

復興崗學報

民 92，77 期，247-266

高行健《八月雪》文本之研究

王義雄

國防部陸軍總司令部作戰署電視中心

高行健先生，2000 年諾貝爾文學獎得主，身兼畫家、小說家、劇作家、導演等職，1940 年生於中國江西贛州，現定居法國。著有長篇小說《靈山》、《一個人的聖經》；中篇小說多種；劇本十八種（目前為止），畫冊《高行健水墨作品》等，是個多產的藝術家。他的劇作被翻譯成多國語言，並且持續的在世界各地上演當中。

去年（2002 年）十二月中旬，高行健先生與國立臺灣戲曲專科學校合作大型現代戲曲（歌劇）《八月雪》；此期間，在台灣的戲劇界、音樂界和藝文界造成了不小的轟動。首演之後，發表擁護和批評的文章也不在少數；因此，在這裡要先述明的，本研究針對所研究的對象，首先是抱持著樂觀和支持的態度來進行研究和分析的，並未論及批評的部份。

所以，本研究試圖以內容和形式的分析，找尋高行健先生《八月雪》中的基本元素與要點，輔以結構主義的理論，作一統整合理；並對《八月雪》文本內容與典故公案的關聯，做初步的探尋與列舉，還原《八月雪》的基本架構；以化解一般對於高氏劇本艱澀難懂的誤認。並幫助吾人在觀賞《八月雪》演出文本時，能夠更加的心領神會，進入高行健先生所精心構築的戲劇美學殿堂。

關鍵詞：高行健、八月雪、禪式寫意劇、文本分析

壹、緒論

近年來，由於大陸政策開放，致使兩岸的文化交流頻繁，在文化藝術的領域中，國人逐漸拓展視野，能夠欣賞到大陸方面的藝術成就與表現形式；然而在戲劇表演的形態當中，總不脫傳統戲曲和寫實主義話劇的表現方式，能觀賞到使用實驗戲劇（大陸稱先鋒戲劇）手法來表現的，可說是少之又少。而在世界的舞臺上能代表當代中國實驗戲劇的人物不多，『高行健』可以說是個中翹楚。（趙毅衡，1999）

高行健曾經表示，他有兩個最大的願望，一是透過《八月雪》來追求他一直尋找的戲劇實驗，一是在西方教堂作壁畫；這兩個願望已經完成了其中的一項。由文建會邀請、台灣戲曲專科學校主辦，九十一年十二月份，《八月雪》已經在臺北作了全球的首演。當時，台灣掀起了一股「高行健」或者說是「八月雪」的風潮，四天五場的門票一票難求。

但是果真如高行健所講敘的，此劇非歌劇、非舞劇、非話劇、也非京劇，但又同時包含了這一切的話，觀眾的接受程度會如何？這是很值得我們藉由此次的演出，去深入瞭解和探討的。而諸多的舞台元素經過了綜整揉合之後，又會是一個什麼面貌的呈現？如果這樣的戲劇是高行健心目中最為完美的戲劇追尋，到底是「四不像」（高行健用語）？還是「四都像」？或者它終能成功的締造出一種新的戲劇舞台表現形式？這些問題非常值得觀察和研究。

此外，有關於演出文本的記述、分析、比較和觀眾的反應分析及探討高行健的戲劇美學的實踐；尤其是「表演三重性理論」—（黃美序教授將其中「中性演員」的狀態，稱之為「高行健的第三隻眼」）之運用（黃美序，2002），以上所述的這些項目，都將成為繼本研究之後的後續研究。

劇本和表演文本是不相同的，劇本只向讀者展示一個虛構的世界，而支配劇場架構的基本原則之一，就是允許觀眾「看穿」劇本世界（Elam，1978/1998）。如果在劇本文本的閱讀階段，觀眾無法從中體會到劇作家透過文本所要傳達的意涵，那麼藝術呈現的意義就會蕩然而無存。

雖然礙於經費與人力上的不足，筆者個人還是在《八月雪》演出現場發放了五百份的問卷調查（分三天四場）；在回收的一百五十六份問卷中（扣除六份無效問卷），針對較不滿意的項目，在編劇的部份出現了以下的數據顯示：

本研究問卷調查的第六題填答之內容如下：

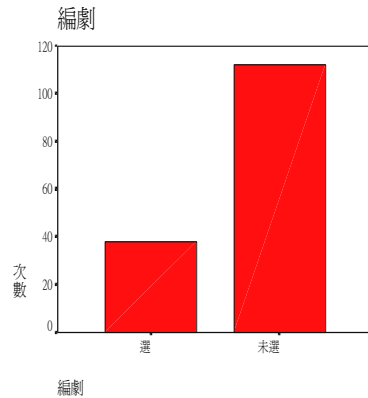
問：觀賞完此劇的演出後，您較不滿意它的哪些部分？(可複選)

整體呈現 導演手法 演員表現 舞台設計 服裝設計

音樂（效）設計 燈光設計 編舞 編劇 其他_____

編劇

		次 數	百 分 比	有 效 百 分 比	累 積 百 分 比
的 有 效	選	38	25.3	25.3	25.3
	未 選	112	74.7	74.7	100.0
	總 和	150	100.0	100.0	



由以上的表圖可以粗略的得知，高行健先生所要詮釋的禪宗公案一六祖慧能的生平故事和「禪」的精神；在劇本文本階段，回填問卷的觀眾至少有四分之一無法窺探其堂奧；或者可以說，有部份的觀眾對於《八月雪》的劇本架構和呈現，抱持著懷疑和無法欣賞的看法。

雖然說對於藝術作品的領悟與欣賞的角度因人而異，喜好也有所不同；但是本研究認為，實在有需要於劇本文本上作文獻的探討和分析比較，幫助觀眾增加在閱讀劇本文本或欣賞演出文本時的理解。綜合以上所論，本研究的目的至少包含了以下幾點：

- 一、以《八月雪》為研究對象，運用傳統和結構形式上的分析，作一完整的論述。
- 二、了解高行健先生如何將「禪宗故事」和「禪宗公案」融入戲劇化的表現方式之中。
- 三、透過深層結構（二元對應）分析諸方法，解構《八月雪》之意涵。

貳、研究內容

任何一種藝術表現總脫不了形式和內容的相互輝映，例如繪畫再現了藝術家的美術涵養及情思，戲劇演出呈現了偉大劇本的宏觀氣度...，內容與形式孰重孰輕，一直都有人在討論這樣的一個問題；在此，本研究暫時不將其列入討論的範疇。但是，我們可以瞭解到，以演出呈現做為最終目的的戲劇藝術，劇本文本

