

南華大學社會科學院傳播學系

碩士論文

Department of Communication

College of Social Sciences

Nanhua University

Master Thesis

戲劇傳播－當前台灣學生劇團的市場與技術困境

Drama Communication--The Current Performance and
Management Dilemma of Taiwan Student Troupes

林佳欣

Jia-Xin Lin

指導教授：賴正杰 博士

Advisor: Cheng-Chieh Lai, Ph.D.

中華民國 112 年 6 月

June 2023

南華大學

傳播學系

碩士學位論文

戲劇傳播—當前台灣學生劇團的市場與技術困境

Drama Communication- The Current Performance and Management
Dilemma of Taiwan Student Troupes

研究生：

林佳欣

經考試合格特此證明

口試委員：

馬立君

劉平君

賴正志

指導教授：

賴正志

系主任(所長)：

張裕亮

口試日期：中華民國

112年

6月

7日

謝 誌

論文並不是一開始就會寫，而是撰寫之後，才開始清晰。

由衷感謝指導教授一路推著我前進，從研究的架構建立、訪談題目的設計，以迄本文之撰寫，吾師不斷地予以指導與啟發，更對稿件逐字斧正，使得本論文得以順利完成，師恩浩瀚，銘感五內。此外，承蒙口試老師：劉平君老師、馬立君老師給予許多建議與指正，使論文得以更為詳盡，謹致以最深的謝意。

謝謝願意接受訪談的學生劇團之成員，所有受訪者們的所學和表述，使論文有了色彩，一起不計代價地為戲劇持續努力著，只要繼續喜愛戲劇，我相信我們會再相見的。

謝謝師長們的教導，張裕亮院長、黃彥穎主任、張子揚老師、施伯燁老師，謝謝梵韋哥的照顧與工讀機會，感謝碩士班同學樂樂率先畢業，給予壓力與激勵的效果，以及陪我度過論文的夥伴們，柏軒、亞萍、書晴、欣瑩、嬋嬋、詩琳、靜怡、洋洋、阿邱、傳儒。最後感謝家人的寬容和愛，母親總是不給予壓力，在看不見盡頭的道路，鼓勵我盡力而為，好事多磨，父親一如既往驕傲的說，不愧是我女兒。

研究很容易，讓人陷入自我懷疑，四月的低落，五月的掙扎，六月的不放棄，早已分不清日夜的生活，不要問，我是怎麼活過來的；親愛的，我們完成自己了。過程中，我不小心把自己摔碎了，收集被拆解的區塊，重新拼裝成文字，請相信我很努力了，即使她不完美，依然是我的心血。

「我們都不可能路過時間而毫無改變，

也不可能穿越成長的洗禮後，不曾銘刻下什麼。」——最佳新人。

摘要

本研究旨在探索台灣大學院校中學生劇團在製作與經營上所遭遇的問題。研究方法採用深度訪談、焦點團體訪談、和參與觀察法，訪問戲劇本科、非戲劇科、大學社團等三種性質不同的學生劇團。藉由劇團中導演、演員和公關人員等核心人員的經驗分享，透過SWOT分析法，總結出當前台灣學生劇團所面臨的優勢、劣勢、威脅、與挑戰，希冀能提供未來投入學生劇團經營與展演的學生們作為學習之參考。

研究發現：學生劇團較不受商業模式框架侷限，製作戲劇種類多元；學生劇團常因資源不足，影響演出品質與規模，而技術訓練不夠，使得臨場演出失誤率較高；學生劇團較易取得劇作家授權，獲取演出版權；較難改善社會大眾對學生劇團不夠專業的既定印象，進而影響售票。

關鍵字：戲劇傳播、學生劇團、導演、演員、公關行政



Abstract

The purpose of this study is to explore the problems encountered by student theater troupes in the production and management of various universities in Taiwan. The research method involves the use of in-depth interviews, focus group interviews, and participatory observation to gather data from three different types of student theater groups, including drama departments, non-drama departments, and university clubs. Through the experience sharing of core personnel such as directors, actors, and public relations personnel in the troupe, and then use the SWOT analysis method to summarize the strengths, weaknesses, threats, and challenges faced by Taiwan student theater troupes. It is hoped that it can be used as a reference for students who will invest in the operation and performance of student troupes in the future.

Research findings: Student theater troupes are not limited by the business model framework and can produce a variety of dramas ; The quality and scale of performances are often affected by the lack of resources of student troupes, and insufficient technical training also leads to a high rate of mistakes in performances ; It is easier for student troupes to obtain authorization from playwrights and obtain performance copyrights ; And it is difficult to improve the public's established impression that student troupes are not professional enough, which will affect ticket sales.

Keywords: drama communication, student theater group, director, actor, public relations personnel

目錄

謝誌.....	I
摘要.....	II
Abstract.....	III
目錄.....	IV
表目錄.....	VI
圖目錄.....	VI
第一章、緒論.....	1
第一節、研究動機與目的.....	1
第二節、研究問題.....	3
第三節、論文架構.....	3
第二章、文獻探討.....	5
第一節、戲劇傳播媒介.....	5
第二節、戲劇發展簡史.....	6
一、劇團起源.....	6
第三節、台灣戲劇產業風向.....	7
一、學生劇團的組成與分佈.....	9
二、戲劇展演產業相關研究.....	13
第四節、劇團核心.....	17
一、導演方法與導演風格.....	17
二、表演體系與表演方法.....	19
三、藝術行政與公關行銷.....	21
第三章、研究方法與研究對象.....	24
第一節、研究方法的挑選.....	24
一、深度訪談（In - Depth Interview）.....	25
二、焦點團體訪談法（Focusing Group Interviewing）.....	26
三、參與觀察法（Participant Observation）.....	27
四、SWTO 理論分析（SWTO Analysis）.....	28
第二節、研究對象.....	29

一、南華大學傳播學系「戲生劇團」	29
二、國立台南大學戲劇創作與應用學系「南大戲劇」	29
三、國立中正大學「夜貓劇團」	30
第三節、研究工具	33
第四節、研究資料處理	36
一、研究倫理	36
二、受訪者之代號	36
三、研究可依賴性	36
第四章、資料處理與分析	37
第一節、訪談資料分析	38
主軸一：影響學生劇團製作	39
主軸二：學生導演的培育與養成	55
主軸三：學生演員的培育與養成	62
主軸四：學生公關的執行	68
第五章、結論	76
第一節、結論	76
第二節、SWOT 分析	76
第三節、研究反思與建議	78
參考書目	80
附件一、訪談同意書	83

表目錄

表一、本論文架構.....	4
表二、全台大專院校戲劇傳播學群統整表.....	9
表三、全國大專院校數表.....	13
表四、戲劇展演相關研究彙整表.....	13
表五、研究者參與劇團之經歷.....	27
表六、SWOT 矩陣圖.....	28
表七、研究對象之劇團經歷.....	30
表八、研究問題及訪談問題.....	33
表九、受訪者訪談內容檢核表.....	37
表十、開放性譯碼與主軸譯碼表.....	38

圖目錄

圖一、宣傳部門工作分工圖.....	22
-------------------	----

第一章、緒論

本章內容包含有研究動機與目的、以及研究問題，有關書寫本論文的動機和目的乃是以作者過往親身參與戲劇舞台劇作品的製作、排練與展演等過程思考所得，再加入自我觀察和體悟，希冀能從過往在傳播學系所學的實作經歷中，整理並討論有關學生劇團發展概況與困境。

第一節、研究動機與目的

遠古人類把自然災禍和季節變化，都看作不可預測且令人畏懼的無形力量，於是運用各種方式嘗試著去控制或溝通這股力量，其中似乎有效的方法就保留下來，相延重複應用，逐漸一些特殊的形式就成為儀典。在原始儀典中，音樂、舞蹈、化妝、面具、服裝、甚至簡單起承轉合的故事常是不可或缺的，隨之慢慢繁衍出戲劇的根苗。通常，儀典需要適當的地點，而且無法容納全族人士參加，於是「行動區」與「觀賞區」也隨之界線分明。時間推著人類知識更進，人們又從這些戲劇性的儀節中，把戲劇活動自宗教活動中獨立起來，一步步演變成今日我們所見的戲劇。戲劇既是社會形態下的產物，其功能就不僅僅具有娛樂效果，同時還可讓觀賞者透過戲劇的內容，接收到宗教思想、社會議題、生活資訊等，儼然是一種重要的傳播媒介（Brockett 著\胡耀恆譯，2001）。

一齣戲的成功與否其因素牽扯甚廣，其中劇作本身、導演詮釋、演員技巧、舞台效果的製作與執行、以及宣傳與行銷等等。從研究者本身經驗出發，曾參與過數次學生戲劇製作與演出，有些問題經常縈繞在我的腦海裡，包括有：學生導演僅有甚少的導戲經驗時，該如何養成自我導演風格與哲思？劇本的詮釋與自我觀念的表述之間會不會存有衝突？導演又該如何與演員溝通、與觀眾交流？而一位演員該如何從無到有？該如何掌握表演技巧，以及如何克服演出時的恐懼與障礙？另外，學生劇團的宣傳管道、行銷方式、以及票房收入亦關係著該劇團的名聲大小和未來能否壯大、存廢，如何才能突破學生劇團侷限的地域性、觀眾群、以及經費等問題，皆是研究者所關切的。因而，希冀能通過本論文研究與探索，紀錄學生劇團於展演期間所遇到的問題與困境，

梳理出台灣當前各大專院校中學生劇團所面臨的狀況，進而促使未來學生劇團能再借鏡參考，並發展茁壯。

過往，研究者曾以演員的身份參與南華大學傳播學系的「戲生劇團」多次作品演出，一腳踏入劇場世界，為此深深著迷，感受戲劇帶給我心靈上的衝擊。由於第一次演戲就是對外正式的售票演出，接收劇場裡觀眾的掌聲，難免會有一點虛榮與自滿，身為學生演員心態上必然需要做一些調整，畢竟系上所提供舞台劇展演機會，對每位學生而言，都可能是一生只有一次的戲劇夢，面對現實生活上的考量，學生的表演經驗常是無法繼續延續到未來職場。但不可諱言的，學生劇團展演中所獲得的經驗，無論是在團隊合作上，在個人經驗感受上，亦或者是劇團的製作流程與行銷公關技能的培育，對未來從事傳播相關行業多少有加分與延伸應用的作用。

對劇團而言，研究者認為主要的核心人物有三，分別是導演、演員、公關行政，這三者將直接影響劇團的運作與戲劇呈現。從挑選劇本開始，導演就需要篩選劇本內容，釐清自我透過戲劇呈現所要傳遞理念，且須善於思考與溝通，畢竟一齣戲能順利展演需要導演多面向的考量與構思，諸如舞台布景等硬體的設計以及和演員的溝通與排戲等，無一不依賴導演強而有力的熱情、才智與感性（Bloom 著／李淑真譯，2010：4）；再則，根據 Bruder 的演員筆記（2017）演員屬於戲劇的一部分，他們的表演呈現是最直接面對觀眾的，演員的任何情緒動作都將影響觀眾是否能接收到一齣戲的主旨與角色的樣貌，並左右觀眾對於整個劇團演出的評價；最後，劇團需要觀眾買票進館看戲才会有收入，以平衡戲劇製作上的經費支出，因此公關行政的宣傳工作就顯得尤為重要。然而，學生劇團卻常遇到售票賣座不佳、尋找經費、企業補助困難，發行販賣相關周邊商品困難等，這些狀況是教育訓練不足所導致？抑或是學生劇團經營模式難解的宿命？

縱觀目前學生戲劇相關研究論文，大都偏向分析演員表演與技巧、導演個人作品風格比較、或劇本內容分析，鮮少有分析整體「學生劇團」的展演與經營等的相關研究。因此，本論文構想研究主題時，將主題範圍鎖定學生劇團，以筆者自身學生劇團的經驗為延伸，擴大研究範圍，不再只侷限筆者所處的學生劇團，而是將整體的學生

劇團視為一個新的產業群，切入台灣目前的戲劇產業，並從學生導演、演員和公關行政人員的展演經驗分享，探索當前台灣學生劇團在市場面與技術面的困境與障礙，並試圖從中找出解決之道。

第二節、研究問題

本論文針對學生演員、學生導演、以及學生公關等三個職位，深入了解學生對於劇團發展的看法、參與劇團的態度，以及製作上所遭遇的問題，研究問題包括市場面與技術面等兩個面向。

研究問題：

市場面：

台灣戲劇產業現況，那些因素直接或間接影響到學生劇團製作與展演？如何才能突破侷限的地域性、觀眾群、及經費等問題？

技術面：

1. 學生劇團中的學生導演，在排演過程裡常會面臨哪些問題或困境？
2. 學生劇團中的學生演員，在表演過程裡常會面臨哪些問題或困境？
3. 學生劇團中的學生公關，在行政執行上常會遭遇哪些障礙與困難？

第三節、論文架構

本篇論文的架構圖（表一）。嘗試從文獻中相關理念，彙整三個可以分析的面向，再整理出可資料分析的研究架構，進而針對私立南華大學「戲生劇團」、國立台南大學戲劇創作與應用學系「南大戲劇」、以及社團性質的中正大學「夜貓劇團」，對其在展演和經營上遭受的困難與問題進行分析，嘗試回答本研究問題。

在文獻探討部分，包括傳播媒介、戲團的發展、台灣劇場發展近況、當前台灣各專院校學生劇團資料彙整、以及蒐羅先前台灣有關劇團討論的研究文獻。另外，對本文所討論的學生劇團核心人員：導演、演員、以及公關行政等亦從導演學、表演方法、及藝術行政等方面收集相關文獻參考。

在研究設計上，針對學生劇團中的核心成員，包括導演、演員、以及公關行政等，則用深度訪談、焦點團體訪談法及參與觀察為研究方法，透過團體間多了互動與討論，探究受訪者們的想法，得到學生製作期間更為真實的資訊，最後再將訪談內容以SWOT理論分析，呈現學生劇團在戲劇傳播產業上的優劣性、挑戰性、與機會性。

訪談內容後，儘速轉換成文字檔，以防錯失訪談時的觀察感受，對話彙整成訪談對話逐字稿，建立資料庫，並針對不同對象、不同內容整理、不同領域，剖析字句意義，對比相似與差異處。最後，依據訪談資料分析與理論輔佐，總結研究發現以回應研究問題。希望研究結果能提供給未來學生劇團執行製作時判斷與決策的參考依據。

表一、本論文架構

第一章	<ul style="list-style-type: none"> ● 研究動機與目的 ● 研究問題 ● 研究架構
第二章	<ul style="list-style-type: none"> ● 文獻探討 ● 傳播媒介 ● 戲劇發展簡史 ● 台灣表演藝術產業風向 ● 劇團核心
第三章	<ul style="list-style-type: none"> ● 研究方法擬定：深度訪談、焦點團體法、SWOT 理論分析、參與觀察 ● 研究對象與研究工具 ● 研究資料處理
第四章	<ul style="list-style-type: none"> ● 資料處理與分析 ● 訪談資料分析
第五章	<ul style="list-style-type: none"> ● 研究結論 ● 研究反思與建議
附錄	<ul style="list-style-type: none"> ● 訪談同意書

第二章、文獻探討

本章針對研究主題進行文獻探討分析，章節包括傳播媒介、戲團發展、台灣表演藝術產業風向、劇團核心等共四節。

第一節、戲劇傳播媒介

傳播概括資訊、理念、感情、和技術等各方面的傳輸，運用文字、圖畫、形象、圖表、影像、符碼、故事等作為傳播的工具，透過某種型式的媒介，諸如報紙、小說、歌舞、戲劇等，將所欲傳播的內容傳遞給社會大眾。大眾傳播媒介有時會提升和增強某些意識形態、賦予它們龐大的『穿透』力，透過『勸服』或『洗腦』等方式向閱聽人進行傳佈。在此過程中，凸顯了傳播媒介對社會的影響力（Lull 著／陳芸芸譯，2002：21）。

大眾傳播的編碼過程包括三個基本因素：(1) 符號，它代表事物，思想和情感；(2) 風格，即我們把符號編在一起產生意義的特別方式；(3) 形式，即組織宣傳內容的總體結構。這三種因素就如編碼、內容和大眾媒介本身一樣相互作用。（Hiebert & Ungurait & Bohn 著／潘邦順譯，1995：130）。其中，戲劇便是由一連串的符號以特殊的形式與風格，透過人物和情節鋪陳，把觀眾注意力集中在某個能夠產生意義型態的故事上。觀眾看戲時，會隨著故事的情節、角色的處境，勾起觀眾聯想到自身的經驗，戲劇能細膩的描繪劇中各個人物不同的情感，於是觀眾就能將自我投射於對不同的角色、情境之中（Brockett 著／胡耀恆譯，2001：49）。

就戲劇而言，其本身特有的「敘事」功能，不僅能激發閱聽人想像、連結情感，甚至可能帶領觀眾進入所謂的故事幻覺或幻境，而在觀戲過程中，觀眾自身心境轉變與對戲劇所產生的情緒，可能直接或間接對社會產生影響，協助發展或是強化集體與個人認同（Lull 著／陳芸芸譯，2002：210）。

人們經常利用媒介來滿足本身需求。舉例來說，民眾可以舉出電視節目的例子來說明自身的經驗與感受；建構出與其他人相同的背景條件；參與談話；降低人際憂慮；

設立討論的議題；澄清、促進或傳遞價值、建立身體與言談的接觸、維持關係、學習社會行為、下決定、模仿行為、解決問題、支持意見、散播資訊、擔任或強化角色、行使權威、過濾經驗，以及促進論證等（Lull，1980；1990）（轉引自 Lull 著／陳芸芸譯，2002：134）。

相同的，觀眾有時亦會選擇進入戲劇的情節中來滿足自己。透過觀看演出產生共鳴，感受故事中所發生的一切，投入故事的起承轉合與角色人格變化，自然跟隨著劇情或認同、或反對、或歡笑、或流淚，這在戲劇專有名詞上稱之為『昇華』或『淨化』。戲劇透過這種傳播方式，把劇作與展演所要呈現的主旨與思想，用一種相對比較『隱諱』的說故事方式，傳遞並感染給。因此，戲劇在與大眾娛樂和生活上，實際扮演著不可或缺角色，是資訊傳播中一項重要的傳播媒介（張仁傑，2005）。

第二節、戲劇發展簡史

一、劇團起源

早在西元前三千年左右，埃及即有戲劇的形式出現，雖然可能跟遠古的祭典儀式有關，但從現存的史料中仍可發現確實存在有『角色』與『故事』。西方戲劇大興於希臘聯邦時期，現存世界上最早的劇本，便來自於自希臘酒神祭典的戲劇競賽中。每一年戲劇家要在這一年一度的節慶裡提出劇本參與競賽演出時，首先要向首席民官申請一個歌隊，但每一年只能有三個悲劇家能獲得申請。首席民官還會指定負擔歌隊費用的贊演富紳，每位入選的戲劇家以抽籤方式決定與哪一位富紳合作，而富紳則在每次慶典結束後一個月左右選出，以便讓劇作家與演員們有將近一年的時間，提供他們計畫與排演，這可能就是『劇團』最早的起源（Brockett 著\胡耀恆譯，2001：96-99）。

十五世紀的英國，出現了巡遊演員團體，周遊於各地對民眾演出，可稱為是最早的『職業劇團』。根據當時的法律，若想從事演員工作，必須從貴族或兩名司法官處獲得執照，沒執照的演員一率不准演戲。當時英國的王室及許多貴族都在供養演戲的團體。而劇團若想獲區執照，要先得到某一貴族的保護，並以該貴族名為劇團之，有

了貴族的保護再加上宮廷娛樂主事核發的執照，劇團才可合法演戲（Brockett 著\胡耀恆譯，2001：16）。

1646 至 1658 年之間，法國喜劇大師莫里哀成立「莫里哀劇團」，帶著他的同伴在法國各鄉間演出。隨著莫里哀諷刺喜劇受到普羅大眾的喜愛與肯定，該劇團回到巴黎後，立刻成為站在鋒頭浪間的戲劇組織，並極受路易十四的寵愛，特准他使用利希留所建的「皇宮」劇院演出，成為『固定』的皇家職業劇團。（Brockett 著\胡耀恆譯，2001：235）。

1877 年，表演學上有名的斯坦尼斯拉夫斯基大師，在十四歲那年便成立了「阿列克謝耶夫家庭劇團」，經常進行業餘演出。而其熱愛戲劇活動的父親，更特地在寓所裡蓋了一座富麗堂皇的戲劇大廳，供他們使用。這個『家庭劇團』成立的十一年中，除了演出了近四十齣的戲，也讓斯坦尼斯拉夫斯基開始注意到表演，埋頭於表演學上的研究，最後發展出整套的體驗派戲劇教學與表演體系（詹竹莘，1997：64）。

劇場在十九世紀後繼續蓬勃發展，儘管期間曾遭受政治、戰爭、和經濟等因素影響，但因大眾的需求與喜愛，仍以一種士不可擋姿勢在全球各地崛起，各地建立起戲院，發展出『定目劇』，讓劇團成員們有更穩定的收入與發展。雖然，二十一世紀的今日，科技發展帶動媒體產業的革興，使得劇院與劇團不再是社會大眾獲得訊息、接觸社會議題、與討論思維理念的媒介首選，但戲劇卻早已透過各種科技傳媒，更深入於每個民眾的日常生活中（Brockett 著\胡耀恆譯，2001：307）。

第三節、台灣戲劇產業風向

台灣現代戲劇的自由創作火苗，從 1980 年代起蘭陵劇坊所展演的《荷珠新配》開始，點燃了小劇場運動，接著由李曼瑰和姚一葦創建國立藝術學院（國立台北藝術大學前身）培育劇場專業人才以及對實驗劇展的貢獻，讓整個戲劇風氣逐漸在台灣蔓延。隨後，從美國柏克萊大學學成歸來的賴聲川主導的表演工作坊，更為台灣的現代戲劇加注了活力。「蘭陵劇坊」可說是實驗劇展所結出最豐碩的果實，而在蘭陵在劇界十

多年的耕耘中，也撒下小劇場的種子，可以說是第一階段的小劇場。80 年代下半期，第二階段的小劇場如雨後春筍般興起，這些劇團多少隨政治社會的波動起伏，甚至和社會運動結合。第二代小劇場追求表現更激進的政治思想，小劇場開始轉向環境劇場和後現代劇場，以表現政治及社會抗爭。從 1990 年至今，許多小劇場開始在表演中運用科技、幻燈片、圖像及多媒體等手法來處理性別議題、身份認同問題及新式的人際關係（段馨君著，2010：76）。而 90 年代上半期興起的小劇場，則脫去政治色彩，追求藝術形式的創新，可歸類為第三階段的小劇場。前衛小劇場之外，大劇團中的「表演工作坊」、「屏風表演班」、「果陀劇團」等團則努力開拓成完備的商業劇團形式（邱坤良，1998：35）。

