

河北教育出版社



JIA LING LUN CI CONG GAO

迦陵论词丛稿

(修订本)

叶嘉莹 著

书 名 迦陵论词丛稿(修订本)
作 者 叶嘉莹
责任编辑 王亚民 邓子平
装帧设计 刘 峥
出 版 者 河北教育出版社
(石家庄市城乡街 44 号)
发 行 者 河北教育出版社发行部
印 刷 者 河北新华印刷一厂印刷
版 次 1997 年 7 月第 1 版
印 次 1997 年 7 月第 1 次印刷
开 本 850×1168 毫米 1/32
印 张 11.125
字 数 266 千字
印 数 5,000
书 号 ISBN 7-5434-2947-0/I·311
定 价 14.40 元

(版权所有 翻印必究)

古典诗歌兴发感动之作用（代序）

早在 1978 年，我曾为自己即将在香港中华书局出版的《王国维及其文学批评》一书，写过一篇序，如今我又想为即将出版的迦陵论词方面的书也写一篇序，这与我过去多年来不喜欢为自己的书写任何序介文字的个性可以说颇有不合。古人有云“一之为甚，岂可再乎”，然而我却一而再地做着与自己的个性本来并不尽相合的事，这主要的缘故实在因为这两册书中所辑的，大都是我多年来所发表过的旧稿，其写作的时间，有的竟相差已有三十余年之久，而写作的地点既曾自台湾而美国而加拿大，发表的地点则更是由台湾而美国而香港而上海而北京。在不同的时间与地域之中，我的写作态度和观点既曾不断有所改变，而处在不同时间与地域的读者，对这些文稿当然更可能有不同的观感和反应，在这种情形下，写一篇序来对自己过去的作品一加回顾和说明，当然就似乎仍自有其必要性了。不过，我在写作这两篇序文时，所着重目的也仍然各有不同。当我在 1978 年冬天为《王国维及其文学批评》一书写那篇序文时，我的主要目的是想要说明，从自己最初的写作动机之逐渐形成，以迄于全部完稿，在此一段漫长

的过程中，个人在思想和态度方面转变的经过；可是我现在为这册迦陵论词写这篇序文，则主要的目的却是想要说明，这些作品，从不同时间与不同地域的读者看来，在表面上其评赏之角度与衡量之标准，虽未免会因时地之异而有所不同，然而文学之所以为文学，诗歌之所以为诗歌，在其本质方面却原是一直有着某些永恒不变之质素的。如果说我前一篇的写作重点，是偏重于“自其变者而观之”；那么，在此一篇中，我的写作重点则可以说是偏重于“自其不变者而观之”了。

在这一册书内所辑的，共有十多篇文字，现在的编排次第是按文稿之性质及词人年代之先后而排列的，前八篇是对于个别词人及词作的批评和欣赏，后两篇则是对批评理论的探讨。但是，这些文稿在最初写作时实在都只是一些因时、因地、因人的偶然之作，事前原不曾有过任何写作计划。如果单纯地只按写作之时地的先后来计算的话，则最早的当为1957年至1962年间先后在台湾写成的《温庭筠词概说》及《大晏词的欣赏》二篇文稿；再次则是在1966年写于美国的《拆碎七宝楼台——谈梦窗词之现代观》一文；再后则是1977年在加拿大写成的《碧山词析论》一文；最后是1986年至1989年应《光明日报》之邀撰写的“迦陵随笔”。于今对此十多篇文稿一作回顾，则写作之时间既已先后相隔有三十余年之久，写作的地点更是相隔已有万里之遥。如果“自其变者而观之”的话，则我所用以写作的文字既曾由文言而改为白话，写作的内容也曾由对于诗歌本身的欣赏，而改为对诗歌理论的探讨，写作的态度也渐由主观的欣赏而转为客观的研析。这还是只就我自己个人的转变而言。而如果从不同时间、不同地域的读者来看，则在不同的衡量标准之下，当然就可能更会有许多不同的意见存在。而且事实上，即使由我自己在今日来回顾我过去的作品，我也已经可以见到其中的所感、所思、所言都存在有

