

●艺 谭

“以形写神”与“笔墨当随时代”

——由“元画”想起

“以形写神”与“笔墨当随时代”，似乎不搭界；比较宋画元画，可见二语关系密切。

“形”与“似”、“形似”

诗分唐宋，画有宋元。欲识画之宋元，先要分别“形”与“似”、“形似”。战国至西汉初期成书，后为《十三经》之一的《尔雅》，释画曰：“画，形也。”“形”作名词，谓画中之形，就是西方所谓“具象”，近乎今之“艺术形象”。如南北朝宋·宗炳《画山水序》：“以形写形，前一形字即画中的形，后一形字指自然界物的形体状貌。“似”是模仿客观对象。后来即由“形”之“似”变为“形似”与“神似”相对。“形”与“形似”，都是画学概念。作为概念，它是具体的、变化的；如何“写形”，便有差异。

画分宋元。宋画的成就，历来赞之众口，于元画，则褒贬不一。近代贬之尤甚。如康有为《万木草堂画目》：“中国自宋以前画者象形，虽贵气韵生动，而未尝不极尚逼真。院画称界画，实为必然，无可议者，今欧人尤尚之。自东坡谬发高论，以神品画，谓论画以形似，见与儿童邻，则画马必须在牝牡骊黄外，于是元四家大痴、云林、叔明、仲圭出，以其高士逸笔，大发写意之论，而政院体，又攻其画。远祖荆、关、董、巨，近取营邱、华原，尽扫汉、晋、六朝、唐、宋之画，而以写胸中丘壑为尚，于是明清之间。……惟是横山范水，梅兰竹菊，萧条之数笔，不必都写形。……盖中国画学之衰，至今为极矣。则不能不追源作俑以归罪于元四家也。”

也有以康氏之说“实为评画至论”，“画必形神兼至，徒得神而遗形，已失画之本意。”我心中一直疑而未安。

对于东坡先生的说法，古人有过辩释，这里不赘。东坡并非不要“形似”(所谓“遗形”)，只是说，光凭“形似”见赏，识见是不高的，好比作诗，不必都要形模“实”景，也没有一定的模式。如他的咏西湖诗：“水光潋滟晴方好，山色空濛雨亦奇。欲把西湖比西子，淡妆浓抹总相宜。”山色空濛，水光潋滟，中华之佳山水，何处不一样？西湖四时景象，二十八字，又如何写得尽？其它如“好”、“奇”、“淡妆”、“浓抹”等，都是“抽象”的说法，并无一时目之所见的切实形容，而“比西子”、“总相宜”，一绘综合，给人以无穷的想象之美，所以成其妙。诗有绿景写情。东坡也称赏诗人的“写物之功”，于画，则称精写花鸟的边鸾“写生”、赵巨“传神”，东坡先生文章翰墨，照耀千古，复能留心“墨戏”，所作“大抵写意”，而元·汤垕见“其谓黄州时，于路途民家，鸡栖系牢间，有从木竹石，因图其状，作木叶亦细致其缕。”(《画鉴》)可见其襟量。

当然，诗为“言”象，画为“形”象，画固有别于诗；而画的“象形”又必不同。元画的“形似”，比较宋画，不过程度之差异，更加“抽象化”而已。宋徽宗画作精工，“妙体众形”；翎毛“几欲活动”，妙品“间有入神品者”；而后世则有王羲之(传)的“不似之似”，齐白石“似与不似之间”，以及黄宾虹“绝不似而绝似”，“绝不似”为不似所见的某树某石某峰，“绝似”即神似。随着社会生活的观念变化，“形”(“形似”)不必相同，不可以一

