

青海省首批国家级非物质文化遗产名录丛书
青海省社会科学规划课题

青海黄南

曹娅丽 / 著

藏戏



民族艺术出版社
ZHUZHUO YUZHUO YUJIAOYU CHUBANSHE



青海黄南藏戏

曹娅丽 / 著

ISBN 978-7-5039-3152-9



9 787503 931529 >

定价: 35.00 元

青海黄南藏戏

曹娅丽 著



文化艺术出版社
Culture and Art Publishing House



图书在版编目(CIP)数据

青海黄南藏戏 / 曹娅丽著. — 北京: 文化艺术出版社,
2007.4
ISBN 978-7-5039-3152-9

I. 青… II. 曹… III. 藏戏—研究—青海省
IV. J825.75

中国版本图书馆CIP数据核字(2006)第146944号

青海黄南藏戏

著 者 曹娅丽
责任编辑 金 燕
责任校对 方玉菊
装帧设计 刘宝华
出版发行 文化艺术出版社
地 址 北京市朝阳区惠新北里甲1号 100029
网 址 www.whyscbs.com
电子邮箱 whysbooks@263.net
电 话 (010)64813345 64813346 (总编室)
(010)64813384 64813385 (发行部)
经 销 新华书店
印 刷 国英印务有限公司
版 次 2007年4月第1版
2007年4月第1次印刷
开 本 787 × 1092毫米 1/16
印 张 13.75
字 数 200千字
书 号 ISBN 978-7-5039-3152-9 / J · 829
定 价 35.00元

版权所有, 侵权必究。印装错误, 随时调换。

藏文佛学知识问答——藏传佛教

序言





序一

天道酬勤：一个满族女学者的成功之路

曲六乙

捧起《青海黄南藏戏》书稿，回忆起在青海与作者曹娅丽的相识。从20世纪80年代起，多次赴青海或观摩、或考察、或参与组织国际学术会议。省文化厅王承喜副厅长，总是派曹娅丽陪同。每当我们询问起青海名胜古迹，民俗风情、宗教祭礼仪式和藏戏演出活动，她总是如数家珍似的娓娓道来，话语中透露出对青海这片土地的挚爱。这使我们猜测这位年轻的“青海通”，一定是土生土长的青海人。

后来接触多了，问起她的家世才知道她是满族旗人。祖籍东北，隶属镶黄旗。先人随清军入关，转徙北京通州地区，最终落户天津宝坻县。曾祖父虽是个小小的“钱粮”，却一心想“诗书继世”，改换成书香门第。20世纪60年代，她出世的第一次哭声便响在这里，8岁就带着童年梦幻，随父亲支援大西北，来到青海西宁。从此把自己的命运同青海连结在一起。80年代毕业于青海民族学院，分配到青海省艺术研究所，走上学术研究道路。所以她虽非“土生”，却是在青海“土长”。异乡的满族姑娘经过高原水土的长期哺育，变成了青海本土学者。

娅丽涉猎的学术领域比较广泛，举凡青海少数民族文化、艺术、宗教、民俗、祭祀，无不摄入她的探索视野。在二十多年的岁月里，她主编、参与和独自编撰出版的有国家科研项目《青海土族文化艺术研究》、《人神共舞亚——青海宗教祭祀舞蹈考察与研究》（合著）、《神秘的热贡文化》（合著）和省级科研课题《青海黄南藏戏》。后者的姊妹篇《青海的藏戏》



则是国家重点课题“西北人文资源环境基础数据库”的子课题。此外，还有多篇具有较高学术价值的论文发表。而她的主攻方向则是藏戏学，成就也最为突出。

藏戏学，从宏观角度说，它是一门兼属藏学和戏曲学的新兴学科。说它“新兴”，指的是它始于20世纪80年代，至今不过二十多年。80年代初在拉萨举办建国以来首次雪顿节（戏剧节），参加者有西藏的白面具派剧团，蓝面具派剧团，青海安多语系的黄南藏剧团，还有甘肃、四川等省不同语系、流派的藏剧团。会议期间举办了学术研讨会，并成立了五省区藏戏艺术研究会（我被聘为顾问）。应该说，对藏戏学研究，起了很大的推动作用。在这以后的二十多年里，西藏的刘志群、边多，青海的刘凯、亢树楠，四川的于—以及我不熟悉的学者，先后发表，出版了不少有学术价值的论文和专著，遗憾的是，岁月不留情，这些年事已高的学者多数已退出论坛。作为中青年新生代的一个代表，娅丽继承了老一辈学者的治学精神，吸收了他们积累下来的丰富成果，在青海藏戏研究方面，尝试着运用民族宗教学、文化人类学、民俗学与艺术学相结合的观点、方法，分别从发生学、分类学、生态学、形态学等角度进行综合性研究。尽管这些研究，还有待于提升到整体性、系统性的学术层次，但她对青海安多藏戏系列的研究处于领先地位。

娅丽在青海藏戏学研究方面的成绩，是诸多主客观因素交汇合力的结果。20世纪80年代以来省级、国家级各种文化、艺术科研课题的承受，不论个人的或集体的，这些接踵而来的学术压力，对于争强好胜、不怕艰苦、外柔内刚而富于韧性的满族姑娘，就成了踏上学术之路的积极动力。而我认为她的主要秘诀，或者说是最值得称赞的就是这个弥足珍贵的“勤”字。“书山有路勤为径”、“业精于勤荒于嬉”这类闪着智慧之光的言语就是她的学习座右铭。正如她自己所说的，勤于学习，勤于钻研，不怕吃苦，勤于实践。这就应了一句成语：“天道酬勤”，老天爷是不吝啬对勤者的赞赏的。

娅丽的勤，突出的表现在长期无怨无悔的田野考察上，多年来，她硬着头皮，狠着心，摆脱家庭、孩子的羁绊，强忍着女性生理的种种不便，深入基层、深入农牧区和寺院，足迹遍布果洛、玉树、海西、海南、海北、黄南等藏区。这些高寒缺氧、气候多变的地区，海拔均在四千米左右，因之，她还要不断地适应高原反应。她甚至经常孤身一人到人迹罕见的陌生村落搞田野调查。她在黄南地区一个偏僻、封闭的村落，首次发现这里的寺院在农历十月祈愿法会上演出的《米拉羌姆》，即以羌姆形式演出的早期黄南藏戏《公保多吉听法》。这个从来没人考察过的村落，为这位孤身前来的女性发掘他们的珍贵文化遗产而感动。

他们主动地抄写文本交给了娅丽。经了解,这是青海地区发现的另一种古老的手抄文本。它是喇嘛僧人根据《米拉日巴劝化记》中的“小鹿与猎人”故事和寺院“米拉日巴”壁画故事编写的。为此,她写出了论文《藏族仪式剧〈公保多吉听法〉的流传与演变》。

在青海湖北岸的刚察县沙陀寺,她首次观赏到有僧人演出的《格萨尔王传》片断。在湖边还建有一座专门教授藏戏的经院,设立《格萨尔王传》藏戏课程,作为僧人必修的经文。在僧人的眼里,藏戏《格萨尔王传》是与经文等同的宝典。为此,她写出了论文《华热藏戏艺术的变迁:沙陀寺、珠固寺藏戏考察》。

2002年7月,她在青海果洛地区考察时,首次发现了以演出格萨尔王史诗为主的藏戏,亦称为果洛“格萨尔”藏戏。在春节期间,或雪顿节上由各寺院僧人演出,格萨尔等剧中角色,穿着戏装,骑着骏马,手执兵器,在高亢激越的《格萨尔王传》说唱曲调旋律中,“厮杀”在绿茵草原上。特别是马背藏戏,是在马背上表演的一种艺术形式,每个角色在马背上完成唱、念、舞、技等程式表演。可以说是一种有实物的表演,而且不受时空制约,即圆场、绕场和过场皆在演出广场外围利用崇山峻岭、河流草原、马匹进行表演,以表示人物在行路、追逐,或出入场。娅丽惊喜这次发现的学术价值,不仅了解到一种奇特的原始形态的藏戏演出,更在于从单一说唱艺术蜕变为代言体戏剧综合形态,在于戏曲发生学的普遍含义。她据此写出的论文一经发表,便引起了藏戏学界的关注。

读着娅丽的论文和著作,我深切地感受到她是把藏戏学的研究,视为自己的第二生命,视为自己人生的一种追求。20多年的艰苦实践,把她推上青海藏戏学研究的领先地位。她成了这个新学科的非“土生”却“土长”的权威。

在她的学术成功之路上,我之所以特别强调一个勤字,是有感于学术研究无捷径,要以勤为本。勤,是一种有特殊功效的精神财富。勤,拒绝平庸,拥抱优异。勤,是发现。勤能补拙,更能生巧生智。惟勤,才能走向成功之路。

“书山有路勤为径,学海无涯苦作舟。”以勤为本,以苦为乐,奔向学术高峰。

老叟今岁七十有七,毕生攻研少数民族戏剧学和傩文化学,老天爷与我作对,罚我患上青光眼和白内障,虽做两次手术。结果是左眼残废,右眼戴着眼镜只有0.3视力,至今虽小有名气,出了几本书,不敢稍有懈怠,仅用0.3视力打拼出《中国少数民族戏剧史》,完成这项全国重点科研项目,实际上仅是一个勤字。愿与娅丽共勉一个勤字,此生足矣!

2006年10月6日中秋于北京



序二

刘志群



青海
藏戏

序言

说来有意思的是，我与青海的藏戏研究者似乎很有缘分，20世纪80年代中期开始，我与青海省文学艺术研究员刘凯先生关于我国藏戏剧种、流派的划分、命名等问题作了许多探讨，甚至商榷和争鸣，以至成为一种学术上的诤友，建立了十分深厚的友谊；90年代中期退休的刘凯先生南下广州，有幸的是曹娅丽女士接上了班，从此与她常在一起参加一些有关藏戏的、少数民族艺术的研讨会。除此之外，平时我与这位青海年轻得令人羡慕的女学者常有电话联系。近来可喜的是，她的一个学术课题《青海黄南藏戏》正在完成之中。一方面，她本着学术研究的严肃性和科学性，提出了若干问题找我探讨和切磋，而且“心有灵犀一点通”，我们相互很快有了沟通而使学术观点更加准确；另一方面，我因文化部艺术研究基金资助“国家年度课题”《中国藏戏史》而急需了解青海藏戏的情况，因此十分乐意她来找我，甚至我想提出要把书稿通过电子邮箱发过来时，她正好请我为该课题写个“序”，我也就本着先读为快的精神答应了。

当我认真拜读了这14万字的书稿，青海黄南藏戏的来龙去脉、艺术形态、民族和地域特色、剧目的继承与创造、舞台艺术风格、著名的藏戏艺术结构、著名的藏戏艺术家等等，一目了然地呈现在眼前。特别是青海黄南藏戏的“历史”部分的六个阶段，其中“三人阶段”里全文录入“《中国戏曲志·青海卷》表演条目中”记载的18世纪中下期在隆务寺“呀什则”夏季娱乐活动中，最早演出的《诺桑王传》开头一段戏《解救龙神》当时演出的详细情形，这是一段尤其显得珍贵的具体资料。作者是《中国戏曲志·青海卷》编辑部主任，也是青海“黄南藏戏”部分的主要撰稿人，是从田野考察中得来的第一手资料，也是宝贵

的史料；“艺术特色”部分广场演出与舞台演出并举以及相结合，将青海黄南藏戏与西藏藏戏比较中来叙述，从而突出了宗教色彩和安多艺术韵味；“剧目”部分民间的和专业的剧目兼顾，又将重点放在专业创作剧目的研究上，反映了该课题的作者为今天的藏戏发展和创新提供实践经验的总结；“舞台艺术”表演、音乐和舞美部分，既突出了本体的个性，又反映了与兄弟省区、兄弟民族剧种在艺术上的联系，比如青海藏戏受西藏藏戏的影响，也有“温巴顿”开场戏这种形式，同时又把这种开场戏形式，与京剧的“副末开场”相类比，因为青海藏戏在历史上也确实受到过内地京剧的影响，尽管是间接的，但也要比西藏藏戏所受到内地京剧的间接影响更多；“附录”部分“浪加寺藏戏《公保多吉听法》（猎鹿老人）手抄本”是十分难得的民间与寺院兼具的藏戏文本资料。以上这些，都反映了曹娅丽女士以自己对青海藏戏田野考察的刻苦和精心，学术探讨的深入和严谨，艺术科研的庄严和神圣，让人们在该课题的文本上看见了闪耀着她从生命和心灵深处迸发出来的智慧之光，实在令人钦佩之至。

我国对藏戏的研究，是从20世纪80年代以后才真正开始的。自从国家展开重点科研项目十大文艺集成志书以后，各个省区包括西藏和青海展开了藏戏的田野考察普查，搜集整理资料，发掘研究探讨，进行编纂藏戏和藏戏唱腔音乐的集成志书。随着我国五大有藏区的省区戏曲工作者一二十年来的不懈努力，以及各个省区的戏曲志相继编纂成功，对于我国藏戏的剧种、流派的划分、命名大体有了一个共识。以我的观点，认为我国藏戏在中国戏曲的大体系中有一个藏戏剧种系列，这就是西藏蓝面具藏戏、白面具藏戏、昌都藏戏，四川的康巴藏戏，阿坝和色达的安多藏戏、德格藏戏，青海黄南和华热的安多藏戏，果洛的格萨尔藏戏，甘肃的南木特藏戏（也属于安多藏戏）。这些藏戏剧种中又都有一些不同的藏戏流派。而青海黄南藏戏，可以说是我国青、甘、川安多藏戏剧种的一个重要流派，也是青海安多藏戏剧种中的一个有代表性的流派，甚至可以说是青海藏戏的主体，因为它历史最悠久，剧目最丰富，流播地区最广，影响也最大。对于这样一个在我国和青海都有着重要地位的“青海黄南藏戏”（流派），进行科研课题的立项和编纂完成，无论就我国和青海藏戏的继承、发展和创新来说，还是就中国藏戏史来说，都是具有重大而深远的历史意义和现实意义的。

祝愿我这个后来却多少有点前辈那种筚路蓝缕精神的学界诤友，在学术的道路上走得更远，更加稳健有效而渐臻于至境吧！

以上如斯为“序”。

2006年7月于拉萨





曹娅丽 满族, 1963年生, 天津宝坻县人。

研究员、硕士生导师, 中国戏曲学研究会理事、中国少数民族戏剧学会理事, 青海省江河源文化研究会理事, 中国艺术研究院戏曲研究所国内高级访问学者。1985年大学毕业后, 分配到青海省艺术研究所工作, 长期在青海各民族地区进行民族文化艺术田野调查与研究, 现为青海民族学院艺术系教授, 从事藏族戏剧、宗教舞蹈及民族艺术研究与教学。

曾承担国家社科重大科研项目《中国戏曲志·青海卷》的编纂工作(于1997年获国家文化部授予的艺术科学重点科研项目个人优秀成果奖)和《西北人文资源环境基础数据库·民间戏曲》、《中国少数民族戏剧图史》“青海藏戏”部分、《青海土族文化艺术研究》(于2006年获第二届文化部文化艺术科学优秀成果三等奖, 青海省哲学社会科学成果二等奖)、《青海藏传佛教绘画艺术基础数据库》等国家重点项目的编撰工作, 出版有《土族文化艺术》、《人神共舞——青海宗教祭祀舞蹈考察与研究》(合作)、《神秘的热贡文化》(合作)等著作, 发表论文50余篇, 2006年由青海省文化厅组织, 本人承担撰写申报的“黄南藏戏”纳入“首批国家级非物质文化遗产代表作名录”。

本书是作者十多年田野调查与研究的成果。书中以独特的视角对安多藏戏的重要支系——黄南藏戏的历史与现状、演出剧目、民间戏班特有的演出形式与艺人的生活方式以及舞台艺术特征等,进行了详尽而细致地描述。同时把藏戏艺术的发展放在中华民族戏曲的大背景和广远的范畴下加以记述。本书还以文献资料与田野考察相结合,对黄南藏戏的发展和传承,以及艺术成就给予总结和论证,由此揭示藏族戏曲的艺术特点,为黄南藏戏纳入“首批国家非物质文化遗产名录”而开展保护工作提供了指导和参考依据。

责任编辑/金 燕
装帧设计/刘宝华

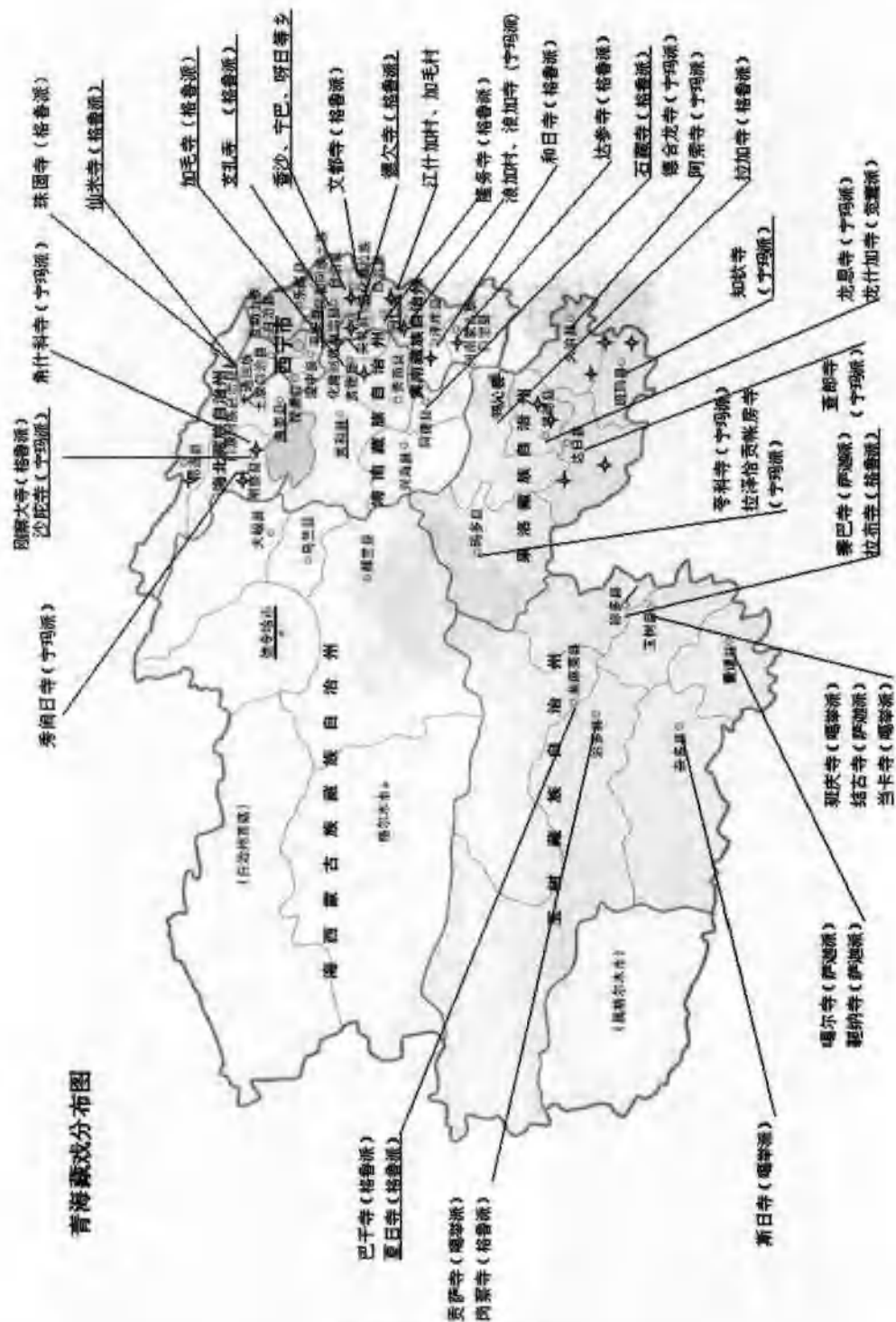
文津书局出版社
Wjysbooks@163.net

青海省文化厅
青海民族学院青海省非物质文化遗产研究所

资助项目

丛书主编 曹 萍 王承喜

青海蕨类分布图





目录

序言……1

序一……曲六乙 2

序二……刘志群 5

导言……1

一、研究的缘由及其意义和思路……2

二、研究价值、状况及资料来源……12

第一章 黄南藏戏的产生、发展、繁荣……19

一、黄南藏戏的大本营——隆务寺……21

二、隆务寺藏戏的“三人表演”阶段……27

三、隆务寺藏戏与戏师吉先甲、多吉甲……32

四、民间藏戏的兴起和繁荣……36

五、黄南藏戏剧种的形成是藏汉艺术家共同创造的产物……59



第二章 黄南藏戏的艺术特色……67

- 一、从民间文学和民间艺术中汲取营养……68
- 二、黄南藏戏的宗教性……75
- 三、古老淳朴的广场演出……79

第三章 黄南藏戏的舞台艺术……87

- 一、黄南藏戏表演的艺术风格……89
- 二、黄南藏戏音乐特色……99
- 三、黄南藏戏面具及服饰……106

第四章 黄南藏戏演出的主要剧目……117

- 一、黄南民间藏戏演出剧目……119
- 二、青海省藏剧团改编与新编的藏戏剧目……127

第五章 黄南藏戏作品研究……133

- 一、仪式剧《公保多吉听法》的流传及其对黄南藏戏的影响……134
- 二、现代藏戏《金色的黎明》创新意识与艺术思维模式……146
- 三、藏戏悲喜剧的审美特征……152



第六章 黄南藏戏艺术家……161

一、民间艺人与著名藏戏艺术家……162

附录……171

一、热贡文化探寻……172

——黄南藏戏考察报告

二、黄南藏戏年表简编……182

三、浪加寺藏戏手抄本……曹娅丽录音整理 尕藏译 187

——《公保多吉听法》(猎人与小鹿)

参考文献……201

后记……203

新加坡大坡大馬路大坡大馬路

导言





一、研究的缘由及其意义和思路

藏戏是我国少数民族戏曲中历史悠久、流传较广的一个戏曲剧种。是中华民族的优秀文化遗产。8世纪白面具藏戏初步形成,14、15世纪汤东杰布创建蓝面具藏戏,使藏戏走向成熟,如果从此算起,有近五六百年的历史,只是稍晚于北杂剧与南戏,是流传于青藏高原的一种少数民族的戏曲艺术形式。

藏戏是以歌舞形式表现文学内容的综合艺术。藏戏在发展过程中,融合了藏族民间歌舞与佛教的哲学内容,受到了藏族人民的喜爱。它不仅流行于我国的西藏、青海、四川、甘肃等西部地区,甚至在锡金、不丹和尼泊尔等国家藏族聚居的地区也广为传唱。长期以来,藏戏继承和发扬藏族传统文化,拥有独特的艺术风格和传统剧目,形成了一个庞大的藏戏体系,即藏族传统戏剧有诸多地方剧种,在大的剧种内又有不同的艺术流派,每一艺术流派内又有不同风格的演出团体,如西藏藏戏剧种中有白面具戏、蓝面具戏,安多藏戏中有青海黄南藏戏、果洛藏戏、甘肃的南木特藏戏等。

历史上,关于藏戏的起源有多种论点:一是藏戏源于藏传佛教乐舞——“羌姆”,即“宗教舞蹈说”;二是“源于民间说唱艺术说”;三是“源于民间歌舞说”;四是“汤东杰布说”^①。也有人认为藏戏与松赞干布和文成公主倡议组成的第一支宫廷乐伎有关,有人则追溯到8世纪

^① 《中国戏曲志·西藏卷》,第3-10页,文化艺术出版社,1993年版。



羌姆乐舞



纪时的西藏民间鼓舞(边敲击边舞唱,歌词接近戏曲)。人们公认的第一位藏戏祖师是汤东杰布。直到今天,我们在藏族居住的许多地方,还能看到民间藏戏团供奉他那慈祥庄严的塑像或唐卡画像。汤东杰布生于1385年,是一位学者、高僧、游历家和戏剧家,他曾遍览了当时中外古今的佛经、典籍,游历了全藏的名山大川,深知民间疾苦。据《汤东杰布传》介绍,他曾在拉萨河畔“给众人 and 牲畜解渡河之难而搭桥设舟”,当时建桥群众中有七位能歌善舞的姐妹,于是,他亲自编导节目,设计歌舞唱腔、服装道具,自己敲钹击鼓,教七姐妹唱跳表演,在西藏地区演出募化。七姐妹美貌俊俏、舞姿优美、歌喉婉转、唱腔动听,受到群众热烈欢迎,观众们说:“真是仙女下凡了啊!”从此藏戏被称为“阿吉拉姆”(仙女),演员被称为“拉姆娃”(扮仙女者)。传说汤东杰布修了一百零八座大桥,藏戏也从此在全藏普遍流行发展起来。也有学者在一些史料中发现藏戏与印度梵剧的渊源关系,周伟在《西藏文化的个性——关于藏族文学的再思考》的“宗教仪式与藏戏艺术”章节中提出,在大藏经《丹珠尔》本生部里有两个印度古典梵剧剧本《龙喜记》和《世喜记》。他认为“正是由于两大印度古典戏剧的翻译,印度戏剧的模式和理论才传入了西藏,并被汤东杰布大胆地批判吸收了,于是汤东杰布将这种戏剧模式和主题融入到巫舞、跳神、热巴剧三元合一



《意乐仙女》剧中的歌舞场面

的框架中。从这个意义上，藏剧才真正形成了。而这种融合的第一个产物便是真正意义上的藏剧《云乘王子》、它的题材和主题来源于《龙喜记》，但它却是藏族文学所独有的”^①。的确，在大藏经《丹珠尔》中对戏剧有着详尽的描述^②：

戏剧是将诸如历史上的传说，扮成形象，使用各种语言、近似的歌舞，边唱边舞，并配以身体的各种姿势、诸种不同的曲调以及神和仙人、智者等之随生^③，引导者和系列跟随者。并具有第二真实和半外^④等之诸种理论。使用的台词一般是用梵语、巴利语、阿婆商夏语，比舍遮语唱的歌词。其唱词有诗歌、散文和诗散相间等诸种体裁，再配之以音乐。变成天神、龙、乾达婆、非天、金翅鸟、夜叉、人、非人等各自的舞

① 刘志群：《藏戏研究的长足进展和有待深入，开拓的理论命题》，《西藏艺术研究》，第95页，2003年第4期。

② 彭书麟，于乃昌，冯育柱主编：《中国少数民族文艺理论集成》，第207—208页，北京大学出版社，2005年11月版。

③ 随生：再现。

④ 半外：此是藏文直接意译，可能是指演广场戏时，一半向外。



青海

藏

导言

蹈和语言的七种歌音^①演出。正如所云^②：“节目骄矜傲慢时，唱五合和中令歌音，英雄奇丽时，用六合和骏马调，慈悲之味时，唱绕地和近闻曲，在战斗可畏等的时候，要唱奋志调。”演出的脚本如吉喜天^③作的帕拉达和云乘王子救龙之命的本生记——《龙喜记》和战陀罗拘米作的割下“顶髻宝”为救济婆罗门之贫苦，卖掉自己，送给了敌人，最后征服了一切的本生记——《世喜记》等。

这段资料描述了戏剧的剧目、演出内容、艺术形象、语言、音乐和歌舞并指出了如何演唱和表演，从中不仅可以看出藏戏与梵剧的渊源关系，而且可探究其戏剧表演的模式和理论以及对西藏藏戏的影响，对此，我国藏戏研究专家刘志群也曾考证：

西藏宗教前弘期、后弘期的形式，都与印度传入大量佛教经典有关。随着印度文化的流传，印度古典戏剧也影响了藏族戏剧，使藏戏故事多数来源于印度。在藏戏艺术形式和风格上，也有受印度古典梵剧中“宗教宣传剧”、“概念人物戏”的影响^④。

此外，藏戏与藏传佛教仪式表演及跳神乐舞密不可分。根据有关文献资料及笔者实地考察，莲花生在主持桑耶寺开光典礼仪式中，糅合进佛教人物与故事的跳神乐舞，其实质为印度古典梵剧之艺术流变，以及藏传佛教戏剧之雏形。在《中国大百科全书·戏曲曲艺》“藏戏”条目中也有明确记载：

8世纪藏王赤松德赞(742—797)请印度高僧莲花生入藏，修建山南桑耶寺，779年举行落成典礼时，采用藏族原始宗教“苯波”巫师仪式，并与当地土风舞结合，形成哑剧性的跳神仪式，以宣扬佛教哲理，此即藏剧的起源。

在青藏高原藏族地区藏戏遗存中可以考证“羌姆”的戏剧艺术特征。在西藏、青海、甘肃一些藏传佛教寺院法会活动中保留着藏戏《公保多吉听法》这一古老的剧目。据笔者在青海黄南藏区实地考察了解到，每当一些寺院举行宗教法会仪式时，都要跳《公保多吉听法》，即“米拉羌姆”，譬如黄南同仁县浪加乡宁玛派僧人在每年农历十月都要举行十月祈愿法会祭祀仪式，首先表演十二个羌姆节目，然后表演“米拉羌姆”。这是一种有歌有舞有

① 七种歌音：六合、仙曲、绕地、中令、五合、奋志、近闻。工巧明中讲：“六合声如孔雀，以表惊奇，仙曲声如黄牛，以表神异；绕地声如山羊，以表慈爱；中令声如鸿雁，以表豪强；五合声如杜鹃，以表欢娱；奋志声如骏马，以表战阵；近闻如巨象，以表聚合。”

② 正如所云：是指正工巧明中所讲。

③ 吉喜天：戒日王。

④ 刘志群：《藏戏的民族形成和风格特色》，载于《戏曲研究》17辑。文化艺术出版社。



《公保多吉听法》壁画（即米拉日巴劝化记）

说有诵的短剧表演。它是由羌姆演化而来的戏剧，或者说是羌姆与戏剧相融合的产物。因为它在音乐、表演身段、舞蹈动作等方面，仍然承袭了寺院羌姆的仪轨，表现出仪式戏剧的风格。另外，在一些藏戏剧目中直接穿插寺院羌姆的拟兽舞与神舞表演，如《苏吉尼玛》中穿插了“熊、豹、鹿、牛”等动物神灵的假形面具舞。由此可见，藏戏的起源、形成与发展清晰可辨。

值得指出的是，西藏藏戏兴盛于民间，到20世纪中叶，仅拉萨市一地，就有十七八个藏戏团。它们每年从藏历六月二十九日“雪顿节”起，在达赖夏宫罗布林卡举行献演，再赴各地巡回演出，足迹遍及全藏。

2003年9月，笔者参加了由中国艺术研究院在西藏召开的“2003年全国藏戏发展学术研讨会”，会上学者们对藏戏的发生、发展进行了研讨，并对西藏白面具藏戏、蓝面具藏戏进行考察，了解到白面具戏孕育于民间歌舞之中，民间歌舞、民间说唱、宗教艺术是藏戏产生的重要源头。

西藏藏戏是一个十分古老而又颇具民族特色的剧种，它在西藏藏族群众中影响是很深远的。不仅很多大寺院有演出藏戏的组织，各地民间还有许多群众业余藏戏团体。藏戏在



西藏山南白面具戏

西藏长期流传过程中,还形成白面具、蓝面具等不同的剧种以及每一剧种中的不同流派。

西藏藏戏演出形式一般由三部分组成:第一部分是开场戏,藏语称为“温巴顿”,再现汤东杰布创始藏戏的传说,是具有酬神性质的歌舞;第二部分才是正戏,称为“雄”;第三部分称为“扎西”,是以歌舞形式祈福迎祥,是全剧演出的结束。至今仍然保留着一部分广场演出的形式。与汉族及其他少数民族戏曲,以舞台演出为主要形式是大不相同的。藏戏的表演,演员过去多戴面具,其表演虽也具有一定程式,但与汉族戏曲表演程式很不一样。舞步起落、旋转跨度大,节奏鲜明但比较快,受宗教(喇嘛教)法会舞蹈及藏族粗犷刚健的民间舞蹈的影响比较明显。

西藏藏戏的唱腔,高亢、激越、委婉,伴奏无弦乐器,只是一鼓一钹,还保留着适于广场演出的一些特色。藏戏的传统剧目,多取材于佛经故事、藏族民间传说或历史故事,反映世俗生活的比较少,即使反映世俗生活也带有比较浓厚的宗教色彩。

黄南藏戏的产生、形成与发展,一方面受西藏藏戏影响;另一方面还受到甘南南木特藏戏影响。如果说西藏藏戏是源,那么黄南藏戏可谓是流,但与西藏藏戏截然不同,自藏戏传统剧目《诺桑王传》从西藏传入黄南隆务寺以后,在形成的过程中融入了安多地区藏族音乐、舞蹈和说唱曲艺等艺术营养,并以安多方言演唱,成为有别于西藏藏戏的安多藏戏(亦称“南木特戏”)①。安多藏戏又分为青海黄南藏戏、华热藏戏、果洛藏戏和甘肃的甘南藏戏及四川阿坝藏戏等藏戏剧种。它们都使用安多方言演唱,故称安多藏戏。这些安多藏戏同卫藏藏戏、康巴藏戏、阿坝藏戏等共同构成藏戏剧种系列。

黄南藏戏又称热贡藏戏,是我国青海地区影响较大的少数民族戏曲安多藏戏语系中一个重要剧种,它萌芽于17世纪中期到18世纪中期的说唱阶段,形成于“三人表演阶段”(夏日仓三世1740—1794),成熟于吉先甲(1854—1946)一代,发展于多吉甲(1910—1973)前期,勃兴于1958年前后民间藏戏兴盛时期,提高革新于1980年左右。由于它的产生、形成与发展,有着自己独特的人文生态环境和艺术生活土壤,形成了它独特的审美风格。

黄南藏戏的产生与隆务寺密不可分,它是在隆务寺内诞生成长起来的藏戏剧种。这种

①“南木特戏”:藏戏剧种,南木特为藏语音译,为演故事、演人物传奇之意。民国三十五年(1946)创建于甘肃夏河县拉卜楞寺。后流传于甘肃甘南藏族自治州各县及四川阿坝、青海黄南等安多语系藏族聚居区。对于藏戏的称谓,群众习惯上称“阿吉拉姆”(仙女或仙女大姐),或叫“南木特”。此处参见《中国戏曲志·甘肃卷》,第109、110页,中国ISBN中心,1995年版。《中国戏曲志·青海卷》,第7页,中国ISBN中心,1998年版。





西藏蓝面具戏《卓娃桑姆》



戏剧成为当时僧俗群众很喜欢的一种艺术形式，1958年后，寺院藏戏，从宗教殿堂走向世俗，传播于民间，并在更广阔的地区兴盛起来。在19—20世纪中期，流布区域曾经覆盖了黄南藏族自治州以及相邻的循化撒拉族自治县、化隆回族自治县的部分地区。目前，主要流行于黄南地区的同仁县隆务寺、隆务镇、苏乎热、加毛、扎毛、双处、江什加、浪加、托叶玛及尖扎县德欠寺、河南县和日寺等寺院和村庄。在黄南藏戏剧种中，由于各戏班所处各地方自然条件，社会习俗和民间艺术表演形式等有所不同，加上各戏班世代传承的戏师的艺术创造个性的不同，形成了以民间戏班为中心的不同声腔特点和不同的演出风格的艺术流派。以上部分村庄的藏戏班社受隆务寺藏戏风格影响，为隆务寺藏戏艺术流派。其中也有一些戏班受甘南藏戏影响，为甘南藏戏流派。

黄南藏戏在发展过程中，还受到甘肃省甘南拉卜楞寺藏戏的影响。早在20世纪30年代，甘肃拉卜楞寺的加木样五世丹贝坚赞（1916—1948）赴西藏拉萨学习佛法，在每年八月的“雪顿节”，看到蓝面具、白面具等各个藏戏剧种及流派的汇演，这使他对西藏藏戏产生了浓厚的兴趣。三年学习完毕回到拉卜楞寺后，提倡建立用安多语演唱具有安多地方特色的



藏戏^①。“他将这一任务交给了年富力强、知识渊博，而又喜爱戏剧的活佛琅仓。琅仓活佛在内蒙各寺院讲经时，每年冬天都在北京小住，酷爱京剧，与京剧大师梅兰芳等人有过交往，故在他导演的南木特戏中，受汉族戏曲影响较深，许多京剧程式动作被移用南木特戏中。”^②尤其是他参考西藏藏戏，又根据安多的民歌、民间说唱，僧歌、僧曲，民间音乐，琢磨设计安多藏戏的唱腔、韵白，伴奏音乐，参考安多藏族歌舞和京剧的表演，从生活中提炼安多藏戏的表演程式。在上演剧目上，除移植西藏藏戏的传统剧目外，他还根据藏族民间传说、历史故事，积极编写、创作安多藏戏自己的剧目。这样，在加木样五世和琅仓活佛的倡导与组织下，经过几年的准备与排练，1946年终于在拉卜楞寺院里演出了安多的藏戏《松赞干布》。群众十分欢迎安多藏戏这一艺术形式，并且流传到青海黄南地区。实际上，这正说明藏戏的形成，是藏戏艺人在当时适应群众的需要，与当地语言和民间艺术相结合，进而逐步演化而来的。每种声腔以它形成的地名命名，也说明他们已经演变为一种独立的流派，无论在音乐、表演以及舞台艺术的各个方面，都有了自己的艺术风格 and 特点。

因此，可以说，黄南藏戏是在西藏藏戏和安多地区藏族民间歌舞、说唱的基础上，吸收了京剧某些表现手法而发展而成的具有安多地区特色的藏族戏曲形式。它的创建和流传，在安多地区藏族群众中间，有着广泛的影响和深厚的基础。它与西藏藏戏有相同或相通的地方，但又具有安多藏戏自己的一些艺术特色，如采用安多藏语道白和演唱；演出时已基本放弃了面具，只有神怪人物偶尔还用一下，其他全部采用面部化妆。表演上具有丰富而自成体系的表演程式、技艺技法。既吸收京剧表演程式动作，又吸收寺院绘画人物形态，融入寺院宗教舞蹈、安多民间舞蹈及藏族生活素材动作等，总结出各种行当及成套的表演程式、手式指法、身段步法和人物造型，形成本剧种独有的艺术风格。剧目方面，除演传统八大藏戏外，即《诺桑王传》、《苏吉尼玛》、《智美更登》、《朗萨姑娘》、《白玛文巴》、《卓娃桑姆》、《顿月顿珠》、《文成公主》，还有自己创作的一些剧目，如《阿德拉姆》、《赤松德赞》、《松赞干布》、《国王官却邦》等。值得研究的是在民间保留了《公保多吉听法》这出具有古老而珍贵的原始戏剧形态的仪式剧。其中即兴表演独具特色。这些即兴表演，常常是讽喻现实生活中一些不良内容，既表现了编剧、演员高超的艺术水平，又对抨击时弊、净化社会环境起到了很好的作用。在音乐上不仅保留了宗教音乐的成分，也吸收了当地民歌、舞蹈音乐素材，同时，还吸收了一些寺院壁画上的歌舞、弹唱乐器等，由寺院诵经音乐，民

^{①②} 乔滋、金行键主编：《中国戏曲志·甘肃卷》，第110—113页，中国ISBN中心，1995年版。



间歌舞音乐和打击乐构成藏戏唱腔音乐体系，具有鲜明的时代和地方特色。所以说，藏戏研究应该是有待于进一步深入并不断拓展的学术领域，是一门新兴的边缘人文学科，它包括戏剧文学、音乐、舞蹈、美术（面具、服饰、化妆、色彩、舞台装饰）、演出形式与表现形态、艺术特征与艺术鉴赏及审美价值。其涉及范围较广，诸如社会学、民族宗教学、考古学、语言学、文化与艺术人类学，它以藏族群体文化的社会产生、发展与文化模式奥秘为宗旨，研究藏族戏剧，从戏剧人类学的角度审视藏族的传统文化，具有人类文化学、民族宗教学研究素材的特殊价值。基于此，本课题以田野调查方法为主，不仅对现存的藏族戏曲活动进行考察，而且对当地的政治经济、宗教民俗、艺术传统及自然人文等情况做调查。除结合文字资料进行比较分析外，还特别以藏戏与藏传佛教宗教活动及历史文献相结合，对藏戏历史与现状、演出剧目与演出形式、演出场所、演出班社及艺人传承形态及生活方式进行收集、分类、资料整理汇集等。具体说，把藏戏放到文化整体中，在大的文化

背景和广远的范畴下来观照、审视和记述,进而探讨黄南藏戏的艺术特征,对这一藏戏剧种及流派的演剧体系进行研究和总结,有利于促进黄南藏戏的发展和繁荣。

二、研究价值、状况及资料来源

自从《世界文化与自然遗产保护公约》于1972年在联合国教科文组织(UNESCO)通过以来,世界上绝大多数国家都签约加入了这项对人类共同财富的保护工程。它标志着在“经济全球化”日益加速的今天,人们对不同的文明遗产、不同的民族文化、不同历史资源保护的共识越来越高。中国自1985年加入该公约以来,特别是新一任中央领导,把对文化与自然遗产的保护作为我国一项基本国策。

今天,中国的经济发展成为第三世界国家的样板,然而,随着我国经济和旅游的高速发展,经济与文化、自然遗产保护之间的矛盾日益突出,国际社会希望看到像中国这样产生“经济奇迹”的发展中国家,在民族文化和自然遗产的保护方面也能成为值得借鉴的成功范例。而我国在这方面的研究还处于起步阶段。为适应形势的需要,近年来我国加大了对少数民族地区非物质文化遗产的保护、利用研究的力度。在2006年国务院公布的国家首批非物质文化遗产名录中,青、藏两地就有30多项民族文化艺术遗产名列其中,其中青海省有19项,包括由笔者负责承担申报的黄南藏戏遗产被纳入。无疑这是一种科学的战略导向,也是对民族文化遗产的最有效的保护和利用措施之一。因此,本课题显得紧迫而有意义。

黄南藏戏具有独特的文化价值,它反映了一定历史时期戏曲的形态、独特的审美观念,形成了具有浓郁的青藏地域和民族特色的演出习俗。藏戏体现着近现代藏族社会的人文精神、艺术品格、生存状态和社会风貌,成为我们研究藏族社会人文形态的百科全书,认真、全面系统考察藏族戏曲文化,无论是对文化人类学,还是与此相辅相成的社会学、民族宗教学与民俗学以及民族艺术学与民族戏剧学,都具有特殊价值。所以,在以往对青海藏族文化的研究中,对藏族戏曲的专门、详细、科学的研究甚少。20世纪50年代以来,随着戏曲事业的蓬勃发展及国家基础建设的大规模展开,一批有志于藏戏研究的前辈积极进行专门性的考察,其成果愈来愈引人注目。80年代中期,西藏、青海、四川、甘肃等省区编纂《中国戏曲志》分卷,内容即包括藏戏艺术。青海省相继完成国家艺术科研重点项目《中国戏曲志·青海卷》和《中国戏曲音乐集成·青海卷》。其中《戏曲志》与《戏曲音乐集成》





系统记述了黄南藏戏的发展历史、剧目、音乐唱腔、表演风格、剧团机制等，并为已故表演艺术家立传。目前在藏戏研究中所取得的成果较为显著，据藏戏学专家刘志群先生在《藏戏研究的长足进展和有待深入、开拓的理论命题》一文中指出：近一个世纪以来，有关藏戏的研究文章发表了不少，据不完全统计有近300余篇，藏戏理论著述除集成志书《中国戏曲志》外，专著有我国著名戏剧理论家曲六乙先生的《中国少数民族戏剧》、《三块瓦集》、《西藏神舞、戏剧与面具艺术》和《傩戏·少数民族戏剧及其他》等，刘志群先生主编的大型精装图书《中国藏戏艺术》（画册）、《藏戏艺术巡礼》以及专著《藏戏与藏俗》等，可以说藏戏研究已成为戏曲学研究中一个重要的不可忽视的领域。但是，到目前为止，在青海笔者所看到的有关青海藏戏的论著唯有前辈刘凯先生的《藏戏及乡人傩》（即部分藏戏论文）和一些有关藏戏的论文，在对青海藏戏进行全面、系统地挖掘与整理并如何保护与传承戏曲文化遗产方面的研究尚处空白，基本没有专门研究某一地区、某一流派藏戏的专著。因此，将黄南藏戏这一独特的文化加以梳理，并进行深入的研究成为我们义不容辞的责任。研究它，从学术上讲不仅可以拓宽藏文化研究的领域，而且可以丰富藏戏的发展理论。从实践上讲，将黄南藏戏加以系统梳理、介绍以引起更多学者的关注和研究，特别是在国家启动民族民间文化遗产保护工程的同时，对青海人文资源保护、开发和利用提供理论依据以促进它们更快、更好地发展。因而，研究黄南藏戏，不仅具有学术价值，而且具有一定的现实意义。

系统的基础性资料收集整理是藏戏学科建设的必要条件。近一个世纪以来，藏戏的遗产颇为丰富，但它们散见于各种报刊杂志与论著之中，有时很难从“目录索引”中找到它们。目前，对藏戏的田野调查进行收集整理非常薄弱。同时，由于藏戏学科的交叉性及研究队伍水平的参差不齐，还存在不少问题，亟待规范提高。另一方面，资料汇集也是宏观研究的前提，而这是一项非常艰苦但尚无人做的工程。所以，本课题的研究先从收集整理资料开始。

就研究状况而言，区域性、断代性研究较多，整体性研究较少；介绍性、微观性研究居多，理论性、宏观性论述偏少；就事论事者居多，由藏戏的考察而引发的对戏曲史的新思考比较欠缺。藏戏的发展对戏曲研究的贡献还未得到认真总结。所以，对藏戏的发展进行总结，尤其是对黄南藏戏的总结非常重要，并从宏观上重新认识中国戏曲史是非常必要的。同时，本项研究对弘扬传统文化，传承藏族文化遗产具有一定的现实意义。



壁画艺术

藏戏和汉族戏曲，有一个共同的特征，正如王国维先生所概括的“以歌舞演故事”。这是在特有的历史、地理、文化背景的作用下形成的。但是，相对于戏曲特征而言，如藏戏在唱、念、做、打的综合表演，强烈的节奏感、虚拟性的时空处理、程式化的动作技巧、象征性的人物装扮、装饰性的舞台布景等方面有其鲜明的独特个性特征。我们知道，任何宗教都是人类思想文化的一种表现形态，它不可能离开人类的文化和历史，故具有丰富的文化内容。从这个意义上讲，宗教依赖于文化，其存在和发展与人类文化的发展交织、连接在一起。就藏传佛教而言，其建筑特色、寺院组织、管理形式、学经制度、宗教节日活动，以及绘画、雕塑、堆绣、宗教音乐、舞蹈和戏剧等一系列独特的文化艺术形式，不仅内容博大丰富，而且形式别具一格，有着浓厚的地域特征和民族特色。黄南藏戏正是在这种文化的基础上，吸收多种文化成分，更加多姿多彩。在表现内容上，它既有佛经故事、藏族名僧事迹的内容，有吸纳藏族祭祀仪式，也有传自祖国内地的民俗遗存以及民族间交往的历史典故。它反映了藏族历史发展中形成的世俗生活与宗教生活相结合的特殊的社会形态；在艺术形式上，涉及的领域广阔，它既保留了寺院的宗教音乐、舞蹈以及绘画艺术，



青海

藏

藏戏

导言

又吸收了民间的音乐歌舞、说唱等艺术营养,同时受到汉族文化的影响,借鉴了汉族戏曲的表演程式,内容形式斑斓多彩,形成了具有综合艺术、说唱歌舞、广场演出、观赏娱乐等鲜明的民族特征,故而自成一个完整独特的演剧体系。当然,这与黄南藏戏形成的历史地理环境和人文背景密切相关。

黄南藏族自治州位于青海省东南部,地处九曲黄河第一弯,也因地处黄河之南而得名。面积18770.5平方公里,人口4.06万人,是一个多民族的地域,有藏、蒙、汉、回、土、撒拉、保安等十五个民族,少数民族占总人口的92.23%,其中藏族占总人口的65.74%,蒙古族占总人口的13.51%,汉族占总人口的7.93%,回族占总人口的7.86%,土族占总人口的4.6%,撒拉族占总人口的0.28%。

这片地域东邻甘肃省夏河县,这里是藏传佛教格鲁派著名寺院拉卜楞寺所在地,拉卜楞寺作为藏传佛教文化富有影响力的传播地,与黄南热贡地区保持着文化上的紧密联系。至今,一些村落还在传演着由拉卜楞寺琅仓活佛传授的藏戏剧目;西接青海省海南藏族自治州的同德、贵德等县,这里气候宜人,物产丰富,民族杂居,宜农宜牧,是青海农耕文化与游牧文化的结合部。其中深受汉文化影响,是多元文化的谷地;南连河南蒙古族自治县,这里的蒙古族人与藏族人一样喜爱藏戏,藏传佛教寺院——曲格寺,在藏历年祈愿法会和三月祭祀活动中,为僧俗群众演出藏戏;北邻尖扎县和循化县,这里是黄河流经的土地,循化地区生活着信仰伊斯兰教的撒拉族,他们有着独特的伊斯兰文化。

黄南州地质构造处于秦岭褶皱系南秦岭印支冒地槽褶皱带中。地势南高北低。南部地势比较开阔,既有连绵的山峦,又有坦荡的滩地,主要山脉有迪日公玛山、达日宗喀山,阿米莫尔藏山、夏凉山、杂玛日岗山等,最高山峰杂玛日岗峰,海拔4971米,最低点为隆务峡北口黄河出境处,海拔1960米,高差3011米。境内的隆务河是黄河上游的一条重要支流,它穿越黄南东部的高山峡谷,哺育着两岸各族人民繁衍生息,也滋养着这片神奇的土地。这里依山傍水,既宜农又宜牧,灌溉便利,物产丰富,在古代历来是兵家相争之地。“公元前5世纪前后,湟中羌始祖无弋爰剑从西秦出逃,‘亡入三河间’,同仁所在的大小榆谷地成为羌人稳定的根据地^①。”据文字记载,东汉初年,这里已是刀箭之战,兵连祸起。”至公元7世纪初,唐高宗龙朔三年(663),吐蕃攻灭吐谷浑,与唐军形成对峙局面。同中宗景龙三年(709),朝廷将黄河九曲之地赐于吐蕃,以为金城公主的汤沐之所^②。宋代是喃

^① 《同仁县志》,第4、6页,青海省地方志丛书,三秦出版社,2001年版。



壁画艺术



斯喀吐蕃政权的势力范围。元明两代，始以县境保安为触角，有中央屯戍军深入同仁。明代中期，北方的蒙古鞑靼部进入青海。万历年间（1573—1620），原驻牧于青海湖周围的“西海蒙古”向黄河以南富饶的河曲地带发展。明末清初，西蒙古厄鲁特部和硕特部固始汗应四世班禅之邀进入青海，平定战乱，收抚了青海藏族部落。隆务河流域亦归入固始汗的管辖，在蒙古人的支持下，藏传佛教格鲁派在同仁地区又有新的发展，形成以隆务寺为中心的青海最大的藏传佛教政教合一的统治体系，一直延续到清代^①。

这片神奇的土地，因其历史的悠久，自然条件的特殊，民族的众多，孕育了个性鲜明而富有多元化色彩的地方民族文化。随着历史的变迁，这一文化以其民族、语言、民俗、音乐、舞蹈、绘画、服饰、宗教信仰等诸因素的盘根错节而更添几分神秘。其中，以唐卡、堆绣、雕塑为主的“热贡艺术”；有着悠久历史的藏戏和充满神秘色彩的由藏族、土族等共同参与的民间“六月会”；土族“於菟”舞蹈等诸文化事象，呈现出其文化艺术的原始性、独特性、多元性、宗教性和地域性，成为青海乃至我国宝贵的民族文化遗产。



青海
藏戏

导言

①② 《同仁县志》，第4、6页，青海省地方志丛书，三秦出版社，2001年版。

“热贡艺术”，发祥于黄南藏族自治州同仁县境内隆务河畔的吾屯、年都乎、郭麻日、杂沙日等藏、土族聚居村。数百年来，这里有大批艺人从事民间佛教绘塑艺术，其从艺人员之众多、群体技艺之精到、都为其他藏区所少见，故被誉为“藏族画家之乡”，而同仁地区在藏语中称为“热贡”，因此这一艺术便统称为“热贡艺术”。主要由唐卡、堆绣（刺绣、剪堆）、壁画、雕塑（泥雕、木雕）、图案、建筑彩画、酥油花等艺术形式组成，内容多为佛教人物和佛经故事。由此，我们依然可以从今天的热贡艺术中看到藏族戏曲文化的传播，看到绘画作品中歌舞的场面和演剧情形。

此外，这里有着丰厚的原生态文化资源，如令人观止的歌舞、神秘的“六月会”（原始庆典祭祀活动）、土族“於菟”舞和藏戏等。这些原生态的文化艺术已成为研究各民族历史发展的“活化石”，是一种无形的文化遗产，已被列入“首批国家级非物质文化遗产代表作名录”。因此，热贡的文化艺术现已成为世人瞩目、学者关注的重要对象。同时，热贡文化艺术对于探究藏戏的发生、发展规律及演剧情况提供相关的信息。它为藏族戏曲文化留下了文物遗迹，文献记载和民俗资料。对于研究者来说，是得天独厚的资源。

鉴于以上原因，我们在研究藏戏时，运用文献检索法和田野调查法，对黄南藏戏的形成、发展和繁荣的历史及其艺术特征进行研究，既注重学术史的总结，又力争从材料中得出新的观点。为全面、系统、有效地抢救和保护黄南藏族戏曲文化遗产，以及将其保护与传承纳入各级政府的职责范畴提供参考依据。更重要的是为建立藏戏学科奠定基础。



第一章

黄南藏戏的 产生、发展、繁荣





黄南藏戏主要产生于隆务寺僧人的宗教生活，与宗教活动紧密相连。同时，也与僧侣文人有密切关系，是僧侣文学的一部分。显然这同当时隆务寺的建立、发展是相适应的。

随着藏传佛教文化的传入和隆务寺进一步发展，隆务寺出现了从事戏曲、歌舞、音乐的喇嘛和高僧，这为戏曲文化的发展和提高创造了条件。17世纪中期，隆务寺在“呀什顿”活动中演出传统藏戏《诺桑王传》中的片段《解救龙神》一剧，其优美乐舞，镲、钹、笛等旋律乐器和若干唱腔曲调以及故事情节的出现，足以表明当时戏曲文化发展的高度。这是隆务寺藏戏发展史上的一次质的飞跃，开创了隆务地区藏戏表演的先河。

在清代，中原地区各民族间的戏曲文化交流，促进了当时藏族戏曲文化的发展。藏戏也受到间接或直接的影响，因此，也是藏族戏曲得到很快发展与提高的时期。特别是夏日仓活佛对藏戏的喜爱和支持促进了隆务寺藏戏的发展进程。从藏戏发展进程的角度来看，是文学、作曲、表演、声乐、器乐演奏、歌舞、百戏等在不断提高，人才辈出的时期。尤其是出现了一批藏戏戏师（藏戏编剧、作曲、表演），他们的出现标志着黄南隆务寺藏戏走向成熟。在1958年的宗教改革时期，隆务寺藏戏从宗教殿堂走向世俗。寺院僧人大多还俗回乡，他们将隆务寺藏戏带到了民间，打破了藏戏艺术的封闭状态，促进藏戏在黄南更广泛的土地上兴盛起来，这时期民间藏戏班社灿若繁星。因此，可以说，隆务寺成为黄南藏戏发展的大本营。



青海

黄南藏

第一章 黄南藏戏的产生、发展、繁荣



隆务寺

一、黄南藏戏的大本营——隆务寺

黄南藏戏的形成,在安多地区是比较早的,对安多藏戏的形成和发展具有重要作用。据考察,黄南藏戏最早出现于隆务寺。隆务寺创建于元大德五年(1301),明洪武三年(1370)重建。隆务寺全称“隆务德钦琼科林”,意为“隆务大乐法轮洲”。位于青海黄南藏族自治州同仁县隆务镇的西山坡下,依山傍水,气势宏伟。寺院自成体系,属寺众多,寺院规模在甘、青地区仅次于拉卜楞寺和塔尔寺,是黄南同仁地区的宗主寺院^①。

隆务寺当时属于藏传佛教萨迦派,传到雅杰·噶丹嘉措(1607-1677)时,转奉格鲁派,是安多地区较早的格鲁派寺院之一。

^① 年治海、白更登主编:《藏传佛教寺院明鉴》,第152-155页,甘肃民族出版社,1993年版。

据有关资料记载,早在元大德五年(1301),现隆务寺所在的山腰上已建有一座萨迦派小寺,取名“执卡贡康”,意为“石山上念经的房子”,又称“执卡夏日”,意为太阳初升即能照到的石山,故后人称寺主活佛为“夏日仓”^①。元初,属于元八思巴侄大温系统的仲哇帕巴曾重建这座小寺。但真正形成寺院规模是由三木旦仁钦完成的^②。据《安多政教史》记载,三木旦仁钦的祖辈拉杰扎那哇本是前藏念青唐古拉山下的丹科隆务地方人,受萨迦派五祖之一的八思巴指派来同仁地区,其子隆钦多代本为隆务土官,生有九子,长子即三木旦仁钦。他自幼出家,首拜宗喀巴大师的启蒙老师、夏琼寺的创建者曲结顿珠仁钦为师学经,并受比丘戒。明洪武三年(1370),明廷准建隆务寺,三木旦仁钦以当地萨吉达百户为施主,重建隆务寺^③。

