

索取号: 1207.23/6.321

密级: 公开

南京师范大学

硕士学位论文



宋金元《满江红》词研究

研究生: 刘曼丽

指导教师: 曹辛华教授

培养单位: 文学院

一级学科: 中国语言文学

二级学科: 中国古代文学

完成时间: 2014年3月15日

答辩时间: 2014年4月26日

学位论文独创性声明

本人郑重声明：所提交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作和取得的研究成果。本论文中除引文外，所有实验、数据和有关材料均是真实的。本论文中除引文和致谢的内容外，不包含其他人或其它机构已经发表或撰写过的研究成果。其他同志对本研究所做的贡献均已在论文中作了声明并表示了谢意。

学位论文作者签名：刘曼丽 日期：2014.4.26

学位论文使用授权声明

研究生在校攻读学位期间论文工作的知识产权单位属南京师范大学。学校有权保留本学位论文的电子和纸质文档，可以借阅或上网公布本学位论文的部分或全部内容，可以采用影印、复印等手段保存、汇编本学位论文。学校可以向国家有关机关或机构送交论文的电子和纸质文档，允许论文被查阅和借阅。（保密论文在解密后遵守此规定）

保密论文注释：本学位论文属于保密论文，密级：_____ 保密期限为_____年。

学位论文作者签名：刘曼丽 指导教师签名：曹宇华
日期：2014.4.26 日期：2014.4.26

摘 要

《满江红》调是词坛上的著名长调之一，其在两宋词坛的使用频率位居第五。对宋金元《满江红》词的研究对构建《满江红》词史乃至中国分调词史都有重要意义。

本篇论文以《满江红》调统率词作，以两宋《满江红》词研究为重心，下明其变于金元，全文可分为六章。其中前五章为综合研究，基于统计分析法，以词体体制内研究为思路，探讨了调名、音乐问题，详细剖析《满江红》调的体式、用韵分布规律、句法、章法，且从宏观的历时的角度，探讨分析《满江红》词自北宋至近代的填制历程和其题材、功能的演变，并从词体文学与时代文化的关系的角度，分析总结了《满江红》词的文化意义。在分析宋金元《满江红》词的审美艺术时，则从词体文学的音乐、文学属性出发，探讨分析了《满江红》词的抒情艺术和调体美。第六章为名家名作的个案研究，对在《满江红》词的发展中树立了里程碑意义的词人柳永、苏轼、辛弃疾的作品进行分析，逐一探讨总结其在《满江红》词发展史中的意义表现。“结语”部分将《满江红》词放入整个词史的大环境中以定位其地位和价值，并以此总结全文。

关键词：宋金元词 《满江红》词 词调

Abstract

Manjianghong is one of the famous Ci-tunes in the tune history , and its frequency ranked fifth in Song Dynasties. The research of Manjianghong in the Song,Jin and Yuan has an important significance on the construction of Manjianghong Ci-tunes' history and even the history of the Chinese Ci-tunes.

In this paper, Manjianghong is the research core and the research focal point is positioned in both Song followed by Jin and Yuan.The paper is divided into six chapters. The first five chapters is a comprehensive research based on statistical methods. the ideas of research system, the name investigate and the music issue are focused on. its style,distribution of rhyme,syntax and tricks is analyzed in detail;and in a macro lasted way, the evolution of its edit,theme and function of Manjianghong poetries from the Northern Song to the modern history;The cultural significance is analyzed and summarized from the relationship of literature and contemporary culture. With analyzing the aesthetic arts of the Manjianghong poetries in the Song ,Jin and Yuan, Explore its word beauty and lyrical art on Ci- tunes Literature music, literature property. The sixth chapter is a case study of famous masterpieces. its history meaning development performance is explored and summarized based on the analysis of each famous masterpieces,whose writer is a landmark poet as Liu Yong,Su Shi and Xin Qiji. In The " Conclusion " section, the position and value of Manjianghong poetries is located compared with the entire Ci- tunes history and the paper is concluded.

Key words: Ci-poetries of the Song, Jin and Yuan Dynasties, Manjianghong-Ci, Ci-tune

目 录

摘 要.....	I
Abstract.....	II
目 录.....	1
绪 论.....	1
第一章 调名溯源与音乐问题.....	9
第一节 《满江红》调名溯源.....	9
第二节 《满江红》调的别名问题.....	12
第三节 《满江红》调的音乐魅力.....	13
第二章 《满江红》调的体制.....	17
第一节 《满江红》调的格律.....	17
第二节 《满江红》调的用韵.....	20
第三节 《满江红》词的句法.....	22
第四节 《满江红》词的章法.....	23
第三章 《满江红》词的填制历程.....	27
第一节 历代《满江红》词的填制总貌.....	27
第二节 北宋《满江红》词的填制特征.....	30
第三节 南宋《满江红》词的填制特征.....	35
第四节 金元时期《满江红》词的填制特征.....	42
第四章 宋金元《满江红》词的题材、功能与文化意义.....	48
第一节 宋金元《满江红》词的题材特征.....	48
第二节 宋金元《满江红》词的功能特征.....	51
第三节 宋金元《满江红》词的文化意蕴.....	55
第五章 宋金元《满江红》词的艺术特色.....	61
第一节 宋金元《满江红》词的调体美.....	61
第二节 宋金元《满江红》词的抒情艺术.....	64
第六章 宋金元《满江红》之个案研究.....	67
第一节 现存《满江红》词的第一词人——柳永.....	67
第二节 《满江红》词的开拓者——苏轼.....	70
第三节 《满江红》词的集大成者与开拓者——辛弃疾.....	73
第四节 《满江红》(怒发冲冠)词研究综述.....	80
结语: 宋金元《满江红》词的词史意义.....	85
附 录.....	88
参考文献.....	97
致 谢.....	102

绪 论

词调是词体构成的最基本单位，词调研究应是词学研究的根基。有关于词调的研究，从填词兴起时就已起步，自古至今，其研究成果蔚为大观。但纵观其研究范围，多集中在整体词调的探究，针对单一词调深入研究的成果则相对较少。以单一词调作为研究主题的视角突破了前人以整体词调作为研究内容的套路。这种向内转的视角，使词学研究更关注词体自身特点，回归词学的基本议题。本篇论文以《满江红》词作为研究对象，“以调为体”统率词作，利用科学的研究方法，全面透彻地揭示《满江红》词的独特魅力。

一、宋金元《满江红》词的研究意义

以宋金元《满江红》词作为研究对象主要是基于四点理由：其一，是对“以调为体”的研究视角及研究方法作以实践；其二，为《满江红》词史的完成作铺垫，进而对曹辛华师提出的构建“中国分调词史”的设想作以实践；其三，《满江红》调是两宋词坛的一个著名长调，对其进行研究有重要意义；其四，前人对包括《满江红》在内的单一词调的研究相对较少。

第一，通过对宋金元《满江红》词的研究，对“以调为体”的研究方法作以实践，使词学研究更关注词体自身特点，回归词学的基本议题。词调是词体构成的最基本单位，以词调作为研究中心，“以调为体”统率词作，通过对词调渊源、格律体式、主题流变、用韵声情等面性的探究，以及对相关名家名作的线性的考察，双向研究结合，向内可以探讨词调本身的主题内容及声律形式，向外可以涉及词史、词派、词论等相关论题。

第二，通过对宋金元《满江红》词的研究，为《满江红》词史的完成作铺垫，进而实践建构“中国分调词史”的设想。《满江红》调新兴于北宋初年，繁盛于南宋中后期，至元代呈消沉之势，至清代复兴。由宋初至金元，由新兴至消沉，《满江红》词的发展基本上完成了一个轮回，对宋金元《满江红》词的研究，可以基本上反映《满江红》词的全貌，反映一调之史。曹辛华师在《论中国分调词史的建构及其意义》^①一文中建构了“中国分调词史”的概念及其研究方法。对宋金元《满江红》词的研究也是对“中国分调词史”这一设想的实践。

第三，《满江红》调是宋金元词坛上的一个著名长调，作品众多，值得研究。据笔者统计，两宋时期使用《满江红》词调填制的作品共 548 首，金元词坛填制的作品

^① 曹辛华《论中国分调词史的建构及其意义》，中国韵文学刊，2009年第08期，第89-96页。

共 168 首。另据王兆鹏《唐宋词史论》^①统计结果,《满江红》调在两宋的使用频率位居第五,《满江红》调在两宋词坛上为什么会具有这么大的魅力,这值得我们去考察分析。

第四,前人在词调方面的研究成果多集中在整体词调的探究上,对单一词调的研究成果相对较少。曹辛华师在《论中国分调词史的建构及其意义》一文中指出当今词学研究存在的问题:“就当前词学研究的领域来看,人们在词学文献、艺术审美、文化以及词家、群体、流派、词选、词集等领域的研究都有足够的成果与建树。但相对来说,词学研究中人们对词调(词体)体制的研究还相当不足。”^②本选题即欲通过《满江红》这一两宋词人常用长调的研究,为词调研究的进一步开展,做出一些探讨。

二、词调与《满江红》词的研究现状

有关词调研究现状,笔者拟分两部分阐述:第一部分为宏观的词调研究现状;第二部分为这一宏观背景下的《满江红》词的研究现状。

(一) 词调研究现状

关于词调研究成果,我们将其归为两类:研究专著和相关单篇论文。

1. 研究专著

有关词调研究的专著,早已有之。唐宋时代的词调研究重在音乐谱的创作与修订等词调的音乐性问题上(如姜夔《白石道人歌曲》、张炎《词源》等);元明清时期的词调研究重在文字谱的推究考订(如万树《词律》、王奕清《钦定词谱》);近现代词调研究仍承继前贤,对词调进行考订,如(龙榆生《唐宋词格律》、夏敬观《词调溯源》、张梦机《词律探原》);今人洛地有《词体构成》^③一书,此书主要是对词的格律的探讨,包括《律句·句律》、《律句·句格》、《一字领》、《韵断》、《换头与易尾》、《词调三类:令、破、慢》、《词之为词在其律》、《“和声”辨说》等 11 篇专论,作者意在 20 世纪词学研究中的根本性失误进行纠正。今台湾学者林钟勇《宋人择调之楚翘——〈浣溪沙〉调研究》^④一书,借助于电脑搜集资料,通过对《浣溪沙》全部词作加以细致分析,寻源探流,对词调研究现状、源流与研究方法、《浣溪沙》主题演变、格律形式、用韵以及名家名篇等进行了广泛深入的探讨。今人田玉琪有《词调史研究》^⑤一书,此书是一部研究词调发生史的专著,主要阐释了南北朝及隋唐五代、两宋与金、元明清三个大的阶段的词调发生史。阐释其自身的流变以及与音乐发展的联系,

① 王兆鹏《唐宋词史论》,人民文学出版社,2000年版,第107页。

② 曹辛华《论中国分调词史的建构及其意义》,中国韵文学刊,2009年第08期,第93页。

③ 洛地《词体构成》,中华书局,2009年版。

④ 林钟勇《宋人择调之楚翘——〈浣溪沙〉调研究》,台湾万卷楼图书出版公司,2002年版。

⑤ 田玉琪《词调史研究》,人民出版社,2012年版。

阐释了各个不同时代的特点，各个阶段的重大议题。

2. 单篇论文研究

研究其他词调的报刊论文主要分为两类：第一是有关词调的整体研究；第二是针对单个词调的研究。

有关词调的整体研究的论文大致包括两个方面：其一，是对词调的音乐性问题的研究，包含词调声情、用韵等，如：吴熊和《选声择调与词调声情》、周崇谦《词的用韵类型》、沙先一《声韵探讨与词风演进——兼论戈载〈词林正韵〉的尊体策略》等；其二，是关于词调体制的研究，如龙榆生《词体之演进》、吴熊和《唐宋词调的演变》、洛地《词调三类：令、破、慢——释均（韵）断》、曹辛华《词乃乐府的“格”、“律”化：词体生成问题新论》等。

有关单个词调的研究相对起步较迟，主要分两种，一种是相关报刊论文，一种是硕博学位论文。相关报刊论文如：曾秀华《〈诉衷情〉词调分析》、郑祖襄《〈洛阳春〉词调初考》、刘庆云《短调深情——〈临江仙〉词调及创作漫议》、岳珍《〈念奴娇〉词调考原》、龙建国《〈沁园春〉的形式特点与发展历程》、王兆鹏《浅论〈水调歌头〉》、田玉琪《词调〈莺啼序〉小考》、白静、刘尊明《唐宋词调之冠——〈浣溪沙〉初探》、杨晓霭《〈金缕衣〉在宋代的歌唱与寿词〈贺新郎〉》等。以上诸文主要论述了一些词调的调名来源、体制种类，对词调的声情、用韵、句式、流变及创作情况等方面，也有一定的论述。

相关硕士论文有：南京师范大学陈翠颖《两宋〈沁园春〉词研究》，南京师范大学黄正红《唐宋词句法研究》，南京师范大学李莹《唐宋〈临江仙〉词研究》，南京师范大学徐倩《唐宋〈西江月〉词研究》，南京师范大学李芳《唐宋〈菩萨蛮〉词研究》，以上诸文大都是以单一词调统率词作，进行了词调视角下的“体制内”研究。

（二）《满江红》词的研究现状

1. 针对《满江红》词的研究著作

对《满江红》调的研究，主要见于历代词话、词谱著作中。历代学者的研究，主要涉及到以下五个方面：

（1）关于《满江红》调的由来

关于《满江红》调的来源，学者说法不一，明代杨慎在《词品》中指出：“唐人小说《冥音录》中载曲名《上江虹》，即《满江红》。”^①清代毛先舒在《填词名解》中承袭杨慎的观点，认为：“《满江红》，唐《冥音录》载曲名《上江虹》，后转易二

^① [清]杨慎《词品》，见唐圭璋编《词话丛编》，中华书局，1986年版，第407页。

字，得今名。”^①（《填词名解》卷三）。今人谢桃坊在《词调考原及其他（之一）》^②一文中从音乐渊源的角度否定了前人的观点，认为《满江红》与《上江虹》不是同一宫调，推测其调名应是源自唐白居易《忆江南》中“日出江花红胜火”一句。

(2) 关于《满江红》调的调体

关于《满江红》的调体，《钦定词谱》列十四体；清人万树《词律》列《满江红》体有六体；清人徐本立《词律拾遗》补三体；龙榆生《唐宋词格律》列柳永仄韵格和姜夔平韵格两种，并将仄韵格列为正体；谢桃坊在《中国历代词分调评注·〈满江红〉》一书中沿袭龙榆生在《唐宋词格律》中的分法，将其分为仄韵和平韵两体。

(3) 关于《满江红》调的宫调

关于《满江红》调的宫调，柳永《乐章集》、周邦彦《清真集》皆将其标注为“仙吕调”，《钦定词谱》中关于《满江红》调的说明：“今以柳词为正体，其余各以类列，《乐章集》注仙吕调，高栻词注南吕调。”^③清人张德瀛《词徵》卷一附录楼敬思所著《君雅集》中有关各词调所属宫调的内容，楼氏将平调《满江红》列在“南吕宫”目下，将仄调《满江红》列在“仙吕宫”目下^④。

(4) 关于《满江红》调的用韵

关于《满江红》调的用韵，分为平韵和仄韵两种，《词徵》卷三“词用平侧韵”一条：“词有可用平韵亦可用侧韵者，闲中好、好梦令……满江红……喜迁莺，是也。”南宋词人姜夔用仄韵填制《满江红》，其在《白石道人歌曲》写道：“心字融入去声，方谐音律……当以平韵满江红为迎送神曲。”龙榆生在《唐宋词格律》中说明：“九十三字，前片四仄韵，后片五仄韵。一般例用入声韵。”

(5) 关于《满江红》调的声情

关于《满江红》调的声情。每个词调都表达一定的情绪，我们可以根据现存较早的词作，从歌词内容、句度、语调、叶韵等方面，大致推断这个词调的声情。清人孙麒趾在《词迻》“作词须择调”一条有言：“作词须择调，如《满江红》……，必不可染指，以其音调粗率板滞，必不细腻活脱也。”^⑤龙榆生在《唐宋词格律》中认为《满江红》调：“声情激越，宜抒豪壮情感与恢张襟抱……姜夔改作平韵，……则情调俱变。”^⑥

2. 选本中的《满江红》词研究

自宋代以来，诸多选本选入的《满江红》词作数量不等。《花庵词选》选入 17

① [清]查继超辑，陈果青、房开江校订，《词学全书》，贵州人民出版社，1990年版，第40页。

② 谢桃坊《词调考原及其他（一）》，中国韵文学刊，1997年01期，第78-99页。

③ [清]王奕清《钦定词谱》，中国书店，1983年版。

④ [清]张德瀛《词徵》，见唐圭璋编《词话丛编》，中华书局，1986年版，第4065页。

⑤ [清]孙麒趾《词迻》，见唐圭璋编《词话丛编》，中华书局，1986年版，第2553页。

⑥ 龙榆生《唐宋词格律》，上海古籍出版社，1978年版，第106页。

首,《草堂诗馀》选入7首,《花草粹编》选入51首,《词综》选入21首,《唐宋诸贤绝妙词选》、《乐府雅词》、《梅苑》、《绝妙好词笺》等古代选本都选录了数首;近代有李宗邨选编的《〈满江红〉爱国词百首》,是第一本以《满江红》词调命名的选本;现当代以来,部分选本选录了《满江红》词作,如龙榆生《唐宋名家词选》选入11首、梁令娴《艺蘅馆词选》选入8首、张璋《历代词萃》选入18首、刘扬忠《唐宋词精华》选入18首,唐圭璋《唐宋词简释》、俞平伯《唐宋词选释》等现当代选本也分别选入了一些《满江红》词名作。不少鉴赏著作也对《满江红》词作进行了研究,如唐圭璋主编《唐宋词鉴赏辞典》、刘永济《唐五代两宋词简析》、徐育民等《历代名家词赏析》、陈邦炎《词林观止》、潘百齐《全宋词精华分类鉴赏集成》等。主要集中于对柳永、苏轼、张元干、岳飞、辛弃疾、刘克庄、吴潜、王清惠、元好问、萨都刺等名家名作的鉴赏,主要为编选者个人对《满江红》词作的题材内容的理解及艺术特色的把握。

3. 各种词史对《满江红》词的研究

词史中对宋金元《满江红》词的批评主要涉及词作背景、题材、词作艺术特色等方面。以《满江红》调成书的仅有谢桃坊《中国历代词分调评注·〈满江红〉》^①,此书共收入自宋至清357首词作,其中宋代185首,金元明73首,清代99首。此书在前言部分考证了《满江红》词调的起源,词调名的由来,词调的各体式,确定通行的正体并按照《词谱》评注词字平仄(以黑白圈标示)和用韵,考察和分析了该调的声情与写作特点。所选词作均为较有特色或较有影响的作品,编选者对这些词作进行了注释,并对其内容和艺术进行了简略的评论。

4. 单篇文章中的《满江红》词研究

近代对《满江红》词及词调研究的单篇文章有亦实《满江红词话》一文,主要对南宋女词人王清惠《满江红》名作的流传及其唱和之作进行了分析。今人杨黎明有《论词调〈满江红〉在宋朝的创作流变》一文,该文论述了《满江红》调的调名渊源和创作流变;牛成孝《满江红词填写及其他》,文章对《满江红》词的填写、格律提出了一些见解;其他如吴旗《〈满江红〉作者考辨及其爱国精神的现实意义》、范垂新《汴京何处夷山驿——关于王清惠〈满江红〉的写作地点及其缘起》、李青唐《岳飞〈满江红〉爱国情结的当代审视》等论文多是针对单篇名作的作者考辨、艺术鉴赏、影响等的研究。

三、宋金元《满江红》词的研究内容

本文以《全宋词》、《全宋词补辑》、《全金元词》本,整理统计出自宋至元的《满

^① 谢桃坊《中国历代词分调评注·〈满江红〉》,四川文艺出版社,1998年版。

江红》词作共计 716 首。就研究范围而言，本文以两宋《满江红》词研究为重心，下明其变于金元。

本篇论文除绪论外，正文部分分为六章。绪论主要阐述本选题的研究意义、研究现状、研究内容、研究方法及创新之处；正文部分的前五章为综合研究，从全局视角对《满江红》调的调名、体制、填制历程、题材演变、功能演变、艺术特色等方面进行考察和探究。第六章为《满江红》词名家名作的个案研究。

第一章“《满江红》词调溯源与音乐问题”，旨在进行调名考源并初步从此调的音乐属性的角度分析此调的音乐魅力所在。本章分为三节，第一节对学术界针对此问题存在的两种不同看法进行辨析，并大胆地提出了作者的几种揣测；第二节结合相关作品对此调的别名问题进行考查，并对出现别名的原因进行了分析；第三节主要从词调的音乐属性的角度对此调的歌唱史和其音乐魅力所在进行了初步分析和探讨。

第二章“《满江红》词调体制”，旨在分析此调之体制类型，探讨《满江红》调的体式、用韵、章法、句法问题。本章分为四节：第一节考察分析了此调的正体与别体的不同特点及作品分布，并对此调的调体特点进行了总结；第二节通过统计的形式考察分析了《满江红》词的用韵分布情形以及其用韵特点对其文情的影响；第三节结合具体文本，从《满江红》词的整体句法、起句、换头句法、对句句法三个方面，分析总结了《满江红》词灵活多变又不失和婉的句法特点；第四节结合具体文本，通过对《满江红》词的起句、过片、结句特点的分析，总结了《满江红》词清晰井然的章法特点。

第三章“宋金元《满江红》词的题材、功能和文化意义”，本章分为三节：第一节“宋金元《满江红》词的题材特征”，旨在针对宋金元时期的《满江红》词，从分析词作题材的角度，分析总结其题材特征和不同时期的题材流变，并进一步探究推动其演变的因素；第二节“宋金元《满江红》词的功能特征”，从探讨词体功能的视角，分析总结《满江红》词在宋金元时期的功能特征和在不同时期的功能流变，并从词体文学的发展传统和时代因素两个方面探讨导致其流变的原因；第三节“宋金元《满江红》词的文化意义”，从探讨词体文学与文化关系的视角，分析总结宋金元《满江红》与时代文化的相互关照。分别探讨了《满江红》词对时代文化中的伦理文化、文人心理、爱国文化、道教文化的反映。

第四章“《满江红》词的填制历程”，旨在从历时的角度探讨分析《满江红》词自北宋至近代的填制情况，构建《满江红》词的填制史。本章分为四节：第一节从历时的角度，对自北宋至近代《满江红》词的整体填制情况进行了分析；第二节通过列表的形式，从创作规模、创作题材、词作体式、用韵分布四个方面，对北宋时期《满江红》词的填制特征进行了分析，并对北宋时期的《满江红》词对后世创作的影响和意义进行了总结；第三节为对南宋《满江红》词填制特征的考察，主要从这一时期的

创作规模和题材特点两个方面展开分析，并探讨总结了南宋时期《满江红》词发展的成就与缺憾；第四节为对金元时期《满江红》词填制情况的考察，主要对这一时期《满江红》词的题材特点和曲化现象及其原因进行分析。

第五章“宋金元《满江红》词的审美艺术”，旨在从词体的音乐属性和文学属性两个视角，探讨分析宋金元《满江红》词的调体美和抒情艺术，从而一窥宋金元《满江红》词核心的审美艺术。本章分为两节，第一节“宋金元《满江红》词的抒情艺术”，主要探讨《满江红》词在其特定的调体艺术和时代因素的影响下展现出的独特的抒情方式和所表达的情感艺术；第二节“宋金元《满江红》词的调体美”，则从词体的音乐属性出发，分析探讨了声律美和结构美，并总结了《满江红》调既对立又统一的调体美感。

第六章“宋金元《满江红》词之名家专论”则主要依从作家创作成就和作品影响力两个标准，择选出名家名作，并分别探讨他们的内蕴风貌或总结其相关研究成果。本章分为四节，前三节为作家研究，分别是对“现存《满江红》词第一词人——柳永”、“《满江红》词创作的开创者——苏轼”、“《满江红》词创作的集大成者——辛弃疾”的研究，文中从文本出发，结合相关作品，对三人的创作之于《满江红》词发展的意义进行了较为全面的分析。第四节为对“《满江红》（怒发冲冠）词作者的研究综述”，对围绕着这一词作的作者真伪问题，学术界自三十年代始至今呈现出的具有较大影响的研究成果进行了整理和分析。

“结语”部分将《满江红》词放入整个词史的大环境中以定位其地位和价值，并以此总结全文。

四、宋金元《满江红》词的研究方法

1. 定量分析。对《全宋词》、《全宋词补辑》、《全金元词》、《全明词》、《全明词补编》、《全清词·雍乾卷》、《全清词·顺康卷》、《全清词·顺康卷补编》中所收入的《满江红》词作予以全面汇集、统计，进行分析。首先通过对宋金元《满江红》调体、主题、用韵分布等方面整理，列表统计，归纳《满江红》的体制类型、主题、用韵分布。其次，从个案的角度，分析不同词家的《满江红》词作。

2. 定性分析。在定量分析的统计数据的基础上，探讨《满江红》词的内蕴风貌，探讨此调传唱不衰的原因。

五、本选题的创新之处

本篇论文首次以宋金元《满江红》词作为研究对象，对宋金元《满江红》词进行了全面系统的研究，不仅考察辨析了《满江红》调的调名问题、悠久的音乐生命，剖析了《满江红》词的体式、用韵、章法、句法方面的规律与特点，同时还勾勒了宋金

元《满江红》词的发展轨迹，多角度地探讨了宋金元《满江红》词的题材演变、功能演变特征及其文化意义。并从词调本位出发，探讨《满江红》词的核心美质——调体美和结构美，试图揭示此调独一无二的美感特质，揭示此调的魅力所在。除综合研究之外，本篇论文还进行了个案研究，对《满江红》词的名家名作进行了整理和分析，在名家研究的环节，选取了《满江红》词的发展史上树立了里程碑意义的三位作家：柳永、苏轼、辛弃疾，分别结合具体作品，从对其在《满江红》词的创作上树立的意义进行了分析和探究。如此，综合研究与个案研究相结合，既有整体把握，又有部分探讨，面、线、点相结合，较为全面地分析总结了《满江红》词的魅力所在。

第一章 调名溯源与音乐问题

《满江红》调是两宋词坛上的一个著名长调，其使用频率在众多词调中位居第五。要对《满江红》调的独有魅力进行分析，就必须追本溯源，对《满江红》调的调名来源、别名问题进行探讨，进而从音乐本位的角度，对《满江红》调的音乐魅力进行分析，下文将分别论述。

第一节 《满江红》调名溯源

关于《满江红》这一词牌名的来源，大致有两种说法：一种是以明代学者杨慎为代表，认为其来源于曲名《上江虹》，后人大多从此说；一种是当代学者谢桃坊否定杨氏说法，认为其名来源于对“日出江花红胜火”这一江南美丽奇特景象的概括。笔者认为，两种说法都有值得商榷之处。

关于这一调名来源，如今可见的最早的说法来自杨慎的《词品》，其中有言：“唐人小说《冥音录》，载曲名有《上江虹》，即《满江红》。”^①清初词学家毛先舒承袭杨氏之说，认为：“《满江红》，唐《冥音录》载曲名《上江虹》，后转易二字得今名。”^②杨氏的说法今已成为一种主流认识。

当代学者谢桃坊在《中国历代词分调评注·〈满江红〉》一书的前言部分否定了这一主流说法。谢氏主要从曲名来源和音乐渊源两个角度提出质疑。其一，谢氏认为，曲名《上江虹》出自荒诞的传奇，杨氏之说是附会之说，并无任何依据，毛氏所言“转易二字得今名”，亦无任何“转易”的文献依据。其二，谢氏认为，“从宫调上看，《上江虹》为正商调，而《满江红》属仙吕调，即夷则宫，它们并无音乐渊源的关系。”在否定了杨氏的说法之后，谢氏提出了自己的观点，认为《满江红》调名应是对“日出江花红胜火”这一具有诗情画意的江南奇特美景的概括。^③

笔者认为，杨氏说法虽有纰漏，但因其年代久远，有较大的参考价值，还应谨慎对待。谢氏对杨氏说法的否定，在一定程度上有其可取之处，但其从宫调的角度提出的否定意见则是不可取的。原因有二：

其一，假设《满江红》这一调名在柳永之前就已有之。曲名《上江虹》在发展过程中可能会被后人加工，其出处《冥音录》中也有“刺史崔璠亲召试之。则丝桐之音，鎗鏦可听。其差琴调不类秦声。乃以众乐合之，则宫商调殊不同矣”^④的记述。宋初

① [清]杨慎《词品》，见唐圭璋编《词话丛编》，中华书局，1986年版，第407页。

② [清]毛先舒《填词名解》，中国书店，1984年版，第1页。

③ 谢桃坊《中国历代词分调评注·〈满江红〉》，四川文艺出版社，1998年版。

④ 鲁迅《唐宋传奇集》，人民文学出版社，1952年版，第162—163页。

有由帝王倡导的翻演旧曲的社会风气，唐时乐曲《上江虹》至宋，有可能会被宋人加以改编，所属宫调亦有可能被改变。明人胡应麟在《少室山房笔丛·艺林学山》“上江虹”条有云：“曲名《上江虹》，即《满江红》云云。《冥音录》今见《太平广记》中，古今乐府，多有名同曲异者。如唐人清平调，与宋人清平乐迥不同。至宋人黄莺儿、桂枝香、二郎神、高阳台、好事近、醉花阴、八声甘州之类，与元人毫不相似。若菩萨蛮、西江月、一剪梅、鹧鸪天，元人虽用，悉不可按腔。”^①

其二，假设《满江红》一调为柳永所创，同名词体存在“变调”的现象，柳永体现的最为典型。柳永对宫调的使用是非常灵活的，如在《乐章集》中，单就《倾杯乐》一个词牌就使用了大石调、仙吕宫、林钟商、黄钟羽、散水调五个宫调，另有《尾犯》使用了正宫、林钟商两种宫调，《女冠子》使用了大石调、仙吕调、中吕调三种宫调等等^②。《乐章集》中柳永将《满江红》标为“仙吕调”，在《满江红》词的创作过程中，柳永有可能已经进行了“变调”处理，《冥音录》中的《上江虹》目下标注的“正商调”不是没有被柳永转化为“仙吕调”的可能性。由以上推论，我们认为，谢氏从宫调的角度推翻杨氏的说法是不成立的。

关于《满江红》这一词牌来源，笔者综合杨氏、谢氏两家说法，并通过对“满江红”一名的考察，做出以下几种推断：由柳永翻演唐时旧曲《上江虹》而得；由对江南美景的概括或水草名“满江红”而得。

我们推断《满江红》这一词牌由宋人翻演唐时旧曲《上江虹》而得的这一观点多是从杨氏之说，下文我们将从杨氏之说为起点进行考证。

杨氏之说源于唐传奇《冥音录》，我们还需从《冥音录》中观其端倪。《冥音录》讲述了中唐时庐江尉李侃之长女于梦中向其已故姨母学习宫闱新曲的传奇故事。小说中此女一日学会十曲，“曲之名品，殆非生人之意。声调哀怨，幽幽然鶉啼鬼啸。闻之者莫不嘘唏。曲有迎君乐（正商调二十八叠），榭林叹（分丝调四十四叠），秦王赏金歌（小石调二十八叠），广陵散（正商调二十八叠），行路难（正商调二十八叠），上江虹（正商调二十八叠），红窗影（双柱调四十叠）……刺史崔璠亲召试之。则丝桐之音，鎗鏦可听。其差琴调不类秦声。乃以众乐合之，则宫商调殊不同矣。”^③小说中所列的这九曲，是作为唐时箏曲出现的，明人胡震亨在《唐音癸签》一书中也是将其列在“箏曲”目下^④，其中的《广陵散》为著名琴曲，《教坊记》中已载有，说明其盛唐时已流行。《行路难》为乐府“杂曲歌辞”。《冥音录》又有云：“《榭林叹》、《红窗影》等，每宴饮，即飞球舞盏，为佐酒长夜之欢。穆宗敕修文舍人元稹撰其词

① [明]胡应麟《少室山房笔丛·艺林学山》，中华书局，1958年版，第284页。

② [宋]柳永撰、高建中校点《乐章集》，上海古籍出版社，1989年版。

③ 鲁迅《唐宋传奇集》，人民文学出版社，1952年版，第163页。

④ [明]胡震亨《唐音癸签》，上海古籍出版社，1981年，第154页。

数十首，甚美。”^①由此可以推断唐时这几首曲子可能是配词演唱的。《上江虹》这一曲目，如今已不可考，沈璟《古今词谱》云：“《满江红》，仙吕宫曲，《教坊记》有此名，唐人《冥音录》所载《上江虹》即此。”^②但遍查《教坊记》等唐时的相关音乐记载资料，也未查到《满江红》或《上江虹》这一曲目。在翻阅有关河南戏剧的资料时，笔者发现《上江虹》是作为外来调门流入了河南鼓子曲，可见《上江虹》这一曲目是在流传的，如今惜因文献不足，不得考证其渊源流变。

目前可见最早的《满江红》词出自柳永《乐章集》中的四首《满江红》词。宋初“歌台舞席，竞赌新声”^③的社会风气，柳永更是这一时代背景下的弄潮儿，“逮至本朝，礼乐文武大备，又涵养百余年，始有柳屯田永者，变旧声作新声。”^④翻演旧曲，是宋初音乐发展的一种流行趋势，其流行跟帝王的喜好与提倡不无关系。据《宋史·乐志》记载：“有宋之乐，自建隆迄崇宁，凡六改作。”^⑤柳永更是凭借其良好的音乐功底和大胆的创新意识，广泛参与翻演旧曲的活动。翻演旧曲，也是柳永“变旧声作新声”的一个重要方面。所谓“旧曲”，多是来自唐教坊曲与隋唐五代的杂曲。被柳永翻演过的旧曲，有的是有传辞的曲调，如《送征衣》、《过韶阳》等；有的是无传辞的曲调，如《雨霖铃》、《荔枝香》等，《满江红》也有可能是其中之一。而就目前文献中所见的与《满江红》有关的唐时曲目就是《上江虹》了。况且，作为首见于柳永《乐章集》中的《满江红》词属慢词，而柳永又是第一个大量创制慢词的文人。综合以上考虑，我们不排除《满江红》调是由柳永翻演唐时旧曲《上江虹》而得的可能性。

另外，词牌名的产生本来有多种情况：本乐府旧题、唐乐曲名、缘题而作、摘取他人诗句、依历史故事、摘取本词词句、依人名、依地名、依乐调等等。《满江红》这一调名的来源也可能有多种渠道，可能如谢桃坊所说：“唐代诗人白居易《忆江南》词有‘日出江花红胜火’，描绘了太阳出来光照江水，浪花鲜红似火的美丽奇特景象。

《满江红》调当是江南这种美丽奇特景象的概括，具有诗情画意。”^⑥另外，“满江红”也是一种水草名，幼时呈绿色，生长迅速，常在水面上长成一片。秋冬时节，它的叶内含有很多花青素，群体呈现一片红色，故叫满江红。《满江红》这一调名来源不能排除源自水草名“满江红”的可能性。

由于词体本身发展的特点及后世文献不足等客观原因，宋词中的很多调名今已难

① 同③

② [清]沈璟《古今词谱》，转引自[清]秦献编著、邓魁英，刘永泰校点《词系》，北京师范大学出版社，1996年版，第246页。

③ [清]宋翔凤《乐府余论》，见唐圭璋《词话丛编》，中华书局，1986年版，第2499页。

④ [宋]李清照《词论》，见黄霖编《中国历代文论选新编：精选本》，上海教育出版社，2008年版，第121页。

⑤ [元]脱脱《宋史》，中华书局，1977年版，第2937页。

⑥ 谢桃坊《〈满江红〉词调考原及其他》，中国韵文学刊，1997年第9期，第78-99页。

以尽寻其源，也不必尽寻其源，清代学者徐钊在《词苑丛谈》中有云：“宋人词调，不下千余，新度者即本词取句命名。余俱按谱填缀，若一一推凿，何能尽符原指。安知昔人最始命名者，其原词不已失传乎。且僻调甚多，安能一一传会载籍，自命稽古。学者宁失阙疑，毋使后人徒资弹射可耳。”^①后世学者考究调名来源，多难以解其所由。笔者上文中的关于《满江红》调名来源的论断，也只是根据词体演变之客观规律所作的大胆推测，至于是否属实，且存而不断。

