

# 明清以来道情在江苏的传播

王定勇<sup>1</sup>

**【摘要】**明清以来,说唱道情在江苏流传久远广泛。江苏地区的文人道情由吟咏离尘绝俗之情,转而寄托更加丰富的思想情感,具有现实干预精神。民间说唱道情由讲述道教故事扩大为历史故事和民间传说。说唱道情以渔鼓、简板为伴奏乐器,表演形式有沿街走唱、堂会演出、书场演出,传播者有道徒、艺人、替者、乞儿,以及非职业演唱者的即兴演唱。道情的内容循着醒世觉人、劝善说教、感时伤世的轨迹缓慢地发生着变化。

**【关键词】**道情 渔鼓 简板 俗文学 说唱文学

道情是一种以渔鼓、简板伴奏为基本特征的民间说唱艺术,是我国起源较早的说唱文学形式之一。说唱道情,历史悠久。就其渊源来讲,最初是道士布道、化缘时所唱的宣传教义的歌曲。就其传播来讲,道情由道教的通俗宣讲形式逐渐发展成为抒情、叙事的民间说唱。就其影响来讲,在元明清非常流行,引得众多文人运用当时乐曲(在宋为词,在元为北曲,在明清为南北曲或俗曲)拟作。近代以来,道情广泛分布在十多个省份,有歌唱、说唱、戏曲等多种形式。江苏道情历来繁盛,蔚为大观,文人道情、民间道情莫不如此。

## 一、文人吟咏道情

道情本来是道徒自我抒发超尘脱俗情怀的一种歌唱形式,后来逐渐向民间渗透,众多文人参与其中。文人吟咏道情,逐渐褪去宗教色彩,主要是抒发个人情志。明清以来,文人道情的内容循着“警世觉俗—劝善劝孝—感时伤世”的轨迹缓慢地演进。

明初朱权“新定乐府体”十五种,其一为“黄冠体”,意为“神游广漠,寄情太虚,有餐霞服日之想,名曰道情”<sup>[1]</sup>。“黄冠体”为散曲一大宗,历元明清,不绝如缕。明清以来的文人道情,不仅吟咏离尘绝俗之情,更寄托了丰富的思想情感。明初,吴县桑宗道好道术,“一腔渔鼓,只唱归休”<sup>[2]</sup>。金陵沈诚闲居自娱,“或歌道情,或诵古人嘉言善行,以畅怀抱”<sup>[3]</sup>。明清鼎革之际,士大夫面对华夷之辨,有的尽忠殉节,有的避世隐逸。昆山(今属苏州)遗民诗人归庄作《万古愁曲》(又名《击筑余音》)评论历代史事,悲痛明朝灭亡,斥责明朝官吏误国殃民,极尽嬉笑怒骂之能事。兴化(今属扬州)遗民诗人李沂作《壶庵先生道情》,“不登兜率天官院,苦恋丰都地狱门”<sup>[4]</sup>,以激愤之语抒发出世之情。扬州八怪之一的郑板桥作《道情十首》,“无非唤醒痴聋,消除烦恼。每到山青水绿之处,聊以自遣自歌。若遇争名夺利之场,正好觉人觉世。”<sup>[5]</sup>板桥怀才不遇萧骚满腹,《板桥道情》所吟咏的人物既有历史上的忠臣良相,又有三教九流各色人等,构成了一个渔翁、樵夫、书生、和尚、道士、乞儿的众生画卷,充满了对自在的、超然于名缰利锁之外的人生赞美。扬州八怪的另外一位金农以自度曲作道情,“自为己律”<sup>[6]</sup>,流露暮年思绪,多为真性情。吴中名医徐大椿(灵胎)作《涸溪道情》:“半为警世之谈,半写闲游之乐,总不离于见道者之语。”<sup>[7]</sup>一切诗文,悉以道情代之,扩大了道情的功能与范围。当清代道情衰微之际,郑板桥、金农、徐大椿三家,以各自创造“起而复活了这个体裁”<sup>[8]</sup>。道光间的元和(今属苏州)诗人袁学澜作有《柘湖道情》三十首,“无闺房儿女之态,有警觉世俗之心”<sup>[9]</sup>,追求无往不适的超脱境界。

