

南戏《白兔记》的版本及其流变

俞为民

南戏《白兔记》是我国古典戏曲史上著名的《荆》（《荆钗记》）、《刘》（《白兔记》）、《拜》（《拜月亭》）、《杀》（《杀狗记》）宋元四大南戏之一，在戏曲发展史上具有很高的地位。但由于戏曲剧本既可作为舞台演出本，又可作为案头欣赏的文学读本，故一些早期的南戏剧本在长期的流传过程中，多经改编。一方面各种戏班在演出过程中根据各自的演唱特点对原作作了更改；另一方面，书贾为了招揽读者，扩大销路，往往标榜新编，也要对原本加以改编。《白兔记》也不例外。《白兔记》流传至今，出现了许多不同的版本，本文欲对《白兔记》的版本流变及前人的改动情况作一个粗浅的探索。

一、《白兔记》版本存佚概况

根据现存的有关资料，我们还可考见《白兔记》在元明两代约有十二种版本。这十二种版本的流存情况大致可以分为全本流存、尚有佚曲不见全本、只见存目全本已佚等三大类。

其中尚有全本流存的共四种：一是明毛氏汲古阁刻本，题名《绣刻白兔记定本》（以下简称汲古阁本）。二是明成化年间北京永顺堂刻本，题名《新编刘知远还乡白兔记》（以下简称成化本）。三是明万历金陵唐氏富春堂刻本，题名《新刻出像音注增

补刘智远白兔记》（以下简称富春堂本）。四是明嘉靖进贤堂刻本，题名《全家锦囊大全刘智远》（现藏西班牙爱斯高亚圣劳伦佐图书馆）^①。

尚有佚曲而不见全本的约有五种：一是《南曲九宫正始》所引录的元本，题作《刘智远》。《南曲九宫正始》的编者钮少雅和徐于室虽然都是清代人，但由于他们编撰曲谱的态度严谨，在选收曲调时，能实事求是，探根寻源，故多引录古本南戏的一些曲调作为范文，如编者在卷首《臆论》中云：“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，原文古调，以为章程，故宁质毋文。间有不足，则取明初者一二补之。至如近代名剧名曲，虽极脍炙，不能合律者，未敢滥收。”因此，在《南曲九宫正始》中保存了许多古本南戏的佚曲。《南曲九宫正始》共引录了元本《白兔记》五十七支佚曲。这五十七支佚曲一是直接引自元本，因元本在钮少雅编撰《南曲九宫正始》时还流存，而且钮少雅还亲眼看到过它。如册六〔莺啼御林〕引录元本“随车缟带逐乱飞”一曲，曲下注云：“此调《沈谱》以其末三句拟作〔黄莺儿〕，故总题曰〔莺莺儿〕，或又总题作〔啼莺儿〕，亦谓末犯是〔黄莺儿〕也。余今按从古本原题正”。又册八〔玉抱交〕引录元本“伊休执见”一曲，曲下注云：“此系古调，原文按古本《刘智远》”。二是转引自元代天历年间的《九宫谱》和《十三调谱》。如册一〔绛都春犯〕引录元本“同云布密”一曲，曲下注云：“此调之合头而犯〔疏影〕，乃《元谱》之原题”。又册八〔金罗红叶儿〕引录元本“沽酒谁家好”一曲，曲下注云：“此调俗名〔金井水红花〕，‘井’字无谓，后时谱改作〔梧蓼金梧〕，遗却〔江儿水〕矣。按元谱原题乃〔金罗红叶儿〕”。

《南曲九宫正始》所引录的这五十七支元本佚曲同今存各本中相应的曲文比勘，多有出入。如册七〔黑蛮牌〕引录元本“急

急去报三公”一曲，此为汲古阁本《牧牛》出（成化本为第五出^②）曲文，但汲古阁曲牌作〔蛮牌令犯〕，成化本作〔蛮牌令〕，且曲文比元本多“怪哉怪哉真怪哉”（成化本作“怪哉后怪哉后真个怪哉”）和“莫不是妖精把他缠定”（成化本“莫不是”作“料莫是”）两句。《南曲九宫正始》在曲下有注，云：

“此《刘智远》古本，其第二句之下有‘怪哉怪哉’四字，及第六句下之‘莫不是妖精把他缠定’句，皆系宾白，今人皆以其列在曲中唱之。”可见汲古阁本和成化本的那两句曲文皆为后人所增衍。再如册四〔红绣鞋〕引录的元本“兄嫂用计施谋”一曲和册八〔月上海棠〕引录的元本“听诉剖”一曲，从这两支曲文的内容来看，当为汲古阁本《送子》出（成化本为第十六出、富春堂本为第二十八折）的曲文，但查汲古阁本、成化本和富春堂本，皆无相应的曲文。而且通过《南曲九宫正始》所引的元本佚曲，还可以看到元本与今存各本在剧本规模上也有出入。如册四〔剔灯花〕曲下注云：“按〔剔银灯〕第二句仄煞者居多，平煞者亦尽有，比如元传奇《刘智远》第十二折此调云：‘闲时节三言两语，从此后一笔勾除’。又第十三折云：‘当答谢瓜园中土地，劳守着宝剑兵书’。以此类推，他处可知。”其中“闲时节”二句是《说计》出曲文，但汲古阁本为第十一出，成化本为第八出，富春堂本为第十三折。“当答谢”二句为《看瓜分别》出曲文，汲古阁本为第十二出，成化本为第九出，富春堂本为第十七折。可见汲古阁本比元本少一出，成化本少四出，而富春堂则比元本增加了好几折。

除《南曲九宫正始》所引录的元本佚曲外，清张大复的《寒山堂九宫十三摄南曲谱》中也引有元本六支佚曲。《寒山堂曲谱》卷首“谱选古今传奇散曲集总目”中虽将元本题作《刘智远重会白兔记》，但谱内所引的曲文前也题作“元传奇《刘智远》”，与《南曲九宫正始》同，而且〔雁过沙〕、〔醉扶归〕两曲的曲

