

报

告

文

学

江涛 著

作家出版社

文艺界批判

WEN YI JIE PI

文艺界批判

WEN YI JIE PI PAN

江涛

著

作家出版社



图书在版编目 (CIP) 数据

文艺界批判/江涛著. —北京: 作家出版社, 1997. 12

ISBN 7-5063-1201-8

I. 文… II. 江… III. 报告文学—中国—当代

IV. I25

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (97) 第 05936 号

文艺界批判

作者: 江 涛

责任编辑: 懿 翎 华 沙

装帧设计: 苏彦斌

出版发行: 作家出版社

电话: 65005588 转

社址: 北京农展馆南里 10 号

邮码: 100026

经销: 新华书店

印刷: 北京地质印刷厂

开本: 850×1168 1/32

字数: 206 千

印张: 9.25

插页: 2

印数: 001-8000

版次: 1997 年 10 月北京第 1 版第 1 次印刷

ISBN 7-5063-1201-8/I·1189

定价: 14.50 元

作家版图书, 版权所有, 盗印必究。

作家版图书, 印装错误可随时退换。

江涛，一条山东汉子，秉承同乡前辈打虎英雄武松的侠肝义胆，凭藉一腔热血，将一杆笔舞弄得如一条哨棒，闯进了文艺界，慷慨激昂之词流泻于笔尖，忧国忧民之心跃然于纸上……或许他的举止有些莽撞，或许他的言辞有些偏颇，但他的那种不平则鸣、锋芒毕露的批判精神，却是令人可钦佩的。

——编者

作者小传

江涛，1954年生于青岛。16岁起做工，先后干过炊事员、镗床工、宣传干事、车间党支部书记。1987年4月调至青岛市政府驻北京办事处至今，现任经济联络处处长。

1975年开始发表作品，主要有报告文学《中国残疾人》、《倾斜的舞台》、《离人心上秋》、《半生孤独》、《困惑的缪斯》、《托起永恒的希望》等以及小说、诗歌、散文百余万字。

引子 并非与文艺无关的话题

三十年前，1964年10月16日，中国在自己的国土上成功地引爆了一颗自行设计制造的原子弹；三十年后的今天，中国已具备了向世界输出人造卫星的能力。

三千年前，中国的祖先已开始使用铁器，战国时期（三千四百年前），铧犁已成为农家必备工具；三千年后的今天，铧犁依然是农家个体劳动的主要农具，除在外形上有所改造以外，与三千年前的铧犁相差无几，尽管我们曾为农机进步进行过不懈的努力。

——对这种状况，专家称之为“生产力发展的不平衡性”。

当深圳人推出十八万八千八百八十八元一桌的酒宴时，当广东人垂涎日本的“金箔大菜”时；当卷烟厂造出零售价每包八十八元的香烟时；当某地官员挪用救灾款“谁买谁用”购买小轿车时，中国尚有八千万人处于贫困之中；尚有以百万数字递增的文盲大军；尚有剃光头发卖钱交纳学费的女童；尚有贫病交加累死在讲台上的乡村教师。

——对这种状况，我们称之为“现实发展的不平衡性”。

我们曾以“造纸、活字印刷、火药、指南针”四大发明

骄傲于世。然而，发明造纸的国度弃国产纸不用而大量进口纸浆；发明活字印刷的后人居然热衷于跑到“外”字号的国家和地区去印制精美的画册；中国人的祖先发明的火药，装填进大不列颠的火炮轰开中国大门，而指南针的故乡河川之上“隆隆”作响的轮船依旧带着古老罗盘的风采。

——对这种状况，我们称之为“历史发展的不平衡性”。

平衡是相对的，不平衡才是绝对的。

发展是绝对的，不发展是相对的。

玩哲学命题游戏，使这种巨大的反差淡化，而一味自我欺骗是极为可笑的。中国人正逐渐正视这种反差，力求大力度的深化性改革。

经济改革并非一帆风顺。

自党的十一届三中全会以后的十七年里，经济领域出现了难以历数的矛盾与问题。而这些矛盾与问题又是在改革的进程中一一化解和解决的。要前进，就不会有“最终”；要改革，就要正视矛盾和问题。

文艺领域也是如此。

做为上层建筑领域中的文艺，不可避免地受经济基础的影响。经济领域中出现的问题，如对应数字一样，不可避免地也会出现在文艺领域。文艺界出现的诸多问题，与经济改革有着密不可分的联系。

