

## 霓裳羽衣舞敦煌

——试论敦煌莫高窟服饰流变及其文化意义

吕红娇

(甘肃省艺术学校,甘肃 兰州 730020)

摘要:文章通过敦煌莫高窟服饰流变的分析,认为莫高窟服饰文化是一部中华民族服饰发展史,是中华民族多元文化融合,并最后汇聚于中华的历史见证。

关键词:敦煌;服饰;多元文化

中图分类号:K892.23

文献标识码:A

文章编号:1005-5681(2008)04-0143-04

On the Dressing Change of Mogaoku in Dunhuang  
and its Cultural Meaning

LÜ Hong-jiao

**Abstract:** This article through analyzing the dressing change of Mogaoku in Dunhuang holds that the dressing culture of Mogaoku is a dressing history of Chinese nation historical evidence of flocking to China and multicultural melting of Chinese nation.

**Key words:** Dunhuang; dressing; multiculture

莫高窟创建于秦建元三年(公元366年)历经十六国、魏、晋、隋、唐、五代、宋、西夏,到元朝终止营造。唐武则天时建造的洞窟达到千余龛。因而又称“千佛洞”。莫高窟虽经千百年自然与人为的破坏,至今仍保存洞窟492个,珍存壁画45000多平方米,彩塑2400余身。是世界上现存规模最大,保存最完好的佛教艺术宝库,是全国重点文物保护单位,联合国教科文组织世界文化遗产保护项目。莫高窟是集建筑、雕塑、壁画三位一体的艺术宝库,内容极为丰富。其中壁画艺术以其数量大、内容多、色彩鲜而引人注目,是一座巨大的美术陈列馆。壁画内容丰富,可分为佛像画、故事画、经变画、山水画、动物画、佛教史迹画、神话题材画、装饰图案画等。

敦煌莫高窟壁画和彩塑艺术中,保存的服饰资料内容非常丰富,仅仅从服饰的形式来看,既有帝王将相的冠冕袈服,也有平民百姓的布衣短衫;既有文臣的宽袍大袖,也有武将的铠甲戎装;既有出家僧尼的僧衣袈裟,也有俗家弟子的家常便服;既有男人的幞头靴衫,也有妇女的大袖裙裾,还有老人孩子的服装。总之,古代千余年间各阶层、各种人物的服饰样式绝大多数都能在这里找到其形

象资料。尤其难能可贵的是,这里还保存了历代官方《舆服志》和其他文献中所不载或极少见的平民百姓服饰。

从服饰艺术的视角来审视敦煌艺术时,我们不难发现,这里是自十六国到元代历代各种历史服饰样式的展览馆,是对历史服饰艺术文化变迁的解说,更是一些历史文献阙载的服饰样式的补充记载。从服饰艺术视角对敦煌艺术进行流变研究,对我们加强多元文化的交流、融合、变迁研究具有一定意义。

一、莫高窟壁画艺术中的服饰流  
变及历史语境

莫高窟壁画和彩塑艺术的描绘主题是人和神的形象,神的形象自然也来源于人,出现人和神就必然出现衣冠服饰。因此,敦煌艺术不仅是一千年的人物画、雕塑、建筑的宝库,也是从十六国到元代我国各民族衣冠服饰史珍贵资料的形象展现。

敦煌壁画中的衣冠服饰大体可分为两类。一类是宗教人物服饰,如佛、菩萨、天王、力士等。为了显示其神圣性,除了头上加圆光、脚下踏莲花,

收稿日期:2008-05-17

作者简介:吕红娇(1971-),女,土族,青海民和人,甘肃省艺术学校 讲师,主要从事民间美术研究。

笼罩一层宗教神秘色彩外,往往在衣冠服饰上混杂中外,甚至加入一些想象的成份,因而与现实人物的服饰有一定的距离。另一类是世俗人物服饰,如供养人画像、故事画中的人物服饰,特别是供养人像,都是有名有姓的现实人物的写照。壁画中人物的服饰,不仅以社会现实为依据,而且随时代的改变而变化。因此,通过它来研究我国衣冠服饰发展演变的历史,具有一定科学性。

敦煌莫高窟早期,即发展期,包括北魏、西魏、北周三个时代。这一时期的宗教人物服饰极具代表性。北魏275窟中正壁一身大型弥勒菩萨,扬掌交脚坐双狮座,穿通肩式赤布僧伽梨,有着密集的装饰性衣纹,给人以薄纱透体之感,史称“曹衣出水”。菩萨高髻宝冠,发披两肩,上身半裸,腰束羊肠裙,衣纹塑造中掺有犍陀罗手法。这身菩萨的顶上饰有红、绿两色相间镶有各色宝石的项圈和吊珠,搭配简洁又不失神韵。这一窟中各交脚弥勒的服饰,统一中又见各自的风格。菩萨发顶的宝冠,装饰精美,色调统一,充分体现神者的雅致。

