

【舞蹈艺术】

从赵得贤和朴容媛看中国朝鲜族 艺术舞蹈的形成与发展

韩龙吉 黄虎哲

【摘要】众所周知,朝鲜民族舞蹈发轫于朝鲜半岛,经过移民的传入在中国这片土地上扎根并发展成为集传统舞蹈文化、崔承喜新舞蹈艺术思想以及中国的朝鲜族民俗舞蹈为一体的艺术舞蹈。发展初期的朝鲜族舞蹈仅仅是单纯的娱乐手段,但今天已发展成为能将人类意识形象化的艺术手段,这一过程为中国特定的社会体制和文化环境注入了充足的发展活力,也为中国朝鲜族舞蹈自身特色的形成起到了决定性作用。本文将以前述为中国朝鲜族艺术舞蹈的形成和发展作出重大贡献的代表人物的舞蹈思想和艺术成就为主线,结合不同发展阶段的艺术特征和创意成果,试图描绘并共享艺术舞蹈的发展规律。

【关键词】再现现实生活;塑造人物形象;刻画内心世界;体现文化意识

【作者简介】韩龙吉,男,硕士,延边大学艺术学院教授,主要研究领域:朝鲜族舞蹈本体论(延吉 133000);黄虎哲,男,本科,大连市朝鲜族文化艺术馆二级馆员,主要研究领域:朝鲜族舞蹈文化(大连 116000)。

【原文出处】《北京舞蹈学院学报》,2016.4.47~52

引言

中国朝鲜族舞蹈,集传承于朝鲜半岛的传统舞蹈文化、崔承喜新舞蹈艺术思想以及中国的朝鲜族民俗舞蹈为一体,承载着对生活的悲欢和未来指向型的肢体语言,在中国这一崭新的文化环境中开始形成、传承、扎根和发展,通过不断适应,逐步展现着独有的特色。而其文化脉络和自身价值,则正在今天的民间娱乐活动、非职业艺人们的文化活动、职业艺人的舞蹈创作与公演活动和培养后辈的专业舞蹈教育活动中不断地被传承、延伸和确立。其中民间娱乐活动和非职业艺人们的文化活动,作为体现生活情趣和审美追求的民俗性文化生态,成了朝鲜族舞蹈的基本素材;而职业艺人的舞蹈创作与公演活动和培养后辈的职业教育活动,作为可以雕琢传统性、民俗性和艺术性的朝鲜族文化艺术形态,成了象征和主导朝鲜族舞蹈文化发展的主力军。这是朝鲜

族文化在中国这一多民族的特定文化环境中自我适应的手段,也是朝鲜族舞蹈文化得以发展的基本手段。目前,以舞蹈艺术家赵得贤、舞蹈教育家朴容媛为代表的“功臣”们所创造的艺术成果和艺术影响力正引领着象征和主导朝鲜族舞蹈文化的舞蹈艺术形态,本文中笔者正是要对其形成、变化和发展的过程进行分析。

一、赵得贤和朝鲜族舞蹈艺术

众所周知,朝鲜族是从朝鲜半岛移民后定居中国而形成的移来民族,与朝鲜半岛的文化有着天然的血缘关系。所以在舞蹈领域,传统舞蹈也理所当然地成了朝鲜族舞蹈的首要来源。通过移民在民间传播开来的传统舞蹈,能够进化为今天具备崭新文化形态的艺术舞蹈,离不开中国第一代朝鲜族舞蹈艺术家赵得贤的辛勤付出和伟大业绩。

