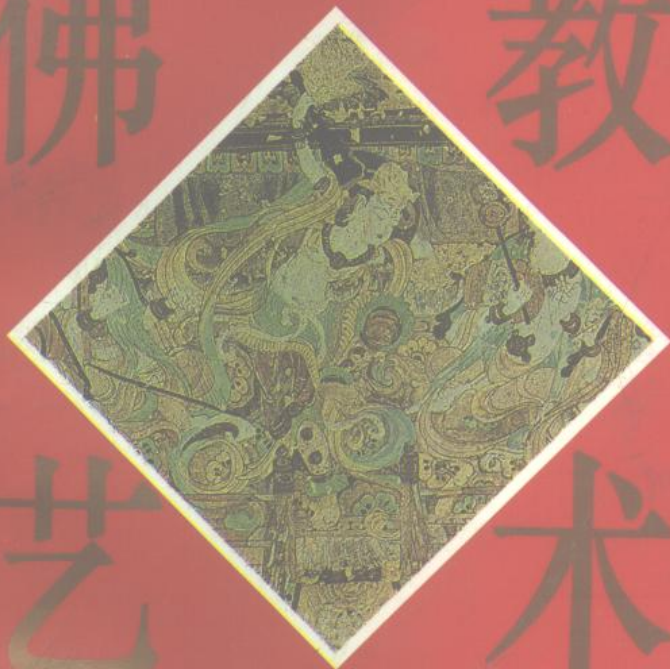




佛艺丛
教术书

王克芬 金立勤
霍德华 著

佛教艺术



舞蹈
与
中国
佛教

丁19
71

98730

佛教

艺

术

佛教艺术丛书



佛教艺术丛书



佛教艺术丛书

佛教艺术丛书

佛教与中国舞蹈

王克芬 金立勤 霍德华 著

★

天津人民出版社出版发行

(天津市张自忠路189号)

天津市宝坻县印刷厂印刷

★

787×1092 毫米 32 开本 4.625 印张 92 千字
1995 年 12 月第 1 版 1995 年 12 月第 1 次印刷
印数:1—3000

ISBN 7-201-02190-7/G·1019

定价:12.00 元

前 言

宗教舞蹈——包括佛教舞蹈，一直是我们研究工作的薄弱环节。而宗教舞蹈中，却保存了大量具有悠久历史的优秀传统文化舞蹈文化。它们在宗教的保护下，与社会风俗习惯相结合，比较完整、长期地在人们生活中传承。古代驱鬼逐疫的傩仪中的舞蹈——我们称之为“傩舞”，历经数千年岁月的流逝，奇迹般地保存至今，便显示了宗教性舞蹈的顽强生命力。

我国各族的宗教舞蹈，是中华传统舞蹈中的宝贵财富，我们应去其糟粕，取其精华，为丰富和发展我国民族舞蹈文化，作出应有的贡献。

由于作者对佛教舞蹈的调查研究还十分不够，诸多疏漏谬误，尚待在前辈专家及同行读者们的帮助下得以修正和补充。

本书的总体设计及组稿，初审均由王克芬负责。第一部分由王克芬撰写。第二部分由金立勤、霍德华撰写。第一部分“石窟、佛寺中的舞蹈形象”，吸收了作者本人在多次国际、国内学术讨论会上所宣读论文的部分内容。第二部分作者广泛吸收了当代舞蹈研究家的部分调查研究成果，并已在文后注明出处，谨此说明并致谢意。

作者 1991.12.15

VB0162

目 录

前言	(1)
第一部分 古代佛教舞蹈与舞形遗存	(1)
一、佛教与中国古代舞蹈	(1)
二、石窟、佛寺中遗存的舞蹈形象	(14)
(一)云冈石窟中的舞蹈形象	(14)
天宫伎乐与飞天	(15)
民俗舞、杂技与力士	(21)
(二)龙门石窟中的舞蹈形象	(26)
龙门石窟中的北魏舞蹈形象	(26)
龙门石窟中的唐代舞蹈形象	(29)
(三)敦煌壁画中的舞蹈形象	(37)
早期敦煌壁画中的舞蹈形象	(38)
中期敦煌壁画中的舞蹈形象	(48)
晚期敦煌壁画中的舞蹈形象	(55)
(四)、佛寺中的舞蹈形象	(68)
西藏等地佛寺中的舞蹈形象	(68)
云居寺的辽代舞形	(70)

