莫高窟的壁画上，舞蹈图像丰富多彩，为我们重新审视敦煌舞蹈的价值提供了一个强有力的文化证据。这些壁画舞蹈图像不仅是丝绸之路上多元文化交汇碰撞的缩影，更是舞者身体语言的生动体现。当下，挖掘敦煌舞蹈的价值，应深入展现其深厚的文化内涵。

《丝路花雨》剧照 甘肃省歌舞剧院供图

《迦陵频伽》剧照 资料图

解析“敦煌舞”的文化内涵

□ 关樱丽

《大梦敦煌》剧照 兰州歌舞剧院供图

“敦煌舞”是对壁画舞姿的“超越”

对“敦煌舞”的认识应当先从敦煌壁画中的舞蹈图像开始。众所周知，“敦煌舞”是当代创造出来的新舞蹈样式，并非古代历史中一脉相承而来的舞蹈。在舞剧《丝路花雨》创作时，当代编导们借鉴敦煌石窟壁画中舞姿形象，创造性地“复活壁画中的乐舞艺术”，进而创造形成一种具有敦煌壁画舞姿形态与唐代舞风的舞蹈语言，“敦煌舞”自此产生。《丝路花雨》剧中第一位英娘扮演者贺燕云，在《敦煌舞名称的由来》一文中记录了关于“敦煌舞”名称由来的讨论，她写道：“敦煌舞”的概念在《丝路花雨》创作的过程中就已经生成，但当时还没有人用文字表述并使用“敦煌舞”的名称。

通过舞剧的首演，傅兆先和李承祥发表了《建立敦煌舞学派》的文章，文章中最先以“敦煌舞”的名称来定义《丝路花雨》中的舞蹈，并且认为“敦煌舞”能够作为中国古典舞中的一种形式，其具有自身的运动规律与风格特征。这说明“敦煌舞”名称在舞剧《丝路花雨》创排之时以“口头共识”的方式形成于编导之间。在同时期，敦煌研究院的专家也以“敦煌壁画上的乐舞”“复活壁画中的乐舞艺术”等名称表述这种新的舞蹈样式。

关于对“敦煌舞”形态特点的认识：

第一，要理解敦煌壁画舞姿的共性特征。“敦煌舞”创作的第一步在于对敦煌壁画中舞姿形象的“模仿”。壁画中的舞姿普遍展现了“S”形（或称作“三道弯”）的曲线美，以莫高窟第112窟的“反弹琵琶”舞姿为例，舞者手执琵琶于头后，身体前倾，单腿支撑，另一条腿高吸于身体前方。连接手腕、头部、胯部到足部的一系列节点转折，可以勾勒出清晰的“S”形体态。这种“S”形的特点不仅限于躯干，同样也体现在舞者的四肢上。手臂的动作从大臂开始，经过手肘的弯曲，再到手腕的提腕、折腕，形成了“肩、肘、腕”三处的“S”形弯曲。而腿部的动作，尤其是作为离地的单吸腿，从胯部的弯曲，到膝盖的曲折，再到脚腕的上勾，也形成了“胯、膝、脚腕”三处的“S”形连接。“敦煌舞”的创作借鉴了壁画中的舞姿共性，紧紧抓住了“S”形的体态特征，将壁画中丰富多彩的舞姿形象巧妙地串联起来，使得“敦煌舞”在表演中，是否能够生动传神地“仿效”壁画舞姿，成为评价“敦煌舞”的基本准则。

值得注意的是，“敦煌舞”是在《丝路花雨》创排的契机下而生，这些舞姿造型的串联最终形成舞蹈语汇，是根据舞剧的叙事线索进行的，是情节赋予了这些舞姿特定的舞蹈语境和意义，使得造型相互之间形成了合理的动作逻辑和流畅的过渡，而并非随意而为之。

