

浙江重商习俗与表演艺术的发展

管尔东

(浙江省文化艺术研究院 文化政策与理论研究中心, 杭州 310013)

【摘要】 本文通过对浙江地区重商习俗的历史梳理, 并分析表演艺术本身的特征和运作机制, 借此展开对二者关系的深入探讨, 认为重商习俗不仅为当地表演艺术的诞生、成熟和繁荣提供了优越的外在环境, 而且直接影响了艺术的创作、表现、传承、评价标准、配套服务等各个方面, 其十分切合曲艺、戏曲等演艺行业的运作规律, 因而具有推动浙江表演艺术发展的重要意义。

【关键词】 浙江; 表演艺术; 重商习俗; 运作机制

【中图分类号】 J0-05 **【文献标识码】** A **【文章编号】** 1674-3180(2011) 02-0140-11

浙江素享“文物之邦、人文渊薮”之誉, 这里不仅是中国古代文明的发祥地之一, 而且自古以来文化昌明、人才辈出。尤其在艺术方面, 这里的艺术行为不仅缘起甚早、历史悠久, 而且成果卓著、风格独具。仅就表演艺术来看, 浙江既是我国的戏曲之乡、曲艺大省, 在音乐、舞蹈方面也诞生了诸如浙派古琴、青田采茶、鱼灯舞等一大批影响深远的艺术形式、经典作品。那么究竟是什么孕育了这里如此博大精深、璀璨夺目的艺术呢?

艺术原是为人为的一种以娱乐和表达为目的的审美性活动, 其既需要由自然环境来提供物质保障、创作素材、灵感来源, 也离不开历史背景、时代主题的影响, 所以影响艺术创作的因素其实有很多。然而人毕竟是社会性的动物, 其不仅生存离不开社会的分工、合作, 而且他们思想、习惯, 甚至性格的形成也更多取决于群体的制约、社会环境的影响, 因此艺术家的艺术行为即便是个体的表达、个性的张扬, 却同样难以摆脱政治、经济、文化、习俗等社会因素的作用, 所以艺术在某种程度上也是一种社会现象, 是社会上层建筑和时代精神的反映。浙江尽管是我国地域较小的省份, 实际上却有着许多明显的地域性风俗、习惯, 而重商之风即其中十分突出的一点。因此, 本文试图以此为突破口, 以文化学的角度, 探究社会风俗对浙江表演艺术发展的影响。

一、浙江的重商习俗

尽管浙江是我国人类的发源地之一, 但就整体而言, 远古时期这里的生态环境事实上并不优越, 除却灾害频发之外, 土地也过于分散窄小, 因此这里的人们不仅形成了善进取、急图利的习性, 而且商品贸易的行为也较中原地区出现得更早, 更为发达。例如: 早在春秋时期, 越王勾践的谋士计倪(文献上又作“计然”)就总结出了一些商品流通的规律性结论: “凡举百事, 必顺天地四时, 参以阴阳… …审金、木、水、火, 别阴阳之明, 用此不患无功”^[1]; “时用则知物”; “论其余不足, 则知贵贱。贵上极则反贱, 贱下极则反贵。贵出如粪土, 贱取如珠玉”; “财币欲其行如流水… …息币则无利”^[2]等。当时越大夫文种也曾提出“臣闻之贾人, 夏则资皮, 冬则资; 早则资舟, 水则资车, 以待乏也”^[3]。应该说, 这些经商之道在今天看来十分浅显, 无非是根据时令和市场需求来决定经营的品种; 根据市场价格来决定货物的收售; 要加速商品与货币的周转等。但早在距今两千多年前, 越人就能从日常的贸易中得出如此精辟的理论, 这显然与当时这里繁荣的商业活动、浓郁的重商习俗密不可分。而这些规律的总结和推广事实上又进一步推进了吴越地区商品经济的发展。

收稿日期: 2010-11-12

作者简介: 管尔东(1982—), 男, 江苏无锡人, 博士, 主要从事戏剧理论和中国现当代戏剧史研究。

尤其到魏晋南北朝时期,由于北方常年战乱,南方相对安宁,北人纷纷南迁,这不仅增加了江南地区的劳动力,也进一步促进了越地商业的发展。例如:三国时期,钱塘人全柔“尝使琮赍米数千斛到吴,有所市易。琮至,皆散用,空船而还”^[4];晋时宁波地区“东临巨海,往往无涯。泛船长驱,一举千里。北接青徐,东洞交广。海物惟错,不可称名”^[5],这些记载不仅充分展现了当时浙江商人频繁贸易往来的景象,也清晰地表明了当时越人商业活动从南到北、纵横千里的广泛地域。《隋书·地理志》也记载:“杭州等郡,川泽沃衍,有海陆之饶,珍异所聚,故商贾并臻”,此时浙江杭州等地商业繁华的程度更胜于前。时至北宋,浙江的海外贸易也日益勃兴,杭州、明州、温州都成为当时重要的贸易港口。例如:蔡襄在《双门记》中曾描述杭州:“道通四方,海外诸国,物资丛居,行商往来,俗用不一”。张津在《乾道四明图经》卷一“分野”条也载:“明之为州,实越之东郊,观舆地图则僻在一隅,虽非都会,乃海道辐辏之地,故南则闽广,东则倭人,北则高句丽,商舶往来,物货丰衍”。

南宋时期,由于临安成为全国的都城,北方人口随高宗大量南移,所谓“从者如市”^[6],因此“四方之民,云集两浙百倍于常”^[7]。而人口的大幅增长自然带来消费需求的日益提升,这自然进一步促进了浙江商业贸易的发展。例如:当时临安市内沿南北御街就形成了南、中、北3个商业区,其中以中段为最繁华。据《梦粱录》记载,有名可查的店铺就有120余家,“大小铺席,连门俱是,即无虚空之屋”,而且城内外还形成了米市、药市、花市、肉市、鱼行、布行等诸多“行业街市”。因此,经商者也随之迅速增长,所谓“经济市井之家,往往多于店舍”^[8]。浙江商业的种类也愈加细化,据史料记载:当时仅京都就“有四百十四行”^[8]。另外,南宋临安等城市商业贸易的时间也较以往延长,夜市十分兴盛,像耐得翁《都城纪胜》“市井”条即载:“坊巷市井,买卖关扑,酒楼歌馆,直至四鼓后方静,而五鼓朝马将动,其有趁卖早市者复起开张。无论四时皆然”,当时临安的商业活动可谓日夜皆兴,通宵达旦。因此这也就是为什么《宋史·地理志》将浙江人的特点归结为“人性柔慧,尚浮屠之教,厚于滋味,善进取,急图利,而奇技之巧出焉”^[9]。

