

元杂剧通论

上册

田同旭 著



山西出版集团 山西教育出版社

元杂剧通论

上册

田同旭 著

山西出版集团 山西教育出版社

序 一

转换一种思维模式重新思考元杂剧

这是一部研究元代杂剧艺术的鸿篇巨制！我想每位拿到这部沉甸甸大书的学人，都会不约而同地发出这样的惊叹。因为用一百余万字的篇幅专门研究元杂剧，这是我们所见的古代戏曲史、元杂剧接受史和元杂剧传播史之研究著作中前无古人之作，这应当是我们对它的第一阅读印象！

我们还会有第二个感受！近年来，我们越来越感到古代戏曲文化的研究处于低迷状态，元杂剧研究也在受到学术界长期关注后，自20世纪90年代以来，关于它的研究竟然从一门显学而越来越被冷落。是不是我们一些精神同道，真的感到元杂剧已无课题可作亦无话题可说了呢？是不是元杂剧研究真的进入了尾声呢？当然，这仅仅是我的一种忧虑。

正是在元杂剧研究呈现衰落萧条之时，山西大学田同旭所著《元杂剧通论》，竟然是横空出世，以宏大叙述的学术勇气，对元杂剧艺术的方方面面，全方位而整体性地作了深入而细致的研究。仅就表象来看，我们真的不能不敬佩田同旭的学术魄力。

元杂剧研究从“热”变“冷”，又在“冷”的学术环境中，像田同旭这样的学者能够耐得寂寞，把元杂剧的研究推向一个新的高度，这是一个很值得分析的学术心态。据田同旭当面对我谈，十多年来他一直有一个宏大的学术愿望，即把



元杂剧放在蒙元社会多元文化背景下进行一次全面的清理思考与阐释研究。他日以继夜地投入到《元杂剧通论》之研究世界中去，过着几近于幽闭的“苦行僧”生活，一面静悄悄地爬格子，一面体会“一切星散，一所很大的洋楼里，除我之外，没有别人，我沉静下去了，寂静浓到如酒，令人微醺”（鲁迅《怎么写》）之惬意，于是十多年后一百余万字的《元杂剧通论》终于辍笔。

田同旭在后记中说道，他早在1996年已经写出《元杂剧通论》的部分章节，但由于常有稿约牵涉精力，不得不时常中断《元杂剧通论》的撰写：

2005年末，我强烈意识到《元杂剧通论》已不可再行推延，遂下定决心，放弃所有稿约，排除一切干扰，志在一鼓作气，完成《元杂剧通论》的撰写。遂于2005年11月12日晚八点开始，全神贯注地进入状态，重新开始《元杂剧通论》的撰写，并对旧稿重新系统整理。

2006年11月1日下午四时十五分，伏案整整一年，竟然写了一百余万字的《元杂剧通论》一书，终于脱稿。我长长地舒了一口气，心情备感轻松惬意。六点钟分，我约了很要好的景宏业老师，告诉了他这个消息。我们找了一个小酒店，吃了一顿饭，洗了一个澡，十点过后才回到斗室。午夜已过，我的心情未能平静下来，整整一年第一次失眠；直到上午十点多，电话铃响，才从睡梦中醒过来。

十年辛苦不寻常，这样一种学术上的生存方式，我想这或是基于对一种学术信念的选择？还是一种使命感抑或学术追求和兴趣？我想兼而有之吧！

现在，一个不争的事实是，田同旭的《元杂剧通论》作为一项重大的学术工程和研究成果，已经摆在了我们的案头。从任何意义上来说，我想这都会为我们这些“业内人士”提供诸多启示。

首先，在元杂剧研究领域，有一个拓宽阅读空间和调整阅读心态这样一个极普遍又亟须解决的理论和实践的问题。如果说元杂剧真的无课题可做无话题可说了，这当然不可能。问题的关键，正在于我们思维空间的狭窄。从实际出发而创制元杂剧研究的理论范式，无论是外国的还是中国的，莫不始于阅读。有识之士已经指出，阅读空间的重建是文艺研究完成蝉蜕和更新的内在动因。“两难之境”的发现和确认，实际上是对重建阅读空间的一种觉醒和要求。在国外的批评界，当意识到“以文本为中心”的必要，使英美批评提出“细读法”；以“读者意识和作者意识的相遇”为前提，乔治·布莱建立和发展了认同批评法；为了寻求终极的结构模式，托多洛夫可以把一本书当作一个句子来加以分析；试图打破

罗各斯中心主义，德里达竟可以拆散文本结构而实现意义的多元化等等。诸如此类导致文学研究一次又一次完成蝉蜕的努力，无一不是起源于一次比一次强烈的重建阅读空间的愿望。因为批评的问题，研究的问题，归根结底是一个阅读的问题。要拓宽元杂剧研究者的思维空间，首先要重建元杂剧学建构者的阅读空间。