第二，要从身体动态语言对“S”形舞姿进行转化。单纯地“模仿”壁画中的舞姿只是掌握了“敦煌舞”形态特征的初步阶段。要让这些静止的壁画舞姿在舞台上灵动起来，还需要融入编导的个人创造力和文化想象力。以舞剧《丝路花雨》创作经验为例，1979版舞蹈编导之一朱江曾指出，《丝路花雨》所创造的舞蹈虽然不是唐代舞蹈的原貌，但却具有唐代舞蹈的风韵。这是编导们聚焦以敦煌莫高窟唐代乐舞形象为核心的基础上，而形成的“复活”逻辑。另一位编导许琪说，她在创作过程中参考了大量唐代乐舞题材的诗歌，这些文学作品激发了她的创作灵感。例如，白居易的《霓裳羽衣歌》中，“飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊。小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生”中的“转旋”“轻”“纵送”“惊”等动态关键词，为舞蹈动作的设计与创新提供了灵感和方向。因此，在身体动态语言的构建上，“敦煌舞”更是编导们深入历史语境，挖掘和探索古代舞蹈真实样貌的过程，其中最值得珍视的是这些作品中融入了编导们对敦煌及丝绸之路历史文化的浪漫想象，使得“敦煌舞”在尊重历史的前提下也展现出独特的现代魅力和艺术生命力。

第三，要认识“敦煌舞”的舞蹈语言的生成模式。参照《丝路花雨》的创作经验，舞蹈语言的生成主要围绕着舞剧剧情而展开，这与编导们热爱学习、深入生活，并汲取知识紧密相关。我们看到，“敦煌舞”的舞蹈语言生成不仅结合了对敦煌壁画的“模仿”，同时也融入了编导们的生活与学习经验。从剧情需要出发，总结生活与工作学习的经验作为动作设计的起点。编导们从古代乐舞文化中挖掘、从中国古典舞中继承、从少数民族舞蹈中提炼等。总而言之，在“敦煌舞”发展初期，舞蹈的“动态连接”是从壁画舞姿的造型出发，依据舞蹈表演的叙事或情感逻辑，对动作与动作的连接进行创新和生发。由此可见，“敦煌舞”的创演以一种融合了历史、文化、生活经验与艺术想象的综合艺术形式展现了敦煌舞蹈语言的独特魅力。

近年来，一些杰出的敦煌舞蹈作品开始更多地探索敦煌文化所蕴含的人生哲学，如《莲花》（2014年）、《西游》（2016年）、《度》（2017年）等。这些作品在创作理念上，不再仅仅聚焦于艺术与外在形象的直接关联，而是更深入地挖掘艺术作品与内在精神的联系。在舞蹈语言的运用上，也更加强调“敦煌舞”造型的抽象性和流动性。致力于捕捉动作过程中“S”形的抽象美和流动感。舞者通过身体语言展现出对人生超脱和自由的深刻感悟。中国艺术中常言“好诗在诗外”，这在敦煌舞蹈中得到了生动的体现。通过非具象化的“三道弯”舞蹈造型，舞者用连贯的身体线条之美，诠释出生命和谐以及真、善、美的表达。这种表达超越了具体形象的局限，触及了更为深远的艺术和哲学思考。

『敦煌舞』创演的时代价值

让中华优秀传统文化“活”起来，是文艺工作者普遍关注的问题。1979年“敦煌舞”伴随着舞剧《丝路花雨》的创演实践而发生，这部舞剧的成功上演，既代表着中国舞蹈编导非凡的创造力，同时也代表着敦煌石窟壁画艺术的当代舞台“活化”。

费孝通曾在《人文资源在西部大开发中的作用和意义》一文中提到：对于敦煌的文化和艺术，我们要把它们整理出来，发扬出来，就像是舞剧《丝路花雨》一样，我们不但要继承还要创新，让中国传统的文化艺术重新发扬光大。季羡林也认为：“敦煌舞”发展前途无量，同时提出要吸收传统艺术的精华，使“敦煌舞”更富含蓄蕴藉的韵味和诗的意境。

