

# 论民间艺术美的三个核心范畴

季中扬

(南京大学 文学院,江苏 南京 210093)

**[摘要]** 民间性、生活性、艺术性是民间艺术美的三个核心范畴。文化小传统是民间艺术赖以生存的文化生态系统,它造就了民间艺术的民间性。民间艺术是日常生活的艺术,只有在具体的时空中,其意义的接受与诠释才最为完满。以生命美学来考量,民间艺术的炫技性彰显着比精英艺术更为旺盛的生命力。民间艺术的民间性、生活性规定、制约了它的艺术性,造就了民间艺术迥然不同于精英艺术的美学体系。

**[关键词]** 民间艺术;民间性;生活性;艺术性

**[中图分类号]** J021 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1671-511X(2014)01-0091-05

在现代化、全球化语境中,伴随着对现代性与文化同质化的质疑、辩驳,边缘、差异、多样性等话语进入了艺术学的理论场域。民间艺术作为庙堂艺术、学院艺术、博物馆艺术的对立面,其边缘地位与异质性现在被赋予了一种新的文化身份,产生了新的文化功能,成为一种时尚的话语资源,一时间争相言说,众声喧哗。然而,由于荣宠来得太快,一些基础性的问题尚未来得及清理与深入探讨,譬如民间艺术究竟有何异质性,其异质性发生根据何在,在美学上有何特殊表现,等等。本文拟对民间艺术美的三个核心范畴——民间性、生活性、艺术性进行初步探讨,尝试回答这些问题。

## 一、民间艺术的民间性

S.拉什认为,人类文化经历了一个不断分化、自主化的历史过程。“在未开化社会,文化和社会尚未分化,宗教及其仪式的确是社会的重要组成部分,神圣是内在于世俗之中的。”<sup>[1]</sup>就艺术而言,在原始社会中,不仅各种艺术形态具有高度整一性,而且艺术活动融入在社会生活之中,歌舞与戏剧都是巫术、宗教庆典的组成部分,阿尔塔米拉洞穴里的绘画、金字塔、帕特农神庙等,并非为了审美的目的,而是与神灵沟通的一种手段。在较为复杂的文明社会中,文化不仅从社会生活中独立出来,而且自身也发生了分化。随着社会分工不断细化,出现了专业从事文化生产的群体,从而产生了一种从日常生活中剥离出来,具有封闭的生产与传播系统的文化形态。由于这种文化形态只在少数人之中传播,社会大众被排除在这一系统之外,这样,少数人的文化与社会大众的文化就形成了两种不同的文化传统。对此,美国人类学家罗伯特·雷德菲尔德(Robert Redfield)在其《农民社会与文化》一书中创造性地发明了大传统与小传统两个概念。所谓“大传统”是指一个社会里上层的士绅、知识分子所代表的文化,它是由学者、思想家、宗教家反省深思(reflective)所产生的精英文化(refined culture);而相对的,“小传统”则是指一般社会大众,特别是乡民(peasant)或俗民(folk)所代表的生活文化。”<sup>[2]</sup>如果说文化大传统产生了庙堂艺术、学院艺术、博物馆艺术,那么,文化小传统则是民间艺术生长的土壤,是民间艺术赖以生存、发展的文化生态壁龛。

与大传统相比,小传统是一种“没有历史的文化”,它似乎有一种特别顽强的力量,坚守在“过去”之中。S.拉什说:“现代化导致文化与社会分化,导致世界上各种宗教中神圣的东西与世俗的东西的分化。”<sup>[1]</sup>但在小传统内,这样的分化并未发生,文化仍然主要表现为民间信仰与相应的民俗活动,作为相对自足的系统,保持着系统内文化生态的平衡。小传统的未分化性对于民间艺术存在与发展有着特别重要的意义,因为民间艺术处于审美自律的历史叙事之外,它只能生存于特定的文化生态壁龛中,与民间信仰、民俗活动等文化形态保持共生关系。“在民间的节日庆典、婚丧嫁娶、生子祝寿、迎神赛会等活动中,民间艺术创作也最为活跃。如中国春节前后用年画、剪纸、春联装饰环境,为孩子赶制服装,社火花会的戏具,庆贺元宵节的花灯纸扎;端午节悬挂的天师符、钟馗像、五毒服装饰件及龙舟彩船;中元节的荷花灯、中秋节的月饼花模、泥塑兔儿爷;结婚用的嫁衣、喜花、喜帐;祝贺幼儿百天和生日用的虎头帽、虎头鞋、长命锁、长命衣。”<sup>[3]</sup>在现代化、城市化背景下,小传统坚守的地方民间艺术生存状况也相对较好。

