

意識形態支配與 藝術作品經典地位變遷 ——從邊緣走向中心的《竇娥冤》

• 張婷婷

摘要：關漢卿的《竇娥冤》在當代被視為元雜劇的經典劇作，不但受到各類藝術史著的高度評價，還被收錄於國內高中語文教材。但是在不同的歷史或文化語境下，出於不同的審美標準、文藝思潮，甚至政治因素，人們對《竇娥冤》的態度卻大相逕庭。《竇娥冤》在明清時代受到文人的貶低，其劇本選刊量低，劇作改編幅度大。民初王國維從西方悲劇的解釋框架重估《竇娥冤》的價值，而且在民國寫實主義盛行的背景下，《竇娥冤》的經典地位得以確定。1949年後，以反封建思想為文藝評價標準的新意識形態話語體系，將關漢卿及其《竇娥冤》推上了中國古典戲劇的最高峰。除了自身的藝術審美因素之外，《竇娥冤》成為經典的背後也摻雜着政治權力的支配與主流意識形態的操縱。考察《竇娥冤》「經典化」的歷程，不僅具有文學史的意義，同時也能展現社會文藝觀演變的複雜歷史面相。

關鍵詞：關漢卿 《竇娥冤》 文化權力 意識形態 經典化

一般意義上看，「經典」是指經過歷史的汰擇而存留下來的著作，在藝術審美上達到了極致，在形式上可以作為典範、法則、準則的權威性作品。但自1970年代始，「經典」(canon)的概念遭到西方理論界的質疑。人們認為「經典」從來就不是純粹的審美建構，「美不過是一種虛構」^①，雖然「經典」的「某些特徵在某些時期往往享有某種地位，但並不等於這些特徵的『本質』決定了它們必然享有這種地位」^②，「文化不能免於政治的內容，而是政治的一種表達」^③，「審美只不過是政治之無意識的代名詞」^④，可見「經典」裏雜着複雜的意識形態，也是文化權力博弈的結果。主流價值觀和道德倫理作為一種社會文化力量介入「經典」的建構，將具有某些特定政治潛質的文學藝術作品操縱為「經典」，起到「引領」的典範性作用，並使其他文學藝術的創作能夠「緊守由它(們)經典化的性質」^⑤，從而擴大主流意識形態的話語空間，強化權力話語的合法性與權威性。人們往往又通過認同「經典」的價值，獲得社會公認的正統的文化趣味與文

化能力，擷取到更多的文化資本，因此「文化資本是獲得的而不是繼承的，同時它也是展示身份的手段」^⑥，「所有被賦予一種集體權威的神聖文本，就像無文字社會裏的格言、警句或箴言詩，故它們的職能如同一種支配社會世界的公認權力之工具，而人們可以通過解釋來佔有此工具，從而佔有該權力」^⑦。從某種意義上看，文學藝術作品「經典化」與「被經典化」的歷程，受到了話語權力的掌控，也是某一特定歷史時期的主流價值觀與意識形態強力支配的體現。

關漢卿是元雜劇的代表作家之一。在1949年新中國建國以後的語境中，關漢卿「反對封建罪惡統治的徹底性和猛烈程度，在古典作家中是少見的」，其劇作一直被奉為「人類藝術史上不可企及的一個高峰」^⑧。其代表作《竇娥冤》也被收入官方高中語文教材，作為「戲劇單元」中古典戲劇的唯一代表範本供中學生學習，其中竇娥對天地斥責的【滾繡球】曲牌被奉為經典段落要求學生背誦。依託高中語文教育的普及，《竇娥冤》的「知名度」在某種程度上超過任何一部古典劇作，成為「藝術性」與「思想性」最高的典範，為民眾廣泛知曉。1958年，隨着關漢卿被世界和平理事會推選為「世界文化名人」，《竇娥冤》的經典地位隨之更加鞏固。但是，倒回1958年之前，《竇娥冤》其實是一部較少被提及的劇作，鮮少進入文人的評價視野；甚至在明清時期，文人對關漢卿的評價也褒貶不一。隨着1949年意識形態的介入，藝術評價標準也隨之變化，《竇娥冤》的地位在不同歷史時期升降起伏，其經典化的歷程除了與自身的藝術性有關外，也摻雜着政治權力的支配與主流意識形態的操縱。本文試圖從藝術作品所處的歷史場域，考察意識形態對經典遴選與生成的干預，通過梳理《竇娥冤》從邊緣走向中心的地位變遷，提出該劇的價值被不斷改寫與重估的背後，實際則暗合着文化權力的變動。

一 邊緣化的劇作：明清時期被隨意改編的《竇娥冤》

作為元雜劇的代表作家，關漢卿生活在社會底層，不僅編撰劇本，「驅梨園領袖，總編修帥首，捻雜劇班頭」^⑨，還「躬踐排場，面傅粉墨」^⑩，親自參與戲劇的表演活動，並以奔放豪邁的獨特表演風格，自成一派。由於其劇作舞台效果極佳，迎合觀眾趣味，獲得元代曲律家周德清、戲曲家鍾嗣成的好評。但是，關漢卿「嬉笑怒罵」的調侃，「激憤直白」的吶喊，「蛤蜊」味的藝術風格，無不呈現出一種「俚俗」的趣味，在離開漢族知識份子被壓抑的元代歷史語境之後，並不受明清文人的普遍推崇。

明清之際，元雜劇不再是氍毹青睞的劇種，很少被搬上舞台。元劇作品文本雖然留存下來，但卻由「看戲」改變為案頭化的「讀戲」，接受方式的改變使得評價標準也相應發生了變化。加之在崑腔傳奇大放異彩的時代，戲曲創作愈來愈傾向於文人化，「雅緻」成為戲劇審美的主流。婉轉的「水磨調」與「才子佳人」的情節模式，成為戲劇表現的時髦，引領着新的時代風尚。「怨憤」與「反抗」的情緒由於脫離了特殊的歷史性場域，已不符合新的文化語境，逐漸被邊緣化。