第二部分 各民族民间的佛教舞蹈 (74)

一、庄严神秘的藏传佛教舞蹈 (77)

(一)藏族的羌姆 (78)

(二)蒙古族的查玛 (85)

(三)裕固族的护法舞 (95)

(四)五台山的金刚舞 (97)

(五)北京地区的跳布扎 (100)

二、多姿多彩的南传佛教舞蹈 (104)

(一)傣族的佛教舞蹈 (105)

(二)德昂族佛教舞蹈 (113)

(三)阿昌族佛教舞蹈 (116)

(四)布朗族佛教舞蹈 (117)

三、其他民族和地区的佛教舞蹈 (120)

(一)白族佛教舞蹈 (121)

(二)壮族佛教舞蹈——手诀 (130)

(三)维吾尔族佛教舞蹈——灯舞 (133)

(四)朝鲜族佛教舞蹈 (134)

(五)浙江地区的佛教舞蹈 (137)

简短的结语 (141)

第一部分

古代佛教舞蹈与舞形遗存

一、佛教与中国古代舞蹈

东汉初年(公元一世纪),佛教经西域传入我国中原汉族地区。而藏族、傣族等少数民族地区,由于与印度、尼泊尔、缅甸等国接壤,故这些地区的佛教在不同的历史时期多由这些邻近的国家传入。

南北朝时代佛教盛行,寺院之多,规模之大,信徒之众都是前所未有的。战乱频繁,灾难深重的现实生活,促使人们寄希望于来世。这应是宗教盛行的社会基础。这一时期的艺术,包括舞蹈艺术也成为宗教活动中的一个组成部分。人间帝王是神佛的化身,北魏文成帝曾下令,雕塑佛像要“如帝身”(《魏书·释老志》),人间一切最美好的东西要奉献给皇帝,天国中一切最美好的东西自然应该奉献给神佛了。这也许正是佛经规定对佛的十种供养中应包括“伎乐供养”,佛事祭礼中有舞蹈活动的原因吧。

佛教发源地印度古俗,佛寺的舞蹈活动是相当兴盛而隆重的,据擅长印度舞的舞蹈家张均考察:在印度,20 世纪 30

年代以前，印度的古典传统舞蹈为保存流传在寺院。寺院有不少被称作“神的侍女”的少女，专门跳舞娱神且世代传承。她们大多是教徒向神许愿后，还愿时将女儿送给寺院的。她们要接受严格的训练学习舞蹈，为神起舞。宗教节日的表演可供群众欣赏。她们不能与寺外人通婚，却可与“祭司”（僧人）生儿育女。因为“神的侍女”是侍奉“神”的，而“祭司”是神的化身，所以他们可以占有“神的侍女”，并与之生育后代。印度古典舞蹈之所以能继承与发展，“神的侍女”作出了不可磨灭的贡献。随着印度佛教传入我国佛教艺术诸如雕塑、绘画、文学、音乐、舞蹈也随之传入。印度祭神仪式的歌舞形式，也被我国佛教寺院所采用、吸收，并逐渐使之民族化。从南北朝、经隋、唐，直至后世，一千多年间，我国各地区、各民族，发展、创造了不同形态，不同风格的多姿多彩的佛教舞蹈。文献记载和当今各民族的佛教舞蹈，都向我们揭示了这样的历史事实。

