

文章编号:1003-9104(2016)01-0199-05

关于戏曲本体论问题与叶朗、 施旭升和李伟等先生对话*

邹元江

(武汉大学 哲学学院,湖北 武汉 430072)

摘要:“形式因”对戏曲艺术这种纯粹的艺术样式而言是最重要的。形式自身就具有一种审美意蕴。所谓“内容”是充分包含了成熟的形式因在内的。京剧艺术是发展得最完善、最纯粹的一种艺术样式,它是充分的用形式消灭了它的内容而生成的最高审美的观念艺术。梅兰芳访问苏联是中国戏曲艺术审美观念真正影响西方戏剧向“东”看的开端。中国传统戏曲艺术的主要性质并不是以歌舞演故事,而是将已真相大白的故事梗概加以极其复杂化、艰奥化、美轮美奂的唱念做(舞)打的审美呈现。由于深深受到了围绕在身边留学、游学西方的文人价值观念的影响,无论从剧目还是表演理念上看,梅兰芳的京剧表演很大程度上已经不是传统意义上的古典艺术。

关键词:戏曲艺术;艺术作品;戏曲本体论;舞台艺术;审美核心;形式因

中图分类号:J80

文献标识码:A

我先简要回应一下刚才叶朗先生,包括其他几位老师提出的问题。我觉得学术沙龙当面回应讨论问题是最重要的,也是最直接的交流。我非常赞同叶老师的说法,“形式因”对戏曲艺术这种纯粹的艺术样式而言是最重要的。这个世界上纯粹的艺术样式是并不多的,戏曲艺术无疑是很纯粹的艺术样式之一,也包括西方的芭蕾舞和大歌剧艺术等。荀子已经讲得非常清楚,他说:“夫声乐之入人也深,其化人也速。”音乐自身它就具有一种意蕴,这种意蕴和音乐的媒介(乐音)具有同一性,也即构成旋律的媒介与旋律传达出来的意蕴具有同一性。这与构成诗歌的字词及读音与字词的含义相区分是很为不同的。

这就涉及到另一个问题,即“形式”这个概念和“技术”这个概念的不同。按照黑格尔的说法,形式和内容是可以相互转化的。什么是“内容”呢?就是由形式之转化而来的内容。也即真正的内容是要经过形式的转化才构成为内容,凡是没有被转化的内容不构成所谓的“内容”,它不过仍是一堆“材料”而已。所以,所谓“内容”是充分地包含了成熟的形式因在内的。比如说《红色娘子军》,我们看了小说,看了电影,我们凭什么还要走进剧院看芭蕾舞剧《红色娘子军》?就是因为这个芭蕾舞剧它的内容已经内在地包含了极其成熟的形式因在内,这就是脚尖上的艺术,它是以女性脚尖上的旋转为审美表现的主体,它完全区别于小说、电影的《红色娘子军》,它以我们所熟悉的內容的异样的形式吸引我们重新走进剧院来欣赏。从这个意义上讲,形式是首位的,这和我们过

* 本论文的笔者在由北京大学美学与美育研究中心于2015年6月27日在北京大学燕南园56号举办的题为“京剧艺术的审美核心”的美学沙龙和学术研讨会上的部分发言。

作者简介:邹元江(1957-),男,汉,湖北武汉人,哲学博士,武汉大学哲学学院教授,博士生导师,武汉大学哲学博士后科研流动站合作导师,湖北省美学学会会长,中国戏曲学会汤显祖研究会副会长。研究方向:中国美学,戏剧美学。

去老生常谈的形式是第二位的,内容第一位的观念是完全不同的。这种审美意义的“形式”与“技术”自然也是完全不同的。“技术”属于“巧”的范畴,《说文》曰“技者,巧也”,它只是构成“形式”的前提。

进一步的问题是如何“用形式来消灭内容”,这就是俄国形式主义提出的非常深刻的问题。我们知道20世纪西方产生了各种各样的学派,可他们大都是俄国形式主义的后裔。为什么俄国形式主义为什么值得我们关注,就在于他们提出来的席勒意义上的“用形式消灭内容”这个重要的观念。一个伟大的作品从最终极的角度来看,实际上就是它的伟大的形式完全内在地包含了或者转化成为伟大的思想观念。这个“观念”不是我们现代意义上作为可推理、分析、归纳的哲学观念,而是古希腊意义上“物的貌”的“观念”。从这个意义上讲,京剧艺术是发展得最完善的、最纯粹的一种艺术样式,它是充分的用形式消灭了它的内容而生成的最高审美的观念艺术。这并不是说我们不关注京剧的内容,而是说京剧艺术它以极其复杂化的、美轮美奂的唱念做打手眼身法步,以奠基于演员童子功行当程式的极其艰奥繁复的审美呈现形式完全消融了这个所谓的“内容”。所以,从这个意义上讲,京剧艺术如果离开了它发展的极其完善的纯粹的行当程式表现形式,这个艺术就不存在了。这正是当代戏曲艺术在“创新”的名义下所产生的主要问题——淡化或消解行当程式。