**[收稿日期]** 2013-05-06

**[基金项目]** 中国博士后科学基金资助项目“民间艺术的美学体系研究”(2013M541632);江苏省社科基金项目“民间艺术的美学体系研究”(13YSD027)成果之一。

**[作者简介]** 季中扬(1976—),男,江苏泗阳人,南京大学文学院博士后,副教授,研究方向:艺术学理论与乡村文化。

20世纪80年代之后,许多地方逐渐恢复了传统庙会,学者们考察时意外地发现,“庙会期间整个村子甚至邻近村落都笼罩在一片热闹气氛中,有舞龙、耍狮、唱戏、扭秧歌等各种活动”。<sup>[4]</sup>2012年12月,笔者对江苏地区的民间艺术传承状况进行了为期一周的考察,发现在经济较为发达的江苏地区,传承情况较好的民间艺术仍然深深地扎根于民间信仰与民俗活动之中。比如洪泽湖的渔鼓舞,之所以得以活态传承下来,并非是作为非物质文化遗产加以保护的结果,而是当地渔民仍然深信这种巫舞能够感动鱼大王,保佑渔民出航安全。与此相反,那些小传统破坏严重的地区,即使将民间艺术作为省级、国家级非物质文化遗产予以大力保护,其效果仍然不尽如人意。以江苏省连云港市的南辰跑马灯为例,各级政府投入了大量的人力、物力,却连一场完整的演出也很难组织起来,因为农民觉得过年时举办这些传统的文化活动已经过时、没意思了。事实上,这些民间艺术一旦脱离小传统,仅仅作为了审美的对象,的确没什么吸引力,因为它的文化功能是一种依托于小传统的结构性的功能,只有在特定的语境中,它的意义才能充分彰显,意义的接受者才能心领神会。比如剪纸艺术,如果你不知道那是窗花、墙画,还是顶棚花,不知道是喜花、礼花,还是供花,不知道是在过年时张贴,还是在结婚时张贴,贴在什么位置,张贴时有何仪式方面的讲究,仅仅作为一份工艺美术品来看待,你是很难真正理解它的意义的。

民间艺术作为集体生活与集体意识的表征,其民间性其实就是文化小传统的烙印。它不追求分化、独立,混杂于百姓日用之中;它不以审美自律为鹄的,依存于民间信仰与民俗活动之中;它从民众中来,到民众中去,从未脱离民众。民间艺术的民间性将其与艺术家的艺术区隔开来,尽管从来不乏伟大的创造性,却从不标榜创造性;尽管从来不乏一流的大师,如瞎子阿炳,却从没有人以大师自居;即使是精美绝伦的艺术品,也很少有人将其作为独立的审美对象。当然,这并不是说民间艺术与艺术家的艺术,或者说与精英艺术之间壁垒森严,有着不可逾越的鸿沟,事实上,《诗经》中既有雅、颂,也有国风。京剧发端于民间,也会得到朝廷捧场。问题的关键在于,民间艺术一旦脱离小传统,它的文化功能与意义就会蜕变,或者说民间艺术就丧失了民间性,难以称其为民间艺术了。

