

宾白、曲辞与脚色:《元刊杂剧三十种》与《元曲选》之对比

程诗迪

摘要 | 《元刊杂剧三十种》与《元曲选》所选的相同剧目有十三种,在对不同版本的同一剧目进行比较时,发现两种版本从宾白、曲辞到脚色都有着较大的差别。通过对《相国寺公孙合汗衫》《看钱奴冤家债主》和《散家财天赐老生儿》三种剧目的具体分析可知,明刊本在元刊本的基础上大量增加宾白、改动曲辞并新增了脚色。宾白的增加使得故事发展更加完整、合理,并进一步丰满、鲜明了人物形象,同时作为宾白的科浑也增加了喜剧色彩;曲辞的改动体现在通过删增曲牌来减少情感渲染、保证情节完整,通过修改曲辞使其进一步的通俗化和口语化;新增丑脚与替换原脚色显示了明刊本对元刊本脚色进一步的细化和完善。元刊本到明刊本的衍化展现出元杂剧在不同时代呈现的不同风貌,从中可观明代对元杂剧的继承与发展。

关键词 | 《元刊杂剧三十种》;《元曲选》;版本对比

Copyright © 2022 by author (s) and SciScan Publishing Limited

This article is licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/).

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc/4.0/>



《元刊杂剧三十种》(以下称为元刊本)是我国现存的一部由元人刊刻的元杂剧作品集,因而其最接近元杂剧的原始面貌,具有十分重要的研究价值。但原书各剧并无作者姓名、次序也很杂乱,且宋元以来使用的俗字、版刻时产生的误字、脱字较多,因而本文选用了由徐沁君校点的版本《新校元刊杂剧三十种》作为具体的分析对象。《元曲选》(以下称为明刊本)由臧懋循编写,是一部明人刊刻的元杂剧作品集,臧本将主要的元杂剧作家及其作品都收录其中,因此成为众多明人的选本中最流行的版本。

从《元刊杂剧三十种》到《元曲选》,其变化在一定程度上反映了元杂剧从元到明的发展演变,不同版本的修订亦能体现出时代的特点以及编者的观念,因此对两种版本进行对比可以获知其中蕴藏的丰富意蕴和多重价值。

在此类研究中,过往的学者或着重关注于宾白、曲辞等某一方面进行比较;或着重分析其中一种剧目的变化,不具有普遍性特征;或以思想、人物形象、情节等变化作为主要研究对象,剧本内容的具体变化则作为附属,未加以详细分析。本文便以文本的区别为立足点,在两种版本的相

同剧目中选取了《相国寺公孙合汗衫》《看钱奴买冤家债主》和《散家财天赐老生儿》，对文本中发生的具体变化进行详细分析，并探求其改变的原因以及产生的影响，从中一窥元杂剧从元到明的发展演变。

一、宾白的增加

宾白是元杂剧中极其重要的一部分，在不同版本宾白的对比中，有学者对开场、退场、剧末的宾白以及对元刊本宾白的润色进行了对比分析；^[1]有学者对现存元杂剧刊本中相同作品的宾白进行了数量及语言方面的比较，主要分析了各版本的特征、语言风格以及宾白变化的原因，^[2]但是对宾白的变化产生的影响并未明确、完整的分析。本文便在此基础上进一步分析宾白的变化产生的具体效果，从而较完整的呈现宾白变化的影响。

在对元刊本与明刊本相同杂剧进行对比时，宾白是两个版本中呈现出的最直观的区别。元刊本的宾白极少，剧本大体上是由一首首曲牌连缀而成，仅有的宾白也只是寥寥几句，且多为一些提示性的语句。如有指示宾白的“云”、指示动作的“做……科”，非常简略。相较之下明刊本的宾白就十分齐全，主要的故事情节及细节可从宾白得知。元、明刊本中因宾白的区别而造成的影响主要有以下几个方面：

（一）故事的合理性和完整性

元刊本具有完整的唱词，用唱词来表现基本的故事情节。但唱词的功能主要体现在对演员内心的表白和情感的流露，叙事性功能没有宾白强，仅凭唱词难以表现出具体、完整的故事情节。明刊本就通过增加大量的宾白来补叙完整的故事情节，并且通过宾白使得前后两个曲牌的联系的更加紧密，使得剧本的整体面貌呈现出更强的逻辑性和合理性。

如明刊本《散家财天赐老生儿》在元刊本的基础上增添多处宾白，其主要功能就是连贯和增进情节，使得情节的发展更具流畅性和合理性。

在第二折中，增加了一段乞丐在张郎散钱过程中因争钱而发生的使诈和争吵的宾白，这段宾

白对后三首曲牌【脱布衫】、【小梁州】、【幺篇】的内容发生做了解释，使得情节发展更加合理。之后在【幺篇】和【倘秀才】中增加了一段刘从善的侄子刘引孙来开元寺讨钱被张郎羞辱的经过、刘引孙详细的心理活动，以及刘从善为了让女儿女婿高兴，把家里的钥匙交给他们保管的情节。这个宾白的增加对后文情节的推进起了重要的影响。

在第三折中更是有多达六处大量增加的宾白。如开头一段宾白，描写了清明时节，张郎与刘引孙张准备上坟祭祖，往年都是先去刘家上坟，但今年张郎要求先去上张家的坟。与此同时，刘引孙虽然贫苦，但仍尽力讨了纸钱、半瓶儿酒和馒头，借了一把铁锹，去刘家坟上祭奠。刘从善夫妇到坟上后没有见到预计的搭棚宰羊的热闹祭奠，知道了女儿女婿今年来迟；由于女儿女婿未到，刘从善夫妻二人先自行祭拜，刘从善想到自己并无亲儿，将来只能葬在绝地，不免伤感起来；刘从善向妻子解释为何会葬在绝地，因为女儿出嫁后便随了夫家的姓，将来也是埋在张家坟地里。在夫妻二人悲叹之时，刘引孙回来拿铁锹，他们才知刘引孙已经先来上过坟。通过这几段宾白的叙述，自然引出了后两个曲牌中的唱词的内容，使得情节的发展更加的流畅贯通。

