

略论“以文为词”

李 静

(吉林大学 文学院, 长春 130012)

摘 要:“以文为词”是中国词学批评史上一个重要的词学概念。其概念导源于宋代,后来逐渐发展成熟。“以文为词”在结构上表现为音律、句法、话语特征以及叙事性特征等方面的突破;在内在核质上则表现为“以文气为词”。“以文为词”是辛弃疾乃至辛派词人的重要特征,同时也是南宋乾淳词坛共有的写作特征。

关键词:以文为词;结构;核质

中图分类号:I206.2 **文献标识码:**A **文章编号:**1000-5919(2005)02-0071-06

“以文为词”是中国词学批评史乃至中国文学史上一个重要的批评概念,它仿若一枚标签,十分鲜明地贴在辛弃疾乃至辛派词人的词作上。因此,袁行霈先生主编的《中国文学史》在《辛弃疾和辛派词人》一章中给予了这样的评述:“辛派词人将词体的表现功能发挥到了最大限度……词的创作手法不仅是借鉴诗歌的艺术经验,‘以诗为词’,而且吸收散文的创作手段,‘以文为词’;词的语言在保持自身特有的音乐节奏感的前提下,也大量融入了诗文中的语汇。虽然词的诗化和散文化有时不免损害了词的美感特质,但词人以一种开放性的创作态势容纳一切可以容纳的内容,利用一切可以利用的创作手段和蕴藏在生活中、历史中的语言,空前地解放了词体,增强了词作的艺术表现力,最终确立了词体与五七言诗歌分庭抗礼的文学地位。”[1](卷三, P155)从“以诗为词”到“以文为词”,词最终在文学的大家庭中赢得了平等且宝贵的一席之地,近人陈洵谓:“东坡独崇气格,箴规柳秦,词体之尊,自东坡始。南渡而后,稼轩崛起,‘斜阳烟柳’,与‘故国明月’相望于二百年中,词之流变,至此止矣。”[2](P4837)词体文学地位的确立,很大程度上“以文为词”被看作是其中的重要标志之一。

“以文为词”概念的形成源于宋人陈师道的“以文为诗”和“以诗为词”。陈师道《后山诗话》中说:

退之以文为诗,子瞻以诗为词,如教坊雷大使之舞,虽极天下之工,要非本色。今代词手,惟秦七、黄九尔,唐诸人不追也。

陈氏“以文为诗”和“以诗为词”概念的提出本意是批评苏轼词的创作方法,旨在严分诗词畛域,支持自己本色论的词学批评观,不意却为后来的批评者反其道而用,成为赞美苏轼词的创作革新一个响亮的口号。所不同的是,“以文为词”在辛弃疾当世并没有形成如“以诗为词”这样成熟的概念范畴,为人们所熟用和认可。但与此概念最为接近的一个说法的提出,则是在南宋后期辛弃疾过世不久。陈模《怀古录》谓:

蔡光工于词,靖康间陷于虏中,辛幼安常以诗词参请之。蔡曰:“子之诗则未也,他日当以词名家。”故稼轩归本朝,晚年词笔尤高。尝作《贺新郎》云:“绿树听鹈鴂(略)。”此词尽是集许多怨事,全与李太白《拟恨赋》手段相似。又止酒赋《沁园春》云:“杯汝来前(略)。”此又如《答宾戏》、《解嘲》等作,乃是把古

收稿日期:2004-09-20

作者简介:李静(1971—),男,安徽泗县人,吉林大学文学院讲师,文学博士。

文手段寓之于词。……近时作词者只说周美成、姜尧章等,而以稼轩词为豪迈,非词家本色。紫岩潘枋云:“东坡(为)词诗,稼轩(为)词论。”此说固当。盖曲者曲也,固当以委曲为体,然徒徇于风情婉娈,则亦不足以启人意。回视稼轩所作,岂非万古一清风也? [3](卷中)