在時代審美觀念的影響下，關漢卿的作品在明清文人的解讀與評價中並非上流。明初寧獻王朱權以「瓊筵醉客」評價關漢卿的劇作特色，卻將其列為

「可上可下之才」，並提出關之所以聞名於世，並非出於其藝術上的卓越成就，只不過「初為雜劇之始，故卓以前列」而已^⑪。從明清文人所推崇的「典雅」藝術風格進行審視，關漢卿「激厲」之作不僅不能成為典範，甚至其在劇壇的地位也遭到動搖，經常被排除在「元曲四大家」之外。如何良俊在《曲論》中指出：「元人樂府稱馬東籬、鄭德輝、關漢卿、白仁甫為四大家。馬之詞老健而乏姿媚，關之詞激厲而少蘊藉，白頗簡淡，所欠者俊語，當以鄭為第一。」^⑫王驥德《新校注古本西廂記》云：「元人稱關鄭白馬，要非定論。四人漢卿稍殺一等，第之，當曰王馬鄭白。」^⑬

審美標準往往根植於歷史的語境，經典的地位在某種意義上也是由闡釋者的解讀所確立的。明清文人喜好評品前代的戲曲作品，出於「寧不通俗，不肯傷雅」^⑭的喜好與標準，往往自發性地以「排序」方式，體現自己對前代藝術家的認同與對經典之作的推崇。何良俊欣賞鄭光祖「九天珠玉」^⑮的語言風格，認為其藝術地位應在關漢卿等劇作家之上；王驥德則將王實甫與關漢卿的文辭優劣進行比較，認為「實甫以描寫，而漢卿以雕鏤。描寫者遠攝風神，而雕鏤者深次骨貌」^⑯。明清文人對待關的評價既是如此，便不可能將其最具「時代激憤」風格的代表作《竇娥冤》尊奉為經典來頂禮膜拜。胡應麟在《少室山房筆叢》中寫道：「關漢卿自有《城南柳》、《緋衣夢》、《竇娥冤》諸雜劇，聲調絕與鄭恆問答語類。《郵亭夢》後或當是其所補，雖字字本色，藻麗神俊大不及王。」^⑰

以「繁弦促調，風雨驟集」^⑱見長的《竇娥冤》，語言質樸本色，由於難盡含蓄柔美之三昧，在明清之際無法激起受眾的時代美感體驗，也不可能成為舞台熱衷上演的經典劇碼。關於這一點，從該劇的改編與收錄情況，可管窺一斑。

一般說來，一部戲曲作品若在流傳過程中受到追捧，便會被歷代文人反覆改編，以圖依託經典的改寫流行於甞甞。如歷來被譽為經典之作的《西廂記》，明清時期對其增續改編之作，竟多達三十多種。改編者對待經典的態度十分謹慎，因為稍有不足，便會遭到「點金成鐵」、「為原本之註腳」的詬病^⑲。與之相較，《竇娥冤》在明清兩代只被改編過一次，為明萬曆年間曲家葉憲祖的崑腔傳奇《金鎖記》。在明傳奇演奇事、繪奇人、抒奇情、設奇構、寫奇文、用奇語的戲劇浪潮影響下，葉氏不過將關漢卿原著作為故事底本，力求情節的錯綜複雜與離奇變化，從遣詞造句、意境營造到故事敘述、人物塑造，無不大刀闊斧地改動，對原作進行了顛覆性的再創作。正如李曉彬所說：「改編者和搬演者顯然都沒有把《竇娥冤》當成只可仰視的經典，而是以己意改之。」^⑳葉氏不僅將生活在底層的竇娥處理成深閨之中傷情遣懷的小姐，還旁枝側出地加入竇娥之夫蔡昌宗與龍女前世未了之姻緣，甚至刪掉了最具「反封建」色彩的情節——竇娥臨刑時以明其冤的「三椿誓願」，以懲惡揚善的因果報應獲得「大團圓」的結局。然而「三椿誓願」的情節，恰恰是建國之後備受推崇的一段經典性的點睛之筆，不僅深刻揭露了元代吏制的黑暗，同時也展現了竇娥的反抗精神。

依託《金鎖記》的「成功」改編，「竇娥戲」的某些折子戲成為戲曲舞台經常上演的劇碼，如清代中葉葉堂選編的《納書楹曲譜》取錄乾隆時期「家弦戶誦，膾炙人口」^㉑的舞台流行時曲，則收錄了《金鎖記》中【私祭】與【斬竇】兩段曲牌。清代至民國期間，許多地方劇上演的折子戲如《六月雪》、《斬娥》、《法

場》、《羊肚》等，大多也是依據《金鎖記》再行改編的，這些改編本，從文本的角度看，「同樣是《竇娥冤》的顛覆之作，是對原著的嚴重偏離。」^②

當觀賞戲曲成為明清時代普遍的大眾娛樂時，書坊刊刻業的興盛則為戲曲文本的傳播提供了條件。若流行於時的經典劇作為大眾喜好，劇本往往會出現「雞林購求，千金不得，慕者遺憾」^③之況，而被書商反覆刊印。與此同時，戲曲選家也會根據自己的審美原則，按照相應的編選體例，選取具有代表性的劇作彙編成集。雖然各種選集不免帶有編選者個人化的「文人品味」，但仍然給我們提供了大量的資訊，例如「最流行於劇場上的劇本，究竟有多少種，究竟是甚麼性質的東西」、「究竟某一種傳奇中最常為伶人演唱者是那幾齣」^④。憑藉曲家的取捨選擇、擴大文本傳播的影響力，經典的地位才會逐步確立。我們不妨觀察一下《竇娥冤》的選編情況。據筆者粗略統計，明、清、民國以來，現存關漢卿《竇娥冤》的選本僅有3本^⑤，收錄《金鎖記》折子的選本5種^⑥，與折子戲《六月雪》、《斬竇娥》等相關的單行本或選本，粗略統計有10本^⑦。與之相較，白樸《梧桐雨》的選本多達10本，喬吉《兩世姻緣》的選本計有9本，鄭光祖《倩女離魂》與馬致遠《漢宮秋》的選本均有8部之多。此外，選收元代劇曲的三部曲選——《盛世新聲》、《詞林摘豔》、《雍熙樂府》，以及朱權選編的北曲譜《太和正音譜》，大量選錄「元曲四大家」之白樸、鄭光祖、馬致遠的雜劇曲子，但是竟然沒有收錄任何一首關漢卿的雜劇劇曲^⑧。