必然具有其重要性。因為文本的內容包含了共時性與歷時性的經驗、文化傳承等等所交叉而成的軌跡。

頂著「兩千年諾貝爾文學獎得主」的光環，高行健先生一定倍感壓力，因為藝術的創作是孤獨的，藝術家到底需要什麼、想表現什麼，只有他自己最清楚；由於高行健的劇作的特色通常都在於「時空轉換」、「人我轉換」、「敘述轉換」、與「意義轉換」等的創新（杜十三，2001），很多人會認為晦澀難解。因此，文本的分析，絕對有其必要性，帶領讀者來參與意義的產生。

在《文學欣賞與批評》（Guerin, Willingham, Labor & Morgan, 1966/1975）一書中，作者羅列了幾種批評和分析的方法，包含了有「傳統的批評」、「形式的批評」、「心理學的批評」、「神話與原型的批評」以及「表象（象徵）的批評」等等研究文本的方式，而在「傳統的」分析方法中，又細分了文體、內容、歷史傳記、和道德、哲學的分析手段；礙於篇幅及研究重點，本研究僅就傳統和結構形式的分析，來探索《八月雪》。

一、傳統的研究分析

（一）禪宗思想與中國戲曲藝術

中國戲曲在基於戲劇性的結構及傳統性的敘事形態之下，教化人心的目的比啟發思想要來得更為重要，所以在內容上與禪宗的思想幾乎完全沒有關聯；一般有的多為演繹佛教經典，或為禪宗和尚的故事，情節上以鋪陳為主，而未精點出禪意。在《佛教與中國文學》（孫昌武，1988；290）這本書中指出：

中國的戲曲中有不少作品是宣揚因果報應、因緣和合、六道輪迴的觀念；戲曲的結構也往往遵循善有善報、惡有惡報的框子；也利用轉世、神變、人鬼同出等情節。...

而亦有學者將佛教戲劇做分類，依據陳宗樞（1992）的《佛教與戲劇藝術》，將佛教的戲劇分類成（一）演述佛經故事，如《釋迦佛雙林坐化》、《摩登伽女》。

（二）演述度脫故事，如《同升記》、《月明和尚度柳翠》等。（三）演述名僧故事，諸如《西遊記》、《志公和尚問啞禪》...（四）宣揚因果輪迴的思想，如《目連救母勸善記》、《雙修記》等。（五）融通佛家哲理，如傳奇的《南柯記》，雜劇《再出家》。（六）反抗或嘲弄佛教清規戒律，如《打啞禪》、《尼姑思凡》等等，但其中也並未談到與禪宗思想有關的題材，更惶論是劇目了。對高行健研究頗為深遠的趙毅衡先生便明白的道出：（趙毅衡，1999；第五章）

... 不僅中國戲曲理論和演出實沒有接觸到禪宗思想，中國戲曲在題材上也從來沒有禪宗內容。... 所以，高行健的現代禪劇是中國戲劇史上的創舉，

沒有前例可循。... 只有到世紀之末，高行健終於能夠在他的近期劇中、以禪宗思想為基礎建立了一個全新的、中國式的戲劇美學。

趙毅衡更大膽的預測（本書寫在高行健獲獎之前），高行健建立起的「現代禪劇」將會影響所及至全世界，甚至可能發展出受全球矚目的戲劇美學。在高行健得到諾貝爾文學獎以前，大概沒有多少人會相信這樣的說法，由此更可以看出趙先生的慧眼獨具。而趙毅衡將高行健的劇作概分為以下幾個階段；由表中，可以簡略的看出高行健先生主要作品風格及其歷程，而《八月雪》即被歸納為「禪式寫意劇」其中之一。

表一 高行健創作作品及其風格之階段表

年 份	著 作	第 一 階 段 探 索 介 入 劇	第 二 階 段 神 話 儀 式 劇	第 三 階 段 禪 式 寫 意 劇
1982	絕 對 信 號	◎		
1983	車 站	◎		
1984	現 代 摺 子 戲	◎		
1985	野 人	◎		
1986	彼 岸			◎
1986	靈山（長篇小說， 1990年出版）		◎	
1988	給我老爺買魚竿 短篇小說集 （1980-1986）	◎		
1989	冥 城		◎	
1989	山 海 經 傳		◎	
1990	逃 亡	◎		
1991	瞬間（中篇小說）			◎
1992	生 死 界			◎
1993	對 話 與 反 詰			◎
1994	夜 遊 神			◎
1997	八 月 雪			◎

資料來源：修改自（趙毅衡，1999；24-25）

（二）《八月雪》導讀

高行健先生撰寫《八月雪》的淵源，緣起於國立中正文化中心兩廳院十周年慶的邀約，原本高行健提出與國光劇團合作的戲碼—為改自《大劈棺》的劇作《冥城》，但由於名稱的問題（兩廳院辦喜事，用「冥城」似乎不恰當），遂予以擱

置。高行健回到法國之後，在很短的時間之內，完成了《八月雪》的劇本，並且寫信給當時在國光劇團擔任藝術總監的貢敏先生，主動提出更換劇碼的建議，然而因為時空的更迭，合作的因緣一直沒有到來。直到高行健獲得 2000 年諾貝爾文學獎，文建會在得知高行健的計劃後，才大力的促成《八月雪》在台灣舉行全球首演。（張夢瑞等，2002）

貢敏先生表示，高行健寫《八月雪》最大的動機，是因為他體認到當今全世界的人談到「禪」，都以為那是日本的文化，殊不知中國文化中早就擁有悠久的禪宗思想；因此高行健要站出來，為中國的「禪」說幾句公道話，還原它的真面目；戲劇在表現的形式上最能表達張力、也最能撼動人心，於是高行健選擇以戲劇的表演形式，述說「禪」的故事（張夢瑞等，2002）。

在高行健現有的十幾個劇本當中，除了《冥城》、《山海經傳》和《八月雪》的人物有名字之外（高行健，2000；2001f, g），大多數的人物都無名無姓，只代表著不同的社會集合體、性別、或是職業、地位等等，像是人、女人、旅客、禪師、小丑、母親、小孩等等；而這齣三幕八場的現代戲曲《八月雪》，則是唯一齣描寫真人實事的傳說劇，主人翁有名有姓，題材是以歷史上最為耳熟能詳的禪門公案，「六祖慧能」的故事為藍本。

