

# 敦煌壁画舞蹈“S”形肢体符号研究

曹佳坞

(西北师范大学 音乐学院, 甘肃 兰州 730070)

**内容摘要:** 本文从舞蹈学的视角, 尝试分析敦煌壁画舞蹈“S”形肢体符号、运动形态及形成动因, 进而探讨“S”形舞蹈的空间制约性及敦煌壁画舞蹈语言的衍化与融合。

**关键词:** 敦煌壁画; 舞蹈; S; 肢体符号

**中图分类号:** K879.41 **文献标识码:** A **文章编号:** 1000-4106(2008)02-0032-03

## 一 敦煌壁画舞蹈之魂——“S”肢体符号

敦煌壁画中的舞蹈场面形象直观, 却不易解读, 如: 北魏第435窟、西魏第249窟天宫伎乐壁画(图版21、22)。两身天宫乐伎, 上身裸露, 虽然面部的颜色变黑, 但整个身体呈现为一种“S”形曲线状态, 臂膀两侧的飘带动势, 衬出“S”形舞姿造型的简洁凝练。这种由质朴单纯的“S”形所构成的乐伎形象, 概括力很强。肢体语言严守正面律, 下肢变化单调, 拱臀屈膝, 既有神秘莫测的效果, 又充满了舞蹈的韵律。

天宫伎乐是北凉、北魏、西魏等早期敦煌壁画中的主要乐舞形象, 舞姿主要表现为头、肩、胯、手臂和手势向左或向右抻拉、扭曲和变形, 实属人体的左“S”形或右“S”形体态, 有关敦煌乐舞研究专家称其为半身舞蹈。北凉第272窟顶四坡、北魏第257、254、431、435窟、西魏第249、288窟等窟中都在四壁的上部画出一排天宫伎乐, 其中的伎乐形象都有着鲜明的“S”形体态及异域乐舞特征。

北周第428窟中心柱北向龕三身天宫伎乐白鼻、白眼、白眉, 头大面圆, 戴花鬘冠, 上身裸露或著半身袈裟, 或系裙披巾。天宫栏墙和拱门已不

见踪影, 但“S”形舞姿造型、体态、服饰均继承北魏遗风。他们分别奏横笛和曲项琵琶, 乐舞姿态各异: 有的拧身转合、有的回眸斜视、有的拱胯下沉, 极富动态感(图版23)。

早期的洞窟四壁下端还绘制有很多药叉乐伎, 与上部的天宫伎乐舞姿形成鲜明对比。药叉是佛国世界的守护神, 来源于印度民间信仰的山林精灵, 在敦煌壁画中多绘于山岳间, 形象粗壮怪异, 但却体现着“S”形的舞蹈动态。如第249窟南壁下部的药叉(图版24), 左侧的一身弹琵琶药叉赤身穿短裤赤足, 不作直立体态, 呈半蹲状, 动作夸张, 右腿用力弯曲上盘。臀部夸张地向左侧扭曲, 与倒向同一方向的颈部折叠吻合, 双肩则顺势靠向左侧, 与抱琵琶的臂肘弯形成倾斜式交叉抻拉, 整体显示出男性Z形(S)的阳刚之美, 从吹笙篥的一身药叉与他相视的神态中, 能够感受得到一种酣畅的乐舞兴味。

以上所举各洞窟中“S”形舞姿, 作为敦煌早期壁画的一种舞蹈固定形态, 从北凉经北魏、西魏至北周, 一直延续至隋代, 此后, 这种半身“S”形舞蹈天宫伎乐形式逐渐消失, 被飞天乐伎和礼佛舞伎所代替。从隋唐到宋元飞天的各种飞翔姿态中, 可以深切感受“S”形美感效果。它以独特的人体艺术形式, 一直延续和发展着。

