

《舞论》的手势表演论及其历史影响

尹锡南

摘要：婆罗多的《舞论》是印度古代著名的梵语文艺理论名著，它的三种手势论内容丰富，具有深远的历史影响和外部辐射力。婆罗多的手势论不仅影响了后人的舞蹈艺术理论，还对印度传统的各派古典舞蹈产生了深远的影响。这些古典舞包括印度当代舞蹈艺术家仍在不断表演的婆罗多舞、卡塔卡利舞、卡塔克舞、奥迪西舞、曼尼普利舞和库契普迪舞等。手势不仅存在于舞蹈表演中，也存在于宗教仪式中；它不仅存在于印度教仪式中，还存在于佛教仪式中，后者更为世人尤其是中国的佛教学者所知。文章介绍了《舞论》的手势论，以及手势论对印度古典梵语乐舞论著和各派古典舞蹈的深远影响，最后对《舞论》手势论与各种宗教手印论进行简略比较。总之，《舞论》的手势表演论是印度古典艺术理论宝库的一笔财富，也为拓展新时期中印人文交流的艺术渠道或文化空间提供了难得的契机。婆罗多对于各种舞蹈手势的思考，对构建中国特色的舞蹈理论体系提供了有益参考。

关键词：婆罗多；《舞论》；手势；手印；婆罗多舞；印度舞蹈

收稿日期：2020-08-19

作者简介：尹锡南（1966~），四川大学南亚研究所教授。

基金项目：本文系2017年国家社会科学基金重点项目“《舞论》研究”（项目编号：17AWW004）的阶段性成果。

学界一般认为，印度古代舞蹈艺术与戏剧表演有明显的程式化特征。“佛像的手势和坐姿都遵循固定的程式。梵语‘手势’（mudra）一词原意为印章、手势、表情、姿态等，汉译佛经译作‘印’‘手印’‘印契’‘印相’。在印度传统戏剧、舞蹈、雕刻和绘画中，各种程式化的手势形成了一套独特的语汇，可以表达人物内在的精神和情感，被称做‘肉体的花朵’‘灵魂的手势’。”^①常任侠先生也曾论述过印度佛像的手相（mudra）和坐势（asana）。他提到过

^① 王镛：《印度美术》，中国人民大学出版社2010年版，第91页。

“莲花座”“勇健座”“瑜伽座”“施与印”“施无畏印”“论辩印”“转法轮印”“指地印”“合掌印”等词汇。^①的确，婆罗多（Bharatamuni）的梵语艺术论著《舞论》（Natyasastra）对手、脚等各个部位舞蹈动作的条分缕析和严格规定，无疑会使每一位研究印度古代舞蹈的学者叹为观止。关于舞蹈动作的高度程式化，印度学者还指出：“从女舞蹈演员进入舞台直至其退场，她须严格地按照舞蹈规范所定下的规则驾驭自己的动作，即便是音乐伴奏者也受严格规则所左右。一切表演均科学地按计划进行，不可临时发挥，演员不能有一点随心所欲。形成如此精致的艺术，必然存在一种高度发达的文化背景。”^②关于舞蹈规则高度程式化的奇妙效应，印度学者写道：“丝毫不会令人惊讶的是，在文化修养高、鉴赏力强、感知力丰富的观众支持下，戏剧表演会达到这么一种完美的高度：女演员通过姿势语言，可像演说家通过口头语言那样，传达生动传神的广泛的感染力。”^③这也说明，印度舞蹈艺术的高度程式化及其无可估量的现代研究价值和名扬世界的美学效应，首先得从观察和分析《舞论》的手势表演论开始，因为《舞论》是印度古典舞蹈的“源头活水”。

一、三种手势及相关原理

婆罗多将戏剧表演分为形体、语言、妆饰和真情等4类，其中第1类即形体表演包括舞蹈的手势表演。“‘舞蹈’，顾名思义，是由‘手舞’与‘足蹈’构成的，由此，也构成了传统舞蹈中东方舞蹈以‘手舞’为主，力度上偏重阴柔，空间上向内搜寻……最典型的例子莫过于印度古典舞中高度发达、错综复杂，令人眼花缭乱、心醉神迷的手势语言。”^④虽然说婆罗多对于脚的各种动作也有详细规定，但相对而言，他对各种舞蹈手势的解说更加令人瞩目，他将“手舞”的审美内涵挖掘到了极致。这方面以其关于单手势和双手势的叙述最为典型。这两类手势的表演，成为婆罗多手势论乃至舞蹈表演论的一根支柱。就当代印度各地的舞蹈表演而言，它们具有“万流之源”的举足轻重的地位。

婆罗多以hastakarma或hastabhinaya表示手势。他把各种手势分为单手势（asamyuta）、双手势（samyuta）和纯舞势（nrttahaṣṭa）三类。从婆罗多论述的三类手势看，应该是67式而非他所谓的64式，因为其中的单手势为24种，双手势

^① 常任侠：《印度与东南亚美术发展史》，安徽教育出版社2006年版，第43~44页。

^② Bijayeti Venkata Narayanawami Naidu, Pasupuleti Srinivasulu Naidu, Ongole Venkata Rangayya Pandulu, eds., *Tandava Lakṣana or The Fundamentals of Ancient Hindu Dancing*, New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1980, p.16.