本劇在高行健的巧思妙用之下，使用了「非敘事體」的結構呈現，故事的內容從各場次的題文當中即可見一斑。整個劇本敘述六祖慧能，如何繼承了五祖弘忍的衣鉢；為防人所害，隱遁南方山林，後遊至「法性寺」時，因緣到了，印宗法師為其剃度，宣揚「直指人心，見性成佛」的頓宗法門，最後圓寂的傳說故事。

六祖慧能的禪修法門，簡單的來說只有三個名詞，那就是「無念」、「無住」、「無相」（聖嚴法師，2001）。方法就是「不思善、不思惡」，也就是所謂的「頓悟法門」。高行健在劇本指示之中，運用了大量的傳統戲曲手法；在最後一幕「大鬧參堂」，更用了百戲雜陳的表現方式。整齣戲看來像是雜亂無章，但抽絲剝繭之後，我們才會發現高行健的匠心獨運和禪機的用心。

... 為的只是想讓我們能得到淨化，不需打坐、不用修行、就能得到智慧，到達彼岸。（趙毅衡，1999；127）

《八月雪》劇本開宗明義指出，高行健稱此劇為三幕八場現代戲曲，並且演唱的是從盛唐西元七世紀中葉至晚唐西元九世紀末，二百五十年間禪的歷史與傳說（高行健，2000）。本研究認為，很難去解釋高行健為何指的是這段時間，因為高行健在劇本當中並沒有述明；但較為可靠的看法，應該是從六祖慧能他得道之後的二百多年間，禪機盛行，從慧能的弟子神會，到第四傳趙州、黃檗、潯山，到第五傳臨濟、仰山、德山等，皆是用「頓悟法」，令許多人開悟。但後來的人，就只有靠「參公案」，及「話頭」的方式了。（聖嚴法師，2001）所以本劇高行

建所要搬演的精神，是屬慧能一派頓悟「禪」的故事及方法。

《八月雪》共分為三幕八場：第一幕三場為「雨夜聽經」、「東山法傳」、「法難逃亡」；第二幕四場為「風幡之爭」、「受戒」、「開壇」、「圓寂」；第三幕為「大鬧參堂」。高行健除了掌握住一些不可變的歷史真象外，在情境、場景與時空上作了一些轉換，人物的處理上也作了一些變化，並且加上了戲劇性的元素：以高行健的戲劇觀來說，就是「戲劇結構中所包的動作、過程、變化、對比、發現與驚奇」（高行健，2001a；210），用以活化另一齣慧能與禪、眾生與禪交涉相融的歷史劇，也鑄造了一個新的公案。（邱敏捷，2002）

（三）六祖慧能的生平與事蹟

六祖慧能（六三八—七一三），俗姓盧，先祖為河北範陽（今涿縣）人，他的父親被謫官到了嶺南新州（今廣東新興縣東）。慧能幼年喪父，家貧以賣柴奉母。後來聞人念誦《金剛經》，對於佛法深生信仰。三十餘歲，才於咸亨年中（六七〇—六七四）前往黃梅參五祖弘忍，以行者的身份參加勞動，在碓房舂米。因見地卓越，得到弘忍的賞識和教導，並密授袈裟以為信記。他回到南方以後，反而是「懷寶迷邦、銷聲異域」，默默無聞地又過了十五年的平民生活（與獵戶共同生活）。因緣際會中（六八五？—六八八？），印宗法師向他叩問深義，得知他是黃梅（五祖弘忍）的嫡傳，於是在廣州法性寺（即今光孝寺）的菩提樹下為他剃髮，智光律師等為他授具足戒，才正式出家。

以後他又到韶州曹溪寶林寺，傳授禪法。韶州刺史韋璩請他到州城大梵寺為眾說法。他說摩訶般若法，並授無相戒。他的得戒弟子法海記錄其所說之論，並加入了其他的法語，成為《壇經》（慧能先傳法後受戒。因慧能於此講道，故稱曰《壇經》）。

其後他在曹溪寶林寺說法三十年，武后、中宗詔他入京說法，他辭謝後沒有成行，終老圓寂於曹溪；是日先天二年癸丑歲（西元七一三年）八月初三，說完一偈「兀兀不修善，騰騰不造惡，寂寂斷見聞，蕩蕩心無著」，端坐至三更，忽謂門人曰：「吾行矣！」奄然遷化。於時異香滿室，白虹屬地，林木變白，禽獸哀鳴。後人因其得五祖弘忍嫡傳，便尊他為六祖。六祖慧能「不立文字，不傳衣鉢，但求直指一心，頓悟成道」。（田光烈，1993；李 申，1997；胡信田，1990；高柏園，2001；陳光天，1988）由下表中，可看出禪宗傳承的一脈體系：

表二 禪宗傳承示意圖

稱謂	心法心要 (修行方法)	所傳著作	起迄年份 (以西元記)
達摩祖師	二入四行說	少室六門集	略
二祖慧可	楞伽經為主	略	478-593
三祖僧璨	楞伽經為主	信心銘	?-606
四祖道信	一行三昧	入道安心要方便法門	580-651
五祖弘忍	金剛經為主	最上乘論	602-675
六祖慧能	無念為宗 無相為體 無住為本	六祖壇經 (弟子法海記錄)	638-713

參考資料來源：本表內容以（田光烈，1993）及（李申，1997）、（聖嚴法師，2001）為主要之參考文獻，並以禪宗達摩祖師至六祖慧能為整理對象。

（四）再現禪宗公案與禪宗傳承

《八月雪》的重心，坐落於禪宗公案的體現，禪宗的思想在於「不立文字，直指人心，教外別傳」，而傳授佛法的方式，常常透過了師徒之間所問非所答的偈語「機鋒」，讓人去領會那言外之意。

「機鋒」是「言不盡意」，在傳法實踐上的應用，是由於道、佛性等在本質上超於言象所採取的特殊「解說」方式。師徒之間通過機鋒問答，確實能促使人的領悟（李申，1997）。高行健基本上也大量的運用了這樣的方式，只是他注入了新意，凸顯他個人對佛教禪宗義理的瞭解與體會。

1. 強化原典中的公案精神

本研究之前指出，高行健的《八月雪》，大量的重新組合或再造禪門公案，加上了為數不少的偈語（詩），有的化簡為繁，有些化繁為簡；接下來看看一些例子：例如在《六祖壇經·行由品》中的「風幡之爭」公案原為：

