

《九宫正始》所据《九宫十三调词谱》及所引“元传奇”

时代质疑

李 简

《九宫正始》，全名为《汇纂元谱南曲九宫正始》。明末清初徐于室、钮少雅撰集。这部书一向为研治戏曲史者所重视，被视为南曲谱和古曲辑佚、研究方面的重要典籍。许多文章并以《九宫正始》为衡量、考证作品年代的尺度，有的甚至视《九宫正始》所引传奇为元代原貌。然而，这里存在一个必须考辨清楚的问题，即《九宫正始》所据《九宫十三调词谱》是否元谱？所录“元传奇”是否“原文古调”？毋庸置疑，这是认识《九宫正始》对南戏、传奇研究价值的一个关键问题。本文试图就《九宫正始》所根据的《九宫十三调词谱》的时代，《九宫正始》作为谱例而引录的“元传奇”曲辞是否为元传奇原貌等几个问题，进行初步的探讨，以期对上述问题作出较为客观的估价。

《九宫正始》的资料来源，根据钮少雅的自序，主要是两

部书：一是元人《九宫十三调词谱》，一是明初选词《乐府群珠》。

这里，我们着重对《九宫十三调词谱》加以考察。我们知道，所谓“九宫”，所谓“十三调”，并不是仅含“宫”或仅含“调”，而是各自有宫有调，它们各自代表了南乐发展的不同阶段，体现着南曲音乐发展的过程。明嘉靖时人蒋孝的《南小令宫词谱》（即《旧编南九宫谱》）就明确说明是依据前人的九宫谱、十三调谱编成的。关于《九宫谱》与《十三调谱》产生的时间，明嘉靖时人徐渭在其《南词叙录》中指出：

今南九宫不知出于何人，意亦国初教坊人所为。

……

青木正儿在《中国近世戏曲史》第十六章中，从多方面对《十三调谱》、《九宫谱》进行了考察，推定：

《十三调谱》约于元中叶时所制定；而《九宫》则于明初时所制定者也。而且《十三调谱》比《南九宫》更多地保存着古意：

〔一〕十三调谱中每调有称六掇者。……盖此为明代南曲家所不知之古法，《九宫谱》中无之。

〔二〕每调大别之为“慢词”“近词”二种。此亦似为明人所不用之法。至《九宫谱》，则代之以“引子”、“过曲”之分类，此为自明迄清一般南曲家之用法。

〔三〕《十三调谱》留宋代歌曲“唱赚”之痕迹颇著，令人思其系距“唱赚”流行时不甚相远之时代中制定者。

陈应时同志在谈到燕乐调的流变时，也认为：

元末，南曲中仅存“十三宫调”，至明代，北曲中仅存“十二宫调”，到南北曲合套时，只存“五宫四调”，合称南北“九宫”……（《戏曲宫调本原初探》，见《艺术研究》（6））

钱南扬先生在论及两谱产生的时间时，亦肯定《十三调谱》早于《九宫谱》。根据古今研究者的论述，戏曲音乐的发展，以及曲谱本身所反映的情况来看，《十三调谱》可能产生于元中叶，甚至产生在元末。《九宫谱》作为燕乐调发展、递减的结果，其产生必须晚于《十三调谱》，可能正象青木正儿先生所论述的那样，是制定于明初。

那么，《九宫正始》根据的《九宫十三调词谱》与蒋孝所据的二谱的关系如何呢？钱南扬在他的《论明清南曲谱的流派》一文中已提出二者“同源”的问题，这个意见，应该说是有所根据的。钱南扬把《九宫正始》的“九宫”与“十三调”两部分的目录，与蒋氏所据的《九宫谱》《十三调谱》的目录列表进行对照，指出“出入不大”，“较大的差异就是宫调次序排列不同”。在王骥德的《曲律》中收有《十三调南曲音节宫谱》，这便是蒋氏所根据的陈、白二氏的二谱之一——十三调谱的目录。王骥德在《曲律·论调名第三》中说：“旧谱今既不传，世将不复能睹《十三调》诸曲名目，为别录一过，以寄存饴羊之意。”我们把《九宫正始》十三调谱部分与《十三调南曲音节谱》对照阅读，也不难发现，《九宫正始》与《十三调南曲音节谱》尽管所收曲牌存在差异，各宫调的排列顺序也不同，但两者在总体上仍是一致的。同时，我们还发现了这样一个现象：即在《十三调南曲音节谱》的高平调下，与《九宫正始》的高平调下有一段基本相同的注语：

《十三调南曲音节谱》高平调
附注：

与诸调皆可出入。其调曲名，皆就引各调曲名合入，不再录出。其六摄十一则，皆与诸调同。用赚，以取引曲为血脉而用也。其过割搭头圆混，自有妙处，试观“画眉人远”、“梦回风透围屏”二套可见。

《十三调南曲音节谱》
《九宫正始》
《十三调南曲音节谱》
《九宫正始》

《九宫正始》高平调附注：

高平调者，与各宫诸调皆可出入。其调曲名，皆就引各调曲名合入，出。其六摄十一则皆与诸调同。用诸赚，以取引曲为血脉而用也。其过割搭头圆混，自有妙处。试观“画眉人远”、“梦回风透围屏”二套可见。“画眉人远”是引子，其名好登阳台，其过曲“无意理云鬓。”“梦回风透围屏”是引子，其名三台令，其过曲“霍索起披襟”。

这两段注文除了个别字外，几乎全部相同。《九宫正始》注文“皆就引各调曲名合入”句后的不通处，显然是由于文字脱漏造成的。注文最后，《九宫正始》多出的数句，则很明显是钮小雅在編集时增加的说明。此外，商黄调下的附注，也值得注意：