律绳之。物(包括人)之不齐，是物之情。元人，宋人，各极其情，“唯明者于异见同而不坏异相，故能得其通。”(马一浮)“写意”之“意”，一、作者胸中的意气；二、状物“得意已足”；意气所到，综合谓之“感受”(主客合一)，表现而成作品，则“意态自足”，而“无穷出清新”(均东坡语)矣。以是，“形似”不一，“写意”非“谬”。至于说“萧条数笔，则大号曰名家”云云，是又不知画有疏密二体，岂得以笔之繁简以论画境。倪雲林自谓“不敢盘旋于能妙之间”，元以后的文人，往往既无逸气，又乏功夫，借云林“逸笔草草，不求形似”之说，任气率笔，画虎袭迹，终成类狗；也不必以这等不肖归罪于前人的高明。康氏之见，诚有危殆图新的时代背景，而于画学之封域固守，不能圆通，是十分明显的。

“以形写神”，神的涵义是变化的，形是开放的

“形”是“体”；“神”是“用”。体无定体，形无定形，体以致用，形神一体。

传统中国画属“具象绘画”，以“形似”为基础。战国时期，《韩非子》论画说，画鬼魅易，画犬马难，因为犬马常见，而鬼魅无形。所谓“肖形”、“模状”、“似真逼真”乃至“乱画夺真”，此时画工，以“似”为贵。

随着时运风气转变，文艺的功能，由“言志”，“成教化，助人伦”，转向怡悦情性的“缘情”、“畅神”。东晋顾恺之提出“以形写神”，以神情趣评画，提高了审美的程度。但顾氏的“象人之美”，虽有“迁想妙得”的主张，其“写神”、“传照”仍偏于表现客观对象。

晋宋之间，山水画突起，物我一体，推人及物，《六法》扩充以品山水画，而有五代山水画家荆浩的“真”，“似”之辨，“真”字的意义也由仿效(似)一变而为涵有神气的画学概念。但这个“真”，尽管有主体的认知，还是偏于客观对象。然由人及物，“形”的观念也因内容的扩大而孕育了更大的空间。

北宋儒家沟通佛、老，别开心性之学，而为传统文化的一个新阶段。艺术是为人的人。文化是人格的展开。理学力主个人“存养”、“躬行”的工夫，“理一分殊”、“穷神知化”、“开物成务”，风气所被，诗文书法重理趣，尚意韵。于是有苏东坡关于绘画的高论：

余尝论画，以为人禽宫室器用有常形，至于山石竹木水波烟云，虽无常形而有常理。……世之工人，或能曲尽其形，而至于其理，非高才逸人不能辩(《净因院画记》)。

观士人画，如阅天下马，取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策皮毛槽枥枵，无一点俊发，看数尺便倦(《跋李汉文卷》)。

这是“形”的合理的“扩大化”，按：山石竹木水波烟云，因地因时因势而变，故“无常形”。“常理”指“造化”之理，“不变”而又“变”。但变易之象易见，不易之理难见。画或能形“似”个体形象，而不辨其理，如是此马而未表现马的“俊发”之性，是为“工人”(“画工”)，如果能辨“常理”，则“工人”非“画匠”，如汤垕《画鉴》所记：“池州画工作九华秋浦图，元章(米芾)云：甚有清趣，师董元。仆平生未见有七八本，其工致甚多，信元章之

□董中焘

说不妄。”“士人”倘不知(知而不行，非真知)“理”，亦是“工人”。如东坡批评石延年《梅花》诗“认桃无绿叶，辨杏有青枝”为“村夫子体”，以其浮泛堆垛无情思，徒守规矩，何异“工匠”？所以，东坡只是指出止于技的画与进于道的画的事实，论品格，非以身份，亦非歧视工人。东坡为官，一生清正，为亲民，载于史书，艺术岂无高下。于是又有著名的论画诗：

