

# 手之舞之：中国古典舞 手舞研究

刘岩

人民出版社

# 一叶知秋，滴水见海（代 序）——刘岩的微身体语言研究 之意义

冯双白

手之舞之，足之蹈之，是古人形容高兴到了极点，自然会发生的一种人类肢体语言形态。东方舞蹈文化中手部动作的发达，令许多西方舞蹈文化学者着迷。印度、泰国、日本、印度尼西亚等等国家的手部舞蹈，各自呈现出突出的文化特征，又内涵着某种神秘的联系。相比之下，两千多年历史炉火淬炼的、儒释道文化精华熏染过的中国的手舞文化，则更加博大精深，丰富多样。如果我们从东亚和东南亚直到东北亚、西亚乃至整个亚细亚，做一次文化版图上的勾勒，能够发现非常精美的一个手舞的文化圈，给出无数迷人的传统舞蹈文化样式。

然而，在刘岩之前，还没有中国人对此做比较系统和深入的研究。将自己的博士论文定位于“手舞”，是一个极为大胆的探索。因为，虽然博士论文都要求具有填补学科空白的创新性要求，但是在几乎没有任何现成研究路径的前提下完成学科开拓，显然难度极大。我不想说刘岩身体的特殊局限性，更不想细数她如何克服一般人绝对不可想象的无数困难而艰难前行，因为在学术研究面前，“莫斯科不相信眼泪”！刘岩的手舞研究，内容涉猎广泛，碰触了中国古典舞身体语言研究的重大主题，使用了包括中国戏曲表演、梅兰芳手舞样式、佛教手印、道教手式、印度古典舞手部语言、人类日常哑语等等内容。刘岩称自己的手舞研究是“思想的行走”。她在论文中清晰地分析出中国古典舞手舞与整个中国古典舞身体韵律和精神气质的内在逻辑联系，极其准确地指出了古典舞手舞手势的基本样式，巧妙地点出了“兰花指”和“虎口掌”作为阴柔和阳刚两种审美范式代表意义，而两级、两仪的对立转化正是中国古典舞之精髓所在！好的硕士、博士论文，应该以小见大，微言大义。优秀的研究成果，应该具有本体论和方法

论上的哲学启示。刘岩在《手之舞之》中对“微身体舞蹈语言”的研究，颇有一叶知秋、滴水见海的意义。

刘岩说：“《手之舞之》的写作过程中，虽然困难重重，但是我体会到自己用双手在文字的世界里完成了自己思想的行走，而这种思想的行走让我再次体会到从事舞蹈事业的苦与乐。”我非常赞赏她“思想行走”的勇气，欣赏她在如此行走中呈现出来的胆识和优雅。我甚至想，只有当繁华落尽，一个人可以静思，思想的力量才会透过重重雾霾，显现独自前行的巨大力量。我们中国人都很敬佩的诸葛亮曾经说过一句话：非淡泊无以明志，非宁静无以致远。比起那些浑浑噩噩地在日常琐碎事务铺就的石子路上奔波甚至奔命的人来说，刘岩和她的手舞研究，难道不是一次值得历史永远记住的价值非凡的生命之旅吗？

刘岩，一个奥运英雄，一个思想行走者，一个向着远方目标永不停止舞步的舞蹈家，一个无比坚强的女孩子！

# 引言

中国古典舞发展至今，已具有其本身学科的训练方法、教学体系以及剧目创作之舞台呈现。然而，如何更进一步地发展中国古典舞的学科体系，丰富舞台创作，提高审美表现力，一直是关注、爱护中国古典舞发展之研究者们所思考与追求的。笔者以归纳法与分析法为基本方法，参照舞蹈生态学的一些重要观点，并且结合舞蹈人类学当中一些核心研究理念共同构成本书的研究方法，通过客观、细致的现状分析，以及与世界舞蹈领域中其他手舞的研究比较，探讨中国古典舞手舞的基本构成和文化意义，从而更深刻地认识中国古典舞的本质。

## 一、概念界定

### 1. 中国古典舞手舞

中国舞蹈界所共同认知的中国古典舞，是 20 世纪 50 年代在北京舞蹈学校创建的中国舞种。经历近六十年的发展，中国古典舞从最初单一的课堂训练，发展至今天，形成了集课堂训练、艺术创作和舞台呈现为一体的重要舞种。特别是改革开放以来，中国古典舞有了突破性的发展，形成了以北京舞蹈学院身韵课及其代表剧目为标志的身韵流派、以北京舞蹈学院汉唐古典舞训练课及其创作剧目为代表的汉唐流派和以敦煌舞教程及其创作演出为代表的敦煌流派。这三个流派，均拥有各自的舞蹈语言系统。资华筠先生在“舞蹈生态学”的“舞蹈形态分析”中提出，舞蹈形态分析应以研究人的形体运动规律为基点。居于舞蹈形态最底层的单位就是舞蹈形态的起点。资华筠认为“舞动是对舞蹈外形自然切分的最小形态单位”。舞动由节奏型、呼吸型、步伐、显要动作部位及其等因子构成。资华筠在分析舞蹈形态中“显要部位”（显要动作部位）的上肢（手、小臂、大臂）动作时提出：“通常情况下，上肢的绝对运动幅度可能大于身体其他部位，在人类的日常生活、劳动以至进击、自卫等活动中，无论徒手或使用器具，上肢均有不可替代的功能，是‘使人类所以称之为人类的标志’。尤其是手势，它是辅助人类语言的重要工具，与头面部的表情相比，前者微妙、丰富，后者则更具外显性并有强化信息的作用，这些也是我们在观察、分析舞动时不应忽视的。”基于以上认识，本书所研究的中国古典舞手舞，定义为三个中国古典舞流派的手部舞蹈形态。任何舞种都有上肢的舞蹈动作部分，其中手舞，即由手指、手掌、手腕组

成的手部舞蹈形态，同时，由小臂、肘、大臂乃至肩部做出的动作，也常常和手部的舞动相关。当手臂舞动以手部动作为方向引领，以手部动作为表情功能，以手部动作为表演目的，则被本书视作“手舞”。凡是中国古典舞三大流派中符合上述动作范畴的，均在本书研究视野之内。这与《舞蹈生态学》中资毕筠先生所谓的“上肢”为同一范畴。

当然，中国古典舞的上身舞蹈形态是很丰富的。如若超出了手舞之方向引领、表情功能、表演目的等范围，则可以归类为手臂之舞或上半身之舞，等等。

## 2.基本样式性质的手形

在中国古典舞手舞研究中，我们以手形为手舞的基础研究对象，手形在手舞研究中又分为手形、基本手形、基本样式性质的手形。这三种手形名称的逻辑是这样划分的，基本样式性质的手形即中国古典舞各流派中最具有代表性的手形，在本流派中使用频率最高，并具有一定的符号性，如身韵流派中的兰花指（掌）等；基本手形即各流派中现存并已被规范化命名的手形；手形即在各流派的舞动过程中出现的已规范化与未被规范化的手部舞蹈形态。中国古典舞手舞研究是从基本样式性质的手形入手，对其三个流派中已规范化的基本手形进行梳理。

任何舞种的历史文化脉络都与人类的生命体验密切相关。本书试图通过确立中国古典舞三个流派中的基本样式性质的手形，来剖析中国古典舞手舞的一般性规律，进而对中国古典舞的文化脉络进行深入研究，同时探索中国古典舞的品格和审美文化价值。

## 二、研究状况

在国内，目前还没有涉足中国古典舞手舞研究的专著。仅有少量与中国古典舞手舞相关的论文，如《北京舞蹈学院学报》2010年第2期李婷所撰的《中国古典舞“兰花掌”的表现价值》，从兰花掌的文化寓意、手形特点、训练和表演中的意义、研究价值等方面，提出了自己的看法，是非常难得的专门研究手舞的文章。过节发表于《北京舞蹈学院学报》2012年第1期的《中国古典舞袖法表现性探究》，也只对中国古典舞手舞的表现性审美特征从一个角度进行了探索。所以，从现有的资料来分析，直接论述古典舞手舞的文章至今未见。因而，可以说本书对中国古典舞手舞的探索研究为首创。

“身体语言研究”这一学术课题在西方与我国都已有学者作了相关的研究与探索。弗洛伊德曾说过，没有人可以隐藏机密，假如他的嘴不说话，他会用指尖说话。福金也曾说过，舞蹈是手势的发展，是它的理想化。早在19世纪初期，法国音乐家、教育家弗朗西斯·德

尔萨特就在人体动作语言的观察基础上，提出了“德尔萨特表情体系”，研究了动作语言的表情效果和功能。德国著名舞蹈理论家拉班所创建的“现代人体动作科学”，被后人称为拉班动作体系。他对“人体在空间中运动的各种要素进行了科学分析，提出了著名的‘球体空间’概念”，“动作的内容与形式紧密相连，共同形成具有丰富表现力的、充满内在含义的动作符号，通过这些无法转译的动态语言，人类理解生命并与生命交流”。20世纪中期之后，身体语言的解读研究逐渐兴盛，西方出版的各种专著越来越多，极大开拓了人们的视野。20世纪80年代之后，舞蹈语言的研究受到了重视。1979年，法国社会学家皮埃尔·布尔迪厄在《区分：鉴赏判断的社会批判》一书中，除了颠覆康德以来“高等美学”的观念之外，还直接汲取了“身体研究”（Body Research）、“体态语言学”（Body Language）等有关身体语言研究的“营养”对舞蹈进行解构，这是较早出现的专门以“身体研究”与“体态语言学”的方式来对舞蹈进行研究的。

国内对“舞蹈身体语言”进行专门研究的人员比较少，但在一些学者与教授的研究领域中实际已经关注到这个层面的。吴晓邦先生在20世纪30年代开始把德国现代舞的动作“自然法则”介绍给国人。戴爱莲先生把德国现代舞的“舞情”、“舞律”传入中国，其中都有对于身体语言的分析。从美国留学归来的郭明达先生也曾经将“拉班舞蹈理论”和现代舞的身体训练体系引进大陆。这些研究对本书写作很有启发。资华筠先生的《舞艺舞理》、《话说中国舞蹈》等作品中，有许多视角是以透过身体看文化的方式来解读中国舞蹈的。冯双白先生的《新中国舞蹈史》、《宋辽金夏舞蹈史》也有从这样的视角来剖析的内容。另外，罗斌先生追寻中国古典舞本质特征的扛鼎之作《中国古典舞蹈的“和”品格》以及有关“和”品格的多篇论文和讲学，对于中国古典舞的本质特征给予深刻的说明，对于本书理解和把握中国古典舞“手舞”的特征有很大启示意义。欧建平老师所译介的《当代西方舞蹈美学》中关于舞蹈审美模式的论述，以及《西方舞蹈文化史》中关于舞蹈与文化相关关系的论述，为本书关注手舞与历史文化的关系提供了理论思考的支点。江东老师对中国古典舞、印度古典舞、古典芭蕾舞等分别从历史、文化、肢体动作等不同的角度深入研究，其中都含有对“舞蹈身体语言”这个概念的诠释，对本书的写作有很大启发。刘青弋老师《关于中国古典舞的基本范畴和概念丛》一文，对于手眼身步之法的归纳总结，从审美概念的基本要点的角度给我们启迪。她对于西方现代舞身体语言的聚焦，她发表于《北京舞蹈学院学报》上的论文《女性化的身体》等，给予本书研究手舞中的女性特有

形态以有力的影响。金浩先生的专著《新世纪中国舞蹈文化的流变》、论文《试论中国古典舞剧目发展与演进》等，直接启发了本书对于手舞研究的一些思考。贺燕云老师在《对敦煌舞体系的认识》一文中充分肯定了敦煌舞作为体系的历史基础和现实存在，对本书分析古典舞三大流派之手舞以有力的支持。

专门以舞蹈身体语言为基点的理论书籍，如于平先生的《舞蹈形态学》，其中有关“舞蹈历史文化形态学”和“舞蹈艺术创作形态学”相互对应的研究思路和某些观点，直接启发了本书的一些写作。再如刘建教授的《无声的言说——舞蹈身体语言解读》，将“身体语言”这一学术视角用于对舞蹈的解读与分析中，并加以相对全面的论述。该书“前言”中，吕艺生先生给“舞蹈身体语言解读”下了一个定义：“舞蹈身体语言的解读，就是要把艺术化了的人体表情、姿势、动作还原到它们的原生态意义上——无论是形而下的日常状态的表达，还是形而上的精神状态的追求。无论是社会阶层构成的差异，还是文化个性形成的所指。这种解析或许很破碎，不仅要把舞蹈置入繁杂的符号世界，要把舞者的身体置于切割成块的生存空间；还要把舞者肢解为‘手舞’的上肢、‘足蹈’的下肢、中间的躯干、上端的头和五官以及用强化和延伸身体语言的服饰道具，甚至仅是下肢，也要把它拆解成胯、膝、小腿、踝、趾进行烦琐的‘个案’分析。”吕艺生先生关于“舞蹈身体语言解析”的定义，对于笔者进行手舞研究的概念性问题给出了答案。笔者一直在思考：什么是中国古典舞手舞？在舞蹈身体语言解析的方向中，可以理解手舞是其中的一个重要的局部研究。在舞蹈着的人体状态下，手指、手掌、手腕是手舞的直接呈现形式，而小臂、肘、大臂乃至肩的舞蹈运动，都与手舞息息相关。

有关其他舞种的手舞研究，虽然极其少见，但是也给了我很多启发。例如发表于《北京舞蹈学院学报》2005年第2期上李佳的文章《从蒙古舞的手舞谈起》，从教学实践、剧目演出、历史渊源等方面论述蒙古族手舞，文章虽然属于简述，却也对本书不无启示。此外，李北达老师的《武术舞蹈的本体特质与审美价值》，为我们开启了研究舞蹈与武术关系的一面窗子。在基础资料方面，茅慧老师的《新中国舞蹈事典》为本书的写作提供了非常重要的当代历史脉络方面的丰富资料，使得笔者在艰难的身体极限挑战下可以方便地检索到最重要的历史事实。

对身体这些部分的分析研究，其所形成的文化背景、展现的动作语汇、传达的思想内涵、蕴含的审美意蕴，都是“手舞”研究所涉及的范畴。中国古典舞手舞的研究试图从动作语汇入手，将现有手部动

作分析的同时以戏曲中“梅派五十三式”作为一个切入点，建立手部的中国古典舞手舞语料库，为今后中国古典舞的发展提供了有利素材。在研究过程中，希望做到“透过动作看文化”，并且注重动作本身所传达的语义性，剖析语义性之上的审美性。

众所周知，语言是语音、语法、词汇和文字等等构成的人类交往工具。由字、词、句、段落构成的一篇文章，以语言的特有逻辑方式推进，其基础是微观的语音和字词。人类的舞蹈活动，如同人类所有的交流工具一样，也具有自己的微观基础和推进逻辑。无论是原生态的传统舞蹈，还是舞台上的舞蹈作品，其结构方式都有自己的逻辑，都有自己逻辑的起点。本书是由“舞蹈语汇”这个单位为起点，以中国古典舞手舞为研究对象，对其现状做一个比较系统的分析。为了能够更深刻地认识研究对象，本书还将中国手语、中国佛教手印、中国戏曲舞蹈中的手势动等作为参照，力求比较细致地对比它们之间的异同，发掘中国古典舞手舞的研究途径，从而更深地探索和认识中国古典舞。本文对中国古典舞现有的丰富手部、手臂动作进行收集、整理，以此类富有文化内涵的“手舞”动作元素，探求中国古典舞大厦建构的原理，以期从微观到宏观更深刻地认识中国古典舞的本质特征。

### 三、研究方法

本书主要采用了归纳法与分析法等传统的理论研究方法，试图对中国古典舞的一个局部——手舞做理论上的阐发和分析。同时，本书也试图使用历史与理论结合的研究方式，因为从历史深处挖掘精神层面和具象的图式，佐证中国古典舞手舞的本质特征，是非常必要的。

本书参照了《舞蹈生态学》的一些重要观点。《舞蹈生态学》中，资华筠先生已经对舞蹈形态作了比较细化的梳理，如节奏型与呼吸型、步伐、显要动作部位及其动作、零动态与零舞动等，在这些舞蹈形态的范畴内，实际上已经涉及身体局部动作的研究，本书将以手舞这样一个全新的提法，对手部舞蹈形态进行深入的研究。“舞蹈形态是舞蹈自身——通过人体运动表现出来——的外部形式。它是直观——动感与视觉——所能感知的，也是可以进行科学分析的。”舞蹈生态学中舞蹈形态分析的理念，直接影响到中国古典舞手舞研究方法的建立，笔者认为，手舞通过视觉感知带给观众的不仅是审美，手部舞蹈形态可以传达更多的语义表达与文化内涵，手舞研究就是对此类内容的科学性分析。

此外，在研究过程中还结合了舞蹈人类学的一些核心研究理念。李永祥在《舞蹈人类学的理论和方法》一文中指出：“舞蹈人类学真正成为人类学的一个分支学科形成于 20 世纪 60 年代，1960 年，美



国人类学家 Gertrude Kurath 在《当代人类学》杂志上发表了《舞蹈民族学概论》的文章,从总体上来思考舞蹈人类学的理论和方法论问题,而不是具体地描述某一种舞蹈内容、形式和结构。对于舞蹈民族学的学科内容,研究范围、研究方论和田野调查方法作了深入地研究。他对舞蹈研究的方法包括:(1)田野调查以进行描述、观察和记录;(2)实验室研究以辨认结构和风格;(3)在土著人的帮助下进行风格的解释;(4)舞蹈的图形表示;(5)基本的动作、主题和舞式步伐的分析;(6)对舞蹈的形态、结构、步伐、音乐和歌词的综合;(7)结论、理论和比较。尽管他的方法论问题比较简单,但还是体现了人类学的舞蹈研究方法,并影响了很长的时间。他将舞蹈分为民间舞、族群舞、民族舞、戏剧舞、商业舞、芭蕾舞、宫廷舞和艺术舞。Kurath 的思考是基于对美国印第安人舞蹈和欧洲舞蹈的深入研究之上,由于理论和方法上的结合,使舞蹈人类学纳入了人类学的范畴,成了人类学的一个分支学科。”应当承认,舞蹈作为一种社会关系的视角,表现一种精深的美学系统的主题,当然应该是人类学家系统观察的对象和内容。舞蹈人类学的形成,证明了人类学家已经认识到了舞蹈对于理解社会结构和深层文化现象所带来的新的视野。舞蹈人类学形成之后,人类学的理论和田野调查方法深深地影响了舞蹈的研究,而舞蹈理论的更广泛的思考和总结又丰富了人类学的理论。本书借鉴上述研究中关于舞蹈的基本动作、主题和舞式步伐的相关理论。在这种研究方法中,基本的动作可分为手舞和足蹈的部分,为了更加集中地探寻基本动作,我们提出了手舞研究的概念。舞蹈为无声的肢体语言,在这种艺术形态下如何研究它,是手舞研究的难点所在,所以研究中国古典舞手舞的过程,就是建立手舞研究方法的过程,在本书中着重就这个部分进行了探索研究。

#### 四、研究目的和学术创新点

在进行中国古典舞手舞研究的同时,也是对手舞研究的研究方法的首次探索。通过对中国古典舞手舞的研究,建设和积累手舞研究的经验与体系,这是本书研究目的之一。本书的学术创新点除了提出手舞的概念之外,还找到了以基本样式性质的手形为研究对象的手舞研究方法。本书的第三章第一节和第二节是将中国古典舞基本手形和基本样式性质的手形进行文化脉络追忆和延展出的多元变化的研究。书中首次对中国古典舞三大流派的手舞进行了综合研究,而这种研究的成果不仅仅是对各个舞种手部舞蹈动作的研究,更深层的意义在于,通过手舞这个载体去探究舞种的本质特征,从一个舞蹈微观的细节——“手舞”,去触摸该舞种最重要之艺术品格。而且,在尝试把手舞

与一定的历史文化现象结合起来研究中，不仅探索中国古典舞从何处来，还可以探索它将向何处去的问题。当探究舞种文化与发展的过程中以手舞研究为基础时，我们会发现手部舞蹈动作是一个很有力的证明与参照，我们会透过一个基本样式性质的手形如何被纳入这个舞种的途径，看到这个舞种是怎样形成的历史或者在形成的历史进程中有什么样式的文化元素进入，这些问题都可以在手舞研究的过程中找到答案。

基本样式性质的手形，即学科中基本手形当中出现在课堂训练与舞台作品中频率最高、最具代表性的手形。基本手形是手舞中的基本单位，也就是手部的姿态，如中国古典舞身韵流派中的兰花指、掌、单指、剑指、拳等等，这些手形都是中国古典舞身韵流派中的基本手形，但是在这些基本手形中只有兰花指和掌为基本样式性质的手形，基本样式性质的手形的特点首先要具有代表性，通俗理解为基本样式性质的手形出现在舞蹈中时，我们可以仅凭手形大致判断出舞种，这点在许多传统舞种中是可以做到的，比如西方的古典芭蕾舞、印度古典舞、泰国古典舞等等。在中国古典舞的三个流派中分别产生了七个基本样式性质的手形，本书第三章将这七个基本样式性质的手形作为研究对象进行研究。

实际上，本书是手舞研究的首次系统性探索，手舞研究的方法将成为舞蹈研究领域的一个新的视角，我们常常说细节取胜，舞蹈研究的方式也可以如此，“一叶知秋”，即如何通过手舞的研究去探索中国古典舞的本质，是此文的研究目的。

# 目 录

第一章 中国古典舞手舞现状研究.....	11
第一节 中国古典舞手舞的存在形态.....	11
第二节 中国古典舞创作中手舞个案分析.....	29
第二章 中国古典舞手舞的现实生活 依据和文化基础 .....	47
第一节 手舞的现实生活依据.....	47
第二节 中国古典舞手舞的文化基础.....	56
第三节 中国戏曲舞蹈中的手势动作.....	68
第三章 中国古典舞手舞的艺术和文化特征.....	80
第一节 中国古典舞手舞的艺术表现特性.....	80
第二节 中国古典舞手舞的文化符号特征.....	90
结语 .....	119
参考文献 .....	124
后记 .....	127

# 第一章 中国古典舞手舞现状研究

## 第一节 中国古典舞手舞的存在形态

### 一、中国古典舞身韵流派中的基本手形

以叶宁、唐满城、李正一、孙颖、杨宗光、孙光言、张佩苍等为代表的前辈舞蹈工作者是当代中国古典舞的创建者。北京舞蹈学院在1954年创院之初，中国古典舞就成为一个重要学科。当年，在苏联专家的帮助下，中国古典舞以戏曲舞蹈为基础，以古典芭蕾为框架，形成了一种中国古典舞的“结合课”，奠定了中国古典舞在特定时期内的动作语汇风格与审美特征。20世纪80年代初，以李正一、唐满城为代表的教育研究者们，以戏曲舞蹈的核心审美为基础，从中国古典舞的动作方式与审美特性出发，创立了中国古典舞身韵课，从而正式确立了具有中国传统美学意蕴的舞蹈语言系统。在中国古典舞逐渐形成的各个流派当中，身韵流派独树一帜，具备了较为完整的训练模式。身韵流派手舞的部分基本手形如下：

#### 兰花指（兰花掌）

大拇指与中指指根相合，其余指头依次展开且腆出指根。

#### 单指

大拇指捏中指指尖呈○形，食指翘出且腆出指根，其余手指弯曲罗列。

#### 剑指

大拇指捏无名指其弯曲，食指与中指并紧翘出。

#### 空拳

大拇指捏食指呈○形，其余手指弯曲依次排列，虚握拳。

#### 拳

四指握紧，拇指压于中指上，握实拳。

#### 掌一

虎口尽量张开，指根压紧上翘，手臂外旋的掌式。

#### 掌二

虎口尽量张开，指根压紧上翘，手臂自然状态及内旋的掌式。

身韵课教材中，手部动作分三个部分，即基本手形、基本手位和基本手位造型。基本手位与基本手位造型在男、女班的教材中没有太多区别，但在基本手形上，由于中国古典舞身韵流派受中国戏曲中“行当”的影响，与古典芭蕾舞男女基本手形相同的情况有较大差别。例如生、旦两种行当，在基本手形上是有性别区分的。中国古典舞身韵训练过程中，运用最多的是掌式，男掌为虎口张开，指根压紧上翘，掌侧用力，掌心成45度涡状。女掌为拇指伸直，靠拢中指，其余手指伸直上翘，形状似兰花，又称兰花指，亦称兰花掌。这两种出现于中国古典舞身韵流派训练课程中最多的手形，来自京剧中生、旦行当，这一基本手形，我们并没有根据舞蹈化的需要进行改变，而是直接借鉴沿用了。

拳式，男、女也有微小差别，男拳亦称虎头拳、实心拳；女拳则称凤头拳、空心拳。拳式相比较掌式出现的频率相对少，但是在一些训练组合中却也会占到相当比重，如男班“驯龙”组合，就大量运用拳式在组合动作当中，使组合的风格性在细节的处理上直接彰显了形象的语汇性特征。“驯龙”组合一直是北京舞蹈学院中国古典舞教学中男班身韵课一年级的主要内容，也是经典训练组合之一。

除了“掌式”、“拳式”，还有“指式”，中国古典舞身韵流派训练中以这三式基本手形构成了手部舞蹈形态的基础。“指式”与“掌”、“拳”不同，不以性别或生、旦行当为区分，它分为剑指与单指。这两种指型在男女班训练中通用。如剑指，在身韵课进行到道具部分“剑”的学习时，右手持剑，左手通常用剑指。

虽然中国古典舞身韵教学在手形上有性别的差异，但在基本手位上男女班则是统一的，如一位手臂，男女班手位相同，但是男生要用男掌，而女生则用兰花掌。

在基本手位的基础上形成基本手位造型，其中大部分基本手位造型的名称也来源于京剧的原称谓，如“顺风旗”、“双提襟”、“双山膀”这样的典型性造型，都是京剧当中运用较多的造型；但同时身韵流派也给这些造型设定了舞蹈类型化的表述。如“双山膀”，就是双臂做二位内旋圆臂，基本手形呈掌式；“顺风旗”，一只手臂二位内旋圆臂，另一只手臂三位内旋圆臂，手形呈掌式。

以上基本手形、基本手位、基本手位造型构成了中国古典舞身韵流派训练体系中的手部舞蹈形态基础。在训练的过程中，也是由单一动作开始，逐渐过渡到复合型动作的训练。身韵课训练有一个口诀：手、眼、身、法、步。“手”首当其冲放在了第一位，可见其重要位

置是由来已久。在徒手身韵的训练当中，手部舞蹈形态的训练是作为一个重要的基础训练单元展开的。我们课堂的第一部分通常会以坐地姿态开始，在腿与脚位没有进入时，首先训练手臂（包括头部与躯干）。这种以身体部位作为分解的训练，杨鸥在《舞蹈训练学》中称之为分解法，“舞蹈技术（技巧）动作丰富多彩，变幻万千，随着动作技术学习程度的加深，其难度越来越大，这就需要对不同程度的技术采用不同的训练方法。”舞蹈训练中的分解法是从单一的基本手形、手位开始，到单一元素的练习提、沉、冲、靠、含、腆、移、旁提，以及眼睛、气息等，这些元素会在训练中被细化的肢解开来单独训练，当各种元素训练相对熟练之后会进入身韵主干教材中典型动作的训练过程。主干教材的典型动作有“云肩转腰”、“云手系列”、“燕子穿林”、“青龙探爪”、“风火轮”。这些动作已不再是某一局部的动律、姿态，而是集多种元素、基本手位、手形、动律为一体的复合性动作，这些动作均是从戏曲与武术中提取出来，加以舞蹈类型化的加工与发展。在身韵训练中，徒手部分的复合性组合也都是以以上这几个典型动作为基础的，但与基本手形、手位、造型和动律元素训练相同，主干教材的典型动作并不是训练的最终目的，典型动作的训练是为了在舞台创作及表演中形成鲜明中国古典舞风格而提取的。

身韵训练中除主干教材还有支干教材，支干教材中手舞部分有盘手、穿手、摇臂、大刀花、小五花。这三个手臂动作实际上分别在主干教材的典型动作当中都已涉及，盘手、穿手在“燕子穿林”中已训练，完成“燕子穿林”主要是由盘手、穿手这两个支干动作组成的；摇臂，在“风火轮”中也是元素动作之一，也可以说，“风火轮”是在摇臂这个单一型动作的基础上变化而来的。大刀花比较特殊，这个动作源于戏曲，与上述支干动作不同，它没有出现在主干典型动作当中，但“风火轮”训练组合的起势动作中，大刀花占有相当比重。另外在许多舞姿变化过程中，通常会使用大刀花来过渡。小五花，多为女班教材中运用，同时也是盘手元素中动律形成的动作，源于戏曲。

## 二、中国古典舞汉唐流派中的基本手形

1982 年，当代中国古典舞的另一创建者孙颖开始创编古典舞剧《铜雀伎》，并于 1985 年由中国歌舞剧院首演，是首届中国艺术节唯一入选舞剧。

1998 年，孙颖又创作了舞蹈《踏歌》，并于当年获得了首届“荷花杯”舞蹈大赛的金奖。而让中国舞蹈界认可孙颖的不是因为他获得的金奖，而是他所创立的中国古典舞的一个新的流派，即“汉唐古典舞流派”。

2001年北京舞蹈学院正式设立汉唐古典舞专业。

中国古典舞汉唐流派的建立绝非偶然，是孙颖经过近几十年艰苦不懈的学习、研究和思考所积累的重要学术成果。从20世纪50年代开始至1999年，在重庆正式进行教学实践期间，他一直都在苦苦地进行着思考与创造。本着一种理性与严谨的态度和从中国传统文化中汲取营养的研究思路进入了对于中国古典舞汉唐流派的创立过程，在他72岁高龄时终于确立了这一流派的教学训练系统，并得到中国舞蹈界的认同。

中国古典舞汉唐流派手舞的基本手形如下所示：

自然掌

五指放松，不直不握。

平掌

五指并拢，自然伸直。

虎口掌

在平掌的基础上，拇指内收与食指相对。

散掌

平掌，五指分开。

拈花指

手指弯曲，拇指与中指指端相接。

兰花手

自然掌，拇指内收与中指相对。

佛手

在散掌的基础上，五指扇形内旋。

握拳

四指卷实，拇指弯曲压于食指、中指之上。

中国古典舞汉唐流派的训练体系与中国古典舞身韵流派不同，在教材与教学实践过程中，中国古典舞身韵流派将基本功训练与身韵课训练分开，是独立的两门课，与之不同的是，汉唐古典舞将这两门课合为一门课。

在教材中，将训练的身体分为：体面方向-下肢-躯干-上肢-头。其中体面方向指身体面对的方向。下肢又细分为双腿、单腿。双腿：实腿形态（脚位、膝、胯）、虚腿形态（脚、膝、胯及动势方向）；单腿：实腿形态（脚位、膝、胯）、虚腿形态（脚、膝、胯及动势方向），先虚后实。躯干：上身形态（腰、胸、背、肩）。上肢：手臂形态（肘、腕、手），先左后右。头：头、眼。在汉唐古典舞的训练中，将肢体以舞蹈身体语言解读的研究方式肢解开来来进行较为细化的训练。从上

述的手舞图例可看到手的形态有八种，手腕的运动方式有九种，手臂的形态有七种，手臂的基本运动方式有十种。在手部舞蹈形态的训练中，其细化的分类与许多训练体系不同，我们将静态的形态与动态的运动方式对比来看时，内在统一而且独具艺术风格的舞动画面就出现在我们眼前。在这里，手舞的训练被分解，这正是汉唐古典舞流派教学中体现科学性的一种方式，以此可为下一步的训练提供有利条件。

汉唐古典舞的常用舞姿中，上肢的常用形态与手部舞蹈形态训练结合得十分紧密，并且这些姿态极具民族化审美的特点，如：小垂手式、长虹式、拈花式、托月式、亮翅式、担山式、追风式、追日式、吐信式、指间式，等等。我们细分来看，吐信式——臂微弯、捉腕、虎口掌，呈模仿蛇头的形象。小垂手——双臂微弯，分别于体前体后下垂，自然掌，“小垂手”这样的手臂形态是我们在汉画像中能找到相似原形的。而在动作的名称上，汉唐古典舞流派并没有像身韵流派那样继承许多戏曲中的名称，而是采用了中国传统文化中对动作形态比拟化的称谓。再如“半月”、“元宝”、“盘根”、“斜倚泰山”、“二郎担山”等舞姿名称也是如此。

从手舞的视角来看，我们可以看到汉唐古典舞流派的教学系统建设与其他的教学系统建设走了不同的路径。它是孙颖在半个世纪以来对中国的史料、文献、汉画像、舞俑等资料的研究与积累的基础上，在舞台上先成功的创作出了《踏歌》、《楚腰》、《铜雀伎》等一系列代表汉唐古典舞的作品后，才着手建立起课堂教学的教材系统。这一点与自 1954 年开始创建的中国古典舞身韵流派的建立路径是完全不同的。

在汉唐古典舞流派基础训练课中，其形态彰显出的独特民族风格和极具民族气质的动律特性均有突出表现。手部舞蹈形态中如担山、亮翅、吐信等等，在动态中更显民族性审美特点。这种对民族文化的挖掘过程正是一种文化内在化的过程，意思是“虽然文化是外在于人的客观现象，但是人们总是有意无意地将之内在化”。而汉唐古典舞对于手部动作形态的提取，以及由其生成的组合教材更是突出了其对文化的追求。孙颖曾在自己书的“前言”中提道：“只有将舞蹈作为一门文化来研究，才有可能理解舞蹈的社会属性、民族属性、人文属性，才有可能通过形态认识精神，又从精神理解舞蹈形态的结构样式有着怎样的依据。”

### 三、中国古典舞敦煌流派中的基本手形

1979 年秋，高金荣教授开始研究敦煌壁画舞姿，创建敦煌舞基本训练教材，奠定了中国古典舞敦煌流派的基础。



高金荣是中央戏剧学院崔承喜舞蹈研究班的学生，毕业后去到大西北，20 世纪 70 年代，受当年轰动一时大型舞剧《丝路花雨》的启迪，她开始迈向敦煌莫高窟这座中国古代音乐舞蹈的殿堂，思考研究后创立了中国古典舞敦煌流派的训练系统。近 35 年来，高金荣一直致力于中国古典舞敦煌流派的研究与创作，著有《敦煌舞蹈》、《敦煌石窟舞乐艺术》、《敦煌舞教程》等，另外在舞台创作上她也一直在努力尝试。《千手观音》、《妙音反弹》、《大飞天》、《凭栏仙女》、《彩塑菩萨》等都是她的创作剧目。她吸收运用了她的老师崔承喜对舞蹈教材的整理方法，讲求训练性、科学性，并结合了地面训练方式建立起了中国古典舞敦煌流派训练。

本节集中关注中国古典舞敦煌流派的部分手形。具体如下所示：

弯三指

弯三指似花朵形。

翘三指

翘三指似持花形。

开三指

开三指似雀头型。

鹿角式

鹿角式似鹿角形。

兰花式

兰花式似兰花形。

佛手式

佛手式似佛手形。

平托掌

平托掌似托盘形。

垂手式

垂手式呈下垂形。

合掌式

合掌式似祈祷手。

捧托式

捧托式似托贡品。

荷花式

荷花式似花开形。

抱拳式

抱拳式如双手抱拳。

三指对腕

双手弯三指，手腕相对。

佛手对腕

双手佛手式，手腕相对。

吹奏式

吹奏式似吹管状。

抱笙式

抱笙式似抱笙状。

中国古典舞敦煌流派中的手舞训练部分是十分丰富的。在训练教材中，我们通过比较发现敦煌流派在手形的分类方式上与印度古典舞有所相同，都用了单手式与双手式的方法，单手式有兰花式、鹿角式、佛手式等八种；双手式有合掌式、捧托式、荷花式等八种。这十六种手式为中国古典舞敦煌流派训练的基本手式，运用于手部舞蹈形态的训练。

敦煌舞流派创建之初是受到舞剧《丝路花雨》的影响，舞剧中手部动作之丰富，舞姿、动律之唯美，至今在舞蹈界仍是有口皆碑。敦煌壁画中一些舞姿第一次以舞动的方式展现在舞台上的确令人惊叹。中国古典舞敦煌流派以《丝路花雨》的舞蹈动作风格为基础，从敦煌壁画中更多的吸取资料，以科学的训练方法创建了这个流派。其训练是十分重视手部舞蹈形态的训练及手舞的表现力的。“敦煌舞姿中，手的形态丰富多样，表现力之强，有人称它为第二张脸。手的灵活多变，是敦煌舞独具的特点。”在认真学习阅读中国古典舞敦煌流派教材过程中，我们发现手的基本动作和臂的练习都是以坐姿（盘腿）、跪姿（双膝跪地）、卧姿上完成手舞的训练。在这三个姿态的基础上进行手舞训练是较为科学的。第一，双腿在坐、跪、卧姿中没有动作与重心的负担，这样双臂在完成任何动作与姿态时可集中于其动作上；第二，在敦煌壁画中的佛陀是以坐姿为主的，所以除了训练中人体运动方式的科学性考虑之外，在审美上，与敦煌舞蹈形象上也是相符的。

在这些手式的形态中，手舞固有的特征在手式（手形）中是有所体现的。手舞中，手部的姿态与动律形成的动作可分为再现与表现，叙事性的再现与抒情性的表现在舞台表演中是可以细化区分的，实际上，这种区分在训练中也是看得到的。中国古典舞敦煌流派双手式中的吹奏式与抱笙式，就是再现的方式。在敦煌壁画中可以找到这两个手式的原形，分别在莫高窟第249窟西壁与第112窟南壁有舞姿图例。吹奏式与抱笙式虽说在莫高窟的壁画中已可见其动作，但也不难发现，这种再现实际就是源于生活。这两个手式都极像或说与生活动作

一样。在吹奏笛子或笙的时候，手部的形状与这两个双手式会有分别吗？这两个双手式的再现并没有加杂太多艺术化、舞蹈化的处理，而是直接再现，其效果是吹奏式的手势一出，就会与吹笛子这样的形象联系上，这也就达到了手舞中再现的方式。上述提到再现与表现，在此不再展开对表现的阐述，本书第三章中会具体谈到。

在分析中国古典舞敦煌流派时，是不能忽略手部舞蹈形态的。与其他流派不同，在手部舞蹈形态中，中国古典舞敦煌流派具有自己独特的手与臂的动律。在中国古典舞敦煌流派的舞姿中，讲究多曲线特征，除了躯干（头、腰、胯）所形成的三道弯之外，手臂姿态也呈多曲线特征，“‘反弹琵琶’取自敦煌壁画舞姿素材。敦煌壁画中的乐舞形象，多是头、肩、胸、腰、胯、膝、足相应的异向拧扭，即S形，这些舞姿造型，统一都呈现为旋回式……事实上，中国舞蹈这种‘转似回波’的特点，早在古人的诗歌中就已经有了定论，其所谓：‘身轻委回雪’（白居易），‘舞袖卷轻纱’（谢逸）……这，就是中国舞蹈审美的典型范式。”十三种手位（即臂的姿态），位置各有不同，但是折腕、弯肘、肩开是在十三种手位中共同的动作要求，故形成了极具敦煌舞特色的手臂动作，舒展而有棱角。在这些动作图例中可见其共同的审美特征，在训练中很重要的就是以动作要领来控制动作风格，建立训练中与舞种相符合的动作、动律。在中国古典舞敦煌流派的手舞中，手部的姿态与动律形成的动作可分为再现与表现。

#### 四、中国古典舞手舞的运动方式

在上一部分中，我们对中国古典舞手形进行了现状的梳理，在此基础上，手形如何在空间中运动，成为了我们进一步研究中国古典舞手舞的核心内容。李婷在《中国古典舞“兰花掌”的表现价值》一文中，曾经对古典舞手部运动作了如下描述：“中国古典舞中手的训练在技法上提炼出了提、压、拎、盘、绕、撩、拨、推、抹、穿、拎、摊、摆、划、掏、点、刺、弹、托、扬等等，以及双手同方向、正方向、反方向、相互逆方向，甚至不同技法搭配组合的使用方法。又有欲压先提、欲开先合、欲紧先松，连同手、眼、身、法、步、势、意、气、力、速等各个因素的配合，综合、交融在一起，使舞蹈的世界不同于壁画和体育，静而未止、动中有静，形成了生动的舞蹈表现，构成了完整的肢体舞台，并通过在舞蹈的表现形式里的灵活运用，对兰花掌的姿态做进一步的强化。”从综合并提炼的观点看，古典舞身韵流派的基本手位一共有四个位置，这四个位置当中，手臂的动作被细化为内旋、外旋，在手臂位置的基础上基本手位造型有一些十分传统的叫法，如“一位、二位内旋圆臂”在传统叫法中被称为“山膀提襟”，

在“二位、三位内旋圆臂”传统叫法中称为“顺风旗”，这些被规范术语化的称谓是在身韵教学法当中出现的，但在身韵教学法形成之前，传统教学法的手位在中国戏曲当中被惯用。

在中国古典舞身韵流派中，女班教材中兰花指是运动最多的手形，在腕部的运动中，中国古典舞身韵流派主要使用了盘、绕、晃、提、压，这几种手腕的运动，有单独被训练的也有映射在其他手舞动作中的，比如提压腕，在中国古典舞身韵流派当中，“提”、“沉”这两个元素会单独形成组合，组合在准备过程中，学生盘腿或跪地，主要集中在上肢的运动，“提”、“沉”为中国古典舞身韵的核心元素，训练躯干动作的同时手部有少许的配合动作，女班当中通常以兰花指为基本手形，手部放在按掌位置，躯干做“提”时手腕配合“提”，躯干做“沉”时手腕配合“沉”；男班的躯干运动和手腕运动同理，只是基本手形会用掌。在手腕的运动过程中，还会有一个重要的元素就是“盘”，无论是男子或女子，“盘”这个动作元素都是在中国古典舞身韵流派的手舞运动过程中时常呈现的，训练中盘腕的组合有时是在盘腿或跪地限制下肢动作的基础上进行，或者在双腿站立姿态上进行，但就是在双腿站立的基础上，也很少出现腿部的运动与步伐，会将训练的集中点聚焦在手腕的“盘”。女班的盘碗组合通常会使用的手形是兰花指，准备动作如在盘腿姿态上会使双手背手躯干直立，当音乐响起，手臂从背手位置运动至按掌位，由小指带动掌心向上翻，此时手腕呈折腕，手形在兰花指的基础上走平圆，平圆一周以后转为起点时仍旧小指带，掌心向上继续一周，此时手腕呈扣腕，在按掌位置上的一组盘腕。我们在学科当中更为细化的称为上盘腕、下盘腕，这样的盘腕动作在手臂的不同位置都可以进行，比如提襟位、托掌位，或者有时在训练过程当中，随着音乐和节奏的变化，一组盘腕会从提襟位到按掌位（完成上盘腕），再由按掌位盘至提襟位（下盘腕），盘腕的组合都会配合上肢的运动，这里就涉及躯干。简而言之，在盘腕的过程当中，都会伴随呼吸的起承转合，很少有控制躯干动作独立完成手部或手腕动作，这也正是中国古典舞的核心所在。盘腕这个动作元素形成中国古典舞身韵流派当中一个极具特色的典型动作——“小五花”，“小五花”这个动作在中国的戏曲中我们也经常见到，无论是花旦、青衣，在表演过程中都会见到这个动作。中国古典舞身韵训练中“小五花”被归在盘腕的系统里，是单一盘腕的发展，是单手盘腕到双手盘腕的配合。通常在盘腕的组合当中，会从单手进入，如双手背手右手先开始，右手在手臂不同位置完成盘腕后回到背手位置，左手同右手一样再做一遍，这样的单手训练完成之后，会有双盘腕动作，

