

高校哲学社会科学成果文库

原生文化与青藏 民间戏曲研究

王志强 李朝◎著

光明日报出版社

出版人：朱 庆
责任编辑：赵 锐
封面设计：中联学林

《高校哲学社会科学成果文库》简介

为充分推动哲学社会科学研究成果的转化和交流，促进高校哲学社会科学繁荣发展，特设立《高校哲学社会科学成果文库》，以利传承精神、接续道统，以求推广学术价值、彰显学者思想。

文库将坚持“广泛征集、严格把关、精心编校”的工作原则，专门收录学术文化类研究论著。通过对书稿选题的严格把关，着力体现学术研究的独创性和科学性；通过精心的编辑加工，切实保证图书出版的规范性和专业性。

文库将以繁荣哲学社会科学为宗旨，以服务学术著作出版为导向，以积极采撷当今高校优秀学术成果为目的，立足高校，展现高校科研新实践和新成果，打造高校学术界、思想界和理论界创新平台。



ISBN 978-7-5112-4131-3



定价：52.00元



高校哲学社会科学成果文库

原生文化与青藏
民间戏曲研究

王志强 李朝◎著

光明日报出版社

图书在版编目 (CIP) 数据

原生文化与青藏民间戏曲研究 / 王志强, 李朝著. — 北京:
光明日报出版社, 2013. 4

ISBN 978-7-5112-4131-3

I. ①原… II. ①王…②李… III. ①地方戏—戏剧艺术—
研究—中国 IV. ①J825

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2013) 第 049144 号

原生文化与青藏民间戏曲研究

著 者: 王志强 李 朝

出 版 人: 朱 庆

终 审 人: 孙献涛

责任编辑: 赵 锐

责任校对: 张明明

封面设计: 中联学林

责任印制: 曹 净

出版发行: 光明日报出版社

地 址: 北京市东城区珠市口东大街 5 号, 100062

电 话: 010-67078248 (咨询), 67078870 (发行), 67078235 (邮购)

传 真: 010-67078227, 67078255

网 址: <http://book.gmw.cn>

E - mail: gmcbs@gmw.cn zhaorui@gmw.cn

法律顾问: 北京市洪范广住律师事务所徐波律师

印 刷: 三河市华东印刷有限公司

装 订: 三河市华东印刷有限公司

本书如有破损、缺页、装订错误, 请与本社联系调换

开 本: 710 × 1000 毫米 1/16

字 数: 315 千字

印 张: 17.5

版 次: 2013 年 4 月第 1 版

印 次: 2013 年 4 月第 1 次印刷

书 号: ISBN 978-7-5112-4131-3

定 价: 52.00 元

版权所有 翻印必究

目 录

CONTENTS

绪 论(代序)	1
第一章 青藏高原民族文化的基本形态与特点	12
第一节 青藏高原自然生态	/ 12
第二节 青藏高原文化生态	/ 14
第二章 青藏民间戏曲发展的历史回顾	24
第一节 艺术创造初期的原始乐舞	/ 24
第二节 丝路兴盛时期的羌乐西音	/ 27
第三节 神佛互渗时期的宗教乐舞	/ 33
第四节 文化共适时期的高原世俗化乐舞	/ 40
第五节 文化同构时期的高原民间乐舞	/ 44
第三章 原生文化方式下的青藏民间戏曲主题	48
第一节 原生文化方式与戏曲艺术概述	/ 48
第二节 羌藏族群信仰与宗教祭仪中的戏曲艺术主题	/ 58
第三节 鲜卑胡系移民族群萨满祭仪中的戏曲艺术主题	/ 86
第四节 中原农耕移民族群节日庆典中的戏曲艺术主题	/ 98
第四章 青藏民间戏曲艺术基本形态	105
第一节 高原古风神韵	/ 105
第二节 宗教的诱惑	/ 115
第三节 世俗的喜宴	/ 121
第四节 史诗的吟唱	/ 136

第五节 民俗的欢歌	/ 143
第六节 生活的情思	/ 160
第七节 高原戏曲艺术的结晶——藏戏	/ 167
第五章 青藏民间戏曲结构艺术原型	171
第一节 神话与仪式:原始祭仪中的戏曲结构原型	/ 172
第二节 宗教与仪典:信仰祭坛中的戏曲结构原型	/ 180
第三节 世俗与节庆:生命仪式中的戏曲结构原型	/ 186
第四节 民俗与文化:人生礼仪中的戏曲结构原型	/ 192
第六章 青藏民间戏曲面具艺术原型	200
第一节 青藏高原造型艺术的源流	/ 200
第二节 青藏面具造型的美学特征	/ 205
第三节 青藏面具造型的艺术思维	/ 209
第七章 青藏民间戏曲音乐艺术原型	215
第一节 青藏民间戏曲音乐的原型思考	/ 215
第二节 青藏民间戏曲音乐的结构特征	/ 220
第三节 青藏民间戏曲音乐的审美倾向	/ 230
第八章 青藏民间戏曲的文化人类学思考	238
第一节 从青藏出发:戏曲传统观念的反拨与思考	/ 238
第二节 青藏民间戏曲发生学原理	/ 240
第三节 青藏民间戏曲发展规律的基本总结	/ 249
第九章 青藏民间戏曲的观念认识及文化保护	252
第一节 历时视阈中的青藏民间戏曲观念认识	/ 252
第二节 文化视阈中的青藏民间戏曲保护工程	/ 260
参考书目	265
后 记	270

