

学校的理想装备

电子图书·学校专集

校园网上的最佳资源

新订《人间词语》
广《人间词语》

 **eBOOK**
内部资料 非卖品

新订《人间词话》广《人间词话》

王国维诗论及其结构的综合考察 (代序)

王国维(1877—1927)字静安,浙江海宁人,出身于一个濒于破落的“书香”家庭。在西方文明“滔滔而入中国”的晚清末期,他抱着“发明光大”祖国文化学术的热忱,坚持中学西学“互相推助”的观点,奋力钻研和引进西方哲学美学。以德国康德、叔本华学说为主),并结合传统诗论,试图建立一种新的诗学体系。他的一系列哲学、诗学著述,在我国新旧社会、新旧文化交替之际,起了一定的思想启蒙作用。

王氏一生治学,约分三期。早期(1897年以前,海宁)习举业、旧学;前期(1898—1911,上海、南通、苏州、北京)主要治哲学、诗学;晚期(1912—1927日本京都,上海、北京)主要治占史学。其中前期又分为第一时期(1898—1907,即从进上海《时务报》社工作到发表《(三十)自序》,宣称“疲于哲学”),治哲学兼及诗学,与第二时期(1908—1911,即从发表《人间词话》到辛亥东渡日本),治诗学浸及史学。

《人间词话》属于王氏前期第二时期的诗学代表作。它标志着王氏新的诗学体系的基本构成,在打通中西文学壁垒。架设古代诗说与现代诗论之间的桥梁方面,显出了自己的特色《人间词话》虽仍继承诗话、词话的传统形式,实已突破了这种形式的局限。它输进了自己时代的新方法、新内容。它是一种中西“合璧”而又独具个性的新产物。《人间词话》并不限于谈词,它已涉及诗、曲、戏剧以至整个文学。它成了王氏一家艺术论的主要部分。也正因此,本书在这一《词话》的基础上,又从王氏狷书及其他材料中,搜辑整编成《广(人间词话)》,作为原《词话》的一种重要的辅翼。

《人间词话》,就其作为新的诗学体系言,大抵包括如下四个方面:1.诗的本体论,2.诗的创作论,3.诗的鉴赏论,4.诗的发展论。就中第一项实为王氏诗论中轴,其余三项均簇绕、拱卫这一中轴。也正因此,本书《新订〈人间词话〉》部分与《广〈人间词〉》部分,均依此四论编排条目。

这篇序言,作为对王氏诗论及其基本结构的一种探索,也就从这四论着手,分别加以考察。

一、以“境界”(意境)为核心的诗的本体论

王氏一向力主能动地吸收“西学”,达到与“中学”互相“化合”。(《论近年之学术界》)他摄取康德、叔本华的“审美意象”说与艺术“理念”说,结合传统诗论中的“意象”、“形神”、“兴趣”、“神韵”、“自然”、以至笔情、墨趣、文气诸说,加以变通改造,构成了自己的“境界”(意境)说。王氏云:“文学之事,其内足以摅己,而外足以感人者,意与境二者而已。上焉者意与境浑,其次或以境胜,或以意胜。苟缺其一,不足以言文学。”(《人间词乙稿序》)“有造境,有写境,此理想与写实二派之所由分。然二者颇难分别,因大诗人所造之境必合乎自然,所写之境亦必邻于理想故也。”(《人间词话》,以

下引此书，不另注）“能写真景物真感情者谓之有境界。否则谓之无境界。”“沧浪所谓‘兴趣’，阮亭所谓‘神韵’，犹不过道其面目，不若鄙人拈出‘境界’二字为探其本也。”既“合乎自然”又“邻于理想”的境界（意境）——这是诗词（以至一切文学艺术）的本质所在。美（艺术美）在境界——这是王氏诗学体系的核心。

按，王氏标举境界，并不自《词话》（发表于1908年）本身始，而实应从发表于1904年2月的《孔子之美育主义》一文算起。（此文见《教育世界》1904年第1期，总第69期，未署名，笔者考定，此文确为王氏所作。详见拙作《介绍王国维的美学快文——〈孔子之美育主义〉》，载《江海学刊》1987年第4期）

就我国传统诗学言，关于诗的境界的理论，从孔子、《易传》起，已有两千多年的历史。就中作为我国文化思想传统最具权威的儒、道、禅三家，殆均可与诗的境界说相通，如儒之“立象尽意”、“天人合一”，道之“以天合天”、“技进于道”，禅之“一味妙悟”，“镜象水月”等，几无不与诗境有其深刻的内在联系。境界与意境这两个概念本身，自宋以来，特别是清代诗家，使用亦颇多。但前人有关诗境的论述往往“明而未融”。或者谈到“意—象”、“境界”，而旨在谈哲学（人生哲学），不在谈诗或艺术，如庄子、《易传》、禅宗大师等。或者以“情—物”、“形—神”、“神—象”、“理、事、情—才、胆、识、力”等谈诗（画）的内在构造，俨具体系，而缺乏有关这根枢轴的高级概念，如刘安、陆机、顾恺之、刘勰、钟嵘、叶燮等。或者一般运用，未成体系，如司空图、何景明之谈“意象”，唐人之谈“境”，宋、明、清人之谈“境界”、“意境”等。或者仅仅涉及境界的外围或某一侧面，如严羽的“兴趣”、袁宏道的“趣”、王士禛的“神韵”、沈德潜的“格调”、袁枚的“性灵”等。要之，有意识地拿境界（意境）当作诗的一根枢轴——诗的本体，就境界的主客体及其对待关系，境界的内在结构及特性，境界创造过程中的若干审美范畴，以境界之“有无与其深浅”作为鉴赏的主要标准，境界美的分类与各自特征，以及境界的历史发展的重要规律等等，亦即就诗的本体论、创作论、鉴赏论、发展论等，作出比较严密的分析，构成一个相当完整的诗论体系：这在王国维以前，是不曾有过的；有之，则自王氏始。

（一）境界的内在结构：“合乎自然”与“邻于理想”

《词话》中“有造境，有写境”一条，前面已经援引。在诗词境界内部的矛盾统一的两个基本侧面，及其构造方式问题上，此条颇具纲领意味。然王氏所谓“合乎自然”与“邻于理想”，均各有其特定的涵义。他是从康德特别是叔本华美学的角度，来看待“二者”的结合的。

甲、审美主体的“合乎自然” ——境界创造的主观前提

王氏云：“原夫文学之所以有意境者，以其能观也。”（《人间词乙稿序》）“能观”，能够进入审美静观，乃是艺术家、诗人的根本能

事，创造意境的先决条件。“能观”，首先要求诗人本身“合乎自然”，即摆脱种种利害关系，忘掉自己，到达心灵的高度“自由”，以此“观物”“观我”，构成审美静观的纯粹主体（自然化）。这在王氏，叫做“自然之眼”、“自然之舌”。康德曾分析艺术家天才的四种特性，其三即为“自然性”：天才艺术家、诗人“作为自然（按，重点号原有）赋予它（按，艺术作品）以法规”。（《判断力批判》第46节，宗译本）叔本华继之宣称：天才诗人本身“乃自然之自身之一部”。（叔本华《意志和表象的世界》英译本，哈尔登、坎普译，1907年伦敦版，第一卷，第287页。以下引此书，只写“叔书”及卷页号码）叔氏颇欣赏拜伦这样的诗句：

我不是生活于我自身，而我成为围绕着我的一切中的一

份，对于我高高的山峰乃是一种感情。（叔书，一，324）

此三行诗王氏亦曾引用。“山峰”的“感情”化，正是诗人本身的“山峰”化的产物。

这种“作为自然”的天才诗人，其显著的特点就在他的“客观性”或“客观的精神”。王氏将文学看成“客观的知识（按，认识）”与“主观的感情”二者“交代（交错）之结果”。（《文学小言》）在这样的“交代”中，客观性似乎占更重要的地位。即使抒情诗，其中的“自我”或者“个性”，也要受到客观性的检验。在王氏看，诗人的抒情不应仅仅限于“自道身世之咸”，而应进入普遍的社会领域、全人类领域。他称赞李后主晚期词“尸有释迦基督担荷人类罪恶之怠”，正是夸大地指出了后主抒憎的高度客观性，虽然又是高度个性化了的。叔氏曾把常人的认识功能比为“一盏照亮他自己的小径的灯”，而在天才诗人，则为“显示整个世界的阳光”。（叔书，一，243）因之，一般的“主观的感情”。其中掺杂种种个人欲望、利害计较）的成分愈多，静观的成分反而愈少，故曰：“客观的知识实与主观的感情为反比例。”（《文学小言》）

叔本华为天才下了一个界说：“天才只不过是完全的客观性。”（叔书，一，240）何以“天下清景不择贤愚而与之，然吾特疑端为我辈设”？甚至“一切境界无不为诗人设，世无诗人，即无此种境界”？这全系乎观照者“客观性”的多寡甚至有无。一个诗人挣脱个人意志的奴役，具备了充分的客观性，他就能“萃天地之清气，以月露风云花鸟为其性憎”（黄宗羲），就能“鸟啼花落，皆与神通”（袁枚）；于是“天下清景”，小而“流萤渡高阁”（韦应物）、“蜻蜓立钓丝”（杜甫），大而“长河落日圆”（王维）、“夜深千帐灯”（纳兰容若），无不熙熙然回巧献技于诗人之前，从而凝结成优美或壮美的艺术境界。反之，“一个焦虑与匆遽的旅行者，他所看到的莱茵河及其堤岸。将不过是一根直线，而河上的那些桥梁，也仅仅是同上述直线相交的若干直线而已”。（叔书，三，145）或如《荀子·正名》中所说：“心忧恐，则口衔刍豢而不知其味，耳听钟鼓而不知其声，目视■ ■而不知其状。”何以如此？“因为他们完全缺乏客观性”。（叔书，一，256）

可见，依王氏和叔本华，境界的创造者本身必须“合乎自然”，即具有尽可能多的客观性，或者获得最大限度的心灵自由，而后“能观”；也必“能观”，而后产生艺术的意境。这是“合乎自然”的一项至关重

要的内容。

乙、“合乎自然”与“邻于理想”在 “理念”基础上的统一 ——一境界的诞生

其次，为了适应与“唤起”诗人的这种“能观”，境界的客体必须既“合乎自然”又“邻于理想”，而这两者的结合跟叔氏的“理念——艺术的对象”说，关系极为密切。

在《红楼梦评论》中，王氏曾援引叔本华谈及绘画雕刻中有关“人类美”的一段重要议论。其中有云：

吾人于观人类之美后始认其美，但在真正之美术家，其认识之也，极其明速之度；而其表出之也，胜乎自然之为。此由吾人之自身即意志，而于此所判断及发见者，乃意志于最高级（按，人类）之完全之客观化也。唯如是，吾人斯得有美之预想。而在真正之天才，于美之预想外，更伴以非常之巧力。彼子特别（按，个别，下同）之物中认全体之理念，遂解自然之囁嚅之言语而代言之，即以自然所百计而不能产出之美，现之于绘画及雕刻中，而若语自然曰：“此即汝之所欲言而不得者也。”苟有判断之能力者必将应之曰：“是。”唯如是，故希腊之天才能发见人类之美之形式，而永为万世雕刻家之模范。唯如是，故吾人对自然于特别之境遇中所偶然成功者，而得认其美。此美之预想乃自先天中所知者，即理想的也；比其现于美术也，则为实际的。何则？此与后天中所与之自然物相合故也。……唯两者（按，诗与绘画雕刻）于其创造之途中必须有经验以为之补助。夫然，故其先天中所已知者，得唤起而入于明晰之意识，而后表出之事乃可得而能也。（叔书，一，287——288）

叔本华这段论述将艺术作品中“自然”与“理想”的统一，放在“理念”的基础上。总的看，王氏也是如此。我们可以从中得出如下几点：

第一，审美静观以及再现于艺术中的境界的美，存在于“特别（个别）之物”中被认出的代表其“全体”的“理念”。

理念，叔本华从柏拉图那里取来而用他自己的。“唯意志论”改造过的一个形而上学的概念，乃是“意志之完全的客观化”。在叔氏，有两个世界：“意志世界”和“表象世界”。意志，作为先天的“自在之物”，一种自发的盲目的从不停息的冲动，它是宇宙人生的本体。现实世界从无机物、植物、动物到人，仅是这一意志的不同等级的客观化。意志在人身上成为生活之“欲”，由此欲而产生出种种痛苦、罪恶。理念，作为意志在某一对象上的恰当的客观化，只能“通过纯粹的静观而被掌握”。（叔书，一，239）被诗人认出的理念，就内容言，是指存在于某种自然物（包括人）本身的“内在本性”或“本质力量”；就形式言，则指“代表”该自然物的“全体族类”、充分体现其内在“本质力量”（它的这一侧面或另一侧面）之一种可观照的“永恒的形式”（同上，253），一种超时空超因果的“单一的感性的图画”（同上，231）。

王氏在《叔本华之哲学及其教育学说》中云，“美术上之所表者，则非概念，又非个象（按，个别物象），而以个象（按，个体形象）代表其物之一种之全体，即上所谓实念（按即理念）者是也。”这样的“形式”“图画”或“个象”，就是该自然物的理念，亦即在一定等级上的“意志之恰当的客观化”。依叔本华，通过认识，意志本身是能够被超越的。意志通过“个象”获得“恰当的客观化”时，它的本性才能被领悟。“惟有作为这种认识的结果，意志才能超越它自己，从而终止跟它的表现密不可分的痛苦”，并且被引向“光明”。（叔书，一，518）故诗人眼中的这种“形式”、“图画”或“个象”，能使诗人一刹超出生活意志——痛苦的羁勒，而得到“自由”、“平和”与“审美的愉悦”。这在叔氏，就叫做“纯粹的无意志的认识之境界”（the state of pure will-less, knowing（同上，270），或“无痛苦的境界”（the painless state）（同上，254）。把这种静观中的境界用不同的材料艺术地再现出来，就成为雕刻或绘画、诗或音乐的艺术境界了。

“假如我以艺术家之眼审美地静观一株树，那么，认出的不是这株树，而是这树的理念”；在这当中，一切时间、地域、特定的事物和认识的个体，一概都消失了，“剩下来的只有这个理念和这个认识的纯粹主体，它们共同构成在这个等级上的意志之恰当的客观化”。（叔书，一，271）意思是，在静观中，诗人本身自然化而成为“认识的纯粹主体”，认出了对象（如树）的“理念”。这样同时出现的纯粹主体与对象的理念，共同构成在这个对象上的“意志之恰当的客观化”，实际就是审美境界的构成。叔本华将理念当作一切“艺术的对象”。故王氏称：“美之知识，实念（理念）之知识也。”（《叔本华之哲学及其教育学说》）推之，艺术境界之知识，理念之知识也。因此，照这种理论，“合乎自然”，就境界的客体言，实际指的是，合乎充分显示其内在本质力量即理念的那种自然。

第二、对自然物（包括人）的美的认识，境界的认识，部分地来自观照者的“美之预想”。

这种“美之预想”是理想，“就其先天地（至少一半是如此）被认识到而言，它是理念”。（按，王氏对此略而未译）可见，叔本华的美的“理想”跟对象的理念是完全一致的。叔本华曾断言，自然之真正的象征是一个“圆环”（叔书，三，267），而人类则象被缚在“乙克赛温”（希腊神话中的人物）式的永远转动不停的轮子上（叔书，一，254），实即“轮回”之中。故他“甚蔑视历史”，以为历史所记述的，“非此人即彼人，非此动作即彼动作，其数虽巧历不能计也，然此等实不过同一生活之欲之发现”。（《叔本华之哲学及其教育学说》）叔本华王国维二人的历史观属于一种“轮回”（圆环）式，因之，从历史发展进化的角度而产生的某种社会理想、美学理想，在这个体系中是根本不占地位的。叔本华反复宣称：“诗歌的目的也是（人的）理念的显现”；“在真正诗人的抒情诗中，整个人类的内在本性（按即人的理念）是被反映出来了”。（叔书，一，313，322）而这个“人类内在本性”跟乙克赛温式的可悲的“轮回”，总是不能分开。正基于此，王氏的“理想”始终浸透了浓厚的悲观主义。他反复致意于“诗人之忧生”、“诗人之忧世”他十分赞许“《诗·蒹葭》一篇最得风人深致”，大抵就在，这首

诗中仿佛含蕴着对人生“彼岸”之一种亲切的向往，深情的呼唤，以及朦胧的体认。“所谓伊人，在水一方，溯洄从之，道阻且长；溯游从之，宛在水中央。”这位“宛在水中央”的“伊人”，也宛然成了美的“理想”，之一个最美妙的化身。王氏词以要把“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”，置于“古今独赏”的“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒”之上？也无非前者表出了诗人的某种“优生之嗟”；后者则仍属一般“闺怨”情调，虽然也写得十分凄艳，若就窥见人生理念之深度言，两者是有差别的。

至于屈子的“和调度以自娱兮，聊浮游而求女”（《离骚》），辛稼轩的“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”（《青玉案·元夕》）之类，王氏亦给予高度的赞誉。这些“忧世”之作，其中亦自有其美的理想在。无如“宓妃”“二姚”终无可“求”；甚至为之“千百度”上下求索的“那人”，业已获得“蓦然”之一瞥，也仍然处于，也许永远处于那个“灯火阑珊”之中。附带提一下，清人陈廷焯对稼轩此词，讥之为“了无余味”。大约在他看，随着“那人”的一“露”色相，词的“沉郁”“浑厚”之“伸”之“味”，也就蓦然飘失了。其实“灯火阑珊处”犹之“宛在水中央”，而“那人”“伊人”亦不过终古一“那人”一“伊人”而已。如同王氏说的：“理想者可近而不可即，亦终古不过一理想而已矣。”（《红楼梦评论》）

第三，艺术作品、艺术境界的创造，都是“后天中所与之自然物”，经过某种“补助”，使之同先天的“美之预想”（与该自然物的理念相一致）“相合”的结果。

在叔本华，艺术家、诗人头脑里朦胧地存在着“美之预想”，即某种对象的理念，仿佛该对象的“美”的理想的样本：在后天的“自然物”（包括人）中发现似乎与之相象的东西，于是“唤起”了自己原先模糊认识的那个样本，并据以对此“自然物”给予“补助”，使那个朦胧的、游动于诗人眼前的样本，通过对该“自然物”的“补助”，而终于“入于明晰之意识”。这样先天（理想）后天（自然）“相合”的结果，就是该“自然物”的理念的显现。这种颇为神秘的“似曾相识”，就象《红楼梦》里宝玉初见黛玉，说是曾在哪里见过的。但叔本华把艺术美与境界的创造分了“一半”给实际的“自然物”。他宣称：无论诗歌或者绘画雕刻，都需要经验作为一种“蓝本或模特儿”（按，王氏对此略而未译）。把这样的“模特儿”提到它的理念的高度，并以“非常之巧力”再现之，这就构成艺术品或者艺术境界了。在叔本华看，艺术的任务决非描写现成的“自然”（包括人），而是“解自然之囁嚅之言语而代言之”，产生出“自然经过一千次试验而终于无法产生出来的”东西。这其实就是该自然物（包括人）的理念之充分显现。比如在艺术作品、艺术境界中的个人，既须突现他的“个人的特性”，又须“作为人类理念之一个侧面”，使得“在这个个体中，人类的理念显得特别明晰”。所谓“补助”即指此而言。叔本华引了一句温克尔曼的话：甚至“一幅肖像画”也“应该是理想的个人”。（叔书，一，318）

王氏所谓“合乎自然”与“邻于理想”二者结合的“意境”说，其理论依据似在这里。他所标举的作为诗词境界客体的“真景物”与作为“直观之对象”的“真感情”，似也应从这里求得解释。

（二）释“能写真景物、真感情者谓之有境界”

甲·释“真景物”

王氏云：“自然中之物互相关系，互相限制，故不能有完全之美。然其写之于文学及美术中也，必遗其关系限制之处，或遗其一部。故虽写实家，亦理想家也。”（《人间词话》原稿）这个“完全之美”，即“景物”获得理念化之后所呈现的美。所谓“遗其关系限制”，一般讲，即“遗其”物之空间的“并立”与时间的“相续”，即一刹超乎时空的“限制”，同时摆脱物物之间的偶然“关系”、物我之间的利害“关系”。但这并不意味着在这一过程中排除任何关系。叔本华云：美的景物，“作为个别事物，以它的各部分之间极其清晰的、明白规定的、又深含意蕴的关系，来纯粹地表现它的族类的理念”。（叔书，一，272）景物如其不从个别事物转为理念，就不可能产生“完全之美”。依柏拉图，理念是唯一的“真实的存在”；离开了理念的充分显现，一切“景物”就都将成为非本质的存在，就谈不上艺术的“真”。在对某种“景物”的理念的静观中，我们一刹摆脱世界的“桎梏”，而获得了一时的“救济”，或如叔氏说的，“精神的完全的恬静”与“愉悦”，“乙克赛温的轮子停下来了”。这样的“景物”，对我们来说，就是“美”的，而我们在观照中的这种愉悦也就成了“审美的愉悦”。

譬如冯延巳《雨霖铃》的“细雨湿流光”，说是“能摄春草之魂者”；周邦彦《青玉案》（当作《苏幕遮》）的“叶上初阳干宿雨，水面清圆，一一风荷举”，说是“真能得荷之神理者”：所谓“魂”或“神理”其实都指以“春草”或“荷”的某一侧面，代表各自的全体族类之一种“永恒的形式”，充分显示各自的内在本力量之一种“单一的感性的图画”，简言之，就是理念。“细雨湿流光”五字何以“能摄春草之魂”？此“五字”似从唐人“草色全经细雨湿”句（主维）演化而来。大抵春草得“细雨”而愈怒茁，愈碧润，远望千里如茵，“光”影“流”动，若与天接，值“落花”“残春”之际，独庐然为“春色主”。五字画出了春草的无可遏抑的蓬勃生机，恣意滋蔓的自由态势，即此便是“春草”（作为一种具有强大繁殖力与蔓延力的草本植物）本身的“使自己得到客观化的那种本质力量”——理念了，即是“春草之魂”了。故王安石也曾赞之为“最好”。（宋胡仔《苕溪渔隐丛话》前集卷五十九）

这里需要注意的是，理念绝不同于概念。后者好比一个“死板的容器”，人们“不能从中取出（用分析判断）多于被放进去（用综合反思）的’气而’。理念，在一个业已领悟它的人那里，却生发着（develop），就同一名称的概念而言，种种新的表象，它很象一个活的有机体，生发着自己，并且拥有再生产的力量，生产出原来不曾装进去的东西。”（叔书，一，303）这个“生发”的观念颇为重要，前面所谓“补助”（complete）只能放在“生发”的意义下来理解。一切“自然物”（包括人）的理念，内在本力量，为自然物本身所固有（先天地），但并不以现成的方式充分展现出来（除非在偶然的个别场合），各种主观的客观的偶然因素、关系，错杂其间，造成了这种展现的重重困难。这就需要诗人为之“生发”出来。

譬如“绿杨楼外出秋千”、“红杏枝头春意闹”诸句，王氏以为“着”一字（如“出”“闹”）而“境界全出”。这个“着”，刘熙载谓之“触着”，犹如化学上的媒介，一经“触着”，相关的元素便立即化合，产生质变，“自然之囁嚅之言语”被解开了，僵固的概念变成活生生的有机体了，因而“境界全出”了。前代主“浑”论者说“句中有‘眼’）为诗之一病”，故不许凿开“浑沌”。实则“译淹死”而后心智主，境界出，一味求浑”，未必有利于艺术、诗词境界的发展。

在这种“生发”中，诗人的想象（虚构）占据很重要的地位。叔本华称“诗是一种用语言来发挥想象力的艺术”。（叔书，三，200）诗人在观照外物中，殚精竭虑，想象大自然努力去造而未能造出的东西。故诗人必须延伸自己的地平线，从进入实际知觉之“少许”中构成一个“整体”，从事物的“个象”中看出它的“理念”，即此便是“生发”。王氏称赞我国古代南方文学“想象力之伟大丰富”，“巧于比类而善于滑稽”，而屈子之伟大作品，其“思想之游戏更为自由”。他把苏轼《水龙吟》咏杨花推为咏物词中“最工”之作。其中“春色三分，二分尘土，一分流水。细看来不是杨花，点点是离人泪”云云，风尘沦落，俯仰兴衰，即由“巧于比类”得之。此类词生产出“物”（如杨花）的“容器”中原来不曾装进去的东西；而“尘土”“流水”“离人”之瞩，毕竟仍取诸自然人生。诗人独自“观”出并且沉浸于眼前景物之活的怠态中，他的自由的想象力，把这一画面跟人生中某些类似表象天然“凑泊”一起；不是以某种既定概念注入此画面中，使之成为可观照的概念，而是原有画面之自然地扩展与延伸；结果是，通过诗人精心选定的此物之某一侧面及其“生发”，而此“物”与“人”的某种内在的本质力量，同时获得了鲜明的呈露。此种“比类”之有无审美意义仍存于能否得物之“真”、得情之“真”。故王氏谓诗歌中之“想象的原质（即知力的原质）亦须有腕摯之感情为之素地，而后此原质乃显”。近人任中敏先生云：“《三百篇》之所以为吾国韵文之极轨者，不必以其‘六义’也，而实以其‘六义’外之一总义，‘真’是也。故后世继起之韵文，虽用比兴之法，倘憎志浮伪者，比兴终不足以增其一毫之价值也。”（《词曲通义。意境川任说颇足与王说相发明。

诗人的“生发”始终集注于“物”的理念之充分的如画的展现，务使之得到“生动的直观”，其间不容有任何障蔽，故王氏谈诗词境界，最忌“隔”。“隔”则理念晦，境界不复可“出”了。这种“隔”不仅来自以概念代理念，如“酒拔清愁，花消英气”之类；也可能出于诗人以某种“占雅”表象来替换静观中新鲜的独创性的生发。如姜白石词咏梅之“昭君”“胡沙”“深宫”“蛾绿”“玉龙哀曲”之类，虽属“比类”，似未凝成一真正有机体，格韵虽高，终不免“琼楼玉宇，坠入云雾”（李笠翁语）了。另如王氏所引王无功称薛收《白牛谿赋》的那种“韵趣高奇，词义晦远，嵯峨萧瑟，真不可言”之境，则义当别论。按，王无功语实本阮孚。《世说新语·文学篇》记阮评郭璞诗“泓峥萧瑟，实不可言，每读此文，辄觉神超形越”。薛赋已快，殊难悬揣。刘熙载在《赋概》中曾引王此语。而称“赋之足当此评者盖不多有，前此其惟小山《招隐士》乎”。钱谦益笺注杜诗《秋兴》八首第一道（“玉露凋伤枫树林”）云：“‘江间’‘塞上’状其悲壮，‘丛菊’‘孤舟’写

其凄紧”，“以节则秒秋，以地则高城，以时则薄暮，刀尺苦寒，急砧促别，未句标举兴会，略有五重，所谓‘嵯峨萧瑟，真不可言’。”刘钱二氏似略能道其仿佛。盖此乃就诗境之“切近的当，气格凡下”者相对而言。故知“生发”必以诗人高远的美的“理想”为主导，否则，即使不“隔”，而流于“气格凡下”，亦不足语于“景物”之“真”。昔柏拉图称“神智清醒的诗遇到迷狂的诗就黯然无光了”。（《柏拉图文艺对话集·斐德若篇》）虽说得神秘，实亦接触到此一命题。

要之，王氏所谓“真景物”之“真”，实指诗人所独自“观”出的、充分体现某一景物本身内在本质力量之美的“形式”之“真”，即理念之“真”，而非自然主义与复古主义之“真”，这种“真”虽取诸自然，又必经诗人的生发，使之跟他自己的美的理想相合。故在王氏，诗境之“生动直观”与“寄兴深微”是统一的，而非相妨的。

乙、释“真感情”

王氏把“激烈之感情”作为诗人直观对象之一：“境非独谓景物也，喜怒哀乐亦人心中之一境界”。他所要求的“真感情”主要指的是一种个性化了的“人类之感情”，如他自己说的：“真正之大诗人则又以人类之感情为其一己之感情。”（《人间嗜好之研究》）也正因此，王氏对赵洁《燕山亭》词相当贬抑；而李煜词，在他看，则仿佛突破了“一己之感情”，而进入“人类之感情”。故王氏赏其“自是人生长恨水长东”之句，称其“担荷人类罪恶之意”。这跟叔本华所谓诗反映“全人类内在本性”即“人的理念”说是完全一致的。叔氏云：处在相同境遇中的人们，“从这些诗（按指杰出的抒情诗）中发现它（按，人类内在本性）的真切的表现。因为这些境遇经常重复出现，如同人类本身一样是永久的，所以总是唤起相同的感受，真正诗人的抒情的创作经过数千年而仍保持其真实、有力与新鲜”。（叔书，一，322）所谓“人类之感情”也主要指那个罪恶的生活意志、欲望所必然引起的“人生长恨”，以及作为这种“长恨”之插曲的短暂的欢乐。诗人的任务即在对此“永久的”人类感情或本性，作出“真切的表现”。王氏在另一文中也谈及“历史之所纪述，诗人之所悲歌”，无非“善恶二性之争斗”。（《论性》）而这种“争斗”实意味着作为生活本质的“意志”或“欲”本身的争斗。王氏称“荡子行不归，空床难独守”、“何不策高足，先据要路津”等为“真”，而不以“淫词鄙词”目之，正在于这种“淫鄙”本身乃是生活“意志”或“欲”之不加掩饰的“真切”表现，换言之，人的理念的“真切”表现，故均能构成美的境界。

这种“人类之感情”毕竟是通过诗人的“自我”而被表现出来的。王氏极其重视诗境中的“自我”，故他深赞“屈子感自己之感，言自己之有”，而讥“王叔师以下但袭其貌而无真情以济之”，其后陶、李、杜、苏诸家可以继轨屈子，而山谷、遗山之流似均在所讥，新城王灿洋甚至被诮为“莺偷百鸟声”。《文学小言》正如叔氏所谓“以画出来的感情来取代真感情”了。（叔书，三，209）

要之，王氏所谓“真感情”，所追求的乃是通过“感自己之感，言自己之有”，而充分显示出来的“人类之感情”或者人性的理念之“真”。

他虽不废专抒“一己之感情”；以至专对某一政治事件、历史事件所抒发之感情，但就侍境来说；却有个深浅厚薄之别，后者均远非“第一义”的了。

（三）“境界”的总的界说及特性

综上所述，王氏的“合乎自然”与“邻于理想”二者结合的“意境”说，跟叔本华所谓后天的“自然物”与先天的“美之预想”（理想）二者“相合”的审美“理念”说，渊源甚深。叔说亦非全出自创，而是远溯柏拉图，近本康德，但亦有所变通。如他承受柏氏关于“理念”为唯一的“真实的存在”的论点，却坚决主张艺术和诗可以直接表现“理念”，到达“真理”。（叔书，一，274）；而且叔氏的“理念”存干事物本身，他把先分显示理念的因素，分了“一半”给，“自然物”，比之柏氏诬诗“跟真理隔着三层”。以及一味强调对永恒“理念”的“凝神观照”，其中并无感性形象，自矜合理得多。康德提出美（包括自然美与艺术美）是“审美理念，按，一译‘审美意象’）的表现”，以及与此相应的“美的理想”说。康德云：“理念本意味着一个理性的概念，理想则是一个适合于理念的个体存在的表象。”（《判断力批判》第51节、17节，用李译）一个“个体存在的表象”，既可供生动的直观，又“适合于理念”，即“最高度”地显示这一对象的“合目的性”的表象，此即“美的理想”。又云“所谓审美理念，是指能唤起许多思想而又没有确定的思想，即无任何概念能适合于它的那种想象力所形成的表象，从而它非语言所能达到和使之可理解。”（同上，第49节，用李译）这里的表象跟上述作为“美的理想”的表象，实质是一个东西，即由人的创造的想象力，“根据植根于理性中的更高原则”，将对象（自然）予以改造加工，而造出的“和自然另样的，即超越自然的东西”。（同上，第49节，用朱译）它所能唤起的思想远非某些确定的概念所能穷尽。康德把这样的表象称做“第二自然”。这其实就是以他的方式来论述的。‘典型形象’了，就抒情诗歌而论，也就是“境界”了。

叔本华则将“理念”纳入他的“唯意志论”的范畴，认作“意志之恰当的客观化”，并以之作为一切艺术的对象，一切美的源泉。叔本华的理念指一种可观照的、显示其物的内在本质力量之“单一的感性的图画”。他把康德的“美的理想”演化为，“美之预想”，也即先天地（至少一半是如此）被认识到的自然物（包括人）的理念。这里至少有如下几点值得提出：第一、“以个象代表其物之一种之全体”，叔本华给理念的这一规定，较之康德的那个“不可言说”的“最高度”，似乎较可捉摸些。第二、艺术境界的创造，固有赖于艺术家、诗人先天的“美之预想”，但这只占“一半”，其必不可缺的另一半则须以后天的“自然物”（包括人）作为“蓝本或模特儿”，使之与前者“相合”。叔本华对后者的重视实际决不下于前者，故他曾断言：“只有真正的艺术品，直接取自自然和生活，才具有永恒的青春和持久的力量，象自然和生活本身一样。”（叔书，一，305）第三、叔本华赋予理念（对一个已充分领悟它的诗人而言）以无限“生发”的；孕育种种“新的表象”的力量（这跟诗人和鉴赏者的想象力相适应）。它是一个，‘活的生命体’，

而非僵固死板的作为某种平均数的“类型”。因此，艺术（包括诗词）作品中理念的显现，就既“超过自然”，而又连“最微小的细节都象生活本身一样真实”。他曾宣称：“伟大的不朽的诗人的作品提供出一种远为真实的、远更清晰的图画，比之历史学家们所能给与的。”（叔书，一，317，318）第四、叔本华称：诗人的作品就在“再现人的理念”；在抒情诗中，诗人“只须在情绪激动的一刹那间，生动地观照他自己的境界并把它描画出来”。（叔书，一，321）因之，诗人“自己的境界”跟“人的理念”是一致的，或者说，前者应提到后者的高度。凡此，对康德的“审美理念”说均若有所补助。撇去其中“先天”“意志”“圆环”等神秘的形而上学的部分，就几乎可以获得关于“艺术典型”或“意境”的一种不无可采的诠解了。

王氏既“合乎自然”又“邻于理想”的意境说，于康、叔学说均有所吸取。故其理想，如上所述，实亦徘徊于叔本华式的“人的理念”之中。“尘寰”无“乐土”（王氏诗：“终古诗人太无赖，苦求乐土向尘寰”），“泥恒”亦妄作（王氏诗：“人间地狱真无间，死后泥洹在自豪”）。（见《静安诗稿》，以下引此书，不另注）他所谓“第一义”终不离乎“忧生之嗟”。但王氏毕竟深受传统伦理与诗学的熏染，故在具体作家作品分析中，往往突破了叔本华理想的藩篱。如他对“《小雅》中之杰作”，肯定诗人们的“改作（按，改造社会）之理想”与其“坚忍之志”“强毅之气”；对屈子之“一疏再放，而终不能易其志”，直到以死相殉，则衷心称颂诗人之“廉贞”。（《屈子文学之精神》）甚至对《红楼梦》中“质本洁来还洁去”的林黛玉之死，对这一极端地“执着意志”的悲剧人物，并无一丝希求“解脱”的迹象，王氏不仅未曾置一贬辞（如对金钏、尤三姐、司棋等那样），且不能不哀叹其“最壮美”。凡此皆与叔本华人生解脱之说显相背戾，而归向现实主义的理想上来。对王氏来说，这毋宁是一种进步现象。

就诗人本身的“合乎自然”言，无论“自然之眼”、“赤子之心”或“无我”、“以物观物”等等，均属对这一命题的肯定与引申发挥。其中一味归之天才与彻底摆脱“意志”之说，形而上学的神秘成分较多；然要求诗人观物尽可能“客观”，抒情尽可能“自由”，屏势利，忘毁誉，不“意竭于摹拟”，不“力困于雕琢”，则虽在今天，仍不可废。王氏亦曾宣称，“有文学之天才者”，“又需有莫大之修养”，且标示此种“修养”所必经之由渐而顿的“三种境界”，其中“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”云云，艰辛专一，一至于此！则又与其唯天才论恰相矛盾。在这点上，比之康德之淡鉴赏力修养，似更深入了一步。

至于境界客体之“合乎自然”而又“邻于理想”，在王氏，如前所述，实以创作对象（自然与人）的理念化为依归。但在具体赏析作品时，却又对叔本华之说往往有相当的生发，比如：

第一，美与真合，而真重于美。

王氏在诗词意境中所追求的物之“神理”与“魂”，人之“伊人”“那人”，都具叔本华式的“理念”的意味与实质。他所标举的“真景物”“真感情”，都非自然历史原本的真，而实为理念的“真”。王氏意之所重似在：诗词境界的构成。即美的显现，但美必合乎理念的真，宁可改变某些自然以得此真，而不可舍此真而拘守自然，宁可牺牲某些

美以就此真，而决不可屈此真以就美。这从王氏之论《楚辞》与元曲的美，可以概见。前者如刘熙载称“《离骚》东一句，西一句，天上一句，地下一句”；王氏亦谓“《天问》《远游》，凿空之谈，‘求女’，谬悠之语，庄语之不足，而继之以谐”。（《屈子文学之精神》）诗人发愤抒情、“感自己之感，言自己之言”，纵笔所之，其于“合乎自然”与否，初不计及，而终因其深切展示某种“人的理念”之真，某种“人类之感情”之真，故“天上”“地下”“凿空之谈”，“谬悠之语”，终无损其“自然”。反之，王氏评南宋词“若梅溪以降，正所谓切近的当，气格凡下者也”。意即，此类词之于“自然”，可谓“合”到“切近的当”，无以复加，然以缺乏理念之真，卒无补于“凡庸”。后者加王氏称元曲作者“以意兴之所至为之，以自娱娱人，关目之拙劣所不问也，思想之卑陋所不讳也，人物之矛盾所不顾也，彼但摹写其胸中之感想与时代之情状，而真挚之理与秀杰之气，时流露于其间”。（《宋元戏曲史》）关目拙劣，人物矛盾，思想卑陋，此中所牺牲的“美”，不为不多；而因作者本身“意兴”“感想”之真，“时代情状”之真，有此“真”在，终无损其为第一流的“美”。反之，贺方回词“如历下、新城之诗，非不华赡，惜少真味”。意即，此类诗词并不缺乏，“美”，惟以“少真味”之故，不得不归之二三流之作。王氏讥梦窗为“映梦窗凌乱碧”，玉田为“玉老田荒”，亦是此意。王氏美与真（理念的真）合，真重于美的观点，对叔氏说作了进一步的阐发。

第二、美亦须与善相合。

康德叔本华眼中的美跟社会一般功利几乎了不相涉。正基于此，王氏贬抑用“政治家之眼”写诗，甚至反对“诗外尚有事在”这样的传统诗学的律条。但王氏实亦未能一贯持此论点，在不少场合，时时透露出美善相合之意。如他论屈、陶、杜、苏四家，“苟无文学之天才，其人格亦自足千古。故无高尚伟大之人格，而有高尚伟大之文学者，殆未之有也。”又云：有了罕逢的天才，还“须济之以学问，帅之以德性，始能产真正之太文学”。（《文学小言》）“人格”“德性”均属道德范畴中事，而与社会功利相关，不惟不妨，而反促成文学之“真”之“大”。故诗词中的“自然”，境界的客体，须跟主体之高尚“人格”“德性”相适应、相表里。反之，所谓“梅溪词中喜用‘偷’字，足以定其品格”，所谓“周（■彦）旨荡而史（达祖）意贪”，以至深恶“儇薄”，痛诋“游词”，皆针对美善相离而发。凡此亦足补叔氏之所不及。

第三、从“生动的直观”到“深微的直观”。

就形式言，“合乎自然”必合乎“生动的直观”，尽量扫去诗人在“补助”“生发”中的某种人工印迹，以便“让自然在这里自由地活动”。王氏《蝶恋花》一首，扬“燕姬”（“窈窕燕姬年十五，惯曳长裾，不作纤纤步。众里嫣然通一顾，人间颜色如尘土”），而抑“吴娘”（“当面吴娘夸善舞，可怜总被腰肢误”）（《苕华词》，以下引此书，不另注），意亦在此。但这也决不意味着诗词之境专以“豁入耳目”、“脱口而出”者为限。这从王氏盛赞五代冯延巳的一组《鹊踏枝》，以及惋惜词中甚少“嵯峨萧瑟，真不可言”之境，均可证。冯此类词，前人曾评为“金碧山水，一片空濛”（谭献），王氏亦称此类词作“郁伊悄恍，令人不能为怀”。大抵其中相当“深微”地蕴含了人生的某种理念，

并非一瞥可尽、可解，可以“抚玩无■”，却又“追寻已远”。此等词境的形式跟王氏所认为“雾里看花”者截然有别。后者病在不曾真正构成意境，前者则“伊人”宛在，只是需要反复“溯洄”“溯游”，而终可以蓦然相遇。此当属一种“深微的直观”，必有待于鉴赏者本身的丰富之生活经验，“忧生”“忧世”之感情，与锐敏之想象力，而后乃可“逆志”而得。

第四、使自然之“不美”者得到某种艺术的表现。

王氏在《古雅之在美学上之位置》中，谈及“茅茨土陋与夫自然中寻常琐屑之景物，以吾人之肉眼观之，举无足与于优美若宏壮之数。然一经艺术家（绘画若诗歌）之手，遂觉有不可言之趣味”。在王氏看，此种审美趣味，在于诗人运用“古雅”之形式使本来不美者获得某种艺术的表现。这当然属于诗人的一种“补助”或“生发”的方式，但不同者，此处所用的自然“蓝本或模特儿”本身并不美。王氏既肯定“古雅之原质为优美及宏壮中不可缺之原质”，则此种“形式”之美自亦与某种境界的构成不能分开。譬如旧庙、蝙蝠、昏黑时节，也许应属“寻常琐屑之景物”，而一经诗人之手，“黄昏到寺蝙蝠飞”，趣味遂跃然而出。诗人触目兴感，遇物赋形，将此三种寻常琐屑物事溶合于一幅荒寂幽森的画图之中，使人宛然摆落尘俗，别有皈依，此趣味之所由生。大抵有某种境界则趣味随之，故“老妓”、“盲者”、“跛者”以至“蟹爪树枝鬼面石”之类皆可入画入诗，而产生“有不可言之趣味”。并非自然之不美者乃至丑者本身，一进入艺术，“琐屑”顿放异彩，“嫫母”便成“西施”；而是将此不美者或丑者溶入人类生活的某一侧面，此一侧面本身亦自有其独特之内注意蕴（跟诗人美的理想一致或对立），诗人美丽地或者艺术地表而出之，使之在整个意境中取得某种“艺术美”或者“艺术丑”的存在，而观者亦从中获得某种新的暗示与领悟，趣味便自此而出。随着人类社会历史的演进，每一事物的侧面、“比类”，可以多至无穷，故理念之“生发”，境界、趣味之新变，亦遂随之而无穷。

至此，王氏的“境界”（意境），似可初步理解为：天才诗人在对某种创作对象（自然人生）之自由的静观中领悟并再现出来的，在内容上结合着“自然”与“理想”“一己之感情”与“人类之感情”、“真”与“善”，在表现形式上结合着“个象”与“全体”、“生动的直观”与“深微的直观”的，具有独创性与典型性的一种有机的艺术画面。

“境界”（意境），作为诗的本体，有其区别于哲学、科学、史学等的自己的特性。其最显著者为：一、自由的（“游戏”的，“可爱玩而不可利用”的）；二、直观的、妙悟的（与“思考的”“合理的”相对而言）；三、情感的（“诗歌者，感情的产物也”）。这些将在后文中获得进一步阐释。

二、境界创造过程中的四种对待关系

诗的境界（意境）是诗人对生活、自然之美的一种独具只眼的发现与改造。抒情诗入驻于某种动人的生活、自然的形相之前，沉浸其中，按照客观存在的跟对象本身相适应的“美的规律”，与诗人本身的生活经验、感情、气质、想象等，去“芜”存“菁”，由“一”窥“多”，摄取其风神而改造其形貌，这才铸成所谓境界。境界是“灵物”、（唐李德裕语），即一种为生气所灌注的“生命”体。在境界的创造过程中，主客体之间产生了一种微妙的若即若离、相生相克的关系，王氏将这种关系分成四组相互对待的审美范畴：1.虚实（自然与理想）关系；2.“出入”关系；3.顿渐关系，4.隐显（“隔”与“不隔”）关系。在他看，诗境美的最后圆满实现，跟对这四种矛盾之恰到好处的艺术处理是分不开的。

（一）虚实（自然与理想）关系

虚实（自然与理想）关系讲诗境内部构成中两个最基本方面之有机的（一般总是“有所偏重”的）统一，已在本体论中讨论过，此处姑从略。

（二）出入关系

王氏云：“诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之；出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气；出乎其外，故有高致。美成能入而不出。白石以降，于此二事皆未梦见。”按，出入关系讲诗人如何深入自然人生，却又并不粘滞，在“入”、与“出”、的交错中来观照和再现自然人生，构成诗境：其中包含一个摆脱俗“我”。回到“自我”（王氏所谓“真我”）的问题。

如何“入”？依叔本华，一个观照者，忘掉自己的个人存在，始有可能“沉入”某种审美多体及其“永恒的形式”中去。他引了一句斯宾诺莎的话：“心如认识事物于其永恒的状态中。此心也就参入永恒了。”（叔书，一，231—232）这颇近似禅宗，昔有人问玄沙师备禅师：“学人乍入丛林，乞师指个入路，”玄沙曰：“还闻偃溪水声否？”曰：“闻。”玄沙曰：“是汝入处”。《景德传灯录》第十八）大抵“无我”、“无心”地沉入自然人生的某种色相之中，以此获取一种顷刻的“永恒”及其活泼生动的形式，是之谓“能入”。

王氏《过石门》一诗极意摹写“片月”“小松”“疏竹”“轻颺”种种的美，末称：“生平凡见汝，对面若不识。今夕独何夕，着意媚孤客。……此顷能百年，岂惜长行役。”对面若不识”：为一己利害束缚，故不相“入”。“着意媚孤客”：此种自然美唤起了纯粹主体，并使之获得“最纯粹之快乐”。“此顷能百年”：此一审美静观的顷刻，足抵“百年”，也就等于说此心已然“参入永恒”了。故知王氏“出入”之说对叔本华、禅宗两家都是有所取的。

昔庄周说：“以无厚入有间。”（《庄子·养生主》）必以“无厚”之“我”，即王氏所谓“胸中洞然无物”之“我”，去苦心寻求与突破那个“物”之“有间”。“有间”体现了此物之美的内在法则，及主体经由艰苦实践（包括艺术实践）而获致的“非凡之巧力”，以此构成某种妙境。王氏曾称赞罗子期之于篆刻，“浑浑焉，浩浩焉，日摩挲耽玩于其中”，“其泽于古也至深，而于今也若遗”：“其伎如庖丁之解牛、■倮丈人之承蜩，纵指之所至，无不中者，其全于天者欤！”（《持时轩仿古铃印谱序》）此处所说正是“以无厚入有间”的一种写照。附带提一下，清人蒋敦复论词，翻庄语而改倡“以有厚入无间”之说，意似从空灵转向质实处“入”，惟语焉不详（如云：“有厚入无间者，南宋自稼轩梦窗外、石帚间能之，碧山时有此境，其他即无能为役矣。”见《芬陀利室词话》卷三），仍难捉摸，恐亦非王氏所取。要之，王氏的“入”，虽重在“无我”，仍以精勤真挚的生活实践（包括艺术实践）为基础。所谓“生气”盖源于此。

如何“出”？依叔本华，诗人凭借基于深情的想象，“能够从进入他的实际知觉之少许中构成某种整体、这样在他自己的意识中，让生活的几乎一切可能的景象都打他面前经过”。（叔书，一 241）这个“少许”中本就含有代表整体、趋向整体的种种可能性，如同司空图所谓“意象欲生，造化已奇”。诗人的能事就在领悟与觅捕审美客体本身那种灵活腾跃、郁勃“欲生”的“意象”，而以自己的独特方式为之催“生”，使之呱呱堕地，是之谓“出”。譬如“觅水影”“写阳春”，“水影”“阳春”，其中本有种种美的意象在，苦于“欲生”而不得“生”。于是，“风乍起，吹皱一池春水”而“水影”现；“红杏枝头春意闹”而“阳春”出。“皱”与“闹”，在自然本身，是“口欲言而囁嚅”，诗人妙解其所欲言，以自己的方式起而“代言之”而已。又如“池塘生春草”，“空梁落燕泥”、“流萤渡高阁”之类，为王氏所称赏。自然本有此“清景”，杂于种种外在的偶然的纷纭万象之中，而不得“出”，诗人独为之拈而“出”之，“镌诸不朽之文字”。此即王氏所谓“诗人之言，字字为我心中所欲言。而又非我之所能自言”。是之谓“能出”。

金王若虚云：“妙在形似之外，而不遗其形似。”（《滹南诗话》）清袁枚云：“东坡云：‘作诗必此诗，定知非诗人’，此言最妙；然须知作诗而竟不是此诗，则尤非诗人矣。其妙处总在旁见侧出，吸取题神，不是此诗，恰是此诗。”（《随园诗话》卷七）刘熙载亦云：“身在囊外，方能运囊；身在衣内，方能胜衣。斯意也，在文则一馭题、一称题也。”（《游艺约言》）三家意思一致。就规矩方圆而神明变化之，使人忘其形而窥其神，“不是此诗，恰是此诗”，这就能“出”了。王氏谓“美成能入而不出”，即指美成词“百尺竿头”终欠更进“一步”，大抵仍就其“高致”方面而言。至谓“白石以降，于此二事皆未梦见”，则指如他所讥之梦窗玉田诸人，惟以“砌字”“累句”为务，不复知“意境”“自我”（“真我”）之为何物。

要之，“出乎其外”指诗人的“自我”主宰外物，依据外物本身的“神理”，而予以独特的生发、升华，使之与“人”的某种襟度、风致自然谐合，使人观之，既似其物，又若不似其物，具有比此物更多的东西，于是呈现一种令人玩挹不尽的特殊情味。所谓“高致”盖源于此。

（三）顿渐关系

诗境是个有“生命”的运动体，在其从自然美、生活美转为艺术美的运动过程中，有量变，也有质变，前者曰“渐”，后者曰“顿”。诗境的美往往就在这种“顿”与“渐”的对待关系中得到显现。

王氏云：“境界之呈于吾心而见于外物者，皆须臾之物。”这个“须臾”颇重要。大抵审美观照（观物或观我）中的“无我”心境，一般只能“一刹”出现，“突然地”出现。依叔本华，这须具备内外两种条件：1.客体的美或壮美的景象足以吸引（甚至强制地）主体。使之一刹脱离个人意欲的奴役而进入“自由”状态。2.此际脑的活动获得了“净化”或“强化”，其程度足以产生一个“突然的高潮”，到达审美领悟。（叔书，三，133—134）这犹之前人所谓“有来斯应，每不能已，须其自来，不以力构”；或“每有制作，佇兴而就”。（《渔洋诗话》卷上引萧子显与王士源语）此处所谈实即顿渐关系问题。

王氏的“三境”说，就诗境（不限于诗境）构造中的顿渐问题作出了独创的亲切的发挥。三境或三阶段紧相衔接，有时并不那么界域分明，但也各有其独立的特征。

第一、“昨夜西风凋碧树。独上高楼，望尽天涯路。”此属审美与艺术创作的第一次冲动。“昨夜西风凋碧树”：传来了自然与人生的某种信息，仿佛某种“美”的召唤、“真理”的召唤。它摇撼诗人的心灵深处，使之无法宁静下来。此际的自然人生，对于他，是新鲜的、放光的、充满种种幻想的，尽管又觉其奇异而难以捉摸；因而也带有几分惆怅，“独上高楼，望尽天涯路”：这跟“登兹楼以四望兮”人的积郁，或者“楼高不见章台路”式的清怨，都不相同。其总的情调是沉郁中仍含激越，仿佛即使远在“天涯”之外，也总得把这“美”和“真理”寻找到。开始面对某种自然人生。亟欲深入其里层，探寻其究竟，可惜一时还不知从何着手。此即“妙悟”的开端。