^③ *Ibid.*, p.15.

^④ 欧建平：《外国舞蹈史及作品鉴赏》，高等教育出版社2015年版，第1页。

为13种，而纯舞势有30种。他还对各种舞蹈手势的表演特征及其具体内涵逐一进行解说。

婆罗多先列举24种单手势的名称：“我将说明各种手势在戏剧表演中的运用情况……1. 旗帜式 (pataka)、2. 三旗式 (tripataka)、3. 剪刀式 (kartarimukha)、4. 半月式 (ardhacandra)、5. 屈指式 (arala)、6. 鹦鹉嘴式 (sukatunda)、7. 握拳式 (musti)、8. 山峰式 (sikhara)、9. 劫毕陀果式 (kapittha)、10. 金钏式 (katakamukha)、11. 针尖式 (sucimukha)、12. 花萼式 (padmakosa)、13. 蛇头式 (sarpasiras)、14. 鹿头式 (mrgasursa)、15. 椒叶式 (kangula)、16. 花蕾式 (alapadmaka)、17. 机灵式 (catura)、18. 蜜蜂式 (bhramara)、19. 天鹅嘴式 (hamsavaktra)、20. 天鹅翼式 (hamsapaksa)、21. 钳形式 (sandamsa)、22. 蓓蕾式 (mukula)、23. 蜘蛛式 (urnanabha)、24. 鸡冠式 (tamracuda)，这些是24种单手势。”(IX.4~8)^①婆罗多分别解说了这些单手势的表演特征及其包含的表演对象，其中的旗帜式、三旗式和针尖式最为复杂。例如，第1式为旗帜式：“指尖伸直，指间并拢，大拇指弯曲，这是旗帜式 (pataka)。行家应将手举至额头，以表演遭到打击、酷热难耐、敦促驱逐、喜悦、洋洋自得等。”(IX.18~19)^②虽然旗帜式是所谓的单手势，但其具体运用时可以双手操作。三旗式、针尖式和机灵式等单手势也可以双手进行表演。这便是单手势丰富而真实的含义。

婆罗多论述的双手势为13种：1. 合十式 (anjali)、2. 鸽子式 (kapota)、3. 螃蟹式 (karkata)、4. 万字式 (svastika)、5. 璎珞式 (katakavardhamanaka)、6. 怀抱式 (utsanga)、7. 抱手式 (nisadha)、8. 秋千式 (dola)、9. 捧花式 (puspaputa)、10. 海怪式 (makara)、11. 象牙式 (gajadanta)、12. 鹦鹉式 (avahittha)、13. 增益式 (vardhamana)。

婆罗多对30种纯舞势的命名是：1. 方形式 (caturasra)、2. 波浪式 (udvrtta)、3. 平行式 (talamukha)、4. 万字式 (svastika)、5. 分离式 (viprakirna)、6. 曲钏式 (aralakatakamukha)、7. 回旋式 (aviddhavaktra)、8. 针尖式 (sucyasya)、9. 凌空式 (recita)、10. 半空式 (ardharecita)、11. 斜移式 (utthanavancita)、12. 萌芽式 (pallava)、13. 沉坠式 (nitamba)、14. 束发式 (kesabandha)、15. 蔓藤式 (latakhya)、16. 象牙式 (karihasta)、17. 曲翼式 (paksavancita)、18. 亮翼式 (paksapradhyotaka)、19. 金翅鸟式 (garudapaksa)、20. 棍杖式 (dandapaksa)、21. 上旋式 (urdhvamandali)、

^① Bharatamuni, *Natyasastra*, Vol.1, Varanasi: Chaukhamba Sanskrit Series Office, 2017, p.131.

^② Ibid., pp.132.

22. 侧旋式 (parsvamandali)、23. 中旋式 (uromandali)、24. 轮回式 (urasparsvardhamandala)、25. 交叉式 (mustikasvastika)、26. 莲花式 (nalini padmakosaka)、27. 嫩芽式 (alapallava)、28. 丰盈式 (ulbana)、29. 优美式 (lalita)、30. 腕环式 (valita)。

从婆罗多的相关阐释看，纯舞势确实是纯粹的舞蹈姿势，没有具体的表演内容或潜在的表现对象。婆罗多对单手势和双手式解说详细，内容丰富，他还对每一式所表现的对象做了具体规定。他对纯舞势的解说非常简单。这似乎说明，纯舞式等三者虽然均可归入hastabhinaya（手势或手势表演），但后二者即单手势和双手势可以归入后来所谓的情味舞（nrtya）手势，因其可以表达胜财和达尼迦所谓的“词义”。达尼迦的《十色注》指出：“情味舞与纯舞（nrtta）不同，尽管二者都有肢体的舞动，但情味舞本质上是模仿。因此，戏剧本质上表演句义，情味舞本质上表现词义……纯舞没有特定的情境表演，肢体舞动契合音乐节拍即可。”（I.12~14注疏）^①