像国有大中型企业面临着困窘一样，文艺演出团体“钱从哪里来，人往哪里去”的焦灼，十多年来一直困扰着文艺院团的领导者。过去，在计划经济体制下，国家统包文艺院团的经费。它们作为“事业单位”，作为意识形态领域中的重要宣传载体，是不愁经费问题的。指令性演出计划统筹着工作，工资是演员的唯一生活来源。然而，随着社会主义市场

经济的形成与确定，国有文艺院团像国有大中型企业一样，面临着转轨变型。几十年来稳固的计划经济体制动摇了，但人们的观念尚未及时转变。艺术家们要造就自己的文艺演出市场，但这市场毫无任何可借鉴的经验；要做到“基本上自养”，但又面临首先要解决的经费短缺、人员过剩的两大难题。尤其是缺乏精明的艺术经营人才和艺术生产人才，没有这两类人才，剧团便只是一块招牌。于是，像经济领域出现“特困企业”一样，文艺界也出现了“特困院团”，这其实是一种很尴尬的状态。

二是富了和尚穷了庙。受社会上拜金思潮的影响，演员走穴、“扒带子”及乱搭班子的现象严重。许多名演员成了有职业的“自由职业者”，拿着国家工资，住着单位分配的宿舍，享受着各种福利待遇，为自己干活挣钱。许多院团排练时找不到自己的演员，不得不外借；~~剧团参加排练的演员~~又因受“自由职业者”的影响而神情恍惚；~~严重影响~~影响了艺术生产的质量，丧失了一大批观众，导致剧团~~亏本多赔，少演少赔、不演不赔~~的不正常后果。

三是不完善的文艺演出市场~~尚需花费大力气~~进行建设。过去，由穴头组班搭台，拉演员外出私演私分。后来，无论有无资格的单位都去组班演出，全然不顾国务院、文化部及工商行政管理部门的三令五申。他们炒演出批文，哄抬票价，乱拉赞助，把文艺演出市场搞得乌烟瘴气。一个港台歌星的出场费，曾经从二十万元炒到三百八十万元，票价居然定到八百八十元一张。他们像倒卖紧缺走俏物资一样“倒卖”港台歌星，像做生意一样买空卖空，最后还是坑了观众，导致了观众对文艺演出市场的不信任。

四是演员偷税漏税现象严重。据有关部门统计：有75%

以上的演员匿报工资外收入，主动申报纳税的演员为数不多，有 80% 以上的此类税收是由演出的主办单位代缴的。这些“剧组”大都采用化整为零的方式付给演员演出劳务费的，甚至采取白条或干脆不需要任何手续就可领到巨额劳务费。轰动一时的“毛阿敏税案”便说明税务部门收取演员的个人收入调节税的艰难，这是一种令人难以接受的事实。

五是“高雅艺术”与“通俗艺术”的名分之争导致了文艺市场发展的不平衡性。通过舆论疾呼，通过高层人士声援，通过社会性的扶植赞助，在一个时期内“高雅艺术”似乎占据了主导，但遗憾的是并未占领市场。除赞助性统包演出和几个重大节日演出之外，商业演出盈利往往无几。相反，“通俗艺术”却一头扎进市场的海洋之中，尽管稚嫩，却也能扑腾一阵。

尽管问题与矛盾不可避免地产生和存在，但文艺的主管部门和有胆有识的文艺家并未在这些问题与矛盾面前踌躇徘徊。正视现实、分析现象、找出症结、分而治之——十多年的改革已为我们的文艺界提供了诸多经验。

第一章 倾斜的舞台不再倾斜

在彼得格勒，一位来自中国的艺术家用胶水粘连断裂的单簧管，演奏完本世纪最伟大的清唱剧《卡尔米拉·布拉拿》

中直演出团体为什么连年亏损

有人讥讽中国可能出现“尿不湿”交响乐团”

首都科技界二十一个院所的八千名科学家从奖金中抽出十二万六千元资助中央乐团合唱团的演出

春日的夜晚。

彼得格勒肖斯塔科维奇大音乐厅。

上海乐团的一百三十名音乐家们身着庄重的黑燕尾服，带着中国人特有的矜持与含蓄走进了这座音乐圣殿般的大厅。在这儿，他们要为满腹狐疑的彼得格勒听众演出卡尔·奥尔夫的清唱剧：《卡尔米拿·布拉拿》。