文与《南曲九宫正始》所引的元本曲文相同。故两谱所引录的元本佚曲实出同一种版本。

二是明沈璟《南九宫十三调曲谱》(下称《沈谱》)和沈自晋《南词新谱》所引录的明本。《沈谱》虽产生于明代,早于《南曲九宫正始》,但由于编者选收曲调的标准与钮少雅相反,不从原文古调,而“多从坊本创成曲谱”^③,故《沈谱》虽也引录了一些《白兔记》的曲文,但多出自明代的坊刻本。而沈自晋的《南词新谱》则承自《沈谱》,故它所引录的《白兔记》曲文也为明代坊刻本。但这两种曲谱中所引录的明本《白兔记》又与今存的成化本、汲古阁本、富春堂本皆异。如《沈谱》卷十七、《南词新谱》卷十八〔莺莺儿〕皆引录《白兔记》“随车缟带逐乱飞”一曲,但汲古阁本题作〔莺啼序〕,成化本和富春堂本皆无此曲。又如《沈谱》卷十二、《南词新谱》卷十二〔香罗带〕皆引录《白兔记》“娘行免泪零”一曲,其中第四句作“回去并州挨问姓刘人也”,而《南曲九宫正始》册五引录的元本和汲古阁本皆作“军中挨问姓刘人也”,成化本和富春堂本皆无此曲。可见,《沈谱》和《南词新谱》所引录的《白兔记》曲文当出自成化本、汲古阁本和富春堂本以外的又一种明改本。

三是《醉怡情》选收的明改本。《醉怡情》全名《新刻出像点板时尚昆腔杂出醉怡情》,明菰芦钓叟编选,是昆曲折子戏选本。《醉怡情》共收《白兔记》中《遇友》、《闹鸡》、《生子》、《接子》等四出,其中所选收的曲文也与今存的明本有异。如《遇友》出,即相当于汲古阁本的《访友》出,其中〔梧叶儿〕曲在成化本、汲古阁本中皆有两曲,而《醉怡情》仅一曲,富春堂本无此曲。又如《接子》出,相当于汲古阁本的《见儿》出,其中汲古阁本〔高阳台〕有二曲,〔奈子花〕有三曲,而《醉怡情》〔高阳台〕只有首曲,〔奈子花〕也仅前二曲。且〔奈子花〕“合头”两句汲古阁本作“看此儿,端的是相公嫡

子”；《醉怡情》作“长成时休忘了窦公恩义，长成时教他些武艺”。成化本和富春堂本皆无〔高阳台〕、〔奈子花〕曲。可见，《醉怡情》所选收的《白兔记》当又是另一种明改本。

四是《吴歙萃雅》和《词林逸响》选收的明改本。《吴歙萃雅》由明梯月主人编选，明万历刻本；《词林逸响》由明许宇编选，明天启刻本，两者皆是昆曲和散曲的选本。其中选收《白兔记》之《寒况》、《春游》两出，两者所引的曲文基本相同，故当同出一种版本。而两者所选的曲文与成化本、汲古阁本、富春堂本皆异，如与较接近的汲古阁本相比，《寒况》出（相当于汲古阁本的《访友》出），比汲古阁本少〔绛都春引〕一曲；又《春游》出，也比汲古阁本少〔一剪梅〕一曲。可见，两者所选的《白兔记》也是出自别的明改本。

五是《词林一枝》、《玉谷调簧》、《八能奏锦》、《秋夜月》所选收的明代青阳腔改本。《词林一枝》全名《新刻京板青阳时调词林一枝》，明黄文华、郝绣甫选辑，所谓“青阳时调”，即指青阳腔，其中选收《刘智远夫妇观花》一出。《玉谷调簧》，全名《鼎刻时兴滚调歌令玉谷调簧》，明吉州景居士选辑，所谓“滚调”，也指青阳腔。其中选收《智远夫妇观花》一出。《八能奏锦》，全名《鼎雕昆池新调乐府八能奏锦》，明黄文华选辑，昆山腔与青阳腔的合选本。因青阳旧属池州府，故青阳腔又称池州腔。其中选收《承祐游山打猎》一出。《秋夜月》即为《尧天乐》与《徽池雅调》的合刻本。《尧天乐》，全名《新饒天下时尚南北新调尧天乐》，明末殷启圣选辑。《徽池雅调》，全名《新饒天下时尚南北徽池雅调》，明末熊念寰选辑。所谓的“南北新调”和“南北徽池雅调”，也指的是青阳腔。其中选收《汲水遇兔》、《小将军打猎遇母》、《夫妻磨房重会》等三出。以上这些选本所收的《白兔记》皆是明代青阳腔的演出本。由于青阳腔在南戏诸唱腔中具有独特的演唱方式，即有滚唱和滚白，故青阳

腔艺人在选用《白兔记》改调歌之时，也对原作作了较大的改动。如《玉谷调簧》和《词林一枝》所收的《智远夫妇观花》出的曲文中，已加了滚唱和滚白。如《玉谷调簧》所收的〔金索挂梧桐〕曲（汲古阁本作〔金井水红花〕），曲文虽与汲古阁本大致相同，但在曲文中间增加了许多滚唱和滚白。试将前几句曲文比较如下：

汲古阁本	《玉谷调簧》
（旦）沙暖鸳鸯睡，唧泥燕子融，杨柳拂帘笼。雨蒙蒙，雏莺舌弄。……	（生）沙暖鸳鸯睡。（旦）这飞来飞去的是什么鸟儿？（生）（滚）三娘，年年有个春三月，燕子衔泥绕画梁。衔泥燕子忙，杨柳拂帘枕。（旦）刘郎，雨来了。（生）三娘，不是雨，乃是三月天，柳拖烟。一朝云雾起，天与地相连。（旦）（滚）你是个男子汉，奴是个妇人家，从小未出闺门，那晓得三月天！春景天，草芊芊，烟拖柳，柳拖烟。乌鸦踏散树梢枝，处处帘枕柳絮飞，花掩雨蒙蒙，莺声巧弄。……

第三类是只见存目全本已佚的，约有三种：一是明徐渭《南词叙录》“宋元旧篇”下记载的《刘智远白兔记》。二是张牧《笠泽随笔》所录的“百二十家戏曲全锦”本，题作《风雪红袍刘智远》^④。三是明兰陵笑笑生《金瓶梅词话》第六十四回写道：“子弟鼓板响动，递上关目揭帖，两位内相看了一回，拣了一段《刘知远红袍记》”。这本《刘知远红袍记》剧名与上述各种版本异，故当是另一种版本。

二、富春堂本与成化本、汲古阁本的区别

今尚有全本流存的都是明刻本。进贤堂本现尚在国外，无法看到全本，故只好暂且不论。这里先对目前国内流存的这三种明刻本作一番比较。这三种明刻本虽都经过明人改动，但由于改编者的主观意图和艺术情趣的不同，故有着很大的差异。若按其剧情和改动的程度来划分，可以将它们分为两种类型，一类是成化本和汲古阁本，另一类是富春堂本。

这两类改本的区别，首先体现在改动的程度上。成化本和汲古阁本改动较小，接近元本，富春堂本改动较大，去元本较远。如《南曲九宫正始》所引录的五十七支佚曲，在成化本中与之相应的（包括曲文稍有出入的）有二十九支，汲古阁本则有五十五支，而富春堂本只有两支。而且这两支曲文也与元本曲文大异。如第十折〔金井梧桐〕与《南曲九宫正始》册八引录的元本佚曲相比，其中“合头”几句不仅曲文异，而且句格也不同。如：

