

学林出版社

唐宋词审美观照

吴惠娟 著

序

王水照

许久未见人们提起马克思的一个艺术难题了。他在论及希腊艺术和史诗时曾说：“困难并不在于了解希腊艺术和史诗是与社会发展的某些形态相关联的。困难是在于了解它们还继续供给我们以艺术的享受，而且在某些方面还作为一种标准和不可及的规范。”（《政治经济学批判·导论》）运用文艺社会学的观点和方法来揭示文艺作品与“社会发展的某些形态”的因果互动关系，因有具体的事实现象可供寻绎，虽亦需付出巨大的努力，但毕竟还是有迹可寻、易于操作的；而对于古代艺术作品为什么至今仍保持其艺术魅力，并成为某种艺术“标准”和“规范”，则其深层原因，就是说不清、道不明的文学难题了。

对于距今已达千年之久的唐宋词，同样存在这个难解的艺术之谜。处于世纪之交的中国读书界，面对着无所不在、其势汹涌的商品经济大潮，为什么总是持续不断地掀起对唐宋诗词的阅读热潮？从1983年上海辞书出版社推出《唐诗鉴赏辞典》为标志，形成了一个长达数年的“鉴赏热”，各类唐宋诗词赏析书籍纷纷面世，其影响之广、数量之众似出乎出版界人士的意料。直至今年年初，“唐宋名篇音乐朗诵会”在首都造成轰动效应，并日益波及全国，相关音像制品随即迅速上市，以应读者急需；一项被称为“中华古诗文经典诵读工程”的文化推广活动，也在全国各地渐入高潮。在这两项活动中，唐

宋词也居于举足轻重的地位。这些事实一再证明：唐宋词具有恒久的巨大艺术魅力，它将跨越浩瀚悠邈的时空，满足大众多种多样的审美需求，影响一代又一代人们的精神生活。这是毋庸置疑的。

存在疑问的，就是马克思称为“困难”的那个“问题”了——如何解开唐宋词艺术魅力之谜？事实上，近年来的唐宋词学研究，除了继续深入探讨已有的研究课题以外，至少还表现出向两个新的视角或领域突进：一是从文化背景着手，一是从美学角度切入。对唐宋词进行多方面的文化观照，力图说明词体形成、发展、变化的文化背景，实际上也不可避免地触及词境、词心乃至词乐、词律等方面；而鲜明地提出从美学角度阐释词学，则更能单刀直入地把握词之所以为词的本质特征，从而揭开词体魅力的真正之源。在提倡研究观念的多元化和研究方法的多样性的前提下，从美学角度来研究词学，或许是一种最接近词体本身而且更富学术开拓性的观念和方法。

摆在读者面前的吴惠娟女士的这部新著《唐宋词审美观照》，就具有学术前沿性质，既适应了学术发展的内在要求，也对群众性的鉴赏活动起到了提高、深化和理论总结的作用。

作者研治词学有年，并一直从事此领域的教学工作。她对有关研究成果和文献资料了然于胸，运用熟稔；对研究对象又长期潜心体味，吟咏赏玩，获得丰富、深切的审美经验。这使她对由二万余首作品所组成的唐宋词“美学殿堂”，逐渐形成自己的认识体系。本书对此作了颇为全面的反映。全书共七章六个专题，纲举目张，分梳相当细致，但都紧紧围绕一个中心而展开，这个中心就是词体的本质特征。从广义而言，词是隶属于我国古代诗歌艺术系统中的文学样式之一，是一种长短句的格律诗，这是仅从形制格律上来作定义的；若从艺术

本质上看，词则是更感性化的、更纯粹的抒情诗。虽然我国古代诗歌有着“诗缘情而绮靡”的重情传统，叙事诗不很发达，“言志”诗也大都融情于其中，但比起后起的以配合音乐、女声演唱的词体来，在言情这共同点上，仍表现出明显的区别。诚如本书作者所言：“词心体现了理性与非理性的统一，而词心表现的理性内容大多是以积淀的形式融合在审美感知中的，它比诗更感性化，这是词体的一个审美特性”，唐宋词“从整体上讲它是侧重以其强烈的情感来打动读者，而不是以深刻的意蕴来启示教育读者。相对来说，诗歌要比词注重和强调意蕴。”本书多处以诗为参照物，多角度、多层面地发挥这一中心论题，我以为是颇具识见的。

