戲劇研究　第20期
Journal of Theater Studies
2017年7月　頁103-134
DOI: 10.6257/JOTS.2017.20103

二十一世紀在韓國舞台上的《趙氏孤兒》——中國古典戲劇的當代化與在地化

吳秀卿
韓國漢陽大學中國語文學系教授

序言

《趙氏孤兒》爲中國古典戲曲的代表劇目。「趙氏孤兒」一事從《春秋》以來，在《左傳》、《國語》、《公羊傳》等中都有歷史記載，到司馬遷《史記·趙世家》、劉向《新序》、《說苑》才有詳細記載。趙盾、趙朔、孤兒皆爲歷史人物。孤兒即趙武，又稱趙文子（西元前598年-前541年）。因此《趙氏孤兒》是典型的歷史劇。

到《史記》基本故事架構已經形成了。大約是通過各種故事或者演唱方式傳承下來的。由於戲劇性強，較早改編爲戲曲劇目。約宋元間，出現無名氏的南戲《趙氏孤兒報冤記》，紀君祥的元雜劇《趙氏孤兒》，後來出現改編紀君祥本又兼收南戲本的元天曆至正本南戲《趙氏孤兒》，之後整理天曆至正本的明世德堂刊本《趙氏孤兒記》，改編世德堂本的《六十種曲》本《八義記》，改定《六十種曲》本的北圖藏抄本《八義記》，再下來花部《八義圖》等陸續出現。[1]但其中最具戲劇效果、傳播最廣的，應舉元代紀君祥的雜劇《趙氏孤兒》。元雜劇《趙氏孤兒》，有元刊本和明臧晉叔《元曲選》本及《新鐫古今名劇酹江集》本存在。元刊本只有唱詞，沒收台詞，只有四折，孤兒知道了事件的顛末，之

[1] 吳敢：〈《趙氏孤兒》劇目研究與中國古代戲曲選本〉，《徐州教育學院學報》1999年第1期，頁15。

臺灣大學學術期刊資料庫

後決心要報仇，但沒有報仇的場面。題目作：「韓厥救捨命烈士，程嬰說妬賢送子」。正名作：「義逢義公孫杵臼，冤報冤趙氏孤儿」。[2]《史記》裡沒有的程嬰「送子」關目，雜劇裡已經成爲關鍵性關目了。《元曲選》本，唱科白完整，但臧晉叔大幅修改，還增加第五折，以場上報仇結束。《元曲選》本題目作：「公孫杵臼恥堪問」，正名作：「趙氏孤兒大報讐」。[3]明代劇作家孟稱舜的《新鐫古今名劇酹江集》也收《趙氏孤兒》，版本與《元曲選》本雷同，科文稍略，但加以眉批，表示了對該劇的意見。冠首就說：「此是千古最痛最快之事，應有一篇極痛快文字發之。」[4]可見明代已經對該劇的評價很高。他對第四折眉批有特多讚詞：「此折曲白具妙，是世間絕大文章，勿小曲視之。」、「問答照應節節俱佳」、「極緊極合拍」、「此篇敘述可作一篇史記讀」、「要如此盡情！」、「入情！」等等，但對第五折，一句都沒有。

不過爲元雜劇《趙氏孤兒》做最大宣傳的還是王國維先生。他在《宋元戲曲考》中特舉關漢卿的《竇娥冤》和紀君祥的《趙氏孤兒》爲代表中國的悲劇，給它定位了。

> 其最有悲劇之性質者，則如關漢卿之《竇娥冤》、紀君祥之《趙氏孤兒》。劇中雖有惡人交構其間，而其蹈湯赴火者，仍出於其主人翁之意志，即列之於世界大悲劇中，亦無愧色也。[5]

《趙氏孤兒》的復仇在善惡、忠奸對立中，強調忠義和誠信。在過去封建時代有理由提倡，因爲忠義和誠信就關係到繼承家族血脈、維持社會穩定和國家秩序的重要綱常。《趙氏孤兒》塑造了不少通過自己選擇、不拘小節而爲大義受苦、犧牲自己生命的英雄人物，邁向大悲劇結局，王國維先生以爲特別可貴。尤其在宋元時，南戲《趙氏孤兒報冤記》、雜劇《趙氏孤兒》等的出現有其時代背景，因爲有可能漢族人民把恢復趙宋的心願寄託在《趙氏孤兒》中。[6]在漢族的明朝出

---

2 鄭騫：《校訂元刊雜劇三十種》（臺北：世界書局，1962年），頁177。

3 〔元〕紀君祥：《趙氏孤兒》，收入臧晉叔：《元曲選》冊四（臺北：臺灣中華書局，1974年），頁15。

4 〔明〕孟稱舜：《新鐫古今名劇酹江集》，收入楊家駱編：《全元雜劇》初編第7冊（臺北：世界書局，1968年），頁3043。

5 王國維：《宋元戲曲考》（臺北：藝文印書館，1974年），第12章，頁121。吳秀卿：《宋元戲曲考譯注》（首爾：昭明出版社，2014年），頁411。

6 趙宋一直以趙武爲趙氏祖先。太祖趙匡胤封程嬰爲成信侯、公孫杵臼爲忠智侯、韓厥爲義成侯（見〔清〕徐松《宋會要輯稿》第十九冊禮二十），後來各封爲忠濟王、忠祐王、忠

臺灣大學學術期刊資料庫

現的《元曲選》本《趙氏孤兒》，強調君臣之間的忠義，比起元刊本的結構重點在忠奸對立和人間信義，強調家族血脈，有所差異。[7]後來《八義記》等傳奇，孤兒的父母都不死而最後團圓，其悲劇色彩已大爲減弱了，因爲明代社會已消解了宋元時期對該故事的悲劇性歷史感受而成爲強調教化的大團圓戲了。

關於故事情節的演變及包括南戲和雜劇等各種戲劇形式中的發展已有不少研究成果，[8]在此不贅述。雖然現代人不能接受那種血腥復仇，但其中所寄託的古代東方社會的忠義和人類普遍的誠信仍然是有價值的。該劇又是最早介紹到海外，成爲最早轟動歐洲的劇目。[9]但本文由於篇幅的關係，只能介紹該劇在韓國

利王（見〔南宋〕吳自牧《夢粱錄》卷十四〈忠節祠〉）。文天祥詩篇中有「夜讀程嬰存趙事，一回惆悵一沾巾」（〈無錫〉）；「程嬰存趙眞公志，賴有忠良壯此行」（〈使北〉）；「祖逖關河志，程嬰社稷功」（〈自嘆〉）等句子，可見宋代士大夫對程嬰的敬仰之意。Steven West and Wilt Idema, *The Orphan of Zhao and Other Yuan Plays* (New York: Columbia University Press, 2014) 的解說中懷疑這種觀點，說北方早已在金朝統治下，對宋朝的懷念不會很大。但他們在元代仍稱爲漢人，保持一定漢族文化認同。還有十四世紀紀君祥雜劇《趙氏孤兒》之前，先有南戲《趙氏孤兒報冤記》，南戲中寄託恢復趙宋的希望，可能性更大。

7 劉麗文以《趙氏孤兒》爲例談到元雜劇對忠孝關係中向孝傾斜的傾向。參見劉麗文：〈元代歷史劇君臣觀念的民主色彩〉，《藝術百家》2010年第1期，頁107-110。

8 《趙氏孤兒》的研究太多，不勝枚舉。吳敢有〈從趙氏孤兒劇目演變看戲劇改編〉（《藝術百家》1986年第1期，頁114-頁119）、〈《趙氏孤兒》劇目研究與中國古代戲曲選本〉（《徐州教育學院學報》1999年第1期，頁15）等較多。

9 諸多中國戲曲劇目中《趙氏孤兒》是最早轟動歐洲的劇目。1731年耶穌會宣教士Joseph Henri Prémare神父把該劇介紹到法國。他翻譯的*L'orphelin de la Maison de Tchao*後來被收於Jean Baptist Du Halde神父所編龐大規模的*Discription de la Chine* 第三卷（1735），得到了普及的機會。當時雖只翻譯臺詞不翻譯唱詞而不夠完整，但介紹《趙氏孤兒》的情節，大有貢獻。關於爲何Prémare神父選擇《趙氏孤兒》翻譯介紹到歐洲，可以猜想由於從其內容聯想到早期基督教徒爲信仰受苦難的歷史，尤其殺嬰關目容易引起對希律王爲殺耶穌基督而殺伯利恆的二歲以下男孩事的聯想。之後有多種翻譯和改編出現：如1741年William Hatchett改編本*The Chinese Orphan: An Historical Tragedy*，1752年Pierto Metastasio改編的歌劇本*L'eroe Cinese*，在Vienna演出很成功。但無論如何，影響最大的是1755年法國思想家M. de Voltaire改編的*L'Orphelin de la Chine*，不但在本國的Teatre Francais演出很成功，到各國巡迴演出轟動了歐洲，1756年也出版成書：*The Orphan of China: A Tragedy* translated from the French by M. de Voltaire, First Acted at Paris, on the 20th of August, 1755. 英國的Arthur Murphy根據Voltaire本還改編出版了*The Orphan of China*，Francesco Bianchi也在1787年作曲作了歌劇本*L'Orphano Cinese*。元曲選本《趙氏孤兒》完整的翻譯本出現在1835年，法國的學者Stanislas Julien手裡。十八、十九世紀在歐洲《趙氏孤兒》如此轟動，S. West在上揭書中認爲主要由於當時歐洲的中國熱和《趙氏孤兒》劇的"authentic costume"（異國風服裝）。Steven West and Wilt Idema, "Introduction: The Orphan of Zhao," *The Orphan of Zhao and Other Yuan Plays*, p. 16。

臺灣大學學術期刊資訊網

舞台上的情況。

近代以前朝鮮時代有關《趙氏孤兒》題材的，只有小說本，整個朝鮮都不見任何有關演出的紀錄或者戲曲形態的文本。中國古典戲曲文本在朝鮮時期的傳播主要有兩個方式。第一，是刻印或者翻譯的方式被接受，如《五倫全備記》、《西廂記》等出現了不少韓國的版本和翻譯本。這是保留原來戲劇形式的方式。第二，是改寫小說本的方式被接受，如《五倫全備記》、《荊釵記》、《西廂記》等，是最普遍的方式。一般先有漢文小說，再有韓文小說。[10]近代以前《趙氏孤兒》的流傳也採取了第二個方式，即改寫成小說本，先有漢文小說《趙武傳》，接著出現了手抄本韓文小說《程嬰杵臼傳》、《忠烈史傳》、《楊報恩傳》、《報心錄》、《程烈士傳》及活字本韓文小說《錦囊二山》、《報心錄》、《明沙十里》等。《報心錄》等韓文小說已經都改了人名，發展成戰爭英雄小說，和《趙氏孤兒》故事有很大的距離了。因此韓國人熟悉「撫養遺腹子來報冤」，甚至「爲主人貴子犧牲自己孩子」等關目，但不知程嬰或者公孫杵臼的名字。這些韓文小說特別重視因果報應和信義，也是在地化的一個特色。[11]

