戏楼茶座

日前,“江浙沪评弹金榜青年演员专场演出”作为中宣部、文化部主办的“建国60周年献礼演出”活动的组成部分,在京精彩上演。苏州弹词委婉动听的唱腔音乐,让首都观众青睐有加。然而,作为一门古老的表演艺术,苏州评弹的生存与发展,如今却面临着各种艺术形式竞争、苏州方言萎缩、曲艺人才流失严重和节目老化等等问题的困扰。如何解决这些问题并提升评弹艺术的文化内涵,发挥本体优长,突显自身魅力?本报理论部特别邀请吴文科、吴宗锡、周良、蒋希钧四位专家,共同探讨苏州评弹艺术面临的机遇与挑战。

苏州评弹发展的机遇与挑战

主持人:本报记者 **刘茜**

嘉 宾:吴文科 中国曲艺家协会副主席、中国艺术研究院曲艺研究所所长

吴宗锡 中国曲艺家协会顾问、苏州评弹专家

周 良 江苏省曲艺家协会原主席、苏州评弹专家

蒋希钧 浙江省曲艺杂技总团一级编剧、苏州评弹作家

记者:苏州评弹历史悠久,名家辈出。它走过了怎样的发展之路,其独特的艺术特点体现在哪些方面?

周良:苏州评弹产生并流行于苏州及江、浙、沪的吴语方言区,因用苏州方言表演而得名,形成距今至少已有200多年。

所谓“苏州评弹”,实际上指的是“苏州评话”和“苏州弹词”两个曲种。由于历史上拥有共同的行会组织,所以近世以来出现了这种简略的合称。其中,苏州评话俗称“大书”,苏州弹词俗称“小书”,统称“说书”。苏州评话徒口说演,通常一人登台,道具有醒木和折扇等,节目内容多为金戈铁马的历史演义和叱咤风云的侠义故事;苏州弹词说唱相间表演,一般两人合演,上手持三弦,下手抱琵琶,自行伴奏,节目内容多为儿女情长的民间传奇和生活故事。

苏州评弹的发展以20世纪中叶前后较为鼎盛,标志是成熟经典的传统节目积累较多,人才辈出,流派纷呈。但经过“文革”的劫难之后,总体上一直未能超越之前的水平。甚至出现了传统继承不够,艺人青黄不接,演出市场萎缩等困难。如何更好地推动其在新时代的新发展,有待深入思考和研究。

记者:您提到苏州评弹包括苏州评话和苏州弹词,但现在人们常常把两者混为一谈。这是由何形成的?

周良:研究苏州评弹艺术自身的特性和规律非常重要,现在行业内外的许多人分不清苏州评话和苏州弹词,经常混为一谈,与人们对苏州评话和苏州弹词的历史和艺术知之甚少、认识不清有关,也与自身行业的知识体系建构与演出宣传不够规范有关。所以才会出现诸如“评弹唱腔”或“评弹音乐”之类逻辑不通的笑话。因为,苏州评话没有音乐性的艺术构成。为此,急需从苏州评弹的艺术传承、文化传播到学术研究等方面,都注重相关的称谓使用问题。

记者:作为方言艺术,苏州评话和苏州弹词离开吴语地区就会遇到难以接受和理解的障碍。在交流与传播日益频繁与广泛的今天,对于它的传承与传播,应该注意坚持什么原则?