而第四折增添的宾白通过刘从善因上坟之事引导妻子认识到先前对刘引孙的错误态度，表示从今以后接受刘引孙在家里吃住的情节叙述，使得剧本中的刘引孙从被嫌弃、穷苦无依到被认可、接受家产的情节转变更加自然妥帖，减少了元刊本中前后内容转变的突兀之感。

因为元刊本中善于叙事的宾白很少，因此结局往往来得突兀和短促，甚至没有交代清楚每个人的结局就匆匆结束。但这对于中国人的观看习惯而言是很不舒服的，因此明刊本也在这一点上进行了完善。

在元刊本《相国寺公孙合汗衫》中最后几个

[1] 孔杰斌：《论明人对元刊本杂剧的改编》，《求索》2012年第11期。

[2] 吴庆禧：《元杂剧元刊本到明刊本宾白之演变》，《艺术百家》2001年第2期。

主要角色匆匆出场，在没有具体详细的逻辑关系和情节的情况下就匆匆结束，并未对结尾的情节进行精心的构建，只是大致给观众有个交代，且并未总结性的话语。明刊本通过增加宾白，使得《相国寺公孙合汗衫》的结尾具有了合理、符合逻辑的故事内容，为张孝友父子如何相认，赵兴孙、张孝友的儿子如何合力捉拿了陈虎进行了详细、合理的补充叙述，并且增添了李国志作为府尹为民探访伸冤，来此判案，显示“皇恩厚地高天”，给了故事一个父子、夫妻团圆，善恶得报的圆满结局。

在元刊本的《看钱奴买冤家债主》中，结尾更是突兀，甚至连故事主角——周荣祖父子最后的结局都未曾具体交代，只是通过周荣祖之口，采用几个曲牌来对整个故事进行感慨和评价来作为结尾。而明刊本《看钱奴买冤家债主》不仅通过宾白完善了周荣祖父子团圆、彼此谅解的结局，还增加了周荣祖用重新回到自己手里祖产，多倍奉还了曾经对自己有恩的陈德甫和店小二的情节，并且增加了神灵到场，分付诸事的故事内容，体现了因果报应和积善修心的思想。

通过这些宾白的增加，元刊本中由曲牌唱词一笔带过和不够完善的情节在明刊本中进行了细化和具体，使得整个故事发展丝丝入扣、流畅自然，更具合理性和逻辑性，同时也使得观众的观看感受有了很大提升。

（二）人物性格的丰满、鲜明性

突出人物性格是宾白另一个重要功能。与元刊本相较而言，明刊本在表现这一功能上更有优势，明刊本中的每个人物都可以通过宾白中自己个性化的语言风格来充分表现自己，因而为人物形象的塑造上提供了有利的条件，使得人物形象更加丰满、鲜明，观众通过语言来切身感受也优于直白的人物评价。这一点突出表现在明刊本《看钱奴买冤家债主》中对贾仁形象的鲜明化和《散家财天赐老生儿》中对刘从善形象的丰富上。

在明刊本《看钱奴买冤家债主》中，通过对贾仁的一系列的自白及对话的宾白设置，使得贾仁的“看钱奴”形象具有十分鲜明的特色。如贾仁的自白：“若有人问我一贯钞呵，哎呀，就如挑我一根筋相似。”^[1]又如通过宾白塑造

的具体情节：下雪天贾仁与妻子吃酒，嘱咐家仆只撕一条水鸡腿儿当下酒菜；从周荣祖手里买儿子反而要周荣祖给他恩养钱。以及最典型的临死前与儿子的对话：因为被狗舔了他一个手指上的油而把自己活活气死；临死前想吃豆腐但也只让儿子买一个钱的；画喜神特别要求不要画前面，只画背面，这样可以不用给画匠喜钱；嘱托儿子发送自己时不要去另外买棺木，用废弃的喂马槽；当儿子提出疑问喂马槽不够长时，贾仁说可以把自己劈成两半，但是格外叮嘱儿子自己骨头硬，劈的时候要用邻居家的斧头，以免用自己家的斧头卷刃了还需要花钱修……这些宾白使得一个爱财如命、吝啬、刻薄的贾仁形象跃然纸上。

增添的宾白除了在刻画人物鲜明性格方面起着推进、固化的作用，而且还有丰富、细腻人物形象的作用。

以《散家财天赐老生儿》为例，楔子中的宾白表现出刘从善因为担心小梅生子后，女婿“久后为这几文业钱，着孩儿日后生了别心”^[2]，所以“就今日我着几句言语，压伏这孩儿每咱”^[2]；第一折中当他得知小梅出走之后，直接点出是妻子心生妒忌，女婿贪心爱财。从这些宾白中我们可以看出刘从善心明眼亮，但为了维持家庭的和谐，不得不隐忍而顺遂众意。

在第二折的散钱结束后，由一段宾白叙述刘从善当着家人的面训斥刘引孙不该乱花钱招待朋友，之后推说“引孙这厮不学好，老夫还要处分他哩”^[3]来打发家里人先走，在家人离开后才表现出对刘引孙的关心：“哎哟！苦痛杀我也！”^[3]妻子发现他眼中有泪，他还极力掩饰：“我偌大年纪，怎没些儿冷泪”^[3]，之后还让刘引孙把靴里的两锭钞拿走，并嘱咐他要多到家里的坟上看看。从这一段宾白我们可以感受到，虽然刘从善由于害怕妻子从而不敢对引孙有过多的关照和关心，但是我们仍可