婆罗多本人对纯舞势和各种单手势、双手势的区别是这样叙述的：“纯舞势是专门用来组成基本动作（karana）的，旗帜式等基本动作被演员们用来表达戏剧的主题。由于表达对象的缘故，舞蹈表演中可以混合运用各种手势，这些手势因其在戏剧和舞蹈中的重要性而得名。”（IX.198~199）^②这说明，纯舞势确属“纯舞”，单手势和双手势的含义更为丰富。

婆罗多对于手势表演的不同位置及其内涵、配合部位、具体适用情境乃至特殊情况均作了较为详细的说明：“按照戏剧舞蹈的相关规则，手势表演可分三类：向上的动作、两边的动作、朝下的动作。智者在表演所有手势动作时，应该借助于眼睛、眉毛、面部表情的烘托渲染。行家根据通行规则表演手势时，应注意考虑其时间、仪式、地点、惯例、合适性与目的。表演上等人物的手势时，手应举至额头；表演中等人物的手势时，手举至胸前；表演下等人物的手势时，手放在下边。演员在表演上等人物的手势时，动作不多；在表演中等人物的手势时，动作适度；在表演下等人物时，动作繁杂。表演上等与中等人物时，应以手势暗示其相貌特征，至于下等人物的手势，则按日常行为与其本性进行表演。在其他一些场合，聪明的演员也可采用非同寻常的手势进行表演。”（IX.161~167）^③

婆罗多特别强调眼睛与双手在舞蹈表演中的联动协调。他指出：“在语言表

^① Dhananjaya, *Dasarupaka*, Varanasi: Chowkhamba Sanskrit Series Office, 1969, pp.11~13.

^② Bharatamuni, *Natyasastra*, Vol.1, Varanasi: Chaukhamba Sanskrit Series Office, 2017, p.148.

^③ *Ibid.*, pp.144~145.

演中，演员的眼神须注视挥舞的双手，动作须有短暂的停顿，以清晰地表达对象的内涵。”（IX.172）^①他还认为：“没有哪一种手势不能用来表达戏剧主题。我已经解说了许多（与戏剧表演相关的手势的）特征。此外还有许多与戏剧主题表达相关的普通手势，它们可结合饱含情味的形体动作自由地表演。合理斟酌地点、时间、表演、对象后，男性和女性均可采用这些各具特色的手势。所有手势蕴含情味。”（IX.154~157）^②这些话说明，各种手势均有其用，但须契合地点、时间和对象等。表演者须饱含情味地表演各种复杂的手势。即便对于当代舞蹈表演而言，上述规定也有重要的借鉴意义。

手势论的确是《舞论》的一个重要内容，也是其泽被后世、大放异彩的根本原因。如今不仅在印度国内，连泰国、柬埔寨等历史上深受印度文化影响的东南亚国家的舞蹈表演，均可不同程度地发现婆罗多在两千年前所描述的手势表演的痕迹。1935年，一位印度学者在演讲中指出：“如果我们研究印度舞蹈在斯里兰卡、爪哇、巴厘、老挝、泰国、占婆（越南）和柬埔寨等地的艺术呈现，或研究其在缅甸、中国、日本、朝鲜等印度可谓对其思想发展贡献颇大的地方的展示，我们发现，即便在这些国家，印度艺术仍可通过其在雕像、绘画的展示进行研究，可通过其在现代艺术实践的存在进行研究。”^③就历史上印度舞蹈在内的印度古代艺术海外传播的判断而言，这些话大体上是正确的。

二、历史影响

《舞论》的手势论对后世著作产生的深刻影响，怎么评价也不为过。这里以《表演镜》（Abhinayadarpana）《乐舞渊海》（Sangitaratnakara）和《乐舞奥义精粹》（Sangitopanisatsara）等梵语乐舞论著为例，略作说明。

喜主（Nandikesvara）在《表演镜》中介绍了32种单手势（《舞论》为24种），23种双手势（《舞论》为13种）。他的单手势和双手势数量均比婆罗多有增无减。喜主增添了孔雀式、新月式、狮脸式和三叉式等4种单手势，并增添了贝壳式、车轮式和猛禽式等10种双手势。这使婆罗多开创的手势论更为丰富。喜主还增添了表示毗湿奴化身的10种手势、表示九曜、四种姓和各种亲属关系的手势。不过，喜主略去了婆罗多的纯舞势。就二人均提及的单手势、双手势而言，喜主的相关描述与婆罗多相去不远，但如仔细分析，仍有一些差异。

^① Ibid., p.145.

^② Ibid., p.144.

^③ Leela Omchery, Deepti Omchery Bhalla, eds., *Studies in Indian Music and Allied Arts*, Vol.4, Delhi: Sundeep Prakashan, 1990, p.33.

