

东坡乐府
编年
笺注

元祐三年 东坡居士



[宋] 苏轼 著
石声淮 唐玲玲 笺注

华中师范大学出版社

東坡樂府編年箋注

錢鍾書 題簽

东坡乐府编年笺注

[宋] 苏轼 著

石声淮 唐玲玲笺注

※

华中师范大学出版社出版发行

(武昌桂子山)

新华书店湖北发行所经销

武汉市新华印刷厂印刷

※

开本850×1168 1/32 印张18.75 字数470千字

1990年7月第1版 1990年7月第1次印刷

ISBN7-5622-0407-1/H·45

印数1—1200 定价：13.20元

前 言

在中国文学史上，苏轼占有很重要的地位。他的文、诗、词都卓绝于世。明人茅坤把苏轼列为古文“唐宋八大家”之一。占宋代诗坛主流的江西诗派实际上渊源于苏轼。清人陈廷焯的《白雨斋词话》卷七说：“人知东坡古诗古文，卓绝百代，不知东坡之词，尤出诗文之右。盖仿九品论字之例，东坡诗文纵列上品，亦不过上之中下。若词则几为上之上矣。此老生平第一绝诣，惜所传不多也。”称词为苏轼的“绝诣”，就是以词为苏轼艺术创作中最杰出的成就。

苏轼现存词三百多首，比北宋任何词人留下的词都多，所谓“所传不多”，可能是和苏轼传世的诗文之多相对而言的。这三百多首词，内容丰富：有对美好理想的热烈追求，有在受到政治迫害时苦闷而又旷达的心情的抒发，有登高临水的吊古伤今，有对亲戚故旧深沉的眷念，有对丑恶事物的讥讽；写了火树银花的都市繁华，也写了静谧的农村和渔家；写了寒夜孤灯的客馆，也写了歌吹热闹的宴会；写了达官贵人，也写了流落江湖卖唱的游女；……题材之广，突破了前人。苏轼以长短句这一艺术形式，传达了生活中自然的美和精神的美，并以这些优美的作品表现了他自己独特的美的感受和创造。这些，也就是所谓苏词的“绝诣”。

苏轼的词体现了艺术作品真、善、美相统一的极高的境界。他在《腊日游孤山访惠勤惠思二僧》诗中曾经说过：“作诗火急迫亡逋，清景一失后难摹。”这种艺术经验也包括词的创作；他经常捕捉眼前的形象和抓住一瞬间的典型情绪，通过想象和联想，结构出词的意境。因此他的词题材广泛，能真实地反映现实，真挚

地抒发感情，并通过艺术意象揭示事物的美丑、善恶，创造独特的词的艺术美。词风也从他开始发生了根本的变化，词这一艺术形式，于是便成了“无意不可入，无事不可言”^①，和诗文同样繁荣的一种艺术体裁。

古今绝唱《念奴娇·赤壁怀古》，是苏轼面对江山与古迹，思绪激荡，即兴挥笔而就；这首词，也是他被贬黄州后的内心独白，心灵深处的呼声

大江东去，浪淘尽、千古风流人物。故垒西边，人道是、三国周郎赤壁。乱石崩云，惊涛裂岸，卷起千堆雪。江山如画，一时多少豪杰。

遥想公瑾当年，小乔初嫁了，雄姿英发。羽扇纶巾，谈笑间、檣櫓灰飞烟灭。故国神游，多情应笑我，早生华发。人间如梦^②，一樽还酹江月。

这首词对赤壁雄阔的画面的渲染和作者对古战场的忆念，写得有声有色。苏轼以他丰富的想象力，在赤壁这一典型环境中，描绘了英俊的将领周瑜，他初娶小乔的年华，“羽扇纶巾”，雄姿英发、谈笑间破敌的儒将风度，在赤壁用火攻使强大的敌军“檣櫓飞灰烟灭”的典型战例，构成了英雄人物的典型形象。写景咏史，追古抚今，为的是抒发作者自己流贬江湖，事业无成的慨叹。金·元好问称誉这首词，说：“词才百余字，而江山人物无复余蕴”^③，正指出了苏轼的高度的艺术概括能力。