第二、“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”：此属反复的异常艰辛的“渐修”阶段。此际诗人业已“入乎其内”，经过渺思澄虑，反复考索、对客体（创作对象）从形貌到一般气质，也业已获得最大限度地充分了解，眉目手足乃至衣饰。动作，无一不具，凡属知力范围内所能做到的几乎都做到了。然而客体却仍然“活”不起来，任你四面八方，千呼万唤，而“伊”终不肯出。这正处在叔本华所谓从对个别事物的一般认识，进到对“理念”的领悟这一“突然发生的”转变的中途。主体的想象力上趋向一种自发的“高度紧张”的状态，差不多让整个世界“被集中在一个意识里”。（叔书，三，144）即那位“伊”的尚在眼前游荡而苦于无法定形的影象里。试比较一下《庄子·达生》中听写“承蜩”（用竿粘捕蝉）一事。在竿头上“累一”“累二”以至“累五（丸）而不坠”，终于到达“犹掇之也”那种自然而又仿佛神化的境界。此际诗人就还在“累二”“累三”到“累五”的艰辛实践之中，“虽天地之大，万物之多，而唯蜩翼之知”。按，庄子讲“数”（“有数存焉于其间”），叔本华讲“象”（“理念”——“个象”）。所谓人生“妙道”、艺术妙境，都不离乎这种难以言传的“象”“数”之中。从艺术看，这也

意味着一个从“必然”（自然法则）到“自由”（美的理想通过自然及其“合目的性”的改造而实现）的转化。所谓“衣带渐宽”、“人憔悴”，无非困于“必然”的重围之中而不得出。这里需要一点“灵感”，灵感未至。“衣带”再“宽”，“人”再“憔悴”，总依然无济于事。依叔本华，所谓灵感。“不是别的，只是智力在一刹那间挣脱意志的奴役而自由”，得以“完全单独地自发地从事活动”，一旦智力到达“最高度的纯粹”而“成为世界的清晰的镜子”，在这样的顷刻，“不朽作品的灵魂产生了”（同上，三，143—144），作品的“生命的火花”闪发了。即进入下面的第三境界了。

第三，“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”：此属“顿悟”的最后实现阶段了。依叔本华，引起这一“突然的”转变，往往需要“一个简单的触发，或者暗示，或者反照”。（叔书，三，200）此处“蓦然回首”就含有这种，“反照”意味。《庄子·天地》篇云：

黄帝游乎赤水之北，登乎昆仑之丘，而南望，还归，遗其玄珠。使知索之而不得，使离朱索之而不得，使吃诟索之而不得也，乃使象罔，象罔得之。黄帝曰：异哉！象罔乃可以得之乎！

从“知”（智力）“离朱”（目力）“吃诟”（气力或听力），返回到“象罔”（“若有形，若无形”，冥漠“无心”），实即从智穷力竭返回到单纯的“直觉”。在庄子、叔本华两家，唯有直觉才能直接地深契事物的核心、真理。看来，所谓“玄珠”“绸翼”“那人”都是一个东西，即经历无比艰辛，却似忽然无意得之的人生“妙道”或艺术妙境。这里质的飞跃，是量的辛勤积累的必然结果，是通由实践而从“必然”飞向“自由”的正当历程，虽貌似“玄”而实有其合理成分。

古代禅家颇重顿悟，在一棒一喝中忽然了悟某种至理妙道。但他们也讲：“一捶便成”，“不是偶然”（《景德传灯录》第十七）：“显顿悟资于渐修”，而且一“悟”之后，还要继之以“修”，故曰：“真理即悟而顿圆”，“顿圆如初生孩子，一日而肢体已全：渐修如长养成人，多年而志气方立”。（同上，第十三）此虽属宗教神秘修养，实亦与诗家有相通处。

我国古代诗论常涉及这一论题。如唐皎然《诗式》“取境”中云：“夫不入虎穴，焉得虎子，取境之时须至难至险，始见奇句：成篇之后，观其气貌，有似等闲，不思而得，此高手也。”清袁枚云：“千招不来，仓猝忽至”：“人功不竭，天巧不传”。（《续诗品·勇改》）都在指出诗思中质的飞跃现象，然而比较起来，觉王氏更为深远。

（四）隐显（“隔”与“不隔”）关系

隐显（“隔”与“不隔”）关系讲诗境中的“物”与“情”。必须既具深微的“内美”，而又最大限度地呈现生动的直观，王氏云：“美术（按，文学艺术）之知识全为直观之知识，而无概念杂乎其间。”“唯诗歌（并戏剧小说言之）一道，虽借概念之助以唤起吾人之直观，然其价值全存于其能直观与否。”（《叔本华之哲学及其教育学说》）直观，成了一切艺术（也许音乐除外）的命脉所在，而它的对立面就是“隔”。

昔人称：“利眼临云，不能垂照；朗璞蒙垢，不能吐辉。”（陆机《演连珠》）“利眼”不能“垂照”，云蔽之故，此就主观的“雾障”言；“朗璞”不能“吐辉”，“蒙垢”之故，此就客观的“雾障”言。

一般地讲，诗词意境中“隔”的形成，大都来了自诗人本身的主观的，“雾障”。“心灵的贫乏，混乱，思想的邪谬，则要用种种极其矫揉造作的表现方式和词语的极其晦涩的形式来装饰它自己，以便在艰深而夸诞的措词中，遮裹住那些纤小的、琐屑的、味同嚼蜡的或者平庸的思想。”（叔书，一，296）这种“以艰深文浅陋”的违乎“自然”的做法，跟作者本身“心灵”的失“真”，正是互为因果的。按，据《词话》手稿，“问‘隔’与‘不隔’之别”本作“问‘真’与‘隔’之别”。

王氏要求诗人对景物、感情，“所见者真，所知者深”。“真”则不假涂饰，如同前人说的“多非补假，皆由直寻”。“深”则直透“神理”，如同前人说的“深穿其境”。“中天悬明月”、“长河落日圆”、“须作一生拚、尽君今日欢”之类的“赋”，“落花时节又逢君”、“斜阳正在烟柳断肠处”之类的“比”，其“妙处惟在不隔”。“隔”则反是，搬故实，使代字，种种“矫揉妆束”，使得主客体之间横寒着一道雾障。如以“桂华”代“月”，“红雨”代“桃”，“谢家池上、江淹浦畔”代“春草”之类，甚至如王氏所云：“南宋人词则不免通体皆是‘谢家池上’矣”（王氏《二牖轩随录》中自选《人间词话》），这就不能不在各种程度上破坏了诗词境界的直观性与自然性。

从“池塘生春草”到“谢家池上”、一“创”而“新”，一“因”而不免于“滥”，这并非一步之“隔”，直是两重不同天地。王氏推原其故：“其所以然者，非意不足则语不妙也。盖意足则不暇代，语妙则不必代。”这是深堪玩味的。

常州词派末流醉心于“非雾非花”一路，所造词境若惟恐其不“隔”。如名词人况周颐亦云：“鬢余词成，于每句下注所用典，半塘（王鹏运）辄曰：‘无庸’余曰：‘奈人不知何？’半塘曰：‘倘注矣，而入仍不知，又将奈何？矧填词固以可解不可解，所谓烟水迷离之致为无上乘耶？’”（《蕙风词话》）这恰为“通体‘谢家池上’”作了某种辩解。然而“可解不可解”跟境界的生动的直观并不构成必然的矛盾，而“通体‘谢家池上’”与境界的“不可穷尽性”，倒经常是南辕北辙的。

“‘隔’与‘不隔’是指诗中运用逻辑思维和形象思维所产生的不同效果。”此种解释只涉及王氏论点的一部分而非全体。即如白石《疏影》，其中并不缺乏形象和形象思维，何以仍如“雾里看花”？故知诗境致“隔”之由，不一定是形象思维少了，而往往是“比兴”过多了。“赋”而显不出“第二自然”的艺术匠心，赋中无“兴”，即使“不隔”，亦浅薄不足观。“比”而使用过多，弄得诗境一片迷雾，所谓“书多而壅，膏乃灭灯”（袁枚《续诗品》），“兴”就被“壅”而出不了。这比之“以议论为诗”所形成的“隔”，其弊惟均。王氏揭出此点，实极重要。

又，王氏所谓“不隔”，只是要求艺术家、诗人以“真挚之感情”为“素地”，自由地独创地传达出自然（包括人）本身的内在本性或者“神理”、“魂”，而不是讲一切的“境”都得透剔明亮，不许有任何朦胧处、隐晦处，好象“斫却月中桂，清光应更多”（杜甫）。绝非如

此“文善醒，诗善醉。醉中语亦有醒时道不到者。”（刘熙教）“醉”何尝“隔”于深情？“朝行远望，青山佳色，隐然可爱，其烟霞变幻，难以名状。及登临非复奇观，惟片石数树而已，远近所见不同，妙在含糊，方见作手。”（谢榛）“含糊”适足凝成妙景。王氏强调诗境的“言外之味，■外之响”，又深赏“韵趣高奇，词义晦远”，“嵯峨萧瑟，真不可言”的美，凡此皆属诗境中的“深微的直观”，它与“隔”是根本不同的。

三、诗词鉴赏的五项标准

前述诗的本体论、创作论，实都已涉及鉴赏问题。这里只着重考察王氏所持的鉴赏标准。拟分如下五项来谈。

（一）标意境（就作品整体看）

王氏云：“文学之工不工，亦视其意境之有无与其深浅而已。”（《人间词乙稿序》）这可说是王氏鉴赏论中一项总揽一切的最根本的标准。关于境界（意境）本身，已详见本体论。而《人间词话》中强调“境界”为本，“兴趣”“神韵”为末，此点还须稍作阐释。严沧浪诗话谓：

盛唐诸公（当作‘人’）唯在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处，透彻玲珑，不可凑拍（当作‘泊’），如空中之音，相中之色，水中之影（当作‘月’），镜中之象，言有尽而意无穷。”余谓北宋以前之词亦复如是。然沧浪所谓“兴趣”，阮亭所谓“神韵”，犹不过道其面目，不若鄙人拈出“境界”二字为探其本也。

按，王氏对严羽诗说是基本肯定的，他认定严说可以解释“北宋以前之词”。严氏鉴于宋诗特别是江西诗派的流弊，标举“禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟”，以及“别材”“别趣”之说。“别材”者长于艺术“妙悟”与创造的特殊才能，即王国维叔本华所谓艺术“天才”，而非博学强记、议论雄辩之“材”。“别趣”者对自然人生之审美的感受与愉悦，而非一般的理性满足或生理器官的享受、乐趣。严氏以此力争诗之所以为诗的独立地位。严氏的“妙悟”约相当于叔本华所谓“审美的领悟”。“境”非“妙悟”不成，此是诗的生命所系。“妙悟”说包含艺术思维中“持一当百”的原则，以“有尽”之“言”。传“无穷”之“意”，故饶“一唱三叹”之音。它凭借的不是“理路”（因果律等），而是由审美客体所“唤起”的一种“直觉的智力”（其中伴以深邃感情为“素地”的想象力）达到“紧张与活跃的最高状态”，惟独在这时，“事物的色彩和形式才以其真买的全部的意蕴呈现出来”。（叔书，三，134—135）它虽借文字语言为媒介，却往往“言在于此而意寄于彼”，妙境已得，则文字几乎不复可见，故曰：“不落言筌”。严氏借“羚羊挂角”、“香象渡河”为喻，一则无迹可寻，一则彻底截流；袁枚讥之为“小神通”，其实严氏讲的倒是诗的“大原则”。“羚羊挂角”本为针砭“寻言逐句”者立说；如道膺禅师云：“学佛边事是错用心。假饶解千经万论，讲得天花落，石点头，亦不干自己事！”（《景德传灯录》第十六，

十七)“学佛”不足以成“佛”，诗亦如此。不从自家对客体的妙悟上着力，不粘不脱，自然“入神”，而一味寻逐前人“踪迹”，逞才炫博，亦终“如将方木逗圆孔”而已。“香象渡河”本喻证悟之深：“兔”“马”渡河，载沉载浮，象则“尽底”。(《优婆塞戒经》卷一)禅家所谓“须向高山顶立，深深水底行，方有些子气力”，诗亦如此。妙悟须“悟”到“透彻”处、“第一义”处，即深入到客体之内在“神理”所在、“魂”之所在，否则亦如“兔马”浅涉，终不能真正得物之“妙”。凡此均属诗禅二者的可以相通处。

严氏识得诗的客体并非事物的原初模样，而是经过诗人“妙悟”化了的，足以显示事物“神理”的美的图画，如“水中之月，镜中之象”等等，这里本已隐隐逗漏出了一个“第二自然”，即一个清晰生动(或“透彻玲珑”)的艺术“境界”来。惜严氏之“悟”毕竟有其“分限”，他不从此处着力，反而止步不前了。一则严氏教人，对实在的“月”与“象”本身(即现实的自然人生)之直接“悟入”，似乎远逊于对古人诗作的“熟参”，因而他的“水”与“镜”终竟多属他人(譬如盛唐诗人)之“水”之“镜”。二则“水月”“镜象”云云，本属佛家说“空”之常谈，严氏对此却似并不觉得有必要站在诗家一边，仔细辨明两者的界限。譬如：何以一切诗中之象悉如此“水中月”？诗既“吟咏情性”，却得此“水中月”，此“水中月”与“情性”之间的关系究竟如何？又，诗家的“水中月”与禅家的“水中月”，此中同异又在何处？禅家名之为空幻之“影”，诗家究应名之为何物？凡此，严氏似乎若明若暗，而惟以不可捉摸的“兴趣”一词概之。

正是在这里，王氏起而救严氏之弊，拈出“境界”二字，将严氏的“兴趣”融合在为直观和“妙悟”所凝晶的、“透彻玲珑”而又意蕴无穷的一幅独创的典型的艺术画面之中。在王氏看，诗中之“月”不同于空中运转的实物的月，而是此月的一种“描写”，一种“复现”，即叔本华讲的一幅“图画”。就其为“图画”而非实物言，诗中之“月”可以比做“水中之月”。然而诗中之“月”首先来自对实际“月”的观照与领悟；“悟”从“观”生；舍“观”无“悟”。这样，王氏把诗中之“月”置于对实际月之生动直观的基础上。而诗人“悟”出的不是月之为“空”为“幻”，而是月之“神理”与美。譬如“中天悬明月”(杜甫)之博大，“斜月明寒草”(冯延巳)之幽窈，森冷如“淮南皓月冷千山，冥冥归去无人管”(姜夔)，豪逸如“可怜今夕月，向何处，去悠悠？是别有人间，那边才见，光景东头？”(辛弃疾)，从月的不同侧面，各各独自“复现”出月的某种生动图画，传达出月的不同意态与美，并与尔时诗人本身各自的情感、“意兴”自然“凑泊”。至于诗中的“水中月”，亦是作为实际“水中月”的某种“永恒的形式”而呈现的。如“月漉漉，波烟玉”(李贺)，写鉴湖湖中之月，月波随湖波而自由舒卷，似烟之氤氲而非烟，似玉之温润而非玉，使人尽释尘虑，不党身已移入这一“透彻玲珑”的美的世界。故有人评为，“月之精神、气韵，光景，尽于斯矣！”(冒辟疆《影梅庵忆语》)这种种“图画”乃是月光的内在本性或“精神气韵”，在不同条件下之多样的显现，与各个诗人各自“本色”之自然的“合一”。这些“图画”属于艺术的客观存在，决非“空”“幻”。而人们对月光之美的“共通感”，也是带

有普遍必然性的。这里就显出诗、禅的根本分歧。

既然诗人观照与再现的是这种“如水中月”的“图画”，就不应象严氏那样，用“兴趣”二字来加以概括，以“主”代“客”，以“人”夺“境”虽然这幅“图画”中的确有诗人本身的“兴趣”、“情性”以至独特的艺术匠心在。昔刘熙载称：“艺者，道之形。”离“形”无“艺”，也即无“道”。刘氏于“艺”的特质确有所会。王氏的境界（意境）乃是合“形”（客体的引起美感的图画）与“神”（客体的“神理”与主体的“真我”）而言之一高级的美学概念，而以“形——图画”为坚实的基础。它既没有刘氏“道之形”的那种“道”气，也避免了叔本华“理念”一词的那种“玄学”气。这无论就诗的本质或鉴赏言，都是诗学史上的一次飞跃。

清王士禛继司空图“韵外之致”与严氏“妙悟”“入神”之说，而独倡“神韵”，意在纠清初学宋诗者“佶屈”之弊，故以王（维）孟（浩然）之清远为宗，以诗禅合一为尚。他举“明月松间照，清泉石上流”（王）、“樵子暗相失，草虫寒不闻”（孟）诸句，称为“妙谛微言”。又谓：“摩诘诗如参曹洞禅。”（清刘大勤《师友诗传续录》）按，洞山良价禅师曾解“无情说法”之义：其谒语云：“若将耳听声不现，眼处闻声方可知。”（《景德传灯录》第十五）故山水（“无情”）清音，入眼皆呈妙道（“说法”），其神韵旨归终不外是。昔人评士禛：“山水清音实诗之一体，不足以尽诗之全也。……故光景流连，变而为虚响。”（《四库全书总目提要》《御选唐宋诗醇》条）严氏之“入神”包李杜百家、古近各体而言之，士禛乃欲以“山水清音”定于“一尊”，久之，“雅调”雷同，“清音”一律，甚至吞吐作态，示人以“悟”，则天然、神韵盖两失之。作为一代名家，士禛自亦不乏佳作，然借一偏之神韵以概诗之全体大用，较之严氏的“兴趣”实更虚廓。王氏讥士禛诗为“莺偷百鸟声”，但对他的神韵说包括诗禅合一部分，也仍是有所汲取的。

王氏扬弃“兴趣”与“神韵”而标举“境界”，正因前两个概念偏重于主观因素（审美的情趣、韵味）的自我表现，而相对地忽视审美客体之直接的观照与领悟，从而独创的、典型的再现；虽讲“妙悟”，仍多从前人诗作的“熟参”中来，故易流于摹拟（郭绍虞先生已指出《沧浪诗话》导致明代的格调派）；不讲“再现”，往往“境”“象”未曾立牢，辄欲高骞飞举，出神入化，故易变为“虚响”：这才以“境界”取而代之。

在王氏看，五代北宋词所以为高，全在以意境（境界）胜。南宋自白石而下以迳梦窗、玉田，程度不同，均不在意境上用力，甚至一代词豪的辛弃疾“亦若不欲以意境胜”。中经元明，“益以不振”。有清一代，除纳兰容若“独有得于意境之深”，其余词人虽多，大多不免于“拘泥文字而不求诸意境之失”。（《人间词乙稿序》）王氏这一段词论充分表明：“六百年来词之不振”，其故不在词人们不懂得“兴趣”“神韵”的重要，而实在于“不能观古人之所观，而徒学古人之所作”，于是“相尚以辞，相习以模拟，遂不复知意境之为何物”。换言之，词学之衰乃在意境之不明，“本”“末”之不分，追求主观的表现远过于客观的再现。可知境界（意境）业已成为王氏衡鉴我国古代词史的最高尺度了。

（二）贵自然（就总的风格看）

王氏云：“‘池塘春草谢家春，万古千秋五字新。传语闭门陈正字，可怜无补费精神’。此遗山论诗绝句也。梦窗王田辈当不乐闻此语。”又，他的《蝶恋花》云：“窈窕燕姬年十五。惯曳长裾，不作纤纤步。众里嫣然通一顾，人间颜色如尘土。一树亭亭花乍吐。除却‘天然’，欲赠浑无语。当面吴娘夸善舞，可怜总被腰肢误。”按，诗人本身的“自然”，以及与此相应，诗境的“自然”，乃是王氏评量诗词美的一项带根本性的尺度。

康德云：“在一个美的艺术的成品上，人们必须意识到它是艺术而不是自然。但它在形式上的合目的性，仍然必须显得它是不受一切人为造作的强制所束缚，因而它好象只是一自然的产物。”（《判断力批判》第45节）叔本华则云：“每一个具有美的和丰富的心灵的人，总是用一种最自然的、直接的和单纯的方式来表现他自己。”（叔书，一，296）前者重在作品的“形式上的合目的性”或者，‘无目的的合目的性’：好比“一朵郁金香，将被视为美，因为觉察它具有一定的合目的性，而当我们判定这合目的性时，却不能联系到任何目的”。（《判断力批判》第17节原注）后者则更多地着眼于诗人本身的“自然”。

王氏亦称文学为“天才游戏之事业”。（《文学小言》）“游戏”者“自由”之谓，境界的自然性实导源于此。他认定“元曲为中国最自然之文学”，元曲作者惟知“以意兴之所至为之，以自娱娱人”。别无其他任何目的，如“藏之名山，传之其人”等。（《宋元戏曲史》）此就具有心灵高度自由之诗人本身的“自然”而言。土引词中的“‘燕姬’就正属“郁金香”式的“无目的的合目的性”的形式；而“腰肢误”则意味着这种“形式”的对立物，这是由“吴娘”们的各种现实目的（如“夸善舞”）所造成的。

何以“万古千秋五字（按，‘池塘生春草’）‘新’？王氏说过：“人类之兴味实先人生而后自然，故纯粹之模山范水、流连光景之作，自建安以前，殆未之见。”（《屈子文学之精神》）谢灵运第一次发现“池塘春草”的美，犹之庄周第一次发现“■鱼出游从容”的“乐”，宋玉第一次发现“秋气”的“悲”，这在人类审美能力的发展史上，应是值得大书特书的一笔。谢氏自称此语得之“神助”，也象古代那位神于剑术的“越女”对越王说的：“妾非受于人也，而忽自有之”。（《吴越春秋》卷九）以自然求诸自然，见出诗人心灵的无限自由，完全合于所谓“无目的的合目的性”的形式，此其所以为“佳”，为万古常“新”。即此便是“自然”。

王氏所标举的“无我之境”，实亦可称“最自然”之境。此境来自天才诗人的“自然之眼”，既妙解自然（包括人）本身之所欲言，又以“自然之舌”表出之，其中一片“天机”流行。清刘熙载称：“无为之境，书家最不易到，如到便是达天”；“大白诗、东坡文，俱有‘空山无人，水流花开’之意”。（《游艺约言》）刘氏“无为之境”已与“无我之境”甚相接近，所谓“达天”亦含庄子“以天合天”之意，“天”即自然。刘氏讲“无思无为”，“逸情云上”；王氏讲“以物观物”，“静

中得之”，两者颇相一致。而“空山无人，水流花开”（无为之境），试与王氏所举“寒波淡淡起，白鸟悠悠下”（无我之境）比，二者亦契合无间。

“美永远不能了解它自己。”（歌德语）“从来尤物美不自知。”（李渔语）一切属于“最自然”的艺术作品，殆莫不证明如此。

一般地讲，任何一种文学样式总有个从“自然化”转入“雅化”的发展过程。在这当中，“美”的领域、深度及多样化，无疑会有所增拓，但在“妙造自然”上则不能不付出一定的代价。所谓“词至北宋而大，至南宋而深”，所谓“北宋词用密亦疏，用隐亦亮，用沉亦快，用细亦阔，用精亦浑；南宋只是掉转过来”：都无非说一个从“自然化”、比较“自然化”到“雅化”、更高的“雅化”的大体演变。

依叔本华，“自然化”与“雅化”的重要区分之一，在于前者用一种“客观的精神”来处理自然，以便让自然的内在本性获得尽可能清晰的自由的充分的显示；后者则往往掺杂某种“主观的精神”，并把它强加在自然客体上，因而自然的“真正面目”的展示，常常蒙受一定的影响。

叔本华谈及自然美时，曾以中国或英国的花园同古代法国的花园相比。他认定：前者“是以一种客观的精神设计出来的”，它“尽可能地隐藏人工，所以它显得似乎自然业已在这儿自由地活动了”。不论在“树与灌木”或者“山与瀑布”等等之中，“自然自己的内在本性”得到了“最清晰”与“最纯粹的表现”。相反，后者的设计却用的是“主观的精神”，“仅仅花园所有者的意志是被反映出来了”，它以这种意志“取代了自然的种种理念”，诸如“剪得整整齐齐的篱笆，被修成种种形状的树，笔直的小径，弯成拱形的林荫大道等等”。（叔书，三，175）两种花园，因处理的精神和方式不同，而“自然”在其中，或者得到“自由”，或者有似被役使，前者“自然化”，后者“雅化”。王氏虽也有“以奴仆命风月”之说，但主要地倾向前者则是没有疑义的。

（三）重客观（就审美观照看）

这个“客观”包含两层意思：

第一、指诗人本身的“客观性”或者“客观的精神”。

王氏云：“原夫文学之所以有意境者，以其能观也。”（《人间词乙稿序》）“能观”者，诗人在对某种客体的直接观照中，能够形成一种如前所述的“审美的领悟”（叔书，三，129），而意境即孕育其中。在这当中，审美主体发生一种微妙的变化，一种“自身否定”（叔书，三，126），即由现实的“我”转变为一个“认识的纯粹主体”。此种“自身否定”或“无我”心境的出现，如前所述，乃是“须臾之物”。它“不能存在于我们的选择之中”（叔书，三，126），其间对一定客观因素的倚赖的程度是相当大的。

此际的诗人已成为“纯客观的直觉的观照者”，或者照亮事物真正面目的“一面纯净的镜子”，他的感情进入了一种“净化”状态，惟独在这时，“在他的意识中，客观的世界有它的存在，因之，他就是万物，当他观照它们的时候”。（叔书，三，132）意即，他的意识——“镜

子”中，除了“万物”的“图画”（表象）之外，什么也没有了。即此便是所谓“以物观物”。“何方可化身千亿，一树梅花一放翁”，放翁妙想，似司借以解释，“化身千亿”者，“我”已转变为“万物”：一“梅”一“翁”，则“不知何者为我，何者为物”。

这种对审美客体的“客观的静观”，导引诗人进入“无意志”也即“无痛苦的境界”。于是“纯客观观照的状况是，自始至终给与愉快”（叔书，三，128），而且是“美感的愉快”，王氏称之为“决非南面玉之所能易”的“无限之快乐”。

第二、这个“客观”又指审美客体本身之客观的“内在本性”。

如前所述，审美客体的“理念”只能通过诗人的观照而被领悟，诗人以自己的“理想”与以“深邃之感情”为基础的“想象”，对客体予以“补助”“生发”，使其理念获得充分的显现。王氏云：“叶上初阳干宿雨，水面清圆，——风荷举”，此真能得荷之神理者”；“‘细雨湿流光’，……能摄春草之魂者”。这里是两幅“摹写物态，曲尽其妙”的图画：前者，风荷映日，得“亭亭”之致，比之“荷花落日红酣”（王安石），以清稳胜；后者，芳草流光，呈“绵绵”之势，比之“‘满地斜阳，翠色和烟老’”（梅圣俞），以流丽胜。这两幅“图画”各从一定侧面代表了各自的族类，充分体现了荷与春草的内在本质力量。王氏称之为“神理”与“魂”，叔氏谓之“理念”，即此便是诗的审美境界。

王氏《蝶恋花》“落落盘根”下片云：“溪上平冈千叠翠。万树亭亭，争作擎云势，总为自家生意遂，人间爱道为渠媚。”意谓，审美客体本身仿佛有其力“争”“自家生意遂”之“势”，这属于客观存在于客体的美或崇高的原质及其升华的可能性，它是“自在自为的”，初不以此求“媚”于人。在王氏看，这才是“能观”的最基本的内容。

随着诗人对审美客体之领悟的程度不同，所取的侧面不一，在同一客体上，可以出现多样的美的形式，以及内容方面种种深浅、高下、厚薄的差异。正是在这个意义上，王氏谓：诗人“所观者即其所畜者”（《此君轩记》）。诗人在自然人生中所能“观”出的东西，达到何种深度，他在艺术中所再现出的东西，也就只能达到这样的深度，这跟诗人本身的“客观性”的程度密切相关。王氏所谓“主观之诗人”与“客观之诗人”，乃是就抒情体裁与叙事体裁这两大类型诗歌而作的相应的大体区分，而具备更多的“客观性”的要求，对这两类诗人却都完全适用，并无例外。故知“一切境界无不为诗人设，世无诗人，即无此种境界”，只是就审美观照的能力而言，或者就观照者本身是否具有“客观性”而言，而决不意味着境界只是诗人主观的产物。辨明这一点，极为重要。

按照叔本华的体系，世界万象不过是那个统一的“意志”之客观化。故就“意志世界”言（本体论），并无主体客体之分。而对人的认识而言（认识论），这才出现所谓“表象世界”：“整个的世界仅仅是关系到主体的客体，一个感知者的感知，一言以蔽之，表象。”故叔本华宣称：“世界是我的表象。”，叔书，一，3）他一方面把康德的“物自体”纳入他自己的“唯意志论”体系，而称：“一切表象，不管属哪一类，一切客体，都是现象的存在，惟独意志是一个物自体。”（叔书，一，142）另一方面，他又运用柏拉图的“理念”来修补康德的“物自体”不

可知论。他将理念置于“个别事物”与“意志”之间，而加以改造。意志是物自体：个别事物为意志之不完全的客观化；理念则为“意志之完全的客观化”，即代表某一事物族类的“永恒的形式”，“根据自然法则显示自己本身的那种普遍的力量”（叔书，一，219）或“本质力量”。诗人凭借直觉与审美的领悟，看出某一客体之族类的理念的充分显现，这就意味着到达这一客体的“内在本性”或“本质力量”的认识，也即到达“意志——物自体”的认识了。而这种认识却是高度客观的。诗人的“智力”挣脱意志奴役而获得“自由”，故能客观；常人一般在一般情况下则无此“自由”，故多主观。此就认识的主体而言。

至于认识的客体，叔氏也并未把“世界是我的表象”这句断言绝对化。他将这句话跟“诸现象呈现它们自己于时间和空间中”等同起来（因为在他看，时空仅仅存在于“我”的脑中）。他承认：“被观照的客体必定是某种‘自在’的东西，而不仅仅是某种‘为他’的东西。”因为“否则它就将完完全全地成为观念，而我们也将表现为一种绝对的理想主义，归根结蒂，即理论上的唯我主义，随这种唯我主义一道，一切实在都消失，世界不过是一个主观的幻影而已”。（叔书，二，402）意似谓，倘真如此，现象世界的本性（真理）也就无所用其认识了。（按，此处正显示了叔氏体系中客观唯心论与主观唯心论之间的矛盾）正是基于“物自体”——“意志”之罕有的可认识性，他把被观照的客体放在一个十分重要的地位。叔本华云：“在一切认识中，被认识者是第一的和本质的，而不是认识者。”两者的关系“就象发光之于反射光的物体一样”。（叔书，二，412—413）

王氏概括叔本华的认识论，而称：“一切事物，由叔本华氏观之，实有经验的观念性（按，就世界事物之为认识者——人在主观感知形式即时空中的表象而言），而有超绝的实在性（按，就世界事物——作为先天“意志”之客观化——亦有其自在的存在的一面，其本性亦可以在超时空的纯客观观照中得到认识而言）者也。故叔本华之知识论，自一方面观之，则为观念论；自他方面观之，则又为实在论。”（《叔本华之哲学及其教育学说》）对叔本华意志本体论，王氏作了某些怀疑和否定，虽然远非彻底。对其“理念”之认识说，王氏则似吸收较多，但有阐发，有增拓，境界说即属如此。王氏自称“所尤惬意者则在叔本华之知识论”，主要即指后者而言。如叔本华在谈及叙事诗、戏剧时说过：诗人的“各种人物性格描写得越是正确，越是严格地遵循自然的法则，那么他的名声也就越伟大；所以莎士比亚就矗立在高峰之上了”。（叔书，三，38—39）此即他的认识论在文学上的应用，其重视客观的态度是很明显的。

（四）讲再观（就艺术创作看）

王氏云：“天才者出，以其所观于自然人生者，复现（按，再现）之于美术（按，文学艺术）中”。（《红楼梦评论》）此就整个文学艺术而言；又云：“诗歌者，描写（自然及）人生者也”（《屈子文学之精神》）；“诗歌之所写者，人生之实念按，理念”，故吾人于诗歌中可得人生完全之知识”（《叔本华之哲学及其教育学说》），此就诗歌之

特质而言。以上三个定义，其中一、三本于叔本华，其二本于席勒而加以扩大。持此以与《词话》中“能写真景物真感情者谓之有境界”比，其基本精神原属一致，即均重在自然人生及其理念之观照与再现。

王氏认定，“古代之诗所描写者，特人生之主观的方面，而对人生之客观的方面及纯处于客观界之自然，断不能以全力注之也”。其时“诗歌之题目皆以描写自己之感情为主；其写景物也，亦必以自己深邃之感情为之素地，而始得于特别（按，个别，下同）之境遇中，用特别之眼观之”。（《屈子文学之精神》）这个“古代”指的是“建安以前”。以建安为分界，我国古代诗始从“以描写自己之感情为主”，扩而及于“人生之客观的方面及纯处于客观界之自然”。他肯定古代诗的这一历史发展的进化现象。（试与韩愈、白居易诸人对六朝诗作的讥评，如“众作等蝉噪”、“率不过嘲风雪、弄花草而已”之类相较，观点迥异）显然，建安以前的古诗重在主观感情的抒发，景物一般不作为审美观照的直接对象，而只是抒情的某种背景和陪衬而已，故一般地讲，“表现”重于“再现”。即如《三百篇》中的“燕燕于飞”、“零雨其濛”、“杨柳依依”之类，前人有目为“化工之肖物”者，究不脱此种范围。若《硕人》摹硕人之美而传其风韵，《无羊》写牧群之盛而得其神态，如此之类，近于以再现胜，而为数毕竟不多。

以词论，王氏推尊五代北宋而薄南宋。他赞许周济之说：“北宋词多就景叙情，故珠圆玉润，四照玲珑。至稼轩白石。一变而为即事叙景，使深者反浅，曲者反直。”周济讲的其实就是一个可现重于表现的问题。此处所争并不在叙情。写景之孰先孰后，而在是否真正得自自然人生之直接的生动的观照与领悟，并以“作常之巧力”使之再现出来，依叔氏，“只有从观照而且真正纯客观的观照中业已萌生出来的，或者直接被它激发出来的，才包含着活生生的幼芽，从这幼芽中，真正的创造性的种种成就才能逐渐成长，不仅在雕塑与绘画艺术中如此，在诗中也如此”。（叔书）三，131）诗人的想象、感情以及种种艺术匠心，只是依据这一“幼芽”（尚未定形的“个象”“图画”）自身所可能到达的理想的高度，给以独特的“补助”“生发”。无论“俯拾即是”地忽然得之，或者“险觅天应闷，狂搜海亦枯”式地历尽艰辛而后得之，结果都是这株“幼芽”之某种自然的，“合目的性”的实现；而这种“合目的性”并非任何一个现实的具体目的所能概括，故具有丰富的以至无限的暗示性。即此便是艺术美的创造性的完成，境界的诞生。反之，如其不从客观世界，而从某种事理出发，并为此而寻找足以表现它的个别具体图景（所谓“即事叙景”）。虽亦可写出某种诗的情趣，甚至其中也可能产生佳作，却易流于周氏所谓“专寄托不出”（某种可确指的事理之艺术的表现），比之前看的“能实且能无寄托”（某种难以确指的自然人生真理之形象的再现），其间自有个深浅厚薄之别。在王氏。诗则唐优于宋，词则五代北宋优于南宋，其大关节处在此。

这颇有点象西方十八世纪末期德国两大诗人歌德与席勒之间的分歧。前者主张诗须“从客观世界出发”，“亦特殊中显出一般”；后者则“用完全主观的方法去写作”，“为一般而找特殊”。歌德云：“我的全部诗都是应景即兴（按，从客观情埃·47·出发）的诗，来自现实生活，从现实生活中获得坚实的基础”；“一个特殊具体的情境通过诗

人的处理，就变成带有普遍性和诗意的东西”。（《歌德谈话录》）译本第6页）他认定：后一种方法，“概念……完全拘守在形象里，凭形象就可以表现出来”，故往往言尽而意亦尽；而前一种方法，诗人心中并无明确意识到的概念，只有活的意象被再现于诗中，它“总是永无止境地发挥作用而又不可捉摸，纵然用一切语言来表现它，”它仍然是不可表现的”。（朱光潜《西方美学史》下，第68页）在歌德看，这是“一个很大的分别”。叔本华曾明白宣称：“在特殊中常常看到一般，这正是天才的基本特性”（叔书，三，143）：也曾援引歌德的这样一句话：“一个实例适用于一千个。”（叔书，一，251）看来，在这点上，叔本华、王国维都是倾向歌德一边的。

王氏谓：白石《念奴娇》《惜红衣》二词，“犹有隔雾看花之恨”。二词咏荷，重在风韵处虚摹。其中“嫣然摇动，冷香飞上诗句”，“鱼浪吹香，红衣半狼藉”诸语，也未尝不刻意传神、写生。总的看，“我”的情韵的表现，比之荷本身的全力贯注的独特的再现，似乎份量更多。

《惜红衣》尤其如此。人们看到的是，那位“城南诗客”的“岑寂”身影几乎把“荷”全遮盖住了。“高柳晚蝉，说西风消息”，信属警句，却也无力扭转此种格局。刘熙载云：“昔人词咏古咏物，隐然只是咏怀，盖其中有‘我’在也。”（《艺概·词曲概》）《惜红衣》中“隐然”的，不是“我”，倒是“物”。固不妨自成此格，然就咏“物”言，诚不免“隔雾看花之恨”。试与苏轼《水龙吟》咏杨花比。“似花还似非花，也无人惜从教坠”，“细看来、不是杨花，点点是离人泪”云云，天涯沦落，古今同慨。诗人于“似”与“非似”之际，全神凝注，笔偕“风”“雨”，一气浑灏流转。昔人称：“玉罄声声彻，金铃个个圆”（元稹），此词真正“画成了停匀完整而具有意蕴的圆”（歌德）。其中的“我”只在有意无意之间，故能“一唱三叹”，令人寻绎无穷。就再现言，王氏许为“最工”，自非偶然。

即就一人之词而论，王氏亦往往究心于再现、表现之际，亦即就意境中“图画”之生动、深微的程度，而品其次第。如评皇甫松词云：“黄叔肠称其《摘得新》二首为有达观之见，余谓不若《忆江南》二阕，情味深长，在乐天梦得上也”。今各举一首如次：

《摘得新》其一：“酌一卮。须教玉笛吹。锦筵红蜡烛，
莫来迟。繁红一夜经风雨，是空枝。”

《忆江南》其二：“兰烬落，屏上暗红蕉，闲梦江南梅熟
日，夜船吹笛雨潇潇，人语驿边桥。”

前者，诗人胸中有个“达观之见”，酒卮、“玉笛”、“红蜡烛”以至“繁红”“空枝”，似均为此“见”而设，故表现重于再现，其意致浅。后者，诗人心营目注，仅仅是一幅亲身观照过的“江南梅熟”的图景：夜船“笛”，潇潇“雨”，与夫驿桥“人语”，这一自然界的小合奏，俨然汇成了某种“仲夏夜之梦”的迷离光景，令人不饮而自饶醉意，以视乐天梦得“江水”“江花”、“弱柳”“丛兰”之作，似更具立体感、纵深感。故王氏许以“情味深长”。

王氏将“以物观物”的“无我之境”。置于“以我观物”的“有我之境”之上。前者，诗人的意志、激情几乎处于“完全的沉默”状态，从容体的美的“图画”中，仿佛可以深窥自然人生之某种永恒的、普遍

性的真理。故客观性为最高，再现多于表现。后者，诗人主观的激情与客观的静观两者“交错”，最后达到“合一”；客体的美的“图画”中主观性成分颇占优势，故客观性相对减弱，表现多于再现。王氏云：“古人为词，写有我之境者为多，然未始不能写无我之境，此在豪杰之士能自树立耳”。虽说得宛转，一种突破传统的声口与意向，实已明白昭著。

（五）尊情育（就艺术性能看）

“诗歌者感情的产物也”，此为王氏替诗歌定下的又一界说。他认定，诗歌中“想象的原质（即知力的原质）亦须有诚挚之感情为之素地，而后此原质乃显”，故诗之为诗决“非儂薄冷淡之夫所能托”。（《屈子文学之精神》）在情感问题上，比之康德与叔本华，王氏要着重得多。

依王氏，在境界中，能观出并忠实地再现出自然（客体）本身之“情”者，属于高的品级；而恃主体的“移情”使得客体有情化者，则属较次的品级。昔刘勰称：“草木之微，依情待实”（《文心雕龙·情采》），虽仍讲“依”主体之“情”，却已隐含自然本身似能悬揣主体对它是否有情之意，这从“男子树兰，美而不芳”的例子可以见出。清叶燮在《原诗》中云：“譬之一草一木，其能发生者理也；其既发生，则事也；既发生之后，天矫滋植，情状万千，咸有自得之趣，则情也。”叶燮虽仍守宋儒“理”居“气”先之义，但他直接承认自然客体本身有“情”。王氏肯定叔本华“代言之”之说，所谓“汝（自然）之所欲言而不得者”，本指自然客体的“理念”而言，王氏则为之注入更多的“情”的成分。对自然美，与其说观它的“自得之趣”，毋宁说观它的一种“欣然欲得之趣”，有如李白所云：“楚歌吴语娇不成，似能未能最有情。”（《示金陵子》）叔本华王国维眼中的自然，“自得”中兼含“欲得”，这里就孕育着某种“胜过自然”（“斯美者愈增其美”）的诗的胚胎。王氏所谓“与花鸟共忧乐”，“对一草一木亦须有忠实之意”，以及“感情真者，其观物亦真”，都不以主体之“情”为限，他肯定的是一种“知己”般的主客关系。故知“一切景语皆情语”的“情”，并不全归主体，而是兼自然自身之“情”而言之。

其次、王氏特意揭示：“境非独谓景物也，喜怒哀乐亦人心中之一境界”，把诗中的感情因素几乎强调到独立化的地步，似亦含有对叔本华学说的过于主“静”有所匡助之意。这里的“喜怒哀乐”并不意味着完全脱离客观环境或者客观物质因素的，纯然一团抽象之情。“一团抽象”，即使在“心中”，也是无法构成境界的。王氏既肯定“非物无以见我”、“一切景语皆情语”，则心中的“喜怒哀乐”终必借某种人事物或想象中的人事物而附丽之，否则即无以自“见”，即如王氏反复称引的、所谓“专作情语”的“须作一生拼，尽君今日欢”。（牛峤），其中声口姿态，固亦宛然有个“个象”在，诗人始将这一情感到达“突然的高潮”时所闪现的“个象”，予以生动的观照与再现而已。

艺术与诗既然作为“人类的镜子”（叔本华语），人类生活中种种喜怒哀乐，诸般“心曲隐微”，总得放到这面“镜子”前而折射出来。主体情感的对象化乃是艺术创造的一种必然过程，并无神秘可言。其间只有个迟速之分。对天才来说，他能在激情状态下仍“保持住自由”（叔

书，三.153），故易于形成这种对象化，在一般情况下，当人处于某种激情的重围中，就很难对此激情立即作出如康德所说的那种“反思的判断”（审美判断），因为激情和自我两者粘得过紧。

再次，王氏所崇尚者为一种悲观主义的感情，“忧生”“忧世”之情。为先天“意志”（欲）的盲目力量所决定。人生总是一场永在串演中的悲剧。在他看，悲愁之情最为贴近人生，故亦最为真实；反之，各种乐观情绪总失之浮泛浅薄。“诗词者物之不得其平而鸣者也”，他肯定传统诗论的这一观点。以词论，他最喜爱的李后主、秦少游、纳兰容若诸人，大都属于“古之伤心人”之列。诚如纳兰所云：“往往欢娱工，不如忧患”。（《填词》，见《通志堂集》卷三）叔本华书中引了一句歌德的话：“诗人的天才嗜爱悲愁的生活环境。”（叔书，三，147）这对王氏本身及其诗词创作来说，也是完全适用的。

然而这种嗜爱自不在“悲愁”本身，而在借此“悲愁”之淋漓尽致的展示，使人仿佛一刹获得某种人生真谛的领悟，终于进入一种情感“净化”的状态，所谓“由此感发，而人之精神于焉洗涤”。“悲愁”可以通向自由的美的境界，其故在此。

这里，王氏特意强调“真正之大诗人则又以人类之感情为其一己之感情。……彼之著作实为人类全体之喉舌。”（《人间嗜好之研究》）这跟叔本华反复讲诗再现“人的理念”，虽属一致，而前者对情感的一面则更为侧重。从狭隘的“一己之感情”升华到“人类之感情”，从自鸣“不平”进到担荷“人类全体之喉舌”（按即“代言之”），让感情取得这种最大的普遍性，这就意味着感情的高度的“净化”。故如黄仲刚《绮怀》诗中“如此里辰非昨夜，为谁风露立中宵”，“茫茫来日愁如海，寄语羲和快着鞭”云云，情非不深，以其跟“自我”粘着得太紧，就不算上乘之作。（《红楼梦评论》）而如“生年不满百，常怀千岁忧。昼短苦夜长，何不秉烛游”之类，这却仿佛出于“代言”，有点接近“人类全体之喉舌”了。正是根据这样的尺度，“屈子、渊明、子美、子瞻”的诗，以及苏、辛的词，才获得了王氏的高度的评价。在王氏看，此际艺术家、诗人的感情实际已跟某种人生的“真理”融通一气了，也跟基于“无我”的伦理上的美德趋于一致了（而就这个体系所特有的悲悯人生的一面看，它限某种宗教之情有时也联结起来了）：而这些又确属诗人“感自己之感；言自己之言”。把这些统一起来，就叫做“真感情”。由此而构成的境界，足以“使人忘一己之利害而入高尚纯洁之域”（《论教育之宗旨》），是之谓“情育”（美育）。

四、诗境的分类方式与诗的发展规律

（一）境界的五种分类方式

在《孔子之美育主义》中，王氏援引席勒之说，“谓审美之境界乃不关利害之境界，故气质之欲灭、而道德之欲得由之以生。故审美之境界乃物质之境界与道德之境界之津梁也。于物质之境界中，人受制于天然之势力；于审美之境界则远离之；于道德之境界则统御之”。此处谈“审美境界”同“物质境界”“道德境界”的区别所在，“境界”一词是广义的。本节探讨境界的分类，则专就“审美境界”而言。

王氏从不同角度提出了境界的五种分类方式。

甲、就创作方法分：1. “写境”、2. “造境”

“写境”与“造境”的分合问题，已见本体论中，此处从略。

乙、就主客关系分：1. “有我之境”，2. “无我之境”

有有我之境，有无我之境。“泪眼问花花不语。乱红飞过秋千去”，“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”：有我之境也。“采菊东篱下，悠然见南山”，“寒波淡淡起，白鸟悠悠下”：无我之境也。有我之境以我观物，故物皆着我之色彩，无我之境以物观物，故不知何者为我，何者为物。

按，此说跟叔本华审美静观说与抒情诗特性说关系密切。叔本华云：“在审美静观方式中，我们已经发现两个不可分割的组成部分：客体的认识，不是作为个别事物，而是作为柏拉图式的理念，即作为该事物全体族类的永恒的形式；和观照者的自我意识，不是作为个人，而是作为纯粹的无意志的认识主体。”（叔书，一，253）王氏把这种纯粹主体称为“知之我”；而现实的有意志的个人，则称为“欲之我”。（《红楼梦评论》）他常称“观物”“观我”，显然这个被“观”的“物”“我”之上，有个共同的主体，此即忘掉自己“意志”的那个“认识的纯粹主体”。没有这样的主体，任何审美静观均无由构成。但这一纯粹主体的形成，可以有不同的过程与特征，这里就出现了“有我”或“无我”之境。

先看“有我之境”：“存我之境，以我观物，故物皆着我之色彩”。这跟叔本华所说：在抒情诗及抒情的心境中，“主观的倾向，意志的喜爱，把它自己的色彩赋予被观照的环境，反过来，各种环境又传播它们色彩的反射给意志”。（叔书，一，323），是一致的。王氏又云：“有我之境，于由动之静对得之”，故“宏壮”。这个“由动之静”，正本于叔本华所谓抒情诗中“欲望的压迫”（指情绪激动）与“和平的静观”二者的“对立”与“相互交替”这一论点。依叔本华，抒情诗人的意志、欲望，常常构成“一种情绪，一种激情，一种激动的心境”，但“因看到周围自然的景色，诗人又意识到自己已成为纯粹的无意志的认识主体，他的不可动摇的怡悦的宁静现在呈现了，并且同那个……欲望的压

迫恰相对立”。在这当中，欲望往往又把诗人“从和平的静观中撕裂出去”、而“接续而来的美的环境”又“再度吸诱”他“同欲望分离”，在抒情诗中，“欲望（以个人利害为目的）和眼前环境的纯粹观照是奇妙地交织在一起的”。（叔书，一，322—323）此即王氏“由动之静时得之”的理论依据。

譬如“泪眼问花不语，乱红飞过秋千去”，按照这一理论，不但“物”着“我”之色彩，“泪眼”传染给“花”；而“我”亦着“物”之色彩，“乱红飞过秋千去”：一方面，仿佛以“不语”之“语”与“泪眼问花”相应和，把抒情主人公的悲抑、激动的心境推到最高度；另一方面，又以其本身的“美”吸引抒情主人公，使之强制自己转入静观，把欲望或意志暂时驱走。由这一“动”—“静”所形成的一刹“情痴”，作为一个可观照的审美客体而呈现，这时，超乎欲望之上的纯粹主体凝定下来了，意境于是乎形成。而欲望或意志被“强制地”驱走、正是叔本华美学中“壮美”的特征（叔书，一，261），因而王氏将“有我之境”归之“宏壮”一类，也就可以理解了。

这样，“有我之境”似可界定为：诗人在观物（审美和创作对象）中所形成的，某种激动的情绪与宁静的观照二者的对立与交错，作为一个完整的可观照的审美客体，被静观中的诗人领悟和表现出来的一种属于壮美范畴的艺术意境。

再看“无我之境”，第一，“无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。”其中后一个“物”，审美静观的客体，是个超时间超因果的“单一”的感性的图画”。过去朱光潜先生提出的“孤立绝缘”的“形相”，也即指此而言。而前一个“物”，审美静观中的主体，“他在这个客体中丧失了自己，就是说，甚至忘掉了他的个人存在，他的意志，而仅仅作为纯粹的主体，作为客体的清晰的镜子而继续存在，因此就象那个客体单独存在那儿，而没有任何人去觉察它，于是他不再能从观照中分出观照者来，而两者已经合而为一，因为全部意识是被一种单一的感性的图画所充满所占据了”。（叔书，一，231）诗人在审美静观中“丧失了自己”而成为“物”的一面“清晰的镜子”，诗人本身完全客观化了，或者“物”（自然）化了。这才叫“以物观物”。这时“不再能从观照中分出观照者来，而两者已经合而为一”，这才叫“故不知何者为我，何者为物”。

其次，“无我之境，人惟于静中得之”，故“优美”。依叔本华，“在优美的场合，纯粹的认识未经斗争就已经占了优势，因为客体的美，就是说，容易形成它（按，客体）的理念之认识的那种特性，已经从意识那里毫无阻力地，因而也是不知不觉地移走了意志，……于是剩下的是认识的纯粹主体，甚至不带有关意志的一丝记忆”。（叔书，一，261）所谓“未经斗争”、“不知不觉地移走了意志”，即“于静中”移走了意志。所谓“甚至不带有关意志的一丝记忆”，即“无我”的“无”几乎达到了真正的“无”的程度。

譬如“采菊东篱下，悠然见南山”：按照这一理论，大抵“采菊东篱”的诗人就在那个“悠然”之中（“于静中”），他的为意志所羁勒的“我”，即“车马喧”中的“我”消失了。此际诗人仿佛完全客观化了，仿佛成了一只“自然之眼”，或者世界的一面“清晰的镜子”，它

照“见”了“南山”，一幅超时间超因果的“单一的感性的图画”。俨然整个宇宙人生的“真意”，一种绝对的“美”，此刻都萃聚都显现在这个“南山”之中。这个“见”仿佛不是主观地观察，而是纯客观地映照。这样，一个纯粹的主体与一个同样纯粹的客体“相看两不厌”地静静地互相映照，取得了一种深深的默契。这才叫“于静中得之”这才叫“优美”。

