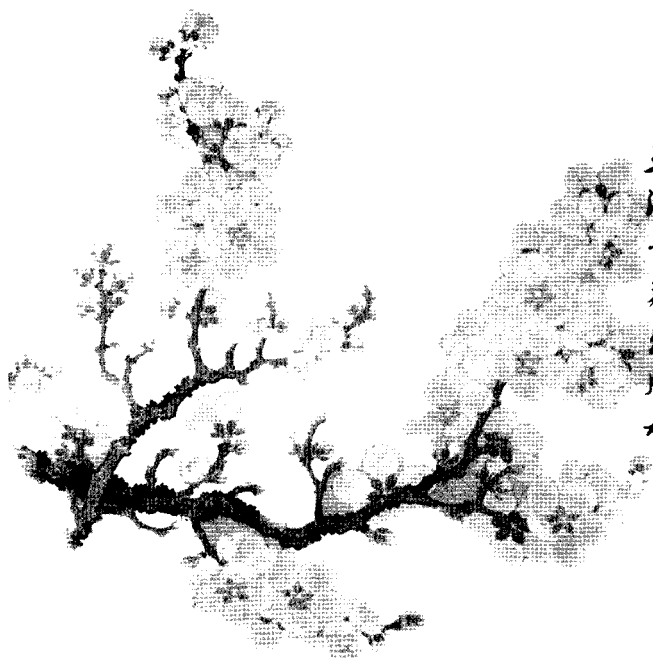


南宋名家詞講錄

天津古籍出版社

叶嘉莹 著



目录

- 1 绪论(一)
- 12 绪论(二)
- 24 辛弃疾(一)
- 34 辛弃疾(二)
- 45 辛弃疾(三)(四)
- 62 辛弃疾(五)
- 75 周邦彦
- 94 姜夔(一)
- 107 姜夔(二)
- 118 姜夔(三)
- 144 姜夔(四)
- 157 吴文英(一)
- 169 吴文英(二)
- 181 吴文英(三)
- 200 吴文英(四)
- 212 王沂孙(一)
- 223 王沂孙(二)

绪 论(一)

1

绪
论
(一)

从今天起,我们开始讲南宋词。为什么要从南宋词讲起呢?说来话长。1987年我曾经在北京国家教委的礼堂举行过一次唐宋词的系列讲座,因为时间的缘故,我只讲了十次,讲到北宋就结束了。后来,有朋友邀我到东北,又讲了南宋的七讲。当时,他们都做了录像,只是有关南宋词那七讲的录像,他们没有给我。如果现在再去找的话,因为已经隔了十四年之久,当年的老师大部分已经退休了,所以很难找到。现在,澳门的沈秉和先生想推广普及诗词的教学,希望能够把我十四年前讲课的录像带整理出来;天津电视大学的徐先生也在协助我们做这项工作。前面关于北宋词的十讲已经整理完毕,而后边南宋的七讲因为没有录像带,只好重新讲起了。

在讲北宋词时,我从晚唐、五代的温庭筠、韦庄一直讲到北宋后期的周邦彦,现在马上讲南宋词,大家也许会觉得有些突兀,所以在开始之前,我还要简单介绍一下词在南宋

之前的发展情况以及这一阶段的发展对后来南宋词的影响。

我个人以为,从唐、五代一直到北宋后期,在词的创作这一方面,几种不同类型的词已经基本发展完成了。我归纳自己多年来学习、讲授的体验,曾把词的发展分成三个不同的阶段,在这三个阶段里形成了三种不同类型的词,即:歌辞之词、诗化之词和赋化之词。词在刚刚兴起的时候,本来是可以配合音乐来歌唱的歌辞,因为最初流行于市井之间,所以比较通俗。你不一定有很高的文化水平,只要会唱这种流行的歌曲,你就可以把你要说的话唱出来。一般说起来,无论哪一个国家,哪一个时代,它的流行歌曲里边总是少不了爱情、相思之类的歌曲。此外,征夫可以写征夫的歌辞,商人可以写商人的歌辞,医生可以把药诀写入歌辞,将士可以把兵法写入歌辞——任何人都可以唱,都可以写。因此,这种歌曲是非常丰富多彩的。可是,因为这些歌曲的作者没有很高的文学修养,他们用的语言文字比较浅俗,士大夫阶层的人往往看不起这些歌曲,他们不愿意去整理,更谈不上编印了。所以这些曲子尽管流行了很久,但没有广泛流传。直到晚清时,才有人在敦煌石窟里发现了一些当年的曲子词。