明崇祯三年(1630),被认定为三木旦仁钦转世的第一世夏日仓雅杰·噶丹嘉措(1607—1677,系今泽库县和日拉仓部落人)主持隆务寺,首建参尼扎仓(显宗学院)。清乾隆三十二年(1767)十月十八日,清王朝封夏日仓活佛为“隆务呼图克图宏修妙悟国师”,成为隆务寺寺主和隆务寺所属十二族政教首领,从此历辈转世。

隆务寺名僧夏日仓一世雅杰·噶丹嘉措是一位优秀的作家。噶丹嘉措10岁入寺,由他的叔叔洛桑丹贝坚赞(1581—1659)精心培养。洛桑丹贝坚赞是隆务寺的高僧,一位伟大的宗教改革者,是他使隆务寺走向了一个全新的发展道路。后来噶丹嘉措在叔叔的帮助下开始了他的苦读求学生涯。1630年,23岁的噶丹嘉措在隆务寺创建寺内参尼扎仓(显宗学院,研究显宗教义和佛教哲学),使隆务寺政教合一的统治步入了一个全新的时期。

1639年,噶丹嘉措开始主持隆务寺政教事务,称为第一世夏日仓活佛^④。他创作了很多有关佛教的作品,其中著名的《噶丹嘉措道歌》,是一部有影响的诗歌作品。其中尤以训诫诗最具特色,它采用了多种民间说唱诗歌的句式,便于传唱记忆。在久美丹曲嘉木措(1898—1946)撰写的《夏日仓传》中,有夏日仓一世噶丹嘉措的木刻雕像,他左手持经卷,右手搭在右耳旁吟唱^⑤,可见他极善于把很深的佛教哲理用通俗生动的语言加以吟诵和歌唱。这种以说唱与歌唱艺术为开端的道歌,对以后黄南藏戏声腔的形成起到了启蒙作用^⑥。

《噶丹嘉措道歌》收录于《噶丹嘉措全集》。《噶丹嘉措全集》收进了由他整理的民间故

①②③ 年治海,白更登主编:《藏传佛教寺院明鉴》,第152—155页,甘肃民族出版社,1993年版。

④ 智观巴贡都乎丹巴绕吉:《安多政教史》(汉译本),第294页,甘肃民族出版社,1990版。

⑤⑥ 《中国戏曲志·青海卷》,第7、46页,中国 ISBN 中心,1998年版。





《噶丹嘉措道歌》



《噶丹嘉措全集》

事如《苏吉尼玛》、《顿月顿珠》。他的故事集《奇幻集》系神话故事和寓言，多源于民间文学，如集中收录的《狮子和兔子》、《奇怪的马夫》、《金瓶》、《豹皮》等，其中《豹皮》、《金瓶》均系二度创作，保持了民间文学的原貌^①。《阴府救母》对挣脱地狱枷锁的人的勇敢和智慧予以肯定，与汉族戏曲剧目《劈山救母》有异曲同工之妙，这些故事为藏戏剧目的创作提供了丰富的题材。

夏日仓二世阿旺赤列嘉措（1678—1739，泽库县和日拉仓部落人）时期，隆务寺的建筑已颇具规模，有了参尼、居巴两个扎仓（即显宗与密宗学院），寺院不断发展壮大^②。同时，将寺院不少喇嘛和高僧送至拉萨哲蚌、色拉和甘丹各寺学习深造^③。他们一方面学习佛学理论，一方面修习法事活动，并在“雪顿节”上与当地僧侣一起观看藏戏表演，受到藏戏艺术的熏陶。这些僧人，尤其是以吉先甲为代表的僧侣文人，回到隆务寺后，对寺内的学经制度与生活进行了调整，开始倡导表演藏戏。他们结合安多地区藏族传统文化与民间艺术，创演本地特色的藏戏。这一时期的藏戏仍处在萌芽状态，主要在“呀什顿”（夏日野宴）活动中，由年轻僧人跳大地仙女舞“撒意拉姆”，或说唱藏戏故事，而最早说唱和表演



①②③ 《中国戏曲志·青海卷》第7、46页，中国ISBN中心，1998年版。

的故事是《诺桑王传》片断。

夏日仓三世根敦·赤列拉杰(1740—1790,同仁县年都乎人),生活在清朝乾隆年间,当时,汉族地区的新兴剧种如秦腔“花部”崭露头角,“雅部”昆曲等戏曲剧种兴盛,形成了我国戏曲繁荣兴盛的局面^①。虽然汉族戏曲对当时黄南的艺术无直接影响,但是,全国歌舞升平的景象,对当时在政治上和清朝中央政府联系紧密、文化上交流频繁的黄南地区的艺术发展是有间接的促进作用的。夏日仓三世根敦·赤列拉杰继承前人的事业,于清朝乾隆三十七年,主持修建了丁科扎仓(时轮学院,研究天文、历算、占卜),寺院规模进一步扩大,寺院制度更加健全,寺僧多达2300余人^②。夏季娱乐活动的内容也进一步丰富,形式也越来越多样,藏戏演出便成了夏季娱乐活动的主要内容。到了夏日仓六世嘎藏丹贝坚赞(1859—1915)时,寺院的藏戏从唱腔、表演、服饰等各方面,形式日趋完善,故事逐步完整,形成了以歌舞形式来表演故事内容的综合性表演艺术^③。同时,涌现出一批藏戏戏师。因此,可以说它是在西藏藏戏的基础上,吸收安多地区藏族民间歌舞、说唱等艺术手法而发展起来的具有黄南地区特色的藏戏剧种。

在这里,值得注意的是“呀什则”,即隆务寺藏戏之萌芽。“呀什顿”是隆务寺僧人在夏季宗教活动中举行沐浴、野游、祈祭的野外宴会,即夏日野宴。其中后两天时间开展娱乐活动,称为“呀什则”^④。

隆务寺每年从藏历六月十五到八月初一,由寺院组织僧众集中进行封闭式念经活动。为了便于僧侣集中精力学习经文,其间禁止僧人与外界接触。于是,僧侣们便要在单调、枯燥的诵经声中度过长达一个半月的学经期。八月初开禁时,为了丰富僧人的活动,同时也为了庆祝僧人圆满完成功课,寺院为僧人分发一定的食品、钱物等,到寺院附近的草坪或树林进行野餐和歌舞,后来歌舞的内容不断得到充实,发展到多达四五十人跳“撒意拉姆”(大地仙女)舞。对于长期生活在寺院的僧人来说,“呀什则”活动中的歌舞虽然在一定程度上丰富了他们的文化生活,但是,他们仍然不满足于这些内容,尤其是大批赴西藏学经的僧侣们陆续返回寺院,他们在拉萨哲蚌寺学经时耳濡目染了藏戏表演艺术,因此,他们希望在“呀什则”的活动中增加藏戏表演的内容。

由于藏戏演出的加入,尤其是在赴藏回寺僧人的倡导下,出现了说唱藏戏故事的活动,用说唱艺术来表现藏戏故事内容,既能让僧众了解藏戏故事梗概,又不违反禁条^⑤。这种

①②③④《中国戏曲志·青海卷》,第7、46页,中国ISBN中心,1998年版。





集说唱于一体的独特的艺术形式便出现在隆务寺“呀什则”活动中，它预示着藏戏艺术在隆务地区开始萌芽。

藏戏演出，使“呀什则”的活动更加丰富多彩了。“呀什则”活动的内容和步骤可以分为四个阶段^①。第一阶段是集体诵念具有护法含义的护持经“羌卓”。第二阶段为集体唱《噶丹嘉措道歌》中的训诫诗《拉卜夏》。第三阶段，集体跳“撒意拉姆”舞。僧侣们都穿一种特制的千层裙，裙子用红、黄、绿、蓝、白色圈构成，每圈有小皱，上下叠压。千层裙藏语叫“普日玛”，因而也成为舞蹈和演员的代名词。最后，演出藏戏《诺桑王传》，费时两天。第一天演出前半部，讲述柔登巴国王派巫师捉拿龙神，和渔夫将云卓拉姆送给诺桑王子成亲。第二天演出后半部，讲述云卓拉姆险遭暗害飞上天庭，诺桑王子寻妻与云卓拉姆团圆。《诺桑王传》的演出一直由戏师吉先甲与多吉甲先后负责排练。

每天的压轴戏是《公保多吉听法》。据调查，《公保多吉听法》这个剧目，原是拉卜楞寺活佛贡唐仓三世创作的哑剧。后来，由隆务寺僧人乔旦加改为唱念做舞相结合的具有仪式剧风格的藏戏，成了“呀什则”夏季娱乐活动的保留节目。1958年宗教改革后，隆务寺藏戏停演，艺人还俗回乡，他们将藏戏艺术带到了民间。

隆务寺从初建到1958年，已经过600多年的建设，建筑规模宏伟，布局错落有致，装饰华丽宏伟，大小经堂房顶皆为琉璃瓦，安置有镀金宝瓶等，佛殿内法器琳琅满目。寺院外围建有5米高的围墙，东、南两侧分别开有大门，门楼上有嘛呢经轮，北边造有8座佛塔，寺后西山建有夏日仓的夏宫，气势雄伟^②。1958年时，全寺占地面积380亩，建有大小殿堂35座1730间，昂欠43座4201间，僧舍303院2734间，共有僧侣1712人。现有住寺僧307人，其中1958年以前的42人，新入寺的265人。寺僧中具有大学文化程度的1人，高、中专程度的19人。现有活佛4人，即七世叶什姜仓嘉羊更登尖措，现任寺管会主任、寺院住持。寺院管理方面，设总法台1人，代理寺主统管全寺教育、行政和宗教活动，下辖显宗学院、密宗学院、时轮学院和古哇四个主要部门^③。

20世纪80年代初期，隆务寺恢复开放，经过广大僧俗群众捐资，重建了天女殿、灵塔殿、观音殿、曲哇殿、文殊殿和密宗学院、时轮学院以及昂欠2座，僧舍125院。现夏日仓夏宫正在重建中，经过修缮的大经堂，建筑面积1700多平方米，周长170米，内有雕刻金

^① 《中国戏曲志·青海卷》，第7、46页，中国ISBN中心，1998年版。

^{②③} 年治海、白更登主编：《藏传佛教寺院明鉴》，第152-155页，甘肃民族出版社，1993年版。



《公保多吉听法》

龙的红色巨柱18根，短柱146根，巨柱周长150厘米，长12米。内供释迦牟尼、宗喀巴等塑像10尊，造型精美，尤其是宗喀巴塑像高达11米，底座周长26米，通体镀金，镶满珍珠宝石，更显得金碧辉煌。寺内珍藏的主要经典有：《甘珠尔》、《宗喀巴师徒全集》、《噶丹嘉措全集》、《尺牍程式》、《辩论初阶》等。珍贵文物有明宝德年间明王朝赐给该寺的释迦牟尼镀金铜像等^①。近几年到隆务寺朝拜和观光旅游的国内外游客逐年增多，青海省人民政府已将该寺列为省级重点历史文物保护单位。

该寺全年的主要法事活动有正月祈愿法会，于初七至十六举行，其间有十四的晒佛，十五的转弥勒佛，十六的跳欠、跳神舞，即羌姆乐舞等活动；二月的春季学期为一个月，三月由时轮学院举办“尼丹”法会；各学院于四月举办辩经，考试活动一月；五月全寺集中念经15天；六月十五至八月初一住夏45天，八月初二至初七开展夏日野宴活动（雪顿节）僧侣演出藏戏，八月后半月为秋季学期；九月“降凡节”，纪念释迦牟尼在忉利天为其母

^① 年治海，白更登主编：《藏传佛教寺院明鉴》，第152-155页，甘肃民族出版社，1993年版。



摩耶夫人说法后重返人间的活动，于二十二日举行；十月“五供节”，纪念宗喀巴圆寂；冬季学经期分两期，第一期在整个十一月份进行，第二期从腊月初七开始，二十一日结束。此外，每月于十五和三十两日，还举行寺僧在佛前念经、悔罪的仪式^①。遗憾的是藏戏活动于1958年停演后，至今没有得到恢复。

隆务寺严格遵守着宗喀巴为格鲁派制定的显密并重和显密的修习原则，并设有密宗学院，专修密宗。据该寺活佛介绍：格鲁派的学者们，大都博通显、密两宗及各种藏族传统文化，在各个领域内都有建树，尤其是隆务寺的僧侣重视对传统文化知识的学习。

隆务寺的“羌姆”，每年在农历正月十六跳“六臂金刚舞”和“法王舞”。其舞蹈根据故事内容共分四个段落。跳神之前有颂词，之后开演。演员头戴面具，身着华丽的戏剧服装，手持如意法宝，表演护法、赞神、斩魔等内容。“羌姆”节奏很快，动作幅度较大。乐器有法号、唢呐、海螺等。据考察，隆务寺的“羌姆”，具有较浓厚的戏剧因素^②。

二、隆务寺藏戏的“三人表演”阶段

在隆务寺“呀什则”夏季娱乐活动中，最早演出的《诺桑王传》开头一段戏，即《解救龙神》一剧中，只有渔夫、龙神和本本子三个人物，这个时期称为“三人表演”阶段，也就是黄南藏戏的形成时期。

这个阶段的演出，故事情节简单，人物较少且缺乏个性；音乐单一，三个人物的打击乐鼓点是一样的，所唱的都是同一曲调，只是在演唱时根据不同的人物、不同的情绪而在高低强弱及节奏快慢上有所不同；人物没有专门服饰与化妆，也没有舞台布景，是在广场上演出，一切都显得很朴实、很原始。

当时演戏的情形，在《中国戏曲志·青海卷》表演条目中有记载^③：

故事说的是甲葛夏岭（即印度东湖）南方的柔登国王派遣本教法师智诺堪增到北方俄登国的白玛洛措湖去拘拿龙神，要把她放置回柔登国的拉措湖中。龙神不愿再回到残暴的柔登国王的统治之下，智诺堪增便施展巫术，用咒经封锁湖面，并向湖中投毒，使湖水浊浪翻滚。龙神无法躲藏，只得向渔夫邦列金巴求助。渔夫赶来，破了巫术并将恶人杀死。为

^① 蒲文成：《青海佛教史》，第127页，青海人民出版社，2001年版。

^② 马盛德、曹娅丽：《人神共舞》，第52、53页，文化艺术出版社，2005年版。

^③ 《中国戏曲志·青海卷》“表演条目”，第288页，中国ISBN中心，1998年版。



青海
藏戏

第一章
黄南藏戏的产生、发展、繁荣

了感谢渔夫的救命之恩，龙神将邦列金巴请至白玛洛措湖的龙宫之中。

戏在鼓锣声中开演。龙神与猎人同时自前后台间白灰画成的分界线后走出。

龙神为男扮女装。她对猎人唱道：“我有一个不祥预感，今年可能遇到灾难。我有一盘磨石，请用它砺磨刀剑。万一发生不测，恳请你救我脱险。”龙神边唱边将一个象征性的“磨石”交给猎人，然后，走入白灰圈画的湖中。

猎人亦走至树下(这是一棵树的枝干或小树，开演前就栽在场子里)，靠着树身坐下做睡眠状。

在打击乐声中，凶恶而略显滑稽的本教法师智诺堪增跳舞上场。他先将左腿抬起，跳步，双手向右甩动，然后做相反的跳步。四小节后，变换身形侧身向前，双手呈“经指”(中指压拇指肚，余三指皆伸出)跳四小节。如此反复(这是他的基本舞蹈动作)跳至湖边。然后唱道：“龙神原住柔登国的湖中，现在却落脚在俄登国的湖中，奉了柔登国王之命，前来拘拿龙神重返柔登。”演唱时智诺堪增的基本动作是双腿弯曲，塌着腰身，双臂平抬拉开架势左右轻摆，双肩随之晃动。有时结合词义做些表情手势，边唱边分别走湖的四角部位，最后做凶恶狠毒之造型。

法师唱罢，龙神站起，和着鼓锣的敲击，左手托右肘，右手上抬至前额翻转于腮，同时出右脚。一遍做罢再变为相反的方向，连续反复。在湖中边走边唱，适当做一些表情手势。她唱道：“柔登国王暴虐凶残，北方俄登国泰民安，这里正好安身立命，世代繁衍。”

法师连续做几个恶相，并威胁地唱出对龙神要使出厉害的手段。

龙神不予理睬，回身坐于椅上。

法师勃然大怒，从怀中掏出书写着咒语的经旗，在湖的四角各掷下一个。

这时，两个“呀什则”阿甲(即拉场人，穿生活服装，不化妆)走出后台，跟着本教法师。法师每掷一面咒经旗，他俩就将旗钉在湖的角上。四个湖角都钉上经旗之后，法师又从怀中掏出一个五彩丝线团掷于湖旁。两个阿甲拾起线团，在四面咒经旗上接连缠绕。意思是已将湖面封锁。法师洋洋得意地舞踏着环湖察看。最后，他舞至台中唱道：“本法师法力大无边，咒经旗封住湖面，我加施法力，叫湖水旋转倒翻。”——“呀什则”阿甲捧出一个盛满香灰(代表秽物和毒药)的头盖骨交给法师。法师手捧头盖骨，看着其中盛满的秽物，凶险地狞笑。随之，他绕湖而舞，每舞至一边便抓一把秽物洒入湖中。洒罢，他摇头晃脑地跳至台右，盘腿打坐，口念咒经，并故意插科打诨，信口诳词，以博得观众的笑声。



龙神被困湖心，脱身不得，就由另一个“呀什则”阿甲装成龙神变化的小女孩，走近猎人身边，对沉睡的猎人唱道：“猎人啊，你是靠湖海为生的人，我们相互依存不可分离；猎人啊，你是俄登国忠勇的臣民，应该保护本国的龙神，快来救救我吧！再莫瞌睡沉沉。”

在“呀什则”阿甲的歌声中，猎人开始循着节奏晃动身体，继而醒来，慢慢站起。

“呀什则”阿甲唱罢，向观众行礼，退场。

英武的猎人在鼓镲声中起舞。其基本动作的前四小节与本教法师相同，后四小节变化为左右转身，同时左右手交替举起，在空中翻腕，动作幅度大，英武有力。

猎人舞至湖边，龙神离座对猎人唱道：“果然发生了天大的灾祸，本教法师拘拿于我。请你大发慈悲，用锋利刀剑帮我解脱。”

龙神边唱边把手指向台右，猎人随着她指的方向看到了打坐念经的本教法师。他便舞至法师身旁，唱着问道：“你何人，来自何处？为何这般险恶，向湖中诅咒放毒，我劝你赶快离去，免得惹我发怒。”

在猎人唱时，法师也是身体先随着节奏晃动，然后站起，边舞动边狂傲地唱：“无知的人啊，不要空讲大话，快劝龙神及早搬家，你也可以同去享点荣华。”猎人大怒，接着唱道：“不要白日做梦，快使湖水平静，挥除你的妖法，不然要你狗命。”

法师暴跳起来。他也唱道：“不知天高地厚，胆敢和我争斗，只要我动个手指，教你小命罢休。”

猎人从腰间拔出利刀，这是一把刃尖上带有火焰形状的短刀。他手起刀落就将智诺堪增缠头的发髻削落于地。法师大惊失色，慌忙用双手遮挡着节节后退。

猎人跟进又是一刀。正好砍中法师的小腿，法师站立不稳，扑跌在湖旁。

高举利刀的猎人逼进法师，吓得法师颤抖着如同筛糠。他挣扎着单腿跪下，依然晃动着双臂，哀求地唱道：“望刀下留情，我解除湖水的毒性。请留我残生，我一定改邪归正。”

“呀什则”阿甲再次捧内盛香灰(意思是解药)的头盖骨上，本教法师接过，依然用舞动的身段，一瘸一拐地沿湖洒下解药。然后，他弯下腰费力地解下五彩丝线，到湖的四角拔出钉在湖边的咒经旗。

一切停当之后，本教法师瘸着腿舞至台右，狼狈地跪下，乞求猎人饶命。

猎人指着智诺堪增唱道：“你这个混账的本教徒，神佛面前伸黑手，和平的净土你骚扰，众神对你难罢休。”猎人越唱越气，一刀砍下，结果了本教法师智诺堪增的性命。

智诺堪增翻转着身体下场。

龙神感谢猎人的救命之恩，邀请他入湖中宫殿去做客……

《解救龙神》这个剧目的特点是：已经有了唱、念、做，打戏剧舞台表演形式，它综合了歌舞、说唱和表演等技艺，并以一个故事贯穿起来，且有了角色分工，有了向着综合发展为戏曲艺术的根本性的变化。它较之无唱无白的宗教羌姆乐舞（跳神）也迈进了一大步。

《解救龙神》的表演由几个部分组成：即演唱、说唱和温巴顿表演。

在整个戏剧表演形式中，演唱居于特别重要的位置。这种以唱为主的特点的形成，一方面与藏族文学和音乐的结构特点相联系；另一方面与北杂剧的结构特点很相似，这与其所继承的艺术传统有密切的关系。其中特别是民间说唱艺术对它有重大的影响。以安多地区固有的诵经调、喜庆调和道歌调为代表的说唱艺术，在演唱艺术的发展上具有很高的成就，它善于运用长篇的歌唱形式，来刻画人物形象。《解救龙神》一剧中一个特殊的角色“呀什则”阿甲，既是戏中的介绍者，又是戏中的扮演者，同时还是演出藏戏的组织者（戏师），这个人物很像西藏藏戏“温巴顿”的表演风格，即“温巴顿”中的“甲鲁温巴”，它是藏戏演出时的开场白，出场人物有三种：“甲鲁”、“温巴”、“拉姆”多人，由他们组成一个歌舞队，边歌边舞，也有韵白，内容都是酬神、祈祷、祝福，并由“甲鲁”介绍剧情。很显然，“呀什则”阿甲，便是“甲鲁”角色，他在藏戏表演中是戏师，把握演出的总体走向，以喜庆调和道歌调，即达尔嘎都拉调和桑格嘎拉调交待剧情、介绍人物，同时手持一竹竿，每场演出必由他迎接演唱者上场表演，然后再送演员下场，至演出结束。这一特征与有些“羌姆乐舞”相似，亦与北杂剧的结构特点很相似。

藏戏表演艺术的形成，首先是继承了这一传统，以歌唱来构成整个舞台表演的中心环节，用它来作为揭示剧中人物的内心感情、创造舞台形象的主要艺术手段。从《解救龙神》一剧唱词中，不仅可以看出藏戏在文学上有其一脉相承的关系，也可以从表演形式上，特别是在借歌唱来敷演故事，描绘人物情感变化的表现方式上，看出其中传统文化的渊源。如《解救龙神》中的一段演唱，法师边舞动边狂傲地唱：“无知的人啊，不要空讲大话，快劝龙神及早搬家，你也可以同去享点荣华。”猎人大怒，接着唱道：“不要白日做梦，快使湖水平静，挥除你的妖法，不然要你狗命。”

当然，这种以说唱和歌唱的表现形式并不完全相同。因为藏族说唱毕竟只是一种单纯



青海
藏戏

第一章
黄南藏戏的产生、发展、繁荣



青海

藏

第一章 黄南藏戏的产生·发展·繁荣

的演唱,所以《解救龙神》已从早期说唱藏戏故事中进一步发展演变成戏剧表演,同时也可以看出这种变化的历史过程,还没有最后完成,其中还遗留着借剧中人物之口,描绘环境和人物活动的痕迹。因此,藏戏以唱为主的综合表演形式的形成,乃是诵经调、喜庆调和道歌调等说唱艺术进入戏剧舞台后所发生的质的变化。这是一项具有历史意义的创举。

与这种历史传统相联系的另一特点,则是藏戏由藏区说唱藏戏故事表演中“一人主唱”的特殊表演形式,即说唱艺术,被三人表演形式所代替。这也反映了藏戏最初的表演形式中还保留着某些说唱艺术的痕迹。在说唱艺术中,不论短篇还是长篇,都是连说带唱一人包到底。到了三人表演阶段,舞台上,“说”的部分可以分给各行角色,演唱部分则仍保留了说唱的特点,只不过是正末或正旦代替了说唱艺人的地位。

在藏戏表演艺术的形成过程中,说唱艺术的影响是很复杂的。例如舞台上人物上场时,运用喜庆调介绍人物、交待或讲解剧情的方法,很明显地是从说唱形式中演化出来的。

这里不但有概括人物精神面貌的上场诗,有人物的自我介绍,甚至连同时上场的另一人物,也通过这一人之口被一并介绍出来。“自报家门”这种很特殊的介绍出场人物的方式,乃是由说唱艺人讲叙故事,进至由戏剧演员扮演故事过程中的一种演变。不仅如此,说唱艺术对于藏戏表演的舞台处理方法的形成,还有着更为深刻的影响。这就是它在舞台上处理时间、空间变化的特殊表现形式。我们从《解救龙神》一剧中,看出时间和空间的变化,是在有限的舞台空间里进行的,通过剧中人物的自述和一定的表演动作,把空间环境的变化,统统在同一舞台上表现出来。从时间过程来看,也是如此。

由此可见,在藏戏表演中,由于说唱艺术的影响,结合当时舞台演出的物质条件,已形成藏戏舞台时间和空间处理的特殊表现形式。

还需注意一点的是,自从有了“呀什则”跳“撒意拉姆”仙女舞以来,它的表演都是在寺院作为保留剧目而常常独立演出,并且在广场上进行的,直到藏戏走出寺院、传播到民间仍然保留着。不仅如此,直到现在,藏戏表演仍是在露天广场上进行。

值得思考的是,经过僧人和戏师的努力,“三人表演”的藏戏在人物造型、服饰设计和化妆等方面得到了改进和提高。比如在人物的服饰与化妆方面,渔夫头绺发髻,周围下垂短发,上身着豹皮坎肩、外套藏袍,下身穿黑色扎腿裤,足蹬藏靴;龙神为女装打扮,头裹锦缎或彩绸,特制的头盔上有九条蛇形缠绕;法师头上假发缠头,腰系花带,前后有四条飘带,穿黑色藏袍。但剧情一直停留在一个简单的故事里,没有进一步扩展,这种状况



持续近七十个年头。到夏日仓六世嘎藏丹贝坚赞时期，隆务寺藏戏方进入一个成熟、繁荣的时期。这时，不仅出现了有名的戏师，唱腔、音乐、表演、服饰也逐渐趋向规范，片段演出变为较完整的剧目演出。

更重要的是，戏曲的创作是僧侣文人的一件大事。他们不仅要以戏曲、歌舞形式表现佛教的哲学，而且将其与宗教活动结合起来，起到弘扬佛法的作用。这样，藏戏的艺术内容、风格和趣味，不但具有艺术的审美性，而且带有明显的宗教色彩，可说是既娱神又娱人。

三、隆务寺藏戏与戏师吉先甲、多吉甲

《中国戏曲志·青海卷》将黄南藏戏概括为六个阶段：萌芽于演唱故事阶段；形成于隆务寺三人表演阶段；成熟于吉先甲一代；发展于多吉甲前期；兴旺于1958年前后；改革于1980年左右。显然，黄南藏戏形成与发展的历程，与戏师吉先甲、多吉甲和一批僧侣文人及藏汉艺术家密切相关，他们为黄南藏戏的形成及发展作出了贡献。

吉先甲是同仁县西合吉村人。他5岁时进入隆务寺为僧，由于聪明伶俐，勤奋好学，学业进步很快。后以优异的成绩取得显宗学院格西学位（藏传佛教显宗和密宗学院所设的经学学位，相当于硕士），成为博学多识的学者，在热贡地区享有盛誉。吉先甲早在幼年时，就迷上了藏戏艺术，经常参加寺院藏戏演出。16岁时曾在《诺桑王传》一剧中扮演龙神，获得好评。后长期从事藏戏的组织和导演工作。他热爱藏戏事业，提倡以演藏戏反映藏族生活、弘扬佛法。

清末至民国初年，作为隆务寺藏戏演员、组织者和第一代戏师的吉先甲，肩负起藏戏改革的任务。吉先甲强调并突出了藏戏剧本的文学性与戏剧性，加强了表演的艺术性。特别是在他73岁高龄时对《诺桑王传》的全面改革和创作，使隆务寺藏戏在艺术上有了质的飞跃。

隆务寺最早演出的藏戏剧本《诺桑王传》片断《解救龙神》一剧中只有渔夫、龙神和本教法师三个人物，故事情节简单，人物缺乏个性。吉先甲凭借他深厚的文学修养和艺术才华反复修改剧本，增加了宫廷斗争等曲折生动的故事情节，将原来三人表演增加为龙神、渔夫、仙女、本教法师及天上、地下诸神的表演，并赋予他们鲜明的性格，语言也经过加工，显得更加丰富精练，具有文学性和戏剧性。



吉先甲十分注意加强藏戏音乐的民族特色和地域特色。他将当地藏族民歌、诵经调、达尔嘎都拉调（喜庆调）和桑格嘎拉调（道歌调）等说唱艺术运用到藏戏表演中，使隆务寺藏戏的音乐唱腔更加丰富。他在《诺桑王传》云卓拉姆唱段中，指导云卓拉姆的扮演者在演唱中吸收藏族民歌“伊”的曲调，使民歌进入了隆务寺藏戏中。另一方面，他还吸收民间歌舞音乐、寺院宗教音乐，丰富了黄南藏戏音乐，使之形成了独特的音乐风格。他在保留羌姆（动物角色）舞蹈动作的同时，还吸收当地民间舞蹈和壁画舞姿的身段动作，固定为藏戏表演的程式动作，塑造鲜明的人物形象，同时融入民间曲艺“折嘎”的表演特色，使表演更加丰富多彩。

随着佛教在同仁地区的兴盛，壁画、唐卡（卷轴画）、建筑、雕刻等艺术，有了极大的发展。吉先甲从民族民间艺术中不断地直接吸收营养，推出了一个面貌全新的有别于西藏藏戏又区别于甘南南木特戏的黄南隆务寺藏戏，使之名扬安多地区各大寺院。

吉先甲在对剧本、表演、音乐等方面做全面改革的同时，还十分重视藏戏接班人的培养。他的徒弟有阿知何、多吉那木甲和多吉甲，他们在表演、音乐和剧本创作上努力创新，将故乡的民俗、生活以及民间艺术融合起来，使隆务寺藏戏趋于成熟，并具有自己独特的风格。

多吉甲是一个集表演、编导及藏戏传播于一身的黄南藏戏艺术家。他不仅在隆务寺倡导导演藏戏，而且将寺院藏戏传播给广大民众，使藏戏从寺院走向民间，兴盛于民间。

多吉甲出生于同仁县隆务镇苏乎热村，6岁进隆务寺。由于他天资聪明，勤奋好学，在寺院里很快取得了“格西”学位。1934年，24岁的多吉甲，从戏师吉先甲手中接过藏戏导演的任务后，立志改革、锐意创新，使传统藏戏《诺桑王传》的演出趋于成熟并不断发展，为隆务寺藏戏的发展作出了贡献。

首先，多吉甲对隆务寺藏戏进行了全方位的改革与提高，在这一过程中他着手修改《诺桑王传》剧本，将其原本简单的说唱故事改为文学性较强的融唱、做、念、舞等为一体的藏戏剧本。

其次，多吉甲在藏戏表演上不断提炼和丰富戏曲动作。他常常在月光下顾盼自己的身影，依据羌姆（神舞）动作和壁画舞姿，设计不同性格人物的不同表演动作，将其规范化。例如，在《解救龙神》一剧中，创造性地高度概括人物精神面貌和人物形象表演动作，把原来单一的扮演形象依照羌姆角色，改为怒相，凶猛相和善良相，同时，吸收西藏蓝面具



青海
藏戏

第一章
黄南藏戏的产生、发展、繁荣



《意乐仙女》

戏与汉族戏曲的表演程式，丰富了隆务寺藏戏的表演手段。

服装上也有了创新，多吉甲为藏戏人物设计了具有民族特色的女主角服装。如以壁画仙女服饰为依据，为意乐仙女（云卓拉姆）设计制作仙女角色的服装。在《诺桑王传》一剧中，意乐仙女头插凤冠，足登藏式绣花皮靴，身着绿袍，腰系白玉带，红色披风拖地，长袖飞舞，俨然一个仙女形象。

多吉甲除了与藏戏表演者阿知何、乔旦加，音乐创作者多吉那木甲等共同组织编演藏戏外，还注意培养年轻的藏戏接班人，如给爱好藏戏的尕藏加、乔旦加和尕土甲亲自教授《公保多吉听法》和《诺桑王传》两个剧目的表演，指导他们编排了《诺桑王传》的中部。

1958年，多吉甲与一批喇嘛还俗回家，将寺院藏戏艺术带到了民间。他组织指导同仁县苏乎热村、加毛村和年都乎村的群众成立了联合藏戏演出队，排演了《诺桑王传》的中间部分，内容为渔夫将云卓拉姆送给诺桑王子为妃，婚后历尽波折，终于过上幸福美满的生活的故事。这个戏在隆务镇演出后，使隆务寺藏戏由寺院封闭式的演出一跃而面向广大藏族群众开放，从而被更多的群众所接受、熟悉与欣赏，并在群众中生根、开花、结果。从



青海
藏戏

第一章
黄南藏戏的产生、发展、繁荣

此，黄南各地群众开始演藏戏，民间业余藏戏演出队空前繁荣，涌现出许多藏戏艺人，并影响到周边的循化、化隆等县。

值得指出的是，藏戏从宗教殿堂走向世俗，得到了丰富的民间艺术的滋养。首先开始突破了封闭、保守的角色设置，出现了女演员。过去在寺院内由于条件的限制，演藏戏是男扮女装。而藏戏走出寺院后，多吉甲将男扮女装改为男演男，女演女，从此，打破了男扮女装的惯例。其次，多吉甲依据隆务寺壁画塑像中仙女的舞姿，度母的神态、造型等，为女性角色设计了舞蹈化的形体动作，即是通常所说的戏曲“做”功、手（势）、眼（神）、身（段）、法（要领）、步等。以手势为例，表演中的手势大致有两个方面的设计，一是按照壁画中的度母、仙女、公主等人物的手型塑造为藏戏女性角色的手势造型，称为“拉拇指”；二是一种特殊的手势造型“经指”，是借鉴寺院雕塑、壁画，为天王、大仙、有道行者的基本手型。在藏戏中男女角色都可用，表现为慈悲、超凡之神态。由此可见，手型的创造，使观众可看到人物的神情，手的造型是藏戏中表现剧情及刻画人物而创造的“做”功。



《诺桑王传》一剧中“出征”一场



多吉甲在徒弟杂藏加和他的挚友多吉那木甲的协助下,完成了《诺桑王传》的唱腔和伴奏音乐设计,如将唢呐作为伴奏乐器,把唱腔设计为男、女、老、幼、哀、乐、悲、欢八种,在演唱时根据剧情的发展而随时更换唱腔,细腻而生动地表达剧中人物的情感。

总而言之,吉先甲和多吉甲对黄南藏戏从角色体制的建构,剧目的改编、规整,身段动作的提炼、创新,以及演出服饰、道具的运用,伴奏乐队的建设等方面进行整治,逐渐形成了黄南藏戏较完备的演出形态。可以说,由于吉先甲和多吉甲以及一些藏戏热心者的倡导与推动,黄南藏戏成为安多地区独具一格的表演艺术,他们为黄南藏戏的形成和发展作出了突出贡献。

四、民间藏戏的兴起和繁荣

黄南藏戏从萌生至今有着近300年的历史,其活动范围很广,不但各大寺院有僧人组成的藏戏团队,不少村庄也有业余藏戏队的演出活动。黄南藏族自治州同仁县的隆务寺、尖扎县德欠寺、河南县曲格寺、泽库县和日寺等寺院,以及同仁的浪加、苏乎热等村,都有着阶段性的藏戏演出活动。黄南地区以及受黄南藏戏影响的化隆县、循化县的白庄乡呀日村、杂楞乡香沙村、却卜藏寺,文都乡中库尔村等藏戏队,均以演出八大传统藏戏为主:即《诺桑王传》、《松赞干布》、《苏吉尼玛》、《顿月顿珠》、《白玛文巴》、《卓娃桑姆》、《朗萨姑娘》、《智美更登》。20世纪80年代中期,笔者在参与编纂《中国戏曲志·青海卷》时,曾多次深入同仁县考察,据同仁县江什加村艺人李先加回忆,在20世纪五六十年代,黄南民间藏戏演出十分繁荣,当时全州的民间藏戏队大约有二十多个,戏师五六十人。由于寺院和民间藏戏的繁荣,推动了藏戏创作和演出的专业化进程,20世纪80年代初期,黄南州文工团(即青海省藏剧团)就开始了创演藏戏的艺术实践,乃至成为黄南及全省唯一的专业藏戏剧团。

(一) 民间藏戏的特征

黄南民间藏戏多分布于同仁、尖扎、河南和泽库四县以及周边地区,因地理环境和人文环境不同,其艺术风格各具特色,形成了不同的艺术流派,主要分为两种:一种是受西藏藏戏影响而产生的隆务寺藏戏风格,即隆务寺藏戏流派多流布于同仁县的浪加、双朋西、扎毛、苏乎热等村;一种是受甘南拉卜楞寺藏戏影响而形成的风格,即甘南寺藏戏流派多流布于尖扎县德欠寺、河南县曲格寺、泽库县和日寺等寺院,以及同仁的江什加村。



藏剧团演出的《意乐仙女》

前一种藏戏流派是由隆务寺僧人吉先甲在借鉴西藏藏戏表演风格的基础上,吸收安多民歌、民间说唱、僧歌、僧曲,民间音乐等因素,融为安多藏戏的唱腔、韵白和伴奏音乐,融合安多藏族歌舞和壁画人物的形态及舞姿创造了隆务寺藏戏表演程式。在上演剧目上,除移植西藏藏戏的传统剧目外,他还根据藏族民间传说、历史故事,积极编写、创作安多藏戏自己的剧目。黄南藏戏与西藏藏戏有相同或相通的地方,但又具有安多藏戏自己的一些艺术特色。首先演唱时采用安多藏语道白和演唱。其次,不采用“温巴顿”、“雄”,“扎西”三部分的传统形式。仅在开演前,由一个人以第三者身份向观众祝福并介绍剧情,使观众对剧情及人物关系有所了解。接着,一开场就演正戏。在演出服饰与化妆方面,更接近于安多藏区古代或近代的藏族服饰。演出时已基本放弃了面具,只有神怪人物偶尔还用一下,其他全部采用面部化妆。其三,表演与西藏藏戏也不一样,人物的台步,上下场动作,吸



青海

黄

南

藏

第一章 黄南藏戏的产生、发展、繁荣

收羌姆法舞动作，安多民间舞蹈、法会舞蹈的因素较多，表演的节奏比西藏藏戏要慢，而且还没有形成成套的程式动作。剧目主要演出八大传统藏戏。

后一种藏戏流派源于甘南拉卜楞寺“南木特藏戏”。那里有位嘉木样五世活佛丹贝坚赞，自幼受到较先进地区文化的影响，最先试行宗教改革，赞同在甘南创立喇嘛职业学校，藏民识字学校，让僧俗人民学习现代科学文化。他亲自去西藏研究过各派藏戏的艺术风格，提倡编演具有本地特色的藏戏，委派琅仓活佛担任编剧和导演。他和嘉木样合作，编导了第一出新藏戏《松赞干布》。20世纪50年代，琅仓活佛将《松赞干布》传授于河南县曲格寺、泽库县和日寺等寺院，同时，将编排的《阿德拉姆》、《朗萨雯波》、《国王官却邦》、《赤松德赞》、《雍奴达美》等剧目传授于他们。其中也有一些拉卜楞寺僧人还俗回乡，并将藏戏带到家乡进行加工编演，如江什加村藏戏就是由拉卜楞寺还俗僧人李先加带来的。他们除演西藏流传的八大传统藏戏外，还有一些自己的剧目，如《阿德拉姆》、《赤松德赞》、《智美更登》、《卓娃桑姆》、《松赞干布》等。

甘南藏戏使用的曲调与西藏藏戏不同，基本上都是甘南地区的民歌，包括一些热情欢



江什加村演出的《阿德拉姆》



曲格寺演出的《智美更登》



青海
藏
库

第一章 黄南藏戏的产生、发展、繁荣

快、轻盈婉转的安多舞蹈，优雅抒情的安多民间小调，虔诚淡雅的僧曲——“姜会”（嘉木样上下殿时演奏的音乐）。它的舞蹈，形式上有广泛流行在群众中的豪迈、健壮的“武士舞”（脚步动作），有舒缓活泼的“格尔”（身段动作）。同时，还大胆地吸收了京剧的台步和青衣甩袖动作。基本舞步有慢步、快步、退步转圈、单腿跳跃、转头行礼、躺身蹦子等，还有“圈中转身”的高雅动作。在表演上，多用写实手法和生活动作。其藏戏的唱腔，音韵考究，唱词工整，每句七至九字，毫不紊乱。由舞者齐唱，角色说唱，以及“连珠韵白”的折嘎曲调。如诵唱、民间常用的“白嘎尔”（近似汉族的数来宝）。乐器方面，为一鼓一钹的乐队，显得很单调。击鼓也有一点两点之分，捶击部位，握槌方法，轻重缓急等有严格要求。服装讲究行当。男装多是明、清时代的官服，龙袍、红须项子、高底靴，妇女服饰富于藏族特色，花格围腰、圆头花鞋、彩绸腰带等。采用汉族戏曲头饰。其化妆根据人物性格而定，有些人物戴面具。

同时，他们把古老的广场藏戏改为舞台表演，充分利用现代舞美条件，采取虚实结合的布景，为藏戏的演出增添色彩。

总而言之,黄南藏戏在表演、剧目、唱腔等方面,既具有西藏藏戏、甘南藏戏的特点,又具有黄南藏戏独有的艺术特征。

(二) 民间藏戏队的兴起与繁荣

20世纪50年代宗教改革时期,藏戏由寺院走向民间,即藏戏从宗教殿堂走向世俗,是黄南藏戏发展的重要时期。多吉甲和一批喇嘛从寺院还俗回到家乡苏乎热村,顺应当时大力提倡开展群众文化活动的形势,倡导成立了村藏戏队,积极投入藏戏的移植和创作活动。多吉甲指导编排了藏戏《诺桑王传》,在本村及外村演出。这次演出使藏戏从寺院走向民间,面向广大群众开放,被更多的群众所欣赏。许多村也积极响应,相继成立了本村的藏戏队。影响所及,不但黄南州本地先后有二十多个藏戏队,邻近的循化、化隆两县的藏族聚居乡也有五六个,藏戏艺术从此在群众中生根开花。据我们2000年的实地考察统计,在黄南州所属四县中,曾有过以下藏戏队:同仁县的隆务寺、浪加村、扎毛村、江什加村、娘加村、双处村、苏乎热村、呀什加村,尖扎县的德欠寺,河南县的托叶玛乡曲格寺,泽库县的和日寺等。这些地区的民间藏戏队演出活动都是群众自酬资金自发组织的,有的由文化部门资助部分资金,用于购置服装道具。所演剧目都是从寺院带来的八大藏戏,不过,在演出中加进了许多与本村人事相关的讽喻内容,融入了民间舞蹈、说唱、民歌等民间艺术素材,形成黄南独有的鲜明的风格特点。尖扎、河南、泽库等县的藏戏队成立得较晚,其剧目主要是由甘南拉卜楞寺的僧人传授的。因而,演出风格与甘肃甘南地区的藏戏风格较为相似。

近年来,黄南地区经常开展藏戏演出活动的有浪加村、扎毛村、江什加村、苏乎热村、娘加村、德欠寺等藏戏队。主要在宗教节日和春节期间演出,一般与宗教节日结合在一起,演出的时间是固定的,即在规定的日子演出。黄南藏戏队演戏,有时由寺院组织,有时由自然村组织,有时还参加由政府组织的调演活动。筹措演出所需经费,大致是通过两种途径,一是演出经费不需村里每家每户集资,而是由某一个或几个较富裕者出资;二是不计报酬,自发地演出,只在演出队演出后招待一顿饭。寺院藏戏演出不需支付经费,因为演藏戏就是寺院宗教活动的一项内容。民间藏戏演出主要是广场式的演出,而不是剧场式的演出。由政府组织的调演一般也是广场式的演出,由政府组织集中在规定的调演场地进行演出。藏戏队演出藏戏,需要有组织者,当地人称之为“戏头”,还需要有编排藏戏的,称之为“戏师”。除“戏头”、“戏师”外,还有一个“主事”,即一个有身份的人主管村里演戏与祭祀之类活动的事。但是在实际的演剧事务中,“戏头”与“主事”有所不同的,区别



青海
藏戏



就在于“戏头”们往往只从事具体的联系与招呼戏班之类事务，而一个村里演戏与祭祀之类活动的“主事”，往往是一些更有身份的人，需要在一些更重要的事项上作出决定。

“戏头”的主要任务，是作为戏班与村庄之间的中介人，将双方凑拢起来，为他们协调演出剧目。谈妥后，还必须由他出面组织演员以及安排提供戏班所需的费用。戏班到村里来演出之前，他要为戏班找好住宿的地方，准备好必需的生活用品，如烧饭的灶台、锅碗瓢盆、桌凳以及柴米油盐等。戏班来了以后，一切事务也都需要由“戏头”穿针引线。若去外村演出，即使是村里自己发起组织的演出，“戏头”在一般情况下不需要专门到每家每户去筹钱，只是需要有人料理一些琐碎的事务。这时，“戏头”的作用也就得到了充分体现。但是，“戏头”往往不能解决所有问题，尤其是遇到较棘手的事时，作为“戏头”的就比较尴尬。关键在于“戏头”不是村里真正掌握实权的人物，因此，一个好的“戏头”，需要同时处理好与村内实权人物和与戏班的关系。这是因为村庄里真正掌握实权的人物，比如书记或村长这些基层干部，从自身的角度说，也不会自己出面做“戏头”。当然，“戏头”也不会是村里那些无足轻重的小角色，像那样的小角色，根本无力承担筹措演戏所需资金的责任，更没有在戏班与村委会之间发生纠纷时处理调解的能力。

“戏师”主要担任剧本创作、指导排练的工作，集剧本创作与导演于一身。较有影响的戏师有尕藏加、杂土加、李先加、杂土才让等。这些老艺人承担着抢救遗产、培养接班人的重任。

（三）黄南地区民间藏戏队的机构组成与演出情况

隆务寺藏戏队

约18世纪初，黄南隆务寺僧侣到拉萨深造佛学时，受到西藏藏戏的影响，他们回到寺院后，由隆务寺僧人吉先甲模仿西藏藏戏演出了《诺桑王传》中的片段故事《解救龙神》，这就是传入青海黄南的第一台藏戏，并且组建第一个藏戏团。据考察，《解救龙神》一剧开场时，鼓钹齐鸣，穿着鲜艳袈裟的戏师带领僧人演员，扮成“仙女”成一字长蛇出场。仙女们头戴五佛冠，双耳有坠，唱歌跳舞。戏师领唱赞美山河的祝词，“协俄山上的檀香树，不是神柏哪会这样香，白马湖中的莲花朵，不是神莲哪会这样美，愿香和美永世长存。”接着是静场唱词：“我猎人来了，来自天神之界，来自海底之界，来自妖鬼之界……”祝福迎祥的节目结束后，正戏即开场。戏的主要情节，说的是在圣洁的莲花湖畔品格高尚的渔夫，用神人赐给的捆仙绳，捆住了一位正在洗澡的美丽仙女，让她做了王妃。以后，隆务寺的



藏戏队，又演出了《诺桑王传》的上部和《公保多吉听法》，这些剧目很快流行开来。也就是说，在每年农历八月间，封闭式念经佛事活动结束后演出藏戏，后来在每年的农历正月十五期间演出藏戏。这时期，隆务寺藏戏艺术日臻完善，这一完善，主要由于吉先甲对藏戏《诺桑王传》剧本的文学语言、人物性格、表演动作和音乐唱腔作了全面的加工和提高。到1946年后，藏戏传人多吉甲又在吉先甲的基础上，对《诺桑王传》进一步作了修改，使这一出戏更加完整，艺术性更有所提高。从此，以《诺桑王传》为代表的隆务寺藏戏闻名遐迩，久演不衰。夏日仓七世嘎丹罗藏陈列郎乐措（1916—1978），在一次观看演出后，高兴地奖赏藏戏队员一百元白洋^①。

这一时期，隆务寺藏戏在歌舞、音乐、表演等方面，都很兴盛，而且在艺术上有很大的发展。概括起来，有以下几方面：一是在戏曲文学上，虽没有产生剧本的形式，但是僧人们的作品，有相当的部分就是为演唱而作的；而口头的叙事文学出现了，即说唱艺术。二是舞蹈艺术也有了很大的发展，将宗教乐舞与民间歌舞糅合起来，成为藏戏的程式动作，并且产生了一些有名的演员，他们都具有较高的艺术表演技艺。三是音乐上有了极大的丰富，主要是在隆务寺藏戏中融入了安多地区民间藏族音乐，寺院宗教音乐、歌舞音乐和说唱曲艺等艺术营养，将笛子、唢呐等乐器融入藏戏演奏中，使藏戏音乐由原来单一的鼓、镲和锣三种打击乐增加为笛子、唢呐吹奏乐为一体的音乐，戏师还亲自为藏戏人物设计唱腔，使隆务寺藏戏唱腔音乐不断丰富，演奏技艺不断提高，并以安多方言演唱，成为有别于西藏藏戏的安多藏戏。安多藏戏，在当时其影响仅次于卫藏地区藏戏，为地处青、甘、川等方言地区的剧种。黄南藏戏是安多藏戏的一个重要支系，也是青海地区影响较大的少数民族剧种。

隆务寺藏戏队，于1957年因故解散^②。1980年恢复，1985年停演。隆务寺最初只演出《诺桑王传》的开头《解救龙神》一折，后来演出几个片段，进而演出全本^③。

隆务寺藏戏队成立以来，名扬安多地区各大寺院。隆务寺藏戏队先后出现的吉先甲，多吉甲、多吉那木甲、乔旦加、尕藏加、尕土加等有名的戏师和音乐家，为藏戏的传播和发展作出了贡献。

在这里还应对以下几位藏戏艺术家，作一介绍。

^{①②③} 《中国戏曲志·青海卷》，第461页，中国ISBN中心，1998年8月版。



青海

藏戏

第一章 黄南藏戏的产生、发展、繁荣

多吉那木甲与藏戏音乐 多吉那木甲(1898—1958),同仁县隆务镇措玉村人,由于他留有一长辫子,很似女人,人称他为“觉让玛”,他自幼入寺为僧学习经文,由于聪明好学,多才多艺,颇受师长喜爱。后又前往拉萨学习^①。在拉萨学习期间,每年在雪顿节上观看藏戏表演,受到藏戏艺术的熏陶,喜爱上了藏戏。多吉那木甲会吹奏笛子、唢呐等乐器,演奏唢呐技艺尤为精湛。四年后学成返回隆务寺,支持协助多吉甲导演《诺桑王传》的工作,完成了这出藏戏的唱腔和音乐设计。同时由他首倡,对隆务寺藏戏音乐进行改革,将笛子、唢呐等乐器融入藏戏演奏中,并亲自为藏戏人物设计唱腔,使隆务寺藏戏音乐唱腔不断丰富,演奏技艺不断提高。多吉那木甲还编写了一本《唢呐演奏法》,可惜未能留传下来^②。

乔旦加与藏戏舞蹈、戏曲程式动作 乔旦加(1914—),同仁加吾乡东维村人,是多吉甲的同时代人。他6岁入隆务寺为僧,在寺内学习经文的同时,迷恋藏戏表演艺术,12岁开始演戏。曾先后演过渔夫、龙王、巫师等角色。20岁时,他就可以演《公保多吉听法》中的公保多吉^③。当时《公保多吉听法》还是一出哑剧,只有少量道白,主要以舞蹈表演为主,与羌姆相似。舞蹈有“猎人舞”、“鹿舞”、“犬舞”等精彩的独舞、双人舞与三人舞等^④。乔旦加根据他多年演出藏戏的经验,大胆探索,勇于创新,于1943年前后将这一出戏,改为唱、念、表、舞并重的剧目,形成了一出艺术形态较成熟、表演程式较为固定的藏戏^⑤。如公保多吉的唱腔以同仁民间曲调为主,米拉日巴的唱腔以道歌调为主。舞蹈以寺院羌姆动作为主,其中“鹿舞”的舞姿就是照搬了羌姆的舞蹈形态。增强了表演效果,受到广大藏族群众的喜爱。因此,经过乔旦加改编后的《公保多吉听法》,长期以来,一直在隆务寺夏季娱乐活动中作为保留节目进行演出。可惜此剧本未能保存下来。

尕藏加与剧目 尕藏加(1932年—),同仁县隆务镇四合吉村人,与吉先甲是同村人,是第二代戏师多吉甲选定和培养的隆务寺藏戏传人。尕藏加熟悉经文,熟悉隆务寺藏戏的历史。他对《诺桑王传》一剧的内容、台词、角色、表演、服饰、道具都很熟悉。当黄南州文工团改编《诺桑王传》时,剧团曾向他请教,1982年,他指导文工团排演的《诺桑王传》,颇受广大群众的喜爱。

尕土加与表演 尕土加(1933年—)同仁县加吾乡俄毛村人。自幼入隆务寺为僧,喜欢藏戏艺术。16岁参加《诺桑王传》的演出,连续三年都由他扮演剧中渔夫的角色。1958

①②③④⑤ 《中国戏曲志·青海卷》,第461、459、462页,中国 ISBN 中心,1998年8月版。



年离开寺院参加政府工作，后曾担任同仁县隆务公社社长职务。他所扮演的渔夫是该剧前半部分故事情节中的重要角色，演唱分量很重。杂土加在戏师多吉甲的指点下，吸收前人表演经验，认真钻研剧情以及渔夫性格，改进表演技巧，终于创造出了一个形象突出、性格鲜明的渔夫形象。他声音洪亮，道白清晰，舞姿优美，洒脱奔放的表演，受到了僧众的赞扬，被誉为“活渔夫”。^①今天看他的表演，风采仍然不减当年。

江什加村藏戏队

同仁县曲库乎乡江什加村是个藏族村庄，有300多户人家，于1958年底建立江什加村藏戏队，演员约40人。主要演出《智美更登》片段，1979年春节期间排演藏戏《智美更登》，并在隆务镇首演，产生了较大的影响。1980年，十世班禅大师来到隆务镇，他们演出了藏戏，得到班禅大师的高度赞誉并与演员合影留念。之后还成功地排演了《诺桑王传》、《白玛文巴》、《松赞干布》、《苏吉尼玛》、《朗萨姑娘》、《卓娃桑姆》等传统藏戏。

江什加村的藏戏，主要由李先加和端周加编排。从1959年起，他们积极排演藏戏。除了正式排演藏戏，平时还教授十二三岁的孩子们学习藏戏唱段，培养孩子们对藏戏的兴趣。他们挑选一些喜爱藏戏，扮相较好的年轻人，教授他们学演藏戏。在他们的努力下，江什加村年年春节都演出藏戏，演藏戏成了本村人一项必不可少的文化活动。

李先加 1941年出生于同仁县曲库乎乡江什加村。他在13岁到19岁期间，在甘南拉

卜楞寺当喇嘛，常看藏戏，并深深地爱上了这一美妙的民族艺术，常常暗中揣摩学习。他于1958年还俗回到家乡后，便把从小学到的藏戏表演给村里人看，后来又把传统藏戏《智美更登》的剧本找来，细心研读，根据自己的理解将其重新编排为八场的新剧本。然后组织村里人排练演出。排练时，加进一些插科打诨



藏戏手抄本

^① 《中国戏曲志·青海卷》，第461、459、462页，中国ISBN中心1998年8月版。



李先加教授藏戏唱腔



青海 黄南藏戏

第一章 黄南藏戏的产生、发展、繁荣

的对白和动作，这些对白和动作，常常是讽喻村中现实生活内容，因而深受观众欢迎，收到很好的效果。

江什加村藏戏中的舞蹈、音乐和表演，在李先加的指导下，很自然地借用和吸收了拉卜楞寺藏戏的形式，加之，他又糅进了本地的舞蹈动作和民歌素材，形成了独特的风格，深受群众欢迎。村人自筹资金买服装，做道具。如1979年至1981年，先后两次由群众捐资，从兰州等地购买和定做蟒袍、头盔、女服等行头，至今仍在使

用。我们于2001年7月在江什加村考察并与李先加交谈，他拿出了当年为村藏戏队编写的《智美更登》手抄本。这一剧本是用藏文书写在一张张散页纸上的，没有装订成册。排练时，可以方便地分给各个角色的扮演者进行阅读练习。演出结束后再收回来，卷起放好，以备来年再用。剧中许多舞蹈动作也是李先加他们编排的，表演起来，韵味十足。