为了重建阅读空间，必须打破单向的线性的阅读方式，开辟多向多元多层次多开放的思维格局，培育建设性的文化性格，然而这一切又非有一种新的阅读心态不可。面对浩瀚的元杂剧文本和元杂剧这一戏曲现象，它的研究者必须始于阅读，甚至与阅读同步。因此有什么样的阅读心态，就会有什么样的阅读空间。在一个开放的多层次的阅读空间中，阅读心态都是不可以不闻不问的。任何封闭的教条的被动的甚至破坏性的态度，都可以导致阅读的失败。面对元杂剧这一极其成熟和惊世的精品剧种，必须进行主动的参与的创造性的阅读，才有可能产生出一种开放的建设的创造性的研究。

其次，是史料、史识、史笔的辩证运作问题。毋庸置疑，史料是修史之基础。研究元杂剧当然要占有大量的充分的第一手资料。当代的杂剧史论，在国内外都有一定数量的出版物。但是，史料的大同小异，相互转引之似曾相识也就多了起来，说不上是第一手，缺失的是学术个性和史家风范，这可能是学术界目前存在的普遍现象，我们无须多费唇舌。然而面对史料的问题，窃以为有一个更为值得关注的问题，即我们如何摆脱一种虚假的“公允”与“客观”的缠绕。通常人们总是把史料的编年序列，看成是最具客观性的，其实这种客观性是要打上引号的。因为修史者对于历史形态的任何诠释，都具有主观性。且不说撰史者自己发表的解释和判断，仅就材料取舍与分期方式来说，就无法排除修史的主观性，更何况任何文学艺术史，从来就不可能是资料的堆积，以及事实的总汇。

英国著名美学家、史学家柯林伍德有个很有意思的说法，他把排列过去的现成史料构造出来的历史，径直称之为“剪刀—浆糊历史学”或“剪贴史学”。他发挥了自狄尔泰以来在西方普遍流行的史学观念，即在历史研究中并没有自然科学那种意义上的客观性。因为在人文学科中治史者的学识、理论、素养、艺术感受力、审美取向等一系列主观能力，必然要在各个研究领域体现出来。所以，窃以为当前元杂剧研究的史料问题，再不能停留在什么客观性主观性等问题上了，应当是务去陈陈相因而发挥研究者的各种优势，钩沉新史料并梳理旧史料，破译新史料与旧史料中的种种难题，这对于深化元杂剧研究是功德无量的好事。

说到史识，那是学术个性的核心之所在。元杂剧史论不同于史料的编年序列，大致就在于治史者以自己的史识来澄清现象背后所存在的价值和意义。也许可以说史识是研究者对于元杂剧史料的穿透力贯通力直觉力消化力浓缩力，意即



概括力的综合表现。鲁迅在《汉文学史纲》中仅用“酒药女佛”四个字，就概括了汉魏六朝文学的主要特色；丹麦文学史大家勃兰兑斯，在分析《少年维特之烦恼》时，不同于一般评论者沉溺于对这个炽热而不幸之爱情悲剧的无穷感叹，而是发现了整个时代的感情、憧憬和痛苦。这些例证说明，大师们绝不会停留在对史料的把握上，更重要的是他们史识的独特显示。

掌握了史料，形成了史识，没有史笔也不行。我们治元杂剧史通论，不是把史料与史识暗诵于心，而要公之于社会，这既需要以“董狐之笔”直书其事，还需要以“春秋之笔”寓褒贬于史笔之中。要具备这样的史笔，需要有才有学，还需要有胆有识。自古以来，史笔被认为是研究者人格精神的完整体现，这种史笔之传统，在元杂剧研究的构建中理应弘扬。

再次，在元杂剧研究既有的基础上，来讨论一下深化与拓宽之问题，我认为这是适时的。提到深入，首先不能离开现有的研究基础。这里包含着两重意思：一是我们应当充分尊重和继承既有的研究成果，任何割断元杂剧研究历史传统的思想，既是不可能的也是不明智的；二是既有的基础成果，必然是深化和拓宽元杂剧研究的反思对象，对这些反思对象进行“拓宽”之反思，元杂剧的研究才会进入“深化”之意境。说句开心的话，人，是唯一能够反思的动物。所以要使我们的研究得以深化，人的反思的特有功能是必不可少的思维环节。深化和拓宽元剧研究，就包括对既有的戏曲史观和诗学观念、思维模式、价值尺度、研究方法等诸多方面的反思。因此，当我们说深化与拓展元杂剧研究不能脱离既有的研究成果时，不仅要从中发现消极或者积极的方面，更重要的是从中发现我们的观念、价值、方法等在元杂剧研究中的有效性和局限性，并给以必要的补充调整改造，从而促进元杂剧研究的深化与拓宽。

