

宋代石窟舞蹈形象研究

——大足石刻的典型性舞蹈造像

王海涛,王 婧

(重庆大学 艺术学院,重庆 400000)

摘要:大足石刻是最具代表性的宋代石窟艺术,它集建筑、舞蹈、美术、音乐等元素于一体,既受宗教仪规和量制的限制,又受时代精神、审美趣味和风俗礼仪等因素的影响,是宋代造型艺术的代表。深入研究大足石刻所蕴含的舞蹈造型,不仅可以挖掘重庆本土的舞蹈资源,丰富大足艺术研究舞蹈领域的薄弱,同时对研究宋代舞蹈的审美价值及史学意义大有裨益。文章以大足宋代石窟中的“六师外道谤佛不孝”、“春龙起蜃图”及“帝释天与阿修罗战”三座石窟舞蹈造型为例,运用形式分析法、比较研究法和文化人类学等方法,挖掘大足石刻中舞蹈形象特征、语汇表达、表现形式及艺术审美取向,从艺术遗产、艺术创作的角度研究其重要价值。

关键词:宋代舞蹈;石窟舞蹈造像;大足石刻;审美研究

中图分类号:J721 **文献标志码:**A **文章编号:**1008-5831(2013)05-0160-06

宋代石窟艺术是继唐代之后的又一巅峰艺术,其鲜明的“世俗化”特色有别于前代“健驮逻”式佛教石窟艺术,是中国石窟艺术在中国化进程中的成熟表现。大足石刻中的宋代石窟舞蹈造型蕴涵着浓厚的宋代舞蹈文化内涵和鲜明的宋代舞蹈特色,其“六师外道谤佛不孝”、“春龙起蜃图”、“帝释天与阿修罗战”等富含宋代舞蹈图像,可看作是教化型乐舞、道具舞、假形舞的代表,反映出宋代舞蹈艺术在辉煌的唐代乐舞基础上的日臻成熟、完美发展及其演变,极富宋人追求的平淡之美;展现出宋代舞蹈艺术的理趣性、程式性和利用舞蹈艺术表现故事情节的特点;体现了宋代民间舞蹈艺术的大发展,反映出受程朱理学、人们审美追求及舞蹈体制改革的影响。宋代舞蹈艺术在吸收唐代趋于写实风格的基础上,以自身独特的艺术风格、特点,开启了舞蹈艺术新的发展模式与形式,为舞蹈文明作出了巨大贡献,典定了后世舞蹈艺术繁兴的基础。

一、“六师外道谤佛不孝”

重庆市大足区宝顶山大佛湾里,在第17号窟龕的东壁上刻画了上、中、下三层故事,其下层系“六师外道谤佛不孝”群像图。这一石刻采用高浮雕的形式塑造出栩栩如生人物形象,造型题材取自于“大方便佛报恩经变相”中的“六师外道谤佛不孝”经变故事,该画面所刻画的九个人物形象,大小都如真人一般,体现了宋代石窟艺术的世俗化特点,更是佛教艺术中国化进程的显现。同时,该经变故事,通过人物有特点的塑造与刻画,呈现给我们一幅极富队舞元素的画面,在这一点上也符合宋代舞蹈的戏剧化,展现出民间舞蹈向着故事情节表演方向的演进。

收稿日期:2012-12-01

基金项目:中央高校基本科研项目“中国汉唐古典舞文化型教育模式研究”(CQDXWL-2013-058);教育部新世纪优秀人才计划项目“巴蜀石窟群艺术研究及其数字化应用建设”(NCET-11-0553)