本书的开宗明义两章，即论“词境”与“词心”，可视作唐宋词“美学殿堂”的两大重要理念支柱。王国维和况周颐是近代两位最杰出的词学理论家，又有骄人的填词实践，他们分别提出的“词境说”和“词心说”，都是各自词学理论中的核心命题，含蕴精微而又切中词体独特的抒情特性这一要害。本书对这两个核心命题，特设两章详尽阐释，精义迭见。在词境与诗境的异同比较上，在“万不得已者”为词心的解说中，或言前人所未言，或详言前人之所略言，但均注意绝不以论诗的路数来论词，更不以强加词体本身以外的内容来论词，保持了本学科严格规范。紧接首两章标举基准后，第三、四章即进入“词情”本题，对唐宋词中的情感层次、情感类型、情感表达形式与符号的选择、符号的排列组合与情感特征，作了周密翔实的分析、阐述。五、六、七三章，先论“词乐”，则从词体生成时期的特殊功能（女声配乐歌唱）归结到“声情相谐”的美学要求等论题；而“流变”与“风格”两章，或从纵向的历时性，或从横向的共时性这不同视角来进一步把握词体本质特征。全书的整体结构井然有序，层层推进，而所有论证的逻辑指向皆不离开词

体以抒情为重心的文体特性，并由此探寻其蕴藏的艺术魅力之根源。整体的布局设计反映了作者观照、探索唐宋词的基本观点，使本书在已经问世的同类著作中自成一家之言，与其他学者一起，从各自别有会心的角度共同去逼近词体文学的审美底蕴。

作者是位女性学者，因而书中所显示的娓娓道来、细腻熨贴、曲尽其妙的特色，原也不会使人惊奇；但我们不应忽略，这对于研究对象的词体文学来说，具有特殊的意义。唐宋词的作者虽大都为男性，却是“男子作闺音”，使词涂上浓厚的女性文学色彩，由女性学者来研究自具有天然的优势。我们从书中对具体作品的大量分析中，足见作者用心之缜密，体会之精微，用语容或繁多却绝非冗长，耐心地与读者平等地交流自己赏析的一分心得，足以启人心智，共同领略词境的幽美深邃或词情的壮怀激烈，如花色貌，似火肝肠，一一尽收眼底。但这些分析又不是简单的鉴赏文字，而是服务于论述展开的论据。随手举个例证。作者在论述“词心”“以真情实感打动人心”时，曾分析温庭筠《菩萨蛮》（翠翘金缕双鸂鶒）说：“前六句组成四个优美的意境，其排列并不依照方位，而是凭借感受留下的印象”，乍看似乎杂乱，但当了解词心的审美特性以后，才理清其间的脉络：前六句真切地表现抒情主人公对触目“芳菲”之不能已于兴感，后两句转写“忽有匪夷所思之一念，突然醒悟到自己所处的境地”，油然兴起“青琐对芳菲”的孤独寂寞之感。转而思念远在玉关的所爱者，进而怨其音信的稀疏与薄情。由此说明“词心”的特性在于“善于把审美主体若隐若现、变化极骤的审美情绪对象化地融合到审美客体中去”。这一分析合情合理，丝丝入扣，不粘不滞，由具象而抽象，理、据兼擅，是有说服力的。

具体性的分析评赏与抽象性的论理思辨，这两者的尽可

能完善地统一，是本书的又一个特色。书中处处表现出作者理论思维的明晰、条贯，追求论证的可信、严密、有力度，这是尤其值得称道的。例如对词境拓展与变化的三因素（音乐、歌者和时代的审美风气）的分析，对诗与词两种文体在发展过程中离合趋势的归纳，对两种情感层次（“常人境界”与“诗人境界”）和五种主要情感类型（爱情、闲情、别情、宦情、君国之情）的划分，如果没有对研究对象的全面审察与把握，是做不到这样条分缕析、严丝合缝的。从词的功能（侑酒、应歌、抒情、言志）来概括其流变轨迹，特别是分辨侑酒之词与应歌之词的不同，见解新颖可喜，似未见前人道及。至于吸收符号学理论来研究词的情感表达方式，区别符号与通常所用的意象的差别；又运用统计学方法来加强论述的实证性，这又表现作者适当引进新理论、新方法并使之与传统研究方法互补互融的可贵努力。

