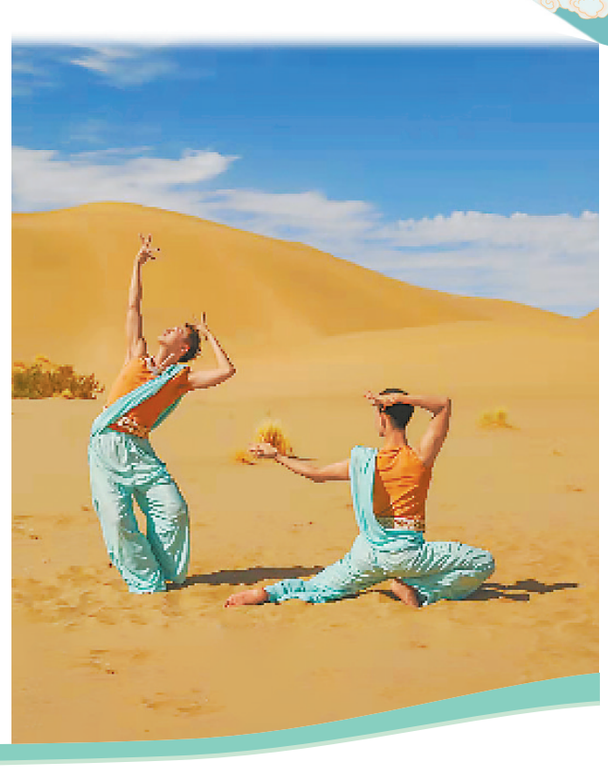
榆林窟第12窟壁画

莫高窟第156窟壁画



男子舞蹈组合《反弹琵琶伎乐天》

敦煌乐舞的溯源与创新

□ 史 敏 蔡均适

敦煌莫高窟壁画中的“反弹琵琶”,是敦煌乐舞的标志性符号。它以独特的“三道弯”形态诠释敦煌美学精髓,更以“舞姿与舞具(琵琶)共生”的形式引发学界对其真实性、可舞性的长期探讨。从史料中琵琶的西域溯源,到壁画里初唐萌芽、盛唐盛行的舞姿形象;从20世纪70年代《丝路花雨》将其搬上舞台,到北京舞蹈学院团队创作出《反弹琵琶舞》,实现“边舞边弹”的乐舞合一,反弹琵琶的艺术生命始终在“溯源”与“创新”中延续。本文循着史料源头、实践脉络与创作突破的路径,解码这一经典艺术形象如何从壁画走向舞台,成为敦煌文化创造性转化的典范。

2025年新版《丝路花雨》剧照 郁 婕

反弹琵琶之“源”:史料、壁画与文化交融

要理解反弹琵琶,需先厘清其“源”——这既是琵琶乐器的传播史,也是壁画舞姿的形成史,更是多元文化交融的产物。

琵琶:从西域到中原的乐器演变

琵琶并非中原原生乐器,其源头可追溯至西域。汉代刘熙《释名·释乐器》记载“批把本出于胡中,马上所鼓也”。东汉应劭《风俗通义》亦提及“批把,近世乐家所作,以手批把,因以为名”。“批把”即“琵琶”的早期称谓,因演奏时“推手为批,引手为把”得名,最初是游牧民族在马背上演奏的弹弦乐器。随着丝绸之路的畅通,琵琶传入中原,逐渐完成“本土化”改造:从“拨弹”改为“手弹”,演奏技艺不断精进,为“反弹”这一高难度形式的出现奠定基础。

学者高德祥指出:“琵琶舞的形态最初可能出现在西域,而反弹琵琶的形式却是中原人的创造。”这一观点揭示了反弹琵琶并非西域直接传入的舞蹈形式,而是琵琶在中原长期发展后,艺人对演奏技艺的极致突破。而关于“为何反弹”,有一个基于丝路生活的猜想:商队在沙漠中跋涉时,为缓解寂寞,会在马背上反背琵琶弹奏。此时琵琶横担肩上,头、肩、臂与琴形成“扁担原理”,相比胸前怀抱更省力,这或许是反弹琵琶最初的生活原型。