双盘腕动作两手各自有运动轨迹不做复合型交叉，如左右手同时从背手位置到肩部进行上盘，再同时到按掌位置进行下盘，这样就完成了双手盘腕，双手同时进行的盘腕还有一种是复合交叉的训练，所呈现的完整动作就是“小五花”。“小五花”通常从右手起，左手作随动，右手小指带动上盘，左手虎口跟随，右手完成上盘、下盘，左手随动依次完成（盘腕过程当中双手所称 180 度）。“小五花”这个盘腕的动作，不仅在教学的过程中会经常的出现，在舞台表演当中也是我们经常使用的一个典型性手部动作，具有中国古典舞的符号性，但很多使用“小五花”的人都会忽略“小五花”动作发展的缘起在“盘”。

中国古典舞训练中，手腕的运动是极其丰富并且有特点的，不同于西方的古典芭蕾舞、现代舞、街舞等等在手腕的运动当中，我们可以看到很多东方元素的点滴，比如“盘”、“绕”、“晃”这些都是极具东方审美特点的细节动作，虽然仅是在训练中，但是却能显而易见的体现中国传统文化的审美要素。

中国古典舞的手臂动作是对其手形和手腕动作的延展。这个部分的动作涉及身体的手、腕、小臂、肘、大臂、肩，这是一个完整手舞所指的身体部位的概念，我们无法把它和手形、手臂动作拆解来看，在以手部动作为方向引领，以手部动作为表情功能，以手部动作为表演目的手部舞蹈形态的运行过程中，它们是一个整体。首先我们来看身韵流派，盘手、云手、穿手、晃手、摇臂、大刀花等动作如同手腕训练一样，也是被提取出来编进训练组合中的。云手组合是男女班基本的训练之一，它通常会在站立的姿态上进行，配合手臂的动作，脚下也会有简单的步伐，与腿部动作配合出现，云手通常是两个手共同配合完成的，我们也有另外一个习惯称谓它的叫法为“揉球”。云手组合起始通常在丁字步准备，双手背手，呈现成“子午相”，随着气息的“沉”，手臂由双手背手经过胯以下的位置，提起同时到按掌位，与“小五花”的运动相似，在云手时一定是一只手带动另一只手的运动方式，如左手带动的话，是由左手的小手指向逆时针“盘”，右手虎口位跟随路线，此时手位运动当中有盘腕的元素，上盘一周后，左手小指继续带动走下盘腕路线，完成下盘腕一周。在训练当中，通常会反复三次以上来完成云手这个训练动作，云手如“揉球”，是极为形象的讲述了云手运动的特点，在循环云手动作的过程中，两手中间就如同抱着一个球，如果可以把握这个运动特点，就不会失掉云手的运动特征，在路线上云手与小五花的运动方式极为相似，动作实质的区别就在手腕上，相同的是手部的运动线路，而小五花要求双腕合拢，但云手的核心运动特点则是手和手如同中间抱了一个球。云手的手臂

运动范畴可小可大，它可以在按掌位置进行，也就是在人体直立的肩到胸位置，也可以将运动的路线扩大，配合脚下的十字步，形成中国古典舞运动过程中一个极具代表性的动作——大开大合。而云手的运动所涉及的空间位置完全取决于小臂、肘和大臂的运动，简单说在胸前做揉球时手臂是弯的，在手臂半弯的情况下，完成云手，可以是一个小揉球动作，但是相同的运动路线将手臂伸直时，就延展出手臂的复合型动作——大开大合，大开大合是在云手的基础上，加以十字步步伐配合，并以躯干的腰发力，对云手这个动作作极致的延展，大开大合当中，除了手臂云手的动作以外，躯干动作涉及提、沉、冲、靠、含、腆、移，而且需要下肢的配合。

“晃手”也是在男女班教材当中会独立出现的组合，女班教材当中晃手大多会配合旁提这个躯干动作出现。晃手组合通常会在双腿跪地上进行，与其他手臂组合一样一般会以单手起始，准备动作通常也在双背手，右手向斜下方出手时，躯干以左旁提出现，反面同理。单手臂的晃手位置通常会涉及身体斜下方，山膀位、托掌位、按掌位，手臂在身体前方走立圆路线，在晃手过程当中，躯干的旁提一定是与手所伸展的方向相对应，反方向则呈旁提状。当双晃手进行时，如果右手在山膀位，那么左手一定會在按掌位，双晃手的训练是在单晃的基础上进行的，双晃手是两只手从相同方向出，如左手向身体左下方，右手同向身体左下方，身体左下向右方向走一个立圆，为双晃手一个周始，在双晃手过程中，手与手的距离通常要保持与肩同宽，在晃手的手臂运动过程当中，晃手立圆一周 365 度中 4 个转换的角度，手腕都会出现抹手的动作，这四个角度分别是左斜下 25 度、左斜上 45 度、右斜上 45 度、右斜下 25 度，在这四个角度过程中，抹手动作的出现是身韵流派晃手动作的细节要点，如果没有这个抹手的转换，手舞的动作会变得十分僵直，从而破坏中国古典舞的审美原则，晃手在体前 360 度立圆行进时，呈现出一种手部舞动的状态，如果将晃手放置身体的两侧进行，就会呈现另一种手舞运动方式，在此我们称之为摇臂。

摇臂通常也会独立成为一个组合，它的元素来源于晃手，将其发展就是风火轮。摇臂通常也会在丁字步子午相准备，双手背手，与晃手相同，摇臂的运动路线也是走立圆，但不同的是摇臂的运动空间放在了身体两侧，在摇臂过程当中，手臂很少有半弯曲状态，手肘的弯曲程度如山膀或托掌，在完成摇臂的过程当中手肘的弯曲程度保持相对不变，摇臂可分单手与双手，通常起始从身体的斜下方开始，沿行进方向顺时针立圆一周，手腕成抹手状。配合摇臂动作，身体躯干的运动是“拧”、“倾”，腰部走八字圆，无论是单摇臂或双手摇臂，躯

干动作不变，双手摇臂与双晃手极不同的一点还在于双手运动过程中的位置，通常双摇臂一只手晃到立圆的 180 度之后第二只手再出，摇臂过程当中，两只手保持 180 度的角度进行。这与同样适用晃手元素的双晃手动作，除了在运动空间上的差别，最终形成运动形态上的巨大差异，摇臂组合在身韵流派训练当中有时也会被归于性格训练组合，女班教材中，如刀马旦这样性格的训练，就会使用摇臂这样的动作元素，如果说晃手以青衣来定位那么摇臂就是刀马旦了。

中国古典舞身韵流派主干教材当中，出现过的云间转腰、燕子穿林、青龙探爪、风火轮也涉及手部舞动的部分，但是中国古典舞身韵流派身法的核心审美在于“起于心、发于腰、形于体”，上述四个主干教材动作，都是以此审美规律来形成自己各自的运动方式的，所以手舞的部分在上述的动作当中，是随动概念，一切的发力点都在腰部，并且躯干在主干教材的动作当中，将“提、沉、冲、靠、含、腆、移”这几个基本动律元素贯穿，手臂则是身体的延展性路线，躯干带动手臂的动作是身韵流派身韵课主干教材的一大特性。

中国古典舞汉唐流派中手腕的基本运用方式也是极其丰富的，如下：

直腕——手腕关节不弯曲。

垂腕——手腕内侧上提。

提腕——腕阳面上提。

立腕——手腕外侧下压。

托腕——手腕阴面上提。

翘腕——手腕阴面外翻、阳面内收。

扣腕——手腕阴面带动指尖对肘内（内扣腕）。

拐腕——在平掌的基础上，受外侧带动指尖外撇。

绕腕——手腕环动，带动指尖划圆。

中国古典舞汉唐流派手腕运动的方式不同于身韵流派，在舞台表演的过程当中，很多时候会有小水袖，而上述手腕的运动方式是在甩袖的过程中产生的，所以我们可以看到这样的运动方式是极其灵活多变的，如果去掉小水袖单看这些手腕的运动，有的部分是非常夸张的，比如扣腕、拐腕，这样手腕运动出现 90 度角的动作是极少在其他舞蹈运动当中出现的，这也是汉唐古典舞手舞的一个特点，从审美的角度它非常独特，但是考虑到舞台当中运用汉服，当舞者舞动手腕时，这些看似复杂的手腕动作起到的是功能性的作用。

中国古典舞汉唐流派的手臂形态如下：

直臂——肘关节和腕关节自然伸直。

微弯臂——肘关节弯曲，夹角大于 160 度。

半弯臂——肘关节弯曲，在微弯曲至 90 度。

折臂——肘关节回折，小于 90 度。

提肘——肘部上提。

架肘——提肘，小臂平抬。

中国古典舞汉唐流派手臂运动方式如下：

平抹手——直臂或弯臂架肘。

穿手——指尖带动、手腕内扣、折臂并经过身体某部位插向所定方向。

抽手——抽肩、带肘、拉手。

盘手——分为上盘手和下盘手，前者架肘、内扣腕、平掌。以手掌外侧带动划平圆为正盘；以手腕内侧带动划平圆为反盘。后者沉肘托腕，手掌外侧带动划平圆为正盘；以手腕内侧带动划平圆为反盘。

拨手——用手掌外侧划下弧线（外拨、内拨）。

抖袖手——折臂，手腕带臂向外弹拨。

晃臂——手臂弯曲、立面划弧。

抡臂——直臂划圆。

推手——送肩、跟肘、推腕。

拉臂——架肘、外拉。

手、臂形态会影响舞种的基本舞姿，躯干在产生动作、动律的同时，手臂像一个发散性的线条助于表达，在汉唐流派当中，常用的舞姿上肢的动作影响整体的审美特点，在上述手臂的形态与运动方式的运用基础上，形成了上肢的常用形态，如小垂手式、长虹式、拈花式、托月式、环抱式、亮翅式、追风式等，在这些极具中国古典舞汉唐流派特色的舞姿当中，手臂在不同空间运动时所形成的风格与特色各不相同，而且孙颖的作品创作是随机的，在探寻民族特色舞蹈的路径中，孙颖的思维是开放的。

在中国古典舞汉唐流派当中，手臂运动的变化多样而丰富是它的一大特色，孙颖本人极其注意文化内涵的挖掘，所以在舞蹈动作当中他都考虑到服装在舞台上的审美特质。无论是在训练中还是在舞台上，汉唐古典舞手臂的舞动，都会与小水袖和宽袖紧密的结合，在欣赏它时观众有时会被袖子的线条所吸引，而忘记这本是手舞舞动的运动与变化，将服饰的袖子去掉时，露出手臂时就会看到中国古典舞汉唐流派手舞真正的运动规律，并了解隐藏在袖子背后的手舞的审美价值。

中国古典舞敦煌流派当中并没有将手腕的动作提炼出来做归纳



和总结，高金荣在敦煌舞流派的审美和建立上，采纳了敦煌壁画中的素材，它的手舞部分有多元文化的痕迹，这和敦煌文化有直接的关系。手的基本动作在敦煌流派中如下：

提腕合掌——双手手背相对，同时放松向上提腕，再压腕向上合掌。

摆腕合掌——双手手指相对，手心向下，在胸前左右推腕摆动，身体随之左右冲动。

绕腕抱拳——双手手指交叉，两手手腕交替提压，绕脸至头上方抱拳。

转腕抱拳——两手手指交叉抱拳，在身体前下方由下而上转腕，至头上方抱拳。

收指捧托——两手相对，手心朝上，由前斜方向回收指，似拨箜篌装动作从小拇指开始，一个个收指收回至胸前捧托。

出指捧托——双手相对，手心朝上，从胸前下方向前斜方出指，似拨箜篌动作；由大拇指食指逐个把指头伸出，身体随之向前斜方，然后翻手收回至胸前捧托。

盘手荷花——两手手心上下相对盘绕，似古典舞小五花动作，经下述四个位置，最后至斜上方呈荷花式手形。

盘手收指——盘手对腕转至上下手相反时，紧接收指，朝下对腕。收指动作从小拇指开始逐个收回。

三指晃手对腕——用翘三指手形，一手收指朝上，手心向外，一手手指朝下，手心向里；交替晃手至胸前对腕。晃手时吸气上升，对腕时吐气下沉。

全开式佛手对腕——全开式佛手带动两臂侧平伸，然后合拢对腕。

半开式佛手碰腕——用半开式佛手上下左右正反快速碰腕，动作轻盈清脆，有弹性。

合指吹奏——双手同时从大拇指、食指到中指捏合。动作开始时手心朝上，在胸上方翻掌至胸前合指吹奏。右前方吹奏肋向左冲，左前方吹奏肋向右冲。

开指抱笙——双手在胸前转腕，同时由小拇指开始手指逐个向里张开，似抱笙。右前方抱笙肋向左冲，左前方抱笙肋向右冲。

弯三指撩划——一手由下侧撩至肩前弯肘，另一手同时由上侧下滑至腹前，上身随侧撩手冲身移肋，眼睛随之。肩前弯三指手心朝外，腹前弯三指手心贴腹。

翘三指撩划——一手侧上撩至肩前翻腕，翘指朝上压腕，手心向

外；另一手同时下划至腹前推腕，三指朝下，手心贴腹。上身随侧撩手冲身移肋，眼睛随之。

开三指弯伸——双手臂侧平伸，开三指收指朝上，两手交替在耳旁弯伸小臂，身体向弯臂方向侧冲。

鹿手翻腕——鹿角式手形在头上方相对，手心朝前靠腕，双手同时正反翻腕。

撩划垂手——一手侧上撩，一手侧下划，上撩手至肩前翻腕立掌，下划手至前斜方推掌，然后双手同时放松下垂，呈垂手式。

正反平托——双手上下侧平托，单手侧平托，身体随之转动。

中国古典舞敦煌流派有不同位置的十三种手臂姿态，折腕、弯肘、肩开是其相同的动作要求，其基本动作有提腕撩手上合掌、推腕平圆下合掌、分掌提腕双平托、上合下捧双平托、摇臂起伏上斜托、摇臂前推后斜托、分手开臂双立掌、晃手双立掌、后晃提腕前垂手、手腕顺绕托按掌、后撩前摊提腕、后撩托掌上提腕、上托下划翻立掌、开臂碰腕击鼓式、撩晃手反弹式，共十五种。

以上是中国古典舞三个流派手臂动作的基本样式，可将其归为四种运动方式：曲线型运动（S型）、弧线型运动、直线型运动、折线型运动，这四类运动方式在三个流派手臂的运动当中，是一个共性的运动规律，虽然在各自流派手臂的细化姿态各不相同，但同为中国传统文化影响下的中国古典舞，每个流派都不约而同的囊括在一个审美体系当中。我们在身韵流派的“燕子穿林”中既看到手舞平圆的弧线型运动，又有“穿手”的直线型运动，在一个动作当中，手舞形成两种运动方式，这样的运动方式在汉唐流派当中也有出现，在“斜塔舞姿”当中的“长虹贯日”，从小垂手位置弧线绕出将双手臂长虹式伸展拉开，同“燕子穿林”一样，上肢的手舞同样包括了弧线型运动。

敦煌舞流派不单是身体强调“S”型，我们在手臂的运动中同样也看到了“S”型运动的痕迹，我们不单是在空间的运动方式上甚至在舞姿的呈现上就可以直接看到“S”的形状，如“翻立掌”；在身韵流派当中，“盘腕”就是典型的“S”型运动方式。曲线型运动方式在三个流派中是使用最多的手舞运动方式，这与中国传统文化当中的审美规律有着直接的关系，我们在《相和歌》这个作品中看到手舞的运动状态就会明白，在服饰的配合下，所有女子的身体基本上不会直白的展露在观众面前，随着双手的舞动，宽袖在空中飘逸的形成曲线的线条，甚至让你忘记这是在服饰上的袖，而错以为是女子身体的一部分，曲线的线条为舞者营造了既写实又浪漫的艺术氛围。二十四名女子在舞台上的身体虽然有着汉代女子的古拙，但在曲线型手臂运动的

映衬下展现了古代女性的婀娜多姿，这在西方的舞蹈当中是不曾出现的，这种曲线型的手舞运动方式，是中国古典舞运动当中特有的。

## 五、中国古典舞手舞在训练中的实践

兰花指，无疑在中国古典舞基本功训练课上占有突出位置。但是值得注意的是，在基本功训练课上兰花指是不具备任何表意性的，更多的作为一个基本手形被使用在训练过程中，兰花指的功能性在这个课堂部分被使用的极其充分。我们可以看到从把杆上“蹲、五位擦地、小踢腿、单腿蹲、控制……”到把下的“踢腿、控制、旋转、弹跳”等等这些组合，虽然都是在局部训练身体的某种肌肉力量或技术技巧，但是所有基本手形的使用基本上都会用兰花指，就像西方古典芭蕾舞的“郁金香手”一样，被使用在训练的过程当中。这种功能性的使用以辩证的方式来看，也就是说在古典舞身韵流派的基本功训练课中，兰花指主要是以手的基本形态出现的功能性手形，并且同时具备审美性在其中，但是我们在这个基本样式性质的三种基本手形延展的多元变化上将其功能性归于基本功训练课的主要矛盾，而审美性是不可或缺的次要矛盾。在古典舞身韵流派女班的基本功训练课上，基本手形的变化极少，但是手臂姿态的转换却在规范中有很多不同，如山膀、按掌、托掌，小五花、顺风旗、大开大合等等这些手臂动作的变化与配合都是在兰花指这个基本样式性质的手形上去完成的，在训练的角度上，我们把在基本功训练中的兰花指看作是配合完善训练学生，控制、旋转、跳跃等一系列身体素质的一个环节，并且在训练学生身体基本素质的前提下，兰花指的功能性被凸显出来，而所谓的语言性在此是没有体现的，而审美性是随着每一次兰花指的出现自然存在的。我们确认这种功能性存在的方式是极为重要的，因为我们要首先明确一堂基训课是干什么的？也就是说要在这课堂上解决学生哪几方面的问题，提高哪些方面的素质。我们在看到基本功训练课中的“转”组合，在“单一舞姿旋转组合”和“复合舞姿旋转组合”当中，我们要解决的问题是学生的旋转能力，无论是单一舞姿还是变化下的复合舞姿，学生们都需首要做到在舞姿上进行旋转，并且圈数越多越好。我们观察发现，在“转”组合的过程当中，手臂的位置是在不停变化的，为平衡身体重心、为变化舞姿连接，而兰花指这个基本手形会被使用在“转”组合从头到尾的过程当中，不会因为身体重心的变化而变化，不会因为舞姿转换而转换，这点充分表明在古典舞身韵流派的女班基本功训练课上，兰花指所承担的功能性，是这个基本样式性质的手形延展的多元变化的一个方面。

在上述内容中，我们除了强调兰花指在基本功训练课中的功能性

之外，无可否认它每次出现所具备的审美性，这个方面是兰花指本身携带的一种性质，不同于日常生活中的手形，兰花指是本身具备审美性的一个手形。在古典舞身韵流派的身韵课中，兰花指的这种审美性更加得到体现。女班身韵课中，基本手形的使用不再局限在兰花指这个手形上，我们会看到训练眼神的组合中，从头至尾使用单指；有专门的轮指组合；在剑的训练过程当中，女生右手持剑，左手都使用剑指这个手形。但是我们看到在女班身韵课徒手的部分，兰花指仍旧占据最为重要的地位，也就是说它仍然是被使用频率最高的基本手形。从“提、沉”到“云手、盘腕儿、摇臂”等等这些身韵基本元素训练的组合，基本上还是在兰花指这个基本手形上去完成的。说到兰花指在身韵课的过程中审美性的体现是与功能性并存的，因为在训练的过程中，我们会发现只是手形的语言性会被忽略不计，而审美性与功能性总是如影随形。在身韵课中徒手部分的第一个组合通常会“提、沉”，“提、沉”组合是着重训练学生躯干的运动与气息的配合。在“提、沉”组合中会分不同节奏来练习同一提沉的动作，我们在这种基础元素的练习过程中分为仅是躯干练习和加上手臂配合这样两种方式。一个“提、沉”组合通常会从第一种方式起，双腿盘腿坐定（或者双腿跪地），双手背手，手形为兰花指。从八拍一次的提沉开始，重复两到四次后变化节奏到四拍一次，再次变化到两拍一次，最后快速的会有一拍提，一拍沉。在这第一种仅是躯干提沉的方式当中，双手通常是保持在背手位置，手形会一直保持兰花指。“提、沉”组合进入到第二种方式时就会加上手臂的配合，在提沉组合中会用到几种手位，一是按掌位置，二是山膀位置，三是在按掌和山膀位置上进行转换的位置。上述这三种手位的总结是指普遍性的一个训练中的手位规律，不能全权概括所有提沉组合的手位变化。但是在普遍性的手位中和有更多变化性的训练当中我们会发现，在手臂位置不断变化的过程中，兰花指这个基本手形是不变的，通常在躯干提沉加手臂配合时如果我们先使用按掌这个手位，那么手形会是兰花指，左手单臂配合躯干提沉动作之后换到右手单臂完成提沉的训练，待变化手臂位置到山膀时我们会继续使用兰花指这个手形，而不会因为变化手臂位置而变化基本手形。我更多的将此类变化中的不变看作一种运动习惯，而这种运动习惯是在中国古典舞身韵流派创立之前就已经形成的，在京剧中我们可以清晰地看到。在身韵课的提沉组合中，兰花指不但起着训练当中本身具备的功能性，更值得我们去注意的是它在训练中所呈现的审美性。上述提到“提、沉”组合通常作为女班身韵课徒手部分的第一个组合，在没有出现手臂配合的仅是躯干提沉的过程当中，我们会将

目光放在除了躯干以外的学生的面部及眼神上来，在看到躯干与呼吸配合的同时也在感受学生在做“提、沉”这个基本元素动作时所传达的审美体验。在加以手臂配合时，会使得这种审美体验更加充分与完善，而在这个过程中“兰花指”这个基本手形就好似第二张人的脸孔一样，在传达着女性柔美的信号，与人体的躯干、表情、眼神、气息共同构成在“提沉”过程中的审美体验，所以兰花指在此的审美性是一个客观存在的方式，我们对此未曾研究，但却一直都在审美。

在教学过程当中，古典舞敦煌流派的手臂上肢训练是非常系统的。古典舞敦煌流派基本动作的训练部分包括：第一，手势、手的基本动作训练；其中包括十七种手姿和手的基本动作共十四种；第二，手的基本位置和手位基本动作训练，其中有十三个基本手位和手位变换动作共十种。

在这样系统的手舞训练当中，“合掌式”是基本手形其中的一个，在训练中的确起着极其重要的作用，被应用在训练的很多部分中。“合掌式”会以准备动作出现在一些训练组合的开始，比如手的基本动作训练中的“提腕合掌”组合的准备动作就是双腿盘腿坐地，合掌式，眼向下视。这样的准备动作在古典舞敦煌流派的训练课堂当中还可以看到很多，同时“合掌式”会出现在组合的过程中。同样是“提腕合掌”组合，第四拍动作是，手指向上节节伸展至合掌，身体放松，转向斜右方下沉，眼睛看手的方向。这是在训练组合当中出现的“合掌式”基本手形，在敦煌舞流派中并没有给任何一个基本手形定性是否一定作为准备动作出现，“合掌式”在训练当中的运用是多元变化的。在训练过程中“合掌式”体现出功能性之外，还很大程度的展现它自身带有的审美性，同时在训练过程中的“合掌式”带有浓烈的风格性。这种风格性的特点在敦煌舞流派中除了体态的体现之外，很大一部分的展现在手的部分。每当“合掌式”这个基本手形出现时，我们在同样是训练眼神的组合当中就会辨别出这是古典舞敦煌流派的训练教材，而不会将其判断为身韵或者汉唐的训练内容，这与“合掌式”这个基本手形带有强烈的风格性有直接关系。我们说“合掌式”在敦煌舞流派的训练中是多元变化的概念还体现在课堂中其他训练部分也会使用“合掌式”。在腿的控制训练动作中，前斜腿控制的部分就会使用合掌。前斜腿控制的组合，第 1-2 小节，动力腿 45 度，双臂两侧抬起至头顶上方，双手合掌。第 3-4 小节，动力腿 90 度，上合掌由面前直落至胸前合掌。在这个组合中，训练的目的在于学生对腿部前方向的控制能力。“合掌式”作为上肢的基本手形配合完成组合的动作部分，以达到训练的作用。在前斜腿控制组合中，“合掌式”起到

的首先是功能性的作用，同时风格性与审美性伴随着合掌的出现自然地产生。

除了在手的和腿的训练当中出现合掌，在步伐和性格训练部分也可以看到合掌式。比如在“莲花步”中，前进方向第 1-2 拍，右脚由膝盖带动提起，第 2 拍右脚用绷脚朝地面划小圆圈，第 2 拍的后半拍主力腿（左）半脚提起，双手放置胸前位置合掌式。在整个组合过程中训练集中在脚下步伐，上肢的动作没有太多繁杂的变化，主要是以“合掌式”这个基本手形为主，由下合掌位置变化上合掌，由躯干角度的稍许变化使得上肢舞姿产生变化。在性格训练部分我们也会时常看到“合掌式”。在性格训练部分有具体的敦煌壁画中的形象呈现在这个训练部分当中，比如飞天、力士、童子等，在这几个形象当中都会出现“合掌式”这个基本手形。为了使这些形象更加符合壁画中的原型，在舞姿的定位上就直接将壁画中的姿态抽离，所以我们会在“力士武伎”的组合当中看到合掌式基本手形放置身体的一侧（左或右），头和眼睛向反方向看，脚下点步。这样的舞姿在壁画中是比较常见的，所以上述我们谈到“合掌式”与身韵流派和汉唐流派的多元变化稍有不同，在多元变化的基础上，敦煌流派的基本手形带有很大的局限性，但是这种局限性并不会妨碍这个基本手形在训练当中的使用，即便合掌再普遍的应用在中国古典舞敦煌流派的训练当中，但是也正是其本身的壁画资源和佛教文化给这样符号式的基本手形更多定式。合掌式在敦煌流派训练中的使用是自由而多元的，我们从中看到了它的积极意义。

## 第二节 中国古典舞创作中手舞个案分析

### 一、唐满城：《如此多娇》身韵流派的典型性手舞运用

《如此多娇》是北京舞蹈学院建院五十周年庆时，中国古典舞系所制作的大型舞蹈诗作品。创意、策划就是我们中国古典舞身韵流派的创建者之一唐满城，这也是唐满城为我们留下的最后一部作品。我当时作为北京舞蹈学院青年舞团的演员有幸参与了这台晚会的创作与演出，唐满城对我十分信任，指定我出演整台晚会中最后一支舞蹈作品《咏梅》。整台晚会是由 12 支舞蹈组成的，每只舞都是缘于诗词，《春江花月夜》、《将进酒》、《洛神赋》、《赤壁怀古·周郎小乔》等等，有些创作是完全写意的风格，有些带有一定的叙事手段。唐满城的这

个创意给了编导和演员很大的创作空间，笔者还清晰地记得在创作过程中大家的热情状态，还记得唐满城进到每一间教室观看指导编导演员创作的情形，如今是对他深深的缅怀和无限的思念……此次将《如此多娇》作为中国古典舞身韵流派手舞的创作个案分析，是源于唐满城在这个学科的重要位置。身韵流派的舞台作品创作有很多编导参与，但是学术价值与最具代表性的创作我们还是会选择唐满城的作品，整台作品的舞评不在此展开，对作品中的手舞分析是本章节的重点。

整台作品由唐满城创意，由大概十个编导参加编创。十个导演中各自不同的专业背景为整台晚会的创作风格多样性提供了基础。在整台晚会的作品中，手舞是呈现多样化趋势的。不再只是课堂中的小三节、大三节，不再只是身韵课中“燕子穿林”“青龙探爪”的传统套路，有了舞台作品所需的情景和具体的人物，许多手舞的动作在这台创作中丰富起来。但是在基本手姿的运用上还是相对匮乏的。在《如此多娇》中我们可见到手形，都是编导们从中国古典舞身韵流派的课堂上提取来的，其中有兰花掌、单指、剑指、掌（男子）、轮指等几种，诸多作品都是在这几种基本手姿上进行手舞的。也有个别作品在基本手姿上有所突破和探索，比如《胡旋女》、《凤凰涅槃》、《咏梅》中分别都用到了敦煌舞流派中的“荷花式”的盛开手姿。这个五指张开的手姿在中国古典舞身韵流派的训练中出现的较少，而敦煌壁画中有许多鼓舞的舞伎形象是出现这样的手姿的，这与敦煌的佛教文化与当地胡人的民间舞蹈都有联系。

《胡旋女》是整台晚会中风格比较别样的一个作品，编导在充分分析了史料的基础上，大胆发挥了自己的舞蹈审美想象，演员全是女性，八个人从服装造型到动作表演都充满异域风情。在手舞中的基本手形可以看到兰花掌、轮指、拳、掌（男班教材中常用的手形）。舞蹈一开始，八位女子分布在舞台上，腿部是外开全蹲姿势，双手垂在身体两侧。整个舞蹈出现的第一个动作就是手臂的“三节手”，所有演员面向自己的右侧斜前方，右手臂向眼睛望去的方向三节手动势重复着，腿部从全蹲缓缓站到直立。站起后，演员左脚支撑右腿钩脚抬起45度，这时手臂呈左手低右手高，左手向右脚方向延伸，右手向反方向拉长，造成身体前倾、横拧的动势，这时演员们的手形是掌，不同于女性常用的兰花掌，在这个站起出现的第一个舞姿使用掌突出体现西域少数民族不同于中原的一种民族特质，掌的使用更凸显了她们民族性格中的豪迈与粗犷。接下来的一个舞姿是右脚向左前方迈步腿下形成弓箭步，手臂左手低向左前方平行伸出，右手向斜后方伸出，

使上身形成敞开向上仰的动作，这个舞姿演员将手形变化为兰花掌，兰花掌出现时更为突出女性的特质。在《胡旋女》整个舞蹈中，兰花掌仍然是出现最多的基本手形。在舞蹈过程中编导为了表现“旋”，有大量旋转的动作，这些旋转不是常规舞蹈中一个方向的转，而是左右对称的一种方式，一般是左边一圈再接右边一圈。这种对称旋转的方式在维族舞中是比较常见的，这与西域少数民族的特点十分吻合，胡人的舞蹈中会有各种民族融合的痕迹。在旋转过程中手臂一般都是随动的状态，并无一个特定舞姿，手臂基本就是在身体两侧，为突出旋转的速度配合协调身体动势，手形使用兰花掌。胡旋女舞蹈的特点就是旋转，唐代元稹的《胡旋女》中曾形容道，“天宝欲末胡欲乱，胡人献女能胡旋。旋得明王不觉迷，妖胡奄到长生殿”。胡旋女的旋转是她们舞蹈的特点，左右对称方式的动势有很大的少数民族元素体现，在旋转的过程中不单是炫技，在旋转中还体现了胡旋女的妖媚。手臂在旋转过程中随是无具体舞姿，但是编导会在动势处理上让手随身，造成旋转过程中的曲线动律，这种动律会给观者一种女性身体曲线的映射，这种映射是靠手舞的部分完成的，如果去掉手舞，那么旋转的动作就只停留在了技术的层面。在舞蹈过程中我们还会时不时看到轮指，在敦煌壁画中有很多舞姿都是呈现五指分开的手姿，很像轮指。在舞蹈过程中轮指是以动态的方式呈现的，大多配合着演员身体的摇摆动律。在演员身体呈S状配合左右摇摆的动律时手臂会随身体动律摇摆，这时手形使用轮指就加大了身体摇摆所传达信号的力度，从手这个细节符号的体现可以使得身体整个的动势动律进一步得到彰显，这是我们可以通过动作直接感受到的。在这次《胡旋女》的创作中，我们看到手舞的运用不只是局限在课堂动作的体系当中，编导试图使用其他更多动作元素，但是在舞蹈本身的体现上并无真正意义的突破。从手舞这个身体的局部就可以看出，使用的基本手形和手臂动律都没有太大变化。实际上关于胡旋女的动作方式与舞蹈特色完全可以再挖掘的更为充分，包括手舞的部分也是一样，可以丰富的内容还有很多，比如，可从西域多元文化的特色角度发展很多动作，这种动作上的变化应该能够呈现更为丰富的手部姿态和手部舞蹈。

在整台晚会中，手舞呈现与中国古典舞身韵流派有所不同的还有一个节目《凤凰涅槃》。在这支舞蹈中，手舞起到符号的作用，手臂和手形都以模仿鸟的姿态为基本舞姿与动态，以示凤凰这个神鸟的形象。在基本手形的运用上打破了性别区分，所有男女演员都使用掌的手形，但与课堂中不同的是在手腕的处理上。在课堂中的掌是十分忌讳“折腕”的，但是在《凤凰涅槃》中为了体现鸟头的形象，所有演



员手臂伸起时手腕都有一个打折的角度，当单手臂举到头顶上方时，折腕后的掌就会呈现出“凤凰头”的形象。实际在手形形象化的作品中最被业内外熟知的当数杨丽萍的《雀之灵》。杨丽萍在整支舞蹈的过程中，紧紧抓住孔雀这个形象，将这个形象进行最大限度的模拟化和艺术化。服装是白色吊带长裙，当舞者的一只手拉起裙摆时就似乎是孔雀的尾巴，同时另一只手向上方伸起手形呈现大拇指和食指捏和，后面三只手指依次伸直翘起。简单的一个手形就准确地抓住了孔雀头的形象。在《凤凰涅槃》中所使用的基本手形和《雀之灵》当中的基本手形有异曲同工之处。在整个舞蹈的过程中，手舞的变化是十分丰富的，刚开场时演员由少渐多聚集舞台中央，以一个点重复同一动作，这个动作双腿只是站立，动作的动律产生在上肢。演员双手向自己正上方延伸，由下至上、由上至下循环一个纵向的动律，手臂的律动随着身体，众人在聚集状态重复同一动作再配合灯光时，在舞台上就好似熊熊燃烧的烈火。当聚集的所有演员在同一节奏中突然散落舞台各个角落呈满天星队形时，在舞台居中的一个舞者双腿半脚尖站立，双手打开向斜上方伸起，五指张开，手背朝前抖动。在短短的一分钟时间，编导运用舞台的调度、演员的动作首先点出凤凰浴火涅槃的主题。我们在这一小段的舞蹈中，可以清晰地看到，手舞是一个重要的语汇传达途径，在整个身体舞蹈的前提下，手舞起到的作用是“表达”，在这个层面手形、手臂姿态、手舞动作都已超出了审美的界限，上升至审美与表达共存的一个层面。在其他艺术门类中实际上有着同样的艺术规律，无论是绘画、雕塑、诗歌……都是如此，绘画中的色彩不仅仅是好看，多个色彩在画卷上的组合最终呈现出的是绘画作品的图像，从中我们可以看到作者要表达的思想内容，当然这个过程是与审美同步进行的。在《凤凰涅槃》的手舞部分除了基本手形的模拟化之外，就是手臂姿态的模拟化。在舞蹈过程中多次出现的手臂姿态是舞者身体前俯 90 度的位置，双臂水平线伸起，手肘略弯，此时双腿仍旧是无太多变化，只是双腿略弯站立，双脚并拢半足尖碎步。在这个多次出现的舞姿中，手臂的姿态起到与上述基本手形同样的符号化的功能，双臂的姿态就是凤凰翅膀的象征，而且这样双臂水平线平行伸起的动作虽然简单，但是对于观众来说却是非常容易看得懂的。这样的动作姿态在舞蹈的过程中多次出现，以一个符号化的舞姿来加强观众对“凤凰”的形象认识。除了这两个具有符号化特质的手舞姿态之外，整个舞蹈过程手舞部分是具多样化动作动律特点的，时而会看到像开场时那样的连绵不绝的手臂动律，时而看到以单手折腕掌式的“凤凰头”姿态。这种动静手舞的转化与中国古典舞课堂中手臂动

作的特点不同，不再只是“欲前先后、欲左先右”的动律方式，不再只是“山膀、托掌、按掌”的手臂位置，不再只是兰花掌、兰花指、剑指的基本手形。在整个舞蹈的手舞部分我们看到了编导许多突破性的尝试，并且在突破的基础上编导把握住了形象的主旨，所以在不同的手舞动作中我们看到的是与这个节目本身更为贴切的肢体语言，创作者没有被学科的规范给限定，反而为学科的发展做了探索性的创作。《凤凰涅槃》这个作品对于中国古典舞手舞来说是具有一定学术价值的。

《如此多娇》整台晚会的最后一支舞蹈是《咏梅》，我在这支舞蹈中饰演了“梅”。舞蹈是由二十五名演员完成的，其中二十四名是男演员，饰演虚拟的冰雪。“梅”这个题材一直被许多艺术家所青睐，书画、诗词都有名家多个作品以“梅”为题材，毛泽东的《咏梅》就是其中之一。舞蹈界的“梅”有多个版本，我本人就饰演过两版“梅”。

《如此多娇》中的《咏梅》以毛泽东这首诗词为文学基础，通过肢体语言的方式以另一种艺术手段将其诗词中的精髓表现出来。舞蹈《咏梅》的手舞部分，编导是有一定设计的，二十四名男演员在舞蹈开始时就是一手徒手、一手水袖，徒手的基本手形使用的是掌。我们在舞蹈开始的部分看到二十四名男演员以舞姿的方式在舞台上呈现出冰天雪地的场景氛围，舞姿是静态的，这时的演员都是散落水袖的姿态，从舞台上形态各异的舞者姿态上，我们好似隐约看到冬日里树木上悬挂的冰柱正静静地悬挂在那儿。当演员从静态逐渐转为动态时，编导大量使用了“风火轮”这个课堂上常见的动作，在整齐队形的排列上，多个演员身穿单臂水袖，多次重复“风火轮”这个动作时，除了动作和动律本身带给观众的审美观念之外，我们更能从这个单一的手舞动作中读懂编导在表现的一种自然环境的氛围，我们似乎感受到冬季特有的特质，寒风凛冽时被狂风刮起已落在地面的层层积雪，如我国北方地区寒冷大雪时的多个场景一般，在这个舞台上以演员们的身体以一个单一的手舞动作元素将其表现出来。这个“风火轮”的手臂动作作用在这个地方，可谓恰到好处。“梅”的出场在群舞表演后的两分钟左右，所有男演员通过道具将我抬举至一人高的空中，刚一出场的“梅”是一段独舞，此时的舞台上，男演员都在“梅”的脚下静态舞姿。在这段独舞中，手舞同样是主要的表达方式，腿部以站立和简单的原地步伐为主，所有动作的焦点集中在手舞上。在这短短一分钟左右的舞蹈中，我与编导试图传达给观众两层意思：一是梅的形态；二是梅的傲骨气质。在这段舞蹈中的基本手形使用了兰花掌、轮指、双合掌、拳、佛手（京剧），在手臂姿态的处理上，除了中国古典舞课

堂中常用的手臂位置外，我们还摆脱手臂的肘和腕的常规审美局限，而用折肘、折腕（近乎 90 度），再配合上轮指或兰花掌的手形，以这样的手臂姿态来抓住“梅”本身的形态。在冬日盛开的梅花，花朵有五瓣，就由轮指手形表现，盛开的梅花是直接长在枝上的，枝上的叶随着梅花的盛开都会脱落，以折肘、折腕的手臂表现梅花树的枝是极其形象的，那并不丰润的、无绿色叶的枝，由手臂 90 度折角的动作表现极其相似。这个手舞姿态是“梅”出场的第一个动作，我从准备姿态上将双手缓缓抬至头顶右手抓在左手肘上同时左手臂伸直，左手的基本手形这时是拳，当左手臂抬至头顶最高点时，拳从小指到大拇指依次打开，完成一个轮指的动作，停在五指张开轮指的手形上，手臂配合轮指动作一直向头顶的斜后方延伸至胸腰 90 度位置。这个舞姿形成后，观众可以通过舞者的身体看到一只红梅高高矗立枝头，这时可清晰地看到，舞者的手就是梅花，舞者的手臂就是枝头，这一切主要传达语义的部分都是通过手舞完成的。在第一层面表达梅花形象上，这是一个极具标志性的动作，在舞蹈过程中还有两次出现这个舞姿。

第二层面傲骨气质的表达，我和编导除了调整我的表演状态，还强调对节奏的处理，以几个急速处理动作过程再缓缓延伸至舞姿的方式来强调一种梅花在寒冬不畏严寒，仍旧绽放的生命之光。在第一段独舞中出现的第一个双手式动作是在这样的节奏处理中完成的，我在前一个舞姿形成后快速用双脚原地一周转完成连接动作，转的同时双手抬至头顶双肘呈 90 度弯曲，双手反双合掌在头顶正上方，快速形成这个姿态后，在身体其他部位不动的情况下，缓缓地将反双合掌右小指到大拇指依次打开在头顶正上方形成由双手完成的一个“梅花”姿态，这时脚下缓缓的原地踏步。在整个第一段的独舞当中，手舞占据了最重要的位置，节奏的处理是一直沿用由急至缓的方式，这种节奏方式不但强调了梅花傲骨的气质，同时使得手舞每一个舞姿的形成都可见其过程。记得我的大学老师金浩曾经告诉我，“握拳如卷饼”就是这个道理，这是京剧行当中的一句老话，意思是强调手部姿态形成的过程才是手部舞蹈其审美精髓所在，而不是没有动作过程与舞蹈空间感的一些固定手姿，那样的手舞在舞蹈过程中是毫无生命力的。在处理这一段独舞时，我所有的手舞动作都是在双腿站立的前提下完成的，在腿部没有太多变化的情况下，我和编导十分注重手舞动作以及手舞动作节奏的处理。在手舞部分，节奏的变化很重要，在不同节奏处理的情况下，所呈现的效果会截然不同。在这段舞蹈中，我们在追求手舞姿态的同时，更注重节奏的处理，使整个舞蹈灵动起来。所

有动作与动作之间的连接对于我来说都非常重要，每一个巧妙的转换，我以急速的完成连接动作为基调，以慢速形成手舞姿态为准则，为衬托每一个手舞舞姿，在节奏概念当中强化“梅”的形象。