13世纪的《乐舞渊海》基本上沿袭《舞论》的24种单手势和13种双手势。该书指出：“根据婆罗多等先贤的观点，手势表演共37式。”（VII.86）^①婆罗多的30种纯舞势包括方形式、波浪式等，《乐舞渊海》完全采用这些名称，并对《舞论》各处提及舞蹈手势时数目不一致的现象进行别有新意的阐释：“根据传统的经典，这些只用于纯舞表演的30种纯舞势，也用于一般的表演。婆罗多牟尼等认为蔓藤式可用于一般的舞蹈表演，针尖式等其他纯舞势也可用于一般的舞蹈表演。这些纯舞势的运用依赖于传统、世人实践和特殊的智慧，例如，象牙式用于表演世间的象。新护等人同意这种用法。所有人一致认为舞蹈手势有六十四种，但是这与经典中提到的六十七种并不相符。学者们可以如下方式推断出六十四种手势。万字式与（纯舞势中的）分离式这一对可以视为一种。如果（呈）万字式（的双手）分开，便成为分离式，而没有万字式，就无法表演分离式。中旋式和侧旋式同样可视为一种，丰盈式和嫩芽式也可视为一种。能指与所指没有区别。青莲（nilamutpala）并非指两种莲花（pankaja）。我的说法与人们熟悉的意思一致。一些师尊认为，尽管万字式等所有的舞蹈手势被视为各有特点，实则并无差异。有的人在单手势中增加蜷曲式，在双手势中增加双峰式，在纯舞势中增加施无畏式（varadabhya），因此舞蹈手势的总数达到七十种。有些师尊说，这些舞蹈手势虽然存在某些细微的差异，但在表演中并无实质性区别。”（VII.92~103）^②这些话说明，婆罗多的手势论在13世纪前后得到了新的发展，他以合并几种手势的方式，对《舞论》悬而未决的一些问题尝试进行合理的矫正。

14世纪的《乐舞奥义精粹》也论及《舞论》的3种手势，前者论及的24种单手势、13种双手势与后者大体相同，区别在于第10、22、24种单手势的名称不同。《乐舞奥义精粹》只提到27种纯舞式，且少数手势的名称如屈掌式、环首式是增加的。

关于3种舞蹈手势的不同内涵，16世纪出现的《乐舞论》（*Nartananirnaya*）写道：“在舞蹈中激发情感、完美地展示意义，手指的美妙展示不同于脚趾，这是手势。它分3类：单手势、双手势及纯舞势。单手表达意义，这是单手势；双手一道表达意义，这是双手势；双手巧妙地结合以表达意义，这是纯舞势。”（IV.1.66~68）^③17世纪出现的《乐舞那罗延》（*Sangitanarayana*）则写道：“手

^① Samgadeva, *Sangitaratnakara*, Varanasi: Chaukhamba Surbharati Prakashan, 2011, p.636.

^② Ibid., pp.638~639.

^③ Pundarika Vitthala, *Nartananirnaya*, Vol.3, New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1998, p.58.

势可分单手势、双手势和纯舞势等3种。专家们按一般手势和舞蹈手势之分描述手势。一只手的动作表演是单手势，两只手的动作表演是双手势。那些只在舞蹈中运用而不表达什么主题的是纯舞势，它们常常伴以组合动作。”（III.311-313）^①该书在《舞论》的24种单手势外，提出了另外4种单手势的名称：靠枕式、狮面式、迦昙花式、幽深式。它在《舞论》的13种双手势外，提出了另外7种新的双手势名称：抱手式、双峰式、瑜伽式、箭束式、书画式、金冠式、酒杯式。它还提出了两种新的纯舞势：施无畏式和半平行式。

15至16世纪，苏般迦罗（Subhankara）的《吉祥手势珠串》（*Srihastamuktavali*）是一部舞蹈手势论著，它专论3种手势且具有某些新意。他将舞蹈手势分为3类共71种（比婆罗多的67种手势多了4种）：30种单手势、14种双手势、27种纯舞势。全书主要围绕这三类手势进行论述。其中第81至201颂集中介绍旗帜式的表现对象与主题，篇幅明显多于其他手势，说明作者偏爱并重视这一手势。与婆罗多相比，苏般迦罗的单手势增加了6种，双手势增加了天鹅式，纯舞势则比婆罗多少了3种，但其论述的俯首式和斜移式不见于《舞论》。这说明苏般迦罗对婆罗多的原理是有所取舍和发挥的。

婆罗多的手势论，特别是其关于单手势和双手势的相关规定，不仅影响了后人的舞蹈艺术理论，还对印度传统的各派古典舞蹈产生了深远的影响。这些古典舞中最有名的当属婆罗多舞。S.科塔莉（Sunil Kothari）认为，现今人们所熟悉的婆罗多舞是流行于南印度的一种舞蹈，以泰米尔纳杜邦的泰米尔人居住地的舞蹈为代表。婆罗多舞的表演包括戏剧、舞蹈、音乐、音律和眼神、手势等各部位的身体动作的协调与配合。它的舞蹈与戏剧表演与婆罗多《舞论》的规定相一致。

“如果想正确理解婆罗多舞，必须懂得其他的艺术、尤其是音乐。舞蹈演员具有音乐的灵感，这与不懂音乐的人大不相同。婆罗多舞有许多的表述方式：肢体动作、手势语言、步伐体现的节奏，乐师和舞者所唱的歌曲。不过，最重要的是情感表达。”^②

根据印度学者的介绍，印度当代舞蹈艺术家仍在不断表演的6种古典舞即婆罗多舞（Bharatanatyam）、卡塔卡利舞（Kathakali）、卡塔克舞（Kathak）、奥迪西舞（Orissi）、曼尼普利舞（Manipuri）和库契普迪舞（Kuchipudi）的单手势、双手势表演，源自《舞论》和《表演镜》等梵语艺术论著，且有不同程度的变异和创新。此处逐一举例说明。

^① Purosottama Misra, *Sangitanarayana*, Vol.2, New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2009, p.546.

