

敦煌壁画“飞天”的音乐性与舞蹈性

郭思言

(西安美术学院 陕西 西安 710065)

【内容摘要】本文从音乐性与舞蹈性两方面探讨了敦煌壁画中“飞天”的艺术形象。

【关键词】敦煌壁画 飞天 音乐性 舞蹈性

中图分类号 K870.6

文献标识码 A

文章编号 1007-9106(2012)05-0095-02

飞天是敦煌艺术的象征,是中国古典文化艺术的瑰宝。飞天凭借流动飘逸的线条,给人以强烈的视觉冲击力。不是借助华丽的羽毛、展开的翅膀和唯美的流云,而是仅靠飘逸的衣摆,环绕飞舞的彩带而回旋流转的神秘。

飞天,佛经中名乾闥婆,她是美丽的满身香馥的菩萨,是天界不食烟火之乐神,因此被称为“香音神”。也就是“不啖酒肉,唯嗅香气”之意。因持乐器,又称飞天乐伎,它是壁画乐伎的主要乐伎之一,它形象独特,姿态优美,潇洒飘逸,丰姿卓越,为世人所青睐,是乐伎中的佼佼者,始终是各个朝代壁画音乐的活跃者。

一、飞天的音乐性

敦煌,是古丝绸之路的重镇,是中原商旅去西域的必经之地,是佛教传入内地的窗口,更是中国、印度、埃及、伊朗四大文化古国的融汇之地。它是中西方文化交流、汇集的地方。敦煌音乐的孕育、诞生,除了与佛教有关之外,与当时音乐的发展,中、西音乐的交流有着直接的关系,它生动地反映了这个历史阶段音乐的发展概貌。随着文化越来越深入的交融,东西越来越频繁的互通有无,乐器与音乐得到了充分的结合与创新。

1. 乐器的东渐与融合

据史料:早在公元前139年,汉武帝派张骞出使西域,就带回了乐曲《摩诃兜勒》和乐器箜篌、琵琶、笛等。西域各国也有人到长安学习汉文化,如乌孙王翁归靡与汉族解忧公主结婚后,就把他们所生爱女弟史送到长安学习弹琴。公元65年汉宣帝时,龟兹王绛宾曾到长安,返回时从长安带去了大量汉文化的笙、箫、琴、瑟等乐器。长安赠赐旗鼓歌吹数十人,把中原乐舞送入了西域。公元386-432年之间,龟兹乐传入中原地区,后凉吕光曾把龟兹乐曲和龟兹乐队带到了中原。此后,北魏和北齐宫廷中都演奏龟兹乐。北魏的曹婆罗门则以擅长龟兹琵琶而著称。公元568年,北周武帝娶突厥阿史那氏为皇后,西域各国组织了大批乐舞伎人赴长安作为陪嫁,经敦煌到达中原。皇后不仅带来了龟兹、疏勒、康国、安国等音乐,还带来了擅弹琵琶和熟悉五旦、七调理论的龟兹乐工苏祇婆。龟兹乐流传到凉州地区后,产生了

杂以羌胡之声的西凉乐。隋、唐以来,中西音乐文化交流日趋频繁,相互往来甚为密切。隋代七、九部乐、唐代九、十部乐,大都是中西音乐交流的结晶。西域音乐东渐,中原音乐西传,都要交汇于丝绸之路的重镇敦煌。

