

人类

口头与非物质文化遗产丛书

王文章 主编 傅 谨 副主编

藏 戏

李 云 周泉根 著



浙江人民出版社



ISBN 7-213-02960-6



9 787213 029608 >

ISBN 7-213-02960-6

定价：45.00元

北京市东城区图书馆



012Z0321141

藏戏

李 云 周泉根 著



浙江人民出版社

图书在版编目 (C I P) 数据

藏戏 / 李云, 周泉根著. —杭州: 浙江人民出版社, 2005.3

(人类口头与非物质文化遗产 / 王文章, 傅谨主编)

ISBN 7-213-02960-6

I. 藏... II. ①李... ②周... III. 藏戏—简介
IV. J825.75

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2004) 第 140482 号



书 名
作 者
出版发行

藏 戏

李 云 周泉根

浙江人民出版社出版·发行

杭州市体育场路 347 号

市场部电话: 0571-85176516

丛书策划
责任编辑
封面设计

周 游

周 游 高亚鸣

彩地图文

电脑制版

杭州彩地电脑图文有限公司

印 刷

浙江新华印刷技术有限公司

开 本

787 × 1092 毫米 1/16

印 张

13.75

字 数

30 万

版 次

2005 年 3 月第 1 版·第 1 次印刷

书 号

ISBN 7-213-02960-6

定 价

45.00 元

如发现印装质量问题,影响阅读,请与出版社发行部联系调换。

总序

文化部
部长
孙家正

在漫长的人类历史长河中，不同的国家、民族创造了绚丽多姿、各具特色的文化，形成了各自的传统文化和文化传统，使我们生活的世界千姿百态、异彩纷呈。现代化进程不断加快，为当代文化的发展创造了条件，也使传统文化的生存和发展出现了困境。传统文化的保护和发展，已经成为在经济全球化过程中维护世界文化多样性以及人类社会可持续发展的重要方面。如何在现代化进程中保存和发展我们各民族的优秀传统文化，并使之有效地参与到当代社会发展进程之中，成为当今世界各国包括发达国家和发展中国家共同关心的问题。

在汹涌澎湃的现代化大潮中，重视抢救和保护传统文化，尤其是重要的文化遗产和优秀的民族民间文化艺术，已成为一项非常紧迫和重要的任务。现代化进程的加快发展，在世界范围内引起各国传统文化不同程度的损毁和加速消失，这会像许多物种灭绝影响自然生态环境一样影响文化生态的平衡，而且还将束缚人类思想的创造性，制约经济的可持续发展及社会的全面进步。传统文化的保护和发展，既是对各民族文化之根的追溯，也是保持文化发展延续性的前提，同时也为现在与未来的文化发展提供丰富的资源。因此，在现代化进程中保护本土文化，倡导文化多样性，增强对本民族文化的认同感、归属感，促进文化资源和文化生态环境保护的良性互动，防止盲目的、急功近利的、破坏性的开发，已成为许多国家的共识。中国政府十分重视对传统文化的保护，愿意与各国交流这方面的经验和教训，探寻国际合作的方式，促使传统文化的保护工作不断推进。

传统文化的保护，既包括物质形态的传统文化，也包括非物质形态的传统文化。目前，关于物质文化遗产保护的国际协作机制和国内立法已经比较完备，但在非物质文化遗产保护方面，有专门国内法的国家还很少，国际间的合作也还很不够。值得赞赏的是，联合国教科文组织已

经充分意识到非物质文化遗产保护的迫切性与重要性,并且已经开始努力推动世界性保护人类非物质文化遗产的工程。为了应对非物质文化遗产濒危的紧急现状,1997年联合国教科文组织大会通过了《人类口头与非物质文化遗产代表作宣言》(PROCLAMATION OF MASTERPIECES OF THE ORAL AND INTANGIBLE HERITAGE OF HUMANITY)。继而,从2000年4月正式启动了人类口头与非物质文化遗产代表作(oral & intangible heritage of humanity)遴选机制,其目的在于设立一个国际性的荣誉,专门授予那些“最典型的文化空间或传统和民族的文化表达方式”,旨在鼓励各国政府、非政府组织和地方社区带头确认、保护和传承他们的口头与非物质遗产,并且于2001年5月18日,公布了世界范围内第一批19种人类口头与非物质遗产代表作。我国由中国艺术研究院负责申报的昆曲艺术,成为第一批19种人类口头与非物质文化遗产代表作之一。2003年11月7日,由中国艺术研究院负责申报的中国古琴艺术又被列入第二批28种人类口头与非物质文化遗产代表作名录。

要动员全社会的广泛参与。作为我国抢救和保护人类口头与非物质文化遗产的代表性工作机构,中国艺术研究院专门成立了相关的研究与职能部门,负责组织、指导各地开展人类口头与非物质文化遗产申报工作。基于这一背景,中国艺术研究院组织各地专家学者撰写了这套具有权威性的人类口头与非物质文化遗产丛书,其中既包括已经获得联合国教科文组织认定的昆曲、古琴等项目,也包括更多同样有着悠久历史、独特风貌、丰富内涵,尚有待申报的项目。丛书着重反映这些文化遗产的基本面貌、表现形态、美学或工艺上的主要特点、历史,以及目前有代表性的主要传人,同时也简要介绍了当地政府为继承与保护这一文化遗产所做的工作和未来的计划。它不仅有助于读者认识与接近这些优秀的民族文化遗产,增强民族文化自豪感,而且必将激励当代人通过对这些民族文化遗产的认识与保护,将中国的优秀文化传统与现代社会紧密结合起来,开创中华民族更为灿烂的未来前景。

我对这套丛书的出版表示衷心祝贺。

前言

在漫长的历史长河里，中华民族创造了光辉。灿烂的华夏文明，为千秋后代留下了膏满囊宇的口头与非物质遗产。其中，藏民族瑰丽多姿的传统文化遗产占有重要的不可替代的历史位置，而藏戏则是古老藏民族文化的一个重要组成部分。

藏民族聚集在西南边陲，世代生活在青藏高原上。以青藏高原地域命名的青藏文化圈，被国内外学术界认为是一种有独特色彩、内涵丰富的文化形态，是中华民族文化宝库中一颗璀璨夺目的宝石。

在中华民族这个大家庭中，能歌善舞的藏民族素有“歌舞的海洋”之称，其民歌、舞蹈独具一格，光彩夺目。藏戏艺术即是融会了藏族的这种歌舞文化的底蕴，包容了藏民族整个民族文化意识和宗教情感而发展起来的一朵艺术奇葩。它扎根于民间，汲取着整个草根阶层

的力量。虽然，在一个很长的时间里，它未受到文人雅士们的注意，有时还要受到各方面力量的排挤，但它仍然默默地、不屈地散发着自己的魅力和光芒。事实上，在雪域高原这样一个农、牧民众多，文盲众多的地区，在过去更多的人是通过藏戏等民间文化接受熏陶的。

由于交通不便，西藏和内地尽管有一些文化上的相互交往，但西藏总的还是长期处于封闭状态中，这不能不妨碍藏地经济的发展，也妨碍了藏地文化的发展。但是，在当前这个日渐趋同的世界里，这反而成全了西藏，反而因此更多地保留了自己独有的特色，藏戏得以成为国内少有的完整保持了自己特色的一个剧种。

由于历史和地理的原因，藏戏艺术基本在西藏自治区及青、甘、川等省藏族聚居的地区流传，很少为中国其他地区所了解，在藏民族之外的省份和地区也没有多少演出机会，只有



布达拉宫广场演藏戏



西藏藏剧团进京演出新编大型藏戏《文成公主》

极少的会演和艺术节的演出。在2001年9月第二届少数民族文艺会演期间，西藏自治区藏剧团进京演出了新编大型藏戏《文成公主》。我国90岁高龄的戏剧专家张庚先生及其他专家、学者才第一次看到藏戏的演出。观众中有文化界人士，有大学生，还有不少外国观众，他们听不懂藏语，平时也难得看到原汁原味的藏戏，需要看字幕才明白戏文，但更吸引他们的是新奇的雪域高原的神奇艺术。虽然只演两场，但它所展现的戏剧文化之美，在文化界和艺术界引起了强烈反响。演出以后，在中国少数民族戏曲学会特别组织的藏戏座谈会上，张庚先生表示：“（我）对藏戏很喜欢，可以说一见钟情。那么高的文化价值，戏剧史没有写进去。藏戏是中华民族共同的文化遗产，是大戏剧观点，昆曲列为世界‘口头与非物质遗产’代表作，藏戏也有条件，更古朴，更有价值。”

藏戏是现存中国戏曲剧种中最为古老的剧种之一。据传，广场演出已有1000余年的历史，其他一些大剧种，如京剧、昆曲、川剧等，历

史都比藏戏短。藏戏源于西藏各地，流传在雪域高原的各个角落，基本没有受到外界或外民族文化艺术的影响，因此，它不仅在国内戏曲艺术中非常奇特，而且在世界各国的戏曲艺术中也十分罕见。

与中国其他少数民族戏曲相比较，藏戏更有其独特之处。许多其他少数民族聚

居地区与汉族地区较接近，因而他们的戏剧无论表演形式，发展行程和所演剧目等，或多或少都深受汉族戏曲的影响。藏戏虽然也受到中国各民族文化，特别是汉民族文化的影响，但是，它主要是在独特的藏族社会历史和生活土壤里生长起来的，形成了具有藏族自己独特风格的艺术形式和韵致。藏戏的神奇殊异性和独创自立性，同藏族具有最大的特殊性一样，在各个方面完整地保留了自己的特点。这与西藏以藏族为主体的社会历史，以及它的自然条件、民族特点、经济基础、宗教信仰、文化艺术，甚至语言文字、风俗习惯等都具有很大关系。藏戏作为藏民族在雪域高原这一人类生存极限之地创造的辉煌、灿烂的文化遗产结晶，是中华民族也是全人类的极为宝贵的财富。

本书力图以翔实的材料，生动的故事，丰富的图片将这一古老神奇的文化形态——藏戏艺术呈现于读者面前。但由于主客观条件所限，不足和错误之处在所难免，期望读者和诸方专家赐正。



目 录

Contents

总 序	孙家正 1
前 言	1
第 1 章 藏戏的悠久历史	1
第一节 文化溯源	1
第二节 孕育形成	11
第三节 日趋成熟	25
第四节 剧种及流派	27
第 2 章 藏戏的文化表现形式	47
第一节 音乐唱腔	47
第二节 表演艺术手法	71
第三节 节日民俗文化与藏戏的传播	83
第 3 章 藏戏的艺术特点	101
第一节 神奇瑰丽的面具艺术	101
第二节 民族特色鲜明的服饰及化妆	111
第三节 藏戏鼓钺的伴奏及乐器、乐队	120
第 4 章 藏戏剧本及人文价值	131

目
录

第一节 以现实主义手法树立典型形象	131
第二节 浪漫主义的传奇韵味	134
第三节 悲喜剧奇特糅合的风格	137
第四节 精美独特的语言特色	139
第五节 藏戏剧目的思想渊源	141
第5章 藏戏演艺家与人才	157
第一节 藏戏的创辟者	157
第二节 藏戏发展史上的杰出改革者	163
第三节 专业藏戏继承人	166
第四节 其他藏戏活动家	176
第6章 藏戏的影响、研究及保护措施	189
第一节 藏戏在国内外的影响	189
第二节 有关藏戏艺术的研究和活动	194
第三节 各级政府对藏戏的振兴和保护措施	197
附 录	207
后 记	209

第1章

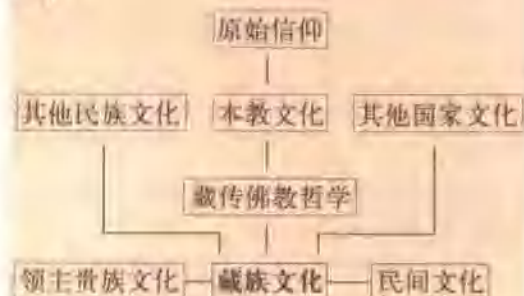
藏戏的悠久历史

第一节 文化溯源

藏族是一个最独特的民族。无论从地域、文化、民俗以及宗教方面来说，它都有一个完整的体系。这种体系从古到今，从藏传佛教在雪域大地上开始传播以后，就一直非常完整地保存了下来。了解藏戏的起源，首先应了解西藏整个民族文化。当然，这里只能对相关问题作简要的介绍。

在历史发展的长河中，藏族文化吸取、融合了多种文化，形成了既是多元文化的聚合体，又是博大精深、自成系统的文化体系。从纵向来看，藏族文化经历了三个大的发展阶段，即原始信仰、本教文化和藏传佛教哲学。从横向来看，藏族文化主要由领主贵族文化、僧侣文化和民间文化三个部分融会而成；三者之间既互相独立，互相对立，互相排斥，又互相影响，互相渗透，互相吸收。另外，其他民族和国外的一些文化对藏族文化的发展或多或少有一定影响。

图表一



古老的藏族本土文化

原始信仰 原始信仰也就是自然信仰，它指的是一种认为自然物和自然力具有生命、意志以及伟大能力的信念。换句话说：自然信仰是人们对自己所感觉到的事物的神秘信仰，而不是对自己所想象的事物的神秘信仰。

藏民族是具有高超形象思维能力和梦幻意识的民族，这是由于他们所占据着的那块地球上最孤寂的生存高地赋予了他们最广大的精神空间和思维特质。他们往往要面对莽莽苍苍、肃穆寂静的雪山；面对明净辽阔、丰姿绰约的湖泊之国；面对铺展天际、年复一年，忽而绿、忽而黄，在夕照中闪着粼粼波光的草滩；面对曾是波光浩渺而今却彻底干涸了的古海；面对那些透着铁锈红的死火山；面对骤然而起的风暴以及风暴过后草原出现的奇异安详和美丽……这些都给雪域的主人以压抑感、神秘感、恐惧感。

面对大自然，他们感到自己如此的渺小，感到大自然如此的不可战胜、不可驾驭、不可捉摸。风雪霜霰，洪涝干旱，瘟疫虫病，随时会吞噬一个人、一个家庭、一个村落，夺去他们费尽千辛万苦积攒的财富和亲人的生命。他们觉得靠自身无法扭转和改变这种现象，他们觉得有一种神秘的力量在驾驭、主宰着大自然。在这种特定的历史文化空间中，他们就臆



村头神庭石柱的鹿头装饰。祭祀用

本教文化 据晚期形成的本教文献记载，本教最初在今西藏阿里地区南部古代象雄等地发展起来，早在吐蕃王朝建立以前就盛行于象雄，后来沿雅鲁藏布江自西向东广泛传到整个藏区。一般认为象雄位于西藏的西部，包括现在的阿里。本教的创始人叫东巴·辛饶米沃，意为最高的巫师。本教崇拜天、地、日、月、星、雷、雹、

想，虚构出神灵形象，就把日、月、星辰、高山、河流，甚至牛、羊、鹿、大象等动物都当作崇拜对象，相继出现了山水崇拜—植物崇拜—动物崇拜—图腾崇拜—英雄崇拜—偶像崇拜等几种原始崇拜观念和信仰过程。

在西藏一些地区人们发现了大量的反映古代藏先民们游牧生活和活动的岩画。这些岩画所表现的内容丰富多彩。有羊、牦牛、鹿、马、驴、骆驼、狼、狗、虎、豹、鸟、鱼等动物，还有人类狩猎、放牧、舞蹈、骑乘及日、月、山、植物、器物 and 表示各种原始自然崇拜的符号，具有很高的历史、文物、文化、艺术价值。

历史的文化积淀直到现在，在藏族民众的社会生活中还有所体现。如在居住的屋顶、村头、山岗、河湖边还有拉则（即神宫）、经幡、玛尼石刻等存在，而且年年都要更新，息息不断。

因藏戏反映的都是藏民族本身的社会历史、传说等文化内容，原始崇拜信仰的祭祀活动和仪式是必有的。主要是看在戏中怎样运用，能准确而又巧妙地反映出剧本规定的情景。

山、石、水等一切万物。“本”意指瓶。早期巫师施行法术时常以瓶作为主要的宗教法器，所以称巫师为本。

本教对世界有自己的解释。他们把世界分为三层，上层居住着天神，总共有六个兄弟，其中的老大创造了世界，有点像基督教中的上帝和希腊神话中的大神宙斯。中间一层住着人类。下层是各种妖魔鬼怪的住所，这些鬼怪掌管着人间的祸福，掌管灾难的叫“念”，常在地理书上看到的念青唐古拉山脉，就是本教中掌管灾难的大神。

我们现在看到的本教早已不是本来意义上的原始宗教，而是一个本、佛教复合的历史产物，其内容十分复杂，既有比较古老的原始巫教的一些特点，又有大量的系统化的宗教的成分。因此，我们可以说本教是由非佛教的早期形态的原生本教和受佛教影响后形成的次生形态的晚期本教两部分构成。

从教义上说，本教是一种地地道道的多神论巫教。本教信奉万物有灵，崇拜天、地、日、

月、星、辰乃至五谷、草木、禽兽，奉一种草原上的纸羊为大神。以此来看，本教似产生于牧业地区，因为先民们经常将对自己日常生活最重要的东西作为理想来崇拜。原始形态的本教的某些信仰特点，即崇拜自然、崇拜动物、杀牲献祭等，具有自然宗教的特征。

本教的创世传说认为世界产生于巨卵，是从混沌中变化而来的。它的理论基础就是万物有灵，认为世界万物都依附于灵魂，同时强调任何事物的存在都是神的安排，是神的意志的集中体现。为了祈求神灵的保佑，避免鬼怪的侵犯，人们面部普遍涂上赭红染料，对任何不理解的事物，都要“祈福消灾”、“占卜凶吉”、“驱役鬼神”，种种崇拜和祭祀神灵的仪式因此就产生了。

在佛教传入西藏以前，社会上常见“为生者除灾，死者安葬”，“上观星相，下降地鬼”，“纳祥求福，祷神乞药，增益福运，兴旺人财”，甚至“占善恶休咎，决定是非之疑”和“护国奠基”都无不依赖于本教的巫师及其巫术活动。

本教徒转经（包括转经筒）和朝圣时与佛教徒著名的从左至右的顺时针方向相反，向逆时针方向从右至左转动。本教用“嘛嘛咬牟尼萨来哆”八字真言代替了佛教著名的六字真言“唵嘛呢叭咪吽”。本教徒使用的摇铃犹如一个铜盘，呈扁形大口，使用时铃口向逆时针方向摇动。象征本教的“雍仲”符号“卐”与佛教象征吉祥的“卐”方向相反，标志着永恒和恒固。

“雍仲”，“卐”是一种符号标，与汉文称之为“万”字符的图案“卐”相同。雍仲这个符号在西藏日土岩画第一次出现，距今已有数千年历史。从岩画考证得知，雍仲画表示的是太阳及其光芒。最初画一个圆圈，边上画几道光，逐渐简化之后，便演变为雍仲“卐”，即与“万”字



寺庙屋角的铜狮装饰



西藏阿里日土岩画

符号“卐”一样的符号。发展到象雄王朝时代即有文字后，称此符号为“雍仲”。雍仲在象雄语中，最初当为太阳永恒，或永恒的太阳之意，发展到后来，演变，引申为固，永恒不变，避邪，以及吉祥如意的象征。象雄王朝时代的西藏本土宗教——本教就以“雍仲”符号作为该教派的标志。

本教对藏族的社会生活产生了极其深远的影响，本教的中心思想制约着藏族先民的思想观念。到了公元7世纪初，本教的发展处于巅峰，其中包含着维护社会等级、社会伦理和固定本民族的基本生活方式等方面的内容。佛教传入后，本教的生存价值受到极大的破坏，然而，它的某些宗教意识乃至宗教仪式仍保留在藏族人民的生活中，生产之中，也保留在藏戏的剧情和表演中。

藏传佛教哲学 公元4世纪时，佛教从印度传到青藏高原，到公元7世纪时由于吐蕃赞普松赞干布推崇佛教，佛教在青藏高原开始大规模传播，雪域环绕的高山大地成为佛教文化的乐园。

佛教在雪域与当地群众普遍信奉的本土宗教——本教的斗争中，相互影响，相互补充。以佛教教义为基础，吸收了本教一些神祇和仪式，逐渐发展形成具有浓郁民族特色、地域特色、高度形象化的佛教重要支派——藏传佛教。自公元6—7世纪佛教传入西藏地区后，迅速传播开来，虽然在与本教的斗争中经历了艰难曲折，但最终还是在统治者的大力扶植下，在与藏族传统文化和本教相互交融的基础上，使自己的教义渗透到人们的思想意识里，变成了一种支配人们信念和行为以及生活方式的全民信仰。佛教自身也逐渐藏化，形成形式及修持上都独具特色的藏传佛教，俗称喇嘛教。藏传佛教的形成，标志着其思想体系的确立，在藏族社会中，人们以它的思想内容为精神依托，统治阶级也利用藏传佛教作为统治百姓的精神武器。

藏传佛教是藏族人的主要信仰，也是藏族地区占主导地位的宗教，是绝大多数人的精神支柱。佛教对藏族人的价值取向、道德规范、心理素质、思维模式等诸多方面，具有强大的影响力。藏传佛教是藏族文化的核心和主体，离开藏传佛教则藏族文化无从谈起。

佛教吸收了本教的诸多教义，如万物有灵观念，并进行了发展。佛教以“六道轮回”、“灵魂转世”、“因果报应”和“放生”等形式来表现万物有灵观念。“不杀生”是佛教中最主要的戒律之一。佛法以慈悲为根本，杀害有情的生命，是违背佛法慈悲为怀宗旨的。每一个藏族群众都相信杀生是一种罪孽，死后将堕入地狱，永远得不到超度。世世代代，祖祖辈辈的藏族群众虔诚地信守着佛教的戒律，



西藏阿里三色佛塔



西藏康马县发现的石刻“仇神护法神”

在牧区的藏族人不吃鱼是最典型的例子。他们认为每一条鱼产的鱼卵很多，杀了一条鱼等于杀戮了10万生命，所以藏族群众解放前从不吃鱼。

藏传佛教在教义上是大小乘兼容而以大乘为主；大乘中显、密具备，尤重密宗，并以无上瑜伽密为最高修行次第，形成“藏密”。藏传佛教有独具的许多教派，严密的寺院组织和学经制度，有译为藏文的完整的三藏经典。主要传播于中国的藏、蒙古、土、裕固、纳西等民族地区以及不丹、锡金、尼泊尔、蒙古人民共和国和原苏联的布力亚特等地区。藏传佛教的信仰习俗内容丰富多彩，甚至令人神秘莫测。这是由于信仰渗透在生活的各个层面上，处处都有信仰的影子，使社会生活宗族化、信

仰化。可以说藏族社会的习俗与藏传佛教的信仰紧密地结合在一起，信仰的力量无处不在。

在藏传佛教寺院里，除了供奉佛祖释迦牟尼以及弥勒佛、文殊菩萨、观音菩萨、地藏菩萨等菩萨和罗汉像外，还供奉一些自己所特有的神和佛，比如一些令人生畏的本尊和护法神形象。

应该特别指出的是，在藏传佛教寺院中供奉的佛祖释迦牟尼形象，是被雪域化、藏族化了的。在不少寺院中，释迦牟尼戴上了具有藏族风格的冠饰，服装也起了变化。他内着僧袈裟，外着袒右肩的袈裟。而观音、文殊菩萨都是须眉男子，还化为护法神，有了代表震慑的特殊意义。

另外，在雪域，一些功绩卓著的人物，也都被说成是观世音的化身。藏族历史上的重要人物如松赞干布、文成公主、赤尊公主，早期由印度来西藏传教的莲花生大师、阿底峡大师，以及藏传佛教各教派的重要人物如玛尔巴、米拉日巴、八思巴、宗喀巴、汤东结布……因功德超人而被说

成是菩萨、神的化身。人们以宗教崇拜的形式去悼念、学习和信奉他们。成千上万的人心甘情愿地冒风雨，顶寒风，千里迢迢来到拉萨，拜寺朝佛。拉萨堪称佛教的圣地。时



西藏阿里发现的古格时期的玛尼石刻“尊者”

至今日，大昭寺内外磕长头的人群，仍然日夜不断；在达拉宫香客云集，哲蚌寺、色拉寺内扶老携幼的虔诚信徒，有不少是从千里之外的川、青、甘来的，为的是在佛前添油烧香，祈祷“来世”幸福，寻找一张通往“极乐世界”的“通行证”。

藏传佛教对藏戏的影响是巨大的。本书在后面“藏戏剧本及其人文价值”中有论述，在此不多赘述。

领主贵族文化 又可称为官家文化，或统治阶级的文化。这种文化始于什么时候很难说清。从理论上讲，自从有了阶级之后，每个民族的文化都会产生分化，逐步演变，发展成为统治阶级服务，为统治阶级所利用的上层文化和为广大人民群众服务的民间文化。传说中藏

族历史上第一座宫殿雍布拉康的建成，就是这种领主贵族文化开始形成的一个重要标志。统治阶级对艺术领域的各个门类，逐渐形成了他们自己的偏好和需求。

享受成为他们人生的重要目标，精神财富自然包括其中，歌舞和戏剧艺术也被请进了王宫深墙，贵族大院。他们按照自己的欣赏要求、价值取向、生活特点，改造和创新了歌舞、戏剧的形式、内容，一种具有宫廷风格的歌舞出现在世人面前。宫廷歌舞的特色为高贵、典雅、华丽、节奏舒缓、婉转，犹似踏青、赏花；曲词优美轻柔，如行云流水，让人悠哉游哉，完全沉浸在无忧无虑的人生美境之中。宫廷歌舞在有闲阶级和专业演艺人员的共同努力下，形成了藏族艺术中又一株独具风韵的奇葩。



西藏康马县歌舞“果谐”

过去的雪顿节藏戏献演活动，主要是“支戏差”。历史表明，自噶丹颇章建立300多年来，噶厦地方政府对发展藏戏艺术，从来没有做过任何有利于促进它的事情。相反，他们对古老的传统民族民间艺术却制定了许多清规戒律和禁锢措施，如剧目内容、表演艺术形式甚至角色分配，都严加控制，只准演传统剧目，不准演别的或新的剧目，演出传统剧目的内容，不准有一字之更改或遗漏，也不准擅自改动唱腔、道白、表演、鼓点等等，戏师无权自主或提出异议。领主官家对艺术自有他们的权利和态度。

从历史上看，吐蕃时代晚期，佛教虽受到王室贵族推崇和豢养，甚至某些佛教首脑人物如钵阐布参与了政事，执掌了大权，但其基本特点仍然是君权的支配。佛教僧侣集团或本教僧侣都是以赞普为首的世俗统治集团的政治要求下进行活动，甚至本教和佛教的某些教义不得不依据吐蕃统治集团的政治要求来进行修改，藏文化掌握在少数贵族手中。

僧侣文化 僧侣文化的核心是宗教观念，这种观念不是单一的，它积淀着本教和藏传佛教的观点，也包含着远古时代的原始信仰。

有些僧侣利用文艺为佛教服务，借以达到弘扬佛法、宣传教义、扩大影响的目的。在藏传佛教繁荣发展时期，佛教僧人竭尽所能地把精湛的写作技巧运用到佛教事业上，在藏戏中加入了藏传佛教教义，如此，枯燥的佛教教义便增添了文化色彩，这就容易被人们所接受。比如，藏戏《朗萨姑娘》的大部分内容是通过朗萨之口宣传“诸法无常”以及人生是苦海的佛教观点，作者通过朗萨的遭遇和结局规劝人们遁入空门，信佛修法，只有佛法才能帮助人解脱苦难，救人于苦海之中。这部藏戏还向人们

展示了佛法的威力，即便是恶人，也可在佛法的感化下弃恶向善，“立地成佛”。有名的藏戏，内容也大多是颂扬佛法、观音点化之类的东西。

在西藏，一个人从生到死都离不开喇嘛的帮助，生下来要请喇嘛命名，长大结婚须请喇嘛占卜，平时患病要喇嘛医治，出门办事也要请喇嘛占卜，死后更需喇嘛超度。只有通过喇嘛的念经祈祷，俗人的身心才得以皈依佛法，免入地狱，得生善道。所以，人们在生活中遇到疑难问题总是请教喇嘛，男女老少都非常崇敬喇嘛。被称为“具恰哇”的喇嘛必须经过长期地按部就班地学习各种经典，以便升级毕业后考取格西学位。格鲁巴的哲蚌、色拉、甘丹三大寺的喇嘛攻读格西学位课程，不但内容很多，而且时间也很长，必修的课程包括因明（初级3年），中观（被认为是最重要的课目，修4年），戒律（学习4年），俱舍，同时研究高级因明（为期4年）。因此，真正学完这些所有的课程并通过无数的考试获得高级学位的喇嘛毕竟是少数。当然，其中也有一些富裕人家的子女用钱财布施而获得格西学位。在四种等级的格西学位中，第三种多壤巴、第四种林色巴中靠布施取得学位的人较多。多数没有获取学位的普通喇嘛，经过一段时间的学习后，有的人深山老林修行，有的学了一些专业后从事绘画、雕塑、医学等方面的工作，有的并不系统地学经，不重视经典和理论，而是专靠法术咒语等在社会上进行个别活动，成为“阿巴”，意为咒师；也有的虽然住寺院学经，但常去农村牧场替人念经祈福或求雨防雹等等，有的则留在寺院出卖劳力，承担各种繁重的体力劳动，成为寺院的差役。

出家为僧侣的，有的迫于生活，把寺院当作一个栖身之所；有的则出于真诚的信仰，把



西藏拉萨大昭寺

寺院当作修行场所。在没有多少世俗正规学校的西藏，寺院又是学习知识的教育中心。因此，一般人要想得到一点书本知识，只有入寺当喇嘛。于是喇嘛也就成了全西藏传播知识、受人尊敬的教师。

民众对寺院僧侣的供养，使藏区社会中形成了专门的知识分子集团——僧侣群体，使他们有条件专门从事精神文化活动。本来，在过去几千年中，无论哪个社会，从事文学、艺术、哲学等方面的创造研究工作只是极少数较为富有且有闲暇的人们的一种爱好。在藏区这样的社会里，人们生存极其艰难，既无闲暇又无财力从事这类精神活动。寺院及其供养制度，便为藏族中多数家庭中的一两位成员提供了一个摆脱日常生活烦恼，专门从事精神活动的机会，因为几乎每个家庭都有子女进入寺院做僧人，从而使较为广泛的民众享有精神活动的权利。因为民众的大量施舍、供养，使大批僧人能够脱离世俗生产，专心致志从事宗教文化活动。

僧人群体全身心地投入宗教研究和宗教活动中，他们的价值取向引导着全藏人的生活目标：向往觉悟，行善乐施。他们世代对宗教文化的积累，从而保留和发扬了藏族优秀的传统文化，建立了系统的藏传佛教文化，包括佛教教义、历史、哲学、文学、艺术、医学、天文学、地理学等等。由于僧人们的辛勤努力，他们留下了丰富的文化遗产，包括各学科的学术经典，精美的艺术作品、宏伟的寺院建筑等等。同时受僧人价值观的影响，藏族人民形成的宗教道德为核心的社会道德规范与法律意识，至今仍影响着藏族人的行为方式与生活习惯。

至于人们手中的佛珠，屋顶的经幡，门前的吉祥徽“卐”，路旁、田野间的“玛尼堆”，群众嘴里哼的民歌，民间流传的故事等等，举凡人们听到、看到的，几乎无一不与僧侣有关。



门上的及门旁的符号都是为了辟邪

民间文化 民间文化同僧侣文化有着极大的区别。民间文化带有非宗教的性质，这是一种无意识的、非自觉的艺术创造。艺术与宗教既有密切的联系，又有本质的区别，不能因为藏族社会长期实行政教合一的政治制度，神权又占据统治地位，就把藏族文化等同于宗教文化。人类文明发展的历史表明：宗教不是自古以来就有的，它是一种历史现象，只是在人类社会发展的某些阶段产生出来的。

西藏的民间文化因其地域的辽阔和生态环境的多样而呈现出罕见的丰富性，同时也因为地理的特殊以及种种历史因缘，显示出无与伦比的独特性和神秘性。在这片被称为世界屋脊的广袤大地上，智慧、爱美、朴实而有灵性的西藏人民在漫长的历史长河中创造出了一个又一个令人难以置信的奇迹，他们的民居文化，



西藏日喀则民间歌舞杰谐

服饰文化，饮食文化，茶文化，婚姻、禁忌和丧葬等文化，无数的节庆文化，以及渗透在人们血脉里的神话、传说、史诗和民间故事，民间歌谣，民间歌舞，以及仿佛是其天性的艺术创造力，无不闪耀着迷人的光彩，宛如夏夜的星空。藏戏本身就是来自于民间的产物，民间文化所包含的所有种类都可以体现出来。

外来文化的影响

作为一种文化现象，藏文化也受到周边文化的影响，比如印度文化、西亚文化、中原汉地文化的影响等。但由于雪域高原的峻远和雄浑，藏文化表现出了不同于其他地区文化的鲜明特色。对西藏来说，外来文化首先是印度文

化，而印度文化基本是受佛经的影响。藏戏中许多剧目的内容都是来源于佛经故事。从印度传入西藏的佛经中，保留加工了许多古印度的神话、寓言和格言、谚语、诗歌等，这些文化对藏戏的表演和剧本产生了广泛的影响。另外从藏戏中的一些舞蹈和服饰可明显地看到印度和尼泊尔风格的痕迹。

西藏周边的汉族、回族的文化对藏戏也或多或少有着间接的影响。藏族与其他兄弟民族长期以来一直有着密切的往来，文成公主、金城公主进藏后，随从人员和所携带的书籍经典都带去了汉地文化。因此，唐代的歌舞乐形式间接地在西藏的文化艺术上也有些许体现。

第二节 孕育形成

与世界上任何其他文化的情形一样,藏族文化里的戏剧文化也经历了它的孕育和发展过程。

西藏文字创始和最初的作用,主要就是用来说翻译佛经的。有名的传统藏戏,内容也大多是颂扬佛法、观音点化之类的东西,所以说,西藏这片土地是众多神灵的乐园。

原始藏人创造了神灵是为了什么?其实是一种功利行为,是为了从神灵那里得到好处,期望神灵能给予保护和馈赠。于是,人们造像,

献祭,创造巫术用以达到与神灵的交流。各种崇拜,祭祀的仪式就顺理成章地在雪域高原盛行不衰,而各种仪式都要借助于歌舞。他们在丰收、平安时手舞足蹈、引吭高歌,尽情表达心中的激情和对神的感恩戴德;而灾难降临时,还是由歌舞来表达心中的痛苦和困惑,祈求神灵赐予安宁和幸福。

在一些统一的祭祀日,各处的农牧民在一起,以祭祀为中心,进行各种文化活动,全面地娱悦神灵,每次祭祀都激发了社会群体对艺



西藏止贡寺跳神

来的热情,使原有的文化活动更为普及和广泛流传,导致了歌舞、说唱艺术、杂耍、藏戏等艺术门类源源不断地从雪域高原涌现,形形色色、风格各异。藏戏这种艺术形式的诞生,与藏民族祭祀的丰富多彩有很大关系。

同其他任何一种艺术一样,藏戏有其本身的产生、形成和发展过程。不过目前尚无非常确凿的史料加以说明,我们只好利用一些藏族民间的传说同零星的史料记载对照分析。

藏戏究竟产生于什么时代?在藏区一般流行着几种传说。

一种传说认为,藏戏产生于1000多年前的藏王赤松德赞时代。赤松德赞时期,印度的莲花生大师到西藏传教,他采用藏族上风舞与佛教哲学的内容结合起来,创造了一种用舞蹈形式来镇魔酬神的哑剧。这种舞蹈的特点是能表现一些简单的故事,所以,把它作为藏戏的最初萌芽阶段比较恰当。有人说莲花生创立的哑剧是跳神,不是戏剧。一些藏戏研究的专家,学



西藏藏剧团大门上方的汤东结布塑像

者认为,跳神本身就是一种用舞蹈形式表现鬼神故事的早期戏剧艺术形式。从公元8世纪到14世纪,我们很难把跳神与藏戏截然分家。甚至到解放前夕,藏戏虽然已成为一种独立的艺术形式,但它表现的内容仍然充满了鬼神的故事。因此,跳神与藏戏在产生和发展过程中应有一个交织发展的阶段。关于莲花生对藏戏发展的奠基作用,我们将于第五章另作论述。

另一种传说在藏族地区广泛流行,那就是藏戏最初的创造者是被佛教称为大成就者的汤东结布。藏族的艺人和一些剧作者也都普遍认为藏剧是由汤东结布创造的。但是,根据藏戏的思想内容、语言、形式和艺术风格及其规模来看,决非起源于14、15世纪,也不可能是一人一世之创,它的产生和形成之间有一个不断加工、增补、丰富的历史过程。在这个过程中,像汤东结布这样的人无疑是起着提倡和推



大昭寺迎娶文成公主壁画。画上有牦牛舞情景

动的重要作用。这一点,我们将在第五章详细论述。这个时期,还有广大民间艺人的作用。由于这些人的组织和整理,才使藏戏得以传播和发展。

关于藏戏起源、形成的具体年代问题,藏戏的起源、形成到底是公元8世纪还是公元14世纪,焦点主要集中在西藏寺院白面具藏戏壁画的绘制年代的考证上。关于这一点,还需发掘进一步的材料。因此,对藏戏起源的真貌,现在不忙于下结论,上述的两种观点都值得重视。

实际上,藏戏的雏形在公元六七世纪前就孕育胚胎了。

藏戏的来源是多方面的,一般认为主要来自三个方面:一是宗教仪式和宗教艺术,二是民间歌舞,三是民间说唱艺术。

藏戏与羌姆(跳神)的关系

西藏在历史上可以说是一个全民信教的地区,它的起源和萌芽可追溯到藏族发祥时期,即第一代藏王聂赤赞普时代。这个时期西藏土著先民们就创造了比较灿烂的本教文化。本教作为一种原始宗教,它以万物有灵,灵魂不灭为思想基础,创出诸如山神、水神、火

神、乡神、家神、男神、女神、战神等神灵,有着一整套的祭祀禳解的仪式。本教作为西藏本土宗教,它十分熟悉并善于利用各种艺术形式

来宣传自己的教义。羌姆是吸收了本教的祈神仪式,又融会民间土风舞,贯穿一些简单的佛教传奇情节的综合艺术形式,所以它带有一定的戏剧意味。公元8世纪的羌姆(宗教跳神舞蹈)中已出现了面具,面具在藏戏的完全形成中作用是非常大的,面具的出现是宗教仪式向藏戏过渡的开始,为藏戏的孕育奠定了基础。

在寺院有流传至今的金刚法舞羌姆,它的最早形式是在本教与佛教相争转向相和的那个时代形成的。羌姆是藏语,也可音译为“跽”,只是“蹦跳”的意思,并没有“神”的影子,羌姆被理解为“金刚法舞”、“宗教舞蹈”、“宗教哑剧”及“佛教法舞”。“法舞”,是后来民间叫法的引申并被认同的。作为金刚法舞演绎的羌姆,只能由僧侣进行,并且有着严格的仪轨要求。对此,我们可以从扎什伦布寺于每年夏秋



寺庙跳羌姆用的面具

之际举行的大型演出——“斯莫钦波”上进行系统的了解。

扎什伦布寺羌姆共分16场,演一次法舞需



寺庙跳羌姆

要一整天时间，规模宏大，有近百人的法乐乐队，场次情节是这样的：

第一场是奏却舞。一位喇嘛身穿黄色的缙质料长袍，脚登彩靴，头戴紫色夸张的立体大头面具，手持佛珠出场。他胸前挂着小包，内装各种食品，出场时向观众散发食品，以显示喇嘛是心善、富强的。如观众中得到了喇嘛的食品，意味着当年自己心想事成。因此很多人挤在人群中抢夺食品。然后再出场6个孩童，着装与喇嘛相同，演示生活的场景。他们敲打着小鼓，动作富有节奏，表演富于喜剧气氛，夸张而有趣地表演剪羊毛、捻毛线、织氍毹、缝衣服、种地等动作，表演天真有趣。

第二场是夏吉雅尼舞，即鹿舞和犛舞，由两人表演。表演僧人内穿僧服，上套宽袖服，脚登勾鼻藏靴，头戴鹿面具和牦牛面具，右手持缀有穗边的大头骨，左手握缀有五色彩绸的金刚钺出场。表演蹦蹦跳跳，

妙趣横生，在世俗意义上来说，兽舞表达的是青藏民生的畜牧生存大义，尤其是鹿代表了藏先民早期的林猎生存，牦牛代表了后来发展的畜牧生存。在藏传佛教的艺术形象中，犛往往是索命魂之类的明王或阎王，而鹿代表着法力及维持法力。在驱邪羌姆表演中一般是由鹿用角挑碎象征外道和魔障的食物。

第三场托珠达巴舞，意为天葬场的守护神，情节紧承第二场。4个象征守护天葬场的厉鬼，身穿用红色画出全身骷髅的白色布衣，头戴骷髅面具，头上挂着有7个小人头的头饰，腰围上蓝下红缀满小穗的短裙，手持金刚钺，表演人死后进入天葬的过程。速度中等，情绪活泼。

第四场为久扎尼舞，意为引路，由两个小喇嘛表演的双人羌姆。表演者身穿天葬场守护神的袍服，赤脚，头戴骷髅面具，手持花棒。表演内涵为根据佛经所说分为两个层次，一是代表“大乐世界”的路程，一是代表“空分智慧”



寺庙跳羌姆



江陵民俗节日达马节上的羌姆表演

的路程，表示这两条路程有着非常艰难而光明的前景。舞蹈生动活泼，节奏紧凑，具有轻松、欢快的感觉。

一般的羌姆表演中，尤其在藏僧人的修行学习中，前四场出现的极少，更多的是从第五场开始。

第五场为夏纳舞，为黑帽咒师舞。出场16人，头戴黑色圆帽，帽顶挂着用红色铜皮制的火形图案中贴着小骷髅头，两边缀有五彩哈达，身穿绣有许多神目的蓝色缎子宽袖肥大长袍，肩披缎子坎肩，腰围镶有人眼、口、獠牙的围裙，脚登勾鼻藏靴，左手持头颅（或仿头颅）制作的器皿，右手持金刚钺。表演间念诵咒语，向四方抛撒敬神，洁净场地，驱赶魔鬼。在咒师出场前喇嘛们要祭煨桑烟，念诵经咒，

强调其神圣性。表演节奏缓慢，情绪肃穆、庄严，具有雄威、壮观的气氛。

第六场为阿扎拉舞，也就是瑜伽咒师舞，是由8人表演的群羌姆。表演者用白布缠头，白面具罩脸，穿花缎子长袍，舞蹈风格风趣、幽默，诙谐、夸张，类似内地戏曲的旦旦，它表现了皈依佛教修行而得到的愉悦或大乐。对世俗之人来说，只要他们按照藏传佛教的舆论指导或多观经，死后的灵魂一旦不能马上得到超度，也不至于错失超度良机。节奏中速，情绪欢乐，具有风趣、诙谐的表演特征。

第七场为果玛舞，即门神舞，由4人表演。表演者各自戴黄、红、绿、白的威猛面具，头上挂着小人头头饰，手持法器贯铃，动作刚强、勇健。对世俗观经之人来说，这是死后的灵魂

得到超度的关键时刻，如果不转经就可以被佛普度，节奏中速，情绪肃穆，庄严。

第八场为耶玛舞，即战神舞。表演者有两人，一为头戴乌鸦面具的干练僧人，一为头戴猫头鹰面具的干练僧人。这场双人舞，动作灵活而丰富，风格犀利而猛锐，这里所出现的形象，就世俗而论就是“禽兽护法”，以喙锐爪利象征其精确而有力的神圣法力。正如在日常生活中经常惯见的乌鸦处理掉败腐尸骸，猫头鹰夜查不爽，消弭鬼祟因素一样，对于藏传佛教密宗的仪轨持修想象来说，到此刻大的六根断除后的细腻，但影响力深远的业障该除净不净了。对世俗之人来说，包括第七场的门神里玛和本场的战神耶玛舞，与古老的神灵观念——

人神同身观念相关。这些神灵与第七场实际上的四大天王不同，而是来自源于本教或现今民间心智一直持有的“人生五神”中最主要的神灵战神。民间老百姓更喜欢把它称之为“扎拉”，也喜欢理解为肩上一盏灯——“持明”，专门保护“命”或灵识的。这里既反映了藏民族的古老神灵观，又反映了藏传佛教及先前的本教神灵和民间心智的同构努力，世俗之人获得“似乎已经见过”的印象后，增强了对佛法的信仰。这是藏传佛教密宗精神生活和世俗精神生活发生契合的重要支点，从而强调人死后的灵魂超度的可信度和对它的强化。

第九场为锦青舞，即神之使者舞，是羌姆的核心场次，因此本尊多由藏密僧侣中的舞蹈



桑耶寺羌姆表演

跑本亲自担任。跑本头戴凶怒面具，穿黑色战袍，右手持神斧，左手持大刀。斧劈刀砍，8个眷属在他周围伴舞，把演出活动推向高潮。这里，实际上扎什伦布寺的僧侣们以更加世俗化的意义理解着他们的“斯莫钦波”。对于各宗派的职业化羌姆，在有的演出中出现时，情形纷纭，意义繁杂得多。如果某出羌姆所奉本尊为大威德时，主角面具就会是绿面牛头，配饰五骷髅，一手持人骨棒，一手持灵绳，灵绳一端为威钩，另一端为金刚杵。还有明妃，面具为绿面无角牛头，一手持金刚杵，一手持头颅（或仿头颅）制作的器皿，颅器内盛血。大威德和明妃的靴上不但有嘴，还有眼睛，其余眷属还有捉对呼应的空行勇和其“妃”空行女，其中有黄牛头和黄妃，红牛头和红妃，绿牛头和绿妃，作为眷属的空行勇与大明威一样头戴五骷髅头，白骨红孔。空行女所佩戴五骷髅头无顶，还有青绿色的鹿面使者，不佩五骷髅，但有骷髅環珞佩颈。在这场中的法音圣乐，往往号猛鼓惊，铙钹触心，让世俗之人观看后，在他或她死后因熟悉神尊或阎王而不躲避他们，最后得以超度，得升高果位。这一场是羌姆全剧的核心部分，热烈而庄严。

第十场为卡堆嘎纳舞，即黑白神舞，由两人表演。两人所戴面具一个黑，一个白，紧贴面孔，形如真脸，表演者身穿缁袍，披铁甲，头盔上插一根孔雀翎。右手同时持白旗和黑旗，左手持花棍，蹦蹦翻滚，十分活跃，欢快。白神代表善意，黑神代表恶意，两种神打骰子进行表演，表演有意地安排白神战胜黑神，这时全场观众撒糌粑，以表达人们的心愿，最后由寺院向白神敬献哈达。

第十一场为格龙卡西舞，即持禅杖的比丘舞。8位比丘缓缓出场，身穿红色袈裟，披黄



羌姆面具

格绸子，头戴黄色圆形僧帽，一手持禅杖，一手持梵钵，其舞步舒缓而庄重。

第十二场为结巴舞，即男子汉舞。8个健壮喇嘛，穿戴古代盔甲，舞动金刚钺和大刀，腰间挂着活动的弓箭，这时，法乐热烈雄浑，舞姿激昂。

十一至十三这一场就羌姆来说是走向更世俗化的境地了，主要是对世俗之人劝化行善，让世俗之人布施僧、寺，以积福德资粮，并戒凶杀，以得投善道。其宗旨是以善行获取功德，所以有欢快、舒缓、庄重的法乐语言引诱观经者的感受，这是以羌姆的形式提醒世俗之人，为了在死后早日得到超度，将来投生善趣。在规范化的藏传佛教密宗内部的修持领会宗旨的羌姆，可以省去这三场，而直接演出以下的真正法舞性质的场次。

第十三场为玛姆杰舞，即8个魔女舞。首先出场的主要魔女，头戴红色凶猛的面具，身穿紫红色布衣藏袍，衣上画有人头图案，头发

撒张，赤脚，手持一个孩子的尸体（道具），在鼓、芒锣、胛骨号筒、口哨等乐声中出场。然后随从陆续出场，其中一位的打扮与众不同，头戴珊瑚串联的后藏妇女头饰，以轻松典雅的舞姿表现出后藏妇女的纯朴善良的性格。这场舞蹈节奏较快，情绪热烈。

第十四场为勒格舞，即死神之舞。死神或持明王，身穿画满人头骨的披风，腰系虎皮裙，手持铁钩，一手持捆魂索，对此可以理解为止正结束人们生命的过程，也就是说真正死亡了，并真正转世投胎了，实际上这场得脱之舞在世俗意义上是第八场的升华。

第十五场为夏珠舞，即小鹿舞。小鹿由一

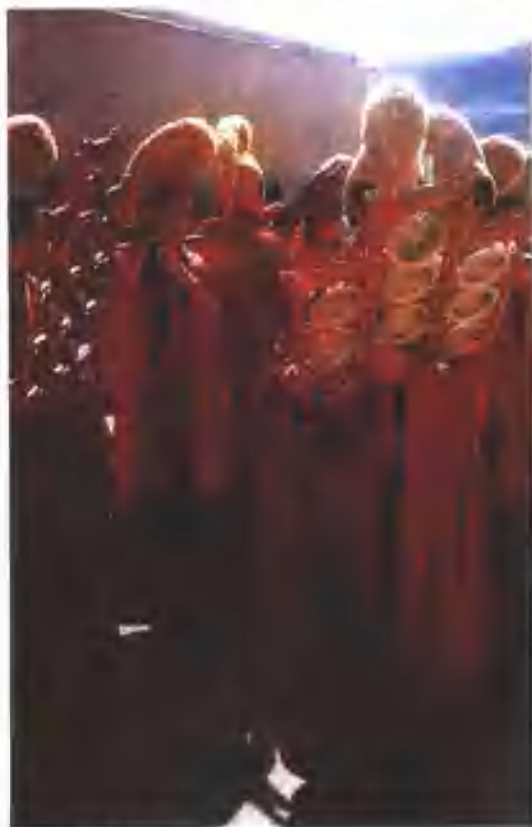
位灵活精干的小喇嘛扮演，出场时首先撒少许青稞以敬神，然后向四方祈祷，为世人祝福。表演表达了小鹿在优美舒适的自然环境中饮水、啃草、撒欢、打滚的内容，节奏欢快，情绪活泼，旋律优美，十分精彩，令人折服。

第十六场为齐巴舞，即儿童舞，由8个孩童表演。出场孩童各戴不同式样的面具，头插各种颜色的小旗。上身穿缎子坎肩，下身着红、蓝绸布配制的小裙子，赤脚。表演表现了孩子们的活泼、可爱，象征生命轮回中得以超度而重新获得新生的善趣。此段羌姆舞蹈性强，节奏欢快，情绪热烈，表演形式紧凑，此时此刻，微越的鼓和铃声，达到了整个羌姆的高潮。

最后两场直观地看是极世俗化的心情剧，实际上一般的羌姆在前几场就会出现鹿的形象，在佛教中，由于佛本生故事中有释迦牟尼“鹿苑说法”的典型故事，于是鹿更多地代表了佛法的纯洁和佛法的无上威力。

一般认为，藏戏的表演明显受到了跳神的影响。跳神中的各种角色，如神佛、凡人、动物等，在领舞者的率领下均跳同一种舞蹈。藏戏的舞姿虽与跳神不同，但就所有同台演员同跳一种舞蹈而言，藏戏在形式上显然接受了跳神的滋养。藏戏和跳神都用面具，所不同的是跳神的角色全戴面具，而过去藏戏中只有妖魔鬼怪、动物类戴面具，应该说是藏戏借用了跳神中的部分面具以达到造型之目的，其中的娱神部分越加丰富和充实并逐渐加进世俗故事内容以后，纯粹的藏戏就产生了。

从白面具藏戏传统剧目的故事内容和表演形式中，至今仍可以看到不少属于本教文化的遗迹。公元6世纪以后，已进入奴隶制的藏族社会，民歌从民间进入宫廷，本教“擂鼓作声”以模拟图腾的兽头面具舞蹈也被吸收进民间综



羌姆表演乐队

合性歌舞表演中,产生了戴白山羊皮面具的民间艺术表演形式。文成公主进藏以后,汉族乐舞也融入藏族的民间歌舞,舞蹈、歌唱和表演都开始有了一定的规范。到8世纪赤松德赞时建桑耶寺,在落成典礼上,莲花生将佛学教义和本教祈神仪式及上风舞相结合,创建了一种类似内地古代傩舞的戏剧性跳神艺术。到11世纪,西藏卓地大庙会上,就有了“巫师多人,自在女28人,戴面具,手持兵器,另有长髯女击鼓,随之而舞”的明显具有戏剧性质的表演艺术。藏戏的内容中存在着上祈天神的情景,目前还保留了大量早期宗教仪式和宗教艺术的内容,有很高的欣赏和研究价值。

藏戏的文化形态与跳神有着本质上的区别。宗教跳神专门在寺庙里表演,它的来源是释迦牟尼传播佛教密宗时,根据佛教内容显示出各种不同的形象。藏传佛教无论哪个教派,都在密宗坛场修行用,每年只能跳一次,平时不能随便跳。两者的根本不同处可以从以下几

个方面来论述。

一是渊源不同。跳神的金刚舞在西藏的最早传播者是莲花生大师和寂护大师。他们进藏后,在桑耶寺的开光大典上,传授了符合续部精神的金刚舞。到了佛教后弘期,阿里古格国王意希沃、降曲沃二人修建托林寺庙,当时从印度梵文译了许多佛教密宗教义,大译师仁钦桑布按照续部精神,发展了金刚舞的种类。此外,萨迦派、噶举派、宁玛派等教派也都有按照各自的教义的不少舞种,但不外乎都是根据释迦牟尼传播的续部精神创作,都有各自的来源。藏戏是具有民族特色的民间表演艺术,最早是从民间说唱和歌舞发展起来的。藏戏的艺术基础,在莲花生大师进藏之前就流传于民间。汤东结布教七姐妹演藏戏,是在一定的民间说唱和歌舞艺术基础上进行创作,这与宗教跳神的来源毫不相干。

二是表演不同。宗教跳神时的动作、表情,要按照神的形象表演。如右腿伸,左腿收,跳



桑耶寺羌姆表演中的莲花生变化身

整圆，跳半圆，跳十字，跳半十字，跳S形等等，从舞步、手势、舞姿、感情、音乐都具有特定的风格。藏戏中的舞蹈形态是根据剧情中的国王、大臣、庶民等正面、反面人物的需要来设计动作和唱腔的，从它的舞步、手势、舞姿上，可以分清剧中人物的正面、反面的特征。宗教跳神在藏戏中没有人物区分的表演，只能成为观众的笑料。

三是唱腔音乐不同。宗教跳神时的诵经音调和藏戏唱腔的音调根本不同。两者都用谱子（西藏旧式谱）记录下来，结果明显不同，而且种类也不同。宗教诵经的音调如同海的波浪，由低至高，到高峰以后渐渐落下。藏戏唱腔音乐具有不同的旋律、结构、调式和演唱方法，可以表现人物的情绪，有着极其丰富的戏剧表现力。

四是乐器和节奏及演奏方法不同。宗教跳神仪式上所用的乐器有大、小法铃（法号），胫骨号筒，长腰鼓，大鼓，铜铃，铙，钺等。在演奏时受诵经音调的制约。藏戏乐器过去只有鼓和钺，演奏要按表演人物的舞步节奏。宗教仪式击鼓

时，鼓槌不能朝上击，不能击底边，不能击鼓面中心，只能敲击鼓面五分之三的部位，而且不准使劲敲。藏戏鼓钺的敲击方法就有限制，为了使鼓钺的声音变化多端，仅从鼓的演奏方法上来说，就有鼓面位置、鼓槌握法、指法等技巧，再加以力度上的变化，以此来丰富鼓的表现力，二者演奏截然不同。

藏戏与民间歌舞的关系 藏族民间歌舞是孕育藏戏的重要血液。无论是世界上哪一种戏剧，基本上都是起源于歌舞的，藏戏也不例外，它是在藏族民间歌舞的基础上发展起来的。

从文化渊源上看，藏戏最早可以上溯到原始时期的歌舞。民间歌舞与祈祷、祭祀等活动联系在一起，源远流长，在狩猎、播种和收割的季节，人们常常举行仪式，以自发的歌舞来欢庆祝福。原始社会的人类认为，依靠歌舞能与大自然取得和解，当时的民间歌舞就有了明



民间跳里谐

显的实用目的。经过历代劳动人民的不断丰富、完善,形成了自己的民族风格。如果谐(圆圈歌舞)、堆谐(西藏上部地区的歌舞)、卓等,特别是歌舞演唱班子跳出的热巴(俗称康戏),从藏戏的开场温巴顿的演出中可以看到热巴的影子。反之,藏戏的开场温巴顿又对热巴舞的进一步丰富、完善有促进作用。藏戏温巴顿与热巴面具舞中的服饰、动作相差不大。热巴是藏东流传最广的古老民间歌舞艺术,分为热巴铃鼓、热巴弦子、谐剧及杂技等。表演热巴的艺人多为世代相传,需自幼苦练。在金沙江、澜沧江及怒江峡谷地带,有很多专门的热巴艺术团体,他们自认是西藏圣者米拉日巴的后人,所以被人们称为热(藏语中音同日)巴。

热巴舞以铃鼓为主,其间穿插弦子以及插科打诨等内容。表演前都要先谢神,这是因为女艺人要担当打鼓一角,而在西藏传统观念中,击鼓一般是由男人或喇嘛来做的事。女人击鼓会招惹鬼神的怨气。热巴舞第一步是由男人手持红色牦牛尾,摇铃击鼓呈圆圈走动,边走边唱;第二步是女子用弓形鼓槌敲长形手

鼓,并伴之快旋等技巧动作,最后是男角的技巧表演,多是扮飞禽走兽等形状动作,并穿插谐剧等内容,女角则在一旁击鼓助兴。

阿卓鼓舞与藏戏也有密切关系。在桑结嘉措医著《亚色》中记载,桑耶寺落成典礼时,臣民们进行阿卓(藏族古鼓舞)、鲁(歌唱)、鲜(类似哑剧的舞蹈)等娱乐活动。山南地区乃东县哈鲁岗村至今还保留阿卓这古老的大型鼓舞队,其领舞师的面具与早期藏戏的白山羊皮面具大致一样,戴面具者的名称也同样叫作阿若娃。阿卓鼓舞队有两个领舞师卓木,两个道白报幕员阿拉,10名鼓手,8名歌女,由他们来扮演人物角色和表演各种小情节。阿卓鼓舞的结构由开场舞蹈萨江萨短、正式节目(或称正戏)和扎西(吉祥收尾)三段构成,这种结构形式与藏戏完全一样。桑耶寺主殿不远处,有赤松德赞为给他生了3个王子的后妃次央萨梅朵珍建造的神殿康松桑岗林。在这座神殿的壁画中,有桑耶寺落成庆典的热烈场面,其中有多种阿卓鼓舞队、谐钦歌舞队、宗教仪仗队和白面具戏的表演画面。同样内容、形式和场面



阿卓鼓舞



桑耶寺落成庆典图壁画（全图）



桑耶寺落成庆典图壁画（细部）

的壁画，在桑耶寺正殿大门内右侧墙上亦有一处。

就是这幅圆形壁画的庆典场面里，一共有8个鼓舞队，其中3个队有7名鼓手、两名领舞，两个队是6名鼓手，两名领舞，两个队是3名鼓手、两名领舞，一个队是4名鼓手，一名领舞。领舞都戴与藏戏相同的白山羊皮面具，手拿相同的彩箭。

牦牛舞与蓝面具藏戏已融为一体，早在8世纪，白面具藏戏初步形成时它们之间的关系就很密



牧女)生活,固有牦牛伴舞,格外有喜剧情趣。拉萨协荣仲孜戏班,专跳牦牛舞。协荣是村名,仲孜这个名称本身就是野牦牛舞之意。

藏戏与民间折嘎(说唱艺术)的关系 藏戏还吸收了在藏区已经很发达的说唱艺术。藏地流行的民间故事说唱艺术,最大特色就是在故事叙述过程中用民歌形式的韵白来增加可唱性,使故事更加通俗易懂。

牦牛舞

易懂。优美动听。如在当

时流行,而且现在还在流行的一种叫折嘎的祝福吉祥,恭贺新禧的民间艺术:表演者肩披山羊皮,头戴面具,手拿木棍,可对人物、事物即兴表演,有说有唱,有韵有白,可表演,可舞蹈。根据一些传说来看,汤东结布本人也是切。牦牛舞早在吐蕃初期民间原始祭祀的图腾拟兽舞蹈中就已出现。到7世纪松赞干布颁布《十善法典》庆祝会上,就有人戴着狮、虎、牛等面具而舞(《西藏王统记》)。同一时期,在大昭寺《文成公主入藏欢庆图》壁画中心部位,就有一个戴着白面具的牧人逗引着两头由人扮演的牦牛翩翩而舞,旁边有两人坐着司鼓。司鼓伴奏,其面具、服饰、道具及有鼓钹伴奏的整个演出形式与白面具藏戏形式大体一致。到8世纪时,在桑耶寺反映该寺落成开光典礼庆祝场面的圆形壁画下部,同样有一个戴着白面具的牧人逗引两头由人扮演的牦牛翩翩起舞,旁边有一人站着司鼓伴奏,由此可见牦牛舞对藏戏的影响。如传统剧目《卓娃桑姆》中反映白玛金国的牧场上卓达卓嫫(牧民

牧女)生活,固有牦牛伴舞,格外有喜剧情趣。拉萨协荣仲孜戏班,专跳牦牛舞。协荣是村名,仲孜这个名称本身就是野牦牛舞之意。



民间折嘎说唱

一个说唱家。他和七兄妹
另一说是七姐妹的组合。
意味着说唱艺术同歌舞
艺术开始相结合。可
惜这方面的材料不
多,不能进一步说
明这种结合的过程。这些民间说
唱艺术对藏戏
起了潜移默化的影响,直到
今天,藏戏表
演格式还明显
保留着说唱故
事的痕迹,民间
藏戏队的演出就
不分场次,全剧
由一个堆谐巴

(意为讲解人)的角色专门在幕后或幕前道白。
介绍剧情的发展,介绍到哪里就演到哪里。演
出剧目的长短,全凭讲解人掌握,
这就是说唱艺术的典型表现形式。
另外,现在甘南、青海、川西北牧
区的藏戏,基本上是以说唱为主,
舞蹈很少。而且这一派(即拉卜楞
派)的唱调一直沿用着说唱《格萨
尔王传》的腔调,这说明《格萨尔
王传》说唱艺术对藏戏确实有过
影响。

藏族过去有一类专讲佛经故
事的说唱艺人,叫“喇嘛玛尼”,这
类艺人所用的唱本逐步由叙述体
发展成代言体,也就成为藏戏的
脚本。至少,藏戏剧本是藏戏吸收

了说唱艺术之后才产生的。

藏戏与其他艺术形式的关系 民歌、滑稽
表演,杂技对藏戏的影响也是很大的。藏戏中
的唱词很多是由民歌演变而成的,藏族歌舞既
是歌,又是诗,一般不用朗诵的形式,而是用
歌唱来表现。民歌在艺术上风格独具,它以丰
富的幻想,生动的比喻,朴实的语言,浓郁的
地方色彩,流传在藏族民众中间。传统藏戏的
唱词吸收了民歌的表现手法。早期民间或寺庙
演出中的滑稽表演也被藏戏吸收了进去,这种
喜剧色彩的插科打诨与正剧的表演结合在一起,
成为严肃戏剧场面中的一种喜剧性穿插。
杂技对传统藏戏有一定影响力。藏戏吸收杂技
的用意可能是为了吸引观众,增强藏戏的渲染
力、穿透力。藏戏在接受各种民间传统艺术的
影响后,总是把它们的表现形式继承下来,并
创造性地糅合到藏戏的剧情中,再分别运用。
因此藏戏具备了戏剧的故事内涵,又把歌舞、
说唱、祭祀、杂技等艺术有机地结合进去,为
成为独立的民间艺术创造了辉煌的前景。



民间新嘎说唱面具



桑耶寺杂技壁画

第三节 日趋成熟

藏戏的成熟期一般认为是汤东结布时期和五世达赖、五世班禅时期。公元14世纪,汤东结布修建铁索桥及造船所需的大量资金和原料,绝大部分是弟子们通过演唱藏戏而获得的。这种公益事业的推动带来了藏戏的一个丰富和发展的历史过程,尤其在扩大藏戏影响,深入群众等方面,作出了不容忽视的重大贡献,这是毋庸置疑的史实。这个时期可以称作汤东结布时期。17世纪五世达赖执掌西藏的政教大权后,藏族文化达到了其历史上的最繁盛时期。藏戏表演艺术亦相应出现蓬勃的生机,迈上了新台阶,开始走上了规范化、程式化、体系化、专业化的道路,藏戏受到官方的重视,被提到了议事日程上,藏戏掀开了新的一页。这个时期被称为五世达赖时期。

18世纪,五世班禅洛桑益西对藏戏的发展也有一定的促进作用,他根据当时一些不守清规的僧人行为和社会上的一些炎凉世态,借鉴民间故事的一些素材,编创了一个藏戏故事本《迥布顿月顿珠》,是“顿月顿珠兄弟”的意思。此剧后经迥巴派戏班当时的著名戏师顿仁巴贡嘎的精心排练,成为八大传统藏戏剧目之一。在西藏民间也有人把它附会为西藏两位宗教大师的前生故事。当年九世班禅为消弭与十三世达赖之间的矛盾,曾提倡编演此剧。这说明它在促进藏民族内部团结问题上有着极为重要的现实意义和历史意义。

18世纪后,藏戏的发展更是迅速,流行地域不断扩大,从最早的雅鲁藏布江中游扩大到日喀则及附近地区,并开始流行于四川、云南、

甘肃、青海等省的藏族聚集地区,深深扎根于藏族人民之中。

十三世达赖即位后,噶厦政府向藏戏班子提出“把今昔菩萨大师的故事表演出来,劝兵为善”的要求,随后改编原觉木隆藏戏班子为政府公办的职业藏戏剧团,直接归噶厦孜恰列空和贡德林寺共同管理。由于噶厦政府的重视,加之藏戏艺人的努力,觉木隆剧团在艺术上日趋成熟,发展成为当时在艺术上最完备、最丰富、群众中威望最高、影响最大的剧团,从而推动了整个藏戏艺术的发展。

