

文章编号: 1673-1646(2024)06-0102-06

## 文学书写之异:《薛仁贵》杂剧元、明刊本辨析

吴佳昌, 范德怡

(集美大学 海洋文化与法律学院, 福建 厦门 361021)

**摘要:** 元代张国宾所作薛仁贵杂剧有元刊本《薛仁贵衣锦还乡》和明刊本《薛仁贵荣归故里》两个版本传世, 二者的情节框架基本一致。但较之元刊本, 文本上不小的差异却导致明刊本在人物的重心、角色性格的塑造乃至故事的主题上都产生了一些变化。就文学表达和思想内容而言, 《薛仁贵衣锦还乡》与《薛仁贵荣归故里》可谓是同构异质的两个故事。

**关键词:** 《薛仁贵衣锦还乡》; 《薛仁贵荣归故里》; 元杂剧; 文本差异

**中图分类号:** I206.2 **文献标识码:** A **doi:** 10.3969/j.issn.1673-1646.2024033

**引用格式:** 吴佳昌, 范德怡. 文学书写之异:《薛仁贵》杂剧元、明刊本辨析[J]. 中北大学学报(社会科学版), 2024, 40(6): 102-107.

## Literary Writing Differences Between Two Versions of Zaju *Xue Rengui* Published in the Yuan and Ming Dynasties

WU Jiachang, FAN Deyi

(College of Marine Culture and Law, Jimei University, Xiamen 361021, China)

**Abstract:** There are two versions of zaju (a form of Chinese opera) *Xue Rengui* written by Zhang Guobin in the Yuan Dynasty: the Yuan edition titled *Xue Rengui Returns Home in Glory* and the Ming edition titled *Xue Rengui Honored Returning Home*. While their plots are essentially the same, significant textual differences between these two versions have led to changes in the focus on characters, the portrayal of character personalities, and even the theme of the story in the Ming edition compared to the Yuan edition. In terms of literary expression and ideological content, *Xue Rengui Returns Home in Glory* and *Xue Rengui Honored Returning Home* can be regarded as two stories with the same structure but different essences.

**Key words:** *Xue Rengui Returns Home in Glory*; *Xue Rengui Honored Returning Home*; zaju in the Yuan Dynasty; textual difference

元代杂剧作家张国宾所撰薛仁贵剧本今存有 两个版本, 即《薛仁贵衣锦还乡》<sup>[1]</sup>与《薛仁贵荣归故里》<sup>[2]</sup>。前者见于《元刊杂剧三十种》之中, 正如王国维“元剧之真面目”<sup>[3]531</sup>的评价, 是接近元代舞台表演原生态的文本。它主要以曲为本, 说白、科介及舞台提示词等基本省略, 误字、俗字、缺字现象大量存在, 总体是在文学表达上留有空白的民间性文本。后者则流行于元明易代之后, 漫长的时间

里不仅经历过文人之手, 也在搬演的过程中发生了 不小的改变, 最终由明代戏曲选家臧懋循校勘、编 订入《元曲选》中, 习称为“明刊本”。

明刊本历来被视为可供文人阅读的案头文 本——它补全了元刊本中缺失的说白, 调整了脚色 人物, 在曲词上也有些出入, 整体上颇为雅化。是 以二者虽然皆署名张国宾所作, 在情节上都遵循 着薛仁贵辞家从军、跨海征辽、与张士贵争功、荣

收稿日期: 2024-03-11

基金项目: 教育部人文社会科学研究青年基金项目: 元杂剧角色符号研究(18YJC751010)

作者简介: 吴佳昌(1995—), 男, 硕士生, 从事专业: 中国戏曲史。E-mail: 2518648443@qq.com。

通信作者: 范德怡(1985—), 女, 副教授, 硕士生导师, 从事专业: 中国戏曲史。E-mail: fandeyi@jmu.edu.cn。

归故里、迎娶新妇、阖家团圆的基本线索,但文本上不小的差异却导致两个刊本的文学表达大相径庭,述说的同一个薛仁贵故事也寄寓着相去甚远的思想内容。从剧本主题来看,元刊本《薛仁贵衣锦还乡》围绕薛大伯悲苦的农村贫居生活,发出元代底层大众的哀叹和对圆满家庭的呼唤;明刊本《薛仁贵荣归故里》则以薛仁贵为主角,谱写了以“发迹变泰”“光耀门楣”为主线的喜剧。

