

《风月锦囊》摘汇本《蔡伯皆》考

黄仕忠

《风月锦囊》是重刊于明嘉靖癸丑年（三十二年；1553）的一部戏曲总集。今存西班牙爱斯高里亚圣劳伦佐图书馆。内题云：“汝水云崖徐文昭编辑，书林詹氏进贤堂梓行。”其中收录有《琵琶记》文字。由于此本为今存最早的《琵琶记》的刻本，以渊源论，仅晚于陆抄本之底本，即原刊于弘治间的《元本蔡伯喈琵琶记》，故其价值尤为引人注目。

锦本所摘《琵琶记》，其目录作“一卷蔡伯皆”；内文正题作“新刊摘汇奇妙戏式全家锦囊伯皆一卷”。可知此集原属“全家锦囊”，詹氏重刊时，方将其版归入此“风月锦囊”。后者偶尔得传，而前者几淹没无闻。

此本以戏文主角作戏名，这是早期戏文的惯例。明中叶以后，如王世贞等人提及《琵琶记》，多简称作“伯喈”。锦本“喈”作“皆”，系俗刻省写。陆贻典抄本于“附录”中说：“元本伯喈多作伯皆。”明蒋孝《旧编南九宫谱》引《琵琶记》曲文，均作题“伯皆”；广东潮州出土抄本《琵琶记》，万历五年唐对溪富春堂刻本，书名亦作“蔡伯皆”。可知这种省写已为人们接受。也有论者以为“伯皆”非“伯喈”之俗写，“而伯喈倒是后人张贴的‘冒牌商标’，则本事千古之谜，倒由此而断”。即认为原来的本事与蔡邕字伯喈者无涉，别是一“伯皆”而附会到蔡邕身上，故可破“厚诬伯喈”之说。其实，这种说法本身也是牵强附会的。因为锦本所录“书馆相逢”出曲文，其上栏所

刻之二图即作“牛氏见伯喈”、“伯喈拜谢赵氏”，作“喈”而不作“皆”。故可知确为省写，别无深义。

明代嘉靖前后，是南曲戏文活动与变化最为激烈的时期。从明初至此，已达百年，观众的审美趣味必然会有很大的改变；随着北曲的衰落和南曲地位的上升，观众的喜爱也与他们改造南戏以适合其趣尚的要求结合在一起。南戏便日渐传奇化了。并且，从音乐到表现，也都正在发生着变化。源出于宋元的作品，必须脱胎换骨，以适应新的时代和新的观众的趣尚与需求。这是众多的宋元戏文在经历了这一时期之后，大多出现了与“古本”相区别的“时本”的原因。而未能及时应变者，也即是缺乏“当代价值”而未被改编者，便悄然从戏曲舞台上隐退，从戏曲选本中消失，只能在蒋孝、沈璟等人的曲谱中，尚有零星的曲文以“旧传奇”的标注，供人们凭吊了。而《风月锦囊》所录者，正是这种大变动之中，一部分“古脉”尚存的戏曲文本的最后一幅写真，其后便是另一番景象了。

按，“戏式”，即舞台演出的样式。锦本《伯喈》，即是按当时舞台演出本而“摘汇”的。《琵琶记》全剧一般称四十二出，锦本共摘引其中三十四出的曲文。所摘者应是当时舞台表演中的“精彩唱段”；而未摘者，当是舞台演出中可演可不演的或者已经被删削不演的内容；锦本又有标“新增”字样的曲文，则是锦本摘汇的当时，由艺人或文士增入并且已被搬上舞台的文字，其中有些“新增”的内容已为晚明刊本刊入正文而成为定本中的文字（这在锦本《荆钗》、《拜月》等戏有较多的例证）。这说明明人的改造是一个渐进的过程。这类“新增”和改动，在当时也是一种“创新”，因而为其他戏班所仿效，为后出的刊本所采纳。当积少成多的改动到某一时期经过某一改定者的“再写定”时，一种新的通行本便诞生了。它既有“古本”作依据，因为有些改动前已有之；又有“托古以改制”作依托，即标称别得