陈模、潘枋两人都为南宋理宗时人,其中潘枋为理宗端平二年(1235)探花。距稼轩在世之时间仅二三十年。陈模以“万古一清风”来对稼轩词作给予高度的评价,其识见之高,当远在其同时的一般作词者之上,其时一般的作词者仍然以常格为贵,对稼轩词之变格并没有给予足够的重视。而尤为值得瞩目的是其“把古文手段寓之于词”对稼轩作词的中的之语以及对潘枋“东坡词诗,稼轩词论”的转述。“把古文手段寓之于词”和“稼轩词论”之谓,其实正是“以文为词”的别一种表述。毛晋对此也给予了肯定:“稼轩率多抚时感事之作,磊落英多,绝不作妮子态。宋人以东坡为词诗,稼轩为词论,善评也。”[4](P202)

而对于稼轩“以文为词”的创作方式,早在淳熙十五年(1188)辛弃疾门人范开为《稼轩词》所作的序言中即有所认识:“世言稼轩居士辛公之词似东坡,非有意于学坡也,自其发于所蓄者言之,则不能不坡若也。坡公尝自言与其弟子由为文□多而未尝敢有作文之意,且以为得于谈笑之间,而非勉强之所为。公之于词亦然:苟不得之于嬉笑,则得之于行乐;不得之于行乐,则得之于醉墨淋漓之际。挥毫未竟而客争存去。或闲中书石,兴来写地,亦或微吟而不录,漫录而焚稿,以故多散逸。是亦未尝有作之之意,其于坡也,是以似之。”[4](P199)范开首先将辛弃疾的词创作比作是苏轼兄弟的论文,可见在范开的眼里,辛弃疾将词带入了一种全新的创作境界,辛弃疾之作词和东坡的论文在情理上是一致的。其后又言辛弃疾以词陶写气节,陶写功业,范开只是将辛弃疾作词看作成了作文。“如张乐洞庭之野,无首无尾,不主故常;又如春云浮空,卷舒起灭,随所变态”,以行云流水、姿态万千来概括辛弃疾词的创作,分明也是以论文的方式在论辛弃疾的词。这些可以看作是辛弃疾门人范开对辛弃疾“以文为词”创作方式的肯定。

此后,身为辛派后劲的刘克庄和刘辰翁也对辛弃疾“以文为词”进行了肯定式的理论总结。刘克庄谓:“公所作大声鞺鞳,小声铿鍠,横绝六合,扫空万古,自有苍生以来所无。”[4](P200)其用语之犀利,分明不像是在论词而是在论文,由此可以说明的问题是,刘克庄已经把辛弃疾的词的创作和作文视为一途。刘辰翁不但对辛弃疾“以文为词”的创作作了十分清晰而淋漓的总结,而且将“以文为词”的源头上推到了豪放之鼻祖苏东坡:

词至东坡,倾荡磊落,如诗如文,如天地奇观,岂与群儿雌声学语较工拙;然犹未至用经用史,率雅颂入郑卫也。自辛稼轩前,用一语如此者,必且掩口。及稼轩横竖烂漫,乃如禅宗棒喝,头头皆是;又如悲笳万鼓,平生不平事并危酒,但觉宾主酣畅,谈不暇顾。词至此亦足矣。……稼轩胸中今古,止用资为词,非不能为诗,不事此耳。[4](P201)

刘辰翁认为,在苏轼那里,词已经如诗如文,无意无事不可入,而到了辛弃疾更是将这种为词的方式发扬光大,以至于将自己的全部心血,全部的爱恨都倾注到了词中,所谓“胸中今古,止用资为词”,即是说辛弃疾用词代替诗、文来表情达意,至此,诗、词、文已经走向了同一。

此后数百年的词学批评史中,基本上沿袭了范开、陈模等人给稼轩词所留下的烙印,沿着“以文为词”的思路继续前行,进而形成了现代词学批评中的“以文为词”这样一个完整而成熟的批评概念。