## 1 曲白损益与人物重心的挪转

元、明刊本虽然是同一个薛仁贵故事的不同版本,在人物角色的设置上也大致相同,但从曲唱部分的删改和说白的补全上可以看出两个刊本在人物重心上的差异:元刊本以薛仁贵之父薛大伯为主要人物,明刊本则将剧本的焦点转移到了薛仁贵身上。

元代北曲杂剧较为显著的体制特征之一是以“正旦”或“正末”一人主唱,一般认为这种体制在文学表达上最大的优势是利于集中笔力塑造某一人

物形象,尤其利于凸显主角的地位并强化其典型性格,以成就个性鲜明的典型形象。例如,旦本戏《诈妮子调风月》中以正旦饰演燕燕主唱、末本戏《李太白贬夜郎》中以正末饰演李白主唱,二者都是剧作家集中塑造的剧中主角,是全剧笔墨观照的焦点,也是杂剧舞台演出的核心。元刊本《薛仁贵衣锦还乡》的题目和正名分别为“白袍将朝中隐福,黑心贼雪上加霜”和“唐太宗招贤纳士,薛仁贵衣锦还乡”<sup>[1]407-408</sup>,因此按常理来断,薛仁贵无疑是这一杂剧的第一男主角,故事应主要围绕他展开。然而,正如表 1<sup>①</sup>所示:正末饰演的角色却分别为楔子、第二折、第四折中的薛大伯(剧中的薛仁贵之父),第一折中评判军功归属的杜如晦,第三折中斥责薛仁贵多年未归、致使其父母在家受尽苦楚的“拔禾”。按理应作为男主角塑造的薛仁贵形象,却并无唱词。由此可见,在元刊本《薛仁贵衣锦还乡》的剧本中,薛仁贵并未被当作最为核心的形象来凸显、塑造,他在故事的全过程都是通过他人的唱词、以第二人称观照的角度呈现给观众或读者的。

表 1 《薛仁贵》杂剧元、明刊本曲唱概况表

明人整理折数	正末饰演人物	元刊本《薛仁贵衣锦还乡》	元刊本曲牌数量	明刊本《薛仁贵荣归故里》	明刊本曲牌数量	明刊本减少数量
楔子	薛大伯	【端正好】	1	【端正好】	1	0
第一折	杜如晦	【点绛唇】【混江龙】【油葫芦】【天下乐】 【金盏儿】【醉扶归】【忆王孙】【醉扶归】 【那吒令】【鹊踏枝】【金盏儿】【赚煞尾】	12	【点绛唇】【混江龙】【油葫芦】【天下乐】 【那吒令】【鹊踏枝】【寄生草】 【金盏儿】【赚煞尾】	9	3
第二折	薛大伯	【集贤宾】【逍遥乐】【梧叶儿】【挂金索】 【后庭花】【柳叶儿】【醋葫芦】【么篇】 【浪里来煞】	10	【集贤宾】【逍遥乐】【梧叶儿】 【后庭花】【双雁儿】 【醋葫芦】 【浪里来煞】	8	2
第三折	拔禾	【粉蝶儿】【醉春风】【朝天子】 【十二月】 【尧民歌】 【上小楼】 【么篇】 【满庭芳】 【快活三】 【红芍药】 【鲍老儿】 【哨遍】 【耍孩儿】 【五煞】 【四煞】 【三煞】 【二煞】 【煞尾】	18	【豆叶黄】 【粉蝶儿】 【醉春风】 【十二月】 【尧民歌】 【上小楼】 【满庭芳】 【快活三】 【耍孩儿】 【鲍老儿】 【耍孩儿】 【一煞】 【煞尾】	13	5
第四折	薛大伯	【新水令】 【阵阵赢】 【豆叶黄】 【庆东原】 【庆宣和】 【川拨棹】 【七弟兄】 【络丝娘】 【雁儿落】 【捣练子】 【梅花酒】 【收江南】 【太平令】 【得胜令】 【殿前欢】	15	【新水令】 【殿前欢】 【甜水令】 【折桂令】 【喜江南】 【沽美酒】 【太平令】	7	8

