

J80-43
L87

高等艺术教育“九五”部级教材

中国艺术教育大系

戏剧卷

戏剧管理

路海波 著



A0952831

文化艺术出版社

图书在版编目(CIP)数据

戏剧管理/路海波著. - 北京:文化艺术出版社,

1999.11

(中国艺术教育大系·戏剧卷)

ISBN 7-5039-1909-4

I. 戏… II. 路… III. ①戏剧事业-管理-高等学校-教材 IV. J89

中国版本图书馆 CIP 数据核字(1999)第 68107 号

责任编辑 蔡宛若

戏剧管理

路海波 著

文化艺术出版社出版发行

地址:中国·北京丰台区万泉寺甲 1 号 100073

全国新华书店 经销

北京新华印刷厂印刷

2000 年 3 月北京第 1 版 2000 年 3 月北京第 1 次印刷

开本:850×1168 毫米 1/32 印张:14.5

字数:328,000

ISBN 7-5039-1909-4/J·574

定价:26.00 元

导 论

一、戏剧管理的研究对象

戏剧管理作为一门学科,是通过对现代社会,特别是市场经济条件下人类戏剧生产活动及其规律的描述、总结、分析和概括,借以将大量被反复证明是正确的方法归纳为理论、原则与理念,以便对更多的这类实践活动提供操作指导的一种方法论系统。不言而喻,它所研究的对象,就是大量形形色色的有组织的戏剧生产活动。

从发生学的角度看,作为实践现象的戏剧管理活动,虽然早就存在了,但作为一门学科的戏剧管理学,在中国还只刚刚诞生。

戏剧管理学是一种既需要缜密理论,又具有强烈操作特色的实用型学科。因此,其理论应该是一种来自于实证,又能够对戏剧生产实践产生具体指导意义的范式性的方法论系统。同时,它又应该是一种不断变化而最富活力的系统,由于社会政治、经济因素的不断变化,遂导致其系统的可变性。然而,应指出的是,这种可

变性乃是一种发展的空间,因而是一种理论和学科上的优势。从本质上说,戏剧管理学是西方的戏剧运作机制长期以来不断适应市场经济规律,并主要是自20世纪以来不断吸取西方成熟的管理科学的思想精髓和运作方法,从而独立出来,并独创性地按照戏剧生产自身规律发展壮大的结果。现在,科学的戏剧管理已成为许多国家通过理性而有效的市场运作来维护和推动戏剧繁荣的重要手段。同时,戏剧管理教育也成为高等戏剧教育体系中的一个重要组成部分。像商学院为企业培养高级经理人才一样,开展戏剧管理教育较早的国家,他们所培养的大批戏剧管理人才和戏剧制作人才,为其所在国家戏剧市场的繁荣,同样做出了非常重要的贡献。

就一种成熟的戏剧文化而言,其持续发展的能力,不外源自两个方面:一是公民义务教育体系中的普及型戏剧教育,与高等教育体系中的专业性戏剧教育并存的课程结构体系,以借此培养未来的大批戏剧观众和社会不可或缺的必要数量的职业戏剧家;二是在高等戏剧教育体系中,戏剧管理教育应占有重要地位,以培养具有专业理论与专业技能,能够在未来戏剧演出市场上一展身手的专业管理者。就此而言,我国的戏剧文化和戏剧教育还远未具有成熟的形态和合理的结构。在我国的戏剧教育体系中,作为公民审美修养教育的初等和中等层次的戏剧教育远未普及。同时我国的高等戏剧教育在规模上与英、美、俄罗斯等国更是存在着巨大差距。至于在戏剧管理教育和戏剧管理学科本身的建设方面,我们还只是刚刚起步。

作为社会主义的发展中国家,有两方面原因导致我国戏剧教育和戏剧管理教育处于比较落后的状态。一是长期经济落后,导致我国高等教育建设的决策,必然向能直接促进经济发展的实用

