



国学网 >> 正文

 打印本页 搜索

搜索

二十世纪元曲研究刍议

作者：解玉峰 赵俊伟 [2001-7-17 23:37:23]

1913年王国维《宋元戏曲史》的问世，一般认为是中国戏曲学这门学科创立的标志，也是真正的元曲研究的开始。戏曲研究成为20世纪文学艺术研究的“显学”，元曲研究贡献尤多。在告别20世纪之际，我们一方面可以回首过往的辉煌，但更重要的一面则在思求未来的进步。笔者在陈述20世纪的元曲研究时，称得者少，述失者多。言未必中窍，议未必肯綮，僭述管见，原只求进步之途，同道或能体谅。

涉入正题之前，先作几点说明。本文所谓“元曲”，即指元代北曲杂剧和散曲，不含南曲系统的南戏和散曲。由于元曲研究以杂剧为要，所以本文有关元曲研究的议论也以杂剧为主，略及散曲。至于本文的几点“刍议”，也主要对中国大陆的研究而言，港、台及海外的研究稍带提及。

简略的回顾

20世纪的元曲研究大略可分为三个阶段：建国前的元曲研究可作为第一阶段，50年代至60年代为第二阶段。“文革”十年几乎是空白，可以不论。第三阶段是70年代末至今。

前两个阶段的元曲研究在很多方面有共同之处。这主要是因为，这两个阶段的研究者大多在民国时期已开始他们的研究工作，而建国后的十几年则是他们研究工作的继续和延伸。他们的研究成果许多在建国后才出版面世，但基础性的工作在建国前已经开始或完成，像郑振铎、赵景深、孙楷第、王季思、傅惜华等都是这种情况。

前两个阶段的研究有许多集中于元曲作家生平、作品考订以及题材本事的考述等方面，元曲艺术体制的考察也是很重要的一方面。学者们采用的研究方法主要是王国维《宋元戏曲史》已熟用的历史考据的方法。王国维《宋元戏曲史》、吴梅《元剧研究ABC》（1929）之外，较为重要的论著有贺昌群《元曲概论》（1930）、孙楷第《述也是园旧藏古今杂剧》（1940）和《元曲家考略》（1953）、王季烈《孤本元明杂剧提要》（1941）、严敦易《元剧斟疑》（1960）等。致力于元曲音律研究的则有蔡莹《元剧连套述例》（1933）、王玉章《元词斟律》（1936）等。

日本的元曲研究早于中国，在本世纪前半叶，日本学者的元曲研究颇足引人瞩目。盐谷温《元曲概论》（1947）、青木正儿《元人杂剧序说》（1937）、吉川幸次郎《元杂剧研究》（1960）等，在当时都有很大的影响。

前两个阶段最值得称述的是，在这一代学者的努力下，元曲文献的搜集、清理工作已基本完成。郑振铎先生在杂剧的搜集、整理方面用力最勤，功劳最著。1938年，他在上海意外发现了《脉望馆钞校本古今杂剧》，这是20世纪元曲研究的大事，这一发现大大开阔了我们对元杂剧的认识。1958年，由郑振铎先生主持的《古本戏曲丛刊》第四集编成付印，该集除传本较多的《元曲选》未收外，收集了包括《元刊杂剧三十种》、《脉望馆钞校本古今杂剧》等8种难得的杂剧选集，此集的印行为研究提供了极大的便利。赵景深先生自30年代起

即致力于元杂剧的辑佚工作，1935年编成《元人杂剧辑佚》，后又修订成《元人杂剧钩沉》（1956）。隋树森先生除编校《元曲选外编》（1959）外，自40年代就开始元散曲的整理工作，坚持不辍近20年，终成《全元散曲》（1964）。至此，元曲文献的搜集、清理已基本告竣。

