

南北融合与古代戏剧

赵山林

提 要 中国古代戏剧孕育、产生与发展的过程,实际上也是南北文化交流与融合的过程。从戏曲声腔来说,南曲、北曲有部分曲牌同出一源,后来还出现了南北合套的方式。从戏曲题材来说,存在着先北后南、先南后北以及南北交互影响的大量例证。从戏曲风格来说,南方偏于婉丽,北方偏于雄爽,但二者之间亦有交融,形成了戏曲风格的丰富多采的局面。

关键词 南北文化 交流融合 古代戏剧

宋金元时期,南戏出现于南,杂剧崛起于北,二者风格存在明显的差异。但细加考察便可以看出,南北戏剧孕育、产生与发展的过程,实际上也是南北文化交流与融合的过程。可以说,如果没有南北文化的交流与融合,也就没有南北戏剧。总结这一过程,可以发现不少带有规律性的问题。

(一)

从戏曲声腔来说,南戏与杂剧分属南曲、北曲两个不同的系统,但二者之间也有一些相通之处。

第一个相通之处是,南曲、北曲中有一些曲牌是同源的。

同出于大曲者,有〔降黄龙〕、〔八声甘州〕、〔六么令〕、〔普天乐〕、〔齐天乐〕等;同出于唐宋词者,有〔喜迁莺〕、〔女冠子〕、〔红纳袄〕、〔醉太平〕、〔天下乐〕、〔乌夜啼〕、〔粉蝶儿〕、〔迎仙客〕、〔剔银灯〕、〔望江南〕等;同出于诸宫调者,有〔出队子〕、〔刮地风〕、〔神仗儿〕、〔胜葫芦〕、〔石榴花〕、〔鹧打兔〕、〔麻婆子〕、〔一枝花〕等。

此外南曲、北曲同名者,还有〔青哥儿〕、〔四边静〕、〔红绣鞋〕、〔红芍药〕、〔红衫儿〕、〔水仙子〕、〔秃厮儿〕等。

出现这种情况是毫不足怪的,因为大曲、词、诸宫调等艺术形式在南方与北方都有广泛的流传。

我们先来看词。它不仅盛行于南,而且流行于北。流行于北的一是柳永词。“凡有井水饮处,即能歌柳词”^{〔1〕},正反映了这种情况。金代的道教词人如王重阳、马丹阳等也十分喜爱柳词,并多有步韵之作。随着柳词的广泛传播,柳永所创制的词调,便大量进入北曲。如始见于柳永《乐章集》的〔昼夜乐〕、〔驻马听〕、〔金蕉叶〕、〔看花回〕等词牌,后来都演变为北曲曲调。流行于北的二苏辛词。金代的文人词人对苏轼、辛弃疾极为崇敬,如元好问

在《新轩乐府引》中说：“唐歌词多宫体，又皆极力为之。自东坡一出，情性之外不知有文字，真有一洗万古凡马空气象。……坡以来，山谷、晁无咎、陈去非、辛幼安诸公，俱以歌词取称，吟咏情性，留连光景，清壮顿挫，能起人妙思。”在《遗山自题乐府引》中更明确指出：“乐府以来，东坡为第一，以后便到稼轩。”元好问这里提到的词人，有北宋的苏轼、黄庭坚（山谷）、晁补之（无咎），由北宋入南宋的陈与义（去非），由金入南宋的辛弃疾（幼安），可见他们的词在北方是有影响的，特别是苏轼、辛弃疾。由于元好问等人的身体力行、大力倡导，苏辛的传统不仅影响到金词，而且影响到后来的元曲。元代散曲家贯云石在为杨朝英所编的散曲集《阳春白雪》所作的序中说：“盖士尝云：东坡之后，便到稼轩。兹评甚矣。”也指明了这一点。

