

· 文明交流与文明互鉴（五十二）·
· 纪念万隆会议 70 周年 ·

万隆会议与中国艺术的发展

刘旭光

【内容摘要】 1955 年召开的万隆会议在艺术领域所产生的影响，标示着现代中国艺术发展道路的重新定向与变革。从五四运动到万隆会议，中国艺术的主旋律是创造新文艺；万隆会议之后，中国艺术的主旋律是发展有中国气派的民族艺术，中国艺术的发展方向是解殖民的，是东方国际主义的。通过在艺术舞台和政治舞台两个舞台上“表演万隆”，借助国家的文化体制建设，中国艺术在民族化、社会主义化和国际化的道路上找到了融合点，创造出了具有中国气派的新的社会主义民族艺术。

【关键词】 万隆会议 民族艺术 后殖民 文化外交 东方国际主义

【作者】 刘旭光，上海大学文学院教授。（上海 200444）

1955 年召开的万隆会议在艺术领域所产生的影响，标示着现代中国艺术发展道路的重新定向与变革，影响了之后 70 年中国艺术的发展。这一影响需要被自觉地认识到并客观地评价，从而有助于理解万隆会议以来中国艺术的成就。自 19 世纪中后期中国知识分子对西方文艺展开具体的鉴赏与审美，并且在比较维度中形成对诸种艺术之民族特征的体认，“中国—西方”二元对立的理论话语与艺术实践就贯彻在百年中国艺术的发展进程中。近代以来中国艺术的发展需要现代化，因此不得不学习和借鉴西方艺术，进行革新；同时它也需要保持民族性，因而必须提炼和继承民族传统。民族性与现代化，构成近代以来中国文化建设必须同时完成的任务，因此需要一种新文化：“要把一个被旧文化统治因而愚昧落后的中国，变为一个被新文化统治因而文明先进的中国”，“一句话，我们要建立一个新中国。建立中华民族的新文化，这就是我们在文化领域中的目的。”^①而这个新文化，一定是“无产阶级领导的人民大众的反帝反封建的文化”，^②问题是，这个新文化，应当是在五四“新文化”的基础上进行民族化，还是在民族传统文化的基础上进行现代化？这个问题，在万隆会议后有了明确的回答。

①② 毛泽东：《新民主主义论》，《毛泽东选集》第 2 卷，北京：人民出版社，1991 年，第 663 页，第 698 页。



薄古厚今：社会主义新文化建设中艺术的民族性与革命性的张力

在处理外来文化与民族文化、五四新文化和传统文化的关系时，1949年之后的社会主义新文化建设，从一开始就表现出一种开放的姿态：“我们必须继承一切优秀的文学艺术遗产，批判地吸收其中一切有益的东西，作为我们从此时此地的人民生活中的文学艺术原料创造作品时候的借鉴……我们决不可拒绝继承和借鉴古人和外国人，哪怕是封建阶级和资产阶级的东西。但是继承和借鉴决不可以变成替代自己的创造，这是决不能替代的。”^①这是毛泽东在1942年为中国共产党所领导的文化建设工作指出的方向，这个方向的总目标是“革命的新文化”，新中国成立后表述为“社会主义的新文化”。文化建设的这个方向使得中国共产党所领导的文化建设对于古今中西的文化资源，一律采取开放的姿态。文艺活动只要具有革命性、社会主义性质，都可以被接受，这就意味着，民族传统的文艺形式（戏曲、小说、绘画、雕塑、音乐等），民族民间的文艺形式（曲艺、杂技、民间手工艺、民歌、民间舞蹈等），经过社会主义改造就可以继续发展；西方传来的文艺形式（交响乐、声乐、芭蕾舞、油画等），只要能服务于社会主义建设，就可以接受并进一步被中国化；五四新文化运动中所产生的新的文化形式（电影、新诗、木刻版画、话剧、舞剧、长篇小说、彩墨画、都市流行曲等），只要具有革命性或社会主义内涵，就可以被新社会所接受。这一过程中有继承与借鉴，但所有艺术形式都经历了“新创造”或者说“改造”：“凡是在群众中有基础的旧文艺，都应当重视它的改造。这种改造，首先和主要的是内容的改造，但是伴随着这种内容的改造而来的，对于旧形式也必须有适当的与逐步的改造。然后才能达到内容与形式的和谐与统一。”^②改造旧文艺和西方文艺，这是社会主义文化的总原则，在这个总原则之上，形成了“百花齐放，推陈出新”^③的总方针，这个方针最核心的部分是“出新”。

建设社会主义的新文化，这才是根本目的，其他文化形式都服务于这个总目的，但这之中包含着—个矛盾：继承传统文化和创造新文化，谁是主导性的？在1949年的《〈新民主主义的共同纲领〉草案初稿》中，周恩来关于如何应对新中国的文化建设中诸种文化的关系给出了具体的策略。

我们主张对于一切帝国主义奴化的、封建主义的与法西斯主义的文化，应采取适当的但是坚决的步骤，加以扫除。对于“五四运动”以来中国人民自己创造出来的进步的文化，应加以发扬。对于中国古代文化的遗产，应采取严肃的批判态度，排斥其封建的反动的方面，吸取其中带有民主性、革命性的因素。对于外国文化，既不笼统排斥，应尽量吸收进步的外国文化，尤其是苏联的社会主义文化，以作新民主主义文化的借镜；也不盲目崇拜，应以中国人民的实际需要为基础，批判地接受一般的外国文化。^④

新中国成立之后的文化建设，基本是按共同纲领展开的，革命的或者社会主义的新文化是文化建设的根本目标，也是核心尺度，古今中外新旧等问题都是通过这个尺度进行评判并且以此为目的的进行“改造”的，这必然造成文艺方面的“薄古厚今”。在创造新文化和继承弘扬传统文化之间，显然“创造”比“继承”更重要。虽然继承一切优秀的文学艺术遗产是中国共产党一贯的主张，但在新民主主义革命时期，创造革命的与社会主义的新文化是更为紧迫的任务。

