

中国话剧研究

6

文化艺术出版社



中国话剧研究

第六期

名誉主编：陈白尘 葛一虹

主 编：田本相 董 健

副主编：许国荣 康洪兴

朱栋霖

编 委：（以姓氏笔画为序）

~~朱~~卫国 ~~田~~本相 ~~董~~ 健 许国荣

~~朱~~栋霖 陈永康 陆 炜 胡星亮

~~田~~本相 ~~董~~ 健 康洪兴 董 健

中国艺术研究院话剧研究所
南京大学戏剧影视研究所

合办

文化艺术出版社

(京)新登字140号

中国话剧研究

第六期

文化艺术出版社出版

(北京前海西街17号)

新华书店北京发行所经销

北京顺义马坡印刷厂印刷

*

开本850×1168毫米1/32印张7.625字数180,000

1993年3月北京第1版1993年3月北京第1次印刷

印数0,001—1,000册

ISBN 7-5039-1168-9/J·371

定价: 3.35元

目 录

理 论 与 思 考

- 中国话剧与中国戏曲的精神联系章俊弟 (1)
——中国戏剧中人神恋神话原型研究
宋春舫对西方戏剧的选择庄浩然 (23)
三十年代话剧创作的历史反思浅说洪忠煌 (47)

作 家 作 品 研 究

- 论曹禺悲剧的现代性与民族性胡润森 (59)
论紫漪的“人生圈”及其意义李光嵘 (76)
执着的寻找与追求刘 平 (85)
——田汉早期戏剧创作道路探源
田汉的《文成公主》与历史题材开掘问题陆 炜 (107)
陈铨与德国浪漫派戏剧胡星亮 (121)

导 演 艺 术

- 导演要面向时代张奇虹 (137)

香港话剧

- 独具特色的香港话剧蔡锡昌 方梓勋 (160)
——《香港话剧论文集》序
香港话剧漫记田本相 (170)

述 评

- 一步一层楼韩日新 (184)
——新时期郭沫若史剧研究专著述评

书 评

- 《佐临研究》漫评方育德 (202)
当代悲剧的崭新灼照吴东胜 (209)
——评周安华《深沉悲壮的生命旋律》

资 料

- 张彭春年谱(续)崔国良编 (215)
开拓话剧演剧艺术研究的新境界一 珩 (227)
——“北京人民艺术剧院演剧学派国际学术研讨会”综述
编后记编辑部 (235)
征订启示编辑部 (236)

中国话剧与中国戏曲的精神联系

——中国戏剧中人神恋神话原型研究

——章俊弟——

中国神话中人神相恋的原型由于自身具有高度的凝聚力和辐射力，因而它就具备一种强烈的穿透力与广泛的渗透力。神话题材戏剧中所表现的凡尘男子与仙界女神相亲相爱的故事不过是人神恋神话原型的表征形态。当然，它也是人神恋神话原型的基本形态。其实，当人神恋原型由于其与神话剧的天然联系——神话——自然而然在后者身上得以展现原形态的同时，它更对漫长的世俗题材戏剧产生了深远影响。

由于世俗题材戏剧不涉及神界，不描写神灵，因而，人神恋神话原型在跨入世俗剧的门槛时，就不得不进行一次重要的变形，即人与神的恋爱变成了人与人的爱恋。但是，这里为何说它仅仅是人神恋原型的一种经过转形后的延续，而不认为它是完全相同的另一种戏剧及美学现象呢？这首先因为，人与神和人与人恋爱的不同只是表面差异，说到底，人与“人”恋中的“人”在精神实质上仍是“神”。从根本上来说，人与神和人与人恋的故事形态、美学品质、思维方式以及潜藏着的集体无意识都是一脉相承的。在故事形态上，它们具有同一模式：异性相恋，或希望这种结合能拯救自己，这是一方对天神的希望；或指望以此救渡对方，这是对地祇的态度。在美学品质上，它们均表现为两种不同

的美学范畴：能拯救别人者往往表现为崇高美；被别人救渡者常常更多体现出阴柔美。在思维方式上，它们都将世间凡人或无神通本领、在精神上不完美之人想象为男性，将神者仙人或具通神通本领、精神道德完美之人想象为女性。它们所表现出来的集体无意识也是相同的，即女性崇拜。因而，不难看出，中国世俗题材戏剧中的凡人相恋仍是人神相恋的一种延续。不过，其中的天人感应、向往永生等宗教、巫术意识已消失殆尽。

