

論佛教文化對於中國戲曲形成之影響

中央大學 孫玫

摘要

大多數研究中國戲曲的學者都認為，中國本土原生的戲劇的源頭可以一直追溯到遠古時代，但是中國成熟的戲劇，即戲曲則是直到宋元時期才正式形成。中國戲曲的史前期之所以如此之長，是因為中國的敘事文學長期欠發達。從漢代開始，佛教作為一種異質文化，逐漸深刻地影響了中國人的精神世界，也大大地刺激了中國人想像力的發展。就文學藝術而言，中國中古文學藝術的面目為之一變，變得豐富多彩、神奇絢麗，一派新的氣象。尤其是佛教的傳播直接刺激了講唱藝術的繁盛，唐代講唱文學空前大發展。這一切都為其後戲劇文學的出現，鋪平了道路。而戲劇文學的出現，則使得中國原本就歷史悠久的演劇活動，脫離了相對簡單的狀態，進入了相對複雜的時期，從而標誌著中國戲曲的正式形成。

關鍵詞 佛教影響 講唱文學 戲曲形成 跨文化研究

眾所周知，作為中國傳統社會最主要的娛樂形式，元明清三代的戲曲均受到了佛教的影響。其中比較著名的劇作就有，元雜劇鄭廷玉的《看錢奴》、元雜劇楊訥的《西遊記》、明傳奇鄭之珍的《目連救母》，以及清代宮廷大戲張照的《勸善金科》和《昇平寶筏》等等。不過，本文並不準備論述佛教對於戲曲思想內容的影響，而是嘗試從更深的層次切入，探討中國戲曲在形成過程中，外來佛教文化的影響對其重要促進作用。

—

就廣義而言，世界各民族最原始、即興的表演藝術中都包含了戲劇的因子¹。與世界其他民族的文化一樣，中華原始戲劇的源頭也可以一直追溯到遠古時代。張庚等人在追溯中國戲曲的起源時，就根據古代的文獻材料，如《尚書·舜典》中的「予擊石拊石，百獸率舞」，和《呂氏春秋·古樂》中的「葛天氏之樂，三人操牛尾，投足以歌八闕」等，推測上古先民們的這些活動其實就是原始的歌舞儀式²。

¹需要指出的是，伊斯蘭教壓抑了戲劇的產生和發展。伊斯蘭教的教義認為，無論是通過繪畫、雕塑，還是通過戲劇演出來塑造人物形象都是犯罪的行為。（James R. Brandon. *Theatre in Southeast Asia*（東南亞戲劇）Cambridge, Mass.: Harvard UP. 1967, pp. 42-43.）所以，雖然阿拉伯各國都有傳統的表演藝術，如誦詩、說唱之類，但是他們並沒有在此基礎之上發展出真正的戲劇藝術。現代的阿拉伯戲劇藝術是在歐洲的直接影響下產生的。

²張庚、郭漢城主編：《中國戲曲通史》上（北京：中國戲劇出版社，1980年），頁3-4。

王國維考論上古戲劇。他旁蒐遠紹，由春秋的「優孟衣冠」，到漢代的「東海黃公」，再到北齊的《蘭陵王》和《踏搖娘》等等，清晰地勾勒出古代表演技藝中不斷增長的演故事的趨勢：³

「優孟衣冠」已經含有模仿他人進行表演的成分——「優孟之為孫叔敖衣冠，而楚王欲以為相」⁴。楚相孫叔敖為人清廉，死後他兒子陷入貧窮之中。宮廷樂人優孟便去見楚王，並模仿孫叔敖生前的言談舉止，以打動楚王。

「東海黃公」已經是在表演故事——「『東海黃公，赤刀粵祝，冀厭白虎，卒不能救』，則且敷衍故事矣。」⁵「東海黃公」是西漢角抵戲中的一段表演。說的是東海人黃公，因為練過法術，年輕時能夠抵禦和制伏各種猛獸。到了老年，氣力衰疲，加上飲酒過度，法術失靈，反而被白虎咬死。

《蘭陵王》無疑是一齣歌舞戲——

《舊唐書·音樂志》云：「代面出於北齊。北齊蘭陵王長恭，才武而面美，常著假面以對敵。嘗擊周師金墉城下，勇冠三軍，齊人壯之，為此舞以效其指揮擊刺之容，謂之《蘭陵王入陣曲》。」⁶