元本	汲古阁本	富春堂本
（合）和你醉欢笑，两情正浓，百年谐老，两心正同，恩情又恐怕如春梦。	（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。	（合）百年欢笑，两情正浓，夫妻好似鸾和凤。

由上可见，汲古阁本与元本基本相同，而富春堂本去元本较远。

其次，富春堂本与成化本、汲古阁本的区别体现在人物形象的塑造上。这主要体现在剧中男主角刘知远身上。在成化本和汲古阁本中，虽然也是以刘知远与李三娘的大团圆为结局，但刘知远在

剧中的所作所为，却是一个负心汉的形象。如他辞别李三娘来到邠州投军不久，就接受了岳节使的招赘，当岳节使提出要将女儿嫁给他时，他不仅不加以拒绝、声明已有妻子，而且还为此感到荣幸，曰：“深感不弃贫寒，守居在沙陀村里，受尽迍邴。欣然，平步上九天，姻缘非偶然”（汲古阁本）。自从做了富家东床后，他就享尽荣华富贵，“朝朝寒食，夜夜元宵”，完全不念在沙陀村汲水挨磨、受尽煎熬的李三娘。当窦公将咬脐郎送到邠州交给他抚养时，他才迫不得已向岳氏说出了已有前妻的真情，但居然说：“夫人肯收，着他进来，夫人不肯收，早早打发他回去”（汲古阁本）。故从刘知远在剧中的全部言行来看，这是一个薄幸负心的形象。而成化本、汲古阁本中的刘知远的负心行为，可能承自原本。因为抨击和揭露封建士大夫的负心行为，这是早期南戏作家们所表现的一个重要主题。如被称为南戏之首的《赵贞女》和《王魁》，便是两部抨击封建士大夫负心的婚变戏。《赵贞女》中的蔡伯喈中了状元后就接受了权贵的招赘，骑马踩死了上京寻夫的前妻赵贞女。^⑤《王魁》中的书生王魁状元及第后即写休书逼死前妻敫桂英。再如与《白兔记》齐名的《荆钗记》，最初也是一部婚变戏，如《瓯江逸志》载：“今世俗所传《荆钗记》，因梅溪劾史浩八罪，孙汝权实怂恿之。史氏切齿，遂令门客作此作以诬之。盖玉莲乃梅溪之女，孙乃梅溪同榜进士也，史客故谬其说耳。又有一说：玉莲实钱氏，本倡家女，初王与之狎，钱心许嫁。后王状元及第归，不复顾，钱愤，投江死”。可见剧中的男主角王十朋也是一个受到抨击的负心书生，正因为他在剧中是一个受抨击的对象，故才被人看作是报私仇之作。明代沈璟曾集南戏中的婚变戏名写了《书生负心》套曲，其中〔刷子序〕曲云：“书生负心，叔文玩月，谋害兰英。张叶身荣，将贫女顿忘初恩。无情，李勉把韩妻鞭死，王魁负倡女亡身。叹古今，欢喜冤家，继着莺燕争春”（《南九宫十三调曲谱》）。曲中提到的

《陈叔文三负心》、《张叶》、《李勉负心》、《王魁》、《欢喜冤家》、《诈妮子》等六部南戏，即都是以抨击封建士大夫忘恩负义为内容的婚变戏。故根据宋元南戏的创作倾向及成化本、汲古阁本中的刘知远形象来看，原本《白兔记》可能与原本《荆钗记》一样，也是一部婚变戏，剧中的刘知远是一个受到抨击和谴责的负心人物。可是到了明代，一些文人学士都对宋元南戏中的婚变戏作了改编。早在元代末年，高明就将《赵贞女》改编成《琵琶记》，后来王玉峰也将《王魁》改编成《焚香记》。而文人学士在改编宋元南戏时，都为这些负心的封建士大夫翻了案，雪了耻。这些贫穷书生及第发迹后，都没有抛弃前妻。如《荆钗记》中的王十朋、《焚香记》中的王魁都拒绝了权相的招赘，即使象《琵琶记》中的蔡伯喈接受了权相的招赘，但也没有抛弃前妻赵五娘，最后以一夫二妇大团圆的喜剧结束。而成化本、汲古阁本最后也是以一夫二妇大团圆结束，故从这一结局来看，这两种版本也已经替刘知远翻了案，只不过翻案的手段不够高明，翻得还不彻底。因为改编者只是给剧本更换了一个一夫二妇大团圆的喜剧结局，而对前面刘知远的负心行为没有作较大的改动，故出现了前后情节和人物性格不一致的现象。如自从刘知远入赘豪门后，早已把李三娘抛弃了，最后他虽然回到沙陀村去接取李三娘，这纯出于偶然，即由于刘咬脐在打猎追赶白兔时遇到了李三娘，回来告诉了刘知远，刘知远才去接取李三娘的，而这一结局不是出自刘知远这一人物性格发展的必然。如果说刘知远没有负心，真有接取李三娘的诚意的话，便无需通过刘咬脐追赶白兔这一媒介了，如在刘咬脐遇到李三娘前，当刘知远做了总兵元帅后，命人到沙陀村取“天赐宝刀，金盔衣甲，兵书战策，并李家庄暴劣红骠马”（汲古阁本）。那时他就可吩咐差人将李三娘接来团圆了，但刘知远根本不提接取李三娘事，甚至连探望李三娘的意思也没有。故按刘知远的性格发展来看，他是不可能去接取李

三娘的，换言之，是不可能出现大团圆的结局的。显然最后这一夫二妇大团圆的结局是改编者为刘知远翻案蓄意安排的，与前面的剧情及刘知远的性格发展不符。因此，改编者虽是最后将刘知远与李三娘硬扯到了一块，但仍没有完全洗刷掉刘知远的负心行为。

