

符号学视角下苏幕遮乐舞服饰特征研究

王晓雅, 乔 洪*

(四川师范大学 服装与设计艺术学院, 四川 成都 610000)

摘 要:1903年新疆库车出土的佛舍利盒上的乐舞图像,为研究西域乐舞“苏幕遮”及其服饰文化提供了图像资料。考证以文献史料、图像、出土实物为依据,基于符号学的理论方法,分析了苏幕遮乐舞服饰特征和文化内涵。通过分析考证认为:“苏幕遮”乐舞服饰一是展现了西域本民族的服饰特点;二是舞者所戴“猴头、狗头、将军”等假面象征了“驱鬼除灾”的文化内涵;三是初具歌舞戏的表演形式及戏剧化的服饰影响了唐代以后乐舞和戏剧服饰的形成。通过对苏幕遮乐舞服饰的分析为丝路上西域乐舞服饰研究作一点补充和思考。

关键词:佛舍利盒;苏幕遮;服饰;文化内涵

中图分类号:TS941.7

文献标识码:A

文章编号:1673-0356(2022)01-0053-04

所谓“苏幕遮”又称“苏摩遮”“婆罗遮”,传入中原以后,又称“泼寒胡戏”“乞寒舞”等,是西域大型的歌舞表演活动,具有一定的宗教含义。1903年日本大光谷瑞探险队的渡边哲信和堀贤雄二人在我国龟兹古地(今新疆库车)的苏巴什古佛寺西大寺挖掘出了一具佛舍利盒,盒上有精美的乐舞图像,共绘有21身人像,有戴面具的舞蹈者、奏乐者、拍手鼓掌的儿童,气势恢宏。经考证,系西域乐舞的“苏幕遮”。自盒身上图案发现以来,国内外学者针对“苏幕遮”的研究在于其词源含义、源流、舞蹈特征、习俗等方面,且已有不少研究成果,但鲜有对苏幕遮乐舞服饰的研究,舞者所着服饰带有一定的规约和宗教含义,是其舞蹈组成的重要部分。以1903年出土的佛舍利盒上的“苏幕遮”乐舞图案为研究对象,从苏幕遮乐舞服饰着手,运用符号学的理论,分析其服饰构成,进一步挖掘苏幕遮乐舞服饰特征和文化内涵,为西域乐舞服饰研究作一点补充。

1 符号学的理论应用

符号的定义是“被认为携带意义的感知^[1]。”现代符号学的两位代表人物是索绪尔和皮尔斯,索绪尔认为“在各种符号事实里,最典型的是语言符号系统,语言符号是由音响形象和概念组成,即能指与所指构成的,二者密不可分^[2]。”皮尔斯认为“符号由三个部分组成:即再现体、对象、解释项。解释项即符号的意义,又将符号分为图像符号、象征符号、指示符号三大部

分^[3]。”苏珊·朗格认为“艺术形式的特殊内容是它的意义,艺术是有意义的,它是明确表达情感的符号^[4]。”赵毅衡认为“符号是意义活动,即表达意义和理解意义。任何意义都需要靠符号才能被表达和解释,不用符号无法表达任何意义。反过来,任何意义必须要用符号才能表达。”服饰就是一种符号,在人类文化活动中,服饰作为一种文化符号被感知。象征符号在研究服饰图案中占据重要的位置,除却服饰的表意特征,附加在服饰上的纹样、色彩,包括服饰形制都具有象征意义。苏幕遮乐舞服饰是舞者跳“苏幕遮”舞时穿着的服饰,其本身就因舞蹈属性而附加了诸多意义,舞者所戴的假面、服饰特征都带有了西域民族文化的印记。因此,借助符号学的理论方法探讨苏幕遮乐舞服饰特征和文化内涵是有必要的。

2 符号学视角下苏幕遮乐舞服饰分析

苏幕遮乐舞服饰是服饰符号化的表现,具备能指(表意特征)与所指(文化内涵)的符号意义。诸如舞者所戴的假面与宗教仪式中“震慑恶鬼”的功能分不开,亦是古代西域人的民族信仰、宗教习俗的反映。