再来看诸宫调。根据现有的材料看，诸宫调兴起于北宋中叶，首创者为在汴京献艺的孔三传。《西湖老人繁胜录》、《梦粱录》、《武林旧事》等书记载的南宋临安以说唱诸宫调著名的艺人，有高郎妇、黄淑卿、王双莲、袁本道、熊保保等。诸宫调的创作和演出在北方也很繁荣。无名氏的《刘知远诸宫调》当产生于金章宗时期以前。金章宗时期，又出现了董解元《西厢记诸宫调》这样一部代表诸宫调创作最高成就的作品。这里特别应当提出的是《双渐小卿诸宫调》，它的原作者张五牛是南宋初年的艺人⁽²⁾，改编者商道（字正叔）是金元之交的文人。夏庭芝《青楼集》载：“赵真真、杨玉娥善唱诸宫调。杨立斋见其呕张五牛、商正叔所编《双渐小卿》，因作〔鹧鸪天〕、〔哨遍〕、〔耍孩儿〕、〔煞〕以咏之。”杨立斋在他的题咏中对张五牛、商正叔两位编者、赵真真、杨玉娥两位演唱者都给予了高度的评价：“张五牛创制似选石中玉，商正叔重编如添锦上花”，“赵真真先占了头名榜，杨玉娥权充个第二家”。前后几代南北作家与艺人共同努力创作出艺术珍品，这可以说是南北交流的一段佳话。

南北文化的交流与融合不限于汉族内部，它还存在于各民族之间。《宣政杂录》说：“宣和初收复燕山以归朝，金民来居京师。其俗有‘臻蓬蓬歌’，每扣鼓和臻蓬蓬之音为节而舞，人无不喜闻其声而效之者。”这里说的是宋徽宗宣和初年宋金联合灭辽后汴梁的情景。南宋曾敏行《独醒杂志》卷五也说：“先君尝言，宣和末客京师，街巷鄙人多歌蕃曲，名曰〔异国朝〕、〔四国朝〕、〔六国朝〕、〔蛮牌序〕、〔蓬蓬花〕等，其言至俚，一时士大夫亦皆歌之。”这里说的是宣和末年汴梁的情景。金人攻占汴梁以后，这些乐曲一方面继续在北方流传，一方面也随着南渡的人群流传到了南方。北曲中有〔六国朝〕，南曲中有〔蛮牌令〕、〔四国朝〕，就是这种流传的结果。另外在北曲中还有一些曲牌，如〔者刺古〕、〔阿纳忽〕、〔风流体〕、〔古都白〕、〔唐兀歹〕等，也来自少数民族的音乐，这也是交流与融合的结果。

第二个相通之处是南北合套方式的出现。南北曲本来自成系统，联套方式也不同。但随着南北文化交流的发展，一部分作家、演员甚至观众对于南戏和杂剧同样有了了解与兴趣。

钟嗣成《录鬼簿》说范居中“有乐府及南北腔行于世”；萧德祥“凡古文俱隐括为南曲，街市盛行。又有南曲戏文等”。这两位都是杭州的作家。在离杭州不远的海盐，也有类似的情况。据元姚桐寿《乐郊私语》记载，杂剧家杨梓与散曲家贯云石、鲜于必仁经常在一起切磋、教授南北曲，“以故杨氏家童千指，无有不善南北歌调者。由是州人往往得其家法，以能歌名于浙右云。”这为海盐腔的兴起奠定了基础。清张大复《寒山堂新定九宫十三摄南曲谱》记载《牧羊记》为杂剧作者大都马致远在南方任提举时所作，《金鼠银猫李宝闲花记》为“大都邓聚德著”，邓“尚有《三十六琐骨戏文》，隆福寺刻本”。《古人传奇总目》也说《牧羊记》为马致远所作。这说明元代存在南戏流传大都、北方作家参与南戏创作的可能。

这一时期的演员，也渐有南北兼善者。《青楼集》记载了一位芙蓉秀，既擅南戏，“且能

杂剧，尤为出类拔萃云”。又记载了一位张玉莲，“南北令词，即席成赋；审音知律，时无比焉”，在南北曲两个方面都有很高的造诣。

以上这些条件的具备，促进了南北曲的进一步交流包括南北合套的出现。据《录鬼簿》说：“沈和字和甫，杭州人。以南北调合腔，自和甫始。”沈和现存的唯一散曲套数《潇湘八景》，结构便是用南北合套：

