

# 《宋元戲曲考》의 戲曲概念 小考

朴成勳\*

## <목 차>

1. 서론
2. 戲劇의 의미
3. 戲曲의 개념
4. 戲曲과 眞戲曲
5. 결론

## 1. 서론

《宋元戲曲考》는 中國 清代 王國維의 著作이다. 왕국유는 中國 戲劇史에 많은 공헌을 하였다. 20세기에 이르러 中國 戲劇은 그로부터 본격적인 연구가 시작되었다고 해도 과언이 아니다. 왕국유가 戲劇을 연구한 동기는 단순히 개인적인 취향에 의한 것이 아니라, 당시 서양문학에 맞서 中國 古典 戲劇의 번영과 진흥을 위한 것이기도 하였다. 《송원희곡고》는 1912년에 집필되었는데, 中國 고대희극을 체계적으로 연구한 총결이라고 할 수 있다. 책의 서문에는 “임자년 세모에 한가로이 있으면서 여가가 많아 3개월의 공력으로 이 책을 썼다”<sup>1)</sup>라고 밝히고 있지만, 이미 그 전에 많은 준비를 한 것으로 보인다<sup>2)</sup>. 《송원희곡고》의 구성을 보면

\* 숙명여대 중문과 교수

1) “王子歲暮，旅居多暇，乃以三月之力，寫爲此書”，《王國維戲曲論文集·宋元戲曲考》，〈序〉，中國戲劇出版社，1986，3쪽.

序와 부록 이외에 모두 16장으로 되어있다. 구체적인 내용의 체계를 보면 다음과 같다. 序, 1 上古시대에서 五代까지의 戲劇(上古至五代之戲劇), 2 송대의 골계희(宋之滑稽戲), 3 송대의 소설과 잡희(宋之小說雜戲), 4 송대의 악곡(宋之樂曲), 5 송대의 관본잡극단수(宋官本雜劇段數), 6 금대 원본의 목록(金元本名目), 7 고극의 구조(古劇之結構), 8 元代 雜劇의 연원(元雜劇之淵源), 9 元代 戲劇의 시간과 공간(元劇之時地), 10 원대 희극의 존망(元劇之存亡), 11 원대 희극의 구조(元劇之結構), 12 원대 희극의 문장(元劇之文章), 13 원대의 원본(元院本) 14 남희의 연원과 시대(南戲之淵源及時代), 15 원대 남희의 문장(元南戲之文章), 16 남은 논의(餘論)으로 되어 있다. 왕국유는 <<송원희곡고>>에서 戲劇을 萌芽와 形成, 成熟의 단계로 나누어 설명하면서, 그 속에서 戲曲을 논하고 있다. 책의 명칭은 <<송원희곡고>>지만 차례 속에는 희곡이란 명칭이 나오지 않는다. 오늘날 元代의 雜劇과 明代의 傳奇를 戲曲이라 명칭하면서, 춤과 노래로서 일정한 고사를 연출하는 것으로 정의하고 있는데, 위의 차례 속에서는 元劇과 南戲 등으로 칭하며 戲劇으로 분류하고 있다. 희곡에 대한 정의는 사실 왕국유가 자신의 저서인 <<戲曲考原>>에 “戲曲이란 歌舞로써 故事를 연출한 것이다”<sup>3)</sup>라고 한 것에서 비롯된 것이다. 희곡이란 명칭은 <<송원희곡고>>에서는 제4장 송대의 악곡 부분에서야 논의 되며 등장하기 시작한다. 제4장의 내용을 살펴보면 송대 악곡이 어떻게 희곡으로 발전되고 영향을 주었는지를 밝히고 있다. 즉 희곡을 희극 속의 곡 혹은 희극 속의 노래에 해당하는 부분으로 설명하기 시작한다. 때문에 <<송원희곡고>>에서의 희곡의 의미는 “歌舞演故事”의 연출형태를 의미하는 것이 아니라, 戲劇 속의 노래로 연출되는 曲文을 의미하며, 演出이 아닌 文學의 特性을 의미로 파악해야 한다는 주장도 있다. 이러한 점을 고려하여 필자는 <<송원희곡고>>를 통하여 戲曲의 의미를 규명하는 것을 본 연구의 목적으로 삼았다.

2) 왕국유는 고전희극에 관해서 많은 연구논문의 집필을 하였다. 연도별로 나열하면 다음과 같다. 1908년 <曲錄>, 1909년 <戲曲考原>, <錄鬼簿校注>, <優語錄>, <唐宋大曲考>, 1910년 <錄曲餘談>, 1911년 <古劇脚色考> 등이 있으며, 이밖에도 고전희극 작품에 대한 논문들도 있다.  
3) 戲曲者,謂以歌舞演故事也。 <<王國維戲曲論文集·戲曲考原>>, 中國戲劇出版社, 1986, 163쪽.

## 2. 戲劇의 의미

《송원희곡고》속에서 戲曲을 살피기에 앞서 먼저 戲劇에 대한 왕국유의 개념을 살펴볼 필요가 있다. 앞으로 살피겠지만 왕국유는 戲劇 이외에도 眞戲劇이란 개념을 사용하여 戲曲과의 관계를 설명하고 있다. 왕국유가 의미하는 희극은 오늘날 우리들이 정의하고 있는 희극의 개념과 일치하는 것인가? 그는 먼저 戲劇의 萌芽를 다음과 같이 설명하고 있다.

“난초 물에 몸을 씻고 향초 물로 머리 감고, 화려한 옷을 꽃떨기 같다”는 의복의 화려함이다. “느린 가락에 편안한 노래, 피리와 거문고 소리 드높다”는 가무의 성대함이다. “바람 타고 구름 탄다”는 표현과 “살아서 이별하고 새로 알게 된다”는 말, 이 모두는 荒淫의 의미이다. 이것은 靈의 직책이, 혹은 비틀비틀 춤추며 신을 흥내 내고, 혹은 너울너울 춤추며 신을 즐겁게 하는 것으로, 대저 후세의 희극의 맹아가 이미 존재했던 것이다. 무격의 흥기는 비록 상고시대에 있었지만, 그러나 배우는 그보다 훨씬 뒤에 있었다<sup>4)</sup>.