《蘭陵王》在中國早已經失傳，不過在日本的舞樂中卻有所保存。

而歌舞戲《踏搖娘》的故事情節則開始多了一些變化發展：

³用王國維自己的話來說，即「古之俳優，但以歌舞及戲謔為事。自漢以後，則間演故事；而合歌舞以演一事者，實始於北齊。」，王國維：《宋元戲曲考》，《王國維戲曲論文集》（北京：中國戲劇出版社，1984年）。頁8。

⁴王國維：《宋元戲曲考》，《王國維戲曲論文集》（北京：中國戲劇出版社，1984年）。頁6。

⁵同前註，頁7。

⁶同註4，頁8。

又《教坊記》云：「《踏搖娘》：北齊有人姓蘇，⁷鼻，實不仕，而自號為郎中。嗜飲酗酒，每醉，輒毆其妻。妻銜悲訴於鄰里。時人弄之：丈夫著婦人衣，徐步入場，行歌。每一疊，旁人齊聲和之云：『踏搖和來，踏搖娘苦，和來。』以其且步且歌，故謂之踏搖；以其稱冤，故言苦；及其夫至，則作毆鬥之狀，以為笑樂。」⁷

至於任半塘，更是拿出厚厚兩大本的《唐戲弄》，臚列了一大批唐代的歌舞戲⁸，試圖證明早在唐代中國的戲劇就已經蔚為大觀⁹。然而，絕大多研究中國戲曲的學者還都是認為那些歌舞戲還不能算作是戲曲——中國成熟的戲劇。他們一般都認為戲曲要到宋元時期才正式形成¹⁰。

為何研究戲曲發展史的學者們大都不認為那些唐代歌舞戲已經是戲曲，而認為戲曲要到宋元時期才正式形成？其關鍵就在於：《踏搖娘》這類歌舞戲，雖然已經是以歌舞演故事，但是它們的人物和情節都還很簡單，換言之，它們的戲劇文學因素還很薄弱。由於尚不具備相對豐富的情節和較為飽滿的人物，也由於語言尚不能作為一種重要的媒介參與其中，這類歌舞戲的容量和深度都是十分有限的。顯然，沒有戲劇文學的支持，中國古代的演劇活動難以發展為成熟的戲劇¹¹。

⁷同註4，頁9。

⁸任半塘：《唐戲弄》上、下冊（上海：上海古籍出版社，1984年）。

⁹同前註，頁1-2、頁1102、頁1356-1358。

¹⁰近年又有一些學者圍繞著《公莫舞》爭論：該作品是否為歌舞戲？中國歌舞戲的歷史是否應該提前到漢代？參見葉桂桐〈尊重歷史 實事求是 端正學風——學術個案《公莫舞》研究之研究〉，聊城大學學報（社會科學版），2012年第3期，頁1-11。

¹¹此處需要說明的是，戲劇文學並不完全等同於劇本，儘管後者常常是前者的載體。中國傳統社會裏普遍存在的情形是：許多好戲直接以演出者為載體，並無劇本。換言之，在中國傳統社會裏，

戲劇文學的出現有賴於敘事文學的發達，然而，為何中國上古時期的敘事文學一直欠發達呢？

二

在中華文化的上古時期，不見充滿虛構幻想、充滿原始宗教精神的史詩，而有大批感懷人生片斷（以實在的人生經驗為素材）的抒情詩¹²。漢魏以降，敘事詩雖有發展，出現了《陌上桑》、《羽林郎》、《孔雀東南飛》、《木蘭詩》等優秀作品；但是，敘事詩在當時整個詩歌中仍占少數，體制也依然不夠浩大。敘事文學長期受抒情文學的抑制而不能充分發展，同時，它也一直是史學的婢女，就如同我們在《左傳》和《史記》中所見到的那樣。這是一種實實在在、非幻想虛構的敘事文學：並非絕無虛構成份，但虛構的只是細節，重大事件則依據史實，並非杜撰，更談不上有什麼離奇的幻想。

