

几度夕阳人倚楼

宋词经典解读

施江 主编

松窗拂拂倚川雲
雄姿會
能空屏
要知畫肉更畫
月
幹北還
數曾將軍
合
漫說畫唐馬
秋原首若
風射世間
若有真龍駒
飛
裝千金不當價
吳興趙麟



上海百家出版社
Shanghai Baijia Publishing House

几度夕阳人倚楼

宋词经典解读

施江 主编



上海百家出版社
Shanghai Baijia Publishing House

图书在版编目(CIP)数据

几度夕阳人倚楼:宋词经典解读/施江主编. —上海:
百家出版社, 2009. 10

ISBN 978 - 7 - 5475 - 0015 - 6

I. 几… II. 施… III. 宋词-文学欣赏 IV. I207.23

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2009)第 175232 号

几度夕阳人倚楼——宋词经典解读

- 主 编 施 江
责任编辑 胡国友
封面设计 晓 露
出版发行 上海文艺出版(集团)有限公司(www.shwenyi.com)
上海百家出版社(www.bjph.net)
地 址 上海市瞿溪路 1365 弄 3 号(200032)
经 销 各地 新华书店
印 刷 上海宝山杨中印刷厂
开 本 640×960 1/16
印 张 21.5
版 次 2009 年 10 月第 1 版 2009 年 10 月第 1 次印刷
印 数 1—5300
书 号 ISBN 978 - 7 - 5475 - 0015 - 6/I · 002
定 价 32.00 元
-

上海百家出版社常年法律顾问:上海誉嘉律师事务所

田原律师(13501917060)

商瑜律师(13501679328)

前言

两宋词坛，名家巨子如众星争辉，佳篇秀句似百花争艳，时至今日，它仍散发着诱人的魅力，给读者以妙不可言的美感享受。可以说在中国诗歌艺术发展史上，唯宋词才能与唐诗相敌，正如杨慎所言：“宋人作诗与唐远，作词不愧唐人。”（《词品》）

一

词是合乐之作，是可以歌唱的，它所依赖的音乐是燕乐（宴乐），所以它的兴起，可以追溯到隋唐之际。当时由于中原的统一，国势的强盛，经济的繁荣，商业的发展，一方面促进了中外交流与民族之间的融合，使得西域音乐大量输入；另一方面促进了城市兴盛与市民阶层的形成，使得里巷之曲广泛繁衍。在西域音乐与里巷之曲的互相渗透、融合中，便形成了新乐——燕乐。这种新型的音乐再经都市游乐场所的流传，很快风行起来。《旧唐书·音乐志》载：“自开元已来，歌者杂用胡夷、里巷之曲。”可见当时社会上已以燕乐为时尚。宋沈括在《梦溪笔谈》中说：“唐天宝十三载，始诏法曲与胡部合奏，自此乐奏全失古法，以先王之乐为雅乐，前世新声为清乐，合胡部者为宴乐。”由此，燕乐的地位正式确定下来。为了配合燕乐的演唱，乐工、歌伎们常按乐谱的节拍填写歌辞，于是错落有致的长短句式的曲子词逐渐兴起。词又称“倚声”、“长短句”也就是这个原因。

词首先盛行于民间。光绪二十六年（1900），敦煌莫高窟道士王圆箎无意中打开被封闭近千年的藏经洞，使得我们能够看到词的最初形态。王重民根据敦煌藏卷整理出一百六十余首民间曲子词。这些作品约产生于盛唐至五代的二百余年，反映的社会生活内容已较为广泛。

随着民间曲子词的兴起，文人们逐渐接受并喜爱上了这一新型

的抒情诗体,也开始了倚声填词的尝试。中唐之际,刘长卿、戴叔伦、韦应物、王建、刘禹锡、白居易等创作出了大量长短句式的词,从而标志文人词的正式确立。但他们的作品,在体式上还是以五七言句式为主,在格调上还未完全脱去民歌风味,故只能称为“诗客曲子词”。