科学技术专业方面倾斜。这种倾斜是由我国关于优先发展科学经济的特殊国情所决定的。并且,估计这种倾斜还会持续相当长的时间;二是长期的计划经济结构模式,导致我国忽视甚至完全放弃了对建立在市场经济基础上的现代管理科学的研究。当然这种情况在改革开放以来已大有改观。尤其是中共十五大确立了建立社会主义市场经济体制以来,对现代管理科学的研究运用,已对我国的现实社会发展产生了应有的积极影响。然而与国民经济的发展似乎并无紧密联系的戏剧管理的学科建设和研究,仍不免处于明显滞后的状态。这种理论研究上的滞后,与挟市场经济威势而自然发展起来的活跃的戏剧市场之间,形成了尖锐的反差和强烈的矛盾。仅以 1997 年以来北京的话剧演出市场为例,由私人投资按市场化运作形式生产的新创剧目的演出,已经超出了国营剧院投资生产的新创剧目总数。但是,这些私人投资制作的演出,绝大部分是由未经专业戏剧管理教育的民间独立制作人,“跟着感觉走”,“摸着石头过河”做出来的。其中的确有相当数量的作品在商业与社会影响方面都遭到了挫折与失败。

值得指出的是,在市场搏击中失利的并非仅仅是独立制作戏剧。为适应新的生存环境而尝试进行市场化运作的国营剧院,也同样并不顺利。1998 年春,北京人民艺术剧院新排剧目《官兵拿贼》,曾被行内外人一致看好票房,然而却完全遭到惨败。人艺另一著名导演林兆华个人集资 20 多万元排出的《三姐妹·等待戈多》一剧,同样遭遇票房不利,至今尚未解决债务问题。这些情况除了说明戏剧市场具有较多的不确定性,存在更多的风险外,我们的戏剧管理水平不高,本身还存在很大的盲目性和许多操作上的失误,都不同程度地加大了本已存在的市场风险,也是导致失利的显著原因。

证明这种分析不无道理的佐证是,同样一部作品,在甲地演出遭到商业失败,却能在乙地的票房大获全胜。1998年,著名艺人王刚、成方圆夫妇个人投资制作并亲自担任主演的世界音乐剧名剧《音乐之声》在北京公演,当票房失败后,成方圆曾深有感触地对某媒体的记者说,她的失误就在于没有找到一个好的市场经理。然而同样是这出戏,1999年新年伊始,却因在上海大剧院的演出而掀起了一股音乐剧的旋风。在所定各场演出的票房均告售罄后,只好以比原定演出场次多一倍的加场演出,才满足了上海观众的要求。相同剧目在两地演出获得了不同的票房结果,其中原因固然复杂,难以尽言,但首先上海的演出宣传扎实有效,观众市场组织得较好,其次是在北京打天下并获得知名度的王刚、成方圆夫妇给上海观众带去了新鲜感,恐怕是这次演出激起了观众的热情和获得成功的重要原因。

上述例证说明,无论如何,在市场化条件下,供求关系确实是决定戏剧的生存与发展的关键因素。但问题在于,在戏剧面前存在的这个买方市场,其不确定因素似乎很多。因为戏剧不像穿衣吃饭,并不是须臾不可离开的生存必需。而娱乐多元时代的观众分流,更使戏剧市场变幻莫测。因此,如何在这种充满不确定因素的情况下,分析和预测市场,通过有效的组织和宣传手段调动目标观众的消费热情,有效地组织潜在观众,从而达到预期的票房效果,这里面的确大有学问。就此而言,《音乐之声》的遭遇,向人们提供了许多值得思考的问题。

但是还有一些运作实例,能在戏剧的供求关系问题上向我们提供更为直接的借鉴。1997年11月至12月间的48天时间里,佳木斯郊区汤原县剧团投资2万多元排练的一出话剧《点燃新世纪的火炬》,通过与安徽六安地区演出公司的合作,一共在安徽的合