他在黄州写的《西江月》，是他强调捕捉形象这种文艺观在创作

- ① 刘熙载《艺概》。
- ② “人间”作“人生”。
- ③ 《题闲闲书赤壁赋》。

实践上的体现。

照野潏潏浅浪，横空隐隐层霄。障泥未解
玉骢骄。我醉欲眠芳草。 可惜一一溪风月，
莫教踏碎琼瑶。解鞍欹枕绿杨桥，杜宇一声春
晓。

这里，苏轼捕捉了春夜原野的月色，写出洒满月光的春水在闪跃流动，而春夜的长空又隐约地布满浓淡相间的云层。这是静谧的、又是富有生命力的动的世界，他坐的玉骢，鞍鞴未解就欢腾起来，而诗人自己更加被无边的春色陶醉，他要倾听春的声音，享受春的爱抚，“我醉欲眠芳草”，想投身到大自然的怀抱中去。春风轻拂着溪水，月光照着浅浪，一溪风月这样晶莹澄彻；诗人怕一溪“琼瑶”被“踏碎”。这一刹那间惜春的情怀，写得何等细腻！他解下马鞍，倚枕于绿杨掩映的小桥一端的草地上，进入梦乡。当杜宇的啼声唤醒他时，大地已一片晨光晓色。苏轼在词中抓住春夜迷人的美色，表露了当时心灵的动态，构成了优美的艺术境界。和上述《念奴娇·赤壁怀古》相比，宽阔雄浑与细腻入微的风格上的差异显而易见之外，就创作过程来看，都是他将客观景物与主观意绪相交融而创造的艺术精品。

《沁园春》也一样。“孤馆灯青，野店鸡鸣，旅枕梦残。渐月华收敛，晨霜耿耿；云山离锦，朝露团团”，和杜甫《夜》诗“露下天高秋气清，空山独夜旅魂惊”所描绘的羁旅之夜的生活图景相比，异曲同工。再看《望江南》（登超然台），“春未老，风细柳斜斜。试上超然台上看，半壕春水一城花。烟雨暗千家”，描绘超然台上的烟雨空濛；《行香子》（过七里濂），“一叶轻舟。双桨鸿惊。水天清影湛波平。鱼翻藻鉴，鹭点烟汀。过沙溪急，霜溪冷，月溪明”。刻画如画轴的水乡风光。……苏轼创造了各种不同的艺术境界，让生活中的美得到再现。

苏轼词之所以“极天下之工”，在于这些作品完全不是自然主义

地对生活作实录式的反映，而是涂上了十分强烈的主观感情色彩。苏轼在政治上遭到一连串的攻击，生活上遇到了许多的不幸。这样，他开朗超脱的个性和放旷的心胸，与当时当权者在政治上对他的压抑和生活上对他的打击，在苏轼身上构成了深刻的对立。追求个性解放的苏轼，这种对立的状况，一定要在自己作品中反映出来。所以他说：“言发于心而冲于口，吐之则逆人，茹之则逆予，以宁逆于人也，故卒吐之。”^①把主观上的真情实感，在作品中完全倾吐出来，一快心胸，“如万斛泉源，不择地而出，唯词亦然。”^②这样，苏轼精神世界的各方面，在词中用各种形式表现出来，这也是形成苏词真善美相统一的重要因素之一。

高尔基曾说过：“真正的诗——总是心灵深处的诗，是心灵的歌唱。”苏轼以他的真情实感来进行他的词的创作。《江城子》这首词，写得情意恺侧。

十年生死两茫茫。不思量。自难忘。千里孤坟，无处话凄凉。纵使相逢应不识，尘满面，鬓如霜。夜来幽梦忽还乡。小轩窗。正梳妆。相对无言，唯有泪千行。料得年年肠断处，明月夜，短松岗。