词发展到晚唐温庭筠手中,无论是内容还是形式,均已形成词境,从而开创了“别是一家”的词风。

五代之际,西蜀君臣耽于逸乐,作词沿袭飞卿蹊径,多写男女艳情,遂开香软绮靡花间一派,韦庄、欧阳炯等便是代表。而南唐因时时遭到周师威胁,国势岌岌,故无论君臣,在作歌词时均有意无意地流露出浓重的伤感情绪,给人以身世感慨的联想。尤其是后主李煜,由于饱尝了国亡身辱之不幸,促成了他从“以词娱乐”到“以词言志”的转变。

综观唐五代词,虽由于文人的染指,词逐渐从民间走向文学领域,并获得初步发展,但毕竟体式尚未完备,风格还显单一。随着赵宋王朝的建立,“中原息兵,汴京繁庶,歌台舞榭,竞赌新声”(宋翔凤《乐府余论》),词终于进入了它的空前繁荣兴盛时期。

二

从公元960年赵匡胤夺取政权至公元1127年金兵攻陷汴京,北宋共有167年的历史。北宋词坛以仁宗末年(1063)为界,可以分为前后两个时期。前期的著名词人有晏殊、张先、柳永、欧阳修、晏几道等;后期的著名词人有苏轼、秦观、贺铸、晁补之、周邦彦等。

宋初的词,大体承袭着晚唐五代的余波,内容多描写男女爱情生活与抒发个人闲适意绪。其中范仲淹颇值一提,他的词不仅洗尽了宫体与倡风,推动了词人从歌咏妓情到歌咏人生的风会转移,而且还具有婉约与豪放两种情调,奠定了宋词发展的两种基本风格。

进入仁宗朝(1023—1063),大批词人开始涌现,他们各具丰神的艺术特色,形成了词坛繁荣的局面。

晏殊被称为“北宋倚声家初祖”(冯煦《蒿庵论词》),其词表现出两个方面的特色,一是有一种娴静幽美的风度。这种风度的形成与他显达的身世有着密切的关系。他少年得志,一生如意,长期过着雍容安逸的生活,因而抒起情来总是那么的温雅闲婉,给人以无穷的诗意。二是有一种情中有思的境界。这种境界的形成与他旷达的怀抱有着密切的关系。旷达的怀抱使他在感情上既能入乎其中,又能出乎其外。入乎其中故能感之,出乎其外故能悟之,而一旦有所感悟,则眼界必然高远,思致必然深沉,使千载之下的读者犹能引起共鸣。

欧阳修是位肩任文统道统的一代儒宗,对于填词也颇在行。他的词尽管未脱晚唐五代“艳科”范畴,但他还是力求表现广阔的社会生活内容的,如抒发感慨、赠别答友、咏史吊古等。其词风或深婉挚厚,或疏宕明快,前者上承冯延巳而下开秦观一派,后者上承民间词而下启苏轼一派,因此他在词史中的承先启后的作用是不容忽视的。

如果说北宋前期词坛晏、欧的令词提高了词的韵味,推进了词的典雅化的话,那么柳永的慢词则扩大了词的容量,丰富了词的表现力。柳永是词坛第一个倾毕生之力于慢词创作的词人。为了适应当时日趋复杂的社会生活以及日益繁富的音律曲调的需要,他一方面“变旧声,作新声”,将旧调翻新,由小令、中调衍为慢词;另一方面“奏新曲,谱新词”,自己创制了大量新调慢词。根据清人毛先舒的分类(即五十八字之内为小令,五十九字至九十字为中调,九十一字以外为长调),则《乐章集》中有三分之一以上是长调。而与其同时的词人晏殊、欧阳修、张先超过八十字的词分别只有三首、十二首、十八首。可以说,在柳永之前,词大抵只是一些抒发一时感兴的小令,而到了他的手里,便促进了长调的成熟,奠定了慢词的体制,使得小令所难以表达的复杂内容,能够利用较长的篇幅、多变的句式、繁复的声情作充分的铺叙形容。朱彝尊曾说:“词至北宋而大。”(王国维《人间词话删稿》引)这个“大”字,便是由柳永开拓的。

