

# 论余笑予的戏曲导演艺术

邹元江

〔摘要〕余笑予是新时期以来真正开拓现代戏曲导演艺术的功勋卓著者，也是最早明确提出戏曲的创作、演出“应该确立导演的主导地位”的戏曲导演艺术家及当代台湾戏曲导演艺术的引领者。他虽然作为在解放初期就系统受过斯坦尼导演体系思维训练的极少数的戏曲导演艺术家之一，但他的戏曲现代戏的导演思路却处处都可见出他对他所非常熟悉的传统戏曲的表现性元素的借鉴痕迹，而与百年来戏曲变革的魔咒——话剧+唱——若即若离。这是非常耐人寻味的。追寻其根源就在于他自觉地寻求古典戏曲与现代戏曲观众审美需求的最佳契合点，这构成了余笑予戏曲导演艺术的最主要特征，具体体现在以下几个方面：一是“将楚剧这种地方花鼓戏的一些活泼自由的东西注入比较古老而规范的京剧中去”；二是“寻觅与建构新的演出样式”；三是追求具有当代审美意识和剧场效果的“当代戏曲”；四是在剧目选择和导演处理上尊重彰显剧种特色；五是以对流派创始人独创精神的学习来反对“流派隔离”；六是以强化戏曲导演的中心地位来最有效地凸显表演艺术家的才华；七是坚守技艺的表演与趣味的呈现并重的导演理念。为此，他反复强调他所提出的“拆墙”观念。

〔关键词〕古典戏曲 现代审美需求 契合点 “拆墙”

〔中图分类号〕I207.3 〔文献标识码〕A 〔文章编号〕1674-0890(2014)06-061-07

## 一

余笑予(1935-2010)曾说：“京剧《徐九经升官记》是我继《一包蜜》后，执导的一部新编历史剧。应该说，当时的创新意识并不像今天这样明确，但我却清醒地认识到，完全按照传统样式来是行不通的。在‘拆墙’思想指导下，我主张取楚剧浓郁的生活气息和生动活泼的艺术形式之长，补充传统京剧的表现力和生命力，用排地方戏的方法执导《徐九经升官记》，以观众的参与意识贯注入创作过程，寻求传统样式与现代审美需求中的契合点。”<sup>①</sup>这个“契合点”体现在以下

几个方面：一是“将楚剧这种地方花鼓戏的一些活泼自由的东西注入比较古老而规范的京剧中去”。<sup>②</sup>二是“寻觅与建构新的演出样式”。如他运用的“系列平台”就是“既借鉴、化用了西洋式的优长，又继承与拓展了传统‘一桌二椅’经济而空灵的表现特点，强化了戏曲时空自如的优势”。<sup>③</sup>三是追求具有当代审美意识和剧场效果的“当代戏曲”，<sup>④</sup>“在传统样式中注入当代审美意识，努力追求新的剧场效应”。如用心态外化、定格特写、意识流等外来手法活化传统戏曲“程式感”。<sup>⑤</sup>四是在剧目选择和导演处理上尊重彰显剧种特色。余笑予认为：“你选择的剧目是否适合本剧种、本剧团的艺术风格……对戏曲导演来说尤为

〔作者简介〕邹元江(1957-),男,湖北武汉人,哲学博士,武汉大学哲学学院教授。(湖北 武汉,430072)

