

## 趙氏孤兒的「史」與「劇」： 文述與演述

李紀祥\*

### 摘要

本文首先闡明「文述」與「演述」在「( 歷史 ) 敘述」上的分型意涵及理論依據。其次，以「趙氏孤兒」為敘事主軸，選取《左傳》、《史記》與紀君祥《趙氏孤兒》雜劇為文本來分析其「文述」中的敘事演變，考察其如何在起源文本《左傳》中的編年敘事，而發展至《史記》趙世家中的「下宮之難」，在「本事」與「新編」此二概念的對待中，一種事件的標題——即「趙氏孤兒」，是如何在歷史中發展形成，落於元紀君祥的雜劇中成為了「劇名」；一種敘事基調及主導意識，又如何影響著後人對《左傳》及《史記》之閱讀。再者，在「趙氏孤兒」此一標題言說自身成形的故事中，又如何地已顯現出了「歷史文本」間的「互異」及應當如何看待的線索。作為「演述」底本的雜劇劇本，其「劇情」在何處始為「劇」？其更動《史記》與《史記》之更動《左傳》有何不同？「文述」與「演述」的差異與同質何在？何處可以作為基點以進行探討？本文並考察「莊姬」——作為歷史的或角色的人物，出現在《左傳》、《史記》、《紀劇》及裘派搬演中的諸般不同之情節處理，以呈顯「書寫文本」與「影視文本」的對較。最後，在結論中，作者嘗試重提「何謂歷史劇」的古老議題，藉由「挪用歷史」角度的考察，討論其「歷史」抑「劇」之屬性，以啟歷史理論新視域展開之可能。

關鍵詞：文述、演述、趙氏孤兒、歷史劇

\* 作者係中國文化大學史學系教授。

## 一、前言：歷史敘述的三種類型

在前言中，筆者想先作一個有關「敘述」此一概念上的分型陳述。關於敘述 (narrative) 是什麼，已有相當多之論著在嘗試回答此一問題，本文也想將歷史敘述當成是敘述之一種，而將之區辨為三種型態：文述、講述、演述，這三種型態分別由「文」、「講」、「演」作為其特徵。固然，三者皆有文亦即底本，但三種底本在為何而作的意義上卻的確並不相同。文述是為「文」而寫的走向；如史書、小說。講述是底本為「講」而寫的走向；中國歷史上曾出現過此種講述性作品，如先秦之《春秋事語》、宋代以來的話本。演述的底本則是為「演」而生產的走向，以戲曲而言，內容包括了科、賓白、曲的提示，元雜劇、明傳奇、今日之京劇等皆屬此種，通常其底本便稱為劇本。<sup>1</sup>在後二者中，底本皆不是目的，講與演才是目的；唯有第一種方是以底本構成為其目的，活動特色主要在書寫／成文上，因為以書寫／成文為其敘述之特徵，故筆者將之稱為「文述」。而「講述」與「演述」，則係以「講」以「演」為其特徵，是故書寫並非其特徵，就算是沒有底本，它們也仍然可以進行以「講」、「演」為特徵的「敘述」，是故筆者將之稱為「講述」與「演述」。在此情形下，無論以書寫／成文為主的「文述」，還是以講、以演為主的「講述」與「演述」，都是一種敘述性本質。而如果其欲敘述者為歷史，那麼，歷史敘述就至少可以區辨為此三種類型，即歷史的「文述」、「講述」與「演述」。這樣，便擴大了歷史呈現方式上的視野，也讓我們知道一件事：「文述」之外，仍有敘述，也有歷史。

再者，本文雖已區分出敘述之三種類型為文述、講述與演述，但在論文之題旨與文脈上，將只討論文述與演述。在寫作方向上，文本的選擇將以《左傳》、《史記》及紀君祥的《趙氏孤兒》雜劇（以下簡稱《紀劇》）為主。所以選擇《左》、《史》、《紀劇》者，其一、《左傳》是歷史上最早出現有關趙氏孤兒此事記載的文本，是一個本事源出之所在；其二、選擇《史

1 《中原音韻》載：「悉如今之搬演南宋戲文唱念聲腔。」錢南揚認為「戲文」在後來演變中，已成為「南戲」、「傳奇」的專名，但照引文看來，有指底本的意思，因其上有「搬演」二字；正因「戲文」在用法上有此歧義，故本文用「劇本」、「底本」來表示其書寫文本。錢氏之說見其著《戲文概論》（臺北：木鐸出版社翻印，1988.9），頁1。

記》，是因為不論在古代、近代、現在，其皆被視為正史，是歷史書之典範，因而其敘事也被典型地與當然地視為歷史，比較《左》、《史》之不同，將有其意義。其三、選擇元代紀君祥之雜劇，是因《紀劇》乃第一個將「趙氏孤兒」事搬演上舞臺而演其劇者，後來之南戲、傳奇、京劇、地方戲曲莫不自其源出，是以《紀劇》就演述而言，亦佔有一重要位置。

關於紀君祥的《趙氏孤兒》，王國維的評價甚高，曾在《宋元戲曲考》中將之與關漢卿的《竇娥冤》並列，許為元雜劇中二大悲劇作品，其云：

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》。劇中雖有惡人交媾其間，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。<sup>2</sup>

雖然二劇是否為悲劇，迄今尚有異見，<sup>3</sup>然劇中有悲則必也，君不見二劇之劇名中，一有「冤」字、一有「孤」字。明末卓人月於《新西廂序》中曾以悲、喜終局比較其優劣，云：

天下歡之日短而悲之日長，生之日短而死之日長，此定局也；且也歡必居悲前，死必在生後。今演劇者，必始於窮泣別，而終於團圓宴笑，似乎悲極得歡後更無悲也，死中得生，而生後更無死也，豈不大謬也。<sup>4</sup>

其言從悲劇角度誠是，然又不然，但凡以忠、奸對立姿態演劇者，常以陷害忠良始，而以陷害忠良者無好報終，此所以宣百姓之情、洩小民之不平也；忠良者，以忠（臣）可代良（民）也。是故以趙盾為忠，以程嬰為義，以趙武為孤，以屠岸賈為奸，遂演出交織一段「趙氏孤兒」之本事與新編。

## 二、《左》、《史》、《紀劇》中「趙氏孤兒」文述析論

### （一）本事與新編

在有情節可言的歷史敘述中皆以敘事為本，而事是被敘出的，因之，事

<sup>2</sup> 見王國維，《宋元戲曲考》，收在《王國維戲曲論文集》（臺北：里仁書局，1993.9），頁124。

<sup>3</sup> 如張漢良即以為關漢卿之《竇娥冤》徵諸西方戲劇文類，應屬「通俗劇」。見其《關漢卿的「竇娥冤」：一個通俗劇》，收於氏著，《比較文學理論與實踐》（臺北：東大圖書公司，1986.2），頁167-185。

<sup>4</sup> 卓人月，《新西廂序》，轉引自吳毓華編，《中國古代戲曲序跋集》（北京：中國戲劇出版社，1990.8），頁298。

就是有情節敘述的核心，不論是文述、講述、演述，凡是敘事的，就會牽涉到事的構成問題；也無論其文本屬性是歷史的、小說、劇戲的，無論其事為真事、故事、劇事（戲），也都牽涉到事的構成；這就形成了從敘事論上可以談論的一個課題。關於歷史敘述之「歷史」二字的意涵，本文在此不打算自通行的客觀主義的那種看來唯一的定義：「原發生」的還原式概念入手；而寧繞一下遠路，從本事的概念入手。在此種指向下，首先看到的，便是一個起源文本與後繼文本之間異／同的聯繫，這種聯繫其實可以用「本事」與「新編」來作表述；在此一表述中，一個最初的、起源的發生，被描述在首先的文本中，成為被敘出的事件，而其實它可能只是因為是被認為現存最早所能見到的一種首次文本的「元事件」，但卻經常被視為是一種發生了的歷史，因而承載這個歷史發生的文獻，便被我們稱之為歷史文本，在客觀主義運作下，這個歷史文本中的敘事就會被稱之為「歷史敘述」，譬如說本文中提到的「趙氏孤兒」之現存最早之文獻《左傳》。

但是，依我們繞一下遠路的概念，這個被我們所見現存最早的敘事中之事件，其實只能被稱之為元事件——即本事，如果後繼的敘事是根據它而改編、填補、重塑、變化，甚至是考證、解釋、分析的話，那麼它更有可能是一種「本事」的概念。而所有對「本事」進行一種帶有差異性格的再敘述，便可成立為一種相對於「本事」的「新編」概念。

「原發生」是指客觀主義視野下的指涉，指向一種真正／原來發生了什麼的事件，但是「發生了什麼」卻總是牽涉到一種角度上的問題，即「敘」的問題，因而「原」就不是固定的；甚且，它總已是一種文本或紀錄，或是當時人的回憶。然而，即便是以回憶為基礎而構成的敘述，也不能宣稱記憶就是原發生的事件。在總是文本、總是敘述的情況下，就構成了一種不是「原（發生）事件」的狀況——只能是最早，被我們知道、發現，在「編年」順序之下，它是一個首次文本，也就是說，那種最初的、最早的，被我們發現的事件文獻、記、載、敘述，只能是一種元事件式的事本，而承載本事者，就是出現在首次文本中的原文。本文正是以此一概念，認為歷史往往僅是一種由原文衍生的東西，而對原文的再敘述，就是一種「新編」行為；當我們用「新編」一詞時，元事件的概念已轉指本事。在此意涵下，新編或重寫，往往便就是一種對原文敘述的本事中之縫隙或結構所作的填補、更動行為。本文於此處刻意對「元」與「原」作出區分，意在表明：「元」只是一

