

本 曲 府 王 车

封神榜



人 民 文 学 出 版 社

车王府曲本

封神榜

上

苏寰中 郭精锐 陈伟武 校点

人民文学出版社

一九九二年·北京

车王府曲本

封神榜

中

苏寰中 郭精锐 陈伟武 校点

人民文学出版社

一九九二年·北京

封神榜

下

苏囊中 郭精锐 陈伟武 校点

人民文学出版社

一九九二年·北京

蒙古车王府曲本

清代北京蒙古车王府曾收藏大量小说戏曲的刻本和手抄本，民国后散出，1925年为孔德学校所购得。其中的手抄本戏曲和曲艺唱本一千四百四十四种，二千一百五十四册，经顾颉刚先生整理，编成分类目录，总其名为“蒙古车王府曲本”，于1926年末1927年初，在《孔德月刊》上分两批发表，引起了各界的重视。这一批曲本现藏北京大学图书馆。同年，广州中山大学语言历史研究所抄制了一个副本，现藏该校图书馆。1932年刘复和李家瑞先生编辑《中国俗曲总目稿》时，收录了这批曲目。之后，孔德学校又购得一批车王府曲本的手抄本，主要是鼓词和杂曲，计二百一十九种，二千五百六十册。曲本内容与前一批衔接，且用纸、墨迹、装帧两者完全相同。这批曲本于1954年移归首都图书馆收藏。六十年代初，首都图书馆又从北京大学图书馆抄制了该馆所藏的那部分曲本，而成为汇集“蒙古车王府曲本”最多的一家。北京大学图书馆和首都图书馆所藏曲本原本总计一千六百六十三种，四千七百一十四册。五六十年代，傅惜华先生编辑、出版他的《子弟书总目》和《北京传统曲艺总录》时，将其中的子弟书和有关北京传统曲艺的作品，全部收入目录，蒙古车王府曲本便广为社会所知了。

以上这些就是目前所知道的关于车王府曲本原本及再抄副

本的情况。需要附带说明的是，凌景埏先生在《东吴学报》1935年3卷3期“文学专号”上，发表的《弹词目录》中，也收录了“车王府的故物”——弹词六十七种。这些弹词虽属曲艺，但都是刻本，早者有乾隆刻，多数为嘉庆、道光间刻，少数是咸、同、光间刻，与车王府旧藏其他刻本的小说戏曲一样。而这里所说的“曲本”则迥然不同，通体都是俗手抄写，其所用纸张、字体与装帧都别具特色，想当初孔德学校马隅卿先生将这两部分图书分别委托顾颉刚和凌景埏先生整理时，并未把弹词刻本纳入《蒙古车王府曲本分类目录》中，是有一定道理的。

曲本分为戏曲和说唱两大部分。戏曲部分有八百五六十种，其中京剧最多，约居半数，其次为昆曲，有八十余种，其他还有皮影戏、木偶戏、高腔、弋阳腔、吹腔、西腔、秦腔、折子戏等，也还有相当数量是不明剧种的。故事内容取材广泛，自殷周以下历代故事，及至明清小说，无不涉猎。其中约有四分之一是“三国”、“西游”、“杨家将”、“水浒”、“三侠五义”、包公、岳飞等故事戏。

说唱部分，包括子弟书、鼓词和杂曲三类。初步统计，子弟书为二百九十七种，鼓词三十八种，杂曲五百三十九种（篇）。子弟书这种流行于华北和东北地区、曾盛行于北京的演唱文艺形式，到清末即已衰亡。从这些传世的作品中，仍可窥见其当年的风韵和人们喜爱的情景。鼓词中，凡有影响的文学名著或传说，都有改编或铺衍，从几十万字的巨制到二三万字的短篇不等。杂曲中，最多的是马头调，其次是岔曲、牌子曲和赶板。此外，有快书、莲花落、湖广调、南园调、一枚针、鲜花调、济南调、代福建调、边关调、乐亭调、琴腔、天津调、叹十声、焰口、西江月、十二月、太