...，時有風吹幡動，一僧曰「風動」，一僧曰「幡動」，議論不已。慧能進曰：「不是風動，不是幡動，仁者心動。」一眾駭然。（李申，1997；57）

高行健在此著墨甚多，加上擅常使用的「對位法」，而加以引申自己所體會的禪意：

僧人丙：這偌大的一張幡，也不少分量，何以擺動個不已？

僧人丁：風吹便動，要究個因緣，這便是。

僧人丙：可風本無情，何以無端動這幡？你倒說說看！

僧人戊：風之無形，所動者乃幡。

僧人丙：幡不也無情，又何以會動？

僧人己：風幡雖無情，乃因緣相合之故。

僧人丙：因緣有情，有情乃動，而風幡具是無情物，何以也動？

（印宗法師上）

印宗：這話問得好！誰能對？

僧人丁：動則風起，不動則滅，風之本性。而幡看似在動，其實是風自動而已，不見風自動，徒見幡動，錯也！

僧人戊：不對，幡能，山石不能動，風過幡動而山石紋絲不動，此非風之本性，乃幡之本性能動，故隨風自動耳！

慧能：風幡俱無情，何言本性動與不動？風幡如故，既非幡動，也非風動，見動者，不過是妄想而心動。法本無動與不動，這便是無生無滅！
（高行健，2000；51-52）

同樣的在《八月雪》第二幕第四場「圓寂」中，演述了《六祖壇經·宣昭品》，內侍薛簡，奉昭迎請慧能祖師的故事；但是卻捨棄了在原典中，慧能祖師點化薛簡，指示心法的內容；反而擷用了《六祖壇經·疑問品》中，慧能解答韋刺史對達摩祖師初化梁武帝的公案內容：

公曰：「弟子聞達摩初化梁武帝，帝問云：『朕一生造寺、度僧、佈施、設齋、有何功德？』達摩言：『實無功德。』弟子未達此理，願和尚為說。」師曰：「實無功德，勿疑先聖之言。武帝心邪，不知正法。造寺、度僧、佈施、設齋，名為求福，不可將福便為功德。功德在法身中，不在修福。」（李申，1997；84）

這一段對話，在《八月雪》的演繹下，變成了慧能與薛簡之間如以下的對談，主角也由韋刺史變成了薛簡：（高行健，2000；91-92）

慧能：善哉，善哉，皇上也要當菩薩。

薛簡：皇恩浩蕩，廣修廟宇，佈施供養僧侶，功德天下，和尚不要造次！

慧能：功德不在此處。

薛簡：那麼功德安在？

慧能：造寺、佈施、供養只是修福。功德在法身，非在福田。見性是功，平直是德，內見佛性，外行恭敬，念念行平等直心，德即不輕。

這裏的安排和原典所述的相去甚遠，但是要傳達的意義卻是相異奇趣，然則所要強調的禪宗思想「不假外求」的精神，卻牢牢實實的烙印在觀眾的心裡。高行健的折衷和拼湊，不難看出其對禪宗的理解和用心與精闢入裏。

而五祖弘忍，將傳法衣鉢交予慧能前的對談就更妙了，在《六祖壇經·行由品》中，只是簡單的述明五祖弘忍為慧能說《金剛經》，至講述到「應無所住，而生其心」時，慧能言下大悟，一切萬法，不離自性。

高行健在處理這一段時，加上了自己的看法和賦予了師徒之間的「機鋒」對

話：（高行健，2000；27-29）

弘忍：門外來者何人？

慧能：行者慧能。

弘忍：站在外頭做甚麼？

慧能：尚在門邊躊躇，入得了門不？

弘忍：跨一步就是了。

慧能：（前行三步，禮拜。）恭請老和尚垂示！

.....

弘忍：門裡有甚麼？

慧能：和尚和我

弘忍：（一笑）我為何物？

慧能：心中之念。

弘忍：何處？

慧能：念念不斷，無所不有。

弘忍：（大喝）無所在，還念個甚麼？

慧能：（默默，垂首。片刻，抬頭。）沒了。

弘忍：又何以說有？

慧能：只因和尚剛才問...

弘忍：無有剛才！（暗中一聲重鼓。弘忍轉身，禪床邊拿一木杖，回轉，在地上畫一圈。）

慧能：（俯身看圈，抬頭。）空的。

（又一聲重鼓。弘忍舉杖周遭再畫一圈。慧能抬頭，含笑望弘忍，再一聲重鼓。）

弘忍：（哈哈一笑）言下自識本性，即丈夫、天人師、佛！

大智慧到彼岸是也！

這一段的公案，本研究認為應該是由高行健自己所創造的，如果要說成是杜撰，就太低估了高行健的禪宗觀；因為其中戲劇化的安排，將禪宗「佛性空靜、四大皆空」、「凡有相者，皆是虛妄」和「不生不滅」的佛理教義闡釋得淋漓盡致，而禪宗祖師擅常使用的「棒」、「喝」及「頓悟」的教法，在高行健的巧思下，一一盡現。

另外在禪宗的傳承方面：第三幕「大鬧參堂」的開場，「歌伎」唱起看似空虛之歌，和劇中另一個虛構角色「作家」，在一唱一頌之間，其實內容為的是點出禪宗的傳承，和延續上一幕內容的所謂「蒙太奇」手法，順道導引出第三幕的禪宗精神及其意涵。其文曰：（高行健，2000；105-106）

歌伎：（唱）看曹山本寂，影弄清風。

作家：（頌）一個樵夫—

歌伎：（唱）望青原尋思，雪峰存義。

作家：（頌）一代宗師！

歌伎：（唱）好一個石頭希遷，個中透消息。

作家：（頌）一生的艱辛，

歌伎：（唱）原來是皇天悟道，竟一界虛無。

作家：（頌）好一場遊戲！

這裡所指的是六祖慧能之嫡傳弟子「吉州青原行思禪師」、以及其青原系法嗣之第一世「端州石頭希遷禪師」、第二世之「荊州天皇道悟禪師」和第五世之「福州雪峰義存禪師」及「撫州曹山本寂」禪師，（張華，1997；吳相洲，1997）為了文字對仗的工整，高行健並沒有按法嗣之順序，名稱也是倒四顛三，與原來的稱謂並不一致；雖然如此，倒也無損於高行健為道出「頓悟禪門」的傳承所鋪陳出來的結構。

先前所提到青原系第五世曹山本寂禪師，《指月錄》稱其為六祖下第六世（吳相洲，1997；289）。依《景德傳燈錄》之記載，相傳本寂禪師卒於唐天復辛酉年（西元901年）的六月十六日：