真情真景，用白描手法，写尽了他对凄凉身世的感慨和对亡妻的怀念。整首词写得婉转凄哀；之所以千载之后还感人肺腑，就是因为哀思真切。

苏轼因“乌台诗案”被贬黄州之后，过着“深自闭塞，扁舟草屨，放浪山水间，与樵渔杂处”^③的生活。但他没有屈服，《定

① 《东坡题跋·录陶渊明诗》

② 许昂霄《词综偶评》

③ 《答李端叔书》

风波》（沙湖道中）就是这种生活和思想的真实写照。

莫听穿林打叶声，何妨吟啸且徐行。竹杖芒鞋轻
胜马。谁怕。一蓑烟雨任平生。料峭春风吹
酒醒。微冷。山头斜照却相迎。回首向来萧瑟处。
归去。也无风雨也无晴。

郑文焯《手批东坡乐府》云：“此足征是翁坦荡之怀，任天而动。琢句亦瘦逸，能道眼前景。以曲笔直写胸臆，倚声能事尽之矣。”曲笔写胸臆，这是中肯的评价。这首词反映了苏轼在黄州贬逐生活中的“坦荡之怀”。山雨和夕照是当时“眼前景”；“君子坦荡荡”，苏轼既不为“穿林打叶”的雨声担忧，也不为“山头斜照”的晴景喜悦。在他看来，“也无风雨也无晴”，在山村密林中总保持着“一蓑烟雨任平生”的政治上的平静；在景物描写中染上了主观的情感色彩。

象《卜算子》（缺月挂疏桐）写深夜的孤鸿，表现了他对丑恶现实的傲视：“缺月挂疏桐，漏断人初静。谁见幽人独往来，缥缈孤鸿影。惊起却回头，有恨无人省。拣尽寒枝不肯棲，寂寞沙洲冷。”他把自己的思想性格，化为缥缈的孤鸿，融注在这“有恨无人省”的艺术意象里，明显地表现了他“拣尽寒枝不肯棲”的孤傲高洁，不肯与世苟合。他巧妙地使用象征的艺术手段，突现出这一时期中自己的内心世界。

从苏词的各种不同类型的篇章中，我们倾听到诗人热情的歌唱，坦率的自白，凄怨的幽思。那“大江东去，浪淘尽千古风流人物”的引吭高歌，那“有笔头千字，胸中万卷，致君尧舜，此事何难”的内心私语，那“千里孤坟，无处话凄凉”的哀思，都是诗人的真情的凝炼的概括。他写景抒情，也都表现了同样的艺术个性。如“晓来雨过，遗踪何在？一池萍碎，春色三分，二分尘土，一分流水”（《水龙吟》〔似花还似非花〕）的暮春景色，而下文“细看来不是杨花，点点是离人泪”，在对春残絮飞的描写中，渗入了离人的伤感。苏轼以真挚的情感，敏锐的领悟和丰富的思想，叩动

读者的心弦。“一点浩然气，千里快哉风”（《水调歌头·黄州快哉亭赠张偁》）的直往直来，无挂无碍；“殷勤昨夜三更雨，又得浮生一日凉”（《鹧鸪天·林断山明竹隐墙》）的恬静悠闲；“但愿人长久，千里共婵娟”（《水调歌头·丙辰中秋》）的慰勉；“人生如逆旅，我亦是行人”（《临江仙·送钱穆父》）的旷达；意趣不同，但有一点是相同的，就是它们都出自苏轼的心灵深处。真是美的基础，美是真的复现。苏词的美与真相互依存，相互融合，是不可分割的。明人袁宏道《与丘长孺书》说：“大体物真则贵，真则我面不能同君面，而况古人之面貌乎？”晚清况周颐《蕙风词话》说：“真字有词骨。情真、景真，所作必佳，且易脱稿。”这些都说明一个道理：只有真，才使作品有个性，作品才能多样化。苏轼在有意无意中把真、善、美作为一种创作思想，而在作品中努力加以体现，因此，他的词作具有鲜明的个性特征。

他的清新明快的农村词和渔父词，也是在这种创作思想指导下写出的。这些脍炙人口的词作，真切地表现了农人和渔父的自然淳朴的生活。早在徐州时期，他在仕途上还比较顺利，所写的一组描绘农村风光的小词《浣溪沙》，笔下的劳动者生活十分宁静平和：

