



车王府曲本菁华

宋 卷

刘烈茂 苏寰中 郭精锐 主编

刘烈茂 郭精锐 陈伟武
整理

凌 耘 仇 江

0565/26 17
国家教委古籍整理“七·五”规划重点项目

顾问 王季思

整理

宋 卷

刘烈茂 郭精锐 陈伟武 麦耘 仇江

元明卷

吴承学 苏襄中 欧阳世昌 陈伟武

明清卷

欧阳世昌 仇江 吴承学 麦耘

说唱卷

陈伟武 郭精锐 仇江

先秦两汉魏晋南北朝卷

麦耘 仇江 欧阳世昌 郭精锐

隋唐宋卷

陈伟武 谭步云 黄仕忠

前 言

“车王府曲本”指的是清代北京车王府内收藏的一批曲本，包括戏曲、杂曲、鼓词、子弟书等。内容丰富，卷帙浩繁，是一个正在开拓的艺术宝库。著名戏曲专家王季思教授认为：“车王府曲本”“从文化史的角度看，它为我们提供清代由盛而衰阶段的民情、风俗、宗教信仰、民族关系等方面的第一手资料。从戏曲史的角度看，它填补了昆腔高踞剧坛到京剧代之而起的一段过渡期间的空白。单就这两点说，它在近代的发现，将可与安阳甲骨、敦煌文书并提。”

一

为了解“车王府曲本”，有必要将“车王府”的来龙去脉说一说。

“车王”全称车登巴咱尔王，清代喀尔喀蒙古赛因诺颜部人，成吉思汗直系子孙。

明清之际，我国西北蒙古族分为漠南蒙古、漠北喀尔喀蒙古和漠西厄鲁特蒙古三大部。车臣汗、土谢图汗、扎萨克图汗“同时称三汗”，都属于漠北喀尔喀蒙古。雍正三(年1725)年，从土谢图汗部西境分出赛因诺颜部，自此喀尔喀共有四部。

赛因诺颜部牧地约当今蒙古人民共和国后杭爱、巴彦洪戈尔等省和前杭爱、扎布汗、南戈壁等省各一部分。“车王”车登巴咱尔即为赛因诺颜部人。其祖策棱因军功封王，是“车王府”之

源。

策棱，康熙帝女婿。“策棱者，图蒙肯第八子丹津之孙，台吉纳木扎勒之子，后授固伦额駙和硕超勇亲王，定边左副将军兼称喀尔喀大扎萨克者也。”（《清史稿》第47卷）策棱于康熙末年从军出击准噶尔部，有战功。雍正元年（1723年）封多罗郡王。雍正五年与沙俄政府议定中俄中段边界，在布拉村签订“中俄布连斯奇条约”，又在恰克图签订“中俄恰克图条约”。雍正九年，领兵击败掠夺喀尔喀的准噶尔部大策零敦多卜军，晋封和硕亲王。自策棱因军功封王，历代都袭封王爵，至车登巴咱尔王已历时五代。

今天，我们所说的“车王府”即北京“那王府”。这座王府因车登巴咱尔而称车王府，因达尔玛而称达王府，因那彦图而称那王府。王府“座落在安定门内宝钞胡同，南面是高公庭，西面是一个狭窄的小胡同。府四面建有群墙，共占地三十八亩。”（《晚清宫廷生活见闻》第318页）

“车王府曲本”即指曾收藏于车王府内的一批曲本。这批曲本分戏曲与说唱两大部分。说唱部分包括鼓词、子弟书、杂曲三类；戏曲部分以京剧为主体，次为昆曲，还有高腔、弋阳腔、吹腔、西腔、秦腔、传奇、木偶戏、皮影戏等。曲本共四千多册。

二

如果我们不是孤立地看待车王府中的个别曲本，而是将其作为一个总体来把握，其如火如荼、令人歌哭的气息可以将人引召到远古的“史诗”时代，从中可见艺人是如何由一点因缘生发开去，以滚雪球之势而造成巨型之作的。这批曲本微型、小型、中

型、大型与特大型作品兼备。由简而繁，再由繁而简，艺人正是在这个过程中学会两头有尾地编织故事；艺术上的许多程式是在这个过程中形成的；传统曲目精采折子同样是在这里产生的。

