

Y 889960

学校代码: 10200
分类号: J2

研究生学号: 1081203033
密 级: 无



东北师范大学
硕士学位论文

杂技与中国画

——杂技艺术的创新对中国画未来发展的启示

Acrobatics and traditional Chinese painting

The enlightenment of the acrobatic art innovation to the future

develops of the traditional Chinese painting

作者: 潘芳

指导教师: 苗根源 教授

学科专业: 中国画

研究方向: 山水

学位类型: 学历硕士

东北师范大学学位评定委员会

2006年4月

摘 要

中国的杂技艺术，是中国艺术的重要组成部分，因而它也是中国文化的重要组成部分。中国杂技艺术的创新是用杂技艺术来反映中国传统文化精神，让世人通过观看杂技来了解中国的文化。

纵观杂技艺术产生发展的历史，清晰可见，古今杂技在两千多年的时间两端交相辉映，在这样的历史氛围中，中国杂技得以不断创新，不断发展。中国当代杂技艺术所取得的卓越成就，即积于它悠久的历史积累，同时也与杂技艺术独特的创新精神密不可分。在机遇与挑战并存的当今社会，当中国画的发展面临愈来愈严峻的冲击时，应该大胆借鉴杂技艺术的创新成果，在保留自己优良传统的基础上，不断调整自身与现代社会不相适宜的地方，与时俱进，发展中国画。

所以我觉得，由当今社会杂技艺术的创新所引发的，一系列关于中国画变革与发展方向问题的感悟，思考，和解决。有着特殊的现实意义。

目前国内已有学者对陶瓷与中国画，京剧与中国画等诸多方面进行了比较深入细致的研究，为我做好杂技与中国画这个论题提供了很好的例证。我们完全可以满怀信心的以当今社会杂技艺术的创新方法和所取得的创新成果为依托来预见中国画的未来！

关键词：中国画、杂技、继承、创新、传统

Abstract

Without doubt China's acrobatic art is the Chinese art important constituent, therefore it also is the Chinese culture important constituent. The Chinese acrobatics art innovation is with the acrobatic art reflected the China traditional culture spirit, through lets the common people watch the acrobatics to understand Chinese the culture.

Looks over the acrobatic art to have the development history, we clearly discernible, the ancient and modern acrobatics extremely are all good. In such historical environment, the Chinese acrobatics innovate unceasingly, develops unceasingly. Chinese present age acrobatics art obtains remarkable achievement, namely because of its glorious history accumulation accumulation, also because of acrobatic art unique innovation spirit. Coexists now the society in the opportunity and the challenge, when middle traditional Chinese painting development faced with increasingly Yan Jun impact, should boldly profit from the acrobatic art the innovation achievement, in retains the oneself fine tradition in the foundation, continual readjustment own and modern society unsuitable place, development traditional Chinese painting.

Therefore I thought, initiates by now the social acrobatics art innovation a series of about the traditional Chinese painting transformation and the development direction question, as well as concerns these questions comprehension, the ponder, with solution. Has the special practical significance.

At present domestic had the scholar to the ceramics and the traditional Chinese painting, the Peking opera and the traditional Chinese painting and so on many aspects has conducted the quite thorough careful research, completed the acrobatics and traditional Chinese painting this thesis for me has provided the very good illustration. We definitely might be full of confidence the innovation achievement which and obtains by now the social acrobatics art innovation method for to rest on foresee the traditional Chinese painting the future!

Keyword: Chinese painting, acrobatics, inherits, innovates, tradition

独创性声明

本人声明所呈交的学位论文是本人在导师指导下进行的研究工作及取得的研究成果。据我所知，除了文中特别加以标注和致谢的地方外，论文中不包含其他人已经发表或撰写过的研究成果，也不包含为获得东北师范大学或其他教育机构的学位或证书而使用过的材料。与我一同工作的同志对本研究所做的任何贡献均已在论文中作了明确的说明并表示谢意。

学位论文作者签名：嘉芳 日期：2006.4.19

学位论文授权使用授权书

本学位论文作者完全了解东北师范大学有关保留、使用学位论文的规定，即：东北师范大学有权保留并向国家有关部门或机构送交学位论文的复印件和磁盘，允许论文被查阅和借阅。本人授权东北师范大学可以将学位论文的全部或部分内容编入有关数据库进行检索，可以采用影印、缩印或其它复制手段保存、汇编学位论文。

(保密的学位论文在解密后适用本授权书)

学位论文作者签名：嘉芳 指导教师签名：苗根源
日 期：2006.4.19 日 期：2006.4.19

学位论文作者毕业后去向：

工作单位：_____ 电话：_____

通讯地址：_____ 邮编：_____

引 言

中国的杂技艺术，无疑是中国艺术的重要组成部分，因而它也是中国文化的重要组成部分。中国杂技艺术的创新是用杂技艺术来反映中国传统文化精神，让世人通过观看杂技来了解中国的文化。

目前国内已有学者对陶瓷与中国画，京剧与中国画等诸多方面进行了比较深入细致的研究，为我做好杂技与中国画这个论题提供了很好的例证。我们完全可以满怀信心的以当今社会杂技艺术的创新方法和所取得的创新成果为依托来预见中国画的未来！

所以我觉得，由当今社会杂技艺术的创新所引发的，一系列关于中国画变革与发展方向问题的感悟，思考，和解决。有着特殊的现实意义。

第一章 中国杂技发展概况

一、杂技艺术的产生与发展

杂技，起源于劳动生活，它孕育于中华原始文化，是一种能够直接反映各种技能的艺术。它比较接近人们的生活，古代的杂技项目主要侧重于挖掘人本身肌体的内在潜力，如：力技、投掷技等，它并不单单只为表现美，或表现某种情节，内容为目的。它最重要的是表现技。原始的劳动技能，如上树、爬崖、打猎、捕渔等都蕴含着杂技的某些表演技巧在内，弓箭、船、车等劳动工具的使用，到了超凡的境界，也可以说就是最原始的杂技。张次溪的《人民首都天桥》关于杂技“擗子的说法就是最好的例证。盘擗子，早年此种技术极盛，二十年不见多矣，今天桥尚有，旧时习者大抵以棚匠为多，因精于此技，搭棚时偶失足，易于挽救。”[1]

这段话是说棚匠每天的工作都是在竹架之间进行，日久天长自然练成了攀缘横竿的种种技能。若是将这些技术加以归类，提炼及艺术处理，即是杂技盘擗子。所以从这个意义上说，从猿进化到人的那一天，从原始人制造工具开始，就产生了杂技，它的萌芽应该比舞蹈、绘画，诗歌更早，也就是说劳动创造了人类的同时也创造了杂技。

原始人因熟练的使用和操纵生活用具，而逐步将其发展成杂技项目的，到了今天仍有很多踪迹可寻。比如杂技表演项目中的“钢叉”、“五虎棍”就是由原始人类熟练使用树枝、棍棒等工具演化而来，杂技中的弹、射、投、掷等表演技巧，则是人类操纵弓箭的结果。

一万年前的，原始人自从发明了农业种植和畜牧，便进入了定居的生活，生活有了基本保障。这也给表演艺术的出现创造了条件。最主要的应该是对动物的饲养，它对杂技的产生和发展有着特殊的意义。原始人从捕获动物到对其进行畜养。从驯养动物再到对其进行训练，然后将其用于娱乐，可以说这就是最初的马戏，在一些远古的文献记载中，关于驯练和畜养动物的记载屡见不鲜《山海经》：

有苏国黍食，使四鸟，虎豹熊罢

西方蓐收，左耳有蛇，乘两龙……。

此诸天之野，鸾鸟自歌，凤鸟自舞，……百兽相与群居。[2]

原始人类学会了种植农田，不必再以终日去追杀禽兽来维持生计。祭祀等风俗便日渐复杂，人类的游戏活动逐渐变得更加丰富，并且形成了传统习惯，向表演形式靠拢了一步，虽然杂技的技巧、素材大都来源于劳动生活，但从生活素材上升到表演艺术尚需一个发展过程，众所周知的火药发明，起初并非出于战争需要，而是杂技表演的音响及烟火效果的需要而发明递造的。