元明清三朝,浙江的商业贸易依旧保持繁荣的态势。例如:元天历三年,全国商税收入为76万余锭,而江浙一省就占26.9万余锭,占全国1/3多。^[10]当时朝廷在全国设立7处市舶司,而浙江就占其4(澈浦、温州、杭州、庆元)。另据周达观《真腊风土记》载,当时真腊(今柬埔寨)就进口有“温州之漆盘”、“明州之席”。到明清时,浙江的商业繁华更是空前于世,像万历年间“入钱塘境,城内外列肆几四十里,无咫尺阨脱,若穷天罄地,无不有也”^[11]。而此时,浙江的重商之风也愈加浓烈,像“徽杭大贾,视为利之渊藪,开典顿米,贸丝开车者,骈臻辐辏”^[12];“杭民半商贾”、“杭俗之务,十农五商”^[13];湖州双林“织绸绫绢及缣桑蚕丝工作者不过数千人”,而“贸易之人衣食于此者,十居五焉”^[14]等史料皆是对此充分的反映。

至于近代以降,浙江籍商人贸易活动的重心已不再拘于本省的范围,相反以湖州帮、宁波帮为主的部分浙商较早地察觉到中国对外贸易中心由广州逐渐向上海转移的趋势,积极投身沪上经商,有的甚至直接投身为外商洋行的买办。例如:宁波人穆炳元就是上海通事、买办的始祖。据统计,在20世纪20年代上海90名著名买办中,浙江籍就有43人,占47.78%;^[15]而在1927年上海总商会会员中,时任买办或曾任买办的有56人,其中浙江籍27人。^[16]他们不仅借助自己善于经商、消息灵通的优势服务于洋行,直接参与对外贸易,同时也利用其身处洋行的有利条件,扩展更新自营的产业,非但投资于民族企业,还积极帮助同乡商人从事进出口贸易。例如:定海人朱葆三“所营属诸银行者五,属诸保险公司者四,属诸航业者六……其他如自来水、水泥、煤矿、电气、面粉、造纸、榨油、化铁、毛绒、纺织、新闻诸事业,无所不办”^[17]。另外像方润斋、许春荣、陈春澜、黄佐卿、杨信之、吴少卿、沈联芳、王一亭、徐庆云、虞洽卿、莫筋清、严子均、朱子奎、叶子衡、乌挺生、周杀良、傅晓庵、刘鸿生等无一不是上海工商金融界的巨擘。因此,当时这些人不仅成为了中华民族工商业的中坚力量,浙江财阀甚至是国民政府所倚靠的经济基础。

即便在当代,浙商也依然是我国最具活力、最会赚钱的人群之一。例如:改革开放以后,温州商人就率先投入市场经济大潮,活跃于国内外商界。温商不仅有遍布全国及海外的各级商会,而且在各地都建有“温州街”、“温州商城”。近年来,义乌商人更是以制造、经营小商品闻名于世,义乌小商品市场进而成为了世界性的小商品集散地、交易中心。另据统计,在1999年度全国民营企业500强中,浙江就有112家,占1/5,而2000年浙江达到了171家,独占1/3强。至2006年,在500强榜单中,浙江有203家民营企业入选,比例达到40.6%,而且这也是浙江连续九年居全国首位。由此足见,浙江民企在全国民营经济发展中的“领头羊”地位,也充分彰显了浙江人重商的传统和善于经商的能力。那么浙江自古以来就有的这种社会习俗对当地艺术的发展而言究竟具有哪些影响呢?

二、重商习俗对浙江艺术的影响

(一)对表演艺术商业性的贴合

首先,作为一种技术生产,艺术原本就具有商品的属性。无论美术、音乐,还是文学、戏剧,它们都是技术性劳动的结果,所以都蕴含能用以交换的价值,而当它们一旦进入市场自然也就成为了商品。尤其对于曲艺、戏曲等表演艺术而言,其原本就是伴随着表演的职业化和商品化而诞生、成长的,一个能通过卖艺而换钱的市场,不仅是它们安身立命的前提、自身价值的体现,也是促进其技艺发展、革新最为核心的因素。这也就是为什么艺人们会说“四十多年中,我不断钻研业务……一心一意把戏演好。但演好了戏又为什么呢?不过是为了成名、露脸,让自己生活过得好一些”^[18];“从来舞台上演员的命运,都是由观众决定的……演员是永远离不开观众的。观众的需要,随时代而变迁。演员在戏剧上的改革,一定要配合观众的需要来做,否则就是闭门造车,出了大门就行不通了”^[19]。因此,对于这些历来用以交换,凭借市场来实现价值的艺术形式来说,商业氛围的有无、市场环境的优劣自然具有弥足关键的意义。而事实上,正是由于浙江地区自古就有着浓郁的重商习俗、优越的商贸条件,因此这里才成为了各种艺术形式生长和发展的摇篮。

作为一种相对成熟的艺术形态,我国的曲艺和戏曲都是至宋朝才正式诞生。而在这个过程中观演的商业化其实起到了十分重要的作用。这主要体现在以下几个方面:

1. 不管是曲艺还是戏曲,最初都是民间的艺术形式,具有“俚俗”的草根性,而它们的艺术源泉也就是来自一般民众的日常生活、取决于他们的审美好恶。因此,艺人职业化、演出商业化所实现的实际上正是艺人与观众之间桥梁和纽带的作用。由于商业化以后,表演不再是自娱性的,也不再是无偿的,观众观看演出必须支付一定的费用,而艺人的表演也必须符合观众的要求才能够获取市场,所以此时的表演才真正体现了为观众而演,民间的观赏要求也才能最为迅捷、有效地左右表演艺术的创作和生产。这种观演氛围的形成自然为曲艺、戏曲的形成和发展提供了源源不断的艺术养料。