吴文科:任何基于语言的表演艺术,特别是地域性很强的曲艺和戏曲艺术等,都是在特定地域和人群所用的语言方音的基础上形成和发展起来的。由某一方水土培育而成的地方性艺术,是涵养这方土地人群精神与心灵的特有而重要的娱乐手段和审美方式。换句话说,从某个地方生成培育起来的某种艺术,主要是为那个地方的人群服务的,也只有那里的人们方便欣赏、适宜享用、具备拥有和消受的条件,不一定非要“放之四海而皆准”地为所有的人喜爱或者享用。艺术和文化的传承与传播,自有本身的特殊规律可循。因此,对于此类艺术的传承与传播,首要的问题,须是更加典范地依照本土方言进行创演,为当地百姓提供源源不断喜闻乐见的优秀精品节目,深深扎根于养育自身的这方土地,竭诚服务于培育自身的父老乡亲。至于更大范围的传承传播,如有条件当然是好事情,但不能由于要让更多的人听懂苏州评弹,就改用普通话说唱表演,因为那是不合艺术规律的。

周良:苏州评弹有方言的限制,但其实所有的艺术都有局限。比如西方歌剧对于中国听众来说就有语言的局限。苏州评弹的主要听众群体在长江三角洲,但在其他地区并非没有市场。在北京、香港等地区,苏州弹词的委婉唱腔倾倒无数听众,在海外,评弹艺术曾被誉为“中国最美丽的声音”。

因此,苏州评弹要尽量争取听众。推广评弹,可以通过观摩、兴趣小组等方式,使人们大致了解评弹,从而喜欢上这门艺术。

蒋希钧:不用苏州方言就不是苏州评弹。在推广普通话的同时,应该保护苏州方言。苏州评弹的根基和特色在于具有音乐特质的吴语方言,现在评弹学校花大量的精力去为学生纠正读音,究其原因主要是因为苏州话的传承遇到了困难,即使是当地人的苏州话也受到了外来语言的渗透而发生了改变,长此以往评弹的语言根基将会受到动摇。

记者:制约目前苏州评话和苏州弹词发展的主要问题是什么?应该怎样破解?

吴文科:制约苏州评弹等曲艺表演形式当代发展的因素很多,有社会历史演进过程中形成的外部环境变化的因素,也有苏州评弹自身发展跟不上时代步伐的问题。包括娱乐形式增多带来的市场挑战,自身人才青黄不接和整体素质不够强健,受众减少和老化使得群众基础趋于薄弱,新编演的节目质量普遍不够理想导致价值无法彰显,并且由此形成恶性循环等等。

苏州评弹乃至整个曲艺的发展,应顺应时代的要求,勇于改革和创新。同时要特别注意坚持苏州评弹的本体特征,使革新发展后的苏州评弹更加典范。就像苏州评弹界的良师益友陈云同志生前所强调的:“评弹要像评弹”,不能打着艺术改革的幌子搞成“评歌”或“评戏”。

苏州评弹艺术走出当下困境的关键,是抓住人才培养和节目创演两个核心环节。用陈云同志的名言讲,就是坚持“出人、出书、走正路”。只有新人辈出,艺术才能得到继承和发扬。为此,专业团体应当放手让青年演员挑大梁。而节目的不断积累和更新,是使苏州评弹得以持续发展的核心,也是使其艺术得以提高的基础。时代在前进,听众的审美要求也在不断提升。如果不能持续推出优秀的新人和新作,苏州评弹的发展也就无从谈起。特别随着当代听众文化素质的整体攀升,对于文艺节目的思想性和艺术性包括内容丰富性、情节曲折性、形象鲜明性和技巧高超性等等,都有了更高的要求。创造并经营这门艺术的人特别是演员,因而必须要注重综合的学习与修养,具有更加精深全面的素质,才能胜任这样的任务。

蒋希钧:苏州评弹的发展是在演员和观众的互动中完成的。很多人对苏州评弹的爱好是在退休后才慢慢培养起来的,成为了“老年新听众”。为此,重视培养老年听众,将使苏州评弹的观众层面得以延伸。

吴宗锡:破解苏州评弹困局,发展苏州评弹艺术,要处理好继承和革新问题。评弹艺术的传承很重要,还必须有发展创新。苏州评弹的革新发展,只在外部的舞台样式和表演形式上下工夫是不够的。说表和唱腔是苏州评弹的基本表演要素,创新要特别注意在新的语言形式和唱腔上作出创造和提炼,同时用现代人的思想去解释历史故事,增加贴近当代听众的生活细节和噱头,给传统节目注入新的活力,使之常说常新,赢得听众。

记者:党的“十七大”以来,政府对文化事业的投入进一步加大。这对苏州评弹的传承和发展有何具体意义?