山、六安、肥东、苏城、巢湖等地演了128场,盈利10多万元。佳木斯艺术剧院的一出话剧《托起明天的太阳》,则从1995年开始,先后在北京、辽宁、黑龙江、山东、河北、江苏、浙江和山西等十几个省市城乡巡回演出,至今总演出场次已达1400多场,观众逾百万。这个当初受北京10位中小学校长邀请,只带了2000元经费赴京演出的剧目,在北京一下子演了100场,随之又订出100场。“在北京演出一炮打响后,便一发而不可收,演出队伍从1个剧组扩大到6个剧组,演出市场从北方逐步向南方、沿海地区、长江流域、黄河两岸不断延伸。”^①《点燃新世纪的火炬》的操作方式是低成本制作,演职员个个一身而兼数任,以便于灵活地进行低开支的巡回演出。抓住机会参加华东六省一市的演出产品交易会,有关地区演出公司的业务经理现场认购演出场次数。并据此设计和规划演出档期、演出路线和巡演周期,力求节省时间和开支。在利益分配问题上,演出公司与剧团有事先协议,采取分账的方式。

这是一种相当纯粹和娴熟的市场运作,其特点是买卖双方按照利益共享的原则配合默契,各司其职。演出公司利用其掌握观众市场的优势,为剧目的社会化、商品化找到了买主。剧团则以自己受欢迎的演出,不仅收回了生产投入,还获得了数倍于投资的利润。结果,市场活了,戏剧也活了。不难看出,这里的要点是戏剧和市场必须紧密联姻。戏剧市场和观众固然离不开戏剧,但戏剧也不能“皇帝的女儿不愁嫁”,自视过高,深藏闺中,枉掷“青春”。目前的问题是,许多地方存在观众市场,也具有较完善的戏剧演出的运作机制,但当地却缺乏好的为观众欢迎的戏剧演出。同时也有不少地区,特别是一些文化娱乐条件较好的大中城市,由于多种

① 引自黑龙江佳木斯文化局所编《〈托起明天的太阳〉专辑》,第68页。

娱乐媒体剧烈竞争,造成了本属“小众艺术”的话剧观众的分流,因此虽有条件制作优秀的演出,但观众市场却不容乐观。在此情况下,戏剧生产与演出市场的衔接显然愈加困难,因此也就更需要有效的戏剧管理手段给以关键的帮助。

由上例我们还得到另外一个启示:在戏剧与买方市场接轨的问题上也存在多种途径。在戏剧生活较活跃的大中城市,剧院(团)或独立制作人可以通过公演的形式,将自己的演出制作直接推向市场,就像工厂在城市商业区中直接设立销售门市部一样,剧场公演就是一种直接销售的形式。事实上,许多头脑灵活的国营剧院(团)负责人已经在本单位设立或将要设立市场销售机构,以便掌握与买方市场接轨的直接主动权。市场销售机构的设立,表明他们已经将演出的市场化当作一个系统性问题来加以综合的考虑。这个系统性,指的是演出制作、演出宣传、观众发展、市场营销和具体的票房运作等诸方面的一体化考虑,这里面已基本包括了戏剧管理的各个关键环节。独立制作戏剧则多半是立一个演出项目,根据资金投入预算和整个项目的具体目标,制定单独的宣传推介策划方案和票房的市场营销战略。如果操作规范得力,每个环节都达到所规定的管理要求和管理目标,将失误减少到最低程度,独立制作戏剧同样可以赚钱,这方面已经不乏其例。第三种情况就是巡回演出,这需要演出公司等演出中介机构在利益共享的原则下与演出制作一方合作。后者既可能是国营剧院(团),也可能是独立戏剧制作人。演出中介机构的介入,其实就是买方市场的直接介入,因为演出中介机构实际上就是买方市场的代理人。没有他们,演出制作方绝对不可能在一个不熟悉的地方,迅速找到和打开观众市场。而无论是采用票房分账的利益分配方式,还是别的利益分配方式,中介机构所赚的钱,来自其对该地观众市场的熟