若以劇場硬體的空間來回顧台灣當前戲劇發展的歷程，台灣政府實際扮演著助長戲劇風潮的角色。劇場的經營需要一定的財力和人力資源做後盾，台灣大型的正規劇場大部分皆為公營。2013 年 12 月「國家表演藝術中心籌委會」成立並於隔年掛牌運作。在 2014 年「國家表演藝術中心」規劃構想付諸實踐以前，「國家級」的大劇場，先是 1972 年啟用的國父紀念館，後是 1987 年啟用的中正文化中心兩廳院，都座落在北部。近年來，國家為了改變藝術上的南北不平衡，陸續建造了「臺中國家歌劇院」（2015）、高雄「衛武營國家藝術文化中心」（2018），不僅增加了戲劇大型展演場地，也對吸引現代戲劇有興趣的觀眾群有莫大的助益（林鶴宜，2021）。

在教育上，台灣有關現代戲劇的教育宛如越過崎嶇和險阻，逐步邁向健全。從民國 71 年（1982）國立藝術學院成立開始，台灣的大學才算真正有了戲劇學系。民國 79 年（1990）國立藝術學院又增設戲劇學系碩士班，民國 84 年（1995）有關劇場技術教育課程的劇場設計學系也揭牌而起，民國 90 年（2001）國立藝術學院正式升格為國立台北藝術大學；身為台灣學府中首屈一指的台灣大學，在民國 84 年（1995）起也先後成立了戲劇系的碩士班和大學部；而南部的戲劇人才培於，則有民國 92 年（2003）高雄國立中山大學成立的劇場藝術學系、位於烏山頭水庫旁的國立臺南藝術大學，以及在民國 95 年（2006）設立戲劇創作與應用學系、研究所的國立台南大學，為台灣戲劇教育添增生力軍（林鶴宜著，2015：323）。

然而，台灣戲劇發展現況，雖從北至南建立起國家級的設置場館，改革戲劇藝術教育，試圖改善南北不均衡的現象，但仍遲遲無法改變戲劇專業人才和觀眾集中在北部的情况。再則，台灣劇團創作質量雖逐年提昇，但實驗性質仍高，且有過度依賴政府或企業團體補助經費的現象，因此，讓戲劇藝文團體離脫官方補助而獨立維持生存，將會是未來所需解決的另一大課題（林鶴宜，2021）。

一、學生劇團的組成與分佈

近年來，學生投入舞台劇製作的學生逐漸增加，研究者先列出全台灣與戲劇傳播相關的科系，初步統計戲劇傳播科系總數，成立學生劇團的機會較高，多數學校都認可舞台劇展演是一項畢業製作。

至 2022 年 1 月止，台灣的大專院校，有關戲劇傳播共有 46 所學校，其中包含一般大學共 35 所，科技大學共 11 所，而戲劇與傳播學群又可以分為幾大類，分別是傳播學類、大眾傳播學系、戲劇學系、表演藝術系等。在 110 年全台大專院校戲劇傳播學群統整表中，表格統計方便觀察學生劇團的組成與分佈，上述學群固定會產出「戲劇傳播的專業人才」，則一部分的學生將投入舞台劇展演製作，詳情請參考表二（資料來源：研究者自行彙整）。

表二、全台大專院校戲劇傳播學群統整表

序	學校	科系\劇團名稱	社團\劇團名稱
1.	國立政治大學	傳播學院\麥高芬劇團 夏（政大傳院劇場）	
2.	國立臺灣大學	戲劇學系	
3.	國立臺灣師範大學	圖文傳播學系	
		表演藝術學士學位學程	
4.	國立中山大學	劇場藝術學系	
5.	國立陽明交通大學	傳播與科技學系	

序	學校	科系\劇團名稱	社團\劇團名稱
6.	國立中正大學	傳播學系	社團\夜貓劇團
7.	國立東華大學	民族語言與傳播學系	
8.	國立臺灣藝術大學	戲劇學系	
9.	國立臺北藝術大學	戲劇學系	
		劇場設計學系	
10.	國立聯合大學	臺灣語文與傳播學系	
11.	國立臺灣體育運動大學	運動資訊與傳播學系	
12.	國立屏東大學	科學傳播學系	國立屏東大學戲劇社
13.	國立臺南大學	戲劇創作與應用學系\ 南大戲劇	
14.	國立臺灣戲曲學院	劇場藝術學系	
15.	高雄市立空中大學	大眾傳播學系	
16.	輔仁大學	大眾傳播學士學位學程	
		新聞傳播學系	
		影像傳播學系	
		廣告傳播學系	
17.	淡江大學	大眾傳播學系	社團\淡江大學實驗劇團
		資訊傳播學系	
18.	中國文化大學	大眾傳播學系	
		資訊傳播學系	
		中國戲劇學系	

序	學校	科系\劇團名稱	社團\劇團名稱
		戲劇學系	
19.	靜宜大學	大眾傳播學系	
		資訊傳播工程學系	
20.	元智大學	資訊傳播學系	
21.	大葉大學	傳播藝術學士學位學程	
22.	義守大學	大眾傳播學系	
23.	世新大學	英語暨傳播應用學系	世新大學話劇社\抓馬 愛演戲
		資訊傳播學系	
		口語傳播暨社群媒體學系	
		圖文傳播暨數位出版學系	
		傳播管理學系	
24.	銘傳大學	新聞與大眾傳播學士學位學程	
		新媒體暨傳播管理學系	
		資訊傳播工程學系	
25.	南華大學	傳播學系\戲生劇團	
26.	真理大學	運動資訊傳播學系	
27.	慈濟大學	傳播學系	
28.	長榮大學	大眾傳播學系	
29.	玄奘大學	影劇藝術學系	
		大眾傳播學系	

序	學校	科系\劇團名稱	社團\劇團名稱
30.	亞洲大學	資訊傳播學系	
31.	開南大學	資訊傳播學系	
32.	佛光大學	傳播學系	
33.	明道大學	資訊傳播學系	
34.	朝陽科技大學	傳播藝術系	
35.	南臺科技大學	資訊傳播系	社團\話劇社
36.	崑山科技大學	視訊傳播設計系	
		資訊傳播系	
37.	高苑科技大學	資訊傳播與行銷系	
38.	中州科技大學	時尚造型與視訊傳播系	
39.	醒吾科技大學	表演藝術系	
40.	崇右影藝科技大學	影視傳播系	
		表演藝術系	
		演藝事業系	
41.	黎明技術學院	影視傳播系	
		表演藝術系	
		戲劇系	
42.	台北海洋科技大學	演藝時尚事業管理系	
43.	東方設計大學	表演藝術學位學程	
44.	臺北城市科技大學	演藝事業系	

序	學校	科系\劇團名稱	社團\劇團名稱
45.	樹德科技大學	表演藝術系	
46.	東南科技大學	表演藝術系	

表三、全國大專院校數表

全國大專院校數 (資料統計時間：民國110年10月15日)										
公立					私立					總計
一般大學	技職校院	專科學校	空中大學	小計	一般大學	技職校院	專科學校	宗教研修學院	小計	
32	13	2	2	49	36	56	10	8	110	159

(資料來源：大專院校一覽表 資訊網)

至民國 110 年止，全國大專院校總共有 159 間大專院校，戲劇傳播相關共有 46 所學校，包含一般大學共 35 所，科技大學共 11 所，其中曾製作過舞台劇公演學校，就佔 34 所，不斷培養出學生製作戲劇的人才，甚至形成固定的學生劇團。

二、戲劇展演產業相關研究

開始構思書寫本研究時，研究者發現使用學生劇團主題的論文數量極為稀少，多數從劇場理論到策略行銷應用針對研究戲劇、劇團、經營分析等，因而，研究者特別彙整由台灣學生所撰寫的戲劇相關論文，並著重於學生對劇場與劇團的研究紀錄。

表四、戲劇展演相關研究彙整表

台灣劇場發展			
作者	年份	題目	摘要
林盈志	2002	當代台灣後設劇場研究 建構建構	探討 1980 年迄今的台灣當代後設劇場的成果，並建立起研究後設劇場的理論，將當代台灣後設劇場與後設劇場理論，初步建構出當代台灣後設劇場理論。

徐進堯	2006	龍鳳園戲劇團研究—兼論台灣客家採茶戲的發展與演變	藉由龍鳳園劇團的興起與發展、營運與管理、劇目與演出、來看台灣客家採茶戲的發展與演變。
林稚揚	2010	吳念真舞台劇《人間條件》系列研究	研究以吳念真所創作的舞台劇《人間條件》為主要研究範疇，深入探討其系列劇作裡，在劇本故事、情節結構、以及人物性格屬於「國民性」的部份。
蕭辰宇	2013	撰寫吳念真《人間條件》系列和 Marie Jones 的劇場比較	透過愛爾蘭和臺灣所謂「通俗」劇場的比較，兩地去殖民、全球化的論述會被呈現出來，同時也會談論劇場界的菁英主義為臺灣社會從殖民政權繼承的階級結構。
羅揚	2015	針對 1950-1960 年代臺灣話劇的導表演與舞台	主要以三位導演的作品為例，並透過劇評、劇照的蒐整及對當時從事戲劇的工作者作訪談，藉以窺探五〇至六〇年代的導演、表演風格及舞台。
李秀婷	2018	當代臺灣青少年劇場與青年劇場樣貌—以阮劇團、影響·新劇場的青年劇場為例	每年臺灣擁有非常多樣化的劇場表演，透過青少年劇場和青年劇場，通過藝術形式使青少年有多樣的表達、促使他們與社會的連結，也為劇場開拓出新的觀眾群。
經營管理層面			
作者	年份	題目	摘要
孫惠梅	1998	台灣歌仔戲劇團經營管理之研究---以宜蘭縣職業歌仔戲劇團為例	利用現代管理學的觀點為基礎，據此論述目前職業歌仔戲劇團營運模式。在組織分析，人力資源管理，行銷管理，財務分析等面向，以探究職業歌仔戲劇團經營管理活動。

沈玲玲	2004	台南人劇團經營、發展與作品評析之研究：1987-2004	除了紀錄台南人劇團的發展歷史外，也分析其特色、經營策略與重要作品，最後以觀眾的問卷調查整理，來評論觀眾對於台南人劇團之觀感，以客觀的觀眾意見，綜合出觀眾之間的關係。
黃貞禎	2007	台灣福音劇團經營管理之研究	研究藉由歷史文獻的收集整理，為台灣早期宗教戲劇與劇團鋪排出發展脈絡，並以目前運作之福音劇團為對象，透過深度訪談瞭解福音劇團經營管理方式，從管理學角度分析之。
朱曙明	2011	台北兒童藝術節與兒童劇團經營發展關係之研究---以九歌兒童劇團為例	探討歷年來九歌兒童劇團參與臺北兒童藝術節活動，對劇團本身在經營管理和專業創作上所帶來的影響和效益以及社團法人台北市兒童戲劇協會和台北市文化基金會擔任臺北兒童藝術節執行單位時兩者間的成效差異，研究理論採用策略聯盟、關係網絡以及利害關係人理論。
顏慈萱	2021	高雄劇團經營困境—「以 2015 年至 2019 大事件劇場」為例	闡述面對國家歌劇開幕，多元表演藝術相關活動、論壇、工作坊、國內外多樣的演出節目增多的情況下，劇團觀眾卻未隨著產量增加而增加，甚至面臨休團的決定；研究重點在於經營，尋找觀眾，以及高雄經營劇團生存的可能性。
建構劇團的產業結構			
作者	年份	題目	摘要
簡毓蓁	2014	國民小學故事志工劇團經營管理之研究—以「小黑魚劇團」為例	研究旨在探討故事志工「小黑魚劇團」自2004年創團至今的發展歷程、經營運作

			與管理模式、展演企劃與執行歷程及未來展望等面向。
陳詠欣	2018	從劇團經營看臺灣現代戲劇產業的侷限與可能性	藉由訪談劇團的經營者，直接從他們在產業的長期操作與觀察中，探討臺灣現代戲劇產業共同面對的經營問題，並從中了解臺灣現代戲劇產業問題的癥結所在。
學生創作論述			
作者	年份	題目	摘要
張舒懿	2005	開放配偶演出創作與製作報告為例	論劇作家創作背景，敘述文本大綱、本劇主旨，對文本進行結構分析後，演員的角色分析、演員筆記，導演說明製作戲劇的設計理念，排練到演出過程的日記與當日檢討，戲劇詮釋與文本之間的距離。
黃俊芳	2007	舞台劇《門後的大人世界》導演創作探討	民國 92 年台北市發生小朋友因為父母親要離婚而跳樓自殺的事件，導演希望把其中的這個故事突顯出來，透過視覺效果讓觀眾在離開劇場後，對於社會這樣的不幸事件，給予高度的關切、高度的重視、高度的協助。
黃郁晴	2010	金蟬脫殼—畢業製作《霧裏的女人》與《唉唉內含光》創作報告	演員和觀眾之間常有一層無形的「膜」，阻隔了最誠懇、直接和有力的表達，成因不明。藉由審視在排練與演出當下每分每秒的所感所思，來檢驗那一層——欲剝離或已剝離的——隔閡究竟是什麼。
陳昶旭	2020	《伊菲琴尼亞在奧利斯》導演創作報告	說明演出製作過程中所遭遇的狀況、問題、協調與啟發，以及我對於「古劇今演」之詮釋的導演嘗試，進而重新審視本次的演出成果。

陽欣芳	2016	從劇場遊戲到身心訓練：台灣戲劇學系訓練演員的幾個主要問題研究	以台灣戲劇系正規而常態的表演訓練作為研究對象，主要探討「台灣的大學戲劇系如何透過教育訓練演員」，進行追本溯源以及探討其教學內涵的工程。
李本善	2018	《生而為粉我很抱歉》創作報告—演員如何在劇場裡為觀眾說故事	藉由畢業製作演員在排練演出過程，並彙整成個人表演經歷。
鍾婕安	2019	演員工作筆記——以《大亨小賺》演出為例	以演員的觀看方式去記錄整個作品的創作過程，詳實記錄演員的準備、排演，一直到上場演出的各個細節。
廖苡真	2019	演員的未竟之路——《聲之音》及《哈姆雷特》畢業製作創作報告	本創作報告為演員回顧表演學習歷程並探究表演與自身關係的整理，回顧及談論如何進行演員作業、遇到何種表演問題、表演的進步成長以及表演與自身生命課題的關係，藉此對表演進行反思，檢視至今為止的學習成果。

第四節、劇團核心

一部戲劇的可以順利呈現，幕前幕後的工作團隊甚為重要。戲劇從挑選劇本、舞台畫面呈現、角色選定，導演便是不可或缺的職位，統籌團隊之間的大小決策，觀眾會透過戲劇推論導演想表達理念與運用手法。演員在舞台上最為明顯且直接傳遞表演或情緒，使觀眾可以投入在戲劇中，戲劇需要演員來扮演故事角色，找出不一樣的自己。公關需要藉著行銷宣傳，使民眾認識展演與演出資訊，配合導演工作表安排宣傳事宜。選擇上述三個職位作為劇團核心，對於劇團呈現是最為明顯的三個角色。

一、導演方法與導演風格

導演方法理解為詮釋概念的方法，因此形塑成導演風格。在解析劇本之後，需把焦點放在發展一個核心的詮釋概念上，或者此處所稱的方法。導演首要工作是定調，

決定戲劇呈現的風格，分析情節就變成一個種測試、發展、調整直覺的方式。透過直覺，可能會變成一個方法。詮釋方法必須貫穿整齣戲，所以必須達到戲裡每個文字和情節的要求，以清晰而動人的方式闡明它們（Bloom 著／李淑真譯，2010：53）。

由於劇本的選擇牽涉到導演個人的能力、風格及喜好，影響攸關重大，有的劇團會先選出或指派中意的導演，再由導演提出演出企劃書，經由相關人員審核後選定，這也是一般學校戲劇系慣用方式。許多戲劇科系學校的學生畢業製作為了能夠兼顧學生的自主性及修業要求，會由指導老師或教師組成的委員會來負責審核學生提出的企劃案（邱坤良，1998：8）。

導演理念與手法是導演要「怎麼說故事」，第一個工作是定基調，這齣戲的呈現的風格是寫實的，還是非寫實？是喜劇，還是鬧劇？如果是喜劇，是哪一種喜劇？是黑色幽默，還是無厘頭的風格？先定調，再去想呈現手法。所謂的導演手法就是藉由特殊的技巧與形式，來表達特定的主題。可以透過這五個方面來展現：1、演員的表演風格。2、舞台美學的概念。3、場景的流動。4、段落的切割與節奏的處理。5、特殊場景的呈現（李國修，2014：130-131）。

詮釋是一齣戲很少以有系統的方式進行。可能在發現劇中人物角色的主要目標之前，就已經瞭解這齣戲的結構；或者，做好結構分析之前，製作的統一概念便已經成形。為了呈現完整的詮釋過程，把詮釋工作分成不同的階段。從情節（或說內在的）分析開始，然後到結構（外在的）分析，最後為整齣戲的行成的一個方式（Bloom 著／李淑真譯，2010：21）。

在劇場，創作者透過舞台上角色的一連串行動，來傳遞想表達的思想與情感。但思想和感情是抽象的，難以捉摸的，無法單靠演員的台詞來完整表達。高明的創作者不應該直接給觀眾答案，而是讓演員去感受，自己去找答案。這時候，象徵就是一個很好的媒介，可以用一個具體的事物作為隱喻，傳遞出深層的思想與情感，身為導演，必須具備有引導或激發演員們想像的能力，以及處理隱喻象徵的技能（李國修，2014：158）。

透過導演和演員的溝通方式，可觀察出學生是什麼風格的導演，戲劇呈現的樣貌會與風格相近。俄國導演蘇可夫（Fedor Soukhov）把導演和演員溝通方式，分成四種：「獨裁者」、「教授」、「法官」、「神」：

- 「獨裁者」型導演，喜歡用示範的方式，自己演一遍，要求演員複製他的表演方式，把演員「雕塑」成他要的樣子，通常在排練時間不足的情況，導演直接給答案的方式，優點是演員可以看清楚知道「到底導演要什麼。」但缺點就是導演剝奪演員的創作空間，而且導演示範得不好，演員模仿錯誤的表達方式，只會越來越糟。
- 「教授」型導演，習慣用文本分析的方式來討論角色，遇到演員障礙時候，會去圖書館尋找相關資料。當然，心理學的分析，或某些劇場的理論可以讓演員更知道每一句台詞的背後的意涵，但有時候過多理性解讀，並不能幫助演員找到準確的情緒表達。
- 「法官」型的導演就像裁判一樣，他在遇到不確定的情況時，會叫你做出不同的情緒詮釋。例如要你用三種不同的哭泣方式來表達難過，然後由他來裁決哪一種是他要的。把創作的主動權交給演員，排練結果可說是遇強則強，遇弱則弱。創造力差的演員，呈現出來的東西一定很有限，而導演只能選擇一個免強接受的。
- 「神」型的導演，最難以捉摸。他不會給清楚的答案，他可能用很多隱喻、抽象的形容詞，例如「颱風過後的稻田」之類的詞語，來下達表演指令，甚至有時候會做一些情境式的練習，來讓你感覺，或身歷其境。和此類型導演工作的好處，他會讓你自己去體悟，自己去發現；但缺點在於，若導演引導的情境過於空泛，演員會陷入更深的迷惘，浪費許多排練的時間（李國修，2014：127）。

二、表演體系與表演方法

斯坦尼斯拉夫斯基（Stanislavsky）表演體系，主要的兩個部分：演員內外部的修養，以及演員內外的角色創造工作。它探討了創作過程的內在裡面，包括動作、想像、

舞台注意力、肌肉鬆弛、單位與任務、真實感與信念、情緒記憶、交流、內部舞台自我感覺、最高任務、貫串動作、和演員舞台自我感覺中的下意識等單元。歸結起來，所論述的是內部舞台自我感覺及其諸元素問題。演員表演的表現力，不僅取決於對角色內容理解的深度，而且也取決於演員肢體語言訓練的程度（詹竹莘，1997：74-75）。

斯坦尼斯拉夫斯基在《演員自我修養》書中對於他所提出的「單位」與「目標」，可說是斯氏最精彩的創見，若要好好研究劇本與角色結構，就得先把它們分成好幾個單位（片段或段落）。建議從大單位開始，尚不需進入細節，若大單位不夠明確，可再把大單位分作中單位與小單位。進一步提及，「目標」指的是角色（非演員）的欲望與期待、其所求所想。角色的所有目標最終都匯聚成一個總體目標，形成「一條合理且連貫一致的流」。接著提到：「整齣戲的湧流中，所有個體的、次要的目標，最後都應當聚集並實現整齣戲的最高目標，也就是劇作家在文學上的創作母題，是激發創作的關鍵思想（Chekhov 著／白斐嵐譯，2018：169-170）。」

斯坦尼斯拉夫斯基結合俄國現實主義表演傳統，創立了「體驗派」表演體系，特徵是演員通過有意識的心理技術達到天性的下意識的創作，要求的不是模仿形象，而是成為形象、生活於形象之中，並要求演員在舞台創造過程中有真正的體驗，每次演出都根據應預先深入研究過的人物形象的生活方式，重新創造生的有機過程，而不是重複過去的表演，這套表演體系稱為體驗派（詹竹莘，1997：218）。

另一位俄國這名劇作家契訶夫（Chekhov）在論及表演技巧時則認為：演員何時接收、何時送出能量，則取決於場景內容、導演指示、演員自身選擇，或是以上之綜合。至於演員該如何執行接收，絕對不只是在台上聽或看而已。真正的接收代表演員以最極致的內在力量，把當下場景、人物、事件都吸進去演員整個裡面。就算對手演員沒受過如此的訓練，為了自己的表演，絕對不能在任何選擇放棄的時刻停止接收能量。最終發現，個人努力會自然而然喚醒其他演員，激勵他們與自身同心協力（Chekhov 著／白斐嵐譯，2018：53）。

19世紀下半最偉大的法國演員之一，同時也是表現藝術派大師的哥格蘭（Coquelin）認為演員在表演時，應以冷靜的頭腦、不為所動的模仿方式進行表演，稱為「表現派」。哥格蘭認為第一自我的演員應當是自我的主人，始終冷靜地、隨心所欲地控制著自己的創造物——第二自我，不論角色應如何激動，演員在竭盡全力、異常逼真地表現情感的同時，應當始終保持冷靜，不為所動；即使在深受感動的場景時，演員仍應當具備能看清自己正在做什麼、判斷自己的表演效果和控制自己的能力（詹竹莘，1997：220）。

德國戲劇家布萊希特（Bertolt. Brecht）創立「史詩劇場」成為二十世紀德國戲劇的一個重要學派，他的表演理論與斯坦尼斯拉夫斯基的「演員角色合一論」針鋒相對，他提出了與表現派理論相近的「疏離方法」，要求演員與角色之間保持一定的距離，不要試圖把二者融合為一，演員要高於角色，駕馭角色，表演角色；要求演員用理智支配情感，用肢體語言去表演人物，揭示角色行為的社會目的性，讓觀眾不再沉溺於角色的認同，而是從角色的疏離表演中去發現劇作中所欲傳達的議題（詹竹莘，1997：221）。