[1] 臧晋叔编《元曲选》，中华书局出版社，1979，第1593页。

[2] 臧晋叔编《元曲选》，中华书局出版社，1979，第366页。

[3] 臧晋叔编《元曲选》，中华书局出版社，1979，第376页。

以感受到刘从善对引孙的感情,进一步表现出来刘从善虽然表面上事事依顺妻子,但其实心里也自有主张。再如刘引孙,明刊本也是通过增添多处宾白来彰显他被迫讨钱时的心理活动,从而塑造出一个迫于生活、无奈投奔亲戚但仍存有自尊心的人物形象。同时,作为刘从善的女婿,明刊本通过张郎的宾白可见他满心只是贪图刘家的家财,并非真心待人。而且从他为了独吞家产用计打发小梅、面对引孙百般羞辱中就充分显露出他市井小人的嘴脸。

明刊本在元刊本的基础上增加了大量的人物宾白,通过这些宾白展现出了唱词中所难以细化表现的人物性格,不仅鲜明人物性格,还进一步丰富了人物的形象。

(三) 科诨的增多——增加喜剧性

宾白除了在对情节的完善和人物性格塑造方面具有良好的功能性,还具有插科打诨的职能。宾白通过一些诙谐的言语以及对动作的辅助,营造出滑稽轻松的气氛,其调弄效果十分显著。明刊本便通过宾白大量增加了一些科诨的桥段,以增强戏曲的趣味性和喜剧性。

在这些科诨的方式中明刊本用的最多的是三科法。三科法就是将动作、言语进行相同或相似的重复(以重复三次为最普遍)来取得喜剧效果。

在《相国寺公孙合汗衫》中,张文秀夫妇因多年前儿子张孝友和怀孕的儿媳李氏被拐骗,一家人自此失散。多年后,夫妻二人偶然间碰到了已长大成人的孙子,却因其长相与张孝文极为相似,于是赵氏就错认孙子为儿子,并向张文秀保证“我这眼不唤作眼,唤做琉璃葫芦儿,则是明朗朗的”^[1],来证明自己不可能认错。这句话在两人对话中重复了三次,结果经过对质后发现认错人,张文秀便问“不道你这眼是琉璃葫芦儿?”^[1]赵氏回答“则才寺门前挤破了也”^[2]。

张文秀夫妇以为自己的儿子张孝文已死,便打算在寺院追荐儿子,没成想却巧遇了已做和尚的张孝文,由于彼此已有十八年未见,所以并未认出。张文秀夫妇请和尚张孝文追荐时,提到追荐人的姓名是张孝文,和尚张孝文十分惊讶,连问了三次追荐谁,直到最后一次时张文秀不耐烦,

便说“你将那银子来还我,另寻一个有耳朵的和尚念经去”^[3]。之后,张文秀夫妇不相信自己的儿子未死,认为面前的张孝文是鬼魂,于是说“你若是人呵,我叫你三声,你一声高似一声;你若鬼呵,我叫你三声,你一声低似一声”^[3],结果张孝文前两声都按照一声高似一声来回答,张文秀夫妇正欣喜时,却因为张孝文“偏生堵了一口气”^[3],第三声便低应,则张文秀夫妇又大喊“有鬼也!”^[3]。

除此之外,在《看钱奴买冤家债主》中还有卖酒的店小二给周荣祖三次酒的科诨;周荣祖卖儿立文书时,多人多次重复贾仁非要加上不必要的“财主”二字来显示自己的身份;在问道多少买钱时从三个人嘴里重复了三次“指甲里弹出来的,可也吃不了”^[4]。

除了重复三次的三科法,还有用单纯的语句调侃来营造喜剧效果。

在《相国寺公孙合汗衫》中,李氏跟儿子说他以为的父亲陈虎其实是杀害他亲生父亲、抢走亲生母亲的贼人,而这个和尚才是他真正的父亲。她的儿子却说“母亲,你好乔也!丢了一个贼汉,又认了一个秃厮那”^[5]。

在《看钱奴买冤家债主》中,店小二上场诗云“酒店门前三尺布,人来人往图主顾。做下好酒一百缸,倒有九十九缸似头醋”^[6]来对自己进行调侃。贾仁买儿子时,让陈德甫拿着极少的一贯钱去给周荣祖做恩养钱,陈德甫回去之后答复贾仁说周荣祖嫌少,贾仁却说这是因为陈德甫给的方法不对,要高高的举起来并说给你一贯宝钞,

