

名校名师名课实录

戏剧“怎是” 讲演录

XIJU “ZENSHI”
JIANGYANLU

邹元江◎著

在戏剧艺术“怎是”这个大框架里，我想讲一些问题。所以，我这个课不是一种历史的爬梳叙述，而是从基本的历史现象出发，从本质上，从艺术本体论的角度来看，戏剧究竟“怎是”，即来探讨戏剧艺术的审美本质问题。

所谓“怎是”就不是“是什么”——也即，就不是表象。而是“为什么”。这个差异非常大，一个是表象，一个是根本。“老师，你说戏剧是什么呢？”同学们经常这样问。我说我不知道，我只追问他“怎是”。就是在这个意义上说的。“怎是”就不是“是什么”，而是“为什么”。它“为什么”是这样。再推一步，所谓“为什么”也就是旨在求得界说最后或者最初的一个“为什么”，这就指明了一个原因或原理。所以，亚里士多德把这个意义上的原因称做“本因”。

湖南教育出版社

名校名师名课实录

戏剧“怎是” 讲演录

XIJU “ZENSHI”
JIANGYANLU

邹元江◎著

湖南教育出版社

图书在版编目(CIP)数据

戏剧“怎是”讲演录 / 邹元江著. —长沙: 湖南教育出版社, 2007.12

ISBN 978 - 7 - 5355 - 5364 - 5

I. 戏… II. 邹… III. 戏剧 — 审美分析 — 中国
IV. J805.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2007) 第 199951 号

名校名师名课实录
戏剧“怎是”讲演录

邹元江 著

责任编辑: 龙育群

湖南教育出版社出版发行 (长沙市韶山北路 443 号)

网 址: <http://www.hneph.com>

电子邮箱: postmaster@hneph.com

湖南省新华书店经销 湖南广播电视大学印刷厂印刷

开本: 787×960 16 开 印张: 33.5 字数: 446000

2007 年 12 月第 1 版 2007 年 12 月第 1 次印刷

印数: 1—3000

ISBN 978 - 7 - 5355 - 5364 - 5

G·5359

定价: 47.00 元

本书若有印刷、装订错误, 可向承印厂调换。

目 录

导 言	1
第一讲：声腔与曲词的矛盾	4
第二讲：真实与假定的矛盾	38
第三讲：实景与虚景的矛盾	53
第四讲：写意与写实的矛盾	126
第五讲：关于思维方法问题	192
第六讲：形式何以可能的探索	224
第七讲：对戏剧“怎是”的思考	307
第八讲：戏曲“怎是”的西方视野	355
第九讲：一个戏剧“怎是”的参照	444
第十讲：戏曲“怎是”的个案研究	471
附 录	520
后 记	526

导 言

在戏剧艺术“怎是”这个大框架里，我想讲一些问题。所以，我这个课不是一种历史的爬梳叙述，而是从基本的历史现象出发、从本质上，从艺术本体论的角度来看，戏剧究竟“怎是”，即来探讨戏剧艺术的审美本质问题。

我们过去对戏剧的一些看法，是不是存在一些值得我们思考的问题呢？这个课大体上涉及这么一些方面：第一个方面就是“看”和“听”的问题。所谓“看”和“听”的问题，即我们走进剧场究竟“看”什么和“听”什么的问题。从走进剧场开始“看”和“听”的东西，我们把自己作为一个普通观众而不是作为一个“专家”，大家注意，这是有差异的，作为一个普通观众，作为一个当下生存的人，你看的東西和作为一个所谓的专家“看”和“听”的东西是不一样的。你要找到把自己还原为古代普通的观众进入剧场的这种感觉，事实上我们现在对戏剧的所谓的理解很大程度上并不是把自己作为一个当下生存的普通观众，而是一个所谓的专家的感觉，那么，问题就存在了：我们究竟进剧场干什么？很多问题就导缘于这个问题。而由这个问题就引出了第二个问题，