这样，“无我之境”似可界定为：诗人以一种纯客观的高度和谐的审美心境，观照出外物（审美和创作对象）的一种最纯粹的美的形式；在这一过程中，仿佛是两个“自然体”（“物”）自始至终静静地互相映照，冥相契合：这样凝结而成的一种属于优美范畴的艺术意境。

如前所述，“认识的纯粹主体”是“无意志”的，也即“无我”的。它不仅是审美静观所必备的主观条件，而且是达成审美静观的标志及其最后归宿。照这个体系，艺术的价值就在使得人们“无我”，也即“无痛苦”，即使是暂时的。故就纯粹主体而言，这两种意境的最后形成，都是“无我”的；而就审美静观过程中客体所曾包含的现实的“我”的成分多少而言，这才有所谓“有我之境”与“无我之境”。“有我”者，有意志，客体中染上我的意志。“无我”者，无意志，客体中仿佛不见我的意志。“观我”者以无意志的纯粹主体“观”有意志的现实的“我”或以“知之我”观“欲之我”。（参看王氏词：“试上高峰窥皓月，偶开天眼觑红尘，可怜身是眼中人。”）过去朱光潜先生根据“移情作用”说，把王氏的“有我之境”认做“无我之境”，把“无我之境”又认做“有我之境”（《诗的隐与显》，《人间世》第1期），也正由于把这个体系中两种不同的“我”弄混了。前者，他看到了现实的“我”已被“移”入客体，故云“无我”（实即“无现实主体的我”）；后者，则看到了纯粹主体仿佛独立于客体之外，故又云“有我”（实即“有纯粹主体的我”）。其实，王氏所谓“有我”“无我”乃是就客体中所曾包含的主观性（现实的我，成分而言，而非就两种意境共同必需的“认识的纯粹主体”言。如果这个纯粹主体也算是“我”，那么它是个形而上学的“我”，跟“有我”“无我”的现实界中的“我”，是不同的，至于“以物观物”，这里面几乎净化了一般的“情”（喜怒哀乐）的因素，故不是“移情作用”所能解释的。朱先生把王氏“无我之境”放在“移情作用”之外，是很对的。

就传统诗学言，“无我之境”，除前举刘熙载的“无为之境”外，还可上溯到庆子。《庄子·达生》的“以天合天”其实就是“以物观物”的同义语。宋邵雍也有“以我观物”与“以物观物”的区分。（《伊川击壤集自序》·《观物外篇》）此点王氏在《孔子之美育主义》中已引用过了。又，王氏对严羽、王渔洋“诗禅”，以至清人“词禅”之说，也是颇有默契的。王氏诗：“人生一大梦”，“人间地狱真无间”。在他看来，艺术（包含诗词）乃是挣脱人生苦海，获得暂时休憩与慰藉的一个“息肩之所”。至于“无我之境”，则差不多相当于一个小小的“涅槃”了。王氏处于封建末世，严酷的封建现实处处戕贼“人”的本性。他曾援引康德的伦理学名言：“当视人人为一目的，不可视为手段。”（《论近年之学术界》）“无我之境”使人从封建现实的“必然”王国挣脱出来，而一刹进入“自由”的领域，回到“自我”（“真我”）本身，这

就王氏所处的那个社会环境言，也终究有其自己时代的某些回响。

丙、就题材内容分：1. 诗人之境界，2. 常人之境界

王氏云：“境界有二：有诗人之境界，有常人之境界。诗人之境界惟诗人能感之而能写之，故读其诗者亦高举远慕，有遗世之意。而亦有得有不得，且得之者亦各有深浅焉。若夫悲欢离合、羁旅行役之感，常人皆能感之，而惟诗人能写之，故其入于人者至深，而行于世也尤广。”按，“诗人之境界”乃是天才诗人“忧生”“忧世”的高远襟怀与其过人智慧的艺术结晶，属于王氏所谓人生“第一义”的境界。诗家的性灵与哲人的反思，并融于此种境界中，往往显得幽渺尚况。诗人以其“通古今（宇宙）而观之”的“无限”，观出并且再现出下界众生种种罪孽痛苦，从而兴起无限深沉的悲悯情怀，故此种境界往往能揭开世界人生的幻迷的帷幕，而直指其内在本性——人生理念的奥秘所在。王氏所谓“高蹈乎八荒之表。而抗心乎千秋之间”，正是对此种境界的一种形容。《词话》所举“无我之境”诸例，以及“‘我瞻四方，蹙蹙靡所骋’，诗人之忧生也，‘昨夜西风调碧树，独上高楼，望尽天涯路’似之，‘终日驰车走，不见所问津’，诗人之忧世也，‘百草千花寒食路，香车系在谁家树’似之”之类，大抵属于“诗人之境界”。王氏自己的那些“力争第一义”的词作，如《浣溪沙》“天未同云”之咏“孤雁”，《鹧鸪天》“阁道风飘”之咏“红葩”等（参看拙作《评王国维的〈人间词〉》），也均属之。

至于“常人之境界”，王氏以清真词为大宗，此处不拟叙列，只补述如下两点：1. 王氏重视诗人之境界，而对常人之境界也并不持贬抑态度。2. 此二境亦非截然不可相通。譬如词家悼亡之作，若东坡《江城子》“十年生死”、纳兰容若《金缕曲》。（亡妇忌日有感）、王氏《蝶恋花》“落日千山”之类，虽属“常人之境界”，然悼亡；作为整个悲剧人生之一种现实的佐证，其可通于“第一义”，亦自无可怀疑。

丁、就审美属性分：1. 优美之境，2. 宏壮之境， 3. 古雅之境，4. 眩惑之境

王氏云：“境界有大小，不以是而分优劣。细雨鱼儿出，微风燕子斜”，何遽不若“落日照大旗，马鸣风萧萧”；“宝帘闲挂小银钩，何遽不若‘雾失楼台，月迷津渡’也。”按，王氏依据博克、康德之说，就境界的审美属性，基本上区分为两大类：优美与宏壮（或壮美）。（《古雅之在美学上之位置》）此处境界小大之分，跟优美宏壮之别，颇有关系。

优美者，“由一对象之形式不关于吾人之利害，遂使吾人忘利害之念，而以精神之全力沉浸于此对象之形式中”。（同上）譬如“宝帘闲挂小银钩”（秦少游《浣溪沙》“漠漠轻寒”一首末句），似从冯延巳《采桑子》“一半珠帘挂玉钩”来；此句为秦词下片“自在飞花轻似梦，无边丝雨细如愁”一联以至全词作结，写出了一种“落花无言，人淡如菊”之趣，其为优美之作，典型的“女郎诗”，自无可疑。宏壮者，“则

由一对象之形式越乎吾人知力所能驭之范围，或其形式大不利于吾人，而又觉其非人力所能抗，于是吾人保存自己之本能遂超越乎利害之观念外，而达观其对象之形式”。（《古雅之在美学上之位置》）譬如“落日照大旗，马鸣风萧萧”（杜甫《后出塞》五首之二），从《诗·小雅·车攻》“萧萧马鸣，悠悠旆旌”来；两句尽部伍严整之状，极肃杀悲壮之致。唐贾岛有“怪”禽啼旷野，落日恐行人”之句。孤行旷野中，“落日”、禽啼，都成了恐怖对象，此“恐”偏于生理上的畏恐，虽也真切，却不纯属宏壮，而此处“照大旗”之“落日”，以至马鸣、风声，于肃杀的寂静中，亦足使人惊恐，但不止于“恐”；于“平沙万幕”中，又有兴人气为之豪、阻为之壮的一面，故完全符合康德所规定的“壮美”的特征。

大抵美壮之间实际存在着许多虽近似而实不全同的、极为精细微妙的美的领域司空图《诗二十四品》及后世许多续作者，虽极力摹写、区分，而实无可穷尽。又，境界的小大与美壮之间，也并无不可逾越的鸿沟。“咫尺应须论万里”（杜句）——“小”中可以含“壮”：“万斛之舟行若风”（杜句）——“大”中亦不能无“美”。它们往往相互渗透转化。

王氏在《红楼梦评论》中云：“美术中之与二者（按，优美宏壮）相反者，名之曰‘眩惑’。”它“使吾人自纯粹之知识出，而复归于生活之欲”。此说本于叔本华：“妖媚或魅惑，利用直接诉诸意志的种种对象，必然地刺激这个意志”，因而“把观照者拉出审美静观之外”，（叔书，一，268）叔本华谴责某些画家，画水果，不把它当作大自然的一项美的产品来看待，却画得来仿佛强迫人们“去想它是可吃的”。他赞美古代艺术家的深体像“被理想的美所充实”，用的是一种“纯客观的精神”；而后世的这类作品却往往“用一种主观的精神和低级的色情”。（同上，269）王氏讲词中“淑女与倡伎之别”，亦意在划清优美与眩惑的疆界。惟美壮与眩惑有时颇难截然区别。（如王氏将《西厢记》之《酬简》、《牡丹亭》之《惊梦》误划归眩惑）故亦须从整体上以一种“客观的精神”分别对待之，视其中有无带普遍性的“诚挚之感情”，以及符合独具特征的审美的要求，以为断。以词而论，“劝我早归家，绿窗人似花”（韦庄），固不失为优美；而“须作一生拼，尽君今日欢”（牛峤），也未必不算壮美。“荡子行不归，空床难独守”，虽出倡伎之口，却不得目为“鄙秽”；而“良夜灯光簇如豆。占好事，今宵有”云云（周邦彦《青玉案》），虽出名词人之手，亦只能归于眩惑。

大抵眩惑与美壮之分，“在神不在貌”（王氏语）。以独创性的艺术方式，再现生活的某一侧面，包括男女情爱的某一侧面，传达出某种具有普遍性的“诚挚之感情”，构成了美的境界，从中见出艺术家、诗人某种内在的严肃的“品格”者，均属于优美或壮美。反之，专事“欲”（包括肉欲）的激刺，而无几微真“情”真“理”在其中，不论其艺术形式如何魅人，俱在眩惑之列。

至于“古雅”一类，刚属王氏的一种创论。他把那种缺乏天才、全凭学养的人制作出来的、具有“典雅”性质的美。名之为“古雅”。古雅处于优美与宏壮之间，“兼有此二者之性质”；古雅之作虽逼似美壮，却又“决非真正之艺术品”。（《古雅之在美学上之位置》）王氏云：

“即同一形式也，其表之也各不同：同一曲也，而奏之者各异：同一雕刻绘画也，而真本与摹本人殊。诗歌亦然。”例如“‘愿言思伯，甘心首疾（《诗·卫风·伯兮》）’这于‘衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴（欧阳修《蝶恋花》词）’。（同上）在王氏看，优美宏壮之境，古人业已创之于前，此处再以“雅”的形式表出之，为“因”为“摹”而不为“创”，故属一般技巧功夫而不属天才。“今古第三流以下之艺术家大抵能雅而不能美且壮。”诸如宋曾巩之文、山谷之诗、白石之词，清王翠之画等均属之古雅。（同上）王氏以此为美壮与古雅之作，严划疆界。这在衡鉴作品艺术质量的高低，促进艺术家努力独辟溪径方面，实具重要意义。他将古雅划作一种自具特征的艺术美，并使之成为天才与“众庶”之间的一道“津梁”，为美育的普及发挥自己的中介作用。在我国美学史上，这仍不失为一次独创之举。

戊、就审美形式分：1. “第一形式”（为主）之境

2. “第二形式”（为主）之境

王氏曾宣称：“一切之美皆形式之美也。”“而一切形式之美又不可无他形式以表之，谁经过此第二之形式，斯美者愈增其美。”又云：“自然但经过第一形式，而艺术则必就自然中固有之某形式，或所自创造之新形式，而以第二形式表出之。”“绘画中之布置属于第一形式，而使笔使墨则属于第二形式。凡以笔墨见赏于吾人者，实赏其第二形式也。……凡吾人所加于雕刻、书、画之品评，曰神、曰韵、曰气、曰味，皆就第二形式言之者多，而就第一形式言之者少。文学亦然。”（《古雅之在美学上之位置》）

王氏“第二形式”说吸取了康德“美在形式”、“自由美”以及叔本华音乐美的理论，又结合传统诗文书画理论中“笔墨”“气韵”的论点，是作为一种创论而提出来的。它在探索艺术美特别是形式美的特质及其相对独立的艺术价值方面，具有重要意义。所谓“第二形式”，一般地，指审美境界的艺术表达（或再表达）形式；特殊地，指艺术品中仿佛脱离具体内容、具体“情景”而独立的“有意味的形式”。就后者言，它具有跟一般概念相区别的普遍性，即叔本华论音乐旋律时所谓抽象而不空洞，且伊然充满了活泼飞动的生命力那样一种“形式的普遍性”。它得自（在忘我的深微的直观与领悟中）自然、“生活及其诸事件”的“精髓”，与夫作者本身的性情、德性、学问、天才与深厚的艺术修养，特别是历经千百年培养的本民族之“精神上之趣味”。其在书法绘画，此种第二形式之美萃于“使笔使墨”，即线条色彩运动之美的“旋律”。其在文学诗歌，则萃于语言音节、节奏及其运行之美的“旋律”。而“神韵气味”云云实均指此种“旋律”之美，说“旋律”，是就书画诗文等的不同艺术媒介本身之自由多样而统一的运动形态，类比于“有声无词之音乐”而言。贯穿于此种“旋律”之首尾的整体的艺术氛围或艺术结体，实即艺术境界，昔钟繇论书：“笔迹者，界也；流美者，人也。”（刘熙载《艺概·书概》）寓“流美”（“旋律”中所呈现的自由的无穷尽的意态）于“笔迹”（由笔精墨妙构成的多样而统一的结体，的那个“界”，并不指一般的区划疆界，而实意味着某种诗

意的或音乐意味的境界。离开此种境界，所谓“神韵气味”等等也就失去了着落。书法如此，其他艺术亦然。故此种“第二形式之美”似乎“不带任何附属物”，实含有一种升华或净化了的“景”与“情”，从根本上看，并不悖于王氏所讲文学二原质（景、情）的观点，并不悖于所谓“能写真景物真感情者”中两个“真”字的实质，以此均可纳入王氏境界说的总的范畴之内。参看拙作《评王国维“第二形式之美”说》）

这样，“美（艺术美）在境界”可以概括王氏整个前朔关于艺术的本质、诗的本质的基本观点。其大别为二：一、凡第一形式（自然人生中的季或不美以至丑的形式，艺术家胸中的审美意象）经由第二形式的“表出”（或再“表出”），而形成的艺术境界，一般的文学（诗一词、曲、文等）艺术（绘画雕刻等）境界均属之。其中“摹古则优，自运则劣”之作，境界借于古人，王氏不把它们归之优美宏壮，而抑为古雅，是无可非议的。二、凡第一形式经过特殊的“抽象”，而第二形式似乎独立而成为审美对象或艺术品者，如单从“笔”情“墨”趣或“神韵气味”方面所见出的、书画雕刻以至诗文的形式美、“有声无词之音乐”美等均属之。王氏让艺术“工力”取得美学上之相对独立的价值，以此肯定形式美在艺术创造中的重要地位；而且这种形式本身亦足自成艺术境界，独立发挥其美的感染作用以至伦理作用。在这点上，他对传统的一贯重“质”（伦理内容）轻“文”（艺术形式）的观点，不能不是一次勇敢的突破。

（二）诗的发展现

在探索诗的历史发展的规律性方面，王氏也有其值得重视的见解，而且实际发生过重大影响。他依据一般的美学原理（西方的，传统的），对照历代文学（诗词、戏曲、小说等）作品实际，以及自己亲身创作的实践，融会通变，创立了具有我国自己特色的新原理；又待此新原理，加上他一贯坚持的“历史上之见地”，以衡鉴我国文学的历史演变及其盛衰得失，从而发现了某些具有共同规律性的现象。

甲、“凡一代有一代之文学”

王氏云：“凡一代有一代之文学：楚之骚，汉之赋六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。”（《宋元戏曲史序》）此为王氏有关文学发展的一个根本观点。它虽与胡应麟、顾炎武、焦循诸人的论点有相承处，但不尽同。胡着眼于诗的“体”（如从四言一直变到律绝）、“格”（如从三百篇一直降为三唐），诗既“格备”“体穷”，于是“宋人不得不变而为之词，元人不得不变而为之曲。同胜而诗亡矣，曲胜而词亦亡矣”，（《诗薮》内编卷一）顾主不得不变之“势”。（《日知录》卷二十一）焦意在提取每一代之“胜”。（《易余簪录》）而在理论阐释上三者均若不足。王氏则致力于探究此种“一代之文学”之所以“盛衰”或“升降”的共同“关键”，以及“后世莫能继焉”的根本原因，大约可分如下两个方面：

1. 一种“大文学”之“全盛时代”形成的一般规律

凡一种“大文学”或“大诗歌”之兴起，大抵最先萌蘖。于民间，渐次酝酿于文坛，值先前的流行文体衰微之际，社会既有此革新需要，又适有“一二天才”者出，“充其才力”以推动之，遂臻于“全盛时代”；它扩大了审美的范围与艺术表现的领域，它拥有大量的涉及生活各个方面的崭新而又深于意蕴的艺术意境，因而它成了再现这一时代的自然人生之最真实最新颖、也最生动最清晰的“镜子”。以楚辞为例，其时南方富于想象的神话传说流行于民间，渐渍于文士（如庄周、接舆等）之作，而富于感情的北方文学又“止于小篇”，两者汇合之势已成一种客观的社会要求；而屈子适于此时出现，于是挟“更为自由”之想象，以发表“更为宛转”之感情，“变三百篇之体而为长句，变短什而为长篇”（《屈子文学之精神》），终于形成一代之“大诗歌”——楚辞。故王氏又云：“楚辞之体非屈子之所创也，《沧浪》《凤兮》之歌已与三百篇异，然至屈子而最工。”另如元人戏曲，王氏溯其远源于上古之“巫”与娱神的歌舞，后此民间的叙事体、代言体歌诗（如《诗·卫风·氓》、汉乐府中的《焦仲卿妻》等），以迄宋金之杂剧、院本；又值词体衰微之时；元代士人以“废科目”故，“才力无所用”，“适杂剧之新体出，遂多从事于此，而又有二天才（按，如关、王、马、白、邓等）出于其间，充其才力，而元剧之作遂为千古独绝之文字”。（《宋元戏曲史》）

按，王氏不信文学“后不如前”、“代降”等传统观念。他坚持文学“描写”和“复现”自然人生，乃是“人类的镜子”这一根本原理。他把眼光投放在发轫于民间的某些“不重于世之文体”，从这里觅取一代“大文学”的起点，他深深懂得，这种“一代之文学”以自己时代所特行的审美与艺术处理方式，来再现自然及人生的美，它的一个根本特点正是，高度的“自由”（“无我”）。比如元曲早期的作者虽具艺术天才，却无“名位学问”，“非有藏之名山，传之其人之意”；“彼以意兴之所至为之，以自娱娱人。……彼但摹写其胸中之感想与时代之情状，而真挚之理与秀杰之气，时流露于其间”。（《宋元戏曲史》）有如叔本华所说，仿佛出自“本能”，从这里产生的种种意境才取得最“自然”最“真”最富生命力的艺术效果。所谓“一代之文学”之勃兴，殆无不经历这一过程。正是于这一观点，王氏第一个全力表彰遭到“郁堙沉晦”达数百年之久的元曲的美，与元剧的现实主义精神。他高度赞赏元曲口语、摹声语等作为新兴文学语言的审美价值。他第一个系统地搜集整理我国戏剧资料，写出一部《宋元戏曲史》，成为我国戏曲史的开山之作。他第一个全力表彰“托于不重于世之文体”的《红楼梦》，将它置于世界性的伟大悲剧之林。这些都有其新的美学思想的坚实依据，决不是偶然的。

2. 此种文学本身的“升降关键”所在

凡“一代之文学”本身的“升降关键”在于：当它对自然人生的审美与再现方式（包括文体形式与语言形式），获得一种方兴未艾的最大的发掘面与最深的含蕴量时，它是处于上升运动中，而随着时代的进展，生活内容的不断变化，此种文学的表现力终有其一定的限度，或者说时代的限度，一旦高潮过去，它就渐渐失去原有的自由与活力，而日趋于“矜童典丽”、“雕琢”、“敷衍”，总之，愈来愈多的“雅”化，终于沦为王氏所讲的“习套”或“虚车”。此际某种新的文学可能已在民

间酝酿，又将“与晋代兴”了。在这当中，一般总有一个“自然”——“雅”化——“习套”或“虚车”化的演变过程，王氏称之为“创者易工，因者难巧”。

王氏云：“诗词之题目本为自然及人生，自古人误以为美刺、投赠、咏史、怀古之用，题目既误，诗亦自不能佳，后人才不及古人，见古名、大家亦有此等作，遂遗其独到之处，而专学此种，不复知诗词之本意，于是豪杰之士不得不不变其体格，如楚辞、汉之五言诗、唐五代北宋之词皆是也，故此等文学皆无题。”（《人间词话》原稿）按，此处所重并不真在有题无题。诗词之“本意”在“描写自然及人生”，其真正的源泉在此。此“意”不明，诗词遂流为政论、道德论、史论、酬应以至歌筵舞席等等的工具。古人的这一“误”，在王氏看，乃是一种根本性的失误。后人沿袭，变本加厉，影响于诗词本身的正常发展及艺术质量者，至深且巨。王氏把住艺术的本源，在诗词发展史上作此一大翻案，此实为前人所未道，虽似不无稍偏，确亦发人深省。又云：“诗至唐中叶以后殆为羔雁之具矣。故五代北宋之诗佳者绝少，而词则为其全盛时代。即诗词兼擅如永叔少游者，亦词胜于诗远甚，以其写之于诗者不若写之于词者之真也，至南宋以后，词亦为羔雁之具，而词亦替矣。此亦文学升降之一关键也。”此种“一代之文学”由“全盛”渐转为“羔雁之具”或者便于“染指”的“习套”的过程，即从“真”到不够“真”到“伪”的过程，跟它的语言形式从高度的“自然”逐渐转到“雅”化以至僵比相适应。这也如同王氏所说：“自夫人不能观古人之所观，而徒学古人之所作，于是始有伪文学。”（《人间词乙稿序》）此等“伪文学”，王氏讥之为“文绣”“乡愿”甚至“■的文学”。“学”而不“观”则“伪”，这是为文学史所反复证明了的一项真理。昔黄宗羲云：“自有宇宙以来，无事不可假，惟文为学力才禀所成，笔才点牍，则底里上露”。（《郑禹梅刻稿序》）黄氏亦深恶“伪文学”，而于致“伪”之由，仍止就“学力才真”上立说，似犹未真正中的。面对此种已成“习套”的“伪文学”，于是“豪杰之士”不得不起而更张，适应自己时代“自然及人生”的新情景，吸收前代文学特别是民间文学的新养料，以新的意境与新的语言形式，创出一种新的“一代之文学”取而代之。如此代代通变，而文学的绵延，美的创造，赖以不坠。

譬如王氏认定：“词至李后主而眼界始大，感慨遂深，递变伶工之词而为士大夫之词。宋初晏欧诸公皆自此出，而《花间》一派微矣。”又，冯延巳与中后二主词“皆在《花间》范围之外，宜《花间》不登其只字也”。龙沐勋驳王此说：“《花间集》多西蜀词人，不采二主及正中词，当由道里隔绝，又年岁不相及有以致然，非因流派不同遂尔遗置也。王说非是。”按，王氏此则词话原稿中本有“《花间》于南唐词人中虽录张泌作，而独不登正中只字，岂当时文采为功名所掩耶”诸语。张泌与后主同时，并随后主入宋，他是否到过西蜀，史无明文，其《江城子》词中虽有“浣花溪上见卿卿”之句，司“能影指其所恋邻女”浣衣”而言，未必与成都有关。龙驳似未深入事情的底里。王氏为后主与《花间》划界，意在揭示词至后主，始真正贴近人生深处，达到艺术的“真”与“自然”的高度，诗人灵魂“自由”的高度。词境至此，为之一变，从“叶叶花笺”转入“以血书”，在王氏看，此为词的艺术发展

过程中的一次飞跃现象，北宋极盛期正奠基于此。常州词派推尊词体，以温（飞卿）同为不桃之宗，所谓“意内言外”之说，“《离骚》初服”之义，未必为世人首肯。而后主词与自身性灵以至整个人生为一，初无为词争地位之意，而词体自“尊”，它与《花间》正自有别。（按，《花间集》中如孟蜀鹿虔虔《临江仙》亦有“藕花相向野塘中，暗伤亡国，清露位残红”诸语，比之后主，终觉局促。）

王氏又把南北宋之交看做词之兴替的一人界限。他所持的标准仍是“意境之有无与其深浅”，而尤重在自然化的程度，其中首先是心灵自由的程度。如云：“大家之作，其言情也必沁人心脾，其写景也必豁人耳目，其辞脱口而出，无复矫揉妆束之态，以其所见者真，所知者深也。诗词皆然。持此以衡古今之作者，百不失一。此余所以不免有北宋后无词之叹也！”又，“人能于诗词中不为美刺投赠之篇，不使隶事之句，不用粉饰之字，则于此道已过半矣”；而“南宋人词则不免通体皆是‘谢家池上’‘矣’，甚至同‘至宋来诸家仅可譬之腐烂制艺，乃诸家之享重名者且数百年，始知世之幸人不独曹蜍、李适也’。（《人间词话》原稿）对南宋人词（除稼轩一人外），王氏持论之苛竟如此。这对清代浙常两派奉白石、玉田、梦窗、碧山为圭臬者，不啻是一个彻底的倒翻。又，他对元曲意境与语言的本色当行，作出极高的美学评价，而对明以后的杂剧、传奇则予以贬抑。（如谓明初朱有燬杂剧“其词虽谐稳，然元人生气至是顿尽”；又，汤显祖“才思诚一时之隽，然较之元人，显有人工与自然之别”等等。）

乙、促进新一代的“新的美”之诞生

在王氏看，人类关于文学的美的创造是无限的；而文学的某一品种特别是已趋定型化的文体，其中可容许的美的开掘量则是历史地有限的。社会生活在演进，审美领域在不断扩大，定型化的文学形式（所谓“习套”）终究适应不了新的繁复多样的内容，这时文学的革新就成为不可避免，并且常常先在民间，从文体上开始突破。“每一代的美都是而且也应该是为那一代而存在；它毫不破坏和谐，毫不违反那一代的美的要求；当美与那一代一同消逝的时候，再下一代就将会有它自己的美、新的美，谁也不会有所抱怨的。”（车尔尼舍夫斯基《生活与美学》）王氏“一代有一代之文学”的论点与此颇相接近。他不提“一代的美”的“消逝”，而讲“吾人睹其遗迹，不觉有遗世之感随之”（《古雅之在美学上之位置》）。他肯定这“一代之美”对后代人们所显示的那种一去不返的“永久的魅力”。“谢朝花于已披，启夕秀之未振。”所谓“豪杰之士”不过是这种历史的要求、“新的美”的要求的产儿。王氏对南宋词与明以后戏曲的过度贬抑，几乎可以断然剔除而无所顾惜，从积极的一面看，恰正为了促进新一代的“新的美”的诞生。这里所包含的一种相当激进的艺术革新派的意识与气概，后来被胡适等人接了过去。胡适在《文学改良刍议》中所提八点（后称“八不主义”），跟王氏观点在很大程度上是一致的。《刍议》中还曾两处引用王氏诗句而加以赞誉，可见胡适对王氏倾倒之深。在一定程度上，王氏的理论为后来的新文学运动作了先导。

王国维在诗学研究上的建树究竟如何，自以跟他的前辈以至同辈相较，在解决诗词和艺术的内在矛盾与外在矛盾两大方面，他所提供的“新的东西”，且对当时及往后业已产生实际影响者为准。举其大者言之，我以为，有如下三项：一曰新的比较先进的方法论，二曰新的诗的本质说，三曰新的诗的发展观。王氏在我国诗学发展史上终于赢得自己的无可取代的地位，至少跟这三项是分不开的。这些，除第一项外，已都在前面考察过了。

至于王氏诗论的内在矛盾与局限问题，我以为，主要在于：他的唯心的悲观主义的世界观、历史观，往往限制着、阻碍着他诗论中孕含着先进的富于启蒙意义的因素之有力发挥。关于这，过去的研究文字中已谈得够多，这里就不具体展开了。

《人间词话》的补校、增辑与重编

上面我们就王国维诗论及其总的框架，作了一番仔细的综合考察。这本《新订：（人间词话）》与《广（人间词话）》，正是依据这一总的框架设计重编与增辑，又经过一次重新校订，整理而成的。在《人间词话》一书的编校、补辑的历史过程中，这是一次新的尝试。

现在简略谈谈本书的内容和体例。

甲、补校

以王氏《人间词话》手稿为底本，以王幼安编《人间词话》本（1960年人民文学出版社版）、滕咸惠《（人间词话）新注》本（1981年、1986年齐鲁书社版）、陈杏珍、刘恒《（人间词话）重订》本（1982年第5期《河南师大学报》，为对校本，作一极其详尽的校订。在《新注》《重订》的基础上，又补校出200余处。（详见本书附录）经此补校，《人间词话》的真的全貌，它的原始面目与修订过程，将获得进一步完善的反映。

乙、增辑

如前所述，《人间词话》本不限于论词，本已涉及诗、曲、戏剧以至整个文学。本书从王氏《静安文集》及《续编》，《观堂集林》，《观堂别集》，《二牖轩随录》与《东山杂记》原刊稿，诗词创作，有关戏曲论著，批校评点，书信，遗墨，以至整部遗书中，王氏当年主编的《教育世界》杂志内可确定为王氏所作的秩文中，凡属有关论艺的语、句、段落，均适当予以摘录，共得236条，作为原词话155条的辅翼，名之为《广（人间词话）》。“广”者，扩大之意。这对人们研究王氏词话以至他的整个诗学来说，都将是比较方便而有利的。

丙、重编

就《人间词话》条目的编排次序，予以适当的调整。大抵分两大类：一、凡属通论性条目，按性质、有层次地归并一起，即分成（一）诗的本体论，（二）诗的创作论，（三）诗的鉴赏论，（四）诗的发展论，统称“通论之部”。二、具体品评的条目，则依所评作品作家的时代为序排列，统称“分论之部”。每条之前，均按其基本内容、意义，以提要的形式加上标题，如此较便于依类寻索。就材料看，包括如下四种，计：

甲 手稿中已刊部分（定稿）	64 则
乙 手稿中未刊部分	50 则
丙 手稿中自删部分	13 则
丁 附录（据王幼安本）	28 则

按上述分两大类的原则，将四个部分的所有条目重新排列。每一条目之后均标明甲或乙丙丁的记号，以示来源方面的区别。其中标甲号者，均以幼安本为底本，就手稿对校。其标乙丙号之见于幼安本者，则以手稿为底本，就幼安本对校；其不见于幼安本者，全以手稿为难。其标丁号者，除若干条可查对原文者外，均以幼安本为准。重编条目本身不再编号，只在每一标题后面，附加手稿序号与幼安本序号，中间用一破折号间隔，外加括号，如（31—1），31 为手稿序号，1 为幼安本序号。（附 22），“附 22”为幼安本附录号，如此便于对照检索。

《广〈人间词话〉》的条目，亦各按“通论”部分及其所属四项，与“分论”部分及其时代顺序，分别作出安排；并于各条前，——冠以标题。

本书意在：经此“补校”、“增辑”、“重编”，将 80 年来《人间词话》这部诗学名著的整理、补辑、编校工作，推进到一个新的阶段。其中疏漏讹谬之处（包括这篇序言在内），尚祈读者、专家不吝教正。

佛雏 于 1987 年夏

新订《人间词话》

通论之部

（一）诗的本体论

“文学之所以有意境者，以其能观也”（附22）丁

去岁夏，王君静安集其所为词，得六十余阕，名曰《人间词甲稿》，余既叙而行之矣。今冬，复汇所作词为《乙稿》，丐余为之叙。余其敢辞！乃称曰：文学之事，其内足以摛己，而外足以感人者，意与境二者而已。上焉者意与境浑，其次或以境胜，或以意胜。苟缺其一，不足以言文学。原夫文学之所以有意境者，以其能观也。出于观我者，意余于境；而出于观物者，境多于意，然非物无以见我，而观我之时，又自有我在。故二者常互相错综，能有所偏重，而不能有所偏废也。文学之工不工，亦视其意境之有无，与其深浅而已。自夫人不能观古人之所观，而徒学古人之所作，于是始有伪文学。学者便之，相尚以辞，相习以模拟，遂不复知意境之为何物，岂不悲哉！

苟持此以观古今人之词，则其得失可得而言焉。温、韦之精艳，所以不如正中者，意境有深浅也。《珠玉》所以逊《六一》，《小山》所以愧《淮海》者，意境异也。美成晚出，始以辞采擅长，然终不失为北宋人之词者，有意境也，南宋词人之有意境者，唯一稼轩，然亦若不欲以意境胜。白石之词，气体雅健耳，至于意境，则去北宋人远甚。及梦窗、玉田出，并不求诸气体，而惟文字之是务，于是词之道熄矣。自元迄明，益以不振。至于国朝，而纳兰侍卫以天赋之才，崛起于方兴之族，其所为词，悲凉顽艳，独有得于意境之深，可谓豪杰之士，奋乎百世之下者矣。同时朱、陈，既非劲敌；后世项、琢，尤准鼎足。至乾嘉以降，审乎体格韵律之间者愈微，而意味之溢于字句之表者愈浅。岂非拘泥文字，而不求诸意境失欤？抑观我观物之事自有天在，固难期诸流俗欤？

余与静安均夙持此论。静安之为词，真能以意境胜。夫古今人词之以意胜者，莫若欧阳公；以境胜者，莫若秦少游。全意境两浑，则惟太白、后主、正中数人足以当之。静安之词，大抵意深于欧，而境次于秦。至其合作，如《甲稿》《浣溪沙》之“天未同云”、《蝶恋花》之“昨夜梦中”、《乙稿》《蝶恋花》之“百尺朱楼”等阕，皆意境两忘，物我一体，高蹈乎八荒之表，而抗心乎千秋之间。骎骎乎两汉之疆域，广于三代，贞观之政治，隆于武德矣！方之侍卫，岂徒伯仲，此固君所得于天者独深，抑岂非致力于意境之效也。至君词之体裁，亦与五代北宋为近。然君词之所以为五代北宋之词者，以其有意境在。苦以其体裁故，而至遽指为五代北宋，此又君之不任受，固当与梦窗、玉田之徒，专事摹拟者，同类而笑之也。光绪三十三年十月，山阴樊志厚叙。

维按：《人间词乙稿序》，原载《教育世界》杂志“丁未十月上旬第19期”，总第161号。此序与《甲稿》序实均为静安自作。参看本书“附录”。

“词以境界为最上”（31—1）甲

词以境界为最上。有境界则自成高格，自有名句。五代北宋之词所以独绝者在此。

“自成”二语，手稿原作“不期工而自工”。

维按：静安《二牖轩随录》（1913年）中选录本条。

境界既“合乎自然”，又“邻于理想”（32—2）甲

有造境，有写境，此理想与写实二派之所由分。然二者颇难区别。因大诗人所造之境，必合乎自然，所写之境，亦必邻于理想故也。

“亦”，手稿无。

维按：静安《二牖轩随录》中选入本条，“邻于”作“邻乎”。

文学美术为“写实”与“理想”的统一（37—5）甲

自然中之物，互相关系，互相限制，然其写之于文学及美术中也，必遗其关系限制之处。故虽写实家亦理想家也。又虽如何虚构之境，其材料必求之于自然，而其构造亦必从自然之法则，故虽理想家亦写实家也。

此句下手稿有“故不能有完全之美”。“然其”。原作“然”，曾改为“而”。“及美术”，手稿无。“处”，原改为“全体”，下原有“或遗其一部”。

“有我之境”与“无我之境”（33—3）甲

有有我之境，有无我之境。“泪眼问花花不语，乱红飞过秋千去”，“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”，有我之境也。“采菊东篱下，悠然见南山”，“寒波淡淡起，白鸟悠悠下”，无我之境也。有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。古人为词，写有我之境者为多，然未始不能写无我之境，此在豪杰之士能自树立耳。

四字手稿无，“故物皆”，作“物”，“物”前原有“外”。

以上五字手稿无。此句下原有“此即主观诗与客观诗之所由分也”。原作“多写有我之境”。

“未始”，作“非”。

两境的构成与审美属性（36—4）甲

无我之境，入惟于静中得之。有我之境，于由动之静时得之。故一优美，一宏壮也。

“能写真景物真感情者，谓之有境界”（35—6）甲

境非独谓景物也，喜怒哀乐亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者，谓之有境界，否则谓之无境界。

四字手稿作“感情”

维按：静安《二牖轩随录》选录本条，“喜怒哀乐”改为“情感”

诗词中的，“触著”字与境界（47—7）甲

“红杏枝头春意闹”，著一“闹”字而境界全出、“云破月来花弄影”，著一“弄”字而境界全出矣。

维按：静安《二牖轩随录》选录本条。

“境界有大小，不以是而分优劣”（49—8）甲

境界有大小，不以是而分优劣。“细雨鱼儿出，微风燕子斜”，何遽不若“落日照大旗，马鸣风萧萧”？“宝帘闲挂小银钩”，何遽不若“雾失楼台，月迷津渡”也？

手稿“不”前有“然”，“优劣”作“高下”。二句原作“五更鼓角声（悲壮），三峡星河影动摇”二句原作“飞絮落花时候一登楼”。

维按：静安《二牖轩随录》选录本条。

“境界”为本，“兴趣”“神韵”为末（80—9）甲

严沧浪《诗话》谓：“盛唐诸公（当作“人”），唯在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处，透彻玲珑，不可凑拍（当作“泊”）。如空中之音、相中之色、水中之影（当作“月”），镜中之象，言有尽而意无穷。”余谓：北宋以前之词亦复如是。然沧浪所谓“兴趣”，阮亭所谓“神韵”，犹不过道其面目，不着鄙人拈出“境界”二字为探其本也。

手稿作“曰”。此句原作：“阮亭因沧浪此论，遂拈出‘神韵’二字，然‘神韵’（按，二字曾改为“此”）二字，不过道其面目。”然，干稿作“但”。“为”原作“之”。

有“境界”，而“气质”“格律”“神韵”三者随之
（46—删13）乙

言“气质”，言“格律”，言“神韵”，不如言“境界”。“境界”，本也，“气质”“格律”“神韵”，末也。有“境界”而三者随之矣。

三字手稿原有，后删。幼安本无。“境”上，原有“有”，后删，幼安本有“有”。原作“为本”。二字幼安本无。“三”，幼安本作“二”。“随”上原有“自”。

维按，静安《二牖轩随录》中选录本条，“气质”改为“气格”

“诗人之境界”与“常人之境界”（附16）丁

山谷云：“天下清景，不择贤愚而与之，然吾特疑端为我辈设。”诚哉是言！抑岂独清景而已，一切境界无不为诗人设。世无诗人，即无此种境界，夫境界之呈于吾心而见于外物者，皆须臾之物。惟诗人能以此须臾之物，镌诸不朽之文字，使读者自得之。遂觉诗人之言，字字为我心中所欲言，而又非我之所能自言，此大诗人之秘妙也。境界有二：

有诗人之境界，有常人之境界。诗人之境界，惟诗人能感之而能写之，故读其诗者，亦高举远慕，有遗世之意，而亦有得有不得，且得之者亦各有深浅焉。若夫悲欢离合、羁旅行役之感，常人皆能感之，而惟诗人能写之。故其入于人者至深，“而行于世也尤广。（清真）先生之词，属于第二种为多。故宋时别本之多，他无与匹。又，和者三家，注者二家。（强焕本亦有注，见毛跋）自士大夫以至妇人女子，莫不知有清真，而种种无槽之言亦由此以起。然非入人之深，乌能如是耶？

（《清真先生遗事·尚论三》）

“借古人之境界为我之境界”（48—删14）乙

“西（当作“秋”）风吹渭水，落日，（当作“时”）满长安”，美成以之入词，白仁甫以之入曲。此借古人之境界为我之境界者也。然非自有境界，古人亦不为我用。

“古今之成大事业、大学问者，必经过三种之境界”

（2—26）甲

古今之成大事业、大学问者，必经过三种之境界：“昨夜西风调碧树。独上高楼，望尽天涯路”，此第一境也。“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”，此第二境也。“众里寻他千万度，回头蓦见，当作‘蓦然回首’），那人正（当作‘却’）在、灯火阑珊处”，此第三境也。此等语皆非大词人不能道。然遽以此意解释诸词，恐为晏欧诸公所不许也。

“必”，手稿作“罔不”。“境”下，手稿有“界”，以下“二境”“三境”同，二句下，有注“欧阳永叔”。三句下，有注“辛幼安”。

维按：静安《二瞞轩随录》中选录本条，首句改为：“成就一切事，罔不历三种境界。”

词中缺少两种“气象”（63—31）甲

昭明太子称陶渊明诗“跌宕昭彰，独超众类。抑扬爽朗，莫之与京”。王无功称薛收赋“韵趣高奇，词义晦远。嵯峨萧瑟，真不可言”，词中借少此二种气象。前看唯东坡，后者唯白石，略得一二耳。

“少”，手稿原作“未有”。

维按：静安《二瞞轩随录》选录本条。

风、骚、诗、词中有“气象”相似蠹（111—30）甲

“风雨如晦，鸡鸣不已”，“山峻高以蔽日兮，下幽晦以多雨。霰雪纷其无垠兮，云霏霏而承宇”，“树树皆秋色，山山尽（当作“唯”）落晖”，“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”：气象皆相似。

诗词中的壮美境界（45—51）甲

“明月照积雪”、“大江流日夜”，“中天悬明月”、“黄（当作‘长’）河落日圆”：此种境界可谓千古壮观。求之于词，唯纳兰容若塞上之作，如《长相思》之“夜深千帐灯”、《如梦令》之“万帐穹庐人醉，星影摇摇欲坠”，差近之。

此句下，手稿有“澄区净如练”“山气日夕佳”“落日照大旗”。此句下，有“大漠孤烟直”。“种”，作“等”。“唯”，作“则”、“容若”原作“侍卫”。

（二）诗的创作论

“入乎其内”与“出乎其外”（118—80）甲

诗人对宇宙人生，须入乎其内，又须出乎其外。入乎其内，故能写之。出乎其外，故能观之。入乎其内，故有生气。出乎其外，故有高致。美成能入而不出，自石以降，于此二事皆未梦见。

“诗”，手稿原作“词”。“宇宙”，作“自然”。

“有生气”原作“生气勃勃”，又“勃勃”原作“勃然”。

“有高致”原作“元著超超”。“出”前有“能”。

诗人的“忧主”与“忧世”（119—25）甲

“我瞻四方，蹙蹙靡所骋”，诗人之忧生也。“昨夜西风调碧树。独上高楼，望尽天涯路”似之。“终日驰车走，不见所问津”，诗人之忧世也。“百草千花寒食路，香车系在谁家树”似之。

维按：静安《二牖轩随录》选录本条。

“欢愉之辞难工，愁苦之言易巧”（34—删8）乙

古诗云：“谁能思不歌？谁能饥不食？”诗词者，物之本得其平而鸣者也。故“欢愉之辞难工，愁苦之言易巧”。

“内美”与“修能”二者不可缺一（120—删48）乙

“纷吾既有此内美兮，又重之以修能。”文学之事，于此二者，不可缺一。然词乃抒情之作，故尤重内美。无内美而但有修能，则白石耳。

“文学”，编录者改为“文字”。见幼安本，下同。“可”，编录者改为“能”。

“词人者，不失其赤子之心者也”（107—16）甲

词人者，不失其赤子之心者也。故生于深宫之中，长于妇人之手，是后主为人君所短处，亦即为词人所长处。

“心”，手稿误脱此字。“即”，手稿作“其”。此句下，原有：“故后主之间，天真之词也。他人（原为“温飞”二字），人工之词也。”

“客观之诗人”与“主观之诗人”（108—17）甲

客观之诗人不可不多阅世。阅世愈深，则材料愈丰富，愈变化，《水浒传》《红楼梦》之作者是也。主观之诗人不必多阅世。阅世愈浅，则性情愈真，李后主是也。

手稿无“多”。“阅世”原作“知世事”。“必”原作“可”，“阅”原作“知”。

“一切文学，亲爱以应书者”（109—18）甲

尼采谓：“一切文学，余爱以血书者，”后主之词真所谓“以血书者”也。宋道君皇帝《燕山亭》词亦略似之。然道君不过自道身世之戚，后主则严有释迦基督担荷人类罪恶之意，其大小固不同矣。

二字前手稿原有“德国”。“戚”，作“感”。“荷”原作“负”。

“词人之忠实”（104—删44）乙

词人之忠实，不独对人事宜然。即对一草一木，亦须有忠实之意，否则所谓游词也。

“重视外物”与“轻视外物”（121—61）甲

诗人必有轻视外物之意，故能以奴仆命风月。又必有重视外物之意，故能与花鸟共忧乐。

此语手稿原作“清风明月役之如奴仆”。“共”，作“同”。

“诙谐”与“严重”二者不可缺一（122—删49）乙

诗人视一切外物，皆游戏之材料也。然其游戏则以热心为之。故诙谐与严重二性质，亦不可缺一也。

二字下原有“对”，后删。

“诗有题而诗亡，词有题而词亡”（39—55）甲

诗之《三百篇》《十九首》，词之五代北宋，皆无题也。非无题也，诗词中之意不能以题尽之也。自《花庵》《草堂》每调立题，并古人无题之词亦为之作题。如观一幅佳山水，而即曰此某山某河，可乎？

诗有题而诗亡，词有题而词亡。然中材之士鲜能知此而自振拔者矣。

此句下，手稿有“其可笑孰甚！”“如观……可乎”，子稿无。“鲜”，原作“岂”。“矣”，原作“哉”。

“诗词之题目本为自然及人主”（40）丙

诗词之题目本为自然及人生。自古人误以为美刺、投赠、咏史、怀古之用、题目既误、诗亦自不能佳。后人才不及古人，见古名大家亦有此等作，遂遗其独到之处，而专学此种，不复知诗之本意。于是豪杰之士出，不得不变其体格。如楚辞、汉之五言诗、唐五代北宋之词，皆是也。故此等文学皆无题。

“以”手稿原作“用”。“咏史怀古之用”，原无·后加。

“汉”下原有“初”。

“隔”与“不隔”之别（78—40）甲

问“隔”与“不隔”之别，曰：陶谢之诗不隔，延年则稍隔矣。东坡之诗不隔，山谷则稍隔矣。“池塘生春草”、“空梁落燕泥”等二句，妙处唯在不隔。词亦如是。即以一人一词论，如欧阳公《少年游》咏春草上半阕云：“阑干十二独凭春，晴碧远连云。千里万里，二月三月（此两句原倒置），行色苦愁人”，语语都在目前，便是不隔。至云：“谢家池上，江淹浦畔”，则隔矣。白石《翠楼吟》：“此地。宜有词仙，拥素云黄鹤，与君游戏。玉梯凝望久，叹芳草，萋萋千里”，便是不隔。至“洒拔清愁，花消英气”，则隔矣。然南宋词虽不隔处，比之前人，自有浅深厚薄之别。

此句手稿原作“问‘真’与‘隔’之别”。二句原作“渊明之诗不隔（二字原作“真”），韦柳则稍隔矣”。“不隔”原作“真”。手稿无“二”。“妙处原作”其妙”。“云”，作“曰”，“都在目前”原作“可以直观”。“比”作“较”。

按，本条顶端，手稿原有：“以一人之词论，如白石咏蟋蟀：露湿铜铺，苔侵石井，都是曾听伊处”，便不隔”。

情、景“不隔”举例（81—41）甲

“生年不满百，常怀千岁忧。昼短苦夜长，何不秉烛游？”“服食求神仙，多为药所误，不如饮美酒，被服纨与素。”写情如此，方为不隔。“采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。”“天似穹庐，笼盖四野。天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊。”写景如此，方为不隔。

此句下，手稿原有”“此中有真意，欲辩已忘言”。

维按：静安在《二牖轩随录》中将以上两条合并，有所增删如下：

“问‘隔’与‘不隔’之别，曰，”生年不满百，常怀千岁忧。昼短苦夜长，何不秉烛游’，服食求神仙，多为药所误。不如饮美酒，被服纨与素’，写情如此，方为不隔。‘采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还’，”天似穹庐，笼盖四野。天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊’：写景如此，方为不隔，词亦如之，如欧阳公《少年游》咏春草云：“阑干十二独凭春，晴碧远连云。千里万里，二月三月，行色苦愁人’，语语都在目前，便是不隔。至换头云：’谢家池上，江淹浦畔，吟魄与离魂’，使用故事，便不如前半精采。然欧词前半实写，故至此不能不拓开。若通首如此，则成笑柄，南宋人词则不免通体皆是‘谢家池上’矣！”

（据《二牖轩随录》原刊稿）

“所见看真，所知者深”（7—56）甲

大家之作，其言情也必沁人心脾，其写景也必豁人耳目。其辞脱口而出，无矫揉妆束之态。以其所见者真，所知者深也。诗词皆然。持此以衡古今之作者，可无大误矣。

手稿原作“入人肺腑”。“无”下有“一”。“真”原

作“深”。“也”前原有“故”，“可无大误矣”，作“百不失一”。此余所以不免有北宋后无同之叹也”。

“专作情语而绝妙者”（52—删11）乙

词家多以景寓情。其专作情语而绝妙者，如牛峤之“甘（当作‘须’）作一生拼，尽君今日欢”，顾复之“换我心，为你心，始知相忆深”，欧阳修之“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”，美成之“许多烦恼，只为当时，一晌留情”，此等词古今曾不多见。余《乙稿》中颇于此方面有开拓之功。

“古今”，编录者改为“求之古今人词中”。见幼安本，下同。此句被编录者删去。

“一切景语皆情语”（50—删10）丙

昔人论诗词有景语、情语之别，不知一切景语皆情语也。

不美刺，不投赠，不隶事，不粉饰（42—57）甲

人能于诗词中不为美刺投赠之篇，不使隶事之句，不用粉饰之字，则于此道已过半矣。

“赠”下，手稿有“怀古咏史”：“粉”，作“装”。

“词忌用替代字”（9—34）甲

词忌用替代字。美成《解语花》之“桂华流瓦”，境界极妙，惜以“桂华”二字代“月”耳。梦窗以下，则用代字更多。其所以然者，非意不足则语不妙也。盖意足则不暇代，语妙则不必代。此少游之“小楼连苑”，“绣毂雕鞍”，所以为东坡所讥也。

“忌”前手稿有“最”，“意足”句与“语妙”句，手稿互易。

驳《乐府指迷》代字说（10—35）甲

沈伯时《乐府指迷》云：“说‘桃’不可直说破（幼安本按：原无‘破’字，据《花草粹编》附刊本《乐府指迷》加）桃，须用‘红雨’‘刘郎’等字。咏（原作‘说’）‘柳’不可直说破柳，须用‘章台’‘灞岸’等字。”若惟恐人不用代字者果以是为上，则古今类书具在，又安用词为耶？宜其为《提要》所讥也。

“代”前手稿有“替”，“果”前原有“若”“其”手稿无。

白（乐天）吴（梅村）优劣（43—58）甲

以《长恨歌》之壮采，而所隶之事，只“小玉双成”四字，才有余也梅村歌行则非隶事不办。白吴优劣即于此见。不独作诗为然，填词家亦不可不知也。

“所隶之事”，手稿原作“不隶一事”，“只”前原有“所用者”。“字”前原有“代”。“办”，作“可”，原作“能作”。

双声、叠韵有助于词的音律美（15—删2）丙

双声叠韵之论盛于六朝，唐人犹多用之，至宋以后则渐不讲，并不知二者为何物。乾嘉间，吾乡周松藹先生（春）著《社诗双声叠韵谱括略》，正千余年之误，可谓有功文苑者矣。其言曰：“两字同母，谓之双声。两字同韵，谓之叠韵。”余按，用今日各国文法通用之语表之，则两字同一子音者谓之双声，（如《南史·羊元保传》之“官家恨狭，更广八分”，“官家更广”四字皆从k得声，《洛阳伽蓝记》之“狞奴慢骂”，“狞”“奴”二字皆从n得声，“慢骂”二字皆从m得声是也。）两字同一母音者谓之叠韵。（如梁武帝之“后牖有朽柳”，“后牖有”三字双声而兼叠韵，“有朽柳”三字，其母音皆为u。刘孝绰之“梁皇长康强”，“梁长强”三字，其母音皆为ian也。）自李淑《诗苑》伪造沈约之说，以双声叠韵为诗中八病之二，后世诗家多废而不讲，亦不复用之于词。余谓苟于词之荡漾处多用叠韵，促节处用双声，则其铿锵可诵必有过于前人者。惜世之专讲音律者尚未悟此也。

