

崔承喜和她的时代ⁱ

【美】朱迪·范·齐尔

刘晓真 译

朝鲜舞蹈家崔承喜的生平和职业生涯跨越了日本占领殖民朝鲜、第二次世界大战、国家推行现代化运动、朝鲜战争和南北朝鲜分裂为两个国家等诸多时期。

我的早期研究主要关注：德国表现主义现代舞对崔承喜编舞的影响；崔承喜在美国的巡演；殖民主义和殖民现代性对崔承喜美学观念的影响；崔承喜自己及其舞蹈的身份问题。本文旨在探寻这些问题的内在联系。虽然学者们屡屡会说起崔承喜受到了殖民影响，且多为负面，我们仍然应当对这个重要的朝鲜舞蹈家投以新的眼光，探讨积极影响。有时凝神太过，反而失察。面对这样一个人生经历极其复杂的人物，单纯的眼光就显得必要和重要。

生平背景

1911年9月24日，崔承喜生于朝鲜汉城(今韩国首尔)的一个富裕家庭，那时，日本对朝鲜的殖民统治已经一年有余了。ⁱⁱ她后来在西江(Songang)女子高中上学。1926年春天，崔承喜的哥哥带着她在汉城看了一场日本现代舞者石井漠(Ishii Baku)的演出，让她爱上了舞蹈。受到哥哥的鼓励，15岁的崔承喜追随石井漠去日本学习舞蹈，但是父母很气恼。在8年的舞蹈学习中，她要么跟随石井漠的舞蹈团，要么以独立舞者的身份和其他团体合作，在汉城和东京都表演过。

1931年，就在崔承喜继续舞蹈学习并树立自己作为表演者的名望的时候，嫁给了安麦(An Mak)，这个朝鲜政治激进分子后来成为一个公认的社会主义作家。ⁱⁱⁱ安麦对

崔承喜的舞蹈职业发展帮助很大，她迅速成为一个流行的女明星，出现在诸如文具、化妆品和零食之类的报头广告中。

从 1938 年到 1940 年，就在国际风云变幻无常、日本加紧对朝鲜殖民统治的这段时间里，崔承喜到北美、南美和欧洲四处巡演。1940 年 11 月，她返回日本，正值美国卷入二战的前夕。40 年代中期，崔承喜和丈夫及两个孩子逃到平壤，一直到待到北朝鲜和南朝鲜分裂成两个国家。

崔承喜在北朝鲜从事表演、建立学校，最后成为一个很受欢迎的政府官员。^{iv}她的学校得到国家资助。50 年代初，因为她在“反美战争中的艺术”^v贡献，北朝鲜政府授予她“人民演员”的称号。她数次访问中国，表演过自己的舞蹈，与梅兰芳和很多舞蹈演员合作，发展了中国今天的古典舞。

也许是因为崔承喜和她丈夫政治观点的问题，他们最终失宠于北朝鲜政府，一份 1986 年的公开发表物声称她和丈夫及女儿被捕处决，无期可查。^{vi} 2003 年 2 月，崔承喜和其他 20 人在朝鲜爱国公墓被重新安葬，恢复了“人民演员”的荣誉^{vii}，此时她的忌日显示为 1969 年 8 月 8 日。

德国表现主义现代舞的影响

石井作为崔承喜的舞蹈启蒙老师，深受德国表现主义现代舞潮流的影响，他曾跟随旅居日本的意大利人露西 (G.F.Rosi) 学习了芭蕾的切凯蒂体系。他的现代舞训练老师受到伊莎多拉·邓肯和瑞士的爱弥儿·雅克-达尔克罗兹 (Émile Jaques-Dalcroze) 韵律操的影响。从 1922 年到 1935 年，石井漠周游欧洲，据说在柏林和其他一些地方演出，对现代舞发展的印象极为深刻，尤其是玛丽·魏格曼的德国表现主义作品。后来，他又

受到美国现代舞者露丝·圣丹尼斯和泰德·肖恩的影响，他们 1925 年和 1926 年曾在日本演出。^{viii}

崔承喜最初所表演的石井漠的作品，和她自己的早期作品一样，都反映了德国表现主义现代舞的几个核心观念，尤其关注个体特征、通过动作表达个人情感、主题反映当代问题和自由运用身体。最后一点常常强调棱角分明、张力十足的舞姿，为了更充分的展示动作而暴露身体。^{ix}