第二节 《满江红》调的别名问题

《满江红》调又名《伤春曲》、《念良游》、《满江红慢》、《烟波玉》、《怅怅词》。今据《全宋词》（及《补辑》）、《全金元词》、《全清词·顺康卷》、《词律》、《御定词谱》等，我们对其别名进行逐一统计分析。

一、《满江红》调的异名

《伤春曲》、《念良游》：北宋词人贺铸作，《满江红》词中贺铸两首别名为此。两首词皆为缘题而赋，《伤春曲》感时伤怀，思念昔日佳侣旧游。《念良游》抒发故地重游之感。两首词见《东山词》，《全宋词》有收录，并在其名后注“满江红”，此两调《词律》、《词谱》均不载。两词皆为双调93字，调体与柳永“暮雨初收”词体同。

《满江红慢》：调分别见王吉昌词两首和姬翼词六首^②，皆注名《满江红慢》。二人《满江红慢》词调体皆与柳永“暮雨初收”词体同。

《烟波玉》：清柯煜“人在楼中”词名《烟波玉》^③。此词与柳永“暮雨初收”词体同，调名取自此词末句“烟波玉”，当是《满江红》之别名。

从以上分析，我们可以看出：其一，《满江红》调的诸别名词作之调体皆与正体同。其二，《满江红》之异名在词坛上并没有什么影响力，多是个别作家一人之为，即使是有八首词作的《满江红慢》，也只是两位作家为之而已。可见，所谓的别名之作，只是个别词家的创新之举，并不为词坛所认可。

二、出现多个异名的原因

《满江红》调的异名产生的渠道大致有两种：其一是词人缘题而赋，依照词作内容命题。属于这种情况的是贺铸词《伤春曲》、《念良游》；其二是摘取词中的名句妙语而得，属于这种情况的是柯煜词《烟波玉》。下如王吉昌词与姬翼词《满江红慢》，则是依据《满江红》调属慢词的特点而命名。

① [清]徐钊撰、唐圭璋校注《词苑丛谈》，上海古籍出版社，1981年版，第19页。

② 王吉昌《满江红慢》词两首分别为：“勘破荣华”、“志上穷元”；姬翼《满江红慢》词分别为：“炫目空花”、“霞友相从”、“万论千经”、“百炼千磨”、“一片顽心”、“牢落多生”六首。

③ 调见南京大学中国语言文学系《全清词》编纂研究室编《全清词·顺康卷》第十九册，中华书局，2002年版，第1082页。

由以上分析，我们可以看出《满江红》调之所以会产生若干异名，主要有两方面原因：

一是由于词人力图恢复词牌名实统一的传统。创造《伤春曲》、《念良游》两个调名的贺铸本人就有用旧谱填新词的创作习惯。陈振孙《直斋书录解题》载：“《东山寓声乐府》三卷：贺铸方回撰，以旧谱填新词，而别为名以易之，故曰寓声。”^①据统计，“贺铸词作流传于世的共 286 首……有 47 调 121 首改换新名。”龙榆生对此现象有过评论：“推其用意，殆以为一种曲调，虽各有其一定之节拍，至为美听；而以一种相当之曲调，表现各种不同之情感，必不能吻合无间；故宁更立新名。”^②为了使词牌更贴切地传达词作情感，贺铸更立调名，《伤春曲》即写春日感时伤怀，思念昔日佳侣旧游。《念良游》即抒发故地重游之感。

二是由于词人的有意标新。柯煜之《烟波玉》词如下：

人在楼中，南窗拓、蝉纱绿。正雨外、秋容如画，娟娟花木。双桨随潮归去也，木兰艇子鸳鸯逐。最无端、玉笛引新愁，阑干曲。

云淡淡，飞孤鹜。人唧唧，寒蛩续。把纤腰验取，临风一束。爱说相思常是病，贪看连理翻成独。梦悠悠、江上月明时，烟波玉。

由上可见取自词末句“烟波玉”，词名与词作内容并无太大关联，且词体与柳永“暮雨初收”一词无异。《烟波玉》一名，正是词人标新立异之举的表现。

总之，《满江红》调之异名多是由于词人的喜好创新所制，其异名词作共十首，并不通行于词坛。

第三节 《满江红》调的音乐魅力

在众多词调里，《满江红》调具有悠久的音乐生命，这与此调独特的音乐魅力具有直接性的关系。下文将从历时性的角度探讨《满江红》调歌唱史，并从其音乐属性的角度分析其音乐魅力所在。

一、《满江红》调悠久的音乐生命

现从文人创作及其可歌性两个方面分析其经久不衰的音乐魅力。

从文人作品来看，《满江红》调是文学史上的一个著名长调，仅有宋一代，其词作数量就多达 548 首，使用频率位居第五，且自柳永后，文人多按谱填词，这反映了此调与音乐有着密不可分的关系。

从其可歌性看，现有相关文献记载了《满江红》调悠久的歌唱史。首先是柳永“暮

① [宋]陈振孙《丛书集成初编：直斋书录解题》卷二十一“歌词类”，中华书局，1985年版。

② 龙榆生《龙榆生词学论文集》，上海古籍出版社，2009年版，第337页。

雨初收”一词。《湘山野录》载：“范文正公谪睦州，过严陵祠下，会吴俗岁祀里巫迎神，但歌《满江红》，有‘桐江好，烟漠漠。波似染，山如削。绕严陵滩畔，鹭飞鱼跃’之句。”^①其中所谓“桐江好，烟漠漠”句，正是柳永的《满江红》“暮雨初收”一词中的语段。柳永此词被睦州当地人民作迎神曲以歌，足可见其可歌性及其影响力；其二是陆游《满江红》词。南宋词人韩元吉在其《满江红》“江绕层城”一词词序中云：“再至丹阳，每怀务观，有歌其所制者，因用其韵示王季夷、章冠之。”^②从韩元吉词序我们可知，至南宋陆游时，《满江红》调亦是可歌的；其三是清初顾贞观词。顾贞观《满江红》“为问烟波”一词序云：“六月二十四日，芑萝人张水嬉邀余为荷花荡之游，至则残红折尽，但见田田数顷而已，当筵出绢素索题，乘醉疾书，以付歌者。”^③由此可知，《满江红》调在清初仍是可歌的。

综合以上分析，我们认为，《满江红》调自古至今，传唱不衰，具有悠久的音乐生命。《满江红》调为什么会有如此经久不衰的音乐魅力？有关《满江红》调的古谱，今已不可查知，我们只有从其音乐属性和语文形式一窥其音乐魅力。

二、《满江红》调的音乐魅力分析

唐宋词倚声而制，每一词调均是有固定旋律的唱调，而其旋律决定于其所倚之声，即其所用宫调，此即为其音乐属性。发之为词，这一音乐属性又决定了其词的语文形式，即其句法、章法、四声及用韵。现将《满江红》调之音乐属性及其语文形式分析如下：

其一，《满江红》调亦刚亦柔的宫调风格。宫调，是词调的音乐属性，其与作品表达之情感关系至切。张梦机在《词律探原》中有言：“声韵组曲，以宫调为总。宫调者，即等差其刚柔抗坠之音而部勒以为别也，因部勒之区分，乃得明显其喜怒哀乐之风格”。^④

关于《满江红》一调所用宫调，《乐章集》、《清真集》并入“仙吕调”，南宋词人吴文英于《满江红》“云气楼台”一词下注：“夷则宫，俗名仙吕宫。”元人多有论宫调声情之作，虽是针对元曲论调，但“元人去宋不百载，且多通晓昔律，词之歌法虽亡，而调不遽失，是则元曲声情，或有可供宋词参酌者。”^⑤元人燕南芝庵《唱论》中有关于宫调声情的议论：“仙吕调唱，清新绵邈。南吕宫唱，感叹伤悲……”^⑥所谓“清新绵邈”即是此调之声情。一词之宫调与其情感表达关系密切，据此调之声

① [宋]文莹《湘山野录》，《宋元笔记小说大观》，上海古籍出版社，2007年版，第1409页。

② 朱德才编《增订注释全宋词 第2卷》，文化艺术出版社，1997年版，第399页。

③ [清]顾贞观注、张秉戌笺注《弹指词笺注》，北京出版社，2000年版，第402页。

④ 张梦机《词律探原》，文史哲出版社，1981年版，第183页。

⑤ 张梦机《词律探原》，文史哲出版社，1981年版，第187页。

⑥ 中国戏剧研究院编《中国古典戏曲论著集成》（一），中国戏剧出版社，1959年版，第160页。

情特点，我们认为，此调应宜于抒缠绵悱恻之情。“清新绵邈”之特质应为《满江红》调之本色。

纵观《满江红》词，其中有不少具备“清新绵邈”之美感的本色之作，诸如柳永“万恨千愁”、辛弃疾“家住江南”、王清惠“太液芙蓉”、清人李良年之“过雨亭台”等等，皆是《满江红》调的本色与典范之作。但宋人及后人填词多不拘于宫调声情，尤其是进入南宋以后，以辛弃疾、陈亮、刘克庄等人之豪放词又赋予了《满江红》调以慷慨悲壮、沉郁雄浑之表情特色。这一点宋人沈括在《梦溪笔谈》中也有论述：“然唐人填曲，多咏其曲名，所以哀乐与声，尚相谐会。今人则不复知有声矣。哀声而歌乐词，乐声而歌怨词，故语虽切而不能感动人情，由声与意不相谐故也。”^①我们认为，《满江红》调既有“清新绵邈”之本色，同时也有慷慨悲壮、沉郁雄浑之表情特点，其亦刚亦柔，韵味丰富，适于抒发多样情感。

其二，《满江红》词之富有变化又和谐的章法与句式特点。《满江红》词属双调结构，换头曲，后段起句句式与前段异，自第六句起与前段同。如此，前后段有异有同，富于变化，而整体结构归于和谐。

从句式上看，此调句法错综变化而又不失整齐。兹以此调正体——柳永“暮雨初收”一词为例：

暮雨初收，长川静、征帆夜落。临岛屿、蓼烟疏散，苇风萧索。几许渔人飞短艇，尽载灯火归村落。遣行客、当此念回程，伤漂泊。

桐江好，烟漠漠。波似染，山如削。绕严陵滩畔，鹭飞鱼跃。游宦区区成底事，平生况有云泉约。归去来、一曲仲宣吟，从军乐。

此调正体句法为：上片四七、七四、七七、三五三，下片三三、三三、五四、七七、八三。句式中有三个四字句（多两两对仗），六个七字句（其中两组对仗，一组较为灵活），两个较为灵活的八字句，五个三字句，一个五字句。整体看来，《满江红》调之句式灵活，富于变化。其基本句式以奇字句为主，三字句与七字句的搭配，创造了跳跃与急促的表情。四字句、八字句与对仗的三字句和七字句的穿插，又赋予了此调和婉的表情。由此我们认为，《满江红》词的句式特点也是灵活多变且又不失和婉的。

其三，《满江红》词的迫切又不失舒缓的声情特点。《满江红》调的四声与韵位分布在构建《满江红》词的声情特点上占据了重要地位。四声即文字之声调，对诗词而言，四声的使用直接关系到作品声情的传达，进而关系到作品的文情。王易在《词曲史》中有论：“人情有喜怒哀乐之殊，字音因有浮切轻重之异。用之得当，则声情

^① [宋]沈括著、胡道静校证《梦溪笔谈》，古典文学出版社，1957年版，第232页。

相称，不当则声情相乖。”^①《满江红》调在四声的运用上有很强的规律性，这也帮助形成了此调的声情特色。《满江红》调有仄韵、平韵两体，历来文人使用仄韵体填词者为多。龙榆生在《唐宋词格律》中也将其列入“仄韵格”。《满江红》调押韵以入声韵为主，有关于入声韵的声情，王易有论：“平韵和畅，上去韵缠绵，入韵迫切，此四声之别也。”^②“迫切”即为入声韵的声情特点，这点也恰与此调跳跃与急促的表情特点相符。又此调南宋姜夔改押平声，后有吴文英、彭元逊等人用此韵，声情明快活泼，与仄韵体异，然平韵体并不通行。

一词之韵位分布与其声情也有着十分密切的关系。关于《满江红》调的韵位分布，我们以此调正体——柳永“暮雨初收”一词为例介绍：此调正体上片四仄韵，下片五仄韵，上文已论，仄韵的韵脚制造了迫切的声情。但词调在韵位分布上属于隔句押韵，韵位较疏且均匀。有关于韵位的疏密与文情之关系，龙榆生有言：“韵位的疏密，与所表达的情感的起伏变化，轻重缓急，有着不可分割的关系。大抵隔句押韵，韵位排的均匀的，它所表达的情感都比较舒缓，宜于雍容愉乐场面的描写。”^③施议对在《词与音乐关系研究》一书中有言：“词的韵位是乐音运动过程中停顿的地方。整首词，声音节奏纵横驰骤、抑扬缓急，就依靠韵协起统一调和作用。”^④综上我们可知，此调的仄韵韵脚制造了迫切的声情，而其韵位分布又使得整首词的基调趋于和谐舒缓。因此从整体上看，《满江红》调情调郁勃，宜于抒发豪放洒脱之情感，同时它又是和谐舒缓的，也可抒发缠绵细腻之情感，但不宜柔弱。

总之，《满江红》调之音乐属性及其语文形式共同构建了其亦刚亦柔的特点，此调本身就是一个多变与整齐，陡峭与和婉的和谐共存体，这种对立统一的艺术格式，也决定了其丰富的表情与主题特点，这也是此调被传唱千年、经久不衰的魅力所在。

① 王易《词曲史》，东方出版社，1996年版，第246页。

② 同①

③ 龙榆生《词曲概论》，上海古籍出版社，1980年版，第131页。

④ 施议对《词与音乐关系研究》，中华书局，2008年版，第190页。

第二章 《满江红》调的体制

每一个词调都是一种词体，所谓依调填词，即依照一调之体制填词。宋金元时期，依照《满江红》调填制的现存词作共 716 首，这 716 首词作共同塑造和巩固了此调之体。下文将从词体文学音乐本位的角度出发，分别论述《满江红》调的格律、用韵、句法、章法特点。

第一节 《满江红》调的格律

词文学的发展大致经历了词与乐合至词乐分离两个阶段。在词乐相合之时，词人创作一般以乐谱音律为准，其格律要求较为宽松，正如万树《词律·发凡》中所言：“至唐律以后，浸淫而为词，尤以谐声为主”^①。在词乐相合的阶段，同一曲调的歌词协与不协的标准是可歌与不可歌，在这一较为宽松的创作要求下，词人在填词时为了不同的创作需要，会在不违背音律的情况下做出字数、押韵方式等方面的调整，这样就容易制造一调多体的现象。进入词乐分离的阶段后，乐谱亡佚，唱法失传，词人只能依仿旧作，字字推敲，如此在形式上便有了明显的区别。杨守斋在《作词五要》之第三“填词按谱”中有对这一现象的议论：“自古作词，能依句者已少，依谱用字者，百无一二”。^②于是，就形成了词调中的诸多“又一体”现象。

《满江红》调亦有诸多异体。今据《全宋词》、《全宋词补辑》、《全金元词》所录《满江红》词及《词律》、《词律拾遗》、《御定词谱》等词谱为本，对《满江红》调的体式作一梳理。

一、正体

关于《满江红》调的正体，《词律》将程垓“门掩垂杨”一词列为通用体，认为“各家词多从此体”，《御定词谱》将柳永“暮雨初收”一词列为正体。二者体同，且柳永词远在程垓词之前，后人多以柳永此体为定格。今据《唐宋词格律》^③将此体调式列于下：

+ | - - (句) - + | (豆) + - + | (韵) - | | (豆) | — — | (句) | -
+ | (韵) + | + - - | | (句) + - + | - - | (韵) + + + (豆) + | | - - (句)
- - | (韵)
+ + | (句) - | | (韵) - | | (句) - - | (韵) | - - + | (句) | - -

① [清]万树《词律》，上海古籍出版社，1995年版。

② [宋]杨守斋《作词五要》，见唐圭璋《词话丛编》第一册，中华书局，1986年，第268页。

③ 龙榆生《唐宋词格律》，上海古籍出版社，1978年版，第106页。

| (韵) + | + - - | | (句) + - + | - - | (韵) + + + (豆) + | | - - (句)
- - | (韵)^①

此体为双调 93 字，上片 8 句 4 仄韵，下片 10 句 5 仄韵，《唐宋词格律》将其列为“定格”。《全宋词》中依此体填者 518 首。

二、别体

所谓别体，即一调之正体之外的，通过减字、添字、偷声、增韵等方式产生的其他体式，又可称为“变体”。有关《满江红》的调体，《词律》列体六种；《词律拾遗》补体三种；《御定词谱》列体十四种；龙榆生《唐宋词格律》列仄韵格、平韵格两种；今人潘慎主编《词律大典》列体十四种。按照《御定词谱》以“字之多寡”、“句之长短”、“韵之平仄”的判断标准^②，笔者统计的《满江红》调体式实有十九种之多。现将以《全宋词》及《全宋词补辑》、《全金元词》为本，将《满江红》调体以表格形式展示如下：

表 2.1 《满江红》调体作品分布

序号	字数	作家作品	用韵	句式	数量	备注
1	89 字	吕渭老	仄韵， 上 4 下 5	4777783 • 3333547783	3 首	
2	91 字	柳永“匹 马驱驱”	仄韵， 上 4 下 5	47547783 • 3333547783	5 首	《词律》此体首列吕渭老“燕拂危樯”词，此体首见于柳永“匹马驱驱”词
		叶梦得 “一朵黄 花”	仄韵， 上 4 下 5	47547783 • 633547783	1 首	
		叶梦得 “雪后郊	仄韵， 上 4 下	47367783 • 3333547783	1 首	

① +表可平可仄，|表仄，-表平。

② 《御定词谱·序》：“夫词寄于调，字之多寡有定数；句之长短有定式；韵之平仄有定声。杪忽无差，始能谐合。否则音节乖舛，体制混淆，此图谱之所以不可略也”。

		原”	5			
3	92 字	王之道 “竹马来 迎”	仄韵, 上5下 7	477747765 •665477335	1首	
4	93 字	柳永“暮 雨初收”	仄韵, 上4下 5	47747783 •3333547783	680 首	《御定词谱》列为正体
		柳永“访 雨寻云”	仄韵 上4下 5	47747783 •3333367783	1首	《词律》、《词谱》等均不 列此体。较正体此体后段 第五六句作上三下六
		张元干 “春水迷 天”	仄韵, 上5下 6	47747783 •3333547783	2首	
		晁补之 “莫话南 征”	仄韵, 上4下 6	47747783 •3333547783	2首	《词律》、《词谱》等均不 列此体,此体句式与正体 同,惟换头首句多押一 韵,金段克己“欲把长绳” 词与此体同。
		戴复古 “赤壁矶 头”	仄韵, 上4下 6	47747783 •3333367783	1首	
		辛弃疾 “美景良 辰”	仄韵, 上4下 5	47567783 •3333547783	1首	《词律辞典》列此体
5	94 字	姜夔“仙 姥来时”	平韵, 上4下 5	47747783 •3333547783	5首	
		苏东坡 “东武南 城”	仄韵 上4下 5	47747783 •3333548783	4首	
		赵鼎“惨 结秋阴”	仄韵 上4下 5	47747783 •3333547883	2首	

		辛弃疾 “点火樱桃”	仄韵 上4下 5	47847783·3333547783	1首	
		张昇“无 利无名”	仄韵 上4下 5	444747783·33335477 83	1首	
6	95 字	吴渊“投 老未归”	仄韵 上4下 5	444747783·33337477 83	2首	《词律辞典》列此体
		黄裳“绿 盖纷纷”	仄韵 上4下 5	47747783·3333548883	1首	《词律》、《词谱》等均不 列此体,此体下片第七八 句各添一字
7	97 字	柳永“万 恨千愁”	仄韵 上5下 6	47748883·3333548883	1首	

据上表,我们可以发现《满江红》调体的以下特点:其一,《满江红》调体较为统一。从上表各自调体的词作数量可以发现,正体词作共680首,占整个宋金元代《满江红》词作的95%,这说明《满江红》调体虽多,但是大多数词作仍是依照正体调式,其调体较为统一;其二,《满江红》各调体的区别在于句式,多为个别句子的添字或减字,最大的区别在于用韵。从用韵的角度划分,《满江红》调可分为仄韵体与平韵体。此调适用仄韵,至南宋姜夔首创平韵体。姜夔于其词《满江红》(仙姥来时)前序云:“《满江红》旧调用仄韵,多不协律;如末句‘无心扑’三字,歌者将‘心’字融入去声,方谐音律。予欲以平韵为之,久不能成。因泛巢湖,闻远岸箫鼓声。问之舟师,云:居人为此湖神姥寿也。予因祝曰:得一席风径至居巢,当以平韵满江红为迎送神曲。言讫,风与笔俱驶,顷刻而成。末句云‘闻佩环’,则协律矣。”有宋一代,自姜夔后,有吴文英“云气楼台”词、彭元逊“翠袖余寒”、李琳“碧蘸江山”、彭芳远“愁满关山”词用平韵。

总之,受词体文学由词与乐合向词乐分离的客观发展趋势及词人主观创作需要的影 响,《满江红》调也有众多调体,其可按用韵大致分为仄韵体与平韵体,仄韵体为《满江红》调之本色,且以柳永“暮雨初收”一词为正体,词家多遵正体。

第二节 《满江红》调的用韵

用韵是填词之大要,韵之合不合也是评价词作的一个重要标准。戈载《词林正

韵·发凡》有云：“词之谐不谐，恃乎韵之合不合。韵各有其类，亦各有其音，用之不素，始能融入本调，收足本音耳。”^①韵与文情也有着十分密切的关系。《词曲史》有云：“东董宽洪，江讲爽朗，支纸缜密，鱼语幽咽，佳蟹开展，真軫凝重，元阮清新，萧筱飘洒，歌哿端庄，麻马放纵，庚梗振厉，尤有盘旋，侵寝沉静，覃感萧瑟，屋沃突兀，觉药活泼，质术急骤，勿月跳脱，合盍顿落，此韵部之别也。”^②此说虽然未必完全确切，但韵相近，其情也应相近，所以，还是可以以此来审辨韵部相对之文情的。下文我们将通过对宋金元《满江红》词用韵分布情形的考察，来分析其用韵特点及其对《满江红》词文情的影响。

有关宋金元《满江红》词之用韵，笔者依从《词林正韵》的分部，对716首《满江红》词的逐一考查，^③现将宋金元时期《满江红》词的韵部及相对作品数量列表于下：

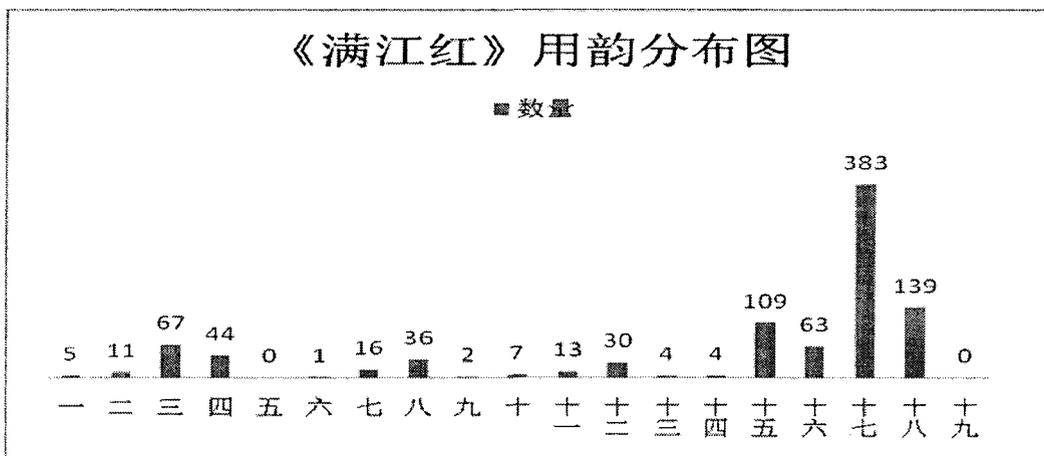


图 2.1 《满江红》用韵分布图

由上图，我们可以看出《满江红》词用韵的以下特点：其一，韵部跨度大。由上表我们可知，《满江红》词所用韵部跨越了除第五部、第十九部外的其他所有韵部；其二，所用韵部以入声韵为主。由上表可知，《满江红》词所用韵的前三位为：第十七部，第十八部，第十五部，相对应词作数量分别为，383首，139首，109首，相对应的所占比例分别为，41%，15%，12%，三者占据总量的68%。

上文我们已论及，词之用韵与其文情关系密切。龙榆生《唐宋词格律》中对《满江红》调的用韵与声情评价道：“一般例用入声韵。声情激越，宜抒豪壮情感与恢张

① 戈载《词林正韵》，上海古籍出版社，1981年版。

② 王易《词曲史》，东方出版社，1996年版，第246页。

③ 《满江红》词中出现了不少一词两部的现象，为求计算的全面和结果的准确性，笔者将跨两部的词作悉按两部收录各目下。

襟抱”。^①据上文分析，此调用韵主要是以第十七部、第十八部、第十五部为代表的入声韵为主。对照王易《词曲史》中对各部声情的描述，我们可知，《满江红》声情特点以急骤、跳脱、突兀为主，正是龙氏所谓“激越”，宜于抒发高亢豪壮的情感。即以《满江红》词的初期词人柳永、苏轼为例。柳永词四首，所用韵部为第十六部、十七部、十四部的仄韵，“暮雨初收”一词述归隐情怀，情调潇洒高亢，另三首赋恋情，稍显萎靡。苏轼此调创作五首，所用韵部为第十五部、十六部、十七部、十八部，皆用入声，题材以交游为主，情调清旷洒脱。苏轼词调式基本同于柳永“暮雨初收”词的调式，将《满江红》调的声情初步定型，使此调为后豪放词人喜用。

第三节 《满江红》词的句法

有关《满江红》词的句法，大致包括以下几个方面：一、整体句法；二、起结、换头句法；三、整齐的对句句法。上文我们已论，《满江红》词的整体句法呈现灵活多变又不失和婉的特点；其起句以散句起，具有挥洒自如、峭拔强健的美感；过片句式特点短小灵活，气势激越恣肆；结句摇曳多姿又不乏沉稳。本节重点分析《满江红》词句法的第三个方面——《满江红》词的对句艺术。

通过对《满江红》词作的分析，可以发现词中第五、六句，第九至十二句，第十五、十六句，较多采用对仗句式。《满江红》词的对句又可分为两个方面：其一，三言对句；其二，七言对句。

一、三言对句

《满江红》词的三言对句位于换头处，其对仗形式分两种：第一种是邻句对。邻句对的对仗方式对首见于李婴“荆楚风烟”词，有“横琴膝，携筇手。旷望眼，闲吟口”，“横琴膝”对“携筇手”，“旷望眼”对“闲吟口”。后如“鸾钗重，青丝滑。罗带缓，小腰怯”（晁补之“月上西窗”词），再如“风入户，香穿箔。花似旧，人非昨”（侯寘“困顿春眠”词）诸如此类等等；相较而言，较为常见的是第二种——隔句对。此种对仗方式首见于柳永“防雨寻云”词，有“鳞鸿阻，无信息。梦魂断，难寻觅”句，其中“鳞鸿阻，无信息”对“梦魂断，难寻觅”。后如“知富贵，谁能保。知功业，何时了”（张昇“无利无名”词），再如“幽梦里，传心曲。肠断处，凭他续”（苏轼“忧喜相寻”词），又如“阴晴事，人难必。欢乐处，天长惜”（京镗“乘兴西来”词）等等。通过观察，我们发现《满江红》词的三言对句多有不工处。首先，并不是每首《满江红》词的过片都是三言对句，如苏轼五首《满江红》词仅一首过片为对句；

^① 龙榆生《唐宋词格律》，上海古籍出版社，1978年版，第106页。

其次，即使过片处为三言对句，亦多有不工处。如陆游“危堞竹栏”词，三言对句为“杨柳院，秋千陌。无限事，成虚掷”，此处仅“杨柳院”与“秋千陌”对，再如范成大“寒谷春生”词，有“清昼永，佳眠熟。门外事，何时足”，仅“清昼永”与“佳眠熟”对，诸如此类等等。以上说明词人在创作《满江红》过片时多较为随意。

二、七言对句

《满江红》词中的七言对句分布两处：上片第五、六句和下片第七、八句。七言对句的对仗方式为邻句对。《满江红》词的七言对句首见于张先“飘尽寒梅”词，此词两组七言句皆是对句，上片“过雨小桃红未透，舞烟新柳青犹弱”，下片“晴鸽试铃风力软，雏莺弄舌春寒薄”，对仗十分工整。再如苏轼“江汉西来”词上片“君是南山遗爱守，我为剑外思归客”。至晁补之，三首《满江红》词上下片七言句俱为对句，如“华鬓春风”词上片“牙帐尘昏余剑戟，翠帷月冷虚弦索”，下片“射虎山边寻旧迹，骑鲸海上追前约”，其对仗皆十分工整。由张先始，至苏轼偶用，又至晁补之三首皆用，再至后来词人大力效法，七言对句逐渐成为《满江红》调的通用句法。

从格律上看，《满江红》词两组七言对仗的平仄体式为：上片+ | + - - | | (句) + - + | - - (韵)，下片+ | + - - | | (句) + - + | - - | (韵)，平仄搭配并不合律。由此可见，《满江红》词中的七言对句仅仅在句式上讲究对仗，并不讲究格律。

三言句与七言句作为词中的奇字句，本身赋予了《满江红》词灵活跳跃的句式特点，而两两一组的对仗句式又赋予了此调工丽整饬的美感，帮助形成了《满江红》词灵活多变又不失和婉的整体句式特点。

综合本章所论，我们认为：《满江红》词虽有众多不同调体，但词人创作多以正体——柳永“暮雨初收”词为准绳；其以急骤、突兀、跳跃为主要声情特点的用韵形式，其清晰井然的章法，其灵活多变又不失和婉的句法，综合构造了《满江红》调这一以刚为主、刚柔兼济的对立统一的艺术体。

第四节 《满江红》词的章法

《吹剑三录》载：“文人才士，乃依乐工拍弹之声，被以长短句，而淫词丽曲，布满天下矣。”^①其中所谓“被以长短句”，即所谓“倚声填词”。初期词人依乐谱填词，遵循乐曲的均拍，如此就形成了各自的句式与章法特点，就此《满江红》词亦有其独特的特点。

① [宋] 俞文豹《吹剑录全编》，古典文学出版社，1958年版，第46页。

《满江红》属双调，分上下两片，正体上片八句，下片十句。作为换头曲，其下片起句句式不同于上片。自第六句起与上片同。词中的起句、过片、结句是其章法的重要展示，现从此三个方面一一分析。

一、起句特点

起句是一词结构的关键部位，所谓“收拾全藉出场”^①起句在句式、音律、立意上有多处讲究，现将从这三个角度逐一分析《满江红》词起句的特点。

从句式上看，《满江红》词以散句起句，具有挥洒自如、峭拔强健的美感。起句以四字句领七字句，且七字句中以上三下四为句读。如柳永词“暮雨初收，长川静、征帆夜落”，此词抒发归隐情怀，起句四三四的句读形式，振起全篇的高亢情调。再如管鉴词“十日狂风，都断送、杏花红去”，此词抒发暮春感伤，咏叹物是人非的永恒主题，全词哀而不怨，起句赋予全词沉郁顿挫之基调。

从音律上看，《满江红》起句平仄搭配协调，抑扬顿挫，有效配合了作品情感的抒发。按照龙榆生《唐宋词格律》中的平仄标注方法，《满江红》词起句的平仄搭配为：+|- -（句）- +|（逗）+ - +|（韵）领句停顿处为平声，七字句句读处为上声或去声，韵脚为入声。由平至去至入，由停顿处的用韵可见《满江红》词起句的节奏呈渐进式的特点，体式沉稳不失刚健。如游次公词“一舸归来，何太晚、鬓丝如织”，此词抒发仕途的失意，慨叹归隐后的闲适与世无知音的孤独之感。起句四声为“平上平平，平去上、去平平入”，以平声领起，似见词人归来时的悠闲与惬意，停顿处四声为平、上、入，基调呈上升趋势，如此就于起句停顿处流露出其由归来时的悠然到悔恨挂冠太晚的情绪递变。

从立意上，《满江红》词之起句多为直接切入作品主题，笼罩全阙。如节序词，写冬至开篇即“寒谷春生，熏叶气、玉筒吹谷”（范成大词）、写中秋开篇即“试问平生，几番见、中秋明月”（吴潜词）、写重阳赏菊，开篇即“唐宋诸公，谁道得、梅花亲切”（汪莘词）等；再如咏物词，咏梅开篇即“惨惨枯梢，初疑似、真酥点滴”（吕胜己词）、咏雪开篇即“天上飞琼，毕竟向、人间情薄”（辛弃疾词）、咏桂花开篇即“昨日梢头，点点似、玉尘珠砾”（刘克庄词）等等，开篇即点明主题，笼罩全阙。

总之，《满江红》词的起句无论是在句式上，还是在音律或立意上，其特点都较为鲜明，且都起到了照顾全章的作用。

二、过片特点

每一首词都是一个相对完整的乐曲，其片数意味着它由几个音乐片段组成。^②《满

① 陆辅之《词旨》，见唐圭璋《词话丛编》第一册，中华书局，1996年版，第302页。

② “每一首词分为数片，表示它是由几个乐段组成的一个完整的乐曲”，见施议对《词与音乐关系研究》，中华

《满江红》调属双调，分为上下两片，这意味着此调由两个乐段组成，其下片起句句法不同于上片，下片起句即所谓“换头”，又名“过片”、“过遍”、“过变”，是上段乐曲转入下段乐曲的过渡区。换头为一词结构之中坚，讲究甚多。

据本章第一节所列《满江红》调体表可知，《满江红》词的过片为四个三字句。现从句法与立意两个方面分析其特点。

从句法上来看，《满江红》词过片气势激越恣肆。《满江红》词过片的句式为“3333”，句式特点短小灵活。其平仄体式为“++|（句）-||（韵）-||（句）--|（韵）”，用韵以仄声韵为主，其中韵脚为入声韵。如此短小的句式和较为迫切的声韵特点就形成了激越恣肆的气势，从而使全篇为之一振。

从立意上看，过片承上启下。张炎《词源·制曲》有论：“最是过片不要断了曲意，须要承上接下”^①。总观宋金元《满江红》词，其过片处多能达到这一填词要求。

《满江红》词上下片的层次较为清晰，上片词多写景或对现实状况的描述，下片多抒发由上片之描述升华而来的情感，过片多为由描述至抒情的过渡，且句中多为点题之笔。且举一例张元干词：

春水迷天，桃花浪、几番风恶。云乍起、远山遮尽，晚风还作。绿卷芳洲生杜若。数帆带雨烟中落。傍向来、沙觜共停桡，伤飘泊。

寒犹在，衾偏薄。肠欲断，愁难著。倚篷窗无寐，引杯孤酌。寒食清明都过却。最怜轻负年时约。想小楼、终日望归舟，人如削。

此词抒发羁旅行役的愁思。上片写词人乘船时所见之景，末句“伤漂泊”抒情，过片“寒犹在，衾偏薄”点明节令，“肠欲断，愁难著”则承接上片“伤漂泊”，且更进一步抒发愁绪，点明主题，同时过渡到下片中在此愁绪中的词人倚窗、独酌的行为。如此，上下片一气连接，过渡自然。《满江红》词中此类词作比比皆是。此调过片处多为直接抒情，如“天涯路，江上客。肠欲断，头应白”（赵鼎“惨结秋阴”词）、“红豆恨，归谁促。青鸾梦，惊难续”（王千秋“水满方塘”词）、“人易老，时难得。欢未减，悲还及”（元好问“江上洼尊”词）等等。直接外露的表达方式，使得《满江红》词的过片常能直接流露词人情感，点明主题，起到承上启下的作用。

总之，《满江红》词的过片凭借其短小连续的句式和峭拔的声情，营造了激越恣肆的气势，能使全词气势为之一振；过片处多使用外露直接的表述方式，直接点题，承上启下。

三、结句特点

书局，2008年版，第173页。

① [宋]张炎《词源》，见唐圭璋《词话丛编》第一册，中华书局，1986年版，第258页。

结句，又名“煞尾”，也是一词结构的关键部位。《满江红》词的结尾特点较为明显，现亦将其分为句法与立意两方面加以分析。

在句法上，《满江红》的结句句式为八三句式，句读为三五三式，产生了摇曳多姿又不乏沉稳的美感。其平仄体式为：+++（豆）+||--（句）--|（韵），平仄较多游移，声情特点变化多端。结句首字多为领字，多用去声韵。如“笑画阑、三十六宫秋，花如土”（赵躡老“潇洒星郎”词），“笑”字领起结句；“试断桥、流水月明边，寻疏影”（王质“方丈维摩”词），“试”字领起结句；“正销凝、何处夕阳楼，人横笛”（张翥“望入西泠”词），“正”字领起，等等。如此，《满江红》词多以去声起，以入声结，其中平仄相间，音律抑扬顿挫。