不尽周全妥适之处，然而我如今重新整理旧稿，却并未曾对之加以任何删订和改写，这倒还不是如像陆游在其《长短句序》中所说的“念旧作终不可掩，因书其首，以识吾过”来为自己做辩解之意，而是由于我个人觉得如果“自其不变者而观之”的话，这些旧作虽在不同的时间、地域也仍然有其可以存留的意义。那就因为如我在前文所言，诗歌之所以为诗歌，在本质方面原是一直有着某些永恒不变之质素的缘故。

关于这种质素，我在经过了多年的批评实践之后，终于在后来提出了一个较明确的说法，那就是“诗歌中兴发感动之作用”，而且我还曾经试图透过理论分析来推原对于这种作用的重视实在是中国诗说中之主要传统，当然便也早已是老生常谈，并无新意。然而我在该文中却仍然将此种作用再一次郑重提出，其原因为：一则，传统之诗说对此种作用虽有认知，然而却缺乏明确的解说；再则，古语有云“耳闻之不如目见之，目见之不如足践之”，我对这种兴发感动之作用的重视及提出，至少并非只是耳食之言，而是我自己经过创作及批评的实践后，与古人之说相印证所得的结果。当我得出此一结论之后，再对前期所写的那些批评文字一加回顾，便发现不管我立论之是否完全正确，然而至少有一点我是可以自我告慰而无愧的，那就是我是认真地在探求着诗歌中这种兴发感动的生命，而且诚实地说出了自己的感受。因此，我有时竟会不惜辞费地用上几百甚至几千字来评说一篇短短的小词，那便因为我以为对于诗歌这种以兴发感动之作用为生命的美文，我们在对之加以评说时，不该只是简单地把韵文化为散文，把文言变为白话，或者只做一些对于典故的诠释，或者将之勉强纳入某种既定的理论套式之内而已，更应该透过自己的感受把诗歌中这种兴发感动的生命传达出来，使读者能得到生生不已的感动，如此才是诗歌中这种兴发感动之创作生命的真正完成。本书中所收录的十

多篇文字，可以说就正是我自己在过去三十年来，循着这一条线索从实践到理论的追寻，如今就让我们以这条线索为依据，对这十多篇文字来做一次综合性的回顾和检讨。

本来从写作的次第来说，如我在前文所言，我实在是从实践逐渐转到理论的，然而现在为了叙述方便起见，我却不得不先从理论说起。我在《境界说与传统诗说之关系》一文中，除去提出了这种感发之生命在诗歌中的重要性以外，还曾提到这种感发生命的来源，可以大别为得之于自然界景物节气之变化的感发，与得之于人事界悲欢顺逆之遭际的感发两大因素，更曾提到在中国传统中所用以表现这种感发之生命的三种最基本的方式，那就是“比”、“兴”和“赋”三种作诗的方法。如果从本书中的十多篇文字寻找例证的话，那么李煜在《相见欢》一词之开端所写的“林花谢了春红，太匆匆”二句，明显地表现了大自然的节气景物对于人心所引发的感动，这可说是属于“兴”的作法；而其另一首《虞美人》词之结尾所写的“问君能有几多愁，恰似一江春水向东流”二句，以东流不尽的江水来比喻内心不尽的悲愁，则可说是属于“比”的作法。前者是由物感心，后者是以心拟物；前者是无意的感发，后者是有心的比拟。这二种作法虽然有所不同，但总之它们却都表现了一种心物交感的作用，而且都提供了具体的现实的形象，可以作为触发和感动读者的媒介，这一点则是相同的。无论其所写者为现实之景物形象，或假想之景物形象，无论其所表现者为现实之情意，或抽象之哲理，或感情中之一种不可实指之意境，总之，它们都是透过于心与物之间的交感或结合，在作品中提供了足以使读者触发感动的鲜明生动的形象。这一类的写作方法，可以说都是属于广义的比兴之作。至于不以物之形象为感发之媒介，而以直接的叙述来表达内心情意之感动者，则如韦庄《菩萨蛮》词之“人人尽说江南好，游人只合江南老”，以及