正如魯迅指出的那樣：「孔子出，以修身齊家治國平天下等實用為教，不欲言鬼神，太古荒唐之說，俱為儒者所不道，故其後不特無所光大，而又有散亡。」

¹³ 中華民族早熟的歷史意識和倫理意識，抑制了原本就不甚濃厚的宗教意識，阻礙了神話傳說的發展以及它的傳世。中華文化重新解釋神話，將其納入正史。像

戲劇文學並不一定非得以文本為載體不可，它和劇本也不可以直接劃上等號。

¹² 「詩三百篇」絕大多數都是抒情詩，敘事詩的數量並不多，篇幅也比較短小，如，《大雅》中的《生民》、《公劉》，《國風》中的《氓》、《七月》，等。

¹³ 魯迅：《中國小說史略》（濟南：齊魯書社，1997年），頁25。

孔子解釋「黃帝三百年」、「黃帝四面」和「夔一足」都是些典型的例證¹⁴。

而印度文化則把一些重要的史實，融入了宗教神話的體系。於是，佛教的創始人釋迦牟尼，成了印度教三大神之一毗濕奴的第九次化身；而現代政治領袖聖雄甘地，竟成了毗濕奴的第十次化身¹⁵。中國的聖人「不語怪力亂神」，而「那些印度聖人絞起腦筋來，既不受空間的限制，又不受時間的限制，談世界則何止三千大千，談天則何止三十三層，談地獄則何止十層十八層，一切都是無邊無盡。」

¹⁶ 可以說，這是一個相對缺乏歷史記載¹⁷，卻充滿了宗教幻想的文化。被稱之為該文化經典的《摩訶婆羅多》和《羅摩衍那》，浩大離奇，就是該文化充沛宗教情懷和超凡幻想力的具體體現。而梵劇的發展，始終都離不開這兩大史詩的滋養。

缺乏深厚的敘事文學的土壤，自然難以長出戲劇文學的參天大樹。中國古代演劇起源雖早，但是戲劇文學卻一直處於不發達狀態，其根源就在於此。隨著佛教的傳入和流播，印度文化中的那些奇妙幻想及其思維方式，也就進入了中華文化，並且逐漸深入人心。中國人的精神世界為之開拓，幻想世界也因之而豐富。

¹⁴詳見《大戴禮記五帝德篇》、《太平御覽》卷七十九引《屍子》、《韓非子外儲說左下》，轉引自北京大學中國文學史教研室選註：《先秦文學史參考資料》（北京：中華書局，1962年），頁10。

¹⁵糜文開：《印度文化十八篇》（臺北：東大圖書有限公司，1977年），頁67。

¹⁶胡適：《白話文學史》上卷（上海：新月書店，1929年），頁158。

¹⁷印度文化注重口傳忽視筆錄。不晚於西元前七世紀，印度已有了文字，但只用於銘刻之類而未用於書寫文章，直到西元前後才有了文字形式的典籍。由於其口傳的特點，古代印度的歷史文獻大都是以詩體文學的形式存在。（詳見朱慶之：《佛典與中古漢語辭彙研究》[臺北：文津出版社，1992年]，第226頁。）由於缺乏文字記載，以至現代學者研究古代印度史，需要到法顯的《佛國記》和玄奘的《大唐西域記》這類中文著作裏去尋找資料。而法顯、玄奘等人注重文字記載、著述佛教史籍的行為，這本身就生動體現了史官文化在中華強有力的傳統，即使是佛教徒也不能免受其影響。

只要看一下《目連救母》變文，就不難覺察這種影響：寫目連上天入地，寫阿鼻地獄之恐怖，形象生動，誇張離奇。沒有《目連救母》變文，沒有《目連救母》變文當時在民間廣泛的影響，恐怕北宋也不可能憑空產生出《目連救母》雜劇（後面將詳說）。由此也可見敘事文學的發展對於戲曲萌生的重要意義。

還需注意的是，自漢至唐好幾百年裏，大量佛典被譯為漢文；這一大批漢譯佛典，成了佛教文化刺激和影響中華文化的仲介。由於翻譯佛經，產生了一種新的文體。這種文體既不同于當時綺麗虛浮的駢文，也不同于滿篇「之乎者也」的古文。它不求華美，只求切合原意；它化用梵文，夾雜語體，創造了大量新辭彙和一些新句法；它散韻交錯，並以無韻詩翻譯原文的詩體¹⁸。朱慶之曾經研究佛典與中古漢語關係，以豐富的材料說明，佛典翻譯初步奠定了口語文學語言辭彙系統的基礎，從語言學的角度，再次肯定了佛典文學、敦煌文學和宋元通俗文學之間的淵源關係¹⁹。康保成從漢譯佛典和佛教史籍中徵引了大量材料，論證中國古代戲劇的許多術語（廣及演出場所、腳色行當、演出形式等各個方面）源自漢譯佛典，其中有些甚至源自梵文，從而證明佛教在中國戲劇成熟過程中起了催化劑的作用²⁰。