仙吕〔赏花时北〕—〔排歌南〕—〔那吒令北〕—〔排歌南〕—〔鹊踏枝北〕—〔桂枝香南〕—〔寄生草北〕—〔乐安神南〕—〔六么序北〕—〔尾声南〕

明人《词林摘艳》（原刊本）指出金末元初散曲家杜仁杰的散曲套数《七夕》已是南北合套，这在时间上就更早了。

戏曲中的南北合套，在南戏《宦门子弟错立身》第五出、《小孙屠》第九出中已经可以找到例证，后者尤为完整。

（二）

宋金元戏剧形成与发展过程中的南北交流与融合，不仅表现在音乐方面，而且表现在题材方面。

戏剧题材的积累，是一个渐进的过程。到了宋金时代，随着各种表演伎艺特别是说唱伎艺的发展，这一过程大大加快了。

说唱伎艺中首先值得注意的是说话。说话作为民间艺人之职业，在宋代达到了极盛。高承《事物纪原》卷九、苏轼《东坡志林》卷六都有“说三国事”的记载。《东京梦华录》卷五“京瓦伎艺”条记载徽宗年间汴京说话艺人，“讲史”有孙宽、孙十五等人，“小说”有李慥、杨中立等六人，“说诨话”有张山人，“说三分”有霍四究，“五代史”有尹常卖。

南宋的说话伎艺较北宋更为繁荣。据灌圃耐得翁《都城纪胜》“瓦舍众伎”条、吴自牧《梦粱录》卷二十“小说讲经史”条记载，说话有四家，其中“小说”最受欢迎。至于说话艺人，亦较北宋大增。仅周密《武林旧事》卷六“诸色伎艺人”条就记录有：“演史”乔万卷、许贡士、张解元等二十三人，“说经”、“浑经”长啸和尚、彭道等十七人，“小说”蔡和、李公佐、张小四郎等五十二人，等等。

说话为戏剧提供了丰富的题材。就小说而言，罗烨《醉翁谈录》“小说开辟”条，存小说家话本目一百零七种，其中“灵怪”有《杨元子》、《崔智韬》、《红蜘蛛》等，“烟粉”有《推车鬼》、《杨舜俞》、《钱塘佳梦》等，“传奇”有《莺莺传》、《王魁负心》、《李亚仙》等，“公案”有《石头孙立》、《姜女寻夫》、《三现身》等，“扑刀”有《大虎头》、《杨令公》、《青面兽》等，“杆棒”有《花和尚》、《武行者》、《五郎为僧》等，“神仙”有《种叟神记》、《竹叶舟》、《黄粮梦》等，“妖术”有《西山聂隐娘》、《骊山老母》、《红线盗印》等，这些大部分为戏剧所取材。同样的例子，还可以举出铁骑儿中的《狄青》、《杨家将》、《中兴名将传》，说经中的《大唐三藏取经诗话》，讲史中的《新编五代史平话》，以及三国故事等等。

说唱伎艺中的鼓子词、唱赚、诸宫调等，也为戏剧提供了丰富的素材。

以上所谈，多为北宋、南宋情况，其实金的情况亦复如此。

比较宋杂剧、金院本、宋元南戏、元杂剧及其他表演伎艺的节目，可以发现它们之间存在着密切的联系。例如：宋大曲有北宋末董颖〔道宫薄媚〕《西子词》，金院本有《范蠡》；元杂剧有关汉卿《姑苏台范蠡进西施》、赵明道《陶朱公范蠡归湖》，南戏有《范蠡沉西施》；宋官本杂剧有《相如文君》，元杂剧有关汉卿《升仙桥相如题柱》、孙仲章《卓文君白头吟》、

范居中等《鹧鸪裘》、屈子敬《升仙桥相如题柱》、汤式《风月瑞仙亭》、无名氏《卓文君驾车》，南戏有《司马相如题桥记》；

宋官本杂剧有《裴少俊伊州》，金院本有《鸳鸯简》、《墙头马》，元杂剧有白朴《鸳鸯简墙头马上》（一作《裴少俊墙头马上》），南戏有《裴少俊墙头马上》；

北宋秦观、毛滂均有《调笑转踏》咏莺莺故事，赵令畤有〔商调蝶恋花〕鼓子词《会真记》，宋官本杂剧有《莺莺六么》，金院本有《红娘子》，金诸宫调有董解元《西厢记诸宫调》，元杂剧有王实甫《崔莺莺待月西厢记》，南戏有《崔莺莺西厢记》；宋官本杂剧有《王魁三乡题》，戏文有《王魁负桂英》，元杂剧有尚仲贤《海神庙王魁负桂英》；宋诸宫调有张五牛《双渐小卿诸宫调》，金院本有《调双渐》，元杂剧有庾天锡《苏小卿诗酒丽春园》、王实甫《苏小卿月夜贩茶船》、纪君祥《信安王断复贩茶船》、无名氏《豫章城人月两团圆》，南戏有《苏小卿月夜泛茶船》；等等。

