

论“上海弹词”本《牡丹亭》的美学价值

王建浩 章军华^{*1}

1941年6月同益出版社出版的《上海弹词大观》中，收录六本有关《牡丹亭》说唱的弹词，题名为“牡丹亭（上、下）”、“牡丹亭梦会”、“杜丽娘寻梦”、“何日君再来”、“柳梦梅拾画”等。初步考证弹词来源于昆曲《牡丹亭》折子戏“游园”、“惊梦”、“拾画”、“叫画”等。“孤岛时期”上海各大剧院的昆曲演出衰微，而电台和茶楼书场的弹词艺术方兴未艾，为了迎合在抗战最为艰苦时期避难于租界的市民和江浙士绅的艺术审美需求，就把昆曲《牡丹亭》折子戏改编为弹词演出。“上海弹词”本《牡丹亭》展示了特殊历史时期《牡丹亭》演变的艺术形式。

【关键词】：上海弹词；牡丹亭；说唱；折子戏；昆曲

【中图分类号】：I206.6 【文献标识码】：A 【文章编号】：1004—518X（2017）05—0140—07

汤显祖《牡丹亭》舞台改编本最有影响的是昆曲折子戏，而赣剧、京剧、越剧等也曾改编上演。而将《牡丹亭》改编为说唱艺术，较有影响的是“鼓子词”《游园寻梦》^{[1] (P986)}。还有较少见的说唱艺术，如“粤调”说唱艺术“木鱼书”《新刻牡丹亭还魂记全本初集》^{[2] (P163)}，再者就是笔者新近发现的具有“昆曲说唱”特色的“上海弹词”本《牡丹亭》六篇。之所以说“新发现”，一是学术界未见过此类论述，二是“上海弹词”名称未收录在《中国戏曲曲艺辞典》^[3]和《说唱常用曲调集》^[4]（以上海都市说唱为主）等辞书中，三是《上海弹词大观》流行于“孤岛时期”，版本稀见。

1941年6月同益出版社出版的《上海弹词大观》^[5]中，收录六本有关《牡丹亭》说唱的弹词，题名为“牡丹亭（上、下）”、“牡丹亭梦会”、“杜丽娘寻梦”、“何日君再来”、“柳梦梅拾画”、“拾画”等。初步考证，它来源于昆曲《牡丹亭》折子戏“游园”、“惊梦”、“拾画”、“叫画”。按照“上海说唱”的定义，“有单独采用某一剧种曲调的，如采用沪剧曲调则称‘沪剧说唱’；采用越剧曲调则称‘越剧说唱’”^{[3] (P692)}。弹词《牡丹亭》则属于“昆曲说唱”类艺术形态，由于在20世纪40、50年代昆曲演出衰微，几乎消失或不见经传，则这类“昆曲说唱”类的“上海弹词”研究价值意义，对昆曲发展历史是一种承续，特别是昆曲发展史上从20世纪20年代至50年代存在明显的空档期，则更是一种重要补充。

—

汤显祖剧作《牡丹亭》舞台演出几乎与剧本创作同步。清人石韞玉著《吟香堂曲谱序》中说：“当其脱稿时，翌日而歌儿持板，又一日而旗亭树赤帜矣。”^[6]（《序》）江巨荣以为这种说法虽有些夸张，但基本内容符合事实：“汤显祖写剧本时即有歌童为他试唱，他的《牡丹亭》（包括‘四梦’在内），大约都是边写边唱，边字斟句酌完成的。这样，隔日而歌儿争相学唱，完稿不久传于市楼、歌坛，就很自然了。”^{[7] (P276)}因此可以这样说，《牡丹亭》剧本在创作伊始，即付诸“市楼、歌坛”的说唱表演（清唱与科白表演）艺术，给民间说唱艺术提供改编的机会和空间，是“折子戏”向市井说唱艺术转化的见证。