[1] 臧晋叔编《元曲选》,中华书局出版社,1979,第132页。

[2] 臧晋叔编《元曲选》,中华书局出版社,1979,第133页。

[3] 臧晋叔编《元曲选》,中华书局出版社,1979,第138页。

[4] 臧晋叔编《元曲选》,中华书局出版社,1979,第1593-1594页。

[5] 臧晋叔编《元曲选》,中华书局出版社,1979,第139页。

[6] 臧晋叔编《元曲选》,中华书局出版社,1979,第1590页。

陈德甫听时在暗地里拆台说，不管怎么给还都不只是一贯钱。

同样，在《散家财天赐老生儿》中也增加了一些趣味性的对话。如第一折中，当刘从善得知小梅出走之后，对妻子说：“偌大年纪，亏你不害那脸羞。”刘妻回答：“我又不曾放屁，我怎么脸羞。”^[1]之后刘从善安排张郎去散钱时，刘妻调侃刘从善拿钱是为了娶小老婆，刘从善虽并非如此，但为了反击却说不论娶几个自己也能做主，而且就算娶回来也不服侍妻子，因为她没能给刘家立嗣，刘妻便说：“休道立下寺，我连三门都与你盖了。”^[2]又如第二折中，刘从善把家里十三把钥匙都交给女婿张郎保管，张郎为了打趣刘引孙，故意说：“与你这把钥匙，着你吃不了。”引孙问：“是那门上的？”张郎却说：“是东厕门上的。”^[3]与前面呼应，在第三折结尾，刘从善夫妻看破女婿不为刘家的想法，于是把钥匙又交给了刘引孙，引孙在此处对张郎说：“我也不和你一般见识，我与你这把钥匙，你一世儿吃不了，你拜。兀的你欢喜么？”张郎回应：“可知欢喜哩。”引孙又说：“你个傻厮，这是开茅厮门的。”^[4]

类似的科浑还有很多，这里只选取了一部分，但从中都可体现出明刊本大段宾白的增加不仅是为了完善情节与塑造人物形象，还创造了很多原本没有的科浑场面来增加喜剧性，且在制造情节波折、推动故事发展、调节剧情氛围等方面也非常有效，使得整部戏剧更加的活泼有趣。

元刊本的宾白过于简单，有些部分甚至有很强的跳跃性，让人难以在短时间内反应与理解。元刊本宾白的缺失可能是由于元刊本的成书年代距离这些曲目的创作时间更加接近，这些宾白在时人看来可能是司空见惯的，且不规定宾白有助于演员进行舞台表演时拥有更高的自由度，因此觉得没有必要记录下来。其次元杂剧就创作目的而言，并不为叙述故事，而着力于创造“善代言”的曲牌，因此宾白便不受重视。

而与元刊本不同的是，明刊本有着保留元杂剧完整剧本的目的，且文人进行了二度创作，使得明刊本更适合阅读，更具有文学性和案头性，即使只看剧本也能了解到完整的故事情节，因此宾白的大幅增加是很有必要的。所以明刊本在元刊本的

基础之上增加了大量宾白，既补充了部分情节，使得全局故事更加曲折完整，亦更好的塑造了人物形象，且科浑性质的宾白的增加使得整部剧更具有喜剧性。

二、曲辞的变化

比起宾白，曲辞在元杂剧中的重要性有过之而无不及，在元刊本中，宾白只占极少一部分，作者真正着力创造的是曲辞。在对不同版本的曲辞进行比较时，学者多把曲辞变化的原因重点放在作者故事主题的变化上，或关注两个版本中曲牌与曲辞的对应关系上。但除此之外，曲牌的增删、曲辞的修改还体现了作者创作思想目的地变化。

在对元刊本与明刊本进行比较时，除了宾白有很明显的变化外，明刊本对于元刊本的曲辞也做了一定的修改，有增有删，曲牌名、数量和内容都有区别。从曲牌、唱词的变化中也能反映出元杂剧的进一步发展完善，以及元明两代创作观念的转变。

（一）曲牌的删增

与宾白长于叙事的功能性不同，曲辞更善于抒发情感、渲染气氛、营造情境。元刊本把曲辞的这一特点发挥到了极致，在元刊本中经常可以看到作者一连用几个曲牌来对情感进行抒发和渲染，使情感表达酣畅淋漓。而明刊本则删改了大量曲牌，本着唱词是为宾白架构的情节所服务的观念，在保留情感的基础上进一步通过曲辞完善情节，使得剧情更加连贯。

以《相国寺公孙合汗衫》为例。明刊本第二折中删掉了【天净沙】和【酒旗儿】，这两段唱词的内容都是张文秀由于对儿子张孝友的思念，因而生

[1] 臧晋叔编《元曲选》，中华书局出版社，1979，第370页。

[2] 臧晋叔编《元曲选》，中华书局出版社，1979，第371页。

[3] 臧晋叔编《元曲选》，中华书局出版社，1979，第375页。

[4] 臧晋叔编《元曲选》，中华书局出版社，1979，第382页。

发感慨，纵情唱之，是对张文秀父子二人情感的渲染和烘托。明刊本把这两首曲牌删去，并将其中的故事情节和内容化为宾白，其原因一方面是在此想表达的并非父子情，而是合家团聚的夫妻情分以及善恶终有报的思想主旨；另一方面这两段唱词对剧情的完整性和连贯性有一定的影响，使得剧情不够紧凑，情感渲染过多导致情节拖沓。而化为宾白后可以使剧情更加完整丰富，使整个故事显得有变化、不单调。

同样，在第四折开始时，张文秀与多年前受其恩情、现做官的赵兴孙意外碰面，从而将现今的遭遇向其道出，但元刊本在此处只设计了【双调·新水令】和【风入松】两个曲牌来表现两人的对话。与此相对应，张文秀与其落难为僧的儿子张孝友重逢时，元刊本一连采用了七个曲牌进行渲染。在明刊本中，张文秀与赵兴孙的对话增加到了四个曲牌，而与儿子的重逢则删减到三个曲牌。对比可知，在明刊本中作者加重了赵兴孙的戏份，显示出对这段情节的重视。作者之所以如此设计，是因为戏剧的成功多来自于“巧”。张文秀与赵兴孙、张孝友的重逢皆是巧，在戏剧设置上并不存在厚此薄彼一说。元刊本略写张、赵之重逢，详写张氏父子的重逢，其目的是渲染父子之情。而明刊本增加赵兴孙的戏份，既可以进一步交代清楚张、赵重逢，又可以通过情节的增加使重逢剧情变得更加奇巧，更加一波三折，进而可以吸引观众的兴趣。

