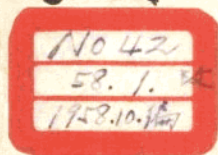


叢海劇戲



一 九 五 八 年

第 一 輯

目 录

• 紀念世界文化名人关汉卿 •

关汉卿創造的理想性格·····	李健吾 (3)
談寶娥·····	程硯秋 (13)
談《單刀會》·····	侯永奎 (24)
关汉卿笔下妇女性格的特征·····	戴不凡 (33)
关于关汉卿的年代·····	苏 夷 (56)

*

全苏話剧院会演总结·····	烏兰汉譯 (59)
創造鮮明的新作品·····苏联文化部部长 米海依洛夫	烏兰汉譯 (62)
評《戏剧》杂志对苏維埃戏剧发展諸問 題的闡述····· (苏联) П. 莫特罗科夫	朱立人譯 (69)
为战斗的原則性和党性而斗争 (苏联《戏剧》杂志专論) ·····	朱立人譯 (80)
莫斯科艺术剧院与苏維埃剧作·····	宋 白譯 (89)
中国戏曲与斯坦尼斯拉夫斯基体系 ····· (苏联) • 格 • 尼 • 古里叶夫	張守慎譯 (103)
試談斯坦尼斯拉夫斯基体系与戏曲表演艺术的关系 ·····	李紫貴 (120)

排演中的輔助小品·····	向 林 (129)
談北京几出戏的布景設計·····	田 文 (136)
爭取部队独幕剧創作的进一步繁荣·····	張立云 (145)
試論演剧队的历程·····	李大椿 (154)
京剧改革在延安·····	任桂林 (172)
延安平剧研究院的現代剧·····	張梦庚 (174)
駁我国戏剧出于傀儡戏、影戏說·····	任二北 (177)
話剧《桃花扇》中的侯方域·····	張志岳 (216)
話剧《桃花扇》中的楊文驄·····	蔣敬生 (222)
記京剧作家陈墨香·····	刘迺崇 (233)
右派分子顧学頤怎样注釋元人杂剧·····	方 正 (245)

关汉卿創造的理想性格

李健吾

一出戏离不开情节。沒有情节，小孩子看戏就看不下去。可是一出戏光是情节，大人也不容易看下去。人在世上活久了，就知道人必須为什么活着。我們有善良的愿望，美丽的幻想，可以上天入地，寻幽訪奇，求真理于神話，但是我們不能放弃逼真，蔑視虛象。世态傳奇戏的致命伤就在自以为抱半现实，其实只在拼凑情节。它的戏剧性可能非常激动，然而清醒的头脑稍一回味，就会感到这太巧合，結構虛伪，关系曖昧，因而起了不可置信的心思。在戏剧分类上，这种廉价的戏剧性傾向过分畸重，喜剧就有淪入鬧剧的可能，悲剧就有淪入惨剧与險剧的可能。而人物出現只是一种偶然遇合，或者最好的时候，只是为了滿足一种淺薄的教訓。

在元人杂剧中，《公孙合汗衫》是这种傾向的一个显著例証。剧作者主观制造他的情节，不是根据观察或者体会得来的社会发展規律，結合戏里的事件，深入正常現象，因而获致惊人的必然变动。和这相反的，却是杂剧《陈州粃米》：包拯在第三折給妓女籠馱，已經是一种有趣而又意外的收获，接着就見远道出迎的放粮脏官被把迎的长官吊在十里长亭的槐树上。这位佚名的剧作者未免想入非非，然而細一想来，却又十分合理，因为潑辣笔墨在这里結合着人物的性格。包拯在这出戏里，

有胆量，有机智，尤其难得的，有幽默，而又那样平易，我們从他身上意会到了农民創造的包拯的严正而又可爱的形象。他要两位大少爷脏官把他吊起来，因为只有这样，脏官才能懾服。剧作者要这位清官被吊，因为只有这样，才能显出脏官平日何等作威作福，草菅人命。奇突的轉折在这里說明戏剧性的作用。