正象神话题材戏剧中的女神可分为天神与地祇一样，世俗题材戏剧中的女性主角也可相应划为有为英雄与受难弱者。如果说前者女性人物是力量与智慧的化身；那么，后者女性形象则是美德与道义的象征。前者所具有的各种超人本领使得她们能比男人们更容易征服这个世界、拯救这个世界乃至无用的男人们。我们头脑中的这种“原型”是母系社会女权至上的观念与意识在后代社会中的直接显露。由于其后的社会均是以男权为主的时代。所以，反映在戏剧中的更多的不是这种纯粹的女权观念与意识，而是打上了男权社会深深印记的女性崇拜。这时，社会的主宰力量——男子们崇拜女性的不再是其身上的力量与智慧，而是其身上所体现出来的美德与道义。因为他们认为征服外部世界是他们男性的特权，而征服活动中所必须的力量与智慧也只有男人们才具备。女人，在男权主义的社会中不过被看作一个弱者。她们受苦受难，时时等待男人们去救渡。同时，一方面，女性崇拜的集体无意识使得他们更容易发现现实生活中女性的种种崇高品质；另一方面，在他们有意或无意地表现并歌颂这一类女性高尚道德的时候，这些道德也深深地渗透着他们的主观愿望。有时，某些所谓“道德”甚至不过是男性作为统治者要灌输给被统治者女性的“奴隶规范”而已。这样，男性作为长期封建社会中的戏剧创作者与主要观赏者，对女性的崇拜也由“力量”更多地转向“美

德”；由赞美她们征服外部世界转向颂扬她们征服自己的内心世界；由期待女性拯救转向拯救女性。戏剧精神的中心也已由女性转向男性。不过，女性形象仍然是戏剧中的主角。

一、轻财与非妒：受难者的精神前提

天神类女性的行为特征是胜利和拯救，地祇类女性的行为特征则是受难与被救。但是，不同的时代可能有不同的女性天神人物，不同的时代却往往有相同或相近的地祇女性形象。因为，和天神的具体内涵随着不同的时代而演变不一样，地祇的具体内涵却常常是恒定不易的。这是由于人神恋原型中地祇类女性原型具有超稳定性。这种超稳定性既源于此种原型所具有的强大的内聚力和辐射力，也来自男权主义社会中价值观念的持久性。也正是在这里，我们民族的审美理想与审美趣味表现得也最为明显。

既然地祇类女性的特征就是受难，所以，中国戏剧尤其是戏曲舞台上所展现与欣赏的受难女性的品质均是有利于她们迎接与承受苦难的种种美德。其中最为突出、也是与西方戏剧中女性形象相异最大之处，即是她们蔑视金钱与财富，非妒同时又痴情。

一部中国戏曲史的几乎每一个描写男女恋情的篇章都在反复申说这样一个道理：中国妇女不爱钱财，看重的是道义、诺言、情义。有一个看似奇怪其实不怪的现象：戏曲中恋爱结婚的男女青年中，总是女的富贵，男的贫贱。相反的例子几乎见不到。每一个熟悉戏曲的观众或读者，对以下类型的故事都不会陌生：两家殷实、富贵、地位相当的人家为自己的孩子相互订亲，后来男家衰败了，女家父母尤其是父亲翻悔，而女儿则坚决不同意，于是冲突便接踵而至，最后总是女儿获胜；或看如《荆钗记》所述，姑娘只爱荆钗，不爱金钗，宁愿受苦，不愿享福，其中原因

就在于前有然诺，反悔即有违道义；最典型的还有《破窑记》，仅仅通过抛一次绣球，富家女刘月娥便不能更不愿改变自己与极其偶然得到绣球的吕蒙正同住破窑的命运，那怕是父亲多次劝说与威逼也无济于事。在今天的观众或读者看来，这多少有些荒唐，至少没有意义。但同时又不能不受其感动。至于重情义、轻实利，则更是戏曲中的一个母题。因为有了某种感情，便不顾种种经济上的利害关系，这便能显示出某种合理性与价值。这反映在戏曲中也统统局限在女性形象身上。妓女，在世人眼中是为金钱而出卖肉体。但戏剧家告诉我们，她们更看重的也是情义。她们或出钱养活情人，并资助其上京赴考（《王魁负桂英》）；或得知情人为了金钱而出卖自己，深感受爱情的幻灭，便将更多的宝物投入江中，接着也跳入急流（《杜十娘》）。更能显出一身正气的是李香君。当她得知侯方域接受阮大铖资助为自己置妆奁时，便严词道：“官人之意，不过他助俺妆奁，便要徇私废公；那知道这几件钗钏衣裙，原放不到我香君眼里。〔拔簪脱衣介〕脱裙衫，穷不妨；布荆人，名自香。”与她们相比，王魁、李十甲之流定然惭愧不已，侯方域就夸香君说：“这等见识，我倒不如，真乃侯畏友也。”①

