

陈维崧题画词的创作功能与情感表达

米 玲

新疆师范大学中国语言文学学院, 新疆 乌鲁木齐

收稿日期: 2026年4月21日; 录用日期: 2026年5月16日; 发布日期: 2026年6月3日

摘 要

陈维崧是清初名家, 作为阳羨词派的开山领袖, 其词作颇丰, 题材广泛, 其中亦不乏用词的形式对画进行再创作的题画之词。《湖海楼词集》收录题陈维崧画词93首, 这类词作有应酬唱和的直接目的, 而作者才力和艺术个性造就的优秀作品也不在少数。此外, 个别题画词又糅合了个人经验与情感, 使之共同为画面内容服务。本文从实用功能和情感表达出发, 探讨陈维崧题画词的实用性、诗性, 还有其词论的尊词体观以及意内言外的复调书写方式。

关键词

陈维崧, 题画词, 创作功能, 复调书写

The Creative Function and Emotional Expression of Chen Weisong's Inscribed Poems on Paintings

Ling Mi

School of Chinese Language and Literature, Xinjiang Normal University, Urumqi Xinjiang

Received: April 21, 2026; accepted: May 16, 2026; published: June 3, 2026

Abstract

Chen Weisong, a renowned figure in the early Qing Dynasty, served as the pioneering leader of the Yangxian Ci School. His prolific poetry encompassed a wide range of themes, including numerous poems that recreated paintings through the form of ci poetry. The "Huhai Lou Ci Collection" includes 93 poems inscribed on Chen Weisong's paintings. These poems serve the immediate purpose of socializing and echoing each other, yet they also contain numerous excellent works crafted by the author's talent and artistic personality. Furthermore, some poems inscribed on paintings blend personal

experiences and emotions, working together to enhance the content of the paintings. This article explores the practicality and poetic quality of Chen Weisong's poems inscribed on paintings, as well as his poetic theory's perspective on respecting the form of ci poetry and his polyphonic writing style that conveys both implicit and explicit meanings, from the perspectives of practical function and emotional expression.

Keywords

Chen Weisong, Inscribed Poems on Paintings, Creative Function, Polyphonic Writing

Copyright © 2026 by author(s) and Hans Publishers Inc.

This work is licensed under the Creative Commons Attribution International License (CC BY 4.0).

<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Open Access

1. 前言

陈维崧，字其年，号迦陵，是清初名家，亦是阳羨词派的开山领袖，与浙派殿军朱彝尊并称“朱陈”[1]，他在诗、词、文领域均有涉猎。《湖海楼词集》收录了他创作的词 1650 余首，而题画词存 93 首。陈维崧风格豪迈奔放，接近宋代的苏、辛，陈廷焯在《白雨斋词话》说：“国初词家，断以迦陵为巨擘。”[2]可窥见他的文学造诣。

题画文学是中国特有的诗、书、画三位一体共同塑造的艺术形式，通过将文字形式的笔墨融进绘画场景，使诗与画面共同构成画幅整体，让观者体悟到尺幅之外的万种情思，展现了中国绘画所具有的独特审美范式的文学艺术形式[3]。题画诗题画诗滥觞于唐宋，随着唐宋绘画艺术的繁荣产生，而题画词则晚至北宋才出现，秦观《蝶恋花·题二乔观书图》、晁补之《满庭芳·用东坡韵题自画莲社图》是目前可见的最早作品。由于词因其最初的音乐性而颇具娱乐作用，在宋代被视为“艳科小道”，题画主要以诗歌为主，直至南宋后期，题画词数量才略有增加。明末清初，随着文人画的繁荣和词体的复兴，题画词迎来了真正的发展高潮，陈维崧正是这一时期最重要的题画词作家之一。陈维崧的题画词数量可观，题材内容颇丰，其中的文学性和诗性表达展现了个人艺术品格，构成了独特的文学风貌。

长期以来，学界对陈维崧词的研究多集中在其豪放词风、阳羨词派理论以及反映社会现实的作品上，对其题画词的关注相对不足。本文在此基础上，进一步完善陈维崧题画词的功能分类，深化对其情感表达和艺术特征的分析，并明确阐释“复调书写”这一核心概念，以期更全面地展现陈维崧题画词的文学价值。

