

民族融合视域下云冈飞天舞蹈形象研究

王双晖

(太原师范学院, 山西 太原 030619)

摘 要:南北朝时期是我国历史上民族大融合的重要时期,也是佛教中国化与少数民族艺术汉化的关键阶段。飞天形象大量出现在云冈石窟中,文章通过阐释云冈飞天在历史进程中的发展变化以及所呈现的多样化艺术样态,分析云冈飞天形象在多元文化融合视角中的嬗变规律,进而窥探其在本土化改造中的发生机制。

关键词:云冈石窟;飞天;艺术特征

DOI: 10.20005/j.cnki.issn.1674-8697.2023.12.038

“飞天”一词来自印度佛教中的飞仙,传说飞仙能歌善舞,专门负责在礼佛时奏乐舞蹈,以此实现娱佛、赞佛的目的^①。我国的“飞天”一词,最早见于《洛阳伽蓝记》,元代宫廷乐队《乐音王队》中有扮成飞天姿态的舞者。如今,飞天已被赋予更多含义,成为研究佛教艺术中具有空中飞舞姿态形象的概称。北魏时期,由文成帝下令开凿的云冈石窟在承袭西域造像风格基础上成为佛教东传的艺术结晶。云冈石窟有2300多座飞天形象,云冈飞天相较于敦煌莫高窟、麦积山石窟、龙门石窟等飞天形象,融合佛教、汉族及鲜卑的多重文化,更具典型性。鉴于此,本文以云冈石窟中不持乐器的飞天形象为参考展开论述。

1 云冈飞天形象的生成语境

魏晋南北朝是我国历史上多文化融合、多民族交流的特殊时代,在经历多年政权更迭后,拓跋鲜卑族所建立的北魏于公元398年迁都平城。“北魏兴安二年,宋元嘉三十年初,昙曜以复佛法之明年……帝后奉以师礼,昙曜白帝,于京城西武州塞,凿山石壁,开窟五所,携建佛像各一。高者七十尺,次六十尺,雕饰奇伟,冠于一世”^②。文成帝恢复佛法后下令在平城以西的武州塞开凿云冈石窟,云冈石窟成为第一处由皇家主持开凿的大型石窟,而飞天形象是其中极具代表性的艺术形象。

北魏始建云冈石窟时是在迁都平城(今大同)之

后,大同市位于山西省北部,毗邻内蒙古自治区,素有“三代京华,两朝重镇”的称号,自古以来就是兵家必争之地。除军事重地之外,特殊的地理位置使大同成为历史上民族融合的重要平台,作为北部要塞,汉族与北方少数民族常年聚集在此进行贸易交往与文化交流,致使大同在北魏时期出现民族融合混杂的景象,成为政治、经济、文化迅速发展传播的中心。大同地区在温带大陆性季风气候的影响下温暖湿润、四季分明,不仅满足农耕经济的发展条件,同时也符合游牧民族的生存需要,不同民族的不同生活方式在此交融,为云冈石窟飞天伎乐的孕育提供了资源条件。

从云冈飞天形象中不难发现其带有明显的政治意味,特殊的时代政治背景使飞天形象在不同时期呈现出不同审美范式。进入中原后的拓跋氏,经过历代帝王与汉族贵族相联合的政权控制,终于由拓跋焘结束南北分裂的政治格局,实现历史上较有影响力的一次民族大融合。自公元398年北魏迁都平城,到公元534年北魏分裂,少数民族在中原百年来的统治也建立了一套完整的文化体系,通过实施汉化政策,借助中原文化填补本民族的文化空白。为确保北魏政权在中原的合理巩固和扩大,利用佛教信仰完成对政治力量的辅助,佛教教义的宣扬一方面带给身处战乱的民众精神寄托,另一方面为统治者对人民的压榨剥削寻求心理罪恶感的缓解,因此北魏统治者充分利用制度化佛教整顿政治秩序。文成帝时期,在佛法复兴的政治导向下,从昙曜五窟开启了历时近百年的云冈石窟