中國表演戲劇家梅蘭芳則強調寫實的表演方法，實質就是虛擬的方法。梅蘭芳的表演不以外在花俏繁複的追求為目的，認為表演就是追求「簡、繁、簡」三層次的體驗與實踐。第一層次的「簡」，是指未經鍛鍊的稚嫩樸素，第二層「繁」，則是學習過程中的累積堆疊，而第三層次的『簡』必須復歸於第一層次「簡」，因此他的唱腔從來不以技巧取勝，身段也不追逐紛華耀眼，在他眼中「動中有靜、靜中有動」才是真正藝術的極致（李仲明、譚秀英著，2001：14）。

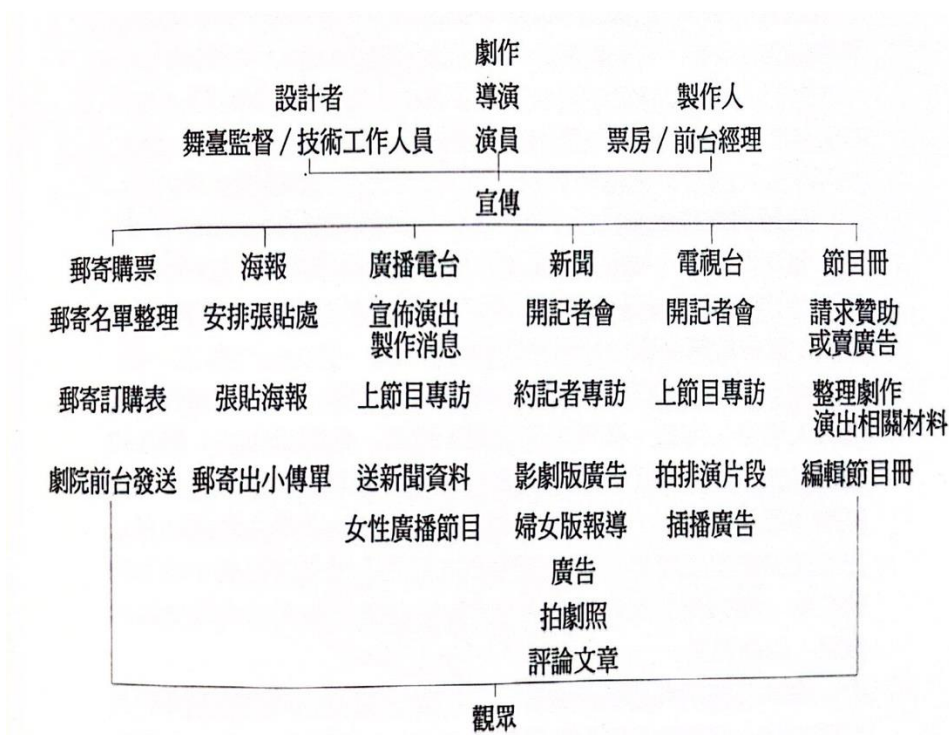
三、藝術行政與公關行銷

劇場是一種團隊藝術，甚至是最簡單的演出，也是需要很多傑出人才的共同努力。一齣戲的演出不單單是靠一個天才就可以將戲演的好，如果團體中各個份子各行其是，則無法做好，如果沒有精明的管理，團隊藝術也將無法發揮出來。經有組織的管理，

不僅是一齣戲演出，而是可以大量的演出，這樣的演出不僅可以讓觀眾得到滿足，且可讓劇團中獲得藝術心理創作的滿足感（尹世英，1992：65）。

一齣戲必須到最後呈現在觀眾眼前才算完成。買戲票與買車買車大不相同，觀眾買票時還不確定它是什麼。如何對一個即將上演的演出製作廣為宣傳並推銷它的好處來引起觀眾的好奇，使觀眾願意提前買票，這是宣傳部門的工作（此為學生劇團公關行政）。經由這個部門來使劇作家—導演—設計家—演員—工作人員和觀眾接連在一起（邱坤良 & 詹惠登，1998：52）。

下面的結構圖可幫助瞭解宣傳部門工作分工的情況：



圖一、宣傳部門工作分工圖

上列的工作分配便是學生劇團公關行政試圖完成的，沒有製作經驗的情況下，加上宣傳種類的廣度與複雜，而劇團隨著每一年的傳承交替，正開始熟悉工作內容，已經是製作宣傳要結束的時候，每一次的製作就是重新學習。宣傳部門對一般劇團而言可能只有一個人負責，最多再加上一兩位助理，如果助理用得多，分配的工作就會比較細緻瑣碎，負責人協調管理的是相對就會增加。宣傳工作基本上就是這樣；如果宣

傳資料太晚送出去，媒體就晚收到，公眾就晚看到，即使有再好的宣傳材料也沒有用（邱坤良 & 詹惠登，1998：52）。



第三章、研究方法與研究對象

第一節、研究方法的挑選

本研究根據研究問題，設計與三個不同性質的學生劇團進行對話紀錄，故採用質性研究。「質性研究」避免利用數字統計推估，其研究探索或描述事實，對研究對象較有更深的認識與理解，不急於將結果概推，得到一般化的原則，屬於「軟性研究」。(Maykut & Morehouse, 1994; Bauer & Gaskell\羅世宏等譯, 2008) (轉引自邱鈴雅, 2011)。

質性取徑的研究可以概括三大範疇：(1)聚焦「個人生活經驗」；(2)聚焦「社會和文化」；(3)聚焦「語言和溝通」。採用質性研究取徑具有如後優點：(1)適合用於探索或描述性的研究；(2)重視脈絡、自然情境的價值；(3)能夠深入理解研究現象在參與者生活經驗當中的豐富意義 (Marshall & Rossman 著\李政賢譯, 2014: 111)。藉由上述，肯定質性研究作為研究的合適度，描述行動及脈絡中與個人相互關聯的意義，且強調紀錄學生從生活經驗、文化中，面對學生劇團的經驗與想法。

質性研究中，常會與他人互動而發展深厚的社會關係，可以將這個關係視為一個不斷成長茁壯的過程，因此與他人互動、觀察、搜集資料會隨時間不斷演進，但卻不是草率的、反覆不一的。要取得可信的質化衡量資料，需要深思熟慮地用一貫的方式衡量，使之維持可靠 (Neuman 著\郭思餘譯, 2012: 144)。

本研究問題分為產業面和技術面，透過訪談的方式，探討現今學生對於學生劇團在市場上的優劣勢、機會或威脅。藉由學生劇團的核心成員（導演、演員、公關行政），採用深度訪談法、焦點團體訪談法、和參與觀察等三個研究方法，以及最後用SWOT理論進行訪談內容分析。

本研究意旨探討當今學生劇團的演員呈現與導演、公關行銷之影響，及學生劇團運作邏輯經驗，以當今台灣學生劇團作為論述研究，目的是希望能解答以下研究問題：

1. 學生導演僅有甚少的導戲經驗時，該如何養成自我導演風格與哲思？劇本的詮釋與自我觀念的表述之間會不會存有衝突？導演又該如何與演員溝通、與觀眾交流？
2. 演員該如何從無到有？該如何掌握表演技巧，以及如何克服演出時的恐懼與障礙？
3. 學生劇團的宣傳管道、行銷方式、以及票房收入亦關係著該劇團的名聲大小和未來能否壯大、存廢，如何才能突破學生劇團侷限的地域性、觀眾群、以及經費等問題，皆是研究者所關切的。

一、深度訪談 (In - Depth Interview)

質性研究的訪談不同於新聞採訪或電視談話節目的訪談，主要的區別是廣度的差別，而比較無關深度的差別 (Wengraf, 2001) (轉引自 Marshall & Rossman 著\李政賢譯, 2014: 175)。聚焦個人生活經驗的研究類型通常會採取此深度訪談，受訪者在訪談過程中受到較少限制時，往往或採取較開放的態度來反思自己的經驗，可捕捉受訪者言語中的深層意義。

Patton (2022) 將訪談區分為三類：(1)非正式會話訪談；(2)一般性訪談大綱法；(3)標準化開放訪談。提議增列(4)協同建構訪談或對話訪談 (Rossman & Rallis, 2003) (轉引自 Marshall & Rossman 著\李政賢譯, 2014: 176)。

1. 非正式會話訪談：隨著當場的個人與\或小團體自發或隨機展開的交談。
2. 一般性訪談大綱法：結構化的程度比較高些，訪談有預先安排時程，訪談者準備好主題或問題清單 (亦即訪談大綱，可以選擇在訪談前和受訪者分享，也可以選擇不分享)。這是質性研究最長使用的訪談類型。
3. 標準化開放訪談：有準備縝密擬定的訪談「腳本」，依照特定順序提問特定問題，有無後續追問皆可。常用在多場域個案研究，或較大樣本的研究。
4. 協同建構訪談或對話訪談：有無安排時程皆可，訪談夥伴共同產出新意義。

從上述資料歸類，本研究屬於一般性訪談大綱法，訪談前有提供訪談大綱與問題，請受訪者提前準備回答內容，期望減少思考的時間，盡可能除去回答不出的狀況。同

時，有部分屬於標準化開放訪談，除了提供訪談問題外，事前都一併告知提問的順序與訪談流程，且訪談期間會有後續追問的方式。

二、焦點團體訪談法 (Focusing Group Interviewing)

焦點團體法多了團體成員的「互動」和討論，研究者在此法中往往扮演了中間者的角色，其所收集的資料，便是以團體間互動討論的言詞內容為核心，此方法的特色是能夠在短時間內針對研究議題，觀察到大量的語言互動和對話，研究者可以從此對話取得資料和洞察，對於「探索性」的研究而言，是一項有利的方法（胡幼慧，1996：224）。

運作形式容許引言人擁有充分彈性，可以從容探索討論過程意料之外的議題。焦點團體訪談有相當好的表面效度，因為這種方法很容易瞭解，其結果也似乎頗為可信。再者，成本相對較底，短時間內就能獲得結果；而且一次可以訪談多人，也可增大研究樣本（Krueger & Casey，2008）（轉引自 Marshall & Rossman 著\李政賢譯，2014：183）。

Morgon（1988：23）進一步指出，要判斷「焦點團體法」是否事合於「特定研究」，最快捷的方法便是去試一試，如果團體反應熱烈，大家都熱切參與討論，那便顯示此法的「合適性」與「可行性」是很高的（轉引自胡幼慧，1996：227）。

考慮到本研究的目的，受訪者將提供在學生劇團製作經歷，此一研究途徑，將有助於受訪者了解受訪者在學生劇團的歷程，善用焦點團體訪談的優點，參與者們處在比較自然的環境，是同劇團學生一起訪談，成員之間皆認識，可以破除尷尬而互動減少的情況。訪談每個劇團提供導演一位、演員兩位、公關兩位作為訪談對象，訪問時間預估是 90—120 分鐘，採用網路的通話訪談，不受地域限制。

本研究方式透過搜集研究對象在訪談的想法和經驗，實施採用通訊軟體如 LINE 來進行通話訪談。依照受訪對象是學生劇團的導演、演員、公關行政，訪談區分為團體訪談與個人深度訪談，同劇團之成員會進行一次團體訪談（共三個劇團），深度訪

談則是十六位學生各自單獨訪談。採訪時皆會有錄音以保存第一手研究資料，訪談結束後，馬上將訪談音檔轉換為逐字稿，以免遺漏訪問之感受，避免混淆受訪者原意，最後再由研究者分析資料內容並做出結論。

三、參與觀察法 (Participant Observation)

Jorensen (1989) 指出在研究方法中，研究者需要直接以參與者的身份，涉入人們之間的日常生活，並且以成員或圈內人角度，進入日常生活世界的途徑。依照上述理論推演出，參與研究觀察法提供研究者直接觀察與實驗的媒介工具，使研究者可以用圈內人的身份進入所觀察的領域中，搜集相關資料（轉引自邱鈴雅，2011）。

因為參與觀察身在其中，無法保持客觀，無法得到正確性的資料，所以受到許多批評。諸如：人類的觀察是主觀的，而且是選擇性的，參與觀察當然無法客觀，更是違背了科學的精神與原則。然而，人類的活動是個持續的過程，許多人類的行為現象必須透過互動才有意義，而意義則因時、地、人不同而有不同（胡幼慧，1996：196）。

選擇參與觀察的原因為，研究者曾以導演、演員、道具製作等身份，參與「戲生劇團」多次作品，起初構想研究學生劇團時，便將研究對象設立為研究者曾參與劇團為觀察對象，其優勢在於能深入學生製作環境，並於觀察中吸收學生劇團的製作，將其經驗綜合於研究者本身，盡力達到研究之中立，於第四章訪談分析中，對於訪談資料提出個人看法或反駁論點。作為學生劇團成員的角度來觀察展演製作，更容易發現不同學校、不同性質的優缺，將研究者主觀感受紀錄下來。

表五、研究者參與劇團之經歷

2018 南華大學傳播系舞台劇週《小孩》\音控
2019 南華大學傳播系舞台劇週《收信快樂》\燈控
2020 南華大學戲生舞台劇《業》\演員、道具製作
2021 南華大學傳播系舞台劇週《即興謀殺》\導演
2021 南華大學傳播系舞台劇週《現世預言》\演員
2021 南華大學戲生舞台劇《我的飛揚青春》\演員、道具製作

2022 南華大學傳播系舞台劇週《全音休止符》\演員

2022 南華大學戲生舞台劇《明天，我們空中再見》\演員、道具執行

參與觀察是簡單易懂的研究方式，身處在所研究的場域，面對面自然的互動，並且有系統的觀察當時所發生的人、事，所產生的變化或發展。本研究於 2022 年 5 月，網路索取夜貓劇團《旅行生活》的門票；2023 年 3 月，購買南大戲劇 112 級畢業製作《我跟你說》的票卷，研究者以參與者的身份涉入參與活動，是觀眾，同時也以研究者的角度於劇場進行觀察紀錄。

四、SWTO 理論分析 (SWTO Analysis)

使用 SWTO 理論，可以歸納出自身優劣勢，同時也將外部環境的機會與威脅顯現出來，使研究結果可以更為清楚。優劣勢分析主要是著眼於企業自身的實力及其與競爭對手的比較，而機會和威脅分析將注意力放在外部環境的變化及對企業的可能影響上。在分析時，應把所有的內部因素（即優劣勢）集中在一起，然後用外部力量來對這些因素進行評估。先從自我（企業本身）出發思考有何優勢、劣勢；再從外部環境來看有何機會與威脅。這四點，就可以輕易畫出 2 X 2 方格的矩陣（朱成，2015：26）。

表六、SWOT 矩陣圖

強勢 (Strengths)	弱勢 (Weaknesses)
機會 (Opportunities)	威脅 (Threats)

本研究將學生劇團視為一個產業，具有運作的組織架構，已經有固定的觀眾群，主要創立是因為各校有舞台劇展演的製作，將學生推往展演廳售票演出，提供跟業界接軌的機會，學生可以檢視自我所學的能力。透過訪談對話，得出學生面對學生劇團的看法，使用 SWTO 理論分析可以得出研究結論，明確列出學生劇團面對市場的優劣勢、機會與威脅。

第二節、研究對象

選擇本次研究對象的評估，研究設定找尋國立、私立跟社團性質的劇團，互相比較。從研究者所處的戲生劇團作為第一考量，可以透過自身與其他劇團比較，更可以窺探出差異處。第二選擇南大戲劇，系所強調實作與應用的呈現，課程規劃提供學生有多項製作的經驗，具有研究價值。依照性質增加比對資料，挑選社團性質的夜貓劇團為第三順位，團員是不同科系領域的組成，容易碰撞出不一樣的風格。以此綜合為國立、私立和社團，三間不同性質的學生劇團，是如何進行展演製作與經營。針對三個學生劇團之受訪者背景介紹，概述如下：

一、南華大學傳播學系「戲生劇團」

「戲生劇團」屬於私立大學、非戲劇科系，南華大學傳播學系校外公演起源自 103 級畢業製作，於 2018 年創立第一屆戲生劇團，進行年度校外售票公演，至今已邁入第六年，歷屆舞台戲劇作品包括：第一屆《紅色凡尼莎》、《命運遊戲》，第二屆《愛錢虎媽》，第三屆《業》，第四屆《我的飛揚青春》、第五屆《明天，我們空中再見》、第六屆《歸家》。

南華大學傳播學系共分三組，戲劇展演歸類於影劇表演藝術組，因而在課程編排上，除了表演課、導演課、劇場技術課及編劇課，以及對劇場職位和技術等基本技術訓練外，課程訓練較為不足。學期製作是表演課與導演課學生聯合製作，呈現為期一個禮拜的舞台劇週，而年度對外售票公演則是大四學生的畢業製作，或是碩士生的創作作品。

二、國立台南大學戲劇創作與應用學系「南大戲劇」

「南大戲劇」屬於國立大學、戲劇科系本科，專門培養戲劇幕前幕後創作的專業人才，具備戲劇與劇場之基礎創作與鑑賞能力，將戲劇運用於各種教育場域，應用戲劇及社區運用戲劇參與社會，同時兼顧理論與實務，融會戲劇創作與戲劇應用。

總整南大戲劇的年度製作，111 級畢業製作應用組《如花似錦的年華》、111 級展演組畢業製作《赤鬼》、112 級學期製作《星星少年》（兒童劇）、113 級口述歷史劇場《回望》、112 級畢業製作《我跟你說》等。南大戲劇的本科學生可以透過觀看自己學校展演作為學習的模板，國立學校與私立學校在教學與資源上可能有所差異，所以本研究亦把「南大戲劇」列為研究對象之一。

三、國立中正大學「夜貓劇團」

「夜貓劇團」屬於國立大學、非戲劇本科、屬大學社團性質，由一群大學生憑著對表演藝術的喜愛而創立。社團有固定聘請相關經驗的老師來上課，每年都會有學期製作徵才，提供學生參與表導組、後台組、製作組的機會。夜貓劇團由不同科系領域的同學共同組成，容易激發出不一樣的戲劇內容，近年來致力於展演呈現，持續累積作品包括 2021 年《愛滋味》、2022 年度製作《旅行生活》、2022 年大製作《最後的遺言》、2023 年度製作《公寓》等。本研究希望能透過劇團性質上的差別，增加比對資料，故挑選社團性質的夜貓劇團。

由於本研究旨在探討學生劇團的市場與技術困境，研究對象之篩選，為研究對象透過研究者自己觀察以及社群媒體中搜尋學生劇團相關作品的作為篩選條件，訪談對象為南華大學「戲生劇團」、台南大學「南大戲劇」、中正大學「夜貓劇團」，共 16 位參與導演、演員、和公關行政的同學，本研究特意選擇參與學生劇團三年以上的同學，較具備校內外多場舞台劇製作經驗，也較能有更多劇團的涉入感與展演過程的親身感受。針對 16 位受訪者之背景介紹，概述如下：

表七、研究對象之劇團經歷

編號	劇團相關經歷\職位
A.	2018 南華大學傳播系舞台劇週《食用人間》\演員 2019 南華大學傳播系舞台劇週《再約》\導演 2020 南華大學戲生舞台劇《業》\演員、燈光技術執行 2021 南華大學戲生舞台劇《我的飛揚青春》\演員、舞蹈設計 2022 南華大學戲生舞台劇《明天，我們空中再見》\導演 2022 衛武營國家藝術文化中心威爾第歌劇《唐卡洛》\演員

編號	劇團相關經歷\職位
B.	2016 南華大學傳播系舞台劇週《守望者》\演員 2017 南華大學傳播系舞台劇週《一碗涼粥》\導演 2018 南華大學傳播系 103 屆畢業製作舞台劇類《命運遊戲》\助理導演 2019 南華大學傳播系 104 屆畢業製作舞台劇類《愛錢虎媽》\演員 2019 台北藝穗節《白水》\演員 2019 南華大學傳播系舞台劇週《守望者：復刻》\導演 2020 南華大學傳播系 105 屆畢業製作舞台劇類《業》\演員
C.	2018 南華大學傳播系舞台劇週《寄居》\演員 2018 南華大學傳播系舞台劇週《蛙戲》\演員 2019 南華大學傳播系舞台劇週《play games》\導演 2020 南華大學傳播系舞台劇週《即興謀殺》\音控 2020 南華大學戲生舞台劇《業》\演員、燈光技術執行、道具製作 2021 南華大學戲生舞台劇《我的飛揚青春》\演員、舞台設計 2022 南華大學戲生舞台劇《明天，我們空中再見》\演員
D.	2018 南華大學傳播系舞台劇週《蛙戲》\演員 2019 南華大學傳播系舞台劇週《再約》\燈光設計、舞台技術、道具製作 2019 南華大學傳播系舞台劇週\公關團隊 2020 南華大學傳播系舞台劇週《即興謀殺》\燈光設計 2020 南華大學戲生舞台劇《業》\燈光技術執行、懸吊技術執行 2021 南華大學戲生舞台劇《我的飛揚青春》\演員、執行製作、平面設計
E.	2018 南華大學傳播系舞台劇週《求證》\演員 2019 南華大學傳播系舞台劇週\公關團隊 2020 南華大學戲生舞台劇《業》\演員、製作助理 2021 南華大學戲生舞台劇《我的飛揚青春》\演員、行銷宣傳
F.	(不提供)
G.	2021 國立臺南大學戲劇系 112 級口述歷史《妳我他》\演員飾孫雨晞 2021 台中喚喚戲劇節是個女生，《如果以秒存在這世界》\演員飾張子萱 2021 國立臺南大學戲劇系 112 級教習劇場《愛的負擔》\舞台監督 2022 國立臺南大學戲劇系 112 級學期製作《星星少年》\偶戲演員飾天權媽媽 2022 國立臺南大學戲劇系 112 級畢業製作《我跟你說》\演員飾女孩、秀文
H.	2019 國立臺南大學戲劇創作與應用學系 111 級口述歷史《點燈》—《再見香港》\演員 2020 響座劇場《MayBe! 可以做》藝術季單元情境喜劇《The House 四房一廳兩衛浴》\演員 2021 國立臺南大學戲劇創作與應用學系 111 級學期製作《相遇 1943》\演員 2022 國立臺南大學戲劇創作與應用學系 111 級畢業製作展演組《赤鬼》\演員
I.	2020 高雄市私立樹人醫專應用日語科第 10 屆畢業公演《緝》舞台監督 2021 國立臺南大學戲劇系 112 級口述歷史劇場《愛。洄瀾》\舞台監督