2. 曲艺和戏曲都属于综合性的表演艺术,非但融文学、语言、音乐、表演等多种文艺形式于一体,还要求它们彼此之间协调一致、各司其职,共同化为服务于舞台的艺术形式。而这种磨合、协调同样不是一朝一夕所能完成的,相反其不仅是一个不断丰富积累的长期过程,而且需要有一个综合性的艺术环境。而商业化同样在这方面提供了良好的条件,因为演出的商业化不仅是一种观演性质的更变,同时也需要具备一定的外在条件,相对正式、固定的演出场所就是其中关键的一条。而一旦形成了茶馆、瓦舍、勾栏等商业化运作的文艺演出环境,各种表演团体、艺人不仅需要通过革新技艺、创作作品来适应激烈的竞争,保持自己的市场号召力,而且由于歌舞、杂扮、角抵、唱京词、唱耍令等各种表演形式往往交替演出于同一或相近的娱乐场所,它们彼此之间也就形成了一种既彼此竞争、对峙,又相互借鉴、融合的复杂关系,所以在这种环境之下文艺形式的日趋综合化、体系化、精细化自然有了绝佳的条件和动力,从而也就加速了曲艺、戏曲等综合性表演艺术的诞生和成熟。

3. 商业化的演出必然是适应市场需求、以盈利为目的的。但不管是何种表演形式长期拘于一地,始终为某一固定的观众人群所服务都是很难生存的,因此商业化的运作模式也就打破了以往宫廷伶人、贵族家班等一对一的观演模式,不仅迫使演出团体在各地流动、巡演,同时也在一定程度上给予了艺人在各个班社中流动的可能。而这种相对自由、灵活的演出环境事实上进一步为舞台艺术的丰富和发展创造了条件。因为,此时非但艺人可以通过搭不同的班社来扩展自己的视野,了解同行独得的演技风格,或者其他表演艺术所擅长的绝技和佳作,而且同一个演出团体也可以借助在各地间的流动演出,洞悉地域风俗的差异,汲取各地丰富的艺术养料,以此来适应不同的观赏要求。

那么为什么曲艺、戏曲等艺术形式大都能在宋代,尤其是在浙江地区迅速成长、成熟呢?这在很大程度上就源于宋代浙江具有极其繁华的商业贸易环境。当时不仅温州、宁波等地作为对外贸易主要的通商口岸,城市经济迅速发展、消费日益提升,而临安更是呈现人口激增、商贸鼎盛的局面,因此这也就加速了演艺职业化、商业化的进程。例如:南宋时,仅临安一地,城内外的瓦舍就多达 23 处,许多瓦舍演出活动的时间也有较大延长,甚至还出现了专作夜场的瓦舍,而且当时酒楼、茶肆、歌馆以及一些风

月场所也都成了艺人商业演出较为集中的场所,音乐、舞蹈、说话、杂技、武林、魔术等“百戏”杂陈其间。另外,由于浙江有着四通八达的水路网,能把各大城市有效地联结起来,这又为各种艺术表演团体的流动提供了便利。因此这也就是为什么诞生于温州的戏文很快就能传入临安,并迅速呈现于福州、徽州、扬州等地的舞台,从而逐渐发展出各自风格特征的原因所在。由此可见,当时浙江商业繁华的社会背景事实上不仅为演艺的商业化提供了绝佳的环境,而且也充分满足了曲艺、戏曲诞生所需要的民俗化、综合化等条件,所以浙江能够成为我国的戏曲之乡也就不足为怪了。

(二) 商人取向对表演艺术的影响

所谓商人,即实施商业行为并以此为常业的人,其本身就是一种职业的界定,而这种职业的特性事实上又导致了商人这一社会群体在追求、习性等各个方面都具有一定的共性特征。这些特征对于艺术,尤其表演艺术的发展而言事实上有着非同寻常的意义。

1. 享乐奢华、虚荣攀比

我国古代以儒术为核心的礼教历来所强调的是重义轻利,即所谓“君子唯义而已矣,何必曰利”,“君子喻于义,小人喻于利”;而与此相对应的则是对工商业的轻视(“君子不器”),以及克制欲求、注重德行的追求(“明天理,灭人欲”、“礼与其奢,宁俭”)。然而,这种当时主流的价值观在商人那里却相对淡薄。尽管历史上也有一些崇俭抑奢的“儒商”出现,但就总体而言注重享乐、追求奢华是商人较为突出的行为特点,即所谓“奢靡之习,莫盛于商人:内实空虚而外事奢侈,衣服屋宇,穷极华丽;饮食器皿,备求工巧;俳优伎乐,醉舞酣歌;宴会嬉游,殆无虚日;金银珠贝,视为泥沙。甚至悍仆豪奴,服食起居,同于仕宦,越礼犯分,罔知自检,骄奢淫逸,相习成风”^[20],而这其实也是经商该种职业逐利性的特征所决定的。

浙商在这方面似乎尤为突出。例如:南浔沈家即是其中的典型,不管是沈万三还是其子孙在生活上皆极尽奢华,据记载“其家屏去金银器皿,以刻丝作铺筵,设紫檀器十二卓,每卓设羊脂玉二枚,长尺余,阔寸许,中有沟道,所以置箸,否则箸污刻丝作故也。行酒用白玛瑙盘,其班纹及紫葡萄一枝,五猿采之,谓之五猿争果,以为至宝。其赘婿顾学文设宣和定器十二卓,每汤一套则酒七行,每一行易一宝杯,两家僮仆皆衣青罗里羽妾,其他珍异肴果不言可知”^[21]。又如:近代湖商的奢华之风在全国也是首屈一指。仅南浔一镇,留存至今的富商宅院就有上百座,其中最大的宅院占地达 5000 多平方米,光天井就有 43 个,而刘镛小莲庄的修建更是花费了近四十年,耗银达 100 万两。即便在现在,浙江商人也依然具有炫富、求奢的取向特征,像温州历来就是公认的豪华车天堂,这里不仅因宝马车销量连年全国第一,被称为“宝马市”;而且一个浙 C88888 的车牌也能拍出 166 万元的“天价”。另外,2005 年萧山商人裘德道还花 6500 万元买下全球最先进的私人公务机,并以每年 200 万元的巨额托管费,请海南航空来管理飞机的所有飞行活动及维修,这更是充分彰显了浙商图享乐、好面子的行为特点。