作者简介:王海涛(1984-),山东潍坊人,重庆大学艺术学院教师,主要从事中国古代舞蹈史、孙颖古典舞体系及西南舞蹈艺术研究。

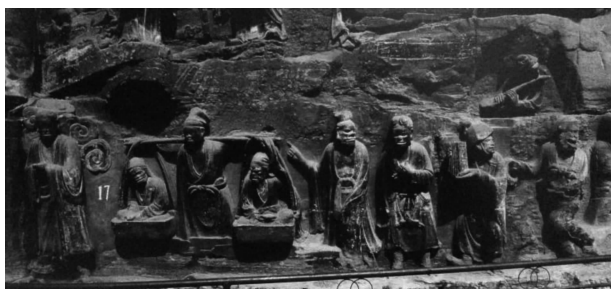


图1 大方便佛报恩经变图之六师外道谤佛不孝造像(南宋)

首先,在群像右侧上方,有一优美俊俏、正偏头撮口吹奏弯笛的女子,称之为“吹笛女”。她头盘螺髻,戴巾,双辫分梳左右,上身着窄袖衣,是完全的“世俗”化妆扮,典型的宋代农家美丽少女,其上衣是对领袒胸,里面内罩抹胸,双手持竹制“弯笛”,就连笛子的型制也是独特的,是民间化而非标准化。在“吹笛女”半身像的下方,有五位外域容貌的男性人物。最右侧男子头上戴着有缨穗的“凉笠”,能辨认出他手夹“腰鼓”(型残缺),并呈“打鼓”状;其左侧男子,有着明显的舞蹈特征,像张大口诉说又或似演唱,手舞足蹈,舞袖勾腿,呈表演姿态;在其左侧,有一卷胡,脸型像胡人,头戴凉笠(带缨穗)穿大袖衫的男子,右手执打着拍板,抬脚踏蹬,身体作表演状;其右侧相挨亦穿大袖衫的男子,腰间系带,左手置于胸前,其右手下垂,观其神态像是在听他右侧男子的讲述;最后一位是蓄长胡的长者,举起右手,指向他右侧一组“孝子担父母”的雕像(由三个人构成),并向他左侧的男子演说着。“六师外道”与“孝子担父母”构成了一幅完整的“六师外道谤佛不孝”画面。

从“六师外道谤佛不孝”整体看,“六师外道”由五男一女组合而成,加“孝子担父母”中三人,九个完整的人物,呈现给我们一个完整的经变故事。该经变故事有着它所承载的宗教意义,但宗教形象已被大大淡化,世俗社会民间艺术如戏曲、杂剧等繁盛的场景,却显得“影子”极为浓厚。

整幅画面像是宋代民族间乐舞艺术的相互交流,又像是宋代“勾栏”、“瓦舍”里正上演的戏剧,演绎出了一出精美的舞台剧。“六师外道谤佛不孝”通过九个角色分工,给人们演绎了“讥笑佛祖不孝”的精彩故事,外师道中三男一女分持鼓、拍板、笛子在演奏,有着宋代戏曲、杂剧等舞蹈艺术的伴奏形式,他们边行进边载歌载舞,又恰似宋时的舞队表演。

宋代舞蹈艺术善于运用看似普通的世间人物形象,营造出一种淡雅的美,这恰恰是宋代人们所追求的平淡之美。“吹笛女”低眉沉肩,有种“恬淡之美”,在某种程度上近乎于“禅”。“禅”说到底,就是

一个淡字!而那些禅偈中所展示的智慧,实际上就是在追求这种“恬淡之美”的境界。“宋代舞蹈艺术等各种,都是在平淡中透露着一种美”,且这种美是绚烂的美。宋代舞蹈虽看似平淡,但这种平淡可以说是达到了一种“美”的最高境界。这一点上,与“禅”之追求相统一。

