

# 被解放了的“赵氏孤儿”

高子文

英国皇家莎士比亚剧团（Royal Shakespeare Company，以下简称 RSC）的《赵氏孤儿》是 RSC 制作的世界经典作品改编三部曲的其中一个。另两个被改编的作品分别是普希金的《鲍里斯·戈都诺夫》和布莱希特的《伽利略》。该剧由詹姆斯·芬顿（James Fenton）编剧，格里高利·多伦（Gregory Doran）导演，2012 年 11 月至 2013 年 3 月期间，上演于莎士比亚故乡斯特拉斯福小镇的天鹅剧场（Swan Theatre）。译者陈恬与我有幸现场观看了演出。天鹅剧场仿照伊丽莎白时代剧场所建，舞台深入观众席，两侧各有长长的附台作演员上下场之用。我们所看的那场正好是整个戏剧季的最后一场，座无虚席。本以为这不过是西方人对东方戏曲作品误读的一次尝试，却没想到，这个演出彻底击碎了存在于我内心所谓的“东”与“西”的执念。这不是一个东方的戏，或西方的戏，这只是一个好戏。这个好戏健康、直接，令在场的英国观众唏嘘不已，令我们这些即便熟悉故事的中国人的不禁热泪盈眶。问题随之而来：《赵氏孤儿》是一个不断被讨论、被改编的故事，我们自己做的版本就有很多，为什么到英国人手里，能够焕发出这样独特的魅力？

—

赵氏孤儿事实上是一个不太容易被现代人喜欢的故事，主要原因在于“忠义”的观念在传统的《赵氏孤儿》戏剧中实在是太强烈了。但是，如果只是简单地宣扬一种礼教观念——这类戏剧并不少——那么它根本不会引起现代人的关注。问题是，赵氏孤儿这个故事包含了某些超出礼教的成分。具体来说，主要是两个事件：一，程婴为救孤儿献出自己的儿子。二，孤儿得知真相后对养父屠岸贾的仇杀。原本，这两个事件的设置是为了强化为忠义献身与为家族复仇的义无反顾，亲子可以死，养父可以杀，这两个事件并不具有独立的意义。但随着时代的变化，这两个事件却慢慢跃出了原本故事的框架，变成了整个戏中非常突兀的部分。亲子怎么可以死？养父怎么可以杀？这种突兀拨动了现代人的神经。新世纪以来，

国内戏剧人对《赵氏孤儿》的改编大多从这两个事件出发，有的把程婴献儿处理成误会（陈凯歌电影版），有的把孤儿报仇处理成天谴（王晓鹰越剧版，结尾时孤儿和程婴放弃了杀屠岸贾，一柄高悬舞台的剑将他劈死），也有的甚至让孤儿放弃了报仇（林兆华版）。

但是，仅仅意识到这两个事件所透露出来的可供现代意义上对人性挖掘的潜力是不够的，因为整个故事的框架依然在复仇这样一条主线之上。也就是说，这个故事曾经所包含的宣扬礼教的成分，忠义式的牺牲战胜邪恶，在今天，不可能不作为一种表意的动力存在于作品之中。但这一成分往往被我们今天的改编者们放弃了。在林兆华的话剧中，赵家与屠岸贾的恩怨变成了一种宫廷内的权力斗争，而在田沁鑫的本子里，淫乱的庄姬成了罪恶的源头。这样一来，复仇的主线本应表现的那场发生在道德领域内的正义战胜邪恶的战争消失了。人物被扒去了原本赋予其身上的伦理性的内容，屠岸贾可以摇身变成一个好人，而复仇因而也就变成了一种私人性的行为，不再带有公共性与伦理性的意义。赵氏孤儿这一故事原本所具有的宏伟风格消失不见了。与此同时，改编成的新作往往会有与原剧全然无关的主题。在田沁鑫那里，两位父亲教给孤儿“为人之道”与“为人之勇”成为戏剧的核心，这变成了一个有关成长的故事，而不再是一个复仇的故事。

对于现代改编者而言，意识到程婴不应该献儿，孤儿不应该毫不犹豫地杀掉养父并不困难，困难在于，我们如何把关于这两个问题的讨论装到复仇这个故事中去。我们可以想当然地为程婴与孤儿的行动找理由，但找到了这些理由之后，适不适合推翻这一整个历史故事的叙述逻辑，换一个新的逻辑？换了新的叙述逻辑之后，要知道原来的故事是为宣扬伦理而建构起来的，它难以安静地存在以帮助表达另一个新的主题，那么新主题的表达就可能受到干扰和影响。有没有可能在挖掘现代意义上的人性的同时，仍然保留原剧中所存在的传统伦理的成分呢？RSC 为我们作出了回答，并且帮助我们拓宽了对于这个问题的理解。

