



中国杂技金菊奖理论作品奖 获奖论文集 下

中国杂技家协会 编

中国文联出版社



中国杂技金菊奖理论作品奖 获奖论文集 下

第九届中国杂技金菊奖第八次理论作品奖
(2012-2014)

中国杂技家协会 编

中国文联出版社

《中国杂技金菊奖理论作品奖获奖论文集》编委会

主 任：边发吉 邵学敏

副主任：李西宁 邹玉华 肖世革

委 员：郭云鹏 任 娟 尹 力

中国杂技金菊奖理论作品获奖论文集

第九届中国杂技金菊奖第八次理论作品奖

(2012-2014)

下册目录

金 奖	1
中国文化思维之于杂技 / 聂翠青	3
银 奖	13
论《时空之旅》对地域文化的审美塑造 / 王 岩	15
春晚魔术的发展及新媒介对其的影响研究 / 柴 莹	26
杂技人才培养呼唤现代教育新理念 / 齐志义	35
铜 奖	41
杂技的哲学意味 / 李 丹	43
中国杂技与民族民间文化的有机融合	
——以杂技主题晚会《那山·那水》为例 / 柏 桦	49
市场经济体制下中国魔术行业的现状及未来推广途径分析 / 袁乙凯 秦俪颖 ..	57
民族文化生态背景下杂技艺术发展的几点思考 / 谭纯武	73
融入旅游演出是杂技赢得未来的必由之路 / 岳献甫 张玉玺	81
优秀论文奖	89
回归大篷——找寻杂技狂欢的梦境 / 黄介农	91
以全球化的视角寻求当前中国杂技艺术同质化问题的出路 / 张 红	97
简论中国古典戏法生态建设 / 夏 冬	103
刍议杂技人才培养的困境 / 李华扬	110
论杂技基本功教学必须掌握好少年儿童的心理特点 / 刘文忠	116
赏析《童梦——独轮车技》再论节目创作的新概念 / 王 洋	121

刍议如何打造新时期中国品牌特色的杂技文化产业 / 骆 天	127
杂技创演与当今社会市场需求变化的再思考 / 马文彬	135
论现代科学手段在杂技《钻圈》中的应用 / 李 佳	141
本体与创新——当前杂技状况与反思 / 尹 力	145
市场环境下的杂技发展思路 / 赵美娜	150
寻杂技中的民族魂 / 王 冠	157
杂技·生活·娱乐 / 高惠军 崔 巍	162
国际市场与杂技发展 / 付秀玉	169
以差异化的杂技艺术产品推动“文化走出去” / 薛金升	177
教体艺跨界融合, 开创艺术(杂技)教育新纪元 / 徐克己	183
国内市场的观照与开拓 / 关海涛	188
从幽默杂技剧《梦餐厅》谈杂技舞台的未来走向 / 徐守忠	193
魔术意识对魔术发展的作用 / 卢 晨	199
《梦——美丽》剧的创作、营销之路 / 焦长响	207
从《粉墨》出彩品悟杂技艺术发展之伟 / 毕长江	212
论杂技艺术的人文内涵 / 闫玉静	217
《高原童话——独轮车技》创作谈 / 吴颖颖	221
杂技艺术创新的新思维 / 孙英杰	225
浅谈杂技创新发展的诸多因素 / 曹青峰	231
中国杂技“剧”变的意义及影响 / 张建生	235
论“培养”工作应是杂技家协会的“职能”之一 / 李甲杰	240
杂技人才培养从“心”开始 / 叶 宁	247
需要建立中国杂技的艺术评论 / 李 艳	255
表意实践与现代转型——广西杂技的发展与现在 / 董迎春	259
试析角色概念对杂技学生的教学影响 / 刘翠华	269
论新时代杂技艺术的创新与弘扬 / 周小衡	273
四川杂技的现状调查与前景思考 / 汪青玉	277
杂技艺术中民俗文化的象征性运用 / 赵 旭	286
浅谈心理学在杂技训练与赛前的运用 / 郑炜伟	293