2.1 “苏幕遮”乐舞服饰形态及分析

唐代僧人慧琳撰写的《一切经音义》载:“苏摩遮,西戎胡语也,正云飒摩遮,此戏本出自龟兹国,至今犹有此曲,此国浑脱、大面、拨头之类也。或作兽面,或象鬼神,假作种种面目形状。或以泥水沾洒行人,或作绶索搭勾捉人为戏。每年七月初公行此戏,七日乃停,土俗相传云:举以此法禳魔,驱赶罗刹恶鬼啖人民之灾也^[5]。”又见唐人段成式《酉阳杂俎》载:“龟兹国,元日斗牛马驼,为戏七日,观胜负,以占一年羊马减耗繁

收稿日期:2021-07-12

作者简介:王晓雅(1997—),女,硕士研究生在读,研究方向为丝绸之路与民族服饰,E-mail:1277934435@qq.com。

*通信作者:乔 洪(1964—),男,教授,研究方向为文化遗产,E-mail:39507259@qq.com。

息也。婆罗遮,并服狗头猴面,男女无昼夜歌舞。八月十五日行像及透索为戏^[6]。”据慧琳和段成式的记载可知:苏幕遮乐舞是“攘魔驱鬼除灾”的具有宗教含义的舞蹈,舞者戴狗头、猴头等假面。

根据1903年出土的佛舍利盒乐舞图像可知,乐舞者所着服饰可分为三类:其一是八位舞蹈者,包括手持舞旄者,六人手牵手舞蹈者,如图1(a)所示^[7];其二是两位手持舞棍者;其三是着龟兹世俗服饰的乐手和孩童,如图1(b)所示^[7]。手持舞旄的先导者,短发齐项,着象征着武士服的彩色圆领半臂装,袖口呈喇叭状广口花边,内着圆领窄袖长衫,腰束金宝带,扎方型小裙,系有两片尾部开叉的下甲,下摆有倒三角形边饰,男舞者穿紧身小口裤,女舞者穿宽腿裤,衣服上饰有联珠纹样。六人手牵手舞蹈者服饰有三类:其一,与手持舞旄者的舞者服饰相同(第二身、第四身);其二,服饰与之前相同,仅是胸前多了三角形长巾(第一身、第三身、第五身);其三,着短袖对襟上衣,腰部系长方型小裙,下着窄腿小口裤(第六身)。六人均短发齐肩,戴各式面具。与史书记载西域龟兹人穿着一样,如《旧唐书》载:“……龟兹国……男女皆剪发,垂与项齐,唯王不剪发……其王以锦蒙项,著锦袍金宝带,坐金狮子床……”^[8]。”其后两位持棍独舞者分别戴猴头面具和狗头面具,二人皆着左衽对襟窄袖长袍,腰系带,有长尾。最后是八人乐队和三位孩童,八人乐队中有两位是抬着一面大鼓的儿童,其余六位舞者的装扮完全是龟兹世俗男子的形象,与克孜尔石窟第8窟、192窟贵族男子服饰相同。短发、着单翻领窄袖长袍,腰系联珠纹饰样的腰带,挂有一把短剑,下着小口裤,脚着长筒靴,这是典型的西域装束。舞者腰间所系腰带由圆形或其他形状的连接成条状而成,结合史料记载中“龟兹王着锦袍金宝带”,可以得知其质地应是金属或宝石,悬挂小刀、巾饰等物,与中原的蹀躞带形制相似,但悬挂饰物较少。克孜尔199窟王族供养人腰束金宝带,亦悬挂小刀、扎巾。上述可知,倒三角形边饰、金宝带、半臂、宽腿裤、小口裤等特征是龟兹民族服饰的符号特征,是现实意义中的服饰符号。舞者腰间所系的方型小裙与自先秦以来的“蔽膝”有点类似,“蔽膝”上绘有花纹,长至膝盖,系在外面,可佩戴玉饰等,男女均可佩戴,后北方少数民族也使用蔽膝^[9]。与蔽膝相似,但明显不足以起到蔽膝的原始功能“遮羞蔽体”的作用,而作为装饰存在,这应是中原传入后发展过后形成的。两位持棍独舞者服饰后面可以明显地看到有长长的尾巴,加上舞者所戴的猴头面具,不难想象,应该在其中扮演了特定的角色,通过服饰特征而体现出来。由此可以得出,苏幕遮乐舞服饰特征有:戴面具,有人面、兽面,着胡服。苏幕遮乐舞服饰是现

