採茶》：【上山採茶】、【十二月採茶】

《勸郎賣茶》：【勸郎賣茶】

《送郎綁傘尾》：【送郎】、【綁傘尾】

《糶酒》：【糶酒】

《問卜》：【問卜】

《桃花過渡》：【撐船歌】、【撐船頭】

《勸郎怪姐》：【勸郎怪姐】

《茶郎回家》：【陳仕雲】

《盤茶盤堵》：【老時採茶】

《送金釵》：【賣什貨】、【送金釵】

三腳採茶戲的唱腔統稱為「九腔十八調」，依鄭榮興研究，「九腔十八調」的唱腔體系分為山歌腔、採茶腔、小調等三類。⁵⁵三腳採茶戲丑腳表演於每一齣戲是以「說」來開場，進入正戲之後，再以大段的「唱」來敘事。所演唱的方式為依「本嗓」演出，與旦腳之間的搭配，通常是「對唱」、「輪唱」。尤其前述丑旦「相褒」是丑腳「唱」功之後相當具特色的表演。在三腳採茶戲中的「相褒」是在三腳採茶師承系統流傳下來的固定唱詞。此種「一問一答」、「一唱一和」的「相褒」流傳到民間，而形成「鬥歌」、「賽歌」風氣，此時的相褒則是即興、臨場反應。

3. 做

「做」即戲曲身段動作，也是「科白」中的「科」。戲曲表演有四功、五法之說，「四功」是所謂「唱」、「唸」、「做」、「打」。所謂「做」，則著重在身段動作表演，所講究的是「五法」，即「手」、「眼」、「身」、「髮」、「步」。客家三腳採茶戲做為一丑二旦的小戲，故事情節簡單，其表演型態不若大戲那般豐富變化，而是以鄉土踏謠的歌舞形式為主。曾永義對於「小戲」的定義即指出：⁵⁶

55 鄭榮興，《臺灣客家三腳採茶戲研究》，頁 132-136。

56 曾永義，〈論說「戲曲劇種」〉，《論說戲曲》（臺北：聯經出版社，1997 年），頁 247-248。

所謂「小戲」，就是演員少至一個或三兩個，情節極為簡單，藝術形式尚未脫離鄉土歌舞的戲曲之總稱。……就妝扮歌舞而言皆「土服土裝而踏謠」，意思是穿著當地人的常服，用土風舞的步法唱當地的歌謠。因為是「除地為場」來演出，所以叫做「落地掃」或「落地索」。

三腳採茶戲從農業社會發展而來，附隨的是茶產業的勞動型態，故事情節和表演動作衍申自茶產業的勞動模式及其他賣酒、賣雜貨、算命、撐渡船等小生意的行業型態，還有農村大自然動物的模擬，由民間舞蹈的肢體發展為小戲基本身段，著重於腳步、手勢、表情，以及袖子、扇子的運用，面部表情方式尤其重視鬍子、眼神、嘴形的表演。除了一般的戲曲身段之外，三腳採茶戲丑腳的特殊腳步有矮子步、鴨子步、八字步等。面部表情有吹鬍子、裝兔唇、裝鬥雞眼、裝斜眼、裝跛腳、裝癩手等。⁵⁷尤其在丑腳插科打諢的情節段落，所搭配的動作尤為生動有趣，以《桃花過渡》結尾處為例：⁵⁸

(旦甲白)：噯哎！撐船老阿公，你的二條毛給緊震動，兩人係親吻會刺鼻孔，兩人係同行，人講你像我阿公，二條毛剃忒去，同行較威風。(丑白)：噯...有通，不過，船上無剃鬚刀，怎麼淨呢？(旦乙白)：沒剃鬚刀，不會用手拔？(丑白)：用手拔好。【丑拔鬚】(丑白)：哎哟！怎按痛！

(旦甲白)：用力拔，一下就不痛了。(丑白)：待我用力拔。【丑拔鬚，拔到出血】(丑白)：好了，拔淨淨了，桃花，你看有斯文麼？(旦甲白)：哎哟，拔到嘴唇紅紅紅，就像雞嬖屎吻孔。這麼醜，我才不要你！哈哈！