崔承喜早期舞蹈的电影录像极少见。后来有些人声称重建了她的舞蹈。20 世纪 90 年代，有很多关于她的电视节目和纪录片，但都没有能够展示她舞蹈的画面。因而对她作品的分析仍然要依赖大量的图片和人们对她作品的评论。虽然那些和早期德国现代舞编舞风格非常近似的视觉形象，更像是崔承喜创造力的短暂特写，并且关注个人情感表达和反映当代社会问题的戏剧性主题也很短暂，我仍然要透过崔承喜的艺术生涯和发展，来关注她的个体性和她在探索新动作类型的过程中对身体的解放。

美国巡演

没过多久，石井漠便鼓励崔承喜摒弃他最初灌输给她的西方当代审美方式，而转向她的朝鲜文化根基。跟随朝鲜舞蹈家韩颂君（Han Song-jun）学了很短的时间后，崔承喜的兴趣又有了转向。她有目的地发展了一种称之为“大韩精神”^x的舞蹈风格，她的编舞开始焕然一新——取自古老的朝鲜舞蹈，但又有所不同。这种“新朝鲜舞蹈”从 1938 年到 1940 年在她的美国巡演中上演。但是她的节目单和表演风格在那段时间并不稳定。

回溯她在海外最初的表演，并不是所有作品都受到喜爱，同时，她热切希望在国际舞台上获得成功，这便让她逐渐形成了自己的审美判断。尽管对她所接受的朝鲜舞蹈训练的情况知之甚少，还是有人把她的表演描述成“似乎更像传统和老派东方主义艺术家

从东方带回来的东西 ,而不是远东文化传统训练和培养的艺术家所能给予的预期中的东西。”^{xi}

因为崔承喜渴望“获得国际关注”^{xii} ,她便留意公众评论 ,进一步修改她的编舞 ,更多地表演后来代表了朝鲜舞蹈形象的那些舞蹈。站在 21 世纪回看 ,这些舞蹈仍然非常卓越。

重返日本 , 逃往朝鲜

崔承喜结束在海外的巡演后重返日本 ,继续表演 ,却卷入了政治漩涡。她为日本士兵的娱乐而跳舞 ,在为日本出战亚洲的集资晚会中演出 ,最后逃到了朝鲜的北部 ,即后来的北朝鲜。

虽然她在北朝鲜的很多事情并不明了 ,却仍能从几个电影片段中看到她那种越来越艳丽和夸张的舞蹈风格 ,在大型演出中承担叙事功能 ,就像今日在北朝鲜常能看到的那种充满爱国情感的演出。

早期的分析

在我对崔承喜的早期研究中 ,总在努力理解她和她的舞蹈与复杂的时代背景之间的关系。有两位研究朝鲜舞蹈的专家辛基旭 (Shin Gi-wook) 和米歇尔·罗宾逊 (Michael Robinson) 认为 ,大量历史研究对日本殖民时期的朝鲜的描绘都是不对的 ,它们把民族主义和殖民压迫、传统和现代的立场二元对立了。^{xiii} 他们提出要把这一时期看作是“一个由殖民主义、现代性和民族主义相互勾连、彼此影响的三角地带”^{xiv} (图表 1)。

这个“空间暗喻”的三角关系中 ,我将“身份”概念置入中心地带 ,以表明崔承喜在这三种观念中的处境 ,或者说是其中的张力 ,这些观念不仅仅是彼此影响 ,它们最终也影

响了崔承喜及其舞蹈的身份。(图表 2) 进而，我将这种身份模式细分为“审美身份”、“个体身份”和“国族身份”，箭头所指正是这个模式中所有要素的多向影响。(图表 3)。我认为这个模式有助于理解崔承喜变化的编舞风格和要点，比如：她在朝鲜本土和日本的时候，是如何用舞蹈表现朝鲜的；当她在海外巡演的时候，又是如何用舞蹈表现朝鲜和日本的。

另外，受当时日本社会风气的影响，崔承喜的启蒙老师石井漠要在作品中确立一种现代身份，这就成为崔承喜强调个体性和实验精神的意识形态来源，这些观念持续地影响着她的作品。随后，石井漠建议崔承喜重返朝鲜文化根基，并发现了其舞蹈作品中更多的朝鲜特性。