明清时代,劝善风行,善书不断涌现,道情作品寄寓了移风易俗的劝善意图。清人徐珂《清稗类钞》:“今俚俗之鼓儿词,有寓劝戒之语,亦谓之唱道情”<sup>[10]</sup>。清代的道情作者积极投身于当时声势浩大的社会劝善运动。扬州石成金是清初著名的善书撰著者,他的道情作品体现出与善书一致的劝世精神。他的《有福人歌》《好男儿歌》《好女郎歌》,“或配渔鼓,或合索弦,令彼闻音知义”<sup>[11]</sup>,

**作者简介:**王定勇,扬州大学文学院副教授 225002

本文为国家社科基金重大项目“古本散曲集成”(15ZDB074)、国家社科基金项目“道情及其源流研究”(10CZW042)、江苏省高校优势学科(PAPD)“文化遗产与区域社会发展”成果之一。

反映了提倡善举的努力和贡献。道光年间,人心日坏,民生日蹙,无锡曲家余治采用各种方式宣讲劝善教化。当时清政府以镇压太平天国的名义,向民间募集粮饷。余治作《庶几堂道情》呼吁人们捐资助饷,后因劝募有功而被朝廷封赏。民国时期,同善社维护专制帝制,拉拢各界民众,宣扬封建迷信。兴化刘焕如作《道情三十首》,书前有兴化同善社同人作序,道情内容大抵为劝善说教为主。中国的民间信仰是一个复杂的系统,具有跨宗教、综合性、多样性的特征,即通常所说的“三教合一”。清代道情体现着民间信仰的复杂内涵,同善社制作道情曲,正是利用乡间风行的文艺形式作为宣传手段。

清末民初,处于新旧交替的文人用道情这种传统的形式,表达对时事的关切。晚清末造,丹阳包黎先作《扬州时事发聋道情》二十首,揭露赵尔巽侵占岳家财产的恶行。从中可以看出,原本逍遥出世的道情具有了强烈的现实干预精神。常州钱振鍤《辛亥道情》作于辛亥革命前夕,清廷正处在苟延残喘之中。道情二十一首分别描写了二十一种“非正常死亡”的惨状,“如今将人种种死法参念一番,未始非安身立命之道。悟到此理,则我这道情也不为无用之言。”<sup>[12]</sup>用语偏激,清楚地表现出对时局的不满。丹徒李遵义作《岷南道唱演》十二首,“辛亥冬,农事既毕,归自山中,室居多暇,课儿子学歌,仿板桥道人体,作《道唱》十二曲。”道情的每一句下都有详细的注解,其内容“无非是道德情理”<sup>[1]</sup>,表明作者的卫道士立场。民国初年,吴江范烟桥任东吴大学教授,作《新道情》关注社会现实。仪征张丹斧发表一组感时伤事的《扬子江道情》,具写局势艰危,国土沦丧,以扬子江的口吻抚往追昔,述说风云变幻。

## 二、民间说唱道情

有明一代,随着道教逐渐向下层民间社会的传播,各地出现以道教神仙故事为题材的道情说唱,宣扬道教的出世和劝善思想。入清以后,说唱道情题材扩大为历史故事和民间传说。及至近代,说唱道情吸纳时事新闻作为题材,成为表现民间生活的大众艺术。