田同旭《元杂剧通论》给予我们上述的这些启示如果尚能成立的话，我们不妨回过头来再衡之以《元杂剧通论》对元杂剧研究所作出的特殊贡献。

其一，众所周知，任何一种文化的发展，必经之途便是借鉴其他民族文化，只有这种交流，能使一个成熟的文化不至于趋于僵化。田同旭无论是书面上还是口头上，多次给我提供了很重要很关键的信息，让我知道了《元杂剧通论》为什么选择在草原文化与中原文化冲撞融合之多元文化背景中重新审视思考元杂剧研究的思路，并提出了一系列新的发现以及富有较多创见的观点。

田同旭早年曾在内蒙古草原度过了六年的军旅生活，他在后记中说：

看到过茫茫草原星落的几个蒙古包，遥望过广袤草原飘移的几片白云般的羊群，目睹过天边草原怒潮般奔腾的骏马；尤其聆听过草原牧民驰马放牧

嘈杂的马蹄声，牧民纵马挥鞭套马杆急促的吆喝声，牧民信马扬鞭高亢的牧歌声，以及凄紧的马嘶声，浑厚的驼铃声，呼啸的风雪声；还有幸观看过那达幕上歌舞、摔跤、赛马的场面，在蒙古包中喝过牛奶马酪酥油茶，并听到过草原牧民纵酒的饮酒歌，听到过许许多多蒙古民族的历史传说、风俗习惯……

这一切可以说明田同旭对蒙古民族的草原文化民族传统民族精神有过切身体验和理解。但是这种经历与体验，是不是就一定会成为他建构民族文化冲撞融合的决定契机呢？是不是凡是有过内蒙古草原生活经历的人，都可能选择多元文化冲撞融合的视角去审视元杂剧的特异风貌呢？

田同旭在自叙中追忆自己学术建构的心路历程时又特别提到了这样的事实，他曾经长时间追索元曲何以不同于唐宋文学又不同于明清文学？为什么只有元曲才独具那种特异的时代精神与时代特点？在苦苦思索和遍读大量文献的基础上，他一反过去陈陈相因的说法，另有发现而独辟蹊径地体悟到了：

蒙昧落后的草原文化从来殊少严密的文治观念，所以当先进文明却又陈腐保守的中原传统文化之文网被撕破之后，遂形成了蒙元社会文治的断裂和文网的疏漏。这是个文网的自然疏漏和文治不自觉断裂的文化现象，形成了蒙元社会的文治较为宽松，这本身是很有助于元曲的生成与发展的。

于是田同旭最后终于感悟到：

假如我们能够转换一种思维模式，即在草原文化与中原文化冲撞融合的多元社会文化背景中，重新审视思考元曲，对元曲便会有一个更深入的理解与认识。

也许正是这种感悟，他才感慨系之地又说：

这是个意想不到的人生巧合，三十多年前的草原生活，竟然和我三十多年后的学术生涯结合在一起，草原生活的所见所闻所感，给予了我的元杂剧研究以无限的启示和重大影响，使我有望步入元杂剧殿堂，理清我对元杂剧诸多不能理解的问题。



田同旭的这些感悟，一是使我茅塞顿开，二是产生了强烈的共鸣。记得七年前在广东参加的“世纪之交中国古代戏曲与古代文化国际学术研讨会”上，我就曾经说过远不如田同旭深刻的话：

在人类的一切思想解放史上，元代是一次特异的思想解放运动。蒙古统治集团一开始并不看重文化专制主义，而更相信马背上得天下的威武雄师们所造成的奇迹，他们不懂或者较少仔细琢磨思想统治术，这时才有了成群知识分子的集体出走流亡。他们的精神家园只能是民间社会的戏剧家园，元代杂剧的才人们是一次集体的出走，就像文艺复兴时期的佛罗伦萨，沙俄时期的彼得堡，流亡的法兰克福学派，塞纳河左岸的知识分子。他们都是用热血和智慧点燃了艺术之光。历史上没有了这个群体，社会的才人们就不会跋涉到黎明的河边。这是一种二律背反铁律的现实明证……

