

唐宋词多元论

潘晓彦编著

黑龙江人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

唐宋词多元论/ 潘晓彦编著. —哈尔滨:黑龙江人民出版社,2005.8

ISBN 7 - 207 - 06746 - 1

唐... 潘... 词(文学)—文学研究—
中国—唐代 宋词—文学研究 I207.23

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2005)第 093197 号

责任编辑: 韩 丽

装帧设计: 孟宏刚

唐 宋 词 多 元 论

T n son ci Duoyu nlun

潘晓彦 编著

出版发行 黑龙江人民出版社

通讯地址 哈尔滨市南岗区宣庆小区 1 号楼 (150008)

网 址 www . longpress . com E-mail hljrmcbs@yeah . net

印 刷 哈尔滨市哈平印刷厂

开 本 850×1168 毫米 1/32

印 张 10.25

字 数 280 000

印 数 1 - 2 000

版 次 2005 年 8 月第 1 版 2005 年 8 月第 1 次印刷

书 号 ISBN 7 - 207 - 06746 - 1/ I · 897

定 价 18.00 元

(如发现本书有印刷质量问题, 印刷厂负责调换)

内 容 提 要

本书立足于对唐宋词多元角度的宏观把握,从“美质论”、“流变论”、“文化论”、“创作论”、“批评论”五个方面,观照唐宋词的多重属性及创作、发展、批评状貌,论述能做到探源溯流、阐经发微,对构建唐宋词研究的有机系统框架,具有一定的学术价值。

目 录

目 录

第一章 美质论	(1)
第一节 词与音乐	(1)
一、词是诗乐结合的嬗变产物	(1)
二、唯美求新的音乐	(7)
三、声情相谐的美学特征	(12)
第二节 最为优美的词境	(22)
一、词境与诗境的异同	(22)
二、最为优美的词境	(26)
第三节 词的情感类型及表达手段	(34)
一、词的情感类型	(34)
二、表达手段	(43)
第二章 流变论	(58)
第一节 词起源于民间	(58)
一、隋唐燕乐与民间音乐	(59)
二、从歌谣到曲子	(61)
三、从声辞并发到依调填词	(72)
第二节 词人分期与宋词流变	(79)
一、分期回顾	(79)
二、代群分期	(83)
第三节 唐宋词审美层次及嬗变	(106)
一、相应层次内含界定	(107)

二、审美层次嬗变	(108)
第三章 文化论	(131)
第一节 唐宋词是一种“文学——文化现象”	(131)
一、唐宋词是一种“文学——文化现象”	(131)
二、风俗使词化合成为“文学——文化现象”	(136)
第二节 唐宋词与歌妓	(142)
一、词与音乐的结合需要歌妓作中介	(142)
二、歌妓在词乐结合中的作用	(149)
三、歌妓对唐宋词的负面影响	(154)
第三节 唐宋词的社会文化功能	(164)
一、应歌词·应社词	(164)
二、酒词·茶词	(178)
三、节序词·寿词	(187)
第四章 创作论	(200)
第一节 词人心态	(200)
一、词人心态的感性范式	(200)
二、词人心态的审美方式	(213)
三、词人心态对于中国审美心理结构的塑造	(218)
第二节 柳永 苏轼	(221)
一、柳词的文化观照	(221)
二、苏轼对词的雅化	(229)
第三节 辛弃疾 姜夔	(240)
一、辛词创新论	(240)
二、姜夔词的审美特征	(254)
第五章 批评论	(270)
第一节 词学批评概况	(270)
一、唐五代宋金元词论	(270)

二、明清民初词论	(274)	
第二节 欧阳炯《花间集序》的侧艳理论	(282)	
一、以词为“艳科”	(282)	
二、词的“侧艳”价值取向	(288)	
第三节 苏轼的诗化理论及在南宋的发展	(293)	
一、苏轼的诗化理论	(293)	目
二、诗化理论在南宋的发展	(309)	
主要参考书目	(321)	录

第一章 美质论

第一节 词与音乐

一、词是诗乐结合的嬗变产物

欲了解唐宋词与燕乐结合的魅力,须先对诗乐结合的历史作一番考察:比较雅乐、清商乐、燕乐的旋律、节奏、主要乐器的表现力及其不同的音乐主体风格,比较它们与社会生活的联系以及诗分别与三种音乐结合方式的特点。

