

豪放派词学理论的“集体失语”与 格律派词人的“群体传播”

杨 雨

(中南大学 文学院, 湖南 长沙 410083)

关键词: 群体传播; 豪放派; 格律派

摘 要: 无论是从创作实践还是从理论而言, 豪放词都只是以婉约为正宗的词坛“别格”或“变体”。导致这一“正变”观形成的主要原因除了词传播性质的决定性影响之外, 与豪放派词学理论的缺失和群体传播力量的薄弱有直接关系; 南宋格律派词人则上承北宋大晟词派, 创作上以“结社”唱和等为主要途径形成了强大的群体传播力量, 理论上则通过群体讨论等方式建立了系统、丰富的词学理论, 最终奠定了婉约词在词学发展史上的正统地位, 以群体影响的力量成为当代和后世词创作与理论奉行的圭臬。

中图分类号: I207.23

文献标识码: A

文章编号: 1002-3240(2006)03-0017-05

南宋词坛除了以辛弃疾为代表的豪放派词人群体以外, 最重要的就是以姜夔、吴文英、史达祖、张炎、王沂孙等人为代表的风雅派词人群体, 又称为格律派词人群体。南宋的格律派词人群体可以溯源到北宋周邦彦, 以周邦彦为代表的北宋大晟词派与以姜夔为代表的南宋风雅词派遥相呼应, 共同奠定了格律派在宋代词坛的牢固地位。本文试就格律派词人的群体传播对词学走向的决定性影响来进行一些探讨。

一、从大晟词派到风雅词派——格律派词人群体地位的形成与奠定

以周邦彦为代表的大晟词人群体与以姜夔为代表的风雅派词人群体分属北、南宋, 在时间上间隔了约一百年, 但这两个群体能被归属到同一个群体——格律派——其最重要的一个标志就是这两个群体拥有某些共同的规范:

北宋以周邦彦为代表的大晟词派和南宋以姜夔为代表的风雅词派, 因深谙词之声韵, 作词严守音律, 并致力于创制新调, 因此各有格律词派之称。^{[1](264)}

显然, 这两派词人群体中间最大的共同点就是严守音律, 自制新调。不仅周邦彦本人能自度曲, 且其以大晟乐府相号召, 聚集了一批善解音律的同道中人。

大晟词派主要是通过共同规范的创作活动和大晟乐府“垄断式”官府音乐机构的特殊力量来对群体内成员进行约束, 形成一个稳定的社会群体, 并且使群体的影响超越“群体的存在”, 进而影响到整个北宋中后期词坛的“态度”; 其影响力甚至一直波及到南宋的风雅词派以及清代词坛。大晟词派的群体影响首先是通过群体成员的创作活动来完成的, 以周邦彦、万俟咏等为核心的大晟词人创作活动的主要特点一是守律, 二是制曲, 三是崇雅; 而大晟乐府作为官方音乐机构, 相对民间自发的流传更具备权威性和影响力, 个人才力与官方助力相结合的群体影响往往更加深广、更加不可抵挡, 对于接受者态度的改变也更加有说服力, 这也是为什么豪放词在苏轼以后的北宋词坛后继乏人的一个重要原因。

从南宋风雅派词人主将的词作中亦可见到大晟词派的深远影响:

越中山水幽远。予数上下西兴、钱清间, 襟抱清旷。越人善为舟, 卷篷方底, 舟师行歌, 徐徐曳之, 如偃卧榻上, 无动摇突兀势, 以故得尽情骋望。予欲家焉而未得, 作徵招以寄兴。徵招、角招者, 政和间, 大晟府尝制数十曲, 音节驳矣。予尝考唐田畸《声律要诀》云: 徵与二变之调, 咸非流美, 故自古少徵调曲也。徵为去母调, 如黄钟之徵, 以黄钟为母, 不用黄钟乃谐。故随唐

收稿日期: 2006-03-29

作者简介: 杨雨 (1974-), 女, 湖南长沙人, 中南大学文学院副教授, 博士, 研究方向为唐宋词研究及批评。

旧谱,不用母声,琴家无媒调、商调之类。皆徵也,亦皆具母弦而不用。其说详于予所作《琴书》。然黄钟以林钟为徵,住声于林钟。若不用黄钟声,便自成林钟宫矣。故大晟府徵调兼母声,一句似黄钟均,所以当时有落韵之语。予尝使人吹而听之,寄君声于臣民事物之中,清者高而亢,浊者下而遗,万宝常所谓宫离而不附者是已。因再三推寻唐谱并琴弦法而得其意。黄钟徵虽不用母声,亦不可多用变徵蕤宾、变宫应钟声。若不用黄钟而用蕤宾、应钟,即是林钟宫矣。余十一均徵调仿此。其法可谓善矣。然无清声,只可施之琴瑟,难入燕乐。故燕乐阙徵调,不必补可也。此一曲乃予昔所制,因旧曲正宫齐天乐慢前两拍是徵调,故足成之。虽兼用母声,较大晟曲为无病矣。此曲依晋史名曰黄钟下徵调、角招曰黄钟清角调。(姜夔《徵召·序》)[2](2182-2183)