此系合犯，乃商调、黄钟各半只，或各一只合成者，皆是也。但不许黄钟居商调之前；曲无前高后低之理，古人无此式也。（《十三调南曲音节谱》）
商黄调者，乃黄钟与商调合成一曲或一套，皆是也。但不宜以黄钟居商调之前，曲无前后高低之例也，故古人固禁其体。即如啄木鹞一调，前既用啄木儿，后何当以黄莺儿为束尾，此正犯此禁也。……（《九宫正始》）

《九宫正始》的注文似脱胎于《十三调南曲音节谱》，并加以

补充说明。

这两段或基本相同或相近的注法，有力地证明了《九宫正始》所依据的《九宫十三调词谱》的十三调谱部分与蒋孝得自陈、白二氏之一的《十三调谱》相同或同出一源。甚至可以说，《九宫正始》商黄调与高平调的附注，是其作者参照蒋谱写成的。再者，《九宫正始》十三调谱部分的商黄、高平两调，与蒋孝所依据的曲谱的商黄调、高平调原均无目无辞。《九宫正始》高平调下现虽有目有辞，但后补的痕迹却过于明显：十三调谱，无论是《十三调南曲音节谱》还是《九宫正始》的十三调谱部分，都不同于九宫谱的使用引子、过曲的概念，而使用慢词、近词的划分。然而在《九宫正始》的高平调下，却独一无二地使用了引子、过曲的概念，而引子、过曲，恰恰是明清人习惯的用法。而且，附注既已说明“不再录出”，此调下就应无目无辞，现在有目有辞，与附注不符，正说明目与辞都是后来补入的。

另外，《九宫正始》与蒋孝旧谱对比，我们还会发现，《九宫正始》某些曲牌的取舍与蒋谱一致。在《九宫正始》的目录中，凡蒋谱《总目录》注有“重”字、谱中未收曲辞，亦无题目的曲牌①，《九宫正始》一般也不收。唯南吕过曲的〔贺新郎袞〕，蒋谱注有“重”字，而《九宫正始》却既有目，又有曲。然而，如果我们留心一下，就会发现，此调在蒋谱的《总目录》及谱辞前的曲牌名中，在南吕过曲栏下均有目，注“重”字的是在〔别本附入〕栏。另外，南吕过曲的〔西江月〕，蒋谱《总目录》〔别本附入〕注有“重”字，《九宫正始》目中有〔西江月〕名，但注明“缺”。我们是否可以这样认为，这种取舍的一致表明《九宫正始》的作者，在这些曲牌上没有见到比蒋孝更多的材料，因此，对这些蒋谱舍

去不录的曲牌，《九宫正始》的作者也只好舍去了。可见，《九宫正始》作者所见的《九宫十三调词谱》在内容上并不比蒋孝所根据的丰富多少。

这里，我们还必须注意一个问题，即《九宫正始》的作者称“元人九宫十三调词一集，依宫按调，规律严明”（《自序》）。既然是“一集”，那么，这集九宫十三调词谱或者是《十三调谱》、《九宫谱》二谱合订一集，或者经过重编如《九宫正始》那样二谱已成一谱。总之，其产生时间应晚于二谱产生的时间，最早也只能和《九宫谱》的时代相近。根据前面论述的理由，《九宫谱》产生的时代是在明代初期，那么，我们是否可以推论钮小雅、徐于室二人所见到的《九宫十三调词谱》最早也应是明初的产物呢？

从戏曲发展的角度着眼，元时南戏在音乐上还处于初级阶段，南曲谱的制定尚在酝酿中。明人徐渭在他的《南词叙录》中就曾对“南九宫”提出质疑：

“永嘉杂剧”兴，则又即村坊小曲而为之，本无宫调，亦罕节奏，……间有一二叶音律，终不可以例其余，乌有所谓九宫？

徐渭从南北曲的差异出发，强调南曲的“顺口可歌”、“南之不如北有宫调”，而称“南九宫”为“无知妄作”，并对南九宫存在的必要性提出诘问：“乌有所谓九宫？”“奚必南九宫为？”徐渭对南九宫的否定，正说明在宋元时代，南曲音乐还较幼稚，南曲谱产生的条件尚不成熟，可能性不大。在徐渭的时代（明嘉靖朝）南九宫谱的存在尚且有疑问，而《九宫正始》的作者却称所得元谱“依宫按调，规律严明”，这不能不使我们更加怀疑这部“元谱”的可靠性。

任何事物的发展都是从不完善逐步走向完善的。从南戏早

期创作的民间“俚曲”为主，到以宫调区分曲牌，其间无疑经过了一个整理加工的过程。南曲谱是南曲发展的必然结果，曲谱的制定使曲调的归属、板眼、平仄音韵等都趋向一定。南曲谱只能制定于南曲发展、成熟之际。如果在南曲还不成熟的元代已经具有了如《九宫正始》所反映的那样严格的宫调划分，并合乎后世的“板眼”（燕南芝的《唱论》中未有“板眼”一词），这是难以令人相信的。

《九宫正始》的写作，先后九次易稿。作者的态度是认真的，曲谱的内容也是广博丰富的，但我们不能因此就把作者所称的“元谱”、“元传奇”都视作确凿无疑的，而应该以实事求是的态度，对它们作出科学的判断。标榜古曲是曲谱创作的常见现象。假托“古本”、“元本”，借这样一个名义以自行其笔削，也是并不鲜见的。《九宫正始》的作者并非全无“托古改制”的嫌疑，对“骷髅格”的标榜便是一例。而称《九宫正始》为“汇纂元谱”，这其中应也不乏托古炫耀的成分。