《诗经》与雅乐的结合

《诗经》是我国最早的配乐可歌的诗集,所谓“诵《诗三百》,弦《诗三百》,歌《诗三百》,舞《诗三百》”(见《墨子·公孙篇》)。它是由周代的乐官到民间采诗,或是公卿列士献诗后,经乐官太师(也有说是经孔子)编辑而成的。每篇都有曲调,但只能从文献的片言只语中了解大概或作大致的推断。《左传·成公九年》载:“乐操土风。”土风”就是本土的曲调,十五国《风》就是十五国的民间曲调。另有《乐记·师乙篇》载:“宽而静、柔而正者宜歌《颂》,广大而静、疏达而信者宜歌《大雅》,恭俭而好礼者宜歌《小雅》,正直清廉而谦者宜歌《风》,肆直而慈爱者宜歌《商》”(此《商》即为宋诗,《正义》云此《商》为宋人所

歌之诗,宋是商后也),温良而能断者宜歌《齐》。”可见,温良、安静、疏达、谦和者才能歌《诗经》,那么《诗经》音乐的总体风格必然是“温柔敦厚”。再从季扎观乐所感来看,除了《郑风》、《陈风》之外,《诗经》的总体风格应是“大、深、婉、和”(参见《左传·襄公二十九年》)。与师乙之论相吻合。

关于《诗经》音乐的旋律和节奏,可凭以下内容理解:《礼记·经解》引孔子语云:“广博易良,《乐》教也。”孔颖达在《正义》中作了解释,其大意为:“广博”指雅乐的宽博宏大,使人和通豁达、胸襟开阔;“易良”指节奏旋律简易健康。《乐记·乐论篇》又对之进一步发挥,提出“大乐必易,大礼必简”的观点,认为最美的音乐是清淡平和。所以配《诗经》的音乐旋律应以平和为主,而节奏则为缓和而少变化。当然,“郑卫之音”例外,其放纵无节制的旋律和节奏与《雅》、《颂》音乐是截然不同的。

《诗经》音乐的伴奏乐器多种,作为打击乐的钟鼓乐器最为多用,其余音较长;也用弦乐器,多为琴瑟。《诗·周南·关雎》有“钟鼓乐之”,“琴瑟友之”的诗句,其弹法有一定的规则。《左传·昭公元年》中云:“中声以降,五降之后不容弹矣。于是有烦手淫声,舐堙心耳,乃忘平和,君子弗听也。……”这里“中声”指有节制的适中之声,即宫、商、角、徵、羽五声。此意为五声既降,中声止息,便不得再弹。否则,就会有过多的弹奏、繁复的手法,荡心塞耳,使人忘失平和的本性,所以君子是不听的。此外,《乐记·乐本篇》言:“清庙之瑟,朱弦而疏越,一唱而三叹,有遗音者矣。”又强调以雅控制快速的演奏。可见琴瑟的弹奏必须缓慢,那么节奏当然也是缓慢少变的。

《诗经》音乐成为定制以后,它的总体美学特点是“中正之音”,即音调中正宽广,表演整齐划一(即使有变化也蕴含在整

齐之中),演奏速度不能太快,节奏缓慢,符合中和之美。它是一种典范的音乐,后世称为雅乐。雅乐是伦理意念在音乐中的体现,也是宗法社会完善巩固等级制的要求,是求静、求稳、求治、求善的理念在音乐上的集中反映。统治者用音乐来规范人的情志,把人的情感导入到社会情感的轨道。而其后的“郑卫之音”等新声,摆脱了“礼”的束缚,在现实生活中具有极强的感染力,具有极强的娱乐功能,是被排斥在雅乐之外的。