進入二十一世紀以後，《趙氏孤兒》才以舞台演出的方式重新被接受且被演繹。二〇〇六年九月劇團美醜（代表：孫楨策）邀請中國國家話劇院田沁鑫[12]編導演過現代劇《趙氏孤兒》（吳秀卿翻譯和Dramaturgy），是韓國劇團頭一次用韓文演出的《趙氏孤兒》。二〇一四年有個私立劇團「看太陽的心情」演過小劇

10 吳秀卿：〈中國戲曲在韓國的接受與傳播〉，《戲曲研究》第79輯（2009年9月），頁182-198。

11 李政恩：〈《明沙十里》考〉，《韓民族語文學》第19輯（1991年），頁1-33、金進英：〈《報心錄》的結構特色與文學價值〉，《韓國語言文學》第65集（2008年），頁179-211、車充煥、金進英：〈古小說《報心錄》系列的形成過程及其意義〉，《東洋學》第47卷（2010年），頁49-67、金成哲：〈新資料手抄本《楊報恩傳》與《報心錄》的意義〉，《語文論集》第66卷（2012年），頁5-29、李大衛：〈趙武故事的變移〉，《洌上古典研究》第16集（2002年），頁237-260、金成哲〈《忠烈史傳》研究——以結構特徵爲中心〉，《古小說研究》第20卷（2005年），頁277-303。

12 田沁鑫1968年生於北京，1988年畢業北京戲曲學校（戲曲表演，專攻刀馬旦），1995年畢業中央戲劇學院（導演專業），對傳統和現代戲劇都很熟悉。1999年才30出頭的田沁鑫改編蕭紅的小說《生死場》，獲得了曹禺文學獎及各種戲劇獎項。和林兆華共同導演的京劇《宰相劉羅鍋》，又被選進2003年度第一屆舞臺藝術精品工程的十部中之一，鞏固了她在中國戲劇界的位子。現任中國國家話劇院所屬導演。她是繼承徐曉鐘和林兆華之後的21世紀中國最優秀的導演之一，目前在中國票房最好的導演之一。從主流戲劇到實驗戲劇或者商業戲劇，從最古典的崑曲，京劇，到音樂劇，甚至電視劇和電影，無不涉獵。

臺灣大學學術期刊資料庫

場版武俠劇《趙氏孤兒》（文盛哉翻譯，安慶模改編，黃俊亨執導）。二〇一五年十一月韓國國立劇團由高宣雄[13]編導演過《趙氏孤兒，復仇的種子》（吳秀卿翻譯和Dramaturgy），得到二〇一五年韓國戲劇大獎等九個獎項，二〇一六年十月在北京國家話劇院應邀演出，得到好評。在此僅以本人參與過的兩次演出爲對象，進行介紹和分析。

許多西方戲劇包括古希臘悲劇、莎劇到現當代大家的作品都會在世界各地演出，但中國的劇目傳播到國外的卻很少。《趙氏孤兒》可能是最早走出中國國門的劇目。不過十八世紀的歐洲也不是原封不動地接受，而是加以改編和闡釋。伏爾泰（François-Marie Arouet，筆名Voltaire，1694-1778）的改編以蒙古侵略中國爲背景，主要從他對蒙古帝國的關心和中國儒家思想的興趣而來，突出中國人高貴的道德觀。二〇一二年在英國皇家莎士比亞劇團也有改編演出。以元雜劇爲底本，但也採用了《八義記》的內容，如莊姬不死，最後撫慰了孤兒。還添加了程嬰在其子墳墓前自決、以其血贖罪的關目。[14]這種當代化、在地化接受是極爲自然的。就是當代化與在地化的背景和意圖爲何，值得探討。戲劇在當代堪稱爲導演的藝術，正好中國的田沁鑫和韓國的高宣雄兩位富於創意的導演根據同一部作品經過改編而再舞台化，注入了新的闡釋，顯出各自不同的戲劇審美和導演風格，田沁鑫本可以作爲當代化演出的代表例子，高宣雄本可以作爲全球化時代在地化演出的有趣的例子。本文將以這兩位的《趙氏孤兒》版本爲對象，進行比較分析，更好地說明韓國版《趙氏孤兒》在地化再創作的特色。

[13] 高宣雄1968年出生於京畿道驪州，1999年得韓國日報新春文藝戲劇劇本獎，開始劇作家的生涯。劇團魔方陣代表。從《樂喜人秀Lucky Man Show》（1999）開始自編自導。2006年得文化部青年藝術家獎，年度最佳導演獎。代表作《鋼鐵王》（2008）、《野牛的月亮》（2009）、《拿劍的麥克白 Kill Beth》（2010）、《晴朗的天》（2012）、《李爾外傳》（2012）、唱劇《翁女》（2013）、《紅桃》（2014）、音樂劇《阿里郎》（2015）等。韓國戲劇導演協會「今年最佳導演獎」（2015）「東亞演劇獎導演獎」（2015）等近十年年年出佳作得獎。歷任京畿道立劇團團長。目前韓國最優秀劇作家兼導演之一。高導具有歷史意識，貫穿東西方戲劇美學，認爲戲劇是遊戲，很能體現韓國人的情感和審美。

[14] 2012年英國The Royal Shakespeare Company也演過*The Orphan of Zhao*(adopted by James Fenton, directed by Gregory Doran)。

臺灣大學學術期刊資料庫

一、田沁鑫韓國版《趙氏孤兒》：中國「當代」悲劇

二〇〇六年九月劇團美醜創立二十周年紀念演出的韓國版《趙氏孤兒》（以下稱田版）乃田沁鑫的一番實驗。她以她的中國版《趙氏孤兒》（2003年，上海首演）爲底本，再加以變奏，展現了一部實驗性強的當代悲劇。關於她的導演風格，有個概括性的評價：「所刻劃的複雜的時空結構，强烈的視角衝擊，在中國的戲劇舞台上獨樹一幟。田沁鑫的作品執著於寫『情』，舞台意象唯美，却又偏愛歷史題材、宏大叙事，這便是行內人口中的田氏風格。」（光明網評）

田導是和韓國合作最頻繁的中國藝術家之一。二〇〇五年五月她被邀請參加韓國導演家協會舉辦的「亞洲導演工作班」，年輕的田導拿自己的成名作《生死場》（1999）改編成韓國小劇場版《生死場》（2005），通過一個月的排練展示出來。她在當時斯坦尼斯拉夫斯基體系一色的中國戲劇界，運用肢體語言展示《生死場》的表現主義風格引起了注意。韓國版《生死場》由於工作班性質的演出，相對簡陋，但在韓國ARCO小劇場黑匣子舞台上，更加強肢體表演，導出很有節奏感又很靈活的小劇場版《生死場》，很能體現田導的長項，也給韓國觀衆留下了很深刻的印象。她本人也說過更喜歡韓國版。[15]她和韓國的因緣這樣開始，持續到現在。除了《趙氏孤兒》（2006年，首爾藝術殿堂土月劇場）以外，韓國觀衆還看到過她導演的崑曲《1699桃花扇》（2006年，第13屆BESETO戲劇節，國立劇場，議政府藝術殿堂），時尚版《紅玫瑰白玫瑰》（2010年10月，Theatre Olympics，ARCO大劇場）、《羅密歐與朱麗葉》（韓國國立劇團製作，2012年，國立劇場）等。韓國版《趙氏孤兒》是比起韓國版《生死場》，更有規模和分量的製作，也更能看出田沁鑫的導演風格。

（一）孤兒不報仇的當代詮釋

田導中國版《趙氏孤兒》對報仇有她的當代詮釋。首先她根據《左傳》中「晉趙嬰通于趙莊姬。」（成公四年）與「晉趙莊姬，爲趙嬰之亡，故讚之于晉侯。」（成公八年）選擇了淫蕩的莊姬。她從莊姬的淫蕩和靈公的無道到屠岸賈的私慾，強調了春秋時代禮樂崩潰、私慾氾濫的混亂相。並以此爲這復仇敘事的

15　田沁鑫：〈我更喜歡韓國演員演繹的《生死場》——訪著名女導演田沁鑫〉，《田沁鑫的戲劇場》（北京：北京大學出版社，2010年），頁69-79。

臺灣大學學術期刊資料庫

基礎，又爲孤兒迷路的伏筆。雖表面上趙屠矛盾建立在忠奸對立，但更深入，則在揭發淫慾、權力慾等私慾氾濫的社會風氣，有當代意義。對靈公和景公兩位無道君主也有諷刺和批評。

敘事從莊姬誣告趙家謀反，導出趙朔的弒君和擁立景公事，又從屠岸賈趁機殺趙盾和趙朔而掌權，導出趙家滅門到搜孤救孤的戲，過十六年後揭發孤兒出生的秘密。[16]但戲卻顚倒從孤兒長大之後十六歲的夢境開始。由於這一時間點是暴風雨的前夜，整個戲充滿壓抑的氣氛。此劇分十場，從孤兒的夢開始，以孤兒面臨的現實結束。每場採用一個劇中人講故事回顧的方式，不過每個話者的見聞視角都不同，因此事件被解體得讓孤兒很困惑。[17]第一場，孤兒夢裡見母親：很怪誕。孤兒看到散髮有鬚、武士裝扮的女人（莊姬），卻拿矛殺她，有象徵意義，可能是他對缺乏母愛的潛意識的表現，也是因爲這一場悲劇的責任追上去就在她身上。第二場，兩個爹爹：程嬰和屠岸賈。已病入膏肓的屠岸賈想給兒子講自己過去的壯舉。第三場，春秋時代。政治混亂，社會紊亂。屠岸賈只從自己視角給孤兒講一段自己的壯舉，屠滅趙家，是片面的歷史。第四場，莊姬。趙家悲劇由莊姬開始，發展到趙朔弒君。第五場，屠岸賈的故事；乘機屠殺趙家一門，搜孤救孤。韓厥、公孫杵臼爲救孤而死，程嬰犧牲自己小孩，卻得「告孤兒求富貴的小人」的罵名，忍辱存孤撫養到十六歲。第六場，程嬰的故事；莊姬終於驚醒，作爲母親托孤於程嬰，以生命見決意。程嬰只好以命守信應付。莊姬許他爲尊貴的人。第七場，韓厥的故事；韓厥看程嬰以命守信，許他爲有信君子，也以命見義。聽到這兒，屠岸賈不肯相信，孤兒也不敢接受。第八場，程嬰妻的故事；更是悲慘，莊姬求程嬰守信義，程妻爲犧牲孩子而傷心，不過認同丈夫的選擇，終於捨棄自己生命陪小孩。第九場，公孫杵臼的故事；公孫大夫見義救孤，程嬰忍痛忍辱做小人。第十場，孤兒；眞相大白，卻不願聽從程嬰的願望復仇。屠岸賈仍然不肯相信，罵程嬰爲小人，不過不能忍受打擊，便拉孤兒手中的長矛刺腹自殺，給孤兒看如何長膽培養勇氣。程嬰被武士們殺，仍然堅決說他的誠信，不過最後擔心著孤兒能否忍受這麼大的衝擊，還對自己決定孤兒的命運這一點，頗感愧疚而道歉。孤兒又受驚又難過，最後一片迷惘，就越過二父屍體，離開血腥的

