

韓国現代劇演出家高宣雄の中国伝統演劇改編上演研究

洪栄林（延世大学・漢陽大学）

【要旨】

『趙氏孤児』は2015年に初演され、その年のドラマ賞を総なめにした。『灰蘭記』は2022年3月の初演である。両作はいずれもドラマユニット魔方陣の高宣雄の制作である。高宣雄は劇作家であり、演出家でもある。高宣雄は独自の舞台を展開し、高宣雄スタイルを確立したと言われており、あふれんばかりにエネルギー溢る遊び心を表現し、特異でキッチュな発想でドラマのシーンを再構成した。

高は「中国の話劇の特徴は、役者は役者であり、また、解説員でもあり、観客を、観客の理性的な状態と感性に身を任せる状態を行き来させる」と語る。また、これはドラマ本来の芸術的な感性を引き下げるものではなく、経済的にみてドラマのメリットを生み出していると言う。この点から考えて、中国のドラマは、高宣雄が追求する「ドラマはゲームである」という点で互いに一致する。また、高は「善悪の明確な区分けは、観客を惹きつけ、ドラマチックである」とも言う。また、『趙氏孤児』と『灰蘭記』の原作は、中国ドラマの形式や内容をよりしっかりと表現しながら、復讐の虚しさや真実の追求を伝えており、この点から見て、陳腐なものと言いきることはできず、現代性を有しているものである。

高宣雄演出家は『趙氏孤児』と『灰蘭記』の韓国改編版を通して、自らが指向する「ドラマ性」を表現している。本稿では、高宣雄が両作品の原作から何を取り入れ、どの部分を新たに改編したのかについて具体的に考察し、ドラマ性に対する彼の考え方を分析する。

キーワード：ゲーム性、ドラマの経済性、大衆性、ドラマ性

韓國現代戲劇導演高宣雄改編中國戲曲之演出研究

洪榮林（延世大學·漢陽大學）

【摘要】

《趙氏孤兒》在2015年首演，席捲了當年的戲劇獎。《灰闌記》於2022年3月首演。兩部作品都是由戲劇工作所魔方陣的高宣雄執導。高宣雄既是劇作家又是導演。高宣雄展現了自己的舞臺語法，被稱為完成了高宣雄的風格，而體現出充滿能量的遊戲性，用奇特的刻奇(kitsch)想法重新構成戲劇場面。

高宣雄說：“中國話劇的特點是，演員既是演員，又是解說員，引起觀眾來往於觀眾理性狀態和感性投入狀態。”他還說，這不降低戲劇本來的藝術感性，同時具有經濟地打造戲劇的優點。從這一點來看，中國戲劇與高宣雄追求的‘戲劇是遊戲’這一點相吻合。另外他還說：“善惡分明區分會吸引觀眾的投入，具有戲劇性。”又，原作《趙氏孤兒》和《灰闌記》更好地表現中國戲劇的這些形式和內容，同時告訴我們復仇的空虛感、真實的追求，從這一點來看，不能斷定是陳腐的，具有現代性。

導演高宣雄通過《趙氏孤兒》和《灰闌記》的韓國改編版本展現了他所指向的“戲劇性”，本論文將具體考察高宣雄從兩部原著中採取了哪些以及有哪些新改編，並分析他對戲劇性的想法。

關鍵詞：遊戲性、戲劇的經濟性、大眾性、戲劇性

一、前言

在韓國，中國戲劇是通過BeSeTo戲劇節只有少數作品被介紹過，到現在幾乎沒有被韓國劇團正式演出後引起有意義的關注。可是從2015年由高宣雄執導而韓國國立劇團製作的<趙氏孤兒，報酬的種子(以下簡稱為<趙氏孤兒>)開始，還有由劇工作所魔方陣演出的<駱駝祥子>(2019年首演)，<灰欄記>(2022年首演)以及由HaDDangSE劇團演的<一句頂一萬句I·II>(I:2021年首演，II:2022年首演)，中國戲劇作品數量逐漸增加，同時得到了觀眾和評論家的好評。<趙氏孤兒>在首演的那年，獲得東亞戲劇獎大獎和導演獎，同時被選定為韓國演劇評論家協會當年的“最佳劇目三”。<灰欄記>和<一句頂一萬句I>獲得由韓國戲劇協會發刊的月刊<韓國戲劇>被選定為2022年最佳劇目七。

如上的四部作品當中，前三者是由高宣雄執導的。高宣雄從劇作家開始從事戲劇活動，後來從事編劇兼導演，創立了劇工作所魔方陣。他把<趙氏孤兒><駱駝祥子><灰欄記> 連續改編執導，名副其實地被稱為中國戲劇專業導演，特別是傳統戲劇專業導演。<趙氏孤兒>是高宣雄他作為導演以國立劇團的名義製作的作品，並不是魔方陣的作品。可是這部作品裡融入了高宣雄從魔方陣的演出經驗打造的、連續到的固有風格，可以說這部戲的風格是與高宣雄和魔方陣獨特的風格有關。<趙氏孤兒>和<灰欄記>是由高宣雄改編元雜劇同名戲曲，可<駱駝祥子>改編老舍原作、鐘文農編的京劇版本。在這裡，筆者想要以前兩部元雜劇原著的作品為中心，考察高宣雄的戲劇世界和與原作的改編狀況。