原始的部落战争，对杂技的起源具有重大的意义，战争促使兵器的精良和武技的发

展，杂技中耍练兵器的项目相当多，如舞剑、拉弓、飞刀等等。民间杂技中出现的角抵。就是起源出于人们对皇帝战蚩尤战争的追忆和纪念，所以角抵又称作“蚩尤戏”。针对这一说法可以找到详实的记载，如南梁任昉《述异记》中就曾说：[3]

秦汉间说蚩尤耳鬓如剑戟，头有角，与轩辕斗，以角抵人人不能向。

今冀州有乐日蚩尤戏，其民两两三三，头戴牛角以相抵。汉造角抵戏，盖其遗制也。

据《列女传》记载，我国最早从事杂技表演的专业艺人，应产生于夏代，夏代最末的一个暴君夏桀，荒淫享乐，在他的宫廷表演中，倡优和从事滑稽表演的侏儒已经盛行宫廷。

有关商代的杂技史料中记载，商人可以教象跳舞，且重占人，由此得出商代必有幻术的推论，更值得我们关注的是商代的卜辞中已有了球类表演的记录，庚寅卜，贞：手舞，从雨。[4]

“𠄎”字，象两足在弄球形，“𠄎”舞，也是一种巫术的表演活动。可以看出是弄丸，踢弄之类杂技的一种。

春秋战国时期，各国的乐舞活动大力开展，民间也有各种游乐方式，出现了大批的杂技表演专业人才，演员队伍的逐步形成，促使各项技艺向艺术表演的方向发展，也促使一些技艺从乐舞中分化出来，杂技中的大门类、力技、形体技巧、耍弄技巧、高空技艺、幻术、马戏和滑稽戏的雏形，在春秋战国时期都已出现。

汉代国力强盛，人民安居乐业，加之汉帝国与西域各国建立了友好的关系。很好的促进了中外文化交流，杂技乐舞等表演艺术也得到了很大的发展。东罗马帝国和天竺国的杂技艺人已经开始到中原表演，“百戏”活跃于朝野。据载魏武帝曹操，不拘小节，好倡优，宴饮观舞时，每至欢乐，须浸杯中尚不自觉，他又好方士，秘术，广为招集奇人异士，亦喜武技，乐舞，平定河北，剿灭袁氏之后，曾于马上舞三巴，表明自己是继承正统，《记纂渊海》中就曾说他“增修杂戏，……以备百戏。”可见杂技自古就被灌以了政治目的也是显而易见的。[5]

魏晋南北朝是宫廷杂技向极盛的隋唐时代过渡的重要时期，魏晋南北朝的技艺由于地域阻隔，环境的不同，形成了南北各自不同的表演风格，南方风格纤细，如“逐鼠”。鼠戏是让老鼠穿上衣服做荡秋千，爬梯子，系扣子等动作，其纤巧可知，蒲松林，《聊斋·鼠戏》有云：[6]

一人在长安市上卖鼠戏，背负一囊，中蓄小鼠十余头，每于稠人中，出小木架，置肩上，俨如戏楼状，拍鼓板，唱古杂剧。歌声甫动，则有鼠自囊中出，蒙假面，披小服自背登楼人立而舞。男女悲欢，悉合剧中关目。这些记叙，足可以反映出南方百戏柔美讲究意境且精细。北方则为不然。北方的君主们带有游牧的粗犷强悍之息，杂技节目如杀马、剥驴之类惊险的杂技大为发展，形成了雄健的北方风格，到了唐代，封建社会进入极盛时期，科学、文学、艺术、工艺、宗教等各项文化均有极大发展。具有历史传统的杂技艺术也得到了前所未有的发展，据《唐六典》载，当时唐帝国曾与世界三百多个国家和地区发生往来，由于盛唐国际上的交往频繁，对杂技的需要增加，杂技节目也不断增加了新内容。同时中华的杂技亦随同中华文化向四方传播，中国杂技通过陆地与海上

的丝绸之路西渐东传，成为文化交流的重要内容。

宋代是杂技艺术发生重大变革的时代，演出及节目的创作上都发生了深刻的变化，杂技演出的重点从宫廷转移到民间。瓦舍勾栏成为演化的主要形式，“社火”组织兴起，“社”与“火”的兴起，促进了杂技节目的提高与创新，是宋代杂技繁荣不可忽视的因素，我国历史上最早的“花样跳水”和“空中飞人”均出现在宋代。水上秋千的出现，为以后高空杂技的发展开辟了一条新路，宋代的元宵活动，可以说是对那时杂技百戏等表演艺术的大检阅，大会演，对于杂技艺术的不断发展起到了推动作用。出现了很多前代未见过的新节目。体现了杂技回到民间之后的丰硕成果。

在宋代杂技表演中，能入勾栏的，俱是高手，但大部分杂技表演艺人都在瓦市勾栏之外，流浪江湖卖艺谋生，他们被称为“路岐”和“村落百戏”是民间杂技演出的主要群体，路岐望文生义，岐路就彷徨，流浪不定的意思，宋代诗人苏轼有“俯仰东西隔数州，老于岐路岂伶优”的诗句，但是比路岐人境遇更差的是村落百戏，他们大都是破产农民，靠种地不能维持生活，使全家流浪卖艺，据《梦梁录，百戏伎艺》记载：

又有村落百戏之人，拖儿带女，就街坊桥巷，呈百戏传艺，求觅铺席宅舍钱酒之资。

元代开始，杂技艺术流落江湖已成定局，由于中原文化艺术受战火破坏，杂技也遭受摧残，进一步沦落为走马卖解的江湖把戏。民间杂技也备受摧残。元代社会存在着尖锐的阶级矛盾和民族矛盾，元统治者为了巩固专制统治，对民间杂技活动采取了严厉的控制，《元史刑法志》载

诸弄禽蛇，傀儡藏于撮钹，倒花钱，击鱼鼓，惑人集众，以卖伪药者，禁之。违者重罪之，诸弃本逐末，习用角抵之戏，学攻刺之术者，师弟子并杖七十七。按这条法令规令，不但允许聚众进行杂技表演，连续习杂技武术的也要挨打。

元代虽重骑射，但却限制汉人，南人养马，其产连耕种用的马匹也要受到限制，民间不允许耍兵器，耍弄节目也无法生存，总的来说，杂技艺术经元代近百年的压迫摧残，地位沦落，以至明清时代再也无法恢复到艺坛主力的位置，但是它不仅没有消亡而且顽强地延续着祖国，优良的传文化。

有着两千年谋生经验的杂技艺人，并没有因此而灭绝，而且与当时同样受压迫的文人一起，投身于各个戏班中，为谋生计而共同奋斗，促使元代出现了多种以杂技为主要内容的杂剧。元代杂剧《喜还京》中就有这样的写照。

鼓锣，鼓锣声催，施呈百戏，抹土搽灰做硬鬼，看舞傀儡，身份诙谐越样美。[7]

到了明清两代，古老的中国事实上已沦为半殖民地半封建社会，统治者继承两宋以来地主阶级的偏见，视杂技艺术为登不了大雅之堂的江湖把戏，因此在宫廷也很少找到有关杂技的记载，也很少用杂技表演来招待外国使节，杂技演出活动主要是在民间展开，其主要形式是流浪江湖，撂地卖解或参加各种走会，承应堂会等。

明代刘桐、于奕正所编的《帝京景物略》如实地记述了北京清明节前后杂技艺人撂地卖艺的情况：

岁清明，桃柳当候，岸草遍矣，都人踏青高粱桥，……棚席幕青，毡地藉草，骄妓勤优，和剧争巧。[8]

在这种形式下，明清杂技在形式上多为个人表演，父子师传的杂技发展，形成了小型多样系列的表演。

为了对付统治者的镇压，杂技艺人在清代往往采取秘密结社，结伙的形式一个家族或一个师门的成员，或同行之间有自己的联系方式，创立了自己的独立宣言——“春典”。

画符治病能知病缘者，日“火季子”

