

# 易安范式的生成和女性词的创作与批评

徐燕婷

**【摘要】**易安范式滥觞于南宋,确立于明末清初,是历代女性词创作优劣最主要的评判标准,但却不是唯一标准。此外还存在着以花间词的婉媚缠绵,不涉浓艳、清俊无脂粉气以及慷慨悲凉等三类评价标准,且彼此存在多元复杂的联系。清代以后尤其是清中叶以后,女性词人追和易安词渐成风气,仅词题中有明确标注追和漱玉词的就有近二十人的百余首作品。这一现象有其社会文化基础,同时易安范式又潜移默化地规范着历代女性词的创作。女词人通过追和易安词,表明她们对词风选择的态度,同时这也是对前代才女词人穿越时空的心灵回应。

**【关键词】**易安范式;漱玉词;女性词;批评

**【作者简介】**徐燕婷,女,华东师范大学中文系副教授,出版过专著《民国女性词人与词集研究》等。

**【原文出处】**《文学遗产》:中文版(京),2023.3.147~156

**【基金项目】**本文为国家社会科学基金一般项目“近现代女性词编年史”(项目编号20BZW123)阶段性成果。

20世纪下半叶以来,李清照研究成为学界一大热点,从词人生平、成名原因、作品内容与艺术风格,到李清照的词学思想、词的传播与接受、词中的女性意识等方方面面的研究,都取得了丰富的成果。但也存在一个问题:学界默认了李清照的重要性,却忽略了她是如何从一个散在的、独立的创作者逐渐成为大众所熟知的经典个案,从而生成一种所谓的“易安范式”。笔者不揣谫陋,拟从历代闺秀词批评的视角,结合历代作品中的“效易安体”与“和漱玉词”,来探讨该范式的生成及女性词创作的追和现象,以期还原易安范式是如何逐步运用于女性词批评并影响历代女性词创作实践的。

## 一、易安范式的生成与女性词人对易安词的追和

所谓范式,“是指作家在他的作品中所建立的一种审美规范,既包括作品本体上的特征,也包含创作主体的审美理想及其把握、表现现实世界与心灵世界的方式”<sup>①</sup>,并被社会广泛接受。一种文学范式的生成,由作家高质量的文学作品问世,到社会对作品的普遍认可,再到群体的创作效仿,最后被广泛运用

于创作批评,必然是一个渐进的过程。李清照生前便已词名广播,这自然离不开她高超的词体创作水准,但也与她为元祐名士李格非之女、宰相赵挺之儿媳的家庭背景有关,诚如学者王兆鹏所言,其中存在着诸多非文学的因素<sup>②</sup>。但无论如何,得天独厚的条件令李清照生前便已词名显赫,是不争的事实。而这一前置条件,也使易安范式形成的时间大大提前。

根据已有资料显示,早在北宋便已出现李清照词的和作。《全宋词》中记载的最早一首和作是与李清照同时的朱敦儒所作的《鹊桥仙·和李易安金鱼池莲》:“白鸥欲下,金鱼不去,圆叶低开蕙帐。轻风冷露夜深时,独自个、凌波直上。幽阑共晚,明珰难寄,尘世教谁将傍。会寻织女趁灵槎,泛旧路、银河万丈。”<sup>③</sup>而效易安体现存最早的一首是南北宋之际侯寘的《眼儿媚·效易安体》:“花信风高雨又收。风雨互迟留。无端燕子,怯寒归晚,闲损帘钩。弹棋打马心都懒,撺掇上春愁。推书就枕,鳧烟淡淡,蝶梦幽幽。”稍晚还有南宋词人辛弃疾的另一首《丑奴

儿·博山道中效李易安体》：“千峰云起，骤雨一霎时价。更远树斜阳，风景怎生图画。青旗卖酒，山那畔、别有人间，只消山水光中，无事过这一夏。午醉醒时，松窗竹户，万千潇洒。野鸟飞来，又是一般闲暇。却怪白鸥，觑着人、欲下未下。旧盟都在，新来莫是，别有说话。”<sup>④</sup>此外，《全宋词》中刘辰翁《永遇乐·余自乙亥上元诵李易安永遇乐，为之涕下。今三年矣，每闻此词，辄不自堪。遂依其声，又托之易安自喻。虽辞情不及，而悲苦过之》《永遇乐·余方痛海上元夕之习，邓中甫适和易安词至，遂以其事吊之》，从中也可见刘辰翁本人及时人或效仿或唱和之作。以豪放词创作见长的辛弃疾、刘辰翁对易安词的推崇，可进一步证明易安词在南宋词坛的影响力。彼时《阳春白雪》《梅苑》《复雅歌词》《花庵词选》《草堂诗余》等词选对易安词的选录，也进一步提升了易安词的社会影响力。由此可以推断，早在两宋之交，已经有人开始追和或模拟李清照的作品。而《全宋词》所记载的上述知名词人的追仿之作，也足可说明两宋时期主流词坛对易安词的认可。南宋赵彦卫《云麓漫钞》记载：“李氏自号易安居士，赵明诚德夫之室，李文叔女。有才思，文章落纸，人争传之，小词多脍炙人口，已版行于世。”<sup>⑤</sup>王灼认为：“若本朝妇人，当推词采第一。”<sup>⑥</sup>随着易安词社会影响逐步提升，易安范式也开始生成。当然，仅有创作上的和作或效易安体，还不足以证明易安范式的固化过程在两宋之交或至迟在南宋末年便已完成。根据刘尊明的统计，南宋到清初，男性词坛出现不少效仿或追和漱玉词的作品，“从南宋至清康熙朝近六百年间共有53人写出凡120首追和李清照的词作”<sup>⑦</sup>。男性文人的和作尤以王士禛为最，他依原韵和漱玉词18首，并产生较大社会影响，邹祗谟评曰：“阮亭和清照词，押韵天然，复自出新意，芊绵婉逸，胜方千里之和清真也。”<sup>⑧</sup>这一阶段，尚未见到闺秀词人的相关和作或效易安体作品。