收稿日期: 2007-11-30

作者简介: 曹佳坞(1954—), 女, 西北师范大学音乐学院舞蹈系教授。

唐代是中国古代舞蹈艺术发展的鼎盛时期,其“S”形舞姿风韵,一方面从现存的各民族民间舞中可找到它们的踪迹,敦煌舞蹈研究专家高金荣在甘肃武威、永登、天水和秦安一带采风时,曾搜集到民间舞《滚灯》和《腊花舞》,都有臀部扭动的“S”形体态,据传说起源于盛唐,是文人学士诗中经常吟咏的一种程式动作。另一方面从有关记载推知,敦煌壁画唐代舞蹈可能是当时寺院礼佛、娱佛舞蹈的反映。寺院礼佛、娱佛舞蹈表演最突出的是安国寺《四方菩萨蛮舞》(又作《菩萨蛮舞》),其舞装束颇似敦煌壁画伎乐天或菩萨象,她们“危发金冠,璎珞披体”<sup>[1]</sup>,舞者数百,其优美舞姿“如佛降生”<sup>[2]</sup>。这一时期的舞蹈形象有双臂高举过头,十指交叉,扭腰出胯、掖腿、吸腿的印度舞风;有弹指动眉、细腰挂鼓、边拍击边舞蹈,发带飞扬、急转如风的西域舞风;有娴静典雅、圆润流畅、舒缓婉转的中原传统舞风。



图1 莫高窟第112窟反弹琵琶舞 中唐

中唐 112窟南壁东侧观无量寿经变中的反弹琵琶舞伎,发髻高耸,腰部纤细,臀部后翘,上半身夸张地前倾。富丽的珠宝等饰物衬托着女性丰腴肉感的“S”形曲线。一条丝制柔软的帛带,从肩上绕过手臂,卷曲成优美飘逸的“S”形曲线垂落于地面。她左手置于身后,反握一把从右肩一直斜伸到脑后的长颈梨形琵琶,右手作反弹状,在头部后上方呈现出一个奇特的反S形,与躯干正“S”形前后映照,相互呼应,好像在表演一段秀丽俊美的琵琶舞。从有关历史文献中,至今尚未发现唐代有边弹琵琶边舞蹈的舞蹈形式,这很可能是当时沙洲(敦煌)一带特有的舞蹈形式。这种独特而典型的“S”体态,是我国古代最优美最有特色的“S”形舞蹈形象参照(图1)。

## 二 敦煌壁画舞蹈“S”形肢体符号的艺术特征

敦煌壁画舞蹈作为一种文化现象,以下几个问题值得研究和关注,兹分条略述如下:

### 1. “S”形肢体符号形成的内在因素

由人体运动生理学研究得知,女性生理机能与男性相比较,有着很大的差异。女性的躯干呈“△”形,重心偏低,动作内敛。由此而导致运动发力方式为“以胯为轴”。对敦煌壁画舞蹈律动加以考证,可以得出这样的结论:敦煌壁画的基本舞姿是由头、肩、胯的“三道弯”形成的,支撑点在胯上,它的基本动律是“胯部的扭动”加之以头、颈、腰、膝、脚及肩、肘、手的配合,而形成的和谐性动作。壁画舞者的女性“△”形人体特征的舞蹈支撑点与头部重量(发髻以及宝冠的重量)之间的流动发力关系,是“S”形肢体符号形成的内在因素。

敦煌壁画“S”形肢体符号,是指身体动作被抽象为纯粹的线条和形式而言的,它与尖锐的人体运动形态正好相反,是一种曲折、间接的运动路线,是身体或其任何部分穿行于几个平面之间的弧形动作中的轨迹,动作样式类似于水波纹以及佛堂的袅袅香烟。从“S”形运动轨迹分析,主要是“S”形人体自身内部的“反”与“复”,太极图便是这一意识的图样化。太极图面以黑为阴,以白为阳,黑白相依,阴阳环抱,有阴阳消长和阴阳转化……这很符合“S”形人体“逆向起劲”和“圆弧”舞蹈轨迹的运行,这里包含着中国古代传统舞蹈的“以退为进”、“以起点为终点”(时间)和“以无为有”、“以弧线构球体”(空间)的观念。也就是说,敦煌壁画“S”形肢体符号沉积的历史文化精神首先是我们民族的“圆流周转”的运动时空观。敦煌壁画“S”形肢体独特的运动魅力,即流动于人体的阴阳及肌肉松弛与紧张之间的“虚幻的力”,它是抽取了壁画宗教内容和题材的本质,以达到舞蹈强调为目的。