莫高窟早期人物的服饰,色彩素雅,风格统一,装饰简单,与中期——极盛期的风格比较,没有华丽、繁复的装饰,给人以清丽简朴的感受。

敦煌莫高窟中期——极盛期,包括隋、唐两个时代。这一时期的塑像及壁画中人物的服饰与前一时期又有区别,菩萨发式中顶冠稍低、发式上挽,耳饰、项饰、臂饰简炼,挂件较多,衣纹图案开始有织锦装饰。如427窟中的佛像右侧肋侍菩萨,上身着左袒式菱格狮凤纹织锦胸衣。图案中,凤与狮的造型具有很高的装饰美感,现在看来也不失为美术图案中的精品。

隋唐壁画与彩塑中妇女的服饰,变化异常,丰富多彩。既有汉式礼服,也有吸收了西域各族和外国的衣冠服饰后创造出来的新装。因而唐代妇女的“时世装”层出不穷,其中主要有以下几种:

大袖裙襦:从隋代到唐初,壁画中的皇后、命妇、庶民均着交领大袖襦,白练裙、蔽膝、分稍履,腰束蔽膝。172窟“未生怨”中韦提希夫人,着绿襦,白缘裙,襦袖之大约有三四尺,蔽膝两侧有飘带,叫褂,走起路来随风飘扬。中晚唐《弥勒变》中的摩耶夫人《嫁娶图》中的新妇,均有着此衣者。

衫裙:130窟壁画中都督夫人着碧罗花衫,绛地半臂,红罗裙,白罗画帔,这是开元天宝以来普遍流行的一种时装。

窄衫小袖:隋唐妇女又一新装。有两种:一种变领长袖,东晋时已出现于南方,但在敦煌壁画中是始于隋而见于唐,这大概是北方的服式。另一种是圆领短袖,是初唐新装,与西域有密切的关系,长裙、裙腰高束、袖至腕,脚穿弓履或高头履。如329窟初唐女供养人。

半臂衫裙:是盛唐时期流行的服式。130窟都督夫人着碧罗花衫,袖大尺余,外套绿地花半臂,

红裙,云头履披白罗花帔持纷帨,捧香炉,梳抛家髻,插鲜花,饰小梳。45窟、206窟、103窟等盛唐洞窟中亦多有此种衣饰。

唐代宗教人物的装束,受民间的影响,也变的绚丽、华贵。菩萨像有立、有坐、有跪。姿态比较自由,身体比例较为匀称,面相丰腴,肌肤细腻,双手纤巧,两足丰柔,身饰璎珞,腰围锦裙,处处显示出女性的特征。45窟的菩萨像,身躯倾斜作“S”形,曲眉丰颊,柔姿绰态。头饰简单,顶圈、臂箍均为金饰。上身披红罗,下着绿色带红梅锦裙,裙边有五彩绣锦,锦裙下又着一红色长裙。上面的纹样华丽、精美。菩萨身侧的阿难着交领棉袄,身披红色袈裟,神态善意。194窟的菩萨像,虽然嘴上还残留着小胡子,但从微倾的姿态、细腻的肌肤和华丽的裙帔中表现出来的温柔、娴雅的女性风度十分典型。这身菩萨的衣着纹饰亦颇具唐代贵族妇女的服装样式。上身穿绿底配红、黑两色花朵的胸衣,多层裙裾,上面绘满忍冬纹、卷草纹及团花纹。整个服饰的搭配天衣无缝,从色调到样式异样美丽。159窟中一身菩萨像与194窟菩萨像不同,整个色调为红色,右袒式胸衣及绵裙、外罩上的花纹风格多样,华丽到极至。充分表现唐代丝、锦、棉、帛、艺术风格和制造工艺上的鼎盛。

唐代天王、力士的服饰,在壁画和彩塑中也有充分的体现。从中可见唐代武士的服装有甲冑、战袍、袈衣等类。如194窟、45窟、46窟等中的天王与力士像。<sup>[1]</sup>