我想我的浅薄只是与田同旭的感悟有暗合之处，不过，不敢说是英雄而我们却真的有所略同，我们似乎都看到了多元文化冲撞融合中辩证法的运作。

《元杂剧通论》正是这种感悟的辩证运作并将其具体运用于元杂剧研究。田同旭于20世纪90年代初便致力于民族文化融合与元杂剧的研究，《元杂剧通论》是其研究的一个总结，旨在蒙元时期草原文化与中原文化冲撞融合而形成的多元文化背景下，对元杂剧进行重新思考与评价，从理论上系统地论证了元杂剧是民族文化融合之艺术结晶这一基本观点，并将其作为评价元杂剧作家作品的一个重要标准。在民族文化融合多元文化背景下重新思考评价元杂剧，这是贯穿《元杂剧通论》全书的一个基本思路。这本身是元杂剧研究的理论创新也是研究方法的创新，意在引发学术界突破中原文化传统的思维模式，转换一种批评模式，重新审视既不同于唐宋文学，也不同于明清文学的元杂剧这一富有时代特色的戏曲艺术，从而为元杂剧研究提供了一个更加广阔的新的研究空间。《元杂剧通论》如果真的能够给我们以如此启示，元杂剧研究就完全可以走向深化与拓宽，完全可以走出从一门显学竟然陷入无课题可做亦无话题可说的低迷与萧条。

其二，就是我非常看重田同旭在元杂剧研究中对文化现场勘察的精神。文化现场的勘察，戏曲是最好的场所，因为你会发现和听到真实的原生声。三十年前草原生活的实地文化现场勘察，成就了这部《元杂剧通论》的大半。人们说文化史即心理史，文化无疑散落在大量典章制度与历史著作中。但是，它是不是更深刻地沉淀在艺术家们的活动环境中，沉淀在众多民间艺人和作家身上，尤其是沉淀在他们的心灵中呢？所以要寻找文化现场，是否应当到透露他们心灵的文本

中去勘察呢？

最令我们深感痛心的具有永恒遗憾意味的是，历史就像流沙，很多好东西都被淹没了，特别是民间的心灵的文化现场被乌云遮蔽得太久了。不过，我们又是有幸的，我们毕竟还拥有一百六十余本元杂剧的文本——这些起于民间又难以超越的心灵文本。我们在追寻关汉卿、马致远、王实甫、白朴、郑光祖、乔吉等等戏曲巨擘之足迹时，同时又去解读他们的心灵文本，难道不是我们今人之大幸吗？

事实是，古代戏曲发展的进程与元代杂剧成就的辉煌，归根结底是人的行动和进化。元杂剧舞台上异彩纷呈离不开作家和演员的身影，他们所尽的一切努力无不叫后人膜拜。元杂剧创作队伍中的传奇人物真是群星璀璨，他们散落在艺海的颗颗珍珠，即便斗转星移往事随风，依然闪烁着熠熠光辉。他们的艺术之魂，激荡着一代代的元杂剧学人而永不消逝。

提到文本，据《元曲选》、《元曲选外编》，元杂剧作家有作品传世者五十一人，流传至今的元杂剧作品一百六十二种。《元杂剧通论》论述了见载于各种文献有作品传世的元杂剧作家五十四（包括无作品传世的钟嗣成等）人，论述了现存一百六十二种元杂剧作品中的一百三十六种，并且都是做了程度不同的专题系统论述；又对古今元杂剧研究提出的各种观点，以及诸多悬而未决的问题，都进行了富有创见的评价，并提出不少新的观点。我们可以有把握地说，《元杂剧通论》是迄今所见元杂剧研究专著中，论述作家作品探讨问题提出观点汇集资料最多最全又内容最为丰富，甚至可以称为一部百科式的元杂剧研究专著，反映了当代元杂剧研究的最高最新水平。

事实是，无论从宏观戏曲学角度看，还是从微观戏曲学角度看，戏曲文本对于整个戏曲艺术来说还是“半成品”，但是戏曲文本仍然是一切读者和观众以及研究者关注的对象。在古代戏曲艺术原生态缺失的情况下，戏曲文本都是原始戏曲艺术家对社会、人生、心灵、艺术之理解的唯一手段，同时也是艺术家可以从社会、人生、心灵、艺术中得到最高报偿的手段。所以对于当今戏曲研究者来说，应当树立文本本位的信念与观念，而对读者与观众来说，读懂戏曲文本这是最起码的基本功。至于对于任何一个真诚的戏曲研究者来说，细读文本和尊重文本都是第一要义。

我为什么这样强调文本的重要意义呢？质而言之，关于历史与社会制度，学者径可以拿出事先制作好的各种工具去计算划分考证，用逻辑的语言作出各种判断。唯独人类的情绪，大众的情绪，这是最难以作出简单化判断的一种综合性的现象。因为情绪是一种充盈的液体，它比任何僵硬的教条，周密的计划，蒙了面



