

# 惠山泥人—“大阿福”源流考

沈 艳(南京艺术学院 设计学院,江苏 南京 210013)

**[摘要]**在探索惠山泥人—“大阿福”造型的产生和发展时,需要客观地从两方面着手:一是泥人所处的时代背景,二是其所在时代的民间风俗习惯。再者从其本身的性质出发,可从两个线索寻起:一是大阿福天真孩童的形象;二是千百年来一脉相承的“欢乐幸福”“多子多福”寓意。本文借助庙会这种民间风俗习惯来探索大阿福的名称及造型的发展:一 善业佛和大阿福;二 化生、磨睺罗和大阿福;三 黄胖和大阿福;四 有记载的惠山大阿福。

**[关键词]**惠山泥人“大阿福”;善业佛;化生儿;磨睺罗

**[中图分类号]**J528.3 **[文献标识码]**A **[文章编号]**1008-9675(2010)06-0096-05

顾颉刚在其编著的《妙峰山》中认为,庙会至少有两种,“一种是从庙中异神出巡的赛会,一种是结合了许多同地同业的人齐到庙中进香的香会。”<sup>[1]</sup>其实南北差异不大,据老一代无锡人回忆,无锡地区的庙会基本就是这两种:一是把神像抬出庙外巡游,谓之迎神赛会;二是市集形式,以商品交易为主。但此地区供奉的神像已不局限于传统佛教意义上的神佛,而是发展出了一批具有地方特色的神,惠山泥人大阿福也是其中一位。大阿福可以说是在庙会这种民间风俗中所诞生和发展出来的民间艺术形式,她是民间信仰观念的集中体现。

考虑到泥人制作中泥土不易保存的性质,从实物的角度探究大阿福只能是清代到现代这一时间段,再追溯到更早的时期就只能从文献出发。现今最早的文献记录也只是明代。所以本文就从两个线索寻起,一是大阿福天真孩童的形象;二是千百年来一脉相承的“欢乐幸福”“多子多福”寓意。

本文借助庙会这种民间风俗习惯,从以下三个层次来探索大阿福的名称及造型的发展:一、善业佛和大阿福;二、化生、磨睺罗和大阿福;三、黄胖和大阿福;四、有记载的惠山大阿福。

## 一、善业佛和大阿福

唐代是中国佛教发展的鼎盛时期,这一时期,佛教在中国也得到了很大的社会化和世俗化。佛教造像自魏晋发展至唐已是非常兴盛。善业佛作为其中之一在唐代得到了很大的发展。

### (一)两者工艺的类型

日本原哉在对善业佛造像的研究中,把它分为以下三类(见图1),善业佛在工艺造型上与惠山大阿福有三点相似:1 泥制佛像,范模法制作;2 缘内有如来和菩萨组成的高浮雕图形;3 善业佛背面一般都为素面或背后有铭文(见图2)。相对应大阿福的相似特点为:1 泥制,采用单片模或双片模脱模而成;2 采用高浮雕的方式处理一些轮廓,但不强调体积感;3 只

收稿日期:2010-09-20

作者简介:沈 艳(1987-),女,江苏无锡人,南京艺术学院设计学院研究生,研究方向:图案学与传统图形文化。

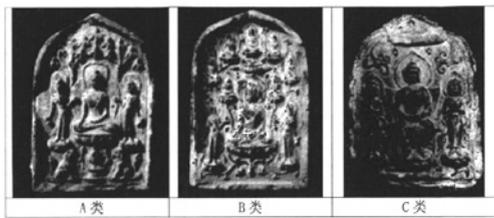


图1



图2

讲究正面的造型,背面一般素面朝天。套用前辈艺人的一句话叫做“重前不重后,重上不重下”。所以,惠山大阿福的工艺和造型特点其实就是在唐善业佛的基础上经过发展而成。从工艺和造型来看,最迟到了唐代,已经有了制作惠山大阿福的可能。