端周加 1940年生于江什加村，他8岁在隆务寺当喇嘛，11岁又到拉卜楞寺学习经文，1958年还俗回家，积极协助李先加排演藏戏。

江什加藏戏队自成立以来，藏戏演出至今依然延续着，这里不仅是藏戏传承的阵地，而且每年节庆活动，村里都开展藏戏演出活动。2003年农历六月十七日至二十五日，是热贡



青海
藏戏

第一章
黄南藏戏的产生、发展、繁荣

六月歌会大型庆典活动。与此同时，青海省黄南州在同仁县举办“热贡艺术摄影节”，其中，由政府调出江什加村藏戏队，演出了藏戏《智美更登》和《松赞干布》。这天上午10点，笔者准时来到江什加村，藏戏戏师李先加正在搭建舞台，演员们有的在化妆，有的在试穿服装，村民们手拿着小板凳，正陆陆续续向演出场地走来。有老人、小孩和青年人。观看藏戏演出的群众大约有三四百人。11时，藏戏开始了，首先演出的是《智美更登》，12时30分开始演出《松赞干布》。两出戏的人物装扮区别不大，又是一套人马，很难分清两个剧目，只有看剧情。唱腔为甘肃夏河地区的民歌曲调，以诵唱为主，冗长而单调。戏曲程式动作，既保留了甘南藏戏人物出入场的动作，又运用了没有经过提炼的生活动作，显得很粗糙、很原始，戏装也很陈旧，加之演员没有经过形体训练，表演起来很生活化。但是，这一切遮



《阿德拉姆》



挡不了藏戏的天然美质，她透着古朴和自然之美。

2005年11月底，我们又来到江什加村考察，该村藏戏队阵容扩大了，剧目也增加了。据同仁县文化局局长娘毛才让说，此村藏戏队是他们重点扶持的演出组织；艺人李先加告诉我们，目前县上领导很重视藏戏遗产的保护，也很关心我们。我们采访书记才让扎西时，了解到，2005年7月黄南州举办运动会，请他们藏戏队参加开幕式的演出，演出剧目《卓娃桑姆》和《阿德拉姆》，政府给他们4000元补助，用来购置藏戏服装和道具，他们制作了两出戏的CD光盘，这样，可以很好地保存和宣传藏戏艺术。

2006年，正值春风送暖的美好时节，黄南藏族自治州同仁县于农历正月十一日到十五日在隆务镇举办了全县春节民俗活动，其中有藏戏调演，该县曲库乎乡江什加村和扎毛村业余演出队参加了演出。演出《智美更登》、《朗萨雯波》、《阿德拉姆》三出传统藏戏剧目。

浪加村藏戏队

同仁县麻巴乡浪加村藏戏队成立于1980年，由拉玛才让任队长兼编导。拉玛才让是一名本教僧人，出生于1928年。他精通藏文，学问广博，在群众中很有威望。他从小爱好藏戏，早在18岁的时候，就组织本村人演出了藏戏《智美更登》，在组织、演出方面具有一定的经验，编排了《公保多吉听法》（即兴表演的讽喻部分）、《智美更登》、《朗萨姑娘》等剧。其中《朗萨姑娘》一剧参加了同仁县首届藏戏会演（1980年）和黄南州藏戏调演（1981年）活动，受到同行的肯定。后来又到过湟中县、西宁市巡回演出，都获得好评。2000年8月，他们在青海省文化厅、台湾传统艺术中心共同主办的“海峡两岸昆仑文化考察与学术研讨会”上演出《公保多吉听法》，得到海峡两岸学者和国外专家的赞扬。

现在浪加村藏戏队的领头人除编导拉玛才让外，还有杂土才让。1950年出生的杂土才让，是本村藏戏队的编剧和主要演员，一直饰演公保多吉。

浪加村藏戏的编演，都是由村里的本教教主和红教教主自发地共同组成专门宗教仪式管理组织，指定人员编写剧本和扮演角色。不同教派聚在一起开展宗教文化活动，这在全民信教地区并不多见，足见当地人民的宽广胸怀和对艺术的热爱。剧本每年都要编写，这是因为浪加的藏戏一般都是自编自演，从藏戏故事中节选出来适合内容，有一个基本的框架和唱词，然后根据当年村中人们的社会道德、生活情节、思想倾向，编一些生动风趣的对白，进行表扬或讽喻，借以弘扬道德，宣传教义。因此，他们所演藏戏的剧本，每年都要进行改编，年年都有更新。其中，即兴表演独具特色。这个特色在民间藏戏演出中至今



浪加村藏戏队演出前的诵经场面

保留着。即兴表演，常常是讽喻村中现实生活中出现过或发生过的一些事情，既表现了编剧、演员高超的艺术水平，又对抨击时弊、净化社会风尚起到了很好的作用。一般采用民间曲调演唱，念白说唱，别具风采。

浪加村的藏戏活动从不在群众中筹措资金，服装道具都是自己做或者用现成品代用。如公保多吉的服装，就是把藏袍反过来穿，成了白羊皮袄。面具是根据人物特征自己做的，虽简陋，但拙朴逼真。

浪加藏戏队一方面具有深厚古老的艺术传统，同时又有鲜明的地方特色。浪加的藏戏吸收了当地的民俗民风和民间艺术营养，渐渐地形成了自己特有的艺术风格。

据我们2002年考察得知，在此之前，浪加村也常有藏戏演出。本村当时82岁的老艺人罗智告诉我们，他曾饰演过《公保多吉听法》中的公保多吉。后来当编剧，教授孩子们学戏。他回忆说，他小时候村里就有年纪在80多岁以上的艺人给孩子们教戏，他也是当时跟着学戏的。早在五世达赖时期，村里的红教徒和本教徒就自发地组织，于每年农历十月十七日这天跳“本本子”，跳法舞和跳藏戏。所跳的藏戏剧目是《公保多吉听法》，也称“米



浪加村藏戏队演出《公保多吉听法》

拉羌姆”。这一活动代代相传，已有两百年的历史。罗智说，在这一带，浪加村是较早演《公保多吉听法》藏戏的，相沿至今。

双处藏戏队

同仁县保安乡双处藏戏队，成立于1983年。双处藏戏队艺人阵容较强，自筹资金编演了《智美更登》、《白玛文巴》等剧目，还上演过拉卜楞寺琅仓活佛创编的藏戏《罗摩衍那》。

双处藏戏队的艺人主要有娘吉合、普花甲、夏吾力塔等。娘吉合出生于1953年，主要负责改编剧本。他能根据当地情况和人们的爱好，对传统剧进行适当的改编和设计。普花甲主要负责导演和唱腔设计，夏吾力塔负责武打和动作设计。现在，该藏戏队由于种种原因无法恢复演出。

曲格寺和托叶玛藏戏队

据考察，河南县蒙旗有四个寺院，唯曲格寺有藏戏演出活动。曲格寺，又名阿柔寺，是河南县蒙古族王爷所建的寺院，位于黄南藏族自治州河南蒙古族自治县宁木特乡。建于



青海
藏戏

1937年,寺址在译曲河畔,但没有房舍,一年四季随王府帐房搬迁。1941年才选定新址建寺,为甘肃省夏河县拉卜楞寺的属寺。因此,曲格寺藏戏不同于隆务寺藏戏,它源于发祥于甘肃省夏河县拉卜楞寺、流行于甘南地区的甘南藏戏。甘南藏戏始于拉卜楞寺主持活佛五世嘉木样丹贝坚赞^①。他热爱藏戏,酷爱音乐,除将藏戏引入寺院外,还在乐队伴奏、演出程式等方面作了不少改革和创新^②。1949年春,拉卜楞寺的经师彭措受嘉木祥五世生前之命,到曲格寺传授天文、历算、占卜等^③,同时将藏戏《智美更登》、《国王官却邦》和《阿德拉姆》陆续传授给寺僧^④,并于1953年藏历新年祈愿法会和三月祭祀时演出,演出场地在寺院内,寺僧群众男女老少都可观看。1958年宗教改革,曲格寺藏戏随之停演。该寺僧人还俗回到托叶玛乡后,将该寺藏戏传授给村里并组织藏戏队,从此,藏戏流布民间。1981年4月开放,重建经堂一座9间,寺僧67人^⑤。现由拉卜楞寺的贡唐活佛任寺主,贡唐活佛授权于旦贝尖参(亦名祁美)主持寺务^⑥。下设管家和经师,现任管家桑杰,1963年生;经师东智,1965年生。寺院供奉的主要佛像有第九世班禅所赠一幅黄缎卷轴画等^⑦。曲格寺创建以来,对寺僧要求严格,除遵守佛教戒律外,还制定了本寺寺规13条^⑧,在学经、参加法事活动以及衣食住行方面都有严格规定^⑨。此外,该寺僧人演出的《智美更登》等藏戏剧目较为著名。其剧目、表演形式和唱腔由拉卜楞寺的经师彭措传授,因此,具有甘南藏戏的风格。

托叶玛乡藏戏队,于1958年成立。由曲格寺僧人阿多,原在曲格寺出家,法名杂藏坚措,出生于1931年,还俗回家后,将藏戏带到托叶玛乡,成立托叶玛乡藏戏队,并作为戏师教授藏戏。据考察,在春节期间有藏戏演出活动,演出剧目《格萨尔王传》、《智美更登》、《国王官却邦》和《阿德拉姆》(根据藏戏英雄史《格萨尔王传》中“地狱救妻”的故事编排的)。1984年6月,托叶玛乡完全小学师生40多人,自筹资金,自备服装,排演了藏戏《智美更登》,于同年8月河南县建县30周年庆祝活动时,在县电影院演出,受到群众好评,后将全部服装无偿交给了曲格寺。

这个县与甘肃接壤,其藏戏演出受拉卜楞寺影响较大,曲格寺每年都有藏戏演出。

①②③④⑤ 黄南州河南蒙古族自治县志编纂委员会编:《河南蒙古族自治县志》,第733页,甘肃省人民出版社,1996年版。

⑥ 年治海、白更登主编:《青海藏传佛教寺院明鉴》,第182页,甘肃省人民出版社,1993年版。

⑦⑧⑨ 乔滋、金行健:《中国戏曲志·甘肃卷》,第111页,中国ISBN,中心1995年版。



德欠寺藏戏队

德欠寺建在黄南州尖扎县城西20多公里处的高山上。1682年为三世活佛穆拉所倡建，故而又称穆拉德欠寺。当时，该寺香火甚旺，僧侣多至500多名。德欠寺只演出藏戏《公保多吉听法》，此剧于18世纪中期从拉卜楞寺引进，在寺里演出已有两百多年的历史。

德欠寺活佛智甘仓二世罗桑加措(1716-1781)后期，德欠寺诵经及进修经学制度渐近完备，僧侣们纷纷前往拉萨或拉卜楞寺学经。他们领略了每年在拉萨举行的“雪顿节”中



德欠寺藏戏队演出《公保多吉听法》

的藏戏演出盛况以及拉卜楞寺表演的《公保多吉听法》。拉卜楞寺琅仓活佛根据《至尊米拉日巴语教释成就者之密意庄严》一书，改编的《哈欠木》，即《公保多吉听法》。这是一种有歌、有舞、有白、有情节的歌舞表演，每年农历七月初八在“米拉劝法会”上演出。琅仓活佛见识广，知识渊博，对诗词、戏曲均有造诣，既熟悉京剧，又在西藏看过西藏藏戏演出，将《公保多吉听法》剧目原来的说舞并重的短剧改为有唱、有白、有舞、有表演、有



青海
藏
库

第一章 黄南藏戏的产生、发展、繁荣

伴奏的具有安多风格的藏戏形态。在拉卜楞寺学经的德欠寺僧人观看此戏后，将其传入德欠寺。1940年又在智甘仓活佛的主持下，从表演形式、舞蹈动作到音乐声腔等方面，对《公保多吉听法》进行了改编加工，成立德欠寺藏戏队，于每年农历正月、农历七月演出。

苏乎热加毛藏戏队

苏乎热加毛藏戏队成立于1958年，是还俗喇嘛多吉甲领头将苏乎热、加毛、年都乎三个村喜欢藏戏的村民组织起来的，成为业余联合藏戏队。他指导排演了《诺桑王传》的一个片段。节目排好后，1959年元旦和春节在本村和隆务庄、隆务镇、隆务寺、浪加村等地演出八场。苏乎热、加毛、年都乎村联合藏戏队是黄南地区同时也是安多方言地区最早出现的群众业余藏戏队。从此，藏戏开始从寺院封闭式的演出走向民间。在演出中，他们首次选派女性扮演戏中的女角色云卓拉姆、端智华姆，打破了过去寺院藏戏只有男演员、男扮女装的惯例。这在当时，是一个了不起的大胆革新。1983年由于种种原因藏戏队解散，至今未能恢复。

扎毛村藏戏队

扎毛村藏戏队，1983年在同仁县扎毛乡宗格尔寺院活佛久美西饶倡导并大力资助下成立。据传，久美西饶活佛系文成公主的后代，他倡议建立藏戏队，演出《文成公主》是为了缅怀先祖，维护汉藏友谊，加强民族团结。此戏排出后，除在扎毛乡演出与参加县上汇演外，后来还被邀请到日和寺演出。

2006年2月10日至12日（农历正月十三日至十五日），黄南州同仁县春节民俗活动拉开了序幕。江什加村藏戏队和扎毛村藏戏队分别参加了藏戏调演活动。扎毛村藏戏队演出剧目为《松赞干布》。笔者应县文化局娘毛才让局长邀请，专门驱车赶往黄南州同仁县，观看扎毛乡的藏戏演出。据娘毛才让局长介绍，扎毛乡藏戏队为了参加春节民俗活动，年初刚恢复藏戏演出组织，并积极要求不计报酬参加演出。他们的演出一板一眼非常认真，笔者还发现其藏戏表演与其他村庄有所不同：一是每一场均有弹唱，即演员用一种藏族三弦琴边弹边唱；二是演员服装较新；三是演员自编自演，且自筹资金。

参加演出的演员都是牧民，他们虽未接受过什么专门训练，同时在藏戏被迫停演后又失去了舞台实践的机会，表演方面来看有些粗糙，但可以看出他们在表达唱词内容，刻画人物形象等方面，却一丝不苟。他们是抱着藏戏获得重生的喜悦心情和为继承民族优秀传统文化而积极主动地参加演出的。





扎毛村藏戏队应县文化局邀请在同仁县城演出《松赞干布》

他们为了恢复演出，克服了种种困难。没有经费，自己捐献，缺少服装就用自己的被面当裙子，没有乐器伴奏就清唱，劳动生产紧张，就利用晚上时间排练。为了完成汇报演出，演出队还自备车辆，自带帐篷、灶具、干粮“送戏上门”。这种不讲条件，不计报酬，一切自己动手的实干精神是十分感人的！难怪群众是那样热烈地欢迎他们、尊重他们，演出期间牧民群众纷纷涌向演出广场，一位80多岁的藏族老阿奶，家住在离隆务镇十多华里的一个小山庄，她听到隆务镇要演藏戏，老人家按捺不住愉快的心情，特地下山来看演出，她激动地说：“我是80多岁的人了，多少年没看到我们藏民的戏了，我今天又能看到。这是我的福气啊！”她一面说，一面连连伸出拇指称赞道：“好！盼望咱们牧民多演自己的戏。”这次扎毛村藏戏队能够重新恢复演出，是当地群众解放思想，积极投身于民族文化遗产的保护与传承工作的结果，也是州、县领导坚决贯彻党的民族政策和文艺政策，决心发展与继承民族文化遗产的结果。

尽管演出中还存在一些有待于进一步解决的问题和需要提高的地方。如剧本的加工，



青海 藏南 藏戏

第一章 黄南藏戏的产生、发展、繁荣



扎毛村藏戏队应邀应县文化局邀请在同仁县城演出《松赞干布》

剧情场次的安排，各行当表演艺术的锤炼创新，音乐唱腔的充实发展，必要的行头、道具，乐器的添置以及脸谱造型、乐队伴奏、布景设置等。但目前能拿出来演出，就已经是非常可贵、可喜，值得我们庆贺的了。

演出结束后笔者采访了村长和书记。村长索南，1969年生于同仁县扎毛村。他告诉笔者，扎毛村藏戏队，是扎毛乡宗格尔寺院活佛宗格尔久美西饶倡导并大力资助下成立的。当时，74岁高龄的尕宝拉普顿组织扎毛乡藏戏队演出兼导演。尕宝拉普顿是扎毛乡玛日当村人，曾在德欠寺当过喇嘛。另外，呀日登村村长羊本和支部书记加怀加，也是藏戏队的组织者和导演。当时，宗格尔久美西饶出资一万元，建议本乡群众排演藏戏《文成公主》（即《松赞干布》），以歌颂藏汉民族团结。书记夏吾先，1970年生于扎毛村，他说，扎毛村一百多户人，今天我们村恢复了藏戏演出活动，并成立了村藏戏队。现在演员40余人，有12个女孩子加入藏戏队参加了演出。服装是自己筹资新做的，头饰没有做好，只好将过去的头



青海

藏戏

第一章 黄南藏戏的产生、发展、繁荣

饰找出来用。他还告诉笔者编剧才让东主还编排了《阿德拉姆》、《智美更登》、《朗萨雯波》(即《朗萨姑娘》)等剧目,准备“六月会”期间演出。

扎毛村的弹唱艺术历史悠久,小伙子个个能弹会唱。这次演出藏戏,他们便将弹唱艺术融入到藏戏演唱中,有男女演员一起出场弹唱的,也有分别出场弹唱或轮番弹唱,以此讲述故事情节,表达人物的内心情感。既独特又具鲜明的个性,有别于其他村庄的藏戏。可以说扎毛村的藏戏散发着浓郁的弹唱风情。

和日寺藏戏队

和日寺藏戏队是自娱自乐的队伍。据考察,早在1949年,和日寺就有藏戏演出队。后来,寺院藏戏停演。这里的藏族群众便自发地组织了业余藏戏队,在春节期间为群众演出。目前,和日寺也恢复了藏戏演出。

和日寺,亦称“切更尔寺”,藏语全称“和日贡特合欠溴赛多杰切林”,意为“和日大乘光明金刚洲”。位于黄南藏族自治州泽库县和日乡北两公里处。

该寺初为帐篷寺,约建于清道光十一年。由一世德尔敦·德钦卓多活佛在和日部落头人昂欠的支持下,在宁秀卧杰额顿浪山创建土房寺。此后,二世德尔敦·牟盘嘎瓦罗哲(1862-1897)扩建经堂,塑立佛像,彩绘壁画,并建立扎仓,开讲经说法之制,寺院有了较大的发展,寺僧多达340人。

该寺背面山上,有四处大型石经墙,刻有大小佛像、图案、佛教故事画等200余幅。所刻经文字体清晰工整,绘画精美舒展,皆为不可多得的石刻艺术品,被誉为“世界石书奇观”。其中,佛教故事画中有许多藏戏故事。

黄南藏族自治州泽库县和日寺藏戏队创建于1949年,是年,果洛藏族自治州班玛县知钦寺四世活佛柔增甲里多赤到和日寺主持教务,把从甘肃拉卜楞寺学到的藏戏《松赞干布》传授给寺里的僧人。和他同时来的还有拉卜楞寺的三名演员,即导演毛兰木、熟悉唱腔的彭措和乐手扎伊嘎当。柔增甲里多杰自己出钱为寺院购置服装道具,排戏时总是亲自到现场指导。藏历土牛年即1949年春节在和日寺演出,从此这个剧目便流传下来。1958年大批僧人还俗,和日寺的僧侣藏戏便消失了。1978年后,寺院藏戏虽未得到恢复,但和日寺附近的藏族群众却组织了业余藏戏队,在春节时为群众演出,至今仍保持着艺术生命力。

总而言之,藏戏作为剧坛的一支瑰丽奇葩,20世纪50年代,青海民间藏戏演出活动十分活跃,至80年代处于低谷。如今,随着改革的春风,藏戏在黄南地区以它古朴而又新颖

的芳姿，重新与藏族人民群众见面，它的复兴，为青海文艺增添了奇异的光采。

黄南藏戏演出队与演出剧目列表如下：

藏戏队名称	成立时间	演出剧目	戏师	备注
隆务寺藏戏队	1927年之前	《诺桑王传》 《公保多吉听法》 《解救龙神》	吉先甲 多吉甲	
江什加藏戏队	1958年	《智美更登》 《松赞干布》 《诺桑王传》 《卓娃桑姆》 《朗萨姑娘》 《白玛文巴》 《苏吉尼玛》	李先加 李先加	《松赞干布》 为琅仓活佛编剧 根据传统藏戏 改编
浪加藏戏队	1958年	《智美更登》 《朗萨姑娘》	拉玛才让	根据传统藏戏改 编
苏乎热、年都 乎、加毛村联 合藏戏队	1958年	《诺桑王传》	多吉甲	
扎毛藏戏队	1983年	《松赞干布》		琅仓编剧
娘加藏戏队	不详	《智美更登》	李先加编演	根据传统藏戏学演
双处藏戏队	1983年	《智美更登》 《白玛文巴》 《罗摩衍那》 《热玛纳王》		传统藏戏 传统藏戏 琅仓编剧
和日寺藏戏队	1949年	《松赞干布》		琅仓编剧
托叶玛藏戏队	1958年	《智美更登》 《阿德拉毛》 《国王官却邦》 《格萨尔王传》		琅仓编剧 故事学演即 《达巴丹保》
尖扎县坎布拉克 仓藏戏队	不详	《智美更登》		
尖扎县德欠寺藏戏队	不详	《公保多吉听法》		
曲格寺藏戏队	1949年	《智美更登》 《国王官却邦》 《阿德拉毛》	彭措（拉卜 楞寺经师）	
循化县业余藏戏 队却卜藏戏队	1958年	《智美更登》	李先加	李先加
呀日藏戏队	1958年	《智美更登》	李先加	李先加
香沙藏戏队 毕龙藏戏队	1958年	《卓娃桑姆》 《松赞干布》	李先加	李先加
循化县文都乡 中库藏戏队	1958年	《卓娃桑姆》 《松赞干布》	李先加	李先加





青海省藏剧团

20世纪70至80年代,是黄南藏戏得到进一步提高革新的阶段,也是黄南藏戏发展与繁荣的时期,更是黄南藏戏剧种形成的重要时期。由于黄南藏戏的产生、形成与发展,有着自己独特的人文生态环境和艺术生活土壤,形成了它独特的审美风格和演剧体系。在黄南藏戏的发展中,青海省藏剧团推动了黄南藏戏历史的发展进程,在黄南藏戏剧种形成中起着不可替代的作用。

青海省藏剧团是青海省唯一的专业藏戏剧团。位于黄南州同仁县隆务镇,是在黄南州民族歌舞团的基础上成立的。黄南州民族歌舞团于1965年6月成立,前身又为黄南州文工队、黄南州文工团。1999年4月18日,经青海省机构编制委员会批准改为青海省藏剧团,与原团为一个机构两块牌子。现有演职人员64人,以藏族为主,包括回、撒拉、蒙古、土、汉等民族。

该团建团初期仅为16人的“乌兰牧骑”式的文艺工作队。当时这16位演员集中在黄



藏戏《意乐仙女》被誉为青藏高原盛开的“雪莲”



青海省藏剧团演出《藏王的使者》获文华奖的获奖证书

南州民族师范学校的一所十分简陋的房子里，通过一个简单的仪式宣布文工队成立。该团始终坚持文艺的“二为”方向和“双百”方针，一边创演民族歌舞节目，一边创演藏戏，主要演出民族歌舞、曲艺说唱、小型藏戏，如《诺桑王传》片段。20世纪70年代中期，为了更好地活跃农牧区文化生活，剧团开始整理、发掘在黄南民间流传的藏戏剧目，对藏戏的唱腔、对白和表演进行改革、创新，将广场演出藏戏搬上了艺术舞台。他们的改戏活动，标志着黄南藏戏改革新时期的开始，对整个藏戏改革影响很大。1979年，藏戏团开始对民间藏戏进行改革，首先由多杰太将隆务寺藏戏队演出的《诺桑王传》前半部分内容改编为《诺桑王子》，并由多杰太担任导演，高鹏担任艺术指导。经过多次修改和排练，于1981年7月正式搬上舞台，在州府影剧院首演。由于加强了剧本的文学性，设计了新的唱腔，吸收了舞台戏剧的表演形式，用管弦乐加民乐的大乐队伴奏，辅以现代舞台的布景、灯光、音响、服装，加上专业演员唱、念、做、舞的扎实功底，因而第一次演出就大获成功，连演九场，场场满座。之后，他们又在西宁市和互助、兴海、天峻等县巡回演出，受到观众的热烈欢迎和文艺界的好评。

改革开放后，青海省藏剧团开始改编传统藏戏，在探索中，以民间藏戏唱腔为基础，保留了寺院宗教音乐，即诵经调、喜庆调、道歌调和嘛呢调等，并吸收当地的藏族民歌、说



青海

卷

库

藏戏

第一章 黄南藏戏的产生、发展、繁荣

唱和酬神的曲调为黄南藏戏设计了新的唱腔。同时也注意保留了一些无伴奏的清唱。在伴奏乐器中,虽增加了一些弦乐,但也注意发挥鼓、钹和唢呐的作用。他们还从黄南藏族地区的民间舞蹈、五屯寺院的藏族壁画和雕塑中汲取营养,丰富了藏戏的表演。同时在服装、头饰上也作了革新,并引进布景、道具、灯光、音响效果等现代戏曲的新手段。

近40多年来,该团新创作剧目6部,其中4部在国内多次获奖:由多杰太、高鹏编剧并导演的藏戏《苏吉尼玛》(《鹿女》)于1988年参加西藏雪顿节的演出,荣获全国第二届少数民族题材戏剧剧本创作银奖;1989年,根据传统藏戏《文成公主》改编创作的《藏王的使者》,分别获得全国第三届少数民族题材戏剧剧本创作银奖、全国“五个一工程”入选作品奖、曹禺戏剧文学提名奖和文华新剧目奖;1998年由华本嘉、高鹏编剧,华本嘉、多杰太导演的大型现代藏戏《金色的黎明》,获第四届全国少数民族题材戏剧剧本“孔雀奖”金奖,文化部颁发的第四届文华新剧目奖;《纳桑贡玛的悲歌》获第五届全国少数民族题材“孔雀奖”银奖。《金色的黎明》的创作上演,开创了藏戏反映现代题材的先河,使藏戏更加为现代观众所接受,有关专家评价说:“黄南藏戏超越了娱神的传统,是给人看的。”因此,可以说,青海省藏剧团藏戏创作与演出日臻完善,硕果累累,同时,这个时期也涌现出一批藏戏艺术家,如剧作家多杰太、高鹏,华本嘉等,是他们将民间藏戏搬上了华丽的艺术舞台;著名演员如曲周太、拉吉玛、仁青卓玛、洛桑朋措、格日、格志多杰、万玛才让、光辉、李毛加等,他们以精湛的技艺、嘹亮的歌声和生动的人物形象征服了广大的观众。正如戏曲理论家曲六乙先生所言,青海省藏剧团是青藏高原藏戏系列的一面旗帜,它代表了藏戏艺术的发展方向,它是当代藏戏发展史上最辉煌的一页。

五、黄南藏戏剧种的形成是藏汉艺术家共同创造的产物

藏戏与其他戏曲剧种一样,也是在继承传统的基础上革新发展,不断进行新的融合,使它保持青春活力的。黄南藏戏之所以发展较快,名声显赫,就是有一批文人的参与,在他们的大力协助下,对黄南藏戏的形成、革新与发展作出了贡献。

首先,藏戏的产生和发展与僧侣有密切的关系,是僧侣文学艺术的一部分。夏日仓活佛对藏戏的喜爱和支持促进了隆务寺藏戏发展进程。也就是说,杂藏·丹贝坚赞非常喜爱藏戏,并支持僧众对藏戏脚本进行加工。在长期演出过程中造就了一批著名的藏戏演员和戏师,如吉先甲、多吉甲、多吉那木甲、乔旦加、杂藏加等。他致力于藏戏的改革,为隆



务寺藏戏的形成与发展作出了贡献。因此,戏师的出现,标志着黄南隆务寺藏戏走向成熟。其次,藏戏是个非常古老的少数民族剧种,有着丰厚的文化传统,且独具特色。古老的藏戏如何发展,如何使她更趋于中国戏曲的发展规律,是艺术家们所追求的,也是赋予艺术家的使命。因而,他们在继承传统的基础上,借鉴和吸收汉族戏曲因素,为传统藏戏注入新鲜血液,扩展藏戏的表现领域,使之更加鲜活、更加艳丽、更加迷人。这时期藏戏的发展有藏族艺术家和汉族艺术家的参与。

第一,藏戏的形成源于民间,一直以民间艺人为创作主体。在艺术特点上,是不断革新的。

1.从剧种形成来看,艺人吸收民间文化融入戏曲中。约17世纪初,隆务寺僧侣到拉萨学习时,受到西藏藏戏的影响,回来后在寺院学演藏戏,融入了安多地区藏族音乐、舞蹈和说唱曲艺等艺术营养,并以安多方言演出,成为有别于西藏藏戏的安多藏戏。

2.从剧目来看,根据佛经故事、神话传说改编而成,加强了文学性和戏剧性。

3.从演出形式来看,以寺院和民间戏班为主。

4.从艺术特点来看,最初以歌舞演故事,后由于作品题材及角色类型的发展,唱、念、做、舞各种表演手段的提高,各行角色的各种表演技术已日渐成熟起来。

第二,文人的参与使藏戏得到提高和发展。

文人的参与大体分为三个阶段:第一阶段藏戏形成初期,寺院僧侣文人参与藏戏的创作。一些有文化的僧人编排藏戏。这一时期有吉先甲等,吉先甲长期从事藏戏的组织、领导和导演工作。他热爱藏戏事业,提倡以演藏戏反映藏族生活和弘扬佛法。

清末至民国初年,作为隆务寺藏戏演员、组织者和第一代戏师的吉先甲,肩负起藏戏改革的任务。吉先甲首先对藏戏剧本进行改革,加强了藏戏剧本的文学性与戏剧性以及表演的艺术性。后来,吉先甲把戏师一职传授给多吉甲。

第二阶段,1958年僧人还俗,将藏戏带到民间。这一时期有多吉甲、李先加等。

在戏师多吉甲的传播与倡导下,黄南各地民间业余藏戏队掌握了藏戏的演出形式。多吉甲除了传授《诺桑王传》上、中部外,还在民间传说和藏戏故事的基础上,为黄南业余藏戏队指导编排了《松赞干布》、《智美更登》、《白玛文巴》、《朗萨姑娘》等剧目,其中多数剧目从表现手法到演出的结构形式都在继承隆务寺藏戏特点的基础上,结合实际生活与民间艺术进行了改革创新。



第三阶段,1980年前后,文人的参与使藏戏得到提高,并形成黄南藏戏剧种。这一时期参与编剧乃至舞台艺术创作的文人大致有两类,一是汉族文化工作者和一些剧作家的参与,如高鹏、韩士珍、吕建民等。《意乐仙女》就是高鹏先生创作、导演的藏戏。1981年,该剧上演后一路唱响全国各地,并引起极大反响。从此,高鹏先生就与藏戏、与藏剧团结下了不解之缘。

20世纪80年代初期,改革开放的春风带来了文艺的春天。青海黄南藏戏团邀请高鹏先生到剧团参加创编藏戏。

高鹏先生和年轻的藏族作者华本嘉共同倾注心血,创作的第一出藏戏《意乐仙女》首演成功,获得一致好评,宗教界人士也对这个戏给予充分肯定。接着,《意乐仙女》走出青海,演遍广州、上海、南京、济南、南昌、北京,之后又赴香港、澳门演出。高鹏先生在香港东亚澳门大学特地举办的藏戏研讨会上就黄南藏戏的产生、发展,《意乐仙女》的改编构想作了学术发言,引起了香港学术界的关注和赞誉,并被誉为“青藏高原盛开的雪莲”。

继《意乐仙女》之后,高鹏先生又和藏族作者华本嘉、多杰太合作创编了《鹿女》(《苏吉尼玛》)、《藏王的使者》,后又协助多杰太修改现代藏戏《金色的黎明》、《纳桑贡玛的悲歌》等剧目的编剧与导演工作。

总之,从萌芽期到现在,黄南藏戏可以说经历了三个嬗变期。1958年以前,黄南的藏戏活动仅限于寺院,其表演简单、原始,剧目也极为有限。1958年以后,黄南藏戏走出寺院,得到了丰富的民间艺术的滋养,开始突破了封闭、保守的形态,强化了表演手段,扩大了上演剧目,并打破了男演女的桎梏,出现了女演女的历史性变革。至1980年由于政府的大力扶持,专业剧团的介入,使黄南藏戏跨入了崭新的里程。

毫无疑问,黄南藏戏确实是藏族文化传统中的瑰宝,如同《天方夜谭》中的神灯,若一经擦拭,将会古树新姿大放异彩。这其中就有着一个继承发展、推陈出新的课题。由于人们已不满足于传统演出的拙陋、单调与冗长,但又苦于找不到改良、提高的途径,于是就出现了一些偏离藏戏传统现象。

20世纪50年代末期,隆务地区江什加业余藏戏队在演出《松赞干布》、《卓娃桑姆》时,就使用了汉族戏曲的服饰,如王帽、帅盔、蟒袍、玉带、翎子、髯口、水袖等,并运用了戏曲表演的动作,如挽翎子、掏翎子、抖翎子、提袍、摔袖等,高鹏先生感到若如此下去,岂不成了藏语京剧吗?

一些歌舞团体,在演出传统藏戏时,又按照舞蹈加唱的形式演出,甚至一些芭蕾的动作也毫无选择地强加在藏戏中出现的神话人物的身上,使演出失去了韵味而变得极不协调。

面对上述现状,剧作家高鹏与多杰太、华本嘉没有采取简单化的办法,在具体的实践中,他们一方面要把手伸向古老的藏族文化传统,一方面还要引进、借鉴其他兄弟剧种的艺术经验及现代化的舞台手段,尽量使当代意识在古朴的藏戏中找到最佳的融合点。

站在两方面的交汇点上,认真选择崭新的视角,动态的去观照黄南藏戏,正是他们的共识和努力所要达到的。他们制定了这样一条创作、排练的原则:继承藏戏的艺术传统,但不墨守成规;学习兄弟剧种的艺术经验,但不横向移位;运现代化的艺术舞台技术手段,但不喧宾夺主。其根本目的在于强化黄南藏戏本体特质。

由于他们坚持改革,兼容并蓄,在师人之长时不失自我,经过反复琢磨、推敲,从古老的命题中体现当今的生活感受。在《意乐仙女》的修改、排练中,就把原剧意乐仙女与



《意乐仙女》



青海

藏

库

第一章 黄南藏戏的产生、发展、繁荣

500嫔妃宫廷争宠，醋海波澜的矛盾改为意乐仙女为了超渡疾苦的众生，解救500宫女下凡与妖妃华姆展开的善与恶的斗争。同时，删减了多余枝蔓，在反击北地侵略的背景下，突出了仙女与王子的爱情主题，并设置了王子智认意乐仙女的情节，在加强了主题人民性的同时，着力塑造了意乐仙女和诺桑王子这两个人物。1987年仲夏，应黄南州文化局的邀请，高鹏先生再次参加《苏吉尼玛》的创作和导演工作。动笔前，他对传统藏戏的原素材和多杰太的改编稿进行了反复的研究、思考。进一步和剧作家多杰太商定，剔除原故事中教派斗争的章节，淡化因果报应的宿命色彩，强调故事的神话品格，通过苏吉尼玛与王子达哇森格的爱情线索，突出女主人公同情民众，体恤贫苦，敢于藐视王权的鹿的女儿的性格特色，同时改剧名为《鹿女》。高鹏先生所参与和编导的第三部藏戏，便是《藏王的使者》了。唐代文成公主与藏王松赞干布联姻的传说，早已在藏族人民中广为流传，家喻户晓，妇孺皆知。从一个崭新的视角，重新审视这一题材，发掘其深刻的内涵，进行新的阐释，可以说是多年来萦系在高鹏先生心头的夙愿。1989年隆冬，他与多杰太合作编导时，他们就是以禄东赞出使长安请婚的历史事实与广为传诵的唐太宗七试请婚使的民间传说互为经纬而进行编织的。旨在表现藏汉人民在其共建祖国民族大家庭历史过程中的血肉渊源，并着力塑造吐蕃青年英主松赞干布与具有远见卓识的李世民这两位政治家的艺术形象。在创作中，他们努力做到删减枝蔓，突出主干；质朴谐趣，正剧喜写；规范戏文，强化韵律；继承传统，弘扬个性。通过这三部藏戏的创作与排演，把宗教意识，神话品格，民间传说与当代意识，现实思考熔为一炉，努力体现出一个现代感情的复合空间，强化了人物之间的性格冲突，浓化了戏剧的情境，通过对古老题材的新鲜处理，使之构成新的历史观、宗教观和艺术观。

藏戏艺术植根在民族文化的沃土中，与藏族人民的生活感情十分贴近，从而使它获得了得天独厚的艺术修养：寺院中的佛乐、经调和民间的曲调（如玛尼调、夯调等）提炼为风格鲜明的藏戏唱腔；佛教壁画、唐卡上优美的人物造型及民间多姿的舞蹈，融化吸收为藏戏的舞台身段动作。还有浓墨重彩的舞台绘画，节奏铿锵的打击乐，神奇、诗化的剧情和意境，这一切都最充分地体现出黄南藏戏的风格和特色。在表演上，高鹏先生也力求做到由叙述体向代言体转化。同时，保留了表现与再现浑然一体，与观众直接交流的表演特点，虽然是在舞台上演出，却取得了广场上近距离的观演效果；强化并赋予歌舞以戏剧性，融入民间曲艺“折嘎”的表演特色，增添了民俗情趣；使对白节奏鲜明，尽量达到具有旋

律美；突破了原传统藏戏“顿、雄、扎西”三段体表演结构的定式；建立了导演制度。这样做的结果，使黄南藏戏以多元的手段展示出新的生机，在艺术创作中表现出强烈的张力，舞台形态也日臻完善和规整。

同时高鹏先生认为作为一个新的藏戏戏曲剧种，黄南藏戏不仅有自己的代表性剧目，在今后还需要进一步加强理论上的研讨与演出行当、程式、体制上的完善。在角色行当上仍需精确划分、归类，像汉族戏曲中的生、旦、净、丑等行当一样，他把黄南藏戏初步综括为九型。庄重型、英武型、慈祥型、超俗型、谐趣型、仿生型等。此外，表演身段亦可综括为十余种，如拉姆指、翻掌快步、行礼舞式、朝步等，这些身段在不断的演出中都已提炼成为黄南藏戏所特有的程式性动作。

戏剧创作上的不断出新，舞台演出上的改革与提高，黄南藏戏在广大的藏族地区赢得了观众的喝彩，创造了每演必满的上座纪录，出现了牧民们驮着帐房，带着糌粑从数十里以外举家赶来观赏黄南藏戏的动人情景。

二是藏族艺术家的参与，他们来自民间，又积极深入民间学习民间藏戏，搜集整理民间藏戏，编排了《诺桑王传》、《意乐仙女》等传统藏戏。这时期有多杰太、华本嘉等。

多杰太，1948年生于同仁县加毛村。在隆务寺度过了童年，这使他较早地接触到寺院的藏戏艺术。当时隆务寺演出的藏戏人物松赞干布、诺桑王子等曾在其幼小的心灵留下深刻印象。1958年离开寺院后，进入德登完校读书。1969年进入青海民院中师班学习，两年后进入黄南州文工团，从事舞蹈表演，先后在舞剧《鱼水情》、《白毛女》(片断)等中扮演角色。20世纪70年代中后期开始创作活动。先后创作出《美丽的孔雀》、《欢庆节日》、《丰收之歌》等舞蹈作品，以及《日月山下好风光》等30多首歌曲。

20世纪70年代初期，他看到同仁地区民间业余藏戏团体的演出，那百多年来一贯制的表演，拖沓而陈旧的叙述方式，一再重复的舞台调度，单一的鼓鐶伴奏，千篇一律的表情动作，激起了他的创作冲动。多杰太先生投入藏戏创作，并将藏戏搬上了戏剧舞台。1979年，多杰太创作了第一台新编藏戏《诺桑王子》，让藏戏第一次从民间纯朴的广场演出走向华丽的舞台。从此他走向藏戏创作和导演工作，先后创作了《朗萨姑娘》、《鹿女》(《苏吉尼玛》)、《藏王的使者》等传统藏戏剧目以及大型现代藏戏《金色的黎明》、《纳桑贡玛的悲歌》和《格桑花盛开的时候》等。

多杰太先生还很重视藏戏表演的改革与发展，他将藏戏“温巴顿”的表演特色融入了





黄南藏戏表演中。“温巴顿”，也称甲鲁温巴，为一种仪式歌舞性表演的开场戏，是在传统藏戏演出前作为交代剧情、介绍人物必须有的表演。其演出形态源于西藏藏戏，主要穿插民间的、宗教的、宫廷的歌舞杂技百戏，以及宗教祭祀仪式。黄南藏戏在继承其演出形态的基础上，有所发展，即在黄南藏戏中不仅保留正戏中运用“温巴顿”开场戏，而且在全剧每一场的开场都有穿插。如在黄南藏戏《金色的黎明》一剧中，它不仅继承其特点，在开场中出现，而且在主要部分“雄”，即正戏的每一场戏的开场之间都要插用，有甲鲁、仙女和假面在串，他们时而是剧情的解释者，时而又是剧中人，贯穿始终，这种形式赋予他们多重的身份，具有多重性，也就是说，它的内容和形式糅合得十分恰当，那些戴面具的人物，一会儿是解说者、歌颂者，一会儿又是剧中的“造反派”，实际上他们已经脱胎出来介入戏剧之中了。作为现代藏戏，能够继承传统藏戏的这一结构形式，把“温巴顿”这种形式运用得十分自然、流畅、灵活，达到了与剧情有机衔接，而且突出了传统藏戏的特色并有所发展，不仅独具匠心，而且符合藏民族审美习惯。

又如《纳桑贡玛的悲歌》一剧，甲鲁、温巴、拉姆边歌边舞地出场。在甲鲁快节奏地吟诵中，温巴、拉姆舞动着下场。既交代了剧情又继承传统藏戏“温巴顿”歌舞性的开场仪式，既古老粗犷，又细腻生动；既欢快活跃，又神奇独特，具有庄严、神圣之意味。

多杰太先生是在隆务寺藏戏的熏陶下成长起来的艺术家，是黄南藏戏的革新者，又是藏剧团有成就的团长，对藏戏艺术的创新与发展作出了贡献。他现为一级编剧，并享受政府特殊专家津贴。他在藏戏创作上，大胆吸收，不断开拓、创新，将民间藏戏首次搬上艺术舞台，在黄南的舞台上展现了风姿。也为以后的藏戏创作奠定了基础，成功地创作了5部优秀藏戏剧目，在中国戏剧史上占有一定地位。

华本嘉先生为藏戏谱写了华丽的篇章。他创作的《意乐仙女》、《金色的黎明》将丰富的民间艺术与宗教艺术有机结合。《意乐仙女》以优美的舞姿、悠扬的歌声，从隆务河畔，一路到北京、济南、上海、广州和香港。正如著名的戏曲理论家曲六乙先生所说：《意乐仙女》像一颗艺术“卫星”横空出世，成千上万的各族观众第一次看到藏戏的“庐山真面目”，感受到藏戏令人痴迷的艺术魅力。《金色的黎明》则描绘了藏族绘画艺人不同时期的命运和遭遇，对他们的人生观和价值观进行了有益的探索。第一次出现了藏族知识分子形象，第一次出现了反映现代题材的藏戏剧作。第一次出现了写给人看的藏戏，以前的藏戏是写给神看的，而今天青海的《金色的黎明》是写给人看的。剧作家高鹏先生认为：“《金》剧的

创作，标志着藏戏走向了现代戏创作的重要一步，而藏戏迈进现实生活题材领域，正是迈出了摆脱为宗教服务的境地，而且进一步完成了藏戏从娱神到娱人的飞跃。”很显然，现代藏戏《金色的黎明》成功之处，就在于它在传统藏戏题材的基础上寻求创新，力求具有美丽的形式和深刻的内涵，显示出现代藏戏创作观念的深刻变化。

文人对藏戏的喜好和提倡，是一个剧种得以兴盛的主要原因。有三个剧种特别受到文人墨客的喜好和提倡，成为全国性的剧种。一是北杂剧，二是昆曲，三是京剧。

当然，一个剧种的兴盛和向外发展，主要得力于它在艺术上的优势，但离不开外在的环境和条件。以上我们谈的藏戏，也是如此，自然和人文环境对戏曲文化的影响很重要。事实证明，藏戏的萌芽和形成与夏日仓活佛及僧侣文人对藏戏的喜爱和支持密切相关，是他们促进了隆务寺藏戏发展进程。在20世纪八九十年代藏族艺术家和汉族艺术家又携手共同创造黄南藏戏的辉煌。到了21世纪的今天，作为祖国民族民间优秀文化遗产，已被纳入“首批国家级非物质文化遗产代表作名录”，保护和传承藏戏这一独特的剧种应该引起大家充分的重视。



青海
藏戏

第一章
黄南藏戏的产生、发展、繁荣

第二章

黄南藏戏的艺术特色





一、从民间文学和民间艺术中汲取营养

14世纪时,被认为是藏戏创始人的汤东杰布为了募捐造桥,在跳神仪式中融合进去一些宗教神话和民间故事的内容,向群众进行宣传,形成一种歌舞性的戏剧形式,从而形成了最初的藏戏。到了17世纪,五世达赖罗桑嘉措(1617—1682)将藏戏的表演从寺院宗教舞蹈仪式中独立出来,开始编写藏戏剧本,进一步吸收藏族文学、音乐、舞蹈、说唱、美术以及杂艺武技等营养,使之发展成为以说唱为主的综合性艺术。

黄南藏戏在继承传统藏戏的基础上,在题材内容、叙事方式、艺术表现形式等方面,广泛运用吸收藏族传统文化、民间故事等民间文学内容和民间艺术的营养成分,充分展示出了黄南藏戏的特色。

(一) 从民间传说中汲取营养

民间传说对黄南藏戏剧目的创作人影响较大。黄南藏戏演出的传统藏戏多是佛经故事、民间传说和历史故事。如《松赞干布的传说》、《文成公主的传说》,普遍流传在藏区各个地方,是人人皆知、个个乐道的故事。由剧作家多杰太和高鹏创作的黄南藏戏《藏王的使者》,就是从一个新的艺术视角,重新审视这一题材,发掘其新的内涵,以藏族人民所熟悉和喜爱的戏剧形式,赋予这一传说以新的舞台形态,在今天更具有重大的现实意义。

民间传说故事改编为黄南藏戏,有三方面的特点:

1. 采用民间传说的故事内容

青海省藏剧团排演的《藏王的使者》藏戏剧目，是根据民间传说《文成公主》和《松赞干布》故事改编的。此剧着重写松赞干布的使者禄东赞，身带松赞干布的智囊代其赴长安求婚的故事。在长安，禄东赞回答了唐皇的三次考问，击败了财、佛、军三国使者，经过穿珠、辨马、分木等七次智慧比赛，才最终获取迎娶公主的成功。这主要是根据民间传说和历史故事编创演义的，其情节极富民间传说性质。



《松赞干布》演出情景

民间藏戏组织在编排藏戏时，也是依据民间传说创作的。如江什加村藏戏队上演的《松赞干布》，描写了松赞干布的雄才大略，松赞干布因为十分喜爱大唐盛世文化，早有派使者去长安求婚的愿望。其他民间藏戏队上演的《文成公主》，是在《文成公主入藏》等民间故事的基础上改编的剧目。比如说公主在入藏途中保护落水的羊羔，本来落水的羊羔有红、绿、黄、黑、白五色，当公主抱起羊羔时，羊羔成了红、绿、黄三色；入藏后，由于路途的艰辛，公主唱起对松赞干布充满深情的歌。这些都是民间传说留下的痕迹。

可以说，藏族的民间传说，不论是讲述历史事件还是地方风物，大多是和历史人物有

关,或者是以历史人物为中心展开的。它不仅长期流传于民间口头上,而且被文人们记载在他们的各类著作中。黄南藏戏正是以独特的形式记录或复述了这些民间传说,从而使藏戏艺术保持了藏族民间文学的特征。

2. 采用民间传说的艺术手法

藏族民间故事不但有丰富多彩的内容,而且有丰富多彩的艺术手法和表现形式。在人物刻画、语言技巧等方面都有很高的成就。黄南藏戏的表现形式和艺术手法,也深受民间传说中艺术手法的影响。

(1) 民间故事大都根据内容的需要,采取不同的表现形式和灵活多变的艺术手法。寓言故事短小精练,富有哲理;动物故事拟人托物,理有相通;讽刺故事亦庄亦谐,嬉笑之中见锋芒;爱情故事委婉曲折,生动而富感情。都各有特点,给人以美的享受。

(2) 民间故事往往在叙述中加入民歌民谣等说唱形式,尤以婚姻爱情故事为多,如《朗萨姑娘》,民歌民谣紧紧结合故事情节的发展而以问答形式抒发人物情感。民歌民谣在民间故事中的运用,使得故事更加活泼多变,色彩鲜明浓重。

(3) 藏族民间故事中的人物,都来源于社会现实,具有高度的现实意义。如暴君、魔王、恶狼等都表现贪婪、残暴、愚蠢,反映了剥削阶级的本性;而青蛙王子、朗萨姑娘、小羊、小兔子等则淳朴、善良、机智、勇敢,体现了劳动人民的本色。

3. 采用民间传说的语言方式

藏族故事的语言朴素简洁,而又多采用成串的修饰语和形容词^①。它的话语从生活中提炼出来,又经过群众加工,凝练而明快。运用精辟的民间谚语,语言简意,有丰富的形象作比喻。如《苏吉尼玛》一剧中,描写猎人在林子里发现苏吉尼玛时写道:“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,右手拿一只银勺子,左手拿一只金水桶,往泉水边走来。”在开头介绍苏吉洛珠国时写道:“这一国家非常富有,大的村镇有三万六千人,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。真是华丽富贵,无一不备。”^②文辞朴实洗练,明

^① 佟锦华:《藏族民间文学》,第287页,西藏人民出版社,1991年版。

^② 王尧:《藏戏故事集》,西藏人民出版社,1991年版。



丽轻快。而又形象夸张，充满了感情色彩，给人一种诗的韵味和美的联想。

（二）广泛采用藏族民歌的语言和艺术手法

藏族民歌类别和名称很多。从格律上分为“谐体”、“鲁体”和“自由体”三大类。

谐体民歌包括藏族“谐”、“古儿姆”，它们有的只唱不跳，有的又唱又跳，有的结合游戏唱。每首歌一般是四句，间有六句、八句或更多的，但皆为偶句。

鲁体民歌包括藏族原有的“鲁”、“拉谐”，流传在青海和甘肃地区，在安多藏族地区中运用较广。黄南藏戏基本上保留着鲁体民歌的样式，即运用设喻的手法相当普遍。如：

那座像宝瓶的小山，
虽无草，但土味芬芳，
那匹像雄狮的骏马，
虽无膘，但走路稳当，
那个像仙女样的情人，
虽无财，但同一胸怀。

剧目《朗萨姑娘》里的一些抒情性的唱词，就吸收了民歌中常用的比喻，如：

高高雪山上的白狮哟，
若不依附你白雪山，
纵然没有暴风雪吹打，
白狮的绿鬃也不能丰满。

黄南藏戏中藏族民歌的运用，使故事具有浓郁的民族风格和地域特色。如《诺桑王子》中，500名嫔妃与巫师前去捉拿云卓拉姆，云卓拉姆飞上天空，500名嫔妃围住她，说道：

岩峰已被密密罗网罩住，
看你雄鹰还能逃往何处？
草原已被机警猎犬围住，
看你麋鹿还能逃往何处？
柳林已被凶猛鹞隼围住，
看你黄莺还能逃往何处？
王宫已被五百嫔妃围住，
看你云卓还能逃往何处？





遵父王令要取拉姆心肝，

请你母后快把好戏观看！

唱词中采用鲁体民歌反复咏叹和比兴的手法，增强了戏剧的感人力量。

另一方面黄南藏戏又采用了长篇叙事诗的叙事方法。

叙事诗是藏族民间诗歌中最常见的艺术形式，在安多藏区，人们把这种叙事诗分为“渴巴”、“诺吞”和“兑巴”^①三类。

“渴巴”，大多数以反抗统治阶级压迫和控诉旧社会的黑暗为主题；“诺吞”，以婚姻爱情为主要题材；“兑巴”，这类诗以歌颂英雄人物为主题的较多，也有赞美草原及自然景观的。

叙事诗的句子结构一般与鲁体民歌句子相同，在叙事时一般为唱一段后还加几句说白。另外，叙事诗合理地吸收了民歌的一些手法，特别是反复咏叹和重叠的格式，加深了作品的情绪，增强了作品的感染力。黄南藏戏中的基本格律是叙事诗的基本格律，是多段体的鲁体民歌形式在叙事诗中的运用。

黄南藏戏中的诵词，也是民间诗歌的一种。诵词在藏区很流行。诵词又分赞词、婚礼祝词、折嘎颂词等。一般没有齐整的段落，句子长短也比较自由。主要有如下几种^②：

乔勒：“勒”，意为歌。“乔勒”意为“祝愿歌”。一般是赞颂神佛、长辈、头人、英雄、高僧的。“勒扎西”，意为吉祥歌。一般在喜庆活动结束后，大家齐唱“扎西”，以示聚会圆满，祝大家吉祥如意。

拉伊：意为情歌。青年男女为表示爱慕，用“拉伊”来表达自己的情感。

赞词：赞词内容范围非常广泛，常见的有刀赞、弓箭赞、酒赞等。它们主要叙述并赞美物品的制造过程和功能。

婚礼祝词：也称婚礼歌。属于民间传统的习俗歌，在婚礼上唱。它既有一定的程式，又有即兴的发挥。它由许多短歌组成。在黄南藏戏中多在求婚迎亲的情景中演唱。

折嘎：意为吉祥的祝愿，多在新年或其他喜庆场合演唱。演唱时，艺人戴着山羊皮面具，手持一根名叫“桑白顿珠”的木棍，因人、因物、因事即兴创作，又说又唱，有韵有

^① 佟锦华：《藏族民间文学》，第287页，西藏人民出版社，1991年版。

^② 刘志群著：《藏俗与藏戏》，第56页，西藏人民出版社，河北少年儿童出版社1999年版。



青海

藏

第二章 黄南藏戏的艺术特色

白，可表演，也可舞蹈。他们见什么唱什么，想什么唱什么，唱词丰富，题材多样，形式活泼生动。

黄南藏戏《藏王的使者》、《金色的黎明》中，都采用折嘎颂词的形式。如在《藏王的使者》中，把解说万物的藏族说唱“折嘎”运用在老太监装扮成乞丐时演唱的说唱中。此外，唐太宗召见使者禄东赞时，运用了一曲高亢、优美的女声独唱——“鲁”和喜庆调“勒”铺垫了使者禄东赞的进场。

（三）注重从民间音乐中吸取素材

黄南藏戏音乐是在同仁地区藏族民歌(如“酒曲”、“拉伊”等民间小调)和寺院宗教音乐的基础上发展衍变而成的。随着戏剧发展的需要，调性结构变化多样，唱腔曲调也较为丰富，形成具有优美的旋律和鲜明流利的音韵节奏。唱腔曲调主要有道歌调、喜庆调、嘛呢调、诵经调、吉祥调等。后来，音乐唱腔进一步发展，在原有音乐和唱腔的基础上还吸收宗教音乐，并将不同形式及不同风格、特色各异的藏族民歌及歌舞音乐素材提炼融合到黄南藏戏音乐中，创作出了一些新的唱腔。



寺院乐队



面具艺术

1. 大量采用民间歌舞音乐和民间小调,使唱腔声情并茂。黄南藏戏发声圆润,音韵连贯、声腔浑厚、吐词清晰而典雅。演唱时或歌声委婉抒情,或慷慨激昂,或虔诚平缓,或悲痛哀伤。十分有助于塑造鲜明的人物性格和渲染舞台气氛。如《意乐仙女》中意乐之唱腔,吸收民间小调,委婉抒情,独具特色。

2. 运用寺院宗教音乐,构成黄南藏戏音乐的审美特征。黄南藏戏音乐中大量运用了“嘛呢调”、“诵经调”等。“嘛呢调”是一般在民间进行佛教祭祀活动时诵唱的一种曲调,其音乐旋律优美动听、情绪深沉、气氛虔诚、节奏缓慢。“诵经调”是典型的宗教音,是寺院喇嘛诵经时唱的曲调。音乐旋律平缓,以递进式上下起伏,唱起来上口自如。黄南藏戏音乐善于运用打击乐和藏族寺院乐器,突出唱腔的韵味。再加上诗歌韵律功能,加强了艺术感染力。

黄南同仁地区也被称为热贡,那里的唐卡、雕塑、堆绣等艺术,历史悠久,闻名遐迩,



被称为“热贡艺术”。黄南藏戏的人物造型、面具艺术、服装道具、舞台美术,大量吸收了热贡艺术的成就,因而形成了黄南藏戏独特的风采。

显然,丰富的藏族民间艺术,为黄南藏戏的产生与形成提供了条件。因此,可以说,黄南藏戏自产生的那一天起,就与藏族民歌、说唱、音乐、舞蹈、杂技、美术和宗教艺术等结下了不解之缘。黄南藏戏正是借此以抒情叙事,教化俗民。

