



論散人物電影

張 真 著



藝 術 出 版 社

封面画：孫惠珍作

藝術出版社出版

(北京东四大街胡同4号)

北京市書刊出版業營業許可證出字第 058 号

机械工业出版社印刷厂印刷 新华书店发行

※

册数 59 字数 73,000 开本 350×1168 1/32 印张 $3\frac{3}{16}$ 插页 2
1956 年 11 月 北京第 1 版 1956 年 11 月 北京第 1 次印刷

印数 0001—5000 册

定价 (7) 0.89 元

目 次

談“丑”.....	1
談京劇“三堂會審”.....	10
漫談王金龍的階級成分和人物評價.....	20
不要臆造古人的精神面貌.....	33
談“遊西湖”的改編.....	42
讀“新天河配”.....	53
談“黑旋風李逵”的改編工作.....	66
談京劇“獵虎記”.....	70
從“遊龜山”談到“蝴蝶杯”改編本的幾個問題.....	80
談“蝴蝶杯”結尾問題.....	87
后記.....	95

談 “丑”

我國古代劳动人民，在長时期的精神劳动中，不但創造了丰富的文学形象，也創造了丰富的文学样式。單就戲曲來說，我們有优美动人的傳奇劇如“白蛇傳”、“梁山伯与祝英台”；有生动活潑的歌舞劇如“小放牛”；有庄嚴的悲劇如“霸王別姬”、“李陵碑”；也有愉快的喜劇如“樊江关”、“評雪辨踪”；並且，也絕不缺乏突梯滑稽、幽默善諷的笑劇如“打面缸”、“打城隍”等。近兩三年來，那些主題庄重、人物嚴肅的戲，很多經過整理而紛紛上演，得到人民的喜愛；但那同样为人民所喜見乐聞的喜劇或笑劇，却不大被注意。以丑戲为例，在中國戲曲研究院整理、改編、創作及上演計劃的一百九十四出劇目（見“劇本”月刊一九五三年六月号）中間，只有三出丑戲和六出丑、旦並重的戲。顯然可見京劇中固有的丑戲不被重視的情況。此外，很多舞台流行劇目中的丑角，也都正在受到“改革”：勾臉被改成淨臉了，矮子站起來了，詞句庄嚴起來了，态度鄭重起來了……，总之，丑角的風趣性正在大大減少，正在失掉它所固有的風格。很明白，这种“改革”不是按照丑角自身的藝術規律，而是按照某种人为的規律來硬改的。这种“改革”，顯然与我國人民对健康的風趣与聰明的諷刺的愛好，是不相符的。

那么，究竟为什么笑剧和丑角会在舞台上日漸萎縮呢？难道观众不喜欢它們嗎？或者它們不能担負教育羣众的任务嗎？或者，在建設祖國的緊張工作中，劳动人民就應該永远板起面孔，如果开心大笑，就意味着對於神聖事業的犯罪嗎？

不可否認，在一些人的心目中，對於戲曲的教育作用，存在着不正确的看法。他們認為，談到教育，就必須一本正經地、十分“嚴肅”地進行。至於通过一个並不嚴重的主题，通过一个並不庄重的角色來教育观众，他們認為是不大合適的。顯然，这样想法，不但取消了文学的多样性，也取消了教育的廣泛性。难道优秀的喜剧或笑剧，难道一个生动而真实的喜剧形象，就較少教育效果嗎？應該指出，叫一个丑角嚴肅起來，不但完全不能增加任何教育效果，反而破坏了喜剧藝術的固有特点，使它失去了原有的效果。