车王府曲本不仅是民众的文艺，也可以作为他们的历史、哲学、宗教的备忘录。曲本取材上起太古，下迄明清，实际就是民众心目中的历史。在这部“历史”中，体现着他们的传统观念，表达着他们的喜怒哀乐，印证着他们的存在、渴望与不安，也表达了他们的宗教观念。曲本所涉及的内容是多方面的，既体现了传统的忠奸、清贪之争，也体现了民族情绪、矛盾以及民族的团结与融合；既体现了传统的婚姻观念、爱情观念与贞节观念，也荡漾着情性的波澜，既保留了大量民族性的集体意识，也从一个较大范围体现了清代的文化层面。无论从文化史抑或文学史、曲艺与戏曲史的角度看，“车王府曲本”均有其不可忽略的价值。

当我们立足于曲本中的戏曲部分，逐可发现一批引人注目的剧作。

传奇《四大庆》，据《古典戏曲存目汇考》载，为江苏知名剧作家朱雱、朱佐朝、邱园、叶时章四人合著，全剧四本。清代，文人在经历了明亡之恨之后，常把心事倾注在剧本里，传奇创作曾出现新高潮。朱雱的《十五贯》，朱佐朝的《渔家乐》，邱园的《虎囊弹》，叶时章的《琥珀匙》，皆为昆曲传奇中的佳作。如今这四人作为一个作者群来合作传奇《四大庆》，实在是很有意思的事。《四大庆》写：大夫伍景有三个女儿，各俱异相：长女鬓发皆白，次女哑巴，三女拳手无法舒掌。伍景的三个女儿最后分别与八十岁的老渔翁牛八老、寒儒花绿扶以及卖水穷汉山云子结良缘。现实生活中，确有不少人（包括读书人）因贫困而成鳏夫，剧作者捕捉到这一点，将现实生活中那些最被人瞧不起的穷鳏夫设想为天上的天喜、天寿、天禄众星，让他们与高门

攀亲，可悲的现象在喜剧的形式中化作了笑声。剧作虽然包含着许多子虚荒诞的成分，但在它的背后毕竟隐藏着耐人深思的社会问题以及剧作者的“良好”祝愿。

“车王府曲本”中还保留了部分辞书记载已佚的剧作。《古典戏曲存目汇考》载：“玉堂春，此戏未见著录。魏氏《儒酸福跋》云：‘曩余撰传奇四种。曰《黎乐轩》，曰《玉堂春》，曰《西楼梦》，曰《宝石庄》，付梓初竣，顿遭劫灰。’佚。”魏氏何许人也？据同书记载即魏熙元，“字玉岩，浙江仁和人，咸丰举人，曾为嘉兴府幕友。居西湖之水磨头，草衣葛屨，荡舟烟际。”疑“车王府曲本”《玉堂春》与魏熙元感慨“遭劫灰”的《玉堂春》有关。《中国戏曲曲艺辞典》收有《玉堂春》条目，该剧取材明入小说《玉堂春落难逢夫》，写的是明代名妓苏三（玉堂春）与吏部尚书家的公子王金龙的事。车王府收藏之《玉堂春》在内容上与此迥然不同。它写张叔夜之妻强氏因怕丈夫娶妾，生女假冒为男；潘兑庶妻韩氏生男，因怕正房熊氏陷害，假冒为女。十七年后，张叔夜以宝瓶玉堂春下聘，与潘家联姻。剧作通过潘胜、张凤十多年被迫男扮女装、女扮男装，不得不时时在生活中扮演男女双重角色，寓言式地显示了封建时代人性的压抑。剧作最精彩之处在于塑造了时迁之女时运姐这一形象。时运姐因误认潘胜是女子，无法聘娶，为解除婚约，自愿以家父时迁所授盗物本领，到张府盗取玉堂春，使其无法下聘。《玉堂春》的结尾是复杂的，剧作为潘胜安排了三个妻子。这三个妻子囊括了我国古代婚姻关系的三种基本形式。潘胜与张凤的关系是父母以宝瓶玉堂春下聘的，属父母主婚；与朱月娥是一见钟情；与时运姐则是从小耳鬓厮磨出来的情义。如同古希腊人为了不同民族部落的安定团结，从而将宙斯塑造成一个乱伦乱爱的风流主神一样，潘胜身上联缀着三种不同的婚姻形式，显示了作者在爱憎、