這段劇本特別註明「拔鬚」的動作指示，拔鬚時聚焦於丑腳的面部表情，丑腳需做出擠眉弄眼的動作，及吃痛的誇張表情，強化這個科諢段落。三

57 鄭榮興，謝一如，《客家戲曲身段教材「基礎身段篇」》(臺北：行政院文化建設委員會，1998 年)。

58 鄭榮興，《臺灣客家三腳採茶戲研究》，頁 249-250。

腳採茶戲丑腳表演在戲曲基本身段之上，表情、動作大抵源自日常生活，再加以放大、誇張，提煉出表演的藝術性與趣味性，一方面喚起觀眾熟悉的生活情味，一方面也將科誦段落從生活性提昇到表演性。

結語

本文由近年來研究者整編的臺灣三腳採茶戲「十大齣」為基礎，探討其丑腳的科誦藝術。觀察到臺灣客家三腳採茶戲雖然情節簡單，風格質樸，其戲劇結構中「棚頭」、「正戲」的構造，仍可觀察到中國宋金院本雜劇「艷段」、「正雜劇」的類似構造，可見臺灣客家三腳採茶戲保留了中國傳統小戲的特色。就丑腳「科誦」內涵而言，客家三腳採茶戲丑腳插科打誦，亦以詼諧滑稽的語言或戲曲之程式性動作來表現，承繼了中國戲曲的「科誦」傳統。由「十大齣」文本可觀察到，丑腳科誦技巧相當多元化，包括「誇張」、「顛倒」、「諧音」、「重覆」。其表現「科誦」的手法豐富而與客家語言文化息息相關，可歸納為「棚頭」、「相褒」、「諺語」、「師傅話」、「令仔」等。丑腳的「科誦」在戲曲表演中所扮演的功能有三，包括「調濟場面冷熱」、「塑造人物形象」、「展現表演藝術」。

綜上，臺灣客家三腳採茶戲的丑腳「科誦」藝術獨具特色，非但充分呈現客家語言文化，從而塑造客家人專屬的典型人物「張三郎」之丑腳形象；同時，也在中國傳統戲曲的架構範疇之下，具備四功五法之小戲表演藝術。從丑腳科誦藝術角度來看，客家三腳採茶戲在明清時代由贛南、粵北、閩西等路徑傳入臺灣，在日治初期（約 1910 年代）吸收外來劇種養份，發展成大戲，其原本三腳採茶戲丑腳表演藝術確有其基礎與根柢，得以在發展為大戏之後，仍舊保有三腳採茶戲本身的小戲特質，其間丑腳「科誦」表演藝術能夠貫串小戲與大戏表演，是維持劇種獨特性一個相當重要的基礎。

參考書目

一、專書

- 〔漢〕許慎撰，〔清〕段玉裁注，《說文解字注》。臺北：天工書局，1985 年。
- 〔唐〕段安節，《樂府雜錄》。《中國古典論著集成》第一集，北京：中國戲劇出版社，1982 年。
- 〔唐〕崔令欽，《教坊記箋訂》。臺北：宏業書局，1973 年。
- 〔宋〕耐得翁，《東京夢華錄外四種》。臺北：大立出版社，1980 年。
- 〔宋〕陳彭年等重修，《校正宋本廣韻》。臺北：藝文印書館，1986 年。
- 〔元〕陶宗儀，《南村輟耕錄》。北京：中華書局，1997 年。
- 〔明〕王驥德，《曲律》。卷三，《中國古典戲曲論著集成》第四集，北京：中國戲劇出版社，1982 年。
- 〔日〕片岡巖，《臺灣風俗誌》，臺北：臺灣日日新報社，1921 年。中譯本為陳金田譯，《臺灣風俗誌》。臺北：眾文圖書公司，1994 年。
- 曾永義，《俗文學概論》。臺北：三民書局，2003 年。
- 曾永義，《論說戲曲》。臺北：聯經出版社，1997 年。
- 曾永義，《參軍戲與元雜劇》。臺北：聯經出版事業公司，1992 年。
- 曾先枝、鄭榮興編著，《客家三腳採茶戲選讀》。臺北：國立臺灣戲曲學院，2009 年。
- 鄭榮興，《臺灣客家三腳採茶戲研究》。苗栗：財團法人慶美園文教基金會，2001 年。
- 鄭榮興，《臺灣客家戲之研究》。臺北：國家出版社，2016 年。
- 鄭榮興，謝一如：《客家戲曲身段教材「基礎身段篇」》。臺北：行政院文化建設委員會，1998 年。
- 黃慶萱，《修辭學》。臺北：三民書局，2002 年。
- 蘇秀婷，《臺灣客家改良戲之研究》。臺北：文津出版社，2005 年。