二、高宣雄的戲劇觀和劇工作所魔方陣

導演高宣雄1968年出生，在大學參加戲劇社團的活動，畢業後在廣告公司工作，後來作為劇作家開始職業性戲劇活動。1999年，他的劇本<在憂鬱風景裡的女人>在韓國日報話劇徵文比賽中獲選，由此正式走上了戲劇創作活動。他的作品有<樂喜滿秀>(1999)、<流浪者，鄭汝立>、音樂劇<少年維特之煩惱>(2000)、<理髮師朴奉九>(2002)、<卡利古拉1237號>(2002)、音樂劇<卡門(Carmen)>(2003)等。他兼任導演，在2005年12月創立了劇工作所魔方陣。他一邊寫<沙子女人>、<大麻>、<八人>、<鋼鐵王>，一邊正式從事了導演工作。以後製作了 <KILLBETH>(在2010年獲得東亞戲劇獎演出獎、作品獎)，<蔚藍的一天>(在2011年獲得大韓民國戲劇大獎演出獎，又被選定為戲劇評論家協會的今年度最佳劇目三)，<卞鋼鐵和雍女>(在2014年獲得車凡錫劇本獎)。

劇工作所魔方陣(以下簡稱為魔方陣)在2005年12月創立了，在2006年以創立演出演<沙子女人>。魔方陣是有相同的行數和列數，并在每行每列、對角線上的和都相等的矩陣。他相信不管演員的感性與偏差，其全體和始終相等，又想着要製作精巧的戲劇，所以起了魔方陣這個名字。(sports東亞，2015.8.13.採訪報導) 高宣雄想劇團必須要有合為一體的哲學和意志才可以完成戲劇，他同時以尋找原有的原型性迴歸為宗旨。(魔方陣

博客<https://blog.naver.com/mbz2014/220435286250>。在下面，筆者要考察高宣雄和魔方陣的戲劇概念。

(一) 經過魔幻現實主義

魔幻現實主義(Magic Realism)是1925年由歷史學家和藝術評論家弗朗茨·羅(Franz Roh)提出的。高宣雄認為戲劇本身的原型性是遊戲，他剛走上了導演之路的時候標榜了魔幻現實主義。(sports東亞，2015.8.13.採訪報導) 他的<鋼鐵王>(在2009，2015年上演)和<八人>(在2008年上演)兩部作品被評為魔幻寫實主義的代表作品。他在這兩部作品中所實現出的魔術現實主義戲劇是指從一開始就反映事實，並魔術般再次改正事實，就是進行實踐戲劇的固有性。(Ju HyunShik 2016:268)

“魔幻現實主義”一詞同時蘊含了兩個無法兩立的對立概念，因此具有悖論(Paradox)。因為“魔幻”指奇異、超自然、無法用理性解釋的事件或現象，而“事實”是指在日常、世俗的社會環境中可以合理辨別真偽的。換句話說，在魔幻現實主義中，日常的東西會變得陌生和奇怪，陌生和奇怪的東西會變成日常。(Ju HyunShik 2016:272)

《鋼鐵王》中的魔術現實主義從主人公WangGi因父子矛盾、勞資矛盾、理想和現實背離而產生的內在矛盾而受到精神上的壓力，後來在熱處理爐被困70分鐘左右，精神上的壓力變成不鏽鋼而成為鋼鐵王的設定中體現出來。¹戲裡面的矛盾具有寫實主義的蓋然性，可WangGi變成鋼鐵王就是魔幻的幻想。壓力(stress)變成發音類似的不鏽鋼(stainless)。在唱劇<興甫氏>，很熟悉的傳統故事即<興甫與弄夫>裡出現的燕子就改編成江南燕子族。江南是首爾的南部，就是富裕的地區，燕子族則是指專門在舞廳裏陪中年婦女或貴婦跳舞，在女人身上撈錢的小白臉們。他又讓外星人登場，道破了覺悟。這樣的安排讓觀眾感受到既不是事實也不是魔幻的，而是超越奇異、陌生、奇怪的要素的某種東西。

(二) 追求大眾戲劇

魔方陣和高宣雄追求大眾戲劇。魔方陣在劇團創立十周年紀念演出過<紅桃><鋼鐵王>。當時高宣雄導演說“我覺得艱澀和複雜的戲劇好像是個假的。我希望我執導的戲劇是既容易理解又有其中深意的。如果還能打造出審美上的成就更好了，但首先我想要走讓人容易理解的大眾戲劇的路。”(E-daily 2015.8.5.採訪) 他從2010年到2014年就任過京畿道立劇團藝術總監，當時在地方巡迴演出或免費演出時與許多觀眾見面，領悟到戲

