

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

老劇團新思維—以「長義閣掌中劇團」為例

Old Troupe with New Thinking--A Case Study of Chang Yi Ge

Hand Puppet

凌名良

Ming-Liang Ling

指導教授：洪林伯 博士

Advisor: Lin-Bao Hung, 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

老劇團新思維－以「長義閣掌中劇團」為例

Old Troupe with New Thinking -

A Case Study of Chang Yi Ge Hand Puppet

研究生：凌名良

經考試合格特此證明

口試委員：張村佑
趙家民
蘇雅慧

指導教授：張村佑

系主任(所長)：林倫全

口試日期：中華民國 112 年 06 月 26 日

中文摘要

「布袋戲」曾經是台灣人民茶餘飯後娛樂，「雲州大儒俠」的出現更創造出高達 97% 的收視率，但面對社會的變遷，因應時代的潮流，布袋戲已逐漸沒落，長義閣掌中劇團創團於 1945 年，傳承 4 代，成立至今已超過七十餘年，經歷過布袋戲的繁華時期及沒落，仍對布袋戲這門藝術的創新與傳承不遺餘力，並發展出四大系列演出作品，建立屬於長義閣特有的敘事語言，讓傳統掌中技藝保有傳統元素之餘，亦能持續創新及傳承。

本研究以長義閣發展脈絡及各發展歷程時期的經營以及演出為主要深入探討，架構上首先整理長義閣各時期的發展、表演型態與特色及如何在維持傳統中去做創新與突破，創造出新的布袋戲表演形式與新思維，並針對廟會民戲、公部門演出、商業演出各提一齣戲進行探析比較之間的差異。

關鍵詞：長義閣掌中劇團、布袋戲、表演型態

Abstract

"Puppet Opera" used to be the entertainment of the Taiwanese people after tea, and the emergence of "Yunzhou Great Confucianism" created a rating of up to 97%, but in the face of social changes, in response to the trend of the times, puppet opera has gradually declined, Changyi Pavilion Palm Theater Troupe was founded in 1945, passed down for 4 generations, has been established for more than 70 years, has experienced the prosperous period and decline of puppet opera, still spared no effort in the innovation and inheritance of the art of puppet opera, and developed four series of performance works, establishing a narrative language unique to Changyi Pavilion. While preserving traditional elements of traditional palm skills, they can also continue to innovate and inherit.

This study mainly focuses on the development context of Changyi Pavilion and the operation and performance of each development period. In terms of structure, the development of Changyi Pavilion in each period, the performance forms and characteristics and how to innovate and make breakthroughs in maintaining tradition, create new puppet opera performance forms and new thinking, and analyze and compare the differences between temple fair folk opera, public performance, and commercial performance.

Keywords: Changyi Pavilion Palm Theater Troupe, puppet play, performance style

目錄

中文摘要.....	I
Abstract.....	II
目錄.....	III
圖目錄.....	VI
表目錄.....	VII
第一章 緒論.....	1
1.1 研究背景	1
1.2 研究動機	2
1.3 研究目的	3
第二章 文獻探討.....	4
2.-1 布袋戲的起源	4
2.2 台灣布袋戲發展歷程.....	4
2.3 經營理論	8
2.4 近十年台灣布袋戲研究相關論文	9
第三章 研究方法.....	11
3.1 研究方法.....	11

3.1.1 深度訪談法	11
3.2 研究對象.....	12
第四章 研究結果.....	14
4.1 劇團現況.....	14
4.1.1 長義閣掌中劇團組織架構.....	17
4.1.2 成立緣起及脈絡.....	19
4.1.3 劇團創立契機	19
4.1.4 劇團的脈絡傳承.....	21
4.2 劇團發展歷程.....	23
4.2.1 初創期	23
4.2.2 發展期	26
4.2.3 轉型期	31
4.3 劇團各系列演出形式.....	35
4.3.1 演出系列發展與目的.....	36
4.3.2 廟會民戲	39
4.3.3 公部門演出	42
4.3.4 商業演出	46
4.4 劇團各系列演出製作探析	47
4.4.1 初期創作發想	47

4.4.2 實踐製作方式	47
4.4.3 廟會「八仙傳奇」研析.....	49
4.4.4 公部門「蕩寇浮生」研析.....	51
4.4.5 商演「12345 上山打老虎」研析.....	53
第五章 結論與建議.....	55
參考文獻.....	58



圖目錄

圖 1 藝樹文化種苗.....	14
圖 2 長義閣掌中劇團組織架構.....	18
圖 3 長義閣傳承脈絡圖	22
圖 4 長義閣掌中劇團創團人 黃坤木.....	24
圖 5 長興閣掌中劇團創團人 童枝民.....	24
圖 6 傳統布袋戲前、後場配置圖.....	25
圖 7 金光戲前、後場配置圖.....	29
圖 8 長義閣掌中劇團第二任團長 黃俊信	30
圖 9 專業劇場前、後場配置圖.....	32
圖 10 長義閣掌中劇團第三任團長 黃錦章	33
圖 11 品牌-模式-系列對應圖.....	36
圖 12 大型廟會演出布景	41
圖 13 中型廟會演出布景	41
圖 14 小型廟會演出布景	41
圖 15 文學諸羅·旗艦製作《蕩寇浮生》演出照.....	43
圖 16 文學諸羅·旗艦製作《掌中家書·朱一貴》演出照.....	44
圖 17 文學諸羅·旗艦製作《青天·願》演出照.....	44
圖 18 銳劇場-偶，沉默了《皆大歡喜》演出照.....	45
圖 19 銳劇場《我，哪吒》演出照.....	45
圖 20 八仙傳奇 CD 封面及劇本.....	50
圖 21 蕩寇英豪節目冊封面	52
圖 22 12345 上山打老虎海報及演出	54

表目錄

表 1 近十年台灣布袋戲研究相關論文	9
表 2 訪者基本資料表	13
表 3 長義閣掌中劇團年表	15
表 4 三代人的對照表	35
表 5 <文學諸羅·旗艦製作> 系列作品	37
表 6 <銳劇場> 系列作品	37
表 7 <好九搬戲團> 系列作品	38
表 8 <經典再製> 系列作品	38
表 9 民戲「錄音」、「現場」的對照表	40



第一章 緒論

1.1 研究背景

在這充滿科技與各項娛樂興起的時代，提及布袋戲這項傳統藝術戲曲，一般社會大眾的印象大部分都只是廟會酬神謝戲。為了破除一般社會大眾對於布袋戲的印象，臺灣省地方戲劇協進會於 1952 年辦理地方戲劇比賽、國立傳統藝術中心於 2001 年辦理傳藝匯演、雲林縣政府於 2007 年辦理雲林金掌獎、財團法人國家文化藝術基金會於 2013 年開設布袋戲製作及發表專案，影響了臺灣許多布袋戲劇團的演出型態，並逐漸地接觸公部門演出，演出內容除了大家熟識富有忠孝節義的古冊戲例《三國演義》、《水滸傳》……等、行俠仗義的劍俠戲《七俠五義》、《西方白蓮劍之蕭保堂》……等及光怪陸離的金光戲《五爪金鷹》、《南俠翻山虎》……等外，近幾年來演出內容正在蛻變轉型，許多劇團以新編戲的類型進行劇本撰寫，並加入現代劇場的專業分工(戲劇顧問、編劇、導演、燈光設計……等)，開創布袋戲新的一頁。

臺灣布袋戲起源於 17 世紀是由閩南地區(漳州、泉州)一帶隨著人們流傳到臺灣，在這三百多年的歷史，布袋戲與人民生活習俗已緊密相連，成為眾所皆知的文化，它曾經是台灣的全民娛樂，但面對社會的變遷，因應時代的潮流，布袋戲已逐漸沒落，布袋戲在臺灣經歷過繁華與沒落，從早期的南北管布袋戲到現今的霹靂布袋戲，布袋戲經過時間與環境的變遷，展現了布袋戲新的表演方式與模式，讓這項傳統藝術文化逐漸受到矚目。

提到布袋戲大部分民眾的印象只有兩種，一種是廟會演出的野台布袋戲，另一種就是電視撥放的霹靂布袋戲，其實布袋戲不單單只有這兩種而已，只不過大部分的布袋戲劇團長年來以來都依靠著民間廟會在生存，也變得隨處可見，所以民眾才會把布袋戲跟廟會畫上等號，近幾年因受到政府的重視，許多劇團將在廟口演出的布袋戲，帶入室內劇場並將其精緻化來做演出，且開啟許多的培訓課程，

並積極推動傳承與推廣。

布袋戲在每個時期都會發展出屬於每個時期的特色但唯一不變就是娛樂民眾。

1.2 研究動機

「布袋戲」對於一般民眾看似很平凡無奇的東西，卻是陪伴著我的童年，甚至可以說是陪伴我從幼稚園到研究所這整段期間，占了我人生大部分的時間，小時候常常拿著小板凳就跑到舅舅演戲的「戲棚腳」（演戲舞台下）等著準備撿糖果，我的外公家是布袋戲世家，所以小時候有事沒事就吵著要去外公家，因為在外公家可以玩到在外面所玩不到的玩具「布袋戲」，還記得小時候常常搬著一張桌子，拿著兩顆練習用的布袋戲偶就開始舞弄起來，國小五年級是我第一次登台演出，雖然說是操演配角，可是對我來說這個印象卻深深的記憶在我的腦海裡，是個難以忘記的經驗，真正學習布袋戲是在國三暑假畢業的那年，那年我 15 歲。

高中時期開啟了我的野台戲人生，周休二日常常跟著劇團一起出去演戲，廟會演出有所謂的大日子和平常日，像是農曆的(二月二日、三月三日、三月二十三、八月十五日、九月九日……等)就是戲班最忙的日子，每每遇到這些日子都只好裝病請假出來幫忙演戲，最痛苦的是自從開始演戲後，每年的中秋節就再也沒吃過烤肉，但對於布袋戲的情感，不僅僅是簡單的幾句話可以形容，而是日積月累的接觸在我的生活中已佔有一席無可取代的地位。

大學四年級時，我接下了長義閣掌中劇團團長一職，一個二十歲的年輕人，背負著一個七十幾歲的老劇團，受到了許多人的關注，開始全心投入劇團工作，從行政作業(找案子、規劃演出、行銷包裝……)、發想題材、演出前的準備(尋找相關演出人員、聘請專業講師授課、演員訓練……)、演出中的演員到演出後的結案，每個環節都涉獵過後，才對於現在傳統布袋戲劇團的環境生態，及面臨的困難才有更深的體會與了解。

隨著科技的發展社會的變遷，網路帶給人許多的方便，同時也造成了科技冷

漠，很多年輕人都不願走出戶外了解傳統文化，對於傳統文化是非常陌生的，但也是有許多劇團的年輕人在傳統戲劇這個區塊上做保存、創新及自我提升，也慢慢找回流失的觀眾，並且開發年輕一輩的觀眾加入，也打破一般人對於傳統戲劇都是比較年長人在演的迷失。

傳統布袋戲劇團要轉型跨界到現代劇場演出是非常不容易，近幾年來「文化創意產業」復甦，許多劇團都慢慢在轉型成精緻劇場布袋戲演出，傳承超過 78 年至今的長義閣掌中劇團以傳統為根基，透過不斷的創新與創作，加入新的元素，創造出新的可能性，讓老劇團不再只是廟口的酬神戲而已，而是加入新思維的方式讓更多人認識、瞭解布袋戲。

1.3 研究目的

現今許多布袋戲劇團將布袋戲帶入劇場內演出，將布袋戲呈現更加精緻化有別於一般外台布袋戲的演出，劇本內容題材也有所改變，外台戲演出觀眾比較喜歡熱鬧一點的劇情，所以會有大量打打殺殺的武戲，劇場演出的劇本題材大多以新創作文學性質的劇本較多，但臺灣布袋戲最早出現劇場化形式是在西元 1950 年後，開始有所謂的「內台戲園時期」，將外台布袋戲帶入戲院售票演出，內台戲園時期風行一陣子後便消聲滅跡，直到近幾年許多劇團延續早期內台戲的風貌加以精緻帶入劇場演出，讓觀眾不再覺得布袋戲只是廟口酬神演戲的功能而已，而是可以帶入校園，將傳統技藝扎根校園，讓青年學子能瞭解曾經風靡一時的這項傳統技藝布袋戲，因長義閣掌中劇團長期進入校園教學及演出，這也是為什麼我選擇長義閣掌中劇團作為研究，也希望為傳統戲曲文化留下紀錄，並推廣傳統戲曲文化之美給更多人知道，提供往後相關布袋戲研究參考資料。

第二章 文獻探討

2.1 布袋戲的起源

布袋戲，顧名思義它身體的架構像是一只布袋，加上木頭雕刻的偶頭及手腳，所組合而成的木偶；將沒有生命的木偶，藉由人的手掌下去操作，並在舞台上活靈活現地呈現，所以又稱之為掌中戲。

布袋戲的由來有一稗史傳說是明末時期有一位書生名為梁炳麟，因屢試不第，非常灰心，一年科舉考試，梁炳麟再度踏上科舉考試之路，因天色昏暗，途經一座山神廟並決定夜宿於此廟，夜晚時分，梁炳麟做了一場夢，夢中有位白髮老翁在梁炳麟手中題上「功名歸掌中」五個大字，梁炳麟驚醒後，打開手掌果真有五個大字，心中大喜以為這是考試必定能高中，便收拾包袱趕京赴考，不料放榜時卻又名落孫山，梁炳麟心灰意冷之時，在返鄉的途中看見以懸絲操控的「傀儡戲」，吸引其目光，於是梁炳麟學習如何操作懸絲傀儡，後來因懸絲傀儡一個人只能操作一尊，操作時沒那麼生動，梁炳麟靈機一動將其改良，以手掌代替線來操作有了現今的「布袋戲」、「掌中戲」，加上梁炳麟飽讀詩書的關係，便以說書人的形式加上布袋戲在各地方巡演，造成轟動，到處爭相聘請演出，梁炳麟才悟出「功名歸掌中」的寓意。