可见,姜夔对大晟乐律是有过精深之研究的,据传杨缵还曾著有《圈法周美成词》一书。这说明,以周邦彦为首的大晟词派的群体影响不仅仅是共时性的,更是历时性的,群体传播的效应对词学界的影响由此可窥一斑。

虽然南宋风雅词派创作遵循的规范与北宋大晟词派一脉相承,但并不仅仅只是大晟词派的沿袭。相比北宋的大晟词人群体而言,南宋风雅派词人群体有这么几个独特的地方:

其一,大晟词派是以官方音乐机构为轴心,风雅词派却源于文人自发形成的词社、吟社;

其二,大晟词派适应的是北宋承平盛世“征歌选舞”的风气,风雅词派虽然也有莺歌燕舞、良辰美景相伴,但群体内部的词人多布衣才士,况且经历过靖康之耻这样难以磨灭的伤痛,因此风雅派词人在吟风诵月之余,家国身世之慨多寓于比兴寄托之中,词风遂转为温婉悲凉;

其三,最重要的一点是,大晟词人群体虽然也常聚集在一起精研律吕,互相唱和,惜无系统的词学论著传世,在词学理论方面留下了空白。风雅派词人除了频繁结社唱和之外,于词学理论亦多有建树,且其理论对后世的词学影响深远。因此,在词史上,大晟派词人除周清真外,群体中其他成员的创作对后世并未造成多大影响,而风雅派词人群体的影响则远远超过大晟词人群,这与他们不仅在创作上互相唱和有关,也与他们对于词学批评的“群体讨论”(group discussion)密不可分。通观张炎《词源》、杨缵《作词五要》、沈义父《乐府指迷》等理论著作可以发现,他们的理论在大方向是一致的:严守音律,推崇风雅。如周密的《浩然斋词话》在谈到杨缵时说:“洞晓律吕,尝自制琴曲二百操。又常云:‘琴一弦,可以尽曲中诸调。’当广乐合奏,一字之误,公必顾之。故国工乐师,无不叹服,以为近世知音无出其右者……所度曲多自制谱,后皆散失。”[3](227)张炎的《词源》亦云:“周草窗、施梅川、

徐雪江、奚秋崖、李商隐,每一聚首,必分题赋曲。但守斋持律甚严,一字不苟作,遂有《作词五要》。观此,则词欲协音,未易言也。”[3](267)

南宋末年的风雅派词人组成的词社即以杨缵为首,周密的词序中就曾多次提到他,因此这一派词人的理论多遵循杨缵所授。如陆文圭《词源后跋》曰:“西秦玉田张君,著《词源》上下卷,推五音之数,演六律之谱,按月纪节,赋情咏物,自称得声律之学于守斋杨公、南溪徐公。”[3](269)张炎《词源》最为推崇风雅词派的领袖姜夔,他自己所作也以姜夔为本,如竹西词客江藩《词源后跋》云:

玉田生词与白石齐名,词之有姜张,如诗之有李杜也。姜张二君,皆能按谱制曲,是以词源论五音均拍,最为详贍。[3](269)

沈义父的《乐府指迷》也出于风雅派词人的另一主要人物——吴文英。吴棫《乐府指迷笺释序》就曾指出:“沈氏词学,固得诸翁、吴昆季。又云:‘凡作词当以清真为主。’又云:‘梦窗深得清真之妙。’是明以君特接武清真。近半唐、彊村辈,揭橥正鹄,历梦窗以达清真,实胎原于沈氏。”[4](981)

从北宋的大晟词派,到南宋的风雅词派,宋代格律派词人群体终于完成了创作和理论双方面的任务,其一脉相承的音律论,从大晟派词人的温厚和雅到风雅派词人的醇正骚雅,至此格律派在宋代词坛的地位已经牢不可破,而《花间》以来奠定的词之“婉”也经由格律派词人之手最终达到“婉约”的境界,成为词史由始至终颠覆不破的主旋律。