婚姻方面的思考。我们无权要求剧作者的思想与现代人合拍，但是，剧作在描写爱情婚姻方面显然有优胜于它的前代之处。这明显地体现在时运姐这一形象上，它说明剧作家已开始正视女子的才能及其在婚姻关系上的积极作用。这一点代表了“车王府曲本”的一种创作倾向。象《法门寺》中的宋巧姣，《儿女英雄传》中的何玉凤，她们对于自己的丈夫的帮助都是举足轻重的，这正是女子的社会作用日益显示在剧作中的写照。

“车王府曲本”还保留了一批辞书从未著录而内容较好的剧作。《奇冤报》写的是翠云坡一场凶杀案。该剧的最大特点在于塑造一个为官清正、“两袖清风”、“勤谨教民”、不敢躲情的府令常静安。这样一个府令在办案过程中却一再错判。常静安“十年窗下寒毡烂”，“幼登两榜”，其实“无才”，“愚呆书痴”，充满书生气。常静安好就好在并不是一意孤行，当他意识到案件必有冤情，一改初衷，“亲自私访”。但是，常静安虽然道袍加身，与扮作卖花郎的包拯略一接触，便露出了破绽。因此，他二次“带月披霜”出访，“是眉州所辖地俱已访到，却不知杀人贼何方潜逃”。似常静安这类形象，还有《双玉镯》、《法门寺》中的赵连等，同样代表了“车王府曲本”的一种创作趋向，它说明其时的戏剧创作已不再满足于对清官的歌颂，而是要求做官的要有真才实学。这与“车王府曲本”在爱情方面的描写突出妇女的社会作用是同步的。

“车王府曲本”还保留了一批优秀的传统戏。《天雷报》写的是：薛勇上京赴考，妻钱氏产一儿，因无力抚养，弃于周梁桥下，为张元秀夫妻拾得。二老勤俭，供其读书。十三年后，钱氏上京寻夫，路遇昔日弃丢的儿子，遂带其上京，起名薛林。薛林得中状元，父薛勇令其前往接取张元秀夫妇。薛勇至清风亭，元秀夫妇已沦为乞丐，遂不相认。二老想起十三载养教之劳尽付流

水，双双撞死。薛林天良丧尽，终为天雷所殛。这类剧作涉及到一个传统伦理道德问题。在一个以农业小生产为主体的自给自足的社会中，孝顺父母，赡养父母是庶民所乐意接受的。老残孤寡这类社会问题，在尚未有完备法律予以保证而人们对于自然力量不甚了然的情况下，它总是借“天理”来推行。这类剧作在封建时代之所以具有震撼人心的作用，那是因为有其社会根源。解放后，据周信芳演出本整理而载于《京剧丛刊》的《清风亭》，即源出《天雷报》。《清风亭》将结尾雷殛薛林一节删去。删去这一结尾，在效果上接近西方的“现实主义”，却失去传统东方艺人与东方观众的审美旨趣。因为中国古典戏剧式是以大团团结束，或在悲剧的结尾借助想象以达到情感上的满足。这样看来，这两个剧作实际代表着不同时代的审美观。因此，要研究清代戏剧，离不开“车王府曲本”这批资料。就剧作的流变论，将这些曲本与后来经过修改的本子进行比照，则可进一步见其发展变化的轨迹。除《天雷报》之外，象《香莲帕》这类剧作，不论从人物到情节，与辞书见载多有不同，均有这方面的特有价值。

从车王府所藏的这批曲本，我们可以见到清代尤其是晚清戏剧发展的一个概貌。

前已提到，由明入清，文人在经历了明亡之痛之后，曾将满腔心事倾注在剧作中，传奇创作出现了新高潮，但是，传奇毕竟在逐渐衰落。似《四大庆》这类剧作，出于名家之手，但在戏剧构思上未免脱离现实，过于追奇求巧而走向险境。

传奇创作思想境界的平庸，艺术形式的缺乏创新，剧本的案头化，华丽的服装行头，高雅细腻的声腔，舞台演出的日益脱离群众，决定了昆曲传奇之衰落。因此，保留在“车王府曲本”中那完整的昆曲传奇并不多，更多的是经过舞台锤炼的单折，如《双

合印》、《河梁全串贯》、《藏舟全串贯》、《叙阁全串贯》等一类折子戏。由于昆曲的日益衰落，决定它必须改革吸取其它剧种的长处以充实自己。试以《四大庆》与传奇《鸣凤记》作比较！