麻叶层层苧叶光，谁家煮茧一村香。隔篱娇语络丝娘。

簌簌衣巾落枣花，村南村北响缲车，牛衣古柳卖黄瓜。

此后，人生坎坷。在饱经风霜之后写成的《渔父词》，虽然也反映农村劳动人民的生活，但却呈现出一股逸然超脱的思想情趣：

渔父笑，轻鸥举。漠漠一江风雨。江边骑马是官人，借我孤舟南渡。

静谧的荒野江边，质朴的莞尔而笑的渔父与轻盈自由的江鸥为伴，跟风雨中追名逐利的官人构成鲜明的对照，苏轼的美丑标准也在这里明显地得到标示。这一点，又是在非常自然的化工妙手中表现出来，使人感到是一种“真态”的村野气息。

刘辰翁在《辛稼轩词序》^①中说：“词至东坡，倾荡磊落，如诗如文，如天地奇观。”胸襟的倾荡磊落与客观的天地奇观在形象思维的过程中得到化合，于是产生“含风偃蹇得真态”^②的诗章。

对苏轼词的艺术风格作理论概括，自南宋以来，一直是文学批评史上的一个热门课题。其中，“铜琶铁板”的豪放说，众口传述。宋·俞文豹《吹剑续录》记载：“东坡在玉堂日，有幕士善歌。因问：‘我词比柳词何如？’对曰：‘柳郎中词，只好十七八女孩儿执红牙拍板，唱杨柳岸、晓风残月；学士词，须关西大汉，执铁板，唱大江东去。东坡为之绝倒。’”这段话真够形象。人们往往把柳永词和苏轼词的艺术风格对立，认定柳永是宋词中婉约派的代表，苏轼是豪放派的宗师。过去的一些文学史著作和有关论文，为了尊豪放而抑婉约，过分地强调苏词的豪放风格，忽视了对苏词的全貌进行客观的探讨。

我们认为，苏轼的词具有高度的美的价值，不朽的艺术魅力。既表现了阳刚之美，也表现了阴柔之美，决非单纯的“豪放”二字可以概括的。过去的词论家也曾指出过这一点。如周济《介存斋论词杂著》中说：“人赏东坡粗豪，吾赏东坡韶秀。韶秀是东坡佳处，粗豪则病也。”贺裳《皱水轩词筌》指出：“苏子瞻有‘铜琶铁板’之讥，然其《浣溪沙·春闺》曰：‘彩索身轻常趁燕，红窗睡重不闻莺’。如此风调，今十七八女郎歌之，岂在‘晓风残月’之下。”冯煦《东坡乐府序》曰：“词有二派，曰刚曰柔；毗刚者斥温厚为妖冶，毗柔者目纵佚为粗犷。而东坡刚亦不吐，柔亦不茹。缠绵芳菲，

① 刘辰翁《烦溪集》卷六

② 苏轼《欧阳少师令赋所蓄石屏》

树秦柳之前称；空灵动荡，道张姜之大轶。惟其所之，皆绝诣。”仅就这几段评论来看，前人对苏词风格的探讨，并不局限于“豪放”一格，而是从多方面去求索。

苏轼有些词的风格确是豪放的，除上述《念奴娇·赤壁怀古》外，象《江城子·密州出猎》的“酒酣胸胆尚开张”，抒发了“会挽雕弓如满月，西北望，射天狼”的报国热情；《阳关曲·赠张继愿》“恨君不取契丹首，金甲牙旗归故乡”的想驰骋沙场的抱负；《水调歌头》（明月几时有）和《念奴娇》（凭高远望）写中秋之夜欲“乘风归去”、“便欲乘风，翻然归去”的遨游月宫的形象，复现李白醉舞狂歌的逸兴遄飞。《水调歌头·黄州快哉亭赠张偓佺》的“一点浩然气，千里快哉风”的独来独往；《满庭芳》（蜗角虚名）的“百年里，浑教是醉，三万六千场”的放荡；《渔家傲》（千古龙蟠并虎踞）的“公驾风车乘彩雾。红鸾骖乘青鸾驭。……翻然欲下还飞去”的凌霄俯瞰人世。在这些作品中，表现了苏轼豪情横逸，笔力千钧。这类词为数不多，只占苏轼词作十分之一左右。但它们给人极为鲜明、强烈的印象。在苏轼以前，词的内容大多以少女少妇为中心，写闺情闺怨，缠绵缱绻，“只好十七八女子执红牙板”而歌。李煜写亡国之恨的几首，为词添了新的内容，但也还只适于低吟浅唱。到苏轼把词的题材扩大到前所未有的广度，苏轼二三十首不适于低吟浅唱，只能“登高远望，举首高歌”、“觉天风海雨逼人”的词，最令人耳目一新。所以人们特别称道苏词的“豪放”。