绪 论 (代序)

戏曲艺术是传统文化中种类最丰富,最具民族品格的艺术形态。英国艺术家罗宾·乔治科伍德在《艺术原理》中讲“舞蹈是一切语言之母”。推而广之,戏曲艺术作为一种由民族民间文化土壤中孕育起来的艺术形态,它代表着民间文化艺术的原初、俚俗、稚拙的趣味,是传统文化中种类最丰富、最具民族品格的艺术形式。同时,戏曲艺术既有鲜明独特的艺术体裁形式特征,对其他传统的艺术体裁有着明显的兼容性,从而使大量关于民族历史、政治、经济、社会、宗教、民俗等社会化信息成为歌舞形式类别的文化主题。在中国西部民间歌舞艺术长廊中,青藏民间戏曲艺术对中华民族传统艺术的价值,可以说是无法估量的。一部中国古代的戏曲艺术史,不仅起始于西部高原,高潮亦在中国西部。透过千百年历史,至今回荡在高原上“汉羌并作,多元互融”的民族乐舞文化的精神依然传达着古人天籁般的“空谷足音”。“凉州七里十万家,胡人半解弹琵琶”^①、“六么水调家家唱,白雪梅花处处吹”^②。其中,以神灵的崇拜、祭祀的仪式、民俗事项等奔流在民族血液中的原生文化方式,以及由此余绪孕育的“巫舞”、“傩仪”、“舆像狂欢”、“讲唱”、“花儿”等民间戏曲形态,对我们追寻祖先生命状态的形式,从而探求原始思维的整体性以及艺术观念的原型象征,其价值不可估量。可以说在青藏高原少数民族艺术的画廊中,民间戏曲是最具“原生态”观念的艺术表演,区域特色鲜明、宗教文化浓郁,形态多样,展示了民族文化的“互融”“互鉴”,艺术形态由简约到繁复、由单一趋向多元的发展历程。启迪着我们对人类艺术的创作由简约到繁复、由单一趋向多元的

① (唐)岑参:《凉州馆中与诸判官夜集》,(清)彭定求等编:《全唐诗》,三秦出版社2008年版。

② (唐)白居易:《杨柳枝词11首》,(清)彭定求等编:《全唐诗》,三秦出版社2008年版。

发展历程的深入思考。

戏曲是包含文学、音乐、舞蹈、美术、武术、杂技以及表演艺术各种因素为一体的综合性艺术。作为中国最传统的“前戏剧”表现形式，因以“曲”和“舞”为主要因素，所以称作“戏曲”。它的渊源来自民间歌舞、说唱、滑稽戏三种不同艺术形式。其起源历史悠久，早在原始社会歌舞已有萌芽，在漫长发展的过程中，经过人们不断地丰富、革新与发展，才逐渐形成比较完整的戏曲艺术体系。今天，尽管我国有关民间戏曲艺术的论述为数不少，但对其内涵与外延的界定始终未有明确的划分标准，在目前可作为参考依据的有关著述里，民间戏曲艺术往往中被笼统地概括到有关民间歌舞的论述中，一些论述中将戏曲等同于戏剧，以至影响到了对民间戏曲艺术的基本定义的形成和完善。如：

民间歌舞与专业歌舞相对而言，概指在民间形成并流行于民间的各种歌舞艺术。大多载歌载舞，诗歌、音乐、舞蹈三者紧密结合。^①

该条目强调了民间歌舞所具有的“民间性”特征，具有与专业歌舞相对而言的性质，但却对民间戏曲艺术所具有的艺术的兼容性和社会文化信息的广泛性，以及体裁接缘交叉的特性没有给予足够的重视。而对民间戏曲艺术所独具的某些艺术文化规律和存在方式更是被忽略。从这个意义上讲，我们认为，民间戏曲的概念还应当加入两方面的内涵，除了形成并流行于民间的各种乐“戏”（乐舞、戏剧）和“曲”（曲艺、音乐）艺术的特性外，最重要的是还应当赋予其所包容的广泛的社会文化信息和艺术兼容性，是人类精神史的形态化象征二个艺术属性。

长期以来，我们对戏曲艺术的研究，也习惯于从汉民族的文化典籍中寻找中国戏曲艺术的源头，而这种研究通常是对戏曲的物质性传承的研究，即是对戏曲的书面文本、道具、服饰、乐器、舞台等戏曲物质器具等的研究，是对传承人对祖辈在戏曲活动中使用过的上述物质器具的接受、保管和再使用的研究。实际上，在物质性传承之外，戏曲的存在和发展还有更具“原生形态”的非物质性传承，也就是说，戏曲的延续更重要的是应该依赖于动态的非物质性传承。笔者深切地感受到，“民间戏曲”这几个字，包容着十分丰富的文化与社会内涵，若仅用歌舞、音乐等形态学的笼子已很难将其的内涵囊括其中，更何况，我们对民间歌舞、音乐的认识也只是浮光掠影。因此，