其“劝君今夜须沉醉，樽前莫话明朝事”等作品，则可以说都是所谓“赋”体之作了。在这一类作品中，其所藉以传达诗歌中这种兴发感动之作用者，乃不复在于对物之形象的描述，而在于对叙写时之口吻的掌握和运用，即如我于论及韦庄之《菩萨蛮》时，对其“人人尽说江南好”二句，便曾特别提出说“观此二句之‘尽说’、‘只合’等字样，是何等劲直激切，然而如果仔细吟味，则其情意却又正复沉挚深切，百转千回”；又对其“劝君今夜须沉醉”二句所用之“须”字与“莫”字等，也曾提出说“这种重叠反复的口吻，表现出多少无可奈何的心情，表现出多少强自挣扎的痛苦”。像这种作品，其兴发感动的效果，主要乃全在于赖叙写之口吻而传达，与“比”、“兴”二体之赖物之形象为传达者有很大的不同，这种差别可以说是明白可见的。当然，在所谓“赋”体之作中，除去叙写之口吻以外，同时也须注意对于所叙写之情事要有具体真切之描述，即如前所举韦庄词中之“江南好”与“江南老”，以及“今夜”与“樽前”等字样，便对于所写之情事都有具体真切之描述；同样地，在所谓“比”、“兴”二体之作中，除去使人感发的形象以外，当然也须注意及叙写之口吻，即如前所举李煜词中“林花谢了”一句之“谢了”二字，与“恰似一江春水”一句中之“恰似”等字样，便都是在叙写之口吻方面也具有感人之力量的。只不过在“赋”体中，其感发之力量是以叙写之口吻为主，而在“比”、“兴”二体中，其感发之力量则是以形象为主罢了。国内常可见到一些谈“形象思维”的论文，本来如我在前文所说，诗歌中的“比”、“兴”之体，其主要的作用便都在于能以形象做为传达和触发诗歌中这种感发之生命的媒介，如此才可以避免单调而死板的概念式的说明，而造成一种诗歌的感动的效果。只是如果过分强调了形象的重要性，就不免造成了对于“赋”体的忽视，而且会使读者产生一种误解，以为凡是富于形象

的作品便都是好诗，这种观念其实也是并不正确的。“赋”体之佳处之并不在于以形象取胜，固已如上所述，而富于形象的作品也不见得便都是好诗。仇兆鳌在《杜少陵集详注》中，于论及杜甫之《曲江二首》时，便曾经举宋代叶梦得之说，引了晚唐的两句坏诗，来和杜甫的“穿花蛱蝶深深见，点水蜻蜓款款飞”二句来做对比。这两句坏诗便是“鱼跃练川抛玉尺，莺穿丝柳织金梭”。如果只以表面的形象而论，则这两句诗中的“鱼跃”、“莺穿”、“练川”、“丝柳”以及“玉尺”、“金梭”等，其形象固不可谓之为不精美，对偶也不可谓之为不工整，而且从表面看来，此二句诗中所写的“鱼”与“莺”和杜诗中所写的“蛱蝶”与“蜻蜓”等，固皆为大自然中之美丽的生物，其形象似乎也大有相近之处，然而凡是具有评赏能力的读者，却都会分辨出杜甫的二句诗与此二句诗之间，其优劣高下之悬殊，简直是不可以道里计的。而其中最主要的一点差别，则在于杜甫的二句诗中，表达出了一种极深婉曲折的情意之感发，而“鱼跃”二句诗所写的便只是外表的一些形象，丝毫也没有情意上的感发。杜甫的二句诗，不仅在“深深”、“款款”的用字中表现了诗人内心对于外物的赏爱和感发，而且在“穿花”、“点水”的叙写中，把“蛱蝶”与“蜻蜓”也都写得似乎未免有情，同样地有着感发的情意。可是，“鱼跃练川”与“莺穿丝柳”则纵然写得精美，也不过只是诗人眼中所见的一些外表的形象而已，其中并不会传达出什么属于心灵和感情的兴发和感动。如果我们把兴发感动的作用视为诗歌中之主要质素的话，那么杜甫的二句诗便是具有诗歌生命的作品，而“鱼跃”二句则是不具有诗歌生命的作品。这种分别，是写作和评说诗歌之时，所最当加以注意的。

