

“戏剧” “戏曲” 辨析 ——解读王国维《宋元戏曲考》

肖旭

内容提要 王国维在《宋元戏曲考》中提出了“戏剧”、“戏曲”两个概念，由于与今人对“戏剧”“戏曲”的认识、理解不同，几十年来，对这两个概念一直争论不休，对王氏所运用的“戏剧”、“戏曲”、“真戏剧”、“真戏曲”几个概念，仁者见仁，智者见智。有的以时间为界，认为宋金以前称“戏剧”，元杂剧之后为“戏曲”；另一变向说，认为不成熟的戏曲形式，即宋金前的歌舞剧、滑稽剧是“戏剧”，“真正戏剧”“后世之戏剧”，即宋杂剧、元杂剧之后的为“戏曲”。笔者则认为“戏剧”凡是“以歌舞演故事”的表演形式，从古至明清传奇均属“戏剧”范畴，而“戏曲”是指剧本，戏剧文学说的，特指剧中曲词部分。

关键词 王国维 宋元戏曲考 戏剧 戏曲 曲词

关于“戏剧”“戏曲”这两个概念对今人来说好像很容易鉴别，如戏剧多指话剧、歌剧、舞剧而言；戏曲专指以京剧为代表的具有中国特色的民族艺术。



但也不完全清晰明确，如众多版本的《中国文学史》均称关汉卿、王实甫为中国伟大的“戏剧家”，准确说应为“戏曲家”；其它有关戏曲知识、戏曲作品，也有称之为戏剧知识、戏剧作品的。如台湾学者唐文标 1985 年的专著《中国古代戏剧史》讲述的是戏曲的形成、发展史，并未涉及到话剧、舞剧等“戏剧”事项，它不同于今天的“戏剧”概念。这说明在现代文坛上，对戏剧、戏曲这两个概念有些人也是比较含混的。为严格区分、鉴别二者之异同，我在这里先对两个概念下个定义，加以区别。

什么是**戏剧**呢？概括起来说，就是以作家的文学剧本为依据，以演员的表演艺术为主体，综合时间和空间的各种艺术手段，经导演统一构思的集体劳动，并与观众的合作过程中，再创造出来的、舞台演出形象的艺术。戏剧定义是戏剧基本特征的概括和浓缩。关于戏剧的定义，至今世界无定论，尽管“论述戏剧书籍写过成千上万册，但是戏剧一词的定义，究竟是什么，似乎还没有人人满意的说法”（[英]马丁·艾思林：《戏剧剖析》）虽然说法不尽一致，但其构成的主要要素：**剧本、演员、观众**“三要素”；**剧本、演员、观众、剧场**“四次元”，却大致相同。我们这里采取的是一般通俗说法。

广义戏剧，是包括祭祀、酒神、歌舞在内的。我们这里用的“戏剧”概念指现当代的话剧、歌剧、舞剧、戏曲、哑剧、木偶、皮影等。一般说，戏剧指舞台剧说的，电影属银幕剧，电视属屏幕剧。

中国**戏曲**，是东方第二个戏剧高潮，有八百多年历史，剧种多达三百六十多种，不同剧种之间存在着地方性和时代性差异，具有复杂的内涵。它是“**以唱念做打的综合表演为中心的戏剧形式。**”（《中国大百科全书·戏曲卷》）表演具有虚拟性和程式性。它与话剧、歌剧的“听其言、观其行”的直接效果不一样，戏曲由视觉接受来的信息是表层的，而以听觉接受的信息才是深层的，故需将视听综合起来，再加上想象、联想才能明白、理解。戏曲是歌舞剧的高度综合，它唱段的诗体语言和程式化的虚拟动作融合在一起。戏曲通过诗化、音乐化的语言来说话，用假定性、象征性的动作来表演。它的唱段除去抒情、叙事、对话以外，还有其它方面的作用。所以它不能以写实的手法呈现真实的生活环境，它的舞台美术则是象征性的写意样式，如扯旗为车，张布为城，绕一圈等于走了几十、几百里路。在表现上可概括为“以虚代实，以简代繁，以少胜多，以神传真”十六个字。由此可见，戏曲舞台上虚拟的世界与话剧“四堵墙”里的世界是不同的，前者已没了时间、地点的限制，不把舞台作为截取生活实景的镜框，通过虚拟手法，把固定不变的空间变成了流动可变的空间；



