



广东省优秀社会科学家文库（系列一）

黄天骥自选集

黄天骥◎著



中山大学出版社
SUN YAT-SEN UNIVERSITY PRESS



广东省优秀社会科学家文库（系列一）

黄天骥自选集

黄天骥◎著



中山大學出版社
SUN YAT-SEN UNIVERSITY PRESS

• 广州 •

版权所有 翻印必究

图书在版编目 (CIP) 数据

黄天骥自选集/黄天骥著. —广州: 中山大学出版社, 2015. 11

[广东省优秀社会科学家文库 (系列一)]

ISBN 978 - 7 - 306 - 05434 - 0

I. ①黄… II. ①黄… III. ①中国戏剧—戏剧研究—文集
IV. ①J82 - 53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 215128 号

出版人: 徐 劲

策划编辑: 嵇春霞

责任编辑: 熊锡源

封面设计: 曾 斌

版式设计: 曾 斌

责任校对: 林彩云

责任技编: 何雅涛

出版发行: 中山大学出版社

电 话: 编辑部 020 - 84110283, 84111996, 84111997, 84113349

发行部 020 - 84111998, 84111981, 84111160

地 址: 广州市新港西路 135 号

邮 编: 510275 传真: 020 - 84036565

网 址: <http://www.zsup.com.cn> E-mail: zdcbs@mail.sysu.edu.cn

印 刷 者: 广州家联印刷有限公司

规 格: 787mm × 1092mm 1/16 19.25 印张 309 千字

版次印次: 2015 年 11 月第 1 版 2015 年 11 月第 1 次印刷

定 价: 60.00 元

如发现本书因印装质量影响阅读, 请与出版社发行部联系调换。



黄天骥

1935年11月生，广东新会人。中山大学中文系教授、博士生导师。曾任中山大学中文系主任、中国戏曲学会副会长、中国古代戏曲学会会长。主要研究中国古代文学、中国戏曲史和古代诗词；与其他同志一起，经过多年努力，使中山大学成为国内外同行公认的研究中国古代戏曲的权威。与北京大学袁行霈等共同主持编纂的《中国文学史》入选教育部“面向21世纪课程教材”，在国内有广泛影响。1987年，专著《中国戏曲选》获教育部教材一等奖；2000年，《中国文学史》（宋元卷分卷主编）获得国家图书一等奖；2001年，《全元戏曲》获国家古籍整理规划小组全国古籍整理一等奖；2001年，获北京市第三届人文社会科学优秀成果特等奖；2002年，《全元戏曲》获教育部人文社科优秀成果一等奖；2005年，获广东省哲学社会科学优秀成果奖特别学术成就奖等。

“广东省优秀社会科学家文库”（系列一）

编 委 会

主 任 慎海雄

副主任 蒋 斌 王 晓 李 萍

委 员 林有能 丁晋清 徐 劲

魏安雄 姜 波 嵇春霞

“广东省优秀社会科学家文库”（系列一）

出版说明

哲学社会科学是人们认识和改造世界、推动社会进步的强大思想武器，哲学社会科学的研究能力是文化软实力和综合国力的重要组成部分。广东改革开放 30 多年所取得的巨大成绩离不开广大哲学社会科学工作者的辛勤劳动和聪明才智，广东要实现“三个定位、两个率先”的目标更需要充分调动和发挥广大哲学社会科学工作者的积极性、主动性和创造性。省委、省政府高度重视哲学社会科学，始终把哲学社会科学作为推动经济社会发展的重要力量。省委明确提出，要打造“理论粤军”、建设学术强省，提升广东哲学社会科学的学术形象和影响力。2015 年 11 月，中共中央政治局委员、广东省委书记胡春华在广东省社会科学界联合会、广东省社会科学院调研时强调：“要努力占领哲学社会科学研究的学术高地，扎扎实实抓学术、做学问，坚持独立思考、求真务实、开拓创新，提升研究质量，形成高水平的科研成果、优势学科、学术权威、领军人物和研究团队。”这次出版的“广东省优秀社会科学家文库”，就是广东打造“理论粤军”、建设学术强省的一项重要工程，是广东社科界领军人物代表性成果的集中展现。

