

Abstract—

## **Pastiche and Identity in Taiwan's Postmodern Theatre: Lai Sheng-chuan and Buddhism**

Alexander C. Y. Huang

黃承元

Pennsylvania State University

In what sense can Taiwan's literary and performance culture be said to be postmodern? What is the status of the foreign in Taiwan, a locality that has historically defined its own identity in opposition to its Other? As evidenced by Lai's 2000 play inspired by *King Lear*, entitled "Lear and the Thirty-Seven Fold Practice of a Bodhisattva," the Taiwanese literary scene has witnessed a transition from the politicization of the aesthetics to the aestheticization of identity politics. This article investigates the dialectic relationship between the local and the foreign in Taiwanese theater's practice of adapting both local traditions and Western classics.

I focus on the question: Why would religious drama or theatricalization of religion be attractive to such a secular transnational artist as Stan Lai? The metaphor of medicine and the ideal world constructed by religious rhetorics represent a nostalgic past for Lai. The religious discourses constructed by Lai become venues where heterogeneous values are negotiated.

# 台灣後現代劇場中的拼貼與身份認同—— 賴聲川劇作中佛教語彙的運用<sup>1</sup>

## 夏

志清先生在其有關現代中國文學的論述中，曾說現代中國作家對「中國」這個主體，不約而同地展現了一種不明所以卻又無法割捨的依戀情懷(1961, pp. 533-554)。然而，1990年代以後的中國作家與「中國」，則由無可名狀的、心理上的完全依附，轉變成為即興的、片段式的魅惑關係(王德成 2004, pp. 252-253)。對於「中國」，這個在諸多重要議題中儼然為首的課題，這些作家們選擇了與前人不同的觀照角度切入。王德成認為這種將政治運動抽離於文學創作活動之外的趨勢，正是1990年代以後的文學書寫邁入後現代紀元的標誌。本文擬探討戲劇表演——一種與文學維繫著若即若離微妙關係的創作媒介——在台灣文化的後現代語境中，如何回應身份認同的議題。台灣各族羣長久以來一直存在的對國族/身份的爭論，與當代表演藝術的發展之間有怎樣的微妙關係？就歷史的角度來說，所謂的「外國」題材或者「異域」，究竟指涉哪些實體或理念？作為一種鼓勵雙向交流、要求立即回饋的公眾娛樂型式，劇場藝術以其與時共生的特質，為我們提供了探索上述議題的最佳途徑。在本文中，作者將探討台灣劇場在改編西方經典作品時，如何看待本地與異域文化之間的辯證關係。

本文藉由研究賴聲川(1954-)的戲劇作品來探索上述議題。本文指出，對於在地性與全球性之間模稜經常漂移不定的界限，台灣的後現代劇場選擇以拼貼的手法以及跨文化的呈現來回應；個體生命關注的議題以及哲學上的思考，取代了前階段的國族與政治論述，成為後現代劇場創作者的嶄新命題。

奚密(Michelle Yeh)在論述台灣詩的獨特性格時，將其特色歸納為「傳統與現代角色融合，在地與全球視野交織」、一種異質共生的混合體(pp. 50-51)。這樣的描述其實也可以用來描述現當代台灣劇場。台灣在世界上的政治地位長久以來的不確定，造成族羣相當程度自我認同的矛盾與危機。混合各種文化傳統而成的多元文化使得定義「台灣」更形複雜，反應在各種藝術文學的表現形式上，是對時空概念處理的模糊化。台灣的後現代劇場積極地參與了這個站在過渡中點尋求自我定位的過

<sup>1</sup> 本文原題為"Pastiche and Identity Politics in Taiwan's Postmodern Theatre: Stan Lai and Buddhism," 發表於2006年10月於美國加州大學 Santa Barbara 分校舉辦的國際台灣文學與歷史研討會。感謝賴聲川慷慨提供未出版的手稿及演出資料，美國塔夫茲大學 Claire Conceison 及楊百翰大學 Steven Riep 提供寶貴意見。本文蒙美國史丹佛大學 Liana Chen 協助翻譯，現在節譯本得以中文出版，特此致謝。

