



中国新文艺大系

1949 — 1982

杂技集

中国文联出版社

839686

中国新文艺大系

1949—1982

技艺集

夏菊



中国文联出版社

1989·北京

出版说明

(一) “五四”以来的中国新文化运动，是中国共产党领导的无产阶级革命运动的重要组成部分。六十多年来，中国的新文艺取得了极其丰硕的成果。这些成果，深刻地反映了从新民主主义革命到社会主义革命、社会主义建设各个历史时期中国人民的生活和斗争。它是本世纪中华民族所创造的宝贵的精神财富，是中国对于人类文化的巨大贡献。编纂一部反映“五四”以来中国新文艺优秀成果及其发展历程的拔萃本总集，目的是为继承和发扬革命传统、进一步繁荣我国的社会主义文艺事业，为研究、总结我国文学艺术的发展、衍变的规律和历史经验，提供一套比较系统、完整的资料。我们也期望这部总集，能帮助广大读者，在浩如烟海的出版物中选择精英，统览各个时期的优秀文艺作品，从中汲取教益；并能有助于世界各国人民了解中国和研究中国的新文艺，促进国际文化交流。

(二) 《中国新文艺大系》以马克思列宁主义、毛泽东思想为编纂的指导思想，以历史唯物主义的态度，遵循“百花齐放、百家争鸣”的方针，坚持精选、严选、拔萃与代表性相统一的标准，力求实事求是地、全面地反映我国新文艺在不同时期的历史概貌。

(三) 《中国新文艺大系》按历史时期分辑，由近及远地编纂出版。从“五四”运动前后到一九八二年底，共分五辑：第一辑〔1917—1927〕；第二辑〔1927—1937〕；第三辑〔1937—1949〕；第四辑〔1949—1966〕；第五辑〔1976—1982〕。若干年后，将续编以后的各辑。

《中国新文艺大系》每辑按文学艺术的门类和体裁分集，各辑的分集根据不同历史时期的实际情况有所不同。所有分集均有主编撰写的导言。全书索引及必要的资料将在适当的时机另行编辑出版。

(四) 这次出版的《中国新文艺大系〔1976—1982〕》，共二十三集。其理论部分包括文艺基础理论、文学理论和文学批评、艺术理论和艺术批评；文学部分包括短篇小说、中篇小说、诗、散文、杂文、报告文学（包括通讯、特写）、儿童文学、民间文学、少数民族文学；艺术部分包括戏剧（话剧、戏曲）、电影、电视、曲艺、音乐（声乐、器乐、歌剧）、美术、摄影、舞蹈、书法、杂技；此外，还有一集史料。

优秀的长篇小说本辑不列分集，其目录由《史料集》收选。香港、澳门、台湾作家的作品，因资料不全，难于精确选拔，暂不收录；俟条件具备，另行增补。作品编排一般以首次发表时间或所据版本的时间为序，少数分集分类后再按时间先后排列。注释一律采用原著，凡编者新增加的，均有说明。个别作品收入本书时，作者作了少量的文字改动或由编者订正讹错。

(五) 《中国新文艺大系》的编纂，是在中国文学艺术界联合会及中国新文艺大系总编辑委员会的领导下，依靠文艺界的大力支持、组织广泛的社会力量进行的。工作中我们还得到有关部门及海内外专家、读者的热情赞助；谨在此一并表示谢忱，并恳请惠予教正。

中国新文艺大系编辑部

一九八四年九月

序 言

夏菊花 王 峰

杂技，正如它的名称所表明的那样，是一个溶多种技艺于一体的艺术品种。它包括杂技(高空技艺)、马戏(驯兽)、魔术(戏法)、滑稽表演四大类，成百上千个节目。

汇编进本集的数十个品种二百多个节目，主要是一九四九年至一九八二年间创作、移植、首演的，在技巧上、艺术上有突破、有代表性的杂技节目。这些节目反映了粉碎“四人帮”文化专制统治以后，杂技艺术的新成就和蓬勃发展的新景象。这些节目的创作者和表演者，都是建国以后在党的培养下成长起来的一代新人。可以毫不夸张地说，这些节目代表了一个时代，代表着有古老历史传统的中国杂技艺术的一个新的发展阶段。