平年等等。还有一些是不明腔调的。这些杂曲多者十数种，少者只有一、二种。

曲本大多是明清两代的作品，尤以清道光至光绪间作品为最多。这些曲本绝大多数不署作者姓名，而且从未刊刻流传。仅以戏曲曲本而言，比照其内容，有少数和现在的通行本相同，大部分不同，有的已经失传。有些曲本还记有当时演出的角色配置情况；有的类似现在的“送审本”或演出脚本。失传的曲本中有不少好戏，稍加整理即可搬上舞台；有的曲本虽然掺杂某些糟粕，但也可改编成好戏。这些戏曲曲本产生在我国昆曲逐渐衰落，各地方戏兴起的演变时期，因而成为研究近百年中国戏曲史所不可多得的珍贵资料。鼓词、子弟书和杂曲中，不少描写当时北京社会情况以及风土人情的作品，更是保存了重要的社会生活和丰富的语言等史料。现代文学家、语言学家刘复一见这批曲本，即生极大兴趣，爱不释手，著名戏剧艺术家欧阳予倩说它是“中国近代旧剧的结晶，于艺术上极有价值”，著名教育家、学者王季思将这批曲本比作敦煌文学之发现，更足见珍贵。

但是，这批曲本，同其他优秀的文化遗产一样，难免受到封建思想和落后意识的影响，因而必然会有若干糟粕，良莠不齐。又因为它来自民间，文字粗糙，特别是像曲艺一类的作品，一向被视为“不登大雅”“卑不足道”的东西。因此，积极地、有计划地进行整理、研究，正本清源，吸收其精华，开发这个宝藏，必将对 中国文学史、戏曲史以及民俗学、语言学方面的研究产生积极的影响。

这部分宝贵资料，在六十年代受到文化部副部长齐燕铭同志重视，并亲自组织座谈研究如何整理开发，但由于工程浩大以

及众所周知的原因,工作开始不久便搁浅了。现在,人民文学出版社计划系列开发这批宝藏。目前先选择若干种,进行校点,排印出版,不仅对文艺界来说是一件大好事,而且对于活跃学术研究,正确继承发展优秀的文化传统,也必然会产生有益的影响。为此,愿将个人所知道的有关曲本的情况作些介绍,供读者参考。

冯 秉 文

一九八九年七月于国子监

前 言

“车王府曲本”指的是清末北京蒙古族车王府收藏的一批旧钞曲本，包括戏曲与说唱两大部分；说唱部分有子弟书、鼓词、杂曲三类，取材上起殷周，下迄明清，内容极为丰富，是一个正在开掘的艺术宝库。

车王府曲本散出后，1925年由北京孔德学校收藏，1926年，顾颉刚先生曾据以编目，并为广州中山大学录有副本。抗战期间，这批曲本转归于北京大学文学院，是为第一批车王府曲本。此后，孔德学校又购到第二批车王府曲本，未见著录。解放后，孔德学校改为北京市第二十七中学，于1954年将第二批车王府曲本移归首都图书馆庋藏。

目前，国内藏有车王府曲本的有北京大学图书馆、首都图书馆和中山大学图书馆。

“车王府曲本”鼓词《封神榜》是一部史诗式作品。

鼓词是明清时流行于我国北方的一种曲艺。在形式上，鼓词是散文、韵文交织。韵文部分以七字句为主，并常在七言中夹着三言，三言韵语大都与后句合在一起。鼓词多属站唱形式，在音乐上主要是打击乐与弹拨乐。徐珂《清稗类钞》载，清代“唱鼓词者，小鼓一具，配以三弦，二人唱书，谓之鼓儿词。亦仅有一人者”。由于流行地区不同，伴奏乐器、唱腔不同而形成不同的地方

风格与曲种。

鼓词的这种又讲又唱、亦散亦韵的形式，可以上溯到唐代变文与宋元词话。所谓变文，就是将艰涩的佛经本文以“讲唱”形式变得通俗而易为人接受。鼓词在形式上受变文的影响，将史籍的人物事件以及小说、戏剧变成鼓词这一讲唱形式，使其更通俗易懂乃至不识字无法阅读史籍小说者也能从中获取知识。

—

明代隆庆，万历年间（1567—1619），小说《封神演义》问世。车王府曲本《封神榜》即依据小说的基本线索，进行再创作。据书中：“众公不必远比，现在同治佛爷手内的二件事，可作比样。”又“比如咱们这里京城里也有几处热闹。”知此书当系清代同治年间在北京写成的，但作者已不可考。