壁画:从初唐到宋代的舞姿留存

敦煌壁画中反弹琵琶的舞姿形象,最早见于敦煌石窟初唐时期的壁画,作为完整乐舞表演形式,则盛行于盛唐的经变画中。在敦煌壁画里,琵琶作为乐器出现数百次,手持琵琶、边弹边舞的图像有数十幅,跨越盛唐、中唐、晚唐、五代至宋代,足见其在敦煌乐舞中的核心地位。这些壁画中的琵琶舞姿丰富多样,可分为怀抱竖弹、挥臂横弹、昂首斜弹、倾身倒弹、背后反弹五类,其中“背后反弹”难度最大、美学价值最高,成为敦煌乐舞的“标志性姿态”。

最具代表性的当数莫高窟第112窟南壁的反弹琵琶舞伎:舞伎身披华丽长巾,将琵琶反背于身后偏上位置,左手环抱按弦,右手屈于琴箱弹拨;上身微倾,左腿微屈站立,右腿高吸腿贴合身体,脚趾勾起——静态中藏曲线之美,动态里含劲力之张,完美呈现“伎乐天”的灵动与高超技艺。另一处代表姿态是莫高窟第156窟南壁的“长鼓与琵琶对舞”:持琵琶舞者反背琵琶,琴身斜下倾倒,以背面示众,右腿端腿、左腿微屈,身体与左侧舞伎形成呼应的前倾姿态,右手持拨片拨弦,左手按弦,极致的拧身形态尽显韵律之妙。

除了反弹舞姿,壁画中还有大量正弹琵琶的伎乐形象,如榆林窟第19窟北壁、第25窟南壁的迦陵频伽(“妙音鸟”)乐舞,莫高窟第297窟西壁佛龛、第12窟北壁的世俗乐舞图,甚至“不鼓自鸣”的琵琶法器——这些图像证明反弹琵琶并非孤立的艺术造型,而是敦煌乐舞体系的重要组成部分。

文化交融:西域与中原的审美碰撞

反弹琵琶的形成,离不开多元文化的交融。学者王克芬提出:“敦煌壁画中反弹琵琶而舞的形象,在中唐以后大量出现,很可能与吐蕃统治敦煌时期有关。”西藏定日县有“反弹三弦”的演奏传统——表演者在演奏高潮时将乐器放于头后演奏,增添表演趣味;哈萨克族的冬不拉、柯尔克孜族的考姆兹,也有将琴箱放于肩上演奏的形式,这些都可能为反弹琵琶提供了“灵感参照”。

此外,一些出土文物也印证了这种文化交融。学者葛承雍据此指出,“反弹琵琶”最早的艺术造型是唐开元二十五年(737年)的男性胡人形象,敦煌壁画中的盛唐、中唐反弹琵琶,则是这一外来样式经过中原文化对其改造后的结果——“伎乐天”被塑造为符合中原审美的女性形象,成为中国人审美理想的载体。

综上,敦煌壁画中的反弹琵琶,是丝路文化交融的结晶:它源于西域琵琶的传入,经中原技艺改造,融合吐蕃、新疆等地的演奏传统,最终以“伎乐天”的形象定格于壁画,成为中华文明包容性的艺术见证。

实践脉络:从舞台初现到教学探索

壁画中的反弹琵琶,并非静止的图像——自20世纪70年代起,舞者与学者便不断尝试将其“复活”,从“只舞不弹”的道具表演,到“无实物”的身体训练,为最终“边舞边弹”的突破奠定了基础。

舞台初现:《丝路花雨》的经典突破

1979年,大型舞剧《丝路花雨》首次将反弹琵琶舞姿搬上舞台,引发轰动。创作者在段文杰及其他敦煌学专家们的指引下,从莫高窟壁画中提取反弹琵琶形象,结合剧情设计了“英娘为父解忧,抚琴起舞”的段落:英娘以反弹琵琶的舞姿为苦心作画的父亲带来灵感,父亲则将这一形象绘入壁画——这一情节既还原了“壁画舞姿源于现实”的史实,也让反弹琵琶成为舞剧的核心符号。

编导晏建中在创作中强调:“凡有似曾见过的动作都必须剔除,千姿百态的飞天、伎乐天的舞姿神韵,应成为英娘舞蹈语汇的灵魂。”最终呈现的舞段,虽使用的是“道具琵琶”(无演奏功能,仅作舞蹈装饰),却精准捕捉了壁画中反弹琵琶的“三道弯”形态与灵动气韵,被誉为“复活了敦煌壁画的乐舞”。此后,《丝路花雨》的反弹琵琶舞段广为流传,成为敦煌舞的“代名词”,也开启了反弹琵琶“舞台化”的第一步。