（二）

钮少雅、徐于室二人所依据的《九宫十三调词谱》，既然与蒋孝所得的《九宫谱》、《十三调谱》同出一源，那么，这本《九宫十三调词谱》是否和蒋孝所据的二谱一样有目无辞呢？我以为有两种可能：一种可能是钮小雅所见到的《九宫十三调词谱》，那么，据《蒋氏旧谱序》，此谱应是“仅有其目，而无其辞”（王骥德《曲律》引）；一种可能是，钮小雅所见到的与蒋氏所得的同源，词谱当然也就不一定全部有目无辞了。朱建明、彭飞在《论〈琵琶记〉非高明作》一文中统计，《九宫正始》直接取自元谱的仅有《琵琶记》等十六种，

辑词三十六首。由于《九宫谱》或《九宫十三调词谱》的产生时代可能在明初，便也很难说这仅有的曲辞为元代作品的原貌。更何况《九宫正始》的曲辞多是作者补入。这一点我们从《九宫正始》的《臆论》中可以找到佐证：“词曲始于大元，兹选俱集大（天）历至正间诸名人所著传奇数套，原文古词，以为章程。间有不足，则取明初者一二以补之。至如近代名剧名曲，虽极脍炙，不能合律者，未敢滥收。”可见《九宫正始》的修成，经过了一番收集工作，是作者从大量的传奇、曲中进行选择的结果。

现在，我们既然基本确定了《九宫正始》所依据的《九宫十三调词谱》不早于明初，是与陈、白二氏的九宫、十三调二谱同出一源的南曲谱，知道了曲谱中相当数量的曲辞是由作者辑的，我们自然要提出进一步的疑问，即《九宫正始》中所收录的那些“元传奇”是否真的是“原文古调”？是否真的反映了元代天历、至正间传奇作品的原貌？

我们知道，曲谱是供填词之用的文字格律谱，《九宫正始》作为一部曲谱，对其中所引曲辞的考察，是我们确认《正始》价值的重要一环。《琵琶记》、《白兔记》是元末明初的著名传奇作品，对传奇的发展，曾产生过很大的影响。这里，我们便以《琵琶记》、《白兔记》为例，对《九宫正始》所引曲文是否反映了元代南戏的面貌，是否是“原文古调”作一番考察。

《琵琶记》是《九宫正始》中收录曲辞最多的一种，《琵琶记》故事在其流传过程中变化也最显著。《九宫正始》在《凡例》中，对《琵琶记》没有使用过别的名称，只称《琵琶记》。而在谱中，除一处使用《琵琶记》外，其他处皆称《蔡伯喈》，但均注明为“元传奇”。如果我们理解不错的话，

《琵琶记》和《蔡伯喈》的名称是同时使用的，是一部作品的两个名称。因为，《蔡伯喈》这一名称，并不是只有宋元古本用，而是在明代仍被使用着的。例如揭阳明墓出土的嘉靖年间的手抄本就名为《蔡伯喈》；何良俊在他的《曲论》中亦提到《蔡伯喈》传奇。《蔡伯喈》在明代仍然是《琵琶记》的又一称呼。根据作品的名称来推断作品的年代是站不住脚的，也是不科学的。

其次，我们可以从南戏的发展，从《九宫正始》所收曲辞本身来加以论证。明清传奇的成熟经历了一个漫长的历史过程。宋元南戏作为一种民间创作，直到元末，才随着南戏的盛行逐渐成熟，不少南戏在此时出现了写定本。许多作品在写定的过程中，情节、人物发生了很大的变化。正如《荆钗记》发展到元末明初经历了一次大的改动，由“舟中相会”改为“观中相会”一样，蔡伯喈故事在其流传过程中，在情节、人物形象，甚至在主题思想上也发生了一次更为彻底的变化。在这一过程中，蔡伯喈由宋元南戏《赵贞女蔡二郎》中弃亲背妇的形象变成了一个全忠全孝的形象，而完成这一根本性改变的正是元末明初人高明^②。从《九宫正始》中所引录的《蔡伯喈》曲辞看，在情节、人物及主题诸方面都与现今流传的高明改定的《琵琶记》完全一致，而与宋元时代马踏赵贞女、雷劈蔡伯喈的《赵贞女》，完全不同。明清流传本的主要情节如三不从，如吃糠、赏荷、赏月，如剪发、描容、扫墓等等，在《九宫正始》所引的曲辞中都得到了反映。《九宫正始》所引录的《蔡伯喈》曲辞，只能是高明写定后的《琵琶记》。即使《九宫正始》中注明录自“元谱”的数支《蔡伯喈》传奇的曲文，也不会早于高明改定《琵琶记》的时间——元末至正年间。而实际上，一部作品的创作、流传到收入曲谱，是需要经过一定的岁