是對時空概念處理的模糊化。台灣的後現代劇場積極地參與了這個站在過渡中點尋求自我定位的過程；對西方戲劇經典的再造與改編，在台灣後現代劇場形塑其獨特身份的過程中，成為一種重要的手段。

在進一步探討賴氏戲劇如何運用佛教元素前，有必要對現代台灣劇場的發展作一個回顧。1960年以來，台灣劇場的的發展，從戲劇文學到表演形式等各種方面，均受到西方劇場深刻的影響。劇作家與導演或有採用西方表演理念（例如環境劇場）實踐演出者，亦有改編諸如布萊希特、皮蘭德婁或莎士比亞等西方作品者。在李曼瑰(190-1975)的倡議之下，「中國話劇欣賞演出委員會」於1962年成立。1962到1974的十二年間，共有兩百三十六項戲劇演出是改編自西方作品。在此同時，台灣現代劇場的重要成員也創作了許多具有西方表演理論色彩的作品，例如姚一葦(1922-1997)的《曠世觀音》(1967)，即是為布萊希特「史詩劇場」的概念所啟發，又加入了中國傳統戲曲的美學元素。馬森的《蒼蠅與蚊子》(1967)，則可看到亞陶「殘酷劇場」的鮮明印記。

1980年以後，台灣劇場中，各種形式的實驗劇作精彩紛呈，可謂百花齊放。許多劇作在表演手法與戲劇主題上，均呈現橫跨東西與縱貫古今的大跨度，例如果陀劇場改編自莎劇《馴悍記》的《吻我吧娜娜》(1995)；較晚近的例子包括當代傳奇劇場改編自希臘悲劇與莎劇的數個新編京劇劇目，金枝演社改編自《羅密歐與茱麗葉》的《玉梅與天來》(2004)和改編自荷馬史詩《伊里亞得》的《祭特洛伊》(1997, 2005)。金枝演社的表演風格融合了葛羅托斯基體系著重肢體呈現的表演法，以及傳統台灣戲劇。上述這些作品不約而同地強調演員與觀眾的共時性、戲劇舞台的創意改造、以及對非舞台公眾空間的戲劇化利用。

與西方實驗劇場不同的是，上述這些劇作並不是為少數觀眾量身訂作的。這些戲擁有龐大的主流觀眾羣，因而他們展現出來的實驗精神或後現代特徵不再被認為是「另類」或怪異的。實驗劇場在1960與70年代為自歐美回國的戲劇學者引進台灣，在某一層面上可說是對於當時政府在文化政策上的限制與出版檢查的反動。1980年代以後的台灣戲劇，則對不同表演藝術媒介的混合運用產生越來越濃厚的興趣。本時期劇作中，常可見靈活運用裝置藝術、音樂、東方與西方的傳統/現代戲劇表演模式等等，即為最佳例證。

也就是在這樣的活絡氛圍底下，賴聲川開始了他編劇/導戲的創作歷程。賴聲川開始活躍於台灣劇場的這一段時期常被譽為台灣劇場的黃金年代，因為現今的幾個主流戲劇團體，如表演工作坊、屏風表演班等等，均為1980年代創團，漸至發展壯大者。在台灣後現代劇場的許多特徵中，有兩項是特別值得注意的：第一、在劇中使用兩種以上的語言（包括華語、台灣話、日語、英文等等）；第二、商業導向與業餘玩票劇團的同時存在。另外，必須指出的是賴聲川生活經驗和戲劇創作的多重文化身份。著名漢學家 Jon Kowallis (寇致銘)把賴聲川歸為「美裔華人」（而非「華裔美人」），因其在美國出生長大，一直到了十二歲才回台灣接受中學教育(1997, p. 169)。賴聲川並曾獲美國加州柏克萊大學研讀戲劇，獲戲劇學博士。賴聲川以自己的成長背景看自己的戲劇作品時，則