后者则是制造生活幻觉，讲逼真生活，是以生活的直接形式去再现生活，戏曲则以生活的间接形式去表现生活。它对舞台真实，有着自己的解释，虽也有舞台装置(如一桌二椅、台帐等)但主要是靠演员的表演，它是在特殊的舞台逻辑中表现生活逻辑的。电影虽然也能通过蒙太奇镜头打破舞台实际的限制，不受时空的限制，但又不能完全突破实际舞台基本范围的限制。

以上是我们今人对“戏剧”“戏曲”两个概念的认识和理解，往前可以溯源到王国维的《宋元戏曲考》。“戏剧”与“戏曲”两个概念的区分问题，关系到如何正确解读《宋元戏曲考》这一划时代著作，关系到整个戏曲史的研究，因而，一时引起学术界广泛的注意。综合归纳起来主要有以下一些观点：

冯健民观点认为“戏剧”和“戏曲”，前者“即‘古剧’，指不成熟的戏曲形态”，后者指“表演形式上已达完全成熟的‘以歌舞演故事’阶段”。（《东南大学学报(哲学社会科学版)》2000年第1期）

叶长海观点认为“戏剧”一词，大体是指表演艺术概念；而“戏曲”一词，则是指戏剧文学概念。（《光明日报·文学遗产》601期《“戏曲”辨》）

冯健民、查全纲观点认为：王国维所用“戏剧”一词，乃指不成熟的戏曲形态；而“戏曲”一词，则指成熟的戏剧形式。此观点与冯健民单独撰文时的观点是一致的，只不过文章发表在《光明日报》上影响面更大了（《光明日报·文学遗产》610期《论王国维关于“戏剧”与“戏曲”二词的区分》）。

张辰既不同意叶长海的看法，也不同意冯健民、查全纲的观点，统称之为“微观”。张辰“宏观”的意见认为：王国维对两个概念的界定本来就不清楚、不严格、不确定、或曰朦胧。言下之意是说，我们完全可以不必追究王国维如何对待、如何使用“戏剧”、“戏曲”二词，而只要按照现在我们所理解的一一“戏剧”是大范围，“戏曲”是小范围便已足矣！即我们今天认为的广义与狭义之别。（《光明日报·文学遗产》623期）

冯健民、查全纲再次撰文，表述不同意张辰观点而提出新的见解，从现今世界戏剧发展的总体观念上看，承认“‘戏剧’是大范围，‘戏曲’是小范围，大可包小，小不能容大”（任中敏先生语），是没错的，也是较为科学的。但这里仍须提请注意的是：第一，不能拿现代人的观点去代替前人的思想，如用现代人对“戏剧”、“戏曲”二词的释义去解读《宋元戏曲考》，那就只能引起混乱；第二，不能用前人的观念来禁锢现代人的思想，如王氏把戏曲作为中国惟一的“纯正之剧”，那么现在的话剧、歌剧、舞剧等便无地自容，而中国便也只能有“戏曲史”而不可能有“戏剧史”。对此，他们认为正确的办法也只



有两个：第一，研究前人的东西当然要尊重前人的思想，而不是随己之意乱加诠释；第二，建立现代的理论必须突破前人的桎梏，使用新眼光、新思维、新观念去观察和思考过去的一切，科学地为历史定位。落实到戏剧研究上，那便是要重新界定“戏剧”和“戏曲”的内涵，（决不是只笼统承认“戏剧”是大范围、“戏曲”是小范围，就能解决的），重新审视历史上的戏剧遗存，重新判定什么是“真正的戏剧”（不是王国维所说的“真正之戏剧”），这样才有可能写出一部明晰、翔实的中国戏剧发生发展史来。笔者完全赞成、欣赏这些见解，但重新界定“戏剧”“戏曲”的内涵并未完全表述出来，笔者愿在这里谈谈一孔之见，向各位先生请教。

将王国维在《宋元戏曲考》中的概念综合一下，主要有：

1、“古剧”：“宋金以前杂剧院本……其结构与后世戏剧迥异，故谓之古剧。古剧者，非尽纯正之剧。”

2、“戏剧”：按，王氏书中没有直接给“戏剧”下过定义，但其书中第一节标题即为“上古至五代之戏剧”，“上古至五代”皆为“宋金以前”，此之所谓“戏剧”，实即为“古剧”也。

3、“真正之戏剧”（“真戏剧”）：“综上所述观之，则唐代仅有歌舞剧及滑稽剧，至宋金二代而始有纯粹演故事之剧，故虽谓真正之戏剧，起于宋代，无不可也。”