二、黄南藏戏的宗教性

在藏戏的艺术形式和内容中,宗教是一个极为重要的元素。

藏族民间戏剧深厚的宗教色彩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,所谓善也就是信佛。藏戏剧目,除个别如《文成公主》外,不管它们取材于什么样的生活,描写什么样的内容,主题都是一样的,这就是从各个角度阐释佛教思想。

在学习西藏藏戏艺术和外来思想文化的基础上,黄南隆务寺僧侣开始了自己的创作。由于他们受佛教经学教育,他们的作品充满了浓厚的宗教色彩,自隆务寺藏戏形成之日起,几乎没有一部作品的内容不涉及人们对佛教的态度问题。

以仪式戏剧形式出现的《公保多吉听法》(又称《米拉日巴劝化记》)一剧,借米拉日巴对猎人公保多吉说法的故事,宣传佛祖教理。此戏的编演完全以宣传佛旨教义为目的,且与现实寺院教规戒律上的颓风直接联系起来,为弘扬藏传佛教服务;它与每年的寺院跳神驱鬼活动结合在一起,作为宗教祭祀的仪轨来进行演出;表演形式既采用了寺院跳神的艺术因素,又吸收了民间世俗艺术比较自由生动的表演手法,收到了宗教和戏剧的双重效果。

黄南藏戏根据八大传统藏戏改编演出的《诺桑王传》、《智美更登》、《白玛文巴》、《朗萨姑娘》、《苏吉尼玛》、《顿月顿珠》等,在演出中,有的基本保持原貌,有的改动较大。民间藏戏队编排演出的藏戏基本保持原貌,带有浓厚的宗教色彩。专业藏戏团改编的藏戏,则脱离了宗教内容的限制,题材上有了新的升华。在这里着重论述民间藏戏。

《诺桑法王》故事来源于《释迦牟尼本生故事如意藤》,是藏民族戏剧最古老,传演最广泛的传统剧目之一。黄南隆务寺藏戏首演的剧目,也正是《诺桑王传》。后来流传到整个隆务河流域,成为黄南地区主要的藏戏剧目。

隆务寺藏戏的倡导者和民间艺人在其基础上,编演了《诺桑王传》的上部和下部。经过不断加工改编,该戏仍充满宗教色彩。隆务寺藏戏队编演的《诺桑王传》揭露咒师、巫

师一类的假道学,并给予劝诫和反诘。苏乎热、扎毛、年都平等藏戏队编演的《诺桑王传》,则主要贬斥咒师之类的奸邪行为和传统习惯势力,依然弥漫着宗教色彩。《朗萨姑娘》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》就内容情节上看似找不出佛教的说教来,其实因它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》等,表现人的贪欲和因此而造成的残杀陷害和生离死别,这反映出“苦谛”的基本思想。其中苏吉尼玛、顿月顿珠等人物的出家修行表现了人们对“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的观念。而《智美更登》等,则表现人要好布施,这与佛教中十二因缘说和轮回说有直接联系。

藏戏剧目的思想内容是受藏族特定文化、藏传佛教思想影响的。藏戏表演成为宗教教义的阐释和抽象。^①由于藏传佛教的哲学思想构成了藏族传统思维的主要特征,藏戏也必然要受到这种传统思维方式的影响,按一定的格式、规则和价值观念来考察和领悟人生,形成藏戏相对稳定的整体构想和表现手法,而一般的接受者也形成相应的欣赏心理和审美接



煨桑

^① 佟锦华:《藏族民间文学》,第139页,西藏人民出版社,1991年版。





观众向扮演法王者披挂哈达，以此希望得到神佛护佑

受习惯。

由于黄南藏戏题材内容弥漫着宗教色彩，其演出形式也受到宗教文化、宗教仪式的影响和制约。藏戏从宗教跳神仪式中分离出来，发展至今，仍然不失宗教歌舞传统形式，为此，表演形式的宗教特征或多或少渗透在藏戏的各个方面。

藏戏演出形式，具有浓郁的宗教色彩。首先来看表演的仪式性，即演出前要煨桑、诵经，然后跳羌姆。如《公保多吉听法》一剧，在每年农历十月祈愿跳神（羌姆）法会中演出。先由僧人在寺院内诵经，然后由仪仗队吹奏着从寺院走向跳神场地，跳神表演开始，共十三个羌姆节目，最后表演的是“米拉羌姆”，即《公保多吉听法》。演出时，广大虔诚的信仰佛教的观众，向扮演法王者磕头念经，或披挂哈达。

藏戏的舞蹈与宗教密切相关。黄南藏戏在长期的实践中，形成了载歌载舞的艺术表演形式。宗教舞在黄南藏戏早期表演中运用较多，舞者往往将人的身体视为可以表现宗教情感或传播宗教信息的一种媒介体。为了表达人与神之间的某种关联，舞蹈遵循严格的程式和法则，自始至终依照规范的姿态和表情来表演。除了具有明确现实意义的姿态以外，主





藏戏面具

要是象征的或暗示的姿态，通过手势、舞蹈姿势和舞蹈造型来进行抒情和指事。这种表演传统渗入藏戏艺术中后，形成了藏戏表演的部分程式动作。“温巴顿”开场歌舞表演，即“甲鲁”、“温巴”的许多舞蹈手段，就是从古代藏族宗教法舞和民间祭祀仪式舞蹈中吸收的。如《朗萨姑娘》一剧中，穿插了许多宗教舞蹈，即“怖畏金刚神”羌姆乐舞。

面具的宗教特征，即神性。黄南藏戏也广泛吸收运用了藏族宗教祭仪中的动物面具和人物面具的形式，用以表现佛旨教义、贯穿一些佛教故事中的人物、神仙鬼怪及其简单情节。可以说，藏戏中妖魔鬼怪的面具和神舞面具，也是直接从跳神面具舞蹈借鉴发展而来的。

根据颜色和造型，黄南藏戏面具主要分为翁系面具和鬼系面具两种^①。翁系面具健康慈祥，体现着世俗的凡人心愿，祈求和平、安康、欢乐、长寿。鬼系面具则离奇夸张，有的甚至狰狞恐怖，显示了神灵世界的超常威力，既能驱魔逐邪，也能兴风作浪、降祸人间。

在黄南藏戏中面具的神性十分浓厚，面具使演员神化，只要戴面具者出现在藏戏中，观

^① 孟昭毅：《东方戏剧美学》，第123页，经济日报出版社，1997年版。



青海

藏戏

第二章 黄南藏戏的艺术特色

众一望便知，象征神在活动，即活动偶像为神，如扮演者戴上诺桑法王或格萨尔王的面具出现在藏戏舞台上，观众便会立即膜拜叩长头念经，或脱帽致敬。甚至将哈达、五谷、酥油炒面抛向舞台上众神的扮演者，以祈求吉神降平安。

黄南藏戏多采用兽形面具，即动物形象皆戴面具，人物改为勾脸。演员多使用壁画中神佛的面部造型，即化妆，利用造型艺术色彩使藏戏达到演出效果。兽形面具也好，人物面部化妆也好，这都表明宗教性与藏戏的密切关系。当然，面具是从宗教仪式引渡到藏戏演出中的，这说明宗教文化带给人很大的精神寄托，而面具恰恰成为这一过程的居间人，与宗教有千丝万缕联系的黄南藏戏，因为面具这种媒介而表现了这种寄托，二者巧妙地融为一体。

广场演出具有很强的群众性和宗教性，藏戏演出时，四面均有观众，观众与演员靠得很近，容易相互影响，相互交流，所以藏戏广场演出最大限度地发挥了演员和观众直接交流的作用。这种交流有两方面的特点：一是观众可直接对角色扮演者献哈达、顶礼膜拜，祈祷人畜平安，吉祥如意；二是即兴表演，藏族群众可直接与扮演的神佛、菩萨以及神灵角色对话，即兴表演，甚至可以走进舞队参加藏戏中的祭礼仪式庆典场面。

三、古老淳朴的广场演出

黄南民间藏戏的演出基本上保持着最初的舞台形态。广场作为藏戏的舞台，具有独特的审美特征。

自从《诺桑王传》、《解救龙神》与《公保多吉听法》等藏戏出现以后，藏戏的发展就进入了一个新的历史时期。这个时期的特征是：在剧作形式上，一种新的戏曲文学体裁——融藏族的神话传说、史诗、寓言故事、诗歌等



古老淳朴的广场演出



广场演出形式

文学艺术为一体的戏曲，代替了说唱艺术，在声腔及舞台演出方面反映了当时的社会风尚，也反映了这一时期藏戏在艺术上的发展和进步；在戏曲演出方面，演出场所的普遍，演出活动的频繁，也都达到了前所未有的程度，特别是演出场所保留着原始的广场演出形态。

由于演出性质、观众对象各不相同，有两种不同类型的演出场所。一种是在寺院宗教法会活动上的演出。这种演出，是寺院藏戏的演出，它将戏剧作为法会上一种敬神娱神且娱人的形式，这在当时寺院宗教活动中是颇为流行的。演出场地一般是在寺院大殿前的院坝或在寺院内部某四合院中、或某殿宇建筑群周围的空坪。如黄南隆务寺藏戏萌芽时期的藏戏，最初在寺院旁边的树林或空旷的草地上演出，后来在寺院广场演出，场地选的是三面为台阶的院内广场。这种演出情况，最早在尖扎县德欠寺的法会上，它记载了《公保多吉听法》的演出情况。在肖铁的《德欠寺观剧散记》中有一段描写：“《公保多吉听法》的演出是在寺院庄严的经堂前开始的，经堂作为演员换穿服装、戴面具的地方。经堂前宽阔的石阶空地就是舞台。在经堂左角蹲坐着两个身披袈裟的乐手，他们一人掌镲、一人击鼓，这



青海
藏戏

第二章
黄南藏戏的艺术特色

就是乐队。观众围坐在场地四周观看。”

在果洛、海北等藏族地区，各寺院的藏戏表演也是在寺庙神殿四合院内演出，各寺活佛就端坐在寺前场地一侧廊檐下的法座上主持表演，僧人则坐于寺院场地四周观看演出。

另一种是在寺院外的藏戏演出。这种演出一般在小树林或草滩上临时选择演出场地。演出时不须搭台，演员居中表演，群众围成圆圈四面观看。演出场地有一些简单设置，即场地常常以石块砌线为界，以此区分表演场地和观众观戏的空间距离。他们还采用白石粉在地上画出云朵、水波、山峰、神佛之类的自然环境，来指示某处是天宫，某处是湖海、高山、寺庙等。如黄南同仁隆务寺《诺桑王传·解救龙神》的演出场地，三面为观演区，一面为藏戏演员化妆、休息以及出入场地，用白布将前后台隔开，四周用白石粉画界，演出广场中间用白石粉画上湖水波纹，表示为白马洛措湖，湖中画上龙神宝座，湖的四角挂四角咒经旗。到了隆务寺藏戏师吉先甲时期，开始尝试在初步化妆的同时创作表现某种具体环境的广场装置。如湖水将以往的画线发展成为实物装置，即使用一些染成蓝色的长条布，用绳串起、缠在木桩上端一排排钉在地上，经风一吹，酷似湖水荡漾。同时，采摘一些松枝或者灌木鞭麻和野花之类，插到“湖水”周围，以表示湖边的芦苇和树木。这种演出形式延续至多吉甲时代^①。

20世纪50年代，民间藏戏兴起，这时期藏戏演出则是民间迎神、祈愿法会的节日广场演出，它是群众欣赏戏剧的主要场所。演出场所既继承了早期的广场演出，又有所发展，即出现了戏台庙台演出。改革开放以来，由于社会经济和文化生活的发展，各阶层的观众在戏剧欣赏上有了更多的要求。演出场所有所变化，便在村前或空旷的广场上临时搭台演出。这种戏台，观众可以从三面看戏，也有从一面看戏，即三面墙舞台。这类农村演剧活动的情况，甚至在现代广大农村依然保留着。

广场演出特征

由于青海藏戏诞生于藏传佛教寺院，与宗教活动密不可分，寺院演出场地与寺院建筑结合在一起，形成了优美的带有浓郁宗教色彩的庙观戏楼。德欠寺演出场所就是由一楼阁组成。总体为长方形。一般在正殿前有一宽阔的台阶，即为戏台。用以表演藏戏或跳神舞，四周以围墙与建筑物围成一个长方形四合院。

^① 《中国戏曲志·青海卷》“舞美条目”，第353页，中国ISBN中心，1998年版。



青海
藏戏

第二章
黄南藏戏的艺术特色



德欠寺藏戏演出场所

隆务寺演出场所在跳欠的院内，其中楼阁分上下两层，二楼为活佛和官员们观戏的场所，一楼为演员换穿服装和进出场的地方，演出区为一楼前的平台和台阶以及台阶下面的场地。演出区成“品”字形，演员由一楼平台出场开演至阶梯然后演到场地，观众则在三面观看。

民间藏戏仍然保留着寺院环形广场演出的原始模式，没有舞台布景，在打麦场或空旷的场地中用白色石灰画圈，表明演出范围，依托大自然，在空旷的广场演出，这种不受时空制约的表演，形成了抒情表意上极大的自由。演出时不需搭台，演员居中表演，群众围成圆圈就地观看。

1958年以后寺院或是民间演出的藏戏，在演出时，用一幅布就可以隔成前场或后场，在草原上演出时，在场地上竖起一幅布景，上面画上山、帐篷或牛羊，有的则画上英雄、神佛等人物，演员在布景前方演出。有的在空旷的场地搭台演出。根据各自的信仰、教派和演出的内容，演出广场上都插有“达日惜”和“梅巴日”（意为旗帜，火焰）或“朵玛”（意为施食供品），即放置用酥油炒面提制的各种食物以及藏戏用的藏桌、藏毯垫之类的陈设，并以寺院大经堂作后台，演员先向经堂内各神佛敬拜，然后化妆，再至大院场坝中开始表演^①。至今民间藏戏演出依然如此。

到了20世纪的今天，尽管它的装饰形式各有不同，但舞台上的这种幕幔，一直保留着。如黄南民间藏戏有了简单的布景，一般在舞台的后面挂有一块幕幔，幕幔的两端可以掀起的地方就是上、下场门。这种幕幔的作用，首先在于净化舞台，把前台与后台隔离开来，把与戏无关的事物隐蔽起来，以免分散观众的注意力。其次在于美化舞台，幕上的双钱图案，是用来装饰舞台的，后来的戏曲演出中，幕幔上还用各种藏族堆绣图案，是进一步强调美化舞台作用的结果。另外，幕幔上还挂有两幅图画，一幅为人物，如格萨尔，手持宝剑；一

^① 《中国戏曲志·青海卷》“舞美条目”，第353页，中国ISBN中心，1998年版。



青海

藏

第二章
黄南藏戏的艺术特色

幅画风景，多为草原、牛羊。这两幅图，一般同演出内容有关。又如格萨尔藏戏，除了寻找一块宽阔的草地之外，还置一面长方形的幕布，上面绘有格萨尔英雄像，或画有山峦、草原、帐篷、牛羊等，竖立于草地上作为广场舞台布景。

黄南地区的民间藏戏队在广场演出，也常常想办法增加广场的装置和道具，以求得更好的艺术效果，如：

1. 在寺院殿宇周围广场演出，多在广场四周栽插法幢和五彩缤纷的彩幢作为装饰，既可增加演出气氛，又能区分观众与演区的界线。

2. 在村庄空坪、广场、草滩上演出，就在这些地方的村或杆上挂满经幡，并在树或杆下供上神水。届时，当地群众便知将有藏戏演出，男女老幼便纷纷赶来，空坪四周人山人海，自然而然将场地围成一圈，四面观看。

3. 一些民间藏戏演出队，按照舞台框架改编排演传统藏戏，改变了广场演出形式。他们或在礼堂，或搭台演出，实际上将四面观看的空间变成了三面观众一面“墙”的“地台”。



浪加寺藏戏演出场所



民间藏戏队临时搭建的戏台

随着演出形式和场地的变化，开始使用桌、凳等简单的陈设道具。一些时空环境变化用身段舞姿来表示，与汉族戏曲有些相似。

4. 由于演出环境需要广场挂七色虹幕或唐卡画轴，并运用热贡壁画中吉祥图案，如“喷焰法轮”、“顶宝大象”、“八宝吉祥图”悬挂在演出广场中间或墙、柱上，作隔场底幕分开前场后台，具有浓郁的藏民族风格。

现在青海藏戏的演出形式分为两种：一种是民间业余藏戏队的传统广场戏，即使是在剧场或礼堂、舞台演出也基本保持了原有的演出形式，即广场特点；另一种是专业藏戏团的现代舞台艺术，运用了正规的灯光布景效果，演出配置齐全完整的乐队。演出时，都保持了传统演出的原始风格。一般是搞两套设备，可在正规剧场演出，也可在广场、庙宇和其他各种自然环境中进行演出。

从古至今，藏戏广场演出一直是伴随着戏曲的发展而发展着。其发展规律大致是这样：由空旷的广场演出逐渐趋于庙台，由露天广场演出逐渐趋于搭建戏棚，由虚拟性表演到虚实结合的藏戏表演。当然虚拟性表演与广场演出及舞台装置有着必然的联系。

考察江什加村演出的藏戏，对于我们了解藏戏的虚拟性表演及舞台装置形式很有帮助。



江什加村演出的藏戏,在舞台的后面挂有一块幕幔,没有布景。剧情中的景物描写,主要依靠演员的虚拟表演,或者把它寄托在富有表现力的台词之中。如《阿德拉姆》中阿德拉姆被陷害一场,剧本不但描写了风雨交加的情景,而且在舞台说明中注明“正旦做跌倒科”,即要演员用一系列身段动作来表现一个弱女子在风雨中、在泥泞的道路上颠沛流离的苦状。《智美更登》中智美更登与妻子分别时,曲文写景,同时又在抒发恋人的离情别绪,达到了情景交融的境界。在这些场面中,舞台上虽然没有布景,但由于有演员的动人的唱,真实可信的身段,激发起观众的想象力,使得空无所有的演出场所,变成了有情有景的剧情环境。藏戏的这种空间处理手法,一直流传了下来,成为我国民族戏曲的重要特色之一。

藏戏在剧情环境的描写上虽然采用虚拟手法,但不是一切皆虚。如前面提到的《阿德拉姆》一剧中阿德拉姆入地狱一场,舞台说明戴枷锁。可见风雨可虚,枷锁不可虚。这不但因为枷锁同表演直接有关,而且还因为,有了枷锁可以明确地表现出剧中人物所处的境遇。

不同的舞台时空特性,会直接影响到戏剧的表演艺术和剧本的描写方式。剧本创作出现以后,剧本的时空特性又会直接影响到戏剧艺术的表演形式,二者互相依存又互相制约。黄南藏戏以有别于其他的独特的剧本和舞台和谐统一的时空特征,表现出黄南藏戏美学的内涵。

无论是早期黄南藏戏还是当代黄南藏戏,剧本情节的时空概念,在舞台上被剧中人用虚拟、象征等程式化动作转换成舞台上的时空环境,舞台虽小,但诗篇容量不小,在小小的舞台上创造出了大千世界。归根结底,黄南藏戏无论是剧本,还是演出,都是建立在假定性的基础之上的。换言之,黄南藏戏以处理剧本情节时空概念和戏剧舞台时空环境这一矛盾时,选取了以写意为核心的最佳方式,即利用虚拟性和程式化的表演艺术给予沟通。从而,表现出黄南藏戏在时空概念和时空环境中极大的灵活性和自由度,这种灵活性和自由度,使演员的表演才能更加自如,演员才能真正成为舞台的主人。这种特有的时空模式,在剧本和舞台中闪耀着它的生命之光。

黄南藏戏与其他戏剧一样,是时间艺术,又是空间艺术。它解决时间、空间矛盾的方式可分为“固定时空”和“自由时空”两种。黄南藏戏舞台环境在空间上的自由转换,一方面是受汉族戏曲舞台空间的无限性和环境变换的任意性的特点所影响。因为黄南藏戏团在排演藏戏时,有汉族戏曲家指导,不同程度地融入了汉族戏曲的程式动作和舞台表演方式等。如《意乐仙女》、《藏王的使者》、《苏吉尼玛》等藏戏都借鉴了京剧表演的路子。另一方面是受藏族民间说唱艺术的影响,成为时空自由和虚拟写真相融合相统一的演出特点,



江什加村藏戏队在临时搭建的戏台上表演

这也是黄南藏戏一个特殊的演出方式，就是每一段演员表演的场景，由讲解人按剧本规定介绍，如介绍故事发生的时间、地点、人物、情景等。有些段落时空环境较小的转换变化，则靠演员说、唱和虚拟表演来表现。有些对时间的流逝、自然现象、地理环境、用实物等本身，一般都省略而不去表现。黄南藏戏这种特点的形成，与藏族文化的传统意识有关，与中国艺术的含蓄和空寂密切相关。也就是说，戏台上由演员将大自然的景色形诸身段然后传达给观众，观众再从演员身上欣赏大自然的乐趣妙境。

总之，从广场藏戏发展到剧场藏戏，从场地演出到搭建戏台演出，从露天到封闭剧场，是一种进步，也是一种变迁。

民间藏戏的传统演出场所，一般在广场、庙宇和其他各种自然环境中进行演出。但是近年来，广场演出形式也有所变化。2004年7月，笔者在黄南地区考察民间藏戏演出时，江什加村藏戏队正在村外空旷场地搭建戏台，即选一处平地作为演出场所，用多根钢管将舞台架起，高于地面30至50公分，用布将舞台三面围住，再用五彩缤纷布条装饰台前顶部和两边的柱子，左右两侧帷布的缝隙处是上下场门，一个完整的露天戏台高高突出，成为草原上最耀眼的亮点。

这是藏戏剧场的一个重要变化，标志着剧场意识的高度增强。但也透射出藏戏功能的变迁以及戏曲文化发展的要求等种种信息。



第三章

黄南藏戏的舞台艺术





黄南藏戏历史悠久，艺术传统丰厚，在舞台艺术上是有高度发展的，它既借鉴和学习了西藏蓝面具藏戏的形式、手法，又以黄南地区的民间歌舞和宗教舞蹈艺术为基础；既注意吸收汉族地区的戏曲艺术的某些形式，又立足于藏族传统文化艺术基础上创建了自己的表演体系。

黄南藏戏舞台艺术的各个部分，无论是音乐、表演还是舞台、美术，在艺术上、技术上都有了全面的发展与提高。

音乐上总的特点是：除了声腔的丰富多彩之外，对音乐的各种表现手段的运用更趋于复杂化，发展了多种多样的表现形式和艺术手法，尤其是专业藏戏团的建立，藏戏音乐便在继承早期藏戏音乐成就的基础上，进行了改革发展。从而使这一时期的藏戏音乐达到了成熟的地步。

表演艺术上，也有不同于早期藏戏的特点：一是在人物形象创造上有突出的成就；二是在角色行当上形成了新的专业性分工。总之，黄南藏戏表演艺术，具有丰富而自成体系的表演程式、技艺技法。历代藏戏艺人在长期的艺术实践中，总结出各种行当即成套的表演程式、手势指法、身段步法和人物造型，吸收寺院绘画人物形态，融入寺院宗教舞蹈、民间舞蹈和藏族生活素材动作等。同时，既注意对传统藏戏歌舞、说唱等技艺的充分继承和发掘，又注意吸收借鉴汉族戏曲艺术的某些表演形式，形成了本剧种独有的艺术风格。特别是青海黄南藏戏在形成过程中，立足于藏族传统文化艺术基础上创建了自己的表演体系。



舞台美术上的特点是：对服装道具的运用已更为繁多与复杂。

戏曲艺术理论著作，是藏戏活动实践的产物。80年代中期，出现了由国家编纂《中国戏曲志》等十大文艺集成工程，青海省艺术研究所承担编纂《中国戏曲志·青海卷》、《中国戏曲音乐集成·青海卷》项目。它包括黄南藏戏剧目、音乐、表演艺术及演唱等几个不同方面。这是总结整理实践的经验，进一步推动舞台艺术的发展的一种客观要求。也是对黄南藏戏舞台艺术实践经验的一种总结。

一、黄南藏戏表演的艺术风格

黄南藏戏受到热贡民间艺术的影响，形成了具有黄南藏戏表演艺术特征的戏剧程式。黄南专业藏戏团的身段表演动作都有严格规定，并固定下来成为程式化动作。而民间藏戏却更多的是生活化和歌舞性的表演，有些动作也略带程式表演。黄南藏戏的程式化和生活化、歌舞性与戏剧性和谐统一于表演形式之中。尤其黄南藏戏在表演艺术上，由于作品题材及角色类型的发展，唱、念、做、舞各种表现手段的提高，各行角色的各种表演艺术已日渐复杂起来。在歌唱、念白、做工、舞蹈身段上都形成了某种较为严格的规格要求。因此，从艺人的舞台经验中总结表演理论，也就有其必要。《中国戏曲志·青海卷》表演条目中，将藏戏角色行当、类型及特征等一一加以归纳，以作为后学者的指南。现分别概述如下：

（一）黄南藏戏表演角色的类型

黄南藏戏角色行当的嬗变，可分为三个时期。

1958年以前黄南藏戏的演剧活动仅限于寺院之内，其表演简单、原始，剧目有限。经常演出的《诺桑王传》也只演开头《解救龙神》的部分，只有三个角色，演出由年轻小喇嘛男扮女装，通过舞蹈“撒意拉姆”（大地仙女）说唱、舞蹈，然后由舞队中走出三个演员，渔夫（或猎人）、龙神、巫师，即剧中的角色。后由吉先甲对此戏进行加工和编排，增加了故事情节和人物，即仙女、本教法师。从他们那质朴的表演中，已能约略地看出行当的雏形了。

1958年随着寺院戏师的还俗，藏戏也从寺院走向民间。由于受到丰富的民间艺术的滋养开始突破了封闭、保守的形态，除丰富了表演手段和上演剧目外，一个重大的变化是变男演女为女演女，使黄南藏戏第一次出现了女演员。剧目的丰富，必然使角色行当有了更



仙女角色

细密的划分，在民间业余剧团的演出中，已可见到多种类型的角色。因为初分类别，行当界限并不严格，特征也不鲜明，甚至出现照搬京剧程式动作，穿戴戏曲蟒、盔、雉尾翎的现象造成了藏戏演出的混淆与杂乱^①。

1980年之后，青海藏剧团组织了专业人员对黄南藏戏进行发掘、研究、提炼、完善，根据黄南藏戏人物性格类型，对藏戏表演人物形象做了进一步的分类，像汉族戏曲中的生、旦、净、丑等行当一样，把黄南藏戏角色表演类型综括为九种类型^②：

庄重型：威严、稳重、有气度，以唱、韵、表为主，如国王、天王、法臣等。

英武型：挺拔、勇武、英俊、潇洒、刚健中不失儒雅，动作干脆有力度，如王子、驸马等皆是。

秀丽型：俊美、飘逸、聪慧、大度，如仙女、公主、少女等。

慈祥型：慈爱、善良，在表演中突出母性光辉的老年角色，如王后、老嫗等。

超俗型：此型角色大都超凡脱世，颇有道行，在剧中常常是济困扶危、抑恶扬善、指渡迷津的角色，如大仙、上师、隐士等。

刚健型：勇猛、粗犷、豪放，要求动作幅度大，节奏强烈、棱角分明，如猎人、武将、兵勇等。

谐趣型：表演自由，动作夸张，时而是人物，时而又是演员自身，甚至可以直接与观众对话，颇类京剧中的丑角，如巫师、乞丐、贱民等。

^{①②} 《中国戏曲志·青海卷》，第288页，中国ISBN中心，1998年版。





青海

藏

南

藏戏

第三章
黄南藏戏的舞台艺术

险恶型：妖媚、邪恶、阴毒之女性角色，鬼祟、狡诈、狠毒、怪诞之男性角色，如妖妃、魔臣等。

仿生型：为拟人化的飞禽走兽，或头饰上有原型标志，或戴兽形面具，表演上模拟动物舞蹈，如仙鹤、猛兽等。

（二）黄南藏戏表演艺术手段

黄南藏戏在形成发展的过程中，吸收藏族古往今来各种各样表演艺术的同时，又借鉴吸收汉族古典戏曲的程式表演动作，综合融铸成黄南藏戏表演艺术手段，主要有唱、舞、韵、白、表、谐等几种。

唱：黄南藏戏中歌唱的成分很大，因为黄南藏戏剧本多来自民间说唱本。而藏族的民间说唱本又多以诗句形式写成，故多以唱的形式来表达故事情节和叙事中的人物对话。

舞：黄南藏戏舞蹈也占很大分量，载歌载舞是它的一个明显特色。黄南藏戏在演出时，唱腔中间和表演部分，都要穿插已固定格式的藏戏舞蹈；人物表演动作也基本上舞蹈化，成为程式性和戏剧化了的舞蹈身段动作，如黄南藏戏中女角的“翻腕叉腰”、“翻腕托肘”等动作。

韵：黄南藏戏中韵词念白运用较多，并贯穿全剧，如每段之间的剧情介绍，都是用的韵白，剧中人物的对话，也都用的是说“雄”的韵调。

白：黄南藏戏口语道白运用十分丰富，尤其在民间藏戏中，有大量插科打诨的即兴表演，如将当地每年发生的事情、穿插到剧目表演中。

表：黄南藏戏的表演身段和动作，除戏剧化舞蹈外，还有汉族古典戏曲的程式表演动作与藏族生活动作相融合的表演形式，主要吸收戏曲中君王、大臣走台步的身段动作，并与藏戏中王臣步法糅合在一起，成为黄南藏戏的表演程式动作。当然，因角色不同而又有各自的表演特点，但更多的是生活化的写实表演。

谐：指穿插的民间歌舞，是黄南安多地区民间歌舞结合藏戏舞蹈而形成的表演风格，这种舞蹈一般在歌舞场面作为烘托剧情而出现。

黄南藏戏表演已形成类型化、舞蹈化、戏剧化、性格化的程式化艺术手段，程式化的表演身段只是整个藏戏艺术形式中的一个重要部分，但不是全部，藏戏中还有一部分生活化或接近生活化的表演。

（三）歌舞性与戏剧性的统一

黄南藏戏表演通过长期舞台实践，创作和积累了运用唱与舞相结合的艺术经验，逐渐



形成了“载歌载舞”的表演形式。这种表演形式对于发展藏族戏曲表演中的舞蹈艺术,具有重要的历史意义。我们知道,在昆山腔的演唱中,其实“载歌载舞”的表演形式为后来地方戏曲和京戏的舞蹈表演,创造了先例,积累了丰富的艺术传统。直到今天,还经常为京剧和其他地方剧种的表演所取法和借鉴。藏戏的舞蹈表演,在民间藏戏的演唱中,虽然加强和丰富了某种描述性的舞蹈身段,但剧本的唱词典雅,文学性和舞台戏剧性的结合还是不够,因此,这种描述性的舞蹈身段,往往流于对典雅文词的图解。而专业藏戏的表演取得了一定的成就,基本上包括两个方面:一方面是它适应了抒情性和动作性都很强的演唱场子的需要,创造了许多抒情舞蹈表演,创造了许多单折的抒情歌舞剧。例如,《意乐仙女》这一剧目,由于艺术家的不断创造,在舞蹈身段上已形成了一套比较严格的演出规格,成为后人学习和演出中的优秀范本。其中有些戏,在歌舞表演艺术上有独特创造的部分,则作为优秀的传统戏被保留下来。因为这些歌舞表演中的舞蹈部分,都是从特定的生活形态中提炼出来的,有着丰富的生活基础。另一方面,则是它适应了许多通过叙事或写景来抒发情感的演唱场子的需要,创造了一些偏重于描写的舞蹈表演。这种描写舞蹈乃是从生活中说话时的辅助姿态和手势发展起来的,它能帮助表达唱词所描写的内容,使想象中的对象更为具体化。这样一来,就必然大加强演唱的形象感染力。

目前,藏戏的表演更趋于成熟,即歌舞性与戏剧性有机地统一起来。因此,可以说,戏曲的舞,是一种无声的语言,具有抒情状物的功能。作为藏戏中的舞蹈,它不再是单纯的藏族舞蹈,而是一种戏剧化的舞蹈。在黄南藏戏舞蹈表演中注意吸收当地民间舞蹈及宗教舞蹈的动作,同时也保留了传统藏戏中甲鲁、温巴的许多舞蹈身段。民间舞蹈如“则柔”(藏语意为“歌舞”或“歌乐”)、“古典舞”、“仙女舞”等;宗教舞蹈如羌姆中的“祭神舞”、“鹿神舞”、“法器舞”等。然而,这种吸收并非是完整的套搬,而是注重舞蹈的姿态、造型和场面的铺排以及表现出藏戏的神韵、意境,有选择、有目的地截取舞蹈动作注入藏戏之中。

宗教舞蹈被运用到黄南藏戏之前,往往经过加工、提炼,很少保持原始状,如《朗萨姑娘》一剧,就吸收穿插了很多宗教歌舞和民间艺术表演,《苏吉尼玛》一剧穿插得就更多了,有狗舞、猪舞、獐子舞、鹿舞、鹦鹉讲唱寓言以及神舞(羌姆)。在藏戏《诺桑王传》中,充分运用了经过加工提炼的宗教舞动作,既营造了古朴、神秘的意境,又描绘出典型环境下藏族人民欢乐吉祥的情境。

在黄南藏戏中,许多表演动作和技巧是采用浪漫写意的手法,从骑马、狩猎、牧羊、挤



牛奶、剪羊毛、打酥油等生产劳动姿态中接受动作原型，与带有虚拟性的舞蹈语汇有机地结合在一起，形成不同风格。这种舞蹈在黄南藏戏中极为常见，如在黄南州歌舞团演出的《意乐仙女》“出征”一场中，出场动作弃戏剧艺术的“圆场”，改用藏族舞蹈中的“骑马步”动作，不仅具有藏民族特征，而且强化了戏剧性，突出了人物性格。

黄南藏戏广泛吸收当地寺院壁画、雕塑等“热贡艺术”的营养，创造出新的舞蹈形式，即将佛画中神佛的手形舞姿和歌舞动作融入藏戏之中，给人以庄重、肃穆、飘逸的感觉。例如《意乐仙女》中意乐的手姿动作，始终保持“拉姆指”^①手势动作，表现出超逸、虔诚、智慧之神采。“经指”^②手型在《苏吉尼玛》、《赤松德赞》中运用较广。这种手型似莲花形状，始终置于胸前，表现出慈悲、超凡之神态。又如，《意乐仙女》“飞升”一场中“堆绣”时跳的舞蹈，正是从壁画中提炼出的多种舞姿，独具魅力。

（四）写意与写实表演的统一

黄南藏戏艺术规律和审美特征也是比较独特的。它基本上是一种诗化戏剧，对生活表现经过一定的提炼、夸张、概括，以至于变形，并且结合程式化的表演艺术手段，辅以一部分模仿生活的写实表演，使整个戏剧表现在诗化和演出上自由穿插组合的散文化达到和谐统一。在表演艺术上，不仅程式化和生活化达到了和谐统一，而且令写意与写实相结合，表现性与再现性相结合，使得藏戏独具风采。韵律化的连珠念诵、类型化的唱腔、部分虚拟与实物道具相结合的表演，程式化的藏戏舞蹈等，都属于写意风格的发展；口语化的道白，丑角生活化的表演，与初步形成程式化动作相结合的一部分直接模仿生活的动作等，都属于向写实风格发展。而写实和写意也是相对的，唱腔、舞蹈、连珠念诵和戴面具表演，使写意性就特别强烈；直接模仿生活或按生活形态照搬的道白部分表演和简单化妆的男女主角，则与话剧、电影中的表演完全相像，是十分地道的写实。藏戏中喜剧表演也不是一种样式，有的道白，唱腔和动作很夸张，如《藏王的使者》中老官嫫的唱腔很特别，也十分好听，动作和舞蹈与生活贴近，还有请婚的财国使者动作滑稽夸张，是较为写实的。再看人物造型，戴面具当然十分夸张，不仅是写意，而且是一种装饰艺术；而同时同场演出的男女主角一般都不戴面具，而是根据壁画上的人物形象勾画脸部。完全接近于生活形象。藏

^① 拉姆指：黄南藏戏手势，为仙女、公主、度母等角色的基本手型。

^② 经指：黄南藏戏手势，为天王、大仙的基本手型。



戏唱腔、动作和舞蹈有一套写意的程式规定，而在戏中直接穿插的民间艺术表演，一般都没有加以戏剧化也没有对它作更多的适应程式化表演的加工改造，完全搬用生活中的形态进行表演，写实风格较为浓厚。藏戏表演中写意和写实的程度又各个不一，同一种内容既可以用写实手法，也可用写意手法，如表演走路可以像生活中快步跑过去，也可用行进的程式步法。

此外，有些人物形象塑造直接吸收壁画人物和民间艺术中人物的身段、手型、步法等动作，并成为黄南藏戏所特有的程式动作。很显然，以上黄南藏戏角色的划分，都表明其人物的形象无论是神态还是形态，都与藏民族传统文化密切相关。它运用唱、韵、白、做、舞等手段，交待剧情，人物的发展，并且具有灵活自由、丰富多样的表演特点，如在一些说明性、过场性和交代性的地方可集中运用说唱或道白来表现，以此推动剧情发展。

（五）讽喻性的即兴表演

在黄南民间藏戏演出中，保留着即兴表演这一形式特点，一般在演出传统藏戏时，在场与场之间往往要插入即兴表演的内容，而每年演出所插入的即兴表演内容都不相同。并且，这段内容与本剧本内容无关，既不影响剧情的发展，又不影响其演出形态。也就是说，这种即兴表演没有规定人物行动的具体情节，没有固定内容，也没有固定格式，往往随着时代的发展变化，由戏师和演员将每年村中发生的不良现象，根据自己的演剧经验和观众的审美喜好，进行即兴编演。即兴表演内容风趣幽默，具有讽喻意义与喜剧色彩。一般采用民间曲调演唱，念白说唱，别具风采。即兴表演成为剧情发展的弹性结构特征之一。

浪加村演出的《公保多吉听法》一剧，在演出过程中，每场中间插进有歌有舞有白有情节的讽喻性即兴表演，表演内容多是针对本村发生的事情，以此借戏中米拉日巴对猎人公保多吉说法的故事，来弘扬教义、传经说法。这种不时地插入喜剧性的情节和场面，在民间很受欢迎，成为黄南民间藏戏独有的结构特征，如第三场，猎人公保多吉兄弟二人翻穿羊皮藏袍，分别头戴立体感、粗犷质朴的黄色和咖啡色超大型脱胎硬壳面具，白发、白眉、白鬓，巨眼圆睁。他们各携其子绕场追寻猎物，然后坐于场地右侧，插演一段“挖虫草”的讽喻性内容。公保多吉兄弟二人谈论道：“他来到村子里听信一村民的话，带着两个三岁的小孩前往公雪地区挖虫草去了，由于没有挖到虫草，就把这两个小孩留作押金，自己独身一人跑了回来。”然后用夸张的动作啃着肉骨头边将其扔到场外说道：“羊瘦得没有肉都是骨头，山上的草让挖虫草的人破坏了，羊没有草吃，我们就没有肉吃……”讽刺了



挖虫草的人破坏草山生态环境之事，生动自然，可笑又可信。

即兴表演，在同仁民间藏戏演出中，一般采用民歌以及同仁民间曲调演唱或用同仁藏族民间歌谣，念白说唱，别具风采。使整个藏戏既古老粗犷，又细腻生动；既韵味隽永，又丰富热闹；既欢快活跃，又趣味盎然；既风趣幽默，又具讽喻意义与喜剧色彩。这里藏戏的美是其他戏曲无法相比的。它按诗的完整取象法，随心所欲地采撷宇宙万物之美，以观察体验社会上各阶层人物为重点，同时也观形拟神于大自然的一切生态意韵，取其有利于塑造某一种神态，化入表演艺术中去。为了更具弘扬佛法的作用，直接将宗教艺术，如神佛身段舞姿搬进藏戏之中。使每场的即兴表演十分生动，更具黄南藏戏的结构特点。

后附根据2002年浪加寺现场表演的《公保多吉听法》录音翻译整理的即兴表演部分内容。

（六）“温巴顿”的表演特色

“温巴顿”，也称“甲鲁温巴”，其表演与汉族戏曲中的“副末开场”很相似，副末乃角色名，宋杂剧、金院本，元杂剧中有之，为末色之次脚。南戏，传奇体制，凡第一出由副末先行登场，以一首[西江月]、[蝶恋花]或[水调歌头]等小词，劝人行善、行孝，或及时行乐；



“温巴顿”表演艺术



先问后台今日演出何戏，后台人作答，然后用一曲和四句诗，概括介绍剧情大意、主要人物。此谓之“副末开场”。它是由宋杂剧、金院本演化而来的。^①

“温巴顿”是藏戏的第一部分，它是藏戏演出时的开场白，出场人物有三种：“甲鲁”、“温巴”、“拉姆”多人，由他们组成一个歌舞队，边歌边舞，也有韵白，内容都是酬神、祈祷、祝福并由甲鲁介绍剧情和主要人物。温巴、甲鲁以“折嘎”说唱形式概括介绍剧情大意、主要人物，“折嘎”意为吉祥的祝愿。演唱时，温巴肩披山羊皮，甲鲁头戴高筒帽，手拿一根藏语叫“桑白顿珠”的木棍，应情而发，缘事而言，即兴创作，又说又唱、有韵有白，可表演可舞蹈^②。这种形式的来源有多种说法，据《中国戏曲志·西藏卷》载：相传汤东杰布为修建扎西致铁桥，用演戏的办法搞募捐。在演出中增加了具有群众性的节目。一个称为“甲鲁晋拜”，即为甲鲁祈神赐福；另一个称为“拉姆鲁嘎”，即仙女歌舞欢庆。甲鲁，是西藏谢通门一带对家族长老的习惯称呼，在募捐演出时，七姐妹的温巴歌舞表演激起了家族长老们的兴致，他们头戴黄（或红）色高帽，身穿衣领上佩有十字团花装束的毡袍，上场同七姐妹同舞同歌。他们的表演很受观众的欢迎，又经汤东杰布加以编排，增加了“甲鲁晋拜”这个节目。后来，汤东杰布把温巴、甲鲁、拉姆三个节目连接融合起来，形成了一直保留至今的比较完整、丰富而又独具特色的蓝面具戏开场仪式。又据记载：传统藏戏开场戏中的三个角色是因早期藏戏剧目《诺桑法王》中的角色演变而来，诺桑王子变成甲鲁，而甲鲁原来的身份就是“锦衣王子”；青年渔夫变成温巴，温巴则是含有猎人或渔夫之意；仙女云卓和她的晋白域天界的姐妹们便是拉姆（仙女）。很显然，在传统藏戏结构形式中有一个很重要的特点就是戏师的存在，即甲鲁。他可以把握演出的总体走向，主要交待剧情、介绍人物，有话即长，无话即短，尽量减少交待的笔墨。其演出形态源于西藏藏戏，主要穿插民间的宗教的宫廷的歌舞杂技百戏，以及宗教祭祀仪式。黄南藏戏在继承其演出形态的基础上，有所发展，融入了黄南安多藏区的民间歌舞杂技百戏和宗教祭祀仪式以及戏剧程式动作。在黄南藏戏中不仅保留正戏中运用“温巴顿”开场戏，而且在全剧每一场的开场都有穿插。如在黄南藏戏《金色的黎明》一剧中，不仅继承其特点，在开场中出现，而且在主要部分“雄”即正戏的每一场戏的开场之间都有甲鲁，仙女和假面串场，他们时而是剧情的解释者，时而又是剧中人，贯穿始终。那些戴面具的人物，一会儿

^{①②} 刘志群：《藏戏与藏俗》，第311页，西藏人民出版社、河北少年儿童出版社，1999年版。



是解说者，一会儿又是剧中的“造反派”。作为现代藏戏，能够继承传统藏戏的这一结构形式，把“温巴顿”这种形式运用得十分自然、流畅、灵活，达到与剧情有机衔接，而且突出传统藏戏的特色并有所发展、可谓独具匠心。

黄南藏戏中甲鲁的说唱表演，主要是以念诵调讲解剧情，如《金色的黎明》中甲鲁边舞边弹唱：“自古来南木特赞颂太阳月亮，歌唱的都是神仙帝王，今天要咱把凡夫俗子歌唱，唱你唱我唱咱百姓的家常。”“温巴”一般头戴面具或肩披挂山羊皮边歌边舞。拉姆仙女的演出形式则是安多藏区的民间舞蹈与戏剧程式身段动作相结合的表演，如翻腕托掌步、翻掌叉腰快步。《金色的黎明》中女子群舞上场，都是用这一步法。又如《纳桑贡玛的悲歌》一剧，甲鲁、温巴、拉姆边歌边舞地出场：

甲鲁：（舞着竹竿走向台前，吟咏着）

呀——尊贵的客人们，

今天我要对诸位讲述一个悲惨的故事。

在青藏高原黄河之畔有一座美丽的纳桑贡玛草山，

它以丰美的牧草哺育着措蓉和嘎蓉两个部落，

它像绿色的绒毯装点着藏区的生态景观，

牛羊悠闲地吃草，

马儿任性地撒欢，

牧民的生活像牦牛奶子一样香甜。

可是，大自然的恩赐并没有使他们满足，

贪婪像一条毒蛇钻进了他们的心田。

为了抢掠对方的草山，

你争我夺结下了几代人的仇怨。

于是藏刀拔出了鞘，

叉子枪射出了仇恨的子弹，

兄弟火拼，骨肉相残，

丰美的草山遭到了毁坏，

幸福的美梦化作云烟，

大地上只剩下残阳一片……

善良的人们啊，这一切究竟为了什么？

那就请看纳桑贡玛草山的悲歌。

在甲鲁的吟诵中，温巴、拉姆舞动着下场。这种由甲鲁主持、温巴、拉姆歌舞的开场仪式，对集中观众注意力，介绍剧情，非常有好处，这也是藏戏表演艺术的独到之处。

（七）黄南藏戏的基本表演身段动作

黄南藏戏的表演艺术是在传统歌舞的基础上加以戏剧化，即利用传统的歌唱、舞蹈、说唱等表演手段塑造人物、叙述故事。黄南藏戏艺术家们，在创作编排新型藏戏时，既注意对传统藏戏歌舞、说唱等技艺的充分继承和发掘，又注意吸收借鉴汉族戏曲中的表演艺术，与传统藏戏的表演技艺相结合进行发展创新，特别是在提炼程式化身段动作等方面，使黄南藏戏表演艺术获得了长足的发展。《中国戏曲志·青海卷》将黄南藏戏的身段动作归纳为以下几点：

1. 吸收戏曲中君王、大臣的台步和身段动作，并将它与藏族王辰的生活步法糅合在一起，加以提炼，使之舞蹈化。

（1）朝步：特点是庄重、威严、稳定。基本步法为三步一垫的八字步，腿部向外摆动的幅度较大，一手小臂平屈或上举作托天之势，一臂前后甩摆，身体也随之左右晃动。

（2）自豪步：又称“金刚乌鸦步”，由模仿乌鸦飞行、走动加工提炼而成，源于羌姆动物舞姿。它属于王公、大臣的基本步态身段。《意乐仙女》中王子诺桑出征及洛者华与二神将在云海时皆用此步法。其动作特点是同手同脚，动作缓慢，舒展，庄严、肃穆，有自豪之意。

（3）行进步：一般用于行军、布阵、操练的步法。一手掌竖直，一手在后握刀或握拳弯曲至腰部，侧身挺胸，双脚步踞匀称前进。如《意乐仙女》出征时将士进场即用此步法。

（4）跳跃步：动作源于藏族民间歌舞，节奏可快可慢。《苏吉尼玛》中武士猎场合围时从舞台两侧急速上场时用此步法。

2. 女性角色的身段，既借鉴了西藏藏戏的身段歌舞动作，又融合了当地民间歌舞的动作。

（1）托肘步：吸收西藏藏戏女性的身段动作衍化而成，为女性角色出场时的基本动作。如《金色的黎明》中桑姆的进出场。此步法为小臂上举，手心朝内，右手按音乐的节奏托左肘，左右轮换，脚下配以轻快的碎步。一般用于尊敬、朝见时。



青海
藏戏



(2) 翻掌快步: 借鉴西藏藏戏女角色手腕动作变化而成, 是女子, 特别是女子群体的快节奏身段动作。《意乐仙女》中众宫女见王后嘉格来拉姆到来后集体大部位调度时即用此步法, 《藏王的使者》中随禄东赞赴唐朝的四侍女上场亦用此步法。其基本动作是双手置胸前, 手腕由里向外灵活地翻动, 配以轻盈的快步, 身体左右轻微摆动, 是表现青年女子轻巧、灵动的步态。

(3) 小行礼舞式: 由藏族民间舞蹈与西藏藏戏行礼动作糅合变化而成, 是双方见礼时的动作。《意乐仙女》中诺桑王子与意乐成婚大礼, 各国来使行礼时即运用这一身段。此身段简练、洒脱, 舞蹈时左手小臂上举, 右手托肘, 左脚出至右脚前方再后撤一步, 类似汉族秧歌中的十字步, 左手从面前划半圆至腰际, 再向前摆出, 腰微弯作行礼状。

3. 源于黄南藏族歌舞动作, 融入藏戏之中, 成为黄南藏戏表演的程式动作。

(1) 翻腕托掌步: 与托肘步近似, 在变化上更加花哨好看, 为活泼、俏丽、妖娆之女性出场时的基本步法。《金色的黎明》中女子群舞上场, 就是用这一步法。

(2) 翻掌叉腰快步: 与翻掌快步相同, 只是每翻掌两次后即加一次双手叉腰的动作, 这一身段更具俏丽、妩媚的特点, 更适合表现少女与性格活泼的女性。在藏戏《苏吉尼玛》中, 侍女捧妆盒给苏吉尼玛梳妆时的上场动作, 《金色的黎明》中, 青年桑姆的上场动作, 都是采用这一步法。

(3) 举臂翻腕: 是愉悦、欢乐时的手腕动作, 大都在女子群舞中使用。其动作是双臂高举, 手腕快速由外向内转动, 同时配合脚步轻快地跳动, 腰部也随着轻摆。在《藏王的使者》中, 欢迎文成公主进藏的场面中, 藏族少女即用这一身段。此外, 有些人物形象塑造直接吸收壁画人物和民间艺术中人物的身段、手型、步法等动作。并成为黄南藏戏所特有的程式动作。

很显然, 在黄南藏戏中, 舞蹈动作集程式化与生活化、歌舞性与戏剧性于一体。使表现与再现、抒情与叙事和谐统一于表演之中。这种不拘一格的表现手法, 折射出藏民族传统文化的魅力, 奠定了黄南藏戏的艺术成就。

二、黄南藏戏音乐特色

黄南藏戏音乐, 总的特点是在音乐方面较多地保留了宗教音乐的成分, 同时, 也吸收了当地民歌、舞蹈音乐素材。特别是黄南藏戏在形成时期(即寺院藏戏时期), 保留了安多地



区固有的“达尔嘎都拉调”（诵经调）和“桑格岗拉调”（喜庆调）等曲调。且演出时乐队伴奏有打击乐，即由鼓、镲两种乐器伴奏。后来，随着藏戏的发展，唱腔音乐有了一定的发展。尤其是多吉那木甲对寺院藏戏音乐进行改革后，安多民歌、说唱、歌舞音乐融入唱腔中，二胡、笛子、喇叭以及扬琴等被纳入藏戏演奏中，开创了寺院藏戏乐队伴奏的先河，对黄南藏戏音乐的发展产生了较大影响。

20世纪80年代以后，专业藏戏艺术团体对传统藏戏音乐进行改革，在戏剧化的手法上做了多方面的尝试和开创。主要是吸收藏族民间音乐的素材，为不同角色设计唱腔，运用多种调式表现剧目内容，塑造人物形象。在演唱中，时常采用各种方式诸如领唱、独唱、合唱、伴唱等。这一时期的藏戏音乐，便在继承前代戏曲音乐成就的基础上，进行了革新、发展。它把前两者的长处熔于一炉，并使之提高到一个新的水平上来。

在作曲技巧上，藏戏不但对唱腔的运用更为完备和富有变化，使之更符合戏剧化与性格化的要求，而且在曲调的处理上也更致力于情感表达的细致入微，更注意到旋律上的婉转优美，比较有意识地运用音乐上的“声情”来发挥文学上的“词情”。在演唱艺术上，不仅对“字清、板正、腔纯”有着严格的技术要求，而且还更注重对声音情感的传达与演唱风格的创造，这就是黄南藏戏团在这个基础上所创作的，又逐步形成了各行角色的性格化的唱法，如老生、小生、正旦、老旦等，无论在音色上、演唱风格上都有了各自不同的特点。在乐队伴奏上，则是把民间和寺院打击乐与现代的管弦结合在一起，使戏曲乐队的伴奏有了较为完整的规模。这既丰富了藏戏舞台上声乐艺术的表现力，也使得藏戏音乐在戏剧表现手法上多样化起来。

在《中国戏曲志·青海卷》中，对黄南藏戏音乐进行了总结，大致可划分为唱腔音乐、舞蹈音乐和器乐音乐（包括情绪音乐和间奏音乐）三部分。

（一）唱腔音乐

黄南藏戏的唱腔没有板式，是节奏自由的散唱曲和有节拍的唱腔两类构成。其唱腔曲调丰富多彩，有道歌调、喜庆调、悲歌调、嘛呢调、诵经调、格萨尔调、吉祥调等各种类别，各类之中又包括多种不同旋律的唱腔。

首先，在音乐演唱上注意了声情结合与声形结合。这是《乐论》中提出的，它是一部藏族音乐实践的总结，是研究藏族音乐的宝贵文献。该书对音乐的演唱作了详细地总结与论述。藏戏音乐遵循着这一原则，不断继承发扬，而且有所创新。从1979年起，由青海省



青海

藏

第三章 黄南藏戏的舞台艺术

藏剧团、黄南藏族自治州民族歌舞团承担起了发展黄南藏戏的任务。通过《诺桑王子》、《文成公主》、《意乐仙女》等大型传统剧目的重新创作和排演,其音乐也在继承传统的基础上,作了大胆的改革和发展,吸收了“伊”(藏族民间歌舞曲)、“勒”(喜庆时唱的酒曲)、“则柔”(藏族民间的一种小型表演唱)、说唱曲艺等不同形式和风格的藏族民歌,提炼融合到藏戏音乐中。其次在唱腔的运用上,打破了传统藏戏用腔单一的状况,根据不同的人物性格和剧情需要选用设计唱腔,对原来的音乐唱腔通过伸展、压缩、加过门、变换调式的节拍等多种手法进行了加工改编,唱腔的结构多为较规整的四句体,也有单句体反复和多句体;以羽调式居多,也有商调式、宫调式和徵调式。在演唱形式上,运用了独唱、领唱、齐唱、合唱等多种表现手段。采用了民族乐器(包括藏族特色乐器)加西洋管弦乐的混合乐队。至此,黄南藏戏在音乐方面的表现力有了长足的进步,日趋完善。

现就黄南藏戏的主要声腔简单介绍如下:

道歌调 藏语称“格里”、“桑格岗拉”、“额尔达”,是指闭关修持的僧人在修持之余,将自己修持的体验和感情用歌的形式吟唱出来的曲调。后来成为藏戏音乐的基本唱腔,常用于叙事和人物内心独白及描述景物,道歌调分长道歌和短道歌两种。

长道歌是由两个或三个乐句组成的单一乐段,旋律起伏不大,平缓自如。演唱时无乐队伴奏,演员可根据剧情按词意自由演唱、自主发挥,适当加装饰音和颤音。以羽调式居多,五声音阶。润腔方法多喉头颤音和鼻音,要求音色浑厚,具有庄重威严之感。一般用作国王、大臣、法师、喇嘛等人物的唱腔。

短道歌节奏明快,高低起伏较大,润腔采用舌尖音,故吐词清晰。词格一般为七言句式,也有八言、九言。音程中有级间跳进,多以2/4拍、4/4拍、3/8拍的节奏表现。短道歌一般用于赞美、颂扬等场面。

喜庆调 藏语称“杂尔顿央达”或“达尔嘎都拉”,这类唱腔节奏明快,高低起伏较大,音域较宽,色彩明亮。通常用于团圆、喜庆场面,多为合唱形式,边歌边舞,对烘托舞台气氛,活跃观众情绪,能产生很好的效果。

悲歌调 藏语称“觉勒”,意为悲伤的歌。主要表现剧中悲伤的情节。它来自民歌及说唱音乐中的悲伤曲调,演唱时节奏缓慢,多为散板。润腔用鼻音和喉头颤音相间进行,音韵要求时断时续,悲凉凄楚,如泣如诉。用于生死离别,乞讨等场面。这类唱段有时不用乐队伴奏,效果更好。



嘛呢调 又称“六字真言调”。是在民间进行宗教祭祀活动时诵唱的一种曲调，大多由妇女诵唱。有“嘛呢呢格”、“嘛呢西格”、“嘛呢那格”、“嘛呢周格”等几种唱法，意思分别是反复两遍、反复四遍、反复五遍、反复六遍。诵唱嘛呢调的形式也有独唱、合唱、轮唱、领唱合唱等多种。嘛呢调旋律优美动听，情绪深沉，气氛虔诚，节奏缓慢，在一些仙境场面和悲剧情绪中用。

