

韵文精品文库

唐五代词三百首

● 赵仁昧

李建英

编注

杜媛萍

朱玉麒

吉林文史出版社

序

词是中国文学的瑰宝,它虽盛于两宋,却产生于隋唐五代,宋人王灼《碧鸡漫志》卷一云:

盖隋以来,今之所谓曲子词者渐兴,至唐稍盛。今则繁声淫奏,殆不可数。

民谚云“水有源,树有根”,喜欢词的人,当从读唐五代词始,我们这个读本就是专为方便这一需要而编选的。

—

不但王灼,很多词学家都称词为曲子词,这是为什么呢?这要从词的音乐性说起。

按理说,“曲子词”应是“词”的全称和正称,“词”或“曲子”只是简称。所谓曲子词是指按一定曲子腔调演唱的歌词。正如清人刘熙载和宋翔凤所云:“词,即曲之词;曲,即词之曲。”(《艺概·词曲概》)以文写之则为词,以声度之则为曲。(《乐府余论》)众所周知,中国的诗歌历来和音乐演唱有密切关系。在上引《碧鸡漫志》那段话后,王灼又说:

古歌变为古乐府,古乐府变为今曲子,其本一也。他所说的古歌是指诗三百那类作品,古乐府是指汉魏六朝的乐府诗,今曲子即当时流行的曲子词。这就是中国音乐诗发展的三部曲。

关于古歌的演唱《汉书·食货志》有记载曰:

孟春三月,群居者将散,行人振木铎徇于路以采诗,献之太师,比其音律,以闻于天子。故曰:王者不窥牖户而知天下。

关于乐府诗的演唱《汉书》有记载曰：

至武帝定郊祀之礼，……乃立乐府，采诗夜诵，有赵代秦楚之讴。以李延年为协律都尉，多举司马相如等数十人，造为诗赋，略论律吕，以合八音之调，作十九章之歌。（《礼乐志》）

延年善歌，为新变声，是时上方兴天地诸祠，欲造乐，令司马相如辈作诗颂，延年辄承意，弦歌所造诗，为之新声曲。（《李延年传》）

可见古歌、古乐府有相同之处，即都是先有词文，然后再配以音乐。

但词有所不同。它是先有音乐，后配文词，作者要按音乐的拍节扬抑来填写歌词，因而作词又称“填词”，故王安石说：

古之歌者，皆先为词，后有声。故曰：“诗言志，歌永言，声以永，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）

王灼也不无感慨地说：

今先定音节，乃制词从之，倒置甚矣。（《碧鸡漫志》卷一）

之所以发生这种“倒置甚矣”的情况，显然是音乐的因素起了决定性的主导作用。

唐代的音乐确实有大发展。其表现有二。

首先是“胡部”音乐——外来音乐的大发展、大流行。唐代是一个开放的社会，也是当时世界文化交流最活跃的社会，唐人有勇于接受外来文化的气魄。据杜《通典》卷一四六载：

唐武德初，燕乐因隋旧制，奏九部乐。一燕乐，二清商，三西凉，四扶南，五高丽，六龟兹，七安国，八疏勒，九康国。至太宗朝平高昌，加入高昌一部为十部。

可见唐十部乐中，除燕乐和清乐是华夏正声外，其余全是外来的胡乐，影响之大，可谓胡化十八了。

其次是民间音乐的流行。

《旧唐书·音乐志》云：“自开元以来，歌者杂用胡夷里巷之曲。”可见民间的里巷之曲对唐代音乐也产生过深远影响。所谓里巷之曲多是人民大众喜闻乐见的新声，和传统的严肃音乐不同。这使人想起诗三百时代，很多人把郑卫新声视为淫乐，但却无法阻挡它的崛起和人们对它的喜爱。《礼记·乐记》曾记一典型例证：

魏文侯问于子夏曰：“吾端冕而听古乐，则惟恐卧，听郑卫之音则不知倦，敢问古乐之如彼，何也？”

有趣的是，这一现象在唐代再次重演，不但民间，而且士大夫文人莫不流连于此，自然也就喜欢填制与之相配的词了。

鉴于这种情况，胡夷里巷之曲终于获得了合法而崇高的地位：

自唐天宝十三载，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。（沈括《梦溪笔谈》）

我们可以这样概括：与先王雅乐相配的音乐文学就是诗三百一类的古歌，与前世新声清乐相配的就是汉魏六朝的乐府，与合胡部的燕（也作宴）乐相配的就是曲子词，简称词。可见促进词产生的首要因素是音乐的变化与发展，而这一过程正出现在唐五代时期。