三

¹⁸梁啟超：《翻譯文學與佛典》，《梁啟超全集》第七冊（北京：北京出版社，1999年），頁3806。

¹⁹朱慶之：《佛典與中古漢語辭彙研究》（臺北：文津出版社，1992年），頁211-243。

²⁰詳見康保成：《中國古代戲劇形態與佛教》（上海：東方出版中心，2004年）。

在古代中國，只有一小部分人能夠看書識字。佛教在傳播過程中，雖大量譯經，但要使各階層的民眾都能夠領悟佛教細密深奧的教義，實非易事。在這種情形下，通過講唱傳播佛教，就成了一種極為有效的方法。儘管起因在於弘揚佛法，不在文藝，但是在向大眾普及佛教的過程之中，講唱文藝卻獲得了前所未有的發展良機；而且到了後來，講唱的內容已經不限於佛教故事，還包括了大量民間傳說和歷史故事。唐代佛教盛行，寺院眾多。當時的寺院不但是宗教的場所，也是各階層人士聚散、遊賞的地方。於是，在佛教的刺激之下，講唱文藝逐漸興盛起來，並從寺院流向民間，而講唱者的範圍也隨之擴大到僧侶之外。

韓愈的《華山女》一詩，透露出有關唐代講唱盛況的資訊：²¹「街東街西講佛經，撞鐘吹螺鬧宮庭，……聽眾狎恰排浮萍。」佛教俗講吸引了大批的聽眾，以至道士那裏講經，「座下寥落如明星」。後來，道姑華山女又把聽眾全都吸引回去，「掃除眾寺人跡絕……觀中人滿坐觀外，後至無地無由聽。」當時佛道競爭激烈。無論是佛道哪一方，為了生存，想必都要使盡渾身解數來爭取聽眾。這種競爭，多少也會迫使講唱者不斷改進自己的講唱技藝吧。

經常被學者們引用的關於文淑（淑）法師的記載，也反映出當時俗講興盛的情形：「愚夫冶婦樂聞其說，聽者填咽寺舍」。²² 其實，當時不光是社會中下層

²¹屈守元、常思春（主編）：《韓愈全集校注》2（成都：四川大學出版社，1996年），頁934。

²²（唐）趙璘：《因話錄》，轉引自向達：《唐代俗講考》，《唐代長安與西域文明》（北京：三聯書店，1957年），頁298。

的大眾，就連上層的文人士大夫也為講唱這種通俗文藝所吸引，並受其影響。《唐摭言》記載，張祜曾和白居易打趣，說他《長恨歌》中的詩句「上窮碧落下黃泉，兩處茫茫皆不見」，是「目連變」。²³ 這種遺聞軼事或許是小說家言，未必可信。不過，確有可靠的材料證明，白居易等人喜愛「說話」。白居易曾向元稹，白行簡曾向李公佐講述「一枝花（李娃）」的故事，後來白行簡還寫了《李娃傳》²⁴。

唐代講唱文藝的繁榮，促使中國的敘事文學脫離了幼稚的階段，達到了前所未有的高度。和以前的虛構的（非史傳的）敘事文學作品相比較，唐代的講唱篇幅加長，容量擴展，反映面拓寬，題材多樣化，描寫趨於細緻，生活氣息增強。它在多方面，為後來的戲劇文學作好了準備²⁵。首先是人物和情節。變文說唱的一些故事，如，目連、伍子胥、王昭君、董永，等等，都不斷在後世戲曲中出現。還有語言上，唐代講唱散韻交織的體式，為後世的戲劇文學奠定了基礎。如前所述，印度文化注重口傳忽視筆錄。為了便於記誦，印度文學作品在散文記敘之後，往往用韻文「偈」再說一遍²⁶。在佛典翻譯和口傳的過程之中，這種韻散交錯、