以上我们既然简单说明了诗歌中这种兴发感动之生命的重要性，其次我所要提出来的，就是这种感发之生命在质与量上实在

还有着许多精微的差别，而造成这种质与量上精微之差别的主要因素，则与酝酿和孕育出这种感发之生命的作者有着极密切的关系。我在《境界说与传统诗说之关系》一文中，就曾提出说：“兴发感动之作用，实为诗歌之基本生命力。至于诗人之心理、直觉、意识、联想等，则均可视为心与物产生感发作用时，足以影响诗人之感受的种种因素；而字质、结构、意象、张力等，则均可视为将此种感受予以表达时，足以影响诗歌表达之效果的种种因素。”对于前者，我曾简称之为“能感之”的因素；对于后者，我曾简称之为“能写之”的因素。一般说来，我在批评的实践中，对于这两种因素是曾经同时注意到了的。所以我在评赏诗歌时，除去对于作品本身之欣赏及分析以外，亦往往兼及于对作者之生平与为人之讨论。有李煜之纯真耽溺的性格及破国亡家的遭遇，然后才可以写出把古今的读者都卷入到无常之悲慨中的“人生长恨”的诗篇；有王国维之悲观郁结的情怀及耽读叔本华哲学的思想背景，然后才可以写出“可怜身是眼中人”之哀人亦复自哀的富有哲思的诗句；由温庭筠之不具个性的艳歌，到韦庄的个性鲜明的情诗，再转而为冯延巳的抑郁惆怅的意境，也正是历史之演进与个人之才质相结合所产生的必然结果；至于大晏之词境的明媚闲雅，梦窗之词境的深幽高远，碧山之词境的沉抑低徊，这种种风格上精微细致的分别，也都正由于每一位作者之“能感之”与“能写之”的质素各有不同，因此其表现于作品中之兴发感动的生命，便在质与量的各方面也有了显明的差异。天下既罕有至圣的完人，因此每一位作者在其“能感之”与“能写之”的二种质素上，也就各有其偏长与缺憾之处。过去一些年中，国内的部分读者既见惯了某些作品中的高大完美的人物，又习惯了在作品中去侦寻革命的或反动的意识和思想，更养成了对作家之品评，扬之则入于九天、贬之则入于九地的绝对化的批判标准，因此对于我