从表面上看,商人这些物欲横流、拜金功利的取向似乎与艺术精神彰显、内在表达的追求距离很远,在某种程度上它们还是妨害文艺创作,降低艺术价值的祸源之一,然而实际上重商氛围下的享乐之风、攀比之欲却为表演艺术的兴盛和发展提供了肥沃的土壤。娱乐不仅是艺术的主要功能之一,不同的娱乐追求还决定了艺术作品的不同层次,既有的仅仅出于视听享受的声色之娱,也有发自心、意在表达、畅怀的精神之娱。而就我国古代舞台艺术的整体面貌来看,真正能够企及精神高度的艺术精品毕竟属于少数,相反注重场上效果、愉悦耳目的创作、表演却是主流和常态。因此,商人醉生梦死、沉迷声色的生活方式首先大大提升了社会对这部分艺术的需求,推动了艺人技艺的进步和通俗文艺的创作。其次,即便是文人志士出于精神自娱目的的戏曲创作,也需要通过舞台来呈现,借助戏班、艺人来演绎,所以这一层面的艺术活动事实上同样需要借助于浓郁的文娱氛围、良好的艺术环境,而因重商所造就的奢靡享乐、歌舞升平的社会风气同样给这部分艺术作品的呈现和流传提供了一定的媒介和载体。

就古代戏曲、曲艺等表演艺术编演的具体现象来看,当时商人享乐、攀比之风对艺术的促进主要体现在以下几个方面:

首先,大大刺激了职业戏班的发展,繁荣了演出市场。观戏听曲不仅是我国古代主要的娱乐方式,而且还具有热闹、体面、众

娱性的特点。明清以降,家资殷实又注重享乐的巨商大贾不管是自家饮宴,还是婚嫁寿辰大都会借演戏来装点门面、博取一乐,因此延请职业戏班上门演戏也就成了他们最为常见的娱乐形式。就浙江而言,这种现象更是屡见不鲜。清朝康熙初年,浙江巡抚赵士麟甚至专门针对本省这种奢靡之风下令禁戏:“习俗相沿,奢华竞尚,民家宴会,辄用戏剧,徒知酣歌恒舞,足供一夕之欢,不惜剪烛倾樽,已费中人之产……为此云云,所属士民,不得仍蹈前辙,媚客费财……及搭台演戏者,该地方官,不时察拿究治”^[22]。因此,历史上这里职业戏班的数量和演技也始终居于领先。据《玉华堂日记》记述,早在明万历十四年,浙江就有“余杭梨园”、“余姚梨园”、“绍兴梨园”等戏班应上海潘允端之请,到豫园进行酬宾演出。此外,在浙江的温州、台州等地区,若遇到商人在商业活动中弄虚作假或违反诚信原则时,商会还经常以罚戏来惩戒。

而与一般勾栏、戏园的商业演出不同,这种被富商延请上门,以堂会形式进行的文艺演出,其戏金一般较高且受宠的艺人往往还能获得可观的打赏。例如:《陶庵梦忆》卷六“彭天锡串戏”即称:“彭天锡串戏妙天下,然出出皆有传头,未尝一字杜撰。曾以一出戏延其人至家费数十金者,家业十万,缘手而尽”,足见其代价之大。而与此相对应的是,这类堂会演出能被相中延请的往往是较具声名的一流艺人。尤其明清以后,为了让一台演出更具观赏性,本家还经常会从不同的戏班约请个别名演员加入演出,即所谓的“外串”,像光绪七年(1881)2月17日,张文达等在正乙祠举行团拜堂会,就以四喜班为班底,外串三庆、春台班演员。^[23]换言之,这种高昂的戏金收入其实是与艺人的声望、技艺直接相联系的,只有被普遍认可的角儿才更有可能获得此类演出的机会。所以,商贾延请戏班或艺人上门这种演出形式的存在,实际上进一步加剧了戏班之间的商业竞争,也有力地激励和推动了艺人对演技的钻研和创新,这对于场上表演的发展,以及良好演艺生态的形成自然是大有裨益的。

其次,私人家班、家乐的兴起和繁荣。家班演剧的形式主要是明清时期王公贵族或士大夫人家蓄养童伶,延师教习,专为私人家中演戏之用,其兼具教习、娱乐双重功能,也是附庸风雅、奢侈享乐的一种表现。而这事实上也十分切合商人们既希望跻身于社会上层、喜好脸面,又贪图享乐、攀比斗富的欲望和取向,因此在明清时期由巨贾所豢养的家班不仅为数众多,且较具规模。例如:如清昭木连就曾提及“王氏初为市贩弄童,后以市帛起家,筑室万间,招集优伶,耽于声色”^[24];《丰南志》也记载“(吴)光训公七子末公逸公,字无逸,袭先业嵯于广陵,典于金陵,米布于运漕,致富百万”,有“姬百人,半为家乐”^[25]。而当时富商在家班上的开销之数也十分惊人,据王友亮《双佩斋集》记载,盐商亢氏因康熙中《长生殿》传奇新出,“命家伶演之,一切器用,费镪四十余万”^[26];盐商江春的德音、春台两家班,每年开销也高达三万两。^[27]

至于浙江地区商人所办的家乐、家班,史料中也颇多记载,像毛际可在《春星堂诗集》中就记载了巨商汪汝谦令家班女乐在自家楼船“不系园”演剧的情景,“余少时闻武林有汪然明先生,……先生置舫曰‘不系园’,桂楫兰桡,宏丽特甚。每四方名流至止,必选伎征歌。连宵达旦”^[28]。时至近代,尽管由于清廷的屡屡禁飭,家班这种演剧传艺的形式早已淡出历史舞台,但延请笛师、曲师至家拍曲、授艺的现象在浙商群中依然存在,所不同的是此时受艺者不再是蓄养的伶童,而变成了本家自身或其至亲好友。例如:旅居上海的著名湖州商人买办谢绳祖就曾邀请曲家俞振飞定期为其按拍吹唱,所以他自己及夫人、胞妹乃至全家皆为昆曲能手。历史上由商人组建的家班、家乐,尽管在艺术造诣上难以与文人家班相比拟,它们也大多用于个人的消遣享乐,但其实际上不仅为戏曲的传承和编演提供了殷实的基础,同时也进一步加速了听戏赏曲这一娱乐形式在当时的风行和传播,因而同样具有突出的历史价值。