明代,道情向说唱道教故事的方向发展,作为劝世的说教。一个流行的题材是“韩湘子度韩愈”故事,明清以来衍生出多个曲目。《金瓶梅词话》第六十四回写歌童唱《韩文公雪拥蓝关》道情,题名来自韩愈《左迁蓝关示侄孙湘》诗中“云横秦岭家何在,雪拥蓝关马不前”两句。晚明小说《韩湘子全传》敷演韩湘子度韩愈的故事,韩湘子始终以唱道情的形式点化韩愈。该书第十回写韩湘唱道情耸动众人,“众人见他唱,一齐拍手笑道:‘师父,道情虽是唱得好,你想是苏州人么?’”<sup>[2]</sup>江南是道情说唱盛行之地,在当时人心目中,苏州人的道情说唱最有名。至清代,流行的文本大多题为《韩湘子九度文公道情》。结尾处,历经劫波的韩愈却不愿做天上的神仙,自请做了南京的“都土地”。民间艺人这一戏谑妙语,正透露出这个故事流行于南京地区。乾隆年间,甘泉(今属扬州)黄文旸编定《曲海目》(附于《扬州画舫录》卷五)著录无名氏《蓝关道曲》,系用[耍孩儿]小令组成的韩湘子道情。光绪十三年淮邑(今淮安)同辅氏跋《蓝关九度道情》是韩湘子道情的又一个版本。光绪年间东台(今属盐城)陈少堂新编《白鹤传》,亦写韩湘子得道故事。其子陈吉林承继父业,把《白鹤传》由中篇敷演成为长篇,对韩湘子得道后“九度乃叔”“十度妻子”“五度娣母”均有精彩的细节描写。

明清时期另一个流行的道情题材是“庄子叹骷髅”故事,也形成不同的曲目。故事大体是说庄子路遇骸骨,使法术使其还阳;不料骷髅却诬告庄子谋财害命,最后被打回原形。明代《庄子叹骷髅南北词曲》署“毗陵舜逸山人杜蕙编,同邑仰文陈奎刊”。毗陵即今常州,改编和刊刻者都是常州人,说明在江苏地区流行。明代长洲(今属苏州)人冯梦龙《醒世恒言》卷三十八《李道人独步云门》载,东岳庙瞎老儿唱道情《庄子叹骷髅》,观者如堵。清代丁耀亢《续金瓶梅》写一道士在街头弹唱《庄子叹骷髅》,小说照录了说唱全文。《庄子叹骷髅南北词曲》与《庄子叹骷髅》两相对照,故事梗概相同,惟后者篇幅较短,是前者的缩编本。《庄子叹骷髅南北词曲》今有日本东京大学双红堂文库藏本,唱词皆用南北曲。明隆庆年间,句容茅山有“云水道人来,击渔鼓,度《庄生叹骷髅》诸曲”<sup>[3]</sup>。这种结构形式后来颇为流行,“和今天习见的坊刻道情唱本颇为类似的”<sup>[4]</sup>。

西游记故事也是一个颇受欢迎的传统题材。明代江阴(今属无锡)人李诩《戒庵老人漫笔》写道:“词说如《西游记》《蓝关记》。”<sup>[5]</sup>《西游记》是明代起就流行开来的道情说唱之作,至清代蜕变为新的说唱形式——大鼓书。李斗《扬州画舫录》载:“大鼓书始于渔鼓、筒板说孙悟空,佐以单皮鼓、檀板,谓之段儿书。后增弦子,谓之‘靠山调’。此技周善文一人而已。”<sup>[1]</sup>艺人周

善文善说道情,创造出新的曲艺品种大鼓书,后把这种伎艺带到南京秦淮河畔。捧花生《画舫余谭》(自序于嘉庆二十三年)记南京秦淮河畔邪曲艺事,有一位唱道情的“周猴”：“无业游民略熟《西游记》，即挟渔鼓诣诸姬家，探其睡罢浴余，演说一二回，藉消清倦。”<sup>[2]</sup>清乾隆间，江苏青浦（今属上海）人诸联《说西游》诗写道：“习熟稗官记，檐前说唱忙。通途频踉蹶，满口述荒唐。拍得笊筒响，妖精又出场。”<sup>[3]</sup>笊筒即道情的专用乐器渔鼓，此诗描绘了道情表演《西游记》的生动场面。扬州评话《皮五辣子》（原名《清风闸》）描写城隍庙前《西游记》道情演出情形：“皮五辣子又走到城隍庙西边，看见有二三十个人围着。他走过去一望，是说猴儿书的。说书的小伙蹦蹦跳跳的，敲着猴儿筒子，‘七崩七崩七崩崩’。”<sup>[4]</sup>“七崩”是敲打渔鼓、筒板的声音，可以想象演唱者声情并茂的模样。