認為他們是具有根深蒂固的台灣風味的，為台灣人的各種離散經驗所啟發的一種特別風格。但是也因為他的跨文化的身份和成長經驗，他對離散 (diaspora) 和遷徙等主題情有獨鍾，創作了很多齣探討本土與非本土(例如外省人)認同之間的張力的劇作，也經常探討海峽兩岸錯綜複雜的身份認同危機。賴聲川的表演工作坊近年來在大陸大受歡迎，甚至盜版光碟盛行，可以說是台灣舞台劇(話劇)界絕無僅有的現象。由此可見，賴聲川劇作雖然較少著重於二十世紀華文文學常見的國族/民族論述，但是對自我與他者間拉鋸關係的多樣化呈現深獲華文世界的觀眾的認同。拼貼是其劇作較常見的創作手法，而集體即興幾乎已經成為表演工作坊創作手法的標誌。根據賴聲川自己的說法，他創作的動機在於藉由「台灣經驗」或可說是「中國人共同的生命經驗」來提取呈現普世經驗的價值(1994, pp. 33 and 37)。以下作者擬說明「宗教」如何自諸多經驗中浮現，成為賴聲川觀點中所謂的普世經驗的重要部分。在賴聲川的劇作中，宗教(特別是佛教)的論述成為異文化的標記，被用來連結東方與西方、傳統與現代。

本文中，我想特別提出討論的例子，是摻入了藏傳佛教元素的《菩薩之三十七種修行之李爾王》。如同高行健(1940 - )，賴聲川近年來的戲劇作品中均加入了或多或少的宗教語彙。高行健的許多作品都帶有禪宗深刻的印記，主旨之一確實是表現他本人對禪宗的理解和詮釋。眾所周知，賴聲川對藏傳佛教有深厚的興趣，但是他的作品對宗教寓意的處理，與高行健大相逕庭。雖然賴聲川並不是台灣第一位策略性地將宗教放入表演藝術中的劇作家，但是他的特殊貢獻在於將宗教主題以及其所擅長的集體即興創作，在後現代劇場的脈絡中進行了有機的結合。《菩薩之三十七種修行之李爾王》或許是這些作品中宗教色彩特別濃厚的一齣。以十四世紀藏傳佛教經典圖美桑波(Gyelse Togme)的《佛子行三十七頌》為藍本，並且結合了不同文化中的音樂與各種形式的聲腔的運用，來探索各種觀賞上的可能性。對於《李爾王》中錯綜糾雜的愛恨情緒，賴聲川選擇用拼貼的手法，將之重構呈現。

《菩薩之三十七種修行之李爾王》為賴聲川在 2000 年時，為香港「李爾王—實驗莎士比亞」藝術節所創作的多媒體劇場作品。一年以後，同一部作品稍經修改之後，在台北由外表坊時驗團演出。這兩次演出，在台北或香港，均未受到媒體或評論足夠的關注。由榮念曾於 1982 年創立，並任藝術總監的香港前衛表演團體「進念·二十立面體」，製作了此次多媒體戲劇藝術節。四位來自不同背景的舞台和電影導演—香港的榮念曾、台灣的賴聲川與楊德昌、北京的孟京輝—參與了這次演出。他們在一定的形式規範底下，以各自的角度重新詮釋《李爾王》，例如每個人只能用三位演員，一台錄像投影器、一部幻燈機、一桌二椅、少數舞台基本裝置等等。這項實驗的結果讓觀眾欣賞到了超脫形式之外的嶄新視野，四部短劇雖然由莎士比亞的角色維持了內涵上的聯繫，實際上可以被視為四部各自獨立的藝術個體。

賴聲川的《李爾王》是一齣抽離了直線敘事，深具實驗性的戲。他對形式以及劇場硬體上的限制並不陌生，並且他最擅長的即是片段式的即興呈現。賴聲川認為，如同莎士比亞的其他劇作，