通过元刊本的曲牌数量来看,正末在扮演薛大伯之时所演唱的曲子共 26 支,占剧本总数(56 支)的近一半,其主要地位可见一斑。这些唱词中串联起的主要情感脉络便是父母对在外从军的薛仁贵的思念与担忧,以及年迈夫妇贫居农村、无依无靠的困苦生活。元刊本第三折中有 18 支曲,比重较大,在这一折中,正末饰演“拔禾”——薛仁贵返乡途中所遇农夫,同时也是他的少年好友。在其所唱曲子中,【哨遍】【耍孩

儿】  
【五煞】  
【四煞】  
【三煞】  
【二煞】  
【煞尾】这 7 支曲子组成的一整个长套都是在指责薛仁贵从军后久不归家,致使其父母在家无依无靠、缺衣少食、艰难度日的“不孝”事实。由此可见,元刊本《薛仁贵衣锦还乡》在曲词部分是将人物塑造的重心放在了薛仁贵外出从军时留守家中的老父薛大伯身上,全剧主要以他第一视角的悲叹和第三折拔禾角色的侧面转述,塑造了一个儿子外出从军、在农村家中与妻子相依为命、每日挨

① 元刊本曲牌多误,此处以徐沁君《新校元刊杂剧三十种》为参考。明刊本新增【豆叶黄】一曲并非正末演唱,由“丑”扮演“禾旦”唱。

饿受冻且担惊受怕的凄苦父亲形象。

明刊本的情况却与此迥然相异,人物塑造的重心和剧本的焦点已从薛大伯转移到了薛仁贵身上。一方面,虽然正末饰演的角色并未改变,但明刊本《薛仁贵荣归故里》在曲牌数量上进行了调整,总计删减了16支曲子。曲词数量的减少,意味着楔子、第二折、第四折诉说担忧与思念的薛大伯和第三折指斥薛仁贵抛家从军的拔禾戏份的直接减少,元刊本当中所要塑造的薛大伯形象的凄苦性和剧本整体的悲剧氛围也都遭到削弱。另一方面,与曲唱遭到删减相对的则是说白的补充,而补充的内容基本都是围绕着薛仁贵展开的:楔子中补充了薛仁贵自信武艺超群、与父母和原配妻子告别后主动投军的情节;第一折中补充了薛仁贵三箭定天山的功绩和与张士贵较量、争功的具体细节;第二折中在曲词结束后有薛仁贵与张士贵、徐茂公的对话,从薛仁贵的第一视角袒露意欲归家之思;第三折则设置为薛仁贵归家途中仍对家中父母时时牵挂,主动询问路边农夫家中境况;第四折则浓墨重彩地渲染薛仁贵返乡的和乐之景。这些以薛仁贵为中心补充的说白插入在各支曲子的间隔之中,反复对薛仁贵形象进行勾勒、描摹,在曲词数量减少的同时产生了喧宾夺主、改换主角的功效。

在第二折有“做梦”的情节,元刊本设置为薛大伯噩梦中见子返乡、然后被抓捕,关于这一情节元刊本说白虽缺,但在第四折【庆东原】一曲中有“睡梦里迤逗得我心中怕”<sup>[1]405</sup>字句可以印证。徐沁君在点校《元刊杂剧三十种》时亦如此认为<sup>[1]383</sup>。另外,元刊本第二折【幺篇】中有“你怕薛仁贵酒肠宽似海”<sup>[1]394</sup>一句,与明刊本中薛仁贵饮下一杯御酒就陷入昏梦的情节明显是矛盾的。故而就这一情节而言,明刊本似乎是有意识地“做梦”的主人公换成了薛仁贵,使其从薛大伯的梦中人物,转换成了第二折的中心人物,而薛大伯则被置换到了宾位。于是,薛仁贵从元刊本需要通过剧中其他人视角观照的人物,直接走到了观众和读者的眼前。

综上所述,明刊本因正末所演唱的曲词有大幅删改,围绕薛仁贵这一人物补充了大量的说白以及第二折中“做梦”的主角也被调整等文本变动,原本集中于薛大伯的笔力大幅度地向薛仁贵身上倾斜,使他的主角地位得以确立。