—

中国的杂技艺术源远流长。从《史记·李斯列传》记述秦二世在甘泉宫“作角抵优俳之观”的时候起，中国杂技约有二千多年历史。这是一段漫长而坎坷的道路。

中国历史上杂技的兴亡盛衰，总是和统治者的兴趣利害相关连的。汉武帝刘彻在元封三年(公元前108)春天，为了炫耀国威，设酒池肉林，举行了历史上空前盛大的杂技(百戏)表演。统治者的提倡，刺激了杂技艺术，使它得以迅速发展，并达到了相当高的水平。张衡的《西京赋》十分生动地记述了汉代杂技表演的盛况。大量的出土文物也表明，汉代是中国杂技艺术史上一个十分重要的时期，汉代杂技的辉煌成就为后世杂技艺术发展奠定了基础。

汉末、魏、晋连年战乱饥荒，民不聊生。至隋唐，杂技进入了历史上第二个发展时期。隋炀帝在位(公元605—617)时，每年春节到元宵节(正

月十五)，都要把散居各地的杂技艺人召到京城举行技艺表演，欢宴宾客。戏场连亘八里，乐声传出十里之外，参加表演的人数多达三万，灯笼火炬照耀得如同白昼。

唐代，宫廷歌舞伎院养了不少艺人，玄宗在位时，经常于勤政楼前会同官员文士观看杂技乐舞表演，宴饮赋诗。这一时期，除戴竿(顶竿)节目花色繁多，还出现了《舞狮子》、《舞剑器(舞流星)》等许多新节目，马术表演也有了很大发展。

宋代戏剧的兴起，使杂技在宫廷里失去了汉唐时的显赫地位，杂技艺人转徙于瓦舍勾栏、街头村落之间，逐渐沦入社会底层。但这也给了杂技从民间生活中汲取养分发展自己的机会。口技、戏法、驯动物和众多的踢弄节目，从劳动人民的生活中提炼出来，大大丰富了杂技的品种。至于明、清两代，杂技艺人有时虽也出入于富贵人家厅堂歌榭，在行香走会中显露身手，但终难有昔日的繁荣景象了。

国民党时期，杂技被视为不能登大雅之堂的下九流，杂技艺人备受歧视和残酷剥削，有的老死在海外，有的倒毙于街头；有的只得另谋生路，更有许多人为生活所迫，演出一些残酷恐怖的节目，致使优秀节目失传。到解放前夕，杂技艺术已处于冷落凋零、奄奄一息的地步。

二

“一唱雄鸡天下白”。中华人民共和国的诞生彻底改变了杂技发展的历史进程。杂技从街头村落、游艺场所进入剧场舞台，正式登上艺术殿堂。杂技艺人也被加上了艺术家的桂冠，扬眉吐气。瑰丽的杂技花朵，向阳怒放。杂技艺术进入了一个向舞台综合艺术发展的新时期。与杂技的整个历史相比较，解放后的三十多年，是很短暂的。但在这一短短的时期里，杂技艺术的成就却是巨大的。

解放后十七年，是杂技的恢复、改革、发展时期。摆地摊、赶园子、结伙跑码头的时代结束了。一九五〇年十月，在中央领导同志直接关怀下，组织了第一个国家举办的大型杂技团体——中华杂技团(即现在中国杂技团的前身)。此后，依靠国家的力量，各地也陆续建立了许多初具规模的杂技团体，数量达到一百多个。这些团、队在节目方面进行了改革，《砸石