明末清初以后，随着女性词创作的逐渐兴盛，在

词坛主流词人追和易安词较为普遍的背景下，越来越多的闺秀词人也开始自觉地学习、模拟易安词风、词境，或化用漱玉词句。正如张宏生所言：“清代女性的诗词写作受到男性社会的鼓励，则和李清照词这种创作形式，也自然会引起众多女作家的兴趣，何况这其中本来就有着容易沟通的心理基础。在这些女词人的心目中，李清照无疑代表着女性词作的最高成就，她们从事追和，既是借他人酒杯，浇自己块垒，也是表示对一位前辈的敬重，同时也在这一过程中，体现与古人的相通。”<sup>⑨</sup>而女词人追和经典的时间，主要集中在清中叶以后，如彭贞隐《壶中天慢·和漱玉词韵》《凤凰台上忆吹箫·和漱玉词韵》《永遇乐·集古句足易安元宵词》《醉花阴·和漱玉词韵》《声声慢·和漱玉词韵》《蝶恋花·和漱玉词韵》，沈彩《醉花阴·和漱玉词同夫人作》《蝶恋花·和漱玉词同夫人作》《声声慢·和漱玉词》，李佩金《凤凰台上忆吹箫·忆别用漱玉词均寄林风》《百字令·春晓用漱玉词均》，张褶英《凤凰台上忆吹箫·拟李易安》。其他如顾太清、冯兰贞、陈芳藻、于晓霞、蒋英、张茵馨、许德蕓、韩德玉、唐韞贞、薛绍徽、吕凤、陈芸、吕惠如、罗庄等女词人，也都有数量不等的效易安体或和漱玉词作出现。上述提及的女性词人对易安词的追和之作，主要指词题中有明确标注和漱玉词的，有近二十人百余首作品。此外仍存在不少词题未作标注但实际上是追和易安词的作品，尚未统计在内。而且这是仅对目前存世的女性词作所作的统计。实际上，受限于客观条件，能够流传至今的古代女性词作十不及一。所以，女性词人追和易安词的实际数量要远大于此。而在追和现象中，最引人注目者当属遍和易安词的行为。其中尤以许德蕓和吕凤为最，出现了整卷的追和之作。许德蕓，自号采白仙子，吴县人，为幺凤词人朱和羲侧室，“本扬州邓氏女，父母早亡，遂为苏州许氏女”<sup>⑩</sup>，后卒于太平天国之难。著有《润南词》，另有《和漱玉词》一卷，和作54首。吕凤（1869-1933），著有《清声阁词四种》六卷，存词673

首。其中卷五有《和漱玉词》58首，应是主要根据当时通行的《漱玉词》版本遍和50首，另有补遗和作《减字木兰花》《摊破浣溪沙》《瑞鹧鸪》《如梦令》《菩萨蛮》《品令》《玉烛新》《忆秦娥》八首，分别据汲古阁未刻本及《花草粹编》《词统》《梅苑》《全芳备祖》等文献辑录之作追和（部分词作原署他人之名）。从零星唱和到遍和易安词，体现了女词人追和易安词的进步。

女性词人追和易安词的社会文化基础，是易安词在社会上的广泛传播，使得清中叶至民国的女性词人有了效仿、追和的范本。根据刘尊明、王兆鹏《从传播看李清照的词史地位——词学研究定量分析之一》（《文献》1997年第3期）一文统计可知，李清照词的传播主要通过如下几个渠道：一是李清照词的辑佚本、全集本、合集本、评注本，“在宋元旧本李清照词集散佚失传之后，清代以来直至现当代人们对李清照词阅读欣赏的消费需求反而愈形增涨，辑佚本、全集本、合集本、评注本不断涌现，广为流传。如果我们将宋代以来见诸著录以及传存至今乃至现当代流行的各种李清照词集加起来，共达36种之多，这在宋代名家词人中是不多见的；即使单就国内（尚不计港台及海外）现今传存的词集版本来看，也达25种之多，在两宋词人别集传存版本数量排行榜中名列第5位”。二是词选和文学总集。据刘尊明、王兆鹏统计，明清主要词学典籍和文学总集共计52种（含词选30种、词谱11种），“从各本选录李清照词作篇数来看，选录5首以上者多达33种，选录10首以上者共有14种，甚至还有选录多达20首、乃至40多首者”。尤其是其中女性词选和女性总集的刊刻，对女性词创作的示范与鼓励意义较大，如《林下词选》《古今名媛汇诗》《古今女史》《历朝名媛诗词》《艺蘅馆词选》等，收录李清照词都在10首以上，尤以《林下词选》收入20首为最。而最早收录李清照词的女性词选是明人许铨胤的《古今女词选》，这也是现存最早的女性词选。这些词选和总集以存人存词的方式出

现，不仅体现了女性词创作的蓬勃发展；也使女性得以更好地了解闺秀自身创作的风貌，并成为自己笔耕不辍的动力。三是当时通行的词律、词谱所收录的李清照词，如《选声集》《记红集》《词律》《词谱》《词谱初编》《诗余谱式》《天籁轩词谱》等，分别收录了三至八首不等的李清照词。这些词谱对易安词的收录，从字声格律上进行示范，是指导女性从事词体创作的十分有效、便捷的工具书。从以上统计可知，至少在清代尤其是清中叶以后，女性接触李清照作品的机会相较前代女性大大增加，这也给众多女性追和易安词提供了极大的便利。