“藹”当作“霭”“之”，幼安本缺。“世之”原作“白石玉田诸家”。

“叠韵亦不拘乎上去三声”（16—删3）丙

昔人但知双声之不拘四声，不知叠韵亦不拘乎上去三声凡字之同母音者，虽平仄有殊，皆叠韵也。

“昔人”，编录者改为“世人”，见幼安本。2“同母音”，幼安本误作“同母”。

（三）诗的鉴赏论

南宋以来词之不振的原因（附21）丁

王君静安将刊其所为《人间词》，治书告余曰：“知我词者莫如子，序之亦莫如子宜”，余与君处十年矣。比年以来，君颇以词自娱。余虽不能词，然喜读词。每夜曠始下，一灯荧然，玩古人之作，未尝不与君共，君成一阕，易一字，未尝不以讯余。既其睽离，苟有所作，未尝不邮以示余也。然则余于君之词，又乌可以无言乎？

夫自南宋以后，斯道之不振久矣，元明及国初诸老，非无警句也，然不免乎局促者，气困于彫琢也。嘉道以后之词。作不谐美也，然无救于浅薄者，意竭于模拟也。君之于词，于五代，喜李后主、冯正中；于北宋，喜永叔、子瞻、少游、美成；于南宋，除稼轩、白石外，所嗜盖鲜矣。尤痛低梦窗玉田。谓梦窗砌字，玉田垒句，一彫琢，一敷衍，其病不同，而同归于浅薄。六百年来词之不振，实自此始。其持论如此。

及读君自所为词，则诚往复幽咽，动摇人心。快而沉，直而能曲。不屑屑于言词之末，而名句间出，往往度越前人。至其言近而指远，意决而辞婉，自永叔以后，殆未有工如君者也。君始为词时，亦不自意其至此，而卒至此者，天也，非人之所能为也。若夫观物之微，托兴之深，则又君诗词之特色。求之古代作者，罕有伦比。呜呼！不胜古人，不足以与古人并。君其知之矣。世有疑余言者乎，则何不取古人之间，与君词比类而观之也？光绪丙午三月，山阴樊志厚叙。

“其”，可能误排，编录者改为“而”。见幼安本，下同。
“往往”前，编录者加“殆”。

铨按，《人间词甲稿序》，原载《教育世界》杂志“丙午四月七期”第123号，属静安自作，参看本书“附录”。

“诗人之眼”与“政治家之眼”（96—删37）乙

“君王在（当作‘忍’）把平陈业，换得（当作‘只换’）雷塘数亩田”，政治家之言也。”长陵亦是闲丘垅，异日谁知与仲多”，诗人之言也。政治家之眼域于一人一事，诗人之限则通古今而观之。词人观物，须用诗人之眼，不可用政治家之眼，故感事、怀古等作，当与寿词同为词家所禁也。

“古今”下原有“全体”，又曾改为“宇宙”。

“池塘春草谢家春”（82—删27）乙

“池塘春草谢家春，万古千秋五字新。传语闭门陈正字，可怜无补费精神”。此遗山论诗绝句也。梦窗、玉田辈当不乐闻此语。

“梦窗”前原有“美成、白石”。

“词之为体，要■宜修”（44—删12）乙

同之为体，要吵宜修。能言诗之所不能言，而不能尽言诗之所能言。诗之境阔，词之言长。

“言”原作“达”。

“词之雅郑，在神不在貌”（64—32）甲

词之雅郑，在神不在貌。永叔、少游虽作艳语，终有品格，方之美成，便有淑女与倡伎之别。

“神”下原有“理”。“貌”原作“骨相”。“淑女”原作“贵妇人”。

为牛峤“情语”辩解（51）丙

“岂不尔思，室是远而”，孔子讥之。故知孔门而用词，则“甘作一生拼，尽君今日欢”等作，必不在见删之数。

“则”下原有“牛峤之”。此语原作“必不从删诗之数”。

“非淫与鄙之病，而游词之病也”（124—62）甲

“昔为偶家女，今为荡子妇。荡子行不归，空什难独守”，“何不策高足，先据要路津？无为久贫贱，轹轲长苦辛”：可谓淫鄙之尤，然无视为淫词鄙词者，以其真也。五代北宋之大词人亦然，非无淫词，读之者但觉其亲切动人。非无鄙同，们觉其精力弥满。可知淫词与鄙同之病，非淫与鄙之病，而游词之病也。“岂不尔思，室是远而”，而子曰：“来之思也，夫何远之有！”恶其游也。

五字手稿原作“大家”，“读”前有“然”“亲切”，“作”“沈挚”，“沈”原作“真”，“病”俞均有“为”。

“词”，手稿无。

“艳词可作，唯万不可作慢薄语”（103—删43）乙

读《会真记》者，恶张生之薄悻而恕其好非，读《水浒传》者，恕宋江之横暴而责其深险。此人人之所同也。故艳词可作，唯万不可作慢薄语，龚定庵诗云：“偶赋凌云偶倦飞，偶然闲慕遂初衣。偶逢锦瑟佳人间，便说寻春为汝归。”其人之凉薄无行，跃然纸墨间。余辈读耆卿、伯可词，亦有此感。视永叔、希文小词何如耶？

“墨”原作“笔之”，此句下原有“视美成之以俗媚为工（按，五字模糊，者更属可厌）”。

“固哉，皋文之为词也”（73—删25）乙

固哉，皋文之为词也！飞卿《菩萨蛮》、永叔《蝶恋花》、子瞻《卜算子》，皆兴到之作，有何命意、皆被皋文深文罗织。阮亭《花草蒙拾》谓坡公命官磨蝎，生前为王珪、舒亶辈所苦，身，后义硬受此差排。由今观之，受差排者独一坡公已耶！

此语下原有“应制之作，有何命意”。“身”原作“死”。“今”原作“皋文之言”。

词的选集，各有不同倾向（113—删45）乙

读《花间》《尊前集》，令人回想徐陵《玉台新咏》，读《草堂诗余》令人回想韦毅《才调集》，读朱竹垞《词综》，张皋文、董晋卿（当作“子远”）《词选》，令人回想沈德潜《三朝诗别裁集》。

词论的两种偏向（114—删46）乙

明季国初诸老之论词，太似袁简斋之论诗，其失也纤小而轻薄，竹垞以降之论词者，人似沈归愚，其失也枯槁而庸陋。

“陋”原作“俗”。

《草堂诗余》远胜《绝妙好词》（92—删34）乙

自竹垞痛贬《草堂诗余》，而推《绝妙好词》，后人群附和之，不知《草堂》虽有褻暉之作，然佳词恒得十之六七，《绝妙好词》则除张、范、辛、刘诸家外，十之八九皆极无聊赖之词，甚矣，人之贵耳贱目也！

“目”下原有“者之多”、此句原作“古人云：小好小惭，大好大惭，询非虚语”。

“北宋之词有句，南宋以后便无句”（84—删28）乙

朱子《清邃阁论诗》谓：“古人有句，今人诗更无句，只是一直说将去。这般一日作百首也得，余谓北来之词有句，南宋以后便无句。如玉田、草窗之词，所谓‘一日作百首也得’者也。”

“古人”下当有“诗中”，幼安本依《朱子大全》增，“这般”下，编录者增“诗”，见幼安本、“之间”原作“以前”，“南”原作“北”，“之”原作“诸”。

大家之词“有篇有句”（98—删40）乙

唐五代之同，有句而无篇。南宋名家之词、何篇而无句，有篇有句，唯李后主降宋后之作，及永叔、子瞻、少游、美成、稼轩数人而已。

“名”原作“大”

周济“论词多独到之语”（附29）丁

予于词，五代喜李后主、冯正中而不喜《花间》宋喜同叔、永叔、子瞻、少游而不喜美成，南宋只爱稼轩一人，而最恶梦窗、玉田。介存《同辨》所选词，颇多不当人意。而其论词则多独到之语。始知天下固有具眼人，非予一人之私见也。

（陈乃乾录自观堂旧藏《词辨》眉间批语，见幼安本）

讥近代词人“祖南宋而挑北宋”（11—43）甲

南宋词人，白石有格而无情，剑南有气而乏韵。其堪与北宋人颌顽者，唯一幼安耳。近人祖南宋而挑北宋，以南宋之同可学，北宋不可学也。学南宋者，不祖白石，则祖梦窗。以白石梦窗可学，幼安不可学也。学幼安者率祖其粗犷、滑稽，以其粗犷、滑稽处可学，佳处不可学也。

幼安之佳处在有性情、有境界。即以气象论，亦有“横素波”“干青云”之概，宁后世龌龊小生所可拟耶？

此句下，手稿有：“同时白石、龙洲，学幼安之作且如此，况他人乎！其实幼安词之佳者，如《摸鱼儿》、《贺新郎》（送茂嘉）、《青玉案》、元夕）、《祝英台近》等，俊（此字前原有“其”）伟幽咽，固（原作“处”，独有千古；其他豪放之处亦有“横素波”“干青云”之概，宁梦窗辈龌龊小生所可语耶？”（按，“独有千古”下原作：“白石、梦窗宁能道其只字耶？”）

南宋词往往。“切近的当，气格凡下”（89—删33）乙

宋《李希声诗话》曰：“唐（当作‘古’）人作诗，正以风调高古为主，虽意远语疎，皆为佳作，后人切近的当，气格凡下者，终使人可憎。”余谓：北宋词亦不妨棘远，若梅溪以降，正所谓“切近的当，气格凡下”者也。

南宋名家多“失之肤浅”（23—删35）乙

梅溪、梦窗、玉田、草窗、西麓诸家，词虽不同，然同失之肤浅，虽时代使然，亦其才分有限也，近人弃周鼎而宝康瓠，实难索解。

此下原有“中仙”。

词之三弊：淫、鄙、游（123）丙

金朗甫作《词选》后序，分词为“淫词”、“鄙词”、“游词”三种。词之弊尽是矣。五代北宋之词，其失也淫。辛、刘之词，其失也鄙。姜、张之词，其失也游。

“词人之词，宁失之倡优，不失之俗子”（99—删41）乙

唐五代北宋之词家，倡优也。南宋后之词家，俗子也。二者其失相等。然词人之词，宁失之倡优，不失之俗子，以俗子之可厌，较倡优为甚故也。

“倡优”前原有“侏儒”。“俗子”前原有“鄙夫”。又，“子”原作“吏”。“夫”（ ）原作“懦”。“然”，编录者改为“但”。“词人”前原有“大”。

诗词体制的“最尊”与“最下”（55—59）甲

近体诗体制，以五七言绝句为最尊，律诗次之，排律最下。盖此体于寄兴言清，两无所当，殆有韵之骄体文耳。词中小令如绝句，长调似律诗，若长调之“百字令”、“沁园春”等，则近于排律矣。

此亲手稿作：“诗中体制以五言古及五七言绝句为最尊，七古次之，五七律又次之，五言排律为最下。盖此体于寄兴、原作‘写景’）言情，均不相适，殆与骄体文等耳。词中小令加五言古及绝句，长调如五七律。若长调之‘沁园春’等阙，则近于五排矣。（“词中小令”以下，原作“长调之视小令，亦犹[下原有‘诗中’]七占之视五古及绝句也”）

各种文、诗、词体之难易（30—删7）乙

散文易学而难工，骄文难学而易工，近体诗易学而难工，古体诗难学而易工。小令易学而难工，长调难学而易工。

长调以周、柳、苏、辛为最工（56—删15）乙

长调自以周、柳、苏、辛为最工。美成《浪淘沙慢》二词，精壮顿挫，已开北曲之先声。若屯田之《八声甘州》，玉局之《水调歌头》（中秋寄子由），则（宁兴之作，格高千古，不能以常词论也。

四字原作“美成，稼轩”。“玉局”，编录者改为“东坡”，“常词”，编录者改为“常调”。

《尊前集》，北宋已有此书（93）丙

明顾梧芳刻《尊前集》二卷，自为之引，并云，“明嘉禾顾梧芳编次”。毛子晋刻《词苑英华》，疑为梧芳所辑，朱竹垞跋称：吴下得吴宽手钞本，取顾本勘之，靡有不同，因定为宋初人编辑，《提要》两存其说。案：《古今词话》云：“赵崇祚《花间集》载温飞卿《菩萨蛮》甚多，合之吕鹏《尊前集》，不下二十阙。”今夸顾刻所载飞卿《菩萨蛮》五首，除《咏泪》一首外，皆《花间》所有，知顾刻虽非自编，亦非复吕鹏所编之旧矣。《提要》又云，“张炎《乐府指迷》虽云唐人有《尊前》《花间集》，然《乐府指迷》真出张炎与否，盖未可定。陈振孙《书录解题》‘歌词类’以《花间集》为首，注曰：‘此近世倚声填词之祖’，而无《尊前集》之名。不应张炎见之，而陈振孙不见”。然《书录解题》“阳春录”条下，引高邮崔公度语曰：“《尊前》《花间》往往谬其姓氏。”公度公（当作“元”）枯间人，《宋史》有传则北宋固有此书，不过直斋未见耳。

又案：黄升《花庵词选》李白《清平乐》下注云：“翰林应制”又

云：“案：唐吕鹏《遏云集》载应制词四首，以后二首无清逸气韵，疑非太白所作”云云，今《尊前集》所载太白《清平乐》词有五首，岂《尊前集》一名《遏云集》，而四首五首之不同，乃花庵所见之本略异欤？又，欧阳炯《花间集序》谓：“明皇朝有李太白应制《清平乐》四首”，则唐末时只有四首，岂未一一首为梧芳所孱入，非吕鹏之旧欤？

手稿原作“序”。“疑”前原有“遂”。此语原作“勘以顾本”“ ”虽非”原作“乃所”，“所”又改为“非”。此下原有“或X（此字模糊）有增减”，三字原作“如直斋《书录解题》所谓《尊前》《花间》者矣”。“则”下原作“直斋虽未见此书，亦知”。

《古今词话》，宋、明时已有此书（94）乙

《提要》载，“《古今词话》六卷，国朝沈雄纂。雄字偶憎，吴江人。是编所述，上起于唐，下迄康熙中年”云云。然维见明嘉靖前古（维按：原作‘黑口’）本《笺注草堂诗余》林外《洞仙歌》下，引《古今词话》云，“此词乃近时林外题于吴江垂虹亭。”（明刻《类编草堂诗余》亦同）案：升庵《词品》云：“林外字岂尘，有《洞仙歌》书于垂虹亭畔，作道装，不告姓名，饮醉而去。人疑为吕洞宾，传入官中。孝宗笑曰：“云崖洞天无锁”，“锁”与“老”叶韵，则“锁”音”扫”，乃闽音也。’侦间之，果闽人林外也”《齐东野语》所载亦略同。则《古今词话》入宋明时固有此书。岂雄窃此书而复益以近代事欤？又，《季沧苇书目》载《古今词话》十卷，而沈雄所纂只六卷，益证其非一书矣。

“亭”下原有“林外何时人虽不可考。要为宋人之词”。

“岂”原作“抑沈”。二字原作“国朝之”。此下原有：“记之以广异闻。（此下原有顷读）明俞仲茅（彦）《爱园词话》、竹垞《词综》，亦各引《古今词话》云云。按，仲茅明万历辛丑进士，益知《历代诗余·词话》与《笺注草堂诗余》所引，决非沈雄之书矣”。

（四）诗的发展论

文学并非“后不如前”，文休总是“始盛终衰”

（126—54）甲

四言敝而有楚辞，楚辞敝而有五言，五言敝而有七言，古诗敝而有律绝，律绝敝而有词。盖文体通行既久，染指遂多，自成习套。豪杰之士亦难于其中自出新意，故遁而作他体，以自解脱。一切文体所以始盛终衰者，旨由于此。故谓文学后不如前，余未敢信，但就一体论，则此说固无以易也。

“而”下手稿原有“后”，以下四“而”字同，“五言”原作“五古”。“古诗”原作“五七古”。“文”，改为“一”。

“习”作“陈”。“其”，手稿无“故”下有“往往”。

“作”原作“为”。“自解脱”，作“发表其思想感情”。四字作“今不如古”。“未”作“不”。

“最工之文学，非徒善创，亦且善因”（110）丙

楚辞之体非屈子之所创也。《沧浪》《凤兮》之歌已与《三百篇》异，然至屈子而最工。五七律始于齐梁而盛于唐。词源于唐而大成于北宋，故最工之文学，非徒善创，亦且善因。

二字原作“狂接舆”。“故”下原有“一代”

最工之文学，产生于它的前驱与后继之间

（112—删39）丙

《沧浪》《凤兮》二歌，已开楚辞体格。然楚辞之最工者推屈原、宋玉，而后此王褒、刘向之词不与焉。五古之最工者实谁阮嗣宗、左太冲、郭景纯、陶渊明，而前此曹、刘，后此陈子昂、李太白不与焉。词之最工者实推后主、正中、永叔、少游、美成，而前此温韦、后此姜吴，皆不与焉。

“体格”原作“之体”。“永叔”下原有“子瞻”。“姜吴”原作“吴张”。

“文学升降之一关键”：由真趋伪（17—删4）乙

诗至唐中叶以后，殆为羔雁之具矣。故五代北宋之诗佳者绝少，而词则为其极盛时代。即诗词兼擅如永叔、少游者，郝词胜于诗远甚。以其写之于诗者，不若写之于词者之真也。至南宋以后，词亦为羔雁之具，而词亦替矣。此亦文学升降之一关键也。

按静安《文学小言》十三，“诗”下有注：“除一二大家外”。

四字原作“无复佳者”，《文学小言》作“其”。“亦”，编录者删，《文学小言》作“皆”。四字《文学小言》作“诗不如词”，“矣”下，《文学小言》有注：“除稼轩：一人外”，此句《文学小言》作，“观此足以知文学盛衰之故矣”。

驳朱竹垞“词至北宋而大，至南宋而深”之说

（67—删19）乙

词家时代之说，盛于国初，竹垞谓：词至北宋而大，至南宋而深。后此词人群奉其说。然其中亦非无具眼者。周保绪曰：“南宋下不犯北宋拙率之病，高不到北宋浑涵之诣。”又曰：“北宋词多就景叙情，故珠圆玉润，四照玲珑。至稼轩、白石一变而为即事叙景，使深者反浅，曲者反直。”潘四农德舆曰：“词滥觞于唐，畅于五代，而意格之闳深曲挚，则莫盛于北宋，词之有北宋，犹诗之有盛唐，至南宋则稍衰矣。”刘融斋熙载曰：“北宋词用密亦疏，用隐亦亮，用沉亦快，用细亦阔，用情亦浑。南宋只是掉转过来”。可知此事自有公论。虽止庵词颇浅薄，潘刘尤甚，然其推尊北宋，则与明季云间诸公同一卓识也。

“盛”原作“始”，此句原作“近人为所欧者×××”。

（未三字模糊）。二字原作“国朝词人”，此句下原有：“宋尚木征壁曰：‘词至南宋而繁，亦至南宋而敝’。四字原作“保绪三君子”，又“词”下原有：“拙滞”。二字下原有“殊少佳趣”。“少佳趣”曾改为“乖大雅”，“然”下原作“其言则不

可废也”。

驳“词易于诗”之说（95—53）甲

陆放翁跋《花间集》谓：“唐季五代，诗愈卑，而倚声者辄简古可爱。能此不能彼，未可（当作“易”）以理推也。”《提要》驳之，谓“犹能举七十斤者，举百斤则蹶，举五十斤则运掉自如”。其言甚辨。然谓词必易于诗，余未敢信。善乎陈卧子之言曰：“宋人不知诗而强作诗，故终宋之世无诗。然其欢愉愁苦（当作“怨”）之致，动于中而不能抑者，类发于诗余，故其所造独工。”五代同之所以独胜，亦以此也。

五字手稿作“词烙必卑于诗”。此语手稿作“唐季五代之词独胜”。“以”，作“由”，原作“如”。

曲则古不如今，词则今不如古（28）乙

叔 本华曰：“抒情诗，少年之作也。叙事诗及戏曲，壮年之作也。”余谓，抒情诗，国民幼稚时代之作；叙事诗，国民盛壮时代之作也。故曲则古不如今（元曲诚多天籁，然其思想之陋劣，布置之粗笨，千篇一律，令人喷饭。至本朝之《桃花扇》《长生殿》诸传奇，则进矣），词则今不如古。盖一则以布局为主、一则须佇兴而成故也。

“叔”前原有“德人”。“元”下原有“人”。

“文学上之习惯，杀许多之天才”（38—删9）丙

社会上之习惯，杀许多之善人。文学上之习惯，杀许多之天才。

“天才”曾改为“诗人”，后复原。

由词到“曲本”“套曲”的过渡（90）丙

《提要》：王明清《挥麈录》载曾布所作《冯燕歌》，已成套数，与词律殊途。毛西河《词话》谓：赵德麟（令峙）作《商调鼓子词》，槽西厢传奇，为杂剧之祖。然《乐府雅词》卷首所载秦少游、晁补之、郑彦能（名仅）之《谑笑转踏》，首有致语，未有放队，每调之前有口号诗，甚似曲本体例。无名氏《九张机》亦然。至董颖《道宫簿媚》大曲，咏永西子事，凡十只曲，皆平仄通押，则竟是套曲。此可与《弦囊西厢》同为曲家之荦路。曾氏置诸《雅词》卷首，所以别之于词也。颖字仲达，绍兴初入，从汪彦章、徐师川游，彦章为作《字说》，见《书录解题》。

“商调”下原作“《蝶恋花》十二首，咏《会真记》事”。

二字原作“曲本”。二字原作“词”，“媚”原误为“娇”。

二字原作“董解元”。

“致语”为词曲之间的一种过渡形式（91）丙

宋人通令节，朝贺、宴会，落成等事，有“致语”一种，C亦谓之“乐语”，亦谓之“念语”。宋人如宋子京、欧阳永叔、苏子瞻、陈后山、文宋瑞集中皆有之。《啸余谱》列之于词曲之间。其式：先教坊致语（四六文），次口号（诗），次句合曲（四六文），

次句小儿队（四六文），次队名（诗二句），次问小儿，次小儿致语，次句杂剧（皆四六文），次放队（或诗或四六文）若有女弟子队，则句女弟子队如前。其所歌之词 与所演 之剧，则自伶人定之。少游、补之之《调笑》乃 并为之作词。(11)元人杂剧乃以曲代之。曲中楔子、科白、上下场诗，犹是致语、口号、句队，放队之遗。此(12)程明善《啸余谱》所以列致语于词曲之间者也。

此语原作“《啸余谱》于词曲之间”。 二字曾改作“杂剧”。

以下原作“且歌且舞，有小儿队，有女弟子队，先以致语，继以口号诗，然后小儿队与女弟子队致语，合队演剧，演毕散队。”

“人”原作“初”。 二字原作“有致语”。 二字原作“一人”。

“词”原作“曲”。 “演”原作“舞”。 此句原作“放队”。

“乃”下原有：“一种燕乐”，又曾改为“以词代诗或四六文”。

(11)“词”下原有：“元人杂剧遂（按，此字模糊）以曲代同。程明善《啸余谱》以为杂剧曲本自此出也”。(12)“此”原作“故”。

稼轩词与韩玉词“已开北曲四声通押之祖”

（60—删17）乙

稼轩《贺新郎》词：“柳暗凌波路。送春归，猛风暴雨，一番新绿”。又，《定风波》词：“从此酒酣明月夜。耳热。”“绿”“热”二字皆作上去用。与韩玉《东浦词》《贺新郎》以“玉”“曲”叶“注”“女”，《卜算子》以“夜”“谢”叶“食”（当作“节”）“月”，已开北曲四声 通押之祖。

二字原作“上去入”。

分论之部

唐 以 前

《诗·蒹葭》与晏殊《蝶恋花》词之比较（1—24）甲

《诗·蒹葭》一篇最得风人深致，晏同叔之“昨夜西风调碧树。独上高楼，望尽天涯路”，意颇近之。但一洒落，一悲壮耳。

维按：静安《二牖轩随录》选录本条。

唐

李白《忆秦娥》“以气象胜”（3—10）甲

太白纯以气象胜。“西风残照，汉家陵阙”，寥寥八字，遂关千古登临之口。后世唯范文正之《渔家傲》，夏英公之《喜迁莺》差足继武，然气象已不逮矣。

此语手稿作“独有千古”。“足”，作“堪”。“已”下原有“远”。

维按：静安《二牖轩随录》选录本条。

白居易引古词“暮雨潇潇”入诗（59）丙

“暮雨潇潇郎不归”，当是古词，未必即白傅所作。故白诗云：“吴娘夜（当作‘暮’）雨潇潇曲，自别苏州（当作‘江南’）更不闻”也。

《天仙子》词与温韦词的比较（附18）丁

（《云谣集杂曲子》）《天仙子》词特深峭隐秀，堪与飞卿、端己抗行。（录自《观堂集林》之《唐写本、云谣集杂曲子》跋）

句秀、骨秀，神秀（105—14）甲

温飞卿之词，句秀也。韦端已之词，骨秀也。李重光之词，神秀也。

维按：静安《二牖轩随录》选录本条。并与“词至李后主而眼界始大”条合并。

温、韦、冯三家的“词品”（58—12）甲

“画屏金鹧鸪”，飞卿语也，其词品似之。“■上黄莺语”，端已语也，其词品亦似之。正中词品，若欲于其词句中求之，则“和泪试严妆”，殆近之欤？

“若”，手稿在“正中”前。“句”，手稿无。

维按：静安《二牖轩随录》选录本条。

皇甫松词《忆江南》高于《摘得新》（附5）丁

（皇甫松）词，黄叔■称其《摘得新》二首为有达观之见。余谓：不若《忆江南》二阙情味深长，在乐天、梦得上也。（录自《唐五代二十一家词辑》跋语）

五 代

韦庄词“要在飞卿之上”（附6）丁

端己词情深语秀，虽规模不及后主、正中，要在飞卿之上。观昔人颜谢优劣论可知矣。

毛文锡词“流于率露”（附7）丁

（毛文锡）词比牛、薛诸人，殊为不及。叶梦得谓：“文锡词以质直为情致，殊不知流于率露。诸人评庸陋词者，必曰：此仿毛文锡之《赞成功》而不及者。”其言是也。

“五代词以帝王为最工”（附8）丁

（魏承班）词逊于薛昭蕴、牛峤，而高于毛文锡，然皆不如王衍。五代词以帝王为最工，岂不以无意于求工欤？

顾■词的“最佳之作”（附9）丁

（顾）■词在牛给事，毛司徒问。《浣溪沙》“春色迷人”一阕，亦见《阳春录》。与《河传》《诉衷情》数阕，当为■最佳之作矣。

毛熙震词“有隽上清越之致”（附10）丁

（毛熙震）周密《齐东野语》称其词新警而不为儇薄。余尤爱其《后庭花》，不独意胜，即以调论，亦有隽上清越之致，视文锡蔑如也。

阎选词“未足与于作者”（附11）丁

（阎选）词唯《临江仙》第二首有轩翥之意，余尚未足与于作者也。

“露浓香泛小庭花”胜过

“绿杨花扑一溪烟”（附12）丁

昔沈文惠深赏（张）泌“绿杨花扑一溪烟”为晚唐名句。然其词如“露浓香泛小庭花”，较前语似更幽艳。

“片帆烟际闪孤光”胜过

“一庭疏雨湿春愁”（附13）丁

（孙光宪词）昔黄玉林赏其“一庭花、（当作“疏”）雨湿春愁”为古今佳句，余以为不着“片帆烟际闪孤光”尤有境界也。（以上8条，录自《唐五代二十一家词辑》跋语）

和凝《长命女》与夏竦《喜迁莺》之比较（88—11）丙

和凝《长命女》词：“天欲晓，官曙穿花声缭绕。窗里星光少。冷霞寒侵帐额，残月光沉树杪。梦断锦闱空悄悄。强起愁眉小。”此词前半不减夏英公《喜迁莺》也。此词见《乐府雅词》，《历代诗余》选之。

“此同”二句，编录者删去。

冯正中词“深美闳约”（4—11）甲

张皋文谓：“飞卿之词深美闳约。”余谓：此四字唯冯正中足以当

之。刘 融斋谓：“飞卿 精艳（当作‘妙’）绝人”，差近之耳。

“刘”前，手稿原有“唯”。二字原作“其”。

冯正中词“开北宋一代风气”（6—19）甲

冯正中词虽不失五代风格，而堂庑特大，开北宋一代风气。与中后二主词皆在《花间》范围之外，宜《花间集》中不登其只字也。

“风”手稿原作“气”。二句手稿作：“中后二主皆未逮其精诣。《花间》于南唐入词（五字原作‘为蜀人之词’）中虽录张泌作（六字原作‘虽间录南唐人作’），而独不登正中只字，岂当时文采为功名所掩耶？”

正中词与韦、孟诗句的比较（18—20）甲

正中词除《鹊踏枝》《菩萨蛮》十数阕最煊赫外，如《醉花间》之“高树鹊衔巢，斜月明寒草”，余谓：韦苏州之“流萤渡高阁”，孟襄阳之“疏雨滴梧桐”，不能过也。

“正”前手稿有“冯”。

维按：静安《二牖轩随录》选录本条。

李璟《浣溪沙》词有“众芳芜秽”

“美人迟暮”之感（5—13）甲

南唐中主词：“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”，大有“众芳芜秽”、“美人迟暮”之感，乃古今独赏其“细雨梦回鸡塞远，小楼吹彻玉笙寒”，故知解人正不易得。

“大”，手稿原作“瑟然”。“瑟”又改“萧”。

“不”下原有“可”。

“词至李后主而眼界始大，感慨遂深”（106—15）甲

词至李后主而眼界始大，感慨遂深，遂变伶工之词而为士大夫之词。周介存置诸温、韦之下，可谓颠倒黑白矣。“自是人生长恨水长东”，“流水落花春去也，天上人间”：《金荃》《浣花》能有此气象耶？

“此”下，手稿有“种”。

维按：静安《二牖轩随录》选录本条，并与“温飞卿之词句秀也”条合并。“士大夫之词”下，作：“宋初晏欧诸公皆自此出，而《花间》一派微矣”。

北 宋

北宋三家咏春草词与正中间的关系（54—23）甲

人知和靖《点绛唇》、舜（当作‘圣’）俞《苏幕遮》、永叔《少年游》三阕为咏春草绝调。不知先有正中“细雨湿流光”五字，皆能摄春草之魂者也。

幼安本校：“原脱‘游’。维按：‘游’，手稿作‘避’，未脱，‘正’前有‘冯’。‘摄’原作‘得’，后改作‘写’。

“屯田轻薄子”（02一删）乙

《蝶恋花》独倚危楼”一阙，见《六一词》，亦见《乐章集》余谓：屯田薄轻子，只能道“奶奶兰心蕙注”耳。“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”，此等语固非欧公不能道也。

“衣带”二句，编录者误删。见幼安卒，下同。“此等”句，编录者误作“原注”。维按，此，句为本条正文，非“注”。

欧词与冯词之间的继承关系（3—2）甲

梅舜（当作“圣”）俞《苏幕遮》词：“落尽梨花春事了。满他斜（当作“残”）阳，翠色和烟老。”刘融斋谓：少游一生似专学此种。余谓：冯正中《玉楼春》词：“芳菲次第长相续，自是情多无处足。尊前百计得春归，莫为伤春眉黛促人众。叔生似专学此种。

三字手稿作“兴化刘氏”。

欧词豪放中有沉着之致（17—27）甲

永叔“人间（当作‘生’）自是有情痴，此恨不关风与月”。“直须看尽洛城花，始与（当作‘共’）东（当作‘春’）风容易别”：于豪放之中有沉着之边，所以尤高。

“绿杨楼外出秋千”与

“柳外秋千出画墙”（19—21）甲

欧九《浣溪沙》词：“绿杨楼外出秋千。”晁补之谓，只一“出”齐，便后人所不能道。余谓：此本于正中《上行杯》词“柳外秋千出画墙”，但欧语尤工耳。

维按：静安《二牖轩随录》选录本条。“欧九”作“欧阳公”

欧词“字字沉响”（附23）丁

欧公《蝶恋花》“面旋落花”云云，字字沉响，殊不可及。（陈乃乾录自观堂旧藏《六一词》眉间批语）

“东坡之旷，稼轩之词豪”（115—44）甲

东坡之词旷，稼轩之词豪。无二人之胸襟而学其词，犹东施之效捧心也。

此句手稿原作：“白石之旷在文字而不在胸襟”。

维按：静安《二牖轩随录》选录本条。

“东坡之旷在神，白石之旷在貌”（116—删47）乙

东坡之旷在神，白石之旷在貌。白石如王衍口不言阿堵物，而暗中为营三窟之计，此其所以可鄙也。

苏、章詠杨花唱和词之比较（27—37）甲

东坡《水龙吟》詠杨花，和韵而似元唱。章质夫词，元唱而似和韵。才之不可强也如是。

此句手稿原作“东坡杨花词”。“元唱”原作“首创”，下同。

苏、虫、姜三家詠物词之比较（76—38）甲

詠物之词，自以东坡《水龙吟》为最工，邦卿《双双燕》次之。白石《暗香》《疏影》格调虽高，然无一语道着，视古人“江边一树垂垂发”等句何如耶？

此下手稿有“詠杨花”。四字原作“虽格调甚高，而情味索然。乃古今均视为名作，无敢议之者，不可解也。试读林君复，梅舜（当作“圣”）俞春草诸词，工拙何如耶？”“高”下，后又改为：“而境界极浅。自玉田推为绝唱，后世遂无敢议之者，不可解也。”最后改为：“然无片语道着，视古人“江边一树垂垂发”、“竹外一枝斜更好”、“疎影横斜水清浅”等作何如耶？”

苏辛词与白石词之比较（100—45）甲

读东坡、稼轩词，须观其雅量高致，有伯夷、柳下惠之风。白石虽似蝉蜕尘埃，然终不免局促辕下。

“然”下手稿作“如韦、柳之观陶公，非徒有上下床之别”。“非徒”句原作：“其高下固殊矣”。

维按，静安《二牖轩随录》选录本条。

词中之“狂”、“狷”与“乡愿”（101—46）甲

苏辛，同中之狂，白石犹不失为狷。若梦窗、梅溪、玉田、草窗、中麓辈，面目不同，同归于乡愿而已。

手稿作“东坡、稼轩”。五字，作“词中之狷也”。二字手稿无。二字，作“西麓”，在“草窗”前，“草窗”下，作“之词，则乡愿而已”，原作“词中之乡愿也”。

维按：静安《二牖轩随录》选录本条，用手稿语句，未句作：“若梅溪、梦窗、草窗、玉田、西麓、竹山之词，则乡愿而已。”

少游《踏莎行》境“凄而厉”（79—29）甲

少游词境最为凄婉。至“可堪孤馆闭春寒，杜鹃声里斜阳暮”，则变而凄厉矣。东坡赏其后二语，犹为皮相。

四字手稿原作“凄而厉”。

维按：静安《二片轩随录》选录本条。

淮海词与小山词之比较（41—28）甲

冯梦华《宋六十一家词选序例》谓：“淮海小山，古之伤心人也。某淡语皆有味，浅语皆有致。”余谓此唯淮海足以当之。小山矜贵有余，但可方驾子野、方回；未足抗衡淮海也。

“例”，手稿无。“古”前有“真”。“但可”句。作：“但稍胜方回耳古今词中天才，少游一人而已。（按“古今”句，后删）古人以·秦七，黄九”或“小晏、秦郎”并称，个图老子乃与韩非同传。”

少游词与飞卿词的继承关系（附25）丁

温飞卿《菩萨蛮》：“雨后却斜阳，杏花零落香。”少游之“雨余芳草斜阳，杏花零落燕泥香”，虽自此脱胎，而实有出蓝之妙。

（陈乃乾录自观堂旧藏《词辨》眉间批语）

方回词“少真味”（29—删6）乙

北宋名家以方回为最次。其词如历下、新城之诗，非不华赡，惜少真味。至宋末诸家仅可譬之腐烂制艺，乃诸家之享重名者且数百年，始知世之幸人，不独曹蜍、李志也。

“其”上原有“读”。此下诸句删去。

美成“创词之才多，创意之才少”（8—33）甲

美成 深远之致不及欧秦。唯言情体物，穷浸工巧，故不失为第一流之作者。但恨创调之才多，创意之才少耳。

二字下，手稿有“词”。

美成《苏幕遮》词“真能得荷之神理”（20—36）甲

美成《青玉案》（当作《苏幕遮》）词：“叶上初阳干宿雨。水面清圆，一一风荷举。”此真能得荷之神理者。”觉白石《念奴娇》《惜红衣》二词，犹有隔雾看花之恨。

“美成词多作态”（附27）丁

美成词多作态，故不是大家气象。若同叔、永叔，虽不作态，而一笑百媚生矣。此天才与人力之别也。

（陈乃乾录自观堂旧藏《词辨》眉间批语）

美成词以“精工博大”胜（附14）丁

（周清真）先生于诗文无所不工，然尚未尽脱古人蹊径。平生著述，自以乐府为第一。词人甲乙，宋人早有定论。惟张叔夏病其意趣不高远。然北宋人如欧苏秦黄，高则高矣，至精工博大，殊不逮先生。故以宋词比唐诗，则东坡似太白，欧秦似摩诘，耆卿似乐天，方回叔原则大历十子之流，南宋惟一稼轩可比昌黎。而词中老社，则非先生不可。昔人以耆卿比少陵，犹为未当也。

美成词“模写物态，曲尽真妙”（附15）丁

（清真）先生之词，陈直斋谓其多用唐人诗句■括入津，浑然天成；张玉田谓其善于融化诗句。然此不过一端，不如强焕云：“模写物态，曲尽其妙”，为知言也。

美成词的音律之美（附17）丁

楼忠简谓（清真）先生妙解音律。惟王晦叔《碧鸡漫志》谓：“江南某氏者，解音律，时时度曲。周美成与有瓜葛。每得一解，即为制词，故周集中多新声。”则集中新曲，非尽自度。然“顾曲”名堂，不能自己，固非不知音者。故先生之词，文字之外，须兼味其音律。惟词中所注宫调，不出教坊十八调之外，则其音非大晟乐府之新声，而为隋唐以

来之燕乐，固可知也。今其声虽亡，读其词者，犹觉拗怒之中，自饶和婉，曼声促节，繁会相宣，清浊抑扬，辘轳交往。两宋之间，一人而已。

（以上三条录自《清真先生遗事·尚论三》）

美成《青玉案》“似屯田最下之作”（附24）乙

《片玉词》：“良夜灯光簇如豆”一首，乃改山谷《忆帝京》词为之者，似屯田最下之作，非美成所宜有也。

（陈乃乾录自观堂旧藏《片玉词》眉间批语）

南 宋

曾觌《壶中天慢》与“天乐”的解释（21—删5）乙

曾纯甫中秋应制，作《壶中天慢》词，自注云：“是夜西兴亦闻天乐”，谓宫中乐声闻于隔岸也。毛子晋谓“天神亦不以人废言。”近冯梦华复辨其诬。不解“天乐”二字文义，殊笑人也。

二字原作“作乐”。“近”下原有“时”。

严蕊奴《卜算子》词非其自作（97—删38）乙

宋人小说多不足信。如《雪舟脞语》谓，台州知府唐仲友眷官妓严蕊奴。朱晦庵系治之，及晦庵移去，提刑岳霖行部至台，蕊乞自便。岳问曰，“去将安归，”蕊赋《卜算子》词云“住也如何住”云云。案，此词系仲友戚高宣教作，使蕊歌以侑觞者，见朱子纠唐仲友奏牒。则《齐东野语》所纪朱唐公案，恐亦未可信也。

二字原作“子”。原作“亲戚”。“纠”原作“参”。

六字原作”他书之关涉”。“案”下原有“者”。

稼轩《贺新郎》（送茂嘉十二弟）“语语有境界”（57—删16）乙

稼轩《贺新郎》词“送茂嘉十二弟”，章法绝妙，且语语有境界，此能品而几于神者。然非有意为之，故后人不能学也。

四字原作“中之最上”。

稼轩《本兰死慢》词中的“想象”与“神悟”

（61—47）甲

稼轩“中秋饮酒达旦，用《天问》体作《木兰花慢》以送月”，曰：“可怜今夕月，向何处，去悠悠？是别有人间，那边才见，光景东头？”词人想象，直悟月轮绕地之理，与科学家密合，可谓神悟。

九字，手稿原作“作送月词，调寄《木兰花慢》云”。“词”，作“诗”。“悟”，曾改为“说”。“理”，作“事”。“家”，作“上”。此下手稿有：“（此词汲古阁刻六十家词失载。黄尧圃所藏元大德本亦阙，后属顾润蘋就汲古阁抄本中补之，今（此字下原有“此本”）归聊城杨氏海源阁，王半塘四印斋刻者是也。但汲古抄本与刻本不符，殊不可解，或子晋于刻词后始得抄本耳。）”

白石格调高，“惜不于意境上用力”（22—24）甲

古今词人格调之高，无如白石。惜不于意境上用力，故觉无言外之味，絃外之响，终不能与于第一流之作者也。

“终不”句，手稿原作“终落第二手”，下有：“其”志清峻则有之，其“旨遥深”则未也”。

白石写景之作，仍病在一“隔”字（77—39）甲

白石写景之作，如“二十四桥仍在，波心荡冷月无声”，“数峰清苦，商略黄昏雨”，“高树晚蝉，说西风消息”：虽格韵高绝，然如雾里看花，终隔一层。海溪、梦窗诸家写景之病，皆在一“隔”字。北宋风流渡江遂绝。抑真有运会存乎其间耶？

二句手稿原作：“如清真流萤（以上五字原删）、梅溪《绮罗香》咏春雨亦然，皆未得五代北宋人自然之妙”。又，“渡”，作“过”：“遂”前有“而”：“绝”原作“尽”。“运”；作“风”。

维按，静安《二牖轩随录》选录本条。

“淮南皓月冷千山，冥冥归去无人管”（13—删1）乙

白石之词，余所最爱者亦汉二语，曰：“淮南皓月冷千山，冥冥归去无人管。”

白石、玉田“门径浅狭”（附28）丁

周介存谓白石以诗法入词，门径浅狭，如孙过庭书，但便后人模仿。予谓近人所以崇拜玉田，亦由于此。

（陈乃乾录自观堂旧藏《词辨》眉间批语）

梅溪、玉田词中的“警句”问题（86—删30）乙

“自怜诗酒瘦，难应接，许多春色”，“能几番游？看花又是明年”：此等语亦算“警句”耶？乃值如许费力！

“费”，编录者改为“笔”。

美成、梅溪词的“品格”问题（74—48）甲

周介存谓：“梅溪词中喜用‘偷’字，足以定其品格。”刘融斋谓：“周旨荡而史意贪，”此二语令人解颐。

“柳昏花暝”自是欧秦辈吐属”（75—删26）乙

贺黄公谓：“姜论史词，不称其‘软语商量’，而称（当作‘赏’）其‘柳昏花暝’，固知不免项羽学兵法之恨。“然”柳昏花暝”自是欧秦辈吐属，后句为胜。吾从白石，不能附和公矣。

“吐属”，编录者改为“句法”。此句原作：“然二句境界自以后句为胜”，曾改为：“前句画工之笔，后句化工之笔”。又“后句为胜”四字，编录者删去，另加：“前后有画工化工之殊”。

“隔江人在雨声中，晚风菰叶生秋怨”（12—49）甲

介存谓：梦窗词之佳者，如“水光云影，摇荡绿波，抚玩无极，

追寻已远”。余览《梦窗甲乙丙丁稿》中，实无足当此者。有之，其“隔江人在雨声中，晚风菰叶生秋怨”二语乎？

“介”前手稿有“周”“其”下有“唯”。

梦窗与玉田的“词品”（14—50）甲

梦窗之词，吾得取其词中之一语以评之，曰：“映梦窗凌（当作“零”）乱碧。”玉田之词，余得取其词中之一语以评之，曰：“玉老田荒。”手稿作“亦”。

贺裳对玉田词的品评（65）乙

贺黄公（裳）《皱水轩词筌》云：“张玉田《乐府指迷》，其调叶官商，铺张藻绘，抑亦可矣；至于风流蕴藉之事，真属茫茫，如啖官厨饭者，不知牲牢之外别有甘鲜也。”此语解颐。

四字原删

周济对玉田词的品评（66）乙

周保绪（济）《词辨》云：“玉田近人所最尊奉，才情诣力亦不后诸人，终觉积谷作米，把缆放船，无开阔手段。”又云：“叔夏所以不及前人处，只在字句上著工夫，不肯换意。”“近人喜学玉田。亦为修饰字句易，换意难。”

草窗、玉田词“不是平淡，乃是枯槁”

（85—删29）乙

朱子谓，“梅圣俞诗，不是平淡，乃是枯槁。”余谓草窗、玉田之词亦然。

玉田“一乞人耳”（附26）丁

白石尚有骨，玉田则一乞人耳。

（陈乃乾录自观堂旧藏《词辨》眉间批语）

“文文山词风骨甚高，亦有境界”（87—删31）乙

文文山词风骨甚高，亦有境界，远在圣与、叔夏、公谨诸公之上。亦如明初诚意伯词，非季迪、孟载诸人所敢望也。

手稿原作“明初（原作“词”）刘诚意词”。此语原作“要在宋末（二字曾改为“王、张”）诸公之上”。二字原作“能及”。

元

马致远《天净沙》“深得唐人绝句妙境”（127—63）

“枯藤老树昏鸦，小桥流水人家，古道西风瘦马。夕阳西下。断肠人在天涯。”此元人马致远《天净沙》小令也。寥寥数语，深得唐人绝句妙境。有元一代词家，皆不能办此也。（按，手稿中无此条，当为定稿时所增）

白朴词远不如曲（83—64）甲

白仁甫《秋夜梧桐雨》剧，沉雄悲壮，为元曲冠冕。然所作《天籁词》，粗浅之甚，不足为稼轩奴隶。岂创者易工，而因者唯巧欤？抑人各有能有不能也？读者观欧秦之诗远不如词，足透此中消息。

四字，手稿作“奇思（原作“高情”）壮采”。四字原作“元曲中第一等著作”，“第一等著作”又曾作“不可多得也。”

五字，作“其词”。“天籁”原作“兰谷”。二语作“干枯质实，但有稼轩之貌而伸理索然”。又，原作：“则步武稼轩，仅得形似。竹垞尊之，以比玉田。余谓其浅薄正与玉田等耳”。此数句，作“曲家不能为词，犹词家之不能为诗，读（原作‘观’）永叔、少游诗可悟。”

明

夏言《桂翁词》“豪壮典丽，
与于湖剑南为近”（附20）丁

有明一代，乐府道衰。《写情》《扣舷》尚有宋元遗响。仁、宣以后，兹事几绝。独文愍（夏言）以魁硕之才起而振之。豪壮典丽，与于湖、剑南为近。

（录自《庚辛之间读书记·桂翁词》）

明季云间诸子之词“则綵花耳”（68—删20）乙

唐五代北宋之词，所谓“生香真色”。若云间诸公，则花耳。湘真且然，况其次也者乎！

“所谓”，编录者改为“可谓”。此二字原作“之所长在”。

“色”下原有“四字”。“公”下原有“之词”。二字原作“下”。

清

宋征舆、谭献词有“寄兴深微”处（71—删23）乙

宋尚木（当作‘直方’）《蝶恋花》：“新样罗衣浑弃却，犹寻旧日春衫着”，谭复堂《蝶恋花》：“连理枝头依与汝，千花百草从渠许”：可谓寄兴深微。

维按：静安《二牖轩随录》选录此条。“宋直方”前，有“国朝人同，余最爱”。“谭”前有“及”。“可谓”句，改为：“以为最得风人之旨”。

《衍波词》在清词中的地位（69—删21）乙

《衍波词》之佳者颇似贺方回，虽不及容若，要在锡■、其年之上。

四字，编录者改为“浙中诸子”。

纳兰词“以自然之眼观物，以自然之舌言情”

(125—52) 甲

纳兰容若以自然之眼观物，以自然之舌言情。此由初入中原，未染汉人风气，故能真切如此。北宋以来，一人而已。

此语手稿作：“以自然之笔写情”。此下原有“后此如《冰蚕词》，便无余味”。此句手稿无，作：“同时朱、陈、王、顾诸家便有‘文胜则史’之弊。”

蒋鹿潭、项莲生词“皆不足与容若比”(62—删18) 乙

谭复堂《篋中词选》谓：“蒋鹿潭《水云楼词》与成容若、项莲生三(当作‘二’)百年间，分鼎三足”。然《水云楼词》小令颇有境界，长调唯存气格：《忆云词》亦精实有余，超逸不足：皆不足与容若比。然规摹文，止庵辈，则偶乎远矣。

“谓”下原作：“国朝之词唯成容若、项莲生、蒋鹿潭”。

九字原作“虽谐婉有余，终鲜独到之处”。“亦”，编录者删去。

《鹭翁词》“郁伊惝恍，令人不能为怀”

(72—删24) 乙

《半塘丁稿》和冯正中《鹊踏枝》十阕，乃《鹭翁词》之最精者。

“望远愁多休纵目”等阕，郁伊惝恍，令人不能为怀。定稿只存六阕，殊为未允。

此下原有：“如‘似雪杨花吹又散，东风无力将春限’”。

四字原作：“未为允也”，又，“允”下编录者加“也”。

维按，静安《二牖轩随录》选录本条，并与“疆村词：‘学人之词’的极则”条合并。

《疆材词》：“学人之词”的“极则”(70—删22) 乙

近人词如复堂词之深婉，疆村词之隐秀，皆生吾家半塘翁上。疆村学梦窗而情味较梦窗反胜，盖有临川、庐陵之高华，而济以白石之疏越者，学人之词斯为极则。然古人自然伸妙处尚未梦见。

五字，编录者改为“半塘老人”。“学”前原有“虽”。

此下原有：“借境界稍劣，不然，便当独步本朝矣”(原作：“设境界稍深，便当独步国朝矣”)。四字原作：“便尚未能梦见”。又“梦见”，编录者改为“见及”。

维按：静安《二牖轩随录》选录本条，并与“《鹭翁词》”郁伊惝恍，令人不能为怀条合并。

《疆村词》有“笔力峭拔”处(附3) 丁

《疆村词》，余最赏其《浣溪沙》“独鸟冲破去意闲”二阕，笔力峭拔，非他词可能过之。

(赵万里自《丙寅日记》所记观堂论学语中摘出)

《蕙风词》“沉痛”“真挚”(附1) 丁

蕙风词小令似叔原，长调亦在清真、梅溪间，而沉痛过之。疆村虽富丽精工，犹逊其真挚也。天以百凶成就一词人，果何为哉！

《蕙风词》有“似清真”处（附2）丁

蕙风《洞仙歌》、《秋日游某氏园》，及《苏武慢》（寒夜闻角）二阕，境似清真。集中他作，不能过之。

（以上二条，赵万里录自《蕙风琴趣》评语）

《蕙风词》的佳作与汪泛之作（附4）丁

蕙风《听歌》诸作，自以《满路花》为最佳至《题香南雅集图》诸词，殊觉泛泛，无一言道着。

（赵万里自《丙寅日记》所记观堂论学语中摘出）

沈紘《蝶恋花》一首“当在晏氏父子间”（25—删36）乙

余友沈昕伯（紘）自巴黎寄余《蝶恋花》，阕、云：“帘外东风随燕到。春色东来，循我来时道。一霎围场生绿草，归迟却怨春来早。锦绒一城春水绕。庭院笙歌，行乐多年少。著意来开孤客抱，不知名字闲花鸟。”此词当在晏氏父子间，南宋人不能道也。

《人间词》往往在“力争第一义”处胜过古人（26）乙

樊抗父谓余词如《浣溪沙》之“天末同云”，《蝶恋花》之“昨夜梦中”、“百尺朱楼”、“春到临春”等阕，凿空而道，开词家未有之境。余自谓才不若古人，但于力争第一义处，古人亦不如我用意耳。

《人间词》长调用苏、姜顾韵者，

有“与晋代兴”之意（24）乙

余填词不喜作长调，尤不喜用人韵。偶尔游戏，作《水龙吟》咏杨花，用质夫、东坡倡和韵；作《齐天乐》咏蟋蟀，用白石韵：皆有“与晋代兴”之意。然余之所长殊不在是，世之君子宁以他词称我。

四字原作“与晋楚争霸”，“殊”原作“则”。“称”原作“美”。

广《人间词话》

通论之部

(一) 诗的本体论

学有三人类：科学，史学，文学

学有三大类，曰：科学也，史学也，文学也。凡记述事物而求其原因、定其理法者，谓之科学。求事物变迁之迹而明其因果者，谓之史学。至出入二者间，而兼有玩物适情之效者，谓之文学。然各科学有各科学之沿革，而史学又有史学之科学（加刘知几《史通》之类）。若夫文学，则有文学之学（加《文心雕龙》之类）焉，有文学之史（如各史文苑传）焉，而科学史学之杰作亦即文学之杰作。故三者非截然有疆界，而学术之蕃变，书籍之浩瀚，得以比三者括之焉。

——《国学丛刊序》

美术使人超然于利害之外，而报自由之乐

吾人之知识与实践之二方面，无往而不与生活之欲相关系，即与苦痛相关系。兹有一物焉，使吾人超然于利害之外，而忘物与我之关系。此时也，吾人之心无希望，无恐怖，非复欲之我，而但知之我也。此犹积阴弥月而旭日杲杲也；犹覆舟大海之中，浮沉上下，而飘著干故乡之海岸也；犹阵云惨淡，而插翅之天使赉平和之福音而来者也；犹鱼之脱于■网，鸟之自樊笼出，而游于山林江海也。然物之能使吾人超然于利害之外者，必其物之于吾人无利害之关系而后可，易言以明之，岱其物非实物而后可。然则非美术何足以当之乎？走自然界之物，无不与吾人有利害之关系，纵非直接亦必间接相关系者也。苟吾人而能忘物与我之关系而观物，则夫自然界之山明水媚，鸟飞花落，固无注而非华胥之国，极乐之土也。岂独自然界而已，人类之言语动作，悲欢啼笑，孰非美之对象乎？然此物既与吾人有利害之关系，而吾人欲强离其关系而观之，自非天才，岂易及此？于是天才者出，以其所观于自然人生中者，复现之于美术中，而使中智以下之人，亦因其物之与己无关系，而超然于利害之外。是故观物无方，因人而变。濠上之鱼，莊惠之所乐也，而渔父袭之以网罟；舞雩之木，孔曾之所憩也，而樵者继之以斤斧。若物非有形，心无所住，则虽殉财之夫，贵私之子，宁有对曹霸韩干之马，而计驰骋之乐，见毕宏韦偃之松，而思栋梁之用，求好速于雅典之偶，思税驾于金字之塔者哉？故美术之为物，欲者不观，观者不欲。而艺术之美所以优于自然之美者，全存于使人易忘物我之关系也。

——《红楼梦评论》

美之性质：可爱玩而不可利用

美之性质、一言以蔽之，曰：可爱玩而不可利用者是已。虽物之美

者有时亦足供吾人之利用，但人之视为美时，决不计及其可利用之点。其性质如是，故其价值亦存于美之自身，而不存乎其外。

——《古雅之在美学上之位置》

“象在而遗其形，心生而无所住”

且夫张而必弛者，文武之道，劳而求息者，含生之憎。然走狗斗鸡，颇乖大雅，弹棋博箸，易入机心。若夫象在而遗其形，心生而无所住，则岂有对曹霸、韩干之马，而计驰骋之乐；见毕宏、韦偃之松，而思栋梁之用？会心之处不远，鄙吝之槽拿销，诚遣日之良方，亦息肩之胜地。

——《〈中国名画集〉序》

审美观照及其境界中的“二原质”

美之为物，不关于吾人之利害者也。吾人观美时亦不知有一己之利害。德意志之大哲人汗德（按，康德）以美之快乐为不关利害之快乐（Disinterested pleasure）。至叔本华而分析观美之状态为二原质：（一）被观之对象，非特别之物，而此物之种类之形式；（二）观看之意识，非特别之我，而纯粹无欲之我也。（《意志及观念之世界》第一册二百五十三页）何则？由叔氏之说，人之根本在生活之欲，而欲常起于空乏；既偿此欲，则此欲以终：然欲之被偿者一，而不偿者十百；一欲既终，他欲随之，故究竟之慰藉终不可得。苟吾人之意识而充以嗜欲乎？吾人而为“嗜欲之我”乎？则亦长此辗转于空乏、希望与恐怖之中而已，欲求福祉与宁静，岂可得哉！然吾人一旦因他故，而脱此嗜欲之网，则吾人之知识已不为嗜欲之奴隶，于是得所谓“无欲之我”。无欲故无空乏，无希望，无恐怖，其视外物也，不以为与我有利害之关系，而但视为纯粹之外物。此境界（重点号编者所加，下同）唯观美时有之。苏子瞻所谓“寓意于物”（《宝绘堂记》）；邵子曰：“圣人所以能一万物之情者，谓其能反观也。所以谓之反观者，不以我观物也；不以我观物者，以物观物之谓也。既能以物观物，又安有我于其间哉？”（《皇极经世·观物内篇》七）此之谓也。

其咏之于诗者，则如陶渊明云：“采菊东篱下，悠然见南山。山气日夕佳，飞鸟相与还。此中有真意，欲辨已忘言”；谢灵运云：“昏旦变气候，山水含清晖，清晖能娱人，游子憺忘归”；或如白伊龙（按，拜伦）云：

"I live not in myself. But I become Portion of that around me.
And to me

High mountains are a feeling."