走乡送符取义，日“劈斧头”。

做戏法在茶馆内搭台，日“海李子”。

父日“日宫”，母日“月宫”。[9]

据说这些春典总共约有四五万字。杂技艺术正是利用这些语言相互照顾，彼此掩护，把古老的技艺保存了下来。

中国杂技经历了二千多年的兴衰浮沉，到 20 世纪前期，沦落到了难以生存的地步，许多优秀节目失传了，不少杂技演员被迫改行。更多的流浪江湖的艺人，采取“生吞五毒”滚钉板，下火海，当众割自己的肉来验证自己所卖药膏的灵验等，严重摧残杂技演员身心健康的节目来招敛观众，挣钱糊口，这时的杂技已谈不上是什么艺术，马戏表演也消声匿迹了，古老的杂技艺术陷入了绝境。

新中国的成立，彻底改变了杂技的进程，杂技演员得到了前所未有的尊重，长期被贬为下九流的杂技才有了生机。杂技作为中国民族传统文化不容忽视的一个组成部分。得到了提倡与发展。

1953 年“中国杂技团成立”，这是新中国建立起来的第一个国家杂技团体，是文化部建立的第一支杂技队伍，随后中国杂技团出访欧美各国获得巨大成功，在国内外都产生了很大的影响，从而对杂技队伍的发展也起到了很好的促进作用，中国杂技团在建团之后的一年多时间内出访了十多个国家。通过杂技演员的精彩演出，使一贯视中国人为东亚病夫的欧洲人，第一次了解到中国人民是勤劳、勇敢、智慧、乐观、文明的人民。杂技演员也因此第一次被称为中国文化的使者，和平友谊的使者。1979 年 6 月，在中国文学艺术工作者第四次代表大会上通过决议，决定建立中国杂技艺术家协会，这是中国杂技发展史上第一次出现的全国性的杂技专业性群众组织，随后在 1981—1987 的六年中，中国杂技团共派出 26 个节目参加国际演出比赛，便获得金奖 22 项，其中包括 11 项首奖。获金牌 60 多枚，被誉为杂技强国。

1989 年在河北省吴桥成立了以吴桥命名的“中国吴桥国际杂技艺术节，这种国际性杂技会，每两年一届，已成功的举办了 10 届。是我国举办历史最长，规模最大，设施最完善的国际性杂技艺术节，世界各大赛场的负责人，各杂技强国的著名杂技团体和国际杂技名流都曾亲临吴桥杂技节，其运作水平、节目质量和国际地位都得到了国际杂技界的极高评价，被赞誉 as 东方杂技大赛场。2001 年中共中央总书记、国家主席、中央军委主席江泽民，中共中央政治局候补委员，书记处书记曾庆等领导出席了第八届中国吴桥国际杂技艺术节闭幕式，并观看了演出，这是对杂技艺术的充分肯定和对杂技艺术工作者的极大鼓舞，是中国吴桥国际杂技艺术节的历史性辉煌，体现了代表先进文化的前进方向和重要思想。在国内外都产生了巨大而深远的影响。

中国吴桥国际杂技艺术节自创办以来，得到了世界上许多国家的高度重视，俄罗斯也称得上是世界上的杂技强国，他们的杂技演员都以能在吴桥杂技节上获奖为荣。因为在吴桥杂技节上获得金狮奖的演员，将被俄罗斯政府给予杂技演员的最高荣誉——“演员终身成就奖”，并享受国家最高级演员的待遇。中国杂技以其独特的魅力，在近年来的国际比赛中屡次获奖，中国成为举世公认的“第一杂技大国。”

二、杂技艺术的继承与创新

有着二千多年悠久文化传统的中国杂技艺术，发展到二十世纪前期，曾沦落到难以生存的境遇，直到 1949 年新中国成立，杂技艺术的命运有了翻天覆地的改变，长期被贬为下九流的杂技艺术，得到前所未有的提倡与发展。建国初期，周恩来总理曾亲自调查恢复组建杂技团的事情，并招集各地杂技演员在中南海，怀仁堂举行盛大的汇报演出，并得到毛泽东、刘少奇、朱德等党政领导人的肯定与鼓励。

新中国成立之后的前十七年杂技艺术从恢复从向发展，杂技演员的工作重点是在继承、整理，挖掘传统的基础上推陈出新，如何从传统中取其精华，去其糟粕是杂技工作者的首要任务。

杂技工作者所采取的创新方法是：

1、对旧时代杂技节目进行全面、彻底的分析。停演一批形象恶劣，有损身心健康的杂技节目。

2、加强杂技舞台的艺术氛围，因为杂技长期的流浪江湖，演出的主要形式是撂地，因此在以往的杂技艺术表演中只是“耍变练”组合，而忽视了形式美，为了促进杂技艺术的创新与发展，各大杂技团，逐步建立起杂技艺术委员会，编导组，舞美设计组，灯光音乐创作组及专门的艺术室来负责改革杂技节目的面貌。

3、创办了全国性的杂技专业刊物，如《杂技与魔术》、《杂技通讯》等为杂技艺术交流，研讨技艺，沟通信息，培养建设专门的杂技理论队伍奠定了基础，促进了杂技更快的向新的高度发展。

五十多年来，中国杂技艺术在“百家争鸣，古为今用，推陈出新”的方针指引下，在很好的继承和发扬民族传统的基础上，不断向前发展，逐步形成了，既能体现时代风貌，又有本民族特色的中国现代杂技艺术体系。

第二章 中国画的产生与发展

中国画的核心是笔墨，没有笔墨，就无由谈论中国画，中国画的魅力也在笔墨之美，舍弃了这一点，就等于舍弃了中国画的命脉和灵魂，中国绘画大师黄宾虹就曾说过：“画中三昧，舍笔墨无由参悟。”[10]换言之，没有笔墨，便没有了传统的中国画。纵观中国画发展的历史，中国画的笔墨并不是一成不变的，千百年来，笔墨负载着历史沉淀下的深厚文化内容，对笔墨的认识，是认识中国画最关键的问题，关系到中国画的生存与发展，有笔有墨可以称得上是传统中国画的千年古训。

“笔墨”并不是“有了笔”，“有了墨”以后就自然产生的概念，“笔”与“墨”作为一个有机整体，至少有一千多年的历史，二者直到唐代才被合到一起使用。

中国画用笔用墨虽然有着十分久远的历史，但至少在唐代以前，“墨”的价值远远不能与“笔”相提并论，因为在中国绘画的发展史上，“笔法”的运用远远早于墨法。提出“六法”的谢赫在《古画品录》中只涉及到骨法用笔“与随类赋彩”，并无墨法一说。[11]直至盛唐王维以诗入画，创造出简淡抒情的意境。特别是对水墨皴染的追求，采用“破墨”山水的技法，很大程度上加强了山水画的笔墨意境对山水画的变革做出了重大贡献，宋代梁楷的《泼墨仙人图》用酣畅的泼墨笔法，绘出仙人步履蹒跚的醉态，可谓是匠心独运。

明代的徐渭，把中国写意画推向了能够强烈抒写内心情感的高境界，把在生宣纸上充分发挥并随意控制笔墨的表现力提高到前所未有的水平。八大山人以轶世之才，于笔墨集先贤之大成，笔情恣纵，放逸不群，遒劲圆秀，逸气横生，往往将物象人格化，笔墨不同凡响，到了近代，吴昌硕，齐白石、黄宾虹，潘天寿等近代大师们，在坚守并继承中国笔墨传统的基础上，做出了世人瞩目的成绩，受过西画，训练的画家如李可染、傅抱石等人，在自己的创作中或多或少的吸取了西画的技巧，属于传统范畴内的画家。到了近代，由于徐悲鸿、林风眠等一大批留学海外画家的出现，使中西艺术进一步融合，使中国画开创了一个暂新的纪元。

到了 20 世纪，伴随着改革开放的到来，西方的思想和文化破门而入。真可谓是“泥沙俱下”，由于西方文化的冲击，中国画的发展面临着前所未有的困境。一些人试图从西方绘画观念来看待中国画的笔墨。这些对笔墨没有深入认识所引起的误解，致使传统笔墨受到了忽视。有些人甚至想彻底放弃传统。认为中过画的笔墨传统已发展到了极限。

