

中国表演艺术对外传播的政治传统

——基于历史的考察

帅 伟

(东南大学 艺术学院,江苏 南京 211189)

[摘 要] 中国表演艺术在对外传播的过程中,其传播主体、传播目的和传播路径等方面呈现出鲜明的政治传统。这一政治传统既有古代的历史表征,也有重要的思想渊源。从古代到新中国成立后的传播经验,再到当今世界各国的共同实践,表演艺术的对外传播面临着从政治目的到多元目的、从官方主体到民间主体、从单一路径到多元路径的转向。

[关键词] 表演艺术;对外传播;政治传统

[中图分类号] J124-27 **[文献标识码]** A **[文章编号]** 1671-511X(2014)01-0086-05

我国表演艺术的对外传播历史悠久,源远流长。在漫长的历史长河之中,我国表演艺术的对外传播积淀和延传了一系列独特的思想、文化、观念、政策、制度以及行为方式,这些就构成了通常所说的“传统”。考察历史,我们可以发现,古代中国表演艺术的对外传播在传播主体、传播目的和传播路径等方面都有着极其鲜明的政治色彩,形成了本文所称的政治传统。这种政治传统本身并无所谓优劣褒贬,其存在有着深层次的历史原因和思想渊源。

传统发生于过去,却支配着现在,影响着未来。新中国成立以来,直至今日,我们仍然能够从我国表演艺术对外传播的实践中窥见这种政治传统或明或暗、或深或浅的痕迹。近年来,我国表演艺术的对外传播受到了前所未有的重视,迈入了一个新的历史阶段。在此背景下,深入研究我国表演艺术对外传播史中的政治传统,不仅有着学理的旨趣,更有着现实的意义。基于此,本文拟从历史出发,围绕古代中国表演艺术对外传播的政治传统,梳理其历史表征,探究其思想渊源,进而检视其在现时代的衍变和转向。

一、政治传统的历史表征

关于我国古代表演艺术的对外传播,今人能够见到的最早的文献记录,是有关周穆王出访随演的传说。周穆王是西周王朝第五代国王,据《穆天子传》记载,他在公元前964年带领一支庞大的乐队,经河西走廊来到中亚的“玄池”,向当地的部落酋长展示了规模盛大、持续三日的音乐演出,是谓“天子三日休于玄池之上,乃奏广乐,三日而终,是曰乐池”(《穆天子传》卷二)。这从某种意义上印证了我国表演艺术的对外传播有着悠久的历史,并且从一开始就和君主的对外政治活动有着千丝万缕的关联。

从散见于各种典籍中的历史记载来看,我国古代表演艺术主要有着境内传播和境外传播这两种对外传播模式。境内传播就是通过“乐宴来使”等方式,使得来到中国的域外人士观摩、学习和认知中国表演艺术,进而将中国表演艺术带回自己的国度;境外传播就是通过“外派使臣”等方式,将中国表演艺术带至域外,从而实现传播的效果。这一来一往的传播之中,都带有较为明显的政治特征。

(一)境内传播

秦汉时期,国家统一,经济繁荣,国力昌盛,加之从中土通往中亚乃至西亚的“丝绸之路”的开辟,使得中国与西域诸国之间往来频繁,这一时期的跨地域艺术交流也有了较大的发展。当时民间流行乐舞百戏,也称“散乐”,是一种包括了杂技、武术、魔术、角斗、音乐、舞蹈和滑稽表演等多种形式的串演。这种表演艺术形式深受外国使者的喜爱,汉朝统治者也经常举办十分盛大的演出招待外国来使,以展示中国的繁盛和富裕。欧阳询《艺文类聚》引《汉武帝故事》说:“未央庭中,设角抵戏,享外国,三百里内观,角抵者,使角力相触也,其云雨雷电,无异于真,画地为川,聚石成山,倏忽变化,无所不为。”所描述的就是汉武帝时期为招待外宾而举行的一次演出。

“乐宴来使”盛大之极,当属隋炀帝。隋炀帝爱好乐舞,又好大喜功,他“总追四方散乐,大集东都”(《隋书·音乐志》),以实力雄厚的宫廷乐舞团队为基础,经常向西域来的使者展示盛大的表演场面。据《资治通鉴》记载,“(隋炀)帝以诸蕃酋长毕集洛阳。丁丑,于端门街盛陈百戏,戏场周围五千步,执丝竹者万八千人,声闻数十里,自昏至

