

南華大學管理學院文化創意事業管理學系

碩士論文

Department of Cultural & Creative Enterprise Management

College of Management

Nanhua University

Master Thesis

新編戲對傳統布袋戲團經營影響之研究—以長義閣掌中

劇團的《狐說聊齋》為例

A Study on the Impacts of Innovative Scripts on the Operation of  
a Traditional Puppet Troupe--The Research of the "Fox Tale in  
Liaozhai" Created by Chang Yi Ge Puppetry Troupe

陳意晴

I-Ching Chen

指導教授：趙家民 博士

Advisor: Chia-Ming Chao, Ph.D.

中華民國 112 年 6 月

June 2023

南華大學  
文化創意事業管理學系  
碩士學位論文

新編戲對傳統布袋戲團經營影響之研究-  
以長義閣掌中劇團的《狐說聊齋》為例  
A Study on the Impacts of Innovative Scripts on the Operation of a Traditional Puppet  
Troupe -- The Research of the "Fox Tale in Liaozhai" Created  
by Chang Yi Ge Puppetry Troupe

研究生：陳素晴

經考試合格特此證明

口試委員：謝世弘

趙能木

趙家民

指導教授：趙家民

系主任(所長)：林倫全

口試日期：中華民國 112 年 6 月 18 日

## 謝誌

人生就是不斷地打怪與破關，結束了研究所這個大魔王，我還得繼續往未來的下一關前進。

從沒想過可以走到畢業，總覺得學術之海深不見底，一個不小心，就可能畢不了業，所幸南華大學文化創意事業管理學系的老師們總是和藹可親，對我這個誤入學術叢林的小白兔百般包容。

研究所這一路走來，經歷了人事的變遷與學術的洗禮，想要感謝的人實在很多，感謝這兩年來指導過我的所有教授們，個個既是專業卻又虛懷若谷，讓我佩服不已；尤其感謝我的指導教授趙家民博士，他就像是黑暗中的引路人一樣，總是在我陷入學術的迷陣時指點我，如果在論文中我有一點點小成就，那一半以上的功勞都該歸他；口委施能木教授以及謝昆霖教授對我論文的提點，讓我能用嚴謹及深入的觀點來檢視論文，讓我在論文書寫上獲益良多。

感謝研究所陪我度過難關的同學，我們終於撐到最後一刻了，跟你們一起學習是難得的緣分，你們在各自領域的專業表現，也讓我十分欽佩，謝謝你們的打氣，畢業後要多聯絡喔……

另外也要感謝長義閣掌中劇團，從小愛看布袋戲的我，長大後卻完全忘了布袋戲曾經帶給我的美好與感動，直到看到長義閣的作品《狐說聊齋》後，才知道布袋戲已經進化到我無法想像的模樣了，謝謝長義閣行政團隊與創作團隊願意接受訪談，如果沒有你們無私的分享，我也無法完成這篇論文。

最後感謝我的家人包容我在研究所就讀時的所有情緒，並溫柔地做我最堅實的後盾，以及忍受我在書寫論文時的焦躁與不安，最後我想感謝我自己的勇敢與堅持，做了唸研究所這個決定，又努力堅持到底，雖然成果不一定盡善盡美，但我努力過了，回首這些日子，總值得再三回味。

未來一直來一直來，我將帶著這兩年的養分，邁向人生的下一段旅程。

## 中文摘要

本研究主要聚焦在新編戲對傳統布袋戲團經營的影響研究，並以長義閣掌中劇團的新編戲《狐說聊齋》，做為主要的研究案例。文獻分析以國內外相關理論書籍、論文期刊為主，對劇團創新經營等相關文獻做深入的回顧與探討，透過文獻分析法與觀察蒐集資料，並進行訪談，主要訪談對象為現任製作人、時任團長及現任團長三個經營者，並將蒐集及訪談資料進行分析、比對與歸納，整合民戲演出與新編戲製程演出的差異比較，再對應到訪談劇團經營者在新編戲製程中面臨的衝擊與習得的經驗，逐步發展出新的經營思考與營運模式。

研究目的有二，其一為記錄長義閣掌中劇團新編戲《狐說聊齋》的製程與演出，其二則是藉以分析新編布袋戲對傳統布袋戲劇團經營的影響。研究結果顯示，透過新編戲的製作過程，與各類藝術家合作，建立起傳統劇團的現代劇場專業分工概念，並運用各種宣傳行銷策略，推廣新作品，全面提升劇團的藝術與技術，讓原本的傳統家班經營，逐漸轉變為以績效為主的企業組織經營模式。

**關鍵詞：**新編戲、長義閣、經營管理、布袋戲

## Abstract

In this study, the postgraduate focused on studying the impacts of how an Innovative script affects a traditional puppet troupe, and took the "Fox Tale in Liaozhai" created by Chang Yi Ge Puppetry Troupe as the presenting case.

"Document Analysis" focused on reading domestic and foreign papers, periodicals, and journals, then collecting the papers about studying the innovations made by Chang Yi Ge Puppetry Troupe, making an in-depth review, and exploring the impacts of innovations that affected the traditional puppetry troupe, and presented them in the paper.

By "In-Depth Interview", the postgraduate conducted interviews with the producer, the previous head of the troupe, the current head of the troupe, and other members to collect information for analysis, comparison, and summarizing.

The postgraduate integrated and compared the differences between producing traditional puppet shows and innovative script puppet performances then corresponded to the conflicts and experiences of the Chang Yi Ge Puppetry Troupe operator who went through producing innovative script puppet performances. The postgraduate gradually developed new business thought and operation models about a traditional puppet troupe.

The purposes of this study are two-fold, one is to record the production process and how the innovative script, the "Fox Tale in Liaozhai", performances by Chang Yi Ge Puppetry Troupe. The other is to analyze how an innovative script affects the operation of a traditional puppet troupe. Some conclusions came out through the research. Cooperating with artists in various fields by producing innovative scripts helps a traditional puppetry troupe learn the professional division of labor and how current theater works. And also use various marketing strategies to promote the new play. Besides, also improving the skill of operating the puppets comprehensively. A traditional Puppetry Troupe can change the operation mold from family generations passed on to the enterprise organization mold.

**Keywords: innovative script, Chang Yi Ge Puppetry Troupe, operating and management, puppet show**

# 目錄

謝誌.....	I
中文摘要.....	II
Abstract.....	III
目錄.....	IV
圖目錄.....	VII
表目錄.....	IX
第一章、緒論 .....	1
1.1 研究背景 .....	1
1.2 研究動機 .....	3
1.3 研究目的 .....	4
1.4 研究範圍與對象 .....	5
1.5 研究流程 .....	5
第二章、文獻探討 .....	9
2.1 表演藝術產業 .....	9
2.2 表演藝術的組織經營 .....	12
2.3 劇場經營管理 .....	16
2.3.1 劇場產業三部門 .....	17
2.3.2 劇場產業特性 .....	19
2.3.3 產業結構 .....	20
2.3.4 市場考量 .....	21
2.4 布袋戲劇團現代化經營 .....	23
2.5 長義閣掌中劇團的研究 .....	26
第三章、研究方法與設計 .....	31

3.1 研究方法 .....	31
3.1.1 文獻分析法 .....	31
3.1.2 訪談法 .....	32
3.1.3 參與觀察法 .....	36
3.2 研究工具 .....	37
3.2.1 研究者 .....	38
3.2.2 訪談大綱 .....	38
3.2.3 訪談同意書 .....	39
3.2.4 錄音設備 .....	40
3.3 研究設計與執行 .....	40
3.3.1 訪談對象 .....	40
3.3.2 訪談資料分析 .....	41
3.4 研究倫理 .....	43
第四章、資料分析與結果 .....	45
4.1 新編戲《狐說聊齋》的製戲過程 .....	45
4.1.1 劇本創作過程 .....	45
4.1.2 燈光設計過程 .....	53
4.1.3.舞臺設計過程 .....	60
4.2 長義閣的民戲與新編戲的製作演出 .....	64
4.2.1 民戲演出流程 .....	64
4.2.2 新編布袋戲製作及演出過程 .....	69
4.2.3 傳統民戲與新編戲製程演出的差異比較 .....	85
4.2.4 研究發現 .....	89
第五章、結論與建議 .....	98
5.1 結論 .....	98
5.1.1 新編戲設計團隊開展演出新樣貌 .....	98

5.1.2 新編戲對劇團經營的影響 .....	99
5.2 建議 .....	102
5.2.1 製作成本部分 .....	102
5.2.2 人力支援部分 .....	103
5.2.3 行銷策略部分 .....	103
參考文獻 .....	106
附錄一、逐字稿 .....	113
附錄二、訪談大綱 .....	138
附錄三、個別訪談知情同意書 .....	140





## 圖目錄

圖 1.1：步驟流程圖 .....	7
圖 2.1：劇團經營管理面向 .....	14
圖 2.2：劇場產業生態的三大部分 .....	17
圖 4.1：狐說聊齋戶外首演版實況 .....	54
圖 4.2：狐說聊齋戶外首演版的燈光設計圖 .....	55
圖 4.3：狐說聊齋戶外首演版的區位圖 .....	56
圖 4.4：狐說聊齋戶外首演版實況 .....	58
圖 4.5：狐說聊齋劇場演出版實況 .....	59
圖 4.6：狐說聊齋劇場演出版實況 .....	59
圖 4.7：舞臺設計初稿正面圖 .....	61
圖 4.8：舞臺透過桃花樹切分為二，左舞臺為主要現實場，右舞臺有 黑色流蘇門供人戲演員自由進出 .....	62
圖 4.9：運用蒙太奇的手法，讓舞臺同時有現世及回憶中來回穿梭， 時而實景的轉場，時而呈現內心的轉折 .....	63
圖 4.10：透過戲中戲，觀眾以大偶小偶的差異比較，可以清楚區分 戲裡戲外 .....	63
圖 4.11：長義閣的民戲舞臺 .....	67
圖 4.12：透過讀劇，針對劇本內容提出討論與建議 .....	77
圖 4.13：排練結束後，進行與戲劇顧問、評審及技術討論會議 .....	78
圖 4.14：前場操偶師與後場樂師配合的響排 .....	79
圖 4.15：正式演出前的彩排 .....	79
圖 4.16：文化就在巷子裡－社區藝術巡禮戶外演出海報 .....	82
圖 4.17 進入校園宣傳售票 .....	91

圖 4.18：第七屆青年戲曲藝術節宣傳片 .....	92
圖 4.19：《長義閣的戲飯》形象影片 .....	92
圖 4.20：Live 直播演出與觀眾互動 .....	94



## 表目錄

表 2.1：表演藝術產業分類 .....	10
表 2.2：劇場的上中下游產業結構 .....	21
表 2.3：參考論文整理表 .....	25
表 2.4：長義閣掌中劇團重大記事 .....	28
表 3.1：訪者基本資料表 .....	41
表 3.2：逐字稿編碼說明表 .....	42
表 3.3：受訪者 A 逐字稿範例 .....	42
表 3.4：訪談逐字稿編碼說明表 .....	43
表 4.1：《狐說聊齋》分場大綱 .....	47
表 4.2：《狐說聊齋》人物性格表 .....	48
表 4.3：歷次《狐說聊齋》演出資訊 .....	84
表 4.4 長義閣民戲與新編公演的差異比較 .....	87

# 第一章、緒論

## 1.1 研究背景

布袋戲是臺灣廟口常見的傳統戲曲，約莫 1750 年起，開始隨著閩南漢族的移民，而間接傳入臺灣，最早以說書的形式搭配戲偶演出，內容多是古籍傳奇、演義小說等，稱為古冊戲；古冊戲的戲文典雅，講究高超細緻的操偶技巧，常以南北管作為現場伴奏，目前較為代表的劇團為小西園、亦宛然等劇團。

1920 年代，布袋戲開始採用清末明初的武俠小說做為演出內容，表現手法異於前期的古冊戲，特別強調武俠功夫的展現，因此這個時期稱為劍俠布袋戲。1930 年代，臺灣受日本統治，布袋戲因臺灣總督府推行皇民化運動，而改變了表現手法，口白多以日語演出，棄傳統的北管鑼鼓，另改用西樂，戲偶也開始穿上日本服飾，手執武士刀，雖然當時因民族意識高漲，而不受大眾歡迎，卻也間接影響布袋戲的表演美學，金光戲也在其混搭美學的潛移默化中逐漸成形。

戰後的 1950 年代，金光戲逐漸在中南部遍地開花。演出內容除了延續劍俠布袋戲的江湖武林外，開始藉由新創的主角帶入天馬行空的奇幻世界，努力開展新的劇情，此時期更強調運用華麗的布景、絢

麗的戲服，以及目不暇給的燈光特效來吸引觀眾，呈現出獨樹一格，甚至是怪誕陸離的混搭美學。

隨著政府文化政策的變遷，布袋戲的演出場域開始轉移；1960年代初期，外臺金光布袋戲是鄉村地區的重要娛樂之一，而在電影戲園演出布袋戲也成為稀鬆平常，1960年代是金光布袋戲的全盛時期，原本酬神謝戲的布袋戲多轉入內臺演出；1962年10月，臺灣第一家無線電視-臺視開播，自此布袋戲開始進入到電視布袋戲的黃金時期，1970年3月2日，黃俊雄首度以《雲州大儒俠》一劇於臺灣電視臺演出，以97%的超高收視率，締造至今無人可及的紀錄。1973年，政府推行國語政策，布袋戲被要求以國語發音，隔年6月，政府再以「推行國語」及「妨害農工正常作息」為由，禁播雲州大儒俠等所有電視布袋戲節目，並嚴格要求布袋戲國語配音，並限制少量時段播放，電視布袋戲的觀眾日益流失。

由於上述原因，布袋戲觀眾大量萎縮，因此自1988年起，如霹靂布袋戲等一些電視布袋戲，幾乎將表演重心轉往錄影帶出租市場，黃文擇與黃強華兩兄弟即是一個成功案例：發行「霹靂」系列的布袋戲，成功佔有臺灣全臺灣影音租售率10%的業績，竟也帶動其他數家布袋戲劇團接續仿效。1993年，更成立「霹靂衛星電視臺」，將已下檔的租售用布袋戲錄影帶上架播出，也發行光碟、有線電視媒體。

金光電視布袋戲再一次成功將布袋戲推向高峰，但同時期，傳統布袋戲已日趨沒落，經營傳統布袋戲的劇團更走向邊緣化。(呂理政，1991；江武昌，1995；陳龍廷，2007)

## 1.2 研究動機

布袋戲隨著閩南漢族移民來到臺灣，由古冊戲開始，歷經劍俠戲、皇民劇、金光戲、電視布袋戲、錄影帶布袋戲和外臺演出民戲等多種樣貌，布袋戲與時代的需求、執政者的文化政策以及社會的變遷等因素息息相關。時至今日，娛樂的選擇性更趨多元，除了強勢的影視感官外，網路的封閉性及即時性也快速滿足人們對娛樂的需求，導致表演藝術團體經營困難，傳統戲劇劇團相較於其他表演團體更顯弱勢，而布袋戲又是傳統戲劇裡的邊陲，這些劇團必須改變表演形式及經營模式，才能永續經營。

布袋戲劇團藉由中央政府及地方政府申請的補助案來製作新編戲，獲得觀眾的認同，重新找回自我價值，是近幾年布袋戲界的常態，而新編布袋戲的製成與演出也可說是將布袋戲的文化積累，透過全新編創的劇本，並結合專業導演、舞臺設計、燈光設計及音樂設計等，形成專屬於某一個劇團的獨特劇目，透過一次又一次的巡演，為劇團帶來更大的市場。研究者發現，嘉義市長義閣掌中劇團創團自 1945

年創團至今，雖已有將近 80 年的團史，但在公演戲的表演形式及經營模式卻與許多傳統劇團有明顯差異，近年更是因新編戲而逐漸被藝文界關注，進而以新編戲的製作帶動劇團的經營管理。在眾多傳統布袋戲團中，長義閣是少數將表演重心聚焦於新編戲的布袋戲團隊，其經營發展也與他團差異甚大，然而長義閣為何要以新編戲做為主要公演作品？究竟新編戲有何特質可帶動劇團的經營改變？因此，研究者選擇以新編布袋戲作品來進行研究分析，並將新編布袋戲《狐說聊齋》的創新元素進行整理和歸納，為新編布袋戲製戲過程留下紀錄，並透過訪談，了解劇團如何透過新編戲作為工具，進而帶動劇團的體質改造與經營策略。

### 1.3 研究目的

- 1.以長義閣掌中劇團之《狐說聊齋》一劇為例，紀錄新編戲的製程與演出。
- 2.分析新編布袋戲對傳統布袋戲劇團經營的影響。

## 1.4 研究範圍與對象

長義閣掌中劇團近幾年來製作不少新編戲，但此研究單純以《狐說聊齋》一劇做為研究範圍的主軸，紀錄臺灣新編布袋戲的創新表演元素及製戲過程，並探析劇團如何從中改變原先的經營模式，並形成新型的經營管理模式。由於《狐說聊齋》演出多次，研究者卻僅看過2020年11月11日的2020年傳統表演團隊新媒體時代節目錄製播出徵集計畫的線上版本，而其他實體演出，因疫情關係無法觀賞，因此將透過劇團，取得各演出版本的影音資料，做為研究之用。

本研究主要目的聚焦在新編戲對傳統布袋戲團經營的影響研究，並以長義閣掌中劇團的新編戲《狐說聊齋》，做為主要的研究案例，因此以時任團長暨現任製作人、時任團長及現任團長三人為主要訪談對象，另佐以訪談編劇及燈光設計，整合民戲演出與新編戲製程演出的差異比較，再對應到訪談劇團經營者在新編戲製程中面臨的衝擊與習得的經驗，磨合出新的經營思考與營運模式。

## 1.5 研究流程

為完成研究目的，研究步驟如下，依照其研究重點設計研究流程如圖 1.1 所示，藉由研究背景，了解研究主題，並延伸研究動機來確定研究方向。



1. 藉由研究背景和研究動機，發現研究題目，再聚焦研究目的、範圍及對象。
2. 蒐集與研究主題相關的文獻，進行分析、歸納、統整及探討，以協助論證本研究之論述。
3. 擬定訪談問題，審視修改成為正式研究問題，並進行實際訪談與實地觀察。
4. 將訪談及觀查資料整理分類，分析資料內容，進而撰寫成研究成果，並藉由成果的梳理，提出研究結論與建議。



研究步驟流程圖

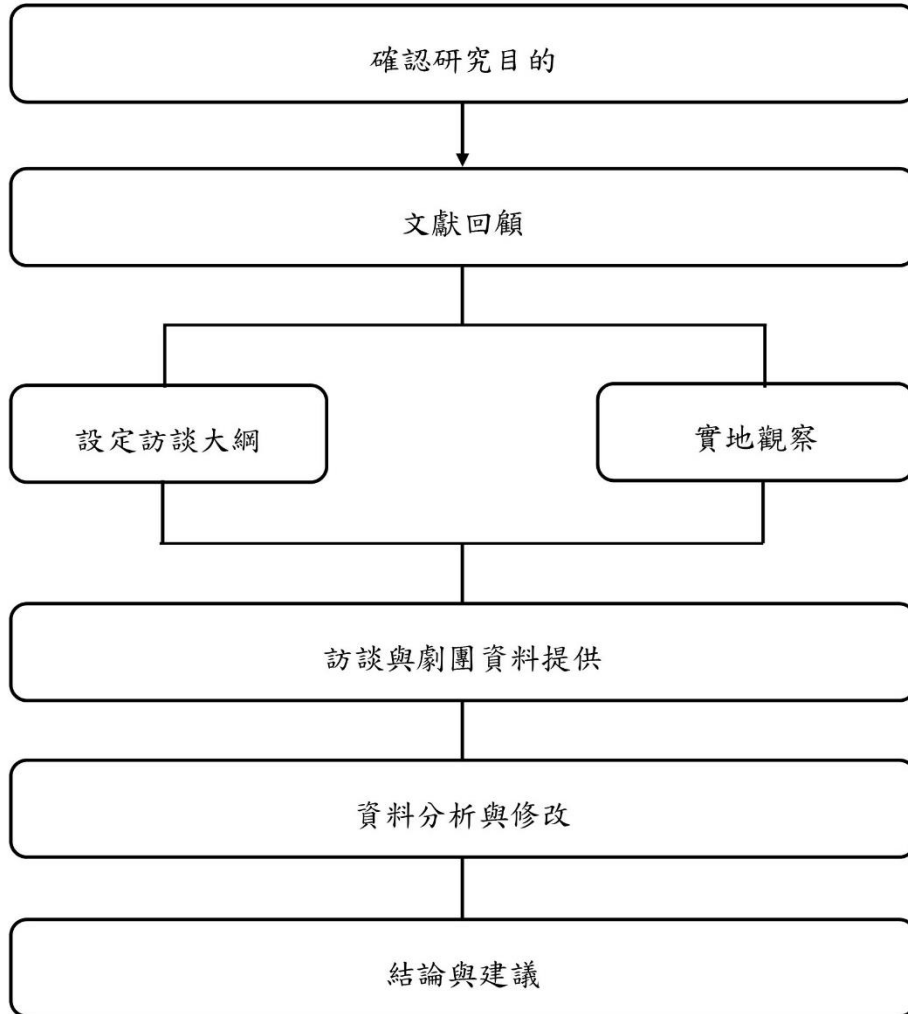


圖 1.1 步驟流程圖

資料來源：研究者自行繪製



## 第二章、文獻探討

### 2.1 表演藝術產業

所謂的產業即是指藉由利益關係相互聯繫、具有不同分工的、由各個相關行業所組成的業態總稱，是生產物質產品的集合體，儘管它們的營運方式、經營形態、企業規模和流通環節彼此不同，但是，這些行業的經營對象和經營範圍是圍繞著共同產品而展開的，並且能在構成業態的各個行業內部完成各自的迴圈，例如農業、工業、運輸業等，簡而言之，產業就是集合某種同類屬性的經濟活動系統。

在諸多產業中，創意產業是相對較晚形成的產業。1997年，英國工黨的首相參與人布萊爾首度提出創意產業一詞，不久英國將「創意產業」定義為：「起源於個體創意、技巧及才能的產業，通過知識產權的生成與利用，而有潛力創造財富和就業機會。」英國政府大力推動創意產業，帶給英國經濟體龐大的經濟貢獻，各國起之效法，紛紛透過創意產業作為手段，促進都市再生(夏學理，2008)。

2002年5月，臺灣頒布「挑戰2008：六年國家發展重點計畫(2002-2007)」，將「文化創意產業」列為重點發展計畫，其目標在於開拓創業領域，結合人文與經濟發展文化產業，表演藝術產業也被納入「文化創意產業」其中之一。

夏學理(2003)大致將表演藝術的分為三大類：

1. 音樂類：如中西樂器獨奏、重奏、交響樂演出、聲樂等。
2. 舞蹈類：如芭蕾舞、現代舞、民族舞蹈等。
3. 戲劇類：如舞臺劇、歌劇、兒童劇、歌仔戲、布袋戲、平劇等。

根據國藝會 2022 年「演藝團隊年度獎助專案」的獎助專案，則是將表演藝術團隊分為音樂、舞蹈、傳統戲曲及現代戲劇四大類來進行補助。然而時間回推至 2005 年，溫慧玟在《表演藝術產業生態系統初探》一書中，就早已針對上述四大類表演藝術進一步分類，研究者整理如下表：

表 2.1：表演藝術產業分類

表演藝術產業分類	表演藝術子類別
音樂	西樂—聲樂、西樂—弦樂、西樂—管樂、西樂—歌劇 西樂—鍵盤樂、西樂—室內樂、西樂—爵士樂、 西樂—打擊樂、西樂—管弦樂、西樂—合唱、民族音樂— 地方歌謠及戲曲、民族音樂—國樂、民族音樂—南北 管、民族音樂—臺灣原住民音樂、世界音樂、
舞蹈	原住民舞蹈、芭蕾舞、民族舞蹈、現代舞
傳統戲曲	南管、北管、京劇、崑曲、歌仔戲、客家戲、高甲戲、 偶戲—布袋戲、偶戲—傀儡戲、偶戲—皮影戲、說唱藝 術
現代戲劇	舞臺劇、音樂劇、歌舞劇、話劇、兒童戲劇、偶戲

資料來源：溫慧玟，2005。

2002 年頒布的「挑戰 2008：六年國家發展重點計畫」，在表演藝術、視覺藝術等文化藝術核心產業方面，提到協助將藝術領域產業化，裡頭包括人才培育、資金募集與流通、觀眾市場、展演場地通路、

藝術創作提升、國際接軌與行銷、文化行政升級等各項藝術產業政策操作，提高藝術產業的能動性，協助建立藝術產業的人才供需機制，讓藝術人才皆有所用，每個藝術業者都能找到好人才。

其中在藝術創作提升部分，主張「全面檢討藝術產業補助政策，加重補助新創作與展演，同時舉辦前衛創作競賽，鼓勵年輕藝術工作者大量從事前衛、實驗型創作，提升創作能量。」。另外在文化行政升級部分，則是「建立產業界與藝術界之合作關係，引進管理顧問機制，協助藝術產業健全人事、財務、行銷、企畫之基本經營能力。」，然而，現今身處於對傳統戲曲不友善的環境，許多民間傳統戲班皆面臨傳承困境、觀眾流失與老化、演出缺乏藝術性、惡性削價競爭等挑戰，但經營運作卻仍採取守舊僵化的態度，欠缺創作、行銷、財務及企劃等經營思維面向，以至於傳統戲曲的市場逐漸凋零，唯有調整心態，與時俱進，加速劇團轉型，才能逐步跟上時代腳步。

## 2.2 表演藝術的組織經營

隨著文化創意產業風氣開始盛行，部分傳統戲曲業者也隨著這波風潮，進行體質上的調整，但以布袋戲為例，絕大部分仍是固守在傳統民戲的市場，以家族式經營的模式存在於廟口，然而隨著布袋戲市場的凋零沒落、政府一系列的文化補助政策、以及學者的大聲疾呼，讓一些布袋戲團開始意識到必須透過改變，才能延續劇團的命脈，唯有正視劇團的經營管理，以文化治理的角度切入，重新思考傳統戲曲表演藝術如何結合整體的包裝行銷宣傳概念，才能不被市場淘汰，這不僅只是傳統戲曲，而是所有從事文化創意產業工作者們必須認真思考的核心價值議題。

黃禎貞(2007)認為，表演藝術組織的經營有六大面向：

1. 經營理念：包括願景(Vision)、使命(Mission)、定位(Position)及目的(Objectives)。
2. 組織結構：根據基本定位，表演藝術團體要合理的分配與配置其人力資源與活動，將組織的職務逐項地界定清楚。
3. 人力資源管理：許多表演藝術團體屬於中小型的規模，無法大量聘請行政人員，有些團隊甚至無固定專職人員，僅能大量仰賴義工，因此必須注意人力的訓練和維繫。

4. 製作與演出管理：依照工作性質分為「藝術部門」、「技術部門」及「行政部門」。
5. 行銷管理：表演藝術團體在推出作品後，要透過行銷策略，將演出訊息傳達給觀眾，吸引觀眾前往觀賞。常用的行銷策略如市場區隔、目標市場、行銷組合等。
6. 財務管理：表演藝術團體在進行節目規劃時，必須建立良好的預算制度，盡可能做到開源節流，並事先預估可能需要的收入及支出，然後在創作及演出的過程中，精確地管控經費流量。

黃毓棠(2007)將劇團的經營管理分為內部要素和外部要素。內部要素有行政管理、行銷策略、演出製作、財務管理等；外部要素則有媒體關係、競爭策略、企業贊助、文化政策等。一個劇團的運作是由許多的環節架構起來的，每一個環節都是經營管理者需要考量的。