昆曲《牡丹亭》的演出史，特别是“折子戏”演出节目，有三个时间段值得关注：一是乾隆中期江西戏班演出的折子戏中

¹ 作者简介：王建浩，郑州轻工业学院艺术学院讲师。（河南郑州 450002）；章军华，东华理工大学文法学院教授。（江西南昌 330013）

有《学堂》《劝农》《游园》《惊梦》《寻梦》《离魂》《冥判》《圆驾》等；二是道光年间舞台上流行的折子戏中有《学堂》《劝农》《游园》《堆花》《惊梦》《寻梦》《离魂》《冥判》《吊打》《圆驾》等；三是道光至光绪年间流传在清宫中的折子戏中有《冥判》《仆侦》《劝农》《游园》《惊梦》《吊打》《圆驾》等。可以看出，从清乾隆至光绪年间，《牡丹亭》折子戏演出的故事内容有细节化的倾向，如增加《仆侦》《堆花》《吊打》等细节化的节目等；又有经典节目得到固定化的倾向，如《劝农》《游园》《惊梦》《冥判》等一直沿革保留。据道光年间文人姚燮作《复道人度曲》所录日常演唱的《牡丹亭》折子戏有《劝农》《闺塾》《拾画》《叫画》《游园》《惊梦》《寻梦》《闹殇》《冥判》《幽媾》《硬拷》诸出。^{[7] (P286)}由于昆曲衰退舞台的原因，至晚清时期《牡丹亭》演出的折子戏也越来越少，“我们虽然还可以在一些曲选中，如姚燮《今乐府选》《复道人度曲》等折子戏选本中看到所录《牡丹亭》的十来个折子，但实际演出中已集中在《拾画》《叫画》《游园》《惊梦》等少数几出，正反映出了清代末期《牡丹亭》折子演出的衰落情形”^{[7] (P290)}。岂止是清末，甚至民国初、中时期仍是如此，其时仅见“梅兰芳、俞振飞把它（《游园》《惊梦》）的舞台艺术提高到新的高度”^{[7] (P292)}。但二人更多的是合作演出京剧，昆曲《游园惊梦》偶尔露演。

可见，昆曲《牡丹亭》折子戏的演出，自乾嘉之际开始“代替全本戏而形成风气，表演艺术出现了新的高峰”^{[8] (P172)}。至清末期衰退，直至民国初、中期基本上濒临消亡境地，这主要是指清宫廷（北方）地区。然而在南方的大都市上海，昆曲的演出曾“盛极一时”，如陆萼庭言：“太平天国革命以后，昆剧活动的中心从苏州转移到上海，大章、大雅、鸿福、全福等四大昆班纷纷向上海发展，曾经‘盛极一时’。上海宝善街的三雅园成了苏州昆班的主要活动基地，坚持演出达三四十年之久。”^{[8] (P259)}从太平天国时算起的“三四十年之久”，即1853年太平天国定都南京开始，“三四十年”后便到清代末期了，可见在上海大都市的“三雅园”有专演昆剧的传统。

“三雅园”是上海最早的一家戏园，创建于咸丰初年，即便是徽班极盛时仍秉承专演昆曲的传统，因此对昆曲在上海大都市的传播和影响至关重要。有关昆曲在上海的演出状况，陆氏说：“自同治末叶以迄清末民初，上海的昆剧活动显然可分为前后两个时期，即从同治末年起至光绪十六年止为前期，以三雅园的活动为主，其特点是昆班力量逐渐分化削弱。光绪十七年起直至民初为后期，以张氏味莼园的活动为主，其特点是昆班力量至此全部瓦解。”^{[8] (P276)}可见，至民国初年期，昆曲在上海大都市也出现“昆班力量至此全部瓦解”的局面，即昆班解散，但这并不意味着昆曲的消亡。昆曲在上海演出，为了适应大都市时尚潮流的需要，“为了适应这种特殊的环境，昆班不得不打破成规，稍趋时尚，日长时久，这种特点便要在剧目和表演上体现出来，比如，剧目中已经出现水路武班的乱弹戏和一些玩笑色情小戏”^{[8] (P281)}。也就是说，“水路武班的乱弹戏”和民间歌舞（或为上海滑稽戏的前身）“色情小戏”已渗入昆曲体系中，这才是昆曲真正面临灭顶之灾的伊始，也是昆曲从“雅部”转身“花部”的渐变第一步，这一点很重要，可以作为戏曲向民间说唱体系转变（渐变）的重要关节点。