[收稿日期] 2013-06-30

[基金项目] 江苏省高校研究生科研创新计划项目“昆曲‘走出去’的路径研究”(CXZZ12_0079)成果之一。

[作者简介] 帅伟(1982—),女,湖北石首人,东南大学艺术学院博士生,研究方向:艺术传播。

旦,灯火光烛天地,终月而罢,所费巨万。自是岁以为常”。(《资治通鉴》卷一八一)绵延五千步的戏场,通宵达旦的整月演出,仅乐器演奏者就有一万多人,可见演出规模之大,使得西域客人看到如此盛景之后纷纷“嗟叹”,“谓中国为神仙”。隋炀帝这样做的目的,即在于“以示中国之盛”(《隋书·裴矩传》)。

唐朝是我国封建社会发展的巅峰,有着当时世界首屈一指的国家实力。这种国家实力,不仅仅是经济、政治和军事上的力量,而且还包括文化影响力,亦即使一种发展程度较高的文化自然流向另一种发展程度较低的文化的力量。正因为此,朝鲜、日本、越南等国纷纷派出众多的使臣、留学生和学问僧来中国访问和学习。唐朝政府不仅以歌舞盛会招待他们,还为他们提供学习中国文化艺术的机会。以日本为例,从公元七世纪初至九世纪末约两个半世纪里,日本为了学习中国文化,先后向唐朝派出十几次遣唐使团。在学习中国汉字、儒学和佛教的过程中,也使中国表演艺术在日本得到了一定的传播。现存日本的一件唐代弹弓上,就有漆绘图案反映了当时顶竿表演的场面。在日本的奈良古都书院中至今收藏着许多中国古代舞蹈的道具。据田边尚雄《东洋音乐史》统计,仅唐代乐舞输入日本的即有十调48种,其中就有著名的《破阵乐》、《春莺啭》和《兰陵王》等乐舞。^{[1]114}

(二) 境外传播

在中国古代的国际交流中,不仅域外各国遣使来华,中国历朝历代也会派遣使臣出使外国。这些使者在出使的过程中,有意无意地将中国的音乐、歌舞等表演艺术传播于所到之处,使得各种表演艺术获得了对外传播的机会。例如汉武帝时张骞出使西域,宋太宗时王延德出使西域高昌国,都在一定程度上促进了中国表演艺术在西域诸国的传播。明清时期,外派使臣更为频繁,大批使臣被派往朝鲜、安南、琉球诸国。例如,中国政府定期派遣使团前往琉球岛国,行使册封、授印、诏谕、赏赐和吊祭等礼仪。从明洪武五年(1372年)首次派使者到琉球,到清光绪五年(1879年)的507年间,明清两朝24次册封,共派出正、副使43人。^{[2]57}中国册封使及其从客在某种意义上构成了艺术对外传播的主体。他们大多为受过教育的高级文官,有着较高的文学素养和艺术造诣,在琉球居留期间,他们或受邀授课讲学,或交流切磋才艺,不仅传播了中国的书法和诗歌艺术,也传播了中国的乐器和曲谱。

除了外派使者,另外一些与政治相关的活动也间接促进了中国艺术播撒至域外,例如和亲、屯田和战争。以汉朝为例,和亲是用以处理西域关系的重要政治手段,如汉武帝时先后派遣细君公主和解忧公主与乌孙王国和亲联姻。在和亲的过程中,常常会有由乐师和艺人组成的表演团队作为嫁妆,陪伴公主一同进入异国他乡,在客观上使乐舞百戏有了输入西域的契机,对中国表演艺术的对外传播有着积极的作用。秦汉时期的屯田制也间接促进了表演艺术的对外传播。汉武帝派张骞二使西域,打通了中亚交通,随后武帝在河西设郡并移民屯田,进一步巩固了“丝绸之路”东西段的连接。秦汉及其以后设置的屯田制,使得大量屯田区的军民将中原的乐舞带往西域周边,得以与当地文化艺术融合。此外,战争也会造成艺术对外传播的效果,例如汉末中原战乱,不少民众沿着丝绸之路向西迁徙避乱,使得中原的乐舞百戏向西域流传。