²³轉引自鄭振鐸：《插圖本中國文學史》（二）（北京：人民文學出版社，1957年），頁449。

²⁴詳見胡士瑩：《話本小說概論》上冊（北京：中華書局，1980年），第16頁；又見汪辟疆（校錄）：《唐人小說》（香港：中華書局，1958年），頁108。

²⁵一百多年以前，敦煌藏經洞的發現，展現了一批在其他地方已經絕跡了的講唱文本。而在此之前，學者們對宋代各類講唱的來源，茫然不得頭緒。藏經洞打開之後，這批寶貴的資料就為研究中古各類講唱的具體形態，為研究中古講唱和近古講唱、戲曲小說的淵源關係，提供了具體的例證。敦煌是絲綢之路的重鎮。由於獨特的地理位置，它曾長期受到經由西域而來的外來文化的影響。它也在一定程度上保留了這些外來影響的歷史痕跡。

²⁶胡適：《白話文學史》上卷（上海：新月書店，1929年），頁178。

唱說相間的體式在中土盛行起來。此外，在講唱中，音樂和文學大面積有機地融合，共同鋪敘故事和表現人物，這也為後世的戲曲提供了重要的表現方法和手段。

披覽《敦煌變文集》和《敦煌變文講經文因緣輯校》²⁷，可以清楚地看到眾多作品，無論是宣講佛經，還是講述佛教故事或是歷史民間故事，都是交錯運用散文和韻文。例如，《太子成道經》、《妙法蓮花經講經文》、《維摩詰經講經文》、《八相變》、《破魔變文》、《降魔變文》、《目連變文》、《伍子胥變文》、《孟姜女變文》、《漢將王陵變》、《李陵變文》、《王昭君變文》，等等。它們講唱交替，夾敘夾唱，說說唱唱，在形式上已經和後世的戲曲非常接近。

而且在《下女夫詞》、《破魔變文》和《維摩詰經講經文》這一類作品中，已經出現了一種問答對話體。例如，《破魔變文》寫魔王與佛祖鬥法，大敗；然後，他的三個女兒便去以美色引誘佛祖：

第一女道：……

女道：「勸君莫證大菩提，何必將心苦執迷？

我舍慈親來下界，情願將身作夫妻。」

佛云：「我今願證大菩提，說法將心化群迷。

苦海之中為船筏，阿誰要你作夫妻！」

第二女道：……

女道：「奴家愛著綺羅裳，不熏沉麝自然香；

²⁷王重民等：《敦煌變文集》（北京：人民文學出版社，1957年）；周紹良、張湧泉、黃徵：《敦煌變文講經文因緣輯校》（南京：江蘇古籍出版社，1998年）。

我舍慈親來下界，誓將纖手掃金床。」

佛云：「我今念念是無常，何處少有不燒香；

佛座四禪本清靜，阿誰要你掃金床！」

第三女道：……

女道：「阿奴身年十五春，恰似芙蓉出水濱。

帝釋梵王頻來問，父母嫌卑不許人。

見君文武並皆全，六藝三端又超群，

我舍慈親來下界，不要將身作師僧。」

佛云：「汝今早合舍汝（女）身，²⁸ 只為從前障佛因，

大急速須歸上界，更莫紛紜惱亂人。」²⁹

不難看出，這段變文在形式上已介於講唱和戲劇之間，或者說，它在形式上已經與後世的戲曲非常類似。又如，《下女夫詞》寫刺史深夜投宿，先為姑嫂多方盤問，後得以住宿。該作品在形式上將刺史和姑嫂分別標為「兒」、「女」，全篇通過他們之間的問題來推動情節的發展，可以說，已經具備了劇本的雛形³⁰。

此外，李正宇曾將敦煌遺書中的盛唐時期的佛教文學作品《禪師衛士遇逢因緣》，同變文、鼓子詞、諸宮調等唐宋時期的多種講唱進行對照，指出該作品既不像變文，也不像鼓子詞。他得出結論：「《禪師衛士遇逢因緣》的形式結構，同

²⁸王重民等：《敦煌變文集》作「汝」，（北京：人民文學出版社，1957年），第352頁；潘重規：《敦煌變文集新書》作「女」，（臺北：文津出版社，1994年），頁597。