头》、《吊辮子》等摧殘演員身心的節目被廢除了，出現了《爬竿》、《小跳板》、《空中吊環》、《高台定車》等一大批新型節目。從表演形式上看，總的趨勢是朝着劇場綜合藝術的方向發展。雜技節目的構思和編導藝術的突破，加之舞台美術、燈光、音樂、道具等的改革，使雜技面貌煥然一新。一九五六年，蘇聯馬戲團訪問中國，以及五十年代末和六十年代初，法國、蒙古、匈牙利、羅馬尼亞等國雜技團的來華訪問，對我國雜技藝術產生了一定的影響。一時建起了幾十個大篷，高空、馴獸節目相應發展起來；《咬花》、《造型》、《火箭飛人》、《溜冰》、《倒立》、《平衡造型》等一批新節目也被移植過來，豐富了演出內容。一九五六年和一九五七年，中國雜技節目多次參加國際比賽，取得優異成績。孫泰的“口技”、喬平海的《轉碟》、夏菊花的《頂碗》、金業勤、金淑琴的《車技》，以及金山、孟琪英等表演的《板凳遊戲》、《爬杆》等，分別在華沙國際雜技會演和世界青年聯歡節雜技比賽中獲得金質獎章。

綜觀這時期雜技藝術的改革、創新，成就是輝煌的。有人稱五十年代為我國雜技藝術發展的一個“黃金時代”，似也不過分。當然，這一時期也有它的不足之處，如較多注意了推陳出新，百花齊放不夠。就雜技節目的品種來說，得到了最大發展的是舞台雜技。相比之下，魔術、高空節目、馬戲、滑稽等的发展則慢得多。

三

黨的十一屆三中全會以後，在正確的思想路線指引下，雜技藝術進入了一個新的繁榮時期。

下列事實可以作為這一時期的主要標志載入雜技藝術發展的史冊。

一九七九年十月三十日召開的中國文學藝術工作者第四次代表大會，決定成立中國雜技藝術家協會。一九八一年十月二十八日至十一月三日，在北京舉行了中國雜技藝術家第一次代表大會，夏菊花同志作了題為《為繁榮和發展社會主義雜技藝術而奮鬥》的報告。在這以後的兩年裡，江蘇、廣東、廣西、北京、上海、安徽、山東、山西、陝西、遼寧、四川、雲南、吉林等十幾個省、市相繼建立了地方分會。

一九八一年九月，有史以來第一份介紹中國雜技的刊物《雜技與魔術》

问世；稍后，中国杂技艺术家协会研究部和各地分会陆续出版了专业性较强的《杂技界通讯》和《杂协通讯》。大家纷纷动笔写文章，写回忆录，整理史料，出现了老艺人张英杰亲自动手写的《天桥杂技史话》这样有理论、有生动史实的好文章。还出版了上海杂技团编写的《中国杂技艺术》，曾国珍、杨晓歌的《中国魔术》和孔令仪的《杂技训练基础知识》，以及傅起凤、傅腾龙的《中国杂技》等专著。

一九八三年三月，文化部艺术局和中国杂技艺术家协会联合召开《全国杂技创新座谈会》，进行了杂技艺术探讨和理论研究。

与此同时，国内外的杂技观摩、比赛、交流等活动空前活跃。

一九八一年以后，我国杂技健儿参加巴黎“明日”杂技马戏比赛的七个节目——广州杂技团戴文霞、蔡淑慈、饶祥生表演的《顶碗》、戴文霞表演的《滚杯》、杭州杂技团吴民等表演的《转碟》、黑龙江杂技团王虹表演的《蹬伞》、沈阳杂技团高进表演的《高车踢碗》、战士杂技团王海生等表演的《地圈》、白梅等表演的《抖空竹》，都获得了金奖。武汉杂技团李莉萍演出的《顶碗》，也第一次从摩纳哥捧回了“金小丑奖”。

在国内，一九八一年十一月中国杂技艺术家第一次代表大会召开之际，有来自全国各地的几十个杂技、魔术节目到京参加演出，许多节目令人叹为观止。一九八一年十二月和一九八二年十月，分别有四十五个杂技、魔术节目参加了华东、中南会演。济南的《蹬板凳》，杭州的《绸吊》，南京的《口技》、《手技》，安徽的《飞叉》，福建的《绳技》，江西的《踢碗》，上海的《大跳板》、《跳板蹬人》，广西的《台圈》，河南的《椅子顶》等十五个节目获一等奖。此外，在北京市，广东省等举办的文艺会演和评奖活动中，也有许多魔术、杂技、滑稽节目获奖。

上述这些得奖节目，是在博采众家之长，吸收前辈和同辈演员经验的坚实基础上发展起来的。因而它不仅仅是哪一个团、哪一位演员努力的结果，而是整整一代人努力的结果，是整个杂技界为之奋斗的结果。