由于南北多种伎艺参与交流融合，时间并非一朝一夕，情况纷纭复杂，所以交流融合的具体过程有时很难描述清楚。下面提出几种类型略加分析：

一是先北后南者。如关汉卿的杂剧《闺怨佳人拜月亭》与南戏《拜月亭记》，便是杂剧在先，南戏在后。杂剧以金宣宗贞祐二年（1214）由中都（北京）迁都南京（汴京）为背景，描写王瑞兰、蒋世隆这一对青年男女在战乱中的爱情故事，是元杂剧中的一部杰作。南戏《拜月亭记》是在关剧的基础上创作的，其中一些精采的曲词，借鉴杂剧而又有所创造。明何良俊《曲论》就明确指出：“其拜新月二折，乃隐括关汉卿杂剧语。”《拜月亭记》世德堂本第一折末上开场〔满江红〕：“自古钱塘物华盛，地灵人杰。”第四十三折〔尾声〕：“亭前拜月佳人恨，酝酿就全新戏文，书府翻腾燕都旧本。”表明创作《拜月亭记》的杭州书会才人还受到北京刊行的同题材话本的影响。^{〔3〕}

杂剧《宦门子弟错立身》与南戏《宦门子弟错立身》，也是杂剧在先，南戏在后。杂剧有李直夫、赵文敬二本，均佚。李、赵二人属于元杂剧早期作家；南戏题“古杭才人新编”，戏中已有南北合套，而南北合套始于元杂剧后期杭州作家沈和（据《录鬼簿》），可见南戏当晚于杂剧。类似题材的杂剧还有石君宝的《诸宫调风月紫云亭》，今存“古杭新刊的本”，它在杭州流行，对于南戏作家产生影响，是很自然的。

二是先南后北者。如南戏《王焕》与杂剧《逞风流王焕百花亭》，很可能是南戏在前，杂剧在后。《王焕》是南戏最早的剧目之一，据元刘一清《钱塘遗事》记载，其盛行在宋度宗咸淳四年、五年，即公元1268、1269年，亦即南宋灭亡前十年左右。而杂剧的创作当在人元之后。

孔文卿的杂剧《地藏王证东窗事犯》（一作《秦太师东窗事犯》），是在前人的基础上创作的。贾仲明为《录鬼簿》所补孔文卿挽词称他：“捻《东窗事犯》，是西湖旧本，明善恶劝化浊民。”这里的“西湖旧本”，可以理解为杂剧，也可以理解为南戏，总之是杭州书会才人创作的反映岳飞、秦桧忠奸斗争的作品。孔文卿是平阳（今山西临汾）人，他在杭州书会才人作品的基础上创作了《东窗事犯》杂剧，并在大都刊行（《东窗事犯》今存“大都新刊关目的本”），这也是南北戏剧交流的一个例证。

三是南北交互影响者。如赵氏孤儿的故事，出于《左传》、《史记》。入宋以后特别是南渡以后，人们把它与赵宋政权联系起来，逐渐增加了重视。据《宋史·礼志第五十八》记载，绍兴二年（1132）、十一年（1141）、十六年（1146），程婴、公孙杵臼、韩厥三人的封号曾几次升格。这一故事，在南宋人诗词中亦是常用的典故。辛弃疾赠韩侂胄《六州歌头》：“君

不见：韩献子，晋将军，赵孤存。”文天祥《自叹》：“祖逖关河志，程婴社稷功。”《指南录·无锡》：“夜读程婴存赵事，一回惆怅一沾巾。”在这样一种感情氛围里，南戏《赵氏孤儿报冤记》的出现是很自然的。杂剧《赵氏孤儿》虽然出自纪君祥这样一位北方作家之手，但从剧中的曲词看来，似乎也受到这种感情的影响。在这一故事由北而南、又由南而北的流传过程中，南北之间的交互影响显然是不可避免的。