²⁹王重民等：《敦煌變文集》（北京：人民文學出版社，1957年），頁351-352。

³⁰同前註，頁273-284。

後來的諸宮調幾乎沒有什麼區別。如果說不是鑒於沒有發現唐代有諸宮調之名，我們簡直可以說它就是諸宮調了。」³¹ 過去一般都認為，諸宮調始於北宋，為孔三傳所創。現在看來，它的萌芽在唐代就已經出現。至於諸宮調對南戲形成的重要影響和對北雜劇形成的決定性作用，則為治戲曲史者人所共知，此處不再贅述。

講唱文藝自唐代蓬勃發展，到了宋代更是蔚為大觀³²，已為戲劇文學的產生作好了種種準備。講唱和戲劇之間，本來也就只有一步之遙。在語言上，只要把說唱者的敘事體轉變為劇中人的代言體；在表演上，只要把一人或幾人坐唱（或者站唱）改為數人分演不同的人物，講唱就會立即質變為戲劇。歷史上，不少戲曲劇目的本事源自講唱，

前文曾提及雜劇《目連救母》的故事源於變文。《目連救母》變文早在宋代以前就已流行，而《目連救母》雜劇出現在宋代，這絕非出於偶然。今人雖無法知道《目連救母》雜劇的具體詳細的內容，不過從相關文獻記載中多少還是可以窺見一些相關資訊：

七月十五日中元節……構肆樂人，自過七夕，便般「目連救母」雜劇，直至十五日止，觀者增倍。³³

《目連救母》雜劇能夠連續演上七八天，可見它的情節和人物相當充實豐富；而

³¹李正宇：〈試論敦煌所藏《禪師衛士遇逢因緣》一兼談諸宮調的起源〉，《文學遺產》1989年第3期，頁54。

³²詳見葉德均：〈宋元明講唱文學〉，《戲曲小說叢考》下冊（北京：中華書局，1979年），頁625-631。

³³（宋）孟元老：《東京夢華錄》（北京：中國商業出版社，1982年），頁55。

「觀者增倍」，則說明該劇具有非常強的吸引力。

又如，南宋時期，南戲的重要作品《趙貞女》演唱趙貞女和蔡二郎的故事：

南戲始于宋光宗朝，永嘉人所作《趙貞女》、《王魁》實首之……³⁴

《趙貞女蔡二郎》即舊伯喈棄親背婦，為暴雷震死。里俗妄作也。

實為戲文之首。³⁵

而當時南方的講唱也在傳唱相同的故事。對此，南宋詩人陸游在其詩中曾有描述：「夕陽古柳趙家莊，負鼓盲翁正作場。死後是非誰管得？滿村聽說蔡中郎。」

³⁶ 這再次印證了當年戲曲與講唱之間的血緣關係。

綜上所述，在佛教這一異質文化的影響下，中國中古文學藝術的面目為之一變，變得豐富多彩、神奇絢麗，一派新的氣象。佛教的傳播，直接刺激了講唱藝術的繁盛。新興的講唱文學一旦和久遠的演劇傳統相結合，戲劇文學便應運而生，同時這也反轉過來促使演劇活動脫離原本相對簡單原始的狀態，達到前所未有的新的高度，從而標誌著中國戲曲的正式形成。

³⁴（明）徐渭：《南詞敘錄》，《中國古典戲曲論著集成》三（北京：中國戲劇出版社，1959年），頁239。

³⁵同前註，頁250。

³⁶陸遊：〈小舟遊近村，棄舟步歸〉，轉引自《中國大百科全書·戲曲曲藝》（北京：中國大百科全書出版社，1983年），頁84。

作者簡介

孫玫，男，江蘇揚州人，紐西蘭公民。少年時曾進專業京劇團學戲，演戲。南京大學學士（77 級），中國藝術研究院碩士，夏威夷大學博士。曾先後供職於中國藝術研究院、新加坡國立大學、威靈頓維多利亞大學，現為中央大學中文系專任教授。此外，曾考獲第一屆中英友好獎學金，以訪問學者的身份赴英國學習；也曾作為中國戲劇家代表團成員訪問印度，考察梵劇。著有《中國戲曲跨文化研究》、《中國戲曲跨文化再研究》等，具有開創戲曲研究新範式之意義，此外還發表英文論文二十餘篇。

聯絡方式

meisun@ncu.edu.tw

(03) 4227151 轉 33111

32001

桃園市中壢區中大路 300 號

中央大學中文系

孫玫 教授