我们学习中国画的主要方式是临摹历代大师的作品，从谢赫将传移摹写作为六法之一，便可以知道临摹在南北朝时就已经受到普遍重视，中国画笔墨有着深厚的文化内涵，临摹历代大师的作品可以在较短的时间内掌握中国画中的一些笔法技巧，正如学习中国书法，只有不断复摹历代大师的碑帖，才能领会其中的技艺，只想通过自己的钻研来学习，等到何时才会超过前人千百年传承的深厚积淀，拒绝通过临摹来吸收历代名作精华

就无法领悟运用前人的成功技艺，也很难认识到中国传统笔墨的丰富文化内涵，若是水墨画家以西画观念来作画，在他们眼中的笔墨就等同于素描中的明暗调子，或者把笔墨看成是以点线而组成的立体空间。这样的水墨画将失去它本来的面目，中国传统绘画历来都强调以形写神，进而达到形神兼备的一种高境界，中国画的笔墨是以笔为主，而墨只是起到一种烘托，渲染的效果，若是以西方的观念来看待中国画就是把笔与墨的主次关系颠倒过来，也就是重墨轻笔，谢赫六法中的第二条讲的就是“骨法用笔”，他把中国画笔法中的线条比喻成是人的骨骼，起到支撑全身的作用，换言之，没有中国传统笔法中的线条，单有水墨，这样的中国画作品好比一个软骨病人，和西方的一些写实主义绘画作品相比，此种有墨无笔的水墨画会显得苍白而无生气！中国画的笔墨深刻反映了中国传统文化的精神实质，但对笔墨的理解不能只停留在表面，中国画有着悠久的历史传统，它产生于中国人民的劳动与生活，和人民的思想、生活有着密切的关系，千百年来，历代画家，不断的刻苦钻研，推陈出新，使中国画形成了自己独特的民族风格和民族气派，我们继承传统的目的是为了更好的发扬传统，毛主席在《新民主主义论》中就曾这样说过，批判地继承文化遗产，是发扬民族传统文化，提高民族自信心的必要条件。

我们中华民族的审美是随着社会的发展而不断变化的，做为民族传统文化精华的中国画也需不断发展变化。近代西方的美术思潮大量传入中国，致使中国画自身发展的特殊性和稳定性受到了影响。从一定意识上说，20世纪引发的一切关于中国画传统笔墨的论争，引起了美术界同仁的普遍关注，主要有有关冠中的“笔墨等于零”，张丁的“要守住中国画发展的底线”，李小山的“该把传统扔到博物馆里”，关山月的“笔无罪，默亦无罪”……等等关于中国画传统笔墨的创新去留问题，除了中西之争，还有古今之争，真可谓是“一波还未平息，一波又来侵袭”，但是笔精墨妙，是中国文化慧根之所在，如果中国画不相消亡，就必须留住中国画笔墨中所蕴含的传统文化精华。正如中国绘画大师潘天寿所说：“笔墨取于物，发于心，为物之象，心之迹。”[13]可见传统的中国画必须以笔墨为中心。也就是说没有笔墨就没有传统的中国画。绘画的艺术价值就在于创新，中国画唯有在不断创新中才能不断向前发展。面对中国画的创新问题，应该以中国画悠久历史传统为出发点去研究创新，因为世界上任何一种事物都是环境的产物，它具有这样或那样的特征，发展成任何一种模样都是在特定的自然社会环境中进化出来的，所以说文化是人类对所存社会环境的一种反映，是环境和人共同发展的必然结果。中国画当然也不例外，大部分中国画家根据自己的实践经验，以中国画产生发展的历史为出发点，主张要很好的继承中国画的优良传统，本着一种深度研究和重新认识的态度，主张保留中国的艺术品质和中华民族的审美特征。并把它看作是中国画自身的固有的特点和赖以生存发展的基础，中国画汇集了几千年中国人的思想文化，做为一种适合于中国人的独特的审美心理，对整个东方文化的影响是巨大的。它存在的现实意义，就是因为它是民族的，只有民族的才是世界的。经过多年的实践，对于中国画的传统问题我们已经有了更加清晰正确的理解和态度，所谓继承传统，不仅仅指的继承哪种模式、哪种技法，继承传统是指很好的理解和把握传统的本质和精髓。要以当今社会的现实生活为基础，使传统具有更加深远的现实意义。那种背离了中国画传统的创新，到任何时候都

很难站稳脚跟，因为它不符合中国画艺术自身发展的规律，只有从传统的成分中寻求符合现代意识的某些因素，重新认识传统才能达到真正意义的创新。80年代中期流行的所谓新文人画风，这种看起来很遵守传统，很有中国画传统笔墨的画风，从侧面表明中国画画家已经从追求西方现代主义思潮和困惑中醒悟过来，又重新从自己本民族的艺术基础出发，重新回到本民族文化艺术传统中，来谋求新的出路，但是所谓的新文人画的创作实践并不能算做是成功的。因为他所谓创新作品的形式风格有一定的局限性，只是简单的拷贝了中国传统文人画的形式风格。基本应归属于一种形式上的以旧为新。而在精神内涵方面对传统文人的创新和推进又具有一定的局限性。新文化的一个致使弱点是远离了社会和生活，历史经验告诉我们，任何脱离社会和生活的艺术实践活动，好比无本之木，无源之水，很难获得成功。

在当代美术领域，“实验水墨”一直是一些美术评论家争议的中心，“实验水墨”是传统中国画的现代存在状态？还是当代艺术发展中的一种现象？是对传统的一种创新还是彻底的背离？艺术批评和史学界对这个问题一直争论不休。伴随着改革开放的到来，一些画家对传统的水墨材料也进行了大胆的革新，更多画家通过大胆地借鉴西方艺术中的一些程式、方法，创作出了一系列完全不同于传统中国画的水墨画，甚至一些美术评论家也对此大加倡导，这些都从客观上反映出了一些中国画艺术家在中国画发展前途方向做出的努力，然而，这种实验是在缺乏理论支持的前提下出现的产物。它不能形成一种完整的艺术体系，在文化内涵的表现方面也是有限的，因此，这种实验带有一定的盲目性。中国画要想使自己的传统发扬光大，就一定要坚持以保留中国画特色为出发点，以中国画的传统笔墨为中心，来发展中国画。

我们常常提到所说的传统，并不是仅限于文人画范畴，杂技艺术，宗教艺术、工艺美术、甚至远古艺术都是传统的一部分。

中国杂技艺术即有严密的继承性质，同时，又与姊妹艺术有着密切的联系，杂技作为一种表演艺术，在经历了三千多年的发展历程后，已由当初的纯技巧表演逐步成为一种以技巧为核心充分利用各综合艺术手段，不断追求更高的审美层次的艺术，这是杂技发展的大趋势，也是国内外杂技界人士的共识，其中最重要的一点文学为杂技艺术增添了活力。

广州杂技团推出的全新的杂技剧《现在梦幻时——聊斋》这部杂技剧，观众在体验杂技表演惊险刺激的同时，也感受到了文学作品才具有的意境。新、难、美是杂技的三大目标，因为技巧上的突破有着生理极限等局限性，所以杂技的观赏性和娱乐性要用美术来突破，而以往的杂技表演，多是一个个毫无相干的节目的技巧展示，而《金木水火土》晚会和人们称作是杂技剧的《聊斋》等。编者不仅以独特的造型，杂技，前卫的服装全新包装了杂技节目，并且还注入了文学元素。如《聊斋》以中国古典文学名著《聊斋志异》为创作蓝本，给每个节目以完整的故事情节，以四大主要角色贯穿全场，几个节目相互连接，《火狐越障》然后是《碧空虹影》，《碧空虹影》之后就是《冰雪迷踪》，让观众在一连贯的故事情节中得到艺术享受。