在这个任务的推动下，新中国成立初期对于民族传统艺术进行了激进的改革，比如对中国画的改造，对民间戏曲的改造，对民族器乐、民族歌舞的改造，以及对文学艺术的改造，这些改造通常是在旧的文化形式的基础上，通过从苏联和东欧社会主义国家学习西方经验，进而改造旧的

① 毛泽东：《在延安文艺座谈会上的讲话》，《毛泽东选集》第3卷，第860页。

② 《中华全国文学艺术工作者代表大会纪念文集》，中华全国文学艺术工作者代表大会宣传处编辑，北京：新华书店，1950年，第29—30页。

③ 这是1951年4月中国戏曲研究院正式成立，毛泽东的题词。

④ 《建国以来周恩来文稿》第1册，中共中央文献研究室中央档案馆编，北京：中央文献出版社，2008年，第299—300页。周恩来这一文化观的基础，是毛泽东在1945年发表的《论联合政府》一文中所表达的文化观。

文化形式而实现的，也大量借鉴了苏联改造民族艺术的经验。这些改造之所以激进，是因为加入了大量新的文化因素，而且在加入新因素之前甚至有一个自我否定的过程，比如对“中国画虚无主义”^①的批判以及戏曲改革中对传统形式的批判等。在这一进程中，继承弘扬民族艺术与创造社会主义的新艺术两个需要之间产生了张力。这是两个必须同时完成的任务，但在具体的实践过程中，创造新文化略占优势，可以这样说：偏于创新，不废继承，^②这种状态有一个滞后的理论表达——“薄古厚今”。

“薄古厚今”在文艺界的提出，之所以说是滞后的，是因为要到1963年才由周恩来正式提出，但它实际上是1942年延安文艺运动之后中国文化建设的总体方针之一，周恩来的原话是：“一九五一年毛主席提出‘百花齐放，推陈出新’；以后又提出薄古厚今的问题。我觉得可以把这四句话结合在一起：百花齐放、推陈出新、百家争鸣、薄古厚今。我们是为今天服务的，对古代的东西是批判地吸收过来，为今天所用，所以要推陈出新，薄古厚今，以今为主。”^③

“以今为主”是主导性的。古代的东西是需要批判后再继承的，这就是“薄古厚今”的原因，但这并不意味着对于古代的和民族民间艺术就不需要继承，实际上继承民族优秀传统文化一直是中国共产党的文化使命，在建设新文化和继承传统文化二者之间，如何创造新文化是有明确的政治指引与体制保证的，但如何继承民族传统文化，这一点在1955年之前并不是很明确。版画家王琦在1958年曾经谈到版画创作中的一个现象：“中国的版画虽然老早在创造自己民族的形式方面就做出了相当的成绩，可是我们认为还是做得很不够，特别是近几年来。由于较多受了外国作风的影响，使我们的作品在艺术形式的中国化方面免不了多少有些褪色，这现象是应当引起注意的。”^④艺术形式的中国化或中国气派究竟应当如何表现，这是当时文艺界的普遍困惑，造型艺术的诸种形式和音乐、舞蹈、建筑等艺术门类都有这个困惑。艺术实践中的薄古厚今如何实现对民族传统艺术的继承，以及如何创作出人民群众喜闻乐见的大众文艺，这必须在观念上进行一个着重点的转移。这个转移在1955年之后确实发生了，在“继承与弘扬民族艺术”与“创造社会主义的新艺术”两个任务构成的张力场中，重心开始略向继承与弘扬民族艺术偏移，偏于民族，不废创新，这个偏移的契机，就是万隆会议。

万隆会议的意义及其对中国艺术的启示

1955年4月18—24日由五个国家发起（缅甸、锡兰〔斯里兰卡〕、印度、印度尼西亚、巴基斯坦），29个亚非国家和地区的代表在印度尼西亚的万隆召开了一次亚非会议，史称“万隆会议”，这是摆脱殖民统治后取得独立的亚洲和非洲国家，第一次在没有殖民国家参加的情况下召开的会议。周恩来率领中华人民共和国代表团出席了会议并发表了重要讲话。会议通过了《亚非会议最后公报》，提出了各国和平共处、友好合作的十项原则和关于文化合作的六点倡议，认为应当发展亚、非各民族的民族文化，并指出发展民族文化将成为对抗消解殖民主义的核心战略之一，提出民族文化之间的交流应成为促进世界和平的手段之一。

万隆会议的召开及其传达出的关于民族文化的观念意义重大！万隆会议可以看作世界历史的一个分水岭。“倘若将1500—2000年这个阶段描述为让‘1500年之前的多中心世界实现西方化’的进程，那么我们也可以将大约开启于2000年的动向描述为‘世界去西方化’的进程，其中既包括从前多中心世界秩序的重新浮现，也包括将其转化为多极世界秩序的趋向。但请记住，第一

① 参见刘旭光：《平凡而生动的：社会主义新中国画的审美精神——以上海中国画院1957—1966年的创作为中心》，《上海文化》2022年第4期。

② “偏于……不废……”，这个表述方式取自毛泽东1957年对范仲淹两首词的评注中“偏于豪放，不废婉约”的说法。

③ 周恩来：《周恩来论文艺》，文化部文学艺术研究院编，北京：人民文学出版社，1979年，第165页。

④ 王琦：《谈版画创作两问题：中国气派与套色技术》，《文汇报》1958年2月17日。



① 瓦尔特·米尼奥罗：《文艺复兴的隐暗面：识字教育、地域性与殖民化》，魏然译，北京：北京大学出版社，2016年，中文版序，第6页。

② 杭州艺术专科学校的口号，具体引文见梁得所：《绘画》，《中国现代艺术史》，李朴园、李树化等撰，上海：良友图书印刷公司，1936年，绘画第32页。

种世界秩序是非资本主义的，第二种世界秩序则属于资本主义。简言之，这就是我看待19世纪中期以来中国历史的方式，这一历史进程总是与西方化推动的现代/殖民世界缠绕在一起。”^①依据这个观点可以将世界历史的进程分为：公元1500年之前的多中心世界，1500—1955年的西方化世界，以及1955年之后的去西方化世界。万隆会议是世界历史的一个转折点，该会议产生了不结盟运动，以第三世界的民族主义来对抗资本主义和去殖民化、去西方化（dewesternization），而艺术与文化成为去殖民化与去西方化的主战场。

