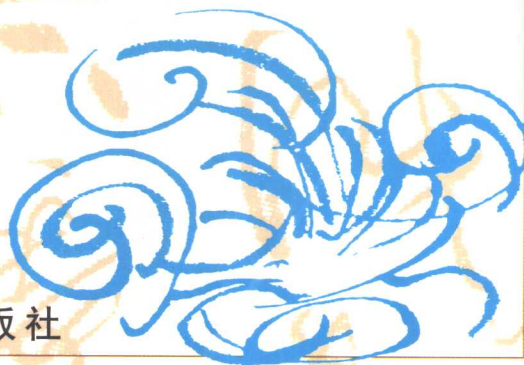


唐五代词选

黄进德
选注



上海古籍出版社

唐五代词选

黄进德

选注

上海古籍出版社

图书在版编目(CIP)数据

唐五代词选/黄进德选注. —上海:上海古籍出版社,
2001.12

ISBN 7-5325-2992-4

I. 唐... II. 黄... III. ①词(文学)—作品集—
中国—唐代②词(文学)—作品集—中国—五代(907
~960) IV. I222.84

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2001)第 073393 号

唐五代词选

黄进德 选注

上海古籍出版社出版

(上海瑞金二路 272 号)

新华书店上海发行所发行 上海市委党校印刷厂印刷

开本 850×1156 1/32 印张 14.125 插页 5 字数 298,000

2001 年 12 月第 1 版 2001 年 12 月第 1 次印刷

印数:1—4,000

ISBN 7-5325-2992-4

I·1475 精装定价:30.00 元

前 言

我国向以“诗国”著称。唐诗、宋词被推为“一代之胜”，双峰对峙，蔚为壮观。而处于两峰之间的唐五代词却很少引人注目。这也并不奇怪。因为鸟瞰唐代整个艺苑，诗，独占鳌头。就连被后人誉为“与诗律可称一代之奇”（南宋洪迈语，见《唐人说荟·例言》引）的唐人传奇小说也还局促一隅，更无论孕育、诞生于胡夷里巷、久久方登上艺坛、仅占一席之地的曲子词了。

曲子词，原是囀之歌喉、被诸管弦的音乐文学。在音乐文学系统中，曲和词（辞）本来就是一个事物不可分离的两个方面。清人刘熙载《艺概·词曲概》说：“词，即曲之词；曲，即词之曲。”宋翔凤《乐府余论》也说：“以文写之则为词，以声度之则为曲。”很清楚，所谓“曲”，主声，指音乐；“词”，主文，指文字。在其诞生之初，尤其侧重主声，也就是音乐性这一方面。因此，现存的唐代文献（包括敦煌写本曲子）里，都但称“曲”、“曲子”，而不以“词”名。相沿成习，直至南宋前期，“曲子”之名依然流传未替。王灼《碧鸡漫志》卷一：“盖隋以来，今之所谓曲子者渐兴，至唐稍盛。今则繁声淫奏，殆不可数。古歌变为古乐府，古乐府变为今曲子，其本一也。”朱熹《朱子语类》一四〇也有“长短句，今曲子便是”之说。可见“曲子”可以涵盖