4、“后代之戏剧”：“后代之戏剧（按即指‘真戏剧’）必合言语、动作、歌唱，以演一故事，而后戏剧之意义始全。故真戏剧必与戏曲相表里”。

5、“戏曲”：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”

6、“真正之戏曲”：“然宋金演剧之结构，虽略如上（按指以歌舞演故事），而其本则无一存。故当日已有代言体之戏曲否，已不可知，而论真正之戏曲，不能不从元杂剧始也”。

按：“其本则无一存”当指剧本而言的；“代言体戏曲”当指戏剧文学中的曲词部分。“从元杂剧始”，是因此时已有剧本存在了。

笔者认为，王国维在戏曲研究中对“戏剧”和“戏曲”两个概念的使用是有分寸的。“戏剧”是对不同发展阶段、不同类别的演剧艺术的总称，“真戏剧”是对我国民族戏剧发展到高级阶段的称呼，“戏曲”则是指戏剧文学中的曲词部分。

据我的理解，王国维所谓的“戏剧”是一个较宽泛的概念，它不仅指滑稽戏、歌舞戏、傀儡戏、影戏等不成熟的戏剧形态（所谓“古剧”、“非尽纯正



之剧”)，也指宋元南戏、元杂剧、明清传奇等成熟的戏剧形态(所谓“真戏剧”、“纯正之戏剧”)。一种事物是不是戏剧，最基本的标准在于它是否搬演故事。王国维考察戏剧的萌芽、起源、形成、成熟，莫不是以它搬演故事的程度为标准的。

“灵(巫)之为职，或偃蹇以象神，或婆娑以乐神，盖后世戏剧之萌芽，已有存焉者矣。”何以说戏剧萌芽于巫、优？因它其中有了搬演性因素，但“后世戏剧，当自巫、优二者出；而此二者，固未可以后世戏剧视之也”，为何巫、优还不是戏剧？因它有搬演而无故事，“古之俳优，但以歌舞及戏谑为事”。王国维认为，戏剧起源于北齐的《代面》、《踏摇娘》等戏，“后世戏剧之源，实自此始”。因为“此二者皆有歌有舞，以演一事；而前此虽有歌舞，未用之以演故事；虽演故事，未尝合以歌舞”，是为歌舞戏；那么，不以歌舞演故事，是否是戏剧呢？或者说，歌舞是构成戏剧的必要条件吗？王国维认为，用日常言语、自由动作搬演故事的，也是戏剧，如滑稽戏，“此种戏剧优人随时地而自由为之；虽不必有故事(按：指历史题材故事)，而恒托为故事之形(按：指现实题材故事)；惟不容合以歌舞，故与前者稍异耳。”可见，搬演故事才是构成“戏剧”的必要条件和最低标准。

王国维认为，宋、金、元是我国民族戏剧逐步形成并走向成熟的时期。宋杂剧的发展为戏剧脚色制的形成奠定了基础，宋小说(话文)的出现为戏剧的故事性提供了保障，唐宋经济社会的全面发展，都会文化的新兴，都为戏剧文化的发展创造了条件。宋之乐曲经由词、转踏、大曲、鼓吹、诸宫调等的发展变得越来越适于叙事，以代言体为特征的戏曲呼之欲出。终于，宋代，戏文出现；元代，杂剧形成。此二者，就是王国维所谓的我国的“真戏剧”，“后代之戏剧，必合言语、歌唱、动作以演一故事，而后戏剧之意义始全。故真戏剧必与戏曲相表里。”至此，戏剧成了一门综合运用各种手段来搬演一个有一定长度的故事的艺术。这是一种更为成熟的戏剧形态。这也是王国维关于我国民族戏剧的最高标准，这一标准无疑是适用于明清传奇(“后代之戏剧”)的。所以我认为上述各位先生以《宋元戏曲考》中讨论宋金以前剧史用“戏剧”一词，而讨论宋金以后则用“戏曲”一词来作为其结论的根据，是站不住脚的。事实上，王国维在谈及元明清戏剧时，也从不避讳使用“戏剧”一词。如第一章最后一句提到“南宋、金、元之戏剧”，第二章又有“明之戏剧”、“宋元戏剧”之说，也并没有刻意加上“真正”与“后世”等定语。恰恰值得注意的是，只要是在搬演故事的语境下，王国维必用“戏剧”一词无疑。如作为《宋元戏曲考》