### (二)两者都是佛教社会化、世俗化的产物

在唐代,在位者基本上都是佞佛的。佛教成为了统治阶层维持其封建统治的工具,而佛教本身所宣扬的“无常说,苦空说,业报轮回说、布施”等说教,既迎合了统治阶级的利益,又容易赚取下层群众的信仰。所以到了唐代,宗教活动已经成为各个阶层,每个家庭,每个个体的重要活动。而善业佛的出现就和下层百姓的造像观念相吻合。佛像的建造需要花费大量的财力,而善业佛的造像采用了模印的方法,花费小、成本低、工艺简单,受到大众的欢迎,尤其是下层的劳动人民。根据原哉先生对善业佛解释为:“从由‘业’造佛、供养佛塔并获得真理和佛身的这一整套行为。”<sup>[2]</sup>而惠山大阿福则是比善业佛更彻底的佛教世俗化的产物。体现在两点:1 大阿福本身已不是佛教意义上的神佛,而是被彻底本土化了的“地方神”,这是在善业佛社会化的基础上再更进一步的表现;2 大阿福的意义已经不可能像善业佛那样纯粹,并且对于普通百姓来讲,善业佛的这一整

套行为显得复杂并深刻，他们大多并不了解佛教的真正含义，人们购买供奉大阿福，只是因为其千百年来所代表的“趋利辟邪”、“幸福多子”的吉祥寓意。从佛教汉化的进程看，善业佛仅仅是外部造型的汉化，而惠山大阿福不仅如此，连其内部的佛教道义也已经得到完全的汉化和世俗化。所以，由此(见表1)也可推测大阿福是随着善业佛发展而来。

名称	善业佛	大阿福
时代	兴于唐之前 盛于唐	清以来
工艺造型	(1) 泥制、范模法 (2) 高浮雕图形 (3) 背面简单	(1) 原材料来自惠山黑泥 (2) 单片或双片模 (3) 高浮雕方式处理一些轮廓 不强调体积感 (4) 只讲究正面造型 背面素面朝大
寄托意义	从由“业”造佛、供养佛塔并获得真理和佛身的这一整套行为	作为地方神供人们供奉其代表的“趋利辟邪”“幸福多子”的吉祥寓意是人们购买、供养的目的

表 1

## 二、化生、磨睺罗和大阿福

### (一) 佛教中的化生和磨睺罗

化生(见图3)，《佛学大辞典》的解释为：“依托无所、忽然而生者。”<sup>[3]</sup>《大阿弥陀经》中记载，极乐世界的众生，都是从莲花中化生。可知“化生”的受众范围遍及极乐世界的众生。现在最早能见到的有关“化生”的实物为汉魏时期洛阳城的莲花化生瓦当(见图4)，莲花中心的人物形象性别、年龄都是模糊的，只是一个大概的佛的形象。而上文所提到的三种善业佛的形象，A类缘内中尊结跏趺坐于莲花座上，两胁侍立于莲台上；B类和A类差不多，不同的是图像上部有七尊小莲座，上各有一个小如来；C类和A类基本相似，只是中尊双腿分开，双足放于莲花座上。从图像分析可知，这三类善业佛中的佛像形象就是莲花化生的形象，到此，化生的形象仅限于神佛。直到晚唐时期，帝释天妃的图版(见图5)，此图描绘的是文殊下侧的帝释天妃，在图最下方可以清晰地看到，莲花上的三身化生形象为童子，在莲花中作嬉戏爬行状，稚气十足，天真顽皮。由此可以得出，化生的形象不仅局限于释迦牟尼等神佛，小到童子形象，并且从图上可以看出童子形象俨然就是一个世间婴孩的形象。

化生，民间和佛教所限定的范围已经是相去甚远了，但这也符合佛教汉化的特点。“化生”从一个概念化的词语变成了一项富有生活意义的民间活动。化生形象也从化生佛转变为化生儿。七夕时，妇女们用蜡制的婴孩形象作为“求子”、“宜男”的媒介物，其实就是在佛教童子形象的原型上进行了继承和改进。童子的形象是最符合妇女们祈求多福

