

(子計畫 1)

## 客家電視台精緻戲曲《戲棚戲》之探討

段馨君

國立交通大學人文社會學系

副教授

### 摘要

二十一世紀初在客委會的主導下，客家大戲結合電視、網路傳播，開啟客家戲曲發展的新途徑。傳統客家戲曲因電視媒體委製客家精緻戲曲而新生，本計畫探討客家電視台徵選委製民間戲班承製的客家精緻大戲《戲棚戲》。《戲棚戲》為「榮興客家採茶劇團」於 2006 年客家電視戲曲年度大戲，全劇以戲中戲的架構包裝四部民間通俗劇目，本研究以《門神－秦叔寶及尉遲恭》(原播 2006，重播 2009 9/7-9/18)、《鬼王鍾馗》(原播 2006,重播 2009 8/24-9/4)兩齣劇為探討對象。《鬼王鍾馗》是描述唐朝舉人鍾馗如何成為鬼王以及嫁妹的故事。《門神－秦叔寶及尉遲恭》以唐朝李世民的事蹟為軸線，說明門神的由來。這些民間故事是客家村拿板凳在戲棚下的回憶。以現代科技電視三機拍攝、錄影、特寫、重錄，與剪輯技術，搭配佈景、道具、服裝、化妝，以戲劇化的形式來改編(adapt)與再現(represent)這些古老神怪劇。探討民間編劇及戲劇工作者，改編傳統故事，加以戲劇性，再現民間故事「公義的追求」主旨。

**關鍵字：**客家電視台、精緻戲曲、《戲棚戲》、改編、戲劇性

# 客家電視台精緻戲曲《戲棚戲》之探討

段馨君

## 一、前言

傳統民間戲曲的演出主要的模式是透過講戲先生將戲劇內容大綱告知演員，同時分配角色及出場順序。演員的對白、唱腔設計及動作設計大部份都是由演員安排。民間劇團稱為「活戲」。這樣的演出方式雖然考驗演員的即興能力及戲劇的經驗，但是在演出的品質上卻無法有效的控管。近年在文化單位的支持下及民間演出團體的自我省思下，傳統戲曲的表演方式有進一步發展，可參加客家電視台所辦的客家戲曲徵選，由客家電視台播出精緻客家戲曲節目。自此辦法開辦以來，幾乎都是由「榮興客家採茶劇團」雀屏中選，本研究探討其兩齣精緻戲曲《戲棚戲》。

## 二、客台《戲棚戲》

### (一)、拍攝舞台與演員

電視客家戲曲《戲棚戲》是以「戲中戲」的方式呈現。藉由老者在樹下對著一群童子說故事的方式，作為每一齣戲的開端。每一個故事的長度大約為5小時，類似中型的連續劇。拍攝方式主要是以「鏡框式的舞臺」(proscenium stage)作為表演舞臺，舞臺的前方有三機作業。鏡頭取舍由導播和舞臺監督構成。戲劇的場景虛實相參。在故事內容的編排上，以事件為主，而不是以角色取向。《戲棚戲》中的故事《三太子哪吒》、《風流少年呂洞賓》、《鬼王鍾馗》、《門神—秦叔寶及尉遲恭》，都是大眾熟知的民間故事，具有通俗性，但是這也是編劇必須突破一般人的認知，跳脫一般的認知，在劇情的安排上要有特色、高潮。然而臺灣的戲曲編劇人才的缺乏，往往在劇情的編織上流於冗長，雖然顧及了故事的完整性卻忘卻戲劇進行的節奏感。如本文所探討的兩個《戲棚戲》劇目--《鬼王鍾馗》與《門

神—秦叔寶及尉遲恭》。前者主角鍾馗出現是在第三集，前兩集只聞其名不見其人；《門神—秦叔寶及尉遲恭》則是由好幾個故事連結(包括「玄武門之變」、《魏徵斬涇王》、《唐明皇遊地府》等故事串連)，襯托「門神」的由來。在劇本編排上仍有進步空間，但演員表現可圈可點。「榮興客家採茶劇團」的演員涵括老中青三代，前輩演員退居二線，主要角色都是由中生代演員擔任，這些演員出身戲曲科班學校，在表演藝術具有一定的水平。