唐代大统一后,形成了“四海皆一家”的新局面,民族关系日益紧密。因此在唐代壁画中出现了各族各国的人物形象,也反映了各族各国服饰。由于敦煌地接西域,壁画中属于西域各族的人物较多,一类人物穿盘领窄身小袖缘袍,腰束革带,身穿乌皮长勒靴。有的剪发、有的戴各式毡帽、绣帽、毡笠、浑脱帽或头束缯采。另一类人物,多着卷领窄袖上袍或披毡裘,穿豹皮靴,戴卷檐毡帽,有的项饰瑟瑟珠、双耳垂环。其它还有中亚、波斯等国人物服饰。可见当时中国与中亚、西亚各国之间服饰上早已有了相互影响。

宋元以后的服饰,敦煌壁画和彩塑中也有各自的体现。第61窟壁画北宋女供养人的发饰明显有别于隋唐。发髻高耸,戴凤钗步挂冠,插步摇。流行回鹘装,穿翻领红袍,绣花鞋。公元十三世纪,成吉思汗统一了中国,袭用汉族封建统治制度,在衣冠服饰上“近取金宋,远法汉唐”,制定了一套历代相承“法服”,同时也保留着蒙古族的民族服装——“质孙”(一色衣)。第392窟蒙古族女供养人头戴“顾姑冠”,身穿“纹绣绞衣”。这种衣服“宽长曳地行者、两女奴拽之”。为蒙古族妇女的一种礼服。

总而言之,作为古代丝绸之路的重镇和中西文化集散地的敦煌,在两千多年的历史长河中,不



断地见证不同时代、不同文化中的服饰时尚,也见证了中华服饰文化与其他民族服饰文化之间相互交往、相互影响的历史。从十六国到元代,敦煌莫高窟服饰既有汉式衣冠,也有“胡服”,反映了多民族国家衣冠服饰丰富多彩的特色,也反映了各民族风俗服饰互相影响的关系,为研究我国衣冠服饰发展史,提供了珍贵资料。

“世界上历史悠久、地域广阔、自成体系、影响深远的文化体系只有四个:中国、印度、希腊、伊斯兰。而这四个文化体系汇流的地方只有一个,这就是中国的敦煌和新疆地区。”<sup>[2]</sup>十六国初期,中原大乱,河西尤其是敦煌相对太平。前秦建元二十一年(公元385年)苻坚迁江汉、中旅百姓17000户充实敦煌。此后还有多次较大的移民西迁活动。这种活动使东土的农耕文明随移民西来,使敦煌由游牧为主的社会交为以农耕为主的社会。更是变成了中西文化交流和融合的大熔炉。

不同文化体系的汇流从北凉就开始了。北魏时期的敦煌佛教艺术中出现了龟兹装和波斯衣冠,展示了中国文化与外来文化的交流与融合。西魏时期的第285窟壁画中,西方的日月神阿波罗、狄安娜,与中国的日月神伏羲、女娲同时出现;印度的金刚力士(药叉)与中国的大力士乌获,聚于一窟。风格上敦煌式西域风格与传自南朝的秀骨清像汉式风格并存。北周时期,敦煌同时接受中原和西域两方面的影响,两种不同的艺术风格由并存逐步融合。隋代的敦煌石窟是融合中西成一家的变革时代。其中装饰图案大量吸收波斯花纹,如圆形联珠纹、狮凤纹。莫高窟出土的丝织品上有伊朗风格的图案等。<sup>[3]</sup>另外在藏经洞出土的相当数量的于阗文、窠利文、吐火罗文、突厥文、粟特文、龟兹文、回鹘文、梵文等印度、中亚、西域的文字文献,以及敦煌石窟壁画、彩塑等方面的外来因素,无疑是中外文化交流的历史见证。

敦煌的地理位置是多元文化融合的一个重要条件。它东接中原,西邻新疆,自汉代设立敦煌郡以来,一直是中原通西域交通要道的“咽喉之地”,是“丝绸之路”上的重镇。敦煌向东,通过河西走廊达长安、洛阳。敦煌向西,沿昆仑山北麓,经鄯善(若羌)、且末、于阗至莎车,逾葱岭(帕米尔)进入大月氏、安息等国,即丝路南道。而由敦煌出玉门关北行,沿天山南麓,经吐鲁番、焉耆、龟兹,到疏勒,越葱岭进入大宛、康居、大夏,即丝路北道。敦煌总扼两关,控制着东来西往的商旅。位于“丝绸之路”上的敦煌,因而成为东西方贸易的中心和中转站。与此同时,自汉代中西交通畅通以来,中原文化不断传播到敦煌,在这里深深扎了根。地接西域的敦煌,较早地接受了发源于印度的佛教文化。西亚、中亚文化随着印度佛教文化的东传,也不断传到了敦煌。