除此以外，似乎还有这样一种看法，即以为劳动人民如果由丑角來扮演，那是侮辱了劳动人民。这就是为什么“空城計”里的老軍被改成淨臉的緣故。關於这問題，我以为丑角並不一般地都含有侮辱的意味，因为“丑化”与“醜化”是有区别的。如果把一个可敬的人物处理成一个可恶的人物，那当然是錯的。但丑角所扮演的人物並不都是、甚至大部分都不是可恶的。他們之中，很多被寫得十分可愛。例如“烏盆計”中，進衙告狀挨了打，但看到烏盆喊冤仍忍不住第三次進衙門为烏盆申冤的張別古，是多么熱腸可欽；而“女起解”中，把苏三的枷自己拿着，自己的竹杖叫苏三拄着的崇公道，又是多么的忠厚老誠！剧作者分明是帶着讚美來寫他們的。丑这种角色，根本上不妨碍作者賦予它以正面人物的形象。像“棒打薄情郎”里的金松，他对女兒引進莫稽这个年輕人，本來是不滿意的，但当女兒說明緣由后，他說：“哈哈，我

倒錯怪你啦！”緊接着就問：“那麼豆汁端來了沒有？”表現得多么熱情！他一面取笑莫稽飢不擇食，說：“你倒不忌生冷！”一面却催女兒去盛碗熱的去，顯得他對莫稽的取笑是多么善意。後來莫稽做了官，將他當奴僕看待，他看在女兒份上，當面都容忍了，但心中是不平的。他對自己說：“好小子！管我叫金二！他忘了他倒臥在我家門口，多虧老漢一碗豆汁把他給救活了！他到了任上，待我好了便罷，要不然，我叫他給我吐豆汁！”“我叫他給我吐豆汁”一句話，當然是丑角的諧謔，但這句話多么深刻地寫出一個寄人籬下的老人的不平之鳴，而這不平之鳴另一方面又具有多么強烈的道義的力量！這些地方，都通過了丑角所特具的性格，描寫了他的道德面貌，使人不能不在被這個人物的善良所感動之余，對莫稽這種“一闊臉就變”的忘恩負義者，產生強烈的憎恨。

有人考証說，“丑”字即“醜”字的省筆寫法，我不知道這考証得對不對，但我認為，沒有從字義來規範丑角概念的必要。考証當然有助於我們對文學史的了解，但如果我們對今天舞台上的丑角有更具體的了解的話，便不必受考証的限制。況且即使古人認為丑是“醜”的，那也僅止於從面形取名，對於丑的性格，是不能以此一字來規定的，古人自己也喜歡這個角色，而不以為醜。事實上，丑的範圍是很廣的，既包括壞蛋如湯勤，也包括善良的金松，正如旦角可以是好心腸的金玉奴，也可以是狠毒的潘金蓮，生角可以是鞠躬盡瘁的諸葛亮，也可以是忘恩負義的陳士美，淨角可以是正直的包拯，也可以是奸詐的曹操一樣，這只是戲曲角色的類型化。這種類型化，主要是按藝術風格來分類的，絕不只是簡單地按道德品質來分類的。說這一類型是侮辱勞動人民，那一類型就不是侮辱，我看是沒有多大理由的。

那么，有没有丑角戏侮辱或醜化了劳动人民的呢？有的。例如“探亲家”一剧，乡下媽媽的“土气”就曾成为嘲笑对象，表现了作者对乡下人的歧视。又如“打花鼓”一剧，那个男人的妻子被相公親了一下，他發怒質問妻子，拳头都举起来了，他妻子赶忙把銀子放在他手里，他見了銀子，就不再追究了。这自然也是一种侮辱。这些戲之所以成为侮辱，主要是由於諷刺得不是地方：農民的朴实性格是不應該被嘲笑的，至於“打花鼓”里的那个男人的某些醜态，只見到作者故意出人物的醜，以博观众的一笑。

有人說：对的，丑角可以演正面人物。但为什么要勾臉呢？鼻子上一塊白，难道不醜嗎？

不錯，談到改革，臉譜是可以改革的，但要看怎么样的改革。如果改革是为了發展丑角的藝術，使丑角更加精彩而不是变得灰溜溜，那將为千百万观众所欢迎。这种改革乃是按照藝術本身的規律來加速其發展的改革，是对藝術的提高和精煉。一律取消的态度，顯然是与这原則不相符的。那是對於藝術的閹割，而不是改革。