曲本《封神榜》虽依据小说而来，但在再创作时，多处避实就虚。例如：纣王逼反东伯侯姜桓楚，小说中仅作为一条隐线，只言片语带过。鼓词据此大力敷衍，洋洋洒洒，以十多本的篇幅详写姜桓楚反上朝歌。其中攻打游魂关一节，铺张扬厉，惊心动魄，突出了姜桓楚的反抗性，起到令人震奋的艺术效果。

书中还增加了大量风俗民情的叙述，这对研究民俗无疑是有帮助的。例如描写庙会：

比如咱们这里京城里也有几处热闹，什么南顶、北顶、东顶、西顶、中顶、金顶妙峰山、东顶丫髻山、马驹桥、蟠桃园、丰台、三月里东岳庙，这几处都是有会的地方。（98回）描写杂耍的盛况：

各样杂耍跟着走，耍盆耍碗弄冰盆。夺标的，五把飞刀一齐扔。登坛只待把席翻。簸冰扇碗耍碟子，杠子盘得实在悬。跑马解，尽是风流多娇女，绳子走动似平川。金鸡独立香钩小，马鞍举鼎脚朝天。步下的秧歌刚过来，又来了，卖弄风骚十不闲。（98回）

从文学的角度看，曲本《封神榜》的最大特点，还在于突出了细节描写，使其更形象更生动。例如哪吒闹海中的老鼋：

“话说龙宫门口外老鼋，他见敖丙把那幼儿追赶下去，立刻长了老精神，带着鱼兵水卒在漫海网内金鼓齐鸣，以助太子的威风，他又从网内把绿豆脑袋丝瓜脖子伸出二尺多长去，只等太子敖丙把那幼儿拿住。”

谁知敖丙不但没把哪吒拿住，反被打死：

“登时吓的老鼋把脑袋往脖子里一缩，钢叉也吓的扔咧，四爪拳回，抱在一堆，犹如一个肉蛋，只见他唧溜咕噜往后面好一路大滚。”（88回）

正是这个老鼋，借办丧事，从中贪污。但在丧礼上则大声嚎哭：“千岁王爷死得苦，我等心中气不平！自备鞍马随大队，情愿效劳去出兵。拿住那，狗子哪吒将仇报！”艺人纯用口语，维妙维肖地刻划了老鼋那怕死而又深于世故的形象。

结合着鼓词这独特的说唱形式，艺人在语言运用上颇下心血。“一座行营长数里，两杆门旗上下翻。三军个个披铁甲，四营战马备雕鞍。五方旗上凶神现，六甲兵丁敢当先。七层围子朝前走，八卦连环战马欢。九经大敌兵百万，十面埋伏好汉尖。”（211回）从一到十，恰到好处地采用文字游戏的形式。以数字循序引入，可以吸引听众的注意力。

语言形式的多样化也是本书的特点。叙谈战事，艺人颇具儒将之风：“为将之道，先察天时，后观地理，中晓人和。用之以文，就之以武，将之以静发动。亡而能存，死而能生，危而能安，祸而能福，机变不测，决胜千里之外。”（145回）此外，书中还有一些文白结合的句子，如描写黄昏：

黄昏后，行客纷纷归宿店，铁甲将军去度关，秀士窗下修功课，美女刺绣在灯前。只听的，山寺老僧把经唸，尼姑思春懒去眠，鱼翁钓罢觅归径，樵子担柴回家园。种地的，耕夫扛锄回里走，牧童横牛转家庭。（178回）

这类句子犹如秀才说家常，清新自然，明白如话，雅而不俗。它的快板节奏，使听众易于背诵，这对于提高民众的文化素养无疑是有帮助的。

二

车王府曲本《封神榜》以激烈的言辞来反对纣王的暴政，然而，并没有将人物形象简单化，使作品成为反暴君的传声筒，在新朝与旧朝的交替中，作品中的人物受着传统的束缚，在“君臣”、“父子”的名分观念下痛苦地挣扎着。文王、武王、黄飞虎、黄滚这类形象的共同特点，就在于怕背上以臣伐君、犯上作乱的罪名。文王被逼吃了儿子伯邑考的肉，飞虎的妻子及妹妹均被逼死，仍怕造反落“千载骂名”。书中以大量的篇幅来展示他们的思想斗争，显示他们并非天生的“乱臣贼子”。这些形象已有别于历史上的真实人物，但它却真实地再现了二千年来在“名分”观念的重荷下的这类传统角色。飞虎之所以最终反出朝歌，是部将黄明、周