第二个大的问题是关于对梅兰芳的评价。梅兰芳1930年访问美国和1935年访问苏联是两个完全不同的事件。我们并不能说梅兰芳访问美国他所代表的中国戏曲艺术就已经被世界所接受了。实际上梅兰芳访问美国的世界影响是极其有限的,而这个有限的获得也是因为张彭春临时救场所产生的一些效果。应当说梅兰芳访问苏联,这才是中国戏曲艺术真正走向世界的开端。梅兰芳访问苏联原本并不是他个人的一种意愿,而是作为苏联政府的一种意志,从文献上看是经过当时苏联最杰出的戏剧理论家斯坦尼斯拉夫斯基提议而成行的。梅兰芳访苏虽然也有其他的因素在里面,但是当时整个苏联艺术界是抱着极其虔诚的态度来学习东方戏剧的审美精神的,这基于苏联学习东方戏剧的先行者,包括背叛了老师斯坦尼斯拉夫斯基的梅耶荷德,以及爱森斯坦等这样一些大的艺术家对梅兰芳所代表的中国戏曲艺术先期的了解。苏联当时拿出了几十个过去专门给劳动模范安排的剧院座位轮换着让各级最杰出的艺术家到剧院观摩梅兰芳的演出,学习中国戏曲艺术极其复杂化、美轮美奂的身体表达方式。所以这个时候包括苏联的斯坦尼斯拉夫斯基、梅耶荷德、爱森斯坦,英国的戈登·克雷,德国的布莱希特等这样一些世界级的艺术家,梅兰芳的演出成为他们戏剧观念转折的关节点。也正是从1935年开始,而不是从1930年,西方

戏剧产生了一种持续的直到现在都没有消弭的向“东”看的戏剧潮流,可以说西方戏剧家从对东方戏剧的借鉴学习中根本上改变了西方戏剧的表达方式,或者说极大地丰富了西方戏剧的呈现方式。

还有一个关于梅兰芳时装戏的问题。我们老说梅兰芳具有自觉的改革创新意识,比如他在民国初年排演时装戏等等。其实这都是用今天的观念来简单套用于对复杂历史的解释。事实上梅兰芳之所以在1914到1916的18个月中连续排演了5出时装新戏,根本的原因是除了他在上海观看了话剧,意识到这种新的戏剧形式能够直接反映现实之外,更为关键的因素是戏班如何获得更高的票房而生计的问题。新中国成立后几十年来国有剧团的演剧体制使我们早就淡忘了过去作为戏班演剧体制的第一要务——票房收入。如果我们把梅兰芳还原为“梅老板”,也即要养活一个戏班子的班主,我们对梅兰芳的理解才是更到位的。也即我们一定要从“班主”的角度来看梅兰芳的许多“改革”、“创新”初衷。对于一个班主而言,他做出的任何努力首先要考虑的就是生计问题。梅兰芳当年排演时装戏的直接压力或动力其实就是票房问题,当年从上海来演时装戏的林频卿等人的戏班直接挤压威胁着梅兰芳戏班的票房收入,他没有办法才被迫要齐如山这些人帮他编写排演时装新戏的。但演着演着就发现了一些问题,即演时装戏让过去所学的唱念做打手眼身法步的表演程式全都无用武之地了,而最令人担忧的是跟着他一起演时装戏的学徒,既不了解传统的东西,也学不到任何新的东西。于是梅兰芳反省放弃了这条路,开始重新考虑其他的能提高票房的路径。由此看来,我们现在学界有很多人用良好的愿望认为梅兰芳当年是主动自觉来进行所谓“创新”的,这些看法显然是可以商榷的。