在这一册书内所评说的几位既不崇高又不完美，而且在品格与为人方面还往往带有若干缺憾的作者，便很可能会产生一种不以为然的想法。关于这一点，首先我要说明的是，我对这些词人及词作的选说，最初原无一定的标准，而往往只不过是出于一时偶然的环境及机缘而已。我自己对于我之何以选说了大晏、梦窗及碧山三家的词，则各有说焉。先就大晏而言，我之选说了大晏的词，主要是因为我以为在大晏词中所表现的澄明温润的风格，代表了理性之词人所独具的一种特美，这种特美既难以体察也难于传述。历来说词的人，对此都未曾加以详细介绍过，所以我才不自揣量地写了《大晏词的欣赏》一文来对之试加评介。再就梦窗而言，则因为当时我自台湾初来美国，正赶上西方现代文学批评之说风行一时之际，在这种风气的影响下，无意中发现了梦窗这一位常被过去的评词者目为晦涩不通的作者，原来却正适合于用现代化的批评眼光来对之加以欣赏和研析，因此就写了《拆碎七宝楼台——梦窗词之现代观》一文来把自己的这种看法略加申述。至于就碧山而言，一则，因为碧山与梦窗同样也是一位常被评词者目为晦涩不通，而且评价也是毁誉参半的词人，故尔我在当年说梦窗词时，就曾经想要连带地也谈一谈碧山词；再则，也因为当时我曾感到前些年国内批评风气之过分绝对化的好恶标准也有失公允，所以才想选取一位引起争论的词人，为之寻求一种较为公正的评价。在这种种偶然的机缘中，可能就会使一些读者得到一个印象，以为我特别偏爱一些晦涩的作者。有的亲友还曾来信问我，以为我自己写词的作风似乎颇近于苏、辛，但何以竟未曾选说苏、辛二家的词，而却选说了这些与我自己的作风并不相合的晦涩的作者呢？对这种疑问，我现在也愿借此机会一做答复，那就是东坡与稼轩原是我极为赏爱的两位作者，而且我对苏、辛词的赏爱还曾受到了我的老师顾羡季先生的很大的影响。我之未曾选说苏、辛

的词，不是因为我对这二家的词不赏爱，反而正是因为我对其过分地赏爱和重视，因此未敢对之率尔下笔的缘故。这是我想在此特加说明的。

总之，不管是由于何种机缘，我是选说了一些很容易被一般人认为不够完美的、有缺憾的作者和作品。而另一方面，则我又曾提出了诗歌当以感发之生命为主要之质素的说法，既是以感发之生命为主，那么在其引起读者之兴发感动之际，自然便也可能对社会造成若干作用和影响，因此，当我们注意到这种感发之生命在传达之际所形成的艺术价值以外，当然便也当注意到这种感发之作用在社会中的伦理价值。关于这一点，我在《碧山词析论》一文中，也曾就作者与读者各种不同的时代背景和社会因素加以讨论和分析过。除去这种用客观的态度来评定一位词人及其词作的伦理价值以外，我在此还想提出一个看法，那就是如果不从理性做客观的评判，而只就感发性的特质而言，诗歌中这种感发之生命，原来也可以具有一种超越于外表的是非善恶之局限以外而纯属于精神本质上的伦理价值存在。这种本质方面的价值，第一在其真诚纯挚的程度，第二在其品质的厚薄高下，而并不在于其外表所叙写的是何种情事。即如李义山的一些无题诗，我们从其缠绵悱恻、痛苦哀伤的情感来看，他所写的似乎就并不是一种伦理中的情爱，而是一种不被社会所容许和接纳的爱情，所以才会表现得那么悲哀痛苦而且始终缠绵在追寻怅惘之中。如果只从外表的社会伦理价值来衡量，像法官一样用严苛的理性来加以判断，那么，这种情感当然就似乎应该受到否定和批判了。然而如果我们不要只从外表做理性的肤浅的判断，而从我们在前面所提出来的感发之生命的超越于外表之社会局限以外的本质方面的伦理价值来看，是义山诗中所表现的真挚深厚的固执缠绵的情意，便自然在质量方面有其不可否定的价值存在了。以前王国维在《人