在彼得格勒，音乐会的场次像我国电视台的晚会一样多。但是，《卡尔米拿·布拉拿》这部本世纪难度很大的经典音乐

作品，在它的故乡已绝响二十二年了。上海乐团的艺术们显然被这部作品的魅力所征服。一种空前的、令人心颤的冲与创造欲激励着这些平均年龄四十岁的音乐家。他们要使卡尔的同胞相信：卡尔的作品不仅仅属于欧洲，它更属于全人类。

上海乐团是在国内外有影响的综合性音乐团体。它有完整的合唱团和管弦乐团。四十年来，它排演了世界各国各地区不同历史时期作曲家的作品，并与国内外众多的指挥家、歌唱家合作，在全中国和世界各地演出过五千多场音乐会。

这是它在彼得格勒访问演出的第一场。

一个技术性的间歇。

休止四拍以后，美妙的单簧管向人们倾诉它的衷肠。它像一位怀恋纯真情感的少年，面对美的希望与憧憬，娓娓地诉说，诉说……

当一小时的《卡尔米拿·布拉拿》结束后，面对技艺卓越的中国艺术家，满场听众报以长达三十分钟的掌声。三十分钟，一千八百秒。人们的掌声表达着对艺术家的钦佩与尊敬，尽管乐团一再加演节目，听众还是久久不散。

夜幕降临。

肖斯塔科维奇大音乐厅上空的余音渐渐地消失。这时，吹单簧管的首席乐手忽然感到：极度的紧张一旦放松，全部神经像失去韧性的簧片，已无法吹奏出喜悦的音符。

演出前四十分钟，他的单簧管突然断裂。这支老化了的木管乐器显然将整个乐队推向难堪的境地。做为首席单簧管，他绝对无力承担这个沉重的责任。

他几乎全身颤抖着将此事告知艺术总监兼首席指挥曹鹏先生。曹鹏的脑袋立刻“嗡”地一声懵了：极为内行和善于

挑剔的听众会认为中国的音乐家驾驭不了这部著名的高难度古典作品，他们甚至还会下这样一个结论：中国人不行。

曹鹏先生束手无策。这位毕业于莫斯科柴可夫斯基音乐学院交响乐指挥系的老音乐家，在他的生活辞典中从未出现过“单簧管断裂”这个词组。他可以指挥世界上最著名的交响乐团，却无法解决单簧管断裂问题。

人给逼急了，终有急办法。首席单簧管小心翼翼地用胶水将破裂的乐器粘好，然后战战兢兢地捧在手里等着胶水挥发凝固。

缪斯庇佑，他成功了，演出成功了，中国人成功了。舞台上那震耳欲聋的掌声，所有演奏家都含着激动的泪水，他们被艺术本身感动了，被自己的艺术创造感动了，也被知音的由衷而热烈的祝贺感动了。我国驻彼得格勒领事馆的总领事紧握曹鹏的手，用抑制不住的难耐激情小声地说：这样成功的艺术外交，是做什么工作也替代不了的。

这故事，饱含着自豪，也饱含着辛酸。

曹鹏先生是在介绍乐团的经济困窘时讲述这件事的。我采访他，是借了他带团进京演出《红旗颂》的机会。做为交响序曲的《红旗颂》是一部既有普及性、又有提高性的曲目，从始至终穿插着国歌的旋律，让人极为振奋而热血沸腾。这部曲子在上海几乎家喻户晓，进京演出，自然也激起听众的共鸣。我采访时，正巧遇到一位慕名来访的大学生，那位大学生几经周折搞到一张票，单单为听《红旗颂》。然而，由于路上堵车，他迟到了，被很客气地挽留在场外。他伤心地哭了，哭到最终也没能进去，只好四处寻访，打听到乐团下榻的北京国务院第二招待所，看了一眼他所崇敬的艺术家。

曹先生说，我们有观众，但是我们没有钱，不是我们舍

不得更换乐器，原因就在于我们没有钱。上海乐团的正常开销每年需两百多万，但国家的拨款还不足50%，还不够发工资。其它开销更无着落，乐团的劳动服务公司开办的商店赚些钱以及靠四处化缘来应付捉襟见肘的窘迫。他每天最关心的不是曲目排练和乐团建设，而是“帐面上还有多少钱”。做为一名艺术总监，每天做的是“找钱”的活计。他说自己实际上是一个杂役，为艺术奔波但最终为钱所累。