二、單篇論著暨論文

范揚坤，〈文獻中所見客家採茶戲史料與分別的一個初步探討〉，《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年，頁30。

莊美玲，〈臺灣三腳採茶戲「棚頭」之研究——以《張三郎賣茶故事》十大齣為例〉，

《臺灣戲專學刊》12期（2006年1月），頁137-157。

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」，花蓮：花蓮教育大學民間文學研究所碩士論文，2006年。

黃得時，〈臺灣歌謠之形態〉，《文獻專刊》第3卷第1期（1952年5月），頁1-17。

徐敬堯、謝一如，《臺灣客家三腳採茶戲與客家大戲》。竹北：新竹市立文化中心，2002年。

陳雨璋，〈臺灣客家三腳採茶戲——賣茶郎之研究〉，臺北：師大音樂研究所碩士論文，1985年。

游宗蓉，〈戲曲「科誦」義界之探討〉，《東方人文學報》7期（2007年07月），頁173-204。

蘇秀婷，〈客家戲憨丑之學藝歷程與口語藝術——以「憨丑」張有財為考察對象〉，《戲曲學報》，12期（2015年3月），頁75-100。

蘇秀婷，〈說棚頭，講笑科——曾先枝的客家戲曲人生〉，輯入林曉英，蘇秀婷《兩台人生大戲——劉玉鶯與曾先枝》。桃園：桃園縣政府文化局，2011年。

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1期（2005年10月），頁99-129。

蘇秀婷，〈臺灣客家戲之發展及其文本形成研究〉，臺北：政治大學中國文學研究所博士論文，2010。

三、影音資料

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

Discussing the Art of Kehun (Buffoonery) in Taiwanese Hakka Opera Clown Roles: Using the Ten Plays in Three-role Tea-picking Opera as an Example

Hsiu-ting Su *

Abstract

The Taiwanese Hakka three-role tea-picking opera was introduced to Taiwan between the reigns of the Tongzhi Emperor and Guangxu Emperor of the Qing Dynasty (1861-1908) and became a very popular form of Hakka-language Small Opera (Xiaoxi). According to existing records, the three-role tea-picking opera made its way into Hokkien villages from Hakka villages starting from the Qing Dynasty. It developed into Big Opera (Daxi) around 1910 and ticketed commercial performances emerged at the beginning of the Japanese occupation of Taiwan. The Hakka three-role tea-picking opera has three main characters, two of which are clowns, and the focus of the three roles are on Kehun (buffoonery) and comical gestures. Plots include the story of Zhang Sanlang picking tea leaves, selling tea, and his other adventures, while the performance style mainly consists of singing, dancing, and Kehun. Clown role performing arts have been incorporated into Big Opera and are very popular with audience members.

This study focuses on how the unique performance style of the clown role in Hakka three-role tea-picking operas has evolved into its own special style. In this study, the researcher explores the content, characteristics, and functions of the clown role in the Ten Plays. Some main themes of this study include how the traditional style of Kehun in Chinese opera has been passed down to the clown role in Hakka three-role tea-picking opera; and how the “Pengtou (warm-up for the show)” and “Zhengxi (official performance)” drama structures of Hakka three-role tea-picking

* Assistant Professor, Department of Hakka Opera, National Taiwan College of Performing Arts

operas are similar to “yanduan” and “zheng zaju” in Song and Jin Dynasty Yuanben and Zaju. As for the content of clown roles in Kehun, techniques such as “exaggeration,” “reversal,” “puns,” and “repetition” are used to create humor in Kehun. Oral performing skills like “singing along with wood clappers,” “banter duets,” “Hakka idioms,” “Hakka witty remarks,” and “riddles” help make Kehun even more interesting. The clown role in Kehun not only balances the various emotions of the performance but also helps character development, as it showcases the skills of the characters through “singing,” “dancing,” and “movement.” Therefore, it is evident that the clown role’s Kehun in Hakka three-role tea-picking opera came from the Kehun traditions of the Song and Jin Dynasty’s Yuanben and Zaju, which are allegorical. Kehun combines Hakka local literature and Hakka performing skills to present the uniqueness of the clown role in tea-picking opera, making it distinctly different from other performing styles.

Keywords: Hakka three-role tea-picking opera, clown, Kehun (buffoonery), Ten Plays, Hakka opera