上述观点对于中国的文化建设来说，至少有三个启示。首先是关于文化之“现代性”的警惕。亚非各国文化现代化的过程，总是包含着殖民主义的阴影，或许可以称之为“殖民现代性”，贯穿自文艺复兴以来世界文明西方化的500年，由此出现了一种可以被描述为“权力的殖民模式”（colonial matrix of power）的现象。在这个现象中帝国主义扩张的逻辑及殖民性就隐藏在现代性的相关叙事与承诺背后，接受现代性，就意味着同时接受了隐藏在现代性背后的表现为西方化的殖民性。在万隆会议关于文化的公报中，显然文化现代性背后的殖民性引起了亚非世界的警惕，这可能也说明了为什么我们1954年提出的四个现代化聚焦于工业、农业、交通运输及国防，而没有文化的现代化。对于殖民现代性的不满，对其的反抗与化解，米尼奥罗称之为“解殖民性”（decoloniality）。在文化上需不需要解殖民性？这在万隆会议之后确实是一个问题。

其次是关于民族文化之独立性的体认。这关系到民族文化的自我认识，近代以来，这一认知一直是在“中—西”对立的场域中进行的，自19世纪中后期一批有出洋经历的中国人开眼看世界，对西方艺术有了更直观的认识，产生了自觉的比较意识，这才形成一种特殊的提问：中国艺术的特殊性在哪里？由此产生了国文、国乐、国画、国剧、中国园林、中国书法等具有自我确认意识的以“国”或“中国”为定语的对中国诸种艺术的认识；与此相对的是艺术理论中的“西方话语”，一个笼统的“西方”涵盖了欧美各国甚至西化的日本，从而形成一个可以在理论上进行对话与参照的对象。在这样一个“中国—西方的”二元对立模式中，“介绍西洋艺术；整理中国艺术；调和中西艺术；创造时代艺术”^②构成艺术创作与艺术理论研究的指导性原则，“西方艺术”作为一个对话者、一个参照系，甚至底色、方向，影响着五四时期中国诸种艺术的发展。这不是不是一种“文化殖民性”的体现？是不是应当有一个独立于西方文艺的“民族艺术”？这两个问题从五四时期到新中国成立都没有被深入追问，而万隆会议关于文化的观点实际上作出了提醒——学习西方文化艺术，在什么意义上体现为文化上的殖民主义？摆脱了殖民地境地的民族国家所建设文化，在什么意义上是本民族的民族文化？

再次是万隆会议的相关呼吁使得中国意识到民族文化是有世界意义的。万隆会议认为发展亚非文化合作，同其他国家进行文化接触，不但将丰富亚非国家自身文化，并且有助于促进世界和平。会议期间，印尼总统苏加诺雅好文艺，安排了一些富于民族特色的文艺活动特别是歌舞表演，文艺活动期间的国际交流可以只谈友谊、不谈政治，富于民族特色的文艺活动在增进友谊、促进交流方面有特殊的优势。更为关键的是，万隆会议的倡议说明，民族文化建设不只是本民族与本国家的事，民族文化具有世界意义，不应当只从民族国家建设需要的角度考虑文化、文艺问题，还要从世界革命、世界和平的角度考虑其价值与功能。

万隆会议关于发展民族文化，消解文化殖民的呼吁对于之前“继承与弘扬民族艺术”与“创造社会主义的新艺术”两个任务的张力关系构成微妙的影响：继承与弘扬民族艺术的比重被略微加重了一些，艺术实践上的“薄古厚今”则稍稍向“古”的一面偏移了一些。

万隆会议后民族文艺建设的国家化

毛泽东 1956 年 3 月在听取国务院有关部门汇报手工业工作情况时说：“我们民族好的东西，搞掉了的，一定都要来一个恢复，而且要搞得更好一些。”^①这说明中国共产党的文艺工作有了一些调整，1947 年毛泽东在陕北米脂县杨家沟对晋绥平剧院演出队讲话时提出“改造旧艺术，创造新艺术”，^②民族的、传统的艺术本来是需要改造的旧艺术，但在 1955 年之后，旧艺术中“好的东西”得到了更多的重视。什么是“好的东西”？1956 年 8 月，毛泽东在《同音乐工作者的谈话》中说：“艺术的基本原理有其共同性，但表现形式要多样化，要有民族形式和民族风格。”^③“民族形式与民族风格”显然作为旧艺术中的好东西得到了肯定。在这次讲话中，毛泽东全面表达了对中国的民族艺术的态度，以及处理艺术中的“中—西”关系的基本原则。

首先，他肯定了艺术的民族特色：“说中国民族的东西没有规律，这是否定中国的东西，是不对的。中国的语言、音乐、绘画，都有它自己的规律。过去说中国画不好的，无非是没有把自己的东西研究透，以为必须用西洋的画法。当然也可以先学外国的东西再来搞中国的东西，但是中国的东西有它自己的规律。音乐可以采取外国的合理原则，也可以用外国乐器，但是总要有民族特色，要有自己的特殊风格，独树一帜。”^④艺术“要有民族特色”这一点是新中国成立后在文化的国际交流中总结出的经验，艺术的民族性是国际交流中最先被接受的部分。1952 年 1 月《人民日报》发表了国际友人苏联作家伊利亚·爱伦堡和智利诗人聂鲁达对新中国的观感。

我觉得，中国的艺术应该使古来的和现代的联结起来，批判地接受并发扬光大那数千年的传统艺术，我想，这是中国艺术家很迫切和很重大的任务……

在北京我们看了京戏，在上海看了越剧，我和聂鲁达都惊叹中国传统戏剧艺术之高……爱伦堡谈起中国传统的作画方法与西方画家作画方法，基本上不同。他说，西方画家是看着实物写生；中国画家是细看了实物——人物、山水、鸟、兽等等，回到家里，然后作画。^⑤

类似的观感在新中国成立初的报道中比比皆是，显然中华民族的传统艺术及其特色在文化的国际交流中更被看重。但这只是提倡艺术民族性的外部动因，内在的原因在于：人民习惯的艺术形式，还是传统的民族形式。因此毛泽东提出以下观点。