2. 陈维崧题画词的实用功能

题画词的创作直接目的是基于绘画作品的词的再创作，实用性是其最基本的特征。陈维崧的题画词虽多为应酬之作，但在实用功能的实现上展现出丰富的层次，从单纯地解释画面到拓展意境，再到增添趣味，形成了完整的功能体系。陈维崧题画词虽多见于文人间诗词雅兴的应酬唱和，但依然具有不可忽视的文学价值和艺术风貌[4]。下面将从三个方面探讨其题画词的创作面貌。

(一) 释画评画，服务画作本身的基础功能

陈维崧的许多题画词都以清晰直白的语言，将画面中的元素、构图和意境准确地传达给观者，帮助他们理解画作的艺术内涵。这从陈维崧所作题画词的题目就可以率先领会到，词牌名后的取名主体目的在于交代创作对象，譬如“为灵雏题画”“题画兰小册”“咏画上香椽”“题顾螺舟小影”等言简意赅进

行陈述的词名，同时代浙派代表人物朱彝尊还有一首直接名为“题画”的题画词。此外，陈维崧亦有“冬夜听梧轩题王右丞初冬欲雪图”“贺新郎·作家书竟题范龙仙书斋壁上《芦雁图》”“为李武曾题扇上美人同弟纬云赋”等略略介绍了创作背景和意图的词名，但它们都不出叙写画作、交代的范畴，共同体现了作者力图避免情思过浓，有碍题画之词的展现的叙事性目的。

从词作内容看，如《阮郎归·为灵雒题画》：

吴绫一幅滑如脂，江南好画师。长松几树碧离离，斜添斑竹枝。烟似水，雨如丝，梅花帘外垂。更题半阕断肠词，樊川杜牧之。^[5]

陈维崧善于用简练的笔触勾勒画面全貌。先点明画布材质和画师水平，然后依次描绘了松、竹、梅、岁寒三友的形象，最后以点出画面的整体意境，言简意赅，轻轻点染发挥，铺陈明了。词人对绘画作品的直接解读，“吴绫”是画布材料，其中点缀着“长松”“斑竹”“梅花”，可见这是一幅囊括了松竹梅的风景图，“断肠词”则提示观者此图的意境和情绪，有助于观阅者的理解和审悟。

再如《归田乐引·题春郊禊饮图》：

粉墨真潇洒，绿杨天、楼台金碧，阵阵溱裙社。杼也茗碗也，竹也，丝也，掩映花丛柳绵下。风帘烟际挂，墙里莺啼秋千架。抱琴童子，穿过春山罅。咏者立饮者，弈者讴者，一幅龙眠西园画。^[4]

该词依旧是对画作的场景解读，从整篇起笔，种种意象，依次巧妙地布局安排将绘画的各主要元素一一呈现眼前，且不是简单的要素罗列，见词如见画，末尾以“龙眠西园图”作总结收束。

单纯对绘画进行直录解释说明的题画词是对绘画作品“言不尽意”部分的补充，来填充修饰未尽表达的内容，它们除了起到题画文学与生俱来的装饰画面空白、点缀辉映场景的基础作用之余，或可使观者得到文字的总结提示。此外，对画作进行单纯解读似乎并不能广泛显现题画文学的优势，尤其是应酬题画词中的浅陋贫瘠之作，兴许还会引起乾隆皇帝四处盖印章的“打破画作美感，不如没有”之嫌。

评画之语在题画文学中不算少见，但似乎多以含蓄的侧面描写作为点评的展现方法。题画诗亦常有对画作隐隐绰绰的评价赞美，如杜甫《戏题王宰画山水图歌》，开篇不写画作而先将王宰十年磨一剑的创作态度陈述出来：“十日画一水，五日画一石”，字里行间读者自可体会到真意；再如苏轼《李思训画长江绝岛图》，诗中虽无直接赞扬之语，却在山水崖路、猿鸟木天，画上实景与想象虚景一并入诗，在审美意境勾勒中倾泻出了对长江绝岛图的称誉；吕本中的《题范才元画轴后》，后两句“妙手可传诗外意，乱云寒木更孤舟。”令人不禁想到春秋笔法微言大义，一个“妙”，一个“更”便将范才元之画的意蕴精丽表露无遗。