① 中国艺术研究院音乐研究所编：《中国音乐辞典》“民间歌舞”条目。人民音乐出版社1985年版。

对民间戏曲艺术的认识仅有感性的认识是不够的,必须高度重视对现有少数民族“原生艺术形态”和“民俗文化形态”的研究,借助于理论思维的羽翼,把我们带出以往偏独狭的学术论域,驰往更为广阔的民间文化的土壤,在民族文化的天地里去进一步探索它的深层的文化奥秘。

青藏高原民间戏曲艺术是少数民族非物质文化遗产的重要组成部分,是高原民族古老的生命记忆和活态基因,是确定高原文化特性,激发民族文化创造力的重要因素。作为一个非物质文化遗产的传统,它是一代代民间艺人口头承传的多民族活态文化传统,这是一部用人民的生存行为和生存情感构筑成的文化史,其文化的内核便是由具体的传统(诸如习惯、习俗和习得等民俗的养成方式)、信仰(包括俗信化的民间信仰和系统化的宗教)、族群关系(包括族内、族际、族群之间的认同、边界和交往中的同化与涵化,以及对峙、间离和接触等张力与压力)、生产和生活方式、民间艺术构成的。

青藏高原戏曲研究虽然起步晚,发展缓慢,但是经过数代戏剧研究者的不懈努力,其研究由草创到繁荣,呈现出前所未有的活力与生机,经历了以下几个阶段:一是田野发掘与整理为主的阶段。新中国成立后,中央政府曾经对中国戏曲艺术进行了两次大规模的抢救、搜集和整理工作。第一次在20世纪50年代至60年代,这一时期,青藏高原少数民族戏曲艺术得到了初步的记录与整理。第二次是20世纪80年代至90年代,在搜集、整理的基础上,编纂出版了《中国戏曲志·西藏卷》、《中国戏曲志·青海卷》、《中国戏曲音乐集成·西藏卷》、《中国戏曲音乐集成·青海卷》等,青藏高原少数民族戏曲艺术的重要内容多收录其中。二是初步的研究阶段。青藏少数民族民间戏曲艺术是中国戏曲和戏剧的重要组成部分,也是中华民族艺术文明史的重要组成部分。近年来,青藏高原民族民间艺术研究逐渐为学术界所关注,研究内容涉及少数民族政治、历史、经济、宗教、文化等多个方面,随着研究工作的深入,出版了一大批有影响力的著作,如:于乃昌《西藏审美文化》、刘志群《西藏祭祀艺术》、格勒《藏族早期历史与文化》、赵宗福《青海民俗——中国民俗大系》、罗耀南《花儿词话》、马成俊《神秘的热贡文化》、牟一之《撒拉族史》、刘凯《藏戏及乡人傩新识》等等。同时大量田野调查报告显示了学者们更为严谨的研究态度,如:郭净《心灵的面具:密藏仪式表演的实地考察》、霍福《青海宗日舞蹈盆的文化符号分析》、马达学《青海土族“纳顿”文化现象解读》、郭晓芸《大通蛙图腾祭祀舞“四片瓦”》、劲草、胡文平《远去的记忆:麻地沟刀山会口述史调查》、郭晓虹

《黄南同仁县年都乎祭祀仪式音乐田野调查》，文忠祥《土族纳顿面具舞解读》等等。这些研究成果让戏曲研究界认识到青藏高原少数民族社会生活中至今所保存的古朴、浪漫气质，以及艺术表演形态中“原生状态”，而这些“原生文化形态”对研究中国古代戏曲艺术的起源、变迁理论具有重要的学理意义。这些长期研究工作中发掘、整理所获得的宝贵的第一手资料，也为我们今天进一步开展的研究工作提供了丰富的经验与方法。

戏曲艺术并不是什么神秘的圣物，虽然它在某些历史时代和某些特定场所被赋予神圣的光环，但它毕竟是由人创造和载负的，因而它也不可能悬浮于自然和社会之上。人的生存环境、种族的生存方式、族群的社会组织、民族的宗教信仰和精神文化生活等，无不对戏曲艺术的生成、演变发生着深刻的影响。从文化人类学的立场来看，受自然条件限制的经济形态类型与人们的生存的方式、生活的内容有着密切的关系，戏曲艺术的形式、内容和风格等自然也被它所规定着。因而，我们对民间戏曲艺术的讨论，更多的是非歌舞、音乐等形态学层面的。当我们对民间戏曲文化的内涵和外延有了一定认识后，便可把视角集中到民族文化结构、精神指向以及艺术生成和演变的独特性问题上。而戏曲艺术在文化层面上也正是与歌舞、音乐等纯粹的本体形态之外的物质文化、行为文化和精神文化发生着关系。因此，只有对支撑着民间戏曲艺术的诸文化事项进行研究考察，将民族民间艺术还原为人的精神史的方法，才有可能较充分地认识到中国民间戏曲艺术的发生、发展历程和民族艺术的个性化因素，从而在更为深广的意义上对中华民族传统艺术的源头活水究从何来的民族精神史进行诗意的描述。