在前两个阶段，元曲语词诠释和元剧剧目考订工作也取得重要成绩。前者有徐嘉瑞《金元戏曲方言考》（1944）、张相《诗词曲语辞汇释》（1945）、朱居易《元剧俗语方言例释》（1956）等，后者有徐调孚《现存元人杂剧书录》（1957）、傅惜华《元代杂剧全目》（1957）等。

以上所有这些工作都为后来的研究奠定了一个坚实的基础，有些研究成果成为至今仍难以逾越的经典文献。我们本可以期望元曲研究进入一个更高水准的阶段，但后来行进的历史不免留下了一些缺憾。今天，当我们回想前辈学者筚路蓝缕所做出的各种开创性工作，不能不深深感戴、缅怀那些已然故去的先行者们！

民国时期的元曲研究与60年代前期虽然在很多方面都具有连续性，但共和国的建立毕竟使元曲研究发生了一些重要转折。1954年《剧本》月刊连续刊载阿英的《元人杂剧史》可作为一个重要的转折标志。这部专著显示的新的时代特征是，作者努力以马克思主义的理论和方法来重新理解、评价我们承自古人的文学艺术。1957年，周贻白先生的《中国戏剧史讲座》出版后，有读者在《戏剧报》上提出意见，指出作者“没有从政治、经济和阶级分析的角度看问题。”[1]（冯其庸序）周贻白先生虚心接受了意见，决定毁稿重写，这就是后来出版的《中国戏曲发展史纲要》。当时的元曲研究者们也大多像周贻白先生一样，真诚地接受了新思想的改造，努力以历史唯物主义的观点和方法评价元曲，作品思想意义和社会价值的挖掘从此成了元曲研究最主要的方面。在极“左”思潮愈演愈烈的情况下，元曲研究中的形而上学色彩也愈发浓厚，正常的学术研究终于难以进行下去了。

当大陆的元曲研究陷于中断时，台湾的元曲研究者在郑骞、张敬、汪经昌等由大陆至台的几位学者的坚持和引带下，基本上保持了学术研究的连续性。像郑骞《景午丛编》（1972）、汪经昌《曲学例释》（1962）、罗锦堂《现存元人杂剧本事考》（1960）等都是难得的诚实、严谨之作。

在大陆第二阶段的元曲研究中，最重要的事件是1958年元曲大家关汉卿被世界和平理事会推为世界文化名人。这一年，全国各地纷纷举行不同形式的纪念活动，全国报刊发表的各种关汉卿的论文不下百篇[2]（P99）。1958年的关汉卿纪念活动，直接的社会效果是提高了元曲在我国文艺史中的地位，形成了建国后元曲研究的第一个高潮，为第三阶段的元曲研究吸引了一批研究者。在元曲研究未被中断之前，关汉卿、《西厢记》以及其他作家作品都得到了比较深入的研究。

在前两个阶段知识积累的基础上，第三阶段的元曲研究在广度和深度上都有新的拓展。元杂剧研究的成果尤为显著，仅1978年至1994年16年间，全国主要报刊发表的各种论文约为千篇，这一数字是建国后前17年的三倍[3]（P317）。据笔者粗略统计，70年代末以来出版的元曲研究专著近30种（其中不包括各类戏曲通史和文学史著作），这一数字是诗、文、词、赋等其他各体文学研究难以相比的。80年代中后期，围绕元杂剧兴衰的原因、元杂剧的历史分期、关汉卿的生平等问题，元曲研究呈现出自由争鸣的学术气氛，形成了建国后元曲研究的第二个高潮。这一阶段采用的研究方法主要是前一阶段已开始试用的社会历史批评方法，历史考据的方法也重新得到提倡。我们对元曲历史内容的把握远比前两期为深入，文本研究不再是独立于社会历史的存在或者局限于只言片语的感悟赏鉴，文学现象背后的规律性和普遍性得到揭示。

