

戏曲教育现状分析与思考

倪红

安徽艺术学院戏剧影视系

[摘要]戏曲教育的目标是培养德艺双馨的戏曲艺术人才。^①汤显祖曾经如此阐释戏曲表演艺术中“技”与“道”的关系,他认为由“技”上升为“道”,能达到“微妙之极”,甚至“有闻而无声,目击而道存,使舞者不知情之所自来,赏叹者不知神之所自止”的境界。^②戏曲教育家史若虚也曾说过:“旧社会那么多唱戏的,只有少数人称得上是艺术家。而这少数的艺术家,也都是靠着出科以后、演了许多年以后,求师访友、刻苦自修、孜孜不倦,不断提高文化水平和各方面艺术素养,广采博收,革新创造,才卓然成家的。”

进入二十世纪之后,随着西方教育理念的引入,戏曲教育模式也发生了很大的变化。由科班到学校,戏曲演员的地位和学历都越来越高,戏曲人才的培养也逐步走向现代化。纵观当代的戏曲教育,“如何培养出合格、优秀的戏曲人才”一直是戏曲工作者努力思考和探索的问题;现代教育体制与戏曲人才培养规律是否相适应,值得我们深思。

[关键词]戏曲教育; 戏曲教学; 现状分析

[DOI] 10.12252/j.issn.2096-6288.2020.03.589

一、引言 本题研究的缘起

戏曲是一种具有深厚传统的艺术形式,凝聚着中华民族的智慧,千锤百炼,博大精深。中国戏曲的传统剧目涉及的题材内容广泛,行当、流派齐全,包含各种艺术风格与技巧。它精致、独特,融技术性和艺术性为一体,反映了丰富的人文精神和浓郁的民族审美情趣。

近年来,随着人们对传统文化认识的日益重视,国家对非物质文化遗产的保护力度不断加强,民族文化开始得到振兴和弘扬,戏曲艺术的发展也遇到好的契机。学界对戏曲艺术的研究也渐次深入,其中对戏曲教育的研究也逐渐成为学术热点之一,部分学者开始探寻戏曲教育的特殊规律,以期找到培养戏曲人才的更有效的科学方法,打造出具有较高文化艺术素养以及鲜明时代意识的,能够很好地传承、创新并发展戏曲艺术的全新人才。

虽然如此,戏曲教育的现状却不容乐观。近年来,戏曲教育面临着严重的危机,如:培养资金不足,招生困难,师资力量缺乏,学生出不来成绩,成才率低,淘汰率高,就业形势严峻等,这些问题一直难以解决,已成为束缚戏曲艺术发展的瓶颈难题。

另外,戏曲教育的布局也存在一定问题,目前各地区基本上是按行政区划来建立学校,为当地的戏曲表演团体服务,这就容易产生以下现象:1.专业设置重复,一个剧种,几个学校都开设;2.由于剧团需求有限,导致学校招生不稳定,几年招一届,或是走一届招一届;3.办学规模小,培养成本高。

那么,戏曲教育的规律到底是什么?现行的戏曲教育该如何与社会接轨?如何让戏曲教育走出困境?这些问题亟待解决。

二、戏曲教育历史回顾

(一) 从科班到学校

1. 科班出现以前的戏曲教育模式

虽然我国古代戏曲教育并未被纳入正规的学堂教育体系,但戏曲教育的发展自有其独立的脉络。中国的戏曲教育可谓历史久远,早在唐玄宗时期,就有了专门培养专业戏曲人才的机构——教坊,管理教习、排练、演出等事务,这是我国最早设立的,由政府管理的,集教学与演出为一体的艺术机构。到了宋朝,戏曲教育的重心由宫廷转向民间,优伶们在勾栏、瓦舍等场所进行演出活动。而戏曲这种技艺的传承,主要靠师徒相传以及艺学家传的方式进行个体培养,传授方法主要为口传心授。明代,市民阶层不断发展,传统道德的束缚放宽,对于戏曲欣赏的需求进一步增大。在延续已有的戏曲演员培养体系的同时,出现了以盈利和自娱为目的的家班。家班的主人在家中蓄养童伶,聘请教师专门培训。如潘之恒在《鸾啸小品》卷三《情痴》一文中记载了友人吴越石教习其家班的成功经验:“先以名士训其意,继以词士合其词,复以通士标其式”,经过这样循序渐进的演习,演员对作品及角色的理解也逐渐深

