

郑振铎戏曲史著述的解读视角与建构态势

李占鹏*

〔摘要〕 郑振铎是20世纪较早涉足古典戏曲研究的文学史家,尽管未曾撰写过专门的戏曲史著作,却是戏曲通史的初次审视者与总体链接者。他的戏曲史著述主要见诸《文学大纲》、《插图本中国文学史》。在这两部著作里,郑振铎对中国古代戏曲的起源、形成、发展、繁荣以至衰落进行了比较全面、深入的观照和阐释,描述和勾勒了中国古代戏曲演变的基本轨迹与大致轮廓。郑振铎的戏曲史著述十分符合中国古代戏曲的实际创作历程,既有原创性,又有经典性,对推动和促进中国古代戏曲研究做出了重大贡献,在中国戏曲学史上具有不可忽视的拓荒价值与非同寻常的垂范意义。

〔关键词〕 郑振铎;古代戏曲史;视角;态势

《文学大纲》是郑振铎1923年秋才开始撰写的一部世界文学史,这部世界文学史按照世界文学发展的时空顺序,在第十七章“中国戏曲的第一期”、第二十四章“中国戏曲的第二期”描述了中国古代戏曲的历史沿革,最早从世界文学演变的角度对中国戏曲史进行了提纲挈领的归纳与简明扼要的概括,尽管只有两章,但性质、形态与功能却都是中国戏曲史尤其是宋元明清戏曲史的规模和气象。然而,就中国文学来说,这根本不能满足郑振铎的愿望。就戏曲言,《插图本中国文学史》有第四十章“戏文的起来”、第四十六章“杂剧的鼎盛”、第四十七章“戏文的进展”、第五十二章“明初的戏曲作家们”、第五十七章“昆腔的起来”、第五十八章“沈璟与汤显祖”、第五十九章“南杂剧的出现”、第六十四章“阮大铖与李玉”八章,无论篇幅、结构,还是视野、内容,都远非《文学大纲》所能比,堪称最早把古代戏曲作为重要对象给予全面观照与深入剖析的中国文学史。而他阐释戏曲的篇目繁多的随笔散论作为一种不可或缺的补充,则与这两部著作一起构成了郑振铎比较完整的戏曲史著述体系。

一、戏文:初被误作传奇,后与传奇区分开来

郑振铎撰写《文学大纲》的时候,戏文的概念还没有为世所广知。他认为元杂剧在元末衰微后,代之而起的是发源于南方的传奇,指出这种戏曲样式在明代建立后获得了更快更大的发展,因为传奇的技术(体制)比杂剧进步了,更适合舞台演出,所以备受世人欢迎,几乎有压倒杂剧之势。他把《荆钗记》、

* 文学博士,海南师范大学文学院教授,博士生导师,571158。本文为国家社科基金项目(10XZW021)研究成果。

《白兔记》、《拜月亭记》、《杀狗记》、《琵琶记》作为传奇滥觞期的作品,自此往后一直到15世纪末的传奇作家沈龄、姚茂良、苏复之、王济、丘浚、沈采、邵灿以及他们各自的代表作《三元记》、《精忠记》、《双忠记》、《金印记》、《连环记》、《伍伦记》、《千金记》、《香囊记》都沿袭了滥觞期的本色风格。他们之后,戏曲作家便走向典雅渊深的道路,剧作曲词愈益藻饰,念白愈益骈俪,一般民众渐渐地不容易领悟它们了^①。郑振铎把明代初年到15世纪末这一时期作为中国古代戏曲发展的一个独立阶段,这种认识颇具创见,也很符合戏曲史演变的实际状况。这一时期是存在一种不同于元杂剧的篇幅较长的戏曲样式,但这种篇幅较长的戏曲样式并不是从明代而是从元代早就行世了,也与16世纪以改良昆曲为剧本的传奇有显著区别。它不是严格意义的明传奇,而是宋代戏文的延伸和继续,即后世所谓改本戏文。