我注意到，南朝鲜的舞蹈史将崔承喜抹掉了，因为许多人认为她是日本殖民统治的支持者；她后来失宠于北朝鲜；而最终，南朝鲜和北朝鲜都对恢复了她的声誉。并且，虽然当初南朝鲜不承认她，许多人还是认为，她贡献了一种持久有力的舞蹈——虽然有创作的成分——成为“传统朝鲜舞蹈”的组成部分。

重审过去的分析

泰勒·阿特金斯 (E . Taylor Atkin) 在 2010 年出版了《原始自我，日本殖民凝视中的高丽亚那，1910-1945》(*Primitive Selves , Koreana in the Japanese Colonial Gaze, 1910-1945*) 一书。他的主要观点之一就是聚焦当下的文化人类学理论“凝视和被凝视的行为在观察者和被观察者之间的根本转化”。他比辛基旭和罗宾逊更反对二元对立和二元性，更强有力地指出日本和朝鲜彼此的相互影响，还有殖民时期的政策和发展所带来的“积极”影响。他描述了日本所扮演的“管理员的角色”，比如日本政府派人类学家和民族音乐学家到殖民地进行地理定位和记录朝鲜文化的特色。虽然记录中的评论和注释存有偏

见，但其努力的结晶，仍然可资参考，比如村落里的衣饰穿着和仪式中的旋律曲调。^{xv}

如果透过阿特金斯的观点来看崔承喜和她的职业生涯，我们就会发现，尽管她所身处的时代环境复杂多变、利益错综，崔承喜生命历程中的许多事情和决定朝鲜舞蹈走向的许多事情，还是受到了日本人的政策和行为的积极影响。比如，石井漠让崔承喜重返朝鲜文化根基，可能就反映了那一时期日本关注亚洲文化的特点，同时关注有关“文化统治”的政策。^{xvi}然而，不管怎样，崔承喜用心采纳了石井漠的建议，使她发展出自己的舞蹈风格和特性，最终为树立朝鲜舞蹈的形象做出了贡献。

此外，即便日本殖民政府给崔承喜发放去国外的旅行护照是为了显示对被殖民者的支持，这次旅行还是给崔承喜提供了机会，让她看到了形形色色的舞蹈，不同舞蹈家的作品和审美理念，无疑都有助于她做出自己的选择，创造出她想要的兼具与众不同和现代艺术特性的舞蹈。

我极力主张，即便是崔承喜被各种各样的利益方以不同的方式来看待和操控，仍然有很多选择是她自己做的。强烈渴望得到国际认可，成为一个杰出的朝鲜舞蹈家，就是这些选择的结果。日本政府和后来的北朝鲜政府、朝鲜和日本的观众、其国际旅行的促成者、活动家们、包括她的丈夫，虽然对崔承喜舞蹈和事业发展上都有所助益，但背后都带有不同的政治目的和利益诉求。然而，崔承喜本人穿越复杂时代、锻造自己道路的时候，仍然有很多机会是在为自己做抉择。

我认为她这种把握人生的能力得益于她在殖民时期观察其他也以舞蹈为生的朝鲜舞者，她们各自的道路大都迥异于崔承喜，但是他们也为朝鲜舞蹈留下了持久的痕迹。韩国研究的专家肯尼斯·威尔斯(Kenneth Wells)指出了观察每一个个体生命的重要性，和超越政见和政事来观察世界的重要性。他提醒我们：“那些我们所研究的人也在过日子，日复一日地工作、会见和讨论，也是家庭成员、同事，诸如此类，记住这一点总是