实服饰符号化的表现,在“苏幕遮”乐舞的语境下,由现实符号转向为象征符号,同时经过表演者常态化的穿着装扮,在特定的时间着装、表演,逐渐具有了强烈的指示性和象征性,暗示了其社会角色和社会习俗,最终成为了指代苏幕遮乐舞的符号。



(a) 佛舍利盒乐舞图——两名手持舞旄者、六人手牵手舞蹈者



(b) 佛舍利盒乐舞图——六人乐队、两人持棍独舞者、三位观众

图1 苏巴什古佛寺出土佛舍利盒

2.2 “苏幕遮”乐舞面具特征及分析

苏幕遮乐舞中最突出的符号特征就是舞蹈者头戴的各式面具,面具舞是古代西域普遍流行的舞蹈,最初是源于狩猎仪式和狩猎巫术,通过装扮成动物的形象,接近动物,从而达到快速猎杀的目的,维系生存需要,是原始狩猎需要的实用性装扮,当“万物有灵观”出现后,面具与巫术联系在一起,广泛流传于所出现的各种宗教仪式中,面具便成了沟通神灵、驱邪、祈福攘灾的载体^[10]。

佛舍利盒《乐舞图》上六人舞蹈者头戴各式假面,依次是披方巾的年轻武士、头戴盔冠的将军、竖耳勾鼻的鹰头、戴浑脱帽的人面、竖耳勾鼻的鹰头、戴深目鹰钩鼻的老者面具;两位持棍独舞者分别戴猴面具和狗头面具。有学者认为,苏幕遮之名来源于古波斯的面具舞,古波斯原本就存在戴着鸟头面具和山羊面具的Samāche舞戏,用于祭祀祈福^[11]。“苏幕遮”词源中“帽子”的意思是波斯语中Samāche原始之意“面具”的延伸。即面具最初的意义就具有象征性、宗教性。舞者所戴的面具应是软材料制成的,可能是布制头套,头戴年轻武士面具的舞者,面具上可看见针线缝合的痕迹;头戴鹰头面具和老者面具的舞者,面具下有穗状饰物。日本正仓院存有现存最早的“拨头”面具,是胡人的形象,高目深鼻、络腮胡须、面部狰狞,亦是布面(图2^[12])。1906年法国伯希和考古队在新疆库车地区亦发掘出一具与佛舍利盒乐舞图主题相似的木制舍利

盒,外沿绘制了四位头戴兽形面具的胡人舞者,其中兽形面具可依稀辨认出是布制材料,为狗头、猴头面具,可与佛舍利盒乐舞图上舞者所带面具互相印证。同时根据慧琳的记载可知苏幕遮舞者所戴面具具有两种类型:一是鬼神类面具,如传至日本的“苏莫者”,舞者所戴面具,面似鬼神(图3^[13]);二是狗头、猴头面具,佛舍利盒上的面具展现了这部分面貌。由于这副乐舞图绘制于盛佛教僧侣骨灰的容器上,应当与佛教文化有关,其戴鬼面兽形的人物,可能是慧琳记载的“罗刹恶鬼”,或可理解为:兽形面具一指代“罗刹恶鬼”;二指代“与动物神灵沟通的媒介”。而举幡者和戴将军面具、年轻武士、老者面具等戴人面面具者则指代驱除恶鬼的“神灵”和众生。卡西尔认为:“符号思维与符号活动是人类生活中最富代表性的特征^[14]。”苏幕遮舞蹈中所戴的人面以及猴头、狗头的兽形面具是服饰符号化的表现,面具作为现实符号在人的加工处理下逐渐成为了一种符号化的产物,和服饰一样是苏幕遮乐舞文化的象征符号,是苏摩仪式中神灵的象征。