文字;反之,“词”,却未必兼指音乐。北宋以后,乐谱相继失传,很多倚声填词之作渐无法入乐。

乐曲和歌词,所指范围均极宽泛,可以囊括一切配乐歌唱的音乐文学。就乐曲而言,雅、俗之辨,由来已久。雅乐,用于郊庙祭祀,以乐鬼神;燕乐用以宴飨朝会,以悦耳目、娱宾客,多采俗乐。前者曲调刻板,节奏缓慢重复,以平和中正为本,典雅纯正为尚,庄严肃穆;后者却能不断从俗乐中汲取营养,注入新鲜血液,曲调生动浏亮,节奏明快多变。它们给人的心理感应,判然各别。早在战国初期魏文侯就曾直言不讳地宣称:“吾端冕(古代朝服、祭服)而听古乐(即雅乐),则唯恐卧;听郑、卫之音,则不知倦。”(《礼记·乐记》)逮至唐代,封建经济发展到了鼎盛时期。大唐帝国一度国力强盛,声威远播,边庭各族纷纷内附,从而大大促进了中外文化的交流和融合。唐太宗时,燕乐拥有十部之多。十部伎,据《唐六典》卷一四载,指宴乐、清乐、西凉、天竺、高丽、龟兹、安国、疏勒、高昌、文康等十种伎乐。其中除宴乐、清乐可算是“华夏正声”外,其余八部都是裔乐或外乐(统称胡乐)。显然,十部燕乐的主要成份是裔乐,也就是我国西北部甘肃、新疆维吾尔自治区一带兄弟民族的音乐。杜佑《通典》卷一四六说“自周隋以来,管弦杂曲将数百曲,多用西凉乐;鼓舞曲多用龟兹乐”。可知裔乐中影响较大者当推西凉乐、龟兹乐,尤以龟兹乐为最。《旧唐书·音乐志》说:“自开元已来,歌者杂用胡夷里巷之曲。”降及天宝十三载,唐玄宗下令将胡乐并入法曲,并改定乐曲名称,于太常寺内勒石为记,标志着胡音汉乐大融合至此臻于化境。“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。”(沈括《梦溪笔谈》卷五)乐曲既变,歌词亦

随之改观。原先三、四、五、六句的雅颂式古诗，也就渐次被以参差不齐的长短句为主的新歌词所取代。

创作乐曲歌辞的一般过程，大体可以分为“乐始”、“乐成”两个阶段。“乐始”阶段，先有歌辞而后依词谱曲；“乐成”阶段，曲谱既成乃按谱而配词。由隋入唐的著名学者孔颖达，结合当时宴乐歌词创作的实践经验，在《毛诗正义·诗大序》疏里，三次讲到诗与乐、歌与声之间的关系，指出：“初作乐者，准诗而为声；声既成形，须依声而作诗。”是以“其音可久。诗虽绝，乐常存”。的确，有不少燕乐始辞早已亡佚，但曲谱却仍流传于社会。唐崔令钦《教坊记·曲名表》所列，便是明证。王安石也说：“古之歌者，皆先为词，后有声。故曰：‘诗言志，歌永言，声依永，律和声。’如今先撰腔子，后填词，却是‘永依声’也。”（赵令畤《侯鯖录》卷七引）王灼《碧鸡漫志》卷一更谓“今先定音节，乃制词从之，倒置甚矣”。当然，也间有例外。如《谪仙怨》，先是唐玄宗于入蜀途中，追悔当初不听张九龄之言乃狼狈至此，“因上马索长笛，吹笛曲成，潸然流涕”，时有司“旋录成谱”，大历中，刘长卿始倚谱撰词。（参见窦弘馥《广谪仙怨·序》）但，类此者罕觐。隋唐宴乐曲辞大多创自民间，始辞早就亡佚。幸而还有清光绪二十六年（1900）发见的敦煌写本曲子的存在，我们才能赖此得以窥知原始曲子歌辞之一斑。

现存敦煌曲子取材广泛，思想内容较为复杂。有唐一代，边患迭起，征战频繁，千家万户利害所系。因此，反映有关边塞生活的歌辞也多。这里，既有抒写将士慷慨报国的豪情壮采之作，如《生查子》（三尺龙泉剑）；也有不少展示独处深闺的少妇的幽思颺望，以曲折地表露她们对征夫的关切或