入,最终完成对舞台形象的塑造。^③但由于规模小,受众范围窄,虽然在训练上精雕细琢,表演上精益求精,却无法适应普通观众日益增长的审美需求。继而往后,科班作为一种更为先进的教育模式应运而生。

2. 科班的出现

科班的办学特点:

(1) 面向大众招生,集体培养学员

科班作为戏曲教育发展中的一个突破,采取了面向大众的招生方式,广泛吸收戏曲人员,这种方式大大拓宽了戏曲人才的来源,利于民间优秀戏曲人才的选拔。同时,科班集中培养童伶,为培养具有精湛技艺的戏曲名角打下了坚实的基础。虽然,此时的主要教学方式仍为口传心授,但戏曲人才的大量扩充,特别是童伶渐趋成为主要招生对象,促进了集体学艺的可能性;(2)教学方式:师徒相承,口传心授;(3)师生关系:师徒之间仍然有人身依附关系,签订卖身契;(4)科班采取学习和演出实践相结合的手段,强调身法基本功训练的同时,也十分注重教授戏文,力求使演员的表演符合戏中人物的身份,并能恰切地传达戏中人物的情感;(5)学员除主修本门行当知识,还要兼修其他行当的剧目。这样有利于学生掌握多种技能,触类旁通。

科班为中国戏曲培养了一大批著名演员,最为明显的,如京剧各个流派的创始人及后辈名流等,基本为科班出身,他们当中的很多人能做到“文武昆乱不挡”。教学模式上,虽然师徒之间还带有人身依附的关系,但逐渐也具有了现代师生关系的一些特点,特别是随着时代的发展,当民主、平等的观点已为大众所熟知并且所呼吁的时候,科班内的教学模式也正实现着传统向现代的转型。^④

“富连成社”的经验:

最具有代表性的“富连成社”科班,成立于1904年,由京剧演员叶春善在北京创办。历时四十多年,培养了700多艺人,是戏曲史上历史最长、规模最大、造就人才最多的一所科班。它的很多和办学理念和经验到现在都对戏曲教育,乃至艺术教育都有巨大的启发。^⑤

(1) 办学目标明确,即是培养京剧表演人才;(2)在教学上,它能遵循戏曲教育的客观规律,科学合理地进行教学。比如,因材施教,依个人的才能和潜质来定行当,以戏曲剧目的角色来定科,常年招生,同等时间长度毕业,“以功保戏,以戏带功”,相辅相成,互为保证;(3)在舞台实践上,“边学边演,学演结合”,且剧目全,“生旦净末丑齐备,红花绿叶俱全”,是真正意义上的职业艺术教育。

苏州昆曲传习所:

这是1921年创办于江苏苏州的培养昆曲演员的科班性质的组织,当年昆曲日渐衰落,一些昆曲艺术家和票友为了挽救这一戏曲艺术,出力、出资成立的。它不完全像京剧的科班,也不像后来的戏校,而是兼有二者的特征,既保留了老戏班的

传统，又有开放、民主的思想。招收贫民子弟为学员，提供食宿，免费学习。老师对学员非常严格，除学习拍板、唱曲、台步外，还要学习文化课和乐器。学员的品行是要等到一段时间的学习后，由老师根据学员特点来划分。

虽然昆曲传习所只办了一期，但它为昆曲艺术的传承与发展做出了巨大的贡献。

3. 戏曲学校的创办

进入现代社会后，戏曲教育不再以培养名角供大众消遣娱乐为主要目的，跟随时代的步伐，救亡图存、开启民智一度成为戏曲创作与演出所追求的效果。除舞台技艺外，新的形势对戏曲从业人员的文化素质提出了新的要求。