編號	劇團相關經歷\職位
	2021 國立臺南大學戲劇系 112 級社區劇場《迷走三股~聽牡蠣在唱歌未來版》\演員飾蚵棚阿嬤 2022 國立臺南大學戲劇系 112 級學期製作《星星少年》\行政組組長、線下宣傳
J.	2019 國立臺南大學戲劇創作與應用學系 111 級口述歷史《點燈》\（再見香灣）演員 2020 影響·新劇場《旅行的耳朵》\導演助理、前台 2021 國立臺南大學戲劇創作與應用學系 111 級學期製作《相遇 1943》\行政 2021 影響·新劇場《女子戲·歲月流轉》\導演助理、服裝管理 2022 國立臺南大學戲劇創作與應用學系 111 級畢業製作展演組《赤鬼》\服裝化妝、行政
K.	2020 中正大學夜貓劇團《漫長的圍爐》\演員 2021 中正大學夜貓劇團《愛滋味》\導演兼燈光設計 2022 中正大學夜貓劇團《旅行生活》\導演兼燈光指導 2022 漂鳥演劇社青少年劇場《在場》\演員 2022 草草青少年劇場《風起》\演員 2022 中正大學夜貓劇團《最後的遺言》\演員
L.	2017 國立師範大學戲劇社《五種沈默》\演員 2021 中正大學夜貓劇團《愛滋味》\導演助理 2022 中正大學夜貓劇團《旅行生活》\副導演 2022 中正大學夜貓劇團《最後的遺言》\導演
M.	2017 第十七屆花樣年華全國青少年戲劇節_成功政附《[X]》\副導演 2018 明日和合製作所《請翻開次頁繼續作答》\高中生演員 2018 第十八屆花樣年華全國青少年戲劇節_成功政附《彼岸》\導演 2020 阮劇團見花開劇展中正大學中文系《孤獨討論課（一）》\共同創作 2022 中正大學夜貓劇團年度製作《旅行生活》\演員 2022 第十四屆草草戲劇節青少年劇場《=т·π·風起》\編創演員
N.	2021 中正大學夜貓劇團《愛滋味》\舞台設計、製作人 2022 中正大學夜貓劇團年度製作《旅行生活》\製作人
O.	2021 中正大學夜貓劇團《愛滋味》\前台接待 2022 中正大學夜貓劇團年度製作《旅行生活》\舞台
P.	2020 國立臺南大學戲劇系 112 級導演期末呈現《無感傷痛》\導演 2021 國立臺南大學戲劇系 112 級口述歷史《上一次錯過這一次》\導演 2021 台中喚喚戲劇節 是個女生，《如果以秒存在這世界》\導演 2022 國立臺南大學戲劇系 112 級畢業製作《我跟你說》\導演

第三節、研究工具

本研究主要研究工具包括六項，分別是訪談大綱、訪談同意書、訪談紀錄表、錄音設備、訪談逐字稿。

1. 訪談大綱

本研究以深度訪談進行，先擬定訪談的大概方向，在後續訪問時，可視情況彈性調整問題的內容與順序，並記錄受訪者的陳述內容，再加以整理、分析與應用。依據研究目的設計訪談大綱表，作為本研究之研究工具。訪談之設計主要可分為兩個部分：市場面與技術面，在訪談大綱方面，基於欲了解受訪者的生活感受與學生劇團歷程是否影響其角色發展之研究目的，本研究依研究問題並參考第二章文獻探討之相關概念，擬定訪談大綱，並將訪談內容分成學生導演、演員、公關行政。

表八、研究問題及訪談問題

市場面	
研究問題	訪談問題
台灣戲劇產業現況，那些因素直接或間接影響到學生劇團製作與展演？如何才能突破侷限的地域性、觀眾群、及經費等問題？	學生劇團在台灣劇場戲劇產業市場上的優勢與缺點為何？
	在經營學生劇團過程中，可曾遭遇過問題與困境？如何消彌與解決？
	北部與中南不學生劇團資源是否不同？例如學習與觀摩資源，有何不同？如何突破資源的問題？
	學生劇團是不是有特定組成的觀眾群眾？如何在特定客源中，增加新觀眾群？
	學生劇團的平均製作經費大約多少？經費是否影響製作品質？說明南部與北部之間的差異為何？

技術面	
學生劇團中的學生導演，在排演過程裡常會面臨哪些問題或困境？	選擇加入學生劇團並擔任導演的契機與考量？學生劇團對導演訓練為何？如何處理排戲期間遇到的導演問題？
	排練過程與演員溝通遇到困難？例如舞台概念呈現不清，要如何修正自我的導演風格？
	導演如何在劇作家現有的劇本中，詮釋自我想法與導演手法？若遇到觀眾看不懂的狀況，如何修正此問題？
	經歷導演排練與展演過程中，有無自身認知上的變化與成長？在經歷劇團展演後，對未來持續導演工作有無看法？
學生劇團中的學生演員，表演經驗對其自我有哪些影響？	選擇加入學生劇團並擔任演員的契機與考量？學生劇團對演員訓練為何？排練期間是否有遇到表演問題？如何解決？
	排練過程與導演溝通遇到困難或是劇情認知不同，要如何取捨或改變表演呈現？
	認為自身演員經驗是否足夠？經驗與表演間演員的影響？經驗不足時，如何彌補？
	觀眾票房是影響演員表演呈現的因素之一，學生演員面對票房差異是否會修改表演力度的差別？
	經歷演員排練與展演過程中，有無自我認知有無變化與成長？在經歷劇團展演後，未來會選擇戲劇相關工作嗎？
	選擇加入學生劇團並擔任公關行政人員的契機與考量？學生劇團對公關行銷訓練為何？

學生劇團中的學生公關，在行政執行上常會遭遇哪些障礙與困難？	學生公關在行政執行上常會遭遇哪些障礙與困難？如形象海報、周邊商品、劇照、節目單等製作流程時，執行期間所遇到的特殊問題？
	當行銷宣傳效果不如預期，連帶售出票卷甚少時，如何改善此狀況？
	經歷公關行政與展演過程中，有無變化或成長？在經歷劇團展演後，未來會選擇持續劇團相關工作嗎？

2. 訪談同意書

在正式訪談前，研究者會先提供訪談同意書讓研究對象充分理解研究之目的、訪談的進行方式、用途等。除了講述對研究對象之尊重也避免非必要之紛爭。研究者與受訪者保障隱私之承諾，不會使研究對象個資外洩，在取得研究對象同意書及同意訪談過程中錄音授權後，再開始正式訪談。

3. 訪談紀錄表

訪談過程，研究者隨筆紀錄的訪談手稿，在訪談大綱裡特別註記注意事項及深刻內容，有利於彙整分析研究資訊時作為輔助。

4. 錄音設備

在開始正式訪談前，需要取得研究對象之同意，方能錄音紀錄訪談過程。錄音有助於研究者大量紀錄訪談中的資訊，作為研究資料分析探討之依據，同時確保訪談內容的正確性。

5. 訪談逐字稿

於訪談錄音完成後，將錄音內容轉換為文字檔，在研究資料分析前，研究者做初步閱讀及錯字校正，再以通訊軟體將逐字稿傳送給研究對象，確認訪談內容無誤後，在回覆給研究者。若訪談過程有誤，請研究對象加以澄清及描述，在回覆給研究者。

第四節、研究資料處理

一、研究倫理

本研究探討台灣學生劇團展演與經營的困境，學生劇團的工作模式，可能會引發個人情緒或涉及個人隱私，因此本研究倫理考量需確保受訪者之權益，此外在訪談過程中遵守理性、誠實、尊重，並保持中立外，也需要簽訂受訪同意書及遵守保密原則來處理相關倫理議題。換而言之，研究者在進行深度訪談時務必將訪談題目確實說明，化解受訪者對問題之疑慮，並務必取得受訪者同意再進行錄音，而分析資料也必須遵守保密原則，避免不小心觸犯受訪者隱私權，以尊重及不帶批判的態度來分析受訪者提供的相關資料。

二、受訪者之代號

本研究資料處理，首先按訪談者訂定為編號，將 16 位受訪者標註代號（A 到 P），其目的為保護受訪者的隱私，此外方便研究者核對訪談稿件。訪談問題依照順序編制為（1~4），如需使用受訪者 A 第二題的回答內容，則為（A-2）。

三、研究可依賴性

首先確認受訪者意願，並訂定訪談同意書，由受訪者簽名後在安排時間進行訪談並告知受訪者相關資訊以代號處理，除了確保受訪者個人隱私也可使受訪者盡所欲言。為避免受訪者壓力或緊張，於受訪日期前一週，會以 Line 的方式傳遞訪談大綱至受訪者，以提前瞭解訪談內容，也能有充裕時間思考。於正式訪談過程中全程使用錄音設備，以詳實紀錄訪談內容，可避免轉譯文字時發生誤解或遺漏。為了使受訪者確切理解文本內容與研究目的，完全信任受訪者提供的資訊，不誤導、不竄改。最後將轉譯好的文字稿使用 Line 的方式寄給受訪者，請受訪者檢核是否吻合訪談內容。

第四章、資料處理與分析

本章主要目的是在呈現訪談分析所歸納初研究結果。研究者透過訪談與資料分析，進而檢視本論文是否對得到支持。本研究採南華大學「戲生劇團」、台南大學「南大戲劇」、中正大學「夜貓劇團」，三個不同性質的團體，與 16 位同學在學生劇團中，所遇到的技術困境。

焦點團體訪談：產業面，同劇團進行訪談，三個劇團訪談日期為：夜貓劇團於 2022 年 6 月 26 日，南大戲劇於 2022 年 6 月 27 日，戲生劇團於 2022 年 11 月 30 日。其中，有位導演（受訪者 P）因為製作檔期，並未參與團體訪談，僅協助個人訪談。

深度訪談：技術面，針對 16 位同學進行一對一訪談，於 2022 年 6 月至 11 月期間訪談。其中，有位導演（受訪者 F）因為製作檔期，並未進行個人訪談，僅參與團體訪談。

原則上，每個劇團是訪談一個導演、兩個演員、兩個公關行政，有一個劇團是訪問兩位導演，但這兩位導演分別是，受訪者 F 是針對團體訪談的產業面回答，沒有技術面，然後受訪者 P 是針對個人訪談技術面，沒有產業面。

表九、受訪者訪談內容檢核表

受訪者	與受訪者訪談內容相符
A.	<input checked="" type="checkbox"/> 符合 <input type="checkbox"/> 不符合 <input type="checkbox"/> 沒意見
B.	<input checked="" type="checkbox"/> 符合 <input type="checkbox"/> 不符合 <input type="checkbox"/> 沒意見
C.	<input checked="" type="checkbox"/> 符合 <input type="checkbox"/> 不符合 <input type="checkbox"/> 沒意見
D.	<input checked="" type="checkbox"/> 符合 <input type="checkbox"/> 不符合 <input type="checkbox"/> 沒意見
E.	<input checked="" type="checkbox"/> 符合 <input type="checkbox"/> 不符合 <input type="checkbox"/> 沒意見
F.	<input type="checkbox"/> 符合 <input type="checkbox"/> 不符合 <input checked="" type="checkbox"/> 沒意見
G.	<input checked="" type="checkbox"/> 符合 <input type="checkbox"/> 不符合 <input type="checkbox"/> 沒意見
H.	<input checked="" type="checkbox"/> 符合 <input type="checkbox"/> 不符合 <input type="checkbox"/> 沒意見
I.	<input checked="" type="checkbox"/> 符合 <input type="checkbox"/> 不符合 <input type="checkbox"/> 沒意見

J.	■符合□不符合□沒意見
K.	■符合□不符合□沒意見
L.	■符合□不符合□沒意見
M.	■符合□不符合□沒意見
N.	■符合□不符合□沒意見
O.	■符合□不符合□沒意見
P.	■符合□不符合□沒意見

第一節、訪談資料分析

本章目的在呈現訪談分析所歸納出之結果，統整出學生在展演過程中的困難與考量，學生劇團經驗對未來影響以及提供學習借鏡。而在訪談過程中，研究者依照訪談大綱循序漸進分成四個部分來進行，使受訪者帶入自身的經驗，從三個不同性質出發的學生劇團和 16 位不同職位的學生，會有什麼思考上的差異，並由 SWOT 理論分析之架構，得出現今學生劇團已經具備哪些能力、想法與眼界。訪談內容經由「開放性譯碼」與「主軸譯碼」過程中編譯出 14 個次範疇，最後整合成 4 個主範疇。

表十、開放性譯碼與主軸譯碼表

主範疇	次範疇	
主軸一：影響學生劇團製作	(一)：環境資源	1.師資與場館 2.區域差異
	(二)：經費	1.學校補助經費 2.經費補助不足
	(三)：創作力與經驗	1.不受框架限制 2.創作自由 3.經驗有限
	(四)：票房	1.客源穩定 2.客源固定
	(五)：學生團員凝聚力	1.團員動機不一 2.沒有強制力
主軸二：學生導演的培養與養成	(六)：先備能力	1.對戲劇的熱情與期望 2.導戲的前置訓練
	(七)：導演能力	1.導演的決策力 2.建立導演風格

	(八)：導戲經歷	1.自我成長 2.未來走向
主軸三：學生演員的培養與養成	(九)：先備能力	1.對表演的興趣與想像 2.表演的前置訓練
	(十)：表演能力	1.劇本詮釋 2.劇組討論
	(十一)：表演經歷	1.自我成長 2.未來走向
主軸四：學生公關的執行	(十二)：先備能力	1.對公關的興趣與想像 2.行政的前置訓練
	(十三)：執行困難	1.行銷經驗不夠 2.人脈經費不足
	(十四)：公關經歷	1.自我成長 2.未來走向

主軸一：影響學生劇團製作

對學生來說，掌握產業市場會是影響學生製作的因素，找出學生劇團優缺點也是劇團展演中最為快速解決問題的方式，更是影響展演歷程的重要關鍵，所以研究訪談的同時，也間接使同學思考學生劇團所有的優劣勢，便存在問題被解決的可能性。因此本研究將影響學生製作分為五項，分別是環境資源、經費、創作力與經驗、票房、團員凝聚力，上述條件屬於學生製作常見問題，以下分別述之：

(一)：環境資源

1.師資與場館

我們其實舞台劇我們沒有很適合的師資團隊，可能比較有代表性的一些藝術大學，他們可能會有針對每個細項的師資，但坦白說我們的幾乎都是，我畢業的時候是這樣，我不知道你們之後怎麼樣，反正我畢業的時候是都只靠磨磨（指導老師）一個人打，可能靠磨磨的劇本經驗、導戲經驗去做，但其時我會覺得每個就是包含演員啊到公關策展、行政什麼的，其實我覺得我們都蠻需要一個專業的老師去監督大家完成。（B-1）

我們學校沒有一個比較專業或者是大型的一些表演廳，我覺得還有一個經驗不足的問題，然後我覺得這個經驗的話，就是因為我們都只是上過一堂表演課或者是一堂導演課，然後就做畢製了嘛。(C-1)

因為有時候還是會受限，那這同時就回應到我們身為學生劇團的難處，因為我們就是，在這個地方演出，那可能就是場地上還是會有需多受限。(N-1)

就是會變成說我們沒有決定權，就是可能必須要讓老師去決定，比如說像設計東西或者是，因為學製我們還沒有辦法，就是獨立去，決定某一些事物，一定要很多都是設計的老師他們去執行，就是去設計，然後設計出來，然後跟我們大家講，我們大家去做這樣子。(I-1)

上述私立大學的學生劇團提到，舞台劇展演屬於畢業製作，社團甚至是課外活動，相當然爾沒有專業的場地設備外，缺少舞台劇相關技術的師資。以南華大學為例，缺少舞台設計、服裝設計等，對於設計沒有確切的設計流程，前期製圖、開會改圖、選用材料等，無法每個領域更全面的指導學生製作，因此學生會耗費更多時間在摸索製作過程。其中，戲劇本科則是由老師先設計、製圖，同學製作負責製作，或許學生會認為沒有決定權，但學生就不必在設計苦思太多時間，可以專心投入製作道具與舞台呈現。

2.區域差異

我覺得中南部他們資源不足，其實是一個很難突破的限制，是一大硬傷，不然我覺得或許可以多舉辦一些藝術節，或是人文活動，那比如說舉例高雄的話，最近有推廣舞蹈平台啊，或者是一些用名義或是用，就是取名稱是很吸引人的，我有聽過一個藝術節叫作：不貧窮藝術節，那他其實就是給學生，或是剛出來的做劇團的小劇團，有一些發展的空間，為什麼要去做這些平台或是人文相關活動，就是他相較於北部的資源這個東西是，已經是比不上的，不可能一下子，或是可能兩三年就會趕的上北部這個東西，所以他必須要先從基本做起，就是先帶起南部的藝術氛圍。(A-1)

很直觀的就是第一是直接搬場地，因為其實中南部的人比較少看劇，就真的也跟文化素養也蠻相關的，因為我現在就是人在台北嘛，那台北其實六日，每個六日都會

有超多免費活動可以做，就是很多藝術節藝文活動展區什麼的啊都可以看，所以其實北部是從小，就已經很習慣這樣子的氛圍，那要像○軒講的，就是其實你要改變中南部人的習慣是非常困難的。(B-1)

南北兩地本來就屬於都市區，地區資源的落差，並非幾年就看趕上的，受訪者提出優先培養南部的藝術氣氛，提升民眾對於藝文活動的參與度，民眾的支持可以增加藝文產業發展的可能性。學生為了確保售票群眾，選擇校內演出或是離學校近的場館，此決定的風險相對低；為打破地區差異選擇搬場地，開拓新的地區客源，除了會增加場地費和交通費，在票房的收入又不能確定的狀況，學生多數不會願意承擔。

地區差異明顯，名校資源就是多樣、多元，學生對此的解讀：

因為北部學校的觀念，其實是很願意支持學生劇團，就是因為這個學校的那個系很久的，或是這個系很多年了，他們製作的戲可以回饋到本身學校去，學校才願意投資金錢。(A-1)

我會覺得名校有資源而且也難考，要嘛你就轉學考，要嘛就乖乖繼續演，我會這樣講是因為實在是太多人，跟我一起排戲的時候一直在抱怨我們沒經費、我們沒有知名度這件事情，但我覺得，嗯就輸在起跑點啊，所以好像也沒有什麼好去羨慕別人的，人家也是蠻努力才考上。(B-1)

那他們有那麼多錢可以做那麼多(事情)，我覺得是人家看中他們的學校的風氣，所以才都投這麼這麼多錢的。(D-1)

其實我覺得北部學校會有那麼龐大的製作費我不意外，那還有就是我們系，就是戲劇創作與應用學系，老實說我覺得比較注重是在應用戲劇的部分，對傳統舞台劇呢，好像…就沒有像北部學校這麼的，去專研的部分，那應此也不會使用高成本來，創作劇場空間或是技術等等。(G-1)

每個學校的生態不太一樣吧，因為像，例如說也可以像音樂系他們都是自己出錢出獨奏，所以只要是有共識的話，我覺得都好。(F-1)

資源差異是學生在製作中，最為容易陷入的問題點，北部學校願意投資學生，其原是因為系所成立許久，而製作展演可以回饋關注度到學校本身，因而看重學校與系

所的成果與風氣。每個學校的生態不一樣，而學生劇團是提供的一個環境，是注重實際應用，學習歷程的經驗。

台北高雄都會地區的戲劇資源多元，學生是否會投資自我到外縣市學習：

那其實南部，我們有就比較屬於自己的那種戲劇，劇場文化，有蠻多就是，有融合然後跟在地的融合或者是一些傳統元素等等，那我覺得這些也是很好南方養份，那說不定北部的，這種感覺不會那麼多，那我覺得我們可以多方攝取。(G-1)

對學生來講，有一個看戲的門檻一定在於票錢的部分，都是一千或是八百起跳嘛，這對他們來講是有蠻大負擔的，那如果可以把握時間免費資源的話，應該可以，讓更多被，就是想要多看戲或是想要多對舞台劇有認識的人來講，是一個不錯的資源這樣子。(M-1)

我覺得我們除了看戲以外，就是有一些可以去聽講座的資源，有一些劇團也會直接來我們學校就像，那個當代傳奇的那個吳興國老師他們也會回來，就是來學校辦講座，就其實我覺得，其實資源也是很充足啦，那我自己也是覺得南北，本來，其實風格就有差，也沒有說一邊比較好或是什麼。(I-1)

觀摩戲劇的資源差異，學生會不會去主動接受觀戲資源，甚至是外縣市地區，亦或者因為票價和車資開銷放棄資源。受訪者表示觀戲資源不一定要去外縣市，而是應該對現有地區資源的掌握，此為多數學生會忽視的部分，可以專注南部地區的在地戲劇、傳統文化，充分去吸收在地資源，不單拘限戲劇，甚至是講座、工作坊活動等。

觀戲資源對學生來說：

也沒有特別覺得北部怎麼樣或是南部怎麼樣，就是我覺得不同，就是不同地域，然後不同學校，也可以有我們是適合做的戲，然後只要主題內容或是概念可以，清楚傳達到，傳達給觀眾，我覺得也是，觀眾也是能感受的到，就是應該會有，就是願意去，感受這些的觀眾。(H-1)

不論我們在哪裡其實會想看劇就會想要去看戲，這就是那個人有沒有那個習慣這樣，而且在加上我們去看的戲，老實說跟我們的製作，當然會對我來講，對導演來講，我會透過我去看的一些戲，或者我去看的一些表演，去想說欸那我們是不是可以

嘗試更多更新鮮的東西，但是如果是技術面的話，我覺得因為他們的場地一定是比子衿（校內劇場名）更加專業，所以其實不一定都能全盤套用。（K-103）

就是剛剛講到可能身為導演演員去看戲是一定會吸收到一些什麼的，那其他的組，後台可能是像他們說的會有一些環境的設限，那像我自己做，我自己做前台跟行政，可能變相的會，我這樣講不知道會不會太超過，但我會覺得說就是，我今天去看戲的收穫跟我在社團上的工作會是沒有那麼直接有關連。（N-1）

不將戲劇侷限在地區展現，而是著重在表達的主題或概念，觀眾是否能清楚接收到，而喜愛舞台劇的觀眾，就是為了接收舞台劇的氛圍。受訪者 K 認為對於製作幫助不大，以導演角度，當然會從中獲取一些靈感，但對於設計會受到學校設備落差，無法呈現出專業劇場的設計。受訪者 N 提出導演、演員會較容易獲取經驗，後台技術或前台行政透過觀眾角度觀看，對於劇團工作並無直接幫助。

學生提出對資源不足的解決：

覺得啦需要當地政府的單位，就是需要多一點補助，讓他們才有那些，想來想去還是都需要錢，才可以辦法解決這些事情，然後就是可以讓那些想製作活動的那些單位來，贊助啊或者讓我們能夠有更多的錢可以去運用，就是招一些人力啊之類的，可以到其他的藝術中心或者是表演地區去表演。（C-1）

我想到的例子可能就是跨校合作吧，就是也可以做一些交流這樣子，跨校合作戲劇，可能可以北部的一些，因為是南部的資源不足嘛，所以就是可以跟北部的資源可以合併，一起為了這個戲劇付出，然後但我覺得這可能是會需要有一個，有一個媒介人可以去中間協調，就是要看有沒有這個人可以協助。（D-1）