種編年次序上的首次文本之出現意涵；而「原」則是一種難以追求、不可復原的概念設定。

由於我們不能確定歷史意義下的原發生是什麼，因之我們也不能把《左傳》視為原事件，但我們卻可以把《左傳》視為本事，作為一種原文——首次文本中的元事件來閱讀。實際上，在此種理解下，《左傳》也只能作為一種元事件／本事，而不能作為一種原發生的原事件。因此，《史記》趙世家與紀君祥之《趙氏孤兒》劇便均成了相對於本事皆屬新編的一種敘述行為，不同者只在前者係為文而述，後者則為演而述。新編是歷史，還是本事是歷史？恐怕相對於「原發生」所欲揭示的「真實歷史」都還有一段距離。

在上述概念之觀照下，《左傳》中所傳述者自然是一種本事，值得注意的是，此種本事還尚須經過閱讀者從編年繫事中去提取再加以連綴，《左傳》才能成為此一本事的原文；而《史記》趙世家與紀君祥的《趙氏孤兒》則自是一種自原文／本事緣生而出的新編文本。對於《史記》通常我們視其為史，而《紀劇》則認其為劇，無論後者是或不是歷史劇，它總是劇。我們所據以判定《紀劇》是歷史本質的或劇戲本質的，其實僅係憑依著本事為標準，如果有人考證並宣稱《左傳》之敘事不可靠，且為非歷史的，則《紀劇》是否更不是歷史的？或者其更新本事的部份竟然就是歷史？這一理論層面的言說誠然令吾人驚奇，驚奇關於歷史的認知探尋仍然有許多待深入挖掘之處。更由於《左傳》相對於真實歷史（作為一種構想上的）還有一段距離，還有許多未曾「述」出者，因此，我們尚不能便遽然斷定《史記》趙世家所述者為虛構性填補；自然地，紀君祥的元劇，我們也就無法有所據地指稱其為「非法歷史」。當市井百姓欣賞雜劇、南戲時，是將其當作戲，也是當作歷史來看待的；在填補、異動性上，各人有各人的想當然意識層面，我們稱之為「作者性」的合情入理性，包括被稱之為本事、元事件、原文、歷史的《左傳》之「文述」在內。因而，本題便又終將指向「歷史性」問題，以此重啟「何謂歷史」的多元性義，包括了在劇中演述歷史的可能性。

## （二）《左傳》之敘事

關於「趙氏孤兒」成為一個事件，以及以此作為事件之標題，究其實，是在《紀劇》中才首次出現，因此，如果我們用「趙氏孤兒」的事件觀去閱讀《左傳》及《史記》，說實在的，表示我們已經受到了《紀劇》之影響，

受到其「標題」之影響閱讀《左傳》，才會在《左傳》之分年記事的體制中去尋覓「趙氏孤兒」始末的線索、牽涉，以及來龍去脈。在《左傳》中，原本是沒有一個被寫就的事件喚作「趙氏孤兒」的。在高士奇的《左傳紀事本末》中，倒是有一個大標題：「晉卿族廢興」，在卷 31 中，屬列於「晉」事。然而，不僅「晉」事中共有 11 卷（卷 23-31），即 11 個大標題，如本卷之前的「晉楚弭兵」，之後的「晉并戎狄」；抑且，在本卷「晉卿族廢興」中的有關「趙氏孤兒」這一段記事，也只是其中所載之片斷而已。<sup>5</sup>顯見關注到這個晉國發生的種種事跡中，把焦點置於「趙氏孤兒」者，是元代的紀君祥；同樣是以敘事本末來閱讀《左傳》，清高士奇的閱讀就和紀君祥有著不同的取向。這種情形也同樣出現在《史記》的趙世家，在趙世家中，誠然已出現了有類於以「趙氏孤兒」為情節中心的敘事，但是，《史記》卻沒有任何關於這一大段敘事可以命名其為「趙氏孤兒」的暗示，有的倒是另外一個稱呼命名：下宮之難。凡三見，一出於公孫杵臼之口：「小人哉程嬰！昔下宮之難，不能死。」二見之於諸將之回復晉景公：「昔下宮之難，屠岸賈為之。」三見之於程嬰與趙武之對話：「昔下宮之難，皆能死。」這顯示出諸當事人對於事件的回憶有一個稱名：即「下宮之難」，不僅景公、韓厥、諸將，相信其餘的許多晉卿，甚至族人，也都知道「下宮之難」指稱的是一次事件，以及是什麼事件。因此，《史記》趙世家中這一大段敘事文字，如果有一標題的話，應當叫做「下宮之難」。<sup>6</sup>

我們已經首先指出了一種存在於《左》、《史》、《紀劇》之間的差異性，以及如果貫穿《左》、《史》、《紀劇》間的聯繫的話，那麼在此三者中，的確有一個「趙氏孤兒」的故事正在逐漸發展、成形，並且初步完成於紀君祥的劇本中，反映在他為此一劇本的標題取名上。如果沒有《紀劇》，吾人是否仍然會用「趙氏孤兒」之主題意識及事件觀去閱讀晉靈公元年（西元前 620 年）迄晉景公 8 年（西元前 592 年）時繫於《春秋》經下的《左傳》敘事，殆不無疑問。當然，用《史記》趙世家的「下宮之難」之事件觀去閱讀《左傳》，也許正是後來會產生「趙氏孤兒」的緣由，這是毋庸置疑

<sup>5</sup> 見高士奇，《左傳紀事本末》（臺北：里仁書局，1981.12）目次。在馬驥的《左傳事緯》（濟南：齊魯書社，1992.6）卷 4 中，倒是有一個約略相近的標題 晉趙氏之難。

<sup>6</sup> 但在韓厥與晉景公稱指「下宮之難」事件時，本身的對話即參預著這次事件的延續與發展，因此才有了「復孤」 反其田、立趙武；也因此，站在事後的角度與韓厥、景公對話中的回顧，是不同的；因為，吾人之回顧顯然已將他們的回顧納了進來。

的。譬如劉向《新序》中的敘事，情節雖然雷同於（襲自）《史記》，但是重點卻落在程嬰、韓厥二義士上，所以劉向將此事繫於《新序》之「節士」篇；而另一著作《說苑》，則同樣的敘事係屬之於「復恩」篇。可見自《史記》「趙世家」之敘事初步成形以來，仍然可以有不同之面向發展，包括了主題意識及所訂標題之事件觀，在此一縱向發展上，《紀劇》的「趙氏孤兒」顯然標題觀便不同於《新序》、《說苑》。反倒是繼紀君祥之後發展出的明清傳奇《八義圖》，標出的標題及主題意識之取名，有類近於劉向「節士」、「報恩」取名之走向者。因之，今日我們凡言「趙氏孤兒」事件，無論其稱此名，是言「史」、言「故事」、言「劇」，也無論其指向《左》或指向《史》或指向《紀劇》，其實都已經混同了《左》、《史》及《紀劇》而為說，至少在稱名意識上用「趙氏孤兒」反映了什麼，這一「歷史性」吾人必須先行指出。

關於《左傳》之敘事，正如上所言，無論其是否原為《左氏春秋》，至少現在吾人所見所用的本子是解經的傳本，因此，《左傳》之敘事特色，便是必須繫屬於「經」之編年下，而編年之下之事件則是成散狀碎片態的，必須要靠一讀法才能將之組合成一事件態，無論此一讀法是為了解經而成立，為了還原元劇、傳奇之本事而成立，或是為了構組成一始末而成立，云《左傳》以事解經時，須知即便是已被剪貼過的《左傳》，其事也仍然是可待重組的。因之，吾人現在所進行的所謂在《左傳》中有關「趙氏孤兒」的本事之閱讀，本身就已是一種有「先在意識」之下的主觀閱讀行動。

從「趙氏孤兒」的角度來閱讀《左傳》，自然最重要的一段文字是繫於魯成公 8 年（晉景公 17 年，西元前 583 年）下的一段敘事：

晉趙莊姬為趙嬰之亡故，譖之于晉侯，曰：「原、屏將為亂。」欒、郤為徵。六月，晉討趙同、趙括。武從姬氏畜于公宮。以其田與祁奚。韓厥言於晉侯曰：「成季之勳，宣孟之忠，而無後，為善者其懼矣。三代之令王皆數百年保天之祿。夫豈無辟王？賴前哲以免也。《周書》曰『不敢侮鰥寡』，所以明德也。」乃立武，而反其田焉。<sup>7</sup>

然後由此延展，或回溯，或旁及其他，漸次勾勒出一大致之輪廓概圖。首先在成公 8 年下的繫事，由上引文明顯可見是一段反映了晉趙卿族兄弟間的失和及由莊姬之通趙嬰所引起的「下宮之難」，一般稱趙嬰與莊姬間之私通為

7 見楊伯峻，《春秋左傳注》（臺北：漢京文化公司翻印，2冊），冊1，頁838-839。

「亂倫」，但是，仍然有一個閱讀上的問題，即：究竟「下宮之難」所述的是「莊姬」的復仇，還是「趙孤」的復仇。無論如何，《左傳》雖仍未明言趙武究係誰子——朔乎？嬰乎？<sup>8</sup> 趙孤（武）確已出現。關於莊姬（趙朔之妻）私通趙嬰之事，以及趙嬰被趙同、趙括放逐於齊事，成公 5 年記載甚詳：

五年春，原、屏放諸齊。（原注：「謂趙同、趙括逐放趙嬰齊于齊國。」）嬰曰：「我在，故欒氏不作。我亡，吾二昆其憂哉。且人各有能、有不能，舍我，何害？」弗聽。<sup>9</sup>