在解释画面的同时，陈维崧也常常融入对画技的点评。不同于传统题画诗含蓄委婉的赞美方式，陈维崧的点评往往直抒胸臆，直接表达对画家技艺的赞赏，拉近了观者与画作之间的距离。如陈维崧的《阮郎归·为灵雒题画》一句“江南好画师”则不言而喻，点评赞叹直表无隐，与下面词句的烟水、雨丝、梅花相映衬，寥寥几句便勾绘出了绘画之审美意境；在《归田乐引·题春郊禊饮图》中，一句“粉墨真潇洒”，加入了第一人称的赞叹，打破了绘画作品界限，将观者与画作、词作的距离立刻拉近，也不啻为一种赞笔墨之美亦赞作者技法之佳的别样表达，画间字间具有独特东方神韵。

(二) 联想生发，拓展画面的时空意境

绘画是空间艺术，只能表现某一瞬时的静态场景，而文学则可以突破时空限制，展现事物发展的全过程和丰富的感情世界。陈维崧的题画词善于在忠实于画面的基础上，充分发挥想象和联想，为静态的画面注入动态的生命力，拓展其时空意境和情感内涵。

如《念奴娇·冬夜听梧轩题王右丞初冬欲雪图》：

炎天看此便阴阴，也觉满林飞雪。何况今宵风正吼，绝塞胶弓都折。冰裂龙堂，凌铺贝阙，万里关河结。长空黯淡，乾坤景色真别。安得尽敞琼楼，早催滕六，一夜看亲切。玉戏定知应不远，料也无过来月。水墨才同，云阴暗酿，人意先清绝。只愁僵卧，怕他近恁时节。

通过联想，将画面延伸到“满林飞雪”“冰裂龙堂”“凌铺贝阙”的雪景，甚至想象出“尽敞琼楼，早催滕六”的急切心情，使有限的画面获得了无限的意蕴。

又如《行香子·为李武曾题扇上美人同弟纬云赋》：

烟样罗绸，月样银钩。人立处、风景全幽。谁将纨扇，细写风流。有一分水，一分墨，一分愁。天街似水，迢迢凉夜。十年前、事上心头。双飘罗带，曾伴新秋。在那家庭，那家院，那家楼。

这首词没有停留在对美人外貌的描绘上，而是深入挖掘其内心世界，通过“十年前、事上心头”的联想，为画面增添了一层淡淡的哀愁，作者对扇上美人状若思绪纷飞的想象虚写，罗裙曾伴新秋，两句勾勒出一幅萧索静默、踟蹰追忆的忧愁美人图。如此，词人望景作词，触动内心之感直接联动了画意和词意，词画一体，勾出了新的观者体悟。静态的美人形象也变得鲜活而富有情感，真正实现了“画写物外形，诗传画中意”。

(三) 趣笔戏题，增添作品的审美趣味

陈维崧还善于运用游戏性的文字为画作增添趣味性，使传统的题画词呈现出新颖独特的面貌。这种创作方式打破了题画词严肃刻板的印象，展现了陈维崧幽默风趣的一面。略异于对绘画作品铺陈直叙的直录叙述，转而加入个人才能，赋予词作创造性。首先就是趣语笔墨的使用，不似平铺直叙而多用险僻形容词。

最突出的代表是《念奴娇·戏题终葵画》：

谁将醉墨，泼长笺写作、十分奇诡。竊鼻魑肩形状寝，风刮鬓毛攒猬。空驿啼杉，颓崖啸葛，目欲营天地。三间呵壁，荒唐情态如是。休只破宅蹒跚，荒江狼狽，幽窟寻魑魅。鼎鼎试看朝市上，何限揶揄之子。卧者为尸，坐而成冢，择肉须来此。笑渠笨伯，翻愁鬼以公戏。

此首词几乎打破了单纯解说的目的，尽情发挥个人才力，即便抛开画作本身单看词作，也能将种种场景人物复现。其中“谁将醉墨，泼长笺写作”是词人对画作主人挥毫蘸墨的情景想象，“择肉须来此”是将词人存在显现的言语之一，而“笑渠笨伯，翻愁鬼以公戏”更是词人主观之思的流露，自己想象可笑愚蠢的人担心鬼来戏弄他们。其次则是词人观画后加入了主观联想。

如《水调歌头·题余氏女子绣西施浣纱图为阮亭赋》：

婀娜针神女，春昼绣西家。闻道若耶溪上，绿水漾明沙。为忆吴宫情事，蓦地养娘来至，羞脸晕朝霞。忙向屏山畔，背过鬓边鸦。一春愁，三月雨，满栏杆。西施未嫁当初，情事记些些。靠着绣床又想，拈着鸳针又放，幽思渺天涯。一幅鲛绡也，错认越溪纱。