下面，让我们就以上得奖节目，对这一时期杂技艺术发展的特点作一些分析。

第一，传统杂技节目重开生面。

由于五十年代至六十年代中期的十多年努力，传统节目的水平达到了前

所未有的高度，许多人便产生“传统节目的潜力已挖尽”的想法，以致《蹬伞》、《滚杯》等节目多年无人演出。三中全会后，解放思想，大胆革新，使这样一大批节目开创了新生面。广州戴文霞表演的《滚杯》，使人耳目一新。一个濒于绝迹的传统小节目，经过大胆革新，突然变得绚丽多姿，光彩夺目了。它以优美的造型，高超的控制能力和平衡技巧，征服了中外千百万观众，被誉为“诗一般的美”，在巴黎一举夺得了我国十年内乱后第一次国际比赛的金牌。

解放后，以轻蹬技闻名的演员，首先要推重庆的全连娣。这个生来就没有双手的女孩子，以她惊人的毅力和灵巧的双脚，练出了脍炙人口的《蹬伞》节目。尔后，表演《蹬伞》的有潘素梅、周演吉等，但大致没有超出全连娣的水平。十余年后，黑龙江的李小平、李小珍姐妹俩表演的《双蹬伞》，不仅发展了对蹬，增加了花样，还创造性地发展了《蹬毯》，在毯子被蹬起旋空下落的一刹那，姐妹俩谢幕了，而毯子却端正地覆盖在座垫上。到了王虹表演的《蹬伞》，可以说是传统节目别开生面的杰出例子。她的《倒立蹬双毯》的技巧被杂技界的前辈称为“绝活”。

过去《转碟》这一节目的代表，要推乔平海，这节目曾两次在国际比赛中获得金奖。十年后，沈阳军区的何林弟又达到了一个新的水平。一九八一年十一月，吴民表演的《转碟》，在华东优秀杂技节目会演中一鸣惊人，夺得了最高分。《转碟》是一个由多人合演的节目，习惯上都是轮流走到台前，你一招我一式地表演。吴民却不同，她是这个节目名副其实的主演，十二只盘子“开全番”，高潮迭起，当演到末后一个“口咬倒下叼花”的动作时，全场为之轰动。最后，只见她迈开轻盈的脚步上前，双手放平，轻轻向前一捅，那飞速旋转的盘子“哗啦”一声散落在台上，碎为瓷片。这最后一招，充分地显示了演员深厚的功底。这样的节目，在巴黎“明日”杂技马戏比赛中获得法兰西共和国总统奖是当之无愧的。

这里，我们还要说说广州战士杂技团的《地圈》。《钻圈》可算得是中国最古老的杂技节目之一，《西京赋》中的“冲狭燕濯”，指的就是它。多少年来，也只是把两只圈撮在一起，以某些雷同的动作钻来钻去。解放后，《地圈》的水平提高得很快。一九七六年，上海的贡迅东做出一个惊人的三百六十度转体钻圈动作，甚至同行们都没有看清他是怎么钻过去的。一九八

二年中南杂技会演，战士杂技团王海生等表演的《地图》跃然而出。他们研究分析了十五个省、市杂技团的同类节目和体育运动中的跨栏、跳栏项目，多年执著地排练，终于设计出两组新颖动作：过三圈，三人连续以闪电般的速度“跨跳”、“屈体”、“转体”；过四圈，是更高难度的“倒扑虎”、“转体三百六十度”、“前空翻”。法国观众称王海生等为“敢向地心吸力挑战的人”。

第二，节目的艺术风格多彩多样。

“雷同化”、“东南西北一台戏”，这是过去人们常挂在嘴上的口头禅，现在情况有了较大的改变。这里，我们谨就《顶碗》这个节目来剖析一下。

同一个《顶碗》节目，由于花样不断翻新，形成了各种不同的风格。

武汉杂技团的李莉萍，是夏菊花式《顶碗》的第四代传人，她不仅继承了夏菊花单人软腰顶碗的长处，还溶化兄弟团体同类节目的优点，练出了脚心把碗后曲体连续做“乌龙绞柱”的翻转动作，赋予一向以恬静著称的《顶碗》以明快、活跃的色彩，融新、难、美、奇于一体。由于她的演出，使武汉杂技团继夏菊花的顶碗之后，第二次获得了国际比赛金奖的荣誉。