雷德菲尔德认为,在社会生活中,小传统总是弱势的、被动的,随着文明的发展,小传统迟早会消失。这也就意味着,民间艺术迟早会丧失民间性。如果我们认为小传统意味着愚昧、落后,那么,随着高等教育的普及,消灭小传统似乎指日可待。但是,如果我们认识到“这些传统提供了生活、求知和行为的其他可供选择的方式。因为它们消失,世界会变得更加贫乏。”<sup>[5]</sup>如果我们承认小传统意味着人类的某种本能需要,它不是特定历史阶段的产物,而是一种具有永恒价值的文化形态,那么,我们也许应该积极地探索小传统与大传统之间的良性互动,建构一种更具包容性的现代性模式。

## 二、民间艺术的生活性

民间性规定了民间艺术的本质,决定了民间艺术不能脱离小传统。就其文化功能而言,民间艺术的突出特征在于生活性。如果说艺术家的艺术是博物馆的艺术,“仅仅是美的艺术的一个标本”,那么,民间艺术则是日常生活的艺术,不仅在日常生活中随处可见,而且总是为了日常生活。一方面,民间艺术与日常生活总是亲密无间的,各种形态的民间艺术品在日常生活或节庆中往往有着直接的实用目的,对于民间艺术家而言,其艺术活动同时也是日常生活中的一种谋生手段;另一方面,民间艺术的主题与日常生活之间往往有着直接相关性。

美国著名人类学家博厄斯认为,“人类的一切活动都可以通过某种形式具有美学价值”,不论这些形式多么简单,只要人们可以根据形式的完美性来对其进行评判,就可以称之为艺术。<sup>[6]</sup>这也就是说,不管是剪纸、说唱、歌舞、杂技,还是打铁、弹棉花、做鞋、酿酒、建房子,只要能在形式上打动人,就是艺术。例如,我国北方地区有一种蒸馒头的工艺,叫面塑,或面花,也有人称之为礼馍,其中有一种是专为儿童做的,有着各种动物形态的造型,如兔子、青蛙、小鱼、小狗等,小孩子玩一会儿才会把它吃掉。“我们中很少有人把它看成是艺术,在当地人看来,也没有什么不一样,就是他生活中的东西,这个东西转瞬即逝,它很快就被消费掉了,它无法作为艺术品留存下来。但是,如果你亲临其境,亲眼看到那些美丽、可爱的造型,你就不得不承认它也是一种民间的草根艺术。”<sup>[7]</sup>在前工业社会中,由于手工劳动的普遍性,几乎一切做工精良的手制品都具有审美价值,留存至今的一些手制品,往往会被视作纯粹的艺术品而收藏,但是,审美性一般来说是这些制品的次生功能,其首要功能却在于实用性,即使是美轮美奂的云锦织品,也是直接服务于日常生活需要的。正如罗伯特·莱顿所言,在现代社会中,“人们倾向于将真正的艺术看做普通人消费不起的奢侈品,但是在小规模社会,可以在很多日常生活场景中发现艺术物品。这样一来,这种社会中的艺术家首先是一名匠人,他所制造的东西,整体看来,最终都是为了使用的目的。尽管它们给人们带来愉悦的感受,但是它们在家庭和社区生活中也有实用的意义。哪怕是歌曲,也有社会功能。”<sup>[8]</sup>恰恰是社会功利性,而不是无功利的审美促进了民间艺术的繁荣、发展,这一点从民间艺术的创作主体方面来看尤为显著。

康德认为,审美是“无目的的合目的性”,以此论之,艺术家似乎应该定居在与世隔绝的象牙塔之中。但是,民间艺术家却是在日常生活的辛劳中创造了他们的艺术。不管是捏泥人、面人,制作年画,还是在勾栏、瓦肆说书,在街