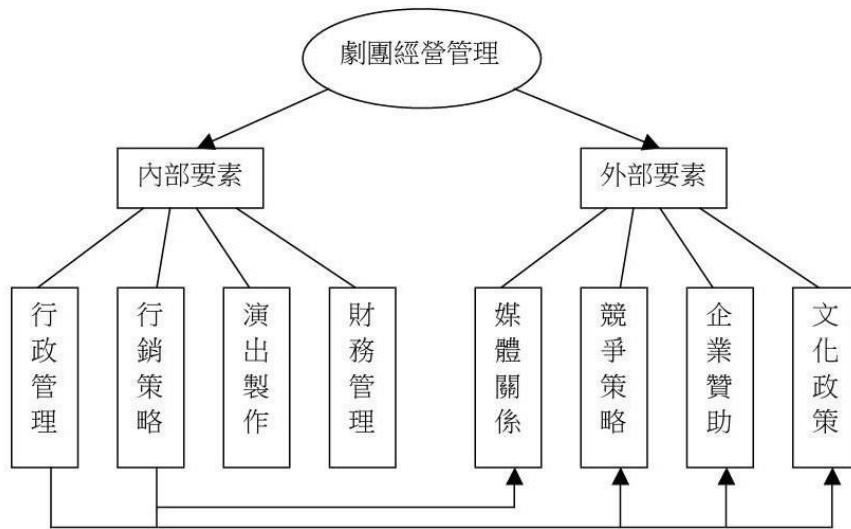


圖 2.1：劇團經營管理面向

資料來源：黃毓棠(2007)

如圖 2-1：劇團經營管理面向，黃毓棠(2007)將劇團的經營管理包含內部要素、以及外部要素，以下將針對內部要素及外部要素分述如下：

1.內部因素：

(1) 行政管理：劇團的人事架構與編制分工，行政組織需同時兼顧統合與協調的工作，規劃劇團的現有計畫與發展方向、排定製作與演出工作、推廣計畫、補助及贊助的申請、以及監督行銷策略，並與媒體保持良好關係等。

(2) 行銷策略：劇團的行銷策略影響了票房收益與經費來源，演出產品需要透過行銷策略包裝銷售，兩者有絕對的關

係，另外開發週邊商品也可增加劇團收益，因此研發與銷售也是需關注的行銷策略之一。

(3) 演出製作：演出製作需要集結行政、行銷與技術三大面向，每個演出作品有不同需求，製作流程中所產生的工作內容也會隨之調整。除了製作流程外，演出人員的管理與工作間的交流與協調，也是重點業務之一。

(4) 財務管理：財務管理是內部運作的守門員，從製作前期的發想、製作中的設計與排練、演出中各項經費，所有的需求、費用、預算、收益等，財務管理都必須清楚掌控並評估，尤其是演出製作的預算審核與修正更為重要。

## 2.外部因素：

(1) 文化政策：泛指政府的補助機制，如國藝會、文化部、各縣市政府等申請案，團隊運作模式的表現，明顯與能否獲得政府補助有正相關，而獲得政府補助與否，也會影響到團體在表演活動的表現。

(2) 媒體關係：劇團經營管理在外部的媒體關係上，不僅只是為了行銷而做準備，隨著媒體的發達，劇團也須建立良好媒體關係，以便靈活運用及掌握重要資源。

- (3) 企業贊助：無論是單純的資金贊助，或是合作關係，企業的資源都是劇團及表演藝術組織積極爭取的目標，因此劇團內部的行政組織必須要有一系列完整的贊助規劃計畫。
- (4) 競爭策略：競爭策略亦可被視同為行銷概念中的市場區隔，如何藉由作品的特性及行銷策略來爭取觀眾，是一件非常重要的事。對於觀眾而言，節目選擇、願付價格、觀後感受都構成組織擬定競爭策略的必要指標。以企業經營的角度而言，唯有完備的競爭策略，才能擁有永續經營的條件。

## 2.3 劇場經營管理

長義閣自 2016 年起，便積極從外臺演出，朝向現代劇場發展，以「五年五齣戲」的新編戲製作規劃，透過田野調查，改編嘉義的在地故事與人物史傳，成為「文學諸羅·旗艦製作」的系列作品，另外開闢「銳劇場」系列，陸續推出《狐說聊齋》、《烈火玫瑰鴛鴦夢》、《我，哪吒》等以實驗與跨界為精神的作品，新編戲成為長義閣近年來最主要的創作走向，因此，此小節將探討劇場經營管理。

### 2.3.1 劇場產業三部門

周一彤(2018)認為劇場即是透過「劇」的特性與「場」的構成，將兩者相互結合。劇場藝術因為內容有其高度公共性，不只在藝術領域受到重視，其他領域與劇場藝術的相互結合，也已經成為一種常見的趨勢。劇場藝術的特殊性，讓劇場的產業生態有別於其他產業生態。劇場產業生態分為藝術、技術及行政三大部分，透過藝術家的創意與藝術構想、技術人員的效果呈現與最佳搭配，以及行政人員作為藝術與技術間的溝通、媒介與強化等三大產業面，共同合作及巧妙結合，才算是完成劇場藝術的任務。

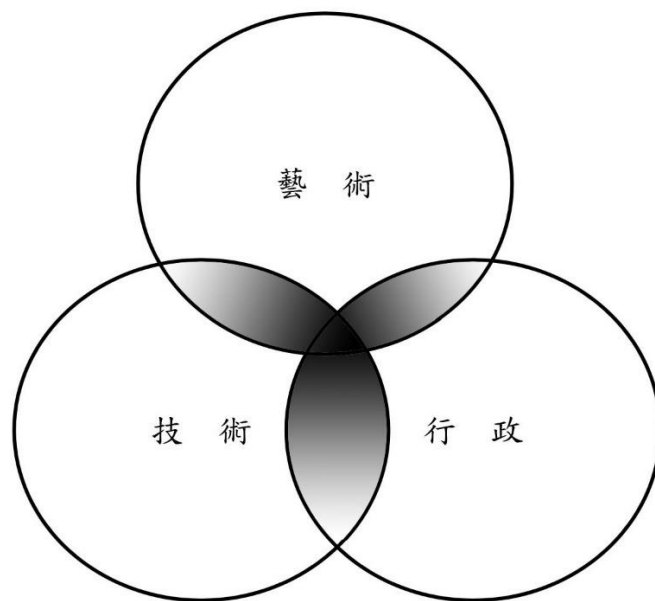


圖 2.2：劇場產業生態的三大部分

資料來源：周一彤，2018。

周一彤(2018)認為此三大部門的主要工作群，可稱為「藝術創作群」、「劇場技術群」與「藝術行政群」三大群。

1. 藝術創作群：包含藝術總監、編劇、導演、舞臺設計、燈光設計、視覺設計、服裝設計、音樂作曲、音效設計、道具設計等，主要為舞臺藝術呈現有關的創作人員。
2. 劇場技術群：包含製作經理、執行製作、技術總監、舞臺監督、技術指導、懸吊系統執行、舞臺技術執行、燈光技術指導、燈光執行、服裝製作經理、服裝製作、服裝管理、道具製作、道具管理、布景繪製、化妝人員等，主要負責呈現藝術創劇場所設計出的劇場畫面。
3. 藝術行政群：包含製作人、演出人、行政總監、前臺經理、票務、公關宣傳等，主要負責製作方面的前端事宜與協調各部門的工作，算是幕僚組織，讓整個劇場製作可以朝完整的方向發展。

在劇場的生態中，唯有透過這三部門的合作與協調，每個部門都能在專業領域各司其職，透過密切有效又環環相扣的合作管理，讓劇場藝術可以完美呈現。

### 2.3.2 劇場產業特性

表演藝術的藝術特質，無法像畫作一樣可以大量複製，加上表演藝術即時演出的特色，以及演出場地的侷限性，因此無法像影像一樣可以無限次被播放。若能先瞭解表演藝術的產業特性，將有助於劇場生態的發展與經營管理。周一彤（2018）指出劇場的產業特性有以下幾點：

1. 高昂相對成本：劇場製作所花費的製作成本相當高昂與密集，從製作前期的設計、製作中期的排練，到演出當天的所有費用，算是投注相當高的成本，然而卻不一定能回收。另一方面，觀眾付出的成本相對較高，除了購票的花費高於電影，預購票券折扣所產生的成本、還有觀眾到場觀賞的交通費等皆是成本。
2. 經濟規模特性：由於劇場並非一個人或少數人可以運作，必須具有某種程度的經濟規模，透過合作關係，結合三大部門的各種工作人員，才能完成一個作品。
3. 訊息不對稱性：消費者可以透過看到外觀或是產品型態，對一般產品的功能取得相對充分的訊息，但是劇場表演就像是一種預購型的產品，在還沒有看到表演之前，根本無從得知作品的型態與內容，僅能藉由劇團的各種宣傳資訊去推測表

演內容，直到親眼看過，才能確定是否喜歡這個作品，觀賞後也無法退貨或更換產品，因此算是一種訊息不對稱的產品。

4. 非消費性產品：一般性商品可以「重複地」被購買，但對表演藝術來說，大部分觀眾只會「一次性」購買，回流率很低，就算是重製，也不見得會有重複欣賞的觀眾。演出當晚沒有賣出去的座位，不可能囤積再賣，週期性非常短，所以劇場的產品販售有其侷限性。

### 2.3.3 產業結構

傳統的產業通常以「生產——配送——零售」作為產業的一貫作業，是一個具有上游、中游、下游的過程，如果以此概念來看表演藝術的產業結構，上游的「生產」即是「創作」端，其藝術產品則由創意的構想家和藝術家共同創造；中游的「配送」是藝術的「通路」端，包含銷售經營與宣傳行銷策略；下游的「消費」即是「觀眾」端，包含劇場與觀眾服務的相關事務，以此形成表演藝術產業的完整產業結構（周一彤，2018）。

表 2.2：劇場的上中下游產業結構

上游	構想、創意、編劇、作曲、編舞
中游	通路、宣傳、媒體新聞、演出周邊
下游	觀眾服務、劇場、媒體、演出周邊、前臺服務

資料來源：周一彤，2018。

上游持續進行藝術創作，另一方面需要透過媒體，建立適當的通路管道，在劇場管理與經營理念上，致力於觀眾服務，創造藝術價值與社會價值觀，用作品持續與觀眾對話。在制度、運作、市場與藝術家、觀眾、政府單位、企業、媒體與評論、表演藝術中介者與相關競爭者之間，構成綿密的表演藝術產業生態。擁有完整的產業生態，才可能擁有更好的作品與票房（周一彤，2018）。

### 2.3.4 市場考量

作品究竟該是藝術至上，或是觀眾導向，屈就於票房，這個爭議一直是劇場管理最核心的問題。馬塞爾·杜象(Marcel Duchamp, 1887—1968)認為，藝術家和觀眾代表了藝術的兩極，包含從供給面與從消費面兩大面向來思考，如下所提：

供給面(生產面)的角度：從藝術的供給角度思考，如果過度注重藝術性，作品會失去娛樂，難以與一般觀眾產生共鳴，需求量自然偏低，影響到藝術推展，因此，從藝術的生產角度思考，藝術本身不應



該媚俗，也不應該考慮市場，而是考量作品本身需求，對藝術的堅持應該超越利益考量。

消費面(顧客端)的角度：從藝術的消費角度思考，經營者為考量消費者需求，會傾向創作娛樂性高或流行通俗的作品，卻因而忽略藝術價值；從藝術的顧客端角度思考，若藝術工作者過度堅持其藝術價值與創意，也會相對忽視顧客的利益，進而失去票房的支持。

周一彤(2018)認為劇場產業裏高額成本、經濟規模、一次消費以及高價門票等藝術特質，是觀眾決定買票進場最大的阻礙，劇場應從供給面及消費面裡中找到平衡點，這也是劇場成為中介平臺時，所必須考量的經營與管理的重點，劇場如何以非營利組織管理方式，搭配商業化的活動，來提升劇團的經營能力與創造文化價值，並透過良好的作品品質，獲得觀眾的高度認同及參與，作品評價越高，觀眾購票的意願也就越高，也就同時能獲得更好的財務與物力資源，製作更好的作品，達到在藝術與票房上質量並重的的雙贏局面，這也是劇場的最大任務。

## 2.4 布袋戲劇團現代化經營

以布袋戲的經營、行銷及管理為主要耙梳方向，能找到的布袋戲碩論並不少，倘若再縮小範圍劇焦在傳統布袋戲劇團部分，則又顯得不足，以下將針對相關論文做為文獻探討。

尤思琪（2021）《以市場觀點探討傳統布袋戲的發展與挑戰—以黃立綱金光布袋戲為分析個案》，透過訪談資料，進行編碼、整理分析，理出黃立綱金光布袋戲如何在市場機制中建立觀眾的品牌忠誠度；吳奕達（2020）《從傳統布袋戲到文創產業—霹靂布袋戲的轉型與發展》則透過精進拍攝技術、結合多元文化發展、強化 IP 創造與運用，以及讓霹靂布袋戲的收視平臺更趨多元，並努力擴展海外市場，讓霹靂精神以更多娛樂載體融入現今的社會中；蔡侑辰（2016）《文創產業的發展及創新—以霹靂布袋戲為例文創產業的發展及創新—以霹靂布袋戲為例》、陳淑玫（2010）《從文化创意產業談布袋戲產業創新問題—以雲林黃家班霹靂布袋戲為例》、林緯哲（2020）《傳統文化產業創新策略與市場接受度之研究—以霹靂布袋戲為例》等多篇論文也不斷以霹靂布袋戲為研究對象，研究霹靂布袋戲如何以「創新」的演出及經營模式獨霸布袋戲，乃至於文化市場，由上述論文得知，劇團必須透過新的演出及經營，方能在現代的文化市場中殺出重圍。

謝欣妤（2020）《演藝團隊分級獎助計畫對布袋戲劇團經營策略的影響——以廖文和布袋戲團、臺北木偶劇團為例》以 103 年度至 107 年度入選演藝團隊分級獎助計畫的廖文和布袋戲團及臺北木偶劇團為研究對象，前者長期耕耘外臺演出，並將觸角觸及電視布袋戲，後者則以劇團擅長的傳統後場為特色，主攻古典布袋戲，另外從演藝團隊分級獎助計畫的變革、布袋戲相關文化政策與藝文補助的角度等國家政策來探討布袋戲界的文化生態、困境及展望；相對於國家級扶植團隊，在地的劇團在現代的布袋戲市場又該如何經營呢？

黃菁霞（2015）《小型布袋戲團經營策略之研究——以來來布袋戲劇團、雲林五洲小桃源劇團為例》以多面向的分析，將小型布袋戲團的經營策略、組織結構、人力管理、財務經營及行銷策略整合分析，提供小型劇團發展的成功案例。

在家族劇團經營轉型部分，則有蘇珮禎（2022）《布袋戲文化創意產業之傳承與創新研究——以明興閣掌中劇團為例》，其中蘇珮禎提到「明興閣」的創新，不僅在增進團內的專業技術外，更向外求才，招聘專業的編劇、導演、舞臺技術等製作群，並想方設法培養新的觀眾群，與本論文研究對象長義閣掌中劇團的發展顯得不謀而合；另一篇劉怡靚（2023）《文化政策與布袋戲表演型態的轉變：以臺中木偶劇團為例》則提到臺中木偶劇團如何以傑出演藝團隊的身分，面對不

同表演場域的演出挑戰，進而在民戲的夾縫之餘，仍能游刃有餘的開展電視布袋戲的新戲路。

吳麗蘭(2010)《「乾華閣」布袋戲劇團之研究》、楊雅琪(2004)《玉泉閣布袋戲團研究》及黃明峰(2001)《屏東縣布袋戲班之研究(1949—1999)—以〈全樂閣〉、〈復興社〉、〈祝安〉、〈聯興閣〉為例》等論文，則提供研究者另一個對照觀點，爬梳這些歷史資料，發現布袋戲最迷人的精神即是「創新」及「改變」，透過布袋戲的發展歷史，樂觀看待布袋戲新的未來挑戰，這也是研究者對於新編戲如何影響劇團經營有莫大的好奇心最大原因。

表 2.3：參考論文整理表

研究年度	研究者	論文題目	主題關鍵字
2000	黃明峰	屏東縣布袋戲班之研究(1949—1999)—以〈全樂閣〉、〈復興社〉、〈祝安〉、〈聯興閣〉為例	布袋戲團史
2003	楊雅琪	玉泉閣布袋戲團研究	布袋戲團史
2009	陳淑玫	從文化創意產業談布袋戲產業創新問題—以雲林黃家班霹靂布袋戲為例	霹靂 創新
2009	吳麗蘭	「乾華閣」布袋戲劇團之研究	布袋戲團史
2014	黃菁霞	小型布袋戲團經營策略之研究—以來來布袋戲劇團、雲林五洲小桃源劇團為例	劇團經營
2015	蔡侑辰	文創產業的發展及創新—以霹靂布袋戲為例 文創產業的發展及創新—以霹靂布袋戲為例	霹靂 創新
2018	謝欣妤	演藝團隊分級獎助計畫對布袋戲劇團經營策略的影響——以廖文和布袋戲團、臺北木偶劇團為例	文化政策 劇團經營
2019	林緯哲	傳統文化產業創新策略與市場接受度之研究—以霹靂布袋戲為例	霹靂 創新
2019	吳奕達	從傳統布袋戲到文創產業—霹靂布袋戲	霹靂

研究年度	研究者	論文題目	主題關鍵字
		的轉型與發展	創新
2021	尤思琪	以市場觀點探討傳統布袋戲的發展與挑戰—以黃立綱金光布袋戲為分析個案	霹靂 創新
2022	蘇玥禎	布袋戲文化創意產業之傳承與創新研究—以明興閣掌中劇團為例	劇團經營 創新
2023	劉怡靚	文化政策與布袋戲表演型態的轉變：以臺中木偶劇團為例	劇團經營 創新

資料來源：研究者自行整理

## 2.5 長義閣掌中劇團的研究

長義閣書被記載於文獻的資料並不多，其中發現溫宗翰、陳正雄、黃俊利等人曾於 2018 年受嘉義市政府文化局委託，進行「蔡青源南管暨長義閣掌中劇團調查研究及保存維護計畫」調查報告，裏頭分為上下兩冊，完整介紹長義閣掌中劇團的發展脈絡，並透過訪談，將長義閣掌中劇團珍貴的劇本、樂譜、及錄音資料，以及劇團師承的發展脈絡紀錄下來，成為研究長義閣掌中劇團經營發展很重要的資料。

由於學術界目前對於「長義閣」的相關研究非常少，多數僅散見於各個研究報告的某些段落，例如洪惟助及江武昌協同主持的「嘉義縣傳統戲曲與傳統音樂調查計畫」，就有提到該劇團相關資訊；計畫中提到過去的嘉義布袋戲發展，有三大脈絡，長義閣掌中劇團的創團人黃坤木（1909—1993）即是三大脈絡的其中一員。由此可知，長義閣自 1945 年創團起，傳承四代，歷經將近八十年的劇團史，對南部地區布袋戲發展史有著深遠的影響及重要性。

關於長義閣的學位論文部分，目前只有李蕙君（2011）《嘉義市長義閣掌中劇團後場音樂表演形式之研究》、李法蓮（2015）碩士論文《傳統表演藝術團體創新經營模式之研究》，以及林家如（2022）《嘉義市長義閣掌中劇團新編劇作研究》三篇。

李蕙君（2011）《嘉義市長義閣掌中劇團後場音樂表演形式之研究》雖僅是學士論文，卻緊扣「長義閣」後場做為研究對象，在人員編制、後場演出形式、外場口白肉聲演出，並針對布袋戲內外場的表演環境，以及人員編制進行分析探討，是極具深度的一本學士論文。

李法蓮（2015）的《傳統表演藝術團體創新經營模式之研究》，研究個案擴及長義閣掌中劇團、無雙樂團、臺灣豫劇團與九天民俗技藝團等四個團體，其中提到「長義閣」的觀眾群的行銷方式，無論是民戲及公演，仍以傳統劇團的保守策略為宜，民戲是長義閣最重要的收入來源，劇團對應的客群主要為「廟宇」，劇團定位在於延續傳統文化。由於該論文研究時空背景為 2014 年，距今已有將近十年之久，雖引用資料皆為第一手之口述資料，但這些年來劇團經營變化劇大，僅能做為過去與現代經營的相互比較。

林家如（2022）《嘉義市長義閣掌中劇團新編劇作研究》則針對長義閣掌中劇團自 2016 年起，以新編戲《忠義十九公》開始了一系列的新編戲作品進行研究，內容緊扣長義閣新編戲為研究核心，以文獻耙梳、實際訪談、分析整理等方式，建構長義閣掌中劇團特有的新

編戲劇團文化，也藉由新編戲的演出，觀察出劇團體質轉型的成果及創新思維，其中長義閣掌中劇團透過「文學諸羅旗艦製作」、「銳劇場」、「好九搬戲團」以及「舊戲薪傳」等四大系列作品，建構分眾的概念，無論是新戲或是舊戲，都能透過「新編」方式，定義長義閣的劇團價值與劇藝特色。

表 2.4：長義閣掌中劇團重大記事

年度	重大事記
1909	創團人黃坤木(1909—1993)出生。
1935	黃坤木辭嘉義市役所之職，拜北部布袋戲藝師許精忠（1885—卒不詳）為師，開始躲避日警巡邏的搬戲人生。
1944	童木與童陳招育有兩子，長子童枝民（1937—2017）、次子童俊信（1943—2014），童木（民國 33 年&1944）死於機槍掃射。
1945	童陳招改嫁黃坤木，雙方協議不再生育，長子童枝民維持原姓，次子童俊信改姓為黃俊信，以繼承黃家香火。同年集各軒社名家，以「長行仁義」為創團精神，成立「長義軒」布袋戲團。
1947	政權轉移，時局動盪，長義軒布袋戲團拆夥，黃坤木結合武館表演型式，將「長義軒」更名為「長義閣」。
1954	劇團正式由長子童枝民接班，並擔綱劇團主演，黃坤木逐漸淡出。童枝民入伍服役後，轉由次子黃俊信擔任主演。
1956	黃俊信拜知名藝師薛日成（1887—1957）為師，成為薛師門下最後一個徒弟。
1961	黃俊信與黃侯彩珠結婚。
1963	黃俊信掌理「長義閣」，成為長義閣第二代團長。
1963	因金光戲興起，擅演傳統戲的長義閣戲路銳減，黃俊信長達 2 年至各團助演，從中學習各家精華，並自學金光戲。
1965	黃俊信以金光戲重回嘉義，再現長義閣風采，尤其在嘉義朴子一帶名氣最盛，並開始進駐戲園公演，內外臺演出不斷。
1970	為區分劇團表演風格，黃俊信另立「黃俊信木偶藝術劇團」，專演金光戲。
1986	黃錦章開始隨父親黃俊信演戲，此時為 13 歲。
1994	創團人黃坤木過世，享年 85 歲，同年黃錦章掌理長義閣，成為第三代團長。
1995	《水滸傳》一劇獲嘉義市地方戲劇比賽優勝。

年度	重大事記
1997	《南臺灣風雲錄－鴨母王朱一貴》榮獲臺灣區地方戲劇比賽南區冠軍，此劇亦是臺灣戲劇史首齣以朱一貴為題材的戲碼。
1999	長義閣首度入選嘉義市傑出演藝團隊，自此，連續 20 年(1999—2019)不間斷入選。
2001	黃錦章以「葫蘆軒戲劇文化工作室」之名立案，著手進行長義閣布袋戲的影音出版計畫。
2005	「葫蘆軒戲劇文化工作室」自 2005 年起，連續六年(2005—2011)入選嘉義縣傑出演藝團隊。
2011	邀請黃淑基老師擔任首任藝術總監，並與南華大學簽訂產學合作計畫，自此為劇團轉型前的奠基期。
2012	為復育後場文化，長義閣積極培訓後場樂師，後場師承於員林新樂園掌中戲吳清源與李大森藝師。
2013	「長義閣」登錄嘉義市無形文化資產傳統表演藝術保存團隊。
2014	黃俊信過世，享年 71 歲。同年開始招收南華大學民族音樂系學生為後場儲備團員。
2016	凌名良擔任「長義閣」第四任團長。啟動五年五齣戲「文學諸羅·旗艦製作」計畫，首部作品為《忠義十九公》。
2018	邀請陳崇民老師擔任藝術總監，進行滾動式團務改革，並為劇團演出系列定位、確立風格，是為劇團的轉型創新期。
2020	「長義閣」入選國藝會《演藝團隊年度獎助專案》，正式成為 TAIWANTOP 演藝團隊一員。
2021	《掌中家書·朱一貴》結合長義閣家族史與朱一貴事件，以人偶共演、傳統現代共製的形式，作為「文學諸羅·旗艦製作」第一階段最終篇。
2023	高鳴緯擔任「長義閣」第五任團長，劇團經營由家班經營，轉型為企業經營模式。

資料來源：長義閣掌中劇團提供





## 第三章、研究方法與設計

此章節將針對將研究方法、研究設計、訪談資料分析及研究倫理等加以論述，以求達到研究目的，相關內容茲分述如下。

### 3.1 研究方法

#### 3.1.1 文獻分析法

本研究採文獻分析法，以新編戲對傳統布袋戲團經營影響的初探為研究主題，「布袋戲團」、「劇團經營」、「新編戲」、「長義閣」、「狐說聊齋」為關鍵字，以「google 學術搜尋」與「中文電子期刊資料庫(Airiti Library 華藝線上圖書館)」與「臺灣博碩士論文知識加值系統」檢索布袋戲相關之文獻。補充說明之事項有三：

1. 以「布袋戲」、「經營」為關鍵字搜尋，「google 學術搜尋」繁體中文網頁，可得約有 1,420 項結果筆資料，因此參考資料以中文網頁及中文期刊及書本為主。
2. 透過「中文電子期刊資料庫」，以關鍵字搜尋相關文獻，僅有 6 篇相關期刊學報。
3. 以「布袋戲」為關鍵字，搜尋「臺灣博碩士論文知識加值系統」，僅有 244 筆與研究相關之文獻，若再加入「劇團經營」

關鍵字，則縮至 6 篇，顯見布袋戲研究仍相當匱乏。經文獻搜尋比對後，篩選立論明確，符合本研究需求之文獻，以此了解有關新編戲與傳統布袋戲團經營之間如何影響的研究現況，期盼能藉此找出新的研究觀點。搜尋相關文獻，藉由分類、歸納分析劇團與作品間之具體內容，希望提供給有志於新編戲製作及布袋戲劇團創新經營的經營者參考與後續研究之建議。

### 3.1.2 訪談法

此研究主要探討新編戲對傳統布袋戲團之經營影響，因此研究對象著重在劇團核心的經營者，透過訪談，了解劇團如何以實際製作新編戲的過程，間接帶動劇團的創新經營。王文科與王智弘(2010)認為質性研究(Qualitative Research)特別強調在特定文化中的生活經驗、細微觀察當事人的內在觀點與感受，產生描述資料，即描述研究對象所說的話，所寫的字、或觀察的行為。徐宗國(1997)同時也指出研究者必須從自身研究的情境裡抽離，並能有意識地產生批判，分析其中之情境，且避免個人的偏執，從搜集獲得的研究材料，到分析可靠的資料，建立抽象的思考。因為質性研究是由資料、分析解釋程序，以及書寫三個步驟組合而成。