还有一种說法，即認為丑角画了白鼻梁，就不会引起观众对这人物肅然起敬的感觉。这话是不错的。但这里的问题是：丑角难道必須令人肅然起敬嗎？我看，也沒有这个必要。戲曲里当然有很多令人起敬的人物，如岳飛、諸葛亮等，那是不適用於用丑角扮的。但也有很多人物，完全不需要人們的恭敬，但也是可愛的（有一些則甚至比起那些可敬的人物还可愛些）正面人物。鬧海的哪吒、拾鐺的孙玉姣、失印救火的白槐以及焦贊、孟良等，都沒有必要使观众對他們崇敬。丑角所代表的人物，一般說來都不是什么英雄人物，許多都是普通人物（反面人物如湯勤自不必說）。

當他有善良的心腸時，即使嘴里刻薄些，觀眾是會喜歡他的；當他揭破舊社會里偽君子的假面具時，觀眾是同意的；當他由於得罪了有權勢的人挨了打時，觀眾是會同情他的；當他把自己的自私的、笨拙的而自以為得計的打算，告訴給觀眾時，觀眾對他那即將倒霉的命運是關心的；……他用不着像英雄人物一樣得到崇敬，但一樣贏得觀眾的喜愛。觀眾會喜歡這種機智的小人物，乖覺的伶俐的聰明人兒。有時，他並不諱言他是與其他的人一樣地壞（如崇公道說：“連老漢我還鬧了雙鞋穿呢！”），但他決不因自己有缺點，就不肯諷刺這缺點了，他要求觀眾把這缺點，連別人身上帶自己身上的一塊兒否定，這種爽朗性格是招人喜歡的。

我想，丑角本身可以是無足輕重的，例如金松就並不是本身有什麼高尚道德、足為典范的人物。但這種角色作為一個藝術形象，對羣眾却具有很大的啟發、教育作用。

某些新編的戲或修改了的戲，給丑角以嚴肅的任務，結果演出時角色失敗了。毫無疑問，這種任務是破壞了這角色的應有的風格的。要知道，並不是每種材料都能做成喜劇或笑劇的；也不是每種思想感情，都適合於像丑角這樣的喜劇角色。

我們勞動人民，喜愛喜劇和笑劇，喜愛丑角這樣的角色，並不是偶然的。應該說，這是與我們的樂觀主義的民族性格有關的。我們民族，自古以來就富於風趣和機智，戰國時的優孟、優施，秦的優旃，漢的東方朔，以至民間的許多談諧的寓言故事，傳誦了幾千年，民間諺語中，也有無數極為智慧和幽默的雙關語、歇後語、反語等。在戲曲中間，也有著不少聰明的諷刺形式，絕大部分的戲曲劇目中，都零散地、遮掩不住似地閃耀著諷刺的光芒，而且常常還諷刺得那麼恰如其分，那麼一針見血，而

又那么耐人尋味。不能不承認，我們的民族在創造喜劇上是有天才的。我們很善於運用笑這個武器，揭發舊社會的毛病。我們笑話有錢人的鑄珠必較，我們笑話假斯文的一肚狗屎，我們笑話縣官的糊塗，我們笑話窮措大的裝面子，我們笑話等級制度虛偽的尊嚴性，我們笑話書呆子的不懂生活，甚至於，我們一面笑話別人，可也不忘記笑話自己——自嘲。我們是善良而胸懷寬大的，既然看到自己也有毛病，怎能叫人忍得住，不來嘲笑一下呢？一個聰明的笑話，對我們是具有創作的愉快的。實在沒法閉住嘴不說出來。這樣，一切的缺點：社會制度的、某些人性格上的、道德品質上的，都在我們笑話之列。我們用笑反對了舊社會的畸形、不公正，同時也教育了我們自己。而常常我們的笑是刺破了、刺痛了那些虛偽的老爺們的。一句準確的諷刺，常常正戳在舊社會的壞人與壞事的脊梁骨上，這叫做正中要害。丑角這樣一個藝術形象的創造，正是我們酷愛機智和諷刺的民族性格的反映。