赵得贤于1913年9月29日出生在朝鲜平壤市新

阳里,从小就对艺术领域表现出了浓厚的兴趣,虽然也向往过歌手、演员等职业,但终究未能摆脱与舞蹈的特殊缘分,于1935年在中国哈尔滨专攻芭蕾舞。1945年8月15日日本无条件投降以后,一直以舞蹈维持生计的赵得贤于1947年加入了朝鲜人民义勇军并成了文艺骨干,在那个特殊的年代里,赵得贤的民族意识被持续激发,而他用以表达这一民族意识的舞蹈动作也被不断完善。期间,他创造了能够体现那个激荡年代里的真实事件和情绪的小型舞剧《参军》,以及以俄罗斯民间舞为素材的《劳动者的胜利》等多种多样的舞蹈作品,进而开启了自己新的舞蹈人生。随后,于1948年,在朝鲜族首个地方艺术团体延边文工团成立之际,赵得贤应邀而成为编导兼舞蹈教员。由于身为同一民族,又出于对民族艺术的无限热爱,赵得贤怀着谦逊的态度,视当时的民间艺人为师,通过深度了解和掌握朝鲜民族传统的长短节奏、舞蹈动作及民族风格,创作了以传统农乐游戏为素材的组舞《农乐舞》(1951)。在《农乐舞》的创作过程中,赵得贤找到了当时谙熟传统农乐游戏的民间艺人河兑镒,虚心请教学习后,把当时广大民众因沉浸于解放的喜悦而散发出的浪漫情绪定为了作品的主题,又将传统农乐游戏中的长鼓、小鼓、圆鼓和象帽等表演方式转化成了舞蹈的基本表演手段。不仅如此,赵得贤还大胆地启用了女演员,极大地凸显了农乐舞的舞蹈特征和艺术表演性。据此,传统民俗游戏通过舞蹈艺术手段得到了完美的升华。

《农乐舞》体现了在传统舞蹈的基础上进行再创作的舞蹈创作方法,这种“赵得贤式”的创作方法为朝鲜族艺术舞蹈在中国这一多民族文化环境中的形成和扎根提供了有利的契机,也为日后的进一步发展提供了相应的方法论。自此以后,从20世纪50年代初开始,广大的朝鲜族舞蹈艺术家也都纷纷深入民间,与具有才华的民间艺人一同发掘、整理和再创造包括传统舞蹈在内的众多民俗活动中所潜在的舞蹈要素。当时有《扇子舞》《手巾舞》《长鼓舞》《斗笠舞》《顶水舞》《背架舞》《阳伞舞》等多个反映中国朝鲜族审美趣向的民俗舞蹈形式被创作和问世,这些都为日后朝鲜族舞蹈艺术的发展起到了极大的推动作用。“赵得贤式”的创作方法是当时最基本的方法

论,而且贯穿在朝鲜族舞蹈艺术发展的整个始终,更是为今天的朝鲜族艺术舞蹈形成其自身特征提供了决定性的框架。

步入50年代之后,随着地方民族自治的兴起,民族文化艺术活动得以蓬勃发展。由于解放的喜悦和生活的改善,现实主义和浪漫主义开始盛行,朝鲜族艺术舞蹈创作领域也开始悄然变化。当时的代表作有赵得贤的男女双舞《愤怒的弓箭》(1951)和小型舞剧《为了永恒的和平与幸福》(1952)。《愤怒的弓箭》作为朝鲜族艺术舞蹈创作史上第一部情节舞蹈,以爱国主义精神为主题,讲述了为打击侵略者而上战场的哥哥和妹妹之间的悲伤故事。该作品以传统舞蹈的动作为基本表演手段,同时又加入了芭蕾舞中的各种技巧,更具形象性和表演性。特别是拉弓箭的动作和骑马奔腾动作的创造性表演,强化了率领千军万马的勇猛将军的人物性格。而妹妹为了哥哥用自己的身体挡住弓箭的情景,在给人带来感动的同时,也生动地折射了高尚的民族品格。《为了永恒的和平与幸福》则是利用反转的手法,把乡村婚礼中温馨和幸福的场景突然转化成了因参军意识所引发的严肃氛围,通过制造情绪上的纠葛,用舞蹈手段生动地体现了作品主题之下的思想境界。赵得贤立足于现实主义和浪漫主义的创作方法,将现实生活和真实人物形象通过创意性的舞蹈艺术表现手段展现出来,为艺术舞蹈的创作掀开了新的篇章。“赵得贤式”的创作手段摆脱了当时仅仅就着固有民谣来再现生活情绪或者在传统舞蹈的基础上再行改造舞蹈动作的模式,以个人独到的艺术观,开发出了故事性舞蹈的编舞技巧和主题呈现手段,把朝鲜族舞蹈的创作水准引领到了更高的层次。