16 元雜劇本《趙氏孤兒》說二十年，明傳奇《八義記》說十八年，田版採用十六年，和孤兒迷茫而不報仇，自以爲眞正孤兒的結局，較好呼應。

17 中國版《趙氏孤兒》沒有分場。田沁鑫：《我做戲，因爲我悲傷》（北京：作家出版社，2003年），頁1-57。

臺灣大學學術期刊資料庫

過去世界，走上尋找自我的路，一個開放的結局。

一步一步揭開孤兒生存秘密的悲劇，最後屠岸賈和程嬰都死。在田沁鑫的中國版，程嬰是被屠岸賈刺劍而死，之前也是被景公誤射中箭，表示程嬰被權力者所殺。屠岸賈卻因病情嚴重，沒有被孤兒所殺。韓國版程嬰被屠岸賈揮下的武士們所殺，屠岸賈卻是自殺。不管中國版還是韓國版，田導沒選擇孤兒復仇。最後孤兒雖明白了自己出生的悲劇，但對屠岸賈沒有殺意，只說「今天以前，我有兩個父親，……今天以後，我是……（孤兒）」他既不願意接受屠岸賈爲長膽做惡，更是不願在你死我活的殘忍的政治場上掙扎，只抱著困惑和孤獨感離開又殘酷又無依靠的眼前現實，爲尋找自我而遠走。但在他面前「殘陽混濁一派，血光籠罩蒼穹，那迷狂的血色預兆著我的前程！」令人感覺慘淡淒楚。我們從其敘事結構的解體中已能猜出其復仇主題也會被取消的。但孤兒不報仇而離去的結局，在中國還是引起了很大的爭論。韓國因爲沒有成見，當時的觀眾認可了這是一出「當代闡釋」的中國悲劇。田版《趙氏孤兒》是一出解體主義的戲，不但表現在主題和敘事結構上，還表現在人物上。[18]這或許表示中國人對現當代歷史，不但不願報仇，更不想喚起那場噩夢，只想往前走。

（二）悲劇英雄與內心分裂的人物塑造

紀君祥在《趙氏孤兒》裡創造了韓厥、公孫杵臼、程嬰等很多見義捨己的悲劇英雄形象，也創造了不少捨命報恩的小英雄。田版《趙氏孤兒》，剪掉枝節，集中描述了救孤搜孤到孤兒十六歲，整出戲鋪蓋著很壓抑的悲劇情緒，每一個人物性格都很深沉。田導在早期劇作裡善於塑造悲傷深沉的形象，尤其在導《趙氏孤兒》時，她說過「二〇〇三年的悲傷」。[19]她從心中痛苦悲傷創造了不失勇氣和威嚴的悲劇英雄。在中國主旋律舞台上，經常出現高大全的英雄形象。但《趙氏孤兒》裡，她創造了豪放痛快的韓厥、大方超脫的公孫杵臼以外，還創造了深沉悲痛的程嬰的悲劇英雄形象。程嬰在個人幸福和誠信的相反的價值中間，表現了內心的矛盾和痛苦。他們對封建皇權秩序的嘲弄和顛覆的期盼，寄託在孤兒身上。甚至反面人物屠岸賈也不停止於單純的典型的反面人物，而刻畫爲很執著的

[18] 金性希：〈金性希的劇評——劇團美醜趙氏孤兒〉，《韓國演劇》2006年10月號，頁60-61。

[19] 田沁鑫：《我做戲，因爲我悲傷》（北京：作家出版社，2003年），頁38。

臺灣大學學術期刊資料庫

人，尤其對孤兒的父情很深。除了靈公景公爲諷刺對象而被戲化，大部分人物都很嚴肅。

但在韓國版田導在人物塑造上又採用了解體的方式。用二、三個演員表現一個人物內心的不同心理指向和矛盾衝突的自我，塑造了具有現代性自我的人物。因此敢批評人物內心的邪惡和貪慾、殘忍，并在對比中表現出善良、犧牲和痛苦。譬如兩個孤兒，一個是和氣而善心的程勃，一個是崇敬屠岸賈而追求勇猛的屠成，這兩個自我有不同的性格和志向，經常產生矛盾，有不同的態度和反應。景公也是，一個是軟弱無力的懦夫，一個是至高權力的晉國掌權人。屠岸賈，有一個年邁病重的老屠岸賈和一個野心勃勃的年輕屠岸賈。莊姬由淫亂無道的蕩婦莊姬、諂媚權力的男莊姬、生產孤兒保護趙氏命脈的母親莊姬三個演員扮演。她這種解剖人物性格，多演員演一個人物的處理方式就在她接著出品的《紅玫瑰白玫瑰》中大大開花，得到極好效果。但在韓國版《趙氏孤兒》，韓國觀衆還不很熟悉中國古典，且靠字幕看戲的情況之下，戲又很嚴肅壓抑，故事也顚倒從孤兒長大回頭敘述，人物又由幾個演員演一個人物，需要高度集中力和分析力，因此來不及深入人物內心與其悲慘情緒共鳴。

田導把《趙氏孤兒》定位於正統悲劇，採用古希臘悲劇形式，運用合唱隊製造了悲劇氣氛。正好體現田導善用肢體語言、創造舞台氣氛的特色。拿著長矛的武士們，象徵春秋時代，諸國角逐爭奪戰爭的符號。他們唸的春秋時代，如下：

春秋，日月相食，流星如雨；風雲際會，瞬息無常。

春秋，禮崩樂壞，私慾彌彰；強取豪奪，勝者爲王。

春秋，寸勸分利，重若泰山；生靈人命，輕如草芥。

春秋，君子不君，小人不小；刀光劍影，血色蒼茫。

衆武士描述春秋時代的情況，緊接著，屠岸賈喊：「……殺人！」，直接讓人感受到春秋時代是殺人的時代。在靈公上場時他們扮演在絕對君主面前哆嗦的民衆，或扮演靈公的護衛武士。靈公被殺時做解說人。

衆武士：晉靈公，患瘋癥之疾，荒淫殘暴，屠戮成性，百姓哀鳴。君不仁，臣不忠，趙家弒君……

衆武士：晉四十三年，趙家弒君……忤逆……謀反！

他們有時是解說人，有時是劇中人。基本身分爲武士，揮動長矛，動作大方有氣派，因此舞台上有武士合唱隊，就有殺伐的男性力量在閃動，釀造政治、殺戮、戰爭的氛圍。

臺灣大學學術期刊資料庫

（三）空舞台與強烈的色彩感

田導很能運用空舞台。因爲她是京劇演員出身，很了解傳統空舞台美學。韓國版舞台後面掛立式百葉窗，隨時跟著台上演員的移動而略微晃動，似乎暗示混沌和不安的氛圍。舞台全是空的。打開中間的百葉窗就有設施可用，如景公坐吊椅下來，上下調度表示權力關係，左右調度表示人物關係。舞台前面有個小水池，莊姬用水洗罪，或者混沌中的孤兒潑水打起精神。

舞台色彩用紅黑色塊爲主調，質感很強。田導說「人與人的感覺是單調的，再想社會是孤獨的，平面的，就有兩種顏色交配的想像。……爲了這個比較沉重的主題，統一用一些抽象感覺的色彩。」[20]尤其黑色服裝的武士殺戮趙家，滿地丟紅色包袱，象徵血紅的趙家人頭顱，效果很強烈。整出戲裡，殺人的場面很多，趙家三百人、靈公、程嬰孩子等，還有自殺的有莊姬、韓厥、程妻、公孫等，就丟個紅色的包袱，表示血紅的人命，殺氣騰騰。最後還有屠岸賈和程嬰的死，非常壓抑，悲劇情調很濃。田導的舞台以視覺衝擊力著名，《趙氏孤兒》也不例外。既有武士隊伍前後左右動線很大方，幾乎每個人物都由二人以上表演，內心的活動都用動作表現出來，且人物的動作都較誇張，節奏也快，因此雖色調氛圍都很深沉，但舞台上富於動感。

在這空舞台上，演員用稍誇張的肢體語言，很有造型美，多用中性的聲音，有時還運用多聲部，如兩個程妻各自表述心情，還有程妻和莊姬兩個母親的多聲部，很有節奏感和和聲感，實踐了高行健的多聲部表演。程妻描寫自己嬰兒：「這小兒的臉，染上月光，像寒山白雪，雙唇微啓，紅似芙蓉……」然後程妻和莊姬幾次重複唸此句，甚是痛心，很抒情的表現出千古不變無比深厚的母情。作爲詩化的戲，[21]她一面恢復了傳統東方戲劇詩劇的本質，一面又賦予了當代意義。

田導帶韓國演員，演出《趙氏孤兒》，向充滿私慾而混亂的現代社會發出聲音，因爲不同價值觀不同追求的群體仍然對立著，矛盾衝突一直不斷，沒勇氣反抗、沒力量改變的許多普通人在其間迷路或者感到無比的孤獨，令人對自己的存

[20] 田沁鑫：《田沁鑫的戲劇場》，頁111。

[21] 田沁鑫《趙氏孤兒》排練記錄：「《趙氏孤兒》整體結構是詩化的，裏面的結構很電影。」見其《我做戲，因爲我悲傷》，頁13。

臺灣大學學術期刊資料庫

在問題加以思考。該劇舞台調度（mise en scene）很好，視覺衝擊力強，殺氣騰騰，悲劇氣氛很濃，舞台形象強烈，形式和內容的統一達到很高水平。田版《趙氏孤兒》是顛覆復仇敘事而加以解體主義的當代闡釋，但仍然在嚴肅壓抑的氛圍下富於中國審美色彩的一出古典歷史悲劇。其呈現在韓國舞台上，很有意義。