在《咏梅》的最后一段舞蹈的处理上，编导采用了夸张的方式，极度渲染舞台各个部分，以突出诗词中“待到山花烂漫时，她在丛中笑”。我与二十四名男演员都穿上单臂的水袖，男演员在舞台正中纵向依次排成竖列，我在队列的最后，当他们依次用风火轮左右分开时，从舞台前方会看到好似潮水分流的景象，他们身着水袖扩大了手臂动作的空间，夸张了肢体的路线，这时我从最后一个位置，按他们依次打开的路线走出来，渐快步伐连接助跑大跳，大跳的同时在空中抛出手中的水袖，水袖打开的力度速度极强，加上跳跃的高度，试图给观众“一袖冲天”的视觉刺激。大跳落地，紧接着连接收袖，在转身单吸腿姿态上，手臂在耳边高度横向再次抛袖。在最后一段舞蹈中，“梅”的手舞部分是以水袖的形式完成的。袖技是在我们中国古典舞教学过程中都可以见到的动作方式，但是编导在严谨使用传统袖技的基础上，用单袖与无袖的手臂及身体的部分对“梅”的形象进行了雕琢。比如，在出现吸腿横抛袖这个动作时，右手抛出水袖，左手会配合水袖方向手臂从头部后方延伸至右耳位置，形成轮指的手形；在水袖向正上方抛起时，左手在右肩位置呈兰花掌姿态……在最后这段舞蹈中，使用的动作和节奏处理与开场截然不同，如果说开场的第一段舞蹈更注重细节的表达，那么结尾这一段舞蹈就更彰显整体舞台氛围的视觉感官。在这一段中我们还是可以看到手舞部分的细节处理，除上述我们提到的水袖之外，徒手的左手手臂和手部动作，有许多为强化“梅”这个形象的细致手姿与动律，可是在右手抛收水袖的动作上我们更看到的是编导在舞蹈结尾段落使用的意向表达的方式，而这种意向的表达与具象的表达并不冲突。在舞蹈开始时细节所营造出的具象表达后，此时的意向表达是对“咏梅”整个精神层面的一个提升，观众在舞台上看到的不只是“梅”的形象，更通过这样的舞蹈特有的动作语言方式感受到梅花所蕴含的精神。我们在水袖的线条中感受到了这种空间，虽然，意向的表达建立在具象的动作上。我们在此可以初见端倪，任何动作，不论是手部的还是脚部的，面部的还是躯干的，都是为舞台上所要塑造的艺术形象服务的。在中国古典舞的手舞研究起步阶段，我们应该可以感受到身体局部所具有的艺术表现力与感染力。“细节决定成败”，舞蹈也是如此。如果在中国古典舞的创作与教学中，以手舞这样的思维方式开始思考，我们会发现许多从前本已存在，但长时间被我们忽略的部分。虽然到舞台上，我们不会完全分割

式的去欣赏舞蹈，但是在研究的过程中我们不该忽略局部所存在的那个重要空间。就好像《咏梅》中第一段舞蹈，我们通过手部动作姿态与动律完成数十个“梅”的形象，在身体其他部位动作的配合下，最后观众所看到梅花的形象是通过演员的手表现出来的。所以，如何让手的表现更为丰富，更为准确，更具生命力，更多美感，这需要我们研究者们去思考、探索，为中国古典舞的创作、教学提供更多有利的资源。

《如此多娇》这台中国古典舞作品是唐满城先生的最后一次舞台创作，在整台晚会中，我们看到了这些年中国古典舞发展的成果，同时，我们也在思考中国古典舞的不足，如何推动其继续发展是所有热爱中国古典舞事业的人所共同思索的问题。

## 二、孙颖：汉唐流派从《踏歌》到《铜雀伎》中的手舞剖析

《踏歌》是孙颖的代表作之一，也是中国古典舞汉唐流派里程碑式的作品。在第一届“荷花杯”舞蹈大赛获得金奖后得到业内人士的肯定和普通观众的喜爱，曾经一度各大晚会上定会有这支舞，大街小巷都可以看到许多群众争相模仿。多年来没有过任何一支舞可以像《踏歌》这般流行，形成一种少见的舞蹈热的文化现象。我上大学一年级的時候第一次看到这支舞，从小就在北京舞蹈学院附中学习中国古典舞的我，脑海里根深蒂固的中国古典舞风格都是《木兰归》、《金山战鼓》、《挂帅》、《梁祝》等这类剧目所呈现的，当时看到《踏歌》时，真的为之一振，从没见到过中国古典舞还可以这样呈现！十二个女子，轻歌曼舞，没有浓重的情绪渲染、没有刻意的人物塑造、没有炫目的技术技巧，一切表达如春风袭来一般，清爽自然，但又给人不经意中美不胜收的感受。

孙颖的《踏歌》是对“连袂踏歌”这一古代民间自娱性舞蹈进行深入研究后所创作的。“连袂踏歌”的形式古已有之，唐代时人们把这种形式正式命名为“踏歌”，刘禹锡的诗词中曾这样描述，“春江日出大堤平，堤上女郎连袂行……新词婉转递相传，振袖倾鬟风露面”。

《踏歌》可谓是近些年中国舞蹈界创作上的一朵奇葩，作品诠释了从汉代起就有记载的歌舞相合的民间自娱舞蹈形式，旨在向观众勾画一幅古代丽人携手，在阳春三月游春的踏青图，以久违的闲情逸致、美景佳人的意象体恤纷纷扰扰的现代众生。可能是我们所见的中国古典舞节目大多是浓墨重彩，所以才觉《踏歌》的舞风如此与众不同，好似一杯清茶，沁人心脾。

我在大学的时候有幸跳过《踏歌》，并且得到孙颖的亲自指导。初学时觉得动作并不高难，可是十分不好跳。现在回想，我自幼接受

的是中国古典舞身韵流派的训练，在动作的运动方式和审美层面，与《踏歌》都是有很大差别的。在这支舞蹈中，很多动作动律是顺手顺脚的，动作动律在这样规律上形成，而在排练的过程中我也体会到，动作上追求的不同于我们常规的审美，他十分强调“拙”。比如在动作节奏的处理上有很多“踏”就是在顺畅节奏中出现的，会在原本很顺的节奏和唯美旋律中打破音乐本身的规律，而出现另一种节奏频率。在动作上的“拙”也是他所强调的，有一个动作处理是舞者连续踏两下右脚，而后顺着右脚的方向倾倒出去。孙颖在当时给我们排练时反复强调不要再踏脚后控制自己倾倒的重心，制造假象的倾倒，他让我们每一个人试试放开原有的习惯，真的倒出去。我们听着他的指导一遍遍地试，的确出现与之前不同的动作质感，因为真的去倾倒自己人体的重心，导致身体在一定程度内达到自己控制的极限，所以在倾倒后向右脚方向迈步时就会出现他所强调的“拙”，而这样的动作审美是在《踏歌》中特有的。

《踏歌》的服饰是带小水袖的，比起戏曲中的水袖，《踏歌》中用到的这个水袖是可称为小水袖。这种小水袖的长度宽度在许多汉画像百戏的场景中可以看得到，另外在许多汉唐时期的舞俑泥塑的服饰上我们也可以看到。有了这个小水袖，舞者在舞蹈的过程中是不露手的，手和手臂始终在袖子里完成所有手舞部分的动作。在练习过程中，舞者是不穿服装练习的，只着平时的练功服，所以是看得到手和手臂的。在这个过程中，并不会强调舞者的手形，在手的基本手姿上，使用的是汉唐古典舞流派的“自然掌”。手臂的律动不同于一般舞姿式的运动方式，而是更强调一种随动。比如刚出场时舞者的动作，所有舞者都是同手同脚顺着走出来的，右手搭在右肩上，左手垂在身体左侧，三步一顿，同时形成一个舞姿。我还清楚地记得孙颖一直让所有舞者在第四拍形成舞姿时不要摆出来，而是顺着行走动律以气息的“顿”为形成舞姿的力。所以手臂动作也就是忽略其形的。这样说或许有些人会不解，那是不是就没有形了？《踏歌》中的手臂是在有形无形之间的一种状态，不同于《如此多娇》中的“咏梅”，要用手局部表现“梅花”的形象。还是回到出场动作，同手同脚，右脚先走，右手搭肩，左手在身体左侧随动，两步之后第三步提气，第四步吐气同时左脚为主力腿，右脚微微抬起，手臂从刚才的位置同时转置身体正前方，左手臂在丹田高度、右手臂略高于左手臂。手臂形状是向前方伸出时略弯曲，手肘下垂、手腕侧提。这样的手臂舞姿看似是变化了姿态，可是在转换和力量上都采取以气息带动动作的方法，气到形到，形随气行。在这样的运动方式下，手舞呈现出独有的一种运动方式和

审美层面。我们不再去要求手部的基本姿态是否与节目的人物形象相符，不再强调手臂的姿态是否为节目要表达的内容充斥了多少内容，在《踏歌》中的手舞独具风格、古朴别致，在运动的线条中追求的是随动的审美，各种古朴的舞姿在不经意的运动转换中形成。《踏歌》的手舞也是袖舞，但袖子的运用有别常规，恰如古籍所载“若来若往，若仰若俯……罗衣从风，长袖交错”。我从手舞的角度体会到孙颖在《踏歌》中所追求的舞蹈境界是“道法自然”式的，从出场动作分析手舞时我们已经提到手部动作不去强调形态，但是如果按照孙颖以气息带动作的运动规律来的话，手舞部分是“无形胜有形”的，所有手臂的姿态变化与动作韵律完全在自然而然当中转换，这是不同寻常的一种舞蹈状态，同时也是中国传统文化中所追求的一种至高境界。

在舞蹈当中有一段是十分具有代表性的动作，也是多年被大家堪称经典的一段舞蹈。在开场之后，音乐随舞者出场时响起，待到四个八拍后舞者们将队形流动至正三角的位置舞者开始唱词，边唱边舞。歌词是：“君若天上云，依似云中鸟，相随相依，映日浴风。君若湖中水，依似水心花，相亲相怜，与浴月弄影……”在唱这一小段歌词时，舞者都是在原地载歌载舞的，延续出场时的动作风格，在这一段中动作仍旧是同手同脚。舞者动作为：先踏右脚，顺序是右踏、左踏、右踏、左踏再左踏。同样的踏步顺序再重复一次。动作的动机是从脚下的“踏”产生，手舞仍旧是随动。右踏时，舞者将右手自然垂下，左手臂屈肘贴至左脸颊。左踏时，反之。这样的动作被配合歌词简单重复时，形成一种非常质朴的动作质感和审美。我们就看手舞部分，完全没有任何姿态要强调，没有任何手位要修饰，两只手臂就是自然的在身体前方上下交错，手臂姿态只有两个位置，一是伸直自然垂下，二是手肘弯曲抬起贴近同方向的脸颊。再简单不过的两个手臂动作，确是整个舞蹈核心段落所有手舞的组成部分了。舞者在完成这段表演时是需要边踏边唱的，这种来自“连袂踏歌”的舞蹈形式是在具体编排中的一种想象，我们虽然没有任何视频或具体文字记录下来这种源于古代的民间舞蹈形式，可是在《踏歌》中，我们仿佛看到了这种舞蹈。这种动作上的假设并不是毫无根据，孙颖本人查阅了大量的历史文献资料，获取相关的信息。就《踏歌》那个年代的舞蹈，从服饰的局限性推测，手舞丰富的可能性应是极其大的，当时服饰多为长裙并相对复杂，应造成腿部舞蹈不会有很多动作变化的可能性，并且从中国传统伦理对女性的要求上腿部动作的幅度、空间一定是受限的，那么，手舞就必然成为那个时期舞蹈动作变化的主要部分。在《踏歌》中我们看到手舞的动作部分没有呈现出变化丰富与表现突出的趋势，

反而是“踏”的脚步变化为舞蹈的核心动作体系支撑，手舞以随动的风格定位，但确实形成了独具匠心的审美特色。在上述中国古典舞身韵流派的章节中，我们看到手舞的部分有很多是具有表意性的，如《咏梅》中，轮指手形所代表梅花的形象；《凤凰涅槃》中，“折腕掌”代表着凤凰头的意向；包括《将进酒》中，李白右手背手，左手大拇指和食指相捏合，后三指略弯曲翘起，放置胡须末端的手舞姿态，无一不是具有特指性的手舞姿态，这点与《踏歌》中所呈现的手舞状态是截然不同的。

汉唐古典舞流派的教学系统，建立在《踏歌》的创作之后，孙颖的“学科体系”是在他多年研究与实践创作的基础上所形成。2009年3月，由孙颖担任总导演的大型舞剧《铜雀伎》再次公演。这部舞剧是孙颖多个创作之一，同时也是他参与创作为数不多的舞剧之一。

《铜雀伎》早在1985年就已在中国歌剧舞剧院排演，在当时舞剧创作并不丰富的背景下，这部中国古典舞剧引起了艺术界的广泛关注与好评。2009年，孙颖为北京舞蹈学院建院55周年庆典修改创作了第二版《铜雀伎》。此部作品也是孙颖生前最后一部舞台创作作品，所以对于敬仰他的人来说，《铜雀伎》有着非凡的意义。

《铜雀伎》的故事发生在公元2世纪，由爱情为主线，舞伎郑飞蓬、卫斯奴自幼同习汉代独有的踏鼓舞，一个手鼓一个足踏，是一对亲密无间的技艺伴侣。当年曹操修建铜雀台，并选伎乐纳入台中，供宴请游乐。郑飞蓬技艺绝佳与其他舞伎被选入做铜雀伎，并受到魏王宠爱，独纳后宫，侍奉曹操。建安二十五年，曹操驾崩，留下遗令，命铜雀台保留铜雀伎为其守灵献舞。曹丕称帝，将郑飞蓬带回了洛阳宫，侍奉自己。郑飞蓬虽然躲过了守灵之苦，但是与青梅竹马的卫斯奴分居异地，卫斯奴情急之下闯驾犯律，虽未杀身，却被刑置眼盲。郑飞蓬知卫斯奴获刑，但却不知后情。北疆鲜卑朝魏，献胡女，魏朝廷演示中原乐舞，郑飞蓬压轴踏鼓舞，卫斯奴被从铜雀台邀来与其同舞。在舞蹈过程中，郑飞蓬发现卫斯奴已为盲人，情急之中无法控制自己悲愤的心情而罢舞。曹丕大怒，将郑飞蓬贬至军营做身份低贱的军伎。到了军营的郑飞蓬日夜思念眼盲的卫斯奴而心力交瘁，再加上在军营中受到凌辱，使其痛苦不堪。无意中她碰到了炉火，引起军帐起火，她在无奈之下逃出了边关。千里迢迢奔回铜雀台，见到卫斯奴之时，刑使已在守候。见此场景郑飞蓬自知生路已尽，将身上唯一携带的手鼓和一缕青丝递给卫斯奴，在卫斯奴再次打起手鼓时，郑飞蓬走向了刑场……

在舞剧的编创上，孙颖曾说过自己从未学过编舞，所以他对舞段



的设计和叙事的手段都是“随心所欲”，没有所谓的编舞技法做指导，一切由心出发。在分析《铜雀伎》手舞时，我们可以锁定两个舞段：一场——鼓舞天成中的嬉戏习艺；四场——鼓舞会中的相和歌。在《铜雀伎》整体手舞呈现出的方式中，我们可以看到手部除了舞蹈状态外也有许多日常动作的使用，这点是与舞剧具有很强的叙事性分不开的。产生的日常动作是舞台化了的手部动作，这与孙颖其他作品确有不同，在《踏歌》、《楚腰》等一些具有汉唐古典舞代表性的作品当中，这种直白的传达语义的手舞动作是极少的，可是在舞剧中这类手舞动作担当着叙事过程中的重要作用，所以在“选伎授钗”、“盲鼓天号”、“醉中比翼”、“凌辱舞”、“鼓舞永诀”这样的舞段中，我们可以看到许多从日常生活动作来的手舞动作。这些动作是在日常生活中使用着的动作，让观众感到没有距离感，甚至一看就明白这个手部动作的意思，这在舞剧当中是很多的。《铜雀伎》中的“醉中比翼”，郑飞蓬在军营思念卫斯奴的情景以一种特定的状态呈现，那就是“醉”。中国人有句老话：“酒后吐真言。”郑飞蓬在饮酒之后才真实地面对自己内心的那份思念。整段舞蹈中有一个生活中的手部动作是贯穿这段舞蹈的，就是右手举杯，左手挡在酒杯旁边，饮酒的手部动作。这个手舞动作点明了郑飞蓬在“醉中”思念卫斯奴的状态，不是在一般状态下的。就是这么一个简单的手舞动作交代了创作者在这一段中要表现的一种状态，这是极其简单而有效的方式。再看“凌辱舞”，在这段中是要表现郑飞蓬在军营中受人欺辱的情景，在这段舞蹈中，大量运用了高空托举的技术动作来表现几个男子同时欺辱郑飞蓬的情景再现式的艺术化表现。在这段中，我们可以清楚地看到郑飞蓬的手舞动作从“推”这个动作发展开来，在我们专业的编舞技法中就是“动机的发展”。在日常生活中如果一个人对另一个人的拥抱不接受时，手臂一定以推开这样的动作来作为反抗，那么在舞蹈中，手舞是如何采用这些日常生活中手臂动作的习惯就成为叙事型舞段的一个重要环节，只要这样的手舞动作选对了，那么观众就会很快的理解在这一段舞蹈中创作者想告诉我们的大致内容，这里面一个关键要素就是手舞动作的表达。

在一场鼓舞天成中的嬉戏习艺中，郑飞蓬是身着汉服，有一个小水袖。与我们今天在京剧中所见的水袖不同，这个小水袖比较窄短，刚刚过手三十厘米左右，在此服装的基础上我们来分析她的手舞特点。卫斯奴是手露在外面的，但是在这一段舞蹈的设计上是他与郑飞蓬一同习舞，所以他的手中一直持有一个手鼓，所有手舞动作都以击打手鼓为中心。这段舞是从两人年幼习舞跳至两人成人，表现两人在

习舞中的感情可谓是青梅竹马，为舞剧下面要叙述的剧情作了很好的铺垫。在这段舞中，两人一直在练习鼓舞，卫斯奴手持手鼓，击鼓而舞；郑飞蓬脚踏盘鼓，踏鼓而舞。郑飞蓬在这一段中有几个舞姿是汉代典型性舞姿，如“翘袖折腰”，这时的手舞动作是很舞蹈化的，并非有语义上的所指，在这一段中，除了郑飞蓬调皮式的抢卫斯奴的手鼓这一情景下的手部动作是有所指，大部分手舞动作都在舞蹈化的状态中完成。很多舞姿源自汉画像中的舞蹈动作，在审美层面很具汉代风格，郑飞蓬在年幼时与卫斯奴习舞中有一小段是在两个盘鼓中间两人边踏边舞，这时的动作都是同手同脚，手舞的动作完全与足蹈的步伐协调一致。左脚踏，左臂肘关节弯曲、抬起小臂贴至左脸颊，反面动作相同。在这样顺手顺脚的动作状态下，我们可以比较明显地感受到汉文化影响下的舞蹈体现的“拙”，而“拙”并非不巧，也并非不美。老子说：“大巧若拙。”在手舞的体现上也是如此，我们在这段舞蹈中由于服装有长袖所以我们看不到郑飞蓬的手形，在手舞姿态上也多为大的线条构成，并不强调细腻。“翘袖折腰”这个舞姿，是将双腿弯曲上身折腰至 90 度的位置，双手顺下腰角度平伸出去。这样一个在汉代具有代表性的舞姿，从手舞的角度就可以看得出“拙”的审美风格。双手臂不加太多修饰的平伸出去，在现在看来并非是多么优美的手舞姿态，可在中国传统文化中，各门类的艺术家于散木中求全，于怪石中求春，在丑陋中发现美意，在迷离中玩味清幽。“翘袖折腰”，从文字上会给观者无限想象的空间，可是在真正的汉画像中的这个舞姿就像这段舞蹈中呈现的那样，直白并不加太多修饰，“翘袖”也就是从下腰的 90 度的位置将手臂平伸出去。这当中蕴含的是一种自然的“大美”哲学，就如同老子讲的：“大巧若拙”。我想他是要告诉我们：以巧追巧，并不能巧；拙中见巧，方是大巧。这也是我们透过这段手舞中看到的汉代舞蹈审美的“拙”处所在，美哉、美哉。

舞剧当中除了为叙事所服务的舞台化了的日常手部动作之外的手舞，在《铜雀伎》中都是比较珍贵的，也是集聚汉唐古典舞流派特点的，在这里我们不得不提舞剧中《相和歌》这一段。这是一段女子群舞，这一段舞蹈也被独立拿出来名为《相和歌》。舞蹈的形式是边唱边舞的，另外每一位女演员都有一个盘鼓，在舞蹈当中舞者边唱、边踏着鼓而舞。她们身着汉服，与郑飞蓬不同的是她们的袖是宽袖，手是稍稍露在外面的，可是在舞蹈的过程中手舞并没有集中在手部与手臂的姿态上，而是由手臂姿态所运动的线路构成的这段舞蹈手舞的特色，有了宽袖的配合，舞蹈的确别具一格。舞者刚一出场手捧盘鼓缓缓走出，这时每个舞者的手部动作都是捧着盘鼓，舞蹈由此开始。

当她们走到自己位置时转身放下手中的盘鼓，随之开始唱歌……鼓在脚下踏，第一段是完全小臂和手部分的一段手舞舞蹈。歌词是四言诗的格律，舞者的踏鼓严格的遵循着这个节奏的律动，手舞部分基本手形是“自然掌”，在手肘弯曲 90 度的情况下变化。如舞者左脚踏鼓，右脚站在鼓后；身体向舞台上场口，双手在身体正前方手肘弯曲，手腕提起，手臂线条形成曲线，这时是左手略低。踏鼓的同时，身体略微向右扭转，同时左手提到右手的高度，再返回原来的位置。这是其中一个比较典型的动作，手舞部分是极有特点的，没有运用时、空、力的转换方式，只是身动随动的运动方式，却形成独树一帜的审美风格。小臂就可以形成一段手舞，是很有趣的舞蹈方式，当我们看到很多编导还在运用很多编舞技巧、大幅度技巧的时候，孙颖这种运动方式有“四两拨千斤”的意思在其中，但是又没有失去舞蹈背后所追求的审美与文化的部分。这段舞蹈的中间部分，所有舞者放开了手臂运动的线路，开始随着四言诗的律动彻底的舞动起来，这时手舞的基本姿态仍旧是自然掌，可是手臂的动作不再局限在小臂，而是延伸到整个手臂。这当中出现了汉唐古典舞经常用到的舞姿，如小垂手式、拈花式、阴阳掌式、踏歌式、追风式、挽臂式这些上肢舞姿，在手舞的丰富变化过程中，孙颖的手舞特点还是不拘泥舞姿，如行云流水一般的流动当中所瞬间呈现的姿态是他所追求的。手舞上也是如此就形成了一种鲜明的风格。在《相和歌》当中，中间这段较大幅度的手舞其中有一组动作是所有舞者拈花式对着观众，瞬间转身手臂变化为追风式再回身到阴阳掌式的位置。这种在舞姿上的快速转换，给观众带来的是一种潜在审美的欣赏，而不是强加式的舞姿符号强调。在《相和歌》整段舞蹈中手舞运动具有一个很重要的规律：所有手臂动作都是在身体前方 180 度的角度当中完成的。没有任何舞姿和手舞姿态是在身体后方 180 度的空间内去完成。这也是汉唐古典舞流派手舞风格的又一大特点，这种限制构成了一种中国式的审美。当所有手舞动作都是在身体前方 180 度的空间完成时，随着手臂运动的服饰上的宽袖在女子的身体前不断变化的摆动，遮掩了女子的躯体部分，但同时流动的手臂线条中以另一种方式凸显女性线条的美感，这是十分符合中国审美的。

在《铜雀伎》中郑飞蓬与卫斯奴的舞段中很多是要推进故事内容的，如《相和歌》这样纯舞的舞段不多，所以更是难得。现如今也很难看到在一部舞剧当中完整的舞蹈，实际我们单单从手舞就可见端倪。有许多日常动作出现，观众一目了然的舞蹈段落一定是叙述剧情为主，舞蹈本身为辅的；而不是由日常动作和哑剧式手语构成的手舞

段落，我们就可以去进一步审美它的手舞部分，有些作品单从手舞就可以准确的判断在舞剧中是过渡型舞段，还是主要的纯舞型（或者夹叙夹议）的重要核心舞段，在这里手舞可以成为一种研究的切入点。

在孙颖的创作中，《铜雀伎》是极具代表性的一部舞剧作品。在对这部舞剧中手舞的分析过程中，除了看到动作本身和动作带来审美层面的传达外，还可领悟到通过手舞所传导出的审美背后蕴含着关于文化上更深层面的内容与意义。

### 三、高金荣：敦煌流派的前身《丝路花雨》中手舞典型性动作的运用

《丝路花雨》一度成为 20 世纪 80 年代经典舞剧的代名词，也是由于这部舞剧的成功，助推了高金荣开创中国古典舞的敦煌舞流派。这部舞剧创作于 1979 年，由甘肃省歌舞团出品。《丝路花雨》是通过中国画工神笔张及其女儿英娘的悲欢离合，以及他们和波斯商人伊努斯的甘苦与共，反映了我国唐代敦煌石窟的画工劳作、河西走廊的中外贸易以及丝绸之路上的万邦通好的历史情景，歌颂了我国古代艺术家的创造精神和中外人民的传统友谊。《丝路花雨》被称为“活的敦煌壁画”，在舞剧中我们可以看到许多与敦煌壁画上一模一样的舞姿，在对《丝路花雨》舞剧中的手舞做分析时，我们就从这些舞姿入手。

舞剧中在序幕出现了“飞天”的形象，这是一个典型的敦煌壁画中的形象。在《丝路花雨》开始出现“飞天”的段落中，并没有展开大篇幅的舞段来渲染，而是以简短的篇幅，简单的舞蹈来突出“飞天”这个形象的舞姿，使得观众从视觉上直接与敦煌壁画上的“飞天”产生链接。在舞段的过程中，舞姿为主的方式决定了运动方式的简约，线条式的动作都是为了转换，也就是说由一个舞姿过渡到另一个舞姿。手舞在这样的表现方式中，运用了两种途径：一是定位型的手部姿态，二是流动型的手部动态。定位型的手部姿态很多，如在“荷花指”手形的基础上，右手托腮位置，左手向身体侧面斜上方伸出。这是一个固定型的舞姿方式，这种与壁画上可以说一模一样的姿态，很容易就让观众从中获取自己记忆中已有的敦煌壁画中的信息，无须多加动作渲染已经可以让观众明白是“飞天”。流动型的手部动态是根据壁画上与文字记载的“飞天”特点来设计的。如舞者左手持有花篮，右手做从花篮中取花，再散花的手部动作。这个流动型手部动作，是对壁画中“弥香飞天”的动态演示，在这样的动态中，观众会通过这个动态的行为动作而回忆起敦煌壁画中本有的这个舞姿，但是在舞台上以动态呈现时，从视觉方面获得的信息是大于壁画上的，这点是舞蹈比美术更为生动的部分。在这两种不同方式运动的手舞中，很明显

的姿态是在手舞部分占比较大的比重的，《丝路花雨》中很多手舞的方式是在上述的定位型的和流动型的手部动态中展开的，这也是本剧在手舞上的一个特点。

舞剧中的经典舞段是判断一部舞剧是否成功的重要元素。在《丝路花雨》中，有很多经典的舞段，其中第二幕中的第二场是十分有代表性的，这段舞蹈是画师神笔张（英娘父亲）和英娘的一段舞蹈。舞蹈主要围绕神笔张创作“反弹琵琶伎乐天”这个壁画形象为线索的一个舞段。在父亲神笔张创作疲劳没有灵感时，乖巧聪慧的女儿英娘拿起琵琶开始为父亲演奏、起舞，父亲在欣赏女儿英娘的乐舞过程中捕捉到了“反弹琵琶”这个舞姿形象，联系到自己的壁画伎乐天创作上，灵感突现，画笔一挥，创作出流芳百世的“反弹琵琶伎乐天”的经典形象。这段舞蹈以英娘的弹奏琵琶起舞为主要段落，在这段舞蹈中手舞的部分很有特点。英娘是左手持琵琶的，右手在舞蹈的过程中根据身体的韵律与弹奏的节奏不断变化。英娘拿起心爱的琵琶圆场走到表演区的中央位置开始起舞。舞段一开始就是英娘左手持琵琶斜靠在身体前，右手佛手式拨弦。这个手舞姿态或说动态就是前面提到的流动型的手部动态。随着音乐节奏的加快，手舞部分在右手的拨弦手姿上发生了变化，由佛手式变为轮指的手形。在佛手式拨弦的状态下，佛手手姿是不动的，弹拨的动态来源于手腕儿；可是在变化为轮指后就是手与手腕儿都参与到弹拨的动态当中，在这个手舞局部的变化中就已经体现出弹奏节奏的变化。在这整段舞蹈中轮指是比较固定的手部姿态，为了体现弹奏琵琶，轮指在琵琶弦上拨动的动作十分接近壁画中的艺术形象，同时也十分贴近生活中演奏琵琶乐手的动作动态。在这个舞段中，编导巧妙地运用轮指，是极为便利的一种方式，可以在这个轮指出现的第一时间让观众感受到英娘是在弹奏琵琶。在舞段进行了三分之二的部分，英娘把琵琶由身体前方举起，放置脑后位置，左手持琵琶，右手再次做轮指，这个“反弹琵琶”的造型是敦煌壁画中不可多得的经典形象之一，而让众人叹为观止的除了伎乐天的独特形象之外，手舞部分是这个形象最为特别之处。我们在日常生活中所见的演奏琵琶，大多是将琵琶放置身体前方，可是在舞剧中、壁画中，这类艺术创作空间手部的动作不只是在模仿生活中的常态动作，“反弹琵琶”这个手舞动作是典型的源于生活、高于生活的创作。无论是舞剧中，还是壁画上，在生活当中我们都可以找到手部弹琵琶这个动作，而经过艺术的处理与创作，手舞动作不再是模仿生活中的弹琵琶，而是将其变化，进行艺术化的加工，“反弹琵琶伎乐天”就这样产生了。舞剧《丝路花雨》中，最让我本人注意到的就是这一段舞，在舞

段上它起到了叙事的作用，同时在舞段的舞蹈方面它又有不错的审美性在其中。舞蹈创作者很多时候为了可以让观众看得懂舞蹈要叙述什么内容，直接将生活动作原形搬到舞台上。这样的方式有一定的好处，观众直接就可以看得懂舞者在做什么或者要表现什么，可是这样的方式有很大的问题，如果大家不假思索地都将日常动作直接用于舞段，那么舞蹈的属性又如何体现呢？话剧舞台上演员在表演过程中也有很多行为动作，我想那种动作方式不应属于舞蹈。比如在话剧《雷雨》中，樊姨喝药。她经常出现手举着杯子喝或不喝的日常动作，这类舞台化的日常动作是不可能构成整个舞蹈的。在舞蹈《樊姨-药》中，举杯子的日常手部动作是一个符号性的表达，编导很快将其发展为舞蹈化的手舞动作来表现她挣扎于喝药与不喝之间的矛盾冲突。这当中拿着药杯的动作是日常生活中不曾出现的手舞动作，如在舞蹈中间部分樊姨右手手持药杯将其举至头顶位置，左手抓住颈部头部向后完成慢速下腰动作。这样的举杯子动作在生活中是不会出现的，这样的手舞动态是编导参照生活动作原形创作出的舞蹈动作，所以说，手舞动作不等于日常生活中的手部动作。

手舞中不是所有动作都是有语义性的，在舞蹈的过程中也会有许多纯舞的部分，在手部姿态、线条的方式下可以更多地去感受动作本身带来的美感与文化内涵，在《丝路花雨》中就有这样的手舞段落。在第三幕，英娘的父亲神笔张梦中来到了天宫，见到了天宫中的佛陀、菩萨、飞天、童子等等，在这段梦幻的表演过程中，神笔张所见的都是在现实生活中不曾见到的，在这一段中也有两段舞蹈构成整个舞段。其中一段是他的梦境刚上天时，在云中看到了“千手观音”。这一段，神笔张的视角就是观众的视角，千手观音的表现是由三组演员纵队呈现的，每一对都由大概十个人组成。这段舞蹈中，舞者们的腿基本上是站立不动的，所有表现的呈现路径都在手与手臂的变化。当然比起 2005 年春节联欢晚会上张继刚为中国残疾人艺术团创作的那一版略显粗略，但是这种只用局部表现一段舞蹈的理念确实是独特的，并且在 1979 年的舞蹈创作就已经这样使用手舞的方式表现是值得关注与深入研究的。在千手观音的手部变化上，除了多手臂的呈现之外，丰富的佛教手印实际上是整个舞蹈的另一个亮点。因为此段落是一个过渡性的舞蹈段落，所以在舞蹈本体上并未展开诠释，但是去掉各种修饰，单纯使用手臂表现这样的形式感已经在当年给广大观众留下了极深刻的印象，这也就是张继刚为什么还要在数年后再次创作舞蹈《千手观音》的原因所在。我们在这一段落中看到的手舞是以姿态为主的，是由我们熟知的千手观音形象为基调，所有手部动作的变

化多是模仿式的姿态。比如，整段舞蹈开始时，三组演员分别站成三个纵队，当纵队以一个人的身体为视点所有人将手臂自下而上伸出去时，千手观音的形象就已经出现了。在这段千手观音的手舞中，我注意到在手形上编导并没有去发掘很多佛教手印的素材，我们知道在佛教手印中就千手观音印就有四十一种，在这段舞蹈中编导使用了兰花指、轮指、荷花指这三种手形，在手臂动作的方式上可以分为两种运动方式，在两种运动方式中又分两种节奏方式。第一种运动方式是直线伸出手臂，两种节奏是分慢与快；第二种运动方式是伸出手臂后的上下空间变化，即线形的手臂运动方式，节奏上也分为慢与快两种。在整段舞蹈的过程中，手舞看似丰富的变化与内容都在这两种运动方式中，这也就是我们要在接下来的手舞研究领域继续探索的动作规律，而一旦理性的探求其中规律时，我们会欣喜地发现看似复杂多变的动作其实在几个运动方式中循环转换，在循环中获得舞蹈本身带来的视觉美感。在这一幕中还有一段舞蹈，编导为了表现“飞天”的形象，将舞者的动作都放在地面上，也就是说她们都不站着，而是以爬伏的身体姿态完成的这段舞蹈，只有腹部着地使手臂与双脚都腾起时，确实快速捕捉到了“飞天”的形象。十几个舞者对称八字队形排开，当所有舞者的手臂和双腿都解放出来，重心的支撑在腹部时会自然地将观众的视线集中于舞者的手臂。在这一段舞蹈中，编导还是以模仿敦煌壁画上的形象为主，我们在看这段舞蹈中可以看到飞天散花的动作，还有模拟弹拨乐器的动作，也有佛教手印的典型性动作，比如双手合十这样的佛教手印都会在这段舞蹈的手舞中出现。

在《丝路花雨》这部舞剧中我们会看到中国舞剧在 20 世纪 80 年代的创作水平，可以说这部舞剧是极具代表性的。在这部舞剧中关于手舞的部分有两点是值得我们注意并在此进行深度研究的，一是佛教手印的运用，二是反弹琵琶的形象。关于中国古典舞手舞的研究，我们先要从已有的教学与舞台实践进入，在分析现有的手舞资源同时，思考我们将要去做关于中国古典舞手舞的研究扩充与建设。

## 第二章 中国古典舞手舞的现 实生活 依据和文化基础

### 第一节 手舞的现实生活依据

手语是聋人的重要交际工具，作为一种语言，它已经越来越多地被运用于聋人的各种交际中。对聋人来说，虽然失去了口语交流的能力，可是在历史的长河中，他们逐渐形成了特有的交际工具——手语。手语，对于聋人的生存与生活来说，其重要性不言而喻，将它与舞蹈身体动作相联系，更非偶然。“舞蹈，这门古老而又充满青春活力的艺术，伴随着人类文明的演进繁衍不息，流传至今。在人类创造文化又被文化造就的历程中，逐渐发展成为具有独立品格和独立审美价值的艺术门类——有着不可替代的社会功能。以人类自身形体动作作为媒介的存在方式、呈现方式，决定了舞蹈是人类最古老的艺术形式之一——号称艺术之母”，从资华筠在《话说中国舞蹈》一文开篇中对“舞蹈”的阐述可见，舞蹈除了具有自娱的功能之外，还是传达信息和情感的一种表达方式。通常意义下，表达是以话语、文字等为媒介来传递信息的，对于舞蹈而言，其表达的媒介就是舞者的身体。正是为了可以传达更多“有效的肢体语言信息”，舞蹈编导需要用心思考——动作本身该如何更加丰富、更加准确，并且在与艺术审美结合的前提下完成其内心想法或感受的表达。聋人，则是在表达的各种需求下，不断发展及丰富其手语的动作内容，“作为本能的个体生存空间领地的欲求，人的手语首先是对其社会关系的同类发出的友善、真诚和渴望的信息”，就表达而言，聋人的手语与舞蹈的动作虽然存在差异，但在一定程度上是有共同之处的。

我国早在 20 世纪 50 年代后期，就开始了中国聋人手语的规范工作，1987 年 5 月，在山东泰安召开的全国第三次手语工作会议上，将《聋哑人通用手语图》易名为《中国手语》。在《中国手语》的统一规范上，我们国家这方面的专家一直在做着努力，《中国手语》是经过许多专家细致考量筛选而成的，共收录词汇 3330 条，本书将以《中国手语》中所列举的 30 个基本手形为基础展开分析研究，重点



是手部动作本身及其传达的语义所实现的表达、沟通等作用。如果我们试着将中国手语的手部动作做一个理性的梳理，不难发现手语本身就可以成为丰富舞蹈语汇的一个资源。

### 一、手语表达的主要方式

对于手语而言，各个国家、地区有各自不同的习惯，如美国手语与中国手语，两者的形成依据分别是 26 个字母及汉语拼音，因此在为聋人设定手语时也就产生了较大的差异。但是，如果是没有语言能力的群体设立聋人手语时，各国家和地区又会出现许多相同之处。在中国，手语的学习与使用有相对的统一性，可是地域差异所带来习惯上的差异，仍旧无法改变；就好像我们说话一样，北京话与上海话同是汉语但地方口音仍旧显出两者实有差异。汉语的官方语言我们是用普通话来进行统一的，在聋人的手语中也是一样，虽各地方都有各自的习惯，但由《中国手语》来实现从教育到使用的统一性。

国手语》来实现从教育到使用的统一性。

在聋人和外界进行沟通的过程中，我们会发现很多在日常生活中见到的动作，如表达吃饭的意思，他们会模仿平日里我们进餐时的动作。左手五指张开手心向上，模仿手持饭碗，右手呈现自然掌形，做向嘴里扒饭的动作。还有一些是象形的动作表达，如“龙”，双手握拳伸出食指，在脸前鼻子下方位置同时画两道下弧线来模仿龙的胡须，这些都是聋人手语中的表达。有时我们会遇到同一个意思的不同手语打法，如“苹果”，这个词的表达有两套不同的手部动作。方法一为右手五指并拢、手心向下在身体前方自左到右划一条平行线，表示“苹”，完成这个动作后，双手握拳伸出大拇指和食指，共同合成一个圆，表示“果”。方法二为右手五指张开，五指略弯曲似手中拿着一个圆形的物体，将右手放置贴到身体的方位做蹭来蹭去的动作，而后右手手形不变放到嘴边，做吃的动作。像“苹果”这样可有多种表达方式的词语很多，值得我们注意的是这些有不同表达方法的手语的形成，上述“苹果”表达方法的方法一，是有语言能力的人就发音习惯而设定的“苹果”的手语打法，而方法二则是先天聋人自然形成的手语习惯。

聋人为了用手语与他人沟通，有许多手部动作并非是《中国手语》教材中所收录的动作，这一部分的手语我们无法去做量化的统计，因此暂不考虑。这里是以《中国手语》中 30 个基本手形为例展开探讨，这 30 个基本手形是以汉语拼音为基础的，一个手形打一个拼音字母。在与手语特教老师交流意见时，有的特教老师建议不要用汉语拼音的 30 个基本手形，原因简单，因为先天性失聪的人很难学习这种汉语

拼音的中国手语，他们对拼音的发音完全没有概念，是很难记得住这 30 个基本手形的，如果先天失聪的人学习《中国手语》教材，会比一些后天失聪的人慢很多。先天失聪的人更容易学习日常生活中的动作，并以模仿日常动作为方法将自己的表达转化成手语与大家交流。这实际上也是多年来中国手语的两种“语言”方式，在此书中不做哪种方法更为合理的判断，就研究中国手语当中的手形而言，这 30 个基本手形在手语交流中已被统一并收录到教材中，更具代表性。以下是《中国手语》中汉语手指字母图，也是中国手语交流过程中的 30 个基本手形。

在这 30 个基本手形中有许多是“象形手势”，如：C、J、K、L、O、P、V、W。这 8 个字母的手形动作很容易看出是模仿字母本身，以拼音字母 30 个基本手形为基础，在这 30 个基本手形的基础上可以生成无数个语义性手部动作，换句话说，我们以口语方式可以表达的在聋人世界的手语中都可以表达。以具体手语动作来看，例如“经验”，用手语是这样表达的：第一步，一手打手指字母“J”的指式，第二步一手伸食指点太阳穴部。“经验”这个词当中结合了中国手语表达的两种方式，它并不需要逐字以拼音的方式完成，第一个字“经”使用了 30 个基本手形中的“J”，可是下面的动作并没有使用“Y”这个手形，而是食指放在太阳穴部位，第二个动作的语义表达带有丰富的生活经验，因为抽象概念中“经验”这个词来源于人的大脑，第二个动作指向性很明确，食指指向太阳穴位置时，我们会联想到这个手语的表达一定会和头部或脑部有关，快速锁定了所传达内容的范围后，再与第一个使用“J”手形的动作连起来看，就比较容易理解这个手语的意思。再来看“资格”，第一步，一手打手指字母“Z”的指式；第二步，双手五指分开，手背向外，交叉搭成格子，并向两侧斜下方微移。“资格”与“经验”的手语动作数量一样，都是以两个动作完成一个词的语义性表达，并且第一个字都用了 30 个基本手形当中的动作，在第二个动作上产生变化利用生活经验来完成表达。在《中国手语》的教材中并不是每一个词的构成都是上述两个词的构成方式，也有许多是以拼音手形以外的方式完成手语表达的。我们来看“威信”，第一步，双手伸出大拇指，在胸前向上提起；第二步，一手掌贴于耳部，头向前微倾。在“威信”这个词的手语表达上没有用到汉语拼音 30 个基本手形中的任何一个基本手形，这类词的表达更接近于先天性失聪人士的习惯，他们不从拼音习惯出发，而是直接以自己的思维方式打出他们想说的话。再例如“水平”，第一步，一手横伸，掌心向下，向一侧做波纹状移动；第二步，双手伸平，掌心向下，由

中间向两侧平移一下。这个手语的打法也没有用到 30 个基本手形，而是通过对日常生活中常见事物的模仿来完成这个词义的表达。这样模仿式的手语很多，如“劳动”这一词也不是用 30 个拼音手形动作完成的，而是双手握拳，先以左拳捶右臂，再以右拳捶左臂。以这样的动作代表抽象的劳动，表达有节律的劳动动作。