(a)侧面

(b)背面

图2 日本正仓院藏醉胡王面木雕

3 苏幕遮乐舞服饰特征与文化内涵

3.1 象征“驱鬼、除灾”文化内涵的面具

关于“苏摩遮”的词源含义有很多,在汉文史籍中较为统一的是“苏莫遮帽”,其根据是基于唐人慧琳和宋人王延德的记载,是龟兹、高昌一带的称谓。慧琳将龟兹苏摩遮戏比作唐代“大面”“浑脱”“拨头”等假面舞戏,“大面”舞主角兰陵王戴头戴丑陋而狰狞的面具,有震慑敌人之意,正如唐《教坊记》载:“兰陵王长恭,性胆勇而面若妇人,自嫌不足以威敌,乃刻木为假面,临阵著之。因为此戏,亦入歌曲。”“拨头”舞,舞者面具根据《信西古乐图》中的图像可知,舞者头戴丝线假发面具,

面作悲啼妆。唐段安节《乐府杂录》载:“钵头:昔有人父为虎所伤,遂上山寻其父尸。山有八折,故曲八叠。戏者被发,素衣,面作啼,盖遭丧之状也^[15]。”由此可知,无论“大面”舞还是“拨头”舞,舞者所戴假面皆是为了达到某种特殊的目的,如需要借助凶猛的面具造型来震慑敌人的目的,具有一定的文化内涵。在佛教盛行的龟兹,苏幕遮舞蹈与佛教文化相融合,苏幕遮歌舞戏中“娱神驱恶”的内容更加的突出,舞者所戴的鬼面兽形面具所想要表达的文化内涵应与其舞蹈主题一样,具有“驱鬼除灾”的文化内涵,这种与原始社会时期出现的巫术仪式相关。假面的形成与原始社会时期人类渴求通过某种绝对力量来驱除恶鬼以达到实现自身愿望的目的离不开,是人类运用固有的“经验联想”和“图像转化”的思维模式,将认知中的凶猛的符号或现实存在的强大的符号通过编码引起人们的意识活动,产生了形象和概念之间的思维活动,而面具在其中作为桥梁,传达出了一系列的信息。可以说,假面既是恐怖化身,又是保护的神祇。



图3 《信西古乐图》苏莫者

3.2 初具戏剧化形式的服饰特征

苏幕遮乐舞具有戏剧性,任半塘先生在其著作《唐戏弄》中论述“苏幕遮”时说:“其曲调演变,与伎艺配合情形,均甚复杂,非他戏所有。而所演故事,则比较模糊,乃歌舞戏之初期变态^[16]。”即苏幕遮乐舞最初有戏剧的特征。钟兴麒先生在谈论龟兹戏剧的美学特征时亦认为“泼寒胡”是歌舞戏剧的一种,其中包括了戏剧的基本成分:音乐、舞蹈、情节、对唱、服饰及道具。舞者所戴的兽形面具原不属于服饰符号,是自然界的生物,但在乐舞服饰中成为了首服,与舞蹈动作一起成为了重要的符号特征之后,乐舞服饰所负责的是打通“演员”与“角色”之间的界限,把原本自己现实的“角色”脱

离出来,从而实现演员与其所扮演的“神”或“恶鬼”和人物联系起来。此时从戏剧性的角度来看乐舞与其服饰之间的联系:二者皆从现实符号意义转向了戏剧符号意义。同时,舞者后摆出现的两片长长的“下甲”,使得舞者在表演抬腿、转身等舞蹈动作时形成了颇具气势的姿态,这种初具戏剧化形式的服饰特征影响了唐代以后歌舞戏剧服饰风格的形成。

