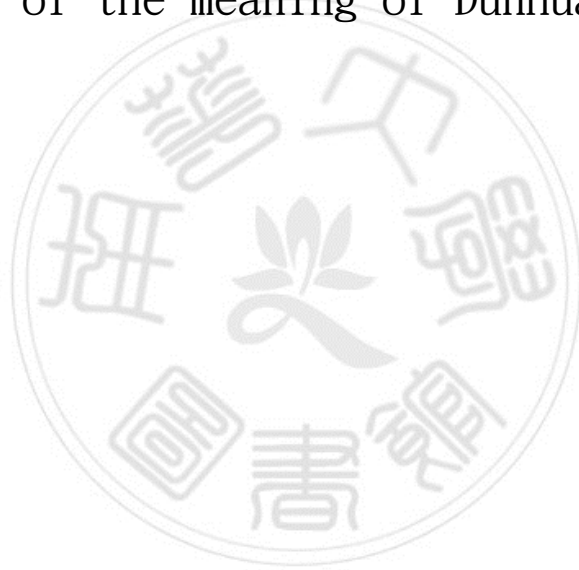


南 華 大 學
視覺與媒體藝術學系碩士班
碩士論文

敦 煌 舞 蹈 之 意 涵 分 析

Analysis of the meaning of Dunhuang dance



研 究 生：王佳玲

指 導 教 授：王廣生

中 華 民 國 一〇四 年 一 月

南 華 大 學
視覺與媒體藝術學系碩士班
碩 士 學 位 論 文

敦煌舞蹈之意涵分析
Analysis of the meaning of Dunhuang dance

研究生：王佳玲

經考試合格特此證明

口試委員：

王傑生

石聖恩

謝碧娥

指導教授：

王傑生

系主任(所長)：

謝碧娥

口試日期：中華民國一〇一年五月二十九日

謝 誌

這篇論文的完成，要感謝很多人的成就和幫助，首先是杜聖聰老師，從大學時期就一直督促我的學業，也一直鼓勵我繼續唸研究所，我不是一個很聰慧的學生，一直以為唸完大學就好了，而且很多方面都欠缺訓練，沒想到轉眼間也完成了研究所的學業，感謝杜老師在這八年來不停的指導跟鼓勵。

感謝南華大學的視覺與媒體藝術學系給我這個機會，可以進來學習並完成這本論文，當年系辦的一通電話讓我從大學學歷瞬間往上升了一級，感謝葉宗和老師、羅雪容老師、謝碧娥老師、王建堯老師、明立國老師及已不在本校任教的謝榮峰老師、陳泓易老師等諸位老師的建議，尤其是謝碧娥老師願意擔任口試委員，在完成論文期間，給予一些建議。

感謝願意擔任本論文指導教授的臺藝大舞蹈系教授王廣生老師，從論文最先開始沒有頭緒的我給一個明確的方向，協助我從一堆資料當中找出我想要研究的主題，好不容易終於完成。

最後還有情商王老師為指導教授的馮靖評老師、我的朋友潘先生及我的先生，還有許多默默在一旁關心我的好友們，如果沒有大家的幫助，並在我即將放棄時，一直鼓勵並關心我，也不會有這本論文的產生。

敦煌舞蹈之意涵分析

論文摘要

本論文以敦煌舞蹈與宗教、音樂、文化、圖像符號、傳播之間的關係加以解析，首先藉文獻資料解讀敦煌舞蹈的歷史形成及其發展脈絡。再探究敦煌舞蹈與宗教、文化和傳播之間的關係。是故透過敦煌石窟的飛天與菩薩等相關圖像與現今的敦煌表演動作照片做比對，並從佛教的觀點來詮釋敦煌舞蹈。

研究者認為敦煌舞蹈並不單單只是從敦煌壁畫中將飛天與菩薩的圖像擷取下來，發展成舞蹈動作，以及編舞者對於飛天的想像而創作，其中應該還寓有更深的意涵，且目前臺灣僅當成一個舞蹈來表演及觀賞，於是試圖深入探討敦煌舞蹈，期使欣賞者與表演者對於敦煌舞蹈有更深的認識和詮釋。

本論文共分六章，第一章說明研究動機、背景、目的、方法、文獻及名詞解釋；第二章講述敦煌舞蹈的發源地—敦煌石窟的飛天其歷代形象的發展；第三章臺灣的敦煌舞蹈起源與發展；第四章敦煌舞蹈之音樂、宗教意涵的關係；第五章敦煌舞蹈的動作組成、發展及分析；第六章結論。

關鍵字：敦煌舞蹈、飛天、敦煌石窟

Analysis of the meaning of Dunhuang dance

Abstract

In this paper, the relationship between religion Dunhuang dance, music, culture, iconography, the spread between them resolved first by the interpretation of the history of literature Dunhuang dance formation and development context. Further explore the relationship between Dunhuang dance and religion, culture and communication between. Therefore in the present-day performances in Dunhuang action photos do than flying through the caves and other associated with Buddha images and to interpret from the Buddhist point of Dunhuang dance.

The researchers believe that dance is not merely the capture Dunhuang Dunhuang frescoes and Buddha images will be flying down and develop into dance moves, as well as choreographer and creative imagination to fly, which should also have a deeper meaning blending, and is currently in Taiwan only as a dance to perform and watch, then tried to Dunhuang dance depth, so that the viewer of the Dunhuang dance performer for a deeper understanding and interpretation.

The paper is divided into six chapters, the first chapter explains the motivation research, background, purpose, method, literature and terminology; the second chapter describes the development of Dunhuang Grottoes in Dunhuang dance birthplace — flying its ancient image; the third chapter in Taiwan Dunhuang dance origin and

development; relations chapter Dunhuang dance music, religious meaning of; Chapter Dunhuang dance movements and the development and analysis; Chapter conclusions.



Keywords: Dunhuang dance, fly, Dunhuang Grottoes

敦煌舞蹈之意涵分析

目次

| | | |
|------|-------|----|
| 中文摘要 | ----- | i |
| 英文摘要 | ----- | ii |
| 目次 | ----- | iv |
| 圖次 | ----- | vi |
| 表次 | ----- | ix |

第一章 緒論

| | | |
|---------------|-------|----|
| 第一節 研究背景與目的 | ----- | 1 |
| 第二節 研究方法 | ----- | 3 |
| 第三節 文獻回顧與問題意識 | ----- | 3 |
| 第四節 研究範圍 | ----- | 15 |
| 第五節 名詞釋義 | ----- | 15 |

第二章 敦煌舞蹈的起源與發展

| | | |
|-----------------|-------|----|
| 第一節 敦煌石窟藝術之歷史源流 | ----- | 27 |
| 第二節 敦煌石窟中的飛天造像 | ----- | 39 |

第三章 敦煌舞蹈在臺灣的源起與發展

| | |
|------------------------------|----|
| 第一節 1990 之前的臺灣敦煌舞蹈發展 | 47 |
| 第二節 1990 之後的臺灣敦煌舞蹈發展 | 50 |
| 第三節 進入 2000 年之後，臺灣敦煌舞蹈的融合與發展 | 51 |

第四章 敦煌舞蹈之意涵

| | |
|---------------|----|
| 第一節 敦煌舞蹈的音樂意涵 | 55 |
| 第二節 敦煌舞蹈的宗教意涵 | 58 |

第五章 敦煌舞蹈的圖像分析

| | |
|----------------|----|
| 第一節 舞蹈動作基本概述 | 63 |
| 第二節 敦煌舞蹈動作意涵分析 | 76 |

第六章 結論

| | |
|------|----|
| 參考文獻 | 95 |
|------|----|

敦煌舞蹈之意涵分析

圖次

| | | |
|---------------|-----------|----|
| 圖 1-1 西域式飛天 | — — — — — | 28 |
| 圖 1-2 中原式飛天 | — — — — — | 28 |
| 圖 2-1 北涼飛天 | — — — — — | 30 |
| 圖 2-2 北魏散花飛天 | — — — — — | 30 |
| 圖 2-3 西魏伎樂飛天 | — — — — — | 31 |
| 圖 2-4 北周散花飛天 | — — — — — | 31 |
| 圖 2-5 隋代散花飛天 | — — — — — | 32 |
| 圖 2-6 初唐散花飛天 | — — — — — | 32 |
| 圖 2-7 盛唐伎樂飛天 | — — — — — | 33 |
| 圖 2-8 中唐飛天 | — — — — — | 33 |
| 圖 2-9 晚唐伎樂飛天 | — — — — — | 34 |
| 圖 2-10 五代伎樂飛天 | — — — — — | 34 |
| 圖 2-11 宋代伎樂飛天 | — — — — — | 35 |
| 圖 2-12 西夏伎樂飛天 | — — — — — | 35 |
| 圖 2-13 元代持蓮飛天 | — — — — — | 36 |
| 圖 3-1 印度舞 | — — — — — | 38 |
| 圖 3-2 胡旋舞 | — — — — — | 39 |
| 圖 4-1 天宮伎樂 | — — — — — | 40 |
| 圖 4-2 飛天 | — — — — — | 41 |
| 圖 4-3 藥叉 | — — — — — | 41 |
| 圖 4-4 供養伎樂 | — — — — — | 42 |
| 圖 5-1 緊那羅 | — — — — — | 45 |

| | | |
|---------------------|-----------|----|
| 圖 5-2 乾達婆 | — — — — — | 45 |
| 圖 6-1 菩薩手 | — — — — — | 65 |
| 圖 6-2 薰香供養手 | — — — — — | 65 |
| 圖 6-3 持蓮手 | — — — — — | 66 |
| 圖 6-4 持蓮手 | — — — — — | 66 |
| 圖 6-5 伎樂手 | — — — — — | 66 |
| 圖 6-6 獻花手 | — — — — — | 67 |
| 圖 6-7 持淨瓶手 | — — — — — | 67 |
| 圖 6-8 禮拜思惟手 | — — — — — | 68 |
| 圖 6-9 持念珠手 | — — — — — | 68 |
| 圖 6-10 持薰爐手 | — — — — — | 69 |
| 圖 7-1 敦煌石窟壁畫中千手觀音造像 | — — — — — | 77 |
| 圖 7-2 千手觀音 | — — — — — | 78 |
| 圖 7-3 千手觀音 | — — — — — | 78 |
| 圖 7-4 千手觀音 | — — — — — | 79 |
| 圖 7-5 千手觀音 | — — — — — | 79 |
| 圖 8-1 敦煌石窟壁畫中散花造像 | — — — — — | 80 |
| 圖 8-2 散花 | — — — — — | 81 |
| 圖 8-3 散花 | — — — — — | 81 |
| 圖 8-4 散花 | — — — — — | 82 |
| 圖 9-1 敦煌石窟壁畫中反彈琵琶造像 | — — — — — | 83 |
| 圖 9-2 反彈琵琶 | — — — — — | 83 |
| 圖 9-3 反彈琵琶 | — — — — — | 84 |
| 圖 9-4 反彈琵琶 | — — — — — | 84 |
| 圖 9-5 反彈琵琶 | — — — — — | 85 |
| 圖 9-6 反彈琵琶 | — — — — — | 85 |

| | |
|---------------------|----|
| 圖 10-1 敦煌石窟壁畫中彩帶 造像 | 86 |
| 圖 10-2 彩帶 | 87 |
| 圖 10-3 彩帶 | 87 |
| 圖 10-4 彩巾 | 88 |
| 圖 10-5 彩帶 | 88 |
| 圖 10-6 彩帶 | 89 |



敦煌舞蹈之意涵分析

表次

| | | | |
|----|-------------------|-----------|----|
| 表一 | 敦煌舞蹈歷史文獻資料統整 | — — — — — | 4 |
| 表二 | 敦煌舞蹈動作及相關名詞文獻資料統整 | — — — — — | 5 |
| 表三 | 文化、圖像符號傳播文獻資料統整 | — — — — — | 6 |
| 表四 | 音樂文獻資料統整 | — — — — — | 11 |
| 表五 | 敦煌舞蹈動作文獻資料統整 | — — — — — | 13 |
| 表六 | 敦煌舞蹈的常見動作與道具一覽表 | — — — — — | 76 |



敦煌舞蹈之意涵分析

第一章 緒論

第一節 研究背景與目的

一、研究背景與動機

敦煌舞蹈在臺灣的開展，可追溯自 1967 年由臺灣第一代舞蹈藝術家李天民所編創的敦煌舞蹈《飛天》，並教導中國文化學院舞蹈科的學生表演¹，這是臺灣第一支以敦煌《飛天》為創作主題的創作舞蹈，也開啟了敦煌舞蹈在臺灣生根發芽。

敦煌舞蹈在大陸大規模的開展，是由大陸甘肅省歌舞團團員賀燕雲等在 1979 年參觀完敦煌石窟後，仿照敦煌壁畫中的飛天姿態，創作第一齣敦煌舞劇《絲路花雨》²，因而形成大眾矚目之獨特且帶點神秘、宗教意味的舞蹈。

在蒐集敦煌舞蹈資料及研究的過程中，研究者發現臺灣雖然較大陸早開始敦煌舞蹈的創作，但卻沒有在學院中發展出一門獨立的教學系統。而在臺灣民間敦煌舞蹈的發展，北

¹.李天民，〈在臺灣看敦煌舞蹈文化〉，臺灣藝專《藝術學報》，1991.12，頁數 253-263

².賀燕雲，《敦煌舞蹈訓練與表演教程》，大陸上海音樂出版社，2009.3，封頁之作者介紹

部有的謔瓊華敦煌能量舞教學系統，南部有佛光山的人間敦煌舞藝團，以佛教禪宗為內涵所發展的敦煌舞蹈。這些從事敦煌舞蹈的編舞者，大都具有中國民族舞或西方芭蕾舞的基礎，經與大陸交流、觀摩、學習、融合後，發展成現今臺灣敦煌舞蹈的多樣面貌。

會以敦煌舞蹈作為研究的主題，其一是研究者在 1994 年參加一場弘法巡迴表演的舞者甄選而接觸敦煌舞蹈，在甄選時的訓練及學習過程中，覺得敦煌舞蹈很特別，深深吸引著研究者，開啟研究者欲研究敦煌舞蹈的動機。

另一個原因是研究者在 1999 年在佛光山佛教青年會議的東部參訪交流活動中，表演敦煌舞蹈獨舞，隔兩年後有人跑來跟研究者說：「因為妳的那一場表演，讓我對佛教產生興趣，並到佛光山工作，更進了佛教學院去就讀。」

以上種種因緣，又加上研究者一直覺得它不僅是一個表演的舞蹈，不只是宗教舞蹈，應該有更深廣的意涵，於是十多年來一直蒐集有關於敦煌舞蹈的資料及圖像，試圖從佛教的觀點來詮釋敦煌舞蹈。

二、研究目的

本論文的研究目的是希望藉由歷史文獻，清楚整個敦煌舞蹈的起源及發展的脈絡，針對敦煌舞蹈的動作以音樂、宗教、文化符號圖像方面來解析，揭開其神秘的面紗，探討敦煌舞蹈之所以特別、神秘，也讓欣賞者在欣賞敦煌舞蹈時更能領略它獨特的魅力。

第二節 研究方法

本論文的研究方法為質性研究，並以文獻分析與考證與圖像分析等研究方法，來探究敦煌舞蹈之意涵分析：

一、文獻分析與考證，以利了解敦煌舞蹈的歷史形成與發展，在文獻部份分為一追溯佛教對於飛天一詞的說法及敦煌飛天的形成的歷史源流、歷代飛天圖像的演變、在敦煌石窟中有關於舞蹈的文化歷史背景。

二、圖像分析，以敦煌石窟中的飛天與菩薩等相關圖像與敦煌舞蹈表演的動作圖像作一比對、分析其動作。其圖像分析的依據為文化、圖像符號、傳播等理論。

第三節文獻回顧與問題意識

一、文獻回顧探討

在研究者所知有關敦煌文獻大多都是研究敦煌石窟中的典籍、歷史源流等，專門研究敦煌壁畫的舞蹈是比較少見，近年來在各期刊中，尤其是大陸方面對於敦煌舞蹈的論述有變多的趨勢，只不過大多都還是以歷史源流為主要的論述重點。研究者將所蒐集到文獻分為敦煌舞蹈歷史、與敦煌舞蹈相關名詞、文化圖像傳播、音樂及敦煌舞蹈動作解析等類別，並以此為本論文之依據。