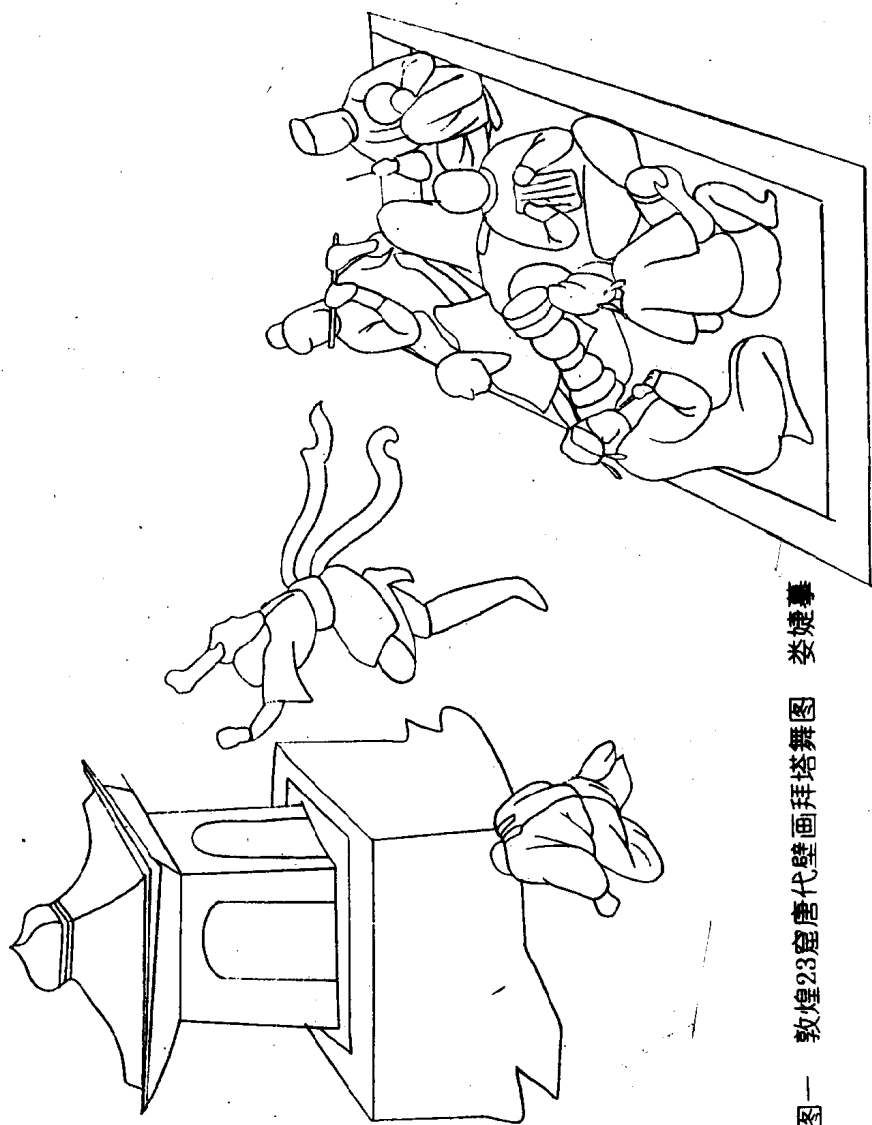
北魏京都洛阳，寺院林立，许多寺院均为皇室贵族所修。寺院是宗教活动的中心，也是群众聚集娱乐的场所。音乐舞蹈既是祭礼仪式的组成部分，也是宣传宗教的手段之一。在那些规模宏大的寺院中，有十分精美的伎乐。《洛阳伽蓝记》载：“景乐寺……至于大（或作六）斋，常设女乐，歌声绕梁，舞袖徐转，丝管寥亮，谐妙入神……得观者，以至为天堂。”这里，已经把寺院舞蹈与贵族享乐的舞蹈等同起来，将寺院舞者直呼为“女乐”，乐舞之美妙，使观者如入仙境。同书又载：“昭仪寺……伎乐之盛，与刘腾相比（指昭仪寺伎乐可与刘腾所建的长秋寺媲美）”。长秋寺宗教节日，佛像出行（游街），舞狮杂技，奇巧之极：“辟邪狮子，导引其前，吞刀吐火，腾骧一面，綵幢上紫，诡譎不常，奇伎异服冠于都市”拟兽《狮舞》、民间杂技、幻术等均

