

“话剧导演”李利宏 与“现代戏曲”创作

■何中兴

李利宏有许多身份，他扮演着许多角色。在这里，我们强调他“话剧导演”的“这一个”，主要是为了表述上的方便。正像舞蹈编导张继刚执导了京剧“现代戏曲”《赤壁》，电影导演张艺谋执导了芭蕾舞剧《大红灯笼高高挂》，话剧导演王晓鹰执导了越剧《赵氏孤儿》，不能说他们就可以摘去原来的“招牌”，分别称为京剧导演、舞剧导演、越剧导演一样，李利宏执导了那么多戏曲，我仍称他为“话剧导演”。另外，这也是为了与一般意义上的“戏曲导演”有所区别。现在执导戏曲作品的导演，较有成就者，可清晰地分为两种：一种戏曲修养更高，戏曲舞台实践经验更丰富一些；一种文化和理论修养更深厚一些。兼有两种的导演也有，但属凤毛麟角。一般情况下，我们把第一种导演称为“戏曲导演”。

另外，“现代戏曲”在本文中用来概括我们现代创作的新戏曲，用以廓清现代创作的戏曲与古代的传统戏的区别。

按现在流行的称呼，也就是习惯的分法，“现代戏曲”只指现代创作的现实题材的时装戏曲，或者在现代戏的前边加上剧种的名字，如京剧现代戏、豫剧现代戏、川剧现代戏等；而把现代新创作的古装戏曲，根据内容的不同，分别称为新编历史剧、新编古装戏等。在本文中，不管它是古装戏曲或时装戏曲，只要它是现代新创作的戏曲，统统叫做“现代戏曲”；古代的传统戏——包括元杂剧、宋元南戏、明清传奇和后来徽班进京后以谭鑫培、梅兰芳为代表的剧目，则统称为传统

戏。

一、作为诗人的李利宏和作为“剧诗”的戏曲在“诗”的基础上相互认同，诗人的思维方式和现代戏曲诗化的呈现方式配合默契

一般人都知道李利宏是导演，是话剧导演。知道他曾成功导演过一批话剧和影视剧，也知道他近十年来“不务正业”，又有一批在全国颇有影响的现代戏曲作品问世。但却少有人知道，李利宏导演还是一个诗人，发表过大量的诗、词，并有集子出版发行。

“话剧导演”李利宏与“现代戏曲”的关联（缘分），应该从一个“诗”字说起。因为李利宏是诗人，戏曲是“剧诗”。

如果把生活比作“米”的话，那么，话剧就是用“米”做出来的“饭”，戏曲就是用“米”做出来的“酒”。同样是用“米”做出来的“物件”，“饭”中还能看到“米”的存在，而“酒”中已经没有“米”的影子了。

同样的思路，我们可以把诗歌、中国画、书法、欧洲的芭蕾舞、日本的歌舞伎划入“酒”的范畴，而把小说、油画、比较写实的电影、电视剧看作是“米”做成的“饭”。

戏曲绝对是“生活”之“米”做成的“酒”。在我们看得到的地地道道的经典戏曲作品中，真实生活的影子是很微弱的，它需要靠许许多多与普通观众约定俗成的程式来相互交流。

把“生活之米”升华为“戏曲之酒”的过程其实就是一个诗化的过程。因此，戏曲是一门诗化的艺术。

戏曲的根本，戏曲的灵魂，是诗。

诗化在戏曲艺术中表面的表现形式主要是程式化，戏曲是一个高度程式化的艺术。

在戏曲艺术内部的各个领域里，诗化的表征除了一般意义上的诸如叙述方法、表演方面的“以歌舞演故事”、“唱做念打”外，各种程式的运用也是诗化的结果。戏曲的程式贯穿于各个领域和部门，表演、唱腔、伴奏、舞蹈，还有服装、道具、演出方式、组织方式……就连剧本也是有程式的。

高度的程式性、夸张性并强调程式美感，是中国戏曲艺术的鲜明特征。从艺术的假定性来看，凡艺术皆有程式，程式的意义在于改变生活的原型态而升华至音乐和舞蹈的境界，从而更鲜明地反映生活。高度程式化的结果，使戏曲轻而易举地进入诗的殿堂（境界）。

程式的应用，因为它与观众的约定俗成，简化（省略）了大量繁琐的叙述、解释、交代，使戏曲能够直接地、单刀直入地讲述故事（内容、主线、要义），使戏曲有更多、更大的空间和机会来展示自己的程式美，使戏曲有更多、更大的空间和机会来“作诗”。

人都是有天赋的，人的爱好往往是他的天赋所在。

作诗、写词并非李利宏导演的职业，而只是他的一种爱好。爱好而成绩斐然，那就是他的天赋在“作祟”了。

通常人们说，文如其人、画如其人、书如其人、诗如其人，那么倒过来，就是人如其文、人如其诗了！诗人自然有诗人的气质、诗人的品格、诗人的思维方法。作为诗人的李利宏导演，操刀

来“炮制”作为“剧诗”的中国戏曲，会是一种什么样的结果呢？

诗人天然的文化品格、诗人气质以及其作品的诗化同戏曲艺术本身的“剧诗”或叫“诗剧”品格，绝对会有一种必然的默契。

深入在李利宏导演的话剧作品演出的“场”中，我们也会不断感到阵阵诗意扑面而来。那么，该如何表述欣赏他的现代戏曲作品的感觉呢？我不敢对李利宏导演的这两大类作品的“诗化”程度妄加比较和评论，但我分明感到，李利宏导演诗的思维、诗的人格、诗化的表现手法就像是鱼，放入现代戏曲这条大海中，更有“如鱼得水”的意思了。

河南省豫剧三团倾力打造的现代戏《香魂女》，应该是李利宏导演执导的第一部戏曲吧？当时，话剧导演李利宏对《香魂女》的成功有多少信心，没有听他本人“卖弄”过。但我清楚地记得，当时许多人对他与他的这部作品是十分担心的。据说，在排练过程中就曾有过是否需要“阵前换将”的争论，我猜测，这很可能与他的话剧导演牌照（资质）有关。

毕竟，《香魂女》成功了！

《香魂女》是河南戏曲现代戏里程碑式的作品。在我看来，解放后，河南戏曲现代戏创作的代表作品，“文化大革命”前，就是《朝阳沟》；进入新时期，就是《香魂女》。

《香魂女》的成功，除了周大新原著的硬件支持外，戏曲文本和二度创作的诗化程度或者说戏曲化程度比较高，是一个分量很重的砝码。《香魂女》的叙述方法是跳跃的，也可以说是“诗化”的，它没有从头到尾“流水账”式地讲述故事。用我的说法，她是一种“戏曲蒙太奇”式的叙述方法，是十分空灵的，十分流畅的。我固执地认为，《香魂女》这种叙述方法的成功，在很大程度上是得益于创作者们的“戏曲思维”，也可以说是“诗的思维”。