入清以后，说唱道情吸收长篇说部故事，转而叙说历史故事和民间传说。《珍珠塔》原是苏州弹词的经典曲目，故事写方卿落魄时遭到姑母的奚落，后考中状元，假扮道士唱道情“羞姑”。清代后期，流行于长江下游地区的道情、宝卷、鼓词、说因果，都有《珍珠塔》曲目。形成于清末民初的各地方戏，都演绎《珍珠塔》故事。“方卿羞姑”是故事的高潮，也是群众最喜闻乐见的情节。“方卿羞姑”架起说唱与戏曲之间的桥梁，实现了两者的相互影响与良性互动。《何文秀道情》是清代流传于江南地区的说唱道情，在锡山（今属无锡）的书坊刊行。二十世纪四十年代，赵景深在苏州买到了一个抄本道情，“内有[清江引]和《二十四孝》《何文秀》等。”<sup>[5]</sup>故事鞭挞挟私报复的宵小之辈，写到何文秀难中在苏州街头唱道情为生。清光绪二十年（1894），邳县艺人韩广仁根据当地时事新闻编创《大陪送》，演出后名震一方。光绪年间，陈少堂编创《二度梅》，民国期间又编创了《三国》《水浒》等曲目，扩大了题材范围。

### 三、道情传播特点

#### 1. 演唱形式

元代道教全真派兴起后，全真道士唱道情沿街募化。在相当长的时间内，道情都是流动演出的街头艺术，或者沿街走唱，或者“撻地”演唱。道情说唱职业化以后，始有堂会演出。明清时期，堂会演出是官府衙门、富家大户的普遍喜好。清末，扬州道情艺人洪小平据弹词《义妖传》编演同名道情，在苏北广为流传，并首开道情进入书场演出之先例。从此道情演出方式始有外档、内档之分，外档为街头流动卖艺，以说唱短篇为主；内档为艺人在书场中坐唱，以说唱中长篇为主。

说唱道情的伴奏乐器是渔鼓、筒板，早自南宋便已形成定规。《武林旧事》有“打息气，唱道情”<sup>[6]</sup>的记载，“息气”即竹制筒板，是控制节奏的简单乐器。《宣政杂录》“通同部”条：“靖康初，民间以竹，径二寸，长五尺许，冒皮于首，鼓成节奏，取其声似，曰通同部。又谓制作之法曰‘漫上不漫下’，通衢用以为戏云。”记载了渔鼓的形制。关于渔鼓和筒板，明人王圻《三才图会》记载更为详细：“截竹为筒，长三四尺，以皮冒其首，皮用猪上之最薄者，用两指击之，又有筒子，以竹为之，长二尺许，阔四五分，厚半之，其末俱略反外，歌时用二片合击之，以和者也。其制始于胡元。”<sup>[7]</sup>自宋迄明清，乃至今日，渔鼓、筒板一直是说唱道情的主要乐器，乃至成为道情的标志，于是说唱道情遂有“渔鼓”的别称。

道情的表演形式古老而简朴，为一人独自说唱。表演者站立说唱，左臂怀抱渔鼓并手持筒板，右手食指、中指、无名指并拢敲打渔鼓，演唱时夹击筒板，与渔鼓相间伴奏，击打出各种节奏作为间奏过门，极为协调。清初李沂《李壶庵先生道情》写道：“渔鼓儿，别有腔，敲起来，意味长”；“渔鼓儿，海内稀，一节竹，上下齐”，“渔鼓儿，慢慢敲，音又清，调又高”；“渔鼓儿，手内击，敲一回，唱一巡”；“渔鼓儿，曲调长，知音的，自忖量”<sup>[8]</sup>，仿佛在我们面前重现了说唱道情的过程。

在文学叙写中，常见说唱道情的身影。明嘉靖间，陆采《明珠记》传奇第三十二出，茅山仙子与道童合唱道情，“回头指点沧溟小，散步逍遥，一声渔鼓千山晓。”<sup>[9]</sup>明末清初，长洲褚人获的《隋唐演义》写秦叔宝打渔鼓唱道情。昆山吕熊的《女仙外传》中描写道姑唱道情。清嘉庆年间，无名氏《红楼圆梦》第二十四回中，芮珠唱一套《道情》，所唱即《涸溪道情》。光绪年间，长洲（今苏州）人俞达《青楼梦》第五十九回写金钗香唱道情。明末清初，震泽（今属苏州）松云氏的《英云梦传》中，也写云游道人唱道情。《珍珠塔》弹词中的高潮部分“方卿羞姑”即描写方卿高中状元后唱道情嘲弄其姑母。弹词《何必西厢》中，苏州才子张