那么，上海乐团赴俄罗斯访问演出的钱是从哪里来的呢？

两个渠道：国内筹集、国外赞助。

尽管此次仅演三场，但一百三十多人的庞大队伍的食、住、行以及演出费用是巨大的，它需要四十万元人民币和八十万美金。人民币由我们付，美金由邀请方付。

经过多次协商，上海机械设备进出口公司同意资助二十五万元人民币，以促此行访问演出。该公司没有任何经济目的的要求，只是衷心地预祝他们访问演出成功。

还有十五万元，是不顾面子四处“凑”的。

他们到了彼得格勒，上海市的友好城市。两市之间的文化交流不能只停留在“文化”上，彼得格勒方面出示了八十万美金的预算书，请上海的艺术家住进了最高档的波罗的海海滨饭店。他们所租借的演出场地、音响灯光以及大范围的宣传广告全都是第一流的和最高档的。

出访的费用解决了，演出成功回来了。

但仍无办法解决日常支出的窘迫。

钱，从哪里来呢？

这是困扰艺术院团领导者的首要问题。

决定采访中央芭蕾舞团，是在看过这个团重排的现代芭蕾舞剧《红色娘子军》之后。

北京虎坊桥，工人俱乐部。

这座有些不太趋时的简陋剧场，迎来了它的常客：中央芭团。凸凹不平的木制舞台显然曾经承受了过多的撞击，用“失修”一词可能有些突兀，但堂堂的中国一流芭蕾精英在此进行艺术实践，或多或少地令人有些心酸与痛楚。

《红色娘子军》，是一个时代的产物、坦白地说，除却时代与政治因素，这出戏无论从舞、乐、美还是整出戏的综合艺术指数，都是令人翘首的。尽管“八亿人看八出戏”的那个年代使文艺舞台一花独秀，但令中央芭团人自豪的是“十年磨一戏”磨出的“娘子军”面对观众“攻无不克战无不胜”。无论主角、配角还是群众演员，以绝对压倒一切的信念天天坚持练功，你绝对找不出一位腿脚无伤的演员，你也绝对无法理喻没有伤痛的演员比有伤痛的更为痛苦：它意味着被剥夺了练功、演出的权利，或被政治风云驱逐出“样板团”。

演出是中直几个部委的包场。人们嗑着瓜子，啜着雪碧，有一搭无一搭地打着招呼，吵吵嚷嚷地落了座。

琼花和洪常青的扮演者，是目前中国最具实力的冯英和王才军，这两位中央芭团的台柱子都曾获过国际芭蕾舞大赛金奖。乐队指挥，是著名音乐家、指挥家卞祖善。

与进场时的情景形成鲜明对照的是，大幕一拉开，台下便鸦雀无声。随着剧情的发展，观众的情绪随之起伏：老观众不可抗拒的怀旧情绪、年青一代不可避免的诧异神态——中国最好的芭蕾舞打动着本来被称为隔有沟壑的两代观众；

显然，演出水平逊于十年前的“样板团”，在内涵的展示上，也略感单薄。但它的艺术魅力仍不减色，其原因还有人们所未意识到的一层：它表现的是中国的一段历史，与小天

鹅和吉赛尔相比，它更有平民的认同性。

就形体而言，清瘦的冯英似乎更适合饰演琼花。不知就里的人们一直认为芭蕾舞演员都得节食减肥，以保持自己身材的窈窕。殊不知每天大活动量的付出以及舞蹈演员的职业病——胃下垂，无法使这些演员多长一斤肉。在物价昂贵的今天，一斤瘦肉需付八元钱，而那些这“晶”那“粉”能含多少真正的营养物质？谁又能天天营养师似地计算日进营养摄入量？大量的体能付出与不规律的生活，使芭蕾舞演员的青春期大大短于常人。

看起来讲这种事似乎有些无聊，但它的确涉及到一个很重要的补贴问题，即人们所经常谈论的演出劳务费问题。劳务费的高低，直接涉及演出成本，演出成本的高低，又涉及剧团是否“不演不赔，愈演愈赔”的恶性循环向“不演不赚，越演愈赚”的良性循环的转化。