具体来说，我们所开展的原生文化方式下的青藏民间戏曲的研究内容和范畴主要指：

一、由艺术生成的一般性原则，讨论青藏高原独特的自然与人文生态对戏曲这种特定的艺术样式的文化选择原因，即青藏民间戏曲形成的域文化渊数。

二、从民族文化结构和精神文化指向讨论青藏民间戏曲形成、发展的社会需求，进而探求人类精神史的形态化原型，即原生文化特点，以及由此形成的青藏民间戏曲在高原各族群文化中的具体表现形态。

三、以青藏民间戏曲艺术诸文化形态的考察，探求戏曲在高原族群生态中产生、存读、互融、发展的社会需求和文化影响。

四、以青藏民间戏曲形态的具体构件的田野调查和分析比较，力求在更深广的意义上对中华传统艺术存在方式和流变过程作独到深入的解读。

简而言之,就是以青藏民间戏曲生成原型、文化功能、戏曲的构件解读和文化特点比较作为研究定位和指导思想。运用文化人类学重视实证研究的理论和原则,借助民俗生态和文化空间研究发现民间艺术发生、传承与变异规律。以青藏高原“原生文化”的个案研究,考察青藏高原民间戏曲艺术所蕴含的原型特征和文化特质。在此基础上,通过历时性、共时性戏曲表现形态的比较研究,从多元文化的深刻背景审视和反思中国的戏曲文化起源、流变和发展的历史过程,探索包括戏剧在内的中华文化,在多元一体格局下具有“多元并流、和谐共生、各美其美、诗意生存”的诗学特征,丰富中国戏曲研究的理论范畴,整体观照中国戏曲的原生文化形态。

关于民间戏曲形成的域文化渊薮与文化选择的探讨是与艺术起源的探讨相一致的,即不同戏曲样式中的“原型”分析,找寻民族记忆的底色。因为在原始的社会中,人类的心智尚处在混沌的状态,所谓的艺术也只是一种“前艺术”,而艺术的种类可以说是还没有区分出来。因此探讨戏曲艺术的起源,就并不仅仅是寻求起源的事实根据,而是要探讨起源的内在原因——文化的渊薮与文化的选择。从某种意义上说理解了起源,就理解了本质。史家所描述的“帝俊有子八人,始为歌舞”,以及“击石拊石,百兽率舞”的情景,虽然受远古先民原始思维方式和稚拙的符号掌握能力的限制,都给人模糊和语焉不详之感。而今天,在分布于中国各地的少数民族文化考古和民间歌舞中都能够得到印证。通过现在少数民族部落文化和边远地区残存的原始戏曲现象考察,依旧能给予我们展示一幅完整、清晰的古代乐舞文化的图景。地处祖国西部内陆的青藏高原,严酷的生存状况、相对封闭的文化交流渠道、多民族混居的自然环境,塑造了本地区艺术形态的古朴与质拙。祖先生命状态的艺术思维与宗教文化艺术的紧密联系,使本地区文化以一种“活化石”的形态保存了关于戏曲艺术起源的诸多线索。青海西宁北川上孙家寨出土的距今5000年前马家窑类型的环臂踏歌舞蹈彩盆,成为探索我国民族舞蹈发展史不可多得的形象资料。而此后在青藏高原发现的逐渐发达的大量崖画、绘画与镌刻艺术图,人物富于动感,具有写实主义风格,提供了早期歌舞戏曲艺术所表现的大量社会生活内容。若仅以此为依据,我们或许能从单纯的艺术史和艺术形态学角度,认为原始乐舞是“诗、歌、舞三位一体的混合艺术”。然而,如果我们结合文化学、人类学的眼光来加以印证,以“他律论”去解释附着在民间戏曲文化上艺术内涵,即使是以歌舞为主戏曲形态,也必然加入了除艺术形态之处更为广泛的民族文化结构和精神文化指向的社会文化内涵。民族民间艺术本质上不是现代人所谓的审美的艺术,而主要是一种

文化手段,表现出文化解释、族群教育、巫风祭仪、宗教超越的功能。

首先,在中国有许多少数民族原本无本民族文字,或文字的出现较滞后的族群中,而大量的民族传统文化内容便主要是通过民间戏曲的形式(包括泛戏曲化的仪式性表演、民歌等)得以传承和保留下来。从中国汉族古代乐舞文化发展的轨迹看,早在口头民歌产生的年代里,原始乐舞文化中“史”与“歌”的因素受到文字的催化,逐渐分离开来,形成了史学和文学等文化分支,并上升为封建时代上层建筑的主体。而在民间则完整地保留了自古流传,史、诗、歌、舞诸因素混融一体的原始乐舞文化形式,仅从外在形式看,民间乐舞包含着社会性的“史诗”的因素;文学性的“诗歌”的因素;音乐性的“歌乐”的因素;舞蹈性“娱乐”的因素。在青藏民间戏曲歌舞中,大量政治、经济、社会、宗教、民俗等社会文化讯息成为某一种歌舞形式的文化主题。可以说是少数民族的独特生态环境、人文历史选择了戏曲这种最能表现高原文化结构的艺术灵魂。