### 2. 飘带的动势——“S”形肢体的延伸

飘带,是舞者身上的一种饰物。在豪华而奔放的壁画舞蹈场景中,翩翩飞舞的“S”形飘带与舞伎们的“S”形伎体舞姿相互映照,具有强化“S”形符号的功能。它挽在舞者的手中,无形中限制了舞者的指掌,而放纵了膀臂,成为上肢动作的一种延伸。飘带以生动的动态变化,左右回旋,上飞下舞,衬托出舞者柔曼的体态和动感,在它抛起和

坠落时,亦会引发舞者身体发生明显的重量变化。飘带上提时,身体疾速向空中抽展延长,呈现出一种张扬性动作力效;飘带坠落时,身体重量随之下沉,以缓冲的方式落在起承载作用的支点上,此时,胯、颈、头以懈力拱出支点,由此形成一种特殊的曲线符号——S形。敦煌壁画中舞者舞姿的延伸与准确的人体结构动力关系,就是以这种提沉律动为基础的。仔细观察,敦煌壁画中舞者身上飘带的动势各不相同:有的是舞姿落地之前的一个美妙的瞬间,飘带顺双肩缓缓而下沉,末梢部分还留有卷曲的遗韵,是一种不断减弱的舞蹈动态;有的卷曲幅度很大,超越舞者双肩,像两条蜿蜒曲折的藤蔓,随人体悬浮在空中……

这些美妙的飘带动势,经画师表现成为“天衣飞扬,满壁风动”的神奇效果,在壁画所绘制的各个舞蹈场景中得以印证。与飘带相互融合的肢体演绎方式一直延续至今,为当代舞蹈家所继承,并且逐渐抽象升华为“线性”舞蹈艺术的一种表现方式,广泛运用于各种舞蹈编创中。所以,飘带无疑是壁画舞蹈肢体符号延伸的动因。

### 三 中外舞蹈文化的演变与融合

敦煌壁画中所反映的舞蹈艺术,是我国民间艺术家在继承中原汉族和少数民族艺术优良传统的基础上,吸收了印度、中亚等地的舞蹈艺术,发展而成的具有中国民族风格的舞蹈艺术。

#### 1. “S”形舞蹈的美学源头

印度公元前1世纪末桑奇大塔塔门上的药叉女,弯曲的手臂和裸露的三道弯体态造型中,我们可以找到北凉、北魏、西魏、北周等早期敦煌壁画“S”形舞蹈的美学源头(图版25)。

药叉女身体全裸,乳房浑圆,体态性感而刺激,双臂好像横斜的树枝,头部向右倾斜,胸部向左扭转,臀部又向右高高耸出,全身构成了一条极度夸张扭拧的“三屈式”曲线。这是在印度较为普遍的裸体“三屈式”舞蹈姿势。有的专家曾据此分析了亚洲舞蹈与印度佛教舞蹈的这种渊源关系,“研究亚洲舞蹈必先研究印度舞蹈。理由之一,是舞蹈的发生与原始的崇拜仪式密不可分,东、西方传统舞蹈的差异,在许多方面受到佛教和基督教观念的影响,而印度正是佛教的发源地。理由之二,是印度特殊的地理位置,使其舞蹈向西亚、东亚、东南亚全方位的传播,从而产生了世界性的影

