

# 2000年云南省新剧（节）目展演沉思录

吴戈

《民族艺术研究》2001年第1期

-

内容提要：两年一度的新剧目展演，显示了建设民族文化大省战略下云南戏剧舞蹈创作的可喜进步，出现了一些值得肯定的新气象：如对历史剧固定模式的摆脱、对戏剧规定情境的体认、文化品牌意识的明晰等等。然而，这次展演中也存在着不少值得注意的问题：用观念剪刀与故事套子去裁剪与硬套生活的倾向、在少数民族艺术资源的利用与开发中，缺少创新意识与探索勇气的倾向等等。

关键词：云南 新剧目 展演 沉思

“迎接新世纪”云南省新剧（节）目展演从2000年12月25日晚在云南艺术剧院开幕，到2001年1月14日在同一地点落幕，横跨两个世纪，历时21天。是云南人民告别20世纪，跨入21世纪时的一次盛大典礼。包括示范演出在内的8台音乐、舞蹈晚会，连同祝贺演出在内的13个剧目，隆重、热烈地展示了云南各民族人民满怀豪情走向未来的身姿与心态，也令人信服地显示了云南人民将云南建成民族文化大省的良好基础与良苦用心。

然而，成功喜悦的回味不可太久。在如花的笑靥、如潮的掌声消隐淡褪之后，我们更应该思考的，是在艺术创作中那些妨碍我们出精品的因素，是我们在开发与利用多彩多姿的少数民族艺术资源进行创作的时候认识上的误区。那些因素与误区，往往使得我们的努力所得与我们所拥有的良好条件与丰富资源极不相称，使得我们创作出好作品、精品的良苦用心与艰辛努力或南辕北辙，或事倍功半。

这里，整理一下自己看戏评戏的思绪，和盘托出，以求证于同行，就教于方家。

## 一、现代戏、“观念剪刀”与套子

参加展演的12台戏剧节目，现实题材的就占了6台，它们是：白剧《情暖

苍山》、话剧《神童》、花灯剧《玉海银波》、《五彩河》、《牵心的歌绳》和壮剧《曼瑞毕依》。这说明，云南戏剧创作群体对现实的关注，保持着极大的热情。在淡化时代、回避现实、远离身边生活的创作倾向或多或少地困扰文学艺术界的时候，这种直面人生的态度，格外值得珍视与呵护。但是，我们发现，除了《神童》关注的是教育问题、《情暖苍山》是通过一次“农药风波”检验一个乡长的党风党性外，其他四个现代剧目都以脱贫致富的故事为编织剧情，又都用最终脱贫致富的结果解决矛盾，这就值得我们思考一下了。因为这种带有一定普遍性的创作倾向，反映着我们作者队伍简单化认识生活的状况。而这种状况，是应该给予足够重视的。

的确，脱贫致富奔小康成为了我们时代国家、集体与个人考虑最多的议题。但谁都知道，国家的强大，民族的崛起，社会的进步，决不仅仅取决于物质上的富足或经济上的发达。而取决于多方面的综合因素，是一个系统工程。所以，我们的文学艺术创作，决不可以给观众一种误导，以为社会问题的解决，全靠经济问题的解决。如果那样简单，我们还提“两个文明一起抓”干什么？武器的批判替代不了批判的武器，物质与精神可以相互作用但永远不能相互替代，这已经是被人类发展历史反复证明了的。

花灯剧《牵心的歌绳》与壮剧《曼瑞毕依》的剧情十分相似，前者因为苗乡女拉杲的阿妈嫌贫爱富，不顾女儿与家居贫瘠之地的召格早已两情相悦，心心相印，硬是拆散了他们，将女儿嫁给了打猎为生的阿龙。召格发愤绿化荒山，率领青年们发展果林，脱贫致富。结果是枝头挂果，阿妈悔悟，猎人阿龙引退，召格赢回了失去的婚姻，与拉杲终成眷属。《曼瑞毕依》讲的是两哥弟玉林、玉山与两姐妹迪兰、迪翠的婚恋故事。因为贫穷，远近闻名的“两朵花”中的姐姐迪兰委屈含悲地顺从父亲，割舍了与恋人玉林的爱情，嫁给了到壮乡做生意的区老板，两年后遭到了抛弃。而在贫穷的窘困中外出打工的玉林、玉山与迪翠开阔了眼界，学得了技术，返回家乡青山镇创办八角香料厂，几年间已是火火红红。末了，剧情暗示出四个年轻人已是言婚谈嫁之时，尽管迪兰向往山外的世界，要出外学习。但观众已经明白，有情人终成眷属的日子不远了。花灯剧《玉海银波》与《五彩河》倒没有为男女主人翁的爱情设置“贫穷”拦路虎，但碰巧的是在“如何致富”的问题上，两出戏中的男女主人翁都出现了严重分歧，乃至产生了爱情裂痕。最后，因为事实证明女主人翁是