浅谈依托学院规范培养杂技艺术人才 / 黎 明	301
高职艺术院校杂技表演艺术教育教学团队建设探析 / 蒋 波	306
浅议杂技“演”剧的是与非 / 许 蕊	317
从新形势下协会职能的发挥看甘肃杂技事业的发展 / 郭裕瑞	324
在揭秘现象普遍化的背景下魔术表演形式的改良 / 江浩雨	330
大胆创新, 努力推动湖南杂技艺术繁荣发展 / 赵双午	336
杂技《度》灯光设计创作谈 / 宋史强	340
现代杂技创作的情愫流变 / 郑巧莉	346
加强艺术档案利用 助力杂技事业发展 / 伍晓悦	351
试论建立杂技道具数据库的可行性设想 / 林宏伟	356
附 录	367
杂技主题晚会研究 / 郭云鹏 尹 力 任 娟 王 岩	369
后 记	391

中国文化想中之于杂技



第九届中国杂技金菊奖第八次理论作品奖
(2012-2014)

金 奖

中国文化思维之于杂技

聂翠青

与传统的西方艺术强调艺术是生活和自然的反映、“是对自然的模仿”、“是生活和自然的再现”不同，中国传统艺术强调表现与再现相统一。这样的艺术思想，是中国文化思维特有的产物，它直接孕育出了中国传统绘画、戏剧、诗词等举世惊赞的伟大艺术。

较之于中国戏剧、诗词等艺术形式，杂技产生的时间更早些，已经有 3600 多年的历史了，是一门古老的传统艺术。但是由于宋代以后杂技流落到了民间，因此它的命运与绘画、诗词、戏剧等中国传统艺术不同，长期被排斥于传统主流艺术系统之外。千百年来，在主流艺术活动中几乎找不到它的身影，更听不到它的声音，自然地杂技便游离于中国文化思维主导下的表现与再现相统一的艺术思想之外，走了一条孤独而特殊的发展之路——为了生存而杂技。杂技一直在为生计奔忙。为了能在人流涌动的街头讨到更多的活命钱，杂技艺人要不停地拿出绝活吸引人们眼球，也只有高难度的短平快的技巧展示方式才可以让人们快点叫好、掏钱。在这样的生存状态下，杂技必定会向重技的方向不断迈进，以致于建国以前许多杂技之技甚至达到了令人不忍观瞻的程度。难怪有人认为那时的杂技称不上艺术，其中一些缺乏美感的技巧担不起艺术之名。加之杂技本身具有追求奇险难的特点，形成了以技取胜的特殊的呈现体系，更多的是形而下的、物质的、客体性的展示，缺乏形而上的、精神的、主体性的追求，与中国文化思维主导的艺术体系渐行渐远。

建国以后，杂技摆脱地摊卖艺状态，进入剧场，走上舞台，一方面，由于有了舞美、灯光、音乐等的配合，杂技得以充分地展示；同时，由于观众不再是走



动的游人，而是专程前来欣赏杂技的审美者，杂技得以从容地展示，因此，这时的杂技不仅继续它的技巧本体优势，同时可以表达精神层面的东西，比如人们喜悦欢乐的情绪以及勤劳智慧的品质等。杂技总算进入艺术殿堂，成为其中的主人。但是，我们必须看到，这时的杂技在形而上的精神层面的追求还非常肤浅，有了一定的艺术自觉，却缺乏足够的文化自觉，这时的杂技艺术体系与中国文化思维主导的艺术体系依然有很大的差别。虽然就艺术本质而言，艺术没有高低贵贱之分，但在缺乏艺术自觉、文化自觉的杂技艺术体系中产生出来的杂技作品，仍然在实际中无法与文学、戏剧、美术等艺术相提并论。

随着杂技人艺术自觉，特别文化自觉意识的增强，改革开放以后确立了“以杂技技巧为核，综合戏剧、音乐、舞蹈等姊妹艺术、表现一定文化内涵的综合舞台艺术”的新杂技理念，杂技开始了在保持技巧性的同时追求文化性的实践与探索。