而女性群体的追和，也有较为隐微的原因：一方面，作为女性词人，无论是为了得到身边男性文人的认可，还是基于女性气质的共鸣，她们不约而同地奉易安词为圭臬，自觉地进行学习、效仿。因为比起男子作闺音的作品，易安词更能直抵女性词人敏感纤弱的内心。所以，女性词人对易安词的追和，主要是在对婉约词存在审美认同的基础上所产生的自觉的创作行为。另一方面，女性长久以来被压抑的才情在明清时期逐渐得到释放，尽管在男权社会，女子的地位仍相对较低，但是社会对女子表露才情的行为愈来愈宽容，明清以来女性诗词作品的大幅增加便是明证。所以，女性对易安词的追和，与其说是一种单纯的闺阁之内自我消遣的手段，不如说是追和本身彰显了对女性为文的态度，而才情并著且曾拥有美好爱情的李清照恰是明清时期女性词人心目中当之无愧的偶像。这些女性通过效易安体、和漱玉词等方式，可以直通偶像，因为这不仅是文字才艺的比拼，更是同为女性的精神对话与共鸣。当然，我们也不能忽略另外一个因素，即这些女性同时受到男性词坛对易安词唱和风气的影 响。如前所述，男性文人对易安词的唱和，自朱敦儒便已开始，尽管当时只是零星个例。到清代词坛，这一风气仍不绝如缕。受此鼓励，无论是出于对男性词坛的跟风模仿，还是出于与男性文人一较高下的心理，至少在清代词坛，

在易安词追和现象已较为普遍的情况下,女性也加入到追和易安词的队伍中。尤其当闺秀词批评中出现用易安词作为准绳来评价女性词作时,女性群体对易安词的追和更可视作对此现象的一种回应。

## 二、从历代闺秀词批评看易安范式的生成

在历代的闺秀词评论材料中,最早将易安词与其他闺秀词进行比较的材料,是南宋黄昇《花庵绝妙词选》对吴淑姬的评论:“女流中黠慧者。有词五卷,名《阳春白雪》。佳处,不减李易安也。”<sup>⑩</sup>但这还算不上是对易安范式的批评自觉。一方面是因为宋代女性词人和词作十分有限,尚未形成词体创作的自觉;另一方面也与宋代词学批评总体不甚发达有关。

到明末清初,这一状况发生了显著变化,易安范式已然成为品评古代闺秀词人创作优劣的标尺。当然,这也与女性词创作现状的改变密切相关:一方面,自明末清初开始,女词人大量涌现,作品创作井喷,结集刊刻与社会性传播越来越普遍,“有清一代,闺秀能词者尤众,搜罗汇集,不下数百家”<sup>⑪</sup>,成为清词中兴的一道别样风景。另一方面,随着各类词选的普及,女词人通过阅读学习,在创作上有意识地借鉴前代闺秀的词风词貌,模仿其词意、词境或化用前代闺秀词人词句,如“庄盘珠《如梦令》之‘不是伤春病酒’,沈善宝之‘忍见绿肥红瘦’,是抄易安之‘非关病酒,不是悲秋’,及‘应是绿肥红瘦’句也”<sup>⑫</sup>。易安范式在明末清初批评话语中的最早运用要追溯到陈维崧的《妇人集》,其中评论徐灿词曰:“徐湘蕙(名灿),才锋迥丽,生平著小词绝佳,盖南宋以来,闺房之秀,一人而已。其词娣视淑真,似畜清照。”<sup>⑬</sup>显然,陈维崧已经开始用易安范式作为评判徐灿词的标尺,并认为她是南宋之后最杰出的女词人,将其与朱淑真、李清照并提。到了稍后周铭的《林下词选》,易安范式被用于评论更多的女性词人,如评明代女词人孟淑卿:“号荆山居士,训导孟澄女,姑苏人。尝论

诗词宜铲落铅粉,特出新裁。昔惟李易安差足语耳,若朱淑真犹未免俗。”<sup>⑭</sup>评清代女词人朱中楣:“雪堂熊少宰称其诗余秣纤倩丽,不减易安。”(《林下词选》卷一〇,第11b叶)其他用易安词来品评女性词作的现象亦不鲜见。所以,既有创作上的追仿,又被树立为批评标尺,滥觞于南宋的易安范式便在明末清初正式确立了。

从明末清初到民国时期,易安范式作为品评女性词的准绳,得到广泛运用,具体可归纳为如下几种情况:

其一,将易安范式视为品评女性词的重要标准,以其接近或达到易安词创作标准为较高赞誉。这种情况最为普遍。如王蕴章《然脂余韵》评徐元端词:“广陵徐氏女子(元端),工填词,有入李易安之室者。”<sup>⑮</sup>周庆云《历代两浙闺阁词人小传》评于启璋词:“绝似漱玉。”(《历代闺秀词话》,第2册,第743页)佚名《闺秀词话》评关锁:“《梦影楼词》,每多沉郁悲凉之作。……予谓其规模易安,亦有似者,非他人所及。”<sup>⑯</sup>雷瑨、雷城《闺秀词话》评叶纨纨词“清丽处不减易安”<sup>⑰</sup>,吴藻词“长短调俱绝妙,今之李易安也”<sup>⑱</sup>,许德蘋词“深得《漱玉》神韵,不同效颦”<sup>⑲</sup>,包兰瑛词“清丽绵邈,酷似《漱玉》”<sup>⑳</sup>。又如蔡嵩云评民国女词人吕惠如:“长调雅近玉田,小令颇得易安神味,造境绝高。”<sup>㉑</sup>陈栩评温萸《浣溪沙》一阙:“若置《漱玉词》中,亦为出色当行,未可多得者也。”<sup>㉒</sup>在上述批评材料中,无论这些女词人的创作是否真的接近或达到李清照的水准,但在评者看来,唯有用易安范式作为褒奖,方能突显她们在创作上取得的成绩。这一批评方式,可使世人对这些女词人的创作水平一目了然,也意味着易安范式在清代民国时期已成为社会约定俗成的标杆。