藏戏最辉煌、最成熟的时期,还是在中华人民共和国成立后,特别是西藏实现民主改革后,藏族人民跨进了历史新阶段,藏戏焕发了青春,获得了新生命。无论是唱腔和表演,还是服装与道具都更加完善了。1960年,拉萨在原觉木隆藏戏剧团的基础上成立了

西藏自治区藏剧团,使藏戏这一古老的民族艺术在继承传统的基础上,得到了新的发展。古老的广场戏被搬上了舞台,有了灯光、音响、布景、乐队伴奏等,在广场戏之外又增加了舞台剧。



觉木隆戏班戏师扎西



迦巴藏戏队演出《抛月抛珠》

第四节 剧种及流派

在17、18世纪,每逢雪顿节,西藏各地的藏戏班子需要到拉萨来支戏差,为达赖及噶厦政府的官员献戏。那个时候,在众多的藏戏班子中,选定12个较有名的藏戏班子,这些来支戏差的藏戏班子成了西藏各地区业余藏戏班的骨干力量,在一定的范围内,他们互相学习、交流技艺。其他藏族地区的寺院借到拉萨的机会,逐渐把藏戏传到了甘肃、青海、四川等地,都相继成立了藏戏班。而各个地区的藏戏班,由于经济和文化生活、自然条件、语言特点等差异,以及受当地民间艺术的影响,在音乐风格、曲牌结构、演唱形式、演唱技巧、鼓钺伴奏等方面,构成了非常明显的差别,形成了具有不同风格、特色的剧种和流派。

藏戏流传的藏族地区以方言划分为三大方言区。一是卫藏方言区,即西藏山南、拉萨、日喀则等地;二是康巴方言区,是指四川甘孜州、西藏昌都地区、青海玉树州、云南迪庆州等地;三是安多方言区,是指甘肃甘南、青海黄南、果洛、四川阿坝等地。

西藏的藏戏班子自古以来,既不在寺院,也不在城市,更不在牧区;都在广大的农村。

广大农民为了丰富自己的文化艺术生活,自发地组织了白面具或蓝面具藏戏班子。每逢传统节日在各自的村庄演出。西藏农村藏戏班子的名称,都是用自己的村名命名的,像扎西雪巴、尼木达仲娃、觉木隆娃、常扎西则巴等。后因各自的特点逐渐发挥出来,形成了各自的流派。一些剧种和流派基本都是用地名和村名约定俗成的。西藏传统藏戏是勤劳、智慧的农民世代亲手浇灌和培育下开花结果的,说藏戏是地地道道藏族农民的艺术,一点也不过分。城镇、牧区群众,甚至僧俗上层人士,都十分喜爱藏戏这一古老的民间传统艺术。

藏戏流派形成的主要原因还在于每个藏戏班子的戏师。过去,藏戏班子没有导演,几百



观看藏戏的观众

年来也基本没有什么新剧本。在故事的具体情节上,有的地方就寥寥几句话,不像现代剧本有场景的交代。这给戏师留下了发挥的空间。戏师所喜爱的风格和戏班专有的个人特长,也使得戏班不得不按照各自的特点发展。

在我国的戏剧理论界,历来把藏戏当作藏民族和藏族地区唯一的一个剧种对待,而藏戏实际上是一个包括诸多剧种及其流派的系统。藏戏艺术在流传中,与各地藏区的不同的文化艺术传统相结合,形成了各有特色的不同剧种,如西藏的白面具藏戏、蓝面具藏戏、昌都藏戏、德格藏戏,四川的康巴藏戏、安多藏戏、

嘉绒藏戏,青海的黄南安多藏戏、华锐安多藏戏,甘肃的甘南南木特藏戏等,实际上是一个藏戏剧种系统。同时在这些藏戏剧种中,有的又形成了不同的流派。如蓝面具藏戏中有迥巴派、江嘎尔派、香巴派、觉木隆派,白面具藏戏中有宾顿巴派、扎西雪巴派、尼木派,康巴藏戏中有巴塘派、理塘派、道郭派、甘孜派等。这些不同的剧种和流派,有的至今还在民间流传,而有的已经失传或濒临失传。

白面具藏戏

大部分的藏戏研究专家认为,白面具藏戏

图表二

藏戏系统剧种流派表

藏戏系统	剧种名称	流派名称	形成时期	形成地点	流行地区
	白面具藏戏	尼木巴 扎戏雪巴 宾巴顿	萌生于7、8世纪, 形成于14、15世纪	西藏山南	西藏山南、拉萨
	蓝面具藏戏	香巴 迥巴 江嘎尔 觉木隆	15、16世纪	西藏拉萨昂仁	西藏、四川康巴区 及国外地区
	昌都藏戏		19世纪初叶	西藏昌都强巴林寺	西藏昌都
	德格藏戏	竹箭 更庆	17世纪中叶	四川德格更庆寺、 竹箭寺	四川德格 西藏江达
	门巴戏	达旺 墨脱 勒东	9世纪初叶	西藏门隅、墨脱	西藏墨脱、达旺
	康巴藏戏	理塘 巴塘 康定 甘孜 道孚	16世纪中叶	四川理塘、巴塘、 康定、甘孜、道孚	四川藏族聚居区
	安多藏戏	四川阿坝、甘孜 甘肃甘南 青海黄南	18世纪末叶至 20世纪中叶	青海黄南、果洛、 甘肃甘南	青海黄南、果洛、 甘肃甘南、四川阿坝、 色达
	嘉绒藏戏		18世纪初叶	四川马尔康	四川理县、马尔康、 金川

是藏族戏曲母体剧种，历史最为悠久，流传十分广泛，被称为仙女白面具戏。相传是汤东结布为造铁索桥募捐，而组织“仙女七姐妹”班子进行演出的戏剧形式。汤东结布利用吸收了已有的民族歌舞、说唱，包括宗教仪式和艺术，以及百艺杂技等等众多的表演形式，进行综合性的发展，编演佛本生故事和民间传说，逐渐丰富了“仙女七姐妹”这样一种以羊皮面具歌舞表演故事的戏剧演出形式。17世纪，由于受到五世达赖的重视和扶持，进一步向前发展，成为以唱腔为主，唱腔，念诵，舞蹈、表演、道白，技巧等各有一套初步程式，而后又与一部分生活化表演、民间歌舞、技艺等融为一体，很快产生了琼结宾顿巴、盘纳若捏嘎、雅隆扎西雪巴、尼木塔荣巴、吞巴伦珠岗、堆龙朗则娃等6个著名的白面具藏戏班子，被规定为每年参加哲蚌雪顿演出的主要团体。其中有3个戏班发展形成了具有不同表演风格的古老、质朴的宾顿巴，和由白面具衍变为黄面具的扎西雪巴和向蓝面具藏戏过渡的尼木巴3个艺术流派，所演剧目主要是《诺桑王子》及其片断。



白面具宾顿巴藏戏班艺人

宾顿巴派 相传宾顿巴是藏戏最早的一个剧团。民间传说汤东结布为造铁索桥到处化缘，募捐，吃尽了苦头。一个人的力量毕竟有限，后来汤东结布锲而不舍的精神感动了一位

女神，托梦给他，让他到山南琼结去找七姐妹（另一说是七姐妹）演戏。他去了，果然有7个俊逸聪颖的青年男女。他让大哥当甲鲁（借用过去一个部落头人的名字，头戴大红的高帽，手拿竹弓，表示有权，藏戏中用以领班），三姐妹当拉姆（即仙女），二兄弟当温巴（即猎人），汤东结布自己当戏师（即编导）兼鼓师，编演了许多故事，募化了很多钱，造了很多铁索桥。宾顿巴，藏语就是“七姐妹”或“七姐妹”的意思。所谓七姐妹（或七姐妹）戏班宾顿巴，还保留着最为古老的表演艺术风貌，它的开场角色叫阿若娃，意为戴白胡子面具的表演者，甲鲁所戴帽子还是藏族早期阿卓（古鼓舞）舞队鼓手的扩尔加圈帽，而且他们的服装头饰和表演的舞蹈动作姿势，仍保持桑耶寺壁画上白面具戏表演的形态。

扎西雪巴派 扎西雪巴在白面具戏中影响最大，在艺术上是发展得较为完备、成熟的戏



白面具扎西雪巴藏戏开场戏

班。雪顿节派戏时规定扎西雪巴戏班可演《诺桑王子》全本，它的唱腔与西藏古老民歌谐钦（大歌）极为相似，雄浑、沉厚、舒缓，其中不少唱腔后来发展成为有着韵味隽永的藏戏特殊装饰音技巧仲谷的唱段。同时，它也开始受到蓝面具藏戏的影响，对自己的白山羊皮面具按蓝面具的样式进行加工装饰，由白面具发展成为一种独特的黄面具，在表演形式上也学了一些蓝面具戏的东西。

尼木巴派 尼木·台巴和吞巴·伦珠岗这两个相邻的戏班，到20世纪50年代中期改演蓝面具戏，剧目也由只演《诺桑王子》一种而扩大到《智美更登》《朗萨雯波》《卓娃桑姆》《苏吉尼玛》等多种，但在雪顿节献演时被规定仍然演白面具戏，这就使它形成了兼具白、蓝两种面具戏的表演风格。

蓝面具藏戏

蓝面具藏戏是藏戏中传统最丰厚、艺术最发达、影响最大的藏戏剧种。国内外一般人所说的藏戏主要是指蓝面具藏戏。它直接由白面具藏戏发展而来，相传为汤东结布晚年将山南宾顿巴白面具演出形式传回家乡日喀则昂仁迥·日吾齐寺后逐渐形成的，并开始演出许多完整的大型正戏剧目，后来又发展出诸多民间的蓝面具戏班，并不断创编新的剧目。蓝面具藏戏积累了一批传统剧目，除八大藏戏外，如果将个别民间戏班编创和演出的剧目，如《若玛囊》《猎人贡布多吉》和《泽当琼琼》等也包括在内的话，总计有近20个大小剧目。

蓝面具藏戏形成了以4个蓝面具戏班为中心的四大艺术流派：其一是靠近珠穆朗玛峰的

昂仁县迥巴,唱腔保持了古老发声法,脑后音与胸腔共鸣运用较多。融入“堆”地区(今日喀则地区及阿里地区的一部分)民间声腔音调,唱腔异常高亢洪亮,雄浑甜脆。其艺术影响流传到四川的甘孜。其二是雅鲁藏布江中游河谷盆地的仁布县江嘎尔,以古朴浑厚、庄重苍劲的喇嘛藏戏声腔和更为古老神秘、粗拙瑰奇的宗教色彩,以及更为地道的传统技艺,受到广大群众特别是僧众的偏爱。其三是后藏南木林山谷的香巴,以香河流域的民间歌舞和香巴噶举派宗教艺术为基础,吸收了其他几个藏戏流派艺术优点而自成一格。其四是历来为西藏政治、经济、文化中心的拉萨地区的觉木隆,产生最晚但发展最快,艺术最丰富、成熟、精美、活泼。它以男女演员分别扮演角色,善作世俗戏剧表演,并在内容和形式上创新发展较多而备受世人称道。在藏戏诸流派中,威望最高,影响最大,传播最广。属于觉木隆派的民

间戏班,遍布西藏全区各地,影响远及青、甘、川广大藏区,以及印度、尼泊尔等国家和地区。除此之外,西藏和四川康巴区还有一部分民间蓝面具戏班,因各自历史发展情况不同,都有自己独特的表演艺术风格。如西藏的乃东藏戏,阿里的普兰藏戏,后藏的亚东藏戏,珠峰下定日的雪嘎藏戏,喜马拉雅山脊南坡的洛扎鲁果藏戏,羊卓雍湖畔的琼果孜藏戏,昌都察雅的香堆藏戏等,还有四川甘孜州的巴塘、理塘、甘孜、道孚等地的康巴藏戏也受到蓝面具藏戏的直接影响。

迥巴派 迥巴藏戏是蓝面具戏中成立最早的剧团,所在地是昂仁县迥·日吾齐,位于雅鲁藏布江上游地区。汤东结布的家就在这儿,日吾齐寺即是他的主寺,附近的冲萨就是他的家。相传日吾齐寺有三种仪式,一是藏戏,一是波多复,一是跳神出通。迥巴藏戏独有的特点就是在开场戏甲鲁温巴中穿插进波多复。



蓝面具迥巴藏戏队演出藏戏《朗萨雯波》

传说在修建日吾齐寺经塔时，白天刚盖筑起来，晚上就被鬼毁为平地。3个弟子跑到寺内报告，住持汤东结布让他们3人中的一个躺在地上，在他身上压上石条，让另两个人用铁锤砸。如果石条碎了，就证明把鬼镇住了。3个弟子第二天按此做后，经塔砌筑的部分果然不再被毁了。以后的迥巴藏戏在演出中，都要由温巴轮流演被砸的波多夏角色。

迥巴藏戏班成立最早，参加雪顿节会演却很晚。据说开始他们每年只去日喀则给班禅演出，到十三世达赖时，因达赖的一个亲信侍从喜欢迥巴派藏戏而将它介绍给拉萨观众，上演的第一个藏戏《顿月顿珠》就受到好评。这一年西藏地方政府管藏戏会演的孜恰列空，奖给他们的戏师顿仁巴贡嘎一个镶有金子的太阳和月亮的温巴面具，并给演顿珠的演员旺久奖了一对金耳环。从此以后迥巴派戏班以《顿月顿珠》参加每年的会演，名字也被人们叫成“迥·顿月顿珠”。实际上，迥巴藏戏在日喀则还能演《智美更登》《朗萨雯波》《卓娃桑姆》等剧目。

迥巴藏戏的戏师，影响最大的就是十三世达赖时受奖的顿仁巴贡嘎，他嗓子好，动作美，手势漂亮，当了三四十年戏师。这以后的戏师是普布，他从艺时间不长，演顿珠受奖的旺久，当时很年轻，仅十五六岁。迥巴藏戏的一个特点为：表演时舞姿热情、奔放，技艺水平很高，艺术感情丰富，唱腔优美、独具特色，演唱方法运用头腔共鸣较多，高亢、洪亮的嗓音内含宽厚、深沉的韵味。还有一个显著的特点，即在藏戏中穿插当地的六弦弹唱舞蹈和酒歌比较多。特别是六弦弹唱在“堆”地区十分流行，小孩还没六弦琴高，就已经会自如地弹唱了。有些艺人弹、唱、舞的技艺很高，有如敦煌壁画中的伎乐飞天一样，六弦举到头顶上，肩背后，都能弹跳自如。迥巴藏戏吸收、融会了当地传统的群众性文化艺术的营养，形成了自己独特的风格特色，受到广大群众的热爱和欢迎。它在日喀则“堆”地区，即拉孜、定日、昂仁到阿里一带，流行传播较广，像拉孜县、拉孜区、彭措林区和雪格等地就有一个或几个迥巴派藏

戏团体。西藏和平解放前，拉孜艺人和日吾齐艺人一起组成迥巴藏戏班去拉萨支雪顿节戏差。

江嘎尔派 江嘎尔藏戏班相传创建于八世达赖时期。江嘎尔藏戏发源地在仁布县江嘎尔山沟，这里有属于汤东教派“色金”的两个寺庙，喇嘛可娶妻，有家有地。这两个寺庙一个是妥波寺，寺内喇嘛擅长唱“喇嘛嘛呢”，一个是江嘎尔宗寺，寺庙规定十户喇嘛中每户出两人支藏戏差，父传



迥巴藏戏队的艺人们在罗布林卡

子，子传孙，成了藏戏世家。八世达赖生在南木林多吉·常的地方，被选定前往拉萨时，路过江嘎群宗寺，那里的头人专程将他护送到拉萨西郊甘参洛登。因为这个原因，每逢藏历六月二十五日八世达赖喇嘛的生日，江嘎尔藏戏班子都要到甘参洛登演出藏戏。著名的戏师有白玛丹珍、嘎玛曲杰、那加和唐曲。那加嗓子特别好，音量大，音域宽，唱起来又高又亮，据说他演唱时可震动挂在房柱上的唐卡（卷轴画），与觉木隆的米玛强村齐名。



蓝面具江嘎尔藏戏队老戏师亲自敲鼓

江嘎尔藏戏规定演出的剧目是《诺桑王子》《朗萨雯波》《文成公主》，3个戏轮换，有时也演《热琼娃》。最有影响的《诺桑王子》，据说是戏师那加根据定钦云巴·次仁旺堆写的《诺桑传记》和八世班禅、多仁班智达二人写的一些书之精华。江嘎尔藏戏的影响仅次于觉木隆，是一个富有代表性的戏班，唱腔好是它的特点，类似汉族戏曲中的文戏，很受广大群众的称道。其唱腔高亢、浑厚、古朴、粗犷，但装饰顿音“仲古”没有觉木隆唱腔中的多，也没发展得那么细致丰富。它同迥巴藏戏一样，所演的戏都严格按照脚本，说“雄”部分就是剧情讲解人的“连珠韵白”，以及唱腔中间穿插的舞蹈节奏都比较悠沉、缓慢，表演也较为简单，没有杂技和特技。

江嘎尔藏戏班每年参加拉萨会演后，回日喀则还要到扎什伦布寺为班禅演出，藏历八月二日要赶回仁布县到强钦寺演出。在夏天，它还要分别给噶厦托子（噶伦过林卡）、仲果也节

（七品官以上过林卡）、孜仲也节（僧官过林卡）演两三天戏。当多吉帕姆被确定为活佛时，这个团也被请去演了7天戏。它曾有3次，都是藏历十月二十五日，被邀请去锡金向其国王献艺，也曾去印度许多地方演出过。江嘎尔藏戏，在日喀则、江孜、仁布和白朗等地区较为流行。除开这个较职业的戏班外，还有许多业余的江嘎尔派的戏班子在活动。现在江嘎尔藏戏班还有一些艺人尚健在，如西藏和平解放前最后一个戏师唐曲的儿子拉则，艺人强巴，年轻艺人丹增等。

香巴派 香巴藏戏也称常·扎西直巴。五世达赖时一个贵族叫扎西直巴，后来当过噶伦（噶厦官员）。他命家乡南木林多吉·常的人学习江嘎尔藏戏，为此组了一个藏戏班。因为是在南木林山沟中的香河边，故被称为香巴藏戏。而后来，噶厦的孜恰列空登记为常·扎西直巴。八世班禅、九世班禅对香巴派较为重视，香巴派因而逐渐壮大，自成一派，主要流行于南木林县的多吉、卡则、琼、山巴等地。西藏和平解放前它的戏师是归桑多吉。之前是根



蓝面具香巴藏戏队演出藏戏《文成公主》



香巴藏戏队演出藏戏《智美更登》

角。据说根角才艺出众，乐观、开朗，谙熟剧本。他是八世班禅选定的戏师，虽然时间长，但在香巴藏戏史上影响最大。早先香巴藏戏不去拉萨支差，有一年迥巴藏戏班去拉萨支差参加雪顿节，过雅鲁藏布江时翻船，死了不少艺人，这样人数不够了，于是到南木林找了一些香巴艺人同去拉萨会演。这些被请的艺人被称作香·日吾齐。以后香巴影响大起来，规定以《文成公主》和《智美更登》轮换去拉萨演出。香巴藏戏整个风格特点较接近于江嘎尔。

觉木隆派 觉木隆藏戏在所有藏戏班和流派中，艺术发展最为完备、丰富，影响最大，流传也最广。觉木隆藏戏班是原西藏地方政府公办的唯一带有专业性的戏班，归西藏地方政府



蓝面具觉木隆藏戏老艺人多吉古堆（已故）在全国政协会议上



蓝面具觉木隆藏戏队鼓师降村（已故）



觉木隆藏戏队老艺人、国家一级演员阿玛拉巴（已故）孜恰列空和贡德林寺共同管理，但无薪俸，除参加雪顿节会演可得赏银和食物外，其他时间靠到西藏各地卖艺乞讨度日。他们唯一的权力是可任意挑选演员。为此，他们持有西藏地方政府颁发的一纸文书，声明他们所到之处，在业余藏戏班中如发现优秀的苗子或尖子，可马上挑走，该戏班不得阻拦。这个戏班开始住在堆龙德庆县觉木隆村的雄白拉穷泉水边，以后长期住在拉萨市区。戏班内有觉木隆村人，也有来自各地的支差者和杀牛人等，所以也被人称为鲜巴拉姆，意为屠宰者藏戏班。觉木隆藏戏班之所以在藏戏史上能成为影响最大，成就最高，传播最广的戏班，与觉木隆戏班中几个著名的戏师和演员是分不开的。例如觉木隆藏戏队的中兴者唐桑，藏戏唱腔的改革者米玛强村，全面改革藏戏的扎西顿珠，演员阿玛拉巴，喜剧演员云登波等等。这些人在藏戏历史上有过杰出贡献，我们将在第五章另作论述。

觉木隆藏戏传播流行的地区也十分广大，像江嘎尔剧团演《朗萨雯波》和《文成公主》时，许多唱腔都是直接学用觉木隆藏戏，其他一些

独具风格的剧团也有这样的情况。拉萨、山南地区多如星星般的藏戏团体，多数属于觉木隆派，就是边远的亚东县的四五个藏戏队，也都同样属于此派。

昌都藏戏

昌都藏戏是西藏昌都地方剧种，它的形成在19世纪末，发展较为缓慢，传播范围相



昌都藏戏演出《文成公主》

对狭小。虽然不像卓舞、弦子热巴那样普及，但还是拥有不少的观众，且成为西藏藏戏中的重要一派而引起了有关学者的关注。昌都藏戏主要运用昌都弦子、热巴舞、锅庄舞和其他当地宗教的、民间的表演艺术形式，并借鉴相邻地区姐妹艺术川剧的艺术手段，发展出独特的表演形式。昌都藏戏分为两类：一是寺庙藏戏，包括昌都强巴林寺、察雅香堆寺、左贡田妥寺、江达罗托等地的僧人藏戏，其中强巴林寺以独有的宗教舞蹈为形式的昌都藏戏在整个西藏自成一派。二是民间藏戏，主要指察雅县新康乡一带的俗人藏戏。演出不搭舞

台，可在草地、广场演出，伴奏为羊皮吊鼓和太钹，演员戴面具或按不同角色化妆，唱腔按表现内容而变化。

昌都藏戏在音乐上吸收了白、蓝面具藏戏的演唱方法和技巧，它的大多数朗达都是在当地民间音乐的基础上加工发展而成，因此都具有浓厚的康巴区民间音乐所特有的风格特色。现在搜集到的只有十几首，共有3种类型：一

是杰布朗达，意为国王唱腔，是国王、王子等人物的专用朗达；二是尊姆朗达，意为皇后唱腔，是母后、公主等人物的专用朗达；三是伦波朗达，意为大臣唱腔，是大小臣子的专用朗达。剧目有《文成公主》等历史剧及《拉鲁普雄》《索朗多》《释迦十二行传》等神话剧、社会剧。

德格藏戏

德格藏戏历史悠久，是川藏交界处德格藏族自治州地方剧种。原先藏戏研究家并不知道有德格藏戏，经过许多藏戏工作者的辛勤调查，特别是听了原德格土司、后任四川省政协副主席的降央伯母的介绍，才弄清了德格藏戏的来龙去脉。

15世纪，博冬扎西森格和汤东结布一起建立德格更庆寺，寺成不久，喇嘛们秉承汤东结布志向，学着西藏地区已开始流行的白面具藏戏演出方法，主要采用羌姆的表演形式和手

段，编演了《智美更登》，之后又编演了《诺桑王子》。17世纪中叶，被人们尊为德格第一代法王的上司拉青·祥巴彭措，为了宣扬佛法，发展势力，命家庙更庆寺僧徒组织戏剧演出，祝风调雨顺，万事如意，先后编演了《哈热巴》《诺桑王子》《甲羌》等。德格藏戏的演出剧目，时间有严格规定，平时并不演出，只在藏历七月初一、初二演出。“文化大革命”期间，德格藏戏被迫停止演出。1980年，西藏恢复了戏剧艺术活动，更庆、龚亚、竹庆等地剧团演出了《哈热巴》《诺桑王子》，得到了群众的称赞。此后，每年7月均举行藏戏公演活动。

德格藏戏的剧目虽然不多，但演出很有特点。它运用当地方言、民间舞蹈和音乐并掺杂寺庙跳神的身段、步法和诵经的乐段，角色不

分行当，按世俗等级划分人物的唱腔。表演时往往唱时不舞，舞时不唱。伴奏以唢呐为主，间配以鼓钹。

演出前，先要举行隆重的煨桑和供神仪式。接着由两个戴面具的人物出场，做一阵滑稽表演，维持场地秩序。正戏开始由戏师执香引路，婆罗门出场介绍剧情，然后演出。演出结束时，除国王、大臣、比丘、王妃等保持原装束外，其他人均换上喇嘛衣服，全体出场围成圆圈，由婆罗门、诺桑王、安登王各唱一段吉祥词，以示演出结束。

门巴戏

在藏戏研究专家的一些专著中，历来把门巴戏也归到藏戏系统中。门巴戏是门巴艺术中



门巴戏演出的温巴和甲青



门巴戏演出

发展较早、较成熟的一个门类。起源于公元9世纪初叶。在门巴族和藏族的文化交往中，门巴戏深受白面具藏戏的影响，但门巴戏不同于藏戏，有其鲜明的民族特点。《诺桑王子》是门巴戏和蓝面具藏戏共同演出的剧目，但比较《诺桑王子》在两个剧种的演出，可看出门巴戏的鲜明特色。藏戏的开场仪式是由7位猎人、7位仙女、两位王子首先出场，祈祷神佛和祭祀藏戏戏神汤东结布。门巴戏开场仪式则是由戏师举一面本教护法神旗绕场一周，然后《诺桑王子》剧中的6个主要角色渔翁、渔夫、王子、喇嘛、仙女和龙女同时出场，表演祭祀太阳神、香獐神、大象神和鹿神的舞蹈。显然，门巴戏的开场仪式带有本教祈神仪式的模式，透露出门巴戏的起源和本教祈神仪式活动的关系，同时也说明门巴戏保留了更多的戏剧原始风貌。它只有为数不多的几名演员，全部是男性，除了要扮演剧中的6个主要角色，还要轮流扮演剧中其他角色，而且不改变服饰装扮。唱腔听上去婉转悠扬，充满民歌韵味。没有帮腔伴唱，

都是独唱。在舞蹈动作中模拟各种动物行为的舞蹈动作比较丰富，道白很少，在服饰方面除了动物形象和鬼神形象，没有特别要求，可以完全按照平素的服饰习俗打扮。门巴戏《诺桑王子》其内容融会了门巴族的神话、传说和故事，情节发展繁缛，枝蔓铺张，根据剧中主要人物的活动，将全剧分作7个部分，每个部分都可以视为一个相对独立的剧目，可演出一天，全剧演完需7天。在演出过程中，还不断穿插表演门巴歌舞。门巴戏还保留着

戏剧早期形态，更为自由、稚拙、淳朴和厚实，特色浓郁、风格突出。

康巴藏戏

在四川康巴地区，几百年来流传着一种藏戏，有的人称它为西藏传入戏，有的人以当地地名冠以戏名，称它为康巴藏戏，但对其传入、衍变、艺术特色缺乏深入研究。经过普查与研究，康巴地区的藏戏早于16世纪后半叶已在康巴各地演出。四川康巴区的巴塘、理塘、甘孜、道孚、康定、木雅等几个地方的藏戏，总的都属于从西藏传入的蓝面具藏戏。但传入以后，其中像巴塘藏戏、甘孜藏戏、道孚藏戏，虽传入较早，但出于战乱或其他原因，大都时演时辍，有的甚至几次衰落几次恢复，多是在本世纪早期或中期方粗具规模或形成定制。同时，传入以后逐渐与各地康巴的歌舞、说唱、民间艺术传统相结合，有的像道孚藏戏唱腔更多地运用了道孚的山歌、锅庄和跳神音调，与西藏的藏戏已有很大区别，形成了康巴藏戏的独有

风格。如巴塘藏戏渗入了巴塘弦子舞的舞蹈和音乐，甘孜藏戏渗入甘孜踢踏舞的舞蹈和音乐，理塘藏戏渗入理塘锅庄的舞蹈和音乐等。像道孚乾宁藏戏，唱腔融入本地山歌，舞是当地锅庄及法舞舞步，繁衍至今日已看不出渊源于西藏江嘎尔派的痕迹。有的康巴藏戏在流传衍化中，由于吸收了康巴地区的一些舞蹈、山歌，将原西藏藏戏传入时保存下来的一些形式也都康巴化了。如开场时跳的扎西雪娃、江嘎尔两段表演性面具舞，已形成具有康巴特色的比较规范的程式化表演身段。在音乐、唱腔上，由于受方言语音、民间音乐、宗教音乐方面的影响，康巴藏戏风格上已和西藏藏戏有一定

差异。

巴塘派 1659年，五世达赖罗桑嘉措委任拉萨丁吉林寺德莫活佛为堪布，谕令于巴塘修建规模类似哲蚌寺样的丁宁寺。丁宁寺第一代堪布德莫活佛赴巴塘时以其弟群觉拉为侍从。群觉拉是拉萨丁吉林寺剧团戏师，随其兄到巴塘后，在其兄支持下组织僧众教授藏戏。自此，巴塘始有江嘎尔派的藏戏及其班子。丁宁寺大殿落成时，寺剧团首演《降嘎冉》《诺桑法王》《扎西雪娃》。之后，每年送夏迎秋之时，剧团均要演出，代代相传。1904年丁宁寺被毁，戏装、剧本全被焚。1921年十九世巴·纳卡喇嘛自西藏学经返巴，修复丁宁寺，从土绅手中接



康巴藏戏巴塘藏戏队演出《朗萨姑娘》

管藏戏，亲自编导，自习鼓钹。对于音乐、舞蹈，既承袭江嘎尔派，又融入本地民歌、跳神部分，发展了巴塘戏。建国后，1958年参加了中国文化部举办的西南少数民族戏曲会演，《朗萨姑娘》（也称为《朗桑雯波》）被誉为“雪山红牡丹”。

巴塘戏把藏戏原始一鼓一钹的伴奏，发展成了有寺庙祭祀乐器法号、胫骨号、海螺、云锣等和民间乐器笛子等多种打击乐与管乐相协调的乐队编制；而且将主奏乐器的鼓钹打法也发展出多种成套的不同曲牌和打奏格式。

巴塘戏的《扎西雪娃》演出也发生了很大变化，开场有头戴白羊皮面具的6个扎西雪娃（而不是7个或5个温巴或阿若娃）舞蹈，然后是格梗（戏师）的独舞，接着由甲鲁两人，众多的扮演拉姆（仙女）和王子的人出场（而不是只有7个或5个拉姆），因他们的身份除神仙外，还代表凡人，如农家女、牧民、汉民等各行各业的人物，用以说明人而胜于仙境。再接着有一段戏师与仙女中的凡人赤登央宗问答说唱的表演，最后仍然是6个扎西雪娃集体围圈而舞，舞成一个横排后退场。

巴塘戏沿袭了江嘎尔流派风格，经历代戏师、艺人的丰富发展，融入本地跳神舞、民间舞蹈，在唱、白、表、舞等方面及服饰使用上形成了另一种风格。其唱腔高亢浑厚，古朴粗犷，俨若内地文戏；欢快场面则运用本地“弦子”，别有风味，形成了巴塘流派。



康巴藏戏巴塘藏戏队的戏师

理塘派 1940年，理塘戏在理塘寺住持香根喇嘛的扶持下，由班禅九世的卫队人员仁增多吉、索朗担任戏师，理塘寺戏班和师承于西藏觉木隆派藏戏的达彰寺戏班合并组建发展起



康巴藏戏理塘藏戏队演出《赤松德智》

来,演出了《卓娃桑姆》《诺桑法王》两剧。自此,每年农历五月十一日“日皎节”起演6天,成为传统节日。解放后继续活动到1958年,之后停演,1979年方又恢复活动。在1985年由冷珠阿昂编创了有较高水平的新剧目《舍岭国王他巴顿顿》。理塘戏沿袭了西藏觉木隆派之所长,后经艺人、戏师融入了江嘎尔派的特色,掺入本地民间歌舞成分,使理塘戏变成了另一个流派。

康定派 20世纪以前,西藏白、蓝面具两种藏戏早就传到了康定县木雅地区,到1904年木雅居里寺一世活佛格桑云登48岁时,居里寺已有藏戏班子,规定藏历正月十六日演白面具藏戏扎西雪巴戏班的开场仪式戏《扎西雪娃》,还有蓝面具藏戏江嘎尔戏班的开场仪式戏《降叩冉》。然后在十七日、十八日演出正戏,它们均是西藏藏戏的传统剧目。1909年居里一世格桑云登去道孚县惠远寺会见新任堪布昂旺洛桑,昂旺洛桑原是巴塘丁宁寺住持十九世巴·纳卡喇嘛,对恢复、创造、发展巴塘江嘎尔藏戏有杰出贡献,且有许多实践经验。格桑云登向他请教、学习,带回了巴塘已有所发展的江嘎尔藏戏唱腔方法,运用木雅语和木雅山歌音调,创编20多套唱腔。格桑云登出身乾宁贫苦牧民家,对于民间歌舞都能演唱,习经以后,博学多才,居里寺藏戏团所演的剧目均据文学故事改编,他亲自编创剧本、教授唱腔、表演身段、司敲鼓钹。自此时起,木雅居里藏戏虽有巴塘江嘎尔派的一些特点,经格桑云登发展,大量融入本地民间歌舞,已形成不同于其他藏戏的特有风格。格桑云登编演的剧本,除八大传统藏戏以外,还根据民间故事编创了《国王冉玛拉》。居里二世法海喇嘛除编演戏班原有剧目外,还编创了《和气四瑞》《六长寿》《蒙

人驭虎》以及改编的《郑宛达娃》等新剧目。1954年康定农历四月八日转山会上,居里寺戏班演了《诺桑王子》和《朗萨姑娘》(即《朗萨雯波》);“文化大革命”中被迫停演。1979年营官区瓦泽乡恢复组织了戏班,由法海喇嘛回忆编写了剧本,演出《卓娃桑姆》《诺桑王子》和《智美更登》。1980年开始培养了一批年轻演员,并由县文化馆干部程圣民根据自己收集的藏族民间神话故事编创了《琼达和布秋》,与老演员共同编导,男女演员分别扮饰角色,掺入木雅锅庄、弦子,有的角色连西藏传入戏首句的“啊哼”字腔也淡化了,道白全用木雅语,演出分场次,加上适当的置景,注重室内舞台剧效果,在巴塘举行的省州藏戏调演会上演出获得成功。1984年又根据当地民间传说编创了《尼玛和达娃》,1985年又与法海喇嘛合作,根据传记编创了历史传说剧目《汤东结布》,对继承发扬木雅戏特色作实验性的排练演出,受到观众的喜爱,形成康定戏的流派。

道孚派 1730年,七世达赖奉清廷令移位泰宁(旧名乾宁,今隶属道孚县),带去各地服役人员修建惠远寺。1734年,惠远寺建成,清帝雍正派果亲王和章嘉佛图克图前往会见。在这期间,寺庙组织喇嘛20余名排练了《降叩冉》《智美更登》《文成公主》,于寺庙落成日演出,自此开始,道孚有了藏戏。1752年由于地震,惠远寺倒坍,藏戏活动中断。道孚戏的藏戏唱腔与传统的西藏唱腔已经迥然不同,有些甚至变形,运用了道孚的锅庄、山歌等,形成另一流派。

甘孜派 甘孜县因有甘孜、大金、白利等大寺及不少中、小寺庙,去拉萨习经者已带回藏戏在甘孜各寺演出,故该县藏戏班子遍及区乡。1880年,甘孜寺安巴僧院扎巴呷洛勒旭去



康巴藏戏甘孜藏戏队演员

西藏日喀则呷登寺学了迥巴派藏戏，带回剧本、祭祀舞乐谱及面具工艺，悉心传授该僧院藏戏班。

甘孜藏戏团的开场戏则有三部曲。一是甲羌（汉舞）：点花炮表演，还夹有汉语，寿星舞，表演安定欢乐，打虎除恶，撒种祝福，12名少年表演踢踏舞。二是《扎西雪娃》，与巴塘的大致相同。三是《降呷再》，又称温巴，由6人表演（而不是7人或5人），头戴蓝面具，他们的动作与《扎西雪娃》形成鲜明对比：年龄上，前者老态龙钟，后者年轻力壮；节奏上前者慢，后者快；动作上前者精巧，后者粗犷；唱腔上前者委婉，后者高亢。甘孜藏戏团有《根秋国王》《夏志恩》（即青颈的故事）《智美更登》《诺桑王子》等。甘孜藏戏团演出的《顿月顿珠》，在

主人公屡经磨难，兄弟俩终于相逢并与家人团圆时，就插入了甘孜当地的大型民间歌舞“酒歌”。在正戏最后一场，加入了锅庄、踢踏、弦子等民间歌舞，还有爬高竿等杂耍和雄壮的牦牛舞（与西藏的很不相同，更接近于跳神的风格韵致），灵活翻滚的雪狮舞等表演。甘孜的踢踏舞、锅庄、酒歌等，虽似迥巴，但已不是迥巴派了，形成甘孜流派。

安多藏戏

安多藏戏，其影响仅次于卫藏地区藏戏，为地处青、甘、川等安多方言地区的剧种。它最早酝酿，产生于18世纪末叶青海黄南隆务寺，在寺院喇嘛夏令安居后举行呀什顿（夏日宴会）游乐活动时，喇嘛们根据在西藏习经期间所看到的藏戏演出和背回来的藏戏经文本，开始以安多语和安多民间说唱调来表演藏戏故事片断。到19世纪中叶以后，演出的唱腔、音乐、表演、服饰更为丰富，也日趋规范，如戏师吉先甲把黄南地区的藏族山歌拉依糌进了唱腔，而且还能演出完整的剧目《诺桑王子》。与此同时，在甘肃省的甘南拉卜楞寺二世嘉木洋的倡导下，贡塘仓丹白淮美也开始采用西藏藏戏演出的办法，编演了《米拉日巴十万道歌集》中一段猎人受教化的故事，当地称为《鹿舞》，于每年的雪顿节上演出。《鹿舞》还传到了拉卜楞教区的很多属寺中。到20世纪40年代，五世嘉木洋从西藏学法回来，又一次倡导创建甘南安多藏戏，由曾在内蒙讲学多年，比较熟悉西藏藏戏和内地京剧的朗昌活佛，编创了剧本《松赞干布》，唱腔音乐以安多民歌、牧歌、说唱调为主，表演采用民间歌舞和寺院跳神舞蹈，也借鉴京剧程式化动作，包括服装、道具也都借鉴京剧样式，注重舞台演出效果。他们

还大量编演了《格萨尔王传》中英雄史诗故事剧目。甘南安多藏戏后来又传入青海果洛藏族自治州和四川阿坝州等4个草地县,以及甘孜州的色达草地县。甘肃和四川的安多藏戏,还编演了许多传统藏戏故事剧、民间故事剧、藏族文学名著改编剧和历史人物传奇剧等剧目。

南木特派 安多藏区,指的是甘肃省的甘南藏族自治州、天祝藏族自治县,四川省的阿坝藏族羌族自治州,青海省的藏族居住地区。安多藏区有着千里草原、莽莽森林、纵横江河、连绵雪山……是一块绮丽风姿、神奇魅力、引人神往的大地,藏戏在这里,以“南木特”(史传的意思)藏戏的形式出现。

南木特藏戏的雏形大概产生于17世纪末。当时位于青海省境内隆务寺的一些僧人曾到西藏各大寺院深造佛学之后又返回隆务寺,他们在寺内一方面从事宗教活动,另一方面将他们在西藏看到的藏戏和宫廷音乐中的各种音调带回隆务寺,借以传播佛教故事。他们根据在西藏看到、听到的藏戏演唱方法,在隆务寺一年一度的“夏季闭修”活动之后,形成一种进行吉庆活动的新习俗,不仅演唱《嘎旦道歌》等,还兴起各种嬉耍,成为夏庆的节日。到这时,《嘎旦道歌》已成为南木特藏戏的先声。1679年,夏日仓二世阿旺承勤嘉措活佛等部分僧众到拉萨哲蚌寺,时逢一年一度的雪顿节,有机会观看藏戏演出的盛况,藏戏演出的艺术表演方法在他们心中留下了深刻的记忆。他们返回隆务寺以后,就有了演出藏戏的强烈愿望。寺僧中有较高文化造诣,又对佛学有所理解的部分僧侣文人,依照《嘎旦道歌》的音调,吸收藏戏的表演方法,将宫廷音乐和民间舞步杂糅到夏庆艺术表演程序中,并且将藏族历史上的高僧大德们的故事、佛本生故事,以及《如意

宝树史》中的故事情节加以编选,用道歌的音调吟唱,用舞的形式表现。尽管它仍然停留在夏庆游戏的水平上,但毕竟是南木特藏戏的雏形。

18世纪后期,夏日仓三世更敦承烈杰热住持隆务寺期间,在寺内正式建立演出南木特藏戏的班子,使这一戏剧事业成为该寺每年的重要活动而固定下来。大概在同一时期,甘肃拉卜楞寺的嘉木洋二世久买旺布活佛敦促光唐三世丹贝忠美活佛将道歌的音调引入跳神舞,首创了南木特藏戏的人物造型。隆务寺和拉卜楞寺的两位活佛共开了南木特藏戏的先河,先后受到各界人士的喜爱、学习并加以改编,固定了南木特一词的叫法而约定俗成为一种剧种,并使之日益丰富多彩,成为门类比较齐全的现有的这一藏族文化明珠。

解放后,党和政府号召群众发展文化,使在寺院中长达300年的这一戏剧艺术走向民间,使它在安多藏区得到大发展。南木特藏戏在寺院里发芽、生叶、开花,又扎根于人民群众生活的沃土中。1954年至1962年期间,在青海的热贡、果洛,甘肃的拉卜楞,四川的阿坝、甘孜等藏族安多方言地区就出现了10多个业余南木特藏戏剧团,使这一剧种进入了一个新的历史时期。

1958年,由于历史原因,寺院演出南木特藏戏的历史画上了句号,直到今天,寺院演出藏戏仍然未能恢复。

目前,南木特藏戏主要由黄南藏族自治州民族歌舞团、甘肃甘南藏剧团、四川阿坝藏族自治州和甘孜藏族自治州、青海海南和果洛藏族自治州的专业和业余文艺团体演出,剧目有《端瑞端保》《青年达美》《牟尼赞普》《赤松德赞》《松赞干布》《卓娃桑姆》等。



青海黄南演出安多藏戏《文成公主》

藏戏

格萨尔派 早在1941年，四川甘孜地区庚竹寺的公保活佛带着他的羌舞导演司徒到地处黄河上游的青海省贵德县咋那寺（位于今青海贵德县罗汉堂乡境内），给该寺僧侣传授独具特色的《格萨尔》羌舞。自此以后，每年藏历的五月二十九日便成为咋那寺举行《格萨尔》羌舞活动固定的庙会。每逢节日，罗汉堂、叶石浪、曲乃亥等10多个村庄的千余名藏族群众，身着节日盛装，喜气洋洋地前来观看《格萨尔》羌舞。演员们都是既参加生产劳动，又从事宗教活动的宁玛派僧侣，年龄最大的60余岁，最小的才十一二岁，表演形式以说、唱、跳为主，有一支以藏族传统乐器为主组成的小乐队为羌舞伴奏。咋那寺的这套羌舞，既有说唱，又有舞蹈，乐队、道具、服装等都齐全。该寺

的羌舞，除有《格萨尔》的内容以外，还有其他宗教舞蹈，总共20多项节目，一场演出时间长达6个小时。从上午11时起，在阵阵喷呐和法号声中，羌舞正式开幕。格萨尔大王在绘有战神等十几杆旗帜的引导下昂然出场。维师大王全副盔甲，佩剑持刀，威风凛凛，总管王察根和汉地富商俄吾对酒当歌，歌颂格萨尔的千秋功绩；美丽的珠姆和梅萨翩翩起舞，13员大将舞刀弄枪，好不威风……

1955年，甘肃省甘南藏族自治州夏河县红教寺成立了藏戏队，由35人组成，演出了第一部传统藏戏《智美更登》。1962年，演出了《阿达鲁姆》，该剧是当地宁玛派僧人完玛仁增根据史诗《格萨尔王传》中的“地狱救母”部改编而成的，由完玛仁增、久西草担任主角，成

为拉卜楞地区最有影响的一支藏戏队。

1978年,夏河县九甲乡成立了昂去乎藏戏演出队,由30人组成,演出《格萨尔王传》中的“降魔”等章部。此后拉卜楞地区纷纷成立了藏戏队,为活跃乡村文化发挥了重要作用。

众所周知,青海玉树藏族自治州是藏区著名的“歌舞之乡”,也是《格萨尔王传》故事流传最广的地区之一。1980年春,青海玉树藏族自治州著名民间艺人扎西格勒一人编剧、导演,设计唱腔和服装道具,将《格萨尔王传》中的“大食财宗”部编排成一部新编藏戏,在民间进行了成功的演出。这种戏剧不同于传统藏戏,它的音乐唱腔为《格萨尔王传》的说唱曲调,同时吸收戏曲的表演手法,并根据剧情需要,设计民间歌舞场面,使之成为一部通俗、新颖的民间歌舞剧。

1980年,四川省甘孜藏族自治州色达县在各级组织的支持下成立了色达业余藏戏团,排练勒塔洛创编的《智美更登》,在五一节期间演出,受到群众的热烈欢迎。为了满足群众的要求,塔洛将藏族史诗《格萨尔王传》中的“赛马称王”部改编成剧本并亲自导演,在承袭了安多藏戏的一些特点和程式的基础上,根据剧情和人物性格的需要设计了唱腔和表演身段,在人物服饰、道具、置景等方面作了合乎剧情的发展,在参加州藏戏调演演出时,得到了广大观众的肯定和好评。之后,塔洛又陆续创编了《取阿里金库》《赤松德赞》《岭国七勇将》等剧目,在编排中吸收本地曲艺、舞蹈艺术的营养,使色达《格萨尔》藏戏独具一格,自成一派。

1980年,青海省甘德县龙恩寺的白玛卓波活佛怀着对这部史诗的深厚感情,为将这部史诗搬上舞台,在熟悉、通读史诗说本的基础上,

亲自前往四川省甘孜藏族自治州色达藏戏团,虚心学习、了解藏戏演出情况,在当地著名的藏戏专家塔洛先生的具体指导下,编写了《格萨尔》藏戏脚本。返回甘德后,他动员本寺僧众,并从当地群众中挑选一些嗓音条件好,熟悉《格萨尔》史诗的群众参加,组建了80余人的业余藏戏演出队。白玛卓波活佛四处筹款,将群众布施给他个人的钱财都用于排练和制作、购买服装道具上。在大家的共同努力下,一台倾注了众人心血的《格萨尔》藏戏终于诞生了。1983年,在果洛州赛马会上,这台节目与群众见面,受到热烈欢迎。

在80年代初,青海省海南藏族自治州文工团创作、演出了《格萨尔》藏戏《霍岭大战》,1983年4月参加春季广交会演出,后又到四川、贵州、甘肃等省慰问演出,1987年应西藏自治区文化局邀请赴藏演出,同年5月27日赴京在民族文化宫演出,受到了党和国家领导人的高度赞扬,被誉为“民族艺苑中的一朵奇葩”。

果洛格萨尔派 在2003年全国藏戏发展学术研讨会上,青海省艺术研究所副研究员曹娅丽女士,介绍了一种在编纂《中国戏曲志·青海卷》搞普查时遗漏的藏戏:青海果洛《格萨尔》藏戏。它与青海其他地区的藏戏截然不同,主要以演“格萨尔”史诗故事为主,源于四川省甘孜藏族自治州德格县左钦寺(也称大圆满寺)。其寺历史悠久,尤以表演《格萨尔》藏戏闻名。青海果洛受其影响,产生并发展了果洛《格萨尔》藏戏。

在果洛《格萨尔》藏戏中,果洛州班玛县知钦寺、久治县阿索寺、德合龙寺“格萨尔”藏戏团,甘德县龙什加寺、龙恩寺、达日县查郎寺“格萨尔”马背藏戏团等藏戏的演出最具表演特色。每当春节期间,各寺活佛就端坐在寺

前广场一侧廊檐下的法座上主持本寺《格萨尔》藏戏表演。各寺的《格萨尔》藏戏表演,经过无数代艺人的不断丰富探索与发展,形成了自身显著的特点,保留了说唱文学的艺术形态。

果洛《格萨尔》藏戏演出时间在正月初一至初七,共5天。一般在寺内场地演出,但有些寺院由于在深山峡谷之中,很难找到宽阔场地,于是经常选择在寺外辽阔的大草原上,因此也就发展出了马背藏戏。马背藏戏需要赛马以及在马背上完成唱、念、做、打表演。最奇特的是观众,最初演出由于带有较强的自娱性,观众主要是寺内僧人。近年来,附近群众纷纷到寺内观看,从此寺院藏戏也走出寺院,参加艺术节或对外交流。演员全部由寺内僧人担任,俗人群众一概不参与。演出剧目均以《格萨尔传》史诗为主。

综观青海果洛《格萨尔》藏戏艺术形态,虽然发展还不够完整、丰富、雅致和精美,但它已经形成了自己完整的演出形式和独特的戏剧审美风格,也就是说《格萨尔》藏戏仍然保留着说唱文学输入戏曲的初始形态。它对探索与研究中国戏曲发生学和民族戏曲早期艺术形态,都具有极其重要的资料价值,而且对研究青海藏戏艺术尤有重要意义。

嘉绒藏戏

嘉绒藏戏主要流行于四川阿坝藏族羌族自治州马尔康县、理县、金川县等地,这些地方流行一种嘉绒方言,本地人自称嘉绒藏人,故沿袭至今被称为嘉绒藏戏。唐玄宗天宝十四年(755),位于今阿坝州金川县的促浸部落第二十五代首领克窝崩尔甲,促浸夏晓色康庙著名法师赞巴卡为举行新宫殿“列维坡让伊哲”(勒乌国王宫殿)和“雍忠拉底寺”落成

大典,特从部落、色康庙和嘎尔安寨(今安宁镇)精选能歌善舞的僧侣、艺人,组建嘉绒藏戏戏班。在原有歌舞、傩戏的基础上,根据民间流传的历史故事和藏历年传统傩戏“阿尼格东”(意降妖除魔英雄),创编了《格东特青》,于当年阴历十月十日至二十五日在部落举行的供施法会和勒乌国王殿竣工典礼上演。唐顺宗元年(805),嘉绒藏戏得到著名藏族语言文学、编译大师毗卢遮那的传授推广。

后来在原有藏戏班的基础上,又相继发展了缜斯甲(今金川鼎山)、缜拉(今小金美兴、意天子、因神)、沃日等戏班,并创作了《曲斯古赞甲》《阿祁来》等剧目。嘉绒藏戏逐步在嘉绒十八土司领地流传。嘉绒藏戏主要剧目有《吉祥颂》《格东特青》《老夫与少妇》《猎人与星星》等。表演动作由日常生活、劳动动作加以提炼,并大量采用当地锅庄舞蹈动作和武打动作。

1981年,马尔康举行了嘉绒藏戏调演,创作排练了传统剧目《阿米格冬》。现在,每逢过年等重大节日,各地戏班都要举行隆重仪式和演出。这一乡土文化艺术成为当今藏族戏剧原始文化的“活见证”。

藏戏专家刘志群先生提出,在考虑各剧种不同的起源、产生、形成、发展的历史文化背景和渊源流变情况下,以四项标准来判定民间民族戏曲艺术是否能成为独立的剧种。这四项标准是:第一看不同的唱腔音乐;第二看不同的地域方言语音;第三看整个演剧格式及其表演艺术特点;第四看有所区别的剧目和戏班发展情况。

对每一个剧种来说,这四项标准各占的比例不尽相同,而且不一定每一项标准都要求完全符合,但必须是多项标准能基本符合。

第2章

藏戏的文化表现形式

藏戏是一种高度综合的艺术，主要综合了音乐、舞蹈、诗歌、说唱等艺术成分。这几种艺术综合到藏戏阶段都发展到高峰。因其难度较大，后来出现或发展的其他艺术品种对这些艺术成分要么有所简化，要么从中吸收营养，要么借此获得流传。如在白面具藏戏形成之后的热巴歌舞，它在演出杂曲短剧和藏戏剧目片段时，往往把藏戏唱腔简化了，运

用民歌小曲的曲调来演唱。又如后藏的堆谐歌舞，蓝面具迥巴派藏戏将靠近阿里的堆地（拉孜，定日一带）歌舞堆谐融进了表演之中。20世纪30年代，堆谐被十三世达赖喇嘛看中而指令年年参加拉萨雪顿节演出活动，这种用六弦琴自弹、自唱、自跳的歌舞因此就被介绍到拉萨、江孜、日喀则等城镇而广为流传。

第一节 音乐唱腔

藏戏的声腔和曲文，直接继承了远古和吐蕃时代的古尔鲁（道歌）和仲谐（故事说唱），以及11世纪形成的岭仲（《格萨尔王传》说唱）等的说唱吟唱和韵散诗文（藏族说唱体故事脚本）的传统。

从早期藏戏形成的情况看，藏戏在雏形时就以唱为主了。在整个藏戏艺术形式中，唱腔是十分重要的组成部分。它那独特的高亢悠扬、明亮刚烈的腔调中，具有浓郁的民族特色。高超的演唱技巧，优美动听的旋律，形象地体现了雪域高原生存繁衍的西藏民族的刚强性格和坚忍不拔的奋斗精神。在著名歌唱家才旦卓玛的优美歌声里，读者可以从演唱技巧和风格上，感受到藏戏唱腔的风采。才旦卓玛从小受会唱藏戏的父亲和会唱民歌的母亲与姐姐的影响，后在上海音乐学院师承于著名声乐教授王品素。经过刻苦磨练，终于找到了一条以真声为主，同时运用藏戏“仲古”的演唱路子，因

此练就了一副优美圆润、洪亮委婉，更具浓郁藏族韵味的金嗓子。

对于第一次听藏戏的内地人，尤其是青年人来说，会感到藏戏唱腔很有节奏感，有点像爵士歌曲的即兴演唱，听起来有些受用。

藏戏唱腔在长期的广场演出中，培育了它曲调高亢、宽厚，音色圆润、脆亮，声律雄浑、激越的特点。每一句唱腔的尾声部位都有伴唱帮腔，让人听着气势恢弘，有着高原广场演唱和藏族韵味独具的浓郁特色。它集中了歌舞音乐、劳动歌曲、宗教诵经调和模仿动物鸣叫等诸曲调之长，并加以提炼、发展，在音乐艺术上取得了极高的成就。白面具藏戏的唱腔中，模仿动物的吼叫声的唱法本身是根据“西藏歌音七品”的要求而设计的，它保留了传自印度声乐“歌音七品”的传统。“西藏歌音七品”具体是：鸿雁的叫声表示豪强，黄牛的吼声表示神异，山羊的叫声表示恋爱，孔雀的啼鸣表示



唱腔是藏戏的主要技艺

惊奇，杜鹃的啼鸣表示欢娱，骏马的嘶鸣表示战阵，大象的嚎声表示亲和。唱腔的每个歌音，都要求模拟动物的吼叫声。在节奏上，大多数唱腔都是散板，但在实际演唱时，演唱者根据剧情的变化和人物角色感情表现的需要加以变化。表现抒情或悲伤的情绪时，多用缓慢的节拍，自由的散板；表现激情欢快时，一方面在鼓钹伴奏下载歌载舞，一方面唱腔的节拍由自由变为紧打慢唱；表现激烈的冲突情绪时，则采取多种节拍及速度的变化，以及旋律的强烈对比等手法进行演唱。

传统藏戏音乐唱腔不仅继承了早期藏戏雏形的音乐唱腔，还悉心汲取了许多古典民间音乐的精华，在这基础上发展成为独具一格的藏

民族戏曲艺术唱腔。

民族戏剧种唱腔比较

白面具藏戏 它的唱腔源于8世纪前的西藏民间歌舞音乐如勒谐（劳动歌曲）、谐钦（大歌、古仪仗歌曲）、羌姆（跳神、祭祀仪式）等，并逐渐发展而成。它运用仲古（嗓音转折）少而简单，旋律行腔比较平直粗犷，穿插有模拟动物的吼叫声，一段唱腔一般只有一句词，长期以来这种最古老的唱腔一直保留在原始的水平，而且失传了许多。

蓝面具藏戏 它的唱腔是在白面具藏戏唱腔基础上，又吸收14世纪的卓谐（古歌舞）、古尔鲁（道歌）、热巴（大型组合杂剧歌舞）和发

展了的谐钦及各种说唱音乐,进一步发展规范 and 丰富变化而成。它种类较为丰富,演唱形式多样,音乐结构较完整,运用仲古多且变化多端,一共有100多种唱腔等13个种类。一个唱腔一般有两句词,也有一四句词。帮腔伴唱也发展成多种形式。

昌都藏戏 它的唱腔音乐以昌都锅庄(即果卓)为基础,吸收昌都山歌、牧歌和宗教音乐发展而来,具有浓厚的康区民间音乐所特有的风格特色。

德格藏戏 它的唱腔音乐主要从宗教跳神羌姆和诵经音调而来,又吸收德格山歌、牧歌发展而成。其风格古朴原始,有节律但不严谨,稍带散板节奏,有集体的群唱。唱腔结构大部分由上下两个乐句组成,非常重复下一句,以加强结束时的情绪。每段唱词少则4句,多则8至10句。

门巴戏 它的唱腔音乐是在门巴族民间歌舞萨玛(酒歌)、情歌、加罗(对唱)、百若(也为对唱)、民间说唱曲调、民间祭祀歌舞音乐的基础上繁衍而成。

康巴藏戏 它的唱腔音乐可分为两类。一类

是从西藏蓝面具藏戏学来的传入康巴藏戏,与蓝面具藏戏唱腔音乐基本相似;一类是康巴本地藏族发展起来的本地康巴藏戏,如木雅藏戏唱腔以木雅山歌为主,根据巴塘江嘎尔藏戏唱腔的演唱规律和方法,又糅入了本地锅庄的宗教音乐,其形式和风格特点同西藏传入的藏戏唱腔相比,几乎找不到明显的共同之处。

安多藏戏 它的唱腔音乐主要从安多地区的拉依(山歌)、牧歌和民间说唱曲调发展而成。甘肃甘南安多藏戏采用广泛流行在群众中的民歌曲调,根据人物性格、表演内容灵活套用;而四川红原、若尔盖等地安多藏戏《松赞干布》中男主角的一个主要唱腔,就是从才旦卓玛的著名歌曲《毛主席的光辉》中的民歌曲调发展而来。有的安多藏戏中还穿插运用了内地汉族的江南小调。

嘉绒藏戏 它的唱腔音乐从当地古曲大调、山歌、情歌和说唱曲调发展而成。气氛音乐和歌舞伴奏较多,主要采用古曲白玛木勇(莲花大师曲)、民间的富山调、河谷调、迎宾曲、送宾曲等,基本上没有什么程式的歌舞剧。

藏戏的唱腔种类

藏戏的唱腔,由于各剧种兴起的年代、地区不同,构成唱腔的音乐素材不同等原因,它们在音乐风格、表现形式和腔调、旋律、结构、调式、演唱方法等方面都各有特色。

作为构成藏族戏曲剧种唱腔音乐的歌调,具有不同风格、结构和功能等多种类型,有着极其丰富的戏剧表现力。朗达是传记的意思,藏族地方戏曲剧种都以演各种人物



江嘎尔藏戏队老师强巴的唱腔十分出色

传记为主要内容。藏语“谐”为歌，“卓”为舞，人们为将歌曲与唱腔加以区分，习惯地把戏曲唱腔统称之为朗达。

物根据剧情变化、发展来运用。在蓝面具藏戏中，共有100多种唱腔。这些唱腔大体上可分为10类：

蓝面具藏戏的唱腔 丰富多彩的音乐唱腔，是以人定曲。所有的唱腔，都是供各种人曲例。

达仁朗达(藏语意为长调唱腔)。(曲例一)

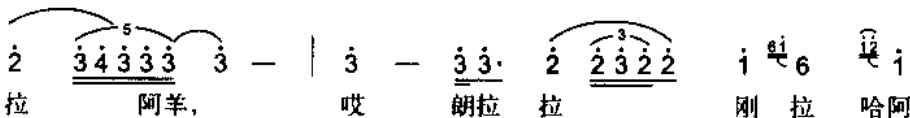
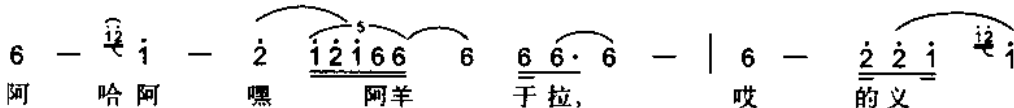
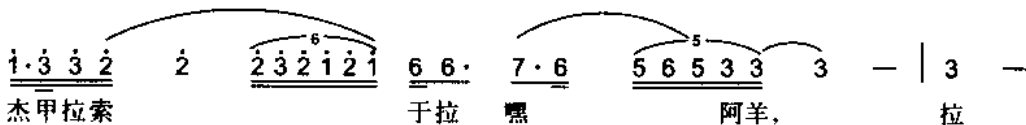
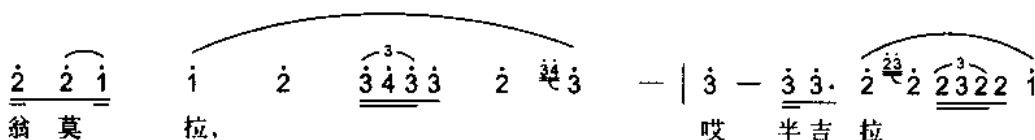
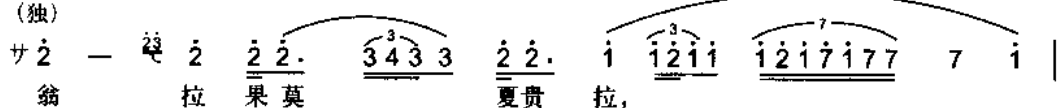
达仁朗达

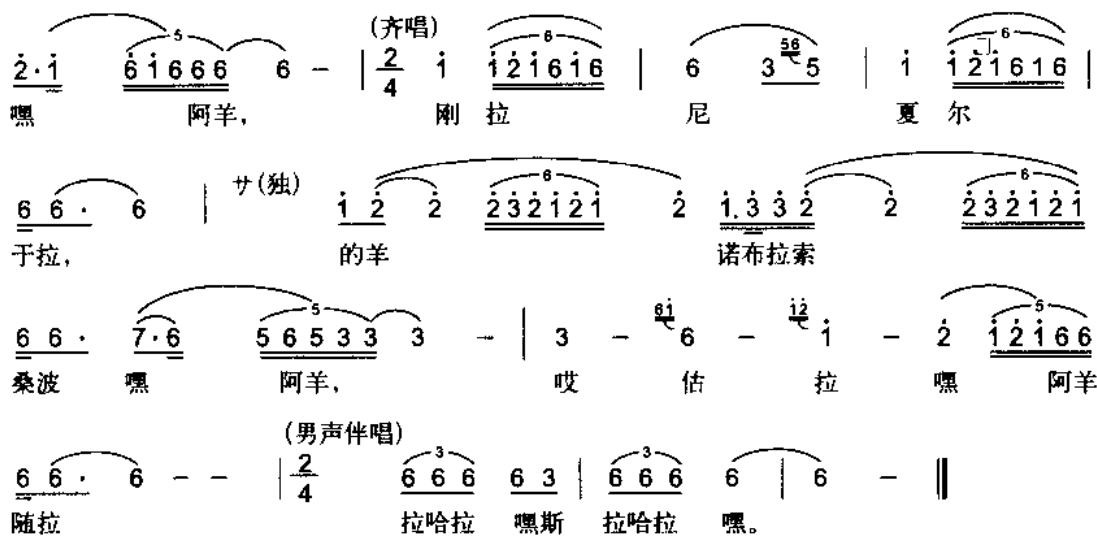
《诺桑法王》诺雍郭随(王后)唱腔

1=bB 散板、稍慢

阿玛次仁演唱、边多记谱

(独)





唱词大意:

在那向着东方的大门里,
各种头盔有三千八百个,
光照雪山般的有一顶,
请把这顶戴在王儿头上。

这种唱腔是在后藏拉孜地区的一首“谐钦”音乐的基础上发展而成的,也是一种流传西藏各地的受人喜爱的唱腔。

达珍朗达(藏语意为中调唱腔)。(曲例二)

唱词大意:

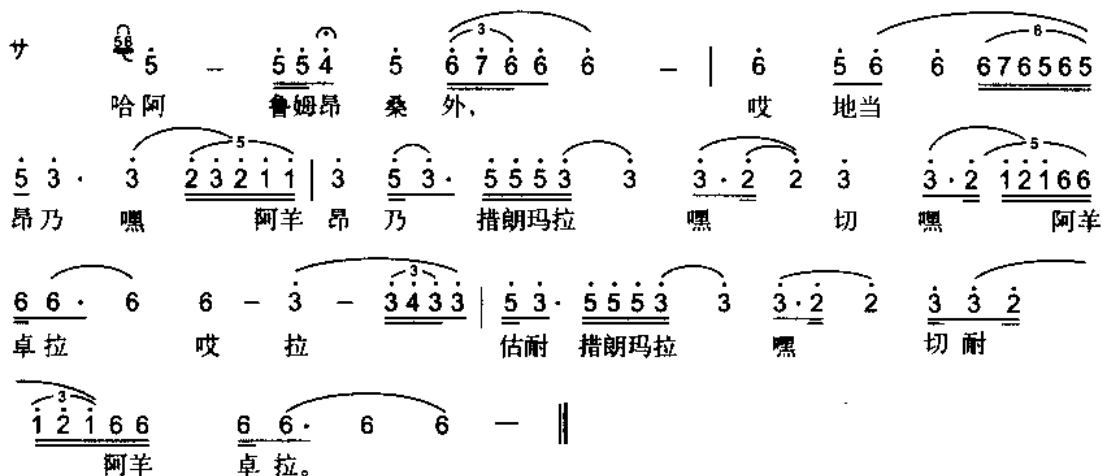
曲例二

达珍朗达

《诺桑法王》鲁姆(龙女)唱腔

1=F 散板、稍慢

边多记谱



龙女我要秘密地回去，

回到那湖中的宫殿。

达通朗达(藏语意为短调唱腔)。(曲例三)