¹WangGi是一個拒絕上班工作的生活而追逐跳舞夢想的。白手起家的父親SungGook說服WangGi繼承自己的熱處理工廠事業。WangGi因生活困難就職於父親的熱處理廠工作，但和工人們相處得不好。SungGook為了降低人工費，解僱了多數工人，心懷不滿的工人們將WangGi扣為人質，關進熱處理爐。在這種情況下，熱處理自動化設備開動了，WangGi被困70分鐘後被救出，身體逐漸變成了不鏽鋼。WangGi成為國家和醫學界的監視和研究對象而被監禁，WangGi的生活就被徹底無視和疏遠。

劇應該既容易理解又感人。對他來說，〈鋼鐵王〉是在只想創造出他自己想要創作戲劇的時期誕生的，雖然具有魄力，確實是沒有整理好的作品，與此相比，〈紅桃〉是要滿足觀眾的要求(want)而創造出來的戲劇作品，雖然沒有魄力，但整理好的作品。(sports東亞 2015.8.13. 採訪) 選定這兩部作品作為魔方陣第十周年紀念演出劇目，是為了通過這兩部戲給觀眾展現出劇團的過去和未來。

魔方陣和高宣雄的大眾戲劇和以往的商業戲劇不一樣。因為他主張的大眾戲劇不是迎合觀眾喜好的戲劇，而是在實驗意想不到的想法和自由想像力等新的戲劇形式的情況下，實現大眾性。意想不到的想法和自由想像力都是和前述的魔幻寫實主義有關。高宣雄在標榜魔幻寫實主義時也追逐大眾戲劇。他所提到的大眾戲劇是與觀眾溝通的真正戲劇，也是讓觀眾容易理解、感人的戲劇。但是正如〈鋼鐵王〉中看到的那樣，在魔方陣的高宣雄初期演出，高宣雄想要毫無遺漏地傳達自己的想法，貪婪過度，整個作品裡過剩的表現有很多。身體動作過於抽象，出乎意料的想像力對觀眾來說缺乏說服力。(Pack Rora 2015:35-36)對此，高宣雄對此批評沒有節制。

〈紅桃〉是具有現代性重新詮釋1936年林善圭寫的日本強佔時期新派劇的代表作〈被愛情欺騙，為錢哭泣〉。²在韓國戲劇史裡，新派劇因過度的商業性、失敗主義性的感傷主義和熟悉的敘事而成為批判的對象。高宣雄巧妙地安排了誇張和節制這一相反的表現方式，使熟悉的敘事改編得陌生。(Pack Rora 2014:306) 觀眾們沒覺得無聊，能欣賞又容易理解又有趣的現代性風格的大眾戲劇。

追求大眾戲劇的高宣雄選擇〈趙氏孤兒〉和〈灰欄記〉。國立劇團向他委託導演時，他考慮到之前國立劇團演出的作品大部分是西方作品，所以他自然而然地將目光轉向到中國古典劇目，又想要演出符合國立劇團格調的戲劇性很強的劇目，所以選擇了元雜劇〈趙氏孤兒〉(國立劇團彩排冊16 2015:19)。對高導演來說，〈趙氏孤兒〉是善惡分明、戲劇性很強的復仇故事，從這一點來看，就是完美的大眾戲劇。(國立劇團彩排冊16 2015: 27) 對〈灰欄記〉，他還說明”我希望擴大更加遊戲性的表演，以標榜魔方陣風格的大眾戲劇”(大田日報，2022.3.9.)，可以看出他把〈灰欄記〉從大眾戲劇範疇內執導。

(三) 確保中國戲劇的經濟性和戲劇的原型性

高宣雄說明了自己執導中國傳統劇作品後的感想如下。

- ① 總之，只要有意在舞臺上講述有趣的故事，那是完全能做到的，又只要你願意，戲劇能隨時經濟上表現出來，而且超出預想的效果，不複雜、不帥氣也②可以製作出更深刻、更有風致的作品。我領悟到這些。(高宣雄 2022:42)

²劇情簡介:紅桃為了照顧哥哥的學業而成為妓女，遇到名門望族的兒子光浩結婚。對此感到不滿的光浩母親和妹妹鳳玉在光浩去北京留學期間把紅桃趕出去，光浩回國後以為紅桃出軌了。光浩與前未婚夫惠淑再次約定結婚，將紅桃誣陷為不正當的女人。紅桃受到衝擊，用刀刺死了惠淑，被警察哥哥逮捕帶走。