从上述史实中可以看出,我国古代表演艺术的对外传播有着一以贯之的政治传统。这具体表现为,一是在传播主体上,政府及其官员构成了重要的传播主体,虽然同时也存在着为数众多的民间主体的传播行为,但是官方无疑占据着对外传播的主导地位;二是在传播目的上,政治目的是对外传播的主旨所在,换言之,艺术对外传播常常是出于展示国力、炫耀国威、德化蛮夷、威压海外的目的;三是在传播路径上,艺术对外传播与国家的政治活动特别是外交活动紧密相关,艺术与政治相互交织、融为一体;四是在传播动力上,艺术的对外传播是以国家实力特别是政治实力为后盾,这也是“国家强则传播盛、国家弱则传播衰”的原因所在。

二、政治传统的思想渊源

古代中国表演艺术对外传播的政治传统,背后有着深刻的思想渊源。一方面,儒家思想所倡导的礼乐制度,使得“乐”与国家政治有着天然的联系,即所谓“乐与政通”;另一方面,传统思想中的“天下观”和对外关系中的朝贡体制,使得文化艺术成为对外交往中“招携以礼,怀远以德”(《左传·僖公七年》)的重要工具,即所谓“怀柔远人”。

(一) 乐与政通

礼乐制度起源于约公元前11世纪的“周礼”。随着以孔子为代表的儒家思想体系的确立,礼乐制度得到了进一步的发展和完善,奠定了中国数千年来的政治文化的基础。周礼本是在原始巫术礼仪的基础上演化而来的,其核心是尊敬和祭祀祖先,以便形成以宗法血缘关系为基础的等级制度,并从中衍生出一套包含了仁、义、智、信、忠、孝、悌、廉等伦理范畴在内的“礼”。^{[3]13-15}周初“制礼作乐”所深藏的思想就是,表面上是为祭祀而进行的原始乐舞活动,根本目的则是为了协调现实统治中人与人之间的关系。在中国传统文化中,“乐”是一个总体性的概念,是诗歌、音乐、舞蹈、杂技等交织在一起的综合性表演艺术,有着大众参与性、娱乐性和通俗性,比较适于大规模展示和现场交流,具有极强的感染效果和教化作用。“乐”尤其是仪式性的乐舞,本身已经成为“礼”的重要组成部分。基于此,历朝历代都将乐舞看作是与国家政治制度紧密相关的大事,即如《乐记》所言的“乐与政通”。

这种思想观念表现在艺术传播上,有着两个主要特点:一则是“功成作乐”的内容选择;二则是“乐宴来使”的场合规定。中国历代都有以雅乐舞来为统治者歌功颂德的惯例,即《乐记》所谓之“王者功成作乐,治定制礼”。例如唐太宗为歌颂自己的武功而创作了著名的《秦王破阵乐》。而且,在大大小小的祭祀、朝会、庆典和宴飨等公开场合中,官方都有使用这些乐舞的具体规定,当这些乐舞表演发生在对外交往中时就产生了对外传播的效果。

(二)怀柔远人

中国传统思想中的“天下观”,就是西方汉学家所说的“中国的世界秩序观”。正如《诗经》中谓,“溥天之下,莫非王土。率土之滨,莫非王臣”(《诗经·小雅·北山》)。在这样一个总合的世界中,中国居于中心地位,“四方”则为“四夷”,从而构成了一个以中国为中心的同心圆。^{[4]10}这种思想观念在中国传统对外关系的实践中,就表现为带有中国中心主义和中国优越感色彩的“朝贡体制”。朝贡体制一直作为中国封建王朝开展对外官方关系的基本模式,直至近代才被“条约体制”所完全取代。

中国传统观念认为,在构建和维系天下秩序的过程中,天子应该秉持“王道”而摒弃“霸道”,应当“以德服人”而不能“以力服人”。正所谓“柔远人则四方归之,怀诸侯则天下畏之”(《礼记·中庸》)。孔子也说,“故远人不服,则修文德以来之”(《论语·季氏》)。统治者相信,礼乐能影响观礼者,并使之在心中确认统治者的德行与权威。即如费正清所指出的,“中国人往往认为,外交关系就是向外示范中国国内体现于政治秩序和社会秩序的相同原则。”^{[5]2}礼乐结合,使得艺术表演成为统治阶级的礼仪制度的一部分。基于此,礼乐的对外传播便成为通过“文德”来“怀柔远人”的重要手段。