在高原的社会文化环境中,民间戏曲明确地负载着社会文化传承、阐释和教育功能,即通过仪式的庄严活动,以实现集体规约,调整、敦睦族群的内部关系,同时进行或潜移默化,或习惯法式的社会控制,在族群内部实现文化认同,在外部交往上划定文化边界。其存在不是精英意义上的“艺术生活”,而是其全部现实生活的本身或者生活中不可或缺的重要组成部分。祭祀的仪礼、神话的叙事性的描述、质朴的宗教信仰、生产生活中的民俗风情成为民间歌舞中最为活跃的文化力量。在民间戏曲的表演中许多社会文化信息和再现社会的内容,在不依赖表演性因素帮助的条件下被体验和感受到。人们在仪式性的表演中吟诵着祖先的功业,叙唱着民族历史,宣讲着生产劳动知识。在对歌舞艺术进行欣赏娱乐的同时,从其中的民俗文学内容里受到传统文化的教育,获取各种生产生活知识。“中国受民俗文学洗礼的人占百分之八十五”^①,大量的人群便在歌舞艺术进行欣赏娱乐的同时,又从其中的民俗文学内容里受到传统文化的教育,获取各种知识。在青藏高原的民间戏曲的表演中,这一特点尤其显突出。高原游牧民族相对滞后的文化记录方式使许多民族、氏族、部落的历史、族规以及婚姻、丧葬的民间规范的不成文法均以叙事形态的戏曲加以承载,借助仪式性的族群集会活动(节庆),民族的文化传统便得以传承。民间戏曲不仅为部族提供高度精神境界的集体体验,并且切切实实教导他们,以社会的行为准则来实现社会的和谐共处。

^① 董作宾著:《民俗学中的“鸦片烟”》,载北大歌谣学会出版《歌谣》月刊,六十七号。

其次,在青藏少数民族民间生活中,戏曲文化是被作为不同规模族群社会性仪式(这种仪式包括巫术仪式和宗教仪式)构件的一部分,且被应用于一定的社会性场所或者文化空间(如庆日庆典、朝山仪典)。原始的艺术和仪式相辅相成,源出于同一种人性的冲动,即情爱、婚媾、生育以及财产的神圣法则,以及人类早期历史时期,对神秘的自然、宇宙的朦胧认识。宗教思维便假定在大自然可见的屏幕后面有一种超人的,有意识的人格神的存在。于是人们努力通过祈祷、献媚等手段以求安顿、哄诱变幻莫测的神灵,并借助符咒的力量来使自然界符合人的意志,而戏曲歌舞被认为是表达宗教情绪最完美的仪式构件之一。同样对那些参加仪式的人群来说,仪式是人类窥视世界面纱的入门,他们深信通过举行的仪式活动,神可以借助有形的扮演者而显现,在人神狂迷的混融中,人的梦想和愿望才能够得以实现。赫丽生指出:戏剧打一开始便是宗教性的,起源于仪式。^①戏曲与宗教仪式的密切联系,根源在于宗教仪式与原型戏曲都在执著于“生命意识”的行为自觉,在整个人类历史上我们随处可以找到身穿兽皮的祭司和神的崇拜者在祭坛表演中所涉及的神的降生、死亡、复活的传说。苏珊·朗格说,艺术是一种生命活动的投影。而对于原始戏曲的“行为模仿”来说,这种生命活动的投影就是一种“生命的仪式”(rite de passage)又可以译为“通过仪式”^②,而戏曲艺术的每一次发展都是一次生命意识的高扬。正因为如此,当中原文化中温柔敦厚的礼仪精神,造成生活的“泛戏剧化”。在漫长的历史岁月中,经过先秦“优孟衣冠”式的政治讽谏,汉魏“东海黄公”式的角抵,以及唐代的“参军戏”等,为中原戏剧的成熟积累了丰富的文化成因。而在青藏高原民间戏曲艺术中,浓郁的宗教文化氛围,使原始思维的内涵与仪式化的记忆方式仍然保持着鲜活的形态。藏地寺院的“羌姆”、“格萨尔史诗”的吟唱、雪顿节中“仙女舞”的表演、藏族的“礼仪锅庄”、节日庆典中的“囊玛”歌舞、河湟“於菟”的巡行等,均是在民间宗教仪式的基础上产生的,并且成为宗教礼仪的一个重要构件而存在。考察青藏民间戏曲的精神文化指向,我们可以发现民间戏曲活动的参与者始终保持着信仰的虔诚、执著,体现着原始的戏曲重“仪”轻“戏”观念。这与中原现存的民间戏曲中重视世俗功利,重视大千世界,重人情世故——现实色调突出的泛戏剧化表演鲜明的对照,表

① 江西文联等编:《外国现代文艺批评方法论》,江西人民出版社1985年版,第131页。

② (美)苏珊·朗格著,刘大基、傅志强、周发祥译:《情感与形式》,中国社会科学出版社1986年版,第373页。

现出迥异的文化旨趣和价值取向。在这里无论是震怖的面具、神态狂迷的巫舞、奔走逾墙的“於菟”、神秘的“开红山”，其宗教性的祭祀仪式性质是最为突出的，而世俗的仪式只是宗教仪式的延续和变异，民间戏曲艺术发生的场所往往成为直接向全民宣示宗教精神的舞台。