蒋希钧:在当今社会主义市场经济体制的框架下,苏州评弹艺术的发展面临着良好机遇。我们要抓住机遇,既着眼艺术自身的实际,遵循艺术自身的规律,也要尊重市场的规律,按照文化市场的规律办事。比如在对苏州评弹艺术的推广上,不能只依赖政府的支持,更要探索和引进市场机制,打造更加精细的节目,以吸引更多的观众。

吴文科:近年来非物质文化遗产保护工作的深入开展,为包括曲艺在内的传统文化形态的当代传承与复兴,营造了良好的氛围。苏州评弹等近百个曲艺品种,已经公布为“国家级非物质文化遗产”,得到了政府的大力关注和投入扶持,对于代表性传承人的培养工作,也纳入了保护工作的主要规划,相信苏州评弹的传承与发展,一定会因此得到极大的提振与推动。

《清风亭》:悲歌一曲 感天动地

荆桦

《清风亭》是一出优秀的传统戏,京剧、豫剧、蒲剧、秦腔等剧种都有这个剧目。早年,京剧大师周信芳、豫剧名家赵锡铭演出这出戏,效果强烈,观众喜爱。10多年前,著名豫剧表演艺术家李树建在三门峡市豫剧团工作时,根据自己的条件,量体裁衣,由李学庭改编、张怀奇导演,以崭新的面貌,把《清风亭》搬上了舞台,立即受到观众的热烈欢迎。扮演张元秀的李树建也因演出这出戏,使自己的表演艺术水平得到了突破性的提高。后来,随着李树建工作的调动,他把这个优秀剧目先后带到了河南省豫剧一团和省豫剧二团,演到了北京,演到了全国各地,获得了多项大奖。至今,李树建主演的《清风亭》已超过千场,而且有100多个剧团移植。一个剧目,影响如此广泛而深远,这种“《清风亭》现象”值得人们思考。

首先,《清风亭》演绎了一个人们熟知的故事,容易引起观众的兴趣。年逾花甲的以卖豆腐为生的张元秀、贺氏夫妇,一日观灯回来,在清风亭拣到一个弃婴。这两个无儿无女非常善良的老人顿生恻隐之心。他们不忍这个弃婴冻饿而死,便将其收养,起名张继保。张元秀夫妇含辛茹苦、省吃俭用把这个视为宝贝的孩子抚养到13岁,受尽艰难供他上学读书,虽然贫穷,但老年得子,倒也欢乐。谁知,张继保在学堂受到别人调唆,当他遇见生母周桂英之后,便弃张元秀夫妇而去。张继保18岁时高中头名状元,在清风亭面对已经沦为乞丐、对他恩重如山的养父养母,竟拒不相认,仅以200文铜钱打发这两位年近八旬、无依无靠的老人。贺氏见哀求无效,愤怒至极,一头撞死在张继保面前。张元秀亦悲愤交集,气绝身亡。张继保的恶行,招来天怒人怨,被巨雷击毙。这种典型环境下塑典型人物的故事编织,在《清风亭》里作了生动的体现。