在立意上，《满江红》词之结句多为主题之升华。《满江红》结句在立意上的特点表现有二：其一，结句时态多不同于前文。《满江红》词之结句多为由现在向未来的设想。如晁补之“莫话南征”词，此词抒发词人赴玉山之谪途中的失意之情，结句“便楚乡、风景胜吾乡，何人对”，词人想象日后身处被贬之地的孤独，将词人的羁旅行役之感更深化一层。再如王炎“宦海浮沉”词，全词以说理为主，表达词人对官场的厌倦和对人生易逝的思考。结句“料明年、又老似今年，当休歇”，词人想象明年会像今年一样，随着时光流逝而老。词人似陷入了对岁月循环的思考，亦引发了读者的思考。《满江红》的此类词作比比皆是，兹不赘述。这一结句特点使得词之结尾像是另一首词的开篇，大有意味深长、余音袅袅的美感特质；其二，结句多为前文表达内容的进一步升华。如晦庵“胶扰劳生”词，此词是首哲理词，向世人讲述世事道理。结句“也不须、采药访神仙，惟寡欲”，由前文告诫世人勿要计较，勿要得意等具体的行为细节升华为“惟寡欲”的终极教条。再如辛弃疾“过眼溪山”词，此词抒发人生易逝，物是人非之感，结句“叹人间、哀乐转相寻，今犹昔”，则将前文“笑尘埃、三十九年非，长为客”和“楼观才成人已去，旌旗未卷头先白”的浅层的物是人非之感，转入“人间哀乐相转寻”的哲理思考，由此主题得到了升华。总之，相对于句法特点，《满江红》词的结句在立意上的特点较为突出，是为整首词的点睛之处。

综合以上分析，我们认为，《满江红》词起句、过片、结句特点鲜明，起句笼罩全篇，过片承上启下，结句升华主旨，整体而言，《满江红》词章法清晰井然。

第三章 《满江红》词的填制历程

《满江红》词新兴于北宋；繁盛于南宋；至金元时期，其创作形势则稍显萎靡；至明代，此调依然备受文人喜爱，其创作形势仅稍减南宋；至清代，此调大放异彩，其创作规模空前壮大；自晚清以后，此调广为爱国人士所用，《满江红》词成为救国爱国运动的有力宣传。现将《满江红》词不同时期尤其是宋金元时期的填制情况分节论述。

第一节 历代《满江红》词的填制总貌

纵观《满江红》词在词史上的填制历程，可分为新兴期、繁荣期、低迷期、继续发展期和空前繁荣期。下文将分别论述。

《满江红》调新兴于北宋，这一时期的创作规模带有典型的新兴期的特点，参与创作的文人相对较少，且创作多浅尝辄止。但即便如此，北宋时期《满江红》词的创作在《满江红》词的发展史中却有着示范和启发的重大意义。据现存《满江红》词，柳永为其第一词人，其《满江红》（暮雨初收）一词为本调定体之作。为《满江红》词的体制定型，这是北宋《满江红》词在整部《满江红》词发展中的首要贡献。此外，除正体外，这一时期也涌现了不少别体之作，为后人的填制提供了多种可选；其次，这一时期的《满江红》词题材选择较为多样，仅30首词就有20种题材，这是新兴期文人在创作上还处于摸索阶段的表现，为后人的创作开拓了较为广阔的创作空间；最后，这一时期，参与《满江红》创作的人多为词坛大家，如柳永、张先、苏轼、秦观、贺铸等等，这些大家在填制《满江红》词时技法娴熟，一曲既成，不仅在当时多广为传唱，至后人也有较多步韵之作，如洪迈《满江红·立夏前一日借坡公韵》、赵善括《满江红·和坡公韵》等。北宋时期词坛大家的参与，在一定程度上为《满江红》词的发展树立了“名人效应”，促进了《满江红》词的传播，也吸引了越来越多的文人参与创作。总之，北宋时期是《满江红》词的新兴期，这一时期的创作规模虽小，但其成果斐然，为后世的创作启开了一个良好的开端，为南宋《满江红》词的繁荣奠定了基础。

南宋时期，《满江红》词进入繁荣发展的阶段。首先表现为创作规模的空前壮大。南宋时期，《满江红》词的创作队伍空前壮大，且词人身份较北宋时期呈多元化特点。在作品数量上，也较北宋呈跳跃式增长；其次，南宋时期的题材范围较北宋时期进一步扩大。在题材分布上，这一时期呈现出较为明显的类型化的特点，交游和祝颂题材得到了长足的发展，其相关词作占据了总量的大部。如果说北宋时期是《满江红》词的定体期，南宋时期即为定型期。南宋时期《满江红》词创作规模的扩大、题材范围

的扩大与相关题材词作的发展、词作体式的统一，都标志着《满江红》调至南宋时期已进入到了成熟阶段。

金元时期，文人《满江红》词的发展在整体形势上较为低迷。此期的168首作品中，单就宗教词就有31首，占据了总量的18.5%。大量于艺术、思想内涵上空洞无物的宗教词影响了金元时期《满江红》词整体的词学价值，但就文化和历史价值而言，这一时期的宗教词还有着不容忽视的意义。受金元时期特殊的历史背景和当时文学发展主流的影响，这一时期的《满江红》词的创作也呈现出了独具特色的一面，详见本章第三节。

明代的《满江红》词处于继续发展阶段。据《全明词》及《全明词补编》，此期参与《满江红》词创作的词人共279位，作品共573首，无论是创作队伍还是作品数量，较南宋时期都有增无减。整体上看，此期《满江红》词的题材仍没有越出两宋范围，只是于两宋基础上，扩大了部分题材的表现范围，如写景、闲适、生活词类，明代《满江红》词较以往更为充分细腻地展示了当时文人的闲情雅致与山水情怀。如赵重道《满江红》词八首，写尽“吴江八景”，分别有《满江红·垂虹夜月》、《满江红·塔寺钟声》、《满江红·雪滩钓艇》、《满江红·鲈乡烟雨》、《满江红·筒村渔火》、《满江红·夹浦归帆》、《满江红·海云夕照》、《满江红·平湖落雁》，此种以《满江红》为调的写景组词，首见于此。再如王慎中《满江红》词六首，《满江红·观象戏作》、《满江红·夏日书斋小睡作》、《满江红·见落花作》、金堡《满江红·无油》、《满江红·无豆》、《满江红·无药》、《满江红·无笔墨》等等，以细腻的笔触记载了生活的细节以及在此类生活小事中的大悲大感，反映了广阔的社会生活背景。在咏怀词类中，明代尤其是明末时期的咏怀词中的爱国词在思想深度和文化意义上较为突出。明末的历史背景在一定程度上相似于南宋，面临外族入侵、江山易主的危机，此种背景下的文人心态亦同于南宋。在《满江红》词的创作上，这一时期出现了较多的爱国词，且这些爱国词以和岳飞^①、王昭仪《满江红》词以及追慕岳飞为方式，如金堡《满江红·和沈石田诸公题宋高宗赐岳飞手敕》、吴本泰《满江红·和王昭仪》、张煌言《满江红·步岳忠武王韵》、张肯堂《满江红·拜岳武穆次韵》等等，借缅怀岳飞或步前人爱国词韵，以表达飘零国势中的孤臣大义和悲愤情绪。明代《满江红》爱国词进一步为《满江红》调注入时代之感和文人的爱国情怀，进一步定位了《满江红》词作为时代文学的历史价值和作为爱国文化的载体的文化价值。

清代《满江红》词的发展呈现出空前繁荣的气象。据笔者统计，单就《全清词·顺康卷》所载《满江红》词而言，其中参与创作的词人432位，作品数量1675首。仅

^① 《满江红》（怒发冲冠）词是否为岳飞所作，历来争议颇大，明代词人冠以岳飞名，此处求便，暂且标为岳飞词。

此一本所载的创作规模已大大超过了上一个繁盛期南宋，清代《满江红》词之盛，由此可见一斑。清代《满江红》词亦是在整体题材范围上沿袭了两宋的题材类别，但较以往注入了较多时代性的一面，更为充分地展示了当时的社会生活。如对明清时期较以往特有的市井之风影响下的钱刀横行、风雅扫地的社会环境下的无奈凄凉，如陈维崧的《满江红》（恹恹词）“百队钱刀争作横，一身风雅单为仆”。再如董元恺《满江红·雪夜野泊》，此词直书词人于雪夜江边的凄寒落魄的处境。这种直接披露落魄穷愁的文人形象的创作视角是清词的独创之境。另外，较之前的《满江红》词而言，其较为明显的不同之处在于清初《满江红》词“内向化”的创作特点。表现之一在于此期《满江红》词中出现了较多感旧词、怀古词，如许大就《满江红·秋望感旧》、龚鼎孳《满江红·拜岳鄂王墓》、吴伟业14首《满江红》词中多为感旧词和怀古词，等等。较明末而言，清代尤其是清初的文人迫于异族已一统天下的政治威势，在创作时少锋芒毕露的壮怀激烈之作，而是笔锋内转，多以深沉宛转之笔于词中暗寓历史兴亡之感和异族统治下的政治压抑，此期的《满江红》词较为典型地呈现了这种处于异族统治下的汉族文人“内向化”的创作特点。总之，清代《满江红》词在创作内容上较以往少有风雅之作，而是更为贴切地深入到了社会生活与文人心理；在创作手法上，受制于当时特殊的时代环境，文人笔法更为“内转”，风格更为深沉婉曲。

至近代，《满江红》已成为一种爱国符号，这一时期的词作题材以爱国题材最为突出，还出现了第一部以《满江红》调系词的爱国选本——《〈满江红〉爱国词百首》，编者李宗邨选录了自宋至近代的100首《满江红》爱国词作，其中选录了近代16人的20首词作，在这20首词作中，次王昭仪《满江红》词之韵的作品有4首^①，次《满江红》（怒发冲冠）词之韵的作品有3首^②，爱国词已成为《满江红》词创作的主旋律，《满江红》词的政治意义在这一时期也得到了凸显。

纵观《满江红》词的发展历程，我们可以发现，自于北宋新兴至于清代空前繁荣，《满江红》调一直较为文人喜用，且不同阶段的《满江红》词呈现出了不同于以往的创作特点。《满江红》词的这种顺应时代表达需要的发展性，换句话说，是其作为一种时代文学的身份，赋予了此调恒久的艺术生命力。而且，前文已论，《满江红》调至清代仍可歌，有着悠久的音乐生命。《满江红》词的时代感与其可歌性是其广为流传，千百年来传唱不衰的重要原因。

① 此4首分别为胡汉民《和大厂次文信国改王昭仪词原韵三首》、易孺《丙子清明用文信国改王昭仪词韵上呈延公长老同致忍寒》。

② 此3首为徐自华《感怀用岳鄂王韵作于秋瑾就义后》、柳弃疾《题剑魂汉侠图用岳鄂王韵》、郭冷厂《榆关之役安德馨营长战死用岳韵》。

第二节 北宋《满江红》词的填制特征

北宋是《满江红》词的新兴与定体期。这一时期，参与创作的词人较少，但多为词坛大家；词人创作浅尝辄止，作品数量相对较少；创作题材范围较广；体式尚处于定型阶段，呈多样化的特点。现将北宋时期《满江红》词的填制情况列表如下：

表 3. 1 北宋时期《满江红》词的填制情况列表

作者	作品	主题	体式	韵部
柳永 (4首)	暮雨初收	羁旅	93字, 9仄韵, 47747783· 3333547783 (正体)	第十六部
	访雨寻云	爱情	93字, 9仄韵, 47747783· 3333367783 (别体)	第十七部
	万恨千愁	爱情	97字, 11仄韵, 47748883· 3333548883 (别体)	第十七部
	匹马驱驱	爱情	89字, 9仄韵, 47548883· 3333548883 (别体)	第十四部
张先	飘尽寒梅	爱情	93字, 9仄韵, 47747783· 3333547783 (正体)	第十六部
张昇 (1首)	无利无名	哲理	94字, 9仄韵, 444747783· 3333547783 (别体)	第八部 (仄韵)
苏轼 (5首)	忧喜相寻	日常生活 (夫妻关系)	94字, 9仄韵, 47747783· 3333548783 (别体)	第十五部
	江汉西来	交游 (往来)	94字, 9仄韵, 47747783· 3333548783 (同“忧喜相寻” 体)	第十六、十七部
	东武南城	交游 (宴集)	94字, 9仄韵, 47747783· 3333548783 (体同上)	第十七部
	清颍东流	亲情	93字, 9仄韵, 47747783· 3333547783 (同正体)	第十七、十八部
	天岂无情	送别	93字, 9仄韵, 47747783· 3333547783 (同正体)	第十七、十八部

李婴 (1首)	荆楚风烟	交游 (探望)	94 字, 9 仄韵, 47747783 · 3333548783 (同“忧喜相寻体”)	第十二部 (仄韵)
黄裳 (1首)	绿盖纷纷	咏物 (莲)	95 字, 9 仄韵, 47747783 · 3333548883 (别体)	第三部 (仄韵)
晁端礼 (1首)	五两风轻	隐逸	93 字, 9 仄韵, 47747783 · 3333547783 (同正体)	第三部 (仄韵)
秦观 (3首)	越艳风流	咏人	93 字, 9 仄韵, 47747783 · 3333547783 (同正体)	第十七部
	一派秋声	代言体 (闺怨)	93 字, 9 仄韵, 47747783 · 3333547783 (同正体)	第十八部
	风雨萧萧	羁旅	93 字, 9 仄韵, 47747783 · 3333547783 (同正体)	第十五部
贺铸 (2首)	《伤春曲》	感时伤怀	93 字, 9 仄韵, 47747783 · 3333547783 (同正体)	第十六部
	《念良游》	咏怀	93 字, 9 仄韵, 47747783 · 3333547783 (同正体)	第十六部
晁补之 (3首)	华鬓春风	悼亡	93 字, 9 仄韵, 47747783 · 3333547783 (同正体)	第十六部
	莫话南征	咏怀	93 字, 10 仄韵, 47747783 · 3333547783 (别体)	第三部 (仄韵)
	月上西窗	爱情	93 字, 9 仄韵, 47747783 · 3333547783 (同正体)	第十八部
周邦彦	昼日移阴	代言体 (闺怨)	93 字, 9 仄韵, 47747783 · 3333547783 (同正体)	第十五部
叶梦得 (2首)	一朵黄花	咏物 (菊)	91 字, 9 仄韵, 47547783 · 633547783 (别体)	第十七部
	雪后郊原	写景	91 字, 9 仄韵, 47367783 · 3333547783 (别体)	第十七部
朱敦儒	竹翠阴森	日常生活 (暑热偷凉)	93 字, 9 仄韵, 47747783 · 3333547783 (同正体)	第十七部
周紫芝	寂寂江天	写景	93 字, 9 仄韵, 47747783 · 3333547783 (同正体)	第十七部

程过	春欲来时	咏物（梅）	93 字，9 仄韵，47747783 · 3333547783（同正体）	第十六部
吕本中	东里先生	隐逸	89 字，9 仄韵，47548883 · 3333548883（同柳永“匹马驱 驱”体）	第十五部
张元干	春水迷天	羁旅	93 字，11 仄韵，47747783 · 3333547783（别体）	第十六部

据上表，我们拟分成创作规模、创作题材、词作体式、用韵分布四部分对北宋时期《满江红》词的填制特点加以分析。

一、创作规模

《满江红》调新兴于北宋，此期的创作规模较小。从参与创作词人来看，此期参与创作的词人共 17 位^①，分别为：柳永、张先、张昇、苏轼、李婴、黄裳、晁端礼、秦观、贺铸、晁补之、周邦彦、叶梦得、朱敦儒、周紫芝、程过、吕本中、张元干。此中词人大都为词坛名家，由此看见北宋时期《满江红》词的创作团队名望较大，这也为后来《满江红》词的创作起到了很好的号召作用；从作品数量来看，此期词作仅存 30 首，就宋金元三期的《满江红》词作总量而言，北宋时期的作品数量仅为总量的 4.2%。在参与创作的 17 位词人中，作品数量最多的是苏轼，作词 5 首，其主要贡献是扩大了《满江红》词的主题范围；其次是柳永，作词 4 首，其主要贡献是创造了《满江红》词的标准体式。

此期《满江红》词创作规模较小的原因大致有二：其一，慢词兴于北宋，此时大多词人对慢词的写作技巧尚不熟练；其二，《满江红》调是北宋新曲，大多数文人对此调尚不熟悉。

二、题材范围

北宋时期《满江红》词作虽少，但其主题范围较广。据上表可知，北宋时期《满江红》词涉及了羁旅、爱情、感时伤怀、交游、哲理、亲情、送别、咏怀、隐逸、咏物、代言体、写景、咏人、悼亡、日常生活 15 种。据笔者统计，宋金元《满江红》词所涉题材共 27 种，北宋一期，凭借 30 首词就跨越了整个宋金元时期题材范围的二分之一，足见其题材范围之广。北宋时期《满江红》词的创作题材为后世词人打开了广阔的创作领域，意义重大。现就北宋时期相应题材的创作情况加以分析，从而进一步较为深入地把握这一时期的填制特征。

① 本文中的时代划分以词人词作的创作时间为准。

据上表，将北宋时期相应题材的词作数量按从多到少的排序为：爱情词 5 首，占宋金元爱情词总量的 23%；羁旅词 3 首，占总量的 11%；咏物词 3 首，占总量的 5%；交游词 3 首，占总量的 2%；代言体词 2 首，占总量的 11%；感时伤怀词 1 首，占总量的 4%；写景词 2 首，占总量的 9%；生活词 2 首，占总量的 50%；咏怀词 2 首，占总量的 2%；隐逸词 2 首，占总量的 6%；哲理词 1 首，占总量的 9%；亲情词 1 首，宋金元仅此一首；送别词 1 首，2%；咏人词 1 首，占总量的 10%；悼亡词 1 首，占总量的 50%。

从各类题材所占百分比来看，占据比例最大的为亲情词类，宋金元亲情词仅北宋苏轼一首“怀子由作”词；其次为生活词和悼亡词，各占总量的 50%。北宋生活词两首，分别为苏轼词“忧喜相寻”词，赞美董毅夫夫妇同忧患，朱敦儒“竹翠阴森”词，题序“大热卧急，浸石种蒲，强作凉想”。北宋以后，南宋及金元生活词仅有两首。另悼亡词北宋有晁补之的“华鬢春风”词，南宋及金元时期仅南宋有一首；另外，爱情词、代言体词、羁旅词、咏人词、哲理词、写景词、感时伤怀词、隐逸词等所占比例也较高。由此我们看出，北宋时期的《满江红》词人在上述题材上稍作尝试，后世响应者寥寥无几。究其原因，大致有二：其一，《满江红》是北宋新曲，此时还处于填制此调的探索期，词人利用此调进行多样题材的尝试，其中有些尝试得不到后世词人的认可；其二，上述所列占总量比重较大的题材类型与《满江红》调之声情多不搭配，所以得不到后世词人认可。上述题材的多数题材蕴含情感过于细腻，如爱情类、代言类、感时伤怀类等，北宋时期的《满江红》词也多用入声韵，整体基调本应是激越峭拔的，如此细腻柔弱的情感抒发与词调的整体基调不搭配，故其创作不能引起后世文人的共鸣。

从另一个角度看，北宋时期的《满江红》词创作又体现了此调的宫调本色。关于此调的宫调本色，上文已论，此调入“仙吕调”，其声律特点为“清新绵邈”，北宋时期的《满江红》词多能体现这一“清新绵邈”的本色。且举张先词为例：

飘尽寒梅，笑粉蝶游蜂未觉。渐迤迤、水明山秀，暖生帘幕。过雨小桃红未透，舞烟新柳青犹弱。记画桥深处水边亭，曾偷约。

多少恨，今犹昨。愁和闷，都忘却。拚从前烂醉，被花迷著。晴鸽试铃风力软，雏莺弄舌春寒薄。但只愁、锦绣闹妆时，东风恶。

此词题序“初春”，全词通过描写初春景物，追念旧日爱情。写景处清秀明媚，抒情处凄婉动人，整首词情调缠绵悱恻，大有“清新绵邈”之致。北宋时期，受题材限制的影响，《满江红》词整体的情调都是较为温柔的，正是此调“清新绵邈”的本色。至南宋爱国词的加入，方赋予此调沉郁雄浑、慷慨悲壮的另一表情特色。

总之，北宋时期虽词作较少，却涉及了较广的题材范围，在一定程度上扩大了《满江红》词的题材范围，为后世词人拓展了创作空间，但多数题材类型并不被后世词人

接受。

三、词作体式

就《满江红》词作体式而言，北宋时期《满江红》词体式不一，别体众多。《满江红》调共 19 种体式，据上表统计，北宋一代涌现了 11 种之多，占总量的 53%。

17 位参与创作《满江红》词的词人中，柳永创制的体式最多，其四首《满江红》词作，每首体式各异，其中“暮雨初收”词被后世词人奉为圭臬，列为正体；苏轼词五首，两首用正体体式，三首别体，较正体作了字数上的调整，《御定词谱》评价：

“此亦与柳词同，惟后段第七句添一字”；叶梦得词两首，体式各异，较正体大体相同，均只是调整了句式。

总观北宋时期《满江红》词的体式可以发现：北宋时期《满江红》词体式尚未定型，词人按谱制词，创作相对较为自由。其原因有二：其一，北宋时期是《满江红》词的新兴期，这一时期的词人创作以乐为主，以“谐声”为主要评价标准^①，填词按乐律而行，非一字配一音，所以字数的多寡、句式的长短可自由依曲而填；其二，词人为了各自的创作需要，在不影响乐曲的节奏和旋律的情况下根据表达需要调整了体式。杨慎《词品》中有言：“填词平仄及断句皆定数。而词人语意所到，时有参差”，所谓“语意所到”，即词人独特的感情抒发的需要。

北宋时期《满江红》词多样化的体式对后世的影响有利有弊。其利在于，如此多样化的体式为后世《满江红》词的创作提供了多种范例，后世词人可按照其创作需要选择其适合的体式，如此就扩大了后世的创作空间；其弊在于，如此多样的词作体式造成了《满江红》词体式杂冗的局面，对后人把握其词调格式造成了困难。

四、用韵分布

据上表所列北宋时期《满江红》词用韵分布的情况，我们可以发现，北宋时期《满江红》词的用韵以入声韵为主，这一用韵特点成为后世《满江红》词的用韵通例。

据笔者统计，北宋时期的 30 首《满江红》词作所用韵部的排序为：第十七部，10 首；第十六部，7 首；第十五部，4 首，三个韵部词作占据总量的 70%。这一数据表明，北宋时期《满江红》词的用韵以入声韵为主。《满江红》调的这一用韵特点至南宋及金元时期被发扬光大。据第二章“《满江红》调的用韵”一节的统计，宋金元时期《满江红》词的所用韵的前三位为：第十七部，第十八部，第十五部，三部的比重占总量的 68%。根据以上数据，我们可以认为，北宋时期的《满江红》用韵确立了《满江红》词以入声韵为主的用韵特点。

^① 万树《词律·发凡》：“至唐律以后，浸淫而为词，尤以谐声为主”，上海古籍出版社，1995 年版。

另外,通过对比可知,无论是北宋时期还是宋金元三期,第十七部韵在《满江红》词所用的众多韵部中均排名第一位,可见十七部韵在宋金元三期均被词家喜用。第十七部为“质术”韵,据王易《词曲史》中对韵部与文情的关系分析可知,十七部“质术”韵相对文情为“急骤”。十七部韵这一“急骤”的声情特点至南宋《满江红》词与慷慨悲壮、忧愤激烈的感情抒发相得益彰,使《满江红》词成为豪放词、爱国词的代表曲目。

五、意义总结

总之,北宋时期是《满江红》词的新兴期,在创作规模上,这一时期参与创作的词人较少,但大部分为词坛大家,在一定程度上对后世《满江红》词的创作起到了宣传的作用;在创作题材上,词人利用这一新兴词调进行了多样化的题材创作,为后世词人拓展了较为广阔的创作空间。其题材的整体特点偏于内在抒情,情调较为细腻,正体现了仙吕调“清新绵邈”的音律本色。但因其偏于细腻柔弱的情感抒发与《满江红》词的整体基调不搭配,大多数题材并不被后世词人所接受;在词作体式上,北宋时期的《满江红》词的体制尚处于未定型阶段。词人“按谱制词”,创作较为自由,词作体式不一。一方面,这造成了《满江红》词体式杂冗不一的局面。另一方面,多样的体式为后人创作提供了多种创作范例,扩大了后世的创作空间;在用韵上,北宋时期的用韵分布确立了《满江红》词用韵以十七部韵等入声韵为主的用韵通例。

第三节 南宋《满江红》词的填制特征

一、南宋《满江红》词的创作概况

南宋时期是《满江红》词的繁盛期。较北宋而言,这一时期参与创作的词人队伍空前扩大,词作数量猛增;创作题材范围扩大,且表现出了非常明显的题材特点;词作体式逐渐定型,整体体式较为统一;南宋时期涌现了多首极具影响力的传世名篇。现以表格形式将南、北宋《满江红》词的填制历程展示如下:

表 3. 2 南、北宋《满江红》词的填制历程

时期 \ 项目	词人数量	作品数量	体式	题材类别
北宋	17 位	30 首	11 种	15 种

南宋	167位 ^①	518首	8种	28种
----	-------------------	------	----	-----

从上表可发现,《满江红》词的填制至南宋已由北宋时的探索期进入到了成熟阶段。单就创作体式而言,据上表可知,与北宋时期30首词11种体式相比,南宋时期的518首词体式除正体外仅8种体式。这说明南宋时期《满江红》词体式已基本定型,词人对《满江红》调的把握已趋于熟练。值得注意的是,这8种别体之中出现了平韵体,关于此点,第二章第一节已论,此处不赘述。

二、南宋《满江红》词的创作规模

南宋时期,《满江红》词的创作规模空前壮大,现从词人队伍、作品数量两方面介绍其具体情况:

其一,创作人数猛增、身份趋于多样化的词人队伍。据上表统计,不计不可考证的无名氏词人,南宋时期参与《满江红》词创作的词人共167位,大约是北宋时期的十倍之多,约占两宋词人总量的12%^②;从词人队伍构成来看,南宋时期《满江红》的词人成分较北宋较为多样:从词人身份来看,南宋时期社会各阶层人士参与到《满江红》词的创作中,上至达官贵人,下至不载史册的无名氏。另外,在此期的创作群体中还出现了僧人释晦庵、道士莫起炎。关于释晦庵的《满江红》词,《鹤林玉露》中有提及:“世传‘胶扰劳生……’以为朱文公作。余读而疑之……后官于容南,节推翁谩为余言,其所居与文公邻,尝举此词问公。公曰:‘非某作也,乃一僧作,其僧亦自号晦庵云。’”^③可见当时晦庵此词已较为流传。此词讲述人生道理,属哲理词。关于莫起炎,今存词仅《满江红》(法在先天)一首,见于《全宋词》,词作内容为传道讲法,开《满江红》宗教题材之先声。从词人性别看,此期的创作群体中出现了两位女词人——王清惠、草夫人。王清惠为南宋末年宫廷女官昭仪,宋恭帝德祐二年临安沦陷,随三宫一同被俘北去元都。在此背景下王清惠作《满江红·题驿壁》一词,表达皇室妇女亡国的沉痛和愤恨,引起了宋遗民和后来清初汉族士人的共鸣,和词甚多。草夫人,其身世今已不可考,《全宋词》存《满江红》(寿妇人又受命十月廿七)词一首,此词为寿词,无甚影响。总之,从词人数量和词人队伍的构成来看,南宋时期《满江红》调已得到了当时社会的广泛认可与接受,如此也利于《满江红》词融入社会的各方面,从而利于形成此调题材类别的多样化。

其二,作品数量猛增。据上表作品数量一栏可知,南宋时期《满江红》词作数量为518首,约是北宋的十七倍,占宋金元三期总量的72.3%,是《满江红》词的高产

① 不可考的无名氏词人除外。

② 注:据《唐宋词史的还原与建构》一书的统计,宋代有姓氏可考的词人共1421位。王兆鹏《唐宋词史的还原与建构》,湖北人民出版社,2005年版,第84页。

③ [宋]罗大经《鹤林玉露》,中华书局,1983年版,第62页。

期。从参与词人来看，排名前三位的高产作家为：吴潜，36首；辛弃疾，34首；刘克庄，33首，三人词作约占南宋时期总量的20%，三人词皆多是激昂壮烈之词，由此也可一窥南宋时《满江红》词的整体风格；从相关题材词作数量来看，此期相关词作数量最多的题材类别为：交游词，118首；祝颂词，95首；咏怀词，64首，三类题材词作数量占总量的58%，其中祝颂词不见于北宋，交游词由北宋时的3首猛增至118首，二类词作数量占总量的44%^①。这一数据有利于我们对南宋《满江红》词的题材特点的把握。

总之，南宋时期，《满江红》词的创作规模空前壮大。在词人队伍上，南宋时期《满江红》词创作团队构成较北宋呈多样化的特点；在作品数量上，南宋时期《满江红》词作数量猛增。

三、南宋《满江红》词的题材特点

据上表可知，南宋时期的《满江红》词题材类别由北宋时期的15种发展到27种，较北宋时期，这一时期新增了祝颂、节序、怀古、闲适、军旅、仕宦、游仙、神话、谈艺、游历、隐括、宗教及其他类12种题材。为更清晰地把握南宋时期的各类题材的创作情况，先列图如下：

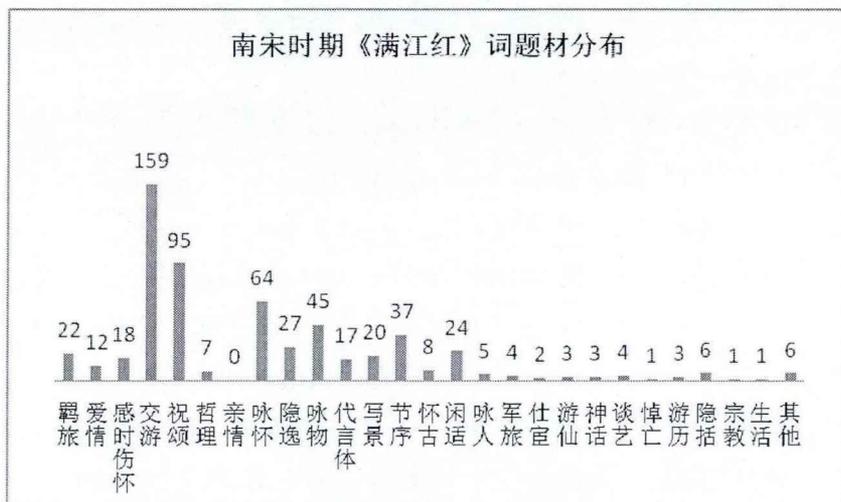


图 3.1 南宋时期《满江红》词题材分布

据上表，我们发现南宋时期《满江红》词题材的以下特点：

第一，南宋时期交游、祝颂两类题材的创作数量颇丰，据上文数据，两类题材占南宋时期总量的53%，占据了南宋《满江红》词作的半壁江山。

所谓的交游词指的是以人与人之间的社会交往为题材的词作，范围涉及宴集、游

^① 《全宋词》中另有38首无名氏词，因作者不可考亦无法确定其创作年代，故不计统计范围之内。

览、往来、唱和、劝勉、馈赠、致谢、探望等方面^①。《满江红》调的交游词首见于北宋苏轼《满江红·东武会流怀亭》，所写为上巳日在流怀亭的宴乐之事。北宋时期《满江红》交游词仅3首，至南宋增至159首，是南北宋时期《满江红》词中涨幅最大的题材类别。就此期交游词的主要内容而言，南宋《满江红》交游词多以文人之间的唱和为主。如辛弃疾《满江红》词34首，其中唱和词10首；刘克庄词33首，其中唱和词8首等等，足可见在南宋时期，《满江红》调已成为文人之间相互交流的载体，具备了较强的社会影响力；就南宋时期交游词的表达方式而言，此期交游词有较强的抒情性，且所表达的情感多为人生苦短、对现实的失望、看淡是非荣辱的自我安慰、对隐逸生活的向往等等，亦有少数抒发积极豪迈之情的词作。如侯寘“甚矣吾衰”词，此词是词人与友人江亮采的和词，全词直抒胸臆，表达了词人对宦海生活的失望和渴望归隐的心情。又如辛弃疾“鹏翼垂空”词，此词本是一首作于宴席之间的酬赠之作，却以饱酣的笔墨和充沛的热情表达了自己力主抗金复土的政治抱负。总之，南宋时期的《满江红》交游词记述了此期文人之间的交流状况，也从一个侧面反映了当时文人的心理状态。

祝颂题材在南宋《满江红》词作中也得到了长足的发展。所谓祝颂词即表示良好愿望或庆贺的词作。北宋时期的《满江红》词并未出现使用这一题材的词作，至南宋突涌了95首词作，约占南宋时期《满江红》词总量的20%。就内容分类而言，祝颂词以祝寿为主要内容，祝寿词约占祝颂总量的90%。祝寿词又分两种——为他人祝寿与自寿。《全宋词》所载的祝寿词首见于刘珙《满江红·遥寿仲固叔谊》，此词借写思念之情以祝寿，词风质朴，感情真挚。南宋时期所作祝颂词尤其是祝寿词数量最多的词人是魏了翁。关于魏了翁，今存词13首，其中祝寿词6首，其寿词成就甚高，明代学者杨慎评鹤山词云：“词不作艳语，长短句一卷皆寿词也……宋代寿词，无有过之者。”^②关于寿词的作法，沈义父《乐府指迷》中有言：“寿曲最难作，切宜戒寿酒、寿香、老人星、千春百岁之类。须打破旧曲规模，只形容当人事业才能，隐然有祝颂之意方好。”^③魏了翁所作寿词皆格调较高，如《满江红·李提刑墨生日》一词：

秋意冷然，对宇宙、一尊相属。君看取、都无凝滞，天机纯熟。水拍池塘鸿雁聚，露浓庭畔芝兰馥。笑何曾、一事上眉头，萦心曲。

兴不浅，船明玉。人更健，巾横幅。问人间底处，升沉迟速。气压暗岩虹半吐，眼明平楚云相逐。但年年、屈指问西风，筍新醪。

此词虽为祝寿词，却充满了南宋理学的气息。全词以“宇宙”、“天机”“池塘鸿雁”

① 祝颂类亦是社交交往类的题材，因《满江红》词中的这类题材词作数量较多，特点较为明显，故将于其交游类的题材之外独列一类。

② [明]杨慎《词品》卷五，见唐圭璋编《词话丛编》，中华书局，1986年版。

③ [宋]张炎、沈义父著，夏承焘校注、蔡嵩云笺释《词源注 乐府指迷笺释》，人民文学出版社，1963年版，第78页。

“庭畹芝兰”等意象铺展了十分广阔的艺术空间和极高远的艺术境界，将祝寿之意融涵无迹，格调高雅。除以魏了翁寿词为代表的部分格调较高的祝颂词外，还有较多的《满江红》祝颂词落入俗套，如刘克庄《满江红·庆抑斋元枢八十》词“灵寿却，斑衣绕。如瓶李，如瓜枣”句、沈元实《满江红》“春玉苍山”词中“福不尽，贵无敌。愿岁岁，见华席”句，等等。另外，南宋《满江红》祝寿词中还有一部分自寿词。在自寿词中，词人以自寿的方式进行自我评价，总结人生经验，表达自我的价值观。如黄人杰“老子生朝”一词，词人在此词中表述自己的价值取向：“不向凤凰池上住，不逃鹦鹉洲边迹”，并回顾自己的一生，表达自己的坚定信念：“平生志，水投石。首已皓，心犹赤。”自寿词表现了词人的自我观照，反映了宋人自我意识之觉醒。