即“戏剧或戏曲艺术‘怎是’”的问题。这里面就涉及很多复杂的问题，而首先是一个思想观念的问题。这么多年来戏剧之所以徘徊不前，之所以存在着这样那样的问题，之所以引起很多的争论，一个根本的原因就是思维方式上存在着问题。那么，第三个方面，是戏剧这门艺术审美特征的否定性问题，也就是我们现在自以为是的戏剧戏曲的特征是不是都值得怀疑的问题。比如说，我们最习惯认为的戏剧艺术的重要特征就是古人所说的“高台教化”，或如我们现在所说的戏剧艺术是一种“意识形态”的存在方式，是这样吗？又比如说，戏曲艺术是不是讲故事呢？王国维说：戏曲是“以歌舞演故事”，是演“故事”吗？又比如说，我们所有的美学文艺理论都要求我们所有的编创人员，包括演员在内，都要真实地反映生活，那么，什么是“真实”呢？又比如说，戏曲界的朋友最熟悉的了，我（你）要“追求风格”，理论家不是说风格是一个艺术家成熟的标志吗！与“风格”相关联的是所谓“流派”，比如我们熟知的“梅派”、“程派”、“张派”等等——那么，这些说法本身有没有问题呢？艺术就是追求风格，追求流派吗？又比如说，我们很多导演和演员都有一种下意识的东西，非常强烈的下意识的东西，即你（我）一定要“进入角色”，用李渔先生的话说你（我）一定要“设身处地”。可什么叫“设身处地”呢？你演张三你就要像张三，你演王八蛋你就要像王八蛋吗？又比如说——我有一些东西是很犯忌的，但我仍要提出来供大家讨论——戏剧或戏曲都是“以导演为中心”吗？话剧不用说了，戏曲现在都成为导演中心论了，那么“演员”对于戏曲还意味着什么？又比如说，我们的各级文化部门特别重视“剧作家”的培养，但是戏剧尤其是戏曲，它是“剧作家”的事吗？或者说仅仅是“剧作家”逞才能的地方吗？又比如说，我们的演员、导演都非常熟悉的是，我们要“塑造人物”，而人物一定要有“性格”，没有性格，那就如何如何了，细细想一想，这话对吗？

所以，从“怎是”的角度看，我们是否应该就这些问题提出质疑呢？那么最后，我们还要谈一下，作为戏剧或者戏曲艺

术，它应该是一种什么样的美学品格呢？总之，内容很多，我就讲几个比较重要的问题。

我们先撇开“戏剧美学”，这个抽象的名称不谈，先从具象的舞台现象来看存在哪些值得我们思考的问题。

2000年9月9日下午4点，我们在湖北省歌舞剧院看了一台复排的60年代（1964年）创作的歌剧《江姐》（空政歌剧团首演于北京）。这个戏是你们都非常熟悉的。可对我来讲，这却是一次心态极为复杂的观赏经历。也就是说，我把自己试图还原成一个普通观众，重新体会我们到剧场去究竟是“看”什么、“听”什么？即不是把它作为既成的事实，习以为常，而是作为一个可存疑的现象，追问其“怎是”、“如何是”。这是一出我们都耳熟能详的老戏，对吗？太熟悉了，稍微年长一些的朋友都可以回想到当年歌剧《江姐》演出时的盛况，所以，从中引出的问题也是非常突出的。下面的讲座将对这些问题逐一进行探讨。

第一讲：声腔与曲词的矛盾

我们一些戏剧史的专著对《江姐》有过一个比较有代表性的评价。王新民在《中国当代戏剧史纲》中是这么说的，此剧“意高辞美”。各位，你们再回顾一下看，这个评价到位吗？它的“意”高不高？革命英雄主义，当然高。如果说“意高”的评价还到位的话，那么它的辞呢？美不美？它的辞大概我们比较熟悉就是它的主题曲《红梅赞》，对吗？“红岩上红梅开，千里冰封脚下踩。三九严寒何所惧，一片丹心向阳开”。要说“辞美”，这几句话还算辞美，对吗？我今天把这个歌剧本带来了，上面盖着“湖北省歌剧舞剧院资料室”的章，时间注明是“2000年排演本”，这确实确实是湖北省歌舞剧院的演出本。我们随便从里面抽几句唱词，看它的辞美不美。这是哪了？这可能是最后一场了，江姐说：“同志们哪，……”然后唱：