【作者简介】王双晖,女,太原师范学院艺术学理论研究中心硕士研究生,研究方向:艺术理论。

建凿活动，最早的五尊佛像代表着北魏五位帝王，昭示君权之神圣不可违。

2 云冈飞天形象的造型演变

从最早期以飞行姿势存在于壁画上、没有翅膀和飘带的印度飞天，到流传至我国形成具有东方色彩的飞天形象，通过对历史的回溯，不难发现自十六国开始到元代的飞天艺术，其整体不仅在印度飞天基础上加入了飘带与飞舞的长裙，飞天伎乐形象逐渐呈现出极具灵动感、悠然祥和的自然之态。

2.1 飞天形象的初期形成

早期云冈石窟在文成帝时期时由昙曜和尚主持开凿，第16窟至第20窟佛像成为云冈石窟最具代表性的“昙曜五窟”。由于这一时期将佛教奉为国教，因此早期云冈石窟飞天形象所具有的浓厚佛教色彩也不足为怪了。这一时期飞天形象以呈现印度犍陀罗风格与北方游牧民族风格为主。在西域犍陀罗风格的影响下，早期飞天舞姿形象多为中性形象且数量较少，形象较为朴素，通常半裸上身或身披络腋，贴身着长裙，长裙下赤足，身姿刚健有力，身体以“三道弯”姿势或“V”形姿势出现于石窟窟顶、龕楣、门拱等区域。第20窟中主佛两侧的飞天形象是这一时期较有代表性的飞天形象，其造型清冷古朴，身形健壮，面部形象丰腴且以微笑示人，神态沉稳端庄。头后有圆光，头戴印度式宝冠，胸前带项圈，手臂手腕皆有镯子为装饰，上半身披络腋，下身穿印度湿衣，双足裸露，其服饰是典型的印度犍陀罗风格，并与印度贵霜时代妇女的衣着相似。这一飞天左手托莲花于胸前，右手轻向后抬，双腿随右手向后扬起，身体弧线较温和，营造出飘然飞升向佛之势，与公元3世纪开凿的新疆飞天、公元2世纪时犍陀罗童子飞天造型相似。可见早期云冈石窟飞天在沿袭印度风格的基础上，借鉴西域及河西走廊粗犷飞天形象，并带有少数民族丰满方圆的形态特点。相较第20窟飞天形象，第17窟西壁飞天长眉细目，面容安然祥和，四肢力量感明显，身体有冲锋拼搏之气，体现出鲜卑民族的团结与骁勇，强烈的浑厚感更接近鲜卑民族体貌形态。

在印度人体审美观的影响下，飞天形象的装点为佛国之境增添了一丝律动感。北魏一统全国之时，搜集了大量西域乐舞并搬演各类雅俗乐舞，其兼具力量

与美感的舞蹈之貌深得皇家推崇，因而早期健舞、软舞的出现使昙曜五窟中的飞天形象融合鲜卑族的豪放个性。第16窟南壁西侧交脚菩萨龕内的飞天虽然面部表情已辨认不清，但其身姿更具有“三道弯”舞蹈形态，前腿屈膝弯折，后腿向后高扬，手臂一前一后举起，其形象已有鲜卑族民族的特点。这一时期刚健粗犷的飞天形象正应和着原是游牧民族的鲜卑族对豪健粗放之美的追求。

2.2 飞天形象的中期融合

从公元465年到公元494年，在孝文帝的继续推进下云冈石窟开凿进入了第二阶段，这一时期是北魏迁都之前政局稳定、财力强大的发达阶段，也是艺术水平高度发展的时期，云冈石窟的造型风格也逐渐走向富丽堂皇。在云冈石窟开凿规模不断扩大的背景下，飞天造型、内容更为复杂多变且数量增多，不同于早期浓重的域外风格，呈现出民族融合之态，既有早期健美雄壮特点又有后期窈窕清瘦的痕迹，美感更甚。不同的是，飞天形象开始以群体形象出现于佛龕、门楣、窟顶、龕沿。如第9窟中每组飞天形象都成双成对出现，围绕中间莲花相互紧靠，既有体态轻柔的女子形象，也有健壮高挑的男子形象，他们朝不同方向飞舞流动，该“双飞天”雕刻方式呈现酷似古印度艺术形式。古印度绘画中多出现对男女之情不加掩饰的摹写，并影响了早期古印度佛教中男女双飞天雕刻样式的丰富。而这时在云冈石窟中结伴的飞天形象也已非常常见，虽然不再裸露身体，而是身披络腋或飘带，但男女性别被刻意抹去，云冈仍然在大量承袭印度“双飞天”形象的基础上进行了本土化改造。