丑角是一種富於鬥爭性的角色。通過這樣一種藝術形象，戲曲大大發揮了它的評論社會現象的作用。周揚同志說：“在森嚴的封建社會秩序和等級面前，丑角……的戲謔和反話常常是對於上層人物和現存秩序的一種隱諱而尖刻的批判。”這種“隱諱而尖刻的”鬥爭方式，正是勞動人民在被壓迫情況下所慣於採取的鬥爭方式。這種批判，這種笑，具有搖撼統治者的威信的力量，具有啓發羣衆去明辨正義與不義的作用。這種笑聲焚燬了多少偶像，使多少岸然道貌者塌了台，其教育意義是很大的。丑角在這一意義上，正是體現了我們民族敢於鬥爭的性格的。我們有着對於壞人壞事不能容忍的傳統。據說甲午之戰，李鴻章喪師辱國，被清廷褫去三眼花翎和黃馬褂。名丑劉趕三演“丑表功”，在剝一

个嫖客的衣服时，忍不住說：“我拔了你的三眼花翎！我扒了你的黃馬褂！”后来为此被捕入獄，一說竟因而得病致死了。但这警句則不脛而走，閨傳一时，甚至还流傳至今；而当年那些善于迫害藝人的“英雄”，如今却早已湮沒無聞了。歷史証明了是誰更有力量：一些当朝权貴呢，还是一个真正的藝術家？“江南余載”記着：宋朝宣州刺史有一次入朝，皇帝設宴、演戲。戲演到中間，丑扮了一个土地老兒跑上台來。別的角色十分驚訝，問他“你作什么？”“我來上朝。”“你是什么人？”“宣州土地。”“你是宣州土地，不在宣州，上的什么朝？”“不瞞列位說，这次宣州刺史入朝，把我和地皮一古腦兒捲來的！”——这諷刺得多么尖銳，真是天才的諷刺！古來富於正义感的丑角，是从來不肯放棄他評論世事的权利的。宋时还有些优人由於諷刺秦檜而被逐出境或至牺牲性命。这种迫害，也表现了統治者多么害怕这种“隱諱而尖刻的批判”。丑角，常常处于斗争的前哨。虽然这种斗争常是即兴式的，也有时未能击中要害，但它基本上是代表人民的看法的。优孟、优旃，以至唐的李可及、五代的敬新磨、宋的丁仙现等的語錄，正是一部优伶的斗争史。这些是人民的諷刺家，人民的代言人，劳动人民喜爱他們是完全可以理解的。

我还要談談另一个問題，即丑角的“喂”的問題。丑戲的台本，常常为丑角特別安排了插科打諢，說一些与正題彷彿关系不大的双关語或反語，收到意外的諷刺效果。这些双关語或反語，內行通称为“喂”。對於这种喂，應該怎样來看呢？我想，丑角在戲曲中，是一种被特別誇張了的角色，他的唱、白和动作，都是按照特別誇張了的風格和規律寫成的，因此，不应以对別的角色的一些刻板要求來要求丑角。有一些劇本中，考慮到这些喂詞仿

佛不为剧情所必需，因而把它去掉了，这是很不妥当的。要知道，丑角正是借助於这些“喂”来完成自己的性格的。在一个戲里完成一个人物的性格，比起完成剧情來決不是不“必需”的事情，尤其在浪漫风格的喜剧和笑剧里。“打漁殺家”里的教师爺，在蕭恩門前大講其十八般武藝如何精通，最后却只剩了运气，然而还禁不住蕭恩一指头。教师爺这角色的軟欺硬怕、外强中干的性格，給羣众对当时生活中某些現象以深刻的認識。許多丑戲中这些誇張的表现，也就是諷刺强烈的地方。

好“喂”是羣众在丑角身上所喜見乐聞的东西。从許多典籍的記載看來，那些留傳的警句，大半是有深刻的啓發教育作用的。如童貫家人梳三十六髻^①，如“把二聖环扔在腦后了”^②，这是中國戲曲的优良傳統。在剧本上應該肯定这些东西，而不要削弱或取消。我曾看过一些老戲里的老式丑角，他們是机智、敏捷、語言鋒利，常常有出人意表的辛辣的諷刺和警句，顯得生龍活虎、不可捉摸。而近來一些丑角，却多半被“精簡”得規行矩步、四平