纪采用了激战法，飞虎怕背上靠“裙带”关系获取富贵荣华的臭名。似飞虎这类人物，在朝纲中举足轻重，既为社稷计，又为保“七代忠名”，其思想斗争是真实可信的。书中关于激将的场面写得维妙维肖，人物既有立体感，又有透明度，令人拍案叫好。

在走投无路的情况下，绵羊也不得起而反抗了。飞虎之妻贾氏在纣王的淫威面前，一再退让，在“此可忍，孰不可忍”的特定环境下，终于“用手中的牙笏恶狠狠地对准纣王的面门打去”，“登时鲜血直流”。飞虎的妹妹黄妃因嫂嫂被逼死，弱女终于无法忍耐而破口大骂了：“那时节，拿住贼辈上绳绑，烧一支人油大蜡祭亡魂。擒住昏君着刀砍，前朝会聚武共文。常言无道让有道，另立仁德圣明君。”（110回）

飞虎、贾氏、黄妃这类形象之所以具有典型意义，因为这类形象体现了传统文化之下本民族忍让与反抗的对立统一。尤要提到的是，忍让也好，反抗也好，在他们身上始终有着一股正气，这就使他们的性格有可能越出本阶层而带有民族性。

如果说在上述人物性格的塑造上，其分寸感把握得恰如其分的话，那么在哪吒、殷郊、殷洪身上，则带有了理想主义的成分。

哪吒的父亲李靖是传统文化下的另一类人物，面对哪吒的惹事生非，东海龙王与石矶娘娘上门索讨血债，李靖对哪吒表现出激烈的态度是可以被人接受的，因为李靖必须为一郡生灵计。但当哪吒准备剜肠剔骨以还父母骨肉时，“唬得兵将龙王默默无言，李元帅一见，连忙将敖吉的宝剑要将过来，递与公子。”（97回）李靖此举实是灭绝情性。传统历来是流动且存在两极，李靖正是在传统的孝悌观念之下流到那只知有父，不知有子的自私

自利的一极，他烧了哪吒的行宫，砸烂他的金身，令人难以容忍，哪吒发誓“此仇决难干休”。莲花化身之后，他直奔陈塘关，打败李靖，直呼其名：“李靖休想今番饶你，不杀你决不空回。”然而，哪吒要真的杀死李靖，能否为传统文化中的百姓接受呢？正如殷郊、殷洪遵师命发誓下山帮助姜子牙，一遇申公豹即被说反。殷郊、殷洪并非忘了誓言，他们遇到的是封建时代人伦与名分的重大问题。《孟子》中，桃应向孟子设问：“舜为天子，皋陶为士，瞽叟杀人，则如之何？”舜行仁政，其父杀人，舜理当大公无私地杀父以尝他人之命，但是儿子杀父又不符合名分与孝道，面临这样的问题，孟子只好说：“舜视弃天下，犹弃敝屣也！窃负而逃，遵海滨而处，终身欣然，乐而忘天下！”舜背着父亲逃到海边去，这就是孟子所能作出的回答。书中在触及这类令人头痛的人伦问题时，如何处理？哪吒父子的关系并非最终不可调和，书中既让哪吒对李靖穷追猛打以令人解颐，又让他们最终融进“兴周灭纣”的正义事业中以消除宿怨。殷郊、殷洪事涉杀母之仇，又面对暴君，须当立誓反之。在涉及这类关系时是以反暴君为轴心的。然而，在人类的继承权已由母系转到父系，在“天下无不是的父母”的特定年代，殷郊、殷洪面对具有血缘纽带的君、父这二层关系，其命运可想而知。作者巧妙地通过申公豹“说反”，而他们终于应验受了犁耙之苦，展现了这类人物在封建时代强大的舆论压力之下不可避免的悲剧命运。我们几乎很难再为李靖、纣王这二对父子关系找到更合适的处理办法。《论语》中，父盗羊，子不举；《孟子》中，父杀人，子不罚。与之比较，《封神榜》既不跨越年代，而从“立誓”反之及应验受惩，我们又可看出作者用心之良苦。这种良苦实已包含有理想主义的成分。