因此，基本上，呈現於《左傳》中的事件，讀法之一，是一個以亂倫與立孤為基調的敘事，換言之，是「趙武（或趙孤）中興」之事件，但反映在此事件之末的，《左傳》其實重點放在韓厥之言，而並非詳述其中興之經過。讀法之二，是整個事件中，趙卿本身間有嫌隙，嫌隙產生的衝突中，趙嬰與趙莊姬顯然是主要角色，而初步歸穴於「莊姬復仇」，也許趙孤是趙嬰之子，則「莊姬復仇」與「武從姬氏畜於宮中」就更合理。總之，無論趙孤是趙朔抑或趙嬰之子，都無害於韓厥之建言：「反其田」與「立趙氏之後」。讀法之三，趙卿間不僅有內隙，同時與他卿尤其是欒氏更有嫌隙，故趙嬰方曰「我在，故欒氏不作，我亡，吾二昆其憂哉！」果不其然，趙嬰亡後，助莊姬復仇的，正是「欒、郤為徵」。由此，吾人似已可見出，在《史記》與《紀劇》中，作為與趙氏一族興滅的主要對立者——屠岸賈，也正是一同為晉室公卿但與趙氏不和的人物或角色。從以上的讀法擴大而言，繼續由成公 4 年回溯，吾人將發現一更有趣之敘事，即真正主導趙氏族滅族興的，恐怕還不僅僅在於內隙與外嫌而已，而更在於趙氏與晉室從趙盾開始就已伏下的衝突。晉襄公卒，應立靈公，然趙盾以靈公年少，欲立長君，遣使至秦欲迎公子雍，然靈公生母穆嬴以先君之言責於趙盾，曰：「先君何罪，其嗣亦何罪？而外求君，將焉置此？」又曰：「今君雖終，言猶在身，而棄之，若何？」此一記載在魯文公 6 年（西元前 621 年）的敘事反映的是晉襄公之託

8 如果根據宋王應麟《困學紀聞》的說法，就更有意思，也更能貫穿《左傳》所述之圖貌，據王氏所言，魯宣公 12 年（晉景公 3 年，西元前 597 年）時，趙朔為晉下軍正卿，而成公 3 年（晉景公 12 年，西元前 588 年）晉作六軍，有趙括、趙旃而無朔，王氏遂推測「趙朔已死」，則魯成公 4 年趙嬰私通於莊姬時，朔已亡故。此說可能更為合理的解釋了趙嬰與莊姬間的背景，是因朔已不在人世，則趙武為孰之子，而其隨莊姬畜於宮中之故，以及莊姬何以進譖報仇之故，也就更能瞭然。

9 同註 7 引書，頁 821。

孤，與趙氏之專權到能另立他君，以及靈公生母的行動終於導致靈公得立，這也正是晉靈公與趙盾不合之因。因之，晉靈公 2 年（西元前 619 年）秋 9 月所記，靈公安排酒宴伏甲及冀欲殺趙盾之事，也就不足為奇。而後來弒靈公者為趙穿，靈公被弒時，盾又適在邊境，至有董狐太史所書「趙盾弒君」事，以及孔子對趙盾及董狐兩邊俱揚的言談。<sup>10</sup>但是靈公既與趙氏有隙，且欲殺趙盾，焉知趙穿之弒靈公，趙盾「不在」之意為何？董狐「書法不隱」，又焉知趙盾不是真弒其君之主導者，至少也是漠然不視或默而許之？因此，雖然成公續立，趙氏兄弟權勢仍大，但又焉知繼成公之景公不自親仇、政權兩方面對趙氏一族有所猜忌，則莊姬之進言與欒、郤氏之為徵所導致趙氏族幾滅者，至少有景公涉入默許之成份，此一推測，倒也不是不能成立的一種讀法。這樣說來，《左傳》將敘事結穴於韓厥之言，果是有意義的，因為韓厥之言竟然能由「懷德」入手，令景公思念趙氏扶立晉室功績，而復立武，反其田，可見其言之為《左傳》作者所重視。

### （三）《史記》 趙世家 之敘事

首先，關於「下宮之難」，《史記》中確有異說，分別出現在 晉世家 與 趙世家 中，前者承襲《左傳》為說；後者則究為異說，為太史公兩存異說之書例；抑或為訛；尚有不同意見。然所牽涉者，為 趙世家 所述無論為訛、為異說，反映的都已是一種以《左傳》為本事， 趙世家 所述為新編的閱讀。在 晉世家 中，其本事實源自《左傳》，歷來均無異見；唯後者——即 趙世家 中的敘事，則究竟其是否另有所本，抑或 趙世家 本身，即可視作一自為之本事？楊伯峻與范希衡顯然均認為 趙世家 係另有本事來源，源於戰國傳說，雖然楊氏復以《左傳》、《國語》為據，斷 趙世家 所載之「不足為信史」。唐張守節《史記正義》云：「今河東趙氏祠先人，猶別舒一座祭二士矣。」<sup>11</sup>顯然這一說法，也反映了民間流傳，而且與《說苑》、《新序》的 節士、復恩 篇所述有所關聯，或者即反映其為同一來源。再者，根據高士奇的推測，「然考之《國語》，迎文公者，

<sup>10</sup> 見《左傳》魯宣公 2 年之記載。同前註引書，頁 662-663。

<sup>11</sup> 楊伯峻說見註 7 引書，冊 1，頁 839。范希衡說則見所著《趙氏孤兒與中國孤兒》（臺北：學海出版社，1993.5），頁 16。張守節之說見《標點本史記》（臺北：宏業書局，1987.6），卷 43 趙世家，頁 1785。

有屠岸夷，賈或即夷之子孫乎。」<sup>12</sup>其次，如趙世家是自為本事，就表示太史公在《左傳》之外，獨立撰就了另一種版本狀態的敘事，而此一敘事之情節、立意、著眼，大有不同於《左傳》、晉世家者在。因為，既然晉世家及六國年表中之記事與《左傳》相符，就表示太史公確曾詳閱過《左傳》中之敘事，也表示太史公在撰趙世家時必曾認真考慮過如何下筆的問題，因而在已成的趙世家中，寧取所謂民間傳說以為本事，或者說寧自立本事、別作敘事，即反映了太史公在此或認為復仇立孤的事件較之《左傳》中「亂倫滅族」之事件更為「實錄」。

關於太史公自為本事，古今學者多有自其敘事之虛構處著眼，提出年代不合、情節自創、人物假立等說，定其敘事之本質，為虛構，是小說、傳聞、劇，而非歷史。如孔穎達《左傳正義》即云其為「妄」：

史記又稱有屠岸賈者，有寵於靈公，此時為司寇，追論趙盾弑君之事。誅趙氏，殺趙朔、趙同、趙括，而滅其族。案二年傳，欒書將下軍，則於時朔已死矣。同、括為莊姬所譖，此年見殺，趙朔不得與同、括俱死也。於時晉君明諸臣彊，無容有屠岸賈輒廁其間，得如此專恣。又說云：公孫杵臼取他兒代武死。程嬰匿武於山中，居十五年，因晉侯有疾，韓厥乃請立武為趙氏後，與左傳皆違。馬遷妄說，不可從也。<sup>13</sup>

宋洪邁《容齋隨筆》之評斷亦常見引：

春秋於魯成公八年，書晉殺趙同、趙括，於十年書晉景公卒，相去二年，而史記乃有屠岸賈滅趙氏，程嬰、公孫杵臼共匿趙孤十五年，景公復立趙武之說。以年世考之，則自同括死後，景公又卒，厲公立八年而弑悼公立，又五年矣。其乖妄如是。嬰杵臼之事，乃戰國俠士刺客所為，春秋時風俗無此也。<sup>14</sup>

清趙翼云：

以理推之，晉景公並未失國政，朔妻其姐也，公之姐既在宮生子，賈何人，輒敢向宮中索之，如曹操之收伏后乎？區區一屠岸賈，位非正卿，官非世族，乃能逞威肆毒一至此乎？且即史記之說，武為莊姬所生，則武乃趙氏嫡子也。而晉世家又以為庶子，則其一手所著書，已自相矛盾，益可見屠岸賈之事，出于無稽。而遷之采摭，荒誕不足憑也。史記諸世家多取左傳、國語以為文。獨此一事，不用二書，而獨取異說。而不自知其牴牾，信乎好奇之過也。<sup>15</sup>

<sup>12</sup> 同註5引書，發明，頁450。

<sup>13</sup> 見孔穎達，《左傳正義》（臺北：大化書局影印，阮元十三經注疏本附校勘記），卷26，成公8年傳，頁21-22，正義曰所云。

<sup>14</sup> 洪邁，《容齋隨筆》（臺北：臺灣商務印書館，四部叢刊續編），卷10「程嬰杵臼」條，頁8-9。

<sup>15</sup> 趙翼，《陔餘叢考》（臺北：世界書局，1960.12），卷5「趙氏孤之實」條，頁8-9。

以上諸人言論，其實已意在懷疑太史公此事之不為史，而為訛，為虛構；換言之，是與主張太史公為「異說兩存」之例者對立的，後者尚存有其為「史」之可能性，可供後人進行再比對、考證，而前者則確已論斷《史記》中存在著「非史」性敘事了。但此處可予補充者，為有關人物虛構方面，今人亦有說，意欲納虛為史，試圖提供真有其人的可能憑據，如針對屠岸賈、程嬰二人，便有學者以班固《漢書》古今人表為據，認為此二人名即出現於表中，證明為一歷史人物，而非烏有；雖然古今人表上，屠岸賈作屠顏賈；但是，此點確實已足啟後人對趙世家作出可能的反虛構之認知，即以為在「史」還是「妄」上，大有餘地可再商。<sup>16</sup>總之，無論趙世家是相對於《左傳》本事的新編，還是自立本事的以虛為史，太史公在趙世家中的敘事，確實已將《左傳》以來的敘事，帶出了一個可能的「趙氏孤兒」朝向元劇之走向。