从建国前还不算严格意义上的艺术的杂技，到建国后至改革开放前成为艺术的杂技，再到改革开放以后追求有文化内涵的艺术的新杂技，杂技较之于中国主流艺术系统，由远离，到渐近，再到进入，被撇出一千多年的杂技，真正进入了中国文化思维主导的艺术体系这个神圣的殿堂。

所谓中国文化思维，也就是中国哲学思维，实际是遵从“天人合一”传统中国精神的一种阴阳思维。《易经》中有一句非常著名的话：“一阴一阳之谓道”，即以阴阳之道作为解释天地万物的金钥匙。这种阴阳思维渗透在中国人对待万事万物的方方面面：阴与阳，放在宇宙中，天为阳，地为阴；放在男女之道上，男为阳，女为阴；放在人的性格上，刚为阳，柔为阴……另外，阴与阳还指弱与强、暗与明、雌与雄等等。那么放在艺术中，便是神与形，即我们通常所说的表现与再现。而阴与阳之间，在太极中是互相调和的，正所谓“和实生物”，这是中国古代哲人们把握宇宙和社会生成过程及结构模式最主要的理论原则和思维方式。这种思维方式产生的艺术的最高境界是“外师造化，中得心源”，神形兼备，即表现与再现的统一。以中国绘画为例，由于有着深厚的文化底蕴和哲理内涵，决定了它必然既不拘于客观物象，也不限于个体世界，而是在“技进乎道”“技道统一”中，以大道近简的表现方式完成主体精神的高扬和自由。因此，中国画很重要的观念



就是写意精神。写意精神不仅是中国画的精神，也是中国文化的精神，这种精神是跟中国文化“天人合一”的“形从意”“法从意”艺术法则、尊重个体生命的哲学精神相统一。所谓写意，写的是具体物象的象内、象外之意和创作者主体的心中之意，其实质就是中国文化思维中的阴阳相合相生。无论是山水、花鸟、人物，都是在形似的基础上追求神似，讲求自然，又不拘于自然；在笔墨之中，似又不在笔墨之中；似在山水花鸟之间，又超于山水花鸟之间，真意在笔墨与观者的巧妙共鸣之间激发，是对自然的本能体现，又是创作者心中的“超以象外”，而这种超然，却又极大地被观者品尝到个中滋味。从上述的中国画精神当中，我们应该领悟到艺术创作（包括杂技创作）的真谛。

步入中国主流艺术系统的杂技艺术，很自然地接受了中国文化思维的洗礼，迅速吸吮其营养，努力弥补曾经在表现方面即内容方面的欠缺，并竭力寻求各种方式处理解决创作中不断出现的表现与再现的矛盾问题。一方面关注杂技形而下的、物质的、客体性的展示，同时关注形而上的、精神的、主体性的追求，创作出了很多精品力作，使得中国杂技有了革命性的飞跃。在这些可圈可点的艺术探索实践中，不仅单个的杂技节目开始表现主题、情感或场景片段，更有各种主题杂技晚会甚至故事杂技剧、音乐杂技剧、幽默杂技剧、时尚杂技剧、情景杂技剧纷纷亮相，一改过去杂技思想贫困的尴尬状态，赋予了杂技作品更多的思想内涵，杂技真正上升到了形而上的精神层面。一些杂技作品甚至对代表中国传统文化最高品级的哲学、宗教思想都敢于触及，并很好地用杂技特有的形式加以表现。就杂技而言，这在过去是想都不敢想的事情。例如在大型魔术晚会《玄光》中，编导运用变幻莫测、变化多端的艺术手法，巧妙地解读和阐释了老庄哲学的“诡秘、虚无、不可知”以及佛家的“顿悟”思想；而在杂技晚会《天缘》中，编导恰到好处地表达出了对中国传统文化中“天人合一”辩证思想的向往和追求……这些作品在思想内涵方面表现出来的深度，令人对杂技这门艺术刮目相看。杂技人用自己的作品既证明了自己不仅肢体发达，思想同样发达，更证明了杂技这门古老艺术广博的美学创作空间，特别是杂技表现深邃思想内涵的可能性，或者说杂技表现与再现完美融合的可能性。这次杂技的革命的的确确是划时代的跨越式进步，它