## (二)、電視戲曲視覺呈現

對於視覺文化的探討，Nicholas Mirzoeff 提供幾個探討的核心問題。如「視覺化」(visualizing)、「真實的再現」(representing reality)、「昇華」(sublime)、「視覺風格」。所謂的「視覺化」(visualizing)。Nicholas Mirzoeff 的解釋是「將那些本身並非視覺性的事物予以「視覺化」(2004：5)。此角度可協助探索電視作為傳播媒體，視覺構成背後常人所無法看到的動機、手法或是其它操作。

在臺灣電視戲曲有兩種表現方式，一是「舞臺式」，一是「電視式」。這兩者在戲曲美學與媒體美學之間各有勝出。蔡欣欣在《臺灣歌仔戲史論與演出評述》(2005)一章節〈台灣歌仔戲與電視媒體的跨界聯姻〉探討電視歌仔戲的歷史進程、製作生態、劇藝類型等議題。其中對於歌仔戲與電視就藝術展現與媒介的運用提出精闢的論述，對於本研究對於電視科技對於客家戲曲表演藝術的促進有所參照。蔡認為「電視歌仔戲故事劇」：「應用了較多的影視技術及螢幕語言，因此僅存留了說白語唱段來演述故事，呈現出更趨於電視劇的表演形式與藝術特徵」(蔡欣欣 2006：172)。客家電視台所播的戲棚戲與電視歌仔戲故事劇相同，戲曲在電視只突出其說唱藝術，主要是藉由電視以科技呈現鏡頭的運用、聲光畫面設計、特殊音效，或是剪輯呈現戲曲的主題意旨，來吸引現代觀眾觀賞。

## 三、文獻回顧

### (一)、鍾馗與門神形象

本文從「改編」與主題「詩化公義」角度，探討劇本由古至今的不同門神與鍾馗形象的演變，及意義詮釋。依據學者胡萬川在《鍾馗神話與小說之研究》書中的研究，認為「鍾馗信仰」是源於古代「大儼」的轉換（4）。而「鍾馗神話」故事經宋朝沈括《夢溪筆談補筆》、高承《事物紀原》、明朝陳耀文《天中記》中〈夢鍾馗〉完備定型。<sup>1</sup>在《天中記》裡，可知鍾馗的出身、死亡、顯靈報恩等，充份加強情節的戲劇性，故事結構的完整性。這篇故事也成為其它有關鍾馗神話以及戲曲演述鍾馗事蹟的基本架構（17-22）。戲曲裡有關鍾馗的劇目尚有二種：其一為雜劇，《慶豐年五鬼鬧鍾馗》，為明代宮中的吉祥戲；其其二為流行於清代的崑曲《鍾馗嫁妹》，敷衍鍾馗成神及嫁妹的故事（128）。從神話故事的流傳到戲劇故事的演出，鍾馗的形象及事蹟不斷的在細節上有所改編，但是內容的基本架構上，學者胡萬川所言，仍在《天中記》〈夢鍾馗〉的框架內。從客家精緻戲曲《鬼王鍾馗》的演出內容而言，劇情編寫則是結合〈夢鍾馗〉內容與《鍾馗嫁妹》的劇情。

鄭尊仁《鍾馗研究》探討「鍾馗」來源，唐代有關「鍾馗」的記載、故事內容及內涵，「鍾馗」與民間信仰的關係，影響「鍾馗」故事發展的因素，「鍾馗」故事輯錄，與臺灣「跳鍾馗」儀式（1968）。孫發成在〈略談門神信仰〉從列維·布留爾（Lucien Levy-Brul）的「原始思維」觀念探討中國「門神」的起源、影響和功能。認為「門神信仰」具有始生、衍生、泛化功能。衍生功能代表門神形像由神轉化為人的階段，代表意義是人類自我意識的提高。（2008：10-1：21-24）。

徐碧波〈論中國傳統年畫中門神形象的形成與發展〉從門神畫的「門神形象」的演化結合歷史典籍的探討，門神形象的分類對比及藝術價值探析。認為「門神」是一種泛稱，後世逐一按上人名，一來表示有其人，二來則是民眾樸素情感的表現。若依據門神形象粗略可分為武門神與文門神，其在藝術價值的表現是功能性的轉變，由趨吉避凶到納福迎祥以及裝飾的功能（徐碧波 2007：9）。從這篇文