“元本”或“古本”，便反称真正依宋元旧本传演者为非，须得以他的“古本”为标准才行。可谓乱轰轰你方唱罢我登场。既然宋元戏文已不可能原封不动地演出，以娱乐和教化明代的观众，则依照明代观念而改造的新本子登场也是顺理成章的事了。它对于宋元旧本虽然是“歪曲”，但对于明代观众，却是一种主动积极的“改编”和“再创作”。只是这种“再创作”对于其他南戏或许容易奏效，对于《琵琶记》这也许还是失大于得。因为，“再创造”者的理解过于肤浅了。

锦本《伯皆》所未摘的曲文，多与题旨关系不大，如引子及套曲的后半部分。但也有一些未录的曲文颇值得注意。

“吃糠”一出，其中〔孝顺歌〕四曲，被公认为是《琵琶记》中最优秀的文字。故有高则诚填词到“糠和米本是两倚依”句时，桌上双烛交合的传说，留下“瑞光楼”的遗迹（见嘉靖《宁波府志》）。但奇怪的是，锦本只摘录了第四支“这是谷中膜”，而前面的三曲，竟然一字未录！同样的情况也出现在潮州出土本《蔡伯皆》中，该本保留了第一支“呕得我肝肠痛”及第四支，而中间“糠和米本是两倚依”及“思量我生无益”二曲却删去不演。如果说锦本还可以说是“摘汇”而省略的话，那么出土本却确实是删削；这反过来可证锦本并非省略，而是它所据的“戏式”底本，就已经不演此数曲了。两本均是如此，与其说是艺人们和徐文昭眼光欠佳，不如说曲文的典雅化倾向在当时尚不严重，人们关注的是本色和剧情的快速转换。因为这四曲当中，中间二曲纯是抒情，惟有最后一曲方与剧情转换紧密不可分。由此可见，压缩纯抒情的曲文，删除与剧情转换关系不大的曲文，改变独唱易于沉闷的情况，促使剧情快速发展，以保障某一单位时间内演毕全剧，大约是当时舞台演出的一般法则。

细看锦本摘录的情况，原计划应是到“张公遇使”出，亦即俗称“扫松”出之“亲的爹娘死不值得你一拜”句为止。但由于

尚留有部分空白的版面，弃之不刻又未免可惜，所以先录了“一门旌奖”出的下场诗，再录该出正文〔六么令〕“凡五首”，遂使下场诗先录而曲文后录。就是说，按编摘者原来的计划，只摘到“扫松”出为止；而这计划的依据，可能当时的演出就是到此结束的，现在多摘的数曲，只是版面有空余的情况下的“补白”。

从锦本未摘的八出看，它们除“风木余恨”出外，都属于过场戏。可能在当时的演出中，它们即已被压缩不演，以缩短演出时间，而另以数语交代了事。故其曲文不入“奇妙”之列而未被摘录了。例如潮州出土本《蔡伯皆》中，“奉旨成婚”出就未全演，而只以牛相遣媒数语带过。所以锦本未摘与否，虽不能说“原本”即无，却可证当时舞台演出之所无。借助锦本和出土本，我们可以考见嘉靖时期《琵琶记》演出的情况。

锦本标明“新增”的有“临妆感叹”出〔青（清）江引〕四支；“乞丐寻夫”出“想真容未写泪先流”和“画得粉妆就”二段。按“想真容”二段并见于《词林一枝》卷三、《乐府玉树英》卷一及《群音类选·北腔类》。作“双调新水令”套曲，曲牌分别作〔新水令〕、〔驻马听〕、〔雁儿落〕、〔叠字锦〕、〔清江引〕，语句略有出入，当是后者袭用时复有改动。它在上述选本中已堂而皇之地作为正文的一部分了。它无疑曾被用于演出，只是由于文字较稚拙，未被通行本吸收而已。