透過質性研究，蒐集大量的田調資料，如語音訪談、觀察紀錄法等，並從中分析研究對象訪談的觀點及感受，從中比較每個訪談者之間的差異性，或蒐集研究參與者過去和現在的資料以及未來的觀點，藉由訪談者與研究者之間的訪談對話，可以獲得研究對象的想法、觀點和態度，進而釐清研究對象背後的思考動機。另外佐以部分的現場觀察記錄，蒐集現場的資料，人們採取的行動和行動發生時的情境資料，作為論述補充(徐宗國，1997)。

依訪談問題之結構性，可分成結構性訪談、非結構性訪談和半結構性訪談三種：

1. 結構性訪談：又稱作標準化訪談，研究者事先設計好訪談的內容及順序，提問技巧主要為逐字念問卷，且需按照順序問問題、以封閉式問題為主，訪談者與受訪者的互動僵固，較適用於客觀的數據統計的量化研究。
2. 非結構性訪談：又稱為非標準化訪談。進行時，研究者不需事先擬定標準化的訪談內容，而是透過訪談者的研究目的，提出較廣泛的問題，由受訪者無受限地自由回答，訪談者再依照受訪者所答的內容繼續深化，優點為彈性較大，自由度高，訪談者可針對問題作全面的瞭解，缺點則是費時，訪問

過程非標準化，通常較難與其他受訪資料進行比對分析，因此訪談對象主要為知情人士或專家學者。

3. 半結構性訪談：介於標準化訪談和非標準化訪談之間，研究者事先擬好研究大綱，依據訪談情境，彈性調整訪談內容和順序。因此訪談大綱僅供參考，不一定按照順序問問題，以開放式問題為主，訪談者與受訪者之間互動靈活，較適用於主觀的人為表述及觀察、解讀及編碼。(施美玲譯，1996；胡幼慧，1996；鈕文英，2017)

王文科（1995）認為採用標準化與正式化的高度結構化問題進行訪談，容易因為結構性問題而無法深入了解問題真正的癥結處，因而有採用半結構性訪談方式的趨勢。本研究主要想了解新編戲如何影響傳統布袋戲團的經營管理，主要訪談對象則是針對劇團內部核心經營者，因此，事先設計訪談大綱，藉由面對面訪談，提取研究對象的觀點和經驗，再由訪談者進行資料的整理和比對分析。半結構性的訪談，又稱做焦點訪談，或是引導式訪談，半結構性訪談使用有目的談話方式，相較於結構性訪談，更具有彈性，不需依據訪談大綱的順序進行訪問。另外，某部分的訪談內容雖然在訪談之前就必須先行設計，然而有些問題仍需要研究者依據訪談實況來臨場反應，隨時掌握訪談的步驟及節奏。

半結構性訪談可分為訪談前、訪談中以及訪談後三大階段：

1. 訪談前：

與指導教授研討後，擬定訪談大綱，並根據研究目的，評估研究時間、訪談次數，以及財力限制等因素，擇定受訪者的身分及人數，以達到訪談資料的有效信度。訪談前，徵詢受訪者同意，並簽署訪談同意書，訪談期間如需錄音紀錄，也必須徵求受訪者同意，訪談者需詳細閱讀訪談方法等相關資料、受訪者背景、及訪談主題有關之文獻等資料，以便在訪談時能清楚且充分地表達個人的看法。訪談者與受訪者雙方依據協定的時間及地點進行訪談，訪談內容僅供學術研究之用，並謹守學術倫理。

2. 訪談中：

訪談時最初也是最重要的是與受訪者建立訪談關係，訪談者必須保持中立立場，態度表現誠懇，專注聆聽，讓受訪者處於彼此信任的狀態。另外訪談者依據訪談大綱，在受訪者同意下，可全程錄音並適時速記，中途如有想探訪的問題或評論，可以先行記錄，等受訪者回答到一個段落後，再進行補問，避免打斷受訪者的談話，另外受訪過程中，如遇受訪者不願回答或訪談時間不足等問題，研究

者需彈性調整作法，避免在勉強之下進行訪談，讓訪談者與受訪者關係陷入僵化，這些訪談能力仍需依靠研究者平時的訪談練習以及訪談前的問題規劃。

### 3. 訪談後：

訪談後，應立即整理訪談資料並製作訪談紀錄，其中包括整理分析以及逐字稿的確認，在逐字稿及分析內容建立後，需與受訪者進行再次確認，勘誤其中錯誤，以求訪談內容的準確性。

### 3.1.3 參與觀察法

質性研究主要以訪談來蒐集資料，但受訪者真實情境往往與語言表達有所差距，若單純進行訪談或是文獻分析，恐怕難以完整了解劇團運作的實際狀況，而且容易因研究者本身相關知識不足，或受到受訪者言語的牽引而有所誤解，因此除訪談及文獻分析外，佐以參與觀察法，以避免研究疏漏，提高研究信度。

#### 1. 參與觀察之定義與特性

學者林德曼 Lindemann (1924)認為身為文化研究者，扮演客觀的外來者並不足夠，必須深入被研究者的生活世界，才能真正瞭解現象和行動的意義，即是所謂的參與觀

察。潘淑滿(2003)參考國內外學者說法，將參與觀察法定義為：「研究者在自然情境中，運用觀察方法，對研究現象、行為或事件，進行系統性觀察與記錄的過程。在整個資料收集過程，研究者或觀察者必須融入被觀察的情境，透過密切的互動過程，深入體驗、傾聽與觀察被研究對象、行為或事件之意義，並透過厚實的描述過程，將研究現象再現。」(潘淑滿，2003)。

## 2. 執行方式

本研究除了透過訪談與文獻分析進行資料的蒐集，也透過實際參與觀察，實地參與完整的研究場域與活動過程，觀察長義閣的民戲演出、公演演出、平時排練及劇團運作情形，藉以補足採訪資料不齊之處。另外，研究者必須保持客觀中立，避免因過度投入而對劇團產生情感，導致問題意識模糊與失焦，因此在研究後期，研究者則退出研究場域，避免因過度參與而失去原有研究意圖。

## 3.2 研究工具

本研究採用之工具為研究者、訪談大綱、訪談同意書、錄影音設備等。



### 3.2.1 研究者

歐用生(1995)認為在質性研究中，研究者本身即是研究工具，研究者以自己的生活經驗、知識信念，作為認識和了解受訪者的工具，並透過觀察、訪談、感受、理解、紀錄、比對、歸納、分析等能力，進入受訪者的經驗世界，完整記錄受訪者真實經驗。在此研究中，研究者既是訪談者，也是記錄者、分析者，研究者需時時自我警惕，保持客觀中立，並嚴謹的控制過程，讓受訪者能真實而完整表達其經驗和想法。

### 3.2.2 訪談大綱

研究者在進行文獻回顧後，整理歸納重點，以建立訪談前的先備知識，接著根據研究目的仔細思考，草擬出一份半結構式的訪談大綱，待與指導教授進行前導性研究後加以修正，再擬出正式的訪談大綱，讓訪談問題更聚焦於本研究之目的。本研究聚焦於新編戲對傳統布袋戲團的經營影響，訪談大綱的內容採以開放性的問題，讓受訪者能夠依循問題的基本脈絡，自由且盡可能的描述其生活經歷。

訪談大綱分為兩大方向，其一是紀錄新編戲《狐說聊齋》的製程及演出過程，主要訪談對象為現歷任團長及設計群，第二則是探討新編戲對劇團經營所帶來的創新影響，主要訪談對象為現歷任團長。經

聯絡長義閣掌中劇團，獲團長及設計群等相關受訪者同意後，訪談大綱的兩大方向如下：

1. 方向一 紀錄新編戲《狐說聊齋》的製程及演出過程。
  - (1) 新編戲《狐說聊齋》的由來。
  - (2) 如何召集新編戲《狐說聊齋》的製作團隊。
  - (3) 創作新編戲《狐說聊齋》時的設計過程。
  - (4) 新編戲《狐說聊齋》的表演形式及行銷策略。
2. 方向二 探討新編戲對劇團經營所帶來的創新影響。
  - (1) 劇團民戲的演出流程。
  - (2) 劇團新編戲時的製作及演出流程。
  - (3) 民戲與新編戲在製程及演出上的差異比較。
  - (4) 新編戲帶給劇團經營的新思維。

### 3.2.3 訪談同意書

首先與劇團電訪，提出訪談的需求，並徵求相關受訪者的意願，且簽署訪談同意書，待受訪者同意後，研究者應於首次受訪前，請受訪者先行閱讀訪談同意函，並在充分理解之下簽屬訪談同意書。本研究之受訪對象為長義閣掌中劇團相關團長及設計者，研究者已先行告知此研究的研究性質與目的、需要參與的時間、研究步驟、是否引發

商業機密外洩、可能獲得的好處、受訪者的權利、保障與個人隱私、以及研究者的聯絡方式、並隨時可拒絕回答不願意回答的問題等描述，以表達對受訪者的尊重，讓受訪者在全然信任、毫無顧慮的安全心態下接受訪談。

### **3.2.4、錄音設備**

歐用生(1995)認為錄音可保留訪問內容的完整性和逼真性，讓訪談者更能觀察留意受訪者之外的其他事情，錄音過程中不能威脅或誘導，錄音內容應忠實呈現，不能扭曲對話內容或兩者之間的關係。研究者在進行此研究之前，需事先徵求受訪者的同意，使用手機錄音，全程記錄訪談內容，作為訪談後資料的整理與分析，訪談過程中全然尊重受訪者的意願，如受訪者表達不願錄音，隨即暫停錄音。

## **3.3 研究設計與執行**

### **3.3.1 訪談對象**

本研究以半結構訪談法，紀錄新編戲狐說聊齋的製程及演出過程，以及蒐集新編戲對劇團經營所帶來的創新影響等相關經驗與看法。主要訪談對象為現歷任團長。訪談時採引導式訪談，避免訪談內容表面化、觀念模糊或產生誤差，並隨時視受訪者講述狀況再做深入探詢，訪談題目順序不固定，主要訪談對象為現歷任團長及新編戲設計群。

表 3.1：訪者基本資料表

代號	姓名	性別	年齡	從業 年資	職稱	訪談 日期	訪談 地點	訪問情形 / 時段
A	A00	男	28	12	時任 團長	2023.3.18	戲口偶聚 空間	當面/ 10:00-11:00
B	B00	男	50	38	製作人 時任 團長	2023.3.15	戲口偶聚 空間	當面/ 12:00-13:00
C	C00	男	35	18	現任 團長	2023.3.19	戲口偶聚 空間	當面/ 11:00-12:00
D	D00	男	50	15	藝術 總監 編劇	2023.3.07	民雄 麥當勞	當面/ 09:00-10:00
E	E00	男	45	22	燈光 設計	2023.4.08	線上 Line	Line 訪談/ 11:00-12:00

資料來源：研究者自行繪製整理

### 3.3.2 訪談資料分析

#### 3.3.2.1 資料編碼

本研究訪談資料以三碼的方式進行編碼，依照受訪者的匿名代號、訪談題目，以及題目中的小題來依序編碼，中間以 - (連接號) 隔開，編碼方式及說明表如表 3-2 所示。

表 3.2：逐字稿編碼說明表

逐字稿編碼	範例說明
訪談對象-訪談題目-訪談小題	例 1：A-1-1 說明：受訪者 A 之訪談逐字稿，第一題，第 1 小題之紀錄。 例 2：A-1-2 說明：受訪者 A 之訪談逐字稿，第一題，第 2 小題之紀錄。

資料來源：研究者自行繪製整理

### 3.3.2.2 逐字稿

訪談時，除了隨手記錄訪談內容外，另以手機錄音全程記錄，若論述過程中有發現資料不齊或觀念不明之處，則會連絡受訪者進行資料補充說明。語音紀錄下來的訪談紀錄，必須反覆聆聽，將訪問的對話轉錄成逐字稿，在逐字稿繕打完畢後，交由受訪者確認逐字稿內容的正確度，以及表達的內容有否失真，逐字稿範例如表 3-3 所示。

表 3.3：受訪者 A 逐字稿範例

訪談大綱 1：請您說明新編戲《狐說聊齋》的由來。
Q：之前長義閣的公演戲，都是由劇團申請公部門的計畫案，但這齣新編戲《狐說聊齋》好像不是，可以說說他的由來嗎？
A-1-1：一開始就是那個臺北市藝文推廣處那邊就是有打電話來邀請，那問一下我們的意願，那當然是，就，那時候就想說是欸剛好是，那是邀請的話，那我們剛好就是，就好，就答應他，那他才跟我們說是其實有這個，就是他們就是要以這個就是經典中國經典下去做一些，不一定是中國經典啦，經典啦，那時候應該說是經典然後下去做改編這樣子，對，然後才会有這一次狐說聊齋這齣戲的一個開頭。

資料來源：研究者自行繪製整理

### 3.3.2.3 逐字稿編碼分析

研究者將訪談對話寫成逐字稿，再藉由反覆閱讀逐字稿，仔細尋找資料出現的概念，並從逐字稿裡頭找出具有意義的關鍵句，並在這

些關鍵字底下畫上底線，形成「重要敘述」，以作為逐字稿編碼之用。

再將每一段的資料賦予有意義的標記或標籤。茲以受訪者 A 訪談逐字稿(A-1-1)片段為例，做為逐字稿的編碼分析，如表 3-4 所示。

表 3.4：訪談逐字稿編碼說明表

逐字稿	編碼分析
訪談大綱 1：請您說明新編戲《狐說聊齋》的由來。	
Q：之前長義閣的公演戲，都是由劇團申請公部門的計畫案，但這齣新編戲《狐說聊齋》好像不是，可以說說他的由來嗎？	一開始就是臺北市藝文推廣處那邊就是有打電話來邀請，那問一下我們的意願，是經典然後下去做改編，才會有這一次狐說聊齋這齣戲。
A： <u>一開始就是那個臺北市藝文推廣處那邊就是有打電話來邀請</u> ， <u>那問一下我們的意願</u> ，那當然是，就，那時候就想說是欸剛好是，那是邀請的話，那我們剛好就是，就好，就答應他，那他才跟我們說是其實有這個，就是他們就是要以這個就是經典中國經典下去做一些，不一定是中國經典啦，經典啦，那時候應該說是 <u>經典然後下去做改編</u> 這樣子，對，然後 <u>才會有這一次狐說聊齋這齣戲</u> 的一個開頭。	
資料來源：研究者自行繪製整理	

### 3.4 研究倫理

在質性研究的過程中，研究者與研究對象是最直接的接觸，研究者需與研究對象建立信任關係，而研究過程中所涉及的倫理議題常是複雜而重要的，所以本研究採取以下步驟，來維護研究倫理。

1. 尊重受訪者參與研究的意願：透過事先聯絡受訪者，告知此研究的目的及進行方式，並徵詢錄音之同意權，確認受訪者同意時，方可進行訪問工作。

2. 採訪資料需採保密原則：研究者除向受訪者保證在論文呈現時，將會以代號的匿名方式取代真實姓名，錄音檔更會小心收放，僅供資料轉錄為逐字稿時使用。
3. 訪談資料整理為逐字稿後，必須請受訪者確認內容，資料與分析去連結後，再正式撰寫於論文正本。



## 第四章、資料分析與結果

### 4.1 新編戲《狐說聊齋》的製戲過程

#### 4.1.1 劇本創作過程

《狐說聊齋》的故事架構源自《聊齋志異》裡的〈商三官〉，但編劇卻將部分的角色關係做些轉變。在《聊齋志異》四百三十篇中，討論狐狸的篇數有七十篇，裡頭留存的狐仙面貌，都有著正向的行為與形象。

##### 1. 《聊齋志異》〈商三官〉原來的故事大綱：

老父親商士禹被惡霸打死，商臣，商禮兩兄弟告官告不成，父仇難報，於是妹妹商三官辭退婚約，在父親入葬後，就此消失。

惡霸五十大壽，請來戲班賀壽，惡霸看上班主的徒弟李玉，獨留李玉伺候。半夜奴僕感覺惡霸房間有異，推門而入，只見主人身首分離，李玉也上吊而死。

班主在大夥逼問下，回答李玉約一個月前投入門下，今日央求參與拜壽，但不知來歷。李玉腳穿孝鞋，懷疑與商士禹一案有關，便報了官，商臣及商禮兩兄弟前來認屍，李玉



果然是妹妹商三官。郡官讓兄弟倆領回安葬，並勒令惡霸家裡不可再追究。

2. 《狐說聊齋》的故事大綱：

白狐修行多年，對人世中的愛情充滿憧憬，一日她與師兄銀狐所居住的山林遭人縱火，白狐落入人間幻身女子化名三官，與商臣訂有婚約，圓滿了追求愛情的心願，不過，追求真愛的路上阻礙重重，貪官與奸人王天賜合力迫害商家，讓三官踏上了女扮男裝的復仇之路；商三官化名男子李玉，進入戲班學戲，伺機為義父報仇。一日，愛看戲的王天賜在他五十大壽之時，請戲班到家裡熱鬧，李玉對王天賜大獻殷勤，並趁王天賜酒醉之時，弔死王天賜。

李玉扮回女身商三官，返家尋找商臣。商臣見之雀躍不已，吻了商三官，商三官因商臣之吻，千年修行盡失，變回一隻白狐。白狐想要成為人，體會人世間愛恨憎癡的心願，最終一無所有，追求真愛付出的代價竟是生命，而回眸一瞥，一直相伴身旁的人只有他的同類——銀狐。

表 4.1：《狐說聊齋》分場大綱

場次	分場大綱
序場 交錯人生	說書人蒲松齡講述銀狐與白狐分離之因乃是有人縱火燒山，而白狐也因此入世。
第一場 狼狽為奸	王天賜與縣官為了謀財，不法放火燒山，揭露王天賜其實是才是本縣的地下主宰，縣官背後的黑手。
第二場 擊鼓鳴冤	商臣與三官為了父親的死來到衙門擊鼓申冤，與王天賜論理，卻被遭受縣衙眾人看輕及言語汙辱，無功而返。
第三場 為仇辭婚	商三官決定離家，先設法報殺父之仇後，再回來與商臣成親。
第四場 戲假情真	三官離家後化身為男子李玉，路上遭遇劫匪，幸有戲班班主出手相救，三官靈機一動拜戲班班主為師學戲，謀劃日後利用王天賜愛看戲的個性，設法為義父報仇；而戲班班主也對李玉(商三官)日久生情。
第五場 醋海翻波	王天賜邀請戲班到縣衙演戲，為了復仇大計，李玉(商三官)對王天賜虛以委蛇，班主因此吃醋；與說書人蒲松齡的隔空對談中，隱約透露出戲班班主的另一個身分。
第六場 夙願終償	李玉(商三官)利用演出楊宗保與穆桂英的機會，並在戲班班主成功殺死王天賜，得報父仇。
第七場 人說鬼話	李玉(商三官)殺害王天賜的事情，在村民間傳得沸沸揚揚，但這件事同時又是個“不能說”的秘密。說書人蒲松齡看著世情演進，笑而不語，之後竟然巧遇大名鼎鼎的聶小倩，蒲松齡笑看這次的奇遇，同時他竟正好在閱讀「聊齋誌異」，暗喻說書人超脫於故事角色的地位。
第八場 狐注一擲	戲班班主幫助商三官復仇後，表示商臣是個無擔當的男人不可倚賴，勸說她放棄這段感情，班主真實身分——銀狐被三官識破，三官感謝他的襄助，但還是決定追尋真愛。
第九場 愛的終篇	回歸後，三官與商臣團聚，商臣表示不論三官是什麼身分他都會真心愛三官，卻在三官現出原形之後，因恐懼及憤怒踹飛白狐，白狐因此而喪命。
第十場 狐說聊齋	銀狐陪伴著白狐的屍體，不離不棄。交錯空間中，說書人蒲松齡抱著小白狐，娓娓道出本戲主旨：人生如戲，戲如人生，或許，人心的可怕更甚於妖。

資料來源：研究者自行繪製整理

表 4.2：《狐說聊齋》人物性格表

角色	行當	人物說明	照片
商三官	旦	千年修行的人形白狐，因森林大火燒傷，被商臣之父所救，前往人間報恩，渴望成為一個完整的「人」，最後因入報仇入戲班學戲，在渴望體會人世間的情愛中，傷痕累累，最後失去性命。	
商臣	生	病體孱弱，手無縛雞之力的白面書生，個性軟弱無能，與義妹商三官有婚約，在發現商三官是白狐所化之後，絕情打死商三官。	
班主	生	乃銀狐所化，為白狐的師兄。因大火毀容而戴上鬼面具，班主與商三官在陰錯陽差中，由原本的師兄妹，變成師徒關係，默默守護白狐所化身的商三官。	

角色	行當	人物說明	照片
李玉	生	商三官為報父仇，巧扮男身，入戲班做戲，伺機報仇，李玉即是商三官男裝的化名。	
王天賜	丑	地方之惡霸豪紳，巧取豪奪，經常放火燒房逼奪土地，與縣官關官商勾結，狎男欺女，愛戲成癡，最終死在商三官精心設計的情愛迷陣裡。	
縣官	文奸	看似典型的拿錢好辦事的惡官，與王天賜利益勾結，實則是王天賜透過買官，讓他得以有一官半職可威風，為王天賜身邊的一條忠犬。	
銀狐 白狐	雜	銀狐為白狐的師兄，內心愛著白狐，但卻選擇默默守護眷戀人間的白狐。兩狐因為一場大火而各自離散，銀狐因臉部遭火灼傷，化身為帶著面具的戲班班主，白狐則成為了報恩的商三官。	

角色	行當	人物說明	照片
			
楊宗保 穆桂英	生 旦	傳統戲曲一折，講述穆桂英與楊宗保對陣時，兩人互有愛意的唱段，被編劇用來做為師父班主(銀狐)和徒弟李玉(白狐)兩人情感的對照。根據製作人所述，選擇使用小偶，刻意與其他大偶不同，主要是區隔戲外戲內，避免觀眾混淆。	
聶小倩	旦	桃花樹下的一縷幽魂，與人戲演員蒲松齡對話，進行人/妖/人的三方哲思辯證。	
群眾	丑	此為工具性角色，通常用來交代故事、營造氣氛、推進情節、調節演出節奏。在這齣戲中，主要的功能是要營造三人成虎、流言四起的荒謬感。	

資料來源：研究者自行繪製整理

由前後兩個版本的故事大綱相互比較，發現長義閣的《狐說聊齋》的故事外框看起來雖與原典〈商三官〉一樣，但卻呈現截然不同的故事探討；受訪者 D 擔任長義閣掌中劇團的編劇及藝術總監，在訪談過程中談到了創作《狐說聊齋》這齣戲時最初的發想。

受訪者 D：「布袋戲演聊齋的故事，完整演一個故事，我算是第一個，我覺得很有挑戰性，而且〈商三官〉竟然沒有任何電影電視或是戲劇有改編過，我最喜歡做別人沒做過的事。策展主題『奇魅俠情』，藉由寫鬼說怪、尋俠抒情，回應現世處境，邀請觀眾共賞翻轉戲曲與文學的可能性。我想做的就是這個。」 D-3-1

另外受訪者 D 也提到以下四點的戲劇元素，是改編〈商三官〉的創作動力。

受訪者 D：「第一個是公理難伸，遇到被搶地，遇到官商勾結，很像現在的臺灣，第二個是女強男弱，妹妹為了要報仇，離家出走，再來就是就是性別扮演和戲班生活，故事裡面的妹妹為了要報仇還女扮男裝，進去戲班演戲，然後學習的行當又是旦角，根本就是反串反串再反串。」 D-3-2

研究者進一步詢問受訪者 D 創作《狐說聊齋》的內在動機。

受訪者 D：「整個世界還是有太多不公平的地方，寫這齣戲的最開頭，就是石虎被路殺的新聞，那些動物被人類逼到沒有地方去，到

哪裡都是死路一條，那到底是人比較無情，還是那些動物，妖啊鬼啊，我就把原本聊齋裡頭常出現的狐仙，代替石虎說話，替我好好罵罵人類的自私和無情。」D-3-3

根據受訪者 D 的訪談，研究者統整《狐說聊齋》在編劇創作過程中，其思考脈絡有以下三點：

1. 想成為第一個改編聊齋誌異為完整故事的布袋戲劇團：

以聊誌異進行改編的布袋戲劇本，除了 2014 年山宛然×弘宛然演出的《聊齋—聊什麼哉?!》外，並無其他布袋戲劇團演出聊齋故事，而《聊齋—聊什麼哉?!》是擷取《聊齋誌異》裡頭的六則小故事，以鬼、神、狐、妖、幻術等形式演出，基本上故事並不具完整性，因此以〈商三官〉改編成為《狐說聊齋》，完整說一個布袋戲版聊齋的故事，顯示出編劇求新求變的創作特質。

2. 翻轉傳統布袋戲中以生角為主的演出文化：

在當時以男性為主的社會，女性要出頭其實很困難，故事中的女性透過變裝，轉換性別與身分，讓俠義的精神在女性身上延伸，打破男強女弱的性別刻板，尤其又是以「生」角為表演傳統的布袋戲來演出多重性別的《狐說聊齋》，更具衝突感及挑戰性。

3. 透過性別扮演，探討身分與認同：

強調「變」的元素，故事主軸就是一段狐→人(旦角商三官)→人(生角李玉)→穆桂英(戲中角色)→人(生角李玉)→人(旦角商三官)→狐自我身分認同的旅程。另外傳統戲曲的特質在於裝扮，在於行當，表現角色的內外特徵，但布袋戲的表演傳統即是由一人擔任所有聲音，因此藉此劇考驗布袋戲操偶師生旦的行當轉換技巧。

研究者認為，受訪者 D 身兼長義閣掌中劇團的編劇及藝術總監，透過「舊典新詮」的創作方式，將現代人的所思所感，帶入傳統布袋戲，進而創造打破多數人對布袋戲的刻板想像，以當代議題回問傳統經典，同時也藉作品來提供觀看者反思的機會，帶出更深沉的人生寓言，研究者認為這種有意識的將議題融入編劇作品，可以帶動觀眾共感，塑造劇團特有的表演風格與敘事方式，進而開發新的觀眾群。

#### 4.1.2 燈光設計過程

訪談燈光設計受訪者 E 對《狐說聊齋》在閱讀劇本時的最初印象，受訪者 E 表示：

受訪者 E：「《狐說聊齋》是實驗性質極高的一齣戲，有著鬼怪、市井小民、惡霸……等，一系列的角色人物，整齣戲深具鬼魅妖神的元素，因此善用燈光便能烘托出神秘迷離的奇幻感。」 E-3-1





圖 4.1：狐說聊齋戶外首演版實況

資料來源：張瑞宗拍攝時間：2020.3.6

燈光在設計之前，會針對劇本所提供的情境與氛圍，與劇團的製作人討論風格，而設計時除了考量設計美學之外，也必須針對演出地點的限制，以及演出安全性，提出解決方法。

受訪者 E：「地點不同就會影響到演出，首演那天是外臺演出，外臺會有人的因素、天氣的因素，環境的因素，不確定因素很容易發生。首演場和進劇場因表演場地而有不同的處理方式，那個首演場，原本壞人王天賜要吊死，但因為外臺沒法解決，所以就把劇情改成被人殺死，但是如果在劇場，這個問題就可以解決，只要掛空桿，就可以用劇場的設備把他吊死。」 A-4-1

受訪者 E：「希望在燈光設計風格上，能夠打破以往設計的的框架，出了全新的設計方向：簡單且精緻，決定採以現代主義大師 Ludwig Mies van der Rohe 於 1928 年所提出的『Less is more 簡單既美』的概念，來設計這場演出的燈光。」 E-3-2

受訪者 E：「在接任這齣戲的燈光設計時，我多次與製作人討論此戲的燈光風格，由於演出地點為戶外碼頭邊，有很多的條件限制，例如：整體舞臺高度無法很高，舞臺尺寸較小，戶外光害、可能下雨，風大安全承重問題。」 E-3-2