南北之间的交互影响还有一些有趣的例证。

元杂剧中有不少公案戏，其中有关包公的最多，现存的就有《陈州粳米》、《合同文字》、《神奴儿》、《蝴蝶梦》、《鲁斋郎》、《生金阁》等十一种。戏中的包公几乎无一例外地自我介绍：“老夫姓包名拯，字希文，本贯金斗郡四望乡老儿村人氏，官拜龙图阁待制，正授南衙开封府尹之职。”有的戏中提到“奉圣人的命，上五南（按指江南、湖南、岭南、海南、云南）采访已回”（《陈州粳米》、《鲁斋郎》），另一些戏中提到“西延边赏军回还”（《合同文字》、《神奴儿》、《生金阁》）。还有一位清官是金代的大兴府尹王偁然，有关他的戏现存《杀狗劝夫》、《救孝子》二种。在《杀狗劝夫》中，王偁然自我介绍：“在这南衙开封府，做个府尹。方今大宋仁宗即位，小官西延边才赏军回来。”在《救孝子》中，王偁然自我介绍：“自出身以来，跟随郎主，累建奇功。谢圣恩可怜，官拜大兴府府尹之职。老夫今奉郎主之命，随处勾迁义细军。”这里或宋或金，不加分别，不能简单地指责剧作者的历史知识太贫乏，而是宋金元交替时代南北民间艺术融汇所形成的一种特征。在宋金元时代，凡是刚正廉洁、善断疑案的清官，人们常常以之与包拯相比。如陶宗仪《南村辍耕录》卷五记载辽东按察使姚天福勘双钉事迹，便明确指出：“时比公为宋包孝肃公拯云。”这一故事便是元无名氏杂剧《包待制勘双钉》所本，后代的《双钉案》（又名《钓金鱼》）亦由此出。

元杂剧中还有一些描写军事生活的戏，如《衣袄车》、《延安府》、《射柳捶丸》等。《延安府》中与宰相吕夷简同时上场的有回回官人、汉儿官人、女直官人、达达官人，这正是南北交融的表现。特别有趣的是《射柳捶丸》。此剧写北番耶律万户（当是辽将）屯军延州（是宋与西夏边境），进犯宋。韩琦、范仲淹等人举荐娄宿太尉之子完颜女直人延寿马退敌。延寿马一箭射死耶律万户，退了敌兵，而葛监军却将功劳据为己有。最后通过端午节射柳击球比较高下，终于真相大白。按此处娄宿太尉疑指金初名将娄室，延寿马疑指其子谋衍，二人《金史》均有传。谋衍传谓其“勇力过人，善用长矛突战”，又“性忠厚，善击球射猎”。射柳击球为女真族风俗，《金史·礼志八》有详尽记载。剧中延寿马在射柳时唱道：“锦标就地铺，翠柳阶旁竖。则听的箫韶彩杖摆，更和那鼓吹声喧助。”（〔雁儿落〕）“呀，我在这鞍上整彪躯，手内月弯弧。远步马通先路，则他那双蹄口内吐。俺则辨个赢输，取胜如神助。柳中这金镞，我和你敢再赌。”（〔得胜令〕）在击球时唱道：“呀，你可便看我结束头巾砌珍珠，绣袄子绒铺，闹妆带兔鹑。扑咚咚鼙鼓凯，骨刺刺锦旗舒，您可也众称许。款款的骤龙驹，轻轻的探身躯，杓棒起月轮孤，彩球落晓星疏。”（〔梅花酒〕）描写极为真切生动，与《金史·礼志八》的记载完全吻合，非隔膜者所能想象。这是此剧作于元代的确证，而此剧也是南北艺术融合的一个生动范例。

（三）

宋金元戏剧中的南北交流与融合，还表现在艺术风格方面。

南戏与杂剧的不同艺术风格，是与南北曲的不同音乐特色联系在一起的。而南北曲不同音乐特色的形成，有着地域的和历史的原因。明人胡侍在《真珠船》卷三“南北音”条中，

首先引刘勰《文心雕龙·乐府》的论述：“涂山歌于‘候人’，始为南音；有娥谣乎‘飞燕’，始为北声；夏甲叹于东阳，东音以发；殷整思于西河，西音以兴。”以古代歌谣为例，说明南北东西四方之音之所由来。按《文心雕龙·乐府》此说本于《吕氏春秋·音初》，虽未必完全妥当，但包含一定程度的合理性。所以胡侍接着说：“古之四方皆有音，今歌曲但统为南北二音。……《击壤》、《衢歌》、《卿云》、《南风》、《白云》、《黄泽》之类，《诗》之篇什，汉之乐府，下逮关、郑、白、马之撰，虽词有雅郑，并北音也。若南音，则《孺子》、《接舆》、《越人》、《紫玉》、吴歃、楚艳及今之戏文皆是。”