悉、控制、发动和掌握,这是一种符合市场原则的非常公平的交易。当然,双方是否能够合作,还有合同等相关法律因素在其中起调节作用。

当代戏剧现象纷纭复杂,丰富多变。除上述所言专业性戏剧外,校园戏剧和社区戏剧等业余戏剧活动也是不可忽视的剧坛发展因子。因为校园戏剧的主将是最少保守思想的年轻人,他们最能吸收新的戏剧思潮、新的戏剧审美手段,酝酿新的戏剧思想,从而给当代戏剧的发展带来新的活力。当今剧坛上不少活跃的新锐导演,如孟京辉、牟森等,正是从当年校园戏剧的练兵场上摔打出来的。而且校园戏剧运动还在继续推出一些新人,包括导演、编剧等创作人才和制作人等管理人才。其中有些人,如1997年以推出新创剧目《爱情四季》,1998年以推出另一部新创剧目《窒息》并获得可观商业回报的年轻剧人刘涓;1997年推出新创剧目《断腕》,1998年相继推出新创剧目《驿站桃花》和改编剧目《一个无政府主义者的意外死亡》的中央戏剧学院学生冯旭;1997年和1998年相继推出《仲夏夜之梦》和《谐语西厢》等剧目的年轻制作人张磊等。他们在戏剧的市场化运作方面,已经纷纷显露出令人刮目相看的才华。因此,校园戏剧带给戏剧的新的发展活力,自然也包括各种能促使戏剧市场化的努力更加行之有效的管理技巧。

社区戏剧则一直是西方的一种不可忽视非常重要的剧坛现象。在某种意义上,社区戏剧是最能体现戏剧与观众的原始紧密关系的。发展社区戏剧的前提,不光是社会经济达到一定的富裕程度,文化演出设施比较齐备,更主要的是公民文化程度的普遍提高,以及专业戏剧人士有介入的可能,才能够使社区戏剧具有良好的发展基础。同时,社区戏剧一般是非盈利性公益演出发展的最好温床,对于我国来说,发展社区戏剧,无疑是建设社会主义精神

文明的一种重要手段。

戏剧管理的研究对象,就是要通过对上述大量的戏剧演出特别是市场运作实践的研究,对其符合主客观规律的经验、过程加以还原性的描述,并在每一个理论节点上以大量同类实例或案例,反复论证前者的实际可行性和具体操作技巧,以便形象地将戏剧生产和戏剧市场运作过程揭示与总结为实证指导性范式。这里的范式,是指经大量同类情境实例的核验,证明为可行的具有系统指导意义的操作方法。

二、戏剧管理的主体定位

在不同的社会政经体制条件下,戏剧管理的原则与理念很不相同。在此前提下,作为戏剧管理主体的戏剧管理者的定位,他(她)所扮演的角色内容,一般也迥然有别。换言之,当社会政经体制条件发生剧烈变化时,戏剧管理的原则与理念,以及戏剧管理者的思想观念,都会随之变化。对此若无清醒的认识,戏剧生产和整个戏剧的发展就会受到影响,甚至会出现停滞不前的局面。不难看出,这里所言戏剧管理的主体定位具有两重含义,一是指与社会政经体制相适应的戏剧的生产体制或生产方式应该如何;二是指在特定社会政经体制条件下,从事这种戏剧生产和戏剧管理的人应该具有什么样的思想观念和运作思路,才能适应时代和促使这种生产体制良性循环的需要。所谓戏剧管理的主体定位研究,即是指对特定戏剧生产体制及与其相关的操作者角色负载的研究,并在此研究基础上得出某种适合我国国情的结论。

自1949年至1978年底党的十一届三中全会召开,中国经历

了近30年的计划经济时期。戏剧事业在中国计划经济时期,纯属非盈利的、从属于国家政治需要的一种教育工具。虽然如此,在各级国营剧院中,其日常运作仍然需要大批政治与行政管理人员。他们的工作性质,虽然涉及到今天我们所知的现代戏剧管理理论所采用的各种概念框架,诸如计划、组织、宣传与领导等等。但是,实质上在两者之间,或者说两种不同体制框架下的管理过程及其结果却截然不同。其源自管理过程而抽象出来的诸般概念的含义,势必也迥然有异。简言之,计划经济时期作为戏剧管理最终目标的效率与效果,基本上不包括经济意义上的投入与回收的相互比例关系,而主要着眼于其对观众的政治教育效果。关于这方面,那时所流行的最时髦的用语是“要算政治账,不要算经济账”。与此同时,那时所有的戏剧生产投入与戏剧从业人员的报酬,也根本不与所在剧院(团)的经济效益挂钩,一切统由国家财政拨款解决。自然,如果演出的戏剧没有人看,也毫不影响剧院工作人员的生计,因而这种体制曾被人们形象地称为社会主义的“大锅饭”,被作为社会主义的优越性而受到了人们多年的称颂。