皆善咏此者也。

——《孔子之美育主义》（1904年）

审美境界乃物质境界与道德境界之津梁

夫岂独天然之美而已，人工之美亦有之。官观之瑰杰，雕刻之优美

雄丽，图画之简淡冲远，诗歌、音乐之直诉人之肺腑，皆使八达于无欲之境界。故泰西自雅里大德勒（按，亚里十多德）以后，皆以美育为德育之助。（中略）及德意志之大诗人希尔列尔（按，席勒）出，而大成其说，谓人日与美相接，则其感情日益高，而暴慢鄙倍之心自益远。故美术者科学与道德之生产地也。又谓审美之境界乃不关利害之境界，故气质之欲灭，而道德之欲得由之以生。故审美之境界乃物质之境界与道德之境界之津梁也。于物质之境界中，人受制于天然之势力；于审美之境界则远离之；于道德之境界则统御之。（希氏论人类美育之书简）

——《孔子之美育主义》

文学者，游戏的事业也

文学者，游戏的事业也。人之势力，用于生存竞争而有余，于是发而为游戏。婉变之儿，有父母以衣食之，以卵翼之，无所谓争存之事也，其势力无所发泄，于是作种种之游戏。逮争存之事亟，而游戏之道息矣。唯精神上之势力独优，而又不必以生事为急者，然后终身得保其游戏之性质。而成人以后，又不能以小儿之游戏为满足，‘于是对其自己之感情及所观察之事物，而摹写之，咏叹之，以发泄所储蓄之势力。故民族文化之发达，非达一定之程度，则不能有文学。而个人之汲汲于争存者，决无文学家之资格也。

——《文学小言》

诗歌者，描写自然及人生者也

诗歌者，描写人生者也（用德国大诗人希尔列尔之定义）。

此定义未免太狭，今更广之曰：描写自然及人生，可乎？然人类之兴味，实先人生而后自然。故纯粹之模山范水，流连光景之作，自建安以前，殆未之见。而诗歌之题目皆以描写自己之感情为主，其写景物也，亦必以自己深邃之感情为之素地，而始得于特别之境遇中，用特别之眼观之。故古代之诗所描写者，特人生之主观的方面，而对人生之客观的方面及纯处于客观界之自然，断不能以全力注之也。故对古代之诗，前之定义宁苦其广，而不苦其隘也。

——《屈子文学之精神》

“诗歌者，感情的产物也”

诗歌者，感情的产物也。虽其中之想像的原质（即知力的原质），亦须有诚挚之感情为之素地，而后此原质乃显。故诗歌者实北方文学之产物，而非但薄冷淡之夫所能托也。观后世之诗人，若渊明，若子美，无非受北方学派之影响者，岂独一屈子然哉！岂独一屈子然哉！

——《屈子文学之精神》

古代南方文学之想象力“伟大丰富”

然南方文学中又非无诗歌的原质也。南人想象力之伟大丰富胜于北人远甚。彼等巧于比类而善于滑稽。故言大，则有若北溟之鱼：语小，则有若蜗角之国，语久，则大椿冥灵；语短，则蟪蛄朝菌。至于襄城之野，七圣皆迷：汾水之阳，四子独往：此种想象决不能于北方文学中发见之。故蟋列书中之某部分，即谓之“散文诗”，无不可也。夫儿童想象力之活泼。此人人公认之事实也。国民文化发达之初朗亦然。古代印度及希腊之壮丽之神话，皆此等想象之产物。以我中国论，则南方之文化发达较后于北方，则南人之富于想象，亦自然之势也。此南方文学中之诗歌的特质之优于北方文学者也。

——《屈子文学之精神》

领悟“真理”与创造“意境”

今夫人积年月之研究，而一旦豁然悟宇宙人生之真理，或以胸中惆怅不可捉摸之意境，一旦表诸文字绘画雕刻之上，此固彼天赋之能力之发展，而此时之快乐决非南面王之所能易者也。

——《论哲学家与美术家之天职》

何谓“意境”

然元剧最佳之处，不在其思想结构，而存其文章。其文章之妙，亦一言以蔽之，曰，有意境而已矣，何以谓之有意境？曰：写情则沁人心脾，写景则在人耳目，述事则如其口出是也。古诗词之佳者，无不如是，元曲亦然。明以后，其思想结构，尽有胜于前人者，唯意境则为元人所独擅。

——《宋元戏曲史》

诗歌与哲学之异同

特如文学中之诗歌一门，尤与哲学有同一之性质。其所欲解释者皆宇宙人生上根本之问题，不过其解释之方法：一直观的，一思考的；一顿悟的，一合理的耳。读者观格代（歌德）、希尔列尔（席勒）之戏曲，所负于斯披诺若（斯宾诺莎）汗德（康德）者如何，则思过半矣。

——《奏定经学科大学文学科大学章程书后》

“哲学与美术之所志者，真理也”

夫哲学与美术之所志者，真理也。真理者，天下万世之真理，而非一时之真理也。其有发明此真理（哲学家），或以记号表之（美术）者，天下万世之功绩，而非一时之功绩也。唯其为天下万世之真理，故不能尽与一时一国之利益合，且有时不能相容，此即其神圣之所存也。

——《论哲学家与美术家之天职》

哲学综合真、善、美三者而论其原理

教育学者，实不过心理学、伦理学、美学之应用，心理学之为自然科学，而与哲学分离，仅曩日之事耳。若伦理学与美学，则尚伊然为哲学中之二大部。今夫人之心意，有智力，有意志、有感情。此三者之理想，曰真、曰善、曰美。哲学实综合此三者而论其原理者也。教育之宗旨亦不外造就真、善、美之人物。故谓教育学上之理想，即哲学上之理想，无不可也。

——《哲学辨惑》

“ 感情之最高之满足必求之文学美术 ”

人于生活之欲外，有知识焉，有感情焉。感情之最高之满足必求之文学美术。知识之最高之满足必求诸哲学。叔本华所以称人为“ 形而上学的动物 ”，而有形而上学的需要者，为此故也。

——《奏定经学科大学文学科大学章程书后》

诗歌写善恶二佐的“ 内界之争 ”

夫岂独宗教而已，历史之所纪述，诗人之所悲歌，又孰非此善恶二性之争斗乎？但前者主纪外界之争，后者主述内佯之争，过此以往，则吾不知其区别也。

——《论性》

“ 美术者，上流社会之宗教也 ”

若夫上流社会，则其知识既广，其希望亦较多，故宗教之对彼，其势力不能如对于下流社会之大，而彼等之慰藉不得不求诸美术。美术者，上流社会之宗教也。

——《去毒篇》

“ 一切之美皆形式之美也 ”

一切之美皆形式之美也。就美之自身言之，则一切优美皆存于形式之对称、变化及调和：至宏壮之对象，汗德（康德）虽谓之无形式，然以此种无形式之形式能唤起宏壮之情故，谓之形式之一种，无不可也。就美术之种类言之，则建筑、雕刻、音乐之美之存于形式，固不俟论，即图画、诗歌之美之兼存于材质之意义者，亦以此等材质适于唤起美情故，故亦得视为一种之形式焉。释迦与马利亚庄严圆满之相，吾人亦得离其材质之意义，而感无限之快乐，生无限之钦仰。戏曲小说之主人翁及其境遇，对文章之方面言之，则为材质；然对吾人之感情言之，则此等材质又为唤起美情之最适之形式。故除吾人之感情外，凡属于美之对象者，皆形式而非材质也。

——《古雅之在美学上之位置》

“优美”与“宏壮”的区别

美学上之区别美也，大率分为二种：曰优美，曰宏壮，自巴克及汗德之书出，学者殆视此为精密之分类矣。至古今学者对优美及宏壮之解释，各由其哲学系统之差别而各不同，要而言之，则前看由一对象之形式不关于吾人之利害，遂使吾人忘利害之念，而以精神之全力沉浸于此对象之形式中。自然及艺术中普通之美，皆此类也。后者则由一对象之形式越乎吾人知力所能驭之范围，或其形式太不利于吾人，而又觉其非人力所能抗，于是吾人保存自己之本能，遂超越乎利害之观念外，而达观其对象之形式。如自然中之高山大川、烈风雷雨，艺术中伟大之官室、悲惨之雕刻象、历史画、戏曲、小说等皆是也。此二者其可爱玩而不可利用也同。

——《古雅之在美学上之位置》

“眩惑”与“优美”“壮美”相反

至美术中之与二者（按，优美、壮美）相反者，名之曰眩惑。夫优美与壮美皆使吾人离生活之欲，而入于纯粹之知识者：若美术中而有眩惑之原质乎，则又使吾人自纯粹之知识出，而复归于生活之欲。如“■ ■”“蜜饵”，《招魂》《启》《发》之所陈，“玉体横陈”，周昉仇英之所绘，《西厢记》之《酬柬》、《牡丹亭》之《惊梦》，伶元之传《飞燕》，杨慎之贗《秘辛》：徒讽一而劝百，防止沸而益薪，所以子云有靡靡之诮，法秀有绮语之诃。虽则梦幻泡影，可作如是观，而拔舌地狱专为斯人设者矣。故眩惑之于美，如甘之于辛，火之于水，不相并立者也。吾人欲以眩惑之快乐医人世之苦痛，是犹欲航断港而至海，入幽谷而求明，岂徒无益，而又增之。则岂不以其不能使人忘生活之欲，及此欲与物之关系，而反鼓舞之也哉？眩惑之与优美及壮美相反对，其故实存于此。

——《红楼梦评论》

自然美：“总为自家生意遂，人间爱道为渠媚”

落落盘根真得地。涧畔双松，相背呈奇态。势欲拼飞终复坠，苍龙下饮东溪水。溪上平冈千叠翠。万树亭亭，争作擎云势。总为自家生意遂，人间爱道为渠媚。

——《茗华词·蝶恋花》

时、空、因果，“知物之式”

笃生哲人，凯尼之堡。息波众喙，示我大道。观外于空，观内于时。诸果粲然，厥因之随。凡此数者。知物之式，存于能知，不存于物。匪言之艰，证之维艰。云霾解驳，秋山■ ■。赤日中天，烛彼穷阴。丹凤在霄，百鸟皆暗。谷可如陵，山可为藪。万岁千秋，公名不朽！

——《汗德像赞》

“天眼所观，万物一身”

觥觥先生，集其大成。载厚其址，以筑百城。刻桷飞甍俯视星斗。懦夫骇焉，流汗却走。无眼所观，万物一身。搜源去欲，倾海量仁（原注：但指其学说言）。嗟予冥行，百无一可。欲生之戚，公既诏我。公虽云亡，公书则存。愿言千复，奉以终身。

——《叔本华像赞》

“一切物之自身，皆意志也”

叔本华于知识论上奉汗德之说，曰：世界者吾人之观念也。一切万物皆由充足理由之原理决定之，而此原理吾人知力之形式也。物之为吾人所知者，不得不入此形式。故吾人所知之物，决非物之自身，而但现象而已。易言以明之，吾人之观念而已，然则物之自身吾人终不得而知之乎？叔氏曰：否！他物则吾不可知，若我之为我，则为物之自身之一部，昭昭然矣。而我之为我，其现于直观中时，则块然空间及时间中之一物，与万物无异；然其现于反观时，则吾人谓之意志而不疑也。而吾人反观时，无知力之形式行乎其间，故反观时之我，我之自身也。然则我之自身，意志也。而意志与身体吾人实视为一物。故身体者可谓之意志之客观化，即意志之入于知力之形式中者也。吾人观我时得由此二方面；而观物时只由一方面，即唯由知力之形式中观之，故物之自身遂不得而知。然由观我之例推之，则一切物之自身皆意志也。叔本华由此以救汗德批评论之失，而再建形而上学。

——《叔本华之哲学及其教育学说》

“美之知识，‘实念’（理念）之知识也”

于是叔氏更由形而上学进而说美学。夫吾人之本质既为意志矣，而意志之所以为意志有一大特质焉，曰：生活之欲。何则？生活者，非他，不过自吾人之知识中所观之意志也。吾人之本质既为生活之欲矣，故保存生活之事为人生之唯一大事业。且百年者，寿之大齐，过此以往，吾人所不能暨也，于是向之图个人之生活者，更进而图种姓之生活。一切事业皆超于此。吾人之意志志此而已，吾人之知识勿此而已。既志此类，既知此矣于是满足与空乏，希望与恐怖，数者如环无端，而不知其所终。目之所观，耳之所闻，手足所触，心之所思，无往而不与吾人之利害相关，终身仆仆而不知所税驾者，天下皆是也。然则此利害之念竟无时或息欤？吾人于此桎梏之世界中竟不获一时救济欤？曰：有。唯美之为物，不与吾人之利害相关系，而吾人观美时，亦不知有一己之利害。何则？美之对象非特别之物，而此物之种类之形式；又观之之我非特别之我，而纯粹无欲之我也。夫空间时间既为吾人直观之形式，物之现于空间皆并立，现于时间者皆相续，故现于空间时间者皆特别之物也。既视为特别之物矣，则此物与我利害之关系，欲其不生于心，不可得也。若不视此物为与我有利害之关系，而但观其物，则此物已非特别之物，而代表其物之全种，叔氏谓之曰“实念”。故美之知识，“实念”之知识也。而美之中又有优美与壮美之别。今有一物，令人忘利害之关系而玩之而不厌者，谓之曰优美之感情。若其物直接不利于吾人之意志，而意志为之破裂，唯由知识冥想其理念者，谓之曰壮美之感情。然此二者之感吾人也，因人而不同。其知力弥高，其感之也弥深。独天才者，由其知力

之伟大而全离意志之关系，故其观物也视他人为深，而其创作之也与自然为一。故美者，实可谓天才之特许物也。若夫终身局于利害之桎梏中，而不知美之为问物者，则滔滔皆是。且美之对吾人也，仅一时之救济，而非永远之救济。此其伦理学上之拒绝意志之说所以不得已也。

——《叔本华之哲学及其教育学说》

（二）诗的创作论

美术之目的，描写“人生之苦痛”，
求得“暂时之平和”

美术之务，在描写人生之苦痛与其解脱之道，而使吾侪冯生之徒于此桎梏之世界中，离此生活之欲之争斗，而得暂时之平和。此一切美术之目的也。

——《红楼梦评论》

大诗人“以人类之感情为其一己之感情”

若夫最高尚之嗜好，如文学美术，亦不外势力之欲之发表。希尔列尔（席勒）既谓儿童之游戏存于用剩余之势力矣，文学美术亦不过成人之精神的游戏，故其渊源之存于剩余之势力，无可疑也。且吾人内界之思想感情，平时不能语诸人，或不能以庄语表之者，于文学中，以无人与我一定之关系故，故得倾倒而出之。易言以明之，吾人之势力所不能于实际表出者，得以游戏表出之是也。若夫真正之大诗人，则又以人类之感情为其一己之感情。彼其势力充实，不可以已，遂不以发表自己之感情为满足，更进而欲发表人类全体之感情。彼之著作实为人类全体之喉舌。而读者于此得闻其悲欢啼笑之声，遂觉自己之势力亦为之发扬而不能自己。故自文学言之，创作与赏鉴之二方面亦皆以此势力之欲为之根柢也。文学既然，他美术何独不然。

——《人间嗜好之研究》

文学者，“知识与感情交代之结果”

文学中有二原质焉：曰景，曰情。前看以描写自然及人生之事实为主，后者则吾人对此种事实之精神的态度也。故前者客观的，后者主观的也；前者知识的，后者感情的也。自一方面言之，则必吾人之胸中洞然无物，而后其观物也深，而其体物也切，即客观的知识实与主观的感情为反比例。自他方面言之，则激烈之感情亦得为直观之对象，文学之材料，而观物与其描写之也亦有无限之快乐伴之。要之，文学者，不外知识与感情交代之结果而已。苟无锐敏之知识与深邃之感情者，不足与于文学之事，此其所以但为天才游戏之事业，而不能以他道劝者也。

——《文学小言》

“天下之事物，非由全不足以知曲，
非致曲不足以知全”

一切艺术悉由一切学问出，古人所谓“不学无术”非虚语也。夫天下之事物，非由全不足以知曲，非致曲不足以知全。虽一物之解释，一

事之决断，非深知宇宙人生之真相者不能为也；而欲知宇宙人生者，虽宇宙中之一现象，历史上之一事实，亦未始无所贡献。故深湛幽渺之思，学者有所不避焉；迂远繁琐之讥，学者有所不辞焉。事物无大小。无远近，苟思之得其真，纪之得其实，极其会归，皆有裨于人类之生存福祉。己不竟其绪，他人当能竟之；今不获其用，后世当能用之。此非苟且玩愒之徒所与知也。

——《国学从刊序》

“静中观我原无碍”

小斋竟日兀营营，忽试霜蹄四马轻。萤火时从风里堕，雉垣偏向电边明。静中观我原无碍，忙里哦诗却易成。归路不妨冒雷雨，兹游快绝冠平生。

——《五月二十三夜出阊门驱车至觅渡桥》见《静安诗稿》

“感情真者其观物亦真”

“燕燕于飞，差池其羽”，“燕燕于飞”，“颀之颀之”，“■睆黄鸟，载好其音”，“昔我往矣，杨柳依依”：诗人体物之妙仲于造化，然皆出于离人孽子征夫之口。故知感情真者其观物亦真。

——《文学小言》

“美术者，天才之制作也”

“美术者，天才之制作也。”此自汗德以来百余年间学者之定论也。

——《古雅之在美学上之位置》

大文学有赖于天才、学问、德性

天才者、或数十年而一出，或数百年而一出，而又须济之以学问，帅之以德性，始能产真正之大文学。此屈子、渊明、子美、子瞻等所以旷世而不一遇也。

——《文学小言》

学须才，才须学

夫学须才也，才须学。是以右相丹青，坐卧僧繇之侧：率更翰墨，徘徊索靖之旁。近世画师，罕窥其迹，见华亭而求北苑执娄水以觅大痴，既模仿之不知，于创作乎何有！

——《〈中国名画集〉序》

古雅作家“能雅而不能美且壮”

若夫优美及宏壮，则非天才殆不能捕攫之而表出之。今古第三流以下之艺术家，大抵能雅而不能美且壮者，职是故也。以绘画论，则有若国朝之王翬，彼固无艺术上之天才，但以用力甚深之故，故摹古则优，而自运则劣，则岂不以其舍其所长之古雅，而欲以优美宏壮与人争胜也哉？以文学论，则除前所述匡刘诸人外，若宋之山谷、明之青邱、历下，国朝之新城等，其去文学上之天才盖远，徒以有文学上之修养故，其所作遂带一种典雅之性质。而后之无艺术上之天才者，亦以其典雅故，遂

与第一流之文学家等类而观之。然其制作之负于天分者十之二三，而负于人力者十之七八，则固不难分析而得之也。

——《古雅之在美学上之位置》

美之“第一形式”与“第二形式”

“夜阑更秉烛，相对如梦寐”（杜甫《羌村》诗）之于“今宵剩把银釭照；犹恐相逢是梦中”（晏几道《鹧鸪天》词），“原言思伯，甘心首疾”（《诗·卫风·伯兮》）之于“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”（欧阳修《蝶恋花》词）：其第一形式同，而前看温厚，后者刻露者，其第二形式异也。一切艺术无不皆然。于是有所谓雅俗之区别起。

——《古雅之在美学上之位置》

第二形式能使“本不美者”获得艺术价值

虽第一形式之本不美者，得由其第二形式之美（雅）而得一种独立之价值。茅茨土阶与夫自然中寻常琐屑之景物，以吾人之肉眼观之，举无足与于优美若宏壮之数。然一经艺术家（绘画若诗歌）之手，而遂觉有不可言之趣味。此等趣味不自第一形式得之，而自第二形式得之，无疑也。绘画中之布置属于第一形式，而位笔使墨则属于第二形式。凡以笔墨见赏于吾人者，实赏其第二形式也。此以低度之美术（如法书等）为尤甚。三代之钟鼎，秦汉之摹印，汉魏六朝唐宋之碑帖，宋元之书籍等，其美之大部实存于第二形式。吾人爱石刻不如爱真迹，又其于石刻中爱翻刻不如爱原刻，亦以此也。

——《古雅之在美学上之位置》

古代北方诗人与“欧穆亚之人主观”

若北方之人，则往往以坚忍之志，强毅之气，持其改作之理想，以与当日之社会争，而社会之仇视之也，亦与其仇视南方学者无异，或有甚焉。故彼之视社会也，一时以为寇。一时以为亲，如此循环，而遂生欧穆亚（Humour）之人主观。《小雅》中之杰作皆此种竞争之产物也。且北方之人不为离世绝俗之举而日周旋于君臣父子夫妇之间。此等在在界以诗歌之题目，与以作诗之动机。此诗歌的文学所以独产于北方学派中，而无与于南方学派者也。

——《屈子文学之精神》

诗人的人格与其作品的关系

三代以下之诗人，无过于屈子，渊明、子美、子瞻者。此四子者，苟无文学之天才，其人格亦自足千古。故无高尚伟大之人格而有高尚伟大之文学者，殆来之有也。

——《文学小言》

“画之高下，视其我之高下”

夫绘画之可贵者，非以其所绘之物也。必有我焉以寄于物之中。故自其外而观之，则山水、云树、竹石、花草，无往而非物也；自其内而观之，则于久也，仲圭也，元镇也，叔明也，吾见之于墙而闻其馨咳矣。

且子久不能为仲圭，仲圭不能为元镇，元镇叔明不能为子久仲圭，则以子久之我非仲圭之我，而仲圭、元镇、叔明三人者，亦各自有其我故也。画之高下视其我之高下。一人之画之高下又视其一时之我之高下。

所谓真我者，得之于天，不以境遇易。

——《二田画顾尼》

“其所写者即莫所观，其所观看即其所畜者”

善画竹者亦然。波独有见于其原，而直以其胸中潇洒之致，劲直之气，一寄之于画。其所写者即其所观，其所观者即其所畜者也。物我无间而道艺为一，与天冥合而不知其所以然。故古之工画竹者，亦高致直节之士为多，如宋之文与可、苏子瞻，元之吴仲圭是已。

——《此君轩记》

名家书画中备有“我”在

石田之画，苍蔚沈厚，得气之夏，其所写者虽小草拳石而有土厚水深之势。南田之画，融和骀荡，得气之春，其所写者虽枯木断流而皆有苏生旁出之意，此其不能相为着也。其于书也亦然。石田之书瘦硬如黄山谷，南田之书秀媚如褚登善。而二田之书又非登善、山谷之书也。彼各有所谓我者在也。

——《二田画轩记》

“浑泽焉，浩浩焉，日摩挲耽玩于真中”

（罗）子期笃嗜篆刻。其家所蓄有秦汉古铃印千百钮，及近世所出古铃印谱录数十种。子朗年幼而志锐，浑泽焉，浩浩焉，日摩挲耽玩于其中。其于世之所谓高名厚利，未尝知也；世人虚僞鄙倍之作，未尝见也；其泽于古也至深，而于今也若遗。故其所作，于古人准绳规矩，无毫发遗憾，乃至并其精神意味之不可传者而传之。其伎如庖丁之解牛，■倮丈人之承蜩，纵指之所至，无不中者。其全于天者欤？其诸不为风俗所转，而能转移风俗者欤？风俗之转移，艺术之幸，抑非徒艺术之幸也。

——《待时轩仿古铃印谱序》

“东家与西舍，假得紫罗襦

主者虽不索，跬步终趑趄”

文章千古事，亦与时荣枯。并世盛作者，人握灵蛇珠。朝菌媚初日，容色非不腴。飘风夕以至，零落委泥涂。且复舍之去，周流观石渠。蔽亏东观籍，繁会南郭竽。譬如贰负尸，桎梏南山隅。恒于块犹存，精气荡无余。小子营无状，亦复事操觚。自忘宿瘤质，揽镜学施朱。东家与西舍，假得紫罗襦。主者虽不索，跬步终趑趄。且当养毛羽，勿作南溟图。

——《偶成》，见《静安诗稿》

叙事文学取材富，“非天才而又有暇日者不能”

抒情之诗不待专门之诗人而后能之也。若夫叙事，则其所需之时日

长，而其所取之材料富，非天才而又有暇日者不能。此诗家之数之所不可更仆数，而叙事文学家殆不能及百分之一也。

——《文学小言》

“不有言愁诗句在，闲愁那得暂时消”

拼飞懒逐九秋雕，孤耿真成八月蛸。偶作山遊难尽兴，独寻僧话亦无聊。欢场祇自增萧瑟，人海何由慰寂寥。不有言愁诗句在，闲愁那得暂时消。

——《拼飞》，见《静安诗稿》

“年来哀乐与词增”

夜永衾寒梦不成。当轩减尽半天星。带霜宫阙日初昇。客里欢娱和睡减，年来哀乐与词增。更缘何物遣孤灯？

——《茗华词·浣溪沙》

古剧中人物名称的“指示”作用

宋杂剧、金院本二目所观之人物，若“姐”，若“旦”，若“徠”，则示其男女及年龄；若“孤”，若“酸”，若“爷老”，若“邦老”，则示其职业及位置；若“厮”，若“偌”，则示其性情举止（其解均见拙著《古剧脚色考》）：若“哮”，若“郑”，若“和”，虽不解其义，亦当有所指示。然此等皆有某脚色以扮之，而其自身非脚色之名，则可信也。

——《宋元戏曲史》

剧中脚色依气质而分类

自气质言之，则亿兆人非亿兆种之气质，而可以数种该之。此数种者虽视为亿兆人气质之标本可也。吾中国之言气质者始于《洪范》三德，宋儒亦多言“气质之性”，然未有加以分类者。独近世戏剧中之脚色隐有分类之意，虽非其本旨，然其后起之意义如是，不可诬也。脚色最终之意义实在于此。以品性必观其人之言行而后见，而气质则可于容貌、声音、举止间一览而得故也。

——《古剧脚色考》

我国剧中脚色之分，隐与额伦“气质”说相合

罗马医学大家额伦谓入之气质有四种：一、热性，二、冷性，三、郁性，四、浮性也。我国剧中脚色之分，隐与此四种合。大抵“净”为热性，“生”为郁性：“副净”与“丑”，或浮性而兼冷性，或浮性而兼热性。虽我国作戏曲者尚不知描写性格，然脚色之分则有深意义存焉。

——《录曲余谈》

文学天才与遗传

至其（按，叔本华）谓父之知力不能遗传于子者，此尤与事实大反对者也。兹就文学家言之。以司马迁班固之史才。而有司马谈班彪为之父。以枚乘之能文，而有枚皋为之子。且班氏一家，男则有班伯班固等，

女则前有婕妤，后有曹大家，此决非偶然之事也。以王逸之辞赋而有子延寿，其《鲁灵光殿赋》且驾班张而上之。以蔡邕之逸才而有女文姬。而曹大家及文姬之子反不闻于后世，则又何也？魏武雄才大略，诗文雄杰亦称其人。文帝陈思固不愧乃父矣：而幼子邓哀王仓舒以八龄之弱而发明物理学上比重之理：《魏志·邓哀王传》注）：至高贵乡公髦犹有先祖之余烈，其幸太学之问，使博士不能置对以（《魏志》），又善绘事，所绘《卞庄刺虎图》为宋代宣和内府书画之冠（《铁围山丛谈》）。又孰谓知力之不能自祖父遗传乎？至帝王家文学之足与曹氏媲美者，厥惟萧氏。梁武帝特妙于文学，虽不如魏武，固亦六代之隽也，昭明继起，可拟五官；至简文帝元命，而诗文之富隍越父兄焉；邵陵于纶、武陵王纪亦工书记，独豫章王综自疑为齐东昏之子，官甲未动，遽然北审，然其钟鸣落叶之曲，读者未始不可见乃父之遗风焉。此后南唐李氏父子亦颇近之。至于扬雄之子九年而与《玄》文，孔融之儿七岁而知家祸，融固所谓“小时了了”者也。隋之河汾王氏，宋之眉山苏氏，亦皆父子兄弟回翔文苑。苏过《斜川集》之作虽不若而翁，固不愧名父之子也。至一家父子之以文学名者，历史上尤不可胜举，则知力之自父遗传固自不可拒也。

——《书叔本华遗传说后》

戏剧：合言语、动作、歌唱，以演一故事

后代之戏剧必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。故真戏剧必与戏曲相表里。

——《宋元戏曲史》

“曲”“白”相生

元剧之词，大抵曲白相生；苟不兼作白，则曲亦无从作，此最易明之理也。今就其存者言之，则《元曲选》中百种，无不有白，此犹可诿为明人之作也。然白中所用之屠，如马致远《荐福碑》剧中之“曳刺”，郑光祖《王粲登楼》剧中之“点汤”；一为辽金人语，一为宋人语，明人已无此语，必为当时之作无疑。至《元刊杂剧三十种》则有曲无白者诚多；然其与《元曲选》复出者，字句亦略相同，而有曲白相生之妙，恐坊间刊刻时，删去其白，如今日坊刊脚卒然。盖白则人人皆知，而曲则听者不能尽解，此种刊本当为供观剧者之便故也。且元剧中宾白鄙俚蹈袭者固多；然其杰作如《老生儿》等，其妙处全在于白。苟去其白，则其曲全无意味，欲强分为二人之作，安可得也？且周宪王时代去元未远，观其所自刊杂剧，曲白俱全；则元剧亦当如此，愈以知臧说之不足信矣。

——《宋元戏曲史》

“新学语”必然随新思想的输入而输入

近年文学上有一最著之现象，则新语之输入是已。夫言语音代表国民之思想者也。思想之精粗广狭，视言语之精粗广狭以为准，观其言语而其国民之思想可知矣。周秦之言语至翻译佛典之时代而苦其不足。近世之言语至翻译西籍时而又苦其不足。是非独两国民之言语间有广狭精

粗之异焉而已。国民之性质各有所特长，其思想所造之处各异，故其言语或繁于此而简于彼，或精于甲而疏于乙。此在文化相若之国犹然，况其稍有轩轻者乎？

——《论新学语之输入》

日本所造译西语之汉文，宜适当采用

言语者思想之代表也。故新思想之输入即新言语输入之意味也。十年以前，西洋学术之输入限于形而下学之方面，故虽有新字新语，于文学上尚未有显著之影响也。数年以来，形上之学渐入于中国，而又有一日本焉为之中间之驿骑。于是日本所造译西语之汉文，以混混之势而侵入我国之文学界。好奇者滥用之，泥古者唾弃之，二者皆非也。……日人所定之语虽有来精确者，而创造之新语卒无以加于彼，则其不用之也谓何！……日本人多用双字，其不能通者则更用四字以表之，中国则习用单字：精密不精密之分全在于此。

——《论新学语之输入》

“抽象与分类二者皆我国人之所不长”

我国人之特质，实际的也，通俗的也。西洋人之特质，思辨的也，科学的也，长于抽象而精于分类，对世界一切有形无形之事物，无往而不用综括（Generalization）及分析（Speaftcation）之二法，故言语之多，自然之理也。吾国人之所长宁在于实践之方面，而于理论之方面，则以具体的知识为满足，至分类之事，则除迫于实际之需要外，殆不欲穷究之也，……故我中国有辩论而无名学，有文学而无文法。足以见抽象与分类二者皆我国人之所不长，而我国学术尚未达自觉（SelfconsciouSness）之地位也。况于我国夙无之学。言语之不足用岂待论哉！

——《论新学语之输入》

优人俳语足以裨阙失，拱谐笑，并用以考戏剧源流

优人俳语大部出于演剧之际，故戏剧之源与其迁变之通。可以考焉非徒其辞之足以裨阙失，拱谐笑而已。吕本中《童蒙训》云：“作杂剧，打猛浑入，却打猛浑出。”吴自牧《梦粱录》谓，“杂剧全託故事，务在滑稽”洪迈《夷坚志》谓，“俳优侏儒，周伎之最下且贱者。然亦能因戏语而箴■时政，世目为杂剧。”然则宋之杂剧即属此种。是录之辑，岂徒足以考古，亦以存唐宋之戏曲也。

——《优语录》序

哲学与文学旨在寻求与表现真理，故不能以利禄劝

昔司马迁推本汉武时学术之盛，以为利禄之途使然。余调一切学问皆能以利禄劝，独哲学与文学不然。何则？科学之事业皆直接间接以厚生利用为旨，故未有与政治及社会上之兴味相刺谬者也。至一新世界观与新人主观出，则往往与政治及社会上之兴味不能相容。若哲学家而以政治及社会之兴味为兴味，而不顾真理之如何，则又决非真正之哲学。此欧洲中世哲学之以辩护宗教为务者，所以蒙极大之污辱，而叔本华所

以痛斥德意志大学之哲学者也，文学亦然。■■的文学决非真正之文学也。

——《文学小言》

对“诗外尚有事在”等传统观点之重新估价

披我中国之哲学史，凡哲学家无不欲兼为政治家者。……诗人亦然。”自谓颇腾达，立登要路津，致君尧舜上，再使风俗淳”，非孔子美之抱负乎？胡不上书自荐达，坐令四海如虞唐”，非韩退之之忠告乎？”寂寞已甘干载笑，驰驱犹望两河平”，非陆务观之悲愤乎！如此者世谓之大诗人矣。至诗人之无此抱负者，与夫小说、戏曲、图画、音乐诸家，皆以侏儒倡优自处。世亦以侏儒倡优畜之。所谓“诗外尚有事在”。“一命为文人便无足观”：我国人之金科玉律也。呜呼！美术之无独立之价值也久矣！此无怪历代诗人多托于忠君爱国劝善德恶之意以自解免，而纯粹美术上之著述往往受世之迫害，而无人为之昭雪者也。此亦我国哲学美术不发达之一原因也。

——《论哲学家与美术家之天职》

我国传统之纯文学“亦往往以惩劝为旨”

更转两观诗馥之方面，则咏史、怀古、感事、赠人之题目，弥漫在塞唐诗界。而抒情叙事之作，十百不能得一。其有美术上之价值者以其写自然之美之一方面耳。甚至戏曲、小说之纯文学亦往往以惩劝为旨。其有纯粹美术上之目的者，世非惟不知贵，且加贬焉：

——《论哲学家与美术家之天职》

“以文学得生活”与“为文学而生活”

吾人谓戏曲、小说家为专门之诗人，非谓其以文学为职业也。以文学为职业，■■的文学也职业的文学家以文学得生活，专门之文学家为文学而生活。今■■的文学之途盖已开矣，吾宁闻征夫思妇之声，而不屑使此等文学嚣然污吾耳也。

——《文学小言》

“所尤惬意者则在叔本华之知识论”

自癸卯之夏以至甲辰之冬，皆与叔本华之书为伴侣之时代也。其所尤惬意者则在叔本华之知识论，汗德（康德）之说得因之以上窥。然于其人生哲学，观其观察之精锐与议论之犀利，亦未尝不心怡神释也。后渐觉其有矛盾之处。去夏所作《红楼梦评论》，其立论虽全在叔氏之立脚地，然于第四章内已提出绝大之疑问旋悟叔氏之说半出于其主观的气质，而无关于客观的知识，此意于《叔本华及尼采》一文中始畅发之。

——《静安文集自序》

叔本华关于“美术之源”的论述

夫美术之源，出于先天抑由于经验，此西洋美学上至大之问题也。叔本华之论此问题也，最为透辟。……其言（此论本为绘画及雕刻发，然可通之于诗歌小说）曰：

人类之美之产于自然中者必由下文解释之，即意志于其客观化之最高级（人类）中；由自己之力与种种之情况而打胜下级（自然力）之抵抗，以占领其物质。且意志之发现于高等之阶级也，其形式必复杂。即以一树言之，乃无数之细胞（雏按，当作“纤维”）合而成一系统者也。其阶级愈高，其结合愈复，人关之身体乃最复杂之系统也。各部分各有一特别之生活：具对全体也。则为求属；其互相对也，则为同僚，互相调和，以为其全体之说明，不能增也，不能减也：能如此者，则谓之美。此自然中不得多见者也。顾美之于自然中如此，于美术中则何如？或有以美术家为模仿自然者，然彼苟无美之预想存于经验之前，则安从取自自然中完全之物而模仿之？又以之与不完全者相区别哉？且自然亦安得时时生一人焉，于其各部分皆完全无缺哉？或又谓美术家必先于人之肢体中，观美丽之各部分，而由之以构成美丽之全体，此又大愚不灵之说也。即今如此，彼又何自知美丽之在此部分而非彼部分哉？故美之知识断非自经验的得之，即非后天的，而常为先天的，即不然，亦必其一部分常为先天的也。

吾人于观人类之美后始认其美。但在真正之美术家，其认识之也极其明速之度，而其表出乏也胜乎自然之为。此由吾人之自身即意志，而于此所判断及发见者，乃意志于最高级之完全之客观化也。唯如是，吾人斯得有美之预想，而在真正之天才，于美之预想外，更伴以非常之巧力。被子特别之物中认全体之理念，遂解自然之囁囁之言语而代言之，即以自然所百计而不能产出之美，现之于绘画及雕刻中，而若语自然曰：“此即汝之所欲言而不得者也。”苟有判断之能力者，必将应之曰：“是。”唯如是，故希腊之天才能发见人类之美之形式，而永为万世雕刻家之模范。唯如是，故吾人对自然于特别之境遇中所偶然成功者，而得认其美。此美之预想乃自先天中所知者，即理想的也；比其现于美术也，则为实际的。何则？此与后天中所与之自然物相合故也。如此，美术家先天中有美之预想，而批评家于后天中认识之。此由美术家及批评家乃自然之自身之一部，而意志于此客观化者也。哀姆攀独克尔曰：“同者唯同者知之。”故唯自然能知自然，唯自然能言自然。则美术家有自然之美之预想，固自不足怪也。

芝诺芬述苏格拉底之言曰，希腊人之发见人类之美之理想也，由于经验。即集合种种美丽之部分，而于此发见一膝：子彼发见一臂。此大谬之说也。不幸而此说又蔓延于诗歌中。即以狄斯丕尔言之，谓其戏曲中所描写之种种之人物，乃其一生之经验中所观察者，而极其全力以摸写之者也。然诗人由人性之预想而作戏曲，小说，与美术家之由美之预想而作绘画及雕刻无以异。唯两者于其创造之途中，必须育经验以为之补助。夫然，故其先天中所已知者，得唤起而入于明晰之意识。”而后表出之事乃可得而能也。（英译《意志及观念之世界》）

——《红楼梦评论》

“美术者，离充足理由之原则而观物之道也”

叔氏谓吾人之知识无不从充足理由之原则者，独美术之知识不然。其言曰：

一切科学无不从充足理由原则之某形式者。科学之题目但现象耳，现象之变化及关系耳。今有一物焉超乎一切变化关系之外，而为现象之内容，无以名之，名之曰实念。问此实念之知识为何？曰：美术是已。夫美术者实以静观中所得之实念，寓诸一物焉而再观之。由其所寓之物之区别，而或谓之雕刻，或谓之绘画，或谓之诗歌、音乐。然其惟一之渊源则存于实念之知识，而又以传播此知识为其唯一之目的也。一切科学皆从充足理由之形式，当其得一结论之理由也，此理由又不可无他物以为之理由，他理由亦然。譬诸混混长流，永无停滞之日。譬诸旅行者，数周地球，而曾不得见天之有涯、地之有角。美术则不然，固无往而不得其息肩之所也。彼由理由结论之长流中，拾其静观之对象而使之孤立于吾前。而此特别之对象，其在科学中也，则藐然全体之一部分耳；而在美术中则遽而代表其物之种族之全体。空间时间之形式对此而失其效，关系之法则至此而穷于用。故此时之对象非个物，而但其实念也。吾人于是得下美术之定义曰：美术者离充足理由之原则而观物之道也。此正与由此原则观物者相反对。后者加地平线，前者如垂直线：后者之延长屋无赐，而前者得于某点割之。后者合理之方法也，惟应用于生活及科学；前者天才之方法也，惟应用于美术；后者雅里大德勒之方法，前者柏拉图之方法也；后者如终风暴雨，震撼万物而无始终、无目的；前者如朝日漏于阴云之罅，金光直射，而不为风雨所摇。后者如瀑布之水，瞬息变易，而不舍昼夜；前者如涧畔之虹，立于鞞鞞澎湃之中而不改其色彩。（英译《意志及观念之世界》）

夫充足理由之原则吾人知力最普遍之形式也。而天才之观美也乃不沾沾于此。此说虽本于希尔列尔（schiller）之“游戏冲动”说，然其为叔氏美学上重要之思想，无可疑也。

——《叔本华与尼采》

“天才者，不失其赤子之心者也”

叔本华之天才论曰：

天才者不失其赤子之心者也。盖人生至七年后，知识之机关即脑之质与量已达完全之域；而生殖之机关尚未发达。故赤子能感也，能思也，能教也。其爱知识也较成人为深，而其受知识也亦视成人为易。一言以蔽之，曰：彼之知力盛于意志而已，即彼之知力之作用远过于意志之所需要而已。故自某方面观之，凡赤子皆天才也；又，凡天才，自某点观之，皆赤子也。音海尔台尔（Herder）谓格代（Goethe）曰“巨孩”。音乐大家穆差德（mozart）亦终生不脱孩气。休利希台额路尔谓彼曰：彼于音乐，幼而惊其长老；然于一切他事，则壮而常有童心者也。（英译《意志及观念之世界》）

……叔氏于其伦理学及形而上学所视为同一意志之发现者，于知识论及美学上则分之谓为种种之阶级，故古今之崇拜天才者殆未有如叔氏之甚者也。

——《叔本华与尼采》

大诗人“能见人之所不能见，而言人之所不能言”

叔氏以持知力的贵族主义故，于其伦理学上虽奖卑屈（Humility）之行，而于其美学上大非谦逊（modesty）之德，曰：

人之观物之浅深明暗之度不一，故诗人之阶级亦不二。当其描写所观也，人人殆自以为握灵蛇之珠、抱荆山之玉矣。何则？彼于大诗人之诗中，不见其所描写者或逾于自己。非大诗人之诗之果然也，彼之肉眼之所及实止于此。故其观美术也，亦如其观自然，不能越此一步也。惟大诗人见他人之见解之肤浅，而此外尚多描写之余地，始知己能见人之所不能见，而言人之所不能言。故彼之著作不足以悦时人，只以自赏而已。若以谦逊为教，则将并其自赏者而亦夺之乎？（英译《意志及观念之世界》）

——《叔本华与尼采》

哲学家与诗人之价值，“不存于实际
而存于理论，不存于主观而存于客观”

一切俗子因其知力为意志所束缚故，但适于一身之目的，由此目的出，于是有俗滥之画，冷淡之诗，阿世媚俗之哲学。何则？彼等自己之价值但存于其一身一家之福祉，而不存于真理故也。惟知力之最高者，其真正之价值不存于实际，而存于理论，不存于主观而存于客观，端端焉力索宇宙之真理而再现之。于是彼之价值超乎个人之外，与人类自然之性质异。如彼者，果非自然的欤？宁超自然的也。……故图画也，诗歌也，思索也，在彼则为目的，而在他人则为手段也。彼牺牲其一生之福祉，以殉其客观上之目的，虽欲少改焉而不能。（英译《意志及观念之世界》）

叔氏之崇拜天才也如是。

——《叔本华与尼采》

“美术之知识全为直观之知识”

美术之知识全为直观之知识。而无概念杂乎其间，故叔氏之视美术也尤重于科学。……科学上之所表者概念而已矣。美术上之所表者则非概念，又非个象，而以个象代表其物之一种之全体，即上所谓“实念”者是也。故在在得直观之，如建筑、雕刻、图画、音乐等皆呈于吾人之耳目者。唯诗歌（并戏剧小说言之）一道虽借概念之助，以唤起吾人之直观，然其价值全存于其能直观与否，诗之所以多用比兴者，其源全由于此也。……诗歌之所写者人生之实念，故吾人于诗歌中可得人生完全之知识。故诗歌之所写者人及其动作而已。而历史之所述，非此入即彼人，非此动作即彼动作，其数虽巧历不能计也，然此等事实不过同一生活之欲之发现。故吾人欲知人生之为何物，则读诗歌贤于历史远矣。

——《叔本华之哲学及其教育学说》

（三）诗的鉴赏论

美学“定美之标准与文学上之原理”

且定美之标准与文学上之原理者，亦唯可于哲学之一分科之美学中求之。虽有文学上之天才者无俟此学之教训，而无才者亦不能以此等抽象之学问养成之，然以有此等学故，得使旷世之才稍省其劳力，而中智之人不惑于歧途，其功固不可没也。

——《奏定经学科大学文学科大学章程书后》

中西许多古典名著，“亦哲学，亦文学”

至文学与哲学之关系，其密切亦不下于经学。今夫吾国文学上之最可宝贵者，孰过于周秦以前之古典乎？《系辞》上下传实与《孟子》、戴记等为儒家最粹之文学。若自其思想言之，则又纯粹之哲学也。今不解其思想，而但玩其文辞，则其文学上之价值已失其大半。此外周秦诸子亦何莫不然。自宋以后，哲学渐与文学离。然如《太极图说》《通书》《正蒙》《皇极经世》等，自文辞上观之，虽欲不谓之工，岂可得哉！此外如朱子之于南宋，阳明之于明，非独以哲学鸣，言其文学，亦断非同时龙川、水心及前后七子等之所能及也。凡此诸子之书，亦哲学，亦文学。今舍其哲学而徒研究其文学，欲其完全解释，安可得也！西洋之文学亦然。柏拉图之《问答篇》。鲁克来谟斯之《物性赋》，皆具哲学文学二者之资格。

——《奏定经学科大学文学科大学章程书后》

对悲剧、喜剧的欣赏均源于“势力之欲”

常人对戏剧之嗜好亦由势力之欲出。先以喜剧（即滑稽剧）言之。夫能笑人者必其势力强于被笑者也。故笑者实吾人一种势力之发表。然人于实际之生活中，虽遇可笑之事，然非其人为我所素狎者，或其位置远在吾人之下者，则不敢笑。独于滑稽剧中，以其非事实故，不独使人能笑，而且使人敢笑。此即对喜剧之快乐之所存也。悲剧亦然。霍雷士曰：“人生者：自观之者言之，则为一喜剧；自感之者言之，则又为一悲剧也。”自吾人思之，则人生之运命固无以异于悲剧。然人当演此悲剧时，亦俯首杜口，或故示整暇，波浪而过耳。欲如悲剧中之主人公，且演且歌，以诉其胸中之苦痛者，又谁听之而谁怜之乎？夫悲剧中之人物之无势力之可言，固不待论，然敢鸣其苦痛者与不敢鸣其痛苦者之间，其势力之大小必有辨矣。夫人生中国固无独语之事，而戏曲则以许独语故，故人生中久压抑之势力独于其中筐倾而筐倒之。故虽不解美术上之趣味者亦于此中得一种势力之快乐。普通之人之对戏曲之嗜好，亦非此不足以解释之矣。