广州杂技团的《三人顶碗》又另有特色，把活底座托举顶碗与上、下人字形梯子的技巧结合起来。如果说“探海脚心托碗站头过梯”、“单手掐头倒立顶碗过梯”技巧上已够惊人，那么最后的“三人掐头掐脖顶碗过梯”更是令人叹为观止了。

环顾国内顶碗节目，不下几十个，但有代表性的“顶碗”节目，演来都各有不同。同样是对手顶碗，战士杂技团新创了抛接筋斗动作，上海杂技团发展了头顶动作和公认为高难的“顶掇顶”。其他团队演出的“顶碗”节目，或用转台，或偏重造型，或富于生活气息，这种艺术风格上的独创性和多样性，是十分令人可喜的一种新气象。

第三，杂技、马戏、魔术、滑稽都有发展，新品种增多，节目日益丰富。

马戏、驯兽的发展是显而易见的。近年来中国杂技团和上海杂技团的马戏队，所到之处风靡一时。驯动物节目，就有骆驼、马、狮、虎、熊、狗、猴、羊、猪、猫、鸽等十余种。最值得称道的是，出现了中国历史上，也是

世界历史上第一个《驯熊猫》节目。开始时，“国宝”登台，难免众说纷纭，但随着熊猫“伟伟”的精湛表演和动人的形象，大家被征服了。她是那样的雍容华贵，落落大方和憨态可掬，“推童车”时，象个慈爱的妈妈；“蹬球”、“滑梯”时，象个天真的孩童；“吃西餐”、“坐车吹喇叭”时，又象个大人物似的庄重和从容不迫。本来就是世界上最令人爱怜的动物，登上舞台，就更显得可爱了。无怪乎一九八一年赴日本演出时，到处掀起熊猫热，许多人以一睹她的芳姿，或者和驯熊猫演员陆星奇合影，视为一生中幸福的时刻！

魔术的繁荣，比马戏还要快。建国初期曾有过不少魔术团，但后来差不多成了杂技晚会上的一道配菜。七十年代后期，上海恢复建立了专业魔术团，以后陆续成立的广州、中国等魔术团、队，不下十余个，受到的欢迎程度，可与马戏媲美。这一时期的魔术代表节目有：姚金芬的《彩扇争艳》，傅腾龙的《书画幻术》，俞剑的《箩圈》，梁义、沈鹤鸣的巨型魔术《飞遁摩托车》、《巨球幻影》，潘连华的滑稽魔术《魔巾之舞》，徐秋的《美好的春天》，张力的《花丛蝶舞》，以及王辛的《东方的传说》等。节目的风格、类型之多，为建国以来所未有。

此外，高空节目也得到了恢复和发展，“高空钢丝”、“秋千绷网”、“空中飞人”等在舞台上崭露头角，出现了在高空表演“空翻三周”、“三百六十度转体旋”等世界水平的高难动作。相对地说，滑稽节目的脚步嫌慢了些，但仍有中国杂技团的《滑稽音乐》、上海杂技团的《滑稽狗》和《滑稽晃板》，以及黑龙江杂技团李春来的一组《滑稽小品》，展现了滑稽节目进一步发展的曙光。

第四，一代新人茁壮成长，桃李芬芳。

活跃在今天舞台上的演员，如潘素梅这样五十年代和六十年代初的人已经不多了，现在大显身手的是七十年代和八十年代的一批新人。获得“金小丑奖”的李莉萍只有十五岁，连续三年在国际上共获得七枚金牌的十五位表演者，没有一人超过三十岁。这既显示了我们在培养青年演员，特别是业务尖子方面所取得的成绩，也显示了青年人在今天杂技舞台上的分量，反映出杂技事业的兴旺发达，欣欣向荣。