1912年，秦腔演出班社及教育团体易俗社成立，以“编演各种戏曲，补助社会教育，移风易俗为宗旨”，设立教务处，开展教学管理，对教学方法、演出实践等许多方面都进行了探索和改革。1919年，培养京剧演员的南通伶工学社成立，欧阳予倩住持校务，学校除聘请名家进行剧目教学外，还开设了戏剧史论课、舞蹈、美术、音乐、外语、常识等课程，以此来提高学生文化水平和文化素养，同时，还废除了体罚学生的恶习。1930年成立的中华戏曲专科学校，开创了戏曲教育男女同校的先例，并废除了卖身契。学校开设了语文、中国戏曲史、戏曲常识、乐理、法语、英语、日语、历史、地理、算术等文化课程，还经常组织学生看话剧、排话剧，提高了学生素质，使戏曲教学的面貌焕然一新。^⑤

（二）上世纪50年代到60年代的戏曲教育

新中国成立后，戏曲作为社会主义文化建设和教育事业的一个组成部分，受到了前所未有的重视，戏曲从业人员真正获得了平等的地位。这一时期的戏曲教育的状况应该说是很好的，氛围很浓。当时在毛泽东提出的“百花齐放，推陈出新”的方针下^⑥，戏曲工作者的地位得到了前所未有的提高，戏曲教育出现了繁盛景象。

五十年代，全国戏曲界掀起改人、改戏、改制的戏曲改革运动。^⑦戏班正式改组为国家剧团，演出活动由国家统一规范，分配调度，并且由国家支付工资，统一管理。在此基础上，各地成立了戏曲院校，戏曲教育步入正规化、专业化的渠道。戏曲院校借鉴了其它学科教育院校的组织形式，严格了招生制度，实行了分班教学，用新型的师生关系替代了传统的师徒关系。专业教学上延续“四功五法”的基本训练，同时加大剧目教学的比重，让学生更为全面的认识戏曲的发展脉络，贯彻了全面发展与因材施教相结合、口传心授与启发教学相结合、课堂教学与舞台实践相结合的教学原则。加强了理论课的教学，使学生了解戏曲创作的方法，提高人才培养质量。建国后的中专戏曲教育曾经取得过不菲的成绩，培养了大批至今在戏曲舞台上都是领军人物的戏曲人才，也摸索许多不同以往的教学方法，如：

1. 建立班级教学制，使年龄和心理状况相近的学生有一个大致相同的学习氛围和生活制度，在教学上有统一的计划和统一的规格，便于管理；
2. 加入了文化课和文艺理论的学习，提升了学生的艺术表现力和创作能力；
3. 加强和改进了基本功的训练，与过去“以戏带功”相区别，把很多基本功的东西从戏里提炼出来，重新组合，单独训练，减少不必要的重复，加速了学戏的进度，提高了效率；
4. 加强成品课程（剧目课）的学习；
5. 注重舞台实践，教学与实习相结合，等等。

这一时期学校教育最典型的代表，是1950年1月在北京创立的第一所新型的社会主义性质的戏曲教育园地——戏曲实验学校。之后，1952年2月，又组建了北京市戏曲学校，1953年以后，各大行政区、各省、市都相继建立了自己的戏曲学校，戏曲教育红红火火，呈现出多剧种教学，共同发展的大好局面。

“文革”之前的戏曲改革总体上还是健康有序的，取得了巨大的成就，推进了戏曲适应社会变革的进程，创造了大批优秀剧目，赢得了戏曲工作者和观众的拥护。

（三）上世纪80年代以来的戏曲教育

文革十年，全国的戏曲学校几乎全部停课，有的解散。1976年粉碎“四人帮”后各地戏曲学校才陆续恢复。其中，戏剧史上划时代的一件大事是：1978年在原中国戏曲学校的基础上成立了中国戏曲学院，这是中国戏曲教育史上第一个高等学府，当时设立京剧表演，戏曲音乐、戏曲导演、戏曲编剧、戏曲舞台美术等五个系，由史若虚任院长。^⑧从此为我国培养戏曲艺术的高层次人才开创了一片新天地。和1950及1960年代比较，1980年代以后的戏曲教育出现了很多新形势：