再次,直接参与对戏曲创评和扶持。在我国古代,戏曲、曲艺从来不是仅供文人雅士品玩的小众艺术,即便在剧艺渐趋雅化的明代,浙江民间也能出现火热的演剧场景:所谓“在席者七百余,能歌者百余人,同声唱‘澄湖万顷’,声如潮涌,山为雷动……命小溪芥竹、楚烟于山亭演剧十余出,妙入情理,拥观者千人,无蚊虻声,四鼓方散”^[29]。因此对于商人而言,观戏赏曲同样不都是斗富、炫耀的手段,他们中的一些人同样能够从单纯的享乐、攀比成为真正的文艺爱好者,有的甚至进而跻身于行家里手、票界名流的行列。例如:昆曲名票陈少岩、周紫垣皆为湖州丝商,但他们的剧艺在梨园界却能备受赞誉,甚至超越专业演员:“《小宴》在舞台上出热门戏……据我所见到的,认为业余昆剧家周紫垣、邱梓琴两位的合作,最为出色……非但合作得好;在神情上,语气上,身段上,都有独特的创造,尤其有不少小动作,为人所不甚注意的,他们徐毫不放松,把这出《小宴》演得格外活泼生动,刻画入微,丰富多彩”^[30]。至于浙江海宁人徐凌云则更是我国著名的昆曲曲家、教育家,“名家都尊称他为‘老夫子’;圈内人流传了几十年的‘徐家做、俞家唱’的徐与俞,指的就是他和俞粟庐、振飞父子”^[31]。他不仅演技精湛,而且还积极从事剧艺的研究和传授,

著有《昆剧表演一得》、《看戏六十年》。但实际上徐凌云非但其祖、父辈皆为海宁商人,他自己同样从事的是丝绸贸易。

事实上,一旦进入了爱好、钻研这一层面,较强的经济实力非但能为商人提供更多欣赏、学习艺术的机会,同时也成为了他们借以研究剧艺、扶持艺人的有利条件。例如:早在1929年前后,徐凌云就自购了一部阿克莱16毫米摄影机,用于戏曲纪录片的拍摄,现存的影像资料尚有荀慧生《钗头凤》、《埋香魂》,杨小楼《骆马湖》、《挑滑车》,梅兰芳、金少山《霸王别姬》等演出片段。^[32]另外,20世纪三四十年代旅居上海的浙江商人还积极发起组织曲社,像当时的赧春曲社即徐凌云所主持;揖清集为湖州丝业帮曲社;啸社以浙籍居沪银行界人员为多,尤其为海宁银行帮为众;应啸社“以浙籍居多”^[33];益社、粟社、青社等曲社同样有大量浙商参与。

而在昆曲岌岌可危的上世纪20年代初,江浙一带的商贾还积极出资、出力兴办昆曲保存社、昆剧传习所,通过录制名家唱片、培养剧艺人才(传字辈艺人)、推销演出门票等多种方式来挽救戏曲艺术。其中浙江籍商人谢绳祖作为昆剧传习所的发起者之一(张紫东妹夫、穆藕初留美的同学),不仅积极联络商界人士、寻求经济资助,并亲自登台演出筹募经费(与项馨吾、俞振飞合演《游园惊梦》,与翁瑞午、俞振飞合演《断桥》),而且还和沈月泉、俞振飞一起在到杭州的一座寺庙里关门授戏。至于徐凌云更是为我国昆曲的传承和保护做出了巨大贡献,他非但免费提供自己的别墅“徐园”作为传字辈昆曲学员的演出场所,将自己曲社中的几大箱行头、帽笼无偿捐赠给他们使用;而且据艺人郑传鉴回忆,他们当时曾多次得到徐凌云的舞台动作指导,“传字辈”艺人一有新的创作,“便到康定路徐凌云先生家去请教”^[34]。

由此种种,我们不难看出这部分浙江商贾显然已不再仅仅是演艺活动的受众,他们参与戏曲活动的目的也不仅是基于单纯娱乐、显摆的初衷;相反由于对艺术的钟爱和痴迷,其事实上已经融入了艺界内部,直接从事于戏曲、曲艺的编演和研究。但与一般的艺人、戏班主不同的是,由于没有票房盈利的目的,这些商贾的艺术行为显得更为纯净,更基于艺术本体的规律。此外,因为拥有雄厚的经济实力、较广的社交范围,他们所实施的许多扶持艺术的措施远非一般演员和普通观众所能实现,其对艺术发展所产生的实际作用也不是其他的社会角色可以企及的。

2. 祈福重祀、酬神还愿

正如《管子·小匡》所载,商人需“观凶饥,审国变,察其四时而监其乡之货,以知其市之贾”,要能“服牛辂马,以周四方,料多少,求贵贱”,经商原本就是一种较具风险性的职业,它不仅受许多不确定因素的左右,盈亏不定,而且由于商人常年在外、各地游走,他们也经常会遭遇劫抢、天灾,人身财产的安全都难保证,因此对于这部分人群而言,时运、风水往往格外重要。他们不仅根据商业门类的差异供奉不同的神像,而且在道、佛等宗教信仰方面也尤为虔诚。每逢神诞之日,或者商贾在外发迹而归,商人都会进行还愿、酬神等活动,而演戏则往往是其中的十分重要的一项内容。

例如:《莼乡赘笔》就记载,“枫泾镇为江、浙连界,商贾丛积。每上巳,赛神最盛。筑高台,邀梨园数部,歌舞达旦。曰:‘神非是不乐也。’”^[35]又如:仅北京地区带戏楼的浙商会馆就有全浙会馆、正乙祠、浙绍乡祠三所,其中正乙祠如今更是被誉为“中华戏楼活化石”。清康熙六年(1667),在京的浙江银号商人集资购置一所明代寺庙,利用其旧址兴建祠堂,并供奉正乙玄坛老祖即财神赵公明,同时成立“银号会馆”,“以奉神明,立商约,联乡谊,助游燕也”,由此足见当时浙商对敬神祈福的重视程度。而清康熙二十七年(1688),浙商又特地在这所会馆内修建了一座纯木质结构,上下两层的戏楼(即今天的正乙祠戏楼),而且戏台上、下有通口,下有通道,并设机关,看戏楼二层为厢式,用雕花栏板围护,四角建有楼梯,天井内设有池座,可容纳百余人。

另外在浙江本省,这种商人会馆演剧祭神的现象也十分普遍。仅乍浦一镇今有遗址可考的商业会馆、公所就有30余处,其中海蜇会馆(又称“四明公所”),是经营海蜇、鲞鱼批发的同乡同业公会,每年夏至海蜇上市时演戏三天;镇川公帮(又称“板业公会”),是镇海与乍浦本地经营板业商人的公会,供奉关圣大帝,每年三月二十三日公演京剧三天,戏台一半在海上,一半在陆地,故在船上也可以看戏,而当地靖漳会馆、青果会馆、桂圆会馆等闽商会馆亦多演戏之风。^[36]由此足见,当时商业会所演剧之盛,也充分说明了演戏在浙商酬神、祭祀活动中的重要性。