記得有人問高尔基，他写戏怎样安排他的情节。他回答說：他有各种各式的开始，很可能还为戏事先安排了一些情节，可是主要人物的形象經過醞釀，逐漸取得生命，在他动笔的时候，他們不依照他的設計行动，而是依照他們自己的意志行动（大意）。最好的剧作家都要等他們孕育的人物在心头活了过来，才肯动笔，也才能尊重人物的典型存在，强迫自己退到客觀地位，为他們配合最能突出他們的存在的典型环境（有时候，人物取得生命，也就同时取得成长的环境，所以創作公式在这里是得不到的）。有些大剧作家，身在阶级社会，对理想有强烈憧憬，但是由于尊重人物的真实存在，对社会发展規律一向忠实不二，在組織戏剧結局上，就陷入了心手不应的尴尬局势。他們不得不向巧合求救，不得不向已經喪失生命的傳統程式求救。莫里哀的喜剧的結束往往草率了事。关汉卿的《竇娥冤》的結尾，也正說明这种不得已而为之的苦恼心情。平复竇娥的人世冤曲，需要竇娥的鬼魂自己奔波，否則阳間就无能为力。——这岂不分外使人滋生凄凉之感？岂不分外使人痛恨旧社会暗无天日？一般欧洲悲剧，不写平复，因而結局上就不会遇到这种表面不真实的情况。

情节是戏剧的基本因素。由于具有坚定的社会基础，保証人物活动的可信性，因而例如莎士比亚，情节实际就变成一种手段。剧作家布置情节，分配事件，要它为推进主题任务向四面八方开拓，發揮到了淋漓尽致的地步；但是必須接受主要人物的支配，不能象野馬一般信蹄而馳。只有在显示人的存在的意义的时候，戏剧性才給自己找到了真实生命与感动观众的力量。只有这时候，它是高尚的（道德上）、高明的（技巧上）。別林斯基說的好：“人是戏剧的主人公，不是事件在戏剧中支配着人，而是人支配着事件，按自由意志給他們以这样或那样的收場、这样或那样的結局。”^①

① 譯文引自《戏剧論丛》1957年第4輯第42頁。

关心人类是每一位大艺术家所表现于作品的中心感情。感情面越寬闊，也就是說，越能放下个人恩怨，灵魂也就越显的純洁、偉大。他們的作品变成人类精神进展的指标。莎士比亚的戏剧就这样赢得了后人同声贊佩。关汉卿的戏剧同样具有这种高度现实主义者的精神作用。郑振鐸同志早年認為“在他剧中，看不見一毫他自己的影子”，足以說明他努力跳出文人的抒情（往好里說）然而牢騷（往坏里說）的傳統，把他的精到的艺事献于苦难的众生。郑振鐸同志还有一句公允的評价值得重視：“汉卿所不善写者，唯仙佛与‘隱居乐道’的二科耳。他从不曾写过那一类的东西。”^①他虽然写鬼，但是从技术观点看来，只是一种戏剧手段。鬼的存在，例如竇娥的鬼魂，反映人間正气不伸，屬於安慰观众的一种程式。迷信在这里的消极作用，正如在莎士比亚的悲剧，远不及艺术上所起的积极作用。然而元明杂剧之中，仙佛与‘隱居乐道’二科，在数量上占了一个不小的比例；就关汉卿写作最多来看，竟不涉及，却是鉄鑄的事实。我們知道，選擇題材，也正說明艺术家的思想方向、处世态度与生活范疇。关汉卿热爱人生，关心的是为实际幸福而奋斗的苦男苦女，并不向往避世者或者无力者以及他們自乐其乐或者自苦其苦的境界。避世的戏剧題旨也就不必說了，因为它们今天已經寿終正寝了，我們不妨掉轉头来看一眼两出有名的杂剧：《唐明皇秋夜梧桐雨》和《破幽梦孤雁汉宫秋》。我不曉得別人怎么样，我每次讀完第四折，就象讀完李后主的詞一样，兜起一种冷清孤寂的感觉。一种莫可奈何的疲倦于現世、依恋于既往的衰老心情，在长篇独唱（应当是“独白”，因为没有第二个人应对）之中流散；这是有声有色的感触。它是前三折的戏剧的积累的后果。說确实了罢，我們在景物与心情的美妙配合之中，还听到了两位承平享乐的皇帝的咎由自取的呻吟。性格完全懦弱。斗争并不存在。然而他們却是一国之君。我相信观众的反应是复杂的：一方面欣賞唱詞的渲染力（甚至于孤立詞意，适应自己的哀愁），一方面却也覺得唱者（人物）是自作自受。我們希望两位剧作者的笔墨是客觀的、謹責的。但是关汉卿决不需要我們希望。他的入世精神决定他在選擇題材的时候選擇积极性格。