위 인용문은 “난초 물에 몸을 씻고 향초 물로 머리 감고, 화려한 옷을 꽃떨기 같다”와 “느린 가락에 편안한 노래, 피리와 거문고 소리 드높다”는 각각 《楚辭·九歌》의 《雲中君》과 《東皇太一》에 나오는 구절이다. 이 구절들은 당시 무당이 神의 분장을 하고 동작을 흥내 낸 것으로 보인다. 초사 작품 속의 靈이란 무당이 接神한 상태를 말한다. 무당이 령이 된 것이란 바로 무당이 《운중군》과 《동황태일》의 神이 되었다는 것이다. 당시 정말로 무당의 몸에 《운중군》과 《동황태일》의 령이 내렸는지는 과학적으로 증명할 수 없겠지만, 어쨌든 무당은 일정한 제식을 통한 후에, 신들의 말투나 동작을 흥내 내었을 것이다. 이러한 점을 戲劇의 관점

4) “至於浴蘭沐芳，華衣若英，衣服之麗也。‘緩節安歌，竽瑟浩倡’，歌舞之盛也。乘風載雲之詞，生別新知之語，荒淫之意也。是則靈之爲職，或偃蹇以象神，或婆娑以樂神，蓋後世戲劇之萌芽，已有存焉者矣。巫覡之興，雖在上皇之世，然俳優則遠在其後。，《王國維戲曲論文集·宋元戲曲考》，〈一、上古至五代之戲劇〉，中國戲劇出版社，1986，5쪽.

에서 보면 무당은 演技者로서 신을 모방하여 흉내 낸 것으로 볼 수 있다. 무당은 신을 모방하기 위해서 분장을 했고, 신들의 동작을 흉내 내기 위해 연습을 했을 것이다. 모방과 흉내는 오늘날 희극 또는 연극을 정의할 때 놓을 수 없는 개념이다. 이런 관점에서 왕국유는 무당을 배우로 볼 수 있으므로 희극의 맹아가 여기에서 시작된 것으로 해석하였다. 서양에서도 최초의 연극을 제사의식에서 찾고 있는 것으로 보면 당시 왕국유가 서양의 영향을 받지 않았나 하는 생각이 든다.

요컨대 巫와 優의 구별은 무는 신을 즐겁게 하고, 우는 사람을 즐겁게 하는 것이다. 무는 가무를 주로 하였고, 우는 조롱을 주로 하였다. 무는 여자가 주로 하였고 우는 남자가 주로 하였다. 優인 孟이 孫叔敖의 의관을 하자 초왕이 그를 재상으로 삼으려고 했다는 것과 優인 施가 한번 춤추자 孔子가 임금을 비웃었다고 한 것을 보면 언어 외에도 조롱할 때는 동작을 행한 것으로, 후세의 배우와 상당히 서로 비슷하다. 후세의 희극은 무와 우 이 둘에서 나왔지만, 그러나 이 두 가지는 아직 後世의 戲劇으로는 볼 수 없다<sup>5)</sup>.

巫보다 후세에 나온 優는 오늘날 배우라는 명칭의 원류로 볼 수 있다. 우의 역할은 위에 언급된 대로 풍자와 조롱을 통해서 사람들을 즐겁게 하였다. 우는 무와는 달리 주로 말과 동작을 사용한 것이 특징이다. 무와 우는 각각 서로 다른 양식을 통해서 자신이 맡은 역할을 모방하고 흉내 내었으므로 희극의 맹이라고 할 수 있지만, 후세의 희극으로 볼 수 없다. 그렇다면 왕국유는 어떠한 것을 희극을 결정하는 요건으로 제시하고 있는가?

이렇게 보면, 옛날의 배우는, 단지 가무 및 희학을 일로 삼았다. 한나라 이후로, 간혹 고사를 연출하기도 하였다. 그러나 가무를 합하여 하나의 이야기를 연출한 것은, 실로 북제에서 시작된다. 그 이야기를 살펴보면 지극히 간단하여 戲라고 하기보다는, 舞라고 부르는 것이 더 타당하다. 그러나 후세 戲劇의 起源은,

5) 要之巫與優之別：巫以樂神，而優以樂人；巫以歌舞爲主，而優以，調諧爲主；巫以女爲之，而優以男爲之。至若優孟之爲孫叔敖衣冠，而楚王欲以爲相；優施一舞，而孔子謂其笑君；則於言語之外，其調諧亦以動作行之，與後世之優，頗復相類。後世戲劇，當自巫優二者出；而此二者，固未可以後世戲劇視之也。.. 전게서, 6쪽.

실로 여기에서 시작된다<sup>6)</sup>.

위의 인용문을 통해서 알 수 있는 것은 戲劇의 구성 요건으로 앞에서 언급한 배우 이외에도 고사가 있어야 함을 알 수 있다. 즉 배우가 가무를 통해서 어떤 이야기를 연출해야 희극이 성립될 수 있다는 것이다. 그리고 그 이야기는 지극히 간단하면 戲가 될 수 없다. 戲라는 명칭이 붙게 되면 자연스럽게 어떤 고사가 연출된 것임을 알 수 있다. 희와 더불어 같은 의미로 왕국유는 劇이란 명칭을 같이 사용하기도 한다. 歌舞戲와 滑稽戲를 歌舞劇 또는 滑稽劇이라고 언급한 경우가 《송원희곡고》속에 자주 등장한다. 그런데 한 가지 주의할 점은 위에서 “가무를 합하여 하나의 이야기를 연출한 것”은 왕국유가 戲曲의 개념을 정의할 때 사용한 것과 일치한다. 그렇다면 개념상 戲曲과 戲劇은 같은 것인가? 아니면 戲劇이 더 큰 개념인가? 이에 대한 논의는 잠시 접어두고 제3장의 戲曲의 개념에서 자세히 다루고자 한다. 위의 인용문에 이어서 왕국유가 예로 들고 있는 戲劇의 기원이 된 작품을 살펴보자.