论画以形似，见与儿童邻；作诗必此诗，定知非诗人……。

这实在是“形”的观念一大解放，一大转折，也是审美的一大进步。画以“形”为“体”，而以自然为法则。“士体”之先，见于南齐谢赫：“伤于师工，乏其士体。”(《历代名画记》刘绍祖条)东坡意思正同，而苏东坡此论的意义，犹如张彦远特别提出谢赫《六法》中之“骨法用笔”，肯定“失其笔法，岂曰画也！”又继张氏“以形似之外求其画”，提倡观画不在“形似”，“合于天造，厌于人意。盖达士之所寓也欤！”从此形成一种潮流。“天地之道变易以成化，人道亦须变易而尽能。”(马一浮)东坡的画学思想，影响深远。元人进而以书入画，遂又立一高峰。明代是文化停滞守成的时代，晚明则个性自由成一种风气，“自然发于情性”，“独抒性灵”，“本色独造”，“不求形似”，以至清代二百余年，画的流派繁多，姿态纷呈，无论花鸟、山水、人物，重意趣的“写意画”演为主流，尽管呈衰颓，无不着东坡画学思想的沾润。

审美的发展，通常是表现自然形态，后来识力渐进，由“形似”趋向精神，逐渐摆脱“形似”，以至“不求形似”，而回到“形”可名，非常名”(钱锺书《管锥编》第二册)，直指中国文化的源头——“道”可道，非常道”的境地。不求“形似”，“无有形似”，“有形”而无定形，在“再现——表现”之间，执两端而用“中”。中无定位，恰到好处，无可无不可。

同是“造形”，“功夫”有同有不同

所谓“元画”，指有元一代最有特征的所谓“士夫画”，而以倪、黄为代表，作品多为逸品。宋元山水，两种体格。大致地说，论“体”，宋整饰，元萧散，论“格”，宋属神，妙，能，元为逸。宋人写“实”境，元人主心境性境。宋人尚法，元人重意，从作品说，尚法，法有规矩可寻。逸品，“其意难言之矣”，则法亦难说不可学；从作者说，“意在人在，须有所修养，始能超妙无俦，而足见美于画。”(潘天寿《中国绘画史》)画而有此内外二“不易”，于是不免引起人们的误会。以为士夫画无“实诣”，缺乏“真工实能”，早见于明季，近贤如康有为等，像身体力行的陈师曾先生，或许是顾忌于时人对文人画泛滥、作品空疏无具的批评，也说文人画“不在考究研求上之功夫”，“形式有所见缺”(《文人画的价值》)。窃以为“功夫”不可抽象地说。关于这一点，明人沈颢分辨得最好：

今观画之简洁高逸，曰：士大夫画也，以为无实诣也，实诣指行家法耳。不知王维、李成、范宽、米氏父子、苏子瞻、晁无咎、李伯时辈，皆士大夫也，无实诣乎？行家乎(《画尘》)？

画的“实诣”，原来有同有不同。艺术有不相同的意向，意向既异，体格亦殊。故有行家画的实诣，也有士夫画的实诣。沈颢所列，虽然都是唐宋的士夫画家，元之倪、黄，概同一类，作品体格有异而已。诚如陈先生所说：“旷观古今之文人画，其格局何等谨严，意境何等精密，下笔何等矜慎，立论何等幽微，学养何等深醇”。凡是能够达意感人，而且合理的，必有“功夫”所到。则正不必以为“不在考究艺术上之功夫”。且精神必表现为形式；“无形式”也是一种“形式”，各有各的意思，各有各的形式，文人画也不必视为“形式欠缺”。在某种意义上，可以套用沈颢的话：“……曰士夫画也，以为形式欠缺也。形式欠缺指‘形式主义’之‘形式’耳。”西方“形式主义”之“形式”如结构主义、立体派，具有“张力”。张力由生物学引为艺术表现，主要是视觉的冲击力和体验方式。但张力作为一种状态的东西，“本身必然是僵硬的死板的”，而意识的实际世界却是充满变化的。(斯本格勒《西方的没落》)唐宋山水，本来不乏节奏、韵律，元以后更发展为无形式之形式——“无层次而有层次者巧，有层次而无层次者拙”(笪重光《画筌》)——蹈虚揖影，气象浑沦，“密致之中自兼旷达，率意之内转见便娟”，宽而愈亲，味之无尽，则又是一番天地，一种境界。为了体会恽南田对倪、黄作品的品读，不妨译为罗列：