艺术上“全盘西化”被接受的可能性很少，还是以中国艺术为基础，吸收一些外国的东西进行自己的创造为好……在中国艺术中硬搬西洋的东西，中国人就不欢迎……艺术有形式问题，有民族形式问题。艺术离不了人民的习惯、感情以至语言，离不了民族的历史发展。艺术的民族保守性比较强一些，甚至可以保持几千年。

……中国人还是要以自己的东西为主。^⑥

艺术的民族性得到了理论上的认可，那么，艺术的社会主义性质与艺术的民族性怎么结合？“社会主义的内容，民族的形式，在政治方面是如此，在艺术方面也是如此。”^⑦在毛泽东的这个讲话中，近代以来关于中国艺术发展的核心问题之一中西艺术关系的问题，得到了一个明确的回答——“应该越搞越中国化，而不是越搞越洋化。这样争论就可以统一了”。^⑧更准确的表达应当是：偏于民族传统，不废学习西方，“应该学习外国的长处，来整理中国的，创造出中国自己的、有独特的民族风格的东西。这样道理才能讲通，也才不会丧失民族信心”。^⑨

①②③④⑥⑦⑧

⑨《毛泽东文艺论集》，中共中央文献研究室编，北京：中央文献出版社，2002 年，第 141 页，第 126 页，第 146 页，第 147 页，第 147 页，第 148 页，第 153 页，第 154—155 页。

⑤ 萧三：《国外飞书贺新年——记爱伦堡、聂鲁达等谈新中国及其它》，《人民日报》1952 年 1 月 7 日。



①《国务院关于戏曲改革工作的指示（一九五一年五月五日）》，《建国以来重要文献选编》第2册，中共中央文献研究室编，北京：中央文献出版社，1992年，第251页。

②周恩来：《周恩来论文艺》，第97页。

虽然不能证明毛泽东关于艺术民族性的这一定调直接受到了万隆会议的影响，但它确实发生在万隆会议之后。比较一下1951年政务院发布的《关于戏曲改革工作的指示》，该文件强调的是对民族民间戏曲这些旧艺术进行社会主义改造，关于其民族性，只是说“对旧有的或经过修改的好的剧目，应作为民族传统的剧目加以肯定，并继续发扬其中一切健康、进步、美丽的因素”。^①文件并没有提到从文艺民族性的角度对旧戏曲的传承，而1955年之后，对民族性的强调明显加强了。民族传统观念上的新变，直接作用于文艺实践，1955年之后，民族文艺的发展得到了体制化的保证，一些传承、弘扬、创新民族传统艺术的院团与教学、研究机构成立了。在中国画领域，1957年成立北京中国画院，1956年筹建、1960年正式成立上海中国画院；在戏曲领域，1955年初成立中国京剧院，1959年成立中国戏曲学院；在音乐舞蹈领域，1952年成立中央歌舞团及中国民族歌舞团、上海民族乐团，1960年成立中央民族乐团，1964年成立中国音乐学院；在工艺美术领域，1956年成立中国工艺美术学院。加上之前通过戏曲改革运动已成立的诸多地方戏院团，大约在1955—1965年，全国建立起了一套系统而全面的民族艺术文化体制，民族民间艺术获得了国家化的培植与发展。

这一套体制的建立决定性地影响了之后中国文艺的发展道路，这条道路可以概括为：以继承民族文化遗产并推陈出新为主，吸收其他文化形式，创造社会主义新文化。在这条道路上，近代以来关于中西、古今、普及与提高等一系列关于文艺发展道路之争论都得到了统一的回答：继承与弘扬民族文化遗产并推陈出新，成为社会主义文化建设的主任务。

这个任务的完成由于民族艺术文化体制的确立，得到了国家制度层面的保证，民族传统艺术与民族民间艺术之传承、创作、演出、研究、传播等都受到了国家体制的保障：在基层是诸种民族传统艺术团体的确立，包括戏剧团、曲艺团、工艺美术厂、杂技团、画院，以及各级文化站、群众文化馆，这些文艺团体直接面向人民群众；在中层是一系列的教育机构，从中专层面的专科学校，到大学体制中的相关学科，这些教育机构扭转了师徒与作坊式传授的模式，使民族文艺的传承得到了学院体制上的强化；在上层是艺术家的行业协会及文联等管理机构，这些协会与管理机制在更高层面上完成对艺术创作的相关组织与引导，通过一系列评奖与评级活动，推动民族文艺的发展。民间的书画家、民间艺人通过这套国家体制成为事业单位的国家干部，成为由宣传部与文化部管理的党的文艺工作者，并获得政治地位，这保证了民族文艺创作主体的延续性，也保证了民族艺术相关艺术家可以专注于作品创作与演出。民族文艺作品被纳入整体宣传工作，成为党的文宣工作的一部分，不再受市场影响，文艺工作者可以成为拿工资的专职创作者；对作品的评价由专门的艺术尺度与政治尺度决定，而不是由票房与市场决定。这意味着，民族文艺的传承与创新，成为一种国家事业，而不是市场行为，这成为社会主义文化事业优越性的表现之一。周恩来在1961年的一个讲话中说：“我们的艺术团体到国外去，人家对我们的艺术家受到国家的重视和培养非常羡慕。我国的艺术家有广阔的发展天地，这是社会主义制度的优越性。”^②

在这样一场民族民间艺术的国家化进程中，一些新的民族文化形式得到了培育与创造性的塑造，如舞蹈中的民族舞与中国古典舞，声乐中的民族唱法，器乐中的民族器乐交响乐，美术中的彩墨或新中国画。还有一些传统艺术得到了雅化、舞台化、剧场化，如中国曲艺、地方戏曲、杂技、少数民族歌舞等，其中如越剧、评弹、沪剧、黄梅戏、昆剧等通过院团化建设与专门学校的建立，形成“新的民族传统艺术”。另外如中国工艺美术，通过不同层次的生产企业（主