诵经调 藏语称为“敦尔达”，是典型的宗教音乐，是寺院喇嘛诵经时唱的曲调。音乐旋律平缓，以级进式上下起伏，唱起来上口自如。

格萨尔调 藏语称“仲格央达”，说唱格萨尔的唱腔，属藏族说唱音乐。说唱格萨尔的唱腔非常丰富，经过筛选后，部分被吸收为黄南藏戏的唱腔。格萨尔唱腔不同于一般藏族民歌和民间小调，有其鲜明的特点。从曲式上看，有一句式、上下句式的，还有三句式 and 四句式的；每个乐句的小节数目也多少不等，三连音和附点切分音符较多；演唱时一字一音，这与说唱形式有关，因为这样便于清楚地表达内容。格萨尔调节奏较快，唱起来铿锵有力，给人以勇往直前的感觉。

吉祥调 藏语称“扎西”，即吉祥的意思。有“且节扎西”和“朵顿扎西”两类。“朵顿扎西”意即是喜庆吉祥的意思，是群众在欢庆节日和喜庆的场合里唱的。黄南藏戏采用的是这一种“扎西”。吉祥调曲调丰富，以四句式和羽调式结构居多，大多节奏明快，情绪高昂。黄南藏戏多为大团圆结局，所以剧终时都要有一场“扎西”的音乐和唱腔，边歌边舞，在热烈欢乐的气氛中将全剧结束。

（二）舞蹈音乐

黄南藏戏的重要特点是舞蹈性强，每出戏中均有众多的献舞场面。其中分戏剧表演性舞蹈和插入性舞蹈（又分为戏中舞和戏间舞）。表演性舞蹈与戏剧表演程式有一定联系，此类舞蹈所选用的曲调有民间歌舞曲“则柔”和“伊”；插入性舞蹈的音乐是根据剧情需要，从民间舞蹈音乐中选出适合的曲调，进行加工改编后，为剧中插入的舞蹈进行伴奏。

早期的藏戏舞蹈有打击乐进行节奏伴奏，乐器有鼓、钹等。有时不用打击乐，演员自己一边喊着“久、尼、森”（即一二三）控制节奏，一边舞蹈。这种古老的“伴奏”形式，曾延续多年。20世纪50年代初期，黄南藏戏音乐吸收了二胡、扬琴、笛子、藏唢呐等乐器，后来又采用了藏族民间歌舞“则柔”、“伊”等曲调，藏戏的舞蹈伴奏从内容到形式都有了新的进步，即除打击乐伴奏外，又有了旋律性伴奏，并逐渐形成了舞蹈伴奏可以通用的多



种套用曲。1978年后,藏剧团整理了传统藏戏的各种舞蹈伴奏打击乐谱,用于以后的传统和新编剧目的舞蹈伴奏,形成了固定的程式,保持了藏戏特有的民族风格。藏戏艺术家们经过长期的摸索和实践,形成了较为完备的藏戏舞蹈伴奏音乐。

(三) 器乐音乐

黄南藏戏的器乐音乐分打击乐曲牌和器乐曲牌两类。

器乐音乐是指寺院使用的仪式性器乐音乐与生活中信号性的器乐音乐。前者有迎送活佛、贵宾的迎送曲,有僧人巡游时的巡游曲等,后者有提示僧人作息和进行佛事活动的信号乐声。寺院迎送仪式中演奏的音乐用藏传佛教寺院传统的寺院鼓吹乐队演奏,音乐本身亦具有鲜明的寺院传统音乐风格。

打击乐曲牌源于藏族寺院宗教音乐,乐器也是宗教祭祀活动中所用的法器,有各种鼓、钹等,有时也加入藏唢呐和大法号。在传统藏戏中,打击乐主要用于角色的上下场和幕前幕间演奏,意在渲染气氛,贯穿场次更换。民间藏戏组织在演出时,乐队只有一鼓一钹,演奏单一,后来,藏剧团在此基础上,吸收了藏族的龙鼓、马郎鼓、牛角沙锤等乐器,丰富了锣鼓点,使藏戏的打击乐日渐丰富而且运用广泛。除用于幕间外,也常用于过场音乐、舞蹈音乐和器乐曲牌的伴奏。

黄南藏戏器乐曲牌在早期主要是吸收宗教音乐和藏族民间音乐作为间奏和过场音乐,有时也为剧中人物征战、跋涉表演动作进行伴奏。有些曲牌结构规整,旋律优美,具有浓郁的民族风格。像悠扬深沉的藏唢呐曲牌、流畅活泼的笛子曲牌、雄伟庄严的藏大号曲牌,独具特色,运用广泛。随着藏戏的发展,器乐曲也不断得到丰富。藏剧团在排演几出大型藏戏剧目时,突破了过去单纯使用民间曲调和宗教音乐的框框,结合剧情进行改编和创作,使器乐曲牌更丰富从而也更适合剧情需要。同时,还在保持民族特色乐器风格的前提下,采用了民族乐器与西洋管弦乐器的混合编制乐队,大大提高了藏戏乐队的表现力。

(四) 乐队与乐器

黄南藏戏最早是在寺院演出,当时的乐队是由寺院的打击乐鼓和钹进行伴奏。到20世纪40年代后,甘肃拉卜楞寺的琅仓活佛和青海黄南隆务寺戏师多吉甲对藏戏音乐进行革新,他们在乐队中不但增加了藏唢呐,还吸收了笛子、扬琴、二胡等乐器。从而使藏戏的乐队和音乐开创了一个新的天地,人们在选用乐器为藏戏伴奏时,便眼界更加开阔,角度更为宽泛。



大藏鼓

基于前辈的革新，民间藏戏团的乐队，除必备的鼓、钹、藏大号外，就根据条件，有什么乐器用什么乐器。一般用笛子、唢呐、龙头琴、二胡、手风琴。无论乐队大小，一鼓一钹都在乐队中占重要地位，以保持其浓厚的藏戏特色。

黄南藏戏的音乐伴奏主要由笛子吹奏旋律，另外有唢呐、二胡、琵琶、扬琴等。其他特色乐器有大藏鼓，大、中、小法鼓，龙鼓，巴郎鼓，牛角沙锤，大、中、小锣，藏大号，八角号，藏唢呐，海螺、龙头琴等。

20世纪70年代，藏剧团上演《诺桑王子》时，乐队增加了琵琶、大阮、中阮及西洋乐器小提琴、大提琴、低音提琴、长笛、双簧管、单簧管、大管、小号、圆号、长号、铝板琴等；打击乐吸收了定音鼓、军鼓、碰铃、三角铁、响板等，组成了混合管弦乐队。他们在配器上，注意既保持民族乐器的风格，又发挥管弦乐队的表现力。例如，尽量多使用龙头琴、牛角号、扬琴、琵琶、笛子、唢呐等色彩乐器，同时，探索如何使民族乐器与西洋乐器一起演奏能产生良好的效果。他们用圆号与藏大号同时吹奏，使其音色纯正厚实，雄浑有力，也使藏大号原龙头琴的音色更加圆润明亮；用藏大号与铜管乐同时演奏，因藏大



号近似铜管乐器大号的音色,就使铜管乐的音乐更加浑厚有力。

现将藏戏的主要特色乐器介绍如下:

大藏鼓 形似堂鼓,比堂鼓略大,木制鼓框,双面蒙牛皮,鼓面直径约45厘米。大藏鼓是藏戏中的指挥性乐器,在打击乐中占重要地位,如同板鼓在京剧中的重要性一样。大藏鼓根据剧情进展,敲击出各种复杂节奏,一般是单槌击、和乐队一起演奏时是双槌击。

藏钹 铜制,有大、中、小之分,在藏戏中使用的多为大钹,钹面直径约22厘米,在藏戏中和大鼓同时使用,一般与大鼓同击。演奏方法有单击、磨击、滚击、竖击、单边击、双边击、闷击等。

法鼓 分大、中、小三种。这是一种薄形鼓,有手持柄,双面蒙皮,大者鼓面直径约45厘米,中者30厘米,小者30厘米。此种鼓在藏戏中演奏较少,多与其他鼓钹一起演奏,以营造庄严雄伟的气派。演奏时一手持柄,一手以长槌击鼓,有单击、连击、重击和轻击等手法。

龙鼓 又名“神鼓”。以铁圈为框,单面蒙皮,鼓面绘有龙形图案,故称龙鼓。有手柄,柄上有铁环和铜铃。温巴和拉姆(渔夫和仙女)在舞台上演奏,多



藏大号



藏唢呐



海螺



青海藏戏

用于欢乐喜庆场面，特别是用于开场（“雄”）和结尾（“扎西”），演员边舞边唱，故亦称龙鼓舞。

牛角沙锤 牛角制成，长约30厘米，断面蒙羊皮，内装小石子，演奏时来回摇晃，声音清脆。一般用于抒情唱段的伴奏和龙头琴弹唱的伴奏。

藏大号 又称大法号，由三段铜管组成，可伸缩，长达250厘米，号口直径约达30厘米。演奏音域只有三个音，多用滑音、倚音，音量宏大，传音远，音色深沉浓重，是藏戏中不可缺少的乐器。用于营造雄伟、庄严的气氛，也可表现恐怖、森严的气氛。有时同鼓、钹同奏，用于舞蹈伴奏，效果更佳。

藏唢呐 长约65厘米，喇叭口直径近20厘米，两端镶银花边，喇叭口彩绸装点。在藏戏中，一般用两支唢呐同时演奏。哨子为双簧，音色近似双簧管，高亢明亮。可以演奏情绪比较欢快喜庆的乐曲，也可以演奏悲痛忧伤的乐曲。

龙头琴 藏语称“扎木聂”。木制，琴杆较长，琴箱为半葫芦形，蒙羊皮或蟒皮，无品，类似三弦。六弦，每两根为一组，亦称六弦琴，有大中小三种。龙头琴系藏族弹拨乐器，常用于民间弹唱。在藏戏中多用于欢乐场面，由演员边弹边唱边跳，气氛热烈。

八角号 藏语称“五烈”。长45厘米左右，号口呈八角形，口径近10厘米，用红、黄铜加工制成，号上有雕花图案。是藏戏中专用的特色乐器，音色柔和，穿透力强，近似海螺的音色，常用于紧张的气氛和号召性的情节中。

藏戏特色乐器还有海螺、竖笛等^①。

三、黄南藏戏面具及服饰

黄南藏戏的化妆艺术分为面具和涂面两大类。涂面化妆始于“三人表演阶段”后期。黄南藏戏，不论是寺院藏戏(尤其是后期)，还是民间藏戏，都采用涂面化妆方式，寺院藏戏的化妆经历了一个从无到有的过程。据我们调查，早期的寺院藏戏在演出中既不戴面具，也不做任何化妆处理，所有角色都是“俊扮”。为了突出人物形象，常常挑选一些年轻、漂亮、机灵、富有特点的僧人进行排练、演出。19世纪以后，寺院藏戏的化妆有了质的飞跃。藏戏戏师们在积极学习汉地戏曲艺术表现手法的基础上，开始对一些角色的面部造型进行化

^① 音乐内容主要参见《中国戏曲志·青海卷》、《青海黄南藏戏调查报告》资料。



羌姆面具



青海 藏戏

第三章 黄南藏戏的舞台艺术



青海
藏戏

妆,使其更加符合戏剧人物的性格特点。如在《诺桑王传》中僧人扮演渔夫时,用锅灰、糌粑进行类似填眉、画眼等,从而使演员面貌黝黑、浓眉大眼,符合生活中渔夫的生理特点。由此看出,这时的涂面化妆仅仅是一种初级化妆。20世纪50年代以后,随着寺院藏戏走入民间,其化妆艺术得到长足的发展。一些民间藏戏团体仿效汉地戏曲购置戏曲化妆油彩,进行面部化妆,抹底色,揉红画眉,尤其是女性参与藏戏表演后,女性化妆日趋细腻,技术不断提高,效果进一步加强。也有的演出团体受“内地脸谱影响,在个别角色的脸上,仿照宗教魔怪面具图饰,抹白脸、画大‘眼窝’,或模仿本民族白度母佛像,在额中贴上一只‘法眼’,借以辨别善恶,寓意褒贬,表现人物角色的性格”^①。在民间藏戏中,他们依据壁画人物形象进行化妆,即涂粉红脸、眉、眼都用黑墨描画。其正面人物形象的脸谱,色彩、线条的夸张幅度不大,与壁画人物形象相似。尤其是女性形象如同仙女、度母像,男性如同王子、战神像,这是在民间藏戏化妆上的一个创造。20世纪80年代,专业藏戏演出团体的组建,不仅促进了黄南藏戏的发展,而且其化妆艺术日趋完善,既继承民间藏戏的化妆形式,又根据人物形象创造了净、末、丑的化妆造型。

涂面化妆是藏戏的主要化妆方法。此外,还用面具。

面具比涂面化妆来源更古。据考察面具是从宗教歌舞仪式中产生的。《汉书·礼仪志》记载的驱傩逐疫之舞,就是一种戴着面具的宗教性舞蹈。这种舞蹈,在先秦时已产生了,流传到宋代,面具发展到以八百枚为一副,老少妍丑,无一相似者(见陆游《老学庵笔记》)。汉代以来的歌舞百戏中用面具的也很多,如张衡《西京赋》所记:“总会仙倡,戏豹舞熊,白虎鼓瑟,都是由舞者戴着面具或假头、假形来表演的。隋唐时代的歌舞面具和服饰已相当精致,故薛道衡《和许给事善心戏场转韵诗》中有‘假面饰金银,盛服摇珠玉’之句。宋代歌舞百戏中的面具,《东京梦华录·驾登宝津楼诸军呈百戏》中也有记载,如演《抱锣》,有假面披发,口吐狼牙烟火,如鬼神状者上场。”^②

从这个记载中可以看到,宋代的面具还可以同涂面化妆结合着运用,如《硬鬼》的扮演者,既面涂青绿,又戴上金睛面具^③。这种化妆方法一直流传到了现在。元代的宫廷队舞中也用面具,如元旦演出的《乐音王队》,表演者们戴青面具、孔雀明王像面具、毗沙神像面具、龙王面具等(见《元史·礼乐志》)^④。面具的这一源远流长的传统,也被

^① 王应斌,多杰太:《黄南藏戏考察报告》,《中国戏曲志·青海卷》。

^{②③④} 张庚、郭汉城主编:《中国戏曲通史》,第391页,中国戏剧出版社,1984年版。



青海

藏

藏戏

第三章

黄南藏戏的舞台艺术

戏曲所吸收。

藏戏源于羌姆乐舞艺术,“羌姆”,即面具舞。又称“法舞”。“跳欢”(跳神),是藏传佛教寺院法事活动中的一种祭祀乐舞的名称。“羌姆”,专指以表达宗教奥义为目的的寺院祭祀仪式表演,这种仪式表演常常采取象征性的乐舞形式,因此,“羌姆”一词,本义即为“蹦跳”,是寺院中特定类型的舞蹈。较之于“羌姆”,寺院的僧侣更多使用一个很专门的词汇——“金刚舞”来称呼这种仪式表演,以表明其归属密教金刚乘祭祀的神秘本质。“羌姆”和“金刚舞”两种名称,恰好代表了此类宗教活动的两个侧面,即以表演(舞、戏)为外在的形式,以金刚乘修供为内在的内容。由于民族之不同、地域之不同,对“羌姆”又有不同的称谓,如蒙古族地区称之为“查玛”,汉地称之为“打鬼”、“跳布扎”和“跳神”,西藏则称为“金刚舞”和“羌姆”,在青海因寺院不同对此舞的称谓也有所不同,一般将羌姆称之为“跳欠”、“观经”、“法舞”、“神舞”和“羌姆”。但是,无论是怎样称谓,其中登场表演的多为扮之以神灵的形象。这几种称法都能确切表达羌姆的内涵,并绘声绘形,透露羌姆供神佛和驱除魔障的宗旨。^①

羌姆是8世纪印度莲花生大师在西藏建造第一座寺院——桑耶寺的进程中逐步形成的,它是一种由印度佛教密宗的金刚舞蹈与西藏本教拟兽舞、鼓舞和土风舞等融合构成的以驱鬼逐邪、弘扬佛法为目的的藏传佛教法事舞蹈。这种宗教舞蹈由于与佛教内容相结合,至今流传于藏传佛教寺院。10世纪后半期,藏传佛教各教派为宣传本宗的义理,发展本宗的仪轨,相继对早期的金刚舞加以改造,使之渐渐分流,从而演变为风格各异的教派羌姆。每逢各派寺院祭典之日,便会有成千上万的信仰者、旅游观光者及学者涌入各处佛寺的跳神广场,观看僧侣们穿起锦绣长袍,戴上华丽且狰狞的面具,在鼓号声与诵经声中威严起舞。由此,各教派羌姆成为青海藏传佛教珍贵的文化遗产。^②

历史上藏传佛教寺院为教化僧侣接受本派的佛法,将一些流传在民间或佛经中的故事内容、民间歌舞、说唱文学融入羌姆仪轨中,从而形成今天具有浓郁而独异的民族地方特色的藏族戏曲。随着藏戏的日臻完善,藏戏“面具”也就成为藏戏舞台美术重要形式之一了。在西藏最早形成了“白面具派”、“蓝面具派”等不同藏戏剧种。青海黄南藏戏,其面具风格别致、多彩多姿,已成为藏戏不同流派的重要标志。

^{①②} 马盛德,曹娅丽:《人神共舞——青海宗教祭祀舞蹈考察与研究》,第16-18页,文化艺术出版社,2005年版。



黄南藏戏在演出中使用的面具,在借鉴西藏原始祭祀面具的同时,主要吸收了黄南地区民间和宗教跳神及悬挂供奉的面具艺术因素,形成了自己的独特风格。按其形态,样式和特点来看,亦可分为三种类型。

第一类是广泛吸收运用藏族原始祭祀面具。原始祭祀面具主要指由俗人群众参与进行的属于原始巫教和本教的一种民间驱邪活动中所使用的面具。黄南同仁地区“六月会”上所使用的木刻动物面具,如浪加村的“勒什则”(龙舞)和年都乎村的“拉什则”(神舞)祭祀舞蹈中运用的虎、豹等各种精怪面具。面具均为木质雕刻,工艺比较粗陋。同仁铁吾村的本本子(驱邪祭祀舞)中的面具。有骷髅面具、牛头面具、阎王面具、虎、熊、狮等动物面具。

第二类是运用民间艺术面具。这种面具是从西藏说唱表演艺术中借鉴而来。在西藏民间有一种说唱表演称为“折嘎”,是一种民间的说唱表演艺术。艺人肩披羊皮面具,作说唱表演。其面具既可披在肩上用作表演的道具又可戴在脸上当做表演的面具。后西藏白面具藏戏在表演中吸收并进行表演。黄南藏戏在表演中也予以吸收并借鉴,一般在“温巴顿”中使用。

第三类是宗教面具。主要指藏传佛教寺院跳神面具和寺院中悬挂的供奉面具。

青海的跳神面具非常丰富。就黄南地区的面具而言,藏传佛教寺院的不同派别,其跳神仪式、舞蹈、祭祀的神祇不同,面具造型也不同,都形成各自的风格特色。就是同一个教派的跳神面具,也有各自的特点。

(1) 格鲁派跳神面具,主要是黄南同仁地区隆务寺、吾屯上下寺、年都乎寺和尖扎县德欠寺的跳神面具,多为法王、金刚、骷髅、牛神、鹿神等面具。其特点威严、神圣。

(2) 宁玛派跳神面具,主要是浪加寺的地方保护神和护法神面具。其中有戴九头面具的章松护法神、虎、豹、熊、牛等动物面具,还有骷髅神等面具其面具独特,造型狰狞,给人以恐怖感。

(3) 同仁地区的寺院,在跳神演出的同一天下午,也就是跳神的最后一个节目,一般都要演出“米拉羌姆”,即有关米拉日巴的故事,亦称《公保多吉听法》,这个节目的人物和动物都是戴面具进行表演的。

黄南藏戏利用面具扮演故事,使黄南古老的面具艺术从表现虚幻荒诞的“神”的世界迈入了面具表现世俗的“人”的世界,人类的真善美和假丑恶获得更直接、更深层的表现。



立体硬塑套头藏戏面具

经过历代艺人的加工，在形态、样式和特点上有所发展，形成了自己独特的风格。

从形制上看，黄南藏戏面具可以分为以下种类：

1. 平板式软绣面具

平板式软绣面具（亦称门帘式面具），其实这是西藏戏曲中较为典型、较有独创性的一种民间表演艺术面具，它的样式也发展得较为丰富。

这种面具虽然在民间藏戏团中很少运用，但青海藏剧团每出戏的开场“温巴顿”和结尾“扎西”的歌舞中都得到了运用，即“温巴”戴的面具。如黄南藏剧团演出的《意乐仙女》和现代题材藏戏《金色的黎明》开场的“温巴”便是戴这种面具的，他们作为剧中人又作为戏外人，向观众介绍或讲解剧情。还有德欠寺演出的藏戏《公保多吉听法》中，两位引路的舞蹈者也戴这种布质的软面具。

这种面具由皮革或呢料、绒布制作而成。在材料上挖出三个洞作为两眼和一嘴，再在两眼间画一条状或片状的鼻子，然后用绿、蓝、白等为主的颜料绘涂。这种面具美观精巧，装饰性强，与其他形式的面具相比，显得清新、明快、简洁，更接近民间创作和世俗艺术



青海
藏戏



的风格。表演时，将面具挂于脸前，代替面部化妆。

2. 立体软塑面具

立体软塑面具一般是在面层中塞入棉絮或兽毛制成。在尖扎县德欠寺藏戏《公保多吉听法》中常用。如猎人公保多吉的随从头戴黑黄色软布面具，两位舞者头戴白毛黄色软塑面具。黄南藏戏团演出的藏戏中动物角色一般都使用此面具，如《苏吉尼玛》中的熊、乌鸦等面具。这种面具数量不多，但很有特色，它也来源于早期的原始祭祀和民间艺术中的平板式软塑面具，现在有了进一步的发展，使之适于戏剧人物性格化的表演。

3. 立体硬塑套头面具

立体套头硬塑面具一般是泥塑或者泥塑脱出纸壳或漆布壳绘制而成，多来源于羌姆（“跳神”）面具或寺院中悬挂的供奉面具。用于藏戏中的魔怪、神仙、法王等多种角色。如：

（1）马头天王面具。在头冠上设计一立体马头形象。青海省藏剧团演出的《诺桑王子》中，为仙女云卓拉姆的乾达婆天王所戴用。同仁民间藏戏队演出的《诺桑法王》中，也戴此面具。

（2）松赞干布面具。这一面具在藏戏《文成公主》中由松赞干布戴用。按佛家说，松赞干布是观音菩萨的化身，面具有观音的慈祥端庄、智慧之相，帽顶置一无量光阿弥陀佛像。这是同仁民间藏戏队常用的面具。

（3）公保多吉面具。藏戏《公保多吉听法》中公保多吉戴用此面具。属脱胎硬面具，面色棕紫，白发、白眉、巨眼圆睁，造型夸张，扮相传神。隆务寺、德欠寺、浪加村藏戏队在演出《公保多吉听法》一戏时戴用此面具。

（4）骷髅鬼面具。这种面具是从羌姆中借用过来的骷髅形象，一般用于墓地保护者，吉祥精灵和指路精灵的角色。在黄南藏戏《苏吉尼玛》中被用以表现天葬台神王的角色。面具与跳神中的骷髅面具在造型上大致相同，在形态、样式、色彩上有些区别，即装饰性较强，而且着色较为鲜艳。

在黄南藏戏中，立体套头硬塑面具运用很广。如曲格寺演出的传统藏戏剧目《阿德拉毛》中，格萨尔赛马夺魁加冕登基时，在战胜霍尔的庆功大典上，魔怪、神舞都戴这类面具。传统藏戏《苏吉尼玛》中的神舞，也戴用这类面具。

4. 立体写实的动物精灵面具

立体写实的动物精灵面具，有用泥布硬塑的，也有用布料或皮革软塑的。多数为有头



牛头面具

朴和写实。

藏戏中的动物往往是主要人物角色或是神佛菩萨的化身,便于演员戴假形面具做人格化和理想化的表演。但是,黄南藏戏走向民间后,藏戏中除保留神佛、妖魔、动物面具外,其他角色不戴面具,只是用颜色勾画面部,尽可能接近于生活形象。在专业藏剧团新编的藏戏中,他们却放弃了面具,演员多直接化妆由表现神变为表现人,惟独保留黄南藏戏兽形面具。

黄南早期寺院藏戏服饰,主要是借用“仙女服”,即上着花衫,下身穿“普日玛”(裙子),服饰较为简单。到20世纪30年代,多吉甲继任隆务寺藏戏戏师之后,寺院藏戏服饰发生了变化。多吉甲曾自己出钱,为《诺桑王传》的女主角设计并制作服饰,“不仅加工了

有身的假形面具,也有部分是假头面具。黄南民间藏戏队和黄南专业藏戏都用此面具。其常用的动物面具具有:

(1) 虎、豹、熊面具,为假形,以布料或皮毛制作。在藏戏《苏吉尼玛》一剧中用此面具。

(2) 牦牛面具,为假形,头用脱胎泥塑纸壳或布壳绘制而成,全身皮毛以人造毛编织而成。

(3) 乌鸦面具,有用泥胎纸壳做的假头,有用黑布制作的假形。藏戏中的这种动物精灵面具,虽然也受了跳神中泥塑动物精灵面具和民间图腾拟兽面具的影响,但它没有跳神面具所具有的凶神恶煞的形象和狰狞怪异的面貌。它已经根据戏剧情感抒发的需要,有了较为自由的变化和发展。在造型的色彩、形态、式样上,十分注重它本身的真实形态,表现得极为质



青海

藏

南

藏

第三章

黄南藏戏的舞台艺术



藏戏头饰

上身穿的五色绸花衫与毛质无袖藏袍和下身的‘普日玛’(千层裙),还别出心裁地为角色增添了一件用虹形彩色花毯毯和蓝绿花缎并列连缀而成的‘当扎’外套(无袖长褂)……”^①

1949年,拉卜楞寺经师彭措桑格到今黄南曲盖寺等地传授天文历算之余,将甘南藏戏传入黄南地区。之后,隆务寺藏戏吸收了甘南藏戏、西藏藏戏乃至汉族戏曲的服饰形式,人物装扮日趋丰富,并形成了自己独特的风格。诸如,渔夫头绾发髻,上身穿豹皮坎袄,外罩毯袍,下身着黑裤子,扎腿,脚穿藏靴;本本子以假发裹头,着黑服,系彩带,手执骷髅;巫师头戴骷髅帽,身穿长袍,左手执心脏,右手持

三刃匕首或短剑,形象恐怖;仙女头裹彩绸,插孔雀翎,上身着坎袄,下身穿“普日玛”;云卓拉姆头饰璎珞,身着长袍,与汉族戏曲中公主装相似。角色不同,服饰各异。寺院藏戏演出时,由寺院统一筹措经费,订做或购置戏装,故而戏衣统一,且较为华丽。民间藏戏团体由于经费不足,演出服饰相对简陋一些,甚至有的团体采用有啥穿啥,凑合演出的办法;有的民间演出团体虽然通过群众集资等方式筹措少量基金,购置部分戏衣,但大部分戏衣仍然因地制宜,用生活服饰。1980年春节,同仁县举办藏戏会演,县境各民间藏戏团体汇聚隆务镇进行汇报演出。之后,县文化局根据群众要求,从文化经费中拨出专款,聘请省内专业舞美人员设计部分角色的戏衣,并由苏州戏曲服装加工厂加工制作,其中仙女服装8套,武士服装16套,其他服装16套。制作的服装由县文化局统一保管,各民间藏戏团体可借用演出,用完归还。

^① 王应诚、多杰太:《黄南藏戏考察报告》,《中国戏曲志·青海卷》。



青海 藏戏

第三章 黄南藏戏的舞台艺术

藏戏服饰护身符



青海
图书馆藏

第三章
黄南藏戏的舞台艺术



藏戏女性服饰

藏戏服饰的装饰性很强，具有浓郁的藏民族特色。黄南藏戏各角色使用的装饰品种种类很多，主要有护身符、项链、耳坠、腰饰等。女性角色则多佩戴用松耳石(或珊瑚)串成的耳环、玉坠或珠环等。黄南藏戏中的女性角色还佩戴颈饰，是由各色珠宝串成的环珠等。环珠的大小，珠粒的数量则因角色身份的不同而有所差异。与其他装饰品一样，腰饰在黄南藏戏中的运用亦十分普遍。角色的性别不同，腰饰的种类、款式亦不尽一致。男性角色通常都佩带腰刀(藏语称“洛知”)，刀把和刀鞘处都用金银或铜等装饰，并镶有宝石等。腰刀有长短之别，但不论一二尺的长刀，还是数寸的短刀，制作都十分精致。男性还佩带火镰，火镰表面亦用金银装饰，并有各种优美的图案，工艺考究，造型别致。

女性角色的腰饰种类繁多。主要有：“学吉”，是一种带双叉的装饰品，藏族妇女挤牛奶时腰间系有固定奶桶的金属钩，后演化为装饰品；“美隆”，一种圆形的装饰品，周边缀满各种珠子；“八古”，钱包和针包等。此外还有用珠子或珊瑚等串缀编织而成的珍珠腰带(藏语称“诺日格其”)。女性角色的腰饰大都制作精致，外型美观，具有较强的装饰功能。

第四章

黄南藏戏演出的主要剧目





藏戏是祖国少数民族戏剧艺术宝库中的一颗灿烂夺目的明珠，具有悠久的历史，长期以来形成了独特的表演风格和丰富的传统剧目。

黄南藏戏的剧目，主要是由本地僧俗艺人根据八大传统藏戏剧目改编和再创作而成的。在表现内容上，有佛经故事、历史故事、史诗和藏族名僧事迹的内容。它反映了藏族历史发展中形成的世俗生活与宗教生活相结合的特殊的社會形态。这些剧目，既有藏戏讲究情辞文采的传统，又能注意采撷民间语言，充满了浓郁的生活气息，是藏民族的心灵写照。具有浓厚的民族特色。

需要指出的是，黄南民间藏戏剧目在演唱中保留着说唱文学输入戏曲的初始形态。在戏曲史里，说唱文学输入戏曲文学的方式是多样的，或整理与改编，或节选与原样照搬。黄南民间藏戏队演出的剧目，竟是毫无改动或节选的说唱文学作品。它们既是戏剧演出台本（或底本），又是说唱文学本，如同仁县江什加村藏戏剧目，是民间艺人根据八大藏戏故事改编的藏戏手抄本，所谓改编的藏戏手抄本，便是节选的藏戏故事。它是按人物的说唱分配角色进行演唱。

改革开放以来，由于汉族剧作家参与藏戏创作，出现了部分新编剧目，如《意乐仙女》、《鹿女》、《藏王的使者》等，剧目内容则是根据传统藏戏故事提炼和改编创作而成的。他们根据藏族艺术家提供的藏文原始剧本，翻译成汉文本后进行加工创作，这就形成汉文的文字本，但不是汉文的剧本，也不同于汉文的戏词，而是藏语的文词。此外，根据此创作方



青海

藏

第四章 黄南藏戏演出的主要剧目

法,创作了一些反映现代藏族生活题材的现代藏戏。如《金色的黎明》、《纳桑贡玛的悲歌》等,这些剧目的创作,开辟了藏戏创作的先河。

一、黄南民间藏戏演出剧目

民间藏戏队的剧目,一般以改编八大藏戏为主,每个藏戏戏队都有一份自己的剧目戏单,一方面用以表示自己戏班的演出能力,另一方面用以应观众的要求,选择演出剧目。

戏单为我们提供了考察民间藏戏队演出剧目的第一手资料。

据统计,黄南地区民间演出的藏戏大致有:《诺桑王传》、《松赞干布》、《朗萨姑娘》、《智美更登》、《文成公主》、《卓娃桑姆》、《阿德拉毛》、《白玛文巴》、《顿珠顿月》、《赤松德赞》、《国王官却邦》、《公保多吉听法》等十多部。其中传统藏戏以《诺桑王传》、《文成公主》、《智美更登》、《卓娃桑姆》、《朗萨姑娘》、《白玛文巴》、《苏吉尼玛》、《顿珠顿月》八大藏戏最为著称。这些剧目都以一种说唱形式的底本流传。说唱艺人“喇嘛嘛尼”也以这种底本演唱。这些剧本在解放后才有了几种铅印本,过去只有木刻和手抄本传世。从内容上来看,这些剧本取材于历史传说、民间故事、佛经故事和社会事件。它们有的被指为次仁旺堆所作,有的被认为是喇嘛所作。八大藏戏故事曲折,富有趣味,飞天潜海,出神入化,显灵捉怪,降妖服魔,有相当高的文学性^①。长期以来,传统藏戏剧本既是藏戏团体的演出台本,同时也是民间说唱艺人说唱的脚本。可以说,八大藏戏脱胎于说唱本,从剧本结构上看,传统藏戏剧本有明显的说唱文学痕迹,如剧情发展较慢,矛盾冲突不十分激烈,起伏变化徐缓舒展;情节纵向主线单纯,常常交叉几条副线,横向点、面、块穿插安排并有机地糅合;每一段结尾没有很强的悬念,结局多为大团圆。下面简要叙述其剧目的内容以及在同仁地区传演的情况。

《诺桑王传》又名《诺桑法王》、《诺桑王子》,藏语叫《曲结诺桑》。是西藏戏曲中最古老、传演最广泛的剧目之一,也是传入青海最早的藏戏剧目之一。正是由于它的传入,奠定了青海黄南藏戏形成和发展的基础。

《诺桑王传》最早载于梵文《佛陀本生如意藤》,元至元十三年(1276)由雄顿·多吉坚参译成藏文。后收入藏文《大藏经》之一的《丹珠尔·本生部》中。最早的诺桑本生故事是

^① 佟锦华:《藏族民间文学》,西藏人民出版社,1991年版。



宣扬佛法的经文。约在17世纪中叶,西藏境内有个叫顶钦·才仁旺堆的人,改编为《诺桑王传》。经过上演,变成了家喻户晓的藏戏故事。18世纪初,隆务寺演出了《诺桑王传》藏戏剧目序的部分,由进藏修习的僧人经过从拉萨带回此木刻本改编。

其故事情节大致为:南方的柔登巴国国王暴虐无道,国势衰败,却以为是龙神迁居北方额登巴国所致。于是,南国便派咒师到北国去拘捕龙神,以振国势。北国龙神知情后,求救于渔夫邦列金巴,杀死了咒师。后来,渔夫抛出向龙神借来的捆仙索,捆住仙女云卓拉姆(即意乐仙女),欲与成婚,云卓拉姆不从。经山中大仙指点,渔夫将云卓拉姆献给额登巴国王子诺桑为妃。云卓拉姆与诺桑王子相爱,引起了嫔妃们的妒恨。她们收买巫师,让其作法,逼迫诺桑王子远征,进而加害云卓拉姆。云卓拉姆得到诺桑母后的帮助,飞返仙界。诺桑王子凯旋回国,知道了这一切,悲恸欲绝,决心追上仙界。他历尽艰辛,终于在仙界与云卓拉姆相会并同返人间。老国王幡然醒悟,决定将王位传给诺桑并惩治了恶人。额登巴国有了明君,老百姓又过上了幸福的生活。

隆务寺最初只演《诺桑王传》开头的“解救神龙”一折,后来连演几个片断,进而演出全本的《诺桑王传》。后来经该寺第一、二代戏师吉先甲和多吉甲的充实,有所提高。中华人民共和国成立后,该寺于1953年演出该剧并达到了一个新的高度,因而受到夏日仓七世的物质奖励。此后,该戏一直演出到1957年隆务寺藏戏团解体。1958年,还俗喇嘛将其剧目带到了民间并指导当地群众业余藏戏队排演了此剧。

《诺桑王传》的文学剧本,不仅篇幅在传统藏戏中最长,其艺术成就也最高,特别在语言艺术上,既有藏族古典作家比较讲究情辞文采的传统,又能注意采撷民间语言,使作品充满了浓郁的生活气息和积极的现实主义精神,整个戏古朴醇厚、沉雄奇崛,瑰丽多彩、通俗易懂,清新上口,具有强烈的浪漫主义传奇色彩,在刻画人物性格、塑造典型形象等方面,都达到了较高水平。

隆务寺藏戏和民间藏戏演出的《诺桑王传》,仍然是以人神恋爱的神话为内容。它虽然取材于佛本生故事,但已经发展创作成主要反映世俗爱情生活的史诗式的大部头作品。这部戏围绕诺桑这个人物展开故事情节。前半部分反映南国信奉本教旧法而衰败,侵犯因有诺桑法王而兴盛的北国,于是战争开始了;后半部分叙述北国取胜以后王宫内部的斗争,诺桑把云卓拉姆娶为仙妃,引起老嫔妃嫉恨,勾结宫廷巫师以卜卦蒙骗老朽昏庸的老国王,强命新婚的王子无端出征北方边境部落,这样又引出一场战争。诺桑出征归来,发现云卓拉



青海

藏

第四章 黄南藏戏演出的主要剧目

姆被迫飞回天国，冒着抗拒王命和丢掉王位的威胁，出去寻找王妃，历经千难万险，从人间直到天界，在天界又以法王的德行和神法，与天王作了反复的较量和争斗，终于将仙妃迎回北国人间。

1958年以后，黄南同仁地区民间藏戏队编演的《诺桑王传》，丰富了故事内容和增加了人物角色。如苏乎热、扎毛、年都乎等藏戏队编排和演出的《诺桑王传》中，加强了贬斥巫师、巫师之类的奸邪行为，批评传统习惯势力及固守沿袭的陈旧意识，既宣扬了宗教思想，又抒发了对自由恋爱幸福生活的合理追求。

《卓娃桑姆》

剧本大意为：印度曼者岗地方有一对婆罗门老夫妇，他们晚年生了一个空行母化身的女儿，长得非常端庄美丽，取名叫卓娃桑姆。后被当地国王知道了，便抢去做了妃子，并生了一女一男。魔怪化身的王后知道后，便要毒害她们母子三人。卓娃桑姆无奈，只好舍离儿女飞回空行坛场去了。此后，魔后伙同大臣将国王关入监牢，又数次设计谋害卓娃桑姆的子女，但皆被人救出。姐弟二人不敢居留本国，相携逃亡他乡，不幸又中途失散。



《卓娃桑姆》



王子逃到另一个国家，碰巧那儿的国王没有后裔，死后没人继位，人们便让王子当了国王。魔后闻知便带兵来攻打，结果被王子杀死。以后，王子找回姐姐，救出父亲，以佛法治理两个国家，使百姓生活幸福安乐。

这出戏描述了王后迫害妃子及其所生子女的情景，揭露了统治阶级以强权欺凌弱小，以暴力迫害善良等现象，揭露了封建社会的黑暗面，同时也抨击了国王的暴虐与昏庸。在一定程度上描写了劳动人民的正直与善良。如讲猎人及渔夫虽然受着魔后的逼迫，但不肯杀害可怜的姐弟而甘冒生命危险把他们释放等。剧中亦杂有不少宣扬“人生无常”、“万事皆由前生命定”等宗教思想。

该戏的情节比较曲折生动，在刻画人物方面也较为成功，如写国王的横暴、昏庸，王后的凶残、狠毒，姐弟的天真无邪等都恰如其分，给人以真实的感觉。语言通俗，采用了很多民间文学的表现手法，使故事更为生动感人。

《卓娃桑姆》是西藏蓝面具戏班的保留剧目。据传为17世纪中晚期门巴族高僧梅惹·洛珠嘉措根据门巴族历史传说和藏族民间故事《俩姊妹》创作而成。

《卓娃桑姆》在黄南藏戏演出中，完全按照民间口传创作重叠反复、递次展开的传奇故事格式进行。据调查，同仁江什加艺人李先加在为藏戏队编排《卓娃桑姆》时，在唱腔、表演、音乐等方面以拉卜楞寺藏戏为基础，糅进同仁地区的歌舞音乐，还穿插一些即兴表演，内容多为讽喻或劝诫当地村里发生的违反教规或不良行为的人和事，以借演出《卓娃桑姆》的故事，来弘扬教义，传经说法，劝诫百姓虔诚信教。

《苏吉尼玛》

据传亦为门巴族高僧梅惹·洛珠嘉措所作。另据西藏觉木隆艺人次仁更巴说，有一手抄本注明《苏吉尼玛》故事来自印度噶伦堡附近农村的一个民间传说，剧本根据莲花生大师的大弟子毗惹遮那和译师希·洛扎瓦由梵藏译本编创而成(《中国戏曲志·西藏卷》)。此剧为西藏最著名的觉木隆藏戏班子近百年来在每年的雪顿节经常上演的三个保留剧目之一。

在民间只有江什加藏戏队演出过此剧。到了1980年以后，由青海省藏剧团改编演出，并在1982年赴拉萨参加了雪顿节。

剧情大意为：有一个国王名叫达哇森格，娶了一个魔女当王后，后来又发现附近森林中的一个修行者有一个女儿，叫苏吉尼玛，长得非常漂亮，便又强娶来当了妃子。此事惹起魔女的忌恨，便数次设法陷害苏吉尼玛，但都未遂，最后乃将国王亲族杀死，诬陷是苏

吉尼玛所为。国王不察，信以为真，便命两个屠夫将苏吉尼玛带往坟场杀害，两屠夫不忍，把她放了。苏吉尼玛乃周游各处，宣扬佛法。后来魔女等听了佛法，忏悔过去谋害苏吉尼玛之罪行。此事为国王所闻，始知苏吉尼玛冤枉，复迎至宫中团聚。后国王将王位传与王子，自己与苏吉尼玛都去修行。

剧本语言浅显易懂，使用了不少民间文学的表现手法，为作品增色不少。

《智美更登》

藏戏内容梗概是：国王赛察扎巴膝下无子，一心礼佛。因敬佛晚年得子取名智美更登。智美更登长大成人后，敌国捷马兴登国王派遣一个老婆罗门扮成穷人来向智美更登讨取布施，用花言巧语骗取了国宝“管多宏觉”（如意宝）。国王因失宝大怒，罚智美更登流放荒僻的哈乡20年。智美更登在被流放的路上，将财物，甚至连妻子儿女都施舍给了他人，最后把自己的双眼也献给了别人。他的无私奉献精神感动了神……



智美更登献出自己的双眼



青海
藏
南
库

这个戏真实地反映了一个虔信佛法躬行佛旨的信徒形象,反映了古代藏民族虔诚地躬行佛教利他主义的传统意识和社会风俗。

《智美更登》由江什加村李先加根据佛经故事改编为藏戏剧目,由江什加村藏戏队演出,并在其他民间藏戏队中流传演出。剧目内容基本保持原貌,改编为八场,即智美更登降生、失宝、献子、献双眼、布施舍、献宝、复明、继承王位。

江什加藏戏队在演出过程中,在每场之间加一些即兴表演,表演内容一般是村子里一年发生的违犯教规的事情和不良的社会风俗。以此借演《智美更登》来传经说法,弘扬教义。由李先加导演,音乐、舞蹈、服装、化妆等也由他设计。音乐与舞蹈主要学习和借鉴拉卜楞寺的藏戏表演。舞蹈动作较少,一般动作均以同手同脚走台步,手部动作为莲花指。演员均化汉族戏曲妆,即勾脸,不戴面具。王、臣等角色的服饰是购买的戏装,一般角色穿的是藏服,由自己制作。乐器有笛子、锣、鼓、镲。在演出场所搭台,后面制一布景,两边用彩布,前面演出。1979年为了庆祝寺院的开放,演出了这出藏戏,参加演出的演员计40人,智美更登由李先加扮演。1980年十世班禅大师来黄南,藏戏队为他表演后,获得高度赞扬。

《白玛文巴》

《白玛文巴》大约可分为两个大段落。第一段讲商人诺桑一生为国王辛苦经商,使国王由穷变富,不料国王却忌惮诺桑的经商才能,因此强迫诺桑入海取宝,想借恶龙之手杀害诺桑。诺桑带领500伙计乘船入海,被黑白二龙搅翻木船,落入海中,后被变为仙女的妖魔救起,结为夫妻,在海岛上安住下来。之后,诺桑及伙计们知道了妖魔的真面目,非常害怕,便请求马王救他们出去,马王答应了。但由于500伙计尚有留恋之情,所以未能逃脱,只有诺桑被救出魔国带往仙界去了。

第二段讲诺桑的儿子白玛文巴,长到3岁时,便能帮助妈妈打柴纺织,非常能干。后被国王知道了,怕他为父亲报仇,遂使用同样的手段,也想把白玛文巴葬入大海。不料白玛文巴借助空行母的咒语之力,从大海中取得宝贝,平安地返了回来。这使黑心的国王心中更加不安,便又叫白玛文巴到罗刹国去取会飞的金锅铜匙。白玛文巴经过不少困难和周折,终于得到了金锅铜匙,并将罗刹女王和四个罗刹女点化成仙女娶为妻子,一齐乘坐金锅回到家乡。国王听说后,便把白玛文巴叫去,夺走了金锅铜匙,强占了五位仙女,并下毒手将他烧死、骨灰随风扬弃,飘散四方。后被五位仙女救活,又将国王送往罗刹国喂了



罗刹。国人清白玛文巴当了国王，从此，吉祥圆满，共享太平。该戏由江什加藏戏队演出。

《朗萨姑娘》（又名《朗萨文波》）

传统藏戏剧目，长久流传于藏族民间。内容是：江孜这个地方，有个美丽、善良的村姑叫朗萨文波，在一次庙会上被山官扎钦巴看中，后者强行让朗萨嫁给他的儿子为妻。朗萨婚后不忘农家本色，常和佣人一起下地劳动，而受到小姑的猜忌，山官父子将朗萨毒打致死。后经神佛超度，死而复生的朗萨姑娘毅然出家修行。在传统藏戏剧目中，这是惟一直接采用西藏社会现实生活中真实事件和与之相关的传说材料编撰而成的剧目。

故事描述主人公信仰佛教，出家修行，成了正果。朗萨姑娘飞上天成了菩萨，这个家族从此修行十善，扬弃十恶。全境年年丰收，人人安乐幸福。黄南民间藏戏队经常演出此剧，民间一般也着重编演通过修行，可平安幸福这一主题。

《顿月顿珠》

这个戏，完全是从民间传说创作中“故事套故事”发展而来，剧中主要的大故事，是反映顿月顿珠兄弟的手足之情。前半本写同父异母的王子顿月与顿珠。后半部写另一国公主的神秘奇妙的爱情故事。该戏由江什加藏戏队演出。

《文成公主》（又名《松赞干布》）

藏戏传统剧目，长久流传于藏族民间和藏传佛教寺院。写吐蕃使者禄东赞为求婚来到唐王都城长安，以其过人的智慧，圆满地解开了唐王李世民考验使者的一道道难题，终于

将文成公主迎娶到逻耶城与松赞干布完婚。这出戏反映了作者对文成公主的崇敬，始终把文成公主作为仙女下凡式的人物加以描述，对文成公主体察民情，关心藏区生产，传播中原文化等功绩给予由衷的赞扬。黄南民间藏戏团和



《松赞干布》

寺院僧侣藏戏剧团都演出此剧，深受当地藏汉各族人民群众的喜爱与欢迎。

以上介绍的八个剧目，即一般所称之“八大传统藏戏”，是民间藏戏队经常演出的传统剧目。

《公保多吉听法》

这是根据《米拉日巴传及其十万道歌》中的一段故事改编而成的藏戏折子戏。叙说藏传佛教噶举派第二代祖师米拉日巴在深山修行时，突然传来鹿鸣犬吠和猎人吆喝之声。猎人公保多吉带着猎犬，追赶一只梅花鹿来到面前。米拉日巴立刻明白了眼前所发生的一切，便用自己的道歌劝说猎人和猎犬不要伤害生灵。公保多吉听了米拉日巴用道歌所讲之法，幡然觉悟，决心皈依佛门。此折戏原为拉卜楞寺第二十一任总法台贡唐·贡去乎旦贝卓美针对该寺学风不振、教规废弛、门户纷争等颓废之势，依据米拉日巴的传略和道歌改编后，于每年七月举行的“米拉劝法会”期间演出，以简单的故事说唱，来弘扬教义，整饬教序。后传入青海省黄南地区尖扎县德欠寺、同仁县隆务寺、浪加寺等，在隆务寺演出时仅有少量道白，以猎人舞、鹿舞、猎犬舞为主，该寺扮演公保多吉的僧人乔旦加，根据自己多年演藏戏的经验，于1943年前后将其改成唱念做舞并重的剧目。位于尖扎县科源乡的德欠寺演出此剧，增强了舞蹈的对称和平衡，用两只梅花鹿和两只猎犬的舞蹈渲染气氛。该剧自诞生之日起，便每年按例德欠寺、浪加寺演出，一直相沿至今。《公保多吉听法》是黄南地区多个寺院和乡村藏戏团队都常上演的藏戏剧目，这也可以说是黄南藏戏的一大特点。

《阿德拉姆》(又名《阿达拉姆》)

由甘南藏戏编剧琅仓活佛根据《格萨尔王传·地狱救妻》编演，并传授于黄南地区。叙



《阿德拉姆》

述格萨尔王远征后，王妃阿达拉姆染重病，百药无效，历四十九日去世。其魂入地狱，见阎王诉说生前所做善事的故事。有判断善恶的黑白二人自其左右肩上出。白者道其为王妻，信佛无恶，应入极





乐世界；黑者道其为坏人，应入地狱受罪。阎王不能决，遂将其打入地狱。格萨尔回国后，知妻灵魂下了地狱、便进入地狱，与阎王理论，救出爱妃与十八层地狱受难者。该戏由同仁县江什加村、河南县托玛叶村等藏戏队演出。

《赤松德赞》

由甘南藏戏编剧琅仓活佛依据《五部遗教》编写，并传授于黄南地区。讲述了金城公主之子赤松德赞诞生后，被朗王妃抢走，藏王同诸大臣都不知王子的生母为谁。在举行王子行走庆祝之日时，藏王找到了王子的生母，并命其为生母敬酒，母子相认。王子赤松德赞长大后继承了王位。他敬仰佛法，决心修建一座雄伟的佛殿，即桑那，以弘扬佛法，造福后世。但妖魔作怪，工程无法进行。后请来莲花生大师，在天神的帮助下，施展法力，降服妖魔，很快建成了桑那佛殿。藏王赤松德赞同臣民进行了盛大的庆祝会。该剧由河南县曲格寺、海北州沙陀寺藏戏队演出。

以上剧目，都是根据藏戏故事改编演出的。由此可见，黄南民间藏戏剧目是十分丰富的。一个值得提及的细节是，我们在考察时发现，一些剧目的戏单和改编的剧本，是由单片的纸张写成的，由于年代久远，显得破破烂烂。但是，从这里我们看到，黄南藏戏演出剧目大致发展走向是，由隆务寺最初只演出《诺桑王传》的开头《解救龙神》一折，后来连演出几个片段，进而演出全本。至1958年以后藏戏走出寺院，民间藏戏队的兴起，在很大程度上丰富了黄南民间藏戏的剧目，为专业藏戏的发展奠定了基础。

二、青海省藏剧团改编与新编的藏戏剧目

青海省藏剧团改编与新编的藏戏剧目，主要有《诺桑王子》、《意乐仙女》、《鹿女》、《藏王的使者》和新编的现代题材藏戏《金色的黎明》与《桑纳贡玛的悲歌》。根据传统藏戏改编的黄南藏戏剧目，既继承藏民族古老而丰富的文化传统，又学习借鉴其他兄弟剧种的艺术经验，从而使古朴的藏戏达到最佳的融合点。

《诺桑王子》

由藏剧团一级编剧剧作家多杰太于1978年根据黄南隆务寺最初的演出本《诺桑王传》改编，主要描述了诺桑王子与仙女云卓拉姆忠贞相爱的故事。

渔夫捆获仙女云卓拉姆，欲与成婚，云卓拉姆不从。后经大师指点，渔夫将云卓拉姆

敬献给额登国王子诺桑为妃。他们十分相爱，引起嫔妃的嫉恨。她们收买巫师，加害云卓拉姆。云卓拉姆得到诺桑母后的帮助，飞返仙界。诺桑王子凯旋，知道了这一切，悲恸欲绝，赴仙界，历尽艰辛，终于在仙界与云卓拉姆相会并同返人间。老国王将王位传给诺桑并惩治了恶人。额登巴国有了明君，老百姓又过上了幸福的生活。

《意乐仙女》

由藏族剧作家华本嘉改编并导演，狄耕、高鹏担任艺术指导，王应诚、马德麒作曲，吕建民、那拉塔舞美设计。意乐仙女由拉吉玛饰演，诺桑王子由曲周太饰演。

故事发生在很早很早以前，南瞻部洲有一个额登国，那里风调雨顺，臣民安居乐业。但国王到了老年，一股邪恶的阴云从额登国上空掠过，从此横征暴敛、强征民女、民不聊生，处处悲歌。仙女意乐秉承梵天的旨意，为解救500宫女专程下凡，与额登国王子诺桑结合。但善良与邪恶同水火，恶人们乘王子卫国出征之际，阴谋杀害意乐。意乐出于无奈，凭借双垂瓔珞项璫重返天国。王子战胜顽敌，凯旋时不见了爱妻，毅然抛弃了权杖王位，不辞千辛万苦，踏进天宇，用他的勇武和智慧使夫妻团圆，回到额登国登基，铲除邪恶势力，令500宫女重返家园。

华本嘉根据隆务寺藏戏队演出过的《诺桑王传》后半部故事情节改编，后经青海省文化厅、中国剧协青海分会组织力量修改提高。主要围绕在意乐仙女下凡拯救500宫女的主线展开了矛盾纠葛。此剧于1982年7月首演于同仁县城，继又赴州辖各县城乡镇及甘南藏族自治州夏河县演出，半年时间，演出53场。同年12月到西宁参加全省自编剧节目汇报演出。后又经过修改，艺术上又有了更进一步的追求。

《鹿女》

根据《苏吉尼玛》改编而成，1982年改编演出。编剧、导演多杰太，艺术指导高鹏，作曲宋天福、王应诚，乐队指挥马德麒，舞美设计徐步桓、斗尕、吕建民、扎西尼玛。苏吉尼玛由仁青卓玛饰演，达哇森格（年轻国王）由洛桑朋措、俄赛才让饰演，老国王由多杰太、洛桑朋措饰演。

主要描写森吉洛哲国年轻的国王达哇森格登基不久，一群不明来历的野猪闯入后宫，践踏了四季常春的花苑。达哇森格带兵赶到丛林，偶遇投胎于鹿腹降生的仙女苏吉尼玛，两颗年轻而又善良的心撞击出爱的火花，于是，国王将苏吉尼玛迎娶回宫。美丽、娴淑的苏吉尼玛在森吉洛哲城广施仁政、宏扬佛教，拯救黎庶于水深火热之中，深受朝野臣民的拥



护和爱戴。但是苏吉尼玛的作为，引起失宠妖妃柔安的妒嫉。她勾结女巫甘德，先骗取了苏吉尼玛的护身佛宝，又相继杀害了鸛鹑与小王子，进行栽赃陷害。屈辱含冤的仙女，被轻信谎言的老国王押往沸血海处死。在危难的时刻，她被修成正果的隐士搭救，隐士施展法力，奸人阴谋败露，小王子与通灵鸛鹑死而复生，苏吉尼玛也坐在莲花宝座上从沸血海中冉冉升起。善良与爱情终于战胜了邪恶与阴谋，颂扬了人们追求真善美的可贵精神。

《鹿女》曾于1988年参加拉萨雪顿节的演出。1988年获文化部全国第二届少数民族题材戏剧剧本创作奖银奖。

《藏王的使者》

1989年根据传统藏戏故事《文成公主》改编演出。编剧多杰太，高鹏，导演多杰太，艺术指导高鹏，作曲宋天福，舞美设计吕建民，扎西尼玛，曲周太饰演禄东赞，仁青卓玛饰演文成公主，光辉饰演松赞干布。

该剧以公元7世纪初，吐蕃首领松赞干布派遣使臣禄东赞远赴唐都长安请婚的历史事实，与广泛流传的民间传说互为经纬编织而成，通过剧情表达出各民族团结友善的愿望，展现了藏汉人民在共建民族大家庭历史过程中的血肉联系。通过藏王的使者禄东赞这个艺术形象，生动地表现了藏族人民智慧、正直、勇敢的可贵品格，热情歌颂了藏汉民族之间源远流长、根深蒂固的友谊，反映了我国各民族文化交融的悠久历史。该剧主线清晰，情节紧凑、铺叙从容、形式纯朴；人物形象生动鲜明，表演风格明快，特别是喜剧因素的自然融入，强化了全剧的



《藏王的使者》





《藏王的使者》

生活情趣和时代气息。这是一出正剧，又注入了喜剧性的幽默调侃，如老太监、老官嫖的穿插，戏显得轻松、活泼。歌舞穿插恰当，场面五彩缤纷，给人以美的享受。有些抽象处理独具匠心，如把各路求婚使者抽象为佛国使者、军国使者、财国使者，不伤害其他兄弟民族的感情。语言优美如诗，比兴运用得恰当，具有很强的文学性。