这次入选“广东省优秀社会科学家文库”的作者，均为广东省首届优秀社会科学家。2011 年 3 月，中共广东省委宣传部和广东省社会科学界联合会启动“广东省首届优秀社会科学家”

评选活动。经过严格的评审，于当年7月评选出广东省首届优秀社会科学家16人。他们分别是（以姓氏笔画为序）：李锦全（中山大学）、陈金龙（华南师范大学）、陈鸿宇（中共广东省委党校）、张磊（广东省社会科学院）、罗必良（华南农业大学）、饶芃子（暨南大学）、姜伯勤（中山大学）、桂诗春（广东外语外贸大学）、莫雷（华南师范大学）、夏书章（中山大学）、黄天骥（中山大学）、黄淑娉（中山大学）、梁桂全（广东省社会科学院）、蓝海林（华南理工大学）、詹伯慧（暨南大学）、蔡鸿生（中山大学）。这些优秀社会科学家，在评选当年最年长的已92岁、最年轻的只有48岁，可谓三代同堂、师生同榜。他们是我省哲学社会科学工作者的杰出代表，是体现广东文化软实力的学术标杆。为进一步宣传、推介我省优秀社会科学家，充分发挥他们的示范引领作用，推动我省哲学社会科学繁荣发展，根据省委宣传部打造“理论粤军”系列工程的工作安排，我们决定编选16位优秀社会科学家的自选集，这便是出版“广东省优秀社会科学家文库”的缘起。

本文库自选集编选的原则是：（1）尽量收集作者最具代表性的学术论文和调研报告，专著中的章节尽量少收。（2）书前有作者的“学术自传”或者“个人小传”，叙述学术经历，分享治学经验；书末附“作者主要著述目录”或者“作者主要著述索引”。（3）为尊重历史，所收文章原则上不做修改，尽量保持原貌。（4）每本自选集控制在30万字左右。我们希望，本文库能够让读者比较方便地进入这些岭南大家的思想世界，领略其学术精华，了解其治学方法，感受其思想魅力。

16位优秀社会科学家中，有的年事已高，有的身体欠佳，有的工作繁忙，但他们对编选工作都非常重视。大部分专家亲

自编选，亲自校对；有些即使不能亲自编选的，也对全书做最后的审订。他们认真严谨、精益求精的精神和学风，令人肃然起敬。

在编辑出版过程中，除了 16 位优秀社会科学家外，我们还得到中山大学、华南理工大学、暨南大学、华南师范大学、华南农业大学、广东外语外贸大学、广东省社会科学院、中共广东省委党校等有关单位的大力支持，在此一并致以衷心的感谢。

广东省优秀社会科学家每三年评选一次。“广东省优秀社会科学家文库”将按照“统一封面、统一版式、统一标准”的要求，陆续推出每一届优秀社会科学家的自选集，把这些珍贵的思想精华结集出版，使广东哲学社会科学学术之薪火燃烧得更旺、烛照得更远。我们希望，本文库的出版能为打造“理论粤军”、建设学术强省做出积极的贡献。