《구당서·음악지》에 이르길 “대면은 북제에서 나왔다. 북제 난릉왕 장공은 무예에 뛰어 났으나 용모가 아름다워, 늘 가면을 쓰고 적을 상대하였다. 일찍이 주나라 군대를 금용성에서 격파 하였는데, 그 용맹이 삼군에서 으뜸이었으므로, 제나라 사람들이 그를 장하게 여겨, 그가 지휘하고 무찌르는 모습을 본떠 춤으로 만들고, 《난릉왕입진곡》이라 불렀다”. 《악부잡록》과 최령흥의 《교방기》에 실린 것도 대략 비슷하다. 또 《교방기》에 이르길 “《답요낭》, 北齊에 蘇씨 성을 가진 자가 있었는데 딸기 코였고, 실제로는 벼슬을 한 것도 아니면서 자칭 낭중이라 하였다. 술을 좋아하는 주정뱅이로 취하면 그 때마다 아내를 때렸다. 아내는 슬퍼하며 이웃에게 호소하였다. 당시 사람들이 이를 장난으로 삼았다. 남자가 부인의 옷을 입고 천천히 걸어 등장하여 걸어가며 노래한다. 매 첩마다 옆 사람들은 소리 맞춰 그에게 화답하여 ‘踏搖和來, 踏搖娘苦和來.’라고 한다. 걸으며 노래하므로 踏搖라 하였고, 억울함을 말했으므로 苦라고 한 것이다. 그 지아비가 도착하면 때리고 싸우는 상황을 연출하여 웃음거리로 삼았다.” 이 두가지는 모두 노래와 춤이 있으며, 그것으로써 하나의 이야기를 연출하였다. 이전의 것들은 비록 가무는 있었지만, 그것으로써 이야기를 연출하지는 않았거나, 이야기를 연출하되 가무를 결합한 것은 아니었으니, 優戲의 창례가 아니라 할 수 없

6) 由是觀之, 則古之俳優, 但以歌舞及戲謔爲事. 自漢以後, 則間演故事; 而合歌舞以演一事者, 實始於北齊; 顧其事至簡, 與其謂之戲, 不若謂之舞之爲當也. 然後世戲劇之源, 實自此始. . 전게서, 8쪽.

다7).

《舊唐書·音樂志》에서는 <난릉왕>과 <답요량>을 가무희로 분류하고 있다. 앞에서 살폈지만 위 인용문에서도 왕국유는 배우와 더불어 고사가 있어야 하며, 배우의 연출 형식에 가무가 더해져야 희극의 연원으로 볼 수 있음을 알 수 있다. 이러한 가무희의 구성 요건만이 희극의 구성 요건인 것인가? 이와 더불어 왕국유가 희극의 연원으로 보는 것으로 또한滑稽戲가 있다. 그 중 한 가지를 예로 들면 다음과 같다.

唐無名氏《(옥천자진록)》(《(설부)》권46): “최공현이 회남에 있을 때, 일찍이 樂工들을 시켜 그 家僮들을 모아 여러 가지 戲를 가르쳤다. 하루는 그 악공이 성취한 바를 알리며, 한번 시험해 볼 것을 청했다. 현은 堂 아래에서 시범을 보이라 하고, 그 처인 이씨와 함께 구경했다. 가동은 이씨가 투기가 심함을 알고, 여러 가동들에게 부인의 옷을 입히고는 처입네 침입네 하며 곁에 늘어서 하게 하였다. ...한참이 지나 희가 더욱 심해졌는데 모두가 이씨가 평상시에 행동한 것을 흉내낸 것이었다. 이씨는 약간 깨닫긴 했으나 그 희가 우연히 일치한 것이라 여기고 속으로는 감히 그럴 수 있을까 생각하며 계속 지켜 보았다. 가동들의 의도는 깨닫게 하는데 있었으므로, 더욱 심하게 희롱하니 이씨는 마침내 노하여 그들을 욕하며 말하길 ‘노비 주제에 감히 무례하구나, 내가 언제 일찍이 이렇게 했느냐.’... 현이 크게 웃으며 거의 포복절도할 지경이었다”<sup>8)</sup>.

위에서 인용한 골계희를 가무희와 비교해 보면 다음과 같다. 하나는 가무가 위주이고 하나는 대사가 위주이다. 하나는 이야기를 연출하고 있으며, 하나는 시사

7) 《舊唐書音樂志》云：“代面出於北齊。北齊蘭陵王長恭，才武而面美，常著假面以婆擗。嘗擊周師金墉城下，勇冠三軍，齊人壯之。爲此舞以效其指揮擊刺之容，謂之《蘭陵王入陣曲》”。《樂府雜錄》與崔令欽《教坊記》所載略同。又《教坊記》云：“《踏搖娘》，北齊有人姓蘇龜鼻，實不仕而自號爲郎中。嗜飲醇酒，每醉輒罵其妻，妻銜悲訴於鄰里。時人弄之，丈夫著婦人衣，徐步入場行歌，每一疊，旁人齊聲和之云‘踏搖和來，踏搖娘苦和來’以其且步且歌，故謂之踏搖，以其稱冤，故言苦。及其夫至，則作嫵媚之狀，以爲笑樂。此二者皆有歌有舞，以演一事；而前此雖有歌舞，未用之以演故事；雖演故事，未嘗合以歌舞，不可謂非優戲之創例也。... 전개서, 8-9쪽.

8) 唐無名氏《(玉泉子真錄)》(《(說郛)》卷四十六): “崔公鉉之在淮南，嘗俾樂工集其家僮，教以諸戲。一日，其樂工告以成就，且請試焉。鉉命闔於堂下，與妻李氏坐觀之。僮以李氏妬忌，即以數僮衣婦人衣，曰妻曰妾，列於傍側。...久之，戲愈甚，悉類李氏平昔所嘗爲；李氏雖少悟，以其戲偶合，私謂不敢，而然且觀之。僮志在發悟，愈益戲之，李果怒，罵之曰：‘奴敢無禮，吾何嘗如此’... 鉉大少，幾至絕倒。 전개서, 13쪽.

를 풍자하고 있다. 하나는 가락에 맞는 춤이며, 하나는 입의로 하는 동작이다. 하나는 영구적으로 공연할 수 있고, 하나는 한때 한 곳 이외에는 다른 상황에서는 보여 줄 수 없다는 것이 차이점이다<sup>9)</sup>. 종합해보면 가무회와 골계회는 배우가 어떤 고사를 연출하는 것이 특징이며, 그 연출 요소가 각각 가무와 대사라는 점이 차이다. 앞에서 무와 우가 회극의 맹아지만 후세의 회극으로 보기 어려운 원인은 고사의 연출이 없었기 때문이라고 할 수 있다. 따라서 고사의 연출 여부가 왕국유가 말하는 회극의 여부를 결정짓는 필요조건으로 볼 수 있다. 반면 가무나 대사는 고사의 연출 요소로서 충분조건이라고 할 수 있다.

요컨대: 唐과 五代의 戲劇은, 혹은 가무를 위주로 하여, 그 자유로움을 잃었으며; 혹은 하나의 이야기를 연출하였으나, 가무를 사용할 수는 없었다. 그것은 南宋과 金, 元의 戲劇과 아직 동열에 놓고 이야기할 수 있는 것은 아니다<sup>10)</sup>.