被引入宗教活动中。寺院常设女乐，名为娱神，实则娱人。佛像出行的街头表演，既可宣传宗教，又可娱乐群众。

北魏寺院舞风之盛已如前述。生活中的舞蹈活动也十分兴盛，皇室贵族以观赏舞蹈取乐，在筵宴间即兴自娱或歌舞明志。其中也有少数舞名，可能与佛教有关，如康生跳《力士舞》露杀机。据《魏书·奚康传》称：“康生性骁勇，有武艺”，累立战功，与元叉同谋，欲废灵太后。正光二年（521年）灵太后宴文武群臣于西林园，酒酣相继起舞，轮到康生，他跳起了《力士舞》“及于折旋，每顾视太后，举手、蹈足、瞋目、颌首为杀缚之势”。用舞蹈威慑政敌，舞名叫《力士舞》。而力士既是对力大无比者的称呼，同时又是神佛的卫士，佛教艺术中有众多的力士画像和雕塑，那咄咄迫人的威武形象也许与北魏的《力士舞》有某些共同之处。

唐代承袭了北魏佛寺有音乐舞蹈活动的做法。唐代敦煌寺院有寺属“音声人”，宗教节日经常“设乐”（或作“设音乐”），已为敦煌遗书所确证（见姜伯勤《敦煌音声人略论》）。唐代所谓的“音声人”，实际是指表演音乐、舞蹈、百戏的专业艺人和太常寺从事雅乐的人员。《新唐书·礼乐志》载：“唐之盛时，凡乐人，音声人，太常杂户弟子，隶太常及鼓吹署皆番上，总音声人，至数万人。”所谓“设乐”，也不仅仅是音乐演奏，还应包括舞蹈及其他表演艺术。

敦煌莫高窟唐代洞窟 23 窟，《华法经变》方便品，有一幅拜塔图（见图一）：一男舞者，着常服，双臂高举，昂首仰视面前的塔。他一脚直立，一脚吸曲，似正虔诚而又全身心投入地作拜塔舞。舞者身后有一个管弦打击乐器齐全的六人乐队，坐在毯上演奏。舞者正合着乐声起舞。这个生活气息浓郁的画面，



图一 敦煌23窟唐代壁画拜塔舞图 娄婕摹

向我们真实而生动地展示了唐代民间佛事活动的舞蹈场面，同时也能证实唐代佛教舞蹈广泛传播民间。舞祭是唐代佛事活动中的组成部分。

据敦煌遗书斯坦因·3929号，写卷书：董保德等建造《兰若功德颂》文有：“清风鸣金铎之声，白鹤沐玉毫之舞。菓胥疑笑，演花勾于花台”（转引自饶宗颐《敦煌曲》）等句。模拟白鹤情态的鹤舞出现了，表演“花舞”的舞队登场了。《鹤舞》与《花舞》都是我国传统舞蹈。明代《目莲救母劝善戏文》中，穿插有“舞鹤”，象征吉祥长寿的《仙鹤舞》，至今流传民间。“花舞”本是唐代舞种之一（见《乐府杂录》），以舞队摆成花形，或手执花卉而舞，或以歌舞赞众花等，可能都属于“花舞”类。所谓“演花勾于花台”，当是寺属“音声人”在花台上演出美丽的花舞。

另有敦煌遗书伯希和·4640号写卷背记：“十四日支与王建铎队舞额子粗纸壹切”。王建铎可能是寺院队舞的领头人，这是他领纸后的帐目登记。由此则更进一步证明寺院舞队的存在。斯坦因·2440号写卷背载有类似神剧、装扮不同人物的朗诵词。“队仗白说”则类似宋代的引舞人“竹竿子”念“致语”，说明节目内容，有如当今的报幕人或节目主持人。他赞颂美如仙女的舞人，“青一队，黄一队熊（态）踏。”青、红大约是舞队的服色。“态踏”可能与《踏歌》、《转踏》一类载歌载舞的民间自娱性群舞相类似。其他还有“大王吟”、“夫人吟”、“老相吟”等，并书写了不同角色吟唱的词句。施主出钱，举行了如此盛大的一次佛事活动，以歌舞敬神、娱神，其目的是为了求子。因此，诵词中有“歌舞不缘别余事，伏愿大王乞一个儿。”