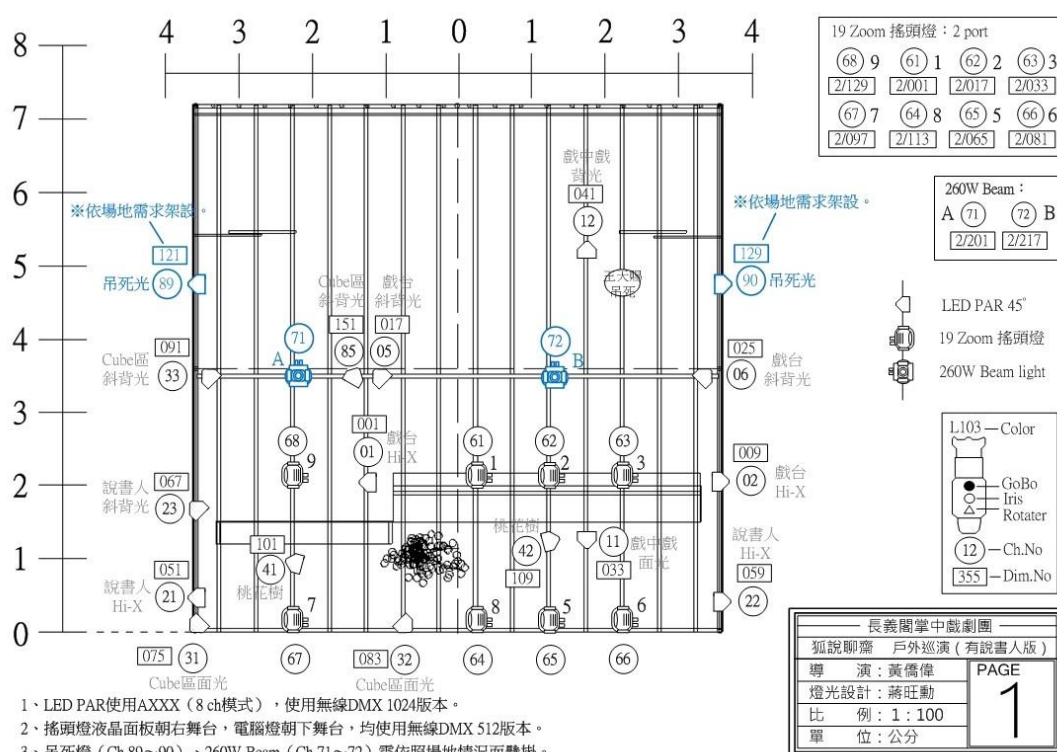


圖 4.2：狐說聊齋戶外首演版的燈光設計圖

資料來源：蔣旺勳

由於《狐說聊齋》這齣戲首演是在外臺自行搭臺演出，所有的燈光設備必須由劇團自行從嘉義帶至臺北大稻埕，因此燈光設計與製作人達成默契，希望能用「燈具簡單、數量簡單」的概念來設計。

受訪者 E：「了解了這齣戲的舞臺配置之後，我將整個舞臺空間切隔成六大區塊，依序為大戲臺區、小戲臺區、說書人右區、說書人左區、桃花樹、戲中戲戲臺。」 E-3-3

受訪者 E：「如何做到製作人要求「簡單」的設計風格，我在每一區都各自使用可混色的 LED 搖動式燈具為主，可混色的 LED 固定燈具為輔，僅僅使用了 22 盞燈具，來貫穿整場的燈光效果；以燈光方向性來說，區分出正面光、斜面光、高側光、側光、斜背光、Spotlight、效果光等，實踐了「燈具簡單、數量簡單」的設計概念。」 E-3-3

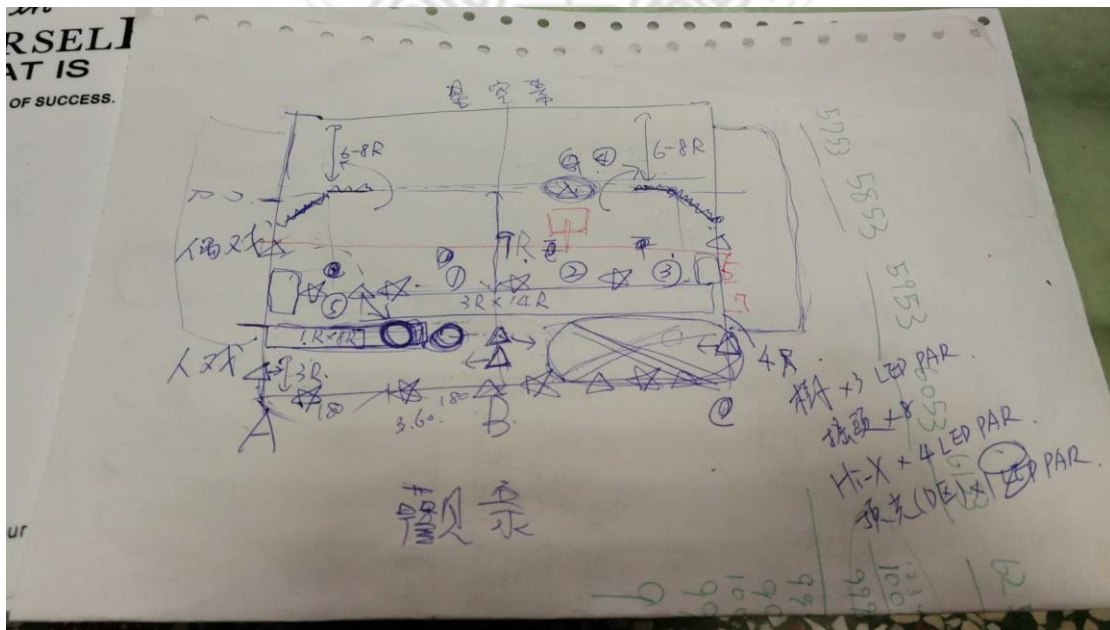


圖 4.3：狐說聊齋戶外首演版的區位圖

資料來源：蔣旺勳

燈光設計受訪者 E 用五種方法達到製作人要求的「精緻」設計風格，第一是用燈光亮度、光比及色溫的差異性，來增加層次感；第二則是設計頻繁的燈光轉換；第三是依照劇本所需的時間、地點、營造每個場景顏色；第四，藉由燈光的淡出與淡出，與音樂設計巧妙結合；第五在桃花樹上作多層次的顏色變化，隨著角色的內在心境，轉換燈光。

受訪者 E：「製作人要求的『精緻』設計風格，我則分為五種方法來做呈現：

1. 微調每個燈光畫面的亮度、光比與色溫，來增加層次感。
2. 在戲長 80 分鐘的時間裡，我設計了 98 個燈光畫面，平均一分鐘左右既變化一個燈光畫面。
3. 隨著劇情的鋪陳，我依照環境時間，設計了戶外白天、室內白天、戶外黃昏、戶外夜晚、室內夜晚、回憶、火燒、幻術、說書人區位等畫面，藉著 LED 可混色的特點，營造每一個場景的顏色，並以搖頭燈的可搖性，以不暗場方式，來做場景區位的燈光轉換。

4. 在每一場的燈光畫面轉換，我巧妙的利用燈光淡入、淡出的方式，搭配音樂的 in/out，計算好每一個畫面的時間，讓觀眾在觀賞時，能夠更增加劇情與人物的帶入感。
5. 我認為桃花樹是整齣戲的心靈精神，所以我以不同方向的光源，打在桃花樹上做許多的顏色變化，來訴說著當下主角的內心情境，並在說書人出現時，用更加強烈的顏色與亮度，將觀眾的思緒抽離出來。」 E-3-3



圖 4.4：狐說聊齋戶外首演版實況  
資料來源：張瑞宗（拍攝時間：2020.3.6）



圖 4.5：商三官化身男子李玉  
資料來源：張瑞宗（拍攝時間：2020.3.6）



圖 4.6：李玉與班主相遇  
資料來源：張瑞宗（拍攝時間：2020.3.6）

### 4.1.3.舞臺設計過程

依據舞臺設計之一受訪者 B 所述，《狐說聊齋》的劇本本身極具畫面感，因此在閱讀之初，即可快速抓取到劇本內所呈現的精神，並再現於舞臺。此劇的舞臺風格趨向奇幻迷離，因此刻意以空為概念，除了必要出現的景物之外，以及桃花樹做為主軸意象外，一律採取空臺，營造極簡主義舞臺效果。

受訪者 B：「談到舞臺製作，還是得要回歸到本子的問題，本子提供設計者想像，設計者依照裡面的線索去做發想。我覺得需要有主題的意象，就是一棵桃花，然後那棵桃花從頭到尾豎立在舞臺的前側，這個意象算是一個主軸意象。」B-3-4

舞臺上架著一個以黑幕為基底的演出用舞臺，表演用舞臺前中放置一棵桃花樹，將觀眾視覺切割為左右兩側，左側做為現實場的主要演出，偶爾還會有因劇情推展而出現的小舞臺。右側則設計為回憶場或過去記憶的再現區位，右舞臺下方設有流蘇門，供說書人自由進出，時而入戲與偶共演，時而保持中立，述說故事情節，以及陳述第三者看法，時而與觀眾產生互動，讓原本僅是平面的視覺，依著說書人的表演，拉出更寬廣的視覺效果。字幕投影在左舞臺的精心設計，提供觀眾能依著字幕更快速了解劇情發展。

受訪者 B：「舞臺的設定主要是因為配合外臺演出，今天首演在外臺，這個舞臺底下不夠的情況下才會去設計兩個舞臺，然後一邊要讓說書人快速進出舞臺，另一個左舞臺則是布袋戲的呈現區，就是一邊可以讓說書人進出時空，另一邊做主要的演出和戲中戲的部分。」

B-3-4

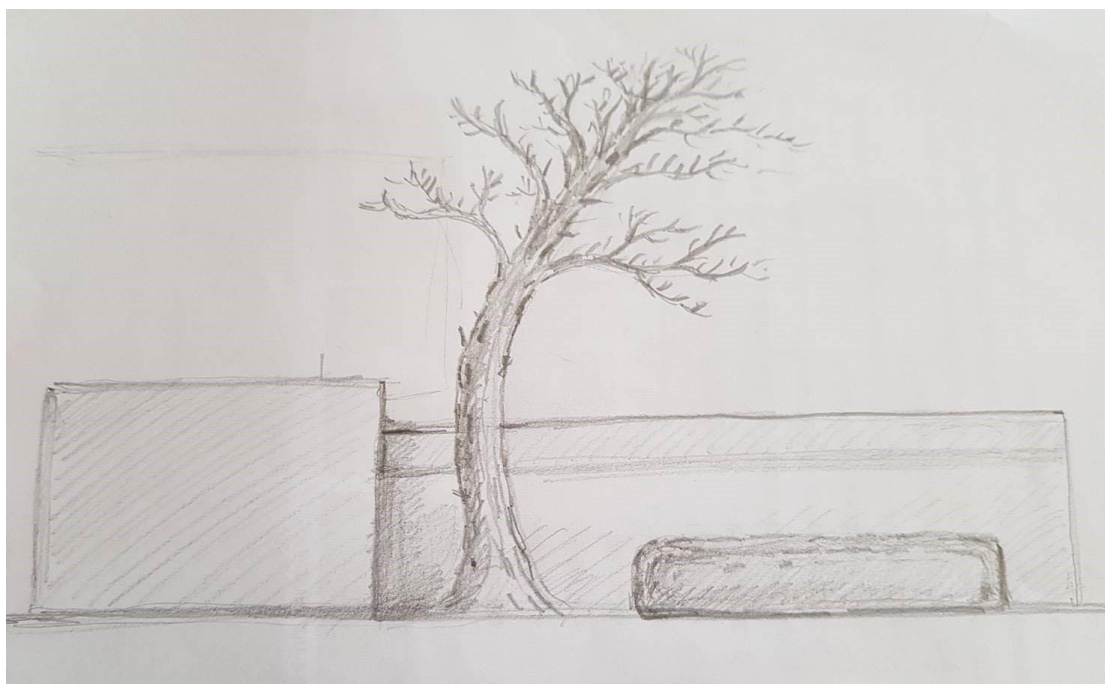


圖 4.7：舞臺設計初稿正面圖

資料來源：長義閣掌中劇團提供





圖 4.8：舞臺透過桃花樹切分為二，左舞臺為主要現實場，右舞臺有黑色流蘇門  
供人戲演員自由進出

資料來源：長義閣掌中劇團提供

左右舞臺在現世及回憶中來回穿梭，時而實景的轉場，時而呈現內心的轉折，充分運用電影蒙太奇手法，來豐厚角色的情感。例如大舞臺上放置一個小舞臺，透過大舞臺與小戲臺營前後拉出的距離，產生視覺的前後景深，穆桂英與楊宗保於後方小戲臺上練功，前方則再現李玉與班主的形影，透過燈光與舞臺巧妙的結合，讓角色的內在慾望在前後場景中自由流轉，光線的交替明滅烘托出角色外在表現與內在矛盾，並在歌仔戲曲文的唱念間，表達李玉與班主間曖昧婉約的情意。



圖 4.9：運用蒙太奇的手法，讓舞臺同時有現世及回憶中來回穿梭，時而實景的轉場，時而呈現內心的轉折

資料來源：長義閣掌中劇團提供



圖 4.10：透過戲中戲，觀眾以大偶小偶的差異比較，可以清楚區分戲裡戲外

資料來源：長義閣掌中劇團提供

在固定舞臺上架設表演用舞臺，另藉由桃花樹，將表演舞臺一分为二，左右兩側又時有小舞臺出現，藉以推進故事情節，坐實了「人

生親像大舞臺，苦齣笑談擺公開」劇本設定，讓「舞臺」這個元素，又多了些哲思的懸念。

## 4.2 長義閣的民戲與新編戲的製作演出

目前長義閣掌中劇團最大宗的商業演出仍是民戲，其次則為公演。所謂的民戲，簡而言之，其實就是在外臺演出的祭祀劇場，也就是在廟口經常看見，具有酬神謝戲、還願祈福功能的布袋戲，宗教性質相當濃厚。而另一種與公部門、大型企業或基金會等合作，藉由提案或邀演的方式，甚至是自籌演出，皆稱為公演，公演的地點不限戶外或劇場。因各劇團經營模式及理念的不同，導致在民戲或公演製戲經驗上也會有所不同，以下僅根據長義閣的民戲及新編戲公演的訪談資料，將布袋戲民戲演出流程、《狐說聊齋》新編戲製作及演出過程整理後做成紀錄，並比較民戲與新編戲製作演出之間的各项差異。

### 4.2.1 民戲演出流程

#### 1. 請戲階段：

傳統布袋戲民戲邀演稱為戲路，雖然各家各團開發的戲路方式不一，但都是以開發請主為主要目的，請主大抵分為以下三類。

- (1) 基本盤：由於臺灣許多外臺戲戲班，如長義閣等，多為家族傳承，也就是家班的劇團，透過一代接一代「打戲路」

的成果累積，形成不少死忠請主，此類請主被劇團歸類為請戲的基本盤客戶。這些請主，有些是祖輩留下來的客戶，有些是自行開發。

(2) 隨機型：此類請主的請戲來源不穩定，有些是依據演出時布景上的電話來電請戲，有些是透過臉書、IG 聯絡請戲，有些距離較遠的請主也會透過網路搜尋嘉義布袋戲等關鍵字，去尋找到長義閣進而請戲。受訪者 C 談到臺北陳大哥為酬謝嘉義縣余慈爺的庇祐，特別在余慈爺公聖誕，透過網路搜尋到長義閣，連請五棚戲。這類隨機型的請主，常會因為特定需求而請戲，若需求消失了，也就不會再請戲，另外也有部分請主是看喜歡的，喜歡就請，不喜歡就常換。像此類的請主，劇團以較開放的方式看待請主與劇團關係，不會刻意詢問下次請戲意願，但若連續三年以上皆有請戲，則會列為劇團請戲的基本盤。

(3) 大月互相支援互調：通常布袋戲的大月來臨，請戲的需求就會增加，以長義閣為例，農曆 1、2、3、6、8、9 月即是該團的大月，此時當劇團人力不足時，就會透過彼此友好的劇團相互支援，此支援有時是人力支援，有時則是將演出戲路撥給友好劇團來演出。

受訪者 C：「大致上有分三種，第一種是基本盤，基本盤有時候是我們上一代留下來的，啊有時候是我們自己開發出來的，另外一種也有隨機看到我們演戲，覺得不錯，打手機給我們請戲，也有透過臉書或官網找我們去演，我們叫做隨機型，像是去年 5 月，臺北陳大哥為了感謝嘉義縣余慈爺的保佑，特別在余慈爺公聖誕，用網路找到長義閣，連請五棚戲，接著還有一種是友好團互相資源，尤其是大月更需要。基本盤的客戶非常重要，我們會在一演出後，就會立刻詢問請主隔年請戲意願，此類請主與劇團關係較為緊密，逢年過節時，劇團也會走訪或電話訪問請主，表達關心，聯繫彼此間的情感。」 C-5-3

## 2. 舞臺選擇：

正式演出由於各家請主提供的演出場地不同，因此在演出前，會先進行場地探勘，透過瞭解場地大小，來決定舞臺形式，能否使用戲車，或者搭戲臺。通常一、兩天的演出會使用戲車，三天以上，除非場地不允許，否則就會搭設戲臺，另外布景的大小，也會與戲金的多寡有關，此外，有些較重視排場的請主會特別要求使用較大型布景，請主意願與布景大小息息相關。

受訪者 C：「民戲是布袋戲劇團的根，主要是以外臺廟口為一個主要的表演場地，演出以酬神謝戲，有空的時間也會排到廟口巡演，

不過這些民家也會請戲，有時候就要考量要用戲車或是搭戲臺。」

#### C-5-1

民戲布景通常為固定式的彩繪布景，也有少數請主要求使用彩樓，從視覺看來，表演戲臺是拼貼出來的平面舞臺。廟裡會出現的元素，例如龍、柱、獅等吉祥之物，皆是繪製布景時參考的元素，不同的故事都在同一個演出框架中演出，如圖 4.11 所示。



圖 4.11：民戲彩繪戲臺常有龍虎等吉祥物，視覺鮮明，演出時會貼戲彩(紅紙)  
資料來源：研究者拍攝(拍攝時間：2023.4.9)

### 3. 正式演出：

民戲通常一天分為午場及晚場共兩場，在午場正戲開演之前會唱念戲彩，戲彩又稱為戲單或紅紙，透過布袋戲主演唱念，內容主要有

恭賀某神明誕辰、農曆年月日、請戲弟子等資訊；接著即是扮仙，所謂「扮仙」，就是經由演員或戲偶扮演天上神仙，向神明祈福祝壽，扮仙必辦，正戲也必定會演，扮仙敬神，演戲娛人，除非是請主要求全場扮仙，不然一定會演正戲。如果遇到沒有廟宇的請主，長義閣就會以跳加官來代替扮仙，晚場在正戲結束後，會唱念團圓，也稱為紅仕對，祈福眾人圓滿幸福。

民戲一天的演出就是兩場，與他團不同之處就是長義閣的午場及晚場多是選擇演布袋戲，而少演電影，演出的內容都是已授權的錄音作品，取得來源有三，第一是他團錄製販售，第二是劇團自行錄製，最後則是購買臺灣南北傳統戲劇協會錄製的錄音作品，顯示長義閣掌中劇團相當重視智慧財產權，避免因播放非授權影片而讓劇團觸法。

受訪者 A：「民戲一天就是演兩場，一般都會下午演布袋戲，晚場放電影，但我們會演歷史戲比較多，下午場演完，晚上會接續午場的劇情內容演出，少演電影，因為現在的社會很重視智慧財產權，你隨便使用非授權之影片會有問題，而且我們近年來都有在做傳統戲曲的傳承，多點演出經驗，也可以讓團員多練習。」 A-5-1

受訪者 A：「現在的民戲，幾乎還是以錄音成品代替主演，一人操偶，一人控制音效和其他事情。我們演出時的錄音來源有三個方面，其一是有一些團會錄好來推銷，這個我們會買斷版權，但是這是早期

布袋戲界的做法，再來是我們自己錄製，最後就是購買臺灣南北傳統戲劇協會錄製的錄音作品，一年買一次授權，我們劇團未來有計畫想推出後場布袋戲，但是請戲的經費一定會拉高，不好推廣。」 A-5-2

受訪者 C：「在廟口演出我們一定會先扮仙，就是有廟的地方我們就是會先扮仙；那進劇場或是我們表演的地方沒有廟宇的話，我們就是用『跳加官』的形式去作呈現，有廟就是扮仙，沒有廟就是『跳加官』，有些劇團沒有廟還是會扮仙，那看每個劇團的權衡方式。」

C-5-2

## 4.2.2 新編布袋戲製作及演出過程

### 4.2.2.1 發想前期

公部門的演出申請計畫案通常有兩種申請模式，第一是先有案子，再尋找適合創作素材，第二，則是先有想說及想做的創作素材，再去申請適合的計畫案，而長義閣在製作新戲時的製戲考量通常屬於後者。然而《狐說聊齋》對長義閣來說是一個特例，它是透過臺北市藝文推廣處主辦的「青年戲曲藝術節」進行主題或命題式的邀演而產生的作品，但無論戲如何開始，最初的發想仍是決定新編戲製作能否成形的關鍵因素。



受訪者 A：「一開始就是臺北市藝文推廣處那邊就是有打電話來邀請，那問一下我們的意願，是經典然後下去做改編，才会有這一次狐說聊齋這齣戲。」 A-1-1

製作人受訪者 B 談到在每齣戲最開始之前，會與編劇大量對談去尋找各種可能性，不給予任何限制，保持彈性，讓更多可能性發生。以《狐說聊齋》為例，當初獲知邀請時，劇團就開始思考從哪部經典進行改編，起初從中國四大名著下手，發現《三國演義》、《水滸傳》和《西游記》皆是布袋戲常見的戲文，而《紅樓夢》緩慢重情的節奏，與傳統布袋戲快速敏捷的劇種需求差異甚大，觀眾接受度可能也不高，於是另作他想，將腦筋動到鬼戲身上，由此討論出以《聊齋誌異》做為新編戲的創作素材，再根據編劇對於該文本的喜好，挑出他有興趣的小品來進行改編。

受訪者 B：「那時候是編劇提出來，然後再從聊齋裡面再去做一些討論，目前布袋戲只有一團演過〈聊齋〉，《聊齋》這一個劇目是一個非常好發揮的點，而且，它絕對是經典。」 B-3-1

編劇受訪者 D 認為〈商三官〉裏頭關於公理難申、女強男弱、性別扮演、戲班闖蕩四大元素，非常適合開展為新編戲，而且經過搜尋，電影、電視、戲劇及戲曲等資料，發現〈商三官〉從未被人改編過，這更增加編劇的興趣。受訪者 B 更進一步說明，任何一個新的

劇本在發展初期，最重要的是製作人與編劇反覆對談，透過編劇，給予劇團最前端的想像供給，所以依照受訪者 B 製作《狐說聊齋》的經驗，在發想初期受限於時間限制，他會不斷與編劇對話，透過一次又一次的腦力激盪，尋找戲的任何可能，以及戲可能會發展出來的形式和樣貌，於是《狐說聊齋》在初期討論就定下人偶共演、歌手演唱歌仔戲調、戲中戲中戲的多重扮演等表演形式。

受訪者 B：「當我們接到這個案子的時候，我們是銳劇場的定義完成之後，才開始去做《狐說聊齋》，銳劇場它是一個以新銳、以敏銳的一個視界去進行創作，如何跟當代對接，它可有否什麼樣的可能性，是不是可以有戲中戲，可以有歌仔戲的元素加入，是不是可以有京劇的音樂的一些東西？當下它是混亂的，所以它必須透過不斷的去把所有的事情做釐清，才會是銳劇場的這齣《狐說聊齋》連接的核心點。」 B-3-2

受訪者 B：「以《狐說聊齋》來說，裡面可以討論的議題很多，首先可以考慮演出的形式，先把劇本主軸定義出來，討論有什麼樣的可能性，比如說要人偶共演、說書人、想要有戲中戲，戲中戲要如何做得明顯，人要怎樣跟布袋戲做區別？說書人是什麼樣的的演員才可以來當成說書人，然後我的戲中戲，裡面要用到歌仔戲，這種人才要

如何去挑選，這些都是重要的。銳劇場的的可變性就會變得很大，更精準地來說，就是定義劇團新的敘事風格。」 B-3-3

#### 4.2.2.2 籌備時期

從《狐說聊齋》開始，劇團的每齣戲都會針對作品屬性及風格，尋找適合的戲劇顧問。戲劇顧問透過其完整的美學養成與知識背景，或創作的實戰經驗，讓作品藉由文化詮釋，實踐在舞臺上，以及思考創作過程中的批判性分析，是一個關照整體的重要性職位。戲劇顧問需要與藝術家保持關係，並持續對話，找出作品中的盲點，劇團也可藉由戲劇顧問的文化論述來定位作品，更透過戲劇顧問的深度陪伴，整合創作過程中的諸多意見，劇團得以精準無誤的使用相關文獻與素材，減低作品製作的失敗率。

受訪者 B：「以前少做新編戲，可能有，但也是由劇團自製，不往外求，比較沒有專業設計群合作的，到現在每齣戲的製作都是向外尋找合作藝術家。從《狐說聊齋》這齣戲開始有聘請戲劇顧問，戲劇顧問王老師很清楚幫製作群製作團隊裡面找出更精準的方向，他不是給模糊的方向，他會以大家設計出來的東西而去給意見，比如說劇本寫出來，我覺得哪裡想要修，這個定義跟原本要的主軸是一樣的嗎？站在製作人的角度，有戲劇顧問的協助，我覺得對戲是好的，戲的主軸能拉高一個層次。」 B-8-3

受訪者 B：「我們都是傳統人，都會從傳統的角度來看創作，導演也是布袋戲相關的人，編劇不是身在這個環境底下的，多了戲劇顧問當作劇團的第三隻眼睛，幫我們從觀眾的角度去看，去提點有什麼必須注意的，戲的一些流程、使用的元素，有沒有什麼是我們劇團沒有注意到的，他其實就是第三隻眼睛在看這齣戲的發展，第二顆眼睛是編劇。」 A-8-2

以下節錄《狐說聊齋》戲劇顧問王老師之部分撰文：

「劇本的故事雖然取材於《聊齋誌異》的〈商三官〉，劇中人物與原故事也大抵相同，但編劇的巧思，提煉聊齋故事中最膾炙人口的「狐」的鄉野傳奇，融入了原本猶如俠女般的商三官的人世背景，將一個單純的俠女復仇故事，演繹為『狐』的前世今生之中，更為純粹執著的恩義真情，進一步映照出『人』在現世撥弄下的複雜心思與寡情涼薄，於是狐的魅力渲染了原本看似無情的木頭戲偶，散發出令人動容的浪漫色彩。

另一方面，當代的現代戲劇或是戲曲舞臺上，『戲中戲』的運用並不少見，其表現優劣乃為見仁見智，然而在掌中戲的舞臺上，卻是相當新鮮的嚐試。

原本戲棚上的一臺戲，栩栩如生的就不只是巧手搬弄的身型姿態，更必須透過主演一人的聲線流轉，創造出滿臺的生旦淨丑，編劇看似

『任性』鋪排的『戲中戲』情節，不僅挑戰著主演的功力，更挑戰著導演的創意。從這個角度而言，《狐說聊齋》滿足了我們對『柴頭厝仔會做戲』的超越期待，更基於戲中戲乃是『歌仔戲班』演出的故事背景，令人驚艷於掌中戲後場所傳出的新編歌仔調唱腔。

