

TIANJINYISHUYANJIUSUO

刘梓钰 刘 琦 万镜明 主编

春華秋實

天津艺术研究所获奖论文选

中国文联出版社

序

刘梓钰

一边编选这本《春华秋实》，一边回顾天津艺术研究所走过的路程，似乎又在沐浴以往的春风秋雨，品味以往的苦辣酸甜，怎不感慨系之？

荀子曰：“百事之成也，必在敬之；其败也，必在慢之。”翻阅着散发油墨清香的清样，脑海中不禁闪现出同志们伏案夜读的灯光和奔波于书斋、舞台之间的汗水，浮现出那由于苦思冥想而布满血丝的眼睛和日见清瘦的面庞。不知怎么，我又想起了昔日攀登黄山天都峰的情景。那通往云端的道路，亲吻的只是攀登者的脚步啊！

这一篇篇文章，自然难当字字珠玑之喻，更何况它们水平参差，高下不一呢。可尽管如此，还是有不少文章不乏一得之见。它们犹如一件件管弦乐器，小提琴、大提琴、中提琴、小号、圆号、长号、单簧管、双簧管、萨克斯管、大鼓、小鼓、定音鼓……各尽所能，各展其长，为社会主义文艺事业的发展、繁荣吹、打、拉、弹，汇成了这支名为《春华秋实》的交响曲。这支乐曲，是勤奋和坚韧的组合，是积累与创新的共鸣。

这支乐曲，是欢快的，也是苦涩的。由于市场经济大潮的冲击，艺术科研事业遇到了很大的困难，科研经费不足，成果难以发表。没有点儿强烈的事业心，没有点儿甘于清贫、甘坐冷板凳的精神，是难以坚守阵地的。

透过这字字行行，我依稀看见了先驱者模糊的足迹和同行们斑驳的脚印，看见了各级领导各位前辈关切的神情，看见了为科研一线服务的同志们晶莹的汗珠。离开他们的指引、启迪和帮助，我们的任何探索都是难以成功的。

成绩是以往努力的历史。不过以往努力的历史却不都是成绩，还有失败。俗话说：失败是成功之母。我们这一点成绩取得，经历了多少挫折，体验了多少苦恼，吸取了多少教训啊！

人生有如钟摆，总是在两极之间来回摆动。这两极，一极是成功，另一极就是失败。要想让钟摆永远在成功这一极流连忘返，那就只能有一种可能：将钟摆拦腰掐断，单摆浮搁到成功一极的下面。可这样的钟摆还能算是钟摆吗？取得了成绩，我们不会忘记今后还会遭遇失败；失败了，我们也不会气馁，因为我们还要取得新的成绩。

这并不是说这些获奖论文都是成功之作。闪光的并不都是金子，各种奖的含金量往往也大不相同。无须讳言，近年来，各种评奖活动犹如雨后春笋——当然，同艺术创作比起来，艺术研究的评奖要少得多——其中，有的极具权威性，有的权威性虽略嫌不足，但基本上却还是严肃的、郑重其事的。可也有些评奖活动，就难免滥竽充数之嫌了：只要你缴了钱，就“摸摸脑袋算你一份”。即便是那些具有较高权威性的评奖活动，有的不也难免不正之风的侵袭，有

着“没法说”的尴尬吗？在这种背景下，我们的获奖论文，可能也难免“盛名之下，其实难副”之作。“草萤有耀终非火，荷露虽团岂是珠？”我们急切地期盼着读者特别是专家的批评，也耐心地期待着时间这块试金石的检验。

我们编选这本集子，不仅仅是为了展现自己的成绩。这点儿成绩又算得了什么呢？我们尽管面临着种种困难，可雄心未泯，决心再接再厉，为社会主义精神文明建设添砖加瓦，为发展和繁荣社会主义文艺作出自己的贡献。千里之行，始于足下，一切伟大的行动都有一个微不足道的开端。就让我们将这本《春华秋实》作为新的征程的第一步吧。