格律派词人以其辉煌的创作和严密的词学理论系统成为后继者奉行的圭臬。在清代词学理论的全盛期,无论是清初的云间派,还是清代中期的浙派和常州派,直至晚清四大家,虽然主张各异,其追捧的词人与流派都属于格律派词人群囊中所有。例如云间陈子龙特崇“周(邦彦)、李(清照)诸君”;浙派朱彝尊论词标举醇雅,认为“词莫善于姜夔”;浙派其他词学家也多崇姜夔、张炎;常州派的传统则是尊周邦彦和吴文英等,如周济的“宋四家词说”(《宋四家词选目录序论》)认为作词当“问途碧山,历梦窗、稼轩,以还清真之浑化”[3](1643),所列举的四大家中,有三位是格律派的主将,且周邦彦为最高境界,其中辛弃疾虽是豪放派词人,周济在他列为作词必经之第三阶段并不是着眼于他的“豪放”,而是认为应学习他那些“敛雄心,抗高调,变温婉,成悲凉”之作;陈廷焯则基于他的“沉郁深厚”说特别推举出王沂孙作为创作典范:“碧山词性情和厚,学力精深。怨慕幽思,本诸忠厚而运以顿挫之姿,沉郁之笔。论其词品,已臻绝顶,古今不可无一,不能有二”(《白雨斋词话》)[4](3808),至晚清四大家则尤为推崇吴文英,梦窗词因此几为“词家之玉律金科”。

无论是北宋的大晟派词人群还是南宋的风雅派

词人群,作为当时词坛的“基本群体”,他们不仅以群体成员之间密切交往、切磋的关系,在群体内部遵循着共同的创作和理论规范,还以群体影响的力量成为同时代乃至后世的词学界的“参考群体”,直至清代各词学流派的兴起,仍大多以格律派词人群体的共同规范为准绳。而格律派词人又都属于“婉约”派的大范畴,“婉约”之所以能奠定词坛主旋律的格局,从词的起源到衰落再到复兴的漫长过程中其地位从未从根本上“受到过动摇,格律派词人群体的贡献是不容埋没的。”

二、豪放派词人群的“集体失语”与格律派词人的“群体传播”

相对于格律派词人来说,豪放派词人的影响似乎要逊色得多。这样说并不是拘泥于狭隘的“婉约”与“豪放”的门户之见,而只是就客观情形论之,其理由“有三。

第一,作为豪放派的首倡者苏轼虽是文坛盟主,但在词学方面,他的号召力并没有明显体现,至少他周围的门生好友大多数都不曾完全认同并追随他的创作革新,更不曾从理论上为他呐喊助威,对苏轼的推崇反而是后代词学家努力的结果。因此豪放词首次登上词坛就高扬起一副“高处不胜寒”的姿态,人们欣赏其壮美,崇拜其超逸,却不得不敬而远之,故楼敬思说苏轼是“灵气仙才”,王鹏运认为“辛犹入境,苏其殆仙乎”,王灼不那么玄乎,却也说“东坡先生以文章余事作诗,溢而作词曲,高处出神入天,平处尚临镜笑春,不顾侪辈”。苏轼是以仙才在作词,那么其余凡夫俗辈又岂敢望其项背?因此尽管苏轼主观上确实希望以自己文坛宗主的地位一洗北宋词坛的绮罗香泽,但客观上他的努力在当时并未立竿见影。从传播的角度而言,正所谓“一花独放不是春,万紫千红才是春”,仅凭个人的力量,而未形成群体影响,就难以达到撼动整个词坛主旋律的目的。其后兴起的大晟词派反而以他们独特的群体优势成为北宋后期词坛的主导力量,并迅速掩盖了苏轼振臂一呼的“不和谐音”,使词沿着婉约的主旋律继续“演奏”下去。

第二,靖康之耻后,国仇家恨啃蚀着南渡词人的心灵,“乱世出英雄”,围绕着英雄词人辛弃疾,豪放派词人一时间成了词坛主流;更可贵的是,特殊的时代造就了特殊的词人,南渡前的一部分格律派词人在遭遇了国难之后,风格也发生了巨大变化,转向辛弃疾式的悲凉沉痛,如叶梦得的“坐看骄兵南渡,沸浪骇奔鲸。转盼东流水,一顾功成”(《八声甘州》);向子諲的“谁知沧海成陆,萍迹落南州。忍问神京何在?幸有芻林秋露,芳气袭衣裘”(《水调歌头》);朱敦儒的“回首妖氛未扫,问人间、英雄何处?奇谋报国,可怜无用,尘