위의 인용문에서 왕국유가 말하고 있는 당과 오대의 회극이란 가무회와 골계회를 말한다. 그러므로 가무회와 골계회는 바로 회극의 범주 내에 들어간다고 볼 수 있다. 그런데 위 인용문의 마지막 구절을 잘 되새겨볼 필요가 있다. 문맥의 의도라면 南宋과 金, 元의 戲劇은 가무회와 골계회의 한계를 극복한 다른 차원의 회극이라는 의미이다. 여기에서 南宋과 金, 元의 戲劇은 바로 南戲와 金의 院本 元代的 雜劇을 의미한다. 때문에 왕국유는 다음과 같이 회극의 의미를 설명하고 있다.

앞의 두 장에서 이미 송대의 골계회 및 소설과 잡희를 설명하였는데, 후세 회극의 연원은, 대략 여기에서 엿볼 수 있다. 그러나 후대의 회극은 반드시, 언어와 동작과 가창을 합하여 하나의 고사를 연출하니, 이런 후에야 회극의 의의가 비로소 온전해 진다. 그러므로 진회극은 반드시 회곡과 서로 표리를 이룬다. 그렇다면 회곡이란 것은, 과연 어떻게 발달한 것인가? 이것은 먼저 송대의 악곡을 연구하지 않을 수 없다<sup>11)</sup>.

9) 전게서, 14쪽.

10) 要之: 唐, 五代戲劇, 或以歌舞爲主, 而失其自由; 或演一事, 而不能被以歌舞. 其視南宋, 金, 元之戲劇, 尙未可同日而語也. 전게서, 14쪽.

11) 前二章既述宋代之滑稽戲及小說雜戲, 後世戲劇之淵源, 略可於此窺之. 然後代之戲劇, 必合言語, 動作, 歌唱, 以演一故事, 而後戲劇之意義始全. 故眞戲劇必與戲曲相表裏. 然則戲曲之爲物, 果如何發達

왕국유가 말하는 후세의 회극이란 바로 “언어와 동작과 가창을 합하여 하나의 고사를 연출하는 것”이다. 그리고 이러한 戲劇을 眞戲劇이라고 밝히고 있으며, 진 회극은 또한 戲曲과 표리관계를 이룬다고 설명한다. 진회극 및 회극의 관계는 다음 장의 회극의 개념에서 다루기로 한다.

이상으로 <<송원회곡고>>에 나타난 왕국유의 회극의 개념을 살펴보았다. 지금까지의 왕국유의 설명을 종합하면 회극의 개념은 광의와 협의로 구분하여 설명할 수 있다. 광의 개념은 회극의 연원에 대해서 언급한 곳을 고려하면, 배우가 분장과 흉내를 통하여 고사를 연출하는 일체의 것으로 볼 수 있다. 이 개념을 적용하면 가무희와 골계희 및 小說과 雜戲 그리고 宋 元 金の 雜劇 및 明 淸의 傳奇가 포함될 수 있다. 협의의 개념을 적용하여 엄격하게 해석한다면 “언어와 동작과 가창을 합하여 하나의 고사를 연출하는 것”으로 南宋의 南戲와 金 元의 雜劇과 明 淸의 傳奇가 포함된다<sup>12)</sup>.

乎? 此不可不先研究宋代之樂曲也. 전계서, <四、宋之樂曲>, 29쪽.

12) <<송원회곡고>>속에서 왕국유가 회극과 관련하여 언급한 것으로는 또한 괴뢰희와 영희가 있다. 괴뢰희에 대한 설명을 살펴보면 다음과 같다. “……대체로 괴뢰를 하는 것은 허황된 것이 많고 사실이 적어 아주 신령스러운 신 난장이 예쁜 여자 뛰어난 신선 등과 같은 것이다.”고 하였다. 송대의 괴뢰희는 회극과 동시에 발달했으며, 고사를 부연하는 것을 주로 하였는데, 골계극보다 뛰어났다. 회극의 진보에 있어서, 주의하지 않을 수 없다. 괴뢰희 외에, 회극과 비슷하지만 진짜 회극이 아닌 것으로, 일찍이 영희가 있었다. 이것은 송에서 처음 시작되었다. (“……大抵弄此, 多虛小實, 如巨靈神朱姬大仙等也” 則宋時此戲, 實與戲劇同時發達, 其以敷衍故事爲主, 且較勝於滑稽劇. 此於戲劇之進步上, 不能不注意者也. 傀儡之外, 似戲劇而非眞戲劇者, 尙有影戲, 此則自宋始有之”). 영희에 대한 언급을 살펴보면 다음과 같다. “그 속에는 여러 종류의 인물을 분장하였는데, 간혹 고사가 있었다. 그것이 회극과 다른 점은, 극을 연출 함에 정해진 장소가 있으나, 이 영희는 돌아다니며 연출한다. 그러나 후세의 회희 이름과 곡의 이름 속에 그 명목을 사용한 것이 많다. 그러므로 회극과 전혀 무관한 것이 아님을 알 수 있다.”(“其中裝作種種人物, 或有故事. 其所以異於戲劇者, 則演劇有定所, 此則巡迴演之, 然後來戲名曲名中, 多用其名目, 可知其與戲劇非毫無關係也”). 괴뢰희는 인형극으로 영희는 그림자극으로 해석할 수 있는데, 괴뢰희와 영희의 연출양식과 구성요건이 회극과 동일하므로 왕국유가 언급한 것으로 보인다. 인용문은 전계서, <三、宋之小說雜戲>, 26-29쪽.



### 3. 戲曲의 概念

앞 장의 마지막 인용문 끝에서 희곡에 대한 왕국유의 언급을 살펴 볼 수 있었다. 희곡에 앞서 희극을 먼저 살펴본 것은 《송원희곡고》의 차례에서도 희극에 대한 언급이 먼저 나오고, 宋代의 樂曲을 논하면서 비로소 희곡에 대한 언급이 시작되기 때문이다. 앞장에서 살폈듯이 금 원잡극과 명 청의 전기는 희극이라고 정의 하고 있다. 앞 장의 마지막 인용문에서 “언어와 동작과 가창을 합하여 하나의 고사를 연출하는 것”은 중국 고전의 희곡 개념을 정의 할 때 사용되는 것인데, 그렇다면 그 다음 구절에 이어서 나오는 희곡이란 무엇인가? 그것은 연출형태의 中國의 古典 戲曲이 아니라 戲劇 속의 曲을 의미한다. 眞戲劇과 表裏關係를 갖는다는 것은 희극이 곁이고 희곡은 그 속이란 뜻이다. 희곡은 즉 희극 속의 시가 형태로 된 노래 부분을 의미한다. 왜냐하면 왕국유는 희곡의 발달과정을 宋代의 樂曲과 관련하여 설명하고 있기 때문이다.