唱词大意：

四国的大臣们光临到此。

以上这3种唱腔，在传统藏戏主要角色演

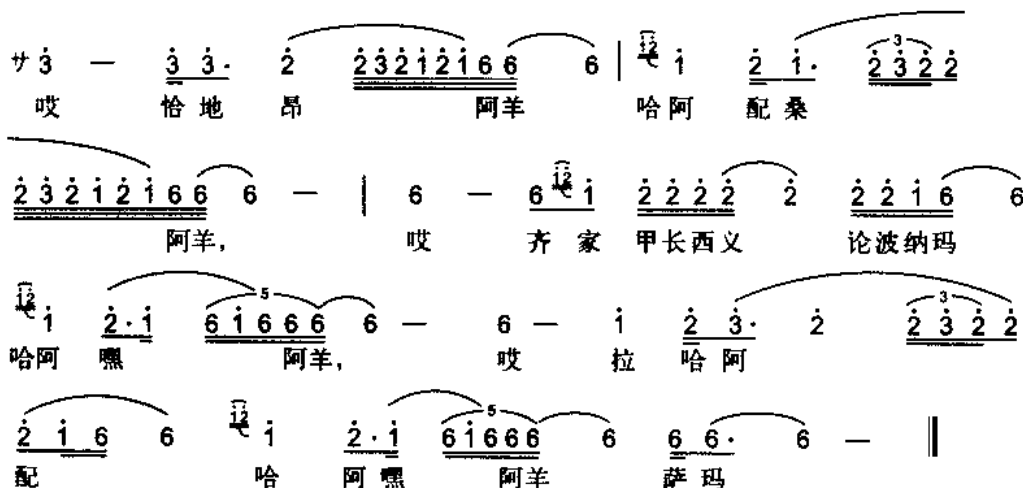
曲例三

达通朗达

《文成公主》唐太宗唱腔

1=C

边多记谱



唱中，基本上都有1至3首。这3种唱腔的曲名，主要是指唱腔的长短、结构的大小而言，在表现上没有什么区别，也就是说，每部戏的主要角色均可通用。

搅鲁朗达(藏语意为悲调唱腔)。(曲例四)

这种唱腔用来抒发悲痛的心情，旋律进行起始于“6”音，结束于“6”音，唱腔色调黯淡，听起来充满了哀伤。

曲例四

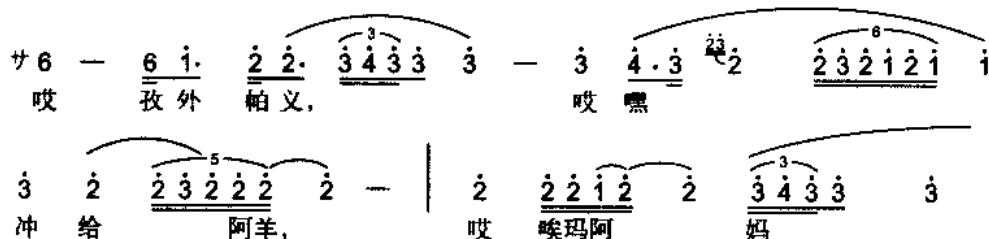
搅鲁朗达

《朗萨雯波》拉乌达波(儿子)唱腔

1=G

普布演唱

边多记谱



谐玛朗达（藏语意为歌戏混合型唱腔）。到藏戏传统唱腔风格的散板。这种曲式简称A—B—A结构。

这种唱腔有点类似三部曲式结构：第一部分，是藏戏传统唱腔风格的散板；第二部分，是3/4拍中板节奏的民歌旋律风格；第三部分，又回

唱词大意：

不要怕渡过那奔腾的江河，
有千百艘马头船来迎接。

曲例六

谐玛朗达

《文成公主》文成公主唱腔

卓嘎演唱

边多记谱

1=G 中速

サ 1̇ - 2̇. 3̇ 3̇ 5̇ 5̇ 3̇ 5̇ - | 2̇/4 5̇ 6̇ 5̇ | 3̇ 5̇ 3̇ 2̇ |

哎 曲 莫 甲 曲 绕 拉， 西 贵 美

2̇ - | 2̇ 3̇ 5̇ 6̇ | 5̇ 5̇ 3̇ | 5̇ 5̇ | 3̇ 2̇ 1̇ 1̇ | 1̇ 3̇ 5̇ 2̇ |

除 显 当 古 甲 义 拉 送 玛， 玉 拉 斯 纳 呀 拉

3̇ 5̇ 3̇ 3̇ | 1̇ 2̇ 2̇. 3̇ | 3̇ 2̇ 2̇ 1̇ | 1̇ 1̇ | 0 0 | 0 0 |

纪 拉 纪， 修 拉 尼 拉 尼 修 拉， 谐段卓纪切 谐段卓纪切

0 0 | 0 0 | サ 5̇ - 5̇ 6̇ 5̇ 5̇ 2̇ 3̇ 2̇ 2̇ 2̇ 3̇ 2̇ 1̇ 1̇ 1̇

谐 段卓 松 松， 索 呀拉尼

3̇. 5̇ 5̇ 3̇ 2̇ 3̇ 3̇ 3̇ 4̇ 3̇ 3̇ | 1̇ 2̇ 2̇ 1̇ 1̇ 1̇ | 1̇ 1̇. 1̇ - 1̇ 6̇ ||

除 显 当古甲义， 拉 嘿 阿羊 送玛 玉斯

谐玛当木朗达（藏语意为说唱混合型唱腔）。（曲例七） 所不同的是，这种唱腔的中间部分，是由念板式的旋律所组成。

这种唱腔从结构上看类似歌戏混合唱腔， 唱词大意：

曲例七

谐玛当木朗达

《文成公主》唐太宗唱腔

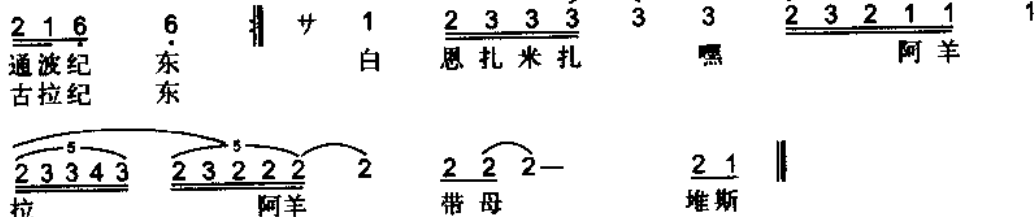
阿玛次仁演唱

边多记谱

1=C

サ 2̇ - 3̇ 3̇ - | 3̇ - 5̇ 3̇. 2̇ 2̇ 3̇ 2̇ 1̇ 2̇ 1̇ 6̇ 6̇ 1̇ 1̇

拉 哈阿， 哎 帕义 昂 哈阿



人，最受藏族戏曲爱好者偏爱。

唱词大意：

白米贵父子听我说，
这把铁质的宝剑呀，
就像那霹雳的闪电，
挥动它能把仇敌劈两半，

刺入敌胸，心被刺成浆，

是否这样，你就等着看。

均当朗达(藏语意为常用唱腔)。(曲例九)

它是剧中主要人物的唱腔，特点是旋律通俗流畅、深沉朴实，艺术感染力强。

唱词大意：

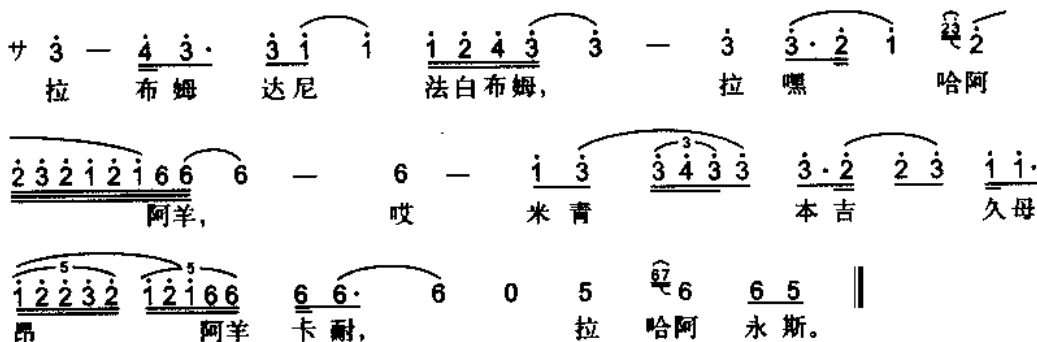
曲例九

均当朗达

《朗萨雯波》朗萨唱腔

普布演唱
边多记谱

1=A



姑娘我出生在普通百姓家，
怎能配当官人的贵妇人。

当具朗达(藏语意为普通唱腔)。(曲例十)
它是剧中普通人物使用的唱腔，主要人物

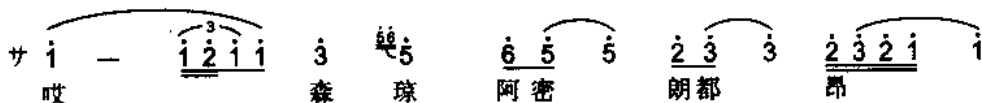
曲例十

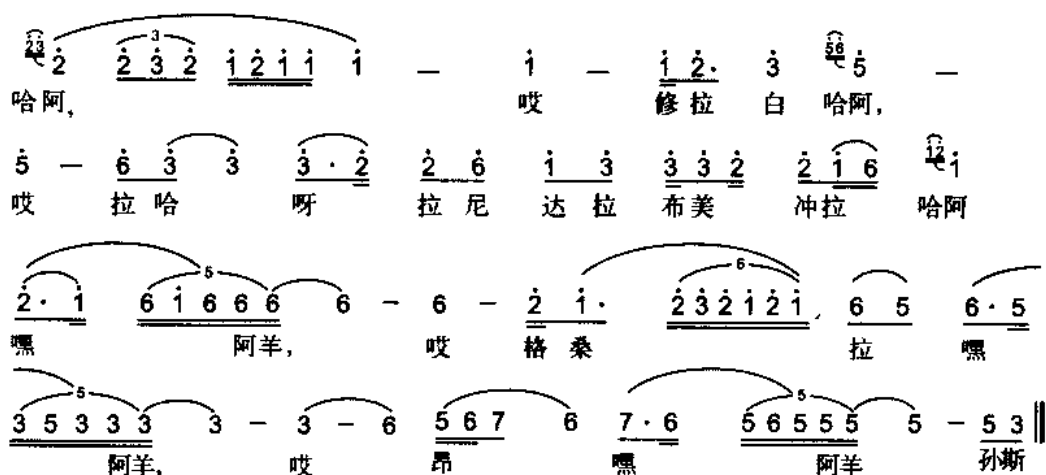
当具朗达

《朗萨雯波》耍猴乞丐唱腔

仁次曲培演唱
边多记谱

1=bB





不用。

唱词大意:

坐在舒适房中的贵妇人,

请听我乞丐唱的这支曲。

多巧米纳朗达(藏语意为反派人物唱腔)。

(曲例十一)

曲例十一

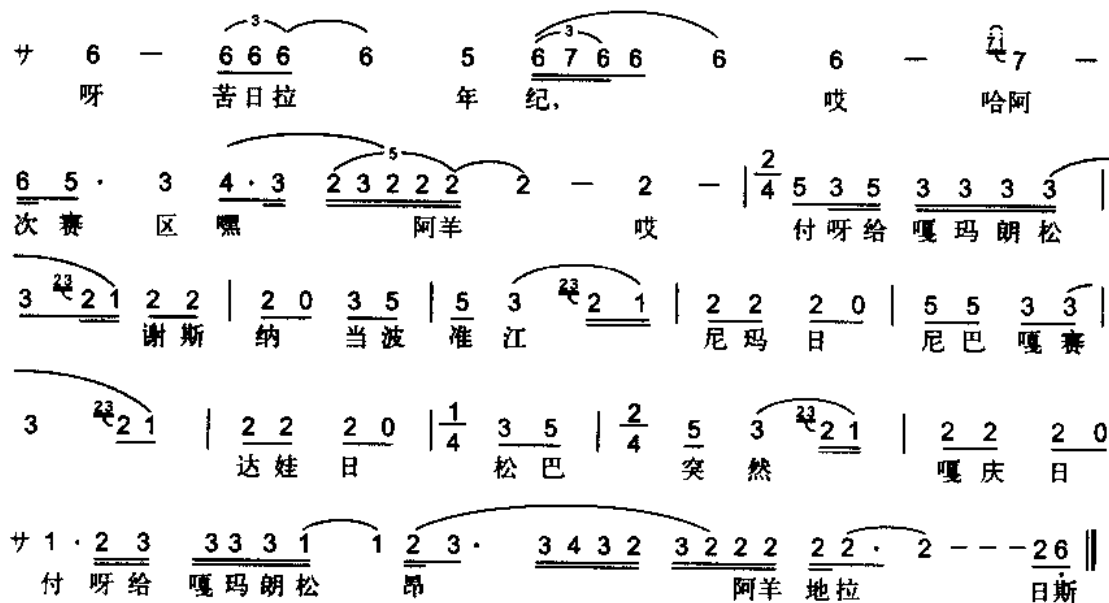
多巧米纳朗达

《诺桑法王》野人唱腔

1=G

降村演唱

边多记谱



这类唱腔为反派唱腔，过去西藏民间并没有这样的分类名称，但是在所有的传统剧目里，都有反派人物和他们的专用唱腔，它的结构与“谐玛当木朗达”类似，也是三段曲式，其唱词与旋律之间结合得很紧凑，具有说唱结合的特点，第二段念诵节奏更快，韵调更为流畅，以充分表现反面人物的阴险、奸诈。

唱词大意：

曲例十二

曲仓木朗达 开场戏温巴顿唱腔

阿玛次仁演唱
边多记谱

1=bB

サ 1̇ 1̇ — 1̇ 1̇ 5̇ 5̇ 5̇ 6̇ 5̇ 5̇ 5̇ 5̇ 5̇ — 5̇ — 6̇ 6̇ 6̇
哎 扎拉西 白， 哎 曲 仓 玛

6̇ 5̇ . 5̇ 3̇ 5̇ 3̇ 2̇ 2̇ 2̇ — | 2̇ — 2̇ 2̇ . 4̇ 5̇ 5̇ 5̇ 5̇ 5̇ 5̇
应 白 嘿 阿羊， 哎 理 卫 冲绕地耐 嘿

4̇ 5̇ 4̇ 2̇ 2̇ 4̇ 4̇ 5̇ 4̇ 4̇ 4̇ — 4̇ — 5̇ 5̇ 3̇ . 1̇ 2̇ 3̇ 2̇
阿羊 配， 哎 玉 拉 昂

1̇ 2̇ 1̇ 6̇ 6̇ 6̇ — 6̇ — 1̇ 1̇ 2̇ 3̇ 3̇ 1̇ 2̇ 3̇ 2̇ 1̇ 2̇ 1̇ 1̇ 6̇ 6̇
阿羊， 哎 拉 哈嘿 邦里曾 鲁嘎应白

6̇ 6̇ 6̇ . 2̇ 1̇ 1̇ 2̇ 2̇ 3̇ 2̇ 1̇ 2̇ 1̇ 1̇ 1̇ 1̇ 1̇ 1̇ — 1̇ 6̇ ||
哎 当 白 曲 拉 昂 拉羊 修 斯

这类唱腔具有高亢、热烈、隆重、喜庆的特色，是开场戏最后的唱腔，这之后就要演正戏。

唱词大意：

唱完这终曲就开始演正戏传记的篇章。
这就是我温巴邦里增巴的表演，

你送命的小人听我说，
要问三大星星是什么，
一是温暖的太阳星，
二是明亮的月亮星，
三是早晨的启明星，
这就是天上的三大星。

曲仓木朗达或扎西朗达（藏语意为终曲或吉祥收尾唱腔）。(曲例十二)

愿它化为神圣的佛经。

谐（藏语意为民间小曲）。(曲例十三)

谐即指这一类的唱腔来自西藏各地的民歌，其演唱形式是载歌载舞。

在演唱技巧上，藏戏唱腔注重胸腔和脑后音共鸣的应用，并注意声音的控制，节奏、速

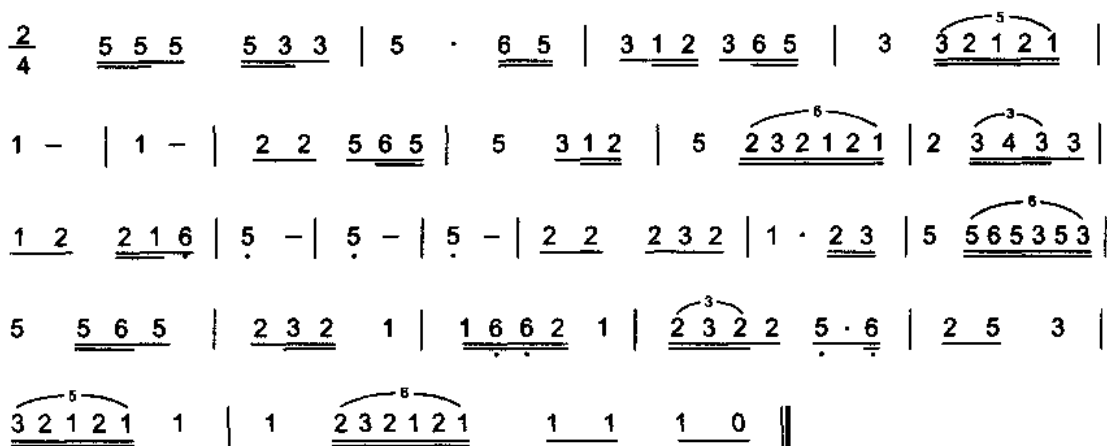
曲例十三

卫藏地区民歌《阿诺拉纳琼》

哈巴演唱

边多记谱

1=G



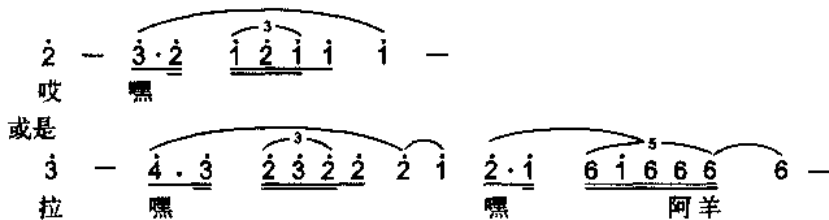
度的抑扬顿挫和咬字吐音,并有柔细、高亢、沉雄、粗犷等各类角色不同性格的唱法。在丰富多彩的藏族音乐唱腔中,有一些颇具特殊风格和技巧的旋律以及别致的演唱方法。其中,有

些在整段唱腔旋律中十分突出,比如“嘿字腔”的旋律和唱法。(曲例十四)

这种旋律和唱法只有藏戏中才有,特别是在白面具藏戏中较为普遍。

曲例十四

嘿字腔



白面具藏戏的唱腔 白面具藏戏在旋律的演唱方法上,比蓝面具藏戏的演唱要原始和平淡一些,在其他藏族民间音乐中没有这种唱法,因此,广大藏族人民把它看作是区别于唱藏戏与唱歌的重要标志之一。在藏戏唱腔中,这种“嘿字腔”的旋律是与民族特色浓郁、具有较高的演唱技巧的仲古的旋律连接在一起,

形成了藏戏唱腔旋律中的桥梁作用。如果没有这两种旋律的有机结合和巧妙运用,要创作具有藏戏唱腔风格地道的旋律就不可能了。仲古的演唱技巧,从白面具藏戏到蓝面具藏戏已发展到了十几种。在西藏评价一位藏戏演员的演唱技巧和风格掌握得如何,就要看他(她)们仲古唱得怎样,这种特殊技巧在民间歌唱中也

非常强调。

仲古(Mgrin khug),汉语有译成“震谷”和“镇酷”的,藏语意为嗓音的婉转唱技,它是藏戏唱腔的重要演出技法,也是藏族民歌演唱所特有的声乐演唱技法。

藏戏演唱时除了藏语声调有“哦”(Va)、“呵”(A)、“哈”(Ha)等根音和“依”(Ai)、“呜”(Wu)、“诶”(Ei)、“喔”(Wo)等元音为主的发音方法外,“仲古”技法又分有十几种,根据唱词和旋律的结合以及音调的变化,分鼻转音、喉转音、舌转音等,歌词中凡是带有“那”(Na)音的词与音调结合都为鼻转音;凡是带有“啊”(A)或“哦”(Va)等音的词与

音调结合都为喉转音;凡是带有“拉”(La)音的词与音调结合都为舌转音。

长期以来,无论在西藏或毗邻的藏族同胞居住地区,甚至全国擅长演唱藏族民歌或创作歌曲的各族演唱人员中,除了著名的歌唱家才旦卓玛能唱出几种“仲古”外,其他演员都难以胜任。原因在于:这些能演唱藏族风格歌曲的绝大多数演员中,基本都在内地培养,他们对这种蕴藏在西藏民间的特殊演唱技巧既不了解,也从未接触和认真学习过,光是模仿无济于事。(曲例十五)

藏戏唱腔中,伴唱部分也很有特色。藏戏伴唱有几种形式,既有简单也有复杂。在藏戏

曲例十五

仲 古

① $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ 嘿	② $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{6}$ $\dot{6}$ $\dot{6}$ - 嘿 阿卓
③ $\dot{3}$ $\dot{3}$ $\dot{4}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ - 嘿	④ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ - 嘿
⑤ 5 - $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ - 拉 昂 阿卓	⑥ $\dot{6}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{2}$ $\dot{3}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{2}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ $\dot{1}$ - 哎 昂 阿卓
⑦ $\dot{3}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{7}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{6}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ $\dot{5}$ 拉哈阿昂 阿卓	

演出中,运用伴唱手段在加强民族风格,烘托气氛,把剧情推向高潮等方面,起着关键的作用。在伴唱技巧上,有3种技法:

一是当唱腔段落尾音落在高、中音区时,

从主旋律尾音音高下方大二度或小三度音开始重复变化伴唱。(曲例十六)

二是当唱腔段落尾音落在低音区时,从主旋律尾音上方音高四度或五度开始伴唱。(曲

曲例十六

领唱	サ 6 — <u>6 1̣</u> <u>3̣ 3̣</u> 2̣ <u>3̣ 4̣ 3̣ 3̣</u> 3̣ — 0 0
伴唱	0 0 0 0 0 0 2̣ — <u>3̣ 4̣</u> 3̣ —

或是

领唱	サ 6 — <u>1̣ 2̣</u> 5̣ <u>5̣ 6̣ 5̣ 5̣</u> 5̣ — 0 0
伴唱	0 0 0 0 0 3̣ — <u>5̣ 6̣</u> 5̣ —

例十七)

三是模仿式的多声部伴唱音乐, 从上到下

各声部依次延迟一定时间, 先后陆续演唱, 从而产生一种丰满而辉煌的声音效果, 称为“羽

曲例十七

领唱	サ 6 — <u>6 1̣</u> 1̣ <u>3̣ 3̣</u> <u>1̣ 2̣</u> <u>2̣ 3̣ 2̣ 1̣</u> <u>2̣ 1̣ 6̣ 6̣</u> 6̣ — 0 0
伴唱	0 0 0 0 0 3̣ <u>1̣ 2̣</u> 2̣ <u>1̣ 2̣ 1̣</u> <u>6̣ 6̣</u> —

或是

领唱	サ <u>2̣ 2̣</u> <u>2̣ 7̣</u> <u>7̣ 6̣</u> 6̣ <u>7̣ 7̣ 6̣</u> <u>5̣ 6̣ 5̣ 3̣ 3̣</u> 3̣ — —
伴唱	0 0 0 2̣ 7̣ <u>7̣ 7̣ 6̣</u> <u>5̣ 6̣ 5̣ 3̣ 3̣</u> 3̣ —

毛排列般的伴唱”。(曲例十八)

安多藏戏的唱腔 安多藏戏的唱腔音乐是

在当地寺院音乐的基础上发展形成, 所以它的唱腔音乐与西藏白、蓝面具藏戏的唱腔音乐风

曲例十八

领唱	サ 6 — <u>1̣ 6̣ 6̣</u> 6̣ <u>3̣ 5̣</u> 5̣ <u>5̣ 6̣ 5̣ 5̣</u> <u>3̣ 5̣ 3̣ 2̣</u> 2̣ <u>3̣ 4̣</u> 3̣
伴唱一	0 0 0 0 0 0 3̣ — <u>5̣ 6̣</u> 5̣ <u>5̣ 6̣ 5̣ 5̣</u>
伴唱二	0 0 0 0 0 0 0 0 3̣ —
伴唱三	0 0 0 0 0 0 0 0 0 2̣

领唱 $\overset{3}{\underline{\dot{3} \ 4 \ 3 \ 3}} \ \dot{1} \ \overset{2\dot{2}}{\underline{\dot{2}}} \ \dot{2} \quad \overset{8}{\underline{\underline{\dot{2} \ 3 \ 2 \ \dot{1} \ 2 \ \dot{1} \ \dot{1} \ \dot{1}}}} \ \dot{1} \quad - \quad 0 \quad 0$

伴唱一 $\underline{\dot{3} \ 5 \ 3 \ 2} \ \dot{2} \ \overset{3\dot{4}}{\underline{\dot{3}}} \quad \overset{3}{\underline{\dot{3} \ 4 \ 3 \ 3}} \ \dot{1} \quad \overset{2\dot{2}}{\underline{\dot{2}}} \ \dot{2} \quad \underline{\dot{2} \ 3} \cdot \ \overset{1\dot{2}}{\underline{\dot{1}}}$

伴唱二 $\overset{5\dot{6}}{\underline{\dot{5}}} \quad - \quad \underline{\dot{3} \ 5 \ 3 \ 2} \ \dot{2} \quad \overset{2\dot{2}}{\underline{\dot{2}}} \ \dot{3} \quad \overset{3}{\underline{\dot{3} \ 4 \ 3 \ 3}} \ \dot{1} \quad \overset{2\dot{2}}{\underline{\dot{2}}} \ \dot{2}$

伴唱三 $\overset{2\dot{2}}{\underline{\dot{2}}} \ \dot{3} \quad - \quad \underline{\dot{5} \ 6 \ 5} \ \dot{5} \quad \underline{\dot{3} \ 5 \ 3 \ 2} \ \dot{2} \quad \dot{3} \quad \overset{3}{\underline{\dot{3} \ 4 \ 3 \ 3}}$

领唱 $0 \quad 0 \quad 0 \quad 6 \quad - \quad \overset{1\dot{2}}{\underline{\dot{1}}} \ \dot{1} \quad -$

伴唱一 $\overset{7}{\underline{\underline{\dot{2} \ 3 \ 2 \ \dot{1} \ 2 \ \dot{1} \ \dot{1}}}} \ \dot{1} \quad 0 \quad 6 \quad - \quad \overset{1\dot{2}}{\underline{\dot{1}}} \ \dot{1} \quad -$

伴唱二 $\underline{\dot{3} \ \dot{2}} \cdot \quad \overset{7}{\underline{\underline{\dot{2} \ 3 \ 2 \ \dot{1} \ 2 \ \dot{1} \ \dot{1}}}} \ 0 \quad 6 \quad - \quad \overset{1\dot{2}}{\underline{\dot{1}}} \ \dot{1} \quad -$

伴唱三 $\dot{2} \quad \underline{\dot{3} \cdot \dot{2}} \quad \overset{5}{\underline{\underline{\dot{1} \ 2 \ \dot{1} \ \dot{1} \ \dot{1}}}} \ \dot{1} \quad - \quad \underline{\dot{1} \ \dot{1}} \cdot \quad \dot{1}$

格各异,有明显的区别。在演唱形式上有独唱、重唱、齐唱、合唱等,在分类上可分为:

格里(藏语意为道歌调),是寺院喇嘛给百姓诵经的曲调。这类曲调来自民间,诵词是白话文,群众爱听易懂,藏戏最早的唱段就是选用此类曲调。随着时间的推移和藏戏的发展,剧中主要人物的唱段唱腔好多是在道歌的基础

上发展形成。道歌又分为长道歌和短道歌。

长道歌节奏缓慢,旋律起伏不大,平缓自如,要求唱出来吐字浑厚,给人以庄重威严之感。(曲例十九)

短道歌节奏明快,润腔采用舌尖音,故而吐字清晰,字正腔圆。(曲例二十)

朵尔顿央达(藏语意为喜庆调),大意是像

曲例十九

长道歌

《诺桑法王》渔夫唱腔

1=C $\frac{2}{4}$ 中速

曲周太演唱
王应诚记谱

$\underline{\dot{1} \ \dot{2} \ \dot{3}} \quad \dot{3} \mid \overset{2\dot{2}}{\underline{\dot{2}}} \ \dot{2} \quad - \mid \underline{\dot{1} \ \dot{2} \ \dot{3}} \quad \dot{3} \mid \dot{3} \quad \dot{3} \mid \underline{\dot{2}} \ \dot{1} \ \underline{\underline{\dot{6} \ \dot{1}}} \mid \underline{\dot{2}} \ \dot{1} \ \underline{\dot{2}} \mid$
桑 热 拉 你 这 个 混 帐 的 本 教

$\underline{\underline{\dot{2} \ \dot{1}}} \ \underline{\underline{\dot{6} \cdot}} \mid \underline{\underline{\dot{6}}} \quad - \parallel \underline{\underline{\dot{5} \cdot \dot{6}}} \ \underline{\underline{\dot{6} \ 5 \ 6}} \mid \underline{\dot{1} \cdot \dot{2}} \quad \dot{3} \mid \underline{\dot{2}} \ \dot{1} \ \underline{\dot{2}} \mid \underline{\dot{2} \ \dot{1}} \ \underline{\underline{\dot{6} \cdot}} \parallel$
徒, 神 佛 面 前 伸 黑 手,
南 方 国 家 你 难 骚 扰,
众 神 对 你 罢 休。

珍宝一样珍贵的喜庆曲调。这类曲调节奏明快,色彩明亮,通常都用在聚会团圆喜庆的场合。

面,多为合唱形式,边歌边舞,对烘托舞台气氛,将剧情推向高潮,以及活跃情绪起到很好

短道歌

《意乐仙女》王子唱腔

1= $\flat B$ $\frac{3}{4}$ 中速稍快

曲周太演唱
马德麒改编



的效果。(曲例二十一)

它来自民歌及说唱音乐中的悲伤曲调。演员演唱时要求节奏缓慢,润腔用鼻音和喉头颤音相

觉勒(藏语意为悲歌调),意思是悲伤的歌,

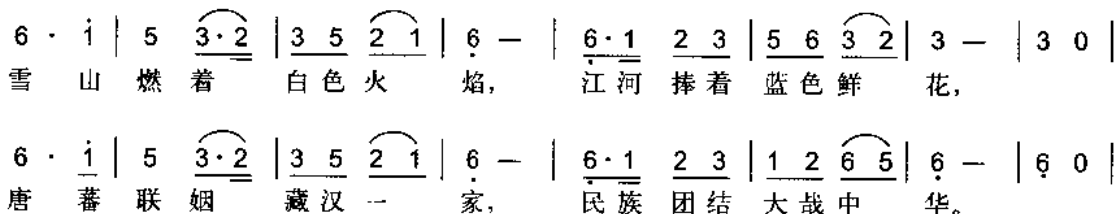
曲例二十一

喜庆调

《文成公主》合唱(尾声)

1= G $\frac{2}{4}$ 中速稍快

编曲:宋天福



间进行,音韵要求时断时续,悲凉凄楚,如诉如泣,用于生离死别、乞讨等场面。(曲例二十二)

嘛尼调,是民间举行佛教祭祀活动中的一种诵唱形式,大多由妇女诵唱。嘛尼调有嘛尼尼

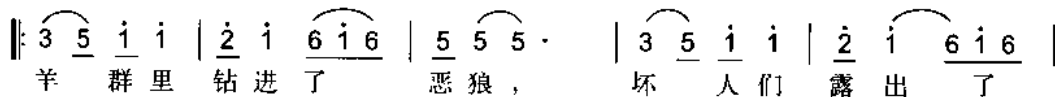
曲例二十二

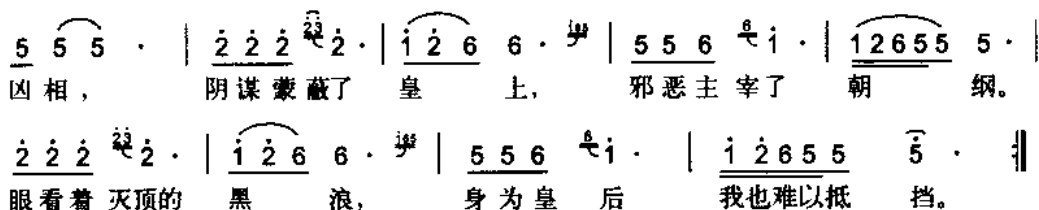
悲歌调

《意乐仙女》皇后唱腔

1= $\flat B$ $\frac{6}{8}$ 中速稍快

李毛加演唱
王应诚记谱





(第二段词略)

格、嘛尼西格、嘛尼那格、嘛尼周格等曲牌，有反复两遍、反复4遍、反复5遍、反复6遍等唱法，有独唱、合唱、轮唱、一人领唱、大家合唱等形式。嘛尼调音乐旋律优美动听，情绪深沉，

气氛虔诚，节奏缓慢，在一些仙境场面和悲剧情面中使用，效果更好。(曲例二十三)

诵经调，诵经调不同于道歌调，也有别于嘛尼调。诵经调是寺院喇嘛诵经时的曲调，来

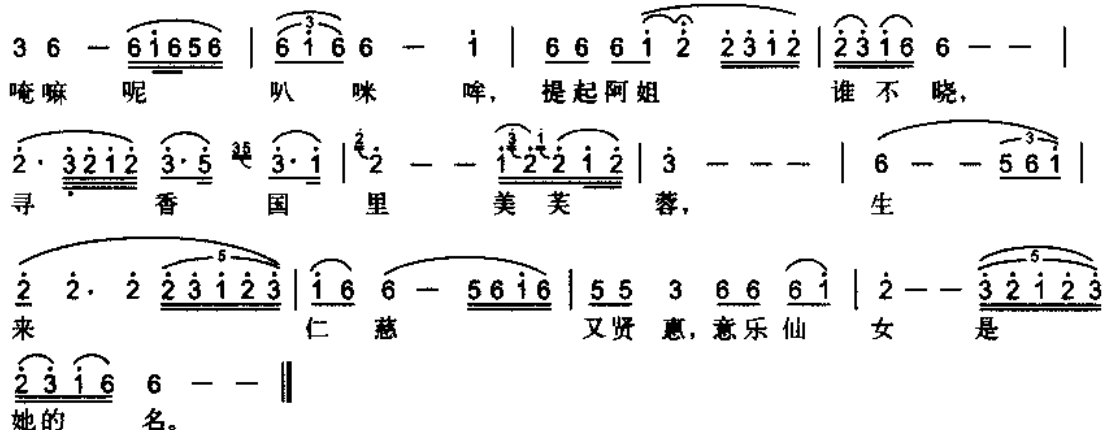
嘛尼调

《意乐仙女》童卓唱腔

仁青卓玛演唱

王应诚记谱

1=bB $\frac{4}{4}$ 慢



自寺院宗教音乐，诵词是文言文，音乐旋律平缓，以级进上下起伏，唱起来很上口，也好听。

仲格达央(藏语意为格萨尔调)意思是说唱格萨尔的唱腔。《格萨尔王传》是一部享誉世界的长篇史诗，格萨尔是被藏族人民神化、理

(曲例二十四)

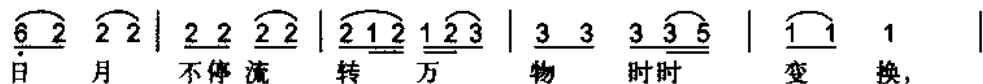
诵经调

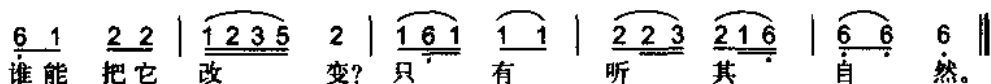
《苏吉尼玛》甘德唱腔

李毛加演唱

宋天福记谱

1=bB $\frac{2}{4}$ 中速





(第二段词略)

想化了的英雄人物。说唱格萨尔的唱腔极为丰富，部分格萨尔的专用唱腔已用于安多藏戏中。(曲例二十五)

扎西(藏语意为吉祥调)，有且节扎西和尕顿扎西两类。且节扎西意思是念经扎西，为寺院喇嘛诵经对唱。尕顿扎西是欢庆扎西的意

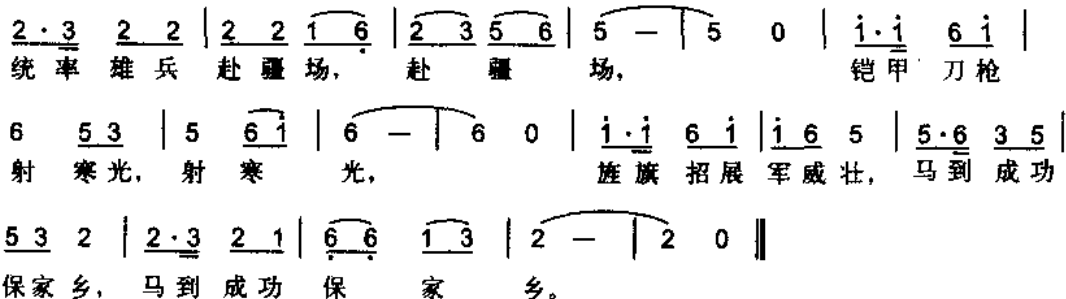
曲例二十五

格萨尔调

《意乐仙女》王子唱腔

曲周太演唱

王应诚记谱

1=F $\frac{2}{4}$ 中速稍快

思，是群众在欢庆节日和喜庆的场合里唱的。藏戏采用的曲调是欢庆扎西曲调。传统安多藏戏大多是喜剧结束，都要有一段扎西德勒音

乐，边舞边唱，在欢庆的气氛中结束全剧。这种戏剧手法的处理，也是藏族人民对美好生活的向往与追求。(曲例二十六)

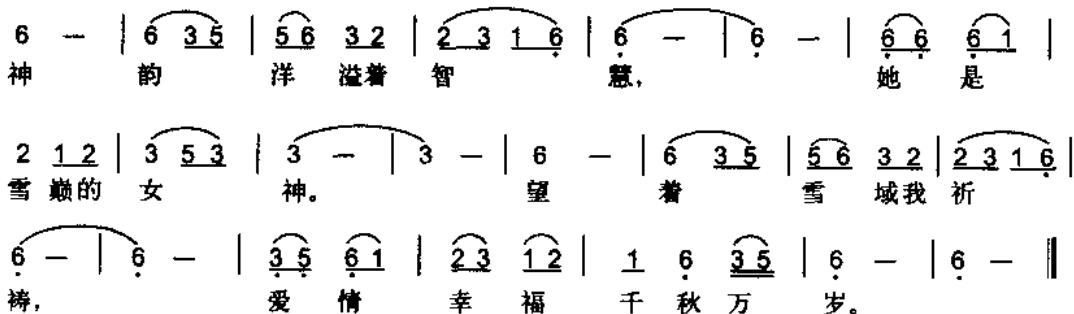
曲例二十六

吉祥调

《文成公主》禄东赞唱腔

曲周太演唱

宋天福改编

1=G $\frac{2}{4}$ 中速

嘉绒藏戏的唱腔 研究嘉绒藏戏的唱腔，应该了解嘉绒藏族的语言。由于地理环境、民族传统及民风、民俗的制约和影响，嘉绒藏族的语言最突出的特点有二，一是词多意，二是均为倒置句。

一词多意是指一个词用在不同的地方，其含义就有明显的区别。例如曲当字面上意为祝福，用在女性追求王子时，曲当所含的意思为祝愿我的终身许配给王子；猎人上山打猎用曲当，则表示希望我今天打到很多的猎物；武士上战场用曲当，表示祝愿我打大胜仗；缅怀谢世的先祖时，一手端着酒杯向地上洒，一手抛撒食物，口中念着“曲、曲、曲”，则表示神仙菩萨保佑我们平安幸福。又如“耶哦”，字面意思是埋怨。年轻媳妇埋怨老婆婆时用“耶哦”，表示狠心的婆婆把我害苦了；女儿埋怨父亲用

“耶哦”，表示父亲你重男轻女太偏心；夫妇发生矛盾时用“耶哦”，表示相互责怪对方不忠诚、太丑、太没出息等等。

倒置句是指在一个词句中，词序颠倒，主、谓、宾有所变化。如：“伟大的郭董，打断独眼妖魔的手臂，痛快，痛快。”而其在唱腔中的唱词排列是：“郭董伟大的，妖魔独眼手臂打断，痛快，痛快。”又如：“妈妈呀，你去山上挖洞。”唱腔中的唱词排列是：“山上洞挖你去，妈妈呀。”总之，嘉绒藏戏唱腔中的唱词，一词多义较为普遍，并均为倒置句。正是由于这种突出特点，才决定了其唱腔的独特风格。

嘉绒藏戏唱腔分为专用唱腔和通用唱腔。

专用唱腔为特定角色所专用。任何剧目，只要角色中有国王、高僧、大臣出场，就要用专用唱腔，(曲例二十七)其他角色不能用。为

国王专用唱腔

唐滨等整理

2/4 0 6 1 3 | 2 - | 2 - | 3 2 3 1 3 | 2 - | 2 0 | 3 6 5 | 5 5 2 |

(啊)郭董 (啊)特青， 哪衣贡

4 3 5 2 | 2 - | 2 0 | 6 5 5 4 | 3 2 3 1 3 | 2 - | 2 0 |

颂索 (啊)色莫墨基

3 2 3 1 | 2 1 7 6 5 6 | 5 - | 5 - ||

然维都纳巴。

了表演人物的威望和庄严、肃穆的情绪，整个唱腔以清唱的形式出现。

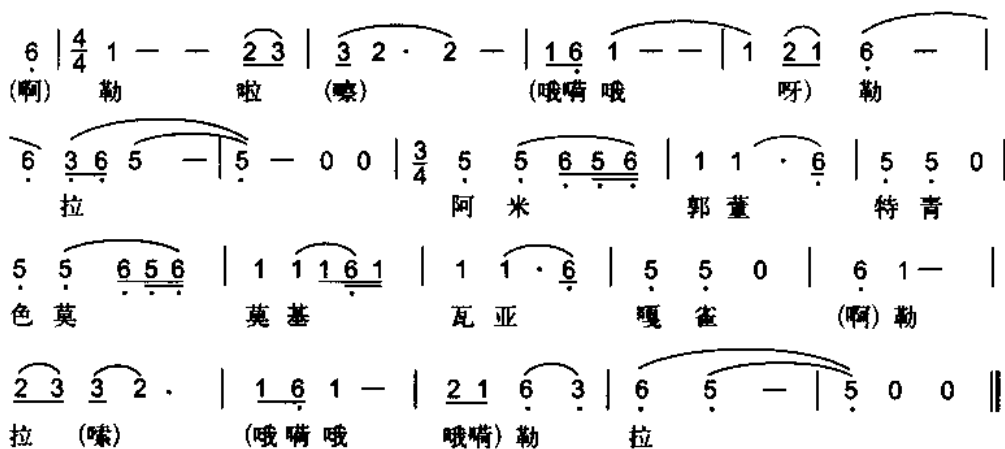
通用唱腔是在一定范围内共用的唱腔。不同剧目，只要角色的身份在相同等级，或表现

相似内容和情绪，都可以用此类唱腔。从唱腔看，其节拍有自由节奏、 $\frac{2}{4}$ 、 $\frac{3}{4}$ 、 $\frac{4}{4}$ 等形式，其中尤以自由节奏较多。(曲例二十八)

唱词大意：

曲例二十八

唐滨等整理



痛快! 痛快!

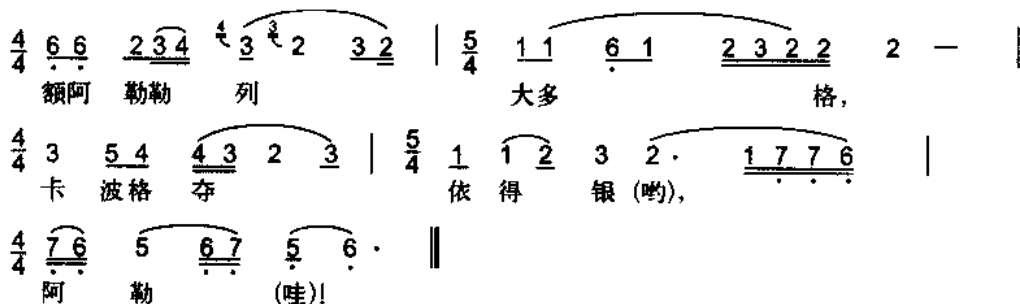
我是勇敢的郭勇,

打断独眼妖魔的手臂,

痛快! 痛快!

曲例二十九

唐滨等整理



唱词大意:

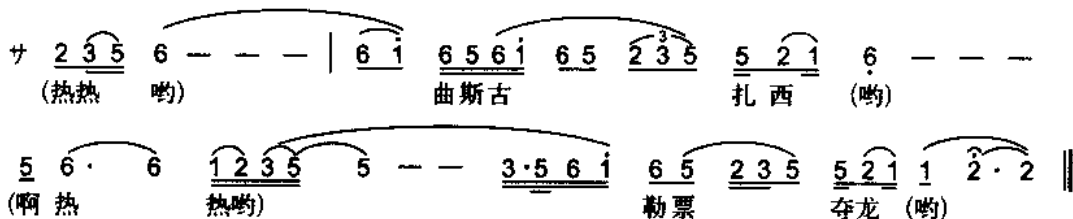
我的好妈妈赶掉了一只羊,

寨主逼你上山去挖洞,

你去了, 妈妈呀!

曲例三十

唐滨等整理



唱词大意:

曲斯古扎西王子,
要去西山远征,
愿菩萨保佑他,

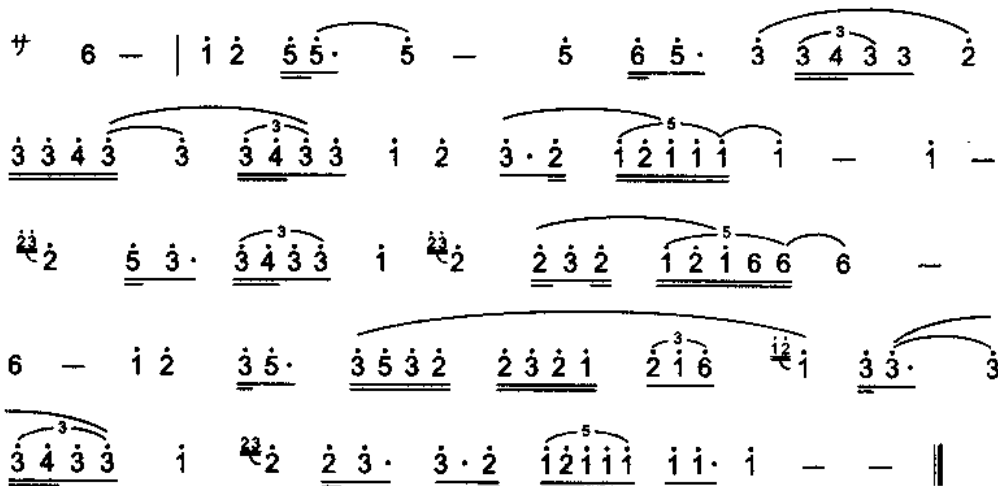
凯旋归来。

藏戏音乐唱腔与民间音乐的比较 藏戏的
音乐唱腔,也是从古老的各种民间音乐的基础
上提炼、发展而来的。

曲例三十一

藏戏达仁唱腔

边多记谱

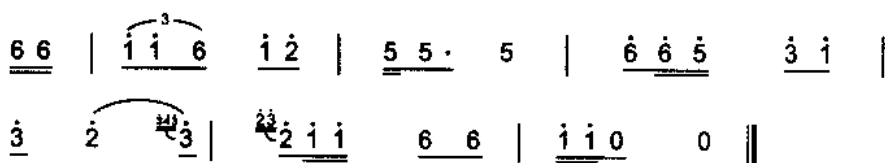


曲例三十二

(歌舞) 卓谐

边多记谱

$\frac{2}{4}$ 慢板

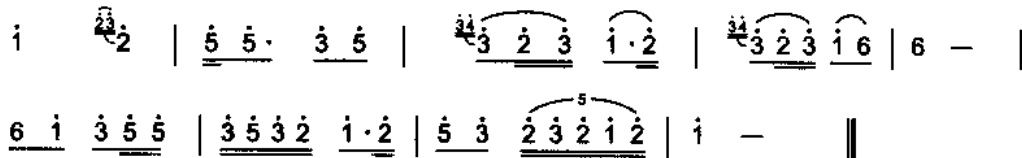


曲例三十三

(歌舞) 古尔鲁

边多记谱

$1=G\frac{2}{4}$ 慢板



以上3首曲例中,曲例三十一是传统藏戏《卓娃桑姆》中的国王嘎拉旺波的长调唱腔,这是一首在西藏广泛流传的藏戏唱腔。听过的人认为:这首唱腔气势雄浑、高亢悠扬、优美动听,人们仿佛从这藏族特色浓郁的旋律中,看到了一位国王高大、英俊的形象。曲例三十二是西藏日喀则的传统歌舞艺术卓谐的曲调。曲例三十三是藏传佛教说唱艺术形式古尔鲁的曲调。这首唱腔主要是在这两首民间旋律的基础上发展变化而成,它由4个乐句组成:第一、第二乐句完全是利用卓谐的素材;后两个乐句,用的是古尔鲁素材。卓谐和古尔鲁,都是具有2000多年历史的民间歌舞或说唱艺术的音乐品种。

为了符合戏曲音乐的基本特点,藏戏唱腔
曲例三十四

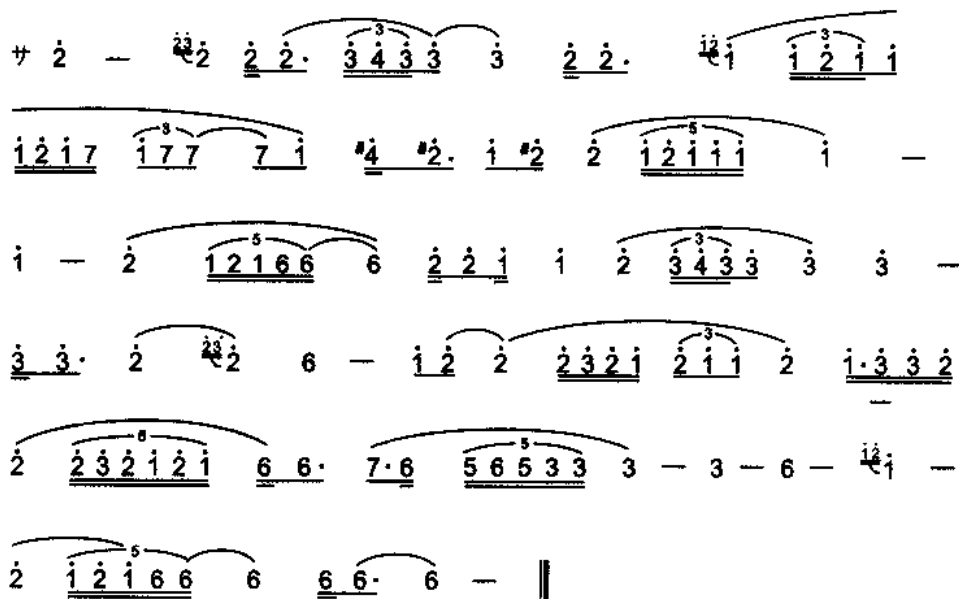
基本都是运用节奏自由多变的散板形式演唱。在民间,众多的藏戏作曲家们所惯用的高明手法之一,就是从藏族其他的民间姐妹艺术中汲取各种素材,然后把这种素材中包含的完整机械的节奏,改为符合戏曲音乐特点、变化多端的自由散板节奏。原素材的多数旋律动机,都充分地反复运用,并拉长音符的时值。同时为了加强藏戏唱腔的艺术风格,烘托人物,表达剧情,在原有素材的基础上,加入许多有藏戏唱腔旋律特点的嘿字腔和仲古。另外,在每个乐句的结尾处,加上伴唱部分,在整个藏戏音乐唱腔中,类似手法不胜枚举。

曲例三十四,是传统藏戏《诺桑法王》中诺桑出征前,母亲对王子诺桑的一段长调唱腔。曲例三十五,是日喀则地区拉孜县平措林

达仁唱腔

1=bB 散板

边多记谱

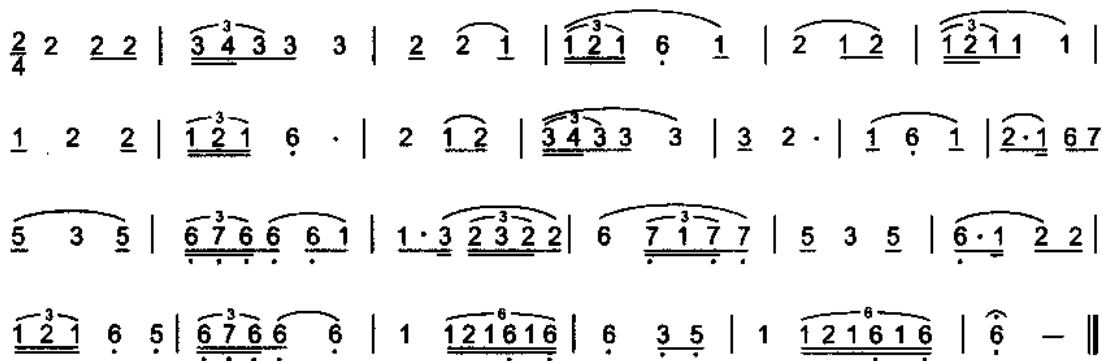


曲例三十五

扎西谐钦

1=bB 慢板

边多记谱



的扎西谐钦(“谐钦”有译成“谐青”的)。谐钦是藏族最古老的大型歌舞艺术形式之一,已有2000多年的历史,“扎西谐钦”就是一整套谐钦曲的尾声。以上两首曲例,不仅旋律的进行和调式相同,甚至音乐动机也一样。

藏戏唱腔的第一乐句,与扎西谐钦曲调的第一乐句相比较,藏戏唱腔的旋律中,只增加了“升2”和“升4”两个时值很短的经过音之外,其余的音符都与扎西谐钦相同;第二乐句的基本旋律,二者基本相同;第三乐句只省略了扎西谐钦的3音;第四乐句和第五乐句,是在扎西谐钦旋律第四句的基础上,开头增加了一些旋律扩展而成两个乐句。又以第二乐句的6音开始,重复使用了第二和第三乐句,形成了由7个乐句组成的第一段。

随后,所有女演员以齐唱的形式,几乎原封不动地演唱扎西谐钦的尾声。这段尾声,只有短短的4小节,实际上已构成了整个唱腔的第二段,但在此使用这段唱腔,十分符合剧情

的需要,从节奏和旋律风格上,与第一段作了鲜明的对比,充分表达出人们预祝国王诺桑旗开得胜的心愿。

最后,又用了第一段的第三和第四两个乐句,作为再现的第二段开始两句,再用“百”(藏语意为一种藏族古代将士出征前或胜利归来时演唱的征战歌)的旋律,场上的士兵们和男演员的演唱烘托出征前的气氛和必胜的决心,结束了整段唱腔。

在编曲的技巧上,藏戏唱腔把原来2/4拍慢板的扎西谐钦曲,除了保留部分原有的节奏外,其他都改编成为自由散板节奏,并运用领唱、伴唱、男女齐唱等形式,使全曲的情绪雄壮威武,起伏连绵。同时,从声腔唱法上,把原扎西谐钦的旋律提高八度演唱之后,使深沉、粗犷的扎西谐钦曲调,变成了高亢、悠扬而富有深情的藏戏唱腔。这首唱腔,在整个传统藏戏唱腔中,成为风格浓郁、结构完整、演唱技巧高超、旋律最长的一首著名唱腔。

第二节 表演艺术手法

藏戏这种文化表现形式是藏民族在漫长的历史发展中形成的诸多文化现象的集中体现。传统藏戏的演出和观赏形式是非常独特的，演员和观众都有着极大的随意性。在各地地方成立专业藏戏剧团之前，藏戏没有现代意义的舞台，村头平地、寺院广场、草原、牧场就是演出场地。演员在中间表演，观众围坐在四周观看，构成一个圆形的演出空间。表演的人物在前面中央演唱或道白，其余的演员围成大半圈，时而

帮腔伴唱。时而聊天，可做与演出无关的事，有时干脆下场了，十分随意。场次转换十分灵活，一队演员演完一个完整情节，退入观众席中，另一队演员则出场表演下一个完整的情节。演出不分台前幕后，台上台下，观众与演员处于同一个平面空间。演员和观众不是处于对立地位，而是平等的、和谐的、情感互通的，随时都产生一种审美共鸣，演员不感觉自己在演，观众不感觉自己在看，演员和观众在一起投入和关



西藏藏剧团演出的广场戏



吉巴藏戏队在藏戏中的插科打诨表演



日喀则民间演出的温巴艺人

注，使演出和观赏融为一体。

藏戏唱腔的高亢、鼓钹伴奏的雄浑响亮，以及舞蹈的四肢放得开、动作幅度大，都与其广场演出为使远距离的观众听得清、看得见有关。因此，藏戏演员从长期的演出实践中，都已练就这种特有的艺术素质，从而也形成了自己独有的雄劲、刚健、豪放的艺术风格。藏戏表演，不仅有与唱腔结合的戏剧化了的有高度技巧的藏戏舞蹈表演，而且还可以直接穿插民间歌舞、说唱、杂技等和宗教乐舞、说唱仪式等表演；同时，还有戴着面具着重于肢体的表

演，以及不戴面具以红、黑、白三种颜色稍作化妆的表演。另外还有丰富多样的喜剧表演，有丑角插科打诨的、疯魔闹剧式的、掌握角色心理细腻传神的、“正旦”诙谐幽默的表演等等。这些都构成了藏戏表演艺术十分古老而又格外神奇的形态和特点。它同内地的许多民间戏剧，如江苏的淮扬戏、湖南的花鼓戏、安徽的黄梅戏、山东的吕戏等一样，是一种有唱腔、舞蹈、道白的综合艺术，与当今方兴未艾的音乐剧的演出形式惊人的相似。

藏戏的表演形式

藏戏的演出时间可长可短，有的演几小时，有的演一两天，过去连演几天的情况也有。要演长，则细唱细做；要演短，则用快板道白叙述剧情，一下子跳过去。

藏戏的演出，除了折子戏以外，一般每台藏戏都可分为三大部分：

温巴顿 又称开场戏，为第一部分。温巴顿是演出的序幕，目的是介绍全体演员跟观众见面。也表演一些歌舞和诙谐的、滑稽的小节目，用以集拢观众，为正戏演出做好准备工作。温巴就是开场戏中七名身着猎人装束手持彩箭最先出场的角色，他们戴着蓝底、装饰精致的面具，出来舞蹈以熟悉演出场地，意为猎人驱邪净场。随后是甲鲁晋白，即太子降福（甲鲁，一说是借用过去一个部落头人的名字），就是身着太子装束的藏戏领班两名，头戴高大黄色碗形圆帽，手持象征权力的竹弓登场舞蹈，表现祈神驱邪，给观众带来福泽。最后是拉姆堆嘎，即仙女歌舞（拉姆即仙女），着仙女装者慢慢起舞，表示仙女下凡，与人间共享欢乐。

在整个开场戏中，唱词内容多为赞颂礼拜西藏山水风光、布达拉宫的雄伟、佛法圣教



民间温巴舞

及其神佛。藏戏之神汤东结布。同时还可以穿插许多插科打诨的短剧和民间各种歌舞、杂技等，而且所有出场的演员要一个一个地竞技献艺。如果原原本本地表演下来，可以连续演一整天，可以成为一个独立的传统藏戏节目。现在一般只在一个完整的大戏前演半个小时至一两个小时，有的甚至缩短到10分钟以内。开场戏舞蹈性很强，很热闹，表演已形成了一套固定的格式。

雄 意思是正文、正戏，也就是演出的主要内容，为第二部分。过去的传统大戏要演两三天，至少也要演一整天。好在一般观众早已熟悉这些戏剧故事、情节，人们在这里再来看（听）戏不过是一种娱乐和享受，一种文化生活的调

剂。人们可以闭着眼欣赏某一演员的唱腔，可以顺着舞姿欣赏其基本技艺和功夫。藏戏的唱、做、表演都已经有了相当程度的规范化了。

扎西 即告别祝福仪式，为第三部分。过去的戏班子演到这里，就是通过集体歌舞，向观众募捐。正戏演完之后举行的全体演员为观众、为地方祝福迎祥的仪式，也伴有歌舞。同时，接受观众和地方头人、富户的捐赠，形式庄重，心情欢快，观众和演员的心连成一片。开场戏和结尾仪式都还明显保留着早期藏戏的藏教仪式和特点。

白、蓝面具藏戏的角色类型

藏戏艺术对角色的分工，没有内地戏曲的



传统藏戏中的男主角造型



传统藏戏中的父亲造型

角色行当生、旦、净、末。且那样明确细致，但也有自己特有的角色类型，具体可分为以下几种：

男主角 指剧中的青年国王、王子或贵族青年，在剧中是贯穿全剧、担任主要表演的角色。如《诺桑王子》中的诺桑王子，《文成公主》中的噶尔·东赞，《朗萨雯波》中的头人少爷查巴桑珠，《卓娃桑姆》中的格勒旺布和《苏吉尼玛》中的达娃森格等。在剧中唱、做俱重，还兼舞、表，戏分很重。对此类演员要求较高，首先要有很好的外形条件，扮相或威武英俊，或潇洒文雅，唱腔，身段表演都要好。

男老年角 指老国王、大臣、头人老爷等，在剧中是较重要的角色。如《诺桑王子》中的老国王诺钦，《智美更登》中碧达大国国王扎白贝，《顿月顿珠》中桑岭国国王多布吉拉，还有一些在剧中有唱腔的大臣角色等。对此类角色的要求，唱腔要好，表演要庄重、威严，声仪显赫。

男配角 指男性侍佣或仅作摆设的大臣，如《诺桑王子》中晋白隅天界的马头明王，《顿月顿珠》中郭恰国国王及其大臣等。此类角色近似内地戏曲中的龙套，在剧中的戏分很少，但在伴唱、伴舞中要起主要作用。

女主角 指仙女，或空行母、鹿女、贵夫人、公主等。如《诺桑王子》中的仙女云卓拉姆，《朗萨雯波》中的得道农家女郎萨，《苏吉尼玛》中的鹿女苏吉尼玛，《文成公主》中的文成公主等。此类角色有些类似京剧中的青衣或花旦，剧情完全以她们为中心展开，对演员要求唱、念、做、表、舞样样俱佳才行。

女老年角 指母后或母亲等角色。如《诺桑王子》中的母后甲嘎拉姆，《朗萨雯波》中的母亲娘擦赛准，《白玛文巴》中的母亲拉日常斯



传统藏戏中的仙翁造型



传统藏戏中的大臣造型



现代藏戏中的女主角造型



传统藏戏中的女主角造型



传统藏戏中的母亲造型



传统藏戏中的龙女造型

等。此类角色有些类似京剧中的老旦，重唱腔，表演要求稳重、端庄、娴静。

女配角 指女性侍婢、嫔妃、女伴、陪娘等。只有很少的女配角有些表演，一般没有什么戏分，基本上也属龙套角色，像男配角一样，在伴唱、伴舞中也起主要作用。

反派主角 指巫师、咒师、妖后、魔妃等被鞭挞、否定的角色。如《诺桑王子》中的巫师哈日，《卓娃桑姆》中的魔妃哈江堆姆，《朗萨雯波》中的索那巴结和小姑阿纳尼姆，《智美更登》中的敌国老臣婆罗门洛迫，《苏吉尼玛》中的妖后日安波姆，《白马文巴》中的伊斯兰教国王日迪杰布等。此类角色在剧中都有较多的戏，重说、诵、舞、表，尤其是插科打诨，诙谐戏谑的表演要具备高深的技艺。像日迪杰布，在道白和唱腔中，要表演出“半藏半洋”，即外族人说藏语那种怪腔怪调，滑稽可笑的韵味来。要想演出特色来，都要有自己特殊的表演技巧。

反派次角 指反派主角手下的管家、奸臣、坏嫔妃、恶奴、帮凶、打手等。如《白马文巴》中的跛足大臣岗角彭杰，《卓娃桑姆》中魔妃的恶奴仆斯莫然果，《苏吉尼玛》中的巫女亚玛更迪和外道神主丹白旺秋等。此类角色在剧中戏分也很重，有的甚至超过指挥他（她）们作恶的反派主角。其道白夸张，舞蹈表演或凶狠癫狂，或妖冶放浪，有时漂移剧情与观众打闹，表演要滑稽、逗笑，要有喜剧效果。他（她）们的喜剧表演技艺发展得也最丰富，扮演者的艺术造诣也很深，要能作随机应变的即兴表演。

正丑角 指普通的，表演十分幽默的正面角色。如《卓娃桑姆》中的白马金国草场牧民父母及儿子，《诺桑王子》中的莲花神湖畔村民常斯老头和老太，《苏吉尼玛》中的猎人一家



中哈江堆姆四川甘孜藏戏《卓娃桑姆》

等。此类角色在剧中的表演有喜剧色彩，风趣、诙谐地表现正面人物战胜丑恶，显示出聪明才智和性格的滑稽。

穿插角色 指不贯穿始终，是根据剧情所需穿插进的人物角色。如《卓娃桑姆》中的魔妃派去要害死小公主、小王子的三批差夫，《朗萨雯波》中的耍猴乞丐和云游僧，《诺桑王子》中的仙翁和青年渔夫等。此类角色在剧中的戏分不多，有的仅出场一次，但又在剧情进行中必不可少的人物。