词兴起于歌筵舞席,所咏多绮靡之情,北宋前期,虽经范仲淹、欧

阳修、王安石等人努力，词境已逐渐拓宽，然毕竟没有引起根本的转变。北宋后期，苏轼“以诗为词”的变革，则词真正突破了狭隘的儿女艳科，而成为士大夫们抒写怀抱、议论古今的工具。我们从其词集《东坡乐府》的三百余首词中可以发现，词这一内容贫弱的领域已呈现出一派绚丽的色彩，其中有抒发报国立功的抱负，有叙写仕途多舛的怨愤，有咏叹羁旅行役的愁思，有寄寓政治失意的情怀，有吟唱倾盖如故的友情，有刻画愤世嫉俗的性格，有缅怀英雄豪杰的战功，有描绘农村生活的情景，有抒写时代人生的感兴，有表现忧乐两忘的胸襟。可以说，无论是咏物言情、纪游赠答，还是怀古发论、谈禅说理；无论是感时伤事、送别悼亡，还是田园风光、身世友情，他均能自由地用词来吟唱，正如刘熙载所说：“东坡词颇似老杜诗，以其无意不可入，无事不可言也。”（《艺概》）苏轼这些多姿多彩作品的出现，词坛面目为之一新，并为词开辟了一个宽广的天地。可以这样认为，词至苏轼，词境始大，词格始高，词体始尊，取得了与诗文同等的地位。

随着词境的拓大，原来惯用的那种温婉纤巧的柔笔已不能适应抒情言志的要求，因此，苏轼又突破了前人的局限，开创了一种与传统曲子词迥然不同的风貌，即雄迈豪放的风格。如《念奴娇》（大江东去），通过对赤壁宏伟壮丽景色的描绘和古代英雄豪杰的缅怀，表达了济世报国的豪情。全词想象丰富、气魄宏伟、境界阔大，一扫香软柔靡的妮子态，开启了慷慨豪迈的南宋爱国词的先河。王灼所谓东坡词“指出向上一路，新天下耳目，弄笔者始知自振”（《碧鸡漫志》），则明确道出了苏词对于词风转变的意义。

苏轼的两个门生对词风的演进也起了推动作用。一是秦观，他远师晚唐五代，近承晏柳诸家，形成了自己情辞兼胜的独特风格，弥补了柳永在慢词的铺叙展衍中带来的浅俗发露之不足，把婉约词推向了一个新的艺术高度，从而“近开美成，导其先路”（陈廷焯《白雨斋词话》）。一是晁补之，其词风直逼苏轼，然所不同的是东坡于豪放中显出洒脱，而他则于豪放中带有沉郁。从苏辛豪放词看，东坡多超旷豪迈之作，稼轩多沉著悲壮之作，因此，晁氏的这种艺术风格，上承苏

轼而下启辛弃疾，促进了豪放词在意境方面的更为深厚的拓展。

周邦彦是北宋词坛的集大成者，他对词的贡献主要在三个方面，一是音律。周词在音律上已不像前人那么随意，而是分寸节度，深契微芒。所制诸词，调有定句，句有定字，不独严分平仄，即仄声上、去、入三声亦不容相混，所以邵瑞彭曾言：“诗律莫细乎杜，词律莫细乎周。”（《周词订律序》）后世填词者莫不将其词作奉为准绳，用其调者，“按谱填腔，不敢稍失尺寸”（《四库全书总目提要》）。二是章法。过去柳永采用的层层推进的铺叙技巧，在长期运用中，已越来越难适应表达日益丰富的感情，常常显出单调与直露的缺点。周邦彦则在柳词的基础上，引进了古诗的许多繁复错综的写作技巧，诸如起承开合，伏应转接，顿挫逆挽，从而使词具有一种腾挪跌宕、深婉浑厚的法度规模。三是语言。周词的语言有两个特点，一为选词下字精于锻炼，不肯随便乱用，因而一字一句都能令人回味；二为用前人诗语不是取现成句子而是善于融化，因而既增添了词的典雅味，又使词别绕蕴藉。

就周词在宋词发展中的地位来说，可用“承先启后”四字概括。从承先看，其词有柳永的浅近灵动而无其词语的俚俗，有苏轼的开阖动荡而无其音律的不谐，有秦观的情辞兼胜而无其风骨的纤弱。就启后看，由于周词“下字运意，皆有法度”（沈义父《乐府指迷》），示后人以作词门径，故姜夔、史达祖、吴文英、王沂孙、张炎、周密等人皆奉其为典范，从而形成了南宋词坛的醇雅词派。