---

<sup>1</sup> 《慶豐年五鬼鬧鍾馗》沿襲宋代鍾馗傳說。

章中，我們得知「秦瓊、尉遲恭」及「鍾馗」都是「門神」信仰的形象人物。

非常有趣的是這兩個「門神」形象都出現在唐朝<sup>2</sup>，兩個故事同時在宋代被記載。如：「秦瓊、尉遲恭」的故事見於宋《歷代神仙通鑑》記載：「唐太宗睡覺失眠，夢見寢門外拋磚弄瓦、鬼魅呼叫，就命令秦瓊、尉遲敬德全副武裝守衛宮門，夜間就寧靜了。於是，太宗命畫工畫二將像懸於宮門，從此再沒鬧鬼了。民間也紛紛仿效，以之做為鎮宅神。」。「鍾馗」的故事見宋沈括《夢溪筆談》：「開元天寶間，明皇染疾，寒熱累月。一夕，忽夢二鬼，一大一小，小鬼竊貴妃香囊及明皇玉笛，繞殿而走。大鬼袒露雙臂追趕。捉住小鬼，割出眼睛吃了。明皇問是何人？大鬼說，臣乃鍾馗，南山進士鍾馗，因不第觸階死，願為殿下誅人間鬼魅。明皇驚寤，汗出頓漉。命吳道子因圖其形，詔令天下，歲首懸掛，以避凶迎祥。」(徐碧波 2007, 19-21)。但在「形象」的造型是以當時職位或身前的身份做為其形象的構成，因而，「秦瓊、尉遲恭」是以武將的形象，「鍾馗」是以文人形象表現，若從沈括的文字記載來看，「鍾馗」的形象是出自唐朝一代畫師吳道子筆墨。

吳天明〈門神文化研究〉一文顛覆傳統對於「門神」的印象及功能。吳認為從文字的考證來看，門神「神荼」、「郁垒」是女陰的象徵物。門神文化在發展過程中代表的一是生殖力的退化，象徵物的美化；二是女神過渡為男神、武將的過程(2002：22：3：65-69)。周華斌〈昆淨的“神”氣—兼談戲曲舞台上的淨及神鬼舞蹈的沿革〉探討崑曲裡「淨」這個行當的特色、形象、表演，鍾馗的來歷文獻及民俗的說法，「嫁妹」的鍾馗所代表的意涵、南、北崑對於《嫁妹》在表演設計上的差異(2002：2：100-106)。此篇對於舞臺上的「鍾馗」在形象、表演程式安排、演員詮釋，對於本文論述客家精緻戲曲中「鬼王」鍾馗的形象有所助益。

陳新瑜〈鍾馗戲及其相關問題之研究〉從文獻資料探討鍾馗如何從「傳說人

---

<sup>2</sup>唐朝是「門神」形象出現最多元，也是「門神」發展最關鍵的朝代。參見孫發成(2008)，徐碧波(2007)，吳天明(2002)。

物」到血肉之軀形像的形塑，分析鍾馗臉譜的溯源及演變，並以京劇及其它地方劇種的「鍾馗臉譜」為例，說明其特色。從歷代演出的劇情探討「鍾馗」的戲曲形象（2005：1：185-211）。本文對於「鍾馗」在臉譜及在戲曲形象上的探討，有助於本研究對於《鬼王鍾馗》形象設定的溯源。

林智莉〈論明代宮廷大傩儀式鍾馗戲—兼論鍾馗形象的轉變〉從文獻、近代學者的說法辯證「明初無傩戲」是不明確，認為明代以戲曲的方式取代傳統傩戲儀式的演出，並且保留驅傩儀式的功能，鍾馗戲的出現即是證明。以周憲王朱有敦所編《福祿壽仙官慶會》為例，說明透過戲曲的演出轉化古傩儀式的意義，鍾馗形象的轉變及象徵與衍生意義（114）（2007：8：97-120）。此篇文章對於本文對於民間信仰儀式如何轉化為戲曲表演提供一個思考的方向，鍾馗的形象及象徵意義有助於筆者探討客家精緻戲曲《鬼王鍾馗》的改編意義。

## （二）《鍾馗嫁妹》改編比較

因此在此電視客家精緻戲的改編中，鍾馗的形象與之前文獻回顧各篇所指出的鍾馗形象比較，尤其是與宋沈括《夢溪筆談》所描述的鍾馗具可避凶迎祥形象相比，與客台所改編的劇情有甚大出入。<sup>3</sup> 客台戲棚戲《鬼王鍾馗》改編則是《慶豐年五鬼鬧鍾馗》與《鍾馗嫁妹》合體。<sup>4</sup>《鬼王鍾馗》在戲劇的進行分為兩個主軸，一是鍾馗如何成為鬼王，另一是鍾梅英與杜平的愛情故事。兩者的交集之處在於上京趕考。匯為一線，完成《鍾馗嫁妹》戲曲一開始即注定鍾馗悲劇的一生。透過妹妹的自述及他人的交談，觀眾很清楚地明白「鍾馗」這個人的形象—自幼父母雙亡，與妹妹相依為命，雖然是鍾南山的才子，卻未能有所成就。在本劇中他被塑造成一位看破官場、懷才不遇的書生，與愛護妹妹的兄長。