《清风亭》剧照

“没有矛盾便没有戏剧”,这是许多人熟知的常识。只有尖锐的戏剧冲突,才能推动戏剧故事情节的发展。《清风亭》以一系列戏剧冲突造成了戏剧情势的迭进:张元秀夫妇在清风亭见到了弃婴,拣是不拣,两位年迈的老人能否把这个婴儿养活,这种悬念吸引了观众的注意,待他俩把弃婴抱走,殷切企盼的观众才放下心来。这是内在的戏剧冲突。在抚育张继保的过程中,张元秀夫妇对自己的养子倾注了天高地厚般的挚爱,真是含在嘴里怕化了,捧在手里怕碎了。但张继保刚刚懂事之时,便向张元秀询问他的身世来历,张元秀意欲遮掩又难于自圆其说,这种思想冲突,也使观众揪心。张继保逃走,贺氏痛彻肺腑,同老伴发生了激烈的争吵,以至撕打起来,这种冲突是出于对养子的极端的疼爱,让观众同情。当周桂英诘问年过七旬的张元秀夫妇,为何还能生育,张无言以对,这也是思想冲突。前面说过,在清风亭前,张元秀夫妇面对中了状元的张继保,从求其相认到拒不相认,从充满希望到彻底绝望,以致二位老人当场身亡,这种把戏剧冲突推向极致的手法,正是《清风亭》的原创者和改编者的高明之处。上述一系列尖锐的戏剧冲突,使《清风亭》牢牢吸引了广大观众。

看戏看角。李树建成功塑造出了张元秀这个艺术典型,具有很强的名角效应,是《清风亭》成功的关键。从李树建的表演中可以看到,他十分注意刻画人物性格,开掘人物的内在情感。李树建塑造的张元秀,是质朴的、可信的,这位老人,生活虽然清苦,但乐天知命;得到了张继保,觉得眼前出现了一片光明;和老伴虽时有磕绊,但相知相随;即使到了日暮途穷、哭天无泪的境地,仍然表现出了劳动人民的铮铮铁骨。李树建在表演过程中,极其细腻地把张元秀这些心念,如同剥笋一样,一层一层地展示给观众。他还吸收了“麒派”(周信芳)的一些表演手法,把戏曲程式和生活体验相结合,大气而洒脱,真实而自然,移步不换形,改革不脱轨。当然,李树建塑造张元秀,最出色的还是他的唱腔。数十年前,豫剧演员中出现了一个擅唱豫西调“靠山簧”的王二顺,此人的唱腔倾倒了成千上万的观众。李树建是一位勤于攀登的有心人,他从电台录回了早逝的王二顺的一些唱段,先是模仿,后是消化,再是丰富、发展、提高,终于形成了他吐字清晰、声腔圆润、浑厚凝重、悲愤苍凉的演唱风格。这种唱法,对于他塑造张元秀、程婴等艺术形象,都起到了积极作用。更重要的是,李树建的演唱风格,使这个流派得到了张扬,而且在这个基础上为豫西调新流派的形成,储备了力量,创造了条件。

中华民族是礼仪之邦。我们的传统道德是崇尚信义,宽厚待人。生活中,受人滴水之恩,当涌泉相报,更是人之常情。中国人民,对于背信弃义、忘恩负义之徒,历来都是痛恨的、唾弃的,视为不齿于人类的败类。《清风亭》一剧是对真善美的颂扬,对假恶丑的鞭挞。编导把张元秀夫妇的“善”,与张继保的“恶”,作了鲜明的对比,或欲抑先扬,或欲悲先喜,且层层递进,步步加深,营造了戏剧情势,加重了悲剧氛围,深化了主题思想,强化了演出效果。当巨雷劈死张继保之时,观众心中的块垒才得以抚平。这种结局正是应了那句人们常说的民谚:“善有善报,恶有恶报,不是不报,时间未到。”《清风亭》顽强的生命力,正是来自这种与人民大众抑恶扬善心理的契合。它的高台教化作用,不可低估。

俗语说,红花虽好,还得绿叶扶衬。李树建演出《清风亭》历时14年,到处都受到观众的热烈欢迎,这主要有赖于他非同一般的表演水平,但演好戏中的主要配角,对于此剧的成功,也至关重要。据我所知,先后在《清风亭》中扮演贺氏的韩孝枝(三门峡)、魏俊英(省一团)、柏青(省二团)、张宝英(安阳),都是豫剧演员中的佼佼者,他们不计较角色的大小,不在乎名次的先后,全神贯注地塑造人物,配合默契地认真做戏,相辅相成,相得益彰,为《清风亭》的成功,倾注了自己的心血,付出了自己的辛劳,很值得赞扬。