송의 가곡으로 가장 유행했고 사람들에게 의해 알려진 것이, 바로 사이다. 또한 근체악부라고도 불리며 장단구라고도 한다....그러나 대개 노래만 할 뿐이지 춤은 추지 않았고, 연속하여 곡을 노래한 것이 있었다. .... 보통의 사와 다른 것은 단지 이 곡을 중첩해서 하나의 이야기를 읊었다는 것이다<sup>13)</sup>.

그 가무를 서로 겸한 것은, 전답이라 불렀다. ...북송의 전답은 항상 한 곡을 연속하여 노래하였다. 매 한곡이 한 가지 일을 노래했으므로 곡의 수만큼 이야기를 서술한 것이다. 그러나 역시 여러 개의 곡을 합하여 한 가지 일을 노래한 것도 있다<sup>14)</sup>.

송의 무곡에는 일찍이 곡파가 있었다. 《송사·악지》에서는 “태종은 음률에 밝아서, 曲破 스물 아홉 곡을 지었다”라 하였다. 이것은 唐五代에 이미 있었던

13) 宋之歌曲, 其最通行而爲人人所知者, 是爲詞, 亦謂之近體樂府, 亦謂之長短句. .... 皆徒歌而不舞. 其所異於普通之詞, 不過重疊此曲, 以詠一事而已. 전게서, 《四, 宋之樂曲》, 29쪽.

14) 其歌舞相兼者, 則謂之傳踏, .... 北宋之轉踏, 恒以一曲連續歌之. 每一首咏一事, 共若干首則若干事. 然亦有合若干首而咏一事者. 전게서, 29쪽.

것으로 송대에 이르면 또 이것에 의지해 고사를 연출한다...이로 보건대 그 악곡은 聲은 있었으나 詞가 없었고, 또한 舞蹈 속에 이야기를 기탁하였으니, 당의 가무희와 무척 비슷하다. ... 이 이외에도 가무를 겸한 기예가 바로 대곡이다. 대곡은 이미 남북조 시대에 이름이 있었다. ...이상에서 서술한 송악곡을 보면 전답은 다만 한 곡으로 반복하여 노래한 것이다. 곡과와 대곡은 곡의 편수는 많으나, 여전히 하나의 곡으로 제한된다. 여러 곡을 합쳐서 하나의 악곡을 형성한 것은 오직 宋의 鼓吹曲 속에 있다<sup>15)</sup>.

인용문들의 예를 살펴보면 송대 악곡이 원잡극 속의 노래부부인 곡과 어떻게 관련되어 있으며 발전되어 가는 가를 설명하고 있음을 알 수 있다. 송의 악곡 속에 하나의 곡을 여러번 사용하거나 혹은 여러 곡을 합쳐서 하나의 악곡을 만들어 가무와 함께 고사를 연출한 것은, 바로 원잡극 속의 曲文의 연출양식과 유사하다. 아울러 그는 諸宮調도 함께 언급하고 있다.

제궁조는 소설의 지류인데, 악곡을 입힌 것이다. .... 그 이름이 제궁조라 한 것은, 송인이 사용한 대곡과 전답은, 단지 하나의 곡이므로, 그것은 동일한 궁조에 속하는 것이 분명하다. 오직 이것은 매 궁조 속에, 많게는 10여곡, 적게는 한 두곡을 엮었으니, 즉 궁조를 바꾸거나, 약간의 궁조를 합해서 하나의 이야기를 읊조리므로, 제궁조라고 한다. ... 이것은(제궁조) 서사를 하는데 가장 편리하다. 대저 대곡 등은 먼저 곡이 있고, 뒤에 사람이 빌려서 이야기를 읊는다. 이것은(제궁조) 곡을 짓는 처음부터, 본래 서사를 위해 설정하므로, 송금의 잡극과 원본 속에, 후에 또한 많이 사용된다<sup>16)</sup>.

제궁조는 같은 궁조속의 여러 곡들을 묶어서 하나의 고사를 읊은 것으로 서사를 하는데 편리하다. 그러므로 희극 속에 필요한 요소이다. 그래서 이러한 형식은

15) 宋時舞曲, 尙有曲破. <<宋史·樂志>>: “太宗洞曉音律, 制曲破二十九.” 此在唐五代已有之, 至宋時又藉以演故事. .... 由此觀之, 其樂有聲舞詞, 且於舞蹈之中, 寓以故事, 頗與唐之歌舞戲相以. .... 此外兼歌舞之伎, 則爲大曲. 大曲自南北朝已有此名. .由上所述宋樂曲觀之, 則傳踏僅以一曲反復歌之: 曲破與大曲, 則曲之遍數雖多, 然仍限於一曲. 至合數曲而成一樂者, 唯宋鼓吹曲中有之. 전계서, 31-36쪽.

16) 諸宮調者, 小說之支流, 而被之以樂曲者也. .... 其所以名諸宮調者, 則有宋人所用大曲傳踏, 不過一曲, 其爲同一宮調中甚明. 唯此編每宮調中, 多或十餘曲, 小或一二曲, 卽易他宮調, 合若干宮調以咏一故事, 故謂之諸宮調. .... 此於敘事最爲便利, 蓋大曲等先有曲, 而後人借以咏事. 此則制曲之時, 本爲敘事而設, 故宋金雜劇院本中, 後亦用之. 전계서, 36-38쪽.

후대의 송금의 잡극과 원본에 많은 영향을 주었다고 설명하고 있다. 금의 원본은 이름만 다를 뿐 원잡극과 같은 것이다. 따라서 제공조는 원잡극 속의 곡문에 사용되었다고 하겠다. 다른 점이 있다면 제공조는 한 사람이 제공조 속의 여러 인물을 모두 說唱하는 敘事體인 반면, 원잡극 속의 曲文은 각각의 배우들이 자신이 맡은 인물의 어투로 노래하는 점이다. 이러한 원잡극의 곡문을 代言體의 형식이라고 한다. 대언체는 왕국유가 이른바 진회곡을 결정짓는 중요한 요건으로 삼고 있다. 이와 관련하여 왕국유는 다음과 같은 설명을 덧붙이고 있다.