不要用哭声告别
不要把眼泪轻抛
青山到处埋忠骨

天涯何处无芳草
黎明之前身死去
脸不变色心不跳
漫天朝霞照着我
胸中万竿红旗飘
回首平生无憾事
只恨不能亲手把新社会来建造
到明天……

如何如何，辞美不美呀？这个“辞美”是在什么意义上讲的呢？我敢负责地告诉大家，如果你们在整个剧里，除了可以找到“红岩上红梅开”等这极少数的几段唱词还能算是所谓的“辞美”的唱词，其他的唱词并不具有所谓“辞美”的诗意，也不具有我们平时所强调的“文学性”，绝大多数唱词甚至还都很俗、很水、革命化、口号化。如第七场，在江姐的一个核心唱段里，她唱到：“我的心永远和战友在一道，我祝同志们身体永远健康。”这辞美吗？其实，《江姐》全剧都充斥着这样所谓的“辞美”唱词。那么，我们的评论家们怎么会有“辞美”之说呢？这不是睁着眼说瞎话吗？

很有意思的是，过去科技不发达，我们看戏的时候，不知道她唱的什么。可现在不同了，现在我们有电子字幕了，对吧？我这次感受特别强烈的就是字幕带来的负面效应。过去没有电子字幕，我们也不觉得这些词有多么水、多么俗、多么口号化，也没太多关注其唱词是何意，而是非常喜欢其优美的声腔。回顾我们进剧场的感觉，那种激动兴奋的时候，我们是因为对江姐的唱词而感兴趣呢？还是因为别的原因让我们感兴趣呢？我们那个时候，看戏的时候是不是以辞美的标准来要求这个剧呢？究竟是什么东西让我产生一种审美的愉悦和期待呢？显然，是悦耳动听的声腔。大家知道，“看”是赤裸裸的感觉，而“听”只是一种模糊的感觉。可现在如此醒目地让你“看”唱词是什么，反觉与优美的声

腔形成了强烈的对比和矛盾。本来，我不知道这些词，不确切地知道这些唱词，我感到非常好听，虽然这种感觉说不出来。但现在让我赤裸裸地看到了这些唱词，就让我大倒胃口。但实话说，除了这点遗憾之外，这也并不影响我们对《江姐》优美旋律的欣赏，虽然我们实在已太熟悉这些声腔。

这就提出了一个问题，我们到剧场究竟是去欣赏什么？我们是去听戏中的有思想性的辞吗？欣赏“意高”之词吗？我是为了受教育（“高台教化”）进剧场的吗？可受教育进剧场干嘛！这就是我们常固守的文艺传统，儒家文艺传统最核心的内容就是“高台教化”，所以，任何作品一定要有“主题”，我们经常首先问的是这个戏是什么“主题”？而且要求主题越深刻越好。可老百姓是怎么想的呢？作为一个普通欣赏者的观众，进入剧场就是为了这个“目的”去的吗？是为这个目的我何苦去剧场呢，在家看报纸不就行了吗？

2000年8月24号，我到大连去开“汤显祖诞辰450周年国际学术讨论会”，不知你们去过大连没有？大连有个很有名的剧场，叫“麒麟剧场”，这次会上请来了上海昆剧团在这个剧场演出了《牡丹亭》里最著名的折子《游园惊梦》。这一次的看戏经历也让我难以忘怀，它也是用的电子字幕，《游园惊梦》里的唱词与我们阎肃老师的《江姐》的“水词”形成了鲜明的对比。汤显祖这位大才子手下的词，实实在在是“辞美”，辞美得一般的人根本就看（听）不懂。不要说一般人看（听）不懂，就连“汤学”专家都莫衷一是。不信？谓予不信，咱们来看原著。先看前面的【步步娇】这个曲牌：“袅晴丝吹来闲庭院”。还听得懂吗？要我写下来吗？知道？那我就写了。“袅晴丝吹来闲庭院，摇漾春如线。停半晌，整花钿。没揣菱花，偷人半面，迤逗得彩云偏。步香闺怎便把全身观！”哪位同学来跟我说说看，你看（听）明白了什么东西？哪位同学说说看？我看你们也是很犯难，其实，也不光让你们犯难，连我们著名的汤显祖研究专家徐朔方先生也是如此。过两天，我就到浙江，参加徐朔方先生从事学术活动55周年纪念研

讨会。我们知道徐朔方先生他最重要的学术贡献之一就是对汤显祖的研究。汤显祖《牡丹亭》中的这些词让我们的徐朔方先生也是很为难呀！好，我们来看徐先生是怎么来解释这些词的。