头卖艺,其首要目的都不是为了艺术本身,而是为了糊口、生存。需求是生产的动力,这条经济学原理似乎也适用于艺术学,民间艺术在经济层面与日常生活的紧密联系,是其繁荣的重要原因之一。在农业社会中,由于工作机会比较匮乏,从事手工制作、演艺活动可以谋生,所以从业人员甚多,宋元以来,出现了各类民间演艺行当。《水浒传》第五十一回《插翅虎枷打白秀英 美髯公误失小衙内》中写道:“在勾栏里……每日有那一般打散,或是戏舞,或是吹弹,或是歌唱,赚得那人山人海价看。”由此可见民间艺术曾是何等繁荣,何等受欢迎!而在现代社会中,以技艺谋生的民间艺人越来越少,曾经给人们带来无限欢乐的各种民间艺术面临着灭失的危险。即使采用了各种保护措施,也不过是“临终关怀”,此间关键原因就在于民间艺术在现代社会中逐渐丧失了它的生活实用功能,失去了与日常生活的亲密联系。

与精英艺术不同,民间艺术从不表达富有个性化的审美理想与价值理念,而是与大众共享同一种审美理想与价值理念,而且,这种审美理想与价值理念总是与日常生活息息相关的。比如,中国的民间艺术的主题“都是祈求丰收、健康、多子、夫妻和谐、家庭和睦、儿童幸福成长、老人健康长寿,对死者也像对生者一样地祝愿他在另一个世界幸福安乐。在这一主题贯穿下,民艺积淀形成了一系列成语、意象、纹样程式,都与生命、欢喜、圆满、幸福、长寿的内蕴和外形有关。如长命锁,百家衣,双喜、福、寿等字形,团花、富贵不断头、如意、生生不息纹样等等。”<sup>[9]</sup>这既是民间艺术的生活性的突出表现,也是其民间性的直接表现。在小传统中,生老病死、吃喝拉撒等与日常生活直接相关的、物质的因素总是第一位的。巴赫金发现,西方民间文化甚至“把一切高级的、精神性的、理想的和抽象的东西转移到整个不可分割的物质——肉体层面、大地和身体的层面。”<sup>[10]</sup>总而言之,不管是在东方还是西方,劳作的农民与手工业者是不会像哲学家一样地沉思的,他的精神性的、理想性的追求从不高于他的日常生活,物质的、精神的追求都汇聚于对日常生活的祝愿之中。因此,民间艺术不管是主题,还是形式,都洋溢着生活的气息,都是丰满的,喜庆的。

民间艺术的生活性意味着它总是在具体的时空中与日常生活紧密联系,它往往根植于小规模社群,它的创造者甚至熟悉社群中每个人,知道每一件作品的功能与使用情况。比如,张姓的木匠为李姓的村民打了一张床,肯定知道这张床是结婚用的,他会自然而然地赋予其诸多喜庆的元素,若干年后,他往往有机会再次见到这张床,还会为此喜不自禁、津津乐道。相应地,只有在具体的时空中,民间艺术的意义接受与诠释才最为完满。比如“游子身上衣”,只有从母亲手中接过,知道她是如何一针一线制作出来的,才能体会到“临行密密缝,意恐迟迟归”的深沉情感,这与从市场上买得,其意义是大不相同的。在现代社会中,民间艺术的去地域性往往使其丧失了生活性,失去了民间艺术的本真性。收音机里的说书、电视机里的相声表演与在街头、茶馆所见相比,其间的差异是非常明显的。在一次调研中,一位基层文化工作者对我说,在电视机里看到农民的跑驴表演,觉得非常土气,甚至有点滑稽,难以看下去,但是,到村里看他们表演时,那种热闹、欢腾的景象让人由衷地欢乐,浑身上下都想动起来。对于现代化进程中民间艺术的“空间的虚化”<sup>[11]</sup>现象及其后果,杜威在20世纪30年代就曾经非常深刻地指出:“由于经济体系的原因,贸易与人口的流动性削弱或摧毁了艺术作品与这些艺术作品曾经是其自然表现的地方特性(genius loci)。由于艺术品在失去了它们的本土地位之时,取得了一种新的地位,即成为仅仅是美的艺术的一个标本,而不是别的什么东西。”<sup>[12]</sup>目前,民间艺术去地域性带来意义方面的变化,已经引起了人类学家、艺术学家的广泛关注。<sup>[13]</sup>