## 2 主题迁跃与悲喜倾向的迥异

臧懋循在《元曲选》序言中道:“或又谓主司所

定题目,止曲名及韵耳,其宾白则演剧时伶人自为之,故多鄙俚蹈袭之语。”<sup>[4]</sup>此话对元代北曲杂剧刊本大多只余词曲而说白不全的保存状况做出了猜测——即不少北曲杂剧剧本的最初面貌便只有曲词,而处于从属地位的科、白甚至要靠演员演出时的自主补充。这种情况也为后来者在仅存曲词、科白省略的元杂剧剧本上提供了自由发挥的空间,但也极易扭曲其原本的思想内核。是以明刊本《薛仁贵荣归故里》通过调整元刊本曲、白的方式使得中心角色由薛大伯变为薛仁贵的同时,也将剧本从诉说农村老人悲苦、渴望家庭团圆的悲剧,改造成了宣扬建功立业、通过个人发迹泽及家庭的喜剧。

首先,角色重心的变化推动了杂剧主题的改变,元刊本以薛大伯为中心,发出对完整家庭、子女赡养的呼唤;明刊本则以薛仁贵为中心,旨在建功立业、发迹变泰。一方面,在元刊本的楔子中,只有正末所饰演的薛大伯对薛仁贵尽早归家、“休问得官不得官”“休交两口儿每日逐朝眼巴巴的空倚定着门儿望”<sup>[1]385</sup>的叮咛,开门见山地借薛大伯之口道出不忍独子远行、祈求家庭团圆的主题。明刊本则在这一部分增加了薛仁贵看榜后主动从军的说白,以此点明了他“男儿要佩封侯印”“赤心报国,展土开疆”<sup>[2]932</sup>的壮志。另一方面,明刊本所补充的说白基本都围绕着薛仁贵展开。在补充的大量内容中,无论是楔子中增添的薛仁贵自诩精通“十八般武艺”、要主动从军建功,还是第一折中“三箭定天山”的功绩、徐茂公对他的夸赞,抑或是第二折中“做梦”的主角改换成薛仁贵,三、四折中他最终荣归故里的细节;这些情节都是围绕着薛仁贵这一角色从立志到成功而增添的,明显展现了“建功立业”的新主题,与元刊本原有的悲苦情感毫不相干。

其次,元、明刊本不同的叙事策略亦服务于二者主题的不同。明刊本增加的内容凸显了一条发迹变泰的叙事线索——薛仁贵自小学习武艺,在唐太宗跨海征辽时主动投军,最终凭借自身的努力功成名就、阖家团圆,并以一己之力光耀门楣,改变了家庭的阶级状况。在元刊本中,薛仁贵的发迹变泰仅仅是剧作家安排薛大伯一家家庭重聚、伦理重建的手段,可以视为副线。杂剧的主线始终是正末分别饰演薛大伯和拔禾,从正面和侧面反复诉说老人贫居农村的悲苦,并发出对家庭完整、老人能够得到奉养的祈求。这在今存张国宾所撰的另一剧中亦可以得到印证:《相国寺公孙汗衫记》中张员外的家庭分崩离析,夫妇俩流落街头沦为乞丐,最终是在其孙科举及第后,使得一家人得以在相国寺重聚——次要人物的发迹变泰

是为了改变主要人物的生活状况、重塑完整的家庭而服务的,这一点《薛仁贵衣锦还乡》和《相国寺公孙汗衫记》可谓如出一辙。这种带有极强幻想性的情节似是剧作家最初结撰剧本时有意为之,亦符合元代下层民众的普遍艰难的生活状况和心理诉求——正如李春祥对剧作家张国宾的评价:“他植根于农村和市井生活,和社会下层人民保持了密切联系,常常从他们的角度去观察和评价社会生活,因而对贫苦百姓怀有深切的同情”<sup>[5]</sup>,这种同情在文本中就体现为受尽悲苦的主人公最终能有一个好的结局,是一种朴素又真挚的情感体现。