月的。收入至正时期作品的曲谱，又有多大可能是至正时期的呢？

再次，我们还可以与其他曲选所引录的《琵琶记》曲辞的对比中加以考证。南戏在其发展过程中，在元末明初迎来了它的复兴期。随着南戏的兴盛流行，日益多的文人被吸引参加到南戏创作的行列中。他们往往出于对文词“鄙陋”的不满而对作品反复加以修改。同时，南戏作品在舞台演出中也逐渐地发生着变化。于是随着南戏的写定、流传，不同的版本便也随之产生了。（这不同版本的差异包括文字与情节两方面。情节的差异主要是一些小的枝节的变化。如《白兔记》“磨房重会”出的差异，《琵琶记》“书馆梦亲”出的增出等。）众多的版本似乎成为南戏创作的一个特色。元末明初的五大传奇无一不经历了由民间演出本到文人案头加工的过程。《琵琶记》是在宋元时代的民间演出本《赵贞女》的基础上由高明写定的。但是元末明初写定后，仍然象其他传奇作品一样，开始了作者也无法驾驭的独立的发展：一方面，在演出中，为了适应舞台的需要，在音律与表演上不断完善；一方面，在文人的案头，接受着文人的润饰，在格律与词藻上日益完美。这是形成《琵琶记》各种不同版本的根本原因。刻于万历丙辰（一六一六年）的戏曲、散曲选集《吴歙萃雅》，编辑者注重音律，在卷首附有《魏良辅曲律》，并在《选例》中确定了选辞的标准和用心：

词无论乎今古，总之期于时好。是集也，遍觅奇稿，广正善讴，非有名授，不敢混入。拔其尤者，共得二百八十全套，分为四卷，字考句订，大经苦心，非乐府之碎金，实词家之宝玩。

这种已经上升到文人案头之上的曲集，其中所收的曲文自然已

是一些经过岁月的磨砺、士人的加工的文雅之作，而不会是体现着宋元南戏的通俗风貌的作品。对于象《琵琶记》这样，已经流传了二百多年的作品，其所收录的曲辞，自然更不会是高明原本的面貌了。《九宫正始》编者在《选例》中也对这种修饰作了表白：

各词牌名板眼，坊刻相仍差讹，甚至句少文缺，于理难通。向唯蒋氏全谱，可称善本，大约师主其说，参以来派，而后竭吾一得，稍加增改，务使声律中于七始，倡和如同轍。既非鲁鱼莫辨，可称雅俗共赏。

在这集“乐府碎金”、“词家宝玩”中收入了《琵琶记》的多套曲词，以此与《九宫正始》中所收录的相应曲辞作一下对比，我们发现，二者曲文大致相同，有的甚至完全相同。曲文完全相同的，如〔啄木鹂〕：

《吴歙萃雅》：

听言法，教我凄惶多，料想他也应非是埋妒。他那里既有妻房，取将来怕不相和。但得他似你能捱把，我情愿侍他居他下。只愁他，程途上苦辛，教人望巴巴。

《九宫正始》

听言语，教我凄惶多，料想他也应非是埋妒。他那里既有妻房，取将来怕不相和。但得他似你能捱把，我情愿侍他居他下。只愁他，程途上苦辛，教人望巴巴。

象这样文字全相同的曲文，在《吴歙萃雅》与《九宫正始》中为数不少。曲文大致相同的如〈赏目〉出的〔念奴娇序〕。三支〔念奴娇序〕曲，前二支全部相同，后一支仅有个别字存在差异。曲文完全相同的前二支略，现仅引第三支加以对比：

《吴歙萃雅》

光莹，我欲吹断玉箫，乘鸾归去，不知风露冷瑶京？环珮湿，似月下归来飞琼，那更香雾云鬟，清辉玉臂，广寒仙子也堪并。

有的曲子与《九宫正始》相较，它们的差异仅仅表现在衬字上，而曲辞的实字部分则完全相同。比如〔二犯渔家傲〕曲，《九宫正始》在附注中注明出自“古本”，与《吴歙萃雅》所收的同一支曲子比较：《九宫正始》作“害羞的乔相识”，“负心的薄倖郎”，而《吴歙萃雅》没有那两个“的”字。多数曲辞的相同或相近，向我们证实：《九宫正始》所采用的《琵琶记》版本应与《吴歙萃雅》所利用的版本相近。当然，我们同时也注意到，在《九宫正始》与《吴歙萃雅》所共同引录的曲辞中也有数支曲子差异较大，比如〔风云会四朝元〕曲：

春闱催赴，同心带绾初。叹
阳关声断，送别南浦，早已成
间阻。漫罗襟泪渍，漫罗襟泪
渍，和那宝瑟尘埋，锦被羞
铺。寂寞琼窗，萧条朱户，空
把流年度。嗒，酩子里自寻
思，妾意君情，一旦如朝露。
君行万里途，妾心万般苦。君
还念妾，迢迢远远，也索回顾
也索回顾。（《吴歙萃雅》）

《九宫正传》

光莹，我欲吹断玉箫，骄
鸾归去，不知风露冷瑶京。环
珮湿，似月下归来飞琼。那
更，香鬟云鬟，清辉玉臂，广
寒仙子也堪并。

春闱催赴，同心带绾初，
叹阳关声断，送别南浦，早已
成间阻。漫罗襟泪渍，和那宝
瑟尘埋，锦被羞铺，寂寞琼
窗，萧条朱户，空把流年度。
嗒，酩子里自寻思，妾意君
情，一旦如朝露。君行万里
途，妾心万般苦。君还念妾，迢
迢远远，也须回顾。（《九宫
正始》）

在这支曲子中，差异主要体现在两句叠句上。《吴歙萃雅》“谩罗襟泪渍”与“也索回顾”两句都是叠句；而《九宫正始》无叠句，且最后一句为“也须回顾”。其他差异较大的曲文，便要属〈试宴〉出的〔红绣鞋〕曲（此曲的最后一句，《吴歙萃雅》作“沸笙歌，引纱笼，沸笙歌影里纱笼”；《九宫正始》作“沸笙歌影里纱笼，纱笼”），〈扫墓〉出的〔犯朝〕曲了。（此曲首句，《吴歙萃雅》作：“你如今疾忙去到京台，说张老的道去蔡伯喈，道你拜别人做爹娘好美哉”；《九宫正始》作：“你如今便回，说张老的道与蔡伯喈，道你拜别人爹娘好美哉”）