RSC 对《赵氏孤儿》的改编走的是与我们相反的步子。首先它肯定剧本的复仇主线，直面故事中所含有的传统伦理的主题。从场刊中我们可以看到，RSC 对整个故事作了一次充分的研究。他们不仅研究中国古代的不同版本，同时关注当代戏剧与影视改编，还把西方自伏尔泰以来的改编作了梳理。为了深入了解剧作

的思想，他们还对比了元明版本的不同以及孤儿在不同版本中的不同表现。由此我们可以清晰地感受到，RSC 对挖掘传统剧本中所包含的戏剧能量非常重视。

RSC 的改编，首先把一种东方式的为忠义牺牲个体的礼教传统复活过来。在芬顿的剧本中，赵盾与公孙杵臼被明确地处理成清官，与之相对应的则是屠岸贾的残暴与皇帝的昏庸。在“桃园”一场中，善与恶两方面的冲突非常鲜明。程婴在这之中，不是仅仅选择了于之有恩的赵家，而是选择了一种伦理意义上的正义。程婴献出自己的儿子有完全充分的理由。首先，他需要为忠义而保护公主交给他的孤儿，尤其是，这个孤儿还搭上了大将韩厥的性命；其次，他需要为全城婴儿的生命考虑。他把自己的婴儿交出去，是因为他相信只有保存了赵氏孤儿才有可能最终推翻屠岸贾的暴政，实现理想中的太平。公孙杵臼同样是为一种理想性的正义而献身的。比献身更重要的是，他不顾自己的长者身份，五体投地（RSC 的舞台处理）逼迫程妻交出婴儿。这一行动更加深刻地表现了公孙杵臼为了伦理的正义而付出的代价——不仅是生命，还有作为长者的身份和仁慈。韩厥、提弥明、鉏麇等人的行为无不具有这一特点。鉏麇之所以宁可自尽也不杀赵盾，是因为听到赵盾祷告，而祷告的内容则是：“愿君明臣直，言则忠信，行则笃敬。民安国泰，海晏河清。天下尽职，万邦以宁。”<sup>[1]</sup>这是一种抽象的伦理的理想。所有人的“牺牲”都是为了这一理想，因而他们的行动无疑都具有英雄主义的色彩。这也正是传统戏曲《赵氏孤儿》带给我们的印象。

但这种崇高的牺牲精神背后有一个漏洞没有被填上。这个漏洞就是程婴死去的婴儿。芬顿抓住了这个点，他意识到这是在所有过去的改编中都不曾涉及的一个点。人们不断地讨论程婴应该不应该献出自己的儿子，但从未考虑过婴儿的感受。为什么这是重要的呢？因为一旦考虑婴儿的感受，就意味着把他当作一个生命的个体，而不是一个抽象的符号。程婴可以选择自杀，但他无法代替他人选择死亡。代替他人选择死亡就是谋杀，就是犯罪。在传统戏曲与很多现代改编里，婴儿的被杀总归罪于屠岸贾，但事实上，真正的罪人是程婴与公孙杵臼。芬顿在戏的结尾设置了婴儿长大了的鬼魂和程婴见面。鬼魂问他：“为什么你要爱赵氏孤儿，为什么你要恨你自己的儿子？”程婴回答：“我知道很久以前亏待了你，事实上，我已经记不得为了什么。我感到一定有个理由。我感到当时别无选择。但是我再也不能告诉你为什么。”<sup>[2]</sup>程婴所能做的只能是自尽。芬顿在北京的一

次座谈中说到了婴儿鬼魂的设计，他觉得“无论从剧情还是从心理学上看，人物所面对的这种进退两难都是合理的”<sup>[3]</sup>。我们也可以把这个鬼魂理解为程婴的幻觉。从这里，我们看到，古典戏曲剧本中所宣扬的那种崇高的伦理的边界显现出来了。这一伦理在过去是那样的完满，在今天依然拥有鼓舞人心的能量，可是它毕竟是有边界的。程婴儿子的鬼魂，或者说程婴的一部分内心站在了边界之外。正因为出现了这样的一个漏洞，整座伦理的大厦崩塌了。我们于是从戏中看到的不再是“牺牲”的壮丽，而是“犯罪”的残忍。程婴犯了罪，公孙杵臼犯了罪，所有自杀的人都犯了罪，他们有什么理由结束一个生命呢——无论这个生命是别人的还是自己的？