《藏王的使者》的演出产生了较大影响，曾录制成电视艺术片，在中央电视台和青海电视台多次播放，1992年获第三届全国少数民族题材戏剧剧本创作银奖，1993年中宣部全国精神产品“五个一工程”入选作品奖、首届曹禺戏剧文学奖，1996年获第六届文华新剧目奖。

《金色的黎明》

1998年创作演出。华本嘉、高鹏创作，华本嘉、多杰太导演，吕建民舞台美术设计，更嘎才旦作曲，拉吉玛、卡毛才让、光辉、南拉太、洛哇等主演。主要描写了热贡艺术民间艺人一生的生活经历。

故事发生在20世纪60年代初，老画师拉藏为万德、东珠、加果以及自己的独生女桑姆悉心传授绘画技艺。在共同的学习中，三人对桑姆都怀有爱慕之情，但桑姆却倾心东珠。



《金色的黎明》

两人真心相爱。“文革”期间，加果成为造反派头子，他抢走老画师家中的传世名画，污蔑东珠为“现行反革命”，并将老画师的许多艺术珍品付之一炬。东珠拼命从火中抢救出“仁青赛唐”，远走他乡。夫妻被拆散后，桑姆每天思念丈夫。加果企图通过威胁、利诱得到桑姆。但桑姆在万德的保护下，加果的阴谋不能得逞。加果恼羞成怒，强迫万德与桑姆成婚，并同去水库工地劳动改造。两人以假“婚姻”相互扶持度过了那段艰难岁月。“文革”后，藏乡发生深刻变化。桑姆成为岗坚艺术开发公司的总经理，出走的东珠也返回家乡。为了使桑姆与东珠团圆，万德将对桑姆的爱深深埋在心底，毅然重返寺院。当东珠得知万德二十年如一日，与桑姆母女相依为命的生活经历后，东珠不愿破坏他们的安定生活，决定再次出走他乡。桑姆追回东珠，共同为开发民族绘画艺术事业勤奋工作。

《金色的黎明》于1999年获第四届少数民族题材戏剧剧本“孔雀奖”金奖，并且在庆祝中华人民共和国建国50周年优秀剧目献礼演出中进京演出，获得高度评价。2000年获第九届文华新剧目奖。《金色的黎明》的创作上演，开创了藏戏反映现代题材的先河，使藏戏更加为现代观众所接受，有关专家评价说：“黄南藏戏超越了娱神的传统，是给人看的。”而且成为“藏族戏曲发展的一个里程碑”。



《纳桑贡玛的悲歌》

这是一部反映藏区草山纠纷的现代题材的大型现代藏戏。2003年创作演出。多杰太编剧，多杰太、仁青杰博导演，多杰扬忠、才让昂秀作曲，吕建民、扎西尼玛舞台美术设计，南拉太、洛哇、卡毛才让、仁青卓玛主演。

《纳桑贡玛的悲歌》是一部具有悲剧风格的藏戏，成功地塑造了措蓉部落的牧人南杰、才让东珠和才吉卓玛的艺术形象。生动地描写了解放前黄河岸边纳桑贡玛草原上的两个藏族部落为争夺草山，展开了一场生死搏斗。血战中两败俱伤，家破人亡。从而警戒人们，同胞之间为草山相互争斗而冤仇相报，必将自残生命，自毁美丽家园。该戏获2000年全国少数民族题材戏剧剧本“孔雀奖”银奖。2003年9月参加中国青海民族文化旅游节全省专业文艺调演，获综合演出一等奖。

该剧主线清晰、情节紧凑、铺叙从容、形式纯朴；人物形象生动鲜明，表演风格沉静，这正是悲剧形象所蕴涵的审美价值取向，而且语言优美如诗，比兴运用恰当，具有很强的文学性。舞台美术设计写实与写意相结合，表现了浓郁的生活情趣和鲜明的时代气息。



青海
藏戏

第五章

黄南藏戏作品研究





青海
藏戏

第五章
黄南藏戏作品研究

一、仪式剧《公保多吉听法》的流传及其对黄南藏戏的影响^①

中国戏曲的起源可以上溯到原始时代的歌舞。这种歌舞可能是出去打猎以前的一种原始宗教仪式，也可能是打猎回来之后的一种庆祝仪式。黄南藏族地区至今依然保存着自己的节日，自己的民俗和斩魔驱邪以及敬神的宗教仪式，即“羌姆”仪轨（宗教舞蹈）。它是一种逐鬼驱邪的仪式，舞蹈者都戴着面具，有法王率领众神起舞。据考察，它包含着一段故事内容。舞虽不足以表现它的内容，但演故事的倾向却已存在了。其中仪式中的“米拉羌姆”，又称《公保多吉听法》，是《米拉日巴劝化记》中的一段故事，它有歌有舞、有白、有情节，已初具戏曲雏形。这出具有古老而珍贵的原始戏剧形态的仪式剧，有古老戏剧“活化石”之称。

笔者曾于2002年、2003年和2005年农历十月十七日，先后三次，前往黄南藏族自治州同仁县浪加村和尖扎县德欠寺进行关于民间藏戏《公保多吉听法》演出活动的实地摄制和田野调查。调查主要以观察法及访谈法为主，辅以录音、摄影等手段进行田野作业。其间，笔者得助于青海省藏剧团多杰太同志和扎西尼玛同志全程接待、翻译。其调查的目的是了解藏族仪式剧之详情，调查其剧目演出历史与现状，民间戏班的构成与演出形式以及

^① 此调查报告部分内容曾发表于《戏曲研究》第51期。



《公保多吉听法》

与羌姆乐舞之间的关系；掌握《公保多吉听法》这一特有剧目的流传、演变和仪式剧特点及其对安多藏戏的影响，同时，为安多藏戏相关学术研究提供一些有益的参考资料。

（一）《公保多吉听法》的历史渊源

以仪式戏剧形式出现的《公保多吉听法》是一出在安多藏区产生较早、流传较广、影响较大，深受广大藏族群众喜爱的羌姆形式的藏戏，对黄南藏戏乃至安多藏戏的形成和发展具有重要的作用。

黄南地区有些寺院举行宗教法会或民间祭祀活动时，要跳米拉日巴羌姆（在甘肃省南部地区称“哈欠木”），这是一种有歌有舞有说有诵的短剧表演。它是由羌姆演化而来的戏剧，或者说是羌姆与戏剧相融合的产物。“因为它在音乐、表演身段、舞蹈动作等方面，仍然承袭了寺院羌姆的仪轨，表现出仪式戏剧的风格”^①。可以说安多地区流传的《公保多吉听法》孕育于宗教祭祀仪式和民俗信仰之中，与宗教仪式活动密不可分，也是民间藏戏班特有的演出剧目，至今依然保留着原来的面貌而被沿袭下来了。

^① 刘志群：《我国藏戏系统剧种论》，中华戏曲1988年4月版。



早在吐蕃至13世纪时期,西藏有一种综合性程度较高的古老歌舞艺术——热芭。每当跳完热巴舞时,后面还要举行祭祀仪式并且穿插演出类似戏剧的杂曲短剧表演。这个短剧就是《米拉日巴劝化记》中的一小段故事,称为《公保多吉听法》或《公布保复羌》(即《小鹿与猎人》),有些地区称《鹿舞》。它反映猎人公保多吉猎鹿时,被米拉日巴说法感化,与猎犬、神鹿一起皈依佛法的故事。表演时动物戴着面具舞蹈,猎人和米拉日巴则既唱且舞,还有少数说念韵词。蓝面具戏江嘎尔班早期,也根据《尊者米拉日巴传之盛解道歌》中“与布衣猎人会见”的一段小故事,编排成一短剧,在藏传佛教寺院跳神节目中演出^①。这时期表现的《公保多吉听法》是属于亚剧性羌姆乐舞表演。

在18世纪时,甘肃拉卜楞寺主二世嘉木样久美昂吾(1728—1791)授意三世贡唐仓·贡吉乎丹贝仲美编写了《至尊米拉日巴语教释成就者之密意庄严》一书,当时,正值嘉木样二世圆寂,寺内派系纷争,戒律松弛,30岁的他以自己渊博的学识和尊贵的品格,重整戒规,根治弊端。为此他将书中《语教释》部分,改编为《哈欠木》(即《哈羌姆》),以此借米拉日巴对猎人公保多吉说法的故事,来弘扬教义,传经说法,抨击流弊,整饬教序。进而成为一种有歌有舞、有白、有情节的表演,于每年农历七月初八在“米拉劝法会”上演出。拉卜楞寺为了便于表演,对此剧又作了特殊处理,即角色增加为双数,猎人设计为师徒二人,并各携其子,米拉日巴师徒二人、犬、鹿为大小两个^②。显然,这一歌舞剧表演和一般法事活动的舞蹈不同,具有明显的戏剧性。

该剧诞生后,便每年按例在拉卜楞寺农历七月初八的“米拉劝法会”上演出,一直相沿至今。拉卜楞寺《哈欠木》的演出内容,李安宅和刘凯两位学者都做过详细的记录,

笔者也有幸看过该剧的演出。现根据他们的调查简介如下^③:

第一出,游方僧“阿杂热”。二童僧戴卷发黄须面具,穿绿色短上衣,花蓝色裤,腰围百褶裙,手持黑白相间的花棍作翻滚、打尖脚、打车轮等杂耍表演。

第二出,狮子舞。由一童僧扮阿杂热,手挥五色彩球和绸带,与二绿毛狮子相戏。这两头狮子代表保护佛祖宝座的8个狮子。此舞可为观者带来吉祥。

第三出,土地神做祈祷表演。先由两名戴绿头盔的花脸小土地神上场,向大地撒鲜果,

① 西藏艺术研究所编纂:《中国戏曲志·西藏卷》,文化艺术出版社,1996年版。

② 乔滋、金行健:《中国戏曲志·甘肃卷》,中国ISBN中心,1995年版。

③ 刘凯:《藏戏及乡人惟新识》《个由寺院衍化的惟戏型剧目》,中国戏剧出版社,1999年版。



青海

藏

第五章
黄南藏戏作品研究

再旋转舞蹈。他们退场后，两个戴黄皮硬壳面具的土地神出场，他们须发皆白，腰系象征蛇或龙的绳子，其中一人背着经书。他们舞蹈一番，便坐在太师椅上，扬撒大麦，对本地神祇献祭，然后舞至场中央，颂读有关米拉日巴生平的经典。

第四出，米拉日巴劝化。由两土地神引导米拉日巴兄弟登场。他们均戴白、蓝、红、紫、绿五色幢形高帽，帽檐垂下黑丝线遮住面部，身背经书，一手持锡杖，一手拿法鼓。

米拉日巴坐定后，两僧戴小鹿面具上场，以舞蹈表现被猎人追杀时的惊吓痛苦状。米拉日巴随即摇鼓说法，使小鹿静伏卧于身旁。

猎人的两个儿子（有一说是两个侍从）引两猎犬追小鹿而来，米拉日巴对之咏诵，劝猎犬不必起杀心，以摆脱因果轮回的苦恼。两犬终被调服，安然卧下。

接着，猎人公保多吉及其兄弟率两童子登场。他们戴着赭色面具，翻穿皮袄，腰佩长剑，在场上作滑稽表演，以假嗓谈论地方人事，讽刺有劣迹的寺僧。随后，两人忽然发现米拉日巴保护下的小鹿和猎犬，盛怒之中，放箭射向圣者。不料射出的箭均被折断，二人惊诧万分，上前询问。米拉日巴乘势演唱道歌，讲说解脱之理，两位猎人于是彻底悔悟，扔掉弓箭，皈依佛祖。

很显然，拉卜楞寺的《公保多吉听法》仍然承袭了羌姆的仪轨，其中的羌姆因素十分浓厚，但已经明显地透露出一种仪式戏剧的风格，主要表现为：1. 较之庄严的神舞，表现形式趋于活泼生动；2. 有了初步简单的念白、歌舞和唱腔；3. 由于羌姆角色一般是对称设置的，所以该戏受此影响，即增加了人物角色的对称设置，将最初的角色圣者、猎人、鹿、犬增加为双数（每个角色都是两个，有一说其意为一个是真身，一个是灵魂；另一说圣者和猎人都为师徒两人，又说是兄弟两人），使之趋于戏剧结构的形式美；4. 演员均戴面具，服装华丽，并有规定样式。5. 故事情节较曲折。据有关资料记载，此戏自在每年七月“米拉劝法会”上演出，已有近二百年历史，这种以歌、舞、白表演一个故事情节的传统，为甘南藏戏的产生奠定了基础。

（二）《公保多吉听法》在民间的流传、演变及艺术形态

《公保多吉听法》自清代以来便流传到青海各地的许多寺院，如黄南藏族自治州同仁县隆务寺、浪加寺、尖扎县德欠寺、海北藏族自治州门源县珠固寺、刚察县的刚察寺、海南藏族自治州贵德县的加毛寺。解放前夕又传入化隆县雄先的支扎寺。《公保多吉听法》在青海各地寺院中经过戏师的加工、创作，逐渐趋于藏戏形态，为青海安多藏戏的形成奠定了

基础。

黄南藏戏的诞生地同仁县隆务寺,早在“呀什则”夏日娱乐活动中就演出《公保多吉听法》。演出时只有少量的道白,以猎人舞、鹿舞、猎犬舞为主,是一种跳神表演,即羌姆乐舞。18世纪中期,夏日仓三世(1740—1797)时,由隆务寺戏师吉先甲将《公保多吉听法》重新编排。后又有该寺扮演公保多吉的僧人乔旦加(1914—)根据他多年演藏戏的经验体会,于1943年前后将《公保多吉听法》改为唱、念、做、舞并重的藏戏剧目,后来长期在隆务寺夏季娱乐活动中作为保留节目演出(现剧本已失传),20世纪80年代以后由于种种原因停演。

至今黄南地区一些寺院仍然保留了形式比较完整的安多语藏戏《公保多吉听法》,当地藏族群众将其称为《米拉羌姆》或《鹿与猎人》。

现将黄南地区一些寺院演出《公保多吉听法》的情况列表如下:

演出团体(寺院)	传入时间	演出时间	备注
隆务寺		农历六月初七到八月十五	
德欠寺	十七世纪初期	农历正月十八、七月初八	
浪加寺	十八世纪初期	农历十月十七	
麻巴乡浪加等 4个村每年 轮流演出	十八世纪初期	农历十月十七	
扎毛乡.官群寺	十八世纪初期	农历十月十七	

在这里将对尖扎德欠寺和同仁浪加寺演出的《公保多吉听法》作一描述与分析:

1. 尖扎德欠寺之《公保多吉听法》。

17世纪后期(1682)德欠寺建成以后,在活佛智干仓二世罗桑加措(1716—1781)后期,由拉卜楞寺引入了《公保多吉听法》一剧,据寺院主持丛尼活佛讲,此戏在德欠寺演出已有上百年的历史。据说,《公保多吉听法》传入之初,是羌姆形式的跳神表演,其叙述过程只不过是一种具有简单故事的说唱。乃至传到德欠寺之后,在智干仓活佛的主持下,从表演形式、舞蹈动作乃至音乐声调等方面都进行了充实,加工,使之具备了戏剧的形态。

德欠寺《公保多吉听法》自传入以来,经过不断地演出、不断地传播,它在羌姆的基





础上得到了丰富和改善。应该说它从羌姆仪轨中脱离出来已经趋于一种仪式剧的形式，已经完成了从歌舞、说唱向戏剧的转化。特别是《听法》的结构已经有“顿”（或称“温巴顿”是演出的序幕）、“雄”（即正文）、“扎西”（是正戏演出终了的祝愿迎祥的形式，即尾声）的藏戏表演程式的痕迹。

《听法》的演出是在寺院庄严的经堂前开始的，经堂作为演员换穿服装、戴面具的地方。经堂前宽阔的石阶空地就是舞台。在经堂左角蹲坐着两个身披袈裟的乐手，他们一人掌擦、一人击鼓，这就是乐队。观众围坐在场地四周观看。

场地放置两把黑色木质椅子，是二位圣者的禅座，也是剧中惟一的大道具。

演出开始，由仪仗队奏乐，鼓镲声之后，人物登场。两位舞蹈者头戴布质的软面具，披白发，黄脸膛，身着马褂，云肩，腰下系着用花绳结成的“热芭”裙，跳着矫健、有力的舞蹈上场。他俩双臂平抬节奏鲜明地摇摆舞动，双腿左右高蹈跳跃，动作整齐一致，时而分别舞至场地两侧，时而同至台中心相对而跳。舞姿昂扬、轻捷、洒脱。这段舞蹈很像羌姆中营造开场时“净场”的气氛。

舞蹈过后，两位步入后台。很快地又捧一黄绢制成的经轴跃上，他们立于台心，对面站定，将经轴上下展开，一人高声诵念着经轴上的文字，介绍着即将发生的故事内容，这种诵念抑扬有致，韵律性很强，类似传统藏戏中的“顿”。而且还很讲究声音色彩的变化，在最后几句变单独诵读为二人合诵，文字虽长，却无单调、沉闷之感。

这一段舞与诵即是《公保多吉听法》的序幕，接下来即是那传统藏戏中通常所说的“雄”。

第一场，“山神舞”。两个山神上场，他们穿绿袄、着绿裙、戴绿色的脱胎硬面具，一条绿色绸巾在脑后飘动。二山神边用动作交待故事发生的环境，边诵念“嘛呢”迎来二位圣者。

圣者米拉日巴和其弟子热琼巴都着白色僧裙，戴尖形的黄色幢帽，身背黄布包裹的经卷、手持系着黄红两色丝绸与经鼓的神禅杖，由二舞者引上。二位圣者皆不戴面具，没有舞蹈动作，出场后径直走向禅椅，端坐于上。

第二场，“鹿舞”。一对惊恐的鹿急促地舞上，加重加快的打击乐敲击出慌乱不安的节奏。两只惊恐的鹿逃窜至圣者米拉日巴禅坐前。两只鹿均头戴鹿形面具，在舞蹈中运用了许多具有一定难度的技巧，如“涮腰”、“小跳”、“旋转”等。并不时用双角有力地击地，表

现出遭受猎人追袭之苦。

两猎犬戴黑色的狗形面具，追猎二鹿。鹿慌忙逃窜，猎犬“大跳”追下。

第三场，教化小鹿与猎犬。米拉日巴与弟子慢慢起立，二鹿又上跪于圣者前，哀求庇护，米拉日巴摇鼓作歌进行教诲。二鹿听罢伏卧于两侧。二猎犬追上也跪领教义，二圣者又对猎狗作歌，猎狗亦分卧于圣者两侧。

第四场：劝化猎人。在鼓镲声中，猎人公保多吉由头戴黑黄软面具的随从引路登场。着黄色上衣，紫红色长裙，上罩短袖翻毛羊皮坎肩，头戴超大脱胎硬面具，面色黑紫，白发、白眉、白鬓、巨眼圆睁。其徒弟面具为黑发、黑眉、黑鬓，紫红脸膛，其服饰与公保多吉相似，也有两随从引路登场后立舞台左侧。

然后，公保多吉和兄弟二人一段接一段地轮番演唱着。米拉日巴与其徒弟热琼巴双双立起，摇动经鼓，用“道歌”的曲调吟唱，宣扬大慈大悲，普渡众生的佛经要旨。

在圣者演唱时，双鹿、双犬、四随从及公保多吉兄弟两人，面对米拉日巴师徒围成一圈。他们接受圣者的教诲，大彻大悟，高举弓箭，起誓不再杀生害命。这时公保多吉每唱罢一段悔悟的唱段之后，总体队形就在舞蹈中变化一种调度。最后，他们把弓箭掷于米拉日巴的脚下，表示要皈依佛门。

终场前的这段集体的舞蹈就是结尾的“扎西”部分了。

德欠寺演出的《公保多吉听法》一剧，除了人物塑造上缺乏性格冲突和对比外，其藏戏的特点已经基本上趋于成熟。

除了前面已经谈及的角色设置、化妆面具外，它还保留了环形广场演出的原始风采：没有布景，没有统一的化妆、服饰，只有随身携带的手杖小道具和不受时空制约的表演，从而形成叙述上极大的自由。

音乐主要是采用寺院宗教音乐和鼓镲伴奏。

2. 同仁县浪加寺之《公保多吉听法》。

同仁浪加寺演出的《公保多吉听法》，一直在民间流传，在每年农历十月祈愿跳神（羌姆）法会中演出。据82岁高龄艺人罗智讲，五世达赖时，浪加就开始演出米拉日巴羌姆，代代相传，已有两百多年的历史。他17岁时曾扮演公保多吉这一角色，这是一种羌姆跳神舞蹈，有少量的对白。后来，业余藏戏队成立后，由黄南地区本教教主拉玛才让（编导）根据《米拉日巴道歌》和唐卡壁画，重新改编并排演，流传至今。角色均由僧人扮演。近年，





笔者曾多次实地考察《公保多吉听法》一戏，认为浪加寺之《公保多吉听法》独具特色。

2005年11月17日下午1点多我们到了位于浪加村北头的浪加寺。这是浪加宁玛派寺院，寺院里的僧人正在举行盛大的法会，僧人们分三行面对面席地而坐，时而齐声朗诵经文，时而钟鼓齐鸣，气氛庄严热烈。下午3点，僧人们在仪仗的引导下列队来到村北的广场。在广场上，预先用白粉画出了表演区和观众区。在表演区中间，堆着干树枝和牛粪，村民们在演出之前就来到广场，将酥油和糌粑倒在上面，还有的村民将商店买来的糖豆也倒在上面。演出前，由老法师点燃这些东西，称“煨桑”，然后才开始表演节目。法会上共表演13个羌姆（跳神）节目，最后一个节目为“米拉羌姆”，即《公保多吉听法》。

首先，是开场仪式，由30余名僧人组成仪仗队，吹奏着从寺院走向跳神场地，绕场一圈。在场地东面组成两排坐下，前排为身披袈裟的乐手，他们4人掌钹，4人击鼓，2人演奏唢呐，两人吹奏海螺，六人手摇法鼓，一人诵念经文，后排僧人或举幢幡或持幡旗，他们既是开场时的仪仗队，又是演出的乐队。随后演员身穿神舞服装，头戴面具，在鼓乐伴奏下上场表演舞蹈。一个节目演完后由老法师引导下场，回到寺院，然后将下一个舞蹈的演员迎上来。老法师手拿一根经过装饰的长棍，其作用与宋金杂剧中的竹竿子非常相似。

“十月祈愿跳神法会”神舞有22位表演者，在这里将其神舞表演情形描述如下：

首先由12名“黑帽咒师”环绕场地作舞，营造开场时“净场”的气氛。接着，演出法王舞，法王（即多吉罗宏）4人，头戴蓝色牛头面具，身着蓝袍，率各神灵舞蹈。

之后，护法神2人，大臣2人，按顺时方向围场舞蹈。“刚日”（亦称“托干”），意为骷髅。有2名10岁左右的少年僧人，头戴骷髅面具，蹦跳出场，在舞蹈中运用了许多具有一定难度的技巧，如“涮腰”、“小跳”、“旋转”等。

接着，由公保、热玛旦、俄松玛、旦坚各地方神头戴蓝、红、白、绿面具，出场按顺时方向作舞，其中夏纳两人，即两个黑帽咒师，在场内驱邪逐魔。

“章松”，意为主持正义的化身，是宁玛派的主要护法神。章松头戴九头一乌鸦首面具，手持弓箭，身着蓝色长袍，披挂五彩哈达，率领四神将在诵经声中翩翩起舞，有牧民群众进场为章松护法神和四神将披挂五彩哈达，以祈求护法神时刻关注众生疾苦和及时驱除妖魔邪祟。

俄登白玛、勒松登加、拉日等地方神，他们分别头戴红牛首和蓝色熊首面具，身着华丽的五彩相间折穗绸缎衣裤，手持长剑，围场跨步跳跃，其舞姿稳健而优美，动作幅度较

大。其中，一法王出场，环场舞蹈至场地中央，这时，有藏族群众进场内法王敬献哈达，恭敬地将哈达挂于胸前，以祈求保佑家乡平安、人畜兴旺。之后法王手持弓箭，他时而涮腰、旋转、跨跃，时而张开双臂围场奔跑、腾旋，向放置在场地的“人形俑”（用酥油糌粑捏制而成），挥剑刺杀，营造出摄人心魄、神秘雄壮的气氛。最后将“人形俑”剥碎，由两个黑帽咒师将其抛向场外，意为将邪魔驱除。之后，是大合舞，这是众神合跳的舞蹈。预示邪魔已被驱除，家乡平安，人畜兴旺。最后，米拉日巴羌姆开始，即《公保多吉听法》。

先由两位吹奏者引导米拉日巴师徒两人入场。他们均戴尖顶红色高帽，帽檐垂下黑、红、绿、黄、蓝五色丝线遮住面部；身背经书，一手持禅杖，一手摇法鼓，缓慢走向禅凳，端坐于上诵念经文。

第一场，米拉日巴在禅房诵经。

第二场，鹿舞，一鹿神头戴青色鹿首面具，急促舞上，显着极端惊骇的样子，战栗栗的向米拉日巴求助，唱道：

拜伏在洛扎玛尔巴高足米拉上师尊前，
行者我生就鹿身长满荆棘的头，
我鹿身棘头听从米拉的歌，
为消除众生的痛苦就请加持我！
于是米拉日巴对其鹿摇鼓作歌，唱道：
敬礼洛扎玛尔巴足，息众生苦祈加持，
喂噫！麝鹿，头生众枝角，
勿惧听米拉，为汝歌此曲。

其歌声犹如梵音之美丽悦耳，夺人心魄，鹿神听罢消除了恐惧与痛苦，然后快乐地在米拉日巴左侧俯卧。鹿之舞蹈，舞姿优美，技巧性很强，类似汉族戏曲之旦角的做工。

接着，一条猎犬，戴红色狗形面具，追猎此鹿，米拉日巴又对其作歌劝服，唱道：

敬礼洛扎玛尔巴尊师足，平息众生嗔心祈加持。
身似犬身脸似狼，狼犬听我米拉歌。
汝视外物皆敌故，嗔忿怒火使心迷，
我当为汝作开导，教汝观心大手印。
圣者米拉的歌声使这凶犬的怒火平息下来，猎犬便唱道：





青海

藏
库第五章
黄南藏戏作品研究

拜伏在洛扎玛尔巴高足米拉上师尊前，

行者我生就狗身豺狼的脸，

我狗身狼脸听从米拉的歌，

为消除众生的仇恨就请加持我！^①

于是就在米拉日巴右侧卧下。

第三场，猎人公保多吉兄弟二人翻穿羊皮藏袍，分别头戴黄色和咖啡色超大型脱胎硬面具，白发、白眉、白鬓、巨眼圆睁。公保多吉兄弟二人各携其子绕场追寻猎物，然后坐于场地右侧，做长达30分钟即兴说唱表演。演唱内容多为嘲讽本年度寺内村庄违犯法规和种种不良现象。如插演一段“挖虫草”和“挖金子”的讽喻性小品，主要讽刺挖虫草和挖金子的人听信他人之言，什么也未挖到。“他来到村子里听信一村民的话，到上方去采金，到下方去挖金，至今没见过一星金渣子。……我的弟弟带着两个三岁的小孩前往公雪地区挖虫草去了，由于没有挖到虫草，就把这两个小孩留作押金，自己独身一人跑了回来。”^②既幽默又具有讽刺性。

第四场，公保多吉兄弟二人手持弓箭站起，继续寻找鹿与犬，发现自己的猎狗和鹿竟像一对母子般静卧在圣者身旁，于是气冲冲对圣者说道：“你有本事把我的狗和鹿弄在一起，看看你的布衣能否挡得住我的利箭！”说着就将弓箭拉满，瞄好准头一箭射向圣者，谁知竟射高了一点，没有射中。米拉日巴师徒摇鼓站起劝化公保多吉兄弟二人，放弃猎杀生灵之念，二人终于大彻大悟表示皈依佛法。鹿、犬、公保多吉及二子一起簇拥米拉日巴师徒共同起舞，随米拉日巴而去。

显而易见，浪加寺之《公保多吉听法》的演出形式既保留着羌姆的特点，又具戏剧形态。扮演者均戴面具；唱腔为诵经调和道歌调；有米拉日巴师徒二人、公保多吉兄弟二人及他们的两个孩子，一鹿一犬，共八个角色；有说有唱有舞有故事情节。乐队由浪加宁玛派僧人组成，乐器主要是长法号两门、唢呐两个、人腿骨号两个、法鼓七个。

考察《公保多吉听法》一剧在黄南地区的演变历程，不难发现它既承袭羌姆的仪轨，又有仪式剧之风格，这种仪式剧对黄南藏戏乃至安多藏戏的形成与发展都有影响。

其一，从故事情节来看，此剧的编演完全以宣扬佛旨教义为目的，为弘扬藏传佛教服务。传统藏戏中有不少剧目，其内容也是以宣扬佛旨教义为目的，对丑恶势力和违反教规

^{①②} 笔者根据同仁浪加寺演出的《听法》录音整理，由谢佐译，即兴表演之台词，由尕藏译。

者进行抨击与嘲讽。黄南地区每年在宗教祭祀活动中都要演出《公保多吉听法》,该戏对民间藏戏的发展影响很大。

其二,从表演形式来看,《公保多吉听法》具有祭祀性质。它与祭祀活动相结合,是从宗教舞蹈仪式中脱离出来的,它既采用了寺院羌姆的艺术因素,又吸收了比较丰富、自由生动的民间世俗艺术表演的艺术手法,达到了宗教和戏剧的双重效果。也就是说在浪加村仍然保存了自己的节日,自己的风俗和敬神的仪式,即宗教舞蹈(羌姆)。这种宗教舞蹈是一种逐鬼除邪的仪式,特别是在农历十月十七祈愿法会时演出。舞者头戴面具,穿着华丽的服装,装扮成各种神灵,由法王率领地方神、煞神、牛神、鹿神等绕场作舞。他们一会儿逐鬼,一会儿斩魔。或独舞,或群舞,既有抒情的舞,也有武士的舞。斩魔仪式结束后,《公保多吉听法》仪式剧开始。这种仪式剧具有一定的故事情节和十分浓厚的宗教乐舞色彩。它是伴随着祭祀仪式而产生的,是祭祀仪式与戏剧表演相结合的产物。因此,这种祭祀仪式对藏戏的影响很深远。尤其是藏戏在形成之初,祭祀仪式滋润了藏戏,并与之相互交流。黄南藏戏在表演形式上,不仅吸收仪式剧的风格,也吸收穿插了很多带有喜剧意味的宗教歌舞,如羌姆“怖畏金刚”、神舞、孔雀舞、云游僧等。藏戏中动物舞蹈是指剧中寓言性、神佛化身性的动物、灵怪等,如鹿、狗、孔雀等,它们的表演主要来自早期民间图腾拟兽、拟禽舞蹈形式,演员一般在演出时穿戴动物衣具、头具或面具。多数只模仿动物动作,进行戏剧化的舞蹈表演,少数亦以说、诵、唱、舞等形式表演。因而黄南藏戏亦保留了这种表演形式。如传统藏戏《智美更登》、《诺桑王子》、《白玛文巴》、《苏吉尼玛》、《朗萨姑娘》等剧目中,便穿插了动物神灵舞,有狗舞、鹿舞、野猪舞、狮子舞、鸚鵡讲唱寓言等。

其三,从音乐唱腔上看,祭仪与戏剧音乐的基本结构有两方面的特点:一是唱腔风格的多样性。为诵经调、道歌调、歌舞音乐与乐队伴奏等组成。特别是黄南尖扎县德欠寺的《公保多吉听法》,在音乐上颇具特色。它主要是鼓镲伴奏,曲调比较简单。唱腔基本上采用了寺院的宗教音乐。公保多吉所唱的曲调为“敬献词”,它介于说唱之间,吟诵性很强,颇似西洋歌剧中的“宣叙调”^①。米拉日巴所唱的曲调为“道歌调”。全剧唱腔安排的特点是专人专腔,一腔多用。黄南藏戏音乐正是继承了这一特点,为黄南藏戏音乐的发展奠定了基础。二是乐员职责的多面性。乐员一方面是寺院祭祀活动的仪仗乐手,又是仪式剧乐

^① 参见肖铁“德欠寺观剧散记”,载《青海戏剧》1989年第2期。





青海

卷

库

第五章

黄南藏戏作品研究

队的演奏者,另一方面,是仪式剧的扮演者,也是祭祀仪式的主持者。

同时,从乐队结构上看,仪式剧开始,由12人组成的仪仗队各持幢幡旗帜引领各角色出场,乐器有大法号、藏唢呐、钹、铙、海螺、法鼓等。乐队编制为34人。

其四,服饰,分为仪式服饰和戏剧服饰。仪式服饰均为僧服和羌姆乐舞服饰。表演乐舞的演员穿着华丽的神舞服饰,戴着神秘的面具,手持法器,环绕四周舞蹈,并举行斩魔仪式。戏剧演员均戴面具,服饰则是一种从西藏歌舞中继承下来的翻穿白羊皮祆藏袍。

其五,戏剧表演与每年的祭祀仪式,即与羌姆跳神活动相结合,以宗教祭祀仪式的形式进行演出,一般不能脱离祭祀活动而作为戏剧单独演出。如浪加寺的《公保多吉听法》在演出前,首先要演出“羌姆”,然后再演出《公保多吉听法》,即米拉羌姆;同样德欠寺、拉卜楞寺之《公保多吉听法》也是如此,整个戏的表演过程,具有一种民族原生性的艺术魅力。

其六,祭祀仪式剧传承的一般方式和传承的谱系。浪加寺僧人60余人,祭祀仪式剧是寺院作为一门必修的课程和必修的经文有寺院僧人进行传承,每年在农历十月十七日的祈愿法会上举行。一般有寺院主持选定扮演角色,他们代代相传,沿袭至今。

很显然,从《公保多吉听法》表演形式内容上看,具有明显的藏戏特征。藏戏乃源于古代祭祀歌舞“羌姆”,毋庸置疑,正如有的学者认为藏戏起源和萌生于“与舞蹈相结合的‘鲁’体民歌和苯波教摇鼓作声”的巫舞^①。正惟如此,14世纪时,噶举派僧人汤东杰布,在跳神仪式中,融合进去一些宗教神话和民间故事的内容,向群众进行宗教宣传,从而形成了最初的藏戏。而从其舞蹈、唱腔、面具、服饰等戏剧美学方面考察,都可发现藏戏从“羌姆”仪式中脱胎的痕迹。

我们知道,戏剧的孕育、萌芽和成长,离不开各相应时期的人文生态环境,离不开宗教祭祀仪式和民俗信仰仪式。这是世界所有古老氏族、部族、民族都存在的普遍现象。古希腊悲剧源出于歌颂酒神狄俄尼索斯的祭坛仪式;喜剧源出于纪念酒神的狂欢节表现仪式;古印度梵剧和古埃及法老时代的原始戏剧,也都与宗教祭祀仪式活动密切相关;甚至在美洲,一位考察学者,曾亲眼见过印第安人围着篝火举行祭祀仪式,并在仪式活动中表演戏剧故事。上述这些属萌芽时期的原始仪式戏剧,无不孕育于宗教祭祀仪式的土壤之中。

^① 《藏族文学史》,第355页,四川民族出版社,1985年版。

同样,藏族戏曲的发生也不例外。无疑,《公保多吉听法》就是由最初的宗教祭祀仪式羌姆活动中演变而成的,具有仪式剧风格的藏戏。它的表演形式为黄南藏戏的形成奠定了基础。

(参见附录根据实地演出录音翻译的《公保多吉听法》手抄本)

二、现代藏戏《金色的黎明》创新意识与艺术思维模式

青海省藏剧团以改编传统藏戏而不断提高了在中国现代戏剧发展史的历史地位。《意乐仙女》、《苏吉尼玛》、《藏王的使者》等就是在传统藏戏的基础上重新创作的优秀剧目。近年创作了一些现代题材的藏戏剧目,例如《金色的黎明》,以其浓郁的地方特色,鲜明的民族风采,感人的艺术形象,崭新的舞台面貌和亦庄亦谐、乍喜又悲的多色彩的审美意蕴,赢得了观众的赞美,并荣获中国少数民族题材剧目“孔雀金奖”。由此引起的关于现代藏戏的创作、表演与理论研究的话题,也成为戏曲界一个十分关注的课题。在这里就现代藏戏在创作与表演中是如何解决继承传统与突破传统、传统意识与现代意识、英雄与普通人的塑造、内容与形式的创新以及黄南藏戏的创新意识和艺术思维模式等问题作一阐发。

(一) 创新意识

藏戏,以一千多年前的宗教跳神仪式为发端,演变至14世纪汤东杰布创立的戏剧雏形,直到21世纪的今天,广大藏族人民的视野不断扩大,审美的需求日益提高,人们已经不满足于既有的传统剧目和单一、浅陋的藏戏内容。所以,现代藏戏在继承传统的同时,突破传统,走出神性世界,面向现实生活,拓展题材表现的领域已经成为时代的要求、社会发展的需要、广大藏民族审美的需要。因此,剧作家们,在现代藏戏的创作中已经清醒地意识到了这一点,他们在遵循戏曲的美学原则和艺术规律的前提下,对藏戏的内容和形式及人物形象作出了突破性的创新,由以往反映的神话传说、宗教故事、歌颂帝王神仙等,转为敢于走出传统题材的局限,大胆将目光转向现实生活,把焦点对准普通的藏族群众,使古老的藏戏更富有现代意识和时代感;在表演形式上,由以往单纯的歌舞性、说唱性走向了遵循戏曲的审美原则和艺术创作规律,即将唱、做、念、打(舞)等诸种戏剧因素和表现手段与藏族极富音乐性、舞蹈性和表演性的特点有机地融为一体,成为一种复杂的综合性的藏族戏剧。因此可以说,藏戏的创作,不只是以继承传统为美,更是以创造为美。正如剧作家高鹏所言:“藏族现代戏的创造要依据题材的特点和藏戏的传统特征,从现实生活出发,从人物性格出发,塑造历史感与时代感交融的人物形象。”因而,现代藏戏在继承传





《金色的黎明》中桑姆与万洛共同学习佛画艺术

统戏的基础上,发展拓宽藏戏题材,描写现实生活中的藏族普通人,挖掘他们生活中的美,成为现代藏戏的主体。在这里,高鹏先生的论述,使我们清楚地看到了一种创新意识。这主要表现在以下三个方面:

第一,剧作家选择了闻名遐迩的热贡艺术作为描写内容。剧作家把表现五屯艺术唐卡、雕塑、堆绣藏艺三绝的传承和五屯艺人的命运作为这出现代藏戏的主要背景和骨干情节,描写这些画神人,用智慧和汗水绘制出一幅幅精美绝伦的艺术品的同时,也画出了自身坎坷的命运、曲折的遭遇和执著、顽强的追求,表现他们的艰难、严酷、复杂的人际纠葛和生存境遇,刻画出他们敢于和命运抗争的品质和意志,描绘出他们在追求人生价值中所展现出来的真善美,从而形象地揭示了人类社会前进的艰难和人们奋斗的可贵。

第二,在《金色的黎明》中,剧作家塑造的形象不再是神和英雄,而是藏族普通人,即藏族民间艺人——画神人。通过对画师一家祖孙三代及艺人们的刻画,表现出藏族艺人的性格、信仰、命运、心理、情愫、追求以及他们所生存的自然环境和社会环境,而且在他们与自身命运的搏斗中,在真善美与假恶丑的对比中,揭示出人的本质力量。从人物性格塑造来分析:桑姆、万洛、东珠、加果本是共同学艺的师兄师妹,因为对生活认识的不同,



青海

藏
库

第五章
黄南藏戏作品研究

他们走上了相对立的道路。彼此间产生了一连串的恩怨是非。四个人物独特的生存环境与人生际遇决定了他们的思维逻辑与行为方式，铸成了他们独有的性格特征。剧中加果这一人物，在特殊的社会环境有着特殊的性格，成为与真善美对立的人，他烧毁佛画，夺爱不成逼走师兄东珠、气死师傅老画家，为其师兄师妹及师傅等普通艺人的命运带来很大的灾难。也正是这些灾难，磨砺了桑姆、万洛等人物与之抗争的意志；也正是这些灾难，锤打出了普通藏族人闪光的性格。其中桑姆和万洛是剧中塑造的较为成功的两个人物。桑姆，老画家之女，聪慧、善良、坚强，而坎坷、曲折的遭遇，磨砺出她与生活顽强抗争的不屈个性。她在描绘精美绝伦的藏艺三绝的同时，也描绘出来她对爱情的忠贞，对信仰、真理和艺术的执著追求。而阿卡（僧人）万洛又是一个具有悲壮与苦涩意味的人物，他善良、憨厚、虔诚，有着一颗仁爱之心。他与弟弟东珠、桑姆、加果师承老画家拉藏。他爱桑姆，时刻想念着，渴望着、深爱着，可当他发现东珠与桑姆相爱时，便把自己的爱隐藏着、节制着。“文革”期间，东珠被逼出走他乡，而桑姆也遭遇不幸，为解救被逼入绝境的桑姆，他忍受嘲弄与屈辱，毅然还俗，与桑姆假做夫妻，挑起了生活的重担，为桑姆母女撑起一方遮风避雨的天地。他与桑姆相依为命20年，走过人生的风风雨雨，正当两颗心彼此贴近，倾吐心曲之时，东珠突然归来，他又义无反顾地皈依佛门。由此可见，万洛的爱情，万洛的坚强，成为一种生活深层涌动的激情和高贵的象征，并透射出他们善良的心灵与美好的情愫，从而揭示出主题的深广性。

第三，来自剧作家的创新意识。对于剧作家来说，现代藏戏不仅仅是结构形式和戏剧文学题材的变化及创新，而是正如剧作家高鹏说的：“《金》剧的创作，标志着藏戏走向了现代戏创作的重要一步。而藏戏迈进现实生活题材领域，正是迈出了摆脱为宗教服务的境地，而且进一步完成了藏戏从娱神到娱人的飞跃。”原文化部艺术局局长曲润海先生来到藏剧团观看《金》剧时，也曾指出：“以前的藏戏是写给神看的，而今天青海的《金色的黎明》是写给人看的藏戏。”很显然，现代藏戏《金》剧的成功之处，就在于它在传统藏戏题材的基础上寻求创新，力求具有优美的形式和深刻的内涵，显示出现代藏戏创作观念的深刻变化。

由于剧作家的创作主体意识不断加强，使作品表现出对现实人生的独到认识和对现代意识的深刻理解，因而，剧作家在题材选择上从过去传统藏戏强调“歌颂帝王、神仙”的传说故事转向对现代藏族人性、命运、情感的深切关注和描写；内容也从故事性的描述转





向对深刻现实社会哲理和人物复杂的心灵世界的开拓。换言之,在现代戏的创作中,无论是剧作的意蕴,还是人物塑造,我们都可以清楚地感觉到深含其中的历史传统精神和现代意识。剧中人物的善良与奋发向上、生命本体对外部生存环境的不屈抗争、被扭曲的心灵对命运的强烈呐喊,既使人体体会到藏民族传统的深层心理,又凸显出今天这个时代藏族人的总体气质、精神追求和价值取向。剧作家不仅仅使宗教文化与世俗文化交叉、结合在一起,更重要的是在戏剧结构的处理上,能以超现实的审美意识对藏族世称三绝的传统绘画艺术这一古老的传统文化与藏族艺人的生命里程进行最智慧、最奇特、最有价值的想象组合,实现了从传统藏戏到现代藏戏的转型。

(二) 继承与创新

继承与创新在现代藏戏表现形式上主要体现为以下两方面:

第一,表演形式上继承传统藏戏“温巴顿”的结构形式,但又有所创新。

青海黄南藏戏在借鉴西藏藏戏固有的传统形式“温巴顿”的同时,突破和发展了“温巴顿”这一特点,尤其是在现代藏戏的创作中不仅保留了下来得到充分运用,而且更具特殊性。“温巴顿”这种形式,长期以来,在观众中已经形成了审美心理定势,可以说现代藏戏中仍然保留它且运用和发展它,可使观众产生对传统藏戏形式的回顾与情感交流,又有与传统藏戏相对接的效果,从而唤起观众对藏戏的特殊感情与审美愉悦。很显然,现代藏戏继承并突破这一形式,无疑成为现代藏戏创作新的艺术思维模式,同时也是现代藏戏创作的成功之处。

第二,突破藏戏传统唱腔,吸收藏族民歌曲调的基本要素,使音乐与唱腔相糅合,是现代藏戏创新意识的体现。

传统藏戏唱腔古老而悠远,在藏戏中依然保存下来,沿用至今。黄南藏戏唱腔有两类,一是继承传统藏戏唱腔,如有道歌调、喜庆调、悲歌调、嘛呢调、诵经调、格萨尔调、吉祥调等丰富多彩的曲调,而各类曲调之中又包括不同旋律的唱腔;二是在寺院宗教音乐的基础上吸收当地藏族民歌、说唱曲艺、民间歌舞音乐等素材发展衍变为黄南藏戏音乐。在现代藏戏的创作中,创造了角色唱腔,即依据演员的声音和人物性格赋予演唱的音乐曲调,如在《金》剧中,主角多演唱民歌曲调,歌声嘹亮、高亢,藏戏韵味浓烈。

现代藏戏中念白、道白较多,唱腔设计较为复杂,一般在演唱中主要融入民间曲艺音乐,如快板的诵念,在“温巴顿”甲鲁的诵唱中采用较多,极强地表现出藏语的音乐性和

形象性以及它固有的语言节奏和韵律。器乐中古钹的运用既继承了传统又有所创新,即突破了以往器乐只为舞蹈动作而击打,古钹常常打在戏剧进展的核心部分,打在展示人物心灵的关键之处,它成为一种语言,是整个现代藏戏进展中的生命语汇。

显然,现代藏戏音乐开始重视整体构思和性格化。在《金》剧中音乐和唱腔既保留了传统藏戏独特的色彩,又融入藏戏现代戏所需要的藏族民间音乐,和声效果丰满的多声部,令人耳目一新。因此,现代藏戏唱腔与音乐的创作,吸收大量的藏族民间音乐是符合藏族审美心理的。在《金》剧中音乐与唱腔的创作既是传统的又是新鲜的,既是熟悉的又是好听的,这便是现代藏戏音乐创作成功之处。

(三) 鲜明的个性与独特的风格

现代藏戏《金》之所以引起世人瞩目,其原因是该剧将继承与创新相结合,形成了独特的美学个性与审美形态,即保持藏戏鲜明的个性与独特的风格,创作出了古典美与现代美相结合的艺术形态。

在表现形式上,艺术家着重把握传统藏戏与现代藏戏的结合点,这是现代藏戏所具有的审美特征之一。因为一部剧作思想内涵的变化必然会带来形式的变革,而形式的变化必须把握传统藏戏和现代藏戏的特点,在此基础上发展变化,才能使现代藏戏既是传统的又是现代的。也就是说传统藏戏与现代藏戏在艺术风格、审美取向、主题意蕴上各具风格,而古典美与现代美较完美的结合,则是现代藏戏特有的美学特征,也是艺术家的新意所在。换言之,黄南藏戏产生,形成与发展的历史,有着自己独特的人文生态环境,也就是说民族语言、音乐、唱腔、舞蹈动作的艺术提炼与表演程式独具特色。为此,现代藏戏的民族风情、地方色彩和艺术特征,成为一个重要内容。从理论到实践,都应继承、发扬并发展它们的个性。个性越突出,越鲜明,就越能凸显本民族的心理特征、风俗人情和独特的生活形态,就越能接近和反映藏民族的思想感情和审美情趣。所以高度的形式美是藏戏的鲜明个性,也是藏戏共同的美学追求。现代藏戏《金》剧既保留传统藏戏的鲜明个性,又借鉴其他艺术表现手法发展和丰富自己,主要体现在以下几方面:

第一,舞台节奏的韵律化,这是现代藏戏舞台艺术的灵魂。传统藏戏重叙述,戏文不规范,韵律较弱,几乎成为藏戏发展的羁绊。而现代藏戏在这方面有了很大的改进,从在传统藏戏《松赞干布》的基础上新编的《藏王的使者》一剧为例,它较传统藏戏有了明显的突破,在剧本创作上,规范戏文、强化韵律,在表演形式上,继承传统、张扬个性,在





人物塑造上,不以交代故事为主要手段,而是重于人物的刻画。仅就语言的韵律而言,现代藏戏更讲究语言骈俪对称,哪怕是说白诵念,也一律字节相等、回环照应、铿锵上口,如《金色的黎明》一剧:“吉祥度母佛一尊,二十一像不坏身;慧眼洞察三千界,飞天点化舞云门。桑姆长袖动态真,东珠挥笔画传神”,戏曲艺术悦耳的美感由此而生。这种现代藏戏艺术的韵律美,正是藏戏别具一格的个性美。

第二,现代语汇的大量运用,这是现代藏戏舞台艺术特征之一。有两种语汇:一种是藏戏语言用现代词汇代替旧称,例如现代藏戏中出现“问候语”时,其中就有藏语的、汉语的、还有英语的,如汉语“阿爸、阿妈、您好”,英语“BYEBYE、OK”,在戏中运用得非常自如,藏汉观众很欢迎这些现代词汇。当然,这种创作,不仅要求剧作家能够使用包括阳春白雪和下里巴人在内的各种类型的语言和词汇,而且,必须能够把各类知识总汇起来,织造出一种多层次多面性的世界景观来。另一种是表现体态语汇的现代化,运用了表现现代人生活中出现的新的体态动作,如绘制唐卡、缝制袈裟、藏袍等生活动作,形成一种虚实相结合的审美意境。此外,在现代藏戏中,固定的传统程式动作与现代生活动作相结合,如《金》剧中桑姆看信时的动作,将信托在手掌上,左右轮换翻腕托掌,边跳边看,表现出藏戏程式动作的个性特征和人物内心的变化,它是在“翻腕托掌步”黄南藏戏程式动作上加以创新的。这种创新不仅使演员丰富的内心活动和舞台体验外化成感性化、节奏化、夸张和美化的体态动作,而且使新的适应表现当代生活的艺术表现手法进入现代藏戏表演模式之中,它既继承了传统藏戏的形式美又张扬现代藏戏的个性美;没有离开传统的又具有了现代的体态动作。无疑,现代藏戏程式动作的创新和完善,提高了现代藏戏的艺术表现力。

第三,舞台美术突破以往传统藏戏舞台设计,使之更趋戏曲化,这一创新,是现代藏戏的一大特色。它主要是表现和深化剧作的思想内涵,塑造人物形象,逼真地再现剧情环境。在现代藏戏《金》中,其一,佛塔的布景,完整的佛塔和破碎了的佛塔,这是对人物命运的折射;三幅唐卡的布景,采用意识流手法,由演员在布景中饰演佛像并翩翩起舞,虚实结合,寓生活真实于艺术真实的氛围中,为观众展现了藏传佛画艺术的美。同时,加强了舞台演出的整体性和艺术性,既点染了意境,烘托了气氛,又揭示了主题。其二,舞蹈表演采用意识流手法来烘托环境,如女子群舞,演员手持柳树枝的表演,成为活动的舞台布景,清新、自然,充满着大自然的生机,既具有生活气息,又具有一定的象征意义。其

三,舞台布景更趋于生活化,如老艺人临终前的舞台布景,桌、椅、平台等。其四,充分利用新的舞台技术手段和现代科技成果,冲破了中性布景,如班禅佛像高悬舞台中央,利用激光技术使之光芒四射,让观众想象出心中的神显现。显而易见,舞台美术的创新拓展了现代藏戏独特的审美意蕴。

第四,戏曲艺术的发展始终是在不断吸取姊妹艺术长处的基础上进行的,但是当它的艺术形态发展臻于完美之后,就在观众中逐渐形成一种趋同的相对稳定的审美心理定势,其艺术变革不能切断与传统艺术的联系,否则,会过犹不及,观众就会提出“是不是”或“像不像”藏戏的疑问。它不像歌曲、舞蹈甚至话剧那样单一、那样迅速,尤其是藏戏这样历史悠久、声腔多样、传统表演形式稳定成熟的古老戏曲,藏族群众已经对其具有了固定的观赏习惯和审美定势,所以,改革的力度也同时要考虑观众的接受心理。当然,现代藏戏的出现,使古老的藏戏舞台面貌焕然一新,赢得了广大藏族观众的喜爱,这是必须肯定的。在某种程度上说,现代藏戏从内容到形式已经可以在写意、写实的戏曲艺术法则中比较自如地将现代姊妹艺术的表现手法,艺术语汇融入自身肌体,从而使藏戏的舞台形态变得更加绚丽多彩。

综上所述,现代藏戏的创作方法和表现手法已走向多样化,它的剧情结构由传统的“点线结构”转向多层次、多线索的复式结构,形象刻画从注重外部言行的描写转向人物心灵情感的挖掘,并能渗入现代藏戏意识形态的所有领域。应该说,这是得力于黄南藏戏丰厚的传统文化蕴涵,得力于剧作家创新的现代意识以及这个时代形成的藏戏艺术的基本特征。由此可见,为适应历史的变革,时代的需要,在综合艺术形态上,藏戏完成了传统戏曲向现代戏曲转变的过程,在现代戏剧文化审美意识的指导下,从剧本创作、导演艺术、造型艺术和表演艺术,都提高到新的艺术高度,达到了具有较高审美价值的艺术综合性和完整性。

三、藏戏悲喜剧的审美特征

藏戏自诞生之日起,便久演不衰,受到广大藏族人民的喜爱,究其原因,不外乎是藏戏所蕴涵的悲剧因素和喜剧因素。悲喜剧因素,在藏戏舞台上不论其因素强烈与否,都已成为了永恒的特性,如黄南藏戏《意乐仙女》、《诺桑王子》、《苏吉尼玛》、《藏王的使者》、《金色的黎明》等,无不以乍喜又悲的审美意蕴,赢得观众的赞美和喜爱。





青海

藏

第五章

黄南藏戏作品研究

在我国古典戏剧中,悲剧是最能扣人心弦、动人肺腑的,悲剧是一个重要的美学范畴,在审美对象中占有重要的地位。同样,作为藏族戏曲,其作品也具有悲剧性质,表现出动人的悲剧精神。但是,藏族戏曲,由于历史条件的不同、民族性格的各异,在思想倾向、人物性格、情节结构等各个方面,却显示着悲喜剧的艺术特征。这种特征虽然没有形成系统的悲喜剧理论,但从其舞台演出和戏曲创作来看,“藏戏作品的悲剧成分往往在前半部分”^①。其原因是作品要运用藏传佛教的理论,阐释人生的苦难及无常等带有悲剧成分的种种社会现象。当人物摆脱痛苦意识,超越到佛的境界时,藏戏的人物开始非悲剧化,成为一种藏传佛教文化内特定的喜剧人物^②。而这种悲喜剧人物,则是源于悲剧的题材,藏戏悲剧题材一般都来源于印度或藏族神话和“英雄时代”的史诗,悲喜剧主人公一般都是神和王公贵族,如格萨尔王、诺桑法王、智美更登等。但藏戏悲剧的内容和形式,比之印度悲剧有很大区别,18世纪,当藏戏传播开来后,藏戏的宗旨就是要阐释佛教的观念。由于这种主题的规定性,便造成其主题普遍存于藏戏中,即创作的思维空间限于教义的阐释,因此藏戏的题材也相对出现狭窄性、人物性格的单一性、作品美学内涵的非悲剧性,而成为悲喜剧性。尤其是藏戏,悲剧人物不论是英雄,还是普通百姓,都具有悲喜剧特征。因此,在这里,我们就黄南藏戏,探讨其作品中英雄的悲喜剧审美特征。

在我国古代曲论中,并无“悲剧”一词,只有“苦戏”“怨谱”“哀曲”之类的说法,更未对悲喜剧内涵作出解释。在藏戏中也如此,因此,我们在此谈藏戏悲喜剧的内涵,还是一家之言,而且由于藏戏受印度、古希腊悲喜剧的影响,我们还需对国外几种有影响的说法作些介绍,并用他们的说法衡量我们藏戏英雄悲喜剧创作的具体实际,看藏戏英雄的悲喜剧是否与印度、古希腊悲喜剧相同。

最早对悲剧作过完整解释的,是古希腊哲人亚里斯多德,他在《诗学》中说:“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的行动模仿:……借引起怜悯与恐惧来使这种感情得到陶冶”。这是一条对悲剧解释得比较中肯的定义,对后世创作影响深远。其中关于“悲剧”“引起恐惧和怜悯”的见解,被认为是经典性的“定义性”的概念^③。此观点,无疑反映了他们对人生的不同态度和不同的理解。考察黄南藏戏,它虽受印度文化和古希腊戏剧艺术