上述的“赵得贤式”创作手段不仅为当时朝鲜族舞蹈的形成和艺术舞蹈的创作起到了引领的作用,还为日后的发展提供了基本的框架。进入20世纪60年代以后,朝鲜族舞蹈就发展为新的模式,即以传统民族舞蹈动作为表演手段来体现现实生活情景。那个时期的代表性作品,比如《读报组的老人们》(金龙俊创作、马文浩改编,1964年)《顶水抗旱》(龙井县集体创作,崔玉珠改编,1964年)《种豆舞》(李禄顺编舞,1964年)《淘米舞》(崔玉珠编舞,1964年)等都是

传统的舞蹈动作为基础再现了现实生活中的情绪和劳动生活。《读报组的老人们》以传统的背架为素材,演绎了老人们背着背架投入到春耕活动的劳动热情。《顶水抗旱》将女人们顶着水罐把水泼在田地里以驱赶干旱的斗志与决心通过舞蹈场景生动地表现了出来。《种豆舞》以传统的手舞为素材,通过挥舞镰刀的精美动作把单调枯燥的种豆劳动以愉快的形式予以呈现。《淘米舞》则是把女人们用水瓢清洗新米而透露出的丰收喜悦通过生活化的舞蹈予以再现。可见,该时期的作品以现实生活为表演对象,把其中潜在的情绪性要素通过艺术性的舞蹈手段予以表达,具有现实主义和浪漫主义的色彩。

随着这种创作方式的盛行,朝鲜族舞蹈通过再现传统舞蹈的节奏或造型,让那些装饰生活化动作的舞蹈表演变得更加形象化、生动化以及赋予感染力。但是这种创作方式在70年代的“文革”时期,由于受到“左”倾思想的影响,逐步演化成了在舞蹈中专门突出某一人物形象的新模式。当时的代表作有独舞《养猪姑娘》(崔玉珠编舞,1972年)群舞《拥军菜》《伐木工》(崔玉珠编舞1975年)双人舞《老两口送饭》(金兴斌编舞,1975年)群舞《田水管理员》(南日权创作、崔玉珠改编,1978年)等。《养猪姑娘》把负责集体养猪业的饲养员的作业细节通过舞蹈的形式予以表现。《拥军菜》是将乡村女人与军人共同腌泡菜的细节通过舞蹈化的形式予以呈现。《伐木工》让那些在白雪皑皑的林海里的伐木工作以一幕幕的舞蹈场面得以再现。《老两口送饭》把老夫妻在工地送饭时的一般动作升华成了工地上火热的劳动氛围。《田水管理员》则是通过舞蹈的形式生动演绎了勤劳的农夫与稻物之间的情感交流。这一时期的作品以“赵得贤式”的创作方法为基础,特意突出某一典型性的人物形象,把人物的性格和特征通过舞蹈的手段予以生动表现,同时又潜入人物的情感世界,实现了与表演对象之间的对话与交流。所以,虽然说“文革”中的“左”倾思想弱化了舞蹈中的民族特征,但在另一方面,朝鲜族艺术舞蹈的生动表演技能与创作手段却得到了崭新的发展。