其他学者进一步讨论了南北曲不同音乐特色形成的原因。李开先认为出于风土自然：“北之音调舒放雄雅，南则凄婉优柔，均出于风土之自然，不可强而齐也。故云北人不歌，南人不曲，其实歌曲一也，特有舒放雄雅、凄婉优柔之分耳。”⁽⁴⁾徐渭认为出于南人、北人的不同气质：“听北曲使人神气鹰扬，毛发洒淅，足以作人勇往之志，信北人之善于鼓怒也，所谓‘其声噍杀以立怨’是已；南曲则纤徐绵眇，流丽婉转，使人飘飘然丧其所守而不自觉，信南方之柔媚也，所谓‘亡国之音哀以思’是已。”⁽⁵⁾几方面综合看，就比较全面了。

南北曲的不同音乐特色，影响到南戏、杂剧的不同文学风格。大体说来，南戏的风格比较婉约，杂剧比较豪放。明人陆深《溪山余话》说：“‘绮罗香泽之态，绸缪宛转之度’，正今日之南词也。‘登高望远，举首高歌，而逸怀豪气，使人超乎尘垢之表者’，近乎今日之北词也。”按陆氏所引数语出自宋胡寅《渔父词序》，这里以词的风格比喻戏剧的风格，大体恰当，而且表明了词曲之间本来就存在内在的联系。王骥德《曲律·杂论上》说：“南北二调，天若限之。北之沉雄，南之柔婉，可画地而知也。”“北人工篇章，南人工句字。工篇章，故以气骨胜；工句字，故以色泽胜。”也是从音乐特色联系到文学风格，所论比较全面。

南戏、杂剧的主导风格不同，但它们的风格都是丰富的、复杂的，中间不可避免地会有交叉，二者之间也不可避免地会有交流融合。对于这一点，明人孟称舜看到了，他在《古今名剧合选序》中说：“若夫曲之为词，分途不同，大要宋伶人之论柳屯田、苏学士者尽之。一主婉丽，一主雄爽。婉丽者如十七八女郎唱‘杨柳岸晓风残月’，而雄爽者如铜将军铁绰板唱‘大江东去’词也。……夫南之与北，气骨虽异，然雄爽婉丽二者之中亦皆有之。即如曲一也，而宫调不同，有为清新绵邈者，有为感叹伤悲者，有为富贵缠绵者，有为惆怅雄壮者，有为飘逸清幽者，有为旖旎妩媚者，有为凄怆怨慕者，有为典雅沉重者，诸如此类，各有攸当，岂得以劲切、柔远画南北而分之邪？曲莫盛于元，而元曲之南而工者，《幽闺》、《琵琶》止尔，其他杂剧无虑千百种，其类皆出于北，而北之内，妙处种种不一，未可以一律概也。”孟称舜看到了南戏、杂剧二者风格的交叉与交融，是有眼光的。他编的《古今名剧合选》分为《柳枝集》、《酹江集》，《柳枝集》选关汉卿《玉镜台》、《金线池》、马致远《青衫泪》、白朴《墙头马上》、郑光祖《倩女离魂》等二十六种，风格偏于婉丽；《酹江集》选关汉卿《窦娥冤》、马致远《汉宫秋》、《任风子》、《荐福碑》、白朴《梧桐雨》、郑光祖《王粲登楼》等三十种，风格偏于雄爽。这说明同为杂剧，风格也是丰富多采的，这正是南北交融的结果。王实甫的名作《西厢记》因为篇幅过长，没有选入《古今名剧合选》，如果入选，一定是入《柳枝集》的。孟称舜称《西厢记》“笔端香艳，自是填词家本色，与马东篱诸人清豪隽爽者不同，譬诸宋人，亦犹柳屯田、辛稼轩之别尔”（《丽春堂》评语），可以为证。