子久以意为权衡，皴染相兼，用意入微，不可说不可学。太白云：落叶聚还散，寒鸦栖复惊，羞似拟其象。

子久神情，于散落处作生活，其笔意，于不经意处作腴理。其用古也，全以己意之化。迂老(云林)幽淡之笔，余研思之，久而犹未得也。香山翁云：予少而习之，至老尚不得其心湊泊处，世乃轻言迂老乎？

倪高士云：作画不过写胸中逸气，此语最微，然可与知者道也。

又说：元人幽秀之笔，如燕舞飞花，揣摩不得。又如美人横波微盼，光彩四射，观者神情惊诧，不知其所以然也。

宋画刻画，而元变化。然变化本由于刻画，妙在相参而无碍。习之者视为歧而二之，此世人迷境！如程李用兵，宽异路，然李将军(李广)何难于斗斗，程不识不妨于野战，顾神明变化如何耳(《陔馀馆画跋》)。

士夫画家，擅诗能书。当其处于异族统治，往往有托而逃，寄意山水，师法造化，以写逸兴为尚，而自称“士气”，“逸格”。“不落畦径，谓之士气。不入时趋，谓之逸格。”士夫画家又有深厚的技法功底。山水画宋元大成，所谓“宋人法备”。其技法表现，本有“类性”的特点。到了元人手里，以书入画，绘画由“画”变为“写”，个性化更突显，山水树石的形象，也更抽象化，而趋近于笔墨精微的“符号”，故曰元人以意为权衡而“萧散宋法”；意到笔止，“不了”而“了”，笔虽简以而意无穷；不独此也，“意思萧散，不复与外事相关”(司马相如《上林子虚赋》)，倪云林与黄子久最可代表。对照他们的作品，南田所说，绝不虚说之词。又足以见士夫画绝非草草漫无法则者。萧散之于整严，体格性分不同；观画会心，口不能宣，别有功夫，有非言说之所能尽。“有法而不言法”(黄宾虹)。

中国传统论画说：“以形媚道”(宗炳《画山水序》)，“媚”是合的意思。又说：“成当与《易》象同体”(王微《序画》)，“成”者，“道成而上，艺成而下”之成。而“道无量”(金岳霖《论道》)。(《易》无体，对待、合一、流行、变化创造，生生不息。观念——意——技——“形”之以笔墨。“情求尽性，用求得体”，而取舍由人，流变未终。总而言之，“体用重重无尽”(马一浮)。故曰：画无本体，亦无本法，功夫所至，即其本体。

●书林漫步



在中国当代话剧评论界，刘平是一位勤奋执著有见地的学者，他兢兢业业在话剧研究的艺苑里耕耘，近年来撰写出版了60万字的《20世纪中国文艺图志·话剧卷》，80万字的《中国话剧百年图志》后，又出版了30万字的《新时期戏剧启示录》，对1977年至2004年中国话剧的发展概况作了全面深入地梳理分析研究，对于改革开放后中国话剧的兴盛与发展等作了全面总结，力图“绘制新时期话剧发展的全景图”，使该著成为中国新时期话剧发展史的研究佳作。