此外，在第四折结尾，明刊本多增一曲【殿前喜】，通过这个曲牌，作者的意图更加显明：一方面是阖家团圆的骨肉亲情，一方面是善有善报，恶有恶报的“后人儿还贵显”。

以《看钱奴买冤家债主》为例。在第二折中，周荣祖把儿子周长寿卖给贾仁后，由于周长寿只说自己姓周，不肯改姓，惹怒了贾仁之妻，便伸手打了周长寿。元刊本中用一曲【呆古朵】来唱周荣祖对贾仁之妻的恳求，显示出父亲对孩子的怜惜之情，而明刊本则把这一曲牌删去；紧接着元刊本用四个曲牌【脱布衫】、【小梁州】、【么篇】、【塞鸿秋】对贾仁进行了酣畅淋漓地咒骂，用【三煞】、【二煞】两个曲牌挥泪自述，明刊本则改用【塞鸿秋】一个曲牌来对贾仁进行咒骂；在第三折中，元刊本用四个曲牌【后庭花】、【双雁儿】、【青哥儿】、

【梧叶儿】感叹穷富，用五个曲牌【村里迓鼓】、【元和令】、【上马娇】、【游四门】、【胜葫芦】来表现周荣祖对儿子的思念和对财大气粗、用钱来欺压百姓的贾长寿的咒骂，明刊本只留下了【梧叶儿】一个曲牌；在结尾处【鬼三台】之后，元刊本七个曲牌，明刊本六个曲牌，但除了【调笑令】和【收尾】，其他全然不同。明刊本删去元刊本两个主要用于对后半故事进行概述和评价的曲牌，增加了四个曲牌来把结尾情节补充完整，并对每个人的结局都有了交代。

再如《散家财天赐老生儿》也有类似的处理。元刊本原本只依靠刘从善的唱词来交代散家财这一事件，但明刊本利用宾白善叙事的特点，不再依靠曲辞来交代情节，而通过增加宾白来交代开元寺散家财。与此同时，发挥曲牌善于抒发情感的特点，把原本依靠曲辞来交代情节的曲子改写成抒发人物的内心感受，并对主要的情节内容进行了进一步的强调。在第二折中，元刊本又用两首曲牌【倘秀才】、【滚绣球】来对金钱进行无奈怨叹，因为对情节发展没有帮助，明刊本删去。在第三折中，刘从善夫妇上坟时发现别家坟头搭棚宰羊、好不热闹，而自家坟前却冷冷清清，元刊本用【金蕉叶】、【塞儿令】、【雪里梅】三首曲牌来表现别家坟头热闹非凡的景象，从而烘托自家坟头的冷清局面。明刊本则因【鬼三台】后已增加一段宾白来展现刘妻对引孙态度的转变，因此删去了这三支渲染气氛的曲子，从而使情节更加的连贯。

从这些修改中我们能明显的感受到元刊本更重视曲牌的“善代言”和对情感的渲染，把曲牌表述心迹和感情的功能发挥的淋漓尽致，但缺少对情节连贯性的重视。而明刊本对其的增删则是在保留情感和基本情节的基础上，使各部分各司其职，发挥宾白善叙事、曲辞善抒情特点。由注重情感渲染到剧情完整至上，减少了情感的过度宣泄和渲染，完善了具体的情节，使得剧本简练、连贯、不拖沓。

（二）曲辞的修改

明刊本对曲辞的润色加工主要体现在三个方面：

一方面是通俗化，通俗的语言让多为市民阶层的观众便于理解，且贴近大众的话语更能引起观众

的兴趣，有利于戏曲的传播。

以《相国寺公孙合汗衫》为例。在第一折的曲牌【油葫芦】中，把元刊本中的“百结鹑衣”改为“百结衣衫”，“鹑衣”指破烂衣衫，是因鹑鸟尾巴光秃似缝补的衣服，但此种说法市民可能多有不懂，换成“衣衫”便更易理解；用在此折中，曲牌【点绛唇】中有“孟老骑驴”一句，因担心观众不知所指对象，所以明刊本中将“孟老”改为“孟浩然”。在第三折曲牌【普天乐】中，明刊本把唱词中具有文人语气的“喜盈腮”改为通俗话语“笑哈哈”亦是一例。

以《看钱奴买冤家债主》为例。在第一折中的【六么序】中，明刊本把“斗筲器”“球子心”等难懂词汇删去，取而代之一些更通俗的话语；还将“更无些”换成“没半点”，将“鞍桥柞木，挑葵花”换做“般般样势，种种村沙”。在末尾【赚煞】中将“夭桃”改为“桃花”，“篱菊”改为“菊花”，“夭桃”是化用《诗经》“桃之夭夭”，“篱菊”是化用陶渊明“采菊东篱下”，但这些诗词典故对市民来说可能并不了解，甚至会影响观众对于戏剧的理解和观看感受，因此进行了改动。

以《散家财天赐老生儿》为例。在第一折的曲牌【赚煞尾】中将“尘世”换成更通俗的“城中”。在第二折的曲牌【滚绣球】中，元刊本原写为“枉了劬劳”，劬是过分劳苦的意思，不再广泛使用，因此明刊本中换成“见的个低高”，更加通俗易懂。在第三折【鬼三台】中，明刊本将“呆厮”改为“呆汉”也是通俗化的结果。此外，在第四折【双调新水令】中，元刊本写道：“吃了半生骂，受了一生措。”^[1]措是刁难的意思，也不再为平民口语所使用，因此在明刊本中改为：“我受了那一生骂、半生恨。”^[2]