2.2 台灣布袋戲發展歷程

布袋戲傳入臺灣後，經歷過時間與環境不斷的變遷從一開始「籠底戲時期」、「北管戲時期」、「古冊戲時期」、「劍俠戲時期」、「金光戲時期」、「廣播電視電影布袋戲時期」、「現代劇場化布袋戲」，七個時期，每個時期都有獨有的特色及表演型態，西元 1821~1861 年代後，清代臺灣的布袋戲是以唐山過臺灣，戲班稱其師承拿手劇碼為「籠底戲」，意壓在戲籠底的拿手戲，有「壓箱絕活」的意涵。

1895 年代後，有許多布袋戲的藝師除了演戲之外，也參與北管劇團，台灣布

袋戲劇團開始盛行與北管子弟戲結合，將布袋戲結合北管音樂，有了「北管戲」的出現，為應付日漸興盛的演出需求，布袋戲的主演開始向傳統章回小說取材。如《三國演義》、《水滸傳》、《隋唐演義》等演義小說都是演師們取材改編的對象，也有將公堂審案的劇碼進行改編，有《施公案》、《彭公案》、《包公案》等劇碼出現，這些故事內容及角色人物大多出自於歷史故事或古代小說，也是俗稱的「古冊」，依此演出的戲碼也就稱為「古冊戲」。

1950 年代，布袋戲開始大量進入內台演出，此時期臺灣各地布袋戲對戲碼的需求量非常大，章回小說的故事，沒辦法供及給布袋戲市場，此時李天祿將《清宮秘史》的小說，改編成《清宮三百年》演出後大獲好評，布袋戲藝師們開始往武俠小說尋求新的劇情，改編成新的戲齣，帶起了台灣布袋戲少林演義的潮流。也開始有藝師將武俠小說與神怪、幻術、法術的元素結合像是《怪俠紅黑巾》、《鶴驚崑崙》、《鋒劍春秋》等，都在當時轟動的劍俠布袋戲名劇。這些主角各各都勤練武功、身懷絕技，且都有學習飛劍傷人的武功。演師們便稱為「劍俠戲」。

由於進到內臺戲園演出，布袋戲劇團有了票房的壓力，古冊戲及劍俠戲已滿足不了民眾，劇情內容便開始走向懸疑、光怪陸離、天馬行空，戲偶也開始發展出奇形怪狀的造型，有別於一般的傳統戲偶，音樂的部分捨棄了傳統文武場，加入了西方配樂，並在燈光、道具及特技上多了些設計，衍生出「金光戲」，然而黃俊雄卻認為「金光戲」應該稱為「金剛戲」：

其實那是早期那些外省記者寫的，因為他們聽不懂閩南語或臺語，只知道一句「金光閃閃、瑞氣千條」，於是就稱呼這種布袋戲叫「金光戲」。實際上，「金光閃閃，瑞氣千條」就是叫金剛體，從武俠小說的叫達摩金剛體而來的(陳龍廷，2007)。

金光戲的出現讓演出內容有了變化，許多劇團開始聘請「排戲先生」，為劇

團編排招牌戲，當時最負盛名的排戲先生，莫過於吳天來與陳明華兩位，吳天來編排過極具代表性的戲碼有新興閣《大俠百草翁》、小西園《龍頭金刀俠》；陳明華極具代表性的戲碼有國興閣《玉筆鈴聲》、隆興閣《五爪金鷹》，有了排戲先生的加入，讓許多劇團在劇情上有了變化。根據陳龍廷《臺灣布袋戲發展史》一書 180 頁提到：

1960 年代可說是「金剛戲」的極盛階段，這時期布袋戲商業劇場的情節處理特色，即採取所謂的「沒有結局的結局」或「神秘手法」，它最基本的奧妙，就是引起觀眾的好奇心。

金光戲的特色就是可以像連續劇一樣沒有結局，無止盡的搬演下去，但在每一集劇情要「收幕」結束時，通常排戲先生會埋下一個伏筆，讓觀眾意猶未盡，等到下一集「開幕」時，怎麼解開謎題，這正是金光戲吸引觀眾的地方。雖然當時的布袋戲尚未走到編導專業分工的狀態，但「排戲先生」的功能卻十分貼近現代劇場編導的機制，讓金光戲引人入勝的劇情編排、玄奇神秘的場面調動，以及扣人心弦的線索埋藏，牢牢抓住觀眾的好奇心，提升觀眾購票看戲的動力。

在金光戲盛行的年代，許多民間的廣播電台公司也開始相繼聘請布袋戲主演進入電台錄製廣播布袋戲，廣播是只聽聲不見人，剛好符合布袋戲的演出地一種形式，透過主演的聲音與劇情內容，讓聽眾自行想像畫面，也讓當時有許多人守在收音機前收聽。

1958 年黃俊雄拍攝一部票房叫好又賣座的電影布袋戲《西遊記》，這也首次讓布袋戲進入電視媒體傳播，透過媒體的傳播讓更多人能接觸到布袋戲，1970 年黃俊雄所錄製的《雲州大儒俠》電視布袋戲，播出後，觀眾反應熱烈，原本一周只有演出一次，為因應觀眾需求，播出頻率逐漸加碼為每天播出一集，培養出一群死守在電視機前的觀眾，收視率更創下台灣歷史新高 97% 的顛峰。《雲州大儒

俠》挾著超高收視率，卻也造成萬人空巷、學生蹺課、農民不下田、計程車司機不開車、公務員無心上班的問題，最後政府以「影響民間作息」、「推行國語」等諸多理由，壓縮電視布袋戲播出節目時間，甚至禁止電視台播出布袋戲，直到民國 71 年才逐漸開放電視布袋戲播出。如中央委員會文化工作會民國 71 年 4 月 26 日發布公文：

布袋戲為地方戲劇之一，原則同意電視台使用閩南語播出。布袋戲雖非兒童節目，但勢必吸引多數兒童收看，故該節目播映時間宜以不影響學童日常作息為準，並請從嚴審查劇本內容，以免產生不良影響(自由時報 陳鈺馥，2022)。

民國 71 年後逐漸開放電視布袋戲的撥放，但因種種限制及觀眾戲迷的流失，讓布袋戲不再有曾經的風彩，黃文擇與黃強華接續父親黃俊雄的《雲洲大儒俠》系列，但觀眾也不如以往，黃文擇與黃強華兩人將布袋戲，帶入錄影帶租售市場，並拍攝「霹靂」系列的布袋戲，以發行及出租為主，開創了霹靂布袋戲，也將布袋戲帶出另一波風潮。

文化建設委員會(今文化部)的成立讓布袋戲劇團多了一條公部門演出的方向，公部門極力輔導劇團保存及傳承，也經常舉辦外台巡迴公演，一直到近幾年來有許多劇團將布袋戲帶入現代劇場演出，轉型成現代劇場化布袋戲演出，讓布袋戲劇場演出形式呈現多元化的局面。為了促進布袋戲之生態與發展，許多劇團開始引進現代劇場製作群專業分工的概念，開始進行創作「新編戲」。正因為加入了現代劇場製作群的概念在職位上也多了許多，像是戲劇顧問、台語顧問、藝術總監、製作人、導演、編劇、技術總監、音樂設計、燈光設計、舞台設計、道具設計、舞台監督……等。為了讓劇場形式是個多元發展的形態，主要是將現代劇場的細部分工與科技運用至傳統偶戲，而發展出嶄新風貌，以吸引新一代觀眾。

2.3 經營理論

表演藝術是可以從不同的表現形式所呈現出來，像是音樂、舞蹈、現代戲劇、傳統戲曲、魔術、雜技……等，只要達到藝術層面的活動及製作或娛樂大眾，都可稱之為表演藝術。

Kotler & schefr (1998)對於表演藝術給的定義：「表演藝術的精髓，在於表演者在舞台上和觀眾的交流。」而美國戲劇家 Hamilton 對「戲劇」所下的定義為：「所謂戲劇，是安排演員在舞臺上，當著觀眾的面前表演的一部故事。」由此可知，劇團的存在是為「創作藝術作品」並「呈現給觀眾」：創作者（表達者）將他在生活中得到的體驗形成意念，透過某種媒介與形式並在足夠的包裝之後，傳達到觀眾（接收者）面前（黃惟馨，2004 周一彤，2018）。

表演藝術團體多數為非營利組織，但表演藝術團隊與企業一樣，針對團隊本身的優缺點制定出一套符合團隊經營理念，雖然非營利組織不是以營利為目的，但團隊所製作出的戲劇就像是一項產品，需要顧客也就是觀眾來買這項產品，才能讓團隊有經費繼續製作出新的戲劇或表演，因此，非營利組織可以營運收入，甚至會有盈餘，不以利己或私人營利之組織設計，組織並享有稅賦上的優惠。雷夫·克萊默（Kramer, 1992）等人認為非營利組織之角色與功能有以下幾種：

- 1.服務的前瞻者 (vanguard or service pioneer)
- 2.價值的維護者 (value guardian)
- 3.倡導者 (advocator)
- 4.公共教育者 (public educator)
- 5.服務提供者 (service provider)

透過以上的描述，可以比較清楚瞭解表演藝術作為一個非營利組織的角色，它除了是提供藝術價值的前瞻者，須維護這個價值，此外還是藝術的倡導者、教

育者，且能提供相關的服務（周一彤，2018；黃貞慈，2021）。

2.4 近十年台灣布袋戲研究相關論文

以長義閣掌中劇團為研究對象的文獻不多，關於長義閣的學位論文部分，目前只有李蕙君《嘉義市長義閣掌中劇團後場音樂表演形式之研究》、李法蓮《傳統表演藝術團體創新經營模式之研究》，以及林家如《嘉義市長義閣掌中劇團新編劇作研究》三篇。

表 1 近十年台灣布袋戲研究相關論文

出版年度	研究者	論文題目
2013 年	江怡亭	隆興閣掌中劇團《新五爪金鷹一生傳》研究
2014 年	劉信成	《當代臺灣布袋戲「主演」之研究》
2015 年	李法蓮	傳統表演藝術團隊創新經營模式研究
2015 年	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
2015 年	鍾權煥	《客家布袋戲與客家文化傳承：以「戲偶子劇團」為例》
2016 年	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
2016 年	張倩玉	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
2016 年	蘇建中	國小傳統偶劇團可持續經營發展之關鍵因素 — 以嘉義市志航國民小學為例
2017 年	劉燕怡	台灣霹靂布袋戲和中日合作的東離劍遊紀布袋戲之魅力差異探討
2020 年	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
2020 年	吳奕達	從傳統布袋戲到文創產業—霹靂布袋戲的轉型與發展
2020 年	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
2020 年	潘杰勝	成為文化工業的布袋戲之專業實務報告-以敘舊布袋戲團為例
2020 年	張維珊	臺灣影視布袋戲對化光的定義與分析應用—以霹靂布袋戲為例
2021 年	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

2022 年	林家如	嘉義市長義閣掌中劇團新編劇作研究
2022 年	張庭瑜	真雲林閣掌中劇團文化場探析
2022 年	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
2022 年	葉宏育	保存環境對布袋戲偶之影響-以黃俊雄布袋戲戲偶為例
2022 年	蘇俊榮	動態視覺記錄傳統布袋戲操偶技法研究-以明興閣掌中劇團操偶為例
2023 年	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
2023 年	王英潔	傳統布袋戲偶美學再現-以台中木偶劇團為例



第三章 研究方法

3.1 研究方法

本研究採用俗民誌方法進行研究，並以長義閣掌中劇團相關人員進行深度訪談法，透過日常生活閒聊的方式蒐集相關資訊，獲取劇團成員的家族歷史、創立契機及傳承脈絡，更能完整瞭解劇團。

3.1.1 深度訪談法

依據訪談的彈性，基本上可區分為結構訪談法、半結構訪談法，以及非結構訪談法三類（Patton, 1990），茲分述如下：

1. 結構訪談法

訪談者在訪談之前，會事先依據訪談需求，設計好固定訪談的題目，並交由訪談對象，以利事前準備，在訪談過程中，訪談對象必須依照訪談問題順序逐一回覆，因此訪談的彈性較三者為小，此優點在於避免訪談內容天馬行空，同時也可獲得較高信度的訪談資料。

2. 半結構訪談法

跟結構訪談法相同，訪談前都必須將事先設計好的訪談大綱交付予訪談對象，但其中的差異在於半結構訪談在訪談過程中，訪談者可依照實際訪談對象調整提問順序，在訪談大綱的架構下，訪談者及訪談對象的問答間皆是開放的，無需按照訪談問題依序提問或回復，訪談過程採較為輕鬆的互動模式，可闡述出內心真實的想法，因此常會有意外且珍貴的訪談收穫。

3. 非結構訪談法

在訪談前可預先將訪談大綱設計好，或可以不用設計。此類訪談的彈性最大，可讓訪談對象在完全自在的狀態下自由發揮，隨機及無壓力的闡述主觀看法，但同時伴隨的缺點則是可能會出現訪談內容失焦的狀況，故此類訪談資料的信度較

結構訪談法或半結構訪談法為低(黃貞慈，2021)。

綜上所述，本研究採用非結構深度訪談，透過與劇團內部成員及第二代團長夫人黃侯彩珠和第三代團長黃錦章的聊天，以不侷限題目方向讓受訪者可以自由發揮。

3.2 研究對象

「長義閣掌中劇團」成立於 1945 年，創團人為黃坤木。黃坤木於 1937 年拜師外江派的「假成真」布袋戲師父許精忠為師，而後黃坤木次子黃俊信則於 1958 年拜師「日成軒」布袋戲團師父薛日成為師。黃坤木與黃俊信雖是父子，但以派門輩份論起則是同輩稱呼。後來為了省去不必要的麻煩，還是歸屬許精忠的門派為主，許精忠擅長歷史戲，薛日成擅長搬演三小戲，但長義閣掌中劇團在劇本傳承上則擁有兩位前輩的作品，在技藝傳承上更是完整傳承兩大名演師演出技藝，並且經過第二代團長黃俊信的演出改良後至今依然保存完整。

長義閣掌中劇團自 1999 年入選傑出演藝團隊至 2019 年，連續不中斷 20 年，並在 2013 榮獲嘉義市無形文化資產保存的殊榮，更在 2020 年榮獲財團法人國家文化藝術基金會 TAIWAN TOP「演藝團隊年度獎助專案」，將傳統觀念作為基礎發展平台，推動傳統布袋戲的傳承與開發創新是長義閣掌中劇團的核心價值，並致力推廣傳統布袋戲賞析，以專業的演藝技術與創作歷史戲劇結合北管樂曲，藉由推廣活動做基礎紮根，讓傳統掌中技藝以創新及保有傳統的方式持續傳承延續。