在這些文獻資料中包含大陸與臺灣的書籍，有的雖未與敦煌舞蹈有直接的論述與關聯，卻是與研究者研究的主題內容有相關之處，因此借鏡前輩們的論點，進而再探討敦煌舞蹈多重的面相。

(一)、敦煌舞蹈歷史文獻資料統整：

| | 書名 | 作者 | 內容 |
|---|--------------|-----|---|
| 1 | 《世界佛教藝術源流》 | 吳進生 | 詳細講述世界各國佛教藝術的起源與發展 |
| 2 | 《敦煌佛教藝術》 | 甯強 | 敦煌藝術以其上千年的歷史延續性和涵蓋建築、雕塑與壁畫的藝術立體性，展示出不可替代的文化價值。敦煌石窟可以說是一把解開中國佛教藝術之謎的鑰匙，藉由敦煌藏經洞出土的幾萬件古物，正是重新審視中國傳統文化基本觀念一個很好的起點。 |
| 3 | 《臺灣敦煌舞發展之研究》 | 黃凱寧 | 隨著臺灣近幾十來年政治、文化、社會、經濟、環境也有急遽的發展與變遷，究竟這些差異與變遷對於敦煌舞蹈構成什麼樣影響與發展，與 1969 年的敦煌舞蹈又有什麼樣的不同？大陸與臺灣的生活環境、社會背景、教育制度與舞蹈環境均有頗大的差異，在這樣不同的文化下，臺灣敦煌舞蹈與高金榮派別的敦煌舞蹈有什麼差異及發展？ |

表一 敦煌舞蹈歷史文獻資料統整

※資料來源：《世界佛教藝術源流》、《敦煌佛教藝術》、《臺灣敦煌舞發展之研究》

《世界佛教藝術源流》、《敦煌佛教藝術》等兩本書是在追溯敦煌舞蹈的起源與歷史的參考書籍；《臺灣敦煌舞發展之研究》是在闡述現代敦煌舞蹈發展的資料來源，這本論

文清楚的將臺灣敦煌舞蹈的發展詳細的分類，因本論文的重點並非在敦煌舞蹈的歷史發展上，故在這個部份僅作簡述。

(二)、敦煌舞蹈動作及相關名詞文獻資料統整：

| | 書名 | 作者 | 內容 |
|---|--------------|----------|---|
| 1 | 《佛光大辭典電子版》 | 佛光山宗務委員會 | 編錄佛教的用語、專有名詞、教義，並對其內容解釋 |
| 2 | 《佛光教科書電子版》 | 佛光山宗務委員會 | 針對佛教的用語、專有名詞、教理教義、規矩、經典等做一個深入的解釋與探討 |
| 3 | 《敦煌壁畫中飛天之研究》 | 袁光明 | 藉由文獻的收集，與歷史上已出現的考證資料，以及地理、歷史、宗教經典、古籍等書籍、畫冊，尋找敦煌壁畫所描繪之內容，加以比對、印證、引證而成。 |

表二 敦煌舞蹈動作及相關名詞文獻資料統整

※資料來源：《佛光大辭典電子版》、《佛光教科書電子版》、《敦煌壁畫中飛天之研究》

《佛光大辭典電子版》、《佛光教科書電子版》所收錄的都是屬於佛教用語、名詞、名相部份，因為在敦煌舞蹈當中使用大量的佛教用語，於是研究者以這兩本書為解釋這些佛教名詞的依據。

《敦煌壁畫中飛天之研究》這篇論文所述是敦煌飛天其歷代的圖像演變，故引用自本論文有關於敦煌舞蹈的歷史源流及飛天的形象文獻記載，因為本論文所著重的並不在歷史上，是故為簡述。

(三)、文化、圖像符號傳播文獻資料統整：

| 書名 | 作者 | 內容 |
|------------|-----------------------|--|
| 《細說文化研究基礎》 | Jeff Lewis 著，邱誌勇、許夢芸譯 | 所有的文化研究理論及文化研究，在說什麼、各個文化理論之間有何不同、各個立場之間有何差異等，並提供各個重要文化理論學者的自傳性資訊，也提供他們的代表性文本之論述。並試圖論證各種文化研究取徑，並藉此闡述當代文化有關文化研究的基本範疇。因此，從文化的基本定義開始，乃至於各種文化研究傳統及其理論預設，還涵蓋了後現代主義、女性主義、結構與後結構主義、流行消費文化、身體、新傳播科技、文化政治等議題 |

表三 文化、圖像符號傳播文獻資料統整

※資料來源：《細說文化研究基礎》

本文在文化、圖像符號傳播的理論依據是以瑞士語言學家、現代語言學之父索緒爾（弗迪南·德·索緒爾 Ferdinand de Saussure, 1857–1913）的理論，索緒爾認為符號等於符旨（符號的心理概念）除以符徵（真實符號），也就是符徵可能是聲音、標記、影像等等，但本身不具任何固定的意義，當個人與特定的符號互動就會產生意義，只是這個需要被系統（社會群體）所理解，這個意義才會真實存在。³

在張明寮的《圖文傳播》說：「在傳播的定義分類，舞蹈是屬於一種非口語的傳播，舞者利用舞蹈動作表現出他所要傳達的消息、意念、意思、觀念、思想等給觀賞者，以達到傳播的目的」。

在生活中有許多的符號和其代表某種意義（或事務）的標誌，常成為宗教或藝術的象徵表現，並藉助隱喻或暗喻的方式來傳達。圖像與譬喻、比喻的不同，是在於前者是以擬人、寓意為基礎方向，從理性的解釋關係出發和經典所作的連結，並不是單純直觀的記號掌握；而後者是通過相似性所發展的指示記號，所以符號學本身是象徵的概念，常被藝術、哲學、美學的工作者所使用，藉以說明各種語言、圖像的傳達，甚至將其視為人類與其他生物的差別。

學者陳宗明在《符號世界》的序中就明白點出：「符號是表達、傳播意義、信息以及知識的象徵物；是代表某一事物的另一事物，它既是物質對象，也是心理效果；是在交際過程中能夠傳達思想及感情的媒介物；是能指和所指（能指是語言符號的音響形象，所指是它所表達的概念）的二元關

³. Jeff Lewis, 邱誌勇、許夢芸譯，《細說文化研究基礎》，臺北韋伯文化，2008.1，頁 244

係；是具有隨意性、指代性、約定性和跨越性的特徵；具有表義、理解和交流的功能；是聯結心靈與世界的橋樑與中介，是溝通精神與物質世界的橋樑…。」

圖像傳播所導致的影響就是“無數形態各異，內容千差萬別的圖像簇擁著我們，包圍著我們，甚至追蹤著我們。”身處媒介環境中的人們無時不刻不在感受圖像、消費圖像——“讀圖時代”的來臨迫切地讓人感到有一種被圖像包圍、簇擁的錯覺，從而導致以圖像為傳播形式的視覺文化的盛行。⁴

影像與客體建立圖像的關係，義大利符號學家 Umberto Eco 強調圖像的再現，是以符合內容特徵或者辨識符碼屬性元素的技巧，他認為一個文化裡對於一個客體的定義有其內容特性和外貌屬性的「辨識符碼」，可分為三種方式⁵：

1. 視覺的——他是可見的，通常是根據先前感知的經驗來編碼，也就是源於視覺感知與認知的過程分類，並和使用者的視覺感知能力、經驗有關，在圖像符號中有一個不可改變的本質，那就是形，它必須是具有幾何上的正構關係，也就是兩個或多個集合的元素之間保持在空間關係的結構性質不變
2. 本體論的——是物體本身可感知和推理的，它是形而上的哲學術語，是有關於真實世界和真實本質的表明或假設，對於圖像符號的認知有相當密切的關係，只要這是在感官上建立的一種感知，就必須透過大腦的運作來產生資訊，

⁴.李德團，〈視覺文化背景下的圖像傳播對現實的建構〉，人民網-傳媒頻道，

2009.12.30，大陸 <http://media.people.com.cn/BIG5/22114/44110/142321/10682462.html>

⁵.陳錦忠，〈影像中圖像與造形符號的關係〉，《藝術學報》，2008.10，頁 77-90

雖然在意符的形式上可能是不存在的，但仍可以推理出因果關係，這也表示圖像符號具有超乎視覺的特質

3. 慣例的—它是模式化的，在視覺對象可能是不存在，但卻是有效、可認識的形象，這種慣例包含許多的促因符碼，並保有非慣例的自然語言關係。也就是說對於社會中既有的圖像符號的感知，是必須透過象徵來表現其文化機制。

另外在傳播學者拉斯威爾（哈羅德·拉斯威爾 Harold Lasswell, 1902—1978，是美國社會科學的泰斗，是各種學問科技整合運動的主要人物）在 1948 年所提出的傳播模式，可以看出傳播的特徵及定意：

誰（Who），說了什麼（Says what），通過什麼渠道（In Which Channel），對誰（To Whom），取得了什麼效果（With What Effect）。

第一個「誰」是訊息的製造者，然後把特定意義的訊息以各種方式傳送出去。

傳播共有六個階段，第一個階段是「專業傳播者」的傳送；第二個階段是製作專業者將訊息原意製碼；第三個階段是訊息以資訊方式，透過印刷等方式傳送；第四階段是由個別接收者所組成的大量且多樣的閱聽眾將注意力集中於媒體，理解接收進來的資訊，將其解碼成以為慣例化的言辭與非言辭訊號所組成的訊息；第五階段時個別接收者依其體驗到的主觀意義，選擇性的建構出對訊息的解釋；第六階段是這些意義在某一方面影響了接收者的情感、思考或動作，也

就是達到了某一些效果。換句話說，大眾傳播是一個過程，專業傳播者設計並使用媒體，來廣泛、快速地持續散布他訊息，為了喚起大量、多樣及有選擇性接觸的閱聽眾，試著以不同的方式來影響他們。

在人類學與美學的研究中，身體都是重要的呈現，根據傅科（米歇爾·傅柯 Michel Foucault，1926－1984，法國哲學家 and 思想系統的歷史學家）、德勒茲（吉爾·德勒茲 Gilles Louis René Deleuze，1925－1995，法國後現代主義哲學家）、瓜塔里（Felix Guattari）等後結構主義學者的說法，認為身體的感官皆與主體在語言的形構過程中，有著密不可分關聯性，因此在持續重視影像及慾望、消費，並以身體美麗為人類價值之重要指標的文化中，身體所暗示的文化表意遠遠地超過它的生物基礎，也就是說身體變成一個文化的場所。⁶也可以這樣說，舞蹈是借助著動作來傳達創作者所要給觀賞者的一種方式，所以舞蹈的姿勢跟動作就會大於日常狀態。

在整個佛教史中，原本飛天（天人）是在宣揚佛教，是特殊的、如法供養的教化效應，從印度傳入中國後，與中國原有的文化相互融合，形成中國化的佛教，敦煌飛天就是畫在敦煌石窟中的飛天，後來慢慢成為敦煌壁畫藝術的專有名詞及代名詞，也就是敦煌的飛天是印度文化、西域文化與中國文化長期交流、互相融合和共同孕育而成的。

在舞蹈的符號世界裡，隨著文明化的過程，舞者身體越來越被嚴以審查，作為誇張或變形的身體信息傳播的媒介，它必須有特殊的要求，非常人所能到達，然而東西方的體型

⁶.Jeff Lewis 編，邱誌勇、許夢芸譯，《文化研究的基礎》，2006.1，頁 396-398

不同，所以發展出來的舞蹈形式就會有很大的不同，所以在
本論文中會以此概念來闡述。

(四)、音樂文獻資料統整：

| | 書名 | 作者 | 內容 |
|---|--------------|-----------|--|
| 1 | 《佛光教科書電子版》 | 佛光山宗務委員會 | 針對佛教的用語、專有名詞、教理教義、規矩、經典等做一個深入的解釋與探討 |
| 2 | 《漢文佛經中的音樂史料》 | 王昆吾、何劍平編著 | 收錄漢文大藏經中的音樂和音樂理論史料及有關文學、藝術，有關悉曇以外的語言學理論的各種史料)，按類編排，在各類中盡量採用由《大正新修大藏經》提供的時代次序，旨在為宗教音樂研究者、中國文化研究者提供一批全面、可靠、條理清楚的資料 |

表四 音樂文獻資料統整

※資料來源：《佛光教科書電子版》、《漢文佛經中的音樂史料》

其實音樂跟舞蹈是不能分開討論的，研究者本身在學舞的過程中發現音樂的節奏跟音律等，都會影響動作與動作之間的銜接與順暢度，每首音樂的意象都不相同，沒辦法同一套順序的動作可以用於多首音樂，所以就形成了每一首音樂都有獨特的舞蹈動作表現。

就研究者所找尋的資料中，發現一些古代舞蹈的編排方式已被遺忘，卻透過音樂的影響而流傳下來，所以依據音樂的譜寫是被人們廣泛地使用在對比性的組合之中，以構成音樂組曲。

以目前的趨向而言，流行性音樂確是比構成它音型的基礎舞蹈來得壽命長，雖然這樣的音樂是脫離起源材料，但還是保持帶有特點的節奏及原來舞蹈的精神，可以這樣說，舞者即使不要音樂幫助，也還是需要跟著音樂規則跑，一個完整的舞蹈除了動作之外，還要包括人聲，在音樂與舞蹈的結合是必須要在音樂形式上犧牲相當大的進展，因為它們無法把握自己未曾接觸過的舞蹈成份。

講到佛教音樂，就不得不提到梵唄，研究者是引用《佛光教科書電子版》的解釋，因其內容較為白話且淺顯易懂；而《漢文佛經中的音樂史料》是在闡述音樂與舞蹈、宗教之間的關係時之資料。

(五)、敦煌舞蹈動作文獻資料統整：

| | 書名 | 作者 | 內容 |
|---|-----------------|------------|---|
| 1 | 《舞與神的身體對話（上下冊）》 | 劉建、張素琴、吳宏蘭 | 第一部述說個人生活中至為重要的事，第二部述說整個地球和全人類至為重要的事，第三部則述說全宇宙至為重要的事。 |
| 2 | 《無聲的言 | 劉建 | 想揭開舞蹈厚厚薄薄的面紗，還可以“讀 |

| | | |
|--|-------------|---|
| | 說：舞蹈身體語言解讀》 | <p>懂”的原生態意義。思想情感的流露是由人的身體符號外泄而出的，人的每一表情、姿勢、動作都是一種符號，都代表著一定的意義。當這一無聲的符號世界被藝術誇張或變形以後，舞蹈的符號世界便五彩斑斕地跳動起來，所以福金說：“舞蹈是手勢的發展，是它的理想化。”</p> |
|--|-------------|---|

表五 敦煌舞蹈動作文獻資料統整

※資料來源：《舞與神的身體對話（上下冊）》、《無聲的言說：舞蹈身體語言解讀》

以上所述均在討論敦煌舞蹈動作時使用的書籍，研究者嘗試在舞蹈的基本概念的基礎上，建構出敦煌舞蹈動作的樣貌。

舞蹈的基本概念繁多，研究者僅以美國現代舞的創始人鄧肯（伊莎朵拉·鄧肯 Isadora Duncan，1878—1927，美國舞蹈家，現代舞之母）的觀點闡述舞蹈為一自然情感的反射，來關照敦煌舞蹈之身、心、靈的外在表象。鄧肯認為：舞蹈動作是源自於人體的太陽神經叢，透過以基本感情為基礎，沒有故意發明的機制，這都是一個很自然反應的動作，高度的個人化的感情經驗是無法全部採用，需要被提煉出來，不時進入這種個人化的領域就會變成某一種類的性格化，也就是將自己的舞蹈作為所有人的典型，並將某些感情的力量聯繫在一起，將新的感情洞察力外化給他們，可以說舞蹈創作並不是一個自然、精確的大致複製品，卻是以自然為基礎，重新結構自然的形式，因此創作是比生活更加清晰屬性，並