唐代礼佛娱佛时，表演舞蹈最突出的例子要数安国寺表演的《四方菩萨蛮舞》（或作《菩萨蛮舞》）。唐懿宗笃信佛教，化

费了大量人力物力兴修寺院，举行盛大的迎佛仪式。懿宗宠信的宫廷伶官李可及多才多艺，既擅长滑稽表演又会作曲，还是个颇有才能的舞蹈编导。他曾编排过两个著名女子队舞：一个是为悼念同昌公主而作的《叹百年队》，另一个是在懿宗下令建造的安国寺落成时表演的《四方菩萨蛮队舞》。李可及编的《菩萨蛮舞》，其音乐、舞蹈、服饰等应来源于女蛮国贡唐的《菩萨蛮》。据《旧唐书·曹确传》载：当时安国寺表演的《菩萨蛮舞》极其优美，富于仙意，舞队一出，“如佛降生”，似天女下凡。此后，当佛诞生的宗教节日，又“于宫中，结缯为寺”，“数百人作《四方菩萨蛮队》”（见《杜阳杂编》）。佛的生日，在宫中用彩绸搭成寺院形状，并在这特殊的布景下，几百宫廷舞人，扮作菩萨仙女舞蹈，其场面之华美壮观，可想而知。敦煌遗书中有许多《菩萨蛮》、《叹百年》等诗词，这表明上述乐舞可能经常在敦煌寺院演出，并填写了许多不同的歌词。

唐代的《叹百年队》本为悼亡歌舞。舞者数百，珠翠盛妆，地面铺上画有鱼龙花纹的粗绉，舞完一曲，珠翠可扫。而敦煌所出《叹百年》诗词，多宣传人生若梦，四大皆空的思想。这类乐舞在寺院搬演，可能专为超度亡灵做佛事而用。

除上述直接用于佛事活动的佛教舞蹈外，唐代燕乐及其他表演性舞蹈中，也有一些带有佛教色彩或来自佛教的舞蹈，如隋、唐著名宫廷燕乐——《九部乐》、《十部乐》中的《天竺乐》部具有相当浓重的佛教色彩。舞者二人，身穿朝霞袈裟、行缠、碧麻鞋，完全是僧人的装束。舞曲名《天曲》。另有《西凉乐》一部，舞曲名《于阗佛曲》（见《隋书·音乐志》）。隋、唐的宫廷燕乐是兼具礼仪性、表演性、欣赏性的宫廷宴享乐舞。在这种场合并不需要宗教舞蹈出现，而《西凉乐》部的舞曲却用了《于阗

佛曲》。于阗位于今新疆和阗县，所谓《于阗佛曲》，当是具有于阗地方色彩和民族风格的佛教乐舞。西凉（今甘肃武威）地处中原通往西域的交通要道，早在十六国时期，即已在西凉地方乐舞的基础上，吸收了中原及西域龟兹（今新疆库车）等地乐舞因素形成了《西凉乐》。从南北朝直至隋、唐，一直盛行不衰。故《旧唐书·音乐志》有“自周隋以来，管弦杂曲将数百曲，多用西凉乐”的记载。作为燕乐乐部之一的《西凉乐》舞曲——《于阗佛曲》，是采用了于阗地区的佛教乐舞，用于宴享，与佛教的宗教活动全无关系了。

唐代还有一些带佛教色彩的表演性舞蹈，如唐人段安节著《乐府杂录》“俳优”条载：大中初（约公元860—864年）有康迺、李百魁、石宝山诸艺人善弄《婆罗门》。《婆罗门》原为佛曲，也是舞曲。唐人李公佐《南柯太守传》中写禅智寺天竺院表演《婆罗门舞》可证。乐府诗《婆罗门》题解：“商调曲，开元中，西凉节度使杨敬述进，天宝十三年（公元754年）改为《霓裳羽衣》”。此曲曾被唐明皇吸收融入《霓裳羽衣》舞曲的后半段，可知著名的描绘仙女美姿的《霓裳羽衣》舞，其舞曲是具一定佛教音乐特色的。此外，唐人南卓著《羯鼓录》在所列“诸佛曲词”中，有各种佛教色彩浓郁的曲名，如《卢舍那仙曲》、《四天王》、《阿弥陀大师曲》（或作《阿陀弥大师曲》）等，特别引人注目的是有一首《菩萨阿罗地舞曲》，既标明舞曲，必定有舞。虽然上述诸舞，仅存其名，史籍并未详述其乐情舞态。但它们的名称，已清楚地显示出它们是出自佛教乐舞。同时还可以肯定，它们属于供欣赏娱乐的表演性乐舞，而不是在佛事活动中跳的佛教舞蹈。