二

对于“以文为词”,通常的解释是词的写作手法上的变化,主要表现为字法、句法、章法上的散文创作特征等方面。诚然,这些都是“以文为词”重要的特征,但并不是“以文为词”特征的全部。实质上,“以文为词”所反映的更是词格上的多种改变。从创作结构层面上把握“以文为词”,“以文为词”,顾名思义,一个最为直接和表象的含义就是以作文的方式去作词,一个直观的意义导向便是将文的语体特征带入词的创作当中,而创作法式上的最显而易见的一面则体现在音律、字

法、句法、章法上的变化了。而这种音律、语言技巧上的对传统的突破,归根结底都是作词法式的变化,因此这里归纳为一句话:“以文法为词”。

可以从外在结构和内在结构两个层面对“以文法为词”作一剖析。就外在结构而言,音律和语言上的改变是最为明显的表现特征。正如同“以文为诗”的诗歌散文化首先表现在音律上的突破一样,“以文为词”的音律上的突破也是其创作法式上的一个显性特征。诗有诗律,词有词律,虽然不像律诗在平仄对仗等方面那样严格,但是词在格律上也有着自身的规定性。李清照说:“歌词分五音,又分五声,又分六律,又分清、浊、轻、重。”然而,稍有不协音律,即便是北宋时的“晏元献、欧阳永叔、苏子瞻,学际天人,作为小歌词,直如酌蠡水于大海”,也被视为“句读不葺之诗”,[5](P195)遭到批评。辛弃疾等人的“以文为词”在音律上即表现为对既有传统的突破。在押韵上已不十分严格,在韵脚上不但平仄互押,有平上去三声混押的情况,而且有通首词一韵到底的特例,被称为“一字韵”,如辛词《柳梢青》词即是以“难”字通押全篇,再如《水龙吟》一词,通首全押一个“些”字。如此通篇只押一个字,押韵的意味已经不太大了,若去掉这些韵脚,已经和一篇小散文相差无几了。音律上的“以文为词”,还表现为辛弃疾对句式上的平仄规律的打破。辛弃疾在词的行文中以散文化的句法入词,在很多情况下并不遵守常格,如四字句的常格通常为:“平平仄仄”或“仄仄平平”,辛词中随处可以找到变体和拗句,如其名词《念奴娇·登建康赏心亭,呈史留守致道》中的四字句即有常格与变调相交杂的现象:“柳外斜阳”、“水边归鸟”、“宝镜难寻”、“东山岁晚”为常格;“我来吊古”为“仄平仄仄”,“闲愁千斛”则为四平声,“片帆西去”、“碧云将暮”为“仄平平仄”,“江头风怒”为“平平平仄”,如此等等,可见出辛弃疾格律上的突破。

同韵律一样,话语形式也是词的重要外在特征之一。在传统观念中,诗词文自然各自把持着一套属于自己的话语体系,所谓“当行本色”之谓,即是严分诗词文畛域,强调彼此的话语特征的一种强大声音。从陈后山的“本色论”,到李清照的“别是一家”的主流提法,甚至直到理论研究相当发达的今天,词学批评中始终流行着本色论的论