让杂技重新有了信心,有了与其他艺术门类试比高的底气,更有了可持续发展的巨大潜力。

新杂技理念为新杂技绘制了美好的蓝图,中国文化思维主导下的艺术体系为新杂技构架起了可持续发展的巨大空间,但是,形象地说,旧的设施废弃了,新的设施虽然建起来了,却还有很多配套设施并不完善。当然,比起其他发展了上千年、千锤百炼、已经形成自身基本规律的艺术门类来,新杂技是一个才有几十年历史的新品种,不完善是正常的。因此,虽然三十年来,杂技人一直在孜孜不倦地探索新杂技的发展之路,但磕磕绊绊,步履蹒跚,存在很多问题,其中主要问题正如中国杂协主席边发吉在《中国杂技,拿什么赢未来》一文中指出的“大量的杂技作品,还没有真正解决好技巧与剧目情境的关系问题”。

在处理剧目情景与技巧的关系即表现与再现关系问题上的崭露头角,让杂技惊艳四方,但随着这种探索的继续深入,问题也逐渐凸显出来。例如过去只讲技巧,不讲文化内涵,但后来又一窝蜂追求文化,自觉不自觉地在丢失技巧,造成杂技某种程度上的两头不靠,前不着村,后不着店;许多导演在排演剧目时很纠结,既怕加上情节影响杂技的本体,但不加情节,又担心过于追求技巧,让杂技回到老路,左右为难,呈现出来的作品自然也暴露出了纠结的尴尬,以及处理二者关系方式方法的捉襟见肘。相应地,创作上的问题必然会引发一些次生问题,一是观众对杂技的疏离。杂技似乎很接地气,因为在多数晚会、演出中,杂技节目往往是最受欢迎的。但是,杂技的粉丝还是相对较少,特别是铁杆粉丝更是少之又少,个中原因,值得深味。二是杂技在主流艺术话语系统中声音较弱。杂技早已进入主流艺术系统当中,包括杂技家协会成为文联的十二个协会之一都有力地说明了这一点。杂技在现今中国的主流艺术话语系统中有多大的话语权,笔者不敢妄加评论,但是,比起其他艺术门类来,杂技发出的声音依然很弱。三是社会精英特别是文化精英们对杂技态度冷漠。进入新时期以来,中国的杂技艺术理论虽然有了长足的发展,但是,大多数情况下都是杂技人在自说自话,社会精英特别是文化精英们对杂技大多既不批评,也不表扬,冷漠置之,淡然待之。这个现象让人非常担忧。中国剧协副主席、著名剧作家罗怀臻说过:“一个剧种能否保持持续



性发展,就看这个剧种能不能保持与当时文化精英的联系,当一个剧种不能被文化精英们关注时,这个剧种就落伍了。”这句话,的确值得杂技人深思。

有人说,这是由于杂技本身的特点造成的;也有人说,这是因为杂技的文化含量不高造成的。归根结底,应该都与表现与再现的或分离、或失衡有很大关系。用中国文化思维来诊断,与阴阳的分离和失衡有关。老子《道德经》第四十二篇曰:“道生一,一生二,二生三,三生万物。万物负阴而抱阳,冲气以为和。”意思是说,道产生了作为统一体的原始混沌之气,这个统一体又分裂为阴阳两个对立面,这两个对立面又产生新的第三者(阴阳和合),新生的第三者产生千差万别的东西(万物)。万物各自包含阴阳两个对立面,阴阳两气,互相激荡,而得到统一。可见,阴阳虽然是两个对立面,但是他们激荡而统一,和合而生物。特别是和合,说出了阴阳关系的核心精华所在,合即二者是统一的,不可分割的;和即二者需保持平衡,和谐相处。当然,所谓合,不等于合成了一,而是取得了一致;所谓和,则是把两种不同的事物融到一起,各自有自己的特点而和平相处。