中国最早的一本词集是后蜀的赵崇祚所编的《花间集》。欧阳炯在《花间集》的序中说:“因集近来诗客曲子词五百首”,在这里,他特别说明了那是“诗客”的“曲子词”,也就是说,那些曲子不再是贩夫走卒的作品,而是诗人所写的文雅的歌辞了。曲子编好了,为的是什么?“庶使西园英哲,用资羽盖之欢;南国婵娟,休唱莲舟之引。”可见,他编选的目的,是为了增加那些诗人文士们游乐、饮宴之间的欢

乐,使歌女们不再唱那些通俗的曲子了。因为是在宴会这样的场合中所唱的歌曲,所以《花间集》大多是以写美女和爱情为主的歌辞。

在中国的各种文学体式中,词这种体式的发展过程尤其微妙。时代与作者偶然结合,便形成了一种特殊的美感作用。那么这是一种怎样的美感作用?它是在什么样的环境中、什么样的作者笔下形成的呢?大家知道,《花间集》中收集的是后蜀的作品,其中最有名的作者就是温庭筠和韦庄。然后,与《花间集》同一时代而稍微晚一些的另一个小国南唐的歌曲也非常发达。像南唐二主——李璟、李煜父子以及冯延巳都很善于写词。从历史背景来看,整个晚唐五代是一个怎样的时代?你读五代史,看梁、唐、晋、汉、周,仅仅几十年,一下子就换一个朝代。那时候,中国北方所谓正统的,从唐朝灭亡以后一直传下来的是五代;另外,五代时期,在南方和巴蜀地区,还有许多割据政权,前后建立了九个国家,加上北方的北汉,被称为十国,所以那是一个四分五裂,兵戈扰攘的时代。好,现在我们还要从晚唐五代回到二十一世纪,看一看西方近年来流行的文学批评潮流。西方最近这—个世纪,发展得最可观的是他们的文学批评理论:从重视作者到重视作品,再到重视读者;从对作者生平の考据到对文本(Text)本身的研究,再到接受美学(Aesthetic of Reception)和读者反应论(Reader's Response)一直发展下来,形成了很多流派。近些年来,西方人最喜欢谈到的一个文学批评理论是 Contactual Criticism,我们中国把它翻译为相关语境。本来,当西方新批评的倡导者重视文本(Text)的时候,他们也曾提出过这个 Contact 这一个术语,他们所讲的 Contact 是说一篇作品,一个文本中上下文的

语言形象之间彼此相关的关系。可是,现在新发展起来的相关语境说所讲的 Contact 并不是指这种关系,而是说一篇文章产生时所有的背景的情境:你究竟是在什么场合、对什么对象说的这些话?这是非常重要的。同样一句话,在不同的场合、不同的对象之间,当然会有不同的作用。

我们现在简单地介绍了西方的一些文学批评理论。如果以相关语境的观点来看五代时后蜀及南唐的小词,你就会发现,这个相关语境是一种双重的语境。什么叫“双重语境”呢?就是与它相关的背景是两重的。哪两重?一个是时代的大环境,一个是偏安的小环境。就地理形式而言,蜀地常常是最容易防守的,都说剑门关“一夫当关,万夫莫开”,所以蜀既可以偏安,又可以称霸,总之能够保持自己相对的安定。那么南唐呢?因为当时五代的变乱多发生在北方,没有涉及到江南,所以南唐还是比较富庶的。因此,在五代的战乱流离之中,南唐与西蜀这两个地方保持了安定的生活,而且物质上也相当的富足。不但如此,西蜀与南唐的君主也多是喜爱歌舞宴乐的人。像南唐的中主李璟、后主李煜,还有在李璟时做过宰相的冯延巳都是如此。南唐二主所写的歌辞常常要付之歌唱,而冯延巳的《阳春集》,前面有一篇序,是他亲戚的一个后代人陈世修所写的。序中说,当年我的长辈冯延巳常常宴乐,而且常常喜欢写作小