某種程度，確實也帶我們重返掌中劇南腔北調大拼場的舊時光，讓我們真切體會到：最潮的，依舊是最深的傳統！」

（引自長義閣掌中劇團官網 [https://www.cyg1945.com.tw/?page\\_id=1566](https://www.cyg1945.com.tw/?page_id=1566)）

當製作人與戲劇顧問、編劇取得共識後，編劇就開始進行工作，同時間劇團也藉由新編戲的形式與想像，尋找適合的導演。傳統的布袋戲演出並無導演制，通常由主演主導一切，然而為了製作新編戲，許多劇團便開始參酌現代劇場，聘請導演導戲。導演是整個製作的總指揮，透過導演對文本的理解，進行二度創作，與所有的製作組合共同工作，並傾聽不同設計者的需求，彈性權衡後，整合劇本、前場、後場、燈光、舞臺等建議，做出最適宜的決定，將戲調整至最好的狀態。以長義閣製戲經驗來說，當導演確定後，劇團會與編劇、導演召開製作會議，確定後場音樂、舞臺、燈光、木偶、服裝等相關設計人才名單，接著尋求相關設計者意願。當所有製作團隊統合之後，便開始針對劇本內容所需，召開製作會議，各個設計部門根據其專業部分

提出想法，並由導演居中協調，統合各部門需求，在反覆召開製作會議中，掌握設計進度。

受訪者 A：「再來就是要去找創作團隊啊，開始要找誰創作，製作人就是我舅舅，再來就是後續的劇本，編劇要怎麼去做創新，加入一些新的元素，劇本出來之後，我們有一個正式的讀劇的時間，另外安排讀劇的時間出來。」 A-2-1

受訪者 A：「再來讀劇，就是拿著劇本讀出來，一邊讀一邊討論，劇本 OK 再來就是找了音樂設計，來做這齣戲的設計，整個都好再來就是他們驗收、試演，就是把舞臺架起來，演了，一個，就是沒有燈光的版本給這些委員們看，那看過之後，給我們提出了一些問題，那再去做修改，那修改完之後當然就是直接到了排練，然後再來就正式演出。」 A-2-2

受訪者 A：「銳劇場主要是以跨界創新的這一個系列為主要的核心價值，《狐說聊齋》我們是有這個跟演員去做一個跨界共演的部分，有演員自己本身的戲之外，也有偶戲之外，那也有人偶共演，就是人跟偶之間的對話就是我們在跨界創新，的確在以前做的經驗，比較不會有人跟偶對話的部分。」 A-3-1

受訪者 A：「站在案子的考量上，因為你在野臺戲看是對的，變大就會更清楚，首演在外臺演出，外臺戲很難鎖定觀眾人數，為了要

滿足可能是五百個人，降低看不到的風險，所以把戲偶加大，就比較不會受限於距離，而讓觀眾看不到。」 A-3-2

受訪者 C：「很耗時，比在一般廟會演出的時間拉得更長，從一開始製作的部分，劇本題材的發想、編寫劇本、一些製作會議，包含舞臺設計、燈光設計、音樂設計的會議，整個時間必須要拉長很多。」

C-6-1

#### 4.2.2.3 排練期

長義閣掌中劇團的公演都會依據新編戲的走向及風格，外聘適合的導演，協助劇團進行排演。由於不同的導演的學經歷背景不同、美學風格要求，以及專長各有不同，也造就了每齣戲獨特的個性，但無論導演是誰，長義閣堅持要經過完整的「讀劇」、「初排」、「整排」、「響排」、「彩排」等排演流程。

傳統布袋戲演出並沒有讀劇的習慣，主要以劇情大綱演出，但公演的劇本是固定版本，與外臺演出的靈活演出自然不同，因此對操偶師及主演來說是全然陌生的，唯有透過讀劇方式，讓操偶師及後場樂師知道劇本的內容及傳達意義。長義閣的讀劇成員為製作人、導演、編劇、主演、操偶師及後場樂師等，基本上由主演念口白，其他人會針對劇本內容提出建議，做為劇本修改時的依據，導演及編劇並適時

提出每一個段落的重點及情感表現，「讀劇」讓長義閣往現代劇場靠攏，逐步將劇團帶入現代化排練。



圖 4.12：透過讀劇，針對劇本內容提出討論與建議。

資料來源：長義閣掌中劇團提供

布袋戲傳統出場基本上為出將入相，有其固定的表演套路，但對於公演來說，由於劇本為全新版本，「一出一入」的表演套路無法滿足觀眾的需求，因此，偶的走位有其必要性，透過導演拉「走位」，舞臺監督紀錄整個偶的行走區位，操偶師可以清楚每個偶的出場順序、出場方式與對戲的偶。布袋戲與其他傳統戲曲非常不同的表演模式在於主演及操偶師的相互合作，主演是控制整個作品的靈魂人物，透過主演快慢高低的聲音表現，控制戲的節奏及後場音樂，而操偶師一人



演出多偶，時而男，時兒女，時而老，時而幼，若無經過排練，常會有聲音口白與偶的動作脫鉤落拍的尷尬表現，無論在民戲或者是公演的演出時，這是許多劇團常會出現的窘境，因此必須要讓操偶師透過排練，熟悉走位及每一場執偶的角色，初排才算大功告成。待主演及操偶師熟悉走位及重要設計點後，會進入到對戲階段，主演、操偶師及後場三者之間，針對走位、唱腔、武打等，磨合出戲感，建立彼此間的演出默契。



圖 4.13：排練結束後，進行與戲劇顧問、評審及技術討論會議

資料來源：長義閣掌中劇團提供

整排時，所有的技術人員均會列席，一起解決排練時遇到的問題，「響排」時後場必須全員到齊，等前後場合作無間後即進入被視為正

式演出的彩排階段，此時的燈光必須具備隨機處理的能力，現場調燈，共同解決與戲相關的技術問題。



圖 4.14：前場操偶師與後場樂師配合的響排

資料來源：長義閣掌中劇團提供



圖 4.15：正式演出前的彩排

資料來源：長義閣掌中劇團提供

受訪者 C 提到長義閣的排練狀況，一開始前後場的初排都是分開練，等到整排時就已經合在一起排練，而受訪者 B 也提到關於對戲的堅持以及營運的為難之處，他認為近幾年逐步往現代劇場的營運方式發展是正確的一條路，但因為長義閣在表演上與多數劇團不同之處在於後場，而公演的後場編制龐大，就以《狐說聊齋》為例，光是前後場加起來就要二十人，排練過程中，每排一天，排練費就得要增加三四萬，這是無法減少的成本。減少排練時間，成本自然就能控制，但相對來說卻無法兼顧到品質，幾經思索，劇團仍決定承擔經費，堅持對戲的品質，以求得對戲本身的尊重以及對得起買票的觀眾。受訪者 A 認為這不是一開始長義閣便能走到這樣的製戲思維，而是透過一次又一次的製戲經驗，磨合出目前劇團的經營理念及策略，但他也強調透過現代劇場製作新編戲的方式，衝擊及挑戰傳統戲曲界的許多舊思維，雖然可以兼顧品質，提升劇團的能見度，但為求品質而導致製戲成本超過補助預算，並不是每個劇團都願意做的。

受訪者 C：「新編戲的製作真的很燒錢，新編戲的規模越來越大，需要的製作群和技術人才也越來越多，一般公演正常規模就是前場 4 個，後場 6 個，大概 10 個人就可以做得起來，但《狐說聊齋》一場戲演下來至少要 20 幾個，它的規模已經大於歌仔戲了。」 C-8-2

受訪者 C：「我們也想要省成本啊，但是因為使用木偶的操作方式不一樣，你就必須要增加那些人，因為你用的配件和道具完全不一樣，就是必須要這麼多人，為了要求戲的品質，也是要反覆排練，傳統戲曲排練的費用都比現代劇場排練還要貴，沒辦法，為了要求戲的品質，還有設計群的編制，情願多花一點錢。」 C-8-2

#### 4.2.2.4 正式演出

《狐說聊齋》正式演出的場地主要有戶外、劇場及線上 Live 直播三種型式，其中戶外演出有三場、劇場兩場，另外還有一場線上 Live 直播。根據 2020 年大稻埕戲苑青年戲曲藝術節邀演計畫，首演需以全新製作為演出作品，首演演完後，隔年另會安排兩場「文化就在巷子裡—社區藝術巡禮」的藝文演出，此三場皆為戶外演出，採自由入場，以收推廣藝文活動之效；劇場演出有兩場，其中一場申請國藝會 2020 年常態補助，演出地點在嘉義市文化局音樂廳，另一場則是申請文化部 2021 年表演藝術類補助計畫，演出地點在新竹縣政府文化局實驗劇場，兩案雖同為公部門的計畫案，但所需成本卻不盡相同，前案為原縣市演出，後案則是跨縣市演出，跨縣市演出勢必得解決舞臺移動、人員住宿、膳食費、場地租借排練等成本問題，因而也拉高跨縣市演出的演戲成本。



圖 4.16：文化就在巷子裡—社區藝術巡禮戶外演出海報

資料來源：長義閣掌中劇團提供

另外，線上 Live 直播是申請 2020 年傳統表演團隊新媒體時代節目錄製播出徵集計畫的作品，當時適逢 COVID-19 疫情肆虐，百業待舉，表演團體陷入無戲可演的困境，國立傳統藝術中心為協助傳統表演團體度過難關，以推案的方式探索傳統表演藝術在當代新媒體發展的可能性，因此鼓勵傳統劇團透過新媒體如電腦、手機等工具，錄製影像作品，期待能經由影像的傳播，進行線上播出，製作方式不限預錄或直播。長義閣的《狐說聊齋》經過劇團會議討論後，捨棄預錄的形式，而採以現場演出 Live 直播，製作人受訪者 B 認為相較於預錄，Live 直播更像是原本的演戲，可以將現場狀況毫無保留的呈現出

來，沒有重來的機會，演出就是如此，而研究者在觀看影片時，也確實有觀察到幾處失誤之處，以 Live 直播呈現，在鏡頭放大下，雖偶有失誤之處，但相較於剪接分鏡的預錄，更能貼近真實演出。

受訪者 A：「直播是在疫情海嘯來的產生的新的表現形式，在沒有疫情之前所有的劇團幾乎不會去考慮做線上演出這件事，疫情底下政府開案新的案子要讓劇場走出不一樣的方式，當然選擇預錄對我們來說是比較安全也比較好的。雖然直播預錄都有做，但是後來我們選擇用直播的，這是對劇團來說，這次的演出是要累積不一樣的呈現給觀眾，而且也在揣摩出可否開發新的觀眾。」 A-4-2

受訪者 B：「疫情狀況下，觀眾進劇場意願變得比較少，可不可以用直播來打破這個困境？」 B-4-1

受訪者 B：「用預錄的方式呈現效果比較好，可是相對也要投入比較多的時間，選擇直播，最重要的是要訓練操偶師的細膩度，錯了就是錯了，沒法改變。」 B-4-1

受訪者 C：「Live 直播跟演出很像，就是演出時沒有重來的機會。LIVE 的鏡位又是更近的角度，所以很多細節就會被放大解釋，所以整個就是在畫面上，又要更注意細節，操偶動作要更細膩。」 C-4-1

受訪者 C：「表演者，比較在乎的是演得好或演得不好，內部開會到最後決定直播，當然也有可能暴露許多缺點，例如失誤就沒得

救了，但是我覺得演出就是這樣，現場失誤，就是臨場反應補救回來，直播就是更趨於現場演出的感覺。」 C-4-2

《狐說聊齋》在表演上有外臺、劇場及線上直播三種呈現形式，首演為 2020 年，是第七屆青年戲曲藝術節的作品，地點為臺北市大稻埕五號水門，是屬於外臺演出形式，而後陸續有在嘉義市文化音樂廳及新竹縣政府文化局實驗劇場的劇場演出，以及因應疫情期間而申請的線上演出計畫案，總而言之，《狐說聊齋》歷經外臺戲、劇場、以及線上平臺三種截然不同形式的演出模式，隨著演出模式的不同，必須克服的問題也就不一樣，但同樣的是，在演出後觀眾給予許多的正面評價；《狐說聊齋》經過市場的洗禮及挑戰，成功轉化為該劇團最重要的劇碼之一。

表 4.3：歷次《狐說聊齋》演出資訊

時間	地點	配合計畫	觀賞方式	演出形式
2020.3.6	臺北市大稻埕五號水門	大稻埕戲苑第七屆青年戲曲藝術節	自由入座	外臺演出
2020.9.4	嘉義市文化局音樂廳	國藝會 2020 常態補助 第 1 期	售票入座	劇場演出
2020.11.11	線上	109 年傳統表演團隊新媒體時代節目錄製播出徵集計畫	公開上線	Live 直播
2021.4.9	臺北市內湖康寧 AIT 社區廣場	文化就在巷子裡—社區藝術巡禮第一場	自由入座	外臺演出

時間	地點	配合計畫	觀賞方式	演出形式
2021.11.5	臺北市中正區杭州南路一段 143 巷 43 號	文化就在巷子裡－社區藝術巡禮第二場	自由入座	外臺演出
2021.11.27	新竹縣政府文化局實驗劇場	文化部 110 年表演藝術類補助計畫	售票入座	劇場演出

資料來源：研究者自行繪製整理

### 4.2.3 傳統民戲與新編戲製程演出的差異比較

布袋戲源自於閩南，但卻成為臺灣發揚光大的珍貴文化資產，在臺灣發展已有一百多年歷史的布袋戲，表現手法因應每個時代而與時俱進，表演的內容也百花齊放。布袋戲劇團因著場合及需求的不同，而分為民戲及公演，兩者呈現出截然不同的樣貌：民戲通常會出現於廟會或迎神時，主要服務對象為神明，重通俗性及宗教性；公演的出資者多為政府單位，其目的多為藝術推廣，在文化中心、國家劇院演出，表演內容雅俗面向各有不同，較具藝術性，另外也有少部分出資者是企業單位，主要目的為產品促銷等。近年來，長義閣大量投入新編戲的製作，成本所費不貲，但相對地在無形中也為劇團帶來許多如劇團聲量、商演或跨領域合作的可能性，此節將整理民戲及公演的演出及製程，並對傳統民戲與新編戲製程演出進行差異比較。



受訪者 B：「民戲它是它是有一個大綱可以讓我們參考，它真的不是天馬行空，因為它就是有一個歷史為背景，站在以傳統的角度來說，它很難被打破，因為我們的民戲它是有模板的，什麼叫模板，比如說皇帝出場有皇帝固定要說的話，我宰相出來有宰相固定要說的話，所以這些模板它雖然是死的，但是它可以套用在每一齣戲上面。」

B-7-1

受訪者 B：「民戲的音樂它是既定的，就是那些音樂它已經既定在那裏了，但是公演的音樂它會試著依這齣戲的本質跟意義不一樣而會去邀請不一樣的音樂製作，所以這是一種形式上的對比。」 B-7-1

受訪者 B：「民戲的期程會來得更快，然後它可能朝劇本的修整不用半個月或一個月，那個劇本就可以出來了，然後就可以進行排練了，然後排練裡面就是會大量的套用布袋戲的一個演出的模板的方程式。」 B-7-1

受訪者 B：「公演它就必須要透過這個製作會議，然後它一定要先編劇的劇本出來了，然後它所有的東西才能動，新編戲它最困難的地方就是什麼都沒有，就是要從哪裡開始就是從編劇開始，編劇的劇本出來了，我們再透過導演去進行第二次的詮釋，就是編劇有他想要表達的東西，但是導演也可以透過他的手法去呈現，在以文字不動的前提下，他可以去詮釋他不一樣的一個導演的手法，開始去評估說

我的音樂要不要重新設計，戲裡面，或者是導演的想像、或者是藝術總監的想像、或許是製作人的想像，裡面我們想要加入什麼新的元素。」

B-7-1

受訪者 B：「民戲是分散隨機，又會取決你有沒有在做宣傳，沒有宣傳觀眾就是隨機，如果有做宣傳，至少鐵粉或長年看長義閣戲的觀眾還是會來看。」 B-8-1

受訪者 C：「傳統戲比較都是會用那個歷史戲，有一個既有的劇本，像是三國演義，用它做一個基底，然後去做劇本的修整，都是以大綱為主。使用的音樂會比較偏向於傳統，那不會特別存在去聘請音樂設計，就是用傳統的這些鑼鼓啊，然後曲牌為主，就是殼仔弦、大廣弦、鑼鼓，然後唢呐這些傳統樂器然後演奏傳統的曲牌。」 C-3-1

受訪者 C：「音樂設計除了傳統戲曲音樂外，很像電影原聲帶，新的樂器加入電子琴、大提琴和中胡，西方的樂器來增加音樂的豐富性。」 C-3-2

研究者透過觀察與訪談，將民戲與新編公演戲做一系列的差異比較，如表 4.4。

表 4.4 長義閣民戲與新編公演的差異比較

表演形式	民戲	新編戲（公演）
出資者	請主	政府單位居多，偶有廟宇或企業商演
地點	宮廟、私人家中、其他	戶外、劇場、線上
觀看方式	隨機、自由	自由進出、索票、售票
觀眾	廟方人士、社區長者、	年輕人、藝文愛好者、死忠粉絲、專家

表演形式	民戲	新編戲（公演）
	隨機經過短暫停留等	學者、熟人、網路隨機買票
推廣方式	廟方廣播、撒錢撒糖果	在製戲之初，就以戲的形式鎖定觀眾族群，會透過內部會議，定調戲的主軸，透過校園宣傳、臉書、IG、電臺、記者會及平面報紙等活動，增加戲的能見度。
製戲編制	無	製作人、戲劇顧問、編劇、導演、音樂設計、燈光設計、音響、音效、舞臺監督、戲偶設計、偶衣設計等
演出編制	一人操偶，一人控音響及燈光	正常公演前場操偶師4人，後場樂師6人。《狐說聊齋》則是前場6人，後場10人。 依實際戲的需求而定
演出內容	購買有版權的錄音檔，或自製錄音檔，歷史劇居多。	委託編劇編寫全新劇本
口白	錄音檔播放	主演實際口白
設計群	平時無	依照每齣戲的劇本需求，尋找相關設計群
排練	無	規劃排練期程，最初前後場分開排練，接著會合在一起排練，最後再加入技術群進行彩排。
音樂	傳統鑼鼓、曲牌為主，樂器如殼仔弦、大廣弦、鑼鼓。	傳統戲曲音樂外，以電影原聲帶概念設計，會依需求加入電子琴、大提琴、中胡等，以及西方的樂器來增加音樂的豐富性。
燈光	打亮為主，小型螢光燈居多，強調絢麗華美	依劇本要求量身訂做，呈現時間、空間、地點、季節等變化，時而表現角色內心轉折
舞臺	單一平面的戲車或戲臺，偶爾使用彩樓，都在同樣的舞臺演不同故事。	根據不同的劇本量身訂做。不同的舞臺設計，有不同的美學與專長背景，設計出來的風格也差異甚大，讓每齣戲都有不同的樣貌。
收入	淨收入	經常性超支
衍生商品	無	配合戲的演出，推出周邊商品，如長義閣的戲飯、長義閣的偶包等
功用	通俗性、宗教性	藝術性，雅俗兼具

資料來源：研究者自行繪製整理

#### 4.2.4 研究發現

根據長義閣經營者的訪談，無不認為新編戲帶給長義閣掌中劇團新的經營模式及思考模式，訪談者 C 更直言：「新編戲幫我們打出了名聲，幫助別人來了解我們，認識我們長義閣，不管是在學界的部分，或是觀眾的部分，其實會知道長義閣，幾乎都是因為新編戲。」  
C-8-3。

研究者發現新編戲帶給長義閣劇團的經營面有四大創新思維：

##### 1. 建立品牌：

劇團的產品就是戲，根據每個作品的風格與走向，歸屬作品的美學定位，自然就可以帶動新的營運模式。

受訪者 A：「《狐說聊齋》就是我們銳劇場系列的第一齣作品，銳劇場的精神就是用傳統去劃開傳統框架。」

A-8-1

受訪者 B：「劇團的營運策略，比如說定戲的主軸，定戲的方向，比如文學諸羅旗艦製作、銳劇場、好九搬戲團老戲新製這些。不一樣的系列就會打出不一樣的策略跟營運模式，戲的確就是跟營運結合在一起，因為我

們就是劇團，戲就是我們的產品，我們必須透過賣好的產品，新的產品，帶動新的營運模式。」 B-8-4

## 2. 行銷宣傳：

- (1) 從與公部門合作製作新編戲開始，向公部門學習行銷宣傳的策略，並將合作的成功經驗轉為劇團的行銷宣傳策略的養分。

受訪者 A：「藝文推廣處的部分基本上在演出之前會有一個與劇作家與談的部分，探討戲的製作與理念部分，另外也有拍宣傳片，還有座談，他們也有安排電臺專訪的部分，因為這樣的形式，我們也從上頭學習到了如何宣傳，也就是從這個時候開始，了解到劇評的重要性，也是從這齣戲之後，開始邀請劇評相關人來看戲。」 A-8-5

受訪者 B：「從狐說開始後的每齣戲都會往校宣這一塊去跑，去做宣傳，我確實是從狐說開始做校園宣傳再來就是往電臺，盡可能去宣傳自己的戲。」 A-8-5



圖 4.17 進入校園宣傳售票

資料來源：長義閣掌中劇團提供

受訪者 C：「青年戲曲藝術節會有一系列的宣傳，像是劇作家座談、電臺宣傳訪問、校園宣導、臉書 IG 打卡、拍形象廣告、拍宣傳片，我們配合公部門宣傳，無形當中也有學到很多宣傳戲的策略。後來我也有幫劇團策畫一支〈長義閣的戲飯〉，就是因為配合公部門拍宣傳片才得到的靈感。」C-8-1



圖 4.18：第七屆青年戲曲藝術節宣傳片  
資料來源：截自青年戲曲藝術節官方 Youtube



圖 4.19：《長義閣的戲飯》形象影片  
資料來源：截圖自長義閣掌中劇團官網

(2) 針對不同系列作品，採分眾策略，並透過索票及線上演出，打破一般人對布袋戲的刻板印象，適時開拓新的觀眾群。

受訪者 B：「基本上會針對不同年齡層進行開發觀眾，以銳劇場系列為例子，我們會把觀眾鎖定在青年族

群，但還是可以往上往下去開發新的觀眾群。在宣傳部分，主要會找校園的宣傳為主，演出有時候是賣票，有時候是索票，以賣票為主。」A-8-3

受訪者 A：「線上版不是賣票的，直播沒賣票的原因是要讓更多人去看到這齣戲，因為《狐說聊齋》顛覆掉傳統既有的元素了，他們會覺得布袋戲就應該在廟口，《狐說聊齋》進劇場了，有了這些燈光音效音樂劇本等，讓更多年齡層看見。」A-8-4

受訪者 B：「公演直播要找觀眾，透過熟人，逐漸去做口碑發酵，當然還有些老師，長久和劇團合作的人，一起把這齣戲讓很多人知道，三個面向來說就是民戲、公演和直播，這是一種分眾。」B-8-1

### 3. 現代劇場管理：

打破傳統戲曲思維，向現代劇場汲取經驗，並借用現代劇場人才，透過嚴格分工，讓每齣戲都能以精準化的製戲流程，讓作品完美呈現。

受訪者 A：「過去與現在的比較，最大的改變是心態的改變；過去都是處於一種被動式，封閉的狀態，我



們不會積極去推戲。後來劇團聘請了藝術總監，開始改變了劇團的營運方式，朝向現代劇場的管理。」A-8-6

受訪者 A：「在新編戲裡面學習到不一樣的部分，像是會做新編戲就是更往現代戲場靠攏，學習現代劇場的編制，或者一些應該是說分工上做了更多的熟悉，譬如說需要戲劇顧問、導演、導助之類的，把演職員的部分更加健全，也就是因為更多人的加入，我們就會去聽到更多不一樣的聲音，在推廣上就會收到更多不一樣的方式，經營管理上也變得更有彈性。」A-8-6

受訪者 B：「公演的部分跟藝術總監討論，設定出來的創作出來，會抓一下觀眾的年齡層，比較適合哪一個年齡層去看，針對那些年齡層去推。在行銷上面有很多時間是做在校園上面，以學界和校園學生為多。」B-8-1



圖 4.20：Live 直播演出與觀眾互動

資料來源：截圖自長義閣掌中劇團官方 Youtube

#### 4. 保持開放與彈性：

捨棄以往劇團封閉的家族經營傳統，對任何事情保持彈性的態度，透過與各領域設計者及藝術家的交流，讓每個作品產生不一樣的質變，並以開放的心胸，不吝於與各劇團及觀眾分享作品及經驗。

受訪者 B：「站在一個製作人的敏銳度來說，會給我更多的新奇點是在《青天願》上面，因為那根本就是挑戰我傳統人的極限，但是過了這一關後，我覺得看事情的角度就變得很有彈性了，我也會開始瞭解一個劇作家他的想法的時候，戲的可能性就會加大，劇團每齣戲都有新的人才加入，就會有新的觀點加入，當有新的觀點加入時，帶給劇團的改變就會變得更多。」B-8-5

受訪者 B：「劇團和專業編劇合作的第一次，劇團會有自己想要的東西，劇作家寫的東西很新穎，不會是當時劇團心裡的想像。」B-8-2

受訪者 B：「案子是疫情來臨時為了幫助劇團而開的案子，很多人都還在觀望，所以第一年很少人投，我不能說有開發到多少觀眾，但讓很多團隊看到新的可能性，做《狐說聊齋》線上版的意義性遠大於實際效益，我們是先

體驗了這個東西，其他團也可以參考長義閣的模式，再去修整，我認為他給的效益就是說他的模式參考性遠大於去開發新的觀眾的支持性。」 B-4-2

受訪者 A：「線上 Live 這件事上靠的是劇團知名度和宣傳效應，還有你吸不吸睛的問題。根本不知道你的觀眾在哪裡，但換個角度來說，各個地方的觀眾群包括年齡層也沒有所謂的設定，只要願意上網去看的人就可以看得到。」

B-8-1





## 第五章、結論與建議

本研究主要目的聚焦在新編戲對傳統布袋戲團經營的影響研究，並以長義閣掌中劇團的新編戲《狐說聊齋》，做為主要的研究案例，在《狐說聊齋》的新編戲製作部份，訪談了製作人、編劇、燈光等設計群，另外在劇團經營改變部分，也訪談了時任團長、現任團長，以及製作人，整合民戲演出與新編戲製程演出的差異比較，再對應到劇團經營者在新編戲製程中面臨的衝擊，進而磨合出新的經營思考與營運模式。

### 5.1 結論

長義閣透過新編戲的製作與演出，直接或間接改變了劇團傳統的經營管理，而逐漸形成創新的經營模式。

#### 5.1.1 新編戲設計團隊開展演出新樣貌

透過新編戲的製作及演出，長義閣掌中劇團向外尋求藝術專業人才，如戲劇顧問一職，以他的專業及美學養成，提供主觀有見地的想法，並認真及盡責地提供劇團許多細節，讓戲劇作品在編輯、改寫、建構、解構的長成上，有更多的選擇，當然藝術家也有空間決定是否採用；編劇則建立戲的世界觀，讓所有的角色都為了劇本所建構出來

的主軸服務；導演是統合整個藝術部門的重要人物，現代戲劇早有導演一職，傳統戲曲是後來才跟上腳步的，而布袋戲導演則是近年來因應新編戲的竄起，而開始引入導演一職，每個導演都有其各自的美學及專長，透過跟許多不同背景、不同劇種導演的合作，劇團的新編戲逐漸長成更多元的樣貌。