动物角 指剧中寓言性和神佛化身性的动物精灵角色。如《诺桑王子》中的神鸟迦陵频伽和颇若那玛，《白玛文巴》中的黑白蝎子精，《卓娃桑姆》中的狗和母鹿、鹰、鱼、蛇、猴，《苏吉尼玛》中的鸚鵡和猪、獐子、鹿等。此类角色在剧中的表演来自早期民间图腾拟兽舞蹈的形式，穿戴着动物衣具、头饰或面具，大多

数只作模仿动物的舞蹈表演，有少数也有说、念、唱的表演。

剧情讲解角 这是藏戏演出中的一个特有角色。一般由戏师担任，在开场戏中饰演第一温巴或第一甲鲁，在正戏中饰演主要或重要角色，以“说雄”（藏语意为快速数板式的连珠的白念诵绝技）的方式，来掌握、指挥整个演出。

表演艺术手法

藏戏的表演艺术手法在唱腔之外，较主要的还有5个方面。

舞蹈 藏戏舞蹈是指藏戏身段动作和舞蹈表演，藏语称为察杰。藏戏在其历史发展过程中，从藏族人民的劳动生活、民间舞蹈、民间其他艺术和早期宗教仪式中间吸收舞蹈动作并加以完善，并形成一定程式，成为戏剧中人物的舞蹈身段动作。其中许多群舞十分优美，单独拿出来就可成为独立的舞蹈节目。它的表演节奏性强，比较有规律，既是舞蹈化的生活形态，也是戏剧化的人物动作。这些身段动作专门配有鼓钹点，身段的名称也就是舞蹈的名称，给人以粗犷、质朴、雄浑、健壮的美感。

男子和女子的舞蹈有着明显的差异，如：男角上下场动作，上身模仿猎人拉弓射箭，配合脚下动作，全身随之跃动；女角上下场动作，主要是模仿农女捻羊毛，一只手腕转动，配以腰身柔软摇摆。基本舞蹈动作细分为：慢舞、快舞、右旋舞、左旋舞、后旋舞、大鸟飞旋、退步转圈、单腿跳跃、转头行礼、躺身踮了等。藏戏舞蹈语汇有自己的特点，如行舟骑马、爬山登楼、飞驰天际、深入海底、擒魔降妖、礼拜佛祖等，都形成一套格式，基本都舞蹈化了。由于藏戏长期在野外、广场演出，为适应这种特定的环境和条件，演员必须以开合幅度较大的

动作,才能使距离较远的观众看得清,从而形成了独有的雄健、豪放的艺术风格。此外,各自有腰、腿、臂、手等部位的不同动作要求,十分严格。

藏戏的表演技巧比较丰富,与其他各类藏族舞蹈有较大的区别,而且已逐渐形成了一套适合于传统藏戏表演形式的舞蹈,这些舞蹈的大部分表演技巧,是从人们劳动的姿态中吸取、发展、提炼而成。不但在舞蹈语汇上两者不一样,在藏语的称谓上也各有不同。藏戏中的舞蹈,藏族观众和艺人称之为拉姆传木巴,藏语意为演藏戏。整个传统藏戏舞蹈表演技巧,有两种最为基本:其一,称为颇传木,藏语意为男性表演技巧;其二,称为姆传木,藏语意为女性表演技巧。此外,藏戏舞蹈还吸取了各种劳动、生活和动物表演动作等40余种技巧,有快板、慢板、中板、散板等各种舞蹈表演形式。

藏族其他民间歌舞的称谓:歌为“谐”,如劳动歌曲为勒谐,圆圈歌舞为果谐,西藏上部地区的歌舞为堆谐(“堆”为地区或行政区名),还有康巴地区的歌舞为康谐等等;舞为“卓”,如鼓舞为阿卓,圆圈舞蹈为果卓(有的地方称为锅庄),宫廷中的歌舞为嘎尔鲁,“嘎尔”藏语意为舞,“鲁”藏语意为歌。

由此可知,藏戏的舞蹈身段不但动作与其他藏族舞蹈不同,而且在称谓上也有所不同。

念诵 念诵在藏戏中的运用还是较普遍,藏语称为说雄或雄桑。有的传统藏戏整剧要连续演十几个小时,甚至三四天,有时为了缩减整剧的长度,用数板式的连珠韵白,把剧情一带而过。腔调铿锵起伏,词句清晰快捷,声调韵味十足,声借感情而清扬,情托声韵而激荡。念诵的韵调主要是从念经的声调和说唱韵词的音节发展而来。在一些人物的道白中也有穿插运用念诵的,多用于男演员,还有许多藏戏中



民间的歌舞表演



西藏藏剧团的藏戏舞蹈

的婚礼和庆典上的祝词，将士出征仪式上的誓词，对铠甲、头盔、兵器、骏马、宝贝等奇物珍品的赞词，也以一种独特的声调高声念诵来表现。还有藏戏中的念经祈祷、占卜打卦，更是用一种奇特的腔调来念诵。藏戏表演中只有极少数的念诵是吸收运用民间艺人说唱的快板韵词。念诵的词句有些像藏族的诗词，有着十分严格的格律，也有着规定的节奏要求，它的风格有些像流行音乐中的快板说唱“RAP”。

道白 藏戏中的道白是指一般对话道白和独白，藏语称为喀谐，又像歌样的说话。它比

普通说话快而抑扬顿挫，更鲜明，吸收了民间歌舞中带韵味的口语。戏中穿插诙谐、逗趣的情节，还有每一个剧目中都有一两个丑角的喜剧表演，多数用生动风趣的口语道白。传统藏戏一般说对话道白不很多，有的场面几乎不用，但用了就要出彩。现代藏戏逐渐吸收了其他戏剧的手法，适当增加了对话道白的分量。同时又增加了一种现代藏族诗词吟诵，以此来丰富藏戏的表演手法。

表演 藏语称为朗菊。过去藏戏许多角色都戴着面具表演，所以表演比较粗放，特别是



也就是藏戏中的技巧。技术、杂技和特技等，与京剧中的毯子功有些相像。藏戏舞蹈是有技巧性的，比如外旋转、内旋转，还有一些武功有很高水平，如躺身蹦子，实际上是藏族的一种特有的旋子功，是从热巴蹦子发展而来，要求演员平身躺向地面，越低越好，飞身打旋子。过去还要求蹦子打地、右手擦地、双脚落地，要有“三响”，一口气围着一个大场地（或舞台）飞旋打转四大圈，有的演员还有在飞舞旋转中拣起地上放着的哈达或银圆的绝技。

藏戏在形成之初就开

西藏藏剧团以反面角色表演出名的小北西决仁

面部表情很不注意。戴面具演员不能借助面部表情，特别是用眼睛来传神，但是藏戏中同时也有一部分不戴面具的角色，像年轻的男女主角就以薄施粉黛代替了面具，从表演上也就比较细腻地发展起来。特别是旦角，吸收并发展了民间艺术，从生活中提炼戏料，在人物性格的对比中和反面人物的本质中找到讽刺、比喻的根据，所以表演起来十分生动有趣，能逗得观众捧腹大笑。特别是后期发展起来的觉木隆流派的喜剧表演，更是达到了很高的水平。当时的云登波从一上场就可以使观众笑声不断，他善于利用插科打诨做即兴表演，嘲讽世态人情，调侃豪门权贵，表演风靡拉萨，有一段时间拉萨人非他演不看藏戏。

技艺 藏语称为热则。技艺是指百技杂艺，



藏戏中的杆技表演

始吸收杂技。迥巴藏戏班在演开场戏时,演温巴的演员要轮流穿插表演波多吓,即表演者躺在地上,让几个人抬起有条压在这个演员的身上,然后用铁锤打,石条碎了,演员安然无恙。过去,日喀则地区的民间藏戏队都要表演这样的波多吓,甚至还传到了四川的巴塘和甘孜地区。另外,有的藏戏表演还有在木杆梢上横身旋转,再沿着很高的绳子头朝下滑溜下来的绝技。

藏戏各剧种表演艺术特点比较

白面具藏戏 它的表演艺术形式还保留了许多模仿人类早期原始生活的痕迹,如演出时拉圆圈表演,身穿兽皮衣装和有牛毛绳饰的裤子,手拿彩箭和竹弓,作拟兽图腾舞蹈和祭祀仪式的表演,反映了藏族先祖所创造的历史文化积淀。它在唱腔、念诵、舞蹈、道白、表演、技巧等方面虽然已有一套初步程式化又生活化的表演艺术手段,但与藏族早期民间歌舞、祭祀仪式等比较接近,两者有许多明显的相似之处。

蓝面具藏戏 它的面具虽然至今还保留着古老面具戏的特色,但已有很大发展,突破了面具的局限性,男女主角等运用化妆艺术,唱腔、念诵、舞蹈、道白、表演、技巧等各种表演艺术手段进一步程式化、规范化。喜剧表演艺术方面也获得了较大发展,这使得蓝面具藏戏的歌舞性与戏剧性都比较发达。

昌都藏戏 它的表演是由藏传佛教寺院的喇嘛所创建,主要吸收昌都民俗歌舞形式发展而成。它既借鉴白、蓝面具藏戏的艺术手法,又以昌都本地地区的民间歌舞和宗教艺术为基础;既注意吸收汉族地区戏曲艺术某些成分,又完全立足于藏族传统文化艺术土壤。它是一种属

于藏族的,具备较浓厚宗教色彩的本民族艺术风格的古老戏曲样式,却又有着一定的现代气息。人物角色不戴面具表演,唱腔中也没有帮腔伴唱,还大量运用口语道白和韵词说念,同时又充溢着昌都地区那种豪放、清新、抒情、活泼的艺术风格。

德格藏戏 它的表演基本直接采用藏族跳神艺术羌姆,以歌舞表演为主,而且舞则不唱,唱则不舞,念白较少。一段唱完后,即场上人员共同起舞,剧情在歌舞交替表演中发展,同时插以丑角的滑稽表演。滑稽表演中用一些念诵、道白和自由灵活的歌舞结合进行即兴式的表演,用以调节演出气氛,渲染现场情绪。在正戏演出结束后,还要加演寓言性歌舞表演《六长寿》和清朝的特领带翻译官指挥清兵操练的喜剧性表演等。

门巴戏 它的表演受到白面具藏戏的一些影响,但比白面具藏戏还要原始,还要古老。至今的演出还是6个人物站成圆圈,以说唱和歌舞来表达剧情。6个演员扮演着剧中的6个主要人物,同时还轮流扮演6个主要人物以外的很多人物角色,但不改换服装,演出中演员的动作表演很少,面部神情的表演几乎没有。

康巴藏戏 西藏传入戏的表演沿袭了白、蓝面具藏戏的路子,在唱腔、念诵、舞蹈、道白、表演等方面有丰富的表现,又融入了本地跳神舞、民间舞蹈,形成了另一种风格;欢快场面运用本地弦子,别有风味。木雅地区的康巴藏戏以木雅山歌音调的唱腔,木雅锅庄的舞步,1980年后掺入本地弦子和其他表演艺术,用木雅语道白,进行舞台剧的实验演出。

安多藏戏 它的表演基本上属于安多藏语区近现代民谣说唱歌舞剧,表演主要吸收民间歌谣、舞蹈、民间艺术表演和寺院里跳神舞姿,

以及部分京剧台步动作，更多地运用了生活化表演，穿插一部分念诵和道白。人物角色不戴面具，注重表演。虽然保留了一部分广场戏的特点，但主要发展了舞台剧表演艺术。

嘉绒藏戏 它的表演风格质朴自然，舞姿热情奔放，韵词精湛丰富，音乐伴奏变化多样，节奏铿锵有力，具有一套独特、古朴、简单的表演程序。有唱腔、念诵、舞蹈、道白、表演等，表演动作由日常生活、劳动动作加以提炼，并大量采用了当地锅庄舞蹈动作和武打动作，在戏台上演出，演员装扮完全用藏式简单的脸谱化妆，整个演出风格上完全是嘉绒方言藏语歌舞剧形态的戏曲艺术。

戏师的作用

藏戏另一独特之处是戏师。藏戏艺术的戏师不仅是导演和教师，而且是班主、导演、教师、主要演员、鼓师、经营者等的总和。这也是藏戏不同于内地其他戏曲的地方之一。

戏师，藏语称之为劳本或尊称为根拉，是最受尊敬的师父。他熟悉戏剧故事、熟悉情节和剧中人物，往往由他口述故事，划分场次，分配人物，组成一出戏排练直到演出。

过去藏戏不允许女人上场演出，所有女角色都是由男演员饰演的。戏师对传统藏戏的内容，从全部唱腔、舞蹈、念诵、道白、表演、技艺等各个方面都要掌握。

藏戏演出中的剧情讲解人，一般由戏班的戏师担任。这是过去藏戏在演出时必不可少的人物。一方面，演出或长或短、或简或详，都由戏师掌握，十分灵活方便；另一方面，戏师根据藏戏演出既放得开又收得拢的特点，担负起了对剧本二度创作和整体构思的任务，按当



江嘎尔老戏师强巴

时当地观众的要求，按戏师对整个戏的主题和整个风格情调的理解和追求，进行完整的艺术构想。哪些地方作明场处理，要演得细致而详尽，感情上抒发到淋漓尽致；哪些地方

只是稍微带一下，可以演得非常凝练简略，甚至大半本戏都作暗场处理，由讲解一下跳跃省略过去，以迅速引出下一段完整又精彩的表演等，全部由戏师掌握。在演出中，戏师视观众的情绪和现场情况，可随意打断剧情，穿插进与剧情毫无关联的歌舞、滑稽表演、杂技等。目的只有一个，就是调节现场观众情绪，拉住观众，使观众继续观看演出。



第三节 节日民俗文化与藏戏的传播

藏戏这种文化表现形式的周期,专业剧团为常年经常进行演出,民间戏班在节假日和业余时间进行演出活动。一个民族的历史文化遗产是否悠久,是否有特色,与这个民族积淀的民俗文化有着直接的关系。有着悠久历史并创造了灿烂、独特的文化的藏民族,它的民俗文化是厚重的、绚丽的、立体化的。作为民俗文化的主要内容的节日文化,更是如此,它基本涵盖了藏民族社会文化的各个方面。它实际上起着稳定和规范民间文化的作用,但同时它的狂欢性质又从根本上释放了民间力量的创造活力。

节日民俗文化是藏文化的一个重要组成部分。藏戏在藏民族中拥有众多的观众,非常深入人心,对民众的生活有着巨大的影响。自古以来藏族民众居住分散,多数人是无法通过阅读剧本去接触藏戏,然而藏戏艺术却广泛传播。从演出的角度看,藏戏文化在藏民族中的深入传播,可以说主要得力于藏民族丰富多彩的节日民俗文化,节日民俗文化是连接藏戏文化和民众十分重要的纽带,是传播藏戏文化的重要媒介。节日为藏戏演出集结观众提供了条件,节日民俗文化环境又反过来制约着藏戏文化的发展,并形成了藏戏文化



节日演出藏戏

独特的艺术面貌。

没有观众就没有戏剧文化，藏戏从诞生那天起，就开始寻找尽可能多地吸引观众的方法和途径。节日民俗文化环境与藏戏的文化表演形式关系极为紧密。

从世界范围看，戏剧之诞生与演剧团的各种运营方式无不与节日文化有着密切关系。在古希腊悲剧时代，官方常常举办喜剧竞赛会，雅典政府还分别举办悲剧竞赛会和喜剧竞赛会，并且规定竞赛会期间全城放假，并给有困难的观剧者发放观剧津贴，鼓励参赛的剧作家和演员，想方设法把观众都吸引到剧场里来，为戏剧集结大批观众创造了很好的条件。这样，举凡有所节庆活动，必有戏剧表演；而到后来，戏剧节本身已成为一个万众瞩目的大型节日。古希腊的这种戏剧文化对整个西方戏剧的发展产生了深远影响。

藏戏艺术降生时并没有这样幸运，虽然当时的封建统治者们穷奢极侈，并拼命追求声色之娱，对藏戏这种民间的戏曲却不屑一顾。但随着时间的推移，藏戏艺术在演出的磨炼中具备了一定的观赏性，在下层民众中的传播已比较广泛、深入，在约定俗成的民间节日里成为不可或缺的内容时，这就引起了封建统治者对藏戏的重视。于是，演出和观看藏戏成为节日生活

的重要内容。正因为如此，节日民俗文化成了连接藏戏和民众、传播藏戏的重要媒介，并对藏戏的文化表现方式发生了重大影响，成了制约藏戏发展的重要文化力量。

节日在民众生活中的地位和作用

节日在藏族大众的生活中占有极其重要的地位，重视节日是藏民族历代皆然的风俗习惯。藏族节日民俗内容包罗万象，政治、经济、生产、生活、宗教信仰、文化艺术、社会交往、民族心理等等都融会在其中。其由来大致可归纳出以下几种类型：

是与时令相关的。藏族同其他民族一样，十分盛行过藏历新年，并且以藏族固有的藏历来推演计算。每年藏历岁末都要举行驱鬼仪式；正月初一要相互拜年，敬献哈达；正月初三要到郊外去祭神，内容有建神宫拉则、插彩箭、挂经幡、煨桑烧香、唱祝福藏戏、供放食



拉则山神殿上的经幡

品等。

在藏戏中经常出现拉则、彩箭、煨桑、献哈达等场景，它们主要与藏历新年的这些民俗文化有关。

神宫拉则 拉则，亦称“鄂博”（蒙古语），汉文意为山顶上插有风旗的石堆。据说拉则的起源很早，最早可能属于原始宗教中的自然崇拜形式，在山顶或山的某些部位垒起石堆或其他的東西，象征神灵所在或所依之处，以便人们祭祀膜拜。在以后的漫长历史发展中，拉则的内涵也发生了一些相应的变化，其表现形式更为丰富，常和插彩箭、放风马、挂经幡等密不可分。但从中仍可觉察到原始文化的遗存影响。

拉则的用途也有多种，如为部落保平安、家族的繁衍、求得财富、消除灾难等。另外，有些拉则专门是两个部落地理分界而建的标志。拉则中既有属于一个部落的或数个部落共同的，也有属于某一地区的，还有些是属于某个家族或单个家庭。拉则是青藏高原古老的原始本教和民间民俗传统文化，后来藏传佛教也完全继承了通过建立拉则来祭祀山神的古老习俗。藏历新年建拉则是必不可少的传统文化活动之一。

插彩箭 建完拉则后就要插彩箭。插彩箭



挂经幡



巨大的经幡

就是在藏历新年时每家每户以向山神祭供神箭为主题，同时也辅以祭献风马、经幡、煨桑等祭祀内容的节日。其神箭长约3米，箭尾削成箭簇状，箭首装3块彩绘木板，象征箭羽。其上彩绘象、龙、狮、虎四种动物图案。箭是献给山神的重要礼物，即给山神贡献守护神山的



新年祭神也要唱藏戏

兵器。

插箭之前先要在山顶挖好一个“家坑”，然后由活佛和长者在坑里放粮食、茶叶、柏香、绸缎及许多物品，尔后大家共同竖起长约十几米长的第一支箭，箭端上挂满了哈达和各种彩带。这时人们就一起围着煨桑台转经，并围绕第一支箭插上其余几十支箭，并用各种彩带和羊毛绳牢牢捆绑在一起，以示团结友爱。然后，每人把代表自己家庭的那支箭插在长箭周围。又从插箭的地方往山顶拉上很多经幡。插完箭后，大家欢呼，向空中抛撒印在五色纸上的风马。

插箭敬山神的习俗源远流长。相传起始于古时每当出阵或迎战其他部落的掠夺时，都要举行盛大的插箭仪式，以求山神吉星高照，武运亨通，凯旋而归。这种习俗现在已演变成藏历新年祭山神的习俗。

煨桑祭供 桑是藏语祭礼烟火的意思。它是一种既古老又普遍的藏俗，也是藏历新年的

祭山神的习俗之一。用松柏枝、艾蒿、石南等香草的叶子焚起袅袅烟雾，这种祈祷形式藏族人称作煨桑。煨桑是告于天地诸神的仪式，以烟雾把天和地连在一起。据说，在煨桑过程中燃烧松柏枝所产生的香气，不仅对凡人有清香、舒适感，同样对山神的殿堂也起着芳香作用，山神闻到也会因此高兴、快乐。所以藏族信徒们以这种香味作为敬天、地诸神的一项贡品。

希望山神、龙神会因愉快而降福给敬奉它的世俗百姓。

哈达 在藏戏中经常需要使用哈达，敬献哈达是藏族人民表达感情的一种方式。在源流上，哈达是自蒙古族民俗传入雪域高原，首先传入不是于民间，而是藏传佛教用来礼敬神佛。献哈达表示吉祥和祝愿，不管在民间还是在上层和寺庙都使用哈达，这种习俗自古流传至今。藏族早期是用糌粑来表示，在人的左肩上抹点糌粑来表示吉祥祝福。后来用白羊毛来代替糌粑，到了后期才用哈达。按藏语语音和组词习惯，哈达的正确音译应为卡达。经考证，哈达一词是藏语卡达被载入史册时，以“皇音”记录“民言”之误所致。这多少有些像内地人将拉萨的“帕廓街”误叫作“八角街”一样。事实上这条街并没有八个角。哈达在藏语的意思已演变为礼巾，是藏族、蒙古族等民族礼仪往来使用的丝织礼品。对敬献者而言，主要的是献敬前的整备方式很重要。先把哈达展开，然

后正反叠，最后再裹折三周，这时的哈达是个整齐的小方墩，绝不能随便团成一团攥在手中或放到衣兜里。到献敬时，先打开三周，手握哈达外端，向高的方向抛送哈达，使哈达展开如祥云，然后双手托举过头顶，将哈达佩戴于对方颈项上。接受哈达者此时则要低头向献敬者表示敬意。哈达的种类繁多，就颜色而言有白、红、蓝、黄，此外还有以蓝、白、黄、绿、红五色分别织就的五彩哈达。多在迎亲、祭山神时扎制彩箭及献给佛陀、菩萨造像时用，各有寓意，解释不尽相同，一般认为分别表示蓝天、白云、江河、神灵、大地。其中以白色最为常见，在藏族人民心目中白色是纯洁和善良的意思。在藏戏表演时多用献哈达表示吉祥和祝福。其中有的舞蹈用哈达当道具使用。

二是持原始信仰，宗教性质的。无论藏族

节日怎么发展，糅合多少文明时代的因子，它包孕的藏民族文化的深层意蕴在现代文明的今天都会或多或少地显现出来。信仰型节日有迎鸟节、射箭节、插箭节、牧羊节等，这些节日仪式都有赛马、唱藏戏、跳锅庄的内容。宗教节日是在宗教思想影响下形成的，它已熔铸到藏民族的心灵深处，形成了许许多多独具特色的节日民俗。较主要的有雪顿节、传昭大法会、酥油花顶灯节、祭龙节等。尤以雪顿节最为受到藏民族的重视，它与藏戏的联系最为密切。

雪顿节 “雪”藏语意为“酸奶”，“顿”意为“宴会”。雪顿节即为酸奶节，后来又逐渐演变成以藏戏会演为主，也称藏戏节。其间有哲蚌晒佛、藏戏表演、逛林卡等活动（改革开放以来，雪顿节发展成融文艺会演、经贸洽谈、招商引资、物资交流、产品展销、体育竞技、旅



拉则山神殿

游休闲为一体的综合性节日盛会)。

传统雪顿节的由来、规模及其实际状况是怎样的?它与藏戏又是怎样产生关联的?据考察,高原上寒多暖少,各种动物们(包括各种微小生物)也就趁短短的夏季享受阳光温暖,繁衍生息。藏传佛教的格鲁派宗师宗喀巴,怕人多脚杂误伤弱小生灵,于是规定他的僧徒于每年夏季的3个月中,不许离开寺院,不许僧众内讧,只能在寺院勤于修行和进行念经,以免杀生,这叫作“夏安居”。到藏历六月底七月初开禁,熬了一夏天的僧人们当然会蜂拥下山玩乐。这时正是牛肥羊壮,酥油奶酪产量最盛的季节,善良的百姓会拿出最好的酸奶,或许还有奶冰子,来招呼这些僧侣。僧众们吃着酸奶白糖米饭进行郊宴,过几天愉悦的日子。这样就产生了雪顿节。久而久之这种宗教活动又

演变成了一年一度盛大的民间节日。

这种宗教活动沿袭到了17世纪后期五世达赖执政以来,为了丰富僧人解制以后郊宴的活动,也因为五世达赖本人和广大僧众都比较喜欢藏戏,开始把西藏民间著名的藏戏班请进哲蚌寺为僧众献演,后来正式形成了每年雪顿节期间举行这种藏戏会演的定规。到18世纪中叶,由于七世达赖夏季居住在他新建的罗布林卡(藏语意为宝贝园林)夏宫内,自此开始,雪顿节藏戏主场地也由哲蚌寺搬到罗布林卡。雪顿节经过300多年的发展,已经成为西藏一个规模浩大,剧种繁多,流派纷呈,风格各异,多姿多彩,又独具雪域高原特色的民族艺术节。这个古老神奇的民族戏剧艺术节,一直到今天,还保持着旺盛的青春活力和永不枯竭的生命力,强有力地推动着民族文化艺术事业的



藏历新年祭山神的村民



藏戏中用哈达的表演

繁荣。现在的雪顿节是拉萨的大假期，一连四五天，大多数人选择这几天到罗布林卡、宗角禄康公园观看藏戏，到郊外过林卡。

客观地说，雪顿节之所以渐渐成为僧众和城镇居民共享藏戏传统艺术的一种节日，是支戏差的一种反馈作用。本来，每年藏历七八月举行这种支戏差的时刻，正是各地农民准备秋收的繁忙季节；而参加献演藏戏的人们，几乎全是从事农业生产的奴隶或差民，如果他们不是为了被迫支戏差，怎么会丢下农活而长途跋涉、翻山越岭地献演？此时此刻，这些从事农业的民间艺人和艺人，哪会有闲心和乐趣去心甘情愿地献艺？！

雪顿展佛 雪顿展佛一年一度，是哲蚌寺在雪顿节前一天，即藏历六月三十日，展示巨幅佛像唐卡的仪式。在更培乌孜山辟出的一块巨大的崖壁上，挂出30米宽、20米高的巨幅佛像。在罗布林卡建成之前，十几支藏戏队在巨大的佛像下蹦跳起舞，欢呼展佛盛典。他们多来自雅鲁藏布江两岸，还有来自喜马拉雅山区，头戴面具，身穿彩衣，歌唱蹦跳，舞步飞

翻，“唢呐”的藏戏鼓点，在整个山谷里强烈地回响。

三是与生产相关的。农牧业型节日是藏族农牧业经济的意识表现。藏族先民认为农业的栽培、收割、丰收是得助于神，农业的灾害、减产、病萎是鬼魔所致，这样的精神支柱产生了农业生产上的祈祷、祭奠、驱邪、攘灾等祭祀庆典活动，如春播节、望果节、娱驴节等。生活在高原的人们，行动离不开马匹，对马匹逐渐神圣化，神灵化，形成了赛马节。这些节日内容都有体育比赛、唱藏戏、跳舞、赛马等。

望果节 望果节流行在西藏和甘肃、青海、四川、云南的藏族同胞居住的农区，没有固定的日子，一般在庄稼成熟之季举行。过去西藏约定俗成是在“乌王”——大雁南飞的季节到来之前过节。“望”在藏语意中是田头的意思，“果”在藏语意中是转圈的意思，从字面上讲就是“转田头”。

望果节已有1500多年的历史。相传早在公元5世纪末，藏王希德贡坚为确保粮食丰收向本教教主请教，教主施行，让农民绕田头转圈，



那木措湖边山上的哈达

藏 戏

由手捧香炉、高举幡杆的人作前导，接着由高举缠绕哈达的木棒和羊右腿的本教教主领路，后随手持青稞穗或麦穗的本村乡民绕地头数圈后，把各种谷穗挂在粮仓和神龛上，祈求风调雨顺、五谷丰登。届时，身穿各色藏袍、腰系彩绸带的藏胞打着彩旗，毕恭毕敬地抬着青稞穗、麦穗扎成的丰收塔，塔上系着洁白的哈达，敲锣打鼓，带着美好的祝愿，唱着颂歌，绕地头转圈，祈求丰收，然后进行丰盛的野餐。节日一过便开始紧张的秋收，由此延续至今。

现在过望果节时，男女老幼身着节日盛装，或手持青稞穗，或背负经书，打着彩旗，抬着由青稞穗、麦穗扎成的系着洁白哈达的丰收塔，敲锣打鼓，唱着颂歌，绕行于田间地头。之后集会于河坝林间，饮酥油茶、青稞酒，唱歌跳舞，观赏藏戏，预祝丰收吉祥。

望果节看藏戏 望果节演藏戏在藏族地区的农区十分流行，除了藏历年和雪顿节外，就数望果节热闹了。过去过这个节就是背着经书绕田转圈，把各种谷穗插在粮仓或神龛上，祈求风调雨顺，五谷丰登。如今的望果节已演变成以赛马、射箭、歌舞、藏戏、物资交流为内容，集文艺、体育、商贸于一体的节日，极大地丰富了当地藏族农牧民群众的物质和精神生活。村、乡请一台藏戏是村民的最大愿望，演出场地是在公路和山坡之间的一块草滩地上，藏戏台子早两天就搭好了，一个足足有100平方米的大白色帐篷，高高地撑在场子的中央，这显然是为了给演员们遮雨和挡太阳的。

舞台靠后正中摆放着插着各种谷穗的神龛，神龛中有麦粒、青稞酒和糌粑粉，按照风俗，演出前要进行今天望果节演出独特的开始

仪式：手握麦粒扬手向上抛3次，再用无名指蘸青稞酒弹指3次，最后饮下一碗清醇的青稞酒。随后，藏戏的鼓师用藏戏古老、独特的伴奏乐器——一鼓一钹，敲起了召集观众的鼓乐。随着鼓乐的回响，村民们陆陆续续地来到演出地点。他们或背着青稞酒，或提着酥油茶，还有拎着菜盒子的，有的还带着帐篷和坐垫，这都是为当天中午进行丰盛郊宴准备的。观众都自觉地围在帐篷外圈的周围，前面的人秩序井然，席地而坐，来得晚的便爬到附近的树杈上和远处的房顶上，居高临下看着舒服。

上午演完后，村民们回到自家的帐篷，有的坐到了临时场地上，开始野餐，住得近一些的则回家了，稍事休息，下午的演出又开始了。

舞台远处一些人开始喝啤酒，不需要什么下酒菜，也没有划拳行令，而是看着演出互相敬酒，一旦喝开了就没办法用杯或瓶来衡量了，那是几箱、几十箱的概念。在时间上也没有一定之规，而是尽兴为止，可能会喝到后半夜了，这是藏族独有的喝酒习惯。

演出该结束了，最后一曲祝福藏戏开始，舞台前面开始燃桑，有人上台逐个献哈达，敬青稞酒，这在过去就是开始募捐，在激昂的藏戏

声中，在台上台下热烈的气氛中，演员手握糌粑面，连喊3声“嗦……”将手中的糌粑面扬到空中，望果节演出仪式完毕。但村民们各自围圈，自娱自乐的果卓开始了，人们深信在这青山绿水的村落，定会有洁白美丽的仙女保护着，庄稼丰收，人畜兴旺，愿来年的粮食满仓，吉祥平安。



拉萨民众过雪顿节



雪顿节看藏戏

游乐型的 藏族节日多出自自发的群众集会。虽然在它们诞生之初都抱有某种宗教目的，但在历史的长河中，它的宗教性或其他功利色彩慢慢减弱了，致使它演化成为人们在精神上寻找快乐、身心追求轻松的理想途径。如林卡节、浪扎热甲节、供食节、响浪节、央勒节、俄喜节都是这种类型的节日，它们都少不了唱藏戏的内容。

林卡节 “林卡”，在藏语里的意思为“园林”。但在“逛林卡”或“林卡节”这两个词中，“林卡”所包含的内容要广得多，即可以是一片丛林，也可以理解为一块草地。总之，大自然中只要能够度假避暑的地方，都可以称之为“林卡”。藏族同胞非常喜欢大自然和酷爱野外生活。在房子或帐篷内住久了，他们就想出来，在大自然的怀抱中享受风的亲吻和阳光的拂爱。

在冬夏泾渭分明的西藏，人们特别钟情于夏天。如果说藏族人对无可奈何的冬天寄予沉

甸甸的希望的话，那么夏天的到来，则是对这种热爱生活、虔诚等待的最热烈的回应。

按传统的算法，逛林卡从藏历四月十五日的萨嘎达瓦节起，到藏历八月沐浴节后结束。萨嘎达瓦节是人们迎接夏天到来举行的仪式。“萨嘎达瓦”藏语意为藏历星象二十八星宿之一——底宿月。相传佛祖释迦牟尼是在藏历四月底宿出现的十五日降生、成道的。因此，这个月要举行各种活动以示纪念。据佛教的说法，在这个月哪怕做一件善事，都有等于做一万件善事的功德。

到了藏历五月，逛林卡又进入了更加充满夏天色彩的季节。这个月的十五日，是世界焚香节，称为“赞林吉桑”，意思是南瞻部洲焚香祭祀诸神的美好日子。相传这个节日始于公元8世纪藏王赤松德赞时代。当时神通广大的莲花生大师降伏了西藏雪山冰湖里的妖魔鬼怪，藏地因此变得清和、洁净和吉祥。藏王赤松德赞为此在海布日神山之巅砌起一座巨大香

炉，亲自焚烧香草、柏枝，祭祀天空、大地和江河里的所有神灵，烟云袅袅，与蓝天交相辉映，并将这天称为“南瞻部洲焚香日”。这种习俗一直传承下来。每到这一天，拉萨的居民身着盛装，到大昭寺和其他寺庙楼顶祈祷，到附近山头、河岸高处烧香。拉萨城东的宝瓶山，城西



雪顿节在哲蚌寺的藏戏表演

的约王山。高高的岩峰耸立云天，每逢焚香日，男女老幼登上峰顶煨桑，再撒些糌粑、盐粒、青稞酒，巨大的桑烟堆腾起浓浓的白雾，弥漫于湛蓝而广袤的天宇，香气散溢于四面八方，彩色经幡在劲风中猎猎飘拂，扬撒的糌粑遮天蔽日，几乎淹没了整个拉萨城，很多声音都在对神呼喊，祈求神灵赐予人类幸福和繁荣。



哲蚌寺展旗时煨桑的烟雾

藏历七月一日的雪顿节，是整个逛林卡的高潮。几乎所有的人都要选择这个时期出门去逛林卡。逛林卡的活动内容可谓包罗万象，但总的来看离不开两个主题：敬神和娱乐。在这样的节日里，每个人都是快乐和幸福的，演藏戏，看藏戏就是其中重要的内容了。

节日娱乐与聚戏之俗

孔子早就说过，平时的生产活动是“百日之劳”，节日的休息和娱乐是“一日之乐”。“乐”是节日的主要特征，它之所以深深地吸引着每一个人，也正在于此。“乐”的方式是多种多样的，每个节目都有独特的内容和不同的方式，如除夕以守岁为乐。但是节日之乐又有共同的内容和形式。“图热闹”是我国各民族群众的普遍要求，也是绝大多数节日所追求的共同目标。每逢节日，人们总想到人多的地方去。西藏农牧民多为生计所累，日出而作，日落而息，居住较为分散，社交活动极不方便。他们迫切地希望交流，希望和平时难得见面的众多的人

们一起娱乐。但是，由于各方面的限制，不能用亲自参与的方式以自娱，而是习惯于到一个热热闹闹的地方去，在一旁有滋有味地观看别人表演。鼓乐喧天，色彩绚烂，载歌载舞的藏戏演出，正切合藏民渴望热闹心理的观赏取乐的习惯。藏戏演出装点节日，节日伴随着藏戏活动，成为藏族节日民俗和游艺民俗一个引人注目的现象。

藏民希冀热闹的节日心理和站在一旁观赏取乐的欣赏习惯，形成了岁时宴集聚众演戏的习俗，这种习俗可分为几种基本类型：

节令聚戏 藏戏平时一般是不演的，演戏多在佳辰令节。像迎神赛社等宗教节日，每逢节日，戏班较为忙碌，演出最盛之时，多在雪顿节、林卡节等传统节日。

喜庆聚戏 过去，贵族、领主凡育子、做寿、婚嫁、新居落成等喜庆宴集，多有藏戏演出。有的是主人借演戏铺排场面、酬宾谢客，以示庆祝。

神会聚戏 神会就是祭祀仪式，像望果节



民间望果节的转田堡

与原始崇拜和农业生产关系密切,是占藏人的重要节日,延统至今,藏戏演出成了乡村普遍流行的习俗。

农闲聚戏 西藏农牧业人口占总人口的绝大多数,藏戏艺术只有在广大农牧区得到广泛而长久的传播,才能说是获得了成功。要做到这一点,除了藏戏的内容和形式要切合农牧民观众的口味之外,在选择演出时机时,必须顾及农时,寻找适合演出的季节。

牧业除外,农业生产春播夏锄,秋收冬藏,是民俗的重要特点,藏戏演出只有适应这一特点,避忙就闲,才有可能较多地吸附观众。只有在一年的农事完毕之后,新的一年春耕生产尚未开始之前,农民才会有较多的空闲和比较宁静的心情去看戏,也只有秋禾登场之后,所得甚少的农户才有可能拿出较多的钱粮,供聚戏之消费。另外,封建社会从上到下都崇尚迷信,以为农事丰歉、人畜休咎均有赖鬼神之力。因此,春播之前要许愿祈福,秋收之后要还愿酬神。这样一来,年末至岁首这一段较长时间的农闲聚众演戏,不仅是可能的,而且是必须的了。因为它不仅是辛苦了一年之后的短暂松弛,不仅是娱乐的需要,而且是酬神祈福、向神灵致意——即信仰的需要。正因为农闲聚戏的游艺民俗和生产民俗、信仰民俗交相融会,实现了圆满的统一,因此,农闲聚戏的古老传统能代代相传,得以保持。岁末年初既是农闲季节,也是藏戏演出的季节,这在广大的农牧区表现得尤为突出。

节日民俗环境与藏戏的传播

节日是活动着的民俗博物馆。每个节日都有民俗意味很浓的活动内容。从空间上看,这些活动是广大区域的广大民众在同一时间内的

共同行为,构成的是节日民俗环境或节日氛围。从时间上看,它是代代传承的行为方式,构成的是传统习惯。环境和习惯对人的行为选择有着巨大的约束力。如除夕和大年初一放鞭炮,今天作出这一行为选择,既不是由于相信鞭炮声可以驱鬼避邪的迷信,也不是因为鞭炮的声响美妙动听,而是节日民俗环境即传统习惯使然。

晚清诗人、学者黄遵宪在《日本国志·礼俗志》里说:“风俗之端,始于至微,博之而无物,察之而无形,听之而无声,然一二人唱之,千百人和之,人与人相接,人与人相续,又踵而行之,及其既成,虽其极陋甚弊者,举国之人习以为常,上智所不能察,大力所不能挽,严刑峻法所不能变。夫事有是有非,有美有恶,旁观者或一览而知之,而彼国称之为礼,沿之为俗,乃至举国之人,辗转沉溺于其中,而莫能少越,则习之固人也太矣。”风俗习惯的“固人”之力对于文化的传播和积累有重要意义,它能够通过行为传承这条纽带,把悠久的历史文化遗产继承下来,保存和发扬民族文化,养成迥异于他人的民族性格。越是传承时间长,影响面大的风俗就越能展示一个民族的精神面貌和性格特征。

风俗习惯“固人”的力量对藏戏艺术的传播有着十分重要的意义。藏戏艺术的广泛传播得力于节日民俗甚多。

节日民俗环境对藏戏艺术传播的影响首先在于帮助藏戏大批量地集结观众。

节日——特别是大众节日,通常是固定在某一日期上的。千百年来形成的节日风俗习惯,构成一种特殊的民俗环境,能使千差万别的个体在同一时间内作出大致相同的行为选择。不少地方有逢年过节不应呆在家里,而应



坚果节转经堂的武士头饰局部

该离开平时经常活动的天地，到离家不远但又较少去的地方（如寺庙、集镇）走一走，看一看，否则就不吉利。这样一来，节日出门观看藏戏不仅是可能的，而且是必须的了。按照传统的风俗习惯行事，可以求得同周围环境的和谐，这种和谐不是通过强制的方式实现的，而是习惯成自然的方式，是出于自愿、毫不勉强的行为，因而是令人愉快的。在西藏，特别是居住得比较分散的农牧区，正是通过节日，藏戏将人们组织到了一起，使得孤独的人们有了

自然交流的机会。

节日民俗活动构成了每个节日的不同特点，某项活动或某种事物一旦成为节日民俗不可缺少的内容，它对人的吸引力必然会大大增强。演藏戏一旦成为节日民俗不可缺少的一项内容，藏戏对观众的吸附力就会大大增强。藏戏在一个居住分散，交通不便，信息传递十分困难的地区之所以能够得到广泛而长久的传播，达到家喻户晓的程度，与藏戏演出活动成为许多节日不可或缺的一个部分有很大关系。正因为藏戏演出活动依托于节日，在节日观看藏戏成为节日习俗的一项重要内容。藏戏紧紧伴随众多的节日，活跃在雪域高原的每一个角落。但如果藏戏同节日民俗相剥离，或者其节日民俗的内涵一旦淡化，它对观众的吸引力就会大为减弱，其传播必然发生障碍。因此，脱离传统节日而单靠行政力量举办藏戏节。即使是在今天，其效果也不会理想。

节日民俗与藏戏文化形态

没有民族习俗和相关节日，保护民族文化便会落空。节日作为连接藏戏艺术的传播媒介，决不只是被动的“运载”工具，它不仅增强了藏戏对观众的吸附力，强化了藏戏艺术的辐射力，同时，对藏戏艺术文化形态的生成也有着一定的制约作用。这种制约作用主要表现在以下三个方面：

第一，节日民俗对藏戏文化形态的制约反映在藏戏对团圆美满结局的迷恋上。藏戏中的绝大多数剧目是始于悲者终于欢，离者终于

和,始于困者终于亨,洋溢着欢乐精神的悲喜剧和正剧。由于复杂的历史文化原因,它与藏民族的思维方式、循环发展观念、天人合一的意识、中和之美的审美崇尚以及自强不息的民族性格等诸多因素都有关系。此外,这一特色的形成,与藏戏演出多在佳辰令节、喜庆宴集之时不无关联。

许多节目,特别是大众节目无不洋溢着喜庆气氛,这些以喜庆为突出特点的节目制约着藏戏艺术创作,客观上对藏戏艺术提出了趋吉避凶、增寿添福的喜庆要求,最终铸成了藏戏团圆美满结局的特色。

在藏族人民的心目中,节日是不同寻常的日子,人们的言行必须格外谨慎小心。此时此刻演戏,当然不能“犯忌”,这就要求藏戏的内容切合喜庆气氛,尽可能多一些吉祥话。节日心理对藏戏提出了增添欢乐气氛的要求,要多一些苦尽甘来的剧作才能给人带来“吉祥”。由此可见,传统藏戏缺少以英雄人物的死亡戛然而止的悲剧,与喜庆宴集聚众演出之俗对藏戏创作的制约有关。戏曲批评家之中,有一种观点是:戏曲的最高目标不是让人哭,而是让人笑,戏曲的结局不是让好人死,而是让好人生。藏戏穿插内容多为使人发笑的插科打诨和使人赞叹的技巧等,表演能否让人笑,成为品评藏戏艺术水平高下的尺度。

第二,节日民俗对藏戏文化的制约,反映在“贵浅显”的特色上。藏民族民间传统节日一般是全民性的,官民同乐,老少同乐。观看藏戏往往是男女同观,智慧杂处,老少皆至。节日的全民性使藏戏必须面对涵盖面极宽,层次相当复杂的观众群。藏戏不光要做到雅俗共赏,还要力求做到老少咸宜。藏戏只有“贵浅显”才能达到这一目标。藏戏观众的主体主要

是文化层次很低的农牧民群众,只有以他们的欣赏水平为起点,才能保证藏戏观众群的广泛性和稳定性。李渔在《闲情偶记》中说,戏曲不仅为“雅人俗子同闻而共见”,而且“又与不读书之妇人小儿同看,固贵浅不贵深”。“浅显”是对戏曲的整体性要求,它表现在戏曲的主题、结构、人物、语言等各个方面。李渔说戏曲语言以“全无一毫书本气”为贵。但是,一味的“浅显”,有可能失去鉴赏水平较高的一部分观众,而且,即使如此,可能仍无法让三尺童子、愚夫愚妇完全看懂。为了解决这一矛盾,戏曲在讲究“悦目”的同时,还要注意“赏心”。这样,内行人看“门道”,外行人看“热闹”,各色人等都能从中得到乐趣。

第三,节日民俗对藏戏文化形态的制约,反映在追求“热闹”的艺术旨趣上。如前所言,居住极其分散,交通极不方便,平时很少有机会出门的劳动人民,每逢节日就渴望到人多的地方去看热闹,他们穿红着绿,挈妇将雏,涌向一处,气氛欢腾,情绪热烈,所到之处,喧



望果节在农牧区的藏戏演出

闹一片。为了满足看热闹的心理需求，为了同喧闹欢腾的节日气氛相一致，藏戏不能不以“热闹”为旨趣。鲜艳夺目的戏衣，神奇怪诞的面具，震耳欲聋的鼓钺，响遏行云的唱腔，热情奔放的舞姿与节日气氛有机地融为一体。藏民族的各类节日五彩缤纷，文化内涵丰厚，留存着人类独特的文化记忆。对节日民俗的文化遗存，我们也必须高度重视，作为民族民间文化的节日民俗的文化遗存如今也面临着经济全球化和现代化的挑战。

藏戏演出习俗

广场戏 我国早期戏曲没有固定的演出场所，一般在皇室贵族府内或道观寺院厅堂之中演唱，逢重大节日，搭临时戏棚；更多的是走

江湖式的广场演出。在内地宋代才出现大型游艺场所“瓦舍”，凡舍内有大小“勾栏”，即演出歌舞百戏的舞台。由于有了固定的演出地点，开始有了专业性剧团“戏班”。西藏各地都有固定的历史形成的藏戏演出场地，这个场地一般要“四有”：有水可以熬茶，有树可以遮阴，有草地可以唱戏，有旷原利于观看。

由于西藏封建农奴制经济和社会一直延续到20世纪50年代，城镇相对还没有充分发展起来，故而民间的包括官方举行的各种表演艺术都在广场进行演出。从而使藏戏即使在今天，为适应藏族传统的审美趣味，在现代化的舞台上演出时，也注意吸收和继承这种演员与观众在一个平面空间，而且靠得更近，更便于交流的广场演出格式和时空转换特点。



西藏藏剧团望果节下乡演出

藏戏历史悠久,传统丰富,在艺术的各方面发展得也较为成熟,为什么一直没有发展成舞台剧呢?这与西藏山高水远,地广人稀的自然地理特点和长期经济不发达有密切关系。在青藏高原,尤其是人口集中、工商业发达的大中城市很少。一个藏戏团体到一个村镇,或一个居民聚居地,或一个帐篷围圈点,一出戏一般只演一场,但这一场可能演几天。因为是广场戏,所以要求唱腔须特别高亢、辽阔,传得很远。



观看藏戏表演

过去觉木隆剧团的著名演员米玛强村,在室内一唱,连挂在房柱上的卷轴画唐卡也震动不止。在罗布林卡内唱,周围四五里路远的人都可以听到。因为是广场演出,就要在表演和唱腔的中间,大量穿插民间舞蹈和在演出实践中形成的特殊的藏戏舞蹈,舞步动作要求起落幅度大、豪放、雄壮、粗犷、朴实,又内含自己特殊的韵律之美。特别吸引人的地方,是吸收发展了民间艺术和杂技的技巧,真是轻如飞燕,疾若惊鸿,成为人们的美谈。只有穿插这样的舞蹈和特技艺术,才能使远距离的大量观众看得清楚,深受吸引,也才能调节场上的演出气氛,不至于因大段的演唱使人感觉单调枯燥。这样,藏戏便因广场演出自然形成一种歌舞成分很强的戏剧。

募捐戏 藏戏由汤东结布为造桥募捐演出而走向成熟,这对西藏各地民间戏剧活动有很大的影响。过去在后藏拉孜、昂仁、定日一带,观众看完演出向戏班捐赠的物品中,一定有一小瓶清油和一撮羊毛,据说这是为汤东结布造铁索桥防锈使用。各地很多乡村和寺院的藏戏班,起初都是为募集维修或建造寺庙、渡口和

铁索桥的资金而组建起来的。在募捐演出中,一般由戏师或扮演讲解剧情的温巴在开场戏的说“雄”词中,加进募捐的致词。在联系演出时,由戏师找乡村的头人或寺院的总管,送三枚银藏币“章嘎格布”,献上一条哈达,然后陈述募捐演出的理由,交验地方政府允许募捐的“龙意”。一旦获准,演出后这个乡村的头人或寺院住持高僧会给一些赏赐。群众在观看演出结束时,也会捐赠一些钱物。20世纪上半叶曾3次到西藏考察的法国探险家达维·耐尔在《古老的西藏面对新生的中国》一书中记述道:藏戏班子“随街卖唱时,观众都很多,也用不着买门票,戏班一边演出,另一头派一个人去讨钱,给钱的人通常都是很大方的”。

集市戏 过去西藏各地有一些传统集市,有每年集市一次的,有每年二三次,规模也有大中小区别。扎囊县强巴林“冲堆”是西藏最热闹、最盛大的集市,每年都有数百家商号,几千甚至几万游人香客从拉萨、山南、藏北,和北京、云南、陕西、四川等地以及从印度、不丹、尼泊尔,甚至从锡金、拉达克涌到这个高山险坡之上。集市贸易与寺庙的宗教



过林卡的帐圈

活动、民间的演戏活动同时进行，以此吸引顾客、香客和观众。不仅扎囊县本地的藏戏班子要来这里演出，著名的觉木隆和琼果孜娃也来演出。除此之外，较大的集市还有错纳县亚玛荣、普兰县孔雀河桥头和塘卡、羊卓雍湖边上的达隆、南木林的乌龙康纳、当雄的当吉仁、亚东的下司马以及相传为吐蕃十大商市之一的日喀则夏鲁等地。这些地方均有定期的传统集市和国际贸易市场，届时各地各种戏班要赶去进行卖艺演出。西藏卖艺演出要事先接洽，找到包场主才能演出，不能随便在街头或集市上卖艺。

支差戏 过去，西藏除雪顿节规定的12个戏班要到拉萨支戏差外，各地的戏班按规定要给本地头人、寺院或自己所信奉教派的主寺支戏差，义务、半义务地为之演出。如朗卡子县的琼果孜寺戏班，就要给远在隆子县的双阿曲

林寺支戏差。有的可得到一些赏赐，有的只管吃喝。

庙会戏 西藏各地庙会和宗教节日很多，据不完全统计，仅拉萨每年大的宗教节日和带有浓厚宗教色彩的民间传统节日就有30多个，如藏历新年期间的传统大昭法会，藏历二月的小昭法会，四月的萨嘎达娃节，七月的雪顿节，八月的恰秀节、望果节、亚乃节，十月的燃灯节等。其他地区著名的宗教节日有江孜的达玛节、扎什伦布寺的什莫钦波节、康玛的乃尼仁珠庙会、定日的雪嘎庙会等。在这些庙会和宗教节日期间，附近戏班都要赶去演出，特别是那些以流浪卖艺为生的戏班都有到各地演出的计划，并预先接洽，获得当地主管头人或高僧的恩准。在这种庙会上演出，一般都能获得较丰厚的赏赐和捐赠。

第一节 神奇瑰丽的面具艺术

在藏戏中,面具有着独立的艺术价值和文化价值。戴着面具表演是世界各种戏剧在发展初期用以表现角色性格、突出角色形象的普遍艺术现象。不过,藏戏在近现代还保留面具演出,是有着其独特的艺术上的诉求的。

凡是欣赏过藏戏艺术的人,都会为古朴、怪诞、神奇的藏戏面具所吸引。面具,藏语称“巴”,是藏戏艺术独有的面部化妆手段。蓝面具藏戏的演出,都有开场戏温巴顿。温巴顿是十分传统的头戴面具演出。藏戏面具以夸张的色彩与造型艺术表现了各种角色的不同性格,它有塑造人物形象的艺术价值,也有表现藏戏个体和整体的美学内涵,体现了藏民族传统的审美意识。它在历史的进程中表现出藏民族由特殊的生存环境、民族习俗、宗教信仰所作的文化选择,呈现出古朴稚拙、神奇粗犷、多姿多彩的面貌。西藏桑耶寺壁画里,在康松桑林王妃殿壁画中,桑耶寺落成典礼庆祝中即有头戴白面具演出的场面。其他一些残存的最早壁画中也有以拙朴的手法勾画出的戴面具的舞蹈场面,其中有一些是戴着狮虎牛豹面具的舞蹈造型。桑耶寺是西藏所建的第一座寺院,始建于公元779年。从其残留的壁画中,可推断面具早已运用在吐蕃本教文化的祭祀仪式中了。在上风舞、拟兽舞等百技杂艺的表演,为藏戏面具艺术的产生和发展提供了最初的条件和土壤。而印度高僧莲花生大师用佛法降伏本教神

祇,又吸收西藏早期的上风舞。结合佛教密宗瑜伽部。无上瑜伽部里的金刚舞,又进一步发展了神舞所戴的面具。今天,不仅西藏山南地区仍盛行白面具藏戏,在四川甘孜、巴塘等地仍有扎西雪巴等藏戏片段的的面具演出。公元14世纪,汤东结布为进一步用演唱和舞蹈的形式来表现故事情节而采用了面具,



手持蓝面具的藏戏艺人



昌都藏戏中的蓝面具造型

并创造了深受藏族人民喜爱的蓝面具藏戏。为了纪念汤东结布对藏戏的杰出贡献，藏戏表演

者们视他为藏戏“戏神”，并按照汤东结布本人面貌为模型，创造了白发白须的白山羊皮面具。藏戏面具的产生使古老的面具艺术从神秘宗教世界迈进了人的世界、人的真、善、美、假、恶，并得到了更

古代白面具（收藏品）直接的表现。它表现的形像在似与不似之间，既真实再现了人物的本质性格，又具有一定的象征意味。它凝重浑厚，生动传神，色彩大方、和谐，注重整体效果，充分展示了面具的说明性、夸张性、评议性、性格性、象征性，生动浪漫地辅助了人物形象的塑造。

藏戏面具从特点和作用来看，可分三大类。第一类是开场戏中温巴所戴的面具，基本上分蓝、白和黄色，其造型和脸谱的画法都差不多。第二类是正戏中主要角色所戴的面具，样式较多。第三类为动物面具。

开场戏面具

开场戏所戴面具为温巴面具。温巴面具又分白（黄）、蓝面具两类。

白面具温巴 早期的白面具温巴（为渔夫或猎人）面部为白色或黄色，与屠宰者白面具相同。面部用白山羊皮为原料，周围全用山羊毛装饰，以上部的白山羊皮的毛当作白发，以下部的山羊毛作胡子。面部最上方有个箭头形状的装饰物，后面披背，前面吊齐胸长，除鼻



扎西雪巴黄面具演出

子鼓出来以外，整个面具扁平，质地也较粗糙。整个造型粗犷奔放，原始古拙。

黄面具温巴 黄面具温巴也叫扎西雪巴面具，它是白面具戏中发展最为成熟、丰富的一个艺术流派，它的面具是在白面具基础上进一步装饰而成。因黄色象征智慧、兴盛、强盛，表现容光焕发，功德广大，它的面部专门用黄呢子作底，其他与白面具相同。这种黄面具，有时也为正戏人物仙翁、隐士、喇嘛、大修行者等角色戴用。

蓝面具温巴 蓝面具用蓝底花缎作底，下颚部分用狮子毛或山羊毛装饰成胡须（因为汤东结布是白发白须，温巴的白胡须是为了纪念汤东结布），最



蓝面具

上部绣有喷着火焰的末尼三宝和日月图案,整个面具制作精致,作了最为丰富、精致、奇巧、夸张的装饰,极其庄重璀璨。它充分运用象征性,几乎成了藏族传统图案八吉祥的样板。它的脸部轮廓呈宝瓶状,口、鼻、眼、眉、面颊、下颌之间的空隙补白为妙莲,鼻饰为吉祥结,额部具日、月金轮,鼻尖上的小螺蛳饰为右旋海螺,从额部到耳中间的弧形冠额系金鱼,以宝贝堆成的发髻为胜利幢图案和宝伞,而以这八吉祥徽象征了神的法力无边,勇猛精进,功德无量。这类象征富有民族特色,是由民族的生活习惯、传统文化等凝成,形成共识。本民族的人一见就明白,具有公认的象征性和历史的稳定性,是约定俗成的传统象征图案。

藏族吉祥八宝 藏语称“扎西达杰”,亦称八瑞相、八吉祥徽、藏八仙和藏八宝。它是藏族传统的吉祥图,在寺院、民居、法器、服装、餐具、图书、哈达、绘画作品、鞍具、地毯、笔盒等上都能见到,是一种最常见的图案。它由八种象征吉祥、圆满、幸福的图案组成,是藏族绘画里最常见而又内涵深刻的一种组合式绘画精品。大多数以壁画的形式出现,也有少量雕刻和塑造的立体形,这八种吉祥物的标志与佛教的教义或传说息息相关。

八宝吉祥为:

右旋海螺 亦称法螺。白海螺。藏语称为“东嘎叶起”。佛经载,释迦牟尼说法时声震四方,如海螺之音,故今法会之际常吹鸣海螺。海螺有左旋右旋之分,所谓“旋”是指螺尖的螺纹,顺时针方向的纹称右旋螺,逆时针方向的纹称左旋螺。海螺多数为左旋,右旋的



极少。海螺用于佛教法器的历史约有2000多年,有装饰和不装饰两种。不装饰的法螺,一般供奉于正殿,置于青稞上;装饰海螺则用于法事活动,届时由司号僧吹响法螺,举行各种法事。用于这种活动的法螺,一般都是镀金嵌银,华丽无比,其中最有名的是镀翅法螺。

宝瓶 宝瓶,藏语谓之“奔巴”。藏传佛教寺院中的瓶内装净水(甘露)和宝石,瓶中插有孔雀翎或如意树。既象征吉祥、清静和财运,又象征聚宝无漏、福智圆满、永生不死。八宝中的宝瓶与格鲁派用于掣签的金瓶形状相



同,但内涵不一。金瓶用以遴选活佛的灵童,而宝瓶则标志着聚满千万甘露,包罗善业智慧,满足众生愿望。

宝伞 宝伞,亦称华盖,藏语叫“督”,即伞之意。八吉祥徽中的宝伞与民间的雨伞、阳伞形状不同,它源于古印度。古印度时,贵族、皇室成员出行时,以伞蔽阳,寓意为至上权威。佛教以伞象征遮蔽魔障,守护佛法。藏传佛



教亦认为,宝伞象征着佛陀教法的权威。释迦牟尼佛成道后,为众弟子讲经说法,梵天等拿一把饰有绸缎、宝珠的金柄白伞为佛遮阳,并献给佛祖。从此,这种伞成为活佛、上师、大喇嘛的专用工具,同时也赋予了新的含义,即宝伞标志着消除众生的贪、瞋、痴、慢、疑五毒。

吉祥结 吉祥结,顾名思义是一种用绳打的结。吉祥结较为原初的意义象征爱情和献身。按佛教的解释,吉祥结还象征着如若跟随



佛陀,就有能力从生存的海洋中打捞起智慧珍珠和觉悟珍宝。它原是牧民挂在腰间的一种饰品,后来演变成为服装、法器、建筑等方面的装饰品,用材也变为金属、木质、瓷等,并赋予祥和、团结、和睦的意义。在宗教上则认为吉祥结标志着佛智圆满,即五智:法界体性智,大圆镜智,平等性智,妙观察智,成所作智。

金轮 金轮,又称法轮,藏语谓之“柯鲁”。古印度时,轮是一种杀伤力强大的武器。金轮象征佛法,是佛法的喻称。金轮除与其他七宝相组合外,还可单独使用,也常与祥麟组合成著名的“祥麟法轮”。金轮的形状很多,主要有两种,一是有装饰托的,即金轮镶嵌在桃形镂花之中,下为莲花托,二是简单没有任何装饰的,这种轮的图案广泛应用于各种书刊、法器和建筑之上。



金鱼 金鱼,藏语称为“斯娘”。鱼行水中,畅通无阻。佛教以其喻示超越世间、自由豁达得解脱的修行者。藏传佛教中,常以雌雄一对金鱼象征解脱的境地,又象征着复苏、永生、再生等意。八宝中的金鱼与常见的观赏鱼不同,它是一种有胡须的江鱼,亦称高原鱼。这种金鱼“翅为绿玉、圆眼放光,柔软无比,撇弃无明,标志智慧”。

妙莲 妙莲,藏语称为“白玛”即“莲花”,因莲花有“生长于泥水之中而不沾泥水污气”的高洁,故此,莲花表示生于尘世间而不为世俗所染。藏传佛教认为莲花象征着最终的目标,



即修成正果。此外,莲花芳香、美丽、高雅,因而又标志撇弃不善和妄语而具有性情温和、善于传法等特点。不管是绘画、雕刻,妙莲与实际的花卉和其他绘画中的莲花有很大的差别。

胜利幢 胜利幢,亦称金幢、宝幢。幢,藏语谓之“杰参”。为古印度时的一种军旗,当战胜对方时,幢作为打胜仗的标志要高高举起,万众为之高呼。佛教兴盛后,幢逐渐为佛教僧人在法事活动中采用,并有佛法坚固不衰,战胜邪门歪道,蓬勃发展的意义。幢有两种,绸缎幢呈



长筒状,以九层彩锦缎缝制,其色彩以蓝、白、红、绿、黄、蓝、白、红、绿排列,杆顶为宝珠和三叉矛,主要置于佛堂内。铜制幢,以铜皮打制而成,其上镌刻有咒文、狮头、璎珞,幢顶为火焰宝,幢盖呈六角或八角形,并在每角之上挂有一铃。有的铜幢为镀金幢,在阳光下金光闪闪,辉煌无比。铜幢一般都安置于寺院佛堂(大雄宝殿)的平顶楼墙四角、门头二旁。

八瑞相的组合图案最多,有横、竖、圆、方等多种。有的图案中可以省去宝瓶,用其余七种组成宝瓶以代之。

相传才高德厚的文成公主到达西藏后,给当时的卧塘(今拉萨)带来迅速的繁荣和发展。

公主对拉萨周围的山峰,分别以妙莲、宝伞、右旋海螺、金轮、胜利幢、宝瓶、金鱼、吉祥结这八宝命名。

正戏主要角色面具

正戏剧中人物面具种类繁多,有平面和立体两种形式。立体面具用纸浆脱模,漆布或用泥塑成。平面面具多用各种布料、纸板、山羊皮等平面组合而成,多表现剧目中

有身份、有性格的角色。如国王、大臣、高僧、老妇、老翁、巫女等。这部分面具带有浓郁的民间和世俗倾向。以艺术夸张的色彩表现人物的不同性格。



藏戏中国王的红色面具

红色面具 以一块皮革制成,脸部糊上红呢作底色,嘴、眼、鼻按程式制作。眉毛和上唇胡子按形嵌上,下巴和两颊装饰黑色或灰黑色胡子,胡子比较稀疏。额部有日月徽记。象征威严和权力,文韬武略智勇双全,治理国家有方。一般是国王、大臣或头人等人物使用,主要显示庄严、辉煌,有时戴此面具的人物也可能既坏又蠢,只象征有权有势。

黄色面具 象征神圣而有智慧、尊严、威猛勇敢,神通广大,一般为神佛、喇嘛、隐士和具有高



藏戏中仙翁等长者的黄色面具

德的长者等使用,主要显示十分尊贵、知识渊博、功德广大。

白色面具 白色是藏族钟爱的颜色,白色面具在使用上具有相当的灵活性,老年人使用象征温和慈祥,年轻人使用则象征着富有、广博和高贵,在五官的绘制上略有不同。

绿色面具 这种面具面部呈平面墨绿底色,嘴、眼、鼻和颧部均按程式制作。面具较小,仅有巴掌那么大,戴在演员额头上或一角,演员的眼睛和大半脸部仍露在外边,面具成为一种象征性的“形”。象征具有神性,各种功德圆满,藏族神话传说中的“绿度母”(神仙)使用绿色面具,另外像王后、母亲等老年女性主要人物也使用此色面具。



藏戏中老太的白色面具



藏戏中老翁的白色面具



藏戏中王后的绿色面具



藏戏中丑角的黑色面具



藏戏《卓娃桑姆》中魔妃哈江面具



藏戏中罗刹面具

阴阳脸面具 这种面具是半边黑半边白，以黑绒布制成，嘴巴很大，胡萝卜形的黑鼻子又粗又长，挂于额下两眼间，可以任意晃动，鼻尖上还挂一个白色小海贝。这种布制软质面具，虽然仍是平板形态，但戴在脸上略有立体感，整个造型较夸张变形，明显赋予喜剧色彩。面具象征阴险、残忍、奸诈，一般为小丑和巫女使用。这种面具质地较软，可附着在脸上，有立体感，一般在面具的眼睛和嘴巴部分，按其形状镂空开洞，演员戴着仍然可以看见，并能自由呼吸。

魔怪面具 这类面具一般是泥塑，或者泥塑脱出纸壳或漆布绘制而成，用于藏戏中的魔怪角色和神魔角色，如魔妃哈江面具、九头罗刹女王面具、佛母金刚面具、地狱阎王面具、马头天王面具等。这类面具没有绝对的制作方式和严格的程式，在某种程度上其自由性、放纵性占很大成



藏戏中罗刹女王面具

分，完全以表演者、制作者的主观意识而变化，其形态、样式的差别很大。

动物面具

藏戏三大类面具中，动物面具可以在各个领域出现。这些动物都被罩上神灵的色彩，许多动物成为藏族信仰和崇拜的图腾，如西藏原始本教所崇拜的神祇是羊头、牛头、马头、虎头。本教的最高护法是九头色玛却斯巴杰毛（意为最好的母亲）。藏传佛教的主

尊护法神有一些是动物和人身的结合物。在这一文化环境下，也就出现了藏戏中的动物角色，它们代表着各种神灵或具有神性或人性的生命，适合各类动物特征的舞蹈动作又起着推动作用，为剧情增添了清新明朗的活跃气氛。如《苏吉尼玛》中的鹿舞、狗舞、狮子舞，增添了剧中的神奇之感，有着相互衬托的和谐美。雪域特殊的地理环境及古老的生活习俗，使藏民族与牛、马、羊、犬、鹰等飞禽走兽有极为密切的关系。在藏戏中，无论什么剧种和流派，都离不开各种动物面具的使用。

