

试谈敦煌药叉乐舞的舞台化构想

眭美琳

北京舞蹈学院 05 级研究生

内容提要:本文试以敦煌药叉乐舞形象作为研究对象,经由药叉的渊源、汉译佛典及文学中的药叉形象,对敦煌莫高窟药叉乐舞形象的现状进行研究,同时也对敦煌药叉乐舞的舞台化进行探讨,为中国古典舞资源的认知和开发提供一种思路。

关键词:敦煌药叉乐舞;舞台化呈现;构想

中图分类号:J702 **文章编号:**1008-2018(2007)04-0110-04 **文献标识码:**A

费秉勋先生于上世纪80年代提出了敦煌药叉舞姿应受到重视的观点¹。费先生看过一本全都是敦煌各洞窟壁画中菩萨舞姿临摹的书——《敦煌舞姿》,还有幸看过两次甘肃省艺术学校高金荣校长编制的敦煌舞训练组合表演,也全是以前菩萨舞姿为素材的舞蹈动作。这样一来,所谓敦煌舞姿,以为好象就是以菩萨舞姿为模式的女性舞蹈了。1983年夏,费先生专程去莫高窟考察敦煌壁画,细细地瞻仰了每一个洞窟中的壁画和彩塑,才动摇了这个先入为主的观念。应该说敦煌舞姿是菩萨舞姿加药叉舞姿。光有菩萨舞姿,只能算半个敦煌舞姿,因为药叉的舞蹈形象,在敦煌舞蹈中占有十分重要的地位。如果说伎乐菩萨的舞蹈以婉转、婀娜、轻灵、柔媚为主要特征,药叉舞姿的主要风格则是粗犷、刚勇、激越、劲健。这两种风貌迥异的舞蹈结合在一起,才组成了完整的敦煌舞姿。费先生呼吁搞舞蹈创作的同志,不妨根据药叉的舞姿,编创出一套《药叉舞》来,在当今的舞台上演,一定会受到观众的赞赏。²本人也从诸多文献中发现药叉形象对于我国文学、绘画有诸多的影响。但是,目前除了壁画艺术等少数专业外,尚无专门的论文对敦煌莫高窟药叉形象进行过深入的研究。故本文试以敦煌药叉乐舞形象作为研究对象,经由药叉的渊源、汉译佛典及文学中所见的药叉形象,对药叉乐舞形象的现状进

行研究,同时也对敦煌药叉乐舞的舞台化进行探讨,为中国古典舞资源的认知和开发提供一种思路。

一、药叉的渊源及流变

药叉为梵文 Yaksha 的音译,也叫夜叉、闼叉。意即:“能啖鬼”、“捷疾鬼”、“轻捷”、“勇健”等。唐朝慧琳《一切经音义》卷三称:“此译云‘能啖鬼’谓食人也。又云‘伤者’,谓能伤害人也。”《法华玄赞》卷二云:“夜叉,此云勇健,飞腾空中,摄地行,类诸罗刹也。”而关于药叉的种类,《注维摩经》卷一一说有三种:“一在地,二在虚空,三天夜叉也。”

关于药叉的来源,说法不一。传说药叉生于大梵天的脚掌。另据《毗湿奴往世书》记载,药叉与罗刹同为补罗娑底耶所生。又说药叉源自于古代印度神话中的药叉信仰,公元前5世纪,释迦牟尼创立佛教后,民间信仰的药叉形象又被佛典所吸收,摇身一变成佛教的护法神众——天龙八部中的一员。佛教传入中国后,药叉形象又被“中国化”。

药叉原本为古代印度神话中一种半人半神的小精灵,起源于古代印度本土民族达罗毗荼人生殖崇拜的农耕文化与外来的雅利安人自然崇拜的游牧文化互渗交融所形成的生殖崇拜——丰饶女神 Yaksini (后被称为女药叉) 而药叉是其男性配偶。药叉信仰在古代印度,