多子的寓意的。并且，化生儿的诞生，即妇女祈求子嗣的突然降临也是佛教中忽生之意的一个延伸。其童子的形象，代表着的“欢乐幸福”“多子多福”的寓意也让我们不免猜测化生儿是否也是惠山大阿福的前身。

磨睺罗，《辞源》解释：佛教神名。即磨睺罗伽。《大日经疏》：“若有众生应佛度者，即现佛身，或现身闻声，……乃至磨睺罗伽人非人等身。”<sup>[4]</sup>又宋孟元老《东京梦华录·卷八·七夕》作“磨喝乐”，其自注谓本佛经“磨睺罗”。<sup>[5]</sup>也就表明，“磨睺罗”即佛教神。其中在《东京梦华录》注中有此言：案或言磨睺罗即罗睺罗对音。故引此以释之。有这种可能，梵语中的“罗睺罗”音译过来成为“磨睺罗”。“罗睺罗”，《佛说阿弥陀经通赞疏·卷一》：“罗睺罗者，此云覆障，亦曰宫生，…经六万岁，最后身受胎，六年乃生，故言覆障。…佛出家六岁，罗睺罗乃生，诸释皆疑非是佛种。…佛知其意，乃变弟子皆作佛身，罗睺罗献奉而不错，佛既受已，……罗睺罗久住世者，是变化身。”<sup>[6]</sup>可知，罗睺罗者，是释迦牟尼之子，在其母腹七年而得。并且天资聪颖，最后成为佛之化身。从这一角度看，磨睺罗形象在佛教中也有其原型，并且，从佛教到风俗的演变中童子形象，聪明伶俐的特点都依然存在着。罗睺罗在其母腹七年而得，说明来之不易，这也成为民间把磨睺罗作为“乞巧”“宜男”之物而供奉的缘由。正如民间所言：沾点福气，大概就是这个意思。今王今栋在《“磨喝乐”考》中是这样推理的：“悉达太子成佛后，留下他亲生的儿子磨喝乐，也做佛身。并



图 3



图 4



图 5



图 6

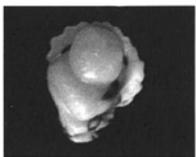


图 7



图 8

且久住人间是变化身,成为团聚、欢乐幸福的象征,也正符合人们的心理需要。”<sup>[71]</sup>

综上所述,“化生儿”和“磨睺罗”都和佛教有关系,而且,两者都是由佛教中的一个概念演变出的一个童子的形象。这个童子形象都有着“宜男”“欢乐幸福”的寓意。这是一种传承的关系,“化生”“磨睺罗”的出现是佛教和吴地风俗相结合的产物。

## (二)和民间风俗结合后的“化生”“磨睺罗”

据《中华全国风俗志》:“唐朝时的‘化生’,尤以江南一带制作最为精巧,谓之‘巧儿’,且价格不便宜。”<sup>[81]</sup>化生,《辞源》解释为:古时风俗,七夕用蜡作成婴儿像,叫化生,浮水中为戏,祝妇女生子。<sup>[14]</sup>《全唐诗·薛能四·吴姬十首之十》:“芙蓉殿上中元日,水拍银台弄化生。”<sup>[91]</sup>可知,化生是唐朝七夕时的时令土宜,并且带有民间信仰色彩。虽然其材质是蜡制,但其几点的相似,如共同的婴儿形象,并且制作最为精巧之地都在江南一带,我们是否可以单纯通过风俗的传承和演变来考证下“化生”和“磨睺罗”的关系。

据宋《陈之靓岁时广记二十六》曰:“磨喝乐”南人曰为“巧儿”。今行在中瓦子后市街安桥,卖磨喝乐最为旺盛,惟苏州极巧,为天下第一。<sup>[101]</sup>

又据宋金盈之《醉翁谈录四》:“京师是日多博泥孩儿。端正细腻。京师谓之磨睺罗。大小甚不一,价亦不廉。或加饰以男女衣服,有及于华侈者。南人曰为巧儿。”<sup>[11]</sup>