《九宫正始》与《吴歙萃雅》所引曲文对比的结果，向我们显示的是两种版本的接近。即使是有差异的曲文，也是同多于异；说明两者的版本同源。《九宫正始》引录的《蔡伯喈》曲辞既然与《吴歙萃雅》所选的曲辞表现出一致性，那么，《九宫正始》所引用的《蔡伯喈》传奇，便也不应是高明原稿本了。

《九宫正始》所引用的“元传奇”，并非全部是“原文古调”，从《九宫也始》与《吴歙萃雅》所共同引录的两支〔香柳娘〕曲中也可以得到说明。《九宫正始》在南吕过曲〔香柳娘〕曲牌下注云：“此调叠句非古章之格体，乃今人之变法，但宜从时可也”。而其下所引的《蔡伯喈》曲辞则是含叠句的。以此二曲与《吴歙萃雅》选入的两支〔香柳娘〕曲比较，发现两者几乎全同，包括叠句在内。《九宫正始》与《吴歙萃雅》在这一曲调上的一致，一方面说明《吴歙萃雅》所用的是不同于原本的明改本；另一方面则更证明了《九宫正始》所引用的《蔡伯喈》传奇也不是原本，而是经过明人修改，体现着“今人之变法”的本子。

《白兔记》是元末明初的又一著名传奇。《白兔记》的流传过程同其他传奇一样，体现为一个丰富与发展的过程。现有全本流传的共有四种：明成化年间北京永顺堂刻本、明嘉靖进贤堂刻本、明万历金陵唐氏富春堂刻本、明毛氏汲古阁刻本。此外，在曲谱及明代众多的散出集（选本）中也收有许多《白兔记》的曲辞。从情节与曲辞来看，上述四种刻本中，除明嘉靖进贤堂刻本现藏西班牙爱斯高亚圣劳伦佐图书馆，没有见到外，其他三种可分为两类：成化本与汲古阁本为一类，富春堂本为一类。从演出面貌来看，成化本代表了成化年间《白兔记》的舞台面貌，富春堂本及万历年间的诸散出本则体现着万历年间的演出情况。二者共同显示着不同时期人们不同的欣赏情趣。成化朝的观众，由于刚刚经过了元末明初的动乱，更关心的是人物的命运、人物的发迹变泰。作为这一时期的演出本，成化本只有二十二出，省去了那些与情节发展、人物命运关系不紧的场面，结构紧凑，在情节与科诨上体现着早期观众的爱好的。而万历朝，作为明王朝的发展时期，也由于文人对传奇创作、演出的趋尚，这一时期的演出，尤其是昆曲的演出，不仅关注人物的命运，而且对戏曲的抒情性与娱乐性，对曲辞的艺术性都有了更多、更高的要求。个别在以往的演出中被略去的场面，至此成为深受欢迎的散出。《白兔记》的〈游春〉出便是一个很好的例子。〈游春〉出由于不是剧中的重要场次，与剧情的发展关系也不密切，在成化本中是被省去的。但在产生于万历年间的大量散出集中，〈游春〉出却成为入选最多的一出。无论是昆曲选本，还是青阳腔选本都选录了这一出。如《玉谷新簧（万历38年刻本）》、《吴歙萃雅》（万历丙辰刻本）、《词林一枝》（万历刻本）都选录有〈游春〉出或其中

的〔梧蓼金罗〕套曲。即使是在情节与曲辞上都独树一帜的富春堂本《白兔记》，在〈游春〉出上也与汲古阁本系统表现出一定的一致。延及明末，天启三年（1623）刊刻的《词林逸响》、明末刻本《珊珊集》中也都收录了〈游春〉出。是否可以说：〈游春〉出在万历时，舞台演出也最为频繁？

就〈游春〉出的曲辞来考察，从蒋孝旧谱所引的〔金水梧桐花皂罗〕（沽酒谁家有），到《九宫正始》所引〔金罗红叶儿〕（沽酒谁家好），其间表现为一个在舞台演出中不断变化，并最终趋于一致的过程。

首先，在这种散出集、曲谱及刻本中，〈游春〉出曲辞表现出一定的规律性。《玉谷新簧》、《词林一枝》中所收录的〈游春〉出曲辞〔金索挂梧桐〕与富春堂本大体一致，但与汲古阁本系统仍有某种联系：

玉谷新簧：
你问酒谁家有，问
牧童，借问酒家何
处有，牧童遥指杏
花村。好新丰，青
帘风动，正好提壶
揭盒，缓步扶筇。
只饮得醉东风也
啰。携手共出庄门
外，听取西邻乐声
相送。（合）百年欢
笑，两情正浓，夫妻
谐老，琴调瑟美，
夫妻好似鸾和风。

富春堂本：
问酒谁家有，前
去问牧童。他遥指
杏园中。好新丰，
青帘风动。正好提
壶挈榼，缓步扶
筇。咱两个醉东风
也啰。双双共出庄
门，听取西邻乐声
相送。（合）百年
欢笑，两情正浓，
夫妻好似鸾和风。

词林一枝：
问酒谁家有，前村
去问牧童。那牧童
遥指在杏园中。好
新丰，青帘风动，
正好提壶携盒，缓
步儿出扶筇。咱两
个醉东风也啰。双
双共出庄门，听取
西郊外乐声相送。
百年欢笑，两情正
浓，夫妻好似鸾和
风。