这里面有几个关键词是很麻烦的。首先是“袅晴丝”的“晴丝”。什么是“晴丝”呢？知道吗？不知道呀，这可麻烦了。“晴丝”就是头发，严格地说是女人的头发，更严格地说是女人年轻时的头发，我们徐先生就是这样解释的：“晴丝——游丝、飞丝，也即后文所说的烟丝，虫类所吐的丝缕。”大家注意到了这是怎么回事了么？这和头发有什么关系呢？“常在空中飘游。在春天晴朗的日子最易看见”。这是什么东西？就是吊精鬼，现在在城里已很少见了，就是“吊吊虫”。好，这是一个词。第二个词是“菱花”。“菱花”是什么？对，是镜子。徐朔方注曰：“镜子。古时用铜镜，背面所铸花纹一般为菱花，因此称菱花镜，或用菱花作镜子的代称。”这又是一个词。后面又出现一个更复杂的问题：“迤逗”这个词是什么意思呢？尤其是如何读音呢？我们先来看徐先生是怎么解释的：“迤逗”就是“引惹”。我写出来你们就知道是什么意思啦。“迤逗：引惹，挑逗；彩云，美丽的发卷的代称”。这句话是什么意思？“想不到镜子（拟人化）偷偷地照见了她（杜丽娘），害得（迤逗的）她羞答答地把发卷也弄歪了。这几句写出一个少女的含情脉脉的微妙心理，她是连看见镜子里的自己的影子也有些不好意思的。”这是徐先生的解释。可问题是“迤逗得彩云偏”这个“迤逗”的“迤”字该读什么音。这个字读 tuō 吗？徐先生就是这么注的。可它并不读 tuō 音，而应该读 yí 音。梅兰芳先生在《舞台生活四十年》第一集里有一节回顾当年他如何演《游园惊梦》，专门讲到这个字究竟是读“tuō”，还是“yí”的问题。当时有个好事的观众叫宋云彬的看了他的演出，根据《集成曲谱》注明《元曲选》的注音应当唱“拖”音，就写了一封题为《谈迤逗就证于梅兰芳先生》的非常恳切的信寄给梅兰芳。他的意思是说梅兰芳当时在上海演出的时候，没有把“迤逗”的“迤”唱成 tuō 音，而唱成了 yí 音，“是唱错了”。梅兰芳是很谦逊的，为这事，

他还专门写信请教了京昆大师俞五爷（俞振飞先生）。半个月后，俞五爷回了一封很长的信，说过去他也是将“迤”字唱为 tuō 音，后由他的父亲俞粟庐和吴瞿庵先生商同了把它改唱作 yí 音，此后南方的曲家都照这样唱。但为什么要改，俞五爷说他也不明白。于是，他专门找了两位喜好昆曲又研究音韵的朋友，找来了《顾曲麈谈》、《韵学骊珠》、《韵学须知》、《洪武正韵》、《中原音韵》、《度曲须知》等十几种韵书，查下来的结果是“迤”字有三种读法：读“移”，读“驼”，读“以”。加上《元曲选》音注读“拖”，共有四种读法。俞粟庐和吴瞿庵先生之所以不唱“拖（tuō）”音，大概是看见了沈宠绥在《度曲须知》里“不作拖”的注解，才动议要改的。俞五爷然后又讲到“迤”与“委”或“透”连用的读音问题，如“委迤”或“透迤”。俞五爷认为，虽然韵书上说见到这些字连用时应先确定它的解释，才好分别它的读“移”或读“驼”，但俞粟庐和吴瞿庵先生实在无法采用其他几种读法，只有读它的本音，唱做“移（yí）”音了。——你们看，为了证明这个“迤”字究竟是读“拖（tuō）”音还是读“移（yí）”音，俞振飞先生用了 1600 余字，梅兰芳先生则用了 4000 余字来加以研究，后来胡忌先生也用了 600 余字在《戏史辩》中进一步加以分析……所有这些研究分析真是精彩之至。可问题是这里面究竟有多少“学问”是我们作为普通观众所必须设法理解的呢？是不是我们只有理解了这些所谓的“学问”才有资格看戏呢？其实不然，根本就无须理解，更不用说这些唱词在演唱时是瞬间带过的，哪怕你用醒目的电子字幕打出来也无济于事。