1997年10月

于天津艺术研究所

目 录

序.....	刘梓钰 (1)
杂技美的特殊范畴.....	唐 莹 (1)
白蛇是怎样从丑变到美的.....	吴同宾 (24)
京剧形式美初探.....	刘 琦 (40)
论摄影艺术创作中的感情活动.....	夏 放 (52)
服饰艺术原理及服饰美的多样性.....	张雪扬 (60)
论戏曲规范性的民族性渊源.....	刘 琦 (99)
古典美的代表及其历史局限性.....	唐晋渝 (112)
简论现代戏剧意象.....	洪忠煌 (121)
浅谈舞蹈艺术的特征.....	唐 莹 (125)
试析喜剧中的正面人物.....	洪忠煌 (133)
浅谈相声的审美心理与实践.....	王秀勋 (143)
关于繁荣戏剧的宏观思考.....	王 泉 (169)
对于未来京剧文化的畅想.....	万镜明 (193)
创建“卫派”京剧的历史依据与现实价值.....	魏子晨 (204)
论戏曲音乐的改革与创新.....	陈 钧 (220)

论戏曲音乐创作的未来趋向·····	唐晋渝(229)
戏曲危机·戏曲改革·戏曲现代化	
——从第二届中国戏剧节想到的·····	刘 强(241)
戏曲音乐发展与音乐创作队伍建设·····	许艳萍(260)
与当代文学相通的理性和思辨	
——王鸣录创作论之一·····	刘梓钰(265)
威武雄壮的战争活剧	
——胡可剧作略论·····	马 威(281)
马三立艺术风格浅探·····	贾立青(297)
演员姜昆论·····	刘梓钰(306)
披枷戴锁 劲舞长歌	
——“剧诗”诗人范钧宏散论·····	魏子晨(320)
从王昭君谈古今昭君戏·····	王 林(332)
相声家常宝堃的捧哏艺术·····	陈笑暇(346)
敢为人先 独树一帜	
——谈战士杂技团的精品意识·····	夏 冬(358)
向流派学什么·····	吴同宾(362)
论京剧老旦艺术的继承与发展·····	马同驹(371)
试论情节剧的得失·····	洪忠煌(381)
破除门户之见 寻求共同发展	
——论梅兰芳与地方戏曲艺术·····	甄光俊(390)
不信东风唤不回	
——关于繁荣梆子戏的思考·····	白欢龙(401)
漫议戏曲教育与人才培养·····	甄光俊(406)
戏曲要贴近时代·····	王冠生(420)

结合我市危陋平房改造建设有特色的旅游景点…… 黄殿祺(427)

附录 1:天津市艺术研究所获奖论文一览 …………… (435)

附录 2:天津市艺术研究所获奖专著、论文集、工具

书一览 …………… (446)

附录 3:天津市艺术研究所编纂国家重点科研项目

文艺集成志书获奖情况 …………… (449)

附录 4:天津市艺术研究所获奖文艺作品一览 …………… (453)

附录 5:天津市艺术研究所科研人员所获各种学术

荣誉称号一览 …………… (460)

后 记…………… (462)

杂技美的特殊范畴

唐 莹

作为独立的艺术体系,杂技是多层次、多侧面,有着复杂内在结构的有机整体,各要素相互联结、相互依存、相互渗透、交织在一起,呈现出使人眼花缭乱的大千世界。在前一章中,我们分析了它的动静同一、物我为一、形神兼备等特点,揭示了杂技艺术的某些基本规律。

如果我们将杂技艺术体系比作一张网的话,那么,杂技艺术的审美范畴就是帮助我们认识和掌握其艺术体系之网上的纽结。这些范畴,有的是杂技所特有的,如惊险、高难、奇巧;有的则是和其它艺术共有的,如壮美、优美、幽默、滑稽等。在这一章里,我们主要探讨它的特殊范畴,以作为认识杂技美的基础。

一、惊 险

杂技表演的一个主要特色是惊险。它使我们不得不常常屏住呼吸,静观那极不平常的变化,惊心动魄而又风趣幽默,在我们心中掀起时而担心,时而狂喜的阵阵波涛,一个高潮紧接着另一个高潮,这就是杂技所特有的惊险美。

“惊险”在其它艺术中也有,但杂技的惊险却独具一格,它不同

于戏剧、电影中的惊险情节,而是仅仅依靠人体技巧。惊与险在杂技情节中是一对相互依存、密不可分的美学范畴:“险”是客观属性,是杂技赖以存在和发展的重要因素;“惊”是观众的心理反映,是由于“险”的原因而引起的一种审美感受。杂技的各节目中包含着“险”的因素,化险为夷,是它基本的表现手段,它常常在环境、器具、技巧结构等方面,故意给演员造成某种明显的困难和危险,从而在观众心中埋下楔子,再以形体技巧化险为夷,通过这样的艺术形象强烈地感染观众。