得到放大，但在這樣的情況下可能會被理想化，甚至有時會導致相反的狀況或是被曲解。⁷

舞蹈藝術的材料以舞蹈者的動作、軀體，以動作表現描摹如動、植物或物品等，在動作樣式中活現這些樣貌，包括產生媒介的速度與節奏等要素，是表現任何題材為活動的內容。並藉動作媒介來表現藝術的衝動，沒有任何東西是沒有被轉換成經驗的形式下可以被理解，所以在人們通常對於藝術經驗是發生在它被轉化成生活經驗之後，基本的形式就是動作。舞蹈的身體語言有幾個特點，其一是可靠性；其二是感染性；其三是隱喻性；其四是簡約性。⁸

舞蹈的肢體運用可以進入禪學的無我境界，也可以切入各種模仿方式，透過宗教、狩獵、圖騰、巫術、頌揚英雄等將身體展現到極致，如馬戲團般高度技巧的應用，或者到自然形成生活常見的動作，這些皆可展現舞蹈的意義。

一個舞蹈不僅有獨創性表現形式，還要看它的意境，也就是藝術作品通過形象表現出來的某種境界與情調，只是這個意境的產生往往與編導者是否具有文學修養？有著對於藝術獨到見解？是否有著強烈而豐富的感情？及在生活中是否能找出自己需要的各種形象，並能融匯到創作中等等。

⁷.歐建平著，《舞蹈美學鑑賞》，臺灣洪葉文化，1998.5，頁 20-21、68-69、71

⁸.劉建著，《無聲的言說：舞蹈身體語言解讀》，大陸北京民族出版社，2006.9，頁 7-8

二、問題意識

本論文主要的問題意識有：

- (一)、敦煌舞蹈的符像象徵為何？
- (二)、敦煌舞蹈的意涵包涵哪些？
- (三)、臺灣敦煌舞蹈的發展現況？

第四節 研究範圍

本論文的研究範圍聚焦在敦煌舞蹈中的動作組成及圖像展現的意涵。意涵還包括有文化傳播、符號圖像、宗教、音樂等。

第五節 名詞釋義

一、敦煌藝術

敦煌藝術是一個統稱，也是一個合理的稱呼，它既包括了敦煌石窟藝術（其形式載體），也包括有敦煌佛教藝術（文化性質），也就是說它包括了建築、壁畫、書法、文學、音樂、舞蹈、服飾、百戲、絹畫、版畫、各種世俗社會的相關藝術文化內容等。⁹

⁹.易存國，〈關於敦煌藝術幾個重要問題的美學思考（上）〉，《古今藝術》，第23期第2卷，2006.2，頁4-20

二、敦煌佛教藝術

是指產生、發展和積存在敦煌地區，主要以佛教為主題的藝術，是強調其文化性質（內容）重於宗教性意味，是一個多門類的藝術綜合體，囊括了建築、壁畫、彩塑、絹畫、紙畫、麻布畫、版畫、書法、樂舞、染織和刺繡等，還包括與佛教相關的變文、曲辭，其藝術主體是現在存的石窟群—莫高窟、西千佛洞、安西榆林窟、東千佛洞、小千佛洞及肅北五個廟石窟及一個廟石窟等。¹⁰

三、敦煌石窟藝術

石窟是佛教文化及藝術的主要形象載體，是一般鑿於河谷崖壁或是山谷斷壁上，內容大多以表現跟反映佛教內容與題材，依照區域的岩石質地而有不同的表現形式。¹¹因為敦煌獨特的地理與人文環境及複雜的歷史過程，所以充滿著傳奇的色彩，敦煌石窟藝術是敦煌歷史、文化、藝術等發展最重要的文化交流、匯合、擴散的地區。¹²

¹⁰.甯強著，《敦煌佛教藝術》，高雄復文圖書，高雄，1992.8，頁 1

¹¹.鄭柄林、沙武田著，《敦煌石窟藝術概論》，大陸甘肅文化出版，2005.8，頁 27-28

¹².石應寬著，〈敦煌飛天及古代音樂審美意識〉，《貴州大學學報》，2007.4，頁 17-22

四、敦煌壁畫

壁畫具有連接、轉換、協調整體的功能，所以就必要建構一個流變互動的空間體系，以滿足整個空間結構的連續性及宗教教義—敘述性的要求。

是轉瞬即逝的時間藝術，在沒有古代舞蹈動態資料的情況下，凝固在石窟壁畫中的歷代舞蹈形象，就成為十分罕見也是最珍貴的舞蹈史料，而這些舞蹈壁畫就成為今人創作、表演最具體而生動的參考形象，亦是最早的人類情感的符號形式，可以顯現語言所不能表現的內在生命的極致狀態。¹³

五、飛天

飛天是屬於天界的仙女，在印度稱為「韃他婆」或「乾闥婆」，其意為「香音神」，在佛教經典中，在西方極樂世界執掌並散播香氣、能奏樂、善飛舞的神仙，每當佛陀在說法時，會在一旁跳舞、讚嘆並且供養佛陀所說的法，以及在場聽法的諸大菩薩、阿羅漢、天龍八部等等。

六、合掌

梵語 a jali，巴利語同，又作合十，即合併兩掌，集中心思，而恭敬禮拜之意。本為印度自古所行之禮法，後為佛教沿用。印度人認為右手為神聖之手，左手為不淨之手，故有分別使用兩手之習慣；然若兩手合而為一，則為人類神聖面

¹³.王克芬著，〈多元薈萃 歸根中華—敦煌舞蹈壁畫研究〉，《敦煌研究》，大陸，2005.3，頁 41-50

與不淨面之合一，故藉合掌來表現人類最真實之面目。合掌除表示衷心敬意外，亦表示返本還源，入於非權非實，事理契合之意。¹⁴

七、手印

印，梵語 mudr，巴利語 mudd，音譯為母陀羅，乃記號之意；為手指所結之印契，又作印契、印相、密印等，為教義規範之表記，如一法印、三法印。印有「有相」、「無相」兩種區別：有相印即以色彩、形狀、姿態表示之；無相印不以色彩、形狀、姿態表示，而在於體會真意，舉凡一投足一舉手等一切動作皆是。¹⁵

八、結印

即以二手十指之曲折屈伸來標幟如來內證之本誓，是密教最重其法，結印契須就師親承稟受，而不為他人所見，且必用塗香。¹⁶

九、佛手

形如中國傳統舞蹈中的三彎指，每在佛說法時，就會結此印。

¹⁴.佛光大辭典，p2267

¹⁵.佛光大辭典，p1412

¹⁶.佛光大辭典，p5180

十、千手觀音

六觀音之一，全稱千手千眼觀自在（梵 Avalokiteśvara-sahasrabhuja-locana），又作千手千眼觀音、千眼千臂觀音、千手聖觀自在（梵 Sahasra-bhuj ā ry ā valokiteśvara）、千臂觀音、千光觀自在、千眼千首千足千舌千臂觀自在。（中略）據大悲心陀羅尼經載，四十手所持之物或所呈之手相各為：施無畏、日精摩尼、月精摩尼、寶弓、寶箭、軍持（瓶）、楊柳枝、白拂、寶瓶、傍牌、鉞斧、觸髑寶杖、數珠、寶劍、金剛杵、俱尸鐵鉤、錫杖、白蓮花、青蓮花、紫蓮花、紅蓮花、寶鏡、寶印、頂上化佛、合掌、寶篋、五色雲、寶戟、寶螺、如意寶珠、羂索、寶鉢、玉環、寶鐸、跋折羅、化佛、化宮殿、寶經、不退轉金輪、蒲桃，另有加上甘露手而合為四十一手者。¹⁷

十一、觀音

俗稱觀音菩薩、觀世音菩薩，梵名 Avalokiteśvara，音譯阿縛盧枳低濕伐羅。以慈悲救濟眾生為本願之菩薩。又作光世音菩薩、觀自在菩薩、觀世自在菩薩、觀世音自在菩薩、現音聲菩薩、闍音菩薩。略稱觀音菩薩，別稱救世菩薩、蓮華手菩薩、圓通大士。另一梵名為 Āry ā valokiteśvara，音譯阿唎耶跋盧枳毘鑠筏囉，為聖觀世音之義。與大勢至菩薩同為西方極樂世界阿彌陀佛之脅侍，世稱西方三聖。凡遇難眾生誦念其名號，菩薩即時觀其音聲前往拯救，故稱觀世音菩薩。又因其於理事無礙之境，觀達自在，故稱觀自在菩薩。

¹⁷.佛光大辭典，p734

(中略)此外，摩訶止觀卷二上舉有六觀音，諸尊真言句義抄揭示十五觀音，又有二十五觀音、三十三觀音等；其中，部分非基於經軌而來，而係至後世混合中國及日本之民俗信仰所產生。¹⁸

十二、千佛

指同時期出現之一千尊佛。另有若干梵文寫本以 buddha-śata-sahasra 為千佛之原語，意即百千之佛；西藏譯本兩處皆作 savs-rgyas brgya-stov，亦指百千之佛，然依經之原意應指賢劫千佛。千佛之種類，有綿亙過、現、未之拘留孫佛等賢劫千佛，另有華光佛等之過去莊嚴劫千佛，及日光佛等未來星宿劫千佛，於各種佛名經之中，皆有列名。¹⁹

十三、准胝觀音

准胝，梵名 Cund 之音譯，又作準提、准泥。又稱尊那佛母、准提佛母、佛母準提、七俱胝佛母。為六觀音之一，七觀音之一。除十八臂之外尚有各種形像。於密教胎藏界曼荼羅，此尊位於遍知院之最左端。據七俱胝佛母所說准提陀羅尼經載，准提佛母身呈黃白色，結跏趺坐於蓮花上，身佩圓光，著輕縠，上下皆為白色，有天衣、角絡、瓔珞、頭冠，十八臂皆著螺釧，面有三目，上二手作說法相，右第二手作施無畏，第三手執劍，第四手持寶鬘，第五手掌上置俱緣果，第六手持鉞斧，第七手執鉤，第八手執金剛杵，第九手

¹⁸.佛光大辭典， p6953

¹⁹.佛光大辭典， p736

持念珠；左第二手執如意寶幢，第三手持開敷紅蓮花，第四手軍持，第五手索，第六手持輪，第七手商佉，第八手賢瓶，第九手掌上置般若梵篋。西藏之准胝觀音為四臂像，趺坐於蓮花上，左右之第一手安於膝上持，右第二手下垂作施無畏印，左第二手屈於胸前，執蓮花，花上安置一梵篋。又錫蘭所傳之銅像為四臂像，頂上奉戴定印之化佛，左第一手安於臍前，第二手持寶珠；右第一手執獨鈷杵，第二手上舉，拇指與無名指相捻。乳房豐滿露出，表佛母之相。此外，另有十四臂、六臂等像。其密號為最勝金剛，種子為（bu），三昧耶形為賢瓶或甲冑、五鈷杵、蓮花、商佉。根本真言為：南無 颯哆喃 三藐三勃陀俱胝南 怛姪他 唵 折隸 主隸 准提 莎訶。以此尊為本尊之修法，稱為准提法、准提獨部法，乃為除災、祈求聰明、治病等所修之法。據七俱胝佛母准提大明陀羅尼經等所載，誦持准提陀羅尼，則得光明燭照，所有罪障皆消滅，壽命延長，福慧增進，並得諸佛菩薩之庇護，生生世世離諸惡趣，速證無上菩提。〔七佛俱胝佛母心大准提陀羅尼法、七俱胝佛母心大准提陀羅尼經〕²⁰

十四、馬頭觀音

梵名 Hayagrīva。音譯作阿耶揭唎婆、何耶揭唎婆。為八大明王之一，即密教胎藏界三部明王中，蓮華部之忿怒持明王。位於胎藏現圖曼荼羅觀音院第一行第七位。又作馬頭大士、馬頭明王、馬頭金剛明王。俗稱馬頭尊。密號為噉食金剛、迅速金剛。與摩訶止觀所說六觀音之師子無畏觀音相

²⁰.佛光大辭典，p4058

配，乃畜生道之教主。以觀音為自性身，現大忿怒形，置馬頭於頂，為觀自在菩薩變化身之一。以慈悲心重，故摧滅諸魔障，以大威輪日照破眾生之暗暝，噉食眾生之無明煩惱。其形像有三面八臂、四面八臂、三面二臂、一面四臂等多種。〔大日經疏卷五、大日經義釋卷七〕²¹

十五、讚

香讚的由來，起於古印度奉行「三啟」儀制，當時普遍諷誦馬鳴所作的讚佛詩歌（即《佛所行讚》），故首先頌揚馬鳴所集的讚佛詩文，其次正誦佛經，後陳述回向發願，全部過程為「節段三開」，故稱三啟，經了之時，大眾同聲念「蘇婆師多」或「娑婆度」（讚歎經文為微妙語之意），故我國古今法事念誦的基本儀制，亦為此「三啟」式念誦法；無論舉行任何法事，皆先安排讚（香讚或讚偈），次文（經咒本文、有關儀文等），末了回向發願（或偈或文，或偈文兼舉）。目前於寺院的香讚，有平時的「爐香讚」、初一和十五的「寶鼎讚」和「戒定真香」及消災法會的「藥師讚」、超度法會的「蓮池讚」等。²²佛寺把讚唄稱為唱念，於結夏安居時，以習唱讚頌為日課，稱為學唱念，內容除「水陸道場儀軌」、「瑜伽儀口」等佛事外，古德讚頌多於課誦、祝延等舉唱，有六句讚及八句讚等。六句讚，「香讚」，有數種，主要代表為「爐香讚」，北方另有一種讚譜稱為「迓古令」，讚詞共十條，又稱「十供養讚」，此等皆

²¹.佛光大辭典，p4352

²².佛光教科書第十一冊，p208

於法事開始時唱，以啟請諸佛；八句讚，多於誦經之後，法事中唱之，又稱大讚，如三寶讚、彌陀讚、藥師讚。²³

十六、拈花

全語句為拈花微笑，此典故據《大梵天王問佛決疑經》說：一日，佛陀在靈鷲山，時有大梵天王，為令今世、後世眾生獲得利益，以金婆羅華獻佛，捨身為床座，恭請佛陀為眾生說法。佛陀登座拈花示眾，與會百萬人天大眾皆面面相覷，無法會意，唯有迦葉尊者當下靈犀相通，破顏而笑，於是佛陀開口道：「吾有正法眼藏，涅槃妙心，實相無相，微妙法門，不立文字，教外別傳，付囑摩訶迦葉。」禪在「拈花微笑」一師徒心意剎那交會間傳了下來，因此，禪宗的傳承，是以靈山會上佛陀拈花，迦葉微笑為濫觴。²⁴

十七、供養

梵語 pūjanā，巴利語同。又作供、供施、供給、打供等。意指供食物、衣服等予佛法僧三寶、師長、父母、亡者等。供養初以身體行為為主，後亦包含純粹的精神供養，故有身分供養、心分供養之分。據遺教經論載，飲食、衣服、湯藥等，屬身分供養；不共心供養、無厭足心供養、等分心供養等，屬心分供養。總括供養物之種類、供養方法與供養對象等，有各種不同之分類：(一)二種供養，據十住毘婆沙論卷一之說，有：(1)法供養，指善於聽聞大乘法，或廣或

²³.佛光教科書第七冊，p166~p167

²⁴.佛光教科書第二冊，p47

略。(2)財供養，指飲食等四事供養。據大日經供養法疏說，有：(1)理供養，指以證入真實之理為供養。(2)事供養，指供養香花等。(二)三種供養，據普賢行願品疏之說，有：(1)財供養，指供以世間之財寶、香花等之供養。(2)法供養，指起菩提心，而行自利、利他之二利。(3)觀行供養，指行周遍含融觀、事事無礙觀等華嚴觀行供養。十地經論卷三說，有：(1)利養供養，指衣服、臥具等。(2)恭敬供養，指香花、幡蓋等。(3)行供養，指修行信行、戒行等之供養。(三)三業供養，法華文句卷三之一載，有身、口、意三業供養，即：(1)身業供養，身至誠禮敬諸佛菩薩。(2)口業供養，口發言稱美諸佛菩薩功德。(3)意業供養，端心正意，想念諸佛菩薩相好莊嚴。(四)四種供養：(1)據大日經義釋卷十一之說，有香花、合掌、慈悲、運心等四種供養。(2)據理趣釋卷下之說，有菩提心供養、資糧供養、法供養、羯磨供養等四種瑜伽教之供養。(五)四事供養，(1)據增一阿含經卷十三之說，有衣被、飲食、床臥具、病瘦醫藥等四種供養。(2)據無量壽經卷下之說，有懸繒、燃燈、散花、燒香等四種供養。(3)據善見律毘婆沙卷十三之說，有飲食、衣服、湯藥、房舍等四種供養。(六)五種供養，據蘇悉地羯囉經卷下之說，有塗香（持戒）、花鬘（布施）、燒香（精進）、飲食（禪定）、燃燈（智慧）等五種供養；另加闕伽（淨水，忍辱），即為六種供養。(七)十種供養，據法華經法師品之說，有花、香、瓔珞、末香、塗香、燒香、繒蓋、幢幡、衣服、伎樂等十種供養。另據大藏法數之說，將繒蓋、幢幡合併為幡蓋，而加入合掌，成為十供養。若據菩薩地持經卷七所舉之十種，則為：