위에서 언급한 것을 종합해 보면, 당대에는 단지 가무극 및 골계극 만이 있었다. 송금 두 시대에 이르러 비로소 순수하게 고사를 연출한 극이 있었다. 때문에 비록 진회극이, 송대에 일어 났다고 해도 불가능한 것이 아니다. 그런데 송금연극의 결구는 대체로 위와 같으나, 그 저본은 하나도 존재하지 않는다. 때문에 당시에 대언체의 회곡이 있었는가의 여부는 알 수 없다. 진회곡을 논하는 것은, 원잡극으로부터 시작하지 않을 수 없다<sup>17)</sup>.

왕국유의 연구 결과에 따르면 전담 대곡 제공조등의 악곡은 모두 가무로써 여러 곡을 합하여 하나의 이야기를 읊은 흔적이 있다. 그러나 그 노래는 대언체가 아니기 때문에, 진회곡이라 부를 수 없다는 것이다. 왕국유는 대언체의 여부에 따라서 이른바 진회곡의 여부를 판단하고 있다. 여기에서 또 하나의 회곡 개념인 진회곡이 등장한다. 송대에 이미 회곡이 있었는가에 대해서는 긍정적인 태도를 취하고 있지만 그 저본들을 당시에 볼 수 없었으므로 원잡극을 진회곡으로 본 것이다. 그러므로 위에서 살펴 본대로 송대 악곡을 원곡의 연원으로 삼아 서술했던 것이다.

그리고 이 28본은 모두 순정한 회곡이 아니다. ... 실은 골계회의 류이며, 가곡으로써 도운 것이다. ... 송대의 회곡은 사실 여러 종류의 잡회를 종합한 것으로, 그 회곡 또한 여러 악곡을 종합한 것이다<sup>18)</sup>.

17) 綜上所述者觀之,則唐代僅有歌舞劇及滑稽劇,至宋金二代而始有純粹演故事之劇:故雖謂真正之戲劇,起于宋代,無不可也.然宋金演劇結構,雖略如上,而其本則無一存.故當日已有代言體之戲曲否,已不可知.而論真正之戲曲,不能不從元雜劇始也. 진계서, 〈古劇之結構〉, 55쪽.

....일정한 체단을 이루는 것과, 일정한 곡조를 사용한 것에 이르자, 백여년간 뛰어넘을 자가 없었던 것이 바로 원잡극이다. 원잡극이 전대 희곡의 진보로 볼 수 있는 것은 대략 두 가지가 있다. 송잡극 속에는 대곡을 사용한 것이 거의 반이다. .... 그 체구조를 사용한 것은, .... 원잡극은 그렇지 않다. 매 곡은 모두 사절을 사용하며, 매절은 하나의 궁조를 바꾸며, 매조의 곡은 반드시 십곡 이상이다. 그것은 대곡보다 자유롭게 보이며, 체구조와 비교해 더욱 자유롭다. 그리고 ...모는 자구가 구속되지 않고, 증손할 수 있는데, 이것이 악곡상의 진보이다. 두 번째는 서사체로부터 대언체로 변환 것이다. 송인의 대곡, ... 금의 체구조... 오직 원잡극은 파백속에 서사가 있으며, 곡문은 모두 대언체로 되어 있다. ... 이 두 가지 것의 진보는, 하나는 형식에 속하고 하나는 재질에 속하는데 둘을 겸비한 뒤에 중국의 진희곡이 나온 것이다<sup>19)</sup>

위 인용문에서 말한 “송대의 희극은 사실 여러 종류의 잡희를 종합한 것으로, 그 희곡 또한 여러 악곡을 종합한 것이다”등에서 알 수 있듯이, 희곡은 희극 속에 사용된 악곡부분을 지칭하는 것으로 이해된다. 마지막 인용문의 끝에서 언급한 대로 또한 원잡극은 진희곡의 기준에 완전히 부합한다. 원잡극 속의 曲文은 악곡상·체례상에서 명실상부한 진희곡이다. 戲曲이란 戲劇 속의 樂曲으로서 曲文만을 포함하며 빈백은 포함하지 않는다<sup>20)</sup>. 다시 말해서 희극문학 속의 唱詞부분인 것이다.

이렇게 본다면 왕국유는 희곡을 일종의 문학으로 보고 있다. <<송원희곡고>>의 서문을 보면 “무릇 한 시대에는 한 시대의 문학이 있다. 초나라의 이소, 한대의 부, 육조의 변문, 당대의 시, 송대의 사, 원대의 곡이 모두 소위 한시대의 문학이며,

18) 且此二十八本, 不皆純正之戲劇. ....實滑稽戲之流, 而佐以歌曲者也. ....宋代戲劇, 實綜合種種之雜戲; 而其戲曲亦綜合種種之樂曲, .... 전계서, <五、宋金雜劇段數>, 46쪽.

19) .....至成一定之体段, 用一定之曲調, 而百余年間无敢逾越者, 則元雜劇是也. 元雜劇之視前代戲曲之進步, 約而言之, 則有二焉. 宋雜劇中用大曲者几半. ....其用諸宮調者, ....元雜劇則不然, 每劇皆用四折, 每折易一宮調, 每調之曲, 必在十曲以上; 其視大曲爲自由, 而較諸宮調爲雄肆. 且.....皆字句不拘, 可以增損, 此樂曲上之進步也. 其二則由叙事体變爲代言体也. 宋人大曲, ....金之諸宮調, ....獨元雜劇于科白中叙事, 而曲文全爲代言. ....此二者之進步, 一屬形式, 一屬材質, 二者兼備, 而后我中國之真戲曲出焉. 전계서, <元雜劇之淵源>, 55-56쪽.

20) 잡극은 동작 언어 가창 3가지가 합하여 이루어진 것이다. 때문에 원극은 이 세 가지에 대해서, 각각 그 상응하는 것을 가지고 있다. 그 동작을 기록한 것을 과라하며, 그 언어를 기록한 것을 빈, 백이라하고, 가창한 것을 기록한 것을 곡이라 한다. (“雜劇之爲物, 合動作、言語、歌唱三者而成. 故元劇對此三者, 各有其相當之物. 其紀動作者, 曰科; 紀言語者, 曰賓、曰白; 紀所歌唱者, 曰曲.”). 전계서, <十一、元劇之結構>, 81쪽.