4 结语

诚然,苏幕遮乐舞服饰所呈现的“符号”意义有时可能是编导作为一种象征与暗喻刻意安排的,这种建构在文化情景和社会氛围中的符号体系,在龟兹民族自我认识和身份认同的过程中所扮演的角色是极其重要的。苏巴什古佛寺出土的佛舍利盒上的乐舞图是研究“苏幕遮”为数不多的服饰资料,图像中着彩色胡服、戴人面、鬼面、兽形面具是苏幕遮乐舞的象征,是展现本民族文化认同、文化习俗的重要内涵。同时,其服饰不仅糅合世俗服饰、武士服饰与戏剧装饰元素创造出气势恢宏的舞台效果,还传达出古代西域人对佛教文化中“神灵”的崇拜,表现了苏幕遮乐舞中“驱鬼、除灾”的精神实质,其戏剧化的乐舞服饰承载了苏幕遮乐舞的精神之魂,对唐代以后中原乐舞和戏剧服饰的形成产生了一定的影响。

参考文献:

[1] 赵毅衡.符号学:原理与推演[M].南京:南京大学出版社,

2011.

- [2] 费尔迪南·德·索绪尔.普通语言学教程[M].高明凯,译.北京:商务印书馆,1999.
- [3] 李巧兰.皮尔斯与索绪尔符号观比较[J].福建师范大学学报(哲学社会科学版),2004,(1):115—120.
- [4] 苏珊·朗格.情感与形式[M].北京:中国社会科学出版社,1986.
- [5] 大正新修大藏经卷八[M].河北:河北佛协出版社,2008.
- [6] 段成式.酉阳杂俎前集卷四[M].曹中孚,点校.上海:上海古籍出版社,2012.
- [7] 霍旭初,祁小山.丝绸之路·新疆佛教艺术[M].乌鲁木齐:新疆大学出版社,2006.
- [8] 刘 响.旧唐书·龟兹传[M].北京:中华书局出版社,2013.
- [9] 孙庆国,刘绍文.蔽膝的形制与功能[J].浙江纺织服装职业技术学院学报,2020,19(2):46—50.
- [10] 刘振华,赵翼凤.从狩猎巫术和图腾崇拜看面具起源中的戏剧质素[J].戏剧文学,2019,(1):119—125.
- [11] 马冬雅.关于苏幕遮研究的几个问题初探[J].西北民族研究,2014,(3):197—202.
- [12] 师若予.古代丝路上的佛教假面艺术交流[J].中国国家博物馆馆刊,2018,(8):73—85.
- [13] 中国音乐研究所.信西古乐图[M].北京:音乐出版社,1959.
- [14] 恩斯特·卡西尔.人论[M].上海:上海译文出版社,1985.
- [15] 段安节.乐府杂录校注[M].元娟莉,校注.上海:上海古籍出版社,2015.
- [16] 任半塘.唐戏弄[M].上海:上海古籍出版社,1984.

Study on the Image Features of Sumuzhe Dance Costumes from the Perspective of Semiotics

WANG Xiao-ya, QIAO Hong*

(School of Fashion and Design Arts, Sichuan Normal University, Chengdu 610000, China)

Abstract: The music and dance images on the Buddha relic box were unearthed in Kuche, Xinjiang in 1903, which provided image data for the study of the Western Region music and dance "Sumuzhe" and its costume culture. The textual research was based on historical documents, images and unearthed objects. Based on semiotic theoretical methods, the characteristics and cultural connotation of Sumuzhe dance costumes was analyzed. Through analysis and research, it was believed that the "Sumuzhe" music and dance costumes firstly showed the characteristics of the costumes of the Western Regions; Secondly, the masks such as "monkey head, dog head, general" and other masks worn by the dancers symbolized the cultural connotation of "exorcising ghosts and eliminating disasters"; Third, the initial form of singing and dancing and dramatic costumes influenced the formation of music, dance and dramatic costumes after the Tang Dynasty. Through the analysis of Sumuzhe music and dance costumes, it was expected to make some supplements and reflections on the study of Western Region music and dance costumes on the Silk Road.

Key words: Buddhist Relics; Sumuzhe; costume; cultural connotation