昏白羽。铁锁横江,锦帆冲浪,孙郎良苦。但愁敲桂棹,悲吟《梁父》,泪流如雨”(《水龙吟》)……

国破家亡的深仇大恨使得南渡词人将愤慨悲壮之心、恢复神州之愿望淋漓尽致地倾泻在词中,这一段时期再也没人有流连于“夜月一帘幽梦,春风十里柔情”之中的闲情逸致,即使是有婉约之宗称号的李清照,南渡之后也成了陶英,以特有的凄婉笔调写出“故乡何处事?忘了除非醉”的沉痛。

假如主战派的势力能够主宰朝廷的军事政治倾向,那么我们可以假设,南渡后的豪放词人仍可以借手中的词笔继续抒发他们冲锋陷阵的英雄气概,但是宋朝的“柔弱”终于使得主和派占了上风,随着主战派志士的一失势,爱国主义的热潮也在宋金和议后逐渐偃旗息鼓。随着南宋偏安局面的形成,举朝上下又开始了莺歌燕舞的文恬武嬉,就连辛弃疾晚年也只能无奈地在上饶带湖及铅山瓢泉等地闲居,只是不知道“红巾翠袖”是否真能拭去英雄暮年的浊泪?

以爱国旗帜为号召的南渡豪放词人群是由特殊的时势造就的,却并非词人自觉地以共同的创作规范、准则聚集成一个“基本群体”。换句话说,这些爱国词人是以各自的经历、感受、才情不约而同地走向了豪放词派的领地。这里的“不约而同”非常重要,因为形成一个“基本群体”的必要条件就是需要“两个或两个以上的人组成的长期、亲密、面对面联系的一种群体”,且这一群体内部的成员应该遵循某些共同的规范。豪放派中,除了刘过和陈亮等人与辛弃疾保持着“长期、亲密、面对面”的联系,其词亦学稼轩之雄豪之外,其他南渡初期的爱国词人虽然互相之间也有些赠答酬唱之作,但一则他们有的奔忙在抗战前线,吟讴不过是余事中的余事,词作数量极少形成了不了气候,且词人之间很难长期保持“面对面”的联系,更不用说像格律派词人群体那样经常聚集在一起,就共同的创作风格、技巧进行深入的、纯文学的探讨和研究,继而形成群体之间共同的作词、品词之规范。因此一旦主战势力退潮,南渡豪放派的声音随着爱国词人群体的相继隐退、没世,后继乏人。一直到南宋末年,亡国之恨再一次席卷而来,豪放派词人才有了后续的力量,不过南宋末年的豪放派词人在词坛的影响相比南渡豪放词人群体来说,根本就不可相提并论。首先,南宋末年词坛缺乏像辛弃疾这样既能挥马扬鞭战斗在前线,又能纵情豪歌一展英雄情怀的核心领袖人物,群体成员无所依附;其次,词人数量更少,且在政治上的身份地位远不如南渡豪放词人那么重要,群体影响的力量更加微弱,唯一曾经有过起兵抗元斗争经历的文天祥却并不是真正的词家;再次,南渡经历的国耻与南宋末年经历的国耻有着本质上的区别,如果说南渡以后的词人仍然姓“宋”,仍然怀有恢复中原的希望,那么南宋遗民词人则不知该身归何处了。

因此,豪放派词人群体真正的影响仅仅限于南宋初年与末期两大特殊的历史时期,既不像格律派词人群体那样绵延不绝,群体成员的阵容亦不如格律派词人那样稳定和具有延续性。

第三,豪放派词人群体的理论留下了一片空白。试分析其原因大约有二:其一是豪放派词人创作大多是个性所纵,并不斤斤计较于创作规范诸如严守音律等的偏见,而词最根本的特性就是其音乐性,因此绕开音律来构建词学理论体系是不可能完整的。其二,豪放派词人群体内部缺乏就共同创作规范进行切磋琢磨的习惯,他们作词全凭个人才气、性情,旁人若没有类似的胸襟、才情则很难窥其门径,更难得其真髓。例如梁启超《艺衡馆词选》评辛弃疾《贺新郎·赋琵琶》一词时说:“琵琶故事,网罗牖列,乱杂无章,殆如一团野草;惟其大气足以包举之,故不粗率,非望人勿学步也。”^[197]王国维则曰:“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。”^[11]