2007.4

北京舞蹈学院学报
Journal of Beijing Dance Academy

年代可以追溯到公元前一千多年。最初,药叉只是单纯的树精,因为人们渴求农业的丰收以及种族的繁衍,自然就产生了生殖崇拜。久而久之,一种活跃在树林中、半人半神的小精灵——药叉,就在人们的想象中诞生。他们被视为大自然中旺盛生命力及超强繁殖力的象征。古代印度人在村口的城门柱或树上塑造药叉雕塑,作为村落或城镇的守护神。同时,在古代印度的传说中,药叉是财神俱毗罗的侍从,守护其在吉罗娑山的园林和财富。古代印度最著名诗人迦梨陀娑的抒情诗《云使》就是描述一个有关药叉思念妻子(女药叉)的故事,故事简单而离奇、感人且真挚。讲的是财神俱毗罗的侍从——药叉,因失职而忤逆财神,被放逐到南方。雨季来临,他在凄风苦雨中凝望着空中飞过的云彩,便拜托天上的云彩捎去他对亲人的思念;还让云彩安慰自己的妻子,流放期快要结束了,夫妻团聚在一起的日子很快就会来临。

释迦牟尼创立了佛教后,药叉被佛教吸纳为护法神。从原始阿含经典中毫不起眼的天神众(据早期佛经《起世经》记载,最早药叉的职责是护卫阎浮提的须弥山)³逐渐成为护持佛教的天龙八部之一,再后来成为药师十二神将。佛经中也经常有“敕药叉神,守护城门”的描述,佛教将药叉奉为门神,并刻于门户城柱上以守卫宅第。由此可知,佛教借用了古代印度药叉为村落守护神的原始信仰。另据《根本说一切有部·毗奈耶杂事》卷十七记载:“佛言:长者!于门两颊应作执杖药叉,次旁一面作大神通变,又于一面作五趣生死之轮。檐下作本生事;佛殿门旁画持鬘药叉;于讲堂处画老宿尊尊,当宣扬法要,于食堂处画持饼药叉;于库门旁画执宝药叉...”。⁴从以上史料可知,药叉在佛教早期就以壁画的形式成为佛教教义中的守护神。

公元前3世纪,印度孔雀王朝第三代皇帝阿育王建立古代印度第一个统一大帝。杀戮过多的阿育王皈依佛教,并推行全民信佛,以教治国,使佛教在古代印度得以广泛流传。同时孔雀王朝也是印度文化与波斯、希腊文化最初交流的时代,那时的建筑、雕刻在继承本土传统的基础上深受波斯、希腊的外来影响,从而形成了印度佛教艺术史上的第一个高峰。那时的人物雕像大多是民间信仰的精灵,包括男性化的药叉和女性化的药叉女,其中药叉女的形象更为常见。例如印度著名的雕刻——《持拂药叉女》就是孔雀王朝时代最为著名的雕刻珍品之一。大约创作于公元前3世纪,现收藏于印度巴特那博物馆。表现的是一位身

材修长,肉体丰腴,姿容艳丽的药叉女形象。半裸的上半身微微向前倾,右手拿着一柄长长的拂尘甩在肩后,一直垂到脚后跟,浓密的卷发在脑后盘成优美的发髻,前额装饰有一颗硕大的珍珠。造型端庄、纯朴,温和,嘴角含着一种古典式的微笑。人体造型极其夸张,呈三道弯舞姿形态。腰肢柔软纤细、胸部膨胀浑圆、臀部异常丰满、大脚粗壮有力、姿态性感诱人,富有生殖的象征意味。全身曲线柔和、起伏微妙,充满了饱满而略微膨胀的性感,透露出古代印度生殖崇拜的意识观念。

二、敦煌药叉乐舞壁画

笔者于2005年国庆期间,随北京舞蹈学院古典舞系到敦煌莫高窟进行艺术采风活动。在敦煌莫高窟北魏、西魏和北周等早朝洞窟的四壁下层或中心塔柱下层,大多绘制了一圈的药叉乐舞图,有的洞窟是环窟绘制,进入隋朝的洞窟,药叉乐舞图就基本消失了。药叉绘制在四壁和中心塔柱的最底层,其原因主要:一是因为鬼魅都在地下,药叉在下层可以吃鬼;二是药叉地位低下的象征;三是下层药叉乐舞图与最上面形象丰富、动态逼真的天宫伎乐图相呼应,形成强烈的对比,富有鲜明特色,也算是一种装饰功能。例如北魏洞窟254窟主室西壁下部绘制了十几身药叉乐舞,一致排开。这些药叉形象,手舞足蹈,拧身摇胯,舞蹈的动势十分强烈。