正因为纯粹的杂技表演缺乏灵魂，造成娱乐性和观赏性严重不足，导致观众越来越

少。为了杂技的生存发展，杂技文学剧本便应运而生。因此也把杂技事业推上了另一个高峰，有着悠久历史传统的中国杂技，要想在新的时代赢得更多的观众，在世界舞台上赢得一席之地，就必须对自身进行改革、创新。文学与杂技的结合，给杂技技术带来了新的广阔空间，文学剧本能给零散的杂技节目提供一条合理的线，这条线甚至可以成为杂技的灵魂，当文学剧本成为节目的一个中心，无论音乐、舞美、灯光，还是节目的编排，都向剧本靠拢，整个节目就会做到形散而神不散，精彩的文学元素还能赋予杂技表演更美的意境和更加深邃的文化内涵，从而更好的满足观众的欣赏要求，杂技在这方面进行了成功的尝试。

纵观杂技艺术以及发展的历史，清晰可见。古今杂技艺术在两千多年的时间两端互相辉映，至今我们可以看到彼此的传承与影响。在这种历史氛围中，中国杂技才得以不断创新、不断发展。

主题杂技晚会是九十年代初中国杂技舞台上兴起的一种新的演出形式，一般的杂技晚会，通常上都是由若干个互不关联系的节目组成，而主题杂技晚会，却是把多个杂技节目用一种思想、一种情调、一种意义、一种文化观念，有序的串连在一起，组成一个有机的整体，使得整台晚会都富有一定的意蕴，在杂技界，这种形式的晚会被称作是主题杂技晚会，当然，对于杂技而言，它不能像文学戏剧那样，具体、生动、鲜明的反映主题。它和标题音乐相类似，往往只能意会不可言传。主题杂技晚会是以杂技为主体、吸收舞蹈、美术、音乐、武术、游艺等多种姊妹艺术因素融为一体，结合现代灯光、音响、舞美多种艺术手段相互配合，尽可能创造出既能表达主题立意，又能体现独特个性的新主题杂技晚会，使观众在欣赏杂技高难、新奇技艺的同时，体味多种艺术手段共同营造的意境之美。

主题杂技晚会，在中国有着悠久的历史根源，宋代的元宵杂技晚会可以说是现代杂技晚会的雏形，杂技在古代被称为百戏，鱼龙百戏或散乐百戏。汉代的著名科学家张衡（公元78年——公元139年）在《西京赋》中，所描述的就是皇家主题杂技晚会。

创新是杂技艺术的生命，杂技与其它艺术一样，创新是前提，但是我们所指的创新是指在继承本民族优秀传统文化基础上的创新，我们地杂技几千年悠久历史积累视而不见，就会使我们的创新失去根基，失去自己的特色，最终失去自我。例如杂技节目《手技》合着音乐在《土耳其进行曲》的旋律中进行表演，可以说是杂技艺术与音乐完美结合的典范，有人说得好，因为杂技姓“杂”，所以什么都可以为其所用，各种姊妹艺术的表现手法都可以在杂技上体现，现代的中国杂技艺术以自己本民族优良传统为出发，并在此基础上吸收各门艺术的先进成份，才使其在今天获得了如此殊荣，并被世人誉为“不败的奇葩”！成为全世界瞩目的焦点。

第三章 杂技艺术的创新对中国画未来发展的几点启示

一、《车马出行图》与《韩熙载夜宴图》的对比研究

中国杂技艺术的创新是用杂技艺术来反映中国传统文化精神，让世人通过观看杂技艺术来了解中国的文化，我国汉代文物中留下了大量刻石、刻砖，这就是著名的汉画像石，其中描绘了许多杂技表演的生动场景。使后人在几千年之后仍然可以领略到当时杂技艺术的高超技艺水平。及其浓郁的民族特色。

2004年5月份我在西安博物馆见到一块东汉时期的画像石，《车马出行图》，该图长约1米，高约60厘米，周边有传统纹饰边框，凝重典雅，画面左下方是三人四骑在前引导，二辆车马随行其后，往上看则是让人瞩目的空中绝技，惊险绝伦，共五人在上表演，可分为二组，左侧车中御者顶起一根竹杆，上面蹲坐一人，与前面车中御者拉起一根绳索，绳索上面的演员在上面自如行走，而且摆出婀娜姿态，视若平地。更加难以至信的是绳索至少与地面倾斜为 45° 角，使演员的表演难度加大了几倍，并且这种表演是在车马疾速行驶的过程中，在高空进行的，在前头马的奔驰姿态几乎是四蹄蹬开，可以想象得到当时车马行进的速度，右边一组，更是让人叹为观止，左侧车中御者手中执一立杆，这根立杆较前者更高，杆上有一小载横木，横木右侧倒挂一人，此人在倒挂状态下左右侧臂掌上各托立一人，且姿态各异。虽然画中人物不多，却给人一种扑面而来的万马奔腾，排山倒海的阵势，你的好奇心在感到惊诧的同时更会被一种无形的力量所震慑。似乎有一支雄混的乐典，穿过时空的隧道，从远处呼萧而来，那种惟妙惟肖，千变万化的场景呼之预出。

当时在西安，摆在凝静角落里的那块青砖，曾激起我无限的遐想，在同伴的催促下我急急的拍了张照片便匆匆离去，可刻在我脑海中的印象，即使回来后好久，仍旧挥之不去！

汉代，那已经离我们远去的鼓角争鸣，虽一去不复返。可我们中华民族自古就有的那种无畏艰难险阻，勇于拼搏，勇于进取的浩然正气，依然代代相传。自古至今，“新，奇，险”是杂技的三大要素，“奇”、“险”，望文生义，当然是挑战自身内在潜力的极限，“新”在当今的杂技中更多的蕴含了诸多形式美因素，上述汉代，《车马出行图》中就蕴含着大量古典形式美因素。《车马出行图》通过滚动的车轮，奔驰的骏马，与直立却相对静止的竹杆，形成了两种对比悬殊的动静组合，杆上演员或行走，或倒立或蹲生杆头，这样又形成了一系列的动静对比，整个画面给人的感觉是动中有静，静中有动，而且前后二组车子通过御者手中的绳索和杆头蹲坐者手中的绳索，有机的组合起来，把前后两组独立表演的画面很好的贯穿到了一起，进而达到了一种形散而神不散的效果，画面上马向右跑，人向右左走，这一左一右，一里一外，一上一下，一高一低，就仿佛是现代社会最先进的一部可以摇动行走的摄像机。可以让我们做到移步换景的艺术效果，

随着时间和空间的推移，让我们所要描绘的对像一个一个向你扑面而来，生动、具体、而又不显得零乱。

画面处理连贯流畅，富有节奏感，虽然我们见到的画面只是其中的一部分，但我们可以推断得出来，当时画家是想把不同形式，种类的高空杂技表演活动组织到同一幅画面上，整幅画面一定是人物众多，情节复杂，但仅从现在我们所见的这部分画面看，整个画面组织得也特别流畅，《车马出行图》中作者仅用一根细绳，就把前后两组杂技表演场景巧妙的连到了一起，体现了中国传统绘画的简练手法，犹如中国的旧戏剧，不用布景，只用手势，眼神等动作轻描淡写却让观众感到周围的景物历历在目。

《车马出行图》人物接近于写实，杂技女演员体态丰盈优美，简单的人物头部刻画，虽不能清晰见眉目，却能感受到杂技演员的神宁气定，虽身处高空，却丝毫不现惧色。这也许就是我国古代绘画传统中最早的一种意象表现手法。这种超乎一般的心境一直到了近代，在几十年前，我国著名书画大师齐白石先生才恍生顿悟。曰：“妙在似与不似之间。”解决了多少年来艺术界一直争论不休的在于艺术创作中的基本问题，自古就有人说：“书中自有颜如玉，书中自有黄金屋”，我认为我们几千年的深厚民族传统文化里蕴含着无穷的我们在当代创作中可以借鉴的东西，我们的传统里何止精华，用现代的词说全是精华素，它像夜空的繁星一样，闪烁在华夏几千年的艺术长河中，只要我们努力学习，很好的理解传统中蕴含的深厚文化内涵，我们就会有一双能够很好的重新认识发现传统中精华的慧眼。我们的国画界就会再多出几个齐白石一流的大家，我们的创作，就会做到既不偏离民族传统，又富有新意。