南宋时期的交游祝颂类题材较多，主要原因有二：其一，与《满江红》调本身特质有关。《满江红》调被词家定位为“俗调”，清人先著、程洪《词洁》卷三有言：“《满江红》、《沁园春》，词家相戒以为俗调，不宜复填。”^①由此我们认为，因此调之“俗”，故词家多将其用于酒会宴集等社交性的场合，也由此催生了大量的交游祝颂之作；其二，与南宋时期的时代风气有关。整个宋代社会都蔓延着游乐之风气，至南宋则愈演愈烈。又加上南宋时在上层统治阶级中尤其是宫廷中大肆流行庆生的风气。周密《武林旧事》卷一《庆寿册宝》中记载：“寿皇圣孝，冠绝古今，承颜两宫，以天下养，一时盛事，莫大于庆寿之典。”所谓上行下效，上层社会盛大的庆寿之典在民间引起轰动，“四方百姓，不远千里，快睹盛事。都民垂白之老，喜极有至泣下者。”^②如此，南宋时期，祝寿之风气弥漫整个社会。一方面，酒会寿宴等情境下的交游与祝颂题材正与整个时代的游乐与庆生风气相契合，另一方面，游乐与庆生的时代风气更是促进了交游与祝颂词的繁盛。

第二，咏怀词也是南宋时期《满江红》词的常用题材，且是《满江红》词中流传最广、影响最大的题材类别。据上图可知，南宋时期的咏怀词共64首，占此期《满江红》词总量的13.3%。南宋时期的《满江红》咏怀词首见于韩世忠“万里长江”一词。此词表达了词人痛愤山河破碎，决心重整乾坤的豪情壮志，词风慷慨豪迈，振启了《满江红》爱国词之先声。在南宋时期的咏怀词中，词人所抒发的情感多为家国之思。如吕胜己《满江红·观雪述怀》，词人抒发“安得四方寒酸彦，归吾广厦千万间”的心系天下的胸怀；辛弃疾“倦客新丰”词，抒发“不念英雄江左老，用之可以尊中国”的雄心壮志和年华易逝、怀才不遇的悲凉；华岳“庙社如今”词，词人以“最苦是、二江涂脑，两淮流血”的心系天下苍生的情怀，在此词中表达了对开禧北伐复杂而矛盾的心情；赵希蓬“劲节刚姿”一词，通过“英雄士，非全阙。东南富，尤难匹。却甘心修好，无心逐北”、“但只将、南北限藩篱，长江隔”等句表达了对当时南宋统

① [清]先著、程洪《词洁》，河北大学出版社，2007年版，第120页。

② [宋]周密《武林旧事》，浙江人民出版社，1984年版，第1页。

治者偏安江左、一味求和的强烈不满和希望南宋能一统南北的宏大愿望，等等。除家国之思外，词人也在《满江红》咏怀词中抒发一己之情怀。如汪莘《满江红·自赋》一词，词人在此词中感叹人生无常、人生不顺，再如李曾伯《满江红·丁未初度自赋》一词，词人在词中回顾自己的一生，抒发人生如梦、不如归去之感。总之，南宋时期的《满江红》咏怀词深深地打上了时代烙印，表达了南宋文人的爱国情怀和政治抱负，也从一个侧面反映了当时文人的心理状态。咏怀词也是所有《满江红》词作中流传最广、影响最大的题材类型。据许伯卿对宋词名篇三百首及其所属题材类型的统计，《满江红》词榜上有名的分别为：岳飞《满江红》，排名第14位；刘克庄《满江红》（金甲雕戈），排名第56位；王清惠《满江红·题驿壁》，排名第62位；赵鼎《满江红》（惨结秋阴），排名第62位。这四首名篇中，除最后一位的赵鼎词外，其余三首俱为咏怀词，足可见《满江红》咏怀词的流传度与影响力。

第三，咏物词与节序词也是南宋时期《满江红》词的重要题材。据上表，南宋时期《满江红》咏物词45首，节序词37首。

南宋时期的《满江红》咏物词始于康与之的《满江红·杜鹃》，此词借咏杜鹃抒发游子的相思情切。此期咏物词中所咏之物范围较广，其中以花草类为主，词中所咏有荼蘼、梅、桃花、秋兰、莲花、丹桂、牡丹、海棠、杨花、菊花，另有咏杜鹃、雪、渔舟、竹樽等。在咏物词中，词人多借咏物抒发个人的价值取向，展现高雅情调。如吴潜《满江红·安园看梅》一词，极写梅花之高洁。正所谓“咏物，隐然只是咏怀”^①。吴词中的“高节耸，清名邈。繁李俗，粗桃恶”句既是对梅花之高洁的赞美，同时也是对词人之高洁品性的展示。在咏物词所咏的对象中，以梅花、桂花居多，相应词作数量分别为12首和8首，二者约占咏物词总量的44%。考之原因，多于当时的词坛风气有关。南宋时期，于词的创作上提倡“复雅”。因此，象征着幽雅高洁情趣的梅花、丹桂等意象就成为了吟咏的对象。

南宋时期的《满江红》节序词始见于侯真《满江红·中秋上刘恭甫舍人》一词，此词描绘了中秋之夜的江南美景。南宋时期的节序词描绘了多个传统节日或节令，有重阳、中秋、立夏、冬至、七夕、上元、立春、端午，其中以中秋节的词作最多，重阳节次之。文人常于节日时诗兴大发，正如范成大在《满江红·冬至》中所言：“休把心情关药裹，但逢节序添诗轴”。《满江红》中的节序词多是表现特定的节日背景下的文人活动或心理状态，重阳则饮酒赏菊，登临感慨，如丘密《满江红·癸亥九日》“身老矣、登临感慨，几时当彻”；中秋则邀友赏月，如吕胜己《满江红·中秋日》“随分赏、闲亭别圃，好天良夕”；七夕则吟咏牛郎织女的故事，如京镗《满江红·壬子年成都七夕》“还又是、天孙河鼓，一番相遇”，等等。除表现文人活动外，《满江红》节序词还记载了较多的古代节日风俗，如冬至时的“熏叶气、玉筒吹谷”（范成大《冬至》词）、七夕节的“穿针女”（京镗《壬子年成都七夕》）、上元节的“留照娇

① 语出刘熙载《艺概·词曲概》，上海古籍出版社，1978年版，第106页。

颜欢笑偶，上元庆赏嬉游夕”（胡惠斋《灯花》），等等。

此外，南宋《满江红》词承继北宋，还有较多的关于爱情、羁旅、感时伤怀、送别、隐逸、代言体等类别的词作。另还开辟了军旅、仕宦、游仙、神话、宗教、怀古、闲适等类题材，这其中的部分题材如军旅、仕宦、神话等类在整个宋词中也属于表现较少的题材。这类题材不仅扩展了《满江红》调的题材范围和表现力，同时也丰富了宋词题材。

总之，《满江红》词在南宋时期得到了非常充分的发展，据许伯卿对宋代不同时期所用词调的使用频率的统计，《满江红》调的使用率在南宋时期排名第二^①。在这一流行度带动下的创作规模的扩大、题材范围的扩大与相关题材词作的发展、词作体式的统一，都标志着《满江红》调至南宋时期已进入到了成熟阶段，进入了繁盛期。

四、南宋《满江红》词的成就与缺憾

《满江红》词成熟并繁盛于南宋时期，这一时期的《满江红》词在整个《满江红》词的发展史上占据重要地位，取得了多个成就，同时也暴露了一些缺憾。论及这一时期的发展成就，主要有两方面：

第一，在题材上，南宋时期是《满江红》词题材最为丰富的时期，这一时期的《满江红》词在各类题材上的创作，丰富了《满江红》调的表现力，扩大了文人的创作空间。

另外，值得注意的是，南宋时期于《满江红》咏怀词中涌现了多首爱国主题的词作，如韩世忠“万里长江”、赵希蓬“劲节刚姿”、黄机“万灶貔貅”、王清惠“太液芙蓉”等等，这些爱国词被深深地打上了时代烙印，使得《满江红》词成为了一种时代文学。另外，这些壮怀激烈、慷慨悲愤的爱国词与《满江红》调激越跳脱的声情特点相得益彰，较其他题材类别，咏怀词中的爱国词最充分地展示了《满江红》调的声情优势。这些爱国词被后世广为传唱的词作，《满江红》调因此成为一种文人的爱国情怀的象征，《满江红》调也成为一种爱国文化的符号。

第二，在用韵上，南宋词人姜夔于仄韵体《满江红》之外创制了平韵体。平韵体为以仄韵体为主的、以急骤跳跃为主要声情特点的《满江红》调注入了新鲜的声韵因素，丰富了《满江红》调的声情特点，拓展了其艺术表现力。

除成就之外，这一时期的《满江红》词在题材上也暴露了一些缺憾。南宋时期的《满江红》词题材较为多样，但词作分布严重不均，绝大部分的词作集中在交游、祝颂类等社交性的题材上，使《满江红》调流入了“俗调”的行列，影响了其作为一种抒情文体的抒情本色。

^① 此数据来自许伯卿《宋词题材研究》，中华书局，2007年版，第78页。

第四节 金元时期《满江红》词的填制特征

作为于南宋处于共时状态的金代，此期的《满江红》词的创作情况相对于南宋而言，其整体形势较为萎靡。元代承继金代而来，此期填制的《满江红》词不乏佳作，也较有特色，但整体创作形势亦如金代。金元两期的词填制特征有很大的相似性，又元词于金词亦有一脉相承之关系，故将二者合并论述。

整体而言，从创作规模上看，此期的创作规模相对较小。就参与创作的词人而言，两期参与《满江红》词创作的词人共53位，其中金代9位，元代44位。在词人身份上，道士在此期的《满江红》词的创作中扮演了重要的角色。就作品数量而言，金元两期的《满江红》词作总量为168首，其中金词42首，元词126首；从题材上看，此期《满江红》词的题材范围在南宋时期的基础上缩小了，除宗教词外，其他各类题材的创作特点与南宋时期较为相似。这一时期的宗教词数量较多；在表现形态上，元代《满江红》词一定程度上受到了元曲的影响，出现了词的曲化现象。

一、金元《满江红》词的题材特点

除宗教题材外，金元时期《满江红》词于题材上并没有十分显著的发展，此期于各类题材的创作上与南宋也较为相似，现将南宋至金元时期《满江红》词的题材的分布趋势图列于下：

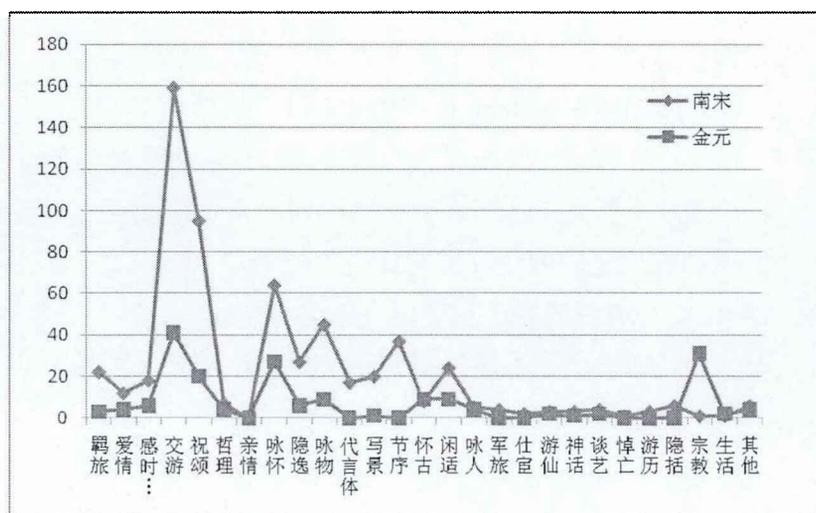


图 3.2 南宋至金元时期《满江红》词的题材的分布趋势图

由上图可知，除宗教题材外，金元时期《满江红》词的题材分布趋势与南宋时期大致相符。此期交游词、祝颂词、咏怀词等仍是占有较大比例的重要题材。节序词不见于金元时期，南宋时期较为少见的咏人、军旅、仕宦、游仙、神话、悼亡、谈艺、

隐括等类题材，金元时的创作亦少。现将金元时期的各类别的题材创作情况列图如下：

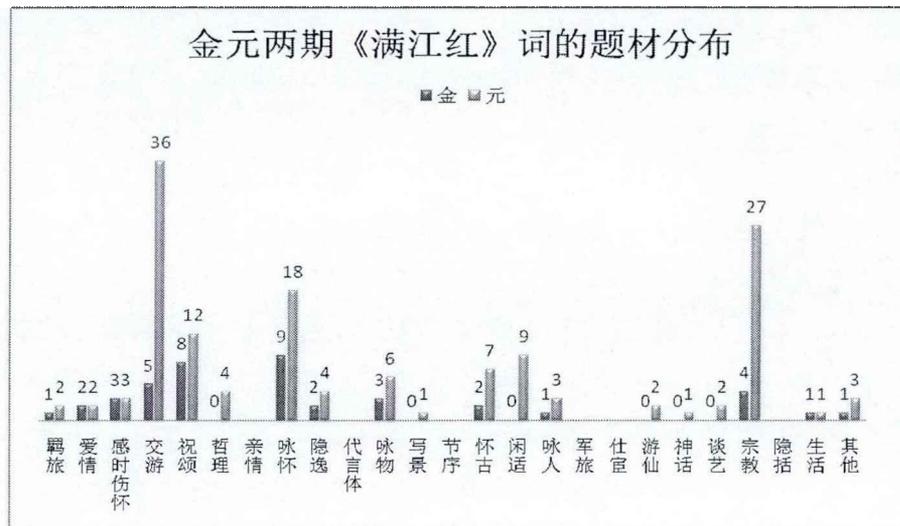


图 3.3 金元两期《满江红》词的题材分布

据上图，我们可以看出金元时期《满江红》词题材的以下特点：

第一，金元时期，交游词、祝颂词此类社交性的词作仍占此期词作的较大比例。据上表，金元时期的交游词22首，祝颂词12首，送别词14首。三者占据金元时期《满江红》词总量的28.6%。

交游词仍是以文人之间的唱和往来为主要内容，这类题材的抒情性仍较强，所抒发的情感多为对友人的思念、鼓励、赞美等。如元好问《满江红》（画戟清香）词，此词赞美友人的文才武功，通过对往日和友人交游时诗酒生活的追忆，抒发了中年离别的感慨。再如张之翰《满江红》（眼底交游）词写十年后故交相遇，追念昔日的美好友谊，亦有抒发中年离别的感慨，等等。

相较于南宋，此期祝颂词高热已退，由南宋时期的20%降到7%，祝颂词受时代社会风气影响较重，金元时期的社会风气已不同于南宋时期的游乐风气，故由此风气催生的祝颂词的创作也不如南宋时期繁盛。金元时期的祝颂词仍以祝寿为主要内容。整体看来，这一时期的祝寿词的整体创作水准不比南宋，表现有二：其一，词意外露。金元时期的《满江红》寿词多直接祝人身体健康、长命百岁，如王恽《满江红·为大丞相史公寿》词“愿神尖、长对寿眉青，应难老”，李俊明《满江红·孟州长冯巨川生日》词“但一年、一度寿觞时，身长健”，等等。其二，在艺术构思上多无新意，同一词人多重复之作。此点表现最为明显的当为金代元好问与元代魏初。元好问共三首祝颂词，三首皆为寿词，每一首俱言“春”、言“寿酒”、言“长生策”、“神仙籍”，且三首结尾极为相似，分别为“伴长庚、百岁永团圆，蟠桃熟”、“但时从王母借蟠桃，躬亲摘”、“问从今、欢宴几何年，蟠桃熟”。魏初词亦是如此，其人共有四首祝寿词，

其中三首的过片极为相似，分别为“心与胆，当如石。须不负，文章力”、“元自有，谈天口。初不负，经纶手”、“活国手，千金诺。自不负，麒麟阁”。由上述所论可见，金元时期，文人对待《满江红》祝颂词的创作态度较为散漫，此期的《满江红》祝颂词已然完全变成了一种社会交往的工具，文人更注重的是它的社交功能，而忽略了对它艺术润色。

第二，宗教词也是金元时期《满江红》词的主要题材，其词主要为宣传道教教义，于艺术上无甚成就。

据上图可知，金代《满江红》宗教词共4首，元代27首，两期占此期《满江红》词总量的18.4%。此期所谓宗教词，具体而言皆为道教词，其作者多为全真教道士。

《满江红》宗教词始于宋末道士莫起炎的《满江红》（法在先天）词。金元时期的道教词首见于侯善渊《满江红》两首。侯善渊，生卒年不详，隐居姑射山，有《上清太玄集》。侯氏两首《满江红》词俱为特长调，共141字，体式上较正体作出了较大调整，《词律》、《御定词谱》及后世词谱多不列此体。侯氏词其中一首《满江红》（春花秋月）词，由人世循环的哲理说起，进而宣传道教“恬然养素”的修身之道，次首《满江红》（昂簪策杖）词则全文讲述修炼之法。金元时期作《满江红》道教词最多的词人当为李道纯。李道纯，字元素，号清庵，又号莹蟾子，元代都梁人，有《中和集》。据《全金元词》，李道纯共存《满江红》词15首，俱为道教词。总观李氏宗教词，多为酬赠之作，词作内容多为宣传内丹修炼之法。李氏作词，虽是词的形式，但多为散文之法，如《满江红·赠止菴张宰公》前几句“性正为中，只这是、修炼秘籍”，再如《满江红·赠密菴》“一粒金丹，这出处、孰知年劫。若不识根源，怎生调燮”，等等。另外，李氏也有不注意韵协处，如《满江红·令门人和》词，通篇不押韵。总体而言，金元时期的宗教词于艺术上无甚成就，后人对此多贬，如王易在谈论宋词派别时所言：“自苏辛由豪放而纵为议论……竟以道流语为丹经炉火之论，其失在不韵。仿雅非词之正轨，然尚足为词；不韵则并词之面目都非，精神全失，虽用词体，躯壳而已，此次之弊。”^①

金元时期是道教史上所谓新道教的勃兴期，尤其是声势最广、影响最大的全真教道士多利用词这一流行性较广的通俗化的文艺形式，来宣传道教教旨教义，所以这一时期集中出现了一大批道教词人和道教词。《满江红》道教词的出现，只是此期时代风气的一种表现。总体而言，金元时期的《满江红》宗教词文学成就就不大，但对于了解金元时期的社会文化、了解《满江红》词的发展演变而言，有着重要的认识价值。

第三，咏怀词与怀古词是金元时期《满江红》词的重要题材，其中，怀古词是这一时期最富时代特色的题材类别。

① 王易《词曲史》，东方出版社，1996年版，第198页。

据上图，金元时期的咏怀词18首，怀古词7首。这一时期的咏怀词所表达的多为词人对人生哲理的思考，抒发看淡人生得失、年华易逝的既潇洒又无奈的情绪。如元好问《满江红·嵩山中作》词中抒发时光如梭、沧海桑田的流逝之感，词中“彭觞共一醉，不争毫末。鞭石何年沧海过，三山只是樽中物”语，既有对待时光流逝的疏淡与潇洒，同时亦有无可奈何的悲凉之意。再如舒逊《满江红·小庄有感》词，词人在此词中总结人生，表达对功名利禄的厌倦、对人生短促、人情淡薄的无奈，有“任功名盖世，到头是错。世事宛如春梦短，人情恰似秋云薄”句，诸如此类，等等。

金元时期的《满江红》怀古词较咏怀词而言突破了一己之情怀，上升到了家国之思、兴亡之叹的情感高度，具有较为明显的时代气息。此期的《满江红》首见于段克己的《满江红·过汴梁故宫城》，词人以纪实的笔法描述了金朝亡国时的历史惨剧，风格悲壮沉咽。金元时期最负盛名的《满江红》词当是萨都刺的《满江红·金陵怀古》：

六代繁华，春去也、更无消息。空怅望、山川形胜，已非畴昔。王谢堂前双燕子，乌衣巷口曾相识。听夜深、寂寞打孤城，春潮急。

思往事，愁如织。怀故国，空陈迹。但荒烟衰草，乱鸦斜日。玉树歌残秋露冷，胭脂井坏寒蜃泣。到如今、惟有蒋山青，秦淮碧。

此词不同于一般的怀古词，词人并未就具体的历史故事或历史人物作出评论或借此表达自己的理想或抒发一己之愤懑，他所抒发的是“几乎近似于一种‘纯粹’而又混茫的历史兴亡的感叹”^①此词直接抵触到了怀古词的本质主题——人生飘忽而江山永恒，所蕴含的情感笼统而深重，这也是此词广为流传的原因之一。

总之，《满江红》词中的咏怀词与怀古词是抒情性较强的题材类别，其所抒之情感多为当时文人看破世事的无奈与潇洒及面对历史的沧桑之感。考其原因，当是与当时的历史背景有关。金元时期是异族统治的时期，再加上金元易代之时长达二十余年的战争，造成了文人在心理上产生饱经世变、忧患余生的感受，因此就形成了此期文人对待人生的冷眼旁观的态度和对待历史的沧桑之感。金元时期的文人在《满江红》咏怀词或怀古词中抒发一己之情怀或家国、历史之思，为金元《满江红》词赋予了较为浓郁的时代气息，使得《满江红》词成为当时文人心理状态的载体。

二、金元《满江红》词的曲化现象

元代是曲的时代，处在这一背景下，词的发展在一定程度上受到了曲这一文体的影响。这一时期，在曲的渗透下的词，表现出了曲化的特征。具体到《满江红》词，我们发现，金元时期《满江红》词的创作中亦出现了词的曲化现象，且其主要表现在语言和风格方面。

^① 钱仲联等著《名家品诗坊 元明清词》，上海辞书出版社，2004年版，第51页。

其一，语言上的曲化。曲较词而言，是一种更为接近市井和平民百姓的大众性艺术形式，它以民间口语和俗语为基本语言材料，其语言特点流利明快且不避通俗，金元词在一定程度上也受到了这一语言特点的影响，其表现就是俚语的运用。胡适在《吾国历史上的文学革命》一文中说：“文学革命，至元代而登峰造极。其时，词也，曲也，剧本也，小说也，皆第一流之文学，而皆以俚语为之。”^①胡适所言“皆以俚语为之”，虽有失偏颇，但亦能说明此期词的语言特征受到了曲俚俗化的语言的影响。金元时期《满江红》词的这一语言特征主要存在于道教词中。如姬翼《满江红》（百炼千磨）词有“遍世间、谁不是行人，何须说”，又《满江红》（牢落多生）词有“这一团打破，自通消息”、“向本来、一点便承常，真端的”。李道纯的《满江红》词，其语言的曲化特点更为明显。如其《满江红·赞谁菴殷管辖》词：

谁是庵儿，阿谁在、庵中撑柱。看饑来吃饭，谁知甘苦。角徵宫商谁解听，青黄皂白谁能睹。向平常、日用应酬人，谁区处。

是谁行，是谁举。是谁默，是谁语。这些儿透得，便知宾主。外面形躯谁做造，里头门户谁来去。造无为、毕竟住谁庵，朱陵府。

此词以近似口语俗词的语言形式讲述修炼之法，以俗词化解了高深的道法，使人易于理解和接受，有利于传播。另外，此词整体的行文节奏十分明快，是元词曲化现象中较为典型的代表之作。

整体而言，金元时期《满江红》词的语言受曲的影响而俚俗化的现象还属个别现象，但已然流露出曲体向《满江红》词的创作渗透的痕迹。

其二，风格上的曲化。酣畅淋漓、直露奔放是元曲的主要风格特征之一，元代《满江红》词的创作在一定程度上受到了这一曲风的影响，在抒情方式上较宋代而言更为直露，在风格上更为坦率奔放。且就金元时期《满江红》词中占据较大比例的祝颂词而言，据上文所论，祝颂词在抒情方式往往采取直抒胸臆的方式，往往造成词意的外露。此类题材已经展示了金元时期《满江红》词的在风格上的曲化痕迹。另外，在其他题材类别的词作中亦能发现《满江红》词曲化的特点，如李孝光的《满江红》词：

烟雨孤帆，又过钱塘江口。舟人道、官依缘底，驱驰奔走。富贵何须囊底智，功名无若杯中酒。掩篷窗、何处雨声来，高眠后。

官有语，依听取。官此意，依知否。叹果哉忘世，于吾何有。百万苍生正辛苦，到头苏息悬吾手。而今归去又重来，沙头柳。

此词采用舟子与官员对话的形式，上片舟子言处江湖之远的闲适与自得，下片官员言处庙堂之上的责任与使命，一问一答之间，充分刻画了一位官场中人的心理，声吻如见，风格浅俗波俏，意趣生动而直露。说是词，亦似曲。

① 胡适《古典文学研究论集》，上海古籍出版社，1988年，第12页。

总之，金元时期的《满江红》词人吸取曲趣入词，于语言和风格上展示出《满江红》词在一定程度上的曲化特点。对于金元时期《满江红》词的曲化，我们应辩证对待。一方面，我们应看到其弊病，金元时期《满江红》词的曲化导致了词作意境轻浅、语意过于直露的弊病；另一方面，我们也要看到其对词坛的贡献，词人以曲趣入词，“恰恰能融会散曲之所长，注入词作，别成一家。在这个意义上，以曲入词，应该说是词坛的贡献。”^①

正所谓“一代有一代的文学”，金元时期词体文学的发展虽然渐呈弱势，但并未堕落，而是随着词之外的其他文学体裁的崛起和繁盛，词体文学渐与之相形见绌。综上所述，金元时期的《满江红》词，无论是在题材上还是在风格上都有其独特的一面，也凭借此，此期的《满江红》词在《满江红》词史上，在词史上，乃至在整个文学史上，都有其独特的价值和意义。

^① 黄天骥、李恒义《元明词平议》，文学遗产，1994年第4期，第76页。

第四章 宋金元《满江红》词的题材、功能与文化意义

第一节 宋金元《满江红》词的题材特征

关于各个时期《满江红》词的题材特征，在上一章分析《满江红》词的填制特征时，我们已分别论述。本节我们将整合部分，从历时的角度，整体把握宋金元时期《满江红》词的题材特征。

据《全宋词》、《全宋词补辑》、《全金元词》统计，《满江红》词调下各词牌所属作品，计有：《满江红》712首，《念良游》1首，《伤春曲》1首，《满江红慢》2首，本节将就此716首词进行分析。

一、宋金元《满江红》词的题材分布特点

为直观地一览宋金元《满江红》词的题材分布，现列图如下：

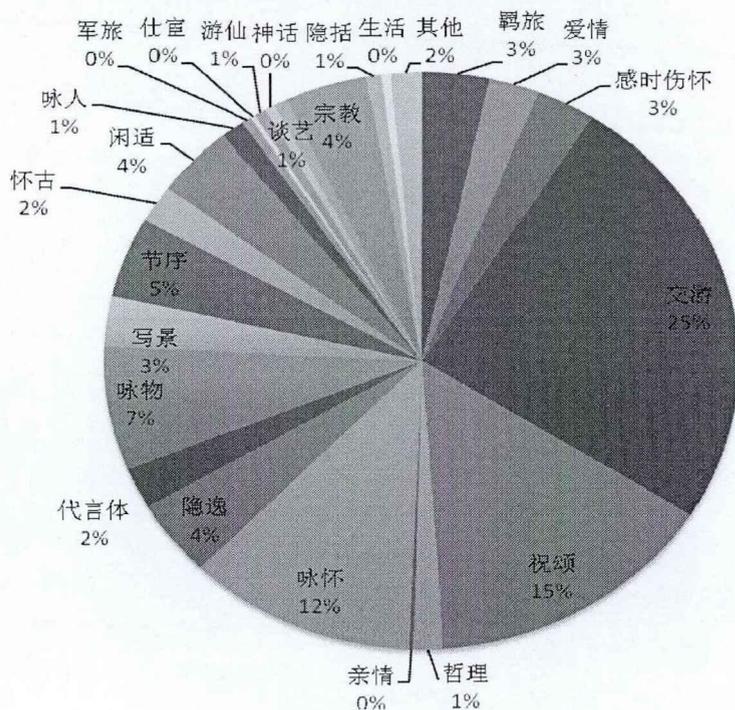


图 4.1 宋金元《满江红》词的题材分布

据上图，我们可以发现宋金元《满江红》词题材的以下特点：

第一，宋金元时期的《满江红》词题材范围较广，但各类题材的词作分布有失平衡。据上图，我们可知，宋金元时期的《满江红》词涉及了包括祝颂、交际、咏怀、宗教、隐逸、闲适等在内的27种题材类型。从内向的个人情怀到外向的方方面面的社

会生活，均在宋金元时期的《满江红》词中得到了反映。但具体到各类题材的创作上，其创作情况有失平衡。据上图可见，宋金元时期，交游与祝颂两类题材的词作占据了《满江红》词40%的比例。而军旅、哲理、感时伤怀、谈艺、生活、仕宦等类题材的词作之和仍不及总量的四分之一。纵观宋词题材，我们会发现，丰富多彩的题材类型和有失平衡的题材分布是宋词题材的整体特点。据许伯卿对全宋词题材构成的统计，在全宋词的38类题材类型中，祝颂词共3351首，占这一时期词作总量的15.8%，排名第一。交游词共1791首，占总量的8.45%，排名第五。由此可见，祝颂类、交游类仍是全宋词中的“大类”，宋金元《满江红》词有失平衡的题材分布特点只是全宋词的一个缩影，对待这一“缺点”，我们应采取包容的态度，正如许伯卿所言：“宋词题材构成是词体发展到‘青年时代’的表现，有偏颇和不成熟在所难免，历史的必然性也表现为发展的阶段性；否则，也就不需要、就不会有清词的‘中兴’了。”^①所言甚是。

第二，交游类、祝颂类、咏怀类、咏物类是宋金元《满江红》词的常见题材。据上图，交游词占总量的26%，祝颂词占15%，咏怀词占12%，咏物词占7%，此四类词占总量的60%。由此可以看出，宋金元《满江红》词已脱离了词所谓的以“别愁”、“闺情”、“恋爱”、“写景”等为主的传统题材类型^②，据许伯卿对全宋词题材构成的统计，艳情词、写景词、闺情词^③，分别占据全宋词总量的12.31%、9.07%、8.22%，而在宋金元《满江红》词中，不见艳情词，写景词和代言体词分别占总量的3%、2%。考之原因，我们认为主要有两方面：其一，是与《满江红》调本身特质有关。《满江红》调的整体声情特点是较为激越跳脱的，不适宜抒发过于低靡的情感，因此较少表现甚至不表现闺情、艳情；其二，跟宋词题材的整体发展趋势有关，据许伯卿统计，在宋词的发展过程中，闺情词、艳情词等花间题材所占地位呈下降趋势^④（由此可知，《满江红》词中闺情词、艳情词等传统题材的少见与当时的词的发展趋势也有着十分密切的关系。综上，我们可以说，较传统词，《满江红》词已将关注的视角投注在了社会生活、人生思考等方面，已完成由“伶工之词”向“士大夫之词”的转型。

总之，宋金元《满江红》词题材虽多样，但分布较为失衡，其以交游、祝颂、咏怀、咏物等为主要题材，较少表现以“闺情”、“写景”等为主的传统题材。就题材分布特点而言，我们认为，《满江红》词已完成由“伶工之词”向“士大夫之词”的转型，这是《满江红》词的词史意义之一。

① 许伯卿《宋词题材研究》，中华书局，2007年版，第38页。

② 胡云翼《宋词研究》：“宋词所描写的对象，不过是‘别愁’、‘闺情’、‘恋爱’的几方面而已。”巴蜀书社，1989年版，第66页；叶嘉莹《唐宋词十七讲》：“诗所写的内容无所不包，可以发议论，可以抒情，可以纪事，什么都可以包括。词一般只是写景抒情。”岳麓书社，1989年版，第16页。

③ 本文将此类题材列入“代言体”一类中。

④ “在宋词36类题材中……闺情词从第一降至第六，艳情词亦从第二降至第三。”见许伯卿《宋词题材研究》，中华书局，2007年版，第38页。

二、宋金元《满江红》词的题材演变特点

题材的演变也是题材特征的一个重要方面，通过分析《满江红》词的题材在宋金元时期的演变特点，可以探求《满江红》调在此三期的创作流变情况，并一窥《满江红》词这一文学样式的发展演变的规律。为直观展示宋金元时期《满江红》词的题材演变规律，现列图如下：

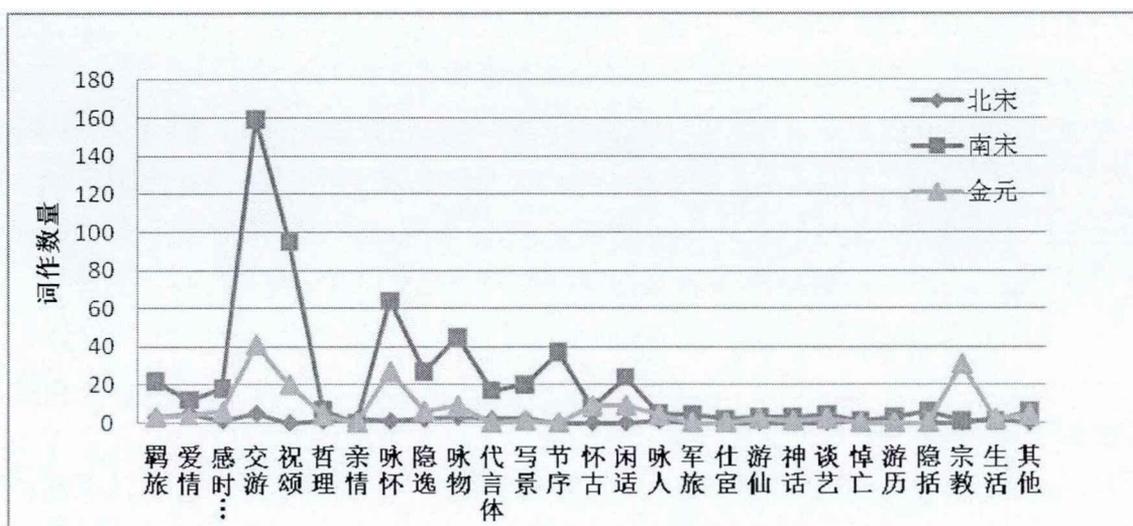


图 4.2 宋金元时期《满江红》词的题材演变规律

据上图中《满江红》词在北宋、南宋、金元三个时期的题材分布趋势，我们可以发现：

其一，北宋时期的《满江红》词的创作尚处于萌发期，分布在各类题材上的词作均较少；南宋时期的《满江红》词蔚为大观；金元时期的《满江红》词创作的形势衰减，整体创作数量不及南宋，但在个别题材类型上的创作超过了南宋，即怀古词和宗教词。

其二，除节序词、怀古词和宗教词外，南宋时期与金元时期的《满江红》词的题材分布趋势大致相同。据上图可见，节序词在南宋的创作位居第四个小高峰，至金元时期则低沉至0首；怀古词的创作在南宋时期较为低沉，金元时期则相对隆起；宗教词在南宋时期处于低谷，在金元时期则隆起了第二个高峰。

我们认为，影响《满江红》词在北宋、南宋、金元三期题材演变的因素大致有二：

第一，主要与时代因素有关。首先，由北宋至南宋的题材演变，最为明显的是交游与祝颂类题材。据第三章第三节中对南宋时期交游词与祝颂词繁盛的原因分析，可

知其主要与当时游乐与庆生的时代风气的影响有关；其次，由南宋至金元的题材演变，最为明显的是宗教题材。据第三章第四节中对金元时期《满江红》宗教词繁盛的原因分析，可知其主要与当时全真道教的兴起有关。综上，我们认为《满江红》词的题材演变较大程度上受到了时代因素的影响，这说明《满江红》词的发展能够顺应时代需要，及时反映时代风貌，是一个社会性较强的词调，这也是为什么《满江红》调千年以来传唱不衰的原因之一。

第二，与《满江红》调本身有关，这是《满江红》题材演变的根本原因。上文已论，《满江红》调本身就是一个对立统一的艺术综合体。其表情丰富，既有清新绵邈的本色，又有激越跳脱的声情特点；其句式特点相对灵活自由；其以仄韵为主，用韵相对易于把握；在篇幅上，此调虽为长调，但其篇幅适中，字数多为93字，其适中的篇幅宜于填词者控制。综上，我们认为，《满江红》调是一个易于填制、易于传播的词调，这一点大大拓展了其流行度，适宜于词人在酒宴歌席等临时创作的场合填制，宜于词人借此相互交流、表情达意，宜于作为某种文化的宣传载体，等等。正由于《满江红》调易于填制、易于传播的优势，它才会应不同的时代背景下的不同时代需要，表现出不同的题材演变的趋势。