二

促进词发展的另一因素是它的母体艺术——诗。

唐代诗歌达到空前水平，这是人所共知的。值得注意的是有些唐诗，特别是七言绝句，本是能唱的、典型的例子如薛用弱《集异记》所载的“旗亭画壁”的故事。据载，开元间王之涣、高适、王昌龄到酒店饮酒，遇梨园伶人唱曲宴乐，三人便私下约定以伶人演唱各人所作诗篇的情形来定诗名的高下，结果王昌龄的《芙蓉楼送辛渐》、《长信秋词》、王之涣的《凉州词》及高适的一首五言绝句都被唱到了。当然，这些作品严格讲来都不是词，但在专供演唱的词尚未大量问世之前，已被演唱者窃取而播之曲调了。这是诗向词转化的第一步。最著名的

例子莫过王维的《送元二使安西》了。此诗一问世,便被广泛地付之管弦,因其首句为“渭城朝雨浥轻尘”,故而演唱时被称为《渭城曲》,又因其末句为“西出阳关无故人”,且该词在演唱时有部分语句要反复演唱,故又称为《阳关三叠》。从《送元二使安西》这一文字内容看,它是诗;从《渭城曲》、《阳关三叠》这一音乐形式看,称它为词亦无不可。

唱得最多的还是《竹枝》、《杨柳枝》一类的民歌及文人的拟作。如刘禹锡就有《杨柳枝》¹²首,《竹枝》¹¹首。这些作品也可视为两栖类,说它是诗亦可,是词亦无不可。

但这些作品有一定局限性,即皆为齐言诗,过于整齐的齐言句式有时不便于灵活入乐,特别是节奏繁促的胡部音乐,因而人们便想办法适当增减字数。所增之字(可能是一句之内增,也可能是一个词或词组之内增)最初也许并无多大的表意作用,而只是为了适应节拍的需要,这就是所谓的“泛声”,但久而久之,人们也把这些泛声文词化,于是齐言诗变成了“句读不葺之诗”,这就是词,故词又称长短句。朱熹在《朱子语类》中就这样阐述过:

古乐府只是诗,中间却添许多泛声,后来人怕失了那泛声,逐一声添个字,遂成长短句,今曲子便是。

很多词的产生衍变可以证明这一点。如《浪淘沙》、《雨霖铃》、《抛毬乐》等原本都是七言绝句体,后来才变成长短句。又如段成式的《闲中好》、温庭筠的《南歌子》是从五绝中蜕出,张志和的《渔歌子》、刘禹锡的《潇湘神》、皇甫松的《天仙子》是从七绝中蜕出,毛文锡的《赞浦子》、李珣的《巫山一段云》是从五律中蜕出,孙光宪的《思越人》(即后来的《鹧鸪天》)是从七律中蜕出。这一蜕变过程主要出现在唐五代时期。本书亦选了一些这样的作品。

三

读唐五代词不但可以了解词在当时产生发展的情况和过程,还能在与宋词的比较中看出各自不同的特点,从而更全面地把握词的发展趋势。

比如从内容上看,唐五代词总的说来不及宋词深广。那时的作品多属于应歌之作,词人写作的目的多为了娱宾遣兴,付之歌喉,只有到了李后主,才谈得上有真正的抒情之作。明瞭了这一点,我们自然倍感宋词的伟大。但唐五代词亦有内容很健朗深刻者,如薛昭蕴《浣溪沙·倾国倾城》之写怀古,牛峤《定西蕃·紫塞月明千里》、毛文锡《甘州遍·秋风紧》之写边塞,鹿虔宸《临江仙·金锁重门》之写亡国,孙光宪《风流子·茅舍槿篱》之写农村风光,都为宋词的同类题材作了奠基。明瞭了这一点,才能知道宋词的伟大决非是无源之水。