进入80年代以后,伴着改革开放的进行,朝鲜族舞蹈在那个新的文化环境中开始为恢复其应有面目

而使尽浑身解数,吸收与创新并进,逐渐向着新的层次发展。其代表人物就是第二代朝鲜族舞蹈艺术家崔玉珠。

崔玉珠1935年出生在朝鲜族文化之乡龙井市,从1950年开始在延边歌舞团当舞蹈演员,1957年调到延边艺术学校担任芭蕾舞教师。1960年在北京舞蹈学院进修期间,其舞蹈创作才华开始展露,最终被延边歌舞团聘为了编舞。崔玉珠以1964年的女群舞《淘米舞》为处女作而踏上了编舞界,而随后的《顶水抗旱》使其在舞蹈创作的圈子里开始崭露头角。“文革”期间,崔玉珠仍然保持着朝鲜族艺术家的姿态,接替赵得贤推动民族舞蹈创作事业,所创作的《养猪姑娘》《拥军菜》《伐木工》《田水管理员》等作品更是使得朝鲜族舞蹈中对人物进行烘托的创作水准上了更高的一层楼。崔玉珠顶住了因改革开放而涌入的外来文化对传统文化的冲击,不断深刻自己的民族意识,始终坚持“朝鲜族舞蹈不是单纯的肢体舞动而是要以诗情画意的景象创造人类之美”^[1]这一牢固的艺术观,充分调动了她的艺术才华和传统的审美意识,透过生活的本质将人类的审美趣向通过舞蹈手段予以形象展示,引领朝鲜族舞蹈的创作走向了新的境界。如其80年代的代表作有群舞《分配的喜悦》(1980年)和群舞《青山恋》(1981年)。《分配的喜悦》以民俗舞蹈《斗笠舞》中的幽默表现手法为基础,生动地演绎了农民辛勤劳动一年之后享受丰收喜悦的浪漫的内心情感和朴素的生活场景。《青山恋》通过表演年轻男女在蓝色的大地上种树的场景,展现了年轻一代将爱和希望种植在故乡大地的美丽愿景。特别是在编舞的技巧上将群舞的磅礴气势加入了双舞表演之中,通过华丽的舞台调度和生动的表演造型赋予了蓝森林以年轻和希望的象征意义,把年轻男女的内心世界用艺术化的形式淋漓尽致地表达了出来。以舞蹈艺术意识和审美追求为基础的崔玉珠式艺术力量,使朝鲜族舞蹈不再仅仅是对现实的人物和生活进行表演,而是进化为对人物内心世界所进行艺术化表达,一种兼具抒情性的情绪之美与艺术形象之美的艺术舞蹈。正是基于崔玉珠的这种引领性创作实践和艺术影响力,群舞《雪花》(尹青子编舞,1984年)、《果园是我家》(尹青子编舞,1986年)、独

舞《月光下的情谊》(尹青子编舞,1986年)、群舞《喜悦》(李承淑编舞,1987年)等体现华丽之美的艺术舞蹈作品在那个年代陆续问世,一个朝鲜族艺术舞蹈的新时代也被随之开启。而同在一个时期的三人舞《海之歌》(孙龙奎编舞,1986年)、独舞《杨柳》(李承淑编舞,1986年)、男独舞《残春》(孙龙奎编舞,1988年)、群舞《呼喊》(韩龙吉编舞,1989年)等以现代的艺术观念和抽象的表演手段来刻画人物内心世界的诸多作品,也通过体现时代特色,充实了朝鲜族艺术舞蹈创作,更是为日后迎来朝鲜族艺术舞蹈创作的鼎盛期奠定了坚实的基础。

进入90年代以后,随着社会体制的变化和文化意识的提高,少数民族文化实现了迅速的发展,朝鲜族艺术舞蹈也迎来了鼎盛期,大型民族舞剧《春香传》(崔玉珠编舞,1990年)、大型民族舞蹈史诗《长白情》(李承淑编舞,1997年)等开启舞剧时代的作品正是在这一时期出现的。而进入2000年新世纪之后,大型音乐舞蹈剧《千年阿里郎》(孙龙奎编舞,2006年)、群舞《丰年祭》(孙龙奎编舞,2001年)、《书魂》(金姬编舞,2007年)、群舞《长鼓乐》(金英花编舞,2009年)等代表朝鲜族传统文化意识的优秀作品也相继问世。大型音乐舞蹈剧《千年阿里郎》在文化的维度上,结合抽象的表达方式和具体的表演手段,以饱含感情的一幕幕场景生动地展示了中国朝鲜族从移民、定居到发展的整个过程。《丰年祭》以我们民族传统的伦理道德和千字文为背景,通过手持长鼓与扇子的书生和拿着瓢的百姓来象征民族精神、文化以及生活场景,把传统文化得以传承的生态性人文环境以艺术化的形式表现了出来。《书魂》通过书生的扇子舞,展现了朝鲜族崇尚学问的传统文化品味。《长鼓乐》以传统的长鼓舞为基本表演手段,生动演绎了民俗风情和人情世态。由此可见,在迈入新世纪之后,朝鲜族舞蹈的创作一直以学术性的视角去接近民族文化的本质,通过把民族文化的精髓生动地表演出来,进而给现代人以传统文化意识的觉醒。其代表人物即学者型朝鲜族舞蹈编舞家孙龙奎。