具体到杂技的剧目情景与技巧关系即表现与再现关系上,同样如此。

表现与再现是合一的,统一的。“一阴一阳之谓道”,表现与再现在作品中担负着各自的使命,不能互相替代;“万物负阴抱阳”,一个成功的杂技艺术作品必然是包含着表现与再现两个方面,缺一不可。二者互补地、不可割裂地共同完成着作品的文本创作。顾此失彼,或顾彼失此,都不符合新杂技的本质及发展规律。被很多观众诟病过的一些茶馨墨香的场面中突然出现拐子的可笑场面,就是典型的剧目情景与技巧、表现与再现生硬割裂而导致的彼此不顾,甚至彼此全失。

表现和再现是和谐的,平衡的。所谓和谐平衡,就是要顺其自然,而不刻意强求。只有顺势而为,自然生成,才能和合生物,创作出好的杂技作品,否则,“益而损之”,越是刻意地想增加它,反而使它受到减损。在杂技实践中,这样负面的例子也不少,为情节而杂技,不能叙事非叙事,只有贻笑大方。例如,为了表现坚守阵地,非要用椅子顶来表现,结果落入刻意。刻意必然不自然,不自然必然不和谐,整个节目失衡,其结果必然是节目的失败。杂技必须摆脱纯技巧的路子,加入文化内涵,但文化的表现是多种多样的,必须顺势而为,顺其自然,可叙事



时叙事，可表情时表情，可达意时达意，强扭的瓜一定不甜。

我们欣喜地看到，中国杂技界出现了一批将“合”与“和”把握得恰到好处的作品，如中国杂技团的原创杂技剧《金小丑的梦》。与国内许多杂技剧相比，《金小丑的梦》不再是单纯的炫技，而是通过人物情感的流动，将中国杂技团经典的地圈、空竹、转碟、摇摆高拐、拍球、绸吊等杂技技巧巧妙地连贯起来，以情带戏，以情显技。比如第二幕的双人技巧“情窦初开”，男女两位演员在柔婉如诗的意境中表演的柔术技巧融入了大量舞蹈元素，使观众充分领略到一种“疏影斜横，薄云遮月”的诗情画意，淡然而动人心魄；而“林中栖息”一场，则将“爬杆”技巧融入其中，自然而然地表现出了孩子们在练功休息时调皮的嬉戏打闹。由于参加演出的多位演员都是刚刚获得“金小丑”奖的演员，舞台上的他们是在演角色，也是在演自己，因此情感的流露自然顺畅，毫不造作。整个杂技剧通过人物情感推动故事一步步进入高潮，杂技于是也在诗化的表达中被赋予了一种打动人的力量。在这里，剧目情景与技巧、表现与再现和合生物，共同完成了《金小丑的梦》的成功呈现，可圈可点，值得称道。

当然，由于杂技本体语言是以“物”与“技”为基本语汇的艺术语言，相对于文学、戏剧、美术等艺术门类，杂技进行精神层面的表现便相对困难，更遑论表现与再现的完美结合了。的确，很多人说杂技文化含量不高，这一点其实所有杂技人都意识到了，但怎么把文化含量融入杂技中，却是一个难题，一个长期困扰杂技人的难题。

毫无疑问，文化融入杂技迫切需要杂技人自身的文化养成。新杂技之所以是艺术而不是技术，就在于它有表达和承载的功能，也唯有如此，才能使杂技技巧成为一种“有意味的形式”，这就要求杂技创作者们要胸中有“墨”，有学养积累，有思想见地，有精神内蕴。一句话，有文化品位，胸中之墨才会自然而然地汇入创作之中，所谓“中得心源”，必须心中有源。

而要想将“中得心源”与“外师造化”巧妙结合，将文化性与技巧性完美融合，则需要认真品味中国思维、中国智慧，继而从中汲取所需。中国文化（哲学）思维强调阴阳是在太极中互相调和的，只有阴阳平衡，天地万物才能和谐，才能“和



