

中华经典诗话

李笠翁曲话

【清】李渔撰 杜书瀛评注



如生，且以美名，原非市恩于有托。抹净，且以花面，亦属调笑于无心。凡以点缀词场，使不岑寂而已。但虑七情之内，无境不生。六合之中，何所不有？幻设一事，即有一事之偶同；乔命一名，即有一名之巧合。焉知不以无基之楼阁，认为有样之葫芦？

中華經典詩話

李笠翁曲話

〔清〕李漁撰 杜書瀛評注



中華書局

图书在版编目(CIP)数据

李笠翁曲话/(清)李渔撰;杜书瀛评注. —北京:中华书局, 2019.1

(中华经典诗话)

ISBN 978-7-101-12544-3

I.李… II.①李…②杜… III.古代戏曲-文学研究-中国
IV.I207.37

中国版本图书馆CIP数据核字(2017)第117249号

书 名 李笠翁曲话
撰 者 [清]李 渔
评 注 者 杜书瀛
丛 书 名 中华经典诗话
责任编辑 舒 琴
出版发行 中华书局

(北京市丰台区太平桥西里38号 100073)

<http://www.zhbc.com.cn>

E-mail: zhbc@zhbc.com.cn

印 刷 北京市白帆印务有限公司
版 次 2019年1月北京第1版
2019年1月北京第1次印刷
规 格 开本/710×1000毫米 1/16
印张17 插页2 字数140千字
印 数 1-8000册
国际书号 ISBN 978-7-101-12544-3
定 价 35.00元

前 言

一 《李笠翁曲话》的由来

《李笠翁曲话》本是后人对李渔《闲情偶寄》中论述戏曲的《词曲部》《演习部》之辑录，并单独印行，遂以《曲话》之名流传开来。其始作俑者，据我所知乃是现代著名学者曹聚仁（1900—1972）。

曹聚仁与李渔都是浙江兰溪人，而这“同乡之谊”使得曹氏对他的前辈乡贤李渔敬爱有加，推崇备至。曹聚仁有一篇文章《兰溪——李笠翁的家乡》，其中充满自豪地写道：“兰溪，我特地指出，它是李渔（笠翁）的家乡。近四五十年中，东方的中国人，介绍给西方去的，有沈三白（复）和李笠翁。三白便是《浮生六记》的主人公。李笠翁的一家言，一种以道家老庄哲学为主的人生哲学。林语堂是把它当作美国闪电人生的清凉剂来推介的，译为《生活的艺术》；因此，西方人知道了三百年前，有这么一个兰溪人。其实，李笠翁乃是三百年前的戏曲家，他的《闲情偶寄》，其中《词曲部》和《演习部》，可说是戏曲史上最有系统最深刻的理论批评著作之一。他的十种曲，以《蜃中楼》（即《柳毅传书》）《怜香伴》《凤求凰》为最著称，还有《玉搔头》，便是近代盛行的《游龙戏凤》。他的传奇、布局往往出奇装巧，非人所及。前人称其词

为‘桃源啸傲，别存天地’……在金华、兰溪、义乌一带流行的婺剧，乃是在弋阳腔、宜黄腔的底子上，加上了昆腔的新风格，李笠翁正是这一戏曲的保姆。”又说：“在近代戏曲家之中，李笠翁不仅是剧作家，而且是最好的剧评家和导演。明清二代，赣东、浙东、皖南原是南曲的摇篮，汤若士、蒋士铨、李笠翁三大作家，先后继作，他们都是唯情主义的倡导者。”（见曹聚仁《万里行记》，香港三育图书文具公司1966年版；《兰溪——李笠翁的家乡》乃该书之一章。该书又有三联书店2000年版）

1925年，曹聚仁正是以这种景仰的心态为李渔《闲情偶寄》句读，并将其《词曲部》《演习部》摘取出来独自成册，加以新式标点，题曰《李笠翁曲话》，由上海梁溪图书馆印行。此后，以《李笠翁曲话》或《笠翁曲话》为书名的著作纷纷出笼，成为坊间一道新风景。仅以我有限的阅读所知，除曹聚仁所辑这本《李笠翁曲话》之外，还有以下数种：