话剧历史与话剧类型研究的结合是该作的一个特点。在中国新时期话剧发展历程中，刘平是一位亲历者，该作所涉及的演出剧目他基本都看过，在研究过程中他又细致阅读了有关的500多个剧本，在此基础上形成该作的基本构架，以顺时序的方式展开研究。“突破禁锢的繁荣与难以摆脱的局限”一章研究了新时期话剧的兴起，既探究与真实的恢复与题材的突破，也分析此时期创作难以摆脱的“局限”；叙述角度的变化与表现手法的嬗变”一章研究了上世纪80年代探索话剧的繁荣，既研究叙述角度的改变与主题的深化，也分析探索戏剧的成就及其不足；“反思中的整合与现实主义戏剧的深入”一章研究了现实主义话剧的发展与深入，既探究现实主义戏剧传统的回归，也分析了探索的延伸与深入。从新时期话剧的兴起，到探索话剧的研究，到现实主义话剧的研究，基本上形成了新时期话剧研究的顺时序结构。该作又将小剧场戏剧、民营戏剧、军旅戏剧、校园戏剧分别设专章展开研究，在每章中梳理该类型话剧的前史，使对于不同话剧类型的研究具有了史论的特点。

发展脉络的梳理与理论探究的结合是该作的又一个特点。文学史论的著作不仅要梳理清文学发展的脉络，更应该在理论上的分析总结，从而探究某一时期的经验教训，这就需要撰者必须具备十分开阔的学术视野与理论素养。刘平在对于中国新时期话剧发展的研究中，十分清晰地梳理了来龙去脉，在每章中又都有精辟的理论分析与评说。在研究探索话剧时，书中在梳理其发展与嬗变过程后，认为其历史贡献在于“重新发现和认识戏剧本性，并在艺术创作实践中发展了这种本性”；“推动了我国话剧由‘传统型’向‘现代型’转换”；指出其不足在于：“认识上的肤浅，观念上的偏差”，“只重形式的出新，忽略内容上的开掘”、“忽视生活，缺乏思想”，这些切中肯綮的分析道出了真知灼见。在研究民营话剧时，书中梳理了民营剧团发展足迹与创作，认为“它的出现，打破了国有话剧院团一统天下的局面，以社会的力量丰富了戏剧创作，活跃了人民群众的文化生活。更重要的是，它的方式方法与演出运作，为话剧走向市场开拓了新路并积累了丰富的经验”，并指出其不足在于“创作上的‘私人化’倾向”、“实验戏剧与走向市场的矛盾”、“玩戏剧”的代价。该作在梳理校园话剧的发展脉络后，探究“校园戏剧的发展潜力与不足”；在梳理小剧场话剧的发展嬗变时，分析了其题材的开拓、手法的创新。

代表作分析与表现手法研究的结合是该作的第三个特点。话剧史论不仅应梳理清该时期话剧发展的脉络，还需要对代表性作品进行分析研究，才能真正把握不同历史时期话剧发展的特性。该作在对于新时期话剧不同时期、不同类型的梳理研究中，选择了诸多具有代表性的作品展开比较深入地分析。如在研究探索话剧时，着力分析了《桑树坪纪事》；在研究现实主义话剧时，深入分析了《黑色的石头》《天下第一楼》《商鞅》《地质师》；在研究军旅话剧时，深入评说了《原子与爱情》。通过对代表作的深入分析，使话剧史的研究点面结合有血有肉。以往的话剧史研究往往只是对话剧剧本的研究，较少关注话剧表现手法的研究。该作不仅研究话剧剧本创作、关注话剧演出，同时探究话剧的表现手法，对话剧研究更切入话剧的本体。在对探索话剧的研究中，分析推倒“第四堵墙”与剧场性的强化，分析叙述者的出现与舞台样式的多样化；在评说《商鞅》时，谈论导演“追求一种浑厚、凝重的艺术气氛，体现一种古朴、深邃的历史文化意蕴”，舞美设计“采用了大写的笔法，来扩展舞台时空假定性的运用范围”。这些既注重剧本手法，也注重舞台演出(包括导演、表演、舞台美术等)方面的研究，使该作更接近了作为舞台演出的话剧的发展与特性。