但苏轼的词，除占总数十分之一“豪放”之作外，其余很多都不是能配合铜琵琶、铁绰板、“举首高歌”的。比方苏词中大部分有清新、明丽、隽秀风格的，其所以如此，是由于它们的题材决定的。这些词写山川景色是那样清新而明丽，写人物又是那样纤细而深情，另有一种情趣。这些词，形象鲜明，语淡情深，感人肺腑。象《江城子》（十年生死两茫茫），写他对亡妻王夫人的悼念，

一往情深，缠绵悱恻。《祝英台近》（挂轻帆，飞急桨），写情人之间“断肠簇簇云山，重重烟树”的群山流水阻隔的两地相思，“欲见无由，痴心犹自”，只盼望“一声传语”。写得情意委婉，景色若隐若现，把主观的情思与客观的景物互相渗透。《水龙吟》（楚山修竹如云）咏歌妓吹笛，从笛的素材、形状到吹笛的情景的描写，衬托出奏笛的人的秀美，进而又以音乐效果来反衬人物，着意对笛中奏出的曲调的动听及音乐效果的细腻描写，运笔空灵精巧，琢语清远。《洞仙歌》（冰肌玉骨）一词，咏后蜀主孟昶与花蕊夫人“夜纳凉摩河池上”的动人传说，人物形象美丽，柔情似水，而词意温润和柔，流丽婉转。沈祥龙在《论词随笔》中说这首词“韶丽处，不在涂脂抹粉也。……盖皆在神不在迹也”。《蝶恋花》（花褪残红青杏小）是写春景之词，其“枝上柳绵吹又少，天涯何处无芳草”两句，把惜春、伤春之情，写得绮靡绝伦。王士禛称“恐屯田缘情绮靡，未必能过”。而《浣溪沙》（道字娇讹语未成），则被论词者公认为不在柳永的“杨柳岸晓风残月”之下。此外如《江城子》（凤凰山下雨初晴）、《南乡子》（绣鞅玉镫游）、《西江月》（玉骨那堪瘴瘴）、《阮郎归》（绿树高柳咽新蝉）等篇，无论咏人咏物，都表现得极其温柔美丽。

苏轼以对山川风物的描写，寄托他旷达飘逸的情怀，发人遐思，是苏词另一风格。词章高亮处，得陶渊明的清淡，王维的幽逸。这类词既不险怪，又不秾丽，但平淡之言令人深深回味。如上文引《西江月》（照野弥弥浅浪）写的是溪流月色，绿杨桥头，空旷的草野，静谧的春夜，尽管是平常的郊外，寂寞的单人独骑，没有名山巨壑，沧海大川；也没有歌吹沸天，金迷纸醉；然而平常的景物被写得韵味无穷。作者本人在词境里的陶醉，也令人读者神往。又如《浣溪沙》（山下兰芽短浸溪）写兰溪“山下兰芽短浸溪。松间沙路净无泥。萧萧暮雨子规啼”，多么清丽！溪流明洁，兰芽生机勃勃，林间沙路洁白；暮雨空濛中子规悲啼，景物平淡，

何等富于诗情画意；词的下片因溪水西流，苏轼唱出“谁道人生难再少，君看流水尚能西。休将白发唱黄鸡”，取白居易诗句反其意而用之，从而在词中表现了作者对人生的信念。又如一组写农村的《浣溪沙》和五首《渔父》词，把农村风光、农妇、渔夫的生活、神态写得生动形象；景色和人物都是平凡的，但读者却感到十分亲切和难忘。有的词上阕和下阕写不同的情感，由于景物改移，人的思想也发生变化，这是自然的。如《八声甘州·寄参寥子》，上阕写海潮汹涌澎湃，作者为之心胸开阔，忘怀今古；下阕写“回首”望湖景山色，空翠烟霏，又想到与挚友相约同归，则又不是忘情，而是多情。郑文焯《手批东坡乐府》云：“突兀雪山，卷地而来，真似钱塘江上看潮时，添得此老胸中数万甲兵，是何等气象雄且桀。妙在无一字豪宕，无一语险怪，又出以闲逸感喟之情，所谓‘骨重神寒’，‘不食人间烟火气’者。词境至此观止矣。”又《永遇乐》（明月如霜）写秋夜万籁俱寂，一叶坠地也铿然有声，人已宁静；而下阕，词人为“燕子楼空，佳人何在，空锁楼中燕”而怀古时，“黄楼夜景，为余浩叹”，不但人不宁静了，甚至万籁无声的夜也发出叹息了。这些词都是寓激情于平淡之中。