通過上述簡單的統計對比不難發現，關漢卿的劇作並不十分被明清曲家青睞，其劇作選錄頻率不僅遠低於其餘三大家，即便有曲家收錄《竇娥冤》，也對其中過於「直白」的語句做了改動。比較《竇娥冤》的兩種選本——孟稱舜選編的《新鐫古今名劇酌江集》與臧晉叔選編的《元曲選》，則不難發現，臧晉叔對《竇娥冤》詞句的改動處處皆是，例如：第一折竇娥出場所唱【混江龍】曲牌，《元曲選》本增加了「催人淚的是錦爛熳花枝橫繡闥，斷人腸的是別團圞月色掛粧樓」等詞句^⑨。《新鐫古今名劇酌江集》的編選者則直接指出該處改動雖然具有「詩化」的格調，卻偏離了關詞「俗語韻語，徹頭徹尾，說得快性盡情」的「本色」風格，改得「太覺情豔，不似竇娥口角」^⑩。

元代「趨俗」與明清「尚雅」的審美趣味變遷，折射出藝術經典地位在不同時代的變化，人們總是根據特定的現實需要和價值評判建構起一套審美模式。當建構起「由俗而雅」的文藝觀，並以一種文化優越的眼光審視前代作品時，《竇娥冤》的價值便難以被發現，也難以成為那一時代的藝術經典。明清相對穩定的社會結構，使得藝術觀念在一定的歷史時期內保持着一種較為穩定的「審美秩序」，但隨着晚清中國社會發生結構性變革，穩定的「審美秩序」將被徹底打破，文化權力的博弈終將改變藝術經典的評價角度與遴選標準。

二 經典地位的建構：西方悲劇觀念影響下的《竇娥冤》評價

《竇娥冤》一劇進入學人的研究視域進而價值得以拔高，肇始於民初王國維的戲曲研究。在其《宋元戲曲史》中，王國維認為：「明以後傳奇，無非喜劇，而元則有悲劇在其中。……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》，劇中雖有惡人交構其間，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。」^⑳「悲劇」與「喜劇」是西方的舶來概念，王國維借用外來之觀念研究中國傳統戲劇，開風氣之先，使國人認識到不同於中國戲曲的另一類戲劇樣式。但這種比附也存在弊端，因為東西方戲劇各自植根於自己的文化土壤中，雖然相似之處不少，但本質上仍分屬於兩類不同的藝術門類，借用當時人的表述，便是「吾人須知中西文學之異點，而戲劇則絕然不同。故今日我國戲劇，萬不能與西洋劇同日而語」^㉑。中國戲曲始終是伴隨着日常「娛樂」而存在的，「娛人」是戲曲肩負的最高使命，「不插科，不打問（諢），不為之傳奇」^㉒。插科打諢，嬉笑打鬧，宣洩放縱，輕浮粗俗……諸如此類的感性抒發形式，無不具有「娛樂化」的特點。因此，中國的戲劇少有擔負開通民智的責任，不像西方那樣有針對民眾展開啟蒙教育的傳統，不可能成為「人類心靈的教堂」，引發人類「憐憫與恐懼來使這種情感得到陶冶」^㉓。千百年來，戲劇主要靠着自身悅人動人的魅力，長久地在中國文化語境中生存；換句話說，即「總是以娛樂性質的佔多數」^㉔。

王國維以西方「悲劇」理論為價值標準，比附固有傳統，將中國戲曲納入西方的解釋系統，理所當然能夠進入其視野的，也就只有《竇娥冤》與《趙氏孤兒》了。若按照「悲劇」的概念嚴格對照《竇娥冤》，該劇亦不算悲劇——不僅劇中摻入了悲劇嚴禁的「喜劇」情節，而且其「大團圓」結局也違背了悲劇的規則，充其量該劇僅能算具有「悲感」的戲曲。以「悲劇」觀念衡量古典戲曲，《竇娥冤》尚能進入評價視野；若去除「悲劇」二字，僅從戲劇藝術的審美特性進行審視，《竇娥冤》的價值便遠遠不能與《漢宮秋》、《梧桐雨》、《倩女離魂》相媲美，故而不能被列入一流的經典行列。王國維在〈錄曲餘談〉中如是說：「余於元劇中得三大傑作焉。馬致遠之《漢宮秋》，白仁甫之《梧桐雨》，鄭德輝之《倩女離魂》是也。馬之雄勁，白之悲壯，鄭之幽豔，可謂千古絕品。今置元人一代文學於天平之左，而置此二劇於其右，恐衡將右倚矣。」^㉕《漢宮秋》、《梧桐雨》、《倩女離魂》三劇的藝術價值，足以超越其他元雜劇，成為一代文學之經典，而三劇之中，「白仁甫《秋夜梧桐雨》劇，沉雄悲壯，為元曲冠冕」^㉖。本着「藝術」自身的詮釋學向度，王國維對元雜劇經典之作的認知，與明代以降的多數文人是大致相近的。

王國維的《宋元戲曲史》開風氣之先，對後世戲曲研究的影響甚大。《竇娥冤》的悲劇主題與悲劇特徵成為熱點論題，備受研究者所重視，亦成為各類文學史評價該劇的重要標準。例如，1928年趙景深《中國文學小史》如是評價：「關漢卿大都人，以《竇娥冤》與《續西廂》著名。《竇娥冤》是極大的悲劇……」^㉗日本學者青木正兒於1930年撰定的《中國近世戲曲史》，也援引了王國維的觀點：「《元曲選》中可發現《竇娥冤》《盆兒鬼》《梧桐雨》等若干悲劇。」^㉘

與此同時，在西學強勢話語的衝擊與碰撞下，「寫實主義」的文學思潮很快就進入了中國學人的視野，成為引領戲曲評價轉向的思潮，充當了戲劇思想史上的時髦主角，使戲曲研究的視角與觀點發生了很大的變化。非正統、反傳統的審美追求成為評價藝術作品的重要出發點，關漢卿的劇作由於「都離不了現實，都是一些人情世故的表演，……是提供人以一面明白的鏡子，使人瞧瞧自己，瞧瞧那時代的社會」^㉙，「揭破中國古來在文藝上所未經表現的

而且是不敢表現的人間苦」^④，其現實觀照性的價值與意義被極大地發現與挖掘。諸如對婚姻制度的抨擊，對官吏昏庸的描寫，對不平等社會的咒罵，都暗合了1920至1940年代的時代思潮。