表 2 訪者基本資料表

編號	性別	年齡	從業年資	職稱
A001	女	80	60	第二代團長夫人
A002	男	50	38	製作人
A003	男	33	18	現任團長
A004	女	60	45	行政

資料來源：研究者自行繪製整理



第四章 研究結果

4.1 劇團現況

目前劇團有辦公室一處、排練室一處，座落在嘉義縣溪口鄉，取名「戲口偶聚空間」，戲口採「溪口」地名的諧音，也有戲的產出口的意思；偶聚空間就是希望把世界各地的偶戲聚集在這個空間。

劇團將現有的戲分成四個系列分別為<文學諸羅·旗艦製作>、<銳劇場>、<好九搬戲團>、<經典再製>，也有在校園教學，將傳統戲劇帶入校園向下扎根，劇團將4個系列及1個場館形成一顆藝樹文化種苗。

藝樹文化種苗的土壤為戲口偶聚空間，也是平常團員們排練的場地，好九搬戲團為親子兒童布袋戲也是向下扎根，主要枝幹為經典再製系列，也是將早期經典的劇碼重新再製，也是目前傳承的主要目標，銳劇場為跨界創新的演出，就像是吸收了養分所開出的新葉，集結了以上各系列好的元素，運用在了劇團年度大戲文學諸羅·旗艦製作的製作上，就像是把傳統戲劇開枝散葉一樣。

藝樹文化種苗

(4系列 1場館)

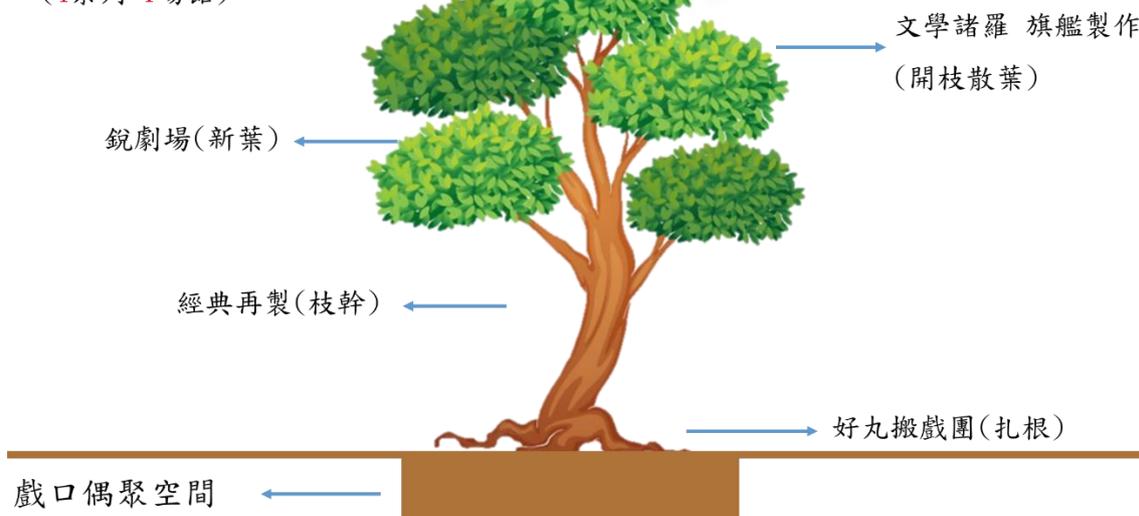


圖 1 藝樹文化種苗

表 3 長義閣掌中劇團年表

1909 年	黃坤木(1909-1993)出生。
1935 年	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 年	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 年	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。 同年以「長行仁義」為創團精神，結合軒社名家，共組「長義軒」布袋戲團。
1947 年	政權轉移，時局動盪，長義軒布袋戲團拆夥，黃坤木另結合武館表演型式，將「長義軒」更名為「長義閣」。
1954 年	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 年	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 年	黃俊信與黃侯彩珠結婚。
1963 年	黃俊信掌理「長義閣」，成為長義閣第二代團長。
1963 年	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 年	黃俊信以金光戲重回嘉義，再現長義閣的風采，尤其在嘉義朴子一帶名氣最盛，並開始進駐戲園公演，內外台演出不斷。
1970 年	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 年	黃錦章 13 歲，開始隨父親黃俊信演戲。
1994 年	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 年	《水滸傳》一劇獲嘉義市地方戲劇比賽優勝。
1997 年	《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 年	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 年	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 年	「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 年	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，自此為長義閣轉型前的奠基期。
2012 年	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 年	「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 年	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 年	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 年	邀請陳崇民老師擔任藝術總監，進行團務體質改革，並為劇團演出系列定位、確立風格，是為長義閣的轉型創新期。
2020 年	「長義閣」入選國藝會《演藝團隊年度獎助專案》，正式成為 TAIWAN TOP 演藝團隊一員。
2021 年	《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 年	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

4.1.1 長義閣掌中劇團組織架構

長義閣掌中劇團目前總團員數為 22 人，其中 5 人專職，兼職 17 人，其人員組成為藝術總監、製作人、團長、副團長、會計、專案導演、行政總監、行政統籌、專案藝術行政、技術總監、燈光設計、團員(前場操偶師、後場樂師)等。

一、藝術總監：主要負責劇團藝術面，制定工作計畫和階段任務目標及演出、教學指導。

二、製作人：主要掌握劇團整體演出製作進度及製作經費掌控。

三、團長：為劇團主要負責人，代表劇團，統整團務、統合所有團員。

四、副團長：統合各組業務及內部管理。

五、會計：負責本團業務運作經費收支之審計。

六、專案導演：針對於不同演出聘請各領域的導演，主要針對演出畫面及人員調度部分。

七、行政總監：負責劇團整體行政業務規劃及行政業務分配。

八、行政統籌：負責劇團行政業務統籌。

九、專案藝術行政：各項行政業務聯絡及推行。

十、技術總監：負責演出前期與各場館的技術協調會議及規劃，進場整體的技術（包含燈光、音響技術）統籌。

十一、燈光設計：負責演出時燈光設計一職。

十二、團員：配合團長或各部分負責人，讓團務能向前推行。

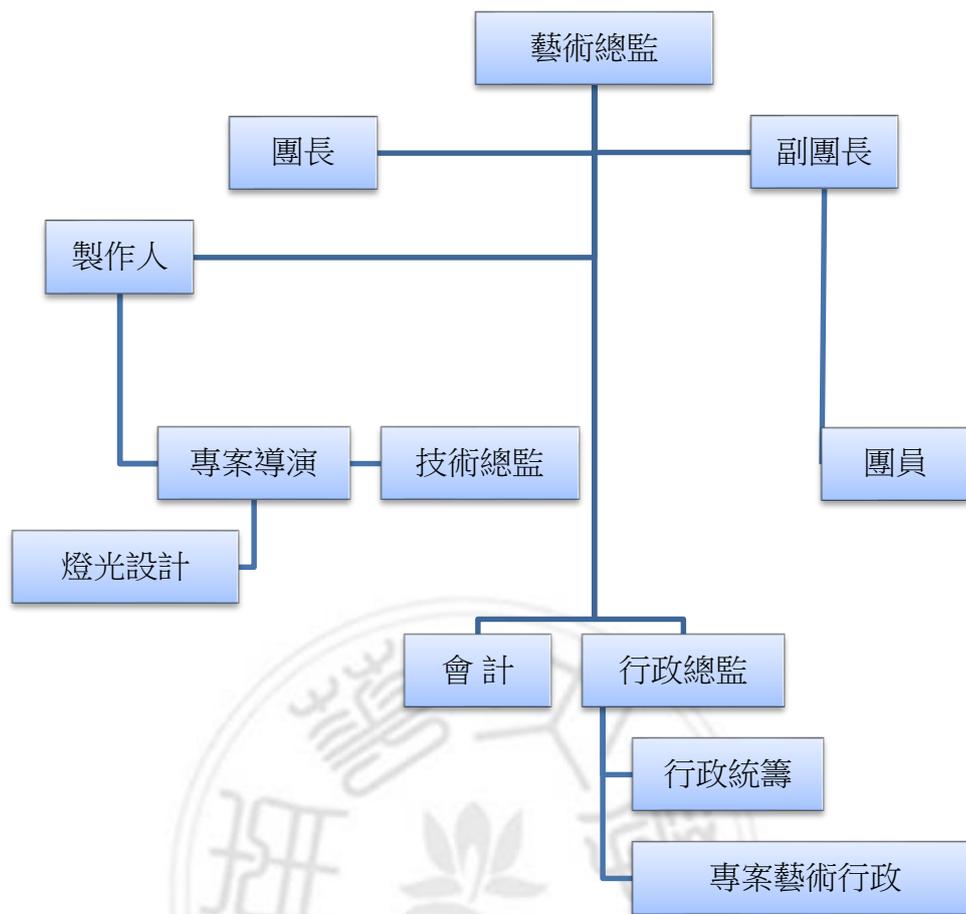


圖 2 長義閣掌中劇團組織架構

成立宗旨

堅持細緻典雅的古典布袋戲與傳統人文精神，每年固定創作新劇目，並致力於推廣賞析傳統布袋戲，以專業的演藝技術與歷史文化、北管樂曲結合，加以精緻化，為全台灣少數可自行栽培前後場、結合產學合作之團隊，藉由推廣活動做基礎紮根，讓傳統掌中技藝以創新及保有傳統的方式持續傳承延續。

永續經營是劇團的終身目標，傳承四代的「長義閣掌中劇團」，以古典布袋戲與傳統人文精神為基礎，持續向上提升藝術層次並向下傳承扎根，致力演出創作推展，並與相關團隊跨界交流，於經營理念將分為「傳習 傳承」、「演出 創作」、「交流 跨界」將傳統藝術完整傳承下去是責任，也是使命。

經營理念

劇團在創作、編劇以及傳統演藝技術上專研多年，用著對傳統戲劇的專業與執著，不斷的去創新演出方式，也不斷的與 各領域跨界 演出，創造傳統戲劇多元化的可能性，對傳統戲劇融入新的元素，創造更多的團隊合作空間，還能開創另一個傳統藝術之方針，發揚傳承，以免導致傳統藝術的流失，讓大眾對於戲劇有較全面性的了解。

4.1.2 成立緣起及脈絡

此章旨在回溯「長義閣掌中劇團」的成立緣起、脈絡以及相關歷史背景，以第二代團長黃俊信的夫人黃侯彩珠、第三代團長黃錦章的口述為主要探討根據，瞭解劇團如何從創建至經歷世代交替的發展過程，從家班經營逐步轉型為公司化制度，看著四代人磨一把劍，用這把劍劃開傳統的框架走入當代，為劇團開拓更多元的演出版圖與經營模式，跟隨時代改變，與時俱進，照映出傳統與當代布袋戲發展延續的軌跡。

4.1.3 劇團創立契機

長義閣掌中劇團創團於 1945 年，迄今已有 78 年，傳承四代。創團人黃坤木(1909-1993)，出生於民國前三年(明治四十二年)，嘉義人。黃坤木在公學校畢業後曾有一段時間任職於嘉義市役所，在第二次世界大戰前的時空背景下，屬於相對安逸且穩定的職業。然而，當時臺灣受日本人統治，所以在市役所的這份工作不受待見，更是常常被臺灣人瞧不起，心中萌生辭退的意念，但與家人商量未果，只得繼續維持在市役所的工作。某天，黃坤木偶然在一次廟會慶典中看見了許精忠（「假成真」布袋戲團）的演出，對於行雲流水般的唱唸與細緻的操偶非常喜歡，便決心辭去市役所的工作，轉向學習布袋戲之路。研究者根據黃侯彩珠的口

述提及到黃坤木於 1935 年(昭和十年)前後向許精忠拜師學藝，正式踏入布袋戲的演藝生涯。

嘉義早期布袋戲團主要分為兩派，分別為來自於臺北的許精忠(生卒不詳)「假成真」布袋戲團，又稱為外江派，以及嘉義在地人的薛日成(生卒不詳)「日成軒」布袋戲團。二大名師為嘉義布袋戲團的主要傳承系統。許精忠擅長歷史戲、公案戲；薛日成則擅於民間故事與愛情戲，兩團各自有忠實的擁護者與觀眾。根據謝中憲《臺灣布袋戲發展之研究》調查記錄，長義閣的師祖許精忠「假成真」於嘉義街演的劇目《小五義》，共演出兩百多天，說明許精忠在嘉義已頗負盛名。在西元 1937 年至 1945 年的日治時期，日本對臺灣的殖民統治政策邁向了另一個階段稱為「皇民化時期」，日本政府開始管控臺灣民間的廟會活動與戲劇演出。這段期間黃坤木跟師兄劉金水私下接戲偷演，一邊躲閃日警管控，一邊在巷弄裡開啟了偷演模式，於高壓統治的年代，看戲成為民眾的奢侈享樂。西元 1944 到 1945 年，臺灣全島被美國空軍進行轟炸，黃坤木離開嘉義到臺中避難，某次空襲中在防空洞內認識了帶著兩個孩子的陳昭。這段期間兩人相互幫忙產生愛意，在戰亂中相互扶持、結為連理。陳昭的兩個兒子中，大兒子跟著生父姓童，取名枝民；小兒子跟著黃坤木姓黃，取名俊信。

西元 1945 年臺灣光復，黃坤木帶著陳昭與兩個孩子童枝民、黃俊信回到嘉義組建家庭。同年黃坤木與嘉義的曲館「義和軒北管」、武館「長義堂」的好友合資共同創立「長義軒布袋戲團」，黃坤木擔任主演，後場則延用「義和軒」的樂師，逐步在嘉義地區闖出名號。1947 年經營不到兩年的「長義軒布袋戲團」常常因為演出人員調度的問題而產生意見分歧，「義和軒北管」以北管演出、排場為主，「長義堂」以獅陣、宋江陣武術為主，「長義軒布袋戲團」則以布袋戲演出為主。雖然三個團隊演出屬性、特質都有一定的差異性，但三者都屬於廟會節慶演出團隊的一環，一年幾十次的神明聖誕演出，人員調度問題變成三者之間最大的矛盾點，最後黃坤木出資將「長義軒布袋戲團」的股份全數購入，同年改名為