骠国（今缅甸）于贞元十八年（公元802年）向唐王朝献

乐，唐称《骠国乐》。骠国与天竺接壤，崇信佛教，所献乐舞多表现佛经内容，其中有《佛印》、《禅定》等佛教色彩鲜明的曲名。当这些以表现佛经为内容的骠国乐舞进入唐代宫廷时，似乎没有人注意它们是佛教乐舞，而是把它们当作一般的观赏性乐舞看待。据《唐会要》叙述《骠国乐》的舞蹈姿容是：“每为曲皆齐声唱，各以两手十指，齐开齐敛，为赴节之状，一低一昂，未尝不相对，有类中国《柘枝舞》”。白居易《骠国乐》诗有：“骠国乐，骠国乐……玉螺一吹椎髻耸，铜鼓一击文身踊。珠璎炫转星宿摇，花鬘斗数龙蛇动”句。元稹《骠国乐》诗有“促舞跳趯筋节硬，繁辞变乱名字讹。千弹万唱皆咽咽，左旋右转空傞傞”句。舞者脸上、身上都刺有花纹（绣面，纹身），头梳椎髻，饰珠璎花环，在咚咚的鼓声、呜呜的螺声的伴奏下，踊身、跳跃、左旋右转，鲜明的节奏蕴含在曲折顿挫的舞动中。观者在欣赏这些舞蹈时，全然忘记了它原有的佛教内容，实实在在地把它当作艺术舞蹈加以描述和赞美。

具有恢宏气度和开放精神的大唐王朝，对各类舞蹈的态度是不拘一格。因而宫廷宴乐、各族民间乐舞、宗教祭祀乐舞、表演性乐舞等常常相互吸收、融合，或同一舞蹈往往出现在完全不同的场合，进入不同的舞蹈品类中。到了宋代，著名的宫廷队舞有女弟子队和小儿队两部分。在由120人组成的“女弟子队”表演的舞蹈中，有几个舞蹈具有十分明显的佛教色彩，如《菩萨蛮队》，它源于唐代的大型女子舞蹈——《菩萨蛮舞》。舞者穿“绯生色窄砌衣（即僧衣），戴卷云冠。”《凤迎仙乐队》，舞者穿“红仙砌衣，戴云鬟凤髻”。《菩萨献香花队》，舞者穿“生色窄砌衣，戴宝冠”，手执花盘。其舞名、装束与舞具都富有极浓郁的佛教色彩。但这些舞蹈并不用于佛事祭祀，而是用于宫

廷典礼宴享。

由于蒙古族笃信藏传佛教，忽必烈入主中原，建立元朝以后，编制宫廷宴乐名“乐队”，既有浓重的佛教色彩，又具鲜明的民族风格。如元旦用的《乐音王队》第四队：“男子一人戴孔雀明王像面具，披金甲，执叉，从者二人。戴毗沙神像面具，绣氍毹，执斧。”第六队“男五人，为飞天，夜叉之像。”第十队之二“男子五人，作五方菩萨梵像，摇日月鼓。”十队之三“一人作乐音王菩萨梵像。”另一队宫廷乐队（即舞队）《说法队》，有许多队的舞者服饰、舞具、面具均与佛教有关，如第二队之一：“妇女十人冠僧伽帽，服紫禅衣，皂髻。”二队之二：“妇女一人服锦袈裟，余如前，执数珠。”第八队“妇女二十人，冠珠子菩萨冠，服销金黄衣，璎珞佩绶，执金浮图白伞盖。”第九队“妇女二十人，冠金翠菩萨冠，服销金红衣，执宝盖。”十队之二“男子八人，披金甲，为八金刚像。”十队之三“一人为文殊像，执如意；一人为普贤像，执西蕃莲；一人为如来像。”宫廷舞人在乐队的伴奏下，一队队进行表演，他（她）们妆扮成佛教中著名的诸神佛，如如来佛、文殊菩萨、普贤菩萨、八大金刚、五方菩萨及飞天夜叉等等进行表演。虽然《元史·乐志》中对这些舞队，只着重记载他们的服饰、面具或舞具等，对具体的舞蹈动作、场面均缺乏记载，但从这仅有的记载中，已十分清楚地显示出这是些佛教色彩浓郁的宫廷宴乐。