随着《插图本中国文学史》的问世,这种认识则发生了根本性的变化。《插图本中国文学史》最可贵的地方是增加了论述戏文的篇章,认为中国最早有剧本的戏曲样式是戏文,这很符合中国戏曲史的衍变实际。不仅如此,他既否认了戏文来源于杂剧的陈陈相因之论,又指出“一切六朝、隋唐以及别的时代的‘弄人’的滑稽嘲谑,绝不是真正的戏曲,也绝不是真正的戏曲的来源”^②。在他看来,中国戏曲最初极可能是经热心的佛教徒、商贾流人之手由印度输入的。为了证明这种说法的合理性,他还把发现于浙江天台山的印度剧本《梭康特拉》跟传世的中国戏文作了比较,认为出现于宋代的戏文,在结构、角色、开场、下场和题材诸方面,与印度剧十分相像,因而“这其间也难保没有多少的牵连的因缘在内”^③。这大概是20世纪初关于中国戏曲来源的最令人惊奇的观点,王国维、吴梅都不曾有此异想。戏曲虽一直处于边缘位置,但很传统的戏曲学家即使偶动此念,也不会轻易援笔立说。它没有成为后来中国曲学界关于戏曲来源的主流,但当代曲学家朝这方面努力的脚步从没有停止过。郑振铎也没有贸然断定,而是持有待进一步考察的口吻,但他的中国戏曲外来说的意义却给戏曲来源的探索提供了一种新的启示,使后来关于中国戏曲来源的探索非止一途而趋向多元化。我以为郑振铎的印度输入说至少是中国戏曲来源不可轻易否认的一种具有创新价值的曲学生成观。更难得的是,郑振铎在《插图本中国文学史》中还确定了宋代就存在的五个戏文剧本,即《赵贞女蔡二郎》、《王焕》、《王魁负桂英》、《乐昌分镜》、《陈巡检梅岭失妻》,虽还不是全部,但宋代就有戏文剧本存在却已是非常确凿而不容怀疑的事实了。这种明确的文学史表述,尽管不是最早,但它对后世认识宋代出现戏文剧本事实的宣扬、传播所起的普及、推广作用却非同寻常。关于戏文在元代的发展,郑振铎认为它跟元杂剧一南一北,齐头并进,都有可喜的成长势头,而不是衰落了。他分析说戏文在南宋灭亡后,并不像有些人想象的那样衰落了下去,这正如临安之在元代不是荒芜的故都一样。元代的戏文,应跟杂剧一起共同视为流行的戏曲。后世所以产生元杂剧繁荣而戏文衰落的误解,是因为杂剧占了天时、地利的优势,而戏文偏安南方,当时政治、经济、文化中心在北方,南方却被严重忽视了。其实戏文在南方的发展跟杂剧在北方的发展一样,只不过由于主流重心的偏倚而未能引起注意罢了。戏文在南方沿袭了宋代已有的成就继续生长,直至元代统一全国,它才从南方流传到北方。元杂剧在统一前以大都为中心,统一后以临安为中心,而戏文则始终以临安为中心。这种观点特别符合戏文在元代的生存态势,它不仅没有忽略戏文在元代存在的实际,而且更重要的是揭示了戏文在元代继续发展的历史规律,这是长期以来甚至迄今为止对戏文之于元代存在状况认识不清的一个有力纠正。他还指出现在保存下来的戏文,宋代只占少数,元代占绝大多数,更佐证了元代戏文创作所取得的斐然成绩。他从《永乐大典目录》、《南词叙录》、《南九宫谱》、《九宫正始》等曲籍钩稽出许多元代戏文名目,认为《永乐大典戏文三种》是今存最古的戏文剧本,重点评价了《琵琶记》对推进南

①郑振铎:《文学大纲》,《郑振铎全集》第十一卷,石家庄:花山文艺出版社,1998年,第104页。

②③郑振铎:《插图本中国文学史》,《郑振铎全集》第九卷,第90、96页。

戏创作的集成和提高意义。因为有这样的剧作,他认为戏文在元代一直都很兴盛,并不是只在元末短暂繁荣而昙花一现。这一认识颇有价值,可惜到现在仍未引起戏曲学界的足够重视。