据上述两段文献可以看出,宋代京师出现了京语谓之“磨睺罗”或“磨喝乐”的泥孩儿,并且,南人称之为“巧儿”。但此“巧儿”是彼七夕时出现的“巧儿”吗?唐代时的蜡制到了宋代发展成为土制,这种材料的变化有可能发生吗?据《中华全国风俗志·兴化指新年》说:孩儿灯,此灯用泥制成,俗云此灯系送子观音迎来,送至不生育人家,即能生子。故望子情殷之人,遇人去送孩儿灯,彼必酒食相待,感谢莫名。且将此灯供于堂前。设此泥偶手足,或有损伤,则以为将来生子。必遭残疾。<sup>[12]</sup>孩儿灯,其送子的寓意倒是和唐代的“化生”形象所代表的寓意是相同的,同样是原始民间信仰的结果,但是值得注意的是这里的孩儿灯已是泥制,所以我们有理由相信,随着时代的发展,材料的更替,是完全可能的,或许在制作或使用的过程中工匠们探索到了比蜡更适合的材料—泥土。

再从风俗习惯的传承来考察。上文可知京语“磨喝乐”或“磨睺罗”的泥孩儿就是南人的“巧儿”。据《辞源》,“磨睺罗”解释为:宋元习俗,七夕供一土偶,名磨睺罗,也作磨侯罗、磨喝乐、磨合罗。也就是说,“磨喝乐”和“磨睺罗”是同一种泥孩儿。并且,出现的时间都在七夕。那么可以初步断定,唐代的“化生”可能就是宋代流行的“磨睺罗”的前身。

在北宋时期,“磨睺罗”的制作在民间已经极具

规模,且制作工艺也日趋繁复、精湛。

据幽兰居士《东京梦华录卷之八七夕篇》:“七月七夕。潘楼街东宋门外瓦子州西梁门外瓦子,北门外,南朱雀门外街,及马行街内,皆卖磨喝乐,乃小塑土偶耳。悉以雕木彩装栏座,或用红纱碧笼,或饰以金珠牙翠。有一对直数千者,禁中及贵家与士庶为时物追陪。”<sup>[131208]</sup>

有词为证,道尽了磨睺罗之百般神态:

天上佳期,九衢灯月交辉。磨喉孩儿,门巧争奇。

戴短檐珠子帽,披小缕金衣。嗔目笑眼,百般地敛手相宜。

转睛底工夫不少,引得人爱后如痴。快输钱,须要扑,不问归迟,归来猛醒,争如我活底孩儿。<sup>[131210]</sup>

上文提到,“磨睺罗”南人曰为“巧儿”,并且其工艺是“天下第一”,它在造型上南方和北方又有什么异同?

据《苏州府志》记载:“袁遇昌,吴县木渎人,以塑孩传名。每用泥搏埴一对,约高六七寸者,价值三数十缗。其齿眉发与衣襦鬢绩,势如活动。至于脑凶,按之胁肋。”苏州的泥孩儿,造型更为细腻,牙齿眉毛头发和衣袄都刻画细致到位,脑门都按的时候偏向斜方。

宋朝政权南渡后,其京师的一些风俗习惯也随着人口的迁移带到了杭州。

《得树楼杂钞》曰:“杭州至今有孩儿巷,以喜塑泥孩儿得名,盖乃南渡之俗。”<sup>[151]</sup>

《西湖游览之余》说:“临安风俗嬉游,游湖上者竞买泥孩、莺歌、花湖船回家,分送邻里,名曰湖上土宜。”<sup>[161]</sup>

周密《武林旧事》说:“七夕节物,多尚果实、茜鸡及泥孩儿号磨睺罗,有极精巧,饰以金珠者,其直不貲。”<sup>[17143]</sup>

又说:“七夕前,修内司例进磨睺罗十卓,每卓十枚,大者至高三尺,或用象牙雕镂,或用龙涎佛手香制造,悉用镂金珠翠。”<sup>[17143]</sup>

《武林旧事》是作者追忆南宋都城临安的城市风貌之作,所记载的七夕节物,泥孩儿号磨睺罗,并不是上文所提到的“南人谓之巧儿”。也就说明,杭州七夕买卖土宜泥孩儿的风俗确是由宋朝政权南渡后,由京师带至杭州的。