在对中国现代话剧的研究中，常常出现“话剧”与“戏剧”混淆的现象，其实戏剧是戏曲、话剧、歌剧的总称，而话剧仅是以对话和动作为主要表现手段的戏剧。由此可见，刘平的《新时期戏剧启示录》似以《新时期话剧启示录》更为贴切。该作为中国新时期话剧史论的第一部，“绘制新时期话剧发展的全景图”，具有筌路蓝缕之功，其重要意义和价值是不言而喻的。

绘制新时期话剧发展的全景图

——读刘平《新时期戏剧启示录》

□杨剑龙



使高兴地说：“我们早就盼望你们来了！”

大使馆用接待贵宾的规格接待了红星合唱团一行。张小康大使在席间盛赞红星合唱团，她说：“昨晚我观看了你们的演出，没想到我们中国的军队有这样一支艺术精湛的合唱队伍，没想到你们的演出这样精彩，这支队伍如此年轻充满活力，我代表大使馆全体人员向你们表示崇高的敬意。在中国和新加坡建交20周年之际，红星合唱团的这次访新演出，必将为增进中新两国艺术界的相互了解和两国人民的友谊作出重要贡献。”

在李永龙政委的提议下，合唱团和大使馆进行了联欢。藏族学员泽旺多吉在电子琴的伴奏下，用富有激情的嗓音将《天路》演绎得热情奔放，令人回味。歌唱家黄华丽以清澈透亮的华美音色演唱了《长江之歌》(龙船调)。在全国青年歌手电视大奖赛上获得银奖的张妮也献上了两首脍炙人口、耳熟能详的经典歌曲《我的深情为你守候》(我愿生活在美梦中)。

李双江和大使馆的文化参赞一起演唱了《红星照耀我战斗》，优美熟悉的旋律、激昂高亢的歌声，令大使馆工作人员情绪高涨。

艺术家的风采感动了在场的使馆成员。他们激动地说，我们在新加坡接待过无数艺术团体，但像这样和艺术家近距离的接触是第一次。

心儿在歌唱

音乐可以使人心的心灵更加高尚。新加坡地方虽小，却拥有众多音乐爱好者。

3月4日晚8时，新加坡南洋艺术学院邀请李双江及主要演员举行了“心儿在歌唱”的声乐艺术讲座。讲座在李氏基金剧场举行，400张票早已被一抢而空。前来聆听讲座的人员都排到了剧场外，他们当中年龄最大的83岁，最年轻的19岁，大部分是李双江的“粉丝”。

讲座在轻松、活泼、诙谐的气氛中开始。李双江边唱边讲述自己的艺术经历和艺术感受，他为大家演唱了8岁时唱的人生第一首歌曲；回忆了在猫耳洞里如何和词曲作家一起创作《再见吧，妈妈》、“文革”期间如何唱《北京颂歌》、在新疆如何唱《白鱼姑娘》、为电影《闪闪的红星》配唱主题曲……

在主持人和观众的提问下，李双江一一回答

了他的从艺经历、生活感受、当兵体会、唱歌诀窍以及为人师的心得。特别在谈到如何把歌唱好的问题时，李双江深有体会地说：“唱歌要有先天的条件，但更重要的是用心儿唱歌。只有用心，才能使歌唱动听，才能打动人。没有先天条件是不行的，不用心唱歌更是万万不能的。”

在新加坡做生意的福建籍李先生是李双江的铁杆“粉丝”，他兴奋地说：“我来新加坡做生意很久了，第一次看到中国艺术家的演出，你们精彩绝伦的表演震动了新加坡，我作为一名中国人感到无比自豪和骄傲。”73岁的市民黄先生专门跑到台上，握着李双江的手说：“这个讲座太棒了。我祖籍在广东，虽然从我爷爷到新加坡后就没离开过这里，可我们家从来都是说汉语，我也教育我的儿子、孙子不能丢掉汉语，因为我们是中华民族，我们的根在中国。看完你们的演出让我感慨万千，有生之年，我一定要去看看中国，看看美丽的故土。”新加坡美声音乐协会陈仰丰会长说，歌唱艺术是人与人之间、民族与民族之间最好的纽带，这次访问演出将进一步加强和促进中新两国人民的友谊。

