



2000 舞台

THEATRUM MUNDI

2000 舞台

中国音乐出版社

1111

辽宁教育出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

舞台/沈林主编. —沈阳: 辽宁教育出版社, 2000.7

ISBN 7-5382-5760-8

I 舞… II 沈… III ①舞台艺术-艺术评论 ②舞台艺术-研究 IV J81

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2000) 第 31872 号

编辑策划 万象书坊
发行人 李晓明
责任编辑 王之工 夏兰生
特约编辑 孙 磊
技术编辑 王 军
封面设计 张 屹
责任校对 万 彤
出 版 辽宁教育出版社 (沈阳市和平区十一纬路 25 号)
发 行 辽宁书店图书发行有限公司
印 刷 辽宁美术印刷厂
版 次 2000 年 7 月第 1 版第 1 次印刷
开 本 850×1168 毫米 1/16 印张 10 张
字 数 227 千字 插页 6
印 数 1 3 000 册
定 价 35.00 元



《第十二夜》
《皆大欢喜》
《西蒙·波卡涅拉》



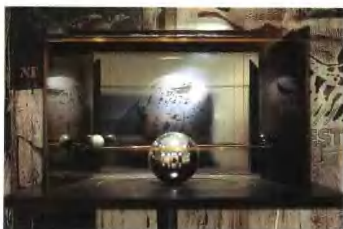
《士兵》
《西哈诺》

《巴尔》
《新疆域》





《布朗德》	《大都会》
《代表》	《行星》





《塔沃纳》
《霍夫曼的故事》

Crisis in the Wake of the Ballet Craze in China

Ou Jianping

Music Record Industry in China: Its Past and Future

Zheng Guangjian

Koltai Retrospective in Beijing

Liu Xinglin

Pina Baush and Dance Theatre

Ou Jianping

A Play by? About? or Against Dario Fo?

Interview with Lin Zhachua, Meng Jinghui, Huang Jisu and Zhang Guangtian

Zheng Yuji

The Accidental Death of an Anarchist and the Destined Death of a Left-Wing Playwright

Huang Jiao

How Do Chekhov's Three Sisters Wait for Beckett's Godot?

Wang Huali

Glimpses into 98 Theatrical Scene

Shen Huaiui

Three Questions Affecting the Future of the Grand National Theatre

Li Cheng

What does the "Grand National Theatre" Mean to Me?

A Symposium on the Planned Construction of China's National Theatre

中国芭蕾：机遇与危机	欧建平	/1
中国唱片工业：历史回顾和前景展望	张广天	/80
柯尔泰的舞台设计天地	刘杏林	/28
皮娜·鲍什与德国舞蹈剧场	欧建平	/55
与达里奥·福无关？——一场演出的台前幕后	张玉杰	/50
无政府主义者属意外死亡，左派剧作家属意中死亡	黄纪苏	/59
“三姐妹”如何“等待戈多”	王好立	/87
我的观剧笔记	申慧辉	/93
我们真的需要戏剧吗？	[俄] 达尼拉·科洛多德斯基 童宁译	/97
文本与表演	[英] 雷蒙·威廉姆斯 黄觉译	/103
纸上还是场上	[意] 欧金尼奥·巴尔巴 莫利凯译	/112
声音的纹理	[法] 罗兰·巴特 王岚译	/117
舞蹈的动力	[德] 皮娜·鲍什 黄觉译	/123
经营大型剧院的三个要素	李 畅	/127
我心目中的国家大剧院	集体讨论	/159
编后语：我们还需要戏剧吗？		161

进入 90 年代以来，我国“改革开放”的力度和速度不断加大，“计划经济”向“市场经济”的转轨艰难却有效地进行着，经济在阵痛中开始复苏，市场在调整中逐步形成。我国的芭蕾事业也正面临着一场同样深刻的革命。

六大标志：中国芭蕾跃入崭新的发展期

自 1995 年以来，随着“改革开放”的国策逐渐得以全方位的贯彻执行，我国百姓的物质生活水平相应得到了史无前例的大提高，我国芭蕾则趁着这个大好的势头，跃入了一个崭新的发展期。