身供養、支提供養、現前供養、不現前供養、自作供養、他
作供養、財物供養、勝供養、不染污供養、至處道供養等。²⁵



²⁵.佛光大辭典，p3065

第二章 敦煌舞蹈的起源與發展

第一節 敦煌石窟藝術之歷史源流

敦煌石窟藝術之發展，依吳進生的《世界佛教藝術源流》一書，大致分為四個時期²⁶：

（一）、早期－北涼、北魏、西魏

最早的樂舞天人形象是在西元五世紀五胡十六國的北涼時期，早期敦煌石窟的佛像題材很單純，大多是單身造像，沒有協侍，即使有協侍也是以壁畫的方式來表現。

在北魏時期偶有菩薩配置，成為一佛二菩薩的組合，有的窟龕在主尊佛龕兩側會有武士般的天王像，北魏在統一華北後，從河西的敦煌石窟到山西大同的雲崗石窟等，飛天的舞蹈形象就趨近一致。

不論是手執樂器的伎樂天或捧持供物的供養天，都是體態健美、律動感十足，甚至上身袒裸、赤足跨步、肢體豪放剛健的男性形象，因北魏孝文帝推行漢化政策，使得飛天形象轉向穿著南方漢式服飾，如著披肩、著長裙、懸著垂長而擺蕩的天衣飄帶，配合身軀高挑秀逸，表情溫婉含蓄，其姿態更具優美的身段及柔婉典雅之舞步。

²⁶吳進生著，《世界佛教藝術源流》，諦聽文化，1997.9，頁 430-460

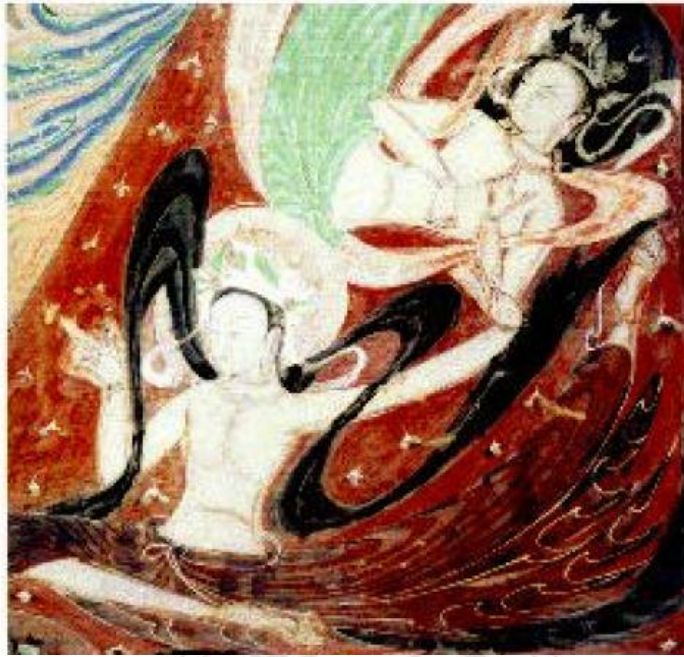


圖 1-1 西域式飛天
圖片來源：《蕭管霓裳》



圖 1-2 中原式飛天
圖片來源：《蕭管霓裳》

（二）、中期－北周、隋

北周時期增有阿難、迦葉兩大弟子像，這些佛像均雙足立地坐姿椅像或雙盤獅子坐，臉部表情是微笑說法樣，兩眼似能洞視人心，以中亞形式的披肩袈裟，細刻著斜平行紋，頭盤高髮髻為主要造型。

隋代的佛像形象，從原屬於西域削瘦的臉頰為方圓大臉，衣著由削肩寬袖為豐肩垂裙，頭部會特別誇張放大且向下俯視前傾。

（三）、盛期－唐、五代

初唐佛像造像已趨向橢圓，頭大前傾，眉目憨厚深沉的漢民族形象；在盛唐時期，佛像造像顯示著太平盛世的雍容華貴及富麗精緻。

到晚唐時期，佛像造像的身體豐碩，具有女性的柔和，又具男性的魁武健壯－肌肉飽滿不見骨，嘴唇小而有明顯的線條及三道蝌蚪鬚，整體五官的線條是明快清晰；五代承接晚唐的風格，並無太多的改變。

（四）、晚期－宋、西夏、元

宋朝大多承襲前朝的風格，且日趨呆板；到元代因受到藏傳佛教的影響，則自成體系。

歷代飛天之形象演變：

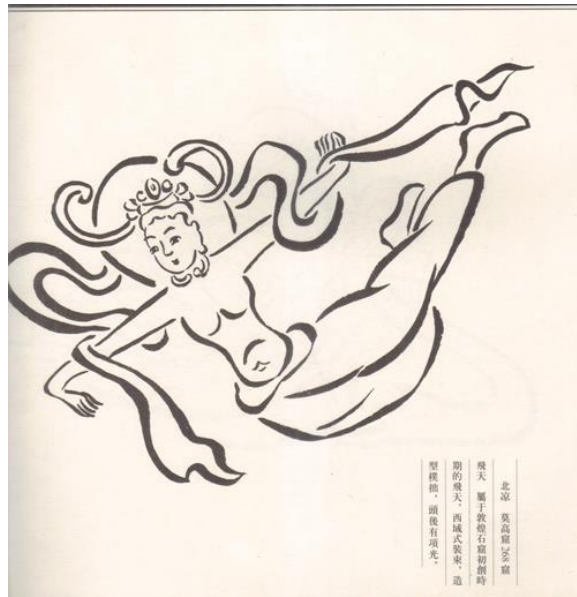


圖 2-1 北涼 飛天

圖片來源：《敦煌飛天精品線描一百例》



圖 2-2 北魏 散花飛天

圖片來源：《敦煌飛天精品線描一百例》



圖 2-3 西魏 伎樂飛天

圖片來源：《敦煌飛天精品線描一百例》



圖 2-4 北周 散花飛天

圖片來源：《敦煌飛天精品線描一百例》



圖 2-5 隋代 散花飛天

圖片來源：《敦煌飛天精品線描一百例》



圖 2-6 初唐 散花飛天

圖片來源：《敦煌飛天精品線描一百例》



圖 2-7 盛唐 伎樂飛天

圖片來源：《敦煌飛天精品線描一百例》



圖 2-8 中唐 飛天

圖片來源：《敦煌飛天精品線描一百例》



圖 2-9 晚唐 伎樂飛天

圖片來源：《敦煌飛天精品線描一百例》



圖 2-10 五代 伎樂飛天

圖片來源：《敦煌飛天精品線描一百例》



圖 2-11 宋代 伎樂飛天

圖片來源：《敦煌飛天精品線描一百例》



圖 2-12 西夏 伎樂飛天

圖片來源：《敦煌飛天精品線描一百例》



圖 2-13 元代 持蓮飛天

圖片來源：《敦煌飛天精品線描一百例》

二、敦煌舞蹈的歷史形成

研究者蒐集敦煌舞蹈相關資料時，發現原來敦煌舞蹈的編舞者，均擷取壁畫上的各種姿態，這些壁畫大都出自於敦煌，所以稱之為「敦煌舞蹈」。這些舞姿集結了古代中國、西域、印度等各地方的舞蹈文化，因此研究者認為「敦煌舞蹈」雖然是來自千年石窟壁畫上的舞蹈，但經由現代舞蹈家對於敦煌飛天的想像及感情的編創後所呈現的敦煌舞蹈，是屬於今人的創作，所以研究者才認定它是一個融合了古今中外舞蹈所發展出來的一種現代的舞蹈。

換句話說，敦煌舞蹈是依據敦煌壁畫的舞姿編排，而這些圖象包括有中國歷代、印度、西域等各區域民族舞蹈，再加上現代的舞蹈家經過中國民族舞蹈、西方的現代舞、芭蕾

舞等洗禮，經由以上種種的因素而形成，所以研究者認為敦煌舞蹈不是流傳千年的舞蹈，而是現代的舞蹈。

在臺灣地區，曾有多位從事編舞創作的舞蹈工作者提出了疑問：敦煌舞蹈到底是歸類中國古典舞？或是現代舞？這個問題在學者劉一提到：「敦煌壁畫上的舞姿是典型的中國式舞蹈，是中國的舞蹈藝術中融合了外來的舞蹈成份，形成從內容到形式都不同於異國藝術」。

敦煌舞蹈的風格，大陸編舞家高金榮認為：「敦煌舞是打破了朝代的界線和不同人物的區別，從中整理出一套體現敦煌壁畫舞姿風格特點的舞蹈…，它是敦煌壁畫式的舞蹈，明確地反映了古時絲路上各國樂舞薈萃的精華，是中西、西域樂舞相融合的結晶，是屬於古典舞的範疇，可成為一個富有西部特色的古典舞流派。」

研究者從從文獻中整理與敦煌舞蹈相關聯的舞蹈，包括有印度、西域等，之所以提到這些舞蹈，重點並不在於介紹這些舞蹈，而是試圖從這些舞蹈中找出與敦煌舞蹈相關聯的舞蹈形式：

（一）、印度舞蹈

在印度民間認為舞蹈是人與神交流的工具，婆羅門舞為代表，最顯著的特點在「外開」，也就是整個腿和腳是向外打開的，腳尖是稍微打開，身軀向上高提，舞者一直保持半蹲，其慣性和重心是向下，要保持整個身體的穩定及平衡，

全腳著地，偶而跺腳，有時還要踩入地面之中，其手勢動作與舞姿是多變化的，其動勢均展現人與神之間的溝通。²⁷



圖 3-1 印度舞

圖片來源：奇摩蒐尋

（二）、西域舞蹈

西域舞蹈大多展現活潑、豪邁、奔放的氣質，與漢民族為主的中國傳統舞蹈不同，西域舞蹈著名的有《胡旋》、《胡騰》、《柘枝》等，這三隻舞均有急速且連續多圈旋轉舞姿的特色，與敦煌舞蹈中旋轉的舞姿有異曲同工之妙。²⁸

²⁷. 劉建、張素琴、吳宏蘭著，《舞與神的身體對話上下冊》，大陸民族出版社，2009.7，頁 215-219

²⁸. 《舞論》，王克芬著，甘肅教育出版社，2009.10，頁 159



圖 3-2 胡旋舞

圖片來源：奇摩蒐尋

第二節 敦煌石窟中的飛天造像

敦煌石窟中的飛天造像自魏晉南北朝，隨著佛教從中國的西域向東沿著絲綢之路直到中國境內，在大量的石窟寺裏留有精美的樂舞石雕與壁畫，如：敦煌莫高窟、榆林窟、大同雲崗、洛陽龍門、新疆古龜茲石窟群中的克孜爾石窟等，歷代樂舞的形象引人注目，雖是宗教舞蹈的遺存，卻反映人間的美好願望。

一、敦煌石窟飛天造像之分類

飛天可分為供養天及伎樂天兩種，供養天是在地面持物供養的飛翔天人；伎樂天是在地面或虛空中奏樂、踏舞的天人，另外，又有分成散花天及伎樂天兩種，散花天是專撒花雨、逐香雲，於紛飛花雨中迴旋起舞，以娛諸佛；伎樂天則是擊鼓奏樂、輕歌妙舞，以樂音供養諸佛。

石窟壁畫屬於佛教樂舞形象的有天宮伎樂、飛天、藥叉及供養伎樂²⁹，其形象各異：

(一)、天宮伎樂—形體姿態是大幅度、極誇張的扭腰出跨、伸臂揚掌、動作舒展，具有濃厚的印度舞蹈跟中亞、西亞等地民族的粗獷、奔放、熱情等特點



圖 4-1 天宮伎樂

圖片來源：《中國敦煌壁畫人物藝術》

²⁹.金秋著，《中國傳統文化與樂舞》，大陸北京中國社會科學出版，2006.9，頁 164-166

(二)、飛天—是中西結合最完美的佛教樂舞形象，也可以說是漢代羽人、飛仙與香音神的結合造型



圖 4-2 飛天

圖片來源：佛光山人間通訊社

(三)、藥叉—又稱夜叉，既是吃人惡鬼，也是護佛大神，形象為形體健壯的男性



圖 4-3 藥叉

圖片來源：奇摩蒐尋

(四)、供養伎樂—以音樂供養佛陀，或稱讚菩薩行，一般持琴、箏、排簫、笛、胡角、羯鼓、琵琶等樂器成組出現，而神態富有意趣、靈氣，進退自如，顧盼神生，給人靈性美的感覺



圖 4-4 供養伎樂

圖片來源：奇摩蒐尋

二、敦煌石窟中飛天造像之形式、內容

早期大多是橫向分層形式，天宮與飛天伎樂同時存在，多為單身表演，樂器種類簡單；中期為樓閣分層形式，大多為飛天伎樂，有說法圖；在盛期主要是精工細繪，追求細密多樣，經變題材以大部經變為主，大量有音樂舞蹈的成份，飛天樂伎數量大增，樂器種類也多；晚期則大多沿襲前期，進入程式化，樂器描繪更寫實。

五胡十六國時期的飛天形象多半為男性，會結隊在窟頂藻井向佛陀歌舞飛翔，形象為西域式；北魏時期在壁畫的上方或是在龕頂、平棋的岔角都有奏樂及歌舞的飛天，在此時

已漸漢化；從北魏晚期到西魏時期的飛天，是結合從中國的羽人為披上飛天的大巾，一個嶄新的形象出現；到北周時期，飛天形象呈現多樣化，除有舊有西域式飛天形象，也出現新的西域式飛天形象，而中原式的秀骨清象的飛天也同時存在；隋代的飛天有清秀型也有條豐型；唐代不只在龕頂及藻井四周，更進入了壁畫之中，到了唐代晚期則轉為淡雅蕭疏的景象；到五代及宋代的飛天，逐漸走向公式化；西夏時期則沿襲前朝風格，無太大的轉變；元朝因密宗開始流行，飛天漸漸減少。³⁰

三、敦煌石窟的飛天造像之風格特徵

敦煌石窟壁畫的飛天在風格特徵上，早期壁畫構圖單一，形象大多是坐禪觀像兼用，其形身短、赤足、體壯、半裸、袒胸露腹、大眼、深目、厚唇、直鼻、耳垂、削瘦、臉長，大多為男性，其風格動態活潑、拙樸自然，用色以黑、土紅、白、赭石、灰藍為主，屬比較沉郁晦暗、稚拙古樸；中期則由西域轉向漢化，其形面相豐滿、身壯體短，無裸體，飛天形像轉為女性，其用色以土紅、赭石、灰藍為主，多為暖色，是屬於基調熱烈、生氣勃勃；在盛期以反映唐時的社會樂舞風貌，其用色為赭、紅、青、綠、黑、金；晚期是以綠色為主，樂舞幾乎不再繪制。³¹

飛天的形貌因隨著佛教思想的演變和藝術的需要，而逐漸將其美化，變成雍容俏麗、眉清目秀的美人人身，並隨著

³⁰.袁光明著，《敦煌壁畫中飛天之研究》，文化大學藝術研究所美術組碩士，2003.6，頁 42-48

³¹.袁光明著，《敦煌壁畫中飛天之研究》，文化大學藝術研究所美術組碩士，2003.6，頁 42-48

向外的傳播、發展，此兩位樂神的形象就向著更美化的方向演變。在各時期有不同的形體姿態，在魏晉南北朝為形體健碩、粗壯，飛動感呈下沉狀，較為笨重，曲線為 V（或為 Y）字形，風帶較為短粗，肘彎等關節為直角狀，是充滿力的美感；唐代則為披著長長的環繞於身的紗巾、清盈飄逸，有漢化的傾向，但形體姿態是屬於印度的風格，此時出現有 S 型的曲線。³²