一书写作基础的《古剧脚色考》，就是如此。因为它是对戏剧演出体制的研究。其中对明代戏剧也并不称“戏曲”，曰“元明以后，戏剧之主人翁，率以末旦或生旦为之”。而在谈到“戏中之曲”和“戏剧剧本”时，则往往用“戏曲”一词。所谓“真戏剧必与戏曲相表里”，我的理解是，成熟的戏剧形态必须以戏剧文学(戏曲是其中的曲词部分)为基础。戏剧发展到以戏曲为基础的阶段，是为真戏剧。

关于王国维在《宋元戏曲考》中所用“戏曲”一词，估计像诸位先生那样认为是指“表演形式上已达完全成熟的‘以歌舞演故事’阶段”的民族戏剧的，恐怕不在少数。笔者认为，这实际上是今人对“戏曲”一词的理解，却是对王国维戏剧理论的极大误解。在王国维的观念里，“戏曲”根本上就是一种不同于诗词赋的文学体裁，是演员唱词的底本，是“戏中之曲”或曰“戏剧文学的曲词部分”，而不是所谓的舞台表演形式。这一点是非常明显的。

首先，王国维写作《宋元戏曲考》的目的，正是为了确立被正史所忽视的元曲的“一代文学”的地位。这在开篇之序里即已开宗明义：“凡一代有一代之文学：楚之骚，汉之赋，六代之骈语，唐之诗，宋之词，元之曲，皆所谓一代之文学，而后世莫能继焉者也。……往者读元人杂剧而善之；以为能道人情，状物态，词采俊拔，而出乎自然，盖古所未有，而后人所不能仿佛也。辄思究其渊源，明其变化之迹，以为非求诸唐宋辽金之文学，弗能得也。”可见，他是把元杂剧当作“案头之曲”来阅读和考察的。在《戏曲考原》里，开篇也说：“楚词之作，《沧浪》、《凤兮》二歌先之；诗余之兴，齐、梁小乐府先之；独戏曲一体，崛起于金元之间，于是有疑其出自异域，而与前此之文学无关系者，此又不然。”非常明显，王国维把戏曲当作一种文学看，是一以贯之的。虽然他花了相当的篇幅考察了历代戏剧，但其目的和落脚点正在于戏曲(戏剧文学中的曲词部分)，在于指出戏曲不同于前代文学的独特之处，在于认识戏剧对乐曲文学的重大影响，那就是，这种文学除了像以往的文学一样是音乐性文学外，还是一种前所未有的代言体的文学，还是一种可以用“自由之动作”来表演的文学。一句话，戏曲是一种代言体的音乐型的表演性的文学体裁。他推崇元曲(北剧南戏)，不是推崇它作为戏剧的完备，而是推崇它作为一种新型文学的“自然”、“有意境”。

其次，王国维何以对宋金之剧不直以“戏曲”称之，而要另置一“真戏剧”概念呢？那是因为王氏认为尽管宋金之剧从其形式结构上已趋成熟完整，亦即已具“戏曲”规模。但由于从现有文献中无法判定其是否完全是用“代言体”，



也无法断定其表演是否已完全同“曲辞”结合，作为一种过渡性的称谓，使用“真戏剧”既可表现出与前代“戏剧”之联系；又可说明其与“真正之戏曲”的区别，这正表现了王氏遣词的谨慎与稳妥。而事实上，王氏在指认“宋金之剧”这一特定现象时，往往是把“真戏剧”和“戏曲”两个概念互用的，但因前述相同的原因，若指宋金之剧为“戏曲”时，也不单独使用之，一般都是前置限制词或后缀揣度词，即如：“宋金时或当已有代言体之戏曲”；“故当日已有代言体之戏曲否，已不可知”；“北宋固确有戏曲，然其体裁如何，则不可知”云云。这附有限制词或揣度词之“戏曲”实际就是指那形式结构已臻完整的“真戏剧”。也就是在这个意义上，王氏才说“故真戏剧与戏曲相表里”。正是由于要称宋金之剧为“戏曲”是有条件的和缺乏具体史料来证明的，所以对于已有确凿资料可以证明为完整、成熟的元杂剧，才被称作“真正之戏曲”，这“真正”二字恰是针对宋金“戏曲”的“有条件”而言的，故他才说：“论真正之戏曲，不能不从元杂剧始也。”尤其能证明王氏对“戏剧”和“戏曲”是作了严格区分的是，他在研究了宋官本杂剧后指出：“可知宋氏戏剧，实综合种种之杂戏；而其戏曲亦综合种种之乐曲”。他这里明确将“戏剧”和“戏曲”二词对举，从其特征上判断它们之间的区别。前者当是滑稽戏、歌舞戏、官本杂剧、金院本的总称，后者“戏曲”“之乐曲”当指剧中曲词之部分。由此可见，王氏在论证宋元之际“戏剧”向“戏曲”衍化的过程中，特别注重“代言体”和“曲辞”两个条件。由于宋金之际正是中国戏剧发生深刻质变的时代，各种戏剧体裁如滑稽戏、歌舞戏、官本杂剧、金院本等纷呈于世。但遗憾的是缺少了“剧本”（即“其本则无一存”者）。缺失了“剧本”也就同时缺失了对于宋金之剧是否使用“代言体”、是否和“曲辞”相结合的准确判断。大家知道，如果一出戏不用“代言体”，而只靠一两个人去叙述人物故事，那便显然不是“真正之戏剧”；而若一出戏只是综合了各种表演，而不能和“曲辞”歌唱相结合，那便必定不是“真正之戏曲”。正是由于宋金之剧因“剧本”的无存而无法对这两个条件作肯定或否定的回答，所以王氏才不得不使用若干限制词和揣度词，以求立论的稳妥真确。