当然，唐宋词的“美学殿堂”是无限广宽奥深的，对其艺术魅力的追索也是没有穷尽的。作者已经作出的有益探讨，正是继续研究的坚实起点，祝愿她精进不已，更上一层楼，获得更大的成绩。

作于1999年4月25日

目 录

序	王水照
第一章 词境	1
一 词以境界为最上	1
二 词境与诗境的异同	7
三 词境的拓展与变化	17
第二章 词心	29
一 “万不得已者”为词心	30
二 以真情实感打动人心	34
三 以情理相融感染人心	44
第三章 词情（上）	54
一 唐宋词的情感层次	54
二 唐宋词的情感类型	66
第四章 词情（下）	90
一 唐宋词的情感表达形式与符号的选择	90
二 符号的排列组合与情感特征	105
第五章 词乐	118

一	诗乐结合的嬗变产物	120
二	唯美求新的音乐	130
三	声情相谐的美学特征	138
第六章	流变	156
一	侑酒之词肇其端——俊美之现	157
二	应歌之词衍其流——艳美之求	165
三	抒情之词尽其变——真美之尚	177
四	言志之词尊其体——壮美之显	195
第七章	风格	217
一	以时代而论的风格	218
二	以地域而论的风格	235
三	以作家而论的风格	250
附录		280
后记		283

第一章 词 境

词以境界为最上。有境界则自成高格，自有名句。五代、北宋之词所以独绝在此。

王国维《人间词话》

王国维以其敏锐和丰富的审美感受，拈出“境界”（即意境）二字，作为词创作与鉴赏活动中作者与读者共同的审美核心。这一标举为我们在探寻唐宋词魅力的茫茫大海中指点迷津。境界是创作主体与审美客体之间对立统一的产物，这对立统一的过程也是美感产生的过程，境界的出现便是美的显现。然而对创作主体与审美客体的认识是一个无穷无尽的活动。我们说探讨词境艺术规律的审美特性，就是探讨创作主体与审美客体的对立统一，既然对主、客体的认识是无穷无尽的，那么对审美特性的探讨永远不会终止。前辈虽然我们提供了不少审美经验，但并不能圆满解释我们所有的审美感受。今天我们用现代的眼光重新观照，也许将会得到一些新的体会。

一 词以境界为最上

王国维的“境界”说来自其“意境”说。“意境”说出现在早于《人间词话》一年前写作的《人间词乙稿序》中，署名樊志厚。

樊志厚即樊抗夫。而樊抗夫为王在东文学社时的同学樊炳清的笔名。此序据赵万里的《王静安先生年谱》所云为王自制。我们认为即使不为王自制，至少是王与樊曾共同商讨过的，可视作主要是王国维本人的主张。《序》中阐述“意境”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。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。

一年后，王氏在《人间词话》中一开端便拈出“境界”二字代替意境，并解释境界云：

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。

此解释与其在《人间词话》中所谈到的“以我观物，故物皆着我之色彩”、“以物观物，故不知何者为我，何者为物”之说综合起来，就会发觉与前引《乙稿序》的“意境”说实有前后相承、彼此相通之处。至于其所以易“意境”为“境界”，“可能是王国维经过更周密、更成熟的思考后，感到既然我与物往往相错综，意与境不可缺一，我以物见，意赖境达，物中有我，境内含意，二者实合为一体呈现于作品之中，则有必要修正‘意与境’的提法，代以在概念上更浑成、更空灵的‘境界’一词”。

境界这个美学概念并非是王国维的独创，它由意境而来，

意境则由中国古代一些较早的文学理论逐渐演变而来。最早出现“意境”这个概念的是唐代王昌龄的《诗格》，但他却将“意境”、“物境”与“情境”并列，可见其内涵还是很模糊的。另外，还有一些文人单谈意或者境的。只有明代的朱承爵在《存余堂诗话》中明确提出意与境的统一。他说作诗之妙，全在意境融彻。但仅此一句，十分简单。到了清代，词论家也开始谈论词的意境了，但使用这个概念时，所指也不大一样，有的是指词这一文体所特有的风情神韵，有的则指作品的意趣与表达的情感。而王国维在《人间词话》第一则提出境界说之后，接着涉及境界的论述还有八则。故他对境界的解释要比别人谈的意境来得清晰和全面，所赋予的内涵要比前人丰富。