① 余笑予：《余笑予谈戏》，北京：中国戏剧出版社2007年版，第21页。

② 余笑予：《余笑予谈戏》，第124页。

③ 余笑予：《余笑予谈戏》，第21-22页。

④ 余笑予：《余笑予谈戏》，第173-191页。

⑤ 余笑予：《余笑予谈戏》，第21-22页。

重要。适合楚剧演的不一定适合京剧演，适合京剧演的不一定适合荆州花鼓戏演。”<sup>①</sup> 如他导演的豫剧《铡刀下的红梅》、楚剧《刘崇景打妻》等剧目就是充分尊重剧种的特色而获得了很好的审美效果的典型范例。<sup>②</sup> 五是以对流派创始人独创精神的学习来反对“流派隔离”。他在1984年就敏锐的意识到：“近年来京剧继承流派艺术偏重在‘重现’二字上，重在一招一式，一声一字的刻意模仿，对有的流派代表剧目明知冗长松散，甚至词意不通，为避‘欺师灭祖’之嫌，不动一字一腔，不敢越雷池一步，不重学习流派的独创精神。”<sup>③</sup> 显然，这就是舍本逐末所导致的“流派隔离”的弊端。六是以强化戏曲导演的中心地位来最有效地凸显表演艺术家的才华。他在《对“当代戏曲”的追求》一文中说：“在艺术生产中，只能以导演为中心”；因为“只有通过导演的组织作用，演员才能最恰当、最充分地显示其表演艺术的才华”。<sup>④</sup> 七是坚守技艺的表演与趣味的呈现并重的导演理念。余笑予曾多次谈及京剧与楚剧的观众“掌声的区别”：“京剧观众的掌声，多在一个名角出场，一句华丽的流派行腔，一个漂亮的身段，一串轻飘的筋斗上拍响。楚剧观众的掌声，则常常在一句极有生活气息的语言和唱腔，一节感情色彩、情节趣味很浓的戏，一个人物的命运动人心弦处爆发。可见观众的欣赏习惯及相互交流的侧重点，前者讲究动听、好看，生于艺术形式和技巧；后者要求动人、有趣，侧重在生活趣味和感情相通。”<sup>⑤</sup> 余笑予要将楚剧的自由生动性注入程式规范的京剧中去，就必然要求“当代戏曲”既不能脱离技艺的艰奥性，也要充分的开掘具有生活气息的审美趣味性。

为了将以上“传统样式与现代审美需求中的契合点”的七个主要方面加以完满的舞台呈现，

余笑予反复强调的就是他所提出的“拆墙”观念。这是他关于戏曲导演艺术思考的核心理念。他认为：“振兴京剧必须从‘拆墙’入手，否则便是一句空话。”那么何为“拆墙”呢？余笑予所理解的“拆墙”是基于中国戏曲艺术原本就没有西方戏剧的“第四堵墙”，但京剧与地方戏相比，京剧舞台上却仍有一堵与观众的心灵隔离的“墙”——遮蔽情感表现的严格的程式化的“墙”。他所要“拆”的就是隔在演员与观众之间的这面阻隔情感直接表达的程式化的“墙”。<sup>⑥</sup> 余笑予之所以有如此强烈的“拆墙”意识，正是基于他对三岁所登之台、七岁就跟随父亲所学的“黄孝花鼓”——楚剧——的深刻记忆。他说：

楚剧有一出名叫《郭丁香》的戏，主人公郭丁香是一个善良、贤淑、勤劳而又温顺的妇女。封建礼教对妇女的残酷压迫，使她遭受到丈夫“七打三休”的摧残。尽管此剧菁芜间杂，但却有很强的人民性。每逢演到郭丁香乞告街头的时候，全场观众无不为之动容，不少人还涌向台前纷纷解囊向郭丁香施舍。这时，演员往往在观众的刺激下，哭告得更加凄惨，观众则为自己能帮郭丁香度过饥寒而得到情感上的慰藉。这时剧场里台上台下融为一体，观众作为剧场艺术的创作要素，得到了很好的体现。

余笑予对这出戏之所以如此记忆深刻，就在于这出戏的故事情节能够深深地打动观众，甚至观众还产生了剧中人郭丁香即是活生生的现实生活中可怜的郭丁香的幻觉，把舞台演出的虚拟世界都变成了同情、施舍、哭泣可怜妇女的现实世界的事件。显然，这就是余笑予认为的在观众和