### 三、民间艺术的艺术性

民间艺术作为一种艺术,无疑应该注重艺术性的,但是,由于它的第一要义是生活性,这似乎制约了它的艺术性主张。另一方面,它的民间性不仅排斥创新精神,还往往对精神性的需求予以“降格”,将其贬低到物质层面,这使得民间艺术在境界上似乎永远要比精英艺术低一层次。事实上,民间艺术并未因为它的实用功能而降低艺术性要求,这只需看一看徽派的民居建筑,打量一下做工极其精致的明清家具,了解一下云锦、蓝印花布,读一读张岱的《柳敬亭说书》、刘鹗的《明湖居听书》,就明白日常需要与审美之间并不存在不可调和的矛盾。杜威早就指出:“一个钓鱼者可以吃掉他的捕获物,却并不因此失去他在抛竿取乐时的审美满足。正是这种在制作或感知时所体验到的生活的完满程度,形成了是否是美的艺术的区分。是否此制品,如碗、地毯、长袍和武器等,被付诸实用,从内在的角度说,是没有什么关系的。”<sup>[12]</sup>剑桥学派开创者简·艾伦·哈里森在深入考察艺术起源之后也提出:“假如一个艺术家一门心思以美为鹄的,他反倒通常会与美失之交臂。”就像一个人出去打猎,如果心无旁骛,一心追逐猎物,就会大获而归,一天都充满快感,如果一心想着快感,则可能一无所获,也没有快感。<sup>[14]</sup>当然,由于民间艺人迫于生计,往往很难有充裕的时间琢磨他的艺术,所以,这就难免给人造成“岂无山歌与村笛,呕哑嘲哳难为听”的印象。与精英艺术相比,民间艺术确实不那么空灵、有韵致,但这并不意味着它的艺术境界就低。比如,当昆曲已经成为一种在精英群体中广为流行的高雅艺术时,国学大师焦循却觉得地方戏曲比文人创作的昆曲有意思,他在《花部农谭》序言中写道:“梨园共尚吴音。花部者,其曲文俚质,共称为乱弹者也,乃余独好之。”以至于“每携老妇、幼孙,乘驾小舟,沿湖



观阅。”民间艺术能让一代国学大师“好之”，自然有其独到之处。

首先,民间艺术虽然俚俗,但是却真诚而热烈,尤其是民歌与地方戏曲。对于民歌与地方戏曲的真挚性,明代的文人就已经认识到了。李开先说:“故风出谣口,真诗只在民间。”<sup>[15]</sup>又引何大复的话说:“时调中状元也。如十五《国风》,出诸里巷妇女之口者,情词婉曲,自非后世诗人墨客操觚染翰刻骨流血所能及者,以其真也。”<sup>[16]</sup>冯梦龙也说:“但有假诗文,无假山歌”。<sup>[17]</sup>民歌的“真”来自真情实感,是“途骂而巷讴,劳呻而康吟,一唱而群和者”<sup>[18]</sup>。它的内容与情感表现都是基于日常生活,其文化乃至情感体验有着高度共享性,所以能“一唱而群和”。这也就是说,民间艺术的生活性是其美学上“真”的前提,一旦脱离特定的生活区域、社群,就可能丧失其美学上的“真”。冯梦龙收集了千余首明代的民歌,朱载堉在其《灵星小舞谱》中记载了其中部分民歌的乐谱<sup>[19]</sup>,今人却很难唱出其民歌的味来,就是因为失去了特定的生活空间。民歌不仅真诚,而且情感表现极其浓郁、热烈。陕北民歌唱到:“墙头上跑马还嫌低,面对面睡着还想你”。如此炽热的情感表现岂是受过大传统规训过的文人所能表达出来的!文化的小传统,即民间性赋予了民间艺术独特的表现方式与审美形态。在小传统中,审美理想是热烈,而不是中庸;是强烈对比,而不是和谐。看一看秧歌小场中的各种人物,推车的老汉、耳朵上挂着一长串红辣椒的媒婆、大头和尚、脸上写着“此地不可小便”的丑角,几乎把夸张、对比的手法用到了极致,让人一想到就忍俊不禁。不妨再听一听民间谚语,如“男要俏一身皂,女要俏一身孝”、“红配绿(方言念‘录’),看不足。”大红大绿多么俗气,但在特定的生活场景中,如民间的节日、婚礼中,只有这大红大绿才能表现民间美学对热烈的追求。