可能向下幾屆或高中去宣傳，就是他可能高中的，就是取一點我們演出片段，讓高中去做宣傳，然後或者是展演這樣子，就是可以讓更多學生知道，然後就是因為學生劇團會比較，就會吸引比較多學生，各個大小社團去宣傳，可能有興趣就會看，這有可能去興趣看到，就會前往觀看這樣。（E-1）

上述提出幾個解決資源差異的想法，研究者將可行性在延伸補充。如果政府願意提供學生機會到藝術中心演出，學生能得到演出經驗外，同時邀請民眾觀賞演出，是另類的宣傳戲劇，甚至培養民眾參與藝文活動的興趣，又能給予學生演出機會。跨校合作包含許多流程製作問題，實際合作有一定難度，但能夠創造許多優勢，雙方資源

能夠整合運用，彼此客群可接觸到不同地區的製作風氣，學生可以碰撞不一樣的火花。以上是資源不足能嘗試的方式，找尋額外資源或聯合製作，互相創造新客群。

(二)：經費

1.學校補助經費

學生劇團比起台灣其他的劇場來說，優點就是，第一是有補助的管道，但是補助管道可能相對於大劇團來說還是比較設限了點，相信大劇場可能對政府的一些補助還能申請到更多的經費，但至少還有補助管道，可以讓學生劇團至少有一點經費可以做。

(B-1)

我覺得學生的優勢是第一個他在學校，所以它會有比較多的資源，跟所謂學校教授會有一個監製的責任，所以基本上它可以，等於說是有一個比較大牌的人，幫你弄一個品質保證的感覺，你去彌補學生經驗的不足，就是因為我們還是學校製作，所以在人事成本上，因為大部分都是學生，所以人事成本上基本上是沒有成本，然後有一個成本可能是例如說指導教授這種成本，那場地的成本基本上也很低，應該是會有屬於學生的優惠這樣子，所以我覺得這算是優勢。(F-1)

我自己的話優勢的話在賣票上面，我們票價可以開的比較親民一點，然後我們這樣做，就是題材的部分也可以比較多元，剛剛學姊有講到就是，老師有計畫可以申請，在校內就是那種製學團體可以申請，所以我們可以做的題材，可能可以比較多做，然後提到像剛剛劇本的版權的授權可能會比專業劇團來的就是容易，所以就是可以比較多元，然後還有經費就是從學校裡面出，或者是就是其他的募資，因為像我自己之前的學校是不能募資的，對所以所以如果可以從校內經費拿那就是比較省錢一點。(I-1)

就是因為其實我們做的這些戲這些製作，都還是靠著學校的名義去完成、去發表，所以我們基本上是要在學校可以接受的最大限度內，去完成這些事情，我們沒有辦法完全的去照著我們真的想幹嗎就想幹嘛，因為我們終究是被限制在學校這個地方，所以還有考慮到這個製作是否合宜啊。(J-1)

學生製作靠著學校的名義，在接收資源的同時，也被學校保護著，須依照學校的規定。經費上，學校可以核銷部分的開銷外，加上學生劇團沒有人事成本，不需要支付人力薪水，可減少支出，排練時間比業界劇團來的彈性。製作上，有教授的審查監

督，給予學生極大發展空間，即使發生展演或製作上的錯誤，老師們也能適度提點並提出建議，種種相加是學生製作優勢。

2. 經費補助不足

因為小劇團太多了，所以資源相對很少，每個劇團都拿一點，其實畢竟台灣，台灣沒有對這些藝文產業的，就是資金的提供，本來相對就比較少，再加上劇團太多，那個製作戲劇的名字就會有所下降，所以因為受到這些限制而提升會變得很緩慢。我覺得製作經費有限，一直以來的問題，因為本來學生，學生投入這一塊戲劇的這個質量就沒有那麼多高，再來就是製作技術的不純熟。(A-1)

我們比較沒辦法使用台灣劇場目前比較大的經濟來源，就是政府的補助，那因為通常政府補助或者是地方補助，他們對象都是有立案，而且志於長久發展的劇團，對，那像我當初在「四個女生，」也就是《如果以秒存在這世界》的那個劇團，就我們那幾個人其實是一群想要嘗試一起做戲的同學一起創立的，那當然也就沒有立案，那所以那時候我們在尋找補助，補助還有獎金的時候，其實遇到很大的困難，其實就是很難找到符合我們的那個部分。(G-1)

台灣對於藝術產業的資金提供，資源相對稀少，申請補助審核的篩選過程複雜，多數給予立案劇團或藝術家。學生劇團無法跟多年製作經驗的大劇團相比，不管是對於資金上的運用，以及舉辦展演帶來的收益，站在政府投資方的立場上，大劇團優先獲得經費補助的機會較高。

受訪者接續表述經費資源不足的解決方式：

經費不足話，其實就是要採取相對應該取捨，那對於技術不成熟的話，其實可以用以量代質的方式，這個點就是學生劇團，學生劇團的點就是人多，這個是他們的優勢，所以他不用去做一個很高技術量的一個製作，他可以透過人力啊或是，透過人力啊或是透過大家去做很多的道具，然後達到以量代質這個方法。(A-1)

那之後我們也根據，我們現有的資源和成本做取捨，那就是盡量壓低我們的成本，然後並且販售週邊來，增加我們不虧錢的機率，那老實說我覺得做戲，要怎麼講，要做戲來賺錢幾乎是不太可能的事情，那能夠真的賺錢的，也就是不依靠政府補助的，

也就只有大團就是以商業盈利為目標趨向的，所以現階段我做戲，通常是以不虧錢為目標。(G-1)

那如果自己學生劇團來講的話，我覺得其實就只是各校的生態不一樣，因為台藝北藝台大，我對台大沒有那麼熟悉，但台藝北藝他們的製作他們學校本身就有場館，學校的名聲跟他們辦展演的屆數，其實都比中山跟南大，來的多很多，所以我會覺得，如果以學生劇團來講可能不是因為資源多少問題，我覺得只是行銷，就畢竟他們是台藝大的或是台大，那南部的話，南大戲劇跟中山劇藝，都是比較新的劇系，我覺得就是還沒有比較完整的建立起屬於我們的，一個圈子。(F-1)

學生可以運用人力眾多去替代品質，增加製作道具的人員，提升道具的數量或細緻，以此彌補經費不足。在現有的資源和本取捨，壓低成本且增加額外收入，學生現階段是以不虧錢為主要目標，需要花費時間來建立屬於學生劇團的知名度，使大眾知道學校有戲劇傳播相關科系，並有舞台劇展演，逐漸認可學生的製作實力。

如要深論經費會不會影響品質，歸納出受訪群的見解：

我覺得經費絕對是影響製作品質的一個很大重點，因為像我自己的話我就覺得場景跟妝造是舞台劇很大的靈魂，就是你場景跟妝造越好的話，就越能把觀眾帶到氛圍為裡面。(B-1)

因為錢，就是的現實面嘛，就是錢不是萬能，但沒有錢萬萬不能這樣子，然後就是像是剛剛○蓉講的就是那些佈景、那些舞台類的，真的你直接大圖輸出或者是直接買木頭啊那些，總比你用一個紙板做出來的品質跟樣式還要好。(C-1)

我覺得經費其實是會影響製作品質，可是我指的影響的部分精緻度，那因為會有經費控管的問題嘛，當然一個說法是你有多少經費做多少事，可是我相信，你要更多的資源那你就可以把你想要達成事情，更完美的去做到。(J-1)

那我覺得其實品質有分，物理上的品質還有精神上品質，要怎麼講，就有點像是精神上的品質，我覺得就有點像是導演的手法或演員他的他自己的技巧等等就是，感受性的感覺，那物理上可能就是，可能他們燈光用超好，可能那種電腦旋轉超華麗的燈泡，佈景用很大然後做的很精緻，那就要花很多錢，那這個就是經費，可以解決事情。(G-1)

直接影響畫面呈現是舞台設計，場景妝造是舞台劇的靈魂，越精細越把觀眾帶到氛圍，以研究者經歷過學生劇團後，觀看戲劇會有幾大重點，場景設計會推論出導演到設計編排、演員會如何使用場上的佈景，細節度越高越能投入導演想呈現的故事裡。訪談將品質區分為物理上與精神上，物理即是實際可看到的，包括燈光、投影、佈景；精神屬於導演手法或演員技巧，感受性的呈現。品質主要的層次差異，是資源擁有與使用，可以把想達成的事情，更完美的做到。

導演在處理舞台美學前，應該先建構對空間的認知，可以從幾個層面來處理劇場空間：一、劇場的實體建築，舞台的深度，鏡框開口的寬度、高度、觀眾席的面向、數量、與舞台之間的距離。二、場景風格的設定，例如寫實或寫意，及其他非寫實的形式。三、故事發生場景的實際環境，角色的上下場動線，每個出入口通往的方向（李國修著\黃致凱編，2014：137）。

論其經費與品質間的關聯，受訪群提出經費無影響品質的原因：

我覺得這個並沒有直接影響的關係，因為製作品質他也優關到許多面向，那可能前面有提到了，就是有些東西，有些品質的提升某方面品質的提升，不一定要透過金錢來做到這一件事情這樣。（A-1）

因為我覺得表演的重點是在於戲，演員的戲很重要，其他的是讓演員的戲可以更加聚焦或者是會更加，或是更加讓觀眾可以進入氛圍，但我不是說其他的東西都不重要，但是我覺得重點會是在演員的戲到底，能不能打動人心，那經費的部分會影響到比較多是舞台跟技術能發揮空間。（K-1）

基本上沒有身兼多職的概念，就是一個蘿蔔一個坑，所以我覺得經費不會影響品質是，如果是在學校的話，會影響的只是那些，很雷的同學，那如果在外面你可以找你自己喜歡的來做戲，我覺得品質不會說超好，但至少做戲的過程中是比較少障礙，那至於戲本身好不好看，那當然是取決於導演，或是那齣戲的藝術總監或是負責人這樣子，這也是考驗經驗這樣。（F-1）

我自己覺得不會影響製作品質，就是，就看我們自己是，是什麼怎麼想的，確實可能有比想像中的差一點，但是我覺得，都不一定是壞的事情，就是這是相對的比北部學校的話，雖然他們可能學校資源給了很多，我覺得反而會自己，就我們不會就是透過學校，然後會想要自己去，自己去找那些贊助，我覺得反而能更獨立嗎？（H-1）

品質的提升，不一定需要透過經費，對於戲劇最直接影響是演員的表演，演員最先引導觀眾進入故事氛圍。對學生劇團而言，經費運用更多是舞台設計跟技術能發揮的空間，舞台佈景陳設屬於加分項，協助演員表演過程裡，容易進入角色情緒，使觀眾容易聯想。學生劇團最常影響製作的品質是，團員沒有完成份內的工作，認為有做有參與到就好的想法，沒有想把戲劇作品的層次往上提升，造成其他人員必須彌補工作空缺，需要臨時調動工作分配。

現有資源是否充足或缺乏，受訪者對學生製作環境表示：

對於學校給的補助多或少，其實我覺得是不影響啊，就是本來做戲就是要找經費啊，那如果學校沒有，能申請的沒有那麼多，那我們就是多去練習如何投計畫書，如何找錢，這樣對我們未來也是有幫助的。(I-1)

因為老實說，學生製作其實，如果品質沒有那麼完整或是沒有那麼好的話，有很多因素，所以可能不能直接跟經費是完全的正比抵銷消化這樣。(F-1)

喔能拿的那麼多錢，也很棒，可是我們沒有，我不是專業劇團，是一個社團，我們沒有受過專業訓練，所以學校不會給那麼多經費，我覺得也是可以理解的。(L-1)

學生製作品質不完整的因素，並非單論經費，可以改善的地方多，回顧學生劇團或社團形式，各方面的專業度不足，本就缺少經驗，票房沒有實質保證，對於投資方不願意投資經費是可以接受，面對現今學生劇團的現況，受訪者表示做戲本就需要找經費，學生反而能多練習撰寫企劃書、找經費。

接續上述提到經費不足，若假設製作給四十萬經費會如何運用：

那假設我們今天南部學生劇團拿到四十萬的錢，我們的技術就像前面有幾個問題裡頭，我們的技術也做不出那個佈景，我們設計美感也找不出那種服裝或者是買不出那種服裝，所以我會說沒有直接影響，是有再多錢都，都沒有用是因為我們學到東西本身就跟大家有落差。(A-1)

如果今天經費到四十萬那麼多，那說不定我覺得我覺得我覺得會，可能會有一個我會想做的花費是，我會想請外面的老師來，就是用那些錢請外面的老師來，可能教我們一些真的專業的東西，如果是這樣，那四十萬完全說的過去。(N-1)

假設彌補經費不足，學生會選擇如何運用四十萬的資金。非戲劇本科受訪者表示，學生擁有的技術存在落差，即使實際拿到高金額的費用，仍缺乏專業技能的課程與製作能力，拿到高額經費也難以消化運用。社團性質受訪者回答到，展演都是小規模製作，考慮到經費運用的合理性，希望透過專業師資授課，使技術知識能夠增進與傳承延續。

(三)：創作力

1.不受框架限制

我提到的優勢是，在台灣有許多小劇團，所以各個劇團的製作、戲劇種類會相對的多元，他不會被大框架所框限住，他可以做很多不同的戲讓台灣的觀眾可以有不同種類的戲劇可以看。(A-1)

那對我來說優勢的話，就是別人在看戲的時候，因為我們是學生劇團嘛，那他們就不用業界的標準來看待，但同時這也是一項缺點。(C-1)

我覺得優勢是我們想像力空間會比較大，我覺得創意都還蠻多的，所以我們做的東西會比較大膽，然後學校，我自己覺得學校給的資源不一定會很多，但是因為我們自己會出去找贊助什麼的，所以我們也會盡量讓那些錢，可以做到我們自己想要的東西。(H-1)

我認為學生劇團在台灣優點是，因為我們不是專業劇團，所以再加上有學校的贊助，然後沒有營利的壓力，所以我們可以嘗試不同的製作形式，然後也有許多試驗的空間，也可以讓觀眾看到有別於專業劇團的一些創新地方。(K-1)

學生劇團優點是，學生劇團通常會有比較大膽的嘗試，很多實驗性的表演會在舞台上被看到，不會被既有的框架所侷限，我覺得這是學生劇團的優點。(L-1)

因為是學生製作，大眾給予更多的接受空間，學生的確未熟悉劇場運作，不被業界模板框架，自由度與實驗性性質較高，但對於學生的製作展演呈現的樣貌，大眾接受的程度比售票劇團高，且票價親民、心理預期與實際落差不大。

2.創作自由

像剛剛那個○欲有提到的藝術價值這件事情，就是我覺得學生劇團他不會被，所謂業界的商業模式所局限，雖然票房固然重要，但是他可能可以做一些有關於經典劇，

然後可以很著重在戲的品質上啊，而不是去為了取悅觀眾，然後攸關於票房，所以我覺得關於藝術價值，這個東西是學生劇團的一大特點。(A-1)

就是說學生劇場比較，不會有設限然後在有藝術價值的問題，因為這個感覺跟那個獨立樂團有點像，就是獨立樂團沒有經費，可是他們可以創作自己的音樂，不會被經紀公司設限這樣子的感覺。不過學生劇團就還是會有一個蠻容易發生的誤區，就是因為太不設限了，所以有時候在發表自己的一些，比如說寫劇本好了，你就要講出自己的藝術價值的理念的時候，有時候會有一點作者爽，就因為就沒有考慮到大眾所以可能會導致自己想表達的藝術價值，反而觀眾看不懂的這個狀況會比較多，可能一方面也是因為沒有其他很多的監督者，就是外面大劇團可能會有很多監督者，去監督這個作品，去監督這個一個劇本，覺得大家看不懂應該就可以擋掉。(B-1)

學生可以勇於挑戰與實驗，一方面是不用取悅觀眾的喜好，因為學生劇團具有固定支持的觀眾客群。受訪者表示藝術價值是學生劇團的一大特點，其價值是學生產生出的特質，可以注重在戲的品質；使筆者便思考，學生製作可以將宣傳目標，投放在學生所創作出的稚嫩感、誠懇度，以此作為學生劇團展演的價值，展現出屬於學生風格與獨特性，業界劇團也難以複製。

3.經驗有限

缺點的話，我覺得是學生劇團經驗比較不一樣，就是沒有大劇團的經驗那麼多，然後可能會影響到宣傳跟售票流程的生意，就是會學生劇團以本校南華大學為例的話，可能大家平常的經驗比較多都是在辦系內活動，或者是自己有參加社團、社團活動，其實規模會比我們在表藝廳裡面的正式表演活動小很多。(B-1)

針對製作經驗相對缺少的情況，訪談提出解決：

就是以教育之名就跟外面真的有導戲經驗跟展演過程戲劇的專業師資，就是辦一場活動或工作坊什麼都可以，然後在那個時候我們就可以問，真正專業的人，你們平常的規劃期是多長怎樣怎樣的，就盡量從沒有經驗的時候，對有經驗的人吸取他們的經驗套用在自己身上。(B-1)

可以就像是台藝大那種台大他們都會有一種、他們自己的每節課或者是每個學期都會有一個演出，然後他們可以在自己的演藝廳先做一個，就是一個局部的演出，然後讓他們先，就是當工作人員或是表演者可以先近一步的去，了解他們什麼音響啊燈

光啊那些，然後在到外面演出的時候，他們就可以更熟悉，這些工作內容，就是會覺得說這樣就會有第二次第三次經驗，這樣子他們的經驗就會比較足夠，但這個部分就是需要學校的幫忙。(C-1)

可透過工作坊、講座的机会，直接向專業人士詢問製作問題，提供不同的解決方式，藉由問答的過程裡獲取經驗。即使課程沒有要求製作，學生可自發性組織團隊製作演出，挑選對戲劇有熱忱的，或是認真想要累積經驗的夥伴，以此轉化形式去增加自己的經驗，而不是只有學校製作的經驗。

(四)：票房

1.客源穩定

我是以那個「如果以秒存在這世界」來講，其實我覺得這個的優勢會是，會是賣票的狀況，親友其實還蠻捧場的，就是你去，多跟你朋友啊或是親友，他們其實購票率是蠻高的。(G-1)

我覺得優勢是，我們其實學生劇團是不用太擔心票房問題，像剛剛其實前面也有提過因為我們的客群來源都是我們劇組的親友或其實是學校系上的相關人士，那基本上呢這一些人的數量，就是只要我們的場次沒有太多，或是位子數沒有開太高的話，其實這一類人，他們就會大概佔掉四到五成、四到五成的票房。(J-1)

我覺得優勢是比較沒有票房的壓力，因為我們本來就不營利，然後經費上有，也有學校的幫助，所以我覺得，就是沒有什麼虧不虧本的問題。(O-1)

客源穩定對學生劇團是好的，售票壓力是相對減少的，因為票卷都由親朋好友支持，有固定票數，加上學生製作的票價不高，甚至有學校規定不能售票，收入跟支出的理想是希望可以相互抵銷，但以學生製作來說過程經驗更加重要。

2.客源固定

那如果是劣勢的話我當然會覺得行銷的弱點吧！因為就畢竟是學生，如果是學生劇團，其實我們劇組很常講我們要跳出學生的製作這個名稱，因為會讓人直接聯想到，例如說沒有經驗、不成熟、看的不夠多等等，所以我覺得是很難打到圈外人的，因為除非他對你有認識，不然我也不是有名的劇團，我的劇本也可能不是他的胃口的話，或是他可能根本就沒有進劇場的習慣，那根本就很難吸引完全新的客群。(F-1)

缺點就是受眾，就是觀眾的接受度，都會比較，可能沒辦法擴展到，你可能中北部或者是其他地區想要特別過來看，所以這在售票、票房會比較低一點，他就是可能因為就是學生劇團，然後你的資源不多，就是可能像是你在排戲過程中的內容，還有就是因為可能配合學校的那個理念，會被拘限到你可能想要表達的方式（E-1）

我覺得最大缺點是因為，我自己覺得看的人不多，但是就以「赤鬼」來講的話，其實因為觀眾主要都是我們自己的親友，就我覺得有一點小可惜，也是會想要讓對劇場不熟的人啊，或是他們可能沒什麼興趣，可是會也想要來看看的，然後我自己也還有，也覺得可能場地限制或是人手不足這種問題，很多想做的都沒辦法做。（H-1）

缺點的話就是相對來說因為是學校的製作的話，我們的知名度可能會沒有那麼高，就是他比較低一點、客群就會比較集中在親友這樣子，然後合作資源的話，如果就是要說向外，自己要向外拓，因為學校的資源，可能也沒有那麼多（I-1）

缺點的部分，我這邊比較大的體悟是，因為我們的觀眾群主要真的都是親友團，那我們在製作上，不管是行銷還是宣傳地方都會比較沒有目標。（M-1）

客源固定造成無法突破的情況，掛名學生劇團聯想到正在學習、經驗不夠、不夠成熟等，加上原本就沒有看戲習慣的群眾，行銷增添難度，因此學生大多數會優先推薦給親朋好友，能把握基本看戲觀眾即可。受訪者表示，此情況是很可惜的，會想讓對劇場陌生或是有興趣的民眾進劇場看戲。多數受訪者皆提出知名度低、觀眾固定化的問題為缺點，想嘗試對外行銷，但宣傳會變的沒有目標，就難以行銷增加受眾或收入。上述訪談提到行銷宣傳不足或無法擴大，其原因可能為知名度低，研究者認為此論述略為矛盾，行銷宣傳具有告知與提升知名度的意圖，並不會因為知名度高，就不進行宣傳。

學生劇團宣傳已經有基本模式，受訪者為此說明：

我們都跑班張貼海報，張貼海報可能會去貼一些民雄的店家或是嘉義市店家，然後再來就是有一個電台會願意跟我們，會邀請導演，那一屆導演去錄廣播嘛，那我覺得這個東西對於我們來說，都已經是一個很基本的宣傳，但是我覺得，就不能，如果想要改善我們的觀眾群啊不在是親友啊，然後會怕他固定化，我覺得就是要可能往外。（A-1）

一個劇團的知名度感覺還是從基礎打起，就是可能我們現在已經有「戲生」的 IG 的，但是其實「戲生」IG 其實從我們這一屆到後面，就大家都是在有確定好公關的人之後，就開始著手做宣傳期嘛，那宣可能不外乎就是喔我們在這邊做道具，然後我們在看場地了，那演員好認真排練啊，錄個小限動之類的這樣，就之後好像是我們目前的做的最大宣傳。(B-1)

訪談統整目前學生劇團的基本宣傳，除了張貼海報、Facebook 粉專、Instagram 貼文限動，與固定配合宣傳的平台等。每一年學生劇團就會隨著團員畢業，更換新製作團隊，在宣傳交接之後，直到正式進入排戲製作期，才開始宣傳，而內容多是告知觀眾工作進度，上述為學生基本，也最大的宣傳方式。