《插图本中国文学史》把戏文作为中国最早产生的具备剧本的戏曲样式,认为戏文产生的时间大约在北宋中叶至宣和年间,这不仅承认了戏文的地位,而且意识到剧本出现之于戏曲成熟的重要性。关于戏文出现时间的界定在当时戏曲学界也使人耳目一新。因为在他之前,从概念到表述还都没有如此确定。王国维也曾这样说过,但不如郑振铎更容易让人接受。在这里,他还辨析了“戏文”与“传奇”的异同,明确指出戏文是传奇的最初名称,虽不尽允当,但已认识到两种曲体的分别。《文学大纲》还混称为传奇而未作区分,而《插图本中国文学史》则把明初至昆腔起来以前的戏曲不再称为传奇,而是叫作戏文。他分析说南戏在明初并未绝迹,而是再度退守到民间的暗隅里去了,因为它是那样的富于地方性,确实不宜于攀登到北京及其他中国北部的剧场,只能在南方潜伏的滋长着,恰好和这时杂剧的跳梁形成一个绝好的对照。他还较为详细地论述了“荆、刘、拜、杀”与丘浚、邵灿为代表的有名氏和无名氏的明初戏文作家创作,描述了明初戏文的蝉蜕轨迹,从而使南戏自宋代出现到昆腔起来以前具有一个形成、繁荣、衰微的相对独立的演变过程,这不仅符合南戏的演变历史,而且纠正了长期以来中国戏曲史之于南戏描述的习惯性错误,比20世纪末学者的追究和清算早了五、六十年^①。由于郑振铎的格外重视,戏文的意义和地位便被显现、确立起来了。从《文学大纲》到《插图本中国文学史》尽管只有十年光景,但《插图本中国文学史》比《文学大纲》已进步很多,以至完全接近中国戏曲史的实际了。

二、杂剧:元杂剧历史分期认识的变化与明代南杂剧概念的推广

关于元杂剧历史,郑振铎在《文学大纲》里接受了钟嗣成三期说的观点,同时指出王国维的元杂剧三期说跟钟嗣成的三期说在本质上是一致的。现在看来,钟嗣成和王国维对元杂剧分期的观点确有惊人的相似处,只不过王国维采用的是近现代的更为客观的表述,而钟嗣成则是以元曲作家与自己是否相知为中心的主观感受来表述罢了。钟嗣成、王国维元杂剧分期观点的相似以及郑振铎对他们观点的认同,说明元杂剧无疑经历了从繁荣到衰微的演变过程。《文学大纲》以钟嗣成和王国维的三个分期为依据分析了元杂剧的演变,认为随着时代的推移,元杂剧表现出三个显著变化:一是作家中心从大都徙至杭州,二是作家籍贯从北方转为南方,三是元杂剧创作从繁荣走向衰微。第一个时期不仅作家作品众多,而且优秀作家作品占据了很大比重,存世作品数量也最多,是元杂剧的崛起和繁荣阶段;第二个时期作家作品相对减少,一些作品已散失了,是元杂剧发展趋于沉稳的阶段;第三个时期作家作品更是寥落,惟极少数作家尚有作品传世,是元杂剧的衰微阶段。在这部著作中,郑振铎论述三个时期的元杂剧创作,没有忽视无名氏作家,指出他们作品的题材,一部分是“包公”故事,一部分是“水浒”故事,一部分是“战国”、“三国”以及其他流传的故事,有好几部不下于关、马等六大家的成就。这是王国维、吴梅较少或没有触及的内容,尤其能从一流作家的高度肯定无名氏的杂剧创作,已突破了传统戏曲学家的偏狭,完全是现代戏曲学家的胸襟和气魄了。关于元杂剧的发展演变,郑振铎虽没有提出更为精辟的见解,却链接和整合了钟嗣成与王国维的分期理论,再加之他的白话表述,使元杂剧的传承沿革比钟嗣成和王国维的厘定都要清晰明朗得多。而元杂剧发展演变三期说的观点由此开始逐渐为后来一些文学史、戏曲史所认可所接受。

但在《插图本中国文学史》里,郑振铎却把元杂剧历史分为两个时期,第一时期从关汉卿、王实甫

^①孙崇涛:《中国南戏研究之检讨》,《戏剧艺术》1987年第3期;《中国南戏研究再检讨》,《戏剧艺术》1998年第5期。

开始创作杂剧至1300年,第二时期从1300年至元末,认为钟嗣成《录鬼簿》所谓第二、三时期实际应合并为一个时期,把原来提出的三期说变为二期说,显得更为整饬、简约、利落,对后世划分元杂剧历史影响很大。他所说的第一时期以大都为中心,作家北方籍者多,南方籍者少;第二时期以杭州为中心,作家南方籍者多,也有不少作家以北方籍而乔居南方。第一时期绝大多数作家为汉族,少数民族作家也占一定比例,身份为士大夫者占多数,娼夫即普通艺人也写剧本。该期年代甚长,作家最多,作品流传于今者也最富。第二时期年代相对短暂,作家数量比较少,远不如第一时期努力,以一人之力写作六十本、三十本的事,已成了过去的一梦,成就也与第一时期相去甚远。郑振铎也没有忘记元代无名氏的杂剧,从公案剧、恋爱剧、历史及传说的故事剧、仙佛度世剧、报复恩怨剧以及其他六个方面对它们进行了总体观照和系统阐述。通过这些考察和分析,他在最后得出了“在中国戏曲史上,元一代乃是一个伟大的时代”^①的科学结论。应该说,《插图本中国文学史》比《文学大纲》对元杂剧来源、起源时间与原因以及历史分期的论述都要准确、深入、全面得多,因为直至今日,这些观点仍没有失去参考和征引价值,对元杂剧源流学的创建和拓展具有划时代的奠基意义。