而富春堂本正是嫌成化本和汲古阁本为刘知远翻案翻得不彻底，故在成化本和汲古阁本的基础上又作了进一步的改动。一是将刘知远与李三娘的悲欢离合归之于神的安排。如在第四折，刘知远流落荒庙未被李太公收留之前，能“考察一方之善恶、推行四季之灾危”的马明王神就预言：“吾神照见沙陀刘智远，日后当享大位，二世相传。李氏三娘，又当母仪天下，争奈一富二贫，人缘未合。今日吾神降诞之日，豪杰少年，都来还愿赌博。幸得智远为人好赌，吾神暗显神通，尽令他素手无措，流落庙中，李太公收回，将三娘作配，以就夫妇，岂不美哉！”可见，刘知远和李三娘的结合完全是出于神的意旨和安排。又如在第十六折，当刘知远来瓜园看瓜之前，本为汉高祖刘邦的佩剑所变的瓜精就预见到刘知远“王气将升，贫胎已脱。”因恐其“迷恋新婚，误却真主”，便等刘知远来瓜园看瓜时，“大显神通，化作流光入地，使知吾神埋伏在此，扶助真主，前到邠州，耀武扬威，以成大事”。后刘知远得到瓜精的指引，果然告别李三娘，去邠州投军。可见，刘知远与李三娘的分离又是出于神的安排。而最后刘知远与李三娘全家团圆、夫荣妻贵的结局，天神也早就给安排好了。如第二十六折，李三娘即将分娩时，天帝预见刘知远“日后当即大位，李三娘位正中宫，见今十月怀胎已满”，便命降生神“降下紫微星，托生为子”，“抱送李三娘解怀”。降生神还嘱咐三娘云：“三娘听我分付你，此子异日大贵，不再多言，急急令人送到邠州，休违慢。”故从全剧的情节安排来看，神的意旨主宰了刘知远的言行，不仅他与李三娘的结合是出于神的意

旨，而且他离开李三娘、入赘豪门也是出自神的安排，这样一来，即使刘知远负心，也不是他的责任了。

二是删改了有关刘知远负心的情节，使剧情发展前后照应，人物性格前后统一。如在成化本和汲古阁本中，当岳节使要招赘刘知远时，刘知远没有拒绝，而在富春堂本中，刘知远当时就说明已有妻子，并加以拒绝，曰：“恩蒙主帅抬举，奈有前妻，不敢奉命”。直到岳节使表示：“既有前妻，我女愿居其次”时，刘知远才答应与岳绣英成亲。从改编者看来，让三娘居正，岳氏居次，这样即使刘知远背着三娘入赘豪门，也不算负心，因他还是尊重三娘的，没有把她忘掉。又如在成化本和汲古阁本中，当窦公将咬脐郎送到邠州时，刘知远在场，他明知李三娘在家受到兄嫂的迫害，但不去把她接来。而在富春堂本中，当窦员夫妇将咬脐郎送到邠州时，刘知远统兵在外，如岳氏对窦员说：“本当就遣人到沙陀去接取李夫人到此，争奈将军在外，兵战未回。”而刘知远统兵在外十五载，因“将在外，不得私返家事，是以久失音信”，未能将李三娘接来团聚。后来当李三娘见到刘知远指责他负心时，刘知远辩解道：“关河路远，羁身未得还”。“更四方兵革，万里尘烟，音书难寄转”。因此，“非干去不还，岂因心忍残，今朝误作亏心汉”。这样就把刘知远十五年一直没有接取李三娘的原因归之于统兵在外。而且刘知远即使统兵在外，他也时刻记挂着三娘，如当他准备离开李存勖去投石敬瑭时，就打算去探望三娘，曰：“一则往说石敬瑭，二则回邠州拜岳父坟墓，三则便道回家访前妻李氏消息，实大便也”。等他一回到邠州，就问岳氏：“不知我去一十五年，家中曾有书来否”？当知道李三娘在家受煎熬的情况后，就命刘咬脐先带三千人马到沙陀村探望生母，自己随后赶到。将成化本和汲古阁本中由刘咬脐遇到李三娘后要求刘知远去接生母改为由刘知远主动提出。可见，在富春堂本中刘知远始终是一个有情有义的人物，故最后一夫二妇大

团圆的结局也势在必然。

另外，作为反面形象的李洪一（富春堂本作李洪信），富春堂本与成化本、汲古阁本也有很大的差异。在成化本和汲古阁本中，李洪一是迫害凌辱刘知远夫妇的罪魁祸首。他逼刘知远写休书，逼写不成，又设计哄骗刘知远去看瓜园，欲借瓜精之手来害死刘知远。刘知远被逼走后，又是他逼三娘改嫁，罚她挨磨汲水。而其妻只是一个帮凶而已，且在剧中形象不突出，如连姓名也没有。但在富春堂本中，迫害刘知远夫妇的罪魁祸首则改成了李妻张丑奴，故张丑奴的形象比成化本、汲古阁本更加突出，性格更加鲜明。如她第一次上场就向观众亮相，自称：“虽无闭月羞花之貌，却有翻云覆雨之心。鼓舌摇唇，定将以无作有，论黄数黑，分明以假为真。……因人转眼挑唆，不愁姊妹姑娘半句便伤和气，那怕翁姑伯叔一言便结冤仇。真个是赛过苏秦游说口，安排孙武鬼神机。”可见，这是一个专门挑拨离间、制造是非的无赖泼妇的形象。而且在刘知远被李太公收留之前，张丑奴已经和李三娘有矛盾了，据她自称，只因三娘“生得娇娇滴滴，异样聪明，悄悄乖乖，偏我不曾注意，被他参破机关依靠，任他拿班作势，欺凌哥嫂，无般使性。争奈公婆在上，无奈他何，且自舍在心头”。因此，一旦公婆去世后，她就要对李三娘加以报复，声称：“为人不自持，常被小姑欺，今日公婆死，奴奴出气时”。可见张丑奴对李三娘的迫害是事出有因的。因此在富春堂本中，对刘知远夫妇的迫害都出自她的策划。如在成化本和汲古阁本中，逼刘知远写休书的是李洪一，而富春堂本则改成由张丑奴挑唆和策划的。当李太公招赘刘知远时，李洪信外出收债去了，等他回到家，张丑奴就告诉他是公公和三娘擅自收留刘知远，而且公婆又因吃了酒宴而死，并设计让李洪信去逼刘知远写休书。逼写休书不成，她又唆使丈夫去哄骗刘知远到瓜园看瓜，怕刘知远不肯就范，她还特意教唆李洪信：“去在刘穷面前，只是一个小心，只说前事误被他人唆使，以致冒

犯，今日特此赔话，只要他醉，就好教他去瓜园去。”刘知远被逼走后，又是她教唆李洪信逼三娘改嫁，如对李洪信说：“洪信（原作“一”）官，我有一计，把他头发剪下，绣鞋脱去，打为奴婢，日间汲水，夜间挨磨，他受苦不过，他自然改嫁了”。相反，在富春堂本中李洪信则是一个毫无主见、完全听凭老婆眼色行事的蠢人，“徒有衣冠面，全无知觉聪明”，视妻子“强如父母”，“左奉右顺”。虽然他也参与了对刘知远夫妇的迫害，但完全是张丑奴唆使的结果。而且后来他也认识到了自己迫害三娘的错误，自称“想当初，何故把我三娘千般凌辱？只为误听不贤之妇，百计挑唆，以致兄妹之情，以恩成怨。”并暗中令人替三娘汲水挨磨。这样就把迫害刘知远夫妇的罪责都推到了张丑奴一人身上。