与前两个阶段的研究相比，第三阶段的杂剧研究不再局限于文学的一面，杂剧的舞台表演、音乐、剧场等因素也成为研究考察的对象，张庚、郭汉城主编的《中国戏曲通史》

(1980)、徐扶明《元代杂剧艺术》(1981)、李修生《元杂剧史》(1996)等论著都不同程度地显示了这种研究重心的转变。戏曲文物研究也开始成为重要的研究分支,戏曲文物研究者们栉风沐雨的野外奔波,大大丰富了我们元杂剧的认识,元杂剧的研究也免于单向性和平面化。在这一阶段,一直冷落的元散曲的研究也开始得到重视。1990年,中国散曲研究会在河北石家庄成立。1991年,在江苏扬州召开的首届海峡两岸散曲研讨会吸引了台湾的元曲研究者。中国大陆也出现了像李昌集《中国古代散曲史》(1991)、杨栋《中国散曲学史研究》(1998)等比较优秀的散曲专著。

这一阶段出版的庄一拂《古典戏曲存目汇考》(1982)、邵曾祺《元明北杂剧总目考略》(1985)、王文才《元曲纪事》(1985)、王锬《诗词曲语辞例释》(1980)、顾学颀、王学奇《元曲释词》(1983)、方龄贵《元明戏曲中的蒙古语》(1991)等著作,与前期同类著作相比,都不同程度地体现了后出转精的特色。王季思、王学奇、徐沁君等学者则在元曲文献整理方面做了大量的工作。

进入90年代以来,有关元曲的论文、论著照出,在数量上也不是“锐减”,但研究者们似乎已失去了往日的热情,元曲研究转入一种低沉的局面。南戏研究因为新材料的不断发现和研究者们坚持不懈的努力,一直在平稳中行进。明清传奇杂剧开始得到年轻一辈研究者的青睐,80年代末以来的“目连戏热”、“雉戏热”也足以吸引人们的一些注意力。维持元曲研究冷清局面的仍是过去一批中老年学者,像对《西厢记》一往情深的蒋星煜先生等。

元曲是否果真已被我们说完了,道尽了?随着20世纪的终结,我们是否将揖别元曲而心中无憾?研究者们也许正陷入深深的思考,谋求未来的进步。这其中,研究思路的转换也许很重要。笔者于此虽思虑已久,终不敢以为是,谨申述所思,就教于方家达者。

刍议之一:讲一点还原法?

还原,最重要的是尊重历史事实,少一些先入为主的观念和个人主观随意的解说,尽可能客观地面对历史材料,走近古人,阐释古人。元杂剧和关汉卿的认识、评价都存在一个历史“本来面目”的问题。

王国维显然是以西方戏剧为参照来构建他的《宋元戏曲史》的,在王国维看来,中国有中国的戏剧——“戏曲”,元杂剧就是一种“真戏剧”。《宋元戏曲史》之后的元杂剧研究也大多是“戏剧”的研究,关汉卿被称为“伟大的戏剧家”。元杂剧既是一种“戏剧”,按照我们对于“戏剧”的理解,元杂剧人物刻划、情节结构、戏剧冲突以及创作主旨的剖析似乎就应当成为我们的切入点。然而,这一思路是否适用于元杂剧呢?

元杂剧表演体制的一个显著特征是“一人主唱”,即由同一个演员——“正旦”或“正末”从头至尾唱完四套曲子。一般认为,这一形式虽然不利于表现“丰富的思想内容”,却有利于“集中深刻地塑造主要人物”,像关汉卿的《窦娥冤》就是这样,“正旦”扮窦娥唱了四套曲。但现存元杂剧中,也有主唱的“正旦”或“正末”在一剧中改扮两人或三、四人的,属于这种情况的共计60种(约占杂剧总数的三分之一强),其中扮三人的16种,扮四人的两种(即《黄粱梦》和《黄鹤楼》)。如《薛仁贵》剧,故事的中心人物薛仁贵无唱,正末先扮朝臣杜如晦唱第一套,又扮薛仁贵父唱第二套,再扮拔禾唱第三套,最后又扮薛仁贵父唱第四套。“正旦”或“正末”在一剧中改扮两、三人,若想集中笔墨刻划一个主要人物实际上已极为困难。即使“正旦”或“正末”在一剧中始终扮一人的剧中,其所扮人物也不一定是戏剧故事的主要人物或核心人物。又如水浒戏《三虎下山》,三位梁山英雄关胜、徐宁和花荣都无唱套曲的机会,作者却使一个与故事正题无关紧要的人物——山下小官吏李孔目妻李千娇唱曲四套。这种做法是现代戏剧家难以理解的,而且这种情况在现存元杂剧中也并不是偶然现象。难道元代的“戏剧家”们竟没有一个描绘人物的概念?