多民族的文化交流是敦煌文化繁荣的源泉。自汉至魏晋南北朝,众多的古代民族,如羌、月氏、乌孙、匈奴、鲜卑、丁零等都曾以这片土地为居住地,繁衍生息。进入隋唐五代,作为当时国际性都会之一的敦煌,与西北少数民族及中亚、西亚等国外民族的交流更加频繁。许多胡商贩客留居敦煌,成为这里的长住居民。

因此,敦煌壁画艺术从公元5世纪到14世纪的营建历史,其实也是一部中华服饰发展的形象历史。敦煌最早的多元服饰文化见于北朝时期的壁画中。南北朝时期是我国历史上继战国以来又一个思想解放的时代,表现在文化上的特征之一就是审美的多元性和包容性。北魏孝文帝改革以后,特别从北魏晚期开始,南风北渐,所谓的“褒衣博带”与“秀骨清像”的审美习尚与北方民族固有的重视实用的观念相结合,产生了跨越地理和民族屏障的服饰文化。在开凿于公元538年前后的莫高窟第285窟所绘的供养人形象的服饰上,就形象地反映了这一历史事实。窟内的女供养人不论是汉族,还是西北少数民族,甚至中亚粟特人妇女,一律身着魏晋时期汉族妇女的裙衫。即上身着对襟、束腰、衣袖宽大的女衫,袖口还缀有不同颜色的贴袖,下着条纹间色长裙,腰间用一块帛带系扎,称为“蔽膝”。男供养人不论胡汉,皆着圆领窄袖的裤褶、脚着靴子。仅从服饰上,实难分出孰为胡,孰为汉。再如中唐时期,吐蕃人占领敦煌,吐蕃服饰也在敦煌流行。吐蕃服饰在敦煌壁画中得以真实的再现,敦煌莫高窟159、158、220、238、237、240、359窟的壁画中都有吐蕃赞普像,赞普体态雍容儒雅,发髻耳后,辫发,头戴红毡高帽,交领左衽,项饰瑟瑟珠,身穿着地长袍,腰系革带,佩长剑。赞普身后还有头戴虎皮帽,穿虎皮衣的侍者。而长髯原本在六朝时代的南方妇女中十分流行,见于敦煌壁画,足见出当时南北方服饰文化交流之频繁,敦煌受南朝时尚影响之深。<sup>[4]</sup>

多元文化,归于中华。灿烂辉煌的敦煌壁画艺术,直观记录了中华民族根深叶茂的服饰文化,形象展示了中华民族广取博采、兼收并蓄、吸纳百川的兼容精神。敦煌服饰文化,是在多元文化的沃土中,生长在中华民族文化之根上的艺术奇葩。敦煌,将中西不同的文化、不同地域、各民族的文化都在这里汇聚、碰撞、交融。而敦煌壁画服饰是一个不同文化、不同民族在敦煌,碰撞、交融,汇聚于中华的历史见证。

## 二、当今舞台美术对敦煌服饰的再现

二十世纪经典之作《丝路花雨》上演以来,蜚声海内外,作为表现敦煌题材的舞剧作品,它的舞台服装从审美角度到艺术表现形式取得很大成功。它使壁画和彩塑中的服饰,在舞台上生动表现。唐代舞乐很鼎盛,壁画中的反映也很丰富。唐

王朝设有内外教场专门训练歌舞百戏艺人,并拥有“音声人”万余人,皇宫里有“宫伎”,官府里有“官伎”,军营里有“营伎”。张仪潮出行图中有“营伎”,乐工均戴幞头,另一行束双髻,缯采络额,垂于背后,穿花衫白裤,挥舞长袖,似为吐番舞。宋国夫人出行图也有舞女四人,高髻、衫裙、帔巾、笏头履。翩翩起舞。第217窟壁画《观无量寿经变》中有舞伎跳着胡旋舞。她们身着红色舞裙,手持彩带,动态非常优美。这些舞伎的舞姿和舞衣为《丝路花雨》剧中的舞蹈和服饰提供了丰富的素材。剧中英娘的舞姿取材于窟中的反弹琵琶。服饰经过舞台艺术的加工,成为敦煌舞服饰的经典。宽口喇叭形裤子,窄小袖的上衣成为当时敦煌舞的标志。《丝路花雨》剧中胡人、僧俗云集,各国各族人物都有出现,各种人物的服饰依据莫高窟中供养人以及壁画人物的服饰特色,加以艺术渲染。反映当时商业的繁荣与人民的生活状态。该剧的服装设计从莫高窟汲取营养,在我国舞台服装史上具有重要意义。