“广东省优秀社会科学家文库”编委会
2015 年 11 月

我和元明清戏曲、诗词研究

岁月蹉跎，多年求学治学，踉踉跄跄，乏善可陈。但回顾自己的体会和甘苦，庶几以后可以少走一点弯路。

我是在1952年考入中山大学中文系读书的。1956年毕业，留校工作。在学期间，詹安泰教授给我们讲授诗词，董每戡教授讲授戏曲史，王季思教授讲授宋元词曲。老师们的谆谆教诲，使我终生受益。从60年代开始，我在王季思老师身边学习、工作，我们一起整理校注好几部戏曲。80年代中，又随他一起指导博士研究生，他常向研究生和青年教师传授治学经验，我叨陪座中，同受教益。1985年，我受聘为国务院学位委员会第二届学科评议组成员；其后又任国家古籍整理出版规划小组成员、全国高校古籍整理研究工作委员会委员。在工作中有机会向平素仰慕的前辈学者和同辈中的佼佼者请教，眼界大开，深感自身的浅薄。我又曾任中山大学中文系主任，并任中山大学研究生院常务副院长。十多年的行政兼职，工作繁琐，影响了教学、科研，不过也使我可以多方面接触实际，更多地理解社会和人生，这对提高科研的判断能力，注意不死钻牛角尖，也有一定的帮助。

我是怎样走上治学之路的？说起来，也很简单。记得在中学读书时，偶然在报章上发表了几篇散文、小说，便做着长大了当作家的梦。投考大学中文系，就是冲着“作家”两个字去的。谁知在50年代，中文系学生是不准有当作家的想法的，毕业后只能当教师和研究人员。当时，我们都是些“驯服工具”，也真乖乖地收拾起当作家的念头。由于在小时候祖父要我背诵唐诗宋词，加上詹安泰、董每戡老师的课讲得特别动听，我的兴趣便转移到学习中国古代文学方面。大学三年级时，我撰写了学年论文

《陶潜作品的人民性特征》，不知深浅地投寄《文学遗产》编辑部。过了两个月，收到编辑部的来信，信上写着：“来稿字迹非常潦草，简直就像天书，排字工人一边排一边骂娘，以后读书写字，都要认真。”信末只署“编者”两字，后来我才知道，这信是当时《文学遗产》主编、著名作家、学者陈翔鹤先生写的。不久，论文发表，给了我很大的鼓励和教育，从此我就走上了古代文学教学和研究的道路。陈先生对我的批评、教诲，我也一直铭记在心。

根据工作需要，我用了较多时间研究元明清文学，学习的兴趣集中在戏曲方面。60年代初，王季思老师接受教育部门的委托，编选全国教材《中国戏曲选》，他让我和苏寰中同志具体负责，我们要反复校读剧本，弄清版本源流，把费解的词语一一注释清楚。那一段，我们天天到王老师家里“上班”，利用他的藏书以及他在30年代即已搜集的两大箱口话资料卡片，逐字逐句整理，花了五六年工夫，才把硬骨头啃了下来。谁知正要交付中华书局出版时，“文革”开始，造反派一把火把这书稿烧掉。到“文革”以后，我们又用了三年多时间，重新编写，交由人民文学出版社出版。这一段风风雨雨，耗费了十年光景，但也使我磨炼了基本功。以后，我经常和王季思老师合作，在他的指导下，继续出版了《评注聊斋志异选》、《元杂剧选》、《全元戏曲》、《四大名剧》、《李笠翁喜剧选》等书，我们的教研室成了老中青三代团结奋进的集体。

校注古代文学作品，首先碰到的是定本的问题。一般来说，整理古籍，特别是诗文，努力找寻古本、真本，并以之作为校注的底本，那是十分必要的。但校注古代戏曲，却应根据具体情况而定，不必过于拘泥。

我在校注明清时代的传奇、杂剧时，是力求寻出真本、古本的。因为明清的传奇、杂剧，无论是曲文还是科、白，均由作者一手写定。有些作家，还坚持演出时必须用原本，像汤显祖便说：“《牡丹亭记》，要依我原本，其吕家改的，切不可从，虽是增减一字，以便俗唱，却与我原做的意趣，大不同了。”（《与宜伶罗章二》）当然，若最早的版本不易寻得，也要尽力搜求那些刻刊在与作家生活时代最为接近的本子。

但是，在校注元代杂剧时，就不能只从古本、真本着眼了。因为，现存最早的元代剧本是《元刊三十种》，而它的曲文虽算完整，说白却十分简略；故事情节和人物性格，也只能大致揣度。如果把它作为整理元剧的底本，只能让人看得糊里糊涂。其实，即以《元刊三十种》而论，其中