蝎子精面具，为假形，用布和棉絮制作。

虎、豹、熊、豺面具，为假形，以布料或皮毛制作。



藏戏中的猴子面具



藏戏中的狮子面具

鹦鹉面具，有泥胎纸壳的。

在藏戏中，主要人物常常是一些受人类崇拜的动物化身，或又变化为各种动物去丰富和突出剧情的需要。动物在藏戏中的人格化，表达了藏民族的理想及鲜明的爱憎，展示了雪域民族独特的审美情趣。

藏戏面具的特色

藏戏面具与西藏各类傩面具相比，在总体风格上保持并发扬了原始祭祀和民间艺术面具的特色，保持了民间创作的质朴自然的状态。

第一，古老稚拙，瑰丽精致。白面具的白



藏戏中的蝎子面具

山羊皮面具

用色十

分单

纯，勾

贴线条

也很简

洁，以大

片山羊皮

母猿面具，为假形，以绒布制作。

野猪面具，为假头，以纸板或漆布制作。

龙女面具，为假头，以布或皮革制作，头上装饰了五个高昂的蛇头。

牦牛面具，为假形，头用泥塑脱胎纸壳或布壳绘制而成，全身皮毛以粗毛线编织而成。

毛代作人的蓬松飘逸的白发，典型地反映了藏戏面具的古老、稚拙、健朴之风。蓝面具的蓝底给人以色调庄重明朗。喜庆轻快之感，上部半圆圈边装饰以金丝线，吉祥图案用黑线和金线勾画；脸颊上的装饰物和额头上的日月同辉图案，使整个面具显得古



藏戏中龙女面具

拙、凝重、典雅，又格外神圣、瑰丽、精致。

第二，夸张变形，装饰优美。制作面具的画师和工匠，不拘泥于外表的真实，重内在特征的神态感，使面具造型十分夸张，象征意味特别重；在用色上讲究绚丽、鲜艳、浓重、色度明晰，对比强烈。

第三，虚实结合，形神俱现。藏戏中头戴面具的人物，和面部简单化妆的人物，在表演上自如地结合在一起。布制的软面具和皮制的平板面具属于写意传神的造型，比较虚，与在藏戏中的宗教神舞泥塑的立体写实的面具，可在同一舞台表演，艺术上能十分协调。面具本身有虚、有实，以形写神，形神相映。

在戏剧表演中，面具有着多重功能。它集中概括，象征夸张，形象突出，特点鲜明，在没有化妆条件的情况下，确为人物造型的一种大胆创造。藏戏还借助了许多宗教面具的造型。

当然，面具表演也有着其局限性。比如，戴面具会影响演员面部表演，演唱时不利于声音的传出。幅度大的舞蹈动作因视线被遮挡而放不开。现代藏戏已开始突破面具表演格式，如现在传统藏戏中的正戏演出，正面角色就不戴



阿里宗教面具



山南宗教面具



萨迦寺宗教妖女面具

面具表演。开场戏温巴大面具，演员在演唱时干脆把面具推到头上顶着，敞开脸来自由表演。特别是解放后，专业藏戏剧团，包括少数民族业余藏戏队一直孜孜以求地对藏戏面具作改革，一方面作为艺术特色保留了一些面具，另一方面发展化妆艺术，并在化妆艺术中吸收面具的人物造型特点和风格，大大加强了藏戏表演艺术。

藏戏面具发展渊源

藏戏面具在藏戏形成之初就已经出现，是吸收了藏族早期各种民间艺术表演中的面具和宗教仪式跳神驱鬼的面具发展而来。它的最早来源，当与藏族原始宗教本教仪式中戴面具的拟兽图腾舞蹈有关。

据《西藏王统记》记载，松赞干布颁发十善法典，举国欢腾，王室与臣民进行盛大庆祝会。“高树之幡旗影飘，大正法鼓喧然播”，“蕃民人人皆跑马”，“或饰犀牛或狮虎，或执鼗鼓跳神人，以各种姿态献乐舞，大挝天鼓与琵琶，铍饶诸乐和杂起……”（参见王沂译的《西藏王统记》和《藏族文学史》汉文平装本第304页）。这里记述的“或饰犀牛或狮虎”，显然是指人戴

面具的表演。著名藏文记史著作《巴协》对桑耶寺的落成和开光典礼有这样的记载：“寺外的各座佛塔之间摆满食品与奶酪，分赐给参加演出节目的演员，每人二三份，无一遗漏之后，各个演员进行精彩的表演。第一天，只见在药王山嫩嘎和扎琼两峰的阳坡上，忽然出现了梅花鹿。表演者牵着它绕场一周……”（《藏族文学史》汉文平装本第93页）这个梅花鹿，显然也是由演员身披鹿的面具外套来扮演的。王森所著《关于西藏佛教史的十篇资料》1965年版第15页上说，在桑耶寺的落成典礼上有这样的表演，“又扮牛虎狮子形，头戴面具舞吉祥”。从这些记载中可以看出，在吐蕃王朝的早期藏族各种民间艺术表演已经比较发达，其中就有不少戴面具的拟兽舞蹈。

藏戏面具多活的原因

藏面具表演的戏剧随着艺术发展的进程，有的已成为历史陈迹，如西方的希腊戏剧，有的仍然保持到了今天，如日本的“能乐”戏，有的已发展成脸谱艺术，把面具造型直接画到演员的脸上，如唐代歌舞剧《兰陵王》就是一出著名的“代面”戏。而藏戏因为地理的、历

史的、社会的种种原因，一直到今天基本上还保留并发展着最完整、最古老、最具民族特色的面具戏形态，而且还保持着强大的艺术生命力，深得广大藏区群众的喜爱。

藏戏所以能够保留如此完整而丰富的面具艺术，这除了西藏地区长期以来比较闭塞，较少受其他文化形式的影响冲击以外，还与它至今基本上一直是广场演出的形式有关。因为戴面具演出，适合观众在远距离观看，对角色人物可有直观了解，也有助于演员把握和刻画角色，在今天仍然是藏戏艺术中不可或缺的特殊形式。

一是羌姆跳神面具。

羌姆跳神面具是印度高僧莲花生大师吸收了西藏早期的土风舞，结合佛教密宗的金刚舞，逐渐发展起来的神舞面具。跳神面具属宗教面具，品种有皮、木、铜、泥、漆布等各类。

羌姆面具种类繁多，尺寸硕大，造型怪诞，色彩艳丽，形制奇特。一类是已进入正道而获得圣者地位的护法神祇，多为怪诞恐怖的形象，他们神通广大，为各类智慧本尊的化身。如塔尔寺的马头明王，为观世音的自性身，造型为马头人身，形貌愤怒威猛，透着摧伏妖魔鬼障之力。另一类是受业力制约的世间神灵，如阎罗、鹿神、尸陀林主等等。这类神灵具有行善作恶的密法，他们皈依佛门后，作为智慧护法本尊的助手或仆从，行护法之职。此外，还有一些



昌都羌姆面具

来自汉地或印度神话中的神祇。羌姆使用最广泛的是被称为愤怒相的护法神面具，它们大都狰狞怪诞，让观者触目惊心。塔尔寺的多尔达面具就像一具骷髅头，目陷无鼻，头顶上有五颗虎视眈眈的小骷髅头。女神面具班达拉姆为吉祥天母，但也口面通红，眼角下吊，口衔活人。萨迦派所供奉护法神宝帐怙主是黑脸，以五颗骷髅头为冠，巨齿獠牙，嘴唇血红，一米多高，这样的巨型面具用于萨迦派羌姆仪式表演，很具震慑力。在佛教经典《造像量度经》描述的愤怒相护法神的造型是：“面形男方女圆，二目大睁、红且阔，二眉、发眉须胡皆黄色、炽燃作火焰状，张口龇牙而卷舌，五骸骨为冠……”

羌姆面具的神秘、夸张和诡谲，明显带有青藏地域特征。从羌姆初创阶段的历史看，面具的出现和使用可说是佛苯斗争的产物。它一开始就尽力突出“摧伏一切妖魔孽障之力”。这种力量通过各种护法神灵凶悍狰狞的形象，得到了直观的阐述和体现。在藏传佛教中，众多的佛、菩萨以及高僧既有慈悲善施之力、教诲之力，同时还具备驱邪镇魔、摧枯拉朽之力，而这种力量通过他们的神变和幻化身得以体现和施展。一些重要的护法本尊神就是他们在施展这种力量时的愤怒状态：或多头多臂，或牛头马面，或手持人头骨碗、令箭，或脚踩扭曲的人形。昔日的平和慈祥之态，此时变幻出一个个凶暴、可怖的形象。如格鲁派所修本尊大威德金刚，为无量寿佛的愤怒化身，其像为九头，十六足，三十四臂，手持人头骨碗，脚踏卧牛，牛下匍匐一裸体男人。在桑耶寺多德羌姆表演中，一个戴紫红面具的威猛护法神，就是降伏了众多妖魔鬼怪的莲花生大师的变相之一。

二是藏族歌舞说唱面具。

西藏民间歌舞说唱面具包括牦牛舞、卓舞(鼓舞)、折嘎、吉达吉姆等。

牦牛舞面具 牦牛舞面具为领舞者所戴。牦牛舞主要流行于拉萨等地，由五人表演，领



手持牦牛舞面具的表演者

舞一人，其余四人扮演两头牦牛。与汉族地区的狮子舞相似。领舞者为牧民打扮，头戴白面具，类似蓝面具戏中的温巴面具，对面具无规范要求，因此现在也有戴蓝面具的。牦牛舞在大的庆典和节日里表演，是藏戏舞蹈保留节目之一。

卓舞面具 卓舞在拉萨、林芝、山南、日喀则等地流传。卓舞有山南和日喀则两种风格，山南鼓舞两人领舞，一先一后，领舞者戴白色平板面具，舞鼓人头戴长髯，舞到高潮时两手击鼓，身体左右上下翻转，长髯随之扫地旋转，气势壮观。山南卓舞的鼓较小，系在腰间，所以舞时动作幅度大。日喀则卓舞的鼓较大，鼓身又有长把，舞时鼓把插入背部腰带间。一人领舞，领舞者戴蓝面具，手握长柄吉祥箭，舞于园场中心。卓舞也多在大的庆典和吉日表

演，也是藏戏舞蹈保留节目之一。

折嘎面具 演唱折嘎的艺人为男性，分一人演唱或两人以上演唱的。一人演唱时，左肩挑有毡制的，上面蒙有白布的面具一面，面具上涂有男女有别的红黑两种颜色和黑山羊毛缝制的老人鬓须，前额位置还镶有一面小铜镜。据说此物为格萨尔王无穷智慧照耀四洲的象征。有了这种东西，艺人演唱时灵感倍增，吸引入“神”，无所不知。面具两眉间写有藏文元音“阿”字，是为弘扬佛法，祝愿三界众神和万物生灵吉祥的符语；右耳根系有一颗小海螺，为男性象征，艺人说唱到男性时，颂其心灵洁白如海螺；左耳根系有一颗松耳石，象征女性，艺人说唱到女性时，夸其如松耳石一样美丽；后脑处系有红、黄、蓝、绿、白五种彩带，是为叙说



日喀则卓舞面具



山南卓舞面具



折嘎面具



江孜卓舞



日喀则吉达吉姆中的戴面具的阿扎尔

天神、历神、战神、龙神和世界形成历史及其五色粮食相联系象征。

吉达吉姆面具“吉达吉姆”是流传在后藏地区的一种抗灾歌舞。其内容、表演形式、面具道具都渗透着原始文化的痕迹。后藏以农为主，常遇雪灾，人们期盼降服灾害，夺取丰收，于是吉达吉姆应运而生。民间有专门表演降服冰雹的喇嘛，他们到外地以歌舞乞讨求食，并降魔消灾。吉达吉姆舞蹈为圆圈状，中心为打鼓人和放置供品。歌舞内容以表现人们耕作、纺织、生育等人与土地相依为命的生产生活的场面。最后舞蹈者举刀拉弓，将放置在场地的旁的羊腿砍断，表示将冰雹魔鬼制死。在演出过程中，观众不断送糌粑、青稞酒等物品。

吉达吉姆一般由九个人表演，人物关系以家庭辈分的大小排列，扮演父亲的四兄弟、母亲和四个阿扎尔（印度僧人），父母亲面具与传统藏戏面具相似，阿扎尔面具用山羊皮制作，四周向外，分别以白、黄、蓝、黑四种毛色代替。吉达吉姆只能在受灾期间演出。

第二节 民族特色鲜明的服饰及化妆

藏族是一个非常爱美的民族，喜欢所有美丽的事物，服装和头饰尤其构成了某种地域性的审美情趣。藏族服饰文化源远流长，多姿多彩，独具魅力。随着藏戏艺术的发展，与藏戏艺术密不可分的服饰艺术也自然迅速兴起，并且这些服饰都是严格按照戏剧角色的地位身份配置，非为其性格特征服务的。这类服饰艳丽、夸张，重在表现力与强烈的装饰效果。

藏戏的服饰，在过去不像其他戏剧那样有设立行头衣箱的习惯，但演出用的各类服装比

较丰富多彩，并且具有鲜明的民族风格和高原雪域特色。如蓝面具戏的戏衣就具有藏族的肥腰、长袖、大襟、袒臂的特点和艳丽浓重的色彩，注重纹样结构组合，喜用兽皮、金银、珠宝、象牙、宝石等作为饰物。这些特点决定了它的一系列附加装束，比如穿直统把袍行走不方便，腰带就成了必不可少的用品。同时，腰带又是佩挂装饰品的主要部位，各种式样的镶有珠宝的腰佩，系在腰上，垂在臀部，构成了各式各样的尾饰。这些戏衣主要以古代吐蕃时



民间藏戏服装造型

期藏族服装为基础，后经历史演变，吸收元朝时蒙古族衣饰和清代官服的形制样式发展而成。昌都戏、德格戏又较多地吸收汉族戏曲的某些服饰成分。门巴戏主要以门巴族生活服装为基础，又明显受到藏族服饰的影响。西藏戏曲在产生、形成和发展过程中，同宗教有密切关系，所表现的剧目故事以佛本身事迹和高僧圣徒传记为多，所以戏衣中的宗教色彩也较浓厚。像蓝面具戏表演的故事多数源于印度，但所用戏衣就没有一件完全是印度的，均为西藏本地各阶层人物特有服装。一些特殊角色，也有用外民族服装的，如《白玛文巴》中伊斯兰教国王日迪杰布穿回族服装，《苏吉尼玛》中汉民船夫穿清代汉族服装。在蓝面具戏正戏人物所穿用的西藏民族服装中，大多数用的是前藏服装，个别也有用其他地方服装的。如《卓娃桑姆》中魔妃哈江的女仆斯莫朗果为后藏装

饰，《苏吉尼玛》中舞女亚玛更迪穿的是工布服装。这些角色所用的戏衣，与故事剧情并无关系，仅为调剂、丰富戏剧色彩。再比如蓝面具戏开场戏中的几个角色穿特制的服装，也是如此。这些戏衣具有富丽、绚烂、凝重的特点，色彩对比十分强烈。

西藏服装所用原材料，以绸、缎、绉、呢和氍毹等丝织品、藏族毛纺织物为主，讲究用真的金银丝线和各种花色锦缎做衣服面料和镶配料，如加以部分线绣、平金及金夹线、银夹红等。缝制一套传统藏戏衣服饰物就要耗资数万。以假材料制作戏衣，在以前仅为极个别，西藏民主改革以后才逐渐增多，但还是以真的质料制作的戏衣为主。

西藏戏曲服装制作，一般都由民间戏班所属之领主头人或所依靠的寺院负责置办。在每年规定节庆期间借出穿用，演完交回。也有少

数贵族、官员和寺院高僧为民间戏班出资帮助置办,以及部分村镇和寺院戏班由村民及僧众捐献物资钱款集体置办的情况。后者在西藏民主改革以后更为普遍。戏衣一般都由西藏各地民间著名的裁缝裁制。如拉萨、日喀则、昌都、泽当等重要城镇所在地的戏班,均请专为寺院高僧和地方官员裁制服装的著名匠师缝制戏衣。这些裁缝艺匠在长期的实践中掌握了配角、剪裁、贴花、刺绣等绝技,也涌现了一些经验丰富、技艺精湛的戏衣裁缝专家。如拉萨的白璋拉、冬嘎拉等。

西藏藏剧团在各个戏中国王所穿的两套戏服价值100万人民币,他们是“镇团之宝”,十分贵重。这两件戏服一方面贵在真丝绸缎面料和手工缝制,为了显示富丽堂皇,衣服上所有图案都用了真金丝勾边。另一方面贵在此类戏服是按前古代吐蕃国王的服装式样精心制作的。国王的打猎服价值40万元,上面铺满了手工缝制的牡丹花、菊花图案,同时设计有“福”、“禄”、“寿”、“喜”字样。而价值60万元的上



传统藏戏《苏吉尼玛》国王的服装造型

朝服则是浓重的金黄底色上布满了五彩祥云。

贵重戏服的保管方式和一般戏服差不多,只是需要分槽保管,好戏服都要集中起来并且层层地叠好平放在箱子里,同时要放上印度香等药物。这些戏服脏了从不用水漂洗,而是把糌粑揉松散,然后铺在戏服上使劲搓,从戏服上滚落下来的“糌粑”颗粒会有效地把灰尘汗渍吸走。

藏戏服装的种类

温巴服 藏语称“温巴切”,为特制戏装,为白、蓝两种面具戏开场人物“温巴”所穿用。上衣是黑白或黑红条色花氍毹制成的“迫短叉叉”,内穿一件紫红或深红的坎肩,贴身还有白布衬衫;下身是开裆的黑灯笼裤,灯笼裤腰带上挂



藏戏中的温巴服装

圈黑、白牛毛绳球穗“贴热”。

甲鲁服 藏语称“甲鲁切”,特制戏装,从古代王子服发展而来。自一般部落长老和土酋之王子,到后来的俗官,包括最高的二品俗官,都可以穿用。整套服装象



昌都藏戏中的甲鲁服装造型



图中女角为藏戏中拉姆的服装造型

征西藏古代部落土王习俗中的“轮王七政宝”。如金黄袈裟上衣和黑围裙代表国王宝；挂于腰间的彩花荷包“郭尔贴休”代表御马宝；腰刀“甲鲁直”代表将军宝；头上戴的白毡帽“阿昆”代表大象宝；所戴圆形耳环代表法轮宝；斜挂于胸前的五彩缎带“散”代表王后宝；耳环上装饰的噶培末尼“诺布末尼”代表财金宝。在蓝面具戏后来的演出中，阿昆白毡帽除最古老的迎巴派戏班使用外，都改戴宽大的“薄独”帽。斜挂的五彩缎带也减了，金黄袈裟上衣改成普通的坎肩，外穿一件特制的彩虹条色花毯毯褂子，叫“甲鲁喀昆”。是一种腰间不拴带子的敞褂。“甲鲁切”相传为16世纪帕卡·降秋坚赞设计。

拉姆服 藏语称“拉姆切”，即仙女服。特制戏装，为白、蓝两种，面具戏开场人物“拉姆”所穿用的仙女服，以各种缎子或毛料制成无袖藏袍。上身内穿五件（即五种颜色）绸衬衫，在后来的演出中只穿一件，或一绸衬衫上加五色领边。下身内穿衬裙，外带围裙“邦典”。全身另外还要套一件“当扎”，即无袖的以彩虹

条色花毯毯带和蓝、绿花缎带并列连缀而成的褂子。

国王服 藏语称“杰切”，国王或原西藏地方政府四品以上官员服装。以水纹、山岩、云彩、袈裟四种图案的蓝色四相缎“甘希温波”和元代黄色虎皮袈裟龙缎“霍尔达熏”等缎子制成。八大藏戏剧目中都使用。

王子服 藏语称“杰赛切”。与国王服基本相同，一般只穿“霍尔达熏”黄色黄



藏戏中的国王服装



藏戏中的王子服装

皮袷龙缎袍。没条件的戏班，王子亦可穿“传千赛波”黄色团花缎袍。八大藏戏剧目中均使用。

大臣服 “伦波切”。大臣服，用熔化酥油的颜色为底色绘有原西藏地方货币章嘎图案的郭钦章嘎缎制成。另一种以黄色团花缎传千赛波制成。在此种黄色缎袍上加穿一件无袖褂子坎肩，为大臣、管家一类角色外出衣装，叫粗切。八大藏戏剧目中均使用。

侍从佣人服 藏语称“约切”。以较低等级的各式团花缎制成的藏袍，分男女两种。八大藏戏剧目中均使用。

喇嘛服 藏语称“查切”。由紫红色薄缁僧裙“查托”，袈裟“申”和镶以金丝缎的背心“郭钦堆嘎”三件组成。如《诺桑王子》中巫师哈热穿用的服装。仙翁服，即在“查切”上加穿一件大褂子。

尼姑服 藏语称“阿纳切”。以紫红色缁缁制成的一种藏袍。

跳神服 藏语称“多吉嘎美姆切”。跳神服，亦即从藏传佛教寺院“金刚神舞”服直接借用到藏戏中的戏衣。民间戏班有从寺院借用，亦有自己找裁缝进行仿制的。

贵夫人服 藏语称“拉江切”。原西藏地方政府四品以上的官员，贵族的夫人称为贵夫人，其服装由蓝花缎，深绿花缎，血青色花缎等制成。一种带袖，一种不带袖。全套盛装时，带袖与不带袖的两种花缎袍子一起穿。腰系围裙“帮典”，围裙上沿腰以红缎带压边，象征其丈夫的官位品级，叫“帮典猜嘎”。八大藏戏剧目中均使用。

西藏民主改革以后，各地民间业余藏戏团队有一定发展，有的还长期坚持演出活动。这些戏班和自治区藏剧团均设有兼职服装设计和



藏戏中的跳神服装



藏戏中的贵妇人服装

专职的或兼职的服装组，负责戏衣的设计、制作和具体管理工作。

藏戏的化妆造型

藏戏的化妆造型艺术，由于各剧种和各剧目人物角色的民族和所处区域不同，因此都有各自的特点，形成了一套系统的格式和方法。以前藏戏基本是不化妆的，演员上场只需要戴一个面具。因为当时藏戏多在广场表演，现在藏戏走上了剧院舞台，演员就必须化妆了。过去的化妆比较简陋，丑角在脸上涂抹糍粑或锅灰，其他角色只在两颊上画一个红圈。昌都戏的化妆较为丰富和细致，已用



图中左侧为藏戏中的大臣服象

红、白、黑等多种颜色，根据角色的不同身份和性格进行涂画。

西藏民主改革以后，自治区藏剧团设立了化妆组，有专职的造型设计和化妆、制作人员。他们努力学习，吸收内地戏剧化妆造型艺术，丰富了藏戏人物角色的造型设计和装扮能力。

藏戏的化妆方式和话剧有些相似，但和京剧有明显的不同。比如说京剧画眉毛时往往是“立眉”，而藏剧则很少向上翘。从素面到妆毕，

大致要经历涂护肤霜、敷底色、涂腮红、画眼和唇线、打粉、画眉、涂胭脂这么一个流程。

藏戏的佩戴饰品、盔帽、鞋靴

藏戏的传统佩戴饰品、盔帽和鞋靴，都由本地民间手工艺匠生产，或由戏班个别巧手制作，造型特别，装饰精致，色彩对比强烈，具有民族风格和地域特色。用以制作的金银、玉石、珠宝和珍稀动物的皮毛材料，过去基本上



现藏戏《白玛文巴》中的吉祥女化妆造型

用真品，近代开始个别使用代用品，民主改革后大量采用代用材料。传统佩戴饰品有巴珠、藏嫫巴廓、热阿、埃果尔、嘎乌、甲直颇休等；传统盔帽有索霞、蛇冠、薄独、江达、斑霞等；传统鞋靴有揭巴、贴尼玛、工布了着、热松、杰钦等。民间戏班也有借用当地较富有人家使用的佩戴饰品，冠帽鞋靴进行演出的。

过去各民间和寺院戏班，将盔帽冠戴、头饰缀物和鞋靴等分门别类，由演员兼作管理。西藏民主改革以后，专业剧团设立了盔帽冠戴、鞋靴缀物的兼职设计和管理人员，佩戴饰品已培养了专职设计制作人员，民间也涌现了一些盔帽、鞋靴的制作能手。

前藏妇女头饰 藏语称“卫嫫巴珠”，前藏妇女头饰，藏戏中王后、嫔妃等贵族妇女所戴用。以布和铁丝扎成一个三角形的架子，上面穿缀珍珠、玛瑙和松耳石，两长角在前，一长角在后，成大三叉。前面两角靠近，戴于头顶。前面两角上分别悬挂一束头发“连子”，耳朵前面再配以碧花精巧的“埃果尔”耳环，以显示贵妇人雍容、华贵、典雅的风仪。“目迪巴珠”，



用珍珠和红宝石制作的头饰“卫嫫巴珠”



用珊瑚制作的头饰“珊瑚巴珠”

亦即珍珠巴珠，在三叉角上串缀以成排密嵌的珍珠，为四品以上的官员夫人所戴用。“玉齐巴珠”，亦即珊瑚巴珠，在三叉角中心有一颗较大的珊瑚珠，其余用松耳石和玛瑙串缀而成。此为比母后、王妃低一等级的女性角色所戴用。

后藏妇女头饰 藏语称“藏嫫巴廓”，后藏妇女头饰。以彩色丝绦、珍珠、珊瑚和松耳石等串制成一个弓形架子，上面还穿挂一些小饰品。在藏戏中由后藏妇女角色戴用，如《卓娃桑姆》中女仆斯莫朗果被认为是“藏嫫”，即后藏妇女，就戴此种头饰。

贵族妇女耳挂 藏语称“埃果尔”，母后、王妃等贵族妇女所戴的一种鱼形耳挂，在翡翠



藏戏妇女头饰及胸饰

碧花底面上镶以金子和松耳石，分四节相连，整体呈长菱形，装饰精致典雅。与“巴珠”和“连子”配套并用。

男子圆耳环、长耳环 藏语称“阿隆”，男性圆形耳环，有以金、银、铜制成的几种，上面还有镶以珍珠、玛瑙或绿松耳石的。在藏戏中一般是男性佣人、管家、卫士、牧民等角色戴用。另一种男性角色戴的长耳环，藏语称“索儿”，以大粒珍珠和绿松耳石分节穿制而成，一般是有知识、有地位的官员贵族所戴。

仙女头饰五佛冠 藏语称“热阿”，即五佛冠，仙女头饰。一般以五个纸板绘制成五个佛象形，上面刻画有“大日如来、阿闍、宝生、阿弥陀、不空成就”五佛像，连缀成半圆，排列戴在头上。材料有纸板、木板、象牙等几种。

仙女头饰 藏语称“年休”，仙女头饰，插于仙女两耳上边的饰物，是两个画有彩虹纹路的打折丝绢，左右打折丝绢各吊一根红或黄色丝带。藏族巫师作法时，在身上缠以五色丝带象征飞虹，据说此种飞虹之路与天界相通。在唐卡画像的两侧挂上红、黄虹带，其意亦在使神灵能驾彩虹飞去。



藏戏中的仙女头饰

国王帽 亦称铁环帽，藏语称“霞莫江达”。以铁丝制成圆环，缝上金黄花缎，以金子做成帽顶子，帽顶上饰有红丝穗，是四品以上僧官之夏帽。



藏戏中的甲鲁帽

甲鲁高帽 藏语称“甲鲁薄独”，部落长老、四品俗官所戴的一种圆形高顶大盖帽。上顶大，下口稍小，有如倒扣的大瓷碗，用黄色或紫红色绒布制成。蓝面具戏开场人物两个甲鲁角色所戴“薄独”，则比生活中的“薄独”更高更大。



藏戏中的妇女德鞋靴



藏戏中的喇嘛靴

戏靴 国王或王子的戏靴底高二寸，腰高至小腿之上，鞋面用红绿相间的毛呢装饰，鞋腰上也有线条，花纹做工精致。



藏戏中的贵夫人靴



藏戏中的国王靴

考究。大部分戏靴的靴底是牛皮做的，用粗毛线密密缝钉，厚达寸余。靴帮色彩斑斓，分别用红、黄、绿、蓝

等八种颜色的丝线绣花边和花瓣，靴面绣银花，十分艳丽好看。用黑毡呢做长腰，长腰与靴面间，用红、绿毛呢相接，颜色相配得体，长腰上端靠腿肚部位，竖开一条约十公分长的口子，便于穿着和提携。这种靴，在动作大时非常跟脚。

第三节 藏戏鼓钹的伴奏及乐器、乐队

藏戏鼓钹及鼓师的作用

很多人觉得过去演出传统的藏戏时，只有一鼓一钹伴奏，实在太简单。这种看法是不够精当的。古往今来，任何国家、任何民族音乐的一个基本要素，首先是节奏，其次是旋律与和声。传统藏戏的音乐伴奏，千百年来从其雏形发展到近代，只沿袭使用这两件打击乐器，基本上能够表现出每出藏戏各种人物的喜怒哀乐等种种复杂情绪的变化。从这个意义上讲，实在不简单。传统藏戏只用一鼓一钹伴奏，是藏族人民不喜欢乐器伴奏，还是本民族没有能为藏戏伴奏的民族管弦乐呢？都不是。古文化灿烂的西藏在其发展的进程中，无论自身形成的民族民间乐器，还是从其他民族与毗邻国度传到雪域高原“安家落户”的乐器，计有拉弦、弹拨、吹管和打击等数十种之多，并不比国内任何一个少数民族的乐器少。

传统藏戏特有的一鼓一钹伴奏，是在公元8世纪藏戏雏形产生之前就有了，经过其后1000多年漫长的发展，形成了丰富的鼓点节奏。这些鼓点节奏，类似大型管弦乐曲中用来表现各种复杂情绪的伴奏载体，蕴藏着丰富多



原觉木隆著名老鼓师降村（巴放）



藏戏鼓师

彩而优美动听的音乐旋律。藏戏鼓点伴奏,除了在唱腔和舞蹈中使用外,同时还起着描写环境以及衔接唱、念和统一节奏的作用。鼓的击法有一点和两点之分,现在拉萨地区称为一点的击鼓法,有击中、击边、击偏中的区别;鼓槌的掌握有上推、下推、横推;握槌击鼓时有按中指、按小指、按无名指等技巧。敲钹有整敲、半敲、硬敲、边敲等四种敲法。以上种种技巧的变换,构成了西藏各地方民族戏曲剧种鼓钹伴奏的韵味和美感。

鼓钹点子

藏戏各剧种虽然基本都用鼓和钹伴奏,但它们的鼓钹点子非常丰富。与藏戏唱腔以人定曲、专曲专用的情况相同,剧目中的人物基本都有代表人物个性特征的鼓钹点子。由于历史的原因,没有用适当的文字符号把这些具有鲜

明民族特点的鼓钹点子记录下来。为了较准确地反映或介绍这些鼓钹点子,藏戏作曲家边多先生根据民间艺人在长期艺术实践中形成的基本鼓钹点子的念法,记录了鼓钹字谱。在本书中也采用了此鼓钹字谱,并予以说明。

鼓钹字谱说明:

“等” 鼓的强击,次强击。

“仓” 两片钹飞奏。

“下” 鼓与钹弱击、次弱击,或鼓钹齐奏的弱击、次弱击。

“讲” 鼓钹齐奏,强击、次强击。

(tr)

“仓” 钹连续重击,次重击。

“查” 鼓槌击鼓边。

藏戏的鼓钹点子,大致可分为三种。

第一种是剧中人物固定的鼓钹点子。

第二种是为了各种集体舞蹈和各种人物礼

鼓钹谱例一

蓝面具戏开场戏里甲鲁晋拜表演时用

降村演奏,边多记谱

鼓	$\left[\begin{array}{c} 4 \\ 4 \end{array} \right]$	0 0 0 0 下	$\left \begin{array}{c} 3 \\ 4 \end{array} \right $	等 0 0		等 0 0		等等 0		等等 0	
钹	$\left[\begin{array}{c} 4 \\ 4 \end{array} \right]$	tr 仓 - - -	$\left \begin{array}{c} 3 \\ 4 \end{array} \right $	仓 0 0		仓 0 0		仓 仓 0		仓 仓 0	
讲 0 0 讲 0 0 讲 0 0 讲 讲 讲 讲 讲 0 讲 讲 0											
$\frac{4}{4}$ 讲 讲 讲 0 $\frac{3}{4}$ 讲 0 0 讲 0 0 $\frac{4}{4}$ 讲 讲 讲 0 $\frac{3}{4}$ 讲 0 0											

鼓钹谱例二

《诺桑王子》中马头天王上场时用

降村演奏,边多记谱

$\frac{4}{4}$	讲 · 0		讲 · 0		讲 讲		讲 讲		讲 0		查 0		查 0		讲 讲 · 下	
---------------	-------	--	-------	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	-----	--	---------	--

讲 讲 | 讲 讲·下 | 讲 讲 讲 | 查 0 | 查 0 ||

鼓钹谱例三

《智美更登》中扎木斯出场时用

降村演奏、边多记谱

サ 讲 讲 讲 讲 讲讲 讲讲 讲 下 讲 讲下 讲 讲 |

中速稍快

$\frac{2}{4}$ 下下下下 讲下下 | 下下下下 讲下下 | 下下下下 讲下下 | 下下下下 讲下下 |
讲下下 讲下下 | 讲下下下 讲下下下 || 下下下下 讲下下 | 下下下下 讲下下 | 下下下下
讲下下 | 讲下下 讲下下 | 讲下下 讲下下 | 讲下下 讲下下 | 讲下下下 讲 ||

鼓钹谱例四

门巴戏《诺桑王子》中龙王出场时用

边多记谱

慢板

$\frac{4}{4}$ 讲 下 下 下 | 下 下 下 下 | 讲 下 下 下 | 讲下 下 讲 0 | 讲 讲 下 下 |
 讲 下 讲 下 | 讲下下 讲下下 | 下 下 下 下 | 讲 下 讲 下 | 讲 下 讲 0 ||

节性动作伴奏用的鼓钹点子。

鼓钹谱例五

蓝面具戏中男子舞蹈“颇侑”的鼓钹点

边多记谱

中速稍快

サ 0 下 讲 讲 讲讲 讲讲 讲·下 讲·下 讲·下 讲·下 讲·下 讲·下 讲·下
讲·下 讲 0 下 | $\frac{2}{4}$ 讲 讲·下 | 讲 讲·下 | 讲 讲·下 | 讲 讲·下 | 讲 讲·下 |
 || 讲·下 讲·下 | 讲·讲 讲·下 || 讲·下 讲·下 | 讲·讲 讲·下 | 讲 讲·下 |
 讲 讲·下 | 讲 讲·下 | 讲 讲·下 | 讲·讲 讲·讲 | 讲·讲 讲·讲 | 讲 0 ||

鼓钹谱例六

蓝面具戏中女子舞蹈“嫖俦”的鼓钹点

中速稍快

边多记谱

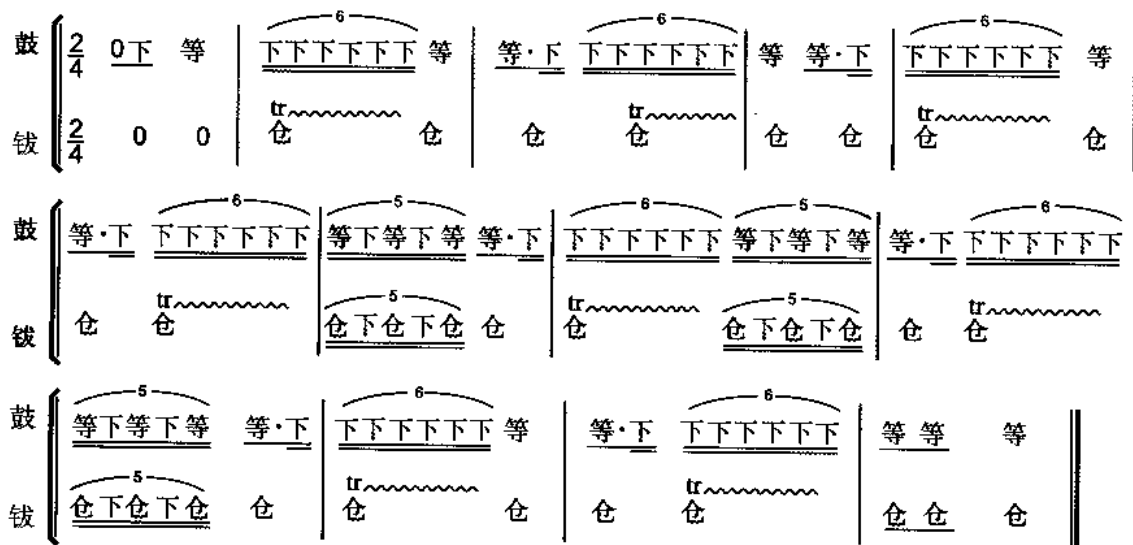


鼓钹谱例七

蓝面具中集体旋转舞“笨吉”的鼓钹点

慢

边多记谱



鼓钹谱例八

蓝面具戏观景、思索、悲戚等情绪舞蹈“卓适”的鼓钹点

边多记谱

サ (讲 讲 讲 讲 讲 讲 讲 讲 讲)

鼓	$\left[\begin{array}{c} \frac{1}{4} \end{array} \right]$	下·下		下·下		下·下		等		等		下·下		下·下		下·下		等		等·等		等		
钹	$\left[\begin{array}{c} \frac{1}{4} \end{array} \right]$	tr 仓...		仓...		仓...		仓...		仓.....		仓.....		仓.....		仓.....		仓		仓·仓		仓		
鼓	$\left[\begin{array}{c} \frac{1}{4} \end{array} \right]$	等·下		等·下		等·下		等 等·		下·下		下·下		下·下		下·下		等		下·下				
钹	$\left[\begin{array}{c} \frac{1}{4} \end{array} \right]$	仓·下		仓·下		仓·下		仓 仓·		tr 仓...		仓...		仓...		仓...		仓		仓				
鼓	$\left[\begin{array}{c} \frac{1}{4} \end{array} \right]$	等		等·下		等·下		等·等·			下·下		下·下		下·下		下·下		等		等		等	
钹	$\left[\begin{array}{c} \frac{1}{4} \end{array} \right]$	仓		仓·下		仓·下		仓 仓·			tr 仓...		仓...		仓...		仓...		仓		仓		仓	

第三种是为了模仿各种动物的舞蹈表演伴奏用的鼓钹点了。

鼓钹谱例九

昌都戏中“孔雀行走”舞蹈鼓钹点

边多记谱

鼓	$\left[\begin{array}{c} \frac{2}{4} \end{array} \right]$	0	0		0	0		0	0		等	0 下		等 下		等 下			
钹	$\left[\begin{array}{c} \frac{2}{4} \end{array} \right]$	tr 仓 -		仓 -		仓 -		仓	0 下		仓 下		仓 下						
鼓	$\left[\begin{array}{c} \frac{2}{4} \end{array} \right]$	等	等		等 下		等 等		等 下		等 等		等 0						
钹	$\left[\begin{array}{c} \frac{2}{4} \end{array} \right]$	仓	仓		仓 下		仓 仓		仓 下		仓 仓		仓 0						

鼓钹谱例十

昌都戏中“骏马奔驰”舞蹈鼓钹点

边多记谱

鼓 $\left[\begin{array}{c} \frac{2}{4} \quad 0 \quad 0 \mid 0 \quad 0 \mid 0 \quad 0 \mid \text{等} \quad 0 \mid \text{等} \cdot \underline{\text{下}} \quad \text{等} \mid \text{等} \cdot \underline{\text{下}} \quad \text{等} \cdot \underline{\text{下}} \end{array} \right]$

钹 $\left[\begin{array}{c} \frac{2}{4} \quad \text{仓} \quad - \mid \text{仓} \quad - \mid \text{仓} \quad - \mid \text{仓} \quad 0 \mid \text{仓} \quad \text{仓} \mid \text{仓} \quad \text{仓} \end{array} \right]$

鼓 $\left[\begin{array}{c} \underline{\text{等} \cdot \underline{\text{下}}} \quad \text{等} \mid \underline{\text{等} \cdot \underline{\text{下}}} \quad \underline{\text{等} \cdot \underline{\text{等}}} \mid \underline{\text{等} \cdot \underline{\text{下}}} \quad \text{等} \mid \underline{\text{等} \cdot \underline{\text{下}}} \quad \underline{\text{等} \cdot \underline{\text{下}}} \mid \underline{\text{等} \cdot \underline{\text{下}}} \quad \text{等} \end{array} \right]$

钹 $\left[\begin{array}{c} \underline{\text{仓} \cdot \underline{\text{仓}}} \quad \text{仓} \mid \text{仓} \quad \underline{\text{仓} \cdot \underline{\text{仓}}} \mid \text{仓} \quad \text{仓} \mid \text{仓} \quad \text{仓} \mid \text{仓} \quad \text{仓} \mid \text{仓} \quad \text{仓} \end{array} \right]$

鼓 $\left[\begin{array}{c} \underline{\text{等} \cdot \underline{\text{下}}} \quad \underline{\text{等} \cdot \underline{\text{下}}} \mid \underline{\text{等} \cdot \underline{\text{下}}} \quad \underline{\text{等} \cdot \underline{\text{下}}} \mid \underline{\text{等} \cdot \underline{\text{下}}} \quad \underline{\text{等} \cdot \underline{\text{等}}} \mid \underline{\text{等} \cdot \underline{\text{等}}} \quad \underline{\text{等} \cdot \underline{\text{等}}} \mid \underline{\text{等} \cdot \underline{\text{下}}} \quad \underline{\text{等} \cdot \underline{\text{等}}} \end{array} \right]$

钹 $\left[\begin{array}{c} \underline{\text{仓} \cdot \underline{\text{下}}} \quad \underline{\text{仓} \cdot \underline{\text{下}}} \mid \underline{\text{仓} \cdot \underline{\text{下}}} \quad \underline{\text{仓} \cdot \underline{\text{下}}} \mid \text{仓} \quad \text{仓} \mid \text{仓} \quad \text{仓} \mid \text{仓} \quad \underline{\text{仓} \cdot \underline{\text{仓}}} \end{array} \right]$

鼓钹谱例十一

门巴戏中“大象披风”舞蹈的鼓钹点

边多记谱

$\parallel \frac{2}{4} \quad \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{下}}} \quad \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{下}}} \mid \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{讲}}} \quad \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{讲}}} \mid \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{讲}}} \quad \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{讲}}} \parallel \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{讲}}} \quad \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{下}}} \mid \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{下}}} \mid$

$\underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{讲}}} \quad \underline{\text{下} \cdot \underline{\text{下}}} \mid \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{讲}}} \quad \underline{\text{下} \cdot \underline{\text{下}}} \mid \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{讲}}} \quad \underline{\text{下} \cdot \underline{\text{下}}} \mid \frac{5}{8} \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{讲}}} \quad \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{讲}}} \quad \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{下}}} \mid \frac{2}{4} \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{下}}} \quad \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{下}}} \mid$

$\frac{3}{8} \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{下}}} \quad \underline{\text{下} \cdot \underline{\text{下}}} \mid \frac{2}{4} \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{讲}}} \quad \underline{\text{下} \cdot \underline{\text{下}}} \mid \frac{5}{8} \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{讲}}} \quad \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{讲}}} \quad \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{下}}} \parallel \frac{2}{4} \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{讲}}} \quad \underline{\text{下} \cdot \underline{\text{下}}} \mid \underline{\text{仓} \cdot \underline{\text{仓}}} \quad \underline{\text{仓} \cdot \underline{\text{仓}}} \mid$

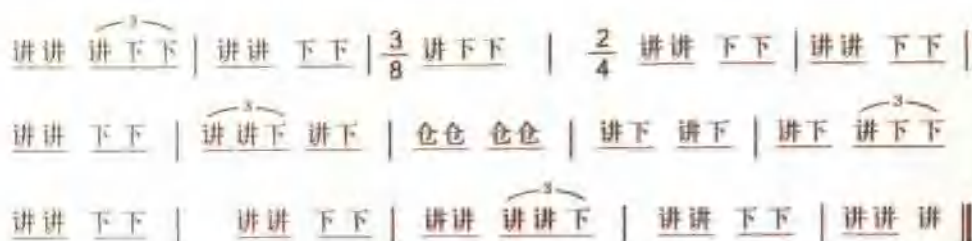
$\frac{5}{8} \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{讲}}} \quad \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{讲}}} \quad \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{下}}} \mid \frac{2}{4} \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{讲}}} \quad \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{下}}} \mid \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{讲}}} \quad \underline{\text{下} \cdot \underline{\text{下}}} \parallel$

鼓钹谱例十二

门巴戏中“獐子爬山”舞蹈的鼓钹点

边多记谱

$\frac{3}{4} \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{讲}}} \quad \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{下}}} \quad \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{下}}} \mid \frac{3}{8} \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{下}}} \quad \underline{\text{下} \cdot \underline{\text{下}}} \mid \frac{2}{4} \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{讲}}} \quad \underline{\text{下} \cdot \underline{\text{下}}} \mid \underline{\text{讲} \cdot \underline{\text{讲}}} \quad \underline{\text{下} \cdot \underline{\text{下}}} \mid$



一些对藏戏艺术不感兴趣的人,认为鼓可以随便敲,钹可以随便击,在他们耳中听到的鼓钹声只有一种,感觉不出有轻重差别。实际上鼓有击中、击边、击偏中的区别:根据鼓槌掌握的方法有上推、下推、横推,握槌击鼓时按中指、按小指、按无名指等技巧来增加鼓声

美的韵味。击钹也如此,有整击、半击、硬击、边击等击法。

直到现在,除了专业藏戏剧团之外,民间藏戏团体仍然只使用鼓钹这两种打击乐器为藏戏伴奏。这是西藏地区各剧种的一个共同特点。鼓钹伴奏音响强烈,节奏鲜明,并与表演



藏戏鼓乐

动作直接配合。剧中人物的每一个动作,不论是喜、怒、哀、乐、思索、对话以至激烈的开打或亮相等,都用鼓钹伴奏突出节奏感,烘托其情绪、气氛,从而获得独特的艺术效果。在西藏各剧种所使用的鼓钹中,由于它的大小和基本节奏不同等原因,不仅音色不同,而且风格也有一定的差异。

白面具藏戏使用小鼓小钹,它的节奏都是在模拟动物动作基础上的加工发展,因此它的鼓钹节奏显得原始古朴。

蓝面具藏戏使用中型两面鼓和大钹,它的许多基本鼓点节奏是根据古人射箭或各种劳动节奏发展而来。因此,这种节奏特征及其鼓钹的音色,与白面具藏戏的风格特征有明显区别。

昌都藏戏使用大鼓大钹,从音色上与其他藏戏剧种截然不同,除此之外,它的基本鼓点节奏是在藏族民间野牛舞蹈和鹰舞舞蹈鼓点节奏的基础上发展而来。因而它的鼓钹节奏也具有与众不同的风格特征。

德格藏戏用的是藏族佛教寺院内使用的鼓钹和藏式唢呐。它的鼓钹节奏和间奏音乐旋律,也基本是在宗教音乐和佛教跳神舞蹈音乐的基础上加工而来,因而他的鼓钹节奏和间奏音乐具有浓厚而鲜明的佛教音乐风格。

藏戏的乐器

藏区所流行的乐器,大致可分为吹奏、拉弦、弹拨和打击乐四大种类。其中尤以吹奏和打击乐器居多。

扎年琴 扎年琴也称六弦琴,是藏族具有代表性的弹拨乐器,基本上在西藏各地区和相邻省份藏族地区及周边国家和地区藏族人民居住的地方都有流传,也是现代藏族专业团体乐队



云弦琴(扎年琴)演奏艺人

中的主要伴奏乐器。扎年琴的“扎”藏语意为音,“年”藏语为悦耳之意。早期“扎年”一词是西藏所有乐器的共有名称,至今在西藏还有些地方把其他一些乐器称为扎年。扎年琴的大小无一定规格,根据各地普遍使用的大致规格和演奏者的喜好要求来制



云弦琴

作,较小者长度约在80厘米,小巧精致,较大者长度约在140厘米。琴头部分为月牙形,并有6个弦轴孔,左右各有3个弦轴。琴身上窄下宽,上部是指板,下部连接音箱。音箱部分在最下方,为上小下大两部分,用木头制作,蒙上山羊皮或蟒皮。民间老式扎年琴是两根弦为一组音,共有六根弦三组音。定音为“6—2—5”。在藏戏乐队中使用的是高、中音两种扎年琴,它是在老式的扎年琴的基础上改造而成的。主要是改双弦一组音为单弦,其中高音扎年琴为四根弦,定音为“6—2—5—1”;中音

扎年琴为五根弦，定音为“3—6—2—5—1”。扎年琴的音域为两个八度，其音质饱满、柔和、纯厚、明亮。

特琴 特琴是由汉族地区流传到西藏的一种民间乐器。它原来用于藏族民间歌舞和拉萨民间器乐等民间音乐的伴奏，并已形成了一套具有西藏特色的演奏方法和技巧，在广大藏族群众中有深厚的基础，为人们所喜爱。



特琴

特琴这一名称据考证，是汉语“低音琴”的译音。它形状似汉族的二胡，但音量、音色均与二胡不同。特琴全长63厘米，琴筒一般为竹制，筒长12厘米，直径为8厘米，筒面用山羊皮蒙扎。琴弓为马尾硬弓。定音为“6—3”，音域为两个半八度，发音深厚洪亮。

藏京胡 藏京胡是由汉族京胡衍变而来的西藏民族乐器之一。它也是藏族民间歌舞和拉萨民间器乐的主



藏京胡

要伴奏乐器，它的演奏方法，比如弓法、指法等与汉族京胡的演奏方法有很大的区别。已成为藏族人民群众喜爱的民间乐器。藏京胡形状与汉族京胡较为相似，琴筒稍微大些，琴身全长约55厘米，琴筒长13厘米，定音为“5—2”，发音尖细柔和，略带浑厚。

藏鼓 在中国或世界各个民族的器乐文化艺术史上，鼓这种乐器是人们共同确认为最古

老的乐器之一。藏族先人们把鼓声比喻为雷声，把鼓比喻为玉龙。在长期的艺术实践中，藏民族产生了各式各样、形形色色具有浓郁民族风格和特色的鼓。圆形鼓类有：巨鼓、大鼓、供奉鼓、挂鼓和小鼓；柄鼓类有：大鼓、中型金鼓、小型金鼓；手鼓类有：夏纳手鼓、鬼卒手鼓、空行母手鼓；达如鼓类有：大达如鼓、中达如鼓、小达如鼓；腰鼓类有：大腰鼓、高音达玛鼓和低音达玛鼓等等。蓝

面具
西藏
曲剧
使用
的一种鼓，

它为中

型有柄的双面圆形木制鼓。剧种不同鼓的大小也不一样，康巴藏戏和安多藏戏使用的是寺庙悬挂于木架的圆形大鼓。蓝面具藏戏的藏鼓，鼓面直径为38厘米，把子长68厘米。两面蒙山羊皮，发音响亮，浑厚，震撼力大，在藏族的各种民间打击乐器中，具有突出的音色特点。

藏钹 藏族的钹钹类也有一个系列。有大钹、中钹、小钹、大饶、中饶、小饶等。藏戏所用的钹大钹，它为铜制，直径为30至35厘米，中间隆起较大的水泡形。每副两片，相击发声，发音较深厚，在藏族戏曲、民间歌舞、宗教音乐都普遍使用。

铜钦 铜钦即人法号，是藏传佛教所特有的一种铜管乐器，它的音色低沉而又威严，仿佛具有某种所向无敌的气势，是目前在国内外所有铜管乐器中形体最大，音量最大的一种。它具有较为悠久的历史，是吐蕃王朝盟誓



藏鼓



法钦

必用的乐器。直至目前，藏传佛教的所有寺院，对制造这种乐器的长短大小，从未有过统一的尺寸要求。因此藏地就有各种各样、大大小小的铜钦，各类铜钦在音高上都有不小的差别。不过，铜钦之间无论存在着这样或那样的区别，它们的基本形制特点却完全是统一的，基本都有三个音阶“1—5—1”，吹过低音铜管的人士可能会吹出第四个音“3”或第五个音“5”；它与西洋低音铜管大号、长号类似。

甲林 即藏式唢呐，是一种木管乐器，原来是寺庙中所使用的吹管乐器中曲调最丰富、使用最广泛的重要宗教乐器，后为各个藏戏剧种所吸收，为德格藏戏主要伴奏乐器，也为其他藏戏使用。藏语“甲林”两个字，直译成汉

语就是“汉笛”的意思。它原是从内地流传到西藏，在工匠和乐手长期实践中，从制造到装饰，从演奏方法到演奏技巧等各方面采取了一系列的措施，使它既保持了原有的特点，又在许多方面与汉族唢呐的风格特点有所不同。甲林的音色纯净明亮而又特别动听，音色近似双簧管，明亮、高亢，音域一般在两个八度之间。甲林常常镶以金银珠宝，制作十分考究。



甲林

管子直径1厘米至1.5厘米。过去使用这种宗教乐器进行戏曲伴奏的，只有德格藏戏一家。

藏戏乐队

西藏自治区藏剧团建团后，同时也成立了乐队，藏戏的唱腔使用乐队伴奏。乐队组成主要是各种民族乐器和个别西洋乐器，在移植京剧现代戏《红灯记》时还使用了单管编制的西洋管弦乐队，在几十年的演出实践中取得了一定的经验和成绩。现在西藏自治区藏剧团乐队

使用的乐器，以扎年琴、特琴、扬琴、藏京胡、曲笛和甲林为主，还采用了二胡、小提琴、大提琴、低音提琴等。这种以民族乐器为主并吸收部分西洋乐器组成的混合乐队，分为拉弦乐组（特琴、藏京胡、二胡、小提琴）、弹拨乐组（扬琴、高音扎年琴、低音扎年琴）、管乐组（曲笛、梆笛、甲林）、打击乐组（藏鼓、藏钹、串铃、达玛鼓）。现在的乐队已经是藏戏艺术的组成部分，在藏戏和其他的演出中发挥着巨大的作用。



西藏藏剧团民族小乐队

第4章

藏戏剧本及人文价值

藏戏的剧本(过去只是故事本,从来没有现代意义上的所谓剧本[唱词本])是藏族文学的一个高峰,既重音律,又重意境,应用了许多格言、谚语和成语,往往还穿插了寓言故事,是藏民族在漫长的历史发展中形成的诸多文化现象的集中体现。



民间藏文藏戏故事本

藏戏传统剧目总数近20本,但有些本子现已流散失传,仅存剧目名,或略知故事梗概。这些传统剧目,从取材的角度可分为民间故事改编的神话爱情戏《诺桑王子》;历史传说剧《文成公主》《热琼娃》;神话传说剧《苏吉尼玛》《根却波》;儿童英雄剧《白玛文巴》;取材于现实材料的社会生活剧《朗萨雯波》;人情世态剧《顿月顿珠》《卓娃桑姆》《敌得格得》《曲吉朗桑》;宗教故事剧《智美更登》《云乘王子》《德巴登巴》《黎白旺秋》《敬巴钦保》;改编自藏族

古典小说的《郑宛达娃》;改编自印度著名的《罗摩衍那》的戏《若玛囊》等。主要剧目有8个,即《文成公主》《朗萨雯波》《苏吉尼玛》《卓娃桑姆》《诺桑法王》《白玛文巴》《顿月顿珠》《智美更登》,这些就是人们常说的八大藏戏。八大藏戏是大多数剧团都演出过的,公认保留的剧目。在所有的剧本中,无论是什么题材,反映什么内容,大都存在着比较浓厚的宗教文化色彩。

千百年来,雪域高原弥漫着佛教气息,藏民族在历史上可以说是全民信教的民族,佛教文化的思想支配着西藏社会生活的各个方面,影响着整个西藏民族精神世界。整个民族的审美情趣、价值取向、伦理道德、艺术、哲学等方面,几乎都渗透着藏传佛教文化的人生观、宇宙观。藏戏也不例外。藏戏的剧目存在着明显的两重性,内容与结局,现实与虚幻、人性与神灵、情感与宿命等等,常常表现得很矛盾。我们还应当看到,在传统藏戏中,除了宣传宗教的内容,另一个很重要的方面,就是揭露或抨击了宗教领域的阴暗面。

著名藏戏研究专家刘志群先生在其论著中谈到藏戏剧目积极的人文价值。根据他的研究,我们将藏戏剧目的艺术归结为下述几点。

第一节 以现实主义手法树立典型形象

至今人们所能见到的用文字记载的只有藏文故事本,而根本看不到所谓的八大藏戏“剧

本”。虽然一些人把八大藏戏的故事本当作“剧本”评头论足,但它根本不具备剧本的文体特



雪巴藏戏队演出的《苏吉尼玛》

征。在西藏没有成立自治区藏剧团之前，用文字记载的剧本是不存在的。在广大民间，表演藏戏的人们仅根据八大故事本各自进行加工、补充、提高、改编，形成“口头剧本”。这种口头剧本也由于藏戏各剧种及各流派的戏师们处理方法不同而有所区别。虽然都是在故事本基础上的发展，但独立的程度却非常之大，不仅加进了不包括剧情的大量民歌插曲，而且还加进了地方形式的音乐、舞蹈、杂技表演以及剧中反面人物即兴创作的具有浓厚喜剧色彩的内容和表演，所有这些重新加工的基本内容比重不少于故事本的基本内容。因此，民间文化中的故事本也不能完全代替民间口头流传的剧本。实际上的藏戏是民间文化范畴中的再创造。无论是藏戏故事本的散文或唱词，都和民

间说唱艺术的内容基本相同。因此我们在这里关于藏戏剧本的讨论只能就大略而论。

传统藏戏剧本在口头流传的过程中，总是突出地展现了以下一些基本特点：反映了古代藏族人民对美好生活的追求；充满乐观的、优美的、神话般的热烈向往；表达了天真无邪的感情；表露了藏族豪放、憨厚、坚毅、执著，而又十分智慧、风趣、机巧的典型性格。

《苏吉尼玛》一剧中主人公苏吉尼玛是一个纯洁温婉、精诚善良，而又智慧过人、巧于斗争的典型藏族女性。剧本一开始写她在几乎与世隔绝的静修林里长大，这就为她天真、单纯的性格，以至后来被妖妃所害险些送命埋下了伏笔。当她被娶进王宫后，国王为解除她思念师父的愁闷，请来女巫为她跳舞。单纯的苏



江嘎尔藏戏队演出的《诺桑王子》

吉尼玛未想到女巫会被妖妃利用,而毫无顾忌地拿出护身至宝,被同妖妃勾结的女巫以假代真换走了。这些描写都真切自然地表现了这个从“仙境”刚入世的少女纯洁善良的品性。她被栽赃诬陷而被流放到蛮荒的“沸血海”去,在群众都为她的冤屈而同情流泪,甚至要求代她去受苦受难时,她却毫无灰心丧气之色说:“如果对众人福法有利,我受再大的苦也安心。”她就是这样忍辱负重,笃诚向善,坚信“太阳被乌云遮住的时间不会长久”。但是,她对自己冤屈的昭雪和对美好生活的争取,不是完全寄托在命运和别人的帮助上的。虽然她性情温和,心地纯洁,动作柔弱,但对美好生活的追求却比火焰还炽热,对邪恶的揭露抗争比神勇猎手射出的箭还准确有力。

还有《诺桑王子》中诺桑王子这一形象,具有很高的典型意义。此剧描写的内容是人间王子与天界仙女之间的浪漫神奇故事,剧中处处给诺桑王子冠以德性崇高、神通广大的“法王”称号。但最纯粹的浪漫主义文艺也不能完全排斥现实主义的描写,把浪漫与现实创作方法巧妙地结合起来,是藏戏一个突出的传统。《诺桑王子》一剧中,以细腻的写实手法,描写了诺桑作为一个英俊贤明的王子,对父王为他聘娶的“二千五百个”名门望族的妃子一个都不喜欢,唯独钟情于渔夫送来的仙女云卓拉姆。在野蛮、黑暗,有中世纪某些特征的封建农奴制社会里,诺桑王子这样抗拒父王威严的

命令,始终如一地爱着仙妃云卓拉姆,确实是对封建愚昧落后势力的一种强烈反抗。这种反抗是从诺桑王子的地位、出身、社会环境,以及他与人民群众的联系中产生的优美情操和品质中生发。而且作品也考虑到了诺桑对父王的孝敬,所以也真实地写出了他违心地听从命令,作最大忍耐和牺牲的心理过程。唯其如此,他最后的爆发才顺情合理,给人以强烈的真实感。这也符合藏族人民单纯、善良、忠厚,对一种事物信仰了就十分笃诚,但在社会生活的亲身实践中,一旦觉悟又反抗特别坚决、特别强烈的性格。所以在诺桑超人脱凡的“法王”面纱背后,我们看到他血管里流着的还是藏族传统性格的血液,他骨骼里含着的,还是现实生活中的藏族传统美德。

藏戏中还塑造了一些个性复杂的人物形象。如《朗萨雯波》一剧中的朗萨姑娘,她的身上既闪烁着藏族劳动妇女那种独特的高尚品质之光辉,又散发着封建道德和宗教消极面的毒气。作者是带着抚爱的笔触和浓重的感情,以及矛盾的心理,细致、真实、自然地描绘了朗萨姑娘从出生到被迫害致死的短短一生的故事。

其他几个剧目中的主人公形象,也都直接或间接地以现实生活为依据,塑造得有一定的深度。传统藏戏中还塑造了一批转变人物、被鞭撻的反面人物和喜剧人物等等。这些人物都长久地塑立在剧坛上,活在观众们的心里。

第二节 浪漫主义的传奇韵味

藏戏比较真实地反映了封建农奴制下的社会生活和矛盾,表达了对英雄人物、对人民群

众的赞颂,对贵族暴君、奸邪魔道的揭露,虽作了夸张的描写和神奇的构思,但却不与现实



雪巴藏戏队演出的《卓娃桑姆》

生活中人与人的关系相违背。正像德国戏剧家席勒所说的。它“试用美丽的理想去代替那不足的真实”，从而使现实生活中不存在，但人们极力向往的东西传奇式地实现。藏戏作品这一情况当然与它的发展历史有关。在其产生、发展的漫长岁月中，深受藏民族古代神话传说的滋润和印度佛教文学的影响，所以不仅在认识形式上具有浪漫想象的特点，在表现形式上也运用了大量的拟人、夸张、比喻、象征等手法，使作品弥漫着浓郁的浪漫主义气息和瑰丽的传奇色彩。

藏戏作品与宗教关系密切，虽然有时不免佛门说教的繁琐，但也常常融化了积极健康的民间神话传说故事。如《苏吉尼玛》中写苏吉尼玛3次被女巫诬陷，国王3次受骗欲杀苏吉尼玛，鹦鹉3次出来讲寓言故事相劝；《卓娃桑姆》中写魔妃哈江3次派人去杀小王子和小公主姐弟俩，姐弟俩以自己纯洁无邪、天真可爱，3次感动了被派来的猎人、屠夫和渔夫，3次释放了姐弟俩。这些完全是民间故事中重复连环

展开的情节结构格式。即使根据佛经故事改编的剧目中，也吸收了许多传说、神话的东西。如《智美更登》是《佛说太子须大拿经》的直接演绎，但剧中开头部分写王子智美更登广作施舍，被敌国利用，派人扮成叫花子骗去了传国之宝，又被奸臣抓住把柄告了状，使国王下令流放了王子智美更登。这样一个很有生活气息的传奇情节，显然是从民间吸收了营养的。所以藏戏作品普遍保持了民间创作灿烂的浪漫色彩。

马克思说过：“希腊神话不仅是希腊艺术的宝库，而且是希腊艺术的土壤。”这句话同样适用于对藏戏的评价。藏族神话不仅是藏族最古老的口头文学创作形式之一，其想象之超拔，幻想之美妙，后人不可及。它所独具的光彩、格调和风姿，成为藏族文学史上的奇观，也成了藏戏艺术的土壤和宝库。如《诺桑王子》和《白玛文巴》两剧，虽然也有佛教思想的浸染，但概其全貌看，基本上是属于完整地地道的神话故事。《苏吉尼玛》讲鹿女的故事；《卓娃



昌都藏戏演出《文成公主》

桑姆》中空行女幻化成大鹏鸟救起被人扔下悬崖的“王子”；《顿月顿珠》中顿珠跳入湖中，湖中龙王受感动而把他送了回来。还有直接取材于现实生活的《朗萨雯波》中的朗萨，生下来以后长得特别快，她长一天等于普通孩子长一个月，她长一个月等于普通孩子长一年。还有朗萨死后魂游地府，阎王查了一下记录世上人做善恶之事的石子，朗萨做的善事多，得到的白石子比黑石子多，所以阎王让其死后7天还阳。这些都属于民间故事中的神话因素。茅盾先生在评中国文学艺术传统时说过：“我们的优秀的积极浪漫主义作品并不热衷于描绘乌托邦，然而都强调人定胜天的积极思想，这是我们的出自民间的无名作家或者与人民共呼吸的

作家之手的浪漫主义文学最鲜明的理想主义。”这评价用之于藏戏是一点也不过分的。

即使是藏戏传统历史剧《文成公主》，也与完全写实性的话剧《文成公主》很不一样的。藏戏着重写遣唐使噶尔·东赞去长安，事先带了藏王松赞干布的“锦囊妙计”，回答了唐皇3次考问。又与财国波斯、战国格萨尔、强国霍尔、佛国印度的婚使一起，经过“穿珠”、“辨马”、“认鸡”、“分木”、“宰羊饮酒”、“夜宴归营”和最后“校场选主”7次智慧的比试，全部获胜，才终于得以迎请公主。这些都是根据传说的历史故事编撰的，所以带有十分强烈的民间传说创作的传奇色彩。