① 北宋宣和年間，童貫帶兵攻打遼國，打了敗仗，狼狽而回。一次皇帝設宴，教坊演劇中，裝扮了三个婢女，一个把髻梳在額頭，說：“我家蔡太師每天朝見天子，这叫‘朝天髻’。”一个把髻梳的鬆軟下垂，說：“我家鄭太宰在家養老，这叫‘懶梳髻’。”第三个滿頭梳了几十个髻，前兩人問她，她說：“我家童大王，剛剛帶兵攻遼回朝，这叫做‘三十六髻’！”（“齊東野語”）

② 北宋徽宗与欽宗被金人擄去。南宋紹興年間，秦檜为相主和，不贊極設法迎他們還朝。一次皇帝送秦檜一所宅院，还賜給銀、絹等物，众官來賀。优人在簾前演劇，頌揚秦檜功德，一个优伶搬來一張太師椅也來參加，忽然他的“幪頭”掉了，露出头髮，有兩個环疊成“双勝”的样子。一个問他这是什么？他答道：“二勝环”。这人拿竹板就敲了他的头一下，說：“你光管坐在太師椅上，等着領銀、絹賞賜，把这环（“二勝”和“二聖”諧音）就扔在脖子后面啦！”在座的大臣都嚇了一跳，秦檜大不高兴，后来把优伶害死了。（“梟史”）

八穩、謹言慎行、毫不精彩。使人覺得，他們这样人物，連上台都不很“必需”了。这样做法，是很难談到藝術創造的。我想應該恢复丑角的嬉笑怒罵皆成文章的風格，多給他一些潑辣大胆的性格刻划。

当然，並不是所有的戲里的“喂”，都是值得鼓勵的。例如崇公道的“我是×××的干爸爸！”“打花鼓”中丑角用鼓槌比划相公的屁股之类，都是沒有絲毫思想內容的。这一类的詞句和动作，不止“醜化”了劳动人民，而首先就“醜化”了丑角自身，使角色成为庸俗的、無聊的人物，这是應該坚决改革的。

我們的民族，是一个愛笑並且善於笑的民族。我們的人民的諷刺藝術的歷史，有記載的就有二千年以上了。應該重視这歷史，繼承这歷史。不但應該好好整理傳統的喜劇和笑劇，並且應該創作新的喜劇和笑劇，不但應該尊重丑角的藝術創造，並且應該在原有基礎上發展这种藝術創造，保留其为羣眾所歡迎的、優秀的藝術風格，並以高級趣味（不是沒有趣味）的好“喂”逐漸代替其庸俗的坏“喂”，這叫做在原有基礎上加工。而不應大加斬割，使可愛的丑角从此失傳，台上只剩下可惡的丑角（如湯勤），和一些沒有什麼風趣的、淡而無味的人物。如果我們不在民族戲曲的豐富的傳統上提高，倒在这傳統上降低；不繼承、發揚这傳統，倒拒絕、躲避这傳統，好像有雄厚遺產的富家子，却要發願白手成家，使演技退向幼稚的、原始的狀態，这种态度，是應該反對的。

談京劇“三堂會審”

對於被壓迫人民的深厚的同情，是我國文學藝術的優秀傳統之一，是我國戲曲遺產中人民性的明顯的標誌。在舊社會，妓女是處於苦海深淵中的可憐蟲，不要說行動，連情感也是不准有任何自由的。而我們的文學與戲曲遺產中，卻有那么多描寫了她們的苦痛的作品，著名的有李亞仙的故事，杜十娘的故事，霍小玉的故事，花魁女的故事，敫桂英的故事……等。這些作品，都是以明顯的支持態度，描寫了她們在愛情上可歌可泣的奮鬥過程。玉堂春的故事，也是其中一個。

