

黄天骥

自选集



振鬣冲寒深雪里，

赤骥飞来，

骨贯英雄气。

醉把玉鞭云外指，

横天一啸风添翅。

倚马挥毫情透纸，

极目苍茫，

青霭涵丹雘。

待得金晖开满地，

经霜细草知春意。

■ 广东高等教育出版社

黄天骥自选集



黄天骥 著 ● 广东高等教育出版社 广州



B1285089

图书在版编目 (CIP) 数据

黄天骥自选集/黄天骥著. —广州: 广东高等教育出版社,
2003. 10

ISBN 7-5361-2877-0

I. 黄… II. 黄… III. ①黄天骥-文集 ②古典文学-文学
研究-中国-文学 ③周易-研究-文集 IV. ①I 206.2-53
②B 221.5-53

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2003) 第 020912 号

广东高等教育出版社出版发行

(社址: 广州市天河区林和西横路 邮编: 510076 电话: 020-87557232)

广东省新华书店经销

广东高发印务公司排版

广东邮电南方彩色印务有限公司印刷

890 毫米×1240 毫米 32 开本 22.875 印张 568 千字

2003 年 10 月第 1 版 2003 年 10 月第 1 次印刷

定价: 58.00 元



作者近照

我和古代戏曲、诗词研究

(代序)

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委员会委员，中国戏曲学会副会长。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词话资料卡片，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，“文化大革命”开始，造反派一把火把这书稿烧掉。到“文化大革命”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，虽是增减一二字以便俗唱，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《元刊杂剧三十种》，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《元刊杂剧三十种》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。

《元刊杂剧三十种》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二度创作的随机性，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剧文本，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》、《脉望馆抄本古今杂剧》、《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，没有必要惟真惟古，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”，那是名副其实的，而元剧，则“一点儿也不杂，不知为什么沿袭了这名称”^①。

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

^① 见《说剧》，167页，人民文学出版社1983年。

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，狨也”，狨是母猴；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“木笪”一项，许多学者认为“笪”与“旦”有关。“木笪”，又有写作“莫靛”的。宋代则有写旦为“姮”或“磬”的。总之，旦、笪、姮、靛、磬，写法不同，所指则一。这只能说明，宋唐之际人们以旦(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 Tandave-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、dan-setmek（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，才有可能拨却中窞，避免主观武断的毛病。

在这方面，我是有过教训的。早在20世纪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《中山大学学报》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20世纪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，甚至参与排练。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，曾被明末的槃迕硕人认为是个漏洞。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’，着我跳过墙来。”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，忽然接到诗柬，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，你拍了迎风户半开”。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，以为它们的工作就是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，诗词创作还出了新的高潮，某些方面甚至直追唐宋。对此，我在20世纪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《辽金元三代诗坛》、《元明词平议》、《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的作品。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，参与戎机。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，虽有帮助，仍感不足。

第二，研究封建时代后期异端思想对诗坛的冲激。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，甚至把矛头指向毋庸置疑的帝王。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两个方面。在我国雅文学的范围中，写什么的问题一直没有明显的变化，山水、花鸟、鱼虫，送别、遣兴、怀古，是诗人墨客们代代相传的话题。但怎样写，情况就不一样了。以与诗坛关系密切的画坛而言，入元以来，崇尚写意，到清初，石涛更

强调以画写心，稍后又出现了行为放诞以“大写意”为能事的扬州八怪。八大、八怪把民族、社会 and 个人的种种忧愤，通过表现强烈的个性在草纸上宣泄，带有明显的时代特色，它是温柔敦厚的审美观念日益动摇，市民阶层日益重视个性在文艺上的反映。元明清诗坛审美观念的发展，在许多方面与画坛相互吻合。元代杨维禎好些汪洋恣肆的诗作，与画坛写心的旨趣同出一辙。清初陈维崧的词作，竟也像“大写意”一样，“不可以常律拘”。他经常突破词律，随意所之，以怪、幽、黑、破为美。他喜欢捕捉“历乱烟村”、“断壁崩崖”、“狂涛”、“残碑”等形象，喜欢使用“吼”、“裂”、“啮”、“颠蹶”之类的动词，甚至以古冢为题材，像扬州画派那样以破笔焦墨，挥洒皴劈，给人以强烈的刺激。像这种以不和谐为美、以残缺为美的观念的出现，具有深刻的意义，它表现了元明清诗词的一个侧面，值得深入探讨。

由于工作的关系，我研读元明清戏曲、诗词的机会较多，也经常碰到难题。有些问题试图解决，更多的还留待以后努力，写上以上点滴的体会，只作为记录自己在治学过程中蹒跚的脚印。

（1998年6月于中山大学。原载《学林春秋》三编，朝华出版社，1999）

以上文字，是我在1998年间，应《学林春秋》一书编者之命写的。他要求我简述自己的经历、师承、治学经历与经验，以供年轻一代学人参考借鉴。文中措语，或未免有“老王卖瓜”之嫌。今蒙广东高等教育出版社给我提供出版自选集的机会，我也该回顾自己求学的心得体会，写出来和读者交流，但几经考虑，依然跳不出原来的思路，便索性抄录该稿，就正于读者。

我把自选集分为上、下两卷。上卷选录研究戏曲形态、作家作品以及与此有关的论文，下卷收录研究诗词以及小说的论文。我自大学毕业以来，结合工作的需要，给自己定下了研究“戏曲为主，兼学别样”的调调。自选集把戏曲研究置于上卷，分