二、高宣雄版《趙氏孤兒，復仇的種子》

高宣雄導演從一九九九年開始專業劇作家的生涯，組織劇團魔方陣，任代表，兼導演。近十年非常活躍，年年得獎。他貫穿東西方戲劇美學，認爲戲劇是遊戲，很能體現韓國人的情感和審美。二〇一四年底國立劇團成立《趙氏孤兒》劇組，邀他做特邀導演。二〇一五夏季完成改編，八月歐選演員，九月中旬開始排練，創意組定舞台、燈光、音樂、服裝道具等方案。經一個多月的排練，十一月四日至二十二日演出。二〇一六年十月二十八至二十九日應中國國家話劇院之邀在北京國家話劇院舞台上演出。二〇一七年一月在首爾明洞藝術劇場重演一個月，接着在天安、大田等城市巡演過。

（一）復仇敘事與歷史記憶：復仇的種子

由生活在二十一世紀的人看來，《趙氏孤兒》這樣的血腥復仇，似乎太野蠻，也不適合現代社會的人文思維。因此包括田版的幾個中國版《趙氏孤兒》，都取消了復仇結局。但高版不但不取消復仇，還加了副題「復仇的種子」。當然不是爲了鼓勵或者同意復仇，而是爲了不讓再發生這樣的悲劇。《趙氏孤兒》是歷史劇。古來歷史劇的不斷產生，第一，許多歷史事件中故事、人物等具備了戲劇因素，有的確實富於戲劇性。第二，有借古鑒今的效用，因此以歷史事件爲素材的文學常有所寄託。紀君祥或者之前的南戲作者或許給《趙氏孤兒》寄託了恢復趙宋的心願，[22]伏爾泰改編時寄託了對儒家思想的期待。[23]二〇一五在韓國的《趙氏孤兒》演出採用復仇結局，主要爲了保持原來敘事的力量，爲了從這復仇的發生經過和結果讓我們深思人的慾望、痛苦和空虛及歷史的眞實和記憶問題。《趙氏孤兒》以趙家三百人口被誣告而遇到屠殺，幾位義士爲救孤兒被犧牲的歷

22 同註6。

23 同註9。

臺灣大學學術期刊資料庫

史事件爲出發點，程嬰讓孤兒順利成長，二十年後以揭發這一段悲慘歷史而完成報仇爲結局。近代韓國社會經過日本的侵略、韓國戰爭、五一八光州事件、歲月號事件等悲慘的歷史。後兩件事是我們親自經歷過的活生生的歷史，可以見證。不過我們不能像古代採取以眼還眼（Lex Talionis）的方式進行復仇，因爲知道那不是眞正解決問題的辦法。我們希望能講到公義，記憶歷史，撫慰傷痕。但隨著時間的推移，對過去歷史的記憶慢慢淡薄，因此我們用「紀念日」的制度喚起其歷史意義。[24]不過這種紀念活動經常被形式化，因此用藝術形式喚起歷史記憶，撫慰其傷痕，更有意義。雖然現代中國的孤兒像在田版，不肯接受復仇的責任，或許不想再喚起那一場噩夢，或許目前還不好表態，因此在迷惘中尋找自我。在韓國版，高宣雄肯定了實現公義和自我犧牲的可貴。這是我們選這部歷史劇的出發點，因此尊重原作採用了復仇結局。但雖採用原作的敘事結構發展到復仇結局，高宣雄卻通過與原作大有徑庭的結局處理，給予遠爲深刻的當代意義。

復仇結局有兩層意義：從公義的角度懲罰屠岸賈爲其一，從批評絕對權力慾望的角度諷刺靈公爲其二。雖歷史上晉國有幾個君主交替，高版省略具體的歷史敘述，只以靈公一人爲代表絕對權力的象徵。第一層意義建立在善惡忠奸的道德價值上。趙盾和屠岸賈的矛盾從文武對立、發展到忠奸對立，因此有公義可談。屠岸賈以「不忠不孝之人」和「甚有欺君之意」誣陷趙盾（《元曲選》本「楔子」）。其實這兩句二十年後可以挪到屠岸賈本人。接著通過韓厥與公孫兩位的言說，確認忠奸善惡的兩個立場及公義所在，雖這公義一時得不到應得的認可。這第一層的忠奸衝突本出於權力慾望，因此第二層意義建立在權力慾望上。掌握政權，再有滿意的繼承人（屠成）之後，屠岸賈的權力慾望愈來愈大。元刊本第四折開頭孤兒唱出對義父屠岸賈「道寡稱孤，要江山，奪社稷」的期待。[25]靈公對屠岸賈有所警惕，因此「兵權太重，誠恐一時激變」，「仍將闔門良賤，齠齔不留」來處置。（《元曲選》本第四折）翻過來看，靈公的族滅屠岸賈，雖有爲國家除害的名分，也是爲鞏固其絕對權力的實利。因此高版對屠岸賈與靈公都用很詼諧的方式加以諷刺。這正是高導擅長的韓國風格的諷刺，下節續談。

24　根據Maurice Halbwachs，*On Collective Memory*，所謂「紀念日」爲紀念一個集團認同的狂熱瞬間而定，這集團的成員關於那狂熱瞬間共有的歷史經驗就是「集體記憶」。近代政治用「記憶的政治」，通過選擇或製造，對集體的歷史經驗做重新解釋或者表象化。金玟煥：〈關於韓國制定國家紀念日的研究〉，《韓國學報》第26期（2000年），頁130。

25　鄭騫：《校訂元刊雜劇三十種》，頁174。

臺灣大學學術期刊資料庫

在此先探討歷史記憶在舞台上呈現的方式。一般歷史劇的再現方式是從事件的發生到結束有順序的描述或者揭發其中隱藏的原因重新做出解釋。因爲歷史是通過記錄得以保存下來的，但許多歷史紀錄有立場的片面性、時代的侷限性。因此許多歷史研究用對照比較不同視角的紀錄來試圖再構更接近歷史眞實的原因在於此。現在或用口述史的方法補充其缺陷。而藝術呈現不一定再現歷史事實，通過我們的期望和想像力，可以再現歷史，也可以再構歷史。這便是歷史研究與藝術呈現的差異。戲劇和小說或者故事，採用當事者的主觀觀點或者敘述者的全知觀點，表現爲不同的再現方式。田版採用從不同人物不同立場的回顧，慢慢揭開眞實。孤兒生存的秘密，通過不同人物不同立場呈現不同理解，最後通過貫穿全劇的主角的回顧糾正片面的看法。

歷史劇通過人物再現歷史於舞台上，高版通過不同人物、採用幾個不同方式展現於舞台。《元曲選》本《趙氏孤兒》在楔子，通過屠岸賈的立場敘述他和趙盾的矛盾和屠殺趙家的經過。非常有戲劇性的情節，只用敘述帶過，且他本人對其中一些細節如鉏麑自殺等也不很清楚。接著有趙朔被逼自殺和莊姬生產遺腹子的戲。從第一折到第三折展開韓厥、程嬰、公孫杵臼爲主角與屠岸賈對立，保護孤兒生命的戲。第二折程嬰見公孫大夫，有述說一番其間經過。第四折程嬰打開畫軸讓程勃看到，就暫時虛下避開，程勃看著畫幅一面說出畫幅裡每個人的每一段故事，發出許多疑問，把整個救孤的歷史提一遍，終於爲解惑而問父，程嬰出來用解說畫幅的方式揭開孤兒生存的秘密，再說一遍故事。所以整出戲裡，有好幾次重複敘述救孤經過。元雜劇的形式本來就是說唱和戲曲的混種，正是和韓國板蘇利敘述和戲劇敘事混在一起的方式很接近，對韓國觀衆是很熟悉的。這種戲說參半的敘事方式，在該劇中確實需要，但也有太多重複之嫌。因此我們從其敘述方式和歷史記述的片面性找到有趣的再現方式。歷史事實發生的時候，一般只能看到其皮毛或者其片面，不好把握全貌，甚至會歪曲事實。因此我們把它轉移到戲劇形式時，採用了多樣的歷史記憶的再現方式。從片面性的速寫、誇張而詳細的敷演、面對面的口頭敘述到最後才通過一面看畫、一面敘述的全面解剖，讓觀衆大爲明白，在其過程中產生好奇、懸疑、焦慮到共鳴的戲劇效果。第一場的開頭鉏麑和靈輒的戲採用速寫，很滑稽，甚至荒唐。關於神獒的敘述，卻以人扮狗，敷演得詳細，能突出屠岸賈誣陷趙盾惡劣的面貌。孤兒長大之後，不知眞相，看到畫幅時，發出許多疑問，最後通過歷史的見證人程嬰的解說——就是面對面的口述，有層次地揭發其中奧秘。這種看畫說唱從敦煌變文的變相圖起，就

臺灣大學學術期刊資料庫

是在中國文學裡經常看到的民間的敘述方式。面對面的口述又是最直接的最眞實的關係到個人生命的記述方式。從歷史記錄的多種解讀出發，到採用繼承民間文學的口述方式才得以展現其眞實面貌。

元雜劇《趙氏孤兒》復仇故事的敘事能量很大，有忠與奸的矛盾、權力的慾望、殺戮、犧牲、誠信、替罪羊、屈辱與忍耐、父乃仇人等富於矛盾衝突及懸念的敘事內容。因此高版尊重元雜劇本採用復仇敘事及結局，但對復仇的態度有差異。在元雜劇本的結尾，程勃聽了程嬰解說，馬上認同孤兒身份去行動。但從現代人的心理看，程勃認同孤兒不會那麼容易。眞實經常不但不被接受，還被要求證明，因此添加了程嬰斷臂關目。既犧牲一切而只剩下空殼的程嬰，還要斷臂給程勃提供確信的證據，如陸文龍的王佐斷臂。[26]程嬰不顧一死的眞誠才讓程勃認同趙氏孤兒，有信心去懲罰屠岸賈。不過靈公不管程嬰的願望如何，下令對屠岸賈一門進行與趙家同樣的殺戮。元雜劇本最後趙武與程嬰謝主恩結束，但高版的程嬰並不是完成復仇而心滿意足，因爲程嬰救孤出自其不忍人之心，尊重生命價值的緣故，還有報恩心理，卻束手無策再次發生大殺戮，無奈又連累了三百口人命！這讓程嬰再一次感到人生悲哀和空虛，強而有力地雄辯復仇不可再發生，也讓觀眾深思復仇的悲劇性。且在族滅屠岸賈的歷史被記錄時，一定會記錄爲孤兒的復仇！可見歷史記述具有多麼的複雜性，解讀時，不僅需要科學實證的分析，也需要文學的想像力。程嬰說要去見公孫大夫報告他完成了任務，就結束自己生命。他就見到先他而死的靈魂飄逸，卻一個一個只看著他擦肩而過，都不認他。復仇的結局也太苦澀太空虛。因此高版最後還加了個祝願，因爲不願意任何人再經歷這樣悲慘的歷史、苦澀的人生。