在趙世家中，確實是已出現了托孤、救孤、撫孤、復孤為主軸的敘事，雖然還未稱名為「趙氏孤兒」，但是已經有了一個以「趙孤」為中心的情節貫穿，自「下宮之難」後朝向以「復孤」為中心的發展。特別是「托孤」，講的是趙朔托孤給韓厥之事，這是在《左傳》中未曾交待清楚的一個人物，趙世家中則已認定趙朔為「孤兒」之父，趙世家對此事之記載為：

賈為司寇，將作難，乃治靈公之賊，以致趙盾。遍告諸將，曰：「盾雖不知，猶為賊首，以臣弑君，子孫在朝，何以懲罪，請誅之。」韓厥告趙朔趨亡，朔不肯，曰：「子必不絕趙祀，朔死不恨。」韓厥許諾，稱疾不出。

如前節所言，《左傳》中對「趙朔」的下落是交待不清的，如據王應麟所考證，早在莊姬與趙嬰私通之前，趙朔即已亡故；如是，這樣的結果與趙世家顯然造成了真正的對立，因為兩種版本中決定了趙武之生父為嬰或朔，從而也就使得環繞在武周邊的人物產生了不同的意義。趙世家顯然作了趙朔、莊姬、趙武三者間為一家庭關係的處理，因而也就刪去了莊姬與趙嬰私通的情節。但晉景公發動族滅趙氏事件的動因呢？因此，屠岸賈的登場也

16 見班固，《漢書》古今人表。以古今人表為據而提出「兩存異說」為「史」之可能性者，見李興國，趙氏孤兒的故事及其他，收在《司馬遷與史記論文集》第1輯（西安：人民出版社，1994.9），頁424-433，其副標題即為「史記記事兩存異說釋例」。案、高士奇亦主太史公為兩存異說，見註12引書。而楊秋梅之趙氏孤兒本事考（《山西師大學報》，1987：2，頁75-78）則力駁兩存異說之妄，以《左傳》為本事，證明趙世家所述為訛說。

就扮演了一個反面人物的重要角色；屠岸賈是在 趙世家 中出現的人物，「屠岸賈者，始有寵於靈公，及至於景公而賈為司寇」，不知是屠岸賈與趙氏的嫌隙，還是以替靈公復仇為因。總之，將趙盾視為靈公之死的禍首，是在 趙世家 中屠岸賈發動諸將滅趙的理由，而這個理由，看來也很正當；然而，屠氏又何能成其事，令擅諸將，甚至極有可能是得到景公之默許，此即「假替靈公報仇」之所以重要也。靈公固然不道，然「弑其君」也像是一個罪名，因此，《史記》增加了屠岸賈此一重要人物，在整個情節性上，不啻是取代著《左傳》中的莊姬，同樣扮演著發動事變者的位置。這樣，《左》、《史》兩種版本，如果吾人由《春秋》來看此事，便當更為清楚。《春秋》所載有關此事者，僅兩條：1.宣公二年，「晉趙盾弑其君夷皋」。2.成公八年，「晉殺其大夫趙同、趙括」。《左》、《史》所展現的，各是由前到後的本末因果，各透過其敘事呈現出來，而在這兩種敘事版本中，又各自有著不同的著眼、立意、主軸、情節與人物登場。<sup>17</sup>

更者， 趙世家 中「復孤」之後，太史公以其史筆（或文筆）所述程嬰下報公孫杵臼之情節，確實感人：

及趙武冠，為成人，程嬰乃辭諸大夫，謂趙武曰：「昔下宮之難，皆能死。我非不能死，我思立趙氏之後。今趙武既立，為成人，復故位，我將下報趙宣孟與公孫杵臼。」趙武啼泣頓首固請，曰：「武願苦筋骨以報子至死，而子忍去我死乎！」程嬰曰：「不可。彼以我為能成事，故先我死；今我不報，是以我事為不成。」遂自殺。趙武服齊衰三年，為之祭邑，春秋祠之，世世勿絕。

顯然太史公又發揮了其所擅長的將人物之血肉情感面淋漓繪出之特點，將恩、義、情、仇點染得極為感人，也顯出其側重的，是環繞在趙孤的這一群人物上。也因此，程嬰等這群歷史人物，到了宋元之時，還有著後續發展，突顯了《說苑》、《新序》這一脈絡的 節士、復恩 之「義士」情節。

#### （四）《紀劇》之文述

關於元代紀君祥之雜劇劇本，現存版本中，以元刊及明刊本為主，其中最大異處在於四折與五折。元刊本是四折，明刊本如以明臧晉叔之《元曲選》為據，則係五折本，但仍題名為紀君祥所著。後者之五折本，究竟來源如

<sup>17</sup> 關於這一由《春秋》經文提示敘事的觀點，參余為民 南戲《趙氏孤兒》的本事與版本考跡，收在氏著《宋元南戲考論》（臺北：臺灣商務印書館，1994.9），頁 240-241。

何，則不得而知。<sup>18</sup> 元刊本的四折，青本正兒認為原劇可能是五折，只是僅以賓白交待，故元刊本不錄，而《元曲選》的第五折則完全是後人添加之蛇足。<sup>19</sup> 但也有可能是四折，因為元雜劇多以四折為體制。<sup>20</sup> 四折本的劇情敘事，全以「搜孤救孤」為全劇核心；明刊本的第五折，則出現了「復孤」，包括殺屠岸賈的大報仇。但明刊本第五折也有漏洞，即其事全出現於晉悼公時代，此劇情極不合「挪用歷史」之常習，若非作者不諳歷史本事，便是對劇本創作時之歷史劇效應認知不足；或是第五折與前四折本非出於一人之手。但無論是四折還是五折本，均已可見其將情節（戲）重心集中於「搜孤救孤」過程中的諸義士上，雖然第五折加上了「復孤」之大結局，但仍舊是沿著以「義士」為主軸的敘事進行。因此，承襲著這一敘事主軸的立意，方有後來之《八義記》之傳奇版本，此八義為：鉅鹿、提彌明、靈輒、卜鳳、程嬰、公孫杵臼、韓厥、魏絳，或去靈輒而包括了趙孤本人。題名為「八義」者，已正式將 趙世家、《新序》、《說苑》以來的「趙氏孤兒」立意著眼之主調標出，意謂著劇情雖仍環繞以「趙孤」為中心，貫穿整個敘事，但在每一階段，卻皆有著「義士」來為「趙孤」赴義。以對待「趙孤」的態度為分界，一方是襄助趙孤的「義士」集團，一方則是反面欲加害趙孤的「屠岸賈」集團；前者是忠，後者是奸；而 趙世家 迄《八義記》的走向即是著意於描繪襄助「趙孤」的義士群角色，及反面主要人物屠岸賈，二分鮮明，非忠即奸，已無原來《左傳》中的複雜性。

根據近人之研究，元代出現此一劇本，並不偶然，它出現於元初漢人思宋的氛圍當中，而宋代皇室自神宗以來，即已不斷地有著為程嬰等人修祠封爵的舉措，北宋末年時，徽欽二宗為金人所俘，「存趙孤」便成為一極具民族大義、復仇意識的口號，南宋高宗即位，汪藻於所撰 群臣上皇帝勸發第一表 中即有言「輒慕周勃安劉之計，庶幾程嬰存趙之忠」，高宗不僅於臨安設位望祭程嬰與公孫杵臼，且更為彼等在臨安建廟，加封爵號。宋亡之際，「存趙」意識自然存於志復社稷之遺民心中，如文天祥之詩 自嘆 中

18 元刊本《紀劇》收在《全元雜劇初編》（臺北：世界書局），冊 13，元刊本有曲文無科白提示。明刊本則有兩種，一為明孟稱舜評點之《醉江集》本，收在《全元雜劇初編》冊 7，一本為明臧晉叔之《元曲選》本（臺北：臺灣商務印書館，國學基本叢書本），收在冊 9 中，題名為《趙氏孤兒大報讎雜劇》。本文所據明刊本則為後者。