후세에 계승할 수 없었던 것들이다(凡一代之文學: 楚之騷, 漢之賦, 六代之駢語, 唐之詩, 宋之詞, 元之曲, 皆所謂一代之文學, 而後世莫能繼焉者也)<sup>21)</sup>라고 한 것을 보면 알 수 있다. 왕국유가 역대의 희극을 고찰하였으나, 그 목적은 바로 희극이 전대의 문학과 다른 독특한 점이 있음을 지적하고 있는 것이다. 또한 희극의 악곡 문학에 대한 중대한 영향을 인식하는데 있다. 희극은 이전의 문학처럼 음악성을 구비한 문학일 뿐만 아니라 이전에 없었던 대언체 문학이라는 점이다. 다시 말해서 희극은 일종의 대언체로 이루어진 음악형식으로서 연출성을 구비한 문학 체제인 것이다. 그러나 여기에는 새로운 문제가 존재한다. 《송원희곡고》의 余論에서는 원잡극의 작품들을 戲曲이라고 소개하고 있다<sup>22)</sup>. 이렇게 되면 원잡극은 희극인 동시에 진희극이 되며 또한 희곡인 동시에 진희곡이 된다. 그리고 문학에 대한 개념에 따라서 희극에 대한 정의도 달라지기 때문이다<sup>23)</sup>. 이에 필자는 《송원희곡고》이외에도 왕국유의 저술인 《희곡고원》과 관련하여 희극의 개념을 다음 장에서 정리해 보았다.

21) 전게서, 〈序〉, 3쪽.

22) 중국 戲曲이 외국어로 번역된 것은 꽤 오래전의 일이다. 예컨대 《趙氏孤兒》는 프랑스의 Du Halde이 1762-1834년에 번역하였으며, Julian이 다시 번역하였다. 영국의 Davis는 《老生兒》를 1817년에, 《漢宮秋》는 1829년에 번역하였다. 또 Julian은 《灰闌記》、《連環計》、《看錢奴》를 1834년에 10년간 번역하였다. ... 이런 종류의 번역서는 모두 《元曲選》을 근거로 한 것이며, 《元曲選百種》가운데서, 외국어로 번역된 것은 이미 30여종에 달하고 있다(至我國戲曲之譯爲外國文字也爲時頗早。如《趙氏孤兒》, 則法人特赫爾特 Du Halde 實譯於千七百六十二年, 至一千八百三十四年, 而裘利安 Julian 又重譯之。又英人大維斯 Davis 之譯《老生兒》, 在千八百十七年, 其譯《漢宮秋》, 在千八百二十九年。又裘利安所譯, 尚有《灰闌記》、《連環計》、《看錢奴》, 均在千八百三三十四年間, ....此種譯書, 皆據元曲選, 元曲選百種中, 譯成外國文者, 已達三十種矣). 저게서, 〈餘論〉, 112쪽.

23) 희극은 운문문학과 서로 비슷한 일종의 문체로, 음악문학 혹은 表演文學이라고 할 수 있다. 이런 종류의 문학은 실제적으로 고대에는 현재의 문학과 같은 것이 아니었다. 단지 문학에 의지해서 체를 실은 것이며, 문학 음악 표현 등 다원체제의 문학이다. 때문에 그것들은 오늘날 우리들이 말하는 예술과 더욱 비슷하다. 《中國戲曲學院學報》, 〈王國維的戲曲概念〉, 2003, 2, 34쪽.

#### 4. 戲曲과 眞戲曲

앞장에서 희곡은 희극 속의 곡문으로 대언체로 된 음악형식의 문장이라고 설명하였다. 그러나 반면 희극 작품 자체를 희곡이라고 왕국유는 또한 언급하고 있다. 왕국유는 희곡의 개념을 사용할 때 하나의 개념으로 사용한 것으로 보이지 않는다. 필자의 견해로 볼 때 희극은 공연예술이면서 동시에 글로 표현된 문학형식의 속성을 갖고 있기 때문이다. 먼저 <<戲曲考原>>에서 밝히고 있는 희곡의 설명을 살펴보자

희곡은 가무로써 고사를 연출한 것이다. 옛날 악부 가운데, <<초중경처>>의 시, <<목란사>>, <<장한가>> 등은, 비록 고사를 읊었으나, 가무를 사용하지 않았으므로, 희곡이 아니다. [柘枝], [보살만]의 隊는, 비록 가무가 합해졌으나, 고사를 연출하지 않았으므로, 희곡이 아니다<sup>24)</sup>.

위의 인용문에 따르면 희곡은 세 가지 기본 구성요건을 갖추어야 한다. 첫째는 고사, 둘째는 가, 셋째는 무이다.

비록 옛 인물을 연기하더라도, 과연 가사와 고사는 있는가? 만약 가사가 있다면, 과연 고사와 서로 상응하는 것인가? 요컨대, 이때에는 아직 금원간의 이른바 희곡이 없었다<sup>25)</sup>.

이 글은 송대의 문선왕과 이의산과 관련하여 배우들이 분장하여 조롱과 희롱한 일들을 서술하면서 언급한 내용들이다. 희곡은 배우의 분장과 가사와 고사가 있어야 한다. 그리고 가사와 고사는 반드시 서로 상응해야 하는 것으로, 고사를 표현해야 한다는 것이다.

24) 戲曲者, 謂以歌舞演故事也. 古樂府中, 如 <<焦仲卿妻>>詩, <<木蘭辭>>, <<長恨歌>>等, 雖咏故事, 而不被之歌舞, 非戲曲也. [柘枝], [菩薩蠻]之對, 雖合歌舞, 而不演故事, 亦非戲曲也. <<王國維戲曲論文集·戲曲考原>>, 中國戲劇出版社, 1986, 163쪽.

25) 雖扮演古人物, 然果有歌詞與故事否? 若有歌詞, 果與故事相應否? 今不可考. 要之, 此時尚无金元間所謂戲曲. 전계서, 164쪽.

지금 曾씨와 董씨의 大曲과 진회곡을 비교해 보니, 대곡을 춤추는 동작은, 모두 정해진 制式이 있으며, 연기하는 인물과 해야할 동작이 서로 아직 반드시 일치하지는 않는다. 그 사는 또한 방관자가 말하며, 연기하는 인물의 말이 아니다. 때문에 그 진회곡과 아직도 멀다. 서사체에서 대언체로 변하고, 리듬에 맞춘 무용이 자유로운 동작이 되어야 하는데, 북송의 잡극이 진보하여 여기에 이르렀는가의 여부는 자금 고증할 수 없다<sup>26)</sup>.