首当其冲的标志是，继北京的中央芭蕾舞团（成立于 1959 年）、上海的上芭舞团（1964 年）和沈阳的辽宁芭蕾舞团（1981 年）之后，90 年代以来，在中外舞蹈交流史上曾占有独特地位的天津和广州先后建立起了天津歌舞剧院芭蕾舞团（1992 年）和广州芭蕾舞团（1994 年），以满足当地百姓欣赏外来高雅艺术的需要，日益增多的外国友人的审美需要，以及两地政府部门将各自的城市建设成国际大都市的需要。

第二个标志是，国门大开，国力增强，国威日盛，国民小康，要求来华演出的国外团体的数量日益增多，希望晋京演出的外地团体更是数不胜数，而演出的形式则在以往政府文化部门调演的基础上，增加了以市场为着眼点和落脚点的商业性演出，从而显著地增加了演出的数量，逐渐开始适应市场经济的运作模式。据不完全统计，90 年代以来，仅是首都北京，“每年在演出场所挂牌卖票的演出就多达 1300 至 1400 场”。显而易见，成立于 1957 年，有着 40 年辉煌历史，并直属中央文化部的中国对外演出公司虽然规模宏大，却已无法满足不同规模、不同风格和不同档次的演出团体的需要，而 1949 年成立的中国文学艺术界联合会、1954 年成立的中国人民对外友好协会、1984 年成立的中国国际文化交流中心等单位虽然也举办过一些水平一流、影响深远和规模庞大的演出，但大多是以文化交流为目的的非商业性演出活动。在这种情况下，获得政府批准，以商演为主要运作模式，自筹经费，自负盈亏的演出公司如雨后春笋般地而起：90 年代以来，仅是在北京，就涌现出了北京启明演出公司（1993 年）、时尚文化艺术咨询有限责任公司（1992 年）、中国文化艺术总公司（1993 年）、北京冠亚文化艺术发展公司（1996 年）、北京日月山文化艺术开发中心（1995 年）、安朋文化（1997 年）、北京索有文化传播公司（1997 年）、中华民族文化促进会（1992 年）等多家演出主办单位，使得北京迅速成为国内最大的文化

艺术中心和国际性的文化大都市

第三个标志是，在“中演”的积极主导，以及“启明”、“时尚”、“北演”（北京市演出公司）、“中促”、“中艺”、“冠亚”、“日月山”、“索有”、“东方神韵”等多家演出主办单位的各显神通下，首都以及其他拥有芭蕾舞团的大都市自1995年春季以来，纷纷掀起了空前未有的“芭蕾热”，并且大有方兴未艾的势头。在这些主办单位的努力下，法国、美国、德国、英国、芬兰、瑞士、俄罗斯、白俄罗斯等国外水平较高的芭蕾舞团也纷纷来华公演，为这股热浪推波助澜，不时引起一阵阵激动的热浪，尤其是法国巴黎国家歌剧院芭蕾舞团带来的原版的浪漫芭蕾舞剧代表作《吉赛尔》，法国的普雷约卡伊芭蕾舞团、青年芭蕾舞团和马赛国家芭蕾舞团、芬兰国家芭蕾舞团、瑞士日内瓦大剧院芭蕾舞团、加拿大蒙特利尔爵士芭蕾舞团，以其极具冲击力和感染力而风格却大相径庭的现当代芭蕾作品，为整个中国舞蹈事业的振兴和中国舞蹈市场的激活，注入了高强度的能量合剂和高效率的催化剂。芭蕾这种源自西方文艺复兴时期的贵族艺术再次成为我国普通百姓的热门话题，一时间，看芭蕾（各国各类风格的芭蕾舞剧或者无情节芭蕾），听芭蕾（笔者作为中演文化娱乐公司的顾问，在保利大厦国际剧院、报刊杂志、各广播电视台和大专院校作了大量芭蕾舞欣赏常识的专题报告），读芭蕾（笔者特意为观众撰写的第一本系统而有趣的鉴赏书籍《西方舞蹈鉴赏》，1996年由光明日报出版社出版），送芭蕾（芭蕾舞演出的入场券和《西方舞蹈鉴赏》已变成不少有识之士馈赠亲朋好友的礼物），成为众人追求高雅趣味、提升生活品质必不可少的时尚。

