

关于敦煌舞编创过程中表现形式的思考

韩 晶

(西北师范大学 音乐学院,甘肃 兰州 730070)

[摘要]随着敦煌舞创作热潮的不断升温,许多舞蹈工作者和爱好者开始对敦煌舞的编创产生了极大兴趣。但是由于编者审美情趣的不同、自身掌握的素材不同,以及对敦煌舞表现形式认知理解的不同,所创作出来的敦煌舞蹈作品水平参差不齐。针对敦煌舞编创过程中其表现形式究竟是要“保真”还是要“创新”,本文提出了一些建设性的意见和建议。

[关键词]敦煌舞;编创;表现形式

[中图分类号]J711.3 [文献标识码]A [文章编号]1005-3115(2011)024-0080-02

敦煌舞是一门源于敦煌壁画的舞蹈艺术,它是以敦煌莫高窟壁画上的舞姿形象为原型,经过当代舞蹈艺术家、编导者和研究人员的再创作,重新复活于舞台之上的一个新的舞种。众所周知,敦煌壁画历史悠久,内容丰富,除了有佛国天宫传经的神奇故事,也有普通老百姓的生活写照。壁画涉及人文、地理,其地域之广阔,内容之丰富,令人惊叹。

以敦煌壁画为题材的舞蹈作品,可以追溯到 20 世纪初。梅兰芳先生的京剧《天女散花》,其构思便源于石窟壁画中的飞天乐伎形象。20 世纪 50 年代戴爱莲先生创作的双人舞《飞天》,实现了中国舞蹈的突破性进展。但敦煌舞的创造性实践和命名产生于 20 世纪 70 年代,起源于甘肃省歌舞团编排的大型舞剧《丝路花雨》。《丝路花雨》的动作设计主要来源于唐代敦煌壁画中的胡旋舞、胡腾舞、清商舞、霓裳羽衣舞等,改变了过去只以戏曲舞蹈为基础的做法。舞剧中英娘所跳的琵琶舞、波斯舞、盘上舞成为敦煌舞的特色代表。

继《丝路花雨》之后,国内产生了一系列优秀的敦煌舞剧和敦煌舞蹈作品。许琪、张聚芳、张强等舞蹈艺术家们以敦煌乐舞壁画为素材编创的大型乐舞《敦煌古乐》;罗秉钰取材于敦煌壁画创作的独舞《敦煌彩塑》;2000 年,由陈维亚担任总编导的四幕大型舞剧《大梦敦煌》;2004 年,由甘肃省歌剧院历时三年创作的大型乐舞《敦煌韵》;2007 年,舞蹈家史敏创作的《敦煌伎乐天》;2008 年,舞蹈家贺燕云为北京舞蹈学院编创的敦煌舞《东吟西舞》和《敦煌霓彩》;2008 年在北京奥运会开幕式上的敦煌舞蹈《飞天》等。这些作品都向世人展示了敦煌舞的独特魅力。随着敦煌舞创作热潮的不断升温,许多舞蹈工作者和爱好者开始对敦煌舞的编创产生了极大的兴趣。但是由于编者审美情趣不同,自身掌握素材不同,对敦煌舞表现形式的认知、理解也不同,他们所创作出来的敦煌舞蹈作品的水平便会参差不齐。他们对于敦煌舞在编创过程中

的表现形式究竟是要“保真”还是要“创新”的尺度把握不够精准。虽然在创作研究领域中,我们提倡“百家争鸣、百花齐放”,但笔者认为,应该有一定的原则和科学的根据,而不是主观臆造,或是对敦煌壁画的肤浅认识和对壁画舞姿的简单临摹。有些编创者在创作过程中还会出现一种惯性思维方式,运用前人创作的素材,在表现形式上则会导致“千篇一律,千人一面”,让观众有一种似曾相识的感觉,永远都是一种“随大流”的创作意识,而不懂得一种“老瓶装新酒”的丰富表现形式。在“保真”的基础上创新才能推陈出新。因此,作为敦煌舞的编创者,不但要了解其素材的基本知识、历史背景,还应该熟悉某个舞蹈形象的历史根源、属性等相关知识。