敦煌莫高窟的药叉乐舞构图布置都为横排,以不同颜色,如土红、褐色等相间,形成一种恐怖、阴森、滑稽、光怪陆离的效果,中间还有羊头人身的药叉形象。药叉乐舞全为男性舞蹈形象,造型奇特、舞臂踢腿、浑身有力、光头半裸、袒腹赤足、下着短裤、五短身材、肥胖笨拙。舞蹈姿势基本为蹲腿分膝或者两腿交叉,少见直立,动作刚健雄伟,面目丑陋狰狞。有些药叉持乐器而舞,乐器主要是鼓、横笛、琵琶、排箫等,姿态却是手舞足蹈,舞蹈感极强。药叉乐舞虽然形象丑陋、笨拙,但是丑中见美,诙谐风趣。我想药叉乐舞形象并非古代画师们的凭空想象,应该是世俗风情和现实生活舞蹈直接或“折光”的反映。因为这些药叉乐舞的形态动势与汉画像中的汉舞俑、说唱俑的形态动势十分相似。古代文献记载中的力士舞、角抵舞也可能与药叉乐舞联系密切。从宗教意义上来说,神圣的佛窟,既要镇窟护法,则务必严肃庄重,要具有一种威慑的力量,唯此才能烘托出佛及圣众的庄严和不凡,才能把邪魔妖鬼吓跑,也才会使信众五体投

地而顶礼膜拜。这就是药叉镇窟护法的作用。但是,娱乐性是要使圣众、僧众和俗众放松神经,心里愉快,眉开眼笑。这又与庄严的护法性相矛盾的。为了调和庄严的护法性和轻松的娱乐性二者之间的矛盾,这就要求造型艺术必须做出艺术性的表现敦煌莫高窟壁画中的药叉图像的艺术造型恰如其分地使两者统一起来。⁵比起怒目的金刚和低眉的菩萨来说,药叉显得非常可爱和亲。因此他们有时是佛国世界的护法神,扬善惩恶;有时也是佛国的捣乱分子;更是佛国里的“小丑”。

目前对于这些药叉乐舞形象,国内外研究学者也是众说不一。体育界研究者认为这些药叉形象是我国古代的相扑武术。比如兰州理工大学丝绸之路文史研究所李重申教授(中国敦煌吐鲁番学会体育卫生委员会常务理事、兰州理工大学体育教学研究部主任)与甘肃省武术队教练李广齐等人,根据敦煌壁画中的金刚力士、药叉的形态造型,创编出两套金刚拳套路。于2003年在全国少数民族传统体育运动会上,受到了武术界的极大关注,也赢得了稀有拳种的铜牌。为了让这一武学文化发扬光大,还专门成立了一个科研小组开始系统全面地研究、开发这一拳种,并且成为了2004年国家体育总局社会科学重点研究项目。舞蹈界研究者认为持带跳舞的药叉形象是药叉舞伎,属于舞蹈的研究范畴,但是研究者不多,尚待完善。同时也有音乐研究者把持乐器演奏者认为是药叉乐伎。虽然对于这些药叉乐舞形象存在不同的争议,但是从图像学的角度出发,其生动活泼、手舞足蹈的舞蹈姿态是不能被否定的。

在我国文学作品里,关于药叉形象的记载较多。《太平广记》是宋代李昉编的一部取材于汉代至宋初的野史小说及释藏、道经等的杂著。因为它编成于太平兴国三年(公元978),所以定名为《太平广记》。在此书中,有很多有关于药叉形象的记载。例如《赵燕奴》篇“初其母孕...又孕,数月产一夜叉,长尺余,弃之。”《蕴都师》篇讲述了经行寺僧行蕴因贪恋美色,而被壁画上的夜叉变作的美女所食,说明色欲熏心终害己。还有清末维新志士、诗人宋伯鲁在游历新疆时写的《胡桐行》⁶,用“君不见额琳之北古道旁,胡桐万树连天长。交柯接叶万灵藏,掀天蹕地分低昂。矮如龙蛇欲变化,蹲如熊虎踞高岗,嬉如神狐掉尾,狞如药叉牙爪张……”来描述生而不倒一千年,倒而不死一千年,死而不朽一千年的“沙漠英雄树”——胡杨。诗人以丰富的联想、形象的比喻和神奇的夸张,将胡杨那古劲、奇特的千姿百态描写得淋漓尽致、生动有趣、维妙维肖。用药叉来形容胡杨的“张牙舞爪”的姿态,可见药叉在世人