他叫邓元森，新中国培养的第一代芭蕾舞演员。当他还尚能跃起“射雁大跳”时，便适时地离开了舞台入大学深造。现在，他是中央芭蕾舞团的副团长，分管财务。他用手指敲打着面前那一叠儿报表，问：需要什么？

问题是从芭蕾舞演员的待遇方面进行探讨的。一是因为中央芭蕾舞团交响乐队与深圳机场候机楼曾经有过一段时间的“联姻”，是文艺界较早进行“以企资文”的尝试者，每年二十万元给这个乐队注入了一些生存活力，乐队队长比舞队队长的日子好过一些，而舞蹈演员待遇相对要低一些。二是社会上很多人不了解真实情况，对专业文艺演出团体演员演出发放劳务费颇有微辞，认为演员都“钻进了钱眼儿里去了。”

邓元森介绍说：五十年代，我们演出是没有劳务费的。那时国家统管，芭蕾舞演员与运动员吃一个标准。后来取消统

管，改为发营养补助和演出夜餐补助，每天八角至一元一角不等。再发两块巧克力，把物价上涨因素加进去，合现在价值二十多元。当然，当时主角和配角除工资外其他待遇基本没有差别。

但现在再执行这个标准是困难的。原因有三：一是芭蕾舞演员里吃青春饭的，一般过了四十岁就得告别舞台，带着一身伤病，改行的机会也很少，应该有一种形式做为补偿；二是劳动量过大，在无法提高工资的现状下，适当增加一些收入；三是做为一种利益刺激手段，提高演员的排练与演出的积极性。再说，这种形式的“分配”决不是另一种大锅饭，主角与群众演员相差十倍。

邓元森脸上掠过一丝苦笑：咱们国家级芭蕾舞团体只有一个，我没有足够的钱使这个团外亮里光，怎么留得住人啊！

尽管邓元森的解释有些苍白，但有些问题根本不需要解释。有人说文艺界的人闹特殊，那也得得分是什么人——是标志一个国家艺术水准的艺术家还是那些商用明星。前者，是国宝，具有无法用钱来衡量的无形价值；后者，仅仅是工匠，它与艺术家绝对不是一个层次，没有可比性。

我安慰他说：等国家富了，艺术家们年薪十万二十万都不过分。

他没说话，摊开桌上的财务报表给我看。

上级只拨60%的人头工资。

在支出一栏里，标着工资，演出经费、房屋修缮、水费、电费、取暖费、医疗费、汽车修理费、汽油费……等一大堆费用，季度合计栏中用红笔写着六位数的亏损数额。

我们都没说话。

中央芭蕾舞团同其他中直文艺院团一样，是“差额”拨

款单位。文化部每年拨款，一般只有全年支出的40%左右，这些钱，尚不足发工资用。尽管文化部每到年底都追加一部分拨款，可那是“垫底儿”的钱，得用在最需要的地方。

1994年，是最难过的一年。

工资套改，一级演员六十人，平均工资八百元；二级演员一百多人，平均工资六百元；这些相当于正、副教授级的一百七十人的工资，每年总计大约一百三十万元。

全团人员在编三百三十人，工资预算全年为二百万元。

从1994年起，每演出一场，需支付三万六千八百元；演员队补贴六千元；乐队补贴四千五百元；舞美队补贴二千三百元；辅助人员一千元，宣传广告费一万五千元；场组平均八千元。

假设：剧场一千二百座，上座率平均60%（这是高估计），平均票价五十元，每场演出收入为三万六千元——尚亏八百元。

如果去外地演出，费用则成倍地往上翻。院团们不得不制定了一项不太合理的“土政策”：赴外地演出，邀请单位要统包食、住、行的费用，每场演出费不得少于三万元。

以《红色娘子军》到广州演出为例：

全队一百七十人，每日伙食人均五十元，需八千五百元；宿费人均每日一百元，需一万七千元；往返火车卧铺要人均六百元，需十万零二千元。以演出三场计，共需二十三万元。

这个数字，尚未计入对方所投入的市内交通、场租、广告、道具运输费、服务人员劳务费以及不可预见的开销。

没有演出公司敢请他们。芭蕾舞不能在体育馆演出，像歌星笑星那样站在那儿向万名观众四面招呼。它必须在剧场内演出。