19 青木正兒著、隋樹森譯，《元人雜劇序說》（臺北：長安出版社，1981.11），頁 95。

20 古川幸次郎著、鄭清茂譯，《元雜劇研究》（臺北：藝文印書館，1987.10），頁 192。

即云：「夜讀程嬰存趙事，一回惆悵一沾巾」，<sup>21</sup> 這亦可解釋紀君祥何以擴大忠奸衝突「保社稷」。總之，《紀劇》的文述中有幾個特點值得提出：1. 它將晉靈公與晉景公兩個時代之事併在一起，將原來《左傳》中之跨二公間的20年差距拉近，並且只用了一個「編年」——晉靈公。晉靈公在劇中不僅是一個「昏君」角色，而且更起著「劇情時間」之呈示作用。2. 這樣，便更有利於編劇者將此劇情安排為一晉靈公之下的二要臣——趙盾、屠岸賈之間的忠、奸對立之走向，從而使後來以「趙孤」為中心的事件，更可以成為一種「述義」敘事；而且，義與忠（存趙孤與保社稷）之間是可以畫上等號的。3. 它交待了趙盾的下落。在《左傳》中或《史記》中，趙盾如何亡故，不得而知；景公是在趙盾生前或死後方默許「下宮之難」的發動，亦不得而知。但在《紀劇》中，由於將「滅趙」時間提前於靈公時代，所以對趙盾之下落也作了交待，在元刊本中，屠岸賈誅趙氏滿門是包括了趙盾在內的，雖然明世德堂本南戲《趙氏孤兒記》已改為趙盾係由靈輒救入深山後，因得知趙氏滿門抄斬而氣憤致死。<sup>22</sup> 因而關於趙朔，也就繼承了《史記》趙世家中將趙朔、莊姬、趙孤三者結合為一家庭關係的處理。4. 《紀劇》實已更從民間的仰角，不再是以宮廷政變為敘事中心，而真正以程嬰、公孫杵臼、韓厥三義士為全劇靈魂之敘事走向，假「趙孤」之敘事，而成就此三人之「義」。這可由雜劇搬演角色安排上看出：依雜劇體制，應由一人擔任唱角至尾，而《趙氏孤兒》是末本，理應選擇一人擔任正末貫局主唱，但在明刊本《紀劇》中，卻是在第一折中以韓厥為主（正末），第二、三折以公孫杵臼（正末）為主，第四、五折則以程勃（正末）為主，而程嬰則第二折開始以「外末」出場至終。而元刊本中雖看不出此一體制，但其「正名」則云：

韓厥救捨命烈士 陳英說妒賢送子  
義逢義公孫杵臼 冤報冤趙氏孤兒

21 以上所述，參見張庚、郭漢城，《中國戲曲通史》（北京：中國戲劇出版社，1992.4）頁214-221。鄧紹基、廖書儀，紀君祥的《趙氏孤兒》，《中華戲曲》，第2輯（1986.10），頁194-209。另外，江武昌所撰之《趙氏孤兒雜劇本事探討及其比較》一文中則更擴充比較至於明余邵魚之《東周列國志》中趙氏孤兒事，亦可參考。江文收在《中國戲曲集刊》，第5期（1984.5），頁55-60。

22 不著撰人，《重訂出像附釋標註趙氏孤兒記》（臺北：明繡谷唐氏世德堂刊本，收在繡刻演劇45種中，明金陵書坊分刊合印本，國家圖書館藏本）卷之下，第26、27折所述。案、世德堂刊本《趙氏孤兒記》中，不僅交待了趙盾如何致死，抑且，還「存活」了趙朔，並於趙盾死後，與當初救出趙盾的靈輒有一場相會。

可見原也正是一種韓厥、陳英（程嬰）、公孫杵臼諸義環繞趙孤的安排。尤其是最具戲劇性張力的，是安排了程嬰與親子間的描繪，替代了原來在「趙世家」中的以他人子替之；一場程子與趙孤間的換置，屠岸賈殺趙孤，卻刀刀落在程嬰心上，程嬰猶須演出賣友之表情，以配合公孫杵臼之罵奸。而此點，實際上也正符合趙宋以來由皇室所主導的尊崇程嬰之風氣，及遺民字裡行間喚起的對程嬰之記憶。唯明刊本之第五折中對程嬰結局之描寫，則似乎較為失敗，如其云：

小主人，你今日報了冤仇，復了本姓，則可憐老漢一家兒皆無所靠世。

又云：

我有什麼恩德在那裡，勞小主人這等費心？

以及終場之謝恩，何恩？「韓厥後仍為上將，給程嬰十頃田莊。老公孫立碑造墓，彌明輩概與褒揚。」似乎描繪出程嬰果是一老漢田夫，平平淡淡，只圖十頃田莊以終老，而全無「趙世家」中以下報描繪程嬰以死報友的慷慨雲天。據此，推測第五折與前四折本不出一人之手似乎亦不無道理。另外，值得注意的是第五折所出現的魏絳，是悼公在位時之上卿，是一個代表義士集團來執行復孤復仇的人物，在裘派《趙氏孤兒》劇中由裘盛戎飾演，<sup>23</sup>作為京劇劇本中的一個主要角色而登場。

### 三、文述與演述中的「莊姬」

演述最大的特色，就是它包含了兩階段的工作：1. 編寫劇情，以供搬演，此一階段之成品，可以稱之為劇本。2. 搬演劇本，將文述轉換為演述。《紀劇》現存雖有無竇白之四折元刊本及臧晉叔之五折《元曲選》本，也完全可以看出此一劇本係為搬演而存在。但是，無論如何完整，劇本總是缺了什麼，這就是「演」的實況，劇本縱然包括了劇情敘事、竇白、唱詞（曲），也交待了演員的角色類型，但是含「科」在內的「演」，及將曲唱出、將詞唸出，卻是作為底本的劇本無法交待及傳達給吾人的。而劇本的產生，卻又是以演為目的，透過演來傳達給觀眾，而非透過劇本傳達，否則便不能成

<sup>23</sup> 此一錄影帶係原音配像帶，「音」是1960年由裘盛戎、譚富英、張君秋、馬連良等名角演出；「像」則係1995年由北京京劇團對音配像演出，魏絳一角，係由裘盛戎之子裘少戎扮演。

其為演述，而只能是文述。因之，站在演員的立場，之所以迄今尚維持一種心傳口授的師徒制之傳統者，即是因為這些負責擔綱「演」的師徒當事人，迄今尚認為劇本是次要、是輔助，第一首要的是習演。因之，由師所傳，到徒自我揣摩，能否成家，關鍵不在於文述而在於演述。也因此，演者多持有一觀念，真正的「演」中，有許多是文述所不易甚或是不能傳達出的情境，能否「演」出「文述」之外存在者，常是「演」的一個關鍵。但是，吾人也發現，無論是臺灣現存的兩劇校——國光、復興，或大學的科班——中國戲劇系中，在師徒傳授時，仍然用了錄音帶，而演出時也常錄下了錄影帶，其關鍵便在於錄影／錄音之保存性較強，科技在此處的影響，是顯明的。錄音帶或錄影帶在聲音、影像上的全程傳真，與曩昔書寫文本運用文字來作劇情傳真，有何不同？或許劇本使吾人注意其文字性格；錄音帶使吾人注意其聲音演唱性格；而錄影帶，則讓吾人注意其演之性格，更迫近於演述的直接本質。

在現存的資料中，《紀劇》僅剩文述性的劇本，並無當時現場演出的任何一場照相、錄音之影視史料，雖然由觀眾的角度，我們實可以發掘出一些觀後印象的所感、殘憶之鱗爪，但對「演」而言，由前者之文述來還原或想像原演較佳，抑是經由觀者之殘留印象之滋味臆想原演較佳，也是一個課題。無論如何，源於《紀劇》之所出，現存的全程演出錄影帶中，最早的似乎為 1995 年錄製的原音配像《趙氏孤兒》，是有關《趙氏孤兒》演述的最早之資料。所謂原音者，指 1960 年由王倫所新編的《趙氏孤兒》，曾經盛大公演，集一時名角，由裘盛戎、譚富英、馬連良、張君秋合作演出，這件事已被文字記載下來，也存留有當時實況演出的錄音，但亦僅有錄音。因此，後來便由北京京劇院以原音配像方式由裘少戎、張學津等重新錄影，意在使觀眾能透過演而聽到上述裘、張等名角之唱。

此一錄影新編本的劇情及演出結構，大體上合明刊本《紀劇》與明南戲《八義記》改編而成；「趙孤」仍然是劇情環繞的主軸。在立意著眼上，也仍然是忠奸對立與義士赴義，但其並未刻意強調出義士有「八」。在《紀劇》開頭的楔子中原本由屠岸賈以賓白唸出的鉏麴、提彌明等義士護趙盾之倒敘，則全改為演出；而在結尾中，則無「趙世家」中程嬰之下報，也改為明刊本《紀劇》中的魏絳傳旨賜程嬰田千頃；而強調了趙氏母子對程嬰作揖下拜之感恩。最大的差異，則在於原《紀劇》中莊姬在托孤程嬰後即自縊而

死，而「裘劇」中則仍存活，且目睹了趙孤親弑屠岸賈。

透過對裘派《趙氏孤兒》的觀察，筆者發現，「情境」與「歷歷如繪」兩種不同的演述方式，其實是交錯其間的。如馬以鞭象徵之，但其中神獒則由真人象形演之。後者或稱寫實，前者或稱寫意、抽象。中國的劇評家們往往重劇意，喜強調寫意高於寫形，即因舞臺、搬演、唱工藝術，往往是一種以有限寓無限的藝術。看戲觀劇最好是能對其本事或劇情熟悉，而後方能觀賞其演述，聽其唱出心情，演出真情，得其實情。如「裘劇」開場第一折由晉靈公、屠岸賈上場，而後才續由趙盾出場，為的是要表現出在忠奸對立上，其實晉靈公與屠岸賈是一國，而趙盾則是另一國。在晉靈公與屠岸賈的一場戲中，也描繪出了靈公之昏與屠氏之奸，此幕藉靈公及屠氏彈射百姓娛樂而表現出，但顯然在戲中，不可能真演出實彈實射實中及百姓之實傷，但作為觀眾的我們，卻也能會意其在「演」什麼。而更深一層的演，則不僅在於演員之藉我以演彼，也更在於藉此以演彼，藉靈公之射以演出靈公之荒政不道。由於演者在其投射進入所表演的對象中時，除了寫實，還有寫意，如果僅僅以還原來構想其現場實景，顯然便會走上「歷歷如繪」的搬演方式，這就是我所說的，是否一定要實彈、實射、實中、實傷？因之，靈公彈玩，是一種抽象式的寫意；換一個角度，如果能激起觀者對現實之想像，又何嘗不是歷歷如繪？更重要者，在於靈公彈玩固有本身技術面的象徵演法，而演出此一靈公彈玩其意在於什麼，則才更是演出上的大事，作為編者、演者、觀者，都於此處匯歸。