编舞家孙龙奎在1972年进入延边艺术学校学习舞蹈专业之日起,就为赵得贤、朴容媛所关注,之后

在留校任教的过程中,因受到了恩师的影响,转而对比编舞产生了浓厚的兴趣。1984年从北京舞蹈学院毕业之后,以三人舞《海之歌》为处女作开始崭露头角。而1988年创作的独舞《残春》更是被选为“中华民族20世纪舞蹈经典”作品,这进一步坚定了孙龙奎立志要成为编舞家的意志。在中国舞蹈界以“多产”著称的孙龙奎,在从事舞蹈创作的三十余年间,始终以哲学的视角思考着舞蹈的本质,尝试着将舞蹈与人类学相结合,创作了10多部以人生哲理为主题的舞剧和60余部舞蹈作品,发表了《宗教与舞蹈》(与刘建合著,1998年)、《舞胡杨》等著作以及30余篇学术论文和创作谈,更是培养出了一代又一代的优秀编舞家。进入21世纪以后,孙龙奎在那个帮助自己走进艺术殿堂的朝鲜族文化之乡延边创作了群舞《丰年祭》,提升了朝鲜族艺术舞蹈创作的文化品味。而在2006年,又在此基础上,引领延边的年轻编舞家一同创作了大型朝鲜族音乐舞蹈剧《千年阿里郎》,开拓了朝鲜族艺术舞蹈创作的新时代。《千年阿里郎》是第三代朝鲜族艺术家们创造性智慧的结晶,也是朝鲜族艺术舞蹈发展的里程碑,更是可以推动和发展赵得贤、崔玉珠等前辈们已有成果的催化剂。

二、朴容媛与朝鲜族舞蹈艺术人才培养

作为朝鲜族舞蹈文化得以传承普及和提高发展的有力后盾,朝鲜族舞蹈人才培养事业在1957年延边艺术学校成立时正式启航,至今已有60年的发展史。

延边艺术学校的成立掀起了朝鲜族艺术发展的新篇章。艺术学校从建校初期开始,就全面地设置了音乐、舞蹈、美术、表演等专业学科,并从朝鲜族艺术表演团体中相继聘任有用之才组成了师资队伍。在舞蹈系创始人赵得贤的倡议下,舞蹈系以朝鲜族舞蹈人才的培养为目标,不再细分专业,以朝鲜族舞蹈为中心,建立基础训练体制,并任命朴容媛为朝鲜族舞蹈系的第一任负责人。

朴容媛1930年11月24日出生于朝鲜庆尚北道的金天村,是贫农家庭的小女儿。自幼丧父,为了寻找生路,在1938年与母亲一同移民到中国吉林省龙井市。1944年毕业于龙井女子中学之后进入了延吉民主学院教育学部。由于自小就对舞蹈有着浓厚的

兴趣并在各种舞蹈活动中扮演了积极分子的角色,所以在1947年从民主学院毕业之后,朴容媛留在延吉市河南小学当了舞蹈教师。直到1948年在报纸上看到朝鲜“崔承喜舞蹈研究所”的招生讯息,朴容媛心潮澎湃,毅然从学校辞职,来到了“崔承喜舞蹈研究所”开始了自己的舞蹈人生。虽然在生理上不具备完善的舞蹈天赋,但已经通过师范教育具备一定文化基础的朴容媛,在与崔承喜一同往返中国的五年间,不仅是用自己的肢体,更重要的是靠自己的意识全面掌握了崔承喜新舞蹈的技法以及方法论。1953年归国之后,朴容媛先是在延边歌舞团担任朝鲜族舞蹈指导教师,后来被任命为延边艺术学校舞蹈专业的第一任负责人。

作为崔承喜的门生,朴容媛用自己的民族文化意识和舞蹈艺术观,根据赵得贤所主张的朝鲜族舞蹈的生态性特征,创建了相应的人才培养体系。她所在的延边艺术学校朝鲜族舞蹈教学以传统性和时代性、民族性和艺术性的合理交融为前提,以崔承喜的“立舞”为基本体系,额外设置了传统舞蹈科目,同时又邀请河兑镒、金龙玉等民间艺人担任了传统舞蹈课程。像这种以崔承喜的“立舞”为基础开发民族舞蹈技能、注重传统舞蹈技法的创造性人才培养模式与“赵得贤式”的艺术创作实践不谋而合,为日后的朝鲜族舞蹈教育事业提供了有力的准则。