乘着这股“芭蕾热”的东风，广州芭蕾舞团、上海芭蕾舞团和辽宁芭蕾舞团接踵而至地涌入京城，粉墨登场，各展风采。而中芭则更是借助于北京天时地利人和的巨大优势，一面强化内部管理机制的合理性，一面出台了各种较为可行的政策，保证了1996年仅在北京便推出了五个芭蕾舞演出季，加上外出的巡回演出，总场次达到了90场。凭借勃勃的生机和坚强的实力，增强了舞团的凝聚力，保证了演员阵容的稳定性。这个令人鼓舞的局面而对除广州芭蕾舞团之外的其他三个中国内地芭蕾舞团来说，可谓令人羡慕不已，而在北京各中央直属、部委、地方的舞蹈团体中，更属首屈一指，而且，中芭的演员可以骄傲地告诉新闻界：“我们实在没有时间和必要去‘抄更’！”

不过，五家中国芭蕾舞团之中，长势最旺者当属1994年成立的后起之秀广州芭蕾舞团。作为广州市政府属下文艺团体体制改革的实验基地，它从一萌芽便得到了“团长聘任制”等一系列新体制、新政策的绿灯优惠，因而在短短的两年时间内，便奇迹般地排演了《葛蓓莉娅》、《安娜·卡列尼娜》、《天鹅湖》、《玄凤》，以及《帕吉塔》、《拉赫玛尼诺夫：第二钢琴协奏曲》、《兰花花》等大中型中外芭蕾舞作品，并且在广州、武汉、北京等大都市巡演不辍，备受瞩目，充分显示出了体制改革政策的巨大威力和中国芭蕾事业的莫大潜力。

与各地芭蕾舞团习惯于进京一试各自锋芒，并千方百计争取一炮打响不同，1992年成立的天津歌舞剧院芭蕾舞团尽管离首都仅有咫尺之遥，却一直坚持固守本地市场。他们借助于现代化的高速公路，一面饱享在首都上市的各类国内外高水平芭蕾演出，一面扎根

实实在在地练兵，年复一年地积累，或许是打算养兵千日，待等时机成熟一鸣惊人于京城舞台。与此同时，他们根据当地经济与文化消费的实际水平，以及普通百姓的承受能力，不受首都“芭蕾舞价码过高，平民观众叫饶”的左右，非常明智地制定了“高品位低价位”的长远对策，立志从一起步便与本地观众打成一片，并已成功地举办了八届《芭蕾之春》艺术节，先后排演了《一千零一夜》、《斯巴达克》、《胡桃夹子》、《白毛女》、《天鹅湖》等中外芭蕾精品代表作，从而如愿以偿地培养出了一大批对芭蕾舞艺术热情颇高的本地观众。