其中，演述中聲音的腔調與演者的表情以及整個劇場時空，我們雖不能說其必定有文述中下筆所未易或不能到者，但比較地說，其各有所擅勝則確然也。尤其京劇中演員多半是直接面對臺下觀眾而作訴求，掌聲的響起就是存在於演述中的一個不可少的程式，因為在戲劇表演時，「照面」的就是演者與觀者；此所以在裘派《趙劇》中，刺客鉏麂藏藏躲躲不欲被趙盾發現，其躲的動作與表情，卻是演給觀眾看的，而不是趙盾。這均可見在京劇演述中，常欲通過某種非歷歷如繪的方式來演出其「情境」，使觀眾能真正進入劇情中，這時，在照面中，演員的演出能否放電，就非常重要，李開先曾在其書《詞諺》中描述過當時名伶顏容演《趙氏孤兒》中之公孫杵臼的片斷回憶：

顏容，字可觀，鎮江丹徒人，嘗與眾扮《趙氏孤兒》戲文，容為公孫杵臼，見聽者無戚容，歸即左手將鬚，右手打其兩頰盡赤，取一穿衣鏡，抱一木雕孤兒，說

一番，唱一番，哭一番，其孤苦感愴，真有可怜之色，難已之情。異日復為此戲，千百人皆哭失聲。歸，又至鏡前，含笑深揖曰：「顏容，真可觀矣！」<sup>24</sup>

張岱也在其《陶庵夢憶》中描繪過名角彭天錫的「演」：

彭天錫串戲妙天下，天錫多扮丑、淨，千古之奸雄佞倖，經天錫之心肝而愈狠，借天錫之面目而愈刁，出天錫之口角而愈險，設身處地，恐紂之惡不如是之甚也。<sup>25</sup>

當演曹操像曹操，入木三分，觀眾也許從來不知何謂亂世奸雄，然而透過臺上紅幔輕啟、人物登場時，彷彿已進入三國時的曹操跟前，親眼目睹曹操之奸、狠、雄、猜時，這意謂著什麼？（當我們在「史學方法」中教導學生須揣度當時情勢，移情融身當事人心境以作合情入理之客觀描述時，這又意味著什麼？）透過寫實，觀眾開始知道演員扮演什麼角色；透過精湛的演出，觀眾才進入由演者所營造的情景，而進入劇情，進入劇境，得其劇意。這一點，潘之恆說的非常清楚，從頭到尾，就是一個「劇」，也從頭到尾，都是一次「演述」，其云：

神何以觀也？蓋由劇而進於觀也，合於化矣。然則劇之合也有次乎？曰有。技先聲，技先神。余觀劇數十年，而後發此論也。其少也，以技觀，及其壯也，知審音而後中節得度者，可以觀世；今垂老，乃以神遇。<sup>26</sup>

「演」，其實是與「劇情」的推展及「戲意」是否能演出，以及觀眾是否能進入其所擬之情境中，是息息相關的。

從本文前面一路寫來，吾人可以發現，歷來在「趙氏孤兒」之敘事中，對於程嬰、公孫杵臼、屠岸賈等人的關注其實較多，而關於晉景公（或晉靈公）屠岸賈的另一面則較少被注意。尤其是「趙莊姬」這名女子，更多的是被忽略。雖然在「裘劇」中原是由名旦張君秋飾演，但並未賦與其特殊性的角色描繪。但筆者以為，莊姬的角色極為特別，因為，全劇的中心孤兒，便是由她所生，這點，自《左傳》以來，一直到今日，倒都還算是一個「事實」，不曾變過。因此，從來編演「趙氏孤兒」者，都不會少了這個角色，但卻也不曾將重點著墨於她；也因此，孤兒之母，到底是如何的一個

<sup>24</sup> 轉引自譚帆、陸煒，《中國古典戲劇理論史》（北京：中國社會科學出版社，1993.4），頁262。

<sup>25</sup> 張岱，《陶庵夢憶》（臺北：臺灣商務印書館，叢書集成簡編之145，1965），卷6 彭天錫串戲條，頁47。

<sup>26</sup> 潘之恆，《秦淮劇品》序言，收在陶宗儀編《說郛》（清順治李際期刊本，國家圖書館藏本），續集續卷第44。

「史」中人物、「劇」中角色，似乎值得分析。

「莊姬」在「裘劇」中其實並不是被強調的一個劇中角色，「裘劇」中更動於《紀劇》的，在於讓她活了下來，目睹親子弑屠復仇；而在《紀劇》中，則早在其托孤給程嬰後，便立即自縊身亡，似乎有沒有她皆無甚特別。但是，如果我們再將《左傳》中之敘事及 趙世家 中之敘事取與比對，就會發現其中一些頗有意思之處。我認為，這也使得《趙氏孤兒》在將來尚有可能進行新編上，預留了一伏筆。在《左傳》中，如所述，在莊姬進行發動復仇之後，趙武是被莊姬畜於宮中的，因為她是景公之姊，所以當然有此能力護子。而且據前所推測，趙武也有可能是趙嬰之子，關於這一情節下的趙莊姬母子，有著什麼樣的細部情節，可以掘出什麼樣的人間面與劇情，顯然並未被後世人留意。到了 趙世家中，司馬遷一轉筆調，將趙朔、莊姬、孤兒給合為一家庭結構，而且有一小段情節刻意凸顯地描繪了莊姬，其文如下：

生男，屠岸賈聞之，索於宮中，夫人置兒篋中，祝曰：「趙宗滅乎，若號；即不滅，若無聲。」及索兒，竟無聲。

也許吾人可以這樣說一句話，無論 趙世家 是否為歷史，至少司馬遷在考慮將什麼史實放入歷史敘述中時，他確實是諸人中唯一思量到莊姬為趙孤之母者，他也著實描繪了為人母之所以為人母。但在《紀劇》與「裘劇」中，這一救孤護孤卻已改為走向「義」的表現行動，由韓厥、公孫、程嬰等人合力完成，在二劇中，莊姬能作的只是揮淚別子的無奈、無助。吾人並無指摘之意，而只是想表出，觀歷史、觀劇情，寫歷史、寫劇情，可以觀察的面相與視野仍然有很多種；而且均為原來的本事或寫就的歷史所已蘊就。由此延伸，吾人遂可進一步論及另一個話題：「觀卷：程嬰抑母語」。這話題的意思是：究竟是誰告訴趙孤真相的？在 趙世家中，負責將孤兒撫養成人的是程嬰，《史記》云程嬰與趙孤匿居於山中 15 年，可見其身世當也係由程嬰所傳達。《紀劇》中亦然，由於莊姬託孤後已自縊，因此，趙孤之身世也必是由程嬰所傳達，但《紀劇》中更多了一曲折，即程嬰因賣友有功，得屠岸賈之喜，遂將趙孤亦收為義子，取名「屠成」；至此，趙孤有了三種身分：程勃、屠成與趙孤。因此，《紀劇》中特別作了一個安排：展卷觀畫。借著卷中的畫面，程嬰一步步以說故事的方式將屠成拉回為程勃；接著，再成功地將程勃轉換為「趙氏孤兒」的自我認同，從而展開其劇情終局中的屠賊復

仇的情節。趙孤的觀畫及程嬰的說故事是重要的，這表示趙孤在屠成與程勃之間，程嬰與屠岸賈有一場拉鋸戰，最後，由趙孤的認同故事（身世），程嬰是一勝利者。但在「裘劇」中，莊姬則並未死，且有一場 15 年後母子巧遇的情節。顯然，編劇者又忽略了莊姬「為人母」的一面，而僅僅是表達莊姬 15 來的感傷；當然，對觀眾而言，又有著子在面而母不識的悲憫。也許還有另外的側面沒有演出，這 15 年，屠岸賈在對屠成的教養中，說了些什麼義父的話？這些對他有什麼影響？一個人面對殺父仇人卻又是養己且相處 15 年的義父時，在決定下手復仇前，有無躑躅，有無一層更深的心境？其次，程嬰的話真的能敵過屠岸賈的話麼？但我們可以料想的是，在人世間，「母語」——莊姬作為一個母親的話卻的確確有可能高過於義父的話。如果莊姬未死，這 15 年來，其為人母的一面在做什麼？顯然是沒有被描繪的一面。我的意思是，「展卷觀畫」是一個告訴趙孤真相的情節，當敘事者安排以程嬰說故事的方式登場時，即已同時說出了「程語」與「母語」的比較。

#### 四、結論——兼論何謂「歷史／劇」

藉著本文的討論，凸顯了與歷史相關涉的戲劇中所存在的，並不是史實真假的問題，而是一種本事與新編的對待。它與所謂的歷史之間的聯繫，在於「挪用歷史」以進入內容中的有機結合而成為「劇情」。而擴大了歷史中想像、創造的成分到不受約束，同樣也是一種「詩學」性格，不能輕易就被客觀主義的還原事件觀所排除；尤其在中國，戲曲敘事正是取代了正史文述的一種「歷史亞敘述」，擔負著一種歷史說教的功能範型。<sup>27</sup> 即使是在正史中的歷史敘述，本來也就存有一種「歷史詩學」的詩性，錢鍾書稱之為「史筆詩心」者，<sup>28</sup> 即指此；道通於「戲劇」文述與演述中的詩學本質，也通於「小說」虛構中的敘事性。在一個歷史敘述的作品中，不盡然只是真實與虛構、文與史、詩學與科學的二分觀而已；以此為「史」，以彼為「非史」，本就是一種盤據中心的自我看待，應當還有其他可能性、可能的歷史可以言