调。对于苏轼、稼轩等打破传统写作模式和话语体系的“非本色”之类的批评,代表了词学批评中传统观念“本色论”的普遍声音。由此,“以文为词”在话语体系上所显现出的以议论入词,熔铸经史语入词、长于用典等特征,也屡屡成为后人赞美或诟病辛词的一个焦点,誉之者或称其“用经用史,牵《雅》《颂》入郑卫”,“横竖烂漫,乃如禅宗棒喝,头头皆是;又如悲笳万鼓,平生不平事并厄酒,但觉宾主酣畅,谈不暇顾”之类的赞美,或曰“辛稼轩别开天地,横绝古今。《论》、《孟》、《诗小序》、《左氏春秋》、《南华》、《离骚》、《史》、《汉》、《世说》、《选》学、李杜诗,拉杂运用,弥见其笔力之峭”,[2](P2408)极尽夸美之能事;贬之者则称:“稼轩‘杯汝前来’,《毛颖传》也。‘谁共我,醉明月’,《恨赋》也。皆非词家本色。”[2](P619)或讥其词为“豪气词,非雅词也”,“为长短句之诗也”[2](P267),或责之“粗鲁”、“剑拔弩张”,“为后世叫嚣者作俑”,[2](P3791)即使是其后学刘克庄,虽然十分服膺稼轩,谓:“世之知公者,诵其诗词,而以前辈谓有井水处皆唱柳词,余谓耆卿直留连光景,歌咏太平尔;公所作大声鞺鞳,小声铿鍠,横绝六合,扫空万古,自有苍生以来所无。其秾纤绵密者,亦不在小晏、秦郎之下。”[4](P200)但也对其用典颇有微词,称其“一扫纤艳,不事斧凿,高则高矣,但时时掉书袋,要是一癖”[4](P296)。不管说什么,其焦点都在辛弃疾的以议论入词,熔铸经史语入词,多用典事等“以文法为词”上。总之,或嘉其为长处,或讥其为短处,这是一个自古至今争论不休的话题。对此,研究者给予了很多的关注,论述也相对深入和充分,因此这里并不作更多的辨析和解说。

创作法式在内在结构上的变化表现为叙事性特征的凸显。周济《介存斋论词杂著》:

北宋词多就景叙情,故珠圆玉润,四照玲珑。至稼轩、白石,一变而为即事叙景,使深者反浅,曲者反直。[2](P1634)

“就景叙情”与“即事叙景”反映出了南、北宋词在文本结构上的内在差异,方东树评韩愈《山石》诗“以文为诗”的特征时说:“从昨日追叙,夹叙夹写,情景如见,句法高古,只是一篇游记,而叙写

简妙,犹是古文手笔。”[6](卷十二)方东树十分准确地把握到了《山石》诗所彰显的文的叙事性特征,其中基本上包含了文的几个主要特征,一是叙述上的历时性,二是所表达的内容的真实性,三是所叙事件的单一性和完整性,这些特征同样也可以移植到“以文为词”的叙事模式中来。

以叙事手法写词并不只是出现在我们正在讨论的辛弃疾的时代,北宋前期柳永词的“铺叙展衍,备足无余”已经成为人们一致认可的评价,王灼谓:“柳耆卿《乐章集》,世多爱赏该洽,序事闲暇,有首有尾。”[2](P84)陈廷焯谓:“耆卿词善于铺叙,羁旅行役,尤属擅长。”[2](P3783)诚然如此,柳永的贡献主要还是词的铺叙手法的开创性使用,而这种手法的应用多止于景物的铺写,在具体的表现和特征上,后来者辛弃疾的“以文为词”则比柳永走得更远。

辛词“以文为词”的叙事性特征,首先表现在叙述方式上的历时性。词的写作按照时间推进的顺序逐步推衍,宛如在讲述一个故事,无论是叙事,是议论还是抒情,都能看到历时性的脉络存在。唐五代以来词的经典模式是上片写景、下片抒情,景为情设,景物的描写在很大程度上是为情感的抒发作铺垫和服务的。可以举温庭筠的《更漏子》其二为例证:“星斗稀,钟鼓歇,帘外晓莺残月。兰露重,柳风斜,满庭堆落花。虚阁上,倚阑望,还似去年惆怅。春欲暮,思无穷,旧欢如梦中。”同样是书写离愁,辛弃疾的《祝英台近·晚春》却写得脱去陈言,不落窠臼,风流妩媚不减周秦:

宝钗分,桃叶渡,烟柳暗南浦。怕上层楼,十日九风雨。断肠片片飞红,都无人管,更谁劝、啼莺声住? 鬓边觑,应把花卜心期,才簪又重数。罗帐灯昏,呜咽梦中语。是他春带愁来,春归何处。却不解、将愁带去。