以《香魂女》为起点，导演李利宏开始了他在现代戏曲创作的大海里的畅游。

愿李利宏导演用同一种思维——“诗的思维”，在话剧舞台上“做饭”，在

戏曲舞台上“做酒”，受一个脑子控制的“两把刷子”能不断地画出截然不同的两种画来，而且都是最新最美的图画。“酒”就是“酒”，“饭”就是“饭”，绝不会把“酒”做成“饭”，也绝不会把“饭”做成“酒”。

当然，在李利宏导演做的“酒”中看到几粒米，有一些“饭”的味道，我们千万不要以为他的“酒”做坏了；相反地，李利宏导演做的“饭”加进了“酒”，或若隐若现地看到了“酒”，或没有见到“酒”的影子，却分明感到“酒”的存在，我们也一定不要以为他的“饭”做砸了。这恰恰是李利宏导演的作品与别人的作品的不同。而且，我觉得，还不能把这种不同仅仅看作是李利宏导演刻意追求的特立独行、标新立异，这是他骨子里的诗在向外浸润的结果。我们在前边说过，诗是一切艺术的基础，诗是艺术之母。有了诗，投靠了诗，就是抓住了艺术的根本！

这个根本，诗，应该说，对于现代戏曲的创作更为重要。

二、作为话剧导演的李利宏在现代戏曲创作中，既实现了戏曲演员对人物内心的深度体验，也保证了创作对戏曲传统足够的尊重

一般地说，作为一种综合艺术，综合起来的各门艺术从来都不是“平分秋色”的，而是由一种艺术作为统帅，将其他的艺术门类综合起来，“其他”艺术处于被综合的地位。文学在戏曲这门综合艺术中，在元曲以及元曲以后相当长的一个时期内，一直都是“挂着帅印”的。只是在徽班进京之后，戏曲的表演艺术大大发展，出人头地，文学在戏曲中才被夺走了“统帅”的地位。

相对于其他综合艺术，戏曲中表演艺术的地位是比较高的，所以她有可能取代文学成为“霸主”。表演艺术主宰戏曲一段时间尚能维持局面，甚至也可创造出一个历史时期的灿烂。但是，文学艺术和表演艺术在戏曲中地位倒置的结果，却是我们现在所看到的情形：戏曲渐渐堕落为一种内容苍白、缺乏底蕴、展览技巧的物事，被一些“有志之士”称为“夕阳艺术”了。

从某种程度讲，现在我们所能看

到的所谓的“传统戏曲”，其实是近一二百年来的作品，也就是表演艺术逐步登上戏曲艺术统帅地位后的作品。在元朝，一直到明和清早期，中国戏曲文学曾经代表着中国文学的高峰。而且，在当时与世界戏剧文学高峰的出现是同步的。关汉卿、汤显祖、王实甫和莎士比亚、莫里哀不就是同时代的人吗？汤显祖和莎士比亚更是在同一年（1616年）去世。我们现在看到的，只是近二三百年来，戏曲表演艺术迅猛发展、戏曲文学相对滞后而形成的怪现象罢了。

“五四”以后，随着一个规模空前的思想解放运动的兴起，随着中华民族现代文明水平的逐步提高，随着“西风东渐”的潮流风起云涌，外国戏剧（主要是话剧，当时称为“文明戏”）的进来和影响，一些新知识分子发现，戏曲需要提高文化、理论、科技含量才能跟上现代人的审美需求。因此，从上世纪二三十年代，文学才顺应历史潮流，又开始争夺它失去百年以上的“统帅”地位。

但是，文学回归它在戏曲艺术中应有地位的进程现在还很不理想。

当前的情况是，一方面，我们现在创作的现代戏曲作品，我认为大多还不能叫做戏曲。现在的观众不是不爱看戏，而是因为我们现在新创作出来并演出着的戏，不管是被人们叫做“话剧加唱”的，或被叫做“宣传戏”、“科教戏”、“广告戏”、“定向戏”的，它们确实都离观众的戏曲审美期待相去甚远；另一方面，目前我们看得到的所谓的“经典”剧目，更多的是演员在舞台上“演”出来的，是近一二百年来产生（创作）的传统戏，它们不仅缺乏更深厚的思想和文化底蕴与当代人的思维相和谐，所采用的二百年一贯制的表现方法也远远赶不上现代人的心理节奏。

所以，我说，“戏曲冷落观众，难怪观众冷落戏曲。”

现在，摆在戏曲面前的急迫任务，一个是现代戏曲必须更加戏曲化；一个是原有的传统戏曲必须更加现代化。现代戏曲更加戏曲化就是戏曲在更高的层面上回归本体，传统戏曲更加现代化主要是用现代人的观点来审

视、评价、表现古代生活(历史)。

可以这样说,几十年来戏曲自身的改革,现在已进入一个“瓶颈”。要想继续前行,迫切需要新锐力量的进入。

这项历史任务就历史地落在了像李利宏导演这样的戏曲创作者身上。

那么,摆在这些新锐们面前的道路是否畅通呢?话剧和戏曲可以说是两个不同审美体系的艺术,他们进入之后会是什么样子呢?是如鱼得水、水乳交融呢,还是两张皮,甚至会成为一种破坏呢?

首先,我认为当今许多人所谓的戏曲特性,大多都不是戏曲艺术独有的特性。其实,他们所列举的“戏曲特性”大多是艺术所共有的东西,是舞台艺术尤其是与话剧所共有的。例如说戏曲“远离生活”,在表现“生活”时必须借助于一种物质或形式,并与观众约定俗成,配合默契,产生共鸣:拿起“马鞭”就有了马,舞起船桨就有了船和水,水袖一甩表示怒或不屑,“吹胡子瞪眼”表示激动……舞蹈艺术难道不是这样吗?什么是向往,什么是愤怒,什么是同意,什么是反对,也都有与观众约定的“套路”。说戏曲是利用程式来表现内容的,欧洲的芭蕾舞、日本的歌舞伎难道不是利用程式来表现内容吗?