宋代人如此的审美特色离不开下几个方面:一是,在宋代程朱理学“存天理、灭人欲”哲学思想的影响下,人们对于舞蹈艺术的审美追求变得“怡情、适性”,加之宋代伊始便有“崇文抑武”之风且代代相传,文人追求“清丽、雅致、简单、质朴”的风格,“博学、识广”成为宋时代衡量人、鉴别舞蹈等艺术、区别俗雅的标准;二是,宋代的舞衣,尤其是女角的服装形态变得修长、纤细,加之宋代摒弃奇装异服,崇尚服饰的淡雅、朴素、端庄,从而使舞蹈服饰造型变得拘紧,在一定程度上限制了舞蹈动作;三是,宋代理想的上层男人形象是“内敛、温和、优雅”,对女性的要求是“温柔、顺从”。人们对包括舞蹈艺人在内的女性的要求是“立志、修身”且内外兼修、“才、德”兼备。如张载《女戒》所记:“妇道之常,顺惟厥正……嘉尔婉婉,克安尔亲。往之尔家,克安尔勤,尔顺惟何,无违夫子。”^①;四是,“女为悦己者容”,为适应男性审美观的改变,宋代舞蹈艺人自身审美逐渐变化,变得注重涵养德性,追求“内圣”人格,性格收敛而变得含蓄腼腆,具有了“端庄娴淑、清秀文雅”的气质。

综上所述,舞蹈艺术在如此的社会文化环境里,不论其舞蹈服饰,动作姿态、表演方式,还是舞蹈审美意蕴都普遍趋向于“清丽、淡雅”。另外值得一提的是,宋代宫廷“教坊”解散,这一文艺体制在宋代的变革,让宫廷舞蹈艺术重新回到了民间,使舞蹈表演艺术与民间自娱自乐的舞蹈艺术再次交融,且更加流行,从而让舞蹈艺术走进“勾栏”、“瓦舍”等民间剧场,开启了舞蹈的商业化运作模式,作为表演艺术,舞蹈同时还有了另外的存蓄形式,依附在戏曲和戏剧里并与之结合一直到今天。

“六师外道谤佛不孝”整幅画面,像是宋代歌舞技艺的展示场景。舞蹈艺术发展到宋代,有了其崭新的面貌,纯舞蹈表演渐渐转向成一种综合的歌舞技艺表演,并融入了故事情节元素,以舞蹈表演来演绎故事情节,正是宋代的这一变革大大推动了舞蹈艺术的发展,为后世戏曲、杂剧等舞蹈艺术的发展奠定了基础。宋代欧阳修的《玉楼春》更是记载了“六么花十八”的动人表演:“西湖南北烟波阔,风里丝簧

①(宋)张载《张子全书·女戒》卷十三,商务印书馆,1935版第38页。

声韵咽。舞余裙带绿双垂,酒入香腮红一抹。杯深不觉琉璃滑,贪看六么花十八。明朝车马各西东,惆怅画桥风与月。”^②数目众多的宋代诗词又从一个侧面描绘了宋代舞蹈艺术的辉煌成就与热闹场面,如“梨园歌舞是风流,美酒如刀解断愁”(宋·刘子莹《汴京记事六首》之五);“山外青山楼外楼,西湖歌舞几时休”(宋·林升《题临安邸》)。

“六师外道谤佛不孝”群像组图是蕴含佛教理趣故事情节的教化舞蹈。袁禾教授说,“表现哲理趣是宋代‘队舞’舞蹈的一种倾向,它显示出宋舞表现领域的拓展和向人文哲理掘进的趋势,从而形成了宋代舞蹈理趣化的特点”^③。的确,“六师外道谤佛不孝”描绘了六个“异教徒”在指手划脚地诋毁释迦佛舍弃父母,不尽孝道的场景。群像组图用古印度的佛教故事教化世人“重孝道”,引导人们百行先孝之“百善孝为先”。这种寓意趣情节于舞蹈中的表现手法,不但增强了舞蹈的戏剧性,还“孕育了后世戏曲艺术及多种艺术形式(如“大曲”)等进一步发展”^④。用舞蹈表现人们的生活场景,并具体地刻画出人们生活中的爱恨情愁,使舞蹈更贴近现实,贴近世人,富有理趣性。