乐伎所持乐器主要有腰鼓、海螺、横笛、羌笛、角、曲颈琵琶、箜篌等。

2. “音乐会雏形”式的乐器搭配

在飞天壁画的直观表现中,我们不难分辨出这些乐器,更加以科学的方法进行了分类,总结出了规律。如西魏第285窟南壁的一组飞天乐伎,是精品佳作,此组飞天乐舞伎12身,其中10身持乐器排列在中间,两身舞伎在两侧。乐伎身姿韵味独特,着装华丽,尽情地打击、吹奏、弹拨。所持乐器自东向西为齐鼓、腰鼓、羌笛、横笛、排箫、笙、直颈琵琶、曲颈琵琶、阮咸、箜篌。既有打击乐、吹奏乐,又有弹拨乐。中原乐器排箫、笙、阮咸和本土乐器羌笛、直颈琵琶占了乐器的一半,既是中西乐器的融合,又突出了中原及本土乐器,是一组很有音乐价值的飞天乐舞。北魏第437窟的中心柱上的一组影塑飞天乐伎,虽然仅持琵琶、腰鼓、铜铙在演奏,但是在整个壁画乐伎中是绝无仅有的。在飞天这一系列的形象中,“香音神”或琵琶合奏,或其他吹奏、弹拨类乐器相配合,不禁让人联想到,在美丽超脱的神界,仙女们正在开一场音乐盛会。这里不分民族、不分国家,在这里只有音乐的饕餮。

《敦煌乐谱》的研究最早者是日本林谦三先生和中国的任二北先生,他们率先举起破译、解读的大旗,到目前为止,约有十余种译读之版本,取得了令人瞩目的成果。乐谱的研究离不开根据当地音乐特色来还原,更加离不开敦煌的壁画与史料。不同门类的乐器进行有规律的排列,不难看出历史中皇家乐队的排列与规模。如果说我们遗憾的是不能100%的聆听敦煌古乐,但是能庆幸的是我们通过壁画将其恢弘雄伟、悠扬飘渺体味的百感交集。

二、飞天的舞蹈性

舞蹈是转瞬即逝的艺术,在没有古代舞蹈动态资料的情况下,那些凝固在石窟壁画上的各代舞蹈形象,就成为珍

贵的舞蹈史料。也正是因为有了这些凝固在石窟壁画上的各代舞蹈形象,才使得我们在今天还能够更好地了解这些丰富多彩的舞蹈史料,学习、继承这几千年的灿烂的舞蹈文化,并且将其发扬光大。

飞天的美在“飞动”,动静结合,打破了洞窟中呆板、森严、教说的气氛,使观者眼前一亮,得到视觉上的缓解,使洞窟富有生气。其通过人物形体的变化,如身体的翻转、扭曲,四肢的伸展、摆动,衣裙飘带飞扬的走势以及背景纹样的流动感,使画面中的人物造型具有上升流动的感觉,从而体现出由力量、运动和速度构成的灵动美,体现出一种节奏与韵律美。比如第321窟西壁佛龕两侧各画两身双飞天,其“吴带当风”的视觉感,宛若九天仙女下凡:身材修长,昂首挺胸,双腿上扬,双手散花,衣裙巾带随风舒展,上而下徐徐飘落,像两只空中飞游的燕子,表现出了潇洒轻盈的飞行之美。飞天所到之处朵朵鲜花飘落,花开花落花亦开满天……

“飞天”舞姿多曲线,线条流畅优美,体态呈S形,主要是由膝(单膝推动,双膝转动)、胯(松胯,推胯)、肋(左右平移,前后斜推)的移动,而形成整个肢体形态的曲线。脚的形状和位置,十分独特,有勾、翘、歪、开等特征。脚的基本形态有小歪脚、勾脚、勾脚侧抬腿等。这是“飞天”舞蹈独特的特点。

1917年,京剧表演艺术大师梅兰芳先生成功地演出了《天女散花》。据梅先生说,最初他是看到一幅“散花图”才开始构思的。而为了演好这出《天女散花》,他参考了敦煌的各种“飞天”画像,并设计了“绸舞”作为其中“云路”、“散花”两场重头剧的主要舞段。其实,早期梅先生舞的绸与我们现在的不同,当时为表现天女御风而行、云端散花,选用了质地极薄、一丈七八尺长的绸,并且不借用棍来舞,而是手执双绸,靠手臂、手腕的巧劲来舞绸,舞起来飘然转环如流风回雪。梅兰芳先生创造的这种边唱边舞的“长绸舞”,不但更好地烘托了天女御风而行的形象,也为京剧艺术的表演增添了新的表现手法。可以说,梅先生使沉睡千年的石窟壁画中的形象,如此酣畅地夺壁而出。