元杂剧的“结构”也颇令人不解。我们通常认为，元剧是“一本四折”，每一折由一套曲及其所属宾白组成，杂剧一折是故事情节发展的一个段落，杂剧四折完成一个完整故事的叙述。但例外的情况也很多，我们常常可以看到套曲与故事叙述不相应的情况。套曲固然有叙事的功能，但曲本宜于抒情，套曲更多用于某种情绪或心境的描绘，元剧故事的叙述实际上主要由其宾白完成的，而套曲常常游离于故事叙述之外。吴梅《顾曲麈谈》云：“元人各曲，善用腾挪之法，每一套中其开手数曲，辄尽力装点饱满，而于本事上，入手时不即擒题，须四五曲后，方才说到。”[4]（P62）这是言其大概。典型的如关汉卿《玉镜台》，第一套曲[仙吕·点绛唇]共13支曲，但前7支曲与正题毫无关系。作者因此遭到清人梁廷枏的批评^①。元杂剧中，甚至有整套曲子从剧情看属于可有可无的。像《介子推》剧，正末先扮介子推唱三套曲，在故事叙述基本完成后，正末忽然又改扮一个不知名的樵夫上场唱了一套曲，感慨介子推的命运。与《介子推》剧相似，元杂剧中有很多正末扮探子、拔禾、渔翁一类人唱一套曲子的，从故事叙述看，并非绝对需要。又如关汉卿的《单刀会》，此剧的“结构”极特别。正末先扮乔国老唱一套曲，再扮司马徽唱一套曲，最后是扮关公唱两套曲。此剧历来颇受推崇，称其“结构布局独具匠心”，前两套是设为铺垫，先声夺人，以衬托关公之伟岸。从实际情况看，关公单刀赴会这一节故事似乎不足以敷衍成四套曲子，抒发豪情两套便已足够，关汉卿在两套之外又作两套，纯是为凑成四套之数。元剧的“结构”首先是四套曲子的制作，真正的戏剧结构是难以存在的。王国维《宋元戏曲史》说：“元剧关目之拙，固不待言。此由当日未尝重视此事，故往往互相蹈袭，或草草为之。”[5]

（P121）元剧关目拙笨，更重要的原因则是戏剧故事须依附、屈从于套曲，“戏为曲设”，戏剧故事的叙述不能像小说或南戏、传奇一样正常展开，元剧家们是有所不能。

再看元剧的“主旨”。汤显祖作《牡丹亭》用意很明显，表明人“情”的合法性。孔尚任《桃花扇》是“借离合之情，写兴亡之感。”明清的传奇作家，大多都有一种“主旨”，关汉卿作《窦娥冤》也有“主旨”么？如果有，它是什么？建国后，我们比较强调元杂剧的“人民性”，元曲乃“不平之鸣”成为我们比较一致的认识。以此为逻辑起点，我们对《窦娥冤》、《西厢记》、《汉宫秋》等杂剧的“主旨”都做了一些阐发。再如《玉镜台》，王季思先生曾批评关汉卿是“替老夫少妻的不合理婚姻辩护”，后来又勇正前非，认为《玉镜台》“体现了关汉卿进步的婚姻观”[6]。也有人因为《玉镜台》“格调低下”，而否认关汉卿的著作权，因为关汉卿是一位“进步的戏剧家”。笔者认为，晋温峤的故事流传已久，老夫娶少妻的关目也极有趣，关汉卿完全可以将此事纳入到四套曲中成一杂剧，而关汉卿本人却不一定有明确的创作主旨，欲借此事有所“寄托”。如果想抒发一些个人的情绪，他可以插入几支曲子或专作一、二套曲子（这样的曲子也因此游离于剧情之外）。笔者认为，关汉卿的《玉镜台》很具有代表性，绝大多数的杂剧作家也像关汉卿一样，缺少一个明确的贯穿全剧始终的“主旨”，俗趣浓厚的题材也因此没有得到有意识地加工处理，由此造成了王国维所说的元杂剧“人物之矛盾”和“思想之卑陋”[5]（P120）。