总之,历代统治者早已认识到,乐舞可以感化人的内心,并有着重要的政治和外交功能。具体而言,古代统治者之所以对外传播本国的表演艺术,或许是因为要以乐舞作为一种仪式,达成两国间的协议;或者是出于天子统领天下的优越感,意在表现自己的威仪,并以乐舞教化“四夷”;或者是因为音乐常被视为国家兴亡的晴雨表,试图以乐舞来表现太平盛世;或者是为了通过乐舞来向外界表明和宣扬天子的功德;又或者是为了表现天子“与民同乐”的形象……这些心理或者说动机,最终都能够找到深层次的历史原因和思想根源。即使在新的时代背景下,表演艺术的对外传播可能会呈现出新的形式和样态,但是其政治功能和外交作用则是一以贯之的。

三、政治传统的现代衍变

有趣的是,如果我们把古代中国表演艺术对外传播的历史和建国后我国表演艺术对外传播的实践对比来看,不难发现两者在传播的表象上的相似之处,亦即对表演艺术对外传播的政治属性和政治功能的强调。新中国成立后,出于国内外政治局势的考虑,我国表演艺术的对外传播带有较强的政治目的,传播活动的组织和开展更多地依仗官方而非民间,所传播的内容也呈现出明显的政治化倾向。但不同的是,现代政府往往会以国家政策的形式对传播行为进行规范化的指引,并最终上升为国家战略,由相应的组织和机构加以贯彻实施。

新中国刚成立时,我国急需与其他国家建立外交关系,于是,在“文化先行,外交垫后”的外交方针政策下,政府主导了一系列涉外艺术表演活动,使之成为国家外交的途径之一。例如,中国京剧院、上海京剧院等文艺团体纷纷被派往智利、乌拉圭、巴西、阿根廷等南美国家进行访问演出。同时,剧团的国营化也使得表演艺术的对外传播具备了体制上的支持。

在这些“文化外交”活动中被津津乐道的一次是,周恩来总理在1954年率领中国政府代表团出席瑞士日内瓦会议时,亲自策划了一次电影招待会,向外宾隆重推介了建国后拍摄的第一部地方戏曲影片——越剧《梁山伯与祝英台》,“第一次把越剧带到国际上,使越剧走向世界”。^{[6]114}后来,这部电影戏曲片又被送往捷克斯洛伐克、爱丁堡等地参加国际电影节和艺术节,都获得了一些奖项和好评。这次文化外交收到了较好的效果,推动中国越剧不断走向世界舞台。在此影响下,中国越剧代表团于1955年应邀赴民主德国和苏联访问演出,四年后又又在越南刮起了“越剧风”,紧接着又让香港居民为之倾倒。

1958年,文化部组织中国戏曲歌舞团出访欧洲七国。筹备会由周恩来总理亲自主持,一些中央高层领导参加了剧目的挑选和审查,选定俞振飞和言慧珠为主要演员,演出剧目为《百花赠剑》和《惊变·埋玉》。半年之间,访欧演出团先后去了捷克、瑞士、法国、比利时、卢森堡、英国、波兰七个国家二十四个城市,共演出一百零二场,观众达九万多人次,最后转道莫斯科回国。“这次出访,与其说是文化交流,不如说是一次政治性很强的外交活动。当时,西欧许多资本主义国家都还没有与我国建立外交关系。通过文艺演出,不仅可以增加与各国的文化交流,更重要的是增进人民之间的友谊,扩大新中国的影响。”^{[7]101}

值得一提的是,这一时期的艺术传播有着鲜明的时代特点,也积累了丰富的经验教训。中国作为第三世界和社会主义国家,在建国之初对外传播表演艺术时,在内容选择和传播做法上往往过于带有意识形态的色彩,这对于长期对中国持偏见和敌视态度的西方国家而言,更容易招受他们的抵制,而无益于艺术的传播。特别是文革时期“样

板戏”的传播,其政治色彩更是有过之而无不及。集中反映彼时中国主流意识形态的八部“样板戏”,被政府“不遗余力”地向海外宣传,“但凡有国外贵宾或代表团来访,‘样板戏’都是外宾必看的文艺节目,有时甚至组织来访贵宾集体观看”。^[8]