我原本今天要发表一篇论文,但时间的关系来不及了。我讲个大概吧。2015年5月23号在中国戏曲学院举行的第六届京剧国际会议上,当时我听到了一些学者、专家的发言实在是忍受不住了。有一个学者说袁世海表演鲁智深倒拔垂杨柳的时候动作表现出费力的神态是来自生活的;《小刀会》“开仓放粮”一场,李少春说演女兵的演员拿粮袋的动作显得太轻飘,没有分量感;还有人说我们的京剧就应该融合一些话剧表演的因素,比如真听、真看、真想,要刻画人物性格,也要体验人物情感;还有一位是常年任中国戏曲学院“中国京剧优秀青年演员研究生班”的班主任,他居然说艺术都来自于生活,又回到生活中去,这也是我近60年京剧表演实践的主要体会。又说要讲好故事,塑造好人物,演成“活曹操”、“活赵云”、“活鲁肃”。现在戏曲学院的学生都适应了吃透剧本、“你在演谁”的教法……我当时听了这番话非常惊讶和警觉,我心想这怎么可以?中国戏曲学院培养中国京剧大师班的班主任,居然说出这样一些匪夷所思的

话,这说明中国传统戏曲艺术百年来强烈地受到西方话剧思维观念的深刻影响,以至于至今已成为学界和演艺界早已习焉不察的思维惯性。我觉得问题的严重性,于是我就写了这篇回应这些说法的文章。

我提出来应当加以辩难的问题是:第一,是对象化思维,还是非对象化思维;第二,是个性化思维还是类型化思维;第三,是诉之于“真”的体验,还是诉之于“美”的生知;第四,是以歌舞演故事,还是以故事梗概为媒介显现歌舞(这是十多年前我给研究生讲课的时候提出来的的问题);第五,是“是”(什么),还是“怎是”。

二

李伟先生是我多年的朋友,他总是提出非常尖锐的问题我们一起讨论。他刚才提的两个问题非常有意思,第一个关于汤显祖的剧作这里面有一个我们学界长期误解的地方,即把汤显祖作为现代意义的“戏剧家”来理解,可实际上还原历史的话,汤显祖并不是我们现代意义上的戏剧家,但他是一个杰出的填词家。这是基于当时明清传奇是一大批文人,尤其是一大批状元参与了填词这个事实。而对于汤显祖而言,他的填词不过是“逞才能”而已。他从未将我们现在所如此看重的“临川四梦”看得多么重,这在他不过是“小技”而已。对他而言一生真正看重的是诗文,这也是古代文人共同的价值取向。所以,我们并不能把他作为戏剧家来讨论。这一点,清代李渔已经说得非常清楚,他说汤显祖是“词坛赤帜”,即汤显祖是一代词坛大家,但他的“临川四梦”却并不是“场上之曲”,而是“案头之曲”。即汤显祖算不上是一个戏剧(曲)家。这与明清传奇的性质有关。我们知道,从元曲到京剧这是一个正常的传承,可是明清传奇在中国戏曲史上按照陈多先生转述周贻白先生的说法,这是一个畸形化的发展时期,即明清传奇更多以文人的参与,以填词的方式呈现。而京剧虽然也吸取了昆曲的精华,但更多地继承了元曲作为场上之曲的格范。当然,京剧缺少元曲书会才人对曲词的精心打磨,京剧的文学性显然不及质朴典雅的元曲。所以,我不赞同设计这样的研究课题——“京剧文学史研究”——如果真要研究京剧的文学史,也应当考虑它的特殊性,比如谭鑫培的《珠帘寨》,他非要唱“哗啦啦打遍几通鼓”,而不唱“咚咚咚打遍几通鼓”,而且整个演艺界、票友没有谁认为“哗啦啦”这个象声词有什么不对,所有学谭的艺术家都这么唱,就是因为这个“哗啦啦”的开口音谭派唱着就是好听悦耳,这纯粹是从舞台表现的审美效果出发的,与文学性没有任何关系。所以京剧文学性很差,实际上这是特定历史条件产生的现象,这其中除了梅兰芳的新编戏有一批围绕着他的文人参与作剧修饰以外,绝大部分从艺的人没有像梅兰芳这样的一批文人在后面帮助他们润色曲词。虽然京剧从整体上看文

学性比较差,但京剧剧作的舞台性却非常强,这是花雅之争后京剧和各地方戏走强,由我们一般所说的“剧作家中心”转移为“演员中心”所必然产生的一个结果。我们应从不同的历史阶段来讨论戏曲文学性的强与弱和它特定的局限性,而不能按照我们现在对剧作家的理解来解读汤显祖,所以我个人始终,包括我写汤显祖的书,也从不认为他是一个现代意义上的剧作家。如果我们真的面对事实的话,汤显祖他甚至对戏曲基本的写作方式都不太熟悉,他只是在填词的意义上给我们留下难以企及的典范。