布袋戲民戲的外臺燈光以照明為主要功能，強調絢麗華美，但新編戲除了時空背景外，也強調角色的內在思維轉折，因此透過戲的化妝師-燈光，藉由燈光設計的巧思，改變舞臺空間的時空變化，也同時創造舞臺幻覺效果。另外透過舞臺設計，讓觀眾能從中感受戲裡所呈現的氣氛與劇團想傳遞的信息，而非僅是簡單的演出背景呈現而已。長義閣掌中劇團透過新編戲的製程，緊密地將藝術家們結合在一起，全面提升藝術與技術，讓演出成為一貫的、完整的專業劇場。

### 5.1.2 新編戲對劇團經營的影響

劇團的產品是戲，銷售對象是觀眾，唯有透過傳統與現代劇場人才相互交流，共同將作品精緻化與多元化，才能吸引更多觀眾買票進入劇場，再度認識長義閣。

透過訪談與觀察，研究者發現新編戲對長義閣有兩大重要影響，其一是健全演職員的制度，得以落實運營管理。劇團藉由新編戲的創

作，逐步接觸許多現代戲劇人才，也從中汲取現代劇場的運作機制，透過各種設計群的專業人士組成，貫徹現代劇場的經營理念，每齣戲的合作人才組成不同，自然就會產生更多不同的火花，將原本封閉的傳統戲曲界思維打開。由於長義閣掌中劇團的製作人也曾是前任團長，對於劇團經營運作十分熟稔，加上製戲經驗豐富，因此在製作人穿針引線下，組織得以分工明確，各司其職，劇團的行政群與創作群可以相互支援合作，在各自專屬的工作重點下，卻有共同執行的目標，有效將新編戲確實執行產出，保障演出品質。除此之外，劇團的內部營運也逐步由傳統家班的傳承，轉型為企業組織的經營模式，目前長義閣掌中劇團的團長即是非長義閣家族出身，希望能透過績效制，以及開放彈性的營運管理，讓長義閣掌中劇團的創新經營之路越走越穩健。

第二個影響則是主題式行銷策略，得以創造主客留客之精準效益。長義閣掌中劇團自接下臺北市藝文推廣處的邀演後，必須配合主辦單位進行一系列《狐說聊齋》的宣傳行銷策略，其中配合公部門拍攝相關宣傳片的經驗，也間接觸發劇團對自製形象影片《長義閣的戲飯》的想法。

接著在臺北市誠品松菸 3 樓的山山來茶，舉辦一個「狐說？胡說？——我如何改編？」的講座，讓戲劇顧問與編劇能夠和觀眾面對面溝

通，暢談編劇的創作理念及改編中的趣事，藉由議題的發酵，讓作品被更多人看見，而這樣的宣傳方式也影響了長義閣的經營思維；自《狐說聊齋》首演場後，長義閣開始套用習得的座談模式，進入校園宣傳，主講人由劇團行政規劃，協調編劇、導演、製作人，或是團長等人入校講座，讓長義閣潛在觀眾群能在校園裡扎根。

青年戲曲藝術節作品的另一特色即是會邀請駐節藝術家針對作品撰寫評論，簡稱青藝評，因此在《狐說聊齋》演完後，則有劉祐誠〈抒情與敘事的兩難《狐說聊齋》〉、謝筱玫〈生活中的扮演《狐說聊齋》〉，以及游富凱〈以「狐」介入戲與人生的虛實《狐說聊齋》〉三篇評論，這些評論讓長義閣的作品被學術界及藝文界看見，因此後續仍有幾篇評論及專訪出現。透過評論，劇團可以瞭解演出中的盲點，並加以改進，評論是一種鞭策，幫助劇團成長，也同時讓所有人看見劇團的作品。

參與青藝節安排的電臺專訪後，長義閣掌中劇團也學習官方的行銷模式，開始以主題式的行銷訂定宣傳策略，在每次演出時，逐步走訪電臺，錄製專訪節目，透過空中播放，讓聽眾朋友認識長義閣，推廣其作品。此外臉書、IG 一系列也同時發動有系統的主題宣傳，帶動觀眾藉由網路平臺認識長義閣，劇團端表示截至目前為止，長義閣



的網路行銷十分努力，但成效依舊有限，如何快速鎖定銷售目標、精準出擊，以有效率的方式吸睛，帶動票房，仍是劇團未來努力的目標。

## 5.2 建議

長義閣掌中劇團歷經七十多年，傳承四代，經歷時代的考驗，演出模式從第一代的傳統戲，到第二代的金光戲，接著第三代回復傳統，找回後場，再到第四代的新編戲時期，演出的模式與風格不斷轉變，劇團體質也隨著世代交替而大幅調整，透過新編戲的創新，推動著劇團的組織改革，如今組織規模已成穩定，營運發展則由原本的家族傳承，走向企業化經營模式，算是傳統家班走向現代化劇團經營轉型的成功案例。然而根據本研究之目的與結論，研究者提出以下三點建議，以提供長義閣及未來有志於製作新編戲的劇團參考。

### 5.2.1 製作成本部分

在訪談過程中，研究者發現新編戲從發想、籌備製作、排練、行銷宣傳，到最後的演出，製作成本高昂。在發想部分，製作人勞心勞力與戲劇顧問、編劇來回工作；籌備製作期，製作人組成設計團隊，就導演、劇場設計群、編劇之間來回穿梭，多方協調，以求得平衡、達成共識；然後要求作品完美的代價即是付出高額的製戲成本，這是劇團在追求作品完美及成本考量之間會陷入的矛盾與拉鋸，如何盡可

能讓所有製作群揮灑，卻又必須避免耗費製作成本，才是劇團永續發展之道，因此劇團必須思考如何控制成本，在盡可能不超支的狀態下，將作品完美呈現。

### 5.2.2 人力支援部分

長義閣在經營面部分共有分教育傳承、文化公演、外臺演戲，以及文創開發四大方向：在教育傳承部分，有後場曲藝傳承、學校社團教學，以及偏鄉巡演；在文化公演部分，則是以新編戲為主，開發出「老戲新製」、「文學諸羅」、「好丸搬戲團」、「銳劇場」等主題系列演出；在外臺演戲部分，則須長期與廟方、爐主等請主友善互動，建立情感；文創開發部分則是透過在地扎根，建立劇團定位，並與在地資源互利共好，以地方創生的營運模式，開創出新的劇團發展路線。但經由訪談得知，長義閣正式員工僅為四個，各個皆須身兼多職，工作內容從企劃書書寫、民戲及公演演出、主持、前後場曲藝訓練、行政宣傳等，明顯人力不足，因此建議增募正式員工，同時招募志工團隊，兩者雙管齊下，協助處理龐雜的劇團團務。

### 5.2.3 行銷策略部分

行銷宣傳幾乎是所有表演團體的弱點，站在劇團長遠經營的角度上，如何透過有效的行銷策略讓觀眾出錢買票，進入劇場觀賞，的確

是一門大學問。根據訪談，研究者發現長義閣雖然擅長於開發創新的作品（產品），從中建立口碑行銷，累積長義閣掌中劇團表演的優質形象，但在觀眾人數及潛力市場的開發部分，仍顯得困難重重，其原因來自於偶戲相對於人戲來說，顯得更為邊陲，導致觀看偶戲的人數不多。因此研究者建議可在行政編制中設置專任行銷宣傳部門，並有計畫地引進相關行銷課程，培養劇團對於行銷策略的敏感度，讓劇團可以在積極創新作品，塑造長義閣獨特的品牌之餘，也能站在觀眾角度去思考行銷策略，讓觀眾透過每次的「品牌體驗」，牢記長義閣這個品牌，進而建立對長義閣的品牌忠誠。



## 參考文獻

### 一、專書

1. 王文科(1995)，教育研究法，臺北：五南。
2. 王文科、王智弘（2010），教育研究法（第14版），臺北：五南。
3. 江武昌（1995），臺灣布袋戲的認識與欣賞，臺北：國立臺灣藝術教育館。
4. 吳明德（2005），臺灣布袋戲表演藝術之美，臺北：臺灣學生書局。
5. 吳明德（2018），臺灣布袋戲表演·敘事與審美，臺北：臺灣學生書局。
6. 呂理政（1991），布袋戲筆記，臺北：臺灣風物雜誌社。
7. 呂訴上（1961），臺灣電影戲劇史，臺北：銀華出版部。
8. 沈平山（1986），中國掌中藝術：布袋戲，臺北：沈平山自印。
9. 周一彤（2018），劇場經營管理，臺北：揚智。
10. 林明德（2003），阮註定是搬戲的命，臺北：時報文化。
11. 施美玲譯（1997），《大眾傳播研究方法》，臺北：五南。
12. 胡幼慧（1996），《質性研究—理論、方法及本土女性研究實例》，臺北：巨流。
13. 夏學理（主編）（2008），文化創意產業概論，臺北市：五南。
14. 徐宗國譯（1997），《質性研究概論》，臺北：巨流。
15. 郭端鎮（2010），掌藝遊俠——陳錫煌生命史，臺北市：臺北市政府文化局、臺北市立社會教育館。
16. 陳正雄（2019），戰後臺灣布袋戲技藝研究：以蕭添鎮布袋戲為例，新北市：花木蘭文化事業。
17. 陳崇民（2021），亂世英雄傾國淚，臺北市：蔚藍文化。

18. 陳龍廷 (2007) , 臺灣布袋戲發展史, 臺北: 前衛出版社。
19. 陳龍廷 (2010) , 發現布袋戲: 文化生態·表演文本·方法論, 高雄: 春暉出版社。
20. 陳龍廷 (2013) , 臺灣布袋戲創作論: 敘事·即興·角色, 高雄: 春暉出版社。
21. 黃俊雄等著 (2007) , 掌上風雲一世紀——黃海岱的布袋戲生涯, 新北市: 印刻。
22. 鈕文英 (2017) , 質性研究方法與論文寫作二版, 臺北: 雙葉書廊。
23. 黃春秀 (2006) , 細說布袋戲, 臺北: 國立歷史博物館。
24. 楊雅琪 (2018) , 戲魂不滅: 玉泉閣布袋戲團研究, 臺中: 滄海。
25. 溫慧玟 (2005) , 表演藝術產業生態系統初探, 臺北: 行政院文化建設委員會。
26. 劉還月 (1990) , 風華絕代掌中藝: 臺灣的布袋戲, 臺北: 臺原出版。
27. 歐用生 (1995) , 質的研究。臺北: 師大書苑。
28. 潘淑滿 (2003) , 質性研究—理論與運用, 臺北: 心理。
29. 謝中憲 (2009) , 臺灣布袋戲發展之研究, 臺北: 稻鄉出版社。

## 二、學位論文

1. 尤思琪 (2021) , 以市場觀點探討傳統布袋戲的發展與挑戰——以黃立綱金光布袋戲為分析個案, 南華大學文化創意事業管理學系碩士論文。
2. 吳奕達 (2020) , 從傳統布袋戲到文創產業——霹靂布袋戲的轉型與發展, 國立高雄科技大學文化創意產業系碩士論文。
3. 吳麗蘭 (2010) , 「乾華閣」布袋戲劇團之研究, 國立中興大學臺灣文學研究所碩士論文。

4. 李法蓮 (2015)，傳統表演藝術團體創新經營模式之研究，嘉義：南華大學文化創意事業管理學系碩士論文。
5. 李蕙君 (2011)，嘉義市長義閣掌中劇團後場音樂表演形式之研究，嘉義：南華大學民族音樂學系學士論文。
6. 林家如 (2022)，嘉義市長義閣掌中劇團新編劇作研究，國立政治大學中國文學系碩士論文。
7. 林緯哲 (2020)，傳統文化產業創新策略與市場接受度之研究—以霹靂布袋戲為例，國立雲林科技大學企業管理系碩士論文。
8. 張倩玉 (2016)，臺灣掌中戲劇團之文化創新經營研究——以臺南古都掌中劇團為例，大葉大學設計暨藝術學院碩士論文。
9. 張庭瑜 (2022)，真雲林閣掌中劇團文化場探析，國立成功大學戲劇碩士學位學程碩士論文。
10. 陳生龍 (2010)，沈明正布袋戲的表演藝術研究，彰化：國立彰化師範大學國文研究所碩士論文。
11. 陳淑玫 (2010)，從文化創意產業談布袋戲產業創新問題—以雲林黃家班霹靂布袋戲為例，國立臺北教育大學文化產業學系暨藝文產業設計與經營碩士班碩士論文。
12. 陳龍廷 (1991)，黃俊雄電視布袋戲研究：民國五十九—六十三年，臺北：中國文化大學藝術研究所碩士論文
13. 傅建益 (1993)，當前臺灣野臺布袋戲之研究，臺北：中國文化大學藝術研究所碩士論文。
14. 黃佳文 (2021)，當代臺灣戲曲文學劇場研究，臺北：國立臺灣藝術大學表演藝術學院博士論文。
15. 黃明峰 (2001)，屏東縣布袋戲班之研究(1949-1999)—以〈全樂閣〉、〈復興社〉、〈祝安〉、〈聯興閣〉為例，逢甲大學中國文學系碩士論文。
16. 黃菁霞 (2015)，小型布袋戲團經營策略之研究—以來來布袋戲劇團、雲林五洲小桃源劇團為例，南華大學文化創意事業管理學系文創行銷碩士班碩士論文。
17. 黃毓棠 (2007)。臺灣現代劇團—『屏風表演班』經營管理之研究。國立臺北藝術大學，藝術行政與管理研究所，碩士論文。

18. 黃禎貞 (2007)。臺灣福音劇團經營管理之研究。未出版博碩士論文，國立中山大學，高雄市。
19. 楊雅琪 (2004)，玉泉閣布袋戲團研究，國立成功大學中國文學系碩士論文。
20. 劉怡靚 (2023)，文化政策與布袋戲表演型態的轉變：以臺中木偶劇團為例，國立勤益科技大學文化創意事業系碩士論文。
21. 劉建成 (2006)，雲林縣隆興閣掌中戲團的現況分析與另類發展研究，雲林：國立雲林科技大學文化資產維護系碩士論文。
22. 蔡侑辰 (2016)，文創產業的發展及創新—以霹靂布袋戲為例  
文創產業的發展及創新—以霹靂布袋戲為例，大葉大學管理學院碩士在職專班碩士論文。
23. 謝欣妤 (2020)，演藝團隊分級獎助計畫對布袋戲劇團經營策略的影響——以廖文和布袋戲團、臺北木偶劇團為例，國立臺灣師範大學表演藝術研究所碩士論文。
24. 蘇玥禎 (2022)，布袋戲文化創意產業之傳承與創新研究-以明興閣掌中劇團為例，國立屏東大學文化創意產業學系碩士論文。

### 三、期刊論文

1. 江武昌 (1990)，臺灣布袋戲簡史，民俗曲藝，第 67、68 期，88-126。
2. 邱一峰 (2016)，從文化創意產業看當代戲曲發展—戲曲藝術新方向的一種觀察，嶺東學報，第 40 期，125-142。
3. 陳志昌 (2018)，析論布袋戲的發展現況與困境—以臺中市為例，通識教育與多元文化學報，第 7 期，29-44。
4. 陳龍廷 (2004)，戰後臺灣的戲園布袋戲——布袋戲班、劇場技術與歌手制度，文化視窗，第 64 卷，94-97。
5. 陳龍廷 (2006)，布袋戲的臺灣化歷程，臺灣文獻，第 57 卷第 3 期，245-288。
6. 葉嘉中 (2015)，臺灣布袋戲的發展現況與未來展望，有鳳初鳴年刊，第 10 期，273-295。



7. 詹惠登（1983），布袋戲的劇本與劇場組織，民俗曲藝，第26卷，121-139

#### 四、報章雜誌

1. 江俊亮（2021，6月17日），長義閣偶戲傳4代拍攝戲飯謝神，人間福報。
2. 吳岳霖、游富凱、林韶安（2021，3月），前往自己開創的未來式 義興閣掌中劇團王凱生、長義閣掌中劇團凌名良與高鳴緯，PAR表演藝術，第338期，頁164-165。
3. 吳岳霖、張瑞宗（2021，1月），掌中家書·朱一貴回探劇團史 留在掌中的情感 藉戲傳遞寄託，PAR表演藝術，第337期，136-137。
4. 江武昌（2006，4月），布袋戲的興起和民間劇場的關係，傳藝，第63卷，10-25。
5. 江武昌（2002，7月），雲嘉地區的布袋戲，傳藝（雙月刊），第20卷，32-35。
6. 簡秀珍（2002，5月），傳統之為用——從現代劇場裡的布袋戲偶談起，表演藝術，第113期，68-70。
7. 劉秀庭（2000，3月），「霹靂」啟示錄——霹靂布袋戲的跨媒體經營策略與臺灣表演生態的發展趨勢，表演藝術，第87期，44-47。

#### 五、調查報告

1. 國立嘉義大學計劃執行（2011，7月），嘉義市傳統表演藝術普查計畫成果報告書》，嘉義市：嘉義市政府文化局。
2. 許有仁總編輯，洪惟助主持，江武昌協同主持（1998，6月），嘉義縣傳統戲曲與傳統音樂專輯》，嘉義：嘉義縣立文化中心。
3. 溫宗翰，陳正雄，黃俊利共同主持（2017年4月24日至2018年1月25日），蔡青源南管暨長義閣掌中劇團調查研究及保存維護計畫結案報告書（下冊），嘉義市政府文化局主辦。

## 六、演出影像

1. 長義閣掌中劇團（2020，3月），狐說聊齋，大稻埕首演版影像。
2. 長義閣掌中劇團（2020，9月），狐說聊齋，嘉義市文化局音樂廳演出影像。
3. 長義閣掌中劇團（2020，11月），狐說聊齋，新媒體時代節目影像，網址：<https://reurl.cc/Y8ROkn>。
4. 長義閣掌中劇團（2021，11月），狐說聊齋，新竹縣政府實驗劇場影像。

## 七、網路資料

### （一）戲劇評論

1. 王友輝，《狐說聊齋》戲劇顧問導聆，「長義閣」官方網站，網址：[https://www.cyg1945.com.tw/?page\\_id=1566](https://www.cyg1945.com.tw/?page_id=1566)。
2. 李適安（2021，10月），布袋戲裡的警世寓言《狐說聊齋》與《新目蓮救母》》，傳藝 Online，第 138 期，網址：<https://reurl.cc/55MXvz>。
3. 張啟豐（2020，6月），大家都愛聽故事，但——如何說《情一掌中家族》與《狐說聊齋》的故事呢？，臺新銀行文化藝術基金會，網址：<https://talks.taishinart.org.tw/juries/ccfg/2020053101>。
4. 陳崇民、紀慧玲主講；王友輝引言；陳明緯側記（2020，3月18日），狐說？胡說？——我如何改編？，青藝論網站，網址：<https://reurl.cc/2ZW77a>。
5. 游富凱（2020，3月30日），以「狐」介入戲與人生的虛實《狐說聊齋》，青藝論網站，網址：<https://reurl.cc/VD8n76>。
6. 劉祐誠（2020，3月6日），抒情與敘事的兩難《狐說聊齋》，青藝論網站，網址：<https://reurl.cc/RvE0rD>

7. 謝筱玫（2020，3月18日），生活中的扮演《狐說聊齋》，青藝論網站，網址：<https://reurl.cc/e3XQZM>。

## （二）其他

1. 布袋戲主題知識網，網址：  
<https://glovepuppetry.ncfta.gov.tw/home/zh-tw>。
2. 長義閣掌中劇團官方網站，網址：  
<https://www.cyg1945.com.tw/>。
3. 長義閣掌中劇團臉書專頁，網址：  
<https://www.facebook.com/ig0910349355>。
4. 長義閣掌中劇團（2020，9月），長義閣的戲飯，「長義閣」影像作品，網址：  
<https://www.youtube.com/watch?v=flQOS-q7ZgM&t=94s>

## 附錄一、逐字稿

訪談代號：A 訪談姓名：A00

訪談對象：時任團長、男性、年齡 28 歲、年資 12 年、未婚

訪談時間：2023.3.18 1000-1100 訪談地點：戲口偶聚空間

訪談方式：當面訪談，同時以筆紙、手機錄音等方式記錄。

逐字稿	編碼分析
訪談方向 1：新編戲《狐說聊齋》的由來。	
<p>Q1：之前長義閣的公演戲，都是由劇團申請公部門的計畫案，但這齣新編戲《狐說聊齋》好像不是，可以說說這齣戲的源由嗎？</p> <p>A：<u>一開始就是那個臺北市藝文推廣處那邊就是有打電話來邀請</u>，那問一下我們的意願，那當然是，就，那時候就想說是欸剛好是，那是邀請的話，那我們剛好就是，就好，就答應他，那他才跟我們說是其實有這個，就是他們就是要以這個就是經典中國經典下去做一些，不一定是中國經典啦，經典啦，那時候應該說是經典然後下去做改編這樣子，對，然後<u>才會有這一次狐說聊齋這齣戲的一個開頭</u>。</p>	<p>一開始就是臺北市藝文推廣處那邊就是有打電話來邀請，那問一下我們的意願，是經典然後下去做改編，才会有這一次狐說聊齋這齣戲。A-1-1</p>
訪談方向 2：新編戲《狐說聊齋》的製作團隊	
<p>Q1：有了這個開頭，你們受公部門委託製作，接下來是怎樣進行工作的？</p> <p>A：再來後續就是，<u>再來就是要去找創作團隊</u>啊，就是這個戲出來之後開始要找誰創作，那就是，就是找製作人嘛！那個製作人就是我舅舅〈笑〉<u>再來就是往再後續的劇本</u>啊，編劇的部分，那要怎麼去做那個<u>創新</u>，不知道，也不是說創新，就</p>	<p>再來就是要去找創作團隊啊，開始要找誰創作，製作人就是我舅舅，再來就是後續的劇本，編劇要怎麼去做創新，加入一些新的元素，劇本出來之後，我們有一個正式的讀劇的時間，另外安排一段讀劇的時間出來。A-2-1</p>

<p>是，要有<u>加入一些新的一些元素</u>，然後再來就是要怎麼，就是<u>劇本出來之後</u>，那、這齣戲也是，好像也是<u>第一次我們有一個正式的讀劇的時間</u>，就是有另外安排一段讀劇的時間出來。</p>	
<p>Q2：讀劇是什麼？會加入什麼技術嗎？</p> <p>A：再來讀劇，再來就是<u>拿著劇本讀出來，一邊讀一邊討論</u>，劇本 OK 再來就是音樂的部分，音樂就是也是找了音樂設計，來做這齣戲的設計，然後再來就是，<u>整個都好再來就是</u>，那個時候有，等於就是他們是有試演這個……這一個……這個橋段，就是那時候他們<u>驗收、試演</u>，對，就是要先來看過，就是那時候來，來我們這邊嘛，那我們那時候就是在裡面就是把舞臺架起來，那有演了，一個，就是沒有燈光的版本給這些委員們看，那看過之後，那給我們提出了一些問題，那再去做修改，那修改完之後當然就是直接到了排練，然後再來就正式演出。</p>	<p>再來讀劇，就是拿著劇本讀出來，一邊讀一邊討論，劇本 OK 再來就是找了音樂設計，來做這齣戲的設計，整個都好再來就是他們驗收、試演，就是把舞臺架起來，演了，一個，就是沒有燈光的版本給這些委員們看，那看過之後，給我們提出了一些問題，那再去做修改，那修改完之後當然就是直接到了排練，然後再來就正式演出。A-2-2</p>
<p><b>訪談方向 3：新編戲《狐說聊齋》時的設計過程。</b></p>	
<p>Q1：你們《狐說聊齋》是歸在你們劇團的銳劇場系列，那你們怎麼定義銳劇場，那銳劇場的精神是什麼？</p> <p>A：銳劇場主要是以<u>跨界創新的這一個系列為主要的核心價值</u>，在這齣戲《狐說聊齋》的話，我們是有這個跟演員去做一個<u>跨界共演的部分</u>，就是有，除了有演員自己本身的戲之外，也有偶戲之外，那也有人偶共演，就是人跟偶之間的對話這個部分，這個就是我們在<u>跨界創新的部分</u>，的確在我們以前做的經驗，比較不會有人跟偶這個對話的部分。</p>	<p>銳劇場主要是以<u>跨界創新的這一個系列為主要的核心價值</u>，狐說聊齋》我們是有這個跟演員去做一個<u>跨界共演的部分</u>，有演員自己本身的戲之外，也有偶戲之外，那也有人偶共演，就是人跟偶之間的對話就是我們在<u>跨界創新</u>，的確在以前做的經驗，比較不會有人跟偶對話的部分。A-3-1</p>
<p>Q2：基本上長義閣的戲偶比較小，但是《狐說聊齋》的偶相對於你們常用的偶來說，是比較大的，為什麼？</p>	<p>站在案子的考量上，因為你在野臺戲看是對的，變大就會更清楚，首演在外臺演出，外臺戲</p>

<p>A：加大的原因，是藝術總監建議的，希望偶可不可以再大一點。劇團會接受這個建議，是因為站在案子的考量上，因為你在野臺戲看是對的，變大就會更清楚，首演在外臺演出，外臺戲很難鎖定觀眾人數，來客數可能只有一個，也有可能五百個，和劇場不同，無法評估，所以為了要滿足可能是五百個人，降低看不到的風險，所以把戲偶加大，就比較不會受限於距離，而讓觀眾看不到。</p>	<p>很難鎖定觀眾人數，為了要滿足可能是五百個人，降低看不到的風險，所以把戲偶加大，就比較不會受限於距離，而讓觀眾看不到。A-3-2</p>
<p><b>訪談方向 4：說明新編戲《狐說聊齋》的表演形式。</b></p>	
<p>Q1：的確你們這齣戲的形式很多元，而且你們還有戶外版、劇場版和線上直播版，怎麼克服不同場地？</p> <p>A：《狐說聊齋》在劇場、外臺和直播有什麼樣的差異性，這怎麼說呢？地點不同就會影響到演出啊，就以首演那天是外臺演出來說，光害很嚴重，音響也會受到干擾，產生雜音，這個在劇場就會少一點干擾，外臺會有人的因素、天氣的因素，環境的因素，不確定因素很容易發生。劇場干擾性少一點，首演場和進劇場因表演場地而有不同的處理方式，那個首演場，原本壞人王天賜要吊死，但因為外臺沒法解決，所以就把劇情改成被人殺死但是在劇場，這個問題就可以解決，只要掛空桿，就可以用劇場的設備把他吊死。</p>	<p>地點不同就會影響到演出，首演那天是外臺演出，外臺會有人的因素、天氣的因素，環境的因素，不確定因素很容易發生。首演場和進劇場因表演場地而有不同的處理方式，那個首演場，原本壞人王天賜要吊死，但因為外臺沒法解決，所以就把劇情改成被人殺死，但是如果在劇場，這個問題就可以解決，只要掛空桿，就可以用劇場的設備把他吊死。A-4-1</p>
<p>Q2：你可以談談線上直播版嗎，捨棄預錄選擇直播，你們的考量是什麼？</p> <p>A：這是第一次直播，但是直播之前，我們就有這齣戲了，其實它是在疫情海嘯來的產生的新的表現形式，在沒有疫情之前所有的劇團幾乎不會去考慮做線上演出這件事，所以在疫情前只有兩種，第一就是公演，第二民戲。在疫情底下政府開案新的案子要讓劇場走出不一樣的方式，所以直播這個東西我們就開始去思考，當時開案的時</p>	<p>直播是在疫情海嘯來的產生的新的表現形式，在沒有疫情之前所有的劇團幾乎不會去考慮做線上演出這件事，疫情底下政府開案新的案子要讓劇場走出不一樣的方式，當然選擇預錄對我們來說是比較安全也比較好的。雖然直播預錄都有做，但是後來我們選擇用直播的，這是對劇團來說，這次的演出是要累積不一樣</p>