汤显祖创作的《牡丹亭》一直存在着很大的争论，当时有个著名的曲评家叫沈璟，他就认为汤显祖的《牡丹亭》好是好，可是，严格说来是有些问题的。沈璟指的就是《牡丹亭》的唱词不是按照严格的曲律格式填写的。而汤显祖对这种非难很不以为然，说我“宁可拗折天下人的嗓子”。这就是历史上有名的“汤沈之争”。这场争论从汤显祖在世的明代万历年间一直延续到现在，直到今年大连这次国际会都在争论这个问题。我们来看一个参与争

论的代表性的人物李渔他是怎么来看汤显祖的。

清代的李渔对汤显祖是十分钦佩、崇拜的，他将汤显祖比作“词坛赤帙”，他说：“词坛赤帙”为“若士一人所攫”。也就是说，没有人能超越汤氏。大家注意了，他说的是“词坛”，而不是“剧坛”。他说：《牡丹亭》为“文人最妙之笔也”。他甚至感叹曰：“所恨余生也晚，不及与（之）同时，他日追及泉台，定有一番倾倒；必不作妒而欲杀之状”。杀他（汤显祖）干吗？“向阎罗王子掉舌，排挤后来人也”。你说李渔是多么崇拜汤显祖，正是汤显祖让后来的人毫无光彩，所以说嫉妒他已经没有意义，只有作“欲杀之状”，割掉他妙舌生花的舌头才能让后来的人有出头之日。大家注意，李渔崇拜汤显祖什么呢？崇拜他作为“词坛赤帙”，即作为文学家汤显祖达到了绝顶的高度。也正是从这里我们可以看到，李渔对汤显祖的评价是很高的。

但值得注意的是，李渔对汤显祖的评价并不到此为止，紧接着后面的这段话实际上确立了他前面的这段赞叹的评价相反对的双重标准。他说：“填词之设，专为登场；登场之道，盖亦难言之矣，……汤若士之《牡丹亭》、《邯郸梦》得以盛传于世……得以偶登于场者……”他说是“偶登”，我们待会儿看是不是“偶登”，原因又是什么呢？“皆才人侥幸之事，非文至必传之常理也……”李渔的意思是，并不因为你汤显祖写得好，而是“侥幸”“偶登”于场上。显然，这不是事实。汤显祖的《牡丹亭》刚写完，就被优伶们“争歌舞之”。文献记载毫不夸张，难道这就是按李渔所说的是“侥幸”吗？李渔接着说：“若据时优本念，则愿秦皇复出，尽火文人已刻之书，止存优伶所撰诸抄本，以备家弦户诵而已。”这表明李渔是从“填词之设，专为登场”的角度反对《牡丹亭》作为案头之书，他宁可选择“时优本”、“止存优伶所撰诸抄本”，道理很简单，“时优本”或“优伶所撰诸抄本”可“备家弦户诵”，虽然这些“优本”没有“文人最妙之笔”，但它却是“场上之曲”。

不难看出，李渔他从正面肯定汤显祖是“词坛赤帙”，而从侧

面否定汤显祖的《牡丹亭》作为“场上之曲”的地位，他尖锐地说：“汤若士《还魂》一剧，世以配飨元人，宜也。问其精华所在，则以《惊梦》、《寻梦》二折对。余谓二折虽佳，犹是今曲，非元曲也。《惊梦》首句云：‘袅晴丝吹来闲庭院，摇漾春如线。’以游丝一缕，逗起晴丝，发端一语既费如许深心。”意即这样做累不累呀！所以，李渔说汤显祖“可谓惨淡经营矣。然听歌《牡丹亭》者，百人之中有一二人解出此意否？”的确，刚才我们已经证实了，连我们都不懂，对吗？徐方朔先生的注音也还不一定对。“若谓制曲初心，并不在此，不过因所见以起兴。则瞥见游丝，不妨直说，何须曲而又曲，由晴丝而说及春，由春与晴丝而悟其如线也？若缘作者原有深心，则恐索解人不易得矣。”徐方朔解不清，我们也解不清。何谓“索解人”？我们不是习以为常了吗？——这个作品“表现什么”？我们要发掘一下，只有发掘清楚了，这个本子才站得住，这种行为就叫“索解”。“文化大革命”培养出大批这样的“索解人”和索解习惯。我们什么都要追求它的“主题”是什么，这个戏“表现”的是什麼，我们的所有教科书都是这么讲的，对吗？可事实上对文艺作品要不要你索解呢？我们从未想过。李渔接着说：“索解人既不易得，又何必奏之歌筵，俾（“俾”者“使”也）雅人俗子同闻而共见乎？”他说，汤显祖的文本“字字俱费经营，字字皆欠明爽。此等妙语，止可作文字观，不得作传奇观”。