至于第二个问题,也就是京剧表演艺术与文学性如何平衡的问题,我觉得这是李伟博士良好的愿望。这个问题实际上包含着一个价值判断的标准,即只有既有文学性又有表演性的京剧艺术才是最理想的艺术形态。可问题是,这个判断标准其实是不成立的。因为这仍是以剧本文学作为戏曲的出发点的,所谓“剧本剧本,一剧之本”。可事实上京剧的许多剧目若从剧本的角度看几乎是不成立的,比如范钧宏的《三岔口》“剧本”其实只有48个字的说明而已。过去戏班普遍盛行的“提纲戏”甚至连这样的“说明”也没有。可这些看似没有剧本,更谈不上文学性的剧目却久演不衰,甚至成为“经典”。这就很值得讨论。戏曲的剧本,尤其是文学性难道就真的这么重要吗?这里的误区在,将中国戏曲的剧本与西方话剧的剧本性质混为一谈。西方自古希腊以来的剧本的主要性质是讲一个有悬念、有陡转、发现的完整的起承转合的故事,在故事情节的展开中塑造人物性格,并通过人物塑造传达出剧作家的哲理观念。因此,西方戏剧的出发点是“真”。可中国传统戏曲的主要性质却并不是王国维意义上的以歌舞演故事,恰恰相反,是以副末开场、自报家门和盘托出故事梗概为前提的将已真相大白的故事梗概加以极其复杂化的、美轮美奂的唱念做(舞)打的审美呈现。因此,中国戏曲的出发点是“美”。作为以“真”为核心的西方话剧通过演员的嘴说出的台词的叙事性、思想性、文学性就自然成为观众观赏的重心。而作为以“美”为核心的中国戏曲却不仅仅通过演员的嘴道出念白,还要通过演员奠基于极其繁难艰奥的行当童子功训练出的极富表现力的整全的身体(包括嘴在内的手眼身法步)将故事梗概(包括曲词念白)隐匿赋形为意象性的审美世界。因此,曲词念白的叙事性、思想性和文学性并不构成为戏曲观赏者的主体,而恰恰是在唱念做打将曲词念白的叙事性、思想性和文学性隐匿、消逝后生成的审美意象和乐象成为戏曲观赏者悦目悦耳、进而悦心悦神的核心。

三

首先我要感谢施旭升先生多年来与我一直当面讨论一些真正的问题,我觉得这是学术研究能够深入

的重要方式。我先回应一下第一个问题，即梅兰芳是不是中国古典艺术的代表问题。梅兰芳是“古典艺术”的代表这个问题是1998年叶秀山先生在《哲学研究》发表的一篇很重要的文章中提出的。我在《文艺研究》2009年的《梅兰芳的“表情”与“京剧精神”》一文中对此提出了不同看法。我认为梅兰芳的表演艺术已经不是古典艺术，或者说梅兰芳的艺术不是纯粹的传统京剧艺术。为什么不能说梅兰芳的表演是纯粹的古典艺术呢？我们知道梅兰芳实际上是他们这一辈人里面训练得最全面最好的，因为他面对着比其他戏曲艺术家更为复杂的问题，尤其是他多次出国访问演出，他要考虑如何为完全不同的观众群体表演的问题。梅兰芳之所以比常人更加刻苦用功，传统的古典艺术训练得非常扎实，与他作为演员的先天条件并不好也有关系。他的眼皮老搭拉着，小时候脸型也不好看，且笨嘴笨舌，文化水平也比较低等等，这些都是包括他的琴师徐兰沅等身边行内的人都熟知的，所以，最初他的启蒙老师都认为老天爷没有赏给他唱戏这碗饭吃，拂袖而去，不愿再教他。后来，在吴凌仙等老师的帮助下，他下了比常人更多的功夫才克服了许多毛病，由此也打下了传统戏曲的扎实基础。但严格来说他仍不能代表中国古典艺术，这其中最主要的原因是，在他表演生涯的最重要的时段，也即民国初年齐如山通过120多封信让梅兰芳直接吸纳了西方当时最重要最成熟的戏剧表演形态的核心观念：“合道理”、“合情理”。这种话剧求真的表演观念实际上给了他很大的影响。齐如山在欧洲前后游学了近两年，他在那里看了许多西方的话剧，他自己也写过三个话剧剧本，民国初年他就在正乐育化会上当着谭鑫培等一大批京剧艺术家的面骂过中国戏曲一切都不合道理，却赞叹西方戏剧一切都合情理。不仅仅是齐如山，围绕在梅兰芳身边的留学日本的一批文人也给了他很深的西方话剧观念的影响。最突出的就是齐如山等给梅兰芳编排的歌舞戏《天女散花》等连齐如山都认为并不能代表中国戏曲的古典审美精神，要梅兰芳到日本去演出不要以此类剧为打炮戏，但梅兰芳仍坚持要演出这样的新编戏，因为这种非古典的新编戏给他带来的是票房收入和极高的人气，他欲罢不能。最近我在《民族艺术》杂志上刚刚发表了上下篇的长文，讲到梅兰芳1921年第四次到上海的演出剧目问题。这一次到上海是梅兰芳多次沪上之行最红火的一次。为什么呢？因为前几次到上海梅兰芳就强烈地感受到沪上票友与京都票友观赏趣味的差异，所以他更加主动地排演新戏，因而既收获了颇高的票房收入，也获得了极高的声誉。可令人深思的是，他这一次到沪上未加演前的43天共演出了43个夜场、7个日场，有26个剧目，但除了昆戏7场，吹腔3场外，《天女散花》等新戏就占了27场，而真正传统的经典皮黄剧目仅演出了13场。可《祭塔》《孝感天》之类