① 余笑予：《余笑予谈戏》，第26-27页。

② 余笑予：《余笑予谈戏》，第119页。

③ 余笑予：《余笑予谈戏》，第145页。

④ 余笑予：《余笑予谈戏》，第115页。

⑤ 余笑予：《余笑予谈戏》，第144、174页。

⑥ 余笑予说：“中国戏曲是最讲究与观众直接交流的，不像西洋戏剧那样有个‘第四堵墙’隔在演员与观众之间。但这堵与观众心灵隔离的‘墙’在现在的戏曲演出中却越来越使人感到忧虑了。因为这正是戏曲史上某些剧种‘兴之村野，毁于庙堂’的覆辙。因此，我认为：振兴京剧必须从‘拆墙’入手，否则便是一句空话。”见余笑予：《余笑予谈戏》，第174页。

演员之间没有情感之“墙”阻隔的戏曲艺术的感染力。他自己当年在楚剧舞台上时常面对和感受的就是这样的台上台下的情感贯通的情景：

我还常常记起自己十几岁时参加《九件衣》演出的情景。这出戏写明末时期河南一个名叫申大成的佃农，借表姐九件嫁衣典钱向财主缴纳喜礼，被反诬为杀人越货而遭屈斩，其表姐被逼疯，其妻被财主抢走，幸遇李闯王义军开到，申妻才于虎口获救。我在这出戏里扮一名普通的义军士兵。每当我们上场时，全场就响起雷鸣般的掌声。从我们上场起一直到下场，这掌声一直不断。那时候我虽然年轻调皮，但对这个小角色却格外喜爱，因为从那雷鸣般的掌声里，我能享受到观众给予演员的最大幸福。那时我觉得：我和观众有着非常深厚的感情。从来也没有想到会有什么“戏曲危机”。

余笑予扮一个小士兵就会如此喜爱这个角色，显然并不是这个角色给了他多么大的表现空间，而是这个角色作为这个戏的正面力量所给予观众的情感慰藉。毫无疑问，情感的直接性表现和地方小剧种的行当程式本来就淡化和不严格，让余笑予在进入京剧界之前对戏曲的理解就是剧情的情感感染力是最为重要的戏曲剧场效果来源，而对真正成熟的基于童子功的行当程式的组合化合的戏曲艺术的审美表现效果他还是缺少深入的了解的。所以，当他1970年在35岁时进入湖北省京剧团任导演后，他陡然间发现自己过去全部对戏曲艺术的感觉（其实就是基于他对楚剧的刻骨铭心的记忆）没有了。这是他艺术生涯中最困惑的一段时期。他开始认真思考这个让他困惑不已的问题。他的思考是从剧种的比较开始的。他说：

我曾把楚剧、花鼓戏剧场演出时观众的掌声和京剧、昆曲、汉剧剧场里观众的掌声加以分析比较，发现前者的观众往往是被动人的情节所折服；后者的

观众却往往是因为演员高超的演技而喝彩，而在情感上却仿佛与观众隔着高垒深壕。

京剧确实是很少让观众为剧中人物的命运担忧的。玉堂春的命运和薛平贵调戏妻子的事是观众早已熟知的。观众只在注意“八月十五月光明”这个导板上不上得去，王宝钏的台步走得如何，玉堂春唱“十六岁开怀是那王公子”时怎样。只要达到一定的标准，观众就给你一阵掌声。这是属于技巧赢得的掌声。<sup>①</sup>