有趣的是，從「傳統」走向「現代」的學者在評論關漢卿時，表現出複雜的兩面性：一方面在情感上丟不開舊傳統，在固有的詩文觀念影響下，認為關漢卿「性情坦白，規向自然；故作曲時，隨意興之所至為之，以自娛娛人！至文筆之拙劣，思想之卑陋，人物之矛盾，一切都不顧及」，另一方面又刻意走向反傳統，指出關劇固然文筆拙劣、意境不佳，但「詞雖坦白，無些牽強，確實是並佳皆妙之作，惜元朝一般人還未知道呢」^⑤；一方面沿襲前代的評價，認為「假如關漢卿不是『初為雜劇之始』，則連這個八九人以下的地位，也得不到了」，另一方面又將既有的評價作為拔高關漢卿歷史地位的立論依據，認為「漢卿一人，兼眾長而有之，而恰在於眾人的首先，彷彿是戲劇史上有意要產生出那末偉大的一位劇作者，來領導着後來作者似的」^⑥。戲曲評價的轉向，表面上看似是文化觀念的變化，背後卻隱藏着複雜的社會轉型的軌迹，西方文化的衝擊、社會政治變革與傳統之間千絲萬縷的聯繫，造成了中國人認同上的分裂：理智上對西方認同，情感上卻傾向傳統；在時代錯位的背景下，評價關漢卿及其《竇娥冤》，也就呈現出複雜的面貌。

作為只擅長研究、不喜好看戲的文人，王國維對於《竇娥冤》悲劇價值的發掘、學界對悲劇藝術的讚賞、理論界對寫實主義的推介，並不能改變當時主流觀眾的欣賞口味。戲曲舞台上仍然按照固有的審美原則進行表演，觀眾保持着傳統的「觀」與「賞」的藝術眼光，審視、評價、接納戲曲藝術。1920至1940年代上演頻率最高的「竇娥戲」是程硯秋的代表戲《金鎖記》。程硯秋於1920年前後向王瑤卿習得《探獄》、《法場》兩齣折子戲，後由京劇編劇羅瘦公在此基礎上參考傳奇《金鎖記》改編為整本戲，演出時仍然沿用《金鎖記》的劇名，其劇情與關漢卿的《竇娥冤》有很大區別，尤其弱化了「悲感」的意味。

該劇沿着才子佳人「大團圓」的結構進行敘述：時代背景改為明代嘉靖年間，竇娥之夫蔡昌宗欲取功名，蔡府傭人張媽之子張驢兒垂涎竇娥美色，趁護送昌宗進京趕考之機，將其推入河中；落水的昌宗被做官的岳父竇天章所救，竇天章讓女婿繼續趕赴考場；張驢兒返回蔡府，詐稱昌宗失足落水身亡；蔡老夫人不堪打擊病倒，某日思羊肚兒湯，張驢兒趁機在湯中下毒，欲毒死老夫人逼迫竇娥就範；不料，湯為張媽誤食，張驢兒誣告蔡老夫人毒殺其母，竇娥行孝，代替婆婆頂罪，將處斬刑；行刑時值炎夏，天降大雪，竇娥被及時趕來的做官的父親所救；昌宗高中狀元，歸家祭祖，一家團圓。

程硯秋的演出本《金鎖記》彰顯的仍為傳統的「忠孝」觀念。竇娥一改底層婦女的形象，變為官宦人家的小姐，最具悲劇感的「感天動地」的「三椿誓願」情節被刪除殆盡，取而代之的是竇娥被押赴刑場，六月的天空飄下雪花，冤案的平反依賴於竇娥做官的父親。為了不讓戲劇過於「悲感」，使觀眾生厭，劇本還特別製造效果，特意安排了兩個丑角：禁婆與醜縣官胡里圖，插科打諢，製造笑點。最後的「大團圓」結局雖然歷來受到學界的詬病，卻符合了觀眾的欣賞口味，該本成為1920至1940年代流傳最廣、影響最大的改編本，也是最受觀眾歡迎的本子。

在外來的西洋「悲劇」觀念的研究視野影響下，《竇娥冤》被塑造成最具「悲劇」性質的「經典」，但要成為戲曲舞台上的經典並為中國觀眾所接受，只靠文人的學理推薦是不夠的，因為「西洋底風俗習慣和說話底口氣，實在與中國相去得遠，這果然是一種原因，而看戲底眼光不同，尤為重要原因」⁴⁹。除此之外，戲曲作為一種流傳於舞台的大眾藝術，是一種被娛樂消費的藝術，表演者出於商業的動機，往往通過對舞台文本的不斷改寫，迎合大眾消費的欲望，此時「文本不是由一個高高在上的生產者——藝術家所創造的高高在上的東西（比如中產階級的文本），而是一種可以被偷襲或被盜取的文化資源。文本的價值在於它可以被使用，在於它可以提供的相關性，而非它的本質或美學價值。大眾文本所提供的不僅是一種意義的多元性，更在於閱讀方式以及消費方式的多元性」⁵⁰。從這一意義出發，《竇娥冤》的文本是可以被反覆改寫的。

三 經典地位的確立：政治權力的介入與《竇娥冤》價值的重估

自1942年毛澤東在〈在延安文藝座談會上的講話〉中提出「無產階級文學」概念以及「政治標準第一」、「藝術標準第二」的文藝批評標準之後，文學藝術被逐漸納入為政治服務的軌道，其首要任務變為塑造工農兵形象和反映偉大的革命鬥爭，為工農大眾服務。尤其在1949年新中國成立之後，以馬列主義為理論基礎的政治意識形態，在很長一段時期內，成為操控文化藝術的權威話語，決定着「經典」的遴選與產生。此時湧現的一大批被後來文學史和藝術史列為代表之作的文學和藝術作品，如歌劇《白毛女》、《赤葉河》等，被視為代表無產階級價值觀與文藝觀的經典作品⁵¹。

在政治文藝浪潮的席捲下，為了「激發人民對過去統治階級的憤恨」，程硯秋自1953年以來不斷將表演了三十幾年的程派代表戲《金鎖記》進行改動，「毅然決然的吸取了關漢卿《竇娥冤》竇娥被斬的結局」，該改編本於1958年刊行時定名為《竇娥冤》⁵²，這是一個頗具意味的變化。程硯秋試圖「把《竇娥冤》改成為一個完整的悲劇」，為了使劇本「意義上更深刻一些」，塑造竇娥「這個具有深刻社會意義的藝術形象」，遂去掉了《金鎖記》中的趕考、遇難、團圓等套子，原本被刪掉的情節「三椿誓願」被程硯秋高度評價：「《感天動地竇娥冤》中的竇娥，至死不屈，敢於質問天地，敢於發出三椿誓願，辛辣地抨擊了當時的封建統治者。」⁵³程硯秋對「竇娥戲」的改動當然不會純粹是「藝術性」的考量，也非完全出於對「審美」規律性的認同，而是在「社會意義」評價標準的指引下，對藝術作品作出的新認知。在意識形態的操控下，《竇娥冤》劇本的「階級意義」被重新發現，其中所體現出的「政治感情」、「時代精神」成為當時評價中最時髦的語彙，引領着文藝批評的指向。