实生物”；而当一旦出现问题的时候，那一定是因为阴阳失调，即矛盾双方没有调和好，只有进行调和，找到一个使阴阳、使矛盾双方不再失和不再冲突的平衡点。按照这种阴阳调和的思维方式，任何问题都可以通过调和得以解决。“众里寻他千百度，蓦然回首，那人却在灯火阑珊处”。在很多时候，我们苦苦寻找的东西，其实就在我们身边，与我们只有一个转身的距离，关键在于你有没有足够的毅力、耐心和智慧。因此，当杂技遇到叙事、抒情、达意、塑造人物的困难时，或许就是事物的阴阳比例出现问题，只要充分调动我们的智慧，协调剧目情景与技巧、表现与再现之间的关系，或者角度，难题便有可能破解。许多成功的杂技作品足以证明这一点。

杂技叙事难，正如蓝凡《作为艺术的杂技的哲学维度》一文所说，杂技“为了尽可能大地满足期待的审美，所指的意义被逐渐遮蔽，使杂技动作——技巧的呈现产生了一种‘得言忘义’的审美效果。在这种情况下，无论是杂技的‘杂’还是‘技’，其叙事性自然弱化”。但是，观众不会理会杂技的特点怎样弱化了它的叙事，他们只对好作品感兴趣，因此如何提高杂技作品的叙事能力，增强作品的文学深度，用杂技本体语言讲述动人的故事已经迫在眉睫！或许，我们调整一下视角，就可以扬长避短？例如，是否可以将视线从传统的“故事性叙事”，转向“审美性叙事”，即将传统的“故事性叙事”有意揉碎或弱化，代之以由一个个奇异的人生片段和赋予本体语言张力、诗意沉醉感的“审美瞬间”来构成“审美性叙事”方式。现在，极擅长于叙事的文学作品都在做这样的尝试，不擅长于叙事的杂技更应该积极地进行这方面的探索。我们完全可以将写意精神融入杂技叙事之中，打破僵局，扩大杂技的美学创作空间。我们在前文已经提到了，写意精神是典型的中国文化精神，写意写的是具体物象的象内、象外之意和创作者主体的心中之意，其实质就是中国文化思维中的阴阳相合相和相生。在这方面，大连杂技团的杂技剧《霸王别姬》进行了大胆的尝试，巧妙地将“通神明、化万物”的中国写意融入到杂技叙事之中，用写意的空间突出舞台的流动性，剧中五场正戏中，二个案几，三面城墙和七个绸吊就构成了舞台背景的全部，这就使时间和空间都具有了跳动性，楚汉相争四年里近百场战役都可以浓缩其中，对剧情发展起到了有力的推动作用。《霸王别姬》以大



道近简的中国艺术写意精神演绎出一段历史，一段爱情，扩大了剧目的美学创作空间，增强了作品的浪漫主义色彩。这是一个可喜的开端，接下来我们需要做的，是如何运用好中国思维、中国智慧将杂技的叙事问题处理好，让观众在欣赏到高超杂技技巧的同时，欣赏到优美动人的故事。