追忆吴宫情事、西施未嫁时、靠床想、拈针放以及鲛绡错认都是词人结合绘画和历史缘由对余氏女子绣西施图的思想发散和情感传递，提示观者其中的情由，尤其以抽象状态和动作描写为主要表现。

3. 陈维崧题画词的绘境写意

一般来说，词的文学功能是相对于音乐功能而言的，在词产生之初(晚唐五代)是词音乐功能最强，娱乐性最突出的时期，其后逐步减弱而词的文学功能突起，元代开始便占据主要地位。因此，本节主要论述题画词绘景写意的文学体现，即叙事和抒情。

(一) 绘画场景独立叙写

首先是词人的存在若有似无，更观照绘画本身。如《酒泉子·咏画上香椽为祖仁渊赋》《阮郎归·为灵雏题画》，后者将“长松”的数量、情态，斑竹的姿态，烟与雨的形态，梅花的位置及呼应关系一一描摹，只见词便觉如临画前。

其次是词人完整叙写了自己观画的前因后果，将自己也融于词画之间。《贺新郎·作家书竟题范龙仙书斋壁上〈芦雁图〉》“绕廊行、偶然瞥见，壁间小画。”交代词人见壁画的前景，“城头戍鼓刚三打。正四壁、人声都静，月华如泻。”对当时时刻与环境进行描写，将观画经过娓娓道来，自然生发所思所感，再提笔细细写下词作，是一个有连续情景、相对完整的题画词过程，是题画词叙事能力的展现[6]。

值得一提的是，清代题画词较题画诗有一显著不同在于词序的出现，即在词句之前作一小序用以交代创作缘由或目的，如《沁园春·十万琼枝》的“题徐渭文《钟山梅花图》，同云臣、南耕、京少赋。”

以上列举的题画词叙事作用不一而论，与词人创作实际情况有更密切的联系，并不局限，需要注意。

(二) 个人经验与诗性

题画文学不同于纪实文学，它是具有浓烈艺术色彩的文学类型，不需要完全刨除作者的存在而将镜头固定聚焦于一笔一墨。题画词中亦有具有诗性的词作，它们不可避免地包涵了作者个人经验和主观色彩。

清代常州词派代表人物周济在张惠言的比兴说词基础上提出“寄托出入”的词学论点，认为词非寄托不入，专寄托不出。由此也可窥得词的创作亦需对一事一物的摹画，使意物相称，作品自然而然不刻意镌刻地体现了作者思致寄托。清代方薰在《山静居画论》中言：“高情逸思，画之不足，题以发之。”[7]即讲求题画诗对画面的补充，追求画与文字的交相辉映、相得益彰，这不仅仅是指实际绘画场面，也指画中之意、景中之情。创作者与世界进行感性接触，带着自己丰富的审美经验把握对象内在状态，从而获得深刻的审美体验[8]。

从文章上看，刘勰《文心雕龙·序志》提出“为文之用心”[9]，即文章写作是作者心灵道德的产物，可以体现作家精神追求。结合陈维崧的人生经历，可以知晓他为人至情至深，于他的诗词、文皆有成就作用，有情、重情的性格特质是他“为词之用心”的助力。这在陈维崧与妻子“四十年伉俪”的深情中可以看出；《将归留别练塘诸子》“游子”“慈亲”之间的深情厚爱，亲情不舍挥洒得淋漓；《贺新郎·纤夫词》中，一句“神佑我，归田亩”是他目睹壮丁役者苦痛凄惨经历之后，得到的他们最朴素而遥不可及的愿望，可见他既有阅视世界之机，亦有共情体悟下层人民疾苦之心。

再谈回陈维崧的题画词，其中有包涵触景生情，加入个人经验和主观色彩的词句也就不足为奇了。

如《沁园春·题崇川范廉夫松下小像》：

松下谁耶，玉貌临风，于思于思。正涛翻翠鬣，支离拗铁，霜凋黛甲，剥裂侵苔。韦偃皴成，毕宏画就，战壑千宵未易才。因何故，却嗒焉若丧，万虑成灰。琅山紫颺喧豗。还记得君家往事来。有四海宾朋，极天甲第，满堂丝管，夹水楼台。如此儿郎，居然漂泊，范叔寒今至此哉。长安道，且酹馀话旧，怀抱谁开。