据《梦粱录》记载,宋时杭州风俗,七夕时,要供奉一种手里拿着荷叶的“磨睺罗”泥人,来象征妇人宜男之详。<sup>[181]</sup>并且据周密《武林旧事》说,七夕,杭州“小儿多衣荷叶半臂,手持荷叶,效颦磨睺罗。”<sup>[17143]</sup>这里所展现出的“磨睺罗”形象,多了道具—荷叶。这和上节佛教“化生”篇中讲到的化生的载体—莲花相同。“莲花”这一题材,在佛教中有清净、圣洁、吉祥之意。在民间传统图案中也因其独特的寓意而深受大众的喜爱。《杂宝藏经》中记载有鹿

母莲花夫人的故事，莲花夫人所经之路，必出现莲花，她一胎为国王生下五百个儿子，长大后个个成为相貌清秀的大力士。<sup>[19]</sup>在这个佛教故事中，鹿母莲花夫人是具有生育相貌清秀又健康强壮孩子的能力的神也是有理有据，而莲花则是作为莲花夫人的象征，寓“多福多子”之意。只是，这时的莲花形象不再以连结成座驾的形象出现，也不再是善业佛和化生儿中，佛或童子坐在或站在或爬行在莲花中的形象，而为童子手持莲花的形象，取名“莲花童子”，有“连生贵子”的寓意。虽然不能找到这一时期，童子手持莲花的泥人形象，但可以从这一时期的其他工艺品中找到“磨睺罗”的形象。宋时玉雕童子流行，莲花童子日渐增多，图6为一玉举莲花童子。童子头向左侧，露右耳，双手举莲花一枝，花朵置于头顶。明早期，莲花童子形象民间广为流传，其造型特征为，持莲童子的持莲叶多举于头上，或头侧，或绕头后下垂。莲叶多为锯齿形。(见图7)。中晚期连叶垂至身后。(见图8)。

在元代，“磨睺罗”的形象有了新的突破。据《元曲选孟汉卿磨合罗》：“他有那乞巧的泥媳妇，消夜的闷葫芦。”<sup>[20]</sup>《辞源》对“泥媳妇”的解释为：泥塑女娃娃，儿童玩具。这个时候已经有明确的记载，泥人的形象有男女之分。而惠山泥人的大阿福流传至今的也是成双成对的形象，无锡人称之为“阿福”“阿喜”。这可能是最早的“阿福”、“阿喜”的原型。

综上所述，对化生和磨睺罗的考察，无论是从佛教抑或是和民间风俗相结合出发，均可知两者存在着传承关系，并且，其造型也已从善业佛和化生儿中佛或童子坐在莲花中的形象转变为童子手持莲花的形象。再者，化生、磨睺罗、大阿福有着共同的孩儿形象，共同蕴含的“多子多福”“欢乐幸福”的吉祥寓意，磨睺罗更是有确切的“泥孩儿”记载，可以就此得出化生、磨睺罗、大阿福是一脉相承的具有吉祥寓意的婴孩形象。(见表2)

名称	化生 (南人曰为巧儿)		磨睺罗 (南人口为巧儿)			大阿福
	唐	北宋	南宋	元	清以来	
工艺造型	1 神、佛坐、立于莲花中 → 童子坐或爬于莲花中 2 蜡制 婴孩像	北方： 1 大小很不一样 2 有附加装饰：雕木彩装栏座 红纱碧幔 3 用金珠牙翠做装饰 4 表情丰富 栩栩如生 南方： 1 标准尺寸 2 刻画更加细腻：牙齿、眉毛、头发、衣袂 3 脑门偏斜	杭州： 1 形制大小不一 2 用材考究、工艺精致、装饰华丽：龙涎佛子、镀金珠翠、象牙雕镂 3 童子手持莲花形象 4 脑门偏斜	男女之分	“团子团圆团腰身，大头大面无须根”的胖娃娃“阿福”“阿喜”	
寄托意义	“求子”“宜男”之物 代表着：“欢乐幸福”“多了多福”的寓意	“乞巧”“宜男”之物 代表着：“团聚”“欢乐幸福”“多福多子”的寓意			“趋利辟邪”“多福多子”“欢乐幸福”的吉祥寓意	