综合其有关境界的主要论述，我们认为王国维所标举的“境界”，除了也含有一般作品中所指称的“情意”或“景物”之外，主要是指作者能把自己所感知的外在世界与内在情感在作品中作鲜明、真切的表现，作品形成后，并能引发读者的想象，仿佛身临其境，使读者的思想感情也受到强烈的感染。只有这样，才能谓之有“境界”。

当然，王国维的“境界”说仍不够完善，因时代及自身经历与创作的局限，赋予境界的内涵虽比别人丰富，但现在来看还显得狭窄。对境界所涉及的不少方面还来不及展开更深入的探讨和论述，但他在文学评论中创立了以境界为审美中心的美学流派，开拓了文学研究的范围，影响深远。他强调词以境界为最上的提法，在词论发展史上占有极为重要的地位。

王国维强调词以境界为最上的提法，是因为他对词这个独特的文学样式有着精湛和深刻的研究。词作为抒情文学的一个分支，它需要以情动人，把感情渗透在形象的画面中来感染读者，这与其他抒情文学是同样的。而且词作为抒情文学的一个特殊门类，与音乐结合，诉诸听觉，所以更需作品有“言

外之意，弦外之响”的艺术效果。词的传唱输入听觉只是一刹那的艺术活动，而这一刹那的艺术活动要化为永存于人们心中的艺术生命，让人们玩味、欣赏，让人们沉浸在浓郁的艺术氛围中，那就一定得借助于有生气、有韵味的画面，由听觉转为视觉，从而调动起人们的各种感觉活动才能得以完成。

唐宋时期的词人虽没能自觉地以意境这个美学概念来指导自己的创作，但实际上他们在创作时是十分注重自己这个创作主体与被表现的客体之间的统一的，并力图用这种统一来感染受众。夏敬观《评小山词跋尾》中曾云晏几道“以贵人之暮子，落拓一生，华屋山丘，身亲经历，哀丝豪竹，寓其微痛纤悲”。黄庭坚在《小山词序》中也言其作“清壮顿挫，能动摇人心”。这些评论正反映了上述创作现象。另有清代张预在《重刻山中白云词跋》中也谈到这种情况。他说：

西湖故多沉忧善歌之士。自南渡之际，故家遗老，怆怀禾黍，山残水剩之感，风僂月傴之思，流连纤郁，忍俊不禁，往往托兴声律，借抒襟抱。其尤工者，比物俚华，言促意长，后人之推尚其作，至比于草堂诗史，谓兴亡之迹，于是乎系焉。

此话意谓南渡词人面对破碎山河、愁苦风月的审美客体，内心引发的黍离麦秀之悲和抑郁痛苦之情，通过词这一种文学样式真切鲜明地宣泄出来；这种主客体的高度融合，深切地打动了读者，后人读之，也不免深有兴亡之感，如同安史乱后阅读杜诗一样。

唐宋时期，自成高格、自有名句的词作确实都是有境界之作。这些佳作对其所写对象，无论是外在景物还是内在感情，都具有真切的体认和感受，又能将此种感受鲜明真切地予以

表达。有的充溢在整首作品中，有的则集中在某一句，或某一片断中。

试看李煜的《相见欢》：

无言独上西楼，月如钩。寂寞梧桐深院锁清秋。
剪不断，理还乱，是离愁。别是一般滋味在心头。

起句的“无言”与“独上”，真实地描写了一个被幽禁的囚徒的孤独寂寞与愁苦。弯弯之月，在此时勾起的是词人满腹的凄凉。清冷的月光，透过梧桐的疏影洒落在重门深锁的庭院里。词人被寂寞、愁苦、凄清的气氛包围着，内心的压抑无以言说。下片，词人直抒胸臆。“剪不断，理还乱”，贴切地道出了愁思的纷乱与难以摆脱。李煜以简练而又形象的语言写出了人人都有却又无法言传的体验，成了写“愁”的千古名句。而这离愁又包含了多少内容！这里有与亲人生离死别的痛苦，有与江山永别的愁恨，也有与昔日繁华断绝的失落……“别是一般滋味”囊括了所有的感受，不予说破，却写得沉痛，写得深切。故明代沈际飞特别赞赏此句：“七情所至，浅尝者说破，深尝者说不破，破之浅，不破之深。‘别是’句妙。”此真可谓有境界矣！