另一个值得关注的节点，是昆曲《牡丹亭》折子戏演出，越来越走向以“技艺”见长的道路。如：“光绪十五年十月，钱宝庆的技艺以工细见长，演五旦戏步子之细，在昆班中可说是首屈一指，《牡丹亭·寻梦》《疗妒羹·题曲》是昆旦两出冷戏，宝庆最为擅长。”^{[8] (P317)}这也是昆曲因“以工细见长”而更加“曲高和寡”的不归之路的根本原因。从这个角度看，民国初年昆曲班社的全面瓦解，昆曲向“花部”平民化的转身，就成为必然。1920年最后一个昆曲班社“全福班”到上海来演出，“根据桑毓喜先生的记述，民国九年（1920）初，应邀赴上海新舞台演出，全福班全力以赴，希冀在大上海能够起死回生，谁知观众寥寥，十余场后就草草收场”^{[9] (P10)}。之后，“全福班”通过全新包装，以“三班联合演出”名义，假借已经报散16年之久的昆曲名班社“大雅”、“大章”班的老艺人声望，“于上海天蟾舞台日夜公演，历时58天，连演90场，确也轰动一时”^{[9] (P10)}。但昆曲的全面衰落大势已定，至1922年末“全福班”散班停止活动，1923年秋虽又重新聚拢在“全浙会馆”演出，但演出后班社便解散，此后再也没有集聚起来，所以杨守松说：“一个延续了百年之久的著名昆曲老班‘全福班’宣告解体。”^{[9] (P10)}从“全福班”在上海演出的解体时间可以判断，至1923年底，上海大都市有名班社团演出昆曲的历史基本结束，昆曲在上海舞台谢幕，其中当然就包括昆曲经典名篇《牡丹亭》及各折子戏。

然而，在上海大都市讨生活的昆曲艺人们并没有停止演艺生涯，一些堂会小型演出或茶楼酒肆的折子戏才艺表演，也就成为这些流落在大都市的昆曲子弟们“讨生活”的方式，由于受到大都市“潮流”与“时尚”的影响，昆曲艺人的这类“折子戏”

表演进一步与“乱弹戏”和“玩笑色情小戏”结合，或者渐趋成熟的“弹腔（词）”说唱吸收昆曲折子戏名篇唱段，就成为昆曲《牡丹亭》衰落后艺术转身的又一亮点，由此产生新的观演受众群体，即中下层市民。关于这一点，从1941年《上海弹词大观》中收集六本《牡丹亭》弹词说唱文本中，可以得到印证。

二

笔者发现的六本《牡丹亭》“上海弹词”，来源于上海大学图书馆特藏的稀世本《上海弹词大观》（上、下册），该书版权页面上标注有“民国三十年六月二十六日初版；同益出版社；编辑者：同益出版社社友”等字样。其中，有关《牡丹亭》主题内容的弹词共六本，均见于上册，分别为第一本“牡丹亭（上）”与“牡丹亭（下）”，作者标注为“张恂子润”；第二本“牡丹亭梦会”（无作者）、第三本“杜丽娘寻梦”（无作者）、第四本“何日君再来”（无作者）、第五本“柳梦梅拾画”（无作者）、第六本“拾画”（无作者）。篇幅最长为第一本“牡丹亭（上下）”，共约有八十余句说唱词，最短者为第六本“拾画”，共二十一句说唱词。就标题与内容而言，六本弹词取材集中于《牡丹亭》剧本的“拾画”、“叫画”、“游园”、“惊梦”、“寻梦”等。改编的内容与风貌变化最大的一本为“何日君再来”，仅见“梅花馆”、“良辰美景”等词句似与《牡丹亭》戏曲相关。