玉堂春的故事，見於“警世通言”卷二十四：“玉堂春落難逢夫”。玉堂春是明朝正德年間一個京師名妓，愛上了禮部尚書王瓊的三子王景隆（京戲里作王金龍）。當王景隆牀頭金盡，被鴇兒趕出去時，她設法瞞過鴇兒，到城隍廟探望、贈銀，又與王合計將箱子裝上石塊抬到院中，騙得鴇兒熱心招待，當夜二人對燈盟誓，彼此互不相負。次晨將金銀器皿都給王景隆帶走了（這一點與杜十娘私贈銀給李甲情節相似），鴇兒和王八要打她，卻被她反說他們圖財害命，拉住他們要人，大鬧一場，逼得他們立了任憑玉堂春嫁人，不得干涉的字據，不敢再打玉堂春（這一情節，很好地表現了玉堂春的智慧 and 勇敢，可惜各戲曲劇本中似乎都沒有）。

以后王八和鴿兒設計，將她騙賣給山西販馬客商沈洪。沈洪被老婆皮氏害死，皮氏反誣她殺人，在縣衙花了銀子，把她買成死罪。玉堂春在獄中還念念不忘王景隆。當起解到太原去時，她估計凶多吉少，還要求解差看看有到南京去的客人沒有，“与我那三郎送个信兒，就說苏三起了解了。”（王八姓苏名淮，玉堂春在妓院中排行第三，所以叫苏三姐或苏三）。后来王景隆作了山西巡按，專为此事到洪洞縣私訪，親自提審，平反了此案，終於團圓了。

在我們的古老文学傳統中，有許多愛情題材，並不是單單頌揚愛情本身的純潔與高尚的。這些作品，大半是通過愛情的故事，描寫和歌頌了這些在舊社會中間被剝奪了戀愛權利者爭取自由的鬥爭；歌頌了他們的歷經考驗而不可屈服的气概。剝削社會，不但剝削人的物質生活，也剝削人的精神生活的權利的。許多平凡人物的英勇行為，具體表現在這種反剝削、反迫害的鬥爭上，這是直接面對封建的社會制度、封建思想與封建習俗的嚴重而困難的鬥爭，這種鬥爭、這種鬥爭人物和歌頌鬥爭的作品的不斷出現，正是勞動人民中滋長的民主思想，對佔統治地位的封建勢力不斷地進行沖擊、反抗的具體表現。

王金龍和苏三的這種爭取愛情自由的鬥爭意志，在“三堂會審”一場中，集中地、曲折地而且生動地表現出來了。這一場戲，寫得非常緊湊，在一節一節補敘過去事實的同時，就描寫了王、苏二人在眾目監視之下要認又不敢冒認的全部神情和內心矛盾。這場戲中，人物的外在的行動是很少的，全場戲幾乎只是三個坐在上面問，一個跪在下面唱中進行的，然而在這種呆板的場面中，劇作者却用了卓越的技巧，表現了豐富的戲劇沖突，和複雜、細緻的心理矛盾，使劇情不但不呆板，而且十分精彩、生

动，为演員的表演創造了充分的条件。这是一个組織嚴密完整的独幕剧，是当代戲曲舞台上最优美的傑作之一。

这一場戲，开始於王金龍私訪归来。王金龍作了山西巡按以后，查到苏三一案，立即往洪洞縣私訪，这情節，戲曲中用暗場处理了。他回到省城，就把苏三一案提來親審。他們离別了兩年，經過了絕大的風波，如今一个头戴烏紗，身穿紅袍，威嚴地坐在大堂上面；一个披枷帶鎖，身穿罪衣、罪裙，低着头跪在台階下面。在这种驚心动魄的場面下，这一对情人会面了。他們互望了第一眼，彼此是驚疑不定的：

苏三上堂，低头跪下。

王金龍（不能斷定就是玉堂春，想看一看她的臉，但她跪在堂下，又低着头，是看不見的）那一犯妇，为何不抬起头來？

苏三（想不到大人就是王金龍）有罪不敢抬头。

王金龍 恕你無罪。

苏三（很奇怪这位大人言語溫和，不由抬头）謝大人！

兩人彼此看見了，但都不能立即斷定，顯然苏三在牢獄中是黑瘦多了，而王金龍則大模大样，官貌岸然。这难道就是他（她）么？彼此由於極願其是，倒反而不敢遽信其是了。王金龍想到，也許由她的訴狀上，会斷定她到底是不是自己的那个苏三，他向她要訴狀。他告訴苏三說：“你將狀詞情由，一一訴來。本院开脫於你。”这是在当时情況下，所能公开說出口的最具有安慰性質的話了。