《人間詞話》中論及艷詞的時候，就曾經說“艷詞可作，唯萬不可作儂薄語”，又曾論五代、北宋之大詞人，以為“非無淫詞，讀之者但覺其親切動人，非無鄙詞，但覺其精力彌滿”。這些話就都是有見於詩歌中感發之生命在本质方面的重要，而不是从外表的社会伦理来作肤浅的判断的。其次，我们再就感发之生命对读者所可能造成的影响而言，我以为真诚才是一切善德的基础，而虚伪则是一切恶德的根源，这不仅在伦理方面的价值是如此，在文艺方面的价值也是如此的。如果我们撇开了诗歌中发源于真诚纯挚之心灵的感发生命不予重视，而去空谈社会伦理的价值，那么，在作者与读者之间便会造成一种伪善的连锁反应，表面上所倡言的虽然似乎是善，而其实却养成了一种相欺以伪的作风，如果就其对读者所造成的影响而言，则堕人志气、坏人心术，可以说是莫此为甚。前些年国内文坛所流行的样板式的作品，就正是这类作品的最好例证，而其影响所造成的恶果，则可以说已经是有目共睹的了。当然，我这样讲，也并不是说只着重于感发之生命，便可置伦理价值于不顾。我只不过是想要说明，对于作品之衡量当以感发之生命在本质上的价值为主，而不当只着眼于其外表所叙写之情事。至于作者品格之高下、性情之纯驳、胸襟之广狭，这种种现实生活之伦理价值，既原属于作者的“能感”与“能写”的因素之一部分，自然便也会对其作品中感发之本质中的伦理价值产生重要的影响。这一点实在也是决不容忽视的。王国维在《人间词话》中，便曾经提出说“词之雅郑，在神不在貌，永叔、少游虽作艳语，终有品格”，便正是对于这种感发生命之本质，及其与伦理价值之间的关系，有着深切体悟的话。他所说的“神”，所指的应该就是作品中感发生命之内在的本质，而他所说的“貌”，则应当指的就是作品中所叙写的外表的情事。一般说来，这种重神不重貌的评赏态度，在对“词”的评赏中，比对“诗”的评赏

尤为重要。这主要因为，“诗”与“词”二种不同的文学体式，本来就具有着不同的特性。“诗”在很早就已经形成了以“言志”为主的传统，而且往往在诗题中便已经把内容主旨作了明白的提示；因此，在对于“诗”的衡量评赏中，关于“貌”这方面所占的比重也就显得比“词”更为重要。而“词”这种体式，在初起时却只是在歌筵酒席间供人演唱的艳歌，当时的作者并未曾将“词”纳入于可以与“诗”并列的“言志”的传统之中；因此，如果只从“貌”这一方面来讲，“词”的伦理价值有时就似乎颇有疑问了。可是，有一件值得注意的有趣的事，那就是唯其因为“词”之写作，在早期词人的意识中，并不需存有“言志”的用意，所以有一些作者却反而在这种并不严肃的文学形式中，偶然无意地留下了他们自己心灵中一些感发生命的最窈眇幽微地活动的痕迹，这种痕迹常是一位作者最深隐也最真诚的心灵品质的流露，因此也就往往更具有一种感发潜力。这一类作品，纵然在外貌上所写的只是些并不合于伦理价值的情诗艳词，可是就其本质所能带给读者的影响而言，有时却竟能唤起读者心灵中某种崇高美好之意念，而引起一种正面的伦理的感发。这正是五代、北宋一些品质最好的词人所曾经达到的最高的成就。即以我在这一册书中所曾谈到的几位词人，这在善于感受作品中本质之长处的读者而言，便都各有其足以感发引起内心中某种正面伦理价值的可能。因此，常州派词人对于五代、北宋这一类作品才会有比兴寄托之说，而王国维也才会由这些词作而引发出“成大事业、大学问者”之三种境界，以及诗人之“忧生”与“忧世”的联想。即以我自己而言，当我在国内教课，讲到陶渊明《饮酒诗》的“栖栖失群鸟”一首之结尾“托身已得所，千载不相违”两句时，就还曾举引过韦庄之《思帝乡》词中的“陌上谁家年少，足风流。妾拟将身嫁与，一生休”几句，来与陶诗相并论。当然，如果从陶渊明与韦庄之为人