所谓“作文字观”，如果没有电子字幕，那么这些“字字皆欠明爽”的唱词恐怕也没有人能听得明白，就是有了电子字幕，也未必就能马上明白它说的什么，也未必你就会关注它的辞美不美，因为你到剧场去关注的焦点并不在此，尤其是像《江姐》、《游园惊梦》这些戏我们都太熟悉了，它的剧情我们都能倒背如流了，所以，一两句唱词弄不明白对我们来说似乎也不伤大雅。人们进入剧场的关注焦点并不是它的唱词雅不雅，主要的也并不在文辞，而在于无论是歌剧也好，昆曲也好那独具的声腔魅力。关于这一点，国学大师钱穆他说了这么一段话特别值得我们思考，他说：

“有人说，中国戏剧有一个缺点，即是唱词太粗俗了。”钱穆在这所指的主要是地方戏和京剧，而不是《牡丹》这样典雅的戏。钱穆说：“其实，此亦不为病。中国戏剧所重，本不在文字上。此乃京剧与昆曲之相异点，实已超越过文字而另到达一新境界。”钱穆接着说：“若我们如上述，把文学分为说的、唱的和写的，便不会在文字上太苛求。显然，唱则重在声不在词。”声指的就是声腔旋律。“试问：人之欢呼痛哭，脱口而出，哪在润饰词句呀！”显然，钱穆看重的是声乐的形式之美。那么，是不是也可以反过来说，把钱穆的话反过来说，中国古典戏曲的唱词太典雅了，比如说昆曲传奇，但正如中国京剧的唱词太粗俗了一样，中国戏曲艺术的真正魅力“实已超越过文字而另到达一新境界”，无论唱什么唱词，唱词的雅与俗都是并不是太重要的，也就是说，对文字的苛求与不苛求对于戏曲艺术而言其实都不是关键的问题。

那么，关键的问题是什么呢？我们还是从现象入手。今年8月份，8月25号，我带一名研究生到了浙江省遂昌县。大家知道遂昌是什么地方吗？我们为什么去遂昌？因为汤显祖曾经在遂昌当了五年的县太爷，在那儿留下了美名，直到现在，遂昌人士还非常怀念他，有很多遗留物。那么，这次全国的汤显祖研究学会就在那儿开了一个汤显祖的年会。在这个年会上，遂昌文化馆的馆长罗兆荣，给我们安排了一个精彩的节目。这个节目是什么呢？就是把距离遂昌县城几十里远的一个叫石练镇坑口村的一群纯粹的农民接到了县城，让他们为大会表演。这些农民实在是土得掉渣，他们有的是赤着脚刚从农田里被叫来的。这一点都不假。遂昌县政府担心这些土得掉渣的农民有损遂昌的形象，于是乎，就给他们每个人花了几十块钱买了一件衬衣。但是，即便是这个非常漂亮的衬衣也遮掩不住这些乡村艺人的土泥吧叽，因为他们一脸的被风吹日晒的憔悴，一脸的菜色是无法被遮掩的。怎么也想象不到这些乡土艺人年龄最大的为76岁，最小的才七八岁，怎么也想象不到这些石练镇的农民及他们的后代，能站在县城的舞台上为来自全国的专家演唱《牡丹亭》。我可以告诉大家，这些农民