纵观上述六本“弹词”，第一本（上下）分别来源于折子戏《拾画》《叫画》，第二本来源于折子戏《游园》，第三本来源于折子戏《惊梦》，第四本来源于折子戏《寻梦》，第五本来源于折子戏《拾画》，第六本题为《拾画》实为《叫画》等。这正表现出昆曲《牡丹亭》衰落时期“实际演出中已集中在《拾画》《叫画》《游园》《惊梦》等少数几出”的状况。

兹以其中第一本、第五本、第六本“拾画”、“叫画”题材弹词为例，比较昆曲原本文词，可以发现改编艺术的一些基本规律问题。

第一，以《拾画》主题内容为例。如在《牡丹亭》原本第24出《拾画》中，柳梦梅上场的叙白，在弹词第一本（上）与第五本的开篇说唱中却呈现出不同的改编状况。第一本（上）唱词：

脉脉梨花满院香，一年花事费商量；不知春思归何许，打叠腰肢瘦沈郎。〔柳梦梅〕

卧病在梅花馆，幸得调医身体康。偶然闲步〔到〕花园内，登山临水散愁肠。

弹词本全部改为七言八句韵体结构，除第五句“他”因第一次说明人物身份需要而改用“柳梦梅”、第五句因叙述需要插入一个动词“到”之外，全部唱段整齐、押韵规范，俨然七言律诗形态。比较原本，有三个方面基本相同：上场诗轮廓；叙柳梦梅卧病梅花观，得到调医而痊愈的情节；叙柳梦梅春怀愁闷。而差异性仍然很大：前四句来源于原本的上场诗，出现四处误差，如“春院”误为“满院”，“愁事”误为“花事”，“柳思能多少”误为“春思归何许”，“斗沈郎”误为“瘦沈郎”；后四句将戏曲科白改为整言诗句形态，把“梅花观”误为“梅花馆”，将“小生”代言体改为“柳梦梅”第三人称说唱，将“喜得陈友知医”具体内容泛化处理为“幸得调医”四个字，且增“登山临水”套语（原文中无）等。全篇说唱用“江阳”韵，是说唱常用韵脚形态。

原本的这一段科白内容，在弹词第五本开篇说唱中，差异更大。第五本弹词说唱本中，先是增加前几出中有关柳梦梅赴京赶考事由，再叙陈最良为杜府老师且懂岐黄（知医）、与柳梦梅叙谈甚好的本事两个方面遵循原本意思，其他方面则改编得面目全非。一是上场诗改成：“碧天如水净无尘，桂子香飘节候更；江山暮烟笼远道，堤边衰柳接长营。”将原本中的“春景”改成“秋景”。二是把“南安”误为“扬州”。三是叙陈最良为柳梦梅父亲的故交，与原文不符。四是叙柳梦梅专程拜访陈最良，与原文不符。五是叙陈最良挽留柳梦梅留宿且到后花园散闷观光时发现画卷，与原文不符。可见，弹词第五本说唱本与戏曲原本的差异相当大。

第二，以《叫画》主题内容为例。这出折子戏来自原本第26出《玩真》。其中有叙柳梦梅观画的情态，如：“怎湘裙直下，一对小凌波？……是观音，怎一对小脚儿？”这一段原本科白唱腔，在弹词第一本中，处理成这样：