为什么王国维在《人间词话》里边提到李璟的一首《摊破浣溪沙》，说其中的“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”二句“大有众芳芜秽，美人迟暮之感”？其实，从表面上看，中主这首词就是写征夫思妇的感情。“细雨梦回鸡塞远”，他说闺中的思妇怀念远方的征人，而征人远在鸡塞。可是，像“菡萏香销翠叶残，西风愁起绿波间”二句，它隐然给人以一种凋零、衰落、动荡不安的感觉。正如后来清代常州词派的批评家谭献所说的：“作者之用心未必然，而读者之用心何必不然。”作者甚至于自己都没有想到：我要表现我的国家如何的危亡不安呀，他不见得这样想。危亡不安只是隐藏在他心底的一种感觉，而这种隐含的感觉就使他的词产生了一种微妙的作用。也就是说，尽管他表面上写的是美女爱情、征夫思妇、伤春怨别，可是他把心底的一种幽微的患难的感觉无形中表现出来了，这样就可以使读者产生一种言外的联想。所以从一开始，小词就有了双重的意蕴。这种双重意蕴从何而来？我们可以说是从它产生的环境、背景而来。去年我赴台湾参加了一个国际学术研讨会，议题是“文学与世变的关系”。在那个研讨会上，我所讲的主题是谈词之美感特质的形成，及词学家对此种美感特质之反思与世变的关系。由以上所述我们不难看出，小词的美感特质的形成，的确与当时大的时代背景结合着非常密切的关系，这种美感特质即表现为好词多给人一种言外的感受和联想。这是中国的小词最妙的一点，妙就妙在它不像诗，不是从Cousious里边告诉你。因为他没有直接说出来，所以特别耐人寻味。

然而词并没有停止在这种歌辞之词的阶段，后来，小词就继续向前发展了。我们说，任何文学体式之所以会向某

一个方面发展,它一定有必然的原因。词的发展也不例外。歌辞之词一路发展下来,它的性质没有改变,形式上却有了变化,表现为从小令而发展出长调。其实,早在敦煌曲子词里就有长调的歌辞了,只是早期的作者如温庭筠、韦庄、冯延巳、南唐二主等人,他们都不写长调,只写小令,一直到北宋初年的晏殊、欧阳修都是如此。为什么这些人不肯写长调呢?因为长调的音乐性比较复杂,那些文人、士大夫若没有相当高的音乐修养,便不能完全掌握长调中音乐的性质。而小令篇幅短小,音乐没有那么复杂,而且很多小令的句法、平仄都与诗很接近,那些文人诗客们如果写词,写小令自然要比长调容易些,所以最早在诗人中间发展起来的是小令。像刘禹锡、白居易等人,他们不是都可以顺手写几首小词吗?后来,出现了一个懂得音乐的作者柳永。柳永不仅是一个诗人、文士,他还是一个音乐家。因为懂得音乐,他可以填写很长的调子。他所写的仍然是歌辞之词,但形式改变了。

你要知道,天下任何文学,形式一定会影响内容的。怎么样影响?以温庭筠为例,比如他在一首《菩萨蛮》中说:“懒起画蛾眉”,仅仅这一句就可以给读者很丰富的联想。中国有一个传统,从屈原的《离骚》开始,他说:“众女嫉余之蛾眉”,代表的是一个才德美好的贤士受到小人的嫉妒与谗害。李商隐在他的一首《无题》诗中说:“八岁偷照镜,长眉已能画”,他说有一个女孩子,八岁就可以画出很美丽的长眉。这里的画眉也是有喻托的:“长眉”代表才德的美好,“画眉”就是对于才德美好的追求。那么“懒起画蛾眉”呢?唐朝诗人杜荀鹤有一首《春宫怨》,他说:“早被婵娟误,欲妆临镜慵”,我早被自己美好的容颜所误,要化妆时,面对着镜