「長義閣布袋戲團」，開啟了黃坤木正式的布袋戲演出生涯。

4.1.4 劇團的脈絡傳承

以現今臺灣布袋戲團來說，十之八九都是家族世代傳承，簡稱為「家班」。長義閣是一個道道地地的家班團，70 多年間也傳承了四代人。戰爭結束後，臺灣民間戲曲生態逐漸復甦，於黃坤木的精心經營下，「長義閣布袋戲團」逐步在嘉義建立良好的演出口碑，廟會演出絡繹不絕，奠定長義閣在布袋戲領域的地位。

布袋戲劇的演出是由多種藝術組合而成，除了說唱藝術、操偶技藝之外，也包含布景彩繪、木偶雕刻、偶衣縫製、紙帽製作等工藝。根據黃侯彩珠口述表示，在臺灣光復後時期，布袋戲的戲偶、偶衣、紙帽、相關道具取得不易，身為團主或主演者除了演戲之外，也必須學習相關製作，因此「搬戲人」的多元技藝也備受觀眾尊崇。在此時空背景之下，學戲成為一種另類風潮，黃坤木也開始教導童枝民、黃俊信演出技巧，為未來的接班建立基礎，同時也吸收有興趣學戲的人為徒，開啟長義閣的傳承脈絡。

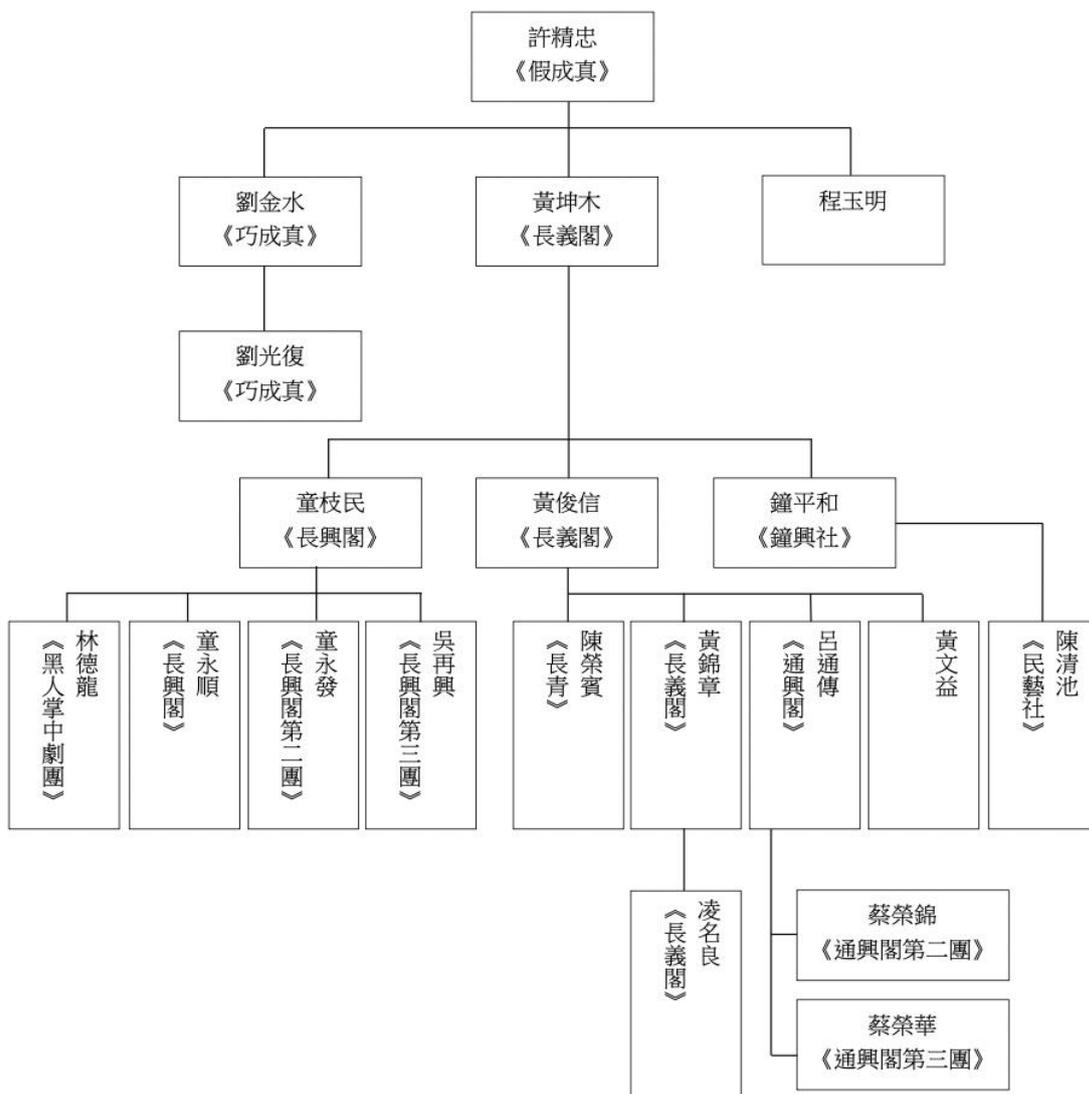


圖 3 長義閣傳承脈絡圖

4.2 劇團發展歷程

長義閣掌中劇團由前身長義軒布袋戲團開始迄今已有 78 年的歷史，目前依然是進行式，所以研究者將劇團發展歷程歸類為三個階段：初創期(1945-1961)、發展期(1961-1997)、轉型期(1997-2023)。在此三個階段中，分別探索黃坤木、黃俊信、黃錦章這三代中長義閣的經營模式、演出形式以及觀眾群，探討不同時期的轉變與特質差異性。

4.2.1 初創期

長義閣初創期(1945-1961)

長義閣創始人黃坤木自成立劇團以來，延續許精忠的傳統演出模式，首重唱唸技巧，以現場口白演說搭配後場（文武場）樂隊的方式呈現，後場部分的搭配有鑼鼓吹弦等北管樂器組合，樂師的人員配置由 4 到 6 人形成北管樂隊，「三分前場、七分後場」這句話的意義體現出當時後場樂隊的重要性。在前場人員配置中，由 3 到 4 人的主演、助演等組成，使用的木偶以傳統鴻文偶為主，舞台則大多採用軟布或者彩繪軟布景為主，演出內容多以傳統折子戲為主，例如：沉香打洞、三才女、乾隆君遊西湖等等的神話戲或民間故事。

1954 年黃坤木因一場大病，由於身體因素不得不讓自己退居幕後，將主演的位位置交棒給 17 歲的長子童枝民。童枝民擔任主演期間，除了演出原本的劇碼外，也學習了劍俠戲、公案戲，例如：武童劍俠、少林寺、彭公案等，更加豐富長義閣的演出內容，開拓更廣大的觀眾群。1958 年童枝民收到兵單從軍服役，同年由黃坤木 15 歲的次子黃俊信接替主演職位，黃俊信時常利用閒暇時間去學習嘉義兩大名師之一的薛日成的演出形式，薛日成頗為喜愛黃俊信，時常提點演出的要訣之外，也贈與黃俊信多本手寫劇本演出。在薛日成的教導下，黃俊信的主演功底也增進許多，爾後又增加火燒紅蓮寺、呆徒富貴等劇碼，再次提升劇團的演出內容。這兩波的主演替換，讓觀眾看到長義閣演出戲碼的豐富性，加上戲路日益

擴大，讓身為團主的黃坤木看到世代傳承所帶來的契機與效益。1961 年童枝民退伍後，在父親黃坤木的許可下成立「長興閣掌中劇團」，至此兩兄弟各自帶團，獨立掌管團務。



圖 4 長義閣掌中劇團創團人 黃坤木



圖 5 長興閣掌中劇團創團人 童枝民
(黃坤木長子)

研究者在長義閣的初創期裡觀察到臺灣早期的布袋戲，它來自民間，在臺灣大小廟會節慶中的演出逐步積累、成長、茁壯，發展出臺灣最道地的布袋戲劇生命力。在現今多元娛樂媒體尚未完全發達前，不管男女老幼或對「日出而作，日落而息」的臺灣人，它講的是忠孝節義，談的是人生無常，劇中上演著一場屬於布袋戲人生的喜、怒、哀、樂，虛實難分生命意境。現場主演的口白結合幕後操弄戲偶的操偶師，搭配演奏北管曲牌的文武場樂師，演著觀眾早已知道的歷史情節與結局，但這並不影響觀眾看戲的吸引力，反而觀眾會依照同樣的一齣戲，同樣的情節，去評論演出劇團的好或壞，此種模式頗受當時觀眾族群的喜愛。

初創期的長義閣以古典布袋戲奠定劇團的基礎，培養出許多熱愛布袋戲的受眾群，看到了黃坤木拜師學藝後創立劇團，培育童枝民、黃俊信等人，讓長義閣正式走入家班的傳承經營模式。然而，並未清楚看出劇團的經營策略與新思維，僅僅看到劇團已有組織化，主要透過內化劇團本身，提昇技術性及精湛的演出手法來建立劇團與觀眾的互動平台，進而藉由觀眾的口碑，並以口耳相傳這種被動性的方式來推銷劇團。



圖 6 傳統布袋戲前、後場配置圖

4.2.2 發展期

長義閣發展期(1961-1997)

1963 年黃俊信退伍後依舊擔任長義閣主演職位，在這段時期中布袋戲領域新興一種劇碼稱為「金光戲」。新的演出模式、新的音樂架構、不一樣的演員配置、磅礪的聲光特效演出，實實在在吸引觀眾的目光，金光戲的出現讓黃俊信再一次燃起學戲的鬥志。放下家裡的演出，鬧了一場家庭革命，最終黃俊信還是離家前往全臺各處有上演金光戲的劇團去觀摩學習或者是助演，黃俊信在兩年的時間內於臺灣繞了一大圈再次回到嘉義，帶著對布袋戲的滿滿熱情回來，卻也再一次鬧起了家庭革命。父親黃坤木希望堅守傳統的歷史戲、劍俠戲演出模式，然而黃俊信則堅持布袋戲要跟著時代輪動，與時俱進，才能開發更多的觀眾群與寬廣的戲路，因此不顧父親黃坤木的反對，大張旗鼓招收新團員，改變劇團原有的現場口白後場樂師的傳統演出形式，轉往金光戲的模式發展。以九面太陽神、流浪三兄妹的金光劇碼，在廟會野台的演出裡觀眾一場比一場多，一次又一次贏得觀眾口碑，證明新的演出模式是對的，最終黃坤木選擇讓步，將權力下放，讓次子黃俊信掌管長義閣。

這段期間布袋戲快速發展成長，除了廟會演出外，戲院、電台到電視劇的布袋戲風靡全台，同時期的長義閣演出模式出現了重大改變，由現場口白後場樂師的傳統形式，改變成現場口白外加配樂師的形式，將樂師省下的人力分配到前場，提升前場演出調度的靈活度。演出的人員依舊維持 8-10 人，使用的木偶由小轉大，舞台採用大型硬式的彩繪布景，建立新的演出形式。金光戲主演首重敘事方式，描述事由的來龍去脈以及呈現情境下的人、事、物是藉由口白建立觀眾心裡的畫面，進一步透過主演一口五音詮釋建立角色的辨識度，利用聲音的高、低、快、慢、輕、重，這些技巧逐步推動劇情發展，綑綁觀眾對未來劇情發展的觀看需求性。金光戲為劇團帶來了一次重大性的改變，除了開發出更多的觀眾群以外，劇團的廟會演出戲路也同步增加許多，例如戲園的商業邀演。戲園可說是昔日繁華

笙歌景象的象徵，在戲園表演，布袋戲師傅稱為「內臺戲」。商業劇場的環境，提供民間藝人穩定的經濟來源與學徒培訓的場域，得以支撐旺盛蓬勃的創作力。

根據黃侯彩珠口述表示，當時嘉義縣鹿草戲院開出優厚的條件，邀請黃俊信帶領的長義閣團隊進駐戲園演出金光戲，一連演了 30 餘天，場場爆滿，演出收入非常優渥。在每晚演出結束後總會有廟方執事前來商議預定廟會的演出事宜，然而，這讓黃俊信看到另一種危機。因為時下的戲園頗為競爭，除了面對戲園的同業競爭外，各地戲園的演出內容可謂是五花八門，例如：歌舞秀、魔術秀、歌仔戲、電影等等，如果沒有優秀的排戲先生逐日提供演出劇情給主演演出，是很難在戲園中長期存活下去，因此黃俊信捨棄內臺戲，重回外臺的廟會演出。

1970 年黃俊信成立「黃俊信木偶藝術劇團」，開啟另一輪新的演出模式，將原本一場戲 8-10 人的大型配置，分拆成小型配置，讓劇團同時間可以分場演出，藉此增加劇團收入也可以兼顧滿足當時廟會市場的需求。黃俊信帶領的長義閣全力衝刺廟會演出，為長義閣在大嘉義地區打下大片的廟會市場。

1980 年代中期，大家樂在臺灣最風行之時，無論士農工商、販夫走卒，皆投入簽賭。由於當時臺灣經濟蓬勃發展，民間游資泛濫，一般民眾為求致富，便大力投入各種地下經濟之中，民眾篤信大家樂中獎號碼會出現於各種超自然現象中，稱為「明牌」。一時間，「求明牌」之風吹遍全臺灣，民眾紛紛湧入大小廟宇、道觀、陰廟、墳墓，向神佛、鬼魂求明牌，甚至膜拜各種物體如樹木、石頭等，希望這些物體上的精怪可以有指示。正是因為這種特殊且詭譎的氛圍環境下，再一次造就全臺布袋戲團廟會演出業務的快速成長，請戲的人大部分不在乎演出的劇情內容、技術層級，是否是現場口白等聘戲重點，只要有戲來演出就行。為了滿足廟會市場對演戲酬神的需求，劇團也開始針對市場做出因應環境而改變人員配置的方式，至此錄音布袋戲誕生了，運用錄音技術來搭配精準的木偶操作，2 人一組就可以完成廟會演出，這種演出模式延續至今依舊如此。廟會市場第一次出現這種需求大於供給的環境，很多新生的布袋戲團也如雨後春筍般的冒出頭，各

團演出品質參差不齊，各團戲路增加了，收入變多了，但在市場強烈需求下，技藝似乎都不再是那麼重要了。布袋戲現場口白演出的形式，如同 1993 年長義閣創始人黃坤木逝世一般，成了無可挽救的過往。