四、敦煌飛天在佛教經典中的形象

飛天的原始形象，是源自於印度古老的神話故事，是屬於印度婆羅門教中兩個地位不高的神仙，或稱為精靈，它們的名字是乾闥婆及緊那羅。乾闥婆的意譯為食香或香神，是帝釋天旁的樂神；緊那羅字面本義為非人或歌人，是司音樂的天人。

在印度佛教的造像中，一開始就不是按照佛典所敘述，其原因可能是如果按照佛典所述的來造像，是不能被當時的人們所接受跟喜愛的，乾闥婆的記述在各經典不一，但原型均為鬼神的相貌。在佛教經典中的《維摩詰經》卷一中有提到：「乾闥婆：什曰，天樂神也，地上寶商中，天亦作樂時，此神體上有相出，然後上天也。」「緊那羅：什曰，秦言人非人，似人而頭上有角，人見之言人耶非人耶，故因以名之，亦天伎神也，小不及乾闥婆。」亦有一說是「緊那羅，出自梵天的腳趾，為天上能歌善舞者。」在《大智度

³². 金秋著，《中國傳統文化與樂舞》，大陸北京中國社會科學出版，2006.9，頁 165、224-335

論》卷十裡也有說到：「乾達婆是諸天伎人，隨逐諸天，為諸天作樂。」³³



圖 5-1 紧那羅

圖片來源：《蕭管霓裳》



圖 5-2 乾達婆

圖片來源：奇摩蒐尋

³³. 袁光明，敦煌壁畫中飛天之研究〈第二章飛天的起源與發展〉，文化大學藝術研究所美術組碩士生，2003.6，頁5

敦煌壁畫中的飛天題材是一個古代樂舞發展的記實，而且是最忠實的記錄。在舞蹈演出的部份，並非全都是宮廷樂舞，也非全是仕女的形貌，事實上強調力與美結合的武士、力士型的男性飛天，也是伎樂天的表演之一。³⁴



³⁴.陳奕愷，〈來自敦煌的香樂之神〉，《書畫藝術學刊》，2006.12，頁 127

第三章 敦煌舞蹈在臺灣的源起與發展³⁵

第一節 1990 之前的臺灣敦煌舞蹈發展

早期因臺灣的政治環境，無法直接到敦煌當地去采風，所以臺灣在 1990 之前的敦煌舞蹈是根據敦煌壁畫中的舞姿圖像進行研究、教學及創作。在發展的過程中難免會融入臺灣文化中的現代舞、民族舞蹈等。此時期的作品不多，是比較忠於原貌，也就是盡可能與敦煌石窟中的飛天形象相似。

1967 年由臺灣舞蹈藝術家李天民，他藉著對於敦煌飛天的意像及概念來編創敦煌舞蹈《飛天》，並教導中國文化學院舞蹈科的學生表演，這是臺灣第一隻以敦煌飛天為創作主題的舞蹈，也開啟了敦煌舞蹈在臺灣生根發芽。

在那時期的《飛天》舞蹈，並沒有強調 S 形三道彎，只做出 V(或為 Y)字形身體弧線的敦煌舞姿，這與早期敦煌壁畫的飛天形象是符合的，在舞蹈動作中有許多大動作的跳躍、舉腿，甚至是快速旋轉，但呈現給觀眾的卻很輕盈飄渺，正符合唐代的飛天形象，又與清商樂舞的緩進急旋、行雲流水般的特質相符相應。

1968 年臺灣舞蹈藝術家李天民帶領《飛天》的舞者到墨西哥參加世界奧林匹克運動會的表演。

³⁵資料來源有：戴麗芳，臺灣舞者宗教舞蹈美學觀—以佛教舞蹈參與者為例，中國文化大學舞蹈研究所碩士，2007.6，頁 46-49

黃凱寧，《臺灣敦煌舞蹈發展之研究》，中國文化大學舞蹈研究所碩士，臺北，2009.7，頁 50-72

佛光山人間福報、電訪普門寺覺瀚法師(時間為 2014.12 月中)

李天民，〈在臺灣看敦煌舞蹈文化〉，《臺灣藝專藝術學報》，1991

1969年起的每年臺灣區中華民族舞蹈競賽，從獨舞到群舞、大型舞都有飛天舞蹈的創作出現，飛天這一題材廣泛的受到編舞者們的青睞。

1971、1972、1973年分別因應觀光協會宣傳中華文化觀光之邀，李天民帶領《飛天》舞者到日本、菲律賓、新加坡、香港、美國、歐洲各國等，各大城市的觀光會議、處所演出。

1977年佛光山在北中南的體育館舉行回歸佛陀時代弘法大會，此時由已在其分院普門寺設立的敦煌舞蹈班表演敦煌舞蹈，當時的指導老師為現今已出家的依來法師，之後佛光山在所屬的分別院開設敦煌舞蹈班，教授敦煌舞蹈，並在各種大小不同的慶典活動中公開演出。

1979年國立藝專成立舞蹈團並配合世界兒童節到美、英、法、西、德、比、瑞士、荷蘭等國家演出。

1983年國立藝專舞蹈團到巴拿馬、智利、秘魯、巴拉圭、烏拉圭、歌斯達利等十餘國演出。

1991年國立藝專舞蹈團參加世界藝術高峰會議，赴波蘭等地演出，並獲最佳舞蹈獎。

1982年由大專院校學生組成的青年友好訪問團到美國個大學訪問並演出飛天舞。

1982年舞蹈家馮瓊華成立敦煌古典舞集³⁶，將氣功、五行融入敦煌舞蹈中，稱之為“敦煌能量舞”，其舞碼有：《燃燈》—敦煌壁畫中的供養菩薩，燃燈供佛，舞姿莊嚴，充滿

³⁶.<http://www.thdance.com/all.htm> 敦煌古典舞集

寧靜祥和之美。《反彈琵琶》—敦煌壁畫樂舞圖中，風格獨具的伎樂飛天，舞出反彈琵琶之絕妙舞姿。《雙飛天》—敦煌飛天凌駕彩帶，迎風飛舞、衣袂飄舉、輕盈妙曼，展現輕靈飄逸與流暢之美。《千手千眼》—敦煌壁畫中之千手千眼觀音，三十二象應萬變，舞勢磅礴，氣象萬千。除了自身有開班授課之外，還受邀到各團體去開班授課，每年有一到兩次的大型售票演出。同年並編創《敦煌千佛》，其風格是以剛柔並濟的手腕動作為主要表現，此舞的風格具有天竺樂舞的特質。

1986年，第一批《飛天》舞者王廣生受邀為薪傳獎編作飛天舞《香音》與1987年舞蹈家樊潔兮編創的《香音神》，均著重於眼神跟手指的表現，在音樂的使用上是加入了現代電子樂以及鼓樂的音樂風格，與龜茲樂舞的特色相同，這兩首舞蹈，都具有多稜角的手臂特點，手位變化也很豐富。

1988年由舞蹈家蔡麗華創立台北民族舞團³⁷，是第一個專業的民族舞蹈團，以傳揚台灣傳統舞藝為宗旨，藝術範疇涵蓋了中國舞、原住民舞蹈、鄉土舞蹈，宗教舞蹈，及新民族風，其部份舞蹈有融入敦煌舞蹈的元素。

1989年郭惠良為台北民族舞團編創《敦煌》，由陳學梅獨舞。

³⁷.<http://www.tdance.org.tw/portal/PortalHome.asp> 台北民族舞團

第二節 1990 之後的臺灣敦煌舞蹈發展

在 1990 年之後，此時期兩岸已開始交流，臺灣的舞蹈家們對於敦煌舞蹈的主題仍是圍繞在敦煌壁畫中佛國世界的美好境界，服裝也與壁畫無太大的差別，在舞姿上則受到大陸舞蹈家高金榮教授研究敦煌舞蹈的影響，開始著重在肋、胯、膝三處所形成的 S 形的敦煌舞蹈姿態，與初期的敦煌舞蹈開始有不同的轉變，其敦煌舞蹈的創作作品不只變多也多元化，編舞者在創作敦煌舞蹈時，加入較多個人對於敦煌飛天的想像及佛教的元素，不單只是舞蹈動作的串連。

1992 年馮瓊華《敦煌樂舞》，具有西涼樂舞的風格；鄭秀真《香音神的禮讚》，舞蹈風格與臥筌篴的清麗超俗的特質相同，而服裝上表現出清商樂的輕盈飄然。

1993 年由舞蹈家樊潔兮及專精於視覺藝術的攝影大師柯錫杰先生共同創辦潔兮杰舞蹈團³⁸，並分別擔任團長及藝術總監。創作方向以研究絲路文化和宗教舞蹈藝術為主軸，並創塑出一套既具古典意味，又富現代風情；既是在地的，也是世界上的全新舞種(Vu.shon 舞想)。以靈動的眼神、曼妙的手姿、婀娜的 S 型腰身，甚至中國武術的吐納汗深沉內斂的張力等，區別出東、西方舞蹈美學的特質。目前潔兮杰舞團活躍於國際舞台，以其豐富多變的創作風格，搭配出自亞洲嶄新亮眼的肢體符號(Vu.shon 舞想)，大膽的顛覆了一般民族舞蹈的規範，巧妙的展現東西舞蹈的肢體共鳴。未來希望將編創作品，繼續在台灣本地展開優質精緻的表演，以享社會大

³⁸<https://www.facebook.com/pages/%E6%BD%94%E5%85%AE%E6%9D%B0%E8%88%9E%E5%9C%98Vu-Shon/198154360996?sk=timeline> 潔兮杰舞蹈團

眾；同時也計劃將此風格，製定教學課程以茲傳承舞蹈教育和新生代舞者。

1993、1994 年，台北民族舞團舉行「敦煌舞蹈教師研習營」，並請大陸敦煌舞蹈家高金榮來臺講授敦煌舞。

1995 年臺北民族舞團請高金榮編作《莫高女神》，其舞作展現敦煌雕塑中的端花，秀美文雅的古典女性之美。《妙音反彈》，為表現敦煌第 156 洞窟中最特殊的儀態，樂師展現各種彈撥姿勢，以悅眾人而舞之。其後與佛光山合作演出《梵音樂舞》，蔡麗華以手印編創《禮讚十方佛》，一共分成三個部份：千手千眼—觀彼世間音、動中三昧及五方佛禮讚，是應佛光山星雲法師委託製作，首度推出禮佛舞作，影響舞團宗教舞風至鉅。

1995 年樊潔兮受國家劇院邀請，演出《舞出敦煌》，以靈動的眼神及豐富變化的手姿，還有獨特的 S 型身形。

1995 年蕭玲君《千手千眼觀彼世間音》及 1999 年蔡麗華《手印蓮華》，具有清商樂的風格，巧妙運用 S 型 3 道彎。

1999 年譚瓊華《1999 年敦煌之風華—香雲花語》及蕭玲君《伎樂天》等。

第三節 進入 2000 年之後，臺灣敦煌舞蹈的融合與發展

從 2000 年開始，臺灣與大陸交流日漸頻繁，兩地的舞蹈家開始互相觀摹及交流，使得敦煌舞蹈開始融合與吸收不同民族的舞蹈文化，而與大陸的風格產生了不同的變化，是從

傳統的敦煌舞姿中延伸出新的動作元素，像馮瓊華舞蹈家把敦煌舞蹈的元素，融合了中國的五行及氣功，並將舞蹈取名為敦煌能量舞，在此時的敦煌舞蹈已然脫胎換骨，展現不同於初期的面貌，更多的元素融入敦煌舞蹈中。

2000年鄭秀真創作《蓮華世界》及與佛光山合作之《千禧法音——日梵唄》。

2001年樊潔兮在臺北市立美術館展出「舞·音·畫·像——肢體與藝術的再創」，是樊潔兮多年以來以絲路敦煌舞姿之元素，所創的「舞想」風格之延伸與發揮，企圖以中國古典舞蹈素材，表現出具有美學新意的中國現代舞蹈，並配合長谷川哲的「亞洲新寫意藝術」視覺效果，形成一多元化的藝術表現。因為她在看到長谷川哲鄉生的作品當時，感受到他高度創意的視覺觀，並重新組合了實際眼見的景物，而創作出來的舞蹈。

2002年樊潔兮《媽祖一月見之舞》，具有健舞風格，融入武術的元素。

佛光山於2002年成立專門表演敦煌舞蹈的團體——人間敦煌舞藝團，並聘請鄭秀真老師為總指導。

2003年蕭玲君的《香讚》，以手臂曲線具有棱角、大幅度下沉及推跨移肋，與北魏時的天宮伎樂的壁畫圖像相合。

2005年舞蹈家鄭秀真成立敦煌禪舞集³⁹，其理念為「藉舞修心」，發展「敦煌禪舞」，帶領愛好敦煌舞的學員從身、心、靈三方面，以舞修心，除了肢體的展現，更著墨從深沉的呼吸吐納完成身體收放的鬆、柔。以定期的讀書會、佛學

³⁹. <http://www.zendance.com.tw/> 敦煌禪舞集

研討、禪修及個人的修持功課以強化內涵、長養慈悲心，使舞蹈不僅美麗，更創造了莊嚴且歡喜氛圍，欲使觀者有定、靜、歡喜…等無限的收穫。雖舞團成員大部分非舞蹈科班出身，但靠著堅定不移的心，付出時間和精力，以敦煌舞蹈活出生命的精度；跨越年齡限制，舞出菩薩深度內涵，希望藉由敦煌舞的傳承，讓佛教文化在藝術與修行的結合下，深深的紮根在這塊土地上，並為清淨人心與祥和社會祈願祝禱。

2006年佛光山國際佛光會舉行首屆佛教敦煌舞蹈比賽，比賽者都來自佛光山各分別院所開設敦煌舞蹈班之成員。

2006年編舞家蔡麗華歷經三年的靜心沉澱，行禪修行的身心體悟，於俗世生活中找尋身心靈頓悟的感動，及福慧眾生的禪悅舞蹈之創作《拈花》，以生活禪入舞，舞者如修行者以行禪內觀身體，由內而外、綿延不絕的氣韻流動，在呼吸轉折間，呈現內觀過程多變幻化的禪風意象。

2007年鄭秀真編創《遇見觀音》及《香音讚》，《遇見觀音》具有白苧舞的舞服特質，輕薄飄逸且步態似流波，如流風行雲。

2009年鄭秀真編創《飛天》及《天宮伎樂》等。

2010年蔡麗華編創「拈花微笑」，延續舞團多年來之宗教性與新民族風創作風格，與蕭君玲、胡民山共同演繹2500年前佛陀拈花微笑的傳奇。

其他還包括零星散於有成立舞蹈科系的學校與民間宗教團體，成立形式是為畢業或結業式演出，或是售票表演，或是為了比賽而組成的。

第四章 敦煌舞蹈之意涵

第一節 敦煌舞蹈的音樂意涵

一、佛教對於音樂的影響

對於原始佛教來說，音樂的意義是佛陀同眾生交流的主要途徑，是引領後者成道證果的基本手段，是教理教規的物質載體。原始佛教的音樂是定義在服務於教義的傳播，因此是以人聲為主，富於敘述性，是被稱為「音聲」—是基于音樂、語言所共有的表意功能，也就是希望它是和善之聲，而非競爭、撻伐之聲，但因音樂可能會引起種種的愛欲，所以對於音樂的限制更嚴苛，尤其是對於出家受戒之僧團，雖然它把音樂定義為「教體」—蘊載全部的教理與教義，又把它看成是「名色」—蘊含了痛苦與愛欲，對於這樣兩種極端的對立、矛盾，又提出三種理論來解釋，一是清濁二分；二是天樂；三是破除染著，也就是符合音樂美的三個標準，是符合宗教倫理的、能傳達宗教教義的，以及理智的音樂。⁴⁰