伴随着主题的迁跃,明刊本亦可谓是将元刊本原本的悲剧面貌改造成了喜剧——家庭破碎、无依无靠令人悲,封侯拜将、荣耀门楣令人喜。这一点从曲唱的差异上看尤为直观——正末的唱词被大幅度删减,即无论是薛大伯自诉思儿心切、生活困苦的心声,还是拔禾转述薛家缺子时艰难的生活状况,都相应地腰斩,其悲伤情感的浓度便被大大地稀释。更为重要的是,剧本每一折的变动几乎都呈现了从悲剧到喜剧的转向。元刊本在楔子中提及薛仁贵从军是“目今听知国家跨海征辽,召募民义充军,孩儿待充军去”<sup>[1]385</sup>,是被动“充军”。整个三口人相依为命的小农家庭不得不面临被拆散的命运,这一情节既在一定程度上体现元代军户制度所带有的强制性,也更可见“衣锦还乡”这一情节的幻想性——陈高华《论元代的军户》言:“有一等贪警万户、千户、百户不肯奉公优恤军人,专务克取益己为心,既怀无厌之谋,广设贪夺之计,百般厘勒扰损军人,无所不至。”<sup>[6]86</sup>元代军户不仅强制充军,生活境况更是糟糕,遑论立功晋身。然而,在明刊本中,薛仁贵是主动投军,以期“博得一官半职,改换家门”<sup>[2]932</sup>,有着强烈的积极进取精神,元刊本中三口人相依为命的家庭状况也被改造——增添了薛仁贵的原配妻子柳氏一角,并赋予了她在薛仁贵离家时奉养双亲的责任。如此一来,薛大伯一家在元刊本中的悲惨境况便得到了极大地缓解,甚至在薛仁贵离家时,原本薛大伯“你休问得官不得官,子早回家些儿者”<sup>[1]385</sup>的反复叮咛和担忧之心也变成了“既然你要去,婆婆,收拾些银两,与孩儿做盘费。儿也,你一路上小心在意,得官不得官,只要你频频的稍个书信来,休着俺两口儿忧虑者”<sup>[2]932</sup>——催促返家的语句消失了,甚至还有银两可供薛仁贵使用,穷苦的家庭状况和凄苦无奈的情感基调顿时改变。

第二折中“做梦”剧情的调整——将薛大伯梦中见子替换为薛仁贵梦中返乡,虽然都是噩梦,但这一宾主倒置的改动却直接将梦的功能完全改变。前者是薛大伯夫妇极度思念儿子,白日里为沙场上的薛仁贵担惊受怕,睡梦中亦被其安危所牵动。可谓是有日有所思、夜有所梦,梦醒后更难免牵肠挂肚、加深愁思。后者则更像是一种提醒,敦促梦醒之后、虚惊一场的薛仁贵衣锦还乡,去兑现荣耀家门、贵及父母的诺言。不容忽视的是,元刊本中做梦的主角是薛大伯,意味着他在梦中自述的种种悲苦是“事实”,明刊本中做梦的主角是薛仁贵,则意味着薛大伯的悲音仅是他的“幻想”。从“事实”到“幻想”的迁移也极大地带动了做梦这一情节从悲到喜的氛围转向。

元明刊本的第四折在文本上可谓完全相异,是最能够体现明刊本将元刊本的悲剧改造为喜剧的一折。除却第一支【新水令】两个版本基本相同外,元刊本其余 14 支曲与明刊本其余 6 支曲的内容全不一样,表达的情感内容因而迥异。元刊本在这一折遵循的基本线索是:薛大伯向薛仁贵诉说留守家中的艰苦及对他的思念、不敢置信儿子的荣华加身、对第二折噩梦的心有余悸以及对儿子迎娶公主的惶恐,整体显露出薛大伯这一人物的可怜与辛酸,这个团圆结局像是剧作家对元代社会无数因兵役、战事而失去儿子的可怜父亲的心理补偿。明刊本的 6 支曲子则充溢着喜悦的情绪:【殿前欢】一曲诉说喜鹊上枝头、薛大伯夫妇预感儿子将返乡的喜庆;【甜水令】【折桂令】两支曲是对新妇的赞叹和对薛仁贵原配柳氏的褒扬;【喜江南】【沽美酒】两支曲则夸耀薛家的发迹和薛仁贵的功绩;至于最后一支【太平令】则是赞颂徐茂功明察秋毫;总体上是气氛祥和、极其美满的完全喜剧。