《诗经》与雅乐的结合对后世的诗乐结合产生了极为深远的影响。

乐府与清商乐的结合

清商乐简称清乐,配合清乐歌唱的歌词便是汉魏六朝的一些乐府歌词。据《隋书·音乐志下》说:“清乐,其始即清商三调是也,并汉以来旧曲。乐器形制,并歌章古辞,与魏三祖所作者,皆被于史籍。”又《旧唐书·音乐志二》说:“清乐者,南朝旧乐也。永嘉之乱,五都沦覆。遗声旧制,散落江左,宋梁之间,南朝文物,号为最盛,人谣国俗,亦世有新声。”可见,清乐包括汉魏的相和旧曲,还有六朝的清商新声,即吴声西曲。在《宋书·乐志三》的曲种歌名目录中,有一些人们较为熟悉的乐府诗歌。如归入相和歌的古诗《江南可采莲》,其传统歌名为《江南》;曹操的《关东有义士》,其传统歌名为《万里行》;曹丕的《弃故乡》,其传统歌名为《陌上桑》等等。《宋书·乐志》所提到的吴声歌曲,现有歌词留存的曲调有《子夜》《阿子》《欢闻》《团扇》《丁都户》《懊侬》《长史变》、读曲九种。北魏孝文帝时,南方的清商新声又传到了北方,在宫廷中作为“华夏正声”受到较大的重视。此后,清商乐就成为盛行中国南北方的重要乐种。

清商乐使用的乐器主要是丝竹。《宋书·乐志三》说:“相

和,汉旧歌也,丝竹更相和。”当时的丝竹,主要是指箏、瑟、箫、竽之类。值得一提的是在清商乐的发展期间,琵琶类的弹弦乐器受歌舞音乐的影响,也得到了发展。从最初马上弹奏的乌孙公主的汉琵琶,到后来经过改造后乐人在演奏时能间入腔的琵琶,二者是不可同日而语的。在唐代作为主要乐器被普遍使用的曲项琵琶,是在公元四世纪到六世纪之间,先传北方,后又传到南方的。清商乐的乐器放在诗乐结合的历史流程来看,无疑具有承上启下的作用。

清商乐的宫调体系称为清商调,与汉代的相和调有承传关系,二者名异而实同,故亦称清商三调或相和三调。据《魏书·乐志》载:“神龟二年,陈仲儒言:依琴五调调声之法,以均乐器,其瑟调以角为主,清调以商为主,平调以宫为主。五调各以一声为主,然后错采众声以文饰之。”可见,配乐府的清乐调式不是很丰富的,尽管在魏晋时代已有“转调”的应用,然而,给予的空间毕竟不大,音乐的表现力还是有局限的。

至于乐府音韵的特点,大抵仍与《诗经》相似,也是自然律度,以隔句韵为多,也有句句押韵的。

乐府诗与音乐结合的方式有两种:一种是先有诗后配乐的,另一种是先有乐后配歌的。清商乐的声音以清雅和平为主,还应包括哀怨动人的“江左淫哇之曲”,所以六朝俗乐新声的美学特征为清越哀怨。从容雅缓表明清商乐具有传统音乐美学特征的一面,清越哀怨则表明清商乐具有俗乐新声美学特征的一面。放在诗乐结合的流程中看,这同样具有承上启下的特点。

词、声诗与燕乐的结合

唐代音乐发展到了一个无比丰富的崭新阶段。其时西域音乐、西北少数民族音乐和中原音乐融合起来,形成新的音

乐,称为燕乐。郭茂倩在《乐府诗集》卷七十九近代曲辞中言:

唐武德(高祖)初,因隋旧制,用九部乐。太宗增高昌乐,又造燕乐,而去礼毕曲。其著令者十部:一曰燕乐,二曰清商,三曰西凉,四曰天竺,五曰高丽,六曰龟兹,七曰安国,八曰疏勒,九曰高昌,十曰康国,而总谓之燕乐。声辞繁杂,不可胜纪!

现在一般都以郭氏之论为燕乐的定义。对十部乐中的“燕乐”,说法不一,据任二北的考定,是以对统治者颂扬为内容的一种乐舞,也属清乐系统。而十部中的“清商”是汉族的民间音乐。“燕乐”与“清商”这二部清乐包含吴声、楚调、西曲、江南弄等,为当时中国所自有之乐。西凉(今甘肃武威)乐、“高昌(新疆吐鲁番)乐”、“龟兹(新疆库车)乐”、“疏勒(新疆疏勒)乐”、“康国(古西域国、今为中亚撒马尔罕)乐”都是西北少数民族的音乐。“安国(古西域国、今为中亚布哈拉)乐”、“天竺(印度)乐”、“扶南(南海古国、在今越南境内)乐”、“高丽(今朝鲜、韩国境内)乐”都是外国音乐。在西北少数民族音乐中,以“龟兹乐”为最重要,因为外国音乐可能较多是通过龟兹,与“龟兹乐”融合后,传入中原地区的。西北少数民族音乐与外国音乐当时都称“胡乐”,它们都早在北朝时期就已经传入中国了。据《文献通考·乐二》说:“自宣武(北齐)已后,始爱胡声,泊于迁都屈茨,琵琶、五弦、箜篌、胡、胡鼓、铜钹、打沙罗、胡舞、铿锵铿锵,洪心骇耳,抚箏新靡绝丽。歌音全似吟哭,听之者无不凄怆。琵琶及当路,琴瑟殆绝音。皆初声颇复闲缓,度曲转急躁。按此音所出,源出西域诸天诸佛韵调,娄罗胡语,直置难解。况复被之土木,是以感其声者,莫不奢淫躁竞,举止轻飙,或踊或跃,乍动乍息,跃脚弹指,撼头弄目,情发于中,不能自止。”