唐圭璋解此词说:“上片言人去后之冷落,下片言盼归之切。起言别时凄景,次言别后情情。‘断肠’三句,言人去后飞红既无人管,啼莺亦无人劝。换头三句,觑花卜归,才簪又数,写盼归之痴情可思。‘罗帐’两句,言觑卜无凭,但记梦中哽咽之语,情更可伤。末用雍陶‘今日已从愁里去,明

年莫更共愁来’送春诗,但以问语出之,韵味尤厚。”[7](P177—178)从别时到别后,按照时间推进的顺序,层层推进,历时性的叙述特征显而易见。

所写内容的真实性是散文的重要特征之一。“以文为词”也承袭了这种特征。唐五代乃至宋代的相当数量的词作,词的创作缘于应歌的需要,因此在内容上,即使是表达自己的失意或者落寞,也只能以一种遮遮掩掩的笔法,如南唐的冯延巳,北宋的晏殊、欧阳修等。柳永的“羁旅穷愁之词”,是北宋前期以词写“我”的开始,但是就词坛总体状况而言,柳永的声音还显得十分孱弱和单薄,从词的数量上看,柳永词中所着力表现的仍是以“闺门淫媒之语”为主。苏轼的“无意不可入,无事不可言”[2](P3690),对词的创作领域进行了容量无比的扩展,苏轼的革新之功,大则大矣,然而就实际的创作而言,苏轼仍然没有能走出传统太远,360余首苏词中,“非本色”的词的创作并不占词的多数,明人俞彦即说,苏轼“其豪放亦止‘大江东去’一词”[2](P402);今人王水照也说:“苏轼在我国词史上的主要贡献在于开创豪放一派,打破了传统婉约词独占词坛的局面,为词的继续发展开辟道路。但这一评价并没有取得词学研究的一致同意……或谓今存苏词真正体现豪放词格的最多不过二三十首,实不能概括其全部风格甚至基本风格。……这些驳难都有一定根据,值得继续研究和探讨。”[8](P115)撇开风格不论,仅就词的题材而言,苏词中描写女性的词作和代女性而作的闺怨体,即唐宋词的传统题材,几乎占了一半还要多,阅读苏词可以屡屡看到以“佳人”、“闺怨”等为题材的词作,更有甚者如《菩萨蛮·咏足》,咏写美人之足,更是时常为后人所诟病。这里可以说明的问题是,苏轼虽然开启了唐宋词“以诗为词”的风气之先,但是并没有走得太远。辛弃疾在苏轼开创的道路上继续前行,“以文为词”在“以诗为词”的基础之上,在对自我的关注上,辛词相对苏词程度更高。无论是叙写景色,记事抒情,还是抒发感慨,议论说理,辛弃疾都是以“我”为中心,叙写“我”的所见所闻,所思所想。如这首《鹧鸪天·鹅湖归病起作》:“著意寻春懒便回。何如信步两三杯。山才好处行还倦,诗未成时雨早催。携竹杖,更芒鞋。朱朱粉粉野蒿开。谁家寒食归宁

女,笑语柔桑陌上来。”杨慎评此词说:“绝似唐诗,景事俱真。”辛词中已经难见如《东坡词》中大量存在的以女性为描写对象的词作,以“闺怨”为例,《东坡词》中以“闺怨”为题者共有五首,而辛词中只有一首,即使是这种代言体式词的创作,两人之间也还是有所区别的。如苏轼的《菩萨蛮·回文夏闺怨》:“柳庭风静人眠昼,昼眠人静风庭柳。香汗薄衫凉,凉衫薄汗香。手红冰碗藕,藕碗冰红手。郎笑藕丝长,长丝藕笑郎。”辛弃疾的《东坡引》:“玉纤弹旧怨。还敲绣屏面。清歌目送西风雁。雁行吹字断。雁行吹字断。夜深拜月,琐窗西畔。但桂影、空阶满。翠帟自掩无人见。罗衣宽一半。罗衣宽一半。”两相比较,辛词无疑更接近生活的本真。