的二十九种，均标明“新编”或“新刊”字样。这说明它与最初的本子也并非一个样，否则就无所谓“新”了。

《元刊三十种》曲白的情况，说明了一个问题，即元代杂剧的曲文，由作家写定；而在演出时，说白由艺人临时发挥。换句话说，元杂剧的剧本，应视为演员和剧作家集体创作的成果。很可能是剧作家与演员在创作前，首先对剧情进展取得共识，规定了情节框架，然后，剧作家提供曲文，演员则根据临场情况和自己的理解，加插科介说白，使之成为完整的作品。

元代杂剧创作主体的复合性以及演员第三度创作的随机性，决定了它在流传过程中，文本必然会被加工、改造。因此，我们今天所看到的元刊文本，尽管许多剧目的剧情相同，但文字、细节会有较大的出入。

根据元代杂剧创作以及文本流传的特殊情况，我们要整理出版时，只能选用明代刊刻的《元曲选》、《息机子元人杂剧选》、《阳春奏》、《元明杂剧》、《古名家杂剧》、《古杂剧》、《脉望馆钞本古今杂剧》、《柳枝集》、《酹江集》等合适的剧目为底本。至于怎样才算合适，校注者可以根据自己的判断，择善而从。例如我们在编校《全元戏曲》时，认为臧晋叔的《元曲选》，无论在剧目数量、整理质量以及对文坛影响等方面，均居于诸本之首，因此，便以《元曲选》所辑的本子为底本，至于一些没有被它辑选的戏，则以其他文本补充。

整理元代杂剧，底本择善而从的原则，我认为甚至可以适用于整理古代的通俗文学，像一些元明清小说，在流传过程中，不断被刊刻者按其审美标准增删，各有其存在的价值，今天，我们在整理时，对其底本的选择可以根据需要而定。以整理《水浒》而论，既可以选用杨见定、袁无涯刊刻的一百二十回本，也可以选用容与堂刊刻的一百回本，还可以选用金圣叹删改过的七十回本，没有必要唯真唯古，排斥其他。

在校注戏曲的过程中，我体会到作为研究工作者，不单要把词语注释清楚，还要通过对微观的考察，扩展到对戏曲体制、形态的探索。否则，注释工作只能停留在表层，或者隔靴搔痒，意义不大。

当我注释元代杂剧时，首先碰到的问题是：元剧何以被称为“杂剧”？经过爬梳资料，我发觉这一个看似不起眼的词条，其实包藏广阔的研究天地。

按照王国维的说法：自元剧始，“而后我国之真戏曲出焉”（《宋元戏

曲史》第八章《元杂剧的渊源》)。从现存元剧文本看,它们情节连贯,结构完整,确属纯粹的“真戏曲”,怎能称之为“杂”?董每戡老师也在他的《说剧》中提出疑问,他说两宋时代演出的杂剧,包括口技、杂耍、说唱之类,称之为“杂”,那是名符其实的,而元剧,则“一点儿也不杂,不知为什么沿袭了这名称”(见《说剧》第167页,人民文学出版社1983年出版)。

我想,要解决这个问题,必须从戏曲的体制入手。当我把元代的杂剧与明清传奇的体制作了一番比较以后,发现元剧的的确确是“杂”的。由于元剧只由正旦或正末一人主唱,而主唱者又往往要扮演不同的角色,这一来,在每一套曲亦即每一折之间,起码存在着改换装扮的问题,像关汉卿的《单刀会》,第二折正末扮司马徽,第三折正末则扮关羽,角色由隐士变为武将,不换装怎么行?而改变穿戴扮相,是要花费时间的。于是,折与折之间,便出现时间空隙。在元代,为了弥补折与折之间的冷场,便以诸般伎艺、小品、杂耍补空,据臧晋叔在改订《玉茗堂四种传奇》之《还魂记》眉批上指出:“北剧每折间以鬻弄、队舞、吹打,故旦末当有余力。”可见,他在编纂《元曲选》时,是知道元剧演出时有鬻弄、队舞、吹打之类安插其中的,只是他没有把那些杂七杂八的伎艺记录在案,致使后人以为它“一点儿也不杂”而已。据此,我又考察现存的元代杂剧剧本,在一些剧目的折与折之间,发现了“鬻弄、队舞、吹打”的痕迹。于是把对一个词语的考证,扩展为《元剧的杂及其审美特征》的论文。