环境的“险”

利用环境的“险”造成悬念,是杂技构成惊险的最常用方法之一。它以不断地加高加险来创造艺术效果,如杂技表演中常见的从地面升到台桌上(如把地面上的滑冰搬到小圆台上表演);升到人的身上(如爬竿变扛竿,排椅变扛排椅);升到半空或高空等等,都属于这一类。这种特点,在欧美一些国家的杂技中尤为突出,如1981年伦敦杂技大赛中号称独一无二的苏联《顶竿》就是很好的例子,表演时底坐站在座子上顶一根九米长的金属竿,另一人上竿后又顶一同样长的竿,再上去一人在竿上表演。将保护绳拴在竿上,然后推竿“后空翻”落中节肩上,再一个后空翻落底坐肩上;接着又表演三层竿,即三个人连续顶竿,第四个人到上面表演倒立等技巧。这个节目就运用了层层加险的方法:首先是限定了底坐只能在小座上调整重心,这就比在平地表演提高了惊险度;再加以不断地升高,更难得的是在静的平衡中,还要导入跟头技巧这样大动荡的因素,因而使人看来惊险万分。

利用条件的改变使动作变得不平常而创造惊险,这在杂技中被表现得再充分不过了。如翻腾技巧,在体育竞技中虽也常引起我

们由衷地赞叹,但一般说来,我们不会为它感到担心,因为那宽阔的地面和厚厚的海绵垫等保护措施,使人们有一种安全感。但我们看杂技表演《空中飞人》时就不大一样了。在离地面十几米的高空中翻跟头,那真是使人感到惊而又惊、险而又险!不仅要求演员具有高度的自控能力,灵敏的反映,过人的臂力,还需要演员相互的配合,道具的运用都恰到好处。由于重心的提高,使不稳定因素更加突出,于是,各方面技巧配合的准确性,一下子就被提到关系着演员生命安全的高度,从而百倍地扣人心弦!1981年伦敦杂技大赛中,墨西哥《空中飞人》的演员用黑布将头蒙上,表演直体空翻两周接手转360°回棍等惊险技巧。美国著名的高纳飞人团演员轶图,还蒙着眼在空中表演了三周空翻的绝技。许多国家的高空节目表演时常有意不用保护绳,女演员光着脚在十几米的高空中,仅用脚后跟挂住吊棍荡秋千,观众为之倒吸冷气,演员却微笑自如,悠然自得。

利用环境来突出其“险”,在欧洲某些国家由来已久,且被发展到无以复加的程度。早在1855年7月,法国人夏乐·布隆丹(CHARLES BLONDIN 1824—1896)第一个创造走软索横跨美国尼亚加拉瀑布的记录,当时绳索直径为76毫米,长335米,离水面高度为48米;次年,他肩上扛着他的经理再一次成功走绳渡过该瀑布。这件事当时轰动了西欧,他被称为19世纪最了不起的走索演员。1968年,在布里乌德(BRIOUDE)法国人亨利·雷查廷(HENRI RECHATIN)曾冒险在行驶时速达155公里的汽车顶上表演走钢丝;1975年2月,他又在法国南艾吉山(AIGUILLE),海拔3800米高和脚下有1200米的空谷上表演了走软索。他和他的夫人雅尼克以及法国的摩托越野冠军弗朗克·吕卡(FRANK LUCAS)还一起在软索上横越尼亚加拉瀑布。同年6月,他又在加

拿大 160 米高的“斯基隆”(SKYLON)塔顶上放两把椅子,在没有任何保护的情况下在椅上表演平衡动作。这类表演,固然使人惊奇,也能表现人的勇敢无畏,但一味加高求险,其艺术价值则会成反比例降低,一般已不可能有什么花样变化而失之单调,除了给人强烈的感官刺激外,已谈不上有什么审美价值了。

我国的杂技从传统来看,另有一番惊险景象。山东沂南出土的汉墓画像壁上所描绘的走索表演,可谓典型一例,它不是以高取胜,而是在索下刀剑林立!锋利的钢刀,剑尖均指向在绳上作倒立表演的演员,预示着表演者的万一失手的危险处境。类似这种利用表演环境(支点)的不稳定性以引起惊奇的特点,在杂技中有许多表现:如故意让演员在没有支撑的直立梯上或滚动的晃板上表演需要稳定度的多层次造型,故意让演员在小小的圆桌上作快速的雙人滑冰技巧等等。这些环境的困难或危险因素,都是观众能迅速理解的,正因为此,观者不可能无动于衷。对危险的理解和对演员命运的关心,使他们很快地全神贯注于表演之中,仿佛身临其境,自己和演员一同经历这困难和危险,而不由得为演员捏一把汗。