这是李利宏这样的导演进入戏曲进行创作的“天然”条件。可以用一句极俗的谚语来比喻:“会推磨就会推碾”,戏曲和话剧毕竟不像种马铃薯和造原子弹,不是隔着山的两个“行”。

其次,进行现代戏曲创作,必然涉及到戏曲传统的继承和发展问题,创作者是否对传统戏曲(戏曲传统)有一种敬畏的态度,是一个决定成败的重要条件。实际情况是,很多出身于戏曲以外的导演,尤其是话剧导演,往往会比出身戏曲本身的人更加敬畏戏曲,更加重视戏曲的假定性,更加重视戏曲的虚拟性,更加重视戏曲的“诗化”。

李利宏导演不但是带着强烈的文化意识、理论意识、科学意识及实验追求进到现代戏曲创作中来的,而且也是带着对戏曲的虔诚崇拜和对戏曲传统的审慎态度开始现代戏曲创作的。

在李利宏导演的现代戏曲创作

中,他像对待话剧创作一样,首先用了大量的功夫带领创作团队去深入生活,引导他们十分广泛地去研究资料,然后又耗费大量的精力去与大家一起分析剧本、分析人物。随便浏览一下他的任何一个导演阐述,你就知道他在所谓的“务虚”过程中下了多少“熬”功夫。

也许有人会感到奇怪,戏曲本来就是“远离生活”的艺术,“唱念做打”、“手眼身法步”与实际生活连边也沾不上,戏曲演员在创作新戏曲作品时,李利宏导演“强迫”他们去“深入生活”有用吗?

可以这样说,传统戏曲舞台上多如牛毛的动作和造型几乎都是“仿生”的,随便采撷,俯拾皆是。最典型的如梅兰芳的“兰花指”、盖叫天的“飞鹰展翅”等等。中国绘画和书法跟中国戏曲的艺术思维可以说是相同的,我们知道,“草圣”张旭的龙飞凤舞的草书的灵感来自公孙大娘的剑舞;中国古代各个山水画派无不与他所在地的真山真水“血肉相连”。中国戏曲和中国画一样,从来都是既“法古人”,又“师造化”的。细心推敲戏曲表演的源头,所有程式无一不是先辈们从当时的生活中“提炼”而来,只不过戏曲艺术一二百年来的表演陈陈相因,我们只见“流”不见“源”罢了。

这就是“话剧导演”!他没有被繁重的戏曲技巧所拖累,没有让被许多人捧为经典的戏曲表现手法耀得眼花缭乱,没有先从戏曲浩如烟海的宝藏中去搜索现成的、传统的程式,而是带领大家先从实际生活中去感知、积累、孕育。

在大家都做足了台下的“虚”功夫之后,摩拳擦掌、跃跃欲试的时候,李利宏导演才会给演员一个设置极其简单、甚至是空空荡荡的舞台,让你和你的角色赤手空拳地去创造(创作)。他最多会把他的理解和认识浓缩为一个意象交给你,这意象就是一个“形象大使”,那是他给你设定的并不十分确定的标杆,是他作为导演的朦朦胧胧的追求目标。然后和大家一起“置之死地而后生”,共同去“渔”,而绝不给你现成的“鱼”,强迫(激发)演员用戏

曲思维去创造新的适合当前对象的戏曲化的手段,来表现心中的激动(感觉)。

在李利宏导演的现代戏曲创作中,我们可以清楚地看到,话剧表演对角色内心情感体验的重视,强化了我们的戏曲演员在人物刻画上的进步和深入,大大增加了戏曲人物的真实程度和由此带来的感染力。

于是,我们也看到,在李利宏导演的现代戏曲作品中,没有了像许许多多的时装戏那样用旧程式之“瓶”装现实内容之“新酒”的现象。

假如说话剧导演李利宏不擅长给戏曲演员一招一式地比划做示范是一种局限的话,那么,李利宏却利用了自己的这种局限,变不利因素为有利因素,避免了用旧的、已有的、前人创造的死的技巧(程式),生硬地套在生动活泼的、千变万化的人物身上。更何况,我倒觉得李利宏导演是认为,那种自己设计出成套的动作让演员依样画葫芦地去模仿的方法,是旧式作坊师傅带徒弟的方法,会大大束缚演员的创造力,从而降低整个剧组的创作水平。要不,他为何将戏曲演员原有的可以驾轻就熟地套在人物身上的“功夫”,有意地暂且搁置起来,也变成一种“局限”呢?这样的结果,就迫使创造人员不得不先进行“厚积”,然后他才引导他们“喷发”。

为什么这里要用一个“喷发”呢?因为戏曲的表演必须借助一种物质或形式才能把人物(演员)内心的“激动”表达出来,否则,戏曲观众便认为它不是戏曲;反之,人物(演员)内心没有那份“激动”,就只能是死的传统程式的组合,那就谈不上创作,只能算作对程式的复制,与现代戏曲的要求相去甚远。李利宏导演的高明之处在于,一方面,他明知戏曲演员心里十分清楚什么是戏曲,浑身解数,技痒难忍,他偏偏不许你首先使用老师传下来的丰富积累;另一方面,他又叫你在充分的“务虚”中获得对戏曲人物创作的剧烈冲动,最后,不得不借助一个发现(创造)的戏曲的新的程式(暂且也叫它程式吧)“迸发”出来。

因此,这些“务虚”表面看来或许

是出力不叫好的,但它确实是提高古老戏曲现代化程度不可或缺的重要途径。

同时,李利宏导演也十分重视戏曲原有的东西,不过,他谨慎地把前人创造的戏曲“经典”也作为素材,而不是顶礼膜拜为圭臬机械地去继承。他当然也讲求继承,不过他继承的不是前人创造的一招一式,而是前人如何把生活变成戏曲艺术的思维。因之,我们在他导演的现代戏曲中,看到的是来自戏曲之“源”头的活水,而不是作为“流”的死程式。

你固然可以说,李利宏导演这样的做法,其实是一种无奈,乃是不得已而为之。因为他没有经过“唱做念打”的严格训练,没有戏曲“基本功”,他不可能把自己心里所想的戏曲形象化作一个个场景、一段段唱腔、一套套动作,给其他创作者尤其是演员比划出来。但我们可以看到,他的戏曲作品确实确实既没有落入展览传统程式或者说得更甚一点,叫纯“炫技”的地步,也没有“沦落”到“话剧加唱”的境界,犯下近半个世纪来创作的新剧目的普遍缺点。正是他的这种“无奈”,使他没有仅仅着眼于旧程式和套路而走入“纯技术”的歧途,保证了戏曲创作的总体协调和整体思想水平、艺术水平的提升。

从源头(或叫精神)层面来继承和发展戏曲传统,李利宏导演重视的不是戏曲传统的一招一式,而是前人创造这一招一式的思维和方法。

于是,我们就看到了话剧导演李利宏执导的现代戏曲中大量的戏曲化的舞台新呈现,和旧有的程式表现古代生活有着异曲同工之妙。因为遵循的都是戏曲艺术最基本的美学原理:重视的不是告诉观众具体是什么,而是让观众感觉是什么。

《香魂女》中,有一段香香和二东夫妻打架的载歌载舞的戏,可以说是一首地道道的戏曲歌舞。舞台几乎没有任何实物,两个人物几乎没有真正“交手”,但“翻箱倒柜”的寻找、“你争我夺”的“战斗”,几个回合的反复,不仅交代得清清楚楚,而且比真实的生活更加真实生动。看不出有一点一滴的传统程式,却真真切切地叫人

感到完完全全是戏曲的“范儿”,是戏曲的美!