从实际情况看，元杂剧的“人物”、“结构”以及“主旨”等都因为套曲的制作而显得暗淡、模糊。如果元杂剧也算一种“戏剧”，它的确是一种很特别的戏剧，至少与南曲系统的戏剧——南戏、传奇有很大不同。如果人物塑造、情节结构、戏剧冲突以及主旨一类的分析还可以用之于南戏、传奇，对元杂剧是否可能是方枘圆凿呢？王国维《宋元戏曲史》对元杂剧作“戏剧”式研究，客观上给后来造成了某种误导。但王氏的高明之处在于他没有为元杂剧强为之解、曲为之解，“然元剧最佳之处，不在其思想结构，而在其文章。”[5]

（P121）（着重号为笔者所加）为了“高度”评价元杂剧和关汉卿，我们是否曾经强为之解、曲为之解？

真正还原历史的本来面目，从根本上来看，永远是一种理想。但讲一点还原法，尊重历史，尊重关汉卿，应该是一种可贵的追求。“虽不能至，心向往之”，这也应是我们的一种姿

态。

刍议之二：重一点形式研究

元曲的“形式研究”，从“戏”的一面看，可以包括折、楔子、宾白、题目正名、角色等方面的考察；从“曲”的一面看，可以包括宫调、曲牌、曲韵、曲唱等方面的剖析。与思想内容的研究相比，形式研究更多“烦琐考证”之嫌，而“烦琐考证”在相当长的一段时间内，一直遭受严厉的批评。内容决定形式，思想大于技巧。在这样的思维模式下，元曲形式研究的冷落也便极其自然了。

但对元曲研究而言，形式研究有时特别重要，它常常是思想研究的出发点和逻辑论证的前提。而直到现在，我们对于元曲形式方面的一些问题也仍然没有弄清楚。比如元杂剧的宾白。从臧懋循、王骥德到李渔等都说元剧宾白乃“伶人乐工”所作，这也就是说，关汉卿做杂剧是只作套曲而不做宾白的。自王国维开始，流行的观点是：关汉卿应该作宾白的，因为“曲白相生”，若不作宾白，故事情节则难以紧凑，不成戏剧（这种思路的前提是元杂剧是“戏剧”，关汉卿是“戏剧家”）[5]（P116）。明初朱有燬在其《曲江池》等杂剧之首每每标曰“全宾”。这是否说明有些杂剧是宾白不全或者缺少宾白？若将同一种元杂剧的元刊本、明抄本及明刊本做比较，我们不难发现，其宾白常有很大的差别。这一差别来自何处？“伶人乐工”？作家？还是杂剧选家？今存两种明嘉靖本《西厢记》均有曲文而无宾白，蒋星煜先生曾据此认为，“可能直到明代嘉靖年间，《西厢记》的对白还处在演员临时凑合的情况。”[7]（P50）这就是说，我们今日所见的《西厢记》并不是全出自王实甫、关汉卿之手。梅祖麟先生曾根据元明间的四种语言现象为关汉卿《救风尘》、《窦娥冤》等杂剧作断代性考察，并认为，关汉卿杂剧的宾白主要是明初甚至于明代中叶以后的语言[8]（P111-153）。笔者认为，元杂剧作家只作套曲而不作宾白并非是不可能的，这在关汉卿等早期杂剧作家中甚至可能是一种普遍现象。其他像楔子、套曲之前的“小曲”、套曲之后的“饶曲”等，它们真正的作者也都需要细加辨别的。总之，在没有弄清它们的来源之前，直接进入思想性研究是很危险的。陈中凡先生早年曾撰文指出，阿英《元人杂剧史》往往就各剧中“一首卷头诗、一段宾白、一二支曲词或一个细节之类”来论证元剧“人民性”之所在，是极不可靠的[9]。但直到80年代，元曲研究中仍不乏引用宾白、小曲一类来分析、论证“思想性”和“艺术性”的，并把“进步”、“高超”一类的桂冠戴到关汉卿和王实甫的头上。戏曲形式方面的东西，更多的时候是一层坚硬的物质外壳，如元曲的音律，只有冲破这一层外壳，我们才有可能获得对对象的深切了解。近代曲学大师吴梅及其门人弟子所开创的曲学研究的意义也正在于此。浦江清先生曾经对吴梅作如是评价：