其实早在“无产阶级文化大革命”中,毛泽东忧于当时国家窘迫的经济形势,曾提出“抓革命,促生产”的口号,希望利用其强大的个人威信激励全国的经济生产,以改善当时近乎崩溃的国家经济,从而恢复与保持国家及社会的稳定。“抓革命,促生产”,恰恰辩证地说明了精神文明与物质文明两手都要抓,两者不可偏废的道理。否则,国家与社会的稳定,就会受到经济压力的威胁。“文革”后期,国家经济面临崩溃,国势堪忧,内中主因,正是由于“四人帮”出于政治阴谋,只抓“革命”不抓生产。而在当今时代,“发展是硬道理”,已经成为全民共识。

1978年以来中国实行的改革开放,从根本上说,是解放思想,

转变观念,务实求变,确立以经济建设为中心的国策,改革阻碍我国社会主义生产力发展的一切不合理的体制缺陷。在走出改革这最关键性的一步之前,当时最大的阻力是来自“左”的思想的束缚,来自人们旧的思想习惯势力,来自人们对走出思想禁区后果的恐惧和担忧,也来自一部分感情朴实的人们对体制与信仰两者关系的僵硬理解。正因如此,当时关于实践是检验真理的惟一标准问题的全民大讨论,正是解放思想,推动改革的关键举措。1992年,我国改革开放的总设计师邓小平发表“南巡讲话”,其主题仍是解放思想,转变观念。事实证明,20年来中国的改革开放史,就是一部不断解放思想,转变观念,务实求变,学习和吸收世界各国先进管理经验,扎扎实实搞经济建设和精神文明建设的奋斗苦干的历史。如今,中国这个被称为“第二次革命”的改革开放,在1997年中共十五大发表建立社会主义市场经济体制这一举世震惊、也是国人盼望已久的宣言之时,已达到了一个具有划时代意义,并将彻底改变中国与世界历史,使中国变得更强大,使世界变得更公正和平的崭新历史阶段。

随着中国改革开放的不断深入,中共十五大以后,我国进行上层建筑领域改革的条件已经具备。由此,戏剧院团管理体制及其生产制作方式的改革也已势在必行。不言而喻,戏剧体制改革的核心问题,同样也是一个“换脑筋”,转变观念,进而实施新的全然不同于计划经济时代管理方式的体制革新的问题。一言以蔽之,当前要进行的这场戏剧管理体制改革,就是要将只讲社会效益而不讲经济效益,视市场为大敌的计划经济戏剧管理模式与管理思想,转变为既讲社会效益,也决不能不讲经济效益的社会主义市场经济的戏剧管理思路。特别是转变了思想之后,还需通过刻苦的学习,切实掌握现代戏剧管理的方法,并经过长期艰巨的多方面努

力,形成我国自己的戏剧管理体系和与其配套的戏剧观众市场与运行模式。与西方经过百多年努力才达到上述境界的历史经验相比,我们的目标,的确任重而道远。

面对这样艰巨的历史使命,当务之急,首先应该要求作为改革主体的各类戏剧管理者迅速换脑筋,换思想。要将头脑中已经习惯了的计划经济旧体制的思维模式和思维定势,转换成新的社会主义市场经济体制的“思想软件”。总而言之,当戏剧管理者们身处的体制条件已经产生巨大变化,如果他们的思想观念不产生相应变化的话,他们就会落后,就会失去发展的机遇,就会在日益激烈的同行竞争和市场竞争中得不到其生存所需要的市场份额,甚至会以此步入生存绝境。所谓戏剧管理的主体定位,正是指各类戏剧管理者在当今戏剧生产过程中究竟处于何种关键位置。而相应的,他(她)应具备什么思想观念和管理素质才能堪当大任的问题。

毫无疑问,当今戏剧生产不同于计划经济时代的一个显著特征,就是它面对着一个复杂纷纭的市场。如果说,计划经济时代的戏剧“生产”,可用“皇帝的女儿不愁嫁”来形容的话,那么,今非昔比,现在的戏剧生产,已经处于皇帝的女儿也得屈身求嫁的时代。现在的任何一个戏剧项目,在立项之前,必须考虑其出路问题。这包括两个要素,一为经济效益,二为社会效益。而应强调的是,在两者的关系问题上,是很难以过去的那种分析公式——政治第一,经济第二来套用的。社会主义市场经济根本不相信眼泪。因为如果没有经济效益,社会效益也绝无可能。