锦本较陆抄本为多的是“尾声”曲。分别见于“南浦嘱别”、“临妆感叹”、“官媒议婚”、“强就鸾凰”、“宦邸忧思”等出。其中有三支已见于潮州出土本与通行本，但“临妆感叹”出之“一从别后知甚时，我勤把双亲来待奉，专等儿夫还故里。”与“宦邸忧思”出“之千思想，万付量，几时得见我爹与娘？烧一炷明香答上苍。”则仅见于锦本和北京图书馆所藏之《蔡中郎忠孝传》。按：凌濛初在其所刻《琵琶记》之“南浦嘱别”出批云：

“时本增尾声云：（略）语皆重复不称。不知谱云：每牌名各二只者，俱可不用尾，且后有吊场，此正不必。益信古本之为确也。今人于古曲不用尾者，俱妄增。如《拜月》、《金印》及本传〔高阳台〕之类，不少流传已久，必有反疑其缺者。”在“官媒议婚”出又批云：“此后诸本增尾声云：（略），不知此调不拘二曲、四曲、六曲，皆不用尾声，反谓‘无尾者欠结果’，妄续貂以訾高先生，冤哉！”但这种增尾声的情况大约也是由来已久，锦本及通行本都有所承袭。因为《琵琶记》全本文字过长，明代戏班恐怕很少是照原本一字一句地演出的。如出土本就多有删削，锦本摘汇时所据的“戏式”本大约也是这样。而删削的结果，却有可能使“无尾者欠结果”，需要另外增加尾声，以便于演出；长此以往，则这种新增的尾声也变得不可或缺了。锦本独多二支尾声的情况，说明这种增入尚未定型，故通行本的祖本在写定时也是有所取舍的。

此外，锦本据以摘录的“戏式”本，对《琵琶记》的情节转换作了若干补充、修订。如“拐儿给误”出〔雁渔锦〕增夹白云：

“（生白）前日在朝中闻知河南开封府陈留县进一饥荒表，乃就是家乡呵，（唱）闻知饥与荒 只怕捱不过岁月难存养。（白）朝中董卓弄权，吕布虎牢，因此难通书信。……”这是对中状元入相府而竟不遣一仆回去之类的“漏洞”的补救。这段夹白亦见于《乐府玉树英》及一些青昆曲选本。看来对《琵琶记》多“疏漏”的感觉，并不始于晚明戏曲批评家，至少明中叶之前，人们就对此有所感受，并有所补救了。例如潮州出土本也在“丹陛陈情”出补出“奈臣已有糟糠配”句，也是为这位未能尽孝的孝子作“开脱”的。

在现存明人的《琵琶记》刊本中，锦本是最早的一种（清陆貽典抄本之底本虽早于锦本，但它已非原刊，而系过录本。巾箱本刊刻时间未明）。锦本的价值于此可知。但也由于锦本系海外孤

本，其中之戏曲新材料又十分丰富，有些学者在惊喜之下，未免失却了冷静，以至过分夸大了锦本的作用。例如有一种观点把锦本的初刊时间大大提前到永乐年间，甚至更早，似乎只要将锦本时间推前，其价值便能不证自明了。其实不顾事实而一味将初刊时间提前，只会搞乱了序列，对于务实的研究带来妨碍。因为锦本已经摘引了叙写发生在正德十五年王阳明平叛事的《宁王》戏文，以及沈龄为杨一清七十寿辰而于嘉靖四年作的《还带记》。故从锦本所录的戏文文本材料看，它所据以摘录的大约是明嘉靖中前期的舞台演出本。同时，锦本的初刊与重刊的时间相去不会太远。因为它并非是一种供发思古之幽情的东西，而是依时下流行之戏而为观众读者提供一个“精彩唱段”的汇选本而已。这是一种书坊迎合时俗以射利的刊本。但也正因为这一点，它毫无遮掩地为我们提供了当时演剧的第一手材料，对了解嘉靖时期的戏曲演出情况，价值巨大。