道具的“险”

利用某种物(道具)的“险”,来反衬人的勇敢机智,是杂技创造惊险美的又一常用手法。这种物的属性是观众所熟悉的,可以直接感知或迅速理解它的危险所在,最常用的是以具有杀伤力的兵刃来构成的特殊条件。传统节目《钻刀门》可谓是代表性的一例:表演时将十数把钢刀插在圈上,刀尖向里形成一个仅能容一人身躯的刀圈,有的还外加一层火圈曰“刀火门”。刀光闪闪、烈火熊熊,摆在演员面前的难题可谓令人惊心动魄了,然而,表演者却还要进一步脱去外衣,在肉体 and 尖刀的对立中,在众人担心的注视中,演员以

娴熟的技巧，轻轻地从圈内一窜而过！汉代张衡在著名的《西京赋》中，曾用“冲狭燕跃”来形容此节目的表演，形象地描绘出表演者比猫还要灵巧轻盈、比燕子还要矫健的身姿。这一特点在国外杂技中也有表现。某国女演员表演的“刁宝剑”，以两柄尖利闪光的剑作道具，使剑尖相对成 90° 角作平衡表演，高潮时上到人字梯上，用脚勾住梯阶作后下腰时，双剑亦随之成 180° ，这时观众屏住呼吸，一种惊险感猝然而生！因为剑尖的支点这么小，稍一滑动，那上面的剑尖便会滑下而直刺演员咽喉！

这种惊险游戏来自民间，在我国某些少数民族中，至今还能见到这一类的传统表演。如云南傈僳族在一年一度的“刀杆节”上，总要以民间杂技艺人表演“跳火海”、“上刀梯”，都是以道具的“险”来取得表演效果。“跳火海”一般在傍晚时开始，预先在山寨里燃起一堆大火，当火势减弱到只剩透红的木炭，几名身穿短衣的赤脚小伙子便在众人的围观下唱歌、跳舞，情绪达到高潮时，他们一个接一个在火炭上作前后滚翻，或捧起火炭搓擦，甚至往脸上猛擦一气。接着，一人从火炭中扯出一根已烧红的铁链，拿在手中挥舞，另外一些人则呼喊着手去抢。铁链像一条火龙在这些表演者的手臂上、脊背上、脖子上盘旋传递，还伴着仿佛是灼肉的“嗤嗤”声，围观的人则“啊！啊！”地惊叫着。在这险与惊交织的热浪中，跳入火海的人越跳越欢，直到把“火海”跳熄为止。然后请那些为他们担惊的观众察看，竟然没有一个人有烧伤的痕迹。“上刀梯”是用两根长竹竿耸立在地面，梯的横档共用三十把锃光雪亮的长刀做成，把把利刃向上，表演者头裹红缠头身穿红短衣，赤着双脚。每人先豪饮一碗白酒，纵身跳上“刀梯”，在观者的惊呼中，踏着利刃蹬上梯顶，作倒立表演，然后请观者试刀，竟锋利得可以把抛向空中的绸布轻削为两

片,然后那些赤足的表演者却人人安然无恙。^①

除了上述突出人所面临的“险”外,还有一种是突出“物”所面临的险,如旋转于竿上的磁碟;顶之于头或抛接于手脚的磁坛、磁碗;抖之于细绳上的空竹、花瓶;在作滚翻的同时,托之于手脚及头顶的玻璃杯塔等等。这些物件就其自然属性来说,都是容易破碎的,平常都要轻拿轻放,而杂技演员却偏要反常地要弄它,表演出种种使人看来不可思议的技巧。如我国传统的《顶碗》节目,在必须头向下才能完成的种种倒立技巧中,却偏偏要演员同时保持住头上一摞碗的平衡。这就处处体现了一种潜在的“险”:即万一失手,那些碗便会摔个粉碎。这一节目,从五十年代夏菊花在国际杂技比赛获金奖以来,技巧一直不断突飞猛进,先后四次荣获国际金奖,1981年在巴黎的“明日”杂技比赛中,广州市杂技团饶祥生、蔡淑慈、戴文霞的三人顶碗作“双层夹脖顶碗过高梯”时,偶因梯子没放稳而发生上尖晃动过大,从六米的高度失手摔了下来,十几碗一齐粉碎。但这一来,观众却通过道具的这种“险”境进一步懂得了演员的真功夫和技巧的难度。因而当他们第二次表演成功时,便获得了加倍热烈的欢呼,最后荣获了首奖。对易毁物的担心,转化为强烈的赞佩;演员的功夫,也在对这种“险境”的克服中得到充分的发挥。当演员不仅自如地、而且是优美地克险成功时,观众便越加获得强烈的审美愉悦。