响。”<sup>[3]</sup>由此,从古代印度生殖崇拜升华而来的舞蹈人体符号,为我们揭开了敦煌壁画舞蹈“S”形起源的神秘面纱。

#### 2. “S”形舞蹈从西域到中原

北凉、北魏的壁画乐舞形象,已脱离古印度药叉女裸体舞蹈肉感刺激的人体特征,但其壁画乐舞艺术却始终保留着东西方交流的“S”形痕迹,这一体态特征在新疆克孜尔<sup>76</sup>窟天宫伎乐的壁画场景有所体现,亦有所变化。

克孜尔<sup>76</sup>窟壁画中的一组天宫伎乐,丰乳细腰,长巾披体,上身着各色蝉羽般的纱衣,丝织长袍柔软华丽,紧紧裹着丰盈的“S”形肉体,肚脐外露。从舞者丝织长袍缠裹的“S”形体态动作里,已看得见托掌搭指、移颈、动眉的神情和弹指拧腰的胡乐胡舞动律,激情四射,洋溢着世俗生命的活力(图版26)。比较敦煌<sup>249</sup>窟天宫伎乐壁画,北魏、西魏特有的半裸“S”形肢体符号正是来源于西域的舞蹈形象(图版27)。

这样的“S”形舞蹈到唐代走向成熟。唐代是中国古代舞蹈艺术从古典走向转型的时期,在这一时期,丰富多彩的中原和西域舞蹈为壁画艺术的表现提供了素材和原型,而成熟和发达起来的舞蹈艺术形式又成为表现佛教经变的最好的形式,艺术家通过多姿多彩的乐舞形式表现出佛国世界的美妙无比,这些画面生动地展示了这一时代恢弘博大、仪态万千的舞蹈风格。

中国舞蹈文化历来就有吸收、消化和改造外来艺术的特点,它既相对稳定又不断变革。敦煌壁画舞蹈形象的珍贵,在于它从北凉至元代,延续了近千年,在它汨汨涌动的血脉中,注入并流淌着丰富而鲜活的中外各民族舞蹈文化内涵,至今仍然激发着艺术家们不断创作出既有民族传统,又有时代精神的舞蹈艺术,舞剧《丝路花雨》、舞蹈《千手观音》的舞蹈语言就是吸取了敦煌壁画舞蹈形象,通过肢体、手势等动作,将“S”形线衍化到了极致。

#### 参考文献:

- [1]苏鹗·杜阳杂编[M].北京:中华书局·1985.
- [2]旧唐书·曹确传[M].北京:中华书局·1985.
- [3]于平·舞蹈文化与审美[M].北京:中国人民大学出版社.

(责任编辑 赵声良)



图版21 莫高窟第435窟 弹琵琶乐伎



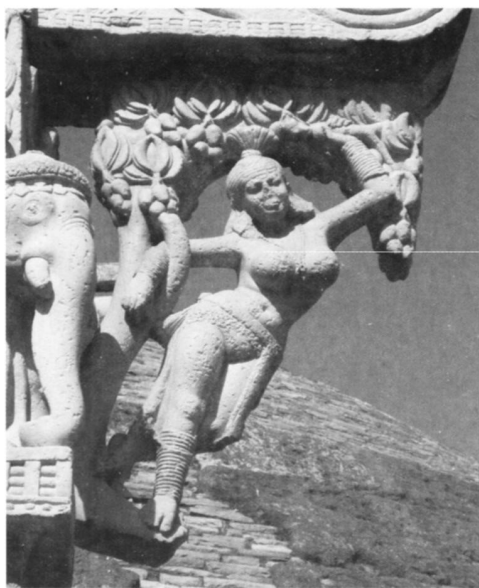
图版22 莫高窟第249窟 南壁乐伎



图版23 莫高窟第428窟 天官乐伎



图版24 莫高窟第249窟 药叉乐伎



图版25 桑奇大塔东门上的药叉女



图版26 克孜尔第76窟 天官乐伎



图版27 莫高窟第249窟 天官乐伎