第四个标志是1996年初，文化部针对中央芭蕾舞团、中国歌剧舞剧院、中国歌舞团和东方歌舞团等中央直属院团体制改革，出台了一整套方案。方案包括五个步骤：第一，调整整体布局结构，包括重新任命所有院团的领导班子，并且开始实施任期目标责任制；第二，建立演员45岁退休制度，并成立离退休人员服务中心和人才交流中心，以便提前为未聘和离退人员做好下岗或再就业准备；第三，在除男50岁、女45岁以上，以及拥有“国家一级”演员职称之外的所有演员中，实行应聘资格考核制度，成绩合格者获得上岗证后方可应聘，成绩不合格者则只能转到人才交流中心，从事其他工作；第四，实施全员聘任制，每位演职员均需与有关院团签订“聘任合同书”，并按照合同书规定履行各自的义务，行使各自的权利；第五，改革以往国家对中宣院团的拨款制度，为适应市场经济的特点，将拨款着眼点从原有的舞蹈创作这个生产环节转向剧场演出这个流通环节，以便将舞蹈生产前不可控制的投资转向产品生产后的可控制的投资，即中宣院团只要按规定场次进行演出，就能得到规定数额的补贴，而艺术创作的前期拨款则需要从演出场次补贴中的“再生产资金积累”和“剧院其他收入”这两项中来，两年多来的实践证明，这些改革新举措在一定的程度上发挥了积极的作用，尤其是保证了演员在“多劳多得”的分配原则下，大幅度地提高了各自的收入水平，调动了刻苦训练和认真演出的积极性，增强了积极进取的心劲，从而有效地保证了舞蹈演出的“质”与“量”，“有效地促进了中宣院团在演出市场中的主导作用”。

据《舞蹈信息》报记者采访统计，中央芭蕾舞团1996年全年共演出90场，演出总收入达381万元。群舞演员年薪约达2万5千元，而独舞演员的年薪则约达5万元，创中央芭蕾舞团建团近40年来的最高记录。为了体现“多劳多得”的分配原则，中芭将演员分为主要演员、独舞演员、领舞演员和群舞演员共四个档次，将教员和排练者分为教员和总排练者、教员排练者和排练者三个档次。与此同时，中芭还办有附属学校，使大批老演员得到发挥余热的地方；为了帮助中年演员顺利度过转业关，提倡他们进修学习；为了提高青年演员的素质，鼓励他们在完成正常排练演出之余，继续完成北京舞蹈学院的大专课程。

据《中国文化报》报道，辽宁芭蕾舞团等辽宁省直属艺术表演团体继中央芭蕾舞团等文化部直属艺术表演团体于1996年实行考核制度之后，也于1997年初开始了同样的制度改革。结果是令人鼓舞的：辽宁省“各院团出现了前所未有的‘练功热’，练功房已不够用，练功要排队”。辽宁省文化厅副厅长、考评委员会主任刘文艳说：“这项改革措施的制定，意味着在艺术团体里不给人留终身席位。”此次改革的力度和难度之大由此可见。

一斑。

第五个标志是，中演公司与中央芭蕾舞团1997年春再次携手，前者通过隆重的签约仪式暨新闻发布会，保证为后者代理1997全年的在京演出59场，每场支付场租和演出费共5万元，连同广告宣传、聘请外国专家新编小节目和重排保留剧目等费用，总投资额为450—560万元人民币，而剧目则包括了中芭宝库中历年来积累的大型舞剧精品五部：《吉赛尔》、《唐·吉珂德》、《睡美人》、《天鹅湖》、《红色娘子军》和两台《芭蕾精品》。这在整个中国剧场演出史上均堪称首创，不仅保障了中芭的艺术生产能够持续稳定、保质保量地进行，而且预示着中国的芭蕾市场正在向规范有序化的方向挺进。此举成为1997年首都芭蕾舞台上的最亮点，因为投资最大，风险最大，周期最长，产出最大，代理制实施一年后的结果是中演公司凭着远见卓识、经济能力和操作经验，为中国表演艺术团体的体制改革赢得了宝贵的经验，而账户上的结余只有40万；而中芭则过了一年旱涝保收的太平日子，进一步锻炼了演员队伍，包括启用了国际流行的剧目滚动制、与国外一流编导和演员同台演出等经历。

第六个标志是，1997年首次成为中国国际歌剧舞剧年，其中包括俄罗斯、白俄罗斯、瑞士、以色列的芭蕾舞团将来华演出《天鹅湖》、《吉赛尔》、《睡美人》、《灰姑娘》和一台《现当代芭蕾精品》，从而能够使中国观众得到更多的审美选择，使中国的芭蕾舞台更加异彩纷呈。一年来，首都乃至全国许多大都市的舞台上连续批量推出大型的芭蕾演出，使普及高雅艺术的活动进入了一个新高潮，促使国人对优美文雅的精神生活有了更加迫切的需要。