京剧、昆曲、汉剧剧场里观众的掌声是由演员表演的“技巧赢得的”这原本是戏曲票友所熟知的，只有对地方小戏非常熟悉的余笑予才会如此关注这个问题。其原因就在于过去三十多年间他所熟悉的楚剧的掌声响起的因由在京剧里都是不太重要的了，京剧观众的掌声响起的因由可以说完全是与楚剧的观众掌声响起的因由大异其趣了。这无疑对他到京剧团当导演带来了巨大的挑战。他所熟悉和擅长的是将楚剧的情感直接表现并发挥到极致，而他所熟悉的斯坦尼导演体系的精髓恰恰也在于如何体验和表现情感上。所以，作为导演在楚剧界他永远是主导，游刃有余，可在京剧界他一上手就意识到他并非是主导，因为京剧是戏曲艺术的最高形态，其演员建立在极其繁难的童子功基础上的极其复杂化的行当程式的训练，早已将剧种的情感表达充分行当中介化、程式间离化了，因而，情感的表现永远不可能像楚剧等地方小戏那般是可以任由导演来主宰的。这就是余笑予最初试图沿用在楚剧团的导演方法来导演京剧剧目时所遇到的尴尬。他曾坦率地说：“调到省京剧团，我试图将楚剧这种地方花鼓戏的一些活泼自由的东西注入比较古老而规范的京剧中去。当然，这种做法无疑有点以小侵大，有所冒犯，不为京剧同行所欢迎。”<sup>②</sup>之所以不受欢迎，或许并非是京剧演员看不上他的导演水平，而是从京剧界的传统来说，演戏的重心并不在导演的

① 余笑予：《余笑予谈戏》，第174页。

② 余笑予：《余笑予谈戏》，第124页。

说戏上，而是如何将这个观众早就熟悉的戏文加以唱念做打的敷演的问题。即京剧演员是不熟悉、也不需要导演来教自己如何演戏的，任何一个科班出身的京剧演员都有一身的功夫可以自如的将一个故事梗概加以唱念做打的美轮美奂的表现的。这就是为什么20世纪70年代末刘厚生先生提出要“进一步建立戏曲编导制度”<sup>①</sup>这个问题的原因，因为直到这个时候，京剧界并没有形成所谓“导演制”，演员也是排斥导演的。这从京剧的特性来看原本是符合戏曲艺术的审美特点的。这就是余笑予在他五十余年的导演艺术生涯中最困惑苦闷的一段时期。这一时期长达八年之久，直到1978年他移植并导演了根据河南曲剧《卷席筒》改编的京剧《奇冤记》之后才慢慢走出了这个阴影。

将河南曲剧《卷席筒》移植改编为京剧《奇冤记》是不是像余笑予后来所说的是自觉的“为了达到拆墙的目的……借他山之石来攻京剧之‘玉’”我们不必深究，但他欲借导演这出戏走出自身的职业困境的隐情是明显的，他要重拾自己所熟悉的楚剧导演的经验，将他在京剧界八年之中都难以发挥主导作用的被动局面试图扭转一下。所以，他必须隐忍地面对京剧界的傲慢和冷眼，始终执拗地坚持自己的导演理念。他说：

排演中我要求演员学习地方剧种的生活气息，情感真挚，运用动人、机趣的表演方法，注意同观众的情感交流。这对习惯于严格的程式表演的京剧演员，开始总感到“低了一格”，后经过认真排练，演员表演自如了，人物情感浓了。响排时鼓师和演员都被感动得掉下了眼泪。<sup>②</sup>

实事求是地说，如果余笑予所在的不是一个极其年轻的京剧团（1970年湖北省京剧团才成立，其主要演职员队伍就是1958年湖北省戏曲学校所招收的第一届京剧科的学生），而且，这个京剧团里的绝大部分演员都曾经是余笑予在湖北省戏曲学校任教（1961-1970）时的学生辈，那么，他是很难将自己的导演理念贯彻下来的。这或许是

他的幸运之处。而且这出戏也是最凸显他的当行本色的。他在十多年的楚剧舞台表演生涯中就是丑角应工。而这出戏也是丑角挑大梁。最值得称道的是，他从这出戏开始，与朱世慧联袂合作了三十余年。他发掘了朱世慧的才华，朱世慧也成就了一位成就卓越的导演艺术家。朱世慧1959年12岁考入湖北省戏曲学校时，初学老生，后攻丑角，原本是作为丑角行当应工。而在这出戏中，余笑予从剧情出发加大了丑角的戏份，为朱世慧在日后的表演中突破了丑行而向丑生行当发展奠定了基础。余笑予对此是很为得意的，他说：