三

作为一部说唱演义，必然体现作者的史观及其对人物的评判。本书在确立“伐纣”为正义事业这个前提下，对“气数已尽”的商阵营中的人物并不是一概否定。比干、商容、闻太师、梅伯、杜元铣等一批人物均是正直的大臣。他们体恤民情，忧国家之难，关键时刻拍案而起，在他们身上体现了“富贵不能淫，威武不能屈”的传统士大夫气概。书中对他们的死表示同情。他们的死，既显示了纣王的残暴，也体现了暴政之下正直大臣无法显示才干，因而他们的一切努力终于徒然。

书中的“三教”，从大的方面是儒、道、佛，从狭义上则是道教中的阐教、截教与人道。“岂不知，红花白藕绿荷叶，三教原来一样般。你师我师同一样，三教圣人一师傅。不过是，各掌教宗治世界。”（173回）书中指出三教本出同源，阐教顺天应时，截教逆天行事。他们因为“教宗”不同而必然对立。“劫”尽之后又必然统一。书中是以神学世界观来对此作出解释的。

由于神学世界观并非建立在科学的基础上，书中有些地方是难以自圆其说的。例如：姐己本是女娲娘娘派到凡间惑乱纣王的，姐己使尽浑身解数，完成女娲交给的任务，得到的是什么下场？

悲惨惨，三个妖邪腮含泪，磕头进礼叫超生：“想当初，小畜苦修参大道，费尽辛勤用苦功。这一日，小畜遵奉娘娘旨，叫我们，断送殷受锦乾坤。好容易，百计逢迎将他哄，一统江山摆水中。正要回复娘娘旨，又谁知，杨戩三人赶的凶。

幸遇娘娘法驾至，实指望，大发慈悲救残生。谁知反将小畜绑，还要解送到周营。小畜不解其中意，望乞娘娘吩咐明。”

女娲娘娘微微冷笑说：“孽畜！我叫你们断送殷纣的天下，不过是惑他贪酒色，不理国政，好灭纣兴周，应上天的气数。不料你残害生灵，造下无边的罪恶，今日你们罪恶满盈，理宜正法！”（218回）

作为主宰一切的上帝式人物，女娲对姐己残害生灵既不及时制止，也不承担派遣不明之责，相反，却将责任全推在姐己身上。至于姐己为何不遵女娲法旨，只好用“劫”来作解释。

神仙之谈虽然难以自圆其说，但它毕竟是在传统文化的基础上孕育出来的。尤其是作为艺术之书，它并不空谈“天命”、“天数”，而是通过形象显示思想，这就使它在离奇的形式中包含着合理的因素。例如：姜子牙下山之后，贩牛羊、卖箴篱、面粉，一事无所，多所挫折。《孟子》：“天将降大任于斯人，必先苦其心志，劳其筋骨。”鼓词中：“似这等人，必须劳其筋骨，操其皮肤，后来好知道其中的人情世路，众人的甜苦。”它寓言式地告诉人们，英雄只有经历过一番磨难，方能承担大任，名成功就之后，因为体验过世道艰难，方能体恤民众。作为一种文化现象，它告诉上层人物在困厄时要坚韧不拔，守以待时；它告诉下层人要晓得苦尽甘来。作为读者，我们也只有从文化、历史背景上进行理解，才能从作品中获得更深的文学、美学意蕴。

本书以中山大学图书馆藏复抄车王府曲本《封神榜》为底本，以北京大学图书馆藏原抄本及《封神演义》小说参校。

一般的音讹、形误字，于文中径改。凡属本字或古人通假形

成习惯的,一般不改。人名如因通假字而出现不同写法,予以统一。对于辞书中立有义项的字,一般不改。凡属象声摹状联绵词,只要起标音作用,一般均保留原貌,意同而写法不同,则加统一。原书无目,现列回目为整理者所加。

感谢中山大学图书馆陈修紘、李琳娜、苏威先生及北京大学图书馆张玉范先生的帮助。

校点者

一九八九年八月