三

从公元1127年赵构即位于南京应天府（今河南商丘）至公元1279年陆秀夫抱幼帝赵昺投海而死，南宋共有152年的历史。南宋词坛可相应分成三个时期。第一时期为整个高宗朝（1127—1162），著名词人有李清照、张元幹、张孝祥。第二时期包括孝、光、宁宗三朝（1163—1224），著名词人有陆游、辛弃疾、陈亮、刘过、姜夔、史达祖。

第三时期从理宗到宋亡(1125—1279),著名词人有刘克庄、吴文英、刘辰翁、周密、王沂孙、张炎。

靖康之乱,将赵宋帝国划分了北南两个时代,一些横跨承平的北宋末年与动荡的南宋初年的词人,在创作中也呈现出这种时代的变异。如李清照词,以南渡为界分前后两期,前期多写闺房情意,风格缠绵婉转,后期则转为伤时感旧,风格凄凉哀苦。又如叶梦得词,写于北宋的作品以婉丽为主,写于南宋的作品则时出雄杰。而向子諲更是将自己南渡以后的作品编为《江南新词》,将北宋亡前的作品编为《江北旧词》,表明了鲜明的时代意识。

南宋前期词坛,以张元幹、张孝祥词最显特色。面对靖康之乱后的民族苦难与国家屈辱,当时词坛主要表现出的是哀愁之感、悲恨之情,而二张则独振愤慨激昂之声。他们的愤激词,具有别人所缺乏的两个内蕴,一是他们的矛头不仅仅针对异族入侵者的暴行,也同时针对本朝投降派的丑行,有着积极的现实意义;二是他们的词不像那些哀愁之感、悲恨之情,多从个人身世出发,而是源自于强烈的爱国情思与鲜明的政治倾向。如张元幹的《贺新郎》(梦绕神州路)、张孝祥的《六州歌头》(长淮望断),均强烈地反映出国难时代爱国志士的民族意识。从词的发展史看,他们承苏轼豪放雄壮词风而来,又注入了时代的政治风云,在南宋词坛最先高举起慷慨豪迈爱国词的大旗,从而为陆游、辛弃疾、陈亮等词人导引了一条新的大道。

南宋中期,孝宗与金签订了“隆兴和议”后,数十年间,已无大的战事。据《梦粱录》等书记载,当时临安的繁华富丽以及节日的热闹游乐场面,要远胜于北宋的汴京。在这种情势下,以辛弃疾为代表的一部分士大夫文人,依然以恢复兼济为己任,冷静地面对当时政治现实,以词为武器,进行着愤激的呼喊。以姜夔为代表的一部分士大夫文人,虽还不至于完全忘怀国事,但创作范围基本上局限在个人生活的圈子里,或自伤身世,或流连光景,或咏物酬唱。南宋中期词坛因此形成了豪放与典雅两种词风各自分流的格局。

辛弃疾一生作词六百余首,为宋代词人中作词最多的一个。在

他之前，东坡词虽做到“无意不可入，无事不可言”，然由于受到所处时代的局限及本人思想的制约，只能是比较广泛地反映士大夫的生活面貌。辛弃疾则不同，他处于宋室南渡、国家分裂的年代，强烈的报国之情，使得他的词多抚时感事的言志之作。因此，他在词中所表现的英雄报国之怀与英雄失志之情，正反映出时代的追求与失望，民族的热情与悲愤。在艺术表现手法上，辛词也有突破，表现在两个方面，一是通过大量用典，以加深和扩展作品的内在容量；二是引进古文手段，以丰富词的艺术表现力，使之能够容纳更广泛的题材，抒写更复杂的情感。他的才情，他的魄力，使得他作词完全摆脱了羁绊，进入了自由的境界。可以说题材内容之广泛，思想感情之丰厚，反映现实之深刻，两宋词坛无人可与辛词相比。