总之,元刊本仅将薛仁贵的发迹变泰作为薛大伯一家重归团圆的手段,一定程度上体现了元代底层民众普遍困苦、家庭形态难以维持完整的生活状况下,对家庭完整和美好生活的呼唤,《薛仁贵衣锦还乡》实质上仍是悲剧。明刊本《薛仁贵荣归故里》则完全改变了这种面貌,极大地削弱了悲剧性,是以薛仁贵建功立业、光耀门楣为主线的喜剧。

### 3 元明易代与次要角色的调整

明刊本在次要角色的处理上也与元刊本有较大不同,这些调整固然服务于主题的改变,同时也是明代艺人演出、文人编改时受其时代影响的新创

造。因此,次要角色的调整既是杂剧由悲剧到喜剧的又一大佐证,也能够一定程度上窥元明两代不同的价值取向与时代风貌。

首先,元明两代政治语境迥异,与杜如晦与徐茂功角色功能的分流、皇帝和公主角色的删除、“小旦”所饰演徐茂功之女的增添有着密切的联系。元刊本中设置有“驾”这一脚色,“驾”即皇帝,通过“驾云了”和“驾上开”等提示语,可知其在舞台上有所、白表演。情节上,薛仁贵在皇帝的命令下与张士贵比武,不仅自证战功,更是得以迎娶公主。然而在明代,儒家文化再次占据绝对主导,整个社会的文化管控也更为严密有序,是以戏剧舞台上严禁扮演帝后。明代《礼律》载:“凡乐人搬做杂剧戏文,不许装扮历代帝王后妃、忠臣烈士、先圣先贤神像。违者杖一百。官民之家,容与装扮者与同罪。”<sup>[7]</sup>11 明刊本为了防止唐突天家,不仅使得在脚色设置上将“驾”删去,皇帝一角不再直接出现,成了在其他角色口中提及的“圣人”,而且将公主一角删除,薛仁贵迎娶的对象从公主变成了徐茂功之女。再者,牵连甚广的胡惟庸案与宰相制度的终结似乎又令“宰相”成为明初的又一敏感话题,这导致明刊本正末在第一折饰演“房谋杜断”的贤相象征杜如晦一角登场时,要自报:“谢圣恩可怜,加老夫为兵部尚书蔡国公之职”<sup>[2]</sup>936——一方面,要时刻以皇权为中心,不忘“圣恩”;另一方面,不能涉及“宰相”的身份,以避时忌。另外,元刊本中原属于杜如晦的戏份——智辨清浊、将军功归于薛仁贵,则分流到了新增的角色徐茂功身上,杜如晦一角成了代天子授意的功能性角色。这一改动不仅避免了对杜如晦象征的“宰相”语义的歌颂,也隐藏着皇权的至高无上,更使得第四折薛仁贵迎娶徐茂功之女的情节带上了恩义色彩且更为连贯。关于上述种种,荷兰学者伊维德通过总结高桥繁树的观点给出了他的看法:“这种明代宫廷出于意识形态考虑而对元杂剧作出的改写,远远不只是将帝王角色删掉这么简单。要知道,每一出戏写成后,都要先经审查,以确保没有可能触犯龙颜的内容,才可上演。结果是,所有质疑皇帝作为国家最高权威的内容都被删除了。”<sup>[8]</sup>更为重要的是,将薛仁贵的新婚对象由公主改换为小旦饰演的徐茂功之女,这一改动也使得元刊本第四折中薛大伯“怎敢和大唐天子做对门家,若是儿家女家有争差,有碗来大紫金瓜”<sup>[1]</sup>406的惶恐消散无踪,变成了和有恩的徐家喜结连理的欢愉,更加符合明刊本整体上的喜剧倾向。