要是诸种工艺美术厂如玉雕厂、景泰蓝厂、瓷器厂、刺绣厂、漆器厂等)国营化,在产供销一体化中得以快速发展。

应当说,1955—1965年是中国民族艺术飞速创新发展的十年。十年间民族艺术在理论和政策层面得到重视,在实践上借国家之力全面展开,这十年是民族的好东西得以恢复并搞得更好的十年。虽然无法证明毛泽东关于民族艺术的诸种观念直接源自万隆会议的相关精神,但周恩来在推动民族艺术的全面发展方面的努力,显然和万隆会议对民族文化之重视有更为直接的关系。或许可以这样说:以万隆会议为契机,社会主义文化艺术的建设在民族化的道路上获得了巨大的推动,从而使得万隆会议成为中国现当代文艺建设的水分岭:万隆会议之前,平民的大众的五四新文化和社会主义的新文化是建设的重点;万隆会议之后,基于民族性的社会主义新文化是建设的重点。

文化外交的兴起与民族艺术建设的他国之眼

万隆会议前后,除了在政策上主动转向民族艺术的建设,还有一个新的时代因素推动了民族艺术的发展——与各国人民的文化交流或者说“文化外交”。1949年6月,中国共产党从解放区选派了郭兰英、孙维世等一批青年艺术家赴匈牙利参加世界青年与学生和平友谊联欢节,中国的社会主义文艺走上世界舞台;1951年4月,中国政府与波兰政府签订《中华人民共和国与波兰人民共和国文化合作协定》,这是中国政府第一次与外国政府签订文化合作协定,标志着新中国文化外交正式拉开了帷幕。中、波协议内容特别强调两国之间的艺术交流,除了文学艺术家之间的互访,两国在歌舞、美术、杂技、电影、戏曲等各个方面都互派代表团进行展演。^①波兰之后,中国政府还和匈牙利、民主德国、罗马尼亚、保加利亚、捷克斯洛伐克、阿尔巴尼亚等国相继签订了政府间文化合作协定。文化合作协定国之间的文艺展演,通常是两类艺术:一类是以反法西斯主义、倡导和平为主题的艺术;另一类是各国富于民族风情、民族传统的艺术。

文化外交的展开,还有一个具体的历史背景——世界和平运动。这是二战后由于美苏冷战加剧,世界和平民主力量团结起来发起的和平运动。该运动先后在1949年和1950年连续召开两届世界保卫和平大会,并建有世界和平理事会。中国参与了世界和平运动,中国人民保卫世界和平委员会于1949年10月成立,主席是郭沫若。世界和平运动理事会在1954年11月发出了《关于世界保卫和平运动的文化活动问题的建议》,提出:“文化联系是人类文明进步的最重要的因素之一:使各国能够交流精华,并且互相丰富民族文化……世界和平运动欢迎生活在不同社会和政治制度中的人民之间的日益加强的文化合作,这种合作所采取的方式有:派遣大的剧团、大管弦乐队和舞蹈团到国外去作访问演出;加强体育团体、影片、翻译书籍、艺术作品展览会和儿童艺术的交流……”^②中国遵从这一建议,派遣和接待了大量的艺术交流活动。

还有一个民间层次的文化外交活动。1954年在周恩来的倡导下,中国多个人民团体联合发起成立了一个重要的机构——中国人民对外文化协会(简称对外文协,1966年改称“中国人民对外文化友好协会”,1969年改称“中国人民对外友好协会”)。这个机构专门负责与世界各国进行各种民间文化交流。其主要工作范围是接待并派出文化艺术界专家、学者、专业人士,组织互访和交流;接待并派出各类文化与文艺展演。其宗旨是通过文化交流活动,增进中国人民与世界各国人民在文化艺术领域的相互了解和交流合作,进而增进人民间的友好亲善。比如1955年

① 具体交流的过程与内容见中华人民共和国驻波兰共和国大使馆网站“文化交流”栏目的文字介绍。

② 《世界和平运动文献第二辑(1954—1956)》,中国人民保卫世界和平委员会编辑,北京:世界知识出版社,1957年,第27—28页。



11月，中国人民对外文化协会和日本拥护宪法国民联合会之间达成协议，双方一致认为：“为了促进两国人民的友好亲善关系，有必要增进文化交流。”协议约定“举办关于介绍对方国家的绘画、雕塑、建筑、电影、戏剧、音乐、文学及其它文化成就的展览会、表演会和出版等文化交流工作”。^①

① 参见中华人民共和国国务院公报，1955年11月16日。

② 宋恩繁、黎家松：《中华人民共和国外交大事记》第1卷，北京：世界知识出版社，1997年，第255页。

③ 该观点转述自石丹：《百年石鲁》上册，北京：文化艺术出版社，2019年，第45页。

④ 周恩来：《周恩来文化文选》，第151页。

通过国家间的文化协定、世界和平运动及对外文协三个平台，在1955年前后，中国的国际文化交流处在一种蓬勃发展的状态中，对于中国的外交事业有积极的推动作用，因此周恩来提出推动政治外交是靠经济与文化两个翅膀：“我们的外交包含政治、经济、文化三个方面，而且往往是经济、文化打先锋，然后外交跟上来。”^②这就显著提升了具有民族特色的艺术在政治生活中的地位。

万隆会议进一步推动了文化外交的展开，并且进一步强调文艺的民族性。周恩来和陈毅从万隆返回后进一步认识到文化交流在政治舞台上的意义，开启了一系列与亚非国家（之前是与苏联和东欧地区社会主义国家的交流为主）的文化交流合作，其中较大规模的有1956年在埃及举办的“亚非国家艺术展览会”，1957年末到1958年初在埃及首都开罗召开的亚非人民团结组织第一次会议，1958年10月于乌兹别克斯坦首都塔什干召开、被誉为“文学的万隆会议”的第一届亚非作家会议。这些活动中都有关于“民族形式”和“世界文学”主题的大讨论，这些讨论更多地强调文艺的民族性，比如画家石鲁在出席开罗“亚非国家艺术展览会”时，做了题为“关于艺术形式问题”的大会发言，他认为当代的艺术创作需要从世界各国艺术中吸收养分，创造新的民族形式，但新的民族形式只能是从生活的源泉出发，沿着传统的河流去寻找，民族传统、民族形式和社会主义不是矛盾的，社会主义内容还必须是民族形式。^③这个观点是对毛泽东《同音乐工作者的谈话》的重复，但这也说明，创作出有民族形式的新文艺是艺术家们的共识。