——《人间嗜好之研究》

悲剧“示人生之真相，又示解脱之不可已”

昔雅里大德勒于诗论中谓：悲剧者所以感发人之情绪而高上之，殊如恐惧与悲悯，之二者为悲剧中固有之物，由此感发而人之精神于焉洗涤。故其目的伦理学上之目的也。叔本华置诗歌于美术之顶点，又置悲

剧于诗歌之顶点，而于悲剧之中又特重第三种，以其示人生之真相，又示解脱之不可已故。故美学上最终之目的与伦理学上最终之目的合。

——《红楼梦评论》

《红楼梦》这一“宇宙之大著述”的悲剧遭遇

且法斯德（按，浮士德）之苦痛，天才之苦痛。宝玉之苦痛，人人所有之苦痛也，其存于人之根抵者为独深，而其希救济也为尤切。作者一一掇拾而发挥之，我辈之读此书者宜如何表满足感谢之意哉！而吾人于作者之姓名尚未有确实之知识，岂徒吾侪寡学之羞，亦足以见二百余年来，吾人之祖先对此宇宙之大著述如何冷淡遇之也！谁使此大著述之作者不敢自署其名？此可知此书之精神大背于吾国人之性质，及吾人之沉溺于生活之欲而乏美术之知识有如此也！然则予之为此论，亦自知有罪也矣！

——《红楼梦评论》

美术的“理想亦视人生之缺陷 逼仄而趋于莫反对之方面”

美术之价值，对现在之世界人生而起者，非有绝对的价值也。其材料取诸人生，其理想亦视人生之缺陷逼仄而趋于其反对之方面。如此之美术唯于如此之世界、如此之人生中，始有价值耳。

——《红楼梦评论》

“宗教之慰藉，理想的；而美术之慰藉，现实的”

吾人对宗教之兴味存于未来，而对美术之兴味存于现在。故宗教之慰藉，理想的；而美术之慰藉，现实的也。而美术之慰藉中尤以文学为尤大。何则？雕刻图画等其物既不易得，而好之之误则留意于物之弊，固所不能免也。若文学者则求之书籍而已无不足，其普遍便利决非他美术所能及也。故此后中学校以上宜大用力于古典一科。虽美术上之天才不能由此养成之，然使有解文学之能力，爱文学之嗜好，则其所以慰空虚之苦痛而防卑劣之嗜好者，其益固已多矣。

——《去毒篇》

诗人观物，“能就个人之事实， 而发见人类全体之性质”

自我朝考证之学盛行，而读小说者亦以考证之眠读之。于是评《红楼梦》者纷然索此书之主人公之为谁。此又甚不可解者也。夫美术之所写者非个人之性质，而人类全体之性质也。惟美术之特质贵具体而不贵抽象，于是举人类全体之性质置诸个人之名字之下，譬诸“副墨之子”、“洛诵之孙”，亦随吾人之所好名之而已。善于观物者能就个人之事实，而发见人类全体之性质。今对人类之全体，而必规规焉求个人以实之，人之知力相越岂不远哉！故《红楼梦》之主人公，谓之贾宝玉可，谓之子虚乌有先生可，即谓之纳兰容若，谓之曹雪芹，亦无不可也。

——《红楼梦评论》

古今之大文学无不以自然（心灵的，文字的）胜

元曲之佳处何在？一言以蔽之，曰：自然而已矣。古今之大文学无不以自然胜，而莫著于元曲。盖元剧之作者，其人均非有名位学问也，其作剧也，非有藏之名山、传之其人之意也。彼以意兴之所至为之，以自娱娱人。关目之拙劣，所不问也；思想之卑陋，所不讳也；人物之矛盾，所不顾也。彼但摹写其胸中之感想与时代之情状，而真挚之理与秀杰之气，时流露于其间。故谓元曲为中国最自然之文学，无不可也。若其文字之自然，则又为其必然之结果，抑其次也。

——《宋元戏曲史》

“除却‘天然’，欲赠浑无语”

窈窕燕姬年十五。惯曳长裾，不作纤纤步。众里嫣然通一顾，人间颜色如尘土。一树亭亭花乍吐。除却“天然”，欲赠浑无语。当面吴娘夸善舞，可怜总被腰肢误。

——《苕华词·蝶恋花》

优美、壮美的判断为“先天的判断”

优美及宏壮之判断之为先天的判断，自汗德（康德）之《判断力批评》后，殆无反对之者。此等判断既为先天的，故亦普遍的必然的也。易言以明之，即一艺术家所视为美者，一切艺术家亦必视为美，此汗德（康德）之所以于其美学中预想一公共之感官者也。

——《古雅之在美学上之位置》

古雅——美育普及之津梁

古雅之能力能由修养得之，故可为美育普及之津梁。虽中智以下之人不能创造优美及宏壮之物者，亦得由修养而有古雅之创造力。又，虽不能喻优美及宏壮之价值者，亦得于优美宏壮中之古雅之原质，或于古雅之制作物中得其直接之慰藉。故古雅之价值，自美学上观之，诚不能及优美及宏壮，然自其教育众庶之效言之，则虽谓其范围较大、成效较著可也。

——《古雅之在美学上之位置》

“神、韵、气、味”属于“第二形式之羹”

凡吾人所加于雕刻书画之品评，曰“神”，曰“韵”，曰“气”，曰“味”，皆就第二形式言之者多，而就第一形式言之者少。文学亦然。古雅之价值大抵存于第二形式。西汲之匡、刘，东京之崔、蔡，其文之优美宏壮远在贾马班张之下，而吾人之嗜之也亦无逊于彼者，以雅故也。甫丰之于文不必工于苏、王，姜夔之于词且远逊于欧、秦，而后人亦嗜之者，以雅故也。由是观之，则古雅之原质为优美及宏壮中不可缺之原质，且得离优美宏壮而有独立之价值，则固一不可诬之事实也。

——《古雅之在美学上之位置》

古雅的判断为“后天的判断”

吾人所断为古雅者，实由吾人今日之位置断之。古代之遗物无不雅

于近世之制作。古代之文学虽至拙劣，自吾人读之，无不古雅者。若自古人之眼观之，殆不然矣。故古雅之判断，后天的也，经验的也，故亦特别的也，偶然的也。此由古代表出第一形式之道，与近世大异，故吾人睹其遗迹，不觉有遗世之感随之，然在当日则不能。若优美及宏壮则固无此时间上之限制也。

——《古雅之在美学上之位置》

“嗟尔（自然美）不能言，安得同把臂”

人生苦局促，俯仰多悲悸。山川非吾故，纷然独相媚。嗟尔不能言，安得同把臂。

——《游通州湖心亭》

“生平几见汝（自然美），对面着不识，
今夕独何夕，着意媚孤客”

片月挂东林，垂垂两岸白。小松如人长，离立四五尺。老桑最丑怪，亦复可怡悦。疏竹带轻飏，摇摇正秀绝。生平几见汝，对面若不识，今夕独何夕，着意媚孤客。非徒豁双眸，直欲奋六翮。此顷能百年，岂惜长行役。

——《过石门》

“精神上之趣味”需千百年的培养

夫物质的文明，取诸他国，不数十年而具矣。独至精神上之趣味，非千百年之培养与一二天才之出不及此。

——《教育偶感四则》

“吾国人之精神，世间的也，乐天的也”

吾国人之精神，世间的也，乐天的也。故代表其精神之戏曲小说，无往而不著此乐天之色彩：始于悲者终于欢，始于离者终于合，始于困者终于亨：非是而欲虞阅者之心，难矣。若《牡丹亭》之《返魂》、《长生殿》之《重圆》，其最著之一例也。《西厢记》之以《惊梦》终也，未成之作也；此书若成，吾乌知其不为续《西厢》之浅陋也！

——《红楼梦评论》

美育与德育、智育之关系

完全之人物，精神与身体必不可不为调和之发达。而精神之中又分为三部：知力、感情及意志是也。对此三者而有真美善之理想：真者知力之理想，美者感情之理想，善者意志之理想也。完全之人物不同不备真美善之三德，欲达此理想，于是教育之事起。教育之事亦分为三部：智育、德育（即意育）、美育（即情育）是也。

——《论教育之宗旨》

美育“使人之感情发达，以达完美之域”

德育与智育之必要，人人知之，至于美育有不得不一言者。盖人心之动，无不束缚于一己之利害；独美之为物，使人忘一己之利害而入于

高尚纯洁之域，此最纯粹之快乐也。孔子言志，独与曾点；又谓“兴于诗”，“成于乐”。希腊古代之以音乐为普通学之一科，及近世希痕林（按，谢林）、希尔列尔（按，席勒）之重美育学，实非偶然也。要之，美育者一面使人之感情发达，以达完美之域；一面又为德育与智育之手段，此又教育者所不可不留意也。

——《论教育之宗旨》

孔子教人，“始于美育，终于美育”

今转而观我孔子之学说，其审美学上之理论，虽不可得而知，然其教人也，则始于美育，终于美育。《论语》曰：“小子何莫学夫诗。诗可以兴，可以观，可以群，”可以怨，迩之事父，远之事君，多识于鸟兽草木之名。”又曰：“兴于诗，立于礼，成于乐。”其在古昔，则胄子之教，典于后夔；大学之事，董于乐正。然则以音乐为教育之一科，不自孔子始矣。荀子说其效曰：“乐者圣人之所乐也，而可以善民心，其感人深，其移风易俗。……故乐行而志清，礼修而行成，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁。”（《乐论》）此之谓也。故子在齐闻《韶》，则“三月不知肉味”。而《韶》乐之作，虽挈壶之童子，其视精，其行端。音乐之感人，其效有如此者。

且孔子之教人，于诗乐外，尤使人玩天然之美。故习礼于树下，言志于农山，游于舞雩，叹于川上：使门弟子言志，独与曾点。点之言曰：“莫春者，春服既成，冠者五六人，童子六七人，浴乎沂，风乎舞雩，咏而归。”由此观之，则平日所以涵养其审美之情者可知矣。

之人也，之境也，固将磅礴万物以为一，我即宇宙，宇宙即我也。光风霁月不足以喻其明，泰山华岳不足以语其高，南溟渤澥不足以比其大。邵子所谓“反观”，者非欤？叔本华所谓“无欲之我”，希尔列尔（席勒）所谓“美丽之心”者非欤？此时之境界，无希望，无恐怖，无内界之争斗，无利无害，无人无我，不随绳墨而自合于道德之法则。一人如此，则优入圣域；社会如此，则成华胥之国。孔子所谓“安而行之”与希尔列尔所谓“乐于守道德之法则”者，舍美育无由矣。

——《孔子之美育主义》

“美丽之心”唯可由美育得之

希氏（按，希尔列尔即席勒）后日，更进而说美之无上之价值，曰：如人必以道德之欲克制气质之欲，则人性之两部犹未能调和也：于物质之境界及道德之境界中，人性之一部必克制之，以扩充其他部。然人之所以为人，在息此内界之争斗，而使卑劣之感脐于高尚之感觉。如汗德（康德）之严肃论中，气质与义务对立，犹非道德上最高之理想也。最高之理想存于美丽之心（beautiful soul）。其为性质也，高尚纯洁，不知有内界之争斗，而唯乐于守道德之法则。此性质唯可由美育得之。（芬特尔朋《哲学史》第六百页）此希氏最后之说也。顾无论美之与善，其位置孰为高下，而美育与德育之不可离，昭昭然矣。

——《孔子之美育主义》

美育应“时时与以直观之机会”

教育者非徒以书籍教之之谓，即非徒与以抽象的知识之谓。苟时时与以直观之机会，使之于美术人生上得完全之知识，此亦属于教育之范围者也。自然科学之教授观察与实验，往往与科学之理论相并而行，人未有但以科学之理论为教授，而以观察实验为非教授者，何独于美育及德育而疑之？

——《叔本华之哲学及其教育学说》

美育之“第一目的”与“第二目的”

夫音乐之形而上学的意义（如古代希腊毕达哥拉斯及近世叔本华之音乐说），姑不具论。但就小学校所以设此科之本意言之，则（一）调和其感情，（二）陶冶其意志，（三）练习其聪明官及发声器是也。一与三为唱歌科自己之事业，而二则为修身科与唱歌科公共之事业。故唱歌科之目的自以前者为重。即就后者言之，则唱歌科之辅助修身科，亦在形式而不在内容（歌词），虽有声无同之音乐，自有陶冶品性、使之高尚和平之力，固不必用修身科之材料为唱歌科之材料也。故选择歌词之标准宁从前者而不从后者。若徒以干燥拙劣之辞述道德上之教训，恐第二目的未达，而已失其第一之目的矣。

——《论小学校唱歌科之材料》

唱歌科不应成为“修身科之奴隶”

就歌词之美言之，则今日作者之自制曲，其不如古人之名作审矣。或谓：古人之名作不必合于小学教育之目的与程度。然古诗中之咏自然之美及古迹者亦正不乏。此等材料以有具体的性质而可以呈于儿童之直观故，故较之道德上抽象之教训反为易解，且可与历史地理及理科中之材料相联络。而其对修身科之联络则宁与体操科等。盖一在养其感情，一在强其意志，其关系乃普遍关系，而不关于材质之意义也。循此标准，则唱歌科庶不致为修身科之奴隶。而得保其独立之位置欤？

——《论小学校唱歌科之材料》

诗人品格与“观物”“创物”的关系

古之君子，其为道也盖不同，而其所以同者则在超世之致与不可屈之节而已。其观物也，见夫类是者而乐焉；其创物也，达夫如是者而后憊焉。如屈子之于香草，渊明之于菊，王子猷之于竹，玩赏之不足而咏叹之，咏叹之不足而斯物遂若为斯人之所专有。是岂徒有托而然哉，其于此数者必有以相契于意言之表也。

——《此君轩记》

论世，滋志：传统的治诗之法仍须继承

由其世以知其人，由其人以逆其志，则古诗虽有不能解者寡矣。汉人传诗皆用此法，故四家诗皆有序，序者序所以为作者之意也。毛序今存。鲁诗说之见于刘向所述者，于诗事尤为详尽。及北海郑君出，乃专用孟子之法以治诗。其于诗也，有谱有笺。谱也者所以论古人之世也；笺也者所以逆古人之志也。故其书虽宗毛公，而亦兼采三家，则以论世所得者然也。……故郑君序诗谱曰：“欲知源流清浊之所处，则循其上

下而省之；欲知风化芳臭气泽之所及，则旁行而观之。”治古诗如是，治后世诗亦何独不然。

——《玉溪生诗年谱会笺 序》

考释古代文字之综合的方法

文无古今，未有不文从字顺者。今日通行文字人人能读之，能解之。《诗》《书》彝器亦古之通行文字，今日所以难读者，由今人之知古代不如知现代之深故也。苟考之史事与制度文物，以知其时代之情状；本之《诗》《书》以求其文之义例；考之古音以通其义之假借；参之彝器以验其文字之变化；由此而之彼，即甲以推乙，则于字之不可释、义之不可通者，必间有获焉；然后阙其不可知者以俟后之君子：则庶乎其近之矣。

——《毛公鼎考释序》

“生百政治家不如生一大文学家”

生百政治家不如生一大文学家。何则？政治家与国民以物质上之利益，而文学家与以精神上之利益。夫精神之于物质，二者孰重？且物质上之利益，一时的也；精神上之利益，永久的也。前人政治上所经营者，后人得一旦而坏之。至古今之大著述，苟其著述一日存，则其遗泽且及于千百世而未沫。故希腊之有鄂谟尔（荷马）也，意大利之有唐旦（但丁）也，英吉利之有狭斯丕尔（莎士比亚）也，德意志之有格代（歌德）也：皆其国人人之所尸而祝之、仕而稷之者，而政治家无与焉。何则？彼等诚与国民以精神上之慰藉，而国民之所恃以为生命者。若政治家之遗泽决不能如此广且远也。

——《教育偶感四则》

“谁能妄把平成业，换却平生万首诗”

坐致虞唐亦太痴，许身稷契更奚为！谁能妄把平成业，换却平生万首诗。

——《坐致》

“我国之重文学不如泰西”

试问我国之大文学家有足以代表全国民之精神，如希腊之鄂谟尔、英之狭斯丕尔、德之格代者乎？吾人所不能答也。其所以不能答者，殆无其人欤？抑有之而吾人不能举其人以实之欤？二者必居一焉。由前之说，则我国之文学不如泰西；由后之说，我国之重文学不如泰西。前说我所不知；至后说则事实较然，无可讳也。

——《教育偶感四则》

应重视“文学自己之价值”， 不应“视为政治教育之手段”

又观近数年之文学，亦不重文学自己之价值，而唯视为政治教育之手段，与哲学无异。如此者其褻渎哲学与文学之神圣之罪固不可逭，欲求其学说之有价值，安可得也？故欲学术之发达，必视学术为目的，而

不视为手段而后可。汗德伦理学之格言曰：“当视人人为一目的，不可视为手段。”岂特人之对人当如是而已乎？对学术亦何独不然。然则彼等言政治则言政治已耳，而必欲读哲学文学之神圣，此则大不可解者也。

——《论近年之学术界》

“肃霜”“涤场”：结合文字结构与 实地直观以解古诗一例

《诗·豳风》：“九月肃霜，十月涤场。”《传》：“肃，缩也。霜降而收缩万物。涤，埽也，场工毕入也。”案，此二句乃与“一之日觶发，二之日栗烈”同例，而不与“七月流火，九月授衣”同例。“肃霜”“涤场”皆互为双声，乃古之联韵字，不容分别释之。“肃霜”犹言肃爽，“涤场”犹言涤荡也……九月肃霜”谓九月之气清高颀白而已。至十月，则万物摇落无余矣。与“觶发”“栗烈”，由风寒而进入气寒者，遣词正同。癸亥之岁，余再来京师，离南方之卑湿，乐北土之爽皜。九十月之交，天高日晶，木时尽脱，因会得“肃霜”“涤场”二语之妙，因为之说云。

——《“肃霜”“涤场”说》

“十七字”与“数千言”，备极莫妙

“驾彼四牡，四牡项领。我瞻四方，蹙蹙靡所骋。”以《离骚》《远游》数千言言之而不足者，独以十七字尽之，岂不诡哉！然以讥屈子之文胜，则亦非知言者也。

——《文学小言》

“文章诚无用，用亦未为贤”

少读陶杜诗，往往说饥寒。自来夸毗子，焉知生事艰。子云美笔札，邀游五侯间。孔璋檄豫州，矢在袁氏弦。魏台一朝建，书记又翩翩。文章诚无用，用亦未为贤。青春弄鹦鹉，素秋纵鹰鹞。咄咄扬子云，今为时所怜。

——《咏史》（癸丑）

杜诗与“诗史”

杜诗云：“径须相就饮一斗，恰有三百青铜钱。”此至德初长安酒价也。“岂闻匹绢值万钱”，此广德间蜀中绢价也。“云帆转辽海，粳稻来东吴”，此天宝间渔阳海运事也。三者史所不载，而于工部诗中见之，此其所以为“诗史”欤？

——《东山杂记》

注杜诗者之“伪作”与“支离”

此书所集诸家注，其名重者率伪作也。东坡注之伪，宋洪客斋已言之。余如王原叔，仁宗时人，征引新史，犹可说也；乃引沈存中《梦溪笔谈》，岂不可笑！盖书肆中人一手所为也。观翁。

杜诗须读编年本，分类本最可恨。

偶阅数篇注，支离可哂。少陵名重，身后乃遭此酷，真不幸也！

——《〈宋刊分类集注杜工部诗〉跋》

“戏曲之体”何必“卑于史传”

胡元瑞谓韩苑洛以关汉卿比司马子长，“大是词场猛诤”。余谓：汉卿诚不足道；然谓戏曲之体卑于史传，则不敢言。意大利人之视唐旦，英人之视狭斯丕尔，德人之视格代较吾国人之视司马子长，抑且过之。之数人易尝非戏曲家耶？

——《录曲余谈》

明清之曲论述评

曲之为体既卑，为时尤近，学士大夫论之者颇少。明则王元美《曲藻》略具鉴裁，胡元瑞《笔丛》稍加考证。臧晋叔、何元朗虽以知音自命，然其言殊无可采。国朝唯焦理堂《簫录》可比少室，融斋《艺概》略似弇州。若李调元《曲话》、杨恩寿《词余丛话》等，均所谓不知而作者也。

——《录曲余谈》

从《元刊杂剧三十种》可见“元剧之真面目”

今此编三十种中，其十三种臧选有之，其余十七种皆海内孤本，并有自元以来未见著录者，有明中叶后人所不得见者。于是传世元剧骤增至一百十有六种。即与臧选复出者，体制文字亦大有异同，足供比勘之助。且臧选刊于明万历间，《西厢》刊本世号最善者亦仅明季翻刊周宪王本。故南戏尚有元刊本，而北剧则无闻焉。凡戏剧诸书经后人写刊者，往往改易体例，增损字句。此本虽出坊间，多讹别之字，而元剧之真面目独赖以见，诚可谓惊人秘笈矣！

——《〈元刊杂剧三十种〉序录》

“南北书派”之说不尽可信。

阮文达公作南北书派论，世人推为创见。然世所传北人书皆碑碣，南人书多简尺。北人简尺世无一字传者，然敦煌所出萧凉草书札，与羲献规摹亦不甚远。南朝碑板则如《始兴忠武王碑》之雄劲，《瘞鹤铭》之浩逸，与北碑自是一家眷属也。此造象若不著年号地名，又准能知为梁朝物耶？不知文达见此，又将何说也。

——《梁虞思美造象跋》（壬戌）

我国绘事自为一宗

三代损益，文质殊尚；五方悬隔，嗜好不同。或以优美宏壮为宗，或以古雅简易为尚。我国绘事自为一宗：绘影绘声则有所短，一邱一壑则有所长。

——《〈中国名画集〉序》

画的新旧分界：“无笔墨可寻”与“笔意主动”

《高昌壁画》及《石鼓考释》今晨待送乙老，渠谓此事可得数句探索，维即请其以笔记之，不知此老能细书否耳。维疑前十二图确为六朝

人画，至十三图以后有回纥字者当出唐人，因前画均无笔墨可寻，而第十三图以后则笔意生动，新旧分界当在于此。

——《致罗振玉》（1916年9月9日）

画的真伪鉴定，“以气象、墨法二者决之”

巨师画，乙老前言前半似河阳，维已疑董、巨同出右丞，巨公当有此种笔法。……维于观明以后画无丝毫把握，唯于董巨或能知之；且如此大卷，必有惊心动魄之处，以“气象”、“墨法”二者决之，可无误也。

——《致罗振玉》（1916年11月1日）

画“无士夫气息”，多属伪作

叔通寄来黄晦木画幅属题。弟以其款字凡近，又墨不著绢；疑为后添：而所画亦系福禄长春寿意，绝无士夫气息：定为非真。……弟不知画，以“神气”，取之，或不致误。

——《致蒋汝藻》（1924年5月3日）

艺术品的收藏与劫难

今夫成而必亏者，时也；往而不返者，器也。江陵未造，见玉轴之扬灰；宣和旧藏，与降旛而北去。文武之道既尽、昆明之劫方多。即或脱坠简于秦余，逸焦桐于■下。然且天吴紫凤，坼为牧豎之衣；长康探微，辱于酒家之壁：同揉玉石，终委泥涂。又或幸遭收藏；并遭著录“而兰亭茧纸，永闷昭陵；争坐遗文，竟分安氏。中郎帐中之帙，仅与主朗同观，博士壁中之书，不许晁生转写。此则叔疑之登龙断；众议其私；阳虎之窃大弓，当书为盗者矣。

——《中国名画集 序》

（四）诗的发展论

我国学术思想的历史演变与外来思想之关系

外界之势力之影响于学术，岂不大哉！自周之衰，文王周公势力之瓦解也，国民之智力成熟于内，政治之纷乱乘之于外，上无统一之制度，下迫于社会之要求，于是诸子九流各创其学说，于道德、政治、文学上灿然放万丈之光焰。此为思想之能动时代。自汉以后，天下太平。武帝复以孔子之说统一之。其时新遭秦火，儒家唯以抱残守缺为事；其为诸子之学者亦但守其师说，无创作之思想：学界稍稍停滞矣。……自六朝至于唐室，而佛陀之教极千古之盛矣。此为吾国思想受动之时代。然当是时，吾国固有之思想与印度之思想互相并行，而不相化合。至宋儒出而一调和之。此又由受动之时代出，而稍带能动之性质者也。自宋以后以至本朝，思想之停滞略同于两汉。至今日而“第二之佛教”又见告矣，西洋之思想是也。

——《论近年之学术界》

“ 中西二学，盛则俱盛，衰则俱衰，
风气既开，互相推助 ”

余谓中西二学，盛则俱盛，衰则俱衰，风气既开，互相推助。且居今日之世，讲今日之学，未有西学不兴而中学能兴者，亦未有中学不兴而西学能兴者。

——《国学丛刊序》

“ 凡一代有一代之文学 ”

凡一代有一代之文学。楚之骚，汉之赋，六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，旨所谓“一代之文学”，而后世莫能继焉者也。

——《宋元戏曲史自序》

“ 模仿之文学是文 ■ 的文学与 ■ ■ 的文学之记号 ”

人亦有言：“名者，利之宾也。”故文 ■ 的文学之不足为真文学也，与 ■ ■ 的文学同。古代文学之所以有不朽之价值者，岂不以无名之见者存乎？至文学之名起，于是有因之以为名者；而真正文学乃复托于不重于世之文体以自见。逮此体流行之后，则又为虚车矣。故模仿之文学是文 ■ 的文学与 ■ ■ 的文学之记号也。

——《文学小言》

先秦至清，诗人表现个性之概观

屈子感自己之感，言自己之言者也。宋玉景差感屈子之所感而言其所言，然亲见屈子之境遇与屈子之人格、故其所言亦殆与言自己之言无异。贾谊、刘向其遇略与屈子同，而才则逊矣。王叔师以下，但袭其貌而无真情以济之。此后人之所以不复为楚人之词者也。

屈子之后，文学上之雄者、渊明其尤也。韦、柳之视渊明。其如贾刘之视屈子乎？彼感他人之所感而言他人之所言，宜其不如李杜也。

宋以后之能感自己之感、言自己之言者，其唯东坡乎？山谷可谓能言其言矣，未可谓能感所感也。遗山以下亦然。若国朝之新城，岂徒言一人之言已哉，所谓“莺偷百鸟声”者也！

——《文学小言》

周代诗乐二家分途之后的历史演变

诗乐二家，春秋之季已自分途。诗家习其义，出于古师儒。孔子所云言诗、诵诗，学诗者，皆就其义言之，其流为齐鲁韩毛四家。乐家传其声，出于古太师氏。子贡所问于师乙者，专以其声言之，其流为制氏诸家。诗家之诗，士大夫习之，故诗三百篇至秦汉具存。乐家之诗惟伶人世守之，故子贡时尚有风、雅、颂、商、齐诸声，而先秦以后仅存二十六篇，又亡其八篇。且均被以“雅”名。汉魏之际，仅存四五篇（王深宁，《汉书艺文志考》谓：乐家雅歌诗四篇即杜夔所传四篇。是西汉末已只存四篇），后又易其三。讫永嘉之乱，而三代之乐遂全亡矣。二家本自殊途，不能相通。世或有以此绳彼者，均未可谓为笃论也。

——《汉以后所传周乐考》

古之“巫风”，周之“八蜡”与戏剧起源的关系。

歌舞之兴，其始于古之巫乎？巫之兴也，盖在上古之世。……古代之巫实以歌舞为职，以乐神人者也。商人好鬼，故伊尹独有巫风之戒。及周公制礼，礼秩百伸，而定其祀典。官有常职，礼有常数，乐有常节，古之巫风稍杀。然其余习犹有存者：方相氏之驱疫也，大蜡之索万物也：皆是物也。故子贡观于蜡，而曰“一国之人皆若狂”。孔子告以“张而不弛，文武不能”。后人以“八蜡”为“三代之戏礼”（《东坡志林》），非过言也。

——《宋元戏曲史》第一章

“后世戏剧当自巫、优二者出”

要之，巫与优之别：巫以乐神而优以乐人；巫以歌舞为主，而优以调谑为主；巫以女为之，而优以男为之。至若优孟之为孙叔敖衣冠，而楚王欲以为相；优施一舞，而孔子谓其笑君，则于言语之外，其调戏亦以动作行之，与后世之忧颇复相类。后世戏剧当自巫优二者出：而此二者，固未可以后世戏剧视之也。

——《宋元戏曲史》第一章

“八蜡，三代之戏礼也”

《东坡志林》云：“八蜡，三代之戏礼也。岁终聚戏，此人情之所不能免也，因附以礼义，亦曰不徒‘戏’而已矣。祭必有尸；无尸曰奠，始死之奠与释奠是也。今蜡谓之祭，益有尸也。‘猫虎’之尸，谁当为之？非倡优而谁？‘葛带榛杖’，以丧老物；‘黄冠’草笠，以尊野服：皆戏之道也。子贡观蜡而不悦，孔子譬之曰：‘一张一弛，文武之道’，盖为是也。”其言“八蜡”为戏礼甚当，唯不必倡优为之耳。

——《录曲余谈》

“追原戏曲之作，实亦古诗之流”

粤自“贸丝”“抱布”，开叙事之端，“织素”“裁衣”，肇代言之体。追原戏曲之作，实亦古诗之流。所以穷品性之纤微，极遭遇之变化，激荡物态，抉发人心，舒轸哀乐之余，摹写声容之末，婉转附物，惆怅切情，虽雅颂之博徒，亦滑稽之魁桀。唯语取易解，不以鄙俗为嫌，事贵翻空，不以悠谬为讳。庸人乐于染指，壮夫薄而不为。遂使陋巷言怀，人人青紫；香闺寄怨，字字桑间：抗志极于利禄，美谈止于兰茝；意匠同于千手，性格歧于一人：岂托体之不尊，抑作者之自弃也？然而明昌一编，尽金源之文献：吴兴百种，抗皇元之风雅。百年之风会成焉，三朝之人文系焉。况乎第其卷帙，轶两宋之诗余；论其体裁，开有明之制义；考古者征其事，论世者观其心，游艺者玩其辞，知音者辨其律：此则石渠存目，不废《雍熙》；洙泗删诗，犹存郑卫者矣。

——《曲录自序》（二）

汉魏以来我国戏剧的历史演进

我国戏剧，汉魏以来与百戏合；至唐而分为歌舞戏及滑稽戏二种；宋时滑稽戏尤盛，又渐借歌舞以缘饰故事；于是向之歌舞戏，不以歌舞

为主，而以故事为主。至元杂剧出而体制遂定，南戏出而变化更多，于是我国始有纯粹之戏曲。然其与百戏及滑稽戏之关系，亦非全绝。

——《宋元戏曲史》第十六章

“汉之角觝，于鱼龙百戏外，兼搬演古人物”

戏曲者谓以歌舞演故事也。古乐府中如《焦仲卿妻》诗、《木兰辞》《长恨歌》等，虽咏故事而不被之歌舞，非戏曲也。“拓枝”“菩萨蛮”之队虽合歌舞而不演故事、亦非戏曲也。唯汉之角抵，于鱼龙百戏外，兼搬演古人物。张衡《西京赋》曰：“东海黄公，赤刀粤祝，冀厌白虎，卒不能救。”……则所搬演之人物且自歌舞。然所演者实仙怪之事，不得云“故事”也。演故事者始于唐之“大面”、“拨头”、“踏摇娘”等戏。

——《戏曲考原》

合歌舞以演一事，始于北齐

古之俳优但以欧舞及戏谑为事。自汉以后则间演故事；而合歌舞以演一事者，实始于北齐。顾其事至简，与其谓之戏，不若谓之舞之为当也。然后世戏剧之源实自此始。

——《宋元戏曲史》第一章

唐代“滑稽戏”与“歌舞戏”之比较

此种滑稽戏始于开元，而盛于晚唐。以此与歌舞戏相比较：则一以歌舞为主，一以言语为主；一则演故事，一则讽时事：一为应节之舞蹈，一为随意之动作；一可永久演之，一则除一时一地外，不容施干他处：此其相异者也。而此二者之关纽实在“参军”一戏。……要之，唐五代戏剧，或以歌舞为主而失其自由，或演一事而不能被以歌舞。其视南宋、金、元之戏剧，尚未可同日而语也。

——《宋元戏曲史》第一章

金元戏曲之兴，源于宋代

楚辞之作，《沧浪》《凤兮》二歌先之。诗余之兴，齐梁小乐府先之。独戏曲一体崛起于金元之间，于是有疑其出自异域而与前此之文学无关系者。此又不然。尝考其变迁之迹，皆在有宋一代，不过因金元人音乐上之嗜好而日益发达耳。

——《戏曲考原》

宋金二代始有纯粹演故事之剧

唐代仅有歌舞剧及滑稽剧，至宋金二代，而始有纯粹演故事之剧，故虽谓真正之戏剧，起于宋代，无不可也。然宋金演剧之结构，虽略如上，而其本则无一存。故当日已有代言体之戏曲否，已不可知。而论真正之戏曲，不能不从元杂剧始也。

——《宋元戏曲史》第七章

宋人杂剧纯以诙谐为主，不能彼以歌舞

此种滑稽剧宋人亦谓之杂剧，或谓之杂戏。吕本中《童蒙训》曰：“作杂剧者，打猛诨入。却打猛诨出。”吴自牧《梦粱录》亦云：“杂剧全用故事，务在滑稽。”孟元老《东京梦华录》云：“圣节内殿杂戏，为有使人预宴，不敢深作谐谑。”则无使人时可知。是宋人杂剧固纯以诙谐为主，与唐之滑稽剧无异。但其中脚色较为著明，而布置亦相复杂，然不能被以歌舞，其去真正戏剧尚远。

——《宋元戏曲史》第二章

“傀儡”与“影戏”均有助于戏剧之进步

至与戏剧更相近者则为傀儡。……《梦粱录》云：“凡傀儡敷衍烟粉、灵怪、铁骑、公案、史书历代君臣将相故事话本，或讲史，或作杂剧，或如崖词。（中略）大抵弄此，多虚少实，如《巨灵神》、《朱姬大仙》等也。”则宋对此戏实与戏剧同时发达，其以敷演故事为主，且较胜于滑稽剧。此于戏剧之进步上，不能不注意者也。

傀儡之外，似戏剧而非真戏剧者，尚有影戏，此则自宋始有之。……影戏之为物，专以演故事为事，与傀儡同。此亦有助于戏剧之进步者也。

——《宋元戏曲史》第三章

宋之小说、演史等大有助于戏剧之发达

宋之滑稽戏虽托故事以讽时事，然不以演事实为主，而以所含之意义为主。至其变为演事实之戏剧，则当时之小说实有力量。……今日所传之《五代平话》实演史之遗，《宣和遗事》殆小说之遗也。此种说话以叙事为主，与滑稽剧之但托故事者迥异。其发达之迹虽略与戏曲平行，而后世戏剧之题目多取诸此，其结构亦多依仿为之，所以资戏剧之发达者实不少也。

——《宋元戏曲史》第三章

宋之大曲，便于叙事，难于“完全演一故事”

此种大曲遍数既多，虽便于叙事，然其动作皆有定则，欲以完全演一故事，固非易易。且现存大曲皆为叙事体，而非代言体。即有故事，要亦为歌舞戏之一种，未足以当戏曲之名也。

——《宋元戏曲史》第四章

杨诚斋《归去来辞引》为元人套数杂剧之祖

此曲（按，杨诚斋《归去来辞引》）不著何调，前后凡四调，每调三叠而十二叠，通用一韵，其体于大曲为近。虽前此如东坡《哨遍》隐括《归去来辞》者，亦用代言体，然以数曲代一人之言，实自此始。要之，曾、董大曲开董解元之先，此曲则为元人套数、杂剧之祖。故戏曲之不始于金元，而于有宋一代中变化者，则余所能信也。

——《戏曲考源》

合若干宫调以詠一事，谓之“诸宫调”

所以名“诸宫调”者，则由北宋人叙事只用大曲、传踏二种。大曲长者至一二十遍，然首尾同一宫调，固不待言。传踏只以一小令叠十数

阙而成。其初以一阙咏一事。后乃合十余阙而咏之。（如石曼卿《拂霓裳》、赵德麟《蝶恋花》之属）然用同一曲，亦同一官调也。惟此编（按，《董西厢》）每一官调多则五六曲，少或二三曲，即易他官调。合若干官调以咏一事，故有诸宫调之称。

——《董西厢》，见《庚辛之间读书记》

元初之废科目，实为杂剧发达之因

沈德符《万历野获编》（卷二十五）及臧懋循，《元曲选序》，均谓蒙古时代曾以词曲取士，其说固诞妄不足道。余则谓元初之废科目，却为杂剧发达之因。盖自唐宋以来，士之竞于科目者，已非一朝一夕之事，一旦废之，彼其才力无所用，而一于词曲发之。且金时科目之学最为浅陋。（观刘祁《归潜志》卷七、八、九数卷可知。）此种人士一旦失所业，固不能为学术上之事，而高文典册，又非其所素习也；适杂剧之新体出，遂多从事于此；而又有一二天才出于其间，充其才力，而元剧之作遂为千古独绝之文字。

——《宋元戏曲史》第九章

元之杂剧大家文字“独绝千古”，学问、胸襟远不相称

杂剧大家如关、王、马、郑等，皆名位不著，在士人与介优之间。故其文字诚有独绝千古者，然学问之舛陋与胸襟之卑鄙亦独绝千古。戏曲之所以不得与于文学之末者，未始不由于此。至明而士大夫亦多染指戏曲，前之东嘉，后之临川，皆博雅君子也。至国朝孔季重、洪昉思出。始一扫数百年之芜秽，然生气亦略尽矣。

——《录曲余谈》

北剧南戏之发达“限于元代”

北剧南戏皆至元而大成，其发达亦至元代而止。嗣是以后，则明初杂剧如谷子敬、贾仲名辈，矜重典丽，尚似元代中叶之作。至仁宣间，而周宪王有燉最以杂剧知名。……其词虽谐稳，然元人生气，至是顿尽。……此后唯王洪武（九思）、康对山（海）皆以北曲擅场，而二人所作《杜甫游春》《中山狼》二剧均鲜动人之处。徐文长（渭）之《四声猿》，虽有佳处，然不逮元人远甚。……南戏亦然。此戏明中叶以前，作者寥寥，至隆、万后始盛，而尤以吴江沈伯英（璟）、临川汤义仍（显祖）为巨擘。沈氏之词，以合律称，而其文则庸俗不足道。汤氏才思诚一时之隼，然较之元人，显有人工与自然之别。故余谓北剧南戏限于元代，非过为苛论也。

——《宋元戏曲史》第十六章

元杂剧在戏曲史上的两大进步

元杂剧之视前代戏曲之进步，约而言之，则有二焉。宋杂剧中用大曲者几半。大曲之为物，遍数虽多，然通前后为一曲，其次序不容颠倒，而字句不容增减，格律至严，故其运用亦颇不便。其用诸宫调者则不拘于一曲，凡同在一宫调中之曲，皆可用之。顾一宫调中，虽或有联至十余曲者，然大抵用二三曲而上。移宫换韵，转变至多，故于雄肆之处稍

有欠焉。元杂剧则不然，每剧皆用四折，每折易一宫调，每调中之曲必在十曲以上，其视大曲为自由，而较诸宫调为雄肆。且于正宫之“端正好”、“货郎儿”、“煞尾”，仙吕宫之“混江龙”、“后庭花”、“青哥儿”，南吕宫之“草池春”“鹤鹑儿”“黄钟尾”，中吕宫之“道和”，双调之“□□□”“折桂令”、“梅花酒”、“尾声”：共十四曲，皆字句不拘，可以增损，此乐曲上之进步也。其二则由叙事体而变为代言体也。宋人大曲，就其现存者观之，皆为叙事体。金之诸宫调虽有代言之处，而其大体只可谓之叙事。独元杂剧于科白中叙事，而曲文全为代言。虽宋金时或当已有代言体之戏曲，而就现存者言之，则断自元剧始，不可谓非戏曲上之一大进步也。此二者之进步，一属形式，一属材质，二者兼备，而后我中国之真戏曲出焉。

——《宋元戏曲史》第八章

在“曲折详尽”方面，南戏较杂剧有大进步

元剧大部限于四折，且每折限一宫调，又限一人唱，其律至严，不容踰越。故庄严雄肆是其所长；而于曲折详尽犹其所短也。至除此限制，而一剧无一定之折数，一折（南戏中谓之一出）无一定之宫调；且不独以数色合唱一折，并有以数色合唱一曲，而各色皆有自有唱者。此则南戏之一大进步，而不得不大书特书以表之者也。

——《宋元戏曲史》第十四章

古剧“脚色”命意之进步变化：由地位而品性而气质

隋唐以前虽有戏剧之萌芽，尚无所谓“脚色”也。参军所搬演，系石耽或周延故事。唐中叶以后乃有“参军”“苍鹘”：一为假官，一为假仆，但表其人社会上之地位而已。宋之脚色亦表所搬之人之地位职业者为多，自是以后，其变化的分三级：一表其人在剧中之地位；二表其品性之善恶；三表其气质之刚柔也。宋之脚色以“副净”为主，“副末”次之。然宋剧之以“旦”以“孤”名者不一而足，知他色亦有当场者矣。元杂剧中则当场唱者惟“正末”“正旦”。如《气英布》《单鞭夺槊》二剧第四折均以探子唱，则以正末扮探子。“《柳毅传书》第二折用电母唱，则以正旦扮电母。虽剧中之主人翁，苟于此折中不唱，则亦退居他色。故元剧脚色全以唱不唱定之。南曲既出，诸色始俱唱，然一剧之主人翁犹必为“生”“旦”。此皆表一人在剧中之地位，虽在今日，犹沿用之者也。至以脚色分别善恶，事亦颇古。《梦粱录》纪南宋影戏曰：“公忠者雕以正貌，奸邪者刻以丑形，盖亦寓褒贬于其间。”（卷二十）影戏如此，真戏可知。元明以后，戏剧之主人翁率以“末”“旦”或“生”“旦”为之，而主人之中多美鲜恶，下流之归悉在“净”“丑”。由是脚色之分亦大有表示善恶之意。国朝以后，如孔尚任之《桃花扇》，于描写人物，尤所措意；其定脚色也，不以品性之善恶，而以气质之阴阳刚柔。故柳敬亭、苏昆生之人物，在此剧中当在复社诸贤之上，而以丑、净扮之，岂不以柳素滑稽，苏颇崛强，自气质上言之，当如是耶？自元迄今，脚色之命意不外此三者，而渐有自地位而品性，自品性而气质之势，此其进步变化之人略也。

——《古剧脚色考》

“元剧实于新文体中自由使用新言语”

古代文学之形容事物也，率用古语，其用俗语者绝无，又所用之字数亦不甚多。独元曲以许用衬字故，故辄以许多俗语或以自然之声音形容之。此自古文学上所未有也。……

元剧实于新文体中自由使用新言语，在我国文学中，于《楚辞》《内典》外，得此而三。然其源远在宋金二代，不过至元而大成。其写景、抒情、述事之美，所负于此者实不少也。

——《宋元戏曲史》第十二章

“一代之绝作”的认识与激赏，往往有待后人

元杂剧之为一代之绝作，元人未之知也。明之文人始激赏之，至有以关汉卿比司马子长者。（韩文靖邦奇）三百年来，学者文人大抵屏元剧不观。其见元剧者无不加以倾倒。如焦里堂《易余籀录》之说，可谓具眼矣。焦氏谓一代有一代之所胜，欲自楚骚以下撰为一集，汉则专取其赋，魏晋六朝至隋则专录其五言诗，唐则专录其律诗，宋专录其词，元专录其曲。余谓律诗与词固莫盛于唐宋，然此二者果为二代文学中最佳之作否，尚属疑问。若元之文学，则固未有尚于其曲者也。

——《宋元戏曲史》第十二章

明杂剧“比之元人，已有自然人工之别”

明中叶后，不知北剧与南曲之分，但以长者为传奇，短者为杂剧。如此书（按《盛明杂剧初集》）中汪伯玉、陈玉阳、汪昌朝诸作，皆南曲也。且折数多至七八，少则一二，更属任意。独康对山《中山狼》四折，确守元人家法。余如沈君庸等，虽用北曲，而折数次第均失元人之旧。其中文词亦唯康对山，徐文长尚可诵。然比之元人，已有自然人工之别。余则等之自邻而已。元代杂剧作者名概不著。此编所集，如康对山（海）、徐文长（渭）、汪伯玉（道昆）、陈玉阳（与郊）、王辰玉（衡）、叶六桐（宪祖）、沈君庸（自征）、孟予若（称舜）、梁伯龙（辰鱼）、梅禹金（鼎祚）、卓珂月（人月）、徐野君（翔）、汪昌朝（廷讷）：其姓字爵里均在人耳目，或且正史有传，遗著尚存。而其人之显晦如彼，曲之丁拙如此。信乎文章之事，一代自有一代之长，不能以常理论也。

——《盛明杂剧初集》，见《庚辛之间读书记》

我国的叙事文学尚在幼稚时代

至叙事的文学（谓叙事传、中诗、戏曲等，非谓散文也），则我国尚在幼稚之时代。元人杂剧，辞则美矣，然不知描写人格为何事。至国朝之《桃花扇》则有人格矣，然他戏曲则殊不称是。要之，不过稍有系统之词，而并失词之性质者也。以东方古文学之国，而最高之文学无一足以与西欧匹者，此则后此文学家之责矣。

——《文学小言》

“吾中国文学之最不振者，莫戏曲若”

吾中国文学之最不振者，莫戏曲若。元之杂剧、明之传奇，存于今日者尚以百数。其中之文字虽有佳者，然其理想及结构虽欲不谓至幼稚、至拙劣，不可得也。国朝之作者虽略有进步，然比诸西洋之名剧，相去尚不能以道里计。此余所以自忘其不敏，而独有志乎是也。

——《自序》二

王（右军）颜（鲁公）“蛮洁”及其以前的书法演进

昔人论书以势名，古文篆隶各异型。千年四体相嬗代，唯尽其势体乃成。汉魏之间变古隶，体虽解散势犹未。波磔尚存八分法，茂密依稀两京制。墓田数帖意独殊，流传仍出山阴摹。永和变法创新意，世间始有真行书。由体生势势生笔，书成乃觉体势一。相斯小篆中郎隶，后得右军称三绝。小楷法度尽黄庭，行书斯帖具典刑。草书尺牋尚百数，何曾一一学伯英。后来鲁公知此意，平生盘礴多奇气，大书往往爱摩崖，小字麻姑但游戏。真行巨细无间然，先后变法王与颜。坐令千载嗟神妙，当日只自全其天。

——《癸丑三月三日京都兰亭会诗》

前人研精书法，往往“千载吻合”

前人研精书法，精诚之至，乃与古人谋而合。如完白山人篆书，一生学汉碑额，所得乃与新出之汉太仆残碑同。吴让之，赵悲庵以北朝楷法入隶，所得乃与此碑（按，甘陵相碑）同。邓、吴、赵均未见此二碑，而千载吻合如此，所谓鬼神通之者非耶！

——《甘陵相碑跋》

我国绘画的历史演进

绘画之事，由来古矣。六书之字，作始于象形；五眼之章，辉煌于作会。楚壁神灵，发累臣之问；宋舍众史，受元君之图。汉代黄门，亦有画者：殷纣踞妲己之图，周公负成王之像，遂乃悬诸别殿，颁之重臣。魏晋以还，盛图故事；齐梁以降，兼写佛像。爰自开天之际，实分南北之宗。王中允之清华，李将军之刻画，人物告退而山水方滋。下至韩马、戴牛、张松、薛鹤，一物之工，兹焉托始。荆、关崛起，董、巨代兴。天水一朝，士夫工于画苑；有元四杰，气韵溢乎典型。胜国兴朝，代有作者，莫不家抱钟山之壁，人握赤水之珠，变化拟于鬼神，矩矱通于造化。陈之列肆，非徒照乘之光；闕之巾箱，恒有冲天之气。

——《〈中国名画集〉序》

在诗画方面，宋人审美观与唐不同

绘画则董源以降，始变唐人画工之画，而为士大夫之画。在诗歌，则兼尚技术之美，与唐人尚自然之美者蹊径迥殊。

——《宋代之金石学》

杨升山水画在画史上的地位

前函言杨升《雪山朝霁图》，写灞桥风雪意，此语大误。灞桥系平原大道，虽可望见南山，地势不得如此收缩。既非写孟浩然事，则疑其

不出杨升者误也。僧繇、探微不可得见，观其画知唐山画法已自精能，（大小李虽不可见，当与赵千里辈不甚相远。惟树法犹存汉魏六朝遗意。）右丞独不拘于形似，而专写物态，故为甫宗第一祖。杨画实为由张、陆辈至右丞之过渡，其可贵不在《江山雪雾》下也。

——《致罗振玉》（1916年5月，8.9.10日）

赵千里雪景图与“马，夏一派”的关系

又有一卷雪景，树仿郭河阳。山石仿范中立，气象甚大，未有“千里伯驹”四字隶书款（款亦佳）。乍观之似马、夏一派，用笔甚粗而实有细处。向所传千里画皆金碧细皴，惟此独粗，盖内画近景与远景之不同，此恐千里真本。不观此画，不能知马、夏渊源（惟绢甚破碎）。乙（按，沈乙庵）甚赏此画，又甚以鄙言为然，谓得后乞跋之。

——《致罗振玉》（1916年5月7日）

《史记·赵世家》与后世小说之关系

《史记·赵世家》一篇多记神怪梦幻事，行文奇纵，当本于赵之国史，非后世小说所能仿佛也。

——《二牖轩随录》

唐写本“唐太宗入冥”故事，为宋以后通俗小说之祖

伦敦博物馆又藏唐人小说一种，全用俗语，为宋以后通俗小说之祖。其书亦前后皆缺，仅存中间一段。（中略）此小说记唐太宗入冥事，今传世《西游演义》中有之。《太平广记》引唐张■《朝野僉载》，已有此事，但未著判官姓名。（中略）近代郑娘撰《崔府君祠录》，引《濠阳神异录》一事，与《僉载》同，且以冥判为崔府君。（中略）今观唐人所撰小说，已云冥判姓崔名子玉。故宋仁宗景祐二年，加崔府君封号诏，有“惠存濠邑，恩结蒲人，生著令猷，没司幽府”等语。可见传世杂说，其所由来远矣。又伦敦所藏尚有“伍员入吴”小说，亦用俗语，与太宗入冥小说同。

——《伦敦发见唐朝之通俗诗与通俗小说》

《宋槧大唐三藏取经诗话》为

“后世小说分章回之祖”

此书（按，《宋槧大唐三藏取经诗话》）与《五代平话》《京本小说》及《宣和遗事》体例略同。三卷之书共分十七节，亦后世小说分章回之祖。其称“诗话”，非唐宋士夫所谓诗话，以其中有诗有话，故得此名。其有词有话者则谓之“词话”。《也是园书目》有宋人词话十六种，《宣和遗事》其一也。词话之名非遵王所能杜撰，必此十六种中有题词话者。此书有诗无词，故名诗话，皆《梦梁录》《都城纪胜》所谓说话之一种也。

——《宋槧大唐三藏取经诗话跋》

元明以后章回小说盛行，皆对前人有所继承

日本狩野博士（直喜）作《水游传考》，谓《水浒传》前已有无数

小《水浒传》，其言甚确。若《三国演义》则尤有明证，足佐博士之说。且今所行章回小说，虽至鄙陋者，殆无不萌芽于宋元。如《西游记》《封神榜》《杨家将》《龙图公案》《说岳》等，元曲多用为题目，或隶其事实，足征当日已有此等书，但其书体裁当与《五代平话》及《宣和遗事》略同，不及后世之变化。始知元明以后章回小说大行，皆有所因袭，决非出于一时之创作也。