<sup>3</sup>與本劇情較有相關者僅在「南山進士鍾馗，因不第觸階死」這句話。電視劇中鍾馗罵完楊國忠之後，不願屈辱而死，故一頭撞上柱子。根據客家電視台所提供的DVDs。

<sup>4</sup>依據胡萬川的研究認為戲曲裡有關鍾馗的劇目尚有二種：其一為雜劇，《慶豐年五鬼鬧鍾馗》，為明代宮中的吉祥戲；其其二為流行於清代的崑曲《鍾馗嫁妹》，敷衍鍾馗成神及嫁妹的故事（1980：128）。

鍾馗（白）：如今科場之中十分黑暗，貪才受賄不重才學，任你有滿腹經論，又何用？

奸臣當道，弄權誤國，這貪富欺貧的考場，我們貧苦人，怎得高攀？

我救世濟民志不移，只恨是無機遇啊！

戲棚戲裡所改編的鍾馗，原本放棄科舉考試，但為了妹妹能夠風光出嫁，再次踏入考場。他是一位豪氣交遊廣闊的俠士及打鬼英雄。在鍾馗進京趕考的過程中，經過青風洞收復五方鬼，並與其結拜。所憑藉的是高超的武藝，以及四海皆朋友的胸襟。他被改編成的形象是仗義執言，不畏強權的士人。在考場裡他對著楊國忠罵。

鍾馗（白）：我生不能索爾之命，化為厲鬼，也要將你等，人間鬼怪，豺狼虎豹，一個一個斬盡除淨，以謝天下。

撞柱而死的鍾馗，來到陰間，被閻王授與「平鬼大將軍」的封號，負責剷除鬼怪的任務。在此時鍾馗的外貌也有所改變，由小生變紅花臉；但筆者認為，只是為了職務之便，就「變臉」這樣的改變非常牽強，畢竟國劇臉譜有其忠奸及角色行當分別意義。檢視「榮興客家採茶劇團」《鬼王鍾馗》的內在形象，將會發現鍾馗並非只是一位落第書生，懷才不遇而疾歿。在劇中他具有浩然之氣、堅毅不拔的精神，以個人微薄之力抵抗權勢，視死如歸。在角色行當的應對上，由書生、武生到最後的花臉，則是考驗演員的表演功力。

### （三）、《門神—秦叔寶及尉遲恭》

宋《歷代神仙通鑑》記載：「唐太宗睡覺失眠，夢見寢門外拋磚弄瓦、鬼魅呼叫，就命令秦瓊、尉遲敬德全副武裝守衛宮門，夜間就寧靜了。於是，太宗命畫工畫二將像懸於宮門，從此再沒鬧鬼了。民間也紛紛仿效，以之做為鎮宅神。」這是對於「門神」傳說的記載。<sup>5</sup>由「榮興客家採茶劇團」所演出的《門神—秦叔寶及尉遲恭》是集結「玄武門之變」、《魏徵斬涇王》、《唐明皇遊地府》等故事串連，襯托「門神」的由來。李世民是唐高祖的第二皇子，長年征戰有功，卻遭

<sup>5</sup> 《漢書·景十三王傳·廣川惠王劉越傳》記載，最早的武門神是漢代的成慶。

到皇弟之嫉妒，慫恿太子將李世民殺害。機密洩漏，為李世民知，在玄武門將太子及弟弟殺害。劇情直接跳至繼位的唐太宗領著眾臣祭天，祈禱國家風調雨順。場景跳至唐太宗夢見一條龍向他求救，龍王要太宗絆住魏徵，讓他有逃命的機會。雖然太宗在人世間利用下棋絆住魏徵，魏徵卻能從其夢境處斬龍王。龍王認為太宗並未守信，故來尋仇。太宗嚇得無法成眠，所以請求秦叔寶及尉遲恭兩位將領，守衛宮門，擊退龍王。翌日，太宗命畫師將兩位將軍畫在門面上，並廣傳民間。在戲棚戲《門神—秦叔寶及尉遲恭》的改編版本裡，雖是以「門神」的故事為標題，但其實主角是以唐太宗為主軸，雖在劇末交代門神由來，然而以改編角度來說，從頭至尾有點不切題。