的电影，更加真实又更富于变化。古人采风就是采情绪，比如民怨沸腾，便可以感知社会的崩溃，集体情绪比集体意识，更能敏锐反映政治之得失。如果通过元杂剧的各种类型的文本分析，你就可以了解到元代社会的典型情绪，那是愤怒，抗议，当然也有超脱也有无奈也有嬉笑也有怒骂，也更有智慧的调侃和无邪的笑容。所以这种文化现场太值得认真考察了，而作为民间的回声又是最响亮的。真的，整个元杂剧就是一部大奇书。

进一步说，一个国家的文学历史，实际上就是一部又一部一批又一批一代又一代的作家与作品产生、流通与承继的过程，归根结底就是作家作品的出现史。明乎此，我们也就理解了戏曲史上的流派、方法和主义，分期、阶段和理论家等等，都是攀附于作家作品之上的。作家的生命在于作品，也在于后人反复的阅读阐释给作品增加的新的元素，让宝贵的精神遗产始终放出光芒并保持活力。

所以《元杂剧通论》花费极大力气，选择元杂剧作家的文本作为突破口并切入作家心灵，这是很有学术见地的，也是学术智慧的集中表现。从文本阅读中抓住那些由读者审美灵性与戏曲文本摩擦而生的电光火石，将它们积聚起来，成为反过来照亮作品艺术世界的集束光柱，这是一种永远不脱离审美直觉力感悟力的研究方法。因此，读了田同旭的大作，会让我们看到他的学术底蕴和个性，看到他这个人。

面对田同旭的大作，我本是没有资格写这篇序言的，在心理上我真的有很大压力。现在一篇序言写到这里，我又感到太啰嗦了，尽管我还有很多想法要说，但我再也不能浪费这宝贵的篇幅了。因为在读这部大书兴奋之余，我想到的还是开头的思绪。撰写这样一部体大思精和空前崭新的《元杂剧通论》，不仅可以引起学界的关注与讨论，而且还可以起到重振元杂剧研究的辉煌与促进其发展态势的作用。因此我才不自量力地写了这么多古人造的字，说了这么多似乎不着边际的话，而最感遗憾的是书中那么多的亮点却远未接触！

罗素在《西方的智慧》一书中引述了一句话：“一本大书就是一个灾难。”我想看到这部《元杂剧通论》的读者，可能不会有遭遇灾难的感觉，因为人们可以自由地在元杂剧诸种现象形态图像和丰富多彩的文本与现代解读中游走，从而得到快感、愉悦与启迪！

宁宗一

2007年4月20日于南开寓所

序 二

首部元杂剧研究通论

2006年4月，我赴山西师范大学参加“中国古代戏曲国际学术研讨会暨庆祝《中华戏曲》创刊二十周年大会”。会后我到太原看望胞妹，山西大学田同旭教授来访，并带着他即将写完的《元杂剧通论》书稿。他详细地向我介绍了《元杂剧通论》基本思路与体例，以及主要内容及学术观点，并希望我能在《元杂剧通论》完稿后写个序。

早就听说田同旭在写一部《元杂剧通论》，看到《元杂剧通论》十章提纲目录后，又翻阅了他整理完的前六章书稿，我很高兴，感到这是一部有诸多创新的元杂剧研究著作。我虽然学识浅薄，水平有限，年过古稀，身体多病，但对于田同旭的信任与请求，我欣然应允为他的新作写个序。

我是在20世纪80年代认识田同旭的。1985年4月，河南社科院在郑州主办了“首届中国古代戏曲学术研讨会”，会议期间成立了中国古代戏曲学会。这是新中国成立以来继1957年“《琵琶记》专题研讨会”之后，古代戏曲的第二次学术盛会，也是十年“文革”之后的首次古代戏曲的学术盛会，对于检阅古代戏曲的研究队伍及学术成果，培养古代戏曲研究新人，鼓励更多的学者投身古代戏曲研究，推动古代戏曲研究的深入发展，继承和弘扬优秀的古代戏曲文化，促进当代戏曲的振兴繁荣，都有着深远而重大的社会意义。



会议期间还举办了为期12天的“中国古代戏曲讲座”讲授班，王季思、张庚、徐朔方、吴小如、章培恒、邓绍基、刘世德、李修生、颜长珂、傅晓航、黄天骥、袁世硕、李梅吾、李平、吴新雷等14位著名古代戏曲的研究专家学者，几乎集中了当时古代戏曲研究领域所有的一流专家学者，分别主讲了古代戏曲系列专题，并全面深入介绍古代戏曲领域的最新研究成果及学术动态，许多专家学者还介绍了自己的治学经验与研究方法。在“中国古代戏曲讲座”讲授班上，我主讲了《白朴及其杂剧》。