四、政治传统的反思与转向

实际上,并非只有中国在对外传播本国文化艺术时才具有政治传统,有鉴于表演艺术对外传播的重要政治功能,世界各国一直以来都非常重视并加以扶持,常视其为文化外交的重要部分。各国在对外传播表演艺术的过程中,不可避免地带有政治上的色彩和目的。美国中央情报局的元老艾伦·杜勒斯说过,“如果我们教会苏联的年轻人唱我们的歌曲并随之舞蹈,那么我们迟早将教会他们按照我们所需要他们采取的方法思考问题。”^[9]²¹⁹⁻²²⁰在运用这种手段处理美苏“冷战”问题而尝到“甜头”之后,美国充分认识到艺术交流在构建国家“软实力”^①方面的作用。今天的美国不仅抢占了世界上最强大的传播阵地^②,而且不失时机地扶植和利用自己的表演艺术对世界各国发挥文化影响,宣传积极正面的美国形象,通过改造大众意识来建立政治霸权。当政治外交过于敏感时,文化外交往往能在政治防线之外迂回渗透。例如2008年,在美国与朝鲜就核问题进行紧张的对立和谈判时,纽约爱乐乐团在美国国务院的推动和朝鲜方面的邀请下赴朝鲜演出,完成了一次文化外交上的“破冰”之旅。

在当代,世界各国纷纷成立官方或半官方的艺术管理机构,建立健全艺术补助机制,扶持本国表演艺术的对外传播活动。例如2003年7月,美国国务院文化外交咨询委员会成立,其宗旨是为国务卿提供文化外交政策的建议。在一些“政治一统型”国家(如中国和法国),都单独设有文化部并联合外交部来管理国际艺术交流事务。例如法国的艺术行动联合会(Association Française d'Action Artistique)即专门承担和服务于该国各种国际艺术交流的业务,它具有鲜明的官方色彩,大部分经费来自政府部门,所以它“无论在表演艺术或视觉艺术的国际交流,皆扮演财务支持者的关键角色,惟其决策深受法国官方、特别是外交部及文化部的影响”。^[10]¹⁷⁶⁻¹⁷⁷这些机构有效推动了本国艺术家或艺术团体参与国际交流,也资助和举办了一系列大型的国际艺术表演活动。

同时需要注意的是,各国也越来越重视通过其官方代表来促进文化艺术的对外传播,进而实现特定的政治目的和对外战略意图。这有利于解决文化艺术对外传播中的“排异”问题,避免其他国家对“意识形态”方面内容的敏感和猜疑。因此,同其他文化手段一样,表演艺术对外传播中的政治色彩往往被掩盖起来,变得越来越不明显。特别是西方发达国家,往往更倾向于选择通过政府鼓励或支持民间文化项目的方式来开展对外传播,如政府资助或授权非政府组织来举办文化交流活动。这在给艺术交流更多自由空间的同时,实际上也能更好地实现其政治目的和功能。

有鉴于此,当前中国表演艺术的对外传播必须要处理好以下三对关系,面临着从政治目的向多元目的、从官方主体向民间主体、从单一路径向多元路径的转变。

首先,在传播目的上,要从单一的政治目的向政治、经济、文化等多元目的转变。也就是说,政治目的要与经济目的、文化目的并行。这是因为,单纯的政治和外交目的不足以形成对外传播的强大合力,在通过对外艺术传播塑造国家形象的同时,不能总是自费“走出去”。在文化艺术“走出去”的同时,也要“引进来”,形成深层次和高水平的文化和艺术交流。不能只重产业却不重文化,片面强调经济动力,忽视文化艺术本身的特点和要求。

其次,在传播主体上,要从官方主体向民间主体转变。在以往的传播模式中,官方主体构成了主导的甚至是唯一的传播主体,其优点在于传播的规模大、资金足、效果明显,但是其缺点在于政治色彩过浓,他国的传播受众可能产生排斥心理,而且常常表现为单向的文化输出,缺少国内外人民间的互动性,使得整个传播过程给人一种刻板印象,这也是中国以往通过官方组织对外传播表演艺术的一个总体特点。今天的对外传播和过去相比变得越来越频繁和深入,传播主体已不再能局限于官方,而应当有效地调动社会组织和社会公众这样的民间力量。相比较而言,民间主体参与和主导的对外艺术传播具有形式多样、灵活高效的优点,可以充分动用地方资源、反映地方特点,并且能够实现国内外民众间的平等交流和互动沟通,因而能达到较好的传播效果。

最后,在传播路径上,要从单一化路径向多元化路径转变,意即政治路径、文化路径和经济路径的综合运用。民间主体在传播表演艺术时常常会遇到财力、物力有限的困境,难以承担昂贵的海外演出费用,而且要处理繁琐的赴