舞蹈艺术发展到宋代,在继承唐代的基础上逐步发展,并善于运用舞蹈艺术再现生活,通过含有深刻意义的舞蹈故事来反映社会问题,使舞蹈在具有观赏性、娱乐性、审美性的同时,还具有了教育认知性,从而体现出宋代舞蹈艺术的审美特色。

二、“春龙起蜃图”

“春龙起蜃图”(见图2)向我们提供了宋代龙舞在中国西南地区发展,传承了宝贵的文物史料,还让我们了解到中国南方在宋代队舞活动中的一些实际状况。“龙舞”俗称“耍龙灯”,这一古老的宗教仪式形式的艺术,在发展中紧扣时代脉搏,宋代以后宗教仪式性渐退,民间表演性和观赏性大大增强,成为人们喜爱的队舞节目。舞人在舞龙头的引导下,他们心有灵犀,配合默契,舞出的龙或钻或躺,忽尔又跳又转,盘龙、龙翻身、龙抓手、龙搁脚、挨背龙、龙钻尾、游龙跳,显露出十八般舞艺,将龙舞得虎虎生风,龙或交缠或翻滚,或窜跃或穿插,一会儿翻江倒海犹如蛟龙出水,一会儿又扶摇腾飞似翱翔九天,美妙绝伦的龙身画出流动的线条,人紧龙圆、人舞龙飞,伴着铿锵锣鼓而蜿蜒前行,舞奏出一份和谐的景象,蕴

藏着无穷的意趣,显示出勃勃生机。



图2 春龙起蜃图(南宋)

大足南山石窟,以其丰富、生动的人物形象和高超的技艺水平,成为大足石刻极具代表性的石窟。其第5号窟龕——三清古洞造像,宽5.08米,高3.91米,深5.58米,雕造成型于南宋,以上清、玉清和太清为主要雕造形象,是大足石刻中为数不多的纯道教石窟之一,淋漓尽致地展现了道家“自然无为”的思想理念。“春龙起蜃图”位于大足南山第5窟龕中心柱的下层,图高1.66米,宽1.19米,造像中有一软巾束发身穿短袖长袍的男子,他腰间系以青带,双膝微弯,身体重心前倾,弓背弯膝,两臂前伸,手举香炉呈“供奉”状,在他身前有一富有韵律和动感的“青龙”。这条青龙蜿蜒欲飞,极富灵动性。立身看去:青龙骧首望天,左前臂内弓上举,左前爪握一呈“莲花”形的宝物,托举于龙头斜前方位置,龙头正对宝物,龙眼目视之,龙身修长,龙头、龙颈和龙身曲成五折,呈连续“S”形,身体重心落于其攀立于山石上的右前爪,右前、左后及右后爪相互支撑辅助,一前一后蹬于地面,呈三角稳定状,大有欲飞九天之势,影射了中华龙舞的表演场景。

这里值得一提的是:除南山第5号窟龕——三清古洞造像外,在南山第15号窟龕和石门山第8号窟龕中均有龙的形象出现。

从宗教的角度看,“春龙起蜃图”向我们展示了宋代人们虔诚地祈雨、求佑仪式——“春舞青龙”场面。“龙”是中华民族自古以来崇拜的一种图腾文

^②《唐宋词鉴赏辞典》(唐·五代·北宋卷)上海辞书出版社,1988年版,第479页

^③袁禾《中国古代舞蹈史教程》,上海音乐出版社,2004版,第185页。

^④王克芬《中国舞蹈发展史》,上海人民出版社,2004版,第272页。

化,在李时珍《本草纲目》中记载:“龙,其形有九:身似蛇,脸似马,角似鹿,眼似兔,耳似牛,腹似蜃,鳞似鲤,爪似鹰,掌似虎是也。”^⑤但具体“龙”长什么模样没有人见过。在古代人们就将“龙”奉为神灵,认为它是行云布雨之神,为吉祥之物,是神圣、高贵、权威的象征,它能呼风唤雨以保五谷丰稔;能沟通天地以消灾降福;更能为社会带来安宁、繁荣和富贵。从而“龙”成为一种文化,一个中华民族的符号,因此,炎皇子孙自称为“龙的传人”。