其二,以超越易安词作为对女性词创作水平的最高褒奖。如徐乃昌《小檀栾室汇刻闺秀词》评徐灿词:“善属文,尤精书画,诗余得北宋风格,绝去纤佻之习,其冠冕处即李易安亦当避席,不独为本朝第一

也,有《拙政园集》。”<sup>②</sup>徐乃昌认为徐灿词作胜于李清照,不独为本朝第一。另外,徐珂《历代闺秀词选集评》评李佩金词:“谭复堂师曰:笔势奇纵,清照却步。”(《历代闺秀词话》,第2册,第810页)雷璿、雷城《闺秀词话》评曹慎仪词:“耽尚吟咏,尤工诗余,其至佳者,虽《漱玉》《断肠》诸集不能过也。有《玉雨词》一卷。”<sup>③</sup>评吕碧城词:“感事伤时,词婉而讽,恐非李易安、朱淑真所能及也。”<sup>④</sup>这些评价也许带有批评者的主观色彩,未必十分客观,但也可见将易安范式作为对女性词的评判标尺,已成为一种批评的自觉。

其三,以不及易安词作为对女性词作水平稍逊者的评价。如《词女五录》转引清陆昶《名媛诗词选》对吴淑姬《惜分飞》《祝英台近》评价云:“笔甚轻倩,能以致胜,人云不减易安,却不及易安温雅。”(《历代闺秀词话》,第3册,第1014页)当然,这类批评在文献中相对较少。

### 三、易安范式的特质与女性词批评话语的多元性

女词人对易安词的追和,表面上体现了对易安范式的认同,实质上反映了易安范式已内化为女词人的创作自觉,这主要是因为易安词具有独特的审美特质。无论是历代词家还是当代学者,对此都有充分的论述,仅20世纪90年代以来的研究成果便已层出不穷。如徐培均认为易安词具有“语言的通俗优美”“音律的和谐妥溜”“比、兴手法的巧妙运用”和“意境的幽美深远”<sup>⑤</sup>等特色;王兆鹏认为,易安词具有“情感自我化”“情感的纪实性”“审美理想的清丽化”三大特质<sup>⑥</sup>;邓红梅认为,李清照的大多数词作意境曲折幽深,风格清新自然,并从意境、情感内容、语言、结构等方面予以论证<sup>⑦</sup>;张宏生用《如梦令》《声声慢》等作品,详细分析了易安词在创作手法和意象运用上的特质,“李清照词的立意之深,所在多有,人们也给予了充分注意,至其落语用字之妙,更是体现了过人的创造力,既为前人所盛赞,也为明清女词人所关注”(《经典确立与创作建构——明清女词人与

李清照》)。鉴于此,本文无意于就易安词的特质提出新论。笔者认为,易安范式的生成与发展,主要基于女性词人对该范式特质的认同。

易安范式的首要特质是当行本色。词体的正变论是词学批评中的重要话题,而将以婉约为宗的易安词归入词之正体,几成定论。李清照自己也在《词论》中认为词别是一家,在创作实践中亦遵循婉约词的路数。这一点其实非常重要。作为古来闺秀,在男性所构建的文学批评话语体系中,拿起笔舞文弄墨已属不易,用主流词坛普遍认可的优秀女性词人所创作的本色词作为自己追慕的对象,自然是较为“安全”的。易安范式的特质还体现在情感的小我表达与突显本真。与文人士大夫游戏为词、以男子作闺音,以及花间范式所呈现的“普泛化的人类情感”(《唐宋词史论》,第158页)不同,李清照的作品饱含其生命体验,无论是美好的少女时代,还是赌书泼茶的幸福婚姻,抑或是南渡后颠沛流离的凄怆晚年,皆是情动于中而形于言的文学书写,动人心魄。而闺阁女子在女红之余的吟咏,本就聚焦内心,发抒闺阁幽思,排遣无端情绪,纯属私人化的写作,本无意展示于人前。所以,源于真情真性的同性词人的作品,最容易打动闺秀词人善感的内心,也最容易得到她们发自肺腑的认可与效仿。易安范式的第三个特质是意境的清疏优美。易安词不用繁复的典实来逞才使学,也与《花间词》的措辞秣纤、意象密丽不同,其善于用常见意象造境,通过巧妙的构思营造清疏的意境,韵致无穷。易安范式的最后一个特质是词清句丽,化俗为雅。综上所述,同时具备以上四种特质的易安范式自成经典。它既是本色的,又是自我的,并兼具意境、语词等审美层面的美感特质。因此,对于本就在才学上普遍逊色于男性词人且相对而言不善用典、纯任性灵写作的女性词人而言,易安范式更容易获得她们的青睐,并在潜移默化中规范着她们的创作。

但不可否认的是,女性词的批评话语从来都不

是单一的,而是一种多元的复杂存在。在前述易安范式的四个特质之外,还存在三种对女性词的常见评价标准:

一是以花间词的婉媚缠绵作为评价标准。如顾若璞作品,被认为“小词字字婉媚,得《花间》之神者”(《林下词选》卷八,第6a叶)。郭麐评孙云凤词“清丽芊眠,而寄意杳微,含情幽眇,置之《花间集》中,亦当在飞卿、延巳之间”<sup>⑧</sup>。沈善宝评关锁作品:“关秋芙集诸闺友宴余于巢园,出所著《花奁集》《众香词》。读之,觉缠绵哀艳,音节凄清。”<sup>⑨</sup>这一评论类型在闺秀词批评中不乏其例。当然,拥有批评话语权的人也许未必真的认为近似花间词特质的闺秀词就属上乘之作,而很可能是出于存人存词的意图,或真切反映品评对象作品特质的目的,才用花间词风来评价特定的女性词。因为往往同一个批评者对不同女性词特质的评价话语是不一致的,对其他风格的女性词,也同样有精到的评价。此外也不排除批评者对女性为文不易的理解,认为闺阁女子作品能达到花间词风已属不易,因此这也是一种出自真心的赞赏。