——《元人（隔江斗智）杂剧》，见《庚辛之间读书记》

《季布歌》《董永传》与后世唱本的关系

伦敦博物馆有《季布歌》，前后皆缺，尚存三千余字，纪汉季布亡命事，以七言韵语述之，语更浅俗，似后世七字唱本。又有孝子《董永传》，亦系七言（中略），实当时所作劝善诗之一种。江右某氏所藏敦煌书中，有“目蓬救母”“李陵降虏”二种，则纯粹七字唱本云。

——《敦煌发见唐朝之通俗诗及通俗小说》

不“赞同”胡适提倡白话诗文

顷阅胡君适之《水浒》、《红楼》二卷，犁然有当于心。其提倡白话诗文，则所未敢赞同也。

——《王国维致顾颉刚的三封信》（1922年）载《文献》

第18辑，1983年12月。

分论之部

殷、周

殷代“雕刻之精良”

古器文字，大抵阴文，其花纹则突起为阳文。其冶铸时，文字必先刻阴文范，乃制阳文范：花纹必先刻阳文范，乃制（原作“袭”）阴文范，然后可以铸金于其中。是古代冶铸之工，实本于雕刻之工。观其冶铸之精良，则其雕刻之精良，从可知矣。上虞罗氏藏商时雕刻牛骨断片，其精雅与鼎彝花纹无异。此物出彰德府城外，与龟板牛骨文字同时出土，为殷时遗物无疑也。

——《二牖轩随录》

“三代册命之文多陈陈相因”

三代册命之文亦多陈陈相因，不独后世制浩然也。（维按，引《毛公鼎》等为证，略）

——《二牖轩随录》

周代全石文“用韵与《三百篇》无乎不合”

前哲言韵，皆以《诗》三百五篇为主。余更芝周世韵语见于金石文字者，得数十篇。中有杞、郕、许、邾、徐、楚诸国之文，出商、鲁二《颂》与十五国风之外，其时亦上起宗周，下迄战国，互五六百年，然其用韵与《三百篇》无乎不合。

——《两周金石文韵读序》

古代富室之实用与审美

其既为官室也，必使一家之人所居之室相距至近，而后情足以相亲焉，功足以相助焉。然欲诸室相接，非四阿之室不可。四阿者，四栋也。为四栋之屋，使其堂各向东西南北于外，则四堂后之四室亦自向东西南北而凑于中庭矣。此置室最近之法，最利于用，而亦足以为观美。明堂、辟雍、宗庙大小寝之制，皆不外由此而扩大之缘饰之者也。

——《明堂庙寝通考》

“《颂》之声较《风》《雅》为缓”

《毛诗序》云：“颂者，美盛德之形容，以其成功告于神明者也。”“盛德之形容”，以貌表之可也，以声表之亦可也。窃谓风、雅、颂之别，当于声求之。颂之所以异于风雅者，虽不可得而知，今就其著者言之，则颂之声较风雅为缓也。

——《说<周颂>》

我国文学不外发表春秋以前南北两大学派之思想

吾国之文学亦不外发表二种之思想（按，一为北方的贵族派或入世派、国家派，以孔子墨子为代表；一为南方的平民派或遁世派、个人派，以老子为代表）。然南方学派则仅有散文的文学，如老子、庄、列是已。

至诗歌的文学则为北方学派之所专有。《诗》三百篇大抵表北方学派之思想者也。虽其中如《考槃》《衡门》等篇略近南方之思想，然北方学者所谓“用之则行，舍之则藏”，“有道则见，无道则隐”者，亦岂有异于是哉？故此等谓之南北公共之思想则可，必非南方思想之特质也。

——《屈子文学之精神》

屈子文学将“北方人之感情与 南方人之想象合而为一”

北方人之感情诗歌的也，以不得想象之助故，其所作遂止于小篇。南方人之想象亦诗歌的也，以无深邃之感情之后授故，其想象亦散漫而无所丽，是以无纯粹之诗歌。而大诗歌之出，必须俟北方人之感情与南方人之想象合而为一，即必通南北之驿骑而后，斯即屈子其人也。

——《屈子文学之精神》

《离骚》与“欧穆亚之人主观”

盖屈子之于楚，亲则肺腑，尊则大夫，又尝筦内政外交上之大事矣，其于国家既同累世之休戚，其于怀王又有一日之知遇，一疏再放而终不能易其志。于是其性格与境遇相待，而使之成一种之“欧穆亚”。《离骚》以下诸作实此“欧穆亚”所发表者也。使南方之学者处此，则贾谊（《吊屈原文》）扬雄（《反离骚》）是而屈子非矣。此屈子之文学所负于北方学派者也。

然就屈子文学之形式言之，则所负于南方学派者抑又不少。彼之丰富之想象力实与庄列为近。《天问》《远游》，凿空之谈；“求女”，谬悠之语。庄语之不足而继之以谐，于是思想之游戏更为自由矣。变《三百篇》之休而为长句，变短什而为长篇，于是感情之发表更为宛转矣。此皆古代北方文学之所未有，而其端自屈子开之。然所以驱使想象而成此大文学者，实由其北方之腕挚的性格。此庄周等之所以仅为哲学家，而周秦间之大诗人不能不独数屈子也。

——《屈子文学之精神》

秦

李斯铜虎符书“为秦书之冠”

李斯书存于今者仅有泰山十字，琅琊台刻石则破碎不复能成字矣。即以拓本言之，泰山刻石亦仅存二十九字。琅琊虽有八十五字，而漫漶过半。此符（维按，指秦铜虎符，罗振玉藏）乃秦重器，必为相斯所书，而二十四字，字字清晰，谨严，浑厚，径不过数分，而有寻丈之势，当为秦书之冠。惜系错金为之，不能拓墨耳。

——《东山杂记》

晋

“书人墨髓石人参”

取《游目帖》墨本与唐拓《十七帖》刻本较，则刻本精劲有余，而

中和之气觉墨本为胜。盖当时解无畏辈皆刻石巨手，兼通书法，不无以己意参入。沈子培方伯《题崔敬邕墓志》诗云：“书人墨髓石人参。”不独北朝为然，即唐初亦犹是也。而唐《澄清堂帖》所刻，由重摹本上木，故稍失之瘦弱，而于笔意所得较多。若宋以后刻本则去之远矣。

——《东山杂记》

唐

《木兰辞》为唐太宗时作

乐府《木兰辞》，人人能诵之，然罕知其为何时之作。以余考之，则唐太宗时作也。其诗云：“策勋十二转，赏赐百千强。”按，隋以前，但有官品，未有勋级，唐始有之。《唐六典（原误作“曲”）》：司勋郎中掌邦国官文之勋级，凡十有二级。十二转为上柱国，比正二品。则此诗为太宗时所作无疑。又，诗中“可汗”与“天子”杂称，唐时唯太宗称“天可汗”，当是太宗时作。前人疑为六朝人诗，非是。

——《东山杂记》

杜工部诗与天宝之乱

杜工部《忆昔》诗：“忆昔开元全盛日，小邑犹藏万家室。稻米流脂粟米白，公私仓廩俱丰实。九州道路无豺虎，远行不劳吉日出。”此追怀开元末年事。《通典》载：“开元十三年封泰山，米斗至十三文，青齐谷斗至五文。自后天下无贵物，两京米斗不至二十文，■三十五文，绢一匹二百一十文。”正此时也。仅十余年，至天宝十四载十一月，工部自京赴奉先县作咏怀诗，时渔阳反状未闻也，乃云：“朱门酒肉臭，路有冻死骨”；又云：“入门闻号咷，幼子饥已卒。所愧为人父，无食致夭折”；“生常免租税，名不隶征伐。抚迹犹酸辛，平人固骚屑”。盖此十年间，吐蕃、云南相继构兵，女谒、贵戚穷极奢侈，遂使禄山得因之而起。君子读此诗，不待渔阳鼙鼓，而早知唐之必乱矣。

——《东山杂记》

“玉溪诗得少陵魂”

玉溪诗得少陵魂，向晚高歌武帝孙。解道英灵殊未已，不须惆怅近黄昏。

——《题贡王朵颜卫景卷》

杜荀鹤诗与《太公宗教》

唐代不独有俗体诗文，即所著书籍亦有平浅易解者，如《太公家教》是也。（中略）书全用韵语，多集当时俗谚格言，有至今尚在人口者。（中略）张溟《云谷杂记》谓杜荀鹤《唐风集》中诗极低下，如‘要知前路事，不及在家时’，‘不觉裹头成大汉，初看骑马作儿童’，前辈方之《太公家教》。是唐人用此种文体，惟有《太公家教》一书，故独举此以比杜荀鹤诗，当时亦甚轻视之，观其所就，决不能与唐人他种文学比矣。

——《敦煌发见唐朝之通俗诗及通俗小说》

《凤归云》与《秦妇吟》

虚声乐府擅缤纷，妙悟新安迥出群。茂情漫收双绝句，教坊原有《凤归云》。（《云谣集杂曲子》）

劫后衣冠感慨深，新词字字动人心。贵家障子僧家壁，写遍韦郎《秦妇吟》。（韦庄《秦妇吟》）

——《题敦煌所出唐人杂书六绝句》

《望江南》《菩萨蛮》二调，风行唐末

《望江南》《菩萨蛮》二词，开元教坊固已有之。惟《望江南》因赞皇首填此词，刘自诸公相继而作。《菩萨蛮》则因宣宗所喜，宰相令狐绹曾令温庭筠撰，密进之。（见《唐诗纪事》）故《乐府杂录》与《杜阳杂编》遂以此二词之创作传之德裕与宣宗。语虽失实，然其风行实始于此。此“背记”书于咸通间，距太和末二十余年，距大中不过数年，已有此二调。虽别字声病，满纸皆是，可见沙洲一隅自大中年属后，又颇接中原最新之文化也。

——《唐写本（春秋后语）背记跋》

韦庄《秦妇吟》风行一时

此诗（按，韦庄《秦妇吟》）前后残缺，无篇题及撰人姓名，亦英伦博物馆所藏，狩野博士所录。案，《北梦琐言》：蜀相韦庄应举时，遇黄寇犯阙，著《秦妇吟》一篇云：“内库烧为锦绣灰，天街踏尽公卿骨”。此诗中有此二语，则为韦庄《秦妇吟》审矣。《琐言》又云，“尔后公卿颇多垂讶，庄乃讳之。时人号为‘《秦妇吟》秀才’。他日撰《家戒》内不许垂《秦妇吟》障子，以此止谤，亦无及也”云云，是庄贵后讳言此诗。故弟蘧编《浣花集》，不以入集，遂不传于世。然此诗当时制为障子，则风行一时可知。

——《唐写本韦庄（秦妇吟）跋》

从《云谣集杂曲子》“见唐人词律之宽”

郭茂信《乐府诗集》“近代曲辞”中有滕潜《凤归云》二首，皆七言绝句；此（按，云谣集杂曲子中的《凤归云》二首）则为长短句。此犹唐人乐府见于各家文集、《乐府诗集》者多近体诗，而同调之见于《花间》《尊前》者则多为长短句。盖诗家务尊其体，而乐家只倚其声，故不同也。《天仙子》唐人皇甫松所作者不叠，此则有二叠。《凤归云》二言句法与用韵各自不同，然大体相似，可见唐人词律之宽。

——《唐写本（云谣集杂曲子）跋》

《天仙子》一首“情词宛转深刻”

（《云谣集杂曲子》中）又有《天仙子》一首云：

燕语莺啼三月半，烟蘸柳条金线乱。五陵原上有仙娥，携歌扇，香烂漫，留住九华云一片。犀玉满头花满面，负妾一双偷泪眼。泪珠若得似真珠，拈不散，知何限，串向红丝应百万。

此一首，情词宛转深刻，不让温飞卿，韦端己，当是文人之笔。

五代

李后主“词反因书以传”

南唐二主词，南宋长沙书肆有刊本，以后五百年未见再刻，国初无赐侯文灿始重刻于名家词中。余曾将南词本校勘一过，并从总集中搜补十二阙，则近岁番禺沈氏刊于《晨风阁丛书》者是也。余跋其后云：

右南词本南唐二主词，与常熟毛氏所抄，无赐侯氏所刻，同出一源，犹是南宋初辑本，殆即《直斋书录解题》所著录、长沙书印所刊行者也。直斋云：“卷首四阙：《应天长》《望远行》各一，《浣溪沙》二，中主所作，重光尝书之，墨迹在盱江晁氏。”今此本正同。其余诸词半以真迹入录，且著其所藏之家。如《浪淘沙》下云：“传自池州夏氏。”《采桑子》下云：“二词墨迹在王季官判院家。”《玉楼春》下云：“以后二词传自曹功显节度家，云：‘墨迹旧在京师梁门外李王寺一老尼处，故敝难读。’”《感新恩》下云：“以下六首真迹在孟郡王家。”是全书三十七首中，其十五首出自真迹。又，其所举“王季官判院”、“曹功显节度”、“孟郡王”时（维按，此字当删）皆南宋初时间人。“王季官”疑“王季海”之讹，季梅，王淮字也。《宋史·宰辅表》：王淮以淳熙三年七月，同知枢密院事；次年五月，除参知政事。此云“王季官判院”，则编录此书时，季海正知枢密院事也。又，“曹功显”，曹勋字。《宋史》勋本传，则以绍兴二十九年拜昭信军节度使。又，《外戚传》：孟忠厚以绍兴七年封信安郡王。是三人皆高、孝间人。此书为孝宗淳熙中所编辑矣。

后主工书，其墨迹流传者，宋人甚珍之。故歿后百余年，后人犹得辑其词为一集，则词反因书以传矣。

——《二牖轩随录》

徐铉挽后主诗极哀痛

王铎《黻记》载李后主之死，祸由徐铉。然铉作后主挽词二篇，乃至哀痛。其一云：“倏忽千龄尽，冥茫万事空。青松洛阳陌，荒草建康宫。道德遗文在，兴衰自古同。受恩无补报，反袂泣途穷。”其二曰：“土德承余烈，江南广旧恩。一朝人事变，千古信书存。哀挽周原道，铭雄郑国门。此身虽未死，寂寞已销魂。”字字血泪，与夫反颜若不相识者异矣。

——《二牖轩随录》

荆浩山水画“气势浑沦”

昨日赴哈园，书画展览会所陈列者，廉泉之物为多。有一山水立幅，官子行题为荆浩，傅以赭绛，气势浑沦。略似北苑。山破皆大披麻，悬泉两道与松树云气，画法全同北苑，唯下幅近处山石间用方折，有似荆法。此画当出董巨以后，然不失为名迹也。

——《致罗振玉》（1916年10月11日）

董源、巨然画“气魄雄厚，局势开张”

今日晴始出，过冰泉，已自粤归，携得北苑一卷、一幅。卷未见，立幅佳甚。幅不甚阔，系画近景，上山作粗点大笔披麻，并有矾头，下作四五枯树及泉水，并有小草，境界全在公所藏诸幅之外。幅上诗斗有香[真]光题字，略云仿李思训者。画上又有纯皇题诗一首，乃内府流出在孔氏岳雪楼者，此可谓剧迹。（此幅绢极细而色较白。）其一卷盖已出外，索观不得。又一石谷临巨然《烟浮远岫》立幅，气魄雄厚，局势开张，用粗点大彼麻皴，全得家法，尚想见原本神观。（与《唐人诗意》幅不同，而与《万壑图》相近。）

——《致罗振玉》（1917年1月5日）

董源《山居图》“惊心动魄”

十七日过冰泉处，始见北苑《山居图》卷，令人惊心动魄。此卷与小幅在公藏器几可与《溪山行旅》《群峰霁雪》抗衡。因绢素干净，故精神愈觉焕发。观《山居》卷，知香光得力全在此种。

——《致罗振玉》（1917年1月13日）

宋

宋人画竹的技法与气象

过程冰泉，……出示诸画。有巨然二幅，大而短，乃元明间人所为。（并非高手）惟竹一大幅大佳，其竹乃渲染而成，有竹处无墨，而以淡墨为地，此法极奇；当中竹三四竿气象雄伟，一竿竹旁倒书“此竹值黄金百两”篆书二行。冰泉谓人言宋人画录中记此事，此极荒唐，惟此画尚是宋人笔墨。

——《致罗振玉》（1916年10月3日）

巨然山水画之气魄

昨为看巨师画预备一切，因悟北苑《群峰霁雪》卷多作蟹爪树，乃与河阳同出右丞。巨然出北苑而变为柔细，则似河阳固其宜也。惟气魄必有异人处，如公之河阳《秋山行旅》卷气象已极不同，何况巨公？

——《致罗振玉》（1916年11月6日）

巨然画的“宋人摹本”

巨然卷，末题“钟陵寺僧巨然”六字，略似明人学钟太傅书者，似系后加。卷长二丈有余，不及三丈，前云五丈者传闻之误也。全卷石法树法全从北苑出，树根用北苑法，石有作短笔麻皴者（因画江景故），虽不辟塞而丘壑特奇（官室亦用董、巨法，前半仍是巨法，不似河阳。山石阴阳分晓，有宋人意，或当时已有此风亦未可知），温润处不如《唐人诗意》卷，气魄亦逊。窃谓此卷若以画法求之，则笔笔皆是董、巨，惟于真气惊人之处则比《秋山行旅》《群峰霁雪》《云壑飞泉》诸图皆有逊色，用墨有极黑处，当是宋人摹本，未敢遽定为真。

——《致罗振玉》（1916年11月6日）

巨然《江山秋霁》卷非真迹

今晨又将董、巨诸画景印本展阅一过，觉昨所观《江山秋季》卷为宋人摹本无疑。其石法树法皆有渊源，惟于元气浑沦之点不及诸图远甚，用笔清润处亦觉不如。卷中高石皴法与《雪霁图》略同；矮石作短笔麻皴，求之董巨诸图，均所未见：似合洪谷、北苑为一家者，都不如诸立幅作大披麻皴及大雨点皴也。

——《致罗振玉》（1916年11月7日）

巨然《唐人诗意》立幅“湿润浑厚”

黄氏巨师画卷，维前所以谓为宋摹者，即以其深厚博大之处与真迹迥异，若论画法，则笔笔是董、巨，无可訾议，与公前后各书所论略同。顾宦逸所藏即《万壑图》，得公书乃恍然。窃意北苑画法备于《溪山行旅》《群峰霁雪》二图；《万壑松风》与未见之《潇湘图》，一大一细，当另是一种笔墨，其真实本领，实于前二图见之。巨然《唐人诗意》立幅虽无确据，然非董非米，舍巨师其谁为之？其中房屋小景，用笔温润浑厚，与《溪山行旅》异曲同工。黄氏卷惟有法度尚存，气象神味皆不如诸幅远矣。海内董、巨，恐遂止此数，不知陕右一卷何如耳。

——《致罗振玉》（1916年11月15日）

“一种高华严冷意”

华原石法河阳树，都入王孙盘礴中。千载只传金碧画，谁知衣钵是南宗。

同时刘、李并精能，马、夏终嫌笔有稜。一种高华严冷意，百年嫡嗣在吴兴。

残缣风雪凌竟处，几度高斋拂拭看。至竟装潢无圣手，却将明丽变荒寒。（重装洗涤，古意稍失，先生甚为惋惜。）

——《题沈乙庵方伯所藏赵千里（云麓早行图）》

《杨妃出浴图》“笔墨极伯穆”

今晨往谈，渠（雏按，沈乙庵）出一《杨妃出浴图》见示，笔墨极静穆，无痕迹。行笔极细，稍着色，而面目已娟秀，不似唐人之丰艳。渠谓早则北宋人，迟则元明摹本（此画渠已购得）。殆近之。

——《致罗振玉》（1916年5月17日）

周邦彦《曝日》诗仅存四句

（清真）先生诗之存者，一鳞片爪俱有足观。至如《曝日》诗云：“冬曦如村酿，微温只须臾。行行正须此，恋恋忽已无。”语极自然，而言外有“北风雨雪”之意，在东坡和陶诗中犹为上乘，惜仅存四句也。

——《清真先生遗事·尚论三》

周邦彦《少年游》一词，仍系为李师师作

曩读周清真《片玉词·诉衷情》一阕（《片玉集》《清真集》均不

载)曰：“当时选舞万人长，玉带小排方。喧传京国声价，年少最无量。”(中略)观此知宋时上下便服通用玉带，故人能辨之。浸至倡优服饰，上僭乘舆。虽云细事，亦可见哲徽以后政刑之失矣。

曩作《清真先生遗事》，颇辨《贵耳集》《浩然斋雅谈》记李师师事之妄，今得李师师金带一事，见于当时公牒，当为实事。一案，《三朝北盟会编》(三十)：“靖康元年正月十五日圣旨：应有官无官诸色人曾经赐金带，各据前项所赐条数，自陈纳官。如动隐蔽，许人告犯，重行断遣。”后有尚书省指挥云：“赵元奴、李师师、王仲端，曾经抵侯。倡优之家(中略)曾经赐盍带者，并行陈纳。”当时名器之滥如是，则“玉带排方”亦何足为怪！颇疑此词或为师师作矣。

——《片玉同》，见《庚辛之间读书记》

宋人金石书画之学：结合赏鉴与研究，恩古与求新

宋自仁宗以后，海内无事，士大夫政事之暇，得以肆力学问。其时哲学、科学、史学、美术备有相当之进步，士大夫亦各有相当之素养。赏鉴之趣味与研究之趣味，思古之情与求新之念，互相错综。此种精神于当时之代表人物苏(轼)、沈(括)、黄(庭坚)、黄(伯思)诸人著述中，在在可以遇之。其对古金石之兴味亦如其对书画之兴味：一面赏鉴的，一面研究的也。汉唐元明时人之千古器物，绝不能有宋人之兴味。故宋人于金石书画之学乃凌跨百代。近世金石之学复兴，然子著录考订皆本宋人成法；而于宋人多方面之兴味反有所不逮。故虽谓金石学为有宋一代之学，天不可也。

——《宋代之金石学》

居简《北磬集》“文字俊逸”

昨接手书，敬审《北磬集》二册已收到。至慰。此公(维按，南宋释居简)文字俊逸，在惠洪诸人之上，与参寥相俪，诚为双璧。更喜俱有宋本，可与《雪穰》《草窗》同观也。

——《致蒋汝藻》(1923年12月6日)

“宵深爱诵剑南诗”

(上略)论才君自轻侪辈，学道余犹半黠痴。差喜平生同一癖，宵深爱诵剑南诗。

——《题友人三十小像》

汪水云《忆王孙》九首(集句)，“天然凑合”

汪水云《湖山类稿》中，有集句《忆王孙》词九阙。其一曰：“汉家宫阙动高秋。人自伤心水自流。今日清明独上楼。恨悠悠。自尽梨园弟子头。”其二曰：“吴王此地有楼台。风雨谁知长绿苔。半醉闲吟独自来。小徘徊。惟有江流去不回。”(中略)九词均天然凑合，无集句之迹，殆可与谢任伯(克家)原同相颉颃。谢词云：“萋萋芳草忆王孙。柳外楼高空断魂。杜宇声声不忍闻。欲黄昏。雨打梨花深闭门。”实为徵钦北狩而作，真千古绝调也。

——《二牖轩随录》

汪水云《莺啼序》（“重过金陵”），

“远在吴梦窗之上”

词调中最长者“莺啼序”，词人为之者甚少，亦不能工。汪水云《重过金陵》一阕，悲凉凄惋，远在吴梦窗之上。因梦窗但知堆垛，羌无意致故也。汪词云：

金陵故都最好。有朱楼迢递。嗟倦客，又此凭高，槛外已少佳致。更落尽梨花，飞尽杨花，春也成憔悴。问青山，三国英雄，六朝奇伟。麦甸葵丘，荒台败垒。鹿豕衔枯荠。正潮打孤城，寂寞斜阳影里。听楼头，哀笳怨角，未把酒，愁心先醉。渐夜深，月满秦淮，烟笼寒水。凄凄惨惨，冷冷清清，灯火渡头市。慨商女不知兴废。隔江犹唱《庭花》，余音亹亹。伤心千古，泪痕如洗。乌衣巷口青芜路，认依稀，王谢旧邻里。临春结绮。可怜红粉成灰，萧索白杨风起。因思畴昔，铁索千寻，谩沉江底。挥羽扇，障西尘，便好角巾私第。清谈到底成何事。回首新亭，风景今如此。楚囚对泣何时已？叹人间，今古真儿戏！东风岁岁还来，吹入钟山，几重口翠。

——《二牖轩随录》

元

元杂剧的三个时期

有元一代之杂剧，可分为三期：一、蒙古时代：此自太宗取中原以后，至至元一统之初。《录鬼簿》卷上所录之作者五十七人，大都在此期中。（中如马致远、尚仲贤、戴善甫，均为江浙行省务官，姚守中为平江路吏，李文蔚为江州路瑞昌县尹，赵天锡为镇江府判，张寿卿为浙江省掾史，皆在至元一统之后；侯正卿亦曾游杭州：然《录鬼簿》均谓之“前辈名公才人”，与汉卿无别，或其游宦江浙，为晚年之事矣。）其人皆北方人也。二、一统时代：则自至元后至至顺、后至元间。《录鬼簿》所谓“已亡名公才人，与余相知或不相知者”是也。其人则南方为多，否则北人而侨寓南方者也。三、至正时代：《录鬼簿》所谓“方今才人”是也。此三期，以第一期之作者为最盛，其著作存者亦多。元剧之杰作大抵出于此期中。至第二期，则除官天挺、郑光祖、乔吉三家外，殆无足观，而其剧存者亦罕。第三期则存者更罕，仅有秦简夫、萧德祥、朱凯、王晔五剧，其去蒙古时代之剧远矣。

——《宋元戏曲史》第九章

元代曲家应以“关、白、马、郑”为首

元代曲家，自明以来，称“关、马、知、白”。然以其年代及造诣论之，宁称“关、白、马、郑”为妥也。关汉卿一空倚傍，自铸伟辞，而其言曲尽人情，字字本色，故当为元人第一。白仁甫、马东篱高华雄浑，情深文明；郑德辉清丽芊绵，自成馨逸：均不失为第一流。其余曲家均在四家范围内。唯宫大用瘦硬通神，独树一帜。以唐诗喻之，则汉卿似自乐天，仁甫似刘梦得，东篱似李义山，德辉似温飞卿，而大用则似

韩昌黎。以宋词喻之、则汉卿似柳耆卿，仁甫似苏、东坡，东篱似欧阳永叔，德辉似秦少游，大用似张子野。虽地位不必同，而品格则略相似也。明宁献王《曲品》，跻马致远于第一，而抑汉卿于第十。盖元中叶以后，曲家多祖马、郑，而祧汉卿，故宁王之评如是。其实非笃论也。

——《宋元戏仙史》第十二章

《窦娥冤》《赵氏孤儿》可

“列之于世界大悲剧中”

明以后，传奇无非喜剧，而元则有悲剧在其中。就其存者言之：如《汉宫秋》《梧桐雨》《西蜀梦》《火烧介子推》《张千替杀妻》等，初无所谓先离后合、始困终亨之事也。其最有悲剧之性质者，则如关汉卿之《窦娥冤》、纪君祥之《赵氏孤儿》。剧中虽有恶人交构其间，而其蹈汤赴火者，仍出于其主人翁之意志，即列之于世界大悲剧中，亦无愧色也。

——《宋元戏曲史》第十二章

元剧之“三大杰作”，《汉宫秋》

《梧桐雨》《倩女离魂》

余于元剧中得三大杰作焉：马致远之《汉宫秋》，白仁甫之《梧桐雨》。郑德辉之《倩女离魂》是也。马之雄劲，白之悲壮，郑之幽艳，可谓千古绝品。今置元人一代文学于天平之左，而置此三（原作‘二’）剧于其右，恐衡将右倚矣。

——《录曲余谈》

“元人之于曲，天实纵之”

《天净沙》小令，纯是无籁，仿佛唐人绝句。马东篱《秋思》一套，周德清评之，以为“万中无一”，明王元美等，亦推为套数中第一，诚定论也。此二体虽与元杂剧无涉，可知元人之于曲，天实纵之，非后世所能望其项背也。”

——《宋元戏曲史》第十二章

《老生儿》《救风尘》二剧布置结构甚佳

元剧关目之拙，固不待言。此由当日未尝重视此事，故往往互相酬袭，或草草为之。然如武汉臣之《老生儿》、关汉卿之《救风尘》，其布置结构，亦极意匠惨淡之致，宁较后世之传奇，有优无劣也。

——《宋元戏曲史》第十二章

《元刊杂剧三十种》“可谓海内外秘笈”

《元刊杂剧三十种》已见过，系黄荛圃藏书。各本有“大都新刊”、“古杭新刊”字样，行款、字之大小亦不一，系杂凑而成者，唯确系元刊，非明初刊本也。其中《元曲选》所有者十三种，字句亦不同，无者十七种，可谓海内外秘笈。而此十七种中有甚可贵之品，如关汉卿之《拜月亭》、杨梓之《霍光鬼■》（见《乐郊私语》）等在内。唯刻手不佳，其式样略如今之七字唱本。此为到东以来第一眼福也。

——《致繆荃孙》（1912年7月20日）

《严子陵垂钓七里滩》当为宫大用作

《新刊关目（严子陵垂钓七里滩）》，元宫天挺撰。各书均未著录。惟《录鬼簿》载宫大用所撰杂剧，有《严子陵钓鱼台》，此剧文字雄劲遒丽，有健鹞摩空之致：与《范张鸡黍》定出一手，故定为大用之作。大用曾为钓台书院山长，故作是剧也。

——《元刊杂剧三十种 序录》

关剧中的“阿马”与“阿者”

余见元刊本关汉卿《闺怨佳人拜月亭》杂剧，称父为“阿马”，母为“阿者”。“阿马”为女真语，今犹用之，殊不知其所出。若“阿者”，则恐金人所用古语也。《淮南子·说山训》：东家母死，其子哭之不哀；西家子见之，归谓其母曰：“杜何爱速死；吾必悲哭。”“社”，高诱注：“江淮谓母曰‘社’。”《说文》：“姐，蜀人谓母曰‘姐’，淮南谓之‘社’，从玄，且声，读着‘左’。”《广雅·释亲》：“姐，母也。”“社”“姐”音略近，“姐”即“社”也。故《北齐书》：太原王绍德称其母李后为“姊’姊”。至南宋时，高宗犹呼韦太后为“大姐姐”。（见《四朝闻见录》）人呼母为“阿者”，即“阿姐”之音转，未必为女真语也。

——《东山杂记》

“免起早迎霜”

《汉宫秋》杂剧《梅花酒》、“草已添黄，色早迎霜”，《雍熙乐府》作“免起早迎霜”。案，《乐府》是也。王得臣《麈史》（下），官制：时将作监簿改为承务郎，或曰：迁官，则为“迎霜免”矣。观此知作“免”为合。古人淹雅，虽曲家犹如此，不可及也。

——《元曲选 跋》

《琵琶记·吃糠》一出，“实为一篇之警策”

此一出（维按，《琵琶记·吃糠》）实为一篇之警策。竹垞《静志居诗话》谓：闻则诚填词，夜案烧双烛，填至《吃糠》一出，句云：糠和米本一处飞，双烛花交为一。吴舒凫《长生殿传奇序》亦谓：则诚居栋社沈氏楼，清夜案歌。几上蜡炬二枚，光交为一，因名其楼曰：“瑞光”。此事固属附会，可知自昔皆以此出为神来之作。然《记》中笔意近此者，亦尚不乏。此种笔墨，明以后人全无为役。故虽谓北剧南戏限于元代可也。

——《宋元戏曲史》第十五章

元代“北剧悲壮沉雄，南戏清柔曲折”

元之南戏以“荆、刘、拜、杀”并称，得《琵琶》而五。此五本尤以《拜月》《琵琶》为眉目，此明以来之定论也。元南戏之佳处，亦一言以蔽之，曰“自然”而已矣。申言之，则亦不过一言，曰“有意境”而已矣。故元代南北二戏，佳处略同；唯北剧悲壮沉雄，南戏清柔曲折，

此外殆无区别。此由地方之风气及曲之体制使然；而元曲之能事则固未有间也。

——《宋元戏曲史》第十五章

“元剧之髓回全在曲辞”

戏曲之作，于我国文学中为最晚，而其流传于他国也，则颇早。法人赫特之译《赵氏孤儿》也，距今百五十年，英人大维斯之译《老生儿》亦垂百年。嗣是以后，欧利安、拔善诸氏并事翻译，迄于今，元剧之有译本者几居三之一焉。余虽未读其译书，然大维斯子所译《老生儿》序中谓：“元剧之曲，但以声为主，而不以义为主。”盖其所移译者，科白而已。夫以元剧之精髓，全在曲辞，以科白取元剧，其智去“买椟还珠”者有几！

——《译本（琵琶记）序》

王元章梅花画卷“有气魄而不俗”

十二件内之王元章梅花虽系乙老推荐，而实未见此画。维见此画有气魄而不俗，又题款数行小楷极似公所藏王叔明《柳桥渔艇》卷后元章跋。（俱王卷跋兼有柳法。）而此款字较小，全作小欧体，冬心平生多学此种。（画心又极干净。）此幅若真，则尚算精品，唯究不知何如？亟待公观后一印证也。

——《致罗振玉》（1916年11月25日）

明

“宪王乐府独步明初”

宪王乐府独步明初，音调谐美，中原絃索多用之。李空同《汴中绝句》云：“中山孺子倚新妆，赵女燕姬总擅场。齐唱宪王新乐府，金梁桥外月如霜。又牛左史诗：“唱彻宪王新乐府。不知明月下樊楼。”盖宣正、正嘉百年之间，风行之盛如此。

——《杂剧十段锦跋》

宪王杂剧“规摹元人，了无生气”

杂剧唯元人擅场，明代工此者寥寥。宣正之间，周宪王号为作者，然规摹元人，了无生气，且多吉祥颂祷之作，其庸恶殆与宋人寿词相等。

——《盛明杂剧初集》，见《庚辛之间读书记》

《三国演义》写“华容道”，

“非大文学家不办”

《三国演义》无纯文学之资格，然其叙关壮缪之释曹操，则非大文学家不办。《水浒传》之写鲁智深，《桃花扇》之写柳敬亭，苏崐生，彼其所为固毫无意义，然以其不顾一己之利害。故，犹使吾人生无限之兴味，发无赐之尊敬；况于观壮缪之一矫矫者乎！”若此者，岂真如汗德所云：实践理性为宇宙人生之根本欤？抑与现在利己之世界相比较，而益使吾人兴无涯之感也？则选择戏曲小说之题目者；亦可以知所去取

矣。

——《文学小言》

唐六如画卷“颇极秀逸”

景叔以五十元得一唐六如小卷，（实横幅。）纸本，极干净，无款，但有“庸居士印”四字，朱字牙章。其画石学李晞古笔意，颇极秀逸，如系伪品，恐亦须石谷辈乃能为此。

——《致罗振玉》（1916年9月4日）

马湘兰兰石画幅

旧苑风流独擅场，土苴当日睨侯王。书生归舸真奇绝，载得金陵马四娘。

小石丛兰别样清，朱丝细字亦精神。君家宰相成何事、羞杀千秋“冯玉英”！（马士英善绘事，其遗墨流传人间者，世人丑之。往往改其名为“冯玉英”云）

——《将理归装得马湘兰画幅喜而赋此》

清及民初

吴梅村、陈云伯、鲁通甫等效长庆体

宋元以来，诗人为中唐长庆体者甚少，为之亦辄不工。至国初，始得吴娄东。乾嘉以后，效吴体者渐多，大抵有肉无骨；如陈云伯辈耳。独山阳鲁通甫先生，根柢深厚，气骨高骞。乃能与娄东抗手。（下略）

——《二牖轩随录》

吴梅村《清凉山佛诗》与民间传说

吴梅村《清凉山讚佛诗四首》，咏孝献章皇后事，盖其时民间盛传世祖入五台山为僧之说。然梅村此诗第三首云：“回首长安城，缁素惨不欢。房星竟未动、天降自玉棺。惜哉善财洞，未得夸迎銮”，是世祖虽有欲幸五台之说，未果而崩也。而《读史有感》八首之一，则云：“弹罢熏弦便薤歌，南巡翻似为湘娥。当时早命云中驾，谁哭苍梧泪点多。”其二云，“重壁台前八骏蹄，歌残黄竹月轮西。君王纵有长生术，忍向瑶池不并栖。”又似真有入道之事。盖梅村时已南归，据所传闻者书之，故二诗前后异辞。即《读史有感》之第三第八两首，亦云，“九原相见尚低头。”（雏按，此为《古意》六首之四中句，静安引此恐有误）又云：“扶下君王到便房”，与葡二首不合也。

——《东山杂记》

《红楼梦》属“第三种悲剧”

第三种之悲剧，由于剧中之人物之位置及关系，而不得不然者，非必有蛇蝎之性质与意外之变故也，但由普通之人物，普通之境遇，逼之不得不如是。彼等明知其害，交施之而交受之，各加以力，而各不任其咎。此种悲剧、其感人，贤于前二者远甚。何则？彼示人生最大之不幸，非例外之事、而人生之所固有故也。若前二种之悲剧，吾人对蛇蝎之人

物与盲目之命运，未尝不悚然战慄，然以其罕见之故，犹倖吾生之可以免，而不必求息肩之地也。但在第三种，则见此非常之势力足以破坏人生之福祉者，无时而不可坠于吾前，且此等惨酷之行，不但时时可受诸己，而或可以加诸人。躬丁其酷，而无不平之可鸣，此可谓天下之至惨也。若《红楼梦》，则正第三种之悲剧也。

——《红楼梦评论》

鲁通甫《题顾横波小像》诗颇滑稽

（鲁）通甫《题顾横波小像》诗云：“彦回须髯如有神，眉娘风貌真天人，遭时变化生风云。鱼轩彩翟江南春，江南朱楼■水滨，清歌一曲花氤氲。云窗雾阁天黄昏，红灯促骑来逡巡。归报相公公勿嗔：丈夫能死死甲申，夫人乐矣不忧君。”滑稽之语可诵也。

——《二牖轩随录》

鲁通甫《落叶》“极体物之工”

（鲁）通甫《落叶》一首，极体物之工，云：“银屏秋冷虫声歇，空阶夜静闻落叶。骚骚屑屑三两声，帘栊不卷灯微明。初疑细雨洒秋箔，一声半声犹落素。春蚕夜食蚕爬沙，枯荷万柄风吹斜。迦廊曲涧飞更起，宿鸟投林船过苇。转空堕地轻更轻，软沙纫草行人行。陇头孤客听不得，淮南思归难为憎。枯枝一夕飒萧爽，瞳瞳晓日当窗上。”又，其《宋书》小乐府之一曰：“江左风流相，翩翩帽帻斜。天生王仲宝，卖却妇翁家。”比古人所拟褚渊、王俭传赞云：“溯既世胄，俭亦国华，不思舅氏，遑卹妇家”，尤可笑也。

——《二牖轩随录》

“完白山人”一派之书法

书法一道，山阴、平原范围百代，唐宋以来无或踰越。完白山人奋乎千载之下，真积力久，别张一军。安吴荆黻，此喁彼于，遂成宗派。世人争重山人篆书，不知其行楷书尤有关于百年以来风气也。山人一派，安吴书迹遍天下，而荆黻书传世甚少。今观此卷，寓骏快于顿挫，出新意于旧规，与近日所出两晋六朝墨迹，波■莫二。益精诚之至，与古冥合。亦如山人篆书与新出汉司徒袁敞碑同一机轴也。

——《周之琦鹤塔铭手迹跋》

彊村“以词雄海内”

先生（按，朱祖谋）既以词雄海内，复汇刊宋元人词集成数百种。铅槧之役恒在松江歇浦间。而顾以“彊村”名是图，图中风物亦作苕霅间意，盖以志其故乡之思云尔。夫封嵎之山于《山经》为浮玉，上古群神之所守，五湖四水拥抱其域，山川清美。古之词人张子同、子野、叶少蕴、姜尧章、周公谨之伦，胥卜属于是。千秋万岁后，其魂魄犹若可招而复也。

——《彊村校词图序》

沈乙庵《秋怀》，“意境深邃而寥廓”

近时诗人如陈伯严辈，皆瓣香江西。然形貌虽具，而于诗人之旨殊无所得，令人读之，索然共尽。顷读沈乙庵方伯《秋怀》诗三首，意境深邃而寥廓，虽使山谷、后山为之，亦不是过也。其一曰：“秋叶脱且摇，秋虫吟复暗，秋宵无旦气，秋啸无还音。寸寸死月魄，分分析星心。天人目共眇，海客珠方沉。桴史执简稿，日车还泞深。寄声寂寞滨，乞我膏肓鍼。其二曰：“贵已不如贱，鬼应殊胜人。攀蓬语庄叟，乘豹招灵均。荡荡广莫风，悠悠野马尘。独行靡掣曳，长往无缁磷，鬼语诗必佳，鬼道符乃伸。道逢钟葵妹，窈窕千花春。绝倒吴道玄，貌彼抉目瞋，”其三曰：“君为四灵诗，坚齿漱寒石，我转西江水，不能濡涸辙。道穷诗亦尽，愿在世无绝。湛湛长江水，照我十年客。昔梦沧浪清，今见天水碧。撒视入沉冥，忘怀阅潮汐。”于第一章，见忧时之深。第二章虽作鬼语，乃类散仙。至第三章，乃云：“道穷诗亦尽，愿在世无绝。”义非孔孟释迦一流人不能道，以山谷后山目之，犹皮相也。

——《东山杂记》

沈乙庵诗“晦涩难解”

索乙老书扇，为书近作四律索和，三日间仅能交卷，而苦无精思名句。即乙老诗亦晦涩难解，不如前此诸章也。

——《致罗振玉》（1916年8月30日）

沈乙庵诗句：“亡虏幸偷生，有言皆粪土”

为乙老写去年诗稿共十八页，二日半而成。其中大有杰作，一为王聘三方伯作《作》，一为王三方伯作《鬻医篇》，一为《陶然亭诗》，而去年还嘉兴诸诗议论尤佳。其《卫大夫宏演墓诗》云：“亡虏幸偷生，有言皆粪土。”今日往谈，称此句，乙云：“非见今日事，不能为此语。”

——《致罗振玉》（1916年12月28日）

沈乙庵绝笔楹联“奕奕有生气”

东轩先生：弥天四海之量，拨乱反正之志，四通六辟之识，深极研几之学，迈往不屑之韵，沉博绝丽之文，虽千载后犹奕奕有生气，矧在形神未离之顷耶？此书作于易簣之数小时，而气象笔力如是，先生之视躯体直是传舍耳。涉降以往，无乎不在。箕尾星耶？兜率天耶？对此遗迹，谁谓先生不在人间耶？世有唱“神灭论”者，诸以此难之。

——《沈乙庵先生绝笔楹联跋》

《人间词》在词史中的地位

余之于词，虽所作尚不及百阕，然自南宋以后，除一二人外，尚未有能及余者，则平日之所自信也。虽比之五代北宋之大词人，余愧有所不如，然此等词人亦未始无不及余之处。

——《自序》（二）

《人间词》易名《履霜词》

光宣之间为小词得六七十阕，戊午（1918）夏日小疾无聊，录存二十四阕，题曰《履霜词》。呜呼！所以有今日之坚冰者，非一朝一夕之

故矣。四月晦日国维书于海上寓庐之永观堂。

——《履霜词》自跋（据周一平《王国维的号“人间”辨析》，
见《近代史研究》1985年第4期，下同）

病中录得旧词二十四阕，末章甚有“苕华”“何草”之意。呈请教
正并加斧削之（为？）幸。

——《致沈曾植》

《颐和园词》“追步梅村”

前从《日本及日本人》中见大著《哀情（“清”？）赋》，仆本拟
作《东征赋》，因之搁笔。前作《颐和园词》一首，虽不敢上希白傅，
庶几追步梅村。盖白傅能不使事，梅村则专以使事为工。然梅村自有雄
气骏骨，遇白描处尤有深味，非如陈云伯辈，但以秀缛见长，有肉无骨
也。

——《致铃木虎雄》（1912年5月31日）

《颐和园词》“于觉罗氏一姓末路之事略具”

《颐和园词》称奖过实，甚愧。此词于觉罗氏一姓末路之事略具，
至于全国民之运命，与其所以致病之由，及其所得之果，尚有更可悲于
此者，拟为《东征赋》以发之，然手腕尚未成熟，姑俟异日。尊论梅村
诗，深得中其病。至于龙跳虎卧而见起伏，鲸铿春丽而不假典故，要唯
第一流之作者能之。梅村诗品自当在上中、上下间，然有清刚之气，故
不致如陈云伯辈之有肉无骨也。

——《致铃木虎雄》（1912年6月23日）

《蜀道难》为端方而作

前日于《艺文》中得读大著《哀将军曲》，悲壮淋漓，得古乐府妙
处。虽微以直率为嫌，而真气自不可掩。贵邦汉诗中实未见此作也。近
作《蜀道难》一首，乃为端午桥尚书（方）作，谨以腾写板本呈上，唯
祈教之。

——《致铃木虎雄》（1912年12月19日）

《隆裕皇太后挽歌辞》“非为一时而作”

昨奉赐书并大稿《山陵輓诗》五律二首。读至“地老鹃啼血，天悲
鹤语寒”，因忆去岁除夕作“可但先人知汉腊，定闻老鹤语尧年”，竟
成讖语，岂不异哉！拙作排律（维按，《隆裕皇太后挽歌辞》）用通韵，
法古人，似们订一二字出入。若全首通押，现未能发见其例。惟国维平
生于诗最不喜用僻韵，致使一诗中有骈枝之语、不达之意，故大胆为之。
且其中“髯”“金”二字（以今日已无闭口音，故亦放胆用之）■入“盐”
“咸”闭口音，尤为从古所无。劳玉老曾以是相规，心知其非而不能改
也。要之，此等诗非为一时而作，但使后之读此诗者惜其落韵，斯亦足
矣。诗止于九十韵，亦由此故。若必敷衍成百韵，则难免无谓之语插入
其间。先生以为何如？

——《致缪荃孙》（1913年5月13日）

《壬子三诗》自序

壬子（按，1912）月，侨居日本京都，旅食多暇，因成此词（维按，《颐和园词》）。罗叔言先生见而激赏之，因为手写，付诸石印、此其原本也。其后字句略有改易，如“方治楼船凿汉池”，“方治”改“因治”；“后官并乏家人子”，“家人”改“才人”：“东南诸将翊王家”，“翊”改“奉”“岂谓先朝营暑殿”，“暑”改“楚”。凡易四字。并将夏秋后所作《送狩野博士游欧洲》《蜀道难》附录于后。是岁所作长歌共三首，因名之曰《壬子三诗》云。岁除前十日，国维识于鸭川东畔之寓居。

——《壬子三诗》序（据手稿）

《人间词话》的重印

《人间词话》乃弟十四五年前之作，当时曾登《国粹学报》，与邓君（按，《国粹学报》主编邓实）如何约束，弟已忘却，现在翻印，邓君想未必有他言。但此书弟亦无底稿，不知其中所言如何，请将原本寄来一阅，或者有所删定，再行付印，如何？（但不必由弟出名）

——《致陈乃乾》（1925年8月29日）

《人间词话》手稿补校并跋

[附录]

[说明]

一、滕咸惠同志《〈人间词话〉新注》出版于1981年，1986年齐鲁书社再版。陈杏珍、刘炬同志《〈人间词话〉重订》刊载于1982年第5期《河南师大学报》。这两个本子均依据《人间词话》手稿加以整理，重新编排，在揭示《人间词话》原始面目及其修订过程上，作出了重大贡献。但两家所辑，互有参差：就反映手稿的全貌言，仍似有所未尽。这篇《〈人间词话〉手稿补校并跋》乃是继《新注》《重订》之后，根据原稿补作校订的产物。

二、以1960年王幼安编《人间词话》为对校本。凡《新注》《重订》中所未校出的字、词、句，谨于此补校。凡上述两个中个别偶误（包括排版误植）处，谨于此补正。凡校语后需较详说明者，或与补校有关的其他内容，谨于此另加按语补述。

三、《词话》条目依手稿次序编号，幼安本《人间词话》所编之号码则附在后面并加括号，如：1（24）。

四、本篇旨在进一步尽可能完全地反映出《人间词话》的本来面目及其修改提高的过程，以利于今后的研究。其中讹误、臆测处仍请读者专家教正。

1（24）“《诗·蒹葭》一篇”条

雏按：此条顶端加圈（○），表示定稿时选用，下同。

2（26）“古今之成大事业”条

雏按：此条顶端加圈。

“罔不经过三科之境界”

补校：“罔不”，幼安本作“必”，《重订》缺。

“为伊消得人憔悴”

补校：此句下有注：“欧阳永叔”，幼安本无，《重订》缺。

“那人正（当作‘却’）在灯火阑珊处”

补校：此句下有注：“辛幼安”，幼安本无，《重订》缺。

“第一境界”、“第二境界”、“第三境界”

补校：“境界”，幼安本均作“境”，《新注》未校。

3（10）“太白纯以气象胜”条

雏按：此条顶端加圈。

“独有千古”

补校：幼安本作“遂关千古登临之口”，《重订》缺。

“差堪继武”

补校：“堪”，幼安本作“足”。

“然气象已不逮矣”

补校：“已”下原有“远”。

4（11）“张皋文谓飞卿之词”条

雏按：此条顶端加圈。

“刘融斋谓”

补校：“刘”前原有“难”。

5（13）“南唐中主词”条

维按：此条顶端加圈。

“大有众芳芜秽、美人迟暮之感”

补校：“大”，初作，“瑟然”，“瑟”旁又加“萧”。

“故知解人正不易得”

补校：“不”下原有“可”。

6（19）“冯正中词虽不失五代风格”条

维按：此条顶端加圈。

“冯正中词虽不失五代风格”

补校：“风格”原作“气格”。

“《花间》宁南唐人词中虽录张泌作”

补校：此句初为：“《花间》为蜀人之词，虽间录南唐人作”。

7（56）“大家之作”条

维按：此条顶端加圈；另加“十二”，删；后加“一”。

“其言情也必沁人心脾”

补校：“沁人心脾”初作“入人肺腑”。

“无一矫揉装束之态”

补校：“一”幼安本无，《重订》缺。

“以其所见者真，所知者深也。”

补校：“真”，原作“深”，“也”前原有“故”。

8（33）“美成词深远之致”条

维按：此条顶端加圈。

“美成词深远之致”

补校：“词”，幼安本无。

9（34）“词最忌用替代字”条

维按：此条顶端加圈。

“词最忌用替代字”

补校：“最”，幼安本无，《新注》未校。

“盖语妙则不必代，意足则不暇代”

补校：幼安本作：“盖意足则不暇代，语妙则不必代”。

10（35）“沈伯时《乐府指迷》”条

维按：此条顶端加圈。

“说柳不可直说破柳”

补校：“直”，《重订》误作“真”。

“若惟恐人不用替代字者”

补校：“替”，幼安本无，《重订》缺。

“宜为《提要》所讥也”

补校：幼安本“谊”下有“其”。

11（43）“南宋词人”条

维按：此条顶端加圈。

“俊伟幽咽，固独有千古，其他豪放之处亦有傍素波、干青云之概，宁梦窗辈龌龊小生所可语那”

补校：“独有千古”下“初作：“白石梦窗宁能道其只字耶”。

12 (49) “ 同介存谓梦窗词之佳者 ” 条

维按：此条顶端加圈。

“ 周介存谓 ”

补校：“周”，幼安本无，《重订》缺。

“ 有之，其唯 ‘ 隔江人在雨声中，晚风菰叶生秋怨 ’ 二语乎 ”

补校：“唯”，幼安本无，《新注》未校。

13 (删 1) “ 白石之词，余所最爱者 ” 条

维按：此条顶端加 “ ”。

14 (50) “ 梦窗之词 ” 条

维按：此条顶端隐约加圈。

“ 玉田之词，亦得取其词中之一语以评之 ”

补校：“亦”，幼安本作“余”，《重订》缺。

15 (删 2) “ 双声叠韵之论 ” 条

“ 慢骂 ’ 二字皆从 m 得声是也 ”

补校：“是”，幼安本无。

“ 如梁武帝之后牖有朽柳 ’ ”