... 天復辛酉季夏夜，師問知事僧：「今是何日月？」對曰：「六月十五日。」... 至明日辰時告寂。...（張華，1997；347）

因此，如果我們以六祖慧能（638-713）和曹山本寂禪師所相隔的年份做比較，就可以具體的推斷出，高行健先生在本劇劇首所指出的「兩百五十年」，可能指的就是六祖得五祖衣鉢後，至曹山本寂禪師弘法時期的這段時間；禪學浩瀚，高行健不明說，本研究也很難去做完整的推論和考究。

不過可以確定的是，在五祖弘忍之後，禪門分為南、北二宗（北神秀南慧能），神秀北宗數傳而絕，但是慧能南宗卻是人才濟濟，繁榮昌盛。

... 慧能門下著名弟子有神會、行思、懷讓、慧忠、法海等四十餘人，其中尤以南嶽懷讓和青原行思兩家弘傳最盛，他們又得著馬祖道一和石頭希遷的繼承發揚和各振宗風，從而使得南宗禪呈現了蓬勃興旺的景象，在禪宗的歷史舞台上出現了為仰、臨濟、曹洞、雲門、法眼五家宗派鼎立和「五祖分燈」的興盛局面。（張華，1997；435）

而高行健以劇本中所述的諸位禪師之法號為引子，來和六祖慧能一生做比較，雖然十足的「語言流」；但和曹洞宗的創史人曹山本寂禪師其因為追慕六祖，才改名為曹山，前後呼應的作法，應該不無關係。（吳怡，1991；117）

2. 深具禪式寫意的對白

到了第三幕「大鬧參堂」，高行健想要表達的禪語還沒說盡，但慧能祖師已經圓寂了，怎麼辦？在百戲雜耍表演之前，演員不都要出場亮相說兩句話的嗎？兩人一組或三人一組，言簡意賅，頓宗法門的深經大義，在幾個禪師、作家、歌伎、甲、乙、丙、丁...等人「大俗大狂」的怪誕處理之下，竟也不拘泥於教法莊嚴，又不褻瀆追求佛性的虔誠，非常不簡單。

大鬧參堂一幕，把禪宗語錄，慧能的弟子與再傳弟子，那些「五宗七家」各種接引眾生的簡易教法，融合在一起（邱敏捷，2002）。本研究亦發現到高行健在第三幕所使用的編寫技巧，與後現代主義的藝術作品形式有著異曲同工之妙；我們知道，典型後現代主義的藝術特質是任意、折衷、雜燴、去離中心、流動、斷斷續續和拼湊式的。《文學理論導讀》（Eagleton, 1993/2002; 285）這一段話很值得我們參考：

... 後現代主義忠於現代性的教條，摒棄形上的深度，追求某種刻意營造的無深度、玩笑與無感情，呈現愉快、表相與短暫強烈事物的藝術。

雖然高行健聲稱自己「沒有主義」，對別人的批評也不去作任何的解釋，唯一的一次是說明《車站》這個劇本並非抄襲貝克特的《等待果陀》，但是高行健的作品充滿了「現代性」和「實驗性」，應該是無庸至疑的。

前面已經談過，高行健在第三幕的劇本呈現，融入了許多的頓宗教法，和禪宗公案的挈領與精神，以輕描淡寫的方式和反諷的手法來點出：比如

這禪師：如何是佛？

那禪師：這個，那個。

這禪師：這個那個甚麼？

那禪師：便不是這個，也不是那個。

這禪師：（大喝）呵！

那禪師：（大喝）哈！（高行健，2000；107）

又如：（高行健，2000；108-109）

還禪師：快說，快說，佛是甚麼？

可禪師：（一棒打去，回頭一笑。）打著的都不是。

還禪師：（一笑）那還打甚麼？

這裏所用的是禪門公認最廣傳的「德山棒，臨濟喝！」（吳怡，1991），德山宣鑒大師擅常用「棒」，臨濟義玄大師慣用「喝」來點化弟子，而高行健在此幽默的「訶佛」（還未到罵祖的階段），創造了自己的禪學思想空間，對「棒」、及「喝」的教學方式，也提供了另一層面的見解。

而在公案精神的濃縮和運用方面，高行健在這一幕也使用的非常巧妙；比方（高行健，2000；108）：

一禪師：說，佛究竟在哪裏？

又禪師：大德，腳下！（一禪師看腳）

又禪師：飛啦！

一禪師：兩邊都不見，飛個甚麼？（一動不動，直視前方。）

這一段看來像是引用了「百丈野鴨」、「還道飛過去」的典故。（邱敏捷，2002），這段公案的原文是這樣的：

師（百丈懷海）侍馬祖行次，見一群野鴨飛過，祖曰：「是什麼」？師曰：「野鴨子」。祖曰：「甚處去也？」師曰：「飛過去也」。祖遂把師鼻扭，負痛失聲，祖曰：「又道飛過去也」。...（吳 怡，1991；50）

馬祖道一禪師借「野鴨子」來啟發百丈，當馬祖用手扭百丈的鼻子罵說：「又道飛過去也」時，其實是在教育百丈：「難道自性也跟著飛走了嗎？」平常我們的心都是跟著外境而走，很少想到真我的存在，當馬祖扭痛了百丈的鼻子時，才讓他覺悟到「佛性自在」的道理。再舉個例子：（高行健，2000；109）

是禪師：（笑道）狗子可有佛性無？

非禪師：水在鉢裏，雲在天上。（把鉢中水倒在對方頭上。）

問「狗子可有佛性」的公案很多，最早見於馬祖道一與弟子興善惟寬禪師的對話（吳 怡，1991），而最有名的該算是趙州從稔禪師的公案，趙州禪師有時回答「有」，有時回答「無」，端看發問者當時的心態而定，但終究會點化發問者，「佛性心中求」的道理，染著於相，便不是清淨的佛性。

而藥山惟儼禪師與朗州刺史李翱的公案也是一樣，李翱問：「如何是道」，藥山以手指上下曰：「會麼」？李翱會意之後作了一偈：「...，我來問道無餘說，雲在青天水在瓶。」（吳 怡，1991）

劇本上這兩句話的問答，高行健運用了禪門的「遮斷法」來處理，看似答非所問，指東道西，實則道出佛學的精要；「水在鉢裏，雲在天上」，萬物皆有定位，這是多麼自然的事，不立文字，不求解脫，有所為也有所不為，閒問沒功夫！

一隻「貓」在第三幕時貫穿全場，鬧得滿城風雨，最後被「大禪師」給斬了；所引用的其實是頗為著名的禪宗公案—「南泉斬貓」的故事，這則記錄在《五燈會元》等燈錄上的典故，原文是這樣的：