音樂在佛教裡，是十供養之一，雅正和諧的音聲，對教化人心有莫大的功效。波斯匿王率領大軍征討鴉伽摩羅，路經祇洹精舍，聽到唄比丘唱誦梵唄，軍隊馬匹都被其音聲攝受，連波斯匿王也感動得殺心盡除，使得即將爆發的一場戰爭因此而消弭於無形。《大智度論》說：「菩薩欲淨佛土，應求好音，國中眾生聞好音聲，其心柔軟，心柔軟故，受化較易。」在極樂淨土裡，音樂就是主要的教化工具，《阿彌

⁴⁰王昆吾、何劍平編著，《漢文佛經中的音樂史料》，大陸巴蜀書社，2001.11，頁16-31

陀經》云：「彼佛國土，常作天樂。」「是諸眾鳥，晝夜六時，出和雅音。」「彼佛國土微風吹動，諸寶行樹及寶羅網出微妙音，譬如百千種樂同時俱作，聞是音者，自然皆生念佛、念法、念僧之心。」⁴¹

佛教音樂形式有兩種：一是聲樂—贊、偈、咒、白，這是屬於人聲的部份；二是器樂—大磬、引磬、嗚、鈎、小木魚、大木魚、鈴鼓、鈸、鐃、鐘跟鼓。

在佛教的傳統音樂也就是梵唄，其唱誦與器樂的使用，亦如所有的音樂、樂器一樣，都有一定的唱法與打法，在佛教中器樂的打法稱為「板位」，至於唱誦方面，其實是跟中國古琴的彈法相似，在某個板位上或唱、或停、或拉音、轉音，是依照每個唱者的氣息而定，曾經有佛光山的法師在某次演講中說：「有次他在上早課準備進大殿時，看到一個人站在大殿外面聆聽，我過去邀請他進入大殿一起上早課，那個人告訴我，怎麼有那麼好聽的聲音，每個人的聲調高低、音色都不盡相同，但唱誦時卻搭配得那麼剛好…。」由此可知梵唄與其他音樂類型的不同之處。

二、佛教音樂傳入對於中國音樂之影響

在中國認為樂器是一種吉祥物，寓意喜慶歡樂，歷代常將樂器的圖形作為文明的象徵，是以周代雅樂為基礎，到漢代有雅俗之分，並訂立嚴格的規定不能逾越，在佛教傳入中國後，打破中國音樂雅俗對立的狀況，巧妙借用中國音樂的題材並加以發揮，逐漸發展成敦煌舞蹈的重要內容，利用音

⁴¹.佛光教科書，p159

樂的場面烘托出一種歡樂的氣氛，使得森嚴的宗教殿堂得到和諧與平衡，並在傳入中國的過程中以唄贊、轉讀、唱導、佛曲等表現方式，影響中國音樂形式，產生戲弄、俗講、轉變、說話、論議、唱詞文等音樂曲藝形式，所以敦煌石窟壁畫隨著時代的發展，飛天表演音樂的場面越來越多，手中所持有的樂器也越來越豐富。

在敦煌石窟中壁畫及雕塑的音樂、舞蹈，其藝術形象是反映古代中原（也就是歷代漢民族所成立的政權）與西域的關聯和文化交流，隨著絲路上的商旅來往及佛教的傳入，於是中國傳入大量的西域的樂舞及樂器，在壁畫上也多與宗教（大多與佛教）生活有關，對於宗教實踐有特殊的作用，也因為這樣，就影響了中國原有的音樂發展。

三、音樂與舞蹈的關係

現在敦煌舞蹈的表演，在音樂使用上，有的用清音樂，有的是梵樂，研究者在幾場個人的小型敦煌舞蹈獨舞表演中，使用較接近於梵樂的清音樂，原因是純粹的清音樂本身，它的節奏較為不明顯，或許在某一段落是節奏清楚，在動作的搭配上也是很恰當，但只有幾秒鐘的時間，如果只取這幾秒鐘，再與其他首的清音樂片段合併，是有相當程度的落差，除非曲與曲之間的意境、節奏上是抓得很準確。

至於純粹的梵樂，也就是梵唄，它本身搭配法器，如引磬、鼓、鈴、鐺、鈎等，某部份節奏是很強，但整首的節奏基本上是很緩慢而冗長，一句可以唱個幾分鐘，等整首梵唄表演完了，觀眾也就睡著或不耐煩的看完就走人了，而且很

多的梵唄是不可以隨便吟唱，有規定時間跟地點，也比較嚴肅，所以不適用於一般的表演，只有少部份是可以在佛殿以外的地方演唱，如啟告十方、最上三寶、清淨法身佛等。

因上述的因素，研究者在選曲方面是以節奏很明確，易於與舞蹈動作搭配，編曲是在清音樂的基礎上有加入梵樂的元素，在整場的表演中，氣氛可以很輕快又不失莊重。

第二節 敦煌舞蹈的宗教意涵

一、宗教對舞蹈發展的關係

宗教在長時間給人們的印象是遠離現實、玄虛莫測，彷彿不食人間煙火，在《說文解字》中解釋「巫」是模擬一個人在兩袖作舞的樣子，而隨著人類宗教意識的成熟，舞蹈成為宗教儀規中的組成因素。⁴²中國在殷商時代有祭祀祈禱的口頭歌辭；六經的樂經雖亡失，但詩經的周頌是宗教詩，雅的祭祀詩是宗教服務的舞歌；印度四吠陀的梨俱吠陀有 1017 篇長短不一的祭祀聖歌；舊約詩篇、雅歌及佛教的梵唄偈頌都是宗教儀式中的讚歌，表達人們對神、佛的崇敬情感。⁴³

任何宗教都離不開藝術作為手段及傳播的工具，經由人的神化到神的人化，從娛神到娛人，將宗教精神傳達給一般的大眾，所以每一項藝術的生成與宗教脫離不了關係，甚至有專為宗教展演的，像繪畫、雕刻等藝術品，大抵出自宗教

⁴².資華筠主編，《中國舞蹈》，大陸北京文化藝術出版，1999.1，頁 30

⁴³.釋聖嚴，〈宗教行為與宗教現象（下）〉，《中國佛教》第 26 卷第六期，1982.03，臺北，頁 34 <http://ccbs.ntu.edu.tw/FULLTEXT/JR-MAG/mag10807.htm>

的崇拜，後來才漸漸獨立與宗教分家，發展為純藝術活動，像今天民間流行的「走會」、「花會」等廟會活動，即源自佛教的「行像」儀式—把佛像安置在裝飾性的花車上，眾人隨其巡行瞻仰、膜拜，並伴有舞蹈、雜戲的演出。還有如藏傳佛教中的金剛舞，將佛法中的「法性本空」的教義融入舞蹈中等。

中國宗教舞蹈定義在佛教舞蹈，隨著佛教傳入中國，佛教舞蹈作為一種娛神、宣化的重要手段，與中國原有的祭祀樂舞相結合，吸收各民族的舞蹈風格，所以各地方的佛教舞蹈（包括南傳及藏傳）都具有當地的民族特色及世俗情感，讓當地的人民接受及喜愛。⁴⁴

佛教樂舞盛行於魏晉南北朝，佛教在傳入之後便依附於道教的黃老之學，當時的統治者倡導，又加上當時大量的宮女在主人薨後進入佛門，她們是推動發展寺院歌舞的主要推手，這些樂舞表演者通常是西域胡人，具有相當濃厚的西域特色，是被用來宣傳佛教。

佛教在發展為本土化的過程中，吸取不少來自各民族、各地區的傳統樂舞，在各地方保持著土生土長的原貌，像是藏族寺廟中的「羌姆」、蒙族寺廟中的「查瑪」等，也都是佛教本土化傳播的產物。在佛教的教派中與舞蹈關係最密切的就是藏傳密教，藏密是第七世紀到第十一世紀由印度傳入，它之所以稱為「密」，是因為其修行的證量是為修行人自知；修持的反應亦是因人而異的，所以對於修行的境界是不宜公開。「金剛舞」是西藏的宗教藝術型態之一，也是藏密法舞之一，是運用舞蹈表演方式傳達佛法教義及善念，有

⁴⁴.王梅，〈清音曼妙話佛舞〉，《佛教文化》，1998.8，臺北，頁 18-19

驅邪衛道、讚頌檀城諸尊、修行與淨化心靈及作為生命超渡的「過關禮儀」教育，還有藝術欣賞與娛樂的功能。⁴⁵

舞蹈在唐代以獨立的表演藝術形式展現，它既不像周代雅樂舞那樣依附政治，也不像漢代舞蹈那樣融于「百戲」，而是以獨立的藝術品種站上唐代社會的藝術舞臺，而寺院歌舞活動也很流行，當時寺院都設有戲場，於是宗教活動跟歌舞活動結合在一起，現存的敦煌遺書中記載當時寺院佛事活動中的舞蹈表演，這與南北朝時期宗教遊行隊伍表演活動不同的是，唐代宗教舞蹈活動則重在舞臺上表演，這也是宗教舞蹈活動的進步發展。

佛教在中國歷代都有官方資助，甚至成為國教，所以才會蓬勃發展，也與統治者共識、互利，善於組織群眾，以宗教信仰凝聚社會各階層力量，發展各種活動，成為跟社會溝通、聯繫百姓的重要場所，贏得各階層的信任及參與，在各式的藝術或文化活動中，總是相輔相成、密切相連，就成為一種文化，也因為跟當時的皇權做結合之後，就變成是皇權的標記，有很多就不是佛教的本意了。

二、宗教與敦煌舞蹈的關係

縱觀許多相關的文獻，或許是來自於佛教一套嚴謹的戒律，不管在家眾或是出家的僧尼，對於其娛樂及思想有相當的限制，佛教對於音樂及舞蹈並無太多的論述及著墨，舉例來說，八關齋戒中其中一戒「不歌舞觀聽」，雖只限制於在

⁴⁵鄭仕一、蕭玲君，〈藏傳佛教噶陀寺金剛舞演出之儀式意義〉，《康寧學報》，2003.6，頁 199-216

這幾天不得觀看歌舞，但一般的佛教徒或非佛教徒都會把此戒拿來評定修行的準則，才會讓有著佛教信仰，對於藝術有興趣者卻步不前，但有趣的是佛教有許多是透過音樂來表達對於佛菩薩的尊敬跟讚嘆，如「阿彌陀經」、「無量壽經」及「觀無量壽經」等經典中，講西方極樂世界整日歌舞不斷的情況，或者有天女在佛陀講經時，在一旁散花、歌詠跟舞蹈，這是有些相互矛盾的。

佛教經典中所述說的極樂世界是有許多樂舞的，是跟人間的樂舞一樣，還有佛陀在講經之時，就有「天樂」來供養著佛及在現場聆聽的諸位大菩薩、大弟子、信眾等，並同時伴有香花及伎樂，在許多的石窟或壁畫中就有樂舞的場面。

文化大學舞蹈研究所碩士黃凱寧認為，臺灣的敦煌舞蹈表演不只是多了文化的素養，還融入了宗教、禪學等人文思想，是一種更深刻的精神層面的呈現。

第五章 敦煌舞蹈的圖像分析

第一節 舞蹈動作基本概述

李天民在《舞蹈藝術論》寫到：舞蹈的根本動作為走、跑跟跳，這是人本能的衝動，非出自理智或是理性的勞動，而基本形式有分為行列與圓形兩種，由簡單漸演進為複雜的技巧與次序，由個體移向集團，把日常生活中的平凡動作美化成舞姿，再把原始舞蹈的動作形式綜合在一起，就精鍊出今日所見的舞蹈藝術。

舞蹈作品是舞蹈動作的構成，不只是舞蹈動作簡單的連接和相加，而是根據舞蹈作品的整理需求做內在地統一並整合為表現系統，也就是舞蹈創作需要一個完整的舞蹈形象在創作者的心中，而不僅是一個一個舞蹈動作的簡單連綴與累識，所以舞蹈作品的構成有六個要素⁴⁶：

- 一、主題與題材
- 二、人物和情節
- 三、構思與結構
- 四、舞蹈動作與舞蹈語言
- 五、舞蹈成形與舞蹈畫面
- 六、舞臺美術和服飾道具

⁴⁶馬健昕、張勳萌、楊潔編著，《舞蹈鑑賞》，大陸對外經濟貿易大學出版社，2008.9，頁 30-37

想要拆解敦煌舞蹈，除從歷史源流及意涵來解析之外，還可以從動作來探究，以下引用劉建的《無聲的言說》⁴⁷的分類，依照手、腳、軀幹、五官及頭、服裝及道具來分別說明，並加入敦煌舞蹈動作的表現方式：

一、手

東方諸民族因服裝幾乎是又長、又寬、又多的限制，把兩足動作的自由束縛起來，故只剩兩腕跟手可以活動，日常手語的延長是手舞風格，手勢是傳導內心激情的唯一語言，是大自然賦予人的第二器官，然而手的接觸與分離所表現的是人的欲求關係，還需要物化成一個實體⁴⁸，如佛教的祈禱、祝福，會以合掌形式呈現。

敦煌舞蹈手部的動作有三個意涵：1.發於宗教上的意識，手是拿著法器；2.儀式性，是象徵動作；3.日常生活的動作轉變為裝飾性。另手可分為腕跟手兩個部份，如果手沒有持東西時，是屬於手的動作，而如果手有拿東西則屬於腕的動作。