二是以不涉浓艳、清俊无脂粉气作为品评标准,这也是易安范式之外对女性词最主要的评判标准。在批评者看来,女性词清新、轻灵、沉着,摒弃浮艳则为佳作,这类材料在历代闺秀词批评中比比皆是。如评商景兰词作“声情尔雅,不涉浓艳,自是大方”(《林下词选》卷八,第7b叶);评徐灿词“极得北宋风格,绝无纤佻之习,可为本朝第一大家”<sup>⑩</sup>;评孙兰媛词“不杂脂粉,自是香闺雪艳”(《林下词选》卷一二,第6b叶);评曹鉴冰“诗词皆清新婉转,媲美古人”;评孙汝兰“词亦清俊,无脂粉气,置之闺秀集中,亦矫矫不群者也”<sup>⑪</sup>;评吴尚熹词“轻灵为闺秀词本色,即亦未易做到行间句里。纤尘累累,失以远矣”<sup>⑫</sup>;评伦鸾词“尤清婉可诵,气格渐近沉着,不涉绮纨纤靡之习”<sup>⑬</sup>;评杨继端词“渐能融婉丽入清疏”<sup>⑭</sup>。以上对女性词的评价虽来自不同的批评者,但标准却出奇相

近。可见在女性词的发展历程中,主流词坛与女性词人内部,逐渐形成了一种较为默契的文学审美标准,尽管并不是唯一的审美标准。而尤其值得注意的是,清丽无脂粉气的另一种评价术语为“林下之风”,即词中的闲雅超逸之态。如评查慧“意态萧闲,有林下风,尤喜倚声,与香女史齐名”<sup>⑮</sup>。林下之风与闺房之秀相结合则为最佳,如评喻撝“才情艳逸,闺中秀、林下风,殆兼之矣”(《林下词选》卷一二,第16a叶)。可见,这一评价类型除了注重词体外在文字的清朗疏丽,更注重词体内在意蕴与精神气度的结合。

三是以词作之慷慨悲凉作为品评标准。以苏、辛为代表的词体诗化一路,一直在词坛有着重要影响,也有很多的追随者。尽管这种变调在词史中存在着很长时间,但对于不出闺阁、阅历有限的女性而言,还是婉约词更符合其气质秉性,也更容易驾驭,因此“闺秀词中雄壮之作不多,盖心境阅历不能尔也”(《读闺秀百家词选札记》)。与此相关,以慷慨悲凉评价女性词的情况也就比较少。如张令仪“有《蠹窗诗余》一卷,刚健、婀娜兼而有之,不仅以脂香粉腻为工也。暮年所作,多苍凉感慨之音”<sup>⑯</sup>;董如兰“词意悲壮,闺阁中之有侠气者,杂之稼轩集中,正复难辩”(《林下词选》卷一一,第2b—3a叶)。直到民国时期,这类情况才逐渐多起来,这与民国中后期女性词的苏辛词风转盛有较大关系<sup>⑰</sup>。如评周修辉作品“琳琅满纸,情致缠绵,悲歌慷慨,以视唐宋名家不多让也。而长词数阙尤为精警,是足以传之后世而不朽矣”<sup>⑱</sup>;评徐自华“抚时感事,语多慷慨,反胜同时词人之专咏红情绿意者”<sup>⑲</sup>;评孙景谢“诗词无脂粉气,多激昂慷慨之音”<sup>⑳</sup>。另如陈家庆,据其女儿回忆,由于门中多革命之士,“往来酬唱,慷慨悲歌,壮怀激烈。受此熏陶,母亲日后的诗格词心,自与常人有异”<sup>㉑</sup>。

易安范式虽然自成一派,但与这三类评价标准的界限并不是那么清晰。从易安范式的特质来讲,

其与上述第二类品评标准较为接近,二者同是对浓艳词风的否定,倾向于清丽一路。只是后者没有明确地以易安词风作为对比,也没有刻意突显真情易感的作品内蕴,而是重在评价女性词的轻灵、沉着以及相应的精神气度(如“林下之风”)。实际上,我们也能在易安词中找到这种特质,正如徐士俊评易安词时所说,“亦是林下风,亦是闺中秀”<sup>④</sup>。所以,第二类品评标准看似没有直接用易安范式进行品评,但实际上仍然用易安范式来规范女性词的创作。上述第一类品评标准(即婉媚缠绵),看似与易安范式的特质相去较远,但在实际的品评中,批评者往往难以截然区分二者,而将部分特质加以混融,如将缠绵与清丽相结合。例如将袁嘉词与有嗣响易安之誉的吴藻的《花帘词》作比较,认为袁嘉“词旨清丽缠绵,与《生香》《花帘》可为伯仲”<sup>⑤</sup>;又如前述评关锜作品,即认为其“缠绵哀艳,音节凄清”<sup>⑥</sup>。第三类品评标准(即慷慨悲凉)与易安范式的交集并不明显,这应与李清照奉行“词别是一家”的创作理念有关。诚如杨式昭所说:“闺秀之词大抵均清婉悱恻,秀句可诵。而通病则在词境不活词味不厚。至若纵横豪放之气,犹不能求之于易安,况其余乎?然此本不能以责于蕙心纨质之闺秀也。”(《读闺秀百家词选札记》)