在文化外交中，必须要回答这个问题：拿什么样的艺术作品去进行国际交流？答案应当是能代表民族文化的艺术作品。京剧、越剧、黄梅戏、粤剧等戏曲，以及民族器乐、汉族和少数民族的民族歌舞、杂技，在中国的艺术代表团中是表演的主体，还有传统中国画（而不是社会主义新国画）、民族工艺美术等，由于国际交流的需要，这些民族艺术成为代表国家形象和民族文化形象的艺术。这带来了一个现实的影响：文化外交中，民族形式先于社会主义内容——这是万隆会议对于中国当代文艺之发展的最直接影响。这种影响也是“十七年”时期民族民间艺术展开国家化建设的动因之一。

由于国际交流中的民族艺术是展演给外国观众看的，因此外国观众的期待视野成为强化艺术的中国气派与民族风格的有力推动因素，典型的案例就是对昆剧《十五贯》的评价。1956年4月周恩来观看浙江省昆苏剧团演出《十五贯》后对剧团同志说了下面这段话。

《十五贯》具有强烈的民族风格，使人们更加重视民族艺术的优良传统。这个戏的表演、音乐等，既值得戏曲界学习，也值得话剧界学习。我们的话剧总不如民族戏曲具有强烈的民族风格。有些外国朋友认为，中国话剧还没有吸收民族戏曲的特点。现在有些话剧团准备演《十五贯》，这是好的。

……以前常出国的只是京剧，以后其他许多剧种经过努力也可出去。出国剧目不能光是那几个。几十个国家都来邀请我们，我们的外交也要靠文化和贸易，这是件重要任务。^④

显然，被外国朋友认可的强烈的民族风格是周恩来高度评价这出戏的原因之一，外国朋友

的他者之眼，对中国民族艺术的建设起到了催化剂作用。还有一个案例，1955年6月在芬兰首都赫尔辛基召开世界和平大会，郭沫若以世界和平理事会副主席身份应邀参会，他与一起参会的廖承志、楚图南一起商定，为响应大会“让世界著名艺术家通过他们的艺术而对世界和平大会做出贡献”的提议，决定请国画家齐白石、陈半丁、何香凝等14人合作，以和平、友谊为主题创作巨幅彩墨画《和平颂》。作品在世界和平大会现场展示并产生了巨大影响，为此世界和平理事会决定将1956年度的国际和平奖授予齐白石。《和平颂》一方面堪称“拉开了文艺外交的帷幕”，另一方面，它改变了当时艺术界对中国画的认知，成为改变当时“中国画虚无主义”观念的一个证据，说明从国际交流的角度来说，中国画是民族文化的代表之一，这是无可替代的价值。

对民族文化艺术的强调，在1960年毛泽东的讲话中得到了强调。

你们提到中国的画家在抄袭西方的画法，这种情况是存在的。这种抄袭已经有几十年、近百年了，特别是抄袭欧洲的东西，他们看不起自己国家的文化遗产，拼命地去抄袭西方。我们批评这种情况已有一段时间了，这个风气是不好的。不单是绘画，还有音乐，都有这样一批人抄袭西方，他们看不起自己民族的东西。文学方面也如此，但要好一些。在这方面，我们进行过批评，批评后小说好一些，诗的问题还没有解决。

在文化方面，各国人民应该根据本民族的特点，对人类有所贡献。^①

毛泽东对于艺术界的这个指责是严厉的，持久地影响了1960年代中国艺术的发展，弘扬与发展民族文艺，由此成为国家文艺建设的主导方向。

万隆会议之后民族文艺的发展成为国家文化体制建设的目的，以万隆会议为代表的“文化外交”直接促成对民族文化艺术的弘扬之势。万隆会议倡导发展民族艺术并以民族艺术的交流来促进国际和平，这可以称之为“万隆精神”。可以说，1955年之后中国文艺的发展，都体现着万隆精神。

在“两个舞台”上“表演万隆”

文化外交的盛行与民族文艺建设的全面展开，使得民族艺术的建设与国家政治活动产生了深刻的关联，这种关联使双方都获益：通过文化先行、政治跟上的方式，新生的中华人民共和国在外交上取得了一些突破，和亚非拉国家、社会主义国家阵营建立起政治联系；在每一次具体的国家间政治活动中，文艺展演总是配合着政治活动同时展开，这构成一种特殊的文化实践：文化搭台，政治唱戏，以文化活动支援外交工作。这种文化实践可以概括为周恩来所说的“两个舞台”。

在亚洲、非洲、拉丁美洲民族民主革命运动中，出现各种不同情况。文艺工作者要看看多种形势，特别是政治舞台上的形形色色更值得看。如果你们不喜欢看政治舞台上的斗争，那么，你们在艺术舞台上就反映不出动人的东西来。文艺工作者不仅要在国内看世界政治斗争，还可以出国访问，进一步了解这种斗争。文艺工作者不能把自己放在政治舞台外面，而要把艺术舞台同政治舞台结合起来，投身国际的阶级斗争。^②

艺术舞台与政治舞台的结合，这是1963年4月周恩来发表的题为《要作一个革命的文艺工作者》讲话中所表述的观念，简称“两个舞台”，这准确概括了新中国成立后中国共产党文

^①《毛泽东文艺论集》，第213页。

^②周恩来：《周恩来论文艺》，第157—158页。



化实践的时代特征。“两个舞台”是周恩来在分析国际政治形势时提出的，两个舞台之间的配合是在国际政治斗争中产生的，它也服务于中国的国际政治。一切舞台上的民族情调，实际上都是行动中的中国立场，而具有中国气派的民族传统艺术也在两个舞台上获得了强有力的推动，并且创造出了富于民族气息的新的文化艺术。比如中央歌舞团的艺术实践就很有代表性。

国际文化交流，是中央歌舞团的重要任务之一。他们先后赴亚洲、非洲、拉丁美洲、欧洲、北美、南美洲的六十多个国家进行演出和文化交流活动。周总理每当欢送他们奔赴未建交的国家时就意味深长地说：“你们是外交工作的先行官啊。”是的，许多国家就是他们去过之后才建交的。^①