但是,社会主义市场经济条件下的戏剧运作,又自有其独特的复杂性。这种复杂性的一个方面,就是戏剧作为一种精神产品,其独特的精神与思想品格,是决不能为其市场特性所抹煞,而应该是

相辅相成的。因为社会主义市场经济条件下的戏剧管理者,绝不应是只顾赚钱的戏剧商人,他(她)还应该具备崇高的社会责任感和以人文精神为基础的职业道德与职业良心,其优秀者甚至应具有创造人类最伟大文明和艺术杰作的历史远见与伟大气魄。他(她)应该具有在艺术性、思想性与观赏性高度统一的基础上选择和把握演出题材的能力。无疑,这就要求当代戏剧管理者具有特殊的思想与艺术素质,要求他(她)应该接受过高等专业戏剧管理教育,具有改革思想和建立于专业基础上的多样化知识结构,要求他(她)必须既懂艺术,又懂市场经济;既懂宏观经济理论,又懂具体管理技巧与操作方法;既有高雅的艺术品位,又非常了解观众欣赏心理。这样,就要求他(她)既要研究戏剧本身,也要研究戏剧之外的东西,特别是要研究社会发展,研究当代人的思想情感与社会变化的关系,研究戏剧是否真切地表现了当代人的精神与性格,并以此选择和把握题材,从而为观众制作既受他们欢迎,又最真实生动地反映时代的优秀戏剧作品。

除此之外,由于任何一个戏剧管理的过程,例如演出题材的项目论证,演出剧目的具体制作,都是一个个由许多复杂的相关环节构成的系统运作过程,涉及到整体与局部等各部门间的关系及其处理艺术,以及这种处理的水平与最终管理效率和管理效果的关系,这些决不是可以等闲视之的小事,而是需要极其认真地对待。因此,这意味着戏剧管理者本身又是一个综合性集群概念,牵涉到多种角色分工,进而涉及到系统意识、团队理念、权威与民主、整体合作与个人利益等诸种矛盾的关系。所有这些,还会随着戏剧管理学科本身的时代发展而不断丰富,从而又会向戏剧管理者提出新的要求。

尽管人们对戏剧管理者的期望值很高,尤其是在当前戏剧体

制改革刚刚起步的艰难时刻,人们更是盼望戏剧管理者能够扭转乾坤,力挽狂澜,开出一片戏剧繁荣的新天地。然而需要澄清的一点是,在某种意义上,戏剧管理和戏剧管理者绝对不是万能的。这需要以社会政治、经济和人文环境的综合治理为基础。因为,即便是一个最优秀的戏剧管理者,当他(她)面对像“文革”那样因社会政治、经济因素产生剧变而很不利于戏剧文化的发展时,大概也无能为力。其中之有为有识者,至多不过是坚守自己的艺术理念与从业信仰,尽自己微薄之力,以促使或等待时势的好转罢了。或者将此萧条时期作为自己的“充电”机会,争分夺秒,修炼学习,以待再试身手,而决不应随波逐流,甚至同流合污,降低自己的艺格与人格。当然,“文革”仅是个特例,这个特例与戏剧管理生存环境的关系,已经属于另一个有待研究的问题,与管理者的个人能力无关。但是,它毕竟说明决定戏剧管理之结果的因素是多方面的。许多可能发生的社会变化,对戏剧管理者的综合修养来说,毕竟会是一种无情的检验。如今所常见者,是当市场经济蓬勃发展,人人醉心于赚钱之时,身处商业大潮之中的戏剧管理者,如何做到有自持力,处理好艺术和金钱的关系,凭艺术良心,赚有道之财。这同样需要德性和定力。由是,戏剧管理的主体定位已经渐显轮廓。他(她)应该是:(1)一个思想明达,勇于探索,敢为人先的改革家;(2)一个明了市场经济情况,又熟悉戏剧艺术规律的专家型管理者;(3)一个既坚守原则,又在必要时善于妥协的项目谈判家;(4)一个善解人意,体贴下属,又不怒自威,一呼百应的团队领袖;(5)一个平易近人,通情达理,作风顽强,斗志旺盛,易于合作的平凡的组织者;(6)一个具有高雅品位的戏剧艺术家,又是一个具有大众口味,对于普通观众的欣赏口味非常敏感的剧评家。然而,在所有这些对戏剧管理者的定位要求中,最最重要的,当然是第一条,即