再次，在《宋元戏曲考》及《唐宋大曲考》《戏曲考原》等篇什中，王国维都认为元曲（“纯粹之戏曲”、“真正之戏曲”）是从唐宋乐曲发展而来的，是“真戏剧”中“曲”的因素。“然后代之戏剧，必合言语、歌唱、动作以演一故事，而后戏剧之意义始全。故真戏剧必与戏曲相表里。”注意这里“戏剧”“戏曲”两个概念是同时出现的，尔后明清传奇亦称之为“戏剧”。“综上所述



述者观之，则唐代仅有歌舞剧及滑稽剧，至宋金二代而始有纯粹演故事之剧；故虽谓真正之戏剧，起于宋代，无不可也。然宋金演剧结构，虽略如上，而其本则无一存。故当日已有代言体之戏曲否，已不可知。而论真正之戏曲，不能不从元杂剧始也。”按：根据王国维在《宋元戏曲考》、《唐宋大曲考》、《戏曲考原》里的研究结果，转踏、大曲、诸宫调等乐曲均有以歌舞合数曲咏一事的迹象，但往往因为其歌不是代言体，或其舞非自由之动作等等，还不能称为“真戏曲”、“纯粹之戏曲”（似已成为元曲的专用名称），但王国维在不同场合有“两宋戏曲”、“宋代戏曲”之说，并对宋代是否已有戏曲持肯定态度，只是一时找不到有效的证据——代言体的戏剧演出底本而已（现基本保存宋元戏文面目的有《张协状元》、《错立身》、《小孙屠》和《琵琶记》），王国维当时所能看到的只有元杂剧的演出底本为代言体之曲，即《元刊杂剧三十种》之类。因此，上述宋代乐曲作为元曲的渊源所自，在王国维心中，是有“准戏曲”的地位的。

“且此二十八本，不皆纯正之戏剧。……实滑稽戏之流，而佐以歌曲者也。……宋代戏剧，实综合种种之杂戏；而其戏曲亦综合种种之乐曲，……”

“……至成一定之体段，用一定之曲调，而百余年间无敢逾越者，则元杂剧是也。元杂剧之视前代戏曲之进步，约而言之，则有二焉。宋杂剧中用大曲者几半。……其用诸宫调者……元杂剧则不然，每剧皆用四折，每折易一宫调，每调之曲，必在十曲以上；其视大曲为自由，而较诸宫调为雄肆。且……皆字句不拘，可以增损，此乐曲上之进步也。其二则由叙事体变为代言体也。宋人大曲……金之诸宫调……独元杂剧于科白中叙事，而曲文全为代言。……此二者之进步，一属形式，一属材质，二者兼备，而后我中国之真戏曲出焉。”

“杂剧之为物，合动作、言语、歌唱三者而成。故元剧对此三者，各有其相当之物。其纪动作者，曰科；纪言语者，曰宾、曰白；纪所歌唱者，曰曲。”

按：上述“其戏曲”、“前代戏曲”正所谓“准戏曲”，否则元曲以前根本无“戏曲”。这种戏曲是“不皆纯正之戏剧”里的乐曲。元杂剧完全符合“真戏剧”的标准。元杂剧之“曲”在乐曲上体例上进步为“真戏曲”，名正言顺、名副其实的“戏剧中的乐曲”，只含“曲文”，不包括宾白，是戏剧文学中的唱词部分。所以，明显地，戏曲，实乃用于戏中之曲，符合戏剧需要的曲，被戏剧规则改造了的曲。