经过多年的研究与教学实践,朴容媛在1977年完成并出版了用于中国朝鲜族舞蹈技能开发的首部舞蹈教材《朝鲜族舞蹈基本动作》,随后又开发了以传统舞蹈和中国朝鲜族民俗舞蹈特色为素材的表演训练系统(以各异的动作方式和风格特征为素材的16个舞蹈表演训练组合集锦),并以此为基础编排了女独舞《桔梗花》(1980年)。在编舞技法上,朴容媛参考了崔承喜新舞蹈创作方法,把传统舞蹈中内向性、柔韧性的特征与朝鲜族民俗舞蹈中愉悦性和活跃性的特征相结合,利用民俗舞蹈直白又情绪化的肢体语言,活灵活现地把桔梗的顽强生命力表现了出来。朴容媛的这种创意性的编舞技法、个性化的风格特征以及艺术化的审美追求为当时受到北朝鲜舞蹈影响而开始动摇的朝鲜族舞蹈打了一个

强有力的强心剂,进而守住了中国朝鲜族舞蹈的艺术自尊,而且对当时的朝鲜族艺术舞蹈创作也产生深刻的影响,一定程度上引领了朝鲜族舞蹈艺术的风格特征。

既具有渊博的文化知识,又身为朝鲜族舞蹈教育创始人的朴容媛,是将崔承喜新舞蹈思想和教育体系根植于朝鲜族舞蹈的代表性人物,从事朝鲜族艺术舞蹈人才培养事业三十余年来,培养了几代朝鲜族舞蹈艺术表演家、编舞家、教育家和理论家,为今天朝鲜族舞蹈的传承和发展输送了庞大的后备军。代表性的人物有:第二代朝鲜族艺术家中的舞蹈表演家李禄顺,编舞家崔玉珠,教育家张英顺、李今顺、崔虎旭、李英郁等。第三代朝鲜族舞蹈艺术家中的编舞家孙龙奎,表演家金龙洙,教育家崔美善、韩龙吉,理论家朴永光、李爱顺等。

朝鲜族舞蹈表演家李禄顺于1955年进入延边歌舞团,在朴容媛的门下学习朝鲜族舞蹈,作为延边歌舞团的骨干分子,在三十余年专攻长鼓舞,获得了“延边的杨柳”、“长白的金达莱”之美称,成了守护舞台的朝鲜族舞蹈化身。1985年时任中国舞蹈家协会主席的吴晓邦在观看在北京举办的“朝鲜族舞蹈表演家李禄顺独舞晚会”时,也不由得大赞“南方有刀美兰、北方有李禄顺”。

朝鲜族编舞家崔玉珠在1950年进入延边歌舞团之后,先是当舞蹈演员,在朴容媛入团后,从其处体系化地学习崔承喜新舞蹈,并开始以此为依托,接替赵得贤引领朝鲜族艺术舞蹈的创作。1995年退休后,设立了“崔玉珠舞蹈研究所”,利用从朴容媛处学习的崔承喜体系培养了大批弟子。

第二代朝鲜族舞蹈教育家张英顺、李今顺、崔虎旭、李英郁等人是延边艺术学校第一、二批的毕业生,受过朴容媛的系统化指导,二十年来紧随恩师的步伐,一同引领了朝鲜族的舞蹈教育。

既是朴容媛的关门弟子,也是第三代朝鲜族艺术家中典范人物的学者型编舞家孙龙奎,不仅把朝鲜族艺术舞蹈创作引向了学术性的领域,而且在中国的艺术舞蹈创作领域里也占领了自己的一席之地。表演家金龙洙则是走出中国,在世界舞台上展示了朝鲜族舞蹈家的风采。教育家崔美善、韩龙吉

在对朴容媛等前辈们已经作出的研究成果基础上,开发了新的教授体系和方法论。理论家朴永光、李爱顺则努力为朝鲜族舞蹈认同感的确立和日后的发展寻找理论性的支持。在这里需要特别强调的是,这些成就都要归功于朴容媛因使命感而做出的明智决策和相关贡献。