继《丝路花雨》后,甘肃省敦煌艺术剧院以院长席臻贯破译的敦煌古乐谱为主,创编了乐舞《敦煌古乐》。《敦煌古乐》中的服饰着重取材于壁画中乐伎的服饰。乐队的出现始见于唐代壁画之中,有立部乐和坐部乐之分。壁画中出现最多的为“坐部乐”。如390窟和112窟、榆林25窟等。乐伎著各色长裙、腰系飘带、腰间还配有珠宝饰物,通肩华披。《敦煌古乐》剧中的服饰多取于此。

本世纪初,甘肃省兰州歌舞剧院又推出一部经典舞剧《大梦敦煌》。剧中服饰对敦煌壁画中服饰进行更加美化,提炼与再现,由于唐初与西域关系密切,“胡舞”、“胡乐”、“胡服”极为流行。《旧唐书·舆服志》里说:“士女皆竞衣胡服”所以《大梦敦煌》剧中女主人公月牙儿的服装式样具有典型的“胡服”特征。该剧还让壁画中充满灵性的菩萨飞天走了下来,展现在舞台上,呈现美仑美奂的艺术魅力,又一次唯美的演绎了敦煌莫高窟这块瑰宝的夺目光彩。

从以上艺术实践中可以看出,敦煌艺术中所展示的古衣冠服饰资料,构成了一座琳琅满目的古代服饰文化博物馆,为艺术家提供了丰富的素材,不断创造出舞台艺术精品。

我们在这里同样要提倡现代应用,传承民族文化。东华大学,原名中国纺织大学,是国内纺织服装专业最高学府。东华大学于2003年“上海国际服装节”之际由东华大学服装学院和敦煌研究院共同建成敦煌服饰文化研究中心,就敦煌学在服饰文化领域的拓展及传统文化与现代设计的结合开展合作研究。服饰属于大文化的一部分,和其他文化系统如美术、音乐、民俗、宗教、历史等互相联系。它吮吮着其他文化系统的营养,又给其他文化系统以补充和推动。服饰文化作为一种文化现象,同样包括对传统观念,尤其是对价值观念的继承和

阐释。服饰工作者可以将设计灵感延伸到文学、音乐、建筑、美术、民俗、宗教、心理等领域,去挖掘设计素材,开辟设计思维的天地,从而使服饰作品达到一般设计所想不到的效果,形成中国服饰艺术的文化特色。另外,要加强弘扬传统文化,提倡传统积极的文化观念,并使之在服饰上得到表现,得到传承,得到弘扬。

敦煌服饰集各国各族服饰精华,融会贯通,对今天产生了直接或间接影响,对现代服饰所起到明显的潜移默化的作用,功不可没。我们分析敦煌壁画服饰,为的是学习和借鉴,丰富现代的服饰。敦煌壁画服饰的丰富程度,是我们取之不尽的源泉。

## 余 论

服饰是文化的重要载体之一,我们可以通过服饰的演变来了解社会的变化以及人们审美趣味的变迁。黑格尔在《美学》中说:“艺术的显现通过它本身而指引到它本身以外,指引到它所要表现的某种心灵性的东西。”<sup>[5]</sup>异彩纷呈的服装作为审美对象,它积淀着人们的思想、情感和精神。如,唐代女子服装从初唐的芙蓉出水到盛唐的自由开放到中唐的绚丽多姿和细腻精致及晚唐委婉柔媚中所夹杂的凄凉,经历了大起大落。<sup>[6]</sup>不同时期的服装风格体现着不同时期的政治、文化氛围。服饰文化是中华民族文化的组成部分,历史上出现的服饰演变无不与政治、经济、军事、以及宗教信仰、民俗等文化交流有着密切的联系。结合服饰研究,进行民族文化、民俗、宗教以及文化变迁研究,是我们以后亟待加强的领域。

## 参考文献:

- [1]段文杰.敦煌石窟艺术研究[M].兰州:甘肃人民出版社,2007:8.
- [2]季羨林.敦煌学大辞典[M].上海:上海辞书出版社,1998:19.
- [3]彭金章.从敦煌莫高窟北区石窟考古发现看古代文化交流[J].敦煌研究,2005,(5).
- [4]张元林.汉服唐装看敦煌[J].华夏地理,2006,(7).
- [5]黑格尔.美学(第一卷)[M].北京:商务印书馆,1997:13.
- [6]包莉秋.从唐代诗词的女性服饰描写看唐代社会审美情趣的流变[J].社会科学家,2006,(5).

[责任编辑 唐仲山]

[责任校对 红 峰]