《李笠翁曲话》，上海大中书店1930年版；

《李笠翁曲话》，新文化书社1933年版；

《李笠翁曲话》，上海启智书局1933年版；

《笠翁剧论》（《新曲苑》本），上海中华书局1940年版；

《李笠翁曲话》，《戏剧研究》编辑部编，中国戏剧出版社1959年版；

《笠翁曲话》，台北广文书局1970年版；

《李笠翁曲话》，陈多注释，湖南人民出版社1980年版；

《李笠翁曲话注释》，徐寿凯，安徽人民出版社1981年版；

《李笠翁曲话译注》，李德原，天津古籍出版社1988年版；

《人间词话·笠翁曲话》，岳麓书社 1999 年版；

《李笠翁曲话拔萃论释》，董每戡著，广东高等教育出版社 2004 年版。

二 李渔其人其书

李渔原名仙侣，字谿凡，号天徒，后改名渔，字笠鸿，号笠翁。其著作上常署名随庵主人、觉世稗官、湖上笠翁、伊园主人、觉道人、笠道人等等。他生于明万历三十九年（1611），卒于清康熙十九年（1680），一生跨明清两代，饱受时代动荡和战乱之苦。中年家道败落，穷愁坎坷半世，靠卖诗文和带领家庭剧团到处演戏维持生计。他一生著述甚丰，作为文学家、戏曲理论家和美学家，主要著作有《笠翁一家言全集》，包括文集四卷，诗集三卷，词集一卷，史论两卷，《闲情偶寄》六卷；作为戏剧作家，李渔著有传奇十几种，常见的有《笠翁十种曲》（又名《笠翁传奇十种》）传世；作为小说家，他写过评话小说《无声戏》《十二楼》，长篇小说《肉蒲团》；有人认为，长篇小说《回文传》也可能是他的手笔，但被多数学者否定。而他自己则把《闲情偶寄》视为得意之作。

《闲情偶寄》包括《词曲部》《演习部》《声容部》《居室部》《器玩部》《饮饌部》《种植部》《颐养部》等八个部分，内容丰富，涉及面很广。其中相当大的篇幅论述了戏曲、歌舞、服饰、修容、园林、建筑、花卉、器玩、颐养、饮食等艺术和生活中的美学现象和美学规律。他写此书确实下了很大功夫，运用了大半生的生活积累和学识库存。他在《与龚芝麓大宗伯》的信中有这样一段

话：“庙堂智虑，百无一能。泉石经纶，则绰有余裕。惜乎不得自展，而人又不能用之。他年赍志以没，俾造物虚生此人，亦古今一大恨事。故不得已而著为《闲情偶寄》一书，托之空言，稍舒蓄积。”《闲情偶寄》不但是一部内容厚实的书，而且是一部力戒陈言、追求独创的书。在《闲情偶寄》的卷首《凡例》中，李渔说：“不佞半世操觚，不攘他人一字。空疏自愧者有之，诞妄贻讥者有之。至于剿窠袭臼，嚼前人唾余，而谬谓舌花新发者，则不特自信其无，而海内名贤，亦尽知其不屑有也。”对于李渔这部倾半生心血的力作，他的朋友们评价甚高，并且预计此书的出版，必将受到人们的欢迎。余澹心（怀）在为《闲情偶寄》所作的序中说：“今李子《偶寄》一书，事在耳目之内，思出风云之表，前人所欲发而未竟发者，李子尽发之；今人所欲言而不能言者，李子尽言之；其言近，其旨远，其取情多而用物阔。漻漻乎，伧伧乎，读者读之旷，塞者读之通，悲者读之愉，拙者读之巧，愁者读之忤且舞，病者读之霍然兴。此非李子偶寄之书，而天下雅人韵士家弦户诵之书也。吾知此书出将不胫而走，百济之使维舟而求，鸡林之贾辇金而购矣。”此书出版后的情况，恰如余澹心所料，世人争相阅读，广为流传。不但求购者大有人在，而且盗版翻刻也时有发生。可以说，这部书的出版，在当时逗起了一个小小的热潮，各个阶层的人都从自己的角度发生阅读兴趣，有的甚至到李渔府上来借阅。

《闲情偶寄》作为一部用生动活泼的小品形式、以轻松愉快的笔调写就的艺术美学和生活美学著作，其精华和最有价值的部分是他的戏曲美学理论，即论戏曲创作和舞台表演、导演之《词曲部》和《演习部》（即所谓《李笠翁曲话》）。把李渔看作中国古代最杰出的戏剧美学家之一，是符合实际的，这一