总之，我们认为，《满江红》调因其自身特质，形成了易于填制、易于传播的优势，正因此《满江红》词的创作才易于受时代因素的影响，展示出较强的社会性和时代性。故不同时期的不同时代风气，不同的时代需要造成了《满江红》词的题材的不同演变趋势。

综上，宋金元《满江红》词的题材特征大致包括两方面：一是题材分布特点。宋金元《满江红》词的题材范围较广，但相应题材的词作数量的分布较为失衡。其以交游、祝颂、咏怀、咏物为主要表现题材，而较少甚至没有表现闺情、写景、艳情等传统题材，这说明宋金元《满江红》词已完成由“伶工之词”向“士大夫之词”的转型；二是题材演变特点。在题材的演变趋势上，北宋时期作为新兴期，整体趋势较为低沉。南宋时期是繁盛期，但整体趋势起伏较大。除个别题材类型外，金元时期的趋势大致与南宋相似。《满江红》调因其自身特质，形成了易于填制、易于传播的优势。因此，适应不同时期时代背景的不同需要，《满江红》词的题材表现出了不同的演变趋势。

第二节 宋金元《满江红》词的功能特征

词的功能较为多样，吴熊和将之分为“娱乐功能”、“社交功能”、“抒情功能”三类^①，陶然在此基础上认为：“词的功能包括表情达意、言志抒怀的文学功能以及娱乐、

^① 吴熊和《唐宋词通论》，浙江古籍出版社，1998年版，第1页。

社交等各种实用性的文化功能。”^①。宋金元《满江红》词的功能包含了以上的所有分类，但在不同时期又表现出不同的功能倾向。我们综合以上两种分法，将宋金元时期《满江红》词的功能分为娱乐与社交功能、言志抒怀功能两大类。

一、北宋时期：侧重娱乐与社交功能

词作为一种音乐文艺形式，最初是作为一种娱乐方式而存在，娱乐功能是其基本功能。其娱乐功能的最主要的表现形式即是在酒会歌席上作词或付之歌唱以佐酒侑觞、娱宾遣兴。

《满江红》调新兴于北宋，北宋时期是此调的音乐生命最为鲜活的时期。这一时期的《满江红》词多于酒席之间发挥了娱宾遣兴的娱乐和社交功能。关于较为明显地记载了此期《满江红》词娱宾遣兴的功能的资料，单就词人直接记载的就有三处：苏轼《满江红》（忧喜相寻）一词序云：“董毅夫名钺，自梓潼得罪归鄱阳，遇东坡于齐安。怪其丰暇自得。余问之，曰：吾再娶柳氏，三日而去官。吾固不戚戚，而忧柳氏不能忘情于进退也。已而欣然同忧患，如处富贵，吾是以益安焉。命其侍儿歌其所作满江红。嗟叹之不足，乃次其韵。”序中言苏轼在与董毅夫相聚的席中命侍儿歌董氏所作《满江红》，后又次其韵作此词；苏轼另作有《满江红·东武会流亭》一词，写上巳日在水滨宴乐之事并借以抒怀，苏轼于席间作此词；另周紫芝《满江红》（寂寂江天）一词序中云：“十一月二十有三日，雪意浓甚，已而复晴。客歌世所传催雪，举席歆艳。有谓其韵俗者，使仆作语，为赋此曲。”在以上记载中，《满江红》词均是作于席间，且多付以歌唱，带人以感官享受，这是北宋时期《满江红》词的娱乐与社交功能的最直接的展示。

除娱乐与社交功能外，所谓言志抒怀的文学功能在北宋时期已崭露头角。先有柳永《满江红》（暮雨初收）一词，于词中抒发对厌倦仕途、向往山水之乐之士大夫情怀。后以苏轼词为代表的《满江红》词中亦有较多的抒怀成分。又张昇《满江红》（无利无名）一词，于词中畅谈人生哲理，首开《满江红》词乃至宋词的议论之风。以上说明，北宋时期，《满江红》词已渐渐走出花间遗风，于传统的娱乐社交功能之外引进了言志抒怀的诗体功能。

二、南宋时期：娱乐社交功能与言志抒怀功能平分秋色

南宋时期的《满江红》词多元化的功能特征趋于明显，这一特征表现在其娱乐与社交功能与言志抒怀功能的同步发展。

第一，南宋时期的《满江红》词有较强的娱乐、社交的文化功能，这一功能主要

^① 陶然《金元词通论》，上海古籍出版社，2001年版，第248页。

体现在交游词和祝颂词中。受南宋时期的游乐和庆生风气的影响，这一时期的交游词与祝颂词蔚为大观，这两类题材是词的社交功能的集中体现，其中多数词作创作于酒筵歌席，且多付之以歌。如洪适《满江红》（累月愁霖）词题序：“郑宪席上再赋”；范成大《满江红》（千古东流）词，序云：“清江风帆甚快，作此，与客剧饮歌之”；赵师侠《满江红》（凉入三湘）词，序云：“丙辰中秋定王台即席饯富次律”，南宋时期《满江红》词中多数诸如此类的酬赠之作、祝颂词产生在酒宴歌席等娱乐场合，词人及歌妓在其中扮演着“娱”者的形象，通过作词或付之以歌来达到娱乐的目的。另外，祝寿庆生是一种重要的社会交往活动，进献寿词是这一社交活动中不可或缺的“礼数”之一，祝颂词充分发挥了这一社交功能。

第二，南宋时期的《满江红》词亦有较强的言志抒怀的功能，这一功能主要体现在两个方面：其一，体现在交游词中。此期的交游词以词人之间的相互唱和为主要内容，前文已论，南宋时期的交游词有较强的抒情性，且所表达的情感多为人生苦短、对现实的失望、看淡是非荣辱的自我安慰、对隐逸生活的向往等等，亦有少数抒发积极豪迈之情的词作；其二，体现在此期的咏怀词尤其是爱国词中。上文已论，在南宋时期的咏怀词中，以韩世忠、辛弃疾、刘克庄、王清惠等为代表的词人所抒发的情感多为家国之思，表达了南宋文人的爱国情怀和政治抱负。上文也已论述，南宋时期的《满江红》词已完成了由“伶工之词”向“士大夫之词”的转型，表现在功能特征上，则是实现了由“缘情”向“言志”的词体功能的改观。

南宋时期，词作数量占绝对优势的是交游词与祝颂词，而影响力最大的是咏怀词，这一创作特点也帮助形成了《满江红》词的文化功能与文学功能同步发展的功能特征，而抒情性较强的交游词正是此期这一功能特征的最佳体现。

三 金元时期：娱乐与社交功能的黯淡与言志抒怀功能的加强

金元时期，《满江红》词的言志抒怀的功能承继南宋并进一步加强，娱乐与社交的功能逐渐衰减。

第一，言志抒怀的功能的进一步加强。这一功能特征主要体现在金元时期的《满江红》咏怀词与怀古词中。据上章对金元时期的《满江红》词的题材分析可知，此期咏怀词与怀古词较为流行，且社会影响力较大。金代《满江红》词作以元好问、段克己、段成己等为代表的遗民词为主要部分。金亡以后，国破家亡的黍离之悲成为抒情的主旋律之一，如元好问《满江红·内乡作》词“秋也老、江山憔悴，鬓华先觉。人到中年原易感，眼看华屋归零落”，段成己《满江红》（光景催人）词“一月几逢开口笑，十年滴尽伤时泪”，等等。上文已论，元代文人所作《满江红》词的咏怀词与怀古词，其中所抒之情感多为当时文人看破世事的无奈与潇洒及面对历史的沧桑之感。总之，较南宋时期，金元时期的咏怀词创作热度不减，加上此期怀古词的创作形势的

相对崛起,使得此期《满江红》词言志抒怀的文学功能较南宋进一步加强。

第二,娱乐、交际的功能逐渐衰减。金元时期的祝颂词的创作规模较南宋时期大减,交游词虽仍占据较重的比例,但随着宗教词、咏怀词等题材的相对兴起,交游词的优势已被分色不少。且由于元代政府有明文规定:“诸官吏入茶坊酒肆者,委监察纠察”^①,由此可知,元代已完全不同于宋代的游乐风气,此时的士大夫按规定不能随意茶坊酒肆。而茶坊酒肆本是词创作的重要场合,也是词的娱情的场环境。元代词的创作失去了这一有利的环境,其娱乐功能的衰减是必然的了。就金元《满江红》词创作而言,在现存的168篇《满江红》词中,仅陆文圭《满江红·赠歌者》一首能够发现《满江红》词于歌席酒筵之间发挥其娱宾遣兴的功能。除祝颂词外,金元《满江红》词少有作于酒筵歌席之间的词作。无论是就金元时期《满江红》词的题材分布而言,还是就当时政令影响下的词的创作而言,都足以说明,金元时期《满江红》词的娱乐功能在逐步衰减。

总之,金元时期的《满江红》词承继南宋时的已渐趋成熟的言志抒怀的功能传统,表现出较为强烈的侧重言志的诗化倾向,词的传统娱乐、交际的文化功能在此期则相对衰减。

综上所述,宋金元时期《满江红》词的功能是发展变化的,由北宋时期的侧重娱乐的功能,过渡到南宋时期娱乐、交际的文化功能与言志抒怀的文学功能同步发展,进而过渡到金元时期文化功能衰减而文学功能加强。不同时期,《满江红》词表现出了不同的功能特征。探究其演变原因,则有两个方面:

第一,与词体文学的发展传统有关。统而言之,宋金元《满江红》词最突出的功能特征是言志抒怀的文学传统的不断加强。反映到创作类型上,则是词体文学由“伶工之词”向“士大夫之词”的不断转型。词体文学的这一转型由来已久,自南唐李后主始,李后主以词来抒发对人生的深刻反省和对亡国的巨大悲痛,王国维《人间词话》谓:“词至李后主而眼界始大,感慨遂深,遂变伶工之词而为士大夫之词。”^②,至北宋苏轼以横绝北宋一代的“诗人之雄”冲破花间旧貌,“以诗为词”,“指出向上一路”^③;至辛弃疾更是以如椽巨笔,以自己在词的题材内容、抒情境界及表现手段等方面的广泛深入开拓,最终完成了词体由“缘情绮靡”向言志抒怀的转变的革新。纵观词体文学的发展的过程,它是一个逐渐突破“词为小道”的藩篱,逐渐由“缘情”向“言志”转型的过程。宋金元《满江红》词的功能的发展恰是这一主流发展趋势的一个缩影。

第二,与时代因素密切相关。宋金元时期的历史较为动荡,频繁的战事、朝代更

① 柯劭忞《新元史》卷五七,志第二四,百官三,中国书店,1988年版,第1415页。

② 王国维《人间词话》,中华书局,2009年版,第8页。

③ 王灼语,见王灼著、刘安遇、胡传准校辑《王灼集校辑·碧鸡漫志》,巴蜀书社,1996年版,第25页。

替、异族统治等等时代因素深深影响了文人心理和创作。面对着动荡的历史和破碎的河山，越来越多的词人从花前月下的绮情靡思中走出来，转向对生命的思考、对历史的反思、对国家现状的担忧等等较为宏大的士大夫情怀。整个《满江红》词的发展也深深地打上了时代烙印，最为明显的表现是南宋时期以赵鼎、韩世忠、辛弃疾、王清惠等词人词作为代表《满江红》爱国词的兴起。所以，宋金元时期《满江红》词的功能的演变紧紧跟随了时代变化和相应背景下的词人表达的需要，其功能的演变也证明了《满江红》词确实是一种时代文学。

总之，宋金元《满江红》词的功能演变是一个历时的发展的过程，在不同的历史阶段，呈现出不同的功能特征，但总而言之，它是一个不断引入“言志抒怀”的诗体功能、不断诗化的过程。宋金元《满江红》词的功能特征的演变是整个词体功能发展的一个缩影，同时也是其作为一种时代文学的象征。

第三节 宋金元《满江红》词的文化意蕴

词体文学的发展与文化有着密切的联系。吴熊和将词界定为一种“文学—文化现象”^①，它是社会活动的产物，是某一特定的社会文化生活的载体。一方面，词体文学深深植根于时代文化背景之中，是时代文化的一部分；另一方面，词体文学中也包含丰富复杂的文化信息和文化内蕴。就《满江红》词而言，其新兴于北宋，繁盛于南宋，至金元时的创作形势则相对衰减。另外，其词作的题材分布特点也在不同时期呈现出了不同的特点。宋金元《满江红》词所呈现的这种发展轨迹，是宋金元时期的文化变迁和时代文化选择的结果。现对宋金元《满江红》词折射下的文化现象进行分析，一窥《满江红》词与时代文化现象的相互观照。

一、《满江红》词对宋代伦理文化的反映

宋金元《满江红》词对伦理文化的反映主要体现在寿词和交游词中，其中以寿词最为明显。就时代划分而言，北宋时期的《满江红》词中并未出现祝寿题材，至南宋则大盛。除上文已论的南宋时愈演愈烈的游乐习气和庆生风气外，南宋时期大盛的《满江红》寿词与宋代理学对词创作的渗透有一定的关系。

在词风盛行的南宋时期，随着程朱理学的发展繁盛，词的创作不可避免地受到理学思想的影响。关于程朱理学，冯天瑜认为：“朱熹所建构的理学体系虽然繁博宏富，包罗万象，但其至关紧要的核心仍然是伦理学本体。”^②所谓“伦理学本体”，刘尊明先生认为：“即以人世间的伦常秩序为本体轴心，把至高无上的‘天理’具象化或外

① 见吴熊和《唐宋词通论·重印后记》商务印书馆，2003年版。

② 冯天瑜《中华文化史》，上海人民出版社，1990年版，第650页。

在化为人世间的伦理纲常。”^①南宋时期《满江红》寿词的繁盛，则是宋代理学提倡下的重视和强化人伦的社会文化的最有力载体。

南宋时期的祝寿庆典起于宫廷。上文已引，周密《武林旧事》卷一《庆寿册宝》中记载：“寿皇圣孝，冠绝古今，承颜两宫，以天下养，一时盛事，莫大于庆寿之典。”孝宗之所以被时人赞为“圣孝”，正在于其奉老寿亲之举，这也在社会上引起了强烈的反应，“四方百姓，不远千里，快睹盛事。都民垂白之老，喜极有至泣下者。”^②上层统治者对庆寿之典的重视，推动了社会对人伦孝道的重视和奉行，反映到《满江红》词的创作上，则是大量寿词的产生。不计无名氏的30首寿词外，南宋时期的《满江红》寿词共90首，约占南宋时期总量的19%。从创作主体上看，南宋时期一些理学家或理学爱好者参与到了《满江红》寿词的创作中，如魏了翁、刘克庄等。从南宋《满江红》寿词的祝寿对象来看，上至王公贵族，下至亲戚好友，几乎涵盖了人伦关系的方方面面。如刘琪《满江红》（南郭新居）词，为叔父祝寿；管鉴《满江红》（去岁兹辰）词，为友人祝寿；马子严《满江红·寿傅尚书》词，为高官寿，等等。寿亲词主要表现人伦亲情的温馨与生命意义的美好，寿官寿友词多表达对志同道合的仕途同僚和朋友的一生功业事迹和德行才识的评赞和颂扬。作为当时的一种重要的社交活动，于寿礼上进奉寿词乃是一种重要的礼节，是礼教所规定和提倡的范畴。为他人寿表达了对他人生命价值的肯定和提升，也使得当时的人伦关系更为温情化、稳固化。

南宋时期《满江红》祝寿词的繁盛与宋代理学的兴盛有相互促进的关系。一方面，宋代理学对封建礼教的强化为《满江红》寿词的创作提供了一个非常有利的创作背景，从这个角度讲，宋代理学之于寿词具有导向作用；另一方面，通过词这一大众化的、流行度极高的文艺形式，以魏了翁寿词为代表的《满江红》寿词的创作，有效地促进了封建礼教观念和伦理道德规范的宣传和贯彻，从这个角度讲，南宋时期的《满江红》寿词又是理学思想的一个文艺载体，二者相辅相成，互为发展。

二、宋代《满江红》交游词对文人的“内向化”心理的反映

文人心理与创作也有十分密切的关系。作品是文人心理诉说的载体，众多作品中所表达的思想内容的共通之处在一定程度上折射了当时文人的心理积习。宋代交游词以其处于绝对优势的创作规模充分反映了当时文人的心理特征。

宋代尤其是南宋衰微的国运带来社会心理的“软化”、“内向化”。当时的统治阶级多没有励精图治的雄心，对于处在这一充满危机而又无所作为的社会背景下的士大夫文人而言，其生命价值在外部世界得不到实现，便转而退缩到世俗的社交圈中发

① 刘尊明《唐宋词综论》，中国社会科学出版社，2004年，第148页。

② [宋]周密《武林旧事》，浙江人民出版社，1984年版，第1页。

泄被压抑的人生理想或被压抑后的无奈和悲凉。宋人（尤其是南宋文人）的这种心理状态在宋代《满江红》交游词中得到展示。

两宋《满江红》词中有 28.3% 的交游词，其中以南宋交游词为主体。所谓交游词多为文人之间的唱和、酬赠之作，其抒情性较强，且所抒之情多为内向性的一己之情怀。有的抒发对世俗官宦生活的厌倦，对寄情江海的渴望，如侯寘《满江红·和江亮采》：“甚矣吾衰，徒是苦、饥肠为孽。嗟寸禄、区区留恋，形疲心竭。江海一生真可羨，尘埃永昼何堪说，”李洪《满江红·和监田驿驹父留题》：“嗟客宦，荒松菊。颓壮志，青编竹。更长年谙尽，是非荣辱，”等等；有的抒发对人生荣辱的看破，但其中又于无意间透露出一丝悲凉，如吕胜己《满江红·登长沙定王台和南轩张先生韵》：“嗟远宦，甘微粟。惊世事，伤浮俗。且经营一醉，未怀荣辱，”京镗《满江红·次卢漕高秋长短句并呈都大》：“名利鼎，从渠沸。穷达路，非人致，”李壁《满江红》（次韵蒋洋州乐府）：“嗟每被，浮云缚。黄粱梦，新来觉，”等等；有的抒发时光易逝，人生如梦之感，如方岳《满江红·和程学谕》：“人事略如春梦过，年光不啻惊弦发，”赵必象《满江红·和李自玉蒲节见寄韵》：“俯仰间、万事总成陈，新愁结”；有的抒发怀才不遇、壮志难酬之悲愤，此类词较为少见，如辛弃疾《满江红·和卢国华》：“还自笑，人今老。空有恨，萦怀抱，”吴潜《满江红·禾兴月波楼和友人韵》：“提短剑，腰长铗。昔壮志，今华发，”等等。

总的来说，在宋代《满江红》交游词中文人多表达在世俗生活中被压抑后的对世俗的失望或释怀，这是一种在普遍的“软化”和“享乐化”的时代背景下，宋代文人向内回归的“悲剧意识”的流露和压抑感的宣泄。宋代《满江红》交游词是当时这种“内向化”心理文化的载体之一，当时文人这种心理也促进了以《满江红》交游词为代表的宋代交游词的繁盛。

三、南宋《满江红》词对文人爱国心理的反映

靖康之变改变了宋代的国运，也迫使文人不得不直面惨淡的国事和人生。爱国和忧政的社会责任感开始成为文人作品中的主要表达，奏起了以爱国思想为主旋律的时代强音。在众多表达爱国情结的作品中，尤以南宋《满江红》词最为突出。

南宋韩世忠《满江红》（万里长江）一词表达了词人痛愤山河破碎，决心重整乾坤的豪情壮志，词风慷慨豪迈，振启了《满江红》爱国词之强声，也是南宋爱国词的代表词作之一。^①南宋《满江红》爱国词的创作以南宋前期、灭亡前夕和绝灭期最为突出，影响最大。南宋前期文人多沉浸在面对北宋灭亡的哀痛和抗金复土的爱国热情

^① 历来学者多推岳飞《满江红》（怒发冲冠）一词为南宋爱国词乃至文学史上爱国名篇，因关于此词是否为岳飞所作的争议颇多，此处暂不引用。

中，这一时期以赵鼎《满江红》（惨结秋阴）、韩世忠《满江红》（万里长江）等词为代表。南宋灭亡文人面临南宋危在旦夕的国运，在词作中抒发以天下为己任的豪情和壮志难酬的激愤，此期以刘克庄的《满江红》（金甲雕戈）、吴潜《满江红·齐山绣春台》等词为代表。南宋绝灭之时的文人面临国家民族的巨大变动，词人在词篇中咏叹面对国家灭亡的伤痛和对故国的坚贞，如王清惠《满江红·题驿壁》、文天祥《满江红》（燕子楼中）等词。南宋末期的《满江红》爱国词特色最为突出、影响最大的当为王清惠《满江红·题驿壁》。宋恭帝德祐二年春，元破临安，南宋皇室被掳北上，作为原宋度宗宫中的女官王昭仪也在其中。王昭仪名清惠，她在北去的路上备尝亡国之痛，抚今追昔，感慨万千，在路过北宋汴京的夷山驿时，于驿壁上题了一首《满江红》，王清惠也因此词成为现存《满江红》词中的第一位女词人，其词云：

太液芙蓉，浑不似、旧时颜色。曾记得、春风雨露，玉楼金阙。名播兰簪妃后里，晕潮莲脸君王侧。忽一声、鼙鼓揭天来，繁华歇。

龙虎散，风云灭。千古恨，凭谁说。对山河百二，泪盈襟血。客馆夜惊尘土梦，宫车晓碾关山月。问嫦娥、于我肯从容，同圆缺。

此词容纳了北宋与南宋灭亡的宏大历史，在国破家亡的沉痛背景下抒发个人的但却带有强烈普遍性的亡国之痛，“对山河百二，泪盈襟血”表达出了所有痛伤亡国的南宋臣民百姓的共同心声。此词引起了宋遗民和清初汉族士人的共鸣，后文天祥作《满江红》（燕子楼中）和《满江红·代王夫人作》两词，在王清惠词的基础上进一步表达对故国的忠贞和决不他徙的坚定意志。又有汪元量《满江红·和王昭仪韵》、邓剡《满江红》（王母仙桃）等词和之。后人对此词评价甚高，陈廷焯评：“凄凉怨慕，和者虽多，无出其右。”^①，今人谢桃坊评：“宋词有此一篇，大为生色。”^②

南宋《满江红》词以爱国词影响最大，《满江红》词承载了当时文人崇高的社会责任感，词人在其中或慷慨激昂，或沉郁悲壮地诉说爱国情怀。文人的爱国情怀的表达与《满江红》调本身激越跳脱的声情相搭配，使得这些《满江红》爱国词流芳百世，至今传唱不衰，也使得《满江红》词成为爱国文化的一种象征和传播媒介。

四、金元《满江红》道教词对道教文化的反映

南宋末期的道士莫起炎以《满江红》（法在先天）一词讲述修炼之法，已开《满江红》道教词之先声。据第四章第一节“宋金元《满江红》词题材分布趋势图”可知，宗教词的兴起是金元时期《满江红》词创作的最为突出的特征，这些道教词既是当时词坛上的新形象，也是金元道教文化的一种新形式，同时也映照了当时的社会心理。

① 见陈廷焯《放歌集》卷二，转引自吴熊和主编《唐宋词汇评 两宋卷》第五册，浙江教育出版社，2004年版，第3958页。

② 谢桃坊《中国历代词分调评注·满江红》，四川文艺出版社，1998年版，第164页。

其一，金元《满江红》道教词展示了全真教以词传道的宗教风气。单就《满江红》词而言，金元时期共有7位全真道士参与《满江红》词的创作，所作31首《满江红》道教词，占金元《满江红》词总量的19%。自金代全真教祖师王喆始，全真教就创立了以诗词传道的风气。王鹗《云山集序》云：“宋末金初，有所谓全真家者，以心传心，不立文字。然重阳祖师以降，急于化人，皆有教言，以惠后学。”^①就目前所存的31首道教词而言，其中有18首为勉励、赠与之作，正是王鹗所言“化人”之作。

道家自庄子以来一直有“得意忘言”的轻文传统，其宣传道义的方式多为“以心传心”，这种传统至金元时期被全真教打破。全真教提倡以诗词传道，利用词这一流行性和通俗化的文艺形式来促进全真教旨的传播。金元时期道教词的流行，既是全真教的盛行的一种文化展示，也是词体文学尚处于民间娱乐的中心位置的文化印记。

其二，金元《满江红》道教词中我们可以看出道教注重内丹的教旨和金元时期忧生的社会心理。所谓内丹，是一种修身养性的方法。概而言之，内丹^②是一种以天人合一的思想为指导，以人体为鼎炉，精气神为药物，在体内凝炼结丹，最终达到性命双修的目的的修行方式。所谓内丹的修炼方式，其实就是内省的方式，恬然养素，从而达到超脱尘俗的自乐境界。金元时期的《满江红》道教词多是对如金代道士王吉昌所作《满江红慢》（志士穷元）词：

志士穷元，凭决裂、豁开尘网。务理神、和畅真素、内纯恬养。一气氛氲成造化，九宫上下通来往。运三光、临照晃乾坤，华英长。

金光灿，心灯朗。常清净、绝阿党。尽头头能显，劫来形像。非外非中真境露，不生不灭通天爽。已虚空、打破脱轮回，遐龄享。

此词先由提倡“豁开尘网”说起，进而阐述内省式的养素论，达到了“内纯恬养”的境界之后，进而凝结内丹，达到“脱轮回”、“遐龄享”的最高境界。金元时期此种以修身养性、延命却期为主要目的的道家的修炼之法，是金元时期社会心理的写照。金元时期，长期的战乱大大强化了弥漫于整个社会心理上的生命无常感，而道家的这种性命双修的修炼之法，顺应了时代的心理需要，为处于乱世中的广大民众提供了安身立命的慰藉。金元时期忧生的社会心理产生了一种时代需要，促进了以《满江红》道教词为代表的道教词的产生，也为道教词的传播提供了一个有利的接受环境。

① 转引自《道教大辞典》“云山集”条。中国道教协会、苏州道教协会编《道教大辞典》，华夏出版社，1994年版，第163页。

② 关于内丹，《参同契养性立命章》云：“将欲养性，延命却期，审思后末，当虑其先。人所禀躯，体本一无，元精云布，因气托初。阴阳为度，魂魄所居，阳神曰魂，阴神曰魄，魂之与魄，互为室宅。性主处内，立置鄞鄂，情主营外，筑垣城郭。城郭完全，人物乃安，爰斯之时，情合乾坤。乾动而直，气布精流，坤静而翕，为道舍庐，刚施而退，柔化以滋。九还七返，八归六居，男白女赤，金火相拘，测水定火，五行之初。上善若水，清而无瑕，道之形象，真一难图，变而分布，各自独居。类如鸡子，白黑相符，纵广一寸，以为始初。四肢五脏，筋骨乃俱，弥历十月，脱出其胞，骨若可卷，肉滑若饴。”转引自傅勤家《中国道教史》，东方出版社，2008年版，第106页。

总之，宋金元《满江红》词承载了多方面的社会文化，其创作与时代文化是一种相辅相成的关系。一方面，相应的时代文化促进了相应词创作的发展与繁盛。另一方面，相应词的创作又凭借其广泛的流传度促进了相应文化的传播与繁荣。如今，当时的时代文化已被历史冲刷，但后人仍可以通过《满江红》词等文学载体来瞻仰和传承，这就是《满江红》词的文化意义。另外，除宋代理学文化、心理文化和爱国文化外，宋金元《满江红》词中的隐逸词蕴含了隐逸文化，南宋以梅和桂为主要吟咏对象的咏物词蕴含了南宋复雅文化，节序词蕴含了民俗文化，等等。但因隐逸词、咏物词等题材的词作数量较少，还不足以形成以《满江红》词为单位的文化现象，故未详论。

第五章 宋金元《满江红》词的艺术特色

宋金元《满江红》词的艺术魅力是多方面的，其美感核心则在于《满江红》调独特的声律和体制。凡是以《满江红》调为规格的词作，首先必须具备此调独特的客观的调体美质，然后再以此为核心，根据创作者不同的创作水平，赋予它主观的美感特质。本章将就宋金元《满江红》词所展现的此调的调体美及在一定程度上受调体影响的抒情艺术进行分析，以展示宋金元《满江红》词最为独特的、最为核心的审美艺术。

第一节 宋金元《满江红》词的调体美

《满江红》的调体美大致由两方面构成：其一是《满江红》词的声律美，其二结构美，现分别论述：

一、《满江红》词的声律美

首先，就《满江红》调的用韵而言，据上文所论，我们可知，《满江红》调属仄韵格，大多数词作属此格，后姜夔作平韵体。且据统计，此调所用韵部多为第十七部、十八部、十五部等入声韵，其声情特点为急骤、跳脱、突兀。但此调的用韵较疏，有隔一句押，有隔三句押，说明其用韵的节奏又是较为舒缓的。所以其急骤跳脱的入声韵与较为舒缓的用韵节奏相搭配就制造了激昂又顿挫的美感。

其次，就《满江红》词的平仄分布而言，据此调正体的分布情形：

+ | - - (句) - + | (豆) + - + | (韵) - | | (豆) | - - | (句) | - +
| (韵) + | + - - | | (句) + - + | - - | (韵) + + + (豆) + | | - - (句)
- - | (韵)

+ + | (句) - | | (韵) - | | (句) - - | (韵) | - - + | (句) | - -
| (韵) + | + - - | | (句) + - + | - - | (韵) + + + (豆) + | | - - (句)
- - | (韵)

此体共 93 字，其中仄声字共 35 个，平声字 34 个，可平可仄字共 24 个，平仄字声的数量较为对等，且就整体布局来看，平仄搭配较为和谐。另外，可平可仄字较多，这就说明了此调平仄搭配和谐又不失灵活多变的特点。如此，搭配和谐的正体四声塑造了此调和谐动听的音节特点，其分布较为广泛的正体又为创作者提供了较为广阔的创作空间。

总之，《满江红》调的用韵与平仄分布为此调制造了一种较为神秘的、矛盾的美感，一方面，它是急骤的、灵活的，另一方面，它又是舒缓的、和谐的。但从总体上看，它主要的美感是急骤的、灵活的，其次是不失舒缓与和谐，如此就宜于抒发慷

慨悲壮的、沉郁顿挫的情感。此调激昂多变又不失舒缓和谐的美感特质与文人慷慨悲壮的爱国情怀珠联璧合，帮助以岳飞《满江红》为代表的《满江红》爱国词传唱千古，至今其音乐魅力不减。

二、《满江红》词的结构美

《满江红》调属双调结构，分上下两片，其起句、过片和结句是其结构的关节处，也是其章法的展示。据上文所论，《满江红》词的起句笼罩全篇，过片承上启下，结句升华主旨，其章法具有清晰井然的美感特质。受这一章法特征的影响，《满江红》词的上下片在表达内容上分工较为明显的创作结构特征。总观宋金元《满江红》词的创作，我们可以发现，多数词作在表达内容上的结构特征也较为明显，多为上片以叙述或描写（写景）为主，下片以抒情为主。

其一，上片叙述，下片抒情的结构模式。上片叙事，下片抒情的结构模式常见于宋金元《满江红》交游词、咏怀词、送别词、怀古词等题材类别中，其呈现形式多为上片以叙述为主要表达方式，其中多杂以景物描写。下片以议论或抒情为主要表达方式。作品如北宋贺铸《伤春曲》，上片叙写清明时节追忆往事，下片抒发相思之苦；又如南宋吕胜己《满江红·登长沙定王台和南轩张先生韵》词，此词上片描写登临所望之景，下片抒发对世俗宦官生活的厌倦和归隐情绪；再如元代鲜于枢《满江红》（诗酒名场）词，此词上片叙写自己渐衰的人生历程，下片叙写人生易逝，应珍惜光阴的感想。

其二，上片写景，下片抒情的结构模式。上片写景，下片抒情的结构模式常见于宋金元《满江红》感时伤怀词、写景词、咏物词、怀古词、羁旅词、节序词、隐逸词等题材类别中。这一结构模式较上片叙事，下片抒情的结构模式更为常见。作品如柳永《满江红》（匹马驱驱）词，此词上片述路途所见之景，下片抒发相思之意；又如南宋张孝祥《满江红·思归寄柳州》词，此词上片描写异地的秋景，下片抒发思归情绪；再如近代段成己《满江红·新春用遯庵兄韵》，此词上片描写新春之景，下片抒发面对年华流逝时的伤怀情绪。

需要补充的一点是，《满江红》词这种上下片在表达方式上分工较为明显的特征，并不以题材类别的不同而呈现出不同的形式，如咏怀词类，亦有上片写景下片抒情的，如吕胜己《满江红·观雪述怀》，上片写观雪之景，下片表达关心民生疾苦的士大夫情怀。再如隐逸词，亦有上片叙事下片抒情的，如杨炎正《满江红》（典尽春衣），上片从京华倦游、失意而归写起，转而追忆当年离家时的情景，下片抒发归来后的人生感喟。以上说明，《满江红》词这种于上下片结构上呈现出的表达方式和表达内容上的不同与题材类别没有太大的关联，只是有些结构形式常见于某类题材而已。

宋金元《满江红》词这种清晰井然的章法特征，以及以在表达方式上有着较为清

晰的分工的上下片结构模式，并不意味着《满江红》词的上下片是独立的、是可以截然分开的。在上片结句和过片的承接下，《满江红》词的整体章法虽层次清晰但上下片较为浑融。

首先，宋金元《满江红》词上片的结句多为对上片所叙之事或所写之景的总结，并多较为明显地表露情感。如南宋赵师侠《满江红·丁巳和济时几宜送春》，此词上片写暮春之景，上片结句“叹流年、空有惜春心，凭春酌”，此句就较为精炼地总结了所描写的暮春之景中的伤春之情，且为下片“世事燕鸿南北去，人生乌兔东西落”的世事变幻、人生易逝的永恒的伤感的抒发奏起前奏。再如元代魏初《满江红·寄何侍御》，此词上片从自己少年时的英气逼人开始写起，过渡到如今的人老才疏，万事慵懒的现状。上片结句“算从前、四十九年非，如回首”，既是对自己过去的人生历程的总结，同时又在这种评价性的总结中流露出对碌碌人生的无奈，为下片抒发对宦宦生活的厌倦作下铺垫。

其次，《满江红》词的过片在连接上下片的词意上起着关键的承上启下的作用。在立意上，过片处多承接上片语意，并开启下片的抒情。此调上片多写景或对现实状况的描述，下片多抒发由上片之描述升华而来的情感，过片多为由描述至抒情的过渡；在抒情方式上，《满江红》调的过片处多为直接抒情，直接外露的表达方式，使得《满江红》词的过片常能直接流露词人情感，点明主题。如辛弃疾《满江红·暮春》一词，上片描写江南暮春之景，过片“庭院静，空相忆。无处说，闲愁极”，词人在观暮春之景后静止下来，由写景过渡到言情，过片直接抒发由外在之景勾出的内在情绪，并点出两个关键词“相忆”、“闲愁”，下片余句则对此两个关键词继续衍发和铺展，抒发相思之愁。再如元代李齐贤《满江红·相如驷马桥》，上片叙述司马相如由家徒四壁到衣锦还乡的历史故事，过片“人世事，真难测。君亦尔，将谁责”，此四句由人事之莫测过渡到司马相如富贵前后的变化，既承接上片之富贵事业，又引起下片对司马相如富贵后的谴责，于语意上承上启下，且较为直接地流露出谴责之意。

总之，一方面，《满江红》词的章法层次较为清晰，上下片在表达功能和表达内容上的分工较为明显。另一方面，《满江红》词上片的结句和过片又常能将上下片的语意相互贯通，且过渡自然。整体看来，《满江红》词的结构呈现出了层次井然又浑融一体的美感。

综合以上，《满江红》词的声律具有急骤灵活又不失舒缓和谐的美感，其结构具有层次井然又浑融一体的美感，二者共同构建了《满江红》调既对立又统一的调体美感。这种矛盾又和谐的调体美是《满江红》调的美感特质，它是独一无二的、客观的，也是《满江红》调的传唱千古的艺术魅力之一。