① 引自郑振鐸《插图本中国文学史》第3册第46章第5节。

放下皇冠戏，我們再来看一眼一出公案剧，就会分外明白消极性格在观众心理上所起的尴尬作用。《生金閣》可以說是“以公案剧的形式，抒写民众的痛苦与希望的”，^①但是由于这位作为民众的主要人物（一位秀才）的投机心理与附炎行为，我們对他的自取其祸的不幸遭遇，就很难不起带有譴責的同情。任何人看过村店那一折戏，天真顛頑的秀才献过宝物，龐衙內奚落他道：“料着这斯的文章也不济事，則凭着那件宝贝要做个官”，我們未尝不觉得龐衙內話有道理。而我們这位秀才献宝之后，进一步表示感激，又說：“小生有一个丑渾家，着他拜謝大人，”于是龐衙內見色心喜，起了夺妻害命的心腸。等秀才明白自己上当受紮，已經太迟了，观众痛恨龐衙內逞凶作恶的时候，难免捎带着也要罵他一声糊涂。世上尽有这种自投罗网的冤大头，剧作家也尽有自由从现实中選擇人物，但是从主题上着眼，就該尽可能避免一切带来有負作用的可能，保持主题的积极意义。因为說到最后，主要人物的性格必然会反映到事件的发展上，影响观众的同情上落。我們只要拿这位秀才和《陈州糴米》里的張徽古父子一比，性格作用就有了充分說明^②。

四折或者五折的杂剧的一般形式，限制了剧作家反映生活和創造性格的广大攝取机能。他們不可能追求复杂。典型和个性的結合也就必然受到損害。他們在这一点上，与其說是接近莎士比亚的悲剧，不如說是接近莫里哀的喜剧。后起的傳奇戏在长度上許可变化多端了，可惜剧作家很少想到性格上出戏，因而也就往往停留在情节的巧合阶段。

关汉卿知道怎样提高他的戏剧的主题意义。他的最好的喜剧的圓滿結束是主人公根据“自由的意志”而爭取到的。就連他的悲剧也是主人公由于性格倔强而又不肯認輸才形成的。他在那样一个乱糟糟的社会，不但看到了可恨，而且就在同时，也看到了可爱，也正由于人間可爱，剧作家才为了捍卫与扩大可爱，把主题任务上的斗争意义提到最高峰，以可能的对比把斗争鮮明化或者尖銳化起来。高尔基指导一位青年作家，就說缺陷“是由于不相信我們現在地上的善良生活底可能性而

① 引自《元人杂剧选》的附录《关于元人杂剧及本書的編选工作》（作家出版社編輯部严敦易执笔）。

② 《生金閣》有可取之处，但是《公孙合汗衫》就没有什么值得推荐的了，即使从介紹社会生活一点着眼，也缺乏特色。

来。”^① 关汉卿在这一点上，又和喜剧的莎士比亚相近，都在现实中发现了理想。莎士比亚才情如汪洋，来在文艺复兴之后，精神有所归趋，心灵有所振奋，笔下也就鸟语花香，无限绮丽。关汉卿来在一个民族纠纷无终无了的动乱时代，然而也正由于动乱，封建社会的厚墙在有心之士的慧眼前，不免露出了它的裂缝。关汉卿和他的谦虚的書会友朋，就协力以自然道德的武器，从事于裂缝的扩大。而关汉卿的理想，也正由于来自动乱，比起莎士比亚的理想来，分外富有泥土气息。由于向往“善良生活”，关汉卿就特别着意于理想性格的创造，因为毫无疑问，“善良生活”的实现有待于人力的争取，决不是懒汉乞儿般地、待人周济可以坐而致之，也决不是成仙得道、自私自利地可以修而致之。命运是这些向往“善良生活”的人物（剧作家把理想寄托在他们身上）为自己争来的。争不到的时候，他们倒下了，祸害或者来自外方，或者来自本身，然而在倒下的时候，教育了观众。更多的时候，是他们战胜了，迫使结局转为喜剧。这种迫使转变的社会力量，十之三四来自剧作家的捉狭的巧妙安排，十之六七来自他们从被压迫者方面发现而又加以集中使用的反抗精神。莫里哀的喜剧往往仰仗下等人作成美满姻缘。莎士比亚的喜剧往往是男性社会中居于劣势的妇女奇兵突击的结果。关汉卿尽量把主脚派给妇女承当，可能有实际情况要他这样做，例如剧团有观众喜爱的女演员，或者观众喜爱女演员多有机会出现，但是把理想性格赋与女主人公，却是他作为剧作者的分内事。如同莎士比亚，他的妇女直接参预行动。这些妇女是善良的，然而她们的性格之所以不同于众，不就由于一般的善良品质，而是由于她们具有战斗任务所必需的两个灵性充沛的条件：智勇兼备。勇或者刚强更是基本，例如《三勘蝴蝶梦》里的后母、《窦娥冤》里的窦娥都是。作为一个活人来看，这不够全面，缺乏个性的富丽内容，只是剧作家从事于主题任务的实现，在和绝对优势的统治势力作战而又必须取得胜利的时候，“必先利其器”。技巧是器，而理想性格也正是器。莎士比亚创造了波希霞（《威尼斯商人》）、薇娥拉（《第十二夜》）、罗瑟琳（《皆大欢喜》）……就性格而言，未尝不可以说是大同小异。我们不妨选一位主动力量最强的海倫娜（《终成眷属》）来看。