田同旭是来听戏曲讲座的，并列席了学术会议。那时他很年轻，刚刚毕业留校做助教，如今20多年过去，他已经是个教授了，而且在古代戏曲研究方面，多有成就。我和田同旭常在一些学术会议上见面，他常常满怀深情地回忆当年河南古代戏曲讲座对他一生的影响，使他和古代戏曲研究结下不解之缘，至今仍然倾心古代戏曲的研究。田同旭应该说是1985年河南“中国古代戏曲讲座”讲授班培养出来的一位古代戏曲研究者。当年参加河南“中国古代戏曲讲座”讲授班的270余位青年学者，如今还有100余人像田同旭那样，仍然致力于古代戏曲的研究，成为当今古代戏曲研究的中坚力量，其中很多人都成为有成就的专家学者、教授博导、学科带头人。

2006年12月，我去哈尔滨参加黑龙江大学主办的“中国古代戏曲学术研讨会”，田同旭也参加了这次会议，带着他已经整理完的《元杂剧通论》书稿。当我看到田同旭送来的全部书稿后，真让我大吃一惊。没想到《元杂剧通论》一书竟然有厚厚的三大本，长达100余万字。我毕竟已经70多岁，要在不长的时间里读完这部巨著，还要写个序，田同旭确实给我这个已过古稀之人，出了一个难题。不过，既然已经答应过为田同旭的《元杂剧通论》写个序，也就不便推辞，只好勉为其难。《元杂剧通论》既属我的研究领域，又是我喜欢的题目，我也正好借此机会重新学习解读元杂剧。好在《元杂剧通论》并不难读，内容非常充实，论说实实在在，检索考证也扎扎实实，并不时有针对性地提出一些问题进行探讨论证，许多观点多有独到创见。我读完全书后，真是获益匪浅，感慨颇多颇深。

《元杂剧通论》是元杂剧研究方面，至今所见到的首部通论，融通史与通论为一体，这本身就是元杂剧研究的一个新成果。古代文学的其他文体，大都有通论式的学术著作行世，作为与唐诗、宋词相提并论享有盛名的元曲，理应有一部通论问世，田同旭完成了这一重任，弥补了这一学术空白，是元杂剧研究的一件好事，也理应受到肯定。之前赵义山曾有《元散曲通论》，如今又有了田同旭的《元杂剧通论》，二书合璧，便成《元曲通论》，这是件很值得肯定的事情。

《元杂剧通论》很长，倒不是完全因为它长达100余万字，主要在于它所论述的内容与问题很多。《元曲选》与《元曲选外编》，共收录有作品传世的元杂剧作家51人，收录保存至今的元杂剧作品（含明初6位作家及10部作品）162部。《元杂剧通论》论述元杂剧作家54人（包括无作品传世的钟嗣成，《元曲选》、《元曲选外编》失载而将其作品《翠红乡》、《来生债》收为杨文奎、无名氏的高茂卿、刘君锡，去除杨文奎），论述元杂剧作品136部。无论作家与作品，《元杂剧通论》都逐一深入展开论述。这是至今所见论述元杂剧作家及作品最全的一部研究著作。对现存元杂剧作家及元杂剧作品逐一展开论述，田同旭不是一般性论述，他首先综合评述诸家观点，再提出自己的看法，相互辩证，既有针对性，又有自己独到的见解，其中的艰辛与心血，尤其是学术功力，可想而知。

《元杂剧通论》论述的问题很多，也很善于提出问题，诸如元代社会多元文化对元杂剧的影响，元杂剧到底如何形成，元杂剧与明代小说结构艺术与人物塑造的一致性，元明清三代对元杂剧的不同评价等等，几乎对元杂剧研究中所提出的所有问题，以及学术界长期争论的问题，《元杂剧通论》大多都作了探讨论述，而且多在传统观点基础上深入研究，重新思考，故许多问题的论述多能突破传统观点，有新的独到创见。《元杂剧通论》论述问题之多前所未有的，一些问题的论述，解决的可能不很成熟，但它发现了问题，提出了问题，可以给人以启示思考，甚至可能引起讨论。希望学术界能对《元杂剧通论》所提出的问题引起共鸣，引起争议，这是田同旭作《元杂剧通论》的一个愿望，相信他的这一愿望能够成为现实。