客群固定的問題，受訪者提出解決客群固定的方向：

我舉例比如說地方的藝術節這個東西作為演出，如果可以的話就是像草草，他在那一週可能會後面擺攤或是會租借場地形成一個小演出，那這個當然要看哪一屆的戲的性質是不是適合在戶外演出，但我覺得如果這樣戶外演出是一個很加分的，因為就等同於很像讓人家看一個宣傳片的概念，增加被不同的族群看到然後提升我們社團或是劇團的關注度。就是我們舞台劇有做了什麼，做的夠完善的話，都可以往不同的圈子丟，然後這些圈子被看到，就會回饋到舞台劇本身，那這樣不就剛好，可以讓觀眾再更起來一點。(A-1)

其實如果把我們的劇團給專業化的話，就是像正式的舞台劇團的 IG 一樣，就可能我們要有一個主視覺，那主視覺可能要在我們宣傳期的時候就定好，而不是宣傳期跟我們製作主視覺時間一樣，那然後主視覺出來的時候，票都已經開始要賣了，這樣其實就有一點太慢。(B-1)

我也覺得是從宣傳著手，可能就是可以跟一些比較多人，粉絲數的一些 KOL 啊，然後跟他們談一些合作就是，我們可以送他們幾張票一起，他們可以用他們的平台，然後抽那些票吸引他那邊的觀眾群可以看到我們演的戲跟這個活動這樣子。(C-1)

可以將舞台劇的宣傳把他拍成小短片作為前導預告，然後也可以去投稿在就是各類的像短片比賽這樣子，當然也是要看戲的類型做投稿方向。(D-1)

突破客群固定的方式，嘗試跟地方藝術節合作擺攤或是戶外演出，增加不同族群注意到劇團。宣傳要有記憶點，主視覺能串連戲劇風格，大眾是被主視覺風格吸引關

注，甚至購票進館看戲。任何與舞台劇相關的作品形式，可以投往不同平台，有幸入圍或得獎，關注度會透過這些管道回流到展演上。

受訪者表示現階段不突破觀眾固定的原因：

因為畢竟我們就是免費的，所以他們就會覺得說，他們會更願意進來，看第一場戲這樣，所以我覺得就是這個東西，我不會想去突破，我覺得就是，我們唯一能做的事情，就是吸引這些親朋好友，讓他們可以持續接觸戲劇這樣。(K-1)

我想觀眾的組成其實，是成就感一個很大的來源，就想說親友和同學之後，就是也是比較常討論到的一個群體，就是他們給的回饋是最直接的，他們現場給予的支持跟捧場的效果也是最大的。所以我覺得目前觀眾群固定化是一個，就是我們選擇說我們現階段，就是以學習為重，以體驗為重，這個選擇下來必然的結果。(M-1)

同時會面臨一個風險，很有可能因為他不在校內，那同學們也會，想去看的意願也會降低，我要怎麼說，因為沒有辦法的是我們的觀眾大部分還是我們的同學們，不要先不要說什麼親友或是好朋友之類的，但至少可以確定的是，他基本上就是，這間學校就讀的學生為主，所以辦在校內是有優勢也有劣勢的這樣說。(N-1)

上述內容皆為社團性質的同學，現階段只求掌握基本觀眾，加上環境限制不能售票，免費入場使觀眾更願意進場支持，社團性質面對突破客源固定較無改變的想法，固定是依照現階段所選擇的。

(五)：團員凝聚力

1.團員動機不一

我覺得經營學生劇團中有一個很重要的問題，有些團員沒有責任感，然後就是不管，這個是我覺得是整個劇團都會有一兩個或四個甚至更多，就是可能會有一些人他只是為了學分，他沒有真的想讓這部戲好，也沒有像真的喜歡舞台劇的人有那麼多的熱忱，或者是心有餘力而不足有熱忱卻不做事。(B-1)

一開始就已經人不多了，但是會一直有來來去去的問題就是在我們劇組，我們劇組，就是「赤鬼」這個劇組的時候，就是好像之前也有發生過，就是有人退出或是好像之前學長有人退出，就是會被迫，我們就是要做，有些人力的臨時分配，工作的臨

時分配，就變得很多事情都其實來的蠻臨時的，但是，就是，當下都想辦法做到最好的人力分配。(H-1)

學生劇團存在內部的威脅，本次訪談三個學生劇團，其中兩個劇團就曾發生組員不做事或直接消失，對某些學生只是學分、畢業製作或想嘗試舞台劇而已，相對戲劇製作需要投入的心力與時間，往往不如想像輕鬆，加上沒有勞資契約的強制力，團員突然消失，形成不確定的威脅。以「戲生劇團」為例，進入劇團的門檻是需要修過導演課與表演課，對於舞台劇製作有一定程度的認知，能為劇團做初步篩選。

2.沒有強制力

受訪者提出可以建立懲罰制度，使參與製作有強制力：

我不太確定這個是學生劇團的常態，還是我們的單一情況，但我們的確，就像剛剛○雅講的，那個有時候有人會消失，那我們沒有那個強制力，你知道嗎，因為我們沒有付人家薪水，所以就變成是，好吧，他消失就頂多他沒有學分，那這是他自己的事情，我們頂多只能用學分去控制別人，因為沒有沒有薪水，我是覺得南大每一屆好像都會有類似這樣的情況，只是在我們這一屆，因為剛好消失的職位很重要，所以才會搞的很狼狽，那我覺得，就是很沒有強制性，沒有合約的感覺。(F-1)

我覺得就是要建立一個懲罰制度，就是避免大家，然後為了誰，沒做事而不爽，不如一開始就跟大家講好遲到就是要怎麼懲罰，然後你表現怎麼樣就是怎麼懲罰，這樣一開始就講好，後面就沒話說，也可以趕快把老鼠屎踢出去這樣。(B-1)

設立退團制度，好處是在製作流程裡，不會再發生有人失蹤或是不做事，但同時也存在規則變多，同學想參與製作的意願就會降底，是否會引發人力問題，是學生製作可以在討論的方向。

主軸二：學生導演的培育與養成

選擇擔任導演的動機明確，對戲劇作品具有製作構想與執行力，導演需要統整的面向很多元，要不斷吸收經驗，以下彙整學生導演，選擇擔任導演的動機與準備，關於學生導演曾經遇到的狀況。

(六)：先備能力

1.對戲劇熱情與期望

因為熱愛戲劇，對於自我，有個想要嘗試的劇種，想要導、演，具有豐富角色背景

的戲劇。(A-2)

一開始會加入學生劇團的原因是在高中的時候有，進入教會劇團，然後對表演開始有興趣，所以在後來升上中正大學後，就加入夜貓劇團。然後會擔任導演的契機與考量，其實會擔任導演，就只是因為沒有人要當導演，如果是當完導演後回顧，我覺得再讓我選一次，我會更積極主動去當導演，因為導演能看到比演員更寬廣的世界，所以其實對於演戲這塊，導演能夠帶給演戲的進步也是非常之大的。(K-2)

當初是我擔任召集人，創立「是個女生」，以四人學生劇團出發，當時想的是希望自己可以在學校以外的場域發揮我的所學，也不受校園體制的限制來創作。(P-2)

學生對導演這個職位工作，具有對戲劇的想像跟憧憬，以南華大學為例，能夠當導演的機會，是至少校內有一場導戲經驗，為劇團立下初步的篩選。學生對於自我有想要挑戰的目標，同時期望在學校以外的場域發揮所學，不受學校場域的限制，從訪談中，都能感受到學生對戲劇想法的野心，參與戲劇展演的目標性強烈。若遇到劇團人員缺少的情況下，變成只是選擇一位同學擔任導演，並非是學生主動參與，受訪者表示經歷過製作後，再有同樣的導演機會，會更積極爭取導演。

導演的角色是說故事，盡量說得可信而且興奮。任何與故事無關的元素，都必須接受懷疑檢驗。有時，裝飾確實能夠搶救一齣薄弱的戲，不過，我們關心的是強而有力的戲，而且觀眾到劇場是為了相信，為了回應那句神奇的話，「很久很久以前……」，不是來欣賞雷射表演的(Hauser & Reich 著\李淑貞譯，2011：55)。表達能力在此顯得重要，導演必須讓演員、技術團隊理解用什麼方式說故事，演員接收到指令與實際落差，需要導演次次解釋與引導。

2.導戲的前置訓練

身為導演大多時間是和自己的相處，分為前置期與工作期，平時沒有導戲時，我會涉略相關書籍、知識，「範圍很廣沒有限制 ex：詩、色彩學、小說、室內設計圖、畫展、藝術展等等較特殊的方向」，就是解讀劇本、做筆記等等。到了接近工作期，

會調整狀態至可以和團隊工作、打開感觀、思路清晰，就是表達能力，當然還有很多需要準備的，不是一夜之間就可以辦到的，我大概提幾個而已。(A-2)

學生劇團對於導演的訓練為何，基本上是沒有特別訓練，基本上是我們現在，我們以前就是導演會找一個導助，然後導助會在導演旁邊看怎麼導戲，然後慢慢去學習這樣。(K-2)

導演基礎是學校的課程，只依靠幾堂導演課程，學生導演便開始投入製作，藉由解決製作的問題來訓練；社團導演則表示沒有特別訓練，看上屆導演如何導戲。受訪者 A 對導演工作明確區分為前置期與工作期，說明即使平時沒有導戲，會多涉略藝術、畫面與空間呈現的書籍，接著解讀劇本、做筆記，前期準備會幫助調整狀態，進入工作期後，確保思路清晰，拿出最好的表達能力。

(七)：導演能力

1.導演的決策力

在排練場上，應該要專注身為導演，訂下的日程工作，確保排戲期間照著自己的規劃進行著，而遇到的問題「可能是演員演戲問題、發現技術上的誤差、私人情感的問題等等」先確認這個問題是否急於當下處理，若不是，那就將處理問題的時間移至排練完之後，再來解決，以免拖累進度。若是當下要處理的，跟戲有緊密的關聯性，那就花個 10~15 分鐘跟演員們坐下來拿著劇本跟一起做過的角色功課本，好好討論，僅抓在 15 分鐘左右，若發現問題仍無法解決，那就跳過繼續排戲。(A-2)

所以我其實沒有學到任何的，有，上一任導演跟我的導戲方式其實差蠻多的，所以我其實是大多是在看他如何去掌握時間，如何去處理排戲期間遇到的導演問題，其實就是大部分去查書，或者是去問，因為像我這學期有去參與草草戲劇節，所以就是去問老師或人脈這樣，因為我導戲的習慣是和演員一起共事一起去討論出一個，我們都覺的很，我們都覺得很 ok 的方式，所以其實，這一方面就還好。(K-2)

不同性質領域的導演們，面對排練臨時的問題，導演會如何抉擇跟執行，是導演必須具備的能力。受訪者 A 提出專注於導演訂下的日程工作，首要將問題歸類方向，當下只處理跟戲劇密切的問題。受訪者 K 與導演前輩的導戲方式差蠻多的，主要學如何掌握時間，和演員討論出一個方式。

任何新的想法或改變，在表演之前只是討論過後是不夠的。就算是小的事情，在觀眾面前演出之前，都必須在舞台上實際演練過（Hauser & Reich\李淑貞譯，2011：129）。導演和演員的交流是激發創作一環，不斷提出問題與可能性，任何改變要實際演練過，舞台上無法預期結果的。

2.建立導演風格

首先我會釐清導演手法是什麼？（跟方法、風格又是不一樣的範疇）而什麼介於越矩、不尊重劇作家的行為。最好的方式是能夠找到劇作家坐下來詳談，一起討論劇本，這樣可以找到劇作家的個性、脾氣、生活背景，最重要的還是劇作家的創作理念，這都對將來要導戲，自己做導演功課有很大的益處，那這些都是我整合自我理念的最佳養分。再來就是手法的安排，確認好戲的方向，可講劇本分成好幾個小節而不受劇本本來的場次劃分影響，這個小節分法是只有導演知道，並不需要跟演員與設計們說明，然後就是為小節命名，通常是跟你主要表現的手法相關。（A-2）

我的導戲經驗還沒有那麼多到可以，就是講出這題，但是，我可以分享一下我在導旅行生活的時候，我其實就只是保持一個點，可能是旅行、生活，注重在生活，我想要把那個生活感演出來，其實正平老師在旅行生活給的東西，其實算少，就是他不給一個很確切的東西，他不給一個很明確的舞台指示或者是什麼之類的，或者是可能，這段獨白他不給，給說另外一個人要幹嘛（K-2）

第一步是確定劇作家的授權程度，如果可以更動台詞與幕次，那會是最好詮釋的，但如果劇作家不同意更改，那就必須從演員的表演和舞台空間取營造。（P-2）

詮釋方式可以藉由導演手法，看出學生導演各自的風格。受訪者 A 使用小節分法為導演主要表現手法，整齣戲不受場次影響，列出導演對在戲劇節奏上的安排。受訪者 K 表示自身經驗不足，針對劇名、劇本的拆解，將文本理念表現出來，不強調完成要使用什麼手法。受訪者 P 藉由劇作家授權程度，評斷可以修改的程度，擅長從演員的表演和舞台空間營造，達到導演手法的呈現。

尚在學習摸索中，學生要如何修正導演風格：

我認為在修改導演風格這件事是需要一陣時間才能調適過來，因為問題中所提到的演員與舞台問題，並沒有很明確，若在製作期間導演自我發現風格與團隊有很大的

衝突，那這是件很嚴重的事，問題可能涵括好幾個，需要一一釐清，是否要修正？然後問題中提及的「排練過程中修正導演風格」是無法在短短的一個排戲時段就能夠修正過來，可能需要花上好幾檔戲的經驗製作、需要半年、一年等等。（A-2）

其實我的導演風格一直以來，都是和演員討論他們自己的走位，因為下學期的本，比較偏向是生活的本，我不希望他們會去背走位，因為背走位就會很違反他們的邏輯，那演起來就不會那麼自然，所以其實，不太需要去修正什麼導演風格，因為其實我就沒什麼風格這樣，還是會需要修正一些跟演員溝通的部分吧，因為每個演員他聽的懂的東西，其實不一樣，或者他需要的指導是不一樣的，他可能需要更確切的指導，他可能需要一個舉一反三，就可以反三的，所以其實，就是溝通。（K-2）

如果是溝通上不順暢，那就必須因人調整溝通方式，每個演員需要的範例、樣貌並不相同，那就需要根據每個演員去調整，也可以透過這些對話，去了解演員對於製作的想像，過程當中自然融合多方意見，便逐步修整自己的導演方式，而風格方面則是需要過程累積，慢慢增減當中的想法。（P-2）

研究訪談之學生導演，導戲次數平均不到三次，並非幾次製作就可以修正，導演群紛紛表示目前尚未有穩定風格，並發展出自己的導演風格，需要多檔戲的製作經驗，才能檢視修正的問題。校內的製作經驗是了解導演工作，檢驗自我能力是否可以勝任導演，自我對擔任導演的一個評分方式。

導演對劇本解讀所使用的手法，以及詮釋樣貌：

以我在南華大學 107 級畢業公演所導的《明天，我們空中再見》為例，第十四場妹妹與小海的那場床戲，為了更讓小海呈現出那種崩潰的狀態，我甚至讓並未出現在文本當中的文媛出現於台上講述和妹妹相同的台詞，加強小海腦中的幻覺、推升後面情緒表現，甚至點綴了這是文媛的記憶深處的痛。我認為讓文媛出現並沒有違反劇本的意思，而是說這就是導演手法必須突破文本，讓它立體化的作法。（A-2）

舉例的話就是旅行生活，其實是一個很生活的本，我都看演員去討論說如果假如他是那個角色他會想要幹嘛，就是，他可能會像 A 的話，可能就會想要去偵查房間的一切，那 B 的可能就是寫日記什麼之類的，所以可以看到劇中的看到他們在，其實如果他們沒有事情可以做，他們就是一個很生活，他們就是很生活化，按照角色的，照個性去走。（K-2）

舉例說明我曾在大二導演課堂上選用德國劇作《無感傷痛》，因為是課堂使用所以不用擔心版權問題，我讓幕次有大規模的調整跟移動，台詞也做了某種更適用台灣劇場的表達方式，而劇本內容是討論愛與關係，那我使用更多舞台上的意象呈現，這也正是我擅長的風格。(P-2)

三位導演呈現手法的方式，分別透過文本、演員、場景，導演有清楚自己工作的方式與風格。受訪者 A 導演手法是突破文本，立體化的作法，為呈現出崩潰的狀態，讓未出現在文本角色（文媛）講述台上角色（妹妹）的台詞。受訪者 K 選擇依照劇本所撰寫，推論每個角色會如何行動，專注於劇本內容。受訪者 P 清楚自己擅長風格，幕次有大規模的調整，移動舞台上的意象呈現。

導演處理劇本詮釋工作的時候，討論過程往往沒有結果：

以導演的身份向，他其實是一個整合性的藝術，但是在我們經驗沒有那麼多的情況下，有時候會各講各的，那錢就已經夠少了，還在浪費那種資本，時間資本，然後那種浪費錢浪費時間的感覺，所以我覺得是真的是因為經驗不足，或是我可能真的對音樂這個比較不通，所以我沒辦法針對那個領域去做修改跟選擇，就是我可能會有一些感覺，但是是很抽象的，那音樂設計就會很為難。(F-1)

就是在導演跟設計兩方的各自的尋求，就不符合的時候，就其實我們就一直在討論這個問題，就是我們在每次開會的時候，在每次開會的時候都會有很多小爭執在這上面，就是，為了就是，為了就是能夠達到，可以同時達到導演跟設計的需求。(H-1)

本研究受訪學生處理導演工作的經驗相對缺少，如何具體描述自我所構想的舞台畫面，並將抽象的概念轉達到設計執行。其中設計會對技術執行上的角度，提出意見或新方向，恰好因為雙方都是學生，自身的技術能力尚在摸索，自身執行水平還不足的情況，僵持在自我想呈現的內容，增加彼此溝通時間，討論也就沒有結果。

導演呈現的自我風格，觀眾能否理解與接受：

若是想透過戲劇來展現自我風格，但一定會遇到不買單的觀眾，這時我認為並不是先著手大改自我風格，有一句電影名言說：「找個帶傘的人，不如找個和你一樣喜歡淋雨的人」，我們可以透過宣傳的方式，ex 電影預告片、紀錄片、或是文案來講述

導演的特別 style，必須將這個風格演出十幾場的經驗，才會知道買單的人多不多，未來要不要繼續做這種類型的劇，適不適合。(A-2)

其實這個東西要回歸到一件事情，你到底要讓觀眾看到什麼，就是我認為戲劇他就跟，有些人會認為戲劇是鏡子，但是我會覺得戲劇是鑽石，每一個人看到的面向都不一樣，所以我不會特別說，我一定要讓觀眾是去特別看到什麼，因為我覺得這件事情，如果做出來就很可以，對所以說你一定要用觀眾看懂，我覺得會，勢必會有一點，我們老師我們有一個戲劇老師，有講過一件事一個是媚俗，你到底是要寫，以編劇來講到底是要寫，讓觀眾看得懂的本，還是你想寫你真的想要呈現的東西，所以我會，我不會以觀眾看的角度先出發，我會先以我想要的感覺先出來再說(K-2)

觀眾看不懂永遠不會是問題，藝術從來不是百分之百的理解，而是感受，看不懂也是一種感受，舞蹈是如此，戲劇也是。我覺得我未來也不會因此而修正。(P-2)

受訪者 A 表示導演風格執行製作時貫徹風格，增加演出場次來檢驗觀眾的買單程度，評判市場風格與觀眾接受。受訪者 K 很明確的設立要讓觀眾看到什麼，不是要選擇迎合市場喜好，專注導演想傳達的感覺。受訪者 P 認為戲劇是一種感受，並不需要觀眾完全理解，不把觀眾不懂當成問題，因此未來不會因而修正。學生劇團與商業劇團的差異，學生製作具有固定客群，實作經驗大於販售票卷；商業劇團的主要收入售票，因此優先考量的要素之一是觀眾喜好與接受度。

(八)：導戲經歷

1.自我成長

在經歷這次長達半年的工作過程中，確實認為的認知增長了不少，在工作前、工作期間、甚至是工作後，我不斷地閱讀相關書籍，上課，接受新的觀念、拓展新的眼界，但僅僅接收而已，並沒有全盤的用在實作上，或許說製作上的制度不允許這麼做，需要修改找尋最合適的方法來應對團隊工作。總之我學到的不是我成功把導演哪一部分工作做得很好，而是又了解到了一個又一個製作上會發生的問題，僅此而已。(A-2)

導演的認知，我覺得沒有欸，因為導演就是透過，透過劇場講故事的人，這跟我原本一開始認知是一樣的。但有可能是我這次導得很失敗，就是對我都是在跟別人討論這樣，其實是我覺得，這是跟他們共同創作出旅行生活的本，我沒有很把我的一些觀念執著放在裡面，我只希望就是自然，所以有變化，我覺得我不是在對導演的認知，

我覺得反而是對演員的認知，就是在台下你看，導戲的時候你看，演員你會發現很荒謬的點，但是這些荒謬的點就是你在當演員的時候會發生的事情，所以其實我覺得導演對我來說是增進演的部分，而不是增進導的部分。(K-2)

在進入展演周期時，導演通常就是一個包山包海的角色，大部分的決策都需要仰賴導演的進度，不管是排演還是行銷，可能我對於導演一職的認知變得更加崇敬，也更加佩服了。(P-2)

受訪者 A 認知增長不少，不斷接收新的觀念，但礙於製作環境，無法全盤應用，不是學習工作做得好，而是了解製作期間發生的不同問題。受訪者 K 對導演認知並無不同，反而從導演角度對戲劇有著不同的切入點，能透過導演來找到自身的演員問題。受訪者 P 更為崇敬導演規劃與統整決策的能力。熟悉導演職位的工作樣貌，對於學生自我經驗感受是疊加成長的，不論是表達能力，或是面對事物的角度。

2.未來走向

未來當然會想走表導組，更知道書中知識觀念永遠跟不上實作，沒有真正準備好的一天，而是無時無刻都在準備更好的一刻。(A-2)

然後對未來導演工作有無看法，我本人還是比較喜歡演戲，不喜歡導跟編，也不一定就只是我自己本人還是想要回演員這樣，我還是比較喜歡當演員。(K-2)

未來導演工作不會是我的首選，因為創作是需要養分的，我認為適當的生活體驗跟休息，才是最好的創作能量。(P-2)

擔任導演對戲劇見解的改變，闡述學生經歷導演後的未來走向，是否會從事表演相關工作，製作帶給學生導演檢驗能力與喜好評估，相較於其他職位，有過導演經驗的學生，回答問題是通順具有邏輯的，同時有不一樣的切入面向，在訪談的表達能力上，受訪過程能明顯感受出差異。

主軸三：學生演員的培育與養成

演員需要對於戲劇角色具有獨特的見解，角色透過演員的身體說故事，針對劇本分析加上導演指令後，便要消化成自己的詮釋方式。學生演員是透過每次的角色來訓

練，因此累積作品、累積經驗，以下彙整學生演員，選擇嘗試演員的動機跟準備，列出學生演員曾經遇到的狀況。

（九）：先備能力

1.對表演的興趣與想像

會加入學生劇團是因為門檻比較底，然後一方面也是因為課程的配合，就是要畢業的話一定要選一條路走，所以就選擇加入劇團，因為本身也有興趣，然後另一方面也是想要累積更多作品。（B-3）