其余诸本则又明显一致。且除蒋孝旧谱所收的〔金水梧桐花皂罗〕（沽酒谁家有）外，《吴歛萃雅》、《词林逸响》、《增定南九宫曲谱》、《南词新谱》的这支〔梧蓼金罗〕曲全同，《珊瑚集》所收此曲与汲古阁本全同（曲辞略）。

其次，我们再以《九宫正始》中引用的同一支曲子与上述种种本子所引，进行比较。《九宫正始》同样引用了〈游春〉出中的这支曲子，并且注明取自“元谱”。从宫辞来看，它应归入蒋谱、吴歛萃雅、汲古阁诸本所在的系统，但又不同于任何一本：

蒋谱	汲古阁（吴歛萃雅）	九宫正始
沽酒谁家有，前村问牧童，遥指杏花中。好新丰，青帘风动，正好提壶挈榼，那更玩无穷。咱两个醉春风也嘢。双双共伊出庄门，听取西郊乐声风送。和你百年欢庆，两情正浓，夫妻又恐怕如春梦。	沽酒谁家好，前村问牧童，遥指杏园（花）中。好新丰，清帘风动，正好提壶挈榼，那更玩无穷。咱两个醉春风也嘢。双双共出，共出庄门，听取西郊，乐声风送。（合）和你百年欢笑，两情正浓，百年谐老，两情正浓，夫妻正好，又恐如春梦。	沽酒谁家好，前村问牧童。遥指杏园中。好新丰，青帘风送。正好提壶挈榼，那更玩无穷。咱两个醉春风也嘢。双双共出，共出庄门，听取西郊乐声风送。（合）和你百年欢笑，两情正浓，百年谐老，两心正同，恩情又恐怕如春梦。

在上述的比较中我们看到，《九宫正始》中的此曲与蒋谱，与汲古阁本或《吴歛萃雅》所选，都有差异。当然，那是一种有

限的差异。在这有限的差异中，《九宫正始》表现出与汲古阁本或《吴歙萃雅》本的接近。也就是说，《九宫正始》中的此曲更多地接近〈游春〉出在万历及其后的面貌，体现的是〈游春〉出具有活跃的舞台生命后的形态。《九宫正始》对此出中〔金井水红花〕曲的采录，《九宫正始》中所收〈游春〉出曲辞与《吴歙萃雅》、《珊珊集》、汲古阁本诸本的接近，说明《九宫正始》所采用的《白兔记》版本并不是元本。

成化本作为现存《白兔记》的最早版本，虽与汲古阁本为一个系统，但却无论在语言上还是在形式上都更接近宋元南戏的早期面貌。成化本的语言朴质，本色、通俗，形式上不分出，也没有出目，而汲古阁本的文词则明显带上了增饰润色的痕迹，文字整齐；形式上，已如明代传奇的通例，分出，有出目。《九宫正始》共收录了《白兔记》传奇的五十七支曲子，以之与成化本及汲古阁本作一番比较，我们同样可以看到，《九宫正始》中所收录的《白兔记》曲辞更接近汲古阁本而不是成化本。《九宫正始》引用《白兔记》曲辞所依据的版本据曲后附注唯“元谱”及“古本”两种，约七曲。其他大多数曲文，则未言出自何本，或引自“古本”、“元谱”而未注，或出自别本，已不可知。这里，我们依次对《九宫正始》中注明出自“元谱”、“古本”的《白兔记》谱辞略加考察。首先，我们取《九宫正始》注明出自“元谱”的曲文与成化本、汲古阁本进行比较：

〔金罗红叶儿〕	〔金井水红花〕	
（九宫正始）	（汲古阁）	（成化本）
沽酒谁家好，前村	沽酒谁家好。前村	
问牧童。遥指杏园	问牧童。遥指杏园	无
中。好新丰，青帘	中。好新丰，清帘	

风送，正好提壶挈榼，那更玩无穷。咱两个醉春风也啰。双双共出，共出庄门，听取西郊乐声风送。（合）和你百年欢笑，两情正浓，百年谐老，两心正同，恩情又恐怕如春梦。

〔绛都春犯〕

（九宫正始）

同云布密，见四野尽是银装玉砌，迸玉筛珠。只见柳絮梨花在空中舞长安酒价增高贵，见渔父披蓑归去。（合）鼻中只闻得梅花香，要见并无觅处。

《九宫正始》注明引自“元谱”的这支曲又与成化本、汲古阁本都不尽同，都有所差异。《九宫正始》依据的“元谱”的本子既不同于成化本，也不同于汲古阁本。但是，从上述曲文来看，似也不会是元代的。首先，如前面所述，〈游春〉出盛于万历时期。《九宫正始》中收录的〔金罗红叶儿〕曲，作为〈游

风动，正好是提壶挈榼，那更玩无穷。咱两个醉春风也啰。双双共出，共出庄门，听取西郊乐声风送。（合）和你百年欢笑，两情正浓，百年谐老，两情正浓，夫妻正好又恐怕如春梦。

〔疏影〕

（成化）

彤云布密，见四野尽是琼妆银砌，崩玉筛珠。只见柳絮梨花，在那空中舞。长安酒价争高沽，见渔父披蓑归去。（合）鼻中只闻的梅花香，要见并无在觅处。

〔绛都春〕

（汲古阁）

彤云布密，见四野尽是银妆玉砌，迸玉筛珠。只见柳絮梨花，在那空中舞。长安酒价增高贵，见渔父披蓑归去。（合）鼻中但闻得梅花香，要见并没觅处。

春》出中的一曲，与汲古阁本的相应曲比较，惟合唱部分有异，倒是与蒋孝旧谱所收曲辞的差异更大。其次，就成化本、汲古阁本、《九宫正始》都具有的〔绛都春犯〕曲而言，三者之间虽都有差异，但汲古阁本与《九宫正始》似较接近。汲古阁本与《九宫正始》所引曲的差异，往往只是某句叠句，汲古阁本中多出的叠句，应是演出的痕迹，明传的结果。