记叙汉代杂技表演的画像砖《车马出行图》独特的构图方式，构思技巧，对后来的中国画创作产生了巨大的影响，大家熟知的五代画家顾宏中的《韩熙载夜宴图》的构图方式，表现手法，我认为就是引用了汉代画像石中杂技表演的这种独特的构思方式。

《韩熙载夜宴图》[14]在构图上随着情节的进展而分段，以屏风为间隔，通过听乐，观舞，歇息，清吹，散宴等情节，叙事诗般描述了夜宴的全部场景，在构图上，画家使每一个情节，每个场景都相对独立，通过屏风，杯盘等器物把画面统一在一个严密的整体布局当中，繁简有秩，动静结合，虚实相生。富有极强的节奏感，人物动势变化丰富，疏密有序。在艺术处理上打破了时间概念，把不同时间进行的活动组织在同一画面上，每个场景既相互连接，又有各自的独立性，描述各个独立场面，能够单独成画，又是一个统一的整体。细观两幅作品，《车马出行图》通过高低不等的长杆，把画面分割成多个独立的场景。《韩熙载夜宴图》则是通过向各个角度倾斜的屏风，把各个场景组合在一起，二幅画中贯穿全局起到纽带作用的实物虽不同，却意义相通，两幅作品中的主要人物五官都没有运用写实手法，而人物的心理状态，或安祥、或颓废的面部表情却展现得淋漓尽致。象这样的例证还有五代画家周文矩的作品《重屏会棋图》等，可见我们的中国画艺术，在很早以前的发展过程中，就很好的借鉴了其它艺术模式中有益于它自身的创新模式，我们现代的中国画创新也不必囿于一定的套路，要广泛汲取一切姊妹艺术中有利于我们发展创新的因素。古为今用，洋为中用，更好的发展我们的中国画。东汉画像砖《车马出行图》和五代中国画有作品《韩熙载夜宴图》的成功借鉴，就是一个很

好的例证。



韩熙载夜宴图



车马出行图

二、杂技艺术的创新对中国画未来发展的几点启示

启示一

中国杂技艺术的创新是用杂技艺术来反映中国传统文化精神，让世人通过观看杂技艺术来了解中国的文化。而当代中国画作品却缺少能够反映中国传统文化精神的力作，中国画要创新就必须增加中国画传统文化内涵，因为文化的含量决定书画作品的质量。

中国画笔墨工具材料都是传统的，不仅要使笔墨随着时代的变化，有新的内涵，而且要在继承传统的基础上对中国画的工具材料进行进一步的挖掘创新，中国画创新不必囿于一定的套路，要使各种材料通过各种形式、各种技法，造成某种特定的画面效果，因为可觉可悟的境界才是画家孜孜以求的。

中国画有它特殊的发展规律，保证了它能够做到“移步不乱形”，绘画也是一种特殊的文化，任何一种艺术的分类都是以本民族传统文化为标准位的，虽然中国画这个称谓出现的较晚，但作为一种单独的艺术体系，艺术门类，它的某些基本理论的提出，基本状态的形成，基本体系的完善都已经有好几千年的历史了，中国人发明纸的目的无非是为了画画写字。后来，根据中国画里创作的需要还发明制造了文房四宝，它对中国人各个方面所产生的影响，及对中华文华的继承与延革方面起到的作用并不是哪个人三言两语能说清楚的，中国古代关于传诵“笔、墨、纸、砚的文章数不胜数。”

关于古代中国画颜料的使用，在原始社会的遗址中已经找到了例证，纸从产生到现在也已经有二千多年的历史了，一直传承至今，在如此漫长的历史时期里，中国画拥有了它专用的须料，专门的工具，专用的表现方法，它也从侧面反映另一个民族的文化发展方向，随着改革开放的到来，西方文化的长驱直入，一些人开始寻求以西方的思维模式，绘画原理来改造中国画，初衷是好的，但结果确不容乐观，一律西化模式下制作出来的“所谓中国画”已变得面目全非。更有甚者认为几千年的中国传统笔墨，已经发展到了终点，已是穷途末路，大喊彻底抛弃中国笔墨传统，一切从零开始！这种观点同样使中国画的发展前途变得更加迷惘，究其原因，这些只不过是在中国画创新过程中，一些人对传统的认识不够深刻不够全面所引起的误解，创新是中国画发展的主线，世界上任何事物自产生就会不停的向前发展，不发展势必会消亡。中国画也如此，但是我们所说的创新是在继承中国画传统文化基础之上的创新，如果偏离了中国画传统，用当下最时髦的一句话说，中国画也不将姓中了，那我们的创新意义何在？

现在我们经常提到传统这个词，那么到底什么才叫传统？有笔有墨就是传统吗？我们在国画创作创新过程中，什么都可以采用。比如吴昌硕画画向来不用白粉，他说白粉是外国的，那么他不用白粉画出的画就一定传统绘画吗？但是齐白石画画专用洋红，洋红肯定是外国的，白粉和洋红显然都是外国的颜料，他们画出的画哪个才算是传统绘画呢？再比如说：

宣纸是中国传统绘画中常用的材料，可是在唐代，中国画大多都是画在纸上的，那还算不算中国的画的传统？

综上所述我可以得出这样的结论，一切被历史上所认可的文化上的创新都可以说成是传统，当今，我们有些人似乎把创新这个传统给忘了，而且把想彻底毁灭中国画的乱画行为叫创新，我们的中国画是一个优化的系统，让人易于理解，易于接受，万变不离其宗，不管中国画如何发展，如何创新，它都不会变成西洋画，随着工业化和全球化的进程，面临当代社会的高速发展，我们进行中国画研究创作的画家如果脱离了当今的社会现实，是不可能实现中国画的发展乃至创新的，随着电影、照相机的普及，我们的视觉受到了巨大的冲击，西方科学文化，思维方式的深入会让我们的头脑一时间不知所措，古人讲究“行万里路”，可是现代的交通工具可以让你一日之内就可以达到行万里路，所以我们要更好的发挥我们自身对事物的感悟能力，认知能力。这样我们才能把具有当代思想感受的人，很好的游刃于古代文化与现代文化的交融中，有些人认为中国画家在思想上就一定很保守是不正确的，中国画家应该是最现代化的人，他们看的是现代的电影，穿现代的服装，有着现代的思想。但是现代的中国画家的一个显著特点就是他们更加注意眼前的这一切变化都是从他们的心灵内部发生，他们能够意识到这一切心底的变化，包括情感，思维和视觉上的一系列变化，如何才能通过绘画语言转变成当代的样式。通过笔墨形式把它记录下来，作为后世对我们认知这个时代的参照。我们中国画家实际上也是在当代特定历史条件下，通过我们对当代世界的种种感悟，把我们的认知转变成了中国画笔墨元素。这是一种历史发展的必然。如果没有这些变化，我们说的中国画的现代化，中国画的传承发展及创新都是没有办法实现的。

我们中国画的系统是一个创化的优化系统，其架构就是让你开放的，让你接收的。因此，我们不用担心它会变成西洋画，万变不离其宗，其根本不会变。因为，它从感觉方式，认知方式，思维方式，表达方式，演进方式，评判方式完全给作者一个系统的完整的构架，这对于中国画形成体系起到了了不起的作用，也正因为如此，我们才说它最能完整的代表中国的文化。[15]

我们的中国画缺少能够反映传统文化精神的力作，中国画要创新就必须增加中国画的传统文化内涵，因为文化的含量会决定书画作品的质量，要建构起中国画与世界主流文化的融合，就必须站在中华民族科学与文化伟大复兴这个战略高度，对传统再认识，来完成彻底进行文化上的反思，从更深层呼唤传统民族文化精神思想，找回最有力度的文化精神和文化表现力。