心中的形象。四大名著之一的《水浒传》塑造了“母夜叉”孙二娘的形象,就是借用佛教中夜叉吃鬼,形象凶恶、行为恐怖的传说。由此,我们可以看出,药叉形象对于我国文学创作也有较深的影响。

三、舞台化呈现及构想

北京舞蹈学院研究生课程《舞蹈的发生与发展研究》(刘建教授讲授)以江西南丰傩舞为个案,着重阐述南丰傩舞的发生与发展,从而发散到民间舞、古典舞、现代舞、芭蕾舞的发生与发展问题。尤其针对当前有待认知和开发的舞蹈资源就发展(创作)的问题进行了全面的思考和重新定位。对艺术(舞蹈)研究的终极意义(我们从哪里来、我们是谁、我们要到哪里去)提出了依据和研究方法。从课程提供的思路和启迪,笔者认为药叉乐舞能以剧目的形式走向剧院舞台,与观众见面,最能体现敦煌药叉乐舞的真正艺术价值。因为敦煌药叉乐舞形象是古代劳动人民的艺术产物,如今能以舞台剧目的形式回归到人民群众的艺术生活中,这样就充分体现了古代劳动人民的艺术智慧的价值。

目前对于舞蹈资源的开发和利用可谓是风靡之举。但是任何一种舞蹈资源,要开发成为一个经典、规范的舞台精品,还得经过认知、保护、继承、发展、创新这么一个循序渐进的艺术创作过程。作为敦煌药叉乐舞的认知、保护、继承、发展、创新在目前还是一个有待逐步解决提高的问题;尤其是发展、创新方面更加需要加强。我们知道,在认知方面,舞蹈界一直有人在关注。比如,高金荣女士从敦煌乐舞壁画入手,开创了中国古典舞敦煌舞学派,在海内外享有很高的声誉,为弘扬我国敦煌乐舞做出了一个很好的范例,是敦煌学研究在海外的一个“有声有色”的补充,也为中国古典舞创立了一种新的舞蹈风格流派。可是对于药叉、金刚力士等男性乐舞的开发、研究相对于敦煌女性乐舞来说明显不足,可以说是一个很大的遗憾。中国艺术研究院的资深研究员王克芬老师和董锡玖老师也一直在研究敦煌乐舞,但是其主要侧重点在舞谱和女性乐舞。最近北京舞蹈学院古典舞系多次派出老师去敦煌采风学习,对敦煌壁画乐舞进行了系统、全面的认知,旨在研究、开发这个古代乐舞的宝库;同时也开设了以敦煌舞为主的表演专业(由著名敦煌舞专家贺燕云、史敏授课)。由此可见,舞蹈界对于敦煌乐舞研究的热衷及所付诸的行动。在保护方面,国家采取了很多有力的措施。在1944年,敦煌莫高窟就设立



2007.4

北京舞蹈学院学报
Journal of Beijing Dance Academy

了集保管、研究于一体的机构——国立敦煌艺术研究所，开始对敦煌石窟的清理、调查、保护、临摹等工作。1950年改名为敦煌文物研究所，确立了“保护、研究、弘扬”的六字方针，实施了石窟大规模的维修保养，开展了石窟资料的全面调查、石窟艺术、考古、佛教内容的研究。1984年，扩建为敦煌研究院。从上世纪80年代起，就实施整体、综合、科学保护，增加了敦煌文献的研究，拓宽了敦煌石窟研究领域，不仅继续深入研究佛教内容和艺术，而且研究了石窟时代、历史，及壁画中社会文化与艺术的各种专题。此外，还建立了博物馆（即陈列中心）；敦煌石窟开始对外开放，接待国内外游客，让广大群众领略我国古代人民的艺术智慧，大大增强民族自豪感；同时与国内外进行广泛的学术交流；创办了学术刊物《敦煌研究》；同时也刊布了一大批研究成果等等。