《元杂剧通论》首次在金元民族文化冲撞与融合的多元社会文化背景下，从理论上系统地论证了元杂剧是民族文化融合之艺术结晶这一基本观点，并对元杂剧进行了全面深入的重新思考，这是贯穿全书的一个基本思路。这本身是元杂剧研究方法的创新，研究理论的创新，为元杂剧提出了一个新的研究思路。1985年门岿发文《谈兄弟民族对元曲的贡献》，1991年郭英德发文《元曲与少数民族文化》，1999年许建平发文《草原民族审美理想与元剧大团圆模式的定型》，李修生1996年版《元杂剧史》一章三节专论《元杂剧与蒙元文化》。民族文化融合对元曲的影响，成为古代戏曲研究者集中关注的问题。田同旭也于1993年发文《论草原文化对元曲的影响》。之后，他选择了“民族文化融合与元杂剧”作为主要研究课题，十几年坚持不懈，先后发表的20余篇关于古代戏曲及元曲的研究论文，基本上都围绕这一专题，形成了自己的学术优势与特点。《元杂剧通论》在民族文化融合之多元社会文化背景下重新思考元杂剧，而且辟有《少数民族曲家论》专章，这是田同旭对民族文化融合与元杂剧这一专题研究的初步总



结。长期坚持一个专题的学术研究，坚持稳定的学术研究方向，又以多篇专题论文为支持，这是《元杂剧通论》的学术基础。有了这些学术基础，田同旭能够作出百万字的《元杂剧通论》，也就不是让人感到吃惊的事情了。

《元杂剧通论》涉及的问题很多，不是一篇短序可以概括完的。我多年研究白朴，自然对书中白朴部分较为关注。《元杂剧通论》对白朴及关汉卿等元曲家作了一个概括评价：白朴不忘故国沧桑，而关汉卿关注社会现实，王实甫追求社会理想，郑光祖怀念古代社会，乔吉追求自身价值，马致远则创造了一种很高的艺术境界。这样的概括是否恰当确切，可以商榷，但勇于探索，善于总结的治学方法，是值得提倡的。

白朴晚年归葬北方，他的后裔落籍安徽六合苏埠镇白家庵。2000年我曾前往六合访书，看到了白朴后裔在五百年前撰谱并续修十一次而流传至今的《白氏宗谱》。该谱的发现，解决了长期困扰学界因无资料而不能解决的关于白朴家世、生平、封赠、妻室、子嗣等问题。

《白氏宗谱》记有白朴原配戴氏逝世后，“再配氏小字秀英”。学术界多认为白朴《东墙记》是模拟《西厢记》之作，我在《白朴论考·论白朴的杂剧东墙记》中提出过质疑。田同旭则进一步论证：《东墙记》受宋玉《登徒子好色赋》影响，“是把东邻女窥宋改为宋玉窥东邻女”，白朴笔下的“东邻女疑有所指”，“白朴再配秀英，其与《东墙记》中董秀英同名，是否应有一定联系？很难回答，因为秀英生卒年葬地皆失载。这里仅提出问题以求证方家。”

从对白朴的论述中，可以看出《元杂剧通论》有一个很科学的研究态度，即对书中提出的许多问题，能解决则综合学界观点，或提出自己的看法而解决，不能解决则提出问题而存疑。这种知之为知之，不知为不知的治学精神，是个很好的学风。书中提出的一系列问题，诸如《元曲选》之外的文化损失，神道剧与隐逸剧反映道家与儒家不同的隐逸思想，马致远与郑光祖的文人剧具体反映元代游士问题，马致远《任风子》反映以夏化夷思想，乔吉爱情剧是他与李楚仪爱情的自我写真，不能以小说《西游记》为标准去评价杂剧《西游记》，本色派多斗士、文采派多浪子、清丽派多隐士，以及元明清三代对元杂剧的不同评价等等，多属富有创见性的新论，而且治学精神非常严谨也很科学。

《元杂剧通论》是本好书，是田同旭20多年元杂剧研究成果的结晶与总结，是至今我所见到的元杂剧研究专著中，论述作家最夥，评论作品最多，涉及问题最全，提出观点最新，汇集资料最为丰富的一部集当代元杂剧研究成果之大成的研究专著，既有诸多创新观点，又有独到学术特色，可以称为一部百科式的元杂剧研究专著，反映了当代元杂剧研究的最高最新水平。

《元杂剧通论》论述的问题太多，难以一文备论。我年过古稀，也只能评说至此，留下更多问题，有待同行阅后自己评价。相信《元杂剧通论》的问世，以及它提出的总体思路、学术观点、研究方法等，将会成为从事中国古代戏曲教学与研究者的必读参考书，得到众多元杂剧研究者的关注与争论，也将会促进元杂剧乃至中国古代戏曲研究的深入发展。

以上所述，是我初读《元杂剧通论》的一些感想，权为书序。

胡世厚

2007年5月31日于郑州



自叙

撰写一部《元杂剧通论》之酝酿始于20世纪90年代初,1996年以来陆续写出部分章节;2005年11月开始集中撰写,并对旧稿重新系统整理;2006年11月,《元杂剧通论》全部完稿,共十章四十节一百余万字。