同時也是特別難處理的一齣戲，因為其「殘酷的拒絕提供藥物或治療(人類病態)的任何可能性」，似乎特別黑暗(2000b, p. 4)。賴聲川劇中三位演員——李建常、劉亮佐與那維動——每一個人均扮演了數個角色，包括李爾王、剛娜瑞爾、科蒂利亞、葛羅斯特、愛德加(此皆為賴聲川劇中所用的譯名)、一位法官、後場幫腔人等等。演出過程中還大量運用唸誦經文的錄音當作幫腔。由吉美欽哲仁波切預先錄製好，緩緩唸出的英文《菩薩的三十七種修行》經文的錄音，與那維動在舞台上現場演奏的巴哈「G 小調無伴奏小提琴奏鳴曲」，豐富了本劇的聽覺層次。在整場演出中，那維動演出的角色(演員丙)一直努力記憶該曲，但只能斷斷續續地演奏其中的片段。劇末，當象徵科蒂利亞的屍體的白色人偶被拋至舞台中央的塑膠游泳池中，那維動飾演的演員丙突然能夠正確流暢地演奏完整首奏鳴曲。這個耐人尋思的音樂上的安排或許暗示了李爾王心境上的轉變，在他最心愛的幼女冤枉慘死後，體悟到生命的無常和宗教救贖的意義。本戲除了藉由對藏傳佛教與文學的探討以外，也透過三個演員扮演多重角色重新摩畫個體與羣體間的多重身分認同的複雜關係。

《菩薩之三十七種修行之李爾王》這個劇名恰如其份地傳達了本劇的中心議題，亦即思索令人絕望的、看似無轉寰餘地的悲劇，其背後是否存在救贖的機會。這樣的思索在本劇所本之藏傳佛教經典《佛子行三十七頌》中隨處可見。本劇根據數個《李爾王》的中譯本改編剪輯而成。本劇包含了數個傳達這種象徵性意涵的主要場景，在其中演員反覆頌念經文、演奏小提琴、和彼此做為對方的幫腔者。在其他敘事性較強的情景中，演員則表演《李爾王》一劇中的選段，例如分配國土以及李爾王被趕出家門在暴風雨中控訴天地不公等片段。

賴聲川的改編就是對《李爾王》作佛教式的解讀。這樣的閱讀角度看似特立獨行，但是卻與原劇某些層面不謀而合。如同莎士比亞學者 James Howe 所指出的，《李爾王》一劇之本事本身很巧合地即蘊含佛教經典欲傳達的真義(1994, pp. 182-190)。雖然《李爾王》在不同的時代或不同的文化背景中極有可能被解讀為是一齣具有政治意涵的戲，而不是只是一出家庭倫理悲劇，賴聲川也不否認以三個男演員演出《李爾王》改編，似乎透露了他潛意識上對當年(2000)台灣總統選舉的關懷(三組候選人以「愛台灣」為論述主軸，激烈競逐選票)；然而他也認為，總體來說，《李爾王》原作中所對人心與人性、業力與果報等種種課題的探索，絕對是較「政治」更為寬廣的。他說：

這次我選擇了三位男演員來參加演出，這可能是我潛意識關懷最近台灣總統選舉的理由吧。但事實上，我心中從來沒有認為《李爾王》是一齣關於政治的戲。去年十一月，榮念曾到台北來跟我們討論演出事宜，我問他「為什麼一定要演《李爾王》？」他說，身為亞洲人，「接班人」的問題應該是我們共同關懷的吧。或許吧。但是對我而言，《李爾王》更是在透露「業力」的特殊運作方式，簡而言之，「因」如何產生「果」。

賴聲川的《菩薩之三十七種修行之李爾王》試圖將《李爾王》原劇中的關鍵片段放在藏傳佛法的框架之下進行閱讀的結果，是原作中對人性的愚癡、意志的脆弱等等，均被放大檢視。從這個角度來看，被李爾王女兒弄瞎眼的大臣葛羅斯特面對公理和正義蕩然無存的世界所發出的，空洞無謂

角度來看，被李爾王女兒弄瞎眼的大臣葛羅斯特面對公理和正義蕩然無存的世界所發出的，空洞無謂的道德回應，以及李爾王試圖重整社會秩序的徒勞掙扎（特別是發瘋了以後的李爾王在農場中假想親自審判兩個不肖女兒一景），在《菩薩之三十七種修行之李爾王》中成為拼貼呈現的重心。