都上表演課了，不當演員對不起自己，大二那年其實是落選的，但後來被《寄居》的導演找去當裡面的小角色，還有老師還為落選的演員找了其他學長姐來導戲，就這樣開啟了演戲之路。（C-3）

演員其實一直都是我有興趣，也想嘗試的職位，所以，只要有甄選，我都會很積極的去爭取，不過也有考量到，如果沒有被選上的話，要是做其他工作其實我也都會很願意去學的。（H-3）

我在大三加入夜貓劇團之前，高中時就是戲劇社的成員了，有擔任過導演、道具製作以及前台人員，高中時接受的訓練與表現機會著重在導演上。而演員是我那時候一直覺得很有距離的位置，曾經參與過徵選但可惜沒有拿到角色，所以高中三年都待在幕後。（M-3）

課程跟社團提供展演呈現的舞台，甄選近乎是確定能夠演出，起初目的是為了讓學生擔任演員，透過試鏡對學生表演能力進行篩選。受訪群強調即使不擔任演員，依然願意參與劇團製作：為增加學生製作的參與人數，學生劇團面試時，便會調查其他工作的排序意願，此為學生劇團預留人力的習慣。

2.表演的前置訓練

老實說，因為導演大多是學生，其實給的幫助或建議也會比較少或是難懂，所以你只能自己去摸索，但其實多看多聽多感受就會好很多，不然也可以尋求其他老師或更有經驗的人來幫助你。（C-3）

我們會先從聲音、表情、肢體等等作為我們開排的暖身兼訓練，在接下來排戲的時候會根據要表演的內容來做情境的練習、模擬，導演在這時候會使用屬於他自己的

技巧來幫助演員達成他想要的效果，而我們從中也能學習到一些表演技巧。(G-3)

最重要的還是演員和劇本與導演間的對話有沒有做足，學生劇團的排練就是大家一起摸索的過程，要願意把自己的想法丟出來，表導組的大家才可以一起想辦法把這些想法轉化成表演。(M-3)

不過我們也會有時候到外面的劇團或工作坊學到新的訓練方法，也會帶進來自己的劇團，在排練的時候，會讓大家一起訓練，然後還有就是，導演也會給我們很多即興的機會，其實，即興有點像是玩遊戲那樣，我們可能會配合，就是自己的角色，可能的個性，或是我們會變成不同的角色，大家輪著去做即興的練習，就是那樣，其實蠻幫助我們進入角色，或是找到角色不一樣的面貌。(H-3)

但當你經驗多時，台風就會比較穩，也會更容易了解導演再說什麼，畢竟有時他們說出來的話比較抽象，還有也能較快有畫面感，角色理解的速度也會變快。經驗多還可以帶領經驗較少的演員，因為你的經驗對他們來說較有說服力，也能帶給他們較安定的感覺。(C-3)

這可能舞台劇週啊你覺得這個，這個戲來演但其實別場戲的那個演員演的東西也很有趣，就會不由自主的想像，如果是我在上面演我會怎麼呈現，我覺得光是那種想像，都是對未來的演戲之路有加分的，代表說你的經驗又更多，代表說你說對角色的詮釋又更的全面。(B-3)

學生劇團對於演員的訓練，從聲音、表情、肢體為開排的暖身兼練習，根據表演內容去對應練習，導演會用自己的方式引導演員達成表演，團員間會分享在外學習到的方式（即興練習），各自飾演不同角色，輪流切換不同表演，找到角色不一樣的樣貌。演員與導演間的對話要確實，願意把想法丟出來，才能把想法變成表演，製作經驗對於畫面、角色理解的速度逐漸提升，能加速與導演對話時間。因為導演是學生，引導生疏且抽象難懂，演員自我探索時，將感官感受放大，便能改善不少問題；觀看演時的想像，不自覺將自己帶入到演出角色，透過想像的訓練。

(十)：表演能力

1.劇本詮釋

我自己覺得最快改善演員問題的方法就是「提問」，向導演提問、導助提問或是向其他演員提問。我們自己能做的就是對劇本有足夠的了解，而聲音和肢體的方面主

要是靠時間的累積，如果在排練過程中發現自己的聲音與肢體的累積不足以應付時，就需要去請教有經驗人士協助達成。當我們有越來越多的經驗時，我們也就有越來越多幫助自己的方式。(G-3)

而在進行演員工作時，我不斷在提醒自己，我的表演是不是定型了？我有把這個角色的層次做出來嗎？還是我只是把以前演過的東西拿出來再拼拼湊湊？因為公開展演的機會少，能收到的評價和建議也會是少的，所以我會很在意別人在我的表演中看到了什麼。我覺得多想想一句台詞多種表現的可能性，永遠留意場上還有哪些地方沒有去過，哪個身體部位沒有動到，是演員要不停問自己的問題，只要一找到，就會給自己開闢了很多條新的路。(M-3)

這個我覺得就是要看自己的作品，就是你不能尤其是舞台劇，因為舞台劇你其實看完、表演完之後你會以為自己長什麼樣子，但你回去看到可能是不一樣的樣子，像舞台劇不像影劇一樣他可以透過剪接什麼的，保留你最完美的部分。(B-3)

學生面對詮釋的處理方式，最快速的方式是「提問」，從導演、導演助理或其他演員，從不一樣的角度分析問題，使經驗達到交流互惠成長；演員可以透過疑問來檢視自己，包括表演是不是定型？做出角色層次？還是僅依照以前的表演模式？舞台尚未走到的地方？身體還能怎麼延展？演員可以透過很多提問處理劇本詮釋的問題。展演過程中，透過影片檢視自己的表演，演出當下跟實際展現的落差，例如表演很僵硬或是過於誇張，可以審視表演並修正。

2.劇組討論

在我目前的經驗中，戲在開排之前導演和演員甚至技術會一起來討論對於劇本的想法，在討論的過程中確定大家對於劇本的認知是否相同並調整。若是在排練過程中遇到對於劇本有不同的想法時，通常我會提出自己的想法並與導演討論。如果討論之後還是無法達成共識的話，我還是會尊重導演的決定並且自己去轉化他。(G-3)

對所以由於個性上的問題，就我其實蠻常遇到，覺得導演現在這個認知跟我想不同，但是沒有辦法有效溝通，這個的話如何取捨，我覺得取捨這件事情是建立在你有沒有認同他要你改變的表演方式。(B-3)

我自己是滿配合導演的，遇到歧見時，我的第一件事情是先確認導演的理解是什麼，再思考我的角色概念有沒有往那個方向解釋的可能，最後再往前去檢查先前的表

演有沒有需要跟著調整的地方。(M-3)

開始戲排前，劇組成員會討論對劇本的想法，確定大家對於劇本的認知是否相同並調整，透過開會提出想法與導演討論，無法達成共識的話，優先尊重導演決定，並消化導演的想法指令，如果有導演跟演員認知不同的情況，取捨是在建立演員是否接受更改的表演方式，但學生多數會選擇理解導演想法後，去思考角色有沒有往那個方向解釋的可能。

學生面對觀眾的反應，會影響表演展現程度：

絕對會啊，但是我覺得，我不知道大家的想像如何，大家的想像可能是覺得說只有個位數觀眾，就會不想演，我覺得我反而是相反，我如果只有個位數觀眾的話，我會很積極，甚至吹毛求疵的演，因為覺得這種喔這幾個人特地來了，就只有這幾個人那我一定要很認真的給他們看，然後讓他們覺得回去會跟其他人分享說，欸這部戲很好看欸，可是人超少的這樣子。(C-3)

其實有時候不只是學生演員會有所差別，每一位演員都有可能因為票房，或是演出的環境不同所展現的有所差異。我覺得演員這個職業是很受觀眾影響的，跟老師一樣。如果台下的觀眾回應很熱烈的話，台上的演員也有可能會被激發出更多的想像或是玩法來讓台上活潑起來，相對的如果這場觀眾沒什麼反應，雖然戲也是在走，但是整體氛圍會因此不同。(G-3)

我覺得不會，因為我覺得不管現在我的演出是觀眾少還是觀眾很多我都是會要用一百趴的能量，然後，都要用很認真的態度去面對這個表演，就有點像是我們也算是在服務觀眾，我們要負責任的去做這些事情。(H-3)

觀眾票房與演員呈現間的關係，學生分別會如何調適演出力度，演員是很受觀眾影響的，觀眾回應很熱烈，演員可能激發出更多想像或臨場反應，展演會隨著觀眾氣氛影響。受訪者C面對個位數觀眾，恰好相反，正因為觀眾只有幾位，更要認真積極的演。受訪者H認為演員是在服務觀眾，要對演出負責，需要保持認真的態度。

不僅觀眾的笑聲、掌聲，可以鼓舞演員、使演員產生自信；觀眾的離席，亦會使演員沮喪。喝采或嘆息，都會在觀眾之間同樣起一種促使演出成敗的催化作用。這種橫向交流會使觀眾之間產生一種特殊的集體意識。(詹竹莘著，1997：17)。

(十一)：表演經歷

1.自我成長

一定有變化跟成長但其實我覺得對我來說不是對不是表演這件事，對我來說是對劇組吧，因為原本就很無知的不太知道劇組的運作方式是怎樣，但這其實那時候你不會覺得說，你要成就一個表演需要這麼大的心力、這麼多人去做這件事情。(C-3)

剛開始對演戲就是上台表演、展現自己和體驗不同的人生，比較屬於玩的性質，但隨著經驗越來越多和思想的進步，對表演多了一分敬畏感，會更認真的對待角色和舞台，雖然從一開始的單純快樂，會漸漸變得想很多和不快樂，但不是討厭演戲，是看法和角度會變得更廣、更複雜。(B-3)

雖然我自認為我的表演技巧還不夠，但是我明確的感知到我透過排練與演出學習到了很多演員技巧，並且漸漸的在吸收，而我期待我日後能做得更好。在經歷學生劇團之後，尤其是我們自己做的那齣戲之後，我深刻的感知到：做劇場會窮死。但是我不想因此放棄表演，所以目前正在探索適合同時做演員的兼職工作，不能把「表演」當成是一個能賺錢的工作。(G-3)

在這次演出《旅行生活》的A這個角色對我日常生活中的情緒起伏有滿大的影響，有很多同學或朋友告訴我，我變得很厭世、氣場帶刺、很孤僻。雖然這些形容詞都不大正面，但我非常欣然接受這樣子的轉變。(M-3)

演員工作上的認知轉變，受訪者 C 不是對表演，是認知成就一個表演需要怎的人力與心力。受訪者 G 對於表演的看法和角度更廣、更複雜，會更認真看待角色和舞台。自認技巧還不夠，有明確感受到排練與演出得到很多技巧，在經歷學生劇團後，深深體悟作劇場會窮死。受訪者 M 角色造成日常的情緒起伏明顯，雖然是負面能量，欣然接受角色帶給演員的情緒轉變。

2.未來走向

所以對我來說我覺得對持續表演工作，要看你要做什麼，因為有一些人是我要找個正職，那我要同時去兼作演員，那就是需要非常大熱情跟意義，因為你真的純興趣，對然後像我的話就是比較希望是演戲跟工作是結合在一起。(B-3)

就是我還是希望我未來可以持續做表演的工作，目前我對於表演還是蠻有熱誠的，然後只不過基於老實說就是，沒有錢的狀態下就是現在，就是我目前還是必須要考量

到現實的層面，所以我就有可能會先去工作一段時間，然後但是我同時我還是會努力去找沒有表演的機會（H-3）

雖然我還很想繼續待在劇場，但現在並不是就讀相關科系，而且父母也不會同意，畢竟真正能靠演戲闖出一片天的人少之有少，如果有機會，還是會當做業餘消遣，但不會成為一份正式工作。（L-3）

之後我還是會把握機會從事表演工作，感覺自己要做的修練還很多。我接下來是計畫往編劇專精，也準備要考戲劇相關的研究所，未來的路很漫長，要怎麼養活自己還是最大的課題！（M-3）

演員能否與工作融合，學生想尋找演員跟工作可以結合一起，能夠持續做表演工作，但考量到現實的層面，需要穩定的工作薪水，再來兼職表演。學生劇團勾起更多熱情，對表演、戲劇的期望與憧憬提升，把握演出機會的同時，計畫往編劇、考戲劇相關研究所。受訪者L想待在劇場，考量自身不是就讀戲劇相關，只會當作業餘消遣。

主軸四：學生公關的執行

對公關行政有興趣外，自身有經驗，並想持續深入學習行銷策劃、劇團管理的能力，以下彙整學生擔任公關行政的歷程經驗，以及個人在技術上遇到的困難。

（十二）：先備能力

1.對公關的興趣與想像

因為一直都對公關有興趣，也覺得自己的能力可以幫忙到這個團體，同時希望可以學習到不同的經驗，因此決定加入這個小組。（D-4）

我是第一次做行政，我沒有那麼熟，所以那個時候其實會，填行政也是希望自己除了做，除了學會技術層面跟演員的事情以外，也想要去接觸一些關於劇場管理的相關一些宣傳行銷的工作，所以才會填才會選擇把行政填在我前幾名的志願裡面。（I-4）

我在大學生涯中擔任行政人員的次數最多，我想除了有興趣學習之外，相比其他職位來說，成為行政的門檻相對較低（強調，但難度並未因此降低！）。（J-4）

純粹是因為我當初想加這個社團，那其實我一直想當演員，只是一直沒有機會，就是徵選的時候沒有上演員，那去了後台的部分幫忙，那在之後因為二年級我們當上幹部，那因為需要對這個社團負責任。(N-4)

當初會選擇加入劇團是因為高中有表演藝術課，那表演藝術課算是，就是開發我對表演藝術的一些興趣，但是我對表演藝術的經驗，其實不多，所以我就想說先進到劇團，做我比較好熟悉的行政這方面的工作，然後就邊做邊學，就是可能看看演員是怎麼演戲的，或是一些演戲方面的技巧(O-4)

主要動機可以區分為，第一對公關有興趣為啟發，在劇團學習不同經驗，除了技術跟演員工作外，針對劇團管理、宣傳行銷，便將行政填在前幾個排序。擔任行政的次數較多，先進到劇團做好自己熟悉的工作，且行政門檻相對底，只需要有意願且學習，但工作難度依然存在。第二種情況是，原本優先順位是想徵選演員，如果沒有上的其他考量，只是工作意願排序較前面，也恰好成為公關行政。

2.公關行政的前置訓練

公關行銷的課程有不同的授課老師，有不同的經驗可以多方吸收；另外我們也會有與校外廠商的合作機會，這樣的實戰經驗比起一般上課更有挑戰性，在與廠商對談及討論中，也可以去學習該如何去籌備新活動事宜以及事後檢討！(D-4)

我們內部的訓練都是來自於每一個大小製作的經驗累積，簡單來說就是做中學、邊做邊學。最一開始因為系上課程的安排，在面臨第一個製作時，其實還並未真正受過任何課程或老師的訓練，而必須向上一屆的學長姐請益、交接工作內容。交接內容非常單純，只是將「行政職位」需要做什麼以及流程告訴我們，完全讓我們獨立執行，當然若過程有問題可以詢問，但並非完全像「顧問」那樣的指導角色。(E-4)

原則上我覺得沒有什麼很實質的訓練，大部分就是前輩說什麼，那前輩的交接你就是把他聽好做好，那有什麼問題也要勤勞的去問，那再來可能就是對學校那邊，跟學校的互動就是要把持密切一點，也是一樣遇到什麼問題就，沒關係就是去問。(N-4)

除了系所社團規劃的課程外，第一次製作尚未真正訓練，有上過幾堂公關行銷課，但課程內容與實際應用是有差的。此外，藉由上一屆交接工作內容，僅說明行政職位

的工作與流程，是粗略了解製作與流程，確切的訓練是解決過程的問題，從跟廠商對談的實戰經驗，累積這些製作經驗，邊做邊學。

（十三）：執行困難

1.行銷經驗不夠

由於學校並不是專科，在學校內無法傳授到我在學生劇團內的角色身分及負責範圍，在外其實公關是行政組內的一小部分，行政除了事務統籌、劇團帳目外也包含了宣傳、票務跟公關，但在決定加入學生劇團前並沒有人告知這件事情，我們在學長姐「傳承」的做事方式延續下去，那如果在交接時有遺漏或是遺失，就會是需要自行補足的地方。（D-4）

經費人脈專業度等方面其實都有滿多困難度的，像是如何行銷我們的舞台劇，並且增加觸及率，或者可以讓大家看見我們的舞台劇，也因為大家都是第一次接觸舞台劇公關，因此也有許多不熟悉。（E-4）

只因為我們平常就是比較少在做這樣子的業務的聯絡，比如說跟場館，或是跟像我們這一次星星少年為例題的話，我們就有需要跟學校做一些校園宣傳的就是合作，那因為我們平常比較在接觸這樣的領域，所以我們比較難。（I-4）

我認為學校的名聲帶給行政執行上有很大的影響。我所謂的名聲並不是指「好與壞」，而是「影響力」。舉一個常見的例子，臺北藝術大學戲劇系，因其為老字號，加上該學校本為藝術重點發展大學，被大部分戲劇、藝術相關工作者所嚮往，所以其「名聲」自然相當響亮，票房來源相當廣泛，甚至不需要大費周章宣傳便會有許多基本客群。（J-4）

經驗不足的兩大困難，第一，學校課程沒有告知公關行政在劇團內的負責範圍，公關只是行政組內的部分工作，包括事務統籌、劇團帳目、宣傳、票務、公關，加入前學生劇團前沒有人告知，透過學長姊的「傳承」進行，實際工作比預期複雜且瑣碎。第二，實際存在的困難，經費、人脈、專業度等，未曾有過業務場館或高中校園宣傳的接洽，平時根本沒有這類經驗。且學生進行宣傳時，認為藝術大學的知名程度，使票房來源穩定且廣泛，名聲影響力是會帶給執行影響，但受訪學生在宣傳過程中，將自身劇團不夠知名，作為困境，模糊製作宣傳原本的意義。

處理宣傳相關事務，需要留意之處：

形象海報、周邊商品、劇照以及節目單的商品需要跟主題緊緊相扣，海報、劇照、節目單最重要的我認為是照片，照片解析度要足夠，避免在設計時放大縮小後導致圖片不清楚的狀況；周邊商品的部分，基本上我們有規定幾個重點，須符合實用性、可保存紀念還需符合主題，由於當時組員發想了上百種的可能，因此我們有提早決定幾項商品，然後開放表單填寫購買意願，我們也可以再更清楚顧客的需求及想法。(D-4)

那其實就是變成說你在壓這些東西的時候都必須要壓的早一點，這樣才會可以有臨機應變化或對付他就是有變化時間不是說像，假設你今天今天節目單送印或是你的海報不是就送印，然後你拿到成品發現那一批的成品，可能上面 QR Code 掃不了啊或是什麼東西你又要再退回去請印刷廠重做或是什麼，你壓早一點這樣才会有反應的時間。(I-4)

重點就是極需要配合進度及突發狀況進行調整。例如我在進行畢業製作時，剛好遇到演員更換，然而在進行更換以前，行政早已將網路宣傳的排程及文案定案，所有工作人員的形象、宣傳照也已經拍攝、後製完畢，只好緊急召集被調動的同學再進行一次拍攝，角色的形象海報大幅修正，網路宣傳也進行調整。(J-4)

因為我自己自身不會畫圖，也不會設計，所以我們的平面設計是全部交由那位同學負責，那我的工作呢，是跟那位同學好好的，我要給他擬定時間表，就是我要跟他說喔你什麼時間要交什麼。(N-4)

宣傳輸出類的圖檔注意，照片解析度要避免設計放大縮小後，造成照片不清楚，送印前後需提早時間，假設印刷出的成品有狀況，才有修正的時間。實際狀況舉例，遇到演員更換，更換前形象照片已經拍攝完成，網路宣傳的排程與文案定案，緊急召集被調動的同學再進行拍攝與後製修正，行政規劃排程外，需要有面對突發狀況的反應與處理能力。

2.人脈經費不足

學生構想宣傳的方向，但實際並未成功執行：

我記得在當時指導老師有提出一個方法，是在我們贊助方案內新增一項，有關企業認領票的方式，既可售出較多票卷，也可以向企業宣傳到我們的戲劇，但這個方法其實我們沒有執行到，覺得有點可惜。(D-4)

說真的要做校園宣傳的話你的文宣品一定必須以量制勝，但是但是我們這次並不是這樣，就是不是發那種很便宜的那種紙，所以我們文宣品是有限量的，那會導致說這樣子要去做校園宣傳，大範圍的校園宣傳的話，沒有法每個班級每個小朋友都拿到我們的宣傳品。(I-4)

那就發現那個自殺，「春天不是自殺的季節」這個製作，他們就是有買廣告，那他們有一個套票，就是贊助套票那剛好在很對的時間買了廣告，這個東西剛好觸及到我的專頁，我的我的頁面上，那時候因為這個我們有討論說到底要不要買廣告，那你買廣告要買多久嘛？一個禮拜，好多少錢，那什麼時候買，那時候本來是說要在兒童節去買啊，但是後來就是一些總總因素所以就沒有在那時候買廣告，但是有沒有買廣告，我覺得是真的有差。(I-4)

我們擬定過許多方案，如演出現場販售滑壘票（低價販售）、免費請 KOL 看戲並於社群網站上推薦，雖然我們沒有真正使用到這兩個方法，但或許後者的網路行銷會較有成效。(J-4)

就是在看劇的時候，可能還是會吸引到一些陌生人流，然後再看劇完之後就說，可以掃這個 QR Code 我們之後會再放就是演員的幕後花絮上去，然後會有一個小抽獎，那以抽獎這個方式，可以消耗掉多餘的周邊，不用堆在系辦，又可以讓他們持續回流掃這個 QR Code 看到後續的東西，就可以讓整部劇的焦點拉的更長，就是等於說我們劇演完了，後續還是有在 follow 這些東西這樣 (B-1)

彙整學生對宣傳構，提供參考與架構延伸，共提出六個方式：一、贊助方案增加企業領票，主要向企業宣傳學生劇團，又能售出票卷。二、校園宣傳的文宣品要以量制勝，文宣品是有限量的情況，相對校園宣傳就會被侷限效果。三、買廣告不一定會增加售票率，更多是在提升關注度、觸及率，至於購買廣告的時間、長度、金額，都算是尚未嘗試過的變動性因素。四、演出現場販售滑壘票（底價販售）。五、邀請 KOL、網紅合作，例如看戲後在社群網站推薦。六、掌握演出前後的熱度高峯期，是宣傳效果最為顯著的。