传奇创作有其规定格式，第一出是“副末开场”。“副末”介绍“创作缘起”、“剧情提要”。如《鸣凤记》第一出：

〔西江月〕（末上）秋月春风易老，赏心乐事难凭。蝇头蜗角总非真，唯有纲常一定。四友三仁作古，双忠八义齐名，龙飞嘉靖圣明君，忠义贤良可庆。且问后房子弟，今日搬演谁家故事？（内应）是一本《同声鸣凤记》。（末）原来是这本传奇！听道终始，便见大义。

这是剧作的“创作缘起”。接下来是“剧情提要”：

〔满庭芳〕元宰夏言，督臣曾铣，遭谗竟至典刑。严嵩专政，误国更欺君；父子盗权济恶，招朋党浊乱朝廷。杨继盛剖心谏净，夫妇丧幽冥。忠良多贬斥，其间节义，并著芳名：邹应龙抗疏感悟君心；林润复巡江右，同戮力激浊扬清，诛元恶芟夷党羽，四海贺升平。

与《鸣凤记》相比，《四大庆》并非由副末开场，而是由生扮天官上场。《玉堂春》同样既没有“创作缘起”，也没有“剧情提要”，“剧作一开始便由全剧最主要角色潘胜（小生）“冲场”。全剧分本不分出，没有下场诗。这种独特的形式，在我们与中国社会科学院梁淑安先生书信往来时，梁先生认为这对于研究昆曲皮黄化很有价值。由昆曲《四大庆》，到逐渐皮黄化的《玉堂春》、《香莲帕》、《九莲灯》，多少能够显示这一过程。而皮黄化又是与“乱弹”时代分不开的。

雅部衰落，花部兴起，这一时期地方土戏以其浓郁的泥土气息显示了它的生命力。这体现在皮影戏《对菱花》、木偶戏《天门阵》、吹腔《龙凤配》、弋阳腔《追信》、高腔《古城》等一

类剧作上。各地方剧种的相互吸收消纳，使这一时期的剧作呈现一种奇特的状况，在“名实不符”中显示出“乱弹”的“乱”。象《偷桃大战》这类剧作，有“偷桃”而无“大战”，不少剧作名曰“全串贯”，实则仅串出某些情节而已。《香莲帕》前半部多用词牌，带有明显“传奇”色彩，后半部则已京剧化。《梅玉配》在音乐词曲上，既采用南曲的“前腔”，又使用北曲的“么篇”，剧中有各式各样词曲牌，京剧“联络五方之音”，“文武昆乱不挡”可借此窥见一斑。它体现了京剧既不走昆曲化的道路，又割不断同昆曲的继承关系，从而能以俗为本，化雅入俗，俗中求雅，在提高观众欣赏水平时，观众反过来又严格要求了京剧。

《儿女英雄传》则体现了京剧创作的另一倾向。剧中“悦来店”、“能仁寺”的情节，既惊险又富有喜剧性。但就全剧看，仅是“蓝本”而非写定本。剧作个别地方甚至保留有原小说叙述的痕迹。这类剧作，需要演员在排练时斟酌是否顺当，也需要高手、能人就说白、唱腔提出修改方案，通过“说戏”、“说腔”以完善。《儿女英雄传》后半部较少戏剧冲突，需靠演员以高难的艺术技巧来吸引观众。剧作第十八本几次出现“三叫头”。

“叫头”是戏曲锣鼓经，多用于剧中人情绪激动有所控诉、呼号之时。一般使用单叫头，情绪特别高昂时使用双叫头。剧作后半部几次突破双叫头而使用“三叫头”，这说明演员需要有较高造诣方能胜任此剧的演出，同时，剧作也为我们保留了这方面的第一手资料。如《香莲帕》同样保留有“三叫头”这一戏曲锣鼓经。

《九莲灯》是清初有名剧作者朱佐朝作品。《新传奇品》、《曲考》、《曲海目》、《曲录》并见著录。《曲海总目提要》：“近时人作。其姓名事实，皆系撮撰，以富奴借九莲灯为关键，故名。”据《古典曲戏存目汇考》：“剧中闵远在妓女邓飞烟家脱逃，又逃入戚轻霞宅，轻霞改妆代闵远。其后飞烟、轻霞两女子先成婚