辛弃疾为人豪爽，有燕赵侠义之风，加之他有过一段金戈铁马的英雄经历，并始终把拯救国家与民族作为自己的毕生事业，所以他在将自己的生性气节与主要的创作精力投注于词后，也造就了他独树一帜的沉雄豪壮的词风，成为“上掩东坡，下括刘、陆”的“词坛第一开辟手”（陈廷焯《云韶集》）。与其同时或稍后的陆游、陈亮、刘过、韩元吉、杨炎正、戴复古、黄机、刘克庄、吴潜、陈人杰及宋末元初的刘辰翁、文天祥、刘将孙、汪元量等皆直接受其影响，豪放词因此而“异军特起，能于剪红刻翠之外，屹然别立一宗”（《四库全书总目提要·稼轩词提要》），取得了与婉约词双峰并峙的地位。

姜夔与辛弃疾同时而稍晚，互相间曾有过唱和。他一生往来于苏、杭、扬、淮的名流公卿、雅士骚人之间，过着清客的生活。与上层社会既富贵又高雅的生活情趣相适应，他形成了自己清空骚雅的词风，因而我们读其词会有以下几个明显的感觉，一是词境超尘脱俗，清冷空灵，令人神观飞越；二是感念时世，不作慷慨激昂的呼喊，抒写恋情，与脂粉气、妮子态完全绝缘；三是采用江西诗法来谋篇布局，造字炼句，用笔中时时透出清劲峭拔之气。无怪乎王国维要说：“古今词人格调之高，无如白石。”（《人间词话》）。

姜夔所处的词坛基本上笼罩在两种词风之中，一是以辛弃疾为

首的雄健驰骤的词风，一是以周邦彦为代表的婉约曼妙的词风。前者大声镗鞳，不免流于粗豪叫嚣，后者富艳典丽，不免流于靡俗软媚。白石自标清空骚雅之一格，避免了两家弊病，从而使宋词进一步归于圆熟。这种词风由于在当时有追求风雅的社会风尚为基础，所以很快形成一个醇雅词派，并崛起于南宋词坛。以姜夔为宗者，有张辑、卢祖皋、高观国、史达祖、吴文英、蒋捷、王沂孙、张炎、周密、陈允平等。其影响所及，直至清代浙派。当然，白石词的弊病也是明显的。从内容看，其词虽能反映出故国山河之感，但因一直在风雅的圈子里生活，与同时代的豪放词人相比，内容还是显得相当的贫弱。后之学姜者，更是落到空虚之中，从而造成了南宋词坛“白石立而词之国土蹙矣”（陈洵《海绡说词》）之不幸。

南宋后期词坛主要呈现出两种倾向，一是以刘克庄、陈人杰、刘辰翁、文天祥为代表，继辛词之后劲，作词主题鲜明，情感强烈；一是以吴文英、王沂孙、周密、张炎为代表，持姜词之衣钵，作词意致绵邈，声情美丽。从辛派后继者的情况看，虽是爱国之作，但与辛词所表达的思想感情已不尽相同。辛弃疾所处的南宋中期，政治基本稳定，经济逐渐繁荣，北上抗金、收复中原的条件初步成熟，故其词多慷慨激昂之声。而刘克庄等人所处的南宋后期，比金更强大的敌人——蒙古贵族统治集团已崛起于漠北，在攻金的同时也开始威胁南宋，国内因奸臣贾似道当权，政治黑暗腐败，复兴之事已属渺茫，故他们作词在高喊“男儿西北有神州”的同时，更多的是忧愤悲凉之音。宋元易代，陵谷变迁，刘辰翁等人开始转向借时序抒发悲感，厉鹗所谓“送春苦调刘须溪”（《论词绝句》），说的虽是刘辰翁，则也道出了当时词坛内容多系“送春”，感情多系“苦调”的特点。在艺术上辛词的后继者基本没有脱出仿效的窠臼，虽不失慷慨豪放之气，但粗豪叫嚣、走腔落调、过于散文化的毛病逐渐显露，正如仇远所云：其时“腐儒村叟，酒边豪兴，引纸挥笔，动以东坡、稼轩、龙洲自况。极其至四字《沁园春》、五字《水调》、七字《鹧鸪天》、《步蟾宫》，拊几击缶，同声附和，如梵吹、如步虚，不知宫调为何物。令老伶俊倡，面称好而背窃笑，是岂