學生提出的不單止是宣傳，反而是對學生劇團的期望：

那我覺得比較好宣傳會是劇團後期，比較成形了之後會有固定的粉絲觀眾，可以透過那些粉絲觀眾的推薦也能使陌生群體能注意到，並且接觸到這個劇團，但是我覺得以我們現在這樣子，比較沒有成形的狀況來講，會比較難去，達成這樣的目的。

(G-1)

可能我們會到高中，去可能，可能幫他們辦一個簡單的戲劇工作坊，我覺得因為那些戲劇活動對大部分人來說簡直都蠻好掌握的，而且其實都還蠻有趣的，所以應該都會蠻喜歡的，我覺得都是一種方式可以讓不同的人接觸到戲劇，或願意去劇場看戲，然後其實我們都正在做這些事情，想要改變目前的狀況。(H-1)

受訪者 G 認為較好宣傳會是劇團後期，講述出對學生劇團期望的遠期目標，有固定觀眾再推薦，以此擴大新的客群，目前的學生劇團都是尚未成形的。受訪者 H 到高中舉辦戲劇工作坊，雖然是透過戲劇遊戲來宣傳演出，強調用另一種方式讓不同人接觸戲劇，願意去劇場看戲，是正在努力的方向，並想要改變目前的狀況。

舞台劇轉為多媒體的新市場：

因為現在疫情的關係，所以反而多媒體跟多媒材很夯，所以我會覺得說不定因為疫情，應該說已經因為疫情，劇場的展演形式有所改變。(F-1)

現在的趨勢，是線上的話也可以讓更多的人，就是他可能，不用出家門他就可以在線上，體驗一個真實劇場不一樣的體驗，那他自己可能之後也會有興趣可以就是，真的到實際劇場去看戲，我覺得這也是一個很好玩的，就是一件事情。(I-1)

因為疫情關係然後多媒體多媒材的使用量產，慢慢都出現了，雖然我覺得比較想要，真的用實體的方式去面對觀眾來演戲，就是一種，最直接人與人接觸的方式，但是就因為疫情的時候，我們多了一個新的東西可以使用，我覺得也是一種方式，達到了，達到了不同宣傳效果。(H-1)

因為疫情不能群聚於密閉空間，演出形式的改變，試著用多媒體形式售票演出，線上趨勢可以在家體驗，跟真實劇場不一樣的感受，可能引起觀眾興趣，甚至未來願意到劇場觀看，此為多媒體形塑的好處。戲劇系學生表示，仍然想用實體的方式面對觀眾，是同意多媒體可以成為新的宣傳方式。學生對於多媒體與舞台劇的合併，產生自我矛盾，贊成多媒體宣傳戲劇，同時又不想捨棄舞台劇的臨場感。

多媒體與劇場表現形式落差，學生產生矛盾：

就是統整一下雖然我認同，我認同多媒體或是網路的方式，宣傳那然後或演出什麼，但是我卻又覺得說，這些方式好像又不太能說服，那些平常沒有帶在接觸戲劇的人來看戲，我講的有一點混亂，因為我自己，因為我自己也想了很多關於這個問題。
(J-1)

反正就是要有一些，不同的改變就是了，就例如說你要，你想要讓觀眾有，一樣正面突擊的感覺，那你就沒辦法使用舞台劇那種手法，你就可能要尋求多媒體的人員，然後或者是畫面怎樣的，就要比較利用那方面的手法來去呈現，讓觀眾達到同樣的感覺。(G-1)

也想要像○怜剛剛提到嚎哮排演，就像他們的話，我覺得有點像人們透過他的影片去認識他，然後進而走進劇場去看他們的戲，就是他其實對我們來講也是一個，可以用來，宣傳然後提升，可能我們整體的，就是對～又回到知名度了，就是我們整體的形象的一個，一個媒介嗎？(I-1)

受訪群是認同多媒體宣傳的，但似乎不存在足以打動未曾進劇場看戲的人，明顯從訪談過程中，聽出受訪者想法的混亂，學生希望保有舞台劇的手法，讓觀眾有整面突擊的感覺，多媒體就必須也使用這樣的手法，讓觀眾有同樣的感覺。受訪者I提到嚎哮排演（脫口秀）就是透過影片，讓群眾認識他們，進而走向劇場看表演，對於學生能持續受到關注，是累積知名度的媒介工具。

(十四)：公關經歷

1.自我成長

一開始對公關的認知只是單純的宣傳，沒想到的是在籌備階段有太多清楚的部分，包括設計方面、宣傳方面、尋求贊助、行政事項，在處理的過程中，可以更加清楚在團體的這個位置上需要負責的事情。(D-4)

你不能讓你的觀眾，售票族群覺得啊你就是，就是要賣我票啊、你就是要騙我的錢啊，就是你不能要，不能這樣子那麼直接我就是要你的錢，我就是要售票率，要用個有趣的方式去做，那就是發現也發現說其實行銷公關的工作還蠻瑣碎的，就是小至跑腿，大至協調就是哩哩扣扣很多啦。(I-4)

說真的我想加入這樣性質的社團，是想要發揮一些自己的才華，我不確定我有沒有啦，但是就是再怎樣，我還是想當演員，那沒有辦法，因為基於各種你需要擔起的責任，所以我還是在這個位子，那其實我很開心自己能夠做的還不錯，有成功獲得一些成就感的。(N-4)

工作認知上的改觀，原本以為只是單純宣傳，籌備階段逐漸清楚細項工作，包括設計、宣傳、贊助、行政事項等，注意到宣傳包裝的重要性，不能讓售票族群感受到強迫推銷的意圖。受訪者N加入劇團是想擔任演員，基於需要承擔責任，留在行政工作，有在工作成功獲得成就感。

2.未來走向

未來並不排斥公關行銷類的相關工作，如果有機會的話也很願意再次參與活動，為團體盡一份心力，也可以更加精進自己的實力。(D-4)

也對於未來同類型的工作機會有較為初步的認識，也會期望未來還有機會去從事相關工作並且學習完成一場場公關活動。(E-4)

我也不敢保證說自己會不會，就是之後再選擇做行銷的這件事情，但是如果要做話我會，我會跟我應該會，雖然說不一定會做，但是我自己還是會多多看一些宣傳的手法，就是看我沒有辦法把這些東西拿來用，然後用在別的可能劇作的宣傳啊之類的。(I-4)

未來若可以選擇劇場內的工作，我或許不會將行政類擺在太上位。(J-4)

多數受訪者皆不排斥公關行銷類的相關工作，未來也很願意參與行銷活動，並針對行銷多看宣傳手法，檢驗自己能不能實際運用。受訪者J明確認知行政不是優先考量，還是願意選擇劇場內的工作。

第五章、結論

第一節、結論

本論文針對學生演員、學生導演、以及學生公關等三個職位，深入了解學生對於劇團發展的看法、參與劇團的態度，以及製作上所遭遇的問題，研究問題包括市場面與技術面等兩個面向。

首先，在學生劇團的「市場面」，台灣目前不論官方政府或民間企業，對於藝術產業的資金提供上，比起運動賽事可說是相對的稀少，而且政府方面的申請補助，多數僅給予已立案的社會劇團，對在以學校中成立的學生戲劇團隊，並無補助。學生們常為了將低製作費，不得不縮小演出規模、或因陋就簡地減少道具或服裝上的考究，因而，也造就了看戲民眾對學生劇團不夠專業的負面印象。要改變此困境，除了官方與學校必須重視學生劇團未來的戲劇發展潛力，學生劇團本身亦須正視自我現實環境與製作條件，寧可小而精，不可大而簡，積極精緻戲劇內容，並加強宣傳行銷，以擴大劇團的觀眾群，未來前路方才有改善可能。

另外，在技術面上，學生導演在面對戲劇詮釋時，對文本理念的傳達與導演手法的選擇上，應多站在觀眾的立場設想，不應僅滿足自我表現，小心造成曲高和寡或不明所以的現象，才能拉攏劇團與觀眾的距離；學生演員在演戲過程中，要自我一再精進，不可有同樂會心態或過於沉溺於鎂光燈的虛榮心中，真正做好演員功課，深入每一個扮演的角色，才能讓觀眾對整個演出認同，屏除不夠專業的印象；而學生公關行政方面，對宣傳與行銷手法最好要有『傳承』的習慣，深入檢討每一屆展演公關行政的缺失，從每次實戰中累積經驗，好讓劇團整體行銷工作能夠一步步的進步，而非一屆屆的探黑摸索，並且要以擴展非親友團的觀眾為目標，才能逐步打響劇團名聲，讓學生劇團得以壯大。

第二節、SWOT 分析

本論文研究透過訪談，整理出台灣當前大專院校學生劇團在經營與展演上可能面臨的問題，再依據 SWOT 理論分析，條列出總結，結果如下：

Strengths 優勢：

- 因學生身份，劇團排戲時間較不受限，減低人事成本考量。
- 在學校經費補助下，學生劇團較無票房壓力。
- 學生劇團常有學校教師監管與協助，可彌補學生經驗不足。
- 學生劇團較不受商業模式框架侷限，製作戲劇種類多元。
- 學生劇團製作成本較低，票價相對親民，親友購票率高。

Weaknesses 劣勢：

- 在有限的經費下，學生劇團演出規模受限。
- 地域性較強，難以擴展外縣市觀眾群。
- 行銷能力缺乏經驗，無法擴大市場。
- 學生團員常因課業壓力或興趣轉移而消失，形成人力調動困難。
- 學生劇團常被限制不能進行售票演出，影響經費取得。
- 學校常有硬體設備不足狀況，演出場地受限。
- 學校補助經費有限。

Opportunities 機會：

- 能藉由校園活動，增加宣傳效用與曝光率。
- 製作內容不用取悅觀眾，實驗性較高。
- 學生劇團較易取得地區文化或表演藝術中心支援，免除場租壓力。
- 學生劇團較易取得劇作家授權，獲取演出版權。
- 學生劇團演出內容常結合地方歷史文化，形成獨特風格。

Threats 威脅：

- 社會大眾常依照劇團知名度選擇購票，學生劇團較不受青睞。
- 較難改善社會大眾對於學生劇團不夠專業的既定印象。
- 學生較欠缺專業劇場技術培育，使得臨場演出失誤率較高。
- 學生劇團較難申請政府補助。

訪談資料分析出，學生劇團身為一個產業，已經具備上述的能力與眼界，此分析可作為現今學生劇團的基礎能力，未來將持續提升並延伸應用。

第三節、研究反思與建議

研究者藉由研究觀察，觀看不少學生劇團的作品，受到不少啟發，實際看到劇團之間存在的差異。隨著訪談，研究者透過交流，與受訪者們建立交流，亦幫助研究者看到與思考更多不同的面向。

面對現今教學體制的差別，從學生訪談過程中，研究者感受到表達能力的層次差異。有學生只能提出一個論點或是名詞，例如學生劇團而言的缺點是什麼？受訪者常僅能回答資源不足，卻無法確切提出不足的地方，或許可能是師資、場館、經費等相關敏感議題，學生下意識選擇相對安全的回答；訪談過程中，亦有些同學無法具象回答問題，或深入延伸，僅能片段拼湊，使得詞句並不通順。

以三個職位訪談而言，導演們較清楚知道要表達什麼，也較能完整的傳遞訊息，這可能是導演們長期處於創作且高壓動腦的環境，容易剖析到不一樣的面向；演員方面，最明顯的是口齒清晰，注意咬字發音，卡詞會再重新順過句子，可能因為演員需要讓觀眾聽清楚台詞，養成說話清楚的習慣；至於公關行政人員，則因工作環境常需面對不同的公關廠商的接洽，習慣制式化的處理模式，較為單純的按照流程去應對與回答，特別對於攸關宣傳、曝光度，回答時顯得較為靈敏且關心。

訪談收集資料前期，發現持續累積的重要，受訪劇團在每屆的作品資訊、售票平台、粉絲網頁留存的内容，都是可以被看見的，並同時列上學校、科系、屆數、製作戲名，充分標列出相關資訊，命名雖然過於攏長，但增加被搜尋到的機會，持續累積網路上的數據資料，對學生劇團來說是相對加分的。學生劇團目前都有基本的宣傳模式，加上本就固定的觀眾群，學生實際並未做出不同宣傳吸引新客源，但卻提出很多宣傳構想，其中「改變場地」是最直接的方式，表演形式不侷限在劇場，嘗試與藝文

界結合的咖啡廳、展覽廳，氛圍環境的不同，吸引不一樣的觀眾，用不同的形式被看見，就具有不一樣的宣傳效力。

近年來，因疫情問題，創造出多媒體、多媒材等演出形式，對於宣傳是一個新的方式，但劇場表現的臨場感與即時性消失，學生認同多媒體可做為宣傳工具，但不易打動從未進劇場看戲的群眾。專屬學生劇團「宣傳優勢」為「創造力」，可以大膽的挑戰，加上固定觀眾群的支持，透過創造力延伸，是學生在學習時才有的稚嫩感、青澀與誠懇度，這些都是伴隨參與、觀看的次數增加，會漸漸消失的特質，研究者認為這是難以複製、重製的，業界劇團也無法複製此氛圍，以此作為學生劇團製作的價值，獨有的學生特性。學生劇團可以用此概念作為宣傳核心，販售學生的稚嫩，雖然會明顯看到製作的不足，試圖引導觀眾找尋不同層面的意涵。

有關本研究的侷限性，包括 1.因研究者自身參與過南華大學「戲生劇團」，在對劇團的細節訪談上究難免會有公正性與公平性的疑慮；2.受限於研究者的時間與資源，本研究受訪對象只限嘉義與台南三個不同性質的劇團，缺乏其他地區學生劇團，未來研究宜擴大研究對象的範圍，搜集不同地區、不同性質的劇團資料做分析比較；3.本研究僅以參與過學生劇團的 16 位學生進行分析，觀點不足以代表全台的學生劇團，未來亦建議增加訪談對象，同時可安排不同學校共同訪談，或許能使不同的學生劇團有更多的交流，甚至促成展演合作；4. 研究以各個劇團的進行團體訪談，訪談時間大約一個半至兩小時，許多問題都只能粗略的提到，建議未來可以針對研究對象，進行三次以上的訪談，更換不同訪談形式，資料搜集的完整與精華度會較高。

參考書目

一、中文書目

- 尹世英（1992）。劇場管理。臺北市：書林。
- 朱成（2015）。那些年一直錯的 SWOT 理論分析。新北市：創見文化。
- 朱曙明（2011）。台北兒童藝術節與兒童劇團經營發展關係之研究 ---以九歌兒童劇團為例。國立政治大學經營管理碩士學程(EMBA)。
- 李本善（2018）。《生而為粉我很抱歉》創作報告—演員如何在劇場裡為觀眾說故事。國立臺北藝術大學劇場藝術創作研究所。
- 李仲明、譚秀英（2001）。百年家族——梅蘭芳。臺北：立緒文化。
- 李秀婷（2018）。當代臺灣青少年劇場與青年劇場樣貌—以阮劇團、影響·新劇場的青年劇場為例。國立臺南大學戲劇創作與應用學系碩士班。
- 李國修著、黃致凱編（2014）。李國修編導教室。臺北市：平安文化有限公司。
- 沈玲玲（2004）。台南人劇團經營、發展與作品評析之研究：1987-2004。國立成功大學藝術研究所。
- 林盈志（2002）。當代台灣後設劇場研究。國立成功大學藝術研究所。
- 林稚揚（2010）。吳念真舞台劇《人間條件》系列研究。南華大學文學系碩士班。
- 林鶴宜（2015）。台灣戲劇史（增修版）。台北：國立臺灣大學出版中心。
- 林鶴宜（2021）。專題資料庫研究計畫—現代戲劇專題。取自國藝會。
<https://archive.ncafroc.org.tw/moderndrama/paper?id=4028880e74c00d660174c42a0e8a0001>
- 邱坤良（1998）。「台灣導演資訊與工作方法」系列叢書—台灣戲劇發展概述（一）。臺北市：行政院文建會。
- 邱坤良（1998）。「台灣導演資訊與工作方法」系列叢書—導演手冊（四）。臺北市：行政院文建會。
- 邱坤良、詹惠登（1998）。「台灣導演資訊與工作方法」系列叢書—劇場製作手冊（三）。臺北市：行政院文建會。

- 邱鈴雅（2011）。文化產業下的文化企業家——以陳琦貞為例。南華大學傳播系研究所。
- 段馨君（2010）。凝視台灣當代劇場：女性劇場、跨文化劇場與表演工作坊。台北：Airiti Press。
- 胡幼慧（1996）。質性研究：理論、方法及本土女性研究實例。台北：巨流圖書公司。
- 孫惠梅（1998）。台灣歌仔戲劇團經營管理之研究---以宜蘭縣職業歌仔戲劇團為例。中國文化大學藝術研究所。
- 徐進堯（2006）。龍鳳園戲劇團研究—兼論台灣客家採茶戲的發展與演變。國立臺北大學民俗藝術研究所。
- 張仁傑（2005）。論戲劇中的“淨化”—亞里斯多德淨化論到“淨化體系”。臺藝戲劇學刊，1期（2005/07/01），P106-122。
- 張舒懿（2005）。開放配偶演出創作與製作報告。國立臺北藝術大學劇場藝術研究所表演組。
- 陳昶旭（2020）。《伊菲琴尼亞在奧利斯》導演創作報告。國立臺北藝術大學劇場藝術創作研究所。
- 陳詠欣（2018）。從劇團經營看臺灣現代戲劇產業的侷限與可能性。國立中正大學企業管理系研究所。
- 陽欣芳（2016）。從劇場遊戲到身心訓練：台灣戲劇學系訓練演員的幾個主要問題研究。國立臺北藝術大學戲劇學系博士班。
- 黃俊芳（2007）。舞台劇《門後的大人世界》導演創作探討。國立臺灣藝術大學應用媒體藝術研究所。
- 黃貞禎（2007）。台灣福音劇團經營管理之研究。國立中山大學藝術管理研究所。
- 黃郁晴（2010）。金蟬脫殼—畢業製作《霧裏的女人》與《唉唉內含光》創作報告。國立臺北藝術大學劇場藝術研究所碩士班。
- 詹竹莘（1997）。表演技術與表演教程。台北市：書林。
- 廖苡真（2019）。演員的未竟之路——《聲之音》及《哈姆雷特》畢業製作創作報告。國立臺北藝術大學劇場藝術創作研究所。

蕭辰宇（2013）。吳念真《人間條件》系列和 Marie Jones 的劇場比較。國立臺灣大學台灣文學研究所。

鍾婕安（2019）。演員工作筆記——以《大亨小賺》演出為例。國立臺北藝術大學碩士。

簡毓蓁（2014）。國民小學故事志工劇團經營管理之研究—以「小黑魚劇團」為例。國立臺灣藝術大學表演藝術教學碩士學位班。

顏慈萱（2020）。高雄劇團經營困境—以「2015 年至 2019 年大事件劇場劇團」為例。國立高雄師範大學跨領域藝術研究所。

羅揚（2015）。1950-1960 年代臺灣話劇的導表演與舞台。國立臺南大學戲劇創作與應用學系碩士班。

二、英文書目

Catherine Marshall & Gretchen B. Rossman 著、李政賢譯（2014）。質性研究設計與計畫撰寫。台北：五南圖書出版股份有限公司。

Frank Hauser, Russell Reich、李淑貞譯（2011）。導演筆記導演椅上學到的 130 堂課。臺北市：博雅。

James Lull 著、陳芸芸譯（2002）。媒介、傳播與文化。台北：韋伯文化。

Melissa Bruder, Lee Michael Cohn, Madeleine Olnek, Nathaniel Pollack, Robert Previto, Scott Zigler、沈若薇譯（2011）。演員筆記：表演工作者的實務手冊。臺北市：五南。

Michael Bloom 著、李淑貞譯（2010）。導演實務手冊。台北：五南。

Michael Chekhov 著、白斐嵐譯（2018）。致演員：麥克·契訶夫表演技巧。台北：書林。

Oscar G. Brockett、胡耀恆譯（2001）。新潮大學叢書 2 世界戲劇藝術欣賞（再版）。台北：志文。

Ray Eldon Hiebert, Donald F. Ungurait, Thomas W. Bohn 著、潘邦順著（1995）。大眾傳播媒介。台北：風雲論壇。

W. Lawrence Neuman、郭思餘譯（2012）。研究方法 質化與量化方法之應用。台北：雙葉書廊。

附件一、訪談同意書

親愛的受訪者您好：

非常感謝您願意接受本研究的訪談，在此誠摯的向您道謝！

本研究的主題為：「戲劇傳播_當前台灣學生劇團的市場與技術困境」。主要探討學生劇團在於演出經驗欠缺、製作經費不足、以及客源受限導致票房難以售出等情況下，經營校外戲劇公演時所面臨到的市場產業問題，和學生作品在導演、演員、和公關行銷等執行面上可能遇到的障礙與困境。

因此本研究期望透過訪談的質性研究方式，瞭解學生劇團在台灣戲劇產業的影響下，如何帶動和影響各大專院校傳播與藝術等相關科系紛紛推出學生劇場展演戲劇。將從學生劇團裡的主要核心人物導演、演員、和公關等對話中分析學生們在劇團展演前後所獲得的歷程經驗和過程中的挫折與困難。

您的參與將帶給本研究莫大的幫助。

本次的訪談大綱：

市場面：

台灣戲劇產業現況，那些因素直接或間接影響到學生劇團製作與展演？如何才能突破侷限的地域性、觀眾群、及經費等問題？

技術面：

學生劇團中的學生導演，在排演過程裡常會面臨哪些問題或困境？

學生劇團中的學生演員，在表演過程裡常會遭遇哪些障礙與困難？

學生劇團中的學生公關，在行政執行上常會遭遇哪些障礙與困難？

本研究進行的方式及您所需要配合的為：

1. 訪談前請詳讀本篇訪談同意書並簽名，同時需填寫基本資料。
2. 本研究的每次訪談時間約為一小時到一小時半之間，將探討您對學生劇團產業與技術面的認知，訪談沒有絕對答案，表達自我看法即可。
3. 產業面為學生劇團受訪者全體參與討論產業面問題，可以對彼此的看法提出疑問或觀點討論。

4. 技術面分別為導演、演員、公關，依照受訪者時間調動安排，可以同職位同時進行訪談，也可一對一訪談。
5. 訪談以一次團體與一次個人為原則，但若研究上還有需要受訪者答覆之處，將會依照需求進行線上訪問或透過訊息補充說明。
6. 為研究需要，訪談過程中會錄音，以便日後將訪談過程轉議程訪談逐字稿，提供研究者分析資料之用。
7. 研究結果呈現時，訪談的部分對話會被引用，但有關個人隱私及私人資料絕不對外公開，研究者會將可以被識出的個人資料轉換成隱匿或代稱，務必達到保護受訪者之私人權益。
8. 針對全部研究內容，受訪者有給予建議的權利，但研究者保留其著作權及修改編寫的權利。

南華大學傳播學系碩士班

指導老師：賴正杰

研究生：林佳欣 敬啟

以上內容我已詳讀，我瞭解我的參與對本研究深具意義及價值，
因此我願意參加本研究。

受訪者：_____（簽名）