師（南泉普願）因東西兩堂各爭貓兒，師遇之，白眾曰：「道得即救取貓兒，道不得即斬卻也。」眾無對，師便斬之。趙州自外歸，師舉前語示之。趙州乃脫履，安頭上而出。師曰：「汝適來若在，即救得貓兒也。」（張 華，1997；177）

照吳怡（1991；65-66）的看法認為，趙州從稔和尚這裏所做的動作，把履（鞋子）放在頭上，是一種顛倒的作法，暗喻既然出了家，還要爭一隻貓，豈不

是顛倒，而南泉為了破除物執，犧牲了殺戒，豈不也是顛倒了。高行健在這裏，感覺好像要替南泉普願禪師的作為做一番解釋，出家人怎可能會如此的偏誑；因此，「大禪師」最後所斬的並不是真的「貓」，而是一個暗指「我執」的「布包」，象徵性的動作即可，何苦要真的斬貓呢？

高行健高度巧妙地運用諸多戲劇元素，並且打破其中的藩籬與界限（趙毅衡，1999）。高行健禪悟劇的要旨是在誘導觀眾自己做解釋，但要看穿的卻是據稱反映現實語言之蔽障，而喚醒自己內心潛在的超越先驗的能力。

二、形式與結構上的研究分析

在孫惠柱所著《戲劇的結構》（孫惠柱，1993）一書中，將各類的戲劇形式，大致區分為（一）純戲劇式結構（二）史詩式結構（三）散文式結構（四）詩式結構和（五）電影式結構。從高行健的《八月雪》中觀察，很難去律定它究竟是要歸納為何種結構，但以形式上去細分的話，基本上它是屬於「史詩式結構」（闡述了六祖慧能的生平）和「詩式結構」（無完整的故事情節，無確定的人物性格，也無連貫的邏輯語言）的綜合體（如第三幕大鬧參堂）；有學者直稱其作品為「禪式寫意的結構」，或稱為「禪式寫意劇」。（趙毅衡，1999）

本研究在《八月雪》劇本文本的探究上，發現其形式結構上有別於一般傳統寫實的劇本文本，無怪乎大陸上的研究學者會將高行健歸納為「先鋒派」（許國榮，1989）；而且本研究在其中也發覺了一些形構上的特點如下：

（一）結構上的蓄意對比和片段化

在高行健的劇作中，結構的片段化是司空見慣的事情，比如在《彼岸》、《夜遊神》、《對話與反詰》（高行健，2001e, j, k）裡，場景時空重疊更迭是常用的手法，而在《八月雪》當中，也繼承了這個特點，前兩幕雖然為敘事故事，但是高行健怎耐平鋪直述的表現方式呢？

所以從第一幕第一場的「雨夜聽經」開始，一直到第二幕第四場「圓寂」裡，我們可以看到結構上的片段，雖搬演的是史實，但是卻不拘泥於原典，是以跳躍的方式向前推進。加上了高行健自己對戲劇結構所認知的「動作、過程、變化、對比、發現與驚奇」，蓄意讓《八月雪》變得不落俗套；而幾場慧能與無盡藏的對比場景，用以烘托劇情，更可以說明，結構的對比和片段化，為本劇的重要特點無誤。

（二）人物性格的拒絕深刻

在前面「八月雪導讀」中已經提過，高行健在其他劇作中，很少使用具象的人名，而且性格上通常是曖昧模糊的，《八月雪》裡運用真實的禪宗故事，本就

很難用意象來表達，但是高行健做到了；具象的人物，比如說慧能、無盡藏、弘忍、神秀、盧珍、惠明、印宗、法海、薛簡、神會，這些人物對我們來說，已經有初步的印象；但是高行健拒絕再將他們深刻化，而且在情節的延伸上通常多是點到為止，因為情節故事的演繹，並不是高行健的重點，人物演出性格太過深刻，會影響到「演員三重性理論」的基調。

其他如瘋和尚、老婆子、這禪師、那禪師等的禪師和俗人甲、乙、丙、丁…等人，都符合了高行健在人物性格安排上的一貫作風。這裡或許可與俄國的安得列夫（Leonid Andreyev）在1907年所寫的《人之一生》（The life of man）作比較，劇中人也是不辨性格的芸芸眾生，如「人」、「妻」、「穿灰衣的某人」等（孫惠柱，1993），斯坦尼斯拉夫斯基說安得列夫劇中的人是「圖式」：「人在這個圖式化的房間裡，它必須不是人，而只是人的圖式」（孫惠柱，1993）。本研究在這裡，統稱為「非具象之形象特色」，因為在高行健劇本中，沒名沒姓的角色，並非全然失去自身的符徵和思想，行為邏輯上也還是有它的道理存在。依下列表格，可看出高行健劇作中的人物，「非具象之形象特色」的特點，在於「集合名詞」和「角色想像空間」的綜合體。

表三 高行健劇作中角色名稱之「非具象之形象特色」

劇作名稱	角 色 名 稱
絕 對 信 號	黑子、蜜蜂、小號、車長、車匪
野 人	生態學家、野人、細毛、老歌師...
車 站	大爺、姑娘、沈默的人、戴眼鏡的...
彼 岸	人、女人、少年、影子...
生 死 界	女演員、丑角、女性舞者
夜 遊 神	旅客、青年人、夢遊者、那主、流浪漢、妓女...
八 月 雪	（具名角色多人）、這禪師、那禪師、歌伎、作家...

資料來源：修改自（張憲堂，1997），參考（高行健，2000；高行健，2001b, c, d, e, h, i, j, k）

（三）情節邏輯的刻意離散

高行健曾解釋現代戲劇在所以成戲的過程中，增加了一些元素，有別於傳統戲劇的方法。高行健在這齣《八月雪》中，也刻意的使用對比、陌生化的方式，來造成情節的離散。

但有趣的是，雖然離散，卻有助於劇情向前推展；在《八月雪》的第二幕第二場中（五十七頁），無盡藏的出現唱曲與慧能禪師的受戒剃度，表面上並沒有

任何關係，其實在深層的結構中，是慧能的「成道」對照比丘尼無盡藏的「苦行」；慧能的「悟」，對照了無盡藏的「迷」。解脫與痛苦，只是因緣於「雨夜聽經」的那一個照面。相同的局面又出現在第二幕的第三場（七十五頁）的地方，慧能開壇說法，歌伎出現唱那空虛之歌，兩造對比像是有關係也可說無關係，端看觀眾如何的想像。