教学探索:从“道具依赖”到“动作延伸”

《丝路花雨》之后,反弹琵琶的实践重心转向教学领域——如何脱离“道具依赖”,开发身体本身的表现力?2006年起,北京舞蹈学院敦煌舞蹈文化研究团队开始了新的探索,核心思路是“以虚代实”,借鉴中国传统戏曲的“虚实观念”与古典美学的“写意精神”。

团队首先开展“无实物表演训练”:让演员脱离道具琵琶,仅通过身体动作诠释反弹琵琶的内在韵律。这种训练的核心,是“以形写神”——通过手臂的屈伸、身体的拧倾、步伐的流动,让观众“感知”到琵琶的存在。例如,在模拟“按弦”“弹拨”的动作时,演员需精准控制手臂模拟琵琶形状、不同方位与身体舞姿曲线的高度契合,既保留壁画舞姿形态的审美特征,又赋予动作拨弦起舞的真实感。这种训练不仅解放了身体,更让演员深入理解了反弹琵琶“乐舞共生”的本质——琵琶并非外在道具,而是身体动作的延伸。

2012年,《敦煌舞蹈教程——伎乐天舞蹈形象呈现》出版,其中“伎乐天三十六姿”的“反弹琵琶八势”,成为系统的训练体系:“反弹一势”还原莫高窟第112窟经典舞姿,“横弹二势”“下弹三势”“竖弹四势”探索持琴方向的变化,“拧身横弹”“跪坐背弹”“背弹势”“望月起舞势”则强化身体动势与琵琶姿态的融合。在此基础上,还创作了女子双人舞《反弹琵琶品》与男子组合《反弹琵琶伎乐天》,前者通过双人互动展现琵琶与舞者的“对话”,后者则参照壁画中男性胡人的反弹形象,以雄健激昂的基调,打破了“反弹琵琶必为女性”的刻板印象,丰富了这一形象的艺术维度。

这一阶段的实践证明:即使没有实物琵琶,通过演员对身体语言的极致开发,依然能让观众“心领神会”——这为后续“边舞边弹”的实现,积累了关键的身体控制与艺术表达经验。

《反弹琵琶舞》:乐舞合一的创新突破

2021年,笔者史敏再次带领北京舞蹈学院敦煌舞蹈文化研究团队创作出《反弹琵琶舞》,实现了反弹琵琶实践的“质的飞跃”——它突破了“只舞不弹”的局限,真正做到“边舞边弹”,让壁画中“乐舞合一”的理想成为现实。这一突破,既是对敦煌传统的回归,也是对当代舞蹈创作的创新。

“边舞边弹”:技术突破与乐舞共生

《反弹琵琶舞》的核心突破,是解决了“舞蹈动作”与“乐器演奏”的矛盾——琵琶作为乐器,要求演奏者手部稳定、按弦精准;作为舞蹈道具,又需要配合身体的大幅度动势(倾倒、旋转、碎步)。为实现二者统一,团队进行了多方面探索:

首先,在动作设计上,“扬长避短”——将舞蹈表现力的重点放在“脚下步伐”与“身体动势”上,而非受限于演奏者的手部。其次,在演员选择上,独舞者陈奕宁兼具琵琶演奏(柳琴、琵琶基础)与敦煌舞表演功底,能够在长期训练中,逐渐实现“琴技”与“舞技”的融合。

陈奕宁在创作谈中提及:“最难的是情感、音乐与肢体的融会贯通——既要关注内心情感与外部动作的身心合一,又要在大幅度舞蹈中保证弹奏精准。手掌托琴颈、手指按弦跳动、控制琴箱稳定,同时适应舞蹈节奏与音乐节奏的二拍、三连音转换,这些都需要长期磨炼。”最终,《反弹琵琶舞》实现了“乐舞共生”:琵琶的旋律成为舞蹈的“灵魂”,舞蹈的动势则赋予音乐以“视觉形态”,二者不再是“附加关系”,而是“一体两面”。