补校：“之”，幼安本无。

“ 惜世之专讲音律者 ”

补校：泄之”，原作“白石玉田诸家”，《新注》未校。

16 (删 3) “ 昔人但知双声 ” 条

维按：此条顶端初加 “ 十三 ”，后删。

“ 昔人但知双声之不拘四声 ”

补校：“昔”，幼安本作“世”

“ 凡字之同母音者 ”

补校：“同母音”，幼安本作“同母”，误。

17 (删 4) “ 诗至唐中叶以后 ” 条

维按：此条顶端有 “ 十四 ”，又有 “ 二 ”。

“ 故五代北宋之诗佳者绍少 ”

补校：“佳者绝少”初作“无复佳者”。

“ 即诗词兼擅如永叔、少游者，亦同胜于诗远甚 ”。

补校：“亦”，幼安本缺。

18 (20) “ 冯正中词除《鹊踏枝》 ” 条

维按：此条顶端加圈。

“ 冯正中词 ”

补校：“冯”，幼安本无，《重订》缺。

19 (21) “ 欧九《浣溪沙》词 ” 条

维按：此条顶端加圈。

20 (36) “ 美成《青玉案》词 ” 条

维按：此条顶端加圈。

21 (删 5) “ 曾纯甫中秋应制 ” 条

“ 谓官中乐声闻于隔岸也 ”

补校：“乐声”原作“作乐”。

22 (42) “ 古今词人格调之高无如白石 ” 条

维按：此条顶端加圈。

23 (删 35) “梅溪；梦窗、玉田、草窗、西麓诸家”条

维按：此条顶端加“ ”。

“梅溪、梦窗、玉田、草窗、西麓诸家”

补校：“梦窗”下原有“中仙”，《重订》未校。

24 “余填词不喜作长调”条

“皆有‘与晋代兴’之意”

补校：初作：“皆有与晋楚争霸之意”。

“然余之所长殊不在是”

补校：“殊”，原作“则”。

“世之君子宁以他词称我”

补校：“称”，原作“美”，《新注》未校。

25 (删 36) “余友沈听伯纹”条

“归迟却怨春来早”

补校：“却”，《重订》误作‘欲’。

26 “樊杭父谓余词”条

“樊杭父谓余词”

补校：“父”，《重订》《新注》均误作“夫”。“百尺朱楼”

补校：“味”，《新注》误作“高”。

27 (37) “东坡杨花词”条

维按：此条顶端加圈。

“东坡杨花词，和韵而似元唱”

补校：“东坡杨花词”，幼安本作：“东坡《水龙吟》咏杨花”。

“元唱”原作“首创”。

“章质夫词，元唱而似和韵”

补校：“元唱”原作咱创”。

28 “叔本华曰”条

维按：此条顶端有“十二”，意即拟放在定稿第 12 条上。可见静安对此条原是很重视的。

“叔本华曰”

补校：“淑”前原有“德人”。

“元曲诚多天籁”

补校：“元”下原有“人”。

29 (删 6) “北宋名，家以方回为最次”条

维按：此条顶端加“ ”。

“其词如历下、新城之诗”

补校：“其”上原有“读”。

30 (删 7) “散文易学而难工”条

维按：此条顶端原加“ ”，另加“五”。

31 (1) “词以境界为最上”条

维按：此条顶端加圈，另加“一”，意即置于定稿第 1 条。

“自成高格，自有名句”

补校：原作“不期工而自工”，《新注》未校。

32 (2) “有造境，有写境”条

维按：此条顶端加圈，另加“三”，后定稿置于第 2 条。

“因大诗人所造之境必合乎自然，所写之境必邻于理想故也”

维按：此句每字右侧均加圈，《新注》未校。

“所写之境必邻于理想故也”

补校：“必”上幼安本有“亦”。

33（3）“有‘有我之境’，有‘无我之境’”条

维按：此条顶端加圈，另加“四”，后定稿置于第3条。

“以我观物”，“以物观物”

补校：二语手稿无。《重订》未校。

“物皆著我之色彩”

补校：“物”上原有“外”。幼安本“物”上加“故”。

“古人为词，写‘有我之境’者为多”

补校：“写”前原有“多”；“镜”后原无“者为多”。

“然非不能写‘无我之境’”

补校：“非”，幼安本作“未始”，《重订》缺。

34（删8）“古诗云：‘谁能思不歇’”条

维按：此条顶端加“ ”。

35（6）“境非独谓景物也”条

维按：此条顶端加圈，另加“七”，后定稿置于第6条。感情亦人心中之一境界”

补校：“感情”，幼安本作“喜怒哀乐”，后在白选《人间词话》中又作“情感”。（见1913年《二牖轩随录》。

36（4）“无我之境，人唯于静中得之”条

维按：此条顶端加圈，另加“五”，后定稿置于第4条。

又按：此条够右侧皆加圈，《新注》未校。整部手稿中，字旁加目者难此条与“有造境，有写境”条之末句耳。可知此两条在全稿中的份量。

37（5）“自然中之物互相关系”条

维按，此条顶端加圈，另加“六”，后定稿置于第5条。“必遗其关系限制之处”

补校：“处”旁原有“全体”，“处”下原有“或遗其一部”。

《新注》未校。《重订》缺“全体”，“部”下衍“分”。

38（删9）“社会上之习惯杀许多之善人”条

“文学上之习惯杀许多之天才”

补校：“天才”，原改“诗人”，后又改为“天才”。

39（55）“诗之《三百篇》”条

维按：此条顶端加圈。

“诗之《三百篇》、《十九首》，词之五代北宋，皆无题也。非无题也，诗词中之意不能以题尽之也。自《花庵》《草堂》每调立题，并古人无题之词亦为之作题，其可笑孰甚！”

维按：此段系后加，写在手稿第七页右半页第一行之右空行内，字迹小，一行内写两行字，独立成条。

40“诗词之题目本为自然及人生”条

维按：此条顶端加“十八”。

41（28）“冯梦华”条

维按：此条顶端加圈。

“冯梦华《宋六十一家词选序》谓”

补校：“序”下，幼安本有“例”。

“淮海小山真占之伤心人也”

补校：“真”，幼安本无。《新注》《重订》均缺。

“余谓此唯淮海足以当之”

补校：此句下原旁添一句，后涂去，已难以辨识。

“小山矜贵有余，但稍胜方回耳”

补校：此句下，原有“古今词中天才，少游一人而已”。

维按：“古今”句虽删，仍很重要。

42（57）“人能于诗词中不为美刺投赠怀古咏史之篇”条

维按：此条顶端加圈。

“不用装饰之字”

补校：“装”，幼安本作“粉”，《重订》未校。

43（58）“以《长恨歌》之壮采”条

维按：此条顶端加圈。

“所隶之事”

补校：原作“不隶一事”。

“只‘小玉双成’四字”

补校：原作“所用着只‘小玉双成’四代字”。

“梅村歌行则非隶事不可”

补校：“不可”原作“不能作”。幼安本“可”作“办”。

“此不独作诗为然”

补校：幼安本缺“此”，《重订》未校。

44（删12）“词之为体，要眇宜修”条

维按：此条顶端加“”，又加“十七”。

“能言诗之所不能言”

补校：第一“言”原作“达”。

45（51）“明月照积雪”条

维按：此条顶端加圈，另加“十”。

“大江流日夜”

补校：此句下，原有“澄江净如练”、“山气日夕佳”、“落日照大旗”，《重订》缺。

“中天悬明月”

补校：此句下，原有“大漠孤直”，《重订》缺。“此等境界”

补校：“等”，幼安本作“种”，《重订》未校。

“则纳兰客若塞上之作”

补校：“则”，原作“唯”，幼安本作“唯”，《重订》未校。

“容若”原作“侍卫”。

46（删13）“言气质，言神韵”条

维按：此条顶端加“”，另加“二”。

“有境界，本也”

补校：“有”，手稿原有，后删。“本也”原作“为本”。

“气质、格律、神韵，末也”

补校：此处“格律”二字，照前（“言格律”三字删去）应删，但手稿仍保留。“未也”原作“为未”。

“有境界而三者随之矣”

补校：此处“三”照前应为“二”。“随”前原有“自”。

47（7）“红杏枝头春意闹”条

雏按：此条顶端加圈，另加“八”。定稿置于第7条。

48（删14）“西风吹渭水”条

雏按：此条顶端加十一”。

49（8）“境界有大小”条

雏按：此条顶端加圈，另加“九”，定稿置于第8条。

“然不以是而分高下”

补校：“然”，幼安本无，《重订》缺。

“落日照大旗，马鸣风萧萧”

补校：二句原作：“五更鼓角声（悲壮），三峡星河影动摇”。

“雾失楼台，月迷津渡”

补校：二句原作：“飞絮落花时候一登楼”。

51“岂不尔思，室是远而”条

“故知孔门商用词，则‘甘作一生挤，尽君今日欢’等作，必不在见删之数”

补校：“则”下，原有“牛峤之”，《重订》缺。“必不在见删之数”，原作“必不从删诗之数”。

52（删11）“词家多以景寓情”条

雏按：此条顶端原加“十八”，后圈去。

“此等词古今曾不多见”

补校：幼安本作：“此等词求之古今人词中，曾不多见”。

53（22）“梅圣俞《苏幕遮》词”条

雏按：此条顶端加圈。

“兴化刘氏谓”

补校：幼安本作：“刘融斋谓”。

“‘莫为伤春眉黛促’，永叔一生似专学此种”

补校：《新注》本，“永叔”误作“少游”，校语亦误。

54（23）“人知和靖《点绛唇》”条

雏按：此条顶端加圈。

“不知先有冯正中”

补校：“冯”，幼安本无，《重订》未校。

“皆能写春草之魂者也”

补校：“写”原作“得”，《新注》未校。

55（59）“诗中体制”条

雏按：此条顶端有什八”。

“诗中体制以五言古及五七言绝句为最尊，七古次之，五七律又次之，五言排律为最下”。

补校：此数句，幼安本作：“近体诗体制，以五七言绝句为最尊，律诗次之，排律最下。”《重订》缺。

“盖此体于寄兴言情，均不相适”

补校：“寄兴”原作“写景”。“均不相适”，幼安本作“两无所当”，《重订》缺。

“殆与骈体文等耳”

补校：幼安本作：“殆有的之骈体文耳”，《重订》未校。“词中小令如五言古及绝句；长调如五七律；若长调之《沁园春》等阕，则近于五排矣”

补校：1.此数句原作：“长调之视小令，亦犹诗中七古之视五古及绝句也”。2.“五言古及”，幼安本无；“如五七律”，幼安本作“似律诗”；“阕”，幼安本无；“五排”、幼安本作“排律”。以上《重订》未校。

56（删15）“长调自以周柳苏辛为最工”条

“长调肉以周柳苏辛为最工”

补校：“周柳苏辛”原作“美成稼轩”。

57（删16）“稼轩《贺新郎》词（送茂嘉十二弟）”条

“此能品而几于神者”

补校：“而几于神”原作“中之最上”，《新注》未校。

58（12）“画屏金鸂鶒”条

雒按：此条顶端加圈。

“若正中同品欲于其词中求之”

补校：1.《重订》在“正中”后，校云：“原稿此处为：“若正中之‘莫雨潇潇郎不归’，当是古词，未必即白傅所作。故白诗云：“吴娘夜雨潇潇曲，自别苏州更不闻”。后删去。”雒按：“莫雨潇潇郎不归”以下，手稿中本自成一则，跟“画屏金鸂鶒”条各自独立。《重订》将两条混而为一，偶误。又按：“‘画屏金鸂鶒’，飞卿语也，其词品似之。‘絃上贡莺语’，端己语也，其词品亦似之”：手稿此条本至此而止。“芳正中之词品，欲于其词中求之，则‘和泪试严妆’，殆近之欤”：则为后加之语，字迹较小，目“词品”至“之欤”均写于两行之间的夹缝中，适在“莫雨潇潇郎不归”条的右侧，而该条又适删去，故易搅混。然“殆近之欤”的“欤”字左下角，手稿已作了“L”这一符号。（表此条已完）

2.幼安本“若”置“欲”上，“词”下有句”。

59“莫雨潇潇郎不归”条

“自别苏州更不闻”

补校：“苏州”应作“江南”。

60（删17）“稼轩《贺新郎》（‘柳暗凌波路’）词”条

雒按：《重订》将此条并入“稼轩《贺新郎》（送茂嘉十二弟）词”条内，然此两条内容互异，宜各自独立成条。

“已开北曲四声通押之祖”

补校：“四声”原作“上去入”。

61（47）“稼轩中秋饮酒达旦”条

“作送月词调寄《木兰花慢》云”

补校：幼安本作：“作《木兰花慢》以送月，曰”。《重订》未校。

“诗人想象直悟月轮绕地之事，与科学上密合”

补校：1.“诗”，幼安本作“词”。2.“悟”，曾改作“说”。“事”

原作“理”，幼安本仍作“理”。《重订》未校。3.“科学上”，幼安本作“科学家”。

“但汲古抄本”

补校：“汲古”下，《新注》衍“阁”。

“或子晋于刻词后始得抄本耳”

补校：“或”上原有“此”。

62（删18）“谭复堂《篋中词选》”条

雒按：此条顶端加“ ”。

“谓蒋鹿潭《水云楼词》与成容若、项莲生，二百年间，分鼎三足”

补校：此句原作：“谓国朝之词唯成容若、项莲生、蒋鹿潭，二（原误作‘三’）百年间，分鼎三足”。

“《忆云词》亦精实有余，超逸不足”

补校：1.“词”下，原作“虽谐婉有余，终鲜独到之处”，《新注》缺。2.“亦”，幼安本无。

63（31）“昭明太子”条

雒按：此条顶端加圈。

“词中惜少此二种气象”

补校：“少”，原作“未有”。

64（32）“词之雅郑”条

雒按：此条顶端加圈。

“在神不在貌”

补校：原作“在神理不在骨相”，《新注》未校。“贵妇人”

补校：幼安本作“淑女”，《重订》未校。

65“贺黄公”条

“不知牲牢之外别有甘鲜也。此语解颐”

补校：1.“牢”，《重订》误作“宰”。2.“此语解颐”，四字删。

67（删19）“词家时代之说”条

“后此词人群奉其说”

补校：此句原作：逝人为所欺者×××”（末三字模糊）。“然其中亦非无具眼者”

补校：1.“其中”原作“国朝词人”。2.“具眼者”下，原有：“宋尚木征璧曰：‘词至南宋而繁，亦至南宋而敝’”。

“虽止庵词颇浅薄”

补校：1.此句原作：虽保绪三君子浅薄，殊少佳趣”，（末三字曾改作“乖大雅”）。2.“止庵词”下，原有“拙滞”。

“然其独推北宋则与明季云间诸公同一卓识也”

补校：此句原作：“然其言则不可废也”。

68（删20）“唐五代北宋之词”条

雒按：此条顶端加“ ”。

“唐五代北宋之词所谓生香真色”

补校：“所谓”，原作“之所长在”。“色”下原有“四字”。

“若云间诸公则綵花耳”

补校：“公”下原有“之词”。

“湘真且然，况其次也者乎”

补校：“次也”原作“下”。

69（删21）“《衍波词》之佳者”条

雒按：此条顶端加“ ”。

70（删22）“近人词如复堂词之深婉”条

“学人之词斯为极则”

补校：1.“学”前原有“虽”。2.此句下，原有：“设境界槽深，便当独步本（原作‘国’）朝矣”。后圈去“探”，改为：“惜境界稍劣，不然便当独步本朝矣”。

“尚未梦见”

补校：原作：“埂尚未能梦见”，后删“便”、“能”。“梦见”，幼安本改为“见及”。

71（删23）“宋尚木《蝶恋花》”条

“新样罗衣浑弃却”

补校：“却”，《重订》误作“隙”。

72（删24）“半塘丁稿”条

雒按：此条顶端加“ ”。

“《半塘丁稿》”

补校：“稿”下《新注》衍“中”。

“乃鹜翁词之最精者”

补校：此句下，原有：“如‘似雪杨花吹又散，东风无力将春限’”。

“殊为未允”

补校：原作“未为允也”。“允”下，‘幼安本加“也”。

73（删25）“固哉，皋文之为词也”条

雒按：此条顶端加“ ”。

“飞卿《菩萨蛮》”

补校：此语下，原有恼制之作，有何命意”。“由今观之”

补校：“今”，曾改为“皋文之言”。

74（48）“周介存谓梅溪词”条

雒按：此条顶端加圈。

75（删26）“贺黄公谓：姜论史词”条

雒按：此条顶端加“ ”。

“然柳昏花暝，自是欧秦辈吐属，后句为胜”

补校：1.原作：“然二句境界自以后句为胜”。曾改为：“然前句画工之笔，后句化工之笔”。2.《重订》校此句为：“然柳陶昏花暝，自是欧秦辈以属”：《新注》校此句为：“然柳昏花暝，自是欧秦辈句法，似（《新注》按，原作以，迳改）属为胜”。雒按，手稿并无“句法”二字。“以属”之“以”，手稿行书作“吐”。“为胜”上有“后句”二字，圈去后又在字旁加了复原号（ ）。

“不能附和寅公矣”

补校：“能附和”，原作“从”。“和”，《新注》误作“合”。

76（38）“咏物之词”条

雒按：此条顶端加圈。

“白石《暗香》《疏影》格调虽高”

补校：此语下，原有：“而情味索然，乃古今均视为名作，无敢议

之者，不可解也。试读林君复、梅舜（按，当作‘圣’）俞春草诸词，工拙何如耶”。（《重订》校语缺“无敢议之者”，缺“工拙”）后改为：“而境界极浅。自玉田推为绝唱，后世遂无敢议之者，不可解也”。（《新注》校语与此稍有参差）后又改为：“然无片语道着。视古人‘江边一树垂垂发’，‘竹外一枝斜更好’，‘疏影横斜水清浅’等作何如耶”。（《重订》）缺。“竹外”、“疏影”二句）

“然无片语道著”

补校：“片”，幼安本作“一”，《重订》未校。

77（39）“白石写景之作”条

雒按：此条顶端加圈。

“终隔一层”

补校：此语下，原有“如清真‘流萤’（雒按）此五字圈去）、梅溪《绮罗香》咏春雨亦然，皆未得五代北宋人自然之妙”。《新注》缺。《重订》缺“如清真‘流萤’”

“过江而遂绝”

补校：幼安本作“渡江遂绝”，“绝”原作“尽”，《重订》未校。
“抑真有风会存乎其间耶”

补校：“风”，幼安本作“运”，《重订》未校。

78（40）“问‘隔’与‘不隔’之别”条

雒按：此条顶端加圈。

“问‘隔’与‘不隔’之别”

补校：此句原作“问”真’与‘隔’之别”。

“渊明之诗不隔，韦柳则稍隔矣”

补校：“不隔”原作“真”。此二句《重订》缺。

“东坡之诗不隔”

补校：“不隔”原作“真”。

“‘池塘生春草’，‘空梁落燕泥’等句”

补校：“句”前，幼安本有“二”，《重订》未校。

“妙处唯在不隔”

补校：“妙处”原作“其妙”。

“玉梯凝望久”

补校：“梯”，《重订》误作“涕”。

“较之前人”

补校，“较”，幼安本作“比”。

79（29）“少游词境最为凄婉”条

雒按：此条顶端加圈。

“则变而凄厉矣”

补校：原作“则凄而厉矣”。

80（9）“严沧浪诗话”条

雒按：此条顶端加圈。

“余谓北宋以前之词，亦复如是”

补校：此句下，原有：“阮亭因沧浪此论，遂拈出‘神韵’二字，然‘神韵’（按，此二字删去，改为‘此’）二字”。后改为：“但沧浪所谓‘兴趣’，阮亭所谓神韵”。“不如鄙人拈出境界”二字为探

其本也”

补校：“鄙人拈出”四字后加。“为”原作过”。

81（41）“生年不满百”条

维按：此条顶端加圈。

“飞鸟相与还”

补校：此句下原有“此中有真意，欲辨已忘言”，《新注》缺。

83（64）“白仁甫《秋夜梧桐雨》剧”条

“奇思壮采”

补校：“奇思”原作“奇（《重订》误作“寄”）情”，曾改作“高情”。

“为元曲冠冕”

补校：原作“元曲中第一等（按，此三字原作‘不可多得之’）著作也”。

“然其词干枯质实，但有稼轩之貌而神理索然”

补校：此语原作：“燃天籁（按，二字原作‘兰谷’）集则步武稼轩，仅得形似。竹垞尊之，以比玉田。余谓其浅薄正与玉田等耳”。

84（删28）“朱子《清邃阁论诗》”条

“今人诗更无句”

补校：“更”，《重订》误作“便”。

“北宋之词有句，南宋以后屢无句”

补校：“之词”原作“以前”；“南宋”原作“北宋”。

86（删30）“自怜诗酒瘦”条

“乃值如许费力”

补校：“如”，《重订》误作“为”。“费”，幼安本作“笔”，《重订》未校。

87（删31）“文文山词”条

“文文山词”

补校：此语原作：“明初（按，此字原作“词”）如刘诚意词”。

维按：此条顶端原有“宋末文文山”，后圈去。

“远在圣与，叔夏、公谨诸公之上”

补校：1.此语原作“要在宋末诸公之上”。

2.“圣与”前原有“王张”。

“非季迪、孟载诸人所敢望也”

补校：“敢望”原作“能及”。

88（删32）“和凝《长命女》词”条

“此词前半，不减夏英公《喜迁莺》也”

补校：“迁”，《重订》误作“千”。

“此词见《乐府雅词》，《历代诗余》选之”

补校：1.冗”，手稿作喘”，们误。2.此二语幼安本无。

89（删33）“宋蜂希声诗话”条

“后人有切近的当，气格凡下者”

补校：“的”曾作“过”。

90“《提要》：王明清《挥麈录》载”条

“《提要》：王明清《挥麈录》载曾布所作《冯燕歌》，已成套戳，

与词律殊途”

补校：此数句《新注》缺。

“毛西河《词话》”

补校：“毛”，《重订》缺。

“赵德令麟《商调鼓子词》，谱西厢传奇”

补校：1.“时”，《重订》误作“畴”。2.“鼓子词谱西厢传奇”，原作“《蝶恋花》十二首，咏《会真记》事”。

“为杂剧之祖”

补校：“杂剧”原作“曲本”。

“郑彦能（名仅）之《调笑转踏》”

补校：“之”，《重订》《新注》均缺。

“至董颖《道宫薄媚》大曲咏西子事”

补校：“大曲”原作“词”。“媚”原误作“娇”。

“此可与《弦索西厢》”

补校：“弦索”原作“董解元”“、”

“曾氏置诸《雅词》卷首”

补校：“曾”，《重订》误作“曹”。

91.“宋人遇令节”条

“宋人遇令节、朝贺、宴会、落成等事”

补校：1.此句原作“《啸余谱》于词曲之间”。2.“令节、朝贺、宴会、落成”，原作“庆贺”。

“有‘致语’一种，亦谓之‘乐语’，亦谓之‘念语’”

补校：1；此句原作：“有杂剧（按，原作“致语”）一科，且歌且舞，有小儿队，有女弟子队，先以致语，继以口号诗，然后小几队与女弟子队致语，合队演剧。演毕，散队”。《新注》《重订》均缺。2.“乐语”，《重订》误作“参语”。雅按：静安《戏曲考原》：“宋人集中多‘乐语’一种，又谓之‘致语’，又谓之‘念语’。”手稿“乐”字甚小，模糊。又，“亦谓”两句，《新注》缺。

“宋人如宋子京、欧阳永叔、苏子瞻、陈后山、文宋瑞集中皆有之”

补校：1.“宋人（原作‘初’）如”，《新注》《重订》均缺。2.“子京”原作“祁”，“永叔”原作“修”，“子瞻”原作“轼”，“后山”原作“师道”，“宋瑞”原作“天祥”。3，“皆有之”原作“背有致语”。

“先教坊致语”

补校：“教坊”原作“一人”

“次小儿致语”

补校：“次”，《新注》缺。

“其所歌之词与所演之剧”

补校：“词”原作“曲”，“演”原作“舞”。

“少游、补之之《调笑》乃并为之作词”

补校：“乃”下原有“一种燕乐”（按，此四字旁原有“以词代诗或四六文”）。“词”上原有“曲”，“词”下原有：“元人杂剧遂（？）以曲代词。程明善《啸余谱》以为杂剧曲本自此出也”。

“此程明善《啸余谱》所以列致语于词曲之间者也”。

补校：“此”原作“故”，《重订》“此”下衍“故”。

92（删34）“自竹垞痛贬《草堂诗余》”条

“甚矣，人之贵耳贱同也”

补校：1.此句原作：“古人云、，小好小惭，大好大惭，洵非虚语”，《重订》缺。2.“目”下原有“者乏多”，《新注》缺。

93“明顾梧芳刻《尊前集》二卷”条

“自为之引”

补校：“引”原作“序”。

“取顾本勘之”

补校：原作“勘以顾本”。

“知顾刻虽非自编，亦非复吕鹏所编之旧矣”

补校：“虽非”原作“乃所”，“所”又改为“非”。“自编”下原有“或有增减”。“之旧矣”原作“如《直斋书录解题》所谓《尊前》《花间》者矣”。

“陈振孙《书录解题》”

补校：“振孙”，《新注》作“直斋”。

“公度元（原作‘公’，误）祐间人，宋史有传。则北宋固有此书，不过直斋未见耳”

补校：“有传”下，《新注》《重订》均校为：“北宋固有，则此书不过直斋未见耳”。又，“则”下原有“直斋虽未见此书，亦知”。

“凝非太白所作”云云。”

订校：“‘所作’云云”，《重订》误作：“所作云，非云”。

“今《尊前集》所载太白《清平乐》词有五首”。

补校：“词”，《新注》《重订》均缺。

“乃花庵所见之本略异欤”

补校：“异”，《重订》误作“疑”。

94“《提要》载《古今词话》六卷”条

“‘是编所述，上起于唐，下迄康熙中年’云云”

补校：“云云”，《新注》《重订》均缺。

“然维见明嘉靖前古本《笺注草堂诗余》”。

补校：“古本”，原作“黑口本”。《重订》校用白口本”。《新注》校作“合口本”，后改“白口本”。

“题于吴江垂虹亭（明刻《类编草堂诗余》亦同）”

补校：“阜”下原有：“林外何时人虽不可考，要为宋人之词”。

“则《古今词话》宋明时固有此书”

补校：明”，原因去，后恢复（加号）。《新注》《重订》均缺。

“岂雄窃此书而复益以近代事欤”

补校：1.“岂雄”原作“抑沈雄”。此句下原有：记之以广异闻。顷读明俞仲茅（彦），《爱园词话》、竹垞《词综》，亦各引《古今词话》云云。按，仲茅，明万历辛丑进士。益知《历代诗余·词话》与《笺注草堂诗余》所引，决非沈雄之书矣”。2.“近代”原作“国朝”。3.“益”，《重订》误作“盖”。

“益证其非一书矣”

补校：“益”，《重订》误作“益”。

95 (53) “ 陆放翁跋《花间集》 ” 条

“ 然谓词槽必卑于诗，余未敢信 ”

补校：“ 格 ”，幼安本无，《重订》缺。“ 卑 ”，幼安本作 “ 易 ”，
《新注》未校。

“ 唐季五代之词独胜，亦由此也 ”

补校：“ 唐季 ”，幼安本无，《重订》缺。“ 田 ”，原作 “ 如 ”。

96 (删 37) “ 君王枉把平陈业 ” 条

“ 诗人之眼则通古今而观之 ”

补校，“ 古今 ” 下，原有 “ 全体 ”，又改为 “ 宇宙 ”。维按：此校
极关重要。

97 (删 38) “ 宋人小说多不足信 ” 条

“ 朱晦庵系治之 ”

补校：“ 晦庵 ”，原作 “ 子 ”。

“ 则《齐东野语》所纪朱唐公案 ”

补校：此句原作 “ 则他书之关涉朱唐公案 ”。

98 (删 40) “ 唐五代之词，有句而无篇 ” 条

“ 南宋名家之词 ”

补校：“ 名 ” 原作 “ 大 ”。

99 (删 41) “ 唐五代北宋之词家 ” 条

“ 唐五代北宋之词家，倡优也 ”

补校：“ 倡优 ” 前原有 “ 侏儒 ”。

“ 南宋后之词家，俗子也 ”

补校：“ 俗子 ” 原作 “ 俗吏 ”。“ 俗子 ” 前原有 “ 鄙夫 ” (“ 夫 ”
原作 “ 儒 ”)。

“ 然词人之词 ”

补校：“ 词人 ” 前原有 “ 大 ”。

“ 宁失之倡优，不失之俗子 ”

补校：“ 倡优 ” 前原有 “ 侏儒 ”，“ 俗子 ” 前原有 “ 鄙夫 ”。

“ 以俗子之可厌较倡优为甚故也 ”

补校：此语原作：“ 以鄙夫俗子 (原作 ‘ 吏 ’) 较之侏儒倡优更可
厌故也 ”。

100 (45) “ 读东坡、稼轩词 ” 条

维按：此条顶端加圈。

“ 然如韦、柳之视陶公，非徒有上下床之别 ”

补校：“ 非徒 ” 句原作：“ 其 (按，此字后删) 高下固殊矣。 ”

101 (46) “ 东坡、稼轩，词中之狂 ” 条

维按：此条顶端加圈。

“ 东坡、稼轩 ”

补校：幼安本作 “ 苏辛 ”，《重订》未校。

“ 白石，词中之狷也 ”

补校：幼安本作 “ 白石犹不失为狷 ”，《重订》未校。

“ 梦窗、玉田、西麓、草窗之词，则乡愿而已 ”

补校：1. 此句幼安本作：“ 若梦窗、梅溪、玉田、草窗、中 (当作
‘ 西 ’) 麓辈，面目不同，同归于乡愿而已 ”。《重订》未校。2. “ 草

窗”下，原作‘词中之乡愿也’。

102（删42）“《蝶恋花》（触倚危栏’）一阕”条

维按：此条顶端加“ ”。

“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”

补校：此二语幼安本误删，《重订》未校。

“此等语固非欧公不能道也”

补校：此语幼安本作为“原注”语，非。手稿本条无注。

103（删43）“读《会真记》者”条

“其人之凉薄无行跃然纸墨间”

补校：‘纸墨间’原作“纸笔之间”。

“余辈读耆卿伯可词，亦有此感”

补校：此句下原有：“视美成之以俗媚为工（按，五字删后模糊）者更属可厌”。

105（14）“温飞卿之词”条

维按：此条顶端加圈。

106（15）“词至李后主而眼界始大”条

维按：此条顶端加圈。

“《金荃》《浣花》能有此神气象耶”

补校：“种”，幼安本无，《重订》缺。

107（16）“词人者，不失其赤子之心者也”条

维按：此条顶端加圈。

“不失其赤子之心者也”

补校：“心”，手稿误脱。

“亦其为词人所长处”

补校，“其”，幼安本作“即”，

“他人，人工之词也”

补校：“他人”，原作“温飞”。

108（17）客观之诗人”条

维按：此条顶端加圈。

“客观之诗人不可不阅世”

补校：“阅世”原作，知世事”。

“主观之诗人不必多阅世”

补校：“必”原作“可”，“阅”原作“知”。

109（18）“尼采谓一切文学”条

维按，此条顶端加圈。

“尼采谓：‘一切文学余爱以血书者’

补校：“尼采”前原有“德国”。

“然道君不过自道身世之感”

补校：“感”，幼安本作“戚”，《重订》未校。

“后主则俨有释迦基督担荷人类罪恶之意”

补校：“释迦”二字写在顶格之上，系补加。“荷”原作“负”。

110“楚辞之体”条

“楚辞之体，非屈子之所创也”

补校：第二“之”，《新注》缺。

“《沧浪》《凤兮》之歌”

补校：“《沧浪》”原作“狂接舆”。

“故最工之文学”

补校：“故”下原有“一代”。

111“风雨如晦，鸡鸣不已”条

维按：此条顶端加圈。

112（删39）“《沧浪》《凤兮》二歌”条

“《沧浪》《凤兮》二歌已开楚辞体格”

补校：林格”原作“之体”。

“而后此王褒刘向之词不与焉”

补校：“褒”，手稿作“衰”，偶误。

“词之最工者实推后主、正中、永叔、少游、美成”

补校：“永叔”与“少游”间，曾添“子瞻”（“瞻”字右半未写完），后删。

“而前此温韦，后此姜吴，皆不与焉”

补校：“姜吴”原作“吴张”。

113（删45）“读《花间》《尊前集》”条

“张皋文、董晋卿（当作“子远”）《词选》”

补校：《重订》作“张文皋、董子远《词》，笔误。

114（删46）“明季国初诸老之论词”条

“其失也，枯槁而庸陋”

补校：“陋”原作“俗”。

115（44）“东坡之词旷”条

维按：此条顶端加圈。

“东坡之词旷，稼轩之词豪”

补校：“豪”下原有“白石之旷在文字而不在胸襟”，《新注》缺

116（删47）“东坡之旷在神”条

维按：此条顶端加“ ”。

117（27）“永叔人间自是有情痴”条

维按：此条顶端加圈。

118（60）“诗人对自然人生”条

维按：此条顶端加圈。

“入乎其内，故有生气”

补校：“有生气”原作“生气勃勃”。

“出乎其外，故有高致”

补校：“有高致”原作“元著超超”。

“美成能入而不能出”

补校：后一“能”字，幼安本无，《重订》缺。

119（25）“我瞻四方”条

维按：此条顶端加圈。

120（删48）“纷吾既有此内美兮”条

“文学之事”

补校：幼安本作“文字之事”，《重订》未校。

“不可缺一”

补校：“可”，幼安本作“能”。

121（61）“诗人必有轻视外物之意”条

雏按：此条顶端加圈。

“故能以奴仆命风月”

补校：此句原作：“清风阴月役之如奴仆”。《新注》缺。“故能与花鸟同忧乐”

补校：“同”，幼安本作“共”，《重订》未校。

124（62）“昔为倡家女”条

雏按：此条顶端加圈。

“五代北宋之大词人亦然”

补校：“大词人亦然”原作“大家”。

“然读之者但觉其沉挚动人”

补校：“然”，幼安本无；“沉挚”，原作“真挚”，幼安本作“亲切”。《重订》未校。

“非淫与鄙之为病，而游之为病也”

补校：两“为”字，幼安本无，《重订》缺。

125（52）“纳兰容若”条

雏按：此条顶端加圈。

“此由初入中原，未染汉人风气，故能真切如此”

补校：此数语下原有：“后此如《冰蚕词》便无余味”，《新注》缺。《重订》稿“后此”句置于“北宋以来，一人而已”下。然“北宋”八字，幼安本有，手稿无。

126（54）“四言敝而有楚辞”条

雏按：此条顶端加圈。

“四言敝而有楚辞”

补校：“而”下有“垢”，以下四“而”字同。

“楚辞敝而有五言，五言敝而有七言”

补校：两“五言”均原作“五古”。

“古诗敝而有律绝”

补校：“古诗”原作“五七古”。

“盖一体通行既久，染指遂多，自成陈套。”豪杰之士亦难于中自出新意”

补校：“一”原作“文”，幼安本作“文”。“于中”，幼安本作“于其中”。

“故往往遁丽作他体，以发表其思想感情”。

补校：“往往”，幼安本无。“作”原作“为”。“思想感情”原作“情思”。

“故谓文学今不如古，余不敢信”

补校：“今不知古”，幼安本作“后不如前”；“不敢”，幼安本作“未敢”。《重订》未校。

127（63）“枯藤老树昏鸦”条

雏按：手稿无此条，为定稿时所加，见幼安本，现补于此。

[跋]

《人间词话》手稿的补校，至此暂告一段落，计，《重订》本“未

校”者共 261 处，另“偶误”20 处。《新注》本“未校”者共 225 处，另“偶误”4 处。此外，幼安本“偶误”2 处，手稿本身“偶误”4 处。下面还想补作若干说明。

一、先谈谈《词话》手稿本自身的情况。此手稿写于“养正书塾札记簿”上（每页均有“光绪年月日”字样）。

手稿封面左上角有“奇文”二字，中下边有“国华”二字，右上边有“光绪壬寅岁”五字。以上九字为一人笔迹，颇稚嫩。按，“国华”（静安之弟，即健安）生于丁亥（1887）年，至壬寅（1902）年为 15 岁，其时正在杭州“养正书塾”就学（据静安之父乃誉《日记》手稿）。则此札记本原为国华所有，拟抄录各种“奇文”者，其后静安乃用为撰写词话的稿本，并在“奇”字与“国”字的右上角，各划一小圈，表示删掉。然后在“奇文”右下侧写上“人间词话”四字、下署“王静安”。以上七字均为静安笔迹。手稿扉页载静安所作“成效季英作口号诗”六首，《词话》本身共二十页。

二、次谈《人间词话》（从 64 则到 155 则）的编排演变的概况。《人间词话》从 1908 年起，分三期连载于《国粹学报》。计第 74 期，刊 21 则（1908 年）；第 49 期，刊 18 则；第 50 期，刊 25 则（1909 年）；共得 64 则。（按，其中“枯藤老树昏鸦”条为手稿所无）静安《词话》生前定稿，止此 64 则。1926 年，北京朴社为之出单行本。1928 年，赵万里发表《（人间词话）未刊稿及其他》（载上海《小说月报》十九卷第三号），其中从《人间词话》原稿辑出其未刊部分 44 则，其他词评 4 则，共 48 则。同年出版的罗振玉编《王忠愍公遗书》，及 1936 年王国华、赵万里编《海宁王静安先生遗书》，均将《人间词话》分为二卷，以上述 64 则为上卷，48 则为下卷，上下卷合为 112 则。

1940 年，上海开明书店徐调孚《校注〈人间词话〉》出版，除原有上下卷 112 则外，另增“补遗”18 则，共得 130 则。1947 年，开明重印此书，又增入陈乃乾所辑 7 则，共得 137 则。

1960 年，王幼安校订本《人间词话》由人民文学出版社出版（与《蕙风词话》合为一本），其中静安原来的定稿 64 则；“删稿”，除原有 44 则外，又从原稿补辑出 5 则，共 49 则，“附录”29 则：三者合为 142 则。

直到 1979 年，滕咸惠发表《王国维〈人间词话〉新注（选录）》（载《山东大学文科论文集刊》1979 年第 2 期）；1981 年，此一《〈人间词话〉新注》由齐鲁书社出版，《人间词话》原稿始全部公之于世，计共 126 则，即较幼安校订本之 113 则，多出 13 则；加上“附录”28 则（即从幼安本附录 29 则中，删去误收的“王周士词”一则）：共得 154 则。1982 年，陈杏珍、刘烜发表《〈人间词话〉重订》（载《河南师大学报》1982 年第 5 期），亦是公布《词话》手稿全部，计：卷上，原刊出的 64 则，卷下，“未刊手稿”49 则；另附录“删稿”12 则：三者合为 125 则，比《新注》本少一则。

按，《人间词话》原稿，《新注》为 126 则，《重订》为 125 则。今就两本细加比勘，并一一对照手稿，多应为 127 则，其中包括定稿中的“枯藤老树昏鸦”一则。加上幼安本“附录”28 则，实应共为 155 则。（参看拙稿《〈人间词话〉手稿整理琐议》）

三、关于《人间词话》的写作年代问题，《新注》作了如下的推断：

《人间词话》从光绪戊申（1908年）十月开始发表于《国粹学报》，文末无王氏自署之写作年代。自1926年朴社单行本起，各种版本均署有：“宣统庚戌九月脱稿于京师定武城南寓庐”。宣统庚戌乃1910年。这显然因王氏追记致误。王氏《唐五代二十一家词辑》大部分（其中十九家）完成于“光绪戊申季夏”，正是《人间词话》写作的资料根据之一。《人间词话》当写于1908年夏秋之际。

这一意见实值得重视。“王氏追记致误”恐系事实。否则，戊申刊出，己酉连载已毕，何以迟至“庚戌九月”始行，“脱稿”？惟坐实“写于1908年夏秋之际”这一结论，似尚可斟酌。

据静安1907年所作《（三十）自序》（二）、谓“近二三年中”，兴趣已“渐由哲学而移于文学”，此与“填词之成功”直接相关。“余之于词虽所作尚不及百阕，然自南宋以后除一二人外，尚未有能及余者，则平日之所自信也。虽比之五代北宋之大词人，余愧有所不如，然此等词人亦未始无不及余之处。”在五代北宋与南宋词人之间，加以扬抑，此实可视为一种词论。至作于“丙午（1906）四月”之《人间词甲稿序》，与作于“光绪三十三年（1907）十月”之《人间词乙稿序》，其作为静安词论之一种纲领性文字，更无可疑。按，此二序确为静安自作，参看1986年第1期《艺谭》所载陈鸿祥《关于王国维的人间词序》一文。此处补提一证：《教育世界》第166号（“丁未十二月”）上载有丁未（1907）年《教育丛书第七集总目》，其“论说及代论”项下之《人间词乙稿序》，注为“汪国维撰”。《人间词话》中的“三种之境界”条与“诗至唐中叶以后殆为羔雁之具”条，均取自《文学小言》，而《文学小言》发表于1906年。又，静安《二牖轩随录》（作于1913年，连载于《盛京时报》，该报为日人一宫主办）中，曾选录己作《人间词话》二十三则。其“小引”云：“余于七八年前，偶书词话数十则，今检旧稿，颇有可采者。”（据《二牖轩随录》原刊稿）此处明谓“七八年前”，以1913年为准，六年前为1906年，八年前则为1905年。然则静安词话之作，至迟应从“丙午（1906）四月”算起，以迄于戊申（1908）十月即最初发表于《国粹学报》之时。写作地点主要当在北京。

四、《词话》条目顶端加圈者，表示定稿时选用。此种加圈之条目共有60则，均在刊于《国粹学报》上的64则（其中手稿63则）之内。其条目如下（依手稿次序）：

1.2.3.4.5.6.7.8.9.10.11.12.14.18.19.20.22.27.31.32.33.
35.36.37.39.41.42.43.45.47.49.53.54.58.61.63.64.74.76 · 77
· 78.79.80.81.100.101.105.106.107.108.109.111.115.117.118.
119.121.124.125.126。

未加圈而入选者共3则，如下：

55.83.95。此三则即“诗中体制”条，“白仁甫《秋夜梧桐雨》剧”条、“陆放翁跋《花间集》”条。

顶端加三角形（△）之条目共15则。此类条目表示其位置或重要性稍次于加圈者。其条目如下（依手稿次序）：

13.23.29.30.34.44.46.62.68.69.72.73.75.102.116。

以上15则均在未刊手稿之内，无一属于删稿（指静安自己用笔涂去者）。

五，在“补校”中，我发现，现在通行的《人间词话》条目中，确实存在着编录者（赵万里、王幼安）自身的改笔（包括删削）。（此就手稿中已被赵、王删去的14条材料之外而言）试举数例如次：

1. “纷吾既有此内美兮”条，“文学之事”被编录者改为“文字之事”。

2. “词家多以景寓情”条，“此等词古今曾不多见”句，“古今”被改为“求之古今人间中”。又，“余《乙稿》中颇于此方面有开拓之功”一句全被删去。

3. “昔人但知双声之不拘四声”条，“昔人”被改为“世人”。

4. “长调自以周柳苏辛为最工”条，“伫兴之作，格高千古，不能以常词论也”句，“常词”被改为“常调”。

5. “和凝《长命女》词”条，“此词见《乐府雅词》，《历代诗余》选之”二句被删去。

6. “《蝶恋花》‘独倚危楼’一阕”条，其中“衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴”二句被误删。又，“此等语固非欧公不能道也”句本属正文，却被误作“原注”。

7. “自怜诗酒瘦，难应接，许多春色”条，“乃值如许费力”句，“费力”被改为“笔力”。

8. “贺黄公谓姜论史词”条，“然‘柳昏花暝’，自是欧秦辈吐属”句，“吐属”被改为“句法”。（按，手稿“吐”字行书颇似“以”，“以属”不辞，故被改为“句法”，《重订》本从之。《新注》本校为“似属”，亦未允。）

9. “《衍波词》之佳者颇似贺方回”条，“要在锡■、其年之上”句，“锡■，其年”被改为“浙中诸子”。幼安本在此处曾特加按语，云：“据原稿，‘浙中诸子’四字作‘赐■、其年’”。幼安大约已意识到此四字乃是赵万里氏所改。（按，赐■，朱彝尊，浙江秀水人；其年，陈维崧，却是江苏宜兴人）

10. “近人词如复堂词之深婉”条，“然古人自然神妙处尚未梦见”句，“尚未梦见”被改为“尚未见及”。

以上举出10条。此类改笔，无论其动机如何善良，如何为原作者着想。要之，属于擅改、妄删，不足为训。

六、此次补校，继《新注》《重订》之后，在条目词语中，特别是在已被作者涂去的若干词语中，细加辨认，也透露出某些新的信息，足资此后的进一步研究。以下略举例证，不复赘次。

如，11（43）“南宋词人”条，谓稼轩词，“白石梦窗宁能道其只字耶”。按，梦窗不论，静安对姜、辛两家的抑扬，盖极明显。

32（2）“有造境，有写境”条，此条末句：“因大诗人所造之境必合乎自然，所写之境必邻于理想故也”，每个字旁加圈。又，36（4）“无我之境”条，此条每个字旁加圈。按，整部手稿中，字旁加圈者，惟此两条耳。其为一利极端重要的具有独创性的论点，自无可疑。

37（5）“自然中之物互相关系”条，“然其写之于文学中也。必遗其关系限制之处”，“处”旁原作“全体”，“处”下原有“或遗其一部”。按，此“全体”与“一部”均属重要词语，尽管业已删去。

38（删9）“社会上之习惯”条，“文学上之习惯杀许多之天才”句，

“天才”曾改作“诗人”。按，在静安，“诗人”与“天才”不可分。又，就诗的发展观言，此语亦极重要。

41(28)“冯梦华”条，删语中有“古今词中天才，少游一人而已”之句。按，此可见静安对“秦七”何等倾倒。所谓“意深于欧而境次于秦”，盖少游真能以“境”胜，故静安甘居其“次”也。

49(8)“境界有大小”条，“落日照大旗”二语，原作“五更鼓角声(悲壮)，三峡星河影动摇”，“雾失楼台”二语，原作“飞絮落花时候—登楼”。按，“飞絮”句见少游《江城子》“西城杨柳”，前人评为“九字凄咽”。从“飞絮”句看，静安固将“凄咽”一类归入壮美范畴之内矣，故值得重视。

67(删19)“词家时代之说”条，“竹垞谓词至北宋而大，至南宋而深，后此词人群奉其说”。“后此”句原为：“近人为所欺者×××”。按，直低浙西派词说为“欺”人之谈：又引宋尚木(征璧)“词至南宋而繁，亦至南宋而敝”之语，与竹垞相抗。静安则浙西词派态度之严峻，于此可窥一斑。

70(删22)“近人词”条，评疆村词，原有“惜境界稍劣”之语。按，持此语与“然古人自然神妙处尚未梦见”合看，可知静安对此种“学人之词”的评价态度。

75(删26)“贺黄公谓”“姜论史词”条，“燃‘柳昏花暝’自是欧秦辈吐属”，原作“然二句境界自以后句为胜”。按，本谈“吐属”“境界”，后改为“句法”，意反晦矣。此实编录者之过。

76(38)“咏物之词”条，“白石《暗香》《疏影》格调虽高”下，原有“而情味索然，乃古今均视为名作，无敢议之者，不可解也”。按，对古今“名作”，敢于按新的尺度重新估价——“敢议”，此静安词话所以能自成一家欤！

78(40)“‘间’‘隔’与‘不隔’之别”，原作“问‘真’与‘隔’之别”。按，值得注意，“隔”则失“真”。

80(9)“严沧浪诗话”条，此条原有“阮亭因沧浪此论，遂拈出‘神韵’二字。”按，明谓“神韵”说直接本子严氏。

83(64)“白仁甫《秋夜梧桐雨》剧”条，原有“然天籁(原作‘兰谷’)集则步武稼轩，仅得形似，竹垞尊之，以比玉田。余谓其浅薄正与玉田等耳”。按，竹垞尊玉田，静安处处反对之。

94，“《提要》载《古今词话》条，“岂雄窃此书而益以近代事欤”下，原有：“记之以广异闻。顷读明俞仲茅(彦)《爱园词话》、竹垞《词综》，亦各引《古今词话》云云。按，仲茅，明万历辛丑进士。益知《历代诗余·词话》《笺注草堂诗余》所引，决非沈雄之书矣”。按，此等处见出静安词学，仍极重视考据。

96(删37)“君王枉把平陈业”条，“诗人之眼则通古今而观之”，“古今”下原有“全体”，又改为“宇宙”。按，此颇重要。

107(16)“词人者不失其赤子之心”条，他人，人工之词也”，“他人”原作“温飞(卿)”。按，静安薄温词，与常州词派全然异趣。

118(60)“诗人对自然人生”条，“出乎其外，故有高致”，“有高致”原作“无言超超”。按，原为晋王戎语，颇晦，改语清晰。

后 记

1982年冬，我写过一篇《（人间词话）手稿整理琐议》。文中谈了两个问题：其一，就赵万里、王幼安两先生在编排《人间词话》时，删掉了手稿中14条材料这件事，作了些分析。其二，肯定新出的《（人间词话）新注》（滕咸惠）与《（人间词话）重订》（陈杏珍、刘烜），在揭示《人间词话》原始面目上有大贡献；又发现两家网录互有参差，似还不足以完全反映出《词话》手稿的全貌。我在该文末尾提出一种设想，即按静安先生的诗论体系来重编《词话》的条目，并扩大原“附录”的范围。

其后我有机会获读《人间词话》手稿，我拿王幼安本、新注本、重订本这三个本子，对照手稿，细加比勘，写了一篇极其详尽的《〈人间词话〉手稿补校并跋》，共补校出200余处，又获得若干新的发现，现收为本书“附录”。为实现自己的设想，我搜辑、整编成《新订〈人间词话〉》与《广〈人间词话〉》，并勉力写完《王国维诗论及其结构的综合考察》，作为本书的一篇长序。此书编写经过，大致如此。

我读《人间词话》，始于四十年代湖南大学求学之时。当年那种“如获至宝”的喜悦之情，跟读他的《红楼梦评论》一样，至今仍跃然心目间。这些年来，特别是讲授“王静安文论研究”专题课的若干年中，静安词话又一直不离我的案头了。我也终于完成了《王国维诗学研究》这部书稿。

《人间词话》自属静安先生前期（1898-1911）的诗学代表作。辛亥东渡，流寓日本，他的思想与治学方向起了根本变化。前期的哲学、美学、文学研究，一概抛却（我将他的写成于1913年初的《宋元戏曲史》仍划归前期），完全埋首于他参与开拓的古史学中去了。此际他“反经信古”，而深悔“少作”，甚至不惜将自己身边的《静安文集》百余册一齐焚烧掉。在他身上，从“西学”启蒙又转而皈依“周孔”之道。1923年，他应召进入清废帝溥仪的“南书房”，眼前期的东西就隔得更远了。《词话》虽还不在“摧烧之”之列，却也差不多被淡忘了。这从他1925年8月29日《致陈乃乾》信中可以见出：“《人间词话》乃弟十四五年前之作。……此书亦无底稿，不知其中所言如何。”竟至抛却“底稿”，“不知其中所言如何”了！

然而这毕竟关系到静安晚斯悲剧的形成。1986年5月，我因事赴京，过颐和园静安先生自沉处，徘徊沉思间，漫成一绝：

秋水亭西鱼藻轩，
湖被渺渺惜当年。
假饶笃守“诗人眼”，
肯放“南斋”到眼边！

“词人观物，须用‘诗人之眼’，不可用‘政治家之眼’。”假令静宁紧紧执持《词话》这一观点，何至落入那个政治陷阱——“南斋”（任“南书房行走”），更何至以春秋鼎盛之年“自湛”昆明湖中！悲夫！

词曲界前辈学者任中敏（半塘）先生，以90高龄，亲为本书题署。在本书修改与出版过程中，承华东师范大学刘寅生、施亚西、王郊天三先生热情支持与具体帮助。谨在此深致谢忱。

1987 年夏，时静安先生逝世 60 周年，
写于扬州虹桥东，师院寓舍