敦煌舞蹈的手部的動作是帶有中國美，手臂是柔曼多變，手腕和肘部呈棱形。除中國傳統舞蹈的手勢，如蓮花指、蝶指之外，還有佛教手勢，如合掌、佛手、手印等。

⁴⁷.劉建著，《無聲的言說：舞蹈身體語言解讀》，2006.9，頁 92-235

⁴⁸.劉建著，《無聲的言說：舞蹈身體語言解讀》，2006.9，頁 111-119

※敦煌手姿：

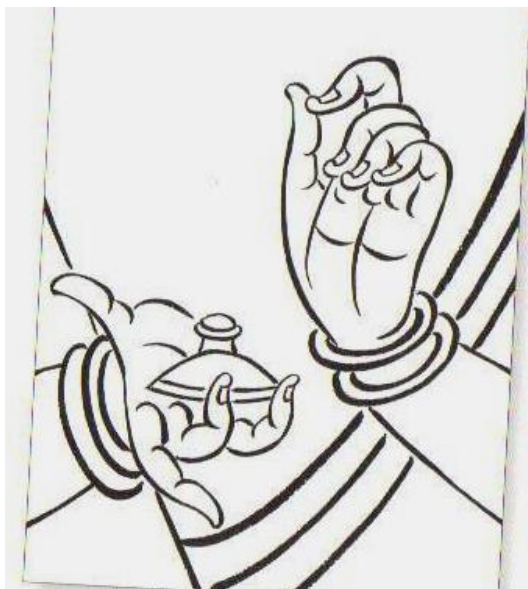


圖 6-1 菩薩手

圖片來源：《美學的極致—從敦煌手姿看美的豐富演變》



圖 6-2 薰香供養手

圖片來源：《美學的極致—從敦煌手姿看美的豐富演變》



圖 6-3



圖 6-4

持蓮手

圖片來源：《美學的極致－從敦煌手姿看美的豐富演變》



圖 6-5 伎樂手

圖片來源：《美學的極致－從敦煌手姿看美的豐富演變》



圖 6-6 獻花手

圖片來源：《美學的極致－從敦煌手姿看美的豐富演變》

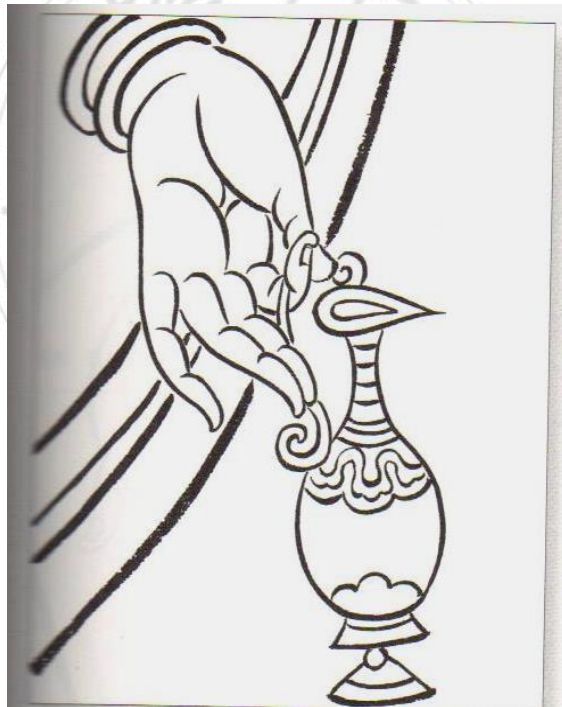


圖 6-7 持淨瓶手

圖片來源：《美學的極致－從敦煌手姿看美的豐富演變》

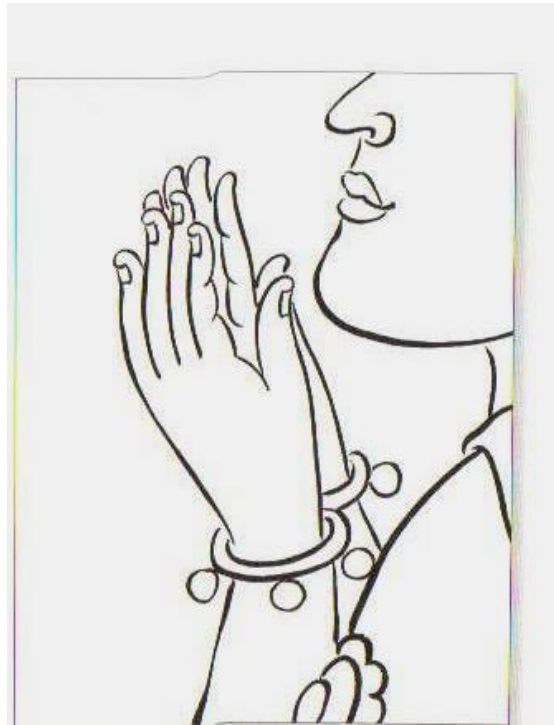


圖 6-8 禮拜思惟手

圖片來源：《美學的極致－從敦煌手姿看美的豐富演變》

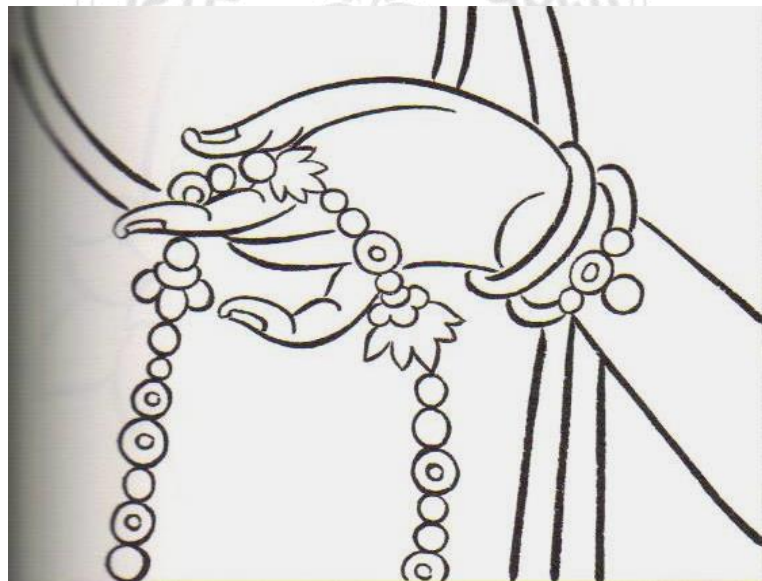


圖 6-9 持念珠手

圖片來源：《美學的極致－從敦煌手姿看美的豐富演變》

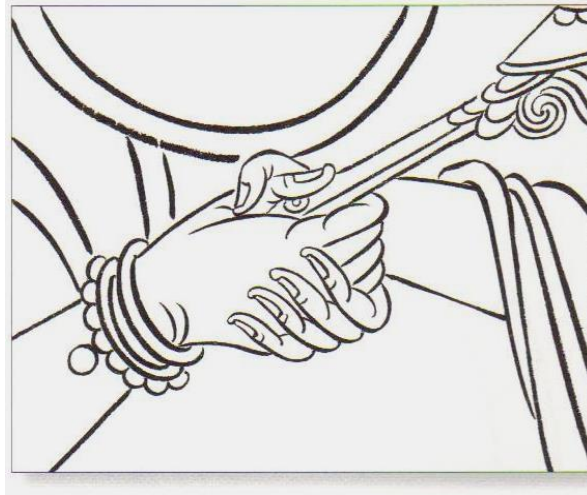


圖 6-10 持薰爐手

圖片來源：《美學的極致－從敦煌手姿看美的豐富演變》

二、腳

因為東西方的服裝不同之故，以致歐美的舞蹈是重於足，就是全心放於足部動作上，並與音樂節奏配合。足部的舞蹈動作分十二種⁴⁹：

- (一)、足尖立起（站起來）
- (二)、足尖行走
- (三)、單足立
- (四)、單足走與跳
- (五)、特殊的向上飛躍
- (六)、特殊跪下（坐）

⁴⁹.李天民，《舞蹈藝術論》，臺北中正書局，1991.10，頁 75-87

- (七)、特殊的步行
- (八)、特殊的跑
- (九)、大轉圈與小轉圈
- (十)、足特殊轉彎
- (十一)、特殊的足拍子（跺腳點地）
- (十二)、走文字形

敦煌舞蹈基本上是赤足而舞，而足的基本動作有三：是為勾、翹及歪，另外還有彎膝的動作。

三、身軀

舞蹈是一門肢體語言的藝術，所以身體的重心決定著舞蹈藝術的審美度，並影響著舞蹈演員的表現力，身軀主要是配合手腳動作而移動，因角度動作的不同，而有不同的力度跟運動方向。

敦煌舞蹈最獨特的表現是 S 型三道彎的體型，另還有 8 字形的麻花形。有些舞蹈型式很重視胯的運用，像印度、中東舞都是此類的代表，在敦煌舞蹈中的體態是下沉、出胯衝身，有兩種胯的運用型式：一是推胯，線條較硬，動作有力；一是坐胯，動作較柔和。⁵⁰

⁵⁰.賀燕雲，《敦煌舞蹈訓練與表演教程》，2009.3，頁 108

四、五官及頭

五官及頭的動作表情通常都是跟整個舞蹈的表現來搭配，基本上是無法分離的，但在研究者仔細觀察及比較各國的舞蹈，就有不同的著重點，像東南亞及中國少數民族的舞蹈就特別重視頭部的運動，中國的民族舞蹈則重視眼神及呼吸，敦煌舞蹈因承襲了中國民族舞蹈的特點，於是敦煌舞蹈的著重點是在眼神及呼吸上。

（一）、眼神

眼神是敦煌舞蹈最重要的組成，既要溫婉嬌媚、端莊高雅之韻，還要有剛健有力、活潑跳躍之氣，眼神在每個動作都有不同的含意，有平視、下視、側視及上斜視，是配合呼吸，如慢速時是端裝含蓄；在快速時是活潑跳躍。

（二）、呼吸

敦煌舞蹈的呼吸在動作中是主導跟樞紐，主要在胸部，強調直立上升，頓挫而連貫，配合著動作有不同的運作，在慢速時是深沉而略帶頓挫感，並向上延伸到極限，全身放鬆，讓氣息通過胸部到腳尖；在快速時是短而急促，只到小腹，並有收縮感。

（三）、頭部

敦煌舞蹈中的頭部是依著身體的動作而擺動，其動向有向左右傾斜、向前向後擺動，至於頭部旋轉是跟著身體及手部轉動，在敦煌舞蹈中是沒有劇烈的頭部動作。

五、服裝道具

舞蹈裡常借用道具服飾、運用動作的凌空向上、橫移的作用來表現，並創造出不同的視覺效果，這在舞蹈身體語言中就稱為「延長與畸變」，即是將生活中的動作誇張變形成為舞蹈中的動作，是啞劇語言、舞蹈語言轉化基礎，也是舞蹈自身體語的風格定型。⁵¹如果說肢體是舞蹈藝術的裁體，動作則是舞蹈藝術的語言，除表現內在含義及情感外，也呈現外在肢體的表現力。⁵²雖然服裝道具等不是舞蹈最重要的部份，但這些細節若沒有搭配好，再怎麼好看的動作或內容鋪陳，總是會讓人大打折扣，有時還會阻礙舞者在舞蹈動作的表現及整個舞蹈的流暢度。

（一）、服裝

東方民族多喜歡穿長大的衣服，並將身體圍攏起來，所以日常生活動作就不能動作過大，也就影響到舞蹈動作，大部份是手的動作，很少有跳躍的動作，

⁵¹.劉建、西藝，〈「滿壁飛動」之動－敦煌伎樂天舞蹈形象呈現研究〉，《北京舞蹈學院學報》，2007.4，頁 100-103

⁵².李婷婷，〈敦煌舞蹈中的美感訓練〉，《甘肅教育》，2011.3，頁 72

尤以中國傳統是講求舉止雍容、進退有序、規行矩步，更難有特殊跳躍的動作。⁵³

而衣服最重要的功能就是裝飾，是將彩色與型組合起來，按表演者的身材以及舞蹈的內容需要，製成適合並點綴於舞蹈的衣服。

敦煌舞蹈的服裝通常都是五彩繽紛的緊身衣褲，或短擺的褲裙裝，肩上再加彩帶或彩巾，或材質比較飄逸的絲或紗質的短布或帶子，同時在手上及腳上也會加上短布或帶子，因為深受印度裝扮的影響，舞者同時也會配帶手環、腳環。

（二）、道具

東方民族所使用的道具是多元化，只要日常所見的物品都可以拿來舞蹈，西方民族幾乎不使用道具。研究者將道具整理成幾個類項：

- 1.樂器類
- 2.日常用品類
- 3.武器類
- 4.純粹為舞蹈所用的物品
- 5.象徵性物品

⁵³.李天民著，《舞蹈藝術論》，臺北正中書局，1991.10，頁 58-60

而敦煌舞蹈最常使用的道具為花藍、彩巾、彩帶、琵琶、橫笛、燈具等。

（三）、頭飾

一般而言，大部份的舞蹈類型為求在舞蹈中易於動作，有些舞蹈還特別講求速度，所以鮮少有頭飾，或者是極為簡單的裝飾，但在東南亞及中國傳統舞蹈，特別講求頭飾的細緻度及美觀感，尤其像泰舞或中國西南少數民族的舞蹈，其頭飾除了華麗外，還具有重量的。

敦煌舞蹈深受印度及中國傳統舞蹈的影響，及在佛經中對於飛天及菩薩的形容都是珠玉簪環珮飾地穿戴一身，且壁畫上的飛天及菩薩也都以此形象出現，因此在敦煌舞蹈中，頭飾是不可缺少的裝扮。

六、敦煌舞蹈的常見動作及道具一覽表

| | |
|------|------------------------------------|
| 歷史源流 | 天竺樂、龜茲樂、清商樂、西涼樂 |
| 特色 | (1) .S 形三道彎 (2) .V (或為 Y) 形身體舞姿 |

| | | |
|-----------|-------------|---|
| 動作 | 頭部 | 轉首（左、右—45°、90°、180°、360°）、歪（左、右—45°、90°）、前點、後仰 |
| | 眼神 | 斂目、平視、仰視、俯視、閉目、後視、斜角視 |
| | 手勢 | 合掌、佛手、手印、持花、提燈、捧淨水瓶、托（平托、斜托）、立掌（翻立掌）、攤手、垂手、按掌、反彈手位、轉手腕、擺手、順風旗、壓腕、蘭花指、孔雀指、荷（蓮）花指、鹿指、雲手（小舞花）、彎三指、翹三指、疊指、開三指、托腮、拂臉 |
| | 軀幹 | 平側推胯、斜後推胯、虛站推胯、前踏推胯、繃腳提胯 |
| | 腳部 | 勾（勾腳大吸腿、勾腳端腿、勾腳後別腿、勾腳小吸腿、勾腳後抬腿、勾腳側抬腿、勾腳交叉腿）、繃、半繃（繃腳前抬腿）、別、端、歪（小歪腳、歪腳盤腿）、靠（小靠腿、中靠腿、大靠腿）、抬、踢 |
| | 坐姿 | 雙盤、臥佛式、半蹲式、深蹲式、交腿坐、跪姿、半跪姿、二郎腿交腿坐、併膝坐、豎腳交腿坐、抱膝坐、胡跪坐、單腿隻立坐、雙腿支立坐、側面扭身坐 |
| | 靜態姿勢 | 移（左、右）、前傾、後靠、衝、推胯（左、右） |
| | 動態走位 | 圓場（小碎步）、雲步、花梆步、轉（原地） |

| | |
|-----------|---|
| 舞具 | 花藍（裡面裝細紙片、花瓣或亮粉等等）、花束、果物、香、提燈、捧燈、彩帶、彩巾、瓶、盤、寶珠、笙、角笛、排簫、阮、琴、箜篌、箏、羯鼓、鈸、鑼、橫笛、豎笛、角、海螺、琵琶、腰鼓、鐸鈴 |
|-----------|---|

表六 敦煌舞蹈的常見動作及道具一覽表

※資料來源：研究者整理分類，參考文獻有《中國舞蹈史》、《敦煌舞姿》、《中國藝術史—舞蹈篇》、《中國傳統文化與樂舞》、《臺灣敦煌舞蹈發展》、《敦煌壁畫中飛天之研究》、《敦煌壁畫樂舞研究》、《中國舞蹈》等

第二節 敦煌舞蹈動作意涵分析

一、敦煌舞蹈基本動作概念

敦煌舞蹈的舞者在訓練上特別注重呼吸、眼神、曲線，還有身體的肋、胯、膝等部位，在整體的舞蹈呈現是曲中求圓、象中變形、虛實相生等，重視手、眼、身、法、步等，其造型以多彎、傾斜為特點，特別以單腿做支撐，身體做大幅度的 S 型或呈直角、多彎曲線，在旋轉時以軀幹的垂直或是以身體曲線來動作，所以能夠掌握重心、保持平衡，就是完成敦煌舞蹈動作的條件。

大陸編舞家高金榮在 1980 年末訂出敦煌舞蹈的基本動作訓練，分為呼吸、眼神、肋、胯、膝、手—手勢、手的位置及基本動作、手臂的基本動作、腳跟腿—腳跟腿的基本位置

跟動作、如何走步、控制力道、旋轉、跳躍、道具的使用、腰的柔軟練習、不同人物的性格組合等。⁵⁴

二、敦煌舞蹈動作解析

因舞蹈的符號世界裡，作為誇張或變形的身體信息傳播的媒介，它必須有特殊的要求，非常人所能到達。藉著照片的保存，可以更清楚了解舞蹈的流動與動作，研究者針對所蒐尋到的敦煌石窟圖片與敦煌舞蹈照片做一比對，並將這些照片分成四種類別，提出研究者看法：

(一)、千手觀音



圖 7-1 千手觀音造像

圖片來源：《中國敦煌壁畫人物藝術》

⁵⁴黃凱寧，《臺灣敦煌舞蹈發展之研究》，中國文化大學舞蹈研究所碩士，臺北，2009.7，頁 54



圖 7-2 千手觀音

照片來源：佛光山人間通訊社



圖 7-3 千手觀音

照片來源：佛光山竹東大覺寺學員的部落格



圖 7-4 千手觀音

照片來源：奇摩網路蒐尋



圖 7-5 千手觀音

照片來源：奇摩網路蒐尋

敦煌舞蹈在表演千手觀音時，需要兩個人以上才能表現出來，不論四手、八手、十二手、二十四手等，合掌只在最前面的舞者，手指姿式如不是蝶指，就是蓮花指，或者就直接做攤掌之式，如果表演的團體略具有佛教信仰，有的會以佛手或持佛教文物，偶而以頂上合掌的形式表現，但大家手式都是一致，並無各別不同，只在於手的高低而已。

其實會有這樣的狀況，是因為在藝術表演形式上，向來都是表意不表形的，因此據研究者依據《佛光大辭典》的解釋，有關於觀音及手印的有數十種，其解釋也不同，手的動作及所持的物品也不一樣，所代表的涵意更是百千種，可參閱第一章的名詞釋義。