所叙事件的单一性和完整性是“以文为词”叙事性特征的第三个特征。不管是叙事、议论还是抒情,辛弃疾相当多的词的创作多是把它当作一个完整的事件一样来叙述,起承转合,有首有尾。如上面所举的那首《东坡引·闺怨》,同东坡的《菩萨蛮·回文夏闺怨》相比,在叙事的单一性和完整性上,辛词更像是在叙述一段故事,从琴声诉怨,到目断西风雁;从深夜拜月,到翠帟自掩,再到为伊消得人憔悴,人物的动作、情态随着思念之意的逐步发展而逐步推移。相比较而言,苏轼的那首《菩萨蛮》在行文上和结构上则显得散漫而不太成为一个整体。

三

“以文为词”在创作结构层面之外还有更为深层的内涵和意义,那就是“以文气为词”。“气”本是中国古代哲学中重要的一个哲学概念。其本初的含义当是使人之为人的—种生命元素,即指的是精气。张岱年说:“在中国哲学中,注重物质,以物的范畴解说一切之本根论,乃是气论。”[9](P39)《老子》说:“万物负阴而抱阳,冲气以为和。”《庄子》说:“人之生,气之聚也,聚则为生,散则为死。”《管子》也说:“气者,身之充也。”孟子将“气”的概念加以引申扩大为人的精神、气质,曾云:“吾善养吾浩然之气。”并说:“夫志,气之帅也;气,体之充也。夫志至焉,气次焉。故曰:持其志,无暴其

气。”又说:“其为气也至大至刚,以直养而无害,则塞于天地之间。其为气也配义与道,无是馁也。”这种认识在魏晋时期被曹丕引入文学批评当中,曹丕《典论·论文》中说:“文以气为主,气之清浊有体,不可力强而致。”曹丕提出的“文以气为主”的“文气说”,在其后的相当长一段时间内成为主流的文学批评模式,并成为中国古代文论中十分重要的一个概念范畴,为后人所认可和引用。

这种以气论文的批评方式被南宋的词学批评家们引入了对辛弃疾及辛派词人的词学批评当中。黄梨庄赞曰:“稼轩当弱宋末造,负管乐之才,不能尽展其用,一腔忠愤,无处发泄。观其与陈同父抵掌谈论,是何等人物!故其悲歌慷慨,抑郁无聊之气,一寄之于其词。”[10](卷四)肇启以气论辛词的源头者还要推到范开的那篇著名的《稼轩词序》:

其词之为体,如张乐洞庭之野,无首无尾,不主故常;又如春云浮空,卷舒起灭,随所变态,无非可观。无他,意不在于作词,而其气之所充,蓄之所发,词自不能不尔也。[4](P199)

其后,以“气”论辛词,成了词学理论中的共识。清人沈谦说:“学周、柳,不得见其用情处。学苏、辛,不得见其用气处。当以离处为合。”[2](P635)谢章铤也说:“学稼轩者,胸中须先具一段真气奇气,否则虽纸上奔腾,其中俄空焉,亦萧萧索索如牖下风耳。”[2](P3330)近人陈洵谓:“尝论词有真气,有盛气。真气内充,盛气外著,此稼轩也。学稼轩者无其真气,而欲袭其盛气,鲜有不败者矣。能者则真气内含,盛气外敛。”[2](P4859)辛弃疾的“以文气为词”,最为明显地体现在他的豪放之作中。如《念奴娇·登建康赏心亭,呈史留守致道》词曰:

我来吊古,上危楼、赢得闲愁千斛。虎踞龙蟠何处是,只有兴亡满目。柳外斜阳,水边归鸟,陇上吹乔木。片帆西去,一声谁喷霜竹。却忆安石风流,东山岁晚,泪落哀筝曲。儿辈功名都付与,长日惟消棋局。宝镜难寻,碧云将暮,谁劝杯中绿。江头风怒,朝来波浪翻屋。