会有帮助的。20 世纪 20 年代和 30 年代的朝鲜人并不是每一件事都和民族主义者的事业有关，能认识到这一点很重要。在民族主义者眼里，好像他们的生活只有日本统治这个事情，没有其他参照系。”(Wells, 1999 : 197) 关于崔承喜，韩国历史学家骏游 (Jun Yoo) 指出，“有一个‘幸存’的问题，而且崔承喜希望维持她的职业……那是绝对幸运？还是需要某种共谋——成千上万朝鲜男人们和女人们不得不做的‘一个选择’——在 30 年代的镇压当中‘活下来’？另一方面，20 世纪 30 年代‘勾结通敌’一词意味着什么？对于崔承喜这样的女性来说，这是一个将个人的抱负置于民族利益之上的决定，是她和许多其他一样有教养的女性会冒的风险。皈依现代性意味着打开通向那些领地的大门(比如作为一个国际化的舞者获得承认)，甚至会冒这样的风险，即：被认作帝国主义的支持者，或者更糟糕地被认作是卖国贼……”^{xvii} 此外，舞者裴龟子 (Pae Ku-ja) 在殖民时期，为很多表演者打下舞蹈基础，但她自己的作品有时因为政治内容而遭到审查，当她和日本人有过往时，她的历史便隐匿在揣测和阴谋中了。她在美国加州逝世，此前在那里以山本野武 (Nobu Yamamoto) 之名教授插花艺术。赵泽元 (Cho Taek-won) 变得和政治交缠不清，以至从朝鲜逃亡美国，在那里呆了一小段时间跳舞，继续向北美观众一遍遍地展示朝鲜舞蹈，而后返回朝鲜，继续致力于“新舞蹈”。裴汉 (Halla Pai Huhm) 移民到夏威夷，在夏威夷大学和自己的舞蹈训练班教授韩国舞蹈，许多年来给当地的朝鲜移民以身示范。金千兴 (Kim Chon-hung) 和崔承喜一样，也曾为军队慰问演出。她后来在一个贵族学校研究宫廷舞蹈和音乐。她现在仍被公认为宫廷舞蹈和音乐的重要的权威之一。

所有这些人在他们做抉择的时候，在复杂的时代中重新定义个体和审美身份特性的时候，都发挥着个体机制的作用，并且所有这些人都留下了永恒的遗产，构筑了今天的朝鲜舞蹈图景。

我认为另外一个维度也可以放入最初那个审视崔承喜舞蹈生涯的模式(殖民主义、现代性和民族主义构成的三角关系), 即: 把利益相关者、舞者和观众放入那个三角模式中来分析, 所有这些都会最终影响多元身份的表征。

舞蹈的身体对不同的人们意味着不同的事情。无论是以明确清晰的述评形式还是以含蓄的表述形式, 无论有意与否, 上述观点都可能会被解读成政治性的或民族性的。

崔承喜的舞蹈人生可以从很多角度来解读。只有打开视野, 我们才能透过崔承喜看到多元复杂的影响之间内在的错综关系和张力, 同时看到她更丰富的形象, 以及今日南朝鲜舞蹈的根基。

i 本文原系参加亚洲研究学会 (Association of Asian Studies) 2011 年会的演讲论文。后经进一步修改, 请参考 Judy Van Zile (2013, 2017a, and 2017b)。作者从 1979 年至 1990 年在韩国进行过四次长期和多次短期的田野调研, 得到韩国文化基金会 (Korean Culture and Arts Foundation)、韩国研究院 (Academy for Korean Studies)、韩美教育基金会富布莱特项目 (Korean—American Educational Foundation , Fulbright Program), 韩国国际文化学会 (International Cultural Society of Korea) 和夏威夷大学韩国研究中心 (University of Hawaii at Manoa, Center for Korean Studies) 的资助。

ii 关于崔承喜的生平, 参考 Ch'oe Sŭng-hŭi 1936 (in Japanese), Ch'oe Sŭng-hŭi 1937 (in Korean), Takashima and Chōng 1994 (in Japanese), Chōng 1995 (in Korean), chapter VIII of Van Zile 2001 (in English), Kim Young-hoon 2006 (in English), and Park 2006 (in English).

iii 作为韩国无产阶级艺术家协会的成员, An 在艺术社群里非常有影响。

iv 1956 年, 她创作了朝鲜第一个彩色电影《沙道城的故事》(Sadosŏng-ŭi iyagi), 这是一个舞蹈化的故事片。

v 参考 Takashima and Chōng 1994:215.

vi 同上, 1994:21.

vii Park, 2006:632.

viii 他的生平概要(英语)参见 Akiraifukube 2009。

ix 关于这一点的讨论和对德国表现主义现代舞其他要素的讨论, 参照 Manning 2006, Partsch-Bergsohn 1994, and Vernon-Warren and Warren 1999.

x 参见 Choe Sang-cheul 1996:211-212.

xi 参见 Frankenstein 1938.

xii Choe Sang-cheul 1996:6.

xiii Shin, Gi-wook and Michael Robinson, editors, 1999: 1-18.

^{xiv} 同上。

^{xv} Atkins, 2010 , chapter 3.

^{xvi} 这个政策就是著名的“文化国土”(Bunka Seiji) ,据说从 1920 年到 1931 年推行了将近十年。Atkins, 2010 : 33-39.

^{xvii} 私下交流 , 2006 年 8 月 18 日.