喜忧参半：中国芭蕾面对危机与机遇

然而，面对整个中国芭蕾的生态，知情者们一定明白，充其量只能是喜忧参半，中国芭蕾的面前除了大把大把的成绩和无人厌烦的钞票之外，还有大堆大堆令人头疼和亟待解决的麻烦。对于后者，如果不能尽快找到对策，前者势必会悄然离去。

笔者自1996年夏季开始，先后在中央人民广播电台的《今晚八点半》节目、《北京青年周刊》、《北京青年报》、《中国青年报》、《戏剧电影报》、《光明日报》、《文化参考报》等多家报刊杂志上，提出了“演出剧目过分老化，创作观念和手法严重落伍，舞团管理观念和机制过于陈旧，观众的培养和开发尚未成为一种长期化、制度化和指令性的工作，芭蕾的票价与百姓的收入水平严重倒挂，规范化、法制化和透明化的资助体系亟待形成”共六个方面的危机，并以发达国家中芭蕾舞团的成败为例，在《舞蹈》杂志、《舞蹈信息报》、《中国青年报》和《中国文化报》上撰文，剖析了他们的得失，特别是总结出那些被实践证明是成功的管理观念和操作方法，引起了舞蹈乃至整个演艺界的关注。与此同时，我也听到了一些不同的意见，包括舞团、剧场和演出主办单位的负责人、编剧，以及普通观众们各自的苦衷，从而在更深层上触摸到了中国芭蕾日前的脉搏。

10多年来我前往欧、美、亚、澳，研究西方芭蕾舞和现代舞的历史沿革和美学特征的经历，以及其在东方，特别是在中国的传播与发展状况；同时我在北京、上海、内蒙古、云南、广东、广西、福建、黑龙江等省、市、自治区，以及香港和台湾地区，一面教学，一面研究中国舞蹈发展状况，尤其是西方芭蕾对中国民族民间舞发展产生的深刻影响，包括积极的和消极的两个方面。从这些经历和经验中我试图得出带规律性的认识，并做了一些比较性的研究，在此基础上还出版了《现代舞》、《舞蹈美学》、《舞蹈概论》、《西方舞蹈鉴赏》、《西方舞蹈文化史》、《当代西方舞蹈美学》、《现代舞的理论与实践》、《现代舞欣赏法》等论著和译著。这应当说是我提出“六大危机”一说的大背景。

1994年底我曾应邀飞往羊城，参加广州芭蕾舞团的首演及其座谈会，就其新体制带来的生机和具体的演出剧目和质量，发表了我的意见。自1995年我出任中演文化娱乐公司的顾问，有机会参与了1995年开始的“芭蕾热”的策划、发起和报告等具体工作，并先后与不少舞蹈团，尤其是芭蕾舞团及其主办单位打过不少交道。此外，先后为其他几家演出主办单位策划过国内外舞蹈团，特别是芭蕾舞团演出的宣传工作，推荐和鉴定过一些海外的芭蕾舞团来华演出，并为它们具体选择来华演出的剧目。这些应当说是我产生所谓“六大危机”想法的契机。

最刺激我的却是来自海外的批评和疑问：近年来，美、英、德、以色列、澳大利亚等国的艺术节和舞蹈节，常有主席、艺术顾问或演出部经理等来华，希望能挑选出一些“富有创意和时代感的‘新’节目”前去演出，但他们每每是兴致勃勃而来，垂头丧气而归，他们对此几乎是异口同声的不理解：“中国人这么聪明，可为什么‘文革’结束20年了，还是搞不出富有创意的新作品来？”我在赴港台讲学和开会期间，当地艺术节和舞蹈节的负责人也多次希望与我合作，推荐一些“富有创意，并且妙趣横生”的舞蹈节目去演出，但我无能为力。此外，作为美国《舞蹈杂志》的国际评论家和中国特约记者，我近两年来只得搁笔，因为实在没有看到那种令人兴奋的舞蹈新作！当然，这与我近年来国际性交流的机会更多，见过的精品更多，要求相应更高不无关系，但中国舞蹈创作的不景气却是目共睹的事实。