1958年，關漢卿繼李時珍、屈原之後被蘇聯領導下的世界和平理事會推選為「世界文化名人」。全國各地舉辦了熱烈而廣泛的關漢卿戲劇創作紀念活動，以6月28日在北京舉行的紀念大會尤為隆重：「大會由郭沫若主持，會上鄭振鐸、田漢報告關漢卿的生平及其創作。……同一天，關漢卿紀念展覽會

在故宮博物院開幕，北京的紀念演出周開始。」^④出席此次紀念活動的代表，無一不是當時的「文化權貴」，掌控着文藝評論的話語權，他們帶着「反封建性」、「揭露性」、「反抗性」的政治取向，對「進步」與「優秀」的標準進行闡釋，將關漢卿樹立成「拿着藝術武器向封建社會猛攻的傑出的戰士」、「一個現實主義戲劇家……也是一個偉大的民主主義人道主義的思想家」^⑤。會議提出關漢卿對於文學藝術甚至對於人類的貢獻應該被重新估量，例如田漢不僅將關漢卿與莎士比亞相提並論，還建議成立中國的「關學」^⑥：

全世界進步人民以同樣的熱情在紀念關漢卿，在重新估價他的創作活動對於人類的貢獻。像蘇聯那樣還演出了他的傑作《竇娥冤》。這具體說明關漢卿不止屬於中國人民，他屬於全體進步人類。而作為中國文藝工作者的我們，有義務像歐洲的「莎士比亞學」一樣，建立起自己的「關學」。

在整個古典戲曲的領域中，關漢卿的劇作批判性最為強烈，最符合實用主義的口味，能夠旁助文藝理論者落實功利性色彩很濃的文藝觀和具有寫實主義傾向的審美追求。用田漢的表述，關氏劇作中所體現的「革命的現實主義與革命的浪漫主義」相結合的寫作風格，符合了「毛澤東同志總結全部文學歷史的經驗」^⑦。在特定的現實需要與價值評價的語境下，關漢卿最具反抗意識的代表作《竇娥冤》被建構為古典戲曲最高成就的代表作，也被各個劇團爭相改編上演。有論者指出^⑧：

為了籌備紀念演出，各地正積極改編、排演關漢卿所著的劇本。北京人民藝術劇院將演出話劇《關漢卿》，這個劇本由田漢編劇，劇本通過了關漢卿以《竇娥冤》的寫作來參與當時人民的鬥爭，這齣戲深刻地揭露了元代社會的黑暗政治，刻畫了生在那樣的時代的關漢卿的正義、英勇的性格。劇本將在《劇本》月刊五月號上發表。

郭沫若也在此次紀念會上發表了文章〈學習關漢卿，並超過關漢卿！〉，文中深挖《竇娥冤》反封建的時代意義，重估該劇本的時代價值，褒獎之詞溢於言表^⑨：

關漢卿在他有名的悲劇《竇娥冤》中，猛烈的譴責了王法不能保護善良和正義，官吏只是貪贓枉法的糊塗蟲，連封建社會最尊奉的天地鬼神，也被蒙冤的年輕寡婦竇娥斥為沒有眼睛，怕硬欺軟。關漢卿反對封建罪惡統治的徹底性和猛烈程度，在古典作家中是少見的。……在過去，關漢卿的成就是被低貶的。……但人民永遠不會忘記像關漢卿這樣做人民的靈魂、人民的心臟、人民的喉舌、人民的手足，為人民作鬥爭，為人民尋求美滿生活道路的藝術大師和他所作出的貢獻的。……今天晚上，中國至少有一百種不同的戲劇形式，一千五百個職業劇團，都在同時上演關漢卿的劇本，這是亙古未有的盛況。再就關於關漢卿的研究方面來說，從去年五月到今年五月的一年中，我國報刊上所發表的研究關漢卿的論文數量，不僅超過了解放前四十年的總數，而且超過了七百年來的

總數。這樣的事實證明：在人民當家作主的我國，對於富有人民性的、進步的藝術遺產是在不遺餘力地加以保護和發揚的。

有着政務院副總理、文化教育委員會主任、中國科學院院長身份的郭沫若，具有對藝術進行「思想改革」的話語權。郭沫若領銜的新中國文藝理論家建構起了一個新的文藝批評模式：凡是符合「反對封建罪惡統治的徹底性和猛烈程度」的藝術作品，即是優秀的經典；凡是經過檢測不符合意識形態標準的，就要被改造或者被推翻，退到藝術的邊緣。「富有人民性」也成為他們評價《竇娥冤》不證自明的理論前提，卻很少從戲曲藝術內在的審美規律性作出評價。〈偉大的元代戲劇戰士關漢卿〉、〈紀念關漢卿——革命的戲劇家〉、〈關漢卿劇作的時代精神——紀念關漢卿創作700周年〉等一系列帶有階級情感的戰鬥性論文^⑤，形成一股強勢話語模式，引領着文藝理論研究的時代潮流。正如么書儀指出，「主流研究對關漢卿人格和創作所作的重新塑造，是否同情人民苦難，是否揭露黑暗統治，是否支援弱小者的抗爭，成為關漢卿，同時也是所有古典作家排列次序的根本依據，反過來，也成為分析關漢卿、研究關漢卿作品的綱要和出發點。」^⑥

與此同時，劇作家與表演家對《竇娥冤》的改編熱情也被極大地調動起來。在政治語境的強力作用下，「成千上萬個犧牲於舊社會屠刀下的小民」^⑦的代表人物——竇娥，通過在舞台上酣暢淋漓地演唱【滾繡球】，痛罵黑暗天地、控訴吃人的封建社會、揭露腐朽的昏庸官員，在觀演的藝術活動中，劇作家與觀眾的階級感情被充分地表達與釋放。據論者指出，《竇娥冤》在建國前的改編本有《金鎖記》、《六月雪》、《竇娥冤》（京劇）^⑧，1958年之後隨着關漢卿被「推選」為世界文化名人，不少劇種都熱衷於對《竇娥冤》的改編。究竟有多少改編本，很難統計，因為大多地方劇種的舞台腳本並未正式發表，但從當代人的表述中亦可窺見一斑。例如2005年郭啟宏在〈改不完的《竇娥冤》〉中說：「北京市河北梆子劇團近日上演了由我改編的這部《竇娥冤》，上演後方知這是第88次改編。」^⑨與古代文人「率意而為」的改編態度不同，1958年之後的劇作家無不將關漢卿的原著《竇娥冤》奉為經典，按照「以階級鬥爭為綱」和「人民性」的路子設置情節，以階級分析的方法改塑《竇娥冤》中的人物，竇娥臨行刑前的「三椿誓願」的情節重新被加入劇本，被不斷強化成為表演的重點^⑩。