#### 四、易安范式视角中的女性词

易安范式自确立以来,作为对女性才华的肯定与褒奖,往往是一种较为笼统的评价。如评徐元端词“有入李易安之室者”<sup>⑦</sup>,评吴藻“词名最著,《花帘》一集,嗣响易安”<sup>⑧</sup>等,这些评价往往是针对女性词人的作品全貌,而未落实到具体作品上,其中自然不排除溢美的成分。而且,由于女性为文的不易,男性文人对女性词的评价存在一定程度的包容,况周颐就指出:“评闺秀词,固属别用一种眼光。”<sup>⑨</sup>以清代朱中楣词为例,其作被誉为“秾纤倩丽,不减易安”(《林下词选》卷一〇,第11b叶),但易安词以清丽婉约见长,与“秾纤”存在一定距离。当然,朱中楣作品也不尽如《减字木兰花·次康小范夫人韵》“杏园春暮。艳夺

朝霞沾雨露。翠黛痕收。笑对桃花小槛幽”等这般秾纤倩丽,也有如《满庭芳》“闲评。伤往事,王孙草绿,帝女花芬。渐苔侵古径,蒿满闲门。剩有方池碧涨,凝情处、树古亭新。还怊怅,踏青期阻,微雨杏花村”<sup>⑩</sup>这样的沉郁清疏之作。“秾纤倩丽”也只是朱中楣词风之一端。所以,这类评价虽以易安范式为准绳,其实更多的是对批评对象文学才华的整体性肯定。“娣视淑真,姒畜清照”(《妇人集》,第7页)的徐灿词也是如此。徐灿既有如《醉花阴·风雨》“几日愁风和恨雨。乡梦教留住。花外燕双飞,等得它来,诉与伤心语”这般典雅清新的传统婉约之作,也有如《踏莎行·初春》“故国茫茫,扁舟何许。夕阳一片江流去。碧云犹叠旧河山,月痕休到深深处”<sup>⑪</sup>这类寄寓兴亡之感的幽咽悲慨之作,尤以后者为人称道,这也与易安词颇为不同。因此,将徐灿词与易安词比肩,无疑是为了突显徐灿在词体创作上的成就,提升其文学地位,至于作品风貌是否十分相近倒在其次了。

再来看易安范式在具体作品批评中的运用,其中往往怀着存人存词的意图,结合女词人相关作品予以点评,尤重其与易安词神韵的相似性。如被评为“清丽处不减易安”的叶纨纨有词《踏莎行·暮春》,从“花落闲庭,春归小院”“数声啼鸟欲黄昏,满阶月影澄澄见”<sup>⑫</sup>等句来看,确实与婉媚缠绵的传统闺阁词有所不同,近似易安词。又如被评为清丽绵逸、酷似漱玉的包兰瑛词《杏花天·本意送外》:“卖花深巷清明后。有几处、酒旗风皱。倚楼容易教人瘦。何况是、晚妆时候。脂胭雨、偶沾衣袖。雕梁燕、今年来否。料君匹马长安走。好消息、雨中应有。”<sup>⑬</sup>词作写闺思,刻画了一个寂寞深闺、盼君消息的女子形象,虽则作品并没有刻意模仿易安词之字句,也没有采取追和的形式,但在词清句丽与意象疏朗等方面,与易安词颇为近似。再来看被评为“深得《漱玉》神韵,不同效颦”的许德蘋有《孤雁儿·咏梅》一词:“仙人破腊冲寒起。正索笑、多清思。

一枝冷澹报春回,瘦影横斜临水。初调琴轸,弹成三弄,谁识千金意。小心数点藏天地。恁都感、相思泪。西湖占断好春光,惟有林逋独倚。疏帘淡月,与花同梦,终古柔情寄。”<sup>54</sup>这是一首和作,步韵李清照《孤雁儿》,也许是受严苛的步韵规则所限,词作多处意象与易安原词近似,如“正索笑、多清思”“初调琴轸,弹成三弄,谁识千金意”“恁都感、相思泪”等句分别与李清照《孤雁儿》词的“说不尽、无佳思”“笛声三弄,梅心惊破,多少春情意”“又催下、千行泪”等句类似,可看出较为明显的模仿痕迹。当然,许德蕪该词意境浑成,确乎有原词神韵,而“林逋独倚”的意象别出心裁,似比原词“肠断与谁同倚”更有新意,故评者谓“不同效颦”。除了此类和韵之作常常形神兼备,深得男性文人赞誉外,还有一类作品与易安词形似而常被批评者关注。如李清照代表作《声声慢》中“寻寻觅觅、冷冷清清、凄凄惨惨戚戚”十四叠字的运用,显示了高超的文字驾驭能力,后人或化用句式,或对整首作品进行模拟写作。比如席佩兰《声声慢·题风木图》:“萧萧瑟瑟。惨惨凄凄,呜呜哽哽咽咽。一片秋阴,摇弄晚天如墨。三丝两丝细雨,更助他、白杨风急。雁过也,遍寒林尽是,断肠声息。有客天涯孤立。回首望高堂,更无人一。寒食梨花,麦饭几曾亲设。空含两行血泪,洒枯枝、点点滴滴。待反哺、学一个乌鸟不得。”<sup>55</sup>这首作品的模拟痕迹非常明显,其整体艺术水准与李清照《声声慢》相去甚远。但即便如此,评者仍认为该词具有真情实感,可比肩易安词,并指出“《长真阁诗余》,虽仅十七阙,就其佳构言之,在闺秀词中,却近于上乘”<sup>56</sup>。

综上所述,在男性文人的批评视野中,借助易安范式观照历代女性词的情况较为复杂,或出于对女词人才情的肯定而用易安范式予以褒奖,将其与李清照并论,以彰显词人在闺阁词中的文学地位;或从品评作品本身出发,用易安范式来观照与之神似或形似的作品,尽管作品质量常常参差不齐,但并不影

响批评者从中找出闪光点,这当然不排除其中有着鼓励女性为文的目的。因此,易安范式成为女性词批评的一种重要标准,在批评实践中常具有一定的灵活性。在对具体作品的批评中,符合词清句丽、婉转动人之当行本色,具有真情易感之特质的作品,更容易被批评者放置在易安范式的框架中予以观照。