①② 佟锦华:《藏族民间文学》,第224-225页,西藏人民出版社,1991年版。

③ 孟昭毅:《东方戏剧美学》,第136页,经济日报出版社,1997年版。

影响,但因其悲剧成分在作品前半部分,而结局多是大团圆,因此,藏戏一般为悲喜剧,而且在悲剧的情节结构及其处理方面表现出自己的特点,才使人似乎感受到藏戏没有悲剧,那么,黄南藏戏亦如此。其实不然,藏戏的悲剧更多的是情感的悲剧,也就是命运悲剧。它是宗教思想主宰的藏族社会与藏民族心理相抗衡而形成的。它们总是不惜笔墨地去渲染人物的内心意绪,努力调动最合适的艺术手法,去创造一种情感的悲剧氛围。它们并不单纯或过多地追求西方式的血淋淋的惨不忍睹的生存搏斗,而是在已经淡化了的艺术描述中,向观众展现人的神圣情感的悄然幻灭和成就伟大人格的艰难与曲折,从而表现出藏民族浩繁精深的思想意识底蕴,以及充满着自信与不屈精神的伟大力量,这便成为藏戏悲喜剧的一种风格和基调。

那么,为什么藏戏具有这种风格和基调呢,当然,这与藏民族传统文化密切相关。

藏戏因为要阐释佛教的观念,因此,在构思上只要按其思想用相对应的故事情节和人物图解就行了。首先从情节上看,藏戏作品的构思是按佛教之四圣谛的观点进行故事图解的。作品一般先写社会现实以及人生的苦,也就是“无明”或者贪欲所造成的悲欢离合,陷害残杀等,以此来证明人的苦难;进而写人物走向灭除痛苦,修炼或出家的必由之路,而人物的性格也就因此而塑造定型了,即人物由悲剧性转化为喜剧性。其次,从人物情感上看,藏戏悲剧中的“悲”作为一种价值概念和美学概念,并非只指情感意义上的悲哀之悲,也指一种特殊的审美经验,实际上,它既包含了戏剧艺术悲怆动人的悲,也包含了如悲怆所动的同时所感受到的一种审美愉悦。所以说,给藏戏英雄的悲喜剧内涵下定义是很难的,但是有一点是较符合藏戏英雄的悲喜剧特征,正如王国维所认为那样:“悲剧是对人生苦难的解脱”。他的这种观点,虽不太符合我国古典戏曲的悲剧特征,却符合藏戏悲剧特征,我们在这里肯定他的观点的同时,还应指出藏戏悲喜剧人物对人生苦难的解脱,是充满民族乐观主义精神和不屈不挠的奋斗精神的,由此构成了藏戏英雄悲喜剧的内涵,即藏戏的悲喜剧概念,加之剧情通常以“大团圆”收场,因此,按照悲剧的审美标准来衡量,藏戏缺少悲剧(前半部分为悲剧,后半部分为喜剧),其大部分应该称为喜剧或悲喜剧。这种圆满和解的余韵,在许多藏戏作品中都有体现。黄南藏戏在创作及改编作品方面表现得更为突出。

《智美更登》一剧,表现了智美更登为了普救痛苦有情,禀求父王发放布施,赈济穷人,国王按照王子智美更登禀求,准其大发布施,从而使人们解除了痛苦。后来,有一敌国婆





《智美更登》



青海

藏

第五章
黄南藏戏作品研究

罗门伪装成穷人来向王子讨取布施，用花言巧语骗去了如意宝。国王大怒，惩罚王子智美更登流放他乡12年。在流放的路上，他将财物甚至连妻子儿女都施舍给他人。最后，把自己的双眼也献给了双目失明的老人。他的这种行为感动了神佛，敌国也因他的布施行为痛悔过去，主动地把如意宝送还给他。智美更登与妻子儿女团圆，双眼复明，继承王位，并用福德之力，制定了法律，使国家比以前更加昌盛，最后得到吉祥圆满。智美更登因好布施而被流放，这是作品中的悲剧情节，是鼓励人们信仰佛法。经历磨难后智美更登用善制恶，并以圆满喜庆收场，这是作品中的喜剧情节。《苏吉尼玛》、《诺桑王子》、《朗萨姑娘》等传统藏戏，表现人的贪欲和因此遭受的陷害及生离死别，反映出“苦谛”的基本思想。其中苏吉尼玛的出家修行正是表现了人们对“苦”的觉悟，对现实佛教理想境界的追求，这种情感悲剧合乎藏民族的审美心理，它留给观众一种和睦的心态。以上分析，使我们清楚地看到，藏戏的观念或者说其藏戏的哲学思想内涵是受藏族特定区域文化、藏传佛教的哲学思想影响的。与此同时，呈现出藏戏悲喜剧人物对人生苦难的解脱，是充满乐观主义精

神和不屈不挠的奋斗精神的。

藏戏作品都存在着悲喜剧的因素,这种审美倾向,偏重人事,强调伦理纲常,追求道德完善。许多大团圆的结局都有宣扬这些思想的训化作用,正如印度古典梵剧的团圆结局,除去古典梵剧理论著作《舞论》禁止舞台上直接表现暴力,死亡和睡觉以及作者所明言的:“我所创造的戏剧对于遭受痛苦的人,苦于穷累的人,苦于忧伤的人,各种受苦的人,及时给予安宁。”^①等因素之外,印度古代人和大自然和睦相处,思想较为乐观,他们不相信现实中会有什么不圆满的事,坚信事情总会有一个和解完美的结局,这些思想必然会反映到戏剧中来,从而形成喜剧式的收场。藏戏中的和解、圆满的悲喜剧结局,一方面是藏族传统文化的一种反映,一方面是受印度文化影响,与印度梵剧密切相关,因此,藏戏所表现出“团圆之趣”的悲喜剧模式,有其产生的共同基础。

藏戏便是以这两种文化为基础的。对英雄的悲喜剧的处理与梵剧有某种认同,有某种相近的,追求完美的审美心理与要求。他们希望悲剧结局要交代人物命运的终结,使空悬的心理得到一种踏实感与满足感,倾斜的心理状态达到一种平衡。在剧烈的冲突之后,人们往往渴望一种万物归一,诸矛盾统一于一体的和谐局面出现,以期表现善恶有报的目的性。如果造成悲剧的根源未能在结局的余韵美中得到妥善而且是合乎情理的处理,人性中某些固有的受辱即要报仇的心理缺憾就难以得到补偿,人们的美好愿望也无法实现,更难以表达悲剧那种悲壮、感奋,却潜藏乐观基调的美学效果。其实,藏民族的含蓄精神和宗教思想,在藏戏作品中得到了充分的体现,他们主张“温柔敦厚”、“谦和礼让”、“虔诚信仰”的道德标准,在戏剧作品中固然不适于表现大悲大哀的内容,若要表现悲剧的结局,也要在处理上费一番苦心,作些调和,以适应藏民族道德审美的要求。因此无论多么悲惨的题材,都要尽量缓解冲突,消解矛盾,以一个团圆或亮色的结局,追求一种余韵的美,即圆满之美。另外,藏民族信仰佛教,比较注重精学勤修。尽管在理论上,佛教和其他宗教一样也否定现实,其基本教义就是“苦空观”以及“四大皆空”等,但另一方面,佛教却又从修养上强调在现实生活中的宗教实践。这种积极性给予了文学艺术创作以一定的影响,体现在藏戏悲喜剧创作上,在处理严肃或悲惨的题材时,人们往往喜欢在不幸事件结束后,安排一个欢天喜地、善恶有报的结局,使原来较为紧张的舞台气氛得以松弛。朱光潜先生

^① 《古代印度文艺理论文选》,第159页,人民文学出版社,1980年版。





青海

藏

藏戏

第五章

黄南藏戏作品研究

早年在探讨悲剧心理问题时也曾指出：“佛教这种依靠自己的宗教尽管高尚，却不利于悲剧的发展”，“看见悲惨场面而高兴，尽管是想象和虚构的场面，在佛教看来不仅是一种导致困苦的欲，而且也是残酷的标志”^①。因此，在黄南藏戏中，悲剧中常常插入喜剧性的场面，喜剧中也有悲剧性的情节，印度人对于悲剧艺术在接受心理上似乎就存在着一种逆反倾向，具有浓厚宗教文化解说的印度人实难接受悲剧美或悲剧场面。所以，有些藏学界学者认为：民间藏戏题材的狭窄性和构思的严谨性，其结果是人物性格的单一性，作品美学内涵的悲剧性……藏传佛教的根本目的是欲将痛苦的人渡入幸福的彼岸，因此它揭示人生的痛苦不是目的，这两点的结果使藏传佛教的本质中几乎没有悲剧色彩。即使是英雄人物形象，也是通过苦难的过程，而达到幸福的彼岸，这是结果，而这一点恰恰证明了藏族民间戏剧的美学特征是非悲剧性，那么我们看到的藏戏表演，它的悲剧因素，则产生于受诅咒的困苦、灾难、与所爱的人分离、丧失财富、不幸的遭遇等等特性，这是悲剧性，只是通过痛苦的过程渡入幸福的彼岸，达到圆满的收场，这种戏剧悲剧性结构可以说是悲喜剧，而人物形象则是英雄悲喜剧。

根据以上分析，来概括一下藏戏英雄的悲喜剧的总体情况，也就是基本内涵。

一般的藏戏英雄的悲喜剧，有如下几个共同点：

第一，有一个严肃的、完整的、有一定长度（前半部分）的悲剧冲突。悲剧主人公沉浮于冲突的旋涡之中，不幸沦入悲惨的境遇，通过奋斗解脱苦难达到光明、幸福的彼岸。结局多为喜剧性。

第二，有一个或两个悲喜剧主人公，他们是正义的，合理的形象，他们虽然在整个悲剧中的发展趋势乃是逆境，但通过悲剧主人公的某些行动，由悲转为喜。

第三，基于藏戏悲喜剧主人公的行动是正义的，合理的，他们遭遇是悲惨的，因而能引起人们的悲哀和同情；具有正义性的悲剧，还有使人们感奋和鼓舞的作用。

由上而知，藏戏悲剧的冲突，是肃穆，悲壮、虔诚的，而且可以说是快乐的，因为通过主人公不断遭受的苦难，即分离、受陷害等，经过悲壮的，虔诚的行为战胜了苦难，从苦难中解脱出来。这样的悲剧，是悲喜交集、苦乐相错的，但这种乐和喜，一般都是服务于苦和悲的。

^① 孟昭毅：《东方戏剧美学》，第132页，经济日报出版社，1997年版。



藏戏《诺桑王子》、《苏吉尼玛》、《智美更登》、《白玛文巴》等剧目，都是通过描写悲剧冲突展开悲剧人物的苦难，凄惨遭遇，来赢得道义上的胜利和观众的同情，起到净化心灵的作用。

因此，藏戏悲剧的冲突形态可归纳为如下几种：

第一种是人和社会的冲突，如《苏吉尼玛》、《朗萨姑娘》等，反映百姓和社会黑暗势力之间的冲突。

第二种是理想和现实的冲突，如《诺桑王子》。

第三种是情感和理性的冲突，如《智美更登》。

第四种是主观和客观的冲突，如《白玛文巴》。

这四种冲突形态，在八大藏戏中都不同程度存在着，而且充满着浓厚的宗教神秘色彩，几乎没有一部作品的内容不涉及人们对佛教的态度问题。如反映古代藏族社会问题的传统藏戏剧目《朗萨姑娘》，主人公朗萨姑娘在作者笔下也是一个虔诚的佛教信徒；还有《智美更登》、《诺桑王子》等。这些积极的东西散发着浓郁的生活气息，曲折地表现了主人公的智慧、情感、愿望，以及勇往直前的、积极向上的进取精神。

因而，黄南现代藏戏在改编创作过程中，一是在继承传统藏戏的基础上，加以提炼，升华；二是捕捉藏戏人物闪光的积极向上的进取精神，塑造生动的典型的人物形象。由此成功地创作了《意乐仙女》、《苏吉尼玛》、《藏王的使者》和现代藏戏《金色的黎明》。

例一，《意乐仙女》是黄南藏戏团根据传统藏戏《诺桑法王》后半部分改编的。在传统演出中，以宣扬神权、因果报应等宿命观念与宗教色彩为主。改编后剔除了宿命因素，突出人神爱情的主题，把因嫉妒、争宠而蓄意陷害意乐仙女的500嫔妃改为被意乐拯救出宫的500宫女，这一情节改变，突出地表现了主人公的真善美，且突出了主要矛盾。

例二，《苏吉尼玛》属于悲剧，主要描写国王爱上善良、漂亮的鹿女苏吉尼玛，并娶为王妃。苏吉尼玛心地善良为穷苦百姓布施，遭到魔妃的嫉恨而被迫离开宫廷。悲剧冲突从此开始。

首先遭到陷害，其次遭遇劫难，两场悲剧冲突达到高潮；最后以出家修行后又重返宫廷与国王团聚而结束全剧。

例三，《朗萨姑娘》是一个典型的悲喜剧。其主要内容是，娘兑日昂地区的王爷扎钦巴看中了美丽的贫家姑娘朗萨雯波，强迫她嫁给他的儿子扎巴桑珠。朗萨雯波被抢到扎家后，



青海

藏

第五章

黄南藏戏作品研究

受尽种种辛苦、虐待，遭到各种诬陷，终于含怨而死，她不但具有孔雀也比不上的美貌，鲜花见了也会害羞的容貌，还有一颗菩萨般善良的心，由于她的善良感动了神佛，使她还魂复活，重又回到人间，与双亲团聚。

这出戏，真实地描写了藏族社会底层人民的生活以及人民同上层统治者之间的尖锐矛盾。

《朗萨姑娘》以悲始喜终，这种喜中有悲，悲中有喜，悲喜交织的戏剧手法，可以说是藏戏的特点之一。即使是事实上的悲剧，但最终总是使悲剧变成为“皆大欢喜”神话般的喜剧结局。以这一手法再加之充分发挥了藏戏唱念文雅、动作稳健的特色，使整个戏获得了一定的艺术效果。该戏主题鲜明，情节曲折生动，使观众感动万分过后，没有不动心流泪的。

例四，藏戏现代戏《金色的黎明》主要刻画了吾屯艺人从事雕塑、绘画、堆秀的命运，表现出藏族普通艺人的性格、信仰、命运、心理、情愫、追求以及他们所生存的自然环境和社会环境，歌颂了藏族普通人的悲欢离合的生活。故事的主人公是老、中、青三代热贡艺人，他们的故事围绕藏传绝艺热贡艺术而展开，藏传绝艺的命运同艺人的命运交织在一起，构成了该剧的悲剧冲突。

作为诗剧的藏戏，在继承了传统藏戏长期以来抒情诗歌创作传统的同时，以它那广袤的抒情场面和深沉的感情激荡，赢得了藏民族的心。它的唱词不仅有利于烘托悲剧气氛，揭示人物的精神世界，完成对悲剧主人公形象的塑造，而且通过那悲壮激越的音乐唱腔，使观众在“物我两忘”的境界里得到高度的美的享受。

当然，藏戏悲剧曲词的特点，并不是单纯的悲壮和感伤，而往往插入喜剧性的场面或是轻松愉快的歌舞曲词，如前所述，藏戏更多的是悲剧和喜剧因素相互交融的所谓“悲喜剧”，就藏民族的性格而言，内向、含蓄，对于人生的苦难泰然处之者多，即使是对某些事态炎凉狠琐心理进行讽刺、谴责、否定，也多采取较为温和的态度。因而，悲剧、喜剧在藏戏艺术中，并非那么泾渭分明。但喜剧为达到其审美的效果，所用的滑稽、讽刺、机智、幽默等艺术手法和表现手段，却是悲剧所难以采用的。

如黄南现代藏戏《金色的黎明》中对万洛形象的塑造，便是悲剧色彩的喜剧人物。当“文革”开始时，万洛被迫忍受嘲弄和屈辱走出佛门与自己的弟妹桑姆成婚假做夫妻。可是，他却真心爱着桑姆，但是只能把爱深藏在心灵深处，表现出流泪的尴尬与心痛的滑稽；如

万洛被逼迫还俗更换俗装,造成万洛可笑的行为,这是一种表现出流泪的滑稽,引发人们带泪的笑声。20年来桑姆与万洛相依为命,互相扶持,共同的遭遇使他俩的心相通彼此产生了爱情,正当互相倾诉心曲之时,桑姆失去联系的丈夫东珠突然归来,流淌着血与泪的万洛又义无反顾地皈依佛门,回到心灵的归宿。该剧正是通过寓悲于喜,引人发笑的审美形式,再现了苦涩人生。它表现出更多的内省精神,更多的感情因素。

很显然,藏戏的悲喜剧,无论其内涵、人物、情节、冲突、审美品格等,均具有鲜明的藏民族特色,这也是戏曲美学研究的重要对象。



青海
藏戏

第五章
黄南藏戏作品研究

第六章

黄南藏戏艺术家





一、民间艺人与著名藏戏艺术家

吉先甲 (1854—1946) 男，藏族，藏戏戏师。黄南藏族自治州同仁县四合吉村人。5岁时进入隆务寺，学文习字。他聪明伶俐，勤奋好学，学业进步很快，受到人们的喜爱和赞扬。后以优异的成绩取得显宗学院“格西”学位（即佛学硕士学位），成为博学多识的大学者，在热贡地区享有盛誉。吉先甲早在幼年时，参加寺院藏戏演出。16岁时曾在《诺桑王传》一剧中扮演龙神，获得好评。后来长期从事藏戏的组织、领导和导演工作。他热爱藏戏事业，提倡以演藏戏反映藏族生活和弘扬佛法。

多吉甲 (1910—1973) 男，藏族，一个集表演、编导及藏戏传播者于一身的黄南藏戏艺术家。他不仅在隆务寺倡导演藏戏，而且将寺院藏戏传播给广大民众，使藏戏从寺院走向了民间，并兴盛于民间。他出生于黄南藏族自治州同仁县隆务镇苏乎热村，6岁进隆务寺。由于他天资聪明，勤奋好学，在寺院里很快取得了“格西”学位。1934年24岁的多吉甲，从戏师吉先甲手中接过藏戏导演的任务后，立志改革，锐意创新，使传统藏戏《诺桑王传》的演出趋于成熟并不断发展，为隆务寺藏戏的发展作出了贡献。

多吉那木甲 (1898—1958) 男，藏族，同仁县隆务镇措玉村人。由于他留有一条长辫子，很似女人，人称他为“觉让玛”，他自幼入寺为僧学习经文。由于聪明好学，多才多艺，颇受师长喜爱。后前往拉萨学习。在学习期间，目睹了每年雪顿节的藏艺戏表演，受到藏戏艺术的熏陶，便喜爱上了藏戏。多吉那木甲会吹奏笛子、唢呐等乐器，演奏唢呐技艺更



青海

藏戏

第六章
黄南藏戏艺术家

为精湛。4年后学成返回隆务寺，他支持协助多吉甲导演《诺桑王传》的工作，完成了这出藏戏的唱腔和伴奏音乐设计。由他首倡，对隆务寺藏戏音乐进行改革，将笛子、唢呐等乐器融入藏戏演奏中，使藏戏音乐由原来单一的鼓、镲和锣三种打击乐增加为笛子、唢呐吹奏乐为一体的音乐，并亲自为藏戏人物设计唱腔，使隆务寺藏戏音乐唱腔不断丰富，演奏技艺不断提高。多吉那木甲还编写了一本《唢呐演奏法》，可惜未能流传下来。

乔旦加（1914—）男，藏族，同仁加吾乡东维村人。是多吉甲的同时代人。他6岁入查加寺为僧，在寺内学习经文的同时，迷恋藏戏表演艺术，12岁开始演戏。曾先后演过渔夫、龙王、红教徒等角色。20岁时，他就可以演《公保多吉听法》中的公保多吉。当时《公保多吉听法》还是一出哑剧，只有少量道白。主要以舞蹈表演为主，与羌姆相似。舞蹈有“猎人舞”、“鹿舞”、“犬舞”等精彩的“独舞”、“双人舞”与“三人舞”等。乔旦加根据他多年演出藏戏的经验，大胆探索、勇于创新，于1943年前后将这一出宗教舞色彩较重的戏，改为唱、念、表、舞并重的剧目，形成了一出艺术形态较成熟、表演程式较为固定的藏戏。例如，为人物设计唱腔，如公保多吉的唱腔以同仁民间曲调为主，米拉日巴的唱腔以道歌调为主。舞蹈以寺院“羌姆”动作为主，其中“鹿舞”的舞姿就是照搬了“羌姆”的舞蹈形态。增强了表演效果，受到广大藏族群众的喜爱。因此，经过乔旦加改编后的《公保多吉听法》，长期以来，在隆务寺夏季娱乐活动中作为保留节目进行演出。此剧本未能保存下来。

尕藏加（1932—）男，藏族，同仁县隆务乡四合吉村人，与吉先甲是同村人，是第二代戏师多吉甲选定和培养的隆务寺藏戏传人。尕藏甲熟悉经文，了解隆务寺藏戏的历史。他对《诺桑王传》一剧的内容、台词、角色、造型、表演、服饰、道具以及每个角色的造型较为熟悉，并且都能表演出来。当黄南州文工团改编《诺桑王传》时，剧团曾向他请教，1982年，他指导专业剧团排演的《诺桑王子》，深受广大群众的喜爱。

尕土加（1933—）男，藏族，同仁县加吾乡俄毛村人。自幼入隆务寺为僧，喜欢藏戏艺术。16岁时参加《诺桑王子》的演出，连续三年都由他扮演剧中渔夫的角色。1958年离开寺院参加政府工作，后曾担任同仁县隆务寺公社社长职务。

他所扮演的渔夫是该剧前半部分故事情节中的重要角色，演唱分量很重。尕土加在戏师多吉甲的指点下，吸收前人表演经验，认真钻研剧情以及渔夫性格，改进表演技巧，终



于创造出了一个形象突出、性格鲜明的渔夫形象。他声音洪亮，道白清晰，舞姿优美，洒脱奔放的表演，受到了僧众的赞扬，被誉为“活渔夫”。80年代，我们在考察藏戏时，看到他的表演，风采仍然不减当年。

李先加（1941—）男，藏族，同仁县江什加村人。曾在甘南拉卜楞寺当过喇嘛。1958年还俗回家。他13岁到19岁期间，在拉卜楞寺常看藏戏，深深爱上了这一美妙的民族艺术。常常暗中揣摩学习。回到家乡后，便把从小学到的藏戏表演给村里人看，后来又细心研读传统藏戏《智美更登》故事，根据自己的理解将其重新编排为了八场演出本，组织村里人排练演出。排练时，在唱词中间加进一些插科打诨的对白，在表演中加进各种滑稽动作，这些对白和动作，常常是讽喻村中现实内容，因而深受观众欢迎，并收到很好的效果。改革开放以来，为了活跃人民群众的文化生活，继承和发扬藏戏表演艺术，李先加与端周加一道肩负起培养藏戏接班人的这一重任，90年代，组织恢复藏戏表演。

端周加（1940—）男，藏族，同仁县江什加村人。他8岁出家在隆务寺，11岁又到拉卜楞寺学经，1958年还俗回家。从1959年起，积极协助李先甲排演藏戏。除了正式排演藏戏，平时还和李先加教十二三岁的孩子们学习藏戏唱段，培养孩子们对藏戏的兴趣。同时他们挑选一些喜爱藏戏，扮相较好的年轻人，教授他们学演藏戏，亲手教他们唱腔，舞姿等藏戏表演程式。在他和李先加的努力下，江什加村年年春节都演出藏戏，演藏戏成了本村人一项必不可少的文化活动。

杂土才让（1950—）男，藏族，同仁县浪加村人，现负责浪加村藏戏队的演出活动，是本村藏戏队的编剧和主要演员，一直饰演公保多吉这角色。

拉玛才让（1928—）男，藏族，同仁县浪加村人，任浪加藏戏队队长兼编导，他精通藏文，学问广博，在群众中很有威望。他从小爱好藏戏，早在18岁的时候，就组织本村人演出了藏戏《智美更登》，在组织、演出方面具有一定的经验，编排了《公保多吉听法》、《智美更登》、《朗萨姑娘》等剧。其中《朗萨姑娘》一剧参加了同仁县首届藏戏会演（1980年）和黄南州藏戏调演（1981年）活动，受到同行的肯定。

罗智（1918—）男，藏族，同仁县浪加村人。罗智曾饰演过《公保多吉听法》中的公保多吉，后来当编剧，教授孩子们学戏。

阿多（1931—）男，藏族，托叶玛藏戏队戏师，原在曲格寺出家，法名杂藏坚措。1953年他22岁时，曾参加藏戏《智美更登》的演出。1958年还俗回家后，在托叶玛藏戏队作为



戏师传授藏戏。

多杰太（1948—）男，藏族，生于同仁县加毛村。现为青海省藏剧团与黄南州民族歌舞剧团团长。国家一级编剧，著名的藏族剧作家，享受政府特殊津贴的专家。中国少数民族文学学会理事，中国少数民族戏剧家学会理事，中国戏剧家协会理事，青海省戏剧家协会副主席。

多杰太5岁入隆务寺学经，喜欢藏戏艺术。当时隆务寺僧演出的藏戏人物松赞干布、诺桑王子等曾在其幼小的心灵留下了深刻印象。1958年离开寺院后，进入德登完校读书。

1969年进入青海民院中师班学习，两年后参加黄南州文工团，从事舞蹈表演。

1978年，创作了第一台新编藏戏《诺桑王子》，从此致力于藏戏创作、导演工作。先后创作《卓娃桑姆》、《苏吉尼玛》、《鹿女》、《藏王的使者》、《金色的黎明》等现代藏戏。其中《诺桑王子》曾获青海省庆祝建国35周年文艺作品优秀奖。《苏吉尼玛》获全国第二届少数民族题材戏剧剧本银奖。《藏王的使者》在1991年获第四届全国少数民族题材戏剧剧本创作“孔雀奖”银奖，1992年度荣获全国精神产品“五个一工程”入选作品奖，1995年获文华新剧目奖。《金色的黎明》获1995年第四届全国少数民族题材戏剧剧本创作“孔雀奖”金奖及青海省“五个一工程”入选作品奖。1999年晋京参加庆祝建国50周年献礼演出，2000年获第六届文华新剧目奖。1998年创作演出的现代藏戏《纳桑贡玛的悲歌》，获2002年第五届全国少数民族题材戏剧剧本“孔雀奖”银奖。2003年9月参加中国青海民族文化旅游节全省专业文艺调演，获综合演出一等奖。2004年获得第六届曹禺戏剧文学作品提名奖。

多杰太是在隆务寺藏戏的熏陶下成长起来的艺术家，是黄南藏戏的改新者，又是藏剧团有成就的团长，对藏戏艺术的创新与发展作出了贡献。他在藏戏创作上，大胆吸收，不断开拓、创新，将民间藏戏首次搬上艺术舞台，在黄南的舞台上展现了风姿。也为以后的藏戏创作奠定了基础。

高鹏（笔名肖铁，1932—）男，汉族，生于北京，祖籍天津。1949年7月在陕西参加中国人民解放军第一野战军四军文工团，1952年9月转业至青海省人民政府办公厅秘书处，1953年9月调至青海省民族歌舞剧团，先后任编剧、导演、编导室主任、艺术指导。1985年5月参加中国农工民主党，为一、二届委员，常委、宣传部部长。中国戏剧家协会会员。

国家民委于1994年授予“全国民族团结进步先进个人”荣誉称号。1993年国务院批准



为享受政府特殊津贴的专家。

20世纪80年代,高鹏和年轻的藏族作者华本嘉共同创作的第一出藏戏《意乐仙女》首演成功。之后,高鹏又和藏族作者华本嘉、多杰太合作创编了《苏吉尼玛》、《藏王的使者》,后又协助多杰太从事现代藏戏《金色的黎明》、《纳桑贡玛的悲歌》等戏的编剧与导演的工作。

高鹏在长期的藏戏创作与艺术实践中,虚心向藏族艺术家和民间艺人学习,致力于藏戏的创新与改革,多次担任多部现代藏戏编剧、导演或艺术指导,在藏戏的剧本创作及舞台表演方面,具有突出的建树,为现代藏戏的创新与发展作出了贡献。

华本嘉(1949—1997)男,藏族,同仁县人。1965年毕业于青海黄南州民族师范学校,同年考入黄南州文工团,任舞蹈演员、舞蹈编导。青海省藏剧团黄南州民族歌舞剧团二级编剧、导演,曾任副团长。曾为中国戏剧家协会、舞蹈家协会会员,中国少数民族戏剧学会理事。1984年先后出席了青海省第二届、第三届文代会,第五届全省和第六届全国剧代会。1979年起,致力于传统藏戏的挖掘、整理、改编工作。代表作品有:改编的藏戏《意乐仙女》和《金色的黎明》。其中《意乐仙女》曾获中国剧协颁发的优秀剧本奖和第一届全国少数民族题材剧本创作荣誉奖,同时获青海省人民政府颁发的青海文艺作品荣誉奖;现代藏戏《金色的黎明》荣获第四届全国少数民族题材戏剧剧本“孔雀奖”金奖,青海省“五个一工程”入选作品奖,文化部第九届文华新剧目奖。

曲周太(1958—)男,藏族,同仁县人。青海省藏剧团黄南州民族歌舞剧团国家二级演员。1982年,在大型神话藏戏《意乐仙女》中饰演诺桑王子,领衔主演大型神话藏戏《苏吉尼玛》。1990年在大型藏戏《藏王的使者》中饰演松赞干布。1991年参加了全省文艺调演,获个人表演三等奖和优秀演出奖。

仁青卓玛(1953—)女,藏族,出生于循化撒拉族自治县。青海省藏剧团黄南藏族自治州民族歌舞剧团国家二级演员,中国戏剧家协会会员。在30多年艺术生涯中,担任过舞蹈演员、歌剧演员、京剧演员、藏戏演员、独唱演员、节目主持人等。1982年,在大型神话藏戏《意乐仙女》担任主要角色,领衔主演大型神话藏戏《苏吉尼玛》。1990年在藏戏《藏王的使者》中饰演文成公主。1991年参加了全省文艺调演,获个人表演三等奖和优秀演出奖。

格日(1950—)男,藏族,原为民间艺人,1967年被吸收为青海省藏剧团黄南州民族



舞剧团演员，现场国家二级演员。曾在大型藏戏《诺桑王传》、《意乐仙女》、《苏吉尼玛》、《藏王的使者》、《金色的黎明》、《纳桑贡玛的悲歌》等剧中担任主要角色。

格志多杰（1948—）男，现为藏族，青海省化隆回族自治县人。青海省藏剧团黄南州民族歌舞剧团二级导演，中国舞蹈家协会会员。多年来《诺桑王子》、《苏吉尼玛》、《藏王的使者》等藏戏创作了戏剧舞蹈表演程式动作。

拉吉玛（1957—）女，藏族，尖扎县人。青海省藏剧团黄南州民族歌舞剧团国家二级演员。中国音乐家协会，中国戏剧家协会会员，州人大常委会委员。1991年被共青团青海省委授予“青年文艺明星”称号。1982年在藏戏《意乐仙女》中扮演主角意乐，1983年赴广东、江西、上海、南京、山东、北京等地演出。1985年赴香港演出。1987年在藏戏《苏吉尼玛》中担任伴唱、领唱，并参加了西北音乐周和拉萨“雪顿节”的演出。1996年在大型藏戏《金色的黎明》中担任主角。

洛娃（曾用名洛桑朋措，1955—）男，藏族，泽库县人。1975年毕业于中央民族学院艺术系舞蹈专业。青海省藏剧团黄南州民族歌舞剧团二级演员。中国舞蹈家协会会员。

曾在20多部舞剧、藏戏、小品中成功地塑造了20余个舞台艺术形象。多次在全国各地巡回演出，并出访香港进行文化交流演出。在《藏王的使者》中担任主要编舞。主演的藏戏有《诺桑王传》、《意乐仙女》、《苏吉尼玛》、《鹿女》、《藏王的使者》、《金色的黎明》和《纳桑贡玛的悲歌》。

仁青加（全名阿罗·仁青杰博，1966—）男，藏族，于黄南州同仁县人。现任青海省藏剧团副团长，国家二级编剧。1987年毕业于青海教育学院，中国少数民族文学学会会员，青海省青联委员，黄南州政协委员，根顿群培教育基金会副主席，1989—1991年在上海戏剧学院戏剧文学系进修。1997—1998年在北京广播学院文艺系进修。自1985年以来创作并发表的小说、散文、诗歌、论文、歌词、剧本等各类文艺作品100余篇，其中部分作品获大奖。出版专著《中国藏密圣像解说》（香港利文出版社出版）和《中国藏传佛教图解》（北京工艺美术出版社出版）、《藏域梵珍》（香港康乐及文化事务署出版）等作品。大型雪域风情歌舞《香巴拉的祝福》的总策划、总导演，大型藏戏《金色的黎明》和《纳桑贡玛的悲歌》中分别任副导演、导演，获省级和国家级的奖项。他不仅参加藏戏演出，而且还任藏戏导演及编剧，创作的剧目有《大统一》、《王子与悉达》、《如意藏像》等。2005年获青海省中青年文艺工作德艺双馨殊荣。



吴一止（1956—）男，汉族，出生于北京。1966年随母亲自北京来青海省黄南州同仁县。1974年高中毕业后在同仁县隆务公社，吾屯下庄上山下乡。1975年被黄南州文工队吸纳为独唱演员，曾在歌剧《才让措》中饰英朵一角，并在历次歌舞晚会中担任男高音独唱。1985年考入上海音乐学院声乐系。师从我国著名声乐教育家王品素教授、张光华副教授学习声乐；1989年参加在新疆乌鲁木齐举行的西北音乐周青海代表团的演出中任男高音独唱。创作曲目有《青海——你是一首无词的歌》。1990年参加第四届全国青年歌手大赛获青海赛区选拔赛二等奖。1991年任黄南州民族歌舞剧团副团长。1993年调入青海省艺术学校任声乐教师。

李桂兰（1957—）女，藏族，同仁县人。1975年毕业于中央民族学院艺术系，中共党员，中国舞蹈家协会会员。曾在大型藏戏《诺桑王传》中担任舞蹈演员，《意乐仙女》中担任主要角色东珠花毛，在藏戏《苏吉尼玛》中扮演主要角色妖妃柔安，在大型藏戏《藏王的使者》中扮演主要角色老宫嫔。该剧获1991年全省专业文艺调演表演二等奖。1994年该剧赴北京展演期间，在中宣部和文化部召开的座谈会上，中国剧协主席李超评价李桂兰的演出：“该同志表演细腻，藏语台词清晰。”

吕建民（1939—）男，汉族，生于浙江永康市。国家一级舞台美术设计师，曾在大型藏戏《意乐仙女》、《苏吉尼玛》、《藏王的使者》、《金色的黎明》、《纳桑贡玛的悲歌》担任舞台美术、道具、服装设计等工作，并分别获得国家和青海省一、二等奖。是青海省著名的舞台美术专家。

扎西尼玛（1959—）男，藏族，同仁县吾屯村人，青海省藏剧团黄南州民族舞剧团舞美队队长，国家二级舞美设计师。曾在大型藏戏《苏吉尼玛》、《藏王的使者》、《金色的黎明》、《香巴拉的祝福》等优秀剧目中担任舞美、道具、服装等设计工作。

光辉（1962—）男，藏族，同仁县人。原为民间艺人，1982年被吸收为青海省藏剧团黄南州民族歌舞剧团演员，歌队队长，国家二级演员。曾在大型藏戏《诺桑王子》、《意乐仙女》、《苏吉尼玛》、《藏王的使者》、《金色的黎明》、《纳桑贡玛的悲歌》等剧中担任主要角色。

卡毛才让（1971—）女，藏族，同仁县人，1985年考入青海省藏剧团黄南州民族歌舞剧团，现为该团主要演员。曾在藏戏《意乐仙女》中扮演丫环，《苏吉尼玛》中扮演巫婆，《藏王的使者》中扮演秀女；在现代藏戏《金色的黎明》和《纳桑贡玛的悲歌》中分别扮演



青海

卷
南
藏第六章
黄南藏戏艺术家

女主角桑姆和才吉卓玛，并在青海省文艺汇演中分别获个人表演一、二等奖。2005年该团赴台进行了为期18天的文化交流，演出了藏戏片段《汤东杰布》、《藏王的使者·斗智》、《引朝拉姆》等，卡毛才让在剧中担任主要角色。

南拉太（1970—）男，藏族，同仁县人。原为民间艺人，1990年被吸收为青海省藏剧团黄南州民族歌舞剧团歌队演员，现为副队长，中国曲艺家协会会员。曾在大型藏戏《苏吉尼玛》、《藏王使者》、《金色黎明》、《纳桑贡玛的悲歌》等剧目中担任主要角色。

万玛才让（1952—）男，藏族，同仁县江什加村人。原为民间艺人，1976年被吸收为青海省藏剧团黄南州民族歌舞剧团歌演员，国家二级演员。在《智美更登》、《昂萨姑娘》、《意乐仙女》、《苏吉尼玛》、《藏王的使者》等传统藏戏中担任主要角色，特别是大型藏戏《藏王的使者》中扮演了唐太宗，获个人表演三等奖；在大型现代藏戏《金色的黎明》中扮演拉藏和甲鲁两个不同的主要角色。

仁青吉（1962—）女，藏族，同仁县吾屯村人。青海省藏剧团黄南州民族歌舞剧团二级编导。现为青海省民族歌舞剧院编导，省舞协会员，省青联第七届委员，省文联委员，中国舞蹈家协会会员。1979年在中央民族学院进修舞蹈表演。参加了五台大型藏戏的演出，参与了《苏吉尼玛》、《藏王的使者》两剧的舞蹈编导，独立完成了《金色的黎明》的舞蹈编导。

当周才让（1963—）男，藏族，同仁县人。1982年参加工作，毕业于青海省文化艺术学校。1991—1992年在中央民族大学艺术系进修，现任青海省藏剧团黄南州民族歌舞剧团三级演员兼灯光师。曾在大型藏戏《苏吉尼玛》中扮演“屠夫”兼舞蹈演员；在大型藏戏《藏王的使者》中扮演“佛国使者”兼舞蹈演员；在大型藏戏《金色的黎明》担任舞蹈演员；在大型藏戏《纳桑贡玛的悲歌》中扮演“管家”兼舞蹈演员。

李毛措（1964—）女，藏族。1982年毕业于青海省艺术学校声乐专业，1992年在中央民族大学艺术系学习声乐，现任青海省藏剧团独唱演员。曾在大型藏戏《意乐仙女》、《苏吉尼玛》、《金色的黎明》中担任角色。其中在大型藏戏《金色的黎明》中扮演的藏族老阿妈获1999年在青海省文艺汇演个人表演三等奖。

宋天福（1950—）男，汉族，同仁县人。一级作曲。曾为大型藏戏《苏吉尼玛》、《藏王的使者》、《金色的黎明》作曲，并多次获奖。其中，《藏王的使者》获作曲二等奖。

王应诚（1943—）男，汉族，青海省乐都县人。国家二级作曲，历任黄南州民族歌舞

剧团演奏员、乐队队长、作曲、副团长、团长、指导员等职。他先后为大型藏戏《诺桑王传》、《意乐仙女》和《藏王的使者》作曲，均获得省级奖项。

马德麒（1955—）男，回族，中国音乐家协会青海分会会员，历任黄南州民族歌舞剧团大提琴、二胡演奏员、作曲、乐队指挥及乐队队长，国家三级指挥。1979年在中央民族大学音乐系学习作曲、1982—1984年在西安音乐学院进修作曲理论。先后为大型藏戏《诺桑王传》、《意乐仙女》和《金色的黎明》作曲，并担任乐队指挥和配器，均获得省级奖项。

斗尕（1932—）男，藏族。毕业于上海戏剧学院，专业舞台美术设计。曾在大型藏戏《意乐仙女》、《苏吉尼玛》、《藏王的使者》、《金色的黎明》、《纳桑贡玛的悲歌》中担任道具、服装设计和绘景等工作。



青海
藏戏

附录





附录一

热贡文化探寻

——黄南藏戏考察报告

2005年11月15日，上午9点，笔者和中国艺术研究院戏曲研究所研究员刘文峰、副研究员李悦和陈静一行4人，顶着凛冽的寒风，从西宁出发赴青海省黄南藏族自治州同仁县，对这里的藏戏演出现状与藏戏演出剧目进行实地考察。

行车3小时入隆务峡谷，俊美山色已泛冬意。沿隆务河东行入热贡谷地——同仁县，雅丹地貌映入眼帘。同仁县堪称历史文化古城，是历史上各民族文化交融和藏传佛教文化交汇之地，也是“热贡艺术”的发祥地。

下午2时至同仁县城。4时，拜访了青海省藏剧团团长多杰太先生，参观了被誉为青藏高原盛开的雪莲——藏剧团。

青海省藏剧团成立于1965年6月。是青海省惟一的藏戏专业团体。建团初期仅为16人的“乌兰牧骑”式的文艺工作队。主要演出民族歌舞、曲艺说唱、小型藏戏等。改革开放后，为了更好地活跃农牧区文化生活，结合自身特点，开始整理、发掘在黄南民间流传的藏戏剧目、唱腔、对白和表演程式，并且吸收和借鉴了甘南拉卜楞寺藏戏的表演风格，创作了传统藏戏剧目《诺桑王子》和《意乐仙女》等。

近几十年来，该团新创作剧目6部，其中4部在国内多次获奖：1984年由剧作家高鹏、多杰太、华本嘉编导的藏戏《苏吉尼玛》（《鹿女》）于1988年获全国第二届少数民族题材



青海

藏

附录

戏剧剧本创作银奖；1989年，根据传统藏戏《文成公主》改编创作的《藏王的使者》，分别获得全国第三届少数民族题材戏剧剧本创作银奖、全国“五个一工程”入选作品奖、曹禺戏剧文学提名奖和文化新剧目奖；1998年由华本嘉、高鹏编剧，华本嘉、多吉太导演的大型现代藏戏《金色的黎明》，获第四届全国少数民族题材戏剧剧本“孔雀奖”金奖，文化部颁发的第四届文化新剧目奖。《纳桑贡玛的悲歌》获全国少数民族题材“孔雀奖”银奖。《金色的黎明》的创作上演，开创了藏戏反映现代题材的先河，使藏戏更加为现代观众所接受，有关专家评价说：“黄南藏戏超越了娱神的传统，是给人看的。”由此，藏剧团藏戏创作与演出日臻完善，硕果累累，同时也涌现出一批藏戏艺术家，如多杰太、高鹏、华本嘉、曲周太、拉吉玛、仁青卓玛等。

11月16日上午，课题组与黄南州同仁县主管文化的副县长许超卫、文化局局长娘毛才让等同志，就黄南藏戏地位及遗产保护等问题进行了座谈。许超卫副县长就黄南藏戏在中国少数民族剧种中的地位、文化价值以及如何保护这份民族文化遗产等问题谈了看法，并表示县政府很重视这项工作。目前急需要做的是我们如何做，才能做好，配合好。刘文峰研究员介绍了各地戏曲遗产保护的情况，希望县政府对民间藏戏保护作一个规划：藏戏可分为民间的和专业的两大块。一是如何把有藏戏演出的村庄逐渐组织起来，扩大演出规模，演出形式，便于保护；二是通过政府指导，对民间藏戏给与艺术上的指导和提高；三是重视保护民间艺人，要整理老艺人的手抄本、唱腔表演等，通过录像记录下来，传授下去。他特别强调了戏曲的三大功能，即娱乐功能、教育功能和传承文化的功能。作为政府不能忘记这三大功能，特别是传承文化的功能，这是电视不能代替的。通过交流，县主管文化的领导更加明确了黄南藏戏遗产保护的重要性，他们表示，要把藏戏的保护和发展纳入同仁县社会发展的十一五规划中。

11月17日（农历十月十六日）上午，我们到同仁县曲库乎乡江什加村，对该村藏戏班的活动情况进行了考察，并观看了《阿德拉姆》、《智美更登》、《卓瓦桑姆》藏戏片段的演出。

采访和演出都在江什加村党支部书记才让扎西家进行。才让扎西，1967年出生于江什加村，藏族，13岁时开始演出藏戏，曾在《卓娃桑姆》、《阿德拉姆》、《智美更登》等戏中扮演主角，现在负责本村藏戏队的演出与组织工作。接受采访的还有该村戏师李先加。李先加，1941年出生于江什加村，藏族，藏戏艺人，曾在甘南拉卜楞寺当过喇嘛。



青海省藏剧团艺术家与课题组合影

江什加村是同仁县曲库乎乡的一个藏族村庄，有300多户人家，于1958年年底建立江什加村藏戏队，主要演出《智美更登》片段，后由于多种原因一度停演。1979年春节期间排演藏戏《智美更登》，并在隆务镇首演，产生了较大的影响。1980年曾为班禅大师演出，现该村保留有班禅与演员合影留念的照片。此后还成功地排练演出了《诺桑王传》、《白玛文巴》、《松赞干布》、《苏吉尼玛》、《朗萨姑娘》、《卓娃桑姆》等传统藏戏。

江什加村的藏戏队，现有演员36人，演出剧目主要由李先加编排。李先加告诉我们，他于1958年还俗回家。13岁到19岁期间，在拉卜楞寺常看藏戏，深深爱上了这一美妙的民族艺术，常常暗中揣摩学习。回到家乡后，便把从小学到的藏戏表演给村里人看，后来又把传统藏戏《智美更登》的剧本找来，细心研读，根据自己的理解将其重新编排为八场的新剧本，组织村里人排练演出。

江什加村藏戏队的舞蹈、音乐和表演，由于李先加的关系，很自然地借用和吸收了拉卜楞寺藏戏的形式，加上李先加糅进了本地的舞蹈动作和民歌素材，形成了独特的风格，深受群众欢迎。村民于1979年、1981年两次自筹资金，从兰州等地购买和订做蟒袍、头盔、女服等行头，至今保存完好。



在访问李先加时，他拿出了当年为村藏戏队编写的《智美更登》剧本。这一剧本是用藏文书写在一张张散页纸上的，没有装订成册。当排练时，可以方便地分给各个角色的扮演者进行练习。演出结束后再收回来，卷起放好，以备来年使用。剧中许多舞蹈动作也是李先加他们编排的，现在表演起来，还韵味十足。

改革开放以来，为了活跃人民群众的文化生活，继承和发扬藏戏表演艺术，李先加与另一位老艺人端周加一道肩负起培养藏戏接班人的这一重任。从1959年起，积极协助李先加排演藏戏。除了正式排演藏戏，平时还和李先加教十二三岁的孩子们学习藏戏唱段，培养孩子们对藏戏的兴趣。同时他们挑选一些喜爱藏戏，扮相较好的年轻人，教授他们学演藏戏。在他们的努力下，江什加村年年春节都演出藏戏，演藏戏成了本村人一项必不可少的文化活动。江什加村的藏戏在当地产生了较大影响，2005年6月黄南州举办黄南州运动会，江什加村藏戏队参加演出了《卓娃桑姆》、《阿德拉姆》，政府奖给他们4000元，用来购置藏戏服装和道具。他们还制作了这两出戏的光盘。

从江什加村演出的《阿德拉姆》、《智美更登》、《卓瓦桑姆》片段看，唱腔比较质朴，演员表演很认真，但是演员缺乏基本功训练，动作多从生活中来，没有固定的程式，伴奏仅有一鼓一钹。

2005年11月18日（农历十月十七日），一场大雪，把整个热贡装点得银装素裹。这是黄南州入冬以后的第一场大雪。上午，我们一行4人，在同仁县文化局局长娘毛才让的陪同下，踏着白雪覆盖的藏地草原，向浪加村驶去，那里将要举行一年一次藏族群众祈盼的宗教法会。中午，我们到了这个群山环抱的小山庄，村庄格外宁静，几乎环绕村庄的经幡，随风飘动着，袅袅桑烟，缓缓地飘向蔚蓝的天空，我们沿山路往村里行驶，当车驶入村庄时，我们便感到格外的亲切，一切都显得自然和熟悉，下车后，去采访本村的几户牧民。

这是笔者第二次来到这神秘而又纯朴的藏族村庄。我们将这个美丽的村庄拍了下来，然后，径直走进浪加寺，诵经声、鼓乐声传遍四野，也叩击着我们的心灵。

寺院里的僧人正在举行盛大的法会，僧人们分三行面对面席地而坐，时而齐声朗诵经文，时而钟鼓齐鸣，气氛庄严热烈。下午3点，僧人们在仪仗的引导下列队来到村北的打麦场。在场地上，预先用白粉画出了表演区和观众区。在表演区中间，堆着干树枝和牛粪，藏族群众身着节日的盛装，前来参加这一年一度的盛典。他们将酥油和糌粑倒在上面，还有的村民将从商店买来的糖豆也倒在上面。由老法师就这些东西点燃，称“煨桑”，然后才开



刘文峰与藏戏艺人李先加交谈

始表演节目。先表演十三个羌姆（跳神）节目，演员身穿古装，头戴面具，在鼓乐伴奏下上场表演宗教面具舞蹈。一个节目演完后，老法师引导演员下场，回到寺院，然后将下一个舞蹈的演员迎上来。老法师手拿一根经过装饰的长棍，送迎舞队，刘文峰研究员说，这种艺术形式，其作用与宋金杂剧中的竹竿子非常相似。最后一个节目为“米拉羌姆”，即藏族仪式剧《公保多吉听法》。

从艺术形式来看，它在音乐、表演身段、舞蹈动作等方面，仍然承袭了寺院羌姆的仪轨，表现出仪式戏剧的风格。表演时动物神灵和猎人均戴着面具舞蹈，猎人和米拉日巴则既唱且舞，还有少数说念韵词。

猎人公保多吉兄弟二人翻穿羊皮藏袍，分别头戴立体感、粗犷质朴的黄色和咖啡色超大型脱胎硬壳面具，白发、白眉、白鬓、巨眼圆睁。他们各携其子绕场追寻猎物，然后坐于场地右侧，插演一段长达30分钟的讽喻性内容的即兴说唱表演。

即兴表演在民间藏戏演出中，一般采用民歌以及青海黄南同仁民间曲调演唱或用同仁藏族民间歌谣，念白说唱，别具风采。使整个藏戏既古老粗犷，又细腻生动；既韵味隽永，又丰富热闹；既欢快活跃，又趣味盎然，既风趣幽默，又具讽喻意义与喜剧色彩，类似滑



青海

藏戏

附录

稽戏。

考察《公保多吉听法》一剧在安多藏区的演变历程不难看出，整个戏的表演过程，具有一种原生态的艺术魅力。它既有唱有白，有舞蹈有伴奏，有即兴表演，而且已经具有“以歌舞演故事”的戏曲表演形式，它既承袭羌姆的仪轨，又具备了戏曲的基本特征，既保存着古典藏戏仪式剧的风格，又保留和创造了具有时代感的讽喻性即兴表演。

浪加寺的宗教活动与寺庙史一样久远，因时过境迁、文献缺乏，古代时的详情不得而知。

据考察，浪加寺宗教活动大体分为两大类，一种是敬神，一种是超度亡灵。敬神包括日常功课和节日祭祀。僧人每天要诵经。所诵经文为藏传佛教宁玛派经文。宗教节日也要诵经，有关于天旱祈雨，驱逐瘟疫的。超度亡灵时，主要内容有迎神送神以及跳神驱邪等。浪加寺宗教活动最隆重的是每年农历十月十七祈愿法会，这天要诵经，超度亡灵，藏戏演出也同时开始。上午煨桑。中午寺院诵经。下午清理坛场，跳神开始。法王舞出场，接着护法神舞，然后各地方神舞，斩魔仪式并超度亡灵，最后是“米拉羌姆”，即《公保多吉听法》。由此可见，宗教祭祀乐舞与藏族戏曲紧密相连。而精彩的藏戏和神舞，构成了壮观的宗教文化景观。

2005年11月18日晚，刘文峰研究员等宴请同仁县文化局局长娘毛才让，藏剧团团长多杰太等，以表示答谢。席间仍然围绕着藏戏的保护和传承及现状等问题畅谈着，充满了浓郁的学术气氛。

刘文峰研究员认为，优秀的民间戏曲艺术是发展现代戏剧事业的基石，而我们目前所掌握的有关戏曲的资料，特别是民间戏曲的资料是十分不够的。许多珍贵的资料在民间、在老艺人的身上。如不及时抢救保护，就会造成不可挽救的损失。因此，建议县政府在政策、资金上给予支持和帮助，利用现代的科学技术尽



作者与艺人李先加翻阅藏戏手抄本



青海 环南 藏戏

附录



作者采访《阿德拉姆》剧中演员

快抢救和保护现有的藏戏遗产。要广泛发动群众，向剧团、演职人员和老艺人征集，收购演出手抄本和音乐资料。或请老艺人口述记录传统剧目和音乐唱腔，或把老艺人的表演通过录像制作成光盘保存下来，并按照艺术档案资料的管理办法，妥善保管，专人负责。

昆曲被联合国列入人类口头和非物质文化遗产代表作以后，对各界影响很大，特别是戏曲界深受鼓舞。为了全面、系统、有效地抢救和保护我国各地、各民族的戏曲文化遗产，将民族民间戏曲遗产的保护法制化，并纳入各级政府的职责范畴。现在各省市把本地区的民族民间艺术申报为人类口头和非物质文化遗产代表作，青海省申报的国家第一批非物质文化遗产代表作中，黄南藏戏已被列入申遗名录，这将会纳入各级政府的职责范畴，加以保护。

2005年11月19日清晨，大雪依然飘洒着，隆务河两岸几十里银装素裹，从隆务镇西行10余公里即进入吾屯村，这是闻名遐迩的热贡艺术之乡。大雪洗礼后的吾屯村异常宁静，几户牧民家的庭院里飘然升起的炊烟，在微风的轻轻吹拂下静静地散去，此时，空气里也飘然而至丝丝奶茶的清香。吾屯下寺坐落在村落中央，雪花飘舞着，似浓雾缭绕，依稀可

见那精致的绘画环绕着寺院佛塔，我们下车以8个白塔为前景，拍摄了矗立于山庄与远处的雪山相呼应的佛塔，看着取景器里色彩斑斓的佛塔，就像一块金灿灿的宝石镶嵌在热贡谷地，着实迷人。

吾屯寺僧侣，对藏族天文、历史、绘画、藏医研究颇深。该寺对藏族的十明学颇有研究，对大五明中的声律、医学、佛学及小五明修辞、词藻、韵律、戏剧、舞蹈都有不同程度的研究。尤其是对藏传佛教绘画艺术的研究颇深，而且这里是绘画艺术的发源地。“热贡艺术”是藏传佛教艺术的重要组成部分和颇具广泛影响的艺术流派。相传，从14、15世纪开始，藏画传入热贡地区，可说“热贡艺术”发祥于青海黄南藏族自治州同仁县境内隆务河畔的吾屯、年都乎、郭麻日、尕沙日等藏、土族聚居村。数百年来，这里有大批艺人从事民间佛教绘塑艺术，其从艺人员之众多、群体技艺之精到，都为其他藏区所少见，故被誉为“藏族画家之乡”，而同仁地区在藏语中称为“热贡”，因此这一艺术便统称为“热贡艺术”。

据文献记载，13世纪前后，藏传佛教开始在同仁地区流传，至14世纪以后，随着格鲁派的迅猛发展，各地区大兴寺院，遂使大量藏族、土族僧俗投入到绘塑佛像、装饰寺庙的活动中。为了适合藏传佛教的需要，他们积极向传入热贡的西藏佛教艺术学习，在学习藏



作者与江什加村艺人李先加合影



吾屯村落景色

族艺术的过程中，融会贯通，逐步形成了鲜艳瑰丽、精巧细腻的独特艺术风范。

在分类上，热贡艺术包括绘画（壁画、卷轴画即藏语称唐卡）、雕塑（泥雕、木雕）、堆绣（刺绣、剪堆）、建筑彩画、图案、酥油花等多种艺术形式。内容主要有释迦牟尼佛、菩萨、护法神、佛经故事及仙女之类的佛像。其中，寺院壁画中，有一幅歌舞和藏戏表演的场面。这充分说明，在公元14、15世纪，藏族的歌舞、戏剧已经非常发达，已经将佛经故事编成藏戏来演出。可以说，吾屯寺绘画艺术向人们述说着那无数动人的故事，展示了藏族传统文化的精深与博大。

中午3时，到达西宁机场，我们结束了这次考察，将要返回北京。一路上，我们仍在谈论难以忘怀的考察以及热贡艺术的神奇：黄南热贡文化内涵十分丰富，它包括藏戏艺术、歌舞艺术、绘画艺术、服饰艺术、民间文学艺术等，都具有十分独特的艺术风格。其民俗文化积淀厚重，内容广博而绚丽多姿、内涵丰富而异彩纷呈，形式独特且流传久远。无论是从文化学角度，还是社会学角度讲，都具有较高的文化价值和研究价值，它们是青海乃至我国宝贵的民族文化艺术遗产。保护这片土地实在太重要了。



吾屯下寺佛塔



吾屯下寺八个白塔

附录二

黄南藏戏年表简编

17世纪中期到18世纪中期为黄南藏戏萌芽时期。

18世纪中期到20世纪20年代为黄南藏戏初创时期。

1871年（清同治十年）

隆务寺内14到16岁的僧侣参加藏戏演出，每3年轮换一次，逐渐成为惯例。

16岁的吉先甲在藏戏《诺桑王传》中扮演龙神角色。

1926年

已在查加寺为僧6年的同仁县加吾乡东维村乔旦加开始参加藏戏演出，他先后扮演了渔夫、龙王等角色及担任“呀什则”领头人。

1927年

戏师吉先甲（时年73岁）在隆务寺对藏戏《诺桑王传》作了较大的加工与改进；在这年的演出中，他在《意乐仙女》（扮演者为阿知何）的唱腔中采用了“伊”的曲调，使民歌融入了寺院藏戏音乐中，黄南藏戏趋于成熟。