怨怼,如《凤归云》(征夫数载)、《绿窗独坐》、《宫春怨》(柳条垂处)等,传达了开、天间府兵制弛废后广大人民“平胡虏”、“罢远征”的强烈呼声。写本曲子词中,为数最多的,自然还是以婚姻爱情生活为题材的篇什。它们敞开青年男女心灵的窗扉,展示他(她)们爱情生活中的喜怒哀乐。诚然,其中不无像《竹枝子》(高卷朱帘)那种表露“潘郎”对二八“萧娘”一见倾心、热切追求的欢愉歌唱,但由于一夫一妻制一开始就只是对女子一方提出片面的贞操要求,而并非对男子一方作出严肃认真的道德规范,因此出现频率最高的不能不是少女失恋和婚变的哀歌。其中有《望江南》(天上月)、《南歌子》(悔嫁风流婿)那样抒写闺中少妇对荡子的谴责和郁愤的悲歌;也有如《天仙子》(燕语莺啼)、《抛毬乐》(珠泪纷纷)那样痛定思痛,倾吐自己追悔莫及、无可告诉的创痛;更有《望江南》(莫攀我)那样直接发自被侮辱、被损害的妓女的不甘凌辱的呼喊。也有不少作品绘声绘色地活画出当时知识分子复杂微妙的心态。如《谒金门》(长伏气),高唱“闻道君王诏旨,服裹琴书欢喜。得谒金门朝帝庭,不辞千万里”。它和李白《南陵别儿童入京》“仰天大笑出门去,我辈岂是蓬蒿人”一样,活现出走“终南捷径”的士子“身在江湖,心存魏阙”的神情态度。而《浣溪沙》(卷却诗书)所宣泄的,则是对“时世厭良贤”的现实的愤懑和抗议。下开南宋后期隐逸词的先河。值得注意的还有像《赞普子》(本是蕃家将)、《菩萨蛮》(敦煌古往)、《酒泉子》(每见惶惶)、《献忠心》(自从黄巢作乱)、《望江南》(曹公德),等等。这一宗曲子词虽非一时一地一人所作,散而无统,但如果我们把它们连缀成一系列,则将可以依稀看到李唐王朝由如日中天转而日薄西山以至回光返照的

种种情景，自有其不朽的文献价值。从总体上看，敦煌写本曲子词正如王重民所说的“今兹所获，有边客游子之呻吟，忠臣义士之壮语，隐君子之怡情悦志，少年学子之热望与失望，以及佛子之赞颂，医生之歌诀，莫不入调。其言闺情与花柳者，尚不及半。”“至于‘生死大唐好’、‘只恨隔蕃部，情愿难申吐；早晚灭狼蕃，一齐拜圣颜’等句，则直是外族统治下敦煌人民之壮烈歌声，绝非温飞卿、韦端己辈文人学士所能领会，所能道出者矣！”（《敦煌曲子词集叙录》）它们如此多侧面地烛照社会生活的各个层面，足征词在其诞生、发展的初期远非“艳科”二字所能概括得了的。它深深地植根于社会生活的土壤之中。除有六篇作品记有作者姓名以外，其余都是无主名之作。从词的内容看，它们的作者大抵来自社会各个阶层、各行各业。其写作年代，据考证，盖始自七世纪中期下迄十世纪四十年代，上下几及三百年。

敦煌曲子歌辞基本上产生于社会下层，因此还保留着许多民间文学固有的原始形态。其一，语言通俗易懂，表情坦率自然，风格清新爽朗。如《送征衣》（今世共你）化用俗谚“心穿石也穿，愁甚不团圆”以为收煞，直截了当地吐露出思妇对征夫忠贞不二的情愫，倍觉真切感人。当然，坦率并不意味着绝对排斥含蓄。倘若使用得宜，反而愈加耐人玩索。如《菩萨蛮》（枕前发尽），乍看起来仿佛用博喻，以超极表至极，是男女相爱“之死矢靡它”的誓辞，实则明话反说，意在言外，借以宣泄对负心汉隐埋心底的愤慨，鞭策分外有力。其二，长于铺叙，缘事言情，触类引发，富于生活气息。晚唐五代以后，词专主抒情。但这些早期词作则不然。叙事居多，就连写景也很少。如《倾杯乐》（忆昔筭年）从妙龄少女待字