^② Sunil Kothari, ed., *Bharata Natya: Indian Classical Dance Art*, Bombay: Marg Publications, 1979, p.13.

主要流行于南印度的婆罗多舞经常采用的单手势和双手势不详，但其以两类手势表演的专有名词、普通名词等包括如下内容：梵天、毗湿奴、湿婆、太阳、喜马拉雅山、树、女人、世界、鸟、孔雀、星星、月亮；是、否、那个、触碰、看见、这儿、一道、给我；金色、微风、颜色、纯朴、美丽。^①

主要流行于北印度的卡塔克舞常用的单手势和双手势不详，但其以两类手势表达的各种对象包括：梵天、湿婆、树、鸟、女人、花儿、孔雀、新月、脸庞、听见（那）、说话（唱歌）、美丽、给与、悲伤、触碰（这儿）。^②

主要在喀拉拉邦一带流行的卡塔卡利舞以《舞论》和喀拉拉地区的舞蹈艺术论著《手相灯》（*Hastalakshnadipika*）为主要的表演指南，这种古典舞常用的单手势与《舞论》所论24式大体相同，但其采用的花蕾式、半月式、蓓蕾式、屈指式、增益式和金钏式是独特的，不见于其他印度古典舞。^③印度学者研究后发现，《手相灯》解释了24种单手势，其中的22种名称同于《舞论》或《表演镜》，只有2种名称不同。其中的一些手势虽然名称相同，但具体内涵不同，如《手相灯》中的旗帜式、山峰式、劫毕陀果式分别是《舞论》中的三旗式、剪刀式、半月式。卡塔卡利舞中与《舞论》提及的名称与形状相同的9种单手势和双手势是：1. 金钏式、2. 握拳式、3. 天鹅嘴式、4. 合十式、5. 针尖式、6. 花蕾式、7. 蛇头式、8. 蓓蕾式、9. 蜘蛛式。^④

主要流行于印度西部奥利萨一带的奥迪西舞以《舞论》《表演镜》和奥利雅语舞蹈论著《表演月光》（*Abhinayachandrika*）为主要的表演指南。印度学者在评价奥利雅语的舞蹈论著时指出：“我手头的抄本在某种程度上探讨奥迪西舞中特用的手势、基本步伐和基本动作。这些手势等不见于《舞论》和《表演镜》。我们也发现了一些名称与《舞论》和《表演镜》相同的手势和基本动作，其在舞蹈中的运用和相关描述明显有别。”^⑤奥迪西舞常用的单手势为30种，双手势为24种，其中约一半为奥迪西舞独有，其余的源自《舞论》等梵语经典。

主要流行于南印度安德拉邦泰卢固语地区的库契普迪舞使用的单手势和双手势源自《舞论》《表演镜》和13世纪的贝叶经《舞璎珞》（*Nritta Ratnavali*）。主要流行于印度东北部曼尼普尔一带的曼尼普利舞常用的单手势为25种，其中7种为曼尼普利舞所独有的单手势。它常用的双手势为12种。

① Enakshi Bhavnani, *The Dance in India*, Bombay: Taraporevala's Treasure House of Books, 1970, pp.99~101.

② Ibid., p.105.

③ Ibid., pp.109~110.

④ Ragini Devi, *Dance Dialects of India*, Delhi: Vikas Publications, 1972, pp.216~217.

⑤ Sunil Kothari, ed., *Sangeet Natak*, New Delhi: Sangeet Natak Akademi, 2013, p.210.

以上是印度古典舞6派的单手势、双手势及其具体运用的粗略介绍。从中可以发现,《舞论》的手势论不仅对印度自古至今的舞蹈艺术论产生了深刻的历史影响,也以各种形式,在各地的舞蹈实践中存活下来。

如对印度古典舞蹈论进行分期,可以将《舞论》视为第一阶段,《表演镜》至《乐舞渊海》为第二阶段,《乐舞渊海》之后为第三阶段。第一阶段出现的《舞论》基本上成就了古典舞蹈论的雏形,此后的印度古典舞蹈艺术理论虽时有发展,但也难脱其窠臼。^①《舞论》对印度古典舞蹈的发展具有非常深远的历史影响。“与婆罗多舞相似,所有现存的传统印度古典舞均指向《舞论》,将其视为原初的法典。不过,随着日复一日的表演实践,人们可以发现,并非是《舞论》,而是诸如《表演镜》、《手相灯》(*Hastalaksanadipika*)和《演员海》(*Bharatarnavan*)等晚期著作被用作教材。”^②这些话的意思是,晚近出现的各派印度古典舞并非照搬《舞论》的手势论,相反,它们大量地直接采用《表演镜》等更加简洁明了、条理清晰的舞蹈著作中规定的各种手势表演方法。