元代另一宫廷名舞《十六天魔舞》，是在宫中做佛事时表演的女子群舞。此舞编创于元顺帝至正十四年（公元1354年）。《元史·顺帝本纪》载：顺帝怠于政事，荒于游乐，以宫女三圣奴、妙乐奴、文殊奴等十六人舞《十六天魔舞》。其服饰化妆是：首垂发数辫，戴象牙佛冠，身披璎珞，大红销金长短裙，

金杂袄，云肩合袖天衣，绶带，鞋袜。手执法器——加巴刺般之器。其中一人执铃杵奏乐。另外还有由 11 个宫女组成的伴奏乐队。由宦官长安迭不花率领。遇宫中赞佛时进行表演。官宦中受过秘密戒者才能入观，其他人不准观看。

元人曾对《十六天魔舞》作过相当生动的描绘。这美丽迷人的娱佛舞蹈，得到了人间帝王及文人学士的赞赏。如元人张昱在《辇下曲》诗中赞《天魔舞》道：

“西方法曲曼声长，瓔珞垂衣称艳妆。
大宴殿中歌舞上，华严海会庆君王。
西方舞女即天人，玉手昙花满把青。
舞唱天魔供奉曲，君王常在月宫听。”

另有明代周宪王（朱有燉）宫词

“背番莲掌舞天魔，二八华年赛月娥。
本是西河参佛曲，来把官苑席前歌。
按舞婵娟十六人，内园乐部每承恩。
缠头例是官中赏，妙乐文殊锦最新。
队里唯夸三圣奴，清歌妙舞世间无。
御前供奉蒙深宠，赐得西洋夜照珠。”

诗中透露：这个具有艺术魅力的舞蹈，从娱佛的殿堂，走到了宫廷筵宴前。舞者妆扮成西方天女，清歌妙舞令人神往。舞队中最引人注目的技艺高超者是妙乐奴、文殊奴和三圣奴。她们精彩的表演，曾得到过皇帝的厚赐。这个原来规定只有受

过秘密戒的人才得观看的舞蹈，竟悄然传播民间，且广为流传，竟到了朝廷不得不下令禁止的程度。禁令说：“今后不拣甚么人，《十六天魔》休唱者，杂剧里休做者，休吹弹者，如有违反，要罪过者。”过盛才禁。《十六天魔舞》的音乐舞蹈确实新颖别致，优美动人，故广泛渗透在民间杂剧、歌唱和器乐演奏等各种艺术形式中。至此，《十六天魔舞》已完全被人视作表演艺术中的一个精品，忘却了它原为佛教舞蹈的本质。

元代宫中有专门编创的精美舞蹈娱佛娱人，民间则用另一些人们喜闻乐见的乐舞表演敬佛娱人。如元李有撰《古杭杂记》，记述杭州古俗，家中死了人，要请僧人来家中做佛事，此时，主妇必请娘家妇女及亲朋来家，被请者常首先问道：“有和尚弄耍鼓棒否？”主人答：“有！”人们则争先前去。又载：“花鼓棒之诏每举法乐，则僧三、四鼓棒在手，轮转抛弄，诸妇人竞观之以为乐”。这是一种近乎杂技的民间舞，用于佛事超度亡灵，实已成为人们争相观看的“节目”了。

明、清以后，作为独立的表演艺术品种的舞蹈艺术，已呈逐渐衰落趋势。从宋、元始，中原地区的传统舞蹈艺术，融入戏曲艺术的发展长河中，以另一种方式传承发展。这一总的发展趋势，必然给当时的佛教舞蹈带来一定影响。而少数民族地区如西藏、内蒙、云南等地，由于当地人民崇信佛教，传统舞蹈丰厚，群众性自娱舞蹈活动十分兴盛，因此，在佛教节日，或佛事祭祀中的舞蹈品类还是相当丰富的。关于这方面的情况，在本书“各民族民间的佛教舞蹈”一章中有较详细的介绍。

明代北京、南京贵族之家集宴，常演《菩萨舞》。据明人姚旅在《露书》中记载：《菩萨舞》由舞者扮成观音模样，额顶一碗，手执两碗，击节而舞。此舞有时也在街头表演。明人袁宏