因受到高等师范教育而具备渊博学识的朴容媛,在20世纪80年代外来文化的冲击下,为了强化朝鲜族舞蹈的主体性和未来的发展,开始构想并促进学术研究型人才的培养计划,并终于在1983年获得了上级的批准,在延边艺术学校设立了“舞蹈理论研修班”,专门进行朝鲜族舞蹈的学术型人才培养。研修班招收地方的舞蹈骨干为研修员,还特别招进了正在文艺团体活动中的朴永光、李爱顺等人,将其视为重点人才来培养。这些学员在舞蹈理论研修班进行了三年的学习,同时又接受了高校和研究机构的培养,如今已成为朝鲜族舞蹈学术研究的先驱,在中国舞蹈学界大放异彩。

李爱顺不仅开拓了以崔承喜舞蹈思想为研究方向的朝鲜族舞蹈学研究领域,还开创了朝鲜族舞蹈的研究生教育。她曾担任过国家教育部高等艺术教育委员会委员、国际高丽学会文化艺术分会委员长等职务,还发表了包括《崔承喜舞蹈艺术研究》在内的五部著作和百余篇学术论文,为朝鲜族舞蹈学的形成和研究做出了巨大的贡献。

在朴容媛的引导下,从舞蹈演员转型做舞蹈学术研究的朴永光始终以“我是谁?我从哪里来?要到哪里去?”为学术研究的座右铭,以贯穿始终的思考力、敏锐的观察力、渊博的学术功底为依托,理清了人类文化发展的时代性脉络,始终站在了包含朝鲜族舞蹈学研究在内的中华民族舞蹈艺术学研究的前沿,出版过《朝鲜族舞蹈史》《舞蹈文化概论》等五部著作,参与过《中国少数民族舞蹈史》《中国大百科全书》《中国舞蹈词典》等十余部国家级系列全书的编纂,发表过百余篇学术论文。目前,正担任国家教育部艺术硕士学位教学指导委员会委员、国家社科基金项目评审专家、国家级非物质文化遗产评审专家委员会委员。

“我们的民族舞蹈发展应该立足于我们自己的

民族之根,并遵守客观的舞蹈规律。对于新事物,不应当一味拒绝,而应当以积极又探索的心态将精髓予以充分的吸收。”^[2]朴容媛正是以这样的价值观为主导,建立了兼具传统性和科学性的朝鲜族舞蹈技能训练体系,培养了大批朝鲜族舞蹈艺术人才,为朝鲜族舞蹈的形成、传承和发展提供了有力的保障。1988年退休之际,朴容媛讲到“我伴着最美丽和可爱的舞蹈走过了一生,能用舞蹈装饰我的人生应该是最让我幸福的事情”。就这样简朴的语句再一次向后辈们展示了她作为一个舞蹈艺术教育家的高尚品格。

结语

艺术舞蹈是兼具历史传统性和时代创造性的非物质文化遗产,伴着舞蹈艺术家们的审美意识和艺术追求,在时代化的创作实践活动中得以传承。因此,以艺术舞蹈的审美追求和创作意识的阶段性发展为前提的人物研究是研究艺术舞蹈传承与发展的有效手段,也是梳理艺术舞蹈发展脉络的必要手段。以移民的传统文化为基础,在这片土地上被创作的中国朝鲜族艺术舞蹈,正是在赵得贤、朴容媛、崔玉珠、孙龙奎等代表性人物的审美追求和独创性的艺术创作活动的引领下得以呈现发展脉络。中国朝鲜族艺术舞蹈的发展脉络表现为,从第一代通过对传统舞蹈进行再创作而直白地呈现舞蹈情景,到第二代以创造性的艺术手段将生活的本质之美予以形象地体现,再到第三代以人文化的艺术手段形象地表现人物的内心世界。这与赵得贤所主张的“舞蹈艺术的使命在于叫醒沉睡的人类灵魂”^[3]这一舞蹈艺术哲学一脉相通,是中国朝鲜族舞蹈艺术的生命源。

参考文献:

- [1]崔玉珠.舞蹈作品的生命力在于独特的民族个性[J].文学与艺术,1986(1):58.
- [2]朴容媛.我对朝鲜族民族舞蹈的见解[J].延边艺术,1983(1):52.
- [3]赵得贤.赵得贤与他的舞蹈艺术[M].延吉:延边人民出版社,2013:389.