研究者認為如果敦煌舞蹈的編舞者，若能更深入了解觀音及手印所蘊含的意像，這才能更切合其意涵，才不致覺得只是表面的演演而已。

（二）、天女散花



圖 8-1 散花飛天

圖片來源：佛光山人間通訊社



圖 8-2 散花

照片來源：飛天維琪的敦煌舞蹈部落格



圖 8-3 散花

照片來源：佛光山人間通訊社



圖 8-4 散花

照片來源：佛光山人間通訊社

此動作典故來自佛教經典中，佛在說法時，會有天女在一旁灑花供養在場的所有與會者，而敦煌舞蹈所表現出來的形式有三：

- 1.邊舞邊從提籃拿亮粉、碎片灑，大部份是不會用真的花瓣，但也有某些表演是真的拿花瓣
- 2.只拿提籃、花瓶舞
- 3.或捧或拿花束、花朵舞
- 4.只有動作表示散花

這個在中國的傳統舞蹈中也會看到，雖然是一樣的，但其意涵卻大不相同。

(三)、反彈琵琶



圖 9-1 敦煌石窟壁畫中的反彈琵琶造像

圖片來源：佛光山人間通訊社



圖 9-2 反彈琵琶

照片來源：飛天維琪的敦煌舞蹈部落格



圖 9-3 反彈琵琶

照片來源：飛天維琪的敦煌舞蹈部落格



圖 9-4 反彈琵琶

照片來源：飛天維琪的敦煌舞蹈部落格



圖 9-5 反彈琵琶

照片來源：奇摩網路蒐尋



圖 9-6 反彈琵琶

照片來源：奇摩網路蒐尋

琵琶本來是一個由唐時西域傳入中國的傳統樂器，一般是用來彈奏，因為在敦煌壁畫中有很多關於反彈琵琶的造

像，而且在目前一般的舞蹈表演中手持樂器的幾乎是沒有，不要說在舞蹈當中彈奏，光是拿著跳舞，對舞者而言是體力跟舞蹈技巧的一大考驗，不過在敦煌舞蹈表演上搭著 S 型三道彎的身型是很獨特。

反彈琵琶的表演，或只有把手置於頭部後面或拿一把較真實樂器琵琶為輕的道具琵琶，把它置於頭部後面表演。

（四）、彩巾、彩帶



圖 10-1 敦煌石窟壁畫中的彩帶造像

圖片來源：佛光山人間通訊社



圖 10-2 彩帶

照片來源：佛光山人間通訊社



圖 10-3 彩帶

照片來源：佛光山人間通訊社



圖 10-4 彩巾

照片來源：佛光山人間通訊社



圖 10-5 彩帶

照片來源：奇摩網路蒐尋



圖 10-6 彩帶

照片來源：奇摩網路蒐尋

敦煌壁畫中有很多是畫家所想像出來的舞蹈動作，在真實的舞蹈中要呈現這些舞蹈動作並不是很容易的事，敦煌飛天在壁畫中有三種呈現方式：

1. 平行飄動式
2. 乘雲急降式
3. 筆直凌空上昇式

這些動作透過訓練及現在科技的運用，如乾冰、鋼絲等，也就把這些想像給實現出來。

彩巾、彩帶在舞者的舞動，再加上跳躍、旋轉，的確會讓人有種置身於天堂一般，也會讓舞者看起來極為輕盈，像雲一樣的飄動。

二、小結

以上是敦煌舞蹈在表演時最常看到的四種表演形式，雖然不見得在同一個舞蹈表演中可以看到全部，但多多少少都會帶有這樣的形式在裡面。

會在敦煌舞蹈中呈現這些動作，以下是研究者所推測的兩種原因：

- (一)、因為想要跟壁畫中的圖像相同，所以才會以這樣的呈現方式
- (二)、這樣的動作是最漂亮，也最吸引欣賞者的目光，可以顯現舞者高超的舞蹈技巧

不過不管是怎樣的原因，這些舞蹈動作都讓敦煌舞蹈增添了许多可看性，因此研究者認為敦煌舞蹈之所以獨特，之所以能吸引所有人的目光，是因為有這四種舞蹈形式—千手觀音、散花、反彈琵琶及彩巾、彩帶，在其中融合、交會，再加上敦煌舞蹈特有的 S 型三道彎，並注重眼神、呼吸、推胯的配合，還有佛教的手勢、中國傳統舞蹈的各種動作，這些全部加起來成就了敦煌舞蹈最獨特之處。

第六章 結論

研究者多年來持續關注蒐集相關文獻，研究並觀察敦煌舞蹈，試著以手中的文獻資料及多年的觀察，將敦煌舞蹈背後所無法言傳的意涵表述出來，以下是研究者的結論：

一、敦煌舞蹈的符號象徵

如果說象徵性符號為一個代表其他東西的某種東西，那它所代表的是既定的文化代碼，因為儀式性的舞蹈是代碼解放出來的符號形式，但並不是意義符號，而是美感符號，所以研究者認為敦煌舞蹈既然是被定位於宗教舞蹈，那它的舞蹈必帶有宗教及儀式性意涵。

敦煌舞蹈的呈現，以符號的角度來看是由靜態到動態，就是由二維的壁畫到三維的雕塑，再到舞蹈的空間轉換，也就是用舞蹈動作來進行臨摹敦煌壁畫的姿態。於是敦煌舞蹈在創作上內蘊著中國傳統舞蹈文化，而以敦煌壁畫上的姿態作為其基礎，打破時代的界線，確立 S 形的舞蹈體態，並吸收具有中國傳統的古典戲曲中的舞蹈動作，如「順風旗」、「端腿」、「托掌」等，使敦煌舞具有濃郁的中華舞風。

同時研究者認為敦煌舞蹈以彩帶、散花、S 型三道彎、反彈琵琶跟千手觀音為其符號象徵，雖然在一般舞蹈創作中是很普遍的素材，但是當把佛教用語帶到敦煌舞蹈中，讓原本只是一種藝術形式的表演變成是代表佛教的宗教舞蹈表演，成了舞蹈的符碼，又加上宣傳敦煌舞蹈時都以佛教舞蹈為主要訴求，不管以哪種角度看，這樣的組合是正向的發展，佛

教以此為傳教的工具，吸引群眾踏進佛教的殿堂，而舞蹈因為加入了佛教的元素，更具豐富的意涵。

一般大眾認為宗教舞蹈是很神聖肅穆的，是距離遙遠而不可侵犯的，平常是不能隨便表演，必須在特定的節日才能演出，但敦煌舞蹈不只是宗教儀式之點綴，儼然成為佛教的一種象徵跟指標，而敦煌舞蹈是可以隨時在任何需要舞蹈的場合表演，也不受空間、人數限制，不論是一人獨舞或眾人群舞，都可以表演，是宗教的一種延伸，它比宗教更容易讓一般大眾所接受。

二、敦煌舞蹈的意涵

在敦煌石窟中呈現出宗教、音樂、文化傳播、歷史等，不僅僅有佛教的文物、壁畫、雕塑、彩繪等，還有來自民間等不同地區的信仰及民俗文化，石窟又隨著時代變遷，融入各時代、各地方的文化，呈現出不同風格的作品。

在每個敦煌舞蹈在舞蹈動作編創上都會採用飛天圖像，而且在宣傳敦煌舞蹈時，特別強調敦煌舞蹈是屬於佛教的舞蹈，並以飛天圖象為其代表，甚至有些編舞家會把佛教的義理加入敦煌舞蹈中，於是佛教中的飛天變成敦煌舞蹈的代表符徵，佛教教義自然是佔了很重要的地位。

三、臺灣敦煌舞蹈的發展現況

目前的敦煌舞蹈一直融入許多不同的元素，像武術、五行、氣功、禪修等，不同的編作者，有不同的編創理念。謚

瓊華的敦煌古典舞集，是融入五行，氣功，稱為敦煌能量舞，並在各地方開班授課，廣為推行、教導敦煌舞蹈。

佛光山的人間敦煌舞藝團一直致力於敦煌舞蹈的發展，其舞蹈特徵是以佛教的教義為概念，加上敦煌飛天的意象，用以舞蹈的元素表現，並在其所屬的分別院廣設課程，在各地表演並舉行定期比賽。

現今的敦煌舞蹈發展上，可以讓更多的人認識、了解並欣賞敦煌舞蹈，也能帶給欣賞者對於敦煌舞蹈有更深的認識及體悟，對於舞者與編舞者更提昇其藝術的境界，有更好的詮釋。

台北民族舞團及潔兮杰舞團則是將敦煌舞蹈轉化成舞蹈表演藝術，呈現於舞臺上。

其實未來會如何發展，一直都充滿著未知數，現在要斷言臺灣的敦煌舞蹈走向似乎還太早了點，研究者也不敢妄下斷言，目前的敦煌舞蹈一直融入許多不同的元素，似乎就像一塊海棉一般，不斷的接納不同的東西進來，但萬變不離其宗，它所呈現的是宗教的信息，是佛教教義的延伸，其所蘊寓的是身心靈禪修的最高意境。

參考文獻

一、書籍：

Jeff Lewis 著，邱誌勇、許夢芸譯，《細說文化研究基礎》，韋伯文化，臺北，2008.1

何劍平、王昆吾著，《漢文佛經中的音樂史料》，巴蜀書社，大陸，2002.1 1 版

劉建、張素琴、吳宏蘭著，《舞與神的身體對話（上下冊）》，民族出版社，大陸，2009.7 初版

史仲文主編，《中國藝術史—舞蹈卷》，河北人民出版社，大陸，2006.5 第一次印刷

吳曼英、李才秀、劉恩伯著，《敦煌舞姿》，上海文藝出版社，大陸，1983.2 初版 2 刷

吳進生著，《世界佛教藝術源流》，諦聽文化，高雄，1997.9 初版

席臻貫著，《古絲路音樂暨敦煌舞譜研究》，敦煌文藝出版社，大陸，1992.7 初版 1 刷

李天民、余國芳著，《中國舞蹈史》，大卷文化，臺北，2000.8 再版

李天民著，《舞蹈藝術論》，臺北中正書局，1991.10

楊東苗、金衛東編繪，《敦煌飛天精品線描一百例》，浙江古籍出版社大陸，2005.6

楊東苗、金衛東編著，《美學的極致—從敦煌手姿看美的豐富演

變》，如何出版社，臺北，2008.2 初版

歐建平著，《舞蹈美學鑑賞》，洪葉文化，臺北，1997.1 初版 1 刷

王克芬、柴劍虹著，《蕭管霓裳》，甘肅教育出版社，2007.12

王克芬著，《舞論》，甘肅教育出版社，大陸，2009.10

甯強著，《敦煌佛教藝術》，高雄復文圖書，高雄，1992.8 初版 1 刷

賀燕雲著，《敦煌舞蹈訓練與表演教程》，上海音樂出版社，大陸，2009.3 初版第 1 次印刷

資華筠主編，《中國舞蹈》，大陸北京文化藝術出版，1999.1

鄭柄林、沙武田著，《敦煌石窟藝術概論》，大陸甘肅文化出版，2005.8

鄭汝中著，《敦煌壁畫樂舞研究》，甘肅教育出版社，大陸，2002.9

鄭軍、朱娜編著，《中國敦煌壁畫人物藝術》，人民美術出版社，大陸，2007.7

金秋著，《古絲綢之路樂舞文化交流史》，上海音樂出版社，上海，2002.5 初版 1 刷

二、論文

袁光明，敦煌壁畫中飛天之研究，文化大學藝術研究所美術組碩士，指導教授：孫家勤，2003.6，頁數 150

黃凱寧，臺灣敦煌舞蹈發展之研究，中國文化大學舞蹈研究所碩士，指導教授：廖抱一，2009.7，頁數 117

戴麗芳，臺灣舞者宗教舞蹈美學觀—以佛教舞蹈參與者為例，中國文化大學舞蹈研究所碩士，指導教授：陳玉芳，2007.6，頁數 129

三、期刊

王克芬，〈多元薈萃 歸根中華—敦煌舞蹈壁畫研究〉，《敦煌研究》，2005.3 期，頁數 41-50，大陸

王梅，〈清音曼妙話佛舞〉，《佛教文化》，1998.8，頁 18-19，臺灣

石應寬，〈敦煌飛天及古代音樂審美意識〉，《貴州大學學報》，2007.4 期，頁數 17-22，大陸

李天民，〈在臺灣看敦煌舞蹈文化〉，臺灣藝專《藝術學報》，1991.12，頁數 253-263，臺灣

李婷婷，〈敦煌舞蹈中的美感訓練〉，《甘肅教育》，2011.3，頁 72

易存國，〈關於敦煌藝術幾個重要問題的美學思考（上）（下）〉，《古今藝術》，第 32 卷 2 期；第 32 卷 3 期，2006.2 及

2006.5，頁數 4—20；4—22，臺灣

閔傳紅，〈試論敦煌藝術的風格特徵〉，《時代文學》，2008.1，
頁數 166-167，大陸

陳奕愷，〈來自敦煌的香樂之神〉，《書畫藝術學刊》，2006.12，
頁數 121-133，臺灣

陳錦忠，〈影像中圖像與造形符號的關係〉，《藝術學報》，
2008.10

劉一，〈當代中國大陸敦煌舞蹈及其歷史背景試談〉，《金色蓮
花》，1995.8，頁數 50-57，臺灣

劉建、西藝，〈「滿壁飛動」之動－敦煌伎樂天舞蹈形象呈現研
究〉，《北京舞蹈學院學報》，2007.4，頁 100-103

潘莉君，〈敦煌舞蹈手姿介紹〉，《舞蹈教育》，1997.12，頁數
36-37，臺灣

鄭仕一、蕭君玲，〈藏傳佛教噶陀寺金剛舞演出之儀式意義〉，
《康寧學報》，2003.6，頁數 199-216，臺灣

謝豔春、屈墨洁，〈敦煌舞的審美特徵〉，《民族藝術研究》，
2005.3，頁數 36—41，大陸

四、網路資料

http://big5.china.com.cn/culture/txt/2009-12/20/content_19100099_3.htm

<http://ccbs.ntu.edu.tw/FULLTEXT/JR-MAG/mag10807.htm>（釋聖嚴，〈宗教行為與宗教現象（下）〉，《中國佛教》第26卷第六期，1982.03，臺灣）

<http://tw.info.search.yahoo.com/search/images?ei=UTF-8&p=%E6%95%A6%E7%85%8C&fr2=tab-web&fr=slv8-msgr>

<http://tw.info.search.yahoo.com/search/images?p=%E6%95%A6%E7%85%8C%E9%A3%9B%E5%A4%A9%E8%88%9E%E8%B9%88&ei=UTF-8&fr=slv8-msgr&x=wrt>

<http://tw.info.search.yahoo.com/search/images?p=%E9%A3%9B%E5%A4%A9&ei=UTF-8&fr=slv8-msgr&x=wrt>

http://www.skhlkmss.edu.hk/chinesedanceclub/chinese_popular.htm

<http://www.skhlkmss.edu.hk/chinesedanceclub/live.htm>

<http://www.tdance.org.tw/portal/PortalHome.asp> 台北民族舞團

<http://www.thdance.com/all.htm> 敦煌古典舞集

<http://www.zendance.com.tw/> 敦煌禪舞集

<http://www2.jdps.tyc.edu.tw/~dance/dancestory/dancestory.htm>

<https://www.facebook.com/pages/%E6%BD%94%E5%85%AE%E6%9D%B0%E8%88%9E%E5%9C%98Vu-Shon/198154360996?sk=timeline> 潔兮杰舞蹈團

奇摩知識家 關於印度舞蹈的資料

<http://tw.knowledge.yahoo.com/question/question?qid=1405122117>

158

五、其他來源：

佛光山南華學館－敦煌舞蹈簡介

佛光大辭典電子版

佛光山佛光教科書

研究者個人私藏之敦煌飛天之圖片及線描圖

佛光山出版刊物，包括佛光山普門雜誌、覺世旬刊（以上兩種刊物均以停刊）、人間大學（此為報導各地佛光山所開設之人間大學所印製之刊物）、普門學報，以及佛光山宗務委員會出版之佛光開山紀事（二十年、三十年、四十年）