据史料记载,在干旱严重时节,不但百姓会自发祭祀求雨,还祈求“龙”神庇佑新的一年风调雨顺、消灾降福、人丁兴旺、五谷丰稔,于是便有了舞龙仪式与表演。朝廷也会组织专人进行大型的舞龙求雨活动。“皇甫冉《杂言迎神词二首》诗序提到吴楚风俗与巴渝相同,久旱不雨,或为远行的亲人祈福,都以歌舞祭祀。”^⑥宋代大词人苏轼新官上任之时,也曾亲自写过《祈雨文》为百姓求雨免灾,因而得到了当地百姓的拥戴。大足石刻“春龙起蜃图”从侧面印证了宋代巴渝地区的民俗民风。

宋代龙舞艺术的繁盛在一些史料中也能得到很好的印证,如宋代孟元老散文《东京梦华录》中记载:“每逢灯节,开封御街上,万盏彩灯垒成灯山,花灯焰火,金碧相映,锦绣交辉。京都少女载歌载舞,万众围观。游人集御街两廊下,奇术异能,歌舞百戏,鳞鳞相切,乐音喧杂十余里。”这一笔记体散文通过回忆的形式描绘了北宋开封御街上,百戏热闹繁华的景象;再如,辛弃疾在《青玉案 元夕》中有:“东风夜放花千树,更吹落,星如雨。宝马雕车香满路。凤箫声动,玉壶光转,一夜鱼龙舞。”这首词首先描写了宋代元宵节的盛况,灯火辉煌、歌舞及其他民间艺术繁荣、欢腾的场景,接着又描写了游人车马彻夜游赏的欢乐景象,显示出宋时社会安宁,百姓生活温馨欢乐。这些文学作品的记载,充分说明舞蹈艺术从远古至宋代,历经无数次的起伏跌宕,在宋代发展得日臻成熟、完美,并开启了元、明舞蹈的隆兴,以至于如今每年的元宵灯会里还有宋之遗风,便是对宋代舞蹈艺术的传承与发展。

透过这些,我们仿佛回到了千年前的宋代,气势磅礴、飞舞灵动地龙舞,有着浓浓的世俗气息,穿梭于大街小巷,呈现出一派欢乐祥和的景象。究其原因,笔者认为主要有以下几个方面。

首先,宋代有着众多关于包括龙舞在内的舞队(又称社火)形式,宋代歌舞百戏,在上元节(元宵节)、春节、中秋节等传统节日里热闹表演,无论是在“勾栏”及“瓦舍”里表演的戏曲、杂剧,还是大街院坝前的舞队表演都力求诗情画意般的意境,深受百姓喜爱,而且宋代各艺术品种间相互交流,有着百戏争鸣的发展空间,更有着群众的支持与参与,宋代苏轼巨作《百子戏春图》画卷,也从一个侧面印证了宋代舞蹈、戏曲等艺术有着广泛的群众基础,包括孩童在内都在传统节日里积极参与,这些是促进宋代舞蹈等艺术发展的最主要原因。

其次,要归功于宋代舞蹈艺术的体制改革,即宫廷“教坊”的解散。这一体制改革促进了民间舞蹈艺术的繁荣,同时也推进了龙舞的发展,加之宋代舞队的表演形式,使龙舞形式变得更加丰富多彩,其风格形态更具特色。不论是主要流行于浙江省的“百叶龙”、广东省的“醉龙”、江苏省的“段龙”(主要由女子表演,极具江南风韵),还是主要流行于南方诸地的“香花龙”又称“草龙”,又还是主要流行于四川、重庆的“火龙、板凳龙、扁担龙”,时至今日它们的繁盛都离不开宋代辉煌舞队的积淀。