在以这 30 个基本手形为基础的《中国手语》中，有无数个带有语义的手势动作。与舞蹈中的手部舞蹈形态相比，这些为聋人达到交流目的而设的手语或许没有太多审美上的要求，但其功能是不可取代的。舞蹈表演中常常会有表达的需要，就舞蹈的起源来看，它产生于语言出现之前，我们的祖先为了表达自己首先选择用肢体当作媒介，也就是说我们的祖先在表达自己思想和意图时最初的选择是肢体语言，只是随着人类文字语言的出现，因其能够表达的语义范围比肢体语言要宽泛的多，而逐步代替了原始的交流方式。但肢体语言所具有的表达能力是始终存在的，所以舞蹈具有传达语义的肢体语言功能，在这种肢体语言表达的方式中，手舞作为舞蹈的重要组成部分，是传达语义的一个重要手段，聋人为了与他人交流与沟通，他们本能地选择了手语并一直沿用至今，因此手舞与手语可以说是有相通之处的。在舞蹈当中，有一些手舞表达的含义和聋人的手语是一样的。如中国京剧基本手形中的“立拇指”，动作是大拇指翘起其他四指合拢半握拳。这个手形形容人、事、物是最好的，表现出向对方夸赞之意。聋人的手语当中也有这个手形，并且表达的意思相同。梨园戏当中的“末指手”，动作是末指伸直，尽量向外翘，拇指与其他三指作虚握拳状，用于表示卑贱、低微。这个手形的含义同意于中国手语聋人的表达。上述两个例子虽然一个源于京剧，一个来自梨园戏，但中国古典舞受中国戏曲程式化表演的影响深厚，所以在表演过程中也偶尔会出现这两个手形，并且意思用途大致相同。在舞蹈中也有一些手舞中的典型性手形是手语中没有的，例如中国古典舞身韵教材中女子最常用的兰花指（京剧中旦角的基本手形），这个手形在聋人千变万化的手部动作中是没有的。再来看杨丽萍的《雀之灵》当中所提炼出的孔雀头形象的手形，在《中国手语》中并不代表孔雀。聋人手语中“孔雀”的打法是：第一种为一手伸拇指、食指，指尖相碰，手背贴于嘴部；第二种为双手交叉互叠，掌心向外，指尖朝上，向两边作扇形张开，仿孔雀开屏状。在手部动作的表达上，手舞与手语有相同，有不同；手舞当中除了表达意思的手部动作外也会有无语义的纯舞蹈部分，这点与手语是完全不同的，手语的每一个动作都是产生语义表达的动作，而手舞当中则要依语境而定。

## 二、手语中的名词和动词

在学习研究《中国手语》的过程中，接触到一些聋人朋友，通过与他们交流可以发现，对于手语，他们与具备口语表达能力的人有着截然不同的理解。在我们看来，手语对于聋人来说是一种交流方式，而在聋人看来手语是他们的一种生活方式。关于手语中是否存在名词、动词的概念，他们并不是特别在意，对于他们来说，手语的任何一个动作都是他们每日生活的一个部分，但是对于我们这些研究者来说，如何将这些存在的客观事物进行梳理和总结也是我们要做的。在《中国手语》的教材当中并没有按照名词、动词、形容词、介词等来分类手语词汇，本书将对手语中名词、动词做一个粗浅的梳理。

在聋人交流中，名词类的“词汇”手势是非常多的，也是很丰富的。我们用语言可以说出的名词，在手语的动作符号世界里同样存在。无论简单的还是复杂的，聋人都可以用手语打出来。比如面包、面条、鞋子、袜子、旗袍、裙子、桌子、椅子、耳环、项链、戒指、口红……这样的手语中的名词可以列出上百个，它们在手语中都有具体的手势动作。如“旗袍”，一手打手指字母“Q”的指式，由领口向下移至腰部，如旗袍的外形。“连衣裙”，双手拇指、食指张开，从胸部两侧向下移至腰部两侧，同时五指张开，并往下移动，表示上衣和裙子连在一起。“裤子”，双手拇指、食指相捏，在腿部向上提，如穿裤子状。可以看出，这几个名词的动作手语是以模仿生活中动作为主的。“裤子”就是其中之一，它是以生活中“穿裤子”这个动作为原型的。以模仿生活中动作成为手语中名词的词汇特别多，也是因为聋人无法听到声音，对“名词”本身的理解就会与我们大不相同，而他们会将动作带来的形象式的概念容易记忆。再看“围巾”，与“裤子”的表达方式是相同的，“裤子”是模仿穿裤子的动作，“围巾”是模仿围围巾的动作。具体动作是，左手掌心按于胸部，右手绕颈部转一圈。“手套”：第一步，右手掌拍一下左手背；第二步，左手直立，掌心向内，右手成“匡”形，套入左手掌。同上述的裤子、围巾两个名词一样，手套在手语表达中是模仿生活中戴手套的动作。另一个词“旗袍”是用了拼音 30 个基本手形的“Q”开始手势的动作，而后由领口打着“Q”的手形以女性上身的“S”曲线移至腰部。这样一个动作虽然不是生活中的动作，但旗袍是突出女性线条美感的一类服装，“S”曲线的手势线路呈现出了生活中“旗袍”所具备的特点。还有一类词汇在手语表达中十分有趣，它的表达不是模仿生活中如何使用它，而是如何制造它。我们来看“粽子”：左手拇指、食指、小指，指尖朝右，中指、无名指弯曲，成棱锥形状；右手拇指、食指相捏，围绕左手转

几下，模仿捆粽子的动作。“粽子”这个手语中的名词是源于生活中制作粽子的动作。“元宵”：第一步，双手掌心相贴，模仿揉元宵的动作；第二步，一手拇指、食指捏成小圆形，连续打两下。再如“油条”：第一步，一手伸拇指、小指，拇指尖朝下转一圈，如持油壶倒油状；第二步，双手拇指、食指、中指相捏，指尖相对，边向两边拉开，边扭转，然后向下一甩，如炸油条动作。手语中“粽子”、“元宵”、“油条”这三个名词，都不是按照我们逐字表达这种语言习惯的思维方式和顺序进行的。聋人手语中表达的思维逻辑，与我们语言当中的思维逻辑是不太一致的，手语靠形象“说话”。在聋人的表达中，这样的词汇实在是太多太多，在聋人的世界里，也许他们并没有名词的概念，只是本能的模仿式表达，而我们在将其归纳总结时，发现无法去给聋人使用的手语作出明确的分类，只能说在词汇的名称上按照我们的语法来对聋人的手语进行归类。

下面我们看一下手语中的动词，看动词部分在手语中是如何产生语义性表达的。在与人交流的过程中，动词是十分重要的一个词汇组成部分。聋人手语中动词的表达依然是以模仿为主要方式方法的。我们在论述手语中名词的内容时不难发现，有相当一部分手语中的名词是无法与动作分开的，如“裤子”，这个名词在手语中的表达是模仿穿裤子的动作；“粽子”是模仿包粽子的动作，以这种方式表达的名词在手语中非常多，甚至可以说占大部分。逐字来表达的也可以看得到，比如我们上述的“旗袍”一词。关于手语中的动词部分，聋人们表达时比较容易让大家看得懂，有许多模仿生活中动作所形成的动词，十分形象。在我们大家的日常生活中有许多动词是我们经常用到的，在与其他人交流时也是频繁提及的，聋人与我们相同，这些动词在手语的表达中是十分常见的，例如生活中我们会常用到吃、喝、穿、搬、抱、背、拔、丢、翻、飞等等，在手语中“吃”是一个模仿吃饭动作的动词，具体动作是一手伸食指、中指，由外向嘴边拨动。这其中的一个细节：一手伸食指、中指，这是模仿筷子，因为中国人吃饭是用筷子的，所以在《中国手语》中的“吃”是带有典型中国符号的一个动词。“喝”，一手五指虚握，如拿杯子状，然后移向嘴边如喝水状。这个动词也是完全模仿生活中动作而来的。“穿”，双手五指相捏，模仿穿上衣的动作。“搬”，双手五指成“筐”形，间距约 20 厘米，然后同时由下向上移动，如搬物状。“抱”，双手侧立五指微张开，从两侧向中间合拢，如拥抱状。“背”，双手虚握，一上一下，置于胸前，上身向前微倾，如背东西。某些动词的手语表达甚至是我们不用去专门学习，就可读懂的。类似于幼儿时期，语言表达能力不足的情况下，

会把许多自己看到过的动作加入表达过程中来一样。如“飞”，双手侧伸，小臂抬起，掌心向下，扇动几下。这个“飞”的动作是在模仿鸟儿的翅膀，这样的动词孩子都可以读懂，因为我们常在生活中看到孩子作出这样的手部动作模仿飞翔；“看”，一手食指、中指分开，指尖朝前，从眼部向前移动一下；“哭”，一手食指、中指微曲，指尖指向眼部，然后向下滑动几下，如泪水流下，面露悲伤的表情。我们在做手语中动词的“看”和“哭”时，不同于“吃”、“喝”、“穿”这一类动词的手语打法，“看”、“哭”并不是模仿生活中的实际动作，而是以手部外形形态所具备的表达功能来做明确的语义性表达。“看”，食指和中指分开朝前，这个手部的动作代表着眼睛的动作、方向等具体的动作信息，再换句话说就是，手部食指和中指在此时代替了两只眼睛，手部动作是“看”这个抽象动作形象的具化表达。“哭”也是这样，手部食指和中指微曲，在眼部向下滑动，模仿泪水流下。这个动作并不是在生活中哭时我们会做的日常化动作，而是通过手部动作所模仿典型性符号特征的一种语义性表达。食指和中指这时又指代了眼泪的流下，由眼泪流下这个动作来传达“哭”这个动词。我们将“飞”、“看”、“哭”、“跳”这四个手语中的动词作为此类词汇的代表，与六岁至十四岁的儿童、青少年进行互动测试，也就是把“飞”、“看”、“哭”、“跳”这四个手语动作作出来，让他们模仿并猜出意思，其结果是百分之八十以上的儿童都会第一时间说出动作所表达的含义。这说明人与人的沟通除了口语语言，手语是一个极为便利的方式，而在手语中，动词因其“模仿”的特性尤为容易被我们看懂，即使是生活经验及阅历尚浅的儿童，也可以不费力的辨别这些手语动作背后所要表达的意思。

上述论述中举了几个手语中动词的例子，手语中的名词和动词实际上是没有明确界限的，在名词的表达中，手部动作有许多是由动词性的手语组成的，比如“粽子”、“元宵”、“油条”，在动词的表达中我们又隐约发现“名词”在其中。如“哭”，食指和中指微曲，由眼部向下滑动几下来指代“眼泪”，那么“哭”这个动词的手语动作是明显带有“眼泪”这个名词作为手部动作的，但这并不影响我们理解“哭”这个手语的意思。“飞”这个动词中我们也看到一个“翅膀”的名词，双手侧伸，小臂抬起，掌心向下，扇动。这个手语动作是在模仿鸟儿的翅膀，模仿翅膀的同时“扇动”表示出“飞”这个动词的意思，但是我们还是在“飞”这个动词中清晰地看到了“翅膀”这个名词。手语中的词汇可以分为名词和动词，但在细致分析手语的手势动作时就会发现，他们之间的关系是如此紧密。此外，在细致观察手

语中名词、动词的手势动作时，可以发现表达拼音的 30 个基本手形在动词的表达中很少用到，这也就不难看出一个规律，在手语的表达过程中，是以模仿日常生活动作为主的，且不论是动词还是名词，都是如此。

我们在这部分内容中已经初步的看到了手语的特性，虽与语言相同，都是表达、交流的方式，但是在语法的概念上手语与语言是不同的，在学习手语的过程中虽然可以用学习语言的语法方式进入，包括在上述文章中谈到的手语中的“名词”与“动词”，但要明确的是，当具体到手语中时，他们又是相互包含的。

### 三、诸句式的手语表达

手语，通过手部动作和身体局部的配合达到与人交流的目的。在使用手语表达的过程中，与语言方式相同，聋人也会将词汇连接成句子，在日常交流过程中，使用手语交流的聋人也是借由语句、语段与他人沟通。《中国手语》教材中的的诸句表达，与聋人实际日常生活中诸句表达有一定的差别，他们在交流过程中用句子“说话”时，有许多字或词都会省略掉，也就是说，聋人在打手语的过程中与用语言表达的逻辑思维是很不同的。一句完整的话并不一定会按照逐字的顺序来说，而是按照他们自己特有的思维习惯来表达。比如说，“苹果好吃”，口语表达时是按照文字顺序来的，“苹-果-好-吃”。而聋人在用手语表达时手势动作是，五指微曲，似握一个果子，在上衣角蹭几下，放到嘴边模仿咬一口的动作，而后微笑伸出大拇指做称赞的手势。这是聋人生活中习惯的“苹果好吃”的手语打法。教材中规范的手语动作是，双手五指并拢，手心向下，双手聚在胸前水平线向两边分开，划一个平行线表示“苹”，而后双手五指微曲合拢呈圆形表示“果”，伸出大拇指其他四指弯曲握拳表示“好”，五指微曲似拿果子状放置嘴边模仿吃的动作意思为“吃”。上述中两种“苹果好吃”的打法，第一种是聋人日常会用的，第二种是手语教材中规范使用的。对于聋人来说他们更习惯第一种手语的打法，并且这种打法也更易理解。考虑到手部动作比口语说话速度慢，通常情况下会认为在表达交流时手语比口语慢，但事实上手语表达的速度比起口语语速毫不逊色，甚至在很多时候会比口语语速快。在诸句的手语表达过程中，会产生大量的手势动作，他们在打手语动作的过程中，不会以我们习惯的语言表达的思维来安排手语动作的节奏，也就是说，他们在表述的过程中，没有文字语言表达的语速性质的节奏，而是在他们习惯的手语表达思维的基础上进行的。这点十分值得舞蹈工作者注意并且研究。手语中词汇动作的符号性与舞蹈还是有很多共通之处，并且手语在单独打词

汇的过程中也会透出手部动作的美感，如“心”形的手势动作就极具语言表述性与动作审美性。但在诸句表达时，除了“语速”快之外，连续的手语表述会失去逐个词汇手势动作的美感，因为手语是一个以功能性为主的聋人交流途径，可能就使得在手部动作的使用上形成了手语的特色，是与舞蹈动作很不同的一种运动方式。

我们节选《中华人民共和国国歌》中的第一句来看聋人怎样运动手臂，以手部动作的方式来表述一句完整的话。“起来不愿做奴隶的人们！把我们的血肉筑成我们新的长城！”《中国手语》是按照词汇来打的。“起来”为双手五指并拢，掌心向上，手由胯部位置向上抬起。

“不愿”：第一步，一手五指并拢，举起至肩部位置，掌心向外，左右摇摆；第二步，一手拇指、食指微曲，指尖朝下腮处点一下，同时头微点一下。“做”的动作为双手握拳右手在上，左手握拳不动，右手向下碰至左拳。“奴隶”的动作为左臂屈肘，右手五指贴在左臂肘部摸几下。助词“的”动作为做“D”的手形。“人们”：第一步，双手食指搭成“人”字形；第二步，一手横伸，掌心向下，在胸前顺时针平行转半圈。动词“把”：第一步，一手五指并拢举至肩的高度，掌心向外；第二步，收回至胸口位置，五指弯曲握拳。“我们”：第一步，一手食指指自己；第二步，一手横伸，掌心向下，在胸前顺时针平行转半圈。助词“的”同上做“D”手形。“血肉”：第一步，一手打手指字母“H”的手形，摸一下嘴唇；第二步，左手斜伸，指尖朝下，右手沿左手背向指尖方向下移，标示血液流动；第三部，一手五指并拢，另一只手大拇指、食指捏手掌部分用来表示“肉”。“筑成”的动作为双手五指成“[]”形，交替上叠，如砌砖动作。“我们”动作为一手食指指自己，而后一手横伸，掌心向下，在胸前顺时针平行转半圈。“新”的动作为左手横伸，掌心向下，然后右手伸出拇指，从左手手背上向外划动。“的”同上打“D”的字母手形。“长城”：第一步，双手食指直立，指面相对，从中间向两侧拉开；第二步，双手食指直立，指面相对，边弯动边由中间向两侧勾画城墙形状。

通过这两句歌词，可以看到两句话中只用了两个拼音基本手形：“的”，用了“D”手形。还有“血肉”，用了“H”手形。这个比例足以证明，30个拼音字母的基本手形在手语日常表述中所出现的几率并不大，在上述一段中，可以看到模仿方式出现的手语动作是会常常使用的。“筑成”、“长城”，就是比较典型的例子。还有日常动作也会直接被用于手语，如“起来”、“不愿”这样的手语动作，在生活中可以直接看到动作原形。手语在诸句表述的过程中很有手部动作特点，在于连续罗列手部动作会形成持续性的动作，在真正的聋人打手



语时不会按语言习惯按字或词的语言节奏来表述，通常他们会把词汇连起来“说”，速度很快，那种熟练的手语动作是我们很少见到的一种手部运动方式。

手语因为它特殊的功能性，让它本身具有两个极为突出的特点：第一，手部动作带有语汇性（动作都有特指具体意思）；第二，手部动作的运动过程中，不拘泥于太固定的手形，因此产生多变的手部运动特点。基于这两个特点，手语中手部动作语义性传达可以成为中国古典舞手舞的生活依据，中国古典舞的手舞动作实际上有非常久远的历史，从聋人的表达就已经开始，这种非语言的手部动作表达，正是构成中国古典舞手舞内在逻辑思维的核心规律。因此，手语是人类艺术的语言，同时也是中国古典舞手舞中一个不可或缺的生活依据。

## 第二节 中国古典舞手舞的文化基础

笔者在本书的研究过程中，愈发认识到中国古典舞手舞的丰富性，它在中国传统文化的深刻影响下，形成了形式独特、内涵丰富的风格。兰花指、单指、掌等等与戏曲文化、宗教文化密切相关的手形，在中国古典舞的训练及表演过程中被大量的使用，反映出戏曲文化、宗教文化与中国古典舞之间有着千丝万缕的联系，引发了笔者对文化演变、艺术融合的深入思索，对这些问题，本书试做一个分析。

### 一、石窟造像及出土文物中手舞动作的分析

敦煌石窟是中华民族的文化宝藏，也是人类文明的珍贵财产。自公元 111 年，汉武帝派霍去病率大军击败匈奴，开通了河西走廊，从此，开启了敦煌文明的大门。到了唐代，敦煌地区民族交融、商贸发达、人文荟萃，当地聚居着汉、藏、印度、波斯、朝鲜等各民族的人，他们有着不同的生活习惯、文化背景、宗教信仰，但在敦煌大家和睦共处，这也为敦煌特有的文化资源提供了有利条件。敦煌特有的人文环境和地理位置，为中原与西域的乐舞交融提供了一片沃土。当时在敦煌地区，因特殊的人文环境，歌舞除了吸取汉朝改编自民间的清商乐舞外，也融合了当地的民族民间舞蹈。这种特殊的文化背景产生的舞蹈风格在我国的舞蹈史上成为极其夺目的一个部分，许多学者在敦煌乐舞的研究上都投入了许多努力，我们可以在前辈们研究成果的基础上进行进一步的思考与探索。

敦煌研究院的郑汝中，多年来投入在对敦煌壁画乐舞形象的研究中，据他多年来的调研统计，仅莫高窟绘有乐舞形象的洞窟有 240 个，乐舞形象有 3400 多身（其中乐伎形象居多）。根据敦煌艺术史学家研

究，敦煌壁画舞蹈图像大致分为早、中、晚三个阶段：早期——北凉及北朝时期，中期——隋、唐时期，晚期——五代、西夏、宋、元时期。三个时期的壁画中的舞蹈形象在同一风格的基础上又各有其特点，早期舞蹈形象多为单身的乐舞动作，很少有多人协作式的场景，构图比较单一，人物形象体态较粗壮、动作较奔放，与中原人物穿着、体态、姿势有很大不同，呈现出西域及北方游牧民和印度这样的混合风格。中期随着隋、唐经济贸易的发达，带动人文文化的变化，壁画上的舞蹈大多气势宏博，以巨幅经变画居多，题材不再像早期那样单一，多民族的元素体现在这一时期的壁画创作中。到了晚期，总体在创作上是呈现衰败趋势的，在画工、构图、形象上是沿用中期的，并无创新，以致艺术感染力降低，但是在今天看来仍旧具有一定的观赏性。关于敦煌壁画舞蹈形象中手舞的部分现今并无专门研究，本节筛选了部分壁画中手部比较清晰的图片进行个案分析研究。在历经岁月的磨砺之后，壁画中舞蹈形象的留存给我们留下了许多珍贵资料。在进行手舞专门研究时发现许多部分已经不太清晰，手部本身在壁画整体中就是极其细腻的一个局部，经多年风化和其他原因，可以完整保留下来的并不是很多。但是从现存的可以辨析的资料中，仍旧能够发现敦煌壁画中手舞研究的无限空间。在现有相对完整的舞蹈形象和通过线描还原的舞蹈形象中，可以看到敦煌壁画中手舞的几个基本状况。

敦煌壁画中的舞蹈丰富多彩、风格统一却种类繁多。由于地域文化的特殊性，使舞蹈种类较为丰富，本书大概将其分为四大类：一、经变画中的天宫乐舞（菩萨如宫娃）；二、壁画中的民间、民俗歌舞表演；三、特色鲜明的民族舞蹈（胡舞）；四、童子舞。在这些舞蹈种类中不难发现整个敦煌的艺术创作受到佛教文化的巨大影响，对其内容的理解很难与佛教文化割裂来看。受到外来文化的影响也是其重要特点，如印度、波斯、藏族、朝鲜族等等，使得壁画中的舞蹈形象与当时中原地区的舞蹈形态、服饰、动作、意蕴都有着较大的差别，从而形成了敦煌舞蹈文化独树一帜的风格特色。晚唐时期所绘的，这是整图的一部分，为莫高窟第 85 窟有大型乐队伴奏的巾舞。此舞人在中间翩翩起舞，两侧各有八人的伴奏乐队，演奏的十六种不同的乐器。正在表演巾舞的舞人身体呈现 S 型，服饰与中原舞伎截然不同，带有强烈的印度佛教色彩，看似赤裸的上身、包括头部的头饰都显然不是中原文化的产物。整体看来，除了佛教文化元素以外，还带有强烈的西域少数民族的风格特色。舞人双臂挽搭长巾，右臂抬举，左臂侧展，形成一个自右至左由上至下的流线线条。再来细看舞人的双手，

双手各自有不同的手形，都持有长巾。关于敦煌壁画中的长巾舞，笔者一直觉得像谜一样神奇。其中特别能引起注意的是，它与中国古典舞中所见的长绸舞不同，敦煌舞人都是双手直接持巾，而中国古典舞继承的是中国戏曲中的方式方法，看似长绸直接在手，可是舞者手中持的是一根短小的木棒上连接着一个几公分长的麻绳鞭子，因为木棒和鞭子被隐藏在长绸中，这个部分观众是看不到的。这个木棒和鞭子起到舞动绸子的技术性功能，三米多甚至更长的绸子有了木棒鞭子的辅助，在舞台上就可舞动自如，如虹般美丽。专业舞者可以很容易就辨识出敦煌壁画中的长巾舞形象是双手持巾，巾中没有木棒和鞭子，只是长长的长绸。壁画中舞人的舞动相当自如，舞人双手直接抓着长巾，长巾除了有一部分在舞人的身体上披搭，从手到两端的末梢都被舞人舞动了起来，好似祥云一般。舞人右手的手形，大拇指与中指相应但不完全捏合，无名指向手心方向弯曲，小拇指翘起，食指放松弯曲。这个手形可以在佛教手印的千手观音印中看到，即“杨柳枝手”，与莫高窟第 85 窟舞人的右手手形是一样的。舞人左手，手心向上，大拇指伸直，食指、中指、无名指依次向手心方向弯曲，无名指最接近手心，小拇指翘起。此手形与千手观音手印中的“白莲花手”手形相同。这张壁画中舞人的手形在佛教手印中可以找到。在此可以做一个推断，在画师创作壁画中乐舞形象的过程中，一定有现实的资料进行描摹，所以，这幅乐舞的壁画当中舞人形象可以说是有史料或其他途径记载，通过画师再创作产生而来的。这张壁画是在动态当中的，所以舞人的动作一定是随着舞曲的节奏在变化的，包括手形和手舞的部分都是这样。可是在这幅壁画中可以看出舞人的动作是一个舞姿，也就是说带有停顿性质的一种姿态，笔者判断姿态停留时间极短，是通过地面绸子的状态，如果不是短时间的舞姿，绸子不会是在舞动状态。这样又可以进一步说明一个问题，在舞动的过程中，舞人的手舞不但起到功能作用，即完成舞动绸子的技术，还带有很强的审美作用，即手臂线条流线给观者带来的美感；手形的细节带有一定的符号性与语义性传达，这个特点也明显地体现出来。当然，在敦煌壁画舞人的形象当中，也可以看到不是完全以符号化出现的手舞部分，有些壁画当中舞人的手部是在动作过程中，介乎于有形和无形之间，可是仍旧不乏传达特有文化内涵的意义。

再来分析榆林窟南壁第 25 窟的腰鼓舞。鼓乐是祭祀、宴乐歌舞中不可缺少的部分，腰鼓是传自少数民族地区的乐器，在民间腰鼓舞由来已久，《旧唐书·音乐志》记载“九部乐”、“十部乐”，其中的《西凉乐》、《高丽乐》、《疏勒乐》、《高昌乐》，均有腰鼓做伴奏乐器，虽

然中原出土的舞俑和墓室壁画中没有出现“腰鼓舞”的形象遗存，但是在这部分文献中我们还是可以看到腰鼓舞久远的“身影”。敦煌壁画中，唐代经变画中各式腰鼓舞的形象是出现比较多的，榆林窟第25窟的腰鼓舞形象就是其中之一。这幅壁画是中唐时期所绘的《无量寿经变画》中单人的鼓舞场面。舞者两侧有八人伴奏，分别使用箫、横笛、排箫、方响、海螺、箏、笙、琵琶八种不同的乐器奏乐，想必旋律与节奏都会相当丰富，为腰鼓舞者的舞蹈提供了极其有利的因素。有趣的是在舞者左下方有一人首鸟身的伽陵频伽在弹奏琵琶，并且舞者的眼睛好像正看向它，整个画面和谐生动、不失灵性。腰鼓舞者动感十足，身上除了腹部挂着一只腰鼓外，双臂自肩而下一对长绸，长绸虽不在手中，但自肩而下自行舞动。舞者右脚着地，左脚吸起，并且左脚拇指是与画中手部动态协调用力翘起，形成手舞足蹈之式。舞者似男性，体态稍显臃肿但不失舞者气质，他身穿收腿宽裤，赤裸上身，手臂与颈部有所装饰，手舞的姿势急剧动感，双手十指张开。好似要再次击鼓，手臂在对称鼓面的高度平行拉开自肩至手是一个稍许的弧形，这个上身舞动的姿态很具少数民族舞蹈的动态特征，比如蒙古族舞蹈、藏族舞蹈等等，在这个舞者的动作上好像可以找到同样的动作元素。在这幅壁画舞者的手舞中，首先看到的是动势所带来的一个舞姿的状态，舞姿也是在动作过程中的，所以无法不去将壁画中舞动动作的瞬间与舞蹈本身联系起来看。舞者的双手姿势是相同的，在画面中可以分析出这段舞蹈的表演一定伴随着击鼓，那么这个舞姿就好似舞者连续击鼓其中的一个动作，从手臂的动势来看，舞者双臂张开应该是上一个击鼓结束正准备下一次击鼓，手形呈现出张开的动势和击鼓动作的用力很有关系，所以手部的姿态一定不是摆出来的，而是在完成连贯性动作其中的一个手舞状态。

再分析莫高窟第156窟南壁，与长鼓者对舞的反弹琵琶的舞伎。在敦煌壁画中，反弹琵琶的舞伎形象是十分著名的。在20世纪80年代舞剧《丝路花雨》中，编导抓住这一特色的舞蹈形象在舞台上创造了标志性的舞段与舞蹈风格，而在敦煌壁画中的这些反弹琵琶的舞蹈形象，今日看来还是值得我们去再次深入研究探索的。在莫高窟第156窟中反弹琵琶舞伎的形象是半蹲姿势，所以足蹈的部分省去，集中关注手舞。画师绘出的是舞者的背面，舞者半蹲反背琵琶的正面与伸臂按弦的左手，还有正在拨动琴弦的右手是在画中极其凸显的部分，手舞的部分在整幅壁画中占据的是首要的位置，舞者就是在呈现反弹琵琶而舞的状态。画面中可以清晰地看到的手形是与榆林窟第25窟舞者双手动势的缘由相同，这幅壁画中的舞者手舞呈现出动作

功能性同样是首要的，舞者在弹奏琵琶，所以手部的动作是因弹奏所形成的姿态，不是刻意的符号或语义性表达的手印或手姿。反弹琵琶呈现出其他地方少见的舞姿形态，是以舞者背部角度去赏析舞姿的方式，这幅壁画中的舞者倒持琵琶，半遮面，垂目淡然的表情更是增加了观者无限的想象空间。与常态舞者状态不同的是，半蹲的反弹琵琶舞伎在此处更具静态舞姿的独特风格，再加上手舞反弹琵琶姿势带来的别样舞蹈风格，这幅壁画呈现的内容是在众多敦煌反弹琵琶形象中的一个特例，值得观者细品。舞者手持琵琶常态是在身前的位置，以便弹奏；反弹琵琶的动作除了带有极浓郁的西域风格之外，让人更多想到的是画面本身给观者带来的生动感受。反弹琵琶的舞者弹奏琵琶的技能一定是技高一筹，才可把琵琶放在脑后的位置，不必眼睛看弦也可准确无误地弹奏，并且我们看到琵琶的琴头朝下，琴尾略高，想必在乐舞过程中，舞者尽兴表演手舞的姿态并不是通常可以看到的。除了在这幅壁画看到反弹琵琶的舞姿之外，还有其他一些壁画中有反弹琵琶的形象，比如莫高窟第5窟中与长巾舞对舞的反弹琵琶舞伎，与莫高窟第156窟南壁的这个反弹琵琶的舞伎就不同。首先，第5窟的舞伎是站着起舞的；其次，第5窟的舞伎琵琶琴头朝上，琴尾略低。从这两幅不同反弹琵琶壁画舞者手舞所持琵琶的琴头就可以看得出来，壁画当中所绘的舞伎形象都是动态中形象地捕捉。

敦煌壁画中的舞蹈形象琳琅满目，手舞也可做深入研究。相关资料显示：“其中招、摇、送、令、授、头等，应是代表某种舞蹈动作的术语或程式：犹如现今所谓‘云手’、‘山膀’、‘顺风旗’、‘花梆步’等，敦煌记录舞蹈的写卷，主要是由这类舞蹈的术语组成的。”在此分析三幅比较有代表性的舞蹈形象，这三幅也是手舞部分比较具有特点的，并且画质保存很好，现在还可以较为清晰地看到手部的动作。笔者在查阅敦煌壁画资料的过程中发现，壁画中舞者手舞的线条基本上全部是流线或弧线形的，很少有一个壁画中的舞者手臂出现直线型的动作。另外，在壁画中舞者手舞部分的手形可以在佛教手印中找到，这点当然和敦煌文化与佛教文化密不可分的渊源有关联，“在敦煌壁画中有一些手势表达着各自不同的含义……手印代表着某种特殊的寓意，同经文的主题思想相互呼应。”这些不同手形、手印背后隐藏着丰富的文化历史内容，笔者认为每一个手形都如同一个“密码”，它在等待着研究者进一步解读。这些“手舞密码”中蕴含着大量的文化内容与语义传达，值得我们进一步探索。

## 二、唐代寺庙讲唱文化

研究中国古典舞手舞，唐代的寺庙讲唱文化是不得不提的。因为，

中国古典舞中极其重要的一个流派——身韵流派，源自中国戏曲。而中国戏曲的形成，在多种元素的汇流过程中，唐代寺庙讲唱文化带给中国戏曲的影响则是不容忽略的。

佛教进入中国以后，到唐代进入一个快速的发展阶段。初入中国时，僧人诵经模仿的是印度僧人使用梵语，但是使用梵音诵经终觉不畅。所以许多有才气的名师开始思考，将其加以变化，让诵经者更为便利，将从前“用汉曲诵梵文，梵音咏汉语”改为新声，就是吸取中国民间歌曲的调子，这样一来中国化的诵经调，就以其优美的旋律和通俗的形式很快被中国的僧侣与信徒接受并喜爱。佛教文化的传播，诵经是极为重要的一个途径。唐代的寺院为了更好地诵经传教，专门在寺庙中设立了“戏场”，寺院里会经常组织讲唱，一为“僧讲”，一为“俗讲”。这两种讲唱都是官办的，甚至是要经过皇家批准的，是典型的官办宗教宣传集会。中唐之后，寺庙中的宗教虔诚渐渐在淡化，而世俗艺术的氛围在逐渐转浓，音乐舞蹈在唐代以至随后的宋代得到充分地发展，“唐宋大曲的某些名目在宋杂剧、金院本中出现，可以看出杂剧、院本，继承、吸收唐宋歌舞大曲的痕迹”。这时，寺院里出现许多知音善歌的和尚。宋代赞宁《续高僧传·读诵篇》说道：唐代贞元时，和尚少康“所述倡赞，皆附会郑卫之声，变体而作。非哀非乐，不怨不怒，得处中曲韵”。正是唐代寺庙讲唱文化的发展，最终使得中国民俗文化融入其中，广泛吸取民间音乐的营养，为中国戏曲的形成开辟了一条途径。敦煌石室留下了一批话本、词文、变文、讲经文等讲唱本子。而关于唐代寺院讲唱文化的历史记载不可忽略的一个重要线索就是敦煌。公元前 60 年，西汉在西域设置都护府进行管理，西域从此正式成为中外经济文化交流的桥梁，到了唐代这种经济文化的交融更加频繁，除了经济上的繁荣出现了闻名于世的“丝绸之路”，在文化上以“龟兹乐”为代表的敦煌乐舞，以其独特的魅力风靡了宫廷和民间。据研究人员在新疆文物中发现，远在中原地区戏曲流行之前，西域已有戏剧在当地流行。德国考古队在我国新疆地区发现了三部梵语戏剧的残破贝叶写本。同时，德国考古队在新疆找到了甲种吐火罗文的《弥勒会见记》残篇，是公元 6 世纪至 8 世纪的抄本。1954 年 4 月，哈密县脱米尔维吾尔族牧民牙合亚热衣木在山坡放牧时，发现了石碓中的回鹘文《弥勒会见记》，后经季羨林先生解读鉴定，它是《弥勒会见记》剧本。多个吐火罗文和回鹘文剧本的发现，而且可以推断出，在敦煌文化盛行的西域很早就出现了戏曲文化的雏形。中外学者研究表明《弥勒会见记》的吐火罗文和回鹘文的文献不仅是剧本，而且可以从中看出与中国戏曲十分相近的特点。剧本

中有出场人物及演唱曲调，剧中的韵文旁有些标注曲名或调名，甚至标出“马”、“羚”等表示舞蹈的名称。在这种种记载和考证中可以相信 11 世纪以前，敦煌已经广泛流传弥勒信仰的佛教戏曲，这点毋庸置疑。虽然还原那个时期关于戏曲的完整形态非常困难，但是可以通过分析这种种现象，认识到中国戏曲的形成与中国佛教文化有着密不可分的联系。

中国古典舞手舞的研究不只是看其现象，而是要通过现象看到其背后所承载的文化。在现今中国古典舞手舞中，手形的运用相对比较固定，比如男班训练中多用“掌式”，女班多用“兰花指”，这两个手形都是从京剧中的“生”、“旦”两个行当来的，那么再深究下去，京剧中的“兰花指”又是从何而来呢？本文通过以上的文献梳理暂且推断京剧的兰花指和佛教手印有直接关系，并从中可以看到中国戏曲形成的另一个脉络线索。在 11 世纪的西域，已有《弥勒会见记》这样的戏剧文本，唐代寺院讲唱过程中是否也融入了戏剧戏曲的表演方式？为了可以更为广泛的传教，从起初用梵文诵经到融入中国民间曲调诵经是产生巨大变化的，这在当时对于信徒来说也是一件很实惠的事情，越来越多的人都可以听得懂，并且一旦融入音乐，动作就会自然而然的随之产生。试想一个僧人在诵经的过程中，有说、有唱，要表意时，经文通常会讲和宗教有关的故事，为了让信徒更加明白，自然会加一些艺术化了的生活动作，而最先产生的动作应该是手部的，即最初的手舞。大唐文化繁荣昌盛，当时由于经济贸易的繁荣，各地区民族之间的交流是十分频繁的，这一点西域地区可称典范，尤其是敦煌地区更是如此。西域的音乐舞蹈涌入中原，当时对中原的乐舞影响颇深，一些胡人的胡旋舞、鼓舞、包括西域地区的服饰都使得中原文化在那样一个历史时期发生了一定程度的变化，戏剧艺术随着这股浪潮也流入中原，并且随着佛教文化的到来，寺院讲唱文化的本土化深入使得中国戏曲在此生根。西域学、敦煌学的研究成果证明，许地山先生和郑振铎先生等提出的中国戏曲文化来自梵剧的观点，是有一定根据的。在敦煌莫高窟的壁画中，有许多是在很多地方常见的，比如飞天的形象、佛陀的形象、胡人起舞的形象、百人乐舞娱佛的场景等等，还可以在这里查找到戏曲文化的踪迹。在莫高窟的经变绘画中，尤其是“净土变”，可以清晰地看得到表演歌舞伎乐的平台，形状与传统的戏台十分接近。如莫高窟第 61 窟，是 10 世纪中期（五代后期）所绘的一座一面观的戏台。戏台上绘有三人正在表演，演员着汉装，正中一人双臂张开，平行伸出的手臂上穿有长出手臂的汉服袖子（手臂平伸，袖子垂下，看不到双手）。右侧一人汉服为腕收口，可见双

手，此人左手轻轻抚左耳，右手与右肩位置，好似作出在“听”的动作。左侧一人汉服与右侧人的相同，无长袖，可见双手，此人好似双手合十，举至胸前。在莫高窟的壁画中我们可以看出，在这样的舞台上表演在中唐以后的寺院已经有据可寻的事，而且看到这样一个舞台表演的内容与形式一定是相对固定或受限的，很难想象汉代的百戏在此上演，因为演员在这个舞台施展不开，那么适合在这样一个舞台表演的可能就是寺院讲唱过程中所形成的表演性的歌舞和戏曲。讲唱的目的是为了传播佛教文化，虽然后来“俗化”过程中也产生其他内容，可是起初是以诵经为目的的。僧人在诵经过程中起初都是坐姿，到了后期“边讲边唱”，也就不完全都是坐姿。发展到有一定“戏剧结构”和“戏曲元素”的阶段，手舞的动作自然而然就会产生。

就好像平时的表达中，为了更加生动地把故事讲出来让他人理解，讲的时候手部会不自觉地跟着语言“比划”，而这时手部的动作是配合语言表述所产生的，并带有一定的“肢体语言表意性”。在寺院讲唱文化中，这种手舞的存在是无法否定的，并且在诵经表演过程中，僧人或说唱表演者们渐渐地会像修饰语言和选择音乐一样来考量自己该做什么样的动作。那么，在这个前提下，生活形态的动作加以艺术化的处理，再加上诵经传教的特定意义，在寺庙中佛陀泥雕和各种壁画当中的形象就会成为他们模仿的对象。所能分析的第一位就是关于“手舞”的模仿与再创造，因为边讲边歌的表演形式决定表演者不可能有大量足下的步伐与跳跃动作，同时寺院佛陀形象多半为坐姿和直立站立姿态、足下无太多变化，而手部的手形却是极其丰富；表演者有了讲唱的内容、视觉上可参照的模仿对象，在讲唱的过程中自然也就形成了别具一格的动作风格与形态，在当时一定是少见或说是首创的一种舞蹈形式，只是放在寺院讲唱过程中，无人把讲唱过程中所出现的舞蹈动作独立开来看。而这种不同于中原宫廷舞蹈、不同于民族民间舞蹈、不同于西域外来国家舞蹈的舞蹈形式，可能就是中国戏曲中戏曲舞蹈的雏形。这种舞蹈以上肢动作为主，配合下肢步伐；带有审美性的同时，注重手姿动作的语义性表达，在部分手舞动作的过程中，可以看到许多生活常态元素的艺术化表达，还可以看到佛教文化中特有的、生活中不会出现的手形与手臂姿态，这两大元素共同构成寺院讲唱表演中的舞蹈特性。今天虽然无法去完全还原唐代寺院讲唱文化当中的“手舞”动作，但是通过种种分析与历史记载不难看出，在唐代寺院讲唱文化中已经蕴含着的手部动作元素，这对后来中国戏曲的形成，进而对中国古典舞的形成都是不可不问的重要历史脉络。在探寻舞蹈肢体语言所蕴含的文化时，要注意不能要只看已形成



的动作，还要去探究动作从何而来，具有怎样的动作符号体系。在中国古典舞的形成过程中，戏曲舞蹈所起到的重要作用是显而易见的，而中国古典舞动作元素的文化含义是需要探索和开发的，而不是局限在戏曲的框架当中。中国古典舞手舞的研究是以点带面，通过探讨诸如“唐代寺院讲唱文化”这样的脉络，展开眼界，发现关于中国古典舞手舞的更多文化根基与发展空间。

### 三、《千手观音》的个案分析

在开始关注到中国古典舞手舞这个研究方向时，除了舞蹈教材中现有的手形之外，佛教中的手印也是一个重要的线索。2005 年在中央电视台春节联欢晚会上《千手观音》使很少关注舞蹈的百姓将目光聚焦在了舞蹈上。在第三届国际芭蕾舞邀请赛的开幕式上，看到之前由高金荣编创的《千手观音》后，进一步引起了我们的关注与思考。

“千手观音”这个题材被许多艺术创作者所关注着，而如何将其呈现在舞台上却有着不同的方式。在佛教中有十三宗，每一宗中都有相同并异同的佛教文化，在收集佛教手印的过程中发现，佛教手印的资料不计其数，决定筛选资料的原则，是佛教手印中哪个部分可以与中国古典舞现有的资源有最直接联系。所以，在遴选了大量资料以后，锁定了“观音千手的印象”即“千手观音”。

“观音”，这个称谓相信很多人都不会觉得陌生。佛教从印度传入中国后，“观音菩萨”最早是以男性形象被中国的信徒所认知，也有观点认为“观音”是雌雄同体。佛教《悲华经》记载，观世音是古印度删提岚国转轮圣王无诤念的长子，名叫不旬，与文书菩萨、普贤菩萨是亲兄弟。“观世音”的称谓得来是他向佛祖许下宏愿，望生下大悲心，断绝众生苦难和烦恼，使众生常享安乐。但佛教文化由印度传入中国后，经过中国文化的“洗礼”逐渐形成了颇具中国意味的佛教文化体系，与印度佛教虽然是一脉相承，但是却有不同。在这个逐渐变化的过程中，“观音”的形象也就由男性转为了女性。“观音菩萨”在中国人心中时常会被称为“大慈大悲观世音菩萨”，在百姓心中，有任何事都要去祭拜观音以求平安，并且观音在中国人的佛教文化中承载着求子的意向，在印度的佛教中观音是不具有这样的符号功能的。自东汉初年，观音被中国信徒冠以劝善救人、行医送子的菩萨，在印度佛教中，观音有三十三种化身，在中国文化与礼教的同化过程中最终由三十三个化身中的女性形象落定，而且在中国“大多时候，观音以女性的面貌出现，有时她代表着强大的力量，以千手观音的姿态出现，有时被孩童围绕，有时在如雨的花瓣中漫步，手持柳枝和玉净瓶，裙摆飘逸，身后跟随着那些虔诚的灵魂，观音引导着他们去往