① 引自高尔基《给斯尔格捷夫》的第二封信。（《给初学写作者》，平明出版社出版。）

她是一个已故名医的女儿，得到当地贵族罗西昂伯爵夫人的保护，不幸是她爱上了伯爵夫人的心高气傲的儿子，阶级身分使她绝对没有机会邀致他的垂爱。她不灰心，鼓励自己道：

我們的解救，我們求之于上天，
往往全看我們自己。天命
賜我們以行动自由；只有我們

自己麻痺，计划才会拖延。——（第一幕第一场）

她听说国王重病，无药可医，决计带了父亲的秘方到京城一試。老臣引荐她晋见国王，看出这年轻美貌的女医生有些异乎寻常女子，便道：

你像个反叛，可是这样的反叛，
圣上偏不害怕。

为了坚定国王的信心，她愿意接受任何处分，如果医治不了他的沉痾。国王听她说话，彷彿看见一道奇光从她的身上射出，不由誇道：

我觉得象有天神从你这样
软弱的身体发出强大的声音；
就常識看来，一切似乎不可能，
可是我心里并不这样想。生命
对你可貴；因为青春、美丽，
智慧、勇敢、一切值得生命
夸耀而你全有的品質、一切
幸福能說成幸福的品質，你全
敢于孤注一擲，表示你医道
高明，不然便是你力图一逞。——（第二幕第一场）

她治好国王的重病。国王酬謝她，滿足她的愿望，強迫伯爵娶她。戏似乎可以結束了。但是不，戏才开始。有阶级成見的伯爵，在婚礼举行之后，丢下新妇远征去了。她必須讓他成为自己的名实相符的丈夫。这是一出不愉快的喜剧。海倫娜最后把丈夫贏回来了。真就贏回了他的心嗎？剧作者沒有說明，我們也就不必追問下去了罢。

我們引証了三段关于海倫娜的性格的語言。現在，我們拿这些美好詞句轉送給关汉卿的女主人公，例如赵盼儿，例如譚記儿，請問，又有什么太不可以呢？她們为了挽回自己的恶运，尤其是为了挽回近人的恶

运，奋力以赴。假如我們需要差別的話，那就是莎士比亚創造这种理想性格，“奉送”出身，最低也就是到資產階級为止，而关汉卿創造的理想性格，大多屬於社会中的畸零人，有的是妓女，有的是寡妇（特别是“五侯宴”里的王李氏），有的是丫环（燕燕）。莎士比亚把理想性格每每寄托在貴族女子身上，关汉卿每每寄托在一般低下社会直接受迫害的妇女身上。毫無疑問，关汉卿的现实主义精神，更有战斗性。他在这一点上和莫里哀接近，眼睛都向下看。

这些居于劣势的妇女，能轉危为安，救別人或者救自己，关汉卿明白指出，不是由于天意或者宿命、外力或者巧合，而是由于本人具有的不惜一拼的全智全勇的精神。赵盼儿和譚記儿敢于正視危險。机智主要来自社会閱历；鎮定主要来自友爱。而斗争进行中，她們都有胜利在握的信心。她們熟悉她們的敌人，掌握他們的性格，例如周舍（商人兼公子）好色、貪便宜，楊衙內（貴公子）好色、喜奉承，她們拿稳了只要迎合一步，他們就会从百步高台上跌到脚边。缺乏必胜的信心，缺乏使宇宙易色的魄力，又缺乏社会閱历和天赋所有的察言观色的应变才能，最后，又缺乏受害者出身低下的报复的雄心，演員的失敗是容易想象到的。赵盼儿把話說的响亮：“不是大口，怎出得我这烟月手！”