最后,宋代最终达成的“儒、释、道”三教合一,儒家之“仁”、佛家之“善”、道家之“合”促成了天人合一,使人们对“龙”之崇拜所产生的寄托着精神信仰的龙舞在内的众多舞蹈艺术,在宋代有了更适合自己的发展土壤,“龙舞”蕴含的“坚忍不拔、与时俱进、开拓进取、兼收并蓄、宽容共存”之精神追求,无不符合中国传统文化的基本精神。所有这些推动了龙舞这一舞蹈艺术在宋代“天人合一”的精美表演技艺与今天和谐的龙舞文化。

这一深受民间民众喜闻乐见的民族民间文化——龙舞,对于它的起源年代尚待考究,目前对于龙舞的起源年代有两说:一是中国文联出版社由白庚胜主编,朱梅、罗斌著的《舞龙舞狮——中国国粹艺术读本》中称“龙舞”起源于汉代;还有学者根据“三千多年前殷商时代的甲骨文中,就有‘龙’字,龙字有多种写法,有片甲骨是:‘十人又五见龙在田,又雨。’”^⑦之记载,而称龙舞起源时间为商代。笔者认为,“龙舞”可追溯到“巫舞”的起源年代,它与“巫舞”形式之一的“跳麻龙”^⑧应有很深的渊源,是由

⑤李运国《浅谈“龙舞”的历史传承》,大舞台,2010年第6期。

⑥王克芬《中国舞蹈发展史》,上海人民出版社,2004年版第181页。

⑦http://baike.baidu.com/view/17306.htm

⑧跳麻龙:巫师在祈雨时所跳的舞蹈。舞者手持带把的龙头,龙身是用6.7米余长的粗麻绳做成。舞动龙头时,长麻绳盘旋飞舞,啪啪作响。其动作技巧难度大,舞步多采用以蹲跳为主的跳皮鼓的动作,巫师边跳边念祈雨的咒语。

“跳麻龙”随着“龙”之图腾的发展成熟而逐渐成熟起来的舞蹈艺术。其最初只是进行祭祀、祈求仪式,功能就是娱神。而随着朝代的更替、社会的进步逐渐地向着娱人、娱神的方向发展,且娱神渐渐淡化,而娱人功能不断增强。且这一宗教祭祀舞蹈在其发展进程中,不断吸收世俗舞蹈艺术元素,与人们的时代追求、精神信仰密切联系,适应了宗教艺术向民族化、世俗化发展的趋势,因而这一文化时至今日仍具有强大的生命力,深受人们的喜爱。

“春龙起蜚图”中龙的造型精致、纤细、秀丽,使龙显得轻灵乖巧,这也兼具南北方龙舞中道具“龙”之所长,如此的设计包装,更宜于展现舞者的舞龙功夫。同样是处在重庆市的铜梁“龙舞”,在其形象、风韵、气势、神采等的体现上,就有着众多的不同,这可能就是宋代大足“龙舞”的鲜明特点。“春龙起蜚图”中的龙,或许是宋代匠师采自大足地区舞龙中的“道具”形象而刻画。在喜庆的日子或重大节日里,舞龙者着盛装,靠精湛的舞龙技艺和恢宏的气势,伴着喧嚣的锣鼓,将人们带入一种神秘而欢快的意境里,舞者与龙达到天人合一的境界,感染着观者的情绪,使观者精神振奋。人们通过舞龙的形式,寄托着对龙的崇拜和敬仰,从而体现宋代“三教合一”所追求之“合”。以铜梁龙舞之一的大龕龙为例,它既有北方龙舞雄浑磅礴之气势,又有南方龙舞的矫健灵巧之风,套路更丰富多变,靠着形象逼真的艺术构图和幅度变化来展现“龙”的不同性格和神态,形成了众多套路、阵式和画面,使得龙舞更具象征性、观念性和形象性。可以说宋代龙舞艺术在唐代基础上,把代表皇权的龙更加民间化,成为人们喜欢的龙,大足石刻“春龙起蜚图”就是很好的例证。