3. 交际联络、巴结权贵

所谓商业,多指专门从事商品交换活动的营利性事业,其所起的是连接生产和消费的桥梁作用。既然作为桥梁,商业行为不仅两头分别连接着生产者和消费者,而且需要在同行之间商洽、协调以期达成一种相对公平的竞争关系,在许多时候还必须倚仗朝廷或地方政府的扶持和特许(像盐商就必须向盐运使衙门缴纳盐课银,领取盐引),因此对于商人而言,社交公关、巴结权贵往往是他们发家致富必不可少的前提。纵观古今,我国成功的富商巨贾,像沈万三、胡雪岩、叶澄衷之辈,无一不是与军政、官场有着千丝万缕的联系。

而在我国古代,尤其到明清时期,由于戏曲、曲艺等表演艺术日益成为人们主要的消遣娱乐方式,越来越多的官宦、绅缙痴迷于听戏赏曲、声色之欢,而在浙江这样一个戏曲之乡,更是“其俗最好演戏”出现了“妇子如云,搭台纵观,终日不倦”^[37],“庠序名流,甘与俳优下贱为伍。群饮酣歌,俾昼作夜”^[38]的景象,像屠隆、吴昌时、朱云崧等士大夫甚至自己置办家乐、研习剧艺,因此在这种环境氛围中,戏曲、曲艺等表演艺术自然也就成了商人借以讨好官宦、联络感情的一种手段。有时,养伎献艺甚至能够为商人提供取悦龙颜、获得特权的机会。例如《圣祖五幸江南全录》中就记载,康熙四十四年三月初九日,“皇上行宫演戏十一出,系择选程乡绅家小戏子六名,演唱甚好,上大悦”^[39],其中“程乡绅”指的就是盐商程维高。而这种先例的存在,自然也就带来了一大批跟风效尤的商贾,以至于乾隆中叶以后,扬州有名的戏班半数以上皆为徽商的家班。

与一般出于自娱目的的演艺活动不同,巴结官场、谋取权益的初衷导致了这一类的艺术行为绝非漫不经心的草草而为。为了实现夺人耳目、与众不同的效果,其往往具有不遗余力、不惜钱财的特征,无论是优伶的甄选、还是剧艺的打磨无不精益求精、细致入微。例如:道光年间两淮总商黄濬泰“有梨园全部”,“其戏箱已值二三十万,四季裘葛递易,如《吴主采莲》、《蔡状元赏荷》则满场皆纱也”^[40]。而且各家家乐之间还经常在舞台效果方面攀比竞争:“老徐班全本《琵琶记》‘请郎花烛’,则用红全堂,‘风木余恨’则用白全堂,备极其盛”;“小张班十二月花神衣,价至万余金。百福班一《北钱》,十一条通天犀玉带。小洪班灯戏,点三层牌楼,二十四灯,戏箱各极其盛。若今之大洪、春台两班,则聚众美而大备矣”^[41]。尽管这其中不乏竭尽奢华、流于形式、哗众取宠等有违剧艺规律的偏向,但就其对舞台效果、艺人技艺精心设计、不断打磨的态度来看,这些商人的存在显然也大大推动了我国戏曲、曲艺等表演艺术的发展。

而商人这种出于交际目的的艺术活动在浙江同样十分普遍。其中最为典型的例子即戏曲史上著名的“徽班进京”。闽浙总督伍拉纳之子伍子舒在《随园诗话》上的批语称,“迨至五十五年,举行万寿,浙江盐务承办皇会,先大人(指伍拉纳)命带‘三庆班’入京,自此继来者又有‘四喜’、‘启秀’、‘霓翠’、‘和春’、‘春台’等班。各班小旦,不下百人,大半见士大夫歌咏”^[42]。另外,中国第一历史档案馆万寿庆典奏案中,有时任大学士阿桂等人筹办八旬万寿庆典的请示奏折,曰:“臣阿桂等谨奏,为天开寿宇,薄海胪欢,敬伸祝,微诚恭襄盛典事……恭查从前二十六年、三十六年节,经总理大臣等奏准,自西华门至西直门分为三段,令两淮、长芦、浙江商众来京办理点景。……今此次应请照从前办定之例,自西华门至西直门仍分为三段,令两淮、长芦、浙江商众来京自行办理点景,以遂其衢歌巷舞之忱”。^①可见,当时浙江商人不仅在本省积极组织各种演艺活动用以结交官府,而且他们进而成为了朝廷庆典娱乐所倚仗的主要对象。对于浙商来说,这种活动的承办非但是巴结皇家的极好机会,同时也是极为体面风光的事情,是他们经商的一种资本。而就表演艺术本身而言,由于是为皇家服务且又有巨商的扶持,这类活动不仅在艺人遴选、伎艺打造方面精益求精、不惜代价,而且还起到了促进不同地域之间艺术交流、融合的作用。

例如:徽班早在明代就有,万历年间冯梦祯在《快雪堂集》中就“吴徽州班演《义侠记》”的记载,但起源于安徽地区的乱弹腔所以能够迅速传播至江浙地区,这在一定程度上就是借助于商人在各地频繁的贸易往来。而至清代,承办万寿庆典资格的获取,不仅使浙商直接参与到对徽戏的打磨、遴选之中,事实上更为“三庆班”等徽班的向北流传搭建了桥梁。而一旦进入皇城,这既为当权者认识、接受,进而推广乱弹创造了良好的条件,同时也推动了徽戏艺术本身的精进和发展。一方面源于南方的地方戏与北方观众的审美取向之间必然存在一定的隔阂,因而为了博取北人的认同,与当地戏班竞争市场,“三庆班”等戏班不得不入乡随俗、因地制宜地进行艺术革新。另一方面一国都城、天子脚下既是全国的政治经济文化中心,也往往是商业繁华、人才会聚之地,

^①中国第一历史档案馆,“高宗纯皇帝八旬万寿庆典”档案。

而康乾时期的北京更是当时我国演艺活动的中心,即所谓“滇蜀皖鄂伶人俱萃都下”^[43]。这种四方戏班的会聚非但大大加剧了艺人之间的商业竞争,同时也为各地剧艺的互相交流、取长补短提供了难得的机会。茗溪艺兰生在《侧帽余谭》中即记载:“若辈虽隶乐籍,亦喜观本人不隶之部,非特山陕诸班, ……即如隶三庆者往四喜,隶四喜者往春台皆是。其侍坐也较久,必视所喜之剧演毕乃去”^[44],因而在这种环境之中,北京梨园界很快就形成了“徽部迭兴,踵事增华, ……联络五方之音,合为一致,舞衣歌扇,风调又非卅年前”^[45]的景象。所以,浙商出于商业目的而承接皇家应景庆典的行为同样对我国戏曲、曲艺等表演艺术的交流、融合,甚至对于京剧的诞生都起到了一定的促进作用。