第三，富春堂本与成化本、汲古阁本的区别还体现在一些重要情节上。如在成化本、汲古阁本中，都有刘咬脐因打猎追赶一只白兔，在井边与前来汲水的生母李三娘相遇的情节，这一情节是全剧的一个关键，因自从刘知远与李三娘在瓜园分别后，剧情就按两条线索发展，一条是有关刘知远在邠州的情节，一条是有关李三娘在沙陀村的情节，而通过刘咬脐追赶白兔遇生母的情节，就把分别敷演的两条线索联结起来了，使离别十五年、不通音信的刘知远与李三娘有了联系，并最后引出大团圆的结局。因此，剧本也以白兔而得名，题作《白兔记》。但成化本和汲古阁本中的这一情节有明显的缺漏，李三娘在徐州沛县沙陀村，而刘咬脐在邠州，两地相距数千里，可是刘咬脐到郊外出猎时，为追一只白兔，竟然从邠州一直追到了数千里外的沙陀村。对这一明显的缺漏，成化本和汲古阁本的改编者似乎也已经察觉到了，如剧中刘咬脐（小生）与军士（净）有这样一段对白：“（小生）叫老郎军士，这里是那里所在？（净众应介）这里是沙陀村。（小生）怎么来得这等快？（左右应介）就如腾云驾雾来了”（汲古阁

本)。改编者欲以“腾云驾雾”四字把这一缺漏糊弄过去，结果欲盖弥彰，缺漏更为明显（这也进一步说明，追赶白兔的情节是改编者为刘知远翻案、引出一夫二妇大团圆的结局硬加上去的，只是翻案手段不够高明，才留下这一缺漏）。而富春堂本虽在副末开场报告剧名时有云：“搬演李太公招赘刘知远，琉璃井上子母相逢白兔记。”但在剧中却没有刘咬脐追赶白兔的情节。因刘咬脐来到沙陀村是奉了父亲之命来探望生母的，故刘咬脐与李三娘相遇，这是必然之事，即使没有追赶白兔的情节，两人也一定相遇，即最后也必定是大团圆的结局。故删去追赶白兔的情节，与剧情的发展无关，也可为刘知远翻案了。由此可见，富春堂本为刘知远翻案的手段较成化本和汲古阁本高明。

又如在成化本和汲古阁本中，皆有岳绣英扔红袍（成化本作白袍）给刘知远的情节。当刘知远来到邠州投军，先在长行队中，巡更喝号，有一天夜里，刘知远在一跨街楼上避风雪，恰被楼上的岳绣英看见，见其寒冷，便将父亲的红锦战袍扔给了刘知远。第二天岳节使发现刘知远拿了她的红袍，便将刘知远吊起来拷问，后发现刘知远有帝王之气，就将女儿嫁给了他。这一情节与刘咬脐追赶白兔的情节一样，也是剧中的关键性情节，因刘知远与岳绣英的结合就是通过这一情节作为媒介的。故以前也有将《白兔记》题作《刘知远红袍记》或《风雪红袍记》。而富春堂本中也没有出现岳绣英扔红袍的情节，刘知远来到邠州投军，岳节使便试其阵法，识为奇才，提拔他做了先锋。刘知远奉命出征，战胜了贼将王彦章，凯旋归来，岳节使便将女儿嫁给了刘知远。而这时刘知远已经发迹，立了军功，不象成化本和汲古阁本中那样落魄贫穷，男女双方皆大富大贵，门当户对，故不必通过扔红袍这种带有神话和迷信色彩的情节来结合了。因此，删去这一情节也对剧情的发展无关紧要。

另外，富春堂本与成化本、汲古阁本的区别还体现在语言风

格上。《白兔记》是早期的南戏作品，因它出自民间的书会才人之手，且观众也主要是文化水平较低的下层劳动人民，故原本《白兔记》应同其他早期的南戏一样，曲白也具有本色通俗的风格，如明王骥德《曲律》云：“古曲自《琵琶》、《香囊》、《连环》而外，如《荆钗》、《白兔》……等记，其鄙俚浅近，若出一手。岂其时兵革孔棘，人士流变，皆村儒野老、涂歌巷咏之作耶？”但从今存的这三种明本的曲白来看，只有成化本和汲古阁本还基本保持着早期南戏那种本色通俗的语言风格，而富春堂本已明显带有明代文人剧作的典雅文采的语言风格。如李三娘到瓜园去看望刘知远时所唱的几支曲文，成化本和汲古阁本明白如话，直抒胸臆，而富春堂本写景状物，富于文采。如同是第一曲，成化本和汲古阁本作“苦恼子（汲古阁本作“好苦切”），干生受，只得到此且怀羞，奴与我哥哥有甚冤仇？只得慌忙便走，裙儿忙把饭来兜，泪湿了奴衣衫袖，泪湿了奴衣衫袖。”而富春堂本则作“疏淡晨星，晴日东方尚未明，雾障孤村暝，犬吠柴门静。嗟！茅店渐鸡鸣，晓风轻，草映星明，径小迷踪，湿透鞋弓，举步难行，玉露沾衣重，村落人家梦未醒”。又如刘咬脐与李三娘在井边相遇时，李三娘一上场所唱的曲文，成化本和汲古阁本虽然曲文有异，但都本色通俗。如汲古阁本作：“别人家兄嫂有亲情，唯有我的哥哥下得歹心肠恶面皮，罚奴夜磨麦，晓要挑水。每夜弯拳独睡，未晓要先起。那些个手足之亲，想我爹娘知未知？”这支曲文全由通常说白写成，且内容紧扣剧情。而富春堂本则作：“风凜凜，雪霏霏，芦花絮薄寒侵体，跣足一肩风雪里，能将情苦诉伊谁？”这支曲文显然比成化本和汲古阁本有文采，但远不如成化本和汲古阁本真挚动人。富春堂本的改编者为了显示文采，在曲白中多用典故，如第五折李太公所唱的〔二郎神〕曲：“梦神锡与，梦神锡与，果向神前有异逢。须知尚父兆飞熊，传说中兴第一功。今日得人龙，想协梦中。”又如