当我们明白了元剧文本虽然情节连贯,但演出时却以伎艺性的部件,一而再再而三地隔断故事的进行时,便可以理解元代戏剧的审美特征,确在于“杂”。在元代,叙事性文学第一次居于主导地位,舞台上出现了故事表演,这当然是戏曲史上的飞跃,而大量伎艺性杂耍的存在,也表明了当时的观众,喜爱并习惯于观看伎艺性节目。观众既需要从完整的情节中获得教益,也需要从精湛的伎艺表演中获得愉悦;而教育与娱乐的双重需求,在表演的层面上尚未统一、渗透,元代的戏剧演出体制,便呈现为“杂”了。

在整理古代戏曲的时候,还碰到如何诠释角色名称的问题。这问题也是看似简单,却与如何理解我国戏曲的形成、源流,有着密切的关系。

例如,在戏曲的角色中,有“旦”的名目,所谓“旦”,就是女演

员。但是，女演员何以被称为“旦”，却难以说清。过去有人说，“旦，狽也”，狽是母猴；又有人说，戏剧用的都是反语，“妇宜夜”，夜是旦之反，于是扮演女主角者就叫做旦。这类牵强迂腐的说法，自不可取。

为了追寻元剧“旦”的来源，我翻查了唐宋文献，发现以旦称演员的做法，早就出现过，像《玉壶野史》提到，南唐韩熙载“畜声乐四十余人”，“与宾客生旦杂处”。在《教坊记》开列的曲名中，有“木笏”一项，许多学者认为“笏”与“旦”有关。“木笏”，又有写作“莫鞞”的。宋代则有写旦为“姐”或“磬”。总之，旦、笏、姐、鞞、磬，写法不同，所指则一。这只能说明，唐宋之际人们以旦(dan)标音，确指某一事物。而标音的词，往往是外来语。这类词语，若从字形、字义加以诠释，反不着边际，言不及义。

从旦原属标音这一点出发，我把思路拓宽一些，想到佛教和西域文化的传入。许地山先生早就注意到梵剧对我国戏曲产生的催化作用。受到许先生的启发，我查阅资料，发现宋金时代旦的职能和舞蹈、“引舞”有密切联系；又据常任侠先生在《东方艺术丛谈》中说：唐代有软舞和健舞，“健舞的名称，我曾在古梵文中找到根源，梵文健舞的姿态，叫做 Tandava-Laksanam”。梵文的 Tandava，汉字译音是旦多婆或旦打华，其义指一般舞蹈，但往往是带有强烈动作的舞蹈。“旦”音即是字中的重要音节。再看中亚一带，舞蹈一词的发音，也与梵文相近，像波斯语的 dance（舞蹈）、danan（表演），土耳其语的 dano、dansetmek（舞蹈），甚至英语的 dance（跳舞），同样以“旦”（dan）音作为音节的主要组成部分。考虑到古代印度文化对西域的影响，这些中亚地区的词语，会是从梵音演化而成的。同样，在我国，唐宋之际，梵语传入，人们也称舞者为旦，以后沿用泛称女演员。正因如此，才会出现无法从语义的角度对旦作出合理解释的现象。为此，我发表了《旦、末和外来文化》的论文，希望通过对角色名称的解释，论及戏曲的形成。