關於高行健為何要凸顯女性角色和用之對比，在之後的小節中會做一些分析，但相較於高行健其他劇本中的女性角色，無盡藏算是比較有其自我意識的了；雖「迷」於情，但並不理會世人的看法（高行健，2000；62-63）。而為什麼高行健在描寫女性時，總是負面多於正面？這和高行健本人兩次不愉快的婚姻狀態有無關聯？因為與文本研究無關，本研究不另在此揣測！但可以了解的是，高行健在屢次接受專訪時，對私生活的詢問通常都是採迴避的態度及敬謝不敏的！（目前高氏與女友同居法國，其婚姻觀和女性觀點更可從其劇作《周末四重奏》（高行健，2001L）略知一、二）。

從第三幕「大鬧參堂」中可看出情節邏輯離散的效用，套句高行健的話，是為了「淨化觀眾」，猶如百家雜戲的說、唱、逗、鬧，目的在說明「禪」在你我正常生活中處處可見其生機，而「眾生即是佛，佛便是我等」，「發平常心即是大慈悲」。本劇的重頭戲在此！

（四）戲曲及動作貫穿全場

《八月雪》的歌唱段落很多，高行健在劇本中有記述的部分，包括了第八頁慧能與無盡藏的男、女對唱，三十七頁到四十頁，慧能與眾人，五十七頁無盡藏獨唱，六十七頁慧能獨唱，七十五頁的歌伎，八十頁的眾人，九十三頁的眾和尚，及一〇五頁歌伎及劇末眾人的雜唱，高行健並沒有律定音律或旋律為何，不過依照劇本的結構看來，應該較為接近京劇的演唱方式。

而京劇動作（已程式化的）在此劇中也佔了極多的篇幅，諸如亮相、說書等等，比如第一頁慧能的「亮相」，第六頁、第七頁無盡藏和慧能之間皆有角色抽離，對台下觀眾的語言交流；第十頁，慧能搖身一變成了說書人，及十九頁畫家盧珍的「亮相」，這些都是京劇才有的動作及技巧。另外三十七頁的慧能搖槳，四十一頁惠明伸手拿袈裟卻抖動不已的這些動作，京劇裡也多有相類似程式化的身段出現。

（五）凸顯女性角色與兩性的關係

在《八月雪》之中，高行健安排了兩個重要的女性角色，無盡藏和歌伎，無盡藏在《六祖壇經·機緣品》中曾經記載過，時值慧能剛從黃梅得到佛法之後回到韶州曹侯村，原典是這樣寫的（李申，1997；126）

...。有儒士劉志略，禮遇甚厚。志略有姑為尼，名無盡藏，常誦《大涅槃

經》，師暫聽，即知妙義，遂為解說。尼乃執卷問字，師曰：「字即不識，義即請問。」尼曰：「字尚不識，焉能會義？」師曰：「諸佛妙理，非關文字。」尼驚異之，遍告里中耆德云：「此是有道之士，宜請供養。」...

高行健運用了他所慣用的男女角色的對比方式開場，展開他心目中的戲劇形式；並且將無盡藏塑造成對照慧能的可憐女性角色，在《八月雪》中，女尼無盡藏，貫穿全劇，是個被欲念折磨的瘋女人，而慧能始終沒有能理解她，超度她，兩性的關係似有似無；男人理性、女人感性，思想和著眼大不相同，因為就像在《八月雪》劇中（高行健，2000；79）歌伎所唱的「...好空虛啊！一個女人到那彼岸去做甚麼？...不是女人，怎懂得女人的苦」。

而歌伎的角色像是無盡藏的另一個內心精神層面的象徵；除此之外，更代表了一種聲音，一種態度，一個永恒「全女人」的樣貌，不論時空如何的物換星移，歌伎她始終保持著警世和批判的態度。高行健講到：（周美慧，2002；94-96）

...，換句話說：歌伎是無盡藏的補充，女性兩面的形象，... 女人對生之痛的敏感超過男人，在舞台上更加構成戲。... 無盡藏和歌伎所構成的女性，始終在現實的苦惱當中。

由此可以得知高行健在戲劇性的處理上，重點在於對比、參照和意識流，發揚的其實全是作者自己的想法和看法。而女性角色的加入，也為這齣「和尚戲」增添了色彩，高行健曾說：（馬建，2000；46）

... 沒有女人這世界就不存在，男人離開女人也很難活下去，寫起來都乏味。我的作品除了一個獨白的戲，差不多都有女性。

由此可知，在高行健的作品中，總不脫男與女，個人與群體，而女性在當中佔了極其重要的地位！

（六）深層結構的探索

所謂深層的結構分析，就是依據符號學分析的原理，分析不涉及時間因果的元素間之聚合關係。就是以分析故事文本中所潛含的對比模式，從「二元對應」的概念中分析出所潛藏的社會意涵。（Fiske，1995/1995）

著名的人類學家李維·史陀因研究部落的「神話」和生活方式，提出的所謂「二元對應」理論，讓後世的符號及結構主義者，開創了一個深層結構上的研究方向。而所謂的二元對應，李維·史陀指的是符號之間共生而相反的形式，透過這種非本質性的雙生關係，符號系統才產生形式上的意義。我們以「好、壞」來做比較，關鍵不在字義，而是它所代表的一組對立關係，用來形容人格、教義、或自然力量。（高宣揚，1990；241-258；John Fiske，1995/1995；153-165；Stam，Burgoyne，Lewis，1992/1997；52-56）

在本研究深入的分析《八月雪》的二元對應概念時，發現到「迷」與「悟」

的形上隱含義，以及表象明示義的「男性主義」與「女性主義」的依存關係，為架構整個《八月雪》最重要的部份；神秀、惠明，為了爭奪法衣而枉法，這種在傳統的戲劇表現上通常會多加著墨的部份，在這裏反而成為次要的了。在深層的結構上，請參考以下的表圖：

表四 《八月雪》深層結構示意圖

迷	VS	悟
墮落的	VS	成道的
世俗的	VS	神蹟的
非理性	VS	理性
女性	VS	男性
無盡藏	VS	慧能
俗	VS	聖
死	VS	生
著相的	VS	超然的

《八月雪》劇本文本中二元對應（立）之關係

參、結論

《八月雪》是高行健藉由劇本形式來表述他的戲劇理論，尤其彰顯了他的禪宗觀（趙毅衡，1999；170）；高行健本人不只一次的說明，將要借重京劇演員的全能演出，去完成他心目中東西方揉合的表演藝術。