在《红菊》和《香魂女》中,我们还看到了会动(表演)的布景。

《红菊》中,姚大兴被迫背自己心爱的女人——红菊出嫁,两个人物几乎居于定格状态,而背景中那四大条块状的图案(布景)却移动起来,它们原来的模糊指向是房屋或房间,现在却写意地在音乐的带动下翩翩舞动起来,其结果是让人感到是人物在景物前艰难地、痛苦地但却是诗意地移动。同样是《红菊》中,那个神秘、壮观的汉墓的开启及封闭,也用了若干个顶天立地的条块状图案(布景)的移动,再加上活动起来的汉画中的人物极具仪式感的舞蹈,与真实的汉墓的开合肯定相去甚远,但确实比真实还要真实!这就是戏曲艺术思维的具体实践,“以简代繁”、“以虚代实”、“以少胜多”,比再现式的真实更简、更便、更美、更动人!

《香魂女》在进入排练前,我曾提醒利宏,剧情发展到最后,应该有一个更强烈的高潮。他胸有成竹地笑笑,说,我有办法。演出让我大开眼界:结尾处,当婆婆经过撕心裂肺的斗争,终于决定给自己紧紧“霸”在家里的儿媳以自由的时候,天幕开始移动,贯穿全剧的背景——荷塘缓缓上升,纵“摇”出一幅巨大的无限延伸的荷花“中堂”来。那一刻,那场面,对剧情的升华、对人物的烘托、对观众的震荡,令人激动不已。我当时就想,李利宏在戏曲舞台上是有作为的。但不知道他那时晓不晓得,这一招其实是属于戏曲的。传统戏曲的结尾可以有多种选择,不一定仅仅靠剧情造就。主要角色(名角儿)一段高亢激越、酣畅淋漓的唱,一阵紧锣密鼓、高潮迭起的武打,满台站满人物(角儿),能够合理地展览所有“行当”和全部“行头”的一个集体亮相,都可以促成戏曲的高潮。

李利宏导演创作的现代戏曲中,有许多追求仪式感的表现,表现力强,效果也好。我们知道,戏曲在形成的初始阶段是从祭祀仪式转化过来的。在李利宏导演的仪式表现中,分明可以看到戏曲传统基因的存在,不过他依

据剧情的需要,巧妙地把它们重新排列组合罢了。

李利宏导演创作的现代戏曲的背景也都是比较戏曲化(程式化)的。例如《红菊》中,用几条“顶天立地”的条状图案(景片)贯穿始终,通过不同的排列组合和图案点缀,分别表示着山林、墓门、壁画、房间、房屋等,类似孩子们玩的积木、魔方、变形金刚之类的思维方法,收到了很好的效果。我要说的是,这是对戏曲基本精神的继承,也是戏曲程式化思维的体现。前边说过,组成戏曲的各个元素都是程式化的,比如戏曲服饰,使用若干个基本的元素,通过不同的组合,去适应千奇百怪的人物,甚至用这一套“戏厢”稍作变化,让历朝历代的人物去“对号入座”。这种精神(思维、方法)在形成之初肯定也是出于一种无奈,因为当时贫穷的戏曲艺人不可能像现在某些“贵族剧团”那样,逢戏必搞“大制作”,一场一堂布景,一人几套甚至几十套服装,喧宾夺主,甚至一些“作品”什么都有,就是没有戏。但到后来,它已经变成一种戏曲独一无二、无可替代的特色了。李利宏导演深得其中三昧,以经济、简单的手段达到了简洁而丰富、朴素而豪华的效果,重要的是,“戏”和人物都更加突出了。

《香魂女》和《红菊》,都没有使用任何“砌末”,《常香玉》则仅有两把线条简洁的“明式”高靠背木椅。传统戏曲把舞台上的道具简化到“一桌两椅”,而李利宏导演却吝啬到要么一件不用,要么硬是把我们先辈们用途最广的那个桌子减去,仅仅给演员留下两把椅子。但是,正因为这样,却给作品增加了更多的戏剧假定性和戏曲虚拟表演的魅力。我们这里来做一个简单的试验:平平常常的骑自行车、吃饭、喝水、开车……的录像,本没有什么意思,但你如果把所有的“环境”和“道具”删去,只留下“赤手空拳”的人物在“空白环境”中“飘动”(舞蹈),那么,这些司空见惯的日常“动作”便会魅力无穷。这种原理曾经被我们的戏曲先辈们广泛地用于戏曲舞台,并成为戏曲独特的艺术表现手法。现在,李利宏导演把它们请回到现代戏曲的舞

台上来了。

《红菊》中金彩焕有一段很长的念白——“贯口”《报嫁妆》，非常“出彩”，场场“满堂好”。中国戏曲从来讲求“千金白，四两唱”，用来强调念白的重要。但现在新创作的戏曲“唱做念打”只剩下一个“唱”了。李利宏导演重视念白，他不仅要求演员具有戏曲念白的技巧，同时也要求演员学习话剧中“说话”更讲究的内涵。

李利宏导演也有不少成功的影视作品，他把“蒙太奇”很自然地用在戏曲创作中。我这里姑且把它叫做“戏曲意识流”（或叫“戏曲蒙太奇”）吧！如：以主要人物的心理流程或情感线为纲组织情节的叙述方式，不受时空限制、不受事物表层逻辑限制的组接方式。这种叙述方式在李利宏导演的现代戏曲作品中很有一些。这种精明的表述方法其实并不是他独一无二的创造，“意识流”在戏曲艺术中可以说是古已有之，比如民间传统戏曲《小二姐做梦》之类的独角戏，一大批戏曲人物在其“核心唱段”中的“胡思乱想”或叫“想入非非”。敬畏戏曲的李利宏导演把戏曲的这一传统与自己的影视创作实践结合起来，使现代戏曲创作在更高的一个层面上回归戏曲本体。

所有的艺术都遵循着“兴于民间，毁于殿堂”的规律。艺术只有不断地、反复地往返于“民间”和“殿堂”，在“民间”获得“生动”，在“殿堂”获得“精致”，才能不断提高和前进。