1. 戏曲学校遍布全国，被纳入正规戏曲教育的剧种逐渐由1950、1960年代的40多所发展到60多所，很多学校还开办了多剧种教学；
2. 戏曲教育出现“团带班”的模式，把学生放到剧团里，由剧团的老演员充当老师，对戏校的学生进行“传帮带”，让学生在剧团里学习业务知识，在实践中完成学习；
3. 重视地方戏的艺术价值，制定了“非遗”的传承机制；
4. 和社会接轨，兴办职业教育等。

这些都在一定程度上促进了戏曲教育的发展，也取得过良好的效果，总体上是呈上升态势的。

三、戏曲教育之现状

近年来，随着社会不断地变革与发展，中国戏曲较之以往，在创作、表演、理论推进等各个方面均呈现出新的特征。戏曲教育在新的趋势下，自然也有新的态势，但同时也遇到了新的问题乃至困境。

（一）招生方式、生源与质量

戏曲教育因为有其特殊规律，所以选材显得特别重要。由于戏曲表演中各行当都有极为丰富的技术与技巧，而演员要以自己的声音与外形来塑造舞台形象，一个演员的生理和心理条件的好坏往往直接关系到艺术创作的成败。因此，传统的招生方法都是“声貌并重，以声为主”，并同时考查学生的观察力、记忆力、思维能力、想象力以及实践能力，甚至品格和道德因素等。

可是近年来，由于戏曲行业出现了不景气现象，越来越多的学生毕业后无法进入专业剧团，而不得不在其他领域工作。他们当中有些人最终离开了戏曲舞台，有的甚至成为自由职业者。这些原因，直接导致了戏曲专业招生困难。而由于教育的市场化，学校又必须通过扩大招生来“以学养教”，招生与就业的矛盾比较突出，生源质量堪忧。

（二）专业师资队伍与教学水平

目前专业老师的来源主要是各大剧团退休、转岗的演员，和院校毕业的青年教师。这些老师年龄差别较大，不能形成合理的教学梯队。主要反映在两个方面：

首先，教师数量不足。这一问题形成的原因，一方面是老一辈教师的退休或即将面临退休，而新教师补充不上，青黄不接；另一方面是由于近年来的扩招，导致学生与教师的比例不协调，教师平均指导的学生过多，这便很难保证教学质量。从戏曲教学的特征与规律来看，确实力不从心。

其次是在质量上，老教师年龄较大，知识结构老化，对新的信息技术接受较慢，体力也难以支持，很难在新的教学环境中拟就与时俱进的教学方案。而且不少老教师都是从剧团聘请来的名、老艺人，他们往往缺乏现代教师所必需的教育心理学和课堂教学的组织能力，很少给学生进行启发式和开放式的教学，引导学生举一反三，主动思考；而年轻教师普遍缺乏教学经验，以及对戏曲传统艺术的深入了解和热爱之情，并且为了生计，大多不止在一个地方代课，精力难免分散，很难全身心地投入教学过程，更不用说进行教学研究了。

专业教师队伍行当不全也是个不容忽视的问题，有些课程由于没有教师而不能设置，有的教师却要承担两门以上的教学任务，负担过重，压力太大。在这种情况下，戏曲教学的质量是很难提高的。

（三）教学方式与方法

1. 课堂教学基础上的口传心授教学法

由于戏曲这一艺术形式的独特性,长期以来都是靠言传身教与口传心授的方法进行教学的。必须肯定,言传身教、口传心授的方法的确是戏曲演员成长的必要手段。吴琼曾在论文《新中国戏曲教育史述》中,概述过“口传心授”的方法在我国戏曲教育中的必要性。^⑩首先,戏曲演员需要幼功,学戏都是从“刻模子”开始,除去动作上手把手的帮带之外,情感体验的获得也有赖于教师的口口相传。