及其作品中之现实情意来看，二者可能本来极其相远。陶渊明是借鸟为象喻来叙写他在人生之途中一项重大的抉择，他所写的是他与旧所归属的官僚社会的彻底脱离而决心回到田园去躬耕的决志；而韦庄所写的则很可能只是一个热情的少女在选择终身伴侣时的一首情诗。但不管他们所写的现实情事相差何等遥远，若就诗歌之感发生命的本质而言，则他们的严肃认真的选择，和他们的献身无悔的决志，却在基本上原是有着相通之处的。他们都同样表现出了一种千古仍足以使人激励感发的择善固执的精神，而这种使人激励感发的作用就正是中国古典文学为我们留传下来的一份最宝贵的精神遗产。只要是真正喜爱诗歌的善于读诗的人，便常常会自古人的作品中得到种种感发和激励。因为一般说来，凡是真正具有感发之生命，而且在感发之本质上具有真正优美之品质的作品，便都有着足以引发起读者心灵中某种美好之意念及联想的力量，即使像梦窗这样一位被认为在品节上有所玷污的作者，他的作品中也仍然闪现着心灵之光焰向着崇高美好之一面的光芒，这是我们在传承古代的精神文化之遗产时，所决不该加以忽视的。

从上面的叙述，我们可以知道，凡是具有真正感发之生命，而且在感发之本质上具有美好之品质的诗歌，一般说来，都应该有着对读者可以激励感发起来一种正面伦理价值的力量。只不过读者的类型和品质也有很多不同：有些人对于诗之高下美恶根本没有辨别的能力，对这样的读者，当然不必论起；有些人只能从诗歌外表的形式和意义来分辨诗的好坏，而不能从诗歌中感发之生命的本质之美来体察诗歌的真正价值之所在，这样的读者也姑且不论；即以善于读诗的读者而论，像常州词派的张惠言以及《人间词话》的作者王国维等人，他们虽然都曾经从诗歌之感发生命中，体会出一种足以使自己有所感发的本质之价值，可是他们所

用以感受和解说的角度和方法，也仍然各有不同。王国维是纯然依任兴发感动之作用在自己内心中所引起的感受和联想而立说的，既不会被原诗的外表意义所限制，也不会把自己之联想便借指为诗歌之含意。至于张惠言在解说诗歌时，则似乎已经脱离了感发之作用，而是用一种思索和猜测的方法，以字句相比附而指为作者之用心，对于这种评说诗歌的方法，我在《常州词派比兴寄托之说的新检讨》一文中已曾论及，不需再叙。而就诗歌本身而言，则对待不同性质之诗歌，固当采用不同的评说角度和方法，因之，张惠言与王国维二人对诗歌之评说，实在可以说是各有利弊。举例而言，像五代和北宋初年的一些名家，如正中、端己和大晏、欧阳诸人，他们的词的好处，主要是在于他们在感发生命中自然流露出来的一种使人深思远想的感动触发的力量，这种作品当然适合于使用像王国维一类的纯任感发的方法来欣赏和评说；至于像南宋后期的作者，如碧山之流，他们的词的特色，便除了感发之外，还非常注重思索及安排的技巧和工力，因此，这一类作品也就较适合于用常州派说词的方法，以思索和猜测去推寻；至于像温庭筠这样的作者，则既难于见其内心的感发，也难于见其有心的思索，因此，这一类词便既不能被王国维所欣赏，也不适于用张惠言的方法去比附。如果我们仍以感发之作用为诗歌主要之质素来加以衡量的话，那么，像这一类词，我们在评赏时，便当从其意象与音声的巧妙结合，去体会其由美感所直接唤起的感发和联想，而且我们还应该认知，在美感的品质及美感的经验中，也同样可以在读者的心灵中，引发出一一种正面的伦理价值，而这也正是常州派诸词人之所以能自温庭筠之香艳的小词中，推演出许多比兴之深意的主要缘故。关于这一点，我在《温庭筠词概说》及《常州词派比兴寄托之说的新检讨》二文中，都曾讨论及之，不需在此更加赘述。总之，从上文所言及的三种类型的作品