當然，1958年之後，《竇娥冤》的命運也並非一帆風順，在政治權力的博弈下，它也曾被拉下「經典」的神壇，遭到評論家的唾棄，例如在文革期間「『四害』橫行時期，這部優美的劇作同它的主人公的命運一樣，蒙受不白之冤，被扣上『清官戲』、『鬼戲』的帽子，趕下舞台，驅出課堂，打入冷宮」^⑪。政治的風雲變幻，影響着對藝術作品的評價，甚至成為決定藝術作品能否成為經典的強大力量。《竇娥冤》遠離了正常的生態，單向度地由政治意識形態決定其藝術地位的高低，一旦時代環境、政治權力發生變異，立刻從經典的高位，跌落至妖魔化的深淵，成為一個時代的畸形產物。

文革結束，中國的歷史進程邁入改革開放之後，「以階級鬥爭為綱」和「人民性」的文藝觀念逐漸弱化，舞台表演又出現多元化的景象，以《金鎖記》、《六月雪》為底本的《竇娥冤》改編本也多元並存；平等意識、人權思想、自由觀

念、人道精神等過去被視為禁區的思想觀念成為新時期文化語境的重要元素。學術研究也呈現出多重視角、多重方法的趨向：悲劇價值的研究，反封建主題思想的深挖，與莎士比亞悲劇《哈姆雷特》(Hamlet)、《奧賽羅》(Othello)的比較，民俗化的解讀，傳統法律形態的探析等五大方面，成為《竇娥冤》研究的重點與熱點^②。然而，1950年代對關漢卿的評價模式，形成一種強有力的固定框架，幾乎無人敢越線與破壞，《竇娥冤》的經典地位已深深扎根於文學藝術史的評價之中：「偉大的悲劇」、「時代的吶喊」成為該劇的標籤，「正直、善良，富有強烈的反抗精神」成為分析竇娥性格的固定詞彙，加上各種文學史與藝術史濃墨重彩地書寫與詮釋，「經典」的概念已被強化為不可輕易質疑的「真理」，成為一套天然合理的知識體系，一種為我們習焉不察的認識和理解的思維方式，幾乎無人去質疑與追問。尤其經過高中教科書收錄、語文教學的推廣，《竇娥冤》被當代中國人普遍認知，特定歷史時期的價值判斷和政治傾向滲透在人們的解讀中，成為集體無意識的評價模式。

四 結語

從關漢卿及其代表作《竇娥冤》經典地位升降起伏的歷史境遇中，我們不難解讀出，藝術作品的評價標準，往往處在一個文化權力博弈的場域中，不可避免地會受到現實政治權力的干擾，以及知識精英篩選與詮釋的影響。歷來被認為有價值的經典之作，在特定的歷史境遇下也許會被打壓為毫無價值的東西；而藝術價值未必上乘的作品，在特定的歷史境遇中亦可能會風生水起，登上經典的寶座。

「審美」是一種帶有主觀性的價值判斷，既不可能脫離外部因素的影響，亦無法排除意識形態的干擾。經典的建構是一種動態的過程，背後摻雜着意識形態的碰撞、文化權力的消長、政治權力的支配，在風雲變幻的社會政治與藝術思潮的左右下，闡釋者自覺或不自覺地帶着一定的價值立場去判斷與評價，因此「建構—解構—再建構的過程」^③是經典生存的常態。借用荷蘭學者佛克馬(D. W. Fokkema)的表述：「所有的經典都由一組知名的文本構成——一些在一個機構或者一群有影響的個人支持下而選出的文本。這些文本的選擇是建立在由特定的世界觀、哲學觀和社會政治實踐而產生的未必言明的評價標準的基礎上的。」^④「藝術經典」既是一個文化概念，也是一個歷史概念，審美性與功利性作為藝術批評的兩個重要方面，始終制約着一個時代經典的遴選標準。藝術作品的生存狀態，有些時候幾乎取決於當下的社會環境與時代思潮；批評家的評價與藝術史的書寫，亦不可能脫離時代的生存語境，全然按純粹的審美標準進行。

《竇娥冤》的藝術價值，在不同的歷史語境中不斷被重釋、重寫，經典地位隨着闡釋者所處文化語境的不同而有所改變，倘若離開特定的政治場域，拋開「實用」的政治目的，單從文學性、戲劇性的角度看待《竇娥冤》，該劇能否成為元雜劇最具代表性的經典藝術？與《西廂記》、《梧桐雨》、《漢宮秋》等劇作相較，它們的藝術性與審美性孰高孰低？繼續將《竇娥冤》選入高中語

文教材又是否合適？當然，即便在當下，無論是誰對《竇娥冤》作出評價，都不可能完全拋開個體身後的政治與文化的合力，「客觀」只是一種理想化的標準，經典解構與建構的背後，必然隱藏着一個時代的文化語境以及各種力量的博弈，這一點歷史已經做出了明證，誠如當代學者么書儀所言^⑤：

關漢卿的「當代形象」是不是有一天也會被「改寫」、被「顛覆」，這個問題無法預測。不過，只要闡釋的活動仍在繼續，而有關關漢卿的問題，在某一天就可能和我們時代的思想、藝術問題相遇，「再評價」的「改寫」也有可能再度發生。那時，我們在談論這位十三世紀的戲劇家的時候，更應該提出的問題是：哪個時代的關漢卿？誰的關漢卿？