这是一篇名为《盛开不谢的歌舞艺术之花——中央歌舞团的过去、现在和未来》的文章中对中央歌舞团历史成就的总结，这篇文章展现了以表演民族、民间歌舞服务于国家民族政策的演出团体是如何在国际舞台上承担“外交工作先行官”任务的。这个团体所演出的舞蹈与歌曲，并不是历史流传物，实际上来自新的创作，这种新的创作吸收了传统民族民间艺术的一些艺术语言与艺术特征，是推陈出新的结果。这一篇文章还说：“张惠贤、张宜秋、许东壁是教研组的主要成员，他们有丰富的教学经验和训练方法，用民间舞、古典舞以及芭蕾舞的素材编成了很好的教材，在实践中应用着。”^②这说明，这个团体上演的富于民族气息的作品，是中西诸种艺术元素交融、“洋为中用、古为今用”的成果，但它们的题材是民族性的，并保留和强化了民族特征。这种基于民族性的新创作，构成万隆会议之后中国民族艺术总体的发展方向。

“两个舞台”的文化实践最成功的案例是1960年和1961年中国和缅甸两国的政治与文化交往。与缅甸政府的交往关系到中缅两国的国界勘定，1960年中国总理周恩来和缅甸总理吴努分别代表本国政府，在北京签订了《中华人民共和国和缅甸联邦边界条约》。这一边界条约为解决类似边界问题树立了范例。而在这些重要政治事件的前台，是另一场热闹的文化交往。

正当缅甸贵宾奈温总理和他的随行人员来到我们祖国的首都北京，和我国政府举行中缅友好会谈的时候，以中央民族歌舞团十四个民族的演员组成的中国民族歌舞团，在中国文化友好代表团团长楚图南和副团长赵朴初、林林的率领下，带着中国人民对缅甸人民的真挚友谊，访问了缅甸联邦。

一月二十五日这一天，正当缅甸联邦总理奈温将军在北京民族文化宫观看中国的民族舞剧《鱼美人》的时候，中国民族歌舞团在缅甸联邦首都——仰光的柔美里虎露天剧场举行了访问演出开幕式。^③

1960年4月，周恩来和陈毅访问缅甸时，穿着缅甸民族服装在吴努总理陪同下欢庆泼水节；1960年中国国庆期间，吴努总理率领由文化、艺术、电影界代表组成的400多人友好代表团访华，并在北京举办了“缅甸文化周”；1961年1月，缅甸独立节期间，周恩来总理率领由文化、艺术、电影界代表组成的530多人代表团回访缅甸，团员包括东方歌舞团的前身东方音乐舞蹈班、总政歌舞团、中国京剧院和云南省歌舞团等文艺单位的成员，并在仰光举办了“中国电影周”。两国交往期间，互以荣宝斋木版水印《簪花仕女图》和“凤首箜篌”等民族风格浓郁的艺术品为礼物，彼此学习和表演对方的民族歌舞艺术。这是万隆精神最直接的体现，这期间的文艺活动，可以称之为“表演万隆”。

“表演万隆”是美国学者魏美玲(Emily Wilcox)在《“表演”万隆：中国与印度、印度尼西亚和缅甸的舞蹈外交(1953—1962)》^④一文中使用的术语，文章揭示了在万隆精神的指引下舞蹈艺

①② 任华：《盛开不谢的歌舞艺术之花——中央歌舞团的过去、现在和未来》，《中国音乐》1981年第2期。

③ 秦鲁文：《中国民族歌舞团在缅甸》，《中国民族》1960年第3期。

④ 魏美玲：《“表演”万隆：中国与印度、印度尼西亚和缅甸的舞蹈外交(1953—1962)》，刁淋译，《北京舞蹈学院学报》2019年第5期。

术在两国外交中发挥的作用和产生的交互影响：中国派出了舞蹈家学习缅甸的舞蹈，而缅甸的舞蹈家也到中国来学习中国的舞蹈，在两国的艺术舞台上，可以看到彼此对对方艺术的学习与演出，万隆会议所倡导的亚非各国在文化上接触、合作进而丰富自己的文化，在“两个舞台”的实践中得到了具体化呈现。

“表演万隆”的展开带来的文化发展新气象，可以称之为“东方国际主义”文化艺术，它兼具亚非国家的文化民族主义与反西方中心主义的国际主义。其东方性体现在：它是相对于西方而言的东方国家努力摆脱西方影响而建构独立的民族文化的努力。对“民族文化”的倡导是万隆会议对于亚非国家文化发展的最直接的影响，在世界近代史的进程中，亚非国家是被殖民的国家，在文化建设上直接受到西方文化的强势影响，在这种影响下，它们大多形成了一个具有殖民主义色彩的观念——民族文化是落后的，西方文化是先进的、现代的。这个观念在万隆会议上受到了挑战——当亚非国家在政治上获得了独立，在文化上也必须反对这种具有殖民色彩的文化观。因而，反殖民主义并且解殖民性，是亚非国家在文化建设上的首要任务，万隆会议明确了这个任务。这个任务也成为亚非国家的共识，万隆会议推动各与会国去实现这个任务，也使之在各国的文化建设中都获得了优先性。“东方性”在这里体现为反殖民性、解殖民性，体现为亚非国家的民族文化自觉、独立与自信。文艺的东方性这一观念可以在中缅文化外交中周恩来的一段讲话中得到印证。1961年中国代表团结束了在缅甸的访问即将回国之际，周总理在中国驻缅使馆举行告别晚宴，在宴会上，中方代表团的成员为各国朋友表演了一场精彩的东方音乐舞蹈晚会，表演了缅甸、印度、巴基斯坦、斯里兰卡、柬埔寨、阿富汗等14个亚洲国家的节目。晚宴之后周恩来对参演演员讲了一段话。