胡乐以独特的旋律和节奏别开生面,引发了人们的内在激情,使人心动神驰,兴奋不已,于是受到了人们的欢迎,进入了社会生活。到了唐代,民间学习胡乐已蔚然成风。王建在《京州行》中描述了洛阳流行胡乐的情景:“城头山鸡鸣角角,洛阳家家学胡乐。”所以,在唐代的宫廷音乐中,胡乐所占据的地位大大压过清商乐,这也是十分自然的了。当时乐曲纷呈,有的是传统乐曲,即清商曲,但一些传统曲子已融入了新的音乐元素;有的是西域流传过来的乐曲;而有的则是二者融合后新作之曲。这些乐曲最终融合演化成了一种新的音乐——燕乐。

据唐段安节的《乐府杂录》说,唐代乐器约有三百种左右,其中琵琶等弹奏乐器, 箏、笙、笛等吹奏乐器,羯鼓等打击乐器,在燕乐中都占有重要地位。它们的音乐表现能力较强,有不少方面超过了清商乐所用的乐器。

我们先看箏、琵琶、笛子等乐器的特点。嵇康在《声无哀乐论》中曾云:“琵琶、箏、笛,间促而声高,变众而节数。以高声御数节,故使形躁而志越。”其意为:琵琶、箏、笛子间隔短声调高,变化多节奏快,用高声调表现快节奏,所以使人体态躁动而心情激荡。

再看羯鼓。南卓《羯鼓录》是这样对之描述的:“如漆桶(山桑木为之),下以小牙床承之。击用两杖,其声焦灼杀鸣烈,尤宜促曲急破,作战杖连碎之声;又宜高楼晚景,明月清风,破空透远,特异众乐。”从记载看,羯鼓乐的特点是音量大,音域宽,节奏急促,变化丰富,有着独特的表现形式。人们可从鼓点中感觉出乐曲的结构和情绪。

由此可见,当时与词相配合的主要乐器,音色美妙,节奏快捷,变化繁复,不仅十分善于表达丰富复杂的感情,还能引

发深沉而微妙的情感。

而其时燕乐的调式已有二十八调,比清商三调要丰富多了。其音域得以扩大,调子的音位也变化极多。尽显其旋律和节奏的各种美感优势,成了雅俗共赏、美新动人的音乐。

依托燕乐的文学样式有二:一是唐时的律绝,称为声诗;二是唐时的长短句,又称为词。一般情况下,写律绝的诗人只管作诗,配乐则是乐工之事。律绝讲究声律,抑扬顿挫,合乐之抗坠之节,颇为动听,故乐工也乐意配乐演唱;而词人的长短句也讲究声律,但他们是依曲填词。这样,一被动,一主动,故在声情相依的程度上就大不一样。词的句子长短不一,比整饬的律绝要来得自由。此外,律绝多用平声韵,善于曼声长叹;而词则多用仄声韵,或是平仄相交,故而词的这两个特点似乎更符合人的情感起伏,在声情相谐上更优于律绝。所以,声诗虽风行一时,但最终还是词独领风骚。

于是我们得出这样的结论:词是诗乐结合嬗变进程中的产物,是诗乐结合的一个高级阶段。

二、唯美求新的音乐

词乐的最重要特点是唯美求新。燕乐以“繁声淫奏”、富于变化的形式形成听觉美感,具有极强的抒情性。燕乐与维持“中正和平”的音乐之不同处在于:燕乐走极端,高则过高,低则过低,哀乐极情,没有节制。使人的感情尽情宣泄,符合人们对音乐的审美心理,它以优于雅乐的快感和美感受到人们的欢迎。