京剧的丑行向来没有一段正经的唱腔。但在这出戏里，我却给他安排了一个七十多句的唱段。结果观众不仅不讨厌，相反却在这段唱腔里响起了五六次掌声，创造了京剧丑角唱腔的奇迹。这一回不再是为演员的技法鼓掌了，而是为情所动了。此剧在九江演出爆满十天，演出日期超过了还要求延期。剧目受到了欢迎，演员尝到了甜头，大家也感到这堵“墙”该拆了。这就为以后创作排练《一包蜜》、《徐九经升官记》等剧目打下了良好基础。<sup>③</sup>

余笑予1979年创作与导演的现代京剧小戏《一包蜜》进一步寻找到拆除京剧传统戏曲与观众情感隔离之“墙”的路径，终于在摸索了十年后他在1980年45岁时执导了大型新编历史剧《徐九经升官记》。该剧是余笑予走出了他艺术人生的困境，并开辟了他所理想的“当代戏曲”的道路的重要坐标。

## 二

徐晓钟在为余笑予的《戏曲导演技法谈》一书所作的“代序”中认为，这本书“最有价值的部分不在于作者吸收或运用了某些话剧导演艺术的概念，相反，恰恰是作者在自己创作实践基础

① 刘厚生：《进一步建立戏曲编导制度》，《戏剧艺术论丛》1979年第一辑，人民文学出版社1979年版。

② 余笑予：《余笑予谈戏》，第174-175页。

③ 余笑予：《余笑予谈戏》，第175页。

上所构建起来的某些概念和他用自己的语言对他的自己创作体会的表述。”<sup>①</sup> 这话是中肯的。毫无疑问，余笑予也是解放初期系统受过话剧导演思维训练的极少数戏曲导演艺术家之一。他说：“当一名演员，是我梦寐以求的愿望，解放不久，我就成了武汉市楚剧团最年轻的正式演员，演了不少戏。一个偶然的机，楚剧表演艺术大师沈云陔力荐我去进省戏曲导演学习班，有人诧异和怀疑，连我也犹豫。当导演，行吗？我还是去了。一学习，顿时大开眼界，虽然老师主要讲的是苏联斯坦尼导演体系，许多知识似懂非懂，但我知道了许多闻所未闻的新知识，也学到了一些导演的方法。结业后一回团，我就正式当起导演来了。开始有些陌生和胆怯，但久而久之，一闯就闯了出来，导演了有影响的楚剧《刘介梅》等许多剧目，后来调到省京剧团，我试图将楚剧这种地方花鼓戏的一些活泼自由的东西注入比较古老而规范的京剧中去。当然，这种做法无疑有点以小侵大，有所冒犯，不为京剧同行所欢迎，但要改革和创新，总是会遭到某些非议的，重要的是实践和成果。”<sup>②</sup> 但他在21岁（1956年）学习斯坦尼体系之前，3岁登台，7岁（1942年）就已经随楚剧艺人徐鑫培开蒙学艺，初学花旦，后喜丑行，9岁就跟随楚剧班主的父亲余文君（1902 - 1950，原名余必大，艺名“小双红”、“余文君”）<sup>③</sup> 临危救场，一炮而红，12岁就与高月楼（余文君的高徒，著名楚剧演员）搭班于著名楚剧艺术家沈云陔领班的“问艺楚剧团”，13岁随父亲领班的