第三节 悲喜剧奇特糅合的风格

传统藏戏剧本基本上是以说唱体的小说为蓝本，题材来源多是佛经故事、民间神话或历史传说。藏族说唱体小说的主要特色是重情节的曲折完整，故事有头有尾，讲究前因后果。剧目普遍有着较深的宗教色彩和神话色彩，但实际上反映的却是人世间的悲剧。如朗萨生前的遭遇；卓娃桑姆母子三人受到的迫害；苏吉尼玛被奸邪诬陷而流放；诺桑与云卓的爱情被拆散，云卓几乎遭受挖心做“人祭”的不幸；白玛文巴父子两代被人陷害等等。这些剧中，都有着对人间人们善良优美的品性受到残害的控诉性，怨愤郁结的悲剧气氛和情调，这正是那个历史时代本身的反映。但藏戏中的悲剧与希腊悲剧由喜到悲一味悲到底不一样，它与东方的，特别是汉族戏曲中的悲苦剧相类似，悲中有喜，又悲又喜，悲喜交集，交错递进。

八大藏戏中除了《文成公主》算是正剧以外，其他剧目都属于这种悲喜剧结合型。传统藏戏这种悲喜剧特色，还反映在悲喜交替或悲喜交集的情节中，使观众时而欢笑、时而悲泣，如醉如痴地沉浸在剧情的大起大落之中。如《苏吉尼玛》被无辜栽赃陷害的悲剧情节和人物的悲剧命运中，不时地穿插喜剧性情节和场面。苏吉尼玛在失去护身法宝之后被下毒致昏、人事不省时，国王却以为她病了，为她请来了当地所有的僧人和尼姑念经驱邪。一队僧人与一队尼姑念着经却互相挑逗调情，后来还为争赏钱而打了起来，而且是僧侣主动挑战，最后一个个败倒在尼姑脚下的情节，喜剧色彩就很浓厚。还有苏吉尼玛被流放，群众为她鸣不平而呼天号地地恸哭，最后在天葬场被捆上石柱，老屠夫正欲开刀问斩时，却有四个动物



香巴藏戏队演出的《苏吉尼玛》



香巴藏戏队演出的《智美更登》

神灵从天而降，啄开了绳索，并围着苏吉尼玛礼拜舞蹈起来。在悲剧发展到顶点时，突然就这样来了个喜剧性的转折。这样的情量在《智美更登》中也有。当王子获罪被流放后，他还不断施舍，最后把自己的孩子、老婆，甚至自己的眼珠都挖出来，施舍给了穷人。这些本来都带有悲剧意味，但在这中间反映穷人获得施舍后的欢乐情绪，穿插表演起杂技和滑稽节目

来。诸如此类的悲喜剧交替和穿插，各剧目中都有，形成了传统藏戏在艺术上的一大特色，即具有浓郁而强烈的悲喜剧奇特糅合的情调和风格。

藏戏在历史上受藏族说唱文学的影响很深。现在民间流传的藏戏剧本，也大多是民间艺人用以说唱脚本。其格式还不是现代意义上完全代言体的剧本，而是代言体和叙述体相结合的又说又唱的藏式小说。这种小说里描写的情节，差不多都能搬上舞台。藏戏与话剧不一样，戏剧冲突并不十分尖锐，抒情叙事性强，中间又穿插许多展览式的欢快热闹、丰富多彩的民间艺术表演和许多富于诗情画意的场面和意境。戏剧情节的发展与戏剧冲突往往又不相一致。戏剧冲突一般展开比较迟缓，而且没有什么明显的高潮。藏戏结构基本上讲究集中、简约的

完整美和情节的曲折变化之美。

总结藏戏的结构，可以说，一般表现为有头有尾，故事完整，情节线单一清晰，既比较精练简要，又有起伏变化，丰富多彩，既能长篇巨著，汪洋恣肆放得开，一连演四五天，又能集中简略，单出小段地演出，还有开场和结尾的仪式表演，可以收拢起来，艺术上始终有一个完整感。

第四节 精美独特的语言特色

藏籍《如意宝树》一书中有这样一段话：“没有成就的学者，智慧就要衰败下去，生活也就没有意义了；没有高度发达的修辞学，学者自己的语言如同鹦鹉学舌一样。”可见藏族文学作品非常讲究文学语言和琢磨提炼格律音



藏戏演出中风趣的对白场面

韵。藏族传统剧目在语言上同样继承了这一传统。那成串成排而又发人深思的具有形象、夸张、鲜明、奇丽而又变幻莫测的比喻。那用语古朴、明快、清新而又诗情画意和哲理的思辨，这些都是配合人物性格、典型场景和故事情节的艺术语言，决不是一般语言的堆砌或陈旧套子的模仿，它经过人们世代传习演出，锤炼得更加言简意赅，给人以美学上的满足。

比如《朗萨雯波》剧中头人查铁巴在庙会迎婚时唱道：“不听大官的吩咐，聪明人也要变成傻瓜；不听头人的言语，祸事就出在你的眼前。天上太阳高高的，地下莲花低低的，虽然两者高低不一，但命运注定是可以配在一起的。”接着以“长长的玉箫”与“短短的金弓”，

“大大的海洋”与“小小的金鱼”等作排比，说明“高贵的大官”与“低贱的农女”是可以配在一起的，把领主官家趾高气扬、踌躇满志的神情和心理烘托得十分鲜明。又比如“鹰拿燕雀、狗抓兔子、猫逮老鼠”几个形象组合的连续排列比喻，就可以拟想出头人指挥恶奴揪抓朗萨姑娘的凶恶情状了。还有《苏吉尼玛》一剧中，当猎人在林子里发现苏吉尼玛时唱道：“远远地来了一位姑娘，美丽得像天仙一般，轻盈得像燕子，温柔得像花蕊，慈祥得像观音菩萨，右手拿一只银钩子，左手拿一只金水桶，往泉水边走来。”在开头介绍“参姆吉洛卓国”时唱道：“这一国家非常富有，大的村镇有三万六千个，宝库有九万五千座，连王宫上的瓦片都是金子做的，灿烂辉煌，光彩夺目，有能飞上天的天马，有能潜入海的犀牛，有驯良的大象，更有一只能言善语，深知过去未来的鹦鹉，真是荣华富贵，无一不备。”文辞朴实洗练，明丽轻快，而又比较夸张，充满



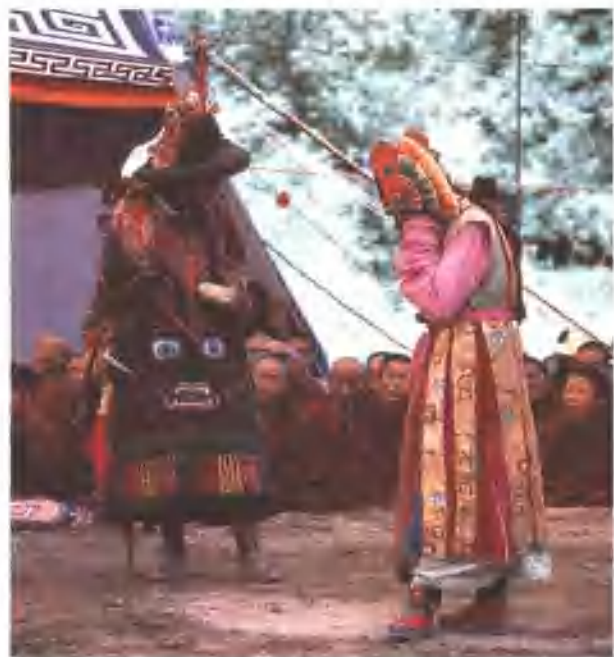
四川甘孜藏戏队演出《朗萨雯波》

了一种感情色彩和浪漫气息,给人一种诗的味道和美的联想。又比如《诺桑王子》中,哈热巫师和大妃顿珠伯姆带众多的嫔妃拿着刀枪包围了云卓拉姆的寝楼,呐喊唱道:“山头撒下了罗网,小鸟你能逃到哪里去?……草坪——?柳林——?楼外已布下了人马,云卓拉姆你想跑到哪里去?”云卓拉姆在楼上又以“山头”、“草坪”、“柳林”、“楼外”等几个歌头和格式,一一作了针锋相对的比喻答唱。这些对联一样的词通俗形象,尖锐泼辣,简练而又有力,听了令人叫绝。

大量运用藏族歌谣、俚语、俗谚和成语、格言等,是藏戏语言又一特色。在人物思考和对话中,特别是在大段唱词中,穿插和运用民歌谚语,以抒发深沉、复杂、奔放的情感,使作品增强了藏民族独有的诗情韵致和丰富的想象,还有哲理的思考。如《诺桑王子》中王子

被迫出征,云卓拉姆在告别时唱的几十句唱词中,用了两种几组的民歌排列比喻,把那种生死离别、肝肠寸断的辛酸之情、难舍之爱,写得缠绵悱恻、回肠荡气、淋漓尽致。

藏戏中人物在争辩时,或在节庆群众场面上演说或宣讲时,常常出现一串串妙语连珠般的谚语、成语,对应题旨情景,表达得自然贴体,还应用格言、警句,并创造性地赋予新意。所有这些使藏戏的语言与藏族民间文学语言一脉相承,具有鲜明的藏族文学比喻奇特、形象夸张、色彩富丽、寓意深刻、清新朴实、诗意盎然等特点。如《朗萨雯波》一剧中介绍头人查钦:“是个出了名的恶人,性子比火焰还烈,比水浪还猛,心眼比马尾毛还精细,比豌豆还圆滑,态度比发面还黏平,比花椒还麻辣……”在朗萨把定婚彩箭还给总管时,总管索朗巴结马上冷笑着说:“这真是不喜欢装喜欢,是小伙子出征时的表现,没痛苦装痛苦,是姑娘出嫁时的特点。”就那么一句谚语,深刻揭露了头人家犬,以自己卑俗的心地忤度别人,从而向主子讨好谄媚的心理。还有如“一看见云卓拉姆就可以立刻驱走三世的愁闷”,“宝石镶在幡网上是全境的光彩,仙女做了王后是国家的幸福”,“来的时候还不觉道路遥远,回家的时候却总嫌马跑得慢”,他“恨不得变成一支箭射回王宫去,恨不得变成一只鸟飞回王宫去”,“勇如狮子,满如月亮,过去的一切都像飞沙一样过去了,一切都看将来像青草一样生长吧”,“天上的云女是有捆仙索也可捆下它来,海里龙宫宝贝,有好办法也可以取得回来”等等。藏戏中像这样运用的谚语、格言和警句还很多,可以说比比皆



江孜尔藏戏队演出的《诺桑王子》

被,是小伙子出征时的表现,没痛苦装痛苦,是姑娘出嫁时的特点。”就那么一句谚语,深刻揭露了头人家犬,以自己卑俗的心地忤度别人,从而向主子讨好谄媚的心理。还有如“一看见云卓拉姆就可以立刻驱走三世的愁闷”,“宝石镶在幡网上是全境的光彩,仙女做了王后是国家的幸福”,“来的时候还不觉道路遥远,回家的时候却总嫌马跑得慢”,他“恨不得变成一支箭射回王宫去,恨不得变成一只鸟飞回王宫去”,“勇如狮子,满如月亮,过去的一切都像飞沙一样过去了,一切都看将来像青草一样生长吧”,“天上的云女是有捆仙索也可捆下它来,海里龙宫宝贝,有好办法也可以取得回来”等等。藏戏中像这样运用的谚语、格言和警句还很多,可以说比比皆



迦巴藏戏队演出《朗萨雯波》

是，俯拾即得。在八大藏戏作品中，这种具有强烈民族色彩的精湛的艺术语言，反映了藏民

族的思维方式和独特的民族生活习惯，从而使作品产生了巨大的艺术魅力。

第五节 藏戏剧目的思想渊源

最早的藏戏剧目都源自佛经和佛经故事，正因为这样，藏戏剧目先天性的局限性也比较突出。

藏族民间戏剧是从改编佛教经典开始的，其目的是为了阐释佛教教义，劝人为善。整个藏族民间戏剧，除《文成公主》外，不管取材于什么样的生活，描写什么样的内容，它们的主旨是一样的，这就是从各个角度阐释佛教文化。《朗萨雯波》根据真实事件，创造了一幕表现世事无常，人生苦海，皈依佛法的故事。《白

玛文巴》就内容情节上看似乎找不出佛教的说教来，其实因它的前半部分取材于佛教典籍，因而在菩萨化身马王救商人的情节上，表现了佛教可以拯救众生出苦海的思想。《诺桑王子》《顿月顿珠》《卓娃桑姆》《苏吉尼玛》《德巴登巴》等，表现人的贪欲和因此而造成的钱杀陷害和生离死别，这反映出“苦谛”的基本思想。其中苏吉尼玛、顿月顿珠等的出家修行正表现了人们对“苦”的觉悟，对实现佛教理想境界的追求，这又包含了灭谛和道谛观念。而《智



雪后的布达拉宫

美更登》《敬巴钦保》《碧白旺秋》等,则表现人要好布施,这与“集谛”说中的十二因缘说、业报轮回说有直接联系,实际上鼓励人们信仰佛法。

由于藏传佛教文化的这种强大影响,藏族民间戏剧必然地也按照佛教的思维方式和价值观念来领悟人生。而这,即形成了民间戏剧相对稳定的整体构想和表现手法,也形成了相应的欣赏心理和审美接受习惯。



拉萨药王山千佛崖

藏传佛教对藏族民间戏剧

艺术意识的规定性表现在以下几个方面:一是创作意识的求同性,使得藏戏的主题相应具有了规范性。由于这种主题的规定性,便造成其主题遍存于藏族民间戏剧中,相同的主题反复出现,或者是在一部戏剧中同时表现几个佛教主题。它造成了藏族民间戏剧的题材相对狭窄,多以宫廷为故事的发生地点,描写宫廷因权欲等展开的宫廷斗争,不少的戏剧作品在题材和素材的选择上都没能冲破佛教哲学思想的束缚。二是人物性格的比较单一,作品美学内涵不够丰厚。

虽然有上述两方面的局限性,但藏戏艺术却经久不衰,这是什么原因造成的呢?为什么人民大众几百年来一直钟情于藏戏,而藏戏也与民众水乳交融,深深根植于人民大众心底?

探讨这一课题,我们无法回避对佛教的评价。佛教虽然有“宿命”、“轮回”等消极因素,但相对封建农奴制的残酷野蛮统治,佛教却有着一定的积极意义,它是藏族民众争取自由、平等、民主的精神寄托。它在精神寄托上的作用是不可否认的。劳动人民正是从藏戏剧目中

吸取了这种鼓舞人心的精神力量,看到了奋争的光明前途,看到了真善美的威力。

从八大藏戏剧目中,我们不难看出藏族人们选择佛教思想的历史背景。吐蕃王朝崩溃后,藏区进入诸侯林立、封建割据的混乱状态,农奴暴动气势汹涌,席卷雪域高原,藏区社会陷入一片混乱仇杀、极不稳定的局面。农牧区牲畜减损,农田荒芜,城镇废墟满目,市场交流中断。无论是各种小王朝,还是农民政权,都未能使劳动人民生活条件有所改善,社会生产力得到发展。相反,老百姓的日子越过越贫困,越来越难过,在生死线上饥寒交迫、挣扎熬煎。人民面对的依然是严酷的自然生存环境,依然是低下、原始的生产能力,依然是封建王朝残酷的压迫剥削,使得人们很失望。于是,人民不得不把目光从王权转移到佛教上,寄希望于倡导平等和平的佛教。

佛教反对等级压迫,也反对人身依附,反对人为的阶级压迫、阶级剥削,提倡生命平等、人格平等。佛教把违反人道的行为打在了历史耻辱柱上,推上了道德法庭,使其受到全社会



藏传佛教人物“白度母”唐卡

的谴责和唾弃。为弱小者提供了抵制邪恶的理论武器，使残暴者、剥削者成为社会的孤家寡人，受到鞭挞和孤立，客观上抑制了邪恶势力，发展了人性，推动了社会的文明。

佛教宣扬“众生平等”，上苍赐予财富人人有份，公平合理。谋求人与自然一体，人神一体，顺应自然规律，顺应社会发展法则。反对暴力征服，使人类的社会环境保持平衡祥和，使大自然万物融洽共处，从而从思想意识上提供了精神武器，给雪域高原的藏民族提供了良性发展的生态条件，让每个人在有限的生态环境中自由竞争，尽可能与高原生物同步发展，拥有自己的天地。实际上，它是对奴隶主占有制的鲜明否定。

生命平等学说的意义是深远的，重大的。它的创立，帮助了藏民族思辨能力的提高，推动了思维修养和情操的修持。生命平等学说的创立，还为远古藏民族提出了一个现实的问题：不灭的灵魂既然有两个绝对对立的去处，那么，是依据什么因素决定你去何处“世界”？通过哪些努力可以走进“安宁、幸福的天国”？在什么境遇下你只能也必须去“苦难、黑暗的地狱”？本教总结归纳说，人的命运由自由的业界来决定。佛教则指出“善有善报，恶有恶报”。积善行好的有“安宁、幸福的天国”的归宿，而作恶多端，多行不义的，则要打进“苦难、黑暗的地狱”。今生受苦是前世造孽的结果。今生享福是前世积德的必然。这相对于本教的解释不能不说是一种质的飞跃，一种新的有生命力的学说。

为了走进“安宁、幸福的天国”，避免坠进“苦难、黑暗的地狱”，藏族人为自己的灵魂，行为框定了一系列规范“条约”，要求全社会遵守，也成为每个人修持自己道德的基本要求。在松赞干布时期曾颁布的“十善法”，也是充满了道德说教，弘扬了传统美德。要求饮酒勿过量，敬重尊长，孝顺父母，不杀生，不偷盗，不



楚布寺神殿外悬挂的动物头角

邪淫,不胡言乱语,不两面三刀挑拨离间等等。这样的思想学说有助于约束邪恶,推动人类文明水准的提高,扼制兽性,扼制贪欲,使人类的道德沿着全社会舆论公认的文明准则轨迹进行,使得全社会形成健康、祥和、融洽、向上的道德氛围,促进了藏族社会的正常运转。

生命平等学说指出了人体中“魂魄”的主体作用。魂魄的沉浮转移也就成了人生命的要害与关键。通过魂魄的不同结局,它向人们展示了美好憧憬,指出人类通过自身努力可达到的幸福境界。正是这种朦胧的,有些虚幻,却有望企及的未来远景,鼓起了藏族生活的勇气,振奋了生命的自信力,帮助他们适应并征服严酷的青藏高原自然环境。

佛教最具吸引力之处是指出了人们对自己命运前途有望可塑的选择权利。佛教的理想世界虽说不能在人们生存的现世中达到,但毕竟是一种精神寄托。

正是由于佛教顺应了民心,顺应了历史潮流,提出了完整的哲学思想,振奋了藏族人民的精神,鞭撻了假、丑、恶邪恶势力,并通过“轮回”、“转世”遏制了黑暗势力,表达了劳动大众的理想追求、审美情趣、价值取向,因此,受到藏民族的尊重与接受。因此,以此为主要表现内容的藏戏剧目也自然受到了各阶层的欢迎,成为藏族文化的重要组成和表达形式之一。

这也就是藏戏生命力之所在,是其人文价值和文化价值之所在,是真正源泉。

藏戏故事梗概

《卓娃桑姆》故事梗概 从前,

在曼扎岗地方,有个国王名叫格勒旺布,他的妃子哈江堆姆是个很厉害的魔女,心地狠毒,胜过豺狼,没有生过一男半女。

一日,国王去林中打猎,忽然猎狗不见了。一行人穷追到一座房子跟前,见到一对老婆罗门,要他俩交还猎狗。这罗门夫妇不明白怎么回事,国王、大臣和随从便闯进房里搜查起来。进到里室,见到有一位仙女般美丽的姑娘,国王像丢了魂一般,要把姑娘带去当妃子。那姑娘是天仙赐给老两口的宝贝女儿卓娃桑姆,她本来想飞回天界算了,但老两口苦苦哀求,只好留下。既然留在人间,就只好被国王娶走。

迎亲那一天,举国欢庆,国王对万民百姓讲,从今日起,大家都来崇信佛法。卓娃桑姆在宫中认真修行,不久生下一位公主,取名滚多桑姆;又过了3年,生下一位王子,取名滚多列巴。

一日,妖魔哈江的女仆斯莫然果(意思是“刺几头”)见卓娃桑姆生下一男一女,母子三人幸福地在园中玩耍,便去报告妖妃。哈江咬牙切齿,决心把他们母子三人吃掉。

卓娃桑姆知道大事不好,决心跟仙人所



芒扎藏戏队演出的《卓娃桑姆》

指，飞上天去，留下年幼的姐弟二人。公主和王子来见父王，国王也哭得昏了过去。

这时，哈江召集众奸臣，弄药水给国王喝，使他变成疯子，然后把他关进黑牢里。哈江又想方设法要除掉卓娃桑姆的一对子女，她伪装得了魔病，须吃公主和王子的心才能治好。于是，命二屠夫前去宰杀。二屠夫不忍心杀死公主和王子，叫他们好好隐藏，他俩杀了两只狗，

了；那个年轻猎人背着王子，不愿放掉，把他扔下了山崖。这时，在天上的卓娃桑姆，变成一只大鹏鸟，把王子接住，轻轻搁在岸下的海滩上，一只鹦鹉把王子带到白玛金国，被白玛金人民拥立为国王。那公主也沿途求乞，来到白玛金城下，被人发现。姐弟相认，从此在白玛金一起过幸福生活。

不久，消息传到哈江耳里，她发誓灭绝姐



雪巴藏戏队演出的《卓娃桑姆》

把狗心献给哈江，想蒙混过去。

不久，哈江发觉公主姐弟二人仍然活在人世，便装神弄鬼，让二渔夫把姐弟二人扔到海里去。二渔夫可怜公主和王子，把他们放走，告知他俩不能返回国中。谁知，在森林里，又被哈江派来的人骗了回去。哈江又命令二猎人，将姐弟二人背到山崖上摔死。

二猎人中，年纪大的心发怜悯，把公主放

弟二人，便召集全国军民，出征白玛金国。

新国王滚多列巴亲自率领全体军民迎击哈江。结果，把哈江打得像肉饼一样，埋入九层地下，上面还盖上一座镇妖塔。

王子滚多列巴又带兵来到曼扎岗，放出了父王格勒旺布，并治好了病。又把斯莫朗果恶奴流放到边荒，格勒旺布仍复王位。滚多列巴仍然回到白玛金国去当国王。

从那以后，佛法兴隆，众生幸福。

（根据赤烈向扎·蔡贤盛藏译汉剧本和王圣著《藏戏故事集》改写）

《文成公主》故事梗概 赞普松赞干布掌握吐蕃政权以后，派大臣噶尔·东赞到唐朝求婚。唐太宗出了7个难题，对各国前来求婚的使节进行考试，谁能智胜，公主便嫁给该国君王。

第一次是用丝线穿九曲瓔珞。其他国家使臣都穿不过去，噶尔·东赞用丝线缚住蚂蚁的腰，放在珠的孔口，慢慢吹气，让它爬过去，线也就穿成了。

第二次比试是令各国的使节各领100只羊，100坛酒，要将羊杀了，剥皮，吃光肉，鞣好皮，喝完酒。其他使节有的肉没吃完便醉倒了，有的皮没鞣好便累倒，只有噶尔·东赞令随从们慢慢地小碗喝酒，边吃边喝边鞣皮子，最后完成皇帝交给的任务。

第三次，是母鸡和小鸡各100只，谁能分出它们的母子关系，谁就算胜利。使臣们面对这乱糟糟的鸡群，表示一点办法都没有。噶尔·东赞便叫卫士取来酒糟，均匀地撒在地上。这

时，只见一对一对的鸡在一起啄食。在颈下慌慌张张啄食的是小鸡，另一只则是母鸡，把母子关系分辨得一清二楚。

第四次，唐皇又命拿出100根头、尾一般粗的木棒，令使臣认出头梢。噶尔·东赞将木棒推进水里，头重尾轻，重的沉下，轻的浮在上面，认得一清二楚。

第五次，唐皇又命令使臣认出100匹母马和100匹马驹各自的母子关系。噶尔·东赞令把小马驹单独关上一夜，只给草料不给水喝。第二天，放到母马那里去，小马驹都各自认自己的母亲吸奶去了。这样，吐蕃使臣又胜。

第六次，唐皇夜晚宴请各国求婚使臣，宴会到深夜，唐皇宣布，谁先到达自己的住所，谁就算胜利。使臣们急忙出宫，叫冷风一吹，有的呕吐不止，有的醉卧街头，有的迷路错住在百姓家中。噶尔·东赞虽有几分醉意，但在出宫前向宫里的太监借了一只灯笼，顺着沿途所作的标记，很快找到了住所。

最后，唐太宗将文成公主杂在300位打扮得一模一样的美女里面，令使臣们找认，认出者公主可随之而去。噶尔·东赞先找服侍过文成公主的老大娘打听公主的模样和特征，得知公主眉心有一颗朱砂红痣。噶尔·东赞照汉族老大娘的指点，终于认出公主。

于是，唐太宗便把公主嫁给松赞干布，并陪嫁了许多礼品嫁妆，让公主带到吐蕃去。藏王松赞干布与文成公主



布达拉宫《文成公主》壁画“鞣羊皮”场景



昌都藏戏演出《文成公主》

举行了格外隆重的婚礼大典。拉萨城内，万人空巷，进行歌舞杂艺百戏表演，空前盛大的欢庆。

（根据赤烈向扎、蔡贤盛藏译汉剧本和王尧著《藏戏故事集》改写）

《朗萨雯波》故事梗概 在西藏江孜地方，有一对老夫妻，一直无儿无女，等到老太婆头发都白了，却生了一个女儿，取名“朗萨雯波”。

姑娘十分美丽，长得特别快，也格外聪明伶俐，还有一副百灵鸟般的歌喉。姑娘的性情也十分温顺，还是劳动的能手，炒青稞、织氍毹、种庄稼，样样能干。因此，姑娘的名字早就传遍全西藏，但各地闻声前来

求婚者，都被婉言拒绝。

这一年，朗萨姑娘15岁了，她到江孜参加庙会，被当地山官头人查钦巴看中，想把朗萨



迦巴藏戏队演出《朗萨雯波》

姑娘娶为儿媳。本来，朗萨姑娘坚决不同意，父母也舍不得姑娘离开，但是山官查钦巴势大权太，无可奈何，只好答应。

朗萨到了查钦巴家，转眼就是7年，还生了一个儿子，名叫拉乌达波。由于姑娘尊老敬贤，爱护奴仆，所以受到山官家上下的敬爱，山官也准备把库房的钥匙交给她管。

小姑阿纳尼姆十分嫉妒。过去一家大权都掌在她的手里，眼看朗萨受宠，大权就要落在

座告朗萨看中了行僧，行为不端，不听劝说，反而打她。查巴桑珠听了妹妹的一面之词，不分青红皂白，便来打骂朗萨。朗萨受波被丈夫拳打脚踢，打断了一根肋骨，生命垂危，被男女仆人抬回家去。

这时，有一位高僧释迦降村知道朗萨的处境，便变成一美貌青年，牵了一只猴子，到朗萨住处的楼下，念经作戏，劝化人们修行善果。朗萨母子二人听了以后，心中十分感动，想布



迦巴藏戏队演出《朗萨雯波》

嫂子手里，阿纳尼姆使尽了造谣诽谤，挑拨离间和中伤之能事，使朗萨十分委屈。

到了这年秋收时节，一家人都下地收青稞去了。一天，来了两位化缘的行僧，朗萨把几捆青稞布施给行僧，小姑阿纳尼姆便乘机寻隙，把她痛打一頓，并到她哥哥巴查桑珠那里

施些钱物，无奈家中物品无权动用，只好把那青年叫到楼上，送他一些首饰。谁知此事被山官查钦巴偶然看到，他更证实女儿前次所告之事，便进门上楼，不容分说地对朗萨再一次殴打，竟把朗萨雯波打死了。

查钦巴父子命人将朗萨抬到东山天葬场



迪巴藏戏队演出《朗萨雯波》

上，停尸7天，然后准备焚化安葬。

谁知朗萨阳数未终，阎王又叫她还阳。朗萨还阳以后，本想就此出家当尼姑去，无奈爱子苦苦哀求，查钦巴父子也前来相劝，她又回到山官家中，但要求山官家信佛修好，查钦巴父子也答应了。

可是不久，山官父子又不听朗萨劝告，甚至阻挠朗萨信佛，于是朗萨只好回娘家居住去了。不久，朗萨又投奔高僧释迦降村，在那里修习佛法。查钦巴父子闻知，带上一帮人，前来围打释迦降村和朗萨雯波。那高僧和朗萨施展法力，飞升空中，显示本相，才慑服了山官父子。后来山官查钦巴父子在朗萨正言相劝之下，相信了佛，把家务交给拉乌达波，出家修行。拉乌达波掌执家政，修善弃恶，年年丰收，

人人幸福。

（根据赤烈向扎、蔡贤盛藏译汉剧本和王尧著《藏戏故事集》改写）

《苏吉尼玛》故事梗概 从前，有一个叫参姆吉洛卓的国家，境内有一片森林，森林中有



拉萨龙王潭《苏吉尼玛》故事壁画

一个隐士。隐士曾用泉水洗净自己的内衣，林中一个母鹿，喝了这泉水后，怀了孕，生下一个漂亮的女孩，取名苏吉尼玛。

参姆吉洛卓国王名叫达娃森格，有二子，大的叫达娃森格，小的叫达娃洛卓。国王老了，把王位传给大儿子达娃森格。新国王登基之日，照例去朝拜外道主自在天王。回来的路上，迷恋上一个妖女，并接回宫中。

达娃森格有个猎手，进入森林追猎物，迷了路，碰到一个天仙一般的圣女。圣女给他一把吉祥草，指引他回去的路途。回到国中，猎人把在林中见到漂亮圣女的情景向国王汇报。国王要求猎手带他前去看看。果然，国王一见倾心，便再三要求隐士将圣女给他为妃。隐士说道：“她就是苏吉尼玛，你想娶她，便得放弃

外道，皈依佛法。”国王达娃森格一口应承。

苏吉尼玛进宫以后，受到举国上下的爱戴，但原来国王的500位王妃对苏吉尼玛十分嫉妒，于是，由妖女带头，将苏吉尼玛陷害。妖女派巫婆偷了苏吉尼玛的护身法宝，又把她毒昏，并把国王的坐骑神象，大臣和国王的弟弟达娃洛卓杀了，嫁祸于苏吉尼玛身上。于是，苏吉尼玛被国王流放到血海沸腾的天葬场去。由于苏吉尼玛崇信佛法，护法神把她救了。她便打扮成行僧周游各地传法，劝导人们弃恶从善。

一日，苏吉尼玛又来到参姆吉洛卓国京城传法。那巫婆老了，听了行僧的宣传，内心受到谴责，把过去做的坏事统统在行僧面前忏悔出来，并把偷去的护身法宝也交了出来，苏吉



吉巴藏戏队演出的《苏吉尼玛》

尼玛这时才明白真相。

苏吉尼玛设法将国王和大臣引到巫婆忏悔的现场，让他们了解过去宫中祸事的真相。国王听完，后悔不已，见行僧便是苏吉尼玛装扮，又惊又羞又喜，便诚恳地请苏吉尼玛再回宫中，重做王后，后来生了一个太子，取名叫尼玛森格。从此，国家人寿年丰，牲畜兴旺，人民幸福。

（根据赤烈向扎·蔡贤盛藏译汉剧本和王尧著《藏戏故事集》改写）

《顿月顿珠》故事梗概 从前，有一个多巴桑林国，国王巴拉德娃，王后贡桑玛，他们感情非常融洽，生活也很美满，王后贡桑玛生了一位王子，取名叫做“顿珠”，意思就是成功、圆满。

王子顿珠长到5岁，稍一念书，就能自动地背出“噶嘛呢叭吽吽”六字真言。就在这一年，王后贡桑玛突然得了一场暴病，一命逝去。

过了一年，国王又娶民女为妃，生了一子，取名叫顿月。顿月和顿珠二人自小相处甚好，朝夕不离，国王十分欢喜。但王妃听宫内外议论，



迦巴藏戏队演出《顿月顿珠》

顿珠人品高超，肯定会继承王位，于是，王妃便起歹心，谋划害死顿珠。

国王无可奈何，只得决定将顿珠送到边荒地方。顿月听知，无论如何要一起去，于是，二人一同往北方荒僻的地方走去。两位王子跋涉沙滩，穿过密林，干粮也吃完了。顿珠找来野果，先让弟弟吃；找来水，也让顿月喝。但境遇越来越艰苦，顿月终于熬不下去，饥渴交加，不幸昏死过去了。

顿珠哭了一阵，把弟弟埋在檀香树下，自己又继续往北走去，幸亏碰到一活佛，被收留



迦巴藏戏队演出《顿月顿珠》

为其弟子。顿珠在和附近小孩玩耍中，谎说自己属龙。谁知，这就闯下大祸，这里的国王正要找属龙的小孩去祭龙神，顿珠被抓到龙宫。谁知公主见了十分喜欢，求父王让他们在一块玩7天。后顿珠来到龙宫，龙王见他胆大俊秀，热情招待，最后送他回到活佛那里。

后来，顿珠随师到了王宫，被公主认出，悲喜交集，国王将公主许配给顿珠，并把王位传给他。

顿珠时刻想念弟弟顿月，遂带兵到深山寻访，遇见顿月，兄弟二人紧紧拥抱，失声痛哭。二人回宫以后，因想念父母，便借兵回国探望。国王巴拉德娃年事已高，又遇二子，十分喜欢，将王位传给顿月，顿珠仍到北方的国家继任国王，兄弟二人各掌一国，一直和睦友爱，两国

百姓也幸福安康。

（根据赤烈向扎·蔡贤盛藏译汉剧本和王尧著《藏戏故事集》改写）

《白玛文巴》故事梗概 从前，有一个国王，拥有很多财富。他有一个跛子大臣，专门为国王作恶。国中还有一个商人，很会经商。国王怕商人的财富超过自己，心里十分不安，那



龙王译《白玛文巴》故事壁画

跛子大臣便给他出了个坏主意，要国王派商人到大海里去寻龙宫之宝。那商人无可奈何，告别了自己的妻子，带了500名助手，乘船出海去了，一去便不见回归。

那商人之妻在丈夫出海时，产下一子，取名白玛文巴。白玛文巴长得异常迅速，一天等于别人长一月，一月等于别人长一年。他也非常聪明，所以母亲十分疼爱他，怕国王知道了，再来害儿子，便把他关在屋里读书。

那白玛文巴生性好动，不愿呆在屋里，便悄悄跟其他小孩子到山上砍柴，拣树枝，孩子们都取笑他没有爸爸。白玛文巴回家，向母亲询问爸爸的名字和历史，母亲责怪他不守规矩，打了一巴掌，再不理他。

一日，白玛文巴出外做生意，一位老太婆把他父母的来历告诉了他，他决心去找自己的父亲。

白玛文巴的活动，被跛子大臣知道，报告



雪巴藏戏队演出的《白玛文巴》

给国王。国王又不安心，决意斩草除根，派白玛文巴去大海龙宫中借宝。小伙子偕同500名助手，直往边洲大海进发。到了海里龙宫第一道大门，先过了黑白两条毒龙这一关，来到海岛上，自己单身一人入海底龙宫取宝。众龙子龙孙对白玛文巴十分敬佩，把宝物送给了他，他带着宝物返回故乡。

国王心里很不踏实，觉得这孩子比他那无计无谋的父亲还要厉害，于是，又和奸臣商量，决定派他到罗刹国去取金锅、银匙。

白玛文巴又闯过了罗刹国魔鬼的许多关卡，最后到女魔王处，被女魔王一口吞了进去。那女魔王以为可以把白玛文巴吃掉，但白玛文巴是菩萨降世，法力高强，在魔王肚里东踢西蹬，使其疼痛难忍，最后只好答应给他金锅、银匙。

那金锅、银匙是两件宝物，有无边法力，白玛文巴借助法力，一下子回到家中，见到了母亲。

国王获悉白玛文巴取宝生还，把他找去。白玛文巴献了宝，国王感到十分惊奇，让白玛文巴带自己前去观看罗刹国情景。到了罗刹国，白玛文巴当机立断，毅然把这个贪得无厌的国王推下山去，给罗刹魔吃掉。他带着金锅、银匙，飞回国中，接替了王位，从此，举国上下成了最快活的地方。

(根据赤烈向扎·蔡贤盛藏译汉剧本和王尧著《藏戏故事集》改写)

《诺桑王子》故事梗概 很久以前，有日登巴和额顿巴南北两个国家，额顿巴国的国王父子俩十分仁慈，国中太平，人民幸福；日登巴国王残暴野蛮，为了使国家致富，派巫师到北国去拘龙神。

龙神在猎人的帮助下得以生还。龙神便送猎人一件如意宝，它能使人获得许多财富。但猎人不需财富，想要一位美丽的仙女做自己



大昭寺《诺桑王子》壁画

的伴侣。于是，他向龙神借了一条捆仙索，捆得一位叫云卓拉姆的仙女，要娶她为妻。正在这时，山间的隐士前来劝说猎人，凡人不宜娶仙女为妻，不然会带来大灾难，还是把仙女送给尊者下凡的诺桑王子为好。猎人应允。

王子得了仙女，十分高兴，生活过得十分美满。

这时宫中500位妃子十分嫉妒，想法害死云卓拉姆。第一步让国王派王子诺桑去打仗；第二步便说国王有病，得取半仙之体的心肝做药引除病，欲杀云卓拉姆。

云卓拉姆在母后的帮助下，飞回天庭。诺桑得胜回到宫里，不见妃子云卓拉姆，十分悲



江嘎尔藏戏队演出的《诺桑王子》

伤，决心走遍天涯海角去寻云卓拉姆回来。诺桑在隐士的指引下，千辛万苦地来到天庭，见到了爱人。但云卓拉姆的父王不让女儿再嫁凡人，于是设下许多刁难之法，让诺桑与国王的大臣比试，结果诺桑次次得胜。云卓拉姆与王子如愿以偿，天庭国王只好送了许多礼物，让诺桑与云卓拉姆回到人间。

不久，老国王把王位让给王子诺桑，云卓拉姆也当上了王后，从此这里人民更为幸福，生活更加美满。

《智美更登》故事梗概 自岱国国王有1500名王妃，只有一位格登桑姆生了一子，取名智美更登。王子一落地，便能念六字大明咒，以后又很快背熟经文。

一天，国王听智美更登说，天下的人十分可怜，应该给他们以布施，使他们得到温暖。

不久，国王为智美更登订亲，公主是邻国的门达桑姆，是一位品德高超、相貌出众的公主。他们婚后十分恩爱，生了3个小王子，全家享不尽天伦之乐。

一日，国王和王子在花园赏花，只见门外一帮人衣衫襤褸，十分可怜。智美更登看了，十分痛心，主张开国库对他们进行施舍。国王听从。这时，附近有个敌国派来的老婆罗门来到

智美更登跟前，要求布施镇国之宝。智美更登本无权布施这国宝，但看来人是个老朽，十分可怜，便偷取国宝给他。国王得知此事，十分恼怒，决定把王子流放到哈香荒山12年。王子带着妻子和3个儿子起程上路时，百姓、大臣和部落头人都纷纷前来送行，并赠给许多礼物和金钱，智美更登把所得礼物又布施给了穷人。

路上，智美更登把自己所带的东西都送给了讨乞的人，最后把自己的儿子也送给婆罗门了，夫妻二人来到十分荒凉的哈香荒山。

12年很快过去，他们想儿子和父亲，准备返国。在返国路上，遇见一个双目失明的老太婆，她要求智美更登把眼珠给她。智美更登欣然同意，从此王子便成了瞎子。国王听说儿子回来，派大臣前去迎接，大臣见王子落到如此可怜的地步，泣不成声，万分怜惜。

王子默默对佛祈祷，说为了解除妻子门达桑姆和大臣的痛苦，恳求神佛护佑，让我双目复明。果然，他双眼又恢复原状，3人赶路回国。

路上，原来要去镇国宝的敌国君主，得悉王子流亡的原因，十分感动，便把镇国宝送还给王子，并深表忏悔。数千里外拈香迎接，举国欢腾。老国王把王位禅让给智美更登，全国人民受到仁风慈雨的沐浴，事事遂心，生活圆满。

（根据赤烈向扎·桑贤盛藏译汉剧本和王芝著《藏戏故事集》改写）

《格东特青》故事梗概（嘉绒藏戏剧目）阿尼格东的父亲叫查热硬波，母亲叫东·拉姆，父母亲原来没有孩子，通过向神佛祈求后生了几个，最大的叫阿尼格东特青。长到3岁时就体格魁梧雄伟。他十分能吃，父母因无力抚养，就交给他一副弓箭，送他到深山老林中自己谋生。

在山中他与野兽和各种妖魔鬼怪搏斗了10



嘉巴藏戏队演出的《智美更登》

多年，练就了一身好武艺，然后回到家乡。当时的藏王布德贡杰根据本教始祖旦巴辛绕的预言，要格东特青去消灭正在乡里逞凶作恶的妖魔，格东特青与色妖魔朱、特让岗朱等妖魔斗智、斗勇、斗法，最后将它们灭掉，从此嘉绒地区国泰民安，本教也得到了弘扬。

《色尔尼斯吉》故事梗概（嘉绒藏戏剧目）
一个头戴狰狞面具，身披兽皮，手持大木刀和绳索的野人，不时望着太阳，因为他崇拜太阳，心里盼望太阳早一点落山，好去抓吃猎人。

此时猴子跑来嬉戏，摘食野果。野人去抓猴子，猴子却机灵地逃掉，气得野人暴跳如雷。野人冷静后以手丈量绳索，学着猎人的方法放绳索，却被猴子识破，在绳索那端反而捉弄了野人。野人无奈，举刀去砍杀，却被猴子骑到背上戏耍。

此刻，猎人搜索而来，突遇野人，惊惧得呆住了，野人却不加伤害，反而上去与其耳语，表示愿交个朋友。猎人使用柏树枝熏烟，清除野人污秽，又为其擦去眼屎，二者友好相处。

这时猴子又来寻食，猎人巧妙地将它捉住，并交于野人看管，可是猴子却伺机逃脱，引得猎人大骂野人笨蛋。野人垂头丧气，猎人安慰，并教其开枪猎猴，但野人被枪响所惊吓，抱头鼠窜，但又见猴子已被打死，高兴得手舞足蹈，很快从猎人处学会剥掉猴皮，并模仿猎人敬拜祭祀山神，然后饱饱地美餐了一顿。

《罗摩衍那》故事梗概（安多“南木特”藏戏新编历史剧）年轻的王子罗摩同美丽的悉多结了婚。王子见悉多婚后一直郁郁寡欢，便劝导妻子，一起进深山密林隐居修行。罗摩的弟弟罗什曼那也愿陪同他们，3人一行来到了森林中。

罗刹王从侍臣口中得知王妃悉多是世上最美

妙的女子，现与丈夫去林中修行，便起了歹念，欲把悉多占为己有，变成一个怪物前去骚扰。

罗摩专心驱逐怪物，到傍晚还未能回来，悉多不放心，催促罗什曼那去觅找，山洞里孤零零只剩悉多一人。罗刹王乘机变成一乞丐来到悉多面前行乞，当悉多出来时，罗刹王突然施展魔法将悉多卷走，带到自己的住处，关进房中。

罗摩同罗什曼那返回山洞，却不见了悉多。他心急如焚，同罗什曼那去四处寻找。路上，他俩遇见两只猴子打架，一只叫周藏、一只叫巴来。罗摩向周藏说了自己妻子失落的情况，周藏告诉罗摩说：你如帮我打死巴来，我就帮你找到悉多。

当两只猴子再次相斗时，罗摩用箭射死了巴来。周藏带着罗摩兄弟来到猴子国，让其手下聪明勇敢的猴子哈努曼去找悉多。

哈努曼打听出悉多在罗刹国，便偷偷潜入了关押悉多的罗刹花园中，向悉多说明了来意。悉多告诉哈努曼，要想救她出狱，只有罗摩带兵来攻打。

哈努曼为了探明罗刹国的真情，故意让罗刹王把它逮住。罗刹王要杀死哈努曼，哈努曼要求罗刹王在它尾巴上缠了棉花浇上油，用火烧死它。蠢笨的罗刹王答应了其要求。哈努曼拖着火尾巴在宫中乱跑乱窜，把个罗刹宫搅得一塌糊涂，最后它在水缸中熄了火，跑到罗摩处把真情如实作了汇报。

罗摩和罗什曼那各带着百万大军，来到了罗刹城，与罗刹王展开了血战。在罗什曼那和罗刹王相斗时，机智的罗摩用箭射断了罗刹王肩头上的十只头。罗刹王死了，罗摩和悉多终于相会，他们凯旋而归，胜利返回王宫。

（根据拉卜楞寺琅仓活佛编创而改编）



藏戏是一朵雪域高原特产的奇葩。她展现出形形色色的藏族生活,散逸着酥油茶和青稞酒的奇香美味。作为一个在藏法佛教的深重影响下,以藏族生活为养分,充分吸收藏族民间歌舞形式的综合表演艺术,藏戏从其道具、表演程式到流播方式都记录着藏族的历史生活,折射出藏民族的世界观和价值观,可以说是藏民族最典型的文化表达方式。随着现代工业文明的发展、商品社会的发达,这种有着悠久传统的文化形式以其如活化石一样的身份综合地保存了该文化空间的丰富多彩的文化传统,其遗产的价值渐渐凸现。

藏戏发展至17世纪中后期渐渐成熟,其行动皆已舞蹈化,语言大都音乐化,脚本也是被不同程度地文学化。其中所保留的格言、谚语、成语以及穿插于其中的寓言故事等都保留了中国藏族古代文学语言的精华,是藏文化的宝库。藏戏虽然也受到中国各民族文化及许多其他外来文化的影响,但主要还是于独特的藏族社会历史和生活土壤里生长起来的,更多地是形成藏族自身独特的内容与形式统一的艺术格

调和风韵。其神奇殊异性和独创自立性,同藏民族具有最大的特殊性一样,在各个方面都完整地保留了自己的特点。藏戏作为藏民族在雪域高原这一人类生存极限之地创造的辉煌灿烂的文化遗产结晶,是中华民族也是全人类的极为宝贵的财富。它充分具有成为人类创作天才代表作的突出价值。

“苟非其人,道不虚行。”(《周易·系辞下》)藏戏艺术的形成发展虽然有着自己的文化、历史和地域的种种因缘,但是始终离不开一些杰出的历史人物的创制、倡导和演播。虽然藏戏的文化价值的独特性多表现为诸如面具、服饰、唱腔、故事、表演程式等具体的戏剧要素,但这一切也都需要剧作家、戏师、演员等藏戏活动家来设计、再现舞台艺术形象。可以说,涉及体制创制、程式设计、流派奠基、形象塑造等等藏戏活动家乃是藏戏历史形成发展的线索节点、藏戏文化传承的核心载体。下面,我们将从创辟与革新、教传与表演等角度论述各个历史阶段的藏戏主要流派中对藏戏价值设置和文化内涵有杰出贡献的藏戏活动家。

第一节 藏戏的创辟者

藏戏戏种的确立,有着种种的文化背景和历史因缘,但最直接的动力却是几个关键人物的推动和倡导。其中,莲花生的宗教舞剧始创其形,汤东结布中奠其体,五世达赖终定其制。

莲花生 公元8世纪,吐蕃王朝的赞普赤

松德赞(718~785)受其母金城公主的影响,崇尚佛教,派大臣前往阿富汗迎请印度高僧莲花生大师入藏弘扬佛法,于藏历土羊年(779),在山南建造了西藏佛教第一座寺庙——桑耶寺。莲花生大师入藏后,大力推行佛



四川理塘藏戏队演出的《赤松德赞》

藏
戏

教，竭力把佛教和本教相融合。为庆祝桑耶寺落成，莲花生大师根据佛经故事将佛教教义，把本波教义巫师祈神仪式以及西藏山南的土风舞相结合，改编出一种新的西藏佛教祭神舞蹈形式。这种宗教舞蹈虽然带有相当浓厚的佛教仪式性，但它是当时百姓的若干思想情感和愿望的生动体现，是藏族民间歌舞和民间表演形式的最初代表形式。在《莲花生传》中记载：“译经师（莲花生）在桑耶寺慈氏洲译经竣工后，由长老手持译经绕务孜殿一周，排成行列，戴上假面，击鼓跳舞，为所译经典开光。”之后，这种仪式便沿袭下来，形成了现在藏族寺庙举行的所谓“跳神”。藏史《巴协》中记载：“吐蕃赞普赤松德赞建造桑耶寺，莲花生大师为调伏恶鬼所行轨仪中，率先应用了一种舞蹈。”这就是藏族宗教舞蹈“羌姆”的肇始。这些舞蹈形式和内容在第司·桑吉嘉措的藏医著作《亚色》中有记载：“在桑耶寺落成典礼上，臣民们进行‘卓’、‘鲁’、‘协’等文艺活

动。‘卓’是戴面具的鼓舞；‘鲁’是只唱不舞；‘协’是既唱又舞。”这时的演员全是僧人，表演时有时配上诵经为伴唱，这就形成了哑剧性的跳神颂佛祈愿的新形式。这种类似内地古代傩舞的哑剧性跳神舞蹈，虽然最初只是为丰富镇魔酬神、宣传佛教教义的典礼仪式而创制，同时也为藏戏的形成起到奠基的作用，本质上乃是后世藏剧的雏形。

汤东结布 到公元14世纪，藏戏出现了一个克里玛斯的人物，后来被尊为“戏神”。他就是噶举派僧人汤东结布（1385—1464），号珠多甲桑巴。在西藏过去的民间藏戏演出活动中，都把汤东结布作为戏神来供奉祭祀。藏戏演出场地中心都供有汤东结布塑像或唐卡画像，开场戏“温巴顿”也主要是祭祀。颂扬汤东结布的内容，看戏的观众捐赠东西时，首先要向汤东结布神像献哈达。在西藏许多寺庙里也都供奉着他的塑像或画像，向他叩头祈祭的人络绎不绝。他之所以在藏戏活动圈中享有如此尊



汤东结布画像

荣，与他的奠基藏戏体制方面的贡献和内怀深厚大乘佛教的悲天悯人的情怀相关。

汤东结布系日喀则地区昂仁县人，生于明洪武十八年（藏历第六绕回木牛年，公元1385年）。他从小性格开朗豪爽，喜喝酒娱乐，尤擅即兴编词，唱歌跳舞。16岁时他代兄从军，退役后遵父命带了部分牦牛尾和麝香作资本，去朵卡地方（今西藏吉隆县附近）学做生意。路遇尼香七兄弟违反上蕃王法要被处死，他慷慨地捐资相助救出七兄弟，空手回家受父责打，由其母引入强定寺出家，在主持尼玛森格座前受戒，得尊号尊珠桑格。他刻苦学习，精通显密，对包括戏剧在内的“大小五明”有极高造诣和领悟。他曾周游各地，寻师访友，参拜过宁玛、萨迦、觉囊等派的大师。后来去昂仁拜大活佛洛珠多吉和益却塔为师，还和格鲁派创

始人宗喀巴先后拜过萨迦派著名僧人仁达巴·宜努洛道为师。他的根本宗师是香巴噶举派的约浦口贡瓦，比较全面继承了香巴噶举教旨和仪规。他敢于破宗教的陈规陋习，提出喇嘛不应该只在山上寺院或山洞中静修，提倡下山云游修行，为百姓众生解除一些实际痛苦，因而他不为传统势力所欢迎。他曾针对那些空谈佛法，不干实事的所谓高僧说：“当我们造福于民的时候，厌烦、悲伤、懒惰都是灾难，说得再好听犹如歌唱，僧人住在山上像野兽，钻进山洞修行像老鼠，凡是乐于跟随我的人，不要讲究吃和穿，造福于民应身体力行。”他在西藏各地周游朝佛时，感受到西藏地域辽阔，山高水险，交通不便的困难，给广大僧俗百姓带来了极大的痛苦。为此他想方设法化缘集资以造桥。由于靠领主、头人的施舍所得非常有限，于是汤东结布利用“喇嘛嘛呢”、“嘛呢强央”等民间说唱艺术，演出募捐、化缘。这种演出形式有些像老北京的“拉洋片”，表演是由一个僧人挂起用绢或布绘制的卷轴画，讲演者用木棍指着某个画面，用演唱和念诵来诠释故事内容，观众不是很多，收效不大。后来他创造性地利用当时民间和宗教艺术中的某些戏剧萌芽或形式发展了藏戏艺术，以此来募捐造桥。藏戏也因此得到了一个里程碑式的发展。

汤东结布的之于藏戏



汤东结布青年时的塑像（收藏品）



日喀则市仁布县汤东结布铁索桥

的贡献之一是把“羌姆”等宗教仪式由寺庙引向了民间。他吸收了当时各地民间艺术表演形式，并邀请了山南琼结县一户叫白拉家的七位能歌善舞的姊妹组成演出班子。两人扮猎人，两人扮王子，两人扮仙女，一人击钹。汤东结

布亲自编导节目，设计唱腔唱词，利用寺庙活动的跳神舞舞蹈形式，以穿插进佛“本生”的故事和民间传说为内容，编排了具有简单故事情节的歌舞剧，到各地村场小巷卖艺募捐，并教化众生。七姊妹组成的“宾顿雪巴”就是最早的藏戏白面具派戏班，这就使过去较为单纯的跳神舞逐渐戏剧化，在哑剧性的情节化舞蹈中开始出现了说和唱。他编剧多用以表现佛本生故事，如《诺桑王子》《智美更登》等，以此来进一步吸引观众。在这个过程中逐渐丰富了藏戏这种综合艺术的唱腔、舞蹈、念诵、对白、表演、技艺等戏剧要素，使它有了很大的观赏性。随着表演手段的不断加强，使这一新生的艺术表演形式逐渐从宗教仪式中分离了出来，形成藏族戏剧艺术的基本体制。这一改革顺应了时事，受到老百姓的普遍欢迎，从而使改革



藏戏过去无论什么戏都要悬挂汤东结布画像演出

后的艺术表演形式流行更为广泛，彻底实现了藏戏由寺院走向民间，并使之完全成为藏区世俗化的一种戏剧艺术。晚年，汤东结布把戴白面具表演的“阿吉拉姆”藏戏形式带回家乡。在家乡迺·日吾齐寺改革发展为戴蓝面具表演的“阿吉拉姆”，并创建了第一个蓝面具藏戏迺·日吾齐寺戏班。汤东结布对藏戏的贡献不是枝节层面上

的，而是缔造传统。奠定体制。如，除他第一个创立白面具和蓝面具戏班外，他在戏剧中所设置的温巴、甲鲁、拉姆三个节目的开场戏一直保留至今，成了藏戏标志性的节目。

汤东结布充分吸收民间歌舞形式，继承白面具戏，丰富和改革各种戏剧表演要素，创立第一个藏戏戏班等等，为藏戏作出了杰出的贡献。又因其把所募之财物还施于民，铸链造桥，福泽苍生，所以被藏民族深深感念，敬事如神。他的存在本身说明了藏戏与藏族、藏文化浑融一体的文明现实。

为了纪念这位历史上为西藏人民造福的造桥专家，同时又是一位为藏戏作出特殊贡献，历代藏戏艺人的“戏神”，刘志群和平措顿珠根据有关史料和民间传说，编了一出民间故事剧

《汤东结布》，有几个专业和民间藏戏演出团体演出过此剧。

五世达赖 在圣花生创造藏戏雏形。汤东结布裁制具体式之外，五世达赖对藏戏能在藏民族持久广泛流传曾起到过重要作用，是他的提倡使得藏戏能成为“雪顿节”的主要内容，甚至把后者主题置换为藏戏节。

17世纪下半叶和18世纪初，清朝皇帝册封了五世达赖阿旺·洛绒嘉措和五世班禅罗桑益西，赐给金册、金印，西藏“政教合一”的制度得到加强。五世达赖阿旺·洛绒嘉措建立甘丹颇章（当时西藏地方政权），统一西藏后不断身体力行地倡导藏戏。五世达赖天资卓越，才学博达。在北京、蒙古等地，他留心汉、蒙、满等民族宫廷和民间的音乐、舞蹈、戏剧。杂



新编藏戏《汤东结布》

技、百艺等表演艺术，从汉、满族戏剧艺术和宫廷歌舞中受到一定启发。返藏后，五世达赖在藏族民间小戏的基础上，对藏戏内容和表现形式都进行了丰富和完善，使藏戏成为一种独立于宗教活动及各种民间艺术之外的、具有一整套独特演出形式的藏民族表演艺术。还曾在北京就教名艺人，把扬琴等乐器传进西藏，并将其与西藏的六弦等器乐组合成为伴奏乐队。拉达克地区曾派一支歌舞队前来拉萨祝贺。五世达赖不失时机地遴选十二岁的男童（小扎巴）派往拉达克地区学习歌舞，并改造这支西域风味的戏团，组织了西藏地方政府唯一官营的专业歌舞队——噶尔巴。为使藏戏表演职业化，五世达赖把演员从寺院中分离出来，成为专职艺人，并组成西藏历史上第一个职业藏戏班子——觉木隆。同时，把艺人所用唱本由叙述体发展为代言体，这便形成了后来所见的演出“脚本”。同时使藏戏表演在前后藏地区和山南发展普及以后，各地职业剧团如雨后春笋般地纷纷出现。他曾给其家乡琼结县白面具戏班宾顿巴以赏赐，指令分成琼结扎西宾顿和盘纳若捏宾顿。据藏史记载，当时每年参加噶厦组织雪顿节的献演剧团达12个。

五世达赖尚未亲政时，他就很喜欢藏戏。在他授意和倡导下，寺院进行上期夏令安居修习结束的酸奶宴会中，邀集一些民间享有盛名的藏戏班子进哲蚌寺作助兴演出，从而开创了“哲蚌雪顿”调演观摩的惯例。之后逐渐形成了开始在哲蚌寺，继而在“宝贝园林”罗布林卡举行的一年一度规模宏大的藏戏献演活动——雪顿节。由于五世达赖的关注和提倡，藏戏在各地获得普遍支持而很快发展起来，每年都有相当数量的戏班参加“哲蚌雪顿”。



传统藏戏《苏吉龙巴》中咒师形象

五世达赖对藏戏的贡献是历史性的。在此之后藏戏进入一个迅猛发展的繁荣期，形成了以唱为主，唱、诵、舞，表浑然一体的戏曲表演形式；在戏剧文学上已出现了作家创作的文学性较高的剧本，积累了一批著名的优秀传统剧目；在民间已建立起许多藏戏戏班，有的已发展成为有一定影响的职业、半职业戏班，在艺术风格上开始形成不同的艺术流派；“雪顿节”也自此慢慢成为藏戏自己的节日。今天的所形成的藏戏文化群落的布局 and 藏戏文化俗制的稳定传承都与集政教大权于一身的五世达赖的努力分不开。

第二节 藏戏发展史上的杰出改革者

“文律运周，日新其业。变则堪久，通则不乏。”（《文心雕龙·通变》）这是刘勰对文艺复变关系的论断。用在藏戏艺术上，未尝不可。藏戏艺术能成为雪域高原的文化代表之一且历久弥新的内在原则之一，乃是有的一些藏戏史上的巨子不断革新，不断从各种文化土壤中吸取营养的结果。有的革新其表演程式和要素，剧团营运和构成等，有的大胆地从各族文化中借鉴艺术手法，从自己的生活中挖掘艺术养分等等。他们大多数既是杰出的戏师，又是演员中的台柱。藏戏艺术的戏师藏语称之为“劳本”或尊称为“根拉”，是最受尊敬的师父。他们不仅是导演和教授戏剧的教师，还是班主、主要演员、鼓师、经营者等总和，这也是藏戏不同于内地其他戏曲区别之一。他们在表演中所获得的经验和戏师特有的权力使得他们比其他人更有能力和机会改革。这些在第一线的藏戏活动者总是根据实际情况及时而适度的调整既有的规则，丰富戏剧的要素等。其中杰出者有曾使藏戏历史中一个最有影响的觉木隆戏班从式微走向中兴的戏师唐桑，和在对综合改造创新藏戏发声的唱腔宗师米玛强村以及转益多师对藏戏的观赏性和艺术性发挥到极致的扎西顿珠等。

唐桑 唐桑，别名阿佳唐桑（约1850—1916）或唐桑拉姆，西藏山南地区泽当县人，她是藏戏历史上的著名的演员、戏师和藏戏艺术活动家。她对藏戏巨大的贡献首先是使觉木隆戏班成为影响最大、成就最高的藏戏流派。在十二世达赖喇嘛土登嘉措时期，觉木隆戏班



传统藏戏《卓娃桑姆》中摩迦哈江的造型

后继无人。唐桑自荐成为班主和戏师，其夫任鼓师。筚路蓝缕，几经波折终于使之发展壮大。唐桑成为班主之后，她精于组织，善于管理，办事雷厉风行，在艺术上严格要求演员。此后，觉木隆戏班的表演技艺越来越精湛，在所有的藏戏班中一枝独秀。噶厦政府特批该戏班只要物色到合适的人才，都可以进行招收。所以他们的表演水平越来越高，演技也越来越出众。同时，她对戏班进行职业化改造，一面管理，耕种土地，还一面到各地去演出藏戏。她说：“与其管理觉木隆的祖业禄书，不如带领鲁古去巡游圣地。”这句话后来在西藏民间变成了俗语。“鲁古”是唐桑的丈夫，也是觉木隆戏班的鼓师。其他藏戏班除了每年雪顿节期间按时到罗布林卡去为达赖喇嘛献演藏戏外，平时都在管理、耕种土地，只有觉木隆戏班舍弃了祖业和达赖喇嘛赏赐的土地，到处演出，成为职业的戏班。这是按照他们自己的意愿发展而成的，不是当权者有意安排的。唐桑为觉木隆戏班的

发展兴盛，最后形成闻名遐迩的艺术流派，奠定了坚实的基础。

她对藏戏的第二个贡献是突破陈规，大胆使用女演员。唐桑突破了社会的传统观念和习惯即女人不上台演戏的做法，大胆吸收了一批女演员进行培训，创立男女演员混合编制，男角色由男演员来演，女角色由女演员来演。这顺应自然，符合规律，男女演员各自发挥自己的优势，使觉木隆戏班的表演艺术发展了一大步，终于在广大民众的支持和热爱下成长起来了。她本人的藏戏演技出类拔萃，因相貌有些像男性，就经常扮演国王、大臣之类的角色，特别是她扮演《卓娃桑姆》中的魔妃哈江，就利用自己又黑又胖又高的形象，产生了意想不到的演出效果。曾应召到罗布林卡为达赖喇嘛献演。此外她在自己的艺术实践中注意从实际出发，改革旧的表演技巧，创造新的艺术手段，吸收新的艺术养料，尤其是各地的藏戏表演的长处和民间的、宗教的艺术表演精华。

米玛强村 米玛强村（1883—1932），西藏山南地区泽当人，觉木隆著名戏师、演员。他之于藏戏最大的是对唱腔的创造性革新。他学习苦练藏族传统的声乐技巧，对藏戏传统唱腔进行丰富、革新和发展，形成了自己鲜明而独特的唱腔风格，可以说他是藏戏唱腔开宗立派的一代宗师。

西藏有句民谣：“听到米玛强村唱藏戏，什么好东西都忘了吃。”言简意赅地说明了米玛强村在藏戏唱腔方面的造诣。米玛强村五六岁时就经常闯进泽当藏戏班演出场地，参加伴舞伴唱，后来被纳为正式小演员。几年的时间，因为他唱得较出色，很年轻就在泽当戏班担任了戏师，当时的阿曲扎仓寺戏班也请他当了一段时间的戏师。到后来名声越来越大，就

被觉木隆戏班要走了。他有一副天生的好嗓子，在唱腔技艺风格上，拜师于当时的戏师日巴。米玛强村继承并发扬了师父的艺术传统，曾专门找迥巴戏班学习古老唱腔的技法，把迥巴藏戏唱腔的嘹亮唱法，脑后音与胸腔共鸣运用较多的特点，结合进自己的唱法之中。很快，米玛强村在拉萨唱红了。他的嗓音特别洪亮，据说在演唱时，在室内声音的冲击能把窗棂纸震破，能冲动悬挂的唐卡（藏族卷轴画）；在广场声音可以传出三五里远。他的声音高亢、脆亮，又柔和、圆润，如珠落玉盘，有丰富的表现力和令人着迷、摄魂夺魄的魅力。戏师日巴去世后，他马上接任。

米玛强村与西藏上层的一些艺术家，特别是与一些贵族学者有较深的交往。从他们那里学习和研究了传自古印度关于“歌音七品”的传统歌唱声乐技巧，以及萨班·贡嘎坚村《乐



现代编藏戏《卓娃桑姆》中魔妃哈江的造型

论》中总结概括的藏族特殊音乐规律。他常常冲破地方政府一系列戒条禁律,对藏戏传统唱腔作了许多丰富、加工、发展的工作。如在《苏吉尼玛》达娃待本无词的唱腔中加进特殊装饰音“仲古”;在《白玛文巴》中岗角彭杰唱腔平直的行腔处穿插“仲古”等等。他对传统剧目中的国王、王子、大臣、仆人等男性唱腔,王后、空行母、仙女、女佣、妖后、魔妃等女性唱腔,都有程度不同的丰富发展。他在发展旧腔和创造新腔时,注意发挥自己嗓音洪亮,音色醇厚甜脆,头胸腔共鸣等特长,逐渐形成自己独特的唱腔艺术风格。

此外,在戏班运营方面,米玛强村把过去的演员收入平均分配制改为等级份额分配制。戏师得三份,两个主演的甲鲁各得两份,其余演员不分水平高低和男女老少各得一份。这样调动了演员的积极性,增强了竞争意识。

米玛强村在觉木隆戏班当戏师和主要演员,时间达30年,当时和后来的一些演员,像甲鲁桑珠、甲鲁旦巴、甲鲁次旦、伦登波、彭波阿古登巴、阿玛次仁,主要就是师承于或得益于米玛强村。在西藏许多地区形成的各具特色藏戏唱腔艺术,都直接或间接地受到他的影响,堪称为藏戏唱腔的一代宗师。

扎西顿珠 扎西顿珠(1899—1961),西藏萨迦县人,原名叫萨迦扎西,因为家乡是萨迦,所以把家乡名称冠于名字的前面,也有人叫他做夏廓扎西,那是因为他家的房子名字叫夏廓,夏廓藏语意为杀牛人家,这是当时被西藏社会视为最下贱的职业。他是解放前觉木隆的最后一位戏师,西藏藏剧团建团后的第一任团长,中国剧协理事。在1960年底的全国第三届文代会上被选为中国文联常委。他对藏戏艺术的革新和发展作出了很大的贡献。