其次，再以《九宫正始》中所收录的注明出自“古本”的曲子，与成化本、汲古阁本中相应的曲文作一下对比（选两曲）：

《九宫正始》	成化本	汲古阁本
〔玉抱交〕		〔玉交枝〕
伊休执见，枉伤悲，徒然泪涟。急急写下休书，目今与你磐缠。迟延少间吃大拳。披毛惹火烧身焰，莫待江心补漏船。	无	伊休执见，枉伤悲，徒然泪涟。急急写下休书，今日与你磐缠。迟延少待乞大拳。披麻惹火烧身怨。莫待等江心补漏船。
〔黑蛮牌〕	〔蛮牌令〕	〔蛮牌令犯〕
急急去报三公。女孩儿因甚出闺门，见五色蛇儿坠素青红。一步步赶来后影也无踪，见著后使奴心恐。女孩儿休得气冲冲。大贵	急急去报三公，报三公。女孩儿因甚出闺门？怪哉呵怪哉呵真个怪哉，见五色蛇儿坠，紫青红。一步步赶来后，赶来后影也无	急急去报三公。女孩儿因甚出闺门，怪哉怪哉真怪哉，见五色蛇儿坠紫青红。一步步赶来后，影也无踪。见着后，见着后使奴

人蛇穿七窍中。一 踪。见了后，见了 心惊。莫不是妖精
朝运通，九霄气 后此心惊。料莫是 把他缠定，女孩儿
冲。异日轩昂把妻 妖精把他缠，孩儿 休得气冲冲。大贵
子来封。 休得气冲冲。大贵 人蛇穿七窍中。一
人蛇串七窍中，一 朝运通，九霄气
朝运通，九霄气 冲。异日轩昂，把
冲。异日暄昂，他 妻子来封。
把妻子来封。

这两支曲文比较的结果，汲古阁本《白兔记》在总体上仍表现出与《九宫正始》的接近。尽管汲古阁本〔蛮牌令犯〕曲的“怪哉怪哉真怪哉”及“莫不是妖精把他缠定”两句，不仅《九宫正始》的〔黑蛮牌〕曲中没有，而且其在附注中还明确注明此二句为“古本”的宾白，今人误作曲辞演唱。但是，以宾白为唱辞，并不能作为说明一个版本是“古本”还是“今本”的依据，而只能说明两个本子的不同，说明它们对曲牌格律的遵守情况。况且，作为目前见到的《白兔记》的最早版本的成化本，这两句也是列在曲中演唱的。

在《九宫正始》所引录的《白兔记》曲辞中，有的在成化本中能够找到，有的则只在汲古阁本中有相应曲，而成化本中没有，如〔中吕宫过曲·麻婆子〕第四格（画烛画烛光摇映），〔南吕过曲·香罗带〕第三格（娘行你试听）等等。然而无论是成化本《白兔记》中有的，还是没有的曲文，《九宫正始》所引据的《白兔记》曲辞在总体上都表现出与汲古阁本一致的倾向，如〔仙吕过曲·番鼓儿〕即是。

如果说《九宫正始》中这些曲文所表现出来的与汲古阁本的一致，是由于成化作为演出本而有所删减的结果，是因为成化本中没有相应的曲文存在，那么，《九宫正始》、成化本、汲古

阁本共同具有的曲文的比较情况中又是如何呢？以下的比较结果告诉我们，即使在成化本与汲古阁本共同具有的曲文中，仍然是以汲古阁本与《九宫正始》更为接近。《九宫正始》与成化本、汲古阁本共同收录的《白兔记》曲辞有二十八支，在这三十八支曲文中，明显与汲古阁本接近的就有十二支，如〔仙吕过曲·醉扶归〕第三格：

成化本	《九宫正始》	汲古阁本
怕兄嫂，怕兄嫂， 成孱愁。只得到此 少香酒。你夜来做 事不依奴口，你先 在瓜园埋尸首。夫 妻们恩爱，逐与水 东流。	怕兄嫂成孱愁，慌 忙到此少了香和 酒。又没资财与奴 收留，夜来做事怎 不依奴口，谁人知 道我心忧。	怕兄嫂成孱愁，慌 忙到此少了香和 酒，又没资财与奴 收受，夜来做事不 依奴口，谁人知道 我心忧。

这种曲辞的相近再次说明它们所据版本的接近，或所据版本流行时间的接近。

关于《九宫正始》所引曲辞与汲古阁本《白兔记》曲辞的相近，历来的认识是一致。

《九宫正始》中收录了元传奇《刘知远》五十多支曲文，汲古阁本中保留了其绝大多数的曲文，仅字向上偶有差异，说明它还比较接近早期的演出本。

（《中国戏曲通史·第三章·第二节》）
俞为民在他的《南戏〈白兔记〉的版本及其流变》（文献1987.1）一文中，在以成化本、汲古阁本与《九宫正始》所引“元本”进行比较后，也认为，“从全本来看，汲古阁本接近元本的曲调比成化本多。”可见，汲古阁本与《九宫正始》所选曲辞在总体上的—致，已早为研究界所公认的事实。而且，