他们都意识到了苏、辛词之不可学,境界之不可到。既然豪放词之佳作应是得之于无意,如禅宗般得之于顿悟,其风格又“无首无尾,不主故常”;如“春云浮空”“随所变态”;而且“满心而发”“肆口而成”;并无“被管弦、谐金石”的用意,如此之豪放不羁、不可捉摸,又是哪一种理论可以规范、约束得了的呢?因此即使豪放派词人群体内部以“豪放”来作为共同的一面旗帜,他们的创作和传播活动因其“无意”和“不可学”也很难作为“参考群体”为旁人提供可供参考的群体规范和学习门径。

如果说终宋一代豪放派词人都未能借助群体讨论和群体创作的影响来构筑自己的理论体系,那么纵观词史,唯一以群体力量来为豪放派“平反”的应属清初阳羡派词人群体。

以明遗民词人陈维崧为首的阳羡派词人亦正值明王朝颠覆之时,中原江山被踏在“异族”的铁蹄下,阳羡派词人所处的社会背景与南宋豪放词人群体惊人相似。作为以气节著称的遗民词人,陈维崧的词学理论一反词学界长期以来独尊婉约词派的主流倾向,特为标举苏、辛,其《词选序》云:

客或见今才士所作文间类徐、庾俚体,辄曰:“此齐梁小儿语耳。”擲不视。是说也,予大怪之。又见世之作诗者辄薄词不为,曰:“为辄致损诗格。”或强之,头目尽赤。是说也,则又大怪。夫客又何如?客亦未知开府《哀江南》一赋,仆射在河北“诸书,奴仆庄、骚,出入左、国,即前此史迁、班椽诸史书未见礼先一饭;而东坡、稼轩诸长调又骚骚乎如杜甫之歌行与西京之乐府也。”^{[7](382)}

陈氏的理论驳斥了时人鄙薄小词的观念,认为如苏、辛的长调词在文学史上的意义足可与经、史相媲美。阳羡派另一重要词人徐喈凤大胆地提出“婉约固

是本色,豪放亦未尝非本色也”;体现出“不囿于门户偏见的通达之论”。

遗憾的是,阳羡派词人群体的影响并不大,延续的时间也很短,而且他们对待豪放派的通达态度也没有推动他们进一步为豪放词派建立理论体系,因此他们的声音很快就湮没在浙派与常州派一浪高过一浪的声势之中。

从豪放派的始祖苏轼开始,一直到清代词学界,豪放派虽然跨越了无数风风雨雨、坎坷不平,为自己在词坛争得了一席之地,但和格律派丰富、成熟的理论体系比起来,豪放派词人群体可谓“集体无声”,或曰“集体失语”,他们唯一为自己辩解的理由就是自苏轼以来认定的“诗词同源”理论基点。当然,由于豪放派词人的豪放,他们连作词都只如“无意”;当然更不会“有意”去构筑相关的理论体系,因为豪放词人自己,实在也不知道他们的理论何从谈起。

相对于豪放派词人群体在理论上的“集体无声”,格律词派在理论上的建树除了构建完整的理论体系,提出明确的美学范畴并进行相关阐释,更重要的是,他们往往尤其看重学词门径的理论说明,因此他们的理论体系融总结、论述、评点、教与学为一体。与豪放派词人创作的“不可学”正好相反,格律派为学词者提供了可资参考的循序渐进的学词途径,并且凭借其完整的理论体系与丰富的创作实践成为学词者相对固定的“参考群体”。

从南宋开始,无论是杨缵的《作词五要》,还是张炎《词源》,抑或是沈义父《乐府指迷》,他们都不仅仅是站在常人无法企及的高度空谈理论境界,而是放下门槛,对学词、作词的门径进行了细致的梳理,从入门、渐进,最后到得词之精髓,使得初学者也能沿着他们指引的道路一步步往前走。例如张炎的《词源》卷下谈“制曲”:

作慢词,看是甚题目,先择曲名,然后命意。命意既了,思量头如何起,尾如何结,方始选韵,而后述曲。最是过片,不要断了曲意,须要承上接下。如姜白石词云:“曲曲屏山,夜凉独自甚情绪。”于过片则云:“西窗又吹暗雨。”此则曲之意脉不断矣。词既成,试思前后之意不相应,或有重叠句意,又恐字面粗疏,即为修改。改毕,净写一本,展之几案间,或贴之壁。少顷再观,必有未稳处,又须修改。至来日再观,恐又有未尽善者,如此改之又改,方成无瑕之玉。倘急于脱稿,倦事修择,岂能无病,不惟不能全美,抑且未协音律。作诗者且犹旬锻月炼,况于词乎。^{[3](258)}