看来，适于用王国维的方法去解说的晏、欧一类的情词，可以说是以直接的情意之感发取胜的作品；适于用常州派的方法去解说的碧山之流的咏物词，则是要透过思索才能体会其感发作用的作品；而温庭筠一类唯美的艳词，则是要从纯美的欣赏去体会其感发作用的作品。这三类作品，虽然表现的方式有所不同，感发生命的本质也有所不同，然而其能以感发的作用去触引起读者的联想，而且可能在读者心灵中引发一种正面的伦理价值，这一点则是相同的。张惠言及王国维都能够从个人所得的感发及联想去立论，可以说都是对诗歌中这种生生不已的感发质素有深切的体会的读者，而且分别各自掌握了一种重要的评说方式，这种成就当然都是值得尊敬的。只不过他们二人在批评的实践中，也各有其缺憾之处。张氏的缺憾在于不能就诗歌中感发作用的基本质素去立论，而只从字句的表面去猜测和比附，其病在于舍本逐末，因而有时遂不免失之于穿凿和牵强；而王氏的缺憾则在于只举出了个人感受之一得，虽然掌握了诗歌中感发作用之基本质素，然而却又嫌过于简略、过于主观，其病在于使人对原诗既仍难有充分之了解，也未曾说明原诗与个人感受所得两者之间的关系究竟何在。张氏与王氏的缺憾，在表面上看来虽然有所不同，然而仔细推究起来，他们的缺憾却实在是出于一个共同的原因，那就是他们在立说之际，都病在未能以理论为基础作详尽客观的分析和说明，因此便既不容易使读者完全了解和信服，也未能为自己树立起一种思考和衡量的依据，遂不免有时会因一己之主观而陷入偏差和错误之中，而这种现象实在是中国旧传统之文学批评的共同弊病。

至于就我个人在这一册书中所收录的几篇文字而言，则我在批评实践方面的练习与我在批评理论方面的探讨，大体上可以说是曾把二者相结合，分为前后两个时期而发展起来的。在前期的

批评文字中，我所论及的词人，除了温庭筠一人是属于以美感之感发及联想取胜的作者以外，其他如韦庄、欧阳修几位作者，可以说都是以直接的情意之感发取胜的作者，而我的评说也大体可以说，都是就我个人之感受所得，从诗歌生生不已的感发之质素方面去加以评析的。当然，我在最初写作这些文字时，内心中也还没有如我在后期作品中所提出的那些理论概念，只不过我个人在性格方面一向就具有两点特色：其一是主诚；其二是认真。为了主诚的缘故，所以我在说词时乃不敢人云亦云地作欺人自欺之言，而一定要诚实地写出自己真正的感受，而可能也就因此而使我无意中探触到了在诗歌中这种感发之质素的重要性，以及感发之生命在本质方面的一些细致的差别；又为了认真的缘故，因而不敢马虎偷懒，一定要把自己所得之感受的因缘经过，甚至心灵和意念活动的线索，都向读者作出明白的交代，而可能也就因此而使我对于词人及其词作中的一些“能感之”与“能写之”的因素都引起了特别的注意，所以我在批评的实践中，对于作者之性格、思想、为人，以及作品中之意象、音声、用字、口吻等，都经常愿予以详尽的介绍和分析，藉此以说明这些因素在形成诗歌中感发之本质与造成感发之作用中的重要性，以及不同之本质与作用，对读者所可能引发的不同的感受与联想。在此一时期中，我所写的几篇批评实践的文字，如我在《大晏词的欣赏》中之以情中有思的意境来解说晏殊的一些小词，在《温庭筠词概说》中之以美感的联想解说温词等等，虽然每篇之内容都各有不同，所牵涉到的有关诗歌之评赏的一些问题也各有不同，然而大体说来，我的评赏却都是以感发及联想为探索之主要途径的。除去这些批评实践的文字以外，我在早期实在未曾写什么严肃的有关批评理论的作品。至于我在后期所写的几篇文字，则除了《拆碎七宝楼台——谈梦窗词之现代观》及《碧山词析论》两篇是属于批评实践