我认为“旦”是外来语，并非说我国戏曲也由印度传入，而只说明丝绸之路开通以后，西域文化对中原地区影响的深远。近年来，敦煌吐鲁番学的研究者，在新疆地区发现了回鹘文本《弥勒会见记》和吐火罗 A 文本《弥勒会见记剧本》，该剧据公元 3 世纪的梵文剧本转写，是公元 8—9 世纪用古维吾尔语写成的长达二十七幕的剧作。这个剧本的发现，清楚地表明了印度文化从陆路东传的路线。当我国的新疆地区接受了梵

剧，流风所及，内地的歌舞剧借鉴了梵剧体制，吸收了旦、末等外来语作为舞者歌者的角色名称，也是不难理解的。

我从注释古代戏曲引发对旦、末称谓的探讨，旨在说明戏曲源流多元性的一个方面，说明文化交流对戏曲形成的影响，所论未敢必是。我自己的体会是：当研究某一问题时，不妨作散发性的思考，不要把眼光局限于某种成说。只有如此，才会在摸索中前进。

关于对戏曲形态的探索，我还写过《元剧冲末、外末辨析》、《从引戏到冲末》等论文，试图在微观考证中把握戏曲的特色及其发展途径。当我自以为有所发现时，“便欣然忘食”，大概这就是所谓做学问的乐趣。

研究戏曲作品的题旨、内涵，是从事教学和研究中不可缺少的环节。这些年，我对戏曲史上许多重要的作家作品，也写过多篇论文评述，深深感到，对作品能否正确理解、分析，和自己的审美能力、理论修养、资料掌握有直接的关联。而一个时期的风气和舆论导向，又往往左右着认识和判断。因此，只有认真学习辩证唯物主义和历史唯物主义，坚持实事求是的原则，才有可能披却中窍，避免主观武断的毛病。

在这方面，我是有过教训的。早在50年代后期，我研究洪昇的《长生殿》，写了题为《弛了朝纲，占了情场》的论文，在学报上发表，论文肯定洪昇揭露了杨、李的误国殃民，却否定剧本对杨、李爱情的描写。在“左”风影响下，我用了许多笔墨批判洪昇对统治阶级的美化。回想起来，当时的研究，不可谓不认真，但无法解释何以长期以来群众对杨、李婚姻多抱同情的态度，也没有触及洪昇的内心世界。到80年代初，我又写了《论洪昇与长生殿》的论文，比较注意研究杨李之间的矛盾，从杨玉环的“专宠”、“情深妒亦真”，看到封建时代妇女对爱情专一的追求。我认为从人类社会婚姻关系发展的轨迹看，夫妇爱情专一是历史的必然要求，是社会发展到男女平等这一阶段的果实。然而，杨玉环处在一个不可能实现这种要求的时代，历史的必然要求与这种要求不可能实现之间，产生了悲剧性的冲突。我又考虑到杨、李的特殊地位，阐述了他们占了情场弛了朝纲造成的后果，指出从“定情”到“埋玉”，杨玉环逐步掌握住开启李隆基心房的钥匙，而这钥匙又给她打开通向死亡的墓门。这样的分析，比50年代是有所进步了。不过，我在充分肯定了《长生殿》上半部的民主性内容的同时，又认为它的下半部写李、杨忏悔，有凿空不实之嫌；而且戏剧冲突的主线没有发展，剧本显得越写越瘟，给人以冗长拖沓

之感。到了90年代初，我又再一次审视《长生殿》，发现过去的认识不妥，因为研究戏曲，应该注意这一体裁的审美特性。解放以后，我们接受了苏、欧话剧理论的影响，注意捕捉戏剧冲突和研究人物性格，成效是明显的，但未能解决戏曲研究的全部问题。我国古代戏曲与诗歌创作联系密切，而诗歌最重意境，戏曲作家也不可能不接受诗歌创作思维模式的影响，经过考虑，我又发表了《长生殿的意境》一文，注意从文化特色审视戏曲作品，发现《长生殿》的后半部原来别有真谛，认识到作者写杨、李的悔恨，是要使观众由此及彼，捉摸到世道浮沉、社会兴替的轨迹，从更宽广的角度领悟人生境界。