再如谈词中“虚字”的用法:

词与诗不同,词之句语,有二字、三字、四字,至六字、七、八字者,若堆叠实字,读且不通,况付之雪儿乎。合用虚字呼唤,单字如“正”、“但”、“任”、“甚”之类,两字如“莫是”、“还又”、“那堪”之类,三字如“更能

消”、最无端”、又却是”之类,此等虚字,却要用之得所。若使尽用虚字,句语又俗,虽不质实,恐不无掩卷之消。^{[3](259)}

显然,张炎的《词源》针对的接受者并不仅是填词的行家,亦包括了入门的初学者,因此许增《榆园丛书》评价它:“穷声律之旨妙,后来学之准范,为填词家不可少之书”^{[3](272)}。

其后沈义父的《乐府指迷》除开章明义提出论作词四法之外,还分别论述作词的各个细节,譬如:

△论起句 大抵起句便见所咏之意,不可泛入闲事,方入主意。咏物尤不可泛。

△论过处 过处多是自叙,若才高者方能发起别意。然不可太野,走了原意。

△论结句 结句需要放开,含有余不尽之意,以景结尾最好。如清真之“断肠院落,一帘风絮”;又“掩重关,遍城钟鼓”之类是也。或以情结尾亦好。往往轻而露,如清真之“天便教人,霎时厮见何妨”;又云:“梦魂凝想鸳侣”之类,便无意思,亦是词家病,却不可学也。

△论咏物用事 如咏物,须时时提调,觉不可晓,须用一两件事印证方可。如清真咏梨花水龙吟,第三第四句,引用“樊川”“灵关”事。又“深闭门”及“一枝带雨”事。觉后段太宽,又用“玉容”事,方表得梨花。若全篇只说花之白,则是凡白花皆可用,如何见的是梨花。

△论造句 遇两句可作对,便须对。短句须剪裁齐整。遇长句须放婉曲,不可生硬。^{[3](279-280)}

沈义父自己承认“子侄辈往往求其法于余,姑以得之所闻,条列下方”^{[3](277)},目的之一就是给后辈学词

提供详细的参考和借鉴。

这一传统一直延续到了清代词学界,如周济由吴希周的《宋四家词说》仍是意图为作词者提供可资参循的路径。

因此,豪放派在词史上的一度雄起,并不是一种必然现象,而是个人魅力或个人魅力+特殊时势背景造就的,其作为基本群体的影响力固可以逞一时之雄,但其理论方面的“集体失语”导致的理论体系缺失使这一基本群体不能作为其他人的“参考群体”,而使基本群体的影响力受到局限。因此豪放派对词坛婉约主旋律发起的屡次冲击都缺乏可延续性,也就是说,当一个豪放词人群体的影响削弱之后,其后继者不能沿袭其理论而将豪放派的衣钵香火不断地传承下去,其群体的东山再起必得等到另一位具备卓绝的个人魅力的词人出现或是等到特殊的时势背景的出现。而在纯粹以个人性情、才情领导群体的状况下,一旦领导个体消失,其群体也会因失去脊梁骨而溃散。可以说,豪放派的出现和东山再起都是偶然条件下的产物,相反,格律派词人群体不仅在其基本群体内部通过群体讨论、群体认同等形式创立了共同遵循的规范,并且还还为这些规范构筑了完整的、循序渐进的理论体系,为基本群体外的人也提供了可资参考的理论标准,成为主要的“参考群体”。因此格律派的理论和创作风格不仅能够共时性地广泛影响当下词坛,还可以历时性地绵延不绝,代代相传,而经由他们最终奠定的婉约主旋律地位亦绵延不绝,牢不可破。

参考文献:

[1] 马兴荣,吴熊和.中国词学大辞典[M].杭州:浙江教育出版社,1996.
[2] 唐圭璋.全宋词[C].北京:中华书局,1965.
[3] 唐圭璋.词话丛编[C].北京:中华书局,1986.
[4] 王卫民.吴梅全集·理论卷(中)[C].石家庄:河北教育出版

社,2002.
[5] 唐圭璋.宋词三百首笺注[M].上海古籍出版社,1996.
[6] 王国维.人间词话[M].上海古籍出版社,1998.
[7] 陈良运.中国历代词学论著选[C].南昌:百花洲文艺出版社,1998.

[责任编辑: 蒋民胜]