对明杂剧,《文学大纲》在“中国戏曲的第一期”里认为与明初所谓传奇并行的还有元杂剧的流绪余威,像王子一、刘兑、谷子敬、汤式、杨景言、贾仲明、杨文奎、朱有炖都是明代初期著名的杂剧作家,他们的作品与元杂剧不同,已是明代的风范和格局。在“中国戏曲的第二期”里,杂剧也取得了骄人的成绩,像康海、杨慎、徐渭、汪道昆、王衡、许潮、沈自征、来集之专事杂剧创作,梁辰鱼、梅鼎祚、徐复祚、汪廷讷、尤侗、吴伟业则既作传奇又作杂剧。值得一提的是,还出现了《盛明杂剧》初二集、《杂剧三编》这样的大型杂剧总集。他还提到了杂剧作家王九思、黄方儒、叶小纨、王夫之。这些杂剧作家,郑振铎选择了康海、徐渭、吴伟业、尤侗进行了重点论述,最后指出“杂剧之高潮,在元代极汹涌澎湃之致者,至此第二时期实未尝退去”^②。在《插图本中国文学史》中,郑振铎也没有忽视它的价值和地位,而是作了极为中肯、充分的论述,提出了许多不同于以往的新观点。他把明杂剧以嘉靖皇帝登极为界分为前、后两个时期,认为前期仍是元杂剧的延伸,却有不少新变。比起元杂剧来,明前期尤其是明初的杂剧已从民间登上帝王剧场,皇帝、藩王大都喜欢戏曲,皇子皇孙如朱权、朱有炖都能亲自创作剧本,普通杂剧作家贾仲明、汤舜民因为杂剧创作竟获得了皇帝宠幸,藩王赴藩,朝廷所赐杂剧剧本达千种之多,这都是空前的盛况,说明杂剧并未随了蒙古帝国的覆灭而衰亡。到弘治、正德年间,杂剧的气焰却渐渐低落,作家寥寥,演唱者也稀少了。这是因为杂剧一天天 and 皇室接近,不自觉地成为他们的专用乐部,自然一天天 and 民间疏远,进而失去了雄厚的根据地而迅速衰亡了。尽管这一时期的杂剧借助典范的韵书、曲谱能按谱填词和演唱,曲律比元代有了很大的进步,但是北方虽仍弥漫着杂剧的势力,南方却只有个别大都市留恋着杂剧的余晖。至嘉靖、万历,北杂剧则更是偃旗息鼓,一蹶不振,几乎成了剧场的“广陵散”^③了。也有许多作家创作杂剧,但他们却运用了作南戏的方法,坚守元杂剧矩矱者绝少,杂剧面目由此为之大变。从偶尔借用南曲到南北合套再到全为南曲格局,它已再也维持不住往日剧场的优越地位了,终于落伍而成为了过去的东西,与南曲越来越接近,甚而摆起一副南戏的面孔,成为抒写真实的自己心情的著作。这就是“南杂剧”^④的时代了。郑振铎也注意到了明代曲学家王骥德对杂剧由北向南演变现象的记述,只是王骥德未作深论。郑振铎把这一现象作了更为准确精炼的总结和概括,对较早使南杂剧作为规范的戏曲概念运用于中国戏曲史表述起到了很重要的推广作用。这一点比《文学大纲》前进了一大步。