再比如从形式上看,唐五代词虽有个别长调慢词,但多数是短章小令,而宋词则小令与慢词并盛,且越到后来慢词越盛。如果我们通读了唐五代词及宋词的代表作就能自觉把握住这一线索。小令多属感受型,不管是抒情言志还是写景状物,多写片刻间所感受到的最深印象。而慢词多属过程型,它可以将所见之景物全面铺写,所感受之心理层层展现。二者各有所长,发挥得当,可各臻其妙。不妨以同类题材的作品各举一例,如五代词人徐昌图《临江仙》曰:

饮散离亭西去,浮生长恨飘蓬。回头烟柳渐重重。
淡云孤雁远,寒日暮天红。

今夜画船何处,潮平淮月朦胧。酒醒人静奈愁浓。
残灯孤枕梦,轻浪五更风。

而宋代柳永的《雨霖铃》则曰:

寒蝉凄切,对长亭晚,骤雨初歇。都门帐饮无绪,留
恋处,兰舟催发。执手相看泪眼,竟无语凝咽。念去去千里烟波,暮霭沉沉楚天阔。

多情自古伤离别,更那堪冷落清秋节。今宵酒醒何
处?杨柳岸晓风残月。此去经年,应是良辰好景虚设。
便纵有千种风情,更与何人说?

不难看出,二词的抒情色彩都很浓郁深挚,但徐词只抓住最典型的景物与心理特征进行刻画,显得更明净凝炼,而柳词则更多景物衬托、细节描写及点染回互,显得更生动细腻,可谓各

有所长,皆至化境。这样比较地读,即能了解不同时代的不同词风,又能提高鉴赏力。

再比如,词家论词之特质,多推崇王国维之论:“词之为体,要眇宜修,能言诗之所不能言,而不能尽言诗之所能言。诗之境阔,词之言长。”(《人间词话删稿》)但以此论概括所有宋词似亦欠妥。苏轼的“登高望远,举首高歌”与辛词的“大声鞺鞳,小声铿镗”,似都不是“要眇宜修”;“词之言长”所能界定的。但把此论用在论婉约词,特别是论唐五代词上则非常准确。五代词建立了婉约词派的美学范畴。后人论词,如北宋李之仪《跋吴思道小词》、南宋张炎《词源》、明胡应麟《诗薮》都以“花间”、“温韦”为宗为则,并认为李煜是“当行作家”;“为宋人一代开山”。但细论起来,唐五代词与宋婉约词仍不同。宋词是清新自然,但直接抒情的部分终较多较明显,而五代词则更深美闲约,含蓄蕴藉,他们更注重意象的暗示,经常运用一连串的意象组合来引发读者的想象力。如温庭筠的这首《菩萨蛮》:

小山重叠金明灭,鬓云欲度香腮雪。懒起画蛾眉,弄
妆梳洗迟。照花前后镜,花面交相映。新帖绣罗襦,
双双金鹧鸪。

除“懒”和“迟”二字微微表露出主人公的心态外,其余皆是一连串的富有暗示性的意象。你把它理解为描写一位慵懒的深闺美人固可,理解为有所寄托,甚至像张惠言所说那样:“此感士不遇也”,亦无不可,这正是它的动人之处。读者如能细心品味唐五代词与宋词在美学风格上的这些细微差异,也会大大提高鉴赏力。

总之,唐五代词的成就虽不及宋词,但自有它的动人之处。如果把宋词比作风姿绰约的美妇,唐五代词则如袅袅婷婷的少女,如果把宋词比作盛开怒放的鲜花,唐五代词则如含苞欲放的蓓蕾。辛弃疾《粉蝶儿》词有曰:

昨日春如,十三女儿学绣,一枝枝,不教花瘦。

此语最能概括昨日之唐五代词的风貌。唐五代词正是十三女

儿的巧手,虽初学刺绣,但绣出的花自有妩媚动人之处。

四

让我们再来看看唐五代词的创作状况。

唐五代词可分为两大系统,一是以敦煌词为代表的民间词,二是以西蜀、南唐词人为代表的文人词。

敦煌词是本世纪初在敦煌发现的手抄曲子词,它上始七世纪中期,下迄十世纪中期。今人王重民、任二北分别有《敦煌曲子词集叙录》及《敦煌曲校录》,前者收录 160 余首,后者收录 500 余首。