闺中的仪态、容止写到由于媒妁的“诱眩”、挑逗，秉承父母之命误嫁“狂夫”而带来的独守空房的懊恼和悵悵。全词长达百字以上，一气呵成，脉络分明。《别仙子》（此时模样）起首借月比人，由月亮的圆缺联想人间的离合；由月影窥人，一直追溯到当初临别依依的情景。通篇从男子一方追忆落墨，触景生情，构思绵密，刻画传神，堪称上乘之作。尤足称道的则是《鹊踏枝》（叵耐灵鹊），以拟人化的手法，借助少妇与灵鹊对话，一“锁”一“放”的矛盾冲突，谱写思妇微妙的心曲，造语拙朴而韵味隽永。其三，不为格律所囿，随意用衬，以方言叶韵。如上面提到的《菩萨蛮》中的“上”、“直待”、“且待”都是衬字。有了它们，那种急切的口吻和炽烈的感情便可得到更充分的表达。《临江仙》（岸阔临江）除用“向”为衬字外，又有衬句“撩乱”、“归去也”。用此衬句，使飘泊者感慨时世、怅然归隐的神情态度更为突出。《菩萨蛮》以方言“浮”、“枯”相叶，可以看出处于草创阶段流行民间的词比之后起者留有较多的自由驰骋的思维空间。

此外，敦煌曲子歌辞中还有一些联章对答，写得比较精彩的则有《南歌子》（斜倚朱帘立）、《自从君去后》，《定风波》（攻书学剑）、《征战倭倭》。联章对答的成功运用，不仅可以弥补曲子篇幅短小限制表情达意的缺憾，利于情节的展开；而且一问一答，针锋相对，妙趣横生，有助于演唱效果的提高。这种体裁渊源有自，影响也很深远。

敦煌写卷保存早期曲子风貌比较完整而有系统的当推《云谣集杂曲子》。它是我国现存最早的词集，按调排列，凡一卷三十首。所录十三个词调中，除《内家娇》外，《教坊记·曲名表》均有著录。歌辞内容以写征妇怨思与五陵少年的狂荡

为主,与后来的《花间集》不外裙裾脂粉、花柳风情者异趣。文字雅俗不一,定非一人所作。俚俗之词亦不如民间流传的《五更调》、《十二时》之甚。大抵采自民间而经文人润色。调与题合、令慢兼包、单双叠并存、字数不定、韵脚不拘、平仄通押、兼用方言,叙事特多而写景极少;从内容、体格看,多为盛唐产物。所以近人朱孝臧有跋谓“其为词拙朴可喜,洵倚声椎轮大辂;且为中土千余年来未睹之秘籍”(见《彊村遗书》)。词之有专集,表明这种新兴文体已扎根于群众之中。但由民间流传到文人染指,还需得经历一段漫长的酝酿过程。

乐曲初入市井、宫廷,乐工们一时难以找到合适的现成歌辞,往往只好配以当时流传人口的诗句,勉强凑合,以应付演唱的需要。比较接近人民、善于从民间文艺中汲取营养的大诗人李白,凭藉其特有的敏感,大胆创作了《菩萨蛮》(平林漠漠)和《忆秦娥》(箫声咽)二阙,开创了文人创作曲子词的新纪元。宋人黄昇誉之为“百代词曲之祖”(《唐宋诸贤绝妙词选》卷一)。但到九世纪三十年代刘禹锡“依曲拍为句”制作《忆江南》词——标志着词体确立的开端,其间的时间差距仍有近八十年之久。稍后,温庭筠独步词坛,才算真正出现了第一个致力于词的创作的作家。

五代,广袤的中原地区,成了军阀角逐的场所。军阀割据称雄,相互火并,兵连祸结,生灵涂炭。先后出现过梁、唐、晋、汉、周五个朝代,整整折腾了半个世纪。那里人烟断绝,荆榛蔽野,州县皆为丘墟,疮痍满目,惨不忍睹。而偏安一隅的南方九个政权,攻伐较少,社会比较安定,生产仍继续有所发展。尤以地处长江上下游的西蜀、南唐为最。它们给词的长足发展提供了沃土。