程勃杀屠岸贾的事件同样被纳入这样一种考虑之中。芬顿为程勃杀父做了如下铺垫：一，安排了程勃的出游，孤儿看到了民生，明白屠岸贾作恶多端，不得人心；二，安排孤儿与疯了的公主见面，为寻求真相设置动力；三，安排皇帝临终觉悟，把虎符交给魏绛，魏绛带兵击溃屠岸贾的军队，屠岸贾已成孤家寡人；四，屠岸贾因害怕，不敢自尽，程勃为父代劳。程勃最后去见屠岸贾，并不是程婴对家族灭门真相的叙述使他起了杀心，因为“程婴可能对我撒谎”，而是来自晋国百姓的要求，因为“晋国没有对我撒谎”。因此，程勃说：“我不会杀你，除非你求我。百姓需要你给他们一个交代，为了他们遭受的痛苦，他们会让你慢慢地死。”RSC把程勃的复仇的动力明确地归为程勃所选择的一种伦理的正义。当屠岸贾说：“杀了我。我很害怕。我不敢自尽。快杀了我，如果你曾经爱过我的话。”<sup>[4]</sup>程勃从十米外的附台一路奔过去，一刀结束了屠岸贾的生命。RSC在处理这段戏时，程勃满眼含泪，痛苦万分。在这里，我们看到的是个人的情爱与传统伦理的正义之间的激烈对抗。程婴在选择传统伦理的同时必须放弃个人的伦理。这是一个长大成人的男子汉对恶贯满盈却深爱自己的父亲的一次正义行动。这一正义行动的结局是程勃抱着屠岸贾的头泣不成声，因为他知道杀死自己的亲人，就自己的内心而言，同样是一次犯罪。

这样，我们清晰地看到了RSC改编《赵氏孤儿》的主旨，它把一种尊重个体，尊重人性的现代价值观从传统故事的细节中复活过来，进而描述这种现代价值观与传统伦理之间的巨大冲突。粗略地看，它的成功有两方面因素不可或缺。第一，坚持明确的个人主义价值立场；第二，对传统意义上的道德伦理之美有充分自觉。

它与古典戏曲作品的区别在于，它没有站在传统的伦理立场教导人、训诫人，实现宣传与教化；它与现代改编作品的区别在于，它保留了传统伦理的强有力的能量，既作为悲剧诞生的土壤，也作为个体心灵抗争的对象。

## 二

事实上，国内改编者对于《赵氏孤儿》剧本中所包含的传统伦理内容的放弃，并不是意识到传统伦理内容的缺陷而拒绝，以便深入表达现代思想，而是对这一内容的不自觉。他们没有意识到，剧中的“献儿”与“杀父”这两个事件之所以突兀，正是因为处于这样一种传统的伦理框架之内。没有对这个问题有充分自觉，他们也便无法看到程婴与孤儿在个人主义世界观意义上的完整性。如果说传统戏曲处理的是大一统的伦理对于个体的征服，个体必须无条件地顺从伦理的要求的话，那么国内的现代改编则大多是处理个体与个体之间的私怨，以及在这些私怨背后作为个体的琐碎的存在困境。而 RSC 则把个人与传统伦理的冲突放在了改编的核心位置，它理出了就当代人而言埋藏在赵氏孤儿这一故事中的最重要冲突，这就是现代观念与传统价值的冲突。这是它成功的关键。

但是仅仅拥有这样一种关键的指导思想，距离一个完整而富有表现力的艺术作品还很遥远。戏剧的形式，或者说戏剧的文体，也许在更大程度上决定了改编的成功。随之而来的问题是，我们所看到的 RSC 版所呈现出来的这种现代与传统价值冲突的主题，究竟是先于实际创作过程的，还是创作过程——对某一种戏剧文体的实践——最终导向了这一主题？这是非常难以弄清的。但是对戏剧文体的考察至少可以帮助我们加深对这次改编的认识。

西方戏剧发展经历了非常复杂的过程，涌现出多种多样的戏剧样式。但是如果抽象地看，自亚里士多德以来，直至当代戏剧，存在着一个基本的戏剧文体。这个基本的戏剧文体被两个重要的思想传统深深影响。一个是理性主义，另一个是个人主义。亚里士多德的《诗学》在解读古希腊戏剧时把理性主义灌注到戏剧文体之中。他认为，悲剧是对一个完整而具有一定长度的行动的模仿，需要有头、有身、有尾，通过可然律或必然律结合到一起。<sup>[5]</sup>戏剧结构因此成为了理性安排的产物。这一结论未必完全符合古希腊戏剧的特点，但是这种理性主义的精神却