《清风亭》是豫剧艺苑中的一株奇葩,是戏剧宝库中的一颗明珠。它还要不断地改进、不断地提高。我相信,这朵奇葩,必将开得更加娇艳,这颗明珠,必将放射出更加璀璨的光芒。

聚 焦

一幅奇特的生命图景

肖美鹿

水是生命之源,从远古时期,人类就逐水草而居,在有水的地方繁衍生息。可是竟然有这样一个地方,水比一切都珍贵、都稀奇。人们为了得到滴滴清水,要脚踏大地,面对苍天,去吼,去叫,去用心、用血嘶喊。兰州军区战斗文工团创作演出的话剧《吼叫水》就为我们呈现了这样一幅奇特的生命图景。

在这部话剧当中,观众一开始就被带入了一个因为干涸而远近闻名的灰暗村庄——“吼叫水”。水对于这里的人们来说,是最令人向往、最最渴求而始终难以得到的。这里的村民可以借着改革开放的春风,用很多方式求生存、求发展、求富裕,但就是难以求得自己脚下这片土地冒出一泓清澈的井水。

《吼叫水》的创作者们运用他们的智慧提供给观众一个新奇的视角:按理说,这里的老百姓应该盼望着有人带领大家打出一口井来,可恰恰正是他们反对着这件事的进行,这使得村党支部书记叶龙泉打井的愿望和行动都受到强大的、甚至是难以抗拒的阻力。因为反对他的人竟然有他白发苍苍的老母亲。当母亲迈着蹒跚的步履,举起手中的拐棍,指着全村人再熟悉不过的那块石碑时,他恍然大悟,那碑上刻着姓名的九个人,正是为了打井找水而死去的乡亲,这其中就有叶龙泉的父亲和妻子。正是这一笔使原本令人费解的矛盾具有了可信性。村民们怕了,怕再次失去自己的亲人,他们认了命:脚下的黄土地里根本没有清清的甜水,自己只能喝这种谁都不愿意喝的苦咸水。老母亲唯一的遗愿,就是让儿子龙泉把自己安葬在天水——那是她的家乡,承载着她关于水的最美好的童年记忆。这个遗愿的表达对于全剧的深入推进无疑是震撼性的,它的张力从舞台上迸射出来,传达给每一个观众,直抵他们的心田。

在剧中男主人公叶龙泉的身上,我们看到了典型的悲剧英雄色彩,他的悲剧正如冰心的诗句所说:“理想在空中,现实却在地面,这就是一切痛苦的根源。”看着他的痛苦,我相信会有人情不自禁地生发出同情、忧虑、甚至是爱怜。说到这里,我们会很自然地回顾改革开放以来,当代戏剧舞台上呈现的农村基层干部这一特殊的人物谱系。在群众眼中他们代表党和政府说话,但更多的时候,他们也是有血有肉,喜怒哀乐一应俱全的,最普通不过的农民。叶龙泉恰恰就是这样一个小小的村官。但正是他和千千万万像他一样心中装着家园故土、装着老百姓切身利益的小小村党支部书记,形成了民族大身躯中奔腾流淌的血脉。

《吼叫水》的创作者对当代农村现状和部队生活都十分熟悉,对解放军和老百姓之间的深厚情感了然于胸,所以在这个戏中,我们不仅看到了一个故事、一群人物,还体验到了一种真实存在的感人深情,就是我们常说的军民鱼水情。吼叫水村的人们终于亲眼看到了甜美的井水喷涌而出,终于喝上了世世代代梦寐以求的甜水。带给他们这个巨大喜悦的是闻名遐迩的解放军给水团。那些可爱的战士们,用他们辛勤的付出,更用他们对党和人民的一片赤诚,使深眠于地下的清水冲破地表流淌而出。从此,幸福绵延不绝、生命绵延不绝。