第三，青藏民间戏曲艺术是高原文化品格的形态化体现。与人类的创造艺术活动基本规律相吻合，民间戏曲歌舞作为一种精神文化产品，是在人们长期的社会与艺术实践活动中逐渐形成的。与此同时，人们又通过对这种戏曲乐舞文化的综合性认识，通过对其审美内涵的评价，反过来塑造自己完整、丰富的社会和艺术人格。无论从整体或局部来看，青藏民间戏曲艺术体裁形式都有着非定型性特征。一方面，社会文化发展的缓慢和外部自然地理环境的相对封闭，文化的原生性更加突出地被保留下来，塑造了本地区艺术的“随缘性”特征，民间戏曲艺术的样式和风格类型往往是根据民间文化艺术的一般性生成原则，自然而然地形成和发展，较少“人工化”的表演性因素，呈现青藏高原民间艺术形态所特有的自然、古朴与质拙、和谐的民族品格；另一方面，从青藏高原的人文历史上看，它是一个多元文化交汇、多民族混居和谐相处的地区，族群及其文化的互容与互动是十分普遍的社会存在。封闭的环境却造成了文化接受的异常包容，形成了别样的开放性特征。不同类型的民族民间戏曲文化受到艺术与文化发展分化的一般性规律制约，使本地区的戏曲艺术从内容到形式都不断更新，呈现出某些混融性艺术特征，并继而演绎出民族民间戏曲艺术多元一体化的丰富内涵，展现出高原戏曲艺术开放、包容、互鉴、互融的文化品格。

研究青藏高原地理的相对封闭性与文化多元开放性特点，则不可不说到由这种开放性所带来的人种的多样性。多年来，人们习惯于把青藏高原看成是一个单一性的文化地带，把生活于青藏高原的民族主体藏族当做是一个单源的民族，并由此提出高原文化的南来、西来、东来等各种看法。事实上，世界屋脊上的文化是一个具有多重性特征的复合文化，黄河、长江两大流域的古老文化以及北方大漠的草原游牧文化，东南亚热带河谷文化，曾伴随着历代滚滚的移民浪潮从不同的方向汇聚于雄伟壮丽的青藏高原，使本地区的文化在本身固有的土著原生文化基础上，呈现出更为复杂的多重性特征，构成了藏族地区文化的最显著特点——“多元并流，多元共生”。直到今天，青藏高原地区仍然保持着多民族、多语言、多文化的多元文化状态。如果从青藏高原民间戏曲的语言风格和构成要素上进行分析，由于青藏高原区域内各民族之间一直存在着政治、经济、文化上的

密切联系和交流,各种族间因人口的相互流动而边界模糊,这也使他们的知识系统呈现出复杂多样性和本土差异性的混合。在这样的文化系统里面,试图以单一的文化传统或者文化符号,来取代文化本身的丰富性和深刻性,无论从理论上还是具体的实际操作上,都是不可取的,也是不可能的。事实上,我们很难区分能代表一个单一民族的文化识别符号,甚至就有从边缘进入的文化性别取代了民族固有文化性别特征的大量事实。当前部分学者基于政治意识形态的价值取向和自己所持有(有时甚至是与生俱来)的文化优越(或称文化偏执),试图截然地界定民族、草率地划清族群边界的田野工作,无论其尝试和努力多么深入,其起点就是值得商榷的。在青藏高原,文化的重新聚合,使不同族源、不同区域的人们总是首先依循生命意识下的生殖第一、族群延续第一,以及与之对应的婚媾第一、生存第一的法则,人们为此趋利避害,不断地结成了一种“新”的文化共同体,并一定程度上形成了共同的文化思维方式和文化心理素质。这种从未断绝的文化的交流、影响,使得人们走向趋同的共同文化主体,打破了原有民族界线,各民族间你中有我,我中有你,进而形成一个文化包容的更为庞杂的复合性民族文化共同体——族团(或可称为族群)。在青藏高原区,两千多年来,环境的开放与生存的阈辖,各民族只得沿着山脉、草场、水泊以及关隘所形成的走廊大散居而小杂居,其间地方政权因地缘而更迭拉锯,而民间社会(civil society)皆需从生命本体意识出发,进行文化间阶层化的处置和调适,我们对于本区域的族群及其文化只能作一个大致的划分:羌藏族群文化、鲜卑胡系族群文化、穆斯林族群文化、汉农耕族群文化。即使是这种描述,都不能掩饰一个基本的事实,那就是青藏高原的任何民族或族群都不具备占据唯一性的主体地位,在来源上和各自的关系上都是间性的,都是以移民背景为原色的。可以毫不夸张地说高原族群生态中共同的社会文化背景因素和“共适”的乐舞文化风格,是高原戏曲形态产生、存续、发展的社会必然,它影响并直接推动了本地区民间戏曲艺术文化的开放性与动态性特征。今天,我们的研究也试图通过调查多风格底色交融状态的青藏高原民间戏曲文化的不同内涵,展示出高原不同族群中民间戏曲的基本概貌,并在一定程度上反映出拥有该乐舞的族群文化及其社会文化的融合程度。

以青藏高原戏曲形态为对象而开展的野调查和分析比较,通过历时性、共时性戏曲表现形态的研究,将帮助我从民族的活态话语方式中发现民族民间艺术传承与变异规律,重新认识中国戏曲的源流与演变。而在民俗生态和文化