写朱买臣妻子崔氏嫌夫贫寒的《烂柯山》以及写苏秦外出求官不遇而归遭到家人包括妻子冷遇的杂剧《冻苏秦》，在中国戏曲中，几乎是绝无仅有的。而且，比《烂柯山》更早的同类题材元明杂剧《渔樵记》，早已将民间传说中的朱妻崔氏欲离开贫寒的朱买臣改为崔氏索取休书，是出于朱岳父的计谋，以此激励朱买臣辞家求官。于此可见，能进入戏剧的民间传说，必以某种神话原型为基础。否则，剧作家就得修改。明代刘复之所作《金印记》传奇，就为苏秦妻不下机抒迎接失意而回的苏秦另设想了一些情节。如苏秦前往秦邦，妻子无以为活，典当钗绢，其嫂不给

资，被逼投水自尽之类。

此种地祇类受难女性也常常出现在现代戏剧中。田汉曾根据王魁与桂英的故事写成了《情探》。话剧也不例外。早期话剧《一元钱》写因家庭变故，亲家悔婚，女儿违抗父亲意愿，暗中接济未婚夫，最终迫使父亲承认他们的婚姻。女主人公把这个叫做“修德”：“你看如今世上的人，都是重富贵轻贫贱。他们哪里知道银钱是容易聚容易散的，就如同这些个花儿一个样，一年四季，有开有落，有盛有衰。修德倒是一个无尽无休的，亦就如同这棵铁树，冬夏常青。”^②对于话剧这种年轻有生命力的艺术样式来说，这一道理不免显得迂腐。田汉话剧中的一些女主人公则显出了另一番境界。《获虎之夜》中的莲姑与《南归》中的春姑娘都不愿嫁富有人家子弟，她们爱上的均是一无所有的流浪者，并且矢志不渝。这些都是传统的情节模式与戏剧情境。女主人公身上也体现了传统的美德。不同的是，作者赋予她们以新的追求。传统戏曲中的女主人公选择的“白衣秀才”，最后通过科举等途径，仍旧走上她们原先所舍去的道路，终成大富大贵。与此不同，莲姑与春姑娘选择的黄大傻和流浪诗人代表的是一种新的生活方式和新的价值观念。于此也可见，话剧作者是怎样利用传统的人物来表现新的内涵的。

非妒，这是封建社会所重视和提倡的女性又一美德。它深深地影响了中国戏剧中的地祇女性形象。毫无疑义，一夫多妻制是产生它的社会土壤。为了维护这种不合理的男权主义的制度，以男性创作与欣赏为主的戏剧这种集体艺术，便把这一违反人性的道德要求附丽到地祇类受难女性身上。

戏曲不仅表现一夫多妻的生活，更重要的是欣赏、赞美这种生活以夸饰男性的成功。明人作的《衣珠记》传奇后世被改编为《荷珠配》流传很广。它就写小姐刘湘云与婢女荷珠经历多难之

后，同嫁赵旭。要宣染此种生活的幸福，就必然要根据男性心目中的理想来美化这二妻，或者至少是其中之一。如著名的《琵琶记》，它在歌颂女主人公赵五娘的同时，也没有忘记表现牛氏之女的宽宏大量与通“情”达理。蔡伯喈怕这位丞相千金得知自己隐瞒婚情而整日叹息。但牛女知道后，却不仅没责怪他，反而设身处地为他着想，准备与之一齐说服父亲，双双回家，然后接赵五娘来共享荣华富贵。清代蒋士铨的《香祖楼》也是以赞美态度来写仲文告老还乡之时，妻子曾氏用千金为夫购邻女为妾。更为著名的也许是明传奇《金雀记》，其中《乔醋》一折颇为流行。它以喜剧的笔触写潘岳之妻文鸾遇遭兵乱流亡的妓女巫彩凤，从其手中金雀得知其已与潘岳订亲，便接彩凤前来与潘岳成亲。可事前却故作妒嫉情态调笑潘岳。这就将一个非常容易陷于干瘪生硬的非妒形象写得生动而可爱。