当然，任何事物都不是十全十美的。例如有的杂技节目仍存在某些庸俗

化的倾向，演出的质量不高，这些现象主要反映在县级和县以下的某些杂技团体的身上，他们无视过去杂技改革的成果，把已经淘汰废弃的一些残酷、恐怖、趣味低下而又毫无技艺可谈的《真枪打真人》、《蛇美人》、《吞铁球》、《吞宝剑》等节目拿出来招摇过市。这些倾向虽非主流，但给杂技艺术的发展带来了不良影响，理应受到舆论的谴责。此外，我们也要看到杂技节目还不够丰富，滑稽、高空等品种总的说还较落后，杂技队伍的文化水平、艺术修养不够高，杂技理论研究工作也还刚刚开始迈步。所以杂技界要认真贯彻为人民、为社会主义服务的方向和“百花齐放，百家争鸣”、“推陈出新”的方针，解放思想，大胆改革，按照杂技艺术的特征，努力创作更多更好的新节目，开创一个新的局面。

四

实践出真知。三十多年的杂技艺术实践，从正反两方面提供了理论研究的基础。第一次全国杂技创新座谈会的召开，文艺界领导同志的讲话、报告，以及大会收到的四十三篇书面材料，标志着杂技理论研究的初步丰收。下面，就近几年在探索杂技艺术规律方面取得的成就作一些简单的论述。

第一，关于杂技的特性。

杂技是表演艺术中的一个品种，但它又具有自己独特的鲜明个性。它始终沿着一条合乎自身运动规律的活动轨迹发展，并以它特有的表演形式，展现在观众面前。

杂技的特性，最本质的是它的技巧性和群众性。

中国的杂技来自民间，扎根于群众之中。它的道具都是最普通的日常生活用具，它的表演不受语言和国界的限制；歌榭舞台，街头村落都可以演出，群众面广，老少咸宜，雅俗共赏，因而使它具有其他艺术品种所不能比拟的最广泛的群众性。至于杂技的技巧性，需要多说几句。

杂技艺术是一种借助于道具，以技巧作为主要表现手段的表演艺术。技巧表演是杂技艺术最重要的特征。杂技的技巧动作十分丰富多样，如武术表现力量，杂耍手技表现灵巧，顶技、椅技表现平衡，高空杂技表现勇敢。千百年来，杂技艺术以自己创造和积累下来的许多“绝招”、“绝活”，象一块磁铁吸引着千百万观众，使自己获得生存的条件。

杂技节目的主体是高难技巧。衡量一个杂技节目的水平高低，首先取决于技巧的难度。

杂技演员以人对于物的高度驾驭能力，将那种常人所不能的，特殊的，但却是符合人体运动规律的，可能做到的技巧动作表演出来，从而揭示出潜藏在人体中的那种特有的内在力量和功能；表现出人的各种不同的精神风貌。一般地说，这种表现是高度概括和抽象的，是含而不露和似无而实有的。这种表现是间接的，它通过演出，让观众自己去思索，去体验。

要做到这一点，就有一个正确理解和处理技巧与艺术的关系问题。因此，一个富有表现力的杂技节目，仅有技巧还不够，必须要有艺术构思，并辅之以音乐、服装、舞台美术等艺术手段，它应该既有技巧性，又有艺术性；技巧的标准是高难、准确、稳定；艺术的标准是新颖、优美、健康、富有民族特色和时代精神。

第二，关于杂技的方向和任务。

文艺为人民服务，为社会主义服务，是文学艺术总的方向，杂技艺术也不例外。杂技艺术如何为人民服务，为社会主义服务，这需要联系到杂技的特性来认识。

杂技艺术家以自己久经锻炼的身体，运用道具完成各种技巧动作，它给人以娱乐、鼓舞，使人振奋、向上，这就达到了为人民为社会主义服务的目的。

要努力提高杂技节目的质量。物质生产有一个质量问题，作为精神产品的杂技节目，也有一个质量问题。可以看出，我们的杂技节目仍有相当一部分是质量不高的。从全局看，扩大节目品种，提高节目质量，还是一个很繁重的任务。