《花间集》是西蜀词的结集，也是我国第一部诗客曲子词总集。后蜀赵崇祚辑，广政三年(940)欧阳炯序。凡十卷，选录温庭筠以下唐五代十八家词五百首。词人大都是五代蜀人或流寓入蜀者，只有温庭筠、皇甫松、和凝、孙光宪等少数作家例外。《花间集序》明确交代选词标准为“镂玉雕琼，拟化工而迥巧；裁花剪叶，夺春艳以争鲜”，艺术至上。曲子来自“乐府相传”，歌辞则为“豪家自制”。选录目的在于供“绮筵公子”、“绣幌佳人”，“递叶叶之花笺，文抽丽锦；举纤纤之玉指，拍按香檀。不无清绝之词，用助妖娆之态”。“庶使西园英哲，用资羽盖之欢；南国婵娟，休唱莲舟之引”。应当指出：欧序所昭示的，是编选者的取舍准则，未必能体现出所有词人的主观创作意图。换言之，我们不能因为赵崇祚应歌而辑《花间集》，就此断然排除原作者为抒情而作的可能。毋庸讳言，《花间集》里女人、相思一类的咏叹占去了相当多的篇幅，但是如果进行认真的筛选，作细致缜密的分析研究，仍然可以发现这五百首歌辞中也不乏内容新颖别致、格调清新可喜之作。即令题材近似、思想内容无甚足述但在艺术上却有特色的作品，也不能一概摒除和否定。

就以温庭筠而论，他是花间词人的鼻祖。刘熙载《艺概·词曲概》尝谓：“温飞卿词精妙绝人，然类不出乎绮怨。”要言不烦，道出了温词的特色。不错，据孙光宪《北梦琐言》卷四载：“宣宗爱唱《菩萨蛮》词，令狐相国假其新撰密进之，戒令勿他泄，而遽言于人，由是疏之。”今存此调十四首词当即应歌之作。我们固不能像常州派词论家那样刻意求深，胶柱鼓瑟，把它们一一坐实为“感士不遇”（《词选》卷一），但那些抒写闺妇愁苦之词，恐怕未必全然没有心存托喻、隐寓自身沉沦失路之

感。今人张伯驹说：“飞卿词意在笔先，神余言外。”“自写性情，不必求胜于人，已自人不能胜。”（《丛碧词话》）不失为鞭辟入里、论世知人的独到见解。温词向以秾丽著称，然而《更漏子》、《望江南》诸阙，则以流丽取胜。其中《更漏子》（星斗稀）一首，淡而有致，又何让韦庄的同调词（钟鼓寒）！又如《南歌子》（手里金鹦鹉）、（倭堕低梳髻），前者用语明白如话，饶有民歌风味；后者以拙重之笔，凸现相思之苦，各呈异彩。就总体而言，温词多客观描摹，技巧精美，温馥绮丽，别具风神。为应歌而作，自须严守格律，讲究平仄四声，从而加速了词体格律化的进程。温庭筠好用《河传》、《荷叶杯》、《诉衷情》一类押韵、换韵频数的词调，促节繁音，旋律多变，抑扬宛转，富于节奏感、音乐性。温词上播宫廷，流传饮席，连敦煌写卷中也杂有他的作品，传播之广泛，由此可见。所用词调有十九个之多，其中有些还属首倡，也非同时期其他诗客所及。当然，温庭筠有不少词刻意求工，雕绩满眼，以致人物的仪态风神有时反被那些金碧辉煌的珍丽物色所掩，已早为人所诟病。