对锦本的偏爱，也会导致比较中的失衡。例如有的论者在比较锦本与陆抄本的异同时，不是探究其间差异，以寻求其原因，而是以简略的例证，在未充分注意其他版本的情况下，便匆匆宣称锦本优于陆抄本。大约是因为陆抄本已有定评，而说锦本优于陆抄本，更能显示锦本的价值吧。

将锦本与陆抄本、通行本进行比较，一方面我们可以看到锦本与陆抄本的同一性；另一方面，还可以看到，锦本已经在许多地方开通行本的先声了。

锦本与陆抄本其实是同源的。这可以从它们某些特有的共同点及“共享”的错误得到证明。如第五出 陆抄本“孤冷”，锦本作“孤冷”，钱校本据别本校作“孤另”，其实“冷”是“冷”之讹，而“冷”与“另”、“零”音同义通，当从锦本。第二十四出陆抄本“那更钗梳首饰典无有也”，“有”字，锦本同；钱校本以为“有”字失韵，据《九宫正始》引改作“存”；

而通行本亦作“存”。第三十出〔称人心〕“想你爹不肯么？”陆抄本与锦本均作大字曲文，实不合曲律，同误，而巾箱本、凌刻本、通行本均作小字白文。这种连错误都相同的情况，可证其“同源性”。故两本总体上相对一致，而异于通行本，是十分正常的。

但另一方面，在某些地方，锦本与通行本也有一种同源性。因为一些明显属于依据明人观念而作的改动，在锦本中也已经出现了。对于尾声的情况已如前述。兹依各出序次再略作举例（以汲古阁本作通行本的代表）：

第五出，〔江儿水〕第二曲，陆抄本“八十岁父母如何展”句，“如何展”三字，锦本、汲本均作“教谁看管”。按钱注云：“展，省视之意。”此当是原词过僻而改。又本出陆抄本、凌刻本均无下场诗；而锦本同汲本均有下场诗四句云：“才斟美酒泪先流，郎上孤舟妾倚楼。片帆渐远皆回首，一种相思两处愁。”凌本有批云：“凡〔鹧鸪天〕后，不得用落场诗。俗添者谬。”

第十九出，锦本〔夜行船〕曲，同汲本；而陆抄本、凌本作〔玉井莲后〕，其曲并见旧谱、沈谱、《九宫正始》引录。

第二十六出〔五更转〕曲，“罗裙裹来难打熬”，陆抄本、凌本同；锦本、汲本作“麻裙”。按“罗裙包土”一词，已见于元人杂剧引用，明人以“罗”字太过富贵气，而五娘应是披麻带孝，故改作“麻裙”；又下文三十四出〔啭林莺〕曲中两“罗”字，三十六出〔赚〕第二曲之“罗裙”，锦本与汲本一样，均作“麻”。

第三十出“老人衣冠”句，陆抄本、凌本同；锦本与汲本同作“老人桑榆”。〔醉太平〕曲，陆抄本“纵归来已晚，归计无暇”两句，锦本、汲本作“纵归去，晚景之计奈何？”

第三十五出，〔醉扶归〕第二曲，“彩笔墨润鸾封重，只为玉箫声断凤楼空”两句，陆抄本、凌本同；锦本、汲本均作“我

虽然词源倒流三峡水，只怕他胸中别是一帆风”。

第三十六出，旦唱〔山桃红〕“不信看你爹，看你娘，比别时尚兀自形槁枯也”，陆抄本、凌本同；锦本、汲本作“是我葬你爹，葬你娘，独把坟茔造也”。贴唱曲“逼为东床婿，怎行孝道？”陆抄本、凌本同；锦本、汲本作“相公，你也说不早。况音信辽杳”。按此后二句的不同处理，反映了伯喈应负责任的不同看法。明人意中，是伯喈“畏牛”不早说的缘故，才有此种改动。