范廉夫的君家往事“四海宾朋”“极天甲第”都与陈维崧从前经历相似，二人皆是高门子弟，家境渐落，因而对他小像的惋惜之言表明，词人也不免追忆起了自己的往日荣光今时之伤。对于画作的叙写无可避免地展现了作者主观情感的投射，个人经验的扩散，蕴含着感时伤怀的自我表现。

4. 尊词体和意内言外的复调书写

陈维崧题画词之所以能够突破实用功能的局限，实现文学的超越，与他的词学思想密切相关。他建构了以“性情”为核心的“尊词体”理论，主张“正体”与“变体”兼容，并提出了“以经为史”[10]的

创作主张，形成了言近旨远、意内言外的复调书写方式。

(一) 尊词体

陈维崧的“尊词体”理论以“性情”为核心^[11]。他认为词是“性情”的自然流露，“性情”是词的灵魂。他在《词选序》中说：“词者，意内而言外者也。意内为主，言外为辅。”这里的“意内”，就是指词人的性情和思想。他主张作词要“独抒性灵，不拘格套”，只要是真情实感的表达，无论是豪放还是婉约，都是好词。这种词学观使陈维崧在创作题画词时，不满足于仅仅完成题咏画作的任务，而是将其作为抒发个人性情、表达思想感情的载体。他将自己的身世之感、家国之思融入题画词中，使这类原本实用性很强的作品获得了深厚的情感内涵和文学价值。

当词成为一种相对成熟且重要的文学形式后，人们不再满足于它娱宾遣兴的主要作用而出现对词的新期望以经世致用为核心观念的儒学发挥了推动作用，指导词走向雅正和高迥。从发展进程看，词从元明到清代已逐步脱离民间本位，革除《花间》《草堂》浮薄陋俗的窠臼复归风雅，再度向雅化文人化转移。宋末张炎主张“醇雅论”，来为词的“艳科”之名翻案，要求作词应立意、语言、风格醇美，强调词亦有感人心智、寄寓志向、道德讽喻等作用。此后，以张惠言为代表的常州词派提出“意内言外”，发展超越了“醇雅论”，注重从词格上去推崇词体，皆是对“辩词体”后“尊词体”的推动和发展。

(二) 复调书写

“复调”本是音乐术语，指两个或多个独立的声部同时进行，相互交织又和谐统一。20世纪，巴赫金将这一术语引入文学理论，提出了“复调小说”的概念，指小说中存在多个独立的、平等的声音和意识，它们相互对话、相互碰撞，共同构成作品的意义。

在陈维崧的题画词研究中，“复调书写”是指词人在同一文本中，同时存在多个相互独立又相互关联的意义层次和情感声音。具体来说，陈维崧的题画词至少包含两个基本层次：一是表层的题画层次，即对画作内容的描绘、点评和拓展；二是深层的抒情层次，即词人个人情感的抒发和思想的表达。这两个层次相互交织、相互渗透，形成了“言在此而意在彼”的表达效果。

陈维崧建构了以“性情”为核心的词体尊体论，他的词学思想是清初词体“雅”化进程中重要环节之一，譬如他“以经为史”的词学主张，这是清代最早自成体系的词学观^[10]。“以经为史”，这是一种独特的作词思路，反对将词诗比附进而削弱词的独立创作能力的行为，他认为词亦有传承文化、记录历史的作用，转而重新将词的创作的理念聚焦到了“性情”之上，形成了言近旨远、意内言外的复调书写方式，进一步挖掘了词的多样性。

陈维崧意内言外的复调书写方式^[12]，题画词中虽然展示得有限，却也可窥得一二。例如《沁园春·十万琼枝》，此词为题徐渭文《钟山梅花图》而创作，徐渭文到南京曾得陈维崧一赠序，归去后便作《钟山梅花图》，陈维崧与阳羨派词人纷纷题词唱和，这首便是其中优秀代表。

十万琼枝，矫若银虬，翩如玉鲸。正困不胜烟，香浮南内；娇偏怯雨，影落西清。夹岸亭台，接天歌板，十四楼中乐太平。谁争赏、有珠玑贵戚，玉佩公卿。如今潮打孤城，只商女船头月自明。叹一夜啼乌，落花有恨；五陵石马，流水无声。寻去疑无，看来似梦，一幅生绡泪写成。携此卷、伴水天闲话，江海余生。