另看范仲淹的《苏幕遮》：

碧云天，黄叶地，秋色连波，波上寒烟翠。山映斜阳天接水，芳草无情，更在斜阳外。黯乡魂，追旅思，夜夜除非，好梦留人睡。明月楼高休独倚。酒入愁肠，化作相思泪。

这是一首抒写羁旅相思之情的佳作。它又是如何表现境

界的呢？上片，词人以写秾丽阔远的秋景，暗透乡思。“碧云天，黄叶地，秋色连波，波上寒烟翠”，词笔渲染的秋色从天上到地下，一直延绵到波浪起伏的秋水，迷漫到笼罩着秋水的暮霭，简直无处不是，无处不见，词人对秋色的感受可谓真切。此秋色的描写成为千古名句，后被王实甫化用在《西厢记·长亭送别》中。接下的“芳草无情，更在斜阳外”，虽是赋景，情已跃然。芳草天涯，远连故乡，这使羁旅在外的征人触景生情，思乡之情何以堪？下片则由黯然的乡思之愁进而描写到缠绵的相思之泪，转化不露痕迹，然征人的情思则逐步加深。这也是征人萦于心际的实有之情。此词秋色阔远秾丽，但不萧瑟，柔情深挚委婉，但不颓废，确为“有境界则自成高格，自有名句”。

再看张先的《天仙子》：

《水调》数声持酒听，午醉醒来愁未醒。送春春去几时回？临晚镜，伤流景，往事后期空记省。沙上并禽池上暝，云破月来花弄影。重重帘幕密遮灯，风不定，人初静，明日落红应满径。

张先又被称为“张三影”，但其他二影都不如此句“云破月来花弄影”有名，如果这首《天仙子》没有这一句，恐怕也只能是一首寻常的言情之作。为什么这一句如此获得读者的喜爱呢？就是因为有境界。王国维《人间词话》中说：“‘云破月来花弄影’，著一‘弄’字而境界全出矣。”确实，暮春晚风袭来，云移花摇影动，只不过是寻常之景，而“弄”字一出，此景被点化，花与影成了既有生命又有主观情意的物象了。云月无情，花影有意，从而引起人们无限的遐想，给予人们一个无限宽广的欣赏空间。

二 词境与诗境的异同

王国维谈境界，不仅仅只局限于词，他也常常谈到诗，如：

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。

这里，前面分别引的是杜甫《水槛遣心二首》之一与《后出塞五首》之二中的名句，后面引的则是秦观《浣溪沙》与《踏莎行》中的名句。

诗词都讲境界，诗词的名句也都有境界。

那么词人所创造的意境与诗人所创造的意境是否可以同观？我们说既可同观，但也不能完全同观。诗境和词境都必须“托意于情”、“缘境引情”。它们展现的画面都必须充满生气，或者说具有神韵。它们表现的是一片段、一刹那，但都具有超时间性的生命、超空间性的形象。从这个角度来谈，当然是应该同观的。另外，在词体的初创阶段，像敦煌曲子词、中唐文人的一些词作，它们中多数所表现的意境与诗歌差不多。敦煌曲子词展现的画面内容十分广泛，又因是民间的创作，大多“词俱朴拙，务铺叙，少含蓄之趣”，有些作品用笔尖新。文人创作虽注重文字的表达，有一定的艺术技巧，有的确也显现了与诗不同的风貌，表现为尖新或轻倩，但作品不多，从境界这个方面还没有形成较为一致的定向的美学追求。王国维也曾说过“唐诗词未分界”，可能主要也是从境界着眼。故词体初创阶段，词境与诗境无大区别，亦可同观。

但是，当词的创作经历了较长时间的历史过程后，通过众

多作家的创作实践以及求好求美的艺术探索，词体逐渐以它特有的面貌出现了。此时的词境就有了与诗境不同的美学标准了。清人刘体仁在《七颂堂词绎》中说“词之境界有非诗之所能至者，体限之也。”清人江顺诒在《词学集成》中也谈到：“诗、词、曲三者之意境各不同。”这是因为词体在形成过程中曾受到诗歌所不曾受到的影响和制约。这些外部条件把词体引到了另一条轨道。