①是說明中國戲曲的經濟性，②說明無論如何，戲劇本身的藝術審美感並沒有下降。在中國戲曲，演員當成表演者兼說明者，有時候直接向觀眾說明角色的性格和處境、人物之間的關係、事件發生前發生的情況，讓觀眾快速認知劇情的狀況，觀眾同時快速投入到人物的狀況中，從而陷入故事之中。(高宣雄 2022:37) 他又指出中國戲曲用語言進行直接、單純的說明，具有單純的情節、善惡分明的人物關係，使用演員與角色的感情保持距離並進行說明的方式。高宣雄認為這些特點能讓戲劇最容易、效率最高與觀眾建立關係，因此非常具有經濟性。高宣雄還說明，他在執導中國戲曲的過程中，才得到確信使用語言可以實現舞台上的一切，而且這種方式確保並強化了戲劇原有的原型魅力即遊戲性。他認為，在變化無常的數字世界裡，只有以模擬的感性追求經濟戲劇，才能確保並加強戲劇的原型性。

高宣雄在打造高宣雄風格的過程中遇到中國戲曲。他從中得到提示，用於自己需要的地方。空蕩蕩的舞台、不斷地提醒觀眾這是一場戲的演出方式、正在進行遊戲的戲劇、像連珠炮一樣吟誦的文言體的台詞等在<趙氏孤兒>之前就成為高宣雄的風格，都是與戲劇的經濟性和遊戲性有關。從這一點，我們可以看出高宣雄他在中國戲曲裡找到了強化高宣雄風格的根據。

三、<趙氏孤兒><灰欄記>的故事情節改編狀況

<灰欄記>的故事情節基本沿襲了原作，分場也以元雜劇的楔子和折劃分如下：楔子，第一折馬員外住宅，第二折鄭州衙門，第三折押送的路上，第四折開封府。

<趙氏孤兒>共有六場，分別為：(1)復仇的序幕；(2)韓厥的義氣；(3)公孫杵臼的義氣；(4)犧牲羊；(5)復仇的決議；(6)報仇的尾聲。這部戲也是隨着元雜劇的楔子和五折的敘事結構，而且改變了原作的結尾和主題。下面以改編較多的<趙氏孤兒>為主進行考察。

(一) 復仇的空虛

在韓國，有了三個版本的<趙氏孤兒>演出，即2006年有中國話劇導演田沁鑫和韓國劇團美醜合作的、在2015年由HuangJunHeng執導的<武俠武戲趙氏孤兒>、2015年高宣雄版。在田沁鑫執導版本裏，程嬰和屠岸賈死了，程勃成為真正的孤兒獨自站起來，最終孤兒放棄了復仇。HuangJunHeng導演的版本以趙武為中心構成敘事，屠岸賈知道孤兒還活著，感到憤怒就拿劍殺程嬰，趙武不忍心殺屠岸賈，屠岸賈自己被趙武的劍刺中自殺。在結尾，趙武把自己有許多人的犧牲後才生存下來的事實銘在心中，決心將餘生充滿活力地活下去。前兩部戲都放棄向屠岸賈的報仇，可高宣雄版和原著一樣，程勃施行報仇，可是在結尾還是強調報仇的空虛感。

在高宣雄版<趙氏孤兒>裡，我們可以看出四個主要展現復仇空虛感的場面。第一是被抓住的屠岸賈和程嬰的對話。實現報仇的程嬰感到一陣空虛而說“現在，我什麼都沒有了，什麼都沒有剩下。”屠岸賈對他詰責說“你真了不起。在我身旁忍耐二十年？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。你為何這樣？不都老了嗎？你的人生到底算什麼？怎麼，很苦澀？”

第二，老朽的靈公恢復趙氏孤兒的姓氏，對相關犧牲者給予表彰時，將韓闕稱為韓月、將程嬰稱為程雲，一直不當回事。程嬰還問靈公是否會下令對屠岸賈家門的滅門之禍，暗示復仇又產生另外的復仇。

第三，在結尾，程勃因完成報仇而天真爛漫地高興，與此對比，最後舞台上只剩程嬰一人，所有死去的靈魂登場，程嬰高興地對每個靈魂分別行禮，但是他們都迴避，與程嬰擦肩而過，死去的靈魂都沒有表現出一絲的欣慰和歡喜之情，最後程嬰妻包着嬰兒露出欣慰微笑登場，可程嬰一發現她靠近的時候，她很露骨地迴避程嬰，面無表情地掠過。程嬰曾經對報仇和程勃發生了矛盾，程勃一直不願意施行程嬰等待了二十年的復仇，就這瞬間程嬰向天空說“各位！實在對不起你們了，如果在九泉遇到我，請迴避我吧。”對程嬰來說，靈魂的迴避是復仇失敗的時候才會發生，但是現在我成功復仇還收到他們的迴避。就通過這樣的結尾場面，高宣雄非常強烈地表現出了復仇的苦澀和空虛感。

第四，在結尾，程嬰和所有死去的靈魂都下場後，只有剩下了墨者，他用手弄一只白色的蝴蝶說“祈願各位以本劇為鏡，各自領悟其中真諦。祈願有生之年不制造、也不承受，這種憂患，務必和睦相處”，直白的傳達復仇的虛空感。