西方净土”。中国佛教中“观音”的形象除了菩萨特有的神性特征外，还具有女性特征所特有的美感。观音手中是常持物的，很少有全徒手的时候。观音左手持白色长颈瓷瓶，内放绿色柳条一支；右手常以五指并拢指尖立起向上，放置胸前，施法时会用右手拿起瓶中柳条，故左手持瓶，右手持柳。关于“千手观音”的传说，宋末元初，《观音大士传》出台：观世音出生在西土，名妙音，为父亲妙庄王的第三个女儿，因不同意父亲为她择偶被逐出家门。后来，父亲妙庄王得了重病，危在旦夕，妙音化作老僧指点父亲：“非至亲手眼方可医治。”父亲恳求长女和二女儿为他治病献手献眼，可两个女儿无一答应，父亲遭到拒绝。老僧说：“香山仙长济度生灵，求她助你。”果然，香山仙长（实为妙音）慷慨献出手眼治愈了妙庄王的病。妙庄王病愈后发现仙长没了手眼，便请求天地让她再生手眼。妙庄王的愿实现了，仙长真的长出了手眼，并且不是一只手、一只眼，而是一千只手、一千只眼。这就是中国传说中“千手观音”的由来。在“千手观音”的形象中，大多见到的都是以坐姿为主，如山西平遥双林寺的千手观音彩塑。塑像清晰可见观音在多手臂形象中特有的手姿、手势，并且值得注意的是手形没有重复姿态。

在多手臂的观音形象中，首先手臂的空间没有重叠，所以在视觉上会以“圆”型“团”状为大体印象，也就是说，多手臂在伸出的位置上由身体的胯部起始，一直排列到头顶，在排列过程中手臂没有重叠。另外，聚焦手部，没有任何一个手部姿态是一样的。在众多手部动作中，手持法器和其他物件的居多，也有少许是徒手动作。在“千手观音的手印”中，被最终确立为“手印”的有四十一一种。每一种都有自己的称谓，并有特指的寓意。在四十一一种手印中，可以看到手持宝珠的“如意宝珠手”，手持宝剑的“宝剑手”，手持玉环的“玉环手”等等。虽然都是持物手，但在手形上都不同。在佛教中，每一个手印不只是一个手部动作，它们都有自己的功能性。比如“如意宝珠手”，所指若为富饶种种功德资具者，当于如意宝珠手。“索手”，所指若为种种不安求安稳者，当于索手。“宝镜手”，所指若为成就广大智慧者，当于宝镜手。在这四十一一种手印中，动作本身可以看到动作背后的所指，这点是十分珍贵的。在佛教手印当中，不止是手部动作的丰富性与多样性，更多地从一个肢体语言的符号上了解到关于佛教文化的内容，这是给笔者最大的启示。中国古典舞手舞，如何在审美之外给观者更多的语言性传达和文化性的熏染，是值得投入更多时间、精力思考的问题。在张继刚创作的《千手观音》中，舞蹈的前半部分，充分发挥演员手部动作，即手舞的表现形式，将舞蹈演员身体的局部运用

到极致，也就是说，在无“足蹈”的前提下完成“手舞”。为了突出演员手部的动作与线条，导演给每一位演员带上了长达几厘米的假指甲，当二十几位演员排列成一行同时伸出手臂时，已经具有了一般性舞蹈所不具备的特殊符号特征。编导在前半段的手舞中巧妙地运用了演员手臂的顺序排列和节奏处理的变化来使得单一的舞蹈动作被强化。在肯定其舞台效果与美感的同时，不难发现手部本身是没有进行深度开发的。在《千手观音》这个舞蹈作品中，使用最多的仍旧是兰花指。但是，在千手观音的四十一个手印中，实际上并没有兰花指这一手形。但是，如果以开放的思维，考虑到兰花指是中国古典舞女性舞蹈中出现最多的手形这一特殊原因，在创作中使用兰花指是没有问题的，可能是为了追求舞台上的演出效果，强调手臂线条的美感与运动节奏带来的视觉冲击，而在手的局部变化上选择忽略不计。但是，就一个舞蹈作品的文化性上，保证审美的同时，也可以做到一种文化语义的传达。千手观音四十一手印当中，徒手手印只有三种，即“施无畏手”、“合掌手”、“顶上化佛手”，后面两个手印都是双手势，这是千手观音手印四十一手当中仅有两个双手势的手印。四十一手印中方位的变化不是特别多，有四十种手印都是掌心向上，以“托式”居多，手腕的用折腕，也有少许立腕，如“葡萄手”、“合掌手”、“宝镜手”。在这些手印中唯一掌心方位向下的是“青莲花手”，也是它独具变化的方位，使得“青莲花手”在四十一手千手观音手印中别具一格。在千手观音的手印中有三个莲花手，分别是“白莲花手”、“青莲花手”、“紫莲花手”。三个莲花手，三个不同的手形，在不同手形的背后，它们各有所指。所指若为各种功德者，当属“白莲花手”。所指若为面见一切十方诸佛者，当于“紫莲花手”。

手形方位与其他手印不同的“青莲花手”所指为求生十方净土者。与“白莲花手”和“紫莲花手”不同的是，在寓意中“青莲花手”有“求生”旨意在其中，与“为功德”、“见诸佛”的寓意更具切实的生命性质在其中，“白莲花手”、“紫莲花手”掌心向上更具对佛陀的崇敬仰望之意，掌心向上的肢体语言更多传达的是顺从、敬仰、赞美，手部方位可看出是完全无防卫状态的一种肢体语言传达。而“青莲花手”掌心方位是向下方，在这样的方向动势下会出现一种压迫的状态，关于寓意“求生”这一核心所指，不难理解生存是人类的基本需要，所以在青莲花手的手形呈现上所看到的是与其他千手观音手印中所不同的一个状态，当然方位的不同是起决定性作用的。就手形方位具有传达语义的作用而言，在日常生活中也是存在的，比如在两个国家在进行外交谈判时，双方的手部动作是十分讲究的，外交过程中手

部动作的细节，很少会出现双手掌心向上的时候，很多在谈判过程中都会是双手掌心向下按着身前的桌子，呈现的是一种防卫的状态。如果双手掌心摊开向上，在肢体语言上我们就可以判断是一种妥协、顺从的状态。再分析四十一一种手印的“甘露手”，这是在掌心向上的四十个手印中又稍有不同的一个手印，“甘露手”掌心向上，指尖向下。在这个手印的动作动势上，很容易发现“给”这个动词的意思。“甘露手”是指若为一切饥渴有情及诸饿鬼得清凉者，当于“甘露手”。在佛教中，常听一词“施舍”，甘露手的寓意具“施”这一动机。在《千手千眼观世音菩萨姥陀罗尼身经》则说有十八臂之说，经中说：“面有三眼，臂有千手，于千手掌各有一眼，首戴宝冠，冠有化佛。其正大手有十八臂，先以两手当心合掌，一手把金刚杵，一手把二戟叉，一手把梵夹，一手把宝印，一手把锡杖，一手把宝珠，一手把宝轮，一手把开放莲花，一手把罗，一手把扬枝，一手把数珠，一手把澡罐，一手施甘露，一手施出种种宝雨，施之无畏，又以两手当脐，右押左仰掌，其余九百八十二手，皆于手中各执种种器械等印，或单结手印。”在经文记载中，千手观音的手印是十分具体和细致的，观音手印中无一完全相同的手印，使笔者愈发觉得手舞的空间一定是巨大的。就一个千手观音手印内容就足以让我们震撼。图片中手印的呈现上是二维的方式，而舞蹈的呈现是一个四维空间的综合方式，也就是说会比图片本身更丰富并且可发挥创作的空间也更大。张继刚老师创作的舞蹈《千手观音》是在兰花指这一基本手形上展开的，如果有千手观音四十一一种手印作为手的基本姿势来进行创作，首先在动作元素上就会产生更多的可能性，并且在舞蹈本身的文化传达上会迈进另一个层面。肢体的运用有不同的方式，而且这些方式都有其存留的意义，文化因素就是尤为重要的一种，“从社会语言学的视角来看，我们的运动人体在各自的文化语境中，都具有了某种情感信息甚至是具有了确定无疑的‘语义’。从完形心理学的视角来看，我们的运动人体又可能与历史文化陶塑的人类心理结构产生某种对应”。在中国古典舞手舞的资源与开发上，应敞开思维去考虑创作当中、教学当中对学科发展有利的元素。在教材训练精进、提纯的前提下，如何使得中国古典舞的动作素材、文化积累丰富起来，也是不可忽视的研究内容。以张继刚老师创作的《千手观音》为例，思考、收集整理佛教手印中千手观音四十一一种手印，不难发现，动作的素材、文化的依据不是创作者个人凭空想象出来的，如何发现与创作题材吻合的资料与素材是对创作产生直接影响的一大因素。

仔细观察千手观音四十一一种手印，有许多持物手形十分相似，但

又各自不同，在手印的动作细节上相当细腻。以“如意宝珠手”与“宝钵手”为例，这两个手印看起来很相似，可区别也十分明显，关键就在大拇指。都是手持宝珠，所以掌心向上，食指、中指、无名指略弯，小拇指翘起近乎伸直，“如意宝珠手”的大拇指是弯曲与食指、中指、无名指一起握住宝珠；“宝钵手”的大拇指是与小拇指对称，基本伸直的姿势。在两个手印的寓意上也是完全不同的，“如意宝珠手”是与愿观音，丰饶资具。“宝钵手”，若为腹中诸病苦者，除腹中病。再来看“金刚杵手”与“宝弓手”，手形都是后三指曲回握住，大拇指和食指相捏，使得大拇指和食指中间有半圆形的空间。不同的是“金刚杵手”食指捏合在大拇指的指关节上，“宝弓手”则捏合在两指的指尖位置。“化佛手”与“化宫殿手”这两个手印也十分相似，同样是掌心向上，五指张开呈托掌姿态；不同是“化佛手”五指基本是伸直的，而“化宫殿手”食指和无名指是略弯的。“化佛手”是指若为生处不离诸佛边者。“化宫殿手”是若为生处常在佛宫殿中，不处胎藏中受身者。在上述三组手印的比较中可以发现，四十一一种手印有十分相似的之处，关于手印细节的不同产生的细腻的区别，才形成的千手观音四十一一种手印。掌心向上是这组手印的一大特质，向上摊开的掌心更能感受到关于佛教文化千手观音的宗教寓意。没有手背向上的压迫式手印，而以一种豁达、和谐、施与、救济的手势姿态为手印的核心寓意，这也正是千手观音手印的大体动作风格与意向传达。

### 第三节 中国戏曲舞蹈中的手势动作

#### 一、梨园戏中的手舞动作素材

中国戏曲有南戏、北戏之分，南戏又以其作为戏曲文化的“活化石”，而被热爱戏曲的人们所津津乐道。其中，作为南戏十分重要的戏种——梨园戏，在南戏当中占有十分重要的地位，其发源时间要比国粹京剧早 150 年左右，“泉州梨园戏，史称七子班，因其唱念皆用泉州方言（或称闽音），所以数百年来在海内外闽南语系地区广为传播。梨园戏保存独特的泉腔音乐和较多的南戏剧目，同时又有丰富多彩的自成系统的表演程式。这些程式，由俗称科步的绚丽多姿的舞蹈动作所构成，其中一大部分表演程式，保留了早期的南戏艺术形态。”此节着重分析梨园戏手势动作的部分，关于其形成与历史就不再赘述。

梨园戏的表演有着鲜明的程式化特性。行当的划分以及每个行当

的动作规定，梨园戏都有非常严格的规定。“南戏的脚色行当共有七种，即生、旦、净、丑、外、末、贴。这种脚色行当体制是以生、旦为主的。”梨园戏沿袭了南戏以生、旦为主的七个脚色行当体制。在七个行当的划分中，训练与表演都呈现出高度的程式化。在表演基本功的内容方面，梨园戏很注重眼和手的训练，生、旦的手姿和眼神的训练在训练中占一半以上的程式。“举手到目眉，分手到肚脐，拱手到下颏，毒错到腹脐”，“指手对鼻，偏触对耳，提手对乳”。科步的训练十分严格，要求做科时“眼随手动”、“一句曲一步科”、“白完科也完”。手要“三节手”，眼要“四顾眼”等等，这种高度程式化规范训练，形成了梨园戏舞台表演中所特有的风格。

梨园戏的基本手姿共有四十式，其中，“生”脚色有手姿十四式，“旦”脚色有手姿十五式，“净”脚色有手姿十一式，这些丰富的手姿，反映出梨园戏手势动作的细腻与丰富，本书将“生、旦”这两个行当的几个常用手姿作为分析的重点，以此尝试揭示其艺术特性。

在“生”脚色中有十四种手姿，其中“尊佛手”这个手姿是来自佛像造型，用于指示一切人与物。其手形是：食指和中指并拢伸直，拇指扣住无名指指尖，小指伸直，手心向外。“尊佛手”后被“玄坛手”所代替，都是用于指示一切人和物，但手姿稍有差别。“玄坛手”的手形是：食指和中指并拢伸直，指背稍向外弯，拇指与无名指向手心弯曲，或两指尖相捏成一格圆圈，小指稍弯紧靠无名指，手心向下或向外。与“尊佛手”的来源不同，“玄坛手”来自道教文化，这个手姿是神像的手姿，来自赵玄坛，又名赵公元帅，俗称上帝公。“尊佛手”和“玄坛手”两个手姿，虽然来自两个不同的宗教，而且手形不同，但是表达的却是同样的意思，从中可以发现梨园戏受到了佛教文化、道教文化的影响。在“生”脚色十四个基本手姿中，除了神像上的手形还有生活中的手势。比如“拇指手”，是用于赞美和夸奖的手姿。其手形是：拇指翘起，食指尖触在拇指第二关节处，四指虚握拳，放松勿用力。“末指手”是表示卑贱、低微的手姿，其手形是：末指伸直，尽量向外翘，拇指与其余三指作虚握拳状。这两个手姿源于生活动作，并且与现在使用的《中国手语》中聋人所做的手形相同、意思相同，说明伸出大拇指表示夸奖是早已有之的习惯动作。梨园戏吸收了这些具有典型意义的生活动作，说明梨园戏的许多素材源于生活，贴近老百姓的日常生活，这应该也是梨园戏流传至今的一个原因。除了上述四种手姿，“生”脚色中还有“姜母手”、“食指手”、“三香手”、“四指手”、“五指手”等等十种手姿，手姿的训练和运用十分丰富。

“旦”脚色有十五式手姿。“旦”脚色中有兰花指，与现在我们中国古典舞中女班用的基本手姿相同。中国古典舞的兰花指是直接从京剧的旦角动作发展而来，但是，这个手姿在梨园戏中早已得到了运用。再看“观音手”这个手姿来自佛像雕塑，用于指示一切事物，其手形是：手心偏斜外，食指伸直向上，拇指尖紧贴弯曲的中指尖，成一圆圈，无名指弯曲，第一关节靠拢中指第二关节处，指背高于中指，小拇指弯曲稍离无名指。这个手姿在中国古典舞中也有运用，被称作“单指”，女性角色使用居多。“螃蟹手”通常也被俗称为“一圆插三角”，这个手姿来源佛像造型，其手形是：拇指伸直，食指弯曲，两指尖相扣，其余三指并拢伸直。这个手姿是梨园戏“旦”脚色的基本手姿，是使用最多的手形，这个手姿在壁画上可以找到相同的造型，与敦煌第 276 窟的手姿相同。“姜母手”用于走路、牵马时的手姿，其手形是：虚握拳，拇指尖捏住食指尖，无名指背高于中指背，小指高于无名指背。因为手姿形状如姜母，故得名。这个手姿在“生”脚色中有同样的手形与意思。“姜母手”也可以在敦煌壁画第 249 窟查找到同样的手姿。“螃蟹手”和“姜母手”都可以在敦煌壁画中找到相同的手形，这样的现象提供了一个理解梨园戏的启示。佛教文化传入中国后，潜移默化地影响着人民的生活、习惯、意识形态等方方面面。从梨园戏手姿中看到，一方面它源于生活，有许多日常化的手姿都在其中；另一方面，我们看到许多艺术化的手姿来源于宗教，并且大量源于佛教。“舞蹈艺术高度发展的唐代，已经出现了类似今天的‘场记图’式的舞图……清代光绪二十六（公元 1900 年），敦煌十七窟藏经洞被发现……这些记录舞蹈的写卷系残卷其中的‘招’、‘摇’、‘送’、‘令’、‘掇’、‘头’等，是代表某些舞蹈动作的术语或程式，犹如现今所谓‘云手’、‘山膀’、‘顺风旗’、‘花梆步’等等。”这与当时的文化背景是不能割裂来看的。所以，今天所看到的梨园戏中这些手姿，不仅是完成审美层面的动作，在审美的基础上还有语义性，其中蕴含着更为深层的文化内涵，这或许正是中国古典舞手舞需要思考与借鉴的地方。

“旦”脚色的基本手姿中还有五个双手式的动作，分别是“卷手”，用于气愤时的表演；“搭手”，用于表现急切情绪；“拍手”，用以表示欢乐的心情；“圈圈”，表示欢乐或欢庆团圆；“搓手”，用于表演思考或欢乐状态，或其他表演前的预备性动作。在这五个双手势的用处上，比较集中地体现了梨园戏程式化表演的特性。在演员表现某种情绪时，有固定手势的，而非即兴，这与国外许多艺术门类的表演方式截然不同。而这五种情绪表达的双手势全部是来源于生活，比如“拍手”，

在现在我们的生活中，如有开心、欢乐情绪时，我们都会不自觉的拍手鼓掌，不论是几百年前的古代，还是今天，“拍手”这个动作所承载的语义都没有变化。包括“卷手”，左手五指伸直，右手握成半拳手贴在左手掌中，左手由内向外绕过右手虎口经手背还原，并连续搓揉。这个手势动作，在生活中我们也经常见到，很多人在焦急的时候手部会下意识地做这个“卷手”的动作，放在梨园戏中表现气愤着急的情绪，观众一看就懂。可见，在梨园戏手势动作表演的过程中，有许多动作是有意义的，而不是纯审美性的动作而已。在梨园戏的程式化训练“十八科步母”中，手姿的表意功能在表演动作中的运用，就形成了许多带有特指性的动作。比如“拱手科”，身正，眼正视，双手由胸前上举，右手半握拳，左手五指包住右手，上举至下颏，再放至胸前。这个动作就是用于礼仪或对长辈尊敬的表示。再例如“毒错科”，用于表现怒骂、指责。手姿动作是：双手（或一手）上举至胸前（或腹部），翻转手腕，指手向前，指尖对准脐心，同时顿脚、吞肩、咬唇以配合手姿表演。“生”脚色这时用的基本手姿是遮阳手，双手“遮阳”手向左前侧上举，翻转手腕“卷手”后左手举手，右手改“玄坛手”前指。“旦”脚色与“生”脚色手部动作相同，但是基本手姿不同。“旦”角色是双“螃蟹手”向左侧上举，“卷手”后左手举手，右手“观音手”前指。在“十八步科母”的训练过程中，几乎每一个“科母”都有着“生”、“旦”各自的基本手姿动作，那么在“生”、“旦”、“净”的手、眼、身、步的程式化训练中，“十八步科母”共有 180 式，前文所述的举例只是其中两个手的动作招式，由此可见梨园戏的程式化表演模式的严谨是其他剧种少有的。其实中国古典舞的训练尚未达到这样一种严谨的体系化程度，梨园戏中的基本手姿是十分值得中国古典舞手舞借鉴学习的。

在中国古典舞手舞的研究过程中，许多基本手的姿态是从京剧当中来，在对梨园戏的基本手姿进行分析研究之后，发现其中同样的姿势和多样的变化对于深入的研究有着很强的借鉴意义。在梨园戏的基本手姿中，“尊佛手”、“螃蟹手”、“观音手”等是从佛教雕塑或敦煌壁画中引用而来，这些在生活中不会出现的手形在梨园戏中的出现，为中国古典舞手舞的素材提取提供了一个可资借鉴的思路。当前，梨园戏中的很多基本手姿都是被用于中国古典舞的手舞作品的创作中。但是，在中国古典舞手舞创作中，各种手姿的出现带有很大的自由性与随意性，是编导根据作品题材的需要进行个性化设计的。这样的运用方式，一方面打开了创作思路，另一方面也会给舞种的特性带来一定的冲击。近年来，中国古典舞的创作趋向一直被广为关注，创



作如何在有创新的同时，仍旧保持纯正的中国古典舞韵味，是要引起高度关注的问题。笔者认为，手舞就是一个可以实现突破的思考着眼点。梨园戏当中的严格的程式化表演方式显然是不适合当今中国古典舞的需要，但是从基本手姿训练的入手，会发现程式化的基本手姿具有很强的发展潜力，有着生化演变的丰富可能。学科体系的构建，需要更为完善的动作语汇资源通过研究分析梨园戏的基本手姿，得到的不只是“螃蟹手”、“观音指”、“玄坛手”这些具体的手姿，而是为中国古典舞手舞的发展提供了许多丰富的资源和不断完善的思路。对这些宝贵的传统资源的不断理解和挖掘，对中国古典舞手舞训练、创作的不断完善，将会帮助我们更好地思考、研究学科建设的更多深层次问题。

## 二、京剧“梅派五十三式”

京剧，对于中国古典舞来说具有特殊意义。众所周知，在北京舞蹈学院建院之初建立中国古典舞系的实践中，除了借用芭蕾的训练方法，在许多方面还借鉴了戏曲舞蹈。当时，老一辈的专家把京剧界的前辈请来，通过学习京剧的著名折子戏和经典片段，提取京剧中的舞蹈元素。以李正一、唐满城为代表的中国古典舞身韵流派就是在这样的基础上起步、发展起来的，在 20 世纪 80 年代初建立起了“身韵课”，成为了中国古典舞一个标志性的训练系统。

与梨园戏相同，京剧的训练也有高度程式化的特点，这在京剧中关于手部动作的训练中也有明显的表现。在京剧表演中，手部动作的表现是十分重要的。在唱段中，有时除了唱词的语义表达外，演员同时会配合手部的动作与身段共同完成表演。提到京剧中的手，特别是京剧旦角的表演，就必须要对著名的京剧表演艺术家梅兰芳先生的表演艺术有所了解。

梅兰芳先生是 20 世纪杰出的戏曲艺术大师，他艺术上的成就至今令人难以忘怀。梅派京剧表演艺术之所以为世人喜爱并广泛流传，不仅在于唱腔、念白的声韵之美，更在于特有的人物形象、动作之美。在梅派京剧中，身段动作是其一长。梅先生在表演上追求的境界是“大美”，他在细节上的处理总是十分精心，无论是喜怒哀乐的表情、动静虚实的身段，还是千变万化的眼神、繁难复杂的手势，梅先生都会有细腻的处理，因而所演剧目及塑造的艺术形象经久不衰，受到人民的热爱。“手势这种‘语言’极其丰富，在表达事物方面有时连快捷的口头言语都比不过它。”在梅先生的京剧表演中，“手”起着相当重要的作用。1930 年，梅兰芳先生访美演出，美国戏剧评论家们就专门对他在剧中的手势动作津津乐道，惊赞梅先生的手是“醉人

的美”。在梅兰芳的京剧表演艺术中，他的“手”是他表演中的一大特色。在谈起梅先生时，许多行家都会说到梅先生的扮相好，那是先天的条件。在京剧表演过程中，服饰的特点使得演员除了脸部形象之外，就是手会露在外面。梅先生在手势动作的表演上是十分下工夫的，之所以外国戏剧评论家对梅兰芳手势有高度评价，就是基于他精心设计的细腻、丰富的手势动作可以跨越语言的障碍，让外国观众从另一个视角了解中国京剧艺术。

过去京剧前辈青衣（旦角）表演受传统的影响，在服饰设计时为示庄重很少露出手来。后来王瑶卿先生在此方面有所突破，旦角的手才露了出来。梅兰芳先生对此加以继承，并进一步大胆革新，在他的京剧表演中手势可谓千变万化。在 1936 年，北平国剧学会出版发行了戏剧家齐如山所著《梅兰芳艺术一斑》，其中把梅兰芳先生的手势作了梳理，形成了著名的“梅派五十三式”。

“梅派五十三式”是京剧旦角的手势。京剧中旦角的手势以指为主，现今中国古典舞的女班基本手势兰花指、单指，都是从京剧旦角的手势中演化而来的。兰花指是使用最多的手形，在“梅派五十三式”中也多次出现。为什么会叫兰花指，这有着有多种解释。这种似花的手形在一些佛教的塑像和壁画中是可寻见痕迹的。在千手观音手印中，也有以花为名称的手势，如白莲花手、青莲花手、紫莲花手，但是在佛教的手印中没有出现过兰花这个名称，因此兰花指的出现与佛教文化与本土文化相融合有着密切的关系。如前所述，这个手势动作在佛教寺庙的塑像和壁画中多次出现，但是其名称的形成是印度佛教文化与中国传统文化相互融合的一个表现。唐代的寺院讲唱经文中，僧人诵经会改用中国的民间曲调，融入更多的中国本土文化在其中。京剧中的兰花指，型取其手印，名源自我们的传统文化。“梅、兰、竹、菊”，不仅是花草植物，在中国传统文化中更体现着中国人的气节、品味，是精神层次的一种象征和追求。其中，兰花因其形状的修长，花枝的秀丽，而特别被国人喜爱。与梅花作为“花魁”的傲骨不同，兰花是幽雅的象征。兰花常生长在幽谷中，文人常说她有“孤芳自赏”的美德，她从不取媚于人，在许多时候书中会称深闺的美女和隐居山僻不求名利的高人为“空谷幽兰”，这更是形容中国人所崇尚的一种人文气节。沈复所著的《浮生六记》中这样描写兰花：“花以兰为最，取其幽香韵致也，而瓣品之稍堪入谱者不可多得。兰坡临终时，赠余荷瓣素心春兰一盆，皆肩平心阔，茎细瓣净，可以入谱者。余珍如拱璧。”描写兰花的名句还有很多，在此不一一列举。因此，兰花指的形成与中国传统文化对兰花本身的认知有关。兰花指中的兰

花，不再是一种植物的名称，表达的是蕴含其中的审美意象，具有深层次的文化底蕴。现今没有找到确切的文字记载，“兰花指”是否源于唐代寺院讲唱文化流行时期，但是以佛教手印为手形，变化体现中国传统文化意象的出现在京剧表演当中，诚然是一个文化融合的范例在此，我们对“梅派五十三式”中的各种手形蕴含的文化意义与审美取向可见一斑。

在“梅派五十三式”中，每一式都有特定的名称，如“茁芽”、“蝶损”、“醉红”、“指风”等等，在这些手势的名称上，并不是梅先生或齐如山先生发明创造的，这每一个名称都来自诗词，这里不在名称上展开研究，研究的着重点放在手形上面。“梅派五十三式”的手势动作十分丰富，乍一看有些零乱，在此按照手形分为四类。第一类，持物类。持物类手形源自功能性的手部动作，如“持扇式”、“持笔式”等等，共有二十三个持物类手形。第二类，兰花指。是由兰花指变化不同情境、动作角度产生的含有不同语义的手势，共有十二种手形。如“舒瓣”，是在兰花指的手部动作基础上做掌心向上的外摊方位。第三类，单指。是在单指这个手部动作基础上，在不同情境下，变化成不同手势动作的方位所形成的不同手式，如“映日”、“雨润”、“迎风”等等，共十种。第四类，其他手形类。这类中有拳、剑指、生活中手势动作的出现，这类共有八种手势。以下对这四类手形进行简单的梳理。

第一类，持物类。在这二十三种手形中有很多手形的动作是“持物”所形成的，这些被持的“物”都与表演的内容有关。如“持扇式”中有“避日”、“聚头”、“弄箎”、“挥芬”、“挹翠”、“滴露”；在持扇式中还有“翻持扇式”被称“茁芽”，“倒持扇式”被称“陨霜”；另有“展扇式”被称“媚箎”。在京剧中扇子是常出现的一个手持道具，在《西施》、《贵妃醉酒》等剧目中都出现持扇表演的段落。在“梅派五十三式”中，九个手形与扇子有关，并且都是运动当中的动作姿态。在扇子的开合过程中，手为了打开或关上扇子会形成各种动作，而这些本是起到功能性效果的动作，在梅兰芳先生的精雕细琢之下，形成九种形态各异的手势，并且超越了功能性的作用，展现出强烈的审美特征。在“梅派五十三式”中，还有许多是源自持物的手姿，如“持花式”被称为“映水”。梅先生曾在《天女散花》一剧的表演中，表现天女在云台上散花，就运用了这个手势。“映水”这个手势的动作和“蝶损（一）”手势动作基本是相同的。其动作是：大拇指与食指、中指相捏，无名指、小拇指微微翘起。“蝶损”是“持笔式”。这两个手势的相同说明在“梅派五十三式”中，手势的名称、所代表的意思

是要服从于京剧中的剧情。在我们看来，同样的一个手势动作在《天女散花》中就是“映水”，在《玉簪记》中就是“蝶损”。持物的手势还有“持朝珠佛头式”被称为“握蒂”，“托盒式”被称为“掬云”，“持双枪式”被称为“握蒂”（与持朝珠佛头式相同称谓），“持马鞭式”被称为“伸萼”，“持酒门式”被称为“垂露”，“持信式”被称为“含苞”，“持细物式”被称为“吐蕊”，“持针线式”被称为“初纂”，“持笔式”有两种称为“蝶损”。在“梅派五十三式”中持物的手势有二十三个。在这二十三种手势中，有三个不是以“持”字命名，但也是手中模拟持物，分别是“托盘式”的“弄姿”、“承露”，“提篮式”的“醉红”。

第二类，兰花指。在“梅派五十三式”中分为单手式和双手式。在第一类持物类手势中，就有个别手形是兰花指，比如“托盘式”。这个手势动作就是我们常用的摊掌，梅先生根据动作的形态加以情境的设置后，假定手中托着盘子，所以有了“托盘式”这个名称。在兰花指这类手势中，有六个单手式，分别是“外摊手式”被称为“舒瓣”，“自指式”被称为“蝶态”，“虚指式”（又名“三点手”）被称为“耐寒”（这个手势是在兰花指的基础上大拇指张开，是变化了的兰花指），“怕式”被称为“浮香”，“叉腰式”被称为“垂丝”，“揖让式”被称为“垂颖”。以上六种手势是在兰花指的基础上变化手势动作方位，并将其置于不同情境中所形成的。如“浮香”曾在昆曲《拷红》红娘被指责一段中使用，故称“怕式”。在中国古典舞的创作中，这个手势也经常被使用，常会表现害怕或者害羞的情绪。“垂丝”这个手势是现在中国古典舞女班训练十分常见的一个动作，所有动作和组合的起始准备是使用叉腰式的垂丝，在中国古典舞女班就称为“叉腰”，实际上与“垂丝”的手势是一模一样的。在兰花指这一类手势中，双手式有六种手姿，分别是“摆手式”被称为“双双”，“拍手式”被称为“并蒂”，“拱手式”被称为“门芳”，“小拱手式”被称为“逗花”，“整袖式”一种被称为“招蝶”，另一种被称为“茜茜”。在这六种手势中，我们看到基本上都是以兰花指为动作原型模仿生活中的手势动作，比如“整袖式”。戏服许多是宽袖，在需要露出双手时就会出现“整袖式”这个手势动作。在服饰上，中国的传统服饰在一定时期都是宽袖，整理袖口这个手势动作，在生活中十分常见。“摆手式”和“拍手式”也是我们在生活中常见的动作，人在高兴时不自觉地会拍手，“拍手”这个动作表示开心快乐的心情，手这时是心情的另一种表达，在戏曲中也是这样使用的。唯一不同的是，在生活中我们会以自然的手形完成这个拍手动作，而在戏曲中，旦角是在基本手姿兰花

指上完成的，这也是戏曲程式化的一个突出表现。再看摆手这个动作，在生活中会在表达拒绝和否定的意思时使用，在京剧中同样是在这样的情绪状态下出现。“拱手式”的动作，现代生活中比较少见，见面时以拱手动作行礼的人越来越少，大部分被外来文化的握手动作所替代，而在古代，我们在见面和恭贺别人时都会用到此手势。

第三类，单指。这个手姿在京剧旦角中也是一个较为常见的手姿，也可以说是仅次于兰花指出现频率的一个手形。在“梅派五十三式”单指共有十种。这十种当中，九种是单手式，一种是双手式。分别是“远指式”被称为“映日”；另一种被称为“雨润”，“虚指式”被称为“迎风”，“自指颊式”被称为“露滋”，“自指式”（指头部时用）被称为“笑日”，“小莺式”被称为“双翘”，“提物兼指式”被称为“拂云”，“外指式”被称为“护蕊”，“下指式”被称为“倒影”。除九个单手式动作外，还有一个双手式动作，即“持薄物式”，被称为“散态”。这个双手式动作两只手做不同的手形，一只手做单指指向另一只手，另一只手是兰花指。梅先生曾在《奇双会》中，扮李桂枝，持状纸（兰花指）时说“这状纸是无用的”，另一只手单指指着状纸。单指这类手势出现时一般都会有指向性，为引导观众关注到某个事物时就会使用这个手势，如“下指式”、“外指式”、“自指式”等等都是如此。但是这些手势当中也有两个是不带有指向性的，一个是“虚指式”，一个是“小莺式”。“虚指式”是食指尖向上的，但它并不是要指向上方，而是虚拟指向一个事物或者人。在许多唱段中，旦角会在唱的过程中不断根据唱词变换手势动作，比如梅兰芳在《宇宙锋》剧中扮赵艳容说“我要上天”时就用了这个手势，此时这个手势只是一个虚拟指向概念，并非一定指向天。“小莺式”曾出现在梅兰芳先生表演《霸王别姬》时，虞姬听到楚歌后作了此手势。这时虞姬做“小莺式”这个单指手势并无任何指向性，而是在虞姬听到楚歌面临四面埋伏境遇时的一种复杂情绪的外化，使用单指这个手形是有多重表达空间在其中的，这种细腻的表演动作是梅兰芳先生十分注重的，后来也就形成“梅派”的特色。

第四类，其他手形类。共有八种，“弹泪式”被称为“泛波”；“搓手式”一共有两种，一种被称为“含笑”，另一种被称为“花馥”；“大莺式”被称为“翻莲”；“剑诀式”被称为“怒发”；其中“手屈一指式”亦有两种，一种被称为“迎风”，另一种被称为“含香”；“形容三数式”被称为“指风”。在这八个手形中，在中国古典舞中的运用很少，范东凯导演创作的《霓裳羽衣舞》中曾经使用了同样的手形，但是所指的意思完全不同。“剑诀式”在中国古典舞中被称为“剑指”，

这个手形是常在课堂教学和创作中出现。在身韵课的剑课部分，一般都是右手舞剑，左手的基本手形就是“剑指”。“大莺式”的手形，与中国古典舞女班中使用的“拳”基本相同。其他如有两种手形的“手屈一指式”、“搓手式”以及一种手形的“弹泪式”，这五种手形在中国古典舞中少有出现。“弹泪式”在梅派的使用中是用于弹泪或弹汗，如在《断桥》中，白素贞就曾用这个手形。在中国古典舞的创作中有很多情节是可以使用这个手形的，但是却没有引起舞蹈编导的足够重视。

### 三、梨园戏与京剧中手部动作的提取与运用

通过上文中有关梨园戏的手姿与京剧中“梅派五十三式”的基本手式的介绍，可以看出传统戏曲中的手部动作资源相当丰富。在开发建设中国古典舞学科的过程中，我们该从何处寻得最具中国符号的身体动作语言，在分析研究手舞的过程中，相信可以逐步找到答案。

关于中国古典舞的发展我们有许多探索，在创作上不拘泥于戏曲舞蹈，也是中国古典舞学科一直思考与实践的方向之一。中国古典舞现今三大流派：中国古典舞身韵流派、中国汉唐古典舞流派、中国古典舞敦煌流派。在各具特点的同时，均以传承中国传统文化为前提，故三个流派都称之为中国古典舞。本书对中国古典舞手舞的分析研究，也是在中国传统文化这个大背景下的探索，研究的内容与成果是供中国古典舞各流派共享的。

众所周知，中国戏曲是吸收各门类艺术与文化的精华，综合而成的具有中国文化特色的艺术门类，京剧是集大成者，是中国古典舞任何流派都不可能完全回避的一个重要部分。我们在梨园戏的基本手形中，看到了“观音指”，“观音指”这个手形在京剧中与梨园戏一样被旦角使用，京剧中也称之为兰花指，在现今的中国古典舞的女班教材中同样是常常出现，被称为单指。而这个手形我们在许多佛像雕塑上可以看到。在梨园戏中有兰花指（兰花手，“生”脚色称兰花指；“旦”脚色称兰花手），在京剧中被称为兰花掌，在中国古典舞身韵流派教材中也称为兰花掌，中国古典舞汉唐流派称为兰花手，中国古典舞敦煌流派称为兰花式，实际上都是同一种手形。我们在“兰花掌”、“兰花手”、“兰花式”名称差别中还是可以发现，在各流派中无法回避的文化根源是一定可以带来相同的肢体语言的。认真吸纳这些传统艺术形式中的手部舞蹈形态，为手舞的完善提供了很大的空间，这是建立中国古典舞手舞的第一步。这些工作现在虽然已有了基础，但如何以一个可以保留中国传统文化基础的方式去完善手舞的基础部分——手形，是我们亟须抓紧的工作。

梨园戏中“生”、“旦”脚色的基本手形有许多我们是借鉴的，如“生”脚色中的“尊佛手”、“玄坛手”、“四指手”、“三香手”、“姜母手”、“拇指手”、“食指手”、“末指手”、“刀手”、“贝壳手”，这十种手形是可以规范中国古典舞男班教材中的动作元素。“旦”脚色中可借鉴“螃蟹手”、“鹰爪手”、“无名指手”、“姜母手”、“拇指手”、“末指手”、“五指手”、“香芋手”、“凤尾手”共九种手形。这个工作需要再次对教材进行整理，由专门的团队对这些已有的宝贵资源进行梳理归纳，加入到中国古典舞的训练内容，为建立手舞打下良好的基础。在梨园戏中，可以看到的基本手形十分丰富，中国古典舞手舞可以借鉴这些基本手形从而丰富动作元素。手舞的第一步就是关于基本手形的建立，只有建立了基本手形才可以再去思考关于手臂的姿态与动律问题。现今应该认识到，中国古典舞中各流派的手舞基本手形有很大的空间去进一步完善。前辈们为中国古典舞的各个流派建立奠定了基础，我们下面不仅要去做“传冰式”的工作，还要进行“滚雪球式”的发展，这是我们要思考的问题。

在梨园戏的基本手形中，“生”、“旦”两个脚色行当中共有十九个基本手形可以使用，有一些是来源于生活，如“拇指手”、“食指手”、“末指手”等等，有些源于宗教，如“尊佛手”、“玄坛手”等等。同样，京剧中的许多手形与梨园戏基本一致，从中可以看出南北文化的交融与各自的传承。中国古典舞的手舞基本姿态有很大部分就是直接在京剧中提取的，包括名称都是直接使用的。但是当我们看到“梅派五十三式”时，还是会引起思考，关于京剧中手部动作的丰富与规范，应该继续去挖掘、学习。“梅派五十三式”中，基本手形我们都是熟悉的，除了在兰花掌与兰花指这两种手形上的丰富变化外，出现了“剑诀式”、“弹泪式”这一类其他手形，这在中国古典舞中都是可见到的。要注意“弹泪式”这一类手形中国古典舞可以充分地借鉴，在表现弹泪和弹汗时使用。另外在京剧梅派的手势中，最应该借鉴的是“持物类”的手形。在“梅派五十三式”中，持物类有二十三种手形，占了几乎一半。持物类的手形非常丰富，持扇的手形就有九种。在中国古典舞的训练中，手舞还没有进入到系统阶段，所以这部分的研究还比较薄弱，但是可以借鉴京剧梅派的精华，思考在中国古典舞的训练以及舞台创作中学习借鉴持物类手形。笔者认为，手中持有表演道具时所用的手部动作不应是一样的，应该在学习、借鉴的基础上，根据剧情需要去发展、完善，使动作元素不再匮乏、单调。“梅派五十三式”中，手持马鞭与手持双枪就略有不同，同样是手持棍状的物体，变化在食指上，“持马鞭式”食指是完全伸直的，可“持双枪式”

食指是略弯的。还有持笔、持纸、持针线、持宝珠等等，每一个手形都各不相同。在中国古典舞建立规范手舞的过程中，持物类的手形是要重新整理的，“梅派五十三式”中持物类的手形可给我们许多启示。中国古典舞现阶段所使用的基本手形兰花掌、单指、剑指、掌都是从京剧中“生”、“旦”行当中借鉴而来，随着时间推移可以发现，中国古典舞的学科发展除了创作新的好的作品之外，教学上的继续完善也是应要提上日程的。手舞的完善将是一个庞大而漫长的工作，而第一步是收集可以在中国古典舞教材与舞台上使用的基本手形，同时思考建立研究方法。中国古典舞手舞的研究一定不能与实践分离，只是谈手部动作的审美是空洞而没有实际意义的，我们必须将一个个的手部舞蹈形态从各种传统文本的信息源头中整理分离出来，用发现的视角梳理后纳入中国古典舞学科体系。例如梨园戏和京剧中的手势，从梨园戏可直接借鉴十九个手形，在京剧“梅派五十三式”中将视角落到持物类手形的手形。现今中国古典舞的基本手形源于京剧，但持物类手形在“梅派五十三式”中是十分丰富的，而在中国古典舞的表演过程中许多要手持道具的舞蹈，关于如何规范这部分手部舞蹈形态，应该加强向京剧“梅派五十三式”学习，根据舞蹈的需要加以变化，这同样需要专门的课题研究去完成。



# 第三章 中国古典舞手舞的艺术和文化特征

## 第一节 中国古典舞手舞的艺术表现特性

艺术，作为人类生活的存在方式，是一种深刻的精神创造过程。“清代著名画家郑板桥曾经把画竹的过程分为‘眼中之竹’、‘胸中之竹’、‘手中之竹’这样三个阶段。”从“眼中”到“笔下”的过程，正是一个艺术创作的过程。舞蹈家与画家郑板桥在精神创造的本质上是—致的，舞蹈与绘画，都是人类的审美文化活动。虽然笔墨纸砚与人体舞动有了最终的区别，但是就人类的审美方式而言，从艺术审美特征的角度看，都脱离不开艺术的“再现”和艺术“表现”的审美方式。艺术再现与艺术表现，与人们对舞蹈动作艺术的“两分法”理论有很多联系，例如根据人体动作来源而把舞蹈分为“先天性动作”和“后天性动作”，根据心理意识之影响而分为“随意动作”和“非随意动作”，根据动作的目的而分为“实用动作”和“表情性动作”，根据动作性质而分为“具象性动作”和“抽象性动作”，等等。

中国古典舞手舞，作为一种舞台舞蹈的艺术表现手段，也有审美方式的规律。在艺术家创作的过程当中，可以看到对生活的再现模仿，也有来自艺术本体的线条和律动的艺术表现。在这个过程当中，再现和表现相互作用，具体呈现在手舞动作当中，给观众审美上的享受。

### 一、艺术再现：叙事性手部动作的特征

舞蹈的表现方式中分有叙事与抒情两种类型，在中国古典舞的三个流派中虽各有风格和审美的区别，但是在表现方式上却是统一的。无论是身韵流派还是汉唐古典舞、敦煌舞流派，都会有叙事性的舞蹈作品和舞剧作品，当然在舞蹈创作中不是所有作品都带有叙事性，在中国古典舞的创作中就有意向审美表达的方式，可能不是具体去讲述一个故事，但是仍旧属于中国古典舞的舞蹈创作，并且这也不在少数。可是在舞蹈创作中，有相当一部分创作是带有叙事性的作品，而这些