第二节 宋金元《满江红》词的抒情艺术

受《满江红》调本身调体特质和时代因素的影响，宋金元《满江红》词在抒情上呈现出外向型的抒情方式，在感情基调上呈现出悲而壮的情感，现分别论述。

一、外向型的抒情方式：直抒胸臆

较“忌直贵曲”^①的抒情传统不同，宋金元《满江红》词在感情抒发上多采取直抒胸臆的抒情方式，主要表现在两个方面：

其一，宋金元《满江红》词较多使用感情强烈的字词。统观宋金元《满江红》词，较多使用“伤”、“怨”、“愁”、“恨”、“相思”、“怅”、“苦”、“羨”、“叹”、“忧”、“泣”、“怜”、“悲”等感情较为强烈的字词，这些字词直接表露了词中主人公的情绪。如苏轼《满江红·怀子由作》一词，有“愁目断、孤帆明灭”、“恨此生、长向别离中”、“衣上旧痕余苦泪”句，这些句中的“愁”、“恨”、“苦”等字眼直接表露了苏轼对其弟的思念之苦；再如元好问《满江红》（江上洼尊）词，有“欢未减，悲还及”、“一笑何须留故事”，其中的“欢”、“悲”、“笑”等字眼直接表露了词人在面对时光易逝、物是人非的永恒规律之时的悲凉、旷达、无奈等复杂的情绪。总之，宋金元《满江红》词中这些感情强烈的字词均为词人的感情宣泄处，直接流露出了词人的情绪。

其二，《满江红》词的过片处多为直接抒情句。此点在上文多有论述，此调过片多为四个连续的三言句，为全篇行文节奏最快之处，也是全篇抒情最为酣畅淋漓处。如“清时事，羁旅意。尽付与，狂歌醉”（晁补之《满江红》（莫话南征））、“方寸乱，成丝结。离别近，先愁绝”（游次公《满江红》（云接苍梧））、“嗟往事，空萧索。怀新恨，又漂泊”（辛弃疾《满江红》（老子当年））、“兴废事，吾能说。今古恨，空填臆”（段克己《满江红》（尘满貂裘））、“今古异，行藏别。身易退，腰难折”（王旭《满江红》（不爱浮花）），诸如此类，不胜枚举。过片处的直接抒情，是《满江红》词直抒胸臆的抒情方式的最直观的展现。

总之，据上文所论，宋金元《满江红》词体现了文人“内向化”的心理状态，但在情感抒发上却展现出了一种“外向化”的抒情模式，这是在宋金元时期相对较为压抑的政治环境的背景下，文人借用《满江红》调，这一具备急骤跳脱的声情和较为灵活多变的句式的调体，来宣泄被压抑的人生理想和生命意识的一种方式。但这一“外向化”的抒情模式又容易造成《满江红》词风格的浅露粗俗，这一点在宋金元《满江红》词中部分较为直露的寿词中体现最为明显。

^① 语出清施补华《岷幄说诗》，林治金《中国古代文章学辞典》，山东教育出版社，1991年版，第137页。

二、悲而不弱的情感艺术

“情之悲乐，由于境之顺逆”^①，特殊的时代环境在一定程度上影响了文人的情绪与心境，进一步影响到其作品的情感与感情基调。

宋金元时期的社会经历了几次较大的变革，靖康之变、南宋与金分江而治、蒙古灭金、蒙古灭宋、元代异族一统天下，文人长期生活在岌岌可危的政治环境中或战乱生活中或异族统治下，这种特殊的时代背景催生了相应的文人心理，具体到宋金元《满江红》词的创作中则为：南宋文人面临国家危亡时的慷慨悲壮的爱国心理，和安逸于“软化”的时代风气之中时被压制的“内向化”的心理；金元文人处于战乱时的黍离之悲，和处于异族统治之下看破世事的无奈与潇洒的心理及面对历史的沧桑之感。

整体看来，宋金元《满江红》词的感情抒发多是一种悲感抒发。这种悲感分为两种，其一是家国、历史之悲，主要抒发文人在以家国观念为主的政治空间和以战乱感受为主的社会场景中的忧患意识，以及在面对历史时的那种曾经感同身受的沧桑之感，这类词以宋金元《满江红》咏怀词中的爱国词和怀古词为代表；其二是一己之悲，主要抒发文人在较为压抑的时代背景下的对生命、人生的思考与感悟，其中多是对生命价值得不到实现的悲凉或悲愤与面对时光易逝、物是人非的永恒自然规律时的无奈和故作旷达，此类词以《满江红》咏怀词和交游词为代表。

《满江红》调本身较为激越的声情特点决定了其不宜抒发过于柔靡细腻的感情。龙榆生评价此调“声情激越，宜抒豪壮情感与恢张襟抱”^②，龙氏所言在《满江红》爱国词中表现的最为淋漓尽致。整体而言，宋金元《满江红》词中所抒发的情感不尽是豪壮情感，在爱情词、代言体词等类抒发较为细腻情感的词中还有一些词风柔弱之作。如柳永《满江红》词四首，只有《满江红》（暮雨初收）一词情调较为高亢，其余三首俱为爱情词，多“幽怨”、“伤感”语，词风稍显委靡。爱情词、代言体词等抒发细腻柔情的词作在整个宋金元《满江红》词中占据比例较少，所以，此类委靡之作亦属宋金元《满江红》词中的个别现象。宋金元《满江红》词基本上已脱离了缘情绮靡的花间词风，完成了由“伶工之词”向“士大夫之词”的转型，主要表达士心襟抱：在现实人生中被压抑后“平生志，水投石。首已皓，心犹赤”（黄人杰《满江红》（老子生朝））、“竞爱东邻姬傅粉，谁怜空谷人如玉”（刘克庄《满江红·题范尉梅谷》）、“富与贵，非吾事。贫与贱，宁吾累”（段克己《满江红·重九日山居感兴》）的失意、孤独、故作旷达；对“老来更觉流年迫”（洪适《满江红》（暮雨萧萧））、“宇宙此身

① 语出谢章铤《赌棋山庄词话》卷十，见唐圭璋编《词话丛编》，中华书局，1986年版，第3451页。

② 龙榆生《唐宋词格律》，上海古籍出版社，1978年版，第106页。

元是客”（范成大《满江红》（罨画溪山））的无奈、苍凉；对乱世、变世中的“安得四方寒酸彦，归吾广厦千万间”（吕胜己《满江红·观雪述怀》）、“绿鬓将军思饮马，黄头奴子惊闻鹤”（黄机《满江红》（万灶貔貅））忧国忧民、保家卫国的家国情怀；面对身同感受的历史时的“几度东风吹世换，千年往事随潮去”（戴复古《满江红·赤壁怀古》）、“思往事，愁如织。怀故国，空陈迹”（萨都刺《满江红·金陵怀古》）的历史沧桑之感。这些士心襟抱虽主要是悲的，但同时也凸显出了“硬性”的、高亢的士人精神，这一“硬性”的、高亢的士人精神是以柔为美的词文学中的阳刚的一面。

总之，宋金元《满江红》词是一种时代文学，一种士大夫文学。作品主要抒发了在乱世、变世的时代背景下的士大夫以悲感为主要情感的士人情怀，但受《满江红》调本身激越的声情特质以及阳刚的士大夫精神的影响，这种“悲”又是“硬性”的、高亢的，展示出了一种悲而不弱的情感艺术美。

综上，《满江红》调本身拥有既对立又统一的调体美感，其声律急骤灵活又不失舒缓和谐，其结构层次井然又浑融一体。在这一调体美的限定下，加以宋金元时期特殊的时代背景的影响，宋金元《满江红》词于抒情艺术上展示出了外向的抒情方式和悲而不弱的情感艺术。这些调体上的、抒情上的美感艺术是《满江红》词核心的、本质的、独一无二的美感特质。

第六章 宋金元《满江红》之个案研究

上文以宋金元《满江红》词为主要分析对象，从整体层面的角度分析了《满江红》词的调名、音乐问题、体制、填制历程、题材特征、功能特征、文化意义和审美艺术。本章则转换角度，从个案的角度对在宋金元《满江红》词史上树立了里程碑意义的名家进行分析。前五章是层面的研究，本章则是线与点的研究，如此多视角的探讨，以期能进一步深入地全面地呈现《满江红》调的艺术魅力。

第一节 现存《满江红》词的第一词人——柳永

柳永（987—1057？），原名三变，字耆卿，崇安人。景佑元年（1034）进士，授睦州团练使推官。官至屯田员外郎。有词集《乐章集》传世。柳永《乐章集》中的四首《满江红》词：《满江红》（暮雨初收）、《满江红》（访雨寻云）、《满江红》（万恨千愁）、《满江红》（匹马驱驱），是目前现存《满江红》词中填制最早的词作。柳永此四首的词史意义主要有三个方面：

一、标注宫调，确定了《满江红》调的音乐属性

柳永在《乐章集》中于四首《满江红》目下皆注“仙吕调”，后世所作《满江红》词皆依此调。宫调是词的音乐属性，所谓“词本倚声而作，则词中所表之情，必与曲中所表之情相应”^①，柳词为后人填制《满江红》词提供了一个音乐文本的范式。同样凭借柳词，我们得以认识《满江红》调的原始本色声情。柳词四首，《满江红》（万恨千愁）、《满江红》（访雨寻云）、《满江红》（匹马驱驱）三首俱是抒发离别相思之意，《满江红》（暮雨初收）抒发游宦中的羁旅行役之思，虽前后风格略有不同，但就文情来看，四首皆抒发了一种幽深的悲感愁绪，尤其是《满江红》（暮雨初收）一词，写景处清新自然，抒情处既有个体性的漂泊之感，又有普遍性的士人的归隐情绪，其文情充分体现了“仙吕调”“清新绵邈”的美感特质，此词也成为后人填词的范本。

二、创立了《满江红》调的多种调体，确立了正体体制

柳永《满江红》词四首，除都为仄韵体外，四首调体各不相同：《满江红》（暮雨初收）词，93字，押韵方式为上4下5，句式为47747783·3333547783；《满江红》（万恨千愁）词，97字，押韵方式为上4下5，句式为47748883·3333548883；《满江红》（访雨寻云）词，93字，押韵方式为上5下6，句式为47747783·3333367783；

① 张梦机《词律探原》，文史哲出版社，1981年版，第180页。

《满江红》(匹马驱驱)词,91字,押韵方式为上4下5,句式为47547783·3333547783。柳词如此不一的调体形式正说明了在词乐相合之时,词人倚声填词只以谐声为依归的词学现象。柳永在填词之时为了更为適切地表达情感,在不违背音律的情况下对字数、平仄、押韵位置等进行调整,如此产生了《满江红》词的诸多调体,这也为后世词人创作扩大了创作空间。

在柳永所创制的四种《满江红》调体中,其中的《满江红》(暮雨初收)一词的调体被后人推为正体,且据上文统计,此调在宋金元《满江红》词中的使用率占据95%,可见其影响之深远,意义之重大。另外,柳永四首词的用韵也在一定程度上确立了宋金元《满江红》词的用韵形式。柳永《满江红》(暮雨初收)词用第十六部韵,《满江红》(访雨寻云)和《满江红》(万恨千愁)俱用第十七部韵,《满江红》(匹马驱驱)用第十四部韵,柳词这种以入声韵为主的用韵特点也是宋金元《满江红》词的整体用韵特点。更值得注意的一点是,柳词中出现频率最高的第十七部韵也是宋金元《满江红》词中出现频率最高的韵部,这足以说明,柳词的用韵特点在一定程度上确立了宋金元《满江红》词用韵范式。

三、初步确立了填制《满江红》词的艺术范式

宋金元《满江红》词的艺术手法在柳词中已初见端倪,换句话说,柳永四首《满江红》词在一定程度上为后来《满江红》词的填制起到了示范的作用,主要体现在两个方面:其一,过片三言句的对仗手法的使用;其二,章法安排上已较为成熟;其三,直抒胸臆的抒情方式。

其一,柳永在《满江红》(访雨寻云)一词的过片处组建了一个完整的三言对句,即“鳞鸿阻,无信息。梦魂断,难寻觅”,这是一组隔句对,“鳞鸿阻,无信息”与“梦魂断,难寻觅”对。《满江红》(暮雨初收)一词过片处又有对仗,其过片为“桐江好,烟漠漠。波似染,山如削”,此处只有“波似染”对“山如削”。总体来看,在柳永词中的三言对仗句还不是太工整。且上下片的两组七言句才是《满江红》词对仗手法的亮点,这一点在柳词中并没有得到展示,柳词四首两组七言句皆没有对仗。这说明,《满江红》词的对仗手法在柳永时尚不成熟。至张先《满江红·初春》词,始有《满江红》词的七言对句,后经张昇《满江红》(无利无名)词和苏轼五首《满江红》词,《满江红》词的对仗手法才逐渐定型,并成为后世填制《满江红》词的通例。追根溯源,柳永是开创《满江红》词的对仗手法的第一人。

其二,柳永四首《满江红》在章法安排上已较为圆融,为后人树立了《满江红》词章法上的范式。且举《满江红》(匹马驱驱)一词为例:

匹马驱驱,摇征辔、溪边谷畔。望斜日西照,渐沈山半。两两栖禽归去急,对人相并声相唤。似笑我、独自向长途,离魂乱。

中心事，多伤感。人是宿，前村馆。想鸳衾今夜，共他谁暖。惟有枕前相思泪，背灯弹了依前满。怎忘得、香阁共伊时，嫌更短。

此词起句“匹马驱驱，摇征辔、溪边谷畔”，刻画了一个征途上的孤独的主人公形象，此句已开启了全篇的伤感意味，正是所谓起句笼罩全篇；至上片结句“似笑我、独自向长途，离魂乱”则由景及人，“离魂乱”也是对上文景物渲染的总结；至过片处“中心事，多伤感。人是宿，前村馆”，则承继上文的“离魂乱”，进一步铺展至“伤感”，并将写作场景由“溪边谷畔”转移至“前村馆”，引起下文中主人公在孤馆中的想象，此过片正是起到了承上启下的作用；全文结句“怎忘得、香阁共伊时，嫌更短”，则将笔锋一转，由对现状的描绘转移到对过去的怀念，情思摇曳，余味无穷，结句既是对全文离别相思之感的总结，同时也以一种过去的时态将主人公的相思之意更深一层，升华了主旨。总之，此词的起句、过片、结句各尽其妙，章法娴熟并化于无形，是《满江红》词在章法上的典范之作。

其三，柳词四首皆采用直抒胸臆的抒情方式，确立了《满江红》词的抒情范式。上文已论，所谓“外向型”直抒胸臆的抒情方式是宋金元《满江红》词通用的抒情方式，这点首创于柳永。在柳永四首《满江红》词中，多见使用感情外露的词语，如“伤”、“幽怨”、“闲愁”、“多情”、“恨”、“愁”、“憔悴”、“伤感”等，这些词语较为直接地表露了词中主人公的情绪，是直抒胸臆的抒情方式的重要表现。柳词的这种抒情方式被后世《满江红》词的填制者所继承，并逐渐发展成为《满江红》词的一种美感特质。

在柳永四首《满江红》词中，最富意义，影响最大的是《满江红》（暮雨初收）一词，此词不仅深深影响了后世的《满江红》词的创作体式和创作方向，在当时也产生了极大的影响。据宋人释文莹《湘山野录》载：“范文正公谪睦州，过严陵祠下，会吴俗岁祀，里巫迎神，但歌《满江红》，有‘桐江好，烟漠漠。波似染，山如削。绕严陵滩畔，鹭飞鱼跃’之句。”^①睦州人所歌的迎神曲，正是柳永的《满江红》（暮雨初收）词，足可见其影响力。柳永此词的巨大成功，促进了《满江红》词在民间的传播和流通，同时也吸引了越来越多的文人尝试填制《满江红》调这一新兴调体，从此《满江红》调开始流行并盛行于词坛。

在看到柳永《满江红》词诸多开创性的贡献的同时，我们也应注意到其瑕疵：首先是柳词的题材还较为单一。除《满江红》（暮雨初收）一词外，其余三首皆为爱情相思词，这说明柳永的《满江红》词于《满江红》词的题材拓展上并没有太大贡献；其次是在语言使用上暴露了其俚俗化的一面。柳永的三首《满江红》爱情词较多使用当时的市井俚语，其中《满江红》（万恨千愁）一词较为明显，词中有“可惜许枕前多少意，到如今两总无终始。独自个、赢得不成眠，成憔悴”、“空只恁，厌厌地”、

^① 见《宋元笔记小说大观》，上海古籍出版社，2007年版，第1409页。

“不会得都来些子事，甚恁底死难拚弃”，大量的俚俗口语的使用，一方面有利于其词在市井中的流传，另一方面也降低了其词的艺术水平。我们揭示出柳词中的这些瑕疵，并无苛求前人之意，只是为了更客观地审视《满江红》词的发展历程。柳词中留下的这些题材和艺术上的遗憾，为后人留下了一个发展空间，也从一定程度上激发了后人的创作积极性。

第二节 《满江红》词的开拓者——苏轼

苏轼(1037-1101)，字子瞻，号东坡居士，眉州眉山人。苏轼一生饱尝宦海沉浮，却能泰然处之，随缘自适，他将其丰富的经历、才情、学识寓于文学艺术，取得了及其辉煌的文学成就。在词的创作上，他一扫晚唐以来的绮艳柔靡的花间词风，“以诗为词”，为后人“指出向上一路”。苏轼“以诗为词”的创作方式在其现存的五首《满江红》词中得到了充分展示。这五首《满江红》词不仅是苏轼对“以诗为词”创作方式的重要实践，同时也对《满江红》词在题材与功能、审美艺术上的定型和拓展等方面有着重要的开拓性意义。

现存苏轼的五首《满江红》词为：《满江红》（忧喜相寻）、《满江红》（江汉西来）、《满江红》（东武南城）、《满江红》（清颍东流）、《满江红》（天岂无情），这五首词对苏轼“以诗为词”的创作方式的彰显和之于《满江红》词的词史意义主要体现在三个方面：其一，题序的充分使用；其二，对题材范围的扩展和对悲而不弱的抒情艺术的定型。

一、充分使用题序

苏轼在五首《满江红》词中都使用了题序。其实，张先是《满江红》词的填制者中最先使用题序的，即其《满江红·初春》词。但就《满江红》词史来看，无论是在创作数量上还是在题序的长短上，苏轼是第一位在填《满江红》词时将题序这一文学形式演绎地最为充分的词人，这对后世《满江红》词的填制者有很重要的启发意义。题序的使用提高了《满江红》词的叙事功能，增强了《满江红》词的诗化特征，并成为《满江红》词创作的一个通例。在苏轼五首《满江红》词中，以《满江红》（忧喜相寻）词最具特色，且示于下：

董毅夫名钺，自梓漕得罪归鄱阳，遇东坡于齐安。怪其丰暇自得。余问之，曰：吾再娶柳氏，三日而去官。吾固不戚戚，而忧柳氏不能忘情于进退也。已而欣然同忧患，如处富贵，吾是以益安焉。命其侍儿歌其所作满江红。嗟叹之不足，乃次其韵

忧喜相寻，风雨过、一江春绿。巫峡梦、至今空有，乱山屏簇。何似伯鸾携

德耀，箪瓢未足清欢足。渐粲然、光彩照阶庭，生兰玉。

幽梦里，传心曲。肠断处，凭他续。文君婿知否，笑君卑辱。君不见周南歌
汉广，天教夫子休乔木。便相将、左手抱琴旧，云间宿。

此词围绕董柳忧患与共的情缘展开构思，赞颂董毅夫不为五斗米折腰以及柳氏不因董“梓漕得罪归鄱阳”，“忘怀于进退”的高尚情操。全词题序与正文互补。题序介绍了词的创作背景，即词人有感于友人被黜后“丰暇自得”，而其夫人柳氏能够“欣然同忧患”，故次韵作此词。就题序与词作的表达分工而言，题序以叙事为主，词作则缘事而发，以抒情为主，主要抒发了一种有感于董氏夫妇的安于忧患的“心曲”，如此，词与序相互补充、相互生发。

另外，词序的使用也是《满江红》词诗化特征的一个重要表现。单就苏轼五首《满江红》词而言，其题序较为直接地记载了士大夫文人的日常生活及其精神境界。如上文所举的《满江红》（忧喜相寻）词序中表现的士大夫安于忧患精神境界；《满江红》（东武南城）题序“东武会流怀亭”，记载了上巳日文人于流怀亭集会的文化现象；《满江红》（江汉西来）题序“寄鄂州朱使者寿昌”、《满江红》（天岂无情）题序“正月十三日送文安国还朝”，反映了苏轼与其他士大夫的交游情况；《满江红》（清颍东流）题序“怀子由作”，反映了苏轼笃于亲情的情怀。纵观整个宋金元《满江红》词的创作，据笔者统计，在716首宋金元《满江红》词中，共有580首词作使用了题序，占总量的81%，且题序多见于交游、祝颂、咏怀、怀古等类题材词作中，它是《满江红》词能够像诗体文学一样表现社会生活的方方面面和士大夫情怀的诗化特征的最为直接的展示。

总之，苏轼是《满江红》词第一位充分使用题序的填制者，在苏轼的带动下，后世文人多采用题序与词作互为生发的创作模式，使用题序成为《满江红》词的创作特征之一。

二、对《满江红》词题材与功能的扩展和对悲而不弱的抒情艺术的定型

就题材范围而言，苏轼五首《满江红》词涉及了生活词、交游词、亲情词。其中，交游词三首，以士大夫文人之间的往来、宴集、和送别为主要内容。苏词一改之前的柳永、张先的《满江红》词以爱情词为主要题材的创作模式，扩大了《满江红》词的题材范围。在创作内容上，继柳永《满江红》（暮雨初收）词抒发士大夫归隐情结之后，进一步展现士大夫生活和精神境界。如《满江红》（江汉西来）词：

江汉西来，高楼下、蒲萄深碧。犹自带、岷峨云浪，锦江春色。君是南山遗爱守，我为剑外思归客。对此间、风物岂无情，殷勤说。

江表传，君休读。狂处士，真堪惜。空洲对鹦鹉，苇花萧瑟。不独笑书生争底事，曹公黄祖俱飘忽。愿使君、还赋谪仙诗，追黄鹤。

此词是苏轼在遭遇“乌台诗案”后含冤被贬黄州的第二年，写给其好友朱寿昌的书信，上片描绘江汉景色，下片直抒胸臆，针对此地风物谈古论今，进行人生思考和追求，思考中蕴含着词人面对人生和历史的苍凉悲慨、郁勃不平的激情。再如《满江红》（天岂无情）：

天岂无情，天也解、多情留客。春向暖、朝来底事，尚飘轻雪。君过春来纤组绶，我应归去耽泉石。恐异时、怀酒忽相思，云山隔。

浮世事，俱难必。人纵健，头应白。何辞更一醉，此欢难觅。欲向佳人诉离恨，泪珠先已凝双睫。但莫遣、新燕却来时，音书绝。

此词是送别之作，全词融抒情、议论、叙写于一体，在内容上，既有与友人离别之恨，又有对浮世人生哲理的思考，亦有对家室的思念之情；在情感的表达上，既有“天岂无情”的豪放，又有“杯酒忽相思”的真挚，又有“人纵健，头应白”的悲慨，又有“泪眼凝双睫”的深情，全词的主题深邃，感情刚柔并济、委婉深沉，充分展现了《满江红》调悠长的表情和清新绵邈的美感特质。

伴随着题材范围的扩大，苏轼五首《满江红》词继柳永《满江红》（暮雨初收）词之后，进一步发展了《满江红》词“言志”的诗体功能，将《满江红》词带入了传统的诗人创作空间。

从情感艺术的角度看，苏轼《满江红》词从对现实社会的真实感受到对历史、人生的哲理思考，展现了士心深处的心理体验，这种心理体验多是一种忧患的悲感：忧于“此生长向别离中”（《满江红·怀子由作》）的人生悲感；忧于“枝上残花吹尽也”（《满江红·东武会流怀亭》）的韶光易逝、年华不再的永恒悲感；忧于历史繁华处如今“空陈迹”（《满江红·东武会流怀亭》）的历史沧桑之感，苏轼在《满江红》词中展现的这种忧患的悲感超越了个人、社会的具体事件，上升到一种对宇宙人生的整体把握。^①这种“悲”不同于传统的宋词中“幽怨”的爱恋心理之悲，它是一种充满道德责任感的士大夫之悲，标志着宋词中的男性意识的强化，其情感基调也化传统的柔弱一变为峭拔，这也是苏轼词整体的情感基调。总的来说，苏轼《满江红》词一改柳词中的柔靡之风，构建了《满江红》词悲而不弱的抒情艺术，这种抒情艺术被后来的词人尤其是南宋词人所继承和发展。

综合上文所论，苏轼的五首《满江红》词主要有两方面的意义：从苏轼词发展史的角度而言，这五首《满江红》词是苏轼“以诗为词”的创作方式的实践和展示，其忧患的悲感的情感内涵和悲而不弱的情感基调也是苏词整体的一个缩影；从《满江红》词的发展史的角度而言，苏轼的五首词扩大了《满江红》词的题材范围，并将其带入

^① 杨柏岭评价苏轼：“他常超越个人、社会的具体事件，上升到一种对宇宙人生的整体把握。”杨柏岭《唐宋词审美文化阐释》，黄山书社，2007年版，第143页。

了的“言志”的诗体创作空间，提高了《满江红》词的“言志”功能，构建了《满江红》词悲而不弱的抒情艺术。

第三节 《满江红》词的集大成者与开拓者——辛弃疾

辛弃疾（1140-1207），字幼安，号稼轩，历城人。出生于金人统治区。高宗绍兴三十一年，（1161），参加以耿京为首的抗金义军，为掌书记。后奉表南归，几经宦海浮沉，累官浙东安抚使。在文学创作上，辛弃疾以词名世，词集有《稼轩长短句》、《稼轩词》。辛弃疾是词史上的一位里程碑式的词人，“辛弃疾的出现，标志着词史已经进入它的高峰时期。”^①就《满江红》词的发展史而言，辛弃疾集前人之所长，同时又有开创，标志着《满江红》词的创作进入成熟阶段。辛弃疾是第一位大量填制《满江红》词的人，现存词作34首。就宋金元三期而言，辛弃疾《满江红》词作数量仅比位居第一位的后期词人吴潜少2首。作为《满江红》词的集大成者与开拓者，辛弃疾词的贡献主要在两个方面：其一，对《满江红》词的功能的发展；其二，对《满江红》词审美艺术的构建和发展。

一、全面发展了《满江红》词抒情和言志的功能

上文已论，南宋时期《满江红》词的功能特征是抒情功能与言志功能同步发展，而辛弃疾恰是这一时期《满江红》词的功能特征的典型代表。

其一，对《满江红》词“言志”功能的全面发展。辛弃疾继柳永、苏轼之后，进一步发展了《满江红》词的言志功能，完成了《满江红》词向“言志”这一古老的诗歌传统的复归。辛弃疾34首《满江红》词共跨越了祝颂、交游、节序、咏怀、写景、感时伤怀、咏物、代言体、闲适、羁旅十种题材类别，题材范围涵盖了宋金元《满江红》词题材类别总量的37%，足可见其题材范围之广。其广阔的题材范围决定了其词多样的内容形式，而辛词之内容多是一种来自现实的主观心灵的书写，在这种心灵书写中蕴含着深沉的历史内涵，34首《满江红》词是辛弃疾个人形象和时代精神的写照。辛弃疾平生主要用词这一文体来寄托性灵怀抱。《词苑丛谈》引“梨庄论稼轩词”：“辛稼轩当弱宋末造，负管、乐之才，不能尽展其用，一腔忠愤，无处发泄……故其悲歌慷慨，抑郁无聊之气，一寄之于词。”^②辛弃疾的词是一位处在特定历史时期的优秀政治家和民族英雄的词。其34首《满江红》作于南归之后，南归之后的辛弃疾处于一种抗金复国热情豪迈和无路请缨、壮志难酬的悲愤抑郁的精神状态中，在此种精神状态下诞生的《满江红》词，多悲歌慷慨的言志之作。辛弃疾《满江红》词的创

① 陶尔夫、刘敬圻《南宋词史·前言》，黑龙江人民出版社，1994年版，第6页。

② [清]徐钊撰，唐圭璋校注《词苑丛谈》，上海古籍出版社，1981年版，第79页。

作几乎贯穿了其南归后的人生过程，反映了其在不同时期的心境。如《满江红·建康史帅致道留守席上赋》一词：

鹏翼垂空，笑人世、苍然无物。还又向、九重深处，玉阶山立。袖里珍奇光五色，他年要补天西北。且归来、谈笑护长江，波澄碧。

佳丽地，文章伯。金缕唱，红牙拍。看尊前飞下，日边消息。料想宝香黄阁梦，依然画舫青溪笛。待如今、端的约钟山，长相识。

此词作于词人乾道五年（1169）任建康府通判之时，是一首作于宴席之上的赠人之词，却与一般的应酬赞美之词不同。全词笔酣墨饱，热情歌颂了当时驻守建康的军事行政长官史致道，并展露了自己力主抗金复土的政治怀抱，情感豪迈而深沉。此词反映了词人在南归后空怀壮志，不得重用，以本应奋发有为的二十九岁之龄，却仅被委以建康府通判的小官，词人对此虽有不满却依然乐观激昂的心境。再如《满江红》（倦客新丰）词：

倦客新丰，貂裘敝、征尘满目。弹短铗、青蛇三尺，浩歌谁续。不念英雄江左老，用之可以尊中国。叹诗书、万卷致君人，番沈陆。

休感叹，年华促。人易老，叹难足。有玉人怜我，为簪黄菊。且置请缨封万户，竟须卖剑酬黄犊。叹当年、寂寞贾长沙，伤时哭。

此词约作于淳熙六年至八年间，此期的辛弃疾在仕途上正遭遇大规模的谗毁、诬陷和打击，他在《淳熙己亥论盗贼札子》^①中自诉：“年来不为众人所容，顾恐言未脱口而祸不旋踵。”，《满江红》（倦客新丰）一词应是在此等政治遭遇的背景下的长歌当哭之作，极写怀才不遇、忧国伤时的悲痛。上片控诉南宋小朝廷不思复国，压抑排斥有志之士，致使英雄无为，空老江南的黑暗政治。“用之可以尊中国”显示出词人极高的自信，但自信越高，痛苦就会越深。词的下片则是悲极而笑，故作旷达，反映了词人想要从痛苦中解脱的努力。下片寓悲愤于深处，以故作旷达之语显示了词人所处痛苦的不可超脱性。再如《满江红》（宿酒醒时）：

宿酒醒时，算只有、清愁而已。人正在、青涂堂上，月华如洗。纸帐梅花归梦觉，莼羹鲈脍秋风起。问人生、得意几何时，吾归矣。

君若问，相思事。料长在，歌声里。这情怀只是，中年如此。明月何妨千里隔，顾君与我何如耳。向尊前、重约几时来，江山美。

此词作于宋光宗绍熙四年（1193），时作者任福建安抚使。这是一首送别词，将人生的得失与朋友的聚散融为一体，既有作为送别词的对即将分别的友人的相念与相期，又有对官场污浊、人世纷争的深沉叹息。全文以“问人生、得意几何时，吾归矣”句最富意味，辛弃疾在《满江红》词的创作中多次表达了这种面对个人无法逆转的失意

① [宋]辛弃疾著，朱德才选注《辛弃疾选集》，人民文学出版社，1997年版，第375页。

时多的人生时的无奈与苍凉。如《满江红》（过眼溪山）中：“叹人间、哀乐转相寻，今犹昔”，《满江红》（落日苍茫）中：“过眼不如人意事，十常八九今头白”。此期的词人多借酒浇愁，在醉酒的审美体验中寻求超脱，或故作旷达语慰己慰人，如此词中的“明月何妨千里隔，顾君与我何如耳”，言朋友之间只要彼此正确对待，相隔千里也是同处一轮明月的普照之下，分别又有何妨，此言既是对友人的安慰，也是自己对人生困境的超脱。

总之，辛弃疾在《满江红》词中表达的情感多为忧国伤时的爱国情怀，抗金复国的激烈壮怀，壮志难酬的英雄悲愤与苍凉，以及面对不可超脱的人生困境的故作旷达。概而言之，辛弃疾表达的是一种执着于用世而不得的英雄悲愤。这种情感是南宋前中期士人高涨的抗金复国的时代精神的集中体现，“一切能永存的艺术作品，是用时代的本质铸成的，艺术从来不是独自一人进行创作。他在创作中反映他的同时代人的心情，整整一代人的痛苦、热情和梦想。”^①，辛弃疾的《满江红》词就容纳了当时一代人的痛苦、热情和梦想。这也是辛弃疾《满江红》词言志的功能特征的最直接、最充分的展示。

在《满江红》词的发展中，苏轼的《满江红》词继柳永之后发展了《满江红》词的言志功能。但因其词作数量较少，创作年限较短，决定了其表现内容的相对狭窄性。又加上苏轼对诗、词、文等众体皆擅，他对待词的创作态度恰是最不经意的，王灼对此评论：“东坡先生以文章余事作诗，溢而为词曲。”^②因此，苏轼很多政治怀抱在词中的表现远比其他文体的少。因此，苏轼词只是推动了却并未完成词由“缘情”向言志功能的发展，对于《满江红》词亦是如此。而辛弃疾以毕生精力填词，词是其用以抒写心灵怀抱的主要文体，其《满江红》词继承和弘扬了苏轼《满江红》词与南渡词人的言志传统，并凭借其较多的词作数量和作品深刻的思想内涵，完成了《满江红》词由“缘情”向“言志”的这一古老的诗歌传统的复归。

其二，对《满江红》词抒情功能的全面发挥与丰富。辛弃疾的《满江红》词虽然是“言志”词作的典型代表，但其并非以词叙史的鸿篇巨制，而多是抒写主观化的心灵的抒情文字。其词多是以抒情方式言志，利用词这一抒情文体得天独厚的抒情优势以言志。在抒情内容、抒情主人公形象上，辛词又展示出较以往的《满江红》词超越性的一面，发展了《满江红》词的抒情功能。

首先，在抒情内容上，总观辛弃疾《满江红》词，其心灵书写已经超出了传统词定位的花柳闺情、个人遭遇的范围，转为对国家兴亡的忧患意识、对社会责任的思考、对普遍的人生思考上。在《满江红》词的发展史上，这种扭转自苏轼始，至南渡词人

① 罗曼·罗兰《母与子》，转引自陶尔夫、刘敬圻《南宋词史》，黑龙江人民出版社，1992年版，第145页。

② [宋]王灼《碧鸡漫志》卷二，见唐圭璋《词话丛编》，中华书局，1986年版，第83页。

仍继续发展，但其抒情范围还是较多定位在个人遭遇上，以第一首《满江红》南渡之作——赵鼎《满江红》（惨结秋阴）为代表：

惨结秋阴，西风送、霏霏雨湿。凄望眼、征鸿几字，暮投沙碛。试问乡关何处是，水云浩荡迷南北。但一抹、寒青有无中，遥山色。

天涯路，江上客。肠欲断，头应白。空搔首兴叹，暮年离拆。须信道消忧除是酒，奈酒行有尽情无极。便挽取、长江入尊罍，浇胸臆。

据此词题序，此词于“丁未九月南渡，泊舟仪真江口作”，是现存《满江红》词中的第一首反映北宋亡后文人南渡之作。全词表达了亡国之下的一腔伤痛和凄怆心境。“故见征鸿，即思乡关，然故乡不见，云水寒山阻隔。此一层悲。孤身漂泊，与家小离别，此二层悲。”^①总观此词，其所抒情感局限于围绕国破家亡之下的一己之悲。在辛弃疾之前，《满江红》词中不乏壮怀激烈的爱国篇章，但整体来说，较多词作还是在抒发家国背景下对个人遭遇的感触，尚未完全突破传统词的抒情范围。上文已论，辛弃疾《满江红》词中抒发的情感代表了整整一代人的痛苦、热情和梦想。南宋社会特殊的时代政治背景与辛弃疾崇高的、执着的人生理想构成一组不可调和的、悲剧性的矛盾，这种矛盾是浓缩型的士人与社会的矛盾，辛弃疾人生的悲剧性也是中国士人悲剧性的高度浓缩和典型体现。他在《满江红》中表达的情感诸如“不念英雄江左老，用之可以尊中国”（《满江红》（倦客新丰））、“人似秋鸿无定住，事如飞弹须圆熟”（《满江红》（两峡崹岩））、“过眼不如人意事，十常八九今头白”（《满江红》（落日苍茫））等等，带有一种时代性甚至永恒的抒情意义。

总之，辛弃疾《满江红》词在抒情范围上继苏轼和南渡词人之后继承、拓展和深化了《满江红》词的抒情内容，完成了《满江红》词由传统词的花柳闺情、个人遭遇的抒情范围向国家兴亡、社会责任、普遍的人生哲理的感触和思考上。