反之，妻子如不容丈夫讨妾，则无疑要遭到丑化，或被抨击，或遭讥讽。前者如明代吴炳的《疗妒羹》，它写褚大郎之妻苗氏妒恨妾小青，先将她禁闭于园中，后又移置西湖孤山下，致使小青抑郁病死。这里，作者竭力向我们展示“妒”的危害与可怕，而完全无视产生这种“妒”的社会根源——不合理的一夫多妻制。后者如明代的《狮吼记》，男主人公陈慥企图娶妾，妻子柳氏坚决不允。后来柳氏梦入冥间，阎王以其为“妒妇”而问罪，命其游地狱，使之省悟，屈从其夫。这简直是以鬼神来威吓那些不让丈夫们为所欲为的“妒妇”。其中《跪池》一出写妒悍的柳氏，成了陈慥的朋友苏轼的嘲笑对象。这多少有点对女性不敬的戏成了昆剧的保留剧目之一。李渔在《风筝误》中，还以极其夸张的笔调细腻地刻划了妒妇詹爱娟丑陋而卑下的心态^⑤，颇能博得人们的哄笑之声。

随着社会制度的变更，一夫多制也已消亡。但此种道德规范

并没有随之而消失。这因为我们所处的仍是一个以男权为中心的社会，而且爱情、婚姻中的种种矛盾与冲突依然是一种社会存在。因而新一代的剧作家在话剧中处理这些问题时，依旧常常以此来美化地祇类女性形象。女作家袁昌英在《结婚前的一吻》中，写富家千金小姐李雅贞因未婚夫在结婚前错吻了远亲黎爱珍，便把深爱着的未婚夫“让”给了黎爱珍，她对在场的人说：“这件事虽然来得很奇突，起首我虽然非常惊异，此刻我倒觉得很自然了。”接着对未婚夫说：“鲍先生，你还是做你的新郎，娶你心爱的爱珍，你晓得她的名字是爱珍，不是雅贞（说话时一点不带妒意，且呈一种慈祥高贵的神气）。”^④当然，李雅贞已不仅仅是非妒的女性。不过，作者似乎没能更深地挖掘主人公的复杂心理。

这也许是种有趣的现象，女性形象写得最成功，其作者往往是男性。写非妒的女性，也是如此。当然，其结果已不是同意丈夫可以拥有一个第三者，而是指其对情敌的心境与情绪非常理解，并能感受到她的内心痛苦，最终以对他人的真切同情与深沉爱心来净化自己对爱人的个人私情。古典戏曲家虽然写了不少非妒妇女，可是却很少触及到她们的内心世界。而在话剧作家笔下，非妒成了一种崇高的感情。

田汉《秋声赋》中的秦淑瑾与胡蓼红两位女性同爱着作家徐子羽。前者是妻子，后者是旧情人。她们都在争夺徐子羽的爱，都在劝他和自己离开被蹂躏的祖国。但后来是严酷的战乱现实使她们意识到她们的命运与全中国人民的命运是联系在一起的。于是，她们对作家的感情在对祖国、对人民、对可爱的下一代的情感与责任中得到升华。两位昔日的情敌，如今同睡一张床，敞开各自心扉，相互倾诉对同一个爱人的情愫。

胡蓼红 我刚也做梦呢，我也梦见子羽，他对我很不好，我气极了，我骂他，我打他。

秦淑瑾 真的？

胡蓼红 ……我们还是别梦他了，让他晚上也安静地睡一会儿吧。（停）不过，话又说回来了，我们今晚这样儿的梦着他念着他，知道他是不是梦着咱们呢？也许梦着你？也许梦着我？