1934年

同仁隆务寺80高龄的吉先甲将藏戏戏师一职交给了徒弟多吉甲，多吉甲自是年开始对藏戏《诺桑王传》进行加工。

1947年

戏师多吉甲与黄南藏戏音乐家多吉那木甲合作，使黄南藏戏在艺术上得到进一步提高。





青海
左
南
藏

附录

多吉甲还常常在月光下对着自己的身影设计藏戏动作，自己出钱为演员购置演出服装，并将戏装依据藏族服饰特点加以改进，从而将《洛桑王传》的演出水平提到了一个新的高度。夏日仓七世活佛尕旦罗藏看过演出后，给予他们一百银元的奖赏。

1953年

11月，黄南州河南蒙古族自治县曲格寺在新年祈愿法会上，演出藏戏《智美更登》，扮演渔夫的僧人尕土甲的表演洒脱奔放，声腔洪亮动听，被观众誉为“活渔夫”。夏日仓七世尕旦罗藏奖给该寺藏戏队银元一百元。

1957年

同仁县江什加戏师李先加(时年19岁)，从甘南拉卜楞寺还俗回家，将自己看到的甘南藏戏带给家乡，编排了《智美更登》、《诺桑王传》、《朗萨文波》、《苏吉尼玛》、《白玛文巴》等藏戏。

1958年

秋，隆务寺戏师多吉甲还俗，他应邀为相继成立的同仁县苏乎热、加毛村藏戏队排练了藏戏《诺桑王传》。

1959年

戏师多吉甲将藏戏从寺院传到了苏乎热、加毛村后，黄南地区相继成立20多个民间藏戏队，黄南藏戏得到广泛传播。其中苏乎热、加毛、江什加等村庄在演出藏戏《诺桑王传》时，破例让女演员参加了演出，从此，藏戏打破了男扮女装的旧例，开始了男扮男、女扮女的新俗。

1979年

10月，同仁县曲库乎乡江什加村为了庆祝寺院的开放，开始编演藏戏，并到隆务镇演出了藏戏《智美更登》。

农历十月，同仁县麻巴乡浪加村恢复演古典藏戏《公保多吉听法》。

1980年

2月，同仁县业余藏戏调演在隆务镇举行。江什加、浪加、娘加村等3个藏戏队演出了《智美更登》、《朗萨姑娘》、《文成公主》等戏。

7月，第十世班禅大师来同仁。江什加村藏戏队为大师演出了由李先加编排的藏戏《智美更登》，深受大师赞扬，并与演员合影留念。

青海省藏剧团多杰太根据隆务寺传统藏戏《诺桑王传》，改编成舞台演出本《诺桑王子》，黄南藏戏从此由广场走向了华丽的舞台。

1981年

2月，同仁县浪加村藏戏团在西宁演出藏戏《智美更登》、《朗萨姑娘》。为此，青海省文化局召开了专题座谈会，征求发展和繁荣藏戏的意见和建议。

1982年

7月，青海省藏剧团在甘肃省夏河地区演出藏戏《诺桑王传》。

9月，青海省藏剧团原为华本嘉根据《诺桑王传》下半部内容改编的舞台演出本《意乐仙女》，参加了青海省文化局主办的青海省1982年自创剧(节)目汇报演出。

12月，文化部、中国戏剧家协会、中国美术家协会、中国舞台美术学会联合举办的“全国舞台美术展览”，在北京开幕，青海省藏剧团的藏戏《诺桑王传》的布景设计和人物造型设计参加了展出。之后，该剧的布景和人物造型设计参加了在日本的展出。

1983年

藏戏《意乐仙女》剧本由高鹏等人做了较大修改，由高鹏担任艺术指导协助导演，使该剧艺术上得到进一步提高，荣获中国戏剧家协会1982—1983年全国话剧、戏曲、歌剧剧本优秀剧目奖。

4月，《意乐仙女》先后赴北京、上海、广东、香港等地巡回演出，受到各地戏剧界好评。

1987年

青海省藏剧团改编演出藏戏《苏吉尼玛》。

1988年

青海省藏剧团的藏戏《苏吉尼玛》获全国第二届少数民族题材戏剧剧本创作银奖。

1991年

《藏王的使者》获青海省专业文艺创作一等奖。

1989年开始由青海省藏剧团根据传统藏戏故事《文成公主》改编演出。

1992年

《藏王的使者》获全国第三届少数民族题材戏剧剧本创作银奖，获中宣部全国“五个一工程”入选作品奖。





1993年

《藏王的使者》获“曹禺文学戏剧奖”提名奖。

1994年

应中宣部、文化部邀请，青海省藏剧团即黄南州歌舞团的藏戏《藏王的使者》赴京参加“五个一工程”优秀剧目展演活动。该剧在首都民族文化宫上演，全国人大常委会副委员长布赫，全国政协副主席阿沛·阿旺晋美到场观看了演出。《人民日报》、《光明日报》、《中国戏剧报》等20余家报刊发表了评论、报道等文章30多篇。

9月，应丝绸之路艺术节组委会邀请，《藏王的使者》赴兰州献演。

1995年

《藏王的使者》获文化部第六届文华新剧目奖。

1999年

现代藏戏《金色的黎明》获全国第四届少数民族题材戏剧剧本创作“孔雀奖”金奖，并赴京参加庆祝中华人民共和国成立50周年优秀剧目献礼展演，获得高度评价。同年获省庆祝建国50周年文艺调演编剧一等奖、省“五个一工程”入选作品奖。该戏于1997年开始由青海省藏剧团创作演出。

2000年

《金色的黎明》获文化部第九届文华新剧目奖。

8月，同仁县浪加村藏戏队在“海峡两岸昆仑文化考察与学术研讨会”上演出《公保多吉听法》。

2002年

《纳桑贡玛的悲歌》获2002年第五届全国少数民族题材戏剧剧本创作“孔雀奖”银奖。

2003年

7月，黄南藏族自治州举办“热贡艺术节”，同仁县曲库乡江什加村藏戏队演出藏戏《松赞干布》和《智美更登》。

9月，《纳桑贡玛的悲歌》参加中国青海民族文化旅游节全省专业文艺调演，获综合演出一等奖。

2004年

8月，青海省藏剧团汇编《藏戏剧本集锦》，将《诺桑王传》、《意乐仙女》、《苏吉尼玛》、

《藏王的使者》、《金色的黎明》、《纳桑贡玛》汇编成册，由青海人民出版社出版。

2005 年

10月，青海省藏剧团·黄南藏族自治州民族歌舞剧团建团40周年。应台湾财团法人周凯剧场基金会的邀请，青海省藏剧团·黄南藏族自治州民族歌舞剧团在青海省文化厅副厅长杨自沿的带领下，一行26人，带着藏戏集粹——《古韵今声》和大型雪域风情歌舞《圣雪莲》两台剧（节）目，于10月14日赴台进行了为期18天的文化交流演出。

2006 年

2月，青海省黄南藏族自治州同仁县举办“春节民俗活动暨藏戏调演”，江什加村藏戏队和扎毛村藏戏队在隆务镇演出演出的剧目有：《松赞干布》、《智美更登》和《朗萨姑娘》等等传统藏戏。

3月，黄南藏戏被收入“第一批国家级非物质文化遗产代表作名录”。

4月，青海省藏剧团多杰太创作的现代藏戏《格桑花盛开的时候》，在同仁县隆务镇电影院演出，受到广大群众的喜爱。



青海
藏戏

附录

附录三

浪加寺藏戏手抄本

——《公保多吉听法》（猎人与小鹿）

曹娅丽录音整理 朵藏译



根据浪加寺2002年表演的《公保多吉听法》，（猎鹿老人）录音和部分手抄本翻译整理。

（圣者米拉日巴师徒二人在禅房念经，一只梅花鹿急促舞上向圣者求救）

鹿：（唱道）拜伏在洛扎玛尔巴高足米拉上师尊前，

行者我生就鹿身长满荆棘的头，

我鹿身棘头听从米拉的歌：

为消除众生的痛苦请加持我们！（猎犬追鹿而上）

猎犬：（向圣者唱道）

拜伏在洛扎玛尔巴高足米拉上师尊前，

行者我生就狗身豺狼的脸，

我狗身狼脸听从米拉的歌：

为消除众生的仇恨请加持我！（公保多吉寻猎犬与鹿上场）

猎人兄：咯——雪也、谨向诸上师顶礼膜拜！

今日来到没有来过的地方，

终于来到了，

今日来到没有见过的地方，



终于见到了。
这地方幸福而又吉祥，
这地方八幅法轮样，
这地方八瓣莲花样，
这地方八宝吉祥样。
后山大象挺立，
前山珍宝堆立。
山沟瀑布白绸飘荡，
佛堂经堂须弥山迭嶂。
身语意如山岩矗立，修禅更似海洋勇浪。
大尚师和贵人如日月普照，
哎呀，我这平民百姓（哎呀呀）！
从这里看那上面的山峰，
修持聪慧者们云集如海：
那修行者端坐平直高高在上，
我祈祷同他一起生存；
从这里看那下面的山峰，
眼花缭乱乱纷纷：
穿的尽些些破破烂毡，
小孩子一连串忙成一团，
驮着三个四个孩子，却吃着七瓣八瓣糌粑
哎呀呀，这究竟是什么地方？
请佛护佑，请佛加持！
哎！我本来没有到这种地方的原由啊，
我俩在本尊护法以下，大门家门以上，
真是在上面的神山面前，要奉献晋见的礼品，
你要规规矩矩。
哎！邻居老头看我的样子发笑，

实际上也没有什么值得可笑的，
我今天在这里的男女老幼的后面，
步着生死之路，只是没有顾虑人的死亡，
来到这个世界上以后，每天距离阎罗死神越来越近，
至今还没死去罢了。
明天不死的话牧民像火镰石一闪，
农民像耕地一样，真正以苦为乐，
在自己的空皮袋里放空气，
今天做这，明后天做那，
给姑娘卖山羊，为媳妇要山羊，
与其为财物而谋算，还不如为下一辈子着想，
心地善良点上供灯，拿起念珠口诵《六字真言》的话多好？
救世主夏格娃曾经说过：
对众生如果没有好处的话，
不能为害他们。
当死神来到面前的时候，
犹如猫捉老鼠，鹞擒麻雀般的时候，
看见尸首挺在地上，无论是儿是女是亲戚，
有的哭，有的笑，身后的财物，
儿子卖到这里，
女儿卖到那里，
当你从奈何桥上经过的时候，
当你还在中阴四十九天悟性如马尾飘动的时候，
饥饿的时候哪有一口食物，
寒冷的时候哪有一件衣服？
哎！对儿女们来说财物有什么用处，
千说万说话要说到点子上，
千捻万捻串珠要捻到根本上，



青海
藏戏

附录



得到人身如得到珍宝，
走正道在乎你自己，走歪道在乎你自己，
不要走错了路，不要选错了道，
仅仅知道法不行，仅仅停在口头上不行，
要身体力行地去做，不要灰心努力去做，
如来的佛法不是不深奥，
长时间雪域众生得到佛光，
没有一个不知不念《六字真言》嘛呢经，
念诵嘛呢经文六亿遍，来生肯定不转恶趣道，
这一点老头我敢保证。
哎！这地方眼看着太阳升了起来，
又一点点缓缓地落下山去，
父辈们的人生之路眼看断了，
孩子们睁大了饥饿的眼睛，
斜三横四地躺着，
女人们懒散地熬点茶，
吃点肉，吃点糌粑。
哎，让我慢慢讲来，
说来说去这地方像我这样的贪婪者，
像你那样的说谎者，
像这样的鹿，
像这样的猎犬，
要找一个去处，
我俩用汉语问路，用藏话问路，用撒拉语问路，
再放上一枪，枪声回响，火光闪闪，
哎！你去看看发生了什么事情？
哎，平平常常也就丢在一旁，
我俩干不成事情，



先到这上面稍加休息。

有了，我俩准备着逮住这只鹿，

我俩还有这只猎犬，左手捉住这只梅花鹿，

杀了它可以解除七天的饥荒，

我不要这样的奉献给上师您，

祈祷梅花鹿奔向那平安大道！

我左手牵着的这只红色牡狗，

放开它能捉住天上的飞鸟，

我不要这样奉献给上师您，

祈祷红色牡狗奔向那平安大道！

祈祷将公保多吉引向解脱的路！

经常见的地方，但又不曾来的地方，吉祥如意的地方，神庙殿宇犹如峭崖林立，错落有致，吉祥八徽俱全；北山如头戴珍宝顶饰的大象姗姗而来；这人强马壮的地方，神庙殿宇犹如峭崖林立，神像经文如同层层叠叠的山峦，上师和官人像日月般同辉的地方是什么地方？我从这儿朝上望去，大海般人丁兴旺的村子如同麦波那样金光灿灿，但愿我也生在这美丽富饶的村中！我从这儿往下望去，身后带着男女孩童的女子们，每天洗七八次脸，还抹着一层层厚厚的雪花膏，一天吃七八瓣糌粑，放屁来震天响，噢，你们可能看着我旁边的小子在发笑，这小子在天上的时候，曾是大梵天神的王子，在龙宫的时候，曾是珍宝龙王的侄子。唉，这小子来到雅日村（浪加七村之一。译者注）咒师寺庙门口时，听信了雅日永仲（永仲是雅日村民，约50余岁。译者注）的话，到上方去采金，到下方去挖金，至今没见过一星金渣子。紧跟着后面来的是一位身子比雅日先巴（身高约1.5米，年龄约50岁的男子。译者注）还高的一个人，他就是我的弟弟。（向后张望）他怎么还不来呢？哦，原来是这么回事，他听信了日贡玛村南拉加的话以后，带着两个3岁的小孩前往贡雪地区（泽库县境内。译者注）挖虫草去了，由于没有挖到虫草，就把两个3岁的小孩留作押金，自己独身一人跑了回来。

猎人弟（由日贡麻南拉加饰演，身高近2米。译者注）：咯一雪，咯一雪，曾经见过的地方，但从来没有来过的地方。这儿的天空像八幅金轮，大地像八瓣莲花，山峦像吉祥八徽，山崖像大象横立，白云像白绫飘带，神殿庙宇如峭崖陡立，神象和经卷如山峦层层叠



叠，寺院像四四方方的大海，上师和官人犹如日月同辉，这美丽富饶的地方是哪儿呢，我从这儿向上望去，像大海一样人丁兴旺的村子就象麦浪翻滚那样景色迷人，但愿我也能生在这个美丽富饶的村子里面。我从这儿往下望去，前来观看的客人们身穿花花绿绿的衣裳，带着自己的小孩，吃着五六瓣糌粑，洗了十、十一、十二次脸，擦了一层紫罗兰面油，正在嘻嘻哈哈，吵吵嚷嚷地观看我们的演出。这是什么地方呢？唉，你们肯定是冲着我身旁的小子笑，这小子在天界时是大梵天王的王子，在龙界时是珍宝龙王的龙侄，现在听说他听信红教喇嘛杂吐加（系饰演猎人兄的演员。译者注）的话，剪掉了头上的咒师辮子，齐腰提着一扎子啤酒，嘴角冒着啤酒沫，躺在路边抽搐着双腿。

猎人兄：喂——弟弟。

猎人弟：喂——哥哥。

猎人兄：你为何迟迟不来？

猎人弟：我从鹿角山，母狗奶头山，鹰鹫山边跑边跳地来到了雅日村的宁玛巴寺庙门口时，碰上了雅日的画师大叔，我问他见没见咱俩的鹿和狗时，他说：谁还能管得上你俩的鹿和狗，明年轮到了我们做念经诵咒的东道主，我要去准备一下（说完就跑到村边崖坎上去了）。

猎人兄：我也听说有这么回事，明年念经诵咒时的东道主是雅日村，雅日村的男女老少再三商议后，把东道主让给了修路的瘸腿包工头，听说把瘸腿包工头的东西洗劫一空了。

猎人弟：是呀，这两天听到见到的离奇事情也太多了。

猎人兄：弟弟呀，你去过的地方有没有什么新鲜而又离奇的故事？

猎人弟：我听到见到的新奇事情确实非常多，可我问问你，今天早晨诵经师的铁碗里热气腾腾的那是什么东西呀？

猎人兄：唉，我说什么好呢，雅日村的诵经师宁杂加由于身体虚弱，他们家里给他炖来了一碗肉汤，不想被他家的聪明女婿抢着喝了。

猎人弟：怪不得诵经师宁杂加要用气愤的双眼瞪视他家的女婿了。

猎人兄：喂，今年雅日村子的东道主当得怎么样？

猎人弟：雅日村的东道主当得确实不错，可是雅日村的小咒师多杰才让太过聪明，由于现在的肉价太高，他买了少许的肉和很多的油脂，熬出来的简直是油脂膏。

猎人兄：那当然啦，听说30斤脂肪里面才切了1斤肉嘛。



青海
藏文
库

附录

猎人弟：哦，怪不得那一天坐在上席的罗哲爷爷和画师大叔呕吐不止。

猎人兄：喂——兄弟。

猎人弟：噢。

猎人兄：今年的两位堂师把前来诵经的人，招待得好不好？

猎人弟：两位堂师招待得实在好，因为他俩在牧区有很多牛羊，给前来诵经的人杀了两只羊，不料做供品的索南加鬼心眼多，听说偷了一只羊腔换酒喝了。

猎人兄：难怪昨天夜里从宁玛寺庙传来了曼唐扎西，曼唐扎西的猜拳声，听说今天早晨醉眼迷离的索南加连做供品的事情也耽搁了。

猎人兄：兄弟呀。

猎人弟：噢。

猎人兄：今年雅日村子的收入怎么样？

猎人弟：雅日村子的达尔杰当了采金的包工头，听说永仲布拉（布拉是一种射程远、命中率高的外国长枪，此处布拉是永仲的绰号）枪射程远，就把它带上了。

猎人兄：你把咱家的家神以下，大门以上的神像供器卷在一起交给谁了？

猎人弟：我把咱家家神以下，大门以上的神像供器卷在一起，用沥青漆盖了一个章子，经过再三地考虑以后，认为雅日村子的向巴叔叔是一个靠得住的人，所以我把东西就寄放在他那儿了。

猎人兄：向巴叔叔说，现在正搞西部开发，再搞祈福驱灾的宗教活动就赚不上钱了。所以他带着雅日村子的男女老少，在贡雪地区租了一块地皮挖虫草，听说全村人连一个虫子的影子也没见着。

猎人兄：兄弟呀。

猎人弟：喂——

猎人兄：太阳从高空落向了西山，现在咱们的干粮也快完了。两个孩子也饿着肚子鼓鼓的（说的是反话，是一种为了引逗观众发笑的逗笑艺术。译者注），现在咱烧一壶不生火又不冒烟的茶，吃上点肉。

猎人弟：好，咱俩现在就开始烧。（他俩从褡裢里取出肉等干粮）你吃这一块，我吃这一块（用刀背敲肉骨头）。

猎人兄：听这个骨头声，好像这只羊有一百天没吃草了。



猎人弟：唉——这肉这么干，这只羊可能一百天没喝水了。

猎人兄：弟弟啊。

猎人弟：喂。

猎人兄：我来卜卦，你说说卦。出来一点，你说说这个卦象。

猎人弟：这卦象显示的就是雅日村子的向巴大叔从贡雪地区包租的挖虫草的地皮。

猎人兄：出来了两点，你说一下这个卦象。

猎人弟：这卦象上显示的是雅日村子当东道主时切进饭里的那二斤肉。

猎人兄：（把糖果撒向人群）敬祭上师、空行、护法、战神、土地神、山神……喂，弟弟，你到前边去找找咱们的鹿和狗。

猎人弟：（向前走了一阵，遇到了两位圣贤）你俩看见没看见我的鹿和猎狗？（不见回答后）如果你俩不告诉真相，我哥哥就会大动肝火（说完就去找哥哥了）。

猎人兄：（对弟弟）你去用汉语问问他们。

猎人弟：（来到二位圣者面前）哈鲁杰格巴鲁杰格（见不回答又回去找哥哥了）。

猎人兄：你用鞑靼话去问问他们。

猎人弟：（来到二位圣贤面前）哈乐杰遮，玛东杰遮。（见不回答又回去找哥哥）他们不回答。

猎人兄：既然不说话咱们就杀了他们。（从一个小孩手中取过弓箭，瞄准了两位圣贤后问猎人弟）瞄得准不准？

猎人弟：箭头比海平面底。

猎人兄：（箭头抬高后说）现——在瞄准了吗？

猎人弟：箭头拍得比须弥山还高。

猎人兄：（把箭头拍平瞄准两位圣贤）现在瞄得准不准？

猎人弟：现在差不多了。

猎人兄：（把箭射出去以后），我把箭射出去了。你去看看吧，我把那两个僧人射成漏勺了。

猎人弟：不但把他俩没打成漏勺，反而变得像须弥山一样强壮了。

猎人兄：如果是那样，咱俩就打不过他们了。

（两位圣贤手摇鼗鼓，口诵道歌时，鹿和猎狗也就出来了）

圣者自付道：“连愚昧的畜牲都可用说法来感化，他是一个人，向他说法一定可以使他

了悟。”于是就对猎人说道：“你随时都可用弓射我，不必急于一时。请你选听我唱一道歌再射不迟。”

猎人兄：（见到鹿和狗后）长着白森森牙齿的这条狗，好像是咱们的狗。

猎人弟：这头犄角朝天的鹿好像是咱俩追猎的鹿。

猎人弟兄：（把鹿和狗献给了两位圣贤）生生世世请你俩护佑和加持我们，这头牡鹿送给你俩，以后决不杀生害命，这条猎狗也献给你俩。

公保多吉唱道：

拜伏在洛扎玛尔巴高足米

拉上师尊前

行者我生就人身罗刹的脸，

我人身罗刹面目听从米拉的歌

都说生就人身珍稀的宝，见了您上师才觉得没啥珍稀的，

为消除痛苦就加持我。

祈祷将公保多吉引向解脱的路！

圣者对猎人把鹿和犬的生命释放、供养、和他心意的彻底转变，十分欢喜，对他说道“你这个猎人能从此不再造恶业，趋向善道，实为稀有难得”。

圣者（米拉日巴）唱道：

祈请各大成就士，息灭五毒祈加持，

身是人体面似鬼，鬼面猎士听我歌！

调伏自心时至矣！捕杀麋鹿何能饱？

内除五毒人愿足，克服捕杀外敌人，

越克越多无已时。若能于内降自心，

一切仇敌自寂灭。莫以生命造罪业，

应用此生修佛法。我当传汝六妙法，

教汝观心大手印！



青海
藏戏

附录

全剧终

གཤམ་འཛད་པོ།

རྩོམ་པ་ཁ། གི་ཤོ་ཡི། རིག་གིན་བཟུང་སའི་ས་ཆ། རེ་ཡོང་མཚུང་བའི་ས་ཆ། ཡོང་གིན་བཟུང་སའི་ས་ཆ། བཟུང་གིས་བདེ་ལོགས་ཕུན་ཕྱིན་ཆོར་པའི་ས་ཆ། ལྷ་ཁང་གསལ་ཁང་བྱུང་རི་བཅིང་བཅིང་། འདྲི་རེ་རེ་བཟུང་གིས་ཉགས་བཟུང་། རྒྱུ་བའི་ཐང་ཆེན་འབྲིང་ས། མགོན་པོ་ཆེན་མོ་རྩོང་ལྷན། མཁའ་རྟ་རྒྱུ་ལྷག་ས། ལྷ་ཁང་གསལ་ཁང་རི་རབ་བཅིང་བཅིང་། རྒྱུ་ཕུང་ཕུགས་ཉེན་བྱུང་རི་ཕྱི་ཕྱི་ལ། གསལ་གྱུ་བཞི་རྒྱ་མཚོ། རྒྱ་ཆེན་དཔོན་ཆེན་ཉི་ལྷ་འཆར་འཆར། རིག་གིན་བཟུང་སའི་ས་ཆ་འདྲི་གང་ཞིག་རེད། གང་ཞིག་རེད། རས་འདྲི་ནས་ཡར་དང་ཡར་ལ་བལྟས་ན། རིག་འཛིན་ལྷེ་བཟུ་མཚོ། སྐལ་གཉི་སྟེ་མ། བཞིན་ཏུ་རྩམ་ལྷེ་མེ་བཞུགས་ཡོད་ཀ། བཞུགས་ཡོད་ཀ། ར་ཀ་ན་གི་གསུམ་ནས་སྟེ་བའི་སྟོན་ལམ་འདྲེ་བས། སྟེ་བའི་སྟོན་ལམ་འདྲེ་བས། རས་འདྲི་ནས་སྟུང་དང་སྟུང་ལ་བལྟས་ན། ཞུ་པ་གཉི་ཕྱག་རི་(ཆོ)ཁྲིད་དེ། ཁ་ལག་བཟུང་རེ་བཟུང་རེ་ཕུར་རེ། ཞོན་ཏུ་གོ་ཞིག་ཕུར་རེ། རམ་བཟོ་མཁའ་རྩལ་རེ་ཐོས་ཏེ། གཤམ་ཐེང་བཆར་རབ་ཏུང་དེ། རེ། རལ་བལྟས་ནས་དགོང་གོ་གི་ར། རལ་བལྟས་ནས་བགད་ནི་མིན་རྒྱུ་རེད། རའི་ཕྱི་བས་གི་འདྲི་རབ་ལྟས་ནས་བགད་ནི་མིན་རྒྱུ་རེད། འདྲི་སྟོང་རྩལ་ལམས་ན་ཡོད་ཏུ་སྟུང་ཆེན་ཆར་ས་པད་ཀར་པོ་ཕྱི་ལོན་ཐེར་ར། འདྲི་ལྷ་ལྷ་པ་ན་ཡོད་ཏུ་ས། རྒྱ་རྒྱལ་གཞུག་ན་རིན་ཆེན་གི་ཆོད་ཡོན་ཐེར་ར། རེ། ར་དེ་རིང་ཡུ་རྩལ་ཁང་གི་རྒྱ་ཆོར་ཐོན་ན་ར། ཡུ་རྩལ་གཡུང་རྩལ་གི་ཁང་བཟུང་ཏེ། ཡར་ར་སོང་དེ་གཉེས་བཞོས། མར་ར་སོང་དེ་གཉེས་བཞོས། རའི་ཞི་ལའི་ལག་ལ་གཅིག་ར་མ་ཡོང་གཅིག་ལ། ཡང་རའི་གཞུག་ན་ཡར་འི་ལ་རྒྱ་རྩམས་པ་རྩལ་གཞུང་རིང་གཞུང་རིང་ཞིག་ཡོང་གིན་ཡོད། རེ། —རའི་རྩལ་ཞི་འདྲི་ཡོང་རྒྱ་ཐེད་གི་ར། ཡོང་རྒྱ་ཐེད་སྐལ་ལ་བལྟས་ན། རིག་པ་མའི་རྩམ་རྩལ་གི་ཁང་བཟུང་ཏེ། ཞུ་པ་སྟུམ་ཅན་གཉིས་ཁྲིད་དེ། མགོན་པོ་ལ་འབྲུ་བཞོ་རྩལ་ཐེང་དེ་འབྲུ་མ་ཆེད་ར་ཞུ་པ་གཉི་ག་ཡེ་ཅན་བཞུག་བཟུང་དེ་ཞི་ཆེ་ཐོས་ནས་བཟུང་ཡོང་གཅིག་ལ།

རྩོམ་པ་ཁ། གི་ཤོ་ གི་ཤོ་ རིག་གིན་བཟུང་སའི་ས་ཆ། རིག་མཚུང་བའི་ས་ཆ། གན་མ་འཁོར་ལོ་ཆེ་བས་བཟུང་། ས་པ་སྟུང་འདྲེ་བཟུང་། རི་རབ་བཟུང་གིས་ཉགས་བཟུང་། ར་རི་ཐང་ཆེན་འབྲིང་འདྲ། རྒྱུ་ལ་ར་པོད་ར་དག་ར་དགྱིས་འདྲ། ལྷ་ཁང་གསལ་ཁང་རི་རབ་བཅིང་བཅིང་། རྒྱུ་ཕུང་ཕུགས་ཉེན་བྱུང་རི་ཕྱི་ཕྱི་ལ། གསལ་གྱུ་བཞི་རྒྱ་མཚོ། རྒྱ་ཆེན་དཔོན་ཆེན་ཉི་ལྷ་འཆར་འཆར་བྱེད་སའི་ས་ཆ་འདྲི་ཆོག་ཡིན་ན་མ། རས་འདྲི་ནས་ཡར་དང་ཡར་ལ་བལྟས་ན། རིག་འཛིན་ལྷེ་བཟུ་མཚོ་ཆོ་མལ་གཉི་བཞིན་ཏུ་རྩམ་ལྷེ་མེ་བཞུགས་ཡོད་ཀ། བཞུགས་ཡོད་ཀ། ར་ཀ་ན་གི་གསུམ་ནས་སྟེ་བའི་སྟོན་ལམ་ཡང་ཡང་འདྲེ་བས། དང་ས་འདྲི་ནས་མར་དང་མར་ལ་བལྟས་ན་དང་གཤམ་བཟུང་གི་ཆོས་ཁྲ་ཁྲ་རིག་རིག་གོན་ནས། ཞུ་པ་གཉི་ཕྱག་ལོ།



青海
藏戏
附录

ར(ཆ)ཁྱིད་དེ་ཆུ་མ་པ་མྱོ་མཁའ་རྒྱལ་དེ་ཆོས་ནས། ཁ་ལག་བརྒྱ་མཐའ་པ་བརྒྱ་གཅིག་བརྒྱ་གཉིས་བརྒྱ་མཐའ་ནས།
 ཅོ་ལོ་ལྷ་དང་བརྒྱ་གསུམ་ལུར་མེ། རིག་གིན་བཟུང་པའི་ས་ཆ་འདི་གང་ཞིག་ཡིན་ནམ། གང་ཞིག་ཡིན་
 ནམ། ལེ། ང་ལ་བརྒྱ་མཐའ་དགོད་གི་ཡོད་གིས། ང་ལ་བརྒྱ་མཐའ་དག་དེ་གི་མིན་རྒྱུ་འདྲེ། ངའི་ཆོས་གི་
 འདིར་བརྒྱ་མཐའ་དག་དེ་གི་ཡིན་རྒྱུ་འདྲེ། འདི་ཉིད་ལྟ་ལུ་ཁམས་ན་ཡོད་དུས། ལྟ་ཆེན་ཆངས་པ་དག་ར་
 པའི་བུ་ཡིན་ཟེར་ན། སྤང་བྱ་ལུ་པ་ན་ཡོད་དུས། སྤྱུ་ལ་གཙུག་ན་རིན་ཆེན་གྱི་ཆུ་ཡིན་ཟེར་ན། ད་དང་
 སང་ནངས་གཤམ་ལྷག་དག་འཁྱུ་བ་གི་ཁར་བརྒྱུ་ཏེ་མགོ་ཡི་ར་ལ་ལེ་བཞུར། སྤྱ་བ་སྒྲིག་ལ་ལེ་ཅུག་གཅི་ཞིག་
 བརྒྱ་བཤེ། ཁན་ས་ལེ་བ་ཅ་ར་ར་བྱས་ནས་འཁྱུར་ལེ། ཉུག་ཏོ་ས་འདར་ར་ར་བྱས་ཏེ་ལག་ལེ་བཟུང་ཡོད་གི་
 ཟེར།

རྫོན་པ་ག། འེ—ཨ་རུ་ལྷོ།

རྫོན་པ་ཁ། འེ—ཅི་ཞིག་ཟེད།

རྫོན་པ་ག། འེ—ཁྱོད་ཡོང་རྒྱ་མེད་ནོ་ཅི་ཞིག་ཡིན།

རྫོན་པ་ཁ། འེ—ང་ཤ་བོ་ར་ཅེ་དང་ཁྱི་མོ་རུ་ཅེ། མང་དག་ར་ཁོད་ཅེ་ནས་རྒྱལ་གྱངས་དང་འདུར་
 གྱངས་བྱས་ནས་ཡ་རུ་འཁྱུ་ཁང་གི་རྒྱ་མོར་ཐོན་ན་ན། ཡ་རུ་འེ་ཨ་ཁུ་ལྟ་བུ་ཐོན་ལྷག་གེ་ ལུ་གཉིས་གྱི་ཤ་ཁྱི་
 གཉིག་ཀྱིས་ཨ་ན། ལེ། ད་ཁྱོད་གཉིས་གྱི་ཤ་ཁྱི་གཉིག་ཀྱི་ལུ་གཉིས་བཏང་བ་གཅིག་ དེད་ཆོག་ཞུག་གི་ཆོས་
 ཐོག་འཛིན་དེ་ཡིན་ཟེར་ནས། གཤམ་གཅིག་ཕྱིད་དགོས་ཟེར་ནས་ཆག་ཞིག་ལ་ཡར་མལ།

རྫོན་པ་ག། འེ—དེ་བཤེན་ས་ཡོད་གི་ གཤམ་གཉིས་ཐོག་སྒོ་ལ་དེ་ཡིན་ཟེར་ནས། ཡ་རུ་འེ་ལྟ་བུ་
 ཐོས་དང་ཐོས་བྱས་ཏེ། ཁོ་ཆོ་ཁོ་འོག་གི་ལམ་ལས་ན་ཏི་ལྟོ་ལ་སྤྱུག་གི་གཉའ་ལ་བབས་བཤེ། ན་ཏི་ལྟོ་ལ་སྤྱུག་
 བཅོམ་ལག་བྱས་བཏང་ཟེར་ག།

རྫོན་པ་ཁ། འེ—ལེ། ད་དང་སངས་ནངས་གཤམ་གྱི་རྒྱ་མོར་ཐོན་གྱི་རྒྱ་མོར་ཐོན་གྱི་

རྫོན་པ་ག། འེ—ཨ་རུ་ལྷོ། ཁྱོད་མོང་སའི་བཟུང་ན་རིག་རྒྱ་མོར་ཁྱོ་ཆོ་ཡོད་གི་

རྫོན་པ་ཁ། འེ—དེད་སངས་ནངས་གཤམ་གྱི་རྒྱ་མོར་ཐོན་གྱི་རྒྱ་མོར་ཐོན་གྱི་ལེ། ད་ནང་ལྟ་མོད་གཏོང་གུ་ལ་གི་ཨ་ལཱ་ཏ་
 ད་བུ་མཛད་གི་ལྷུ་ཏ་དག་ར་ཞིག་ནང་དང་རྒྱངས་པ་ལུ་ལུ་ཕྱིད་གོ་ནོ་འདི་ཅི་ཞིག་ཡིན་ནམ།

རྫོན་པ་ག། འེ—ད་དེ་ཅི་ཡིན་རྒྱ། ཡ་རུ་འེ་ཨ་རུ་ལྷོ་དག་ར་གྱལ་གྱི་རྒྱ་མོར་ཐོན་ཆེན་ཟེད། ཁོ་ཆོང་
 གིས་ཨ་ལེ་བུ་ལེར་བཞུག་ཞིག་བསྐྱེད་ནས་ཡོང་ཡོད་ནོ། མག་པ་གིས་པོ་ཡིན་ནི་ཟེད་ཁོ་ལག་གི་ལྷུ་ཏ་བཏང་
 འེ་འཁྱུངས་བཏང་གཅིག་ལ།

རྫོན་པ་ཁ། འེ—དེ་ཡིན་ས་ཡོད་གི་ ཨ་ཁུ་ལྷོ་དག་ར་གྱལ་གྱིས་མག་པར་མིག་ལོག་དང་མིག་ལོག་
 གིས་ལྟ་གི་ཡོད་གིས།



青海 藏文 藏文 藏文

附录

རྩོམ་པ་ལ་འེ་དེ་ལོ་ཡ་རུ་འི་བསྐྱེད་ནི་ཅི་འདྲ་ཞིག་རེད།

རྩོམ་པ་ལ་དེ་ལོ་ཡ་རུ་འི་བསྐྱེད་ནི་བཤད་ཆུ་ཞིག་མེད་ཀྱི་འེ་ཡ་རུ་འི་ཐུག་རྩི་ཆེ་ཆེ་ཤིང་གི་བཞོན་
པ་ར་ནི་རེད་ཤིག་ཤོད་མཐོག་ཟེར་ནས་ཤ་ཉུང་ཉུང་ཉོས་ཡོ། ཆོས་མང་བོ་ཉོས་ནས། འེ་དེ་ས་ཆོས་གདུ་
བསྐྱེད་བཏང་གཟིག་ཡ།

རྩོམ་པ་ལ་འེ་དེ་བྲིས་བྲིས་མེད་ཀྱི་ཡ། ཤ་ཐུ་མ་གང་གི་ནང་དུ་ཆོས་ཐུ་མ་ཐུ་མ་ཐུ་གཙུག་པོས་བཏང་
གཟིག་ཟེར་གི།

རྩོམ་པ་ལ་འེ་དེ་བཞུགས་ཡོད་ཀྱི་ཡ། གཤམ་མཐོག་གི་ཡ་མ་སྒྲོ་གྲོས་ར་ཡ་མ་ལྟ་བུ་བཞོ་གཉི་གས་ཆོས་མ་
ནོན་ན་ཡར་མ་བོ་ཟེར་ནས་ཐུག་གིན་ཡོད་ཀྱི།

རྩོམ་པ་ལ་འེ་ཡ་རུ་འི་ཞི།

རྩོམ་པ་ལ་འེ་ཅི་ཞིག་རེད།

རྩོམ་པ་ལ་འེ་དེ་ལོ་དགེ་བསྐྱེད་གཉིས་ཀྱིས་ཆོས་ཀྱིས་བསྐྱེད་ནི་ཅི་འདྲ་རེད།

རྩོམ་པ་ལ་འེ་དོ་ཚུར་དགེ་བསྐྱེད་གཉིས་ཀྱིས་ཆོས་ཀྱིས་བསྐྱེད་ནི་བཤད་ཆུ་ཞིག་མེད་ཀྱི། གཉི་ག་
འདྲོག་པ་ཡིན་ནི་རེད། ཆོས་ཤིག་ཤིག་ཤིག་གཉིས་ཀྱིས་ར་ནས་ཡོང་དེ། མཆོད་གཡོག་པ་བསྐྱེད་ནས་ཐུག་
ལྟ་བུ་ཡིན་ནི་རེད། ཤ་ཐོག་གཉིས་བཟུང་ནས་མོང་དེ་ཆང་དུ་བཞེད་བཏང་ཟེར་གོ་གི་ཡ།

རྩོམ་པ་ལ་འེ་བྲིས་བྲིས་མེད་ས་ཡོད་ཀྱི་ཡ། མདངས་དགོང་ཐུར་ཁང་ནང་ན་མན་ཐང་བཟུ་ཤིས་
ར་མན་ཐང་བཟུ་ཤིས་ཟེར་གི་ཡོད་ཀྱི་ར། བེ་ཆེ་བཟེ་སོང་ནས་ཐུ་མོ་འི་གཉོར་མ་བཅའ་རྒྱུ་འི་ར་བཞེད་སོང་
གཟིག།

རྩོམ་པ་ལ་འེ་ཡ་རུ་འི་ཞི།

རྩོམ་པ་ལ་འེ་ཅི་ཞིག་རེད།

རྩོམ་པ་ལ་དོ་ཆོས་ཡ་རུ་འི་ཡག་ལང་ཆེ་ཅི་འདྲ་རེད།

རྩོམ་པ་ལ་ཡ་རུ་འི་དར་རྒྱས་གསེར་བསྐྱེད་ནི་ཅི་འདྲ་རེད། གཤམ་ཐུང་ཐུང་བཟུ་བཟུ་གི་ཟེར་
ནས་བྲིད་སོང་ཟེར་གི་ཡ།

རྩོམ་པ་ལ་འེ་འུ་གཉི་གཉི་ཕུགས་ཀྱི་སྤང་མ་མན་ཆད་ཀྱི་རྒྱ་སྒྲིལ་བྲིས་ཡན་ཆད་ཀྱི། ཐུར་གི་ལྟ་རང་
ཉེན་བཞེད་ཐ་ཐར་ཐོ་ཐོ། ལ་ལ་ར་ལོག་ལོག་ཕུས་ནས་ཕྱིས་སྤང་པ་ཡིན།

རྩོམ་པ་ལ་འེ་དེ་ལོ་ཕུགས་ཀྱི་སྤང་མ་མན་ཆད། རྒྱ་སྒྲིལ་ཡན་ཆད། ཐུར་གི་ལྟ་རང་ཉེན་བཞེད་
ཐ་ཐར་ཐོ་ཐོ། ལ་ལ་ར་ལོག་ལོག་ཕུས་ནས་ཆིད་ཐག་འདྲིམ་པ་བཅོ་བཟུད་ཀྱིས་བཟུ་མས་ནས། ལ་ལ་ལ་ཐུ་
མ་དོག་ཐོས་བཟུ་བེ། དས་འདང་བཟུ་བེ་བཟུ་བེ་དོན་དོན་ཞིག་ཡོད་ནི་ཡ་རུ་འི་ཡ་ཐུ་ཕུ་མས་པ་རེད་ཟེར་



青海
藏戏

附录



青海

藏
洋

附录

ནས་ རས་ཨ་བྱུ་མས་པས་བཙོ་བརྟུང་བཤུ།

རྩོན་པ་ཀ་འེ་དང་སངས་ལ་ཞི་བུ་ཁྱེ་བྱ་རེད་ཟེར་ནས། ཁྱོད་ཚོ་ཅན་པོ་མ་རེད་ཟེར་ནས།
མགོན་ཞོ་ལ་གཟིགས་གི་ས་ཉོས་ནས། ཡ་རུ་ཉེ་བར་འབྱུང་བྱེར་ནས་འབྱོར་བྱིད་དེ། ཡ་རུ་ཉེ་བའི་ལག་ལ་
འབྱུང་བའི་གཟིགས་པ་མ་ཡོང་ཟེར་གོ་གི་ལ།

རྩོན་པ་ཀ་འེ་ཨ་བྱུ་ཁྱེ།

རྩོན་པ་ཀ་འེ་ཅི་ཞིག་རེད།

རྩོན་པ་ཀ་འེ་ཉི་མ་ཚོར་ཡག་ཡག་གཟིགས་གི་ཤར་ཤེ། མགི་མགི་གཟིགས་ཨ་བྱུང་ཐལ། དུ་བྱ་གཉི་
གའི་ཁྱེ་ཐག་ཚོར་ཆད་ཐལ། ཞ་ཞི་བུ་གེ་གཉི་གར་ལྟོར་བརྟུང་ནས་མོ་བཙོ་ཆེ་དམ་གི་ལོག་ནས་བཟུང་ཡོད་དེ།
འེ་དུ་བྱ་གཉི་གས་མེ་མ་བྱས་ལ། ཏུ་བ་མ་ཡོང་ལ་ཆ་འདྲ་བསྟོས། ཤ་འདྲ་ཚོས།

རྩོན་པ་ཀ་འེ་དེ་བྱེད། (ཁོ་གཉིས་ཀྱིས་ཉ་ལེན་ནང་གི་ཤ་དང་ཕྱོག་ལེན་པ་)འེ་ཨ་བྱུ་འདི་
ཁྱེད་ཀྱི་བྱས་པ་འདི་རེད་དེ།(བྱིས་ཀྱིས་པའི་ལྟེང་ལ་ཐག་གེ་ཁྱེད་པ་)

རྩོན་པ་ཀ་འེ་འདི་ཐག་གེ་ཐག་གེ་ཉི་མ་བཟུར་ཆུ་མ་ཚོས་གཟིགས་པ།

རྩོན་པ་ཀ་འེ་འདི་ཅི་གེ་ཅི་གེ་ཉི་མ་བཟུར་ཆུ་མ་འབྱུང་ས་ས་ཡོད་ཀ།

རྩོན་པ་ཀ་འེ་ཨ་བྱུ་ཁྱེ།

རྩོན་པ་ཀ་འེ་ཅི་ཞིག་རེད།

རྩོན་པ་ཀ་འེ་མོངས་འདེབས། མོད་བྱུང་ཁྱོས་ཁྱེ།

གཅིག་གཅིག་བབས་བེབ་ཟུང་ཡོད་དེ། དེ་འདི་ཅི་ཞིག་རེད།

རྩོན་པ་ཀ་འེ་འདི་ཡ་རུ་ཁྱེ་ཨ་བྱུ་མས་པས་མགོན་ཞོ་ལ་གྱིས་པའི་བྱས་ནོད་ཤེ་རེད།

རྩོན་པ་ཀ་འེ་གཉིས་གཉིག་གཉིས་བབས་བེབ་ཟུང་ཡོད་དེ། དེ་འདི་ཅི་ཞིག་རེད།

རྩོན་པ་ཀ་འེ་འདི་ཡ་རུ་གི་གདུ་རུ་ཉི་ནང་དུ་ཤ་བཟུ་མ་དོག་ཅེས་ནོད་ཤེ་རེད།

རྩོན་པ་ཀ་འེ་(ཀར་མེ་ལ་ཉོག་མོར་མི་ཁྱེད་ལ་གཉོར་ནས་)སྐ་མ་མཁའ་འགྲོ་ཚོས་ཁྱོད་ལྟར་མ་ཡུལ་ལ་
གཞི་བདག་མཚོད། འེ་དེ་ཁྱོད་ཀྱི་ན་ལ་མོང་ལྟེ་ཉོས་དང་།

(རྩོན་པ་ཀ་ཉིས་ལ་བྱག་པ།)

རྩོན་པ་ཀ་འེ་(རྩོན་པ་ཀ་ཉིས་ལ་)རས་ཤ་བྱི་གཉི་ག་མ་རིག་གམ། (ལན་མ་བརྟུངས་པ་ན་)ཁྱོད་
གཉིས་ཀྱིས་མི་བཤད་ན་པའི་ཨ་བྱུ་ཁྱོས་ལ་ནས་བཀའ་ལ་ཞིག་ཡོད་དེ།(ཁྱིར་ཨ་བྱུ་ཉི་གམ་དུ་ཡོང་བ་)

རྩོན་པ་ཀ་འེ་(ཁུ་པོ་ལ་)ཁྱོད་སྐར་མོང་ལྟེ་ཁྱེ་ཁྱེད་ཀྱིས་ཤིས་ན།

རྩོན་པ་ཀ་འེ་(སྐར་རྩོན་པ་ཀ་ཉིས་ཀྱི་གམ་ལ་མོང་ལྟེ་)ཉ་ལེ་ཅི་དགོས་པ་ལ་ཅི་དགོས། (ལན་མ་

བཏབ་པ་ན་སྒྲུབ་ཕྱི་ལོ་གཟུང་སྤོང་)

རྩོན་པ་ཀ་: བློད་སྤོང་ལྷོ་དོ་སྒྲུབ་ཀྱིས་དྲིས་དང་།

རྩོན་པ་ཁ་: (རྩོན་པ་ལྷོ་གཉིས་ཀྱི་གཟུང་སྤོང་ལྷོ) ཉ་ལི་ཅི་གྲེ་མ་ལི་ཅི་གྲི་(ལན་མ་བཏབ་པ་ན་ཕྱི་ལོ་)

ཁ་མི་གྲག་གི་ཡུ།

རྩོན་པ་ཀ་: ཁ་མི་གྲག་ན་ཡུ་ས་རྒྱལ་ག་བཏབ་ཡུ། ཕྱིས་པ་འི་ལག་གི་མདའ་གཞུ་བླངས་ཏེ་རྩོན་པ་ལྷོ་གཉིས་ཀྱི་ལྷོ་ལ་ཚད་དེ་ནི་བོར་དྲིས་འེད་ཅི་འེ་ཚོད་རེད།

རྩོན་པ་ཁ་: དམའ་ན་གི་རྒྱ་མཚོ་གི་གཏོང་རེད།

རྩོན་པ་ཀ་: (མདའ་ཁ་མེ་མཐོར་བཏབ་ལྷོ) འེ—ད་ཅི་འེ་ཚོད་རེད།

རྩོན་པ་ཁ་: འེ—ད་མཐོར་ན་གི་དེ་རབ་ཀྱི་ཅེ་རེད།

རྩོན་པ་ཀ་: (མདའ་ཁ་མེ་བླངས་ལ་བཏབ་ལྷོ) ད་ཅི་འེ་ཚོད་རེད།

རྩོན་པ་ཁ་: ད་དེ་ད་ཡིན་ཁ་ཞིག་རེད་ཀོ།

རྩོན་པ་ཀ་: ཀ་ཁུ་ལེ། (ཞེས་མདའ་ལ་མངས་རྩོས་) ད་བློད་སྤོང་ལ་ལྷོ་སྤོང་དང་། གྲུ་པ་བློད་ཀྱི་བཏབ་

ཡོད།

རྩོན་པ་ཁ་: འེ—དེ་གཉིས་ག་གྲུ་པ་བློད་ཀྱི་གཏོང་ཐུབ་ནས་ཚོད་ན་མེད་ཀྱི། སྒྲུ་མི་འབྱུར་དེ་རྒྱལ་ལྷོ་གཉིས་ཀྱི་བློད་ཀྱི་ལྷོ་ལ་མཐོང་ནས་བཏབ་ལྷོ་ཡོད་ཀྱི།

རྩོན་པ་ཀ་: ད་དེ་འདྲ་ཞིག་ཡིན་ན་ལྷོ་གཉིས་ཀྱིས་བརྒྱ་མ་རེད་ཞིག་ག་ཐོངས་།

(རྩོན་པ་ལྷོ་གཉིས་ཀྱི་ཡུར་བཞེངས་ཏེ་ཁ་ཏེ་ད་ལྷོ་སྤོང་མཐུར་གསུངས་པུ། ཤུག་གཉིས་ཀྱི་མདའ་བླངས་)

རྩོན་པ་ཀ་: (ཤུག་གཉིས་ཀྱི་བཏབ་ལྷོ་སྤོང་ནས་) འེ—འདྲི་ཁ་འབྲམ་ལྷོ་གཉིས་ཀྱི་མཐོང་ལྷོ་ལ་བཏབ་ན་ལྷོ་

གཉིས་ཀྱི་ལྷོ་ལྷོ་ལྷོ་ལྷོ་

རྩོན་པ་ཁ་: འེ—འདྲི་རྒྱ་ཚོད་གྲུང་ཐོན་གནས་ལ་བྱུག་ཡོད་པར་བཏབ་ན་ལྷོ་གཉིས་ཀྱི་ཤུག་གཉིས་ཀྱི་ལྷོ་ལྷོ་ལྷོ་

(ཤུག་གཉིས་ཀྱི་གཉིས་ལ་འབྲམ་བཏབ་) བཏབ་ལྷོ་བཏབ་ན་ཚོད་མིག་གི་ལྷོ་སྤོང་ ང་ལ་མི་དགོས་ལྷོ་ལྷོ་ལྷོ་ལྷོ་ལྷོ་

འབྲམ་ལྷོ་ ཤུག་གཉིས་ཀྱི་ལྷོ་ལྷོ་ལྷོ་ལྷོ་ལྷོ་ལྷོ་ལྷོ་

རྩོན་པ་ཀ་:





青海

藏

参考文献

参考文献

- 1.《中国戏曲志·青海卷》，中国 ISBN 中心 1998 年版。
- 2.《中国戏曲志·西藏卷》，西藏艺术研究所编纂，中国 ISBN 中心 1993 年版。
- 3.《中国戏曲志·甘肃卷》，乔滋，金行健主编，中国 ISBN 中心 1995 年版。
- 4.《我国藏戏系统剧种论》，刘志群著，《中华戏曲》，1988 年版。
- 5.《藏戏故事集》，王尧著，西藏人民出版社，1991 年版。
- 6.《藏族文学史》，四川民族出版社，1985 年版。
- 7.《藏族学术讨论会论文集》，西藏人民出版社，1991 年版。
- 8.《米拉日巴大师集》，张澄基译，中国佛教文化研究所主编，民族出版社，2001 年版。
- 9.《藏族民间文学》，佟锦华著，西藏人民出版社，1991 年版。
- 10.《藏俗与藏戏》，刘志群著，西藏人民出版社、河北少年儿童出版社，1999 年版。
- 11.《安多政教史》（汉译本），智观巴贡都乎丹巴绕吉，甘肃民族出版社，1990 年版。
- 12.《三块瓦集》，曲六乙著，中国戏剧出版社，2001 年版。
- 13.《马克思全集》，人民出版社，1986 年版。
- 14.《藏戏及乡人傩新识》，刘凯著，中国戏剧出版社，1999 年版。
- 15.《创作与研究》，王承喜主编，青海省文学艺术研究所编，1990 年版。
- 16.《黄南藏戏考察报告》（内部资料），王应诚、多杰太主编，1985 年版。
- 17.《中国戏曲通史》，张庚、郭汉城主编，中国戏剧出版社，1981 年版。
- 18.《中国戏曲文化史》，刘文峰著，中国戏剧出版社，2004 年版。

- 19.《东方戏剧美学》，孟昭毅著，经济日报出版社出版，1997年版。
- 20.《戏曲美学》，苏国荣著，文化艺术出版社，1995年版。
- 21.《青海省黄南藏族自治州志》、《同仁县志》，青海省地方志编，三秦出版社，2001年版。
- 22.《心灵的面具》，郭净著，上海三联书店，1998年版。
- 23.《青海佛教史》，蒲文成著，青海人民出版社，2001年版。
- 24.《甘青藏传佛教史》，蒲文成著，青海人民出版社，2001年版。
- 25.《藏传佛教寺院明鉴》，年治海、白更登主编，甘肃民族出版社，1993年版。
- 26.《人神共舞》，马盛德、曹娅丽著，文化艺术出版社，2005年版。
- 27.《中国少数民族文艺理论集成》，彭书麟、于乃昌、冯育柱编，北京大学出版社，2005

年版。



青海
藏戏

参考文献

后记





我相信缘分，大概与藏戏有缘吧！最初对藏戏感兴趣的确是偶然的。那是20世纪80年代中期，参加工作后，我参与编纂《中国戏曲志·青海卷》志书的普查、搜集、整理工作。由前辈刘凯研究员、亢树楠老先生多次带我去黄南考察藏戏。因此与黄南藏戏结下不解之缘。后来，公开发表的第一篇论文是有关黄南藏戏的论文，第一次作的田野调查是关于黄南藏戏的调查；进入学术领域的第一步是参与国家艺术科研重点项目《中国戏曲志·青海卷》中黄南藏戏条目的研究，到今天所做研究仍然是关于藏戏的选题。

《青海黄南藏戏》是2000年青海省社科规划办立项课题，时任青海省文化厅副厅长王承喜是本课题申报时的主持人，因工作繁忙后更换本人为主持人，但王厅长始终关心课题研究的进展情况，在我长达6年的田野考察与研究经历中，得到了他大力的帮助和悉心的指导，在此衷心感谢。同时我要感谢黄南州同仁县民间戏班、艺人和县文化局娘毛才让局长，他们以其别具一格的生活与演出，不断为我提供新的材料，触发我的灵感。还需提及的是，在青海省文化厅组织申报“首批国家级非物质文化遗产代表作名录”工作中，选定由我负责申报“黄南藏戏”名录，并于2006年纳入了“首批国家级非物质文化遗产代表作名录”。此时，青海省文化厅曹萍厅长正在策划“青海省首批国家级非物质文化遗产名录丛书”，当她看到《青海黄南藏戏》这一成果时，非常高兴，作出了资助出版并将此书纳入“青海省首批国家级非物质文化遗产名录丛书”的决定，这使得本书得以顺利出版。在此，对曹厅长的远见卓识深表敬意，对她的热情帮助深表感谢。此外，省文化厅社会文化处、文

化遗产保护中心李晓燕处长等同志为此书也做了许多繁琐的工作，特此致谢。

我要感谢青海民族学院藏学院院长桑杰教授，他是青海省著名的藏学专家，同时又是出生于黄南藏族自治州同仁县隆务河畔的藏族学者，他熟悉家乡的历史、民俗风情和民族艺术，因此在百忙中审阅了书稿，给了我很大的信心。我还要感谢青海省藏剧团剧作家多杰太先生，在田野考察中给予了我很大的帮助。另外，青海省人民出版社尕藏先生为书中剧目（根据实地演出录音资料）作了藏汉文翻译，特此感谢。

承蒙曲六乙先生和刘志群先生厚爱，为本书作序，使本书增色不少。曲六乙先生是我国著名的戏曲理论家，是藏戏研究的领军人物。刘志群先生是著名的藏戏学专家，同时他们对黄南藏戏十分了解，因此对本书提出不少宝贵意见，十分感谢。文化艺术出版社的责任编辑金燕女士为本书的出版给予了很大的帮助并付出了辛勤的劳动，在此表示衷心的感谢！

这本书经本人的努力和众人的帮助已呈现在了热爱民族艺术的诸位面前，高兴之余又有几分担忧，假如本书里存在和我的同仁县朋友们以及对黄南藏戏作着研究的学者们有不尽相同的见解，还要请各位谅解，根据自己的研究作出独立的判断，这是我作为一个研究者的义务和责任。而且我深信，在这个领域，会有更多的研究者从人类学、宗教学、社会学以及民族艺术学的角度关注藏戏的存在。

曹娅丽

2006年7月12日于西宁