註釋

- ① 布迪厄(Pierre Bourdieu)著，劉暉譯：《藝術的法則——文學場的生成和結構》(北京：中央編譯出版社，2001)，頁323。
- ②⑤ 埃文-佐哈爾(Itamar Even-Zohar)著，張南峰譯：〈多元系統論〉，《中外文學》，2001年第3期，頁21；25。
- ③ 斯沃茨(David Swartz)著，陶東風譯：《文化與權力：布爾迪厄的社會學》(上海：上海譯文出版社，2012)，頁7。
- ④ 伊格爾頓(Terry Eagleton)著，王杰、傅德根、麥永雄譯：《美學意識形態》(桂林：廣西師範大學出版社，1997)，頁26。
- ⑥ 杰洛瑞(John Guillory)著，江寧康、高巍譯：《文化資本——論文學經典的建構》(南京：南京大學出版社，2011)，頁87。
- ⑦ 布迪厄(Pierre Bourdieu)著，蔣梓驊譯：《實踐感》(南京：譯林出版社，2003)，頁27。
- ⑧⑨ 郭沫若：〈學習關漢卿，並超過關漢卿！〉，《戲劇報》，1958年第12期，頁3、4；3-4。
- ⑩ 此為天一閣本《錄鬼簿》賈仲明增補的【凌波仙】吊辭。參見俞為民、孫蓉蓉主編：《歷代曲話彙編——新編中國古典戲曲論著集成(唐宋元編)》(合肥：黃山書社，2006)，頁318。
- ⑪ 〈元曲選序二〉，載臧晉叔(懋循)編：《元曲選》，第四冊(北京：中華書局，1958)，頁3。
- ⑫ 朱權：《太和正音譜》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》，第三冊(北京：中國戲劇出版社，1959)，頁17。
- ⑬ 何良俊：《曲論》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》，第四冊(北京：中國戲劇出版社，1959)，頁6。
- ⑭ 王驥德校注：《新校注古本西廂記》，第六冊(北京：北平富晉書社，1930)，卷六，〈附評語〉，頁58。
- ⑮ 孔尚任：〈桃花扇凡例〉，載《桃花扇》(北京：人民文學出版社，1982)，頁12。
- ⑯ 明代朱權評價鄭光祖的語言風格：「如九天珠玉，其詞出語不凡，若咳唾落乎九天，臨風而生珠玉，誠傑作也。」參見朱權：《太和正音譜》，頁17-18。
- ⑰ 〈自序〉，載王驥德校注：《新校注古本西廂記》，第一冊(北京：北平富晉書社，1930)，頁7。
- ⑱ 胡應麟：《少室山房筆叢》(上海：上海書店出版社，2001)，卷四一，〈莊嶽委談下〉，頁429-30。
- ⑲⑳ 孟稱舜的批語，參見〈新鐫古今名劇酌江集·竇娥冤〉，載《古今名劇合選》，卷一一，收入古本戲曲叢刊編輯委員會編：《古本戲曲叢刊四集》(上海：商務印書館，1958)，頁1；6。
- ㉑ 明清時代，戲曲家熱衷改編《西廂記》，改編之作卻往往不如原著，遭到時人的批評與指責，例如凌濛初批評李日華、崔時佩改編的《南調西廂記》：「改北調為南曲者，有李日華《西廂》，……真是點金成鐵手！乃《西廂》為情詞之宗，而

不便吳人清唱，欲歌南音，不得不取之李本，亦無可奈何耳。」（凌濛初：《譚曲雜札》，收入《中國古典戲曲論著集成》，第四冊，頁257。）祁彪佳批評黃粹吾續作的《續西廂升仙記》：「『情緣盡處，立地成佛。』以此為西廂註腳，亦是慧眼一照。」（祁彪佳：《遠山堂曲品》，收入中國戲曲研究院編：《中國古典戲曲論著集成》，第六冊〔北京：中國戲劇出版社，1959〕，頁71。）

⑳㉑ 李曉彬：〈《竇娥冤》：文學經典與舞台經典的遇合〉，《長江學術》，2012年第1期，頁44；46。

㉒ 〈凡例〉，載葉堂編：《納書楹曲譜》（一），收入王秋桂主編：《善本戲曲叢刊》，第六輯（台北：台灣學生書局，1987），頁9。

㉓ 陳旭耀：《現存明刊〈西廂記〉版本綜錄》（上海：上海古籍出版社，2007），頁100。

㉔ 鄭振鐸：〈中國戲曲的選本〉，載《鄭振鐸文集》，第七卷（北京：人民文學出版社，1988），頁246。

㉕ 現存關漢卿《竇娥冤》選本有三種：明萬曆十六年（1588）陳與郊選刊的《古名家雜劇》、明萬曆四十四年（1616）臧晉叔選刊的《元曲選》、明崇禎六年（1633）孟稱舜選刊的《古今名劇合選》；選本存目有兩種：明萬曆三十七年（1609）黃正位選刊的《陽春奏》；清咸豐年間姚燮選刊的《復莊今樂府選》。

㉖ 明清時期收錄葉憲祖《金鎖記》折子的選本粗略統計有：明末槐鼎、吳之俊輯：《樂府遏雲編》選刊《救風雪》、《赴市》；清初青溪孤蘆釣叟輯：《新刻出像點板時尚崑腔雜曲醉怡情》選刊《誤傷》、《冤鞠》、《探獄》、《赴市》；清刻本，無名氏輯：《鑄樂府清音歌林拾翠》選刊《買藥》、《鞠問》、《探獄》、《赴法》；清乾隆四年（1739）刻本，玩花主人重輯：《綴白裘全集》選刊《誤傷》、《冤鞠》、《探獄》、《赴市》；清乾隆二十九年（1764）刻本，錢德蒼輯：《繪圖綴白裘》選刊《送女》、《探監》、《法場》、《私祭》、《思飯》、《羊肚》。

㉗ 清末民初時期折子戲《六月雪》、《斬竇娥》刊本有：《斬竇娥子弟書》，清百本張鈔本；《斬豆娥（斬竇娥）》，清《蒙古車王府曲本（全串貫）》抄本；《繡像六月雪全傳》，清光緒三十三年（1907）上海鍊石書局石印本；《繡像六月雪全傳》，清末民初上海錦章圖書局石印本；《六月雪》，三慶班編選：《繪圖京都三慶班京調》，清末上海觀瀾閣石印本；《六月雪》，三慶班編選：《京都三慶班京調腳本》，清末上海文宜書局石印本；《繡像六月雪全傳》，陳潤身編，1913年上海江東書局石印本；《校正六月雪京調全本》，《三慶班戲曲全集》，民國上海錦章圖書局石印本；《校正京調六月雪全本》，《京都同慶班圈句京調全圖》，民國石印巾箱本；《六月雪》，中華圖書館編輯部編：《戲考》，第五冊，1917年上海中華圖書館鉛印本。

㉘ 參見無名氏：《盛世新聲》（北京：文學古籍刊行社，1955）；張祿輯：《詞林摘豔》（上海：上海古籍出版社，2002）；郭勛輯：《雍熙樂府》（上海：上海古籍出版社，2002）；朱權：《太和正音譜》。