第十三折净丑所唱的〔双劝酒〕曲：“一计未成还一计，暗机谋岂能逃避。陈平六出未为奇，赛过圯桥黄石。”这些曲文不仅晦涩难懂，而且与人物的身份不合。

三、成化本与汲古阁本的区别

成化本与汲古阁本虽为同一系统的版本，都较接近宋元旧本，但由于这两种版本出于不同的改编者之手，故在改动程度上也有所不同。

成化本是根据民间艺人的舞台演出本加以刻行的，如第一出副末开场时云：“奉请越乐班真宰，遥（邀）鸾驾早赴华筵，今宵夜，愿白舌入地府，赤口上清天。奉神三巡六仪，化真金钱。齐攒断，喧天鼓板，奉送乐中仙。”又云：“今日利（戾）家子弟搬演一本传奇”。越是浙江的古称，故“越乐班”当是浙江的一个戏班。“戾家子弟”，是宋元时称职业演员的市语。如明朱权《太和正音谱·杂剧十二科》引赵孟頫语：“良家所扮杂剧，谓之行家生活，娼优所扮者，谓之戾家把戏。”另外，剧本中错别字甚多，如著作莫、停作亭、征作真、离作黎……，这些错别字当出自文化水平较低的民间艺人之手，而永顺堂在翻刻时，也未请文人加以改正和润色，故仍保持着舞台演出的面貌。由于成化本是舞台演出本，因此，它在剧本形式、语言风格等方面比汲古阁本更接近宋元旧本。

宋元旧本虽已佚，对于它的剧本形式已不能看到，但与现存的《张协状元》、《错立身》、《小孙屠》、元本《琵琶记》等基本保持宋元南戏本来面貌的南戏剧本相比，我们还可推知成化本在剧本形式上仍保持着宋元旧本的面貌。如成化本全本曲白通篇而下，不分出，更无出目。这与《张协状元》等早期南戏的剧本形式相同。因为早期南戏的剧本主要是舞台演出本，当时称为

“掌记”，^⑤主要供演员背台词用的，而不是案头文学读本，故剧本虽有段落可分，但没有必要加以分出，因为分不分出，这对演员无关紧要，演员只要知道何处该上场或下场就可以了。而到了明代，随着文人学士大量跻身曲坛，案头之曲增多，戏曲剧本除了供演出外，也成为一种供人阅读的案头文学。为便于阅读和征引，故对剧本分了出，而且还加了出目。成化本因是演出本，故与早期的南戏剧本一样，仍不分出，也没有出目。而汲古阁本因主要是案头读本，故已根据明代传奇的通例，不仅分了出，而且还加了出目。

又如剧本的开场形式，即副末开场，早期南戏的开场形式较繁琐，如《张协状元》在副末上场念完两阕介绍演唱意趣的词调后，又演唱了一段《张叶状元诸宫调》。且在正戏开演后，生脚上场还有一段曲白，夸说故事情节的“新奇和演员演技的高明”。早期南戏的这种繁琐的开场形式也与当时的演出有关，戏班为了吸引观众，收到静场的效果，往往在正戏开场前，先加演一些小节目。如《张协状元》副末开场时曾多次提请观众安静，如云：

“暂息喧哗，略停笑语，试看别样门庭。”“厮罗响，贤门雅静，仔细说教听”。生上场时也云：“大家雅静，人眼难瞒，与我分个令利。”而成化本尽管正戏部分对元本作了较多的压缩和精简（见后述），可是开场形式却仍十分繁琐，如副末上场时先念一段颂词和唱一支有声无义的〔红芍药〕曲，接着又念一首宋代秦观的〔满庭芳〕词。这些都与正戏的内容毫无关系。又前后台演员的问答也十分繁多，不仅夸耀剧作家的编剧水平之高，如曰：“这本传奇亏了谁？亏了永嘉书会才人在此灯窗之下磨得墨浓，蘸得笔饱，编成此一本上等孝义故事，”而且还自夸其演技的高明，曰：“果然是千度看来千度好，一番搬演一番新。”这样的开场形式正与《张协状元》等早期南戏的开场形式相同。而成化本保留早期南戏的这种繁琐的开场形式，同样也是用以静场

的，如副末开场结束时的下场诗云：“来是刘知远，哑静看如何。”这就是在提醒观众，正戏马上开演了，哑静下来注意看戏。而汲古阁本因主要是供人案头欣赏，不必静场，故删去了这些与剧情无关的繁琐表演，只剩下一阙介绍剧情大意的〔满庭芳〕词。

在语言风格上，虽然两者都接近宋元旧本，具有本色通俗的风格，但相比之下，成化本的曲白更为本色，因它是直接在上舞台上演给观众看的，故曲白皆通俗易懂。而汲古阁本为了增强剧本的可读性，已对某些曲白作了润色和加工。如《拷问》出（成化本为第十四出），成化本岳节使上场先唱两句引子：“甚人偷盗袍去了，今夜便见分晓”。一上场就点明红袍不见。而汲古阁本岳节使上场先唱〔菊花新〕一曲：“庭前三友奈岁时，报道梅开数枝。珠帘绣幕低垂，瑞雪遍街银砌。”在观梅赏雪、抒发了一通闲情逸趣后，才说出红袍不见，转入剧情。显然，这支〔菊花新〕曲文乃是汲古阁本为显示文采而增加的。有个别地方汲古阁本为炫耀文采还做文字游戏，如《成婚》出净（掌礼人）的一段念白：“一枝花插满庭芳，烛影摇红昼锦堂。滴滴金杯双劝酒，声声慢唱贺新郎。”这段念白全由曲牌名联缀而成。故在语言风格上，成化本比汲古阁本更多地保留了宋元南戏本色通俗的特色。

另外，成化本中净丑的表演也比汲古阁本更多地保持了宋元旧本的特色。早期的南戏在演出时，为增强舞台效果，吸引观众，在剧中安排一些净、丑间插科打诨的表演，这种表演大多与剧情发展无关紧要，有的还十分庸俗。如《张协状元》中这类表演多达十几处。而成化本由于是演出本，注重舞台效果，故在剧中也象《张协状元》一样，安插了许多净丑间插科打诨的表演。如第二出（汲古阁本为《访友》出），史弘肇把刘知远领到家中后，史弘肇夫妇（净丑）间有很长一段插科打诨，因没有案板和面，

史弘肇叫妻子去隔壁邻居张妈妈家借，而史妻因前日去张家讨火时偷了一个肥母鸡，挨了骂，不能再去借了，因此，只好叫史弘肇“趴倒腰脊梁上揉一块面。”这一表演与《张协状元》第十六出中净、丑的表演相同，当李大公夫妇（净、末）与小二（丑）到庙中为贫女、张协摆设庆贺酒时，因无桌凳，就叫小二趴在地上做桌子，将盛酒的盘子放在小二的背上。小二趴累了，便讨酒喝：“做卓底，腰屈又头低。有酒把一盏与卓子吃”。李大公赶紧说：“你低声！”又如成化本第十九出（汲古阁本为《见儿》出），当窦公将刘咬脐送到邠州刘知远处时，岳氏见后便说：“这孩儿生的顶平额例，两耳与个，和我官人一般模样”。小王儿（净）打诨道：“奶奶说话好差，不象刘爹，象小王儿不成也？”接着岳氏对窦公道：“窦公，自谢你一路上鞍马劳困”。窦公则打诨道：“那里有鞍马劳困！遮着围子跑了一夜”。这些净丑间的插科打诨与剧情发展联系不紧，纯是为增强舞台效果而设置的，成化本中这些净丑间的插科打诨是否承自宋元旧本，旧本虽已无法看到全本，但从《张协状元》等现存的早期南戏中净丑的表演来看，旧本中当也有类似的表演。而作为主要供文人阅读的汲古阁本，则对这些与剧情关系不大的表演作了较大的删减，以免太俗，有伤大雅。如上述成化本中的两处表演，汲古阁本皆已删去。