子,我就“慵”——懒了。为什么懒?后边他接着说:“承恩不在貌,教妾若为容?”因为得到皇帝的恩宠不是因为她容貌的美丽。真的这样吗?你看白居易写《长恨歌》,陈鸿写《长恨歌传》,说杨贵妃之所以能得到玄宗的宠爱,不只是因为她容貌美丽,而且因为她能够“先意希旨,有不可形容者”,她在皇帝没有表现他的意思之前就知道如何迎合皇帝,如何按皇帝的意图去做。还不只是男女之间,就是君主与臣子之间也是如此。你看电视剧《铁齿铜牙纪晓岚》,说有一个叫和珅的如何如何会逢迎皇上,讨皇上的喜欢,于是皇上就欣赏他。可见,千古得宠的人不一定就因为容貌的美丽或才能品德的美好,既然“承恩”是“不在貌”的,那么我化妆做什么?当然就“欲妆临镜慵”了。我们再看温庭筠的这两句词,“懒起画蛾眉、弄妆梳洗迟”,他写的只是一个美女懒得化妆,却居然在短短的文字里边给读者这么多联想。在一个国家的诗歌传统中,蕴含多种信息,能引起人言外联想的词汇被称为语码(Code),按照西方的符号学(Semiotics)来说,当某个语言符号在一个国家民族使用很久以后,这个语言符号就变成了一个符码,因为它与文化有关系,所以又叫文化语码(Cultural Code),而温庭筠的词中含有大量这样的符码,这也是温词可以给人多种联想的一个原因。

温庭筠是这样的,那么柳永呢?他不是还写长调了吗?同样写一个懒起的女子,他是怎么说的?“暖酥消,腻云弹。终日厌厌倦梳裹。无那,恨薄情一去,音书无个。”他说这个女子脸上涂的脂粉都消退了,她抹着很多头油的乌云一样的鬓发都披散开了,她每天都无精打采,懒得梳妆打扮,真无奈呀,自从那个薄情的男子一去,连一封信都没有了。柳

永写的也是女子懒起化妆，“终日厌厌倦梳裹”嘛，可是他用长调来写，就把什么都写得非常现实，说一个女子之所以不化妆就是因为爱她的那个男子不在家，这样写就不会给读者很多联想了。

当然，我们对于柳永要从两方面来看。那次在天大讲苏轼词时我也曾经说过，柳永对苏东坡有正反两方面的影响。首先，苏轼这个人有一种逸怀浩气，他不喜欢写什么“暖酥消，腻云殢”之类的话，他觉得柳永这样写真是无聊，可是柳永在他的长调里还不是只写相思与爱情。因为他在仕宦科第方面很不如意，总是做最卑微的小官，今天到这里，明天到那里，所以柳永写了很多羁旅行役的词。而在此之前，像《花间集》中的小词，都是写女子在闺中的相思。像什么“玉楼明月长相忆”、“水精帘里颇黎枕”等等都是这样。柳永也写相思，但写的更多的是男子的相思，写男子在四方漂泊的生活。同时，他为了生活而在各地奔波，当然免不了登山临水。我们知道，他很有名的一首《八声甘州》即是这样的作品，“对潇潇暮雨洒江天，一番洗清秋。渐霜风凄紧，关河冷落，残照当楼。是处红衰绿减，苒苒物华休。惟有长江水，无语东流。”你看，他已从《花间集》中伤春的感情中解脱出来，写的是一种悲秋的感情。伤春是爱情的失落，悲秋则是年命的无常和生命的落空。陈子昂有一首《感遇诗》说：“兰若生春夏，芊蔚何菁菁。幽独空林色，朱蕤冒紫茎。迟迟白日晚，袅袅秋风生。岁华尽摇落，芳意竟何成？”不管你是多么美丽的兰花，你曾经有过多么美好的生命，当一年的芳华摇落净尽之时，你完成了什么？杜甫有两句诗写得更好：“幸结白花了，宁辞青蔓除”，他写的还不是美丽的花，而是一个瓜的架子。他说：我虽然没有兰花的美丽，可是我毕