复次，王国维关于戏曲的诠释：“戏曲者，谓以歌舞演故事也。”人们一般依此认为戏曲是和“真戏剧”一样的综合性舞台艺术。其实不然。我们若细



读全文，不难发现，这里的戏曲还是指可以被之歌舞演示故事的曲词文学，即，其歌必须是代言体，其舞必须是自由之动作，其目的在于讲述故事。王国维作此诠释，无非是要指出戏曲不同于其他文学体裁的特征。并不是给戏曲下定义。正因为把“戏曲”理解成演剧形态而不是文学形态（这恰恰是我们今天的理解，而不是王国维的本义），所以冯先生在其另一篇文章《论中国戏曲成熟之标志》里，认为王国维逻辑上有不周之处。其实，若按王氏本义——“戏曲”即代言体之曲词——去理解，他并不存在逻辑问题。冯先生认为“中国戏曲”成熟的标志是“综合性全面程式化”，这实际说的是“中国戏剧”，若论前者，实则只须“代言体之戏曲”即可作为成熟的标志了。

至此，本文关于王国维所用的“戏剧”、“戏曲”这两个概念的阐释已经结束，总的来看，和叶长海、洛地二位先生的观点比较接近（主要是关于“戏曲”的理解，叶先生认为指“戏剧文学”，洛先生似更偏重戏剧中的音乐性因素，笔者则认为专指戏剧文学中的曲词部分，含音乐性，不包括宾白），但思路颇有不同。是否从不同的角度接近真理，还有待专家学者的指正。此二者的关系也已清楚，“真戏剧必与戏曲相表里”。但我还想强调指出的是，戏剧与戏曲从各自发展到结合而形成“真戏剧”的过程中，相互改造、共同发展，使双方都达到了新的高度。没有综合戏曲、话文之前，戏剧只能停留在滑稽戏、歌舞戏等低级形态上；只有在综合了戏曲、话文等艺术形式之后，戏剧才发展为“真戏剧”，并最后成为代表我国民族特色的戏剧形态。而戏曲也只有融入戏剧演出体制中，把自身改造成为符合戏剧需要的代言体的富于动作性的文学时，它才可能成为“一代之文学”。只有在戏剧的背景下才能看清戏曲作为文学的成就与地位。正是在这个意义上，王国维才在《宋元戏曲考》这样一部讨论“戏曲”的文学成就的著作里，以将近一半的篇幅讨论“戏剧”状况，以至于人们把它误读为一部“戏剧”史，以至于冯先生以为“戏剧”指宋金以前之古剧，而“戏曲”指宋金以后之“真戏剧”。

王国维对戏剧的理解，是建立在对西方戏剧的深入了解的基础上的。明显地，他是用西方戏剧学的理论在分析我国传统戏剧，他对“戏剧”的基本内涵的理解是与当时的国际接轨的，即指“搬演故事”的艺术。他又是充分尊重我国戏剧发展的历史真实的。他给“真戏剧”下的定义，无非是他关于西方戏剧的认识——“以对话、表情演故事”的中国化。戏剧是一个大概念，包括不同层次、不同类别的演剧艺术，也可以把后来的话剧、歌剧、舞剧包括进来，“真戏剧”不过是其中以戏曲为基础的我国民族戏剧的一种最高形态而已。所以王



国维并没有认为“只有‘戏曲’是中国成熟的戏剧形式”，我们不能把中国只有戏曲史而无戏剧史的现实归咎于王国维。恰恰相反，正是由于对王国维戏剧观的正确理解，周贻白、徐慕云等先生才写出了包括演剧体制在内的、包括影戏、傀儡戏等非主流戏剧形态在内的较为完整科学的戏剧史。

总之，我以为要达到对王国维这两个概念的正确理解，首先要把握他的思维中的两个逻辑起点，即，他是从文学的角度考察戏剧中的文学因素——戏曲的；他是用两个标准——最低标准：“搬演故事”，最高标准：“真戏剧”——来考察戏剧史的。这样，我们才能准确理解在具体语境里这两个概念的真正含义，才能于我们的学术研究有所裨益。

【参考文献】

- [1]冯健民《老话重提——再论王国维关于“戏剧”与“戏曲”二词的区分》[J].东南大学学报(哲学社会科学版),2000,(6).
- [2]《洛地文集·戏剧卷一》[C].艺术与人文科学出版社,2001.
- [3]冯健民《论中国戏曲成熟之标志》[J].艺术百家,2000,(1).