燕乐不等于词乐,所以要认识词乐的美学特点,还应考察词调。

隋唐两代胡夷、里巷之曲的数量很可观,但转为词调的仅

为其中的一小部分。由乐曲转为词调,有一个选择过程,也有一个艺术再创造的过程。以教坊曲为例,在唐五代演变成词调的,有七十九曲;另有四十余曲,入宋后转为词调。一般是曲调要美,合词后容易传唱。唐宋时,不少大曲也有入词的,不过入词的只是其中的比较动听的某一遍。至于杂曲子小唱选为词调的,乐曲本身优美动听自然是重要因素。

如《竹枝》,唐声诗名,后世视为词调。刘禹锡在《竹枝新辞九章》的序里曾称:“《竹枝》,巴猿也。其音协黄钟羽,末如吴声,含思宛转,有淇濮之艳。”人们从中便可领会士大夫选择民间流行曲子时的审美兴趣,以及词调入选的标准了。

又如《扑蝴蝶》,周密《癸辛杂识》云:“吴有小妓善舞《扑蝴蝶》,疑源于舞曲。”舞曲选为词调,恐亦因其音乐优美。《苕溪渔隐丛话后集》卷三十九谓:“其腔调亦自婉美。”

另如《思帝乡》,唐教坊曲,用作词调。任二北的《教坊记笺订》云:“令狐楚有《坐中闻〈思帝乡〉有感》诗,刘禹锡和之”,足见此曲颇能感人。

还有《水调歌头》,它是摘取《水调》大曲的头遍。苏轼的《南乡子》云:“谁家《水调》唱《歌头》,声绕碧山飞去晚云留。”《水调歌头》的曲调高亢并悠扬,故人们喜选用它作词调。此曲调在宋时颇流行,还用于军乐作为凯歌,又用于元旦朝会,故又名《元会曲》。

至于词人的自度曲,首先也必具音乐谐美的条件,才能被人承认。如姜夔的自度曲《暗香》、《疏影》词序云:“辛亥之冬,予载雪诣(范)石湖。止既月,授简索句,且征新声。作此两曲,石湖把玩不已,使工伎肄习之,音节谐婉,乃名之曰《暗香》、《疏影》。”又如张炎《西子妆慢》题序云:“吴梦窗自制,余喜其声调妍雅,久欲述之而未能。”

宋代,精通音乐的有创造性的词人都不会以现存的词调为满足。他们遵循“唯美求新”的准则,努力探索着词的音乐表现性:一方面把眼光转向音乐素材的宝库,扩大词调中乐曲的表现范围;另一方面也设法动用各种音乐上的艺术手法,丰富词乐的艺术形式,增加词调的音乐语汇。如《词源》卷下所说:“……而美成诸人,又复增演慢曲、引、近,或移宫换羽,为三犯、四犯之曲,按月律为之,其曲遂繁。”

其实增演慢曲并非仅从“美成诸人”开始,柳永时已有大量配合慢曲的慢词问世了。“慢曲不过百余字,中间抑扬高下,丁、抗、掣、曳,有大顿、小顿、大住、小住、打、等字,真所谓‘上如抗,下如坠,曲如折,止如槁木,倨中矩,句中钩,累累乎端如贯珠’之语,斯为难矣。”这说明慢曲在音乐上具有变化繁多和悠扬动听的长处,增演慢曲实际是增加了词乐的美感作用。这些既懂音乐又谙词体创作的艺术家们是颇有艺术眼光的。而引、近两类曲调,其长短、字数大都介于小令与慢词之间,后来被视为中调。它们的节折和旋律也各有特点。它们的出现,进一步丰富了词调的样式和艺术表现性能。

至于犯调,是兼指转宫(调)与转调(调式)而言。宫调相犯是运用变调、变奏的方法创新调。一曲有三个宫调的称三犯,一曲有四个宫调的称四犯,为合数调之声美者而成,如《三犯渡江云》、《玲珑四犯》。而词调相犯,如《十六贤》,则不过是利用原有旧调,将其美听的乐段字句组合成曲,使之成为一个符合艺术逻辑的新的整体形式。

唐宋时期,人们一方面注重词乐的美感性能,不断地加以丰富和完善,使词乐以唯美打动人心,使人沉浸在美听的享乐之中;另一方面则竞逐新声,尤其是北宋仁宗朝起,词乐一直处在变动中,求新成为时尚,并以新促美。