4. 擅长经营、谋求利益

如前所述,作为一种技术生产,艺术创作原本就具有一定的商品性,而音乐、舞蹈、曲艺、戏剧等表演形式更是能够直接流通于市场,经常借助市场遴选、观众好恶来体现价值、左右走向,因此自古以来针对市场来对表演艺术的经营,其本身就是一种商业性的行当,能够获取较大的经济收益。所以在具有浓重商业氛围的浙江地区,直接投身表演艺术组织经营的商人也很多。早在南宋时期,曲艺、戏曲等各种表演伎艺将兴起之时,许多浙江商贩就纷纷改行,投身于艺人的行列。例如,《武林旧事·卷六》“诸色伎艺人”条中所列举的“小说”艺人就有粥张二、酒李一郎、故衣毛三、枣儿徐荣等,从其绰号我们就不难推知他们都是从小商贩转而从艺的。至于借助艺人表演来招揽顾客、商业宣传的现象就更是比比皆是了。而且当时为了协调行内行为、应付官府的差事,临安演艺行还出现了诸如绯绿社、遏云社、同文社等类似于商业行会的组织,其中还有专门承担向外拦截演艺活动、统领行业职能的行会首领,即所谓“市头”。

到明清时期,随着曲艺、戏曲等表演艺术的进一步成熟、发展,演剧活动在浙江的繁荣和普及,将兴办职业戏班、科班、剧院作为敛财手段的浙商就更多了。例如:清乾嘉年间,温州永嘉经营“户漕”兼管渔船的洪泉就收集流散的乱弹艺人组成老锦秀班进行商业演出,能演 84 本大戏,为温州乱弹班之冠,至同治年间才渐趋衰落;光绪二十一年,义乌佛堂雅西村首富傅萃发成立义乌首个昆腔班——傅金玉班,并亲自带班在金华、义乌、浦江、衢州、江山等地演出;光绪二十九年遂昌云峰乡杜后村的铁业富户叶会亨办叶群玉科班,招收 40 名学员。他们出科后,能演近 20 本大戏和折子戏,在遂昌、松阳、龙游、衢州、江山、金华、武义、永康一带演出;宣统元年,温州新泰铜店老板洪可闻牵头集资组建尚武台,招收男童 50 余人学习京剧,三年后该班在浙各地城镇演出。至于近代以来杭州天仙茶园、杭州第一舞台、杭州盖世界游艺场、湖州共舞台、温州福禄林游艺场等戏园的运作、经营更是成为了当时商人借以谋利的良好途径。可见,由于表演艺术本身具有商业化运作的特征,能以带来丰厚的经济收益,因此在具有浓郁重商氛围的浙江,它们往往更加受到商人们的青睐,成为其借以生财的手段,而商人的直接参与实际上又为表演艺术的观演提供了优越的环境、条件,从而也进一步促进了这一地区演艺事业的繁荣和发展。

此外,戏曲、曲艺等表演艺术的运作并不仅仅依托于艺人的培养,作品的编演,戏班、戏园的经营,相反在演艺本系统之外,其还需要借助于其他行业的帮助和支持。例如:戏曲表演所需要的乐器、行头、化妆用品,戏班、戏园宣传所需要的海报、戏单,艺术流传所需要的刻本、唱片、相册等,这些行业同样大多是商业化运作的。而随着戏曲、曲艺的普及、发展,其观众群的日益壮大,演艺也会附生出一些新的消费、新的行业。观众、戏迷除却观看演出之外,同样会积极购买艺人的相片、唱片;名作的剧本、曲谱;票戏所需要的行头、乐器等,有的甚至自己拍摄戏装相片、灌制唱片。因此,在某种程度上演艺事业与这些行业之间形成了一种相互依托、彼此促进的关系,而这些行业的经营状况对于表演艺术的发展而言同样有着非同一般的意义。

由于浙江自古以来就有重商的社会风俗,所以较之于其他地区,这里的刻书、印刷、乐器制作等行业同样更具超前、繁荣的优势。仅以刻书、印刷为例,早在北宋时期,杭州就与四川眉山、福建建阳一起成为当时我国的三大印刷刻书中心,其中以杭州的印刷质量最好。时至元代,杭州又与大都、福建建宁、山西平水、新疆吐鲁番并称为全国五大刻书中心。而且当时除杭州外,印刷业在嘉兴、湖州、庆元、婺州、绍兴等路也颇为兴盛。浙江不仅有中央兴文署、艺文监、西湖书院等官方刻印的机构,在民间也有南经坊沈二郎、睦亲坊沈八郎、中瓦子张家、勤德堂和武林沈氏尚德堂等经营刻书印刷的书坊。而到明代中期以后,随着我国刻书重心的南移,浙江的书刊出版业更是呈现出蒸蒸日上的繁盛景象。整个明代仅杭州就有书坊 36 家,其中万历时期的有 27 家,而且其中的许多书坊还是由书商兼藏书家的家族世代经营,构成了集编、刻、售于一体的专业出版行业。

就戏曲方面的刻书来看,今存《元刊杂剧三十种》里面剧目标题注明“大都新编(刊)”的只有4种,标有“古杭新刊”则有7种,而在余下未标刊刻地名的19种剧目也不能排除还有出自浙江书坊的可能。而至明清时期,随着浙江表演艺术的日渐繁荣,广大市民阶层对通俗文艺需求的增大,相关的刻书也越来越丰富,其中比较著名的有:杭州虎林容与堂的《容与堂六种曲》、《张深之先生正北西厢秘本》五卷、《李卓吾先生批评西厢记真本》二卷、《忠义水浒传》百卷本,长兴臧氏博古堂的《元曲选》、《删订玉茗堂传奇》、《校正古本荆钗记》,《改定昙花记》,杭州曹氏起凤馆的《元本出相北西厢记》二卷、《南琵琶记》;吴兴闵、凌二氏的《会真六幻》、《西厢会真传》五卷、《即空观主人全定西厢记》、月瞿仙本《琵琶记》、《幽闺怨佳人拜月亭记》、《红拂记》,杭州仁孝坊洪刻的《清平山堂话本》,杭州胡氏文会堂的《群音类选》,杭州天绘楼书坊的《昙花记》二卷,杭州凝瑞楼的《弄珠楼》二卷,汪氏振绮楼的《瓶笙馆修箫谱》等。^[46]由此当时浙江地区私人出版商激增,书坊林立,图书贸易繁荣的景象可见一斑,而这一批书商的存在对我国戏曲、曲艺作品的流传和保存起了极为重要的作用,其不仅为当时人们研习和评论剧艺提供了素材和途径,同时也为今人留下了一份十分珍贵的艺术遗产。