㉙ 臧晉叔編：《元曲選》，第四冊，頁1501。

㉚ 王國維：《宋元戲曲史》（上海：上海古籍出版社，1998），頁98-99。

㉛ 芳塵：〈戲劇潮流〉，載周劍雲主編：《鞠部叢刊》（上海：上海交通圖書館，1918），頁35。

㉜ 永嘉書會才人編撰，俞為民校注：〈明成化本《劉知遠還鄉白兔記》校注〉，《藝術研究》，1986年第3輯，頁115。

㉝ 亞里斯多德（Aristotle）著，羅念生譯：《詩學》（上海：上海人民出版社，2006），頁30。

㉞ 徐慕雲：《梨園外紀》（北京：三聯書店，2006），頁22。

㉟ 王國維：〈錄曲餘談〉，載《王國維戲曲論文集》（北京：中國戲劇出版社，1984），頁227。

㊱ 王國維：〈人間詞話〉，載姚淦銘、王燕編：《王國維文集》，第一卷（北京：中國文史出版社，1997），頁156。

㊲ 趙景深：《中國文學小史》（北京：作家出版社，1958），頁155。

㊳ 青木正兒著，王古魯譯：《中國近世戲曲史》（北京：作家出版社，1958），頁61。

㊴ 澤夫：〈關漢卿在元曲中的地位〉，《風雨談》，1943年第5期，頁18。

- ④① 陳竺同：〈元曲本關漢卿之反抗時代的代表作〉，《婦女雜誌》（上海），1930年第16卷第2號，頁30。
- ④② 丘詳旒：〈中國文學史研究：關漢卿評傳〉，《大中期刊》，1933年第2期，頁70、71。
- ④③ 鄭振鐸：《插圖本中國文學史》，第三冊（北京：人民文學出版社，1957），頁640、646。
- ④④ 明悔：〈與創造新劇諸君商榷〉，《戲劇》，1921年第1卷第1期，頁14。
- ④⑤ 費斯克（John Fiske）著，王曉珏、宋偉傑譯：《理解大眾文化》（北京：中央編譯出版社，2001），頁171。
- ④⑥ 參見夏燕靖：《中國現當代藝術學史：20世紀初葉—1978年》，上冊（南京：南京大學出版社，2011），頁473。
- ④⑦ 〈前言〉，載陳寶賢整理記譜：《京劇曲譜 竇娥冤》（上海：上海文藝出版社，1958），頁1。
- ④⑧ 參見程硯秋：〈談竇娥〉，載程永江整理：《程硯秋戲劇文集》（北京：文化藝術出版社，2003），頁608-18。
- ④⑨ 黃樞：〈全國各地熱烈紀念關漢卿〉，《戲劇報》，1958年第11期，頁7。
- ⑤⑩ 郭沫若：〈學習關漢卿，並超過關漢卿！〉，頁3；田漢：〈偉大的元代戲劇戰士關漢卿〉，《戲劇報》，1958年第12期，頁7。
- ⑤⑪⑫ 田漢：〈偉大的元代戲劇戰士關漢卿〉，頁9；8。
- ⑤⑬ 黃樞：〈紀念關漢卿大會6月28日在京舉行〉，《戲劇報》，1958年第8期，頁35。
- ⑤⑭ 田漢：〈偉大的元代戲劇戰士關漢卿〉，頁4-9；謝無量：〈紀念關漢卿——革命的戲劇家〉，《教學與研究》，1958年第7期，頁35-42；正奇：〈關漢卿劇作的時代精神——紀念關漢卿創作700周年〉，《學術月刊》，1958年第6期，頁79-81。
- ⑤⑮⑯ 么書儀：《晚清戲曲的變革》（北京：人民文學出版社，2006），頁511；512-13。
- ⑤⑰ 張真：〈從《竇娥冤》看關漢卿劇作的政治感情〉，《戲劇報》，1958年第12期，頁15。
- ⑤⑱ 馮沅君：〈怎樣看待《竇娥冤》及其改編本〉，《文學評論》，1965年第4期，頁45。
- ⑤⑲ 郭啟宏：〈改不完的《竇娥冤》〉，《大舞台》，2005年第5期，頁47。
- ⑥⑩ 例如1958年豫劇版《竇娥冤》，改編者周之奇為了使「竇娥對惡人鬥爭的堅強性格有階級基礎」，則將原著中放高利貸的蔡婆，改編為「靠紡織勞動為生」的人民，並明確張氏父子的身份為「因吃喝嫖賭而傾家蕩產的破落地主」，從而激發觀眾「對張氏父子的疾恨」（參見周奇之：〈關於整理「竇娥冤」的幾點說明〉，載關漢卿原著，周奇之改編：《古裝豫劇：竇娥冤》〔鄭州：河南人民出版社，1958〕，頁1）。又如1958年改編的蒲劇《竇娥冤》，改編者認為被改編之前的《六月雪》版本，有違關漢卿原著的主旨，存在極嚴重的缺點，如「把竇娥『冤死』衍變為法場『遇父得救』，相應地減輕了統治者的罪惡，削弱了竇娥堅強不屈的鬥爭性格；強調了父女、婆媳生離死別的情節，取消了『關本』中的『三椿誓願』、『感天動地的浪漫主義色彩』」，為使該劇成為「優秀」的劇目，改編者還嚴格尊奉原著，不僅將《六月雪》更名為《竇娥冤》，而且還「恢復與發展了關著原作的精華，如法場中的三椿誓願及其他精彩場面」（參見〈前言〉，載關漢卿原著，晉南戲劇協會、晉南蒲劇院改編：《竇娥冤：蒲州梆子》〔太原：山西人民出版社，1961〕，頁1-2）。
- ⑥⑪ 張人和：〈重評《竇娥冤》〉，《吉林師大學報》，1979年第4期，頁109。
- ⑥⑫ 參見段飛翔：〈近二十年《竇娥冤》研究述評〉，《芒種》，2013年第19期，頁251-52。
- ⑥⑬ 陶東風：〈精英化—去精英化與文學經典建構機制的轉換〉，《文藝研究》，2007年第12期，頁16。
- ⑥⑭ 佛克馬（D. W. Fokkema）著，李會芳譯：〈所有的經典都是平等的，但有一些比其他更平等〉，載童慶炳、陶東風主編：《文學經典的建構、解構和重構》（北京：北京大學出版社，2007），頁18。