比之温庭筠晚出的韦庄，是五代词坛巨擘。遭时丧乱，流寓巴蜀，官至宰相，晚年堪称显达。所作词也以写女人、相思居多，但多倾注着自己在现实生活中的真情实感。一些词话、笔记野史说他有宠人为蜀主王建所夺，因有《谒金门》（空相忆）、《荷叶杯》（绝代佳人）、（记得那年）、《小重山》（一闭昭阳）以及《女冠子》（四月十七）、（昨夜夜半）诸作，以寄追念悵快之情。据今人夏承焘考证，这种说法都“无征难信”（见《韦端己年谱》）。上列词里反复吟咏：“碧天无路信难通，惆怅旧房栊”、“天上嫦娥人不识，寄书何处觅”、“如今俱是异乡人，相见更无因”，《菩萨蛮》（夜夜相思）也有“咫尺画堂深似海，忆来唯

把旧书看，几时携手入长安”之语，从这些哀婉动人、悲怆欲绝的情语看，词人有睽违久远的钟情者在，那是确然无疑的。不过，词里着意吐露的却是诗人自己的身世飘零之感，颤动着感世伤时的灵魂。与一般代人立言，抒写缱绻风情、离愁别恨的应歌之作，自有明显的差别。从《菩萨蛮》（人人尽说）“未老莫还乡，还乡须断肠”，和同调（如今却忆）“此度见花枝，白头誓不归”一类词语中，读者更可以多少感受到那个世积乱离的时代脉搏。韦庄长期宦游江南，受到南方乐曲民歌的熏陶，所作歌词风格疏淡，与刘禹锡、白居易所作比较接近，而有别于温词。温词往往在一首乃至半阙词里，叙写几件事或含有几层意蕴，简直“密不容针”；而韦词一首一事一意；可谓“疏可走马”，甚而至于如《菩萨蛮》、《女冠子》诸阙，采用定格联章或问答联章体，合写一件情事或抒发一时感受。直用赋体，不假比兴，一气流注，笔致爽朗，倍感亲切动人。《菩萨蛮》（劝君今夜）一章，紧承前阙，以重叠反复叮咛的口吻，直抒往事历历、不堪回首而又强颜欢笑的沉痛心情，于浅直中见深切。它与当筵劝酒、鼓吹快意当前之作，不可同日而语。《女冠子》、《定西番》，词与调别，一反缘题而赋的传统作法，透露出词由应歌而作重新回归抒情化道路的消息。这对提高词的地位，未尝不是个可喜的朕兆。

花间词人中，影响仅次于温、韦的，当推荆南词人孙光宪。流传至今的词作比温、韦还多。光宪善赋小词，工丽绵密，矫健爽朗，别开生面。其《浣溪沙》九首，或用递增手法借空蒙的意象，抒写依依惜别之情、描状令人倾倒的绰约风姿；或摄取某一光彩照人的镜头，留下迷人的倩影；或写幽闭深闺的少女伤春难禁的情怀，羞怯待客的神情举止……刻画传神，风韵可

想。《谒金门》(留不得)代闺妇抒发爱深恨切的怨情,造语峭劲,含思深永。而以淡笔短制展示南国水乡景物和风俗画面,尤为见长。《风流子》(茅舍槿篱),声色并茂,饶有乡土气息,下开宋代苏、辛农村词的先声。存词赋咏本调、就题发挥者近三十首,大都意到笔随,舒卷自如。其《河传》(太平天子)铺陈隋炀帝乘兴南游,导致“烧空,魂迷大业中”;《后庭花》(石城依旧)咏叹陈宫离黍;造语精警,深隐含蓄。结合词人谏止南平王高从海豪奢逸乐的史实,似寓以古鉴今之意,弥足珍视。自然,孙光宪的突出成就,并非对题材的开拓,而在艺术技巧上的创新。宋代张先、贺铸小词的警健处往往得力于孙词。