中国戏曲和中国绘画的美学思维非常相似。但中国戏曲不像中国绘画那样便捷，中国绘画可以在较短的时间内在“民间”和“殿堂”间往返一个回合。中国戏曲的一部作品的创作队伍太大，参加创作的部门又太多，不像中国绘画，一个人、一支笔就可以“衰年变法”。所以，“现代中国画”创作虽然和戏曲一样，也曾进入过“不是中国画”的误区，而且和戏曲慢慢变得“不是戏曲”几乎同步，但在更高层次上回归本体方面却要比戏曲早得多、快得多。中国戏曲从“徽班进京”到表演艺术统帅戏曲；再从“五四”文化启蒙运动后，戏曲文学开始争取恢复自己在戏曲中的统帅地位，到上世纪的“戏曲

改革”，可以说，至今还没有走完一个“轮回”。在戏曲发展的这种格局和态势下，李利宏这样的导演大批进入戏曲现代戏创作，无疑会加速完成这一过程。

我想，戏曲史应该浓笔重彩地为他们记下这一笔！

三、作为演员的李利宏在现代戏曲创作中，促成了“以导演为中心”和“以演员为中心”的“和平共处”，并实现双赢

李利宏是导演，是编剧，又是演员，他自然而然地会分别站在编剧、导演、演员的角度来看待创作和演出，加上他自己的文化修养和理论修养，也就自然而然地会用比较准确、全面、科学的眼光来看待编剧、导演、演员在创作和演出中的地位。

曾经作为演员的李利宏导演，有相当长期的表演训练和舞台演出实践。即使他从事导演这个职业之后，也不断有以演员的身份塑造的人物出现在舞台和屏幕上。影响较大的如：古希腊悲剧《俄狄浦斯王》在中国的首演（1986年，北京），李利宏饰演俄狄浦斯；莎士比亚名剧《哈姆雷特》中国1990版（北京首演），李利宏主演哈姆雷特/雷欧提斯；奥地利名剧《习惯势力》中国首演（2001年，北京），李利宏领衔主演卡里巴尔蒂。特别是《俄狄浦斯王》，参加希腊德尔菲第二届国际戏剧节，轰动雅典，李利宏因为俄狄浦斯的成功塑造而被誉为“站在希罗德古剧场的第一位中国艺术家”。

因此，“作为演员”的李利宏导演能从演员的角度来看待和对待现代戏曲创作。尤其是能以自己在话剧和影视中习以为常的“以导演为中心”，来科学地对待戏曲中的“以演员为中心”。

戏曲对戏曲演员要求的全面、苛刻可以说是极端的、独一无二的。我特意回避了普通人用的“近乎苛刻”来概括这一现实，而是别有用心地将其强调到极致。

首先，一切戏曲创作的最终实现靠演员去呈现，没有演员，一切构思和设计只能是纸上谈兵，永远变不成立体的戏曲来演出。

其次，戏曲只有经过广泛的传播，才能得到广大观众的认可。而戏曲的传播靠演出，靠演员演出。这一点，即使是在现代传媒普遍发达的现状下，屏幕因为往往不能充分展现戏曲的魅力，与剧场演出相去甚远，至今也没有根本改变戏曲靠演员现场演出传播的状况。戏曲作品带在演员身上，戏曲在传播中观众（尤其是戏曲观众）首先认可的是演员，在认可演员的基础上（或者同时）认识它的其他元素，包括作为统帅的文学。这些，似乎与其他种类的舞台演出区别还不算太大。

比较大的区别在于最后一点，别的综合艺术对于演员也有“通才”式的要求，但底线是满足它们必须的一项或几项主要条件。比如舞蹈演员、话剧演员可以不要求他演唱，影视演员不一定能歌善舞，哑剧演员“讷”于口头表现也没有什么关系……唯独戏曲对演员的选择极其苛刻，它的底线是样样优秀，缺一不可。可是上帝是吝啬的，绝不会样样都给你，人天生都是有缺陷的，一个人不可能面面俱佳。而戏曲却要求它的演员样样不弱，这就决定了演员的培养和遴选的难上加难，出现一个好演员甚至一个好苗子的几率太小了。因此，大多的情况下，对演员的选择只能退而求其次，那就是容忍演员在某些方面的缺欠。那么，对演员的使用，扬长补短、因人制宜就格外重要。因此，几百年来，戏曲逐步形成“以表演艺术为中心”的格局也就不难理解了。

另外，戏曲传统也是带在演员身上的，说白了，尊重戏曲主要是尊重戏曲传统，尊重戏曲主要是尊重演员，尊重演员不仅仅是一般情况下所指的尊重他们的人格，对于戏曲创作来说，还有另外两个尊重：既要尊重戏曲演员带在身上的戏曲传统，还必须尊重他们作为一个戏曲演员的自身条件，包括天赋、素养、知识、优长和短缺。

戏曲过去没有名正言顺的专职导演，导演的职能往往由师傅、主演、编剧（“打本子的”）、唱腔设计（主弦或其他乐手）、武功教师等代行，一般情况下，就是“说戏”、“教戏”而已。当然，也不排除有一些天赋高的人会有更多的

导演创作。但是,随着戏曲的逐步现代化,各个部门的水涨船高,各个部门的专业性也慢慢地被实践强化,排戏、演戏已经成为一项系统工程,现在必须有一个专门的“通才”来组织、领导了。对于现代戏曲创作来说,导演的作用愈来愈重要。

戏曲能像其他综合艺术,如话剧、影视那样“以导演为中心”吗?

戏曲对演员的要求全面、苛刻,戏曲创作必须考虑如何适应和发挥演员的条件或曰长处,以便收到最佳的艺术效果。发挥演员的长处(优势),演员的短处(劣势)也可以变成长处;但如果用了演员的短处,长处也会变成短处。相反的情况是,许许多多的表演艺术家在自己看似无法克服的“短处”面前,扬长补短,最终把自己的局限变成了艺术上无以取代的特色。前辈的艺术家们,在这方面的例子很多很多。因为当时他们自己是老板、是角儿、是“艺术总监”,他们有话语权,有在组织上、经济上、艺术上不可动摇的权威,一句话,就是说了算数。在“以演员为中心”的时代,他们完全可以利用一切可以利用的条件,实现自己的艺术主张。如程砚秋的唱腔、周信芳的“麒派”表演和唱腔等等,不胜枚举。

现代的戏曲艺术创作普遍接受了导演负责制,这是艺术发展、进步、繁荣所必须的。但是,十分不幸的是,却往往容易把戏曲演员变成工具,忽视了戏曲演员在戏曲创作和演出中的特殊地位。

现在,演员的唱腔和表演已经不可能出现流派,因为流派的形成往往来自演员自己的扬长避短。当前情况下,如果说有流派,则是编剧、导演、唱腔设计自己的“流派”。因为编剧、导演、唱腔设计在创作时容易把演员当做棋子,演员渐渐变成了木偶,只能听凭别人的摆布。或者说得好听一些,是一件乐器。它是被动的,听凭演奏者“操持”,好的演奏者、懂得乐器特性的演奏者才能奏出美妙的旋律,否则就是灾难,就是噪音。

从上个世纪初叶开始,西方戏曲的导演制进入国门以来,中国戏曲究竟是“以导演为中心”还是“以演员为

中心”,实际上一直存在着分歧。在实践中检验的结果,两种思维都有成功和失败的典型例子。

那么,在话剧和影视作品中一向“为中心”的导演李利宏是如何对待戏曲“以演员为中心”的呢?