新中国成立后,戏曲教育建立了班级教学制,在这一体制下,教师有分工,有责任,学生分组别,有固定课时,并且课堂上有严明的纪律作保证,教师和学生上课思想都非常集中。在基本功训练方面,课堂教学尽量把一些基本的东西从戏里挑出来,重新提炼组合,单独训练,减少重复,效率高。与过去科班相比,科班是“以戏代功”,学员必须学习大量的剧目,只有学了戏,才能学到被组织在各个剧目里的基本功。所以过去的学员即使天天练,天天演,也得要近十年的时间才能完成这些训练。

2. 舞台实践与教学训练相结合

现在的戏曲教育以课堂教学为主,由于不再像过去那样靠演出收入吃饭,所以舞台实践也就不像过去那么多。一般情况下,二年级以后,学生舞台实践的机会才会逐渐增多,这与学生专业技术的增长是相辅相成的。“千学不如一练”,必须通过舞台艺术实践,才能巩固课堂教学成果,锻炼表演能力,培养舞台经验,并从中发现优秀的戏曲人才。

旧时,戏曲兴盛,加之专业学戏人数有限,科班学员在学习过程中有大量登台演出的机会,这使他们得以将基本功法的训练融入到实战演出过程中,也可以更直观、更深刻地了解剧目相关知识,积累舞台表演经验。同时,学员多有扮演各种角色的经历,业务水平很高,很多人能够做到文武昆乱不挡。比如京剧名家梅兰芳出演过许多昆曲剧目,早期艺术家俞振飞被称为“京昆大师”,裴艳玲五岁便登台,谙熟京、昆、梆三种戏曲套路,并且演出行当既可跨文武,又可兼生旦。许多学员在学成出科时,便已积累了丰富的舞台实践经验,甚至成名成角。

但两者的结合需要掌握一个度,既不能光学不演,也不能安排过多的演出影响其他方面的学习。

3. 电化教学

随着科技的进步与发展,利用电化教学是戏曲教学手段不断丰富表现。这一先进教学手段的特点是信息传递快、容量大、范围广、效率高,可以解决重复劳动以及资料保存问题。同时还可以通过演录、放看评辨纠正自己的缺点,了解其他地区的表演信息,互相观摩、互相学习。

但戏曲本身包含了大量的程式化表演,这些表演是戏曲的核心,并且不是文本能够精确记录的,所以只能靠艺人们口口相传,现今的音像设备也很难做到面面俱到。毕竟戏曲是活态的、立体的文化,而拷贝的影像资料只是平面的,即使口传的部分可以实现,心授的部分也很难达成。所以戏曲教育仍然是离不开口传心授方式的,而这种传统教学法对于课程人数有很大限制,每个人的问题不同,教师侧重教授的内容便不相同,这是电化教学所无法替代的。

(四) 培养效果分析

1. “口传心授”教学法的利与弊

从本质上来说,戏曲表演仍然是一种精神产品,以形传神仍应是它的目标之一。“形”是可以教的,但“神”如何授得,牵扯着每一代戏曲人的思考。中国人在治学过程中讲究一个“悟”字,“书读百遍,其义自见”体现的便是这种思路,老子的“行不言之教”讲的也正是自行体悟天道的理念。同样,“口传心授”教育方法中的“心授”强调的也是个“悟”字,并且注重启发学生的悟性。

这种自行体悟的方式,在现今教育理论中比较接近启发式的教学模式。这种模式需要教师来启发学生利用他们已有的知识经验,对获得的感性认识进行分析、思考,因势利导,使他们的认知活动积极展开,自觉地领悟知识。“口传心授”的

教学方法,“心授”的目的恰在于此。而优秀艺术家的形成,特别是新的艺术风格的打造,也多有赖于个人心中对艺术的体悟。所以,在倡导“口传心授”的教育方法之前,教育者们特别需要注意,“口传”与“心授”并举,二者均不可偏。

那么这种方法到底有哪些利弊呢?