近世对于戏曲一门学问，最有研究者推王静安先生和吴先生两人。静安先生在历史考证方面，开戏曲史研究之先路；但在戏曲本身之研究，还当推瞿安先生独步。[4]（王卫民前言）

这一评价也基本上获得了学术界的认同。但近代以来的戏曲研究，包括元曲研究，可以说主要是在王国维《宋元戏曲史》的影响之下展开的。王国维开创性的功绩使我们在一个阔大的历史背景之下，审视元杂剧，认识关汉卿。与王国维的研究相比，吴梅的元曲研究在很大程度上仍然是传统的編集曲本、订正曲谱、归结曲律、审音酌文。但正如浦江清先生指出的，吴梅的曲学研究才是真正的“戏曲本身之研究”，而王国维的研究基本上是外围的、历史材料等方面的，虽然他对元曲有很深的感悟。对元杂剧而言，创作的中心在曲，表演的中心也在曲。如果我们对吴梅倡导的“曲学之道”不甚了了，领会元曲之高妙，体味元曲家之用心，则绝无可能。种种宏言高论，都可能是隔靴搔痒。

与思想内容的研究相比，形式研究显得冰冷无情，远离价值系统和功能系统。我们没有

理由因为形式研究而躲进故纸堆，拒绝阐发元曲对当代社会的意义。但形式研究本是元曲研究不可分割的一部分，在过去相当长的一段时间内，正常的形式研究几乎陷于中断，由此带来的问题则足以发人深省的，现在很有必要补上一节。

刍议之三：多一点纵横上下

“元曲”包括元曲杂剧和元散曲，照通常的理解，前者属于“戏剧”，后者属于“诗”，我们的元曲研究也基本上按此一分为二而进行的。但对关汉卿而言，他是否也有“戏剧”与“诗”的分别呢？如果有，它们的分别在何处？王国维在《宋元戏曲史》中说：“套数则合一宫调中诸曲为一套，与杂剧一折略同。但杂剧以代言为事，而套数则以自叙为事，此其所以异也。”[5]（P126）实际上，杂剧与散曲（王国维所谓的“套数”）有时并不易分别。赵景深先生《元人杂剧钩沉》中收入的套曲，当归为杂剧，还是归为散曲，实际上还可以继续探讨的。同样的，《全元散曲》中的很多套曲加上角色、宾白便与杂剧无异。杂剧与散曲的距离是否像我们想象的那样遥远？杂剧研究、散曲研究的两分显然不利于我们更深刻地理解元曲。