#### 四、電視視覺文化

##### (一)、電視科技

王之富《電視國劇論述》(1982)是有關於有關電視京劇的製作，提出數位電視工作者對於電視國劇戲曲製作提出專業的建言。前臺視副總經理兼節目部经理何貽謀認為，戲曲搬上舞臺首先面臨的是「時間」、「鏡頭的運用」、「再創造的問題」。(何貽謀序 1982:5) 國劇導播惠群認為，電視國劇的劇目要通俗、在劇本內容上，故事要完整，節奏緊湊，有情節高潮；演員遴選要嚴格，節目排練要精確。(惠群序 1982:8-9) 劇情內容通俗、情節緊湊有高潮容易吸引現代觀眾的觀賞，演出人員的遴選及專業的排練，易容易達到「適得其所」的目標。而電視國劇的製作有兩種形態，「舞臺式」與「電視式」兩種，前者是將舞臺上的一切表演搬上螢幕；後者則是藉由燈光效果、佈景，增加畫面效果。(王之富 1982:10) 這本著作雖然是以京劇為主體，但是對於戲曲如何融入新興科技及呈現兩者相融的美學，對於檢視客家電視台客家精緻戲曲製作，及戲曲電視美學的再現有參考價值。

##### (二)、客台精緻戲曲再現



檢視「榮興客家採茶劇團」對於電視戲曲的表現，雖然在整體上的表現是以戲曲表演藝術為主體，但是也藉由電視拍攝手法，呈現真實世界所無法呈現的場景。在戲劇製作過程中，以現代劇場的製作為基礎，包括編劇小組、音樂設計、曲腔安排、身段動作設計（尤其武戲部份）、舞臺設計等等。《戲棚戲》故事系列是以神仙鬼誕為趨向，空間場景橫跨天上、人間、地府，部份的場景必須表現出另一個空間的氛圍。除了舞臺佈景，如何與現實有所區隔，都會借重電視拍攝手法。例如在《鬼王鍾馗》裡有一景是鍾馗撞柱而死，三魂七魄飄往陰間。為了展現陰暗的世界，在燈光的安排是以青綠光為主調，身著白衣披頭散髮的群鬼在舞臺上不斷的轉圈，鏡頭有時清晰有時失焦。在螢幕畫面上的呈現是影像重疊，燈光透過鏡頭的呈現更紛亂，如同在螢幕蒙上一層紗，代表陰間世界神秘感。另一場景則是在《門神—秦叔寶及尉遲恭》，涇王魂魄來到皇帝寢室，如何凸顯涇王的出現與現實世界的區隔，首先噴出乾冰，接著晃動鏡頭。在螢幕畫面上，呈現出整個皇宮因涇王的鬼魂到來震動了。因此「榮興客家採茶劇團」對於戲曲結合電視科技的作法，在於鏡頭與特效運用製造出效果。

## 五、結論

電視除了有傳播的功能之外，另一個是再現的功能。現場戲劇演出與電視戲劇演出，在某些面的製作流程是不盡相同，「即時性」與「歷時性」為最基本分野。在演出過程中，現場演出是一氣呵成，導演與編劇是劇中的靈魂人物，戲劇的進行與設計都是出自於這二者之手。電視戲曲，固然舞台導演完成了基本的藍圖，最後完成品卻是導播之手。本計畫以《戲棚戲》中的《鬼王鍾馗》、《門神—秦叔寶及尉遲恭》兩齣電視戲曲為探討對象。從「文化是一般大眾」<sup>6</sup>的論點，論述戲曲從民間的宗教信仰體系到文化場域及與媒介合的過程及探討電視在戲

---

<sup>6</sup> Barker, Chris 吳沛嶸譯（2009）：《文化研究核心議題與關鍵爭辯》（*Marking Sense of Cultural Studies*）。國立編譯館。頁 93。

曲傳播過程中所扮演的角色。從「視覺化」<sup>7</sup>的角度探討導播如何利用現代電視科技再現戲劇表現及戲曲與電視結合，在表演本質上所帶來的融合與困難。透過《戲棚戲》中的《鬼王鍾馗》、《門神—秦叔寶及尉遲恭》兩齣電視戲曲的分析，從「戲劇性」(theatricality)的觀點，<sup>8</sup>探討民間編劇對於民間故事的「改編」(adaptation)與詮釋。