但在另一方面，早期南戏的剧本虽主要是供演出用的，但与实际演出还有一定的距离，尤其是在篇幅上，如《张协状元》有五十三出之长，若全本演出，要连演几天，故戏班在实际演出时，必定要作一些压缩。成化本因是实际演出本，故已经对旧本的篇幅作了压缩，而汲古阁本因是案头读本，没有舞台的时间和空间的限制，剧本的篇幅可长可短，并且为了增强可读性，尤其注意故事的完整性与剧情的曲折性，故在剧本篇幅、曲调等方面比成化本更多地保留了宋元旧本的面貌。

汲古阁本比成化本多《报社》、《游春》、《保攘》、《求乳》、《寇反》、《讨贼》、《凯回》、《受封》等八出，另外，汲古阁本的《说计》、《巡更》在成化本中也都只有后半出。那么汲古阁本比成化本多的这几出戏是否为汲古阁本新增的呢？据《南曲九宫正始》所引录的元本佚曲来看，除《讨贼》出外，其余七出皆有佚曲。这就证明汲古阁本的剧本篇幅与元本大致相同，而成化本已对元本作了较大的删削。成化本删去这几出戏也主要是出于舞台演出的需要，因为这几出戏在剧中全为过场戏，与剧情的发展和刻画人物无关紧要，故将它们删去，可使剧情发展更加紧凑简炼，以缩短舞台时间。

成化本除整出删去外，对有些因剧情需要仍保留的过场戏也作了压缩和删减。如有的将曲文改成念白，一带而过。如汲古阁本《投军》出有〔水底鱼〕、〔醉扶太平〕、〔引军旗〕、〔前腔〕等四曲，《南曲九宫正始》册七引录元本〔引军旗〕一曲，可见元本中本来就有曲文的，而成化本则全改成念白。又如《见儿》出，汲古阁本有〔声声慢〕、〔高阳台〕、〔前腔〕、〔山坡羊〕、〔奈子花〕、〔前腔〕、〔前腔〕等七曲，其中〔高阳台〕两曲，《南曲九宫正始》册六引，可见这〔高阳台〕两曲原为元本所有，而成化本也全改为念白。即使是剧中的重场戏，成化本也作了较大的删减。如汲古阁本《留庄》出中老旦、旦各唱〔尾犯序〕两曲，《南曲九宫正始》册四〔尾犯序换头第二〕曲下注云：“岂不知有元传奇《刘智远》之‘村落少人烟’，其第二曲仍前腔云：‘家筵聊自遣’。其第三曲用换头云：‘看看日红上三竿’。”可见元本中〔尾犯序〕有三曲，而成化本则只有“村落少人烟”一曲。又如《强逼》出，汲古阁本旦上场时连唱〔庆青春〕、〔集贤宾〕、〔搅群羊〕等三曲，其中〔集贤宾〕、〔搅群羊〕两曲《南曲九宫正始》册六和册十分别引录，而成化本全都删去。有些曲文从内容上来看，两者虽相近，

但成化本比汲古阁本简练，而且明显可以看出成化本的曲文是经过压缩而成的。如《巡更》出岳绣英所唱的〔月云高〕曲（成化本作〔月儿高〕）：

汲古阁本	成化本
〔月云高〕独上层楼去，听他甚行止？仔细听来后，却是巡更辈。喝号提铃，声音振屋宇，交奴听得心憔悴，落在长行队，难禁这劳役。腊雪满天飞，冻死街头，那有人来怜你？ 〔前腔〕喝号三更鼓，声音似龙虎。款款推窗看，只见紫雾红光护。前生做人、做人修不足，今世里罚令你受劳碌。好苦！倒跌情谁扶？未审家乡、家乡在何所？	〔月儿高〕独上层楼上，看他甚行止？却是个巡军。差使不得已，冻死街前，无人可怜你。前生想是、想是修不足，今世为人，受这等狼狈。我直不住守闺女，把爹爹衣服丢与他，遮寒体。

〔月云高〕曲在《南曲九宫正始》中没有引录，故元本中是一曲还是两曲不可考见，但将汲古阁本与成化本的曲文比较一下，就可以看出成化本的曲文是在汲古阁本的两支曲文的基础上压缩而成的，这就说明汲古阁本的曲文可能承自元本，而成化本已对元本作了压缩和改写

其次，在曲调上，汲古阁本也比成化本更接近元本。先从曲调名来看，汲古阁本比成化本更接近元本。现将元本、成化本、汲古阁本三者互见的一些曲调名对比如下：

出 名 (据汲古阁本)	元本	汲古阁本	成化本
访友	狮子序	绛都春引	狮子序
同上	绛都春犯	绛都春	疏影
同上	绛都春犯	绛都春	疏影
同上	十棒鼓	十棒鼓	麻婆子
同上	梧叶儿	梧叶儿	梧叶儿

续表

《留庄》	梁州令	七娘子	(缺)
同上	婆罗门赚	入赚	过站(赚)
同上	婆罗门赚	入赚	过站(赚)
同上	缠枝花	缠枝花	(缺)
同上	贺新郎袞	缠枝花	(缺)
牧牛	小桃红	小桃红	下山虎
同上	黑蛮牌	蛮牌令犯	蛮牌令
同上	驻马摘金桃	驻马摘金桃	驻马折樱桃
成婚	天下乐	天下乐	(缺)
逼书	玉抱交	玉交枝	玉抱肚
同上	石榴花	石榴花	石榴花
看瓜分别	醉扶归	醉扶归	步步娇
同上	醉扶归	醉扶归	步步娇
同上	醉归月下	醉扶归	步步娇
同上	二犯狮子序	狮子序	醉扶归
同上	红狮儿	狮子序	醉扶归
挨磨	五更转	五更转	五更传
送子	饶饶令	饶饶令	(缺)
同上	宜春令	宜春令	宜春令
出猎	绵打絮	绵搭絮	绵□絮
同上	绵打絮	绵搭絮	绵□絮
同上	雁过沙	雁过沙	雁过沙
诉猎	望歌儿	歌儿	(缺)