尽管如此,《舞论》对于当代印度艺术理论建构和表演实践的双重影响仍不可忽视。印度古典舞表演艺术家张均女士生前指出:“两千年来,印度的表演艺术一直遵循着《舞论》所规定的各项原则,以至现代印度舞蹈的艺术形象、身段、手势与表情等等也主要以这一论著为根据……遵循《舞论》原则的印度古典舞蹈繁荣于印度全境,体系发达,流派众多,婆罗多(舞)是其中最著名的之一,其历史可以追溯到约2000年以前……印度古典舞的每一举手投足都有精确的规范,连面部表情都有严格的程式,一整场舞蹈的演出则完全是仪式化的,带出宗教艺术特有的庄严和隆重,一出完整的婆罗多舞表演要持续两到三个小时。”^③《舞论》为代表的印度古典舞蹈论值得重视,因为它是印度古典艺术论的重要组成部分和世界文化遗产的有机因素,也是当代印度舞蹈、音乐、戏剧、电影艺术存在、发展的“文化水源”。

不仅如此,人们还在印度尼西亚的印度教寺庙石刻像中发现了《舞论》所载108式基本动作的造型。^④这说明,包括婆罗多手势论在内的《舞论》基本原理在很早的时候就已经漂洋过海,传播到外部世界。这是佛教之外的古代印度文化软实力和“征服”外部世界的又一例证。它也说明了印度文化艺术的普遍运用价值。

① 尹锡南:《印度古典文艺理论选译》(上),“导言”,巴蜀书社2017年版,第15页。

② C. Rajendran, ed., *Living Traditions of Natyasastra*, New Delhi: Bharatiya Book Corporation, 2002, p.164.

③ 张均主编:《印度婆罗多舞蹈教程》,上海音乐出版社2004年版,第1~2页。

④ Padma Subrahmanyam, *Karanas: Common Dance Codes of India and Indonesia*, Vol. 3, Chennai: Nrithyodaya, 2003.

综上所述，不论是舞蹈理论的变异发展，还是舞蹈表演的花样翻新，《舞论》的单手势和双手势所具有的穿透历史的文化魅力、向外部世界传播的艺术芳香，在世界古代艺术理论史上，都是一种令人叹为观止的奇特现象。迄今为止，国内对这些问题、现象的系统考察较为少见，但它们却是研究外国艺术和艺术理论的极具潜力、极富魅力的学术生长点。

三、手势论在艺术与宗教领域的融汇

手势不仅存在于舞蹈表演中，也存在于宗教仪式中；它不仅存在于印度教仪式中，还存在于佛教仪式中，后者更为世人尤其是中国的佛教学者所知。“手印，或手的姿态，是许多艺术都有表现的，比如印度教艺术、佛教艺术以及拜占庭基督教艺术等，人们相信，手势可以召唤出一种超自然的力量……当然在印度文化中，手印不限于佛教，在许多传统艺术形式中都有表现，比如舞蹈、祭祀、冥想和宫廷生活中都有。当然，在佛教艺术中，手印发展出更加复杂的义理意义，尤其是密教神灵众多，其复杂的手印，大大丰富了手印的表现形式。”^①印度学者指出，印度古代的密教手势即手印（Tantra Mudras）是宗教仪式的有机成分。在密教中，手印具有神秘的意义。密教的典籍分为印度教和佛教两类。印度教的密教典籍属于性力崇拜。密教手印指宗教祭祀仪式中手指的某种特殊姿势。根据密教的理论和实践，手印各有内涵。根据不同的舞蹈姿势，密教手印也有变化。与舞蹈手势相比，密教手印在名称和运用上有相同的，也有不同的。总之，手印依据祭供目的而分类。^②还有论者指出：“这些密教手印和戏剧手势的区别在于，前者在严格的私密状态下的表演带有某种特定的目的，它并非卖艺或展示……舞蹈和戏剧中的手势和密教传统运用的手印，不乏共性，因为二者均须运用手指。”^③这实际上涉及手势表演的艺术性与宗教性融通，反映了古典舞蹈艺术演变为宗教仪式的历史轨迹。

宗教仪式中的手势，一般称为mudra（手印、印）而非舞蹈表演的手势即hasta或hastabhinaya。当然，印度古代乐舞论著作后来也以mudra一词表示hasta指代的手势内涵。“手指所结之印也。”^④mudra源自两个梵语词根：mud（喜悦）和ra（赐予），意为驱除邪恶，赐予欢喜。^⑤另一种解释是，动词词根mud为欢

① 李翎：《佛教造像量度与仪轨》，上海书店出版社2019年版，第174页。

② Maya Das, ed., *Abhinaya-candrika and Odissi Dance*, Vol.2, Delhi: Eastern Book Linkers, 2001, pp.85-86.