由此而论，苏轼词的风格不能以“豪放”概括，也不能以“婉约”包举。豪爽任诞者有之，婉约蕴藉者有之，雅淡秀逸者有之，秾艳华丽者有之，峭拔者有之，圆润者有之；不是单调画一，而是众美兼具。王易《词曲史》指出：苏词“上承乐府，远绍风骚，理宜不限一途，传情万态。况刚柔迭用，喜愠分情，志动于中，则歌咏外发。岂可自小其域而区区以‘婉约’为正哉！”

苏词之所以风格多样，原因不止一端。首先，苏轼不断地开拓词的表现领域，扩大词的表现手法，同时在创作中自觉地或不自觉地转换艺术风格。苏轼学问渊深广博，阅历丰富，能以敏锐的眼力观察和剖析生活中的事物。他的词似乎是信手拈来，脱口而出；实在是苏轼智慧、学识的凝炼和累积，是苏轼在艺术创作中不断

求索的结果。他有思接千载，视通万里的情思和视野，见之于词，把词的题材开拓得很广阔，或抒情，或写景，或叙事，或说理，或道家言，或谐谑，往往成为佳作。题材的多样化决定风格的多样性。苏轼风格的多样，也是苏轼在变革和改造词这一艺术形式的实践中的卓越成绩。

而且，由于苏轼创作历史长，创作跨度大，因此，他的艺术风格不可能一成不变。苏轼的生活道路是复杂曲折的，他的政治生涯是陂陀起伏的，有顺境，有逆境，逆境多而顺境少，特别是在“乌台诗案”中差一点送了命；晚年被贬到天涯海角的儋州。他的生活不断地变化，思想感情也不断地变化。言为心声，一一见之于词，这就构成了他词作的各种不同的风格。

再则，苏轼所受思想影响的复杂性，决定了他的创作思想的变化和发展；体现在词篇上就出现风格的多式多样。苏轼接触的人，上自皇帝宰执，下至渔夫蚕妇、卖艺求食者；他的友好有汉人，也有黎人，有文士墨客，也有僧道，惟其如此，他思想的接触面很广。他既学儒，又信释道；既笃守周公孔子，又好庄老哲学；他归诚僧佛，又以佛教为虚妄。他的思想经常充满矛盾。这些矛盾又因时间和遭遇的变化而变化。

苏轼主张要让作家的艺术个性得到充分发挥，提倡“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外”^①，他在《文说》中自述“吾文如万斛泉源，不择地而出，在平地滔滔汨汨，虽一日千里无难。及其与山石曲折，随物赋形而不知也。”他提倡文艺创作应是“文理自然，姿态横生”。从这些主张中，可以看到苏轼所追求的艺术境界是何等自由宽广，作诗作文如此，词的创作实践也不例外，决非某一艺术风格所能束缚得住。我们暂用“淡妆浓抹总相宜”这一诗句来作为苏词艺术风格多样的真实写照。

上面是我们对苏词思想和艺术上的一些特征的理解，不是作全

① 《书吴道子画后》

面的评价。

我们这部《东坡乐府编年笺注》，是在朱祖谋《东坡乐府》（下称朱本）及龙榆生《东坡乐府笺》（下称龙本）的基础上进行编写的。朱本把苏轼的大部分词编年，在注中说明这些词的创作年载。龙本据朱本和其它诸本作了校对，而且对东坡词中的典故成语作笺，又在某些词后作了《附考》，说明词的大意、写作背景和相关的事。朱本的编年，龙本的笺、校、附考，节省了读者翻检资料的时间和精力，有助于读者了解苏轼其人和苏轼的词。