值得玩味的是在賴聲川的改編中，“外國”事物非只莎劇而已。在這裡必須探討賴聲川和藏傳佛教的深厚因緣，以及密宗本身作為被運用在賴聲川劇中的漢化“外國”觀點（吉美欽哲仁波切的英文錄音突出了這一點）和莎士比亞的《李爾王》作為被改編的外國題材之間的複雜關係。自從1984年回台灣以後，賴聲川即開始接觸並且在舞台上和其他場合都推廣藏傳佛教的理念不遺餘力，也就是說他結合宗教語彙的創作理念並不是在創作《菩薩之三十七種修行之李爾王》時才出現的，雖然這齣戲是賴氏迄今的作品中有最明顯的佛教寓意的。在諸多佛教相關著作和經典中，和賴聲川創作這齣戲有最直接關係的當數他在1999年翻譯出版的《僧侶與哲學家》，譯自法國 Matthew Ricard (1946-) 整理的與他父親 Jean Jean-François Revel (1924-2006) 關於佛教的論辯和對話內容 (*Le moine et le philosophe*)。在1972年 Ricard 博士為學習佛法放下他的生化方面的專長及輝煌的前景，到尼泊爾出家；而他父親是法國著名哲學家，一開始無法接受也不能認同兒子的選擇；兩人因而有了一連串的辯論和對話，探討佛教與現代西方哲學等各種議題。全書中的對話充滿機鋒，不但彰顯出父子之間身份認同的張力，也戲劇性地表現出世俗與超越世俗領域的拉鋸關係。翻譯這本對話錄的同時，賴聲川也開始思索宗教與藝術結合的可能性。在1999-2000年間賴聲川擔任柏克萊大學校董講座期間 (Regent's Lecturer)，開始引導柏克萊學生探索生命輪迴等主題，這些材料後來即被納入史詩式的新戲《如夢之夢》。在《李爾王》於香港首演一年後，賴聲川出版了他翻譯的《頂果親哲仁波切法王傳》。值得注意的是儘管賴聲川如此投入學佛，他在《李爾王》香港演出的節目單中清楚揭示宗教語彙在劇場中應有的地位。他認為藝術本身不能也不應該成為宗教，但是可以提供一扇窗，讓人一窺宗教的內涵。劇場只應片面展現一個藝術家在劇場外的修行的成果(2000b, pp. 3-4)。

《菩薩之三十七種修行之李爾王》以原劇的分封國土一幕開場，也以同一幕(略為變化演出方式)結束，儼然以對李爾王著名的愛的考驗的思考造成首尾呼應。莎劇《李爾王》全劇戲劇衝突皆由剛愎自用的李爾王堅持要求三個女兒分別當眾陳述對他的孝心而起，而其中真正深愛老父的三女兒 Cordelia 因不願意學兩個姐姐逞口舌之能，只能以沉默抗辯。在《菩薩之三十七種修行之李爾王》中 Cordelia 則完全沒有出現，讓這個沉默的角色從舞台上消失。也許為了突顯 Cordelia 自我犧牲的意義，賴聲川在戲開始前播放一個三分鐘的短片(投影在舞台上方的銀幕上)。片中主要是不斷重複的海浪、怒濤的影像，配上吉美欽哲仁波切以英文朗誦《佛子行三十七頌》經文。其中一個演員則在後台將經文「同步口」譯為中文：

Namo Lokeshvaraya  
Although he sees that in all phenomena  
there's no coming or going,  
He strives solely for the sake of beings.

...

In one's homeland waves of attachment to  
friends and kin surge,  
Hatred for enemies rage like fire,  
The darkness of stupidity prevails,  
Oblivious of right and wrong.  
Abandonment of his homeland is the  
practice of a  
Bodhisattva (Lai 2000a, pp. 1-2).

南無觀世音菩薩，  
雖然他看到在所有的現象中，沒有來也沒有  
去，

他一切努力只為眾生。

...