長義閣的發展期在黃俊信帶領下經歷了多次轉化與蛻變，參與過布袋戲最興盛的時期，卻不敵新時代數位媒體趨勢的來臨，一步一步的被時代邊緣化，此時的布袋戲未來如同《掌中家書·朱一貴》其中一個橋段說著：「1997 年，仔阿公死了後的第四冬，香港政權轉移，毋過長義閣飯照食，戲照搬，一百年嘛袂改變…」。1997 年黃俊信帶著次子聯手參加臺灣省南區地方戲劇比賽，以黃俊信木偶藝術劇團參賽《南臺灣風雲錄-鴨母王朱一貴》，榮獲臺灣省地方戲劇比賽南區優等獎，這一年也是臺灣省地方戲劇比賽的末年，黃俊信正式將長義閣接棒給次子黃錦章，開啟第三代的演藝歷程。

研究者透過與第二代團長黃俊信的夫人黃侯彩珠、第三代團長黃錦章的深入訪談中，進一步粗略分析出黃坤木初創期(1945-1961)與黃俊信帶領下的長義閣發展期(1961-1997)之間的經營模式、演出形式與觀眾群的差異性與特質。

長義閣的發展期恰逢臺灣與布袋戲的黃金歲月，臺灣從農村時代一路發展到工商社會，布袋戲演出的劇碼從歷史戲、公案戲、劍俠戲一路發展到金光戲，演出的地點從廟會演出、戲院、電台廣播一路發展到電視劇，隨著布袋戲演出的多元化，台下的觀眾逐漸增多並且風靡全台。為了因應時代的遞變，劇團的組織、演出型式皆開始逐步質變，依照黃坤木與黃俊信兩者之間前、後場配置圖，可以確認組織配置的變化，演出轉向更具有聲光效果的金光戲面向發展，經營模式則維持上一代的家班經營模式跟廟會演出的型態。在那個年代，布袋戲是有真正的觀眾市場，而觀眾的喜愛決定市場的需求，劇團想滿足市場需求則會跟著改變演出型式，進而創造出一套市場機制。

傳統戲劇的舊戲似乎成為一種落伍，創新的金光戲成為一種時尚，5 - 6 位文武場樂師逐步被 1 人配樂師所取代，劇團將省下來的人力進行重新分配後，一分

為二開始為劇團創造更多的戲路並增加獲利。新興劇種金光戲的加入，演出劇情的改變，布袋戲觀眾群由早期老少和宜，逐步建立起更清晰的觀眾輪廓，受眾群極大部分為中、老年人。這是臺灣布袋戲產業達到最高巔峰的時期，所有布袋戲團開始大量拆團演出，也正因為市場需求大於供給，許多人開始投入布袋戲的產業別，拆團演出加上新劇團成立的遞傳效應，打破了原本布袋戲市場的黃金公式。隨著臺灣資訊、媒體快速起飛，更多新穎的娛樂提供民眾選擇，布袋戲開始被取而代之，加上表演技術無法推陳出新，漸漸顯露出粗糙的表演模式，進而逐步走入衰退期。

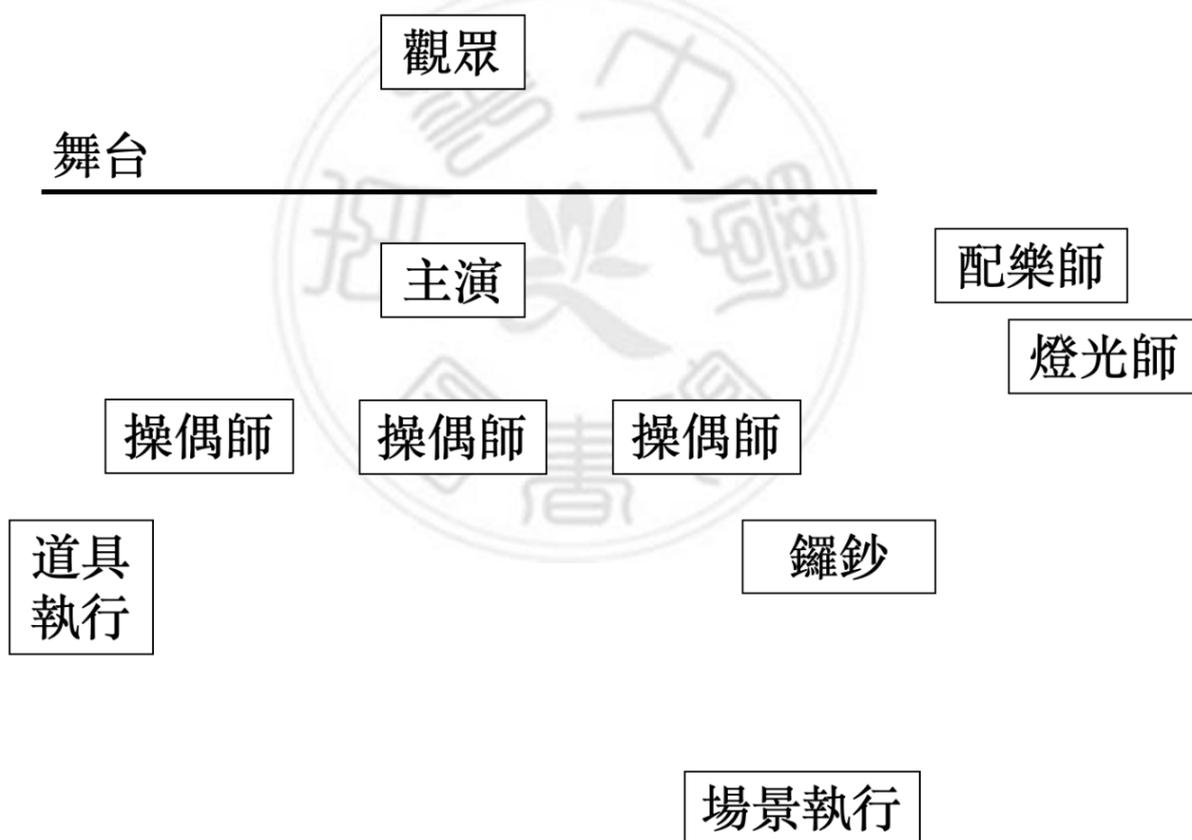


圖 7 金光戲前、後場配置圖

研究者藉由劇團提供過往發展的資料與訪談做為發展佐證，觀察到發展期的長義閣在此期間的變與不變，改變的是該團傳統營運思維，加入與時俱進的新思維跟著時代轉變，除了提供更多元的演出形式外，開拓大量的演出市場，發展力道非常迅猛，透過重新解構與注入新元素，賦予長義閣劇團專屬特質。但不變的依舊是廟會演出，無法拓展新興市場，吸引新一代的觀眾群，發展的後期出現組織結構逐步鬆動的跡象，在這變與不變、一動一靜之間，投射反應在布袋戲產業應該如何配合時代趨勢，確實值得關注。



圖 8 長義閣掌中劇團第二任團長 黃俊信

4.2.3 轉型期

長義閣轉型期(1997-2023)

1994 年長義閣掌中劇團登記於黃錦章名下，1997 年正式接手長義閣的營運權，根據黃錦章口述表示，正式接手劇團的廟會業務時，才發現劇團廟會演出已不具有競爭力，從一年 200 多場次的演出，滑落到一年剩 5、60 場次。黃錦章重新開始主動與廟方聯繫，建立關係，用數年的時間逐步找回失去的民戲，並著手規劃劇團短、中、長期的營運模式與演出特色，在短期規劃中首先找尋對布袋戲有興趣的人加入劇團，運用廟會民戲演出的收入來培訓這群人員，以此鞏固劇團的演出品質。

1998 年黃錦章開始接觸政府公部門徵選補助演出的區塊，簡稱「公演」，發現公演的區塊可以形成中、長期的劇團規劃，運用公部門的補助徵選案件搭配劇團的發展需求而進行提案，讓劇團在公演的區塊中逐步提升藝術水平。2000 年首次入圍「嘉義市傑出演藝團隊」，這讓劇團有如打了一針強心劑般，更加明確劇團未來的走向，加上嘉義市政府文化局的輔導下，讓劇團逐漸打開了對布袋戲更寬闊的眼界。

黃錦章對長義閣始終有一個期許，就是有望長義閣能再培育出屬於劇團自己的後場團隊，2012 年黃錦章再次招募新學員，並邀請彰化員林新樂園北管團吳清源、李大森兩位老師來劇團做長期性北管後場教學，2013 年劇團登錄嘉義市傳統表演藝術文化資產，2014 年與南華大學民族音樂系進行產學合作，劇團不斷的往傳統領域去衝刺，以「做中學」的邏輯去執行每一場公演，學習更多的傳統底蘊來積累劇團未來發展的動力。

經過這十幾二十年的歷練，黃錦章已經可以清楚的劃出劇團未來的發展輪廓，演出業務分為：廟會演出、公部門演出、商業演出三種模式並行發展，在這三種模式下，逐步微調修正劇團的走向，對劇團內部進行改革，建立專職行政人員體制與完整的財務報表，對外找尋專業師資來加強演員與樂師的功底，最後再透過

固定培訓課程來提升團員的藝術水平。2016 年黃錦章在無任何預警下，對劇團做出了一個重要的決策，他直接卸下團長職位，由第四代接班，改為劇團幕後製作人，並提出五年五齣戲的製作計畫，希望透過五年的完整製作帶領劇團完成世代交替的重任。

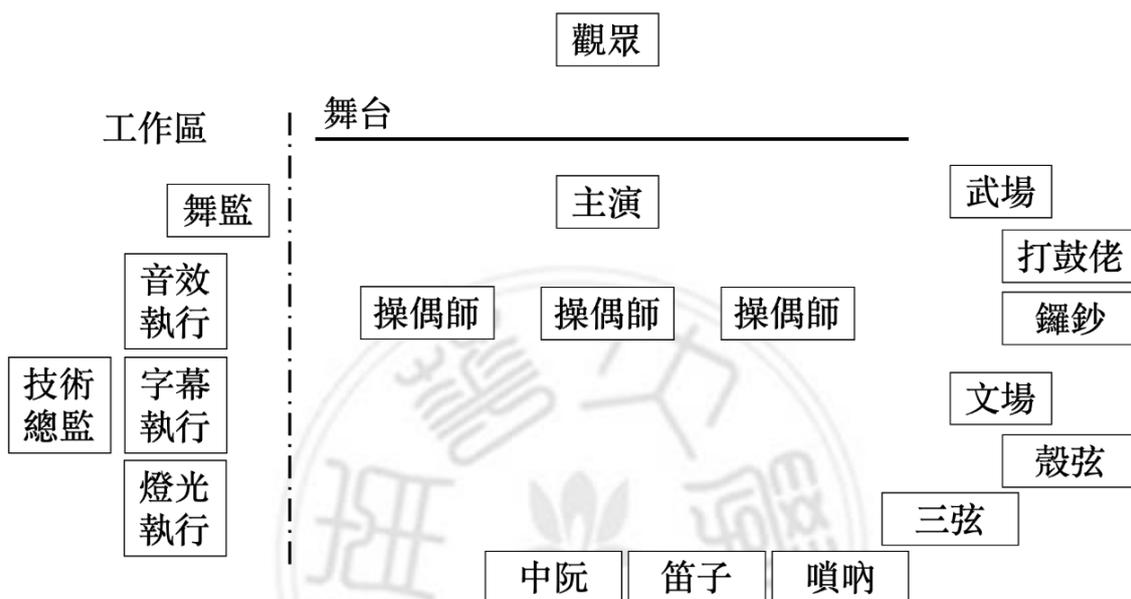


圖 9 專業劇場前、後場配置圖

卸下團長職位後的黃錦章全台四處奔走，找尋專業的戲劇人才來精進劇團。2016 年找來《前亦宛然》的主演黃僑偉來擔任駐團導演職位，讓劇團團員開始瞭解戲劇製作與定位，2018 年同步找了台南劇作家陳崇民來擔任編劇，蔣旺勳擔任駐團燈光設計，加入劇團的製作團隊進行創作。期間劇作家陳崇民不單是寫劇本，更是給予劇團很多重要的建言，例如：幫忙劇團創作、建立行銷、宣傳模式、文創商品開發、演出分類，訂定四大演出系列〈文學諸羅·旗艦製作〉、〈銳劇場〉、〈好丸搬戲團〉、〈經典再製〉，隨後黃錦章極力邀請陳崇民擔任本團藝術總監，葉家彰擔任技術總監，經典再製大致上劇團的未來製作輪廓已經清楚可見。

長義閣對於戲劇的製作也逐步往當代戲劇的方式靠攏，劇團對於劇場售票演出這件事也開始積極拓展，期待能將這一售票機制轉型為商業演出，為劇團開發新的演出收入來源，讓劇團能更加茁壯。黃錦章設立的三種演出模式結合四大系列，清楚定義出劇團的演出特質，並且將家班的經營模式逐步帶入現代化公司制度，吸引戲劇人才常駐劇團，這一系列的變革，讓老劇團重新充滿活力，2020 年劇團獲選國家文化藝術基金會 TAIWAN TOP「演藝團隊年度獎助專案」，這份獎勵是給長義閣掌中劇團最有力的肯定。



圖 10 長義閣掌中劇團第三任團長 黃錦章

綜合劇團訪談與提供過往發展的資料佐證得知，長義閣歷經黃坤木的初創期、黃俊信的發展期、黃錦章的轉型期，三代人三個階段的轉變(1945-2023)，不斷去累積劇團正向拓展，精進技藝並向下扎根，透過培育來薪傳人才，是長義閣這三代人極為相似之處，是該團能跟上時代腳步最重要的特質，也是與其他布袋戲劇團獨特差異之處。

不同於前兩代的經營者，黃錦章將原本的經營模式由廟口演出，推展到公演與商演的演出業務，強化劇團在布袋戲產業上的競爭力。另外，在演出型式上也做出重大改變，將新、舊作品歸類成四大系列：〈文學諸羅·旗艦製作〉、〈銳劇場〉、〈好丸搬戲團〉、〈經典再製〉，讓演出作品在臺灣分眾的時代浪潮下，精準鎖定觀眾群，為劇團創造有價值性的商業演出模式。