27 這個觀點參考趙毅衡，《苦惱的敘述者——中國小說的敘事形式與中國文化》（北京：十月文藝出版社，1994.3），第三章中國小說的文化範型，第二節說教範型，頁 238。

28 參筆者，何謂歷史——一文（《史學專業課程教學研討會》，臺中：中興大學歷史系，1994.5）對錢氏之言所引所述，頁 53。

述。否則，「文述」之外，以「演述」談「歷史」，以「影視史學」談「歷史」，便不啻口耳捫談，全無可行之意義，殆非向前邁步之道。而呼應此意，在文末結論中提出「歷史劇」的討論，便正好重啟此一二分議題「歷史劇」是什麼？它的本質是歸屬於歷史還是藝術（詩、戲劇）？抑且，不論其歸屬於誰，其中可值討論者，都不僅僅是「歷史」，也不僅僅是「戲劇」。

關於「史」與「劇」的比較，西哲早已啟其端，亞里斯多德（Aristotle）《詩學》（*Poetics*）常是引述上的源頭：

詩人所描述者，不是已發生之事，而是一種可能發生之事，亦即一種概然的或必然的可能性。歷史家與詩人間的區別，並非一寫散文，一用韻文；你可以將希羅多塔斯之作改為韻文，它仍然為一種歷史，二者真正之區別為：歷史家所描述者為已發生之事，而詩人所描述者為可能發生之事，故詩比歷史更哲學與更莊重；蓋詩所陳述者毋寧為具普遍性質者，而歷史所陳述則為特殊的。<sup>29</sup>

誠如一位學者所言，這是引了又再引的一段文字。<sup>30</sup>文藝復興以來，此一話題不斷重開，比較著名的當屬萊辛（Gotthold Ephraim Lessing, 1729-1781）與溫克爾曼（Johann Joachim Winckelmann, 1717-1768）對古希臘雕像「拉奧孔」（Laocoön）所呈現出的歷史美，是從屬於「歷史的」抑「美學的」為第一義的爭論；在此一論戰中，赫爾德（Johann Gottfried Herder, 1744-1803）歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832）的加入，益顯此一議題重開之意涵豐富性。<sup>31</sup>不僅是兩種認知類型的比較：或文／史，或小說／歷史，或詩／史，或史／劇，而其實更也是歷史本身內部的質性之探析。在歷史學領域中，也曾展開同樣的類似議題之爭：歷史是科學的？抑藝術的？其實便反映了歷史作為一種敘述性文本，其中有著真實論的領域，也有著詩學論的本質。不惟西哲，中哲也老早就有過類似的比較，談論了史與小說、戲劇的比較。如清初金聖歎便曾假《水滸》與《史記》，提出了「文」之史性、「史」之文性的問題，其實已觸及了歷史劇本質的核心地帶，其云：

29 亞里斯多德著、姚一葦譯註，《詩學箋註》（臺北：臺灣中華書局，1993.8），頁 85。

30 參鄭波光，試論史劇理論與悲劇理論的區別，《文學評論》，1983：5，頁 61。鄭氏的結論觀點傾向於「歷史劇」從屬於「史」。

31 參Siegfried Heinz Begenau著、張玉能譯，《論德國古典美學》（上海：上海譯文出版社，1988.8），頁 35，美是萊辛與溫克爾曼爭論中的歷史問題。

某常道《水滸》勝似《史記》，人都不肯相信。殊不知某卻不是亂說，其實《史記》是以文運事，《水滸》是因文生事。以文運事是先有事生成如此如此，卻要算計出一篇文字來，雖是史公高才，也畢竟是吃苦事。因文生事即不然，只是順著筆性去，削高補低都繇我。<sup>32</sup>

其實已點出了小說的因文生事之本質，然而史又何嘗無有因文生事之本質？一種詩學的想像成分運入歷史寫作中，本文中的由《左》至《史》之例，已充分反映了此點。民初陶家鶴寫《綠野仙蹤序》一文時，已將思慮由小說擴及於敘事之祖《左傳》，正反映了古來稱史書者之可重作思考，及與小說本質關係之構詞，其云：

世之讀說部者，動曰「謊耳謊耳」。彼所謂謊者固謊矣。彼所謂真者，果能盡書而讀之否？左丘明即千秋謊祖也，而世之讀左丘明文字，方且童而習之，至齒搖髮禿而不已者，為其文字謊到家也。夫文字謊到家，雖謊亦不可不讀矣。<sup>33</sup>

其意謂「謊」亦為一種論述（discourse），謊到家即稱之為史，從修辭學的觀點，謊到家即使人信以為真，這是一種很有意思的構詞與言說。而錢鍾書更藉著史書《歷史敘述中的代言體》為例，謂即與金元院本、雜劇中之賓、白同科，指出了史與劇中的詩學同質性。<sup>34</sup>不獨小說，戲劇中亦有類似的言論，如《曲律》作者明王驥德云：

戲劇之道，出之貴實，而用之貴虛。<sup>35</sup>

明謝肇淛《五雜俎》中云：

必事事考之正史，年月不合，姓字不同，不敢作也。如此，則看史傳足矣，何名為戲。<sup>36</sup>

清焦循《劇說》亦引《莊嶽委談》之文云「戲」：

凡傳奇以戲文為稱也，無往而非戲文也。故其事欲謬悠而無根也，其名欲顛倒而無實也，反是而求其當焉，非戲也。<sup>37</sup>

<sup>32</sup> 轉引自趙毅衡，前引書，頁 231。

<sup>33</sup> 同前註引書，頁 232。

<sup>34</sup> 錢鍾書，《管錐篇》（臺北：蘭馨室書齋翻印，出版年不詳），冊 1，頁 166。

<sup>35</sup> 轉引自戴德源，《戲蒙正與史蒙正》，《戲曲研究》，第 4 輯（1981.12），頁 105。

<sup>36</sup> 謝肇淛，《五雜俎》（臺北：明萬曆間刊本，國家圖書館藏本）序。

<sup>37</sup> 焦循，《劇說》（臺北：臺灣商務印書館，國學基本叢書本），卷 1，頁 11。

這樣的比較性議論還有很多，顯見此一議題是中、西傳統中所皆具的。關於「歷史劇」本質屬性的討論，便正好係上述議題的承接引入。以六十年代在大陸引發的一場歷史劇討論的論戰為例，意見雖多，其實不外乎兩種流派：（一）歷史劇是劇，是戲。轉換一下戲的另一詞義，即戲者，非真也，故曰戲作。（二）歷史劇是史。<sup>38</sup>但以上兩種皆不能在理論上解決歷史／劇的拆解與縫合問題，雖然在大體傾向上提出了歷史真實與藝術真實兩個概念而走上調和論傾向，以及作出三七、四六、五五等的合作愉快之分帳結論，但此顯然正反映出對歷史劇看法的尚未解決，也反映歷史劇的確值得討論，以及還可以繼續討論，便是因為其背後所凸顯的，正是此一中西皆有的議題傳統。雖然早期一些著名的歷史劇作家如郭沫若、吳晗、田漢等，皆屬史學家或兼具史學素養者，從《屈原》、《孔雀膽》、《關漢卿》到《海瑞罷官》都以兼顧史實與劇情為其目標，但那是創作過程，在理論上並不能掩蓋這些歷史劇仍然是一個劇的本質、企圖搬演的事實。關於歷史劇中的歷史成分，究竟應如何定位，仍然困擾著批評家與理論家，乃至於創作家。大陸的《戲曲研究》第16輯（1985年9月）曾出了一個「歷史劇筆談」之專號，多篇論文中，仍然不外乎上述兩個走向，介乎史／劇、小說／史、詩／史之間的歷史劇之本質及定位，仍然是一個有趣的話題。但是，有一個可能性可能是全然沒有被構想到的，即是歷史劇此一名詞所可能蘊含的兩個方向：其一、作為詩學、戲劇創作本質的走向，其中被挪用的歷史是現成的劇情之思考。其二、歷史劇作為一種演述式的歷史呈現。這時，歷史是道地地地的與文述同質的歷史，作為此一種走向，問題的意義已轉向為思考一種在文述之外，歷史如何透過演述的形式而呈現的問題。特別是後一思考走向，似乎是較多地被遮蓋在歷史劇之以演述為劇的思考中。

數年前，美國的史景遷（Jonathan D. Spence）之著作《胡若望的疑問》（*The Question of Hu*）之中譯本在臺出版，似乎又重啟此一古老議題之波瀾，史氏之英文原著出版於1988年（紐約），稍後《歷史與理論》期刊（*History and Theory*）即刊出了Bruce Mazlish的一篇書評《胡若望的疑問》之疑問（“The Question of *The Question of Hu*”），此一書評，提出了許多尖

38 許逸之在《歷史、傳說與戲劇》一文中，則將戲劇與歷史之關係區分為三種，而較傾向於以「歷史劇」為「劇」，認為反之者往往「錯認劇情為史實」。見許逸之，《戲劇雜談》（臺北：臺灣商務印書館，1996.2），頁3。

銳之問題，同時評者尚引用了盧卡奇（Georg Lukács）的觀點，認為史氏之書仍然是歷史小說（historical novel）。<sup>39</sup>此一評斷反映的是，即使史氏之書是通過認真的考證了大量的歷史檔案與文件，其書仍然還是歷史小說，是貌似歷史的小說，從屬於小說的本質。