杂技达意难，特别是杂技的驭物性，这个曾经令杂技极尽风光的骄傲，却对杂技作品精神层面的表现产生阻碍，甚至成为达意的致命“杀手”，稍有不慎，那些坛子、椅子、拐子之类就有可能将杂技的“意”损毁殆尽。我们不能怪“物”太死，只能怪我们的脑子不够灵活，只要领悟中国智慧之精髓，充分开动脑筋，便可以“化腐朽为神奇”，让死“物”活起来。“摇摆高拐”和“中国结”等“物”的成功改革，让我们对杂技的达意有了足够的信心。以前几年央视春晚的“摇摆高拐”为例，在风中的绿色竹林的映衬下，摇摆高拐摆动起来，渐渐地，摇摆高拐与风中摇曳的竹子浑然一体，共同演绎着柔弱却又坚强的风竹，可谓演竹演意演精神。表面上看，摇摆高拐是科技的、物质的变化和进步，实际上是将物“神”（与形相对）化的过程，正因为如此，它才可以与竹同摇同摆，成为风竹的化身。这样的高拐，既形似，更神似，它让物有了神（与形相对）的韵味，原本生硬的物，有了让人产生共鸣的感情，有了令人肃然起敬的精神，更有了发人深思遐想的思想。这是在注重技巧的基础上强调精神的结果，毫无疑问是表现与再现协调平衡的典范！试想一下，如果那个茶馨墨香的场面里，出现的不是传统的拐子，而是一个既具有传统拐子的物理特性，又与茶馨墨香相谐的具有神韵的新的“物”，那情况又会怎样呢？因此，我们是否应该对那些所谓倾力打造、人力和物力投入都十分惊人的超级豪华大制作适当收一收，那些豪华得近乎混乱的场面严重抑制了杂技“神”的传达，更抑制了杂技“神”的开拓和发展。杂技的意，应该融入舞台上的每一位人物，每一个技巧，甚至每一件道具当中，然后自然而然地表达出来，那样的杂技才会有神，才是符合新杂技理念的文化的杂技。洗尽铅华，在如何使杂技更有神、更传神上下功夫，应该是我们着力去做的。

杂技塑造人物难，人物在剧中常常为技所累，不论演员在剧中扮演的角色是王公贵胄还是先贤名流，他演的技常常会将它所扮演的人物掩盖掉，人物很难立



起来。这是因为技的呈现既可能使观众得言忘义，也可能得言忘人，杂技特有的审美期待很容易将叙事性以及人物弱化掉。在这种情况下，许多编导急于将人物立起来，于是更加刻意地塑造人物，结果往往适得其反。严重的时候，与技造塑人，人成全技的初衷相反，技拆人，人拆技，两败俱伤，这就是《道德经》里所说“故物，或损之而益，或益之而损”的道理。我们看中国画中的留白，不着一墨，却尽得风流，这是中国文化思维产生的一种艺术智慧。这样的艺术智慧，杂技在解决塑造人难的时候，是否可以借鉴一下呢？“技”“道”合一、形神兼备的艺术思维和艺术法则，决定了中国艺术讲求“意象造型”（西方讲究“写实造型”），窃以为可以作为杂技塑造人物的一种有效方式。在首届“华北五省市杂技新人新作展演”研讨会上，有评论家提出了“情魅”的概念，实则“意象造型”在艺术实践中的具体体现。在这次展演中，太原市歌舞杂技团一位小姑娘表演的《柔术》，引起了现场观众乃至众杂技界资深专家的关注与好评。一位专家惊呼，在她身上有一种“民族根性的东西”，“久违了的感动”！那么这种“民族根性的东西”、“久违了的感动”究竟是什么？应该是一种东方式的柔美，小姑娘的长相、身材以及气质上的那种林黛玉式的柔美，与她所表演的柔术紧紧地融合在一起，和谐一体，不可分割。演员在整个表演过程中散发出来的那种特殊的美，是一种说不清楚，但又能感受得到、让人真心感动的东西，虽然无形却能激活观众内心深处的东西。这就是情魅。情魅无法定义，却又真实存在，用这种情魅去浸淫人物，可以赋予杂技人物以极大的魅力。这种魅力，本身就是一首诗，一幅画，一种意境，一种由内而外的，一举手一投足，一颦一笑都散发出来迷人光彩的美！这就是情魅！它与中国艺术的内质是相同的，它是中国文化思维特有的创作方式、塑人方式，杂技做到了，足以证明杂技的精神层面的形而上的“表现”能力。有人说这样的演员不可多得，千载难逢，千人难挑；但为什么不说，她也让我们看到了杂技可以很好地运用自己的方式塑造人物、抒发情感的希望？情魅完全是一种中国式的艺术表现方式，含蓄自然，这种表现方式不仅可以使杂技扬长避短，甚至可以变短为长。结果确实如此，演员并没有刻意去演什么，但是结束时，人物却完全立起来了。