称号他当之无愧。

三 《李笠翁曲话》：中国古典戏曲美学的集大成者

我要特别强调李渔在中国古典戏曲美学史上的突出地位。《闲情偶寄》的论戏曲部分，即通常人们所谓《李笠翁曲话》，是我国古典戏曲美学的集大成者，是第一部从戏剧创作到戏剧导演和表演全面系统地总结我国古典戏剧特殊规律（即“登场之道”）的美学著作，是第一部特别重视戏曲之“以叙事为中心”（区别于诗文等“以抒情为中心”）的艺术特点并给以理论总结的美学著作。

我国古典戏曲萌芽于周秦乐舞，而十一至十二世纪正式形成。戏剧界人士一般以成文剧本的产生作为我国戏剧正式形成的标志。据明徐渭《南词叙录》中说：“南戏始于宋光宗朝，永嘉人所作《赵贞女》《王魁》二种实首之，故刘后村有‘死后是非谁管得，满村听唱蔡中郎’之句。或云：宣和间已滥觞，其盛行则自南渡，号曰‘永嘉杂剧’，又曰‘鹑伶声嗽’。”（《中国古典戏曲论著集成》三，第239页，北京，中国戏剧出版社1959年版）按宋光宗于公元1190—1194年在位；而所谓“宣和间”即公元1119—1125年间。倘如是，则《赵贞女》和《王魁》是由书会先生所作的最早的成文剧本，那么中国戏剧正式形成当在此时。但近来不断有新的考古材料被发现，如2009年3月3日，陕西省考古研究院在韩城市新城区盘乐村发现一北宋壁画墓，其墓室西壁有宋杂剧壁画，绘制着十七人组成的北宋杂剧演出场景，其中演员五个脚色末泥、

引戏、副净、副末、装孤居于中央表演杂剧节目，乐队十二人分列左右两边。这说明在北宋时中国戏剧已基本形成。

戏剧正式形成之后，经过了元杂剧和明清传奇两次大繁荣，获得了辉煌的发展；与此同时，戏剧导演和表演艺术也有了长足的进步，逐渐形成了富有民族特点的表演体系。随之而来的，是对戏剧创作和戏剧导演、表演规律的不断深化的理论总结。如果从唐代崔令钦《教坊记》算起，到李渔所生活的清初，大约有二十四部戏曲理论著作问世，其中百分之八十以上是明代和清初的作品。可以说，中国戏曲美学理论到明代已经成熟了。特别是明中叶以后，戏曲理论更获得迅速发展，提出了很多精彩的观点，特别是王骥德的《曲律》，较全面地论述了戏剧艺术的一系列问题，是李渔之前的剧论的高峰；但总的说来，这些论著存在着明显的不足之处。第一，它们大多过于注意词采和音律，把戏剧作品当作诗、词或曲即古典诗歌的一种特殊样式来把玩、品味，沉溺于中国艺术传统的“抒情情结”而往往忽略了戏剧艺术的叙事性特点，因此，这样的剧论与以往的诗话、词话无大差别。第二，有些论著也涉及戏剧创作本身的许多问题，并且很有见地，然而多属评点式的片言只语，零零碎碎，不成系统，更构不成完整的体系。第三，很少有人把戏剧创作和舞台表演结合起来加以考察，往往忽略舞台上的艺术实践，忽视戏曲的舞台性特点。如李渔在《词曲部·填词余论》中感慨金圣叹之评《西厢》，“乃文人把玩之《西厢》，非优人搬弄之《西厢》也”，批评金圣叹不懂“优人搬弄之三昧”。真正对戏曲艺术的本质和主要特征，特别是戏曲艺术的叙事性特征和舞台性特征（戏剧表演和导演，如选择和分析剧本、角色扮演、音响效果、音乐伴奏、服装道具、舞

台设计等等)，做深入的研究和全面的阐述，并相当深刻地把握到了戏曲艺术的特殊规律的，应首推李渔。在读者所看到的这本《李笠翁曲话》中，李渔实现了对他前辈的超越。甚至可以说，李渔所阐发的戏曲美学理论，是他那个时代的高峰，甚至可以说是中国古典戏曲美学理论史上的一个里程碑。