足与言词哉”(《词源疏证原跋》引)。这种现象的发生,正如冯煦所指出:“非稼轩之咎,而不善学者之咎也。”(《蒿庵论词》)

至于持姜词之衣钵者,作词大多苦心经营,如吴文英就曾论词云:“盖音律欲其协,不协则成长短之诗;下字欲其雅,不雅则近乎缠令之体;用字不可太露,露则直突而无深长之味;发意不可太高,高则狂怪而失柔婉之意。”(见《乐府指迷》)这种求协、欲雅、怕露、避怪的创作主张,固然使其作品字面妍丽,结构绵密,境界幽邃,但也同时露出晦涩堆垛的弊病,令人难测其中之所有。王沂孙词也是如此,他擅长以曲折隐约之笔,寄寓深沉的故国之思与身世之感,在意境上虽不乏“深”、“厚”的一面,然时有“专寄托不出”的毛病,要理解与欣赏,非得用心揣摩不可。而同时周密、张炎的词风则颇流丽疏爽,但他们的作品都词才有余而词心不足,正如周济所说:“只在字句上著功夫,不肯换意。”(《介存斋论词杂著》)“不肯换意”,乃是因为感情单薄,题材狭窄,因此即是想换意,也是无意可换。他们的词不是没有故国之思,也不是没有身世之感,但往往是软弱的,伤感的,甚至是颓唐的,缺乏深广的思想内容。如张炎的《月下笛》词,题序中虽注明了“动《黍离》之感”,但作品里却没有什么现实生活的反映,更多的是对残破的旧梦的追念。由于感情跳不出个人生活的狭小圈子,故立意不高,取韵不远,常常只能以磨砢雕琢,装头装脚,逐韵凑成。这种只求文辞声情,不在意境上用力的弊病,也是南宋后期醇雅派词人的一个共同现象。所以,随着张炎的落魄而死,宋词也就结束了它的辉煌生命。

四

本书共收两宋近百家词人的近三百首词作,与浩如烟海的全宋词相比,只是以蠡测海。我们的编选原则,一是尽可能兼顾到在不同阶段对词的发展起过重要作用的流派和代表性词人;二是既把握住大家,也不偏废有佳构的小家,力求历代传诵的名篇不致遗漏。尽管

整个宋代词坛的创作风貌难以在本书中全面体现,但读者至少可从一斑窥全貌,在欣赏名篇佳作的同时,对宋词演进的大体走向有一个概略的了解。

每一首词都是一个世界,都是词人开辟的一块天地。面对这么一个丰富的世界、美妙的天地,我们在每首词的“解读”中,尽可能地根据作者创作的年月、地点、际遇、心境、意图及惨淡经营的匠心作一番简明扼要的阐释剖析。所释所析虽参考各家著述,但亦属一家之言,因此疏漏错误在所难免,悬盼读者批评指正。

本书除编者外,徐培均、邓乔彬、赵山林、罗立刚、吉明周也参与了部分篇目的撰写。

目录

前言/1

- 王禹偁 点绛唇(雨恨云愁)/1
- 寇 准 江南春(波渺渺)/2
- 钱惟演 木兰花(城上风光莺语乱)/3
- 潘 阆 酒泉子(长忆西湖)/4
(长忆观潮)/5
- 林 逋 长相思(吴山青)/6
- 范仲淹 苏幕遮(碧云天)/7
渔家傲(塞下秋来风景异)/8
御街行(纷纷坠叶飘香砌)/10
- 柳 永 雨霖铃(寒蝉凄切)/11
凤栖梧(伫倚危楼风细细)/13
定风波(自春来)/14
少年游(长安古道马迟迟)/15
夜半乐(冻云黯淡天气)/15
望海潮(东南形胜)/16
满江红(暮雨初收)/18
八声甘州(对潇潇暮雨洒江天)/19
- 张 先 醉垂鞭(双蝶绣罗裙)/21
一丛花令(伤高怀远几时穷)/22