（二）重視個人意識

在高宣雄版<趙氏孤兒>裡，對於復仇程嬰與妻子，程勃有了兩次大大的矛盾。在原著裡程嬰的妻子沒有登場。原著編劇紀天祥從‘忠義’的觀點來思考，並沒有認識到犧牲的個人。(呂小平 2022:55) 在原著裡，程嬰對程勃說“他的性命也要舍哩，量他那孩兒打甚麼不緊。”，從中可以看出根本不在乎程嬰兒子的性命。在高宣雄版，程嬰的妻子知道程嬰為了救趙氏孤兒的性命要犧牲自己的孩子後，就與程嬰激烈發生矛盾。程嬰說要遵守和趙朔、公主、韓闕、公孫杵臼的‘約定’，要犧牲自己的孩子時，程嬰妻子極度輕蔑地向丈夫吐唾沫，並反駁說“那約定算甚麼！那義理算個甚麼！竟然為了別人的孩子，要殺掉自己的孩子！你說過的話算個甚麼！”她對遵照屠岸賈的命令來接孩子的士兵們大叫：“不在王侯將相家門出生的人，生來就該跟着別人的命運活或者死嗎？”程嬰妻子埋葬兒子時，怨恨地把匕首刺向程嬰三次，然後舉刀自殺了。這個情節被評為是全劇最感人的場面。高宣雄加上程嬰妻子和程嬰之間的矛盾細節和場面，表現了被犧牲的個人權利與‘忠義’的至少同等的價值。(呂小平 2022:55)

又程勃和程嬰的矛盾場面也表現出了個人意識。在原著裡，程勃從程嬰聽到屠岸賈滅趙氏家門的故事，就喊出“兀的不氣殺我也！”和“他他他，把俺一姓戮；我我我，

也還他九族屠。”可高宣雄的程勃說他不能相信從程嬰聽到的血色歷史的記憶，而且沒法理解。程勃說“我甚麼都沒看到。我只是看到了畫圖。我只是聽到。就這樣，你以為在我的心能產生復仇之心嗎？”於此，程嬰進行斷腕，還要自殺表現自己的決心，程勃才接受了記憶的真實存在，引發了要復仇的憤怒。就這樣，程勃和程嬰的對立、矛盾也像程嬰和其妻子矛盾的場面表現出忠義這一集體意識和重視個人生命的個人意識。程嬰反覆地喊叫你是趙氏孤兒，應該要復仇。可程勃向程嬰正在提問不是以趙氏家們唯一的生存者，而是作為一個人復仇行為是否妥當。

此外，有很多細節裡也突出了個人意識。原著除了主要人物以外，其他人物一般沒有台詞，也沒有情節上的作用。可是高宣雄版安排看門的士兵、張千、書童，並賦予了相關敘事，讓觀眾知道他們也有不亞於趙氏孤兒的個人敘事。例如，在第二場，兩位看門的對自己的夢想和挫折聊天，過了20年後和程勃一起登場的武士表明自己的父親曾經當過看門的，高宣雄就通過這些場面和敘事告訴我們：與程嬰對復仇的願望、趙氏孤兒的出生身份對比，世界上有與趙氏孤兒的復仇無關而活下去的個人。³

（三）加強愛的敘事

在<趙氏孤兒>，高宣雄安排程嬰妻子的敘事，提高了敘事的蓋然性和觀眾的共鳴。他說‘孝道’、‘善良’是能產生共鳴的感情，這些感情既是普遍的真理又是本質，他還說他要尋找這些。(sports東亞 2015.8.3. 採訪) 在這樣的思考情況下，高宣雄將父母對子女的愛當作<趙氏孤兒><灰欄記>的核心敘事。在<趙氏孤兒>，我們可以從趙朔和公主對趙氏孤兒的心、程嬰夫婦的對兒子的愛看出父母對子女的愛。<灰欄記>也更加強化張海棠母親和馬員外的愛。在原著裡，海棠母親看到家境貧窮，讓海棠去當妓女照顧家，海棠嫁給馬員外之後，就再也沒有登場，只通過海棠的發言，觀眾就知道她人死了。在高宣雄版<灰欄記>裡，在海棠成了嫌疑人而站在包待制之面前，海棠母親到海棠的夢境裡出現說“真沒有臉見你，只生孩子就不一定都當母親。我本來可以做得更好的。死後一看，帶錢和沒帶錢沒什麼區別。”，她還叮囑“我一定會在你身邊看着你”、“別放棄”。馬員外也出現在海棠的夢境裡說“在陰間知道的事情，如果能在陽間知道就好了，海棠阿，我的心裡充滿了對你的愧疚之心，可沒有辦法傳達給你。我一定會在你身邊看着你。”他們倆在包待制結束了判決時，再登場，給海棠撒上紙質花粉後下場。這個場面和<趙氏孤兒>裡死去的靈魂迴避程嬰的場面完全相反的。