劇團組織發展也隨著經營模式與演出型式的改變，而進行內部人員調整，建立一套完整的行政與財務流程業務，藉此鞏固劇團並且穩定成長。家班的經營又或者說在世襲包袱下的長義閣，正逐步邁往一般正規公司制度化的道路上發展，面對目前布袋戲嚴峻的環境，長義閣的作品能否被市場接受，皆是劇團在在處處的考驗。

表 4 三代人的對照表

序號	差異性	初創期	發展期	轉型期
1	廟口演出	■	■	■
2	戲院演出		■	
3	公部門補助演出		■	■
4	劇場演出			■
5	商業演出			■
6	歷史戲	■	■	■
7	劍俠戲	■	■	■
8	金光戲		■	
9	新編戲		■	■
10	兒童劇			■
11	後場技術	■		■
12	配樂技術		■	■
13	劇場技術			■
14	現場式演出	■	■	■
15	錄音式演出		■	■

4.3 劇團各系列演出形式

長義閣掌中劇團以經營為思考方向，致力打造品牌，確立建構價值，核心出發點為「倘若現代化沒有界線，長義閣能將布袋戲昇華到什麼境界？」。念茲在茲的是布袋戲的多元創作開發，將布袋戲當作主體進行當代創作，以多元手法為傳統找新路，深耕本土呈現人文情感的交融，凸顯創作與時代的關係。藉由打破傳統的既有印象與隔閡，延續傳統的理念精神，達到藝術傳承的策略就是翻轉傳統的目的。

為了區別並強化每齣戲的特質，在藝術總監陳崇民建言下，劃分出四大系列的作品，以作品個別的屬性歸納於系列之中。四大系列為：〈經典再製〉、〈銳劇場〉、〈文學諸羅·旗艦製作〉、〈好九搬戲團〉，每一個系列中都有演出作品，讓觀眾能更加清楚的瞭解劇團演出分類。搭配劇團原有的三種演出模式：廟會民戲巡演模式、公部門演出模式、商業演出模式，以三種模式對應四大系列，清楚定義戲的本質來對應觀眾與作品的互動意義，貼近現代人情思，配合時代步調發展，推廣長義閣的品牌核心價值觀。

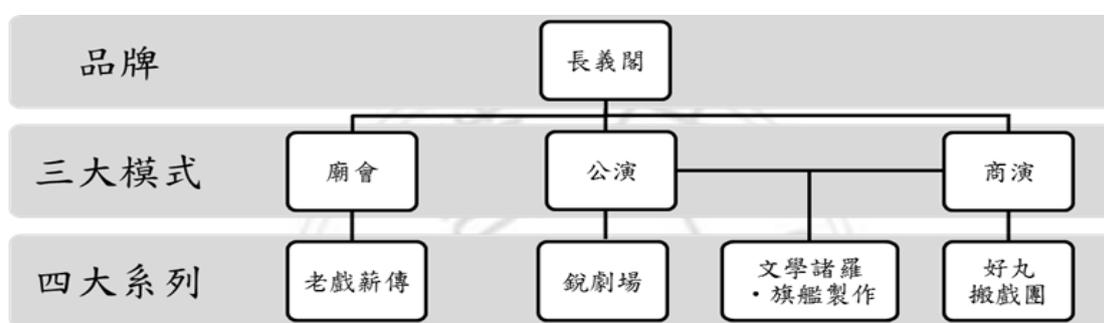


圖 11 品牌-模式-系列對應圖

4.3.1 演出系列發展與目的

〈文學諸羅·旗艦製作〉系列作品，是長義閣掌中劇團近年來創作的概念，以臺灣在地真實史事文化做為創作主軸進行書寫，透過戲劇的詮釋建立在地史觀，讓在地人瞭解在地的故事，呈現劇團社會價值的精神。表演皆以劇場型態帶入北管音樂，後場樂師演奏，加入現代劇場的燈光、舞台美術、道具，讓觀眾不僅僅可以欣賞到傳統戲曲演出，看到布袋戲最精緻的風貌，讓觀眾對台灣文化與歷史更有認知感。

表 5 <文學諸羅·旗艦製作>系列作品

年份	作品名稱	備註（是否售票）
2016 年	《忠義十九公》	巡演場有售票
2017 年	《城隍爺》	無售票
2018 年	《青天·願》	售票
2019 年	《蕩寇浮生》	售票
2021 年	《掌中家書·朱一貴》	售票

<銳劇場>系列作品，是針對實驗與跨界，開創布袋戲新意，將重新建構出新的布袋戲概念外，透過跨界手法與實驗劇場的元素，來發展小型現代劇場，觀眾年齡層設定在國中以上至大學的年輕觀眾群，為主要推廣對象，將全新的布袋戲形式，以跨界競合並帶有時事議題，帶入校園巡演，培養更多年輕觀眾族群，讓劇團完成分眾演出的里程碑。

表 6 <銳劇場>系列作品

年份	作品名稱	備註（是否售票）
2019 年	《偶是另一個我》	售票
2020 年	《狐說聊齋》	巡演場有售票
2020 年	《皆大歡喜》	售票
2021 年	《烈火玫瑰鴛鴦夢》	售票
2022 年	《我·哪吒》	售票

<好丸搬戲團>系列作品，定調為親子兒童布袋戲，主要針對幼兒園至國小校園學童設計的行動掌中劇，以最小的編制，最大的行動力，且具有教學的形式推廣傳統布袋戲，除將傳統布袋戲的藝術帶入校園中，讓校園學童對傳統戲曲美學有所瞭解，更透過戲劇演出來傳遞環境保護的議題，讓小朋友對大自然環境有更進一步的認知。

表 7 <好九搬戲團> 系列作品

年份	作品名稱	備註（是否售票）
2017 年	《12345 上山打老虎》	巡演場有售票
2018 年	《豬八戒娶親》	無售票
2020 年	《西遊記之金銀角》	無售票
2021 年	《西遊記之火雲洞》	無售票

<經典再製> 系列作品，該團近年來著力於開創布袋戲新局，但也並不因此偏廢傳統，透過廟口演出做中學的機會，讓團員去累積演出經驗，在藉由劇團這幾年累積大量的劇場元素，以專業劇場的手法去呈現，建構出早期內台戲的風華，重現當時的風華，將老劇本注入新生命，打造出典雅且具代表性的經典看家戲。

表 8 <經典再製> 系列作品

年份	作品名稱	備註（是否售票）
2008 年	《三國演義-取長沙》	無售票
2009 年	《三國演義-過五關斬六將》	無售票
2010 年	《古城會》	無售票
2011 年	《斬經堂》	無售票
2012 年	《岳飛傳-九龍收伏楊再興》	無售票
2014 年	《沉香打洞》	無售票
2022 年	《水滸傳之魯提轄仗義》	無售票
2023 年	《水滸傳之天雄星林沖》	無售票

4.3.2 廟會民戲

臺灣布袋戲發展過程中，廟口的演出稱為廟口戲、野台戲、酬神戲、民間戲又或統稱為民戲，廟口是布袋戲重要的表演場域，結合全台大大小小的廟會慶典、神明誕辰，可說是布袋戲的表演植床，提供一個布袋戲團隊演出的場所，為增添廟宇熱鬧氛圍，信徒還願需求，聘請布袋戲答謝神恩為神明祝壽，形成另類的供需市場，這就是台灣特有的酬神戲由來。台灣早期至現今大部分布袋戲班都以酬神演出為主要收入來源，在農村時期，布袋戲演出是當時重要的常民娛樂之一，但因環境改變、數位媒體娛樂興盛，對廟口演出團隊起了很大變化，全台布袋戲團隊演出銳減，無不受到大時代的改變跟影響。

對於長義閣掌中劇團也不例外，廟口演出是該團最重要的經濟來源之一，在初創時期透過廟口市場的洗鍊，經過三代人長時間經營之下，累積出非常穩定的廟宇邀演數量，目前與該團穩定配合的廟宇及私人宮壇大約有 150~200 間，演出地域分布範圍涵蓋台南、嘉義、雲林、彰化、南投、台中、桃園、新北市、台北市等地，結合廟會神明聖辰活動去協商與安排演出。

廟會慶典常有布袋戲表演，演出的形式大多以「錄音」、「現場」兩種演出型態，「錄音」演出型態，採用先將口白、音樂錄製完成後，在廟會演出場域進行播放錄製戲劇內容，配合操偶師呈現，稱為「錄音」演出型態。「現場」演出型態，則採用現場口白結合配樂師(後場樂師)與操偶師的各自默契，在廟會進行戲劇內容演出呈現，稱為「現場」演出型態。而「現場」演出又分為：「現場口白結合配樂師」、「現場口白搭後場樂師」兩種，其中又以「現場口白搭後場樂師」的表演技術性最高。目前多數布袋戲班演出型態，礙於每縣市演出經費高低，大部分採用「錄音形態」演出。

依長義閣掌中劇團廟會民戲演出的現況來看，該團於布袋戲演出市場裡，依然相當活躍，運用兩種演出型態「錄音」、「現場」並行推進，以廟宇的需求隨時變化、調整演出型態，讓該團存活於布袋戲式微的年代中，卻能在惡劣的表演市

場環境下，持續提升劇團的競爭力，發展出相對應的持續經營方式，提振該團延續布袋戲的傳承能量。

表9 民戲「錄音」、「現場」的對照表

序號	差異性	錄音演出	現場口白 配樂演出	現場口白 文武場演出
1	前場(操偶師)人數	1-2 人	3-6 人	3-6 人
2	後場(樂師)人數		1 人	4-6 人
3	舞台形式	車棚/小戲棚	小戲棚/大戲棚	大戲棚/木雕彩樓
4	歷史戲	■	■	■
5	劍俠戲	■	■	■
6	金光戲		■	
7	新編戲		■	■



圖 12 大型廟會演出布景(約 1560 公分)



圖 13 中型廟會演出布景(約 720 公分)



圖 14 小型廟會演出布景(約 480 公分)

4.3.3 公部門演出

公部門是指中央政府至地方文化單位執行的藝文補助演出，目前以從事音樂、舞蹈、現代戲劇、傳統戲曲及跨領域表演型態等演藝活動，並具備上列條件者，透過政府徵選案補助以此經費來發展新戲、各項創作、演出製作、培育人才等項目，公部門聘請學者專家若干人組成評審小組，審核申請計畫書及補助金額，依製作演出規模、效益及對藝術水準之提升得核予補助部分經費，獲選補助團隊者需於補助期限內完成創作，並在國內或國外巡迴演出，用公部門補助款經費執行創作演出，這種模式稱為公部門演出(以下簡稱公演)。

現今台灣布袋戲團經由政府補助案的極力推動，將布袋戲的表演提升到藝術的層次外，同時藉由政府補助、扶植或者邀演的演出機會，打響戲班的知名度與劇團展現技藝的實力，因此，獲得補助的團隊能成為在地布袋戲的標竿，影響地方演藝生態發展的重要因子。

公演與廟會演出最終目的都是表演，廟會演出只要與廟方洽談、簽訂演出合約或口頭約定收取訂金，即可達成演出目的，不同於廟會演出的公演形式，則需透過完整申請程序與公部門對話，進一步達到政府補助或扶植團隊演出的目的。公演從開案到收案，申請補助文件程序繁瑣，需要有撰寫文案的行政人員來對應，而布袋戲團隊如果沒有一定行政能力，幾乎很難涉入公演，而行政人員的職位配置，成為劇團發展公演不可或缺的重要一環。

長義閣掌中劇團於 1998 年起開始接觸公演，從補助申請案件裡逐步修正錯誤，累積補助案的經驗，2000 年入圍嘉義市傑出演藝團隊後，在嘉義市政府文化局積極輔導下，開啟建立行政人員的培養機制，負責開案、申請計畫、初審、複審、計畫調整、執行演出、成果報告、結案、相關等文書處理，資料建檔及歸檔等作業，該團開始正視行政人員的重要性，透過行政管理的視角，重新思考行政環節的架構與演出組織連結性。

布袋戲團申請公部門補助有明顯增加的趨勢，各團隊開始提出大量有創意且

優質的表演形式，近年來，台灣布袋戲團帶著充滿實驗性質的許多新作，自信地將傳統偶戲帶入現代劇場，展現布袋戲作品的多元與創意。長義閣擁有七十五年的歷史，如今也跟隨著時代的轉變，逐步走入現代劇場裡演出，一路緊抓著時代的潮流發展。或許布袋戲活在傳統逐漸消逝的年代，或許布袋戲最輝煌的年代已經過去，整體大環境給予布袋戲發展的未來條件，並不十分有利，除了要面對時代的考驗，藉由多元與創意的製作與演出，面對營運困境、迎接市場挑戰，結合公部門的補助機制，將劇團內外部組織進一步垂直整合，建立劇團獨有的競爭優勢，創造台灣當代布袋戲的發展契機。



圖 15 文學諸羅·旗艦製作《蕩寇浮生》演出照



圖 16 文學諸羅·旗艦製作《掌中家書·朱一貴》演出照



圖 17 文學諸羅·旗艦製作《青天·願》演出照



圖 18 銳劇場-偶，沉默了《皆大歡喜》演出照



圖 19 銳劇場《我，哪吒》演出照

4.3.4 商業演出

台灣布袋戲產業長期處在激烈競爭的態式下，面對市場環境急速轉變，演藝團隊就必須提出創新演出模式來吸引客群，因此，發展一套適合的策略來因應市場，才能夠致勝成功。商業演出(以下簡稱商演)是指以演出營利為目的，商演的演出途徑十分多元，除了委託創作、包場或邀演而支付演出單位報酬的演出活動，都屬於商演的範圍，以現今布袋戲商演市場尚屬開拓階段。

在這個廟會演出高度競爭時代，政府的徵選補助存在不確定性的變數下，只有將演藝市場做大，把危機變轉機，才能在演藝市場裡持續存活下去。從商演角度而言，布袋戲演藝團隊需要正確的發展方向，做好演出市場區隔，認清團隊本身在觀眾心目中的定位，塑造優質形象品牌，體現出劇團文化獨到魅力，以增加演出機會，提升創作能量，因此，商演成為演藝團隊另一個全新的經濟來源。