可能有人要問：世上有这种人嗎？有这种事嗎？对。但是誰能担保绝对沒有嗎？就連一鱗半介也沒有嗎？进步是怎么来的？請問，社会主义社会的实現在今天是不是事实？你的猥瑣的身边可能沒有这种人、这种事，但是这不就是取消这种可能存在的根据。取消这种可能存在，我們不就取消了莎士比亚的喜劇、我們的全部傳奇？不就因而取消了向往理想的美丽幻想？不就取消了改变现实的善良愿望？不就取消了乐观精神、人民的声音？艺术家有責任在艺术上击败迫害者，而且现实生活就有这种情况，只是一般人忽略了那些星星之火罢了。偉大艺术就是在真实的基础上，把星星之火变成烽火。一句話，讓虛象有真实之感。在主要任务完成了的时候，在观众批准了主要成就的时候，后人面对事实，就該同样有責任还它公道，而不单单限于指摘。

把艺术完全和现实等同来看，自然主义者也許有过这种錯觉。但是现实主义如巴尔扎克，摄取最多的时代与社会，却也不就把他的偉大

創作，作為小說藝術，看成一架平面照相機^①。他的繼承者、福樓拜悞透了照相這種說法。胡風否定藝術功能，認為“隨地有生活”，僅僅暴露自己的丑惡政治意圖。須知偉大藝術從來有所選擇。選擇本身就顯示作家的傾向性。在反映一個實相的時候，也就反映實相的總和——真理。高爾基根據他的成功的創作經驗，曾經教導我們道：“劇作家把握了這些任何一種品質，有權把它加深和擴大，使它具有尖銳和鮮明性，使劇本某個人物成為一個具有突出的和明確的性格的人。”他進一步指出道：“必須把劇中人做成這樣，要使他的每一句話和一举一動的意义完全清楚，要使他象活人一樣會被人蔑視、憎恨和喜愛。”^②

理想性格之所以被人看成理想，由於行動，不是由於語言離開性格，單獨美化。高爾基教導一個青年作家道：“為着描寫這樣的場面，你應該用非常簡單正確的語言和最真摯而激烈的語氣去描寫它。”^③ 關漢卿明白這種道理。他看中了“本色”語言。朱權喜愛“典雅清麗”，醉心“佳句”，把關漢卿說成“瑯筵醉客”，因為“觀其用語，乃可上可下之才”。^④ 錯把人物的語言看成劇作家的語言，正是缺乏生活的文人傳統。這種只知主觀存在的文人的沽化或者美化心理，我們在朱權這裡遇見，但是朱權僅僅說明這種沽癖的普遍存在。拉·布呂埃爾指摘莫里哀用語蕪雜^⑤，根本忘却莫里哀的人物出身各別，“下等人”不必說了，貴人當時就有一種學“下等人”語言的時髦風氣。莎士比亞的海倫娜在第一幕第一場的語言，干脆說了罷，實在不堪入耳。十九世紀的詩人看不下去，可是十六世紀的觀眾並不見怪。關漢卿、莎士比亞、莫里哀不是在寫抒情詩。他們是在寫戲劇詩。他們的抒情詩，就我們讀到的來說，不低於任何一位戲劇詩人，而任何一位戲劇詩人的戲劇詩，却很難作到他們那樣“本色”。是什麼作成《秋胡戲妻》的力量的？這和羅梅英的質樸的語言有着不小的關係。是什麼作成《孤兒大報仇》的力量的？這和公孫杵臼的慷

① 巴爾扎克在他的小說《古物陳列所》的序言里，說起他寫人物：“用這一個真人的手，另一個真人的腳，這一個的胸脯，那一個的肩膀。”高爾基談他的《母親》里的工人形象，有同樣說明。

②③ 引自高爾基《論劇本》（《劇本》1953年9月號）。

④ 引自朱權《太和正音譜》。

⑤ 參看拉·布呂埃爾（1645年——1696年）的《性格論》第一章第三十八節：“莫里哀的失敗只在沒有避免俚俗和不成文語言，就是說，行文不干淨。”

慨就义的語言有着不小的关系。但是語言貼切性格到了令人拍案叫絕的地步的，却是赵盼儿回答周舍的問話：“你曾說過誓嫁我来。”讓我們多听几遍她的俏利的答話罢：

俺須是卖空虚，凭着那說来的言咒誓为話路。（带云）怕你不信啊，（唱）偏花街說到娼家女，那一个不对着明香宝烛，那一个不指着皇天后土，那一个不赌着鬼戮神誅？若信这呪盟言，早死的絕門戶！

有誰罵妓女象她这妓女罵的那样狠毒嗎？然而这是实情。嫖客正这样常罵她們。可是精明的周舍就一时忘了个一千二淨。不迟不早，这話来在高潮上。唱詞結合性格，性格結合身分，罵妓女正所以罵周舍，爽辣而又潑辣，把戏剧性提到最高峰。准确性在这里十分惊人。