> 這人世間如同戲台，載歌載舞後，恍若黃粱夢一場。驀然轉頭，年華已老。祈願諸位以本劇爲鑒，各自領悟其中眞諦。有生之年不制造、也不承受這種憂患，務必和睦相處。人生何其短，共度幸福百年。

這是高導對該劇演出的寄託，他對人的憐憫和關懷，希望這世界不再發生憂患而共享幸福人生。因此雖主要敘事從屠岸賈與趙盾的矛盾出發，其間不分身份的高下，出現不少義人維護公義。犧牲愛子的程嬰夫妻，更是慘淡至極，活著受苦的程嬰最爲悲慘。高導不選擇導出一出悲劇英雄的戲，而是希望導出一出普通人肯

[26] 南戲《陸文龍》中陸文龍爲金兀述的義子，讓岳飛頭痛。王佐找文龍的奶媽，爲了讓文龍明白，斷臂而說，「你要明白了，我也殘廢了」，也是一個悲劇故事。

臺灣大學學術期刊資料庫

犧牲自己維護公義的表現大愛的戲，也寄託了那些普通人能活得幸福的期盼，因此該劇成爲一出人道主義的悲劇。高導說戲劇是「愛」。他強調戲劇沒有愛，不成爲戲，作家沒有對人類的愛，不成爲作家。[27]

（二）富於人性的悲劇人物塑造

元雜劇《趙氏孤兒》的主要人物韓厥、公孫杵臼和程嬰在驚人的故事裡塑造得已經很成功。不過原來在元雜劇本的主角應該是韓厥、公孫杵臼和程勃，因爲正末扮這三個人物，有唱詞。程嬰既沒有唱，可見戲份不大。在紀君祥腦裡程嬰雖然是個貫穿全劇的關鍵人物，卻不夠成爲主角、悲劇英雄。復仇的主體是孤兒。爲什麼不給程嬰唱？也許他的身份不如其他三人。但時代變化，到後來的續作越來越突出程嬰，在京劇《搜孤救孤》裡，程嬰已經是主角了，已有身份。在現代如田版中韓厥、公孫杵臼和程嬰三個人物個別創造爲悲劇英雄，尤其程嬰按照劇情的發展已成爲塑造得很嚴肅的悲劇英雄了。因此田版程嬰和對手屠岸賈一起死得很壯烈，因爲既不採取孤兒復仇，悲劇英雄的刻畫集中在程嬰身上。

高版的再創造中，不給人物太大的英雄氣，韓厥可以稱得上典型的悲劇英雄，公孫大夫很灑脫，也很親切。戲的開頭，程嬰更是個村夫，程嬰夫妻倆更是現代觀衆能共鳴的有血有肉、富於人性的人物了。程嬰是很淳樸的草澤醫生，既沒身份，也沒什麼英雄的本色。高版的程嬰只是由於憐憫，無可奈何的答應救孤兒，再則，爲誠信，犧牲自己的骨肉、自己的家庭、自己的人生，忍辱在屠府擔負著撫養孤兒的責任，慢慢成爲主角，最後復仇時，仍然不失對人的憐憫，是他高貴的稟性。這和那典型的悲劇英雄形象有很大的差異，反而更接近元雜劇本。因爲原作的程嬰最後也不是英雄，只不過幾個仗義行事人之一，最後趙武說今後在趙氏祠堂里供奉他，表示深沉的謝意，但還是始終不是主角。

高版尊重原作，恰恰因爲程嬰是草澤醫生，是一個匹夫，反而使程嬰顯得更高貴。他的仗義出自憐憫、出自報恩，卻這匹夫有這麼守信守義的勇氣！所以不給程嬰身份，只給戲份。這樣通過程嬰性格發展及前後落差更能突出草澤醫生、匹夫程嬰人性的可貴。高版中程嬰形象的刻畫通過夫妻兩人矛盾衝突的場面突出地表現出來。元雜劇沒出現程嬰妻子，京劇《搜孤救孤》已有程嬰妻子，也不同

[27] 金珉廷：〈導演採訪：高宣雄〉，《趙氏孤兒，復仇的種子》國立劇團Rehearsal Book 16（首爾：國立劇團，2015年)，頁26。

臺灣大學學術期刊資料庫

意犧牲自己小孩兒，但爲程嬰和公孫杵臼跪求所說服，也尊重仗義行事的丈夫，交出小孩兒，很有東方賢惠婦女的風度，充分發揮儒家大忠大孝思想的教化意義。田版的兩個程妻表現痛苦矛盾的心理，也不違背丈夫的旨意。而高版的程妻對丈夫表示強烈的抗議。程妻對雖然是恩愛的丈夫，卻要犧牲自己血肉救人家骨肉的程嬰，不留任何餘地說「瘋了，瘋了！」，甚至向他吐唾沫，表示極度輕蔑，夫妻同樣的墮入痛苦中。

程妻　一夜之間變成傻子。一夜之間瘋了，你。

程嬰　如果我今日没去找公主！

程妻　那約定算個什麼！那義理算個什麼！竟然爲了別人的孩子，要殺自己的孩子！說過的話算個什麼！

（程嬰，用蠻力搶孩子。）

程嬰　脖子要折了！腰要斷了！

（程妻，只得放手，將孩子落到程嬰手裡。）

程嬰　夫人，哪怕我一生爲今日的決定而悔恨，現在我也無可奈何。（下場）[28]

在此我們會聯想到《灰闌記》或者《聖經》中所羅門王的審判，生母會放手。程嬰的無奈和程妻的酸楚，若在眼前。對程妻來說，母子緣分比任何社會關係重要，生命比用語言訂的任何約定、任何義理重要。已無邏輯對付的程嬰只得用物理的力氣奪走自己的兒子。因爲在東方道德社會裡，程妻最了解丈夫的選擇已無法收回或者改變，內心深處已知道只有犧牲自己小孩兒而沒有別辦法，但對摧毀自己人生希望和幸福標誌的丈夫，更感背叛和絕望。程妻失去寶貝兒子，等於失去生存意義而發呆，馬上兵士們上門來搜孤兒，因爲屠岸賈下令抓所有不到一個月的嬰兒。這讓我們聯想到《聖經》中耶穌誕生時希利王殺嬰母體。

（士兵1、士兵2登場。從搖籃中抱出趙氏孤兒。）

士兵1　不覺得奇怪嗎？她毫不留戀，面無表情地就讓我們帶走孩子？

士兵2　可能是我們搶得太兇惡，才那樣吧。

士兵1　即便如此，還是有些可疑。

士兵2　那審問一下吧。

士兵1　好的。

[28] 高版演出本，頁27-28。

臺灣大學學術期刊資料庫

（再進去詢問程嬰之妻。）

士兵1　爲何老老實實就把孩子交出來？

程妻　你不是讓老老實實交出來嗎？

士兵1　即便如此，爲何這麼容易把自己孩子交出去？一點都不掙扎。

程妻　哪兒有力氣掙扎？

士兵2　即便如此，爲何這麼容易把自己孩子交出去？一滴淚都不流。

程妻　怎麼會没哭呢？只不過是哭太多，眼淚已經都乾涸了。看來大人你們不是從母親懷中出生，而是從天上掉下來的？

士兵1　這孩子確實是你孩子嗎？

程妻　若是我孩子的話，能還給我嗎？

士兵1　即便是，也不能給。

程妻　若不是我孩子呢？

士兵1　那就可能是趙氏孤兒，當然不能給。

程妻　不管怎樣，那孩子我都得不到了。你們爲什麼還問那種没有答案的問題。

士兵2　這女人瘋了。我們走吧。

程妻　不是王侯將相的孩子，生來就被別人的八字決定生死嗎？

士兵1　那不是我們管得了的。

士兵2　好像瘋了，趕緊走吧。

士兵1　只要能找到趙氏孤兒殺掉，你的孩子就會平安無事。我會記住，還給你的。（下場）

程妻　什麼？只要趙氏孤兒死了，我孩子就無事？不是我孩子死了，趙氏孤兒才没事嗎？（下場）[29]

這個悖論多麼巧妙！多麼強烈的反諷！程妻對不是王侯將相的孩子，生來就被別人的命運決定生死的荒謬現實，發出強而有力的抗議。作品通過程妻在這一出生就身份有別的社會裡發出個人尊嚴和平等的呼籲。夫妻之間的矛盾，面對小孩屍體，更尖銳起來，程妻拔匕首幾次威脅程嬰之後自殺。一面用自己的生命來向奪走自己生命意義的丈夫、還向不合理的社會表示強烈的抗議，一面陪著作爲替罪羊、無辜而死的孩子走黃泉路。

[29] 高版演出本，頁29-30。

臺灣大學學術期刊資料庫

程嬰的痛苦呢？替換嬰兒已經很痛苦，屠岸賈把副使從土洞裡找出來的嬰兒接到手裡，就三次拋地，程嬰在旁看著，觀眾已經感受到其無比的痛苦！原作裡通過公孫大夫的唱詞描寫不吭一聲在場看著的程嬰的痛苦。高版爲極致的表現程嬰的痛苦，屠岸賈拋兒時，高導創造了一個角色「墨者」。他不是劇中人物，穿黑色衣服，像京劇的檢場，隨時可以上場，幫助表演，還更積極的提高戲劇效果。屠岸賈把嬰兒拋地時，墨者從他手裡接嬰兒，用慢動作，稍誇張的表現三次拋嬰兒落地的殘酷場面，連觀眾都停止呼吸，極大化了程嬰的痛苦。墨者在劇中還負責一個重要功能：每次人死了，他出來打開扇子遮住死人，不管台上的戲如何進行，死人便起來下場，成爲高版觀眾與舞台的一個默契，是死亡的符號。但這一次卻不同。墨者照樣出來要拿嬰兒屍體時，程嬰突然喊「不要碰他！」，拒絕他帶走。這個破例，不但把程嬰對其子的愛情和內心的痛苦很深刻地表現出來，且他迫切的心情能打破劇外人墨者和劇中人程嬰之間的界限，產生意外的張力和衝擊力。程嬰抱著兒子屍體回家交給妻子，妻子在絕望中埋兒子後自殺，讓程嬰更加痛苦。忽忽單身留下人世的程嬰在第一幕最後高高舉起孤兒喊一句「這到底算什麼！」，這一句把他一直節制的痛苦爆發出來，轉達給觀眾，形成該劇情感的頂峰。