敦煌词内容较为广泛,正如王重民《敦煌曲子词集叙录》所云:“今兹所获,有边客游子之呻吟,忠臣义士之壮语,隐君子之怡情悦性,少年学子之热望与失望,以及佛子赞颂,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,情思难申吐,早晚灭狼蕃,一齐拜圣颜”等句,则是外族统治下敦煌人民之壮烈歌声,决非温飞卿、韦端己辈文人士所能领会,所能道出者矣。”

敦煌词在艺术风格及表现手法上较多地保留了民间词的原始特点,如语言通俗生动,抒情直率奔放,风格清新爽朗,构思奇特新颖,格律灵活随意等。如《菩萨蛮》曰:

枕前发尽千般愿,要休且待青山烂。水面上秤锤浮,直待黄河彻底枯。白日参辰现,北斗回南面,休即未能休,且待三更见日头。

这使人想起汉乐府的名作《上邪》:

上邪!我欲与君相知,长命无绝衰。山无陵,江水为竭,冬雷震震,夏雨雪,天地合,乃敢与君绝。

前者一连气以六条不可能实现的条件,后者一连气以五条不可能实现的条件设誓,共同抒发了“之死矢靡它”(《诗·鄘风·柏舟》)的爱情誓言,以反为正,以绝别为永好,构思奇特新颖,抒情热烈奔放,非文人之作所能企及。又如《鹊踏枝》:

叵耐灵鹊多漫语,送喜何曾有凭据。几度飞来活捉取,锁上金笼休共语。比拟好心来送喜,谁知锁我在

金笼里。欲他征夫早归来，腾身却放我向青云里。

这是一首叙事相当真切的人禽对话词。一个“锁”字，表现少妇既思且怨，以致迁怒好心使者的心理，一个“放”字，表现她这种可笑心理终究是值得同情的，构思相当新颖生动。类似的构思在文人词中亦有，如温庭筠《蕃女怨》：

万枝香雪开已遍，细雨双燕。钿蝉筝、金雀扇，画梁相见。雁门消息不归来，又飞回。

这位少妇在见到燕子时也怨恨燕子空回却没带回征人的消息，写得虽也委婉深挚，但在构思之新颖与表情之真率方面都不及那首《鹊踏枝》。从《鹊踏枝》词中，我们还可以清楚地看到它从七言八句诗脱化的痕迹。该词中的第六句、第八句虽分别为八言、九言，但第六句中的“在”字，第八句中的“却”字、“向”字，实为可有可无的虚字，可归于“泛声”一类。这正是词调初创、尚不成熟的前期词的特点。后来冯延巳最喜用此词牌，但格律与此不同，且相当严格了。

文人词是在民间词的影响下发展起来的。龙沐勋说得
好：

隋唐之际，西域乐既普遍流行于民间，杂曲歌词乘时竞作。中国所有新兴文体，其始皆出自民间。迨行之既久，乃为文人所注意，由接受而加以改进，以跻于“大雅之堂”。词体之兴，亦犹此例。（《中国韵文史》第三章）

在西蜀词人之前，文人之词大多为诗人兴之所致偶然为之，是名副其实的“诗余”。开始时句式格律也较为随意，多属“我辈数人，定则定矣”一类。当发展到一定程度时，自然会出现约定俗成的现象。刘禹锡在作《忆江南》时即云“和乐天春词，依《忆江南》曲拍为句”。这可视为这一现象的开始，从此所有的《忆江南》皆按白居易的词为准，词调有定句，句有定字，字有定声”的标准化、格律化开始形成。

文人词第一个繁荣期是在五代十国时的两蜀出现的。后蜀赵崇祚曾辑成《花间集》十卷，奉温庭筠为鼻祖，共收温以下18家词500首。18家中多是五代蜀人或流寓入蜀之人。欧

阳炯在《花间集序》中曾明确表示其创作原则及选词标准为“镂玉雕琼，拟化工而回巧；裁花剪叶，夺春艳以争鲜”；自南朝之宫体，扇北里之倡风”。因而内容多是表现“绮筵公子”和“绣幌佳人”的闺帏生活，风格多是香而弱的婉约情调，从而形成了“花间派”。这在今后很长一段时间内被奉为正宗，产生了很深远的影响。但花间词人也有内容健朗、风格清新之作。忽略了这一点，只批评其香艳亦有失公允。