以長義閣掌中劇團為例，該團藝術總監陳崇民將「劇團」拆為「劇」與「團」二字，各自代表藝術面及行政面，概念意義分述如下：劇=戲劇、產品，團=團隊、公司，產品透過公司進行銷售，如同戲劇作品透過團隊銷售演出。以四大系列〈文學諸羅·旗艦製作〉、〈銳劇場〉、〈好丸搬戲團〉、〈經典再製〉等，創造每一個系列作品獨特性，做好客群市場區隔，讓觀眾更清楚瞭解劇團演出作品分類，進一步將「長義閣」這三個字塑造成為品牌，運用品牌形象的建立，贏得觀眾群的青睞，以達到開拓商業市場的目標。

目前長義閣掌中劇團在商演中，最受觀眾喜愛的作品，以〈好丸搬戲團〉系列為主，主要受眾群為兒童，傳統主演化身「貢丸哥哥」，運用國台語交錯的演出方式，介紹布袋戲發展史，以逗趣且富含教育議題的內容，透過戲劇演出拉近布袋戲與觀眾之間的距離。〈好丸搬戲團〉系列，時常受到相關主辦方邀請，於各種藝術節演出，或者以劇場形式規劃售票機制，並於台灣各地藝文場所售票演出，形成一種新的收入來源。

4.4 劇團各系列演出製作探析

台灣布袋戲在各個不同時期裡，發展出不相同演出的方式與市場，區隔運作來定位與選擇目標觀眾，此章節透過合併論述「長義閣掌中劇團」以廟會民戲、公部門、商演的營運機制來對應演出形式、內容思想提升系列作品與觀眾的連動，觀察劇團如何在三種營運模式下以廟會民戲的《八仙傳奇》、公部門補助《蕩寇浮生》、商演《12345 上山打老虎》，三齣戲為例進行製作探析。實踐劇團所蘊含的價值性與獨特性。

4.4.1 初期創作發想

近年來，關於台灣布袋戲的創作演出裡，已有多部優質的戲劇，創造觀眾對傳統戲劇許多感動以及觸動，好故事當然需要有觀眾欣賞，劇情本身除了需扣人心弦，畫面的呈現要精緻細巧，受眾群更是其中的關鍵環節，連結觀眾深根的情感，讓團隊創作的每個步驟都能被看見、被知道、被感受。「長義閣掌中劇團」的初期創作，通常都會加入另一種參數「營運」來應對創作初期的發想，以廟會民戲、公部門、商演三種營運模式、演出場域(室內、戶外)、客戶(請主)的需求、受眾對象等相關因素，來進行創作演出形式與內容。

4.4.2 實踐製作方式

廟會民戲演出，長義閣掌中劇團製作流程，可分為兩種，一為現場演出形式、一為錄音演出形式，廟會的這兩種演出形式，極大部分演出場域都在戶外，而戶外演出干擾因素非常多，諸如對台戲、鳴炮聲、陣頭遶境等等不可控的干擾因素，所以在演出的製作題材上，會以熱鬧且快節奏的劇情，結合具忠、孝、節、義的劇碼來演出，廟會演出對連本戲有著大量需求，在挑選主題創作上，多以歷史戲、神仙戲、劍俠戲、金光戲這類連本戲的劇碼為主，前期準備工作需先進行劇本創

作、設計橋段、進行錄音、配樂、完成預錄製作，後期工作則是準備演出木偶、服飾、配戴、道具，操偶師聽預錄音檔，熟練演出劇情，最後再投入廟會演出，藉著廟口演出的機會，吸引更多新觀眾，讓大家重認識布袋戲，拓展布袋戲市場，讓這項本土戲曲能繼續以饒富生命力與親切感，存在於民眾的生活中。

公部門補助演出，長義閣掌中劇團製作流程就顯得嚴謹，尤其是要往現代劇場發展，劇場是一個由多重藝術元素所組合成的，所以劇團與館方、製作群與演員群彼此間的協調就變得很重要，雖然館方或演員通常不會參與製作會議，不過在設計的過程中，還是要考慮到館方與演員的立場。而製作人和導演則分別領導著兩個部門：行政部門（製作人）和藝術部門（導演）。行政部門的工作，主要負責的是在經費、票務、宣傳、廣告的贊助、行政方面的工作。藝術部門的工作，即如館方協調會議、表演、燈光、舞台、音樂及音效、道具等，相關的人事、技術統籌。

所以製作前期準備工作，劇團先設定題材後，開始找製作人進行製作設計群整合，首先邀請劇作家創作劇本，再依劇本的特質來找尋合適的導演來導這齣戲，透過製作會議，開始有順序的邀請音樂、舞台、木偶、偶衣、燈光、舞監等相關設計人員，加入製作會議進行討論。後期工作則是準備演員讀劇、初排、整排、順排、進場、搭台、架燈、調音、技排、彩排、總彩排、正式演出到撤場。

檢討紀錄該次的演出，累積到下一次進劇場的經驗之中，將觀眾反饋的意見做一次完整的反省，實踐傳統戲曲走進現代劇場的藝文環境，開拓當代布袋戲環境的新創與求索，並回望傳統布袋戲的藝術本質與其可能性。

商業演出，是長義閣掌中劇團近年來，積極開拓的重點領域之一，透過演出市場不相同屬性的觀眾群，運用全新的演出模式，來建立劇團的品牌度，亦可為劇團開發新的財源，商演市場可分為邀請演出與委託創作演出兩種，邀請演出的客戶，通常身為節目冠名的單位，而委託創作演出的客戶，除了節目冠名外，更因為有特殊需求性，透過戲劇演出來置入人、事、物的行銷，整體製作流程，會

以客戶需求做為創作方向，與客戶進行討論與協調該戲的演出可能性、置入前的規劃、主題關聯性的安排，由劇團進行評估該戲的傳統與創新比例分配，進而開始執行創作，製作前期準備工作，首先為劇本創作、邀請導演、音樂設計、舞台設計。後期工作則是準備演員讀劇、初排、整排、順排、技排、彩排到正式演出。商業演出的重點，大多以節目冠名為主，進行較完整的置入訊息，劇團必須想方設法地在戲裡進行置入性行銷，將想要曝光的客戶名稱、行銷事物、服務以無聲無息的手法置入劇中，藉此達到滿足客戶的需求，如果置入手法太多或太粗糙，則容易引起觀眾反感，所以操作需較為謹慎。

4.4.3 廟會《八仙得道》研析

廟會民戲演出，從長義閣掌中劇團創團迄今已有 78 年的戲齡，至今依舊維持現場、錄音兩種形式，來與廟會民戲市場相呼應，目前廟會市場則更偏於低價錄音場的演出形式，高單價的現場演出形式，占比不到錄音場的百分之一，此章節針對廟會錄音場《八仙得道》來進行研析。該團於 2003 年以「葫蘆軒戲劇文化工作室」之名，由黃錦章擔任《八仙得道》製作統籌、劇本大綱撰寫、錄音一職，邀請南投蔡坤仁擔任口白主演，共計錄製 38 小時連本戲的《八仙得道》，依序為《雙龍鬧天宮》、《張果老得道》、《李鐵拐得道》、《何仙姑得道》、《漢鍾離得道》、《藍彩和得道》、《呂洞賓得道》、《韓湘子得道》、《曹國舅得道》共計九齣折子戲，該齣戲碼最大的特色既是連本戲，又可分拆成九齣折子戲分段演出，劇情描述八仙各自成仙得道的歷程，適合於各宮廟大小節慶裡演出，該齣戲碼屬於長義閣委託葫蘆軒的自製戲碼，於民戲市場中形成劇碼的獨有性，也為該團爭取到更多的廟會民戲演出機會。

《八仙得道》的製作過程，劇本大綱由黃錦章撰寫，與口白主演蔡坤仁進行討論，將連本戲設計成九個橋段，於每個橋段中定調木偶動作、服飾、配戴、道具的難易度，開始進行錄音、除錯、配樂、完成預錄、轉檔到製成 CD 片，製作

期約六個月，製作成本約 30 萬，製作難度中等，2003 年完成的作品迄今依然適用於各大小的廟會節慶演出。

戲本身最後目的是促成劇團、客戶、觀眾三方的連結度，如果戲沒有產生或是產生負面連結，則宣告戲的創作失敗，廟方(客戶)聘請劇團演出，主要目的的一來配合廟方慶典答謝神恩，二來透過戲劇演出來招攬民眾觀戲，達到人流效果，劇團也藉由演出機會來推銷自己，創造更多的演出機會。研究者觀察到，廟會民戲演出幾乎是全台灣布袋戲團必做的一項業務，也是大部分布袋戲團主要收入，優點是劇團通過廟會民戲演出一面賺取費用，一面培育戲劇人才，進而形成劇團常態運作機制，周而復始持續營運，缺點則是無法貼近當代觀眾的情思，吸引更多民眾觀戲，退化成純酬神戲的功能，讓劇團逐步與時代脫節。長義閣現今依舊活躍於台灣的廟會民戲演出中，靠的卻是民戲演出市場機制的供給與需求，這種現象，就是當代觀眾對布袋戲的第一印象，是即將消失的傳統表演產業之一，該團對演出或改變演出雖多有投入，但市場大環境對傳統戲曲的不友善，短期內是無法得到改變的。

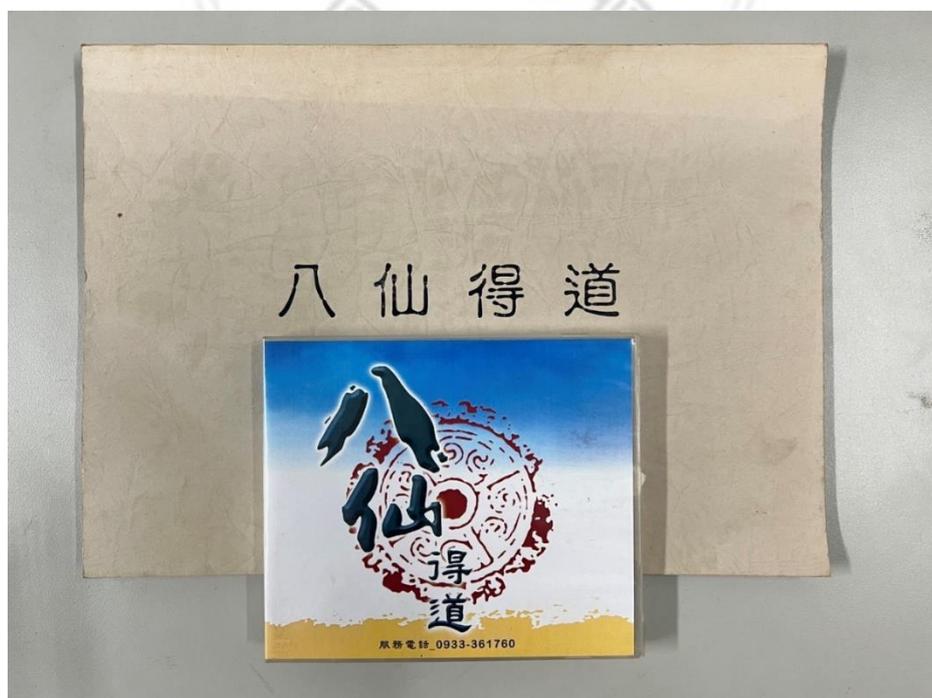


圖 20 八仙傳奇 CD 封面及劇本

4.4.4 公部門《蕩寇浮生》研析

長義閣掌中劇團於 1998 年起開始接觸公演，藉由政府補助案的極力推動，來提升劇團的表演藝術層次，同時藉由政府補助、扶植或者邀演的演出機會，來打響劇團的知名度與展現技藝的實力。2019 年該團以〈文學諸羅·旗艦製作〉系列四之《蕩寇浮生》獲選由國立傳統藝術中心主辦的「開枝散葉系列－109 年度輔導傳統戲曲團隊新作發表計畫」節目。

〈文學諸羅·旗艦製作〉系列創作的概念，以臺灣在地真實史事文化做為創作主軸進行書寫，透過戲劇的詮釋建立在地史觀，讓在地人瞭解在地故事，呈現劇團社會價值的精神。《蕩寇浮生》原劇名為《蕩寇英豪》劇情描述諸羅城隍廟前鑼鼓熱鬧喧囂，正如王得祿澎湃的內心，「陸面不如意，海上做男兒」，他與元配鳳娘辭行後，義無反顧投身水師。李長庚與王得祿兄弟兩人，想維持沿海地區的正義與和平，只要擒拿海盜頭子蔡牽，大海也就無風不興浪了，然而颶風戰海女英梟-蔡牽媽的加入，讓海戰掀起更巨大的浪濤，在連天烽火中，她與蔡牽編織著熾熱卻不見光的愛情。蔡牽媽犧牲，蔡牽殺李長庚報仇；李長庚犧牲，王得祿殺蔡牽報仇；殺戮不斷循環，鋪成一條讓王得祿建功升爵的道路，鳳娘卻思念成疾，香消玉殞…「一朝天子一朝臣」，受嘉慶重用的王得祿，被道光冷落了，直到中英鴉片戰爭…滿頭白髮的王得祿以太子太保的榮身立匾贈予嘉義城隍廟後，再度穿起戰袍，挺身迎戰…

《蕩寇浮生》的製作前期準備工作，劇團先設定題材後，由製作人黃錦章挑選設計群搭配，邀請劇作家陳崇民創作劇本，依劇本特質邀請導演黃僑偉來導這齣戲，藉由逐次製作會議，開始邀請音樂設計、舞台設計、木偶設計、偶衣設計、燈光設計、舞台監督等相關技術人員，加入製作會議進行討論，提高前製期作品的完整度，製作中、後期則再次進行二次分工，將製作人、導演拆成兩個部門：行政部門由製作人統籌創作演出經費、票務、宣傳、廣告的贊助、行政方面的工作。藝術部門則由導演負責館方協調會議、表演、燈光、舞台、音樂及音效、道

具等，相關的人事、技術統籌，後期工作則是準備演員讀劇、初排、整排、順排、進場、搭台、架燈、調音、技排、彩排、總彩排、正式演出到撤場。製作期約七個月，製作總經費約 100 萬，其中傳藝中心補助 60 萬、企業贊助 10 萬、首演門票收入約 6 萬(兩場)，不足金額劇團貼補，劇組工作人員大約 40 人，製作難度中等，2019 年於嘉義縣表演藝術中心實驗劇場完成作品首演後，演出頗受好評，同年獲邀國立故宮博物院南部院區演出，2020 年獲得國立傳統藝術中心、嘉義市政府文化局的常態補助，於嘉義市文化局音樂廳進行一場次巡演。