其次，在抒情主人公形象上，辛弃疾《满江红》词塑造了一位较为丰满的抒情主人公形象。辛弃疾《满江红》词中较为深刻、全面地展示了他的心灵世界。其34首《满江红》词的创作几乎贯穿了他南渡后的人生历程，刻画了辛弃疾流动的、发展的精神历程。其有“马革裹尸当自誓，蛾眉伐性休重说”（《满江红》（汉水东流））的壮志激昂；有“不念英雄江左老，用之可以尊中国”（《满江红》（倦客新丰））的自信雄放与慷慨悲愤；有“溷落我材无所用，易除殆类无根潦”（《满江红·和卢国华》）的悲凉呜咽；有“若要足时今足矣，以为未足何时足”（《满江红·山居即事》）的自我安慰与旷达。随着所表达的情感的丰富，抒情主人公的形象也逐渐丰满。辛弃疾34首《满江红》词中，既有期望能“把诗书马上，笑驱锋镝”（《满江红》（笳鼓归来））的沙场勇将；也有执着于“他年要补天西北”的政治理想的宦林士人；也有“道如今、

① 谭新红、王兆鹏《唐宋词名篇导读》，长江文艺出版社，2005年版，第193-194页。

吾亦爱吾庐，多松菊”（《满江红·呈赵晋臣敷文》）的高洁隐士；也有“芳草不迷行客路，垂杨只碍离人目”的多情之人，等等。辛弃疾《满江红》词多角度刻画了一位有着深细曲折、复杂生动的心灵世界的丰满的抒情主人公形象。

综上，辛弃疾 34 首《满江红》词以其较多的词作数量，广阔的题材内容，深广的思想内涵，彻底完成了《满江红》词由“缘情”向“言志”的这一古老的诗歌传统的复归，同时又全面发挥了、丰富了《满江红》词的抒情功能，全面发展了《满江红》词的抒情言志功能。刘扬忠对此评价：“辛弃疾，用长短句歌词完全成功地代替了唐宋诗大家们用五七言诗发挥的这种抒情言志功能。”^①

二、全面构建了《满江红》词以刚为骨、刚柔兼济的审美艺术

《满江红》调本身拥有既对立又统一的调体美感，辛弃疾《满江红》词以其刚柔相济的审美艺术对这一调体美感做出了最充分、最有力的诠释。辛弃疾词以刚健豪壮之美为内在美感，同时，受其自身深邃的思想和精湛的词艺，尤其是其险恶的政治遭遇的影响，辛弃疾潜气内转，摧刚为柔，又培养了其词豪中带婉、含蓄幽深的美感。辛弃疾 34 首《满江红》词恰十分典型地彰显了辛词整体的以刚为骨、刚柔兼济的美感特质。

其一，对《满江红》词刚健的抒情艺术的定型。辛弃疾《满江红》词典型地代表了《满江红》词外向型的抒情艺术，也进一步定型了《满江红》词悲而不弱、刚健的抒情艺术。辛弃疾以词书写身世家国的大题材、大理想、大感慨，这也是其 34 首《满江红》词的主要内容。他在词中经常直接抒发其执着的理想、壮志难酬的悲愤、失意人生中的感悟等等。辛弃疾禀英雄豪士之胸襟，以健笔追求雄健壮大的艺术美，而其《满江红》词外向型的抒情艺术正是此种追求的呈现形式之一。除了在《满江红》词中整体呈现雄健壮大的艺术审美特征外，辛弃疾在词作书写中更是直接表露了他在运用健笔方面的审美方向。如《满江红》（天与文章）言：“天与文章，看万斛、龙文笔力。”此处化用韩愈《病中赠张籍》诗中句“龙文百斛鼎，笔力可独扛”，辛弃疾改“百斛”为“万斛”，更显示出其对豪壮之美的热烈追求。这首词虽为许人之作，实际上却是辛弃疾崇尚雄健之风的审美趣味的流露。

其二，对《满江红》词温婉含蓄、刚柔兼济的抒情艺术的构建。辛弃疾《满江红》词的豪放中又不失词体的温婉本色。辛弃疾在词的创作中吸收涵容了词传统的婉约艺术，创作了大量豪中带婉、含蓄幽深的词作。辛词的这种创作艺术主要体现在两个方面：一是潜气内转的豪词创作；二是“秣纤绵密”之作。

第一，辛弃疾前期的词作多直言抒写，随着政治环境的压迫，辛弃疾逐渐潜气内

① 刘扬忠《辛弃疾词心探微》，齐鲁书社，1989年版，第230页。

转，创作出较多曲折回旋、沉郁悲慨之作。^①如上文所举的《满江红》（倦客新丰）词。上片直赋悲愤“不念英雄江左老，用之可以尊中国”，下片则故作旷达“且置请缨封万户，竟须卖剑酬黄犊”，看似旷达，实是将上片的热情和悲愤内敛，其内蕴的情感更具感染力。《辛弃疾词新释辑评》一书对此评价：“应该说，唯有稼轩词，能让体会到它在抒情上兼有内倾和外向性的深致和魅力。”^②再如《满江红》（过眼溪山）词：

过眼溪山，怪都似、旧时曾识。是梦里、寻常行遍，江南江北。佳处径须携杖去，能消几两平生屐。笑尘埃、三十九年非，长为客。

吴楚地，东南拆。英雄事，曹刘敌。被西风吹尽，了无陈迹。楼观才成人已去，旌旗未卷头先白。叹人间、哀乐转相寻，今犹昔。

此词作于淳熙五年（1178），稼轩由临安赴湖北转运副使途中。此词意在抒发“楼观才成人已去，旌旗未卷头先白”中的壮志未酬、英雄已老的悲愤和苍凉，然围绕此的有沉醉于优游山水的超脱，有对过往失意人生的无奈，有面对历史陈迹的幻灭和虚无，感情曲折跌宕，俞陛云对此评价：“此作独疏爽而兼低回之思。”^③又如《满江红》（点火樱桃）词：

点火樱桃，照一架、荼縻如雪。春正好，见龙孙穿破，紫苔苍壁。乳燕引雏飞力弱，流莺唤友娇声怯。问春归、不肯带愁归，肠千结。

层楼望，春山叠。家何在，烟波隔。把古今遗恨，向他谁说。蝴蝶不传千里梦，子规叫断三更月。听声声、枕上劝人归，归难得。

此词中，词人由直抒胸臆一改为潜气内转，以曲笔抒发一个北来之士在南宋政权中的孤独与难堪和岁月如流、复国无望的愁怨，“古今遗恨”一语，“既有古今游子失家之恨，又有古今志士无成之恨，乃至古今山河分裂之恨，都或明或暗地被包笼于其中。”^④如此深沉复杂的情感，词人摧刚为柔，以传统词体的含蓄笔法委婉蓄之，在刚柔兼济之间呈现了词体传统的要眇宜修的美感特质。辛弃疾《满江红》词中多此等潜气内转的豪词，再如《满江红》（天与文章）、《满江红》（老子当年）、《满江红》（汉节东南）等等。在这些豪词中，辛弃疾潜气内转，所抒情感沉郁顿挫，低回内敛，正得传统词含蓄幽曲之致。

第二，辛弃疾《满江红》词中不乏“秣纤绵密”之作，这些作品是辛词温婉艺术的直接展示。辛词现存34首《满江红》词中，有两首闺怨词《满江红》（敲碎离愁）、《满江红》（家住江南），一首感时伤怀词《满江红》（可恨东君），这三首词最能体现

① 刘扬忠将1175年至1181年划为稼轩词风格演变期，认为：“前一个创作阶段稼轩的作品中无所顾忌地直言抒写的牢骚怨抑之情，还多半属于不被知遇、壮志难酬的显豁明达之情的话，那么从此他的作品基调则开始转换为屈原式的忧谗畏讥的沉绵深曲之思和怨君刺世的幽咽哀婉之笔了。”见《辛弃疾词心探微》，第165页。

② 叶嘉莹等《辛弃疾词新释辑评》，中国书店，2006年版，第182页。

③ 俞陛云《唐五代两宋词选释》，上海古籍出版社，1985年版，第376页。

④ 叶嘉莹等《辛弃疾词新释辑评 上》，中国书店，2006年版，第33页。

辛词之“婉妙”^①。如《满江红·暮春》：

家住江南，又过了、清明寒食。花径里、一番风雨，一番狼藉。流水暗随红粉去，园林渐觉清阴密。算年年、落尽刺桐花，寒无力。

庭院静，空相忆。无说处，闲愁极。怕流莺乳燕，得知消息。尺素如今何处也，彩云依旧无踪迹。谩教人、羞去上层楼，平芜碧。

此词写一位少女伤春怀人的种种心理感受与无聊情态，传情细腻，造语婉美，是一首当行本色的闺怨词^②。刘扬忠在《辛弃疾词心探微》中从分析此词中的意象“刺桐”入手，认为此词当是作于辛弃疾晚年官居福建之时，并分析认为此词蕴含比兴寄托之旨，其有分析：“少妇之无聊守空闺，正与大丈夫闲居雌伏，久处安逸，壮志消磨，不能有所作为有一线相似”，“此词的言外之旨是抒发壮志不酬的爱国幽愤。”^③笔者对刘氏说法持认同态度。自古抒情诗就有借闺情春怨以道君子幽约怨悱之情的传统，随着愈发险恶的政治处境，辛弃疾渐以比兴寄托手法创作了较多曲折幽怨的政治抒怀之作，《满江红·暮春》正是其中之一。另外，稼轩《满江红》词中亦有单纯的宛转幽怨之作，如《满江红》（敲碎离愁），此词是一首夏日闺中怀人之作，以情起，以情结，缠绵哀怨。陈廷焯《云韶集》卷五评价此词：“情致楚楚，那弗动心。低回宛转，一往情深，非秦、柳所能及。”^④总之，辛弃疾《满江红》词中的这些“秣纤绵密”之作深得词深美缜约、清切婉丽的传统美感，刘克庄在《辛稼轩集序》评价：“其秣纤绵密者，亦不在小晏、秦郎之下。”^⑤

总之，辛弃疾在《满江红》词的创作中，以其沉郁顿挫的豪词创作和温婉含蓄的婉约词创作，充分吸收了传统词体要眇宜修的美感特质，并融入《满江红》调以豪壮阳刚为主的美感特质，构建了《满江红》调以刚为骨、刚柔兼济的审美艺术，深化了此调的艺术美感。

三、结语

辛弃疾以其在《满江红》词创作上频繁、多样化、发展性、深度的创作实践，成为《满江红》词创作的集大成与开拓者。在功能上，辛弃疾对《满江红》词的创作完成了《满江红》词由“缘情”向“言志”的这一古老的诗歌传统的复归，同时又全面发挥、丰富了《满江红》词的抒情功能，全面发展了《满江红》词的抒情言志功能；辛词对《满江红》词功能的发展投注到审美艺术上，则是对《满江红》词以刚为骨、

① 陈廷焯《白雨斋词话》卷一评《满江红》（敲碎离愁）词：“惟‘尺书如今何处也，绿云依旧无踪迹’，又‘芳草不迷行客路，垂杨只碍离人目’为婉妙。然可作无题，亦不定是绮言也。”转引自吴熊和《唐宋词汇评 两宋卷 第3册》，浙江教育出版社，2004年版，第241页。

② 本文将此类词划入“代言体”一类。

③ 刘扬忠《辛弃疾词心探微》，齐鲁书社，1990年版，第141-143页。

④ 转引自吴熊和《唐宋词汇评 两宋卷 第3册》，浙江教育出版社，2004年版，第241页。

⑤ 辛弃疾著、徐汉明编《辛弃疾全集》，四川文艺出版社，1996年版，第393页。

刚柔兼济的审美艺术的构建和呈现。辛弃疾以其在《满江红》词创作上频繁、多样化、发展性、深度的创作实践，成为《满江红》词创作的集大成与开拓者。

任何事物的发展，都不可避免地要植根于已有的传统中。辛弃疾在《满江红》词的创作上之所以会有如此成就，除了跟他个人深厚的文学修养、独特的美学情趣、对词这一文体的艺术专长、个人的理想襟抱与政治遭遇等主观因素有关以外，也跟包括《满江红》词的历史演进有很大关系。辛弃疾《满江红》词的创作顺沿并继承开拓了《满江红》词发展的历史轨迹。在题材与功能上，《满江红》词自现存第一位词人柳永起，就已经显现出了“缘情”与“言志”两端。在抒情艺术上，柳永《满江红》（暮雨初收）和苏轼词召启了其峭拔刚健的一端，张先、秦观等《满江红》词召启了温婉含蓄的一端；至赵鼎、韩世忠等南渡词人，更是继苏轼之后，以悲歌慷慨、壮怀激烈之作进一步发展了《满江红》词的“言志”一端，进一步确立了刚健的、悲而不弱的抒情艺术。在《满江红》词的“言志”之作逐渐兴起之时，“缘情”一端仍不乏词作，如初期的张先《满江红·初春》、稍后的秦观《满江红》（一派秋声）、吕渭老《满江红》（笑语移时）、康与之《满江红·杜鹃》、毛开《满江红》（泼火初收）等等；至辛弃疾，则继承前人，充分发展和丰富了《满江红》词“言志”之一端，并从词本身“要眇宜修”的优秀艺术传统与前人的“缘情”之作中充分地汲取营养，从而将二者浑融一体，全面发展了《满江红》词的言志抒情功能，构建了《满江红》词既抒豪情，又不废柔情的刚柔兼济的抒情艺术。辛弃疾《满江红》词的这一创作特点最大程度上发挥了《满江红》调既对立又统一的艺术特点，最大程度地彰显了此调的艺术魅力。

第四节 《满江红》（怒发冲冠）词研究综述

众多《满江红》词作中，《满江红》（怒发冲冠）一词最负盛名，此词早见于明人徐階所编的《岳武穆遗文》^①。有明以来，涌现了颇多次韵之作，单就明代，次韵之作如范守己《满江红》（用武穆韵）、张肯堂《满江红》（拜岳武穆祠次韵）、潘廷章《满江红》（感怀，用岳武穆韵）等等。《满江红》词已成为岳飞爱国形象的象征，成为中华民族爱国精神的象征。但关于这首词是否为岳飞所作，明清两代学者并无疑问，至近代学者余嘉锡首发疑问，至今争论不休。统观历来围绕《满江红》（怒发冲冠）一词作者的争论，大致分为三个阶段：

一、三十年代至六十年代——以质疑为主导的滥觞时期

这一时期，以余嘉锡为首的学者开始质疑《满江红》（怒发冲冠）一词的真伪，

^① 《四库全书 第1136册 集部 75 别集类》，上海古籍出版社，1987年版，第471页。

经过多方考证和逻辑推断,认为此词非为岳飞真作。三十年代,近代学者余嘉锡在《四库提要辩证》^①中以岳飞之孙岳珂不遗余力地搜集其祖父遗文,却未见此词,《金佗粹编·鄂王家集》及其他宋元载籍中亦为得见,而此词突出于明中叶为由,认为此词出自明人之手。继余嘉锡之后,夏承焘在1961年撰《〈满江红〉词考辨》^②一文,结合明史,从考证“贺兰山”之地理位置的角度,认为此词系明将王越或其幕士所作。文中,夏氏针对“踏破贺兰山缺”一句提出疑问,认为“贺兰山”方位与金国的地理位置不符。又进一步提出,元杂剧《宋大将岳飞精忠》亦不引《满江红》词,由此推断此词不流行于元代。夏氏进一步结合明史,明人曾与鞑靼征战,大将王越在贺兰山战胜鞑靼的主将,由此判断此词作者系王越或其幕士。

二、八十年代前期——多元化声音共鸣的时期

至八十年代,就《满江红》(怒发冲冠)一词的真伪问题,学术界呈现出多元化的声音共鸣的局面:一方面,部分学者支持余嘉锡、夏承焘的观点,另外一方面,部分学者开始质疑、推翻余嘉锡、夏承焘的观点,其一,是以邓广铭为代表的学者推翻余嘉锡、夏承焘的观点,认为此词确为岳飞所作;其二,是以唐圭璋为代表的学者认为现存文献不足,故不能妄下定论,持存疑态度。

至八十年代,张政烺撰《岳飞“还我河山”拓本辨伪》^③一文,力赞余嘉锡、夏承焘的观点。此文追本溯源,从《岳武穆遗文》中《满江红》一词本于杭州栖霞岭下岳庙庭院中之石刻入手,对刻有《满江红》一词的石刻进行考辨,认为《满江红》碑刻无早于明代,从而从源头否定了《满江红》(怒发冲冠)一词出自岳飞之手。张氏进一步提出:“岳飞《满江红》是真是伪,主要得从它本身探求,如果文意不通、史实不符,怎么会是真的呢?”进而就“三十功名尘与土,八千里路云和月”一句推断岳飞作此词时年过三十不久,依照岳飞生平,认为三十岁出头的岳飞不会有《满江红》一词中的种种情绪,并推断此词或为桑悦或明初书会才人所作。

面对部分学者做出的《满江红》(怒发冲冠)一词非岳飞所作的论断,邓广铭不以为然。邓广铭在1981年、1982年先后发表《岳飞的〈满江红〉不是伪作》、《再论岳飞的〈满江红〉词不是伪作》,在《再论岳飞的〈满江红〉词不是伪作》^④一文中针对余嘉锡、夏承焘两位学者曾提出的观点进行全面的反驳。邓氏首先从岳飞的文化水平和现存的确为岳飞所作的“题记”和诗篇的思想内容的角度充分肯定了此词出自岳飞之手的可能性。进而在唐圭璋所论的基础上,否定了此词为明人伪作的可能性。邓氏在文

① 余嘉锡《四库提要辩证》,科学出版社,1958年版,第1443-1449页。

② 夏承焘《月轮山词论集》,中华书局,1979年版,第171-179页。

③ 张政烺《张政烺文史论集》,中华书局,2004年版,第735页。

④ 邓广铭《再论岳飞的〈满江红〉词不是伪作》,文史哲,1982年第1期,后收入《邓广铭治史丛稿》,北京大学出版社,2010年版,第505-517页。

中认为，不应孤立地推敲“踏破贺兰山缺”一句，“贺兰山”与“匈奴”是泛指边疆与敌人而非实指，不应过分拘泥“贺兰山”的所在；明朝的土木之变不能与宋之“靖康耻”相提并论，不容明人随意比拟，“从头收拾旧山河”也与明朝史实不符；“三十功名尘与土，八千里路云和月”与岳飞生平事迹相符；《宋大将岳飞精忠》作者见闻不广，故未引用《满江红》等等。综上所述，邓氏对余、夏之说进行全面反驳，否定了《满江红》（怒发冲冠）一词为明人伪作的可能性，认为“其唯一不容置疑的真正作者，只能是南宋名将岳飞。”

针对学术界对《满江红》（怒发冲冠）一词真伪问题的争论，唐圭璋等人提出了较为中肯的观点。唐圭璋认为对此问题，由于现存文献不足，不可武断持论。唐圭璋在1981年发表的《读词续记·岳飞〈怒发冲冠〉词不能断定是伪作》^①一文中针对余嘉锡之论进行辨析，认为宋词不见于宋元载籍而见于明清者颇多，故《满江红》词出现在明中叶不足为怪，并针对此词的真伪辨析提出意见：“岳飞作此词，最初究为何人、何时、何地传出，由于文献不足，不能确定。”由此来看，唐圭璋对《满江红》（怒发冲冠）一词的真伪问题持存疑的态度，在其所编的《全宋词》中，也未见收录此词。几乎同时，王瑞来发表《断语不可轻下——也谈岳飞〈满江红〉词的真伪》^②一文，主要从结合岳飞生平分析文本的角度，认为“《满江红》词如果没有岳飞那样经历的人是很难写出的。”另一方面，王氏又认为关于此词的真伪，在没有找到确凿的资料外证之前，断语是不可轻下的。与唐圭璋相似，王瑞来对此词的真伪问题态度较为严谨，其倾向于此词为岳飞所作，但对此又不下定论，持存疑态度。

三、八十年代中后期至今——“新证”的问世与辨析的时期

八十年代中后期至今，伴随着一系列关于《满江红》（怒发冲冠）一词确为岳飞所作的“新证”的问世，学术界关于此词真伪的论证进入火热化的状态。

1986年，李庄临、毛永国两位学者发表《岳飞〈满江红·写怀〉新证》^③一文，以在浙江江山收集得到的《须江郎峰祝氏族谱》中卷十四之《诗词歌赋》集中，发现了岳飞在绍兴三年赠祝允哲大制参的《调寄满江红·与祝允哲述怀》词与《满江红》（怒发冲冠）一词非常相似为据，认为《满江红》（怒发冲冠）一词的作者为岳飞。

然而，紧接着朱瑞熙在《〈须江郎峰祝氏族谱〉中的伪作》^④一文中否定了李庄临、毛永国两位学者提出的“新证”。朱氏在其文中经过考证，得出宋代没有“祝允哲”

① 唐圭璋《读词续记》，文学遗产，1981年第2期，后收入《词学论丛》，上海：上海古籍出版社，1986年，第673-674页。

② 王瑞来《断语不可轻下——也谈岳飞〈满江红〉词的真伪》，宁夏大学学报（哲学社会科学版），1981年第4期，第71-73页。

③ 李庄临、毛永国《岳飞〈满江红·写怀〉新证》，南开学报（哲学社会科学版），1986年第6期，第77-80页。

④ 朱瑞熙《〈须江郎峰祝氏族谱〉中的伪作》，学术月刊，1988年第3期，后收入朱瑞熙《嚶城集》，华东师范大学出版社，2001年版，第416-424页。

这名官员，所谓岳飞《调寄满江红与祝允哲·述怀》词也是一篇伪作。

1997年，郭光在其文中提出一条“新证”，推翻了《满江红》（怒发冲冠）一词不见于宋元典籍之论。郭光在其文《岳飞的〈满江红〉是赝品吗？》^①，中以清《古今词话》和《御选历代诗余》中引用了南宋陈郁的《藏一话腴》中有关于岳飞此词的记载，由此就弥补了此词不见于宋元典籍之憾。2007年，王曾瑜在郭光的基础上提出两条“新证”，认为此词确为岳飞所作。王曾瑜在其文《岳飞〈满江红〉词真伪之争辩及其系年》^②中提出清人潘永因《宋稗类钞》卷三《忠义》中有关于岳飞此词的记载，又认为“今查南宋罗大经《鹤林玉露》乙编卷3《谢昭雪表》的前一句与此段引文几乎全同，惟有‘最工’作‘甚工’，开头多以‘岳’字，可知上引第三条大致可判定为《鹤林玉露》的另一版本。”以此证明岳飞《满江红》词非不见于宋元典籍。又进而引被编入《全元戏曲》卷11的《岳飞破虏东窗记》中第二出岳飞的唱词明显改编于《满江红》词，以此证明此词在元代仍应有相当的流传。以上两位学者提出的三条“新证”，只要有一条成立，都足以有力地证明《满江红》（怒发冲冠）一词为岳飞所作。

2009年，王霞发表《岳飞作〈满江红〉词新证辨析》^③一文，推翻了上述郭、王两位学者提出的三条“新证”，并论证了明朝出现《满江红》词的必然性。在其文中，王霞对此三条新证进行了一一检讨和辨析。针对《古今词话》、《御选历代诗余》二书中所引南宋《藏一话腴》中有关于岳飞此词的记载一条，王霞从以下三个方面进行了反驳：其一，历代《藏一话腴》版本中无“又作《满江红》……可以明其心事”的记载，《古今词话》所引颇为可疑；其二，岳珂为《话腴》作序时未见此语。王霞根据岳珂在《金佗粹编》中所书的岳珂受父命，以补遗稿阙漏为念，故没有在获知《满江红》词之后又不补录的道理，且后世《金佗粹编·续编》中也没有此条，足见岳珂在为《话腴》作序时并未见此条记载；其三，《古今词话》、《历代诗余》引文常篡改妄增。在其文中，王霞从根本处否定了郭、王的“新证”，引出多条实例，证明了《古今词话》和《历代诗余》中的引文不可信。沿袭同样的思路，从考证文献的角度，王霞在其文中提出并验证了“清潘永因《宋稗类钞》引《鹤林玉露》载岳飞《满江红》文字不可信”的观点。“元人杂剧《岳飞破虏东窗记》改编《满江红》词不可信”一条则从考证《岳飞破虏东窗记》出自的版本源流和以此剧中的《女冠子》词与《满江红》词进行文本比对的角度，认为王曾瑜所论《东窗记》作者改编了《满江红》词有本末倒置的嫌疑，认为“完全可能是《满江红》据《女冠子》词与岳飞说白段删削润色而成。”至此，王霞已将郭、王提出的三条“新证”全部推翻，并在结语部分从考

① 郭光《岳飞集辑注》，中州古籍出版社，1997年版，第489页。

② 王曾瑜《岳飞〈满江红〉词真伪之争辩及其系年》，文史知识，2007年第1期，第34-36页。

③ 王霞《岳飞作〈满江红〉词新证辨析》，古典文献研究（第十二辑），2009年，第174-194页。

察明朝历史文化背景的角度论证了明朝出现《满江红》词的必然性，认为“岳飞《满江红》词系明人伪托，几可成定论。”（第194页）王霞此文使用文献考据与逻辑推断相结合的论证方法，所提论点严谨，论据丰富，有较大的说服力和参考价值。

纵观历年来关于《满江红》（怒发冲冠）一词作者真伪的研究成果，主要分三种：其一，否定此词作者为岳飞；其二，认为此词作者确为岳飞；其三，认为现存文献不足，不可妄下断论。否定作者为岳飞的一派学者多通过考据现存文献和文本分析的角度否定此词为岳飞所作的可能性，认为此词为明人伪托。但整体看来，坚持这一立场的学者多将注意力集中在否定作者为岳飞的论述上，对作者究竟是谁也只是泛泛地推论，其结果是破而未立；认为此词作者确为岳飞的一派学者分为两路：一路是以邓广铭为代表的学者，通过现存的确为岳飞所作的作品进行推论，肯定岳飞作《满江红》词的种种可能性，进而否定此词为明人伪托的可能性。一路是以李庄临、毛永国等为代表的学者，通过挖掘“新证”，试图一招制胜，证明此词作者确为岳飞。总观肯定此词作者确为岳飞的研究，可以发现多是推论有余而考据不足，很多时候并未真正推翻反对者的理论，或心浮气躁地未详加考证便试图通过一些“新证”彻底定论。私以为，三种说法中，以唐圭璋为代表的存疑一派的观点最为中肯。《满江红》（怒发冲冠）的作者究竟是谁，到底是不是岳飞，由于现存文献不足，恐难以定论。

不管《满江红》（怒发冲冠）一词是否为岳飞真作，此词已与岳飞精神融为一体，成为了激励民族正气的正能量，是多灾多难的中华民族特有的历史产物。单从传承民族精神的角度而言，如果强行将岳飞与《满江红》词割裂开来，广大民众在心理上恐难以接受。所以，关于此词作者的研究，学术界一方面要从谨于治学的角度追根溯源，另一方面也要从民族精神的传承的角度照顾民众心理，不要干扰到此词在民众间的传承，正如首发质疑之端的余嘉锡虽在客观上否定此词为岳飞所作，但也从照顾民众心理的角度提出：“疑之而其词不因我而废，听其流行可矣。”^①

① 余嘉锡《四库提要辩证》，科学出版社，1958年版，第1449页。

结语：宋金元《满江红》词的词史意义

本篇论文以《满江红》调作为研究单位，以北宋、南宋、金元三期作为界定范围。从词之调名溯源和其音乐性问题入手；从整体研究的角度探讨了《满江红》调的调名、音乐性问题、体制；从历时的角度探讨了《满江红》词的填制历程、题材、功能、文化意义、审美艺术；从个案分析的角度探讨了在宋金元《满江红》词的发展中树立了里程碑式意义的名家及其作品。如此，本文采用面、线、点三种研究视角相结合，较为全面深入地探讨了《满江红》词在宋金元时期的发展历程和艺术魅力。对宋金元《满江红》词的研究，对构建《满江红》词史和“中国分调词史”以及对从词体体制内的视角深入审视宋金元词体文学发展史都有着十分重要的意义。

其一，对宋金元《满江红》词的研究完成了构建《满江红》词史的主要和关键部分，同时也为“中国分调词史”构建打下基础。

首先，对宋金元《满江红》词的研究完成了构建《满江红》词史的主要和关键部分。《满江红》调新兴于北宋，至南宋进入繁荣发展的阶段，也是在这一时期，此调由北宋时期的新兴调成长为词坛上的流行曲调之一。在辛弃疾等人的创作与带动下，《满江红》词的填制在南宋时期进入成熟阶段，其题材、功能、审美艺术等方面得到了较为充分的发展，《满江红》词以交游、祝颂、咏怀等为主要题材的题材特点、词体的抒情功能与诗体言志功能融于一身的功能特点、以刚为主、刚柔兼济的审美艺术在这一时期得到了定型，《满江红》词的特点在南宋已定型，后世《满江红》词的创作之路多是沿袭了南宋之式。至金元时期，文人《满江红》词的创作相对进入了低谷，但亦呈现了其独特的创作特点。如此，《满江红》词新兴于北宋，繁荣并成熟于南宋，至金元时期文人创作相对低迷，我们可以说，自北宋至金元，《满江红》词的发展完成了一个较为完整的阶段，这个阶段包括了《满江红》词的成长、成熟与相对没落。宋金元《满江红》词是整部《满江红》词的主要和关键部分，对宋金元《满江红》词的研究基本上可以反映《满江红》词整体的发展情况，也完成了构建《满江红》词史的主要和关键部分。其次，对宋金元《满江红》词的研究为“中国分调词史”的构建打下了基础。本篇论文对曹辛华师提出的构建“中国分调词史”的方法理论进行实践，从词调本位出发，以《满江红》调统率词作。综合运用曹辛华师提出的“历史纵观”、“分别横剖”、“综合研究”的方法^①，从音乐学的角度考察《满江红》调之调名来源及其所用宫调，进而考察《满江红》词的音乐性问题，如其平仄、用韵、句法、声情等；从文体学的角度考察了《满江红》词的诸多体式和其出现原因以及不同时期的体

^① 曹辛华师认为：“对中国分调词史的建构当主要从历史纵观、分别横剖、综合研究这三种研究方式入手。”并针对“综合研究”这一方法提出了“文体学”、“音乐学”、“文化学”等多种研究视角。见曹辛华《论中国分调词史的建构及其意义》，《中国韵文学刊》，2009年第1期，第89—96页。

式演变、正体的体制等；从文化学的角度考察了《满江红》词在宋金元三期的填制历程、功能、审美艺术及其文化意义，尽力描绘与复原宋金元时期《满江红》调的填词历史，揭示其文学史意义和文化内蕴。如上文所论，对宋金元《满江红》词的研究完成了构建《满江红》词史的主要和关键部分。如此就以《满江红》调为单位，试验了曹辛华师构建“一调之史”的构想。

其二，宋金元《满江红》词研究，以《满江红》调为单位，构建了一个从词体的体制内进行渗透研究的视角，较为深入地审视了宋金元时期词体文学的发展。通过本篇论文的探讨，我们发现宋金元《满江红》词的发展是宋金元词体文学发展的缩影和典型体现。若按研究内容分类，我们对宋金元《满江红》词的研究构建了《满江红》词的填制史、题材史、功能史等，若将这些类部纳入整个词体文学发展的洪流中，我们可以发现，宋金元《满江红》词的发展是宋金元时期词体文学发展的典型体现。

首先，就《满江红》词的填制史而言，作为一个慢调，宋金元《满江红》词的填制是这一时期慢词发展的典型体现。有关于慢词的兴盛，清人宋翔凤在《乐府余论》中有言：“词至南唐以后，但有小令。其慢词盖起宋仁宗朝……耆卿失意无俚，流连坊曲，遂尽收俚俗言语编入词中，以便伎人传习，一时动听，散播四方。其后东坡、少游、山谷辈相继有作，慢词遂盛。”^①慢词兴于柳永，在苏轼、秦观、黄庭坚的参与与推动下，慢词渐盛。具体到《满江红》词，柳永是现存《满江红》词的第一人，后有苏轼、秦观等继作，至南宋时期大盛，由此可见，《满江红》词的这一填制轨迹典型地体现了慢词由兴到盛的发展轨迹。

其次，在题材上，宋金元《满江红》词的题材特点在很大程度上是这一时期词坛创作题材风貌的典型代表。如至南宋，祝寿词大盛^②，具体到《满江红》词，祝颂题材是南宋《满江红》词的主要题材之一，此类词不见于北宋，至南宋时突涌至 95 首，并占据南宋《满江红》词总量的 20%，《满江红》词的此等题材演进之势正是祝寿词大盛于南宋的缩影。另外，南渡前后，《满江红》咏怀词中的爱国词的唱响，也是南渡词坛的重要创作特征之一。再如，金元时期《满江红》宗教词的兴起，也是金元词坛宗教词异军突起之势的典型体现。

再次，在词体功能上，宋金元《满江红》词的功能演进典型地体现了这一时期词体功能的演进。纵观宋金元《满江红》词的功能演进，由北宋时期的以娱乐社交功能为主，至南宋时期娱乐与言志功能并列，至金元时期言志功能的凸显。总的来说，《满江红》词功能的发展是一个不断引入诗体言志功能的过程，而这一过程也是宋金元时

① [清]宋翔凤《乐府余论》，转引自张璋等编《历代词话》，大象出版社，2002年版，第1482页。

② 据《唐宋词与唐宋文化》一书中的统计，《全宋词》中的全部寿词总数达2444首，有姓名可考的作者约431人，其中，北宋寿词仅占180首左右，作者约为32人，其余皆为南宋词人词作。见刘尊明、甘松《唐宋词与唐宋文化》，凤凰出版社，2009年版，第312-313页。

期词体功能演进的过程。词体文学至李煜，始由晚唐五代之花间伶工之词一转为士大夫之词；至苏轼“以诗为词”，将诗体的言志功能引入词体；至南渡词人以词寓含亡国的哀吟与救国的呼号，词体的言志功能进一步加强；至辛弃疾，词体则完全脱离“小道”的局限，上升成为同与诗体、文体的言志抒怀之功能。纵观词体文学的功能演进，是一个不断摆脱“词为艳科”的藩篱，由以娱乐、社交为主要功能的伶工之词向以言志抒怀为主要功能的士大夫之词演进的过程。由此可见，从宋金元《满江红》词的功能特征的演进足可一览这一时期词体功能演进的全貌。

总之，对宋金元《满江红》词的研究回归了词调与词作相生相存的“原生态”。以《满江红》一调统词，较为全面系统地考察了《满江红》调的原理、规律以及其在宋金元词史上的演进与意义，基本上构建了一部宋金元《满江红》词史，进而为《满江红》词史的构建乃至“中国分调词史”的构建打下基础，并以宋金元《满江红》词的演进与发展为视角，重新审视这一阶段词体文学的发展。

附录

论《满江红爱国词百首》及其意义

摘要：《满江红爱国词百首》，民国爱国人士李宗邺编，选本特色鲜明。编者以《满江红》一调选辑词作成书，开创了以单调选词的编选体例，此举继承了前人“以谱调选词”的编选体例，对后世《中国历代词分调评注》丛书的编定和构建的“中国分调词史”的理论设想有启发意义，也为《满江红》词史的构建打下基础。作为一本爱国教育的读本，该选本彰显了当时文人的爱国情怀，反映了时代潮流，产生了深远的社会影响。

关键词：《满江红爱国词百首》 特点 意义

一 概述

《满江红爱国词百首》，近代李宗邺编，有商务印书馆1938年印本。此选本不分卷，共收录自南宋至近代67位词人的100首作品。全编以《满江红》一调统率词作。编者有感于外强压境，国难当头，乃编是书，以岳飞《满江红》冠于卷首，所选词作俱为爱国主题，旨在建立中华民族文学之基础，弘扬中华民族的爱国精神，振奋国魂，以救民族危亡。此选本首创以调为体的编选体例，具有开创性的选本意义，对后世《中国历代词分调评注》这一丛书的编定也有启发意义。此书于国难当头之时大力宣扬中华爱国文化，振奋人心，一问世便引起社会的巨大反响，被誉为“大汉天声”^①，作为学生国学丛书之一，《满江红爱国词百首》产生了深远的教育意义、文化意义和社会影响。通过对此选本的详细介绍和其各方面意义的揭示，有助于我们全面认识这一选本的特点，了解其选本意义和社会意义，一窥民国时期词选的编撰情况。

二 编者介绍

李宗邺（1896—1993），安徽霍邱人。又名李若梅、李誉三，化名杨海梅。^②通过查阅史料，我们得知李宗邺早年政治活动频繁。如在《辛亥革命在上海史料选辑》一书中有国民党早期制定的“国民党暂定简章”一文，李宗邺是发起人之一。^③李宗邺曾作《吴越传》，为革命烈士扬名立传，从中也可一睹其政治情怀与革命热情。^④