作品我们将其理解为叙事性的再现方式。叙事性的再现方式即舞蹈过程中带有故事情节的段落表达。所谓“再现”我们分为两个层面去理解：一是将作品文字（思想内容）转换为肢体语言动作的过程；二是将生活动作转换为舞蹈表演过程中的肢体语言。在手舞的概念中，再现是其中的表现方式之一，相对于表现方式而言，再现的方式更为写实，故此使用于叙事性的段落。手部动作在舞蹈中的叙事性段落起到的语义性作用是舞者传达舞蹈思想内容的关键。

中国古典舞的三个流派当中，舞台作品都有涉及叙事性再现方式的表达。再现这个过程有时比语言还更为生动，可以在动作出现的同时让观众立即知道演员此动作要表达的意思，这是叙事性舞蹈段落过程中极其需要的一种表达方式，比如“手部作出举杯的动作，将举杯子的手放在嘴边”这个动作出现的同时，台下观众就会本能地知道台上的演员在喝水。有时候这样的肢体语言表达不亚于语言本身。将目光集中在手部动作我们不难发现手部的表达就好似人的“第二张嘴”，在通常没有语言表达的舞蹈过程中，手部动作的语义性总是对观众理解舞蹈的剧情有着直接的影响。古典舞身韵流派继承了很多京剧中戏曲舞蹈的精华，在京剧领域中，著名的京剧表演艺术家梅兰芳先生就曾对手部的表演进行过深入的研究，“梅派五十三式”就是梅兰芳先生对京剧中手部姿态的整理与创作，所以在梅兰芳先生的京剧表演艺术中，除了他别具一格的唱腔外，梅先生的手，也是他京剧表演艺术的一大亮点。1934年，苏联对外文化协会邀请梅兰芳先生访苏，为期三周的演出十分受欢迎，苏联著名戏剧家耶荷德看了梅先生的表演后说道：“梅先生的手势真叫绝，让我们这些语言不通的外国观众也能理解剧中人物的思想感情。”耶荷德先生的这番评价对梅兰芳先生的艺术高度赞扬的同时，说明了一个道理，语言不通的情况下，肢体语言的共通是可以在全世界范围内达成共识的。梅先生虽然唱腔用的是中文，但是苏联的观众仍旧通过手势动作理解人物的思想感情，这说明手部动作的再现方式可以让所有人明白演员所要表达的思想内容。而这种手部动作的叙事性再现表达正是舞蹈中极其需要的，中国古典舞的创作中，找到身韵流派的前身戏曲舞蹈，手部动作的叙事性在梅兰芳先生的表演中实际就已经有所体现了，这也是我们将研究的内容延伸到手语的一个关键原因，在聋人的世界里，他们不用语言的方式进行交流，而是以手部动作代替语言完成沟通，这样特殊的沟通方式已在千百年流传下来，实际上不仅仅是聋人的资源，我们知道有很多手语动作就是日常生活当中对生活场景的直接模仿，所以我们更将其归于人类的一种文化资源。在舞蹈这门艺术中，有一点与聋

人的世界很相似，就是在舞者表演的过程中，与观众的沟通不是通过语言，而是通过非语言的肢体作为媒介来进行，如何让观众理解，并达到审美的层面是舞者一直追求的境界，而在一些叙事性舞蹈的过程中，我们实际上是有很多内容应该参见手语的某种表达方式的，如何让观众在动作出现时可以明白舞者要表达的意思，借鉴聋人的手语思维模式可能会有比较别样的效果。而在肢体整体运动的基础上，手部动作就会成为演员的“第二张嘴”，观众可以通过手部动作来读懂舞蹈所要表达的意思。聋人的手语很多模仿日常生活动作的内容，实际上这样的思维方式就是再现的表达方式。比如在手语中“苹果”有一种表达是，一只手作出握着一个苹果的姿势，在衣服上蹭一蹭，好像要擦干净手中的苹果，而后放在嘴边的位置，嘴配合做咬的动作。这个表达就很生动，活灵活现地表现了一个人在吃苹果。这样的手语动作就是一种再现方式的表达，在叙事的过程中，观者十分易懂。就刚才“苹果”这个手语，就是没有学习过手语的人一看也会明白打手语人的意思。如何将这样的手语表达转化为适合舞台审美并可传达语义的手部舞蹈形态是要我们在舞蹈创作实践中不断摸索尝试的，在叙事性舞蹈的过程中选择再现方式是有利于表达和观众理解的，这点在聋人的长期实践中已经得到验证。

在上述明确叙事性再现方式的概念中，我们提出有两个层面的“再现”，这两个层面是一种递进的关系：第一为文字（思想内容），转换为肢体语言动作的过程是叙事性舞蹈的目的；第二为生活动作转换为舞蹈表演过程中的肢体语言，是如何将要表达的思想内容（文字）通过以生活动作为基础，转化为舞蹈动作的再现。这两个层面并不是两个方法，而是一个方法的递进说明。现在中国古典舞的剧目当中，我们可以看到很多叙事性再现的方式，陈维亚的经典剧目《木兰归》中，手部动作的再现方式是很多体现的。演员刚一出场动作是，大跳落地连接吸腿翻身动作，在这两个十分专业化的技术动作中，观众看得出木兰是骑着马翻越沟渠勒紧缰绳继续前行。怎么会在大跳和吸腿翻身这两个舞蹈技术动作中明白演员要表达的语义？这当中的语义性表达在手部动作。演员大跳时，双手手臂弯曲在按掌手的位置，手部手形为拳，左手略在右手前方一点。这个手部动作就是模仿生活中骑马的动作，可以说是一模一样，大跳落地演员在做吸腿翻身前有一个连接动作，腿下是单腿盘腿，手部动作是双手臂在头部的右侧弯曲手臂，小臂依次向身体内侧方向快速交替做“绕”的动作（手形是掌），而后双肘向两侧发力，手形由掌变为拳。这也是一个源于生活中的动作，是骑马时勒缰绳的动作，这个动作后顺势连接吸腿翻身。

在这两个动作中我们可以看到叙事性再现的方式，手部的动作完全是模仿生活中的动作，这样观众在观看时会很自然地理解演员这个动作是在传达什么意思，这个例子很明确地说出手部动作在叙事性舞蹈中再现的方式，值得我们再进一步剖析的是如何使生活中肢体动作转换为适合舞台表演的舞蹈动作。创作者在这里使用了两个舞蹈当中常见的技术动作，将腿下的技术动作与手部的生活动作相结合是他达到叙事性舞蹈的一个方式，而不是直接取自生活的动作不加以艺术化的处理，那样观众是会懂演员要表达的意思，可也就失去了舞蹈审美层面的意义。

如同这样的叙事性再现方式中国古典舞的作品中还有很多，如大型民族舞剧《筑城记》第二幕女子集体舞的段落。这是一段表现劳动的舞蹈，18位女演员手持陶罐依次从上场口出场，在这段舞蹈的中间部分演员队形成三角形状，舞蹈的动作十分有特点，手臂将陶罐搂在怀里，而后单手持陶罐上的把手将陶罐快速送至身体斜前方位置，再将陶罐口倾斜好像将罐子里的水洒在地面上，而后再将陶罐抱回在怀里……一直循环重复着三个手部动作。这个有手持道具的舞蹈段落很容易让观众明白是一群正在劳作的少女，欢乐而忙碌。上述的手部动作是在模仿浇灌农作物的生活动作，观众也是很容易理解演员要表达的意思，当然，整个段落手部是有很多直接模仿生活中劳作时的动作，可是编导在舞者的腿部步伐处理上是非日常状态的动作。虽然没有像《木兰归》当中使用舞蹈技术动作，可是所有的脚步节奏、腿部动态、小腿动作与动作之间的连接都是十分有修饰的舞蹈化动作，在这样的腿部步伐基础上，结合上肢手部的部分生活化劳作动作，观众在欣赏舞蹈的同时，好似看到一群正在田间劳作的女孩儿。从舞蹈的角度出发来看“再现”时，我们会发现实际上舞蹈就是对生活的艺术化再现的过程，从这个角度去考虑舞蹈的创作时，如何发掘源于生活的创作素材与动作素材是我们首先要思考的，就人的身体结构而言，手部动作是比较容易吸引观者目光的部位，再加上手部较身体其他部位更为灵活，我们将叙事性再现表达的研究起点聚焦于此。

叙事性手部动作的再现方式在舞蹈中是比较常见的表达方式之一，我们在联想到聋人的手语同时，不要忽略在现实生活中的直接模仿。杨丽萍的《雀之灵》中最具标志性的动作，右手模仿孔雀头，大拇指和食指捏合，后面三只手指依次翘起分开，左手拉起带有孔雀毛图案设计的长裙，如孔雀的尾巴。这种从对象形象出发直接模仿的舞台舞蹈形象是极其生动的，杨丽萍在《雀之灵》的表演过程中，成功以手部模仿孔雀头部、嘴部、颈部的细节捕捉到了孔雀的形象，观众

在这个舞姿出现的第一时间就可以看得出是在表现孔雀，这种“再现”虽然不同于叙事性舞蹈，但是就舞蹈的表达方式上，手部动作所传达的语义性在某种意义上是共通的。《雀之灵》中有一点是极其成功的，就是准确地抓住了孔雀的形象，而上述手部模仿孔雀头的动作正是达到这一效果的关键点。在一个舞蹈作品中，我们很难统计出有多少个动作出现，包括《雀之灵》，但是孔雀形象的塑造总是在一两个看似极其简单却又明了的动作中完成了，而这种舞蹈作品中形象的再现是通过手部动作来完成的。

许多舞蹈作品中叙事性手部动作的再现方式，实际上同时启发我们关于中国手语是否可以引起中国古典舞手部动作的语义性思考。在叙事性再现方式中，实际现在的中国古典舞作品中就不乏和手语相关的动作，只是我们没有去进行进一步的细化梳理。比如《木兰归》中刚开场时，木兰大跳出场的双手空拳手形，模仿生活中骑马动作；这个手部动作在手语中也可以解释为“骑马”或者“骑着马”。包括《木兰归》中双手“勒缰绳”的动作，在手语中就是“勒缰绳”的语义。中国手语中很大一部分内容都是将生活中使用的动作直接拿来模仿使用，比如扔、揉、撒、塞等这类的动作，都是生活中我们所做的一些动作直接拿来放在手语中，所以特别容易理解，这些手语动作出现时，很多没有学习过手语的朋友同样可以懂。中国古典舞创作中的叙事性作品应该借鉴手语中的此类思维模式，不一定要直接模仿手语或者生活中本来的手部动作，可是如何以舞蹈的方式“再现”生活中手部动作是可以与手语动作为基础的，因为我们在中国手语的手部动作中看到一个已有的巨大财富，丰富的手部动作足以让我们感到眼花缭乱。我们大胆地试想中国手语的手部动作资源实际上完全可以作为中国古典舞手舞研究的“语料库”，不是要纳入学科本身，但是确实可以是另一种语义拓展的空间。这对于语义性表达的作品有着很重要的影响，我们现在许多编导在创作的过程中只要是涉及叙事性的舞蹈部分，实际已经在下意识的情况下使用再现的方式了，而我们仔细观察，手部动作的再现方式是语义性表达的核心部分。

在进行叙事性手部动作再现方式的思考过程中，我们将中国手语的手部动作来做一些分析比较，其目的不是在于要使用中国手语的手部动作内容，而是借鉴其直接且易懂的再现表达模式，这是叙事性舞蹈中特别需要的一种语义性表达方式。俗话说：“舞蹈善于抒情，拙于叙事。”可是遇到需要叙事的舞蹈我们难道就没有更好的表达方式可以去实施吗？于平曾经就此发表过自己的看法：“如果我们分析过舞蹈所叙之事，就会认识到舞蹈的‘叙事’与抒情性舞段、炫示性舞

段的关系不应是一种生硬的叠加或粗糙的挂接。舞蹈的叙事性，正如舞蹈的抒情性一样，就某一具体的舞蹈作品而言是总的原则，总的构想。”由此可想，生活动作中手的动作的再现，和抒情性的表达一样，在舞蹈作品中都应是融入贯穿始终，使其能够达到顺理成章的叙事功能，而且手部动作再现的语义性表达有着十分重要的作用，这使得手部动作的语义研究，将成为叙事性舞蹈语义表达的突破点，需要进行进一步深入探索。

## 二、艺术表现：抒情性手部动作的特征

相对于“再现”，“表现”是舞蹈表达方式中更为多见的意象性审美方式。在叙事性舞蹈的表达上是再现的方式，而用于抒情性舞蹈的表达时通常会表现的方式。在任何一个舞种中都会有抒情性作品，可能作品本身并不是要讲述一个故事，只是要表达一种情感或渲染一种意境，这样的作品我们称之为抒情性舞蹈。这种意境的产生其实是一种情的感知，“在中国传统美学看来，意象是美的本体，意象也是艺术的本体。中国传统美学给予‘意象’的最一般规定，是‘情景交融’”。抒情性舞蹈的表现方式要以舞者的身体出发来定义，舞蹈与观众交流的媒介是舞者的身体，抒情性舞蹈在抒发某种情感的时候是通过舞者的身体去表现的，而这种表现方式又依托在舞者身体在舞蹈过程中产生的每一个动作上，在抒情性舞蹈的过程中，舞者的每一个舞蹈动作虽然具有要表达的意思与语义，但是相对“再现”的写实性表达，“表现”方式中的舞蹈动作更具意向性，也就是说并不会带有明确的语义性。“表现性舞蹈走的是完全相反的道路。他试图防止失去娱乐性舞蹈中的主观性冲动，并使其成为与观众直接交流的基础。”表现方式中的手部动作在基本手形与手臂配合的线条、节奏、动作当中不会特指某个手部动作是什么意思，而是在手部动作构成的段落中形成一种动态，表达一种情绪或情感，这种没有特指语义的手部动作会给观者更多思维的空间，从手部动作中去感受舞蹈所带给我们的抒情性或意境。

在舞蹈中我们有时候将其明确分为叙事与抒情，但是研究过程中我们会发现很多舞蹈作品中是叙事、抒情同时存在的，就像写一篇文章时，作者会使用夹叙夹议的方式。我们还是拿《雀之灵》作例，上述的段落我们分析到舞者以手部动作来塑造“孔雀”的形象，右手大拇指与食指捏合，中指、无名指和小拇指翘起依次排开。这样一个简单的手势迅速捕捉到了孔雀的形象，甚至让观众看到就是一个“孔雀头”，这种再现的表达方式是在模仿生活中孔雀形象为出发的手部动作，而就在《雀之灵》中，也有表现方式的手部动作运用其中。在整

支舞蹈的动作上我们充分看到带有杨丽萍个人的舞蹈风格，除了以“孔雀头”手势捕捉到的形象之外，有许多动作都十分唯美，在舞蹈当中杨丽萍原地旋转数十圈后连接动作背向观众双腿跪地坐下，身体向前倾俯，这时她将头部向身体前方埋下去，两只手臂以切分过渡连贯，再由连贯过渡切分的节奏完成“一字揉臂”的动作。这个手部动作的表达方式就是表现方式，在《雀之灵》的这个段落中，她将双腿卧地，背向观众，头部埋下，只剩下手臂来完成表达，这个没有特指语义的“揉臂”动作所用的是抒情性的表现方式。手臂呈一字形揉臂动作传达的是一种意向式的表达，不同于“孔雀头”再现表达方式的手形，这个揉臂的动作并不是在模仿孔雀的翅膀，而从观众的角度看到跪坐在舞台上的杨丽萍这时的手臂更像是微风吹过的湖面，湖水好似时时泛起波澜，也如同一只美丽的孔雀在湖边低头饮水。这种抒情性的手部动作给观者无限的想象空间，而我们知道这也正是舞蹈艺术的魅力所在。

中国古典舞的作品中，这样以意象为基础去审美的作品很多，其中《扇舞丹青》是极具代表性的一个作品。《扇舞丹青》作品本身诠释的就是意象性的中国绘画艺术，在这种以渲染氛围，意象审美的舞蹈作品中手部动作基本上不会有模仿生活中动作的部分，也就是说不会有带有明确语义性的手部动作出现在其中。这支舞蹈演员是一直右手持扇而舞的，扇子由多种颜色浑然过渡，在舞动的过程中形成舞者身体的延伸部分。在《扇舞丹青》中，手部动作以舞扇为主，左手动作基本上以辅助协调身体的基调变化动作，而这种舞扇与中国传统的民族民间舞蹈中的扇子舞不同，在手臂动作与扇子的舞动中，呈现的不是具体中国传统文化中如何绘画的过程，或者具体去呈现某幅画作，而是通过手臂动作的节奏、路线变化，带动扇子的运动，这种手部动作的舞动表现方式，是在抒情性上的更为宽广视角的意象审美表达，不会被有具体语义的手部动作而拘泥，而是通过手部动作表现方式更自由的一种舞蹈表达方式。其中有一组动作的是演员跳跃起来，当身体腾空后向下自然落下时演员右手合扇，用扇柄在身体斜上方的左右边和身体下方的中间位置，分别快速轻点三下。这个手部的动作虽然可以看得出是在做“点”的动作，但是这种手部动作的语义是不太明确的，因为我们可以将舞者理解为画师，同时可以将其理解为“丹青”本身，所以这三下“点”的动作既可以看作是画师在绘画过程中的具体动作，也可以理解为画作本身的构图或说画作本身带有的韵律。这样的表达方式与“再现方式”相比较下是“表现方式”的范畴，而在没有特定人物的舞蹈作品中，表现方式的使用是极其频繁的，这

样既给观者肢体语言表达的传达同时，也给观者很大的思维想象空间。

在西方古典芭蕾舞的手部动作中，表现方式与再现方式的表达经常会出现在同一个舞蹈作品中，而且这两者之间的转换十分明确。我们都知道古典芭蕾舞中手位分为八种，在训练中和舞台上，舞者的上肢动作都在这八个位置上变化产生。在训练中的八个手位以训练舞者身体各个部位的能力与协调性为目的，手位在当中更多体现的是功能性，这点与中国古典舞的训练当中的手臂动作是相同的。而在舞台上，这八个手位在舞蹈作品的过程中很多时候为表现性的表达方式，而再现的表达方式在古典芭蕾舞中通常会使用哑剧当中的手势语来表达。著名的古典芭蕾舞剧《吉赛尔》中，在第一幕吉赛尔出场在自家门前的一段独舞，表现了吉赛尔年轻的身体，美丽的脸庞，朴实的性格，阳光的心态，在这段独舞当中吉赛尔的手部动作基本上都是在八个位置上变化组合而来的。古典芭蕾舞在这样的舞段时手部动作不会有特定的语义性表达，也就是说使用的不是再现的表达方式，而是抒情性的表现方式。我们在这段当中看到扮演吉赛尔的演员在脚下五位小跳时，手部动作是由一位手经过二位到三位手，向身体两侧打开，放在七位手位置。这样的手部动作没有语义性，但是在配合五位小跳时，手臂动作的动态表现出吉赛尔的青春、美丽与活力，在跳跃过程中，手臂由三位打开到七位，手臂“打开”向身体两侧的刹那，表现了吉赛尔的美丽与活力，传达给观众鲜明的信息，这就是舞蹈动作特殊的审美方式，具有“语义”传达的重要作用。其实，在舞蹈艺术作品中，利用手部动作直接传达语义，让观众准确地明白特定的人物心理或特别的剧情进展，是常常被使用的艺术审美方式。有些手部动作，由于千百年来地不断重复出现，以至于形成了特定的手部“语义”。例如古典芭蕾舞剧惯用的方式是手势语，有时演员会站在原地，手部动作打手势语：双手握拳，手臂弯曲，小臂交叉放在胸前，表示死亡；双手举过头顶手部不停交替做绕的动作，表示跳舞，这些手势语的直接使用有明确的语义性。在上述《吉赛尔》中这些手势语表达的语义是非常具体的。这些手势动作语言，与芭蕾舞八个基本手位及其变化出的手部动作，审美功能很不同，但是它们都是古典芭蕾舞中最基本的、最常用的手舞语言。

在中国古典舞当中，抒情性的表现方式也是使用较为频繁的，这与舞蹈“善于抒情，拙于叙事”也有关联，手部动作的抒情性表现方式在中国古典舞的舞剧中同样占据大多的舞蹈段落。舞剧《铜雀伎》中，有很多手部动作或说手舞的表达方式都是抒情性表现的方式，在



叙事性的舞蹈段落会有再现方式的手部动作出现，但是表现方式的手部动作仍是构成舞剧诸多舞段的主要方式。在舞剧中第一幕的第二场，众舞伎为曹操献舞的段落在整场舞剧中是经典舞段，这段舞蹈可以说是段不以叙事为主要目的的风格性舞蹈，在这段舞蹈当中的手部动作都在宽袖里完成，手部动作没有特定的语义性，在手部动作的带动下，宽袖在不同节奏的变化中构成动态，在风格性舞蹈的段落中是抒情性表现方式的手部动作运用，只是表现一种情绪，表现一种美感，表现一种场景，而这样的表达方式在中国古典舞的舞剧中是出现较为多的。这种抒情性手部动作的表现方式，在许多电视晚会的舞蹈类节目中也是常被使用的表达方式。在 2006 年中央电视台的春节联欢晚会上，我与谭元元、杨丽萍两位前辈合作完成一个舞蹈节目《松竹梅》。在节目中我饰演梅，谭元元饰演松，杨丽萍饰演竹。我们三位舞者分别用不同舞种的舞蹈来完成自己的那个段落，我使用的中国古典舞，谭元元使用的是古典芭蕾舞，杨丽萍使用的是中国民族民间舞。在手部动作的表达方式上，我们三者虽在不同舞种的情况下，但都是以抒情性手部动作的表现方式来进行表演的，也就是说不论我们三者各自使用是什么基本手形，手臂的运动节奏是如何变化，手臂姿态是如何形成，但是都是以表现方式的表达，而不是再现方式，任何的手部动作都没有特指的语义性，但是都以表现的方式诠释自己饰演角色（松、竹、梅）的气质。在我饰演梅的过程中，手部动作出现很多学科中常见的动作，如山膀位置、按掌位置、顺风旗位置等等，在常见的手位中，通过节奏质感的变化加以腿部技术动作的配合，体现梅花在冬季雪中迎春的傲骨气质。在整段舞蹈过程中，手部动作没有去刻意表达语义性，是通过手部动作构成的动态，配合身体其他部分的动作，整体构成“梅”的形象，局部的手形使用的是兰花指，在此可以理解为意象审美的梅花，但是整个手部动作的设计不存在准确的语义性表达，这是典型的抒情性手部动作表现方式。在我所饰演梅花的舞段中，群舞使用的是长水袖，水袖色彩由白渐红，加上演员头饰化妆等整体造型的设计，我们在舞台上看到的群舞并不完全是“梅”的形象。我在舞台中央的“月亮台”上起舞，与台下群舞常有呼应动作，在我腿部做旁腿 180 度控制技术动作的时候，群舞会在舞台上散站都向着“月亮台”中我的方向抛出水袖，这时群舞演员的手部动作是有水袖这个服装作为延伸的，抛袖这个手部动作仍旧是表现方式的手舞表达，没有一定特指的语义，编导设计群舞抛袖是以水袖的动态烘托领舞我所做的腿部技术动作，从而达到一种舞台效果。在这样的渲染气氛的抒情性表现方式中，语义性被弱化，只是单纯的营造氛围是舞蹈

某些审美段落中特别需要的。群舞所有的手部动作都与水袖不分开，在白色渐变红色的水袖舞动中，我们可以将其理解为她们在表现冬季的雪，与领舞表现的梅在色彩与形态上都形成鲜明的对比，而在手部动作上没有语义性的表达她们就是雪，而是通过意象的表现方式来营造这种氛围，观众以自己的审美判断去定义演员所饰演的舞台角色与形象。这些就是抒情性手部动作的表现方式所体现的特征，观众在看到具体手部动作的同时仍然可以展开自己想象与理解的那个空间，而舞蹈通常给观众带来审美上的诸多享受，实际上大多都在抒情性的舞蹈段落。

抒情性手部动作的表现方式相对于叙事性手部动作的再现方式虽然没有具体明确的语义性，仍不失为另一种方式的表达。在许多写意的舞蹈作品中，需要表现方式的表达来与观者进行沟通，舞蹈中的表现方式实际上都是有某种要渲染的意境或要抒发的某种情绪，而没有明确语义性的手部动作在其中是给观众审美的同时给予大家思考空间的，相对于叙事性手部动作的再现方式，手部动作的表现方式是更为自由的，因为有语义性表达的叙事性手部动作必须要在动作中让观众明白演员在表现什么，或说他在干吗，而这个标准就限定了手部动作再现方式的标准不可以仅仅在动作审美方面，首先要考虑的语义性，所以在第二章中我们举出《中国手语》的部分内容，虽然手语不是舞蹈，但是手语表达的思维模式是可以让叙事性手部动作的再现方式有所借鉴的，而手语表达同时可以给抒情性手部动作的表现方式一些启示。在抒情性手部动作中，没有要明确表达的语义性，所以在创作的过程中思维的方式应该不受任何现有的手部动作所局限，只要是可以表现编导作品思想内涵的，任何不具体的、意象的手部动作都可以出现。我们不应该受惯用的舞蹈套路和生活化动作的影响，在抒情性舞蹈段落如何让舞蹈本体真正的挥洒起来、舞动起来、跳跃起来、浪漫起来，都是要有不拘泥的创造性思维来进行的，所以《中国手语》在给予叙事性手部动作再现方式资源的同时，给予了抒情性手部动作表现方式启示。

当然，当我们从思辨的角度分析论述手舞的艺术再现和艺术表现时，要高度注意它们二者之间互为依存、互为作用，甚至互为表里的相关关系。即使在西方古典芭蕾舞中，八个基本手位的手部舞蹈形态，构成芭蕾舞动作艺术表现的根本支撑力量，在很多情况下古典芭蕾舞的表达方式都是抒情性的。然而，使用哑剧的手势语，或者从生活中提取真实的人类手势动作，也是许多著名古典芭蕾舞剧中都会使用的手段。但是，哑剧手势语或者自然生活手语的使用，在芭蕾舞剧艺

术中也同样具有鲜明的艺术表现作用。如在《吉赛尔》中的第一幕，吉赛尔喜欢上了王子。她独自在家门前摘下一朵花，手部动作是一只手拿花，一只手摘花瓣，通过花瓣来算王子是否也喜欢她。这个手部动作与《吉赛尔》舞剧中的其他手部动作十分不同，这个小情节的设置完全是再现生活中的一个场景。但是，如果我们仔细观察和分析这段模仿性的“手语”，我们不得不承认该段“手语”，并不能等同于生活中的自然动作。吉赛尔扮演者的手部运动轨迹、力度，仍然贯穿着芭蕾动作艺术的“表演性质”，带有鲜明的舞蹈之美——其本质还是“手舞”！这时，无须用口语来说明，仅仅再现性的生活动作，就已经包含了艺术表现的功能和目的。观众直接明白吉赛尔在做什么，并第一时间理解其意思，更通过这种再现的表达，领略了芭蕾舞艺术之美，深入到吉赛尔丰富的内心世界。这不正是艺术表现的魅力吗？

同理，在中国古典舞手舞的世界里，也有着艺术再现和艺术表现交相辉映的例证。在舞剧《水月洛神》里，才高八斗的曹植和命运多蹇的甄宓相遇、相知而不能相爱。全剧里他们二人有反复出现的一组手舞动作，最初在战乱里二人相遇之时，他们均做“立掌”手势，四手相对，随着同一股力量而同方向运动，却始终不能相碰。当甄宓已经成为曹丕内眷而“叔嫂”相遇时，二人同样的“立掌”，相互吸引，却仍旧不能相碰。当宫廷内斗达到你死我活之时，曹植被下令放逐洛水，二人还是“立掌”，终于相对，但是一触即离，因为那是二人的诀别之刻。到了全剧尾声，曹植与梦中的洛神（甄宓化身）最后相遇，二人的“立掌”相合，转为心心相印的紧握！这一组动作，贯穿全剧，却层次分明地刻画了人物的内心世界和悲戚情感历程。击掌，是再现性的生活动作；而在舞剧《水月洛神》中，却成为最重要的一条动作线索，深刻地、艺术地表现了舞剧人物的内心世界。在此，我们已经很难分别二人之间从“立掌”隔绝到两掌相碰和双手相握的动作过程究竟属于艺术再现还是表现的范畴了。换句话说，艺术的再现和表现在此完完全全融二为一。

## 第二节 中国古典舞手舞的文化符号特征

在分析了中国古典舞手舞上述的审美模式之后，我们可以尝试着对其做一些文化特征方面的分析，因为“共同人性和审美心理结构在具体历史条件下，总常有特点的历史的印痕——即具体的社会、民族、

时代、文化的特色”。中国古典舞手舞虽然是整个中国古典舞身体语言中的一个微小部分，但是，“一叶知秋”，从语言学的角度说，所有语言的功能都最终会落实到语言的最细微之处，通过语言、语调等等最微弱的差别才能表达出最终的“文本”意义。中国古典舞虽然诞生于 20 世纪 50 年代，但它因为从传统中国戏曲艺术中汲取了非常丰富的营养，在身体动作的表情方式上浓缩了中国人作为一个族群的审美价值取向，所以，“从文化学意义上看，正是这种群体或集团相对一致的趣味类型，才蕴含着值得思索的文化内涵和社会学意义”。

### 一、中国古典舞手舞的基本样式

在探讨中国古典舞手舞的文化表达特征之前，我们先来看看手舞的基本样式。因为，尽管手的舞蹈动作并不是多到了不可观察和计量的地步，但是古典舞手舞在艺术创作实践中的变化也几乎是无穷无尽的。那么，除去每一次舞蹈或舞剧创作者的创新性编排之外，有没有带有根本性的动作呢？有没有在千变万化皆天机的运行轨迹中带有制约性的动作元素呢？带有根本性、制约性的手舞动作，应该怎样为其定性呢？

我们注意到，在中国古典舞三大流派中出现的各种基本手形里，有些占有实际的重要地位，因为它们出现的频率最高，并且作为一种“母体”性质的手形出现，具有一种代表性，进而带来实际训练和舞台表演中的各种变体。这样的手舞形态，我们可以称之为基本样式性的手形。

我们选择基本样式性质的手形原则十分明确，第一，在本流派中，训练与表演过程中出现最为频繁的手形；第二，多个手形中在本流派具有代表性的手形。在身韵、汉唐、敦煌这三个中国古典舞流派中，我们选出了七个基本样式性质的手形，分别是：一、兰花指（女）；二、掌式（男）；三、虎口掌（男、女）；四、自然掌（男、女）；五、散掌（男、女）；六、合掌式（女）；七、抱拳式（男）。

我们必须强调指出，在以下的论述中，我们或许会从某一古典舞流派的角度分析某一基本样式性质的手形，但是其中有的手形是三大流派“公有财产”，即被三大流派所共同使用。例如以上一号手形兰花指，非常明显地为三大流派所共有。而二、三号手形，在中国古典舞身韵流派和汉唐流派中，同样为最基本的手形样式。当然，也有的手形，如第四、五号手形，属于中国古典舞汉唐流派的专有样式；而第六、七号手形，则更多地见于中国古典舞敦煌流派的教学和创作实践中。为了叙述的方便，我们或许会将某一手形的理性分析放在某一流派中，但是基本样式的手舞形态，是中国古典舞手舞的基本

状态，有着共同的精神气质和文化内涵。

我们通过梳理中国古典舞手舞基本样式性质的手形的来龙去脉，摸索中国古典舞某种样式的文化脉络，如果能够从手舞这个微身体语言中得到的一种文化上的思考与梳理，则是一件有价值的事情。

现将中国古典舞三大流派中的七个基本样式性手舞形态提炼出来，尝试做一些分析如下。

### （一）兰花指、掌式、虎口掌

首先，我们来看看中国古典舞三大流派中都会经常使用的基本样式性质的手形手姿：兰花指和掌式、虎口掌。

兰花指在身韵流派女班教材中可谓“一枝独秀”。不论是身韵课还是基训课当中，可以说在教学过程中，女生所有的手形都是在兰花指的基础上做少许的调整，基本会以兰花指为主。值得注意的是，从1954年流派创立之初到80年代身韵课程建立流派逐渐走入成熟，兰花指这个基本手形是一直都占据着使用频率最高的重要位置。在相当长的一段时间，兰花指代表着中国古典舞身韵流派中的女性符号，我们也知道身韵流派中还有“剑指”、“单指”、“轮指”等等，但是最为常见的应是兰花指。“京剧旦角表演中的手势主要体现在指型上，各类指型因多像兰花，故统称为‘兰花指’。”

我们注意到，古典舞各个流派女班舞蹈训练时，都会不由自主地将兰花指作为中国古典舞手舞之女性符号的代表。我们在对兰花指进行分析时先从手部的姿势出发，五指伸直，大拇指与中指捏合，食指翘起，小指与无名指依次分开。这样一个手部姿态，从外形来看，的确有几分与兰花形似。我们在古典舞身韵流派的基本功训练课上看到从把上到把下的训练组合，基本上都会使用兰花指这个基本手形，就算手臂位置不断变化，但是兰花指这个基本样式性质的手形不变。

中国古典舞身韵流派中的兰花指，不仅仅是在训练中被使用的基本手形，在舞台表演过程中兰花指仍旧是出现频率最高的手形。在身韵流派、敦煌流派的舞台创作之女子舞作品中，都曾经大量出现。如早期有《荷花舞》、《春江花月夜》、《木兰归》、《飞天》、《挂帅》、《金山战鼓》等一系列优秀的作品，后又有继承传统而又不断革新的创作之风，有了既是中国古典舞又有其他舞蹈元素的作品，如《扇舞丹青》、《爱莲说》、《水中月》、《中国结》、《大唐贵妃》、《胭脂扣》等等的作品，再如敦煌流派舞蹈风格的《丝路花雨》，高金荣版《千手观音》、《敦煌梦幻》等等作品。在上述这些作品中，女子舞蹈大多会使用兰花指这个基本手形。在整个的舞蹈作品过程中，也有少数的作品由于作品中人物的需要，特定文化符号的需要出现或说大量使用的除了兰

花指之外的其他手形，但是兰花指是一定被使用在其中的，只是加入了其他手形的变化，让手舞的部分有了其他元素。从兰花指这个基本样式性质的手形我们会看到手形在舞蹈舞台表演的过程中具备功能性和审美性的同时，会带有语言性。但是并不是所有舞台剧目当中使用兰花指都具有语言性，比如早期戴爱莲先生的《荷花舞》，这是一个九人的女子群舞，八位粉荷作为舞蹈的群舞部分，一位白荷为领舞。熟悉这支舞蹈的朋友都会记得戴爱莲先生创作舞蹈的元素来自中国民族民间舞，所以所有演员都会带一个“盘子”，“盘子”带在裙子的下半部分，脚腕的高度，从腰间到“盘子”由布作为连接，看起来像一条长裙，从脚腕高度的“盘子”到地面也有同样面料的布连接，这样演员在表演的过程当中脚下使用平稳的圆场，台下的观众是看不到演员行走的痕迹的，当时这一民间舞蹈素材的使用使得这支舞蹈形成自己鲜明的风格，现今也是被誉为最为经典的中国古典舞剧目之一。正是因为这种脚下运动形式的确定，使得演员的上身手舞表现成为一个重点，所有脚下的步伐基本上都是圆场（中间有使用少许的云步），上身手臂的舞姿变化是较为丰富的，但是我们观察发现，基本手形仍旧是使用了一个手形兰花指。从第一位演员上场，脚下步伐是圆场，手臂位置在顺风旗，而此时顺风旗手位上所使用的手形就是兰花指，八位饰演粉荷的演员依次圆场走出来，手臂动作按节奏分配基本做到整齐划一，在整支舞蹈的过程中，粉荷的手位出现多种变化，比如顺风旗、双按掌、双摊掌、双山膀、双托掌、云手、背手按掌等等，这些手位可以说是基本上使用了教学过程当中身韵流派手舞部分的规范位置，唯一的独舞白荷，出场时脚下与群舞粉荷一样使用圆场，手臂位置是双摊掌，左手在近于托掌的位置，右手在近于山膀的位置。白荷上身舞姿的变化并没有与粉荷有质的差别，略有变化也是在上述手臂位置上作出微调的手臂舞姿，但是值得我们注意的是，从头至尾，手臂位置变化丰富的白荷与粉荷，基本手形一直在使用兰花指。在整支舞蹈过程中都使用兰花指的剧目创作不在少数，而《荷花舞》是极具代表性的。兰花指在荷花舞中除了审美性的目的，同时带有一定寓意，我认为虽然还不能构成手形的另一层功能——语言性，但是兰花指在荷花舞当中是带有“荷花”寓意的，在每一位演员配合身体其他部位动作时，身体末梢的手形成为有寓意的符号，在这支舞蹈当中，兰花指所代表的是荷花。

关于兰花指在剧目创作中所展示出的审美性和表达出的语义性还有很多具体的例子，在此不一一列出。然而我们在看到兰花指这个基本样式性质的手形时除了想到它本身具有的含义之外，实际上不难

发现在使用上兰花指本身所具备的多元变化，尤其在舞台剧目的部分在与观众以肢体语言的方式沟通时，基本手形的变化是可带有极为丰富的语义性的，在这个层面上，审美性已经包括在其中。很多时候，兰花指在舞台上的使用同时担当着几个层面的功能，舞蹈动作的功能性、动作动律的审美性、动作背后的语义性，在很多时候兰花指出现的时候这些功能是同时存在的。如果我们很清晰地意识到这点，在中国古典舞身韵流派的创作方面会以不同的方式得到现有动作资源的内容部分的提升，这样更有利于与普通观众的交流。

接下来，让我们来看看另外一个基本样式性的手舞——掌式和虎口掌。

中国古典舞身韵流派、汉唐流派的男班教材与舞台表演中，出现频率最高的基本手形应当是掌，包括虎口掌。在身韵流派男班的手形中，我们还可以看到拳、剑指，但是掌和虎口掌在男班的教材当中是占据重要位置，无论是教学中，还是舞台创作中，表演男性角色时，符号性的手部舞蹈就会以掌这个基本手形做基础。

虎口掌，为中国古典舞三大流派所共同拥有。值得关注的是，身韵流派的掌式，虽然没有用虎口二字，但要求虎口极力张开，强调了虎口的外在形态特征。而在汉唐流派里，使用了虎口掌的名称，却在动作微语言的技术层面并不要求虎口极力张开，而是外形松弛自然，意念集中在虎口。据笔者调查发现，汉唐流派这一虎口掌，很明显是受了身韵流派的影响，而又因为整个汉唐古典舞蹈精神崇尚自然、松弛而卸掉了手部虎口处的高度紧张度，同时也更好地适应于汉唐古典舞蹈作品中“宽袍大袖”式的演出服装。

在中国古典舞身韵流派、汉唐流派的课堂和舞台表演过程当中，虎口掌这个手形出现的频率是非常高的，并且是同时在男女班使用的基本手形。在上述身韵流派的基本手形中，男女班各自有较为常用的手形兰花指和掌式。比较之下，汉唐流派的基本手形虎口掌在男女班的教材与舞台作品中共同频繁出现，也就成为该流派手舞的特点之一。

在孙颖的舞台作品创作中，如《踏歌》和《相和歌》这样不是以讲述故事为诉求的舞蹈作品还有很多，比如《楚腰》、《谢公屐》、《小破阵乐》、《小胡旋》等等，在这样的舞蹈作品中，虽然不仅仅出现“虎口掌”一个基本手形，“散掌”、“自然掌”、“拈花指”、“握拳”、“佛手”都会出现，但是我们不难发现，虎口掌是他使用频率最高的基本手形。除了上述这些作品，孙颖的创作中也有需要通过舞蹈讲述故事的作品，如舞剧《铜雀伎》。在舞剧《铜雀伎》中，我们看到关于古

典舞汉唐流派手舞的多种样式，徒手而舞、持物而舞、宽袖而舞、长袖而舞，而在这多种样式中，我们仍旧注意到虎口掌这个基本手形被使用的频率是远远高于其他手形的，然而，在不同情境或说剧情的不同阶段，同样使用虎口掌这个手形却传达不同的语义，并且在整部舞剧中，我们会清晰地发现“虎口掌”这个基本样式性质的手形在各个段落所起到的作用也是完全不同的，我们看到了基本样式性质的手形的多元变化。在舞剧的第一幕中，舞伎郑飞蓬和鼓手卫斯奴在宫中的酒宴上起舞为曹操助兴，他们两人表演的双人的“盘古舞”，在舞蹈过程中卫斯奴是一手徒手、一手手持小鼓，而郑飞蓬的手臂是有“小水袖”，这段舞蹈是带有一定汉代风格的古典舞蹈，很多舞姿和动态与汉画像的记载都十分相似。我们可以看到卫斯奴的手舞部分散掌和自然掌出现的频率很高，这与他徒手击鼓有很大的关系。郑飞蓬在水袖当中使用的就是虎口掌，这与上述《踏歌》、《相和歌》的基本手形使用相同，不是为了传达语义，而是在特定情境下舞蹈，虎口掌在袖子中起到的是舞袖的功能性作用，虽然舞蹈过程中有两人交流的舞蹈动作，但是这里并没有要突出情节，交代故事，仅是以汉代民间风格舞蹈为曹操酒宴助兴，我们看到的手舞更多是功能性与审美性的体现。在郑飞蓬与卫斯奴舞到一半时，曹操兴起，起身到舞台上意与郑飞蓬共舞。这可吓坏了两位舞者和众大臣，但是曹操本人执意要舞，众人只能从之。在这个情节的呈现过程中，郑飞蓬在袖中的基本手形仍旧是虎口掌，但是情节过程中的动作却使这时的虎口掌有语义性的表达，而不仅是为舞袖而动作的功能性职能。曹操到舞台中央打断郑飞蓬与卫斯奴正在进行的舞蹈表演，曹操上前夺过卫斯奴手中的手鼓，摆手示意让卫斯奴下去，这时郑飞蓬也跟着卫斯奴想一同退下，可曹操突然上前拉住郑飞蓬将其带到盘古位置开始击鼓与郑飞蓬共舞。在这段郑飞蓬与曹操共舞的段落，实际上动作的基本路线是与郑飞蓬和卫斯奴共舞相同的，但是在同样的舞蹈套路下，不同情境与剧情的表现让我们看到了截然不同的内涵。刚才郑飞蓬与卫斯奴的共舞表现两人舞蹈技艺的高超之外，体现了二人感情的融洽和默契的关系；而在与曹操共舞的过程当中，虽是同样的动作，可郑飞蓬本应是伸展的手臂舞姿她有所保留，本应是快速节拍的手臂转换她略显迟疑，这种语境下，表现出郑飞蓬的胆怯与羞涩。实际上在两段舞蹈的转换中没有太多铺垫，但是观众仅凭这样的细节处理足以理解舞剧情节中要传达的意思。在这样的舞段当中我们看到手舞的部分不再仅仅是审美的层面，虎口掌在水袖中的使用也不再仅仅是功能性的作用，相同基本手形的使用在这样的段落中体现出它的多元性，而不单单是