³對此，吳秀卿以humanity分析高宣雄版。(吳秀卿2017)



<趙氏孤兒>(來源:國立劇團)



<灰欄記>(來源:魔方陣主頁)

四、追求戲劇原型性的改編

高宣雄在遊戲即演戲中尋找戲劇的原型性。(高宣雄 2022:40) 他所說的遊戲是‘演戲’。在韓國，‘演戲’一詞是指傳統時代藝人在遊戲空間展開的遊戲，與如今的戲劇相比，是更全面的概念，是與中國的小戲類似的。它是音樂、歌曲、舞蹈、語言融為一體，是綜合藝術，有跳大神、假面舞、專業演出團伙的演戲。(LeeSunMi 2011:7) ‘演戲’是以假定性為基礎，演員的說明和再現相融合，自由穿越時間和空間，在舞台上實現所有的事情。‘演戲’故意表現出這是戲劇，打造出演戲性的樂趣。

高宣雄說，他第一次接觸<趙氏孤兒>原著時，看到戲中人物被打死後，自己立即退場，他對此受到了很大的衝擊。(國立劇團彩排冊16 2015:19) 他認為，戲劇不應該隱瞞自己正在演戲的情況，就像遊戲一樣玩，利用‘演戲’方式，確保娛樂性和形式美。(高宣雄 2022:40) 因此，他在空蕩蕩的舞臺上用誇張的演技、與一般臺詞不同的具有新派調或像連珠炮似的既是快速又是吐出很長的臺詞，填滿故事情節。

(一) 空的舞臺與遊戲性

在空蕩蕩的舞臺上，以假定性為前提，一切皆能實現。<趙氏孤兒>的舞臺是從空蕩蕩的舞臺開始，一直堅持沒有布景的狀況。<灰欄記>只搭傳統房屋的框架，被用作海棠的娘家、馬員外的家、包待制的官衙。只是包待制的官衙的時候，才會把大鏡子掛在中央上側，這是表現出原著裡“這包待制是一輪明鏡，懸在上面，問的事就如親見一般。”《趙氏孤兒》的舞臺是地板稍微向前傾斜的，有時候舞臺中間凹陷或突起，用於人物的退場。在靈公的登退場時，後側呈聳立，使主君從高處下到低處，在程嬰的退場時，成為凹陷的結構，使低身份的人偷偷逃脫。就這樣，利用舞臺配置可視化與人物的身分地位有關的敘事。舞臺地板向前傾斜雖然可以看作是表現敘事的危機感，但也是為了程嬰向程勃展開卷軸時最有效的傾斜角度。在<灰欄記>中，把舞臺後半部分擡高，打造為陽間和陰間的境界、包待制審判場。在<趙氏孤兒>中，毒藥、輪子、程嬰被截斷的

手臂等舞臺道具與場面無關，直接掛在空中露出，然後敘事演到相關部分就下到舞臺地板來，讓演員拿着用。兩部作品都沒有跟着劇中的空間變化而改變舞臺背景。特別是在〈趙氏孤兒〉，舞台上一直沒有任何布景，而且在最後場面，在空舞臺上只剩下一隻蝴蝶時，這部作品的主題即程嬰感受到的復仇空虛感露出得更強烈。



〈灰欄記〉的舞臺布景和明鏡
(來源: 魔方陣主頁)



〈趙氏孤兒〉的舞臺
(來源: 國立劇團主頁)

高宣雄以假定性為基礎，添加誇張性的演技，同時強調戲劇的遊戲性。開始〈灰欄記〉演出之前，演員拿着棍子道具，而繞着觀眾席數次強調無論怎麼捱打都不會疼，又讓觀眾體驗。這是為了告知海棠在遭受棍棒折磨的拷問場面中，無論被打多少次棍棒折磨，她都不會疼，讓觀眾知道這是假的、我們在演戲的。〈趙氏孤兒〉雖然是悲劇，可還有很多喜劇性的場面讓人笑。例如，像南戲〈張協狀元〉一樣，〈趙氏孤兒〉的演員成為神廟的門、桌子、椅子。在〈趙氏孤兒〉演出裡，屠岸賈和魏絳成為靈公的椅子，就戲劇化了靈公的絕對權力。靈公首次登場時，他想要坐下就稍微抽出臀部，魏絳一看就滑行成為靈公的椅子。接着，靈公給屠岸賈下令成為椅子，然後坐在屠岸賈的背上，表現出靈公凌駕於屠岸賈。過了二十年後，衰老的靈公登場又要坐下，把臀部稍微抽出來，可周圍沒反應，靈公又稍微抽出來，又沒反應，結果沒有一個臣子過來成為他的椅子。還有，在程嬰去找公孫杵臼的場面，公孫的書童在門外的程嬰和屋子裡的公孫之間走來走去傳達說話的時候，他一會兒把臉放進舞臺帷幕內，一會兒把臉伸到舞臺帷幕外，表現出空間的移動，既有戲劇效果又有遊戲性。

在元雜劇裡，演員經常冗長地重新說明已發生的敘事。高宣雄在〈灰欄記〉中把說明的賓白保持下去，但並不是冗長地說明已發生的情況，而是以假定性和遊戲的方式如下處理了。

張林 你是說她這樣，那樣，這樣，那樣，然後員外回來，就這樣，那樣，對嗎？

員外難忍怒火，這樣，那樣，這樣，然後給我鹽，給我鹽，然後...