<p>候，有直播有預錄，當然選擇預錄對我們來說是比較安全也比較好的。雖然直播預錄都有做，但是後來我們選擇用直播的，這是對劇團來說，這次的演出是要累積不一樣的呈現給觀眾，而且也在揣摩出可否開發新的觀眾。</p>	<p>的呈現給觀眾，而且也在揣摩出可否開發新的觀眾。A-4-2</p>
--	-------------------------------------

**訪談方向 5：劇團民戲的演出流程。**

Q1：你們現在對新編戲的製作很有經驗，那麼這樣你們對民戲的內容會不會特別注意，尤其是有關於智慧財產權的部分？

A：基本上民戲一天就是演兩場，下午和晚上，午晚場的演出戲文主要由劇團自行挑選比較多，一般都會下午演布袋戲，晚場放電影，但我們會演歷史戲比較多，下午場演完，晚上會接續午場的劇情內容演出，詢問劇團製作人黃錦章為何捨電影而就演出，少演電影，因為現在的社會很重視智慧財產權，你隨便使用非授權之影片會有問題，而且我們近年來都有在做傳統戲曲的傳承，多點演出經驗，也可以讓團員多練習，很好。

民戲一天就是演兩場，一般都會下午演布袋戲，晚場放電影，但我們會演歷史戲比較多，下午場演完，晚上會接續午場的劇情內容演出，少演電影，因為現在的社會很重視智慧財產權，你隨便使用非授權之影片會有問題，而且我們近年來都有在做傳統戲曲的傳承，多點演出經驗，也可以讓團員多練習。A-5-1

Q2：那你們民戲的演出內容是怎樣來的？

A：現在的民戲，幾乎還是以錄音成品代替主演，一人操偶，一人控制音效和其他事情。我們演出時的錄音來源有三個方面，其一是有一些團會錄好來推銷，這個我們會買斷版權，但是這是早期布袋戲界的做法，再來是我們自己錄製，最後就是購買臺灣南北傳統戲劇協會錄製的錄音作品，一年買一次授權，我們劇團未來有計畫想推出後場布袋戲，但是請戲的經費一定會拉高，不好推廣。

現在的民戲，幾乎還是以錄音成品代替主演，一人操偶，一人控制音效和其他事情。我們演出時的錄音來源有三個方面，其一是有一些團會錄好來推銷，這個我們會買斷版權，但是這是早期布袋戲界的做法，再來是我們自己錄製，最後就是購買臺灣南北傳統戲劇協會錄製的錄音作品，一年買一次授權，我們劇團未來有計畫想推出後場布袋戲，但是請戲的經費一定會拉高，不好推廣。A-5-2

**訪談方向 8：新編戲帶給劇團經營的新思維**

<p>Q1：聽起來有點複雜，所以你們現在做的很多事情，是以前沒做過的，你們好像是用新編戲去打破傳統。</p> <p>A：對，<u>《狐說聊齋》就是我們銳劇場系列的第一齣作品</u>，什麼是銳劇場，他的精神以我們藝術總監來說，他就是用傳統去劃開傳統框架的一個模式，聽起來很玄是不是？</p> <p>Q2：民戲和新編戲看起來像是兩個截然不同不一樣製作模式，聽說你們是從《狐說聊齋》這齣戲開始有了戲劇顧問，那你們覺得戲劇顧問進駐對你們有什麼樣的影響？</p> <p>A：戲劇顧問進駐以來對我們的影響就是，其實我們都是傳統人，都會從傳統的角度來看創作，以<u>《狐說聊齋》來說好了，導演也是布袋戲相關的人</u>嘛，那再來我們也是，那再來就是編劇，那編劇對我們布袋戲就是沒有瞭解的，應該說不是身在這個環境底下的，現在又多了戲劇顧問當作劇團的第三隻眼睛，幫我們從觀眾的角度去看，去提點有什麼必須注意的，戲的一些流程、使用的元素，有沒有什麼是我們劇團沒有注意到的，他其實就是第三隻眼睛在看這齣戲的發展，第二顆眼睛是編劇。</p>	<p><u>《狐說聊齋》就是我們銳劇場系列的第一齣作品</u>，銳劇場的精神就是用傳統去劃開傳統框架。A-8-1</p> <p>我們都是傳統人，都會從傳統的角度來看創作，導演也是布袋戲相關的人，編劇不是身在這個環境底下的，多了戲劇顧問當作劇團的第三隻眼睛，幫我們從觀眾的角度去看，去提點有什麼必須注意的，戲的一些流程、使用的元素，有沒有什麼是我們劇團沒有注意到的，他其實就是第三隻眼睛在看這齣戲的發展，第二顆眼睛是編劇。A-8-2</p>
<p>Q3：你們已經走到了現代劇場，那你們都是如何開發觀眾呢？</p> <p>A：<u>基本上會針對不同年齡層進行開發觀眾，以銳劇場系列為例子，我們會把觀眾鎖定在青年族群，但還是可以往上往下去開發新的觀眾群。</u></p> <p><u>在宣傳部分，主要會找校園的宣傳為主，演出有時候是賣票，有時候是索票，以賣票為主。</u></p> <p>Q4：線上直播的售票以年輕的觀眾為</p>	<p>基本上會針對不同年齡層進行開發觀眾，以銳劇場系列為例子，我們會把觀眾鎖定在青年族群，但還是可以往上往下去開發新的觀眾群。在宣傳部分，主要會找校園的宣傳為主，演出有時候是賣票，有時候是索票，以賣票為主。A-8-3</p> <p>線上版不是賣票的，直播沒賣票的原因是要讓更多人去看到</p>



主，年長的阿伯阿嬤會不會去看戲？會啦，但他們的意願性沒有那麼大，原因是他們覺得布袋戲不就是在廟口隨處可看到嗎？為什麼要買票進去看呢？

A：《狐說聊齋》進劇場是賣票的，線上版不是賣票的，直播沒賣票的原因是要讓更多人去看到這齣戲，因為《狐說聊齋》顛覆掉傳統既有的元素了，他們會覺得布袋戲就應該在廟口，《狐說聊齋》進劇場了，有了這些燈光音效音樂劇本等，讓更多年齡層看見，所以沒用售票。

不過自從有《狐說聊齋》線上版的成功經驗後，我們之後線上版的《烈火玫瑰鴛鴦夢》和《我，哪吒》都是賣票的。

Q5：你可以談談狐說聊齋的宣傳嗎？

A：狐說聊齋演出形式有很多，所以宣傳的方式也就變得不一樣，這檔戲一開始就是大稻埕邀演，所以它的行銷策略一開始是政府部門幫你規劃出來的，再來你又有直播，又有售票，所以你在不一樣的形式下面，就會產生不一樣的宣傳模式，因為狐說演的夠多，它的首演是公部門的行銷方式，它還有後面的巡演兩場，接著劇團又有進劇場本身的行銷方式。

藝文推廣處的部分基本上在演出之前會有一個與劇作家與談的部分，探討戲的製作與理念部分，另外也有拍宣傳片，還有座談，他們也有安排電臺專訪的部分，因為這樣的形式，我們也從上頭學習到了如何宣傳，另外我們也是從《狐說聊齋》過後，開始注意到劇評，因為他們有針對作品做三篇青藝評的部分，也就是從這個時候開始，了解到劇評的重要性，也是從這齣戲之後，開始邀請劇評相關人來看戲。

校園宣傳部分，其實正確來說也是從狐說這齣戲開始才有跑校宣這一塊。我們之前

這齣戲，因為《狐說聊齋》顛覆掉傳統既有的元素了，他們會覺得布袋戲就應該在廟口，《狐說聊齋》進劇場了，有了這些燈光音效音樂劇本等，讓更多年齡層看見。A-8-4

藝文推廣處的部分基本上在演出之前會有一個與劇作家與談的部分，探討戲的製作與理念部分，另外也有拍宣傳片，還有座談，他們也有安排電臺專訪的部分，因為這樣的形式，我們也從上頭學習到了如何宣傳，也就是從這個時候開始，了解到劇評的重要性，也是從這齣戲之後，開始邀請劇評相關人來看戲。

A-8-5

從狐說開始後的每齣戲都會往校宣這一塊去跑，去做宣傳，我確實是從狐說開始做校園宣傳，再來就是往電臺，盡可能去宣傳自己的戲。A-8-5

<p>都沒有嘗試過校園宣傳這一塊，<u>從狐說開始後的每齣戲都會往校宣這一塊去跑，去做宣傳，我確實是從狐說開始做校園宣傳再來就是往電臺，盡可能去宣傳自己的戲。</u></p>	
<p>Q6：跟過去相比，現在你們劇團傾向現代劇場的經營模式，你有什麼想法？</p> <p>A：嗯，這個問題很大，我想想，我覺得<u>過去與現在的比較，最大的改變是心態的改變；我們過去都是處於一種被動式，封閉的狀態，我們不會積極去推戲。後來劇團聘請了藝術總監，開始改變了劇團的營運方式，朝向現代劇場的管理。不太會推戲的部分，我以前會覺得演戲而已，把戲演好就好，但是藝術總監說，戲演得再好，沒人看，就是一齣爛戲，真正的好戲是要演戲和觀眾共同完成的。在新編戲裡面學習到不一樣的部分，像是會做新編戲就是更往現代戲場靠攏，學習現代劇場的編制，或者一些應該是說分工上做了更多的熟悉，譬如說需要戲劇顧問、導演、導助之類的，把演職員的部分更加健全，也就是因為更多人的加入我們就會去聽到更多不一樣的聲音，在推廣上就會收到更多不一樣的方式，經營管理上也變得更有彈性。</u></p>	<p>過去與現在的比較，最大的改變是心態的改變；過去都是處於一種被動式，封閉的狀態，我們不會積極去推戲。後來劇團聘請了藝術總監，開始改變了劇團的營運方式，朝向現代劇場的管理。A-8-6</p> <p>在新編戲裡面學習到不一樣的部分，像是會做新編戲就是更往現代戲場靠攏，學習現代劇場的編制，或者一些應該是說分工上做了更多的熟悉，譬如說需要戲劇顧問、導演、導助之類的，把演職員的部分更加健全，也就是因為更多人的加入，我們就會去聽到更多不一樣的聲音，在推廣上就會收到更多不一樣的方式，經營管理上也變得更有彈性。A-8-6</p>

訪談代號：B 訪談姓名：B00

訪談對象：製作人暨時任團長、男性、年齡 50 歲、年資 38 年、已婚

訪談時間：2023.3.15 1200-1300 訪談地點：戲口偶聚空間

訪談方式：當面訪談，同時以筆紙、手機錄音等方式記錄。

逐字稿	編碼分析
訪談方向 3：新編戲《狐說聊齋》時的設計過程。	
<p>Q1：聽說這個案子是命題式委託創作，在關於重塑經典的部分，那你們為什麼會想要做聊齋這個部分？</p> <p>B：為什麼<u>想要做聊齋，就是那時候是編劇提出來，然後再從聊齋裡面再去做一些討論，然後聊齋確實是一部經典，初期發想的時候就是討論目前布袋戲只有一團演過〈聊齋〉，聊什麼齋，就是有去敘述到這件事情，然後我們覺得，欸，《聊齋》這一個劇目是一個非常好發揮的點，而且，說《聊齋》它是經典嗎？它絕對是經典；然後就以《聊齋》為一個題目下去發展。</u></p>	<p>那時候是編劇提出來，然後再從聊齋裡面再去做一些討論，目前布袋戲只有一團演過〈聊齋〉，《聊齋》這一個劇目是一個非常好發揮的點，而且，它絕對是經典。B-3-1</p>
<p>Q2：《狐說聊齋》特色多元，跳脫傳統，你怎麼看這件事？</p> <p>B：<u>當我們接到這個案子的時候，我們是銳劇場的定義完成之後，才開始去做《狐說聊齋》</u>它有什麼樣的可能性，因為<u>銳劇場它是一個以新銳、以敏銳的一個視界去進行創作，所以在《狐說聊齋》裡面我們就去想到說，它可以如何跟當代對接，它可有有什麼樣的可能性，所以就逐步的做出了我們是不是可以有戲中戲，是不是我們可以有歌仔戲的元素加入，是不是可以有京劇的音樂的一些東西，但是當下它是混亂的，所以它必須透過不斷的去把所有的事情做釐清，才會是銳劇場的這齣《狐說聊齋》</u>連接的核心點。</p>	<p>當我們接到這個案子的時候，我們是銳劇場的定義完成之後，才開始去做《狐說聊齋》，銳劇場它是一個以新銳、以敏銳的一個視界去進行創作，如何跟當代對接，它可有有什麼樣的可能性，是不是可以有戲中戲，可以有歌仔戲的元素加入，是不是可以有京劇的音樂的一些東西？當下它是混亂的，所以它必須透過不斷的去把所有的事情做釐清，才會是銳劇場的這齣《狐說聊齋》連接的核心點。 B-3-2</p>

Q3：所以每次在做戲時，都會先討論出每一齣戲的主軸和風格嗎？

B：對啊！接觸現代劇場之後，我覺得這很重要。以《狐說聊齋》來說，裡面可以討論的議題很多，首先可以考慮演出的形式，先把劇本主軸定義出來，討論有什麼樣的可能性，比如說要人偶共演、說書人、想要有戲中戲，戲中戲要如何做得明顯，人要怎樣跟布袋戲做區別？所以就有拉出了歌仔戲的調性來詮釋戲中戲的部分，這種形式以前在民戲有演過，但是沒有辦法像狐說聊齋那樣定義的更精準，說書人是什麼樣的演員才可以來當成說書人，然後我的戲中戲，裡面要用到歌仔戲，這種人才要如何去挑選，這些都是重要的。站在銳劇場的精神來製作狐說聊齋，他的可變性就會變得很大。他也會真正跑出劇團真正想要的風格，如果要更精準地來說，就是定義劇團新的敘事風格。

Q4：《狐說聊齋》的舞臺設計非常特別，請問你是怎樣發想的？

B：當初怎麼思考如何設計出來的，其實如果要談到舞臺製作，還是得要回歸到本子的問題，本子提供設計者想像，設計者依照裡面的線索去做發想，因為這齣戲當下看下來氛圍是美的，所以我覺得需要有意象的意象，就是一棵桃花，然後那棵桃花從頭到尾豎立在舞臺的前側，這個意象算是一個主軸意象，還有藏了一個導演的梗，就是在那棵桃花樹下有一個甕，那個甕藏的就是聶小倩的部分，就是他的骨灰罈，是也沒有特別跟觀眾講這個東西，只是透過說書人的引導，帶大家去看到那個甕，那個舞臺會把他一分為二，又要有說書人的串場。

說書人要如何進退場，舞臺的設定主要是因為配合外臺演出，如果一開始是在劇場來說就會變得很簡單，但是今天首演在外臺，這個舞臺底下不夠的情況下才會去設計兩個舞臺，然後一邊要讓說書人快速進出舞臺，另一個左

以《狐說聊齋》來說，裡面可以討論的議題很多，首先可以考慮演出的形式，先把劇本主軸定義出來，討論有什麼樣的可能性，比如說要人偶共演、說書人、想要有戲中戲，戲中戲要如何做得明顯，人要怎樣跟布袋戲做區別？說書人是什麼樣的演員才可以來當成說書人，然後我的戲中戲，裡面要用到歌仔戲，這種人才要如何去挑選，這些都是重要的。銳劇場的的可變性就會變得很大，更精準地來說，就是定義劇團新的敘事風格。

B-3-3

談到舞臺製作，還是得要回歸到本子的問題，本子提供設計者想像，設計者依照裡面的線索去做發想。我覺得需要有意象的意象，就是一棵桃花，然後那棵桃花從頭到尾豎立在舞臺的前側，這個意象算是一個主軸意象。

B-3-4

舞臺的設定主要是因為配合外臺演出，今天首演在外臺，這個舞臺底下不夠的情況下才會去設計兩個舞臺，然後一邊要讓說書人快速進出舞臺，另一個左舞臺則是布袋戲的呈現區，就是一邊可以讓說書人進出時空，另一邊做主要的演出和

<p>舞臺則是布袋戲的呈現區，就是一邊可以讓說書人進出時空，另一邊做主要的演出和戲中戲的部分。</p>	<p>戲中戲的部分。 B-3-4</p>
<p><b>訪談方向 4：說明新編戲《狐說聊齋》的表演形式。</b></p>	
<p>Q1：《狐說聊齋》的線上版，為什麼選擇直播而非預錄？</p> <p>B：第一點就是想嘗試這個技術有沒有辦法套用到戲劇上面，當然在國外有人做過。在<u>疫情狀況下</u>，那個觀眾進劇場意願變得比較少，我就在想說<u>可不可以用直播來打破這個困境？</u>當然是用預錄的方式呈現效果比較好，<u>可是相對也要投入比較多的時間</u>，加上直播讓觀眾有直接看戲演出的感覺，直接<u>選擇直播</u>，<u>最重要的是要訓練操偶師的細膩度</u>，我可以承受失誤，因為這樣直接丟進去戰場最快，直播錯了就是錯了，沒法改變。</p>	<p>疫情狀況下，觀眾進劇場意願變得比較少，可不可以用直播來打破這個困境？ B-4-1</p> <p>用預錄的方式呈現效果比較好，可是相對也要投入比較多的時間，選擇直播，最重要的是要訓練操偶師的細膩度，錯了就是錯了，沒法改變。B-4-1</p>
<p>Q2：《狐說聊齋》的線上版，你們是如何設定觀眾群的，你認為觀眾有被開發出來嗎？你覺得這次的線上演出成功嗎？</p> <p>B：不管在外臺民戲或是劇場，我是可以看到觀眾的，但是在線上的觀眾對我劇團來說，還是在摸索中，你問我有開發出來嗎？我也不知道該說有還是沒有，但那個<u>案子是疫情來臨時為了幫助劇團而開的案子</u>，很多人都還在觀望，所以第一年很少人投，我不能說有開發到多少觀眾，但讓很多團隊看到新的可能性，做<u>狐說聊齋線上版的意義性遠大於實際效益</u>，這就是一條沒有人走過的路，我們是先體驗了這個東西，其他團也可以參考長義閣的模式，再去修整，很高興第二年劇界就是雨後春筍的申請，這件事的觀察，我認為他給的效益就是說他的模式參考性遠大於去開發新的觀眾的支持性。</p>	<p>案子是疫情來臨時為了幫助劇團而開的案子，很多人都還在觀望，所以第一年很少人投，我不能說有開發到多少觀眾，但讓很多團隊看到新的可能性，做《狐說聊齋》線上版的意義性遠大於實際效益，我們是先體驗了這個東西，其他團也可以參考長義閣的模式，再去修整，我認為他給的效益就是說他的模式參考性遠大於去開發新的觀眾的支持性。 B-4-2</p>
<p><b>訪談方向 7：民戲與新編戲在製程及演出上的差異性。</b></p>	

Q1：你做過多年的團長，又是現在劇團的製作人，可否請你比較民戲與新編戲在製程及演出上的差異。

B：民戲跟公演的製作期程的對比是怎麼樣，它製作期程的對比是非常不一樣，它是兩套不一樣的方式，我們的民戲它是有一個大綱可以讓我們參考，它真的不是天馬行空，因為它就是有一個歷史為背景，站在以傳統的角度來說，它很難被打破，因為我們的民戲它是有模板的，什麼叫模板，比如說皇帝出場有皇帝固定要說的話，我宰相出來有宰相固定要說的話，所以這些模板它雖然是死的，但是它可以用在每一齣戲上面，所以它跟公演的製作又會完全不一樣。

然後民戲的音樂它是既定的，就是那些音樂它已經既定在那裏了，但是公演的音樂它會試著依這齣戲的本質跟意義不一樣而會去邀請不一樣的音樂製作，所以這是一種形式上的對比。

再來其二它的製作期程，民戲當然因為它已經有大綱，所以它的期程會來得更快，然後它可能朝劇本的修整不用半個月或一個月，那個劇本就可以出來了，然後就可以進行排練了，然後排練裡面就是會大量的套用布袋戲的一個演出的模板的方程式；那如果公演它就不一樣，公演它就必須要透過這個製作會議，然後它一定要先編劇的劇本出來了，然後它所有的東西才能動，這就是一齣新編戲它最困難的地方就是說，你在什麼都沒有的地方就是要從哪裡開始就是從編劇開始，編劇的劇本出來了，我們再透過導演去進行第二次的詮釋，就是編劇有他想要表達的東西，但是導演也可以透過他的手法去呈現，在以文字不動的前提下他可以去詮釋他不一樣的一個導演的手法，所以這些東西相形底下就會比較複雜，然後就會開始去評估說我的音樂要不要重新設計，然後在這個戲裡面，或者是導演的想像、或者是

民戲它是有一個大綱可以讓我們參考，它真的不是天馬行空，因為它就是有一個歷史為背景，站在以傳統的角度來說，它很難被打破，因為我們的民戲它是有模板的，什麼叫模板，比如說皇帝出場有皇帝固定要說的話，我宰相出來有宰相固定要說的話，所以這些模板它雖然是死的，但是它可以用在每一齣戲上面。  
B-7-1

民戲的音樂它是既定的，就是那些音樂它已經既定在那裏了，但是公演的音樂它會試著依這齣戲的本質跟意義不一樣而會去邀請不一樣的音樂製作，所以這是一種形式上的對比。 B-7-1

民戲的期程會來得更快，然後它可能朝劇本的修整不用半個月或一個月，那個劇本就可以出來了，然後就可以進行排練了，然後排練裡面就是會大量的套用布袋戲的一個演出的模板的方程式。B-7-1

公演它就必須要透過這個製作會議，然後它一定要先編劇的劇本出來了，然後它所有的東西才能動，新編戲它最困難的地方就是什麼都沒有，就是要從哪裡開始就是從編劇開始，編劇的劇本出來了，我們再透過導演

<p><u>藝術總監的想像、或許是製作人的想像，裡面我們想要加入什麼新的元素，然後去乎樣銳劇場的這個定義，以上就是民戲和公演大致上不一樣的地方。</u></p>	<p>去進行第二次的詮釋，就是編劇有他想要表達的東西，但是導演也可以透過他的手法去呈現，在以文字不動的前提下，他可以去詮釋他不一樣的一個導演的手法，開始去評估說我的音樂要不要重新設計，戲裡面，或者是導演的想像、或者是藝術總監的想像、或許是製作人的想像，裡面我們想要加入什麼新的元素。B-7-1</p>
--	--

**訪談方向 8：新編戲帶給劇團經營的新思維**

<p>Q1：外臺、劇場和直播的觀眾群都有些不同，你們劇團都是怎樣找觀眾？</p> <p>B：<u>公演直播要找觀眾，是蠻困擾我們的，因為沒有經驗。基本上找熟人，由一點點的發散出去，告訴大家這個戲跟一般外面的戲有很大的區別，那當然說<u>透過熟人，逐漸去做口碑發酵當然還有些老師，還有長久和劇團合作的人，一起把這齣戲讓很多人知道，以我們現在在談的這件事，以三個面向來說就是民戲、公演和直播，這是一種分眾，如果你有確認你是個分眾，民戲是分散隨機，又會取決你有沒有在做宣傳，沒有宣傳觀眾就是隨機，如果有做宣傳，至少鐵粉或長年看長義閣戲的觀眾還是會來看。</u></u></p> <p>所以你在<u>公演的部分</u>，其實說起來簡單，也是跟藝術總監討論出來，這齣戲我們設定出來的創作出來，會抓一下觀眾的年齡層，比較適合哪一個年齡層去看，針對那些年齡層去推。《狐說聊齋》這檔戲蠻適合大學生以上的觀眾來觀賞，所以在行銷上面有很多時間是做在校園上面，確實來看的<u>以學界和校園學生為多</u>，然後在線上 Live 這件事上靠的是劇團知名度和宣傳效應，還有你吸不吸睛的問題，你要</p>	<p>公演直播要找觀眾，透過熟人，逐漸去做口碑發酵，當然還有些老師，還有長久和劇團合作的人，一起把這齣戲讓很多人知道，三個面向來說就是民戲、公演和直播，這是一種分眾。B-8-1</p> <p>民戲是分散隨機，又會取決你有沒有在做宣傳，沒有宣傳觀眾就是隨機，如果有做宣傳，至少鐵粉或長年看長義閣戲的觀眾還是會來看。B-8-1</p> <p>公演的部分跟藝術總監討論，設定出來的創作出來，會抓一下觀眾的年齡層，比較適合哪一個年齡層去看，針對那些年齡層去推。在行銷上面有很多時間是做在校園上面，以學界和校園學生為多。B-8-1</p> <p>線上 Live 這件事上靠的</p>
--	--

說你的觀眾群在哪裡，這我真的確實無從查起。也是因為這樣子，所以可以打破距離的藩籬，在任何地方都可以看得到，所以你根本不知道你的觀眾在哪裡，但換個角度來說，各個地方的觀眾群包括年齡層也沒有所謂的設定，只要願意上網去看的人就可以看得到。

是劇團知名度和宣傳效應，還有你吸不吸睛的問題。根本不知道你的觀眾在哪裡，但換個角度來說，各個地方的觀眾群包括年齡層也沒有所謂的設定，只要願意上網去看的人就可以看得到。

B-8-1

Q2：感覺從《狐說聊齋》開始，你們就一直朝向現代劇場的經營管理靠攏，所以新編戲對你們劇團的經營好像有很深的影響？

B：要說往現代劇場的靠攏這件事，其實你要聊狐說，就要推往更早兩年前的《青天願》，這是劇團和專業編劇合作的第一次，劇團會有自己想要的東西，劇作家寫的東西很新穎，不會是當時劇團心裡的想像，所以站在新編戲的角度上來看，他在《青天願》裡面拉扯是比較嚴重的，一開始是一種拉扯，但戲演完之後就是一種磨合，因為這就是一個過程，磨合過後就知道新編戲就是一條可行的道路，雖然《青天願》創新的幅度和敏銳的主題確實沒有那麼多。

劇團和專業編劇合作的第一次，劇團會有自己想要的東西，劇作家寫的東西很新穎，不會是當時劇團心裡的想像，劇團和專業編劇合作的第一次，劇團會有自己想要的東西，劇作家寫的東西很新穎，不會是當時劇團心裡的想像。B-8-2



Q3：身為製作人，你怎麼看戲劇顧問和作品的關係？

B：從《狐說聊齋》開始，一直走到現在，從新編戲來看，以前少做新編戲，可能有但也是由劇團自製，不往外求，比較沒有專業設計群合作的，到現在每齣戲的製作都是向外尋找合作藝術家，從《狐說聊齋》這齣戲開始有聘請戲劇顧問，剛剛講的戲劇顧問，對後面的影響是怎樣，我覺得第一次以實例來說，戲劇顧問王老師很清楚幫製作群製作團隊裡面找出更精準的方向，他不是給模糊的方向，他會以大家設計出來的東西而去給意見，比如說劇本寫出來，我覺得哪裡想要修，這個定義跟原本要的主軸是一樣的嗎？因為王老師既可導又可編，所以他會在編導這個地方著墨的更深，所以她極大部分給意見會給在編導兩人身上，站在製作人的角度，有戲劇顧問的協助，我覺得對戲是好的，他會希望這齣戲的主軸能拉高一個層次。

以前少做新編戲，可能有但也是由劇團自製，不往外求，比較沒有專業設計群合作的，到現在每齣戲的製作都是向外尋找合作藝術家。從《狐說聊齋》這齣戲開始有聘請戲劇顧問，戲劇顧問王老師很清楚幫製作群製作團隊裡面找出更精準的方向，他不是給模糊的方向，他會以大家設計出來的東西而去給意見，比如說劇本寫出來，我覺得哪裡想要修，這個定義跟原本要的主軸是一樣的嗎？站在製作人的角度，有戲劇顧問的協助，我覺得對戲是好的，戲的主軸能拉高一個層次。