真理是越探索越明晰的，我没有一锤定音的本事，却懂得从事学术研究要勇于修正错误。我每一次修正对《长生殿》的看法，都感到经过不断的追求探索，自己的水平也不断有所提高。

研读戏曲作品，不同于研读其他种类的文学体裁。董每戡老师告诉我：分析剧本时，心中要有舞台，眼前要有动作，就是说，必须和演出连在一起。而要做到这一点，就应该多看戏，多与演员在一起：观摩练功，甚至参预排练。只有掌握了舞台实践的知识和规律，剧本中的人物、情节，才会在研究者的眼前“立”起来，动起来。我按照董老师的指点去做了，注意从舞台演出的视角去看剧本，得到的感受也往往与阅读一般的叙事文本不一样。在80年代初，我研究李笠翁的“十种曲”。当时，人们承认他是个杰出的戏剧理论家，但对其剧作，一般持否定态度，认为他是“帮闲文人”，“十种曲”则是胡闹无聊之作。其实，只要了解李笠翁写的是喜剧，知道他追求的是“一夫不笑是吾忧”，对“十种曲”就会有完全不同的认识。喜剧的作者，往往追求夸张与真实的统一，他可以把生活现象的某些方面，加以放大，使之变形，从中凸现生活的真实。像李笠翁的代表作《风筝误》，在其荒唐胡闹的情节后面，包藏着一个颇为严肃的题旨。作者企图让观众在娱乐中看到社会现实美丑不分、是非颠倒的可笑。当我注意到舞台演出，对剧本可以作喜剧或者悲剧、正剧的不同处理时，评价“十种曲”的标准就有所不同了。在《论李渔的思想和剧作》、《〈风筝误〉的艺术特色琐谈》等论文中，我给予李笠翁的剧作比较充分的肯定，并且提出作家追求娱乐性，正是一定的历史时期市民意识萌动的反映。

从舞台演出的角度审视剧本，往往能够发现作者一些微妙的艺术处

理。像王实甫在《西厢记》中写张生跳墙，这个细节，曾被明末的槃荃硕人认为是个漏洞。当代一些著名的戏剧家也认为“莺莺分明开门等待，为何跳过墙去呢？这是几百年未解决的问题”。确实，跳墙是一个很强烈的戏剧动作，如何理解它，关系到剧本艺术性的评价。我在《张生为什么跳墙》的论文中，试图从演出的角度把握作者的艺术构思，我发觉王实甫把董解元《西厢记诸宫调》所设置的场景改变了。董《西厢》写“迎风户半开”的门，是厢房里的门，张生是要跳过墙，才能到达房门的。王实甫却把这门改为花园里的“角门”，写莺莺到花园里去会张生。当角门明明半开着时，张生却扑地跳过墙来，把莺莺吓一大跳，这就产生强烈的戏剧效果。其实，莺莺让红娘递简，是约张生从角门过来的。张生接到诗简时，也明明说：“‘迎风户半开’，他开门待我”；可是，他又说：“‘隔墙花影动，疑是玉人来’，看我跳过墙来。”这“跳”字是怎么生出来的呢？诗句中根本没有着他跳的意思，可见，张生解错了诗。这也难怪，张生原以为爱情已经绝望，万分苦恼，忽然接到诗简，大喜过望时头脑发昏，便连最明白的诗也解错了。关于张生解错了诗这一点，王实甫是处处关照着，他让张生经常拍着胸膛说“我是个猜诗谜的社家”，后来事情弄僵，红娘也嘲笑他“猜诗谜的社家，忒拍了迎风户半开”。在《闹简》、《赖简》两折，“猜诗谜”的意思反复出现六次之多。看来，王实甫一直在提醒演员和观众的注意。他正是要通过张生解错了诗所产生的喜剧性误会，表明这聪明一世的才子，在狂热的追求中成了懵懂一时的傻角。我想，如果我们在研究剧本时，看到剧作者在科介处理和舞台调度上的苦心，就可以帮助读者、观众对戏剧艺术有更细致的理解。要做到这一点，则有赖于研究者熟悉舞台，熟悉表演的实际。