相对而言,受易安范式指导的女性追和词作,界定标准更加明晰,这或许是因为易安范式的确立,使女词人有了创作效仿的模板。这本身也是一种主动向经典致敬的行为,因此女性词人力求在词风、词境上趋近易安词。如李佩金《百字令·春晓用漱玉词均》:“三分春色,却二分离绪,重帘深闭。晓日烘晴犹料峭,香暖一庭花气。天蘸微云,叶筛疏影,谙遍闲中味。昼长无事,生涯书卷堪寄。将次点检罗衣,轻添半臂,掩纱屏斜倚。懊恼枝头闻杜宇,旧恨新愁唤起。风翦裁红,雨丝织碧,枉却东君意。海棠开否,小鬟回报还未。”<sup>57</sup>又如顾太清《壶中天慢·和李清照漱玉词》:“东风吹尽,便绣箔重重,春光难闭。柳悴花憔留不住,又早清和天气。梅子心酸,文无草长,尝遍断肠味。将离开矣,行人千里谁寄。帘卷四面青山,天涯望处,短屏风空倚。宿酒新愁浑未醒,苦被鹦哥唤起。锦瑟调弦,金钗画字,说不了心中意(引者按:此句应为五字,‘了’字疑为衍文)。一江烟水,试问潮信来未。”<sup>58</sup>上述两阙词作皆步韵李清照《念奴娇·春情》,融春情、春愁、闺思于一体,词意、词境、词风与李清照原作十分近似,属当行本色,清丽婉约,若置诸《漱玉词》中,难辨真假。

女词人的追和实践中,最典型的当属遍和易安词。我们试以吕凤《和漱玉词》为例,其中小令诸阙谐婉明丽,慢近诸词朴茂秾挚,总体而言清丽其外,真情其内,可以看出其与李清照实现心灵交契的努力。如其步韵李清照《渔家傲》词:“衣着晴霓鬢着雾。飘飘仙袂凭虚舞。恍逐天风临月所。姮娥语。

词人蓦地来何处。一响徘徊惊日暮。游仙漫拟新诗句。赚枕畔双眸慵举。邯郸住。何曾真个骖鸾去。”<sup>⑨</sup>从李清照《渔家傲》原词中“仿佛梦魂归帝所，闻天语：殷勤问我归何处”<sup>⑩</sup>等句可知，该词属于游仙题材，这在闺秀词中并不多见。吕凤和词除在形式上努力与易安原作接近外，甚至在游仙题材上也保持了一致，足可见易安范式已潜移默化地成为女词人的自觉选择，并以最大程度接近易安词风、词貌为努力方向，尽管有时难出新意。又如吕凤另一阕和作《青玉案》：“蛩声絮遍天涯路。何计遣将愁去。纸阁寒深风暗度。尘侵素面，霜欺蓬鬓，客抱无聊处。

韶光弹指伤秋暮。生怕吟商少佳句。赚得乡心知几许。映篱花艳，卷帘人瘦，一院潇潇雨。”（《清声阁词四种》卷五，第9a叶）吕凤因夫君赵椿年出仕之故，长期随宦在外，与京津文坛多有交集。但常年离开故土江苏武进，使得她常生漂泊之感，乡思难遣。尽管作为官夫人的生活是相对优裕的，与李清照晚年飘零江南的萧瑟与凄凉不可同日而语。再看李清照原词：“征鞍不见邯郸路，莫便匆匆归去，秋正萧条何以度？明窗小酌，暗灯清话，最好流连处。相逢各自伤迟暮，独把新词诵奇句。盐絮家风人所许。如今憔悴，但余双泪，一似黄梅雨。”（《李清照词》，第45-46页）其中对故乡迢迢莫能至的遗憾，对韶华逝去的暗自心伤，对潇潇雨未歇的愁绪都是一致的。两阕作品相比，可见吕凤在追和中努力呼应原词的意境与情感。或许，她也是用这样一种方式去感受近八百年前另一位才女的黯然神伤。而自明末清初易安范式确立以来，女词人对易安词的追和创作，不仅表明了她们在词风选择上的态度，也可视为她们对自己所景仰的前代才女词人穿越时空的心灵回应。

总而言之，李清照用不俗的才情与创作实践，成为“闺房之秀”，她的作品在一代又一代的流传中逐渐经典化，并受到文人追慕。易安范式作为一种文学经典范式，在男性话语体系下逐步确立，进而内化

为女性创作的自觉选择，在复杂多元的女性词批评中，占据着重要地位。而在具体的批评实践中，易安范式又具有一定的灵活性。后世女性词人追和易安词，尽管因时代环境、创作心境与个人才力等方面的差异，作品水平高低不一，但皆是对经典作品的致敬与传承，对女性词的发展有着十分积极的意义。