这首登建康亭上有感而发的怀古词,名为吊古,实则是借史抒怀,言说心中的志向。词中一以贯之的是一股郁郁不平之气。其实,不但此类怀古词充满豪气,一以贯之,即便婉约之作,稼轩词作中亦时时流露不平之气。其作品《摸鱼儿》便是一首备受后世激赏的名篇:“更能消、几番风雨。匆匆春又归去。惜春长怕花开早,何况落红无数。春且住。见说道天涯芳草迷归路。怨春不语。算只有殷勤,画檐蛛网,尽日惹飞絮。长门事,准拟佳期又误。蛾眉曾有人妒。千金纵买相如赋,脉脉此情谁诉。君莫舞。君不见、玉环飞燕皆尘土。闲愁最苦。休去倚危栏,斜阳正在,烟柳断肠处。”且不去论辩这篇作品是否是微言大义,即便是把它当作留春之词、惜春之语来读,亦可以感受到其中令人回肠荡气的郁勃之气。陈廷焯评之曰:“姿态飞动,极沉郁顿挫之致。”[2](P3793)

以创作实践而论,“以文为词”的最有力实践者首推稼轩,王国维谓:“以宋词比唐诗,则东坡似太白,欧、秦似摩诘,耆卿似乐天,方回、叔原,则大历十子之流。南宋惟一稼轩可比昌黎。而词中老杜,则非先生(周邦彦)不可。昔人以耆卿比少陵,犹为未当也。”[2](P4271)将辛弃疾比作唐代的韩愈,可以看作是王国维对辛弃疾“以文为词”从另外一个角度的认可和肯定。诚然如此,“以文为

词”并不仅是辛弃疾或辛派词人所仅有的词的创作方式,它的影响波及到了整个乾淳词坛,是当时整个词坛共有的一种写作方式,从辛派先声张孝祥到辛弃疾,从辛弃疾扩大到辛派词人,再扩大到姜夔等其他词人,以至成了南宋乾淳词坛词人们的共同选择。只是这种特征在某些词人那里表现得十分明显,而在另外一些词人那里则并不显见。

参考文献:

- [1] 袁行霈. 中国文学史[M]. 北京:高等教育出版社, 1999.
- [2] 唐圭璋. 词话丛编[Z]. 北京:中华书局, 1986.
- [3] 陈模. 怀古录[M]. 北京:中华书局, 1993.
- [4] 施蛰存. 词籍序跋萃编[Z]. 北京:中国社会科学出版社, 1994.
- [5] 王仲闻. 李清照集校注[M]. 北京:人民文学出版社, 1979.
- [6] 方东树. 昭昧詹言[M]. 北京:人民文学出版社, 1961.
- [7] 唐圭璋. 唐宋词简释[M]. 上海:上海古籍出版社, 1981.
- [8] 王水照. 苏轼豪放词派的涵义和评价问题[A]. 中华文史论丛:第2卷[M]. 上海:上海古籍出版社, 1984.
- [9] 张岱年. 中国哲学大纲[M]. 北京:中国社会科学出版社, 1982.
- [10] 徐钊. 词苑丛谈[M]. 上海:上海古籍出版社, 1981.

On the Characteristics of “Writing Ci-Poems in Prose Style”

LI Jing

(The Academy of Literature, Jilin University, Changchun 130012, China)

Abstract: “Writing Ci-poems in Prose Style” is an important concept in the history of Chinese ci-poem criticism. The concept was first vaguely used in the Song dynasty, and only gradually did it take a definitive meaning. The concept of “Writing Ci-poems in Prose Style” has led to several major breakthroughs in rhyme-making, sentence structure, linguistic characteristics, and descriptive characteristics. It represents poetry in terms of “writing ci-poems with Wen-Qi”. “Writing Ci-poems in Prose Style” reveals the characteristic writing style of the poetry of Xin Qi-ji and his followers. The poets of the Qianchun circle in the South Song also shares the characteristic writing style.

Key words: Writing Ci-poems in Prose Style, structure, contents

(责任编辑 郑 园)