竟开过花，也结了果子，所以现在要拆除我这个青青的架上的瓜蔓，我就不会再有什么推辞、什么遗憾了。可是人呢，尤其是一个有理想的读书人，他最恐惧年命的无常与生命的落空。孔子说：“四十五十而无闻焉，斯亦不足畏也矣”；杜甫也说：“四十明朝过，飞腾暮景斜”，四十岁明天就要过去，我的人生开始走下坡路了。此后纵然我有飞腾的愿望与才能，也已经是黄昏渐近，来日无多了。这就是男子的悲秋，而柳永的长调所拓展出来的正是他在羁旅行役中，他作为男子的悲秋的感情。

前面我们说柳永对苏轼有一定的影响，还不是说这种悲秋的感情影响了苏轼。人家苏轼是了不起的，你尽管春去秋来，我苏东坡依旧是我苏东坡。后来，他年老了，眼花了，还曾经作诗说：“浮空眼缬散云霞，无数心花开桃李”，他说：我老眼昏花，看不清楚前面的东西，只觉得它飘浮在空中像云雾一般。但是，我内心中有无数的心花还在盛开着。我们常说：有诸中而无待于外”，而苏轼真的是有这种操守，有自己的一份自得。所以，柳永对苏轼的影响不在于悲秋，而是在登山临水、羁旅行役中所表现出来的那一种开阔博大的气象。但他对于柳永写的“暖酥消，腻云弹”一类的词，则不大欣赏：词，既然是一种文学体式，我们为什么不可以用它来抒情言志呢？所以苏轼的词是诗化之词。“大江东去，浪淘尽千古风流人物”，写得多么开阔，多么放旷！他不是只给歌女写歌辞了，而是将作者个人的情志、理想、胸襟这种浩气逸怀写入词中，把词的体式当作一种新的诗体、一种新诗的体式来写作，这就是所谓的诗化之词。

诗化之词一出现，就有了正反两方面的情况。正面的可分为两种，一种是在其诗化以后，果然就有了诗的美感

了,这是好的作品。比如苏轼的《江城子》:“老夫聊发少年狂。左牵黄、右擎苍。锦帽貂裘,千骑卷平冈”,它有诗的美感,跟诗一样好,一样地抒情写志,一样在其音节节奏之间传达出一种直接的感发,所以是一首诗化的好词。可是有时候,你要用写诗的手法直接来写,就容易写得太直白,从而缺少了一种含蕴的美感了。像苏轼的另一首《满庭芳》,说什么“蜗角虚名,蝇头微利,算来着甚干忙”。他说,你犯不着去追求那些像蜗牛角、苍蝇头一样微末的得失。算了,为什么要为这些事情而忙碌呢?这样写就太直白而没有余味了。比较来说,这是失败的一类作品。

此外,苏轼也有写得非常好,既有诗的美感,又有词的美感的作品。像他的《八声甘州·寄参寥子》的那首词:“有情风万里卷潮来,无情送潮归,问钱塘江上,西兴浦口,几度斜晖”,开头几句感物言志,是对外物的一种直接的感发,写得开阔博大。后边接着说:“不用思量今古,俯仰昔人非”,他说的是什么呢?是当时北宋的新旧党争。苏轼在党争之中真是受尽了折磨,所以他的一生起伏非常大,患难也非常多,用他自己的一句话来说:“不用思量今古,俯仰昔人非”——你不用说古往今来有多少沧桑变化,不用说什么“秦时明月汉时关”、“吴宫花草埋幽径”,在短短的数十年间,在我一低头一仰头之际,我们的朝廷政海波澜,就经过了多少起伏、多少升降?多少人在党争中得志了?多少人在党争中跌倒了?这几句写得真是天风海雨,但是其中的慨叹是非常深刻的,而造成这种深层意蕴的是什么呢?是他在党争之间所看到的政局的变化。