另一方面，运用叠词和反问等来使整个曲辞语

气加强，更适合表演者演唱。

如在《看钱奴买冤家债主》中，第二折的【塞鸿秋】明刊本将元刊本中“他不学”改为“怎不学”，将“掐破三思台，险掀破天灵盖”^[3]前增加“他、他、他则待”和“他、他、他可使”。^[4]明刊本将前一句的陈述语气改为强烈的反问语气，后一句又连续两次的出现三个“他”，从中更能感受到周荣祖对贾仁带有激烈的控诉、强烈的痛恨，从而进一步与观众共情。

又如在《散家财天赐老生儿》中，第二折用了【正宫端正好】、【滚绣球】、【倘秀才】三个曲牌来自白为获取钱财所付出的代价，其中一连加了四句“哎！钱也，我为你呵”^[5]，通过多次重复对钱的感叹，进一步抒发了刘从善对钱的无奈和怨恨。在第三折【越调斗鹌鹑】中，元刊本为“不闻得肉腥鱼腥，茶香酒香”^[6]，明刊本改为“不闻的肉腥和这鱼腥，那里取茶香也那酒香？”^[7]同样通过反问句进一步加强语气和情感的力量；在【紫花儿序】中，元刊本写道：“久以后少不的放真马真牛，休想立石虎石羊”^[6]，明刊本改为“每日放群马和这群牛。那里有石虎也那石羊？”^[7]亦是一例。

最后一方面体现在加人称代词和修改人称。这一点典型体现在交流时加入对对方的称呼如“呀、儿也”和把“他”改成“你”等，在文中处处可见便不再举例。添加人称代词使得两方的交流更加的具体，修改人称也使得前后故事更加合理，演员之间的交流更有对话的性质，更加口语自然。

（三）曲辞中插入宾白

1. 对话：有节奏感、戏剧性、更吸引观众

剧本的原有设计是由正末一个人来唱或说，但由于某种必要，比如说要减少正末的负担，或要减少由长时间的演唱带来的冗长感，便在唱词中间插

[1] 徐沁君校点《新校元刊杂剧三十种》，中华书局出版社，1980，第261页。

[2] 臧晋叔编《元曲选》，中华书局出版社，1979，第383页。

[3] 徐沁君校点《新校元刊杂剧三十种》，中华书局出版社，1980，第172页。

[4] 臧晋叔编《元曲选》，中华书局出版社，1979，第1597页。

[5] 臧晋叔编《元曲选》，中华书局出版社，1979，第372-373页。

[6] 徐沁君校点《新校元刊杂剧三十种》，中华书局出版社，1980，第256页。

[7] 臧晋叔编《元曲选》，中华书局出版社，1979，第378页。

入了宾白来对话。这一点也十分普遍，仅以《相国寺公孙合汗衫》为例。

第二折的结尾有曲牌【小梁州】、【幺篇】，明刊本中在正末演唱之余增加了小末的宾白对话，以扫除冗长感，且带一定的节奏感，可以增加观众对戏剧的兴趣。

2. 情节补充完整，更加自然合理

在阅读元刊本剧本时，有些地方常给人一种前言不搭后语的跳脱感，这是由于一个曲牌之内的曲辞逻辑性不够，往往在叙述前一件事时突然转向后一件事。明刊本通过宾白的插入连接唱词、补充完善前后情节，为剧情的发展提供更为严整的发展逻辑，同时也可为后文曲辞的出现创设情景，使得曲牌的抒情演唱更加自然合理。

以《看钱奴买冤家债主》为例。在第二折【滚绣球】中，明刊本在周荣祖演唱的唱词中加入了大量周荣祖与周长寿对话的宾白，使得整个曲牌通过宾白的插入丰富了故事情节，也使得后几句情感渲染更加的自然合理。同样在之后的【塞鸿秋】，元刊本中周荣祖前两句唱的是急忙离开贾仁门外，后一句便直接转向了感谢陈德甫的帮助，接着一句开始咒骂贾仁，之后又唱贾仁对他的殴打。这几件事在元刊本的唱词中前后没有任何联系的语句，直接是一句唱词叙述一件事，读起来十分跳脱，明刊本便在原有唱词的基础上加入了与妻子、与陈德甫、与贾仁的对白，使得人物情感的转变更加自然，此处的故事情节也更加丰富合理。此处的第四折的【小桃红】也在周荣祖的演唱中加入陈德甫的提问，使得唱词更加的合理自然，通过两人的一问一答也填补了故事的空白。

以《散家财天赐老生儿》为例。第三折【紫花儿序】在刘从善的唱词中插入了与刘妻的对话以及刘妻与女儿女婿讨要钥匙的宾白。通过此处宾白的插入交代了钥匙如何讨回，也呼应了刘从善夫妻二人看透女婿的真面目，从此不再指望女婿的态度，进一步完善了情节。在第四折【得胜令】中，刘从善的唱词实为对三人所唱，若只化为一段，则内容过于跳跃，明刊本中加入了对象的提问或应答，自然地把唱词划分成了三段双人对话，使得唱词内容更加的自然合理。

元刊本着力于创作“善代言”的曲牌，因此在唱词中可以体会到人物丰富畅快的感情宣泄，

甚至宁可牺牲剧情的连贯性，但也因此造成了读者阅读时的跳脱感。而明刊本则以剧情完整性至上，无论曲牌的增删，还是宾白的插入，都是为了连贯情节，呈现一个完整的故事。与此同时，元刊本的曲辞多由文人创作，因此会带有文人色彩。但元杂剧作为通俗文学，接受其传播的受众多为市井百姓，因此明刊本还在曲辞的通俗化上进行了一定的努力，使得剧本更符合看众的文化水平和观看习惯。