其次,第三折“拔禾”唱词的删减不仅从属于剧本的悲喜转向,更体现了元明刊本对孝道的不同诠释。元刊本“拔禾”承担的角色功能主要是从侧面转述薛大伯夫妇在薛仁贵离家从军后缺衣少食、挨饿受冻的艰苦生活和思儿心切的可怜情感。他拥有的18支曲中,最为精彩的是由【哨遍】【耍孩儿】【五煞】【四煞】【三煞】【二煞】【煞尾】7支曲组成的一个长套。其内容主要是指责薛仁贵抛家舍亲,致使其父母在家无衣无食、极度窘迫的不孝行径。可见,在元刊本中对孝道的阐释是维持家庭完整、奉养双亲,这亦符合元代下层民众在艰难生存中共同的心声。明刊本在调整剧作主题之时,便有着对孝道的另一种诠释——楔子中,主角薛仁贵开门见山地道出:“父亲在上,孩儿闻得古称大孝,须是立身扬名,荣耀父母。若但是晨昏奉养,问安视膳,乃人子末节,不足为孝。”<sup>[2]</sup>932 这与元刊本的主题及对尽孝的要求可谓大相径庭,孝的标准从侍奉双亲变成了荣耀门楣,完全服务于发迹变泰的新主题。是以明刊本第三折中“拔禾”指责薛仁贵的7支曲被删减到了只余【耍孩儿】【一煞】【煞尾】3支,且其斥责远不如元刊本强烈。这使得薛仁贵“不孝”的罪名得以洗脱,他的建功立业不再以“不孝”为代价。这一改动不仅更好地体现了明刊本喜剧的完满追求,亦是透露着文人群体对“孝”的要求。《盛明杂剧》序云:“可兴可观,可惩可劝。此皆才人韵士以游戏作佛事,现身而为说法者也。”<sup>[9]</sup>“大孝”和“小孝”的矛盾实质上是士人对“大孝”的倡导——这与元刊本薛父祈求有子赡养的朴素愿望是截然不同的,也自然展现了元代下层百姓的心声与明代文人的道德要求两种思想。元刊本中“拔禾”这一仗义执言的人物性格,在明刊本也显得不再完整、突出。

最后,柳氏与徐茂功之女两位角色的处理不仅遵循喜剧基调,同时也显然带有明代文人对剧本改动的痕迹。元刊本中薛仁贵从军前并未婚配,最终迎娶公主;明刊本则对此做了调整——薛仁贵有个原配的妻子柳氏,最后新婚的对象也变成了徐茂功之女。一方面,柳氏一角的增设可以一窥文人对剧本的改动:第一,事实上,薛仁贵确有原配柳氏,这显露了文人对历史事实的尊重,是历史素养的体现。第二,元末有《贤达妇龙门隐秀》杂剧,便是以柳氏为主角,明刊本增设这一角或是改动剧本时受其流行影响。第三,无论是丈夫离家后奉养公婆,还是新妇进门后不争不妒,柳氏的行为都折射出理学对女性的设想与规范。另一方面,明刊本对两个新角色的安排也是十分符合喜剧倾向的:第一,柳氏一角存在的最重大意义是改变

元刊本中薛大伯夫妇在薛仁贵离家后无依无靠的悲惨境况,极大程度地削弱他的“不孝”,使得从军追求功名富贵并光耀门楣这一行为的正义性得到增强。第二,徐茂功一角在薛仁贵与张士贵争功的情节中发挥了重要作用,其女儿嫁给薛仁贵更是喜上添喜,强化了第四折的喜剧氛围。第三,在原配妻子和新妇的关系处理上,明刊本设置了二人互相谦让的理想化状态,并通过【折桂令】一曲点明对她们平等对待:“那一个知礼数,好生谦洽;这一个忒温泉,并没参差。您两个堪羨堪夸,无衅无瑕。这一个村庄妇,曾举案齐眉;那一个官宦女,似锦上添花。”<sup>[2]964</sup>这样既未辜负了在家侍奉双亲的原配糟糠,也未冷落了恩人的女儿,可谓是营造了一个处处圆满、人人圆满的结局。

恰如美国学者奚如谷所言:“早期(即1100年至1500年期间)的剧本主要不是单个作者所写,而是作者、他的文化环境以及时代语言习俗和舞台技巧各方面协调的结果。”<sup>[10]</sup>元刊本浓厚的悲剧色彩不是剧作家张国宾的个人思想倾向,而是元代社会状况的特有反映。明刊本对元刊本的种种改动“并不一定是臧晋叔手笔。经过多年的演出变动,明代各刊本或抄本的元杂剧,内容已较元代演出本有很多变化。臧晋叔刊印《元曲选》时,所用底本恐已是改动过的明代演出本,不能贸然置于臧的头上”<sup>[11]213</sup>。明刊本呈现的形态也并非臧氏一人所造就,“文人以心为师的评改、书坊旨在射利的刊刻以及伶人口传心授的搬演,都有可能使曲本在字词、唱段乃至剧情上产生变异”<sup>[12]</sup>,明刊本中的变动可以体现明代对此剧本有过改动的文人、艺人集体的审美,实际上也在一定程度上体现出元明易代后政治与文化语境产生的变化。因此,元明刊本的种种差异,并不能单纯视为某个具体的剧作家或者文人的改造,其本质是不同时代有较大差异的集体创作。