出身最下贱家庭的扎西,自小生活在萨迦藏戏班中,在藏戏的耳濡目染中,对藏戏产生了浓厚的兴趣,跟随哥哥平措学习藏戏,因天资聪颖,很快就成为民间藏戏著名的萨迦藏戏班台柱子,后到了觉木隆戏班。作为一个演员,他有着良好的敬业精神和技能修养。几部大部头藏戏全剧的戏词谙熟于胸,能出口成诵,掌握了觉木隆戏班各方面的演技。十六弦琴弹唱有一手绝技,可以侧身弹、反抱着弹,还能头顶一个斟满酒的银碗,弹跳舞唱许久也洒不下一滴酒来。一次在表演《智美更登》中的“兴孜”(杂技)杆顶横身的时候,木杆突然断了,他顺势落地打起了蹦子,不仅没有受伤,还把演出事故弥补得天衣无缝,说明了他的技巧功夫达到了相当高的水平。

个人德艺双馨之外,他最主要的贡献还是对藏戏全面革新,直至后来能很快的融入并领导西藏藏剧团的建设和活动。

20世纪上中期,觉木隆戏班著名演员扎西顿珠,41岁时被当时的摄政藏王看中,点名任命为戏师。在他出任戏师以后,正逢十三世达赖圆寂,每年在罗布林卡雪顿节献演暂告停止,孜恰勒空也放松了管理,扎西顿珠乘机按照自己思考已久的设想和目标,大胆地对藏戏艺术进行较全面的革新发展。他把“希荣仲孜”的民间野牛舞吸收进《卓娃桑姆》中,用以表现白玛金国牧场生活。原来这一段戏只出现牧民、牧女,没有牦牛。他开始请“希荣仲孜”的民间艺人来表演野牛舞蹈,后改由演员表演,使野牛舞与剧情结合起来,成为生动的牦牛舞。他首创了民歌型唱腔“谐莫朗达”,吸取“木鹿白桑朗达”激昂紧凑的长处,改革发展了悲调唱腔“觉鲁朗达”。在《朗萨雯波》中加进了他家乡萨迦那种悲怆幽怨的民歌,在《白玛文

巴》中加进萨迦寺独有的戴面具表演的神鼓舞“梗”；在《苏吉尼玛》外道神主的侍佣表演中加进了囊玛歌舞。他还利用多次带队去印度、不丹、锡金等国家演出的机会，把印度的民间舞“赤赤”等带了回来。他从藏族民间一个狮子歌舞队学习了汉族的民间艺术，从清朝驻藏大臣府和后来的国民党蒙藏委员会驻藏办事处及其发电厂、邮电局等机关的自娱演出活动中学习了内地的戏曲、话剧、小歌舞等。然后，逐渐使之藏化、戏剧化，穿插糅合进藏戏表演之中。还把许多汉族表演艺术，如龙舞、大鹏舞、孔雀舞、狮子舞、寿星舞等，统统学过来。他还组织演员作各民族歌舞和民间艺术的专场演出，然后将这些艺术表演手段加以改造，使之藏戏化，糅合、吸收进藏戏的演出中，大大丰富了藏戏的艺术手段和表现力。这一做法，大大丰富了藏戏的艺术手段和表现力。经过他的艺术革新实践，使《卓娃桑姆》《苏吉尼玛》《白玛文巴》三个觉木隆藏戏队保留剧目更加精彩动人，使觉木隆藏戏渐渐发展成为藏戏中最大的一个艺术流派。经过他和许多艺人的努力，使一度在戏师米玛强村以后有些衰落的觉木隆

戏班，又再度兴盛起来。经过扎西顿珠艰苦卓绝的努力，最终使觉木隆藏戏很快形成了欢快热闹、活跃生动、丰富多彩、隽永秀逸的独特演出风格，也为后来成立自治区藏剧团打下了坚实的基础。

西藏和平解放以后，扎西顿珠积极参加西藏工委和自治区筹委组织的活动，多次代表戏班要求参加革命队伍。1959年民主改革开始后，他在拉萨市军管会的支持下，召集原觉木隆戏班艺人，筹建西藏藏剧团，并担任了第一任团长。为反映民主改革这一场具有伟大历史意义的革命斗争，在新文艺工作者的帮助和诸多艺人的支持配合下，以他为核心，组成创作集体，编演了现代藏戏《解放军的恩情》，受到广大军民和各民族观众的欢迎和赞扬。

此外，他和哈巴·达穷合作演出的《苏吉尼玛》中的一段戏，他扮演达娃森格和猎人阿古温巴，曾经在拉萨灌制录音，在印度制成唱片，行销于西藏各地。这使得藏戏这种古老的艺术与现代传媒相嫁接，对藏戏文化的流播和传承有着重大意义。

第三节 专业藏戏继承人

鲜活的藏戏文化，是藏民族的文化生存的具体体现，保护民族民间文化，不只是保存“遗产”或收藏“文物”，根本是要使“文化”活在当代社会生活中，文化保护的关键是要保护文化的“生产方式”，使之不断被“生产”，成为永葆生命活力的活文化。藏戏是一种综合的表演艺术，但作为戏剧的一种，其剧情中人物形象无疑是藏戏文化最综合的体现。像美丽智慧

的文成公主、善良纯洁的苏吉尼玛、邪恶的魔妃哈江、昏庸的诺桑法王等等构成了人们关于藏戏记忆中最生动活泼的部分。人物形象的塑造乃是戏剧艺术的一个基本目的，其他诸如唱腔、面具、服饰、舞美等等无不辐辏于舞台上戏剧人物的行动冲突。因此舞台上演员表演乃是藏戏文化最直接的表达和展露，演员也即成为藏戏的最核心的要素。事实上，一个成熟的



剧种或剧种中成熟的流派总是离不开一些成功地塑造出舞台艺术形象的演艺家,藏戏当然也不例外。

在藏戏发展历史上曾经涌现出一批批优秀的演艺家,他们所塑造的人物形象、所留下的创业精神和深厚的人际关怀构成了藏戏文化价值的重要组成部分。除前文提到一些杰出的改革者兼戏师演员外,还有如:白面具戏中的扎西雪巴流派中有扎西群佩、白马顿珠,尼木巴流派中有诺穷;蓝面具戏中,迦巴藏戏有结布、顿仁巴贡嘎、普布、旺久等,江嘎尔藏戏有白玛丹珍、嘎玛曲杰、波若、朗杰、那加、唐曲、拉归、强巴、丹增等,香巴藏戏有根角、归桑多吉等,觉木隆藏戏有白巴、赤玛更巴、扎西顿珠、阿玛次仁、阿玛拉巴、哈巴、次仁更巴、云登波、多吉古堆等。

另外,尚在白、蓝面具藏戏著名戏班及其流派活动的还有一批藏戏艺人,他们承担着藏戏各个方面技艺的上承下传的历史任务,对各剧种、各流派的藏戏艺术发展起着极大的推动作用。西藏自治区藏剧团培养起来的优秀演员中,有扮饰云卓拉姆、苏吉尼玛、白玛文巴等主角十分成功,藏剧唱腔尤其地道的巴桑,扮饰娘察雍珍、斯莫然果,卓具传统韵味的次仁拉姆,扮饰铁梅、朗萨、哈江堆姆等不同性格角色均具自己的表演风格的朗嘎,扮饰李奶奶、仲巴吉、胖阿妈和许多王后角色都有性格特色的卓嘎,扮饰李玉和、查巴桑珠、诺桑王子、达娃森格等众多男主角都很有气质的次仁平措,扮饰各类男主角,嗓音嘹亮高亢、唱腔纯正地道的普穷,扮饰阿妈西洛、斯莫然果表演泼辣大方而有激情的大央金,再如扮饰魔妃、哈江的朗嘎和参丹,她们的表演各有绝招。朗嘎以刻画揭示人物内心的阴险狠毒著称,参丹



卓嘎饰演的《诺桑王子》中皇后的形象



次仁拉姆

则主要以嗓音清亮、韵味浓郁和动心动情的演唱来塑造这个人物形象。还有扮饰斯莫然果的大央金和次仁拉姆在表演上也各具特色。斯莫然果属女性小旦角,过去都由男演员扮饰,在历史上觉木隆艺人伦登波、登珍格桑等的女旦

表演,技艺精湛,已达到很高水平。青年演员大央金能充分把握人物的性格特征,表演放得开,既充分继承传统表演技艺,又吸收了新的表演方法,着力于深挖斯莫然果这个人物的丑恶灵魂。次仁拉姆则以清脆圆润、韵味浓厚的传统唱腔和泼辣大方而又恰如其分的表演取胜。还如扮饰掌管全家内务的大姑子阿纳尼姆的琼结,表演也很有分量。另外还涌现了一批能胜任扮饰男女主角或重要性格角色的年轻演员,有昌登、格桑次旺、丹增次仁、大扎西次仁、小扎西次仁、央拉、梅朵、尼玛康珠、白珍、阿牛、小巴桑等。

下面我们挂一漏万地介绍一些为我们塑造了生动的舞台形象、留下宝贵艺术精神的演艺家。

伦登波 伦登波(1889—1947),原名杨登宝(又名杨天宝),祖籍四川,汉族后裔。被戏师米玛强村看中,吸收进觉木隆戏班。

伦登波嗓音条件一般,但他能勤学苦练,终于向师傅米玛强村学会了嗓音转折、感情深、韵味浓的唱腔。伦登波的唱腔,颇得藏戏行家孜恰官员门珠布的赞赏,认为他是获得了米玛强村唱腔风格真传的演员之一。伦登波从生活中学起,培养自己的喜剧性格,掌握藏嫫杰乌洛桑老师的那一套喜剧表演技巧。他与人交际,巧于机变,口若悬河,能赋庄于谐,谐而不俗。他见到一个人,马上能抓住其形象特征或性格特点,起上一个很贴切又能逗人发笑的绰号。他扮演《卓娃桑姆》中的大臣支纳增,为国王格拉旺波着急寻找丢失的猎狗,其一系列表情动作,与生活形态相比有较大变化,但让观众觉得是十分的真实可信。在他的表演中不带一句脏话,也没有一个下流或低级趣味的动作。他善于从生活中提炼出比较文明雅致的滑稽材料,从人物性格的差异对比中挖掘喜剧

因素,在喜剧人物的本质内涵中找出嘲讽的依据,加工创造出能激发人们舒畅昂扬、高尚美好情操的表演艺术来。他具有在转眼之间演出高兴时“观音菩萨的慈眉善目”,发怒时“马头明王的狰狞可怖相”的本领。扮饰《卓娃桑姆》中的斯莫然果,《朗萨雯波》中的索朗巴结,《苏吉尼玛》中的亚玛更迪,《白玛文巴》中的岗角彭杰是他的杰作,这些传统藏戏中有名的丑角,都让他传神地再现出来。

伦登波在表演中还擅长即兴发挥,他对当时的民俗恶习不满,便利用插科打诨,调侃豪门权贵,讥喻人情世态,演在戏中,意在戏外,妙语迭出,蕴意双关,入木三分地揶揄了一些人的灵魂,可又使被刺痛者抓不到把柄,只好无言领受;而使一般观众心领神会,痛快淋漓,喜形于色。伦登波的喜剧表演艺术,与他的乐观性格和藏民族传统的“三句话出口都为公,三口食物到手皆归众”的无私侠义品质有关。在他看来,已来到这世上的人,即使活得再困难、再穷苦,就是像被关在铁笼子里一般黑暗中生活,也不能没有笑,笑是人们心头的阳光,笑是人们眼前的鲜花。他对贫苦百姓充满了同情心和关爱的感情,见了讨饭的人来,常常是把自己所有吃的东西都给了人家,甚至马上脱下身上的衣服给人家穿。他对一起学艺献技的同行,也充满了真挚的感情,在戏师要拿竹弓抽打那些出了差错的演员时,他经常挺身而出,为之说情求饶;有人吵架,他出面阻挡;因此常替人受过被责罚。高尚的人格造就高超艺术,伦登波的成功昭示生活和艺术的统一性。

总之,伦登波演戏为人的成功乃是把自己投身于伟大的藏戏传统中去和深入藏族生活的土壤中去结果,是藏戏与藏民生活共同浇灌培

植出的文化奇葩。

白玛顿珠 白玛顿珠(1934—1996)白面具藏戏扎西雪巴流派著名戏师。扎西雪巴戏班的演员和戏师影响最大的是扎西群佩父子,之前有嘎玛欧珠、次仁顿珠、嘎玛等几代。白玛顿珠的父亲扎西群佩从小会演藏戏,身材魁伟,喜欢喝酒。有一年参加雪顿节演出完,他被留在拉萨一座寺庙近一年时间,受训学习古老的扎西雪巴藏戏表演技艺。20世纪50年代达赖去北京那年,他在拉萨雪顿节演出中病倒了,临时由他20岁的儿子白玛顿珠接替当戏师。白玛顿珠从小由父亲言传身教,受到的艺术熏陶也比较多。他又不喝酒,不玩耍,潜心钻研,所掌握的扎西雪巴藏戏表演技艺超出了父亲。他既继承了传统,在表演艺术上又有所发展。唱腔、念白、表演、舞技都有一套造诣较高的技巧。党的十一届三中全会以后,山南地区群艺馆办起了一个扎西雪巴藏戏抢救班,负责全面传授技艺的老师,就是扎西雪巴戏班最后一个戏师白玛顿珠。他虽然年近花甲,但精神还很好,唱起来嗓音很尖细、圆润,扎西雪巴唱腔那种庄重、深沉有如谐钦而又富活跃机趣的独特韵味,十分隽永耐听,说念起“雄”词来也是珠圆玉润,铿锵有韵,清新流利。他集中了全部精力,给山南群艺馆学员传授拿手技艺,排练出全本《诺桑王子》,扎西雪巴藏戏抢救班到山南地区各县、区、乡、村演出,受到了十分热烈的欢迎。白玛顿珠对抢救藏戏文化遗产作出贡献。

阿玛拉巴 阿玛拉巴(1913—1997),拉巴是她的名字,前面冠之于阿玛,是对她的尊称。国家一级演员,曾任西藏剧协名誉主席。藏戏在其发展历史中,演员基本上被男性垄断了,各类女角都是由男演员来饰演的。到了20世纪

初期,才用男女演员分别饰演男女角色。在20世纪40年代,出现了一位女演员,她能把所有传统藏戏剧目中的女性角色扮演成功,还为女性角色编创了一整套表演身段和舞蹈动作,成为当时第一个藏戏女明星,她就是阿玛拉巴。

她从小在街头卖艺,不久被卖到了拉萨觉木隆戏班。10岁的时候就正式参加了演出,主要演小仙女、孩童、动物等角色,到了15岁开始饰演女主角,从事藏戏艺术活动长达80余年的历史。在她的演艺生涯中,八大传统藏戏的女主角和其他所有女角色都演过。而且对每一个角色的表演都达到了最高水平,创宗立派,自成一家。她进入戏班时,正赶上藏戏女演员继承、发展和创造女角色表演艺术方兴未艾的好时机,她对女角表演艺术情有独钟。首先,在唱腔艺术方面,她向当时已经名气很大的米玛强村学习,在唱腔中的技巧——特殊装饰音的嗓音转折时都加一个“阿”字,使嗓音转折运



藏戏艺术家阿玛拉巴(已故)



阿玛拉巴在演出中为演员说戏

用得自然顺畅。清亮圆转，韵味醇厚。60年代，她已年过60，但她的唱腔功力仍然不减当年。曾受上海声乐专家之邀，去作藏族歌唱运用头、鼻、胸腔共鸣的特殊发声方法的研究。在舞蹈和身段动作表演方面，因她从小就秉赋优厚，显露了出奇的才能，在充分继承男教师传授的传统女角色身段的基础上，利用和发挥丰富而轻柔优雅的女性身段特长，锐意创新发展。一方面吸收了民族民间歌舞中和民间艺术表演中的有用素材；另一方面又从高原雪域风、花、雪、月的辉晕神采和鹰、鹤、兔、狗的动态韵律，突破了男演员饰演女角色的局限性，根据藏戏舞蹈身段的节奏、程式较强的特点和规律，结合藏戏的唱腔特点和强化，烘托艺术表演的鼓钺打击乐节奏，独创了藏戏女角色的表演艺术和舞蹈身段动作，为觉木隆藏戏艺术流派的完善，做出了贡献。

西藏藏剧团成立后，阿玛拉巴与其他老艺人一起，在完成演出任务的同时，开始了培养藏戏艺术接班人的工作。她承担了好几批西藏藏剧团自培学员和几届西藏艺校（现已合并到西藏大学艺术系）藏戏培训班的舞蹈身段课的

教学工作。在“文化大革命”期间，为了让年轻学员真正能学到东西，她只能偷偷地给学员传授表演身段动作。在80年代初，她在与藏戏专家刘志群的一次谈话时曾经说过：“最近中央要我们特别尊重西藏固有的文化，我们藏戏就是要好好地抢救、继承。作为藏戏学员，就是要先原原本本地学藏戏的古老传统和独特风格，并且发扬光大。我现在唱有困难了，但跳舞表演还行，作为我这样年老的

艺人，就是要痛痛快快地把技艺绝活传给后代，让藏戏艺术真正香飘祖国，香飘世界！”退休后，阿玛拉巴培训学员的工作还在继续。同时，藏剧团参加全国调演，赴内地藏区巡演和出国访问演出时，她都在艺术方面承担艺术顾问的职责。今天西藏藏剧团的许多优秀演员，都可以说是或多或少获得了阿玛拉巴表演艺术风格的真髓和底蕴的弟子。

阿玛次仁 阿玛次仁（1914—1984），出生于西藏著名的止贡格下的雪仲村，从小喜欢学演藏戏，14岁时已经成为组织止贡藏戏团的发起人之一。原中国剧协理事，西藏剧协名誉主席，西藏自治区藏剧团副团长，被誉为藏戏“真正的皇后”。作为剧团的主要演员，他曾得到当时的摄政王热振活佛的青睐。

在不到20岁的阿玛次仁就在艺坛得畅新声，其唱腔既得米玛强村的运气、行腔和抒情之法，又以他纤细轻柔、韵味淳厚的嗓音，形成了他自己独有的圆润、细腻的艺术风格。阿玛次仁对米玛强村的唱腔，虽备极尊崇，但他并不囿于师传。阿玛次仁嗓音偏于柔和纤细，带有女性特点，与米玛强村那种“天风海涛式”

唱起来可以震动窗棂的嗓音差别很大,所以他主攻女角唱腔,而且偏重于中、老年人物。因而,他以扮演母亲、王后最合适。他扮演《白玛文巴》一剧中的母亲拉热庄色和龙女通琼,唱腔装饰音“仲古”多,曲调变化较复杂,他唱起来能有通达顺畅、珠圆玉润的效果。在传统藏戏中他扮演过众多的王后和母亲的形象,其唱腔有些被录制成唱片。他有几段刚柔相济、字正腔圆、悠扬醇郁的优美唱腔,脍炙人口,至今一些老藏戏迷们说起来,还是眉飞色舞,击节称奇,成了后学者们揣摩不尽、学唱不完的圭臬。故而他被誉为藏戏真正的“皇后”。

1959年西藏自治区藏剧团成立以后,阿玛次仁演唱尔·东赞,主演了《文成公主》,又协助扎西顿珠编导,并由他主演了一台现代中型藏戏《解放军的恩情》,向人民当家的社会主义新西藏献了厚礼。在西藏自治区藏剧团第一任团长扎西顿珠去世以后,他被任命为团长,团结全团艺术骨干,指导改编、排演了一批传统藏戏,并在多台戏中担任主演。同时,还对艺术形式作了适当改革,将藏戏演出从广场戏发展成舞台艺术。

在抢救藏戏遗产和培养藏戏人才方面,他也做到不遗余力。“文化大革命”以后,阿玛次仁投入了恢复传统藏戏演出的工作,组织老艺人回忆记录整理并改编排演了《朗萨雯波》,在拉萨、日喀则等地区连续一二年里多次公演,受到了广大群众的热烈欢迎。为培养新一代的藏戏人才,他不仅在团内为大班学员队讲课,还到艺校为小班学员队教唱腔。除了正式上课教授以外,他还利用业余时间,辅导学员和年轻演员学习藏戏基本功。不唯其表演艺术本身,其对艺术献身的精神本身就构成一种宝贵

的精神遗产。

朗嘎 朗嘎(1956—),西藏藏剧团优秀演员、业务副团长。拉萨四十七八岁的观众,对在1974年她扮演的藏戏《红灯记》中铁梅一角记忆犹新。

朗嘎出生于城市贫民家庭,天性爱好文艺。早在小学就是文艺骨干,8岁走上舞台,表演过不少舞蹈和歌唱的文艺节目,当时最大的心愿就是上台演出,1972年考入藏剧团。在团里通过自身的刻苦钻研,较快地掌握了藏戏艺术的身段、唱腔和表演技巧。在老艺人的传、帮、带下,学习到了藏戏传统的技艺,吸收了现代表演艺术的新手法,对角色的理解能力强,表演注意进入角色,在内心刻画人物性格,动心动情,丰富了藏戏传统的表演艺术,是这批学员中佼佼者,也为日后打下了坚实的基础。在当学员时就开始担任了藏戏《红灯记》《麦场新歌》《鹰嘴崖》等剧目的主角。特别是《红灯记》中的铁梅一角,受到了各界观众的关注。

朗嘎把藏戏艺术看成是藏民族的生活环境和全部历史所形成的文化,以民族心理的形式浓缩和积淀在人们心目中的一种高原艺术。在表演中,力争将民族心理、民族特征、民族气质、民族理想通过戏剧艺术表现出来,加强对剧目中人物的性格、特征、所处的历史背景的深刻了解和熟悉,发挥主观能动性,使自己从为演戏而演戏的刻板模式中,走上了从实践到理论、理论又促进藏戏艺术发展的道路。这些理论的取得为表演打下了基础。

朗嘎对演戏特别入迷,一上舞台就像着了魔似的。她先后扮演过正面、反面人物,演过清贫的工人,皇室中的高贵公主,现代汉族少女和古今藏族姑娘,戏路了较宽。她创造的人



朗嘎塑造的文成公主形象

物性格十分鲜明，塑造了传统藏戏《文成公主》中的文成公主和《朗萨雯波》中的朗萨雯波，《诺桑王子》中的云卓，《卓娃桑姆》中的哈江，《白玛文巴》中的白玛文巴的母亲等形象，充分发挥了她饱满内在的激情和轻盈、传神、棱角分明的性格表演特色，给观众留下了深刻印象。特别是朗萨一角，在城镇、农村和牧区赢得广泛赞誉。该剧在全国少数民族文艺汇演中获得一等奖和优秀演员奖。她的演出剧照登上了当时北京的许多报刊、杂志。她主演的其他两台藏戏也在1979年和1989年全区文艺比赛中获得了表演一等奖和优秀演员奖。观众和评委评价她的表演“有内在的感染力”。

1989年，团里排演新改编《卓娃桑姆》，朗

嘎主动请求饰演魔妃哈江。编导在造型上改变了魔妃原来那种直接外露的戴着恶魔面具进行表演的方式，将她化妆成美女的形象，让她能用面部丰富的表情来进行表演。她认为演好这个反面角色不能靠大的动作，要靠表情。为了加强面部的表演，她在家中反复揣摩魔妃哈江的内心活动：哈江这个角色有两面性，当而一套，背后一套，眼神十分重要。她在家中点上香，眼睛跟着飘忽不定的烟迹练习眼神。在“婚礼敬酒”一场戏中，只见她满脸堆笑上场，到台口稍作停顿，回头面对观众露出阴森凶险的嫉妒神色，然后马上扭头上去敬献哈达表示祝贺，把魔妃的阴险狡诈的可恶嘴脸入木三分地表演出来。为此她在1990年被评为“尖子演员”和国家二级演员。

朗嘎在舞蹈编导方面也下了一定的功夫。这几年西藏电视台藏历年晚会中的所有藏戏节目，都是朗嘎策划编导或与团里其他同志编导的。2002年西藏电视台特聘她为台里的舞蹈编导和藏戏顾问。《西藏日报》社的一位记者，曾提出以朗嘎个人的经历为原型创作一个剧本，目前正在创作当中。

朗嘎热爱自己的民族和本民族的文化事业，她决心为藏戏艺术的发展不懈努力，把自己的一生献给西藏的藏戏艺术事业。

普琼 普琼（1960—），西藏藏剧团的国家二级演员。藏戏文化主要是以口传心授的方式延续下来，许多优秀的藏戏传承人吸取了这些文化使之成为自己的文化修养。2001年，在第二届全国少数民族文艺会演中，新编大型历史藏戏《文成公主》的松赞干布的扮演者，给前来观看的观赏者留下了深刻的印象。其扮相威武，唱腔引人入胜，表演不温不火，他就是普琼。

普琼出生于西藏日喀则地区白朗县一户农家,从小就喜欢文艺,尤其对藏戏有特殊的偏好。上中学时,因喜好藏戏,找白朗县嘎东乡藏戏队的老艺人学习,学了一段时间后,他就能在校宣传队的演出中,演自编的藏戏小戏、短剧和传统藏戏片段。

1980年7月,藏剧团招收了普琼。一直到1985年普琼在藏剧团过了5年的学员生活。这5年中,普琼深知自己在年龄上没什么优势,就算掌握了一些藏戏演唱和表演的技艺,但只能算是皮毛,在藏戏艺术上需要学的东西太多了。再一看老师们的表演,那才是藏戏艺术大师,要想在舞台上出人头地,能像自己在中学文艺宣传队时饰演男主角,在藏戏的学习上就要比别人下更大的功夫。由于他在外部形象上,在唱腔、道白、表演、技巧等表演方面都很出色,尤其是嗓音宏敞,音色醇厚甜脆,声音富有力度,头胸腔共鸣好,唱腔上掌握的传统唱法比较地道,韵味足,有着丰富的表现力和令人着迷、摄魂夺魄的魅力,在学习期间就崭露头角,成为这一批学员中最拔尖的男演员,具备了饰演男主要角色的各项条件。1985年毕业演出饰演了《朗萨雯波》一剧中的男主角——山官的儿子查巴桑珠,从此奠定了他在西藏藏剧团饰演男主角的地位。这之后他陆续在改编传统藏戏《卓娃桑姆》中饰演男主角——国王日迪杰布,《白玛文巴》中饰演男主角——国王格勒旺布,《智美更登》中饰演男主角——王子智美更登,《文成公主》中饰演男主角——藏王松赞干布等等,对于每一个角色,为了避免雷同,能够演出各自的特色,他在接受角色任务后,总是细心揣摩角色的特点,力争使自己的表演到位。另外,他还在一些藏戏小戏中参加角色,在开场戏温巴顿中担任领唱和

群舞,其实温巴顿的演出是需要舞蹈技巧和唱腔方面的功夫的,舞蹈幅度大,还要边舞边唱,非常累人,可是他很胜任所有的工作。他说,要想让藏戏好看,作为藏戏演员要有歌唱演员的嗓子、话剧演员的表演和舞蹈演员的身材,需要在各方面加倍努力。

普琼是中国戏剧家协会会员,剧协西藏分会理事。在藏戏舞台上,他保持着第一男主角的地位。他希望在将来会有年轻人取代他、超过他,只有这样藏戏艺术才能永葆青春。

卓嘎 要使藏戏文化形态能传承下去,要增强藏戏文化在社会上的文化认同和文化自信,它需要一代传承人的努力。在专业藏戏传承人中,活跃着一位55岁,目前在女演员中年龄最长,资历最老的同志,她就是出生于藏戏世家,西藏藏剧团的卓嘎(1948-)。

卓嘎的曾祖父是汉族人,祖父是觉木隆戏班演员,父亲多吉占堆8岁开始在觉木隆戏班正式上场演藏戏,从热振活佛摄政时期一直演到西藏和平解放后1960年组建西藏自治区藏剧团后十几年。过去传统藏戏没有女同志上场演戏,都是男扮女装,多吉占堆在解放前扮演了所有八大藏戏的女主角和女配角,也是一个小有名气的藏戏优秀演员。1974年在从现代京剧移植的藏戏《红灯记》中扮演鸠山,80年代后以演丑角闻名于拉萨一带。

卓嘎就出生于这样的家庭。从小受到了藏戏的熏陶,受家庭的影响,3岁就学藏戏,8岁开始上台演戏。觉木隆戏班1959年组建了当时的西藏歌舞团的藏戏队,1960年正式扩编成立了西藏藏剧团,卓嘎在团里扮演青少年女主角,八大传统藏戏的女主角几乎都演过,还跳藏戏舞蹈、伴唱等。1974年在藏戏《红灯记》中扮演李奶奶,当时在北京汇演时引起首都文

艺界的注目，在拉萨也产生了不小的影响。从此，一是奠定了她在西藏藏剧团扮演老年女主角的地位，二是为团里一批年轻女演员让路，给她们提供更多的实践机会。从这时起，团里的老年女主角非她莫属，如《朗萨雯波》中朗萨的母亲，《诺桑王子》中的王后，《文成公主》中的女店主阿吉娘等。尤其是2001年9月在北京举行的第二届全国少数民族文艺会演中，她在《文成公主》中扮演的女店主阿吉娘，首都观众和评委评价相当高。

在唱腔方面，卓嘎有得天独厚的条件——嗓音好，又是从小受到觉木隆戏班传统唱腔的训练，传统地道的嗓音转折“仲古”掌握得较好。她毫无保留地辅导年轻演员，能教的都教了。在团里每年举行的冬训中，主要让她在唱腔上纠正年轻演员的毛病，有些演员在她的帮助下，确实受益匪浅，像青年演员边点旺久在2002年西藏自治区首届藏戏唱腔大赛中获得专业组男子一等奖。卓嘎期望能为藏戏艺术作出实实在在的贡献。

巴桑要把表演艺术作为一种文化表现形式，这应该是有文化头脑的演员较高文化层次的追求。在国内能走上首届上海国际艺术节、全国少数民族文艺会演、全国第十七届精神文明“五个一工程”等诸多领奖台频频领奖，在国外能被演出媒体广泛炒作，能穿着藏戏仙女彩装出现在日本东京等22个城市传播张贴的艺术海报上，她就是著名演员巴桑（1961—）。

巴桑的父母都出身于贵族家庭，都比较喜欢藏戏，尤其是母亲的藏戏唱腔还能唱出一点地道的味道来，巴桑就在这样的家庭出生长大，从小就对音乐歌舞有兴趣，也颇具艺术的天赋。

1972年，巴桑11岁时被西藏藏剧团招收

为学员，凭着她的嗓音条件和对艺术格外敏锐的感觉，再加上刻苦学习、勤奋磨练，很快对藏戏唱腔和舞蹈表演身段动作有了初步的领悟。她认为藏戏高度综合了多种艺术手段和表演技艺，按照藏戏演员的严格标准来要求，自己本身的条件还有许多不足之处。她除了正常参加上课外，还抽出业余时间向藏剧团的老艺人请教，特别是下功夫琢磨藏戏唱腔的演唱技巧和韵味，很快弄懂了其中的许多技巧和奥妙，唱起来也就有几分传统唱腔优雅的味道了。

巴桑经常主动地向老艺人阿玛拉巴请教，阿玛拉巴对她也格外看重，把自己年轻时学习掌握唱腔的经验和整套女角表演舞蹈身段动作技巧手把手地传授了给她。经过一段时间的潜心学习，巴桑掌握了难度很大的藏戏唱腔传统演唱方法，使自己的演唱高亢甜脆，韵味隽永，音色干净清新，传统味儿比较纯正地道，又具有音域宽、音准好的特点，获得原觉木隆艺人的一致赞许。

巴桑先后在扮演了《诺桑法王》的云卓拉姆，《卓娃桑姆》的卓娃桑姆及其儿子拉塞杰布，《白玛文巴》的白玛文巴，《苏吉尼玛》的苏吉尼玛，《朗萨雯波》的朗萨儿子拉乌达布，《智美更登》的小王子等，还扮演了新编大型历史藏戏《文成公主》中的文成公主，大型现代藏戏《仓决的命运》中的仓决等等共40多个剧目中的主演和配角。特别是她演的文成公主，既继承了藏戏艺人如阿玛拉巴的传统表演技巧，又主动吸收了艺友如朗嘎表演中注重面部神情表演的经验，通过“倾诉对松赞干布心仪的感觉”、“与父皇告别”、“日月山扔宝镜”、“风雪激流受阻”等几个大段唱腔，做到演唱与面部神情、内心感情如丝如扣地统一起来，以唱

传神，以神动情，以情感人。

对于藏戏，不仅只是自己学精、演好就可以了，还要做保护文化遗产的责任人，因为任何一代的文化人，都有责任把先辈创造的文化精华保护好，交给下一代，这是一个民族的文化和精神的传承。

1992年以后，西藏藏剧团已经有10年没有招收、培养新学员了。2002年西藏自治区政府决定藏剧团招收新学员，经过几个月的考试、外调，招来了40名学员。对于这批学员的培养，吸取过去的经验，要送到四川省艺术学校专为藏戏新成立的藏戏班培养，学制为6年并将成为藏戏首批大专生。但学校苦于一时找不到藏戏表演专业教员。她闻讯后，觉得与自己的梦想相符，马上向领导申述想法而报了名，使学校缺乏教员的难题很快解决了。

2002年9月，巴桑作为藏戏专业老师离开拉萨的家，这一去将是6年。她奔赴成都开始授课，还担任了班主任，对学员既关心、抚爱又严格要求，学校和学员对老师评价很高，认为她既是老师，又是“妈妈”。

次仁拉姆 对民族民间活态文化的抢救、保护、传承是我们处在大的社会转型期所面临的重要而又急迫的问题。民间活态文化消失了即不可能再生，藏戏这个传统民族民间文化的表现形式和文化空间，需要各个方面的传承人，要由不自觉地承载文化转向自觉地传承文化遗产，这是一个需要国家、社会、民族、公民共同来觉悟、认识并付出努力才能实现的大课题。

在藏戏艺术表演队伍中，有一位以饰演女丑角而闻名的明星，这就是西藏藏剧团的女演员次仁拉姆（1960—）。

次仁拉姆是1972年作为学员进入西藏藏

剧团的，她有一副天生的清亮、甜脆、圆润的好嗓子。她演唱自己家乡彭波的民歌，早在学员期间就闻名拉萨了。但是，她的形象和身材并不适合饰演年轻女主角，所以在学员结业之后的几年里只能饰演母亲或王后的角色。虽然她饰演得轻松自如，但自己却总觉得窝囊屈才，很想在表演艺术上大展一番身手。她默默地刻苦练功，等待幸运之神的降临。

《卓娃桑姆》一剧中斯莫然果这个魔妃的恶奴仆，过去都是由男演员来扮演的，而这次编导要求由年轻的女演员来扮演这个既丑陋又卑俗的“恶鬼卒”形象。当她们试妆后在镜子中一看，都嫌形象太丑陋，参加试排的几个女演员都打了退堂鼓。这时早已憋足了劲，要在表演上好好闯一下的次仁拉姆，主动请缨，决心拉下脸皮，由自己去开创藏戏女丑的表演艺术。因为她放得开、想得通，为了艺术什么都愿意献出，于是就不怕“丑化”自己了。经过一段时间对角色的揣摩、对传统的吸收、对表演的创造，终于找到了自己饰演这个性格泼辣狂放，而又洒脱有灵气的角色感觉。特别是在表演“主仆寻望”那段戏时，她配合魔妃的喜、笑、怒、骂，显示出表演技巧的绝妙功夫，让观众觉得她浑身都是戏，跳起疯魔舞时，全身扭动发抖，张狂蹦跳旋转，既觉得凶恶可怕，又觉得滑稽有趣，丑恶得有艺术意味，表演得夸张而适度，在可笑之处能让人笑痛肚子，又无一丝一毫的低级庸俗的趣味，既具有传统的风格，又具有时代的美感。她把传统藏戏的丑角文化艺术较完整地、“活态”地传承下来，同时从藏族人民的生活情趣和文化艺术传统中，发掘、提炼出喜剧艺术的精品奉献给观众，受到了藏戏观众的尊敬和崇拜。

第四节 其他藏戏活动家

藏戏文化是一个包容万象的文化系统,其中涉及到的藏戏人也极其复杂,除了上文所举的创辟者、改革者和演艺家外,至少还包括藏戏的编剧者、乐师、舞美设计师、理论研究者、藏戏活动家和成分复杂多元的民间传承者。

首先说说藏戏的剧作家和研究者。传统藏戏剧目大多与宗教故事、历史传说和民间故事相关,其有着相当浓厚的口传群造色彩,很多的藏戏更是经过多代戏师的踵事增华之后才慢慢成熟定型。但尽管如此,犹如罗贯中、施耐庵等之下《三国演义》《水浒传》一样,一些杰出剧作家对藏戏剧目所作的创造性工作乃是藏戏能够经典化的重要原因。正因为如此,像次仁旺堆、梅诺·洛卓嘉措、班登绕丹、米玛强村、朗杰、额仁巴贡嘎、扎西顿珠等藏戏剧作家,他们同时也是藏族文学史上的天才代表。就传统藏戏剧作家,我们有必要提一下八大藏戏中一些天才的编剧家。一般认为,《文成公主》《诺桑王子》《卓娃桑姆》《朗萨雯波》《白玛文巴》《顿月顿珠》《智美更登》《苏吉尼玛》乃是藏戏“八大经典剧目”。其中,《顿月顿珠》又名《顿月顿珠兄弟》,蓝面具藏戏迥巴戏班的保留剧目,亦为昌都藏戏常演剧目,系藏族典型的人情世态剧,为18世纪五世班禅洛桑益西所作;《智美更登》,故事来源于藏译经藏《佛说太子须大拿经》,是根据释迦牟尼为其弟子讲的一个故事改写而成的剧本,据民间部分艺人相传,是15世纪下半叶由汤东结布晚年在家乡迎·日吾齐寺创建蓝面具的迎巴戏班时首先编演的剧目。尤其门巴族高僧梅惹·洛珠嘉措

堪称巨子,“八大传统藏戏”中有三部出自其手,分别是《卓娃桑姆》《白玛文巴》和《苏吉尼玛》。此外值得一提的是被称作“云巴”(疯才子)的次仁旺堆,八大传统藏戏中有两部与其有关,即《朗萨雯波》和《诺桑王子》。现代西藏自治区藏剧团主要编剧有黄文焕、胡金安、白牡、刘志群、小次旦多吉、彭措顿丹等。在进行整理研究工作方面,以阿玛次仁、边多、白牡、彭措顿丹、刘志群等人为主,又聘请了仁青白桑、更堆顿丹、赤烈多吉等人,并结合老艺人一起,记录整理了觉木隆派藏文演出本《卓娃桑姆》《苏吉尼玛》《甲萨白萨》《文成公主》等,还记录整理了觉木隆和各地藏戏艺人回忆口述的大批藏剧历史活动和艺术方面的文字资料。刘志群、小次旦多吉、边多对藏戏理论也有着深入广泛的研究。

刘志群在“2003年全国藏戏发展学术研讨会”的开幕式开始前,来自北京、安徽、湖北、山西、青海、四川、上海等省、市的与会者,大都到一位文质彬彬的先生面前握手、寒暄,他就是原西藏民族艺术研究所副所长、研究员刘志群先生(1940—)。

刘志群出生于黄海之滨的启东县一个农民家庭。1960年考入中央戏剧学院戏剧文学系,所学的专业是编剧。5年的大学生活结束后,他选择了西藏这块神秘的土地。临行前,当时的系主任沙新教授说:“志群同学,据说西藏有个剧种叫‘藏戏’你去了之后应该了解一下。”这时,他才第一次听到了书本上没有的“藏戏”一词。他到了西藏后,才知道不但有藏戏,而且



图中问者为刘志群先生

还有藏剧团。

到了藏剧团后，追求的目标已由朦胧逐渐清晰而具体。在团里，刘志群虚心向藏族同志请教，学习藏语文，并找老艺人了解藏戏历史和技艺。70年代末，曾冲破“文化大革命”中的种种禁令，以部分藏戏传统技艺编演了反映白求恩事迹的藏戏《我是一个战士》，在拉萨产生较大影响。1978年，他开始与别人合作改编传统藏戏《朗萨雯波》，一上演就轰动传遍了西藏各县；1982年与别人一同改编传统藏戏《诺桑王子》，获全国少数民族题材剧本创作银奖；1984年与人合编传统戏《苏吉尼玛》，获自治区文化局创作奖；1986年与人合作创作历史藏戏《汤东结布》，在刚恢复的第一届雪顿节演出时影响特别大，并获得了全国少数民族题材剧本创作银奖。在与其他创编人员合作的同时，刘先生从藏族同志那里逐步熟悉了藏戏，而同时，从文学的写作水平上对藏族同志有很大的帮助，带起了一批藏族的藏戏创作者。

在对藏戏的研究方面，刘志群先生很早就开始进行了。进藏时就是藏戏研究的有心人。

到了藏剧团时，正逢“文化大革命”，凡知道有要处理的东西，就去挑选，就这样到处拣，搜集到一批资料，这些都是非常珍贵的资料。搜集到这些资料，目的就是为了研究藏戏。

藏戏文化形态的雪域高原中生成发展，具有深厚的民族文化底蕴，滋润着专业艺术家的创作灵性，也是学术研究的人文资源。1980年，刘志群先生开始写关于藏戏研究的文章，先在《西藏日报》上发表了《藏戏的流派》，系

系统地介绍了藏戏各流派的概况，影响很大。1983年，论文《藏戏的起源和形成》在上海戏剧学院学报《戏剧艺术》上发表。1984年又一篇论文《藏戏的发展及其在中国戏剧史上的地位》在《戏剧艺术》上发表。在这以后，他就陆续研究、写作了有关藏戏的一些文章，目前已经有近百万字。

1983年在长沙召开了关于出版《中国戏曲志·西藏卷》的会议，会后决定，集中西藏自治区内的藏戏专家，专门致力该书的出版工作，因为刘志群在藏戏学术理论方面颇有研究，就由刘志群先生组成了班子。在内地一个省份的戏曲志撰写，有省、地、县二级班子，合起来上千人，而在西藏总共才5人，具体干事的只有3人。面对资金、人力、车辆设备缺乏的状况，特别是缺少有关藏戏的文献、史志资料，真是白手起家。他克服困难，创造条件，带领伙伴们深入青海、甘肃、四川、云南等地市、区乡、城镇、寺院，收集普查藏戏和其他戏曲资料，进行藏戏踏勘和比较研究。在短短3年之内奇迹般的完成了具有重大艺术价值和科学

价值的《中国戏曲志·西藏卷》初稿。1987年初审,1988年复审,1989年终审,1990年经过国家终审,最后编竣定稿,文字60余万字,彩色和黑白插图320余张。包括源远流长的藏戏发展史综述,剧种和流派,图表、剧目、音乐、舞美、传记、习俗等16个部分,它填补了西藏艺术志书的空白。《中国戏曲志·西藏卷》的出版,不但丰富了中华民族文化艺术的内容,而且在对外文化交流方面具有重要意义,为藏学研究做出了贡献。该书的文化价值在于:其一是建立了藏戏发展历史体系,其二是建立了藏戏剧种和流派体系。

在“2003年全国藏戏发展学术研讨会”上,刘先生以诸多例证,描述了新时期以来藏戏研究的发展状况,并提出了如“藏戏社会学”、“藏戏文化学”、“藏戏文化人类学”、“藏戏宗教学和藏戏与其他戏剧比较”等有待深入与开拓的理论命题,他是藏戏理论学术研究第一人。

刘先生进藏近40年,为藏文化付出很多,他还在为藏戏的前途担忧着:在市场经济条件下,藏戏到底怎样继承、发展,上下对此都不很明晰,许多藏戏的流派已经失传了……他期望着藏戏的辉煌。

小次旦多吉 小次旦多吉(1947-),西藏自治区目前唯一的既能编又会导,颇有建树的藏戏编导。因团里有个名字一样的同事,于是大家叫他小次。

小次是农民的儿子,家在山南。七八岁时为了学点文化,学习过一点经书。民主改革后,在村里民办小学断断续续读到小学毕业。自治区的文化干部去山南招收藏戏学员,喜欢唱歌跳舞的放牛娃小次告别了心爱的牛群,来到了拉萨。

当时的学习和内地戏班子一样,都是由老

艺人带徒弟,在藏戏唱腔方面每个学员配备一位教员,没有任何教材,靠口传心授,授课是即兴式的。小次跟着老艺人学了不少藏戏特有的技艺。五年之后,个头长高的小次初次登台,演的是国王,后来在舞台上陆续饰演了一些角色。

“文化大革命”期间,小次参加了当时由西藏文化局组织的“乌兰牧骑”式的宣传队(“文革”期间的歌舞团),开始学习歌舞编导。

“文化大革命”结束后,小次已年近30岁,他感到自己有做演员的基础,通过十几年藏戏演出实践,对传统藏戏的基本特色也有一定的了解,另外自己喜欢编剧,就向领导提出了要出去学习编剧的请求。当时,藏戏的编导人才十分匮乏,对刚冒出身的苗子应给予大力的扶持,领导答应了小次的请求,1976年西藏自治区政府就把他选送到上海戏剧学院戏剧文学系编剧班插班学习。

1980年毕业,回团正式从演员转为编剧,毕业作品是改编传统藏戏《卓瓦桑姆》。在《卓瓦桑姆》的改编上,小次下了一番功夫。首先从剧本结构上,把原剧本由史诗式的故事本,根据藏戏的特点改编成舞台演出本;把可以演出几天的演出结构,按照起、承、转、合改编为比较集中的两个小时;在主题上保留了神话色彩,把浓厚的宗教色彩淡化,突出表现了善良、美丽、正直与恶毒、丑陋、邪道的争斗;把矛盾冲突集中体现在卓瓦桑姆与魔妃哈江两人身上;在演员造型上改动较大的是魔妃哈江,在过去演出传统藏戏《卓瓦桑姆》时,哈江在台上,头上始终戴着魔妃面具,让观众十分恐怖。从道理上讲,一个国王不可能娶一个表面就可怕的女人做妃子,小次把魔妃哈江改为以美女的面目出现,到最后打斗时才显出原

形，对这些改动，藏族观众是肯定的。剧中有喜、乐、悲，最主要的是没有脱离藏戏传统的东西，一些藏戏专家和媒体认为：藏戏的发展应该这样做。

小次还是《卓瓦桑姆》的导演。从导演角度讲，在音乐、舞蹈和舞美等表现手段等方面也下了一番功夫。从此剧开始，小次在藏戏作曲家边多先生的配合下，尝试着让藏戏中的人物有了主题音乐，过去是用老唱腔和音乐贴上去的，所有剧目类型相同的皆一样，没有各自的特色。在



图中举国旗者是小次旦多吉

《卓瓦桑姆》中，新创作了主要人物的主题音乐，为此剧增色不小。其次，过去藏戏的人物没有舞蹈语汇，小次大胆借鉴了内地舞剧、京剧的舞蹈语汇，提炼、加工了传统藏戏的舞蹈动作，糅合进所吸收的舞剧、京剧中为藏戏所用的部分，编排成新的藏戏舞蹈，弥补了传统藏戏的不足之处，使改编的《卓瓦桑姆》舞蹈部分观赏性较强。传统藏戏在演出中，为了不使观众离去，不管剧情进行到何处，比如正是小兄妹俩悲痛时，停下剧情，插演一段欢乐的歌舞，或是插演一段类似马戏小丑插科打诨的表演，紧接着演下面的剧情（这是传统藏戏的一大特点），所穿插的舞蹈等与剧情脱节，两者毫不相干。而经过改编的《卓瓦桑姆》中，20多段舞蹈都与剧情有关，结合得比较紧密，与剧情不脱节。如仙女出现跳“仙女舞”，婚礼场面跳“婚礼舞”，打斗场面跳“刀舞”、“剑舞”等。另一方面，小次成功地运用了舞美的各个部分。过去，传统藏戏的演出都是在广场或草坪上，现代化的舞台手段体现不出来，因新改

编的《卓瓦桑姆》是舞台剧，首次在布景、服装、灯光、道具、化妆、音响效果和新加入的字幕各方面都进行了运用，集中舞美的优势，在塑造人物上起到了良好的作用，各级领导、专家和观众都比较肯定。

1991年，小次创作了新编藏戏《仓决的命运》，此剧用悲剧的手法，描写了西藏和平解放前的农奴的悲惨遭遇，和解放后“金珠玛米”带给西藏人民的幸福生活。此剧在创作上迈开了步子，涉及到了现代题材，又运用了传统藏戏的舞蹈和服饰，从舞台表演上，不能说是很现代，所表现的内容和藏戏的形式上矛盾较小。在西藏和平解放四十周年的庆祝活动中，《仓决的命运》符合当时的政治气候，作为献礼剧目进行了演出，虽然未见广大观众，只演了两场，在各级领导和观看过此剧的观众中反响不小，剧本的连贯性较强，还是给观看过此剧的观众留下了深刻印象。

1996年，小次开始构思大型新编历史藏戏《文成公主》。“吃别人嚼过的馍没味”，小次不

想搞别人搞过的东西，主题从描写吐蕃一代英主和一代名臣入手，描写唐太宗和文成公主的博大胸襟，继而描写藏汉亲如一家的和睦关系，历史上的藏汉结亲对民族团结的巨大作用，文成公主为藏汉团结所做出的杰出贡献，颂扬了民族团结的伟大精神。在艺术上既有浓郁的民族特色，又融入现代风格，丰富了艺术表现力，通过优美动人的剧情，色彩斑斓的藏族服饰和舞台美术，载歌载舞的演艺形式，再现了唐蕃联姻的动人史诗。以往传统的藏戏节奏很慢，往往要演上一天，观看者在广场上喝着青稞酒，品着酥油茶，边休闲边看戏。而新编大型历史藏戏《文成公主》故事紧凑，保留了传统的东西，但结构比以前严谨。一个故事浓缩到两个小时里，不去描写任何矛盾冲突，导演手法上追求浪漫和诗情画意，此剧从唱腔、舞蹈、舞美上观赏性较强。获得中宣部第七届精神文明建设“五个一工程”奖，在第二届少数民族文艺汇演中获得创作金奖和演出金奖。

小次心中有个“创作三步走”。第一步是改编传统藏戏，对藏戏的革新不能把传统的东西改得太多，也不可能一下子完成，要找较易下手的地方，《卓瓦桑姆》的改编成功了。第二步是在创作题材上新一些，能用传统的藏戏表演技法去表现戏剧内容，避开藏戏传统表演技法和现代题材与现代服饰的矛盾，能大量使用传统藏戏舞蹈语汇，《仓央的命运》演出虽少，但编导还较成功。第三步是想搞出现代题材的大型剧目，目前看还是有一定难度。

文化形态的变异往往是遭遇困境的产物，对藏戏剧目的新创作，到底怎样搞，已经搞出的东西，得与失都分别是什么，对藏戏的抢救、保护和传承有什么积极意义，做为一名藏戏

编导，这些小次一直在努力探讨，这些问题搞清楚了，对藏戏的抢救、保护和传承会有很大促进作用。

边多 传统文化是一条流动的长河，每一个时期，文艺家都在其中注入新鲜水脉，所以对传统文化不应也不可能一成不变地保护，应予以优化地传承。也就是说，对最典型的、底蕴最深的、最优质的文化加以保护，使之继承发扬。藏戏艺术在西藏民主改革前，多少年来，只有一鼓一钹的伴奏。民主改革后，藏戏唱腔不但有了综合管弦乐队伴奏，在改编和新编的剧目中，还有了人物的主题音乐、舞蹈音乐和幕间音乐，使藏戏艺术搬上舞台后，呈现了勃勃生机。这里主要有藏戏音乐家、理论家边多先生（1932—）的心血。

边多先生出生于西藏日喀则市一个热爱藏戏艺术的藏族家庭，孩提时，就受到父母双亲



藏戏、藏民俗专家边多先生

藏戏艺术的启蒙和熏陶。7岁时，对民间音乐和乐器发生了浓厚兴趣，自学扎年琴、扬琴和

笛子等乐器。1958年在自治区歌舞团乐队担任笛子演奏员。

1960年成立了西藏自治区藏剧团,边多被调到藏剧团乐队。在到藏剧团之前,他报考了上海音乐学院民乐系,想到高等艺术的学府系统的学习笛子专业,1960年6月,边多到上海音乐学院师从于我国著名的笛子演奏家陆春龄先生,系统学习了4年,后返回藏剧团。1971年,边多开始写藏戏小戏,因对藏戏较了解,写出的作品反映不错,像当时反映焦裕禄、抓特务等题材也是群众较喜闻乐见的题材。经过几个小时的磨练,在创作上,尤其是在藏戏唱腔的创作上,打下了坚实的基础,后任创研室副主任,开始自修作曲,从事藏戏音乐创作。

1973年,全国的地方和少数民族戏剧团体,都在移植京剧现代戏,那些日子的事情,到现在有些还很难给予准确的评价。当时西藏自治区文化局决定藏戏要移植京剧现代戏《红灯记》,这个任务理所当然的落在西藏藏剧团。当时西藏的许多同志都在搞,边多也接受任务开始写藏戏《红灯记》的音乐唱腔,移植京剧《红灯记》剧情、道白、唱词都不能动,藏戏音乐唱腔就是最主要的移植任务。边多在藏戏音乐作曲既无先例又无任何其他资料的情况下,利用在上海音乐学院所学到的现代音乐技术知识,和从小打下的藏族音乐和藏戏唱腔音乐的基础,开始了创作。他根据经验,首先掌握了所选演员的音域,在每个演员音域的范围来写唱腔,不然超出了演员的演唱音域,连演唱都不能很好地完成,就谈不上对人物的塑造。该剧在北京演出后,受到首都戏剧界、音乐界的高度评价,一些到北京工作的“老西藏”观看藏戏《红灯记》后十分高兴,想不到藏戏也能演出《红灯记》,当时藏戏音乐唱腔的创作闯

出了路子,让广大观众感到这是藏戏,而不是什么别的戏剧。

在创作了《红灯记》唱腔音乐后,他相继为《英雄占堆》、《汤东结布》、《文成公主》等藏戏谱曲,这时他不但从音乐唱腔上,在戏剧情节、内容和表演方式上都参与了意见。因为过去走的地方多,对藏戏、藏族音乐、民俗民情了解的多,创作时也少走了许多弯路,同时也为继承和发展民族戏剧音乐,为藏戏音乐的革新,为藏剧团乐队的建设做出了自己的贡献。

在80年代后期,边多先生调到了西藏艺术研究所,从事西藏的民族民间音乐理论研究工作,先后在《西藏日报》《西藏研究》《西藏艺术研究》《中国音乐学报》等报刊上,在国内外一些有关的学术研讨会上,发表了60余篇关于西藏音乐的重要理论研究成果。在音乐理论方面,《论西藏“堆谐”音乐的历史演变过程及品种》,获中国首届长江歌会民歌研究论文评选优秀奖。在80年代,相继写出《还我藏戏的本来面目》、《对藏戏戏曲剧种音乐的探讨》、《论囊玛音乐的起源及特点》、《西藏传统文化艺术的思考》等研究论文数十篇,发表于《中国音乐学》、《中国音乐研究》、《西藏艺术研究》、《雪域文化》、《西藏新剧作》等刊物,在整个音乐理论界有了一定的影响。边多的学术论文,受到区内外专家、学者们广泛地关注。1993年出版了专著《当代西藏乐论》一书。

为了完成民族文化艺术的集成、抢救工作,西藏艺术研究所音乐组要到基层搞民族民间音乐的普查,当时已60岁的边多先生也加入了普查组的行列。1993年和1995年先后两次荣获西藏艺术最高奖“珠穆朗玛”金奖,1993年作为有突出贡献的专家,荣获国务院“政府

特殊津贴”，1997年荣获“全国老有所为奉献奖”等等。

边多说：“事业并非机遇，而是一种选择，一种努力，一种竞争，一种生命的战斗！一个人若不热烈、勇敢地追求成功，而能取得成功的，天下绝无此理！”当你走过那弯弯曲曲的小巷，跨进他的藏式小院，看见满屋的录音、录像带盒时，你就看见了一个西藏民族音乐艺术之魂的存在。他虽然已于1995年退休，但还在发挥着余热。在藏族音乐理论研究方面还在笔耕不辍，同时，对藏戏艺术的前途还充满忧虑。还很想创作现实题材的藏戏作品，继续为藏戏艺术做贡献。

其次，音乐是戏剧的一个重要的要素，而乐师则是戏剧音乐的主脑。在藏戏历史曾经涌现过许多杰出的乐师。新组建的藏剧伴奏乐队中也涌现了几个有较高水平的演奏员，如笛子演奏员诺布次旦、二胡演奏员边巴、大提琴演奏员次坦平措等等。今以鼓师扎西旺杰为例论述一下藏戏文化系统中乐师的风采。

藏戏的鼓钹对藏戏观众一直很神秘，有些观众甚至很崇拜藏戏的鼓。扎西旺杰1962年出生于工布江达县，从小喜好音乐，最早摸到了口琴，后来像扬琴、六弦琴、笛子、手风琴等都能演奏得像模像样。1980年西藏艺术学校为西藏藏剧团招生，他被按演员招收为藏剧团的学员。下乡演出中，他常在演出前敲“召唤鼓”（三通鼓）召唤观众，后来竟成为正式鼓师。他仔细研究鼓的音乐因素和戏剧因素，多年的实践经验和自觉摸索使他掌握了在藏戏中如何完美发挥鼓乐的特性。他摆弄着不足尺半长的鼓锤儿，能敲出几十种不同节奏和不同情绪来，使戏剧人物的精、气、神，都和上节拍和韵律。在鼓点节奏上，演员上下场和欢乐、轻快、热

烈情绪、念白、间奏用快板鼓点，悲哀、愤怒用慢鼓点，打蹦子有专用鼓点，行进、马步、翻山用组合鼓点；在锤儿的用法上，悲哀用弱锤，愤怒用重锤，紧张用紧锤，开打用拗锤，思索、想念用捻锤，慌乱、溃败用碎锤，感情波动用夺锤。演员的表演一带上鼓钹点，动作就有了节奏感，就有了特殊的韵味。藏戏中的鼓钹点与演员的身段舞蹈是完全融合在一起的，鼓钹点的名称就是身段舞蹈的名称。做鼓师要聪明，记忆力要好，戏一开场，就是鼓师掌握全场。每个戏剧人物出场的鼓钹点都不一样，一点都不能发生错误，藏戏是听着鼓钹点跳舞、做动作的，而不是看着舞蹈动作来敲节奏。过去，藏戏的鼓和钹一直是由两个人敲的，现在西藏藏剧团的几个鼓师是由一个人一手敲鼓一手打钹，这是扎西旺杰的首创。一次藏戏出国演出时，因为人员限制只能去一个鼓师，演员去的也不多，没有演员在场下来帮助打钹。他尝试着把鼓的把子夹在腿中，把钹固定在凳子上，一个人敲起来也可以，就是声音不是很好听。后来自己设计鼓架子和钹架子，找来工匠照图加工，经过反复琢磨，终于能够一个人很好的完成原来两个人的工作，现西藏藏剧团之外很少能看到一个鼓师敲鼓钹的。

联合国教科文组织总干事松浦晃一郎先生为第二届摄影年赛所题写的前言中写到：“随着当今社会的发展，传统民俗文化正逐步失去她往日的光彩，所以我们现在必须运用通过现存的图片传播和推广民俗文化普通价值的方法来保护和丰富世界民俗文化遗产。”随着联合国教科文组织非物质文化遗产保护纲领的出台，摄影正充当着一种促进人类交流和理解，丰富我们多元文化生活的“新世界语”。张鹰是在藏戏摄影领域的佼佼者。



张鹰用摄影图片的手段来传播和记录藏戏文化，也是必不可少的。本书的绝大多数图片都是张鹰（1950—）提供的。20多年来的藏戏图书和研究论文的插图，几乎都出自他之手。在藏戏图片方面，他有着极大的贡献。张鹰出生于陕西关中平原蒲城县地道的农民家



为藏戏留下“无声资料”的张鹰先生

庭。也许是因为他太崇拜“鹰”的坚强、勇敢，执意将父母取的名字春生改为鹰。可他怎么也没想到，他这只鹰后来真的飞到了这世界上最高的地方。而且一飞就是30年。1972年，张鹰被当时的西藏秦剧团录取，从此开始了他的艺术生涯。1983年，他被调入自治区藏剧团工作，应该说这是他真正意义上触及到西藏的本土文化。凭着一种本能的感觉，他很快对藏戏产生了浓厚的兴趣。这不仅改变了他认为西藏文化肤浅的观点，更是彻底改变了他的文化艺术人生。藏戏摄影对张鹰来说既是偶然也是必然。在藏剧团因为工作关系，寻找素材需要现场拍摄照片，未曾想这一拍，就一发不可收拾，拍摄图片数万幅，拍成了个颇有建树的藏戏及西藏民俗摄影家。在西藏乃至全国，藏戏的各

类图片张鹰的拍摄收藏是首屈一指的。1991年，他被调到西藏民族艺术研究所工作，并担任《中国四大音乐集成·西藏卷》编辑部的摄影、美术编辑，此后的他就像一个艺术的苦行僧，常年奔波在西藏各地，从南到北，从东到西，迷过路，翻过车，风餐露宿成了家常便饭。他感到：就是在这种奔波和追寻当中，才能深刻意识到藏戏文化根植于广大的民间，那里才是西藏古老文化的根基。摄影的记录性，为人类的文化遗产提供最真实的佐证，为人类的文化遗产提供最系统的研究样本。藏戏研究离不开摄影资料，给各种民间藏戏班拍摄照片，为现在及今后抢救、保护和传承藏戏艺术提供了无声的记录资料，这是张鹰先生对藏戏的一大贡献。

第二，一个成熟且有着相当广泛群众基础的戏种，必然有一些带着票友性质热心的推动者。大多数时候他们只是构成了核心戏剧文化中的层层叠叠的外围，他们所营造出的光晕乃是戏剧繁荣必不可少的氛围，有时可视为该剧种繁荣程度的标志。而一些身份特殊，资质秀杰的票友因其卓有成效的组织、串联、游说等等成为该戏种历史上重要的活动家。藏戏也自然存在这样的人物。今以藏戏管理官员和票友门珠布·土登杰布为例试透视之。

门珠布·土登杰布（1902—1968）西藏拉萨人。8岁入布达拉宫僧官学校学习，毕业后历任各地行政公职。他年轻时喜好诗文，尤其酷爱藏戏。他对藏戏曾作过研究，掌握了一定的演戏技巧，尤擅演唱，嗓音洪亮甜润，声韵婉转沉郁。他善于模仿别人演唱，广收博采，融会众家之长，形成了自己的风格。常与僧官好友业余串演藏戏，颇受观众欢迎。他的演唱基本上运用江嘎尔派的发声方法，“仲古”处理又

吸收了别的流派，吐字特别清楚。他经常为热振活佛演唱，并曾到十三世达赖喇嘛座前演唱过，尤其受到摄政藏王的喜爱。当时在昔德林卡住有几个英国人，他们再三提出要为门珠布灌制唱片，后来他只允许他们灌制了一两张。那时还有人灌制过他在《诺桑王子》中扮演诺桑母亲唱的达仁朗达和扮演拉日常赛唱的朗达。在西藏各地和印度均有他的藏戏唱片流传。在门珠布·土登杰布之前，孜恰勒空有召集众家戏班进行预测演技的“大试”制度，但不够严格，有的甚至把预测审查，仅当作游乐之机，演员表演也只是应付，致使藏戏演技日趋衰落。在门珠布·土登杰布被任命为孜恰主事官以后，首先整顿这一“大试”制度，明确规定“大试”审查的目的在于监督扶持、提高发展藏戏艺术，把“大试”的地点由昔德林卡迁往甲若林卡（50年代在孜仲林卡），不准外人观看，采取“秘密场试”的办法。他还要求各戏班进行预试训练，并亲自进行指导，对各家的表演，逐一挑出毛病，限时改进。如有一些没文化的演员，只会背词演唱而不知含义，他就要求他们学习藏文。待各戏班达到一定水平时，他才进行正式的“秘试”审查。审查后对一些重要戏班，他还要给予重点辅导。在每年雪顿节演出后，对那些演技明显下降的戏班，还要采取一些措施，加以提高。如迥巴戏班一度中落，在一次雪顿节后，他把他们留下来，在拉萨训练数月，亲自传授指点，使其演技很快得到提高。其他如江嘎尔和觉木隆等戏班，也曾得到过他的指导训练。他堪称为一位在历史上有影响的藏戏活动家。

最后，民间始终是戏剧发展和繁荣的原动力。历览古今中外戏剧发展史，政教的过多干预多半压抑和束缚了戏剧的生命，而来自民间

的自由、原生而多元的文化始终是戏剧得以发展的生命能量补给线，亦是其真正的归宿。这是由戏剧文化的草根性决定了的。同样，藏戏的发生发展，在时空的根本层都是民间的，宗教的鼓励只有顺着民间的力量作一些消极保护才可能真正益于藏戏的发展。譬如唯一官方性质的觉木隆戏班却因其生存环境的草根性、民间性一度被叫做“宰杀者戏班”。

西藏民间自娱性戏班有悠久的历史传统。五世达赖时参加“哲蚌雪顿”演出的戏班，最初也都是一些自娱性戏班。到了19世纪末，仅在拉萨西郊堆龙德庆一地就有桑木、德庆、古荣、觉木隆和岗村等众多的戏班。发展到后来，在西藏大的乡村、城镇和部分寺院，都有自己的戏班。一般在雪顿节、望果节、达玛节、藏历新年和各地特殊的宗教节日、集会、集市，都有演出活动。寺院戏班除了少数有家室的色钦滚寺院喇嘛以演戏为职业外，一般都是由喇嘛自己业余组织起来，而且演出也只能在世俗宫殿和林卡里进行。在寺院里边一般不准演出藏戏，喜欢藏戏的喇嘛在外边或路上可以吟唱念诵，但一踏进寺院大门就马上停止。还有一些僧官组织的完全自娱性的戏班，演出较多的是江嘎尔派藏戏剧目。同时藏兵中也有自己组织戏班演出的，因为他们流动性强，走到哪里，演到哪里。他们对藏戏传播起到一定作用。中华人民共和国建国以后，西藏民间业余藏戏班子经历了几起几落的波折。1951年西藏和平解放以后，虽然也新建了一些民间戏班，但当时政权不在人民手中，根本变化不算大。1959年平息叛乱和民主改革以后，有一批民间戏班停止了活动，一些地方也新建了一批业余戏班。1978年中共十一届三中全会以后，西藏各地恢复和新建的民间戏班较多。民间藏戏队发展速