关汉卿不是每出戏都能具有这种高度艺术功能的戏剧語言，但是在結構上，我們必須承認，他有深刻理解。王国維認為“元剧最佳之处，不在其思想結構，而在其辭”，可以說是知其一而不知其二。^①四折或者五折的杂剧，誠然在形式上简单了些。可是这不等于是說，思想与結構，作为問題，并不存在。形式尽管简单，能否引人入胜，作为剧本，仅就結構而言，就有决定影响。关汉卿最了不起的地方，就戏剧艺术而言，就是高潮往往統一在戏剧性最强烈的当口，而这緊張的当口又是主要人物的性格最后一力促成的頂点。这正是別林斯基所說的“人支配着事件。”这也正是高尔基所希望于人物的行动。莎士比亚未尝不有結構上的敗笔，例如《終成眷屬》，例如《一报还一报》，戏剧性并不結合性格。巴尔扎克指摘雨果的《欧那尼》缺乏真实戏剧性，問道：这出戏的結構什么地方表明了对这位皇帝的灵魂有过縝密的研究？^②就明白結構和人物的“灵魂”有着密切关系。一样是写性格，《賢母不認屍》在戏进入正文以前，就揭破了楊李氏不放二儿子从軍的隱情，后来她至死不認屍，就是这种感情做基础。剧作者看出了性格的作用，可是他不及关汉卿，因为他輕輕就把性格发放了，不象关汉卿在《三勘蝴蝶梦》里，把后母的隱情一直留到公堂上最后关头，在她坚持三儿子偿命之后，在包拯疑心三儿子

① 王国維指出：“关汉卿一交倚傍，自鑄俚詞，而其言曲尽人情，字字本色，故当为元人第一。”从語言上肯定关汉卿，正如朱权从語言上貶低关汉卿，說明过去欣赏戏剧，多屬純文学观点。王国維指出“思想結構”，实际絕少涉及。

② 引自巴尔扎克《欧那尼》的剧評（《文艺理論譯丛》第二期）。

是“乞养来的螟蛉之子，不着疼热”之后，她才說破大儿子和二儿子是前妻所生，“不爭着前家儿偿了命，显得后婆婆忒心毒。”苦哀一出口，性格一明朗，包拯立刻站到她这方面，戏有了奇突的进展。

关汉卿不必另起爐灶，因为他深入戏剧三昧，知道性格上出戏。他活在中国戏剧事业初期，活在十三世紀，身上背了一些思想落后（尤其是《陈母教子》）、趣味俗恶（甚至于“三勘蝴蝶梦”）的东西，但是这太不足以損害他在世界戏剧史上，以精湛与有高度思想性的戏剧艺术，站在偉大剧作家的行列。

作者附記：本文所談的理想性格即积极性格；但是积极性格往往也有阴謀百出的极端个人主义者在內，例如莎士比亚的馬克白、理查三世。

談 竇 娥

程硯秋

我國偉大的古典劇作家關漢卿是非常善於刻畫人物的。在他的筆下，刻畫出了不少生動的婦女典型。如趙盼兒、譚記兒、王瑞蘭和燕燕等等。關漢卿對她們的內心生活都描寫的極為細致，而她們又都是比較大膽、潑辣，敢於反抗惡勢力的。尤其是《感天動地竇娥冤》中的竇娥，至死不屈，敢於質問天地，敢於發出三棒誓願，辛辣地抨擊了當時的封建統治者。這個具有深刻社會意義的藝術形象，長遠地活在我國戲曲舞台上。

我學《竇娥冤》這個戲，已經是將近四十年了。當時是王瑤卿老先生教的，只有《探監》和《法場》兩折，是京劇中傳統的折子戲，當時也叫《六月雪》。觀眾對這個戲是非常熟悉和熱愛的。後來因為想把故事演得完整一些，便由我的老師羅瘿公老先生幫助，改編成了一個整本的戲。在編寫中，參考明傳奇《金鎖記》的情節比較多一些，所以在我演出的時候，就叫《金鎖記》。

我所演的竇娥，基本上是以關漢卿筆下所創造的典型形象為依據的；她的善良、正直、舍己為人的品質，基本上都是和原著相同的，但是在具體處理上，特別是在這個人物個性的某些具體方面，却有一些不同。大約是由于這個戲在舞台上長期演出中，不斷地豐富和衍變而造成的緣故吧，我所演的竇娥和關漢卿筆下的竇娥最大的不同處是：關作竇娥的個性比較更潑辣和外露一些，而我所演的竇娥的個性則是比較端