配，卒同归于冈。”“车王府曲本”《九莲灯》已不是朱佐朝原作。剧中头本以皮黄腔为主，有部分曲牌，第四本全用曲牌，余均为皮黄腔。剧中人名有所变动。剧作结尾，戚轻霞、邓飞雁不翼而飞，改编者已超越原作的一夫多妻观念。从全剧十二本来看，疑来自不同的改编系统。

《下河南》的特点在“闹”，剧作虽未臻完善，但它对我们了解京剧早期的历史是有所帮助的。京剧早期的历史，曾有某些类型的剧作因其色情的表演而“妇幼不宜”。《下河南》虽然不属这种类型，但其粗俗的打诨插科对我们了解京剧及喜剧创作具有资料上的价值。在古希腊早期的喜剧创作中，即使是“喜剧之父”阿里斯托芬的作品，其主要成份仍然是猥亵的舞蹈和粗俗的歌唱，这种“粗俗”的形式一直延续到欧洲的中世纪。如果我们承认西方的所谓悲剧在于求得情感净化的话，起源于祭祀酒神的狂欢歌舞，则侧重于渲泄。《下河南》中那些粗俗的打诨插科正体现了这种渲泄。

《下河南》重渲泄而精神性不足，但我们丝毫也不可忽略其所隐含着的生命力。花部创作的朴野意味着戏曲发展到了一个新的转折点，它由昔日的侧重于戏曲文学转化为侧重于表演艺术。首先是昆腔折子戏的精选，在艺人的不断加工中更舞台化而影响着各剧种对表演艺术的追求。其次，传统的曲牌音乐体系及语言上的词体联套方式已日益远离民众的兴趣，皮黄音乐兼采民间曲调，使音乐更灵活多变而适应了舞台要求。在语言上也由词体走向诗体式的十字、七字句并力求通俗。

通俗化实际也就是民间化，它使文化素养不高的文人也能编剧了。戏剧复归民间，使戏剧创作呈现了一种令后人惊愕且深思的局面。如果我们能纵览“车王府曲本”这一巨大的艺术宝库的话，我们便可发现，这一时期以京剧为主体的戏剧创作，在继承

宋元传统剧目以及明清小说的同时，从某一角度为本民族几千年的历史文化作了一次总结，它启自先秦，降及明清，诉说着中华民族几千年的历史，其势浑然天成。象《反唐邑总讲》、《文昭关》、《伍子胥过江全串贯》这类系列剧作，在平凡中显博大。它诉说忠良受害，人们如何保护他过关，一俟他引吴兵打楚国，事情做过了头，他的朋友申包胥只好“哭秦庭”借兵来赶他。它以戏剧形式向民众普及“历史”事件时，体现了如何对待国仇家恨的问题。

京剧在综合各剧种之长时，也锤炼出一系列名作。《梅玉配》是京剧传统剧目，“车王府曲本”中的这个《梅玉配》带有明显的南曲之味。书生徐廷梅赴考路上，于庙中求签遇苏玉莲，见其“体态轻盈娉婷袅娜，一似仙娃”，一见钟情，适逢玉莲遗落绣帕，无心插柳被廷梅误作有意栽花，遂神魂颠倒思之成疾。店主黄婆让廷梅乔装混入苏府，以还绣帕为名与玉莲相见。还帕之后，由于重门紧闭，廷梅无法离开，玉莲在情急中只好把他藏在柜里。一个男子窝身闺房，玉莲因此忧心成疾，剧作由此展开一系列情节。与《西厢记》、《牡丹亭》相比较，《梅玉配》的独到之处在于：它在礼赞年轻人的爱情的同时，在舞台的连番表演中，通过人物形象的比较，让人们看到父母包办婚姻的可怕。剧中的周琪芳荒淫无耻，不学无术，他处处依仗父势却又灭绝人伦地希望父亲早死，并买嘱医生图谋毒死父亲。对这样一个人物，玉莲的父母竟然一无所知，把心爱的女儿许配给这个劣迹昭彰的浪荡公子。玉莲的父亲虽然视女儿如掌上明珠，内心充满仁爱，却在联姻的形式下把女儿推向火坑。《梅玉配》的最主要角色是韩翠珠。韩是玉莲之嫂，承父职新任吏部尚书苏旭之妻。当她发现玉莲得了一种莫名其妙的忧郁症之后，细心勘察，获悉其中秘密。火烧闺房，诈称玉莲被焚为灰烬，暗中却要玉莲