度较快,分布面广,数量及演出场次早已超过了专业剧团,在城乡尤其是农牧区藏戏演出中,所起到的早就不再是拾遗补缺的辅助作用。至少在一些演出活动比较活跃的地区,民间藏戏队已经成为现在藏戏演出中一支不可忽视的力量,在丰富人民群众文化生活与满足群众戏剧欣赏要求的意义上,它们起到了最大限度上的积极作用。有些戏班如拉萨城关区雪巴藏戏队、江孜县业余文艺宣传队、南木林县琼村藏戏队、乃东和羊当的藏戏队等在艺术上发展很快,在区内外有一定影响。今以解放后的雪巴藏戏队和拉萨市娘热乡藏戏队看看藏戏的民间形态。

雪巴藏戏队 原来在布达拉宫下面有一片藏式的居民区,这里的房屋是用传统的土坯和看块垒起来的,这个地方叫“雪”(现在已成为布达拉宫广场),可能是指宝地的意思吧,住在这里的居民,拉萨的人们习惯称他们为“雪居民”。雪居委会的藏戏非常活跃,1959年民主改革后,居住于雪居委会原贡德林藏戏队的演员经常组织起来演藏戏。在80年代中期,居民们推选了一个很年轻的居委会主任次仁,他把自己藏起来的藏戏服装、面具等拿出来,五个手工业合作社拿出了近两万元资助,又新购、修补了全部演出服装、道具和面具等,正式组织了一个藏戏队,它的成员基本都是雪居委会的居民。有居委会8个小手工业作坊的20多名工人,有原贡德林藏戏队的演员,他们解放前就给达赖演过藏戏,也有些还俗的和仍在寺庙的喇嘛,喇嘛过去在寺院也是专门跳藏戏的。这些人聚在一起藏戏恢复得特别快,就这样,拉萨人有了自己第一个民间的藏戏团体。

拉萨人都亲切地叫她“雪巴拉姆”或雪巴藏戏队。

雪巴藏戏队里有个非常有名的演员叫马义,意思是水牛。马义原是拉萨贡德林喇嘛藏戏队的主要演员和戏师,全名叫马义拉·阿旺洛卓。民主改革时,马义在一砌砂厂当工人,1962年他回拉萨也开始参加业余演藏戏。在马义18岁时,原贡德林主持呼图克图达察活佛专门派他到热玛岗楚吉林卡学习藏戏表演,并背熟觉木隆藏戏队三个拿手演出剧目,所以他练就了一手说“雄”绝技,韵味浓厚,音调激扬,说念流利,口齿特别清楚,尽管念说很快,但字字句句观众都能听清楚。马义还从原觉木隆戏班著名喜剧演员伦登波学得表演艺术的真传,表演起藏戏动作来,十分洒脱活跃,又十分富有生活情趣。他还从觉木隆戏班的其他演员和唱腔出色的喇嘛学了觉木隆的唱腔,他还指派人从觉木隆戏班有名鼓师音琼那里学了一套传统鼓钹点,把贡德林藏戏队搞得红火起来,马义与另一位贫穷一起被指定为戏师。当时,拉萨贡德林藏戏已唱出了一定影响。雪巴藏戏队成立时的马义是个专演丑角的大师,他



雪巴藏戏队艺人

一人往往要扮演好几个角色，在台上简直演飞了，插科打诨让人眼花缭乱。有一出戏，他一上台拎个糌粑口袋，傻子似的直朴楞登几句台词一出口，满场的观众顿时哄堂大笑。只见他一转身，从口袋里抓出一把糌粑面往脸上一抹，顷刻之间满脸全白了，然后做一个鬼脸唱开来。在场的观众一会儿笑出了眼泪，一会儿随着人物命运的变化唏嘘声一片。女主演卓嘎对于雪巴藏戏队日益重要，其优美的嗓音队里无人可比。她的正式职业是环卫工人，每天的工作是清扫大街，只在业余时间才到队里参加排练，演出时，所有藏戏队的成员才又欢聚在一起。

他们的生存和运营状况也尽显民间本色。居委会大院是藏戏排练场，后来居委会有了大、小礼堂用来排演藏戏，雪顿节时藏戏队要到哲蚌寺和罗布林卡去演出，演出的时候，演出队带着锅灶，不上场的人员炸油条做吃的卖给看戏的人，大家都不闲着，又可以创收。有时他们还带上台球桌，到一个地方，桌子一支就开始营业。80年代雪巴藏戏队的成员演出一场每人给3块钱，后来，每人10块、15块，主演和跑龙套的一模一样，对于主演来说，他们要的只是荣誉。经营好的时候，到年底居委会会给每人分红，完全是民营的感觉。

尽管是民间戏班，却有着相当的专业水平。1980年5月，在西藏举行的首届民间藏戏会演中，雪巴藏戏队演出了《卓娃桑姆》，获得演出一等奖。此外他们还赴外省演出，有时还为国内外贵宾来客表演。2003年9月为“2003年全国藏戏发展学术研讨会”进行了专场演出，让与会的专家学者领略了民间藏戏的风采，他们是民间藏戏的骄傲。

娘热乡藏戏队 “不管什么美女美得像一

朵花，一块玉，一只孔雀，我还是要我的云卓拉姆，无论天涯、地角，我也要找她回来……”头戴金冠、腰悬金马、威武英俊的诺桑王子一段精彩的道白，伴有节奏的鼓点、钹声和押韵的男女合声，人群中顿时爆发出热烈的喝彩。这是拉萨市娘热乡藏戏队在雪顿节的演出盛况。在曾经是达赖喇嘛的观戏楼前，成百上千的藏族群众团团围坐，兴致勃勃地观看传统藏戏《诺桑王子》，跌宕起伏的剧情和农民演员高超的演技，仿佛将现场的观众带到了远古的西藏。

雪顿节期间，西藏各地市的藏戏团队都要在罗布林卡和龙王潭公园表演藏戏。娘热乡藏戏队尽管没有受过什么专业训练，但是他们以满腔的热情赢得了观众更多的掌声。

“我们是一支从泥土中‘滚爬’出来的藏戏队。”集编导、领演和团长职务于一身的格龙说，这个团是由40多名“泥腿子”自发组成的，平时演员们除偶尔进行训练外，更多的时候是耕种、务农。对于农民来说，演戏可不是一件容易的事，兴趣和为乡亲们表演的强烈愿望是他们成为演员的主要原因。团里年龄76岁的巴珠说：“过去我最大的心愿就是学好藏戏，为乡里的百姓演出。”巴珠老人的这个愿望，直到上个世纪70年代才实现。当时，巴珠和乡里一批中青年通过观摩和自学，终于能够表演一些简单的藏戏剧目，尽管他们的演出还很稚嫩，但仍受到了乡里群众的欢迎。

娘热乡藏戏队真正开始走出“泥土地”，成为最受观众喜爱的藏戏表演团队之一，是在格龙担任团长之后。年富力强、具有一定文化的格龙怀着与乡亲们同样的兴趣，认真学习和研究了藏戏的各种流派、剧目，并自学了藏戏表演。在他的带动和指导下，乡里一大批中、青

年人跳起了藏戏。

格龙除了组织和安排演出,还积极想办法为藏戏团筹措资金。在他的倡议下,通过团员集资和贷款,在拉萨建起了一个占地1300多平方米、融藏餐和旅馆为一体的集体性质的企业,每年的利润不仅保障了藏戏队的活动经费,还给队员带来一笔不小的收入。

格龙自豪地说:“过去演出时,由于没有正规的藏戏演出服装和道具,演员穿的五花八门,仅象征性地戴一张羊皮面具。现在不同了,我们几乎每年都参加雪顿节演出,服装和道具都是专门的厂家为我们定做的。”演出条件虽然比过去改善了,但是藏戏演出的辛苦和演员们的敬业精神可是一点也没变。他们表演的《诺桑王子》,按照原来的剧本需5天的时间才能演完,改编后的剧本要一整天。演员在演出开始后,就几乎没有歇息的时间,只有利用剧情人物更换下场的几分钟,仓促喝口茶、吃点便食。

队里年龄最小、今年14岁的演员旦增平措说:“演出时,经常累得忘记了饥饿,但每当听到观众的掌声,自己反而跳得、唱得更起劲了。娘热乡藏戏队现在不仅为乡里的百姓演出,还经常受到雪顿节或其他活动的邀请。队长格龙说,旧西藏,我们看不上藏戏演出,现在我们作为农民演员,却在达赖喇嘛的夏宫——罗布林卡为普通百姓表演藏戏,虽然辛苦一点,但我们每个人心中都为此感到高兴和自豪。”他们作为新一代的农民,为在民间传承古老的藏戏艺术做出了努力。

民间格萨尔王艺术团 格萨尔王艺术团创建于1980年,经过20多年的不断发展壮大,现拥有编导演职人员30多人。剧团所有人员都来自于当地牧农民,是一个纯民间业余文艺团

体,也是我国藏区艺术实力较为雄厚的业余剧团之一,该团的宗旨是继承和弘扬民族文化,丰富广大农牧民的文化生活。

剧团筹建时,建团发起人之一的色达县原政协副主席塔洛活佛遇到了诸多难题:筹建经费无分文,人才只是他本人在旧时参加过寺院藏戏,演员都是从未受过训练、文化较低的农牧民。面对这些困难,开动脑筋想办法,经费一靠县上解决一点,二靠动员县政府上层人士捐资,三靠自身努力。遴选演员通过面试等考查办法择优录用。经过多方努力筹集到部分资金,用于添置必需的道具等。其余的动员全团人员,充分发挥各自的聪明才智、为团的建设献计献策。如服装都是由演员中的几名懂裁缝的人所制,布景、面具是由本团的美工所画,有的把自己家里的最好的衣服拿来作为演员服装,有的把私人的收录机、音箱也用于演出,舞台破旧自己修,没有桌凳自己借。刚建团时,所有成员没有分文报酬,就连吃住也自己设法,牧业生产的季节也照常参加训练。他们从不斤斤计较,并以极大热忱全身心投入演练。

1982年春,该团首场推出了传统藏戏《智美更登》一炮打响。长期罹文化生活饥渴的观众场场爆满,同时收到一笔门票收入,色达迈出了成功的第一步。

格萨尔王艺术团属安多藏戏,既继承传统,但又不完全是传统的翻版,为使这一古老的藏戏在保留中有所提高、有所发展,他们力求在鲜明的民族特色、浓郁的时代气息的结合上,不停地寻找最佳点。在不失传统的基础上,该团还乐于吸收其他民间艺术团体和兄弟民族的艺术养分。对传统藏戏给予必要的取舍和改进,精简藏戏中的一些冗长的对白和过程,不拘一格注入活力,这样使古老的藏戏获得崭新

的艺术生命力。经过10多年不懈探索,可以说格萨尔藏戏已形成一种独立的艺术风格,向世人展示其所具有的风采。到目前,他们能成功地演出八大传统藏戏,这些剧目要长可长,要短可短。他们还率先编演了当时在整个藏区首屈一指、旧时只有极少数寺院能以跳神形式表演的《格萨尔王》。在藏戏剧目的基础上,前后共编演出了艺术价值较高的传统藏戏:《智美更登》《卓瓦桑姆》《朗萨雯波》《顿月顿珠》《松赞干布》《诺桑活佛》《赤松德赞》,受到行家好评。

格萨尔王艺术团除在本县本州演出外,还先后几次到四川省的各地和西藏、青海、甘肃等三省一区作巡回演出,行程10多万公里,演出超过千场,观众达40多万人次。

1996年和1997年先后两次受成都西南日月城邀请,在内地演出数百场,得到了各族观众的赞扬和好评。近年来,格萨尔王艺术团演出的节目在锡金、尼泊尔、印度等国的电台和报刊上播放和刊登了报道和评价文章,使藏戏有了更大的影响。



鼓师扎西旺杰

该团先后多次参加省、州艺术调演和表演,多次获奖。先后参加在巴塘举办的首届四川省藏戏调演,在康定举办的首届甘孜州藏戏调演,在甘孜、康定举办的第一、二届甘孜艺术节,在玉树举办的青、滇、川、藏毗邻地区艺术节,在西昌和康定举办的第一、二届四川省少数民族艺术节。艺术团创编的英雄史诗《格萨尔王传》藏戏,受到国家文化部、中国社会科学院、国家民委、中国民间文艺研究会等单位的表彰。剧团连续八年被评为先进集体,现已列为甘孜州重点藏戏团。

该团先后在青海黄南州泽库县、果洛州班马县、久治县、甘德县;阿坝州金川县、壤塘县;甘孜州丹巴县莫斯卡乡;新龙县中学、道孚县玉柯乡、省藏校、甘孜县大塘坝、本县的年龙寺、洞卡寺、且吉寺、洛若乡、向阳乡等组建了16个藏戏团,定期派出编导人员巡回指导,辅导他们不断提高。

1987年,塔洛活佛出国期间为锡金王国宁玛高级研究院组建藏戏团,传授藏戏演技,受到该国好评,其声誉犹如“雄鹰展翅”飞遍了藏区的山山水水,成为藏族人民心中一朵绚丽多彩的艺术之花。

对民族民间活态文化的抢救、保护、传承是我们处在大的社会转型期所面临的重要而又急迫的问题。民间活态文化消失了即不可能再生。藏戏这个传统民族民间文化的表现形式和文化空间,需要各个方面的传承人,要由不自觉地承袭文化转向自觉地传承文化遗产,这是一个需要国家、社会、民族、公民共同来觉悟、认识并付出努力才能完成的大课题。

第6章

藏戏的影响、研究 及保护措施

第一节 藏戏在国内外的影响

藏戏艺术在国内有影响的地区主要是西藏、四川、青海、甘肃等省份，这些地区的藏族民众对藏戏有需求，所以藏戏有相当的群众基础。西藏自治区藏剧团于1983年7月至10月，受西藏自治区政府和西藏各族人民的委托，赴四川、青海、甘肃三省作巡回慰问演出，主要演出了新改编的大型传统藏戏《诺桑王

子》和《苏吉尼玛》。巡回演出时间长达3个多月，行程1万多公里，演出52场，观众达17.2万人次，受到了3个省和有关州、县领导以及各民族艺术同行，特别是藏区广大农牧民群众的热烈欢迎。

为了迎接西藏藏剧团，当时的甘肃省甘南州委副书记贡布扎西、副州长赵振亚同志率领



西藏藏剧团赴青海等省巡回演出

当地部分干部、群众远出几十公里，在风景秀丽的州界上门关迎候演出团，并举行了隆重的迎接仪式，向演出团敬献了哈达和青稞酒，表达了甘南各族人民的欢迎之情。藏剧团到甘南州卓尼县时，当地群众穿起节日盛装，扶老携幼，有的乡村全村兴高采烈地观看演出，有的是从七八十公里以外乘车、骑马，甚至徒步跋涉而来的。有一个82岁的藏族老阿妈，由孙女搀扶着走了几公里来看演出，演出结束后高兴得老泪纵横地说：“我一生中还没有到过拉萨，现在岁数大了，去西藏不可能了，可是你们千里迢迢把藏戏送到我的家门口来，我第一次看到了西藏的藏戏，这是我的福气，我就是死了也心满意足了！”

青海、甘肃一些研究藏族文化，特别是研究藏戏艺术的专家、学者，对西藏的藏戏也特

别感兴趣。他们认为，西藏的藏戏很好地继承和发展了藏族历史上的文化艺术遗产，也注意吸收中外先进的文化艺术营养，有了现代的舞台设备，培养了新一代有较高传统技巧的演员，对推动其他藏族地区的藏戏起了巨大的作用。西藏藏剧团的演职员在整个巡回演出过程中，也十分重视兄弟地区藏戏的长处。他们专门组织了一个学习调查小组，先后观摩了青海同仁县，甘肃拉卜楞寺，四川若尔盖县，红原县，理塘县，甘孜县等地藏戏队演出的安多藏戏和康巴藏戏剧目，这对藏戏今后进一步的发展有积极的作用。

西藏藏剧团应文化部等部委之邀，曾于1974年、1980年、2001年几次赴京参加汇演。

1974年还是“文化大革命”时期，当时是以藏戏移植的京剧现代戏《红灯记》进京参加



西藏藏剧团《文成公主》演出后与上海大剧院工作人员合影

汇演的,虽然当时藏戏演出受到“左”的指导思想影响,但进京演出毕竟扩大了藏戏的影响,客观上对藏戏的生存和开展演出活动还是有所帮助的。

1980年首届全国少数民族文艺调演时,西藏藏剧团携新改编的大型传统藏戏《朗萨雯波》进京参演。

1981年9月在巴塘县隆重举行四川省有史以来第一次业余藏戏调演,参加调演的业余剧团来自阿坝、甘孜两个州,共8个剧团,350多人。前来观看的群众多达6000多人。广大藏族群众高兴地说:“朗萨姑娘”又回来了,“文成公主”又进藏了。

1983年,位于青海隆务寺所在地的青海黄南藏族自治州歌舞剧团,将由传统藏戏《诺桑王子》的下半部改编的藏戏《意乐仙女》,在广州、江西、上海、江苏、山东和北京等八省市作了巡回慰问演出,受到当地政府和知名人士的热烈欢迎和高度赞扬,被认为是藏族文化艺术中的一朵鲜艳的雪莲花,在藏戏剧目的历史上写下了辉煌的一页。

2004年9月西藏藏剧团携改编大型传统藏戏《卓娃桑姆》首次参加了中国艺术节,对于这个有点神秘的剧种,人们充满了新奇。阵阵嘹亮的号角声中,国王在森林里狩猎,四只幼鹿引领着他找到了花仙卓瓦桑姆,在花仙的帮助下,国王除掉了恶毒的王后,卓瓦桑姆完成使命后化作一朵莲花重返天界,国王和百姓们手捧哈达,仰望蓝天,希望善良的花仙重返人间。满载着高原独特的文化,藏戏参演第七届中国艺术节,在杭州上演《卓瓦桑姆》,演绎“世界屋脊”上神魔交战的传奇。观众和专家对藏戏给予高度评价。《卓瓦桑姆》获得了文华新剧目奖,还获得了文华导演奖、音乐奖和三个优

秀演员奖等单项奖。

2001年西藏藏剧团携带新编大型藏戏《文成公主》再次进京参加了全国第二届少数民族文艺汇演。演出获得了演出金奖和创作金奖。演出后中国少数民族戏剧学会,受国家民族事务委员会和文化部的委托,专门召开了《文成公主》一剧的座谈会。与会专家对藏戏艺术给予了很高的评价,感到少数民族自己在发展自己的文化艺术,现在我们的研究没有跟上去,要改变其他地区看不到藏戏的局面。

1989年和2002年藏戏两次参加了上海国际艺术节。

西藏及其悠久的民族传统文化,以其独特的魅力著称于世,成为世界上不少人日夜神往的地方。让世界了解中国,了解西藏,让西藏走向世界,是西藏几十年来,特别是80年代以来对外文化交流的主旋律,藏戏应邀到国外许多国家和地区进行访问演出。

中国艺术研究院副院长呼世安曾表示,藏戏赴日本、美国等地演出,以其特有艺术风格和审美价值享誉海内外,博得“中国民族戏剧瑰宝”的美誉,充分显示西藏民族戏剧在世界上的地位和价值。

1983年西藏藏剧团的8名演员,随同第三届丝绸之路音乐会中国艺术团赴日本演出,在日本41天,访问了20个城市,演出了25场,藏戏演员演出了传统藏戏的开场“温巴顿”和藏戏《朗萨雯波》的片段“逼婚”,浓厚的民族特色和独特的艺术风格,博得了日本观众的一致好评。一位日本朋友说:“你们的藏戏可谓中西丝绸古道上一株璀璨夺目的艺术奇葩,不愧为中国民族戏剧中的瑰宝。”这次藏戏演出,还在旅日藏族同胞中引起极大的反响。演出的消息传出后,许多藏族同胞携家带口纷纷从各地



西藏藏剧团在日本演出的牦牛舞

赶来观看。他们中的不少人还特意到后台，住地来找演员谈天或送纪念品。他们感慨地说：“刚听到中国人来日本演藏戏时，我们还以为你们演员只是一些穿藏装的汉族人而已，一看，演员都是地道的藏族人，再一听，你们讲的都是地道的拉萨藏语，我们的心高兴得飞起来了，简直像喝了青稞酒一样，心都醉了。”一位原在西藏拉萨哲蚌寺的喇嘛流着泪说：“我看了藏戏，仿佛见到了西藏的山山水水，在我临终前，一定设法回西藏去。”他还饱含深情地说：“看了你们的藏戏演出，使我真正感受到了作为一个中国藏族人的自豪。这次你们到日本来，听到日本人的一片赞扬声，叫好声，我的眼泪哗哗往下流，止也止不住，我高兴呀，我感到自豪！”这次赴日演出，为对外文化交流和西藏和日本民间往来打下了良好基础，也使藏戏艺术之花在日本国土上飘香溢彩。

1986年9月主要由西藏藏剧团演员组成的中国西藏藏戏艺术团一行14人，应日本文化省邀请参加了第一届亚太地区国际艺术节。艺术节期间，藏戏的演出自始至终都受到日本文艺界人士及广大观众的热烈欢迎和高度赞赏。藏戏艺术团共演了三组不同内容的节目，每组演出时间为25分钟到30分钟。在东京演出时，国立剧场座无虚席，场场爆满，剧场破例增设了许多临时座位，不少观众都是连看三场，直到把三组藏戏节目全部观赏完才尽兴。在札幌只安排了一场演出，以藏戏节目作为整台晚会的大轴戏，当藏戏中的牦牛都通过观众席腾跃入场时，剧场内顿时掌声四起，群情振奋。各国艺术家为藏戏演员出色的表演而赞叹，为藏戏独特的面具而钦羡，为藏戏精美的服饰而震惊。

1987年3月，中国西藏藏戏艺术团应美国亚洲友协彼德·戈登夫人邀请赴美演出，历时



西藏藏剧团在国外

29天，在纽约等14个城市演出26场，引起轰动，美国报界和广大观众为之倾倒。《纽约时报》《美国之音》《基督教科学箴言报》，合众社，ABC广播公司等新闻媒体纷纷报道了演出和活动情况，有的评论说：“中国藏戏团来到纽约，吹起了一阵‘西藏风’，而且吹到了美国各地。”

1991年6月，中国西藏藏戏艺术团，应邀出访欧洲的意大利、葡萄牙和西班牙，历时71天，行程4万多公里，共演出46场，观众达10多万人次。在意大利桑塔尔·康捷罗斯市，艺术团参加这里举行的第二十一届广场戏剧艺术



西藏藏剧团在演出后与美国朋友合影

节,彩排时,观众和观看正式演出差不多。彩排结束后,曾专程到西藏挑选过节目的艺术节组委会副主席、艺术指导阿秋赛立即上台来与演员热烈拥抱,异常高兴地说:“完全出乎我的意料之外,比在西藏看时提高很大,不论是唱腔、舞蹈,还是服饰、面具都非常好,一定会受到欢迎。”当演了一两场以后,消息传开,很多观众一再提出要求增加演出场次。

1998年9月8日至18日西藏藏剧团赴蒙古人民共和国进行了为期十天的访问演出,获得圆满成功。这次出访的规格较高,是冠以中华人民共和国国家艺术团名称的,演出的节目分三个部分,即藏戏艺术、宗教艺术、现代歌舞艺术,整台节目既继承了传统,又有发展,充盈着浓厚的民族特色,受到了蒙古人民共和国观众的热烈欢迎和赞誉。

第二节 有关藏戏艺术的研究和活动

交流和探讨

在1986年雪顿节期间,西藏自治区有关单位邀请了青海、甘肃、四川等省藏戏专家、学者和中国艺术研究院著名戏剧理论家曲六乙等,首次以藏戏为主题进行了交流和研讨,并成立了第一个藏戏研究机构“五省区藏戏研究学会”。

1987年五省区藏戏研究学会雪顿节在拉萨举行了第二次活动。除了五省区的专家、学者之外,北京、上海的专家、学者和西藏的藏戏工作者,西藏大学、西藏社科院的学者、教授参加了研讨活动。其后雪顿节交由拉萨市举办,“五省区藏戏研究学会”的活动就停止了。

1991年12月1日至7日,在北京召开了“亚洲传统戏剧研讨会”,亚洲及美、欧、澳共40多个国家和地区参加。国内正式代表和特邀代表近百人,国外代表近60人。西藏民族艺术研究所的边多同志作为正式代表赴会,在会上宣读了《论藏戏艺术与藏族民间文化的历史渊源》的论文,引起了与会代表的高度重视。

1995年5月,在贵阳召开了“全国少数民

族戏剧研讨会”。会议是在国家民委组织有关专家进行了全国性的少数民族戏剧调查的基础上召开的。这次会议对藏戏的剧种和流派、艺术特色、表演程式等提出了较为成熟的研究成果,对藏戏的研究和传承起到了积极的作用。

2002年12月,在北京召开了“人类口头和非物质文化遗产抢救和保护国际学术研讨会”,有关专家就藏戏提出申报,希望成为“人类口头和非物质文化遗产代表作”,引起人们的重视,专家们呼吁加大对藏戏的抢救和保护,藏戏再一次引起人们的关注,也加快了藏戏申报“人类口头和非物质文化遗产代表作”的步伐。

2003年9月15日至19日由西藏自治区文化厅和文化部中国艺术研究院共同主办的“2003年全国藏戏发展学术研讨会”经过近一年的筹备,在西藏自治区首府拉萨召开。这次研讨会的主要任务是:为藏戏申报联合国“人类口头和非物质文化遗产代表作”进行必要的学术准备,如何加快抢救保护和传承的速度,使藏戏在新时期焕发出新的光彩,实现新的辉煌。这次会议得到了西藏自治区党委、政府和全国有关学术界的高度重视,西藏自治区党委、政



2003年全国藏戏发展学术研讨会

府、文化厅、社会科学院、西藏大学、文联、中国艺术研究院以及戏研所和来自北京、安徽、湖北、山西、青海、四川、上海等省、市的有关领导、专家、学者，以及西藏自治区民族艺术研究所、西藏自治区藏剧团的编创人员参加了会议。专家、学者紧紧围绕新时期藏戏艺术的继承与发展各抒己见，献计献策。提出了藏戏的起源和历史，藏戏的表演手段和特征，藏戏的流传、分布和主要特征，藏戏的剧作特征和关系，藏戏的研究和比较，新时期藏戏的发展等观点。这次藏戏学术研讨会会期虽短，但探讨的范围宽，内容丰富，论文的学术观点明确，紧扣主题，联系实际，富有创意，有一定的理论性和实践性。它紧紧围绕藏戏在新的历史条件下，如何适应形势的发展，努力去满足人民群众对藏戏发展的需求，从不同的层面提出了许多有价值的观点和建议，具有很高的学术水准和现实针对性。专家学者普遍感到，参加会议开阔了视野，受到了启示，受益匪浅。会议对于促进藏戏艺术在新时期的繁荣发展，重振藏戏艺术之雄风，起到了积极的推动作用。

专业剧团和民间剧团

西藏自治区藏剧团、甘肃省甘南藏族自治州藏剧团、青海省黄南藏族自治州民族歌舞剧

团等专业藏戏剧团，在传统藏戏的传承和在国内外扩大藏戏影响两个方面有特殊的位置。现代舞台艺术手段如何与传统广场戏表演沟通，如何恰到好处地使这些艺术手段与人们传统欣赏心理相合，各专业藏戏剧团都做了刻苦努力，得到某些成功经验：

第一，各专业剧团用功最深，从而也是改观最大的，是对藏戏传统演出形式的改造。它将可演几天的长度缩减到两小时，与正戏无紧要关联的演出程式被割舍，故事叙述者的道白尽可能用人物形象来展现。

第二，保留藏戏表现的精彩成分，使它们与剧情内容密切相融。原来的藏戏唱腔，各流派的经典舞蹈动作，不同角色使用的富有个性的专门曲调，原有表演的精彩片段等等，都得到保留和运用，发挥。

第三，强化人物矛盾和戏剧冲突，弥补藏戏由于大量的歌舞表演造成的这一方面的不足。专业剧团的努力使藏戏在专业艺术领域站稳了脚跟，也使它一步一阶，步步登高，开始了以专业演出的形式向全国、全世界传播的崭新历史。

各地藏戏演出的专业团体，不仅经常开展巡回演出，而且多次出国演出，在世界各地传播藏族戏剧。其中西藏自治区藏剧团在国际上



西藏藏剧团目前的办公楼



演員從十幾歲開始培養



西藏藏剧团目前的排练场

的影响最大,自1983年始,该剧团出访达十余次,先后到过日本、美国、西班牙、葡萄牙、意大利、加拿大、瑞典、奥地利、蒙古人民共和国及我国香港、澳门等地区。他们精彩的演出在当地掀起了“西藏风”,不仅使人们一睹藏戏风采,而且使各国人民对我国的民族文化政策有了正确看法,产生了良好的影响。专业剧团为藏族文化的传播作出了藏戏历史上从未有过的贡献。

藏戏活跃在民间,民间业余演出队是演员阵营的主体。在西藏、青海、甘肃、四川的藏族聚居区,几乎都有县级演出队,甚至许多乡也成立了演出队。其演出主要为自娱娱人,不属商业演出。藏戏流派众多,源于传统有名望的藏戏流派的民间演出队,仍被视为正统、正宗,受到广泛尊重和欢迎。一般来说,青海、甘肃、四川的藏戏演出队视西藏的藏戏为源,这不仅是因为青海、甘肃、四川的藏戏在其发生、

发展上直接学习过西藏的剧目,在表演上也有过直接的继承,还因为西藏的藏戏保持的民族传统十分丰富、地道。在专业剧团对藏戏进行变革的同时,民间藏戏也尝试性地进行一系列变革,多数藏戏队略显缓慢一些。不如专业剧团“变化”大。藏戏观众普遍认为:“变化”原则应该是保存藏戏原本的,各地群众喜闻乐见的艺术传统精华,变化与今天的大多数观众欣赏要求疏远的古老形式和内容,吸收并融合现代戏剧表演方面可借鉴的东西。总之要通过藏戏丰富、准确的表达手段,结合戏曲表演的普遍规则、特点,展示藏戏的典型面貌。对一个历史悠久、流传广泛、表演形式成熟的戏曲种类进行创新改造绝非易事,这中间最关键的问题是群众能否接受。目前对专业剧团对藏戏的改造创新结果,仍是毁誉参半。群众的欣赏习惯与艺术形式的更新改造之间的矛盾是亟待解决的重要问题之一。

目前来说,专业剧团和民间藏戏队主要在不同的领域各领风骚。藏戏队是民间的和传统的代表,主要活动在民间;剧团是专业和舞台艺术的代表,其活动除民间外,还在专业舞台上,是藏族文化交流的使者。领域虽有分别,但就藏戏的传承来看,它们相辅相成,相互影响,相互探讨,共同发展。它们代表着一个共同的藏戏传统,同时也展示着藏戏不同的方面或不同的传承层次。

第三节 各级政府对藏戏的振兴和保护措施

中国中央政府和各级地方政府,为了保留藏戏这一民族民间的宝贵文化遗产,采取了诸多措施。

藏戏的振兴

解放后,为了继承和发展藏戏艺术事业,



在西藏、甘肃、青海等省份成立了为数不多的专业藏戏演出团体，并培养了大量的专业戏曲工作人才。这些专门人才既掌握或熟悉本民族的戏曲艺术，又具有现代戏剧艺术的各种基础知识。他们把编剧、作曲、舞台美术等引入古老的藏戏艺术，使其焕发了青春，得到了迅速的发展。目前，无论编剧、导演、演员、音乐、乐队和舞台美术、灯光、音响、化妆、道具、装置等以及领导班子一整套机构中，绝大部分都是本民族老中青同志担任。

1979年以来的20多年间，又举全国之力，开展了搜集、整理民间艺术的一项系统工程——被誉为“文化长城”的十大文学艺术集成志书的编纂工作。《中国戏曲志》各个省份的分卷已经完成，经过普查、整理，西藏、甘肃、青海、四川的《中国戏曲志》中，藏戏艺术已经记录在内。

政府文化部门通过开展“民间艺术之乡”“特色艺术之乡”的命名活动来鼓励各地对民族民间文化的整理、保护和开发。目前，文化部正积极配合全国人大、国务院有关部门，研究制定《民族民间传统文化保护法》，使之成为保护民族民间文化遗产的基本法。

抢救和保护，实质是为后代子孙保留一份完整文化遗产。没有遗产，就无所谓文化的继承和发展，更谈不上研究，它有着与内地不同的特殊意义，对于世界都有其重要性和必要性。由政府组织，集中人力、物力、财力开展民族民间文化保护的工作虽已开始进行，也许是中国民族民间文化遗产的留存太过丰富，保护与抢救工作的难度巨大超出想象，尽管付出了努力，却远远不够。

目前存在的问题

18世纪以后，直至20世纪50年代，由于西藏社会封闭和落后，使藏戏呈现衰落趋势。1951年西藏和平解放前，藏戏已经濒临灭亡。西藏和平解放和民主改革后，对藏戏采取了保护措施，使它又获新生。但目前西藏专业藏戏剧团只有一个，演出还面临剧场、服饰、专业技术设施等一系列问题。近些年，因缺乏保卫和保护措施，由于生活的迅速变革，或城市化、或文化移入，流行性文化在生活中占优势，藏戏艺术家相继去世，传承人日渐减少，又因经费不足，不能及时采取有效的保护措施，它的现状是很令人担忧的，说他濒临灭亡不是危言耸听。

对专业剧团的新创剧目，各地群众和一些老艺人、戏曲研究者仍存在“不喜欢”、“不习惯”，如西藏藏剧团的小戏等于藏语话剧加唱，青海、甘肃藏剧团的新戏新唱腔和歌舞成分过多等。如何使藏戏发展避免走弯路使更多的群众接受，经受本民族群众的检验，目前仍有许多工作要做。有的专业剧团不以演藏戏为唯一任务，无论对内还是对外演出，他们演出藏戏，也演出歌舞。无论编导还是演员，在剧本的创编和演出中，都带有歌舞演出的痕迹。专门藏戏的唱腔设计和藏戏表演形式、身段，或多或少呈歌舞化，甚至歌舞因素多于藏戏因素。换言之，专业剧团在总结、吸收藏戏传统精华方面仍存在问题。

藏戏人才的培养是目前影响藏戏传承的关键问题之一。各专业剧团普遍反映，目前创作力量单薄，学员水平低。青海省和甘肃省的专业剧团中，一些藏戏演员多非本专业学员。在“团带班”形式下的培训中，存在着选择学员方面、教材编写方面、课程设置、师资安排方面的诸多不如意。藏戏人才培养亟需系统的专门

的教材和高水平的具有理论和实践两方面优势的教师。

西藏自治区民族艺术研究所所长、研究员丹增次仁认为：“当前藏戏的关键是培养人才。在艺校培养的藏戏专业表演人才，在校期间的课程除了文化课之外，主课基本功和舞蹈身段课按舞蹈演员的教材进行训练。藏戏课（唱腔、身段）由区藏剧团的老艺人们授课，当时的藏戏课没有正规的教学大纲、教学计划、教材等基本现代教育条件。艺人们按照口传心授的教学方法，会什么就教什么，教到哪里就算哪里。当时能做到这点已经非常不错了。因为艺校刚刚建立，师资队伍不健全，正处于摸索阶段，根本顾不上培养藏戏演员的事。因为区藏剧团是以蓝面具派觉木隆戏班为主建立的，这几批学员当时学到的只是拉萨觉木隆流派的唱腔和身段，而没有接触到其他藏戏剧种和流派的唱腔和身段。他们接触的东西太少太单一，实际上没有真正掌握到藏戏全部的实质性东西。这些学员毕业后到区藏剧团之后，经过十几年的演出实践，积累了一些经验，成为团里的骨干力量。但是他们要想了解藏戏的本质还需要多少年的努力才行。另外，原来的藏戏各流派的老戏师们已上了年龄，他们年老体衰，已不能再上舞台表演，著名白面具‘琼结宾顿’藏戏队老戏师已73岁，雅鲁‘扎西雪巴’藏戏队老戏师已80岁，著名蓝面具‘江嘎尔’藏戏队老戏师已74岁，‘迥巴’藏戏队老戏师已62岁。藏戏各流派的代表人物相继去世，没有把他们的技艺传下来。‘人死艺亡’的现象极为严重，如果不及时采取有效措施，真正‘原汁原味’的藏戏失传不是危言耸听。”

“事情是人做出来的，藏戏传承也是需要人才能完成，人的素质高低直接关系到传承的

力度和效果。如果在培养传承人上不下本钱，不花精力，什么招数都是空的。因此，在对藏戏艺术的抢救、保护与传承方面，有组织、有计划、有目的的培养传承人是第一要务。”

目前各专业剧团的人员老化，现状并不让人乐观。藏戏演员的培养少则五年，多则六至八年才能完成，西藏藏剧团基本上是七八年，甚至更长的时间才能有一批新生力量加入，这是远远不够的。大部分文艺团体每年都能从各类艺术院校补充新鲜血液，舞台上的面孔可以说常看常新，充满青春活力，这是因为各类艺术院校中，有源源不断的毕业生等着艺术团体去挑选。共和国都成立50多年了，可直到今天，还没有一所艺术院校可以培养藏戏学生，目前仅在四川省艺术学校有一个西藏藏剧团的代培班，还是2002年才由西藏藏剧团自己招生，藏



民间藏戏艺人年龄都很大



民间藏戏仅存的老艺人

戏课由自己派教员来授课的班级，这是藏戏艺术的悲哀。

经费不足，投入不够，是影响藏戏发展的严重问题。这一问题产生的原因是多方面的，其中最主要的是由于藏戏是基础薄弱的小剧种，又往往局限于有限地区，不能造成较大效应，常常被作为群众文化活动对待，加之西藏地区发展滞后，经济困难，投入不足，影响了藏戏的发展。目前各专业剧团经费极为紧张，由于藏戏演出的非商业性传统，剧团到各地巡演，几乎没有经济收益，经费紧张带来各方面的问题和矛盾，最主要的是不利于吸引人才和造就人才，好的人才往往也留不住。资金缺乏是藏戏演出专业团体目前最为头痛的难题。西藏藏剧团全团一百多号人的大会在乐队排练室的地毯上席地而坐，这在全国的省级剧团中恐怕绝无仅有。排演场漏雨，灯光有一排灯光，一排面光总共不到20只老式灯具，上级来审查节目就要到处借舞台灯具，不然起码的亮度都没有。

在现代化进程中，传统的民族民间文化受

到挑战，这是一个必须认真对待的严肃问题，藏戏的情况尤其值得关注。中国实行社会主义市场经济，在内地及沿海经济较为发达的地区，文艺团体基本都建立了文化产业的模式，有自给自足的，有靠国家及地方政府扶持的。戏剧作为一种娱乐手段，要进入市场，要靠演出赢得利润。但是西部地区的经济发展还处于落后状态，文化市场还有待开发，目前剧团资金短缺，资金投入明显不足，区内观众的观赏习惯未培养到位和演出市场没有形成。

戏剧理论界的蔡斗张庚先生2001年才在“第二届全国少数民族文艺会演”中第一次看到了藏戏，由此可见藏戏对外的宣传太少了。2003年全国藏戏学术研讨会召开期间，与会的专家、学者特意观看了西藏藏剧团的演出，专家学者们观赏后，总的感觉尚可，同时也看出人员老化，服装陈旧，结论依然是严重的投入不足。这种现象不改变，藏戏艺术是无法很好得到保护、传承的。藏戏表演需要演员、乐师及舞台人员等人数很多，对舞台、道具、服装的要求也较高，常常造成演出收入大大低于演出成本的状况，藏戏团队只好减少演出场次。试想，一个文艺团体如果演出少得可怜，艺术质量怎样提高、怎样生存下去。有的团队为了增加票房收入，适应观众要求，在藏戏中加进一些流行歌舞，甚至许多节目与藏戏没有关联，这实际上是促进了藏戏特点的消失。

一种文化形式是和一种发展阶段相对应的。中国的大多数民间艺术形式与农业社会的生活方式分不开，当各地都奔着更发达的生活方式前进时，注定要使非物质的、没有现实的使用价值的艺术进入困境。时代变了，生活节

奏变了,人们的审美观也随之变了。过去,由于条件限制,只有为数不多的艺术形式供人欣赏,人们的艺术享受选择面较窄,加上工作、生活的节奏较慢,人们的艺术鉴赏观念也与之相对应。现代技术促进了信息与文化艺术的流通,娱乐手段有了很大丰富,电视文化占去了群众大部分休闲和娱乐时间。现代的生活使观众希望在艺术欣赏中追求轻松和消闲,流行性艺术受到青年观众更多的欢迎。各种戏曲表演在与流行性艺术和电视文化的竞争中都处于劣势。现代人眼界开阔,通过传媒对各种高水平的艺术表演见识得多,欣赏水平自然高了;藏戏这种唱词典雅,表演细腻的剧种更是首当其冲。由此使得藏戏的观众,尤其是城市的观众大量流失。藏戏艺术的表演特点对自身素质要求很高,演员往往是从小开始培养,使其具备唱、诵、说、做各种基本功。这样的演员无论在歌唱、舞蹈、电影、电视等各领域都会有出色的表演。藏戏演出市场经济效益的低下,使许多优秀的藏戏演员转行,或参加朗玛厅(藏式歌厅)晚间的与藏戏无关的演出,以谋求较高的收入;或参加影视的拍摄工作,有的干脆做起了生意,造成藏戏表演人才的大量流失。藏戏在流传中,与各地藏区的不尽相同的文化艺术传统结合,形成了各有特色的不同剧种,引起普遍担忧是,这些不同的剧种和流派,目前完整保留下来的不多。藏剧团1960年建团时一些硕果仅存藏戏老艺人相继退休、故去,一些“原汁原味”的、有研究价值的音像资料没有留下来,用来研究和教学的代表剧目音像资料甚少。目前的西藏藏剧团,是唯一的藏戏艺术表演专业剧团,它虽然是在原蓝面具藏戏觉木隆戏班的基础上建立的,还应该说承担着藏戏的各个剧种和流派的抢救和保护的任务。不要说藏戏的几大剧种,只蓝面具藏戏的

四大流派目前能提供的录音录像资料也是少之甚少,藏戏的抢救工作迫在眉睫。经国家和自治区命名的藏戏“艺术之乡”近期成立了藏戏队,但2003年“雪顿节”这几支藏戏队的演出还是令人堪忧。在藏戏的演出中几乎都是老年人,年轻人很少加入。一些应有的程式省略了,原来各流派的特点根本见不到。

目前藏戏的研究人才断代,在西藏民族艺术研究所,藏戏研究专家刘志群老师退休后,专门的藏戏高级研究人才已经没有了,虽说他仍然还在继续做着贡献,但藏戏研究后继无人是不争的事实。这是需要解决的重要问题。

不久前,为了西藏藏剧团学员班的教材编写,搜寻藏戏的有关音像资料,藏剧团和西藏民族艺术研究所能够提供的全部资料只有七、八盒磁带,而且还是重复的,没有多少可用。藏戏如何继承和抢救的问题现在不能再掉以轻心了,不然会愧对藏民族,愧对祖宗。

此外还有其他一些诸如行政措施不力,人才扶植不够与各地重视程度不同等问题。

藏戏面临的问题也是整个戏剧事业面临的问题,它既有来自客观方面的原因,也有来自主观方面的原因。决非某一部门,某一地区,某一剧团所能解决。正视存在的问题,恰恰是正确解决问题的前提。

抢救、保护藏戏的措施

党的十六大特别提出“扶持对重要文化遗产和优秀民间艺术的保护工作”。民族民间文化具有振奋精神、鼓舞人心的功能,是中华文化的基础和重要组成部分,也是维系中华民族精神与情感的纽带和传承中华文明的重要桥梁。

藏戏从研究上需要各方面的高度重视,对

藏戏的历史、起源、剧种和艺术特点方面的深层次的研究，应重点加强。

对待民族的文化艺术，应该走民族化的道路，要坚持民族的特色，就是说要在传统艺术的基础上继承和发展，弃其糟粕，取其精华，吸取外来文化的精髓也应有一个原则，就是一定要为我为主，也就是以民族自身为主，兼收并蓄，不是把本民族的东西改头换面，用外来的文化取代民族特色没有市场。弘扬民族文化，还应强调用民族的文化反映今天的时代精神，但这种强调与反映，不能用政治来代替艺术。藏戏是一门综合艺术，若想发展和传承下去，从编导、音乐、表演、舞蹈、舞美诸方面都要有专门研究人才，共同探讨如何抢救、保护和传承问题，在藏戏的发展和继承方面需要研究的工作任务很重，而所需的研究人才目前可以说十分匮乏。一些老藏戏工作者对藏戏的现状和将来充满了担忧。边多先生认为把藏戏传承下去是实际工作，不能让流传了千百年的艺术从我们这一代失传或丢掉。现在有两点需引起重视：

第一点：应该走继承、发展的路。传统藏戏一定要传承好，保护好，这是毋庸置疑的，因为它是千百年来藏戏文化形态得以流传下来的根本。新的大型剧作也要尝试着创作。如果总是“八大传统藏戏”反复的演来演去，观众就会逐渐丧失。同时，培养文学剧本作者也非常重要。选材不一定局限于现代、新编历史剧、民间故事剧都可以写。

第二点：在音乐唱腔、舞台美术、藏戏舞蹈动作等诸方面都要培养人才。

刘志群认为：藏戏研究目前知识在基础上、浅表层面，系统的许多交插的研究方面空白点较大。这方面台湾的研究思路反而很宽，属于深层次的。传统到底怎样继承，目前只是继承了

一小部分。几个演员继承了一点，目前的几乎是觉木隆流派的，蓝面具其他流派没有继承，白面具流派可以称为藏族的昆曲，而目前西藏藏剧团只能演出它的开场戏，许多流派都失传了。创研人员，尤其是唱腔设计上没有人才，而且问题相当严重。

专家们感到两难的是，经济发展与传统保护的巨大冲突。急功近利的开发与掠夺式的利用、传统生活方式与现代城市发展，无数的尖锐矛盾有时竟以不同调和的方式使得大部分人选择了以毁灭传统为代价换取经济的暂时发展。文化是人类创造精神及其成果的体现，藏戏被称为戏剧文化的活化石，作为民族遗产，它的原始风貌有长久保存的价值。世界上没有永恒的艺术，藏戏如果不注重抢救、传承、发掘、保护，它的艺术精华就不可能长久地弘扬光大。到头来只能成为一个渐被新一代人遗忘的“文物”，然而这正是我们所不希望的。

我们应当长年坚持做的，就是应当像全国政协委员、中国艺术研究院博士生导师陈醉说的那样：“教育官员，因为他们承担着决策的重任，让他们有长远眼光，有深厚的文化底蕴，有相当的文化水准，能够做出正确的决策，尽可能少地对历史犯下错误甚至罪过；教育老百姓，让他们能够识别什么是真正有价值的东西，什么是需要我们尽全力去保护和抢救的东西。同时，要建立一整套抢救与保护民族民间文化遗产的具体措施。只有全民素质提高了，才能自觉留住我们传统文化的精粹。”

藏戏“申遗”任重道远

在2002年12月召开的“人类口头和非物质文化遗产抢救和保护国际学术研讨会”上，有关专家就藏戏提出申请，希望成为“人类口头和



非物质文化遗产代表作”，引起人们的重视，呼吁加大对藏戏的抢救和保护。藏戏再一次引起人们的关注，也加快了藏戏申报“人类口头和非物质文化遗产代表作”的步伐。

中国艺术研究院戏研所副所长、研究员刘祯认为，藏戏是藏文化思想与精神的凝结，是多元的、活态的藏文化形象的体现，是中华文化的重要组成部分，做好藏戏的继承与保护工作是一项系统工程、动态工程。

我们迫切地希望各级政府和社会上的有识之士，能够通过“人类口头和非物质文化遗产代表作”的申报过程，引起对藏戏抢救与保护的高度重视，全方位地给予大力支持：

一、各级政府对藏戏的发展必须给予特殊的关照和政策上的保证，因为它的发展关系到民族地区的团结与稳定。任何民族的文化形态都是“只一个”，对世界文化都有着不容替代的意义和魅力，因此必须对本民族丰富的文化传统、文化资源进行积极的保护、发掘。

中国民族民间文化保护工程工作原则为：“政府主导，社会参与；长远规划，分步实施；明确职责，形成合力”，这是经过了反复推敲而形成的。所谓“政府主导”，是因为文化建设属于政府的三大建设即政治建设、经济建设、文化建设中的一项，当然也是政府的重要职能。另外，为公民提供公共文化服务，是政府义不容辞的责任。保护好民族民间文化遗产，也是政府的重要责任。政府主导，不光要拿钱，还要进行指导和规划。对藏戏文化形态保护工程所需投入的人力、财力浩大，而且是一项长期的延续性工作，只有政府主导，才能汇集各学科专家，协调各类机构，团结更广泛的社会力量，并以各种形式进行宣传教育，进行舆论引导，最终才能有大的成效。

二、立即从藏戏仅存的艺术家着手，做藏戏系统各剧种、流派的录音录像资料保留工作。目前在西藏自治区范围内，仅以西藏藏剧团和西藏民族艺术研究所来说，保留的音像资料寥寥无几，原因是多方面的：经费困难、专门技术人员短缺等。

中国艺术研究院的学者傅谨先生对此项工作有如下论述：“可惜由于存留手段的缺乏，虽然留下了大量剧本，音乐和表演这两个更能体现地方剧种特色的领域并没有得到同样的关注。80年代初各地艺术研究机构也曾经一度通过录音录像等方式，抢救了一批老艺人的表演资料，然而，由于各地文化艺术研究部门对录音录像资料的保存能力相当弱，这些资料，连同50年代以来收集的大量文字资料，正如同海陆丰的吕匹先生书柜里那些珍贵资料一样，已经遭致严重毁损，其中相当一部分极可能在近年里变成无法修复的废品。

一些仅存的民间老艺人因年龄问题正在逐渐逝去。一定要组织专业人士对藏戏进行普查、清理、抢救，把濒临灭绝的剧目、资料用现代化的手段保存下来，而关键还在于保存好。

让优秀传统文化深深扎根，并不是学者坐而论道就能实现的，主要是要使优秀传统文化普及到群众当中去。把这些遗产和教育系统结合起来，即把藏戏列入到中、小学，甚至大学的课程当中去，这将会保证年轻一代参与到传统文化的保护与延续的工作中来。

三、要把藏戏文化形态包括文字、声音和形象，用科学的方法记录下来。“地方剧种是一个拥有无穷开发价值的文化宝藏，然而，这个宝藏还没有得到认真发掘，就即将在我们面前化为尘土。对于像戏剧这样的舞台表演艺术而言，

最好也最可靠的保存手段，就是充分掌握剧种表演艺术精华的艺人的存在。在某种意义上说，任何一个剧种，只有当它还有艺人能够演出时才能说它被保存下来，只有在艺人们‘身上’的戏才是可在舞台上重现的。否则，即使我们记录了所有剧本，甚至有了足够多的录音录像，它也仍然是死的存在。”这是学者傅谨对中国濒危地方戏剧的论述。

藏戏专家降边嘉措、刘志群认为，藏戏有许多流派，各个流派都有着极富艺术特色的剧目和独特的演出技艺，对各个流派都要继承，这样才是全面的藏戏。另外，藏戏是一种民间艺术，民间的藏戏团很多，国家和政府要对民间藏戏团给予扶持。要组织专业人士对藏戏进行普查、清理、抢救，把濒临灭绝的剧目、资料用现代化的手段保存下来。

2003年11月，中国民族民间文化保护工程试点会议在贵州召开，会上，西藏自治区日喀则地区昂仁县迥巴藏戏被确立为中国民族民间文化保护工程的第一批试点工作项目。这是藏戏在国内引起重视的起点，希望以此为契机，引起各个方面的高度重视，给予全方位的支持。民间藏戏团体是大众可以自主的艺术化生活方式，是大众业余文化生活和当代通俗文化的重要组成部分，政府应当重点扶持。

四、加大培养藏戏学员的力度。要使口头和非物质文化遗产继续生存并富有生命力，更重要的是开展教育和培养工作。当然，培养人才的方式和途径是多种多样的。藏戏文化多年来凭借着口传心授，以相当脆弱的方式代代相传，一旦没有传承人，就如断线风筝，即刻消失。联合过教科文组织北京办事处文化项目官员埃德蒙·木卡拉认为，应当“通过帮助有关人员并让他们把技艺传给下一代以使遗产存活下来”。

保护好文化传承者，只是做到了保证文化流失与绝传的第一步，我们更应关注文化遗产传承人的问题。

各地专业剧团目前主要领导、编剧、导演、作曲等都曾在北京、上海等戏曲院校、艺术学院学习过，他们从不同方面给藏戏带来了新的气息。人们寄希望内地艺术院校继续为藏戏培养高层次人才。

在教育上，可以将藏戏文化内容编入藏族地区的中小学课程，用以培养学生的身心素养、增强学生的民族文化自信心和家乡自豪感。要将藏戏文化发展建立在一个优化的生态环境中，使之有根基、有源头，健康而鲜活。

藏戏人才教育应纳入正规的中专、大专、本科、研究生的教学体系之中，从整体素质上培养不同层次的人才。西藏艺校办过的藏戏班的主要课程是藏文、汉文、政治、乐理、民间舞基本功、唱腔、表演、藏戏、藏族语文等。有的专家认为，应该办大专以上水平的藏戏学校或藏戏班，其教材除了上述内容外，还应包括藏戏史、藏戏音乐脚本、藏戏舞台美术、藏戏剧目、中国民族文化史、中国通史、语言学、戏剧理论等。人们普遍认为，高级藏戏专门学校的成立是十分必要的，对目前藏戏人才的需要来说，也是迫切的。

西藏藏戏班的经验证明，藏戏人才要早选早培养。藏戏班的教学尽管有待进一步完善，但它的效果还是很不错的，虽然周期长了点，它为专业剧团还是输入了一批批年轻骨干。在目前情况下，“团带班”应坚持和提高。当然，各级艺校、内地艺术院校如能设立常年的藏戏班，使藏戏的新生力量能源源不断，那将是藏戏艺术的一大幸事。

2002年9月，在西藏自治区政府有关领导

和部门的关怀下,西藏藏剧团招收的41名小学员(12岁),到四川省艺术学校进行为期六年的学习,这是西藏吸取了以往培养学员的经验,经过慎重考虑,首次在内地办的藏戏学员代培班。西藏藏剧团专门选派了两名在艺术上造诣较深,又有教学经验的资深演员,到学校担任班主任和藏戏艺术的教学工作。2003年9月,这个班排演的藏戏《朗萨雯波》片段荣获了四川省青少年“长富杯”戏曲大奖赛表演特别奖,其中小演员普布多吉得到全体评委专家的肯定与称赞。班主任格桑次旺也获得了“指导教师奖”。他们还将全力以赴参加文化部在北京举办的“义力神杯”戏曲、戏剧比赛。希望培养传承人的工作能够周期短一些,也就是三四年或更短时间就有一批新生力量充实到藏戏的舞台中来。

五、要加强科学研究,一定要有足够的学术支撑,为中国艺术研究院戏曲研究所及西藏

民族艺术研究所配备专门研究人才,做好藏戏艺术的继承和研究工作。应该长年有专门研究人才研究藏戏,在如何抢救、保护上,在抢救、保护什么内容上下一些工夫,用以指导藏戏的传承。

针对藏戏的保护问题,西藏自治区文化厅(局)于1986年曾专门下发《全区民族文化遗产抢救工作会议纪要》,规定对自治区藏剧团和艺术研究所要加强领导,重点扶持,使其成为藏戏艺术振兴、实践和研究的基地,并要求自治区财政划拨抢救藏戏传统剧目及相关资料的专项经费。

自治区财政专门划拨抢救藏戏传统剧目及相关资料的专项经费,列入国家正式编制的藏剧团的业务人员(包括演员、演奏员、舞台工作者)皆为国家正式职工,由国家发给工资,并享受公费医疗等社会福利。对于业务上有突出成绩者,国家给予奖励。



四川省艺校藏戏代培班的小学员

保护工作应该调动各级政府的权力、物力、财力和社会舆论,并运用法律形式和切实的政策措施,保护的层次应该立体化,应包括从制度到活动形式、从艺人到技艺的各个层次和环节,保护的目標应该是维护原方式和原形态,强调代表性、卓越性和纯粹性,尽量避免现代“污染”。作为保护的相关措施,还应该鼓励、支持民间团体和个人参与保护工作,譬如建立博物馆、基金会,组织力量展开调查、搜集、整理、总结、研究和宣传介绍工作等。

2004年,西藏自治区党委、政府为了藏戏文化的抢救、保护和振兴,为了配合藏戏艺术的向联合国教科文组织申请“人类口头与非物质遗产代表作”,做了两件大事。

首先,由西藏自治区党委、人民政府主管文化的领导,会同区计划委员会、区财政厅、区文化厅的相关人员,亲临西藏藏剧团视察和调研,决定投入资金人民币2000万,建立“西藏藏戏艺术中心”,现正在紧锣密鼓的进行该项目工程设计,“西藏藏戏艺术中心”预计2004年9月开始施工,作为向西藏自治区成立40周年(2005年)献礼项目。“西藏藏戏艺术中心”中,有藏戏博物馆,有大小剧场各一个,有排练室、乐队合乐室、演员练功房、舞美设计制作室等。它的建立,是对藏族文化的发展和中國藏戏艺术抢救与保护的具体措施。

其次,由西藏自治区政府高度重视的关于进一步普查、抢救目前仅存的藏戏剧种、流派,记录民间藏戏艺人和专业藏戏艺术家音像资料库的工作计划已经启动。该计划投入资金人民

币近100万,由西藏藏剧团牵头,组织艺术和技术方面的专业人员,购置最先进的数字设备,为建立藏戏文化数据库做准备工作。

这两件事情,是利在当代、功在千秋的大事情。

在世界经济日趋一体化的今天,坚守民族文化几乎成为一种信仰:一个民族、一个地区久以流传的文化习俗及遗存,是该民族、该地区的根基和发展的原动力,体现着独特的思维方式和文化价值;而尊重和保存不同民族与地域的文化正是人类共同生存的基础。

西藏自治区较系统地抢救民族文化艺术传统遗产的工作起步很晚,底子薄、基础差,流传在民间的许多珍贵的文化艺术遗产,现在还仍然因无人继承而失传,“人死艺亡”的现象还依然存在着。紧急抢救、保护并适当发展它们,不但会促进中华民族文化多样化的积累,扩展人民大众的精神娱乐生活,丰富人们的历史文化知识,更可以把这些“文化空间”所蕴藏的早期人类智慧之光束,用来映照人类历史文化的长廊,而紧密衔接这个历史文化长廊,将会进一步加快社会主义现代文明走向灿烂与辉煌。

多年工作实践证明,要使抢救民族文化艺术遗产的工作能够顺利进行,首先必须要得到各级有关领导的有力支持和真正关心,这是完成抢救民族文化艺术遗产这项工作的最基本的保证。我们有理由相信:随着西藏经济和诸方面的腾飞,藏戏艺术这项优秀的民族文化艺术遗产必将会蓬勃发展,大放异彩。



《藏戏艺术保护与振兴十年规划》

一、立法

中央政府和西藏自治区政府多年十分重视对藏戏艺术的保护,曾多次以政府文件的形式发布保护藏戏的方法与措施。中国实行改革开放政策以来,文化艺术团体的管理与运营机制已经有了很大的改变,单纯靠政府文件的形式已经不能达到有效保护藏戏的目的。因此,西藏文化厅计划:

1. 于2003年下半年制定《文化厅保护和振兴藏戏艺术十年规划》,将藏戏确定为国家重点保护艺术,制定长期稳定可持续发展的保护和扶持政策;

2. 于2003年下半年召开“非物质文化遗产保护立法工作研讨会”在此基础上做进一步的调查研究,进一步完善非物质文化遗产保护的立法工作。

二、行政

国家保留现在的藏戏剧团作为藏戏艺术专业托管人的机构。负责藏戏演出活动的组织管理及藏戏艺术人才的培养等。

中国艺术研究院、中国艺术研究院戏曲研究所和西藏民族艺术研究所作为保护研究藏戏艺术的机构。负责藏戏艺术的研究、保护、振兴以及传统剧目的发掘整理工作,并在每年中定期派专家考察了解藏戏艺术保护、振兴的情况,向文化部做出报告。

三、财政

除去中央政府和地方政府每年向藏戏剧团的正常拨款外,再争取从教育经费和科研经费

中划拨出一定的比例,用于藏戏艺术从业人员的教育培养和对藏戏剧目的发掘、考证、研究等经费。

同时向社会广为募集经费,建立藏戏艺术基金,用于藏戏艺术的保护与振兴。

四、宣传

今后十年中,配合对藏戏艺术的保护、研究、振兴工作,计划利用广播、电视、报刊杂志等各种媒体开展一系列的宣传活动。

a. 在2002至2003年,配合联合国教科文组织“人类口头和非物质文化遗产代表作”的宣布,开展保护和保存非物质文化遗产重要意义的宣传,同时藏戏艺术的历史价值和保护、振兴的意义。

b. 继2001年西藏自治区藏戏唱腔会演之后,将于2004年开始每两年举办一次大规模的藏戏或藏戏唱腔会演,围绕保护振兴藏戏艺术的中心内容,每次采用不同的主题。计划主题有:藏戏名家名剧目展演;藏戏青年演员会演;藏戏少年儿童会演;藏戏发掘整理传统剧目展演。

c. 筹建中国藏戏艺术博物馆。

d. 到国外举办“中国藏戏艺术展示”,宣传、介绍中国藏戏艺术和联合国教科文组织“人类口头与非物质文化遗产代表作”项目。

五、研究

中国艺术研究院戏曲研究所和西藏民族艺术研究所在今后十年中初步计划先从两个方面开展研究:

a. 藏戏传统剧目的发掘整理工作。计划每年整理2—5出,每隔2—3年召开一次研讨会,请有关专家学者从发掘整理的剧目中评选出1—2出,交藏戏剧团复排上演。

b. 现存藏戏艺术家表演艺术的研究与记录工作。组织研究力量对现有的优秀藏戏艺术家的表演艺术进行研究,同时采用录音、录像技术记录他(她)们的艺术活动。

六、人才

在今后十年中,注意发挥现有藏戏艺术人才作用的同时,还要大力培养藏戏艺术的后续人才。将采取专业与业余相结合,普及与提高相结合的形式,从以下几方面培养藏戏艺术人才。

a. 在中、小学校中开展课余藏戏艺术教育,举办藏戏艺术培训班,从小培养藏戏艺术人才。

b. 在中、高等艺术专科院校中设立藏戏专业,培养专业人才。

c. 各藏戏艺术表演团体安排著名艺术家带徒弟,传授技艺。

d. 中国艺术研究院戏曲研究所和西藏民族艺术研究所举办藏戏优秀中青年演员艺术理论进修班,提高中青年演员的艺术修养与艺术理论水平。

e. 中国艺术研究院戏曲研究所和西藏民族艺术研究所举办藏戏编导进修班,提高各藏戏表演艺术团体编剧、导演人员的艺术理论水平。

西藏自治区文化厅

2002年6月

后记

Wu Ji

由于工作上的原因，国内大部分地方我都已去过，唯独没有到过西藏。对我来说，西藏是神秘的，又是圣洁的，亲自感受西藏，感受西藏的文化艺术是我多年的梦想。由于援藏工作，使我梦想成真。我终于到达了西藏，到达了梦寐以求的地方。在这里与西藏自治区藏剧团的同志们一起生活、工作、度过了生命中宝贵的三年时光。

感悟西藏，要感悟西藏的山、西藏的天、西藏的云、西藏的河、西藏的人，还有酥油茶的芬芳、青稞酒的甘醇、风干牛肉的醺香、锅庄舞的豪放、六弦琴的悠扬……对我来说，感悟最多、最深的还是那“阿吉拉姆”——藏戏，那面具、朗达、仲古、说雄、“温巴顿”、“雄”、“扎西”、鼓钹声等与藏戏有关联的一切。

时逢“人类口头与非物质文化遗产代表作”申报工作，使藏戏成为“口头与非物质文化遗产”是我为之奋斗的目标之一。我努力进入藏戏的世界，深深地被这古老的戏剧所吸引。这一切一切都令我陶醉，让我神往，让我终身难忘。

本丛书的副主编，中国艺术研究院的傅谨先生电话联系到我，让我撰写《藏戏》，这使我诚惶诚恐。我认为不管从哪方面讲我都是没有资格编写这部书的。在西藏以及祖国各地，藏戏艺术研究的专家、学者为数众多，有的还颇有建树。但从个人角度讲，我想给自己的援藏工作，尤其是在西藏自治区藏剧团的工作做一个总结，画上圆满的句号。在傅谨先生的力邀下，我就战

战兢兢地斗胆接受了这个任务。

在有限的时间内，我只好一边学习，一边研究，一边编写；犹如修一段路，开一段车，然后再修一段路，再开一段车，周而复始。我长期从事音乐演奏和戏剧管理工作，在藏戏方面没有什么积累或经验，凭借的只是我对藏戏的热爱，只是站在巨人的肩膀上，只是我工作、生活在西藏自治区藏剧团，需要弄清楚的问题，可以立即请教。经过数月的努力，此书终于完成。由于我各方面才疏学浅，水平有限，使本书从广度到深度都受到一定的限制，不妥及错误之处还望藏戏艺术研究的专家、学者不吝赐教。

本书的编写得到了原西藏民族艺术研究所副所长、研究员刘志群先生，原中国藏戏学会副会长、《中华戏曲》编委、西藏音乐家协会副主席边多先生，原西藏自治区藏剧团团长、现藏剧团国家二级编导小次旦多吉先生和西藏自治区藏剧团部分同志的极大帮助，书中许多素材都是上述人员提供或口述的。西藏文联《西藏人文地理》主编张鹰先生以及西藏藏剧团的部分同志提供了大量精美图片，在这里一并表示诚挚的谢意！书中引用了许多专家学者的成果，也在此表示深深地谢意！

李 云

初稿完成于藏历木猴新年(2004年2月12日)

修改于2004年5月5日