三、“帝释天与阿修罗战”



图3 帝释天与阿修罗战(南宋)

大足石门山第8号窟龕“帝释天与阿修罗战”塑造的是帝释天与阿修罗激烈战斗的故事,塑造了一幅完美的宋代剑舞画面。剑舞作为战争舞即武舞的一种,通过挥舞剑器和肢体动作,把剑术动作像挑拨、击刺等搏斗动作与舞蹈艺术完美融合,体现出剑舞具有战斗性的同时,又呈现了动作矫健有力、节奏

明快的武术风格,靠着武术为剑舞这一古典舞蹈提供的文化内涵,使宋代剑舞艺术更富艺术感染力,满足了人们的审美追求。

图3中,右侧双手各持一剑者为“帝释天”,只见他头盘高髻,身穿战甲,腰间配以束护腰带,右侧肩肘内侧180度打开,大臂旁边架起,右小臂90度向上弯,右手握剑斜置于头顶上;左臂大臂用力收紧,臂肘呈90度弯曲,小臂内收,左手握剑;左腿大弓步,右腿登直,脚尖着力,身体呈中国古典舞剑舞中的“旁弓步”步法;整个身体重心探出,与对方激烈交战。左侧造像人物为阿修罗。阿修罗披头散发,上身赤裸,下身著天衣,腰间系丝带,按照常理来说,阿修罗应为三头六臂,但在此图中,只能看到阿修罗有五只手臂:两只手臂双举头上,手中分托一战鼓;右侧中间手臂斜上方上举,手持剑;下部两只手臂身体前握一戟,左腿大弓步踩于一朵祥云之上,右腿蹬直,面相忿怒。整个造像生动鲜活,两人行进方向同为左侧,似有阿修罗欲腾云驾雾飞走之势,但苦于帝释天苦苦追逐,有二人在边行进中边战斗之意象。这一精美的战斗场面蕴含着典型宋代大曲剑舞的表演形象,通过“砍、劈、刺、撩、崩、格、洗、截、搅、挂、压”等主要的人体动作与造型,来展现故事情节、烘托思想情感、提升艺术感染力。

剑舞是宋代大曲具有代表性的一个分部,其在艺术结构上具有“做小戏和演唱”轮次的演出特点,整个舞蹈以“曲破”部分起演,舞里色队和放队同时又有着当时队舞的特点,它的故事情节比较明确,通过歌舞表演来演绎故事,更加注重故事情节的发展,其演出人员分工明确,且强调演员“以所扮人物的身份”配合剧情的需要,“器乐、歌、舞”表演主要是配合剧情,表演主要采用“一场两段”形式,通过人物塑造和角色分工来展演故事、表现事件。剑舞这一始于春秋,盛于唐宋的大曲舞蹈艺术形式,到了宋代更具观赏性、健身性和娱乐性的特点。

首先,唐代高度辉煌的歌舞大曲在其发展过程中,不断融合武术、杂耍等艺术的精华形式,而成就了歌舞大曲在唐代的高水准,代表着当时的音乐、舞蹈艺术造诣。其发展到宋代,经历了唐歌舞大曲时代向着宋戏曲时代的逐渐转型,戏曲对唐歌舞大曲有继承、有吸收并融合,拉开了戏曲时代的帷幕。

其次,宋代兴起的杂剧,摒弃了唐歌舞大曲较单纯化的舞蹈表演,更加注重集众多技艺于一身,展现了新兴的综合性艺术形式,它是对歌舞大曲的传承与发展,因此它不可能离开一些歌舞大曲艺术元素,在这一点上也符合艺术传承和发展规律。宋代《武林旧事》之中被称为“官本”的杂剧有280本,其中剧