皇甫松所作词措辞闲雅,语浅意深,犹存古诗遗意,在有唐词人中可算是飞卿流亚。

欧阳炯和李珣,都以长于描画南国风物著称。上面已经提到《花间集序》出自欧阳炯之手。欧阳炯“性坦率,无操检,雅善长笛”(《宋史·蜀世家》),“尝应命作宫词(今佚),淫靡甚于韩偓”(佚名《儒林公议》卷下)。还曾写过“自有艳词以来,殆莫艳于此”(况周颐《蕙风词话》卷二语)的色情词《浣溪沙》(相见无言)。但,所作《南乡子》八阙,语意工妙,质而不俚,格调明快,情趣盎然。陆游以为它们“高胜不减梦得《竹枝》”(《徐大用乐府序》)。《江城子》(晚日金陵),俯仰古今,纵横驰骋,隐含着逸乐难以久恃的潜在忧患意识。它与李白《苏台怀古》旨趣略同,而意象之衰飒则又过之,盖时代使然。李珣亦有《南乡子》十七首,展现南国风土人情尤为优美动人。有的叙写采珍珠者归途所见静谧恬美的夜景,有的刻画骑象少女遗物留情的神采,有的映照行客待渡的苦况,较多的则是勾勒少女们欢愉活跃的场面。这些作品洗尽铅华,富于诗情画意。

画面轻灵美妙，洋溢着青春气息，与《花间》其他诸作迥乎异趣。李珣先世本波斯商人，旅居我国西南梓州地区多年，勤奋学习中国文化。前蜀后主王衍时，以秀才预宾贡。作小词，为后主所称。前蜀亡，不仕，词多感慨之音。《渔歌子》（荻花秋）、《九嶷山》、《河传》（去去）、《定风波》（志在烟霞）、《雁过秋空》等反复抒写“轻爵禄，慕玄虚”的情趣，表露与世无争、自甘穷寂的心绪，洒然高逸，耐人涵泳，下开北宋人体格。他如《巫山一段云》（古庙依青嶂），辞与调合，保持了早期词的特色。构思别致，含思凄绝，语浅情深，寄意幽邃，也是成功之作。从格调看，这些词都是他浪迹江湖时所作。

《花间》其余各家，在题材的开拓或艺术技巧方面，也不无可取之处。如毛文锡，曾仕后唐。他的《甘州遍》（秋风紧），以后唐对奚战争为背景，描写边塞的寒苦与将士浴血御敌的悲壮场面，真切感人，为宋代边塞词导夫先路；鹿虔扈《临江仙》（金锁重门）和毛熙震《后庭花》（莺啼燕语）极写故宫黍离，感慨今昔，造语新警而不为儆薄，发声清越，催人猛省，确有异曲同工之妙。此外，如皇甫松《梦江南》（兰烬落）、薛昭蕴《浣溪沙》（红蓼渡头）、《粉上依稀》和《离别难》（宝马晓鞦），牛峤《西溪子》（捍拨双盘）、牛希济《生查子》（春山烟欲收）、《新月曲如眉》、张泌《浣溪沙》（马上凝情）和《蝴蝶儿》、和凝《春光好》（蘋叶软）、顾夔《诉衷情》（永夜抛人）、魏承班《生查子》（烟雨晚晴天）、阎选《河传》、尹鹖《菩萨蛮》、毛熙震《清平乐》等等，各擅所长，为读者提供了可资借鉴的创作经验。

从总的倾向看，《花间》词人大多为应歌而作。为适应歌唱时的环境气氛，又切合歌妓的身份口气，写景一般不出园亭、言情不离伤春伤别，崇尚藻饰，充溢着相当浓重的富贵气、

脂粉气。这就无怪乎南宋爱国诗人要慨乎言之：“方斯时，天下岌岌，生民救死不暇，士大夫乃流宕至此，可叹也哉！或者，出于无聊故耶！”（明汲古阁复宋本《花间集》跋）不过，如果把它们跟同时代日形萎弱的诗风相比，词毕竟还有它“简古可爱”（陆游语，见同上书跋二）的一面。