這樣看來，歷史小說、歷史劇果然仍值討論。本文中所提出的本事觀，或可以為我們重啟一些視域；而演述則為戲劇呈現歷史的可能，找出一條敘事理論上的可能通達。當李翰祥導演的黃梅調古裝電影「萬古流芳」及中國電視公司的連續劇「萬古流芳」在此間上映播出時，都曾因其劇情之不合史實，更動太多，而招來一些批評意見。這些意見，仍然不免流露出一些教條旨意，為生民請命的教育觀點之出現，本是常事，無可說是非。值得注意的是這些歷史中心論以學術姿態出現時，其實是皆忽略了在劇中所自成一局的劇情觀點，以及在劇情中自古以來即有的「挪用歷史」現象——其實即為一種剪接本事的現象。這一點，筆者想先引述一段清李漁「審虛實」的文字，其云：

若謂古事皆實，則《西廂》、《琵琶》，推為曲中之祖，鶯鶯果嫁君瑞乎？蔡邕之餓享其親，五娘之干蠱其夫，見於何書？非用古人姓字為難，使與滿場角色同時共事之為難也；非審查古人事實為難，使與本等情由貫串合一之為難也。<sup>40</sup>

李漁的觀點在筆者看來是極其深刻也饒富意義的，他問的是：如果忠於元稹的《會真記》，是否即為歷史？顯然李漁認為那只是誤將忠於本事等於忠於歷史了。因之忠於《左傳》，亦然，是否即必謂是忠於史實？原事件在何處？李漁所云「非審查古人事實為難，使與本等情由貫串合一之為難也」，道出了歷史劇之以劇為創作之眼所在，在劇情而不在於本事之合乎與否為成規也。以古為實，其實是本事觀念，就《西廂》之改編而言，原本《西廂》是否即為歷史了？以《趙氏孤兒》而言，以《左》為史實，然則《紀劇》中

39 史氏之書中譯本由黃秀吟、林芳梧合譯。臺北：唐山出版社，1996.5。Bruce Mazlish 的評論刊於《歷史與理論》（*History and Theory*），1992：2，頁 143-152。Mazlish 的最重要切問點及衡準處，在於史氏之書沒有通過「歷史敘事」回答一個“why”，而僅能回答胡是否為一瘋子的性格描述，因此，是「小說」。估不論其論式是否令人信服——如敘事是否能解釋「為何如此」。至少 Mazlish 的書評反映了他是從文、史之對立觀來區判史氏一書之屬性的思路，仍然是一個西方議題傳統的延續。Mazlish 的書評中譯本，見林素芬、見克定合譯，《胡若望的疑問》的疑問，刊登在《歷史：理論與批評》，1（1999.3），頁 153-168。

40 轉引自註 35 引文，頁 107。

所演述，亦為劇實，因其為此下趙劇之祖，其劇文已為劇本事，因之，究竟《左》是史，還是《史》為史，抑或《紀劇》竟也是一種史？李漁的觀點，給通常所謂的歷史劇帶出了一種以劇為本質的確定方向，即創作或編寫歷史劇時，要考慮的，應是劇情而不是歷史。在挪用本事時，是否合乎歷史並非考慮之眼；要考慮的，應是劇本本身所內具的，在戲、在情節、人物、搬演上，是否達到了劇本本身之劇情已串聯成一創作整體，成為一完整的故事、戲，而不是劇情外涉到歷史或本事時是否相合。

其次，關於在歷史劇中，挪用歷史此一現象，筆者亦有一些意見。凡是歷史劇，必有沿革，此所以有本事與新編之概念，而既有本事，即有新編，則挪用歷史之現象必在其中，此挪用歷史之可以提出成為一個概念或術語以討論之也。被挪用之歷史因其本身之歷史內涵而被放置入新的文脈中，作用於歷史指涉與象徵。而歷史劇——吾人通常所稱之歷史劇，就是挪用歷史，這個歷史被挪用過來之後，在編者、作者甚至是演者那裡，見否可以因任意書寫或任意表演，而在「劇」之屬性上，基於「傳奇貴幻」的理由，由「挪用」形式轉向更大的「虛構性」，這是一個可討論的議題，同時也是主張歷史劇是「史」的意見流派所最為反對者。但至少，在挪用「歷史」中，評論者或讀者（觀者）往往會因為對歷史的熟悉感而以此為中心樹立標準，進而批評挪用歷史中的指涉是非歷史的，在一種非歷史本質的劇中，甚至是歷史劇中，這種型態的指責屢見不鮮；<sup>41</sup>對於非屬歷史領域，且具藝術本質的科別，是否能從歷史出發作出此種指摘，也是值得再思的。在歷史劇中，穿對衣服或穿錯衣服，演對情節或演錯歷史，<sup>42</sup>並不是「歷史『劇』」中的「劇」之規定或成規，而是因為觀賞歷史劇的讀者／觀眾從另外的管道熟悉了歷史，覺得不協有以致之。總之，歷史劇是一個劇的挪用歷史之現象／行為的生產品自不待言，如何看待此一現象，討論此一名目下的劇種，恐怕絕非僅僅站在歷史的中心論發言之單向思考而已，創作者本身的思考以及它的挪用

41 更有趣的，是反過來說，從文學界來反駁歷史學界的此種議論批評，顯示出文學界對這種歷史中心觀的壓迫之感冒與不平，張大春在《文學不安》（臺北：聯合文學出版社，1995.10）中對高陽「歷史小說」的闡釋（頁 77-92），及郭箏在《如煙消逝的高祖皇帝》（臺北：食貨出版社，1994.12）中以第一人稱敘述者作為史官而書寫實錄，對歷史書法及圖表為證多所諷刺，都反映了來自非歷史學界的另一種聲音的對抗。

42 最典型的就可否在歷史劇中出現「張飛戰岳飛」的議題。關於此，劇界有一齣《秦王李世民》之接觸秦俑的戲，似乎耐人尋思。

歷史以成歷史劇的本身，恐怕才是更值得切入的角度及議題、焦點。這是筆者對於一般所謂歷史劇的思考中，所持的一個以「劇」為本的立場。在此立場下，似乎又可以延伸另一可供思考的概念：歷史劇就是以劇為本質，此外沒有本質。上面加個歷史二字，只是讓人習於進入一個參照世界——歷史世界，以對照出它的作為劇的本質，正是在於它不同於、更動於、新編於「本事／歷史」的那些部分，以見其匠心、獨運及作者性的創作處。

換一個思考立場，說歷史劇是歷史的，從史學本身去看待歷史劇，當然也可以成立。這自然意味著另一種解讀方式之成立，那便是去思考歷史劇如何從屬於我自己的學科——歷史學的立場。我們不妨以「『歷史』劇」作為一種關於如何透過「演述」去呈現「歷史」可能性的思考，以此來貼合當今稱為影視史學的西學之新方向；而在此之外，亦另有「歷史劇」一詞用義之可能性在。將歷史學上的運作原則及程序轉換帶入演述中，思考「演述」歷史的可能性，對史學界而言，這似乎也是一個學術的思考走向；在文述之外，尋求呈現歷史的多義之途。但卻不必然要用外行的歷史話頭去批判藝術創作的心思——無論是巧思還是拙思之作品，以歷史中心論去強佔原本屬於藝術／詩／劇的那種「歷史劇」的地域，也不必強使第一種意義下的「歷史『劇』」成為歷史文本的分支；如果要成立「『歷史』劇」為「歷史文本」，則正如影視史學一樣，尚方興未艾，如何在演述上，重新啟步，討論演述如何是歷史的：從劇本到搬演，從劇情到史實，從書寫到表演，都有著觀念與實際轉換的問題；並且要能與書寫的歷史文述有著同步的歷史學規定性。關於兩種「歷史／劇」的討論，可談之處應仍甚多，筆者所學有限，就此作結。

## **Zhao's Orphan in History and Drama : Text and Performance**

Lee Chi-hsiang

### **Abstract**

The present paper begins by describing the difference between “text” and “performance” in historical narrative in terms of type and theory. It then proceeds to investigate how the narrative of “Zhao's Orphan” developed through such texts as the *Zuo zhuan*, *Shi ji* and *Ji ju*, following the narrative's progression from a chronicle narrative in the *Zuo zhuan* to an event-title in the “Zhao's House” section of the *Shi ji*. In the latter work, it is found that “plot” and “new story” were treated as two distinct concepts. The investigation focuses on two major issues: 1) how “Zhao's Orphan” developed historically and emerged as a form and title in the *Ji ju*; 2) how its narrative base and dominant consciousness influenced later readers of the *Zuo zhuan* and *Shi ji*. In addition, the paper also addresses such questions as: 1) how the title-discourse of “Zhao's Orphan” takes on different forms in the various historical texts; 2) when and how “Zhao's Orphan,” in terms of performance, transformed from “dramatic plot” into “drama”; 3) the difference between the adaptation of the chronicle-narrative in the *Zuo zhuan* into the story in the *Shi ji* and the adaptation of the story in the *Shi ji* into drama; 4) how “text” and “performance” are similar and different, and what point of departure to take in exploring this issue. Furthermore, the author also examines the person Zhuang Ji, both as a historical figure and literary character, using the treatment of Zhuang Ji in the *Zuo zhuan*, *Shi ji*, *Ji ju* and “Qiu's Performance” to explore the opposition between “written text” and “visual text.” In conclusion, the author reexamines the age-old question “What is historical drama,” discussing the features of history and drama from the per-

spective of“ appropriation of history ”in order to open up the possibility of new perspectives in historical theory.

**Key Words:** text, performance, Zhao's Orphan, historical drama