花间派大约可为三类。

一是被奉为鼻祖的温庭筠。他是当时诗人中第一个有意致力于词的人。他的词虽然“类不出乎绮怨”（刘熙载《艺概·词曲概》），但语言精美，意象繁复，多客观描写，且能在客观描写中隐含丝丝的凄凉孤寂之感。何况他还有一些清新流利之作，如“梧桐树，三更雨，不道离情正苦，一叶叶，一声声，空阶滴到明。”（《菩萨蛮》之六）这更不是“香艳”一词所能范围的了。

二是韦庄。他与温庭筠齐名，人称“温韦”。韦庄词亦多写情事，但风格疏淡，笔致爽朗，前人常以他的“疏可走马”与温的“密不容针”相对比。他的词带有更多的个人感慨，即使是情词，似也有个人的爱情遭遇寄寓其中，不是一般应歌代言之作所能局限的。如《女冠子》二首，以“四月十七，正是去年今日”开端，显然必是作者的亲身经历之事。而“咫尺画堂深似海”；“碧天无路信难通”云云，直使人想起李商隐的爱情诗来。

三是孙光宪、李珣。他们的词不但更清新流畅，而且更富于生活气息。他们能突破绮筵绣幌的局限，将视野投向青山绿水的自然风光、村姑越女的乡土人物，风格也越发显得轻灵绰约，明快隽永。更何况他们还有一些表现农村生活、农村风光以及怀古伤今、抒发高情逸志的言情之作，为北宋词的发展打下了更坚实的基础。

文人词的第二个高潮是在五代十国时的南唐出现的。代表作家是南唐君臣——中主李璟、后主李煜、显臣冯延巳三

人。

冯延巳存词近百首,数量之多,在五代词人中首屈一指。冯词虽仍多抒写相思离别的传统题材,但已少写女子之音容笑貌而多写她们的心理感受,且在其中更多地寄托了士大夫感时伤世的情怀,抒情性有所加强。冯词还善于即物起兴,寄景抒情,使词的境界更加深邃俊逸,故《艺概·词曲概》称“冯延巳词,晏同叔得其俊,欧阳永叔得其深”,可见他对北宋词影响之深。

李璟存词只四首,但像“细雨梦回鸡塞远,小楼吹彻玉笙寒”(《浣溪沙》)之深隽已开李后主之先河。

李煜对词的贡献在唐五代词人中最大。如果说温庭筠是唐文人词的开山作家,那么李煜堪称词史上的又一里程碑。他的主要贡献在于使词从以应歌为主的歌者之词一变而为以抒情为主的士大夫之词、诗人之词。这主要指李煜的那些亡国之作。“故国不堪回首月明中”、“问君能有几多愁,恰似一江春水向东流”等名句,似乎已超出亡国之君的个人哀愁,而与人人都能感受到的矢志怀旧的普遍心情相共鸣。再加上他造语清新,善用白描,自然抒情,不假雕饰,更使他的词有超出前人的感染力。故王国维称:“词至李后主而眼界始大,感慨遂深,变伶工之词而为士大夫之词。”至此,词在它的发展道路上又迈出了关键的一步,逐渐和北宋词接轨了。

赵仁昧

1995.11.30

目 录

敦煌词(32 首)

凤归云(征夫数载)	敦煌词(1)
天仙子(燕语莺啼)	敦煌词(2)
破阵子(年少征夫)	敦煌词(2)
倾杯乐(忆昔筭年)	敦煌词(3)
拜新月(荡子他州去)	敦煌词(4)
抛球乐(珠泪纷纷)	敦煌词(4)
虞美人(东风吹绽)	敦煌词(5)
菩萨蛮(霏霏点点)	敦煌词(5)
菩萨蛮(香销罗幌)	敦煌词(6)
菩萨蛮(枕前发尽)	敦煌词(6)
菩萨蛮(敦煌古往)	敦煌词(7)
浣溪沙(五两竿头)	敦煌词(8)
浣溪沙(浪打轻船)	敦煌词(8)
浣溪沙(卷却诗书)	敦煌词(9)
献忠心(臣远涉山水)	敦煌词(9)
临江仙(岸阔临江)	敦煌词(10)
酒泉子(红耳薄寒)	敦煌词(10)
酒泉子(每见惶惶)	敦煌词(11)
望江南(莫攀我)	敦煌词(11)
望江南(天上月)	敦煌词(12)
生查子(三尺龙泉剑)	敦煌词(12)
定风波(攻书学剑)	敦煌词(13)
婆罗门(望月在边州)	敦煌词(14)
长相思(哀客在江西)	敦煌词(14)
鹊踏枝(叵耐灵鹊)	敦煌词(15)
鹊踏枝(独坐更深)	敦煌词(15)