一种性质在舞蹈过程中有所体现，我们看到了虎口掌这个基本样式性质的手形在舞蹈过程中多元变化的巨大空间和具体呈现。

## （二）自然掌、散掌

接下来，让我们来看一看古典舞的另外两个带有基本样式性质的手舞姿态——自然掌和散掌。将这两个基本样式的手舞形态放在一起论述，因为它们更多地为汉唐流派所频繁使用。

自然掌的手形与虎口掌的手形同是掌型，但稍有不同。自然掌，五指放松，不直不握。在古典舞汉唐流派的课堂还有舞台上，自然掌也是出现频率较高的基本手形，并且是在男女班当中共用的一个基本手形。我们在汉唐流派常见的一些上肢舞姿当中经常会看到自然掌的基本手形，比如追日式、垂柳式等。与前几个基本手形相同，我们同样要思考自然掌是否是从其他舞种或艺术门类借鉴而来？还是由古典舞汉唐流派创建之初自行开发研究而来？答案应是简单明确的。首先，自然掌这个手形是在武术中瞬间转换动作时可以看到，但是在武术中未命名；另外，自然掌这个基本手形甚至在生活中都可见其原形，因为自然掌手形自然、普通，无任何修饰，所以在日常生活中人都会自然而然地流露出这个手形，在很多时候可能是下意识的，但实际上已经存在了。其次，孙颖将其发现研究放入本流派的基本手形并非借鉴而来，而是原创之举。上述虎口掌的由来谈到了中国传统的儒学文化，自然掌的由来使我想到了另一个完全在中国本土产生的文化——道教文化。“道法自然”，老子的名句。而我们在孙颖的古典舞汉唐流派当中除了看到儒家文化给予的中国传统气质下的伦理束缚之外，还可以清晰感知他精神上所追求的逍遥自在的道家文化之精髓。而古典舞汉唐流派的文化源头不过这两大部分，我们却发现他的选择都是中国本土发源成长起来的文化形态，并非向其他文化借鉴而来。“道教的神学体系将老子神化，尊其为教主尊神，尊《道德经》为神学经典。”道教，在中国人的思想体系里面不仅仅只是宗教信仰，更多的是已经以文化的形式深入在中国传统文化的脉络中，影响中国人的文化生活已久。中国古人，崇尚遵循自然，其中最具代表性的人物莫过于老子。老子的思想影响着中国传统文化的发展，与孔子不同的是儒学推崇礼数，而老子所追求的更是一种宇宙观下的自然境界。在此我们对道家文化的历史与思想不展开进行深入分析研究，只是从古典舞汉唐流派的自然掌这个基本手形出发，去探其文化大致的脉络。自然掌，从两个方面可以看出与道家文化有着千丝万缕的联系，一是名称，二是手形。“自然”这个词，在道教文化中可谓是一个核心词汇，再提一次“道法自然”就无须多做解释，而在道教中本身就有一种步伐

叫作“北斗七星步”，这种步伐的步态顺序完全按照北斗七星的形状设计而来，在这个层面上我们看到核心理念对一种文化形态诸多方面的细节影响是何其深远。在道教中，我们没有见到自然掌，可是在汉唐古典舞身韵流派中出现的自然掌也绝非横空出世，而是由中国传统文化的根基脉络而来，在本土文化的核心理念上，孙颖选择了道家文化。再看手形，手形的形状就应该称之为自然掌。上述讲到古典舞汉唐流派中的自然掌在日常生活中也可见其原型，在孙颖为动作名称命名的方式上，我们可以看出他本身也会按照动作特点来进行思考，基本手形中的虎口掌和自然掌都是如此，说得更加明了些，当我们看到自然掌五指放松，不直不握的基本手部姿态时，首先会联想到这是一种手部的自然状态，所以在文化的层面上我们可以清晰地看到，在道教文化之外，还有孙颖对肢体动作本身所具备的这些特点的个人判断与认知。

与上述掌型同样具有基本样式性质的，是散掌。

散掌，平掌，五指分开。这个掌型与上述掌型一样在古典舞汉唐流派当中出现较为频繁，并且与虎口掌和自然掌相同，散掌也是孙颖创立古典舞汉唐流派之初研究创新而来的基本手形，并非向某个舞种或艺术门类借鉴而来。就散掌的基本手形实际上我们可在中国传统的武术还有京剧中见其相同的手形，在武术太极、长拳等套路中我们都会在手形的转换当中时常见到散掌；在京剧中，我们会在戏中看到当角色每每表现心情低落或沉重，或说表现伤心、哭泣时，都会平掌，将五指张开，手腕发力频率很快地抖动手部。但是这些出现在武术和京剧中五指张开的手形并没有被称其为散掌。散掌在古典舞汉唐流派中的运用很是灵活，没有情绪或定式的限定，而我还是从中看到孙颖对道教文化潜意识中的一种自然诠释。中国传统文化中，士大夫的儒家文化在另一个思想层面上会崇尚“自我放逐”，唐代许多著名诗句都将其表现得淋漓尽致，在唐代的诗句中，边塞诗歌的盛行包括“贵游文学”的兴起都可见到，儒家文化伦理制度下人们对自然、脱俗，以及超脱、自由的精神境界的向往与追逐。所以李白会《月下独酌》，  
“花间一壶酒，独酌无相亲”，在花间独自饮酒更反衬出他身于红尘而希望出于红尘的片刻出走的心境。“举杯邀明月”，与月亮一起喝酒，“对影成三人”，我们在思索李白是如何一种心境与情怀的同时，看到他在诗句中描述的场景完全没有其他人的一个形容，而是将“花间、月下、独酌、对影”这一连串的自然中的细节变为本首诗的描述对象。在诗句中，我们体会到了李白对自然或说宇宙的一种简单的诠释与崇敬。我们暂把这种情怀做一个粗线条的联系，这种思想的终极追求与

孔子的儒家文化伦理道德式的治国之方式有所不同，而与老庄的追求自然散淡的道家思想境界似乎是如出一辙。在谈到文化的相关问题上，我们无法去割裂任何一个历史时期与文化脉络来分析思考问题，因为我们会从某个点发现实际上可以看到的是一个无比广阔的面。在孙颖一系列经典的舞蹈作品中，《踏歌》、《谢公集》、《相和歌》等，女子舞蹈多为小水袖或宽袖，男子舞蹈也会有宽袖，这都与中国传统服饰文化有关，我们注意到散掌的手形会在手部舞蹈的过程中不断过渡着被应用。而这种“被”过渡应用的手形被孙颖列为基本手形之一，可见在这个手形出现时孙颖不只是当其尽是“过渡”，而是在这其中关注并重视其承载的肢体文化内涵。散掌，看似无形的一个有形手势，与道家追求的精神层面的自然状态不谋而合，我们在现今的古典舞流派中可以以一个基本手形看到中国传统文化中老庄的思想境界，这是一种继承，同时也是孙颖的一种创新。他在继承中国传统文化精髓的同时，思索如何以舞蹈肢体语言的方式将其表现，散掌这个基本手形就是其中的一个细节。

### （三）合掌式与抱拳式

中国古典舞敦煌舞流派的手舞部分是极其丰富的，因为有敦煌壁画中的素材作为参照，无论是动作姿态还是创作题材，古典舞敦煌流派都形成了显著的风格，手舞的特色可谓是敦煌舞流派的一大亮点。合掌式是古典舞敦煌流派八种双手势当中的一种，作为基本样式性质的手形合掌式，在教学与舞台创作当中的多元变化是丰富的，但是与身韵和汉唐流派中基本样式性质的手形不同的是，合掌式同时带有一定的“定式”，这与本身的敦煌文化、佛教文化有着密不可分的关系。

古典舞敦煌流派的创建人高金荣按照敦煌壁画上的图示、史料资源建立起这个流派，而敦煌壁画无比丰富的内容就成为古典舞敦煌流派舞蹈肢体语言的源泉。合掌式，似祈祷手。这个基本手形在我们中国老百姓的生活中是可以时常见到的，现在无法追溯是何时起，我们无法找到专门记录这个手形由来的任何历史文献，但是不知是何时起中国老百姓会约定俗成的在向神灵祈祷时作出双手平掌并合的姿势，或者放在胸前，或者放在头顶，来进行自己的祈祷或是与神灵的对话的这个仪式一样的过程。而这个手势应该不仅是在中国被以此方式使用着，世界上只要有佛教传播的国度都会习惯用到这个手形。高金荣对合掌式的运用即是取材于敦煌壁画。如果我们提出问题想知道合掌式这个基本手形是否是原创？答案既简单又明确，合掌式这个手形早在几百年前就已经在敦煌壁画上被我们的古人所记录，这说明在记录之前的更长一段时间，在中国已经有人在以一种宗教信仰的方式传播

着这个手形。对此虽然我们现今无法以文献的方式来确凿的证实，可是所有事实呈现时，实际上已经无须太多解释。佛教的源流来自印度，敦煌壁画上的许多内容使得我们看到了不仅是中国传统文化的部分，我们在敦煌壁画上可见穿着裸露的胡人、似人似神漫天飞舞的飞天、形态姿势各异的佛陀……这一切的内容我想是一种文化融合的体现。我们都熟知唐玄奘西去取经之传奇发生在唐代，而在敦煌壁画的内容中，唐朝时期所绘的壁画确实是敦煌壁画鼎盛之时，我们在对一些文化现象进行深入分析时会发现，这与当时佛教文化受到君王重视的程度定有密切联系。我们可以在敦煌壁画榆林窟第 19 窟南壁看到，图片左侧的舞者正做合掌式，手形举过头顶。我们仔细观察可发现，在敦煌壁画中很大一部分舞者在画中的姿态都是手持长巾的，有一部分奏乐者是手持乐器，完全徒手的人物并不是很多。但是高金荣将合掌式从中提炼出来，笔者认为极具代表性的手势之一。在无数个变化各异的手形中，合掌式是在其他舞种和艺术门类中不一定被列入主要部分的内容，可是在古典舞敦煌流派当中，这个手形成为基本手形之一。在敦煌壁画中一个很重要的部分就是“佛传故事画”，敦煌壁画中的佛传故事画可以分为四类：一、佛传故事；二、本生故事；三、因缘故事；四、佛教史迹故事。在这些故事画中，为了以画面讲述故事，我们可以看得出当时的画师相当细腻地以各种画面细节表达故事内容，在本生故事的讲述内容中有一个故事是讲述“尸毗王本生”，这幅壁画在北魏第 254 窟北壁，壁画中描述尸毗王为了救一只鸽子的生命，不惜割下自己身上的肉，甚至最后将自己的全部身体去交换鸽子生命的故事。画面中尸毗王端坐当中，面部安详，他周围是国王的眷属们在悲伤哭泣，在画面的左右上角还有四个飞天，画面画工精细、栩栩如生，在尸毗王周围的这些人物当中有五位的手部都是合掌式的手姿，分别是画面左右上角的两个飞天，画面右侧距离尸毗王面部最近的两位眷属，画面最左侧飞天腿部下方的那个眷属，共五人都做双手平掌合十的手形。这说明合掌式这个手形在祈祷的过程中是时常出现的，在这幅壁画中，众多为尸毗王悲伤祈祷的人群中就有五人双手合十在此祈祷。这是众多附有合掌式壁画中的一幅。从上述两幅壁画的内容看，合掌式时而出现在载歌载舞的舞者身上，时而出现在讲述佛教故事的壁画当中，无论是壁画中舞台表演中，还是壁画中描述生活场景的过程中，我们都可以看到双手合十这个手形的使用。高金荣将这个手形提炼出来放入古典舞敦煌流派当中作基本手形之一，合掌式在所有的手形当中我认为最具代表性，并且我们在这个基本手形当中看到佛教文化传承的痕迹，实属珍贵。

在舞台创作中，古典舞敦煌流派是有很多作品的，但是我们看到这些作品基本上都是取材于敦煌壁画上的题材和故事。关于合掌式，我们在敦煌壁画上就可以看到许多相同的手形，出现在佛陀、飞天、金刚等等这些壁画形象中。舞台上，古典舞敦煌流派有很多节目是以还原壁画形象为目的的创作，所以在舞姿的选取上，包括舞者动作动态上都在尽量与壁画中的形象贴近。在此我们将目光集中在有合掌式基本手形出现的剧目上，首先我们来看《千手观音》。我们现在提起《千手观音》，大多会直接联系到2005年春节联欢晚会上，由中国残疾人艺术团表演的那个版本，是由张继刚创作。但是，实际上早在1979年深秋，高金荣开始学习、发掘、研究敦煌壁画舞姿时，就被千手观音的图像深深吸引，千手观音的千变万化的手印让高金荣产生了创作的冲动，在接下来的教学过程中创编了《敦煌手姿》，其中有很多手姿的素材都来自千手观音，如合掌式、弯三指、鹿角式、垂手式、佛手式等等。到1997年在甘肃敦煌女子舞团复排，变换了音乐。1998年接受舞蹈史专家王克芬的建议更名为《千手观音》。这版《千手观音》现在演出的频率没有中国残疾人艺术团那个版本的机会多，但是就手部姿态的学理研究角度，高金荣这版《千手观音》确实有其优势。在高金荣的记录中我了解到，她是根据千手文殊的造型来进行创作的。舞者头戴宝冠，手饰金色长甲，这些舞台造型的设计都是根据千手文殊的形象而来，而手饰的金色长甲则是希望在舞台上突出手部的动作与造型。在整支舞蹈开始的时候，高金荣就使用了合掌式，作为整个舞蹈出现在舞台上的第一个舞姿中的手部姿态。幕启，舞台中间呈现一个金色的莲花造型，舞者围成两圈跪坐在地上，用上合掌手姿呈现莲花瓣，整体向中心合拢，多人组成莲花花苞的造型，接下来再层层绽放，领舞从当中冉冉升起……舞蹈进行到中间部分有一个设计给观众留下很深印象——“手臂轮回”。这是我们在壁画上和其他途径看到最多的千手观音的形象，就是在正前方看上去是一个人，但是却出现千手的多手臂形象。高金荣在舞蹈中间通过手臂轮回这样的方式去表现，合掌向上，经两侧分开，来回交替形成圆轮，似佛光普照，又似千手观音这尊佛像的原型。在完成这个塑造千手观音形象的动作过程中，起始的动作就是合掌式。

在这里的合掌式不仅仅是审美层面的手姿，更多体现了千手观音特定形象的符号性基本手形，合掌式在这里意义是多层面的。合掌式这个基本手形透着极强的佛教文化内涵在其中，我们很少会在其他与佛教文化无关的舞种当中看到这个基本手形的出现，合掌式不同于手舞当中那些来自于生活的手部动作，因为在生活中我们看到的合掌式

也是从宗教文化中流淌过去的。所以在不断出现合掌式这个基本手形时，观众实际上在一定程度上被强化接受一些关于佛教文化带给我们的审美与独特的意蕴。在整个《千手观音》舞蹈的过程当中，手姿的变化是极其丰富的，在其中充分展现了敦煌手势千姿百态的神奇变化：垂、扬、俯、仰、背、向、转、侧，及手臂的多棱、多角多弯和伸、收、轮、屈等等这些手部动作变换，这种手舞的方式是在动作动态上达到多元变化的。合掌式作为一个极具标志性的手姿不时地在身前围绕面部、胸部、腹部三圈形成塑造千手观音形象的最有力的肢体语言符号。手舞当中最为基础的单位就是基本样式性质的手形（手姿），它们在舞蹈当中的运用可以是多元的，无论是在基本手形动作的变化上，还是在基本手形呈现后所表达的语义上；但是我们还是会发现有一部分舞蹈作品中的基本手形是不仅仅表达语义的，在古典舞敦煌流派当中我们会发现许多这样的手形，大多来自敦煌壁画中的原型，有些是佛教诵经时所使用的手印，这部分被敦煌舞流派纳入到教程中、使用在舞台上时，每每出现这些手形更多的带有一种“符号”性质，而在我们研究来看是超出语义性的另一种表达，在取自佛教手印中用在舞蹈里的手形在舞台呈现过程给予观众更深一层的文化内涵。比如合掌式，在舞蹈《千手观音》中每一次的出现观众在看到这个基本手形本身的同时，还看到合掌式本身蕴含着的关于佛教文化的内容，我们将其称之为“符号性”是不片面的一种理解。这个符号背后所隐藏的是博大精深的佛教文化，一个合掌式我们无法给它定义是虔诚、祈祷、忏悔、静思、放空、祝福……或说这一个手形当中本身就带有上述词语的所有含义，甚至一个手形中就蕴含这种文化。在这个层面，基本样式性质的手形的符号性比语义性更为深层地表达与传达某种信息，在语义性表达当中更多是世俗状态的一种演示，而到符号性的层面我们看到关于文化内涵的诠释，这是截然不同的两个层面，但却都可以在手形当中体现出来。在古典舞敦煌流派的创作中使用合掌式的作品很多，除了《千手观音》之外的《大飞天》、《莲花童子》、《六手伎乐》等作品中，都有使用到合掌式，在古典舞敦煌流派的舞台创作中，合掌式的使用是带有多元性的，因为它不拘泥某一种形象；但同时它又是具有符号性的，在不同舞台形象使用的表达过程中呈现相同的文化内涵内容，虽有人物形象、音乐、服装、道具等方面的不同给予合掌式不同的外在环境，但这也只是虔诚还是忏悔，是思考还是放空的语义性差别，而佛教文化的背景是在合掌式中自然存在的。

在古典舞敦煌流派中，抱拳式也是使用频率较高，并且十分有特

点的一个手式。抱拳式分两种，一种是交叉抱拳，另一种是相握抱拳。在教学中男班教材中涉及抱拳式的基本手形较多。抱拳式的由来仍旧可在敦煌壁画中找到原型，高金荣就是从壁画中找到这个手形并将其纳入古典舞敦煌流派的基本手形之中的。拳，这个基本手形早在千百年前我国的武术当中出现并被沿用至今，在壁画当中出现的形态各异人物所做的拳的动作不能完全与我国的武术去画对等，在佛教诵经时所作的手印姿态当中，部分是手持法器，当手中持有法器时我们会看到手部的动作呈现出的就是拳。在敦煌壁画中，我们分别在力士和童子的壁画部分看到了拳的手形，但是完全与现在古典舞敦煌流派中的“抱拳式”一模一样的极其少见，那么这个基本手形的由来应该是高金荣借鉴敦煌壁画中力士与童子中拳式手形的素材，再进行变化加工而来。在敦煌壁画榆林窟第 15 窟中，就有莲花童子形象。莲花童子赤裸全身，左脚踏在莲花之上，右腿弯曲吸起，左手抬高举过头顶，手形似掌，自然放松，左手在身体左前方略弯，手形为拳式。在这幅壁画中，我们可以清晰可见童子左手的拳式手形。这幅壁画是宋代的作品，同样是宋代童子的一副壁画同样在榆林窟第 15 窟北壁，与上述童子有几分相似，在手的姿态上一样有一只手是拳式，只是换在了左手，右手为掌。这两幅莲花童子的壁画让我们可以清晰地看到童子的手形，而与壁画中飞天或舞者、演奏者不同的拳式手形极为有特点。在敦煌壁画中，力士是诸多敦煌壁画题材中的一个部分，我们常常可以在洞窟四壁的下部看到金刚力士的形象，金刚力士是佛教文化中护法镇邪的神灵形象，也称“药叉”，其地位较低，所以在壁画呈现的空间上我们可以看到他们被绘于四壁的下部。金刚力士的壁画形象各异，十分丰富，手的姿态也是形态各异，其中就包括拳式。金刚力士的拳式给壁画中的形象增添了几分力量感，拳式的出现也给这些金刚力士的壁画内容有别于其他敦煌壁画形象在手部细节上做足文章，这种微身体语言的区别后来被高金荣借鉴运用到了古典舞敦煌流派。

## 二、中国古典舞手舞的文化特征

中国古典舞手舞的研究刚刚起步，对于现有的中国古典舞身韵、汉唐、敦煌三大流派进行梳理后，我们应该指出这样几点：一、中国古典舞手舞是以舞台表演为目的；二、中国古典舞手舞动作以生活中日常手部动作为人类认知的依据，以佛教壁画、石窟造像、舞蹈画像砖、戏曲等非日常手部的动作与姿态为艺术营养；三、中国古典舞手舞的表达模式以基本样式性质的手形为造型根基，所有手舞动作的语义性与非语义性表达以此为起始。

那么，在中国古典舞三个流派中，基本样式性质的手形就不仅仅

是一种手势或一种舞姿，它们本身应该具有文化特征，从一些方面体现了中国传统文化深刻影响。

### （一）中国古典舞手舞基本样式的历史文化印记

当我们探寻中国古典舞手舞的文化特征时，自然要面对文化遗产的历史。或者说，作为一种“古典舞”，哪怕它是参照历史传统艺术的坐标而由今人建立起来的，也无法割断与历史的关联。那么，文化特征的讨论就自然要面对并思考一个问题：这样的基本样式性质的手形手舞形态，是从哪里来？在这些手形已经被广泛运用到现在的训练和表演中时，我们更不禁好奇这些基本样式性质的手形的手舞形态从哪儿来？这是一个不太好回答的问题，至少是很难用一句话说得清的问题。当这个问题被自己提出来时，实际上第一个被难住的是笔者自己。笔者注意到，这个问题在大量论述中国古典舞的论文和著作中都没有给出清晰的解答。我们应该可以在书本中去寻找答案，可是却无法在任何一本专业的或非专业的书籍中找到兰花指等手舞形态从何而来的答案，这不禁让我们在疑惑的同时感到研究基本样式性质的手形的重要意义，同时也认识到在这个尚未被解答的领域有许多我们应去了解的内容。

下面，我们分别看看兰花指和掌（含虎口掌、自然掌等）的历史文化印记。

中国古典舞身韵流派、汉唐流派和敦煌流派，都大量使用兰花指这个手形。它是几个流派的发明创造？还是借鉴其他舞蹈或艺术门类中的基本手形？最初的历史线索是明确的，首先，兰花指不是中国古典舞三大流派自己创造的手形；其次，兰花指这个手形最直接的来源是戏曲艺术或敦煌等石窟造像和文物资料。在中国古典舞身韵流派1954年创立之初，由唐满城、李正一等一批专家为北京舞蹈学院建院创立中国古典舞系，当时的思路是戏曲加芭蕾的方式，也就是说训练的方式方法上借鉴西方芭蕾舞，舞蹈动作的审美特点上借鉴中国戏曲，这样就形成了中国古典舞身韵流派成立之初的“结合课”。虽然一直思索、改进，但仍旧沿用至今。在借鉴的过程中，我们可以明显地看出，中国古典舞身韵流派的下肢训练多用芭蕾的方法，强调开、绷、直；上肢的训练与审美多用了戏曲舞蹈中的部分。尤其明显的是在唐满城先生的领导下，在20世纪80年代有了身韵课，这一课程的建立可以说为身韵流派的创立彻底稳住了脚，虽然“结合课”有各种训练与审美上需要改善的问题，可是身韵课无疑为身韵流派的教学进入体系化作出了里程碑式的贡献，使得中国古典舞身韵流派终于形成了自己独树一帜的风格。



中国古典舞的兰花指从中国戏曲中来，在戏曲中旦角这个行当中基本手形也是兰花指。在一些京剧的著名选段中，我们注意到，旦角的服饰大多都是宽袖甚至有的带有水袖，女性的手都是藏在袖筒里的，但是在表演的过程当中旦角的手就会在宽袖中若隐若现，这露出的手部动作使用的基本手形就是兰花指。在《杜十娘》、《贵妃醉酒》、《玉堂春》等名段中都可见到兰花指的运用，在京剧中，更是有“梅派五十三式”让人叹为观止，梅兰芳先生对手部舞姿与特有的表达方式上作了系统的梳理，这五十三式中，大多也是以兰花指为基本手形，在此基础上变化角度，手姿上少许的调整，这个部分我们在文章的前半部分也有较为详细的介绍。

中国古典舞身韵流派中的兰花指从中国戏曲中的京剧中来，那么戏曲京剧中的这个兰花指又是从哪里来？

兰花指这个基本手形看起来的确特别，我们观察到舞蹈当中很多手部的动作都源于生活，生活中的劳作、起居、礼仪等一些手部动作会很大程度地被使用在舞蹈的编排当中，甚至在西方的芭蕾舞剧中，很多段落为了起到叙事的效果，舞者在舞台上直接使用哑剧的手势动作来进行表达。兰花指这个基本手形在生活中很难找到原型，我们多是在寺庙佛陀的雕塑上，美轮美奂的敦煌壁画上可以清晰地看到兰花指这个手形；也就是说，兰花指出现之初是人们的想象、创造。佛教文化博大而深奥，在佛教手印文化中有上百个还尚未解码的手印，兰花指只是这其中之一。在此笔者无法明确指出兰花指一定是从哪里来的，但是上述分析已经可以说明我们对兰花指这个手形文化脉络研究有了一点粗浅的认识。

一些文献记录告诉我们，兰花指应该不是京剧的发明创造。早于京剧近三百年、距离今天已有八百多年的莆仙戏，是一种缘起、流行在南方的戏曲形式，而莆仙戏的旦角手形中，就有兰花指。我们当然不能断定京剧的兰花指直接借鉴于莆仙戏，但是从时间顺序上，兰花指很早就出现在中国地方戏曲艺术的表演中，而且是一种比较广泛存在的手舞形态，却让我们不得不思考其中的审美文化意义。

众所周知，兰花，在中国传统文化中有着非常特殊的地位，有其深刻的文化内涵。兰花，是中国传统文人最喜爱的花卉，是一种珍贵的草本植物。兰花，因为长年生长在深山野林，而被人赋予一种特殊的“野生”性格，从而被投射为人类文化中孤傲、清幽、自在的文化品格。孔子以“芝兰生于幽谷，不以无人而不芳；君子修道立德，不为困穷而改节”（《孔子家语·在厄》）的名句，赞美兰花和拥有兰花品质的君子；著名爱国将领张学良有诗赞美兰花“长绿斗严寒，含笑

度盛夏”，寄托自己的情思。因此，兰花，超越了单纯的花卉，被历史文化塑造成一种精神、一种艺术、一种情怀与境界——品德高洁，枝叶典雅，花朵幽香清新。其品格风范已成为国人理想人格的象征，不为贫苦、失意所动摇，坚定向上的人格力量，被具象地投身在兰花上。爱国诗人屈原以兰花自比，表达自己不随波逐流、不与小人同流合污，世人皆浊我独清的气节。这样一种中华民族源远流长的历史文化，在艺术形象创作上更是数不胜数。著名的画家赵孟坚、郑思肖、郑板桥等，都非常喜爱兰花，描画兰花，刻写兰花的幽雅气质、高洁的灵魂和丰富的精神内涵。李白、杜甫、苏轼、陆游等诗圣词圣，爱兰、咏兰之诗词，千古流传。虽然由于历史年代久远、资料湮灭，我们尚不能给出具体的文字史料证明中国戏曲艺术兰花指在哪一幅绘画或诗词中首次使用，但是兰花文化作为一种悠久的传统文化、优秀文化，成为戏曲表演舞台上手舞姿势的文化精神基础，恐怕是不容置疑的。从而，兰花指也作为一种动作符号，联系着中国文化中的人格与胸怀。

此外，兰花、兰花指，还与中国佛教文化内涵紧密相关，或者说古典舞手舞中的兰花指，典型地保留了佛教文化的重要信息。中国古典舞在源头上深受戏曲影响，这是不争的事实。而中国戏曲艺术的形成，更有其明确的历史脉络。其中，唐代讲唱文化是一个重要的历史关节点。中唐以后，寺庙里宗教的虔诚渐渐淡化，世俗艺术的气氛转浓。一部分僧侣变得越来越艺术化了。例如，在寺庙讲唱活动中，锻炼出不少知音善歌的和尚。我们知道最早佛教从印度传入中国，诵经都是使用梵文，这样很多不懂梵文的中国僧侣和佛教徒在很长一段时间内都要通过更多途径去了解经文中所传达的内容。这当中很重要一个方式就是诵经时和尚做的手印。在佛教诵经时，不同的经文要使用不同的手印，这是传统也是佛教文化中重要的一个部分。我们了解到，为了便于理解，曾有一度用汉曲诵梵文，用梵音咏汉语，都觉得不是很顺畅，后有了“新声”。这种新声是吸收中国民间歌曲的调子，使得诵经调中国化，使得许多中国僧侣和佛教徒可以较为顺畅的接受。讲到“新声”就又有许多附带的联想，在新声发展的过程中，肢体语言动作虽不被文字记录，却不能忽略它在这个过程中得以发展。如果我们将中国唐代寺庙讲唱文化的部分放入中国戏曲（包括京剧）的发展脉络中，佛教文化的影响就根深蒂固地在其中了。敦煌石室留存下一批话本、词文、变文、讲经文、俗赋等讲唱本子，而以“变文”体式最为完备。变文有用散文写的，如《刘家太子变》；有用韵文写的，如《舜子至孝变文》，而变文的基本样式是韵散相间，诗文结合，

说说唱唱。《大目乾连冥间救母变文》等，可为其代表。这种韵散相间的体制，是后世说唱艺术的基本构架，也是中国戏曲剧本的通常格式。在这些研究中我们发现中国戏曲的形成可以说与唐代讲唱文化是一脉相承的，佛教文化本身对中国戏曲是有着不可忽视的影响。戏曲中的兰花指的由来我们在此也就可以作出一个初步的推测，兰花指这个手形在许多敦煌的壁画上，佛教寺庙的佛陀泥像上都可以找到其原形，在佛教文化的手印中我们也可以见到这个手印。那么笔者尝试提出一种尚未得到明确证实的观点：中国戏曲（包括京剧）中兰花指这个基本手形从佛教文化中而来。这样的结论，需要更多的历史文献去证实，本文尚不能给出。但是，在我们进行中国古典舞手舞研究时发现，虽然这个部分的文献十分匮乏，但是还是可以大胆猜想：一、在敦煌壁画上出现的兰花指型的手部姿态，曾经通过特定的线路，如唐代佛教寺庙的讲唱文化，传衍到了民间。二、敦煌等地的佛教造像艺术，一方面汲取着印度佛教的深厚营养，另外一方面也给了各地表演艺术家以灵感。高金荣等人在 20 世纪 80 年代里作出的辛勤劳动，也许在很多世纪之前，或许从魏晋南北朝到唐宋年代，就已经有艺术家开始尝试了。

手舞中的掌，也是充满文化印记的舞蹈微语言。

与上述 1954 年成立中国古典舞学科的历史相同，在此基础上我们再次提出问题：中国古典舞身韵流派的掌（含虎口掌），是在学科创立之初自己创造的？还是借鉴其他物种或者其他艺术门类的？答案应是明确的。首先，掌这个基本手形不是中国古典舞身韵流派创立之初创造出来的；其次，与上述女班的兰花指相同，掌是从戏曲中借鉴来的基本手形，在一些元素或说基本姿态与动作上，大部分的素材都源于戏曲舞蹈。中国古典舞身韵流派的建立决定了整个流派的发展脉络。1954 年在苏联专家的指导下我们的中国古典舞迅速建立起一套教学体系，戏曲舞蹈的元素是身韵流派审美核心的重要部分，在身韵流派中，所有动作元素的形成都与戏曲息息相关，虎口掌，是选自戏曲中“生”这个行当，在男班的手形里，我们注意到都是来自“生”的手形。虎口掌，是在当中最多被用到的。

接下来的问题是：戏曲中的掌式从何而来？是与兰花指一样从佛教文化中来，还是与中国的民间技艺有隐秘的联系？在此笔者只做尝试性的分析。掌式，从佛教文化中来是有一定的说服力。掌式这个手形，我们在一些寺庙的雕塑上也可以看得到，比如在“十八罗汉”、“金刚”这样的雕塑上就可以看到掌这个手形。“生”与“旦”都是戏曲中十分重要的行当，兰花指和虎口掌这两个基本手形在戏曲中是

十分有可能来自相同的文化脉络，那就是唐代讲唱文化背后的佛教文化。那么，与兰花指一样被用在后来的诵经过程中当作手部肢体语言被使用也是极其有可能的。这是一个比较顺向的思维方式，还有一种可能性也可以试想。在唐代讲唱文化进入到以“新声”诵经后，很多中国本土的曲调进入，使得源于印度的佛教文化逐渐变为中国本土的佛教文化，到了宋朝开放性的两宋都市为当时唐代讲唱文化形成的戏曲雏形提供了发展的空间。宋代的市坊不再有“犯夜”之禁于是出现了夜市，这样为商业和市民服务的文化娱乐场所就越来越多。当时除了寺庙，还出现了瓦子，也称为“瓦舍”、“瓦市”、“瓦肆”，简称“瓦”。瓦子大小不等，其中表演杂剧、曲艺、杂技，为戏曲的雏形发展提供了一个好的空间，并为与其他民间艺术在一定程度的相互借鉴融合提供了条件。“瓦市勾栏的大量出现，在中国戏曲文化发展史上具有特别重大的意义。中国民间的各种技艺在这里得到了常年性的稳定性的汇合。”所谓“各种民间技艺”，当然应该包括武术文化。宋代孟元老的笔记体散记文《东京梦华录》，在追述北宋都城东京开封府城市风貌的文字里，记录了名目繁多、花样百出的“京瓦技艺”。其中有这样的名目：《狮豹》、《扑旗子》、《蛮牌》、《爆仗》、《抱锣》、《硬鬼》、《舞判》、《哑杂剧》、《七圣刀》、《歇帐》、《抹踉板落》、《村夫村妇》、《缴队杂剧》、《露台杂剧》、《合曲舞旋》、《马骑》（含多种马上骑射技艺）等。通过这些名字，我们可以想见其中的“武术”成分占有很大比例。例如《蛮牌》，“这是一种群体性的战阵类舞蹈。其鲜明的特点是人数众多，约百余名。表演分为两个层次。其一，选择身体矫健的军士表演者们，着‘花妆’，手执彩色的野鸡羽毛，分别持盾牌、木刀、枪、剑等武器，排成行列，相互拜舞。然后表演战阵，有‘开门’、‘夺桥’、‘偃月’等阵。表演进入第二个层次，即双入一组，或以枪对牌，或以剑对牌，相互做击刺之状，有时‘一人作奋击之势，一人僵扑出场’，似乎以某一方的失败而告结束。战阵舞蹈在宋代以前就很流行，唐代著名的《秦王破阵乐》即是其中一个著名的舞蹈。战阵舞蹈，起源于古时的战争场面和排兵布阵的实际功用，也从古时战争里的武术击打动作汲取了表演的素材。它在历史发展中渐渐从实用转化为审美。”

冯双白上述历史著述里，为我们勾勒出戏曲文化在诞生之初与民间杂技武术百般技艺相互融合的历史轨迹。唐代讲唱文化中的佛教故事内容与民间技艺相遇在宋金时期的“勾栏瓦舍”，相信戏曲在此阶段受到过中国民间武术的深刻影响，所以，虽然我们无法知道武术之掌这个手形究竟在那一次演出中进入了戏曲表演的领地，没有具体的

文献记载掌是在何时进入戏曲门类，但是武术的精神气质，中国武术文化博大精深的内涵，无疑对于中国戏曲表演动作审美规范的形成是有一定作用的。这也就是中国古典舞在建立过程中面对戏曲传统精华时，在寻求男子舞蹈的各种动作语言时，自然而然地从戏曲武生的身段表演中提取了掌式作为手形基础的重要原因。

中国古典舞汉唐流派的建立在 2001 年，相比起 1954 年在北京舞蹈学院建院之初就有的中国古典舞身韵流派看似晚了近五十年，其实不然，汉唐流派的创始人孙颖在 20 世纪 70 年代就开始进行关于汉唐古典舞的思考与研究，并在 80 年代初就推出舞剧《铜雀伎》。孙颖的学科建立在舞台实践之后，这点与身韵流派的建立截然不同。说起早期孙颖《铜雀伎》这部舞剧作品，在舞蹈动作风格上的确自成一派，我们有注意观察到，在《铜雀伎》当中就已经出现了“自然掌”这个基本手形。

孙颖十分重视文化性的研究，再聚焦到自己所做的舞蹈研究，从现有史料记载中对自然掌这个手形并无太多可以追溯的，笔者在查阅众多汉画像资料时试图寻找自然掌这个手形，发现西汉出土的舞俑生动地呈现了极其相似的手形，可以作为参照（参见附录四）。

那么我们就不禁想问：自然掌这个手形是从哪里来的呢？在这里我们不做完全肯定式的回答，而是做推理式的分析。这个自然掌是孙颖在创立古典舞汉唐流派的过程中，多年研究摸索创造出来的。笔者无缘再与孙颖当面确认这个研究观点，因为前辈已驾鹤西去，但是在与古典舞汉唐流派创立之初的青年教师郑露关于古典舞汉唐流派手形的沟通中了解到，孙颖在创立古典舞汉唐流派时并没有像身韵流派取材于戏曲那样去与传统艺术形式作一个有效的连接，而是尽量在研究中国传统文化的基础上，依照史料、文献、汉画像、汉代舞俑泥像等线索自行对古典舞汉唐流派的舞蹈肢体部分进行创作。在手形上，我们发现一些很有文化感的名词，如散掌、自然掌、虎口掌、拈花指等等这些手形的动作与名称都是孙颖具体创作制定的。值得注意的是，除去自然掌而外，汉唐流派也有虎口掌的手形，并且频繁出现在古典舞汉唐流派的教学和创作表演实践中。两个掌型的唯一区别是大拇指的形态——自然掌手形拇指自然伸直，而虎口掌手形拇指微微内收，松弛地靠向食指。名称的来历与这个手形本身很有关联，拇指内收时，手部的虎口是这个手形的核心点，在中医文化中虎口是人体及其重要的穴位之一，中医的文化内涵更深层次的蕴涵着中国传统文化的内核，孙颖之所以将其命名为虎口掌并不是就穴位而定，而是透过穴位影射更为深层的文化意蕴，这种名称上的文化感在古典舞汉唐流

派可以看到很多。

在古典舞教学实践中，有一个令人感兴趣的细节，可以作为传统历史文化印记对汉唐古典舞流派影响的证明。在 2012 年年底的古典舞汉唐流派的考试课上，任教老师在提示钢琴伴奏老师与学生们每一个组合开始之时，都会说“请”。这个字体现了古典舞汉唐流在文化追求上的一个细节，笔者在 1993 年至 2003 年于北京舞蹈学院就读中专与大学期间，所有专业课组合开始时老师都是用“起”这个字来做提示。而今在 2012 年，古典舞汉唐流派考试中任课老师用的这个“请”字，这“起”与“请”的区别，可以从一个细节上看出中国古典舞在文化与修养上的深层追求与进步。孙颖不仅在动作层面思考汉唐古典舞流派的构成，更在精神层面追求一种独特的中国文化气质。“这种古典舞定名为‘汉唐古典舞’，主要的用意是以示区别。而几十年中我所思考研究的，就是如何另辟蹊径做成一种民族化的中国古典舞，标明‘汉唐’非我原意……但这个名称易给人一种误解：似乎这种古典舞的资源来路只是汉唐。因此，有个说法，这种古典舞‘面’很窄。实际并非如此。‘汉唐’这个冠名的意义，我们只认为是‘中国’的别称，标志的是这种古典舞的族源意识，不是历史的‘时段’概念。因为我们做的不仅是汉唐，也不是断代。”在看到上述孙颖对于古典舞汉唐流派的名称诠释后，我们应该从更为开阔的一个思维状态来研究汉唐古典舞，实际上孙颖选择“汉唐古典舞”这个名称并不影响他所希望大家认同的“中国”概念。在秦始皇统一中国后，虽说秦国是中国第一个将全国统一的朝代，但是时间十分短暂。真正意义上在统一全国的君王制基础上使得政治、经济、文化得以较长时间，较强趋势发展的就是在汉代。“‘儒学’一词，最早出现于汉代。《史记·武宗世家》有‘好儒学，被服造次必于儒’之记载，《后汉书·伏湛传》有‘累世儒学，素拣名信，经明行修，通达国政’之说法，均涉及‘儒学’二字。孔子之前，没有‘儒学’一说。”儒学的概念最早出现于汉代足以证明“汉文化”对中国传统文化的重要性，儒学是我们中华民族一直推崇的文化知识体系，可以说中国的文化与儒学有着密不可分的关联。那么，在这个大的文化背景之下来看汉唐古典舞中的自然掌、虎口掌、散掌的缘起就十分有内容与研究空间，我个人清晰地感受到在孙颖的古典舞汉唐流派中，充满了对儒学与道教文化的推崇与敬畏，这种极其中国化的古典气质体现在孙颖古典舞汉唐流派的每个细节与微身体语言上。这也是孙颖在古典舞汉唐流派建立的细节上体现出的儒学“尊师重道”之素养。这些基本样式性质的手形，使得我们以微身体语言的视角看到了古典舞一个审美文化特征。

在古典舞中，手舞是无法与整个身体割裂来看的。但是，就像日本美学家郡司正胜先生指出的，东方的舞蹈文化特色特别多地体现在舞者的上半身，手臂之舞常常不由自主地将视觉的焦点集中吸收。因为我们会从中看到美感的传递与文化信息的传达。我们肯定虎口掌为古典舞三大流派所共同拥有，同时我们也要充分注意这个基本样式性质的手形的多元变化，所以我们知道虎口掌不仅是起功能性作用的手形，它在完成功能性之后透出本身具备的文化特征，并且在不同情境下可按照剧情变化构成语义性的传达，当然我们在发现这个多元变化的同时发现在创作中的一定拓展空间。我们该如何将虎口掌这样基本样式型的手舞更多地引入启示，由此思考如何更多地提升汉唐古典舞创作思维模式的空间，这样就达到了真正历史文化的多元变化。

## （二）手舞基本样式的文化生态环境特征

在手部的微身体语言上，我们可以看出，中国古典舞的各个流派基本上是在追求舞蹈肢体语言的表达方式，所以在每个基本样式性质的手形上都会发生延展的多元变化，以求得基本样式性质的手形在审美层面的重要表意功能。然而，我们还会发现，中国古典舞基本样式性质的手形质的手形，或许是长时期历史发展过程中，由特定的文化生态环境所影响而形成的。

资华筠在《舞蹈生态学》中指出：“舞蹈既是舞体发出的艺术行为，与它相互影响、相互制约的环境，必然包含在舞体的生存环境之中。但是，并不是舞体生存的各种环境因素，都直接对舞蹈有影响、制约作用。我们只把通过舞体作用于舞蹈，而对舞蹈（具体说是舞种，或舞种所拥有的舞蹈语汇）的起源、功能与形态发生影响的环境因素称作舞蹈生态环境（Choreoecological Environment）。”

资华筠在分析舞蹈生态环境因子时，特别指出“当论及舞蹈与生态环境的关系时，我们发现，笼统地说舞蹈受某种环境（例如经济、宗教、生产、交通、服饰等等）的影响和制约，是很难着手进行研究的。因为，这些所谓的‘环境’对于我们说来只是理论概念，它们的外延十分广泛，内涵则容量极大，无法观测，更难以计量。而且环境对舞蹈的作用可以在不同的侧面不同的层次上发生，笼统地讨论这种关系容易陷入泛论和空谈”，“舞蹈生态学研究是直接对象应是可以观察、测度的经验事实，在具体实践中，必须对工作概念给予操作式定义，为了把舞蹈与环境的关系具体化到一个可以观测的层次上，给予定值、定型、定序（定位）的研究，对生态环境也应像对舞蹈一样，进行因子分解”。资华筠在《舞蹈生态学》中列举了经济、宗教、生产、交通、服饰等多种“生态项”，指出了作为宗教的社会意识形态