上述例证，说明在锦本的时代，明人已经对《琵琶记》的个别字句及局部细节作了修改，注入新的理解。锦本和汲本的这种一致性例证，还说明这些改动在当时已经为观众所接受，成为作品的正式组成部分。这表明，通行本的写定者并非纯凭己意而改造，而是把他当时能够见到的、已经为观众所接受了的、并且为演员所遵循的那些改动，吸收到他的写定本中来。故既有“古本”作依托，又有一种新的理解下的统一性，还经过舞台实践的检验，因而能获得观众的认可。这是通行本能够在晚明获得流行的保证。而锦本，也成为我们了解从陆抄本底本向通行本转换过程的一个最好见证。

此外，锦本一个值得注意的特点，是它的“合（合前）”的运用较多。

第十五出〔神仗儿〕曲末二句，锦本作“（合）遥拜着赭黄袍，遥拜着赭黄袍”。他本均作生连唱。

第二十一出贴旦唱〔满江红〕曲末二句，锦本作“（合）是炎蒸不到水亭中，珠帘卷”。汲本作“众”，陆抄本、凌本作贴连唱。

第二十二出，〔歌儿〕（陆抄本作〔哥儿〕，汲本作〔青歌儿〕，沈谱订作〔望歌儿〕）四曲，其一、三曲末二句锦本作“（合）三载相看甘共苦，一朝分别难同死”。其二、四曲锦本作

“（合）怨只怨蔡伯喈不孝子，苦中苦赵五娘辛勤妇”。他本均作旦或外连唱。又〔逻辑里坐〕三曲，第一曲各本均作旦唱全曲，惟锦本末二句作“（合）已知死别在须臾，更与什么生人做主？”（此处惟《蔡中郎忠孝传》与锦本同。）

关于《琵琶记》的“合”，钱南扬先生在其校注本第二出〔宝鼎儿〕注36中说：“‘合’字有二义：一谓同唱，如此处的‘合’字；一谓‘合头’如下曲〔锦堂月〕的‘合’字。戏文中的过曲，一般连用二支以上，而最后几句相同的，称为‘合头’。在上曲合头上注一‘合’字，下曲不再重出，仅注‘合前’二字，意即谓‘合头同前’。合头往往同唱时多，然也有独唱的。”同样的意见也见于钱氏的《永乐大典戏文三种校注》中。钱先生似乎被“合”为场上所唱这一先入之见所蒙蔽了。因为“合”的原义即是同唱、齐唱、合唱，而且必须是二人以上方可称“合唱”。但《琵琶记》的“糟糠自厌”出，仅旦角一人在场，而〔山坡羊〕曲末尾四句却标有“合”及“合前”，故钱先生曲为之解云：

“然有时也有独唱的。”其实早期南戏的“合”都是由后台帮腔合唱或场上主要角色以外的演员与后台同唱的。这一特点后来在弋阳腔中得到了发扬光大。《琵琶记》的旦角一人在场而标的“合”，便正是后台帮腔合唱的最好说明。早期南戏中有后台帮腔特征，这在叶德均《五大声腔考》中已经提出，见《戏曲小说丛考》，中华书局，1979年版，只是未引起人们的注意；后来何为在《南曲的“合唱”》一文中也作了揭示，参见《戏曲研究》创刊号，1980。张庚等主编的《中国戏曲通史》上册采用了何为的说法。其例证便是《张协状元》第三十二出〔雁过沙〕四曲之末二句“（后低声）被人笑嫁不得一状元。（合）被人笑嫁不得一状元”。以后台帮腔合唱唱出胜花的心事。但是他们只把这种帮腔合唱看作是特例，而仍依传统说法把帮腔合唱的发明权归于弋阳子弟，以至事实真相仍然被遮蔽着。对此我在《和、乱、趋、