对的，问题解决了，爱情裂痕不治而愈。

从剧目中我们看到，外在世界是复杂的，人的内心世界却是简单的；事件的发展过程是艰难曲折的，人物的情感变化转折却是轻松容易的。这就令人难于接受了。人的心灵世界是无限宽广而且复杂微妙的，戏剧艺术要深入探究的，恰恰就是这种心灵波动与生命状态而不仅仅是一些事件的原委。戏剧艺术注目的中心是人，人的心灵、人的情感、人的性格、人的生命意识等等，是在剧作家设置的规定情境中表现人性的各种可能。戏剧中的事件是人物命运的载体、是刻画人物性格的条件、是表现人物情感变化与心理波动的情境因素而不是戏剧的主要内容或中心。世界文豪雨果曾经说过：世间最广阔的是海洋，比海洋更广阔的是天空，比海洋、天空更广阔的是心灵。如果我们把最广阔的心灵空间狭窄化，把最为复杂的情感生活简单化，那么，我们既有违于生活真实，又有违于艺术创作的根本要求，结果就是见事不见人，见人不见情了。

那么，为什么会出现这样的问题呢？

关键还在于：我们的创作还太依赖观念、概念。我们搞创作的时候不是从生活中那些感人的形象与场面、动人的情愫与细节、生动的人物与隽永的故事出发去提炼、加工、创作出艺术典型来，而是从流行观念、一般概念出发，套用一個故事模式如革命+恋爱、战争+恋爱、生产+恋爱、大批判+恋爱、改革+恋爱……就交差了事。这种创作最简便，但也最经不起时间的检验。这种创作最能应时讨巧，但也最难于令观众满意。

这种创作情形，不自今日始，也不是云南独有，而是创作界的一种普遍现象，而且由来已久。但我们不能因此而自我原谅，因为“观念剪刀”裁剪不出艺术精品，“创作套子”中也产生不了精品。

## 二、历史剧与

### “固定模式”

首先应该明确：历史剧指涉的是以历史生活为素材、提炼出戏剧家们想要表现的题材、表现戏剧家们所理解历史事件与历史人物的剧目。剧目中的历史并非一定就是历史家眼中的历史，对于戏剧创作来说，那只不过与现实生活一样，是激发戏剧家进行创作的感性材料而已。就像现实题材的戏剧不是生活一样，取材历史的历史剧也不可当作历史。自然，有历史癖好的作家、艺术家完全有自由将历史小说与历史剧当作历史教科书来创作，但心智正常的人决不会

因看过《三国演义》、《红楼梦》就自以为懂得了东汉末年到魏晋的战争生活与晚清历史。郭沫若早年说过一句很睿智的话：戏剧家感兴趣的地方，往往是历史家搁笔的地方。戏剧家是借古人的骸骨另行吹嘘些生命进去。

但是，长期以来，我们没有很好地认识历史剧的特性，没有把历史剧当作艺术创作来对待而是当作历史定论来认识。于是，我国的历史剧创作形成了一种固定模式，那就是：凡是涉及边疆与中原交往素材的，一定提炼出祖国统一大业的主题；凡涉及各民族之间交往的素材，当然是提炼出民族团结的主题最为保险妥贴。

诚然，国家的统一，民族的团结是值得歌颂的重大主题。但是否历史剧都要这样写？是否还有别的角度来切入历史题材？

令人欣喜的是：这一次新剧（节）目展演中的三台历史剧向我们显示了一种摆脱“固定模式”的努力。尽管，三台历史剧还有各自大小不一甚至是致命的缺点，但这种突破陈窠旧套的努力，在艺术创作上却值得给予充分肯定。