정리하면 회곡이란 배우가 분장하여 가무로써 일정한 고사를 연출하는 것이다. 이런 양식의 특징을 가진 것은 앞장에서도 살폈듯이 송대의 대곡을 포함한 악곡들이다. 당송대의 가무회 또한 이런 양식을 가지고 있다. 따라서 넓게 보면 이들 모두가 회곡인 셈이다. 그러나 진회곡은 좀더 엄격한 요건을 요구한다. 가무에서 가는 고사를 표현하는 대언체이며, 무는 극 속 인물에 맞는 자유로운 동작이어야 한다. 금 원잡극과 명 청진기가 진회곡에 속한다고 하겠다.

## 5. 결론

《송원회곡고》속에 사용된 회곡의 개념은 회극, 진회극, 진회곡 등과 서로 연계되어 있다. 회곡의 개념을 찾기 위해 먼저 회극과 진회극을 파악해야 했다. 왕국유의 회극 개념은 회극의 연원에서 밝혔듯이 배우가 분장을 하고 일정한 고사를 연출하는 것이다. 회극이 되는 필요조건은 고사의 연출로 보았다. 진회극은 후세회극이라고도 하며, 배우가 분장을 하고 언어, 동작, 가창을 통하여 일정한 고사를 연출하는 것이다. 진회극에 포함되는 것이 금 원잡극과 송 원남회와 명청 전기이다. 회곡이란 가무로써 고사를 연출하는 것이다. 여기에는 당송금의 가무회, 잡회, 제궁조, 원본 등이 포함된다. 따라서 언어가 위주로 된 끝계회는 제외된다.

26) 今以曾、董大曲與真戲曲相比較，則舞大曲之動作，皆有定制，未必與所演之人物、所要之動作相適合。其詞亦系旁觀者言，而非所演人物之言，故其去真戲曲尚遠也。至由敘事體而變為代言體，由應節之舞蹈為自由之動作，北宋雜劇已進步至此否今闕無考。 전게서, 180쪽.

진회곡은 가무에 대해 보다 엄격한 조건을 요구하여, 가는 고사에 상응하는 대언 체이며, 무는 춤이 아닌 고사의 연출에 필요한 자유로운 동작이어야 한다. 금원의 잡극과 송 원남희와 명 청의 전기가 진회곡 속에 포함한다. 회극과 진회극과 회곡과 진회곡 사이의 범주를 따진다면 회극이 제일 크다. 회곡은 회극 속에 포함된다. 회곡과 진회극의 관계를 본다면 회곡 속에 진회극이 포함되며 진회곡은 진회극과 같게 된다.

그런데 <<송원회곡고>>속에서 회곡은 또한 회극 속의 곡으로서 회극극본 속의 가창부분을 설명할 때 회곡이란 명칭을 사용하고 있다. 이른바 진회극은 회극과 표리를 이룬다는 설명이다. 진회극이면서 진회곡인 원잡극을 예로 들면, 원잡극의 구성 성분인 과와 백과 곡에서 곡부분이 회곡이란 것이다. 때문에 왕국유는 <<송원회곡고>>에서 회곡의 발달과정을 살피기 위해 송대의 사로부터 악곡과 금의 제구조를 설명하였다. 따라서 회곡은 공연예술이 아니라 일종의 음악성을 지닌 문학이 된다. <<송원회곡고>>의 서문에서도 “무릇 한 시대에는 한 시대의 문학이 있다. 초나라의 이소, 한대의 부, 육조의 변문, 당대의 시, 송대의 사, 원대의 곡.....”라고 한 것을 보면 왕국유는 회곡을 문학적인 관점에서 출발하고 있다. 그러나 필자가 보기에 왕국유는 <<송원회곡고>>에서 회곡을 어느 하나의 개념을 사용하여 설명하고 있지 않다고 본다. 회곡을 시 사와 악곡 등과 함께 병론한 것은 모두 음악성의 연출과 밀접하게 연결된 문학이라는 것을 설명하기 위해서라고 생각된다. 그리고 문학이란 실제상 예술의 의미를 포함하는 것으로 보아야 할 것이다. 여론 부분에서 원잡극의 작품들을 회곡으로 소개한 것을 보면 왕국유는 공연예술과 동시에 읽는 문학으로서의 양면성을 다 인식하고서 <<송원회곡고>>를 집필한 것으로 보인다. 따라서 진회곡도 회곡이고 회극 속의 창사부분도 회곡인 셈이다.



### 《參考文獻》

- 王國維 著, 《戲曲論文集》, 中國戲劇出版社, 1986
- 王國維 著, 《宋元戲曲史》, 臺灣商務印書館,
- 齊森華 著, 《曲論探勝》, 華東師範大學出版社, 1985.
- 吳梅 著, 《顧曲塵談》, 臺灣商務印書館發行, 1988.
- 姜書閣 著, 《說曲》, 江蘇文藝出版社, 1990.
- 盧元駿 著, 《曲學》, 黎明文化事業公司, 1994.
- 葉長海 著, 《曲學與戲劇學》, 學林出版社, 1998.
- 胡忌 主編, 《戲史辨》, 中國戲劇出版社, 1999.
- 陸林 著, 《元代戲劇學研究》, 安徽文藝出版社, 1999.
- 周育德 著, 《中國戲曲文化》, 中國友誼出版公司, 1996.
- 楊建文 著, 《戲劇概要》, 華東師範大學出版社, 1999.
- 孫文輝 著, 《戲劇哲學》, 湖南大學出版社, 1998.
- 莊浩淵 著, 《現代戲劇理論與實踐》, 福建教育出版社, 1997.

### 《中文提要》

王国维是中国戏曲史学的开拓者, 他的戏曲概念对后世影响很大。本文试图通过对《宋元戏曲考》里散见于戏曲一词的分析, 以达到对王国维戏曲概念的全面的理解。王国维在《宋元戏曲考》对“戏剧”和“戏曲”两个概念的使用是有分寸的。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”)。一种事物是否戏剧, 最基本的标准在于它是否搬演故事。戏曲有广义与真戏曲之分, 广义的戏曲指包括唐宋金歌舞戏、杂戏、诸宫调、院本等等在内的符合“以歌舞演故事”这一基本条件的所有演艺活动。真戏曲则专指像金元的杂剧、南戏和明代、清代的传奇那样扮演者通过歌唱、言语和自由的动作来演出一定长度的故事的文学。

關鍵詞：《宋元戲曲考》，王國維，戲劇，真戲劇，戲曲，真戲曲