南戏、杂剧在风格上出现交叉、交融，这里有两个原因。一是剧作家接受的文学艺术遗产本来就具有南北多方面的来源，诸如汉魏六朝乐府、唐诗、唐五代宋词、唐传奇、宋话本

等等,丰富多采,不拘一格,而戏剧作为一门综合艺术,其吸收融汇的能力又是特别强的。二是宋金、金元、宋元之交,戏剧作家与艺人的南渡与北迁,特别是元统一之后,戏剧作家与艺人在全国范围内的游历与迁移,更为南北文学艺术的交流与融合提供了有利的条件。如关汉卿、白朴、马致远、尚仲贤、戴善甫等都曾南游江浙,郑光祖、曾瑞、乔吉等由北方来杭州定居,而秦简夫则来往于大都、杭州之间。不同地区、不同风格的作家相互交流与竞争,对于戏剧艺术的发展应当是有益的。如北方作家王伯成有《李太白贬夜郎》杂剧,南方作家范康便有针对性地创作了《杜子美游曲江》杂剧,“一下笔即新奇,盖天资卓异,人不可及也”(见《录鬼簿》)。元杂剧中同题材甚至同名的剧本很多,固然是基于艺人演出的需要,但与剧作家的这种竞争也是不无关系的。

总之,南北交流与融合能够促进文学艺术的繁荣,这在宋金元戏剧的发展历程中得到了充分的证明,这里面的历史经验值得我们高度重视。

(作者系本校中文系教授;责任编辑 胡范铸)

(1) 叶梦得《避暑录话》卷下引西夏归朝官语。

(2) 《梦粱录》卷二十“伎乐”条说“绍兴年间有张五牛大夫”,“大夫”是当时人对艺人的尊称。

(3) 参见徐朔方先生《从早期传本论证南戏的创作和

成书》,《徐朔方集》第一卷。

(4) 《乔龙溪词序》。

(5) 《南词叙录》。

(上接第29页)

(7) 参见林毓生:《中国人的意识危机:五四时期激进的反传统主义》,威斯康星大学出版社1978年版。

(8) 斯特劳斯、克罗普西,第918页。

(9) “乐观的”认识论与“悲观的”认识论之间的区别涉及到在思想中将显然的认识与不可靠的感觉进行平衡。儒家传统所有认识论中强烈的乐观主义与现代中国知识分子主流,在T·A·墨子刻《现代中国思想的传统根基》,《Early China》第11、12期(1985—1987)第61—117页中作了探讨。据我所知,K·R·波普尔首先想出了“乐观的认识论”和“悲观的认识论”这两个词,但他是从哲学方面用这两个词来表示错误的思维方式,而我则是纯粹以描述的方式应用这两个词的。

(10) 墨子刻:《二十世纪中国知识分子的自觉问题》,载余英时等著:《中国历史转型时期的知识分子》,台北联经出版事业公司1992年版,第83—138页。

(11) 参见杜维明:《儒家第三期发展的前景问题》,台北联经出版事业公司1989年版,第179页。

(12) 敦:《西方政治理论》,第116页。

(13) 关于把“慎独”作为“政治评价的最高标准”的尝试,参见J·敦《政治责任诠释》,英国剑桥政策出版社1990年版,第197页。

(14) “受制中心”这篇论文的根据是,我对“清末食盐垄断的‘受制的组织能力’”的研究,载W·E·威尔莫特编《中国社会的经济组织》,斯坦福大学出版社1972年版,第9—45页,以及我对“清代‘通融的’或‘现实

的’政治思维”的研究,载T·A·墨子刻《清朝政府机构的内部组织》,哈佛大学出版社1973年版,第74—80页。

(15) 贺长龄编:《皇朝经世文编》,台北世界书局,1964年版。

(16) 这种观点分析采自黄克武:《皇朝经世文编(学术·治体)》部分思想之分析,是国立台湾师范大学历史研究所1985年的主要论文。

(17) 贺长龄,第1、8卷。

(18) 余英时的观点在墨子刻《现代中国的理想主义》(第285—291页)中就是这样描述的。这些观点在他于1993年12月28日在台湾一家主要的报刊《联合报》上发表的文章中可以找到。

(19) 关于清朝新的趋势,可参见余英时:《现代儒学论》,纽约环球出版公司1996年版,第Ⅷ,1—59页。至于余英时关于持久的传统“价值系统”的观点,可参见他的《从价值系统看中国文化的现代意义》,台北时报文化出版事业有限公司1984年版,以及他的《20世纪中国的激进化》,《代达罗斯》1993年第2期,第125—150页。

(20) 黄克武:《清末民初的民主思想:意义与渊源》,载《中国现代化论文集》,台北中央研究院近代史研究所1991年版,第363—398页。

(21) 黄克武:《一个被放弃的选择:梁启超、胡适思想之研究》,台北中央研究院近代史研究所1994年版;《自由的所以然:严复对弥尔自由思想的认识与批判》,台北允晨1998年版。