他(她)必须是一个富有改革精神的人,是一个在任何情况下都对推动社会前进具有强烈责任感的人。

三、戏剧管理的运作模式

如前所述,戏剧生产运作体制的性质,根本上取决于所属社会的政治、经济体制特性。因此,计划经济体制下的戏剧管理模式,绝对不会相同于市场经济体制下的戏剧管理模式。改革开放至今,中国已从单一纯粹的计划经济体制,逐渐演变为一个混合形态的经济体制。目前这一混合形态经济已臻成熟,经过多年实践并积累了大量经验和自信,至中共十五大,我国终于正式宣布步入社会主义市场经济时代。于是,这个以公有制为基础,以社会主义市场经济体制为主干的混合经济,遂包容了既有国有经济,又有集体经济和私营经济,既有独资的外企,还有分别以国家和集体不同方式参与存在的各类合资企业,以及种种其它性质的经济因素。同时,在1997年香港回归之后,香港在社会经济包括文化方面的一系列行之有效的管理经验,通过更加频繁而顺畅的双向交流,直接或间接地对内地的相关方面产生积极的影响。

当前,我国社会经济体制和结构方面的特征,对包括戏剧管理运作模式在内的我国文化发展的相应影响,既是客观存在的,也是绝对不应低估的,因为它直接制约了我国社会现阶段戏剧生产的运作规律。换言之,任何人都很难想象,一个当代戏剧管理者如果对目前我国复杂多样的社会经济运作情况及其客观规律不甚了了,又怎能把握本身包含了许多经济运动规律在内的戏剧生产运作规律呢?总之,纵观我国不同时期直至最近的戏剧文化发展情

况,我们完全可以说,社会经济体制及其特征的运动与变化,不能不导致戏剧管理运作模式的相应变化。正因如此,我们看到,1949年以后至改革开放前的30年中,国际共产主义运动的起伏涨落和东西方两大阵营的冷战态势,我国频繁的政治运动直至“文革”内乱,我国始终采取的政治、经济与文化方面的彻底闭关锁国政策,决定了我国的戏剧管理模式,理所当然也是纯粹计划经济时代特有的突出政治非盈利的社会主义“大锅饭”体制,是以意识形态要求为主臬,强调思想教育第一,完全抹煞了经济效益和反艺术规律的生产管理模式。1978年12月中共十一届三中全会奠定了改革开放的国策,加之此前我国率先从南方农村试行的家庭联产承包责任制改革的尝试,终于打破了我国纯粹的计划经济模式。更重要的是,这种改革的实践,对于我国在十一届三中全会前开展的以实践是检验真理的惟一标准为题的思想解放的大讨论,为中国人从此彻底走出计划经济一元论的思想牢笼提供了关键的实践依据。农村改革的成功,为我国渐次在其它方面尝试改革做出了榜样。市场经济因素的发展,对人民群众生活质量的提高所起的作用如此显而易见,整个社会变得更加务实,对各种形式的意识形态争论,也逐渐显得更加宽容。这主要表现为整个社会已不愿因纠缠于某种空泛的争论,而影响经济上的实质性发展。在此宽容的社会环境下,我国的改革有了向其它领域渗透的多种可能性。由此,文艺产品或戏剧生产的方式,也终于逐渐被允许带上一定的市场经济色彩,并不再受到人们义正词严的谴责。甚至在报章上大量出现了“文化搭台,经济唱戏”这样时髦的说法,显示了当代文化发展与经济发展的密切联系。而开风气之先的,首先是始于80年代中期的我国流行音乐界。崔健、毛阿敏、韦唯、杭天琪等一批歌星,均先后以“走穴”的方式在各地举办旋风般的大型演唱会。各