張海棠 突然倒下，口吐白沫。

鸚鵡 然後，她反而把她拉到衙門，這樣，那樣，那樣，就這樣。

張林 所以，如今戴上了九斤半的枷。

(二) 出入虛構內外: 運用墨者

兩部戲都運用墨者。墨者經常在日本歌舞伎和文樂裡能看到，被稱為黑子（くろこ）或黑衣（くろご），是移動布景或操縱木偶。他雖然登上舞台，但觀眾應該認為沒有。墨者幫助迅速傳達道具或舞台清掃等。例如，在〈趙氏孤兒〉，趙盾把他正在讀的書交給墨者。墨者還直接或間接地參與演出，產生戲劇效果。例如每個人物在死亡時墨者都展開扇子，遮擋死亡的樣子。屠岸賈和趙盾之間展開扇子，表現出兩人間有無法跨越的圍牆。還有，展開扇子表現出鉅麗跳的圍牆。靈輒一臂扶着車輪，一手策馬，帶趙盾奔跑的時候，墨者拿摺疊的扇子扎了好多次靈輒的背，表現象雨一樣插在背上的箭。另外，屠岸賈兩次將嬰兒仍在地上時，墨者將嬰兒接住放在地上，屠岸賈最後第三次哇的一聲把嬰兒仍到地上殺的時，墨者似乎不忍心看到那個場面，用更大的扇子遮住自己的視線。這一邊強化了屠岸賈殘忍的一面，一邊把觀眾和編劇的心情代言。在程嬰的兒子死亡的場面，墨者像其他的死亡一樣，想讓死去的嬰兒退場，但是程嬰不想讓給他，墨者就看着父子倆看了半天，默默地退場。最後弄着蝴蝶說復仇空虛感並向觀眾祝願。總之，墨者以全知視角或觀眾的視線來參與敘事情節的發展。

在〈灰欄記〉，高宣雄更加利用‘演戲’的方式使用了兩人墨者。在原著裡，壽郎只登場，在判決過程中，他只說了一句“媽媽”。可是在高宣雄版裡，將壽郎製作成孩子大小的木偶，並讓人偶操縱者即墨者登場，讓壽郎積極參與劇情。另外，還安排了海棠的老朋友鸚鵡布娃娃和操縱者即墨者。鸚鵡就像〈趙氏孤兒〉的墨者一樣，在結尾概括了全戲的主題說：“要埋真相，可也向太陽暴露出來，要遮住虛假，可也像細鐵棍一樣穿透出來。”〈灰欄記〉運用了原著的賓百和曲詞。原著是由張海棠一個人唱歌表現感情，可在高宣雄版，鸚鵡和海棠互相溝通，表現海棠雖然時乖命蹇，鸚鵡一直同情她，安慰她。例如在第三折，在小酒館裡海棠遇到馬員外的妻子就一個人說白後唱“（白）好也。他同姦夫趕到這裏。待我對哥哥說來。（唱）這婆娘好生心狠，好生膽大，相趕到這裏，要乾罷如何乾罷。”高宣雄版改編成如下。

鸚鵡 哎呦？那臭婆娘和姦夫跟到這兒來了嗎？這個臭婆娘不光是心眼兒壞，還如此膽大包天？

海棠 追到這兒來，搞什麼鬼啊，你！在獨木橋上相遇了，我不能饒你！

如上，海棠的台詞分給鸚鵡，改編為兩人成一組說話。在另一個場面，鸚鵡當說明者，例如：

包待制 張海棠你從頭到尾依次供認！你為何為姦夫毒殺丈夫，並劫奪正妻所

生的兒女，騙取家產？

鸚鵡 海棠想說話，九斤青銅枷壓着鎖骨，說話又費勁，只能嘆氣。

張林 妹妹，快說吧。

在原著裡，哥哥張林同情妹妹海棠，可在高宣雄版，鸚鵡站在同情海棠的立場而以全知視角描寫海棠的狀況。在海棠遭受拷問的場面，鸚鵡說“在這世界，對有錢有勢的人簡單地結束判決，給沒有錢又斷線的人卻狠下心來，嚴刑拷打。”、“張海棠的眼睛陷入絕望，失去了光芒。一個懦弱的婦女怎麼能忍受這樣的拷問呢？”有時候，鸚鵡以觀眾的眼神、劇作家的眼神參加劇情敘事。海棠抓住逃跑的馬夫人，鸚鵡啄了她。在張海棠因嚴刑拷打而供認毒殺的時候，鸚鵡發出“嗚”的悲哀呻吟聲，反覆高喊“天啊，我要冤死了”。雖然在原著裡這都是張海棠的臺詞，但有分給站在第三者立場的鸚鵡，讓他演代理人同情、描寫海棠。