文学作品，包括戏曲作品，本来是活生生的，有血有肉的。有人认为文学批评应是一把解剖刀。我不同意这种见解，因为它很容易使人把评论家和研究者误解为法医，以为他们的工作就像冷冰冰地解剖冰冷的尸体。我主张人文学科的学者，在研究中把自己的审美感受传达出来。当然，感受会因人而异，也未必准确，但总会在一定程度上帮助读者提高欣赏能力和艺术修养，否则，文学研究便味同嚼蜡，失去了学术的个性。

元明清三代的抒情诗作，包括诗词和散曲，总体的成就自然比不上叙事文体，但从诗歌发展的角度看，这三代也有自己的特色，不应受到忽视。特别在清初，诗词创作还出现了新的高潮，某些方面甚至直追唐宋。

对此，我在 90 年代初，陆陆续续作些探索，发表过《元明词三百首》、《纳兰性德和他的词》、《元明清散曲精选》等著作以及《论辽金元三代诗坛》、《元明词平议》、《论吴梅村的诗风与人品》、《朱彝尊、陈维崧词风的比较》等论文，算是治戏曲之余的收获。

元明清三代诗词、散曲，数量繁多。仅以元诗而言，现存三万多首，清人所编《元诗选》及其续篇，即选入两千六百多位诗人作品。如果要把这三代诗词全面推介，是我力所不逮的。不过，我觉得应该抓住这三代诗风的特点，让人们了解诗坛的新风气。

以下几个问题，今后我准备还作进一步的探索。

第一，研究少数民族出身的诗人对祖国文坛的贡献。金元以来，北方少数民族进入中原也带进了一股清新的诗风，一些少数民族诗人，或是将门子弟，从小习武；或是鞍前马后，参预戎机。进入中原以后，刚健的气质仍未改变，发而为诗，便呈现出与汉族诗人明显不同的格调。另一方面，汉族传统的观念与温柔敦厚的诗教，对他们的影响束缚，毕竟与一般汉族士子不同。因此，他们写出的贯注着阳刚之气的诗歌，倒在一定程度上冲淡了诗坛的甜腻。像金元时代出身于拓跋氏的元好问，其后契丹族的耶律铸、耶律楚材，蒙古族的萨都刺，朝鲜族的李齐贤，维吾尔族的司马昂夫等等，其作品的意象，为祖国诗坛增添了前所不具的韵致。过去，我们对不同民族诗风交融和文化聚合的研究，虽有注意，仍感不足。

第二，研究封建时代后期异端思想对诗坛的冲击。明代中叶以后，在市民意识的影响下，异端思想的潜流一直在诗坛下滚动。即使是那些以恪守儒家道统自命的人物，心态也不无变化。像李梦阳的诗作《沐浴子》，赫然写着“玉盘两鸳鸯，拍拍弄兰汤；振衣馨香发，弹冠有辉光”。他竟以浴盘上的风光入诗，不是颇似《金瓶梅》“兰汤邀午战”之类描写么？在这里，我们分明可以看到异端思想在道貌岸然的作者心中躁动的状态。与此相联系，疑古之风也吹拂着诗坛，不少诗人词人怀疑正统历史的判断，甚至把矛头指向不容置疑的帝王。有些词作，则追求人性的张扬，追求表现事物的本性，像屠隆写西湖景色，以隐于荷花和仕女的怀抱中为乐，毫不掩饰地表现文人的风流放浪。这种种新的题旨和情趣，都显示出异端思想对诗坛的影响。我想，在下一步的研究中，这些是很值得注意的论题。

第三，研究诗词审美观念的新变化。诗词创作，包括写什么和怎样写