面对如此现状，在国际交流日益频繁的今天，我们身为走向21世纪的中国人，却拿不出够档次的新舞蹈去与外部世界对话，作为中国舞蹈工作者，我深感忧虑，甚至焦虑不堪！我下定决心，一定要静下心来，仔细而客观地挖掘出其中的问题，毫无保留地发表自己的看法。

然而，当我以生态相对要好得多的“中国芭蕾”为切入点，梳理现存的种种问题，寻找各自的根源，并用书面的形式，逐一提出了“六大危机”时，老实说，首先是吓了我自己一大跳，因为，与中国的民族民间舞相比，芭蕾的日子不知要好过多少倍！

一 演出剧目过分老化

第一大危机是国内演出的芭蕾舞剧目过分老化，不遗余力地鼓励新创作应成为当务之急。

国内芭蕾舞舞台上的剧目无论洋货还是国货，绝大多数都是几十年甚至上百年的陈年老货，远远地落后于时代的大潮，大大地疏远了今天的生活。《天鹅湖》、《睡美人》、《胡桃夹子》这些古典芭蕾舞剧固然堪称为经典，并且足以令人短暂地陶醉，但对于当代的成年人来说，毕竟显得太小儿科了！因为我们这个时代早已不再是18、19世纪，我们的趣味不能永远沉浸在那些过于幼稚的善善恶恶教中，我们的审美取向不能长期纠缠在那些不着边际的仙凡之恋里，我们的生活中毕竟只有1/3的时间属于梦乡，我们的子女由于物质生活的极大提高而不再期盼着过节……时过境迁，一切都发生了天翻地覆的变化，尤其是20世纪后半叶以来，这种变化的速度之快可谓达到了令人瞠目结舌的地步！现代化的交通工具、微电子、计算机与通信技术在全球范围内的空前普及，不仅极大地提高了我们的工作效率，无限地扩张了我们的生命价值，而且从根本上改变了我们的时空概念，并由此形成了新时代特有的节奏感。“一味向后看的民族是没有希望的民族”，这种看法已成为国际上的共识。因此，国内芭蕾的危机就在于，长期地疏远今天这样一个日新月异的时代，长期地陶醉于古典芭蕾舞剧这种西方舞蹈市场上本属过剩的产品之中并且不可自拔，客观上已将广大的中国舞蹈市场变成了西方芭蕾的古董收购站。长此以往，势必造成被时代所抛弃的可悲结果。

当然，相对而言，在新剧目的建设方面，中芭与广芭因库存相对丰厚或者经费相对充裕而显得主动得多，因而在面对京城父老和同行师友之际，总是能想出些“生猛海鲜”来，哪怕是在“三合一”或“四合一”的模式下，以某个对国内大多数观众尚属新鲜的作品，如以巴兰钦的名作《辉煌的快乐》命名，组合一合“当代芭蕾精品晚会”，即一个新节目搭上若干老节目，也多少能给我们带来几丝新意。尽管这两个团的历史长短悬殊，鲜货的比例自然会不尽相同。但就新剧目的创作而言，无论是数量还是质量，无论是出自外国人之手还是出自中国人之手，都远远不能令人满意！

大芭虽迟迟不急于进京，但也在不断尽其所能地上“新”戏，尽管这些“新”戏对于老字号的中芭来说，大多已不那么新鲜，但“后生可畏”的势头却依稀可见。相比之下，倒是在1996年进过京城和上海和辽宁的两家芭蕾舞团令人大失所望，上芭只有看家老戏《白毛女》和外来旧戏《胡桃夹子》这两出大戏可以亮相，请俄罗斯专家费加宁根据芭蕾舞名剧《天方夜谭》新排的《冈王的故事》只是一出独幕舞剧，因而无法独立成章地搬上首都舞台。辽芭则更显尴尬，除了搬出《梁山伯与祝英台》那台陈年老戏来凑凑热闹之外，别无出路。因此，这两个芭蕾舞团同一年在首都这样一个日益开放、见多识广的国际芭蕾