《光明宫》写的是明代大思想家、文学家李贽 1577 年出任姚安知府的故事。剧目没有去为塑造李贽的高大形象设置风口浪尖、惊心动魄的大事件，而表现的是李贽在任三年间的轶闻趣事。这在人物塑造的角度选取上，是希望寻找到一个“小口子、大人物”切入点，希望透过人物的生活琐事折射其思想情操。应该说，这种意识还是相当不错的。可惜的是：此剧目在材料选择上没能把民族团结、兴办教育、建光明宫的努力有机地结合成一个整体，尤其是剧情中最为重要的形象“光明宫”的象征意味与意象表达是模糊的，这就影响了剧目的艺术追求。

《青铜魂》是此次展演中阵容最为庞大、集中优势兵力的意识最强的一台演出。舞台感强，庄严凝重。它集中了昆明市歌舞团、交响乐团、春晓合唱团、少年文艺学校、滇剧团和特邀歌唱演员、导演的优势，演出了一台气势恢弘的历史歌剧。剧目以古滇灿烂的青铜时代为背景，讲述了一个铜匠因部落战败被掳，生活在征战强悍的黑虎部落里的遭际故事。剧目从中抽取的主题是和平与发展，灿烂的青铜文化在促进人类文明发展的同时，也伴随着血腥与杀戮。从具体、特殊的事件中抽取出一个普适性的大主题，不落俗套，立意不错。但该剧目良好的大框架与情节的“密针线”之间还缺乏协调。剧情的人物关系、细节安排还显得粗陋，经不起推敲。譬如铜匠在青铜文化时期的重要

性、铜匠的命运、部落王后的道德观念等等，往往不是规定情境中的人物所说所做之事，规定情境给人物命运发展的驱动并不充分，譬如铜匠阿牛完全可以选择自杀而避免后来所发生的一切。《青铜魂》另一个显著的缺点是与其显著优点紧密相连的。集中优势，却未能“集中”得浑然天成，只好迁就演员的歌喉、演唱风格，所以，唱段上、场面上搞得不中不西、亦中亦西。其不协调性，是十分明显的。

传奇京剧《古滇情缘》在历史题材的创作态度上显得更加轻松随意，是一段时期以来“戏说”历史及历史人物的某种尝试。剧目将战国时代楚国大将庄乔入滇后，“变服从滇”的事用传奇的方式戏说了一回。剧情是这样开始的：奉了楚王“开疆拓土、鼎定西南”之命的庄乔率楚军急急进入滇土，军情十万火急的滇夷百酋豪杰摩拳擦掌，准备应敌。百酋之王晋苙姑娘却胸有成竹，在滇池边戏水游玩。她摆开了滇池水般的柔情阵势，将楚国军队剑拔弩张的腾腾杀气，化解在彩云之乡滇夷女儿的盈盈笑语与柔柔情怀之中。这是戏剧家们对历史上的庄乔“变服从滇”一事的戏说式的解释，本非历史研究，亦非科学结论，不过是艺术家借助一点历史影象驰骋自己的想象而已。所以，这么写，也无不可。此剧目的问题出在“情”的表现与写深、写透上。晋苙抖开一条软软的“情”链，收缴了楚军冷冷的刀枪剑戟；端起一勺波光粼粼的滇池水，洗濯酥软了楚兵挽弓执锐的筋骨。这要有何等的谋略？又要有何等的气魄！无论是阴谋与爱情的设计，还是弄假成真、亦假亦真的人生，或是不打不相识的“情仇”，晋苙的情感空间与活动舞台都有更多的可能性。可惜的是，剧作对她的定位更多是“剃头挑子一头热”的爱慕与倾心。这就极大地局限了对她的形象的塑造与内心的开掘。相应地，滇夷众女的柔情似水也显得怪怪的，浑似唐僧师徒在取经的路上情陷女儿国的情形了。应该说，《古滇情缘》在人物关系的设置上，没能够为构成戏剧性冲突的最重要的一方准确定位，就极大地削弱了戏剧性，妨碍了人物内心准确深入地刻画，是令人遗憾的。

### 三、品牌意识与“衡量尺度”

这次新剧（节）目展演的参展作品显示了一种良好的品牌意识，那就是有意识地将节目创作与地域文化特色、民族艺术资源紧密地结合起来。显然，建设民族文化大省的意识，已经化为了文艺工作者们树品牌、利用品牌的自觉行