跟着廷梅、黄婆一起离开苏府。一个妇女敢于作出如此大胆痛快的决策，实令须眉自叹不如。

象《梅玉配》、《天雷报》、《蝴蝶杯》这类剧作的问世，标志着京剧在与其它剧种的竞争中走向成熟。这就是“车王府曲本”所显示给我们的史实。简言之，“车王府曲本”的意义首先在于填补乾嘉以来戏剧史上的一段空白。

三

“车王府曲本”的意义不仅在于戏剧，无论是历史学、民俗学、语言学均可从中得到收获。

清人入关，一方面实行高压以防政乱，另一方面又推行一系列有利于民族团结的政策。作为一个马背上的王朝，满族社会所崇尚的勇敢、强悍，体现了“壮者”社会的特色，这与汉人在农耕基础上所形成的对“长者”的尊敬即“孝俗”是有明显不同的。顺治的《御注孝经》，康熙的《御定孝经衍义》，雍正的《御纂孝经集注》，体现了满人之适应汉文化。在婚姻上，清统治者采取从汉俗的政策，为防止满人强夺汉女为姬妾，满人娶汉女需呈报申请；汉人娶满女则不必。还规定满女不得恃势欺压汉人丈夫。这些无疑都值得肯定。曲本《查关全串贯》：汉将刘唐建走国行营，来至北番尤家关，天色已晚，在一石台暂宿。守关女将尤春风查夜，遂令部将唆啰宴盗去刘的马和枪。问讯之间，知刘家住汉地。春风见其一表非凡，有心与其共结伉俪。唆啰宴见二人有意，前来讨封。春风封其做“满汉大将军”。是夜，鸳鸯并枕，“你在番邦我在汉，千里姻缘一线牵”。这类剧作对于融和民族之间的关系，无疑是有好处的；而民间艺人对于历史的评判，可以作为史学研究的参考。

满人在入关之后虽然逐渐从汉俗，但其固有的婚姻状态却与汉人有许多不同。寡妇再嫁是正常的事，“兄终弟及”的叔嫂婚也是其习尚。孝庄文皇后，姓博尔济吉特氏、是为努尔哈赤第八子皇太极之妻。皇太极死后，孝庄文皇后下嫁皇叔多尔衮。其时，群臣上表致贺，作为亲生子的顺治皇帝，为生母改嫁诏示天下：“太后盛年寡居，春花秋月，悄然不怡，朕贵为天下子……使圣母以丧偶之故，日在愁烦抑郁之中，其何以教天下之考？皇叔摄政王现方鰥居，其身份容貌，皆为中国第一人。太后颇愿纡尊下嫁。朕仰体慈怀，敬谨遵行。一应典礼，着所司预办。”顺治皇帝的体察亲心是建立在满族固有的叔嫂婚的基础上的。就人类的婚姻状态而言，汉族的婚姻状态要比满族进步。但是，在理性高照的地方，人性也必然受到严重的摧残。所谓“烈女不嫁二夫”，正是在封建理性观念之下所形成的陋俗。因此，满族的入主中原，其固有的婚姻观念必然在这块封建观念因袭沉重的中原大地起到一定的冲击作用。这明显地体现在曲本的子弟书上。《下河南》鞭挞的是没有感情的婚姻，《巧姻缘》抨击的是冲喜婚；《连理枝》、《戏姨》更是以北人刚健有力的笔调歌咏人的情性。《烧灵改嫁》中的少妇因夫死儿小，生活无着，守孝期间，邻人亡妻，托其替为提亲。少妇于是自荐，烧灵改嫁。这类曲本读来令人肃然起敬。其中既展示了人性与理性的对垒，也呈现了民族文化的交融。

《雪梅吊孝》写的是：雪梅许配商郎，闻商郎一病归阴，虽未过门，以烈女贤良之道说服父亲，包头剪发守寡商门。这类曲本代表了其时的正统观念，与《烧灵改嫁》形成鲜明对比，从中可见清代在婚姻观念上的不同思潮。