同志们，我们不要过低地估计了这场演出，它的政治影响是非常大的，通过我们同台表演了东方各个国家的歌舞艺术，促进了东方国家的文化艺术交流，加强了我们的友谊，而且对于世界和平也是起了一定作用的，过去别的国家是看不起东方的，尤其是歌舞艺术，可是现在能够通过我们中国人民的辛勤劳动，向这些国家的使者介绍出来，你们看这个影响多大呀……我们在学习人家的东西时，一定要准确，要精，不要学得什么都不像了。我们不但要学东方的，而且还要会跳全世界的。^①

东方国家的艺术交流和相互肯定构成这段讲话的中心意涵，亚非各民族国家文化建设的东方性由此得到彰显。

其国际主义体现在：在亚非国家之间，文化上的相互学习与借鉴是被倡导的，而这种相互学习与借鉴是基于亚非文化间的相互尊重与相互肯定而被强调的。有这样一个事例可以说明这一点。

在1962年的世界青年与学生联欢节上，东方歌舞团演出了几内亚舞蹈，他们精湛的技艺、逼真的装扮——这些为了实现艺术的真实性所付出的孜孜努力，深深打动了众多黑人观众。东方歌舞团的艺术家们在这些国际舞台上的表演，不仅收获了对象国“太像了”的惊叹与称赞，同时也极为形象地传递出中国对于“平等、尊重”的万隆精神的守护与追求。^②

这段话中提到的“东方歌舞团”正是东方国际主义的典型代表。据现在所能见到的一些口述资料来看，东方歌舞团产生的机缘是1956年9月，印度尼西亚总统苏加诺在万隆会议之后回访中国，周恩来在北京饭店举行宴会招待苏加诺。席间，北京舞蹈学校的演员表演了两个印度舞，引起了苏加诺的兴趣并提出可以派一些印尼舞蹈专家到中国来传授印尼舞蹈艺术。周恩来欣然接

① 这段讲话引自薛琳：《东方歌舞团的故事》，《百年潮》2013年第5期。遗憾的是此文没有给出这段讲话出处，在周恩来的诸多资料集中也未见此话，但这段话表达的意涵与周恩来的文化外交思想及建立东方歌舞团的初衷是相合的。

② 郝宇懿：《万隆时代的中国舞蹈艺术——以非洲舞表演为中心》，《北京舞蹈学院学报》2023年第6期。



① 具体教授的过程见郝宇昕在《万隆时代的中国舞蹈艺术——以非洲舞表演为中心》一文中的深入描述。

② 详细的历史还原与过程描述见何振纪：《1962年“越南磨漆艺术展览”与中国现代漆画的兴起》，《南京艺术学院学报》（美术与设计）2015年第6期。

③ 习近平：《弘扬万隆精神 推进合作共赢：在亚非领导人会议上的讲话》，《人民日报》（海外版）2015年4月23日。

受，为此于1957年在北京舞蹈学校成立东方音乐舞蹈班，专门学习印度尼西亚的甘美兰乐器和“峇厘舞”。之后东方班多次参加国事活动，特别是1961年周恩来总理率领中国代表团访问缅甸，东方班的演员带来的缅甸舞蹈演出获得了缅甸各方的热烈欢迎，周恩来便和时任外交部部长的陈毅商定，组建东方歌舞团，专门学习和上演东方国家歌舞。^①东方歌舞团的艺术是国际主义的，而亚非其他国家也以这种国际主义的精神学习中国的艺术，在东方国家之间发生着具有国际主义精神的艺术交流。

这种交流对于中国艺术的发展有直接和间接两个效果：直接来看，有一些中国艺术直接受益于这种交流，比如中国当代漆画的发展，它受到了1962年越南在中国举办的“越南磨漆艺术展览”的推动；^②间接来看，这种交流从人类文明史的高度肯定了各民族国家民族艺术的世界价值，这对于各民族国家民族艺术的发展是极大的推动，并使得与西方艺术相比一直处于劣势的东方民族民间艺术获得了独立发展的空间，推动了东方文化的民族意识觉醒，也扩大了东方各国民族艺术的社会影响，进而提升了各国国家体制对于其民族艺术的需求。正是借助这种需要，中国的民族民间艺术得到了全面发展。

结语：万隆会议作为分水岭

中华人民共和国成立之初，发展文化，摆脱中国的文化落后地位（这是毛泽东的判断），构成共和国面临的历史使命，但要完成这个使命，既要实现文化上的反帝国主义和反封建主义，发展社会主义新文化，还要推动中国社会的现代化，同时也要继承和弘扬民族文化。当诸多种任务交织在一起同时摆在面前的时候，孰先孰后、孰轻孰重，这是一个困难的选择题，而万隆会议构成艰难选择中的一个契机。通过这个契机，发扬民族的艺术传统，发展民族的新文艺，这两个任务成为新中国进行文化建设的主旨，而这两个任务又在“推陈出新”这一原则的指引下统一在一起，使创造社会主义的新的民族文化成为建设的核心任务。这一任务得到国家体制的支持，由此，中国的民族与民间文化建设被纳入国家文化体制之中，得到雅化、剧场化、舞台化、学院化培育，许多民族传统艺术形式被学院化、体制化，许多具有民族形式的新文艺被创造出来。在东方国际主义的影响之下，发展和创造具有民族形式、富于民族特征的艺术，创造出具有中国气派的艺术，成为新中国文艺建设的主旋律及主要成就。传统艺术的现代化、西方艺术的中国化、以民族形式为基础创造新的艺术形式，70年来中国的民族艺术实践都是在这一精神引领下展开的，万隆会议因此成为一个分水岭：从五四到万隆，中国艺术的主旋律是创造新文艺；万隆之后，中国艺术的主旋律是发展有中国气派的民族艺术，万隆会议之后中国艺术的发展方向是解殖民的，是东方国际主义的。

万隆精神仍然是当代中国艺术发展的指引之一——2015年，中华人民共和国主席习近平在出席纪念万隆会议召开60周年活动上发表讲话，提出：“亚非地区有100多个国家，社会制度、历史文化、价值观念千差万别，共同构成异彩纷呈的文明画卷。我们要坚持求同存异、开放包容，在交流互鉴中取长补短，在求同存异中共同前进，让各个文明都绽放出自己的光彩。”^③在交流互鉴中让各文明都绽放出自己的光彩，这是万隆精神最新的表述，也是最直接的回响。

编辑 屠毅力