●海外掠影

用歌声传扬中华文化

——红星合唱团在新加坡访问演出纪实 □陈大鹏

当北京还是冰天雪地的时候，新加坡已是夏日炎炎。从3月1日至3月5日，由解放军艺术学院政委李永龙担任团长，歌唱家李双江担任艺术总监的红星合唱团一行80人，在这里作了为期5天的访问演出，所到之处，掀起了一阵又一阵友谊的热浪。

歌声飞扬 激情迸发

中国红星合唱团到新加坡演出的消息一星期前在《联合日报》(新民日报)等报刊上刊登后，演出票很快售罄，出现了一票难求的场面，观众一再要求加演，无奈的是剧院早已租出没有空档。

3月3日晚8时，新加坡大会堂座无虚席。此时，场外还有不少歌迷在等待。

合唱《我和我的祖国》(大海啊故乡)拉开了演出序幕，熟悉的旋律、动听的和声、饱含深情的演唱，立刻在观众中引起了强烈的情感共鸣，拉近了两国人民的心。由泽旺多吉、陈美含、杨策勋演唱的《天路》(一杯美酒)《映山红》等歌曲，让观众在欣赏美妙音乐的同时，感受到了中国灿烂悠久的历史文化和今天中国各族人民团结和谐的幸福生活。《士兵之歌》(震怒的日子，奇妙的号角)等合唱歌曲，以澎湃的激情和昂扬的面貌，展示了“红星合唱团”高超的艺术水平和蓬勃朝气。

当队员们用马来语演唱马来歌谣《随风飘荡》时，剧场立刻爆发出雷鸣般的掌声，很多观众打起节拍一起歌唱。随后，中、新两国合唱团联袂演唱了歌曲《怒吼吧！黄河》，深沉的曲调、磅礴的气势，唱出了中华儿女血浓于水的民族情感和不屈不挠的民族精神，掀起了晚会的高潮。

由歌唱家刘春美、黄华丽、曲波、张妮演唱的《我的祖国》《黄河颂》《我的深情为你守候》《打起手鼓唱起歌》等歌曲，让新加坡观众领略到了中国歌唱家的独特风采和魅力。

歌唱家李双江的出场，将晚会推向了最高潮。18年前，李双江应新加坡南洋艺术学院邀请，在这里当了半年的客座教授，培养了一批声乐学生。在观众的热烈掌声和盛情邀请下，李双江一再返场，连续演唱了《太阳出来喜洋洋》《达坂城的姑娘新编》《我的太阳》《草原之夜》(打个胜仗笑哈哈)等五首歌曲。最后，音乐会在中、新全体演员共同演唱的《在希望的田野上》歌曲声中落下帷幕，观众全部起立鼓掌，久久不肯离去。

南洋艺术学院理事会副主席、南艺联谊会会长傅春安说，“红星合唱团”到新加坡访问演出，是我所知的最大规模的中国艺术团访新演出，你们精彩的表演、精湛的技艺让我十分钦佩。这次交流演出对于我们新加坡音乐、特别是合唱事业的发展是一次巨大推动。你们的莅临不但见证了两国人民之间深厚的友谊，也再次突显了两国之间经贸合作、文化交流等多方面、多层次的相互合作与相互信任，这对中新两国艺术界是极具特殊意义的，希望以后这样高水平的艺术交流继续办下去。

“这里是我们的娘家”

音乐是友谊的桥梁。3月4日中午，红星合唱团团长李永龙应邀率部分代表到中国驻新加坡大使馆做客。

中国驻新加坡大使张小康在使馆门口迎接代表们，李双江一下车就说：“我们回娘家了！”他说：“每次我们出国演出，时间再紧也要到大使馆进行慰问演出。因为这里是我们的家。”张小康大