启示二

文学为杂技艺术增添了活力。

纯粹的杂技表演缺乏灵魂，造成娱乐性和观赏性不足，杂技剧本便应运而生，当文学剧本成为节目的一个中心，无论音乐、舞美、灯光、还是节目的编排，都向剧本靠拢，整个节目就会做到形散而神不散。精彩的文学元素还会赋予杂技表演更美的意境和更加深邃的文化内涵，从而更好满足观众的欣赏要求，杂技在这方面进行了成功的尝试，我们的中国画创作也应增加文化内涵，让中国画作品成为能够代表中国当代文化的展示平台及窗口，向世界传播。

启示三

主题杂技晚会是中国杂技艺术走向世界舞台最成功的创举，注重发扬民族风格、民族特色以及正确的舆论导向，是中国杂技艺术走向世界大舞台的决定因素，而中国画恰恰缺少这个舞台。

中国杂技今天所取得的优异成绩，归功于它有一个正确的舆论导向。杂技工作者一直视杂技艺术的创新如生命，而且他们的创新是在继承杂技优良民族文化基础之上的创新。建国前，杂技艺术倍受冷落，为了赢得更多的观众，在杂技艺术的创新过程中，也曾出现过一些偏离杂技优良传统的丑劣节目，就拿耍花坛为例，这个节目可以说是地地道道的中国传统杂技节目，原来的表演是演员手，足，头，背个部分抛接瓷坛，瓦缸等，投掷技巧准确，在历史上也曾出现过耍坛这类节目的比较出色的名家。但是这个历史悠久的传统杂技节目到了二十世纪四十年代，已经被弄的面目全非，某些杂技演员不去继承发展它的表演技巧，而是由一些身材魁梧的男演员顶着沉重的坛子，嘴里却像女人似的扭扭捏捏的哼着一些小曲儿小调来迎合某些观众的低级趣味，一直是这个有着悠久历史文化传统的节目日渐衰退，形象也变得庸俗不堪。五十年代著名花坛艺人佟树旺率先改革了这个节目，清除了与杂技表演无关的内容，表演成为头顶脚踢等新的技巧，并且在一九八七年法国举办的首届《未来节》少年国际杂技比赛中，荣获金奖中的首奖。

中国画在创新过程中也曾出现过这样那样的情况，我们也殷切希望中国画坛上也多出现几个像杂技艺术家佟树旺这样的人物，能够在本民族艺术偏离传统的时候，及时力挽狂澜，使我们本民族的艺术能够在短时间内完成最快，最完美的自身修复，重新焕发出传统艺术光彩。

中国杂技艺术在创新过程中的显著特点是注重发扬民族风格民族特色。例如新疆的巧耍萨巴依，内蒙的对传马鞭，广东的杂耍，这些都是以抛掷为表演技巧的节目，但是由于创作者选择表演技巧的重点不同，使用的服装、道具、伴奏的乐曲不同，使得同一类型的节目产生了不同的舞台形象，表演情调也独具特色，不仅不同地域不同民族提倡创新的自己的独特风格，它们也力求同一个团的同一个节目，几组演员间也要各具特色。例如武汉杂技团的节目“顶碗”，三十多年中共有四代演员练习过同一节目，但是新演员所演的技巧与风格都各不相同，50年代之初夏菊花的软腰顶碗，从优美的姿势高超的表演水平获得了第三届青年联欢节金质奖章，到了80年代第四代顶碗演员李丽萍，以单脚举碗连续扭腰旋转，以前胸为轴心的乌龙绞柱等大幅度的转体技巧给顶碗节目以新的形象，使恬静的顶碗造型加进了旋风般的速度，整个节目变得刚柔相济，高潮迭起，这个节目于1985年荣获第四届摩纳歌国际杂技比赛首奖——金小丑奖。而广州杂技团的高梯顶碗，上海杂技团的双人对手顶碗又与武汉顶碗不同，以其独特的创新技艺，分别获得国际比赛金奖，而从全国范围来看，顶碗这种节目表演有着不同技巧及表演风格。可谓异曲同工，百花齐放。总之，中国杂技艺术通过创新取得了前所未有的进步，然百中国杂技也面临着日益严峻的挑战。在国内随着社会的发展，改革开放的深入，各种表演艺术充斥着我们的眼球，各种花样层出不穷，都在努力抢夺着观众这个市场，在国际上杂技的发展也更是日新月异，杂技艺术表演之间的竞争也变得日益激烈，无论是国际

赛场还是国内赛场杂技艺术表演新样式不断涌现，面对国际国内的严峻挑战，杂技工作者们采取融入当今杂技世界大舞台的竞争方法是：

1、加强对杂技艺术发展规律的认识，进一步解放思想，广开渠道，从各个层次，各个角度来挖掘传统，大力改革现有的节目，创作出更多的具有新技巧、新风格、新气质的优秀节目。

2、杂技技术的创新取决于杂技创作者的文化素养，就全国范围来看，杂技在这方面相对还比较薄弱，针对于此，杂技创作者认识到杂技创作者的文化素养决定杂技艺术的发展创新水平，创作新节目的关键是要拥有一支很优秀的创作队伍，及大批进行杂技创新的专业人才。因此，迅速培养专业的舞台编导，杂技教练、音乐、舞台美术创做等专门人才是最需要迫切解决的问题，因为杂技演员是杂技艺术创作的直接体现者，杂技演员自身的艺术修养将直接影响到杂技艺术作品的质量。因此，必须尽快地提高杂技演员的文化素养，使他们成为既有高超的杂技表演艺术水平，又有深厚的民族文化素养。同时又精通音乐、美术舞蹈，文学等方面修养的文艺工作者，为了使杂技向更高的层次发展，杂技工作者们非常重视杂技理论研究工作的开展，而且他们逐善于吸取正反两方面的经验教训，进而认识到中国杂技艺术的发展规律和特点，从而引导杂技艺术迈向更高、更新、更美的艺术高峰。

由此可见，杂技艺术今天所取得的创新成果，决不是杂技工作者在哪一单方面的偶得，而是理论和实践相结合的结果。

启示四

杂技工作者把杂技人才的培养作为杂技事业发展与创新的首要任务，我们的中国画教学也应该借鉴杂技艺术的培养模式，在学校中升华技艺，在我们小学课堂上多增设一些中国画鉴赏临摹课，国家对中国画的对外宣传要加大力度，要建立专门的“中国画临摹学院”，“中国画鉴赏学院”等一系列专业院所，增进交流、扩大影响，提升中国画在世界艺林中的独特位置。

要想使杂技艺术的魅力经久不衰就必须与时俱进，所以杂技人才的培养已经成为关系杂技事业发展与创新的首要任务。有的杂技演员8岁，10岁就拿了金奖，可是随着他们年龄的逐渐增长，出路却成了问题，旧有的师承方式已无法满足当今社会艺术发展的需要，因此，近年来杂技界根据目前杂技教育的现状，对提高教师的综合素养，培养高素质人才队伍，健全完善杂技教学大纲，改革现有的杂技教育体制等方面进行了深刻的探讨和实践。一批杂技类综合艺术学院如濮阳杂技学院等，专业的杂技艺术学校脱颖而出。杂技的综合素质教育被提上了日程，据新华网2006年2月26日电，2003年2月26日中国杂技协会与北京师范大学签定合作办学协议，共同开办文化艺术事业管理大专班，专门培养杂技人才，这标志着中国杂技人才培养向高等教育迈出新的一步。

中国杂技有着悠久的历史，中国的杂技之乡也有多个，像山东的聊城，江苏的盐城，河南的濮阳，湖北的天门，河北的吴桥等。但是从群众基础，对外影响而言，最著名的当数吴桥。据吴桥县志记载，在吴桥县小马厂村出土的距今约1500年前南北朝东魏时期的古墓壁画上，就描绘着倒立转碟，马木等杂技表演形象。但是吴桥在全国享有盛誉

则是在元朝以后，元朝建立后，首都由河南开封迁至北京，河北吴桥杂技便开始繁荣起来，对外影响与日俱增，直至今日，已成为国内外公认的著名“杂技之乡”。吴桥位于中国河北省东南端。共有 449 个自然村，几乎村村都有杂技艺人，乃至国外 20 多个国家的著名马戏团里都有吴桥的杂技艺人。吴桥有一首世代流传的歌谱可以概括说出吴桥杂技发展的情况“上至九十九，下至刚会走，吴桥耍杂技，人人有一手。[16]