由上可见，虽然两者各有与元本相同或相近的曲牌名，但相比之下，汲古阁本比成化本多。

再从具体曲词来看，虽然成化本也有比汲古阁本更接近元本的曲文，如第四出（汲古阁本为《留庄》出）“孩儿美貌本天颜”一曲：

元本	成化本	汲古阁本
孩儿一貌本天然，似洛浦神仙。愿天得遇好姻缘，凭媒氏，逢佳婿，做姻眷。	孩儿美貌本天颜，似洛浦神仙，愿天得遇好姻缘，逢媒事，泽（择）良夕（婿），做姻缘。	孩儿美貌本天然，似洛浦神仙，荏苒芳年。凛冽寒风垂幕，喜得晴朗天气。

但从全本来看，汲古阁本接近元本的曲调比成化本多。如汲古阁本《逼书》出〔玉交枝〕有两曲，而成化本只有第二曲，《南曲九宫正始》册八引元本两曲，曲牌作〔玉抱交〕，曲下注云：

“古本《刘智远》此二调，其一曲之束尾仍用〔玉抱肚〕，但今坊本亦改作〔玉交枝〕句法，而合第二曲体，曰：‘莫等着江心补船’。但船未漏何先补之？”今汲古阁本虽曲牌名已改作〔玉交枝〕，且最后一句也作“莫等着江心补船”，但尚有两曲，与古本相同。而且同是第二支曲文，汲古阁本也比成化本更接近元本，试比勘如下：

元本	汲古阁本	成化本
愁拈班管，展花笺 盈盈泪涟。夫妻指望同 百年，谁知付与笔尖！ 画一画满怀愁万千，撇 一撇顿觉心惊战。怎书 得休书尽言？怎书得休 书尽言？	愁拈班管，展花笺 盈盈泪涟。夫妻指望同 百年，谁知付与花笺！ 画一画满怀愁万千，丢 一丢顿觉心惊战。怎写 得休书尽言？怎写得休 书尽言？	愁年（拈）班管， 教我写休书，盈盈泪 涟。夫妻们止（指） 望到老团圆，撇一撇 满怀愁万千，画一划 顺（顿）教人心惊战。 怎书得休全？怎书得 休全？

又如《诉猎》出〔歌儿〕一曲，汲古阁本与元本不仅曲文相近，而且句格相同，而成化本曲文与句格皆异。也比勘如下：

元本	汲古阁本	成化本
我在沙陀村里受饥寒，也是没极奈何。感得李太公领归我，他把嫡亲女儿与我为夫妇。二老双双多亡过，我被舅舅争强，把我两鸾凰成分破。你来问我，他剖心肠，磨房中养下你儿一个。	我在沙陀村里受狼狽，也是没极奈何。感李太公领归我，他把嫡亲儿招我为夫妇。两老双双都亡过，被大舅争强，把我鸾凰都耽误。儿既来问我，剖剖心肠，磨房中生下你儿一个。	我在沙陀受贫寒，无计奈何。李大公招我为婿，他母老双亲都亡过。孩儿，你既来问我，你娘剖心肝养下你一个。

由上可见，成化本与汲古阁本虽为同一类型的改本，但由于版本的性质和用途不同，故在对旧本加以改编时各有侧重，在保持宋元旧本的面貌上也有所不同。

以前在论及成化本与汲古阁本的关系问题时，许多论者仅据某一方面或个别曲文便断定成化本是宋元旧本的嫡传，而汲古阁本是根据成化本改编的，故去宋元旧本较远。如赵景深先生认为：“成化年间《白兔记》是继承了元代南戏《白兔记》的大致样子而保存下来的”，故“它是继《永乐大典戏文三种》以后的第四种较为完整的南戏”^⑧。叶开源先生甚至认为“成化本是宋元旧篇，是高腔本，而汲本是昆腔本”。因为“昆腔所用的水磨腔，一字拖得很长，高腔本子已不能适应此种需要，对于唱词势非删节缩减不可，因此汲本是昆腔曲本，是成化本的改编本，而非宋元南戏”。其实，将成化本、汲古阁本与《南曲九宫正始》所引录的元本佚曲作全面的校勘，不难发现，成化本与汲古阁本同是根据宋元旧本改编而成的，只是因改编者的意图不同，才各有特色，两者并非底本与改本的关系。至于把成化本说成是高腔本，汲古阁本是昆腔本，这就更为无稽了。因南戏的唱腔虽有海盐、余姚、弋阳、昆山之别，但这都是根据其演唱风格的不

同加以区分和命名的，如余姚腔有滚唱，弋阳腔有帮唱，海盐腔和昆山腔都较婉转细腻，而它们所采用的剧本是相同的，即作为联曲体的戏曲格律是一样的。^⑨如魏良辅对昆山腔的改革仅是对昆山腔的演唱方法加以改进，并没有对昆山腔的剧本体制加以改革，他所创立的“水磨腔”也仅是指演唱而言的，与剧本体制无关。又如钮少雅是一位昆山腔的曲师，他编撰《南曲九宫正始》的本意当然是供昆山腔的剧作者所用的，但他在《南曲九宫正始》中竟然也收录了五十七支元本《白兔记》的曲文，若按叶先生所言，元本是高腔本的话，那么钮少雅怎么可以引用“高腔本”的曲文来给昆山腔的作者作范文和准绳呢？而且，与元本相比，成化本比汲古阁本删减更多，如按叶先生所说的昆山腔在采用高腔的本子时必须“删节缩减”，以适应“字少腔多”的“水磨腔”的需要的话，那么成化本倒成了昆腔本了。因此，把成化本说成是汲古阁本的底本不确，而把成化本说成是高腔本、把汲古阁本说成是昆腔本，这更为不妥。

注 ①见罗锦堂《锦堂论曲》，台湾联经出版事业公司出版。

②成化本原不分出，为征引方便起见，特参照汲古阁本分出。

③钮少雅《南曲九宫正始·自序》引徐于室语。

④见近人绿依《秋叶随笔》，《剧学月刊》第二卷十一期。

⑤明徐渭《南词叙录》“宋元旧篇”《赵贞女》目下注云：“即旧伯喈弃亲背妇，为暴雷震死，里俗妄作也”。

⑥《宦门子弟错立身》第五出：“（生）闲话且休提，你把这时行的传奇，（旦白）看掌记。（生）你从头与我再温习。”

⑦此段念白似有误。

⑧赵景深《明成化本南戏〈白兔记〉的新发现》，《曲论初探》，上海文艺出版社。

⑨余姚腔虽有滚唱与滚白，但这是在曲文之外另加的，原本的曲文，即曲调的句格、平仄等并没有改变。

作者工作单位：南京大学中文系