空间研究基础上, 广泛开展的青藏民族民间戏曲与中国古典戏曲艺术的比较研究, 必然会对戏曲艺术起源、观念、流变的讨论带来一个全新的视野, 并从多元文化的深刻背景审视和反思中国的戏曲文化的发展历程。

综上所述, 我们认识到本课题的创新文化价值最为核心的便是多元文化信息的解读, 具体来说:

1. 从理论深度认识青藏戏曲文化的价值, 全力抢救和保护民族戏曲文化遗产。戏曲艺术是传统文化中种类最丰富、最具民族品格的艺术形式。长期以来, 青藏高原少数民族戏曲艺术由于地处偏远, 文化交流中强于口头传承而弱于文字记录, 大量的民间戏曲艺术形式及剧目以非文字的方式——口头流传和表演流传存在, 尤其在当代, 由于在近代化、现代化销蚀和政治意识形态的一度武断, 由此导致大量传统剧目、曲谱、唱腔正处在逐步消失的危险边缘。本课题的研究发挥区位优势 and 民族优势, 以田野作业为手段, 以考察、研究青藏少数民族原生文化、民俗形态为切入点, 以现有的文本资料为参考, 并借此努力发掘、搜集更多具有“原生形态”特征的少数民族以戏曲艺术。

2. 从研究观念和研究视阈的转变入手, 深化对民族传统戏曲艺术的研究。长期以来, 我们对戏曲艺术的研究, 习惯于从汉民族的文化典籍中寻找中国戏曲艺术的源头, 而这种研究往往带来片面性和不确定性因素。“礼失求诸于野”, 要真正认清原始形态的戏曲面貌, 就必须高度重视对现有少数民族“民俗文化形态”和“原生艺术形态”的研究。地处祖国西部内陆的青藏高原, 严酷的生存状况、相对封闭的文化交流渠道、多民族混居的自然环境, 始终未受到近现代文艺观念的明显影响, 塑造了本地区艺术形态的古朴与质拙。时至今天, 祖先生命状态的艺术思维在这片古老的土地上依旧熠熠生辉。由于地处偏远以及与宗教文化艺术的紧密联系, 使本地区的文化以一种“活化石”的形态保存了关于戏曲艺术起源的诸多线索, 成为启示中国戏曲文化深层次内涵的重要密码。因此, 开展对青藏高原原章戏曲艺术的深入研究对澄清中国戏曲艺术的起源问题、艺术观念问题和艺术的流变问题都具有重要的现实意义。

3. 从全民族的整体高度和文化多元的立场, 研究民族民间艺术对中华民族多元一体文化的伟大贡献。近年来, 少数民族文化艺术的地位受到了学术界前所未有的重视, 学者们借助“原型学”的理论对中华文化艺术的渊源多了大量比较性的研究, 取得了丰硕成果。本课题的研究将以“原型学”理论为支点, 以青藏高原民间戏曲艺术为研究对象, 通过对民俗生态文化、民间戏曲文化的艺术空间和展演模式的考察, 进而将青藏高原民间戏曲艺术与中

国古代戏曲进行比较，积极还原民间戏曲的发展演化的原貌。力求更新研究观念，拓展研究视野，丰富研究方法，发掘西部少数民族民间艺术形式对中国文学发展史的重要意义和价值，并由此来呼应中华民族多元一体格局的观念。

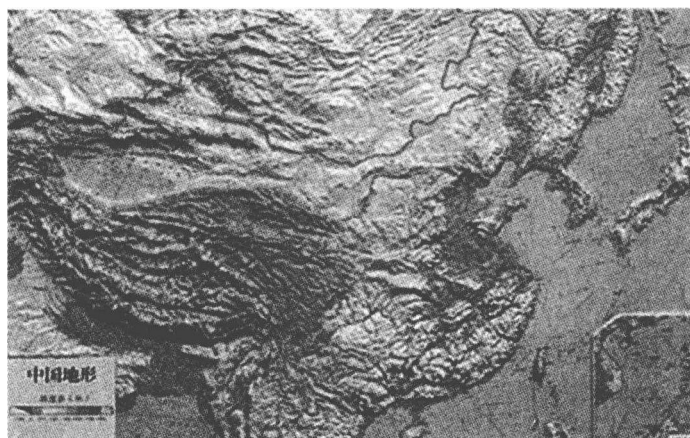
第一章

青藏高原民族文化的基本形态与特点

第一节 青藏高原自然生态

在亚欧大陆的中部有一片棕褐色的高原，巍峨的唐古拉山脉是它缥缈的纱衣，茫茫昆仑是它坚实的脊梁，母亲河——黄河、长江是它流动的血脉。它就是有“世界屋脊”之称的青藏高原。

青藏高原旧称青康藏高原，地处亚洲中部中国西南部。它是中国最大的高原也是世界上最高的高原，有“世界屋脊”和“第三极”之称。包括西藏自治区和青海省的全部、四川甘孜、阿坝，云南迪庆及甘肃甘南4个藏族自治州、新疆维吾尔自治区南部。面积近240万平方公里，平均海拔4,000~5,000米。