①③郑振铎:《插图本中国文学史》,《郑振铎全集》第九卷,第199、396页。

②郑振铎:《文学大纲》,《郑振铎全集》第十一卷,第304页。

④郑振铎:《插图本中国文学史》,《郑振铎全集》第九卷,第397页。

三、传奇：戏曲鼎盛的代表与昆腔起来的主导

《文学大纲》把自16世纪初至清康熙末年称为中国戏曲的第二期,第二期是传奇最鼎盛的时代。郑振铎说这一时期传奇作家追求优雅,“把文辞修斫得异常的整齐、美丽”^①,成就以汤显祖为最伟大。汤显祖前后出现的梁辰鱼、郑若庸、屠隆、张凤翼、王世贞、沈璟、陆采、徐复祚、梅鼎祚、汪廷讷、阮大铖、尤侗、李玉、李渔以及无名氏作家都颇负盛誉,他们多为江南文人,江苏、浙江籍最多,江西、安徽籍次之,山东、河南、河北籍最少。这一时期传奇创作总体历史还算连贯,只在明清易代之际,出现了短暂的萧条。他认为明末剧坛既若“垂萎之花,憔悴可怜”,又似“经霜之草,枯黄无生气”^②;清人勘定中原后,传奇作者复“联臂而出”,盛况不亚于明代正德、万历,为这一时期戏曲史的“光荣的殿军”^③。把这一时期作为中国戏曲史的一个独立阶段,不论杂剧还是传奇都很符合中国戏曲发展的历史实际。《文学大纲》尽管没有强调改良后的昆曲是这一时期传奇的声腔主导,没有说明它们是改良后的昆曲的文学载体,但把这一时期作为传奇发展的高潮则实为颠扑不破之论。

《插图本中国文学史》则专门增加了“昆腔的起来”一章来突出魏良辅改革昆曲后明清传奇的发展,把昆腔作为纲领观照魏良辅改革昆曲后的明清传奇,这是一种前所未有的新态度、新观念。因为自此往后中国戏曲进入了以传奇创作为主体的时代,而这些传奇作品的声腔又都是昆腔,即以昆腔为律调的传奇创作时代。郑振铎的认识和界定颇有眼光。他指出昆腔初步起来的时候,南戏的歌唱法极为凌乱,到了魏良辅起来,一手创制了昆腔之后,这才渐渐地征服了一切,统一了南戏的乐器和歌唱法,增大了南戏的音乐效力。把北剧的弦乐和南戏的管乐合为一体实为魏良辅勇敢的尝试,这繁音合奏的优雅的腔调,打倒了单调而喧闹的弋阳诸腔,在嘉靖以后不久便传遍天下。到万历年间,昆腔随了南戏势力的大盛而浸入北方。他认为徐渭在舆论上对昆腔的宣传起了很重要的作用,说徐渭是昆腔的第一个鼓吹者、知音者、赏识者。这是很新颖的观点。在他看来,自有昆腔,南戏始不复囿于地方剧,始不复终于乱弹而成为一种规则严肃、乐调雅正的歌剧;昆腔虽后出,却在很短时间内便压倒了弋阳诸腔,北剧也因之大受排挤而至于消亡;从梁辰鱼到梅鼎祚,都是昆腔的天下,虽蔚为壮观,却总显得陈腐笨拙,骈俪典雅,越来越走向绝路,不是戏曲发展所应循蹈的正途^④。此著还把“沈璟和汤显祖”作为一章,认为沈璟和汤显祖是这一时期传奇的双璧,代表了传奇的鼎盛和辉煌,尤其说汤显祖乃是传奇黄金时代一位最好的代表,创造了一个时代;沈璟影响也极大,凡论词律者皆归之,是一位挽救曲运日趋绮丽的大师。对两位大师都作了正面肯定,没有尊汤抑沈或反之,这都是独具慧眼的卓荦见解。他还进一步分析说,传奇所以在明中后叶大放光芒,就是因为汤、沈的大力提倡和呼吁,而由于他们之前没有人提倡和呼吁,高明、柯丹丘时代就已成熟的传奇一直迟滞了二百余年才出现了繁盛局面;在汤、沈同时及往后,作家辈出,作品迭现,真是传奇风生水起的一个黄金时代^⑤。他说从天启、崇祯到康熙前半叶,仍是昆剧的全盛时代,它已由地方戏渐渐地升格为处于独尊地位的“国腔”,资格较老的弋阳腔、海盐腔和余姚腔或已被废弃或退处于地方戏之列,眼看着昆腔飞黄腾达由苏州、上海而展布到南、北二京,由民间而跃升到帝室。他又把天启、崇祯到康熙前半叶这一百余年昆剧分为两个时期,第一时期以阮大铖为代表,这是达官贵人以戏曲为公余时的娱乐,公子哥儿以传奇为闲暇消遣的一个时代;第二时期以李玉、朱氏兄弟为代表,这是寒儒穷士出卖其著作的劳力,以供给各地剧团需要的一个时代^⑥。这些认识和表述都前无古人,后无来者,