表2

### 三、单纯作为民俗产物的“黄胖”

作为“土宜”，在宋代，泥人形象不止“磨睺罗”一种，还有称之为“黄胖”的。

《辞源》解释为：土制的玩偶。在解释“黄”时，注意到第四个注释：指幼儿。隋代谓男女三岁以下为黄；唐制民始生为黄。见《旧唐书职官志二户部文献通考十户口一》。是否也可以这样理解，“黄胖”就是一个胖嘟嘟的婴儿儿，其形象应和惠山泥人的大阿福非常相似。

据北宋幽兰居士《东京梦华录卷之七》说：“清明节，都城之歌儿舞女，遍满园亭，抵暮而归，各携枣饅、炊饼、黄胖、掉刀、名花、异果、山亭、戏具、鸭卵、鸡雏，谓之门外土宜。”<sup>[13]</sup><sup>178</sup>

后有注，张仲文《白獭髓》：“开禧初，权臣将用事之日，以所赐南园新成会诸朝士，席间分题各赋春景，以都城外土物为题。(以泥制黄土偶谓之土宜。游春黄胖，起于金明池，有杏花园游人，取其黄土戏捏为人形尔。) ”其中有一个姓俞的朝士赋曰：两脚梢空欲弄春，一人头上又安人，不知终入儿童手，筋骨翻为陌上尘。薄有所讥，继出知荅雪，后嘉定戊辰，边警之变果然。<sup>[13]</sup><sup>180</sup>



图9

这证明，在宋代，泥制的土宜，已经成为民间民俗文化的一部分了。并且，黄胖其胖婴孩形象的泥人土宜性质可以推断它也有可能就是惠山泥人的前身(见表3)。根据前面的文字记载，其造型有了新的突破，“一人头上又安人”，就如惠山泥人中的“堆子”一样(见图9)。

名称	黄胖	大阿福
时代	宋	清以后
工艺造型	1 胖嘟嘟的孩儿形象 2 “一人头上又安人”	1 胖嘟嘟的孩儿形象 2 “堆子”形象
寄托寓意	作为时令土宜 大多供玩耍	具有土宜性质 供玩耍

表3

### 四、有记载的惠山大阿福

文献一：明末《陶庵梦艺》的作者张岱，大约在崇祯年间到过惠山。其卷七《愚公谷》中写到“无锡去县北五里即为锡山，近桥，店在岸，店精雅，卖……泥人等货”。证明，泥人确实在明崇祯年间就有出现。<sup>[21]</sup>

文献二：《清稗类钞卷四十五〈工艺录一泥人〉》记载：“高宗南渡，驾至无锡惠山，山下有王春林者，卖泥人铺也，工作精妙，披繁万端，至此命作泥孩数盘，饰以锦片、金叶之类，进御时，大称赞，赐锦甚



图 10



图 11

丰。<sup>[22]</sup>此文中的“泥孩”应该就是大阿福之类，并且用锦片金叶之类的装饰，作为贡品进贡皇官，供皇室赏玩，证明此时的惠山泥人无论在制作方法还是在艺术表现上都达到了一个较高的水平。