灵装扮乞丐唱道情。从上述现象,可以看出道情与小说、戏曲存在交叉互动影响。

## 2. 传播者

道情被视为方外之音,内容多为劝世说教,说唱者主要是云游道士,即便是民间艺人也作道士装束。《武林旧事》记有“张守道唱道情”(卷四)、“叶道道情”(卷六),道士一直是唱道情的主流。明代“吴门四家”之一的沈周有《送岁歌谢宗道士鼓板》诗曰:“打渔鼓,唱道情,说生说死说功名。唱道情,打渔鼓,说神说仙说今古。”<sup>[3]</sup>这是民间道情兴盛的真实写照。据王世贞的记载,明代茅山道士闫希言“酣畅自适,则歌道情曲以娱坐者”<sup>[4]</sup>。明清之际,著名的女冠卞玉京也善唱道情。清代,苏州穹窿山上清宫道士陆寒碧,“云中翠袂携鱼鼓,闲向松阴唱道情”<sup>[5]</sup>。阿英先生描述近代唱道情的情形:“一个作道士装束,有时戴着道帽的人,手里拿着渔鼓和筒板,挨门逐户地歌唱求乞。”<sup>[6]</sup>由于历史传统使然,清代以后的草根艺人在唱道情时也作道士装扮,以抬高自己的身份。

徐珂《清稗类钞》载,唱道情者,“江、浙、河南多有之,以男子为多。而郑州则有女子唱之者,每在茶室,手摇铁板,口中喃喃然。”<sup>[7]</sup>江南各地的街坊茶肆,常有持渔鼓说唱道情者,多为盲人,见前揭《李道人独步云门》。古代的说书艺人(还有卜卦活动)往往有盲人的参与,这是他们治生的一条门路。吴索园《扬州消夏竹枝词》云:“月影西斜夜气清,乘凉女伴坐深更。张生不至红娘恼,瞎子先生唱道情。”<sup>[8]</sup>勾画了一幅清末扬州市井清凉风俗图。在很多情况下,道情往往被作为流浪乞讨的手段。晚清人宜鼎《夜雨秋灯续录》卷七《双才》记扬州乞儿挂破瓢,操短杖,沿门唱道情。

除了以道情营生的职业演唱者外,还有相当部分的即兴演唱者,身份各异。冯梦龙《古今谈概》记苏郡祝允明、唐寅、张灵,皆诞节倡狂,尝作乞儿鼓节,唱《莲花落》道情。《万历常熟县私志》载,正德初,常熟桑氏三兄弟“日寻山水,兴至打鱼鼓,唱道情小词”。清代,随着道情的民间化进程,道情演唱者便不再拘泥于道士,在晏居优游、歌舞欢娱中随时都会有“道情”的演唱。常熟铁琴铜剑楼主人瞿镛旨趣高逸,“托友鱼鸟,以渔鼓筒板歌此辞于烟光岚翠之间”<sup>[9]</sup>。尤侗在羁旅中感叹:“红袖殷勤休劝醉,奈鬓丝禅榻闲眉妩,老去也,诉渔鼓。”<sup>[10]</sup>雍正间长洲诗人彭启丰《归舟曲》之七写道:“渔鼓冬冬响,吴音别有腔。计程春梦晓,先已到吴江。”<sup>[11]</sup>诗中表明,吴地的渔鼓带有鲜明的地方色彩,当用吴语演唱的道情声伴着渔鼓传来,诗人心中顿时涌起返乡的喜悦。