“楚光楚剧团”到上海跑码头演戏，14岁武汉解放他从上海回汉进入“问艺楚剧团”，15岁便成为“武汉市楚剧团”的正式演员。也就是说，余笑予在接触斯坦尼导演体系之前，已经有了14年戏曲艺术的舞台演出实践，而且给他开蒙、搭班演戏的都是当年楚剧艺术的一代翘楚，这无疑为他日后的戏曲导演生涯奠定了坚实的基础，产生了极大的影响。十多年的楚剧舞台的演出实践，余笑予对戏曲艺术的表现方式是极为娴熟的，这一点与同样是梨园世家出身，8岁就登台、14岁到各地搭班演戏、16岁就成为主演、17岁就导演了第一出戏的李紫贵（1915 - 1999）有相似之处，而与虽拜师学过戏，也唱过戏，但没有搭班正式演过戏的阿甲（1907 - 1994）有了区别。因此，余笑予的戏曲现代戏导演思路处处都可见出他对他所非常熟悉的传统戏曲的借鉴痕迹，<sup>④</sup> 而与百年来戏曲变革的魔咒——话剧 + 唱——若即若离。

他对“导演阐释”、“导演舞台本”、<sup>⑤</sup> “导演实施总谱”、“无次序排演法”、<sup>⑥</sup> “细排、连排、响排、彩排”<sup>⑦</sup> 等等创作方式的娴熟运用，说明他的确是受到很深的话剧导演思维的训练。<sup>⑧</sup> 最突出的就是对剧目的结构安排、贯穿事件等的强调，以至于使他常常忘却了他对剧种的尊重。最不可思议的就是他对楚剧《虎将军》的偏爱。<sup>⑨</sup> 但他作为在戏台上滚大的行内人，他非常清楚什么是真正戏曲艺术的审美表现性。他虽然并不一定能在理论上阐发清楚中国戏曲艺术是最具代表性的间离艺术，比如中国戏曲的叙述方式就具有间离化

① 徐晓钟：《蜕变中的戏曲导演艺术》（代序），见余笑予：《余笑予谈戏》，第2页。

② 余笑予：《余笑予谈戏》，第124页。

③ 楚剧班主余文君《中国戏曲志·湖北卷》为其立传曰：“戏路宽，以文武花旦、文武小生戏见长”，“被观众誉为文武花旦大王”，是一个“颇具革命信念和民族气节”的著名楚剧演员。余文君让余笑予遍习生、旦、净、丑等行，以备随时临危顶班救场。

④ 余笑予：《余笑予谈戏》，第78、147、149、190页。

⑤ 余笑予：《余笑予谈戏》，第48 - 67页。

⑥ 余笑予：《余笑予谈戏》，第44 - 45、46 - 47页。

⑦ 余笑予：《余笑予谈戏》，第68 - 69页。

⑧ 余笑予是很愿意思考理论问题的，虽然受制于他的文化水平，许多理论问题他也并不能很明晰的分辨，如他对现实空间、物理空间、戏剧空间、舞台空间、心理空间等等空间形式的探讨就存在很多问题。但他基于自己几十年的舞台实践所形成的对戏曲空间的直觉能力却帮助他极大地拓展了当代戏曲舞台的表现空间。

⑨ 余笑予：《余笑予谈戏》，第27 - 28、22 - 23页。

的抒情性特点等,<sup>①</sup>但从他所赞赏的阿甲的话却能够看出,他是非常明晰的理解戏曲表演的间离性审美本质的。他曾提及阿甲在排演现代戏时是如何启发演员的:

阿甲老师在处理《红灯记》中铁梅回家哭奶奶、爸爸那段戏时,曾对演员说:“你扑在桌上后就休息,不能真哭,只微微动一动肩头,把气运足,准备下面的大段唱。”这种启发似乎是违反了戏剧常规的,但却恰恰是从戏曲这种具有唱做念舞的综合特性出发的。演员如果按“斯坦尼”的体验去真哭,后来的“娃娃调”就唱不出来了。阿甲老师正是深谙戏曲的这一特性,采取了切合实际的措施。<sup>②</sup>