前面我们说,歌辞之词中凡是好的词都有双重意蕴,因为它的相关语境有双重的意蕴;现在我们还要说,诗化之词

中好的词,它表面上可以写得开阔博大、天风海雨,可是它的里面,在“天风海涛”之间还有“幽咽怨断”的一段低回婉转的情意。这种情意与什么有关?既与他的身世有关,又与当时政治上的党争有关。

到现在为止,我只讲了歌辞之词与诗化之词以及它们之美感特质与世变的关系,下一次我们接着将要讲赋化之词了。

(绪论 第一部分结束)

绪 论(二)

开始我们说,歌辞之词、诗化之词与赋化之词这三种不同类型的词在北宋就已经发展完成了。从歌辞之词发展到诗化之词有它必然的趋势。因为一个作者,如果他熟悉了词这种文学体式,当他遭遇到重大变故的时候,他自然就会用词的形式来表达。我们还说,有意识地把词诗化的人是苏东坡。他曾对朋友说:我近来写了一些词,跟柳七郎的风格不一样,我是自成一家。所以,苏轼是有意识地去改变柳永那种柔靡作风的。

其实,早在苏轼以前,词就已经开始有诗化的端倪了。那是谁?就是南唐的李后主。你看李煜在亡国之前所写的那些歌辞,说什么“晚妆初了明肌雪,春殿嫔娥鱼贯列。凤箫吹断水云闲,重接霓裳歌遍彻”,这都是听歌看舞的宴乐之词。一旦遭遇到破国亡家,他写了什么?“春花秋月何时了,往事知多少?小楼昨夜又东风,故国不堪回首月明中”,这是必然的。你熟悉了这种体式,当然会用这种体式来抒

情写志,所以王国维说:“词至李后主而眼界始大,感慨遂深,遂变伶工之词为士大夫之词”,这是非常有见解的一句话。不过李后主虽然这样做了,但他不是一个有反省、有理论的人,他不是有意识地将词“诗化”的。他之写词只是一任本性自然纯真的感发与投注,所以当他可以享乐的时候,他就单纯地投注在享乐之中;当他遭遇到破国亡家的变故,“一旦归为臣虏”之时,他就直接把感情投注到破国亡家的悲哀中去了。因此,李后主是最早一个很明显地将小词诗化的人,而有意识地这样去改变的则是苏东坡。

上一次我们说,柳永将小令变为长调出现了一些问题;苏东坡将词诗化同样出现了一些问题。大家知道,诗,是直接给人以感发的。平平仄仄平平仄,仄仄平平仄仄平,你不管它内容怎么样,它的声音已经直接给你一种感发了。那么词呢?小令的平仄跟诗差不多,“江南好,风景旧曾谙。日出江花红胜火,春来江水绿如蓝,能不忆江南?”这样的小令念起来与诗很相似。可是当词出现了长调以后,它的句式跟诗就不一定一样了。比如“蜗角虚名,蝇头微利,算来着甚干忙?”这跟散文的说法差不多了。词当然不同于散文,但词里边有很多句子的形式与散文有类似之处。但是,你如果把词变成散文的说法,也就没有那种声音、节奏的自然感发了,就容易变得平直浅白,了无余味。为什么胡适之在文学革命时倡导白话诗,而后来台湾有了晦涩的现代诗,大陆有了所谓的“朦胧诗”?这种演化是必然的,那是由于晦涩朦胧是它必然的要求。因为你提倡白话,写出来如白开水一样,就这么直接说了,也就没有了诗的感觉和味道。而诗歌,一定要能给读者留下回想、体味的余地,才称得上是好诗。在“四人帮”垮台的时候,郭沫若先生写过一首《水