庄和含蓄一些。至于通过这两个形象所反映的社会意义，可以说是没有什么不同的。关于这个问题，留在后边再谈。

我虽然演出这个戏不少年了，可是自己对竇娥这个人物的体会也还是不深刻的。现在，就我所演的竇娥这个人物作为重点，来谈谈我对这个戏和对这个人物的体会，一方面对关汉卿谨志纪念，同时也希望能得到大家的指正。

《金鎖記》这个戏，矛盾的展开是在竇娥与張駙儿直接冲突以后。戏一开始只是介绍了竇娥当时所处的情境：丈夫在赶考途中刚被張駙儿謀害，只剩下婆媳們相依为命。当張媽誤吃了羊肚湯喪命，剧情便緊張了。羊肚湯是張媽吩咐她儿子張駙儿买的。湯是張媽經手煮的。蔡母嫌腥不吃，叫張媽拿下去以后，張媽自認爲“有口头福”，自己就將它吃了。这些事情竇娥并没有参与，因此，当張媽复轉身进来喊叫肚子疼；念《扑灯蛾》时，竇娥就吓得惊慌失措了。在这里，演出时就需要強調一下，造出气氛来。竇娥在这个时候，顧不得有病的婆母了，她急忙去扶張媽，看是怎么回事，可是沒等她問出什么来，張媽就滾翻在地死了。这时竇娥惊慌极了，她不知道该怎么办，于是赶紧喚醒正在昏迷中的婆婆，告訴“張媽媽她她她七孔流血而亡了”。这时婆婆正在昏迷中，突然被这样一个消息惊醒，她不觉一驚：“吓！”接着扑身伏在桌上，两个水袖擲向桌外，惊慌地抖了起来。竇娥这个时候也需要配合着蔡母的动作，翻轉身一手揚起水袖，一手指着張母抖作一团。这样就突出了她們惊慌失措的神情。竇娥这时心中一点主意也沒有了，还是婆婆有些閱历，吩咐她：“快快叫張駙儿前来”，一語提醒了竇娥，她才赶紧去喚。竇娥还是第一次直接和張駙儿打交道，因此，在張駙儿进房来以后，她虽然已經难顧男女内外之分了，可是她却站在一旁，眼睛并不看着張駙儿，只是在仔細地听着婆婆怎样和張駙儿交代。張駙儿呢，本来是居心不良的，因此一步一步地逼上来要条件。竇娥婆媳們剛剛死了亲人，又复遭此横事，她們原是想息事宁人的，因此一步一步地退讓。可是張駙儿越說越不象話了，竟侮辱到了竇娥头上：“再說我还没有成家哪！你瞧你那儿不是有現成的寡妇儿媳婦嗎！”这一下就把竇娥气坏了。她从来没有見過这种流氓行为，也从来没有受过这种凌辱，因此在張駙儿嬉皮笑臉地来拉她的时候，她捺不住，伸出手来狠狠地打了張駙儿一个耳光子。蔡母也憤恨

地指出張駱兒“借屍圖詐”。張駱兒老羞成怒，要拉婆婆去公堂。寶娥這時又有些慌了，她從來沒有經過這樣的事，她不知道到了公堂會怎麼樣，所以便想攔着婆婆不要去，想办法私下了事算了。因此，在婆婆被張駱兒拉出門去以後，她趕了一個圓場，想把婆婆拉回來，她緊緊的扯住了婆婆衣袖，却被張駱兒一脚踢開，一個屁股坐子從下場門飛跌到上場台口。等她起來時，婆婆已經走遠了。寶娥放心不下婆婆，便趕緊請出四鄰，一來替她看守門戶，二來將來也好作証。在這裡下場時，由於寶娥心情的焦躁，所以她向四鄰拜謝、轉身、出門、翻揚起水袖急急趕去等等一連串的动作，都要在“辭別了眾鄉鄰出門而往，急忙忙來上路趕到公堂”這兩句唱中，有節奏地結合着音樂來動作。正好唱完作完，然後快步下場。在這裡主要是要表現出焦急的心情來。