南唐词比之《花间》晚出。代表作家就是南唐君臣李璟、李煜和冯延巳。词的创作技巧在他们手上更见娴熟，对宋词人的影响尤为明显而深刻。冯延巳稍长，但当《花间集》编纂成书之际，他还没有在词坛上崭露头角。以才艺自负，颇为中主所赏重。身居高位，始终是众矢之的，成为政敌攻讦的主要目标。《十国春秋》本传说他“工诗，虽贵且老不废，尤喜为乐府词”。流传至今的词近百首，数量之多在唐五代词人中无出其右者。陈世修《阳春集序》说：“金陵盛时，内外无事。朋僚亲旧或当宴集，多运藻思，为乐府新词，俾歌者倚丝竹歌之，所以娱宾而遣兴也。”可见其也为应歌而作。冯词也以抒写女人闺思伤别者居多，与花间词人相比，尤侧重于探索和抒写人物心灵的奥秘，时或寄寓着自己难以排遣的危苦烦乱之情。词风清新流丽，委婉情深。马令《南唐书·党与传》载：“元宗尝戏延巳曰：‘吹皱一池春水’，干卿何事？延巳曰：未如陛下‘小楼吹彻玉笙寒’，元宗悦。”《十国春秋·拾遗》亦载：“李后主于清微楼上，歌‘春寒水四面’，学士刁衍起奏云：‘陛下未睹其大者远者尔！’人疑其有规讽。讯之，云：‘风乍起，吹皱一池春水。’”足征《谒金门》是其广为传播的名作。细玩君臣之间风趣的对话，似有彼此心照不宣的忧患意识含蕴其间。李清照说它“语虽奇甚，所谓亡国之音哀以思也”（《词论》），颇中肯綮。再如《鹊踏枝》：“为问新愁，何事年年有？独立小桥

风满袖，平林新月人归后。”《采桑子》：“起来点检经由地，处处新愁。凭仗东流，将取离心过橘洲。”诸如此类的词里无往而不是笼罩着有感于好景不常油然而生的郁伊惆怅、惘然自失而又无由解脱的烦恼和忧伤。冯煦《阳春集序》谓其“俯仰身世，所怀万端，缪悠其辞，若显若晦，揆之六义，比兴为多”。“其忧生念乱，意内言外，迹之唐五季之交，犹韩致尧之于诗。翁之于词，其义一也”。我们固不必像冯煦那样刻意拔高冯词的思想内涵，但也不能像张惠言、陈廷焯等人轻信时论所攻，把冯延巳目为专蔽固嫉、排间异己的奸邪小人，以至贬抑其词，与史达祖相提并论。对于这类篇什，读者自可联系作者平生遭际细心体会。冯延巳长于即物起兴，以景托情；写情曲折层深，逗人联想。王国维《人间词话》曾以“和泪试严妆”喻指冯延巳词品，谓其“深美闳约”、“堂庑特大”，很有见地。就影响论，冯延巳可与温庭筠、韦庄三分鼎足。北宋“晏同叔得其俊，欧阳修得其深”（《艺概·词曲概》）。南宋名家也沾溉膏馥，辄臻上乘。

李璟存词虽仅四首，但能于绮艳中寓沉郁之致，也有特色，其哀婉沉至，为工于怨词的后主所不及。

李煜，则是南唐词人中的佼佼者。早年所作，无非叙写君臣讴歌狂舞、醉生梦死的宫廷生活以及与小周后偷期密约的艳情韵事，与花间词初无二致。开宝四年（971）以后，赵宋王朝对他的威胁与日俱增。燕幕危巢，祸在旦夕，作为歌辞，转向抒发国难家愁给他带来的无法愈合的心灵创伤和难以名状的精神负担。代表作《清平乐》（别来春半）怀人念远，忧思难禁。结穴以寸接天涯的芊绵芳草为喻，倾诉其旋灭旋生的离愁别恨，设譬新颖而又贴切。及至金陵陷落，被遣入北。在沦