调歌头》，说“大快人心事，揪出四人帮”，也许他说得不错，但是怎么看也不像词，它整个都是大白话，跟喊口号一样了，而口号、教条怎么能说是词呢？就算你说得再有道理也不成了。当出现了长调慢词以后就有人发现，这种词没有诗的平平仄仄的直接感发了。如果你只是这么平铺直叙地来写，柔情就变得很庸俗、淫靡，豪放就变得很浮夸、叫嚣。怎么挽救？要从写作的方式上来挽救，所以我说白话诗发展到后来出现了所谓的现代诗与朦胧诗，确实有它的必然性。不过有一个要求，就是你真的有话要说、有真感情要表达，否则你只在表面上制造一些花样，而内容上空洞无物，那不管什么体式都不会好的。总而言之，词发展到后来，有人发现了问题，于是在写作方式上尽量避免直白，这样就产生了所谓的“赋化之词”。

当然，现在我这样说，好像很有反省。其实词在当初发展演变时，其作者未必有这么明白的反省，他们只是觉得应该这样写。那么最初将词赋化了的人是谁？是周邦彦。

柳永既是文学家，又是音乐家，周邦彦同样如此，他对于长调的特色很有认识。历史上说，周邦彦善为三犯、四犯之曲，又说他善于勾勒。什么叫三犯、四犯？凡懂得音乐的人都知道，音乐中有很多的调，像什么A调、C调、G调的。而且，一支乐曲可以有变调，变调就是可以变换的调子。像三犯、四犯之曲，就是他换了三四次不同的调子。据说周邦彦曾经在一支曲子中变了六个调子，把这六个不同的乐调连接在一起，他为之起了个名字，叫作“六丑”。当然，这要特别懂得音乐的人才能连接得好，而周邦彦是个音乐家，他曾经做过大晟府的乐官。有一次，有人演奏那支《六丑》的曲子，皇帝听了就问：这么美妙动听的曲子为什么要叫“六

丑”呢？当时的大臣们都回答不上来。于是他问周邦彦本人，周邦彦说：六丑就是犯了六个不同的调子，而我所用的都是这六个调子中最难唱的部分，只有最懂得音乐的老乐师才能演奏这支曲子。可见，他在音律上非常讲求变化。你如果研究周邦彦的清真词，就会发现，他对于平仄非常讲究，是平仄平还是仄平仄，是平上去还是去平上，他决不马虎。比如他的《兰陵王·柳》，在结尾处他说：“似梦里，泪暗滴。”如果按平仄来说，这两句应该是仄仄仄，仄仄仄，都是仄声，哪里有这样的格律？实际上，他是故意让声音拗折。拗折就是与诗的格律不同，以增加曲折，避免直白。

除了声音上曲折以外，他在叙写的手法上也要避免直白。周邦彦有一首《夜飞鹊》：

河桥送人处，凉夜何其？铜盘烛泪已流尽，霏霏凉露沾衣。相将散离会，探风前津鼓，树杪参旗。花骢会意，纵扬鞭，亦自行迟。

这是写送别时的情景，然后那人就走了。他说：“何意重经前地，遗钿不见，斜径都迷”，读到这里你才发现，开头所写的送别并不是现在的情景，他是从过去写到现在，于是在时空上产生了转折变化。诗不是这样写，诗是自然的感发，像杜甫的《秋兴八首》，“玉露凋伤枫树林，巫山巫峡气萧森。江间波浪兼天涌，塞上风云接地阴”，我看到巫山巫峡的景物，我就写巫山巫峡的景物。可是，赋化之词要故意避免这种直接的感发，所以有很多人不喜欢这样的词，说它雕琢、勾勒。其实，雕琢勾勒也好，思索安排也好，这都是赋化之词的特色。我这样讲实在是我几十年读词之后所归纳出来的结果。我们只有把词分成歌词之词、诗化之词和赋化