绝大多数不识字，但他们演唱昆曲《牡丹亭》时却是那么的投入，情调是那么的优雅、古朴。他们唱的是什么呢？是“十番”。“十番”形成于明代末期，流行于江南民间。也就是在各种迎神祭祀庙会的场合，在各种年节喜庆堂会的时候，有那么十一二个人，吹着笙（两人）、箫（两人）、梅管（一人），弹着三弦（一人），拉着提琴（一人），打着扁鼓（一人），敲着双清（一人）、九云锣（一人）等，根据不同情境轮番演奏不同的曲牌。但遂昌“石练十番”曲牌均是昆曲曲牌，其中80%是“临川四梦”的曲牌，如《牡丹亭·游园》中的【步步娇】、【醉扶归】、【皂罗袍】、【好姐姐】，《拾画》中的【锦缠道】、【石榴花】（千秋岁），《冥判》中的【油葫芦】；《紫钗记·折柳》中的【寄生草】、【么篇】、【解三醒】；《邯鄲记·扫花》中的【赏花时】、【么篇】；《南柯记·瑶台》中的【脱布衫】、【小梁州】、【乌夜啼】等。这些老艺人手里拿着的直排工尺谱是保存至今的民国三十八年的手抄本《十番曲谱》。在遂昌还发现过民国初年署名有文氏的《响遏行云》抄本，录有93支曲牌，其中“临川四梦”的曲牌就有38支，约占40%，如《牡丹亭》有22支，《紫钗记》有4支，《邯鄲记》有4支，《南柯记》有5支。由此可以看出，遂昌“石练十番”之所以演奏、演唱多以“临川四梦”的曲牌和曲文为主，这与遂昌县历代的老百姓都深深地怀念曾在此主政五年的汤显祖有着密切的关系。所以，当这些泥巴腿子把非常典雅的《牡丹亭》演唱、演奏得那么美妙动听时，我们当时都非常激动，因为《牡丹亭》这么典雅辞美的作品，也是这么艰涩古奥的作品，按说，是很难被老百姓接受的，老百姓也不明白他们唱的是什么，他们大多连字也不认得。可是当地的农民不止有一支十番队，过去甚至有四支，还有“文十番”、“武十番”、“粗十番”、“细十番”之分，甚至还有女子十番队，这就不能不让人深思他们这些津津有味地唱着“袅晴丝……”的没有什么文化的农民他们未必就是在唱这些戏词。

也是在这次会上，中国社科院文学研究所的一位副研究员，说她发现清代宫廷现存下来的演戏档案及其他记载所涉及的戏目

中，宫廷中最常演的汤显祖的戏，她统计了一下有 23 出，其中《牡丹亭》有 14 出，《南柯记》有 3 出，《邯郸记》有 5 出，《紫钗记》有 1 出。这与民间“石练十番”的演奏、演唱曲牌大体一致。李渔不是说，《牡丹亭》不是“场上之曲”，而是“案头之曲”吗？怎么无论宫廷还是民间都把它当作“场上之曲”在演呢？这不是很矛盾吗？演唱“石练十番”的这些农民唱得津津有味，而宫廷里的供奉们也唱得津津有味，皇亲国戚们也非常识货。难道皇亲国戚们和这些农民都是了解了是唱“移(yí)逗”还是唱“拖(tuō)逗”了吗？显然不是。他们为什么要演唱或欣赏《牡丹亭》呢？尤其是皇亲国戚们，他闲得没事干，吃饱了撑的，他们去听你的“思想内容”？每年的年节，各种婚丧嫁娶，都听《游园惊梦》，他们早就明白了他们并不是要来接受什么思想教育，他们来“听”什么呀，来“看”什么呀？这些农民们也是如此，他们啥字不识，让他们来理解艰涩的文辞，理解杜丽娘如何获得爱情，来理解她对柳梦梅爱情的忠贞？都不是。一个俗得不能再俗的人喜欢《牡丹亭》，而一个雅得不能再雅的人也喜欢《牡丹亭》。这个现象本身就很值得我们深思。

李渔说《牡丹亭》“得以盛传于世”是“才子侥幸之事”。但何以被称作“案头剧”的《牡丹亭》却四百年长演不衰呢？在这次会上，上海戏剧学院的叶长海先生有一个研究生，他的硕士学位论文毕业论文就是研究《〈牡丹亭〉在昆曲舞台上的流变》。该文从汤显祖在世时的家班原本演出，吕玉绳、沈璟、臧懋循、冯梦龙、徐日曦的改本演出，到清代全本演出逐渐减少，以演折子戏为主及现当代《牡丹亭》的演出状况，以三万余字的篇幅把《牡丹亭》在昆曲舞台上的流变作了条分缕细的分析。另一个研究生他把《牡丹亭》在明清以来“家班”演出的情况也作了一个专门的研究。那么，家班是演给谁看呢？谁才养得起家班呢？显然，都是有钱、有权的人，这其中就包括明代的相国王锡爵。王锡爵对汤显祖恨之入骨，把汤显祖的仕途也给断送掉了。他是政治家，一朝相国，他非常忌恨汤显祖的人品，他认为，汤显祖的存在，