视 点

让“玛缨花”茁壮成长

本报记者 **马子雷**

玛缨花是楚雄彝族最喜爱的花朵,彝剧则被称为中国戏剧百花园中的“玛缨花”,它是在楚雄彝族丰富多彩的民族民间文学、音乐舞蹈、绘画等传统艺术形式基础上,逐渐形成并发展起来的,同时又受到流传在彝族地区的某些汉族戏剧形式如花灯、滇剧影响,主要流传于云南楚雄彝族自治州境内的彝族聚居区和云南部分彝族自治县。彝剧已经走过了50多年历程,新时期,这朵盛开的奇葩如何更加茁壮成长?围绕彝剧发展中遇到的相关问题,由中国艺术研究院、云南省文化厅、楚雄州政府主办,中国艺术研究院戏曲研究所、楚雄州文化局、楚雄州民族艺术剧院协办的首届彝剧国际学术研讨会8月11日至15日在云南楚雄召开,60多名国内外专家就彝剧发展相关议题进行专题研讨。

中国艺术研究院副院长王能宪在研讨会开幕式上说,本次会议旨在通过彝剧源流、理论建设、剧种特点等方面的研讨,推动民族戏剧理论建设,推动少数民族戏剧发展,为中国戏剧新发展做出贡献。中国艺术研究院戏曲研究所所长刘祯总结研讨时说,研讨会对彝剧的讨论是多方位、多角度的,对于彝剧的发展是一场“及时雨”,其引发的思考和反响远远超出了一个剧种。诸多海内外专家学者对彝剧发展形成共识:彝剧不能被一些所谓的模式所束缚,而应该走开放式发展道路。

创作题材 现实化还是历史化

专家在研讨中认为,通过题材内容研究不难发现,彝剧在深厚的文化积淀中形成和发展起来,是当地人民群众喜闻乐见的娱乐形式和彝族地区生活的艺术写照。在题材创新方面,彝剧应该坚持已形成的贴近现实的风格,在此基础上进行多元化创新。

中国少数民族戏剧学会副会长曲六乙指出,今后彝剧在题材上还需要继续丰富。历史剧等传统题材剧目可以将音乐、舞蹈、说唱等艺术展示出来。中国戏曲学会副会长王安奎认为,在彝剧擅长的现代戏创作中,也应拓展其题材的文化内涵,如丰富的神话和诗歌都可成为彝剧的题材。中国少数民族戏剧学会副会长秦华生指出,彝剧应注意强化剧种的美学特征和剧种个性,使之以独特的审美价值,鲜明的艺术特色,屹立于中国戏曲剧种之林。

研讨会期间,与会专家学者观看了大型无场次彝剧《疯娘》等剧目表演。对于彝剧题材中的一些元素运用,一些专家指出了其存在的问题。台湾戏曲学院教授游素凰说,台湾民间歌仔戏团的不少演出,与社会流行文化紧紧结合,很多已经变了味。而彝族小戏保留了大量俚俗、谚语和彝腔。在已观看的几场演出中,一些西方交响乐使用过多,民族乐器没有得到很好利用。她担心彝剧未来会走向西方正统体系的音乐剧道路。武汉大学艺术学系教授郑传寅认为,彝剧《疯娘》有些地方脱离了剧作的规定情境,有一味堆砌之弊,如华丽的服饰、欢快的音乐,反而降低了剧情的冲击力。

就彝剧题材内容,云南民族艺术研究所副所长丁超从舞蹈角度提出建议,作为民族剧种,彝剧的民族特色具代表性的就是原汁原味的彝剧舞蹈。如果把这些丰富的传统舞蹈巧妙融进彝剧里,无疑会为彝剧大增光彩,《疯娘》及其他几个成功的剧目等都已经印证这一点。