现在看到的无锡大阿福，其基本形态在清末已大体定型。清代最具有代表性的盘龙头大阿福和紫金冠大阿福（见图10）和近代泥人大师喻湘莲塑、王南仙彩的同样一组大阿福（见图11），通过比较可以发现，两位艺人秉承着复制传统优秀泥人作品的原则，但也不断地在传统工艺基础上推陈出新，使之更符合现代人审美标准。如，当代大阿福的盘坐式更像瑜伽盘坐式，给人以饱满的精神状态，而清代的大阿福，大都被塑造成谦恭状，整个身体微微前倾，头微微，有给人作揖之感。艺术反映了当时社会意识，人的精神状态，民间艺术作为一种更为世俗化的艺术，鉴于创作者的底层性，表达的是一种对于菩萨对于神灵由衷的虔诚寄托对美好生活的愿望。从大阿



清大阿福

近代大阿福

福的形制，我们洞察到了今人和古人在思想追求上已发生了翻天覆地的变化，泥人从辟邪纳福等等的吉祥专属符号中已慢慢解脱出来，如今他作为一种赏玩纪念的工艺品的价值越来越明显了。

综合上文所述，可以理出的惠山大阿福发展的脉络为：善业佛→化生儿→磨眼罗→惠山大阿福。见上图：

还有一种是：黄胖→大阿福。

### 参考文献：

- [1] 顾颉刚. 妙峰山[G]// 民俗学会丛书之十八. 广州: 国立中山大学语言历史学研究所, 中山大学民俗学会, 1928: 1020.
- [2] [日]原哉. 玄奘发愿“十俱胝像”考——关于“善业泥”造像的研究[J]. 考古与文物, 2003(2).
- [3] 丁福保. 佛学大辞典(上、下)[Z]. 上海: 上海书店出版社, 1991: 733-734.
- [4] 大日经疏[M]. 刻本. 清光绪二十年(1894).
- [5] [宋]孟元老. 东京梦华录外四种·东京梦华录·卷八·七夕[M]. 台湾: 大立出版社, 民国69年: 48.
- [6] [唐]释窥基. 佛说阿弥陀经通赞疏·卷一(重印本)[M]. 南京: 金陵刻经处, 民国4年: 28-29.
- [7] 王今栋. “磨喝乐”考(今栋美术论集)[M]. 郑州: 河南美术出版社, 1995.
- [8] 胡朴安. 中华全国风俗志·下篇卷三·江苏·吴中岁时杂记[M]. 台湾: 文海出版社, 1985: 57.
- [9] 全唐诗·薛能四·吴姬十首之十[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1986: 1438.
- [10] [宋]陈之靓. 岁时广记二十六[M]. 上海: 商务印书馆, 民国28[1939].
- [11] [宋]金盈之. 续修四库全书·子部·颜家类·醉翁谈卷四[M]. 上海: 上海古籍出版社, 1996: 204.
- [12] 胡朴安. 中华全国风俗志·下篇卷三·江苏·兴化之新年[M]. 台湾: 文海出版社, 1985: 108.
- [13] [宋]孟元老. 东京梦华录八七夕[M]. 邓之诚, 注释, 解说词. 北京: 中华书局, 1982: 208.
- [14] 苏州府志[M]. 台湾: 成文出版社.
- [15] [清]查慎行. 得树楼杂钞[M].
- [16] [明]田汝成. 四库全书·西湖游览志余[M]. 总纂纪昀, 陆锡熊, 孙士毅, 总校陆费墀. 乾隆四十六年正月恭校上.
- [17] [宋]周密. 武林旧事[M]. 西湖书社出版, 1981: 43.
- [18] [宋]吴自牧. 东京梦华录外四种·梦华录·卷四·七夕[M]. 台湾: 大立出版社, 民国69年: 160.
- [19] 立人. 杂宝藏经[M]. 佩实译. 北京: 团结出版社, 1994: 29-34.
- [20] 赵义山选注. 元曲选孟汉卿磨合罗一[M]. 上海: 上海古籍出版社, 2008.
- [21] [明]张岱. 陶庵梦忆[M]. 俞平伯标点. 北京: 北京朴社, 1927.
- [22] [清]徐珂. 清稗类钞卷四十五·工艺录·泥人[M]. 中华书局, 1984.

(责任编辑: 杨身源)