动。不论是舞蹈、舞剧节目，还是来自不同地区、不同剧种的剧目，创作者们都不约而同地去本地区的历史文化、民风民俗、传统文化中寻找已经成为品牌或可以成为品牌的東西来为作品增色、为地方文化扬名。

这种意识，在来自风光旖旎的历史文化名城大理的节目中，表现得最为突出。大理民族歌舞《玉洱银苍》一共五章，分别从神话与宗教、马帮文化与沟通交流、南诏历史、三月街民俗、蝴蝶泉飞花的景致五个方面向观众全面地介绍大理的历史文化。应该说，这一台歌舞节目，是旅游文化的产物，其创作定位就是旅游宣传。考虑这一类的功利目的太多，考虑艺术审美愉悦的因素似乎就不够了。所以，作为一台展演的新节目，给人的观感是：“堆”的东西很多，作为艺术创造的精的、深的、新的东西很少。所以，整台歌舞除了浮在表面的花花绿绿的芜杂印象外，很难给人以艺术享受与创新启悟。

同样是以旅游文化定位的花灯剧《小河淌水》却是一个意外的成功。剧目利用著名云南民歌《小河淌水》大做文章，虚构了一个赶马哥与彝家妹哀婉动人的爱情故事。通过情绪积累与旋律的回环复沓，将云南著名民歌与一个并不怎么经得起推敲的故事揉在了一起。动人的音乐，美妙的舞姿，浪漫的爱情，诗意的人生……这正是简单、轻松、闲适的旅游文化的卖点。剧目搞得满台生动，满台流彩，让观众在轻松的娱乐心态中得到美的享受。这台花灯剧的成功，还不在于其用一个爱情悲剧故事结尾对民歌《小河淌水》显得十分笨拙的诠释，而在于剧作品牌意识极强地对民歌《小河淌水》的消费与利用，在于这种消费与利用在较大程度上与这种做法，就象世界各地的艺术家们许多年以来一直做的那样：反反复复地重新诠释或改编名人、名著。美国的梦幻工厂好莱坞就更是长于此道。于是，观众看到了在不同解释与评判中漂流变化着的世界名人与名著。于是，这个世界被诠释得越来越丰富多彩，五光十色。

问题不在于创作构思的出发点与表现内容，而在于立足点首先是艺术的，是美的创造。如果我们进入创作的时候首先不是考虑艺术的真、善、美而是考虑非艺术的功利需求的话，那么，我们就极有可能遇到“功利需求”与“艺术承载能力”之间无法协调的矛盾。《玉洱银苍》的问题就出在宣传大理的历史、文化、神话、民俗风情和湖光山色的要求与一台民族歌舞的承载能力之间的不和谐上。贪多不烂，堆砌臃肿，把歌舞这种轻型表演艺术样式搞得不堪重负。我们应该明白，歌舞的艺术特性在于直观抒情、在于泼泻生命激情、在于

提炼小情小景中的人生诗意与生活意境。一句话，歌舞的擅长在于“抒情写意”而不在于“历史导读”或“旅游指南”式的知识传递。

相比较而言，花灯剧《玉海银波》的品牌意识就表现得十分内在与巧妙。洱海的清纯曼妙，已是声蜚中外；苍山十九峰雄姿巍峨，常令远近游客倾倒。山，临水而雄；水，依山而媚。苍山、洱海成为了相互依存、不可分割的高原美景。《玉海银波》不但以苍山洱海的形象为舞美主体，而且整个剧情是与哺育了苍洱之间的世世代代各族人民的洱海密切相关的。剧目没有简单地将苍山洱海作为人间美景去夸耀，而是从更深的意义上去理解洱海对于人民、对于人类、对于子孙后代休戚相关的意义。无论从靠山吃山、靠水吃水的旅游文化讲，还是从发展经济的过程中保持人与自然的平衡关系说，《玉海银波》对品牌的意识都要深入的多，情感也要深厚得多。在洱海的摇篮里长大，靠洱海、吃洱海，就更应该珍视洱海、呵护洱海。这是环保意识，更是一种生命意识。尤其可贵的是，剧目表现的这种生命意识，是来自洱海边的以污染环境为代价的网箱养鱼富裕起来了的农民，而不是来自文件精神；农民们改弦更张，另寻致富之路，不是被动地执行上级指令，而是痛苦但自觉的选择。