秦淑瑾 哼，他还不定梦着谁哪？他那样见一个爱一个的。我有时真恨死这短命的。

胡蓼红 咳，你怎么咒他？

秦淑瑾 我偏要咒他，我偏要咒他，你心疼？

胡蓼红 你咒他关我什么事。咳，“各人自扫门前雪……”
（呵欠，又钻入被窝里）

秦淑瑾 喂，脱了衣睡，给我暖暖脚。

胡蓼红 （被里）哼，你没有那么大福气。

秦淑瑾 （替她盖好脚）别那么小心眼了……⑤

这里，之所以抄上一大段，是因为我们实在无法转述其中千百种的纯洁温情。这是作家缥缈的梦幻，也许是多数陷入类似矛盾纠葛中的中国男性的美丽幻想。

曹禺在根据巴金小说改编的《家》中也描写过此类的梦幻，而且更出色。觉新与瑞珏婚后，梅表姐与觉新的相见便显得格外痛苦。瑞珏与梅的一段对话显示了两颗哀痛而又善良的美好心灵。尤其是瑞珏更显得崇高伟大、光彩照人。她俩本该是情敌，可是共同的爱把她俩的命运紧紧牵在一起。拥有觉新以及爱子的瑞珏面对孤寂愁哀的梅小姐而感到愧赧。尤其是看到她的爱人觉新也因梅表姐受苦而痛苦不已，更使她心如刀绞。她的良知告诉

她只有把自己的所有幸福包括爱人全都让给梅表姐，梅才能解脱痛苦，爱人也能笑脸常开，她自己才活得更有价值。所以，她“深厚地”对梅说：“我恨不得把什么都给了你，只要你能快活一点，他——（瑟然）他也能快活一点。”作者的高明之处在于写瑞珏愿把最珍爱的一切拱手让人，不是麻木而毫不在乎，而是极其痛苦。在梅表姐的一再追问下，她不得不“哀哀地哭起来”，说：“我是痛苦啊，我是痛苦啊！可我有什么法子，我真是不忍再看他那样苦啊！”^⑥很显然，仅此一点就比袁昌英笔下的李雅贞更真实、可信，也更深刻、动人。这里，曹禺挖掘了非妒的心理根源，即一切为了所爱的人。人们往往以为妒是爱的必然产物，其实，这种产生妒的“爱”只是以自我为中心的肤浅的爱。爱到极致，就发展到以所爱之人为中心。这样，妒就显得多余了，有时甚至可恶。

中国现代话剧同古典戏曲一样，对妒妇仍然无情，不是揭露抨击，就是嘲弄调侃。曹禺笔下的曾思懿（《北京人》）为何人人都厌恶与痛恨呢？仔细思索就可以发现，这完全是因为其性格中最突出特点——妒。对愫方与文清关系的嫉妒，使得她千方百计在精神上折磨、伤害愫方。不是有意指桑骂槐，就是笑里藏刀，刺得愫方心灵直流血，如果说，曹禺显示了妒妇的“毒”的一面，那么，杨绛则揭出了妒妇“丑”的一面。前者让人可恨，后者使人可笑。《称心如意》中的荫夫人和贻夫人，一个为防范丈夫雇用女秘书而绞尽脑汁，一个为查明丈夫子虚乌有的“外遇”而与丈夫步步相随，各自演出了一场滑稽戏。

最具民族审美特点的“非妒”形象在西方戏剧较少出现，而且也不会受到最高赞美。可是，正是在这一点，往往显示了中国女性的高尚美德。不过，问题也正出在这儿。中国女性被长期男权主义的道德规范所侵染、所束缚，往往丧失了女性的自我意

识。她们不会象美狄亚那样妒嫉得要杀死情敌，同时，“非妒”也使她们失去了应有的自由与权力。更何况，绝大多数“非妒”女性形象只是历来中国剧作家心造的幻影。

这里，我们触及到了地祇类受难女性的精神核心：自我牺牲。而自我牺牲正是自愿受难的精神前提。

二、自愿受难：地祇救世的方法

在上古神话和《九歌》中地祇女性的受难与其自身的神性似乎还没有某种必然联系。可是后来，女性受难本身也已被神话化了。在这一点上，最富启迪意义的也许是观音的故事。大慈大悲的观音菩萨在佛教中是阿弥陀佛的左胁侍，为男性。可是，传到中国后，似乎比阿弥陀佛更受民众的欢迎，而且摇身一变为女性。也许正因为变为女性后才更受欢迎。在佛教中观音是可以应机以种种化身出现来救苦难众生的，可是中国人却相信她是首先经过了千百种苦难后才成为菩萨的，明人传奇《香山记》叙述了这一故事，在民间影响深远。这样，受难女性之所以被看作是神祇就是因为有两个因素：一是默默地自愿受难体现了崇高的精神世界；二是只有通过受难才能拯救他人（主要指男性），乃至普渡众生。