四 细论李渔的超越

或问：说李渔戏曲美学是“他那个时代的高峰”，“高”在哪里？

答曰：高就高在他超越了先辈甚至也超出同辈，十分清醒、十分自觉地把戏曲当作戏曲，而不是把戏曲当作诗文（将戏曲的叙事性特点与诗文的抒情性特点区别开来），也不是把戏曲当作小说（将戏曲的舞台性特点与小说的案头性特点区别开来）。而他的同辈和前辈，大都没有对戏曲与诗文、以及戏曲与小说的不同特点做过认真的有意识的区分。

中国是诗的国度。中国古典艺术最突出的特点即在于它鲜明的抒情性。这种抒情性是诗的本性自不待言，同时它也深深渗透进以叙事性为主的艺术种类包括小说、戏曲等等之中去。熟悉中国戏曲的人不难发现，与西方戏剧相比，重写意、重抒情（诗性、诗化）、散点透视、程式化等等，的确是中国古典戏曲最突出的地方，是它最根本的民族特点，对此我们绝不可忽视、更不可取消，而是应该保持、继承和发扬。中国的古典艺术美学，也特别发展了抒情性理论，大量的诗话、词话、文话等等都表现了这个特点，曲论亦如是。

然而，重抒情性虽是中国古典戏曲美学理论的特点，若仅仅关注这一点而

看不到或不重视戏曲的更为本质的叙事性特征，把戏曲等同于诗文，则成了其局限性和弱点。据我的考察，李渔之前以及和李渔同时的戏曲理论家，大都囿于传统的世俗的视野，或者把戏曲视为末流（此处姑且不论），或者把戏曲与诗文等量齐观，眼睛着重盯在戏曲的抒情性因素上，而对戏曲的叙事性则重视不够或干脆视而不见。他们不但大都把“曲”视为诗词之一种，而且一些曲论家还专从抒情性角度对曲进行赞扬，认为曲比诗和词具有更好的抒情功能，如明代王骥德《曲律·杂论三十九下》说：“诗不如词，词不如曲，故是渐入人情。夫诗之限于律与绝也，即不尽于意，欲为一字之益，不可得也；词之限于调也，即不尽于吻，欲为一语之益，不可得也。若曲，则调可累用，字可衬增，诗与词不得以谐语、方言入，而曲则惟吾意之欲至，口之欲言，纵横出入，无之而无不可也。故吾谓：快人情者，要无过于曲也。”（《中国古典戏曲论著集成》四，第160页，中国戏剧出版社1959年版）

此外，这些理论家更把舞台演出性的戏曲与文字阅读性的小说混为一谈，忽视了“填词之设，专为登场”的根本性质，把本来是场上搬演的“舞台剧”只当作文字把玩的“案头剧”。如李渔同时代的戏曲作家尤侗在为自己所撰杂剧《读离骚》写的自序中说：“古调自爱，雅不欲使潦倒乐工斟酌，吾辈只藏篋中，与二三知己浮白歌呼，可消块垒。”（清尤侗《〈读离骚〉自序》，载《西堂曲腋六种·读离骚》，见《全清戏曲》，学苑出版社2005年版）这代表了当时一般文人、特别是曲界人士的典型观点和心态，连金圣叹也不能免俗。

李渔做出了超越。李渔自己是戏曲作家、戏曲教师（“优师”）、戏曲导演、家庭戏班的班主，自称“曲中之老奴”。恐怕他的前辈和同代人中，没有

一个像他那样对戏曲知根儿、知底儿，深得其中三昧。因此笠翁曲论能够准确把握戏曲的特性。

李渔对戏曲特性的把握是从比较中来的；而且通过比较，戏曲的特点益发鲜明。

首先，是拿戏曲同诗文做比较，突出戏曲的叙事性。

诗文重抒情，文字可长可短，只要达到抒情目的即可；戏曲重叙事，所以一般而言，文字往往较长、较繁。《闲情偶寄·词采第二》前言中就从长短的角度对戏曲与诗余（词）做了比较：“诗余最短，每篇不过数十字”，“曲文最长，每折必须数曲，每部必须数十折，非八斗长才，不能始终如一”。而这种比较做得更精彩的是《窥词管见》，它处处将诗、词、曲三者比较，新见迭出。《窥词管见》是由词立论，以词为中心谈词与诗、曲的区别。这样一比较，诗、词、曲的不同特点，历历在目、了了分明。《闲情偶寄》则是由曲立论，以戏曲为中心谈曲与诗、词的区别。《闲情偶寄·词采第二》中，李渔就抓住戏曲不同于诗和词的特点，对戏曲语言提出要求。这些论述中肯、实在，没有花架子，便于操作。