爲誠信而犧牲自己好不容易得到的麒麟兒和那麼心愛的伴侶，意味著他剩餘的人生除了撫養孤兒的義務和讓他復仇的責任以外，已並無意義。因此他最後說破眞實歷史給程勃，讓他復仇，甚至用斷臂的極端辦法，說服孤兒找到自己的身份認同，能完成復仇的責任，卻被屠岸賈嘲諷，犧牲自己的人生來復仇的意義何在？

> 程嬰，你還眞是了不起。在我身旁忍耐了二十年？直到那孩子長大成人？愚鈍。愚鈍至極！我用最後一絲餘力詛咒你。你爲何這樣做？不都老了嗎？你的人生到底算什麼？怎麼，很苦澀？我的心情，你理解了嗎？彼此彼此啊。不是嗎？哈哈哈。

完成任務之後，程嬰當然沒理由再留下人世。原來他只是要懲罰惡勢力屠岸賈，並沒意圖再發大殺戮，卻被擁有絕對權力的靈公引起風波，大爲傷氣。復仇之後的程嬰不但並不感到快意，反而很苦澀地結束自己的生涯，舞台上出現全部死去的靈魂，但不是冥界的團圓，每個靈魂四處飄逸，和程嬰的靈魂擦肩而過，都不認他。最後程嬰站在舞台後面中間，兩手拉幕關掉，配合驚人的音響效果，消失在幕後，令人震撼。

臺灣大學學術期刊資料庫

高版的人物，不僅程嬰程妻富於人性，在台上活靈活現。元雜劇本裡正末扮演的韓厥和公孫杵臼兩個主角英烈形象，也刻畫得不愧於紀君祥。公孫杵臼刻畫得尤爲深刻，是個超脫人，「向這傀儡棚中，鼓笛搬弄，只當做場短夢。猛回頭早老盡英雄，有恩不報怎相逢，見義不爲非爲勇。」（《元曲選》本第二折【菩薩梁州】）[30]可見公孫杵臼已有人生如戲如夢的洞察！但也有皮肉的軟弱。被拷打時，幾乎要招認，說「俺二人商議要救這小兒曹」，讓程嬰嚇壞，雖先找出小孩兒，才沒連累到程嬰。在原作裡已經安排了這種緊張，發揮了富於戲劇性的高妙的創作技法。

韓厥搜孤一段也富於戲劇性。韓厥三次讓程嬰走又叫回來，說「程嬰回來，你這其中必有暗昧。我著你去呵，似駑箭高弦，叫你回來呵，便似氈上拖毛。」然後退出士兵們，打開藥箱看，說「程嬰，你道是吉梗甘草薄荷，我可搜出人蔘來也。」（第一折）細讀元雜劇本可以發現很多富於戲劇性的細節。紀君祥是很懂戲劇的遊戲本質的劇作家，由於高宣雄導演正認爲戲劇是遊戲，因此他享受書中見古人的喜悅，十分能掌握原作的戲劇性，把它繼承而發揚光大了。關於孤兒，由於我們已加深了對復仇的解釋，也不能接受元雜劇本裡一聽程嬰所講，馬上恢復身份認同的孤兒，因此刻畫了經過驚訝否定、不肯接受、再看到程嬰斷臂的決意，讀出超過生命價值的歷史眞實，才接受復仇責任的成熟的孤兒。劇中幾乎唯一的反面人物屠岸賈也不是一味的惡人，更是喜劇化的反面人物。原來喜劇之所以成爲喜劇，主要由於人物缺乏某種人性而不完整。原作裡屠岸賈是典型的反面人物。田版裡雖分二人扮演，給老屠添加了衰老病人的沉悶和對屠成的愛情，仍是很沉重的反面人物。但高版的屠岸賈，不僅是屠夫般的武將，也是爲權力慾望所驅使的奸臣，還加以具有人生洞察的世故詼諧的面貌，塑造了屠岸賈雖惡毒殘忍，不一味嚴肅、不死板，卻狡猾、幽默的複雜性格，得以和程嬰維持均衡。如此，高版每一個人物都有其獨特的性格深度和腳色份量，不止於善與惡、忠與奸的二分法，重新獲得了眞實生命，在舞台上活現。高導的改編，連每個小人物都賦予戲劇性，包括守門、使令、書童等，任何一個小人物都有戲，爲戲添色彩。

[30] 紀君祥：《趙氏孤兒》，收入臧晉叔：《元曲選》冊四，第二折，頁7。元刊本文字稍有差異，第二折【菩薩梁州】「向這傀儡棚中，鼓笛兒搬弄，韶華又斷送，斷送的老盡英雄，有讐不報枉相逢，見義不爲非爲勇。」

臺灣大學學術期刊資料庫

高導創造了墨者，第一爲處理殺嬰場面，後來像戲曲的檢場，隨時上場幫助表演，主要做爲死亡的符號。墨者在殺嬰場面發揮了提高情感密度的效果，又隨時出入打破高度投入而產生疏離效果。他很能體現韓國傳統戲劇演唱人和觀衆溝通的方式，不妨礙或斷絕觀衆的感情線，又讓觀衆思考該劇呈現的深刻主題。最後還作戲外人，轉達這出戲向觀衆的祝福。高導編劇時已經自由運用敘述和對話，包括程嬰、屠岸賈等主要演員在內，所有演員都隨時出入人物和演員多重身份，所以演員都很自然做出高行健所謂中性演員的三重表演。[31]韓國觀衆從傳統假面劇到現代舞台都很習慣出入戲裡戲外的觀賞方式。這也說明韓國舞台美學本質上和中國舞台美學是相通的，很能引起共鳴。

（三）空舞台與演員的戲劇

過去朝鮮社會以性理學爲國學，爲鞏固的儒家思想所支配。所以無論明清時期中國怎樣發展戲曲文學與藝術，朝鮮都很少接受中國戲曲文學，更難接受舞台藝術。但目前韓國舞台很活躍，不但可以接受中國古典劇目，且很能發揮中國古典戲劇的舞台美學，因爲韓國的傳統假面劇等演唱藝術本來在廣場空地上，很熟悉空舞台，也形成了空舞台靈活的舞台語法和美學。近年來隨著文化交流，韓國戲劇界也關心中國戲劇，有的劇團嘗試過演中國戲劇，不過一直沒能找到適當的切入點。直到二〇一五年高版《趙氏孤兒》，我們才看到了韓國舞台眞正能接受中國古典戲劇的標誌。[32]高宣雄導演以爲戲劇是遊戲，且很熟悉東方空舞台的美學，在《趙氏孤兒》發現了元雜劇的豐富的戲劇性，把它呈現在韓國舞台上，很到位。

元雜劇的戲劇性超過現代戲劇，譬如打人八十棍子時，元劇有打棍子的表演，就說一、二、三、七、十、二十、三十、八十，觀衆就認可了他眞的被打八十棍。雖然知道假的，但看到他瘸著腿下場，就相信他被打得很慘。如果被打死了，雖然舞台亮，死人就站起來下場。高導讀了中國古典戲曲作品，不禁感嘆

31 高行健：〈京華夜譚〉，《對一種現代戲劇的追求》（北京：中國戲劇出版社，1988年），頁104。高行健：〈戲劇的潛能〉，《論創作》（臺北：聯經出版，2008年），頁65-67。

32 吳秀卿：〈同時代在韓國舞台上的中國戲劇〉，《同時代在韓國舞台上的外國戲劇 》，（首爾：演劇與人，2016年）。

臺灣大學學術期刊資料庫

那大膽的表演，以爲很有魄力![33]因爲觀衆同意舞台上的假定，才可以有這樣的表演。這是舞台和觀衆共謀的遊戲。這種假定性和遊戲性和西方寫實戲劇舞台上一定要暗電才讓死人悄悄下場有很大的差異。

戲一開始，是空空的舞台。墨子上場站在舞台中間，打開扇子隔開兩個空間。接著趙盾拿著書、屠岸賈拿著劍上場，各站在兩邊，可以辨別出文武重臣。屠岸賈敘述兩人不和，並表明要殺趙盾，趙盾蹲著讀書，卻似乎聽到似的回話。可見這兩個空間是既分開獨立、又可以互相溝通的。通過第一個場面，導演告訴觀衆我們舞台的特色，是空舞台，隨時可以假設或者變換。

空舞台，時空轉換自由，更可以發揮大幅度的想像力，用幾句話或者用很簡單的方法很經濟地呼喚或者轉換場所，不能和那笨重的寫實舞台比。高版只在舞台後面掛切成幾塊而形成半圓形的紫色背景幕，和明洞藝術劇場稍微突出的前台，運用幾乎圓形的空蕩蕩的舞台空間。桑樹、輪子、棍子架、鍘刀、搖籃、斷臂等小道具都懸掛在空中，需要時拿下來用。還有給靈輒盛飯菜的矮床、要埋葬程嬰小孩的土堆、都藏在地板下，需要時冒出來，地板中軸線後面設置個斜坡，往下打開做韓厥守著的冷宮門，往上打開做靈公上下場時的通道。在這空舞台上，背景幕的運用很有效果。趙盾被殺，打開中間部分，掛著的大鍘刀一下來，表示殺人，屠岸賈被殺，那大鍘刀往上懸掛，最後全部靈魂出來，程嬰走出去等，幾次有關權力的恐怖威嚴的場面，或者生死關頭，發揮功能。但那背景幕有時用得很可愛，譬如公孫大夫的家童從那隙縫探出這一腳，見公孫大夫，從那隙縫探出另一腳，見程嬰，表示向屋裡或向屋外傳話，也是舞台和觀衆共謀的遊戲。元雜劇裡只通過屠岸賈的敘述帶過去的神獒，通過導演的想像力，呈現於舞台，以人扮狗，成爲一出很有意思的戲。擬人化的狗，露出上身，表示其野性，很能表現慢慢被順服作爲誣陷忠臣的道具的過程，作爲刻畫屠岸賈奸臣形象有效的鋪墊。還以人代馬，甚至以人扮椅子，都比實物有戲可演，有意思可寄託。尤其以人扮椅子，在劇中帶著諷刺意義，意味深長。

因爲始終保持空舞台，不但場面的連接很自由，觀衆的耳目全集中在演員身上，完全成爲演員的戲劇了。不說演員的台詞及一舉一動、甚至他們的呼吸和情緒都很清楚地轉達給觀衆。高宣雄導演經常表明他作爲導演做的只是n分之一。

[33] 金珉廷：〈導演採訪：高宣雄〉，《趙氏孤兒，復仇的種子》，頁19。

臺灣大學學術期刊資料庫

由於戲是有演員才能呈現於舞台上的，每一個演員做的也是n分之一。[34]這表示戲裡每個人物都很重要，主要人物以外，小人物都是一人多腳，因此每一個演員都很重要，其改扮轉換也增加假定性和遊戲性。高導的舞台節奏相當快，但也有張弛。因此快時目不暇接，慢時深沉激動，有極度的凝聚力。他是傾向於以形式引導內容的導演，因此很重視舞台完整性。他以爲戲既是全體演員表演的總和，全體演員要有默契，整個要像水流下去，若配合不好就做不出好戲。[35]