①②③郑振铎:《文学大纲》,《郑振铎全集》第十一卷,第278、299、299页。

④⑤⑥郑振铎:《插图本中国文学史》,《郑振铎全集》第九卷,第346-364、365-395、496-522页。

20 世纪问世的众多戏曲史著作还没有这样令人耳目一新的独特认识和表述。这两个时代后,《插图本中国文学史》关于中国戏曲的巡礼就结束了。

从清雍正开始到清末的戏曲,《文学大纲》没有单独列章,而是作为“十八世纪的中国文学”、“十九世纪的中国文学”的部分内容来叙述。他认为杂剧、传奇在 18 世纪也取得了很好的不朽的成绩,孔尚任、洪升、舒位、杨潮观、万树、蒋士铨、桂馥的戏曲作品曲白整炼秀丽,描写浓挚真切,风格婉曲特创,表现出“新鲜的趣味”^①,而《桃花扇》所表现的“崇高”、“伟大”、“能博得热情少年的狂爱”^②之于戏曲史更独一无二;《长生殿》所塑造的杨玉环“是一个痴情的可怜的少妇,并不是什么可怕的妖孽”,给以她为代表的中国古代佳人“如此的、一雪数千年被压抑于冷酷的历史家以亡国归罪于她们的不平的论调,倒是一件快事”^③。郑振铎把这两部作品放在清代戏曲创作的具体背景下,高度评价了孔尚任和洪升的戏曲史地位。他还认为杂剧、传奇在 19 世纪作者少,佳作尤不多见,只简要论述了较具声名的黄燮清、周乐清、陈烺、余治,特别强调余治是采用“皮黄调”来作剧的空前重要的作家。《文学大纲》的戏曲史著述视野一直延伸到 1920 年代,他把这一时期称为“新世纪”,虽为巡礼式的一瞥,却不乏真知灼见,像说“旧的戏曲在这时作者绝少,但戏曲的研究在这时却极发达”,列举了王国维和吴梅两位大师,认为王国维是“新世纪中很重要的一个文艺批评家”,吴梅则是“这时代里作古剧的文士的中坚”^④。这些论断至今仍具有十分珍贵的戏曲史价值。《插图本中国文学史》以清初戏曲作家“阮大铖与李玉”作为全书结尾则显得有些仓促。应该说,没有延续到清末尤其是杂剧传奇的终点,这是《插图本中国文学史》令人感到遗憾的地方。

除了这两部著作,郑振铎还有许多关于戏曲的随笔散论^⑤,也不同程度地探讨了古代戏曲的发展演变,是郑振铎戏曲史整体著述不可或缺的有机组成部分。郑振铎的古代戏曲史著述虽只局限于文学,却以作家作品为对象,将中国戏曲学由文言表述的近代导入白话表述的现代,是连接和沟通中国近代戏曲史与现代戏曲史的一座重要桥梁,在中国戏曲学史上具有不可忽视的拓荒价值与非同寻常的垂范意义。

(责任编辑:陆 林)

Zheng Zhenduo's Account and Construction of the History of Drama: Its Unique Perspective and Style

LI Zhan-peng

Abstract: Zheng Zhenduo was one of the literary historians who blazed a trail in the area of ancient drama studies in the 20th century. Although he did not focus on the drama history in his works, Mr. Zheng was the first to examine and compose a coarse-grained picture of the general history of drama. His accounts of drama history are mainly found in his works like *Wen-xue Da-gang* 文学大纲 (*An Outline of Literature*) and *Cha-tu-ben Zhong-guo Wen-xue-shi* 插图本中国文学史 (*An Illustrated History of Chinese Literature*). In these two works, Zheng gives a rather comprehensive and in-depth examination and account of the origin, formation, development, prosperity and decline of Chinese ancient dramas, thus presenting an outline of the evolution of drama in ancient China. His original and classical historical account is well in line with the development of drama creation in ancient China and has thus contributed tremendously to the studies on ancient Chinese dramas.

Key words: Zheng Zhenduo; history of ancient drama; perspective; style

①②③郑振铎:《文学大纲》,《郑振铎全集》第十一卷,第405、407、410页。

④郑振铎:《文学大纲》,《郑振铎全集》第十二卷,第460页。

⑤这些随笔散论像《中国古典文学中的戏曲传统》、《元明之际文坛概观》、《跋脉望馆钞校本古今杂剧》、《清人杂剧初集序》、《清人杂剧二集序》、《古本戏曲丛刊》第一至四集序等,今皆收入《郑振铎全集》第四、五、六卷。