#### 4 结 语

《薛仁贵》杂剧的元刊本《薛仁贵衣锦还乡》应当更接近于剧作家张国宾结撰之初的构想,也反映着元代伶人演出时的舞台表达——通过薛仁贵的发迹变泰重塑因时代环境而破碎的家庭,并以此抚慰当时间巷、乡里的苦难百姓之心,是以呈现出“悲剧喜尾”的剧情结构。明刊本《薛仁贵荣归故里》在文本上和元刊本已经有了比较大的差异,这并非成于一时,更非出自某一人之手,而是在元明易代的漫长时光里,文化与意识形态管控、无数伶人的搬演、士大夫文人的执笔等综合因素使之变

异,最终再定本于臧懋循的《元曲选》之中。所以,两个刊本的种种不同不仅说明二者的文学形态有很大区别,还可以窥见元明两朝残存的时代痕迹。

总的来看,元刊本《薛仁贵衣锦还乡》和明刊本《薛仁贵荣归故里》虽都署名张国宾所作且拥有大致一样的情节框架——薛仁贵从军、与张士贵争功、噩梦、拔禾指责、返乡,但后者明显经过了不小的改动和补充,两个刊本实际上有着相去甚远的文学形态。这主要体现在三个方面:首先是末本戏的曲词大量删减,围绕着薛仁贵的说白大量增加,于是剧作的中心人物由呼唤家庭团聚的薛大伯变成了在外争取功业的其子薛仁贵;其次是原本悲剧色彩较为浓重的状况得以改变,发迹变泰、荣耀家门的圆满结局和喜剧氛围得以凸显;最后是由于杂剧主题和悲喜倾向的变化,剧中的次要人物及情节也相应地进行了调整,并在一定程度上反映了元明两朝不同的时代风貌。因此,《薛仁贵》杂剧的元明刊本通过同一个历史故事呈现了两本同构异质的“好戏”:元刊本《薛仁贵衣锦还乡》是以薛大伯为中心角色的悲剧,明刊本《薛仁贵荣归故里》则是以薛仁贵为主角的喜剧。

#### 参 考 文 献

- [1] 徐沁君,校点. 新校元刊杂剧三十种:全二册[M]. 北京:中华书局,1980.
- [2] 王学奇. 元曲选校注[M]. 石家庄:河北教育出版社,1994.
- [3] 姚淦铭,王燕,编. 王国维文集(第三卷)[M]. 北京:中国文史出版社,1997.
- [4] 臧懋循. 元曲选[M]. 上海:上海古籍出版社,2002.
- [5] 李春祥. 论张国宾和他的杂剧创作特色[J]. 河北学刊,1988(1): 54-60.
- [6] 元史研究会. 元史论丛(第一辑)[M]. 北京:中华书局,1982.
- [7] 王利器,辑录. 元明清三代禁毁小说戏曲史料[M]. 上海:上海古籍出版社,1981.
- [8] 伊维德,宋耕. 我们读到的是“元”杂剧吗:杂剧在明代宫廷的嬗变[J]. 文艺研究,2001(3): 97-106.
- [9] 沈泰. 盛明杂剧初集[M]. 上海:上海古籍出版社,2002.
- [10] 奚如谷. 臧懋循改写《窦娥冤》研究[J]. 文学评论,1992(2): 73-83.
- [11] 赵景深,主编. 邵曾祺,编著. 元明北杂剧总目考略[M]. 郑州:中州古籍出版社,1985.
- [12] 陈妙丹. 论明代艺人演出本杂剧中的因袭性改造:以脉望馆钞校本古今杂剧为例[J]. 戏曲艺术,2018(2): 49-53.