郑板桥去官以后游浙江与杭州太守吴作哲、湖州太守李堂泛舟湖上,“置酒湖上为欢。醉后,即唱予《道情》以相娱乐。”<sup>[12]</sup>郑板桥的《道情十首》最为知名,郑氏屡次手书,成为一个特殊的传播方式。郑氏《刘柳村册子》云:“道情十首,作于雍正七年,改削十四年,而后梓而问世。传至京师,幼女招哥首唱之,老僧起林又唱之,诸贵亦颇传颂,与词刻并行。”当时京师歌女招哥以唱《板桥道情》而闻名。许多人索要郑板桥书法作品,指名要书写《道情》,甚至“邮书复索重写”<sup>[13]</sup>。据不完全统计,目前已知的郑板桥手书《道情》墨迹有六七种。郑氏《行书扬州杂记卷》载,扬州饶五姑娘求其手书《板桥道情》。郑氏道情在京师、江南,文人士大夫、民间流行甚广。清人何绍基《跋道情十首》:“板桥书道情词,余屡见之,词亦不尽同,盖随手更易耳。一生跌宕牢骚,奇趣横溢,俱流露于词中。”郑板桥的道情灌注了个人情志,在不同的时代引起人们的共鸣,实现了真正的雅俗共赏。

## 3. 声腔曲调

明清时期道情的演唱已完成与各地方言结合,形成具有地域特色的道情。道情音随地转,腔随声变,曲调逐渐衍化。清代乾隆以后,与各地方言、民歌时调结合而形成各具地域特色的道情曲种。在明清江苏道情中,使用最多的是[耍孩儿]曲。扬州的石成金、李沂、郑燮皆用[耍孩儿]调作道情。雍正间郑燮作《板桥道情》名满天下,遂成定格,此后文人纷纷仿作。清人汪芙生仿“板桥体”作道情,跋语写道:“板桥道人所作道情,不标宫调。其实过曲为[正宫]之[耍孩儿],煞尾为[双调]之[清江引],其句调可覆按也。”<sup>[14]</sup>徐大椿以力挽狂澜的决心,以[北曲仙吕入双调]为道情古音而作的《洄溪道情》,顺律吕,协宫商,和丝竹,适志动人,而成曲调之一家。吴县(今属苏州)张埭作《八仙道情》一组,其跋语很值得注意:“铅山蒋莘畬极诋道情为不入品,吴江徐灵胎则奉道情声调为绝唱,二君皆好为己甚。扬州郑板桥曾依此调演为十首,颇可消遣。盖筒板、愚鼓宜是声口。若欲增减字数以强就[北

耍孩儿]为入品,不可也。并欲自度古腔,如灵胎之一调缠绵至二三百字,不必也。留心顾曲,彼南北宫正律以讹传讹,论正不暇,而必以逸调杂腔与道童盲妇争短较长,不自苦乎。”<sup>[6]</sup>《板桥道情》以[耍孩儿]为定格,不越雷池一步。当然,板桥并不是第一个把[耍孩儿]引入道情的文人,首创这种做法的应该是他的前辈李沂。《涸溪道情》则自度其曲,天马行空。张埏以为,像郑板桥那样以格律缚手缚脚,容易走向削足适履,像徐灵胎那样自为已律,又会流于随心所欲。表面上看,张埏对板桥、灵胎都提出了批评,可谓“各打五十大板”,然而“板子”落在灵胎身上的则重得多。首先,灵胎贬斥[耍孩儿]卑俗,标榜自己的[仙吕入双调]为正宗,张埏则说“南北宫正律以讹传讹”,实际上对灵胎的[仙吕入双调]很不以为然。此外,张埏自己的道情就用[耍孩儿]调,用实际行动支持了板桥,驳斥了灵胎。

道情最初作为道教的通俗宣传品出现,是沟通世俗人生与神仙世界的纽带,寄托着道家的清静澄虚,蕴含着文人的超尘出世,凝聚了人文、宗教、民俗的多重内涵,不啻为雅俗演变的一个活化石。明清以来道情在江苏的传播,更加印证其学术价值和现实意义,也留有广阔的研究空间。