送、艳与戏曲帮腔合考》（《文献》1992年第2期）、《戏曲帮腔合唱之渊源与流变》（《艺术百家》1991年第4期）二文中作过讨论，此不赘述。

上引锦本较他本为多的“合”例，也可助证“合”之为后台帮腔。如十五出之例，若作场上同唱解，则“遥拜”云云，便与末角口吻不合；若依钱注作生角独唱解，则不如径作“生”。明其为后台帮腔，从生角的口吻以渲染，便豁然贯通。二十二出之〔歌儿〕诸曲亦然。若作场上合唱，此时惟旦、外在场，旦角不得唱“苦中苦赵五娘辛勤妇”之句；若仅为外“独唱”，则不必标作“合”。如果说上一例还可能使人怀疑是否有讹误，此四曲均如此，便可证其非讹误了。又〔逻帐里坐〕曲之“合”，是直抒旦角胸臆，外不得唱。此二例也可证在锦本所据的“戏式”搬演本中，“合”确实是后台帮腔合唱。

对《琵琶记》来说，“合”是场上合唱抑场外合唱，不仅表现为演出方式的不同，而且涉及到对人物的评价和对作品的理解。如李卓吾评本在“中秋望月”出〔念奴娇序〕“孤影”曲“（合）惟愿取，年年此夜，人月双清”句下批云：“此‘合’若出蔡生之口，则真不孝薄幸人矣。不通。”明乎其为场外帮腔，则原自可通。又“南浦嘱别”出旦、生唱〔沉醉东风〕二曲，末三句作“（合）为爹泪涟，为娘泪涟，何曾为着夫妻上意牵？”此时仅旦、生二角在场，若作场上合唱解，则此“合”系夫妇二人声口，却直说不关夫妻之情，未免强调孝而抹去夫妻感情，故五十年代有评论者以此为据，责难高则诚“赤裸裸地”宣扬封建礼教。但明乎其为后台评说夫妇情状若斯，则并无抹煞夫妇情感之事。高则诚原本就充分注意到了这种自述与他述的细微之处，并在戏中多处运用。但后人不知南戏之有后台帮腔合唱之法，遂致误解了作者之文心。盖南戏发展到明中叶以后，昆山腔经魏良辅的改造，“体局静好”，“调用水磨”，一变早期南戏以鼓为节，

一唱众和，其调喧的特点，而晚明以后，熟悉昆山腔的批评家便以为向来如此，反以为一唱众和只是“弋阳恶习”而已，即如李卓吾（一说李氏评本系假托），也已是不甚了了。

作者工作单位：广州中山大学古文献所

（本文责任编辑：冯惠民）

杜牧《上宰相求湖州三启》之次第

杜牧《樊川文集》卷一六《上宰相求湖州第一启》、《第二启》、《第三启》的次序窃以为误。

《第一启》没有提到“湖州”，既然“上宰相求湖州”，而第一封信竟通篇未予提及，于情理不合。《第一启》之末云，“词语烦碎，频于尊重”，“频”字似非第一封所宜言。《第三启》之首云：“某去岁闰十一月十四日，辄书微恳，列在长启，干黷尊重，乞守钱塘，以便家事。自叹精诚不能上动相公，不遂于便。”如《第一启》、《第二启》为先，则《第三启》大可不必如此细说了。

其实，这三启的正确时间顺序应是：《第三启》——《第二启》——《第一启》。也即是与文集中次序正相反。

《第三启》开头即提及去岁乞守钱塘事，直承《上宰相求杭州启》（《文集》卷一六）。求杭未遂，转吏部员外郎，《第三启》于此亦有交代。《第三启》云“再干尊重”，正是对于《求杭州启》而言；又云“湖州三考，可遂此心”，明确提出湖州之请。因此《第三启》应是求湖州的第一封信。《第二启》在三《启》中最长，其主要部分则是对《第三启》中“伏以病弟孀妹，因缘事故，寓居淮南”及“伏念骨肉悉皆早衰多病，常不敢以寿考自期”两点的解释。《第二启》再次提出“湖州三考，可遂此心”，又云“再书恳迫”、“重此告诉”，“再”、“重”是相对于第一封信而言的。这样，《第一启》所谓“频干尊重”于理方通，而且用不着再提“湖州”了。三封信次序之颠倒恐怕是裴延翰编次时候的疏忽所致。

• 凌文生 •