遇上突如其来的天灾人祸，本无所谓崇高与否。但如果是自愿去经受某种苦难，或虽非有意识地选择苦难，但承受苦难之时，却显得沉静坚韧，而不是怨天尤人，那么，主人公的高尚精神世界就会昭然若揭。中国戏剧中的女性受难，大多是此种类型。

《琵琶记》、《荆钗记》、《破窑记》以及《秋胡戏妻》等都因为描写了受苦受难的女性而深受观众喜爱。以《白兔记》为

例，同钱玉莲（《荆钗记》）、刘月娥（《破窑记》）、秋英（《秋胡戏妻》）等一样，李三娘在兄嫂逼迫她改嫁时，毅然选择了受难：

李洪一 一条三十三天玉皇殿上捉漏。

李三娘 交我上天无路。

李洪一 二条门路，去十八层地狱阎王殿前去淘井。

李三娘 这是入地无门。

李洪一 第三条早早嫁人。

李三娘 决不改嫁。

李洪一 第四条，日间挑水三百担，夜间挨磨到天明。

李三娘 奴家愿从第四条门路。⑦

从此，她就“挨磨到四更，挑水到黄昏”，含辛茹苦、无依无靠渡过了十几个春秋。在与丈夫刘知远相会后，准备去找兄嫂算帐，她又下意识地提水桶。至于赵五娘（《琵琶记》）“糟糠自厌”、“代尝汤药”、“祝发买葬”，更体现了中国妇女的美好品质与高尚灵魂。不仅传奇以女性受难为中心，就是后代的各种地方戏（即使是新编的），也依然将女性苦难作为一个重要母题。如越剧《碧玉簪》、京剧《荒山泪》以及这两个剧种的《一缕麻》等等。其中梅兰芳演的《一缕麻》，与包天笑的原小说相比，又多了女主人公的原情人在某呆夫死后，向她求婚，遭到拒绝等情节。这样就更写出了她的自愿受难——守节——意识。于此也可见戏剧与小说的在内容的必然差异。

在现代话剧中，受难女性仍旧、甚至更加动人、往往也更能显示其思想与情感深度。如王妈（《人之道》）、鲁妈（《雷雨》）、愫方（《北京人》）、瑞珏（《家》）、静子（《法西

斯细菌》)、阿盖公女(《孔雀胆》)、如姬(《虎符》)、春妮(《霓虹灯下的哨兵》)、白洁(《报春花》)、秋女(《火神与秋女》)、范辛(《我为什么死了》)等等。其中,值得一提的是,洪深也被《一缕麻》吸引,并据此改编了话剧《为之有室》,表现了与京剧、越剧同样剧目的相似主题。这最清楚地证明了话剧与戏曲的共通之处。不过,应该说,话剧作者常常更能深入受难女性的灵魂深处。这方面,尤其要数曹禺做得最出色。如果说鲁妈还与一般戏曲人物差别不甚大的话,那么,愫方与瑞珏则显示了特别的神采。瑞珏独白道:“妈说过,做女人惨,要生儿育女,受尽千辛万苦,多少磨难,才到了老。”^⑧“妈要女儿爱、顺从、吃苦、受难,永远为着他。我知道,我也肯,可我也要看看,值得不值得?”^⑨这不仅写出了女性愿意受难——在这一点上,与古典戏曲是一致的;而且更写出了她们懂得了要有价值的东西(人)去受难——这远高于古典戏曲中的盲目受难。愫方的名言是:“他的父亲我可以替他侍候;他的孩子我可以替他照料;……连他所不喜欢的人我都觉得该体贴,该喜欢,该爱,为着——为着他所不爱的也都还是亲近过他的!”^⑩这里掘出了女性自愿受难的情感根源:爱。

在中国剧作家笔下,女性受难常常与拯救他人,挽救祖国命运联系在一起。孤苦无助的窦娥在当时只有以自己的性命才能换得婆婆的生存(《窦娥冤》);南宁公主为了丈夫大业与国家利益不得不夺剑自刎(《斩经堂》)。当然,更多故事中女主人公还是以“性”来挽救国家。中国观众对此百看不厌。西施为了灭吴大计,献出了自己的色相(《浣纱记》);王昭君为了保卫社稷而远嫁匈奴(《汉宫秋》);方珍为挽救义军首领蔡同的性命、保证革命成功,甘愿受污(《梦里京华》);赛金花也利用自己与瓦德西的肉体关系来曲线救国(《赛金花》);尚书琴敢