三、丑脚的出现

除了宾白与曲辞，脚色更是元杂剧中极具特色的体制。元杂剧与其他文学体裁的不同之一在于需要在舞台上搬演故事，剧本只是其文学的载体。既然需要在舞台上进行表演，便需要通过演员来扮演故事中的人物，而元杂剧的特点便在于不通过演员直接扮演各个角色，而是把不同的人物归类为几大脚色，通过不同的演员扮演脚色来进行演绎。不同的脚色有着不同的表演形式，承担着不同的功能，也因会带来不同的效果。因此，脚色的分类与细化对舞台表演的具有极大意义，可以说脚色的丰富性也影响了表演的丰富性。

在对比元刊本与明刊本的脚色时，可以发现明刊本中出现了元刊本未曾有过的一个脚色——“丑”。以往学者多注意宾白与曲辞的比较研究，但较少涉及元、明刊本的对比中因丑脚出现而促进的脚色完善的研究；或关注到了明刊本中丑脚的出现，但并未对其中有些剧本存在的丑脚替换进行具体分析。本文便在此基础上通过对比元、明刊本中丑脚的增加与丑脚的替换，以及在丑脚出现后产生的效果差异，分析明刊本中丑脚出现而带来的意义，以及由其差异带来的脚色的完善。

元刊本的《相国寺公孙合汗衫》有七个脚色，《看钱奴买冤家债主》有八个脚色，《散家财天赐老生儿》有七个脚色，但细分下来无非末、旦和净三类正色。而明刊本中在元刊本的基础上增添了一些人物形象，而最为主要的脚色添加就是丑脚。对于丑脚的增加，其中一部分人物形象是明刊本所新增设的，还有一部分是明刊本对元刊本已有人物所属的脚色类型进行替换。

（一）丑脚的增加

在明刊本中，《相国寺公孙合汗衫》添加了由丑脚扮演的店小二角色，《散家财天赐老生儿》增添了由丑脚扮演的家仆兴儿。

在明刊本《相国寺公孙合汗衫》中，新增的丑脚店小二担负的情节只有：因为“净”脚扮演的陈虎交不上房宿、饭钱，店小二便诬骗陈虎门外有亲戚寻他，在陈虎出门查看时一把将他推出门外，将陈虎关在风雪交加的门外。在“丑”店小二与“净”陈虎的对话和反复拉扯中营造出诙谐有趣的气氛。

明刊本《散家财天赐老生儿》中的家仆兴儿没有什么独立的情节，只是作为刘家的仆人而存在，大多情节是作为仆人为主人提供迎来送往的服务，是属于附属地位的人物形象。主要情节有与正末刘从善对话，答复刘从善他的老朋友刘从善没有儿子的调侃，在诙谐轻松的氛围中展现出刘从善对已经年老但膝下无儿的心有不甘，以及被调侃的无奈。

“丑”原是南戏传奇特有的脚色行当，其作为舞台上戏曲行当的名目，最早见于南戏《张协状元》中。元刊本并无丑脚，明刊本中“丑”脚的出现受到了南戏的影响，是明代不同戏曲样式交流互渗的结果。“丑”的名称由来，前人有很多看法。《朴通事谚解》中谈到：“曰‘丑’，狂言戏弄，或妆酸汉、大臣、官吏、媒婆之类。”“曰‘净’，有男净、女净，亦作丑态，专一弄言，取人欢笑”^[1]，这里指出了丑脚常扮演的人物形象以及在舞台表演中负担的职责，从人物装扮类型总结出了丑脚的特色。徐渭《南词叙录》中写道：“丑，以墨粉涂面，其形甚丑，今省文作‘丑’。”^[2]意为丑脚常涂面，给人以“丑”的观感，因此被称为“丑”，这里指出了丑脚重视涂面化妆的另一特色。丑脚在南戏中初次出现，虽然常扮演无足轻重的次要脚色，但也有着重要作用。一方面丑负担着插科打诨的职能，他们在情节肃穆的正剧或伤感凄怆的悲剧演出之余穿插诙谐滑稽的情节，可以调剂场上气氛，缓解观众压抑、感伤的负面情绪，使得观众可以及时抽离消极的情绪，减少审美疲劳，继续专注于眼前的表演；另一方面丑的出场为主要角色提供了休息的时间，南戏剧本一般长达四、五十出，在主要角色负担极高的出场率的情况下，若没有插入丑脚的调笑表演，

主要角色难以承担如此大的工作量，势必会削弱演出效果。因此，以丑脚为代表的次要脚色的地位便在中国古典戏曲中奠定下来，而正剧中穿插喜剧的表演套路也成为中国古典戏曲各种成熟样式的基本风貌。^[3]随着南戏表演的日益成熟，南戏中丑脚的插科打诨表演逐渐与剧情进行融合，负担起一部分推动情节和表现主题的功能，也逐渐承担起类型化人物鲜明个性的塑造功能，这是丑脚的进一步发展。