第三，关于杂技的创新。

中国杂技的悠久历史，证明这种艺术形式是有生命力的。但是也要看到，一种艺术形式如不能随着历史的发展而发展，不能补充新的内容，它的生命就会枯竭。

中国杂技根基深厚，有一种非常强的内在凝固力，所以能历经二千多年而不被湮没。但它也有自身的局限性：稳定而少变。和其他艺术形式相比，它的变化和发展速度要小得多，慢得多。只要把今天演出的节目和沂南汉墓

画象中的杂技图像印证一下，就可以看出，许多汉代节目仍然活跃在今天的杂技舞台上。杂技的这种稳定和少变加上艺人的文化水平偏低、学习交流少，给创新带来了一定的困难。此外，杂技的技巧，并不是作为表现某个剧情而存在，而是直接作为表演的内容展现给观众的。如要有所创新，就必须创造出新的道具、新的技巧，而这又是相当不易的事。尽管如此，杂技的历史告诉我们，创新是可能的。随着社会的发展，人民精神生活需要的增长，新的节目总是不断地应运而生。现在，我国正经历着一个新的发展时期，我们期待着古老的杂技艺术能跟上时代的步伐，有一个较大的突破。

通过“全国杂技创新座谈会”的召开，杂技界统一了对创新看法，大家都认为不能把创新这个概念看得过于偏狭。能突破前辈留下的节目形式，是创新；能提高技巧和动作的难度，也是创新。任何创新，都有一个积累过程，不应求全责备。要鼓励、支持点点滴滴的创新活动，只有这样杂技艺术才能蒸蒸日上，才能避免节目的雷同化。

杂技创新的源泉，来自于生活。生活源泉是无比丰富的，尽管只有找到那种适于表现高难技巧的新道具，才能形成新的节目，但是，深入生活是达到这一目标的唯一途径。

继承传统和借鉴外国的杂技节目，是杂技创新的另一重要途径。中国的民族杂技遗产是很丰富的，大有可挖的。广州杂技团的《滚杯》便是一例。移植外国的优秀杂技节目，是一条比较现成的路。外国的杂技节目很多，可供选择的余地比较大，但是，移植中有所创造，却是不易的。《溜冰》、《跳板蹬人》等节目，在这方面是较为成功的。同时，借鉴姐妹艺术和体育项目中的技巧、道具，从中加工取材，也是创新的一个途径。传统节目中的《皮条》、《杠子》等都来自古典体育项目，《绸吊》则来自浙江地方戏曲，艺术体操、飞盘等几乎已是体育化了的杂技节目，要移植就更容易了。

此外，建立一套鼓励创新，保护创造者利益的制度是十分必要的，如编导制度，排练制度以及奖励制度。

第四，关于杂技的民族化。

中国的杂技有悠久的民族文化传统，有一批优秀的民族传统节目；它的道具运用和表演形式也有浓郁的民族色彩。

中国杂技确有很多长处，可以称得上是世界第一流的。但中国杂技在长

期的封建统治的侵蚀下生存发展，因此它也存在着一一些宣扬残酷恐怖、庸俗迷信的为大众所唾弃的东西。坚持杂技民族化，就是要批判地继承，取其精华，去其糟粕，扬我之长，避我之短。努力继承和发扬优秀民族文化传统，学习外国的精华，并将其化为本民族的东西。这就是我们杂技民族化的方针。

多年来，杂技界的同志在贯彻杂技民族化问题上积累了不少好经验，大家认为：

一，要扬我之长，以独特的民族风格取胜。

二，要以真功夫见长，以真道具取胜。

三，要以浓郁的地方色彩取胜。

第五，关于杂技的风格流派。

同属一个艺术品种的节目，它们在表现上又具有各自相对稳定的体系、手段、手法，这就形成了风格流派。中国杂技有自己的艺术风格，它是我们这个伟大时代和民族气质在杂技艺术上的反映，这是它的统一性。而个人的艺术风格则是多样性的，它是丰富现实生活和艺术家个性的反映。没有个性，便没有艺术风格可言。艺术风格和流派的形成，对艺术的发展起着重要的推动作用。