③ C. Venugopalan Nair, *Mudra in Bharatanatyam*, Delhi: New Bharatiya Book Corporation, 2011, p.81.

④ 丁福保编：《佛学大辞典》（卷上），台北新文丰出版公司2008年版，第722页。

⑤ M.A Lakshmithathachar, ed., *Isvarasamhita*, Vol.5, New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2009, p.1493.

喜之意，dru为离开、驱赶之意。mudra一词是mud和dru这两个梵语动词词根的致使形式（致使动词）的派生词。^①新护的代表作《湿婆教义光》（*Tantraloka*）列专章（共67颂）论述手印：“它以身体为途径，赋予灵魂自我实现的喜悦，经论中称之为手印。”（XXXII.3）^②

美国学者F.W.邦斯多年研究印度教和佛教的手印，出版了多部相关论著和辞典。他的著作《佛教与印度教手印》以图文并茂的形式，呈现了715种手印，其中有很多属于一个手印的几种变形。婆罗多论及的37种单手势和双手势大部分被收录，但婆罗多论述的第6、8、15、16种单手势未见收录，邦斯对单手势和双手势的某些描述，与婆罗多的叙述不同。从邦斯的书中可以发现，鹿头式有两种变体，针尖式有4种变体，三旗式有3种变体。^③这些图例似乎说明，婆罗多首创的手势论，在后来逐渐超越舞蹈艺术表演范畴，汇入了宗教仪式范畴。

印度古代毗湿奴派之一“五夜派”（pancaratna）的一部经典《自在天本集》（*Isvarasamhita*）提及手印在宗教仪式中的运用。该书也被国内著名的印度学家薛克翘先生意译为“五悟派”。他认为，该派主要探索和思考5种智慧：最高实在（parama）、世界本质（tattva）、解脱（mukti）、解脱瑜伽、轮回。^④不过，从该派的关键词ratra（中性词，夜）看，译为“五夜派”也是合理的。该书提及结合手印念诵咒语，以祭拜群主等神灵。该书第24章介绍了人狮印（nrsimha）等26种仪式手印。该书这样定义手印：“对于纯洁的献祭者，它赐予真正的欢喜业果，驱除萦绕内外的瑕疵，封住已造之业。它被称为手印。”（XXIV.1~2）^⑤书中提到的增益印、莲花印和金翅鸟印等似乎受到了《舞论》手势论的影响。

1428年成书的湿婆派经典《仪轨集》（*Tantrasamuccaya*）是南印度最权威的一部祭祀仪轨著作，其第12章论及合十印（anjali）等四十种敬神手势即手印。（XII.180~209）^⑥湿婆派另一经典《湿婆大典》（*Ajitamahatantram*）第26章提及大手印（mahamudra）等40种祭祀仪式所用的手印。例如：“双手从脚趾到头

① N.R. Bhatt, Jean Filliozat, Pierre Sylvain Filliozat, eds., *Ajitamahatantram, The Great Tantra of Ajita*, Vol.2, New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2005, p.177.

② Abhinavagupta, *Tantraloka and Other Works*, Vol.8, New Delhi: Standard Publishers, 2015, p.57.

③ Fredrick W. Bunce, *Mudras in Buddhist and Hindu Practices*, New Delhi: D. K. Printworld, 2017, pp.140~141, 228~229, 242~243.

④ 薛克翘：《印度密教》，中国大百科全书出版社2017年版，第20页。

⑤ M.A Lakshmithathachar, eds., *Isvarasamhita*, Vol.5, New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2009, p.1493.

⑥ N.P. Unni, eds., *Tantrasamuccaya of Narayana*, Vol. 3, New Delhi: New Bharatiya Book Corporation, 2014, pp.1053~1066.

顶依次触及，这是著名的大手印。”（XXVI.60~61）^①书里提到的礼敬印和鹿头印与《舞论》的合十式、鹿头式并无差异。或许，湿婆教经典的手印论受到了《舞论》的手势论影响。

无论是婆罗多的舞蹈手势，还是印度教毗湿奴派、湿婆派的手印，均可在佛教尤其是密教的手印中发现某些相同或相近的痕迹。例如，丁福保编写的《佛学大辞典》收录了两页佛教手印的插图，其中有金翅鸟王印、拍掌印、转法轮印等。^②日本学者论述密教时，涉及羯磨印（karmamudra）和三昧耶印（samayamudra）等密教手印。^③印度学者编纂的15卷《佛教图像学辞典》（1999~2005年出齐），刊载了佛教手印图多幅。例如，该书第1卷载有宝山印、眼印、头印、口印、心印、剑印等。^④该书第5卷载有表示湿婆神变体的伊舍那天（Isana）的手印、根本印、随心印、智吉祥印、火焰轮止印等。^⑤从这些佛教或印度教手印图看，它们有的和婆罗多论述的单手势、双手势相同，有的不同，如前者的针尖印与礼敬印与婆罗多在《舞论》中所述的针尖式（单手势）和合十式（双手势）的表演姿势相同，但万字印与婆罗多的万字式（双手势）差异明显。由此可见，这些佛教手印可与印度教手印，或与《舞论》等梵语名著所论述的古典舞蹈手势等进行比较印证，以揭示印度古代艺术与宗教仪式在历史发展中的共生共荣关系。