人生之事,多有巧合,偶然的一段生活经历,可能会影响你一生的事业。

1969年春,我初中毕业半年后,由于没有继续读高中的机会,来到内蒙古草原,当了六年兵。六年军旅生活,没有给我留下什么值得留恋的回忆,因为我离开部队至今三十多年过去,我做过许多梦,却从来没有梦见过什么军营生活。如果说六年的军旅生活,对我后来人生发生过重大影响,是我有幸在内蒙古草原生活了六年。

我喜欢独自静静地思考。军营生活很紧张也很简单,有的是时间和精力让你去静静地思考。我常常面对与天相连的戈壁草原发呆,心中一直在回味读小学时学过的一首诗:“敕勒川,阴山下,天似穹庐,笼盖四野。天苍苍,野茫茫,风吹草低见牛羊。”后来我进入初中读了一年半书,便遇上了“文革”,三年初中四年之后才“毕业”离校的我,却仍然只读过小学时就学过的这一首草原风光诗。

那时我并不懂草原,只是常常坐在军车上,多次纵横驰过草原,看到过茫茫草原星落的几个蒙古包,遥望过广袤草原飘移的几片白云般的羊群,目睹过天边草原怒潮般奔腾的骏马;尤其聆听过草原牧民驰马放牧嘈杂的马蹄声,牧民纵马挥舞套马杆急促的吆喝声,牧民信马扬鞭高亢的牧歌声,以及凄紧的马嘶声,浑厚的驼铃声,呼啸的风雪声;还有幸观看过那达幕上歌舞、摔跤、赛马的场面,在蒙古包中喝过牛奶马酪酥油茶,并听到过草原牧民纵酒的祝酒歌,听到过许许

多多蒙古民族的历史传说、风俗习惯，甚至亲眼看到过草原深处的一个蒙古包中，只有母女二人，未见过或许是放牧未归的丈夫与父亲。对内蒙古草原这一切的一切，我感到非常新奇而记忆犹新。不过，直到六年后我离开部队之时，仍然不懂草原，只是有一种非常朦胧的感觉：大漠草原的辽阔无垠天高风紧，使人心胸宽广；高亢雄劲的马上牧歌马头琴声，使人备感雄纠昂扬；牧民的豪放粗犷淳朴好客，使人洗净郁闷铅华。直到三十多年后的今日，我才逐步对这一切有所意识地意识到，这是一个草原游牧民族的民族传统与文化，以及民族精神与性格。

我后来进入山西大学读书，又毕业留校，从事古代文学的教学与研究，并选择了古代戏曲与小说作为主要研究方向。我下意识地特别喜欢元曲，因为似乎读诗骚史传、李杜诗歌、欧苏古文，以及明清小说与戏曲，并不十分费力（应当是我没有认真研究过这些文学，所以是无知不懂而无畏），唯独读元曲，使我犹如不懂草原那样，也不懂元曲；因为不懂，正好迫使我去认真地思考探讨，所以才越来越喜欢元曲。

很长一段时间，我一直不能理解：

窦娥何以胆敢在刑场上骂鬼神，骂天地，骂官府，蒙元统治者怎么就能让《窦娥冤》从北方唱到江南？

不能理解《秋胡戏妻》中应该三从四德从一而终的梅英，怎么就胆敢要休掉丈夫，还要“整顿我妻纲”？

不能理解《钟离春》中钟离春作为一个女子，怎么就能够巾帼不让须眉主持齐国大政，连连挫败北鄙燕国、西边秦国的挑衅？

不能理解《荐福碑》中作为四民之首的秀才张镐竟然如此贫困，还把自己落魄不堪的原因，归罪于不该读《论语》、《孟子》、《诗经》、《尚书》和《春秋》？

不能理解《七里滩》中严子陵，竟然对光武帝说：“你也不是我的君，我也不是你的卿”，他在无道的王莽朝要做隐士，到了有道的光武朝，怎么还要做山林隐士？

不能理解《举案齐眉》中的孟光，为何不愿嫁富豪子弟却要嫁穷书生，还公然扬言父母若不同意，她就要学卓文君私奔嫁相如？

不能理解《柳毅传书》、《张生煮海》中的神仙龙女，何以和青楼妓女一样，都要嫁书生？

不能理解《灰阑记》中郑州太守，不仅贪赃枉法，而且不懂律令不会审案，甚至连中原语言都听不懂，怎么就能当太守？

元曲中有太多让我难以理解的问题。然而这一系列难以理解的问题，却使我