敦煌舞在不断创演与实践中硕果累累。舞台作品《箜篌引》（1987年）、《水月观音》（2001年）、《千手观音》（2005年）、《飞天》（2008年）、《莲花》（2014年）、《双头佛的禅说》（2017年）、《迦陵频伽》（2022年）等的问世，展现出丝绸之路乐舞文化的绚丽风景。

回顾二十世纪八九十年代，文艺界寻求创作新路，舞剧《丝路花雨》的成功首演，激活了全国对于中国古代乐舞文化的挖掘与创作，舞剧《仿唐乐舞》（1982年，陕西省歌舞团）、《编钟乐舞》（1983年，湖北省歌舞团）、《铜雀伎》（1985年，北京舞蹈学院）、《敦煌古乐》（1992年，甘肃省歌舞团）等艺术作品的成功出演，为探讨“复活”古代乐舞艺术明晰了实践路径。

这些舞台艺术作品一方面关注舞蹈研究与创作的本体价值，突出对古代乐舞文化、舞姿形态的历史考察，让今人观看到附着于当代舞者身体语言中的历史文明与美。另一方面，面对已经“遗失”的古代乐舞文化，发挥舞蹈文化传播与传承的功能，对中国古代乐舞文化寻根，以“古舞重建”的方式传承、发展、弘扬中华民族灿烂悠久的乐舞文化。

“敦煌舞”的发展与展望

综合来看，“敦煌舞”作为一种舞蹈艺术语言，不仅生动展现了敦煌艺术的美学特质，而且在传播敦煌文化方面显示出其独特的优势。“敦煌舞”的意义，不仅限于其对敦煌壁画舞姿的直观表现，更在于它承载着敦煌文化的传播使命和在当代社会的创新再生。回顾“敦煌舞”45年的发展历程，我们可以将其作品大致分为以下三类：

第一类是再现式的“敦煌舞”作品。这类作品主要集中在早期实践，通过敦煌壁画的语境，以再现式的形式，将壁画中的人物形象地呈现于舞台。作品通常叙事性较弱，而是通过贴近敦煌壁画中的人物形象，让观众感受到庄严典雅的美学风格。代表作品包括《飞天》（1954年）、《敦煌手姿》（1991年）、《敦煌古乐》（1992年）、《敦煌彩塑》（1980年）、《妙音反弹》（1989年）等。

第二类是表现式敦煌舞蹈作品。这类作品主要出现在新世纪之后，受到现代舞创作理念的影响。它们对身体语言的追求，超越了对敦煌壁画舞姿的简单模仿，更注重身体语言的表现力和情感传达。在题材选择上，这些作品更倾向于从敦煌文化的视角出发，通过舞蹈来阐述人生的哲思或精神层面的探索。代表作品有《莲花》（2014年）、《敦煌》（2017年）、《迦陵频伽》（2022年）、《一梦·如是》（2018年）和《并蒂莲》（2018年）等。

第三类是表现丝路唐风乐舞的作品。这类作品在选材上不局限于敦煌，而是放眼于整个丝绸之路文化交流的历史演进。舞蹈中大量借鉴了敦煌壁画的舞姿图像，以服务于展现古代丝路乐舞的风貌和古代西域少数民族乐舞的神韵。虽然这些作品力求还原历史舞蹈的真实样貌，但同时也清晰地界定了艺术创作与历史真实之间的边界，努力将古代丝路文化与舞蹈之美呈现给当代观众。代表作品包括《丝路花雨》（1979年）、《箜篌引》（1987年）、《西凉乐》（1990年）、《俏胡女》（1997年）、《大梦敦煌》（2000年）等。

在“敦煌舞”的发展道路上，正面临着前所未有的挑战，亟须新时代的舞蹈编导们厚积薄发，注重艺术的引领性价值。随着数字敦煌资源库、敦煌超感知影像、文化遗产人工智能等新质生产力与敦煌文化的融合发展，我们要抓住机遇，着眼于更丰富的表现题材，将敦煌与时代变革相连，与未来相连，创作出既具有深厚文化底蕴又符合现代审美的舞蹈作品。

《敦煌古乐》剧照 甘肃省歌舞剧院供图