我们看到,李利宏导演能充分重视和尊重戏曲创作的“以演员为中心”,同时又不“唯演员为中心”。我认为,在纯粹“以导演为中心”和“以演员为中心”两种截然不同的实践都呈现出种种弊端的情况下,这一点弥足珍贵。因为,普通或者说是纯粹的“戏曲导演”,即使能“以演员为中心”,也往往重视的是技艺,是程式,而非演员;普通或者说是纯粹的“话剧导演”往往更重视心理体验,而忽视戏曲演员身上带着的戏曲传统。

如果说,李利宏导演对于戏曲创作的诗化思维是本能的,天性的成分多一些,那么,他在“以演员为中心”思维指导下的导演行为则可能更多地来自理性,来自他自身的修养和思考。

李利宏导演的绝大部分现代戏曲作品,他都是在剧本创作阶段就进入并进行干预的,更有一大部分是他亲自策划和参与编剧的。这样就保证了他的一些新的理念的实施,“以导演为中心”和“以演员为中心”这两个即使不是形同水火也是极难相容的理念,他要贯彻在同一个创作实践中,并且要实现双赢,他必须从根本上进行干预。在我看来,这正是李利宏导演对戏曲艺术的尊重、对戏曲演员的尊重。因此,他要为演员选戏,他要为演员和剧团量身定做。

他十分重视演员应功的行当。我曾经对他在时装戏曲中讲求戏曲行当感到意外,我所知道的如豫剧《红菊》和《常香玉》,他都要求编剧、音乐设计和演员尽量往行当上靠。细谈起来,觉得他的想法很有道理,戏曲演员从小练功到挑大梁演出,几十年修成的“正果”,得来不易,抛弃亦不易,行当艺术已经与演员的生命融合在一起了。作为创作者,只有因人制宜、因材施教,方能获得更大成功。这不是迁就,而是发挥其主观能动性。

豫剧《常香玉》是李利宏导演参与

策划、编剧的重要作品。《常香玉》中,主要角色常香玉由两个演员饰演,一个演员演青年时段的常香玉,一个演员演老年时段的常香玉。两个演员都是豫剧名家,都是中国戏剧“梅花奖”获得者。如果两个人按“AB制”分别担纲主演,一点问题都没有,同样会获得成功。但是,因为行当和个人天赋、修养等的不同,演出肯定会受到一些限制。现在,两个不同行当的演员来演同一个角色,有效地发挥了她们的特长,掩盖了她们一些与角色不相称的条件,使角色与行当得到了恰当的匹配。这种设置,在戏曲传统乃至其他综合艺术中并不少见。独特的是,《常香玉》剧本是一个特殊的结构,“现在进行时”和“过去时”是交替进行的,有时甚至是平行进行的,两个演员并不是像其他剧目那样,你半场我半场地演出,而是交替出现,甚至同时出现在舞台上,这便有了与其他剧目的不同,同时也产生了十分耀眼的其他“产品”:一、一出戏中有两个名演员担纲,出现了戏曲作品中的“双头凤”,不同行当、不同流派,强烈对比,旗鼓相当,在戏迷中的影响力可想而知;二、有不少场面,两个常香玉同时出现在舞台上,现实和历史轮番上演,我和我互相矛盾,叙述和评论交替进行,叙述方法的改变不仅为故事的叙述提供了很大的方便,而且对主题的深化、对观众情绪的调动,也起到了很大的作用;三、这种新的叙述方法,可以说是现代思维与戏曲传统思维在更高层面上的对接,肯定会更加引起众多现代观众尤其是青年观众的注意。

李利宏导演在剧本构思阶段总要强调,主要演员必须有“缺席场”。就是主要角色一定要有一两场(尤其是重场戏之前的那些场)是没有“戏”的。他认为,主要演员有繁重的“唱做念打”,一定要让他们在两个多小时的紧张演出中有一个或两个缓冲地带,使他们一直有饱满的精神矗立在舞台中央,出现在观众面前。他还会要求编剧和唱腔设计,主要角色在前三分之一场不要有大段唱和连续的高音出现,演员的精力是有限的,好钢要用在刀刃上。通过这些周到的安排,保证了主演

在戏的高潮处能唱得酣畅淋漓，演得荡气回肠。

李利宏导演和大家细细分析演员的优长和不足，扬长补短，不仅仅是避短，而是要补短，即想方设法对演员的不足给予弥补，甚至如何变缺陷为特长。从不暴露演员的弱项到回避演员的局限，最终达到变演员的局限为特色、特长。

我有一个现实题材的曲剧，主人公是一个“帅气”又有点“猴气”的年轻人，演这个人物的演员扮相、声腔都很好，遗憾的是他生性“木讷”，语速慢，肢体语言较差，无论如何也演不出那个“猴气”来。与李利宏导演一同研究的结果，原剧本没有任何改动，只把这个角色的语言做了“换血”手术，把语言写得“猴”一些，收到了意想不到的效果。一个外表有些“木讷”的人物，说出口来却充满机趣、调侃、幽默和哲理，戏曲舞台上的一个新人物就这样出现了。连饰演这个人物的演员也想不到，他能凭这个人物，使自己的不足变成了长处。

我把李利宏导演的这些实践叫做“以导演为中心”下的“以演员为中心”。

导演“以演员为中心”了，其他的创作部门，如音乐、美术、舞蹈、武打等，包括演员自己，自然就“以演员为中心”了。

有了李利宏这样的一批导演在现代戏曲创作中的“以导演为中心”下的“以演员为中心”的实践，现代戏曲创作中“以导演为中心”和“以演员为中心”的分歧是不是就可以渐渐消除了？