此外，手势论还可见于印度古代工巧艺术论、瑜伽论、医学论中。一些梵语工巧论著也涉及手印的运用，这反映了宗教祭祀仪式借古代工巧建筑艺术与舞蹈艺术的“联姻”而生存的智慧 and 策略。不过，是前者影响后者，还是婆罗多从历史悠久的祭祀仪式手势语中获得智慧启迪，这是一个需要深入思考的问题。例如，《工巧经奥义书》便提到五种祭祀手印：食指印（tarjani-mudra）、旗帜印（dhvaja-mudra）、请召印（avahani-mudra）、无畏印（abhaya-mudra）、瑜伽印（yogamudra）。^⑥

一些印度学者结合瑜伽智慧和医学知识，对古已有之的mudra（手印）进

^① N.R. Bhatt, Jean Filliozat, Pierre Sylvain Filliozat, eds., *Ajitamahatantram, The Great Tantra of Ajita*, Vol.2, New Delhi: Indira Gandhi National Centre for the Arts, 2005, p.188.

^② 丁福保编：《佛学大辞典》（卷上），新文丰出版公司2008年版，第722~723页。

^③ 八田幸雄著，林光明、释依观译：《密教经教仪轨解说》，嘉丰出版社2016年版，第140页。

^④ Lokesh Chandra, *Dictionary of Buddhist Iconography*, Vol.1, New Delhi: International Academy of Indian Culture and Aditya Prakashan, 2003, pp.46~51.

^⑤ *Ibid.*, p.1493, p.1520, p.1553, p.1560.

^⑥ Alice Boner, Sadasiva Rath Sarma, Bettina Baumer, *Vastusutra Upanisad*, Delhi: Motilal Banarsidass, 1982, pp.101~102.

行了艺术加工，这在客观上丰富了该词的内涵，也使印度传统文艺理论的手势概念焕发了新的生机。例如，《哈塔瑜伽灯》（Hathayogapradipika）是一部晚出的瑜伽术著作，其中提及万字坐、牛面坐、英雄坐、公鸡坐、鱼儿坐、孔雀坐、莲花坐、狮子坐、乌龟坐和吉祥坐等十五种坐姿（asana），也提及大手印（mahamudra）、阿修罗印（jalandharabandha）等十种手印即手势（mudra）。^①

一位印度学者在书中指出，手印是瑜伽（Yoga）的一部分，因此可以称为Yoga Mudra（瑜伽印，瑜伽手印），它包括五类：hasta mudra（手势印）、mana mudra（心意印）、kaya mudra（身躯印）、bandha mudra（束缚印）、adhara mudra（低位印）。^②该书指出，这些手印有治疗疾病甚至是治疗癌症的神奇功效。这些手印还可以按照不同的用途，分为下述几类：保持或恢复身体健康的手印，包括jnana mudra（智慧印）、prithvi mudra（大地印）等；治疗类手印，包括vayu mudra（风印）、linga mudra（林伽印）等；表达心愿的手印，包括yoni mudra（约尼印）、pankaj mudra（莲花印）、dhyana mudra（禅定印）等；总称女神印的治疗癌症的32式手印，其中包括nirvanakam mudra（涅槃印）等；归入禅定的几种手印，包括bhoochari mudra（湿婆印）、yoga mudra（瑜伽印）等；敬神类手印，包括ganapa mudra（群主印）、rudra mudra（湿婆印）等。该书图文并茂地解说了每一种手印（手势）的神秘内涵、形态构成及其医学或生理学意义。^③

综上所述，《舞论》的手势表演论内容丰富，影响深远，是印度古典艺术理论宝库的一笔财富，也为拓展新时期中印人文交流的艺术渠道或文化空间提供了难得的契机。近年来，金珊珊、丽拉·桑姆森（Leela Samson）等中印舞蹈艺术家在婆罗多舞和卡塔卡利舞等印度古典舞领域不断地对话交流。《舞论》也是“一带一路”沿线国家之一印度的重要文本，其手势论不同程度地影响了印度尼西亚、泰国和柬埔寨等部分东南亚国家的艺术表演传统。笔者限于文献匮乏和不通东南亚国家的语言等，无力对此进行探索。总之，婆罗多对于各种舞蹈手势的思考，对我们构建中国特色的舞蹈理论体系提供了有益参考。期待中国学界有识之士在此领域有所开拓、创新，为中印心灵对话和艺术交流夯实较为理想的学理基础。

[责任编辑：孙喜勤]

① J.L. Gupta, ed., *The Hathayogapradipika*, Delhi: Chaukhamba Sanskrit Pratishtan, 2011, pp.3~21, 45~77.

② Suman K. Chiplunkar, *Mudras and Health Perspectives*, Bangalore: Vasantha Prakashana, 2018, pp.28~30.

③ Ibid., pp.47~103.