#### 注释:

- 1[1][明]朱权著、姚品文笺评:《太和正音谱笺评》,[北京]中华书局2010年版,第13页。
- 2[2]饶宗颐等编:《全明词》,[北京]中华书局2004年版,第1796页。
- 3[3][明]倪岳:《青溪漫稿》卷23,《景印文渊阁四库全书》本。
- 4[4][清]郑板桥著、郑炳纯辑:《郑板桥外集》,[太原]山西人民出版社1987年版,第229页。
- 5[5]卞孝萱、卞岐编:《郑板桥全集》第1册,[南京]凤凰出版社2012年版,第185页。
- 6[6][清]金农:《金农诗文集》,[南京]江苏美术出版社1996年版,第237页。
- 7[7][清]徐大椿:《道情序》,《续修四库全书》第1758册,上海古籍出版社2002年版,第521页。
- 8[8]郑振铎:《中国俗文学史》,[北京]商务印书馆1998年,第456页。
- 9[9][清]袁学澜:《柘湖道情》,同治香溪草堂刻本。
- 10[10][清]徐珂:《清稗类钞》,[北京]中华书局2010年版,第4939页。
- 11[11][清]石成金:《传家宝全集》第1册,[北京]线装书局2008年版,第53页。
- 12[12][清]钱振鏞:《辛亥道情》,《名山丛书》卷2。
- 13[1][清]李遵义:《岷南道唱演》,清宣统三年刊本。
- 14[2][明]雒衡山人:《韩湘子全传》,[郑州]中州古籍出版社1989版,第87页。
- 15[3]《古今图书集成·山川典·茅山部》卷83。

- 
- 16[4]陈汝衡：《说书史话》，[北京]人民文学出版社 1987 年版，第 251 页。
- 17[5][明]李诒著、魏连科校点：《戒庵老人漫笔》，[北京]中华书局 1982 年版，第 173 页。
- 18[1][清]李斗著、陈文和点校：《扬州画舫录》，[扬州]广陵书社 2010 年版，第 136 页。
- 19[2][清]捧花生：《画舫余谭》，清嘉庆戊寅捧花楼刻本。
- 20[3]王利器：《元明清三代禁毁小说戏曲史料》，上海古籍出版社 1981 年版，第 36 页。
- 21[4]余又春口述、王澄等整理：《皮五辣子》，[南京]江苏文艺出版社 1985 年版，234-235 页。
- 22[5]赵景深：《〈竹琴三国志选〉序》，胡度：《竹琴三国志选》，[北京]中国曲艺出版社 1986 年版，第 2 页。
- 23[6][宋]周密：《武林旧事》卷 6，[北京]中华书局 1962 年版，476 页。
- 24[7][明]王圻：《三才图会》卷 3，上海古籍出版社 1980 年版，第 1134 页。
- 25[1][清]郑板桥著、郑炳纯辑：《郑板桥外集》，[太原]山西人民出版社 1987 年版，第 229 页。
- 26[2][明]陆采著、张树英点校：《明珠记》，[北京]中华书局 2000 年版，第 87 页。
- 27[3][明]沈周撰、汤志波点校：《沈周集》，[杭州]浙江人民美术出版社 2013 年版，第 989 页。
- 28[4][明]王世贞：《弇州山人四部续稿》卷 69，《景印文渊阁四库全书》本。
- 29[5][清]毕沅：《灵岩山人诗集》卷 4，《景印文渊阁四库全书》本。
- 30[6]阿英：《夜航集》，上海良友图书印刷公司 1935 年版，第 240 页。
- 31[7][清]徐珂：《清稗类钞》，[北京]中华书局 2010 年版，第 4939 页。
- 32[8]潘超等编：《中华竹枝词全编》（三），北京出版社 2007 年版，第 184 页。
- 33[9][清]瞿镛著、瞿果行标点：《铁琴铜剑楼藏书目录》，上海古籍出版社 2000 年版，第 255 页。
- 34[1]《全清词》编纂研究室：《全清词·顺康卷》第 3 册，[北京]中华书局 2002 年版，第 1569 页。
- 35[2][清]彭启丰：《芝庭诗文稿》诗稿卷 6，《四库未收书辑刊》本。
- 36[3][4]卞孝萱、卞岐编：《郑板桥全集》第 1 册，[南京]凤凰出版社 2012 年版，第 297 页，第 189 页。
- 37[5][清]金武祥：《粟香四笔》卷 7，《续修四库全书》本。

---

38[6][清]张埏:《碧箫集》卷5。