同样是品牌的宣传、利用与消费，之所以有如此不同的效果，最终原因就在于：是艺术创造还是为宣传而宣传，是将品牌内容变为戏剧情节的有机构成、戏剧人物行动的必然内容还是简单、生硬的拼接、展览。我们应该时常问自己：我们的创作出发点究竟是艺术还是其它。应该明白：宣传可以借用艺术形式，但那是宣传的艺术，其本质是宣传，不是艺术；艺术可以、也应该有宣传，但那是艺术的宣传，其本质是艺术。鲁迅曾经说过：（文艺）作为宣传的一种，也可以的。一切文艺都是宣传，但并非一切宣传都是文艺。鲁迅许多年前说过的这句话，格外值得我们记取。尤其是我们以明确的宣传意识进入文艺创作的时候。

#### 四、“戏味

儿”与规定情境

白剧《情暖苍山》与话剧《神童》是戏味儿最浓的两出戏了。《情暖苍山》围绕着一桩“假农药坑农误农”的事件，表现了与此相关的乡长田秀兰、她的身为农资公司经理的新婚丈夫、她一手拉扯大的弟弟田金生、提拔她成长的王副县长以及作为受害农户代表的刘二宝父子的情感波动与复杂心态。在弟

弟犯法，丈夫违法，事态的发展又可能枉法的情况下，面对着憨厚老实的乡亲，田乡长无论从天良还是作为一个基层干部都不能让坑农误农的人逍遥法外，让吃亏受害的人含冤受屈，在刘二宝不知就里，反而向她赔礼道歉的酒席前，她不顾王副县长的再三阻拦，她毅然说破了真相。人物塑造得亲切可感，事件表现得真实可信，矛盾开展得集中迅速，场面处理得灵活多变。之所以这样，关键是因为戏剧规定情境的编织为事件发展与人物行动提供了充分的条件，事件的连锁性与人物命运的相关性紧紧交织在了一起。作者知道如何写戏。在舞台呈现上，导演有意识地尝试布莱希特的叙述体戏剧手法，尽管尚待打磨，但灼烫的创作热情与积极的探索意识是值得嘉许的。

《神童》在一个漫画速写式的故事中，表达的是戏剧家们对当今社会出了问题的“望子成龙”心态的评判与讽刺，尽管剧目中有关女娲造人、盘古开天地的场面与细节显得游离与多余，但剧情围绕着两家人一子一女、一聪慧一愚钝所遭遇的戏剧性命运揭示的怪异社会心态与对此的半是痛心、半是恼怒的嘲笑，却能调动观众的思考，去探究这种社会现象背后的社会问题，这就十分有意义了。先天弱智的，被宣传为神童；聪慧正常的，被目为遗憾。结果是：正常儿童被社会、被家长、被纷纷扰扰的生活驱赶着，情愿不情愿地，都要成为神童——不正常的残障人士。生活显出了它的怪诞性。剧目颇有喜剧色彩，剧情在表现两个孩子命运的逆转的时候，顺手给了新闻炒作的生活现象一记脆亮的耳光。看到那些情节段落，观众会禁不住会心解颐一笑，这一笑里，事实上已包含了对创作者表现生活的才能的赞许。

《情暖苍山》的最大成功，在于“戏”从生活中来，而不是从流行观念中、从获奖可能性的预测中来。在于编剧的结实，在于懂得戏剧性从规定情境的设置中来而不是从故事套子、流行观念、政策导向、虚拟风波、意见之争中来。规定情境是什么？是一种人与人、人与事、事与事的构成状态，是人与人的命运在一定事件中的相互缠绕，是人物为改变命运与摆脱危机而努力行动激起的更严重的危机和面对的更应挣扎逃避的命运，是一些人与事凑在一起就不可扼止地要出事、要发生动荡的内在驱动力，是在这种内在驱动力与危机四伏的命运中选择、思考、行动的人。《神童》的最大成功，在于将最为违情悖理的事放在生活常态中的戏剧性构思与提炼中，在于用两个孩子命运逆转的喜剧展示社会众生百相的轻松随意的表现上。客观说，这需要一点举重若轻的智