子弟书中，对历史文化的思考显得很突出，它包含了对八旗子弟自身的批判。《草诏敲牙》体现了传统的忠臣义士的观念，

《假老斗叹》抨击无耻之徒五毒俱全的种种行径；《侍卫论》写胎里红的八旗子弟，靠祖上福荫作执戟侍卫郎，叹天道为何把这一群“济世英雄”都聚在大门。这些对我们了解其时的社会现象均有不可多得的价值。

《全彩楼》写书生吕蒙正独居破窑刻苦攻读，被刘阁老女儿刘小姐抛绣球选中，后金榜题名衣锦荣归。曲本作者闲窗，题材出自《彩楼记》。《全彩楼》共三十回，为子弟书名作，据辞书记载已佚，如今在“车王府曲本”中发现，这对于子弟书研究显然是有意义的。

简言之，“车王府曲本”不仅可以提供史学、民俗学的参考，在文化史上同样是一批不可多得的资料。

这套丛书在整理过程中，得到中山大学中文系吴国钦老师的关心帮助，中山大学图书馆古籍部李琳娜、苏威、邓贵忠老师的帮助，特别是北京大学图书馆无私提供参校本子，在丛书出版之际，我们一并衷心地感谢刘翰飞、陈必胜老师为本书所做的慎密的编辑工作。

整 理 说 明

一、本 子

目前国内收藏“车王府曲本”计有北京大学图书馆、首都图书馆、中山大学图书馆三家。《车王府曲本菁华》以中山大学馆藏本为底本，参校北京大学馆藏本。整理校点过程中，立足“同出一源”的这三种本子，对于非“车王府曲本”者，它校时持谨慎态度而不随意采纳。

车王府曲本的数量，至今未有精确的统计。据冯秉文先生《首都图书馆珍藏〈蒙古车王府曲本〉目录前言》介绍，约四千四百余册；据《学林漫录》第九辑雷梦水先生《书林琐记·车王府钞藏曲本的发现和收获》介绍，共五千一百三十一册。卷帙繁多，不易清点，意见不一，在所难免。据现有情况，国内“车王府曲本”的数目不少于四千四百多册。尚有些曲本，如《封神演义》等，首都图书馆并未抄藏。

这些曲本又是怎样来的？

据上述雷梦水先生文：1925年秋，由北京宣武门外大街会文书局李汇川介绍，琉璃厂松筠阁刘盛誉（虞）从西小市打鼓摊上以廉价购得旧抄曲本一千四百多种。后为北京大学马隅卿、沈尹默购藏于孔德学校，经鉴定为清末北京蒙古族车王府抄本。顾颉刚先生为这批曲本整理了一个分类目录，定名“蒙古车王府曲本”，于1926年末至1927年初在《孔德月刊》分两期刊载。这批曲本现藏北京大学图书馆。中山大学语言研究所重抄了一个副

本，现藏中山大学图书馆。

后来，孔德学校图书馆又购得另一批“车王府曲本”，纸张、墨色、装帧与第一批曲本相同，内容也相衔接，计二百三十种，二千三百多册。这批曲本1954年移归首都图书馆收藏，后来首都图书馆又从北京大学抄制了第一批曲本。

以上便是这三种抄本的由来。北京大学图书馆所藏本为原抄本；首都图书馆有部分原抄本，部分则是从北京大学图书馆复制来的；中山大学图书馆所藏本同样是从北京大学图书馆重抄的副本。

中山大学馆藏的本子虽为重抄的副本，在抄写过程中难免也出现错漏，但抄写人具有较高的文化修养，在识别与纠正原抄本中的草字、错字、别字上做了不少工作。据此，特以中山大学馆藏本为底本。

二、选辑依据

这套丛书定名《车王府曲本菁华》，若仅以“菁华”二字来权衡，并非“车王府曲本”的菁华均荟萃其中。如果孤立地去看其中的某一曲本，也许觉得并不精彩。需要说明的是：选辑一个集子有多方面的要求。这一集子便既是“文化”的，又是戏剧与俗文艺的。就戏剧而言，它力图反映戏剧史上某一阶段多方面的情况，因此，我们首先确定了以下标准：（一）名家作品；（二）全新资料；（三）优秀的传统作品；（四）辞书记载已佚而有资料价值的作品。在编者各人自选的基础上，最后几经筛选与扩充而成现有这一集子。

这一集子在剧种上既有雅部昆曲传奇，有皮黄化了的昆曲，有后来跃而成为剧坛霸主的京剧，也有高腔、吹腔、弋腔、木偶、