这一突破,也回应了学界长期的争议——李云集曾认为反弹琵琶是“壁画画工为装饰效果创造的虚拟形象”,李雅璇则猜想其“真实存在于唐代演奏中”。《反弹琵琶舞》以实践证明:反弹琵琶的“边舞边弹”并非不可能,它既是对唐代乐舞水平的致敬,也是当代舞者对敦煌传统的创造性诠释。

“诗情画意”:创作思维与文化内涵

《反弹琵琶舞》的创新,不仅在于技术突破,更在于其“诗情画意”的创作思维——它并非简单还原壁画舞姿,而是从敦煌文化中提炼灵感,构建起“情感”与“意境”的双重维度。

创作者在谈及创作思路时说:“源于中国古代‘诗、乐、舞’一体的传统。”《礼记·乐记》有云:“诗,言其志也;歌,咏其声也;舞,动其容也。三者本于心,然后乐器从之。”“乐”在古代本就是诗歌、音乐、舞蹈的综合体,这一传统为《反弹琵琶舞》提供了文化根基。

此外,作品的细节设计也处处体现“敦煌元素”:服装参考壁画中伎乐天的华丽纹样,色彩以赭石、石青为主,还原唐代审美;音乐融合琵琶的古典旋律与敦煌乐的西域风情,既保留传统韵味,又符合当代观众的听觉习惯。这些设计让《反弹琵琶舞》不仅是“技术展示”,更是“文化表达”——它让观众在欣赏乐舞的同时,感受到敦煌文化的深厚内涵。

“源头活水”:敦煌艺术的当代延续

《反弹琵琶舞》的创作,始终秉持“溯源”与“创新”并重的理念——“溯源”是回归敦煌壁画的乐舞传统,“创新”是贴合当代审美的艺术表达。正如学者赵声良所言:“敦煌艺术研究推动当代艺术创新,艺术创新以深厚的文化传统为基础。没有对传统的继承,所谓‘创新’只能是无本之木。”

《反弹琵琶舞》的“溯源”,体现在对壁画形象的尊重——作品中的正弹、反弹、横弹动作,均源自莫高窟第112窟、156窟等经典壁画;“创新”则体现在对“乐舞合一”的当代诠释——它不再是壁画的“复刻”,而是以当代舞蹈语言,让古老的乐舞形式“活”在当下。这种“创造性转化”,正是敦煌艺术生命延续的关键。

研究和弘扬敦煌文化,既要深入挖掘敦煌文化和历史遗存背后蕴含的哲学思想、人文精神、价值理念、道德规范等,推动中华优秀传统文化创造性转化、创新性发展,更要揭示蕴含其中的中华民族的文化精神、文化胸怀和文化自信。《反弹琵琶舞》正是对此的实践——它通过“边舞边弹”的技术突破,激活了敦煌壁画中“乐舞合一”的传统;通过“诗情画意”的创作思维,传递了敦煌文化的审美精神;更通过舞台呈现,让当代观众感受到中华文明的“文化自信”。

从壁画到舞台,敦煌乐舞的永恒生命力

反弹琵琶的艺术旅程,是敦煌文化“活态传承”的缩影——从初唐壁画中的舞姿萌芽,到盛唐经变画中的乐舞盛景;从《丝路花雨》的舞台初现,到教学实践中的身体探索;最终到《反弹琵琶舞》“边舞边弹”的创新突破,它始终在“溯源”中坚守传统,在“创新”中焕发新生。

《反弹琵琶舞》的意义,不仅在于实现了“乐舞合一”的技术突破,更在于它为敦煌艺术的当代传承提供了思路:敦煌文化不是静止的“文物”,而是可以通过艺术实践不断激活的“活态传统”。正如创作团队所言:“以今日之探微遥想古代乐舞之美,以今日之溯源复现壁画乐舞形式,这是对中国古代‘诗、乐、舞’一体传统的追溯,也是当今舞蹈创作的新突破。”未来,敦煌乐舞的探索仍将继续——壁画中还有更多未被发掘的乐舞形象,传统与当代的融合还有更多可能。但无论如何,“溯源”与“创新”始终是核心:唯有扎根敦煌文化的深厚土壤,才能让创新有“本”;唯有贴合当代审美的表达,才能让传统焕新。反弹琵琶的“千年反弹”,终将在一代代舞者的实践中,成为敦煌艺术永恒生命力的象征。

(本文第一作者系北京舞蹈学院教授)