在自己的故鄉中，對親人和友人的眷戀如大  
浪般翻騰，  
對敵人的憎恨如火般燃燒，  
環繞著無知無明、  
不在乎對錯的黑暗。  
放棄自己的故鄉是菩薩的修行。

這段文字在《佛子行三十七頌》中原文為：「親方貪心如水蕩，怨方嗔心似火燃，取捨皆忘痴黑暗，拋棄故鄉佛子行」，劇中演員以白話譯出。這樣的開場除了點出犧牲和救贖的主題以外，也賦予了後續的演出一個抽離的觀照點，一個後設的觀點。在第八幕瘋了的李爾王幻想審判大女兒剛納瑞爾和二女兒麗剛時，仁波切誦經的聲音再度響起。這誦經聲時而淹沒演員的中文台詞，時而有類似背景音樂的功能。有意思的是，李爾王大聲控訴兩個女兒的殘忍(與自己的愚痴)正好與仁波切唸誦的經文的內容(菩薩的去貪嗔痴等三十七種修行)形成強烈對比。尤其是以下這段經文更與失去自我的李爾王形成一種反諷：

Wherever I am, whatever I do,  
To be continually mindful and alert,  
Asking, "What is the state of my mind?"  
And thus to accomplish the good of others is  
the practice of Bodhisattva  
(Lai 2000a, pp. 17-18).

隨於何時行何事，  
應觀自心何相狀，  
恆繫正念與正知，  
修利他是佛子行。(賴聲川劇中沒有給這段提  
供中文翻譯)

《菩薩之三十七種修行之李爾王》的意義可由以下三層面探討：其一，在賴聲川所有的作品中，《菩薩之三十七種修行之李爾王》帶有最明顯的宗教（特別是藏傳佛教）色彩。雖然以宗教為主題進行戲劇創作對台灣劇場而言並不陌生，鮮少有劇作家能像賴聲川一般，對全球化與（半）地方化的文本運用自如：他將莎士比亞的《李爾王》——一個幾乎已為全球讀者所熟知的戲劇文本——以對本土觀眾看似熟悉實則陌生的藏傳佛教的語彙表現出來。賴聲川主要是運用《李爾王》的悲劇性，來集中探討佛教經典中諸如「業力」的運作、果報的觀念以及個人的自我犧牲等問題(2000b, p. 4)。賴聲川對於宗教語彙在劇場中的運用，與七八〇年代以宗教劇作聞名的李曼瑰全然不同。李曼瑰在 1968 至 1978 年完成了九部以基督教為主題的劇作，均由台灣的基督教團契演出。與李曼瑰相同，賴聲川也在探索藝術與宗教結合所能產生的感動人心的力量，但是賴更著重於藝術上的創造，而非透過藝術作品來傳教。

其二，雖然賴聲川不否認劇場與宗教的本質必然均帶有政治的成份，在一種具有政治色彩的詮釋中，仍可以看到他將議題重心放在對於個人自我以及主體性的追尋上面。這樣的處理儼然呼應了賴聲川 1994 年的觀察。他認為通常在一個社會中，所謂的政治議題其實都是原為個人內在的問題的外顯(1994, p. 37)。也就是政治議題和個人關懷是一體兩面，只是存在於社會意識的不同層面。

其三，就亞洲劇場改編演出《李爾王》的表演史而言，本劇無論在形式上或對主題的探索上都有嶄新的創見。許多《李爾王》改編均著重於表現這個悲劇中令人耳熟能詳的情節層面，通常以李爾王或是其女兒為主要角色，例如日本導演黑澤明的 1985 年的經典電影《亂》、吳興國的京劇《李爾在此》、和 Annete Leday 援用源自印度喀拉拉(Kerala)的印度傳統舞劇(Kathakali)的《李爾王》(曾在倫敦原址重建的莎士比亞環球劇院演出)。這些改編或重家庭倫理，或重該悲劇「分家產」的政治寓意。《菩薩之三十七種修行之李爾王》令人耳目一新地將敘事重心放在角色企圖採取的行動，以及這些不同的行動(即為賴聲川所謂的「因」)之間的張力，和造成的結果上。本劇也不像其他《李爾王》的改編演出一般，試圖挑戰依賴著集體想像而存在的「莎士比亞原作」的概念。《菩薩之三十七種修行之李爾王》的後現代性和「另類」本質不在解構原典，而在新的、突破二元對立的詮釋角度。賴聲川認為：「《三十七種修行》中的每一行似乎都在針對李爾先生說話。」但賴聲川的《菩薩之三十七種修行之李爾王》何嘗不是李爾王與《佛子行三十七頌》(也就是東西方哲學)的針鋒相對的一席對話?