三、结 语

自古以来,浙江在表演艺术方面能取得辉煌的成就绝非偶然,除却自然环境、人文积淀等因素的影响之外,这里浓郁的重商风俗同样在其中起着十分重要的推动作用。因为较之于其他的艺术形式而言,表演艺术的个体性相对较弱;换言之,它并不是艺术家的个人行为,其运作、发展也不能仅仅依靠艺术本身的创作、表达。相反,其更具互动性、群体性、行业性特征。因为,表演艺术不仅是编、导、演、观众群体创作、交流的结果,而且更依赖于受众的好恶、市场的取向、商业的运作规律。所以,如果和美术、雕塑、文学等艺术相比,由社会环境、地方习俗、行业规定等所决定的运作机制,对表演艺术发展、流变的影响自然更为显著。

由于浙江地区长期以来始终具有突出的重商习俗,这不仅为表演艺术的诞生、发展、繁荣提供了优越的外在环境,十分切合曲艺、戏曲等艺术形式娱乐性、通俗性、商业化的运作规律,商人这一群体本身所具有的取向、特征事实上也为表演艺术的创作和观演创造了良好的条件。而他们的作用显然已不仅仅局限于一种外在的影响,相反其触手波及艺术的创作、表演、传承、买卖、演出场所、评价标准、配套服务等各个方面。这种一贯、主流的社会习俗在某种程度上决定了浙江地区表演艺术的运作机制,它是重要的催化剂、推动力。

对于今天的艺术发展而言,虽然站在艺术本体的角度,追求精神高度、内在表达本无可厚非,但当下由精英群体所强调的摒弃商业化、大众化的方向实际上也并非放之四海而皆准。尤其是对于戏曲、曲艺等表演艺术而言,文学性、思想性的赋予可以是一种小众的尝试、却不能成为唯一的走向,更不能因此而破坏整个行业内部既有的运作机制、生态链条,导致艺术编演与观赏、生产与市场相脱节,精神体验与视听之娱相决裂。如果所谓的“精品”个个不接地气、凌空而设,成为没有市场、高不可攀的陈列品,那么其所迎来的一定不是艺术的春天,而是丧钟的鸣响。

参考文献:

[1]越绝书:卷四[M].

[2]史记·货殖列传[M].

[3]国语·越语:下[M].

[4]三国志:卷六十[M].

[5]全晋文:卷一百零三[M].

-
- [6]宋史:卷一八五[M].
- [7]李心传.建炎以来系年要录:卷一五八[M].
- [8]吴自牧.梦粱录:卷十三[M].
- [9]胡朴安.中华全国风俗志·上篇卷三·浙江[M].上海:上海书店,1986:1.
- [10]元史:卷九十四[M].
- [11]钱塘县志·纪疆[M].
- [12]胡元敬.栖溪风土记[M].
- [13]古今图书集成·职方典·杭州府部风俗考[M].
- [14]蔡蓉升.双林镇志[M].
- [15]赫延平.19世纪的中国买办:东西间桥梁[M].上海:上海社会科学院出版社,1988:64.
- [16]张仲礼.近代上海城市研究[M].上海:上海人民出版社,1990:715.
- [17]朱葆三先生事略[J].宁波旅沪同乡会会刊复刊,第11期.
- [18]荀慧生.我找到了艺术创作的正确道路[M]//荀慧生演剧散论.上海:上海文艺出版社,1980:331.
- [19]梅兰芳.舞台生活四十年[M].北京:中国戏剧出版社,1987:104,150.
- [20]雍正元年八月上谕[M]//永宪录:卷2.
- [21]居第[M]//弘治吴江志:卷七.
- [22]赵士麟.读书堂全集·采衣集:卷四十四[M].
- [23]周明泰.道咸以来梨园系年小录[M].北京:中国戏曲艺术中心,1985:58.
- [24]昭木连.啸亭续录:卷二[M].
- [25]松石庵[M]//丰南志:第9册.
- [26]记季亢二家事[M]//王友亮.双佩斋文集:卷三.
- [27]陶澍.陶文毅公全集:卷十一[M].

-
- [28]毛际可. 春星堂诗集[M] //胡忌,刘致中. 昆剧发展史. 北京:中国戏曲出版社, 1989: 212.
- [29]张岱. 陶庵梦忆:卷七[M].
- [30]徐凌云. 昆剧表演一得[M]. 苏州:苏州大学出版社, 1993: 44.
- [31]胡忌. 昆曲,是抢救,还是创新? ——为纪念徐凌云先辈诞生 120 年而作[J]. 戏剧艺术, 2005(4): 8.
- [32]苗隼,郭振元. 中国早期私人纪录片初探徐凌云的戏曲纪录片研究[J]. 北京电影学院学报, 2009(1).
- [33]方家骥,朱建明. 上海昆剧志[M]. 上海:上海文化出版社, 1998.
- [34]郑传鉴. 前半生的艺术道路[M] //上海文史资料选辑:第 61 辑. 上海:上海人民出版社, 1989.
- [35]焦循. 剧说:卷 6[M] //中国古典戏曲论著集成:八. 北京:中国戏剧出版社, 1960.
- [36]徐德明. 论清代中国的东方明珠——浙江乍浦港[J]. 清史研究, 1997(3).
- [37]会稽三赋会稽三赋注附传略乐郊私语瓯江逸志[M]. 北京:中华书局, 1991.
- [38]从先维俗议:第五卷[M].
- [39]圣祖五幸江南全录[M] //汪康年. 振绮堂丛书初集. 清宣统钱塘汪氏铅印本.
- [40]金安清. 水窗春呓:卷下[M].
- [41]扬州画舫录:卷五[M].
- [42]袁枚. 随园诗话[M]. 北京:人民文学出版社, 1960:859.
- [43]赵翼. 檐曝杂记[M]. [44]茗溪艺兰生. 侧帽余谭[M].
- [45]小铁笛道人. 日下看花记[M].
- [46]孙崇涛. 古代江浙戏曲刻本述考[J]. 浙江师范大学学报(社会科学版), 2009(3).