决定了文艺复兴（《诗学》是在文艺复兴时期的意大利被发现并传播开来的）之后西方戏剧发展的基本脉络。从文艺复兴开始，个人主义价值观同时发展了起来。个人主义简单地说就是把个人从一切宗教、国家与传统伦理的束缚中解放出来，个人具有与宗教、国家和传统伦理等一切抽象名词相等的地位。阿契尔在《剧作法》中介绍了法国评论家布吕吉耶的戏剧观：“一般所谓的剧院，不过就是发挥人的意志，对命运、财产、环境等方面阻碍它的东西进行攻击的地方……戏剧是表现那些与限制和贬低我们的自然力量或神秘力量发生冲突的人的意志的，是我们中间的某一个被放到舞台上生活，并且在那里进行斗争，以反抗命运，反抗社会法律，反抗他的某一个同类，反抗他自己。”<sup>[6]</sup>这种戏剧观正是个人主义在戏剧中占据了重要位置的证明。因为《诗学》尽管诞生于古希腊，但直到文艺复兴才被重新发掘出来，所以可以说，这种抽象出来的西方戏剧文体，其实可以被认为是一种现代的戏剧文体。20世纪以来，西方戏剧发生了翻天覆地的变化，但是这种抽象的现代戏剧文体几乎可以说从来未曾真正退出过历史舞台。相反，基于解构的后现代戏剧剧场与它相比却似乎不过只是一个短暂的运动。对这一戏剧文体，描述最为全面，最为精确的是黑格尔。

黑格尔一方面为戏剧中的理性主义成分进行深化，他在论述三一律中“真正不可违反的规则”动作的整一性时说：“每一个动作必有一个它所要实现的具体目的……有一个同样要求实现的对立的目的在挡住它达到实现的路，于是这种对立就要产生互相冲突和纠纷。”另一方面，“具体的心情总是发展成为动机或推动力，通过意志达到动作，达到内心理想的实现”。<sup>[7]</sup>黑格尔反反复复强调戏剧人物必须具备自由、自觉的意志。这样，在《美学》中，理性主义和个人主义融合在了一起，共同作用于戏剧文体。在黑格尔看来，戏剧文体问题不仅仅是单纯形式的问题，戏剧体诗这一体裁本身即是艺术美发展到最高阶段的表现，它是一种世界观的呈现。

RSC对《赵氏孤儿》的改编，所采用的正是黑格尔所描述的这样一种西方基本戏剧文体，可以说正是这一文体的运用，决定了RSC能够寻找到赵氏孤儿故事的当代意义，并能够对这一意义完成强烈的、充满艺术感染力的呈现。我们首先从RSC版动作的整一性出发考察。芬顿将整出戏分成两部，我认为主要的考虑是，这里面包含两个不同的动作。第一个动作是程婴救孤，第二个动作是孤儿报仇。

很多改编者会把《赵氏孤儿》分为两部分来理解，因为中间隔了十八年（元杂剧是二十年，有的改编是十六年）。但是我们看到芬顿并不是按照时间来分的。第一部的结尾已是十八年后。程勃来到边塞找到魏绛，告知皇帝病重。在芬顿看来，这是作为第一个行动的结尾设定的，交代了救孤的最终结局。同时，这个设置又为第二部的开场埋下伏笔，第二部除歌手之外的第一场戏，魏绛回朝遇程婴，说到有人告诉他皇帝病重，程婴顺势说出救孤实情。这场戏因此顺理成章做了第二个行动的开端。