（四）遊戲人生：詼諧的韓國悲劇風格

高導開始進入排練時公布的導演意圖是「專業演員的遊藝會」[36]。演戲像玩一場遊戲，把專業演員既有的框框或者技巧，甚至太投入的情緒都得排除掉，好像小學生唸詞表演，看來不夠眞摯，甚至幼稚，但要又緊迫又有意思。爲此他要求發聲自然宏亮，不要太多技巧，說台詞不加太多感情，動作也要簡練淡泊，追求大巧若拙。他的舞台有他獨特的舞台語法，形成一種風格，我們稱爲高宣雄風格。[37]

韓國傳統民間戲劇和中國戲劇一樣大部分以大團圓爲主，所以韓國民間戲劇雖有悲歡離合，也幾乎找不到西方概念的悲劇。西方悲劇概念是和中國一樣二十世紀以後從西方引進來的。傳統故事中偶爾有主人公不幸而死，無法團圓，卻也不是西方意義上的悲劇。反而用很詼諧的方式讓他們超脫不如意的、甚至悲慘的現實，他們很有智慧地找出辦法克服現實中的不合理和不如意。那就是對不合理現實的諷刺和對不如意環境的嘲弄。韓國人在處於悲慘坎坷時，更是用幽默和詼諧的方式處理心中的悲傷。因爲高導很了解我們民衆的語言和情緒，因此善於用詼諧的方式轉換局面或者表達內心的困境。他繼承韓國傳統，以「戲劇是一場遊戲」的觀念和善於運用詼諧的手法爲基礎，創造了韓國風格的《趙氏孤兒》。

一開頭，屠岸賈比較自己在戰場上冒生命危險才得到現在地位，而趙盾卻不費一點力氣僅靠口舌就在朝廷掌權，很不順眼，就要拿刀砍趙盾。趙盾就蹲著看書，一面說「屠岸賈啊，你總是要拿刀劍做事呢。登上高位也已許久，如今還是

34 高宣雄：〈導演闡述：祝大家平安〉，《趙氏孤兒》演出手冊（首爾：國立劇團，2015年11月4日）。

35 金珉廷：〈導演採訪：高宣雄〉，《趙氏孤兒，復仇的種子》，頁80、99。

36 國立劇團：〈排練記錄〉，《趙氏孤兒，復仇的種子》，頁52。

37 金重曉：〈追求n分之一的高宣雄style〉，收入《趙氏孤兒，復仇的種子》，頁148-152。

臺灣大學學術期刊資料庫

將刀放入刀鞘中，掏出書來讀讀，多長點心吧。」屠岸賈大傷自尊心而火更大，拔劍像牛奔去砍他，趙盾在原地蹲著只換個方向，把腦袋稍往後避開，屠岸賈說「那廝還挺敏捷！」。從開頭很短的一段文武大臣的對頭戲就充滿諷刺和詼諧，引起觀眾大笑。不過從此觀眾足夠理解兩人的文武對立及他們不同的性格。對無道無能的靈公，諷刺及喜劇化更爲辛辣。靈公上場，屠岸賈按摩諂媚，勸誅滅趙家，靈公用手把屠岸賈的頭壓下，把已經是一人之下萬人之上的屠岸賈做自己的座椅。上朝，靈公做想坐下的姿勢，陪著他的上卿魏絳馬上滑到他面前做他的座椅。這都是對靈公絕對權力有力的諷刺。這種以人爲物的表演方式早已見於《張協狀元》，有經濟效果和喜劇效果。但在此讓這麼高貴身份的人趴在地下做座椅，更有強烈的諷刺效果。

高導筆下，每個小人物都有戲，且民眾都很淳樸，所以很幽默。守門士兵也有戲，當初韓厥手下守宮門的兩個士兵，根本不必有台詞，但讓他們簡單自我介紹並說出夢想無法實現而發牢騷，就如我們板蘇利《赤壁歌》中的軍士悲歌。且配角們都一人多角，觀眾知道他說出的夢想就是他剛扮演過的人物，如刺客鉏麑等。他們二十年後做孤兒練武對手的兩個武士，下場時發現他們的父親原來是一起守門的，就有同類相從的親密感。兩個在戲裡只是個小小的配角，但他們也各有故事，有夢想和現實，還有家譜。這讓我們發現編導對每一個人物的深深的愛情。公孫杵臼的家童用背景幕向屋裡屋外探出不同腳傳話的表演，也是出自高導的遊戲精神。屠岸賈被孤兒抓走的時候，陪他的武士在旁拔劍，似乎要保護他的主人，卻慢慢往後退悄悄從背景幕縫裡消失，倒很可愛，也在諷刺人逃生的心理。像開頭鉏麑荒唐的死亡引起的笑聲，到最後通過程嬰的解說才揭發出來，那不只是幽默，而鉏麑選擇自盡，隱藏著更深刻的意味在其中，也說出歷史眞實很難顯現其全貌的深奧道理。可見高導的詼諧和諷刺，雖很輕鬆幽默，卻比任何嚴肅的說教還更確切地揭發我們隱藏在內面的心理和人生的道理。

結語：中國古典戲劇的在地化再創作

對韓國戲劇界來說，這一次國立劇團《趙氏孤兒》演出具有非同一般的意義。第一，中國古典戲劇潛力的再發現，第二，對中國戲劇在地化再創作的成功經驗。因爲之前中國戲劇幾次由韓國劇團搬上韓國舞台，但未曾受到如此的注目，表示中國古典戲劇和韓國觀眾的審美觀之間還沒找到適當的契入點。不過韓

臺灣大學學術期刊資料庫

國舞台這一次通過高宣雄導演的舞台語法與美學追求解決了這個問題，創造了二〇一五年首爾舞台又獨特又普世的韓國版《趙氏孤兒》，甚有意義。

高版採用了元雜劇和東方戲劇共有的空舞台美學，再輸入韓國特有的富於想像和詼諧的表現方式，既達到思想、情緒的深度，又加上審美和想像的愉悅，與現代韓國觀眾能夠充分溝通，並得到認可。不但讓韓國觀眾完全接受認可這十四世紀中國的古典戲劇，並被其內涵所感動、被其魅力而吸引。在國內舞台上包括莎劇在內的西方戲劇經常被演出，尤爲今年乃莎士比亞逝世四百週年，有許多莎劇演出，但相對於西方戲劇而言，韓國戲劇界對中國戲劇一直感到相當一段距離。那陌生感最大的原因，在於韓國對中國文化的理解停止於唐宋，一直忽略元明清時期的變化，對中國豐富的戲劇文化，不很留意。朝鮮五百年在性理學的薰陶下形成頑固的道學社會，重視性理、名份與禮法、倫理道德，清代以繼承儒家文化的嫡統自負，甚至以陽明學爲異端，因此無法出現像《牡丹亭》、《金瓶梅》等肯定情感與慾望的敘事文學。所以民間雖有假面劇等儀式戲劇和歌舞百戲，都是廣場藝術，上層士大夫階層並沒形成多樣而成熟的戲劇文化，只有板蘇利的說唱形式有十二個劇目留存，一直沒有形成舞台劇。二十世紀初受到外國戲劇影響，才開始採用分唱方式形成舞台劇，稱爲唱劇。且二十世紀初新劇跟著西勢東占的潮流和近代化的要求大發影響力，韓國戲劇界也以新劇（西方戲劇形式）爲主要舞台形式了。

一九四五年解放後韓國舞台上《雷雨》及曹禺的寫實主義戲劇有相當的反響。[38]但由於理念的差異，很長時間中國作家的作品被禁演，也是形成距離感的原因。建立大韓民國之後，中國戲曲主要通過中華民國的國劇演出才有所接觸，認識了京劇。一九九二年韓中建交以後開始接觸更多樣的中國戲劇。一九九四年創立的BeSeTo戲劇節是其主要通道，已積累二十多年的歷史，逐漸提高了對中國戲劇的理解。但不管傳統還是現代劇目，接觸機會不多，且審美感受也有所差異。尤其韓國劇團演出中國劇目很少。現代戲劇方面，二〇一一年在高行健戲劇節（吳秀卿藝術監督）上《冥城》和《生死界》的演出，值得一提。古典戲曲方面幾乎沒有演出。

[38] 1946年在首爾首演《雷雨》以來，在解放空間曹禺的早期作品都有演出。特別在1950年6月在韓國戰爭發發之前國立劇團演出《雷雨》很轟動。約半個月的演出，要買票的人排隊很長，首爾的文化人群體裡，口碑必須要看的劇目，有它一定的影響。但韓國戰爭休戰之後，在反共理念下就被禁演，一直到1988年國立劇團才重演。

臺灣大學學術期刊資料庫

這一次《趙氏孤兒》演出，是中國古典戲曲在當代韓國舞台上呈現的代表性在地化的演出。由此先重新檢討了田版《趙氏孤兒》的意義；可以發現這一演出不但介紹了中國現代戲劇舞台的高度成就，提供給韓國觀衆享受中國悲劇美感的機會，還通過一番實驗，回饋了中國舞台，也有意義。高版的演出，由於高導重視戲劇性和遊戲性的改編和導演及河成光等優秀演員們精彩的表演，不但十分能夠呈現和轉達原作具有的敘事力量和戲劇性，還使演出回歸戲劇本質的遊戲性，創造了很淳樸詼諧，又能深入揭發人心，又具有震撼力的舞台。不僅呈現出韓國特色的感人的舞台，更發揚了東方舞台美學自由活潑的藝術生命，給世界戲劇添光加彩。這一次成功的原因，可以說是混種文化裡散發出來的創意。韓國戲劇舞台不斷接受西方戲劇新的養分，更重要的是對包括韓國在內的東方戲劇美學有很深的體會，因此在接受中國劇目加以解釋和呈現時，以對東方古代文化深入理解爲基礎，再用自己獨特的審美感受發揮了創意。高版《趙氏孤兒》演出，既具有人類普世的價值和共鳴的感受，又帶著很自然樸素的韓國美感。它使韓國戲劇界發現了中國古典戲曲豐富的戲劇性，獲得了東方古典戲曲再創作的信心，不能不說是很大的收穫。中國戲曲值得大家重新挖掘其內涵的價值。