抒情性之诗文多为文化素养高的文人案头体味情韵，故文字常常深奥；叙事性之戏曲多为平头百姓戏场观赏故事，故文字贵显浅。就此，李渔《词部·词采第二·贵显浅》一再指出：“诗文之词采，贵典雅而贱粗俗，宜蕴藉而忌分明。词曲不然，话则本之街谈巷议，事则取其直说明言。”

尤其值得注意的是，李渔之所以特别重视戏曲的“结构”、特别讲究戏曲的“格局”，也是因为注意到了戏曲不同于诗文的叙事性特点。戏曲与诗文相

区别的最显著的一点是，它要讲故事，要有情节，要以故事情节吸引人，所以“结构”是必须加倍重视的。正是基于此，李渔首创“结构第一”，即必须“在引商刻羽之先、拈韵抽毫之始”就先考虑结构：“如造物之赋形，当其精血初凝，胞胎未就，先为制定全形，使点血而具五官百骸之势。倘先无成局，而由顶及踵，逐段滋生，则人之一身，当有无数断续之痕，而血气为之中阻矣……尝读时髦所撰，惜其惨淡经营，用心良苦，而不得被管弦、副优孟者，非审音协律之难，而结构全部规模之未善也。”而结构中许多关节，如“立主脑”“减头绪”“密针线”“脱窠臼”“戒荒唐”等等，就要特别予以考量。至于“格局”（“家门”“冲场”“出脚色”“小收煞”“大收煞”等等），如“开场数语，包括通篇，冲场一出，蕴酿全部，此一定不可移者。开手宜静不宜喧，终场忌冷不忌热”，“有名脚色，不宜出之太迟”，小收煞“宜紧忌宽，宜热忌冷，宜作郑五歇后，令人揣摩下文，不知此事如何结果”，大收煞要“无包括之痕，而有团圆之趣”，“终篇之际，当以媚语摄魂，使之执卷留连，若难遽别”等等，也完全是戏曲不同于诗文的叙事特点所必然要求的。

其次，是拿戏曲同小说相比，突出戏曲的舞台性。李渔在醉耕堂刻本《四大奇书第一种〈三国演义〉序》中有一段很重要的话：“愚谓书之奇当从其类。《水浒》在小说家，与经史不类；《西厢》系词曲，与小说又不类。”这段话的前一句，是说虚构的叙事（小说《水浒》）与纪实的叙事（经史）不同；这段话的后一句，是说案头阅读的叙事（小说《水浒》）与舞台演出的叙事（戏曲《西厢》）又不同。这后一句话乃石破天惊之语，特别可贵。这显示出李渔作为“曲中之老奴”和天才曲论家的深刻洞察力和出色悟性。将以案头阅读为主的

小说同以舞台演出为主的戏曲明确地区别开来，这在当时确实是个重大的理论发现。

仔细研读《李笠翁曲话》的读者会发现，该书论戏曲，都围绕着戏曲的“舞台演出性”这个中心，即李渔自己一再强调的“填词之设，专为登场”。在《词曲部》中，他论“结构”，说的是作为舞台艺术的戏曲的结构，而不是诗文也不是小说的结构；他论“词采”，说的是作为舞台艺术的戏曲的词采，而不是诗文也不是小说的词采；而“音律”“科诨”“格局”等等更明显只属于舞台表演范畴。至于《演习部》的“选剧”“变调”“授曲”“教白”“脱套”等等，讲的完全是导演理论和表演理论；《声容部》中“习技”和“选姿”则涉及戏曲教育、演员人才选拔等等问题。总之，戏曲要演给人看，唱给人听，而且是由优人扮演角色在舞台上给观众叙说故事。笠翁曲论的一切着眼点和立足点，都集中于此。

我还要特别说说宾白。因为关于宾白的论述，是笠翁特别重视戏曲叙事性和舞台表演性的标志之一，故这里先谈宾白与舞台叙事性的关系；至于宾白本身种种问题，后面将专门讨论。《词曲部·宾白第四》说：“自来作传奇者，止重填词，视宾白为末着。”这是事实。元杂剧不重宾白，许多杂剧剧本中曲词丰腴漂亮，而宾白则残缺不全。元代音韵学家兼戏曲作家周德清《中原音韵》谈“作词”时根本不谈宾白。明代大多数戏曲作家和曲论家也不重视宾白，徐渭《南词叙录》解释“宾白”曰：“唱为主，白为宾，故曰宾白。”可见一般人心目中宾白地位之低；直到清初，李渔同辈戏曲作家和曲论家也大都如此。这种重曲词而轻宾白的现象反映了这样一种理论状况：重抒情而轻叙事。中国古