对于舞蹈文化发展的影响，其中非常明确阐明了信仰崇拜、教义信条、教规教仪、宗教组织、传信地域等“环境内部结构因子”对于舞蹈可能会产生的作用。我们在上文中提到的中国兰花文化对于手舞基本样式性质的滋养和潜移默化之作用，就是一个很好的证明。

在印度古典舞中有 28 个 **Pathaakah** 这样的单手势，实际上这就是印度古典舞中基本样式性质的手形。在中国古典舞当中，有一个手形我们称为掌，这个掌与印度古典舞中 **Pathaakah** 极为相似（见附录三），区别只在大拇指的位置。这两个不同舞种的手形极其相似，从舞种的发源时间来看，印度古典舞在中国古典舞之前，在此我们并不对两个舞种的文化做任何连接，但是当动作形态呈现在我们眼前时，我们不禁要思索，是怎样的内在联系使中印两大文明古国的两种古典舞，竟有几乎一样基本样式性质的手形质的手形。**Pathaakah** 本身不具语义性，如同汉语中一个普通的词；但是在不同语境加以手臂动作与面部表情的配合时，**Pathaakah** 可以便生出数十种语义。在中国古典舞中，我们也可以看到现在已经客观存在的基本手形，同样在不同语境中可以产生不同的语义表达，这点实际上与印度古典舞是一样的，但是我们也会客观地反思我们的中国古典舞手舞的体系还是一个初级阶段，没有像印度古典舞那样完善。印度古典舞手舞的表达模式自成一派，中国古典舞手舞表达模式一定与它不同，可是印度古典舞给予了我们启示，关于手舞是有很大的空间可以去提升，中国古典舞在中国传统文化的滋养下应是在不断思考进步中完善其身，手舞就是一个部分。**Pathaakah** 与掌这两个手形呈现的不仅是一个动作，从中可以看到两国舞蹈文化似乎受到同一种宗教文化的影响。

下面我们再以服饰与舞蹈动作的深刻关系为例，说明手舞带有文化生态环境的鲜明印记。让我们以虎口掌为例做些分析。

虎口掌，在身韵流派的训练和表演中，都是以“虎口极力张开”为特征的。发展到今天，汉唐流派在自己的训练教材中特别标明了虎口掌的动作名称，但是其手形却发生了多元性的变化。究其原因，是在身韵流派的教学和舞台创作实践中，作为男子手舞的最重要造型，源自于中国戏曲“大武生”的表演经验。那些大武生的服饰，均为紧扎袖口，手持刀枪剑戟，做威武状。由于袖口紧扎，所以舞者可以自由舞枪弄棒，观看者则可以清晰地看见手舞的造型姿态。极力展开的虎口，更在夸张的戏曲武生服饰衬托下夺人眼目，显现出一股冲天的英雄气概。

中国古典舞汉唐流派的虎口掌，其本身的特质虽然没变，但是与身韵流派大有不同。我们在古典舞汉唐流派的课堂部分就看到无论是



男班还是女班都会穿小水袖这样的服饰，甚至这些年古典舞汉唐流派女班的教材当中将宽袖的训练放在其中做一个训练部分，实际上我们看到的有袖子的训练部分，基本手形都是使用虎口掌。这里面有两层因素，一是服饰文化决定人手部在袖子当中自然会将大拇指收起，这样袖子呈现平整状态的同时，人手部在袖子中会很舒适；二是儒家文化将服饰礼仪也推向另一个更具民族文化特性的高度，收起大拇指的虎口掌在袖筒中隐喻了中国传统文化君君臣臣礼仪中的敬畏与等级。当然在这种多元变化当中，虎口掌不仅只是出现在有宽袖或水袖的训练当中，在徒手训练这一部分我们也会经常看到虎口掌的出现。

虎口掌在训练当中的变化是丰富的，在舞台创作中我们从虎口掌这个基本样式性质的手形可以看出，身体局部的微身体语言可发掘的空间是巨大的，这当中已有和潜在着巨大的多元变化。在古典舞汉唐流派的舞台创作中，手舞的部分基本上可分为三种：徒手、袖、手持道具。虎口掌在徒手和袖的部分是比较多被使用的，徒手部分的舞台创作我们可以看得到手部的姿态，虎口掌的每一次出现我们都看得见，而当演员的服饰有宽袖或者水袖时，作为观众的我们无法看到演员的手形，这个时候演员在袖子当中的基本手形是什么呢？答案是：虎口掌。这与中国传统的儒家礼仪有着密不可分的关系，当士大夫将双手合拢举至胸前与对方点头示意时，宽袖当中手部的大拇指一定是收起来的，这样宽袖在两只手臂水平的位置看上去完全平整，而这时不是审美在主导这个手臂动作的出现，而是有更加深远的文化意识形态使手臂的动作如此呈现，收起大拇指四指合拢的手姿正是虎口掌。而这种中国传统文化中所自然带有的肢体文化是孙颖特别推崇和吸纳的，在他的舞台创作中，服饰有袖子的基本上手的基本手形都会是虎口掌。我们最为熟悉的女子群舞《踏歌》，整支舞蹈在演员手舞的表现部分，观众看到的是小水袖的呈现方式，当然这首先与服饰文化有直接关系，在一群少女踏青而来之时，边唱边跳，配合脚下踩踏的动作，手舞部分也呈现出别样的或说在当时舞蹈创作中与众不同的气质。与传统的中国古典舞不同的是，在同样是古典舞题材上的舞蹈创作可以如此生动自然的表现，一切动作在有形与无形中转换自如，虽有编排的修饰，但却呈现出自然的美感，这正是在 20 世纪 90 年代中国古典舞创作不曾有过的审美呈现，所以《踏歌》的出现是中国古典舞里程碑式的作品。再集中到手舞的部分来看，实际上是在看似单一的水袖上，动作的变化是多元的。在水袖里的手部动作是以虎口掌为基本手形配合手臂、手腕的动作使得水袖呈现出多种动态，有垂直向下方向舞动的，还有向身体各个方向扬袖的，也有随着身体舞姿整体

运动带动的……在《踏歌》中，水袖的使用并不刻意，这是这支舞蹈的一大特点，虽然我们看不到袖子里面的虎口掌，可是在整支舞蹈中，虎口掌就是贯穿舞蹈始终的基本手形。与《踏歌》中虎口掌的使用方式很相似的还有孙颖的另一个作品——《相和歌》。

《相和歌》与《踏歌》在服饰上是不同的，在袖子的部分，《踏歌》是小水袖，而《相和歌》中的服饰是宽袖。穿过这样服装的人都会清楚，宽袖与水袖是很不一样的，不仅是外形看上去不同，在舞蹈过程中，两个袖子所使用的手臂运动方式也不会相同。但是唯一一点孙颖选择统一就是在基本手形上，都使用虎口掌。这说明一个很重要的问题，在对各种袖的手舞部分，虎口掌这个手形是比较便捷并适用在“舞袖”的过程中的。在《相和歌》中，演员是踏鼓而舞，脚下踏着鼓，而丝毫不妨碍上身的舞动，并且加上服饰宽袖的延展，整体看上去，上身的舞蹈是视觉的集中点。在宽袖的舞动中，观众是可以看到虎口掌这个基本手形的，与《踏歌》相同的是基本上在《相和歌》的整支舞蹈过程中都是使用虎口掌这个手形。在《相和歌》当中，因为手部是露在外面的，所以在舞姿变化过程中，也出现了如“拈花指”这样的手形，但是主要还是以虎口掌为主，我们在看到少许变化的同时感受到审美性与功能性一并存在的虎口掌在舞蹈当中起着极其重要的作用。在上述两个孙颖的代表作品当中，我们看到所使用的基本手形是同一个，这与服饰的袖有关，而在相同手形的基础上并没有妨碍手舞的多元变化，但是有一点我们要特别注意，就是虎口掌使用在袖舞当中时，虎口掌本身是没有语义性表达的，而更多体现的是为袖舞服务的功能性体现，在虎口掌功能性发挥的基础上，我们看到袖舞中，手臂动作的多元变化，而形成丰富、自然、多变的袖的舞动与袖的姿态。实际上在舞蹈当中，不是所有舞蹈都要传达具体故事，有很大一部分舞蹈作品是通过肢体传达一种美感或仅是文化性的符号，但是这只是舞蹈创作的一个部分。在《踏歌》和《相和歌》这两个作品中，孙颖并没有在舞蹈过程中去讲述某个故事，也没有情节的任何设置，只是根据历史上两个作品的历史记录，按照当下的构思去尽量还原两个作品的本来风貌。所以我们在这两个作品当中看到虎口掌的运用是没有涉及语义性表达的，有了袖子的手舞，虎口掌更多是起到功能性的作用，与审美性并存。

（三）手舞基本样式的人类生命气质和性格文化的特征关于中国古典舞手舞的表达模式我们可以有更多层面的思考，但是规律性的总结与归纳让我们更加客观地观察到中国古典舞手舞。我们进行的过程中发现，古典舞手舞与人类气质和性格文化紧密相连，手舞是人

之气质和性格文化的一种肢体语言的表现。

综上所述，我们注意到，兰花指和虎口掌，在基本样式性质的手舞形态里，带有更加重要的“根性”地位。它们作为两个代表性手势，出现在人类舞蹈文化之中。非常明显地，它们分别代表着性别上的男-女，人格气质上的阳刚-阴柔，联系着中国文化中的天-地、中国哲学观念上的乾-坤。

在这方面，有一个非常生动的例子。在陈维亚早期的创作《木兰归》中，手舞方面是与其他创作很不同的一个作品，单是从手形上就可以看得出来。为了表现木兰替父从军、女扮男装的舞台形象，陈维亚在手舞手形的部分大量使用了掌、拳，同时舞蹈中出现剑指、兰花指，在手形的变化与使用上，陈维亚考虑的范畴不仅限于审美层面，《木兰归》的手舞表达已经具有语言性。舞蹈开场，木兰从舞台上场口后方错步大跳上场，这时演员的双臂放在身体前方按掌的位置，双手手形是拳，配合错步大跳动率，手臂、手腕配合略微起伏，拳的手形好似木兰手中牵着缰绳，手臂、手腕的起伏使得这个模拟生活的动作更加生动，配合脚下的错步与大跳，木兰一出场就展现出她英姿飒爽的气质，同时具体到她骑着骏马跨越路途障碍的动作，这时的基本手形拳是带有语义性的。在《木兰归》整支舞蹈中兰花指出现的次数是比较少的，仅在舞蹈表演到四分之三的部分时为了表现木兰实际是“女儿身”的舞蹈情节中使用，在前半部分一直使用掌、拳、剑指，突出表现男性气质的手形在为塑造人物形象起了非常大的作用，同时就如木兰刚出场时出现的“驾马”手姿一样，在具体动作的过程中带有语言性。在大量使用上述手形后，演员用一个转身连接双手绕腕变化兰花指手形从双肩的位置向顺风旗位置缓缓推出去。配合这个手臂动作完成的过程中，演员的脚下的圆场，上身躯干从胸腰部分向后方拉伸，头部顺着胸腰的动作也向后方倾倒。当手臂动作配合身体其他部位完成一个完整的动作时，兰花指的出现凸显了木兰女性的特质，同时赋予这样一个简单动作一定的语言性，我们可以看得出这个手舞动作由绕腕转化为兰花指在双肩的位置起，向身体斜上方推手到顺风旗的位置，实际上是一个女孩子在梳理长发的写意动作，在这里手形定位兰花指是有语义性的。

对于中国古典舞品格有着非常深入研究的舞蹈学者罗斌指出：“什么是中国古典舞？中国古典舞应该具有怎样的品格？被中国主体意向性思维浸润下的中国古典舞之‘古典精神’如何体现？对于这些问题的争论不绝于耳，也曾引起人们对古典舞学科的热切关注。尽管如此，对于中国古典舞学科内在品格的探索、归纳却始终处于‘未

开垦’的境地，这是值得深思的。在笔者看来，‘和’可谓是中国古典舞蹈的本质特征和魅力之源。”罗斌的论述，给我们非常大的启发，也是研究中国古典舞手舞基本样式性质手形的一个理论支点。兰花指和虎口掌，作为阴阳和合的辩证对立统一体，正是“和”品格的鲜明体现，也是作为类型化的东方手舞艺术之生动解说。“在整个中国舞蹈发展史的线性流变中，中国古典舞蹈一直内涵不确定、外延不明晰。对于中国古典舞蹈的概念界定，笔者认为，‘中庸’之道、‘太极’之理，是构成中国古典舞终极追求的重要内容，中国古典舞观念与形态的构成应是建立在对传统思维方式的总体把握的基础之上的。而‘和’概念则是一种文化现象的内涵测定，一种思维特征的哲学、美学内蕴的探索。记得吴晓邦曾在他的《古典舞与古典精神》一文中指出，‘中国古典舞的概念应与中国古代作家与民共忧患的精神内涵一致……’（即其所谓‘古典精神’），同时认为‘古典精神’指的是中华民族的传统文化，而中华民族的传统文化则包含了丰富的精髓。厘清大家对舞蹈之‘古典’的认识是找到带有本质意义的舞蹈文化类型演进依据的前提”。基于此种认识，将“古典舞所应具备的品格作了进一步阐释：任何‘典范性’都可视为当代人对古代传统的历史性评价。在今人看来，古典应是‘民族文化精神的当代延续’，古典舞应是‘传统舞蹈风貌的当代建构’。只有在此种认识的基础上，我们方可全面探索古典舞深蕴的民族文化精神，把握‘和’作为古典舞内在品格的真正涵义”。

舞蹈与人类生命气质的关系，在印度舞蹈文化思想和日本舞蹈文化思想中都有论及。对印度最古老的四种经典文献，即《梨俱吠陀》、《娑摩吠陀》、《夜柔吠陀》、《阿阔婆吠陀》深有研究的理论家夏尔玛认为：音乐和舞蹈享有崇高的价值，因为“精神价值，如对神的虔诚、信仰、皈依和与神的同一，以及人类心灵这种其他微妙的精神追求，通过抒情诗、舞蹈和音乐，可以得到最好的表现”。

印度古典舞是国际联合国教科文组织评定的非物质文化遗产。这也就在以另一种方式告诉我们印度古典舞是全世界人民共同的文化遗产而非局限在印度本国。对于印度古典舞有过实地深入考察和研究的学者江东先生指出：“目前仍在使用的婆罗多舞的身体姿势是根据古代范本而确立的，有十种。而手的样式，则通常用来对称身体的动式结构。常见的样式是双手外伸与肩平，称作‘那提亚拉巴’（类似中国戏曲中的‘山膀’），表示舞段即将开始。在所有的姿势中，手指的变化可以有所不同，这在纯舞段中并没有太鲜明的含义，大多是用来增加舞蹈的美感和多姿。但在叙事舞段中，某种手形则代表某种确

定的含义。”在对印度古典舞进行了解和研究的过程中，我们为其深厚的文化渊源和丰富的舞蹈表达所折服，我们不曾想象舞蹈可以在短短几分钟内讲述一个复杂的宗教故事、我们不曾想象舞蹈手舞的表达可以有如此准确的阐述语义、我们不曾想象舞蹈的手舞基本手形可以如此规范而丰富，这些不曾想象的内容在印度古典舞中我们一一看到。印度古典舞中二十八个单手势与二十四个双手势的名称，在印度古典舞中，单、双手势本身是不含任何语义性的，可是在单手势当中，是可以产生无数语义性表达的。在上述的内容中二十八个单手势名称之后的对六个单手势的语义性表达作了举例，实际上就一个 **Pathaakah** 在不同的语境下以手臂姿态的变化与手部动作的变化，配合面部表情可以产生数十种语义性的手舞表达，在二十八个单手势中像 **Pathaakah** 这样的还有很多。但是在双手势的表达上我们要注意的是它们不具语义性，也就是说在印度古典舞手舞的语义性表达中都是单手势。在印度古典舞中，上肢舞蹈是十分具有特色并且丰富的，下肢的足蹈在印度古典舞中多是以步伐和脚铃所发出的节奏声响构成，上肢的舞蹈则承载着传达语义和纯舞审美的两大功效。

在西方舞蹈的审美与特色上我们大多看到的是足蹈的部分，不论是宫廷中的古典芭蕾舞还是民间流行的踢踏舞，无一不是以足蹈著称。而这也让笔者对东西方的舞蹈肢体文化进行思考，东方舞多以上肢舞蹈进行表达与传达，这点与西方的舞蹈肢体文化性格是很不同的。在东方文化中，除了中国与印度同样是四大文明发源地，中国古典舞与印度古典舞在有着巨大差异的同时有着肢体文化的共通性。中国古典舞同样在表达方式上是不同于西方芭蕾舞的，更多中国传统文化的根基决定中国古典舞的表达模式同样集中于上肢的体现，无论是有语义传达的舞蹈段落还是无语义传达的纯舞部分“手舞”都是极其重要的，这点与印度古典舞是相通的。

不同的文化，常常给人的性格特征深刻影响。就东西方比较而言，我们的确发现东方的舞蹈文化更多的是手部和手臂之舞，内容丰富，样式繁复，艺术性很强。而东方各国舞蹈文化中，例如，在印度古典舞中，作为第一个手势的“旗帜”，其实就是以掌的形状出现的。其特征是手掌立起，大拇指向掌心扣回，非常富于力度。毋庸置疑，这与中国古典舞的掌高度形似。同时，我们还惊讶地发现，泰国最古老的宫廷舞蹈里也有非常相似的掌，而日本传统舞蹈中的掌，均有同样的形象。究其原因，于海燕曾经明确指出，佛教文化在整个东南亚和中国的流传，是最重要的原因。“许多亚洲国家，不但古典舞剧多数表演印度的两大史诗《罗摩衍那》、《摩诃婆罗多》，就连手势语言也

有许多相似的地方。但从手指的造型、手指的表情、手指的律动、手指的含义上来说，都远不如印度的手势丰富。”其实，印度古典舞手势语言的影响力，不仅对于各个国家的宫廷舞蹈有影响，甚至在中国云南傣族地区的傣族舞蹈中，也可以看到类似的手形和以手部动作为重要表演方式的手舞。笔者认为，从文化性格来说，东方舞蹈是东方人性格特征的文化表征。上述国家的舞蹈手部语言，在“掌式”中均强调了一种刚直不倒、力度紧张的性格特色。其深层原因，或许与古代的征战上军旗如令的内在历史文化相关，或许是张力满满的手部语言代表了男性的阳刚气质。布满力量的手部舞蹈语言，正是东方人内心生命的一种渴望。

我们在其他舞种的研究上很少见到“手舞”这个概念，很多舞蹈理论从表演、训练、美学等方面入手，但是从一个舞种的“微身体语言”介入进行手舞研究，目前还比较薄弱。我们可以在任何一个舞种的表演与训练过程中看到“微身体语言”的存在，这点很值得我们注意。手舞，是微身体语言的一个部分，我们在关注到中国古典舞手舞的表达模式时发现了一切表达模式存在于手部动作当中，而手部的所有动作又在基本样式性质的手形上产生。无论是中国古典舞，还是印度古典舞手舞的表达，虽然可以通过不同组合讲述非常复杂的古老神灵故事，但最终它们还是透过故事的表面，通过身体语言，在艺术抽象的层面，直接指向人类的生命气质和性格特征，我们想这是能够得到认同的事实。

中国古典舞中，手舞的呈现方式具有一定规律的，虽然多元，但不是无迹可寻。中国古典舞以身韵流派为代表，拥有自己一整套训练体系，更拥有自己的舞台呈现模式。本尼迪克特在《文化模式》中指出：“文化行为同样也是趋于整合的。一种文化就如一个人，是一种或多或少一贯的思想和行为的模式”，“所有各种样的行为，诸如谋生、择偶、战斗和神崇拜，都依据文化内部发展起来的无意识选择规范而被融合到了统一模式之中”。

关于基本样式性质的手形，所蕴含的文化象征意义以及延展出的多元变化，实际上还是有很多可以深入研究的内容，是一个大课题。在此我们只是以一种研究方式对对象展开研究，今后希望有更多研究人员加入到这个领域中来共同深入研究，并且将研究扩展到舞蹈史学与舞蹈实践中分别展开，这点对于舞蹈文化的建设和舞蹈创作的推动都是有着非凡意义的。我们从微身体语言出发，通过身体的局部——手的基本手形，来研究舞蹈文化与创作发展的两个方向是本书在学术上的一个尝试，在这个尝试的过程中我们也看到了这个领域的巨大潜

在空间，等待我们进一步深入研究。

## 结语

本书是对中国古典舞手舞研究的初期探索与积累,在这个过程中发现中国古典舞现有的手舞资源具有很高的学术价值,值得进一步深入研究。在本书中,分别在三个章节中提出了很多手舞研究的内容或说研究对象,但由于时间与内容的诸多原因,本书没有对这些研究对象进行更深一步的研究,而是在中国古典舞手舞研究的概念上进行思维模式和研究方法尝试性探索。第三章内容提出基本样式性质的手形这样的概念,就是为更为系统的研究方法作准备,而当这一概念提出并实践到中国古典舞三个流派的手形研究中时,手舞研究的方式方法实际上就已经形成了。对基本样式性质的手形的文化追忆和延展出的多元变化是手舞研究的方法,而本书是将基本样式性质的手形的研究方法用于中国古典舞手舞的研究当中。关于手舞的研究方法还需要长时间的完善,一种研究方法的建立不亚于一种学科体系的建立,在手舞研究的领域也是如此。本书是对中国古典舞手舞的研究,同时也是对手舞研究方法的研究,在本书中探索怎样的研究方法才是适用于手舞研究的方法。正如对语言进行研究一样,舞蹈肢体语言的研究也要从最小单位做起,在语言学中会对“词”这个单位进行研究来发掘语言体系;在舞蹈肢体语言中,手舞以“基本手形”为单位(相当于语言中的“词”)进行研究。这种与语言学看似相似的研究方法,在实际操作中却必须找到适合舞蹈肢体语言研究的方法,不可以照搬语言学的研究方法,因为在研究的过程中我们发现语言学的研究方法不适用于舞蹈肢体语言手舞的研究,而这就意味着找到了基本样式性质的手形的研究方法,所以手舞的研究有了开始。

中国古典舞手舞现有的内容在本书中得到梳理,在第一章的第一节和第二节中,分别对古典舞身韵流派、古典舞汉唐流派、古典舞敦煌流派中的基本手形作了整理,在数十个基本手形中选定每个学科中的基本样式性质的手形进行研究分析。中国古典舞手舞中的一个基本样式性质的手形,其文化追忆就可以是其历史发展脉络的映照,同时也成为中国古典舞发展史的一个载体。例如梳理清晰兰花指这个基本样式性质的手形的文化发展脉络,就可见中国古典舞身韵流派的文化发展脉络,甚至我们可以从兰花指中看到古典舞身韵流派是如何形成的,这是中国古典舞手舞研究的一个更宽泛的意义所在。古典舞手舞



的研究不仅仅是研究手部的舞蹈，而是要透过手舞文化看到学科的历史，透过手舞的多元变化看到学科的发展，这点在中国古典舞手舞的研究中是要明确下来的，这对日后建立手舞研究体系有着重要的意义。

在研究中国古典舞手舞的过程中，我们涉及了中国手语、佛教手印和中国戏曲舞蹈中的手势动作，在这三个不同领域的手部动作中，我们为中国古典舞手舞的基本样式性质的手形寻找文化脉络，同时发掘手舞发展的多元变化，在中国古典舞手舞的领域中进行两极的思考与探索。中国古典舞手舞的研究进入初级的阶段，伴随研究深入并完善的应该是学科本身的发展，在研究过程中我们发现中国古典舞手舞现有丰富资源的基础上，在手舞的功能性、审美性、语义性、符号性这些方面还有巨大的提升空间，并且上述三个领域的手部动作在这几个方面都已给予了中国古典舞手舞启示。中国手语在语义性方面给予中国古典舞手舞很多手部动作资源和手部动作表达语义的思维模式，佛教手印在中国古典舞手舞的符号性上给予资源的同时让我们透过手舞思考文化，中国戏曲舞蹈中的手势动作更多在手舞的功能性与审美性上起到重要作用，我们如何在研究的过程中继续完善学科的发展，这是要在认真思考后再去推进的，因此我们思考中国古典舞在当代应如何发展时，是可以从点滴的实处起步的。中国古典舞手舞的研究是通过手舞探究中国古典舞的历史脉络与发展趋势，当一种研究具有实质的载体时，研究对象的明确不但有利于研究成果的出现，更为印证它打下坚实的基础。我们无法凭空去看中国古典舞在当代发展的趋势，如果去做各种假设也是大家的臆想，如何将臆想落到实处去展开思考与研究，这才是中国古典舞手舞研究的可行之路。在此不去夸大中国古典舞手舞研究对中国古典舞发展的价值，只是以本书的研究内容与成果和大家探讨关于学科发展的己见。

笔者认为，我们今天研究中国古典舞的手舞，不仅仅是为了理论上的探索，也有实践上的意义。例如，前文已经指出，梨园戏与京剧中手部动作，是非常丰富的。相比之下，中国古典舞手舞则显得十分薄弱。了解了梨园戏手式与京剧手式，在发展建设中国古典舞学科的过程中，我们能否发现手舞动作更大的资源宝库？能否发展更具中国符号特色的身体动作语言？在分析研究手舞的过程中，相信可以逐步找到答案。具体而言，我们在梨园戏的基本手姿中，看到了观音指，观音指这个手形在京剧中与梨园戏一样被旦角使用，京剧中也称之为兰花指，在现今的中国古典舞中女班同样是常常出现的手姿，被称为单指。而这个手形我们在许多佛像雕塑上可以看到。在梨园戏中有兰

花指（兰花手，“生”脚色称兰花指；“旦”脚色称兰花手），在京剧中被称为兰花掌，在中国古典舞身韵流派教材中也称为兰花掌，中国古典舞汉唐流派称为兰花手，中国古典舞敦煌流派称为兰花式，实际上都是同一个手形。我们在兰花掌、兰花手、兰花式中可以看到，在各流派中无法回避的文化根源所带来的相同的肢体语言动作。这是被我们注意并且吸纳的手势动作，我们在局部手姿的完善上还有很大的空间，这是建立中国古典舞手舞的第一步，现在虽然已有了基础，但如何以一个可以保留中国传统文化基础的方式去完善手舞的基础部分——手形，是我们现在正在做的工作。

梨园戏中生、旦角的基本手姿有许多我们是借鉴的，如生脚色中的“尊佛手”、“玄坛手”、“四指手”、“三香手”、“姜母手”、“拇指手”、“食指手”、“末指手”、“刀手”、“贝壳手”，这十种手形是可以规范在我们中国古典舞男班教材中的动作元素。旦脚色中我们可借鉴“螃蟹手”、“鹰爪手”、“无名指手”、“姜母手”、“拇指手”、“末指手”、“五指手”、“香芋手”、“凤尾手”，共九种手形。我们需要再次整理教材，有专门的团队对这些已有的宝贵手姿进行再次梳理归纳，加入我们中国古典舞的训练部分，从细节做起，为建立我们学科手舞打下良好的基础。在梨园戏中我们可以看到，基本手姿是丰富的，中国古典舞手舞的基本手姿现今还需要加入更多动作元素使其真正的丰富起来，借鉴梨园戏笔者认为方法是之一。手舞的第一步就是关于基本手姿的建立，只有建立了基本手姿才可以再去思考关于手臂的姿态与动律问题。现今我们应该认识到中国古典舞中各流派的手舞基本手姿还是有很大的空间可以去进一步完善的，身韵流派的李正一、唐满城，汉唐流派的孙颖，敦煌流派的高金荣，他们为中国古典舞的各个流派建立开了头，我们下面是要做“传冰式”的教学，还是要进行“滚雪球式”的发展，这是我们要思考的问题。

在梨园戏的基本手姿中，生、旦两个行当我们共有十九个基本手姿可以使用，有一些是来源于生活，如“拇指手”、“食指手”、“末指手”等等，有些是源于宗教，如“尊佛手”、“玄坛手”等等，在京剧中我们可以看到许多手形与梨园戏基本是一样的，这当中的继承与南北文化的交融是显而易见的，中国古典舞的手舞基本姿态有很大部分就是直接在京剧中的提取，包括名称都是直接使用的。但是当我们看到“梅派五十三式”时，还是会引起思考，关于京剧中手部动作的丰富与规范是我们应该继续挖掘与学习的。“梅派五十三式”中，基本手姿我们都是熟悉的，除了在兰花掌与兰花指这两种手形上的丰富变化外，出现了“剑诀式”、“弹泪式”这一类其他手形，这一类中的

基本手部姿态在中国古典舞中是都可见到的，要注意在这一类手形中我们可以借鉴“弹泪式”，在表现弹泪和弹汗时使用。另外在京剧梅派的手势中，最应该借鉴的是“持物类”的手形。在“梅派五十三式”中，持物类有二十三种手形，占了几乎一半的比例。并且持物类的手姿非常丰富，持扇的手姿就有九种。在中国古典舞的训练中，手舞还没有进入到系统阶段，所以这部分还是比较薄弱的，但是我们现在可以借鉴京剧梅派的精华，至少应该思考在中国古典舞的训练以及舞台创作上，持物类手形应该如何建立，而不应该简单地与手中持有表演道具时所用的手部动作完全一样，那样是极其可悲的，是动作元素匮乏的不良结果。“梅派五十三式”中，手持马鞭与手持双枪就略有不同，同样是手持棍状的物体，变化在食指上，“持马鞭式”食指是完全伸直的，可“持双枪式”食指是略弯的。还有持笔、持纸、持针线、持宝珠等等，每一个手形都各不相同。中国古典舞建立规范手舞的过程中，持物类的手姿是要重新整理的，“梅派五十三式”中持物类的手形可给我们许多启示。中国古典舞现阶段所使用的基本手姿兰花掌、单指、剑指、掌，都是从京剧中生、旦行当中借鉴而来，随着时间推移，我们可以发现中国古典舞的学科发展除了创作出新的好的作品之外，教学上的继续完善也应提上日程。手舞的完善将是一个庞大而漫长的工作，而第一步是收集可以在中国古典舞教材与舞台上使用的基本手姿，同时思考建立研究方法。中国古典舞手舞的研究一定不能与实践分离，只是谈手部动作的审美是空洞而没有实际意义的，我们必须将一个个的手部姿态从文献与其他途径整理出来，用发现的视角梳理后纳入中国古典舞学科体系。就好比梨园戏和京剧中的手势，在梨园戏可直接借鉴十九个手姿，在京剧“梅派五十三式”中将视角落到持物类手形的手姿上来，现今中国古典舞的基本手姿是源于京剧，但持物类手姿在“梅派五十三式”中是十分丰富的，而在中国古典舞的表演过程中许多要手持道具的舞蹈，关于如何规范这部分手部姿态，是我们应该从京剧“梅派五十三式”中看到的，可以直接学习，也可以借鉴其方法加以变化，这同样需要专门的课题研究去完成。

中国古典舞手舞研究从本书开始起步，未来的建设需要与志同道合的研究者们一同去完善，不断完善的过程将是不断发现中国古典舞手舞研究价值的过程，我们应为发现价值去不断努力。正如冯双白所说：“你的博士论文《中国古典舞手舞研究》为你的手舞研究作了开始，接下来你该在研究的领域继续了。”

舞蹈研究从身体局部进入的这个视角，有着巨大潜在空间，中国古典舞手舞研究如何探索舞种本质是我们通过另一种方法对中国古

典舞进行的思考，这样的研究是否符合世界上其他舞种，需要我们舞蹈研究人员的不断探索，就好像破解人类身体语言的密码一样，每一个舞种都有不同的切入点，中国古典舞在手部，古典芭蕾舞在脚部，国标中的探戈在小腿……以身体局部探寻舞种本质的研究方法，将是舞蹈研究领域的一个崭新的视角，如同本书的尝试，在探寻其他舞种本质的过程中我们又多了一个路径。

## 参考文献

- 1.资华筠：《舞蹈生态学》，文化艺术出版社 2012 年版。
- 2.资华筠、王宁、资民筠、高春林：《舞蹈生态学导论》，文化艺术出版社 1991 年版。
- 3.叶宁：《舞论集》，中国戏剧出版社 1999 年版。
- 4.董锡玖：《敦煌舞蹈》，新疆摄影美术出版社 1992 年版。
- 5.董锡玖、刘俊骧：《中国舞蹈艺术史图鉴》，湖南人民教育出版社 1997 年版。
- 6.李正一、郅大琨、朱清渊：《中国古典舞教学体系创建发展史》，上海音乐出版社 2004 年版。
- 7.王克芬、隆荫培：《中国近现代当代舞蹈发展史（1846-1996）》，人民音乐出版社 1999 年版。
- 8.王克芬：《中国舞蹈发展史》，上海人民出版社 2004 年版。
- 9.王克芬：《中国舞蹈通史——隋唐五代卷》，上海音乐出版社 2010 年版。
- 10.吕艺生：《舞蹈美学》，中央民族大学出版社 2011 年版。
- 11.吕艺生：《舞蹈学导论》，上海音乐出版社 2002 年版。
- 12.冯双白：《怎样欣赏舞蹈》，北京燕山出版社 1997 年版。
- 13.冯双白：《中国现当代舞蹈史》，文化艺术出版社 1999 年版。
- 14.冯双白：《新中国舞蹈史》，湖南美术出版社 2002 年版。
- 15.冯双白：《五代宋辽金夏舞蹈史》，北京师范大学出版社 2006 年版。
- 16.冯双白：《清代舞蹈》，北京师范大学出版社 2006 年版。
- 17.唐满城：《唐满城舞蹈文集》，中国戏剧出版社 1993 年版。
- 18.唐满城、金浩：《中国古典舞身韵教学法》，上海音乐出版社 2011 年版。
- 19.孙颖：《中国汉唐古典舞基训教程》，上海音乐出版社 2010 年版。
- 20.孙颖：《中国汉代舞蹈概论》，中国文联出版社 2010 年版。
- 21.高金荣：《敦煌舞教程》，上海音乐出版社 2002 年版。
- 22.罗斌：《“和”：中国古典舞的内在品格》，《中国艺术报》2006 年 11 月 27 日。

- 23.于平编著:《中国舞蹈艺术》,人民音乐出版社 2009 年版。
- 24.于平:《舞蹈文化与审美》,中国人民大学出版社 2005 年版。
- 25.于平:《舞蹈形态学》,北京舞蹈学院内部教材,1998 年。
- 26.袁禾:《中国舞蹈美学》,人民出版社 2011 年版。
- 27.袁禾:《中国舞蹈意象论》,文化艺术出版社 1994 年版。
- 28.刘建:《无声的言说》,民族出版社 2001 年版。
- 29.刘建、田丽萍、田培培:《汉画像舞蹈图像的表达》,民族出版社 2011 年版。
- 30.欧建平:《世界艺术史·舞蹈卷》,东方出版社 2003 年版。
- 31.欧建平:《舞蹈美学》,东方出版社 1997 年版。
- 32.杰伊·弗里曼著,欧建平、宁玲译:《当代西方舞蹈美学》,光明日报出版社 1995 年版。
- 33.杨鸥:《舞蹈训练学》,上海音乐出版社 2009 年版。
- 34.江东:《印度舞蹈通论》,上海音乐出版社 2004 年版。
- 35.邵未秋:《中国古典舞袖舞教程》,上海音乐出版社 2004 年版。
- 36.史敏:《敦煌舞蹈教程》,世界图书出版社 2011 年版。
- 37.泉州地方戏曲研究社:《泉州传统戏曲丛书》,中国戏剧出版社 2000 年版。
- 38.梅兰芳纪念馆编:《梅兰芳表演艺术图影》,外文出版社 2004 年版。
- 39.彭吉象:《艺术学概论》,北京大学出版社 2006 年版。
- 40.隆荫培、徐尔充:《舞蹈艺术概论》,上海音乐出版社 2009 年版。
- 41.叶朗:《美学原理》,北京大学出版社 2009 年版。
- 42.约翰·马丁著,欧建平译:《舞蹈概论》,文化艺术出版社 1994 年版。
- 43.周宪:《中国当代审美文化研究》,北京大学出版社 1997 年版。
- 44.周育德:《中国戏曲文化》,中国戏剧出版社 2010 年版。
- 45.葛兰言著,汪润译:《中国人的信仰》,哈尔滨出版社 2012 年版。
- 46.朱立人:《舞蹈美学》,洪叶文化出版公司 1994 年版。
- 47.林君桓:《当代舞蹈美学》,海峡文艺出版社 2003 年版。
- 48.于海燕:《东方舞苑花絮》,世界知识出版社 1985 年版。
- 49.张均:《印度婆罗多舞蹈教程》,上海音乐出版社 2004 年版。
- 50.熊家泰:《中国古典舞基本训练教材与教法》,上海音乐出版社 2010 年版。

- 51.王伟:《中国古典舞研究》,高等教育出版社 2009 年版。
- 52.资华筠:《话说中国舞蹈》,《光明日报》2009 年 12 月 17 日。
- 53.江东:《婆罗多——印度古典舞的“王冠”》,《舞蹈》1998 年第 3 期。
- 54.S.夏尔玛:《印度音乐与舞蹈美学》,《舞蹈论丛》1985 年第 4 期。
- 55.王克芬:《晚期敦煌壁画舞蹈形象的参考和研究》,《文艺研究》1996 年第 2 期。
- 56.金浩:《论唐满城先生的舞蹈艺术思想》,《舞蹈研究》2004 年第 3 期。
- 57.金浩:《舞蹈论语——唐满城先生舞学思想实录》,《北京舞蹈学院学报》2004 年第 3 期。
- 58.金浩:《春华秋实 满城留香——追忆北京舞蹈学院学术委员会主任唐满城教授》,《舞蹈》2004 年第 9 期。
- 59.李婷:《中国古典舞“兰花掌”的表现价值》,《北京舞蹈学院学报》2012 年第 2 期。
- 60.张浩:《论中国古典舞的当代审美取向》,《北京舞蹈学院学报》2003 年第 4 期。
- 61.于海燕:《印度舞手势》,《舞蹈论丛》1982 年第 3 期。
- 62.婆罗多著,黄宝生译:《舞论》,《戏剧艺术》2002 年第 5 期。
- 63.贺燕云:《对敦煌舞体系的认识》,《北京舞蹈学院学报》2009 年第 1 期。
- 64.廖奔:《东西方文化撞击中的梅兰芳》,《文艺研究》1995 年第 1 期。
- 65.刘峻骧:《戏曲舞蹈的艺术特征与源流(上)》,《舞蹈艺术》1984 年第 8 辑。
- 66.荀明俐:《文化模式理论的解释力研究——读本尼迪克特的《文化模式》》,《学术交流》2008 年第 9 期。
- 67.明文军:《非物质文化遗产保护项目传统舞蹈传承研究——从自然形态到科学化之传承》,中国艺术研究院博士学位论文,2010 年。
- 68.许锐:《传承与变异 互动与创新——当代中国民族民间舞创作之审美流变与现时发展》,中国艺术研究院博士学位论文,2006 年。
- 69.金浩:《论中国古典舞当代性构建与审美取向》,北京舞蹈学院硕士学位论文,2003 年。

## 后记

《手之舞之——中国古典舞手舞研究》自开始写作到出版之日，有大概四年的时间。而我为写作这本书整整准备了二十一年。自我1993年考入北京舞蹈学院附中到十年后的大学本科毕业，我所学的专业是中国古典舞，毕业后留在学院的青年舞团做演员，从事舞蹈表演，跳的还是中国古典舞，记得2008年在北京奥运会开幕式上本应表演的舞蹈《丝路》同样是中国古典舞。

中国古典舞在我的而立之年已经伴我走过二十一个春秋，所以在自己开始进行舞蹈研究时，首先要研究的定是她。她在我的生命中占据着何等的位置，至今不敢深思。

“诗者，志之所在也。在心为志，发言为诗，情动于中而形于言。言之不足，故嗟叹之。嗟叹之不足，故咏歌之。咏歌之不足，不知手之舞之足之蹈之也。”这是《诗经》中的句子，“手之舞之”作为本书的书名，正是选自《诗经》。这距离我们现在久远的诗篇当中，道出“手之舞之”，这与我研究的手舞是否有更为深层的内在联系？我想我需要更多投入的研究力度才可确切给读者一个答案。

《手之舞之——中国古典舞手舞研究》是国内外舞蹈学研究领域首次对“手舞”进行的研究。手舞，即由手指、手掌、手腕组成的手部舞蹈形态；同时，由小臂、肘、大臂乃至肩部作出的动作。简而言之，就是手与手臂的舞蹈动作。手舞的研究属首创，这给了我巨大的研究空间，同时，困难也是巨大的。原因有两个：一是缺少可参照的书目与研究成果；二是我坐在轮椅上的身体。为克服这两大困难，我一直在用自己的双手做努力，脊髓损伤使得我的双腿无法行走，双手就成为代替双腿行走的最佳部位。我的双手依然可以舞动，摆出各种手舞的姿态；我的双手依然可以运动，记录我想表述的所有内容，在进行本书的写作过程中，虽然困难重重，但是我体会到自己用双手在文字的世界里完成了自己思想的行走，而这种思想的行走让我再次体会到从事舞蹈事业的苦与乐。在人生的旅途中，追寻梦想总是进行时，没有完成时，我的梦想数年一直未变，所以我感谢《手之舞之——中国古典舞手舞研究》让我完成了生命中另一种方式的行走，可以继续追寻自己的舞蹈梦。

本书是舞蹈专业的书籍，书中的字字句句都充满我对中国古典舞



的热爱之情，回想写作此书的日日夜夜，此时仍然历历在目。中国古典舞手舞研究将开启我对舞蹈研究的大门，感谢我的导师冯双白先生，在我人生中最为困惑的时候为我指明方向。记得在 2009 年我决定考中国艺术研究院的舞蹈学博士前夕，我曾犹豫，是冯先生对我说：“相信，相信的力量。”而今我已博士毕业，并作为一名北京舞蹈学院的教授在自己的教学岗位继续着自己的舞蹈事业。愿把《手之舞之——中国古典舞手舞研究》的出版作为一份礼物，献给我的导师冯双白先生，献给那个在我印象中永远智慧、谦和、活力、快乐的冯老师。

在此书即将出版之际，我的很多良师益友为本书写了推荐语，您们对我的鼓励和帮助是人生赐予我的一番美意，让我在任何时候都会感到温暖，并且推动我继续前行。在您们真切的推荐语中，我看到的不仅是对我舞蹈研究的肯定与鼓励，我更感受到诸位老师对我的期望，那不是用语言可以代替的祝福与情谊，我却在此时词穷，只道感谢。

《手之舞之——中国古典舞手舞研究》，是我的第一本书，虽然得到一些舞蹈界同仁与前辈的好评和认可，但自认为还有许多值得推敲精练的部分，日后定继续思考修正。我也将继续进行手舞的研究。在这条研究的道路上，我会一直“行走”下去，愿与志同道合的师友结伴而行，在手舞的研究过程中，一同领略舞蹈带给人类美不胜收的意境和其中蕴含的人类历史积淀的文化密码，而这密码，在舞蹈而言，可能就隐藏在手舞的动作里，等待着我们去发现、去钻研……

刘岩

2013 年冬于北京香山