敦煌舞蹈的特殊性在于创作在先,成功的作品在先,而受作品启发、总结提炼和规范课堂的教学活动在后。著名舞蹈理论家叶宁老师在《舞剧〈丝路花雨〉的艺术成就》一文中指出:“壁画、雕塑的各种舞姿,虽然静中有动,但基本上是静止的姿态。怎样从这些静止的姿态中观察其动的节奏趋势,把一个个静止的姿态连贯起来组成一组舞蹈,又不失其原来的线条风格,这在英娘的舞蹈形象上是富有创造性地体现出来了。”由此可见,敦煌壁画中的舞蹈姿态并不能称其为舞蹈,而是由舞蹈家和舞蹈编创者通过对敦煌壁画的反复研究和揣摩,以及对大量古代文献资料的研究,并融入当代人审美的感知力、想象力和创作力,使敦煌壁画舞姿产生活性和灵性,从而诞生了敦煌舞蹈。大型民族舞剧《丝路花雨》编导、原甘肃敦煌艺术剧院院长许琪老师在她的论文《试论敦煌壁画舞蹈动律特点》中首次论述了敦煌壁画舞蹈“S”形造型和“S”形动律的特点。敦煌舞蹈便是在这种“S”形的基础上形成了其独有的表演特性——“曲”、“伸”、“旋”、“拧”、“移”、“送”。

在敦煌舞的编创过程中要把握以下几个原则和要领:

其一,在“S”形造型的舞姿中找到“送”的感觉。敦煌

舞特有的舞姿形态是“S”形的“三道弯”,但表演形式却不等同于其他民族舞蹈中的“三道弯”。“三道弯”是东方各民族舞蹈的典型姿态之一。山东的胶州秧歌中有“三道弯”:通过调动全身各部位扭、拧、韧、碾,循环往复,连绵不断,富有内在激情的动作,活动起来“扭断腰”的动作特点,形成流动中特有的“三道弯”;安徽花鼓灯舞蹈动作中“三道弯”是其亮相特点,无论是“风摆柳”、“三点头”,还是“单背巾”、“凤凰单展翅”,都是呈挺拔向上的曲线造型;藏族舞蹈“弦子舞”中上身与胯部轻微连续的逆向横移,加以头部配合形成的内在微妙的晃动,引发舞姿连接动作的“三道弯”;傣族舞中的“三道弯”是运用腰部和胸部的前后“三道弯”和胯部的左右“三道弯”表现高枝孔雀垂尾而立的自然形态;印度舞中各种各样的“三道弯”均来自手势,手势表达一定的宗教含义,如“卡拉那”术语,是指手、脚、身体并用的舞蹈姿态。敦煌舞中的“三道弯”是在表演中对身体“曲”、“拧”、“送”等动作的把握,从而形成“S”形曲线流动的韵律。在表演中,要让头、颈、腰、胯、膝盖和脚跟找到“拧”的感觉,类似麻花的美感,手臂延伸要有“撑”的感觉,送胯和出胯要有连续的游动感,脚的绷脚和勾脚要在膝盖的曲伸中找到游动感。

其二,在“变形转”的敦煌舞姿旋转中调整重心,找到平衡。敦煌舞蹈独特的旋转风格是其不可缺少的一部分,同时也是敦煌舞编创中的重要组成部分。所谓“变形转”,是指以敦煌壁画上的舞姿为素材的旋转,它有自身的姿态、造型、步法等独特风格,它属于技术性的训练,必须要在舞蹈基训课上打好旋转的基础,才能进行敦煌舞的旋转练习。敦煌舞中最典型的旋转有晃身转、勾脚吸腿转、绷脚盘腿转、原地仰身转、行进吸腿转等。由于在旋转过程中身体和动作常常处于高度倾斜和弯曲的状态,重心和平衡感便很难得到控制。因此,表演敦煌舞的“变形转”时,调整重心、找到平衡、把握其旋转的控制力和稳定性是至关重要的。如果重心和平衡的问题解决不了,不仅舞蹈风格体现不出来,甚至还会出现动作不流畅和舞台闪失。在训练过程中,要不断强化基本功训练,提高肢体的控制能力和协调能力,要有良好的心理素质,不要害怕失误。在旋转的过程中要尽量追求用内心的控制力来支配动作,既要保持优美的敦煌舞姿,也要有旋转的速度,动作要流畅无痕。这种练习也可以先用慢动作来领悟,循序渐进地加快速度,要有自信感和从容感。