不仅民歌、曲艺表演等民间艺术中饱含着真情,在某种意义上可以说所有民间生活用具中都包含着特殊的情感性因素。“外婆给外孙做的虎头帽、虎头鞋,倾尽了老人对后辈的疼爱 and 祝福;母亲给孩子做的五毒兜肚,如祈福避邪的画符,是要靠它来保护孩子的平安的;妻子给丈夫做的荷包,姑娘给情郎做的鞋垫,一针针一线线都是倾吐真情的‘文字’,它们组合的图案花纹,是比文字更为真挚的情诗。”<sup>[9]</sup>其实,就是最为普通的生活用具,如一条小板凳,不管是在制作过程中还是在使用过程中,都是带有情感因素的。时过境迁,这些生活用具可能因为它的审美形态与精致的做工而被后人收藏,成为博物馆式的艺术品,但是,由于剥离了具体的生活空间,它的情感性内涵就流失了。对于民间艺术来说,艺术性与生活性总是高度统一的,离开了生活性,民间艺术的艺术性也就失去了鲜活的生命。

其次,民间艺术的炫技性彰显着比精英艺术更为旺盛的生命力,具有强烈的感染性。在文化的观念层面,中国的大传统渗入到了小传统中,深刻地影响了小传统,比如阿Q想到要结婚,不是出于本然的需要,而是因为“不孝有三,无后为大”,但是,在审美与艺术方面,精英艺术似乎很少影响到民间艺术。如果说精英艺术的美学理想是“立像尽意”,那么,民间艺术似乎始终“言不及义”,一直停留在“炫技”层面,不管是音乐,还是舞蹈,都往往通过“炫技”来获得一种令人瞬间震惊的审美效果,而不是要通过艺术来表达某种观念,比如用鼻孔吹唢呐,齜着牙吹笛子,舞蹈中刻意表现空翻等高难度的武术动作等等,甚至绘画、雕刻方面也以繁复为美。民间艺术的炫技性,一直被精英艺术家贬为“匠气”、“俗气”、“土气”,其实,这恰恰是民间艺术始终洋溢着旺盛生命力的表现。民间艺术的炫技性,本质上是对生活的肯定、赞美和颂扬,是尼采所谓的“神化的艺术”。它是人类审美本能的自然洋溢,而不是“理念的感性显现”,不是刻意加工的一件华丽外衣。尼采认为,真正的“艺术使我们想起动物活力的状态;它一方面是旺盛的肉体活力向形象世界和意愿世界的涌流喷射,另一方面是借助崇高生活的形象和意愿对动物性机能的诱发;它是生命感的高涨,也是生命感的激发。”<sup>[20]</sup>民间艺术就是来自于“生命感的高涨”,是对日常生活的美化、礼赞,因此,倘若要真正理解民间艺术的艺术性,首先得要放下学院派的艺术观念,面对争奇斗艳、一派热闹的民间艺术,不要只带着耳朵与眼睛去倾听、观赏,而是要立刻动起来,投入其中。在锣鼓喧天的广场,没有演员,也没有看客,只有洋溢着生命力的人,只要投入到这热烈的日常生活中,艺术活动以及生命的意义与价值,无需思辨、追寻,就自然地显现着。

总而言之,民间艺术的民间性、生活性既规定、制约了它的艺术性,另一方面也造就了民间艺术迥然不同于精英艺术的美学体系,因此,只有深入认识民间性、生活性、艺术性这三个核心范畴,才能真正理解民间艺术,这是我们进一步探讨、研究民间艺术的第一块基石。