目以大曲名称直接命名超过三分之一,这说明唐宋歌舞大曲有区别,同时也表明唐歌舞大曲对宋杂剧和戏曲的形成与发展都起到了极为重要的作用。

最后,宋代的大曲在曲目与结构上和唐代不同,其性质和内容更呈现出独具一格的风貌,有着戏剧的内容。宋代大曲在发展中将故事情节这一元素充分发挥,并予以“角色”分工,使舞蹈艺术具有规范性和程式性。宋代大曲舞蹈艺术的这一表演程序,在宋代政治家史浩著作的《邵峰真隐大曲》中对于宋代剑舞、采莲舞、花舞、拓枝舞、太清舞等大曲舞蹈都有着详细的记载,更进一步印证了宋代舞蹈艺术表演程序固定,有着程式性、规范性的艺术特点,并具有故事情节和角色分工。

综上所述,宋代大曲和杂剧虽然艺术门类不同,却都有着“通过歌舞追求故事情节发展”的特点,正是这一重大的变化促成了宋戏曲时代的开始。

四、结语

宋代人们寓教于乐地将佛教思想融入古代舞蹈艺术中,通过对佛教石窟艺术化、科学化地处理,在大足创作并保留了大量造型优美的舞蹈图像,民间自娱自乐性的舞蹈借助宗教外衣保全了自己。其在

充分展示佛家超凡脱俗思想境域的同时,又映射出俗世生活中人们赋予舞蹈艺术的审美追求和思想意识。唐代舞蹈艺术恢宏、磅礴与大气,代表着一个时代舞蹈艺术的高度,而宋代舞蹈艺术在继承唐代舞蹈艺术辉煌的基础上,适应了时代的发展,并开启了新的发展模式与形式,对后世乃至当今的舞蹈艺术都产生了极大的影响,至今仍深受人们的喜爱,像“灯会、社火、龙舞、踩高跷、划旱船、秧歌”等舞蹈曲艺形式,像剑舞、龙舞、袖舞更是传演至今。可以说,宋代舞蹈作为异峰突起的宋型文化代表,在整个舞蹈长河中有着高度的典范代表性,与唐朝的舞蹈盛景遥相呼应,共同鼎起了中古时期灿烂的舞蹈文明。

参考文献:

- [1] 龙红. 风俗的画卷——大足石刻的艺术. [M]. 重庆:重庆大学出版社,2009.
- [2] 孙颖. 中国古典舞评说集. [M]. 北京:中国文联出版社,2006.
- [3] 隆荫培,徐尔充. 舞蹈艺术概论 [M]. 上海:上海音乐出版社,2006.
- [4] 大足石刻雕像全集 [M]. 重庆:重庆出版社,1999.

Research on Dance Images in Grottoes in Song Dynasty and the Classic Dance Images in Dazu Rock Carvings

WANG Haito, WANG Jing

(School of Arts, Chongqing University, Chongqing 400044, P. R. China)

Abstract: Combining such factors as construction, dance, arts, music and so on, Dazu Grottoes is the best example of the Song Dynasty grottoes arts tending to be limited by religious instruments and gauge systems, as well as influenced by the spirit of the age, aesthetic taste and customs etiquette, etc. In-depth research in the dance images of Dazu Grottoes will not only discover the local dance sources in Chongqing and enrich the weak studies in the dance perspective of Dazu Grottoes arts, as well as do good to the research studies in dance aesthetic value and historical meaning. This research tries to analyze the dance image features, language expression, forms and artistic aesthetic orientation of the dance images in three grottoes of Dazu grottoes, namely Heretics slandering about the impiety of Buddhism, the Spring Dragon Wakes, the guardian God fights with Asura. Thus, there are profound realistic meaning, as well as great meaning from the perspective of artistic heritage and artistic creation.

Key words: dance in Song Dynasty; dance images in grottoes; Dazu Rock Carvings; aesthetic research

(责任编辑 胡志平)