梦梅捧画回身转，

[可笑他] 摇摇摆摆进书房。

[真所谓] 姻缘本是前生定，

[所以他] 展开图画细端详。

[哎呀你看那] 石榴裙底金莲小，

[况且又] 梳妆还着艳衣裳。

与原本相同点：叙柳看画，发现小脚儿等细节，判定不是观音而是人间女子行乐图等基本情节。与原本不相符之处：增加柳回书房观画的表演情态描述，及“姻缘前生定”的评论；“湘裙”误为“石榴裙”；“小脚儿”、“小凌波”改为“金莲小”；增加作比“王嫱”、“杨玉环”、“貂蝉”的描述情节；增加“愿相厮守在闺房”的心理描写情节；说唱前缀套辞“莫不是”、“可笑他”、“若能得”等。

在《叫画》这一段弹词说唱中，改编最精彩的是“柳梦梅”如痴似狂的“叫画”情节。汤显祖《牡丹亭》第26出《玩真》中原文：

好不回盼小生！[黄莺儿]……相看四目谁轻可？恁横波，来回顾影，不住的眼儿酸。在弹词第一本（下）中，处理如下：

[梦梅是] 将画像捧住微微笑，宛然似醉又如狂。

美人短，美人长。[为甚你] 向着卑人把笑脸装。

与原本相同点有：叙柳梦梅观画时神情若狂的情节内容基本相同；叫画时的“美人”一词相同。与原本不相符之处有：增加对柳梦梅观画的心理活动描写和刻画；增加对柳梦梅观画时的神态和自言自语的叙述；叫画时无“姐姐”一词；增加对柳梦梅观画着魔的评述，及说书式结尾提示。

而在弹词第五本中，处理后与原本相同点有：描摹柳梦梅观画的神情若狂的情节基本内容；叫画时的“姐姐”一词相同；以柳生为代言体的叙事角度相同等。与原本不相符之处有：此段全是代柳梦梅倾诉对画中人杜丽娘的爱慕情思的心理活动，原本中无这一类的说唱词，全是弹词艺人改编的主观想象。应该是对戏文折子表演情态的细腻刻画，非常具体，如身姿绰约、云鬓翠环、柳叶细眉、樱桃小口、琼瑶佳鼻、金莲脚、玉葱手等。

综上所述，可以看出弹词本《牡丹亭》的大致故事情节有原本的影子（或基本框架内容），如“拾画”中的柳生赶考途中生病、在太湖石畔拾到杜丽娘画像等，在“叫画”中的柳生如痴如狂的情态等。但仍应该看到的是，弹词本并不是直接来源于汤显祖《牡丹亭》原本作品，特别是“拾画”、“叫画”中诸多心理描写、情境描写等增加内容文本部分，以及人物角色的动态叙述部分等，具有明显的昆曲折子戏《拾画》《叫画》舞台表演的映像，因为这正是昆曲表演工细、妥帖，“状难叙之情、写难抒之情”的“极为细腻”表演特色的呈现^{[10] (P130)}。

“上海弹词”艺人在观演《牡丹亭》折子戏之后，根据个人的记忆、联想、附会等将折子戏中的台词、表演、情境等重新加工处理成“弹词”体裁，因此出现增加或减少戏曲折子中的诸多情节、行为、心理描写等内容，或将折子戏中的人物身份、诗句、景物名称等讹误，或进行某种特定情境的联想、附会来增添说唱内容等。因此，出现诸多与原本不同之处，就很容易理解了。

三

查阅《申报》1940年及1941年两年有关戏曲演出广告，未发现昆曲班社演出《牡丹亭》相关内容的广告。在上海的“卡尔登大戏院”“荣记共舞台”“黄金大戏院”“上海戏剧学校”“大舞台”“金城大戏院”“蒙脱卡罗剧场”“绿金剧场”“新都剧场”“更新舞台”“荣记大世界”等戏曲广告中，均不见昆曲班社演出的信息。说明“孤岛”时期昆曲班社在上海的演出基本销声匿迹了。田仲一成说：“从光绪末年到民国时期，在全国范围内，京戏，也就是由徽班演员表演的‘皮黄’进入全盛时期。”^{[11] (P433)}再查阅民国时期的名优演出的剧目包括折子戏，如《梨园旧话》中记录的77种剧目中，就没有《牡丹亭》及相关折子戏的影子，而在这一时期的上述舞台表演的“主要是京戏、沪剧、话剧等”^{[11] (P407)}。也就是说，至少在1941年或“孤岛”时期的上海大都市已不见昆曲的表演记录了。