#### 注释：

①王兆鹏《论“东坡范式”——兼论唐宋词的演变》，《文学遗产》1989年第5期。

②参见王兆鹏《古代作家成名及影响的非文学因素——以李清照、朱淑真为例》，《社会科学》2006年第3期。

③唐圭璋编纂，王仲闻参订，孔凡礼补辑《全宋词》（简体增订本），中华书局1999年版，第2册，第1088页。

④《全宋词》（简体增订本），第3册，第1862、2426页。

⑤赵彦卫《云麓漫钞》卷一四，商务印书馆1936年版，第2册，第392页。

⑥王灼《碧鸡漫志》卷二“易安居士词”条，唐圭璋编《词话丛编》，中华书局1986年版，第1册，第88页。

⑦刘尊明《历代词人追和李清照词的定量分析》，《合肥师范学院学报》2008年第4期。

⑧邹祗谟、王士禛选《倚声初集》卷二，清顺治十七年（1660）刻本，第3b叶。

⑨张宏生《经典确立与创作建构——明清女词人与李清照》，《中华文史论丛》2007年第4期。

⑩雷瑨、雷城辑《闺秀词话》卷二，民国五年（1916）上海扫叶山房石印本，第14b叶。

⑪花庵词客编《花庵绝妙词选》卷一〇，扫叶山房书局1926年版，第9页。

⑫佚名《闺秀词话》，孙克强、杨传庆主编《历代闺秀词话》，凤凰出版社2019年版，第2册，第616页。

⑬杨式昭《读闺秀百家词选札记》，《文学年报》1932年第1期。

⑭陈维崧撰，冒襄注《妇人集》，商务印书馆1936年版，第7页。

⑮周铭編集，金成栋重校《林下词选》卷六，清康熙十年

(1671)刻本,第2a叶。

⑩王蕴章撰,王英志校点《燃脂余韵》卷五,王英志主编《清代闺秀诗话丛刊》,凤凰出版社2010年版,第1册,第817页。

⑪佚名《闺秀词话》,《历代闺秀词话》,第2册,第625页。

⑫雷瑯、雷城辑《闺秀词话》卷四,第10b叶。

⑬雷瑯、雷城辑《闺秀词话》卷二,第14a叶。

⑭雷瑯、雷城辑《闺秀词话》卷二,第15a叶。

⑮雷瑯、雷城辑《闺秀词话》卷四,第16b叶。

⑯蔡嵩云《惠如长短句》“附识”,《词学季刊》1936年第3卷第2号。

⑰陈栩《彝馨词序》,温甸《彝馨词》,民国间铅印本,第1a—1b叶。

⑱徐乃昌编《小檀栾室汇刻闺秀词》第二集“词人姓氏”,清光绪二十一年至二十二年(1895—1896)南陵徐氏刻本,第1a叶。

⑲雷瑯、雷城辑《闺秀词话》卷一,第11a叶。

⑳雷瑯、雷城辑《闺秀词话》卷四,第15b叶。

㉑徐培均《李清照》,人民文学出版社2015年版,第83—88页。

㉒参见王兆鹏《唐宋词史论》,人民文学出版社2000年版,第157—168页。

㉓参见邓红梅《女性词史》,山东教育出版社2000年版,第97—111页。

㉔郭馨《灵芬馆诗话》卷四,清嘉庆二十一年(1816)刻本,第3a叶。

㉕沈善宝《名媛词话》“关锁”条,《历代闺秀词话》,第1册,第317页。

㉖徐树敏、钱岳选,董绶经校订《众香词·礼集》“徐灿”条,大东书局1934年版,第1a叶。

㉗徐乃昌撰录《闺秀词钞》卷三,清宣统三年(1911)小檀栾室刻本,第4a叶;卷一二,第14a叶。

㉘况周颐《玉栖述雅》“吴小荷词”条,《词话丛编》,第5册,第4609页。

㉙《玉栖述雅》“伦灵飞词”条,《词话丛编》,第5册,第4618页。

㉚《玉栖述雅》“杨古雪词”条,《词话丛编》,第5册,第4614页。

㉛丁申、丁丙编《国朝杭郡诗三辑》卷九六,清光绪十九年(1893)刻本,第17b叶。

㉜雷瑯、雷城辑《闺秀词话》卷三,第1b叶。

㉝参见拙文《民国中后期女性词的苏辛词风转向及其词史意义》,《文艺理论研究》2021年第3期。

㉞孙婉如《晚香诗集序》,周菊人、王运新、周修辉《晚香集》,民国十七年(1928)铅印本,第2a叶。

㉟徐自华著,郭长海、郭君兮辑校《徐自华集》附录一《忏慧楼钞本》(附《度针楼遗稿》)引吴世昌评语,浙江古籍出版社2014年版,第255页。

㊱杨铨《秋白遗稿叙》,孙景谢《秋白遗稿》,民国二十年(1931)铅印本,第2a叶。

㊲徐永端《后记》,徐英、陈家庆著,刘梦芙编校《澄碧草堂集》,黄山书社2012年版,第310页。

㊳卓人月汇选,徐士俊参评《古今词统》卷一二,明崇祯六年(1633)刻本,第18b叶。

㊴《名媛词话》“袁嘉”条,《历代闺秀词话》,第1册,第301页。

㊵《名媛词话》“关锁”条,《历代闺秀词话》,第1册,第317页。

㊶《燃脂余韵》卷五,《清代闺秀诗话丛刊》,第1册,第817页。

㊷《燃脂余韵》卷一,《清代闺秀诗话丛刊》,第1册,第661页。

㊸《玉栖述雅》“长真阁词”条,《词话丛编》,第5册,第4613页。

㊹朱中楣《镜阁新声》,《小檀栾室汇刻闺秀词》第九集,第2a、6b叶。

㊺徐灿《拙政园诗余》卷上,《小檀栾室汇刻闺秀词》第二集,第3a、11a叶。

㊻雷瑯、雷城辑《闺秀词话》卷四,第10b叶。

㊼雷瑯、雷城辑《闺秀词话》卷四,第16b叶。

㊽雷瑯、雷城辑《闺秀词话》卷二,第14b—15a叶。

㊾《玉栖述雅》“席道华词”条,《词话丛编》,第5册,第4612—4613页。

㊿《玉栖述雅》“长真阁词”条,《词话丛编》,第5册,第4613页。

①李佩金《生香馆词》,《小檀栾室汇刻闺秀词》第一集,第9a叶。

②顾太清《东海渔歌》卷一,民国三年(1914)西泠印社活字本,第6a—6b叶。

③吕凤《清声阁词四种》卷五,民国二十五年(1936)刻本,第1b叶。

④胡云翼编《李清照词》,文力出版社1947年版,第43页。