第6窟为云冈艺术造型的集大成，丰富的飞天群像是孝文帝推行汉化政策后逐步开凿的结果，不同于第9窟飞天的壮硕之感，增加了一些从容优雅之态。第6窟中龕楣格、龕拱、龕缘雕满各式各样的飞天，“双飞天”形象开始淡化，营造出歌舞升平的祥和繁荣景象，呈现出不同的舞姿造型，飘带明显加长并从胳膊两侧倾斜扬起，身形明显更为纤细修长。两侧相对称的飞天腿部呈“倒踢紫金冠”状，一手按于身旁，一手立掌托于上方，与维吾尔族舞蹈旋转时的“五位手”相似，同样第9窟中也有一手举手压腕一手掌放于脑后的新疆舞姿造型。第2窟飞天表现出委婉淡雅的“安徐”西凉风，而第6窟东壁则以手呈“弹指”状的健壮龟兹乐伎飞天形象为主，可见同

一时期开凿的石窟,其形态风格、造型样态也存在差异,但也真实记录了这一时期北魏融西域、印度、鲜卑、中原等各民族文化风格的多元样式。

在道家“羽化飞仙”观念的影响下,这时云冈飞天形象已不仅仅是富有力量的健壮形态,其身形修长,姿态轻盈,增加了飘逸灵巧的特点,面部线条流畅,眼睛微闭,纤细长眉传达出中原含蓄温婉的特点。在飞天形态中杂糅有力量型腾飞和温柔型御风而行的姿态同时出现,衣着服饰也呈多元融合的趋势。既有第10窟集力量与美感于一体,沿袭印度和西域高盘发髻、头后有圆光、赤足着长裙的舞伎群象;也有赤裸上身、穿短裤露小腿以下、保留圆光的鲜卑游牧民族风格;还有第7窟前室门民俗舞石雕,受中原礼教约束后,身形苗条、穿长裙遮足的中原女性形象。总之,中期云冈飞天雕刻中带有浓郁的印度、西域情调,与当时北魏社会盛行的胡乐胡舞相见证,并融合中原汉民族传统造型,多种艺术风格荟萃其中,汉化飞天并未在这一时期成为主流。

2.3 飞天形象的后期汉化

梁思成先生在《佛像的历史》一书中,曾阐述云冈石窟的飞天形象:“云冈露脚、肥笨、做跳跃式的飞仙,是本着印度的飞仙模仿出来的无疑,完全与印度飞仙同出一趣。而那后者,长裙飘逸的,有一些并着两腿,往一边拽着腰身,裙末翘起,颇似人鱼,与汉刻中鱼尾托云的神话人物,则又显然同一根源。”^③显然,云冈飞天形象在经过民族荟萃的中期开凿后,逐渐过渡至汉族风格明显的云冈后期。随着孝文帝迁都洛阳,对汉文化的推崇更盛,在上层贵族意识形态与魏晋“清商乐”出现的背景下,进入云冈晚期,形成飞天“秀骨清像”的主流风格。

迁都洛阳后,云冈石窟的开凿不再是皇家工程,而是由官吏、百姓、僧侣等中下层人们共同修建,因此晚期造像偏向现实化、平民化,虽然石窟依旧给人雄伟壮丽之感,但内容已趋于简单化、模式化,且艺术性远不如中期和前期造像。这一时期飞天形象中群体形象的汉化飞天成为主流,在身姿、服饰、面相表情等方面也出现了显著变化。对比前期飞天,这一时期的飞天头歪,梳高髻,去掉了头后圆光,帔帛明显加长并呈直翻状,飘逸轻荡,上身着中袖广口短衫,下身穿束腰长裙,赤足露脚的样式不再出现,而是以长裙裹足。譬如第34窟西壁佛龕拱额上的飞天和第