国际马戏界公认世上有以美国马戏为代表的西方风格和以苏联马戏为代表的东方风格。我国的杂技艺术不仅有自己独特的节目和浓郁的民族色彩，而且还有演出细腻、抒情，以及注意艺术的完整和技巧稳定的特征，是东方风格的一个重要的流派。

在国内，杂技有南、北两大流派之分。北派杂技粗犷有力，热闹红火，色彩浓郁；南派杂技新颖优美，抒情细腻，色彩典雅，长于兼收并蓄。同样是魔术创新。北方的姚金芬重于传统技法的再创造，风格艳丽；南方的梁义重于在借鉴移植中革新，风格新颖奇特。

我们应该承认，过去对杂技流派风格的提倡和研究花的力气比较少，这已经带来了不良的后果。有些团队不是积极地在技巧和表演上追求自己的风格，创造自己的流派，而是将别人的节目生吞活剥，照搬照演。如让这种风气发展下去，杂技节目不仅不会有各自的风格特点，而且还将使杂技艺术走向没落。

我们要大力提倡创造各种风格流派，各地的杂技团尤其应该注意表现带有地方色彩的生活情趣，推出各自的代表性节目和代表性演员，以形成自己独特的表演风格。

五

杂技艺术不象戏剧、电影等艺术，它没有剧本，文字资料也很少。解放后，虽然开始重视理论研究和资料积累，但至今没有一本系统的杂技理论著作，没有一本标准的杂技教材，也没有一个切合实际训练的台本。杂技艺术的发展和衍续，世世代代都靠言传身教。杂技演员本身就是杂技艺术的化身，东西都在演员身上，他的“身”没有了，“言”也就没有了。因此，改进对青年演员培养的方法，确实对杂技艺术的继承衍续、繁荣发展具有决定性的意义。

解放后，各地杂技团十分重视对青年演员的培养。一般较大型的杂技团，都以团办学馆或学员培训班等形式培养青年演员。无疑，这种形式比旧杂技班子师父带徒弟的方式大大迈进了一步，它既能较好地做到学用结合，也能较普遍地发挥老艺人的业务长处，从而使传统节目得以继承。但是，今天的时代要求我们培养出更好更多的热爱党、热爱祖国、热爱社会主义的有事业心、有较高专业水平和文化艺术修养的专门人才。这样，仅靠老演员带或临时性的培训班的培养方法，是远不能适应今天的时代要求的。而且这种培训方法存在着许多不足之处，如：师资往往未经过系统培训，知识面窄，文化水平低；教师随学员入学而来，又随学员毕业而散，教学经验也不可能得到有效的总结和积累；教授方法因循守旧，培养学员起点不高，对尖子演员的重点培养不够重视。因此，我们要建立正规的杂技艺术学校，建立一套正规的教学科研制度和以赶超国外先进水平为目标的教学大纲。

出人出节目。人是第一位的，没有新人，难有新艺，更没有新的、美的、好的东西。我们坚信，在党的领导下，面向未来，艰苦奋斗，杂技事业大有希望。

最后，谨向参加本集编辑工作的刘建伟、代书成、傅腾龙、唐莹、吴守俭、朱赤、黄力民等同志，及提供大量照片的各杂技团、中国演出公司、外文出版社、《杂技与魔术》编辑部表示感谢。

《中国新文艺大系〔1976—1982〕》各分集主编

理论一集	李庚	戏剧集	吴雪
	许觉民		杜高
理论二集	朱寨	电影集	陈荒煤
理论三集	王朝闻	电视集	赵寻
短篇小说集	唐达成	曲艺集	陶钝
中篇小说集	江晓天	音乐集	李凌
诗 集	邹荻帆	美术集	华君武
散文集	袁鹰		王琦
杂文集	曾彦修	摄影集	徐肖冰
	秦牧	舞蹈集	吴晓邦
	陶白		游惠海
报告文学集	柯岩	书法集	沙孟海
儿童文学集	金近	杂技集	夏菊花
民间文学集	钟敬文	史料集	张炯
少数民族文学集	玛拉沁夫		

中国新文艺大系主要工作人员

编辑部成员	宋文郁	李景峰	陶国铨
	邢沅	郑荣来	
出版负责人	李湜	陈树彬	方翕之
装帧设计	张慈中		