① 美国学者约瑟夫·奈于20世纪90年代提出的一个概念,主张“通过文化吸引力、意识形态和价值观的感召力来塑造国际规则和决定政治议题的能力”(周文重:《出使美国2005—2010》,北京:世界知识出版社,2011年版,第53页),其理论十分符合美国自二战以来,尤其是冷战以后将对外文化输出与政治目的有机结合的思路和做法。

② 美国通过其覆盖世界的卫星技术,以及全球领先的数字技术和网络技术等的联合作用下,逐渐占领了世界文化传播的阵地。“控制全球媒体新系统的是30至40家大型跨国公司,而雄踞全球市场顶峰的是不到10家媒体公司,且其中大多数集团公司都把基地设在美国……”(李怀亮、刘悦笛:《文化巨无霸——当代美国文化产业研究》,广州:广东人民出版社,2005年版,第108页),在此基础上,美国文化已占据了全球文化输出的高地,拥有了好莱坞的巨制电影、三大电视网的娱乐节目以及时代华纳的流行音乐等文化产业巨头。

外演出申请程序。这些问题不仅需要政府机构的支持和协调,同时也需要结合多元路径才能得到解决。社会组织既可以是营利性的,也可以是非营利性的,而商业路径有助于中国表演艺术团体参与全球竞争,获得市场动力和创新活力。例如,采取中央或地方政府资助与商业化运作相结合的模式,如将项目通过招标的方式,交给本国演出团体和演出经纪机构承办,或者委托对方国家主流演出机构市场化运作。此外,学术研讨、文化交流等形式的文化路径,也有利于艺术对外传播的深入展开。这些都是单一的政治路径力所不逮的。

总而言之,无论是长期的历史经验,还是深层的思想根源,都客观证实了表演艺术所具有的政治功能和外交作用。就是在其对外传播的实践中,艺术与政治之间相互促进和交融。对于表演艺术而言,它永远都在寻找观众的过程中,无论是凭借何样的传播主体、传播目的和路径“走出去”,都不失为一种生存之道。在当今科学技术、媒介通讯、海外交通迅速发展,以及国家间政治、经济、文化交流日益频繁的时代,表演艺术的对外传播无疑获得了最好的传播时机。我们所做的事不过是让传统成为一种积淀,一种力量,又或者是一种比照,一种变通的开始。

[参 考 文 献]

- [1] 蔡子谔,陈旭霞.大化无垠——中国艺术的海外传播及其文化影响(下卷)[M].石家庄:花山文艺出版社,2010.
- [2] 纪连海.琉球之谜[M].北京:北京大学出版社,2011.
- [3] 李泽厚.李泽厚十年文集.中国古代思想史论(第三卷上)[M].合肥:安徽文艺出版社,1994.
- [4] 陈尚胜.中国传统对外关系的思想、制度与政策[M].济南:山东大学出版社,2007.
- [5] [美]费正清.中国的世界秩序——传统中国的对外关系[M].杜继东译,北京:中国社会科学出版社,2010.
- [6] 马向东.越剧——中国国粹艺术读本[M].北京:中国文联出版社,2008.
- [7] 唐葆祥.清风雅韵播千秋——俞振飞评传[M].上海:上海古籍出版社,2010.
- [8] 佟迅,王廷信.“文革”时期“样板戏”的传播过程[J].民族艺术,2012(1).
- [9] 王晓德.美国文化和美国外交[M].北京:世界知识出版社,2000.
- [10] 郭为藩.全球视野的文化政策[M].台北:心理出版社,2009.

教育部经贸类专业教指委主任委员工作会议在我校召开

本刊讯 11月16日,教育部经济与贸易类专业教学指导委员会2013年主任委员工作会议在我校召开。教指委主任委员、辽宁大学党委书记程伟教授和七位副主任委员参加了会议。我校党委书记郭广银出席开幕式并致辞。开幕式由教指委副主任委员、我校经济管理学院院长徐康宁主持。教务处及经管学院有关负责人及教师代表参加了会议。

此次会议是新一届全国经贸类专业教学指导委员会召开的第一次主任委员工作会议,由我校经济管理学院承办。会议主要议题是研究经济与贸易类专业教学质量国家标准。经过与会专家们的讨论与协商,确定了经济与贸易类专业国家标准的基本框架及主要内容,明确了各自的分工任务及完成时间。会议还讨论确定了2014年的工作计划。

(张玉林)

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 Yantze 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 (10th-21st 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.