梅兰芳最擅长的开蒙童子功正工青衣戏他一次也没演。这一些数据都是有确凿的文献可查考的。由此可见他的戏曲观念已非古典艺术了。所以为什么我说梅兰芳不能完全代表中国戏曲艺术，尤其不能代表京剧的古典艺术传统，因为他的表演无论从剧目还是表演理念，很大程度上已经不是传统意义上的古典艺术了。

第二个是关于“迎合西方”的问题。“迎合西方”是当年梅兰芳访问美国时斯达克·杨提醒梅兰芳的话。斯达克·杨看了梅兰芳最初在美国的戏，他觉得梅兰芳有迎合美国人的地方，所以他提醒梅兰芳不要这样，说不久前一个日本的歌舞伎团到美国演出也打出完全适合美国人观看的歌舞伎的旗号，结果反而失败了。美国人恰恰希望看到原汁原味的中国戏曲的传统表演样式。所以，梅兰芳特别约请熟悉美国、又懂中国戏曲的张彭春教授来为他的剧团重新编排富于中国戏曲表演传统的演出方式，结果大获成功。无法回避的是，梅兰芳出访国外的确有迎合外国观众的倾向。1919年梅兰芳初次访问日本他依照日本财阀大仓喜八郎的意思以《天女散花》为开台戏，就被日本真正懂得中国戏曲的专家所诟病，认为他演的剧目不能完全代表中国戏曲的精髓。这也从另一个侧面说明梅兰芳的确不能从根本上代表中国古典艺术的最高形态。

第三个是关于《游园惊梦》杜丽娘在桌前三蹲的性质问题。戏曲表演的三蹲或两蹲，这原本就是一个程式，其实是从美、从好看出发的，无所谓有什么具体所指的意涵。梅兰芳晚年说自己年纪大了，不能再连续蹲几次，只蹲一次这原本也没有什么。可问题是他说之所以要淡化这三个蹲下去的身段，就是因为这个蹲的姿态可见出淫娃的“淫”态来。——这又从何说起呢？青春版《牡丹亭》沈丰英唱到这里仍然是三次蹲下去的姿态，美极了，何“淫”之有？梅兰芳年纪大了少蹲两次也就罢了，可他却把这原本单纯的表演程式加以政治化、意识形态化。显然，梅兰芳深深受到了围绕在他身边这批文人价值观念的影响。

第四个是如何分析京剧的雅化历程及其审美精神的问题。的确，京剧不是能一步走到雅化的，但当我们讨论京剧问题的时候，尤其是我们今天研究京剧审美本质问题时，恰恰应该从京剧发展的最高形态入手来加以研究，而不是仅仅从京剧发展演变的具体过程来讨论它是怎样一步一步走向它的顶点。这就是我们研究任何一个问题时的方法论自觉。我们对任何事物具有本体特征的精神内涵的研究都应当从它的最高形态来切入，这就是马克思所说的“人体解剖是猴体解剖的钥匙”。那么，京剧的最高形态是什么呢？被誉为“日本京剧通”的辻听花就提出过京师“梨园极盛之时代”的时段划分：“道光末叶至光绪初年约四十年间”及“道光末叶至民国三年约六十年