其三,运用呼吸和眼神来掌控敦煌舞的韵律。敦煌舞内在韵律的掌控离不开特殊深沉的呼吸和端庄含蓄的眼

神。敦煌舞最大的特点就是身体“S”形曲线的旋拧与延伸的韵律感,这里所指的延伸并不是单纯的身体动作的延伸,而是要由体内发出的气不断地向外扩张、外延,用经过训练过的呼吸去体现敦煌舞内在的美,达到形神兼备、内外统一。

敦煌舞的呼吸不同于自然呼吸和其他艺术门类的呼吸。人的自然呼吸是不断循环地将空气吸入肺部,再由肺部排出,这是一种不自觉的活动,吸进呼出的自然流动,说话的用气是无意识的。歌唱呼吸在吸气时较深沉、腹部的活动较大,而且根据乐句的长短、强弱、快慢安排呼吸量的大小,做到有意识地控制。戏曲中的呼吸则讲究“惊而提起,气而撒气”。敦煌舞的呼吸常用胸式呼吸方式呼吸,呼吸的起动点在胸部。慢速的姿态性控制动作组合,吸气时必须向上延伸,吸到极限;呼气时要慢速、有控制地把气全部吐出,这样才可使身体最大限度地旋拧,加长平衡时间,使动作更具有敦煌舞韵律的美感,这就是敦煌舞经常采用的缓吸—缓呼的呼吸方式。快速的呼吸则要短而急促,气息只运到小腹,小腹要有收缩感,要做到快速、跳跃。

敦煌舞中,眼神的运用非常讲究。我们知道敦煌舞源自敦煌壁画,敦煌壁画中菩萨的眼神温和、慈祥,似乎只用眼神就能感化苍生,劝恶从善;而飞天的眼神虚幻、飘渺,仿佛带你进入梦幻般的仙境。因此,在敦煌舞的表现形式上要注意运用好眼神,眼神一定是端庄含蓄、温满跳跃,要做到“美而不媚”。敦煌舞眼神训练可遵循几个原则:从平视到正上方,从平视到正下方,从平视到侧视,从下环视到上斜视,从上环视到下环视,从下斜视到上斜视再到侧视的跳跃眼神等等。

呼吸和眼神有机结合,是敦煌舞的内在韵律,是传达神情、气质的重要心理技术,是不可忽视的。它与肢体动作的紧密结合,更能表现“S”形线条的质感和美感,使敦煌舞姿造型显得丰满,更具张力和感染力,让舞者与观者之间达到心灵上的融合。

敦煌舞的编创过程是一个既复杂又漫长的过程,编创者要能够不断学习,善于观察,勤于思考,不要仅仅只是单纯模仿,要在“保真”的基础上学会创新。要保持敦煌舞蹈所特有的古代舞蹈艺术、绘画艺术、诗文艺术的灵性,要从中提炼出更深层次的思想内涵和情感,要从中寻找出创作的突破口,结合当代人的审美意识。只有这样,才能创作出优秀的敦煌舞蹈作品。

[参考文献]

- [1] 隆荫培,徐尔充,欧建平.舞蹈知识手册[M].上海:上海音乐出版社,1999.
- [2] 谢生保,凌元.敦煌艺术之最[M].兰州:甘肃人民美术出版社,1993.
- [3] 樊锦诗,赵声良.灿烂佛宫[M].杭州:浙江文艺出版社,2004.
- [4] 王克芬.天上人间舞翩跹[M].上海:上海人民出版社,2007.
- [5] 贺燕云.敦煌舞蹈训练与表演教程[M].上海:上海音乐出版社,2009.
- [6] 高金荣.敦煌舞教程[M].上海:上海音乐出版社,2002.