王国维《宋元戏曲史》断然将《元曲选》收入的明初贾仲明等所作六种杂剧排除于元曲之外，后来的研究者一般也依从王氏的区分，至于明代前期朱权、朱有燬继续进行的北杂剧创作，自然应归为“明杂剧”的研究范围。作为历史性研究，这样的区分无可厚非，但分割包片的研究有时却不利于较深入的研究。我们现在面对的元杂剧的基本材料主要是《元刊杂剧三十种》以及明万历年间的明抄、明刻本元人杂剧。元刊杂剧为民间坊刻本，错讹、残缺甚多，并不能代表元杂剧创作的“本来面目”。而朱有燬的杂剧现存明永乐、宣德年间的藩府原刻本，由于朱有燬作杂剧有意追求“金元风范”，所以他的现存剧作可能反映了一些杂剧创作的“本来面目”。又如《脉望馆钞校本古今杂剧》最初发现时，曾引起很大的轰动。但半个世纪以来，除孙楷第、王季烈等先生曾作出一些考辨工作外，对于《脉望馆钞校本古今杂剧》，特别是其中的抄本杂剧，还缺少进一步的研究，而抄本杂剧可能反映了元杂剧表演形态等方面的问题。朱有燬的杂剧和脉望馆抄本杂剧长期不被重视，当然也有历史原因。前者出自贵族之手，后者染有帝王家的色彩。

80年代以来，戏曲文物研究成为戏曲研究的一个重要分支，《中华戏曲》杂志的同仁们做了很多这方面的工作。山西新绛元墓戏雕的发现以及山西上党《迎神赛社礼节传簿》的发现，都是80年代元曲研究的大事。但是，戏曲文物研究所取得的重大成绩并没有在同期或稍后的杂剧研究中反映出来。有的研究者习惯于沿着既有的逻辑思路奔驰，昧于纸上而不及地上。如元杂剧的表演体制、元杂剧的流布等问题，如果忽略戏曲文物的研究而径直作出结论，都是很危险的。

自近代以来，“白话文学”、“俗文学”倍受青睐，元曲研究（主要是元杂剧）适逢其时。建国以来，重视有“人民性”的文学，元曲因为有“丰富的人民性”也得到高度评价。在雅与俗的取舍之间，元曲似乎总近于“俗”，所以与文人士大夫的雅词属两家。从学科建设看，也有理由分别归为曲学与词学。但元曲果真属于“俗文学”么？元曲乃宋金词之变，这是明清人比较一致的看法，今人多以为是无根之谈。在近人吴梅、王易等研究者那里，词、曲的研究也仍未分家。赵山林先生对金词、元曲关系演变的考察[10]（P181等），或可开阔我们的视野。

元曲研究不能局限于元曲，仅仅凭借《元曲选》、《元曲选外编》和《全元散曲》，外加上《录鬼簿》、《中原音韵》和《太和正音谱》，在过去不够，在今日更显局促。多一点纵横上下，很有必要。

21世纪的元曲研究有希望么？我们且拭目以待。

参考文献：

- 周贻白，中国戏曲发展史纲要。 上海：上海古籍出版社，1979.
- 宁宗一等，元杂剧研究概述。 天津：天津教育出版社，1987.
- 李修生，元杂剧史。 南京：江苏古籍出版社，1996.
- 吴梅戏曲论文集。 北京：中国戏剧出版社，1983.
- 宋元戏曲史。 上海：华东师范大学出版社，1995.
- 王季思，关汉卿〈玉镜台〉杂剧再评价。 河北师院学报，1990（2）.
- 北京大学中文系，语言学论丛，第十三辑。 北京：商务印书馆，1984.
- 蒋星煜，〈西厢记〉考证。 上海：上海古籍出版社，1988.
- 陈中凡，元曲研究的成就及其存在的问题。 文学评论，1960（4）.
- 赵山林，中国戏剧学通论。 合肥：安徽教育出版社，1995.

作者：解玉峰 赵俊伟 [2001-7-17 23:37:23]

本条消息被浏览了 [3457] 回



把本页介绍给你的朋友

◎上篇信息：[《全唐五代词》编后絮语](#)

◎下篇信息：[20世纪汉赋研究述评](#)

[【关闭窗口】](#)