高行健心目中的演員並不是專門只為轉述劇本作者思想而服務，也不為導演所奴役，更不受劇場技術的牽絆所宰制，高行健主張演員應大加展現肢體，以為美觀，演員應具備極佳的歌喉和口白，以為美聽；隨時在場上保持中性、客觀，不陷溺於角色與情境，要不忘提供娛樂（高行健，2001a）。有關於高行健的戲劇美學觀點和他所一直推崇的「演員三重性理論」，國內已經有其他的先進進行研究，如（胡耀恆，1995）（黃美序，2002）（李啟睿，2002a），本研究力有未逮，整篇置重點於《八月雪》的文本研究上。

高行健曾在一個座談會上說，慧能是一位劃時代的大思想家，闡揚慧能一生教化的「壇經」，時代晚於西方的「聖經」，形同東方的「現代版聖經」，但他不傾向於宗教，而更近於哲學、思想，甚至是一種生活的方式。這種高瞻遠矚的禪宗精神，「只有在盛唐開明的政治環境下，才有可能出現」，因為禪宗不屈服於政權，甚至是和「政權對著來」。在儒家猛烈抨擊下，禪宗始終保持獨立，也只有在這樣精神自由，開放的時代，文化與藝術才能趨於鼎盛。

《八月雪》裡的慧能禪師，在人生經歷上是否與高行健先生有些許的相仿之

處呢？高行健被迫定居法國，慧能被迫南去隱遁，禪法「無念、無住、無相」，高行健選擇「沒有主義」，慧能最後終成道示現，高行健呢！

高行健稱《八月雪》的演出，是他心目中所一直要追求的「全能的戲劇」的表現（周美惠，2002）；高行健也述明了，所謂「全能的戲劇」即是由一批全能的演員（最好是受過中國傳統戲曲的訓練）做全能的呈現。結果如何，只能留待歷史去做決定，本研究只是竭盡所能，針對形式和內容做論說。

除了前面曾提及到高行健的創作技巧和「後現代主義」者的主張有些許的相似外；另外，本研究在高行健其他的劇本當中也發現了一個很有趣的現象—高行健劇作中的女人，多半伴隨著有「為情所困」、「為愛生嗔」、「溺於感性」或是「任意而為」的現象。這是否跟高行健的禪宗思想也有關聯？還是高行健對於女性的觀點本就如此？在禪宗劇中，高行健尚且使用這樣的方式來描寫女子，運用女性的「迷」，來幫助結構整個劇本；那更何況是在高氏其他劇作中的女性角色呢？這部份也很值得我們去深思！或許可以作為心理學或女性主義者研究的另一個方向。

參考書目及文獻

期刊

- 杜十三（2001）。「高行健藝術」的啟示。文訊雜誌，163，29-31。
李啟睿（2002）。試探高行健「三重性表演」的實踐方法—以第三人稱表演為例。華岡藝術學報，4，57-82。
邱敏捷（2002）。談高行健《八月雪》。國文天地，200，60-65。
馬建（2000）。無限的遐想—高行健畫人的悲涼與性意識。明報，35（11），46。
黃美序（2002）。高行健的第三隻眼。華岡藝術學報，6，10-32。

書籍

- 田光烈（1993）。論禪學。臺北：頂淵。
李申（1997）。六祖壇經。高雄：佛光。
吳怡（1991）。公案禪語。臺北：東大。
吳相洲（1997）。指月錄。高雄：佛光。
周美惠（2002）。雪地禪思。臺北：聯經。

- 胡信田（1990）。名禪百講。臺北：頂淵。
- 胡耀恆（1995）。百年耕耘的收穫。臺北：帝教。
- 高行健（2000）。八月雪。臺北：聯經。
- 高行健（2001a）。沒有主義。臺北：聯經。
- 高行健（2001b）。車站。臺北：聯合文學。
- 高行健（2001c）。絕對信號。臺北：聯合文學。
- 高行健（2001d）。野人。臺北：聯合文學。
- 高行健（2001e）。彼岸。臺北：聯合文學。
- 高行健（2001f）。冥城。臺北：聯合文學。
- 高行健（2001g）。山海經傳。臺北：聯合文學。
- 高行健（2001h）。逃亡。臺北：聯合文學。
- 高行健（2001i）。生死界。臺北：聯合文學。
- 高行健（2001j）。對話與反詰。臺北：聯合文學。
- 高行健（2001k）。夜遊神。臺北：聯合文學。
- 高行健（2001l）。周末四重奏。臺北：聯經。
- 高柏園（2001）。禪學與中國佛學。臺北：理仁。
- 高宣揚（1990）。結構主義。臺北：遠流。
- 孫惠柱（1993）。戲劇的結構。臺北：書林。
- 孫昌武（1988）。佛教與中國文學。上海：上海人民出版社。
- 張華（1997）。景德傳燈錄。高雄：佛光。
- 張夢瑞等（2002）。八月雪破繭而出（節日本事）。臺北：文建會。
- 許國榮（1989）。高行健戲劇研究。北京：中國戲劇。
- 陳光天（1988）。曹源一滴水 - 介紹禪宗。臺北：商務。
- 陳宗樞（1992）。佛教與戲劇藝術。天津：人民。
- 趙毅衡（1999）。高行健與中國實驗戲劇。臺北：爾雅。
- 歐揚中石（1999）。藝術概論。臺北：五南。

學位論文

- 張憲堂（1997）。高行健「冥城」戲劇結構分析。中國文化大學藝術研究所碩士論文，未出版，臺北。
- 李啟睿（2002a）。高行健的戲劇理論。中國文化大學藝術研究所碩士論文，未出版，臺北。

翻譯書籍

- John Fiske (1995/1995) Introduction to communication。張錦華等(譯)。傳播符號學理論。臺北：遠流。
- Keir Elam (1978/1998) The semiotics of theatre and drama。王坤(譯)。符號學與戲劇理論。臺北：駱駝。
- Robert Stam, & Robert Burgoyne, & Sandy Flitterman-Lewis (1992/1997) New vocabularies in film semiotics。張梨美(譯)。電影符號學的新語彙。臺北：遠流。
- Terry Eagleton (1993/2002) literary theory an introduction。吳新發(譯)。文學理論導讀。臺北：書林。
- Wiffred L. Guerin, & John R. Willingham, & Earle C. Labor, & Lee Morgan (1966/1975) A handbook of critical approaches to literature。徐進夫(譯)。文學欣賞與批評。臺北：幼師。

網路

- 聖嚴法師(2001)。禪修方法的演變。2001年6月20日，
取自 <http://www.ddm.org.tw/old/Big5/zen/as%20zen/method.htm>。