另外吴桥还创办了我国第一所专门培养杂技人才的中等艺术学校——吴桥杂技学校，1999 年吴桥杂技学校由国家文化部批准成为吴桥杂技艺术培训中心，可以面向全世界招收留学生。承担起了为国内外培养杂技专门人才的任务。

中国画也应该加强基本功训练，应该在小学阶段就开始进行中国画的培养。应该在小学阶段就适当的增设一些中国画鉴赏及临摹课程，我们能够将英语的学习进行得如此全面深入，相信在中国画的学习开展方面也会收到同样的成效。我们国家更应该多建立几所专门的中国画研究院，对外广招留学人员，扩大中国画在世界各地的影响，保护中国画的品牌意识，提高中国画的知名度，增进国际间学术交流。国家应该建立专门的中国传统艺术博物馆，进一步弘扬中国传统文化精神。增进对外交流，扩大对外影响。只有如此，中国画在当代的伟大复兴才会咫尺可待！

中国画的教学也应该借鉴杂技艺术的培养模式，在学校中升华技艺。一个杂技表演艺术团有多大的社会影响力。主要取决于它有没有非常优秀的杂技演员，而作为一个学校来说，最重要的是有没有好的老师，古语说得好：“名师出高徒”，一个教师文化素养，教学水平的高低直接决定他的教学质量，但是随着社会的变化，现在都讲经济效益，有些教师已经不再把注意力放在学生身上，这也不再是个别的，特殊的问题，而且当今甚至已经演变成一种社会现象，现在还有的老师把精力都放在了搞自己的创作上，忽视了对教学工作的责任感和使命感，为了某些经济效益及社会功利忘记了自己在教学过程中的角色，没有合理调配好公、私这两种利益关系，不能算做是一个合格的、称职的教师，在一定程度上也使得某些院校的国画教学日渐消退，做为中国画专业的教学人员，要时刻鞭策自己，认真的研究教学，不断加强自身的文化修养。而且要把书法提到国画教学的日程上来，古来就有书画同源，同流之说，历代的大书法家大多也都是著名的画家。中国画教学应该把书法作为中国画写生、临摹，创作的基础。因为中国画是以线造型的，而书法则是纯粹的线条艺术。简单的说，一个很不重视书法的国画学习者。很难成为有

名气的中国画大家，当然书法的学习如滴水穿石，非一日之功；我们不可能在国画的教学上大块安排课时，但我们应该把它作为日常的一种功课。让练习书法成为国画学习者的一种习惯。著名国画大师李苦禅先生就曾这样说：“画到高度是写，书到高度是画。”这两句话对于我们书画学习者来说，是一种点悟，用两句唐诗可能概括出我们读后的心境：此中有真意，欲辩已妄言。

这种感悟应该说是我在读完杂技产生发展的历史脉络，了解到它们对传统的继承模式及创新方法，乃至看到杂技今天的创新成果之后，对中国画未来的发展的一种设想。我们不要以为我们一进美院就都是艺术家了。在学校的几年时间和我们每个忠爱艺术的人的艺术生涯比起来只不过是短暂的一瞬，学习中国画好比马拉松，要坚持不懈，持之以恒，过早的追名逐利，过早的结壳，只会桎固我们的手脚。

杂技之乡吴桥之所以能够享誉海外，是因为那里的人们从小就非常注重杂技基本功的训练，在吴桥不管是花甲老人，还是刚会走路的娃娃，对于杂技表演都能来上一手，杂技是表演艺术家蓝天曾经说过：“孩子是未来杂技的希望”，杂技今天的辉煌，一是取决于它的基础培养方式，二是取决于它为自身营造的生长、生存的环境，如果不是吴桥人民上下齐动员，把杂技变成一种日常的公众学习娱乐项目，吴桥杂技也不会有今天的成就，古来就有“孟母三迁”的故事，可见，环境对于人才的培养向来起着非常重要的作用。

我国古代一切日常活动都要靠毛笔书写来传输，来记录、来表达。毛笔是日常生活中的必须。所以在古代甚至饭馆里的伙计，都能写出一手上等的书法来。而在当今社会，科技高速发展，先是钢笔、炭素笔代替了毛笔，从而提高了书写效率，后来电脑键盘又代替了钢笔、炭素笔，试想十个手指头一起飞速运转，当然要比以前单手运作快得多了，可是作为中国画安身立命根本的毛笔在日常生活中却变得消声匿迹了。中国画彻底脱离了适合它发展的氛围，这是社会发展的必然！也是对中国画自身生存发展的一种重撞。针对于此，我们每个中国画的研习者，都应认清当今的社会现实，我们手中提的不再只是一支毛笔，提的是我们中华民族传统文化伟大复兴的使命。我们要重新回头对传统进行新的反思。在新的时代赋予传统新的文化内涵，努力营造适合中国画发展的氛围。使中国画在当今社会发展中重新找回本民族的文化精神与文化表现力。

杂技艺术是通过舞台走向世界的，中国画恰恰缺少这个舞台，当今国内举办的一些中国画展览，特别是日渐兴旺的各类邀请展，参展作品往往要受到一定的限制，致使很多好的作品得不到展示。国家对中国画的扶持要加大力度，最好也创办几届像中国吴桥世界杂技艺术节一样的国际盛会，领导部门对中国画要有适合时代发展的新举措，使中国画创作者的智慧、才能、胆识与灵性在 21 世纪得到充分显现。

结 语

当今社会，全世界的人们都需要美、需要娱乐，所以杂技便有了它广阔的发展空间，但是随着人们物质生活的不断丰富，人们精神世界的审美需求也随之不断提升，中国画作品中蕴含着丰富的文化底蕴是其它艺术门类无法比拟的，现代人喜欢特色，追求个性，因为中国画姓中，所以我认为它是最有个性，最具中国特色的艺术。

中国画和中国杂技都是中国艺术的重要组成部分，因而也是中国文化的重要组成部分。中国杂技艺术的创新是用杂技艺术来反映中国传统文化精神，让世人通过观看杂技艺术来了解中国的文化，而当代中国画作品却缺少能够反映中国传统文化精神的力作，我们要大胆借鉴当今社会杂技艺术的创新方法。增加中国画传统文化内涵，对传统再认识，找回中国画最有力度的文化精神和文化表现力。中国画的伟大复兴咫尺可待！

参考文献

- [1] 《东方既白—李可染艺术的当代价值与未来意义学术研讨会》纪要，中国美术馆 1999 年 10 月 20 日
- [2] 傅起凤、傅腾龙中国杂技史[M]。上海人民出版社，2004. 9
- [3] [4] [5] [6] [7] [8] [9] 同上
- [10] 周积寅、史金城近代中国画大师谈艺录，吉林美术出版社。
- [11] 中国美术简史第 80 页高等教育出版社，中央美术学院美术史系教研室编者。1990. 9
- [12] 论中国画的继承问题[DB]。 <http://www.socang.com> 2006-3-1
- [13] 周积寅、史金城近代中国画大师谈艺录，吉林美术出版社。
- [14] 中国美术简史第 117 页高等教育出版社，中央美术学院美术史系教研室编者。1990. 9
- [15] 陈绶祥国画讲义[M]广西美术出版社.:2004. 6
- [16] 杂技之乡 吴桥[DB] <http://www.hebei.gov.cn>

后 记

本文通过对杂技与中国画两种传统艺术的对比研究，试图从杂技艺术的发展创新过程中寻求中国画未来发展创新的某种启示。

所以我觉得，由当今社会杂技艺术的创新所引发的，一系列关于中国画变革与发展方向问题的感悟，思考，和解决。有着特殊的现实意义。

在论文的写作过程中，我要特别感谢我的导师给予我的指导，以及张琨、刘天浩、赵凌飞给予我的鼓励与帮助。

赵凌飞给予我的鼓励与帮助。