下一場就是公堂。昏憤的縣官听信了張駱兒一面之詞，要動大刑，逼蔡母招供。剛要施刑，蔡母大喊“冤枉！”隨着這個喊聲，在《急急風》中寶娥上場了。她聽到婆婆的喊叫，心都碎了。她覺得婆婆那樣大的年紀，身帶重病，怎麼能受得了公堂大刑？所以寶娥急忙高喊：“堂上緩刑！”她被叫到公堂之後，理直氣壯地說出自己的身份，說出婆婆有病，不能動刑。等不得她申訴事件的經過，在張駱兒的攪擾之下，縣官竟又要給婆婆用刑了。寶娥覺察出了縣官不容她們婆媳申辯，並且不問事實真相如何，就認定了張駱兒的母親是蔡家給毒死的了。而婆婆此時則期望着媳婦能夠給申辯清楚，能夠解脫她的苦刑，所以不禁脫口喊出：“媳婦！你你要救我一救啊！”這一声淒厲的呼喊，頓時刺痛了寶娥的心。她想起了丈夫，想起了對丈夫的諾言，想起了現在只有她能夠照顧婆婆了，因此她一橫心，覺得既然官府這樣昏憤，非要加刑於無辜者不可，就干脆自己認下來吧。所以她毅然地自己承認了“罪行”。縣官讓她畫供，她說：“把我婆婆放了下來，我自然畫供。”這樣，她就在絲毫沒有考慮個人將來命運如何的情況下，提筆畫了供。婆婆看到寶娥要畫供，想到了畫供將會遭受到什麼樣的結局，因此心里急了，跪步搶上前去，去奪寶娥手中的筆，並且喊着：“乃是我所為，待我畫供招認啊！”可是官府不問這一套，在他們的心目中只要有個人抵了命就行了，管他是誰。因此把婆婆攆開了。婆婆不禁痛哭，而寶娥在畫完了供以後，心里也突然感到一陣空虛，絕望了。在公堂上，她被戴上了刑具，當堂收監。這時她不忍

再想下去，只緩声地劝了劝婆婆：“你請回去吧！”以后怎样，那就很难預想了。这样，蔡母和寶娥便各自下場。

接下去是《探監》。這是一場唱工戲，沒有多少身段動作，出場人物也只有禁婆、蔡母和寶娥三個人。這樣的場子最容易唱“瘟”了。這場戲，在情調上要求與前邊的《公堂》和後邊的《法場》兩場節奏都比較緊張的戲有所不同，以便有所調節；但是在整個悲劇氣氛上，仍是需要聯貫統一的。在這場戲中，更深入細致地刻畫了寶娥這個人物，而且更进一步突出地刻畫了寶娥的婆媳關係。通過這樣和諧、相互關懷、彼此體貼入微的幸福的家庭關係的竟遭破壞，來突出她們遭遇的淒慘可悲。因此對人物表現的越深入越細致，便也就越容易引起人們對寶娥、對蔡母的同情，和對作惡者、對封建社會黑暗統治的憎恨。

這場戲中只有三個角色，但三個角色都很重要，這裡先從禁婆這個角色談起。過去扮演這個角色的，我最喜歡上海的蓋三省老先生。他所刻畫的禁婆子非常合乎那個人物的身份。禁婆子的職務是看管死囚牢，由於她職責所在，和她所在環境中的耳熏目染，使她變成了一個心腸凶狠的婦人。但是，對一個被冤的、被人誣陷的犯人的淒慘遭遇，也還往往能夠激起她的惻隱之心，她還沒有失去了最低的“人性”。在這場戲剛開始時，禁婆只是想從寶娥身上搜刮些錢財，她對寶娥的遭遇還不十分了解。象對待一般的犯人一樣，禁婆拿出她的慣常手段來，声色俱厲地大聲威吓寶娥。寶娥沒有錢，禁婆認為是假裝的，因此就狠狠地打寶娥。在寶娥的苦苦哀告和訴說冤情之下，禁婆子才逐漸地軟下心來，倒想要知道寶娥究竟是遭了什麼冤枉了。然後，她對寶娥不禁同情、憐憫起來。就在这个时候，蔡母來了。因此她沒有過多地難為蔡母，便讓蔡母進監來看寶娥，並且在寶娥被飯噎閉了氣以後，她還主動地要去給寶娥倒些熱水來喝，同時給婆媳們一個說話的機會。在這種可能的情况下，禁婆對寶娥是同情、垂憐的；但是在接到上司回文，說明明天就要處斬寶娥了時，她馬上便又本能地警惕起來，立刻把蔡母攆走，對寶娥也不再顧憐了。這樣，禁婆這個人物就很合乎情理，合乎她的職責身份。蓋三省老先生抓住了禁婆子這些特點，在叫寶娥出來的時候，那種臉色、神氣，的確看來很可怕。在打寶娥時，也是狠狠地一下接一下地象真打一樣，使人真實地感覺到被打者的又痛又沒處躲的情景。過去我每到上海演出《金