技巧结构的“险”

运用出其不意的技巧变化创造惊险感,是杂技最常用的又一种方法,它不像前面所提到的环境与道具那样,一看便能感知它的惊

^① 参见刘杨武《难以置信的“跳火海”与“跳刀山”》《杂技与魔术》1984年第二期。

险,而主要是依靠情理之中、意料之外的手法;以其技巧内部结构的奇特,来造成扣人心弦的惊险效果。其特点是寓险于轻松之中,以意想不到的逆转,求得突然的震动,引起爆发式的反映。

“闪脱”,又名“吊险”,是传统惊险技巧中比较典型的一种,它根据观众的心理特点把险、难与幽默结合成一体以创造惊险效果。比如我国五十年代,著名成氏兄妹五人《小武术》,在一系列紧凑而流畅的技巧表演过后,妹妹顽皮地站到了哥哥头上,她洋洋自得、摇晃着她的两条小辫子;正当观众报以轻松的微笑时,突然只见她脚下一滑,仰面从哥哥头上栽下来,观众不由得站起身来惊呼,以为她要摔伤,却见她顺着哥哥的脊背轻轻一拱,就地来了个滚翻一跃而起,顽皮地向观众作了个漂亮的亮相。观众这时才悟到:她原来是和大家开了一个小小的玩笑。这一切配合得这么默契,既快又准,在轻松活泼的表演之后突然出现惊险场面,使观众不由得转惊为喜。类似的方法在杂技中很多,如在空中荡秋千时,突然一闪故作失手,却在最危险的下坠时刻,分腿勾脚又倒挂在吊架之上等等,这些表演,都在惊险中含有一种俏皮的幽默感。杂技艺术技巧的惊险发展到今天,已主要体现在各种出手性的技巧上,从抛物进到抛接人,腾越的空中跟斗与各种高难技巧相结合,或单人,或对手,或三人,或集体,勾勒出一幅幅动人心弦的惊险形象。

以上所举的几种方法,是构成杂技惊险的最普遍、最基本的手法,它们之间相互联结、相互渗透,常常交叉在一起运用,产生出许多变化。惊险是很富有刺激性的,也可以说,杂技千百年来不朽的魅力,其重要方面就体现在此。尽管有人一看惊险的表演,就觉得它未免过于刺激,但惊险在生活中是客观存在的事实;喜欢和追求惊险,也是人类一种普遍存在的心理现象,因而也不能以神经衰弱者的感受为尺度。值得我们注意和研究的是杂技从它脱胎之日起,

便被评价为“惊俗骇观”，它的惊险特色何以能一直保持至今，并且有越来越被强化的倾向呢？笔者认为主要有以下几方面原因：

一是它集中体现了人的自由意志。这种在不自由中争自由的杂技表演，实际上是人将自己的内心愿望和自身的潜力，通过此种特殊方式外化出来的结果。它使人感受的不仅是人精神上的智与勇，而且是肉体上的力与敏捷，因而，这也应该说是一种深刻化的表现。正因为此，人们崇敬英雄与喜爱杂技似乎就出于同一原因，即人总是崇尚比自己能力更高、更强有力的事物，在人们对自然中一切显示力与勇的事物的欣赏和崇尚的背后，充满了人类对自身力与勇的渴望。杂技中这种对环境、物象等各种险的因素的克服，是人类富有生气的积极精神的表现，它构成了人们对力与勇理想形象的显现。力与勇是人类赖以生存和发展的动力，正是这种需要构成了人们以惊险为美的根源。