#### [参 考 文 献]

- [1] S.拉什.后现代主义:一种社会学的阐释[J].高飞乐译,国外社会科学文摘,2000(1).
- [2] 翁频.近二十年国内外大、小传统学说研究述论[J].漳州师范学院学报:哲学社会科学版,2009(4).
- [3] 殷丰泽.从“民间”到民间艺术[J].文艺争鸣,2010(8).
- [4] 郑萍.村落视野中的大传统与小传统[J].读书,2006(7).
- [5] 迈克尔·欧文·琼斯.什么是民间艺术?它何时会消亡——论日常生活中的传统审美行为[J].游自荧译,民间文化论坛,2006(1).
- [6] 弗朗兹·博厄斯.原始艺术[M].金辉译,贵阳:贵州人民出版社,2004.

- [7] 周星.乡土生活的逻辑:人类学视野中的民俗研究[M].北京:北京大学出版社,2011.
- [8] 罗伯特·莱顿.艺术人类学[M].李东晔,王红译,桂林:广西师范大学出版社,2009.
- [9] 安琪.群体精神的美学体系——民间艺术的理想、功能与价值[J].文艺研究,1990(1).
- [10] 巴赫金.拉伯雷研究[M].李兆林,夏忠宪,等译,石家庄:河北教育出版社,1998.
- [11] 安东尼·吉登斯.现代性的后果[M].田禾译,南京:译林出版社,2000.
- [12] 杜威.艺术即经验[M].高建平译,北京:商务印书馆,2005.
- [13] 莉恩·M·哈特.三面墙:地区美学和国际艺术界[C]//文化交流——重塑艺术和人类学,乔治·C·马尔库斯,弗雷德·R·迈尔斯编著,阿嘎佐诗,梁永佳译,桂林:广西师范大学出版社,2010.
- [14] 简·艾伦·哈里森.古代艺术与仪式[M].刘宗迪译,北京:三联书店,2008.
- [15] 李开先.市井艳词序[C]//中国历代文论选(3),上海:上海古籍出版社,2001.
- [16] 李开先.词谏·论时调[C]//中国历代文论选(3),上海:上海古籍出版社,2001.
- [17] 冯梦龙.序山歌[C]//中国历代文论选(3),上海:上海古籍出版社,2001.
- [18] 李梦阳.诗集自序[C]//中国历代文论选(3),上海:上海古籍出版社,2001.
- [19] 金文达.中国古代音乐史[M].北京:人民音乐出版社,1994.
- [20] 尼采.作为艺术的强力意志[M]//悲剧的诞生:尼采美学文选,周国平译,北京:三联书店,1986.

### “国际化背景下的日语教育与日本学研究国际学术研讨会” 在我校举行

**本刊讯** 11月16日,由江苏省高等学校外语教学研究会主办,我校外国语学院承办的“江苏省高等学校外语教学研究会日语分会2013年年会暨国际化背景下的日语教育与日本学研究国际学术研讨会”在九龙湖校区举行。江苏省高等学校外语教学研究会会长李霄翔、日语分会会长汪平、日语分会秘书长彭曦,以及来自全国40多所高校的100多名日语系负责人、一线教师等出席了本次研讨会。与会者围绕国际化背景下的日语教育与日本学研究这一主题做了精彩的发言、点评和交流。

开幕式上,李霄翔会长代表主办方致辞,我校外国语学院党委书记马强向与会人员介绍了东南大学及日语系的概况。

大会邀请了日本东北大学佐藤势纪子教授及同济大学吴侃教授做主旨演讲。中日学者在会上围绕日语语言学、日本文学、日本文化、日语教学、日语学科建设等几个领域进行了分组讨论。

(外国语学院)

practitioner in this wave. Boccioni's innovation in painting and sculpture as well as Joyce's manipulation of futurism techniques in *Ulysses* proved that futurism made due contribution to modern art movement. However, futurism's innovation was exclusive to machines, motor and modern industry, and they preached up violence and war. As a consequence, futurism came to an end soon after the First World War broke out.