三、大唐雄风,霓裳羽衣

“大唐气象孕育出了宏博的唐代诗歌、音乐、舞蹈、绘画、书法、佛教艺术等互相启发和鼓动,都有很大的发展。绘画促使飞天形象更臻美妙,舞蹈赋予飞天更准确、更卓越曼妙的人体美,飞天启动着舞蹈上无穷碧落的浪漫遐思,使舞蹈增强着飞动美与轻柔美。”而产生于盛唐时期的著名乐舞《霓裳羽衣舞》,更是从飞天的翱翔上得到了无限的启发,“霓为衣兮风为马,云之君兮纷纷而来下”。诗仙李白的这句

诗,吐露了这个时代里人们对于神仙世界的向往,对乘云驾雾在太空境界的艺术感受。从宗教艺术、诗歌遐想中,催发出浪漫主义的舞蹈。“《霓裳舞》就富于这样的时代精神,她是盛唐艺术中诞生的浪漫主义之作。不难追寻到它所有诞生得到羽化登仙的宗教根源,而‘霓裳羽衣’遨游于仙境,正是飞天所具有的风采。”

白居易在《霓裳羽衣歌》中对乐舞进行了细致的描写,他把贵妃玉环幻想成仙子,表达了她那飘飘欲仙舞态之美:“上元点鬟招萼绿,王母挥袂别飞琼。”“案前舞者颜如玉,不着人间俗衣服。虹裳霞帔步摇冠,细缕累累珮珊珊。”可见其美,“散序六奏未动衣,阳台宿女慵不飞。中序擘騷初入拍,秋竹竿裂春冰拆。飘然转旋回雪轻,嫣然纵送游龙惊。小垂手后柳无力,斜曳裾时云欲生。烟蛾敛略不胜态,风袖低昂如有情。”舞姿婉转轻柔,旋转起来,像风吹着雪花在空中回旋,标举之态,如游龙飞向天际。曳在地上的裙裾,就像飘动的轻云一样,颂扬了这个舞蹈不同凡响的韵致。“玲珑箜篌谢好箏,陈龙鸾箏沈平笙,清弦脆管纤纤手,教成霓裳一曲成”。白居易又用各种比喻,描写了霓裳曲的音乐风貌,“繁音急节十二遍,跳珠撼玉何铿锵。”可看出“曲破”反复重奏,它是快速而铿锵的,伴奏如同撞击玉片般的玄妙清脆。到了最后,“翔鸾舞了却收翅,喉鹤曲终长引声。”舞伎宛如飞翔的鸾凤一样落下舞袖,表现了变幻莫测的神仙境界,乐曲结束在一个长音上,舞曲终了余音不绝于耳。

舞蹈与音乐一气呵成。“气”抑或势气高亢,抑或婉转流畅。任音符跳跃,任舞蹈酣畅。中国画的灵魂就是“气”。庄子《知北游》云:“人之生,气之聚也。聚则为生,散则为死。”有云:“故万物一也,通天下一气耳。”同样,古典舞的灵魂也是“气”,气在中央,运力于气。这符合中国古代哲学思想“天人合一”的宇宙观:“宇宙即吾心,吾心即宇宙,知人即可知天。”因此,在中国人的眼中,人与自然的和谐是中国人生命中的最高追求。反映到艺术中,就形成了以“通天之际”为最高主旨,以人为自然相融合为表征的传统范式,以“情”、“趣”、“势”、“神”、“气”这些生命姿态作参照与比较。

千年悠悠丝绸路,声声驼铃连古今,月光透窗棂,飞天舞飘零。一颦一笑气韵生动,天女散花宛如一梦。梵音转不停,淹没了繁华。

参考文献:

- [1]赵声良.敦煌艺术十讲[M].上海古籍出版社.
- [2]费秉勋.中国舞蹈奇观[M].西安:华岳文艺出版社,1988.12.
- [3]高金荣.敦煌石窟舞乐艺术[M].兰州:甘肃人民出版社,2000.