该词上阙乐景，下阙哀景，二者相互映衬，“十万琼枝，矫若银虬，翩如玉鲸”先是刻画描摹梅花的不同姿态和清韵，进而联想到“有珠玑贵戚，玉佩公卿”等繁华高门，然而下阙笔锋急转，“叹一夜啼乌，落花有恨”，看似写乌与花，实则隐喻着自身际遇和故土，悲鸣啼血、堕枝东流。君子花与富贵城、眼前画与心中伤虚虚实实，亦真亦假，种种情思哀怨皆包藏于词藻语句间，细细读来，梅花秀雅清丽之下的凭吊故国、遗民心伤的心绪显露无遗。

陈维崧的复调书写是其“意内言外”词学观的具体体现。他认为词应该“意内为主，言外为辅”，通

过有限的语言表达无限的意蕴[13]。在题画词中，“言外”的部分正是词人融入的个人经验和时代情感，它使文本的意义得到了极大的丰富和拓展。

5. 结语

题画文学将诗词文、绘画、书法结合在一起，是极具东方神韵的文学类型。题画词的出现较其他晚，却在明末清初之际散发出了独特的魅力。陈维崧的题画词是其词创作的重要组成部分，它既继承了题画文学的实用传统，又实现了文学的超越。在实用功能方面，陈维崧的题画词形成了释画评画、联想生发、趣笔戏题三个完整的层次，全面地服务于绘画作品。在绘景写意的文学效用，他通过画面触发、身世共鸣、交谊追述等方式，将个人经验和时代情感融入题画词中，使这类作品获得了深厚的文学内涵和情感力量。

陈维崧以“性情”为核心的“尊词体”词学观，是其题画词创作的理论基础。他形成的言近旨远、意内言外的复调书写方式，使题画词呈现出丰富复杂的意义层次和情感声音。与同时代浙派题画词相比，陈维崧的题画词风格豪放沉郁，情感真挚浓烈，具有更强的思想性和感染力。

陈维崧的题画词不仅展现了他卓越的文学才华和独特的艺术个性，而且扩大了题画词的表现领域，提高了题画词的文学地位，对后世题画词的发展产生了深远的影响。他的创作实践证明，题画词不仅可以是诗、书、画三位一体的艺术形式，也可以是抒发个人性情、反映时代精神的重要文学载体。陈维崧题画词所具有的实用功能、词学表现和情感表达为题画词乃至题画文学提供了范式和养料，供后人品阅学习。

参考文献

- [1] 黄天骥. 朱彝尊、陈维崧词风的比较[J]. 文学遗产, 1991(1): 64-75.
- [2] (清)陈廷焯. 白雨斋词话[M]. 屈兴国, 校注. 济南: 齐鲁出版社, 1983.
- [3] 贾艳艳. 题画词的演进与生成[J]. 美术大观, 2018(8): 44-45.
- [4] 王毅. 陈维崧的词学思想与词体艺术品格的开拓[J]. 哈尔滨工业大学学报(社会科学版), 2024, 26(3): 101-109.
- [5] (清)陈维崧. 陈维崧集[M]. 陈振鹏, 标点, 李学颖, 校补. 上海: 上海古籍出版社, 2010.
- [6] 王毅. 迦陵词心探微: 陈维崧的情感特质与词体表达[J]. 怀化学院学报, 2024, 43(3): 78-85.
- [7] (清)方薰. 山静居画论[M]. 杭州: 西泠阴社, 2009.
- [8] 马莉莉. “感物”在我工笔花鸟画创作中的重要作用[D]: [硕士学位论文]. 赣州: 赣南师范大学, 2019.
- [9] 刘勰. 中华国学文库: 增订文心雕龙校注[M]. 黄叔琳, 辑注. 北京: 中华书局, 2012.
- [10] 王佳莹. 阳羨词派及其“存经存史”词学观[D]: [硕士学位论文]. 乌鲁木齐: 新疆大学, 2021.
- [11] 闵龙坤. 陈维崧词学思想研究[D]: [硕士学位论文]. 武汉: 华中师范大学, 2014.
- [12] 周绚隆. 实用性原则的遵循与背叛——陈维崧题画词的文本解读[J]. 首都师范大学学报(社会科学版), 2000(6): 79-86.
- [13] 牛海坤. 陈维崧词研究[D]: [硕士学位论文]. 呼和浩特: 内蒙古师范大学, 2009.