单纯从外在的动作的整一性看，我们无法从本质上区分 RSC 版与国内改编的不同。主要的原因有两个：第一，《赵氏孤儿》是元杂剧中的另类，从其诞生起就比大部分戏曲作品情节更为整一。以此为蓝本，改编在一定程度上保证了整一性。第二，就情节的整一性这一特点而言，现代戏曲文体已经初步具备。也就是说，改编者已经能够意识到并且相当程度地掌握情节整一性这个艺术手段。所以说，即便国内的改编与 RSC 存在区别，也只是程度上的区别。但是，在情节整一的背后，更重要的是，黑格尔指出人物的行动是由个人动机，进而化为意志所推动的。“真正悲剧动作的前提需要人物已意识到个人自由独立的原则，或者至少需要已经意识到个人有自由自决的权利去对自己的动作或结果负责。”<sup>[8]</sup>那么元杂剧中有没有这样的自由独立的意志存在呢？关于这一点，人们也许会举出王国维的论断来加以证明。王国维评《赵氏孤儿》说：“剧中虽有恶人交构其间，而其蹈汤赴火者，仍出于其主人翁之意志，即列之于世界大悲剧中，亦无愧色也。”<sup>[9]</sup>可见，我们是有“意志”的。但这是一种“自由”的意志吗？王国维错把为某种伦理而献身的执念理解成了个人的自由自觉的意志。这中间的区别在于，为伦理献身的执念，一旦献了身，执念也就结束了。我们从元杂剧中看到这些伟大的牺牲了的人物毫无愧疚地死去，活下来的则欣然接受皇帝的封赏。但在 RSC 的处理中，这些人中的最杰出代表程婴，却意识到自己其实背负着杀婴的罪名，在除掉屠岸贾之后，还不得不走到儿子的坟前自尽。他对救孤与献儿都是自觉的，更重要的是对其行动的结果负责。对比之下，我们看到，元杂剧和传统戏曲作品其实是缺乏这种自由自觉的意志的。事实上，从戏剧的整体结构看，只是人物拥有意志仍然不足以形成现代戏剧文体。人物拥有意志与戏剧行动必须是意志的实现是根本不同的。在 RSC 版的第二部，整个戏剧的布局是为了促成孤儿最终对屠岸

贾的复仇。这一复仇的实行是因为孤儿一步步地看到了屠岸贾的恶性，并且慢慢了解到自己家族所遭受的不幸。与此同时，他不得不面对屠岸贾对他的爱，他必须得在其中做一个选择。这是孤儿内心的展开过程，孤儿的意志推动了戏剧行动。在元杂剧中，尽管我们能够看到为忠义而献身的意志，但整个故事却不是以某个个体的意志的展开来布局的，尤其是，整出戏最关键的行动——复仇——根本不是孤儿的意志所推动的。复仇不是孤儿的选择，而是伦理自己的选择。从这个角度看，新世纪以来的国内改编者们同样存在这个问题，尽管他们看到程婴献儿与孤儿杀父这两个事件中隐含的反现代的东西，看到了自由意志得以舒展的空间，但是他们所塑造的程婴与孤儿的自由意志，常常不过只是一瞬的闪现，无法贯彻到整出剧中，而剧中最核心的行动也常常并不由此意志推动。归根结底，他们的改编并没有自觉地运用黑格尔所描述的西方现代戏剧文体。

### 三

在动作的整一性和个人的自由自觉的意志之外，黑格尔描述了对于西方戏剧文体而言一个也许更为重要的构成要素。他说：“戏剧体诗则以目的和人物性格的冲突以及这种斗争的必然解决为中心，所以它的分类基础只能是个别人物及其目的与内容主旨这两方面之间的关系……真正的动作中的本质性因素……一方面是在实质上合乎道德的伟大的理想，即在人世中实际存在的那种神性的基础，亦即个别人物性格及其目的中所包含的绝对永恒的内容意蕴；另一方面是完全自由自决的主体性格。”<sup>[10]</sup>黑格尔把“合乎道德的伟大的理想”与“自由自决的主体性格”作为戏剧动作最本质的因素。这也就是说，戏剧人物的动作背后，必然包含着一种抽象的道德的内容。在这里，我们看到，个人与伦理之间的纠葛，在戏剧文体的意义上就已经显现出来了。黑格尔的这段论述，也可以看作是对亚里士多德把“思想”纳入悲剧六要素的延续和深化。

RSC 的改编确实贯彻了这一戏剧文体的基本要求。在程婴的个体行动中，同时包含了合乎道德的伟大理想。他的救孤行动不是出于一己私利，而是出于尽忠尽义，为的是天下太平的理想。而自由自觉的主体性格反过来要求他对自己行动的后果承担责任。因为与忠义伦理相平行，存在着另外一种合乎道德的绝