代很长时间里把曲词看作诗词之一种（现代有人称之为“剧诗”），而诗词重在抒情，所以其视曲词为诗词即重戏曲的抒情性；宾白，犹如说话，重在叙事，所以轻宾白即轻戏曲的叙事性。

李渔则反其道而行之，特别重视宾白，把宾白的地位提到从来未有的高度，《宾白第四》又说：“尝谓曲之有白，就文字论之，则犹经文之于传注；就物理论之，则如栋梁之于榱桷；就人身论之，则如肢体之于血脉，非但不可相无，且觉稍有不称，即因此贱彼，竟作无用观者。故知宾白一道，当与曲文等视，有最得意之曲文，即当有最得意之宾白，但使笔酣墨饱，其势自能相生。”何以如此？这与李渔特别看重戏曲的舞台叙事性相关。因为戏曲的故事情节要由演员表现和叙述出来，而舞台叙事功能则主要通过宾白来承担。李渔对此看得很清楚：“词曲一道，止能传声，不能传情。欲观者悉其颠末，洞其幽微，单靠宾白一着。”

对宾白做这样的定位，把宾白提到如此高的地位，这是李渔的功劳。李渔《词曲部·宾白第四·词别繁减》中说：“传奇中宾白之繁，实自予始。海内知我者与罪我者半。知我者曰：从来宾白作说话观，随口出之即是，笠翁宾白当文章作，字字俱费推敲。从来宾白只要纸上分明，不顾口中顺逆，常有观刻本极其透彻，奏之场上便觉糊涂者，岂一人之耳目，有聪明、聋聩之分乎？因作者只顾挥毫，并未设身处地，既以口代优人，复以耳当听者，心口相维，询其好说不好说，中听不中听，此其所以判然之故也。”

李渔对宾白的重视，是朱东润教授在1934年发表的《李渔戏剧论综述》一文中最先点明的，并且认为李渔此举“开前人剧本所未有，启后人话剧之先

声”；1996年黄强教授《李渔的戏剧理论体系》又加以发挥，进一步阐述了宾白对于戏剧叙事性的意义，说“宾白之所以在李渔的戏剧理论和创作实践中大张其势，地位极高，实在是因为非宾白丰富不足以铺排李渔剧作曲折丰富、波澜起伏的故事情节”。他认为古典戏剧多“抒情中心”，曲论多“抒情中心论”；而宾白的比例大、地位高，则会量变引起质变，会出现“叙事中心”。

总之，笠翁曲论的超越和突破性贡献，概括说来有两点：一是表现出从抒情中心向叙事中心转变的迹象，二是自觉追求和推进从“案头性”向“舞台性”的转变。《李笠翁曲话》作为我国第一部富有民族特点并构成自己完整体系的古典戏曲美学著作，在中国古典戏剧美学史上，很少有人能够和他比肩；李渔之后直到大清帝国覆亡，也鲜有出其右者。

五 关于本书的编选和评注

本书与曹聚仁《李笠翁曲话》不同的地方在于，除了摘取《闲情偶寄》之《词曲部》和《演习部》全篇之外，还节选了《声容部》中与戏曲问题相关的论述——即其《习技第四》之“文艺”“丝竹”“歌舞”三款，也即其阐发演员的选拔和教育以及演员自身修养等内容。这是李渔曲论的重要组成部分，理应放在《李笠翁曲话》之中。

本书所据版本，是我在中华书局出版的中华经典名著全本全注全译丛书之《闲情偶寄》（2014年版）——该书融合翼圣堂本（藏国家图书馆）与芥子园本（藏国家图书馆）之长，并参阅其他各本进行比较对照而取优；对文中个别

刊刻相异或舛错字句之校勘，在注释中予以说明，不出校记。

为了便于读者阅读和理解，本书对有关人名、地名、掌故、术语、难懂的字句以及有关诗词作品，作了尽量详细的注释；对个别不太常见的字，作了注音。同时，对各个章节的内容，也根据自己的阅读体会作了评析。不当之处，欢迎广大读者批评指正。

杜书瀛

于北京安华桥寓所