30窟窟顶西部的飞天,在扬起的裙带中飞天身躯拉长,臀部凹凸有致,腿部回折,穿对襟小衫,一手扶膝,一手托物,羽化有翼呈自然飞动之态,面相上神态怡然,柳叶细眉,一律变成汉族女性形象。这些褒衣博带的汉装飞天有的双手托莲,有的单手托月,在火焰纹的衬托下,整个画面长裙飘绕,意图表现佛光灼灼,法力无边。其中最有代表性的“最美飞天”之一——第34窟是中西交融下的产物,飞天造型纤细修长,面容清丽安详,舞姿婀娜,身体线条流畅温和,飞扬缠绕的飘带不失羽化飞仙的韵致,双腿收敛呈现汉族对大家闺秀端庄淑女仪态的思想观,但眉目之间依然有鲜卑民族的英气,是北魏鲜卑民族深受汉文化浸润的表现,可见佛教的中原化趋势。无论是云冈晚期的伎乐形象还是飞天舞伎,都以长颈、窄肩偏现实的优美形象出现,都与同一时间的龙门石窟飞天风格相似,代表了一定时期的艺术风貌。云冈晚期飞天走向对洒脱飘逸审美风格的追求,成为北魏晚期推行汉化政策在写实性艺术表现方面的有力印证。

3 云冈飞天形象演变成因

3.1 多元乐舞文化杂糅

魏晋南北朝是我国历史上民族大分裂、大融合的时代。在佛教艺术中,飞天形象自古印度传入后便与乐舞关系紧密,北魏时期飞天形象的演变离不开社会背景下传统艺术与地域艺术特点的输入,云冈飞天在不同时期所呈现的艺术特点也正是乐舞艺术因子的融合反映。随着北魏对佛教的重视,佛教式乐舞得到空前发展。犍陀罗艺术对佛教创作贡献颇深,在古希腊罗马文化的影响下,佛教造型更注重人的精神面貌,西方艺术色彩浓厚,犍陀罗佛像神态严肃,整体略显笨拙。南北朝时期犍陀罗艺术随佛教东传传播开来,经由河西走廊传入内地。第16窟的舞人形象整体线条弯曲劲健,上身与头部形成对抗式,这种类似“三道弯”的艺术形态正与犍陀罗艺术特色对应。

拓跋一族在长期征战中建立北魏,战争所经地区的歌舞乐伎被帝王占有,具有典型西域特点的西凉乐、龟兹乐风靡北方,热情奔放的西凉乐与汉魏时期典雅俏丽的传统乐舞迥异,因此获得了大量汉人的喜爱,其在与中原乐舞文化融合的过程中影响了云冈飞天舞姿,在云冈石窟中得以充分展现。西凉乐在北魏

经过大规模改造,深受鲜卑民族风格影响,被大肆推崇,如第6窟墙壁上娴雅婉约的西凉式风格。同样龟兹乐在胡乐胡舞中具有潇洒明快的特点,自汉武帝时张骞出使西域使西域乐舞正式传入中原,在流传过程中受印度犍陀罗艺术与西亚波斯艺术、中原汉族俗乐舞的影响极深,形式更为丰富多样,云冈第12窟的飞天舞伎,歪胯扭腰,双腿交叉站立,两手呈弹指状,古代龟兹舞蹈中就以弹指为节,当代维吾尔族舞蹈、乌孜别克族民间舞蹈中依然保留有弹指的手势。美术史论学者沈以正所著《敦煌艺术》称:“在我国北魏时已有中国式的飞天出现。我国汉代有羽人的绘画,有双翅的羽人飞舞于云气之中。北魏的飞天却能将飞天的飞舞以佛画特有的飘带作象征,形容空中飞行的动势。”^④中国佛教飞天形象承载着古人挣脱封建礼教的期望,在中原与鲜卑民族文化的互渗影响中,这一异域形式艺术表现技法呈现向汉族过渡的趋势,明显被夸张拉长的身形、纤细飞扬的飘带、“V”字状的飞动态势,见证了历史机缘下中国飞天样式在本土化进程中的文化交融,是中国飞天艺术形象发展的关键时期,并为之后隋唐飞天造型的形成奠定基础。