四、作为编剧的李利宏在现代戏曲剧本创作阶段的进入，保证了他的多种思考和发现的实现，并在剧目草创阶段就有了明确的表达方向和表达方式

我不赞成当前流行的现代戏曲创作的“流水作业法”：把创作分成若干个阶段，分别放在不同的“车间”里“制造”，各自为政，按部就班，互不干扰，把艺术创作当成工业生产。我觉得，艺术创作应该是一个不断试验、不断修改、不断接受各个创作者“突发奇想”式“灵感”的过程。艺术作品往往牵一

发而动全身，按照流水作业程序，想在流程中不停地修改、不断地完善，可以说是大不可能的。

面对这样一种习惯势力，李利宏导演采取了他独自一人贯穿始终的办法，用来保证艺术创作的本质得以张扬。

李利宏导演的作品，他几乎都是从剧本创作阶段或者剧目策划阶段就提前进入的。这样，就使他的文化思考、理论思考、文学精神、思想深度在剧目草创阶段就有了明确而可靠的表达方向和表现方式。

我和李利宏导演有过几部戏的合作。

《红菊》的作者是王俭、李利宏和我。但开始的策划是利宏，剧本大纲也是他拟就的。最初打动他的元素有两个：一个是那个在不该发现的时候，因一个极偶然的机会被发现的汉墓。它不仅宏大、辉煌，而且墓内的汉画石刻保存完好，彰显着汉代的繁荣和中华民族文化的灿烂。再就是那几个“小人物”，他们在不经意间撞上了汉墓，当日本人大兵压境，逼他们交出汉墓的时候，这几个普通老百姓不得不以“自灭自口”的方式，用自己的肉体换得民族文化遗产的安全。

李利宏的这颗形象种子，纲领性地奠定了《红菊》的文化底蕴，决定了《红菊》对民族精神的张扬及其大气、悲壮的风格。那庄严肃穆的汉墓开启和封闭，以及那宫廷仪式般的舞蹈，大概在动笔之前就活跃在利宏的眼前了吧？

《黄河谣》的作者是焦景周、李利宏和我。我们去濮阳采访，李利宏发现了一种特殊的眼神。是那种还比较贫困的老百姓看到先富起来的村干部的复杂眼光，决不是用嫉妒、羡慕、仇恨、向往等等字眼所能概括的。正是这种眼光，使已经先富起来的村支书如芒在背、坐卧不安。想叫自己心安理得地生活、工作，而且能平静、自尊地站在人前说话，他只有想方设法带领大家共同富裕。为了赢得乡亲们的信任，跟着自己干，他靠自己多“吃亏”产生凝聚力。这就找到了这位村支书为全村奋斗的心理依据，使这个人物比较可

信，没有了戏曲中许多先进人物没有坚实的信念支撑的莫名其妙的“积极”和牺牲，同时也就有了后来被广泛传唱的《吃亏歌》。

李利宏导演参与剧本创作，有时是以该剧的编剧身份，有时是以该剧的导演身份，有时则是二者兼而有之，有的（主要是话剧）则是他独立编剧并导演。不管他以哪种身份参与，我所看到的都是他作为“话剧编导”长期修炼的学养对作品的浸润。

我们看到，在他的现代戏曲作品中，戏曲开始了对现代化的积极追求，开始了人物心理的深度体验，开始了对历史、民族、地域文化积淀的吸纳，开始了在思想上和艺术上全方位的努力。同时开始重视现代科技手段的合理化用，极大地加强了视觉、听觉的冲击力。灯光、音响、音乐（描写音乐）、舞蹈（非戏曲舞蹈）开始进入创作范畴，进入了抒写主题、叙述故事的层面。

有人担心，李利宏这样的编剧和导演对戏曲现代戏创作的这种“侵犯”，是不是对于戏曲本质、对戏曲的审美特征会有所消耗？

这种担心并非危言耸听。一方面，这么多年来，已经有了不少对新创作的戏曲“话剧加唱”的批判，何况，没有被专门提溜出来批评的那个唱，也往往不是戏曲的唱，与戏曲观众戏曲审美期待的那种唱相去甚远。另一方面，现在物质丰富了，戏曲禁不住五光十色的诱惑，也“暴发户”般地变得“珠光宝气”起来。应该说，艺术的最高境界应该有一种“朴”的精神。真正的“朴”，大朴，是“繁华”之后的“朴”。戏曲本来是个“贫困艺术”，极其讲求“简”和“朴”。但现在物质丰富了，可随便采撷的手段多了，各方面的诱惑也多了，“穷”惯了的戏曲终于有了可以“铺张浪费”的机会了，于是，戏曲变得“虚胖”起来，“花哨”起来，什么都有就是没有“戏”的作品多了起来。一些新戏的演出，活像没有新娘的豪华婚礼，满眼都是“陪衬”，而被“陪衬”的那个主题（主体）却看不到。

人们往往把这两种“罪过”都加在李利宏这样的编剧和导演头上。

当然，我们应该承认，能够助长和

抵挡这股洪流的是编剧和导演，是编剧和导演的格调和思维。只有他们，才可以从构思和设计的角度从根本上戒除这些破坏戏曲的累赘和枝蔓。

李利宏导演的现代戏曲作品始终没有出现那种“喧宾夺主”式的所谓的“大制作”。在构思的初始阶段，他就从编导的角度进行了有效的正本清源和删繁就简，保证了作品这棵大树根、干、枝、叶的协调，保证了戏曲自己的神韵不被“炫富”式的制作所“挤兑”。同时，李利宏导演的作品也没有简单的回到一桌二椅，没有机械地回归传统，而是作为一种精神在物质条件下的再现和弘扬，是一种在更高层次上的本体回归。

作为编剧，李利宏有多部剧本创作的刻苦实践，其中甘苦自知，保证了他对他执导的剧目的编剧有充分的尊重。他在剧本创作阶段的参与，不管他是作为编剧或是作为导演参与，都能够在作品构思的初始状态下，就和平友好地解决了编剧与编剧、导演与编剧在认识上的差异，避免了在作品根深叶茂之后再有的忍痛割爱。要知道，这时候为了全局的需要，不管谁的“断臂”行为都不仅仅是一种忍让和牺牲的痛苦，往往也是立意上或艺术上“顾此失彼”的遗憾。

李利宏导演的提前进入，保证了他自己对作品和人物的深度思考、判断的统帅地位，保证了他自己独有的风格的统一和张扬，也保证了我们前边已经说过的：他对自己作品的“诗化”追求、演员对人物内心的深度体验、他作为“外来者”对戏曲的敬畏、他对“以演员为中心”传统的独特把握，都能够贯彻始终；保证了他的思索、他的风格、他的意志，从“一度创作”之初就开始浸润作品的骨髓和血脉，而且在以后的“二度创作”甚至“三度创作”中始终贯彻下去。