李宗邺一生积极从事教育，曾在多所高校任教五十余年，在史学、文学等方面的学术成果就显著。著作有《彭玉麟梅花文学之研究》、《注释中国民族诗选》、《中国历史要籍介绍》、《中国史科学概论》、《中国史学史》、《二十六史述略》等。

① 《满江红爱国词百首》有王漱芳题词“大汉天声”四字。

② 王鹤宾《东北人物大辞典（第2卷下）》，辽宁古籍出版社，1996年版，第736页。

③ 上海社会科学院历史研究所编，《辛亥革命在上海史料选辑》，上海人民出版社，1966年版，第874页。

④ 卞孝萱、唐文权《辛亥人物碑传集·吴越传》，团结出版社，1991年版，第93页。

《满江红爱国词百首》书前有陶琴代序，序中介绍了李宗邺其人与此选本编选缘起和目的：“皖西李宗邺先生，原治史学，嗣以奔走革命，十有余年，寂无所得；愤而重理旧业，专治民族文学，冀有以宣扬文化，唤醒国魂，藉补当道宣传大纲之不足。”可见作为“学生国学丛书”之一，《满江红爱国词百首》是李宗邺于国家危亡之际以作为一位革命者的爱国救国之心，以作为一位教育者的传教意识，编定的一本爱国教育的词选。

三 选本介绍

《满江红爱国词百首》，书序即陶琴《满江红考证》有言：“即如是编，亦著手于一二八沪战之时。”编者自撰的“本书编辑大意”一条落款“二十六年，五月一日，脱稿于秦淮寓舍。”据此可知，此选本编选始于1932年，终于1937年，历时五年。共收录自南宋至近代的67位词人，所选词人词作以岳飞《满江红》（怒发冲冠）冠首，编者按照时代顺序编排词人词作，其中南宋24人，元1人，明8人，清18人，近代16人。全书以调为体，以《满江红》一调统率词作成书。编撰体例分为词人小传、目录、选词。词人小传列于卷首，考证谨严。

此书一经问世便引起社会的广泛关注，出版之时，书前附有大量题词。前有柳诒征题书名；马超俊题“宗邺同志所编满江红爱国词民族文学历史之渊源可资以弘扬文化唤起国魂其力足以救亡而图存”；有陈剑如敬题“宗邺同志满江红爱国词 武穆满江红词慷慨悲壮一洗柔靡之气足为中华民族生气 李同志是编口以唤醒国魂其用意甚远 盥诵之余谨出数语以誌敬佩”；有王人麟敬题“眼底兴亡迹未陈千年正气正嶙峋鸡鸣风雨天如晦我忆冲冠怒发人”；有王漱芳敬题“大汉天声”四字，并详述“宗邺兄从政之余选抄古今爱国诗词旨在发扬民族精神用意至可敬佩兹其所辑满江红爱国词出版敬题四字赠之”。题词皆肯定了此书的爱国之志和社会影响力。

书前还有编者自撰的“编辑大意”，落款“二十六年，五月一日，脱稿于秦淮寓舍”。“编辑大意”共有四点，主要介绍了此书的取材特点、词作风格、句读、编撰目的，简洁明了，既方便了读者对全书的把握，也为研究者提供了真实珍贵的研究资料。

书前另有有陶琴代序《满江红考证》一文，序中首先考察了词这一文体的发展演变；其次考证了《满江红》这一调体的调名渊源、创作流变、用韵、调体等；其次略述李宗邺的生平，阐述了李宗邺编此书的过程、时代背景、目的、意义、选辑标准。此序阐述了陶琴的词学观点，并对《满江红》一调进行了详细考证，无论是在学术贡献上，还是在《满江红》一调和《满江红爱国词百首》一书的传播和接受上，都有很重要的意义。

书后附有黄炎培《跋李宗邺满江红爱国词百首》，简要介绍了选本的闪光之处，并针对选人和韵调提出两点异议。此跋于肯定之外，也指出了此书在编选上的可供斟酌的问题，引人思考。于一片一味的称赞声中，此跋尤显可贵。

四 选本特点

《满江红爱国词百首》的选本特点鲜明，下面我们将从分析其选本类型的角度介绍其选心、选人、选词、编选体例。总体看来，《满江红爱国词百首》呈现出综合性的类型特点。有关选本类型的界定，学术界的划分方法不一，今从曹辛华师《民国宋词选本的选型析论》^①（以下简称《析论》）一文中对民国时期宋词选本的划分标准，对《满江红爱国词百首》这一选本进行类型定位。根据曹辛华师的划分标准，此选应属于“读物”型、“以词人系词”型、“以题材系词”型、“以谱调系词”型、“选抄”型选本。

从选心的角度而言，《满江红爱国词百首》以“读物”型选本传播爱国文化，教育世人，以振国魂。《满江红爱国词百首》被列入“学生国学丛书”，面向学生和大众，编者李宗邺“广稽史迹，遍罗专刊，得民族英雄、革命先烈诗文珍品，千有余种，志欲排比探索，建立中国民族文学之基础”，“冀有以宣扬文化，唤醒国魂，藉补当道宣传大纲之不足”（陶琴《满江红考证》），此选本“旨在唤醒读者爱国思想，故选词皆清显浅易之作。”^②

从选人的角度而言，《满江红爱国词百首》属于“以词人系词型”选本，其以时代顺序排列词人词作，尤重词人品格。该选本共选录自南宋至近代的67位词人，以岳飞词冠于卷首，按照词人时代顺序撰写词人小传并依次编排词作。所选辛弃疾《满江红》词作最多，共8首，正是响应了其“词之性质，慷慨悲壮”^③的选辑标准，也可见编者李宗邺对辛派词的偏爱。编者在编选过程中尤注重所选词人品格。陶琴在代序《满江红考证》一文中谈及“词人虽不限于烈士英雄，而其行谊操守，须在为人知水准线上，足以卓立一代，风范千古者”，时有因人不废词的现象，如“至梁启超选韵歧出，殆亦重其为人，故不废也。”^④可见，编者选词于注重词之性质之外，尤注重词人品格，注重词人的人格影响力。

从选词的角度而言，《满江红爱国词百首》属于“以题材系词”型选本，其选词标举“爱国”主题，选词风格豪放慷慨。《满江红爱国词百首》书名即明确其所选词主题为“爱国”，其取材“以忠义奋发，慷慨苍凉，具有争赴国难，复兴民族之热情者为范”^⑤。李宗邺选词标举南宋，其在“编辑大意”一条中提出“词至南宋，始由清丽而趋豪放”，所选词作风格“慷慨苍凉”。于此之外，词作还须“字句清显浅易，

① 曹辛华《民国宋词选本的选型析论》，枣庄学院学报，2008年第3期，第12—16页。

② 见《满江红爱国词百首》编者自述“编辑大意”。

③ 见《满江红爱国词百首》中陶琴代序《满江红考证》。

④ 见《满江红爱国词百首》中黄炎培《跋李宗邺满江红爱国词百首》。

⑤ 见《满江红爱国词百首》编者自述“编辑大意”。

音调和谐发扬”^①，这点是针对其“读物型”的选本特点提出的标准，如此才能方便不同水平的读者阅读，扩大宣传面和影响力。由此我们可知，该选词围绕爱国主题，取材以忠义为国者为范，词作风格慷慨苍凉，字句须清浅、音调发扬，便于阅读和传播。

从编选体例的角度而言，《满江红爱国词百首》属于“以谱调系词”型，其首次以《满江红》一调统帅词作，实现了真正意义上的以调选词。历来选家以调选词，多为两个目的，一是“便歌”，一是方便归类。细究起来，多数选家并非以调选词，而是以调排词。以词调分类编选词作的编选体例应自明代中期顾从敬重编《草堂诗余》始。顾氏重编《草堂诗余》，以词调长短区分排列词作。后有清初蒋景祁所编《瑶华集》、康熙时所编《御选历代诗余》等，都是“以谱调系词”的词选。从这个意义上讲，《满江红爱国词百首》的编选体例则是独树一帜。编者以《满江红》一调统帅词作，选录自南宋至近代67位爱国词人的100首《满江红》词作，实现了真正意义上的以调选词，开创了以单一词调选词成书的选辑标准。

从撰写方式的角度而言，《满江红爱国词百首》属于“选抄”型选本。南宋至近代的《满江红》爱国词作数量浩大，李宗邺自制标准，精选百首以录，而未加评点。《满江红爱国词百首》编者李宗邺“广稽史迹，遍罗专刊，得民族英雄、革命先烈诗文珍品，千有余种，志欲排比探索……”，严守三个选辑标准：“（一）词之性质，慷慨悲壮，具有强烈之民族意识者。（二）词人虽不限于烈士英雄，而其行谊操守，须在为人知水准线上，足以卓立一代，风范千古者。（三）词之字句清显浅易，音调和谐发扬者”，针对词作“稍有可议，皆所屏弃，宁有遗珠之憾，绝无微玷可寻”^②，如此精选得百首《满江红》爱国词成书。编者只是于卷首列词人小传，于词作不予以评点、注释、论析，如此为读者提供了更大的阅读空间。

总之，通过对《满江红爱国词百首》选本类型的分析，我们可以得知以下三点选本特色：其一，作为“读物”型选本，在选心上，编者编选此书“冀有以宣扬文化，唤醒国魂，藉补当道宣传大纲之不足”；其二，作为“以词人系词”型选本，在选人上，编者以时代先后顺序排列词人词作，尤为注重词人的行谊操守和社会影响力；其三，作为“以题材系词”型选本，在选词上，“以忠义奋发，慷慨苍凉，具有争赴国难，复兴民族之热情者为范”，字句清浅、音调发扬，选词题材特点和风格特点鲜明，具备较强的传播能力和社会影响力；其四，作为“以谱调系词”型选本，此书以《满江红》一调统帅词作成书，实现了真正意义上的以调选词，开创了以单一词调选词的编选体例；其五，作为“选抄型”选本，编者李宗邺严守三个选辑标准，精益求精，

① 见《满江红爱国词百首》中陶琴代序《满江红考证》。

② 见《满江红爱国词百首》中陶琴代序《满江红考证》。

针对词作，录而不评，为读者提供了广阔的阅读空间。通过分析，我们可知《满江红爱国词百首》选本特点鲜明，该选本也凭借其鲜明的特点开创了其在选本意义、社会意义方面的价值。

五 意义

通过上文的对《满江红爱国词百首》选本特点的分析和论述，我们可以归纳出两点选本意义：其一，是作为开创了新的选本编选体例的选本意义；其二，是作为弘扬爱国文化的社会意义。

（一）选本意义

《满江红爱国词百首》以《满江红》一调统率词作成书，并以词调命书名，实现了真正意义上的以调选词，开创了以单一词调词作成书的编选体例。我们将从以下三点论述其创新的表现、原因和意义：

其一，与以往以谱调系词的词选编选体例的不同之处。上文已经论及，从编排方式的角度划分，词选分为“以词人系词”型、“以题材系词”型、“以谱调系词”型三大类。所谓“以谱调系词”即按词谱、词调来选编词作。细究起来，以往选家“以谱调系词”，在真正意义上是以调排词，一个选本中往往是多个异调词作并存。宋时，词乐尚未失传，以调排词，多为“便歌”。宋后，选家以调排词，多是为了选家编排、读者读词和学词方便。较为大型的以调排词的选本如清代的《瑶华集》、《御选历代诗余》等。与以往“以谱调系词”型选本不同的是，《满江红爱国词百首》的编者李宗邨以单一词调《满江红》选辑词作，通编一百首词作俱为《满江红》调，不同于以往的一编之中多个异调词作并存。同为“以谱调系词”，以往选本是以词调整理词作，以词调作为选本编选的框架，在每一个以词调命名的框架内，以时代顺序编排词人词作。而《满江红爱国词百首》是以一调贯穿始终，以时代顺序编排词作，实现了真正意义上的以调选词。

从承继的角度看，以单一词调编选的体例，是对前人以多调排词的体例的继承和扩展化；从创新的角度看，以单一词调为单位，以历时的角度编选词作，是一种全新的整理词作的方式，并提供了一种以词调为单位，考察词体文学内部发展规律的全新视角。

其二，以单一词调选词的编选体例产生的原因。谈及这一创新产生的原因，可归根于两点：其一，是继承前人“以谱调系词”的编选体例，并加以个体化和深入，这一点前文已论述，此处不再赘述；其二，在当时特定的时代背景和社会需要下，《满江红》词调本身的特质促成了这一编选体例的产生。

《满江红》调是词史上的一个著名长调，又名《念良游》、《伤春曲》。此调的文人创作新兴于北宋初年，繁盛于南宋中后期。

每一个词调都有其独特的表现力。其句读、用韵、宫调等构建了其声情，其独特

的声情就决定了其适应表现的题材、情感等。《满江红》一调也有其独特的声情特点。清人孙麒趾在《词迳》“作词须择调”一条有言：“作词须择调，如〈满江红〉……，必不可染指，以其音调粗率板滞，必不细腻活脱也。”^①孙麒趾认为《满江红》调粗率板滞。《满江红》调句式多变，又由于其常用仄声或入声韵，故易造成拗怒激越的表情。龙榆生在《唐宋词格律》中认为《满江红》调：“声情激越，宜抒豪壮情感与恢张襟抱。”^②南宋岳飞《满江红》（怒发冲冠）一词将《满江红》的这一声情特点发挥的最为淋漓尽致。岳飞《满江红》（怒发冲冠）一词洋溢着豪情壮语，气魄雄伟豪迈，词情慷慨激昂。自岳飞词作流传之后，《满江红》一调多为文人于国家忧患之时抒发沉郁慷慨的爱国情怀。

《满江红》词调本身激越的声情特点与爱国题材相得益彰，构成了《满江红》调的特色。后世流传的《满江红》名作，多为爱国主题，如南宋末年王清惠的《满江红》（题驿壁）、元代词人萨都刺的《满江红》（金陵怀古）等。后人提及《满江红》调，也多将其与中华民族的爱国传统相提并论。从一定意义上讲，《满江红》词调本身的特点就是对中国文人爱国精神的弘扬，故在当时国势衰微的时代背景下，忧于国事，希冀唤醒国魂的李宗邺以《满江红》一调统率词作成书，用以宣扬中华爱国传统，十分有说服力和号召力。

其三，《满江红爱国词百首》以《满江红》一调统率词作，开创了单调词选的编选体例。同时，全书收录自南宋至近代的百首《满江红》词作，并以作家时代顺序排列，构建了一个简略的《满江红》词史，我们可以说，这一编选体例也开辟了一个考察词体文学内部发展规律的全新视角。这一创新是对前人“以谱调系词”的编选体例的继承，同时对后世《中国历代词分调评注》这一丛书的编定产生了启发性的影响，为“中国分调词史”的理论构建设想提供了实例支持，为《满江红》词史的构建打下基础。

《满江红爱国词百首》的编选体例启发了《中国历代词分调评注》编选体例的形成。《中国历代词分调评注》丛书唐宋流行词调为单位编选词作成书，每调单独成册。各调所选之范围自唐宋迄于晚清至名家作品，所选之词以作家时代顺序排列，附有词人小传。这一编选体例与《满江红爱国词百首》的编选体例如出一辙。该丛书以单一词调编选词作，每调单独成册，并加以考究和笺注，通过以调选词的形式构建了一个个以词调为单位的简略词史^③。从历史的角度看，《中国历代词分调评注》的编选方法并不是首创。按照我们前文的推论逻辑，《满江红爱国词百首》的编选体例是对前人选本“以谱调系词”的体例的继承。那么，在编选体例上，《中国历代词分调评注》

① [清]孙麒趾《词迳》，见唐圭璋编《词话丛编》，中华书局，1986年版，第2553页。

② 龙榆生《唐宋词格律》，上海古籍出版社，1978年版，第106页。

③ 谢桃坊《中国历代词分调评注·满江红》，四川文艺出版社，1998年版。

与《满江红爱国词百首》也正是一种承继关系。

另外，《满江红爱国词百首》的编选体例对后人“中国分调词史”的构建设想提供了实例支持，为《满江红》词史的构建打下基础。“中国分调词史”是曹辛华师在《论中国分调词史的建构及其意义》一文中构建的概念。曹辛华师在该论文中对“中国分调词史”这一概念进行界定：“主要通过对词体文学中每一词调（词体）被运用填词的历史、规律、特征等问题的描述考察，在“词调视角”下来重新把握、揭示整个词史的原理、风貌、历程、规律以及特征等，进而形成一个迥异于传统的“体制外”词史的新词史。是“以词调（词体）统率词作”、重视“体制内”的新型词史。”^①曹辛华师的“中国分调词史”的理论是从“词调视角”出发，以每一词调作为考察线索和考察单位，以词调统帅词作，从而重新梳理词文学的发展史。早在曹辛华师提出这一构想之前，即有李宗邺以编选选本的方式对这一理论作出的尝试。《满江红爱国词百首》正是以《满江红》一调统帅历代《满江红》词作，正是对以词调统帅词作这一理论的实践，为后人开辟了以词调为单位考察词史的崭新视角。从这个角度来说，曹辛华师的“中国分调词史”的理论的提出正是受该选本这一编选体例的影响。另一方面，《满江红爱国词百首》的编选也为“中国分调词史”中的《满江红》词史的构建打下理论和文本整理的基础。

总之，《满江红爱国词百首》继承了前人“以谱调系词”的编选体例，但不同于前人的以调排词，而是实现了真正意义上的以调选词。爱国人士李宗邺于国势衰微之时意欲宣扬民族文化以唤醒国魂，《满江红》词调本身激越的声情和词作的爱国特色适应了编者的编选目的，以《满江红》一调选词成书并以之命名，本身就是对爱国精神的弘扬，很有号召力。《满江红爱国词百首》的这一编选体例也影响了后世《中国历代词分调评注》丛书的编定，二者的编选体例都是真正意义上的以调选词，从这个角度来说，二者是一种师承关系。另外，这一体例也为“中国分调词史”的理论构建提供了实例支持，对《满江红》词史的构建打下了理论和文本整理的基础。

（二）社会意义

《满江红爱国词百首》顺应时代潮流而编，作为一本爱国教育的读本，其彰显了民国时期的爱国文化，警醒时人，教育世人，无论在当时还是当下，都有着深远的社会影响力。论及选本对社会之影响，肖鹏在《群体的选择 唐宋人词选与词人群通论》中谈道：“词选还是一种态度历史……在不同的选家手里，词选总是成为一种特殊的筛选工具，一种独具个性的舆论形式……词选适应某种时代审美潮流和社会需要而产生，操选政者事实上扮演了社会舆论化身的角色。”^②笔者对此种观点甚为赞同。

① 曹辛华《论中国分调词史的建构及其意义》，中国韵文学刊，2009年第1期，第89—96页。

② 肖鹏《群体的选择 唐宋人词选与词人群通论》，凤凰出版社，2009年版，第7页。

首先，《满江红爱国词百首》顺应时代潮流而产生。该选的编选着手于1928年沪战之时，据陶琴《满江红考证》一文，我们了解到当时“国难方殷，有志之士，或倡国防文学，或主民族文艺，咸在振大汉之天声，保固有之文化，激励青年，发扬朝气，以期复兴我民族，挽回劫运而已”。^①民国时期国运式微，是时多有文人选录爱国诗词成集，藉以振奋人心。单就词选本而言，如有近人欧阳渐于民国二十二年（1933），有感于国难当头，民将无气，选宋以来吟咏民族大节、格调激昂慷慨之词为《词品甲》一编；有今人赵景深于民国二十八年（1939）抗战之时选爱国之篇，成《民族词选注》一编，等等。民国时期文人利用文艺以振国声，李宗邺也是其中一员。以《满江红爱国词百首》为代表的爱国词选的编选也是民国时期文人爱国情怀的一种表达。通过对《满江红爱国词百首》这一选本的分析，有利于我们了解民国时期爱国词选的编选情况，同时也能一窥是时文人的爱国情怀，了解其时的文人爱国文化。

其次，《满江红爱国词百首》作为爱国教育的读本，产生了深远的社会影响力。《满江红爱国词百首》以岳飞《满江红》（怒发冲冠）冠于卷首，取材紧扣“爱国”二字，“具有争赴国难，复兴民族之热情者为范”。李宗邺本人的人格魅力和《满江红爱国词百首》的爱国主旨相结合，所以出世后，引起众多爱国人士的好评，并以“学生国学丛书”之一的身份，宣扬传统的爱国文化。作为爱国教育的读本，《满江红爱国词百首》不仅教育了时人，也延续了中华爱国传统，警醒当下世人。

总之，《满江红爱国词百首》顺应时代潮流而编，该选本是民国时期文人以选本形式表达其爱国情怀的一个缩影，是当时文人利用文艺以振国声的社会现象的一种表现。作为爱国教育的读本，该选本宣扬爱国文化，延续民族爱国传统，产生了深远的社会影响力。

六 结语

总之，民国爱国志士李宗邺忧心国事，于国难当头之时选编《满江红爱国词百首》一书，选本类型多样，特色鲜明，影响深远。在选本意义上，编者以《满江红》一调选词，不同于前人的“以谱调系词”的编选方法，开创了以单一词调选词成书的编选体例，此举得益于《满江红》词调本身的特质，也是对前人编选体例的继承和深化，同时为后世《中国历代词分调评注》丛书的编选提供了先例，为“中国分调词史”的理论构建提供了实例支持，为《满江红》词史的构建打下了理论和文献整理的基础。在社会意义上，该选本作为一本爱国词选和“学生国学丛书”之一，是民国时期文人利用文艺以振国声的社会现象的一个缩影，彰显了民国时期文人的爱国情怀，宣扬了爱国文化，延续了民族爱国传统，于当时当下产生了深远的社会意义。

^① 见《满江红爱国词百首》中陶琴代序《满江红考证》。

参考文献

- [1] 李宗邨. 满江红爱国词百首. 上海: 商务印书馆, 1938。
- [2] 上海社会科学院历史研究所编. 辛亥革命在上海史料选辑. 上海: 上海人民出版社, 1966。
- [3] 龙榆生. 唐宋词格律. 上海: 上海古籍出版社, 1978。
- [4] 卞孝萱、唐文权. 辛亥人物碑传集·吴越传. 北京: 团结出版社, 1991。
- [5] 马兴荣, 吴熊和, 曹济平. 中国词学大词典. 杭州: 浙江教育出版社, 1996。
- [6] 王鹤宾. 东北人物大辞典(第2卷下). 沈阳: 辽宁古籍出版社, 1996。
- [7] 谢桃坊. 中国历代词分调评注·满江红. 成都: 四川文艺出版社, 1998。
- [8] 肖鹏. 群体的选择 唐宋人词选与词人群通论. 南京: 凤凰出版社, 2009。
- [9] 曹辛华. 中国分调词史的建构及其意义. 中国韵文学刊, 2009, (01): 89—96。
- [10] 曹辛华. 民国宋词选本的选型析论. 枣庄学院学报, 2008, (03): 12—16。

参考文献

一 专著

(一) 诗词总集类

- [1] 唐圭璋编. 全宋词. 北京: 中华书局, 1965 年。
- [2] 唐圭璋编. 全金元词. 北京: 中华书局, 1979 年。
- [3] 朱德才编. 增订注释全宋词. 北京: 文化艺术出版社, 1997 年。
- [4] 吴熊和编. 唐宋词汇评(两宋卷). 杭州: 浙江教育出版社, 2004 年。
- [5] 饶宗颐编. 全明词. 北京: 中华书局, 2004 年。
- [6] 周明初、叶晔编. 全明词. 杭州: 浙江大学出版社, 2007 年。
- [7] 南京大学中国语言文学系全清词编纂委员会编. 全清词·顺康卷. 北京: 中华书局, 1994 年。
- [8] 张宏生编. 全清词顺康卷补编. 南京: 南京大学出版社, 2008 年。
- [9] 张宏生编. 全清词·雍乾卷. 南京: 南京大学出版社, 2008 年。

(二) 诗词选集类

- [1] 胡云翼编. 宋词选. 上海: 上海古籍出版社, 1978 年。
- [2] 俞平伯著. 唐宋词选释. 北京: 人民文学出版社, 1979 年。
- [3] 龙榆生编. 唐宋名家词选. 上海: 上海古籍出版社, 1980 年。
- [4] 梁令娴编. 艺蘅馆词选. 广州: 广东人民出版社, 1981 年。
- [5] 唐圭璋著. 唐宋词简释. 上海: 上海古籍出版社, 1981 年。
- [6] 中国社会科学院文学研究所编. 唐宋词选. 北京: 人民文学出版社, 1981 年。
- [7] [宋]周密编. 绝妙好词笺. 上海: 上海古籍出版社, 1984 年。
- [8] [清]陈廷焯编. 词则. 上海: 上海古籍出版社, 1984 年。
- [9] 俞陛云著. 唐五代两宋词选释. 上海: 上海古籍出版社, 1985 年。
- [10] [宋]柳永著、高建中校点. 乐章集. 上海: 上海古籍出版社, 1989 年。
- [11] 陈邦炎. 词林观止. 上海: 上海古籍出版社, 1996 年。
- [12] [清]朱彝尊、汪森编. 词综. 上海: 上海古籍出版社, 2005 年。
- [13] 谢桃坊评注. 中国历代词分调评注·满江红. 成都: 四川文艺出版社, 1998 年。

(三) 鉴赏辞典类

- [1] 唐圭璋等著. 唐宋词鉴赏辞典(唐、五代、北宋卷). 上海: 上海辞书出版社, 1988 年。
- [2] 唐圭璋等著. 唐宋词鉴赏辞典(南宋、辽、金卷). 上海: 上海辞书出版社, 1988 年。

(四) 文化、美学、哲学、音乐类

- [1]刘尧民著.词与音乐.昆明:云南人民出版社,1982年。
[2]施议对著.词与音乐关系研究.北京:中国社会科学出版社,1985年。
[3]冯天瑜著.中华文化史.上海:上海人民出版社,1990年。
[4]杨柏岭著.唐宋词审美文化阐释.黄山书社,2007年。

(五) 词史类

- [1]薛砺若著.宋词通论.上海:上海书店,1985年。
[2]杨海明著.唐宋词史.南京:江苏古籍出版社,1987年。
[3]陶尔夫、刘敬圻著.南宋词史.哈尔滨:黑龙江人民出版社,1992年。
[4]王易著.词曲史.北京:东方出版社,1996年。
[5]严迪昌著.清词史.南京:江苏古籍出版社,1999年。
[6]刘扬忠著.唐宋词流派史.福州:福建人民出版社,1999年。
[7]刘尊明著.唐五代词史论稿.北京:文化艺术出版社,2000年。
[8]王兆鹏著.唐宋词史论.北京:人民文学出版社,2000年。
[9]陶然著.金元词通论.上海:上海古籍出版社,2001年。
[10]张仲谋著.明词史.北京:人民文学出版社,2002年。
[11]陶尔夫、刘敬圻著.北宋词史.哈尔滨:黑龙江教育出版社,2002年。
[12]王兆鹏著.唐宋词史的还原与建构.武汉:湖北人民出版社,2005年。
[13]曹兴华著.20世纪中国古代文学研究史·词学卷.上海:东方出版中心,2006年。
[14]孙乔彬著.唐宋词艺术发展史.石家庄:河北人民出版社,2010年。
[15]田玉琪著.词调史研究.北京:人民出版社,2012年。

(六) 词话词论类

- [1]夏承焘著.月轮山词论集.北京:科学出版社,1979年。
[2]夏承焘著.唐宋词欣赏.天津:百花文艺出版社,1980年。
[3]詹安泰著.宋词散论.广州:广东人民出版社,1980年。
[4]刘永济著.词论.上海:上海古籍出版社,1981年。
[5][清]查继超辑.词学全书.北京:中国书店,1984年。
[6]吴熊和著.唐宋词通论.杭州:浙江古籍出版社,1985年。
[7]唐圭璋编.词话丛编.北京:中华书局,1986年。
[8]钟振振主编,钟陵撰.金元词纪事会评.合肥:黄山书社,1995年。
[9]王国维著.人间词话.上海:上海古籍出版,1998年。
[10]杨海明著.唐宋词美学.南京:江苏教育出版社,1998年。
[11]陶然著.金元词通论.上海:上海古籍出版社,2001年。
[12]林钟勇著.宋人择调之翘楚—《浣溪沙》调研究.台北:台北万卷楼图书出版公司,2002年。

- [13] 吴梅著. 词学通论. 上海: 上海古籍出版社, 2006年。
[14] 叶嘉莹等著. 辛弃疾词新释辑评. 北京: 中国书店, 2006年。

(七) 词谱、格律类

- [1] 夏敬观著. 词调溯源. 台北: 台湾商务印书馆, 1972年。
[2] 龙榆生著. 唐宋词格律. 上海: 上海古籍出版社, 1978年。
[3] 张梦机著. 词律探原. 台北: 文史哲出版社, 1981年。
[4] [清]王奕清等编著. 钦定词谱. 北京: 中国书店, 1983年。
[5] [清]万树编著. 词律. 上海: 上海古籍出版社, 1984年。
[6] 潘慎编. 词律辞典. 西安: 陕西人民出版社, 1991年。
[7] 盛配著. 词调词律大典. 北京: 中国华侨出版公司, 1998年。
[8] 王力著. 诗词格律. 北京: 中华书局, 2000年。
[9] 龙榆生著. 词曲概论. 北京: 北京出版社, 2004年。
[10] 洛地著. 词体构成. 北京: 中华书局, 2009年。

(八) 工具书、史料类

- [1] [明]胡震亨著. 唐音癸签. 上海: 上海古籍出版社, 1981年。
[2] 马兴荣、吴熊和、严迪昌、曹济平著. 中国词学大辞典. 杭州: 浙江教育出版社, 1996年。
[3] 上海古籍出版社编. 宋元笔记小说大观. 上海: 上海古籍出版社, 2007年。
[4] [宋]沈括著、胡道静校点. 梦溪笔谈. 北京: 古典文学出版社, 1957年。
[5] [宋]李昉等编. 太平广记. 北京: 人民文学出版社, 1959年。
[6] [宋]李昉等编. 太平御览. 北京: 中华书局, 1960年。
[7] [后晋]刘昫等著. 旧唐书. 北京: 中华书局, 1975年。
[8] [宋]欧阳修、宋祁等著. 新唐书. 北京: 中华书局, 1975年。
[9] [元]脱脱等著. 宋史. 北京: 中华书局, 1977年。
[10] [宋]罗大经. 鹤林玉露. 北京: 中华书局, 1983年。
[11] 柯劭忞. 新元史. 北京: 中国书店, 1988年。
[12] [清]纪昀. 四库全书总目提要. 石家庄: 河北人民出版社, 2000年。
[13] 傅勤家. 中国道教史. 上海: 上海书店, 1984年。
[14] [宋]周密. 武林旧事. 杭州: 浙江人民出版社, 1984年。
[15] [唐]崔令钦. 教坊记. 沈阳: 辽宁教育出版社, 1998年。

二 期刊论文

- [1] 亦实. 满江红词话. 东志评论, 1947年第5期。
[2] 夏承焘. 唐宋词声调浅说. 语文学习, 1958年第6期。
[3] 吴熊和. 唐宋词调的演变. 杭州大学学报, 1980年第3期。

- [4] 王瑞来. 断语不可轻下——也谈岳飞《满江红》词的真伪. 宁夏大学学报(哲学社会科学版), 1981年第4期。
- [5] 邓广铭. 再论岳飞的《满江红》词不是伪作. 文史哲, 1982年第1期。
- [6] 唐圭璋. 读词续记. 文学遗产, 1981年第2期。
- [7] 吴熊和. 选声择调与词调声情. 杭州大学学报, 1983年第2期。
- [8] 李庄临、毛永国. 岳飞《满江红·写怀》新证. 南开学报(哲学社会科学版), 1986年第6期。
- [9] 朱瑞熙. 《须江郎峰祝氏族谱》中的伪作. 学术月刊, 1988年第3期。
- [10] 刘明澜. 论词调的变化. 音乐艺术, 1994年第2期。
- [11] 周崇谦. 词的用韵特点. 张家口大学学报, 1994年第2期。
- [12] 周崇谦. 词的用韵类型. 中国韵文学刊, 1995年第1期。
- [13] 王兆鹏、刘尊明. 历史的选择——宋代词人历史地位的定量分析. 文学遗产, 1995年第4期。
- [14] 郑祖襄. 《洛阳春》词调初考. 中央音乐学院学报, 1996年第2期。
- [15] 岳珍. 《念奴娇》词调考原. 中国韵文学刊, 1997年第1期。
- [16] 谢桃坊. 《满江红》词调溯源. 中国韵文学刊, 1997年第1期。
- [17] 刘庆云. 短调深情——临江仙词调及创作漫议. 中国韵文学刊, 1997年第1期。
- [18] 龙建国. 《沁园春》的形式特点与发展历程. 中国韵文学刊, 1997年第1期。
- [19] 王兆鹏. 浅论《水调歌头》. 中国韵文学刊, 1997年第1期。
- [20] 周玉魁. 词调丛考. 中国韵文学刊, 1997年第1期。
- [21] 田玉琪. 词调《莺啼序》探源. 南京社会科学, 2002年第6期。
- [22] 白静、刘尊明. 唐宋词调之冠——《浣溪沙》初探. 湖北大学学报(哲学社会科学版), 2004年第2期。
- [23] 刘尊明. 唐宋词“第一调”中“第一人”——论苏轼《浣溪沙》的创作成就. 湖北大学学报(哲学社会科学), 2005年第2期。
- [24] 许伯卿. 论宋词题材演进的新型南方文化背景. 文学遗产, 2005年第6期。
- [25] 王曾瑜. 岳飞《满江红》词真伪之争辩及其系年. 文史知识, 2007年第1期。
- [26] 田玉琪. 唐五代词调在两宋的运用. 长江学术, 2007年第4期。
- [27] 曹辛华. 论唐宋〈望江南〉词体的演进与意义. [韩国]中国文学理论研究, 2007年第10期。
- [28] 吕肖奂. 从琴曲到词调——宋代词调创作流变示例. 中国韵文学刊, 2008年第3期。
- [29] 曹辛华. 论中国分调词史的建构及其意义. 中国韵文学刊, 2009年第8期。
- [30] 王霞. 岳飞作《满江红》词新证辨析. 古典文献研究(第十二辑), 2009年第00

期。

[31] 杨黎明. 论词调《满江红》在宋代的创作流变. 内江师范学院学报, 2010年第7期。

致 谢

从2012年9月份定题，到2013年7月份正式动笔，到2014年3月定稿，这篇论文经历了一年半的长跑。在准备写作和正式写作期间，有过纠结、迷茫、失落、疲惫，但也有豁然开朗后的快感、竭尽所能后的充实。在这里要衷心感谢我的导师曹辛华老师，不仅在论文的写作过程中，在这三年的学习生活中，他都以其渊博的学识、严谨的治学精神和真挚的爱生之心授我以渔，一次次地帮我摆脱迷茫和失落感。曹师给我的指引，我将受用终生！学生不才，在治学上总有一些有负师望之处，感谢曹师的包容与耐心指导，在未来的工作和生活中，我将更加努力，永念师恩。

感谢所有曾授我以知识的老师们。细算下来，三年期间，我总共认真地听了580节课，每一节课都如同一次洗礼。尊敬的邓红梅老师、钟振振老师、曹辛华老师、党银平老师、高锋老师、徐克谦老师、马珏平老师，这些在来南师之前只能在论著和论文中瞻仰的老师，那时竟然站在离我不到三米的讲台上传授知识，现在想来还认为这是件很神奇的事情，老师们在讲台上的风采，如今我记忆犹新，他们的学识与人品将足够我一生瞻仰，感谢我的老师们，感谢南师！

感谢我们曹门的所有成员，从师兄师姐到师弟师妹，尤其是师兄刘岳磊、张响，在我写论文期间都曾为我提供了莫大的支持和帮助，让我感觉到了同门强大的凝聚力和温暖，这些将成为我最美的南师记忆之一。

感谢我的室友，感谢我的朋友孙敏、李艳丹、王嘉灵，她们在生活中给了我真诚的陪伴和帮助，感谢她们给我的所有温暖与包容。

感谢我的家人，他们一直默默地站在我背后，为我提供一切力所能及的精神和物质支持，他们是我的心灵归宿，是我最美的幸福，是我奋斗的最大动力。

学生才疏学浅，又在修改论文期间忙于实习，故在这篇论文中存有很多问题未能解决，恳请各位评审老师批评指正，学生定当努力订正完善。