## 引用書目

Asher, Lyell

2000 "Lateness in *King Lear*." *The Yale Journal of Criticism*. Vol. 13.2, pp. 209-228.

Bennett, Susan

1996 *Performing Nostalgia: Shifting Shakespeare and the Contemporary Past*. London: Routledge.

Bharucha, Rustom

1993 *Theatre and the World*. London: Routledge.

Daugherty, Diane

2005 "The Pendulum of Intercultural Performance: *Kathakali King Lear* at Shakespeare's Globe." *Asian Theatre Journal*, Vol. 22.1 (Spring), pp. 52-72.

Esslin, Martin

1981 *An Anatomy of Drama*. New York: Hill and Wang.

Cavell, Stanley

1969 "The Avoidance of Love: A Reading of *King Lear*." *Must We Mean What We Say: A Book of Essays*. New York: Charles Scribner's Sons, pp. 267-353.

Howe, James

1994 *A Buddhist's Shakespeare: Affirming Self-Deconstructions*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.



- Hsia, C. T. (夏志清)  
 1961 "Obsession with China." *A History of Modern Chinese Fiction*. New Haven: Yale University Press, pp. 533-554.
- Kowallis, Jon  
 1997 "The Diaspora in Postmodern Taiwan and Hong Kong Film: Framing Stan Lai's *The Peach Blossom Land* with Allen Fong's *Ab Ying*." *Transnational Chinese Cinemas: Identity, Nationhood, Gender*, ed. Sheldon Hsiao-peng Lu. Honolulu: University of Hawai'i Press, pp. 169-186.
- 賴聲川  
 1994 "Specifying the Universal." *TDR: The Drama Review*. Vol. 38.2 (Summer), pp. 33-37.  
 1999 《僧侶與哲學家》(台北:先覺出版社)。  
 2000a 《菩薩之三十七種修行之李爾王》手稿。  
 2000b 「關於《菩薩之三十七種修行之李爾王》」,《菩薩之三十七種修行之李爾王》香港演出節目單, March 9。  
 2001a 《如夢之夢》(台北:遠流出版社)。  
 2001b 《頂果親哲仁波切法王傳》(台北:橡樹林文化)。  
 2006 Email communication with Alexander Huang, September 8.
- 馬森  
 1991 《中國現代戲劇的兩度西潮》(台南:文化生活新知出版社)。  
 1994 《西潮下的中國現代戲劇》(台北:書林出版社)。
- Phelan, Peggy  
 2005 "Reconstructing Love: *King Lear* and Theatre Architecture." *A Companion to Shakespeare and Performance*, eds. Barbara Hodgdon and W. B. Worthen. Oxford: Blackwell, pp. 13-35.
- Shakespeare, William  
 1997 *The Riverside Shakespeare*, 2nd Ed., ed. G. Blakemore Evans. Boston: Houghton Mifflin.
- 陶慶梅和侯淑儀  
 2003 《剎那中:賴聲川的劇場藝術》(台北:時報文化)。
- Wang, David Der-wei (王德威)  
 1994 "Afterword: Chinese Fiction for the Nineties," David Der-wei Wang and Jean Tai eds. *Running Wild: New Chinese Writers*. New York: Columbia University Press, pp. 238-258.
- Yeh, Michelle (奚密)  
 2001 "Frontier Taiwan: An Introduction." *Frontier Taiwan: An Anthology of Modern Chinese Poetry*, eds. Michelle Yeh and N. G. D. Malmqvist. New York: Columbia University Press, pp. 1-53.