间”。——这就是我们一般所认为的京剧第一期的鼎盛时期,是以老生行的崛起为代表。据此,京剧的第二期鼎盛时期显然是在1912—1932年(民国元年至民国二十年)间,是以青衣旦行的走红为标志。张謇在民国初年就说过,“三十年前后,剧界变迁之最大痕迹即须生与旦角之消长而已。……自谭鑫培死后,梅兰芳应运而起,老生势力一落千丈,旦角竟执剧界之牛耳。一若老谭为老生结局之英雄,而梅兰芳

为开辟剧界新局之骄儿。”也就是说,从清朝末年谭鑫培的时代到1932年(民国二十年)梅兰芳的时代,老生之转化为旦角,这是代表着中国京剧艺术近代以来最高的两个形态,而围绕着生旦行的净末丑等各行当的大艺术家涌现、经典剧目纷呈,构成了近代京剧艺术的两次鼎盛时期,而这正是我们研究京剧美学精神的真正出发点。

(责任编辑:陈娟娟)

Conversation on Theatre Ontology among Mr. Ye Lang, Mr. Shi Xu, and Mr. Li Wei

ZOU Yuan-jiang

(School of Philosophy, Wuhan University, Wuhan, Hubei 430072)

Abstract: Form is the most significant to theatre art. Form itself has its own aesthetic connotation. In fact, content is something that sufficiently contains mature forms. Peking opera is an art that develops the most perfect and purest. And it sufficiently use the form to wipe out its content and thus to generate the highest aesthetic conceptual art. After Mei Lanfang interviewed the Soviet Union, Western theatre began to be truly impacted by Chinese theatre art and aesthetics. As regards to traditional Chinese theatre art, it does not perform story with singing and dancing, but it aesthetically represents the well-known story with extremely complex, difficult, and beautiful singing, speaking, dancing, and acrobatic fighting. Profoundly impacted by literati who once studied abroad, Mei Lanfang's performance is no longer a classical art in traditional sense to a great extent either in play or performance concept.

Key Words: Theatre Ontology; Aesthetic Core; Conversation

(上接第48页)

- [8]刘佳.游走于都市的边缘——民间礼俗音乐的功能性与传统的延续[D].中国艺术研究院硕士学位论文,2010.
- [9]杨民康.保持、求变、追踪——中国与周边南传、汉传佛教音乐城市化的比较研究[J].音乐艺术,2012,(01).
- [10]魏琳琳.“走西口”语境下的民间音乐城市化——以内蒙古二人台的形成、发展和传播为例[D].中央音乐学院博士学位论文,2013.
- [11]博特乐图.城镇化与蒙古族音乐生活的变迁——当代蒙古族音乐生活状况调查之一[J].音乐探索,2013,(02):49—55.
- [12]王文章.“非遗”保护的中国经验[N].人民日报,2013-

06—07.

- [13]Nettl, Bruno. “Recent Directions in Ethnomusicology.” Helen Myers ed., Ethnomusicology: An Introduction. New York and London: Norton, 1992, pp. 375—399.
- [14]杨民康.“非遗”保护应该回归“草根意识”——兼论传统音乐在非物质文化遗产中的价值和地位[J].人民音乐,2009,(11).
- [15]富永健一著,董兴华译.社会结构与社会变迁[M].昆明:云南人民出版社,1988.68.
- [16]李克强.新型城镇化以人为本为核心[EB/OL].新华网,2013-03-17.

—17.

Hierarchy, Regionalization, and Networking: An Exploration of the Current Development Situation and Trend of Traditional Music in Urbanization Course

YANG Min-kang

(Department of Musicology, Central Conservatory of Music, Beijing 100031)

Abstract: From the perspective of transmission and application, traditional and folk music could be found throughout the urban and the rural society, and it is a green cultural passageway linking interpersonal relationship among different classes in the society, therefore, it deserves the furthest protection and application. Meanwhile, traditional and folk music in the urban society has already developed into a dual structure of the official and the folk, and it includes the elite and the grass-root musical cultural phenomena, which should be treated with a protection and development strategy different from that for the intangible cultural heritage of rural music. In this paper, I will discuss and analyze the current development situation and trend of the hierarchy, regionalization, and networking of traditional music in the urbanization course from the above-mentioned two aspects.

Key Words: Traditional Music; Urbanization Course; Hierarchy; Regionalization; Networking