本文回顧歷史文獻中的鍾馗及門神形像，探討改編與再現。研究結果發現客家電視台的兩齣客家《戲棚戲》是以老人回憶的方式將《鬼王鍾馗》、《門神—秦叔寶及尉遲恭》搭配電視鏡頭與科技特效方式再現，呈現出「戲中戲」(play-within-the-play)的架構。改編民間傳說，這些作品的其拍攝地點是選擇在鏡框式的舞臺，劇本是傳統戲曲為主，在舞臺及動作的設計上半實半虛，以電視三機作業的鏡頭，最後呈現在觀眾面前的畫面是由導播所選擇主導。所表現的是一種半記錄、半表演式的電視戲曲的演出。電視客家精緻戲的改編中，鍾馗的形象與之前文獻回顧各篇所指出的鍾馗形象具可避凶迎祥形象相比，客台改編成仗義執言，不畏強權，撞柱而死的鍾馗，被閻王授與「平鬼大將軍」負責剷除鬼怪的任務。電視台用三機拍攝剪輯特寫配以乾冰噴霧等的方式，主要演員由書生、武生、變化到最後的花臉，來再現戲劇化。

建議電視台更精緻化的戲曲演出可透過集結各專業劇場工作者的製作，例如專業劇作家的編寫，國樂團編制的文武場演出，舞台布景、燈光設計師，燈光音效、演員曲腔、身段的安排、角色服裝設計，可配合角色有特別量身訂做的設計。演出的場地以現代劇場為主。以電視客家戲而言，除了以精緻戲曲製作為政策方針來推廣客家戲曲，還須有配套措施培養專業電視戲劇人員，懂劇場也懂電視，在拍攝手法的搭配呈現與文本改編的再現上精進。

---

<sup>7</sup> Mirzoeff, Nicholas 陳芸芸譯(2004):《視覺文化導論》(*An Introduction to Visual Culture.*)台北:韋伯文化。頁5。

<sup>8</sup>參考 Tracy C. Davis 與 Thomas Postlewait 合編的書 *Theatricality*.

## 參考文獻

- 王之富，1982，《電視國劇論述》。臺北：黎明文化事業股份有限公司。
- 胡萬川，1980，《鍾馗神話與小說之研究》。臺北：文史哲學出版社。
- 孫發成，2008，〈略談門神信仰〉。收錄於《北京理工大學學報（社會科學版）》10.1：21-24。
- 徐碧波，2007，〈論中國傳統年画中門神形象的形成與發展〉。收錄於《民族論壇》9：19-21。
- 吳天明，2002，〈門神文化研究〉。收錄於《中南民族大學學報（人文社會科學版）》22.3：65-69。
- 林智莉，2007，〈論明代宮廷大儺儀式鍾馗戲—兼論鍾馗形象的轉變〉。收錄於《政大中文學報》8：97-120。
- 周華斌，2002，〈昆淨的“神”氣—兼談戲曲舞台上的淨及神鬼舞蹈的沿革〉。收錄於《文藝研究》2002.2：100-106。
- 陳新瑜，2005，〈鍾馗戲及其相關問題之研究〉。收錄於《有鳳初鳴年刊》1：185-211。
- 鄭尊仁，1968，《鍾馗研究》。台北市：秀威科技股份有限公司。
- 蔡欣欣，2006，《臺灣歌仔戲史論與演出評述》。台北：里仁。
- Barker, Chris, 2002, *Marking Sense of Cultural Studies*. 1<sup>st</sup> edition. London: Sage Publications Ltd. (吳沛嶸譯，2009，《文化研究核心議題與關鍵爭辯》。臺北：國立編譯館。)
- Brockett, Oscar G., Ball, Robert J, 2003, *The Essential Theatre*. 7<sup>th</sup> edition. Fort Worth: Harcourt Brace College Publishers.
- Hutcheon, Linda, 2006, *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge.
- Mirzoeff, Nicholas, 2002, *The Visual Culture Reader* 2<sup>nd</sup> edition. New York: Routledge.
- , 1999, *An Introduction to Visual Culture*. London: Routledge. (陳芸芸譯，2004，《視覺文化導論》。台北縣：韋伯文化。)

Tracy C. Davis & Thomas Postlewait, ed., 2003, *Theatricality*. UK: Cambridge University Press.