首先,它符合戏曲的艺术特性和接受规律。中国戏曲是融各种艺术形式为一体,以程式性为特征的表演艺术。它“既是一门技术性很强的艺术,又是一门艺术性很强的技术;既有具体可感的‘形’,更有神秘难测的‘神’。”^⑪它精雕细刻,演员的每一个动作都要高度规范,一招一式都要符合程式的要求。

其次,口传和心授在教学上注重模仿式的直觉思维,强调反复练习,持续用功,教师的言传身教、严格指点,使学生基本功扎实,动作规范、严谨。这种手把手式的训练方法是其他教学方式难以比拟的,因此在戏曲教育体制中影响深远,并被一直沿用到现在。

但同时,它也存在着诸多局限:

其一,规模小。一个师傅只能带几个徒弟,甚至几个师傅带一个徒弟,培养人才数量有限,培养成本高。

其二,有些方法不科学,为了能尽快出科,多采用“填鸭式”教学,缺乏理解和消化的过程,不利于学生的想象力和创造力的发挥。

其三,由于教学内容由师傅决定,教学效果受教师主观影响较大,对教师自身素质要求高。“非明师而不能出高徒也”。

其四,在“口传心授”教学方法的主导下,学生的学习方法便主要是模仿,模仿老师,模仿流派,容易导致学生缺乏创造性的才能。

2. 课堂教学方式的利与弊

课堂教学的优势在于能够把课时相对固定下来,安排更多课程的学习。学校也便于对教学进行管理。但是,目前这种偏西式的教育模式真的适合中国传统戏曲教育吗?其实,很多弊端已经显现:

从生源上看,几乎所有的艺术教育都要从小起步,诸如舞蹈、器乐演奏等都需要练“幼功”,戏曲更是这样。可是在目前的教育体系下,招收的学生几乎已过了最佳训练期,学生的身体条件已经影响技艺水平的提升,导致成才率低。

虽然学校教育的这种现代教学模式便于统一管理,但对于戏曲来说却显得有些机械、僵化了,注重了形式,而顾不上内容,不利于因材施教。

戏曲演员基本功的培养,必须是连续的,“冬练三九,夏练三伏”。但现行教育体制中的寒暑假,无法保证戏曲学生训练的连续性。假期中,学生在没有专业监督的情况下练功,容易因为出了差错得不到及时纠正而走弯路。所以,目前的学制设计未能充分考虑到戏曲教育的特殊规律。

四、戏曲教育现状形成原因及改良对策

(一) 戏曲教育现状形成的原因

昔日,戏曲艺术曾“一统天下”,演剧之风盛兴,《苏州竹枝词》中这样描绘清代乾隆年间戏曲的影响力:“家歌互唱寻常事,三岁孩童识戏文”。^⑫上至皇帝,下至百姓,均为戏迷、票友。清代著名文人郑板桥在其诗《扬州》中写道:“画舫乘春破晓烟,满载丝管拂榆钱。千家养女先教曲,十里栽花算种田”,^⑬从中我们对当时戏曲的盛况可略见一斑。

在经济高速发展,社会文明不断进步的今天,我们曾经那般引以为自豪的戏曲艺术却陷入了困境。戏曲的兴衰变化情况复杂,原因是多方面的:

1. 传播环境变迁对戏曲的影响

客观上,现代科技的发展催生了新的传媒技术,不仅传播的速度一日千里,传播的手段也是日新月异。家家户户都有了电视,电影院遍地开花,网络的传播可以让人们随时随地享用信息资源。今天的人们时刻都可以观戏,并且有比戏曲更为新