发展道路 要不要程式化 要不要戏曲化

20世纪80年代初期,彝剧从业余剧团向专业剧团转化之后,对于彝剧的发展道路问题,一时间成了热门话题。有的人主张彝剧走“戏曲化”之路,有的提出走“新歌剧”之路,也有人认为要走“歌舞剧”之路。参加此次研讨会的专家认为,年轻的彝剧在理论和实践上还处于探索阶段,需要在实践中走向成熟。多数专家表示,彝剧不应该急于走程式化道路,而应该在发展中进行开放式探索。

台湾世新大学教授曾永义说,戏曲有小戏、大戏之别,无论是走大戏的道路,还是走小戏的道路,戏曲化都是绕不开的话题。对于彝剧而言,程式化体系应该在一定规律指引下逐步形成。曲六乙认为,彝剧既可以戏剧化,也可以走歌舞剧发展道路。最重要者,要看群众更喜欢哪一种。总之,彝剧不急于确定走哪一种道路,也不能为了获奖而创作,更要防止对其进行过度包装和乱改。

中国艺术研究院戏曲研究所副所长刘文峰认为,在理论上把昆曲和京剧等数百年形成的程式化作为中国戏曲的基本特征来认识,影响了民间小戏曲种和少数民族戏曲剧种对本地、本民族各种民间文学、艺术及话剧、电影等写实艺术的吸收,使戏曲反映现实生活的能力受到了一定的限制。

中央戏剧学院教授麻国钧认为,彝剧先后进入省级、国家级非物质遗产名录,在“非遗”保护大好环境下,彝剧需要抓住契机,回归本性,大胆创造。对此,郑传寅举例说,彝剧《疯娘》构建了开放性的符号体系,但感染力并不比程式化程度很高的剧目差,这或许可以给出这样的启示:彝剧不一定要沿着程式化发展的道路前进,用程式化程度的高低来衡量彝剧成熟与否并不科学。

云南省楚雄剧协主席、彝剧导演张丕坤说,彝剧不像戏曲、也不像舞剧,不像话剧、也不像歌剧。而“四不像”恰恰能体现出彝剧自己的特色。抛开程式化,它可以充分吸收其他戏剧种类的成分,为己所用。

人才培养 坚持民族化、本土化

据《中国少数民族戏剧史》统计,1985年至2002年,在6次国家级评奖中,19部少数民族戏剧作品获奖,其中却没有彝族作家的作品,而仫佬族、水族等人口较少的民族也曾获国家级奖项。此外,目前已经排演的彝剧作品,有不少是汉族和其他民族剧作家参与创作的。

云南省民族艺术研究所研究员郭思九说,目前彝剧各类艺术人才的现状很不乐观,多数编剧和音乐设计人员,都处于不稳定状态。这种状况倘若不改变,彝剧将很难适应时代的巨变和剧种的发展。

中国艺术研究院研究员毛小雨说,彝剧需要“彝人制造”。他建议,彝剧应该致力于培养自己的剧作家和本土化的艺术人才。谭志湘则指出,目前彝剧还缺少自己的“明星”“粉丝”,这也是很多少数民族戏剧存在的基本问题。在剧目创排中,需要用心培养明星角色,让他们成为剧种的领军人物。新家坡戏曲学院院长蔡曙鹏在介绍了韩国、印尼、菲律宾等国家戏剧发展的经验和教训后指出,代表性艺术领军人物的出现是彝剧走向成熟的标志。

研讨会接近尾声时,云南楚雄民族艺术剧院负责人表达了这样的愿望——彝剧应该成立专门的理论研究机构。因为,从彝剧正式产生到如今,还没有出现专门的研究机构来研究彝剧。理论研究的不健全,不能不说是彝剧发展过程中一个很大的缺失。而对于彝剧的理论研究而言,本次国际学术研讨会无疑是一个良好的转折点。

综 述