苏三开口，便自称玉堂春。

这一自称玉堂春，虽然使王金龍的推想更加証实了一步，但又怕追問下去，她会把“王金龍”三字供出來。他假裝不高兴地說：

王金龍 噫！狀紙上面寫的是苏三，口称玉堂春……（这里他問不下去了，順口說了一句当时問官的口头語）分明是一刁妇……

最后一句脫口而出后，不想門子在旁边插了一句：

門 子 請刘大人用刑。

刘秉义 來，看枷！

这把王金龍吓了一跳，他要攔又不便攔，刘大人見他要攔，也不好把施刑用的“簽”丟下去。王金龍覺得失态了，急忙用供招擋住臉，却又勉心地用眼角斜着看刘大人。这些地方，無疑是多少年來，藝人們深刻地研究了人物心理，創造出來的精彩的表演藝術。这种細膩的性格化的表演，正是这个戲得到羣众热爱而且百看不厭的緣故。

从苏三被買進院中起，一点一点地問下去，逐漸問到了王金龍自己的身上：

刘秉义 那王公子他是甚等样人？講！

苏 三 他本是亂部堂上的三舍人。

王金龍（这种問法，使王金龍感到了威脅，他急忙喝住）住了！

本院問你謀死親夫一案，哪个問你在院中苟且之事？

但潘、刘二位都主張問下去，他只好勉強地笑了一声（这种笑法在这場戲里有不少次，是極能表現王金龍無可奈何的心情的），無法迴护苏三。到了問苏三院中支銷的时候，他又耐不住多嘴了：

刘秉义 低头！想那王公子，在你院中未到一年，將三万六千兩

銀子俱已花尽，难道你們院中吃銀子、穿銀子不成？

苏 三 犯妇有支銷。

王金龍（連忙替她証实）是呀！她有支銷。

以問官的地位，替犯人向陪審官回話，这是法堂上從來未有的怪事。刘大人立即覺察到了，他反問：

刘秉义 大人，她有支銷，大人怎么曉得？

王金龍（慌張起來）哦……（一眼看見狀紙）她供招上面寫的有支銷。

这样的支吾其詞，当然騙不过潘、刘二位断案的老吏，他們感到十分好笑。以下剧情，就全在潘、刘二人的旁敲側击，指桑說槐中進行。王金龍有时被說的十分尷尬，也有时潘大人看到王金龍实在过不去，出來打圓場，三人勉强敷衍地笑一陣，又問下去，場面是很精彩的。当苏三說到把王公子赶出院去的时候，王金龍不觉引起了旧恨，他說：

王金龍 噫！想那王公子，在你院中花了三万六千銀子，为何数九寒天，將他赶出院去？

苏 三 並非犯妇所为，乃鴛兒之过！

王金龍（出自衷心的咒罵）好个可恶的鴛兒！

当然这种情緒又被潘、刘看破，二人順口編派几句，王金龍不便說什么，就独自冷笑了一陣。

但是，王金龍这二重身分，在審問中，漸漸維持不住了。他為官不久，矯揉造作的“功夫”不深，又加上情人跪在堂下訴苦，使他無法長久維持他的按院大人的威嚴。

苏三敘述到她幫王公子拐了很多金銀器皿，王金龍不大愛听拐帶二字：

王金龍（不滿）噫！想那王公子，在你院中花了許多銀兩，为何反落个“拐帶”二字？

苏 三 並非公子拐帶，乃是犯妇瞞过鴛兒，私下贈与他的。

王金龍 贈他多少？

苏 三 黑夜之間，又無有天平戥秤，用手一約，不过三百余兩。

王金龍（旁白）哎呀，且住！那日回到旅店之中，用天平一秤，果然是三百余兩。（这件事是使他最感動的，回憶起來，不禁