鲜刺激的娱乐选择, 戏曲市场受到极大的削弱。

主观上, 能够称得上经典的戏曲新作很少。首先, 是因为有更多的人选择从事影视创作而非戏曲创作, 这样会带来更大的经济效益; 再者, 大部分影视作品的创作周期短, 已经融入了快餐文化的行列, 而戏曲作品的创作周期相对较长, 并且一出戏的成功必须靠台上台下反复地摩挲, 所以, 戏曲新作自然较少。老的经典戏曲作品在生活气息上较难贴近现代观众, 也是不容忽视的问题。戏曲毕竟是历史的沉淀, 即便是演绎现代的故事, 仍要用它自身独特的表现方式, 而这种方式是与当下生活有一定距离的, 但如果不用, 那戏曲便不能称之为戏曲了。

2. 大众审美的转变

时代变迁, 科技进步, 传媒方式异军突起, 文化娱乐产业的空前繁荣为大众提供了丰富的审美选择, 大众审美也向着多元化的方向发展, 文艺消费的多元化不可避免地分流了传统的戏曲观众。如今, 流行视听除去以新鲜的内容刺激大众消费之外, 还以强势的手段挟持了观众的审美空间。长期浸染在这种文化之中的人们, 要如何才能成为传统艺术的守望者?

(二) 戏曲教育改良对策建议

近年来, 特别是党的十八大以后, 一系列弘扬传统民族文化举措相继推出, “文化自信”成为社会普遍共识。习总书记给中国戏曲学院师生的回信, 更是充分体现了总书记和党中央对戏曲教育事业的高度重视和亲切关怀。随着国家加强戏曲普及教育, 推进戏曲进校园活动, 越来越多的年轻人关注戏曲艺术, 戏曲艺术迎来了新的春天。

但是从目前戏曲专业的招生和就业情况来看, 戏曲教育仍然存在着困境。是使职业培养模式训练更加职业化, 以期学生在愈演愈烈的竞争中脱颖而出; 还是“坦然承认大多数学生不可能成为职业戏曲表演艺术家这个现实, 在校期间帮他们拓宽知识面, 以期将来在其他领域里也能找到可以用得上戏剧技能的工作”?^⑭这是摆在每个戏曲教育工作者面前的现实问题。

戏曲教育是一个非常复杂的系统工程, 要想改变目前的状况, 必须依靠全社会的关注, 尤其是政府和教育主管部门的大力支持, 包括政策、指导思想、经费等方面。以下是一些不成熟的想法和建议, 仅供参考:

1. 优化布局, 合并一些语言基本接近, 声腔相似的剧种, 由相关部门组织专家对全国的戏曲教育进行评估, 成立主要剧种的培养基地, 由政府授牌, 统一管理, 把优势资源集中起来, 让学生有好老师教, 好老师有好学生带, 形成良性循环。

2. 要坚持严格选材的原则, 宁缺勿滥。因为专业戏曲演员是以自己的声音、形象以及形体动作为手段来进行艺术创作的, 所以对演员的先天素质有一定的要求。作为戏曲教育工作者就必须严格按照要求选拔人才, 这是戏曲艺术得以传承下去的根本, 宁愿用优惠的条件来吸引生源, 也不可放低要求扩招、滥招, 从而导致成才率低, 造成人力、财力、物力的巨大浪费。

3. 经费上, 是否可以由国家全额财政拨款。由于戏曲教育的特殊规律, 专业戏曲人才的培养往往施行的是一对一, 甚至是多对一的教学模式, 而且, 戏曲服装、道具的制作成本又很高, 这使得一些戏曲学校的经费不足, 负担重。

4. 建立专门奖励机制。对于有突出贡献的教师和教学单位给予物质奖励, 对于优秀的学生设立国家奖学金, 以此来激励戏曲工作者更加积极地投身到戏曲艺术事业中来。

5. 学历问题。一直以来戏曲专业都面临学历低的问题, 而现在的用人单位都存在聘用高学历人才的倾向。戏曲专业的学生毕业后, 如果到不了剧团工作, 就很难再找到适合自己的岗位。所以, 在保证教学质量的前提下实施“入学直通车”制度, 建立一套合理的独立考核体系, 让他们的辛苦付出, 能在现行的社会评价体系中得到对等的回报。