应该说，李利宏导演这样“一以贯之”的“专制”其实是很危险的，如果没有文化、理论、科学、道德的深厚修养，一旦“一以贯之”了一条“小儿科”的路线，而且在贯彻执行中也没有在实践中去得到校正，那就可悲了。然而，可以庆幸的是，李利宏导演有海纳百川

的宏量，保证了他的意志来自科学、民主的论证，保证了他绝大部分决策的准确性。

五、面临挑战的李利宏在现代戏曲更加戏曲化的进程中还有很长的道路要走

一、为了使自己的戏曲属性更加强烈，也就是更加戏曲化，李利宏导演是否应该在选择具体的表现手段时，加强在传统戏曲的表现技法中、在现成的经典中搜索的力度？以便从中撷取更多“宝藏”来进行改造或借鉴。

但是，我们知道，戏曲前辈们的创造汗牛充栋、浩如烟海，需要学习、需要掌握，需要时间、需要功夫。

李利宏导演恰逢一个戏曲艺术将要断代的历史阶段，现在的情况是：

1. 流行的戏曲理论、教材不能概括戏曲实践。

2. 真正的戏曲知识（资料）主要带在老一辈戏曲人身上，而这一代人已经“濒临灭绝”。

3. 现存的有形、有声资料大部分呈“非条理化”的散乱状态存在，需要通过一个科学、合理的格式化的过程才能真正（顺利）进入实用阶段。

4. 青年戏曲工作者没有真正把前辈的“玩意儿”接下来，最重要的，也是最可怕的是，他们没有完全把前辈们的“戏曲思维”重视起来。

李利宏导演想使用这些应该说是全人类的宝贵财富，更多的需要自己从初级阶段开始，从挖掘整理做起。这是一个十分浩大的工程，它需要用相当长的时间，还要通过复杂的研究、筛选、归纳、条理化才能完成。这就不是李利宏一个人，包括他们这一代人在近期努力所能完成的了！

二、观众和戏曲本身对创作者的要求在不断提高。社会在不断地进步，尤其是现在，相对于飞速上升的社会文明水平，相对于普通观众对戏曲作品的文化、科技、理论含量的要求，戏曲本身已经落后了一大步。李利宏导演踏上了一个高度，随之就必须再上一个高度，必须不断地向上攀登。

李利宏导演的戏曲创作不仅要不断地提高自己单个“产品”的质量，还需要不断地完善自己的“戏曲思维”和

“现代戏曲”创作方法。何况，李利宏导演的作品，向着戏曲的更高程度的程式性、写意性和更加唯美的形式感的境界攀登的空间也还很大很大。这需要李利宏导演所付出的绝不是一般的努力！

三、戏曲是一个需要在长期的具体演出实践中不断修正、调整、完善的艺术形式。一部戏曲作品公演后，并非呈一种凝固状态，它需要在流动的演出中不断“进化”。

但是现在，我们的戏曲创作过程长期呈流水作业状态，戏曲工作者已经习惯使用的是像工业流程一样的“制作”方法。各个部门、各个阶段往往是不能随便渗入的。如果说在没有公开演出前的“一度创作”和“二度创作”中，一台戏曲作品的导演还可以统治全局、有一定的话语权的话，那么在首演后的“三度创作”中，导演想要不断地加工、修改、完善一部作品，几乎是不可能的。

而实际情况却是，一部新的戏曲作品开始首演，只是进行到创作的一半，剩余的一半要在剧场里和观众合作。所以，在现在的体制下，李利宏导演要坚持自己的创作方法，坚持自己的戏曲艺术观点，需要有更大的勇气，也需要付出更多的努力。

四、虽然李利宏导演没有那种对戏曲这个来自民间的“玩意儿”本能的轻视，已经对戏曲有充分的尊重，但仔细追究，他的现代戏曲仍然免不了会打上他几十年话剧人生的烙印。

齐如山老先生把戏曲的艺术特色归结为八个字：“无声不歌，无动不舞”。我想，“歌”，包括“唱”、“念”；“舞”，包括“做”、“打”。而且，这里所说的“歌”是指“歌即是内容的‘歌’”，舞是指“舞即是内容的‘舞’”，单纯“铺排”型的舞蹈和不能推动戏剧前进的“歌唱”是不在此列的。老先生的概括非常准确、科学、到位。

以此标准来衡量和要求，我们的现代戏曲创作还有很长的道路要走，还有相当艰巨的道路要走。李利宏导演的戏曲创作之路也就很长，很艰巨。

五、李利宏导演是把现代戏曲创作当做一个系统工程来做的。他有他

的“戏曲导演总谱”，他用系统工程的思维来统帅自己的创作，不仅为文学、音乐、舞蹈、表演（做功、念功、唱功等）分别“派活儿”，避其短，用其长，使它们都有自己的用武之地；同时也给灯光、道具、音响等诸多因素留出表现自我的空间。

当然，李利宏导演还把导演创作延伸到剧本创作（包括选题）阶段。

但是，我觉得，这对他的整个“戏曲人生”（如果他准备为戏曲献身的話）来说还很不够，与整个戏曲事业所赋予他们这一代导演的重任来比，也远远不够。他们不能只在一出戏中搞自己的系统工程，而要搞事业全程的、广义的系统工程；不仅应该把自己的创作思维和美学追求贯穿创作的全过程，还应该向四面八方延伸，延伸到创作队伍和观众群，延伸到若干年后的演出。

首先，李利宏导演应该逐步建立自己的创作队伍，培养或寻找自己的编剧、演员、美术、音乐等创作人员以及演出营运人员，建立共同的戏曲观和审美情趣。北京人民艺术剧院上世纪五六十年代有那么多经典的作品光耀九州，与当时围绕（团结）在焦菊隐周围的一个群星璀璨的创作集体是分不开的。即使是当代的电影和电视的成功作品的背后，无一例外地都有一个十分完备、十分协调的创作队伍。

其次，还要培养（选择、建立）自己的观众群，戏曲创作较之其他舞台艺术形式，更需要与观众共同完成，共同享受戏曲“三度创作”进行中的审美“律动”；

第三，要更加重视戏曲演出中的创作，重视演出中创作人员与创作人员的撞击和磨合，重视演出与观众的撞击和磨合，重视在演出中的“临场调整”。只有经过一个漫长的“临场调整”过程，才能使作品不断完善，不断提高；

第四，长期关心演出，一直到以后若干年的演出，其实是关心戏曲作品在日常演出中的不断修改和提高。正所谓“十年磨一戏”，“百炼方成钢”也！

这些，都是舞台演出艺术所必须的，而对于戏曲来说，尤为重要。

……

这样说来，我对李利宏导演的要求是不是太多了？是不是有些过于苛刻了？他是“话剧导演”啊！