戲本身最後目的是劇團運用政府補助款，創造更多的藝文價值，其中的優點是透過戲劇推廣在地歷史，強調結合在地文學與文化，嘗試「透過戲劇的詮釋建構在地史觀」，讓傳統布袋戲蘊積多時的改革企圖得到實踐，並鼓舞同業持續對布袋戲進行實驗與創新，長義閣以做中學的演出思維，積極培育新進戲劇人才，藉以提升該團整體的演出水準，以優質的作品來跟觀眾直球對決，自信地將傳統偶戲帶入現代劇場，向觀眾展現布袋戲作品的多元與創意。

整體大環境給予布袋戲發展的未來條件，並不十分有利，除了要面對時代的考驗，藉由多元與創意的製作與演出，又得面臨創作資金短缺、專業戲劇人才不足、營運困境與迎接市場挑戰的缺憾，如何一路緊抓著時代的脈絡與潮流發展，皆是該團在在處處的考驗。



圖 21 蕩寇英豪節目冊封面

4.4.5 商演《12345 上山打老虎》研析

從台灣布袋戲演出產業結構來看，目前國內布袋戲的從業者可以分成兩種，一為廟會巡演民戲團，純粹與廟會演出市場相呼應，在沒有相應的演出補貼，沒有固定的場域排演空間，團隊的營運與人才培育必須完全靠自己。二為公部門補助的公演團，團隊運用公部門補助款機制，在製作演出上打響戲班的知名度與劇團展現技藝的實力，整體表演水準遠高於民戲演出，更有助於培育布袋戲人才的增長，近年來，布袋戲團申請公部門補助有明顯增加的趨勢，競爭相對激烈，政府補助機制的公平環境和良性的徵選機制還在逐步改進，其補助空間受到擠壓，對團隊未來發展充滿許多的考驗。

2016 年長義閣掌中劇團開始著手規劃商業演出，商演市場可分為邀請演出與委託創作演出兩種，這兩種模式可依客戶需求進行售票或不售票的商業行為，針對該團商演製作過程，邀請電視名人陳漢忠（阿忠布袋戲）共同創作《12345 上山打老虎》，明確定調為親子兒童布袋戲，先鎖定受眾群後，再由陳漢忠進行故事取材，以《武松打虎》一劇改編，在劇本裡設計好固定的點，讓主演能在固定好的點裡，適時加入時事與當代議題，並考量未來巡演的機動性與降低未來巡演經費，採用 1 位主演、1 位演員、1 位配樂的小編制，在傳統偶戲套路與身段，加入逗趣、環保，具有教學的形式，來推廣傳統布袋戲。製作期約六個月，製作總經費約 30 萬，製作難度中等，2017 年首演後，迄今累積超過 100 場次，其中又以邀請演出為最多，且為該團打下良好口碑並深獲好評。

戲本身最後目的是，得到觀眾的反饋以及客戶本身的認可，為劇團創造更多的演出市場價值，展現當代布袋戲的活力。而商演發展的關鍵是按照市場規律做事，製作需要一定時間，要戒除急躁和投機心理，以前，布袋戲總是過分強調藝術性，作為藝術性的布袋戲與觀眾交流較少，而商演本質上是娛樂產品，只不過這個產品有一個屬性，叫布袋戲。商演市場對傳統布袋戲團來說，是相對陌生，目前正處於發展期的初步階段，如果能持續爭取各縣市政府、企業合作、售票，

參與各地藝術節及活動推廣等，能更貼近當代觀眾的情思，開啟觀眾對傳統戲劇新的觸動。

《12345 上山打老虎》屬於長義閣掌中劇團的商業演出裡的作品之一，研究者觀察到另外一個現象，是該團將商業演出轉變成校園扎根，化身為「戲班子，遠小孩」，為最少的孩子，走最遠的路，深耕特別偏遠鄉村地區戲劇巡演，希望能平衡城鄉戲劇教育的落差，將藝術的種子播撒到孩童心中，為孩子說演一齣動聽的故事，一站接一站的巡演，積極投入全台、離島等特偏遠校區公益演出，並以經營劇團的永續精神來貢獻，以擴大該團回饋社會的效益。如果說戲本身最後目的是，進行商業活動時，劇團在賺錢的同時，也考量到對校園、環境戲劇扎根的影響並且可以讓劇團永續發展，這不就是觀眾所認同合格的劇團社會責任。



圖 22 12345 上山打老虎海報及演出

第五章 結論與建議

長義閣掌中劇團歷經 78 年的歷史淬煉，如同一位白髮匆匆的老者般，歷經四代傳人的傳承堅守，走過了台灣風雨飄搖的年代，老劇團蘊含著許多有形又或者是無形的資產，如今已然根植雄厚實力，運用文創力去建立新思維，開拓出穩固的發展方向，以「廟會民戲」、「公部門」、「商業演出」三種模式對應〈經典再製〉、〈銳劇場〉、〈文學諸羅·旗艦製作〉、〈好丸搬戲團〉四大系列，建立劇團品牌，演藝特色與價值，強化與在地的連結。本研究以嘉義市「長義閣掌中劇團」的「老劇團、新思維」為研究核心，分析劇該團三個時期的發展歷史、營運模式與系列作品的連動性，因此結論部份也將呈現此面向的研究成果。

一、劇團發展歷程

對於「長義閣掌中劇團」的歷史與發展，研究者將劇團歷史脈絡，分成三個階段依團長任期歸類為三個階段：初創期(1945-1961)、發展期(1961-1997)、轉型期(1997-2023)。

黃坤木於 1935 年(昭和十年)前後向許精忠拜師學藝，正式踏入布袋戲的演藝生涯，拜師習藝期間歷經日治禁戲時期，臺灣光復同年成立「長義閣掌中劇團」。戰爭結束後，臺灣民間戲曲生態逐漸復甦，於黃坤木的精心經營下，「長義閣」逐步在嘉義建立良好的演出口碑，期間也開始教導黃俊信演出技巧，為未來的接班建立基礎，開啟長義閣家班的傳承脈絡。1963 年黃俊信退伍後依舊擔任長義閣第二代團長職位，堅持布袋戲要跟著時代輪動，轉往金光戲的模式發展，一次又一次贏得觀眾口碑，為「長義閣」帶來了一次重大性的改變，奠定劇藝成就。黃俊信曾參與過布袋戲最興盛的時期，卻不敵新時代數位媒體趨勢，面對外臺演戲藝術價值低落的時代來臨。1997 年黃錦章接任「長義閣」第三代團長之職，著手規劃劇團短、中、長期的營運模式與演出特色，發展公部門徵選補助演出的區塊與南華大學民族音樂系進行產學合作，逐步劃分出劇團未來的發展輪廓，演出業務分為：廟會演出、公部門演出、商業演出三種模式並行發展，演出分類訂定四大演

出系列〈文學諸羅·旗艦製作〉、〈銳劇場〉、〈好九搬戲團〉、〈經典再製〉，運用劇作創發結合劇團營運，清楚定義出劇團的特質，一系列的變革，讓老劇團重新充滿活力，以「傳承」為劍，劃開傳統的框架走入當代，為劇團開拓更多元的演出版圖與經營模式，跟隨時代改變，與時俱進，照映出傳統與當代布袋戲發展延續的軌跡。

二、劇團營運模式與系列作品

對於「長義閣掌中劇團」營運模式與系列作品的探析，研究者以廟會民戲《八仙得道》、公部門《蕩寇浮生》、商業演出《12345 上山打老虎》為核心，藉由營運模式與系列作品的分析，探究其中的內涵意識與表演形式，綜合審視該團的特色價值。

廟會錄音場《八仙得道》是針對廟會民戲演出市場孕育而生的作品，屬於該團委託「葫蘆軒」的自製戲碼，劇情描述八仙各自成仙得道的歷程，該齣戲碼適用於各宮廟大小節慶中演出，最大的特色既是連本戲，又可分拆成九齣折子戲分段演出，於民戲市場中形成劇碼的獨有性，讓該團爭取到更多的廟會民戲演出機會，所帶來的獲利運用在劇團培育戲劇人才，進而形成劇團常態運作機制，周而復始持續營運。而政府為重塑昔日傳統戲曲演出場域與觀戲環境，2018年起由國立傳統藝術中心於全國各地宮廟辦理傳統戲曲演出，以匯演形式演出歌仔戲、布袋戲等各類劇種，讓戲曲演出重回各地宮廟的廟埕，再現戲曲的親和熱力。長義閣〈文學諸羅·旗艦製作〉系列一《忠義十九公》、系列三《青天願》雙雙獲得演出機會，藉由中央與地方資源結合共同主辦，著實豐厚活動量能，吸引許多民眾參與觀賞，但活動過後，團隊最終還是得回歸市場機制，持續在惡劣的廟會市場環境下找尋出路。

《蕩寇浮生》是以臺灣嘉義在地史實，王得祿的事蹟做為創作主軸，邀請劇作家進行書寫，從水師名將王得祿的生命故事開始，訴說清末洋面官盜之間的壯志情誼，也將王得祿的生命精神鑄鑄於「偶戲」之中，結合史實的詮釋、虛實、

修裁、改編，強化敘事結構與戲劇邏輯，透過戲劇來連接當代，運用偶戲演出來改變當時的社會文化及思想觀念，讓更多人看到布袋戲發展的多種可能性。長義閣以〈文學諸羅·旗艦製作〉系列四《蕩寇浮生》獲得公部門補助款，透過補助款，降低劇團創作經費，減輕營運上的壓力，專注於創作與表演之上，有助於團隊展現技藝實力，創造更多的藝文價值，進一步嘗試「透過戲劇的詮釋建構在地史觀」，讓傳統布袋戲蘊積多時的改革企圖得到實踐。現今臺灣布袋戲團經由政府補助案的極力推動下，除了提升布袋戲的表演藝術層次以外，亦有助於提振團隊營運的能量。

商業演出，是長義閣面對市場環境急速轉變，在激烈競爭的布袋戲產業下，逐步調整出來的新模式，以現今布袋戲產業的商演市場尚屬開拓階段，而商演的途徑十分多元，其中又以委託創作或邀演居多，〈好九搬戲團〉系列一《12345 上山打老虎》是屬於長義閣自費製作節目，從商業角度出發，進行創作，透過演出市場不相同屬性的觀眾群，運用全新的演出模式，塑造優質形象品牌，體現出劇團文化獨到魅力，來建立劇團品牌度。近年來，商演市場是長義閣積極開拓的重點領域，《12345 上山打老虎》該作品以邀演或售票為主，其中又以邀演為最多，也為劇團的營運模式帶來改變，開始創建一套完整、全新的商業演出、行銷流程，藉此鞏固劇團的營運並且穩定成長，研究者從布袋戲演出產業結構來看，想要讓商業市場更加繁榮，前提就是加速商業演出的推廣，加入創新元素與當代啟示，持續創演傳承布袋戲文化。

這個世代的創新，就是下個世代的傳承，發跡於嘉義的長義閣掌中劇團，如今已傳承四代，在長久的發展中，走過布袋戲的興盛與轉變，在顛簸跌宕的道路上，發展出一條不同於他人的路，不斷找尋布袋戲於當代存在與傳承的意義，除了努力維持傳統布袋戲演出，嘗試結合在地與現代元素，發展出更被現代人接受的表演模式，抓住創新的契機，呈現當代傳統布袋戲美學，展現老劇團的生命力。

參考文獻

1. 陳龍廷 (2007)。臺灣布袋戲發展史。台北市:前衛出版社。
2. 陳鈺馥 (2022)。禁止布袋戲節目在電視上播出。取自自由時報, 2023.03.22, <https://news.ltn.com.tw/news/politics/breakingnews/3944280>。
3. 周一彤 (2018)。劇場經營管理。新北市:揚智文化事業股份有限公司。
4. 黃貞慈 (2021)。箏樂團創新經營模式之研究。南華大學, 嘉義縣。
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。南華大學, 嘉義縣。
6. 李法蓮 (2015)。傳統表演藝術團體創新經營模式之研究。南華大學, 嘉義縣。
7. 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, 台北市。
8. 江怡亭 (2013)。隆興閣掌中劇團《新五爪金鷹一生傳》研究。國立成功大學, 台南市。
9. 劉信成 (2014)。當代臺灣布袋戲「主演」之研究。國立中央大學, 桃園市。
10. 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, 嘉義縣。
11. 鍾權煥 (2015)。客家布袋戲與客家文化傳承:以「戲偶子劇團」為例。國立中央大學, 桃園市。
12. 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, 彰化縣。
13. 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, 彰化縣。
14. 蘇建中 (2016)。國小傳統偶劇團可持續經營發展之關鍵因素 —以嘉義市志航國民小學為例。南華大學, 嘉義縣。

15. 劉燕怡 (2017)。台灣霹靂布袋戲和中日合作的東離劍遊紀布袋戲之魅力差異探討。國立高雄第一科技大學，高雄市。
16. 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，台北市。
17. 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，高雄市。
18. 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，雲林縣。
19. 潘杰勝 (2020)。成為文化工業的布袋戲之專業實務報告-以敘舊布袋戲團為例。世新大學，台北市。
20. 張維珊 (2020)。臺灣影視布袋戲對化光的定義與分析應用—以霹靂布袋戲為例。國立虎尾科技大學，雲林縣。
21. 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，嘉義縣。
22. 張庭瑜 (2022)。真雲林閣掌中劇團文化場探析。國立成功大學，台南市。
23. 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，屏東縣。
24. 葉宏育 (2022)。保存環境對布袋戲偶之影響-以黃俊雄布袋戲戲偶為例。正修科技大學，高雄市。
25. 蘇俊榮 (2022)。動態視覺記錄傳統布袋戲操偶技法研究-以明興閣掌中劇團操偶為例。樹德科技大學，高雄市。
26. 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，台中市。
27. 王英潔 (2023)。傳統布袋戲偶美學再現-以台中木偶劇團為例。國立勤益科技大學，台中市。

28. 沈平山（1986）。臺灣布袋戲發展史。台北市:葉利。
29. 謝中憲（2009）。臺灣布袋戲發展之研究。台北市:國立編譯館。
30. 溫宗翰，陳正雄，黃俊利（2018）。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：嘉義市政府文化局。