明刊本新增的由丑脚扮演的店小二、家仆等人物形象在元刊本中并无相对应的人物，且从剧本对丑脚人物的设定以及负担情节中我们可以了解到，丑脚扮演的人物在剧本中处于极其次要的地位，且与主要人物并无必要的联系或矛盾，对于情节故事的发展和推进并未起到至关重要的作用，甚至是全然无关的，在舞台上主要承担着科诨调笑的功能。这些职能与“净”有相类似之处，净主要是扮演与正面人物产生冲突的反面形象，并伴之以插科打诨，承担着一部分推动剧情发展的功能。在早期南戏中，净和丑扮演的人物十分类似，大多为地位较低的下层人物，在剧中处于十分次要的位置，举动也多具有滑稽、夸张的特点，在功能上共同承担起插科打诨的职责。此外，剧本中的净与丑扮演的人物也多为同时上、下场，彼此之间较多的交流与配合。从这两个行当饰演的人物以及负担的情节来看，其性质上并无实质性的差别。^[3]由此观之，明刊本对“丑”的设置是强化了“净”科诨调笑的职能，由此可以看作是“净”在此方面功能的进一步延续、发展和细化。^[4]

（二）丑脚的替换

在明刊本《散家财天赐老生儿》不仅增添了由丑脚扮演的家仆兴儿，而且将元刊本中归类为小末的张郎替换为了“丑”。

[1] 唐文标：《中国古代戏曲史》，中国戏剧出版社，1985，第171页。

[2] 徐渭：《南词叙录》，载《中国古典戏曲论著集成（第三集）》，中国戏剧出版社，1959，第245页。

[3] 刘建玲：《明传奇中的丑角研究》，硕士学位论文，山西师范大学文学艺术学，2009，第8页。

[4] 甄炜旒：《〈元刊杂剧三十种〉研究》，上海古籍出版社，2016，第123页。

张郎负担情节较多,增添的情节主要有:第一折中首先上场,直接向观众表达出自己心存二意的想法。张郎之所以来刘从善家作女婿只是因为刘从善膝下无儿,作为其女婿可以继承刘从善泼天的家私。而如今刘从善的小妾怀孕,若是生下儿子,自己便不能得到家里的财产,张郎为了独占刘从善的财产,决定将已有身孕的刘从善之妾——小梅骗走;第二折中刘从善为了行善积福,于是吩咐张郎到开元寺中散钱。刘从善的侄儿刘引孙因为无钱生活,便也来这里“请钞”,但张郎看不上刘引孙,不仅不散钱给他,还故意羞辱他,说他带来了一股“穷气”;而当刘从善把家里的十三把钥匙交予张郎,张郎不仅洋洋得意,还不忘再一次欺侮刘引孙,故意说给他一把钥匙,当刘引孙询问是哪里的钥匙时,才说明是东厕门的钥匙;第三折中,因为刘从善将全部家私交给张郎掌管,张郎便不再对其假意恭敬,清明节时,张郎不先去刘家坟上,而先去了张家的坟,进一步暴露了张郎的丑恶嘴脸;第四折中,因为刘从善看清了张郎的面目,于是便把交给他的十三把钥匙收回,因此张郎为了重新博得刘从善的信任,便在刘从善过生日时一早来到刘家,主动去拜寿。

明刊本把张郎的脚色由“小末”替换成“丑”后,新增了许多情节来丰富剧情。这些增加的情节概括而言,主要着力于塑造出张郎本身的丑恶形象,展现出其作为反面形象的特征,以及营造诙谐可笑的气氛,负担着科浑调笑的功能。在脚色分类中,反面形象多由“净”与“丑”来担任,而从“丑”和“净”对应的人物来看,“丑”多扮演比“净”更次要,表演更夸张的人物,从类型化中开始显示出鲜明的个性。从张郎的人物形象来看,他具有油嘴滑舌、欺贫爱富的特点,是一个较为反面的形象,因此其脚色类型的变化更加贴合了这个人物的形象特点。

对明刊本增加的丑脚人物分析进行可知,这些人物都处于极其边缘化的地位,负担着极少的剧情,甚至与主要剧情并无联系,但“丑”的增加深化了“净”在场上科浑调笑的功能。从这一点来看,明

刊本重新归类了脚色的分配,细化完善了脚色的体制。因此,谈论丑角的添加是由于在整个戏剧冲突中起着不可忽视的作用,不如认为这是明刊本在脚色完善上的贡献,是对元代脚色体制进一步的继承、发展。

从元代到明代,从《元刊杂剧三十种》到《元曲选》,元杂剧在不同朝代的文人手中呈现出了不同的风貌。本文对元、明刊本中《相国寺公孙合汗衫》《看钱奴买冤家债主》和《散家财天赐老生儿》三种剧目进行比较,具体分析了两个刊本中宾白、曲辞和脚色的差异,从两个时代不同刊本的变化中显示出元杂剧从元到明的发展演变。综上所述,明刊本大量增加的宾白不仅补叙完整故事,使故事的发展更加合理顺畅,同时进一步丰富了人物性格,使人物形象更加丰满鲜明,而且宾白的增加也带来了科浑的增多,使得元杂剧的喜剧色彩更加浓厚,体现了明刊本保留元杂剧完整剧本的目的以及文学性和案头性的特征。曲辞的变化则主要是通过曲牌的删增来减少情感的过渡渲染并完善具体情节,在曲辞的修改方面通过进一步通俗化和口语化的修改来贴近观众,通过曲辞中插入宾白来增加杂剧演唱的节奏感,更加吸引观众,显示了从元刊本“善代言”的创作目的到明刊本剧情完整至上的创作目的地转变。丑脚的出现通过对增加丑脚和替换为丑脚两个方面进行分析,彰显出明刊本对元刊本脚色进行了进一步的细化和完善,是对元代脚色体制的继承与发展。

从元刊本到明刊本的衍化展现出元杂剧不断进步的发展变化,正是由于一代又一代层出不穷的文人对元杂剧的热爱和戮力,才使得元杂剧不致明珠蒙尘,逐渐成为我国文学中的代表样式,在历史的长河中熠熠生辉。

[程诗迪 中南财经政法大学新闻与文化传播学院硕士研究生]