阿甲对演员所说的这番话,在已习以为常的按照话剧思维来导演戏曲的人看来真是“违反了戏剧常规的”。什么“常规”呢?自然是话剧的表演“常规”,即怎么能让演员不继续体验性的酝酿感情,而却“扑在桌上后就休息”呢?话剧强调演员表演情感的“贯串动作”,但戏曲表演却恰恰不能如此生活化的情感“体验”、“进入角色”,并依据情感的起伏产生所谓的“贯串动作”,而必须将情感的表现与技术化(基于童子功练就的唱、念、做、打的复杂化的行当程式)的呈现(以“把气运足,准备下面的大段唱”为前提)相间离,才能真正以美轮美奂的声腔将情感的表现达到审美呈现的极致。这就是中国戏曲艺术极其独特的抒情方式——间离化的抒情。显然,阿甲是“深谙戏曲的这一特性”的,余笑予也是心领神会戏曲艺术的这一审美本质属性的。

非常让人感到幸运的是,余笑予作为当代台湾戏曲导演艺术的引领者,他在很大程度上避免了台湾戏曲导演重蹈大陆戏曲导演“话剧+唱”

的覆辙。<sup>③</sup>1993年,余笑予作为湖北省汉剧团的艺术总监,应台湾台北“牛耳艺术公司”的邀请,参加了“台北戏剧”的演出活动,演出了汉剧《求骗记》及汉剧传统戏《讨学钱》。1994年,余笑予又应台北复兴剧校之邀,赴台导演了《法门众生相》、《美女涅槃记》,并参加了台北市的戏剧季展演。同年12月,余笑予作为湖北省黄梅戏剧院的艺术总监携《未了情》和《双下山》等传统戏赴台湾演出。1996年,余笑予又应台湾“周凯剧场基金会”的邀请,参加了“两岸传统戏曲现代学术研讨会”。1998年,台湾复兴剧团郑校长及钟传幸团长一行来武汉进行艺术交流,与余笑予讨论剧本。应当说,在余笑予赴台导演戏曲之前,台湾的戏曲界还没有确立现代意义上的导演制。台湾戏曲导演制的真正兴起,是在新世纪2002年王安祈教授应邀出任“国光剧团”艺术总监始。这其中,余笑予此前在台湾的戏曲导示范及所导剧目的展演,无疑给台湾当代年轻戏曲导演的成长和未来走向起了决定性的作用。

### 三

作为解放初期入职的楚剧演员,余笑予很偶然的走入了戏曲导演的行列。严格说来,他是新时期以来真正开拓现代戏曲导演艺术的功勋卓著者,也是最早明确提出戏曲的创作、演出“应该确立导演的主导地位”<sup>④</sup>的戏曲导演艺术家。

八年前笔者曾在《对“戏曲导演制”存在根据的质疑》<sup>⑤</sup>一文中提及“余笑予的时代应当结束了”的问题。笔者的主要意思是:“欧阳予倩、阿甲、余笑予们已经完成了戏曲由古典向现代的转型的杰出历史使命,他们功不可没,名垂青史。但中国戏曲艺术若还把起死回生的希望寄托在他

<sup>①</sup> 如《玉堂春》中“苏三起解”一段唱:“苏三离了洪洞县,将身来在大街前……”表象上是苏三在唱,但实际上是一个旁观的叙述者在借苏三的口在描述苏三的行动,这就是中国戏曲极其独特的抒情方式——间离化的抒情。

<sup>②</sup> 余笑予:《余笑予谈戏》,第190页。

<sup>③</sup> 参见邹元江《传统京剧的韵味与新京剧的意味张力——台湾国光剧团“新京剧”评议》,台湾中央研究院《文哲研究通讯》2011年第3期,另见《福建艺术》2012年第2期。

<sup>④</sup> 余笑予在《戏曲纵横对话》中说:“就戏曲创作、演出来讲,则应该确立导演的主导地位,这是当代戏曲高度综合性的需要。”见《楚天剧论》1989年第1期。