臺灣大學學術期刊資料庫

二十一世紀在韓國舞台上的《趙氏孤兒》——中國古典戲劇的當代化與在地化

吳秀卿
韓國漢陽大學中國語文學系教授

《趙氏孤兒》爲中國古典戲曲的代表劇目。二十世紀初王國維先生在他的《宋元戲曲考》中特舉關漢卿的《竇娥冤》和紀君祥的《趙氏孤兒》評價爲與世界大悲劇比也無愧色。本文要談二十一世紀在韓國舞台上的兩次《趙氏孤兒》演出。這兩次演出雖然都在韓國演出，也是韓國劇團的製作，以韓國演員爲載體，但一次是二〇〇七年中國導演田沁鑫執導，一次是二〇一五年韓國高宣雄導演執導。田沁鑫本以二〇〇六北京國家話劇院演出本爲基礎，基本架構一樣，但有所新的詮釋和實驗。田本敘事既採用解體故事的方式，韓國版實驗內容也是一種進一步的解體，主要在解體人物，如一個女演員扮演柔弱的孤兒、一個男演員扮演較有武勇的孤兒，各自趨向於程嬰父親和屠岸賈父親，這分裂的兩個自我在內面或發生矛盾或進行對話。但仍是整個舞台散發濃厚的悲劇氣氛，壓抑情緒支配全劇。二〇一五年韓國國立劇團製作的《趙氏孤兒，復仇的種子》，由高宣雄編導，尊重元雜劇本，但戲劇處理上增加了新的詮釋和處理，尤其可謂在當代韓國舞台上呈現的代表性在地化的演出。

高宣雄版《趙氏孤兒》演出，由於高導重視戲劇性和遊戲性的改編和導演及河成光等優秀演員們精彩的表演，不但十分能夠呈現和轉達原作具有的敘事力量和戲劇性，還使演出回歸戲劇本質的遊戲性，創造了很淳樸詼諧，又能深入揭發人心而具有震撼力的舞台。不僅呈現出韓國特色的感人的舞台，更發揚了東方舞台美學自由活潑的藝術生命，給世界戲劇添光加彩。這一次成功的原因，可以說是混種文化裏散發出來的創意。韓國戲劇舞台接受西方戲劇的養分,對包括韓國在內的東方戲劇美學有很深的體會，因此在接受中國劇目加以解釋和呈現時，以對東方古代文化深入理解爲基礎，再用自己獨特的審美感受發揮了創意。高版

臺灣大學學術期刊資料庫

《趙氏孤兒》演出，既具有人類普世的價值和共鳴的感受，又帶著很自然樸素的韓國美感。它使韓國戲劇界發現了中國古典戲曲豐富的戲劇性，獲得了東方古典戲曲再創作的信心，不能不說是很大的收穫。中國戲曲值得大家重新挖掘其內涵的價值。

關鍵字：趙氏孤兒　田沁鑫　當代化　高宣雄　在地化

臺灣大學學術期刊資料庫

The Zhao Family Orphan on the 21st Century Korean Stage —Contemporary Interpretation and Localization of Chinese Classical Opera

Sookyung OH

Professor, Department Of Chinese Language and Literature, Hanyang University, Korea

The Zhao Family Orphan (趙氏孤兒) is a very famous drama in the Chinese classical repertoire. Wang Guowei in his book, *A Study of Song and Yuan Drama*, paid high compliments to *The Zhao Family Orphan* and *The Resentment of Dou E* as very real tragedies in Chinese drama. In this paper, I'm going to carry out a comparative study of two performances of *The Zhao Family Orphan* on the Korean stage in this century. Both were produced by Korean actors of a Korean theatre group, though one was directed in 2007 by Tian Qinxin (田沁鑫) who is a prominent Chinese director of the National Theatre of China, along with the Michoo (美醜) theatre troupe; the other was directed by Koh Sun-woong (高宣雄) , who is also a prominent Korean director, invited by the National Theatre of Korea for the production in 2015.

Tian's is partly changed from her original Chinese version, so it can be considered as a Chinese version interpreted in a contemporary Chinese context. She reorganized the story into several different memories of one historical massacre by different characters, in a deconstructive way. In the Korean version, she added one more deconstructive experiment on character, such as two orphans of weak and strong character, who sometimes have conflict, and sometimes have conversation; also, three women as princesses: one is a lascivious woman, which means the self of sexual desire, the second one is performed by an actor, which means the desire for power, usually a masculine characteristic, and the third one is the self of motherhood. She filled the empty stage with the physical acting of the main characters and the chorus. Her stage was very rhythmical with strong visual images of red and black color, which presented a heavy and suppressed mood of Greek tragedy.

Koh's stage is pretty faithfully based on the Yuan drama version, because he believes it has great narrative power. But it disclosed the limits of that time, so director Koh developed much more meaningful interpretations of the revenge itself. Koreans are familiar with Confucian ideas as Asian values, and can easily accept the value of loyalty and filial piety, but we can't agree with the violence and massacre, especially because we still remember the Korean War, the blood for democracy and the recent

臺灣大學學術期刊資料庫

tragedy of the Sewol ferry in our own modern history. So we wanted to reveal the total fact about what righteousness is, and to confirm the value of self-sacrifice for loyalty and faith, but not the violence and massacre only for one man's power. That's why he put a really poignant scene at the end in which nobody listens to Cheng Ying or even cares for him when, after the same revenge, he ends his life to report the result to his dead friends, though the massacre was held by the king who wanted to keep his power on. It totally collapses not only him but also all the audience as they realize that revenge is all for nothing. So the person in the black suit, who is an outside character of the drama, brings a message: not to make any problem among people and to live together with love during your short life. For the presence of historical memory, Koh used several different ways to show the way it is remembered. Because the memory is usually one sided, not comprehensive, so at the beginning we only can watch a sketch about Chu Ni and Ling Zhe, and at the last scene Cheng Ying, the witness of the affair, revealed why Chu Ni died in that way and why Ling Zhe acted in that way through the explanation of the picture. The scene of Cheng Ying struggling with his wife to exchange his son and orphan not only leads the audience to an emotional peak but also lets them contemplate the conflict of human nature and the belief in social relationship. Because of the deep insight into human nature, I believe the scene added a new page in the story of *The Zhao Family Orphan*.

Koh's version gives us very strong message, not only in the theme and narrative, but also in presenting a very familiar, but fresh and impressive approach to the stage. Because Koh puts stress on theatricality and playfulness, he prefers an empty stage and very much depends upon the performance of the actors. The harmony of the actors and all the elements of the stage is the real virtue of this production. The most interesting characteristic of this production is the unique Korean style tragedy. *The Zhao Family Orphan* is the famous so-called "Chinese tragedy," and many directors feel the burden of how to show the tragedy. But director Koh approached it in his own Korean way, because Koreans used to use humor and satire as a light touch in dealing with deep sorrow and tragic fate. So the stage keeps on a speedy and cheerful rhythm until Cheng Ying's son is dead in the first act and even until the orphan comes to know his own story of survival in the second act. The performance fully displayed the aesthetic of the empty stage of traditional oriental theatre in a very interesting way. I believe the production not only revealed the power of the narrative of Chinese classical drama, but also brought up a universal dialogue with deep and new interpretations, and also created an interesting new stage of Korean style tragedy. It also contributed to arousing new concern about the staging of Chinese classical drama.

Keywords: *The Orphan of Zhao Family* Tian Qinxin Koh Sun-woong Contemporary Interpretation Localization

臺灣大學學術期刊資料庫

徵引書目

王國維：《宋元戲曲考》，臺北：藝文印書館，1974年。

田沁鑫：《我做戲，因爲我悲傷》，北京：作家出版社，2003年。

_____：《田沁鑫的戲劇場》，北京：北京大學出版社，2010年。

吳秀卿：〈中國戲曲在韓國的接受與傳播〉，《戲曲研究》第79輯，2009年9月，頁182-198。

_____：《宋元戲曲考譯注》，首爾：昭明出版社，2014年。

_____：〈同時代在韓國舞台上的中國戲劇〉，《同時代在韓國舞台上的外國戲劇》，首爾：演劇與人，2016年。

吳敢：〈從趙氏孤兒劇目演變看戲劇改編〉，《藝術百家》1986年第1期，頁114-119。

____：〈《趙氏孤兒》劇目研究與中國古代戲曲選本〉，《徐州教育學院學報》1999年第1期，頁15。

李大衡：〈趙武故事的變移〉，《洌上古典研究》第16集，2002年，頁237-260。

李政恩：〈《明沙十里》考〉，《韓民族語文學》第19輯，1991年，頁1-33。

車充煥、金進英：〈古小說《報心錄》系列的形成過程及其意義〉，《東洋學》第47卷，2010年，頁49-67。

孟稱舜：《新鐫古今名劇酹江集》，收入楊家駱編：《全元雜劇》初編第7冊，臺北：世界書局，1968年。

金成哲：〈《忠烈史傳》研究——以結構特徵爲中心〉，《古小說研究》第20卷，2005年，頁277-303。

_____：〈新資料手抄本《楊報恩傳》與《報心錄》的意義〉，《語文論集》第66卷，2012年，頁5-29。

金玟煥：〈關於韓國制定國家紀念日的研究〉，《韓國學報》第26期，2000年，頁129-161。

金性希：〈金性希的劇評——劇團美醜趙氏孤兒〉，《韓國演劇》2006年10月號，頁60-61。

金珉廷：〈導演採訪：高宣雄〉，《趙氏孤兒，復仇的種子》國立劇團Rehearsal Book 16，首爾：國立劇團，2015年。

金進英：〈《報心錄》的結構特色與文學價值〉，《韓國語言文學》第65集，2008年，頁179-211。

金重曉：〈追求n分之一的高宣雄style〉，《趙氏孤兒，復仇的種子》國立劇團Rehearsal Book 16，首爾：國立劇團，2015年。

紀君祥：《趙氏孤兒》，收入臧晉叔：《元曲選》冊四，臺北：臺灣中華書局，1974年。

徐松：《宋會要輯稿》，北京：中華書局，1957 年。

高行健：《對一種現代戲劇的追求》，北京：中國戲劇出版社，1988年。

_____：〈戲劇的潛能〉，《論創作》，臺北：聯經出版，2008年。

高宣雄：〈導演闡述：祝大家平安〉，《趙氏孤兒》演出手冊，首爾：國立劇團，2015年11月4日。

國立劇團：《趙氏孤兒，復仇的種子》國立劇團Rehearsal Book 16，首爾：國立劇團，2015

臺灣大學學術期刊資料庫

年。

鄭騫：《校訂元刊雜劇三十種》，臺北：世界書局，1962年。

劉麗文：〈元代歷史劇君臣觀念的民主色彩〉，《藝術百家》2010年第1期，頁107-110。

West, Steven and Wilt Idema. *The Orphan of Zhao and Other Yuan Plays*. New York: Columbia University Press, 2014.

臺灣大學學術期刊資料庫

臺灣大學學術期刊資料庫