“风暖繁弦脆管，万家竞奏新声。”(柳永《木兰花慢》)“是处楼台，朱门院落，弦管新声腾沸。”(柳永《长寿乐》)这些词都形象地描绘了当时竞奏新声的盛况。最初的新声是指慢曲新腔。王易在《词曲史》中写道：“宋初先有慢曲，繁复尘杂，多出伶人；句调韵律，亦欠精美，故不流于文坛。迨文士蒙其影响，偶用其调，加以修辞，制而为词，精美遂出其上。即此际之所谓新声也。”其时有聂冠卿在李良定席上赋《多丽》词，因其新声，倾动一世。蔡君谟写给李良定的信中曾言及此况：“新声《多丽》词，述宴游之盛，使病夫举目增叹。”又附一诗，其中有“情游胜事传都下，《多丽》新词到海边”之句，可见《多丽》慢词几乎传遍天下。

当时柳永就是以“多制新声”而名扬天下的。据《乐章集》及《续添曲子》(见《繹村丛书》)，柳永用十七宫调制一百五十三曲，多数为依新腔而创制的作品。叶梦得《避暑录话》卷下说：“柳永字耆卿，为举子时，多游狭邪，善为歌辞，教坊乐工每得新腔，必求永为辞，始行于世，于是声传一时。”李清照的《词论》还指出柳永词调的特点是“变旧声作新声”。由此可见，柳永的新声，一是把教坊乐工及歌楼娼院中的慢曲变为词调，如《慢卷》、《雪梅香》、《黄莺儿》、《夜半乐》、《昼夜乐》、《斗百花》等；二是把原来的小令度为慢曲长调，如《浪淘沙》、《长相思》、《玉蝴蝶》等。

此后，以周邦彦为首的大晟词人也是以创制新声为擅长。施议对的《词与音乐关系研究》指出，《片玉集》所用的八十七调中，沿用唐、五代旧调如《浣溪沙》、《蝶恋花》、《虞美人》等的，仅占四分之一，其余都是宋时始见调。这些新调中有不少就是周邦彦自己创制的，且“下字用韵皆有法度”(沈义父《乐府旨迷》)，如《拜新月慢》、《浣溪沙慢》、《华胥引》、《蕙兰芳

引》、《早梅芳近》、《荔枝香近》、《侧犯》、《花犯》等,其音节谐美,深合时好,故传唱既广且久。另有万俟咏,其“发妙音于律吕之中”(黄升《唐宋诸贤绝妙词选》卷七),故其“每出一章,信宿喧传都下”(王灼《碧鸡漫志》),如《春草碧》、《三台》、《恋芳春慢》、《安平乐慢》等。还有晁端礼,他自制《并蒂芙蓉》、《寿星明》、《舜韶新》、《黄河清》诸调,其中《黄河清》一调“音调极韶美”,“天下无问迤遐小大,虽伟男髻女,皆争气唱之。”(蔡绦《铁围山丛谈》卷二)

蔡居厚的《蔡宽夫诗话》很准确地概括了当时词人在诗乐上刻意求新的真实情况:“近时乐家,多为新声,其音谱转移,类以新奇相胜,故古曲多不存。”词乐求新之盛莫过于“政和”至“宣和”前后,词乐于此时发展到了顶峰。到了南宋,除了个别词人还有创新的自度曲外,词乐的发展基本上停滞了。但词人们求新的愿望仍很强烈。如史达祖的《寿楼春》云:“有丝阑旧曲,金谱新腔。”又如刘克庄的《汉宫春·题钟肇长短句》中云:“烦问讯,雪洲健否,别来莫有新腔?”即使到了南宋末年,张炎의《甘州》中还有“香寻古字,谱招新声”的回忆。

综上所述,词乐的“唯美”与“求新”是相互依存的。词乐要丰富完善美感性能,一定要不断创新,新中才有美;而词乐求新也离不开美,“若声不流丽,则情亦滞涩,歌喉少戾,听者废然”,而不能流传。于是,“唯美求新”就成了唐宋词乐不可分割的一个鲜明的美学特征。词乐美学特征的形成并不仅仅是优秀词人创造力的体现,它也是时代环境与审美需求所决定的审美趋势的产物。首先,它与音乐美学观念之变迁、歌曲观念之转变密切相关。另外,唐宋时期,尤其是宋代,城市的发达与繁荣,使人们的社会生活与以往相比,也发生了很大变化。词乐“唯美求新”的特征,正好符合及时行乐的时代需求。