6. 可以和非物质文化遗产保护结合起来, 争取更多的社会支持, 争取文化部门的资源投入, 对于戏曲中的绝活制定“传承人”机制, 保证这些“绝技”和“绝艺”不会消亡。

7. 给予学校一定的自主权和空间, 改革教学方式, 探索当

前新形势下戏曲教育的新模式。

注释:

- ①叶长海:《明清戏曲演艺论》,《扬州大学学报 人文社科版》1997年第5期,第53页。
- ②史若虚:《三十年戏曲教育工作散忆》,《戏曲艺术》1980年第3期,第6页。
- ③黄黉:《从戏曲教育看戏曲前途》,《戏剧艺术》1985年第2期,第12页。
- ④颜晓华:《关于戏剧戏曲教育研究方法的几点思考》,《中国戏曲学院学报》2010年11月刊,第70页。
- ⑤郑志良:《谈潘之恒的戏曲导演论》,《戏曲艺术》2000年第3期。
- ⑥杜长胜、张文振:《当代戏曲教育现状与改革发展研究论纲》,《中国戏曲学院学报》2009年5月刊,第1页。
- ⑦施王伟:《“富连成”对当今戏曲教育的启示》,《中国戏曲学院学报》2010年5月刊,第71页。
- ⑧杜长胜、张文振:《当代戏曲教育现状与改革发展研究论纲》,《中国戏曲学院学报》,2009年5月刊,第2页。
- ⑨《中国大百科全书·戏曲、曲艺卷》,北京:中国大百科全书出版社,1983年8月,第504页。
- ⑩《中国大百科全书·戏曲、曲艺卷》,北京:中国大百科全书出版社,1983年8月,第80页。
- ⑪中国戏曲学院网站首页
- ⑫吴琼:《新中国戏曲教育史述》,《戏曲艺术》1999年第4期,第83--84页。
- ⑬蒋锡武、钮骠:《戏曲教育的“口传心授”》,《中国戏剧》1996年第02期,第29页。
- ⑭顾聆森:《再论魏良辅声腔改革》,《艺术百家》2009年第1期。
- ⑮郑板桥:诗《扬州》。
- ⑯惠柱:《高等戏剧教育的两种模式及其前景》,《戏剧艺术》2004年第1期。

参考文献:

- [1]叶长海.明清戏曲演艺论[J].《扬州大学学报 人文社科版》,1997,5.
- [2]史若虚.三十年戏曲教育工作散忆[J].《戏曲艺术》,1980,3.
- [3]黄黉.从戏曲教育看戏曲前途[J].《戏剧艺术》,1985,2.
- [4]颜晓华.关于戏剧戏曲教育研究方法的几点思考[J].《中国戏曲学院学报》,2010,11.
- [5]郑志良.谈潘之恒的戏曲导演论[J].《戏曲艺术》,2000,3.
- [6]杜长胜、张文振.当代戏曲教育现状与改革发展研究论纲[J].《中国戏曲学院学报》,2009,5.
- [7]施王伟.“富连成”对当今戏曲教育的启示[J].《中国戏曲学院学报》,2010,5.
- [8]杜长胜、张文振.当代戏曲教育现状与改革发展研究论纲[J].《中国戏曲学院学报》,2009,5.
- [9]《中国大百科全书·戏曲、曲艺卷》[M].北京:中国大百科全书出版社,1983.
- [10]《中国大百科全书·戏曲、曲艺卷》[M].北京:中国大百科全书出版社,1983.
- [11]中国戏曲学院网站首页
- [12]吴琼.新中国戏曲教育史述[J].《戏曲艺术》,1999,4.

作者简介:倪红(1971-),女,安徽合肥人,硕士研究生,研究方向为戏剧戏曲学。