但仍能找到一些有关昆曲演出的零星记录。如记载昆曲名家殷震贤（1890—1960）的表演：“早年在家乡昆山行医，后迁上海自设诊所。唱曲得自家学，曾请老艺人沈月泉‘踏戏’，工巾生。由于艺术精湛，倚云、麝春、平声等曲社争相延请。常演《琴挑》《游园惊梦》《拾画叫画》等。”^{[12] (P439)}说明此时的上海都市仍有昆曲名家在一些“曲社”的表演活动。另一位昆曲名家谢绳祖（1891—1970），这时也在上海，他师从俞粟庐，“并得到俞振飞拍曲助教，常与俞门子弟袁安圃、项馨吾、姚伯宽等集会度曲，也常参加彩串公演”^{[12] (P439)}。这两则记载均说明“孤岛时期”的上海大都市仍有昆曲折子戏的表演活动，其中就包括《拾画》《叫画》等。因此，从这个角度上说，昆曲折子戏《拾画》《叫画》就是上述“上海弹词”的源头了，正是诸如殷震贤、谢绳祖的“彩串公演”或“曲社”的清唱表演等活动，给了同台演出的“上海弹词”艺术吸收的机缘和改编再创作的母题。

如前文所述，“上海弹词”是个新名词，它应该属于“上海说唱”系列之一。“上海说唱”是流行于上海和江苏及浙江部分地区的“杂锦说唱”艺术，它“广泛吸收苏滩、宣卷和各地民歌、小调以及各种戏曲、曲艺唱腔”，是在“‘独脚戏’的‘唱派’基础上，吸收苏州弹词的‘说’技巧逐步发展形成”。“又有单独采用某一剧种曲调的，如采用沪剧曲调则称‘沪剧说唱’；采用越剧曲调则称‘越剧说唱’。一般为一人演唱，也有二至三四人的。表演者自击用檀木或枣木制成的‘三巧板’，伴奏乐器有扬琴、琵琶、三弦、二胡、月琴等。曲目都是短篇。”^{[3] (P692)}如此，以《牡丹亭》折子戏为母题的“上海弹词”文本，则是类似“沪剧说唱”、单独采用昆曲曲调进行的“弹唱”，或伴以昆曲乐器三弦（无“曲笛”），是一种姑且命名为“昆曲说唱”性质的“上海弹词”艺术，它以“苏州弹词”的“说”为基础、以“独脚戏”的“唱派”为兴趣点、以上海大都市的“潮流”（玩笑色情小戏和乱弹戏）为发展方向，成为“孤岛时期”多以广播传媒为手段的一种新的说唱艺术。

也就是说，这类“上海弹词”最大的特色是以“学唱”而“逗笑”（玩笑色情）的本色。因此，它承续了一部分昆曲的原汁原味唱腔特色，这一点至关重要。崔蕴华说：“（弹词）很多都改编自前人著作，如各种戏曲、小说等，举凡《三国》《西游》《西厢》《牡丹亭》《长生殿》等无不进入它们的视野。”^{[13] (P180)}这也证明《牡丹亭》戏曲有改编成弹词的事实。

但另一方面也应看到，由于昆曲有它的讲究和严格韵律，要将昆曲《牡丹亭》折子戏中的唱腔“按字”依律或水磨调的“雅”，全部严整规范地转化为“说唱”，几乎是不可能，因为作为“昆曲说唱”艺术流落在民间，“民间的吸收、采纳是它基本的态度，它有自己的规范和程式”^{[14] (P240)}。这是由“昆曲”和“弹词”两种（雅曲与俗唱）不同性质的艺术本身规律所决定的。