送征衣(今世共你)	敦煌词(16)
别仙子(此时模样)	敦煌词(16)
南歌子(悔嫁风流婿)	敦煌词(17)
杨柳枝(春去春来)	敦煌词(17)
泛龙舟(春风细雨)	敦煌词(18)

唐 词(100首)

新曲(阿侬家住)	长孙无忌(18)
踏歌词(逶迤度香阁)	谢 偃(19)
水调歌(山川满目)	李 峤(19)
杨柳枝(碧玉妆成)	贺知章(20)
山鹧鸪(玉关征戍久)	苏 昞(20)
忆江南(平生愿)	崔怀宝(20)
好时光(宝髻偏宜)	李隆基(21)
阿那曲(罗袖动香)	杨太真(21)
一斛珠(柳叶双眉)	江采蘋(21)
阳关曲(渭城朝雨)	王 维(22)
清平调(云想衣裳)	李 白(22)
清平调(一枝红艳)	李 白(23)
菩萨蛮(平林漠漠)	李 白(23)
秋风清(秋风清)	李 白(24)
忆秦娥(箫声咽)	李 白(24)
清平乐(烟深水阔)	李 白(25)
清平乐(画堂晨起)	李 白(25)
连理枝(雪盖宫楼闭)	李 白(25)
采莲曲(采莲去)	李康成(26)
乐世词(菊黄芦白)	沈 宇(26)
章台柳(章台柳)	韩 (27)
杨柳枝(杨柳枝)	柳 氏(27)
谪仙怨(晴川落日)	刘长卿(27)
欸乃曲(千里枫林)	元 结(28)
欸乃曲(零陵郡北)	元 结(28)

竹枝(帝子苍梧)	顾况(28)
渔父(西塞山前)	张志和(29)
渔父(雪溪湾里)	张志和(29)
渔父(松江蟹舍)	张志和(29)
拜新月(拜新月)	张夫人(30)
调笑令(边草)	戴叔伦(30)
调笑令(胡马)	韦应物(30)
调笑令(河汉)	韦应物(31)
竹枝(十二山晴)	李涉(31)
宫中三台(池北池南)	王建(32)
宫中调笑(团扇)	王建(32)
宫中调笑(杨柳)	王建(32)
阿那曲(玉漏声长)	薛涛(33)
忆江南(春去也)	刘禹锡(33)
潇湘神(斑竹枝)	刘禹锡(33)
杨柳枝(炀帝行宫)	刘禹锡(34)
竹枝(山桃红花)	刘禹锡(34)
竹枝(城西门外)	刘禹锡(34)
竹枝(瞿塘嘈嘈)	刘禹锡(35)
竹枝(杨柳青青)	刘禹锡(35)
浪淘沙(日照澄洲)	刘禹锡(35)
江南春(新妆宜面)	刘禹锡(35)
花非花(花非花)	白居易(36)
忆江南(江南好)	白居易(36)
忆江南(江南忆)	白居易(36)
忆江南(江南忆)	白居易(37)
竹枝(瞿塘峡口)	白居易(37)
杨柳枝(一树春风)	白居易(37)
长相思(汴水流)	白居易(38)
广谪仙怨(胡尘犯阙)	窦弘余(38)
曲(不喜秦淮水)	刘采春(39)