大都市遭到冷遇是可想而知的。

毋庸置疑，往昔的中外芭蕾经典在如今特定的年龄段和某些场合中，仍然拥有某种超越时空的威力和引人怀旧的魔力。如《天鹅湖》在国内的各大城市演出时依然是场场爆满，真正地成了“芭蕾”的同义词；而《红色娘子军》则依旧吸引着广大的中青年观众，尤其是曾经历过那如火如荼的“样板戏时代”的整整一代人。不过，精确地说，这些堪称“不朽之作”的中外芭蕾经典屈指可数，国内观众对舞（蹈）—（戏）剧俱佳的《吉赛尔》、热闹火爆的《唐·吉珂德》、气势恢弘的《睡美人》、感人至深的《灰姑娘》等一些其他西方芭蕾的经典剧目，则缺乏足够的了解和热情。因此，只要我们对这些现状作一番细心的调查和思考，便不必再担心观众对古典作品不可自拔，更不必动摇我们“踏着时代脉搏而舞”的审美取向。

令人担忧的是，1998年初夏，继“西方芭蕾的摇篮”——巴黎国家歌剧院芭蕾舞团130人的队伍浩浩荡荡来京公演，将“芭蕾热”推向一个最高峰之后，一向座无虚席，令主办单位稳操胜券的《天鹅湖》首次面临了危机，令主办单位大出血，尽管法国南希芭蕾舞团的水准可达中等偏上。显而易见，开始有选择地引进新剧目，已成为稳定国内芭蕾市场的当务之急。

与此同时，由于巴黎国家歌剧院芭蕾舞团此番公演的宣传活动第一次达到了“满城风雨”的火候，《吉赛尔》的知名度大长，中芭下次再演《吉赛尔》必将受益良多，但面对见过正宗名牌的北京观众，其技术与艺术水准显然面对更大的挑战；而模仿西人的经典，自然少不了要受到众人更多的品头论足、百般挑剔。

我们多年来的危机就在于，倘若永远只抱着投机取巧的心理和不求进取的惰性，继续使新中国的芭蕾事业寄生于人们的“怀旧情结”之下，继续让新时期的国内芭蕾市场成为西方芭蕾古董的收购站，就会丧失新中国成立以来，乃至芭蕾舞有史以来，国际交流最为充分便利，世界芭坛的创作局面最为繁花似锦的大好时机。舞蹈家将使明日的芭蕾观众连个值得怀旧的借口都找不着，岂不是有愧于“20世纪90年代的芭蕾舞画家”这块高雅得令人不得不肃然起敬的金字招牌？

二 创作观念和手法严重落伍

第二大危机是国内芭蕾的创作观念和手法严重落伍，造成国产芭蕾举步维艰和精品新作凤毛麟角的恶性循环。

西方芭蕾在现代舞的冲击和影响下，早在本世纪初便已冲破了古典芭蕾的藩篱，在新的美学起跑线上起步，跃入了初见成效的“现代时期”，米歇尔·福金、瓦斯拉夫·尼金斯基、利奥尼德·马辛、布朗斯拉瓦·尼金斯卡、乔治·巴兰钦、利奥尼德·拉夫罗夫斯基、尤里·格里戈洛维奇、莫里斯·贝雅、弗雷德里克·阿希顿、肯尼斯·麦克米伦、安东尼·图德、罗朗·珀蒂、别基特·库尔伯格、艾格妮丝·德米尔、杰罗姆·罗宾斯、约翰·克兰科、约翰·纽米埃尔、杰拉尔德·阿尔皮诺、格兰·泰特利……这一连串闪光的名字，而非“浪漫时期”或“古典时期”中某一两位巨匠的名字，与数以千计、风格迥异、题材多样、体