<sup>⑤</sup> 邹元江:《对“戏曲导演制”存在根据的质疑》,《戏剧》2005年第1期。

们这些过渡性人物身上这是极为短视的，也是极为功利性的。现在需要的是正本清源，让戏曲艺术真正回到自己的本位上。戏曲艺术真正应该开始从童子功抓起了。大戏曲家都是‘有规则’的，只有训练出‘有规则’的演员坯子，才会有大艺术家的‘自由行动’。只有‘有规则的自由行动’的大戏曲家的出现——集编导演于一身的演员（中心）——才是真正中国戏曲艺术新生的时代到来。”如今，斯人已去，作为一个生命概念的“余笑予的时代”已经结束了，但作为“欧阳予倩、阿甲、余笑予们已经完成了戏曲由古典向现代的转型的杰出历史使命”的这样一个特定的艺术的时代，学界、演艺界是否也应当考虑可以结束了呢？八年后之所以重提这个问题，是因为将现实作为历史来审视时我们不能不反思“余笑予的时代”他的探索的特定历史条件及其限制。这里涉及到诸多方面的问题。

一是个人的艺术积累与主要合作者的契合。余笑予与朱世慧从艺的丑角行当的一致性，丑角调笑打诨喜剧特色的前提性，决定了他们两人合作出戏出人的先天默契性。

二是地方戏的表演经历与京剧导演的机缘。余笑予能将地方戏的情感表现性注入严格程式化的京剧中，这不是任何人都能够实现的，这是特定的历史机缘的聚合。

三是京剧团队的年轻与师生关系的密切。余笑予能够在湖北省京剧团推行地方戏的表演策略，这的确不是任意而为的，而是具有特定的内在可能性。

四是斯坦尼导演的训练与基于童子功的戏曲舞台的记忆的调和性。余笑予不同于完全不懂戏曲的话剧导演介入戏曲导演的隔膜性，也不同于戏曲演员改行当导演或戏曲演员出身进修话剧导演而导戏曲的一些导演从业者。余笑予的导演思路、专业术语都是斯坦尼化的，但他的出发点比

所有参与戏曲导演的各路导演都思路清晰的是，他要将地方戏的情感表现方式落实在最具程式化、行当化的京剧艺术中，拆掉由程式化、行当化所导致的京剧对情感表现的间离性之“墙”。这是他最初八年在京剧团的沉寂、苦闷中所领悟出的京剧的“当代戏曲”之路。这显然不同于那些半路出家、匆忙上阵就稀里糊涂地边导边学的绝大多数戏曲导演从业者的经历。

余笑予是新时期以来戏曲导演艺术家中艺术准备最充分、导演训练最全面、改革思路最清晰、艺术成就最杰出的一代戏曲导演大家。他是不可取代的，也是不可重复的。他的特殊经历不具有可复制的普遍性，他所追求的“当代戏曲”也烙印上了只属于他的特殊印痕。他对戏曲的当代变革是以偏离戏曲的传统为代价的。但从戏曲发展史的角度看，他又是对推进中国戏曲的当代嬗变做出了巨大贡献的。然而，对一个已逐步失去了对传统戏曲历史记忆的当代年轻的观众群体而言，他的探索会给这些新生代的观众群体带来“不知有汉，无论魏晋”的对戏曲艺术审美特性的误导。这虽然并不是他个人所应全部承担的历史责任，但当我们重新踏上这一段特殊的历史路径时，我们却不能不冷静地为余笑予，也为只属于他的时代的作品划界。余笑予以他的杰出的才华成就了他的时代的辉煌。他属于他的特定的时代。正是在这个意义上，我们仍要吁告：“余笑予的时代应当结束了！”结束余笑予的时代并不是就要忘却他，而恰恰是通过他而走出他。“通过他”就是汲取他曾留给我们的极其宝贵的探索精神，而“走出他”就是要克服他所不可避免的种种限制。笔者以为这才是我们对他的最真诚、最理性的纪念！

[责任编辑] 黎国韬