对永恒，那就是对个体生命的尊重。这样两种不同的伦理力量发生冲突，最后将主体毁灭。这一毁灭的过程，正是黑格尔意义上悲剧展开的过程。然而在大多数国内的现代改编中，救孤行动所包含的伟大理想常常被极大地弱化了。在林兆华的话剧版中，赵氏与屠岸两家的恩仇不具有正义与邪恶抗争的性质，而只不过是宫廷的权力斗争：屠岸贾帮皇帝，赵盾帮太后。而屠岸贾生殖能力的丧失甚至被设定为是赵盾酷刑所致。赵朔成了一个荒淫的公子哥。皇帝反而是一个果敢的人物，他对屠岸贾的纵容为的是夺回被赵家所把持的权力。这样一来，程婴救孤的行动就完全不具有道德的理想性条件。也正因此，孤儿更丧失了报仇所需要的基本动力。这也可以解释，为什么在戏的最后，孤儿拒绝了报仇。

这样一种戏剧行动中合乎道德的伟大理想的丧失看似是改编者把个人还给了个人本身，实际上却正相反。在林兆华版中，程婴之所以没有扔下公主自己逃生，是因为“公主不走，奴才愿意死在公主眼前……只要奴才性命在，一定保护小公子平安周全！”<sup>[11]</sup>程婴不是一个自由的个体，而是为主子效命的家奴。而韩厥之所以放过程婴和孤儿则是因为必须对得起老祖宗赵母（虚构的赵盾的母亲）。这里我们可以看到，改编了的话剧中，个体自由意志的欠缺程度甚至胜过了元杂剧，看似表达个体的现代改编，却在戏剧推进的过程中退回到传统伦理的最浅薄的层面上去了。为主子效命绝不是传统伦理中“绝对永恒”的部分，只有把为主子效命这样的思想上升到更高的为忠义献身（而不是为某个具体的主子）的高度，才有可能成为悲剧行动的因素。扒掉个体身上的伦理内容，并不意味着个体自由的实现，而恰恰不过使个体坠入到更低层次的伦理要求。从 RSC 的改编中，我们看到，戏剧对这种传统伦理的“绝对永恒”展现得越充分，它与个体之间的张力也就越巨大，个体自由意志对行动的决定也就越困难，自由意志因而也就得以越充分地被展现出来。戏剧的紧张感与丰富性也正由此产生。

所以说，RSC 所改编的《赵氏孤儿》为我们深入地理解西方戏剧基本文体提供了一个窗口，更为我们理解戏剧创作中的个人主义思想源头提供了一个例证。与国内的改编者们类似的，他们同样看到隐藏在“程婴献儿”与“孤儿杀父”这两个事件中的现代价值观，发现这两个事件已经无法安分而有效地为传统伦理的表达服务。但在挖掘这两个事件背后所表现的新的伦理意义时，RSC 选用了西方自文艺复兴以来所建立的现代戏剧文体，这一文体本身包含了关于个人主义的深

刻而辩证的思想。因为有了这一现代戏剧文体作为基本内核，无论戏中同时运用了多少东方的元素——戏曲式的角色独白，人物的歌唱，叙事歌手的设置——都无法影响它仍然作为一个现代的个人主义的戏剧作品对观众发挥作用。RSC 的《赵氏孤儿》是对充分实现了自由的个体的表达。这些个体是一个个真正从传统伦理中解放了出来的“孤儿”，他们走到了传统伦理的边缘，跨入到一种新的现代的伦理之中，他们于是毁灭了，他们于是得以具有永恒的意义。

---

## 作者简介

高子文：南京大学文学院，副教授。

## 注释

- [1] James Fenton, *The Orphan of Zhao*, London: Faber and Faber, 2012, p. 12. 参考陈恬译文。
- [2] James Fenton, *The Orphan of Zhao*, London: Faber and Faber, 2012, p. 69. 参考陈恬译文。
- [3] Li Ruru, *The Ghosts of Zhao*, RSC Programme.
- [4] James Fenton, *The Orphan of Zhao*, London: Faber and Faber, 2012, pp. 64-65. 参考陈恬译文。
- [5] 亚里士多德：《诗学》，见《诗学·诗艺》，罗念生译，人民文学出版社，1962年，第25-28页。
- [6] 阿契尔：《剧作法》，吴钧燮、聂文杞译，中国戏剧出版社，1964年，第25页。
- [7] 黑格尔：《美学》，朱光潜译，商务印书馆，1981年，第251页。
- [8] 黑格尔：《美学》，朱光潜译，商务印书馆，1981年，第297页。
- [9] 王国维：《宋元戏曲史》，上海古籍出版社，1998年，第99页。
- [10] 黑格尔：《美学》，朱光潜译，商务印书馆，1981年，第283页。
- [11] 根据林兆华版话剧《赵氏孤儿》