3.2 信仰观念交融

段文杰先生认为:“在佛教思想与神仙思想互相融合的过程中,飞天和‘羽人’的形象同时出现在南朝的墓室与敦煌石窟壁画中,佛教飞天和道家的羽人、西域飞天与中原飞天融合为一,形成了中国特色的飞天。那就是不长翅膀,不生羽毛,没有圆光,借助云彩而不依靠云彩,主要凭借一条长长的舞带而凌空翱翔的飞天。”^⑤魏晋南北朝时期动荡的政局让社会思想上没有了独尊儒术的束缚,社会上玄学之风恣肆,北魏鲜卑族崇尚佛教但也与道教渊源深厚。

在云冈中前期,造像受印度、龟兹、敦煌等风格的影响很大,但真正使其发生根本性变化的是与中原文化交融后的造像嬗变。汉代道教思想已有对自然与生命的思考,且在墓葬中就有升仙场景,北魏开始“崇奉天师,宣扬道教,传布天下,道业大行”^⑥,道教宣扬神仙信仰,并在北魏出现道教神仙体系,云冈飞天从前期头后有圆光并戴王冠,身材短粗,双腿交叉赤足,有俯视众生的敬畏感样态,转变为身形清瘦,后背有翅膀式样的飞天羽人形象,轻柔之势取代力量感,不仅有道家“飞仙”的仙风道骨形象,也有对长生世界的渴望,和谐美好的氛围情感逐渐凸显。

春秋时期,孔子创立的儒家学说成为后世历代王朝维护封建礼制、协调人际关系的主流学说,儒家宣扬男尊女卑,并以“三从四德”约束女子,儒家贞节、柔顺的妇德观念贯穿整个封建社会。北魏进入中原后,极度需要汉族民众的认同和支持,在大力推崇汉化政策的影响下,女子“行不露足,笑不露齿”的行为规范影响着云冈晚期的飞天风格,少数民族雄健豪放的气质被弱化,袒胸露脚的形象逐减,形成向端庄内敛、以裙遮脚的中原汉装形象转变,飞天人体与衣裙之间已具有烘托关系。

4 结语

飞天作为佛教中国化、丝绸之路东西方乐舞相遇后的艺术载体,不同分期的飞天形象艺术风格是中原与少数民族融为一体所孕育的生动形态。云冈石窟中的飞天形象是中国飞天艺术本土化发展的重要时期,其所蕴含的不只是云冈佛像周围的符号象征,而是一定时期中国传统艺术思想与外来文化的交汇碰撞。北魏时期平城在丝绸之路东端,汇聚印度、中亚、西域各地艺术文化,最终在汉文化的熏染下包容了各地艺术风格,形成我们今天所看到的飞天形象。■

注释

- ①王海涛.中国古代舞蹈资源的开发研究[J].重庆大学学报(社会科学版),2006(5):116.
- ②魏收.魏书:释老志[M].北京:中华书局,1974:3037.
- ③梁思成,林洙.佛像的历史[M].北京:中国青年出版社,2010:39.
- ④沈以正.敦煌艺术[M].台北:雄狮图书股份有限公司,1989:98.
- ⑤段文杰.段文杰敦煌艺术论文集[C].兰州:甘肃人民出版社,1994:429-430.
- ⑥魏收.魏书:卷一百一十四:释老志[M].上海:上海汉语大辞典出版社,2004:2468.

参考文献

- [1]李莘,杜乐.中国古代乐舞文化研究[M].北京:中国电影出版社,2015.
- [2]龙如凤.山西北朝墓葬民族文化交融研究[M].台北:花木兰文化出版社,2014.
- [3]龚云表.诗心舞魂:中国飞天艺术[M].上海:世纪出版集团上海书店出版社,2004.
- [4]全妍.论中国石窟舞蹈的艺术特征[J].北京舞蹈学院学报,2007(4):45-47.