**(15) Political tradition of the Chinese performance art in international communication**

SHUAI Wei • 86 •

The spread of the Chinese performance art is characterized by the political tradition in subjects, purposes and paths, which is both a relic of history and a product of ideology. Experience from ancient time, modern China and international practice shows that the international communication of the Chinese performance art is faced with a shift from political purpose to multiple purposes, subjects of governments to NGOs and a single path to various paths.

**(16) Three basic categories of aesthetics of folk art**

JI Zhong-yang • 91 •

The three basic categories of folk art are its indigenous, utilitarian and artistic natures. Culture produces the ecology for folk art and accordingly makes folk art indigenous. Because folk art is an art in relation to everyday life, it is specific to its particular time and space. The artistic nature of folk art is limited by its indigenous and utilitarian nature of folk art, which makes folk art distinct from fine art.

**(17) History and status quo of Kun opera audience**

ZHAO Shan-lin • 96 •

The history and status quo of Kun opera audience matter much to the protection of this intangible cultural heritage. Though Kun opera is undoubtedly a select art, it was not. As early as late Ming and early Qing Dynasty, the identity of Kun opera was twofold: it was a popular art in that there were numerous theatrical troupes, performances, and a large audience; later it dwindled into a select art because of the isolation of family opera troupes, independence between *Qing Qu* and operas since the middle Qing Dynasty. Since it was put on the list of the world intangible cultural heritage, Kun opera has been drawing a bigger, younger and more educated audience. It is hoped that more effort can be made to increase the popularity of Kun opera and inject new life into it.

**(18) Relationship between the textual space of *He Wenxiu* in form of traditional Chinese opera or *Xuanjuan* with time and location**

ZHU Heng-fu • 106 •

The legend of *He Wenxiu* prevalent in the south to the Yangtze River was passed down in the form of Chinese traditional opera or *Xuanjuan* (a local opera). It was written in the middle Ming Dynasty and got popular in the late Ming Dynasty and the late Qing Dynasty. The hero's life and its criticism of social reality echoed the aspirations of common people. The textual space of *He Wenxiu* in form of traditional Chinese opera was decided by the fashions of different periods; the textual space of the art form of *Xuanjuan* is relatively stable in that it was determined by the restricted rural life and farmers' aesthetic taste.

**(19) Opera stage, guild hall and immigrant culture**

LI Xiang-lin • 114 •

The theatre development in China tells us that guild halls and opera stages in temples were important venues for opera performance before the appearance of theatres. Communication theory proves that the venues also included guild halls. Compared with performers' singing, acting, recitation and acrobatics on stages, stories themselves and the decorative carvings of characters in guild halls, though mute, were no less wonderful. Research in the relationship between guild halls and operas, if combined with field investigation and historical literature, is bound to be an area worthy of study.

**(20) Changes of social structure and the development of opera culture: a quantitative study of Shanxi operas**

CHAI Guo-zhen • 119 •

The changes of social structure cause the interaction and fusion of opera cultures. A quantitative study of the influential factors in Shanxi operas in the three periods of agriculture, industry and knowledge (10<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> century) shows the following results: the dominance of operas in social space was undermined; ceremonial music was reduced to music for entertainment only; operas which used to be participated in and appreciated by almost all social members has become commodities exclusively owned by a few people; the break of spacial distance resulted in the homogenization of cultures and the extinction of diverse local operas. Therefore, the living space for opera culture has been getting restricted.

**(21) Prosperity and decline of opera culture in the Central Plains and the wood engraving New Year paintings in Zhuxianzhen of Kaifeng**

JIA Tao • 126 •

Zhuxianzhen, Kaifeng is one of the four most famous towns for the production of wood engraving New Year paintings. At its peak in the Ming and Qing Dynasty, Zhuxianzhen was the center for the production and trade of New Year paintings in the Central Plains (the middle and lower reaches of the Yellow River) and an artistically vital town. In modern times the paintings went into a decline. Today it is on the list of the intangible cultural heritage awaiting to be saved. The reasons for its prosperity and decline have been a great concern of scholars. This paper suggests that its evolution corresponds with that of the opera culture in the Central Plains and also proves the close ties between folk art and local culture.