但是如何把药叉乐舞进行舞台经典化、能否经典化、能否从洞窟的壁画里“走”下来，走向舞台成为观众喜爱的舞蹈剧目则是属于发展、创新的问题，也是最为困难的问题。根据刘建教授在《舞蹈的发生与发展研究》课程中提供的思路，药叉乐舞要步入剧院就得面对这几方面的因素。首先是舞蹈形象的整合；其次是艺术风格的确立；再次是艺术审美的追求；最后就是要有职业舞者的介入。在舞蹈形象的整合上，本人认为高金荣女士创作敦煌舞是一个很好的借鉴例子，通过对药叉乐舞壁画的动态分析、模拟从而确定其连贯的舞蹈动作，再编排成舞蹈作品。同时，北京舞蹈学院孙颖教授创立的汉唐派乐舞体系也是一个值得很好借鉴的范例。敦煌乐舞壁画是至今保留下来的古代乐舞的宝库，而药叉乐舞作为曾流传于古代的男子舞蹈，在动作、队形上如何进行改编再创造，舞台空间如何调度、如何设计，使之符合当今时代精神和观众审美，这算是艺术风格和艺术审美的整合了。当一个经典的药叉乐舞作品呈现在剧院舞台上时，最重要的是需要有一些职业舞者的介入，尤其是一些著名舞蹈编导的介入。比如，2005年春节晚会上的舞蹈《千手观音》就是著名舞蹈编导家张继钢从山西平遥双林寺和太原崇善寺的“千手千眼观音”塑像中获得的灵感。张继钢对“千手千眼观音”塑像的激情“撞击”成就了经典舞蹈《千手观音》，也使《千手观音》成为继《雀之灵》之后的又一个世人皆知的经典舞蹈。凑巧的是，这两个作品的艺术内涵都是源于佛教题材（《雀之灵》为小乘佛教的个人情怀，《千手观音》则属于大乘佛教的普度众生）。从以上两个舞蹈所透射出来的佛教思

想，我们可知佛教舞蹈题材的广延性及包容性。古代敦煌的画师们绘制了一幅幅精美绝伦的舞蹈壁画，而有关于他们的记载几乎是空白。所以，他们的生平事迹总能激起现代艺术家的无穷想象和心灵共鸣。这一点，我们可以从《丝路花雨》、《大梦敦煌》这两部关于敦煌的著名舞剧得知。画师们历经磨难、献身敦煌艺术的悲壮故事，使现代编导与古代壁画艺术的激情“撞击”，产出了丰硕的硕果。

结语

梅兰芳先生根据敦煌石窟宋代窟檐伎乐的舞姿创作了《天女散花》，并且搬上戏剧舞台；随后，又有戴爱莲先生创作了双人舞《飞天》；此后，舞台上相继出现了罗秉钰的《敦煌彩塑》，陈维亚的《飞天》、张继钢的《千手观音》等经典的佛教题材的女子舞蹈。至今还没有一个成型的男子药叉舞蹈作品亮相于舞台，对于敦煌莫高窟丰富的药叉乐舞资源来说是有些遗憾。史书《魏书·奚康传》称，“康生性骁勇，有武艺，善跳《力士舞》”。元代宫廷乐队的《乐音王队》第六队记载“男五人，为飞天，夜叉之像”等等。这些都是我国古代历史上男子力士、药叉舞的文献资料。如今，中国古典舞创作处于一个转型期，创作题材也趋向多元化。对于中国古典舞男子舞蹈创作资源的探索、选择、开发上需要加大力度。而对于金刚力士、药叉乐舞的资源探究和开发更显得不足。期待一日，我们的舞台上有个敦煌壁画中活泼可爱、幽默风趣、刚健雄伟的药叉舞蹈或者古代印度“三道弯”风格、体态丰腴的女药叉舞蹈。因此，加大对药叉等男性乐舞资源的探究和开发以及使之舞台化可以说是一件非常有意义且有待研究的课题。

参考文献：

1. 费秉勋著：《中国舞蹈奇观》，华岳文艺出版社1988年12月第1版第177页。
2. 费秉勋著：《中国舞蹈奇观》，华岳文艺出版社1988年12月第1版第177页。
3. 霍旭初著：《考证与辨析——西域佛教文化论稿》，新疆美术摄影出版社2002年7月第1版第154页。
4. 吴为山、王月清主编：《中国佛教文化艺术》，宗教文化出版社2002年4月第1版第2页。
5. 梁尉英著：《敦煌壁画中的药叉》，摘自《体育文化导刊》[J]1993年第01期第39页。
6. 胡桐是胡杨的别称。

（责任编辑：金浩）