本书仿效了朱本和龙本的编年、注释、校和附录的作法，在这两个本子的基础上，我们又作了如下一些工作：

一、本书在可编年的词后，都说明每首的写作时间及为什么编于某年的根据。关于编年对照龙本，我们做了三方面的工作：一是朱本及龙本没有编年的词，我们尽力根据各方面的材料加以考证，进行编年，如《华清引》（平时十月幸莲汤），我们把它编入治平元年甲辰（公元一〇六四年）作，是根据苏轼的诗作推论而成的。其他如《一丛花》（今年春浅腊侵年）、《如梦令》（为向东坡传语）、《水龙吟》（小沟东接长江）、《江城子》（银涛无际捲蓬瀛）等三十五首，我们都根据各方面的材料从龙本的不编年词中移入编年词。二是龙本中编年的部分，我们经过研究发现更加有力的证据，认为龙本编年不确而加以调整的有十多首，如《水龙吟》（楚山修竹如云）、《水龙吟》（似花还似非花）、《水调歌头》（昵昵儿女语）等。三是龙本编年词中，有的材料不够充实，我们也加以补充。

二、龙本的《笺》有宏富精辟的资料，本书的笺注有一部分是以龙本为根据的，但又有所补充和发展。因为龙本仅注意了东坡词中典故成语的来历或某个字、词的解释，往往忽略了全首词的意义，如《阜罗特髻》（采菱拾翠），全词八十一个字，有七句是“采菱拾翠”，占全词字数三分之一以上。“采菱拾翠”是什么呢？

龙本说：“《楚辞》‘涉江采菱，发阳阿些’。《洛神赋》‘或采明珠，或拾翠羽’。”只是指出“采菱”和“拾翠”见于何书，而没有说明在这首词中是什么意思。而词中“似此佳名，阿谁消得”和“一双子”正可以说明什么是“采菱拾翠”，却因为它不是典故而不加解释。这就让读者读完这首词还不知道词到底咏什么。本书笺注则交代“采菱”和“拾翠”是“一双子”的“佳名”，使读者容易理解整首词。

而且，龙本《笺》引书不标明卷数、篇名，本书则加上卷数、篇名，使读者查检方便。如《西江月·宝香真觉院赏瑞香》，龙本引《庐山记》，《庐山记》是佚书，本书则标明陶谷《清异录》卷下《花·瑞香》引《庐山记》，让读者查索方便。有的注释，本书比龙本更加详细通俗，让读者容易理解词意。如《浣溪沙·扬州赏芍药樱桃》“芍药樱桃两斗新”，下阕“红玉半开菩萨面”分说芍药，“丹砂浓点柳枝唇”分说樱桃，龙本笺注只引张鹭《朝野僉载》说裴谈的故事，讲“菩萨”，不能帮助读者理解“菩萨面”是芍药。我们则引王璘诗“芍药半开菩萨面”，说明苏轼这一句的来历，也说明这句指芍药花。由于这些，本书笺注比龙本多两倍。

三、本书纠正龙本中的一些错误。如《西江月·送建溪双井茶谷帘泉与胜之》，龙本根据傅注本和元本解释“胜之”为“徐君猷家后房”，把王益柔（字胜之）这位比苏轼大约年长二十岁的老翁，误作徐君猷的十四岁的舞妓，性别、年龄、身分都不同。不但在这首词讲不通，而且在《西江月·姑熟再见胜之次前韵》更无从讲通，本书根据有关材料作了纠正。其他词中有的注释不准确或错误的地方，我们也都一一加以改正。

四、本书笺注，于罕见字作出解释之前，加注读音；有些字并不罕见，但有不同的读音，按照词的声调的规律，在某首词中只能读平声或仄声，我们也加以注音。

龙榆生《东坡乐府笺》成书于公元一九三五年七月，建国以来，

研究东坡词者均以这部书为依据，尚未出现有新的笺注本。为了让更多读者能直接阅读和欣赏东坡词，我们在授课之余作了上列一些工作，希望能对读者有所帮助。但由于时间和条件的限制，这部书在材料的掌握上尚有许多不足之处，有的地方甚至可能存在谬误，有待于以后不断充实完善。

石声淮 唐玲玲于武昌桂子山

一九八三年完稿

一九八五年九月改稿