慧。

自然，两个戏都还有需要改进与打磨的地方，而且不止一处，但因问题缺少典型性与普遍意义，这里就不再去谈它了。

## 五、创新、 提炼与民族特色

云南要搞文艺创作中的精品工程，尤其要注意对民族艺术原始样态的提炼与创新。我们决不能躺在丰富多彩的民族艺术资源当懒汉，在“原汁原味”的借口下将民间歌舞粗粗陋陋地照搬上舞台。我们必须清楚，我们是在搞文艺创作，我们面对的观众不是民俗学家。民族民间文艺素材是文艺创作丰富多彩的基础，但从中汲取养分的文艺创作有一个去粗取精、提炼精华的精加工过程。我们所追求的富于民族特色的精品的“原汁原味”，应是经过艺术家们精心打磨、小心加工、提炼升华而不露痕迹、保存了民族艺术精神与本质特征的“原汁原味”。在这一点上，我们一些参展的舞蹈节目就做得不是十分令人满意。其实，回顾一下建国以来云南省舞蹈创作的历程，比较一下不同时期我们的代表性节目，看一看我们究竟在创作思想上走出了多远，就会对我们的创作现状做出准确的估计与中肯的评价。

这里，我只想谈谈两台取材自民族民间传说的傣剧《嘎兰西贺》与彝剧《咪依噜》。前者说是改编自傣族著名同名叙事长诗，但事实上只截取了改编者感兴趣的一段，那就是男主人翁召朗玛与女主人翁南西拉的爱情婚姻悲剧。只用长诗的某一部分，自然显示了改编者创作上的取舍，改编者显然对造成这桩爱情婚姻悲剧的原因十分感兴趣，并且要挖出其中的人生况味来。男女主人翁男才女貌、两情相悦而结合，但由于恶魔十头王的闯入，使这桩婚姻面临着严峻的考验。男主人翁历尽艰险，救出了南西拉，两人终于团聚，却因为男主人翁的疑心与误会，将南西拉送入了验贞的熊熊烈火。改编者对此的认识是：透过南西拉理想爱情的破灭，去批判封建夫权制度。这种认识极大地局限了改编者对这一悲剧故事的开掘与再创造。其实，这个悲剧故事最精彩的部分不在于小人或妖孽撩拨其间的你情我爱，而在于南西拉误托终身的爱情理想的破灭：一个伟岸的丈夫，一副英俊的外形，一腔敢打敢斗的豪气，却包容了一方卑下猜疑的心胸，这真是认错英雄嫁错郎。我以为，杜十娘怒沉百宝箱是“哀莫大于心死”的悲剧，而南西拉末了凄凄惶惶，流连回顾再三，死得悲悲切

切，似对召朗玛心存幻想，这就降低了悲剧的震撼力，削弱了她举身赴火的悲剧意义。

彝剧《咪依噜》的故事基础很好，民间传奇故事的气息很浓，土司强占民女，不屈而死的民女变成了开遍彝山的马缨花。但是，这样的故事在不同的民族那里都有不同的版本，相似的情节，相似的结尾，不同的细节。第一次看这样的故事，观众会感到新鲜，可是第二次、第三次接触同样的故事，观众就有权利要求有新鲜的内容、独特的细节与新异深刻的人物性格，然而，《咪依噜》没有提供这些东西。观众感到故事的陈旧，欣赏的厌倦，就在所难免了。事实上，当我们决定改编一段历史或一个民族民间故事的时候，一定是其中的人和事深深地触动了我们，而这些人或这一故事框架是我们在现实生活当中找不到的，或者是某种情感内容与情感方式恰好能够被这些人和事所包容，被这一故事框架所承载。在这种改编当中我们能够获得一种创造的快感，我们能够触探到一些寻常创作材料中所没有的独特新颖的东西，而不是对一段旧故事的改写，对一种旧情感的再现，对一些旧人物的重塑。

一句话，对民族民间故事的改编，与对丰富多彩的民族艺术资源的利用一样，需要创作的激情，需要独特的眼光，需要对深刻意义的发掘与新颖内容的发现。果能如此，云南文艺创作就能上一个新的台阶。

自然，参加展演的剧目也都有其各自的优点和精彩之处，但从繁荣云南文艺创作的大局出发，多谈一点儿带普遍性的问题，应该比报喜不报忧的一律喝彩叫好的态度来得实在。我们需要好处说好、差处说差，实实在在的批评风气，只有这样，才能推动云南文艺创作的长足发展。

(载《民族艺术研究》2001年第1期，获“2003年云南省精品工程优秀作品奖”文艺评论奖)