四

综上所述，上述六本“弹词”折射出昆曲向说唱艺术转化的几个基本内在规律性的特点。

第一，弹词艺人在观演过程中，凭个人记忆熟悉唱词并加以改编，最终形成了弹词说唱本《牡丹亭》。

第二，弹词艺人在民国初期昆曲班社瓦解后，与昆曲艺人同时流落“楼台、歌坛”等民间曲艺场所，吸收昆曲科白与表演体系，而改编成弹词说唱。

第三，民国初期昆曲班社瓦解，至1941年上海沦陷成孤岛，苏北及江淮地区的大批乡绅及富商逃至上海租界等地暂且生息，他们熟悉以苏州为中心的昆曲表演体系，具有较浓厚的苏北文化情结及审美心理，长期以来对昆曲《牡丹亭》折子戏有较强的文化消费需求，而当昆曲班社瓦解后，以苏州评弹为主要特色的《牡丹亭》折子戏改编的“弹词”便成为广大沦陷区市民的心理寄托。所以“弹词”内核为苏州评弹体系的演变。

第四，进入上海大都市的弹词，由于受到都市潮流和时尚需求影响，昆曲折子戏的改编，便进一步朝着“乱弹”与“滑稽”方向演变，最终演变成“上海弹词”。这两种方向特色正是上海弹词不同于苏州评弹等艺术形式的风貌特色。

第五，上海弹词的表演场所，一是说书场所，二是广播电台。它们的受众群体均是有一定文化品位、有一定经济基础、熟悉苏北方言体系等的新市井民众。

第六，第一本名为《牡丹亭梦会》（上下），实为昆曲折子戏《拾画》《叫画》；第五本名为《柳梦梅拾画》，实为昆曲折子戏《拾画》《叫画》；第六本名为《拾画》，实为昆曲折子戏《叫画》。从这一连串名称弄错，可以看出弹词艺人改编时对“源头”认知的混成或一知半解。也可以看出弹词艺人改编昆曲，是以个人观演的记忆和认知为基础，关键是个人的感知，具有强烈的主观取舍倾向。

参考文献：

- [1] 陈新. 中国传统鼓词精汇 [M]. 北京：华艺出版社，2004.
- [2] 梁培炽. 香港大学所藏木鱼书叙录与研究 [M]. 香港：香港大学亚洲研究中心印本，1978.
- [3] 上海艺术研究所. 中国戏曲曲艺词典 [M]. 上海：上海辞书出版社，1981.
- [4] 谈敬德. 说唱常用曲调集 [M]. 上海：上海文艺出版社，1979.
- [5] 上海弹词大观 [M]. 上海：同益出版社，1941.
- [6] (清)石韞玉. 吟香堂曲谱 [M]. 苏州：吟香堂刻本，1789.
- [7] 江巨荣. 剧史考论 [M]. 上海：复旦大学出版社，2008.
- [8] 陆萼庭. 昆剧演出史稿 [M]. 赵景深，校. 上海：上海文艺出版社，1980.
- [9] 杨守松. 昆曲之路 [M]. 北京：人民文学出版社，2009.

-
- [10] 上海戏剧学院附属戏曲学校. 昆曲精编剧目典藏（第十七卷） [M]. 上海：中西书局，2010.
- [11] (日)田仲一成. 中国戏剧史 [M]. 云贵彬，于允，译. 北京：北京广播学院出版社，2003.
- [12] 赵山林. 中国戏曲传播接受史 [M]. 上海：上海人民出版社，2008.
- [13] 崔蕴华. 消逝的民谣——中国三大流域说唱文学研究 [M]. 北京：中国政法大学出版社，2011.
- [14] 刘祯，谢雍君. 昆曲与文人文化 [M]. 沈阳：春风文艺出版社，2005.