- 天仙子(水调数声持酒听)/22
 千秋岁(数声鶗鴂)/23
 木兰花(龙头舴艋吴儿竞)/24
 青门引(乍暖还轻冷)/25
 晏殊
 浣溪沙(一曲新词酒一杯)/26
 (一向年光有限身)/28
 蝶恋花(槛菊愁烟兰泣露)/28
 踏莎行(祖席离歌)/29
 (碧海无波)/30
 (小径红稀)/30
 破阵子(燕子来时新社)/31
 玉楼春(绿杨芳草长亭路)/32
 张昇
 离亭燕(一带江山如画)/33
 宋祁
 玉楼春(东城渐觉风光好)/34
 欧阳修
 采桑子(轻舟短棹西湖好)/36
 (群芳过后西湖好)/37
 朝中措(平山阑槛倚晴空)/38
 诉衷情(清晨帘幕卷轻霜)/39
 踏莎行(候馆梅残)/40
 生查子(去年元夜时)/40
 玉楼春(尊前拟把归期说)/41
 南歌子(凤髻金泥带)/42
 浪淘沙(把酒祝东风)/42
 蝶恋花(庭院深深深几许)/43
 司马光
 西江月(宝髻松松挽就)/46
 王安石
 桂枝香(登临送目)/47
 渔家傲(平岸小桥千嶂抱)/49
 晏几道
 临江仙(梦后楼台高锁)/52
 蝶恋花(醉别西楼醒不记)/53

- 鹧鸪天(彩袖殷勤捧玉钟)/54
 (小令尊前见玉箫)/55
 菩萨蛮(哀筝一弄湘江曲)/56
 阮郎归(旧香残粉似当初)/56
 (天边金掌露成霜)/57
 浣溪沙(日日双眉斗画长)/58
 思远人(红叶黄花秋意晚)/58
 王 观 卜算子(水是眼波横)/61
 张舜民 卖花声(木叶下君山)/63
 魏夫人 菩萨蛮(溪山掩映斜阳里)/65
 苏 轼 水龙吟(似花还似非花)/66
 水调歌头(落日绣帘卷)/68
 (明月几时有)/71
 念奴娇(大江东去)/73
 西江月(照野弥弥浅浪)/75
 临江仙(夜饮东坡醒复醉)/76
 鹧鸪天(林断山明竹隐墙)/77
 定风波(莫听穿林打叶声)/78
 卜算子(缺月挂疏桐)/79
 贺新郎(乳燕飞华屋)/79
 洞仙歌(冰肌玉骨)/83
 江城子(老夫聊发少年狂)/85
 (十年生死两茫茫)/86
 蝶恋花(花褪残红青杏小)/87
 永遇乐(明月如霜)/89
 浣溪沙(山下兰芽短浸溪)/90
 (麻叶层层荷叶光)/91
 (簌簌衣巾落枣花)/91
 李之仪 卜算子(我住长江头)/93

- 黄庭坚 念奴娇(断虹霁雨)/94
 水调歌头(瑶草一何碧)/95
 定风波(万里黔中一漏天)/97
 清平乐(春归何处)/98
 鹧鸪天(黄菊枝头生晓寒)/99
 虞美人(天涯也有江南信)/100
- 刘 昇 清平乐(东风依旧)/101
- 秦 观 望海潮(梅英疏淡)/103
 八六子(倚危亭)/105
 满庭芳(山抹微云)/106
 江城子(西城杨柳弄春柔)/108
 鹊桥仙(纤云弄巧)/109
 千秋岁(水边沙外)/109
 踏莎行(雾失楼台)/110
 浣溪沙(漠漠轻寒上小楼)/112
 虞美人(碧桃天上栽和露)/113
 行香子(树绕村庄)/114
- 赵令畤 蝶恋花(卷絮风头寒欲尽)/115
- 贺 铸 鹧鸪天(重过阊门万事非)/116
 踏莎行(杨柳回塘)/117
 青玉案(凌波不过横塘路)/118
 感皇恩(兰芷满芳洲)/118
 浣溪沙(秋水斜阳演漾金)/119
 六州歌头(少年侠气)/120
- 仲 殊 南柯子(十里青山远)/122
- 晁补之 摸鱼儿(买陂塘)/124
 满江红(华鬓春风)/125
 洞仙歌(青烟幂处)/126
- 周邦彦 瑞龙吟(章台路)/128