首先，词的创作特点是“依声填词”，故唐宋词受到燕乐的制约。燕乐有二十八调，据《新唐书·礼乐志》，其特点是“从浊至清，迭更其声，下则益浊，上则益清，慢者过节，急者流荡”，极富变化。《续通典·清乐部》则称其为“靡靡之乐”。靡，细也。（郑风被称为靡靡之音，吴国的季札听了郑国的诗歌后曾评论说：“美哉，其细已甚，民弗堪也，是其先之乎？”）而入乐的歌词必须与此极富变化的靡靡之音相适应。故陈子龙在《王介人诗余序》中说“其为体也纤弱”。与音乐相关的还有伴奏的乐器与歌者。晚唐五代乃至北宋的伴奏乐器主要是弦乐。温庭筠有词云：“三十六弦蝉闹，小弦蜂作团。听尽昭君幽怨，莫重弹。”（《定西番》）和凝有词云：“竹里风生月上门，理秦筝，对云屏。轻拨朱弦，恐乱马嘶声。含恨含娇独自语，今夜月，太迟生。”（《江城子》）宋翔凤也在《乐府余论》中说：“北宋所作多付箏琶，故啾缓繁促而易流。”这说明弦乐与燕乐是相适应的，而歌者往往是女性。唐五代的歌者是“举纤纤之玉指，拍按香檀”，北宋也尽为女子。王灼在《碧鸡漫志》中说：“古人善歌得名，不择男女……今人独重女音，不复问能否，而士大夫所作歌词，亦尚婉媚。”因填词时也需考虑付之莺吭燕舌的娇音，故词须“以纤秀为佳”。

词体成熟在晚唐五代，繁荣在北宋。晚唐的时代精神不在马上而在闺房，时代的审美趣味也随之发生很大的变化。

在晚唐诗歌中已出现了李商隐追求凄艳之美的幽细隐约情思的诗歌。五代的西蜀与南唐是两个相对稳定与富庶的小区，在封闭的天地里，君臣崇尚感官刺激的声色享受：“满耳笙歌满眼花，满楼珠翠胜吴娃”。在文学上当然也讲究悦目赏心，故“镂玉雕琼，拟化工而迴巧；裁花剪叶，夺春艳以争鲜”。重精巧与绮丽为一时之创作风尚。北宋也同样如此。统治者公开提倡“歌舞儿女以终天年”，而大臣们则“太平也，且欢娱，不惜金樽频倒”，与时代风气相适应的轻歌曼舞成了娱乐的主流。北宋统治者以妥协换得了和平的环境，又加上社会的文化达到了高度发达的阶段，时代的审美趣味自然也就偏向了优美。那么应歌合舞的词体的创作也必然顺应时代的审美潮流。如果再进一步考察的话，我们就会发现词受到的这些影响与制约，都与都市文化有关。如燕乐，它是中原音乐与胡乐合流后的新乐，而胡乐则通过丝绸之路先在西安、洛阳等城市流行。王建曾在《凉州行》中写道：“城头山鸡鸣角角，洛阳家家学胡乐”。市民在学习过程中也就渐渐地把它与中原音乐融合了。以后的新声往往也是从都市中兴起的：“中原息兵，汴京繁庶，歌台舞榭，竞赌新声”。至于“自南朝之宫体，扇北里之倡风”的《花间》词主要也是在都市流行的。所以文人词是都市文化孕育下的产物。一般来说，以手工业、商业为经济基础而兴起的都市文化崇尚的美学趣味较精美、绮丽。以小农经济为其主要基础的传统文化崇尚的美学趣味的主流则较古朴、淳雅。而词的创作主体的生活环境大抵在都市里，如《花间集》所提到的“绮筵公子，绣幌佳人”。无疑，他们的审美趣味受到都市文化的影响。还有一部分词人是大大小小的官吏，这些官吏所从事的政治活动及附庸于政治活动的诗文创制都离不开传统文化，但他们中的大多数在都市做官，耳濡目染，其私生活必然受到都市文化的影响。反映自己