二是它的创造性、多样形式本身具有的审美意义。丰富多彩的惊险形式与演员娴熟的技巧，使杂技呈现出创造性的美，它使创作者或欣赏者均感到是一种目的性的实现。“他不仅造成自然物的一种形态改变，同时还在自然中实现了他所意识到的目的。这个目的就给他的动作方式和方法规定了法则（或规律）。 ”^①在惊险技巧的表演中，积淀着人类长期社会实践所获得的认识，体现出一种规律审美的意义。那高超的技巧表演中包含着丰富的力学知识；那对动物体态的形象而风趣的模仿，会使我们联想起仿生学中的趣事；而人体功能技巧的充分发挥，更使我们对人体潜力大吃一惊！正是这些，才使它引起了广泛的欣赏与共鸣。

最后，不应否认人还有一种追求消耗过剩的精力本能。这不

^① 《资本论》第1卷上册第201页。

仅表现在艺术欣赏中的喜爱看惊险电影、读惊险故事，还可以从日常生活的考察中证明。为了获得这方面的消遣和满足，人们喜爱惊险的活动。在国际体育竞技中，追求惊险可以说越来越成为时尚；那不惜冒着生命危险的种种冒险运动：飞越天险的滑雪、逐浪；汽车、摩托飞越障碍等等，花样层出不穷。这些都说明了一种本能的追求——惊险使人紧张，而紧张使人感到生命的存在；能在惊心动魄的困难中看到它化险为夷，真是莫大快事！正如我国著名美学家朱光潜先生所说：“人为什么爱追求刺激和消遣呢？都是要让生命力畅通无阻，要从不断的活动中得到乐趣。”通过这种惊险美的享受，使自然、人生与我们中间结成了一个亲密的纽结，它把我们的视野扩大开来，用勇于征服困难的壮美之情，激发我们乐观向上的情操，引起生命的跃动。它启迪我们，通过那不自由中争自由的表演，使我们看到那表面上似乎是矛盾的东西，实际上也能有其共存的理由。

尽管如此，惊险仍有它客观的尺度，如果一味地强调其险，美感愉悦就可能变成恐怖，某些趣味不高的惊险场面，甚至会使表演变得可憎。反之，如果忽视运用“险”的因素，杂技节目就会变得平淡无奇，甚至丧失杂技特征而不能称其为杂技。我国曾在相当长的一段时期内一直强调要“惊而不险”，这从保护演员安全的出发点来说，是一种善良的愿望，但从创作思想上说，却是一种逻辑上的混乱。因为既然“惊”是“险”在心理上的反映，那么无“险”又怎会“惊”呢？这实质是取消杂技的本质特征。各种艺术自有其不依人的意志而转移的客观规律，惊与险作为杂技的一对美学范畴，它必然要在杂技艺术实践中存在并发展着。许多一度被禁演的节目如柔术、牙咬、驯猛兽、滑稽之类重新上演并受到欢迎便是证明。而且，从国际杂技发展趋势来看，它正在被越来越强调和重视。所以，

不应否定杂技中的惊险,而应适度地引导和运用它。

二、高 难

“高难”在杂技中是一个有广泛意义的美学范畴,它是对杂技技巧存在和发展的程度、规律、速度和水平等内在规定性的一种概括。和任何其它事物一样,杂技不仅有区别于其它艺术的质的规定性,还有着自己量方面的特殊表现。杂技的质,不是仅仅在定性中把握的,更主要是在量的开掘中才能得到体现。因而,“高难度”便是杂技的质与量的统一。

“难”是杂技的基础,是一切杂技技巧的核心要素。它贯串在形形色色的表演中,并成为衡量一个节目或演员技艺水平高低的标尺。杂技节目如果没有难度大的技巧作骨干,便会被看成平庸;演员如果没有出众的绝技,也不能称之为出色的杂技演员。这一切,均说明了难度在杂技中的客观性、普遍性和重要性。

观看杂技表演,总是不由自主地怀着钦佩之情,为它那罕见的高难度所倾倒。“一个绝技惊四座”,“一招先(鲜),走遍天。”这在杂技欣赏中是常有的事。因而,尽管任何艺术都有技巧,也都有它各种不同的难度,但是,杂技这种人体功能技巧所表现的程度的深刻、对物的驾驭方式的精妙,却是无与伦比的。那么,杂技的“高难”又究竟体现在哪里?

难在质的“真”

构成高难美的要素,首先是它在质上的“真”。

杂技的质是既统一,又分层次的。从整体来说,它指杂技区别于其它艺术的内在规定性;从杂技内部低一级层次来说,是指杂技各行当之间相互区别的特殊的本质,杂技的定性就是依据这些不