关于汲古阁本的经过后人润饰，也已是为研究者们所注意的。

尽管论者对成化本与汲古阁本的关系意见不一，但却都肯定了汲古阁本的经过后人润色，或成化本的曲辞更接近宋元旧本的面貌。既然成化本《白兔记》的曲辞相比之下更加通俗、本色，更接近宋元旧本，既然成化本在形式上更反映了早期南戏的面貌，那么，与汲古阁本——在形式语法上显示着成熟的——相近的《九宫正始》所选用的《白兔记》版本，看来是不应早于成化本的了。《九宫正始》所依据的《白兔记》版本因而也不会比成化本更接近宋元旧本了。

《九宫正始》与《吴歙萃雅》的对比，《九宫正始》与成化本、汲古阁本等《白兔记》版本的对比都说明着一个事实，即《九宫正始》做为谱例而引录的传奇曲辞，有不少是与明本更接近的。或者说，在这众多标为“古曲”、“原貌”的作品中，有许多是经过后人修改的。而且，《九宫正始》中标示“古本”“原本”也实在是一个值得重加考订的问题。《九宫正始》在附注中曾称“原本拜月亭”（〔中吕宫过曲·渔家雁〕附注），但众所周知，《拜月亭》是一民间集体创作的传奇，是无“原本”可言的。称“原本拜月亭”，不但不能加强《九宫正始》中所称古本、原本的可信性，相反，却只能加深人们对《九宫正始》所称“原本”的可靠性的怀疑。如果说“古本”“原本”所指为一，那么这种用法的含混，也足以使人对《九宫正始》引用材料的严密性产生疑问。

当然，我们并不是说所有这些“古曲”都是假的，其中有些曲辞确实反映了早期作品的原貌，徐于室、钮少雅手中也确实存有一些早期的抄本。如张大复在其《九宫十三摄南曲谱》卷首的《谱选古今传奇散曲集总目》^⑤中曾有所记载：

五。《唐伯亨》下注：“此本从里丈钮少雅处假来，

前明内府官钞也。”

《席雪餐毡忠节苏武传》注：“与前《牧羊记》不同，今多混为一。此亦钮丈所假。”

《开封府风流合三十》注：“此亦钮丈钞本。”

可见徐于室、钮少雅二人是存有不少有价值的资料的，但这些抄本的年代，却很难确定。

曲谱的制作是戏曲发展到一定阶段的产物。曲谱的产生是为了满足现实中传奇创作的需要，制定曲谱的目的则是在规范化中为现实服务，所谓“滥于曲而谱概之”（王骥德《曲律·叙》）。《九宫正始》同样是这样一个社会条件下的产物。《九宫正始·姚思序》言：

夫古乐之不可得而闻，与古人之不可得而见，古治之不可得而复，非独其势使然，亦由理应如此。为吾党者，宜在今言今。盖自宋始有院本，金元从而广之。杂剧之行，人怀苍璧，家蓄玄珠。及明尤备，作者倍出，相望若林。才大者或难于制伏，华盛者多昧其本原。初则忽于填词，继乃讹于演唱。不有忧者，谁挽其流？不有明者，谁绳其过？……

可见，《九宫正始》的成书是为了纠正演唱及创作中的错讹。这种现实的目的，这种对演出及创作的关注，决定了作者在修谱时不可能照搬古曲，而只有使古曲有条理化，才能达到作者强调音律的目的。

《九宫正始》写定于清初，距元代已经整整地隔了一个朝代。经过近三百年的沧桑变化，《九宫正始》的作者虽然宣布自己得到“元谱”及古本，虽然广征博求，力求古曲，但是，作为戏曲，作为在红氍毹上不断获得新生命的戏曲作品，时间就意味着变化。对《九宫正始》的初步考察告诉我们，《九宫

正始》所凭据的“元谱”，在产生的时间上尚值得讨论；所引用的“元传奇”也并非全部是古本原文。对《九宫正始》作出科学的、符合实际的判断实在是一个值得我们很好地探讨的问题。因此，我以为，在对《九宫正始》进行全面、认真的考察前，轻易地以《九宫正始》作为论证问题的出发点，是很成问题的，也是不可取的。

〔注〕：

① 王古鲁在其《国立北京图书馆所藏之蒋孝旧南九宫谱》（《中国近世曲史·附录一》）中，在比较《旧编南九宫谱总目录》与所收谱辞前之曲牌名之差异时，在（二）条（甲）项（A）款中指出：“凡《总目录》中曲名下注‘重’字者，谱中不收曲辞，且题目亦不载。”并以此点与另两点并举，认为“均为有系统的省略或增出，殊难断为笔误或脱漏，此颇值我人注意者也。”又据蒋谱的成书，“断定此书之《总目录》，原为陈、白二谱中之《南九宫谱》，蒋氏于每调各谱一曲时，具有几种理由，而作此有系统的省略及增出，但存在旧谱面目，未撰新目，以致发生《总目录》与所谱曲辞不相符合之现象欤？”

② 关于高明的卒年，一说为至正十九年（1359）。根据是《吴越所见书画录》收入的高明题陆游《晨起》诗卷，署名“至正十三年夏五月辰壬永嘉高明谨志于龙方”，并有余尧臣题跋：“越六年而高公亦以不屈权势病卒四明”。由此推算为至正十九年卒。但光绪《余姚县志》卷三保存有高明至正二十年写的《余姚州筑城志》，光绪《慈溪县志》卷十五记载高明至正二十一年还为人写碑文。据此则余尧臣的说法也可能是错误的。

③ 转引自钱南扬《论明清南曲的流派》（南京大学学报第8卷第2期）