曲(闲向江头)	刘采春(39)
八六子(洞房深)	杜牧(39)
金缕曲(劝君莫惜)	杜秋娘(40)
胡渭州(亭亭孤月)	张祜(40)
浪淘沙(滩头细草)	皇甫松(40)
梦江南(兰烬落)	皇甫松(41)
梦江南(楼上寝)	皇甫松(41)
采莲子(菡萏香连)	皇甫松(42)
采莲子(船动湖光)	皇甫松(42)
杨柳枝(暂凭樽酒)	李商隐(42)
闲中好(闲中好)	郑符(43)
闲中好(闲中好)	段成式(43)
折杨柳(枝枝交影)	段成式(43)
菩萨蛮(小山重叠)	温庭筠(44)
菩萨蛮(水精帘里)	温庭筠(44)
菩萨蛮(翠翘金缕)	温庭筠(45)
菩萨蛮(杏花含露)	温庭筠(45)
菩萨蛮(玉楼明月)	温庭筠(45)
菩萨蛮(牡丹花谢)	温庭筠(46)
菩萨蛮(宝函钿雀)	温庭筠(46)
菩萨蛮(南园满地)	温庭筠(47)
菩萨蛮(夜来皓月)	温庭筠(47)
菩萨蛮(竹风轻动)	温庭筠(48)
菩萨蛮(玉纤弹处)	温庭筠(48)
更漏子(柳丝长)	温庭筠(48)
更漏子(星斗稀)	温庭筠(49)
更漏子(相见稀)	温庭筠(49)
更漏子(背江楼)	温庭筠(50)
更漏子(玉炉香)	温庭筠(50)
酒泉子(楚女不归)	温庭筠(51)
定西番(汉使昔年)	温庭筠(51)

酒泉子(罗带惹香)	温庭筠(51)
杨柳枝(馆娃宫外)	温庭筠(52)
杨柳枝(织锦机边)	温庭筠(52)
南歌子(懒拂鸳鸯枕)	温庭筠(52)
河渚神(河上望丛祠)	温庭筠(53)
河渚神(孤庙对寒潮)	温庭筠(53)
女冠子(含娇含笑)	温庭筠(54)
清平乐(洛阳愁绝)	温庭筠(54)
玉蝴蝶(秋风凄切)	温庭筠(54)
梦江南(千万恨)	温庭筠(55)
梦江南(梳洗罢)	温庭筠(55)
遐方怨(凭绣槛)	温庭筠(55)
河传(湖上)	温庭筠(56)
蕃女怨(万枝香雪)	温庭筠(56)
蕃女怨(碛南沙上)	温庭筠(57)
杨柳枝(华清高树)	薛 能(57)
杨柳枝(朝朝车马)	崔 涂(57)
酒泉子(买得杏花)	司空图(57)
菩萨蛮(登楼遥望)	李 晔(58)
巫山一段云(蝶舞梨园雪)	李 晔(58)
浣溪沙(枕障薰炉)	张 曙(59)
阿那曲(春草萋萋)	姚月华(59)
字字双(床头锦衾)	王丽真(59)
后梁词(1首)	
渔父引(村寺钟声)	李梦符(60)
后唐词(2首)	
一叶落(一叶落)	李存勖(60)
忆仙姿(曾宴桃源)	李存勖(61)
后晋词(6首)	
小重山(春入神京)	和 凝(61)
何满子(写得鱼笺)	和 凝(62)

望梅花(春草全无)	和 凝(63)
天仙子(洞口春红)	和 凝(63)
春光好(叶叶软)	和 凝(64)
江城子(竹里风生)	和 凝(64)
吴 词(1首)	
广谪仙怨(晴山碍目)	康 骅(65)
南唐词(47首)	
采桑子(花前失却)	冯延巳(65)
鹊踏枝(梅落繁枝)	冯延巳(66)
鹊踏枝(谁道闲情)	冯延巳(66)
鹊踏枝(萧索清秋)	冯延巳(67)
鹊踏枝(几日行云)	冯延巳(67)
鹊踏枝(庭院深深)	冯延巳(68)
鹊踏枝(六曲阑干)	冯延巳(68)
酒泉子(芳草长川)	冯延巳(69)
清平乐(雨晴烟晚)	冯延巳(69)
醉花间(晴雪小园)	冯延巳(70)
谒金门(风乍起)	冯延巳(70)
虞美人(碧波帘幕)	冯延巳(70)
归自谣(何处笛)	冯延巳(71)
归自谣(春艳艳)	冯延巳(71)
归自谣(寒山碧)	冯延巳(71)
南乡子(细雨湿流光)	冯延巳(72)
长命女(春日宴)	冯延巳(72)
三台令(南浦)	冯延巳(72)
长相思(红满枝)	冯延巳(73)
忆秦娥(风淅淅)	冯延巳(73)
应天长(一钩初月)	李 觏(73)
望远行(玉砌花光)	李 觏(74)
浣溪沙(手卷真珠)	李 觏(74)
浣溪沙(菡萏香销)	李 觏(75)