B-8-3

Q4：從過去到現在的改變，你覺得透過新編戲劇團有哪些改變？

B：站在製作人的角度上面，在《青天願》上面，當一個製作人第一次跟劇作家碰觸的時候，第一次的火花絕對是最多的，也可以去看到更多的可能性。真的是在《青天願》之後，有真正跟劇作家對過之後，知道了有什麼樣的可能性，因為這個劇作家，一開始當編劇，後來在《青天願》演完後，被劇團聘為藝術總監，所以從編劇身上看到兩點第一點是劇作的問題第二是營運的問題，就是劇團的營運策略，比如說定戲的主軸，定戲的方向，比如文學諸羅旗艦製作、銳劇場、好九搬戲團老戲新製這些。不一樣的系列就會打出不一樣的策略跟營運模式，你說戲是跟營運有結合在一起嗎？戲的確就是跟營運結合在一起，因為我們就是劇團，戲就是我們的產品，我們必須透過賣好的產品，新的產品，帶動新的營運模式。

劇團的營運策略，比如說定戲的主軸，定戲的方向，比如文學諸羅旗艦製作、銳劇場、好九搬戲團老戲新製這些。不一樣的系列就會打出不一樣的策略跟營運模式，戲的確就是跟營運結合在一起，因為我們就是劇團，戲就是我們的產品，我們必須透過賣好的產品，新的產品，帶動新的營運模式。B-8-4

Q5：這也是你們劇團朝向新編戲製作很大的原因？

B：長義閣是因為新編戲被看見的，這點不容否認，站在製作在看這件事情，因為我們的劇作家又同時擔任我們的藝術總監，就是有兩種身分，所以我們在討論的時候通常會有混淆，一下子站在營運面上面去討論這檔戲，一下子站在創作上面去討論這檔戲，你說要我站在一個製作人的敏銳度來說，會給我更多的新奇點是在《青天願》上面，因為那根本就是挑戰我傳統人的極限，但是過了這一關後，我覺得看事情的角度就變得很有彈性了，我也會開始瞭解一個劇作家他的想法的時候，戲的可能性就會加大，劇團每齣戲都有新的人才加入，就會有新的觀點加入，當有新的觀點加入時，帶給劇團的改變就會變得更多，這是一個真實的面向。

站在一個製作人的敏銳度來說，會給我更多的新奇點是在《青天願》上面，因為那根本就是挑戰我傳統人的極限，但是過了這一關後，我覺得看事情的角度就變得很有彈性了，我也會開始瞭解一個劇作家他的想法的時候，戲的可能性就會加大，劇團每齣戲都有新的人才加入，就會有新的觀點加入，當有新的觀點加入時，帶給劇團的改變就會變得更多。B-8-5

訪談代號：C 訪談姓名：C00

訪談對象：現任團長、男性、年齡 35 歲、年資 15 年、已婚

訪談時間：2023.3.19 1100-1200 訪談地點：戲口偶聚空間

訪談方式：當面訪談，同時以筆紙、手機錄音等方式記錄。

逐字稿	編碼分析
<b>訪談方向 3：新編戲《狐說聊齋》時的設計過程。</b>	
<p>Q1：在製作的過程中，《狐說聊齋》這部戲跟你們製作民戲的演出跟這個公演製程有什麼不同？譬如時間上、音樂上、燈光效果或者是改編的方法？</p> <p>C：其實我們<u>傳統戲，比較都是會用那個歷史戲，就是它已經有一個既有的劇本，像是三國演義，用它做一個基底然後去做劇本的修整，所以它劇本的部分並不是一個完整版，而是一個幕表，你說是一個大綱也可以，你說要完整版的劇本也有，那可是以前在製作的老師父他們都是以大綱為主，然後再來就是，然後像在製作的部分，我們在使用的音樂會比較偏向於傳統，那不會特別存在去聘請音樂設計的部分，就是特別來設計音樂，就是用傳統的這些鑼鼓啊，然後曲牌為主，就是殼仔弦、大廣弦、鑼鼓，然後噴吶這些傳統樂器然後演奏傳統的曲牌</u>這樣。</p>	<p>傳統戲比較都是會用那個歷史戲，有一個既有的劇本，像是三國演義，用它做一個基底，然後去做劇本的修整，都是以大綱為主。使用的音樂會比較偏向於傳統，那不會特別存在去聘請音樂設計，就是用傳統的這些鑼鼓啊，然後曲牌為主，就是殼仔弦、大廣弦、鑼鼓，然後噴吶這些傳統樂器然後演奏傳統的曲牌。</p> <p>C-3-1</p>
<p>Q2：所以《狐說聊齋》有什麼新的音樂元素加入？</p> <p>C：就有請<u>音樂設計老師設計的音樂就有差，很有氣氛，使用的樂器除了傳統戲曲音樂外，還有很像電影原聲帶，其實新的樂器加入就是那個電子琴，有用了大提琴和中胡，就是這些比較西方的樂器來增加音樂的豐富性。</u></p>	<p>音樂設計除了傳統戲曲音樂外，很像電影原聲帶，新的樂器加入電子琴、大提琴和中胡，西方的樂器來增加音樂的豐富性。</p> <p>C-3-2</p>
<b>訪談方向 4：說明新編戲《狐說聊齋》的表演形式。</b>	

<p>Q1：你們《狐說聊齋》也是你們長義閣第一個線上作品，之前都沒接觸過，你們會擔心嗎？</p> <p>C：每齣戲要演出之前，我都睡不太好，可能是我比較厚操煩啦。<u>LIVE 直播其實又是新的挑戰，不過他的挑戰跟演出很像，就是演出時沒有重來的機會。Live 的鏡位又是更近的角度，所以很多細節就會被放大解釋，到現場看戲，觀眾離舞臺還是有段距離，但當場演出是 Live 直播不是預錄，所以整個就是在畫面上，又要更注意細節，操偶動作要更細膩。</u></p> <p>Q2：你們不怕中間出差錯嗎？</p> <p>C：因為這齣戲我是操偶師，做直播這件事，它更像是現場演出，只要是<u>表演者，比較在乎的是演得好或演得不好，演不好，它還是這樣過了，沒有重來的機會，所以某方面來說，這件事更趨於符合實際的演出。</u></p> <p>這也是劇團想要的東西，所以<u>內部開會到最後決定直播，當然也有可能暴露許多缺點，例如失誤就沒得救了，但是我覺得演出就是這樣，現場失誤，就是臨場反應補救回來，補不回來也沒辦法，所以直播就是更趨於現場演出的感覺。</u></p>	<p>Live 直播跟演出很像，就是演出時沒有重來的機會。Live 的鏡位又是更近的角度，所以很多細節就會被放大解釋，所以整個就是在畫面上，又要更注意細節，操偶動作要更細膩。C-4-1</p> <p>表演者，比較在乎的是演得好或演得不好，內部開會到最後決定直播，當然也有可能暴露許多缺點，例如失誤就沒得救了，但是我覺得演出就是這樣，現場失誤，就是臨場反應補救回來，直播就是更趨於現場演出的感覺。C-4-2</p>
<p><b>訪談方向 5：劇團民戲的演出流程。</b></p>	
<p>Q1：請您說明劇團民戲的演出流程。</p> <p>C：那<u>民戲的部分是布袋戲劇團的根，在歷史跟音樂的部分之外，還有場地當然主要是以外臺廟口為一個主要的表演場地，演出以酬神謝戲這樣子，也不一定說都是酬神謝戲啦！我們有空的時間也是會排到廟口巡演這樣子，不一定是酬神的時候才會去做這件事，不過也些民家也會請戲，有時候就要考量要用戲車或是搭戲臺。</u></p> <p>Q2：可以再多點補充嗎？例如你們演出時會做什麼事？</p>	<p>民戲是布袋戲劇團的根，主要是以外臺廟口為一個主要的表演場地，演出以酬神謝戲，有空的時間也會排到廟口巡演，不過也些民家也會請戲，有時候就要考量要用戲車或是搭戲臺。C-5-1</p> <p>在廟口演出我們一定會先扮仙，就是有廟的地方我</p>

<p>C：<u>在廟口演出我們一定會先扮仙，就是有廟的地方我們就是會先扮仙；那進劇場或是我們表演的地方沒有廟宇的話，我們就是用「跳加官」的形式去作呈現。有廟就是扮仙，沒有廟就是「跳加官」，扮仙其實它有包含到「跳加官」的部分，可是這是我們劇團的作法，有些劇團沒有廟還是會扮仙，那看每個劇團的權衡方式。</u></p> <p>Q3：那你們民戲戲路的來源是怎麼來的？</p> <p>C：<u>大致上有分三種，第一種是基本盤，基本盤有時候是我們上一代留下來的，啊有時候是我們自己開發出來的，另外一種也有隨機看到我們演戲，覺得不錯，打手機給我們請戲，也有透過臉書或官網找我們去演，我們叫做隨機型，接著還有一種是友好團互相資源，尤其是大月更需要。基本盤的客戶非常重要，我們會在一演出後，就會立刻詢問請主隔年請戲意願，此類請主與劇團關係較為緊密，逢年過節時，劇團也會走訪或電話訪問請主，表達關心，聯繫彼此間的情感。</u></p>	<p>們就是會先扮仙；那進劇場或是我們表演的地方沒有廟宇的話，我們就是用「跳加官」的形式去作呈現，有廟就是扮仙，沒有廟就是「跳加官」，有些劇團沒有廟還是會扮仙，那看每個劇團的權衡方式。C-5-2</p> <p>大致上有分三種，第一種是基本盤，基本盤有時候是我們上一代留下來的，啊有時候是我們自己開發出來的，另外一種也有隨機看到我們演戲，覺得不錯，打手機給我們請戲，也有透過臉書或官網找我們去演，我們叫做隨機型，接著還有一種是友好團互相資源，尤其是大月更需要。基本盤的客戶非常重要，我們會在一演出後，就會立刻詢問請主隔年請戲意願，此類請主與劇團關係較為緊密，逢年過節時，劇團也會走訪或電話訪問請主，表達關心，聯繫彼此間的情感。C-5-3</p>
<p><b>訪談方向 6：劇團新編戲的製作及演出流程。</b></p>	
<p>Q1：所以相較於民戲，你們在公演的製作過程一定很長？</p> <p>C：這是一定的啊！<u>很耗時，一定會比在一般廟會演出的時間拉得更長，就是從一開始在製作的部分，就是在劇本的題材的發想這邊就開始，然後編寫劇本啊，有一些製作會議的部分，然後在包含舞臺設計、燈光設計、音樂設計的會議上面，就是它整個時間必須要拉長很多。</u></p>	<p>很耗時，比在一般廟會演出的時間拉得更長，從一開始製作的部分，劇本題材的發想、編寫劇本、一些製作會議，包含舞臺設計、燈光設計、音樂設計的會議，整個時間必須要拉長很多。</p> <p>C-6-1</p>
<p><b>訪談方向 8：新編戲帶給劇團經營的新思維</b></p>	

<p>Q1：可以談談和公部門合作製作《狐說聊齋》的經驗，對你們在宣傳行銷上有沒什麼影響。</p> <p>C：<u>青年戲曲藝術節會有一系列的宣傳，像是劇作家座談、電臺宣傳訪問、校園宣導、臉書 IG 打卡、拍形象廣告、拍宣傳片，我們配合公部門宣傳，無形當中也有學到很多宣傳戲的策略。</u></p> <p>基本上民戲會記錄在個人的臉書，像是在哪裡演出之類的，這是一般廟會的部分。像是狐說聊齋首演演出後，我們有開了一次檢討會，之後我們的戲的宣傳策略，都會跑校園宣傳、電臺專訪、臉書，像是後來我也有幫劇團策畫一支〈長義閣的戲飯〉，就是因為配合公部門拍宣傳片才得到的靈感。</p>	<p>青年戲曲藝術節會有一系列的宣傳，像是劇作家座談、電臺宣傳訪問、校園宣導、臉書 IG 打卡、拍形象廣告、拍宣傳片，我們配合公部門宣傳，無形當中也有學到很多宣傳戲的策略。後來我也有幫劇團策畫一支〈長義閣的戲飯〉，就是因為配合公部門拍宣傳片才得到的靈感。C-8-1</p>
<p>Q2：從新編戲的製作來看成本，成本大幅增加，人事成本開銷很大，你怎麼看這樣的情形？</p> <p>C：<u>的確新編戲的製作真的很燒錢，民戲只要一人操偶，一人後場，但是新編戲不是這樣，尤其是近年來的新編戲的規模越來越大，需要的製作群和技術人才也越來越多。</u></p> <p><u>一般公演正常規模就是前場 4 個，後場 6 個，大概 10 個人就可以做得起來。但《狐說聊齋》光是前場操偶師就要 6 個，還有說書人 1 個，還有 1 個唱歌仔戲的歌手，後場基本就要 6 個，為了想要音樂的豐富性和層次性多出來，就多了電子琴，多了大提琴，在胡琴又多了兩個層次在裡面，有二胡，殼絃有中胡後場的編制就調整到 10 個，加上指揮和配器老師，另外還有前臺工作人員，一場戲演下來至少要 20 幾個，它的規模已經大於歌仔戲了。</u></p> <p>另外還沒有算到製作費，有戲劇顧問、編劇、燈光設計、舞臺設計、導演這些編制，這些都是必要的，還有一些木偶製作、偶衣的費用，還有排練費。<u>我們也想要省成本啊，但是因為使用木偶的操作方式不一樣，你就必須要</u></p>	<p>新編戲的製作真的很燒錢，新編戲的規模越來越大，需要的製作群和技術人才也越來越多，一般公演正常規模就是前場 4 個，後場 6 個，大概 10 個人就可以做得起來，但《狐說聊齋》一場戲演下來至少要 20 幾個，它的規模已經大於歌仔戲了。C-8-2</p> <p>我們也想要省成本啊，但是因為使用木偶的操作方式不一樣，你就必須要增加那些人，因為你用的配件和道具完全不一樣，就是必須要這麼多人，為了要求戲的品質，也是要反覆排練，傳統戲曲排練的費用都比現代劇場排練還要貴，沒辦法，為了要求戲的品質，還有設計群的編制，情願多花一點</p>

<p><u>增加那些人，因為你用的配件和道具完全不一樣，就是必須要這麼多人，為了要求戲的品質，也是要反覆排練，傳統戲曲排練的費用都比現代劇場排練還要貴，還有設計群的編制，沒辦法，為了要求戲的品質，情願多花一點錢，也不想丟臉的情況下，死好，只好民戲努力賺來貼。</u></p>	<p>錢。C-8-2</p>
<p>Q3：你覺得新編戲有幫助到你們劇團嗎？  <u>其實新編戲對劇團來說算是幫我們打出了名聲，幫助別人來了解我們，認識我們長義閣</u>  <u>因為新編戲對我們來說受益性，不管是在學界的部分，或是觀眾的部分，其實會知道長義閣，幾乎都是因為新編戲這個系列的戲才開始去認識的。</u></p>	<p>新編戲幫我們打出了名聲，幫助別人來了解我們，認識我們長義閣，不管是在學界的部分，或是觀眾的部分，其實會知道長義閣，幾乎都是因為新編戲。 C-8-3</p>



訪談代號：D 訪談姓名：D00

訪談對象：藝術總監暨編劇、男性、年齡 50 歲、年資 15 年、未婚

訪談時間：2023.3.7 0900-1000 訪談地點：民雄麥當勞

訪談方式：當面訪談，同時以筆紙、手機錄音等方式記錄。

逐字稿	編碼分析
訪談方向 3：新編戲《狐說聊齋》時的設計過程。	
<p>Q1：為什麼你會選擇《聊齋志異》的〈商三官〉做為題材的改編？</p> <p>D：因為我想要做布袋戲第一個演出聊齋的編劇，沒有啦，開玩笑的，在這齣戲之前就已經有一團布袋戲團演過聊齋了，只是他們是把整個聊齋故事取出幾個片段，我這個啊，<u>布袋戲演聊齋的故事，完整演一個故事，我算是第一個，所以我覺得很有挑戰性，而且我發現〈商三官〉這個故事竟然沒有任何電影電視或是戲劇有改編過，我很驚訝，這個故事真的太棒了，我最喜歡做別人沒做過的事。太適合那次的策展主題「奇魅俠情」。等我一下，我查一下，那次的主题精神給你…有了，藉由寫鬼說怪、尋俠抒情，回應現世處境，邀請觀眾共賞翻轉戲曲與文學的可能性。我想做的就是這個。</u></p>	<p>布袋戲演聊齋的故事，完整演一個故事，我算是第一個，我覺得很有挑戰性，而且〈商三官〉竟然沒有任何電影電視或是戲劇有改編過，我最喜歡做別人沒做過的事。策展主題「奇魅俠情」，藉由寫鬼說怪、尋俠抒情，回應現世處境，邀請觀眾共賞翻轉戲曲與文學的可能性。我想做的就是這個。D-3-1</p>



Q2：可以說說看，你想做的這個改編〈商三官〉，這個故事有那些地方吸引你？

D：嗯，我覺得有幾項，第一個是公理難伸，裡面的主角都遇到被搶地，遇到官商勾結，你不覺得很像現在的臺灣嗎？第二個是女強男弱，故事裏頭的哥哥很軟弱，但他妹妹為了要報仇，離家出走，我覺得很猛，我很喜歡這個人設。再來就是就是性別扮演和戲班生活，故事裡面的妹妹為了要報仇還女扮男裝，進去戲班演戲，然後學習的行當又是旦角，根本就是反串反串再反串，太好玩了，所以我決定要改編〈商三官〉。

Q3：感覺這個劇本很像在講臺灣的社會現象？

D：其實也不一定專講臺灣啦，整個世界還是有太多不公平的地方啦，我會寫這齣戲的最開頭，要講到這齣戲往前推幾年，那時候新聞一直在報石虎被路殺的新聞，我就會去想人與動物之間的關係到底該怎麼辦才好，我有時候就會覺得那些動物被人類逼到沒有地方去，到哪裡都是死路一條，那到底是人比較無情，還是那些動物，妖啊鬼啊，所以我就把原本聊齋裡頭常出現的狐仙，代替石虎說話，替我好好罵罵人類的自私和無情，真的，唉…人和人之間常常都是真心換絕情，很多時候，搞不好鬼和妖還比人類有情許多。

第一個是公理難伸，遇到被搶地，遇到官商勾結，很像現在的臺灣，第二個是女強男弱，妹妹為了要報仇，離家出走，再來就是就是性別扮演和戲班生活，故事裡面的妹妹為了要報仇還女扮男裝，進去戲班演戲，然後學習的行當又是旦角，根本就是反串反串再反串。

D-3-2

整個世界還是有太多不公平的地方，寫這齣戲的最開頭，就是石虎被路殺的新聞，那些動物被人類逼到沒有地方去，到哪裡都是死路一條，那到底是人比較無情，還是那些動物，妖啊鬼啊，我就把原本聊齋裡頭常出現的狐仙，代替石虎說話，替我好好罵罵人類的自私和無情。D-3-3

訪談代號：E 訪談姓名：E00

訪談對象：燈光設計、男性、年齡 45 歲、年資 22 年、未婚

訪談時間：2023.4.8 1100-1200 訪談地點：線上

訪談方式：透過 Line 聯繫訪談。

逐字稿	編碼分析
訪談方向 3：新編戲《狐說聊齋》時的設計過程。	
<p>Q1：可以說說看最初你對《狐說聊齋》這個劇本的想像嗎？</p> <p>E：《狐說聊齋》是長義閣掌中劇團銳劇場系列所推出的第二齣實驗性質極高的一齣戲，改編至聊齋這本書，有著鬼怪、市井小民、惡霸…等，一系列的角色人物一系列的角色人物，由於整齣戲深具鬼魅妖神的元素，因此善用燈光便能烘托出神秘迷離的奇幻感。</p>	<p>《狐說聊齋》是實驗性質極高的一齣戲，有著鬼怪、市井小民、惡霸…等，一系列的角色人物，整齣戲深具鬼魅妖神的元素，因此善用燈光便能烘托出神秘迷離的奇幻感。E-3-1</p>
<p>Q2：所以你在設計燈光之前，有什麼準備工作呢？</p> <p>E：在接任這齣戲的燈光設計時，我多次與製作人討論此戲的燈光風格，由於演出地點為戶外碼頭邊，有著諸多的條件限制，例如：整體舞臺高度無法很高，舞臺尺寸較小，戶外光害、可能下雨，風大安全承重問題等因素，所以製作人希望在燈光設計風格上，能夠打破以往設計的的框架，所以提出了全新的設計方向：簡單且精緻。在看完劇本後，我思考了許久，決定採以現代主義大師 Ludwig Mies van der Rohe 於 1928 年所提出的「Less is more 簡單既美」的概念，來設計這場演出的燈光。</p>	<p>在接任這齣戲的燈光設計時，我多次與製作人討論此戲的燈光風格，由於演出地點為戶外碼頭邊，有著諸多的條件限制，例如：整體舞臺高度無法很高，舞臺尺寸較小，戶外光害、可能下雨，風大安全承重問題。E-3-2</p> <p>希望在燈光設計風格上，能夠打破以往設計的的框架，出了全新的設計方向：簡單且精緻，決定採以現代主義大師 Ludwig Mies van der Rohe 於 1928 年所提出的「Less is more 簡單既美」的概念，來設計這場演出的燈光。E-3-2</p>

Q3：你可以說說這次設計《狐說聊齋》的燈光過程嗎？

E：在了解了這齣戲的舞臺配置之後，我將整個舞臺空間切隔成六大區塊，依序為大戲臺區、小戲臺區、說書人右區、說書人左區、桃花樹、戲中戲戲臺。

如何做到製作人要求「簡單」的設計風格，我在每一區都各自使用可混色的 LED 搖動式燈具為主，可混色的 LED 固定燈具為輔，僅僅使用了 22 盞燈具，來貫穿整場的燈光效果；以燈光方向性來說，區分出正面光、斜面光、高側光、側光、斜背光、Spot light、效果光等，實踐了「燈具簡單、數量簡單」的設計風格；而製作人要求的「精緻」設計風格，我則分為五種方法來做呈現：

1、微調每一個燈光畫面的亮度、光比與色溫，來增加層次感。

2、在戲長 80 分鐘的時間裡，我設計了 98 個燈光畫面，平均一分鐘左右既變化一個燈光畫面。

3、隨著劇情的鋪陳，我依照環境時間，設計了戶外白天、室內白天、戶外黃昏、戶外夜晚、室內夜晚、回憶、火燒、幻術、說書人區位等畫面，藉著 LED 可混色的特點，營造每一個場景的顏色，並以搖頭燈的可搖性，以不暗場方式，來做場景區位的燈光轉換。

4、在每一場的燈光畫面轉換，我巧妙的利用燈光淡入、淡出的方式，搭配音樂的 in/out，計算好每一個畫面的時間，讓觀眾在觀賞時，能夠更增加劇情與人物的帶入感。

5、我認為桃花樹是整齣戲的心靈精神，所以我以不同方向的光源，打在桃花樹上做許多的顏色變化，來訴說著當下主角的內心情境，並在說書人出現時，用更加強烈的顏色與亮度，將觀眾的思緒抽離出來。

了解了這齣戲的舞臺配置之後，我將整個舞臺空間切隔成六大區塊，依序為大戲臺區、小戲臺區、說書人右區、說書人左區、桃花樹、戲中戲戲臺。E-3-3

如何做到製作人要求「簡單」的設計風格，我在每一區都各自使用可混色的 LED 搖動式燈具為主，可混色的 LED 固定燈具為輔，僅僅使用了 22 盞燈具，來貫穿整場的燈光效果；以燈光方向性來說，區分出正面光、斜面光、高側光、側光、斜背光、Spot light、效果光等，實踐了「燈具簡單、數量簡單」的設計風格。E-3-3

製作人要求的「精緻」設計風格，我則分為五種方法來做呈現：

1、微調每一個燈光畫面的亮度、光比與色溫，來增加層次感。

2、在戲長 80 分鐘的時間裡，我設計了 98 個燈光畫面，平均一分鐘左右既變化一個燈光畫面。

3、隨著劇情的鋪陳，我依照環境時間，設計了戶外白天、室內白天、戶外黃昏、戶外夜晚、室內夜晚、回憶、火燒、幻術、說書人區位等畫面，藉著 LED 可混色的特點，營造每一個場景的顏色，並以搖頭燈的可搖性，

以不暗場方式，來做場景區位的燈光轉換。

4、在每一場的燈光畫面轉換，我巧妙的利用燈光淡入、淡出的方式，搭配音樂的 in/out，計算好每一個畫面的時間，讓觀眾在觀賞時，能夠更增加劇情與人物的帶入感。

5、我認為桃花樹是整齣戲的心靈精神，所以我以不同方向的光源，打在桃花樹上做許多的顏色變化，來訴說著當下主角的內心情境，並在說書人出現時，用更加強烈的顏色與亮度，將觀眾的思緒抽離出來。E-3-3

## 附錄二訪談大綱

訪談代號：\_\_\_\_\_

您好，感謝您的參與，我們將訪談您對新編戲對傳統布袋戲劇團經營影響之相關看法，訪談時間為大約 90 分鐘以內，訪談過程將全程錄音，以便後續研究分析與整理。

指導教授：南華大學文化創意事業管理研究所趙家民博士

研究者：陳意晴

訪談時間： 年 月 日 時 分至 時 分

一、研究對象基本資料：

1. 職稱：\_\_\_\_\_ 2. 從業年資：\_\_\_\_\_年

二、訪談方向及大綱：

方向一 紀錄新編戲《狐說聊齋》的製程及演出過程

- (一) 請您說明新編戲《狐說聊齋》的由來。
- (二) 請問您是如何召集新編戲《狐說聊齋》的製作團隊。
- (三) 請您說明創作新編戲《狐說聊齋》時的設計過程。
- (四) 請您說明新編戲《狐說聊齋》的表演形式及行銷策略。

略。

方向二 探討新編戲對劇團經營所帶來的創新影響

- (一) 請您說明劇團民戲的演出流程。
- (二) 請您說明目前劇團新編戲時的製作及演出流程。
- (三) 請您比較民戲與新編戲在製程及演出上的差異。

(四) 請您說明新編戲帶給劇團經營的新思維。



### 附錄三、個別訪談知情同意書

受訪者\_\_\_\_\_先生/女士，邀請您參與南華大學文化創意事業管理學系碩士班學生研究生陳意晴的碩士論文「新編戲對傳統布袋戲團經營影響的初探研究——以長義閣掌中劇團的《狐說聊齋》為例」之一對一訪談，參與地點以您方便為主，如圖書室、餐廳，訪談時間原則上控制在 90 分鐘以內，為了確保資料記錄的正確性，訪談過程將全程錄音。如果您不願意錄音、不願某段發言錄音，或中途想停止，皆可隨時提出。相關訪談內容僅以文字方式在碩士論文內發表，受訪者如對資料呈現有所疑慮，可要求研究者提供詳盡說明。研究者有責任嚴加保護受訪者個人資料，且只限於本篇研究，並保證絕不外流其完整訪談錄音檔。若您有興趣了解研究結果，亦可提供您報告摘要。

錄音：同意—錄音 不同意—錄音  
成果回饋：研究完成後請提供報告 不用，謝謝

受訪者：  
聯絡電話：  
聯絡地址：  
電子信箱：

訪談者：  
聯絡電話：  
聯絡地址：  
電子信箱：

研究團隊：  
指導教授：南華大學文化創意事業管理研究所 趙家民博士  
研究者：南華大學文化創意事業管理研究所碩士生 陳意晴

日期：西元 \_\_\_\_\_ 年 \_\_\_\_\_ 月 \_\_\_\_\_ 日