裁多变的芭蕾精品紧密相连。自 70 年代以来，西方芭蕾仿佛开始向着新的世纪冲刺，终于又进入了一个新的“当代时期”，伊日·基里安、威廉·福赛斯、海因茨·施珀尔、艾利奥特·费尔德、罗伯特·诺斯、欧哈德·纳哈林、戴维·宾特利、詹姆斯·库德卡等中青年编导家，可谓“青出于蓝而胜于蓝”，他们审时度势，随时调整自己的观念，力求探索崭新的路径，广开舞路，博采众长，极力适应新时代条件下的快节奏、低投入、高产出、小规模、轻制作、勤旅行等特点，推出了一部部令人目眩、使人心醉、发人深省、催人奋进的精品，其数量远远超出浪漫与古典时期不知多少倍，显示出空前强盛的生命力和无法抵抗的感召力，因而常常赢得社会效益和经济效益双丰收。

西方芭蕾进入“当代时期”以来，还有两大趋势值得我们注意：一是各家芭蕾舞团在自创新作的同时，还踊跃地委约才华横溢并熟悉芭蕾的现代舞编导家，专门为芭蕾舞团量体裁衣，为忠贞不渝的芭蕾迷们换个胃口；二是不满于现状的芭蕾编导家或者胆大妄为的现代舞编导家，向古典和浪漫芭蕾的精品《天鹅湖》、《睡美人》、《胡桃夹子》、《吉赛尔》、《灰姑娘》、《罗米欧与朱丽叶》、《仲夏夜之梦》，甚至现代芭蕾的代表作《玫瑰魂》、《炫耀》、《春之祭》、《牧神的午后》、《婚礼》、《卡门》开刀，用重编经典作品的方式，以求新的突破。凡此种种，都充分外溢出芭蕾不安于现状的勃勃生机，更揭示出它 500 年来虽几度兴衰枯荣，却依然长生不老的秘密。

国内芭蕾的危机就在于，主导创作观念的依然是 100 多年前俄罗斯古典芭蕾的老一套——“（大型）舞剧乃一切舞蹈的最高形式”。（这个观念本身并没有错，错只错在我们不顾自身的经济和艺术条件，以及整个时代从节奏到趣味的巨大变革，盲目而教条地照搬它，忘记了“生存乃第一需要”这个最基本的道理！）因此，国内芭蕾舞团的不少领导人以及编剧、编导和演员，至少在潜意识中，依然将一生创作和演出几部大型的古典芭蕾舞剧当做毕生为之奋斗的最高理想，而不甚了解“三合一”或“四合一”小节目晚会的模式自本世纪初的佳吉列夫时代便已开始盛行，以及它所具有的小型、轻便、灵活、多样等特点。与此同时，他们对于国外芭蕾舞界“无人不学现代舞”这样一个大趋势要么孤陋寡闻，要么视而不见，极个别人甚至恼羞成怒，不敢面对现实，不愿从根本上吸取芭蕾之所以能够在“现当代时期”枯木逢春、重整旗鼓的重要经验，结果造成没有成百万元人民币的高投入，莫谈推出新剧目的恶性循环；编导无戏可编，舞者无戏可跳，大批训练有素的芭蕾舞者只能呆在练功房里等老。

所谓危机，就在于与新时代合拍的创作观念和手法始终未能得到足够的重视，舞蹈创作队伍“怀旧（古典）情结”依然占有主导地位，舞蹈创作人员的个性潜力无法得到深层的开掘，国产新剧目不仅数量得不到保证，而且长年搞不出真正的精品来，而单靠洋人和前人的陈年旧货，芭蕾在中国到底能够“热”多久？舞蹈的真正繁荣何时能够指望得上？这些问题依然无法找到答案。

三 行管人员的素质不够完备是体制改革的主要障碍

第三大危机是国内芭蕾舞团的行政管理始终未能对其运作规律有科学的认识，更未上