鸚鵡和壽郎是由墨者操縱，是登場人物。墨者不是登場人物。壽郎的墨者沒有台詞，鸚鵡有很多全知視角的台詞，高宣雄經常用墨者的方式，來回登場人物的劇情裡和外。

（三）吟誦體的疏離性台詞

從現實語言的角度來看，高宣雄認為原著的歌詞與現實語言不同而具有疏離性，他不改原著的歌詞就吟誦新派調朗誦體。新派調朗誦體臺詞聽起來非常誇張，矯揉造作，並具有非現實性。高宣雄已經在2012年運用過新派調的說法，讓觀眾體會到別樣的味道。原著裡的台詞和唱詞也伴隨着對場景的描寫、對感情的說明，按照如今從西方流入的現代戲劇觀點來看，可以說是敘事劇的具有疏離性的臺詞。高宣雄在他的導演版本裡充分運用這樣的疏離性臺詞。例如，屠岸賈要殺程嬰兒子的時候，原著只提到程嬰正在吃驚、悲傷的動作。在高宣雄版，改編為程嬰的如下臺詞：“糟糕！他臉燒得通紅，滿臉兇相，瞪着我的孩子。我心臟撲通撲通跳。不行啊，屠岸賈呀。不行啊，屠岸賈呀。不行。”在自己的兒子被殺的瞬間。程嬰只有描述屠岸賈的表情。並以幾句“不行”吐出兒子被殺的悲哀。高宣雄贊同在中國戲曲演員只擔當演技的功能，不是劇中人物。他說演出時只給觀眾傳達人物的感情就行。演員與劇中人物不一致，而且只起到傳達作用，他相信這種保持距離的傳達方式不會陷入狀況，反而更有說服力，讓故事進展很快。

五、結論

<趙氏孤兒>在2015年首演，席捲了當年的戲劇獎。<灰欄記>於2022年3月首演。兩部作品都是由劇工作所魔方陣的高宣雄執導。高宣雄既是劇作家又是導演。高宣雄展現了自己的舞臺語法，被稱為完成了高宣雄的風格，而體現出充滿能量的遊戲性。高宣雄說：“中國傳統戲劇的特點是，演員既是演員，又是解說員，引起觀眾來往於觀眾理

性狀態和感性投入狀態。”他還說，這不降低戲劇本來的藝術感性，同時具有經濟地打造戲劇的優點。從這一點來看，中國傳統戲劇與高宣雄追求的‘戲劇是遊戲’這一點相吻合。另外他還說：“善惡分明區分會吸引觀眾的投入，具有戲劇性。”又，原著《趙氏孤兒》和《灰欄記》更好地表現中國戲曲的這些形式和內容，同時告訴我們復仇的空虛感、真實的追求，從這一點來看，具有現代性。

導演高宣雄通過《趙氏孤兒》和《灰欄記》的韓國改編版本展現了他所指向的“戲劇性”。他的改編狀況可以分成兩個部分考察：故事情節的改編和追求戲劇原型性的改編。從復仇的空虛感、重視個人意識、加強愛的敘事空的舞臺與遊戲性之間的以假定性前提的運用、運用墨者而出入虛構內外的演出方式、吟誦體的疏離性台詞可以看出高導演的志向風格。

參考文獻

報導

Sports東亞。2015年8月13日

e-daily。2015年8月5日

大田日報。2022年3月9日

論文

Ju HyunShik。2016。〈高宣雄的〈鋼鐵王〉與魔幻寫實主義〉。《韓國演劇學》60號。頁267-296。

Paek Rora。2015。〈〈鋼鐵王〉的再公演〉。《公演與REVIEW》90號。頁31-37。

Paek Rora。2014。〈新派劇的再發見〉。《公演與理論》56號。頁301-307。

高宣雄。2022。〈關於中國傳統戲劇經濟性的想法〉，韓國演劇學會秋季研討會發表文。頁37-42。

呂效平。2022。〈韓國當代戲劇的「現代性」〉。韓國演劇學會秋季研討會發表文。頁43-60。

吳秀卿。2017。〈以歷史記憶與人性(humanity)再讀中國古典戲曲，趙氏孤兒〉。《中國文學》93輯。頁215-234。

Lee SunMi。2011。《小規模公演藝術團體的營運方案研究》。韓國藝術綜合學校碩士論文。

單行本

國立劇團。2015。《國立劇團彩排冊 16》