世居青藏高原的藏民族有“十万大山、十万江河”的观念：处处是山，处处是水，山势雄峻，江河澎湃。从空中俯瞰，青藏高原是由一系列高大山

脉以及被山岭阻隔的条条水系组成。南有喜马拉雅山,北有昆仑山和祁连山,西为喀喇昆仑山,东为横断山脉。高原内还有唐古喇山、冈底斯山、念青唐古喇山等,这些大山海拔平均都在5000米以上。其中,雄跨于青藏高原南侧中、印、尼边境的喜马拉雅山系,全长2400公里,宽200~300公里,其主峰珠穆朗玛峰海拔达8848.13米。在青藏高原,人们常常把巍峨高峻的山脉称为神山,对其赋予的情感往往敬畏有加,与之建立起图腾等亲睦和谐系关系,敬畏的同时更多地表达出由衷的亲近,诸如冈仁波钦(西藏,冈底斯山主峰)、年保玉则(青海)、阿尼玛卿雪山(青海)、尕朵觉沃(青海,巴颜喀拉山)、墨尔多神山(川青边界,果洛山余脉)等著名大山,原生的苯教传统和后传的佛教仪轨都将这些山脉作为神灵的君临处、栖居地、布道处。如冈底斯山被称为众山之主,主峰冈仁波齐高6656米。传说释迦牟尼在此布道,每年进山朝拜的中外香客络绎不绝。

发源于高原的河流到底有多少,还无准确统计。仅在亚洲内,长江、黄河、澜沧江(下游为湄公河)、怒江(下游称萨尔温江)、森格藏布河(印度河)、雅鲁藏布江(下游称布拉马普特拉河)这几支大的水系几乎都发源于高原内部。而不同走向的山岭、河流相互交错,把高原分割成许多盆地、峡谷和湖泊。据统计,在西藏有大湖泊1500多个,湖泊总面积为24183平方公里,其中纳木错、色林措、扎日南木措面积均超过1000多平方公里。而位于青海省境内的青海湖位,面积为4321.07平方公里,高出海平面3175米,最大湖深达38米,是中国最大的咸水湖。在湖泊周围、山间盆地和向阳缓坡地带分布着大片翠绿的草地,也使青藏高原成为仅次于内蒙古、新疆的重要牧区。

山峰有着自然的走向、格局,河流又是地表上人类赖以生存的基本水源,这些自然的规定性,也决定了人类寻找自我,开展交往交流的方向。古往今来的高原各族沿着河流、道路开展族际间的接触、碰撞、交流,山脉横亘,多水多湖的地域特征造就了包括民间戏曲在内的高原文化在地理上具有很强的“走廊文化”形态和特色,使得青藏高原成为中国古代文明的发生地和重要的策源地,沿着山隘和河流的出口向四周放射。

青藏高原属于典型的温带大陆性气候,整个高原绝对海拔高,地势南、北、西三面地势高峻,中部相对低凹,受纬度、经度和海拔高度三个方面特殊地理环境分布规律的约束和限制,形成了青藏高原气候独特的自然生态规律:空气较稀薄,太阳辐射强,低温少雨,昼夜温差大。青藏高原地表形态多为高寒草甸、草原、荒漠,自然环境极为脆弱多变的生态特征。面对大自然的风雷雨电、草场的季节性枯荣,人们不得不选择逐水草而居,随牛羊而

迁的生产和生活方式。而高原的人口形态也以社群和族群结盟的方式凝聚。形式上大杂居而小聚居，构成方式上协同共生高于个体寡居，各个族群趋利而聚，避害而散。面对变幻莫测的宇宙，祈福禳灾的实用功利渗透于高原民族信仰的全部过程中。而山野的膏腴、草原的广阔、生命的奇迹无不激励着各个民族的音乐、舞蹈等艺术形式绚丽绽放。

第二节 青藏高原文化生态

著名人类学家泰勒（E. B. Tylor）曾提出，文化是一个复杂的总体，是包括知识、信仰、艺术、道德、法律、习俗，以及任何作为一名社会成员而获得的能力和习惯在内的复杂整体。从这个意义上讲，文化包括了人类赖以生存的物质文化基础，和与这个基础相适应的制度文化、精神文化产品，是人类社会历史实践发展过程中所创造的物质财富和精神财富的总和。如果按国内外文化学专家、学者公认的“三层次说”划分，文化可以分为物质的、制度的、精神的三层次。物质文化为表层，如考古中遗址、器物等；制度文化为中层，体现为人的行为方式、交往方式等以及反映这些关系的法律和规则体系；精神文化则属深层，它是文化的内核，它影响并决定着人们的行为方式和社会价值体系。因此，文化是时代和民族的文明标志，是人的价值的实现，它为人所创造并作为人的自我存在的对象。由于人类种群所面临的生存环境的不同，在这一环境决定下形成的物态文化、行为文化、制度文化及精神文化必然会产生各种的差异。因此，各个民族都有着自己独特的文化，显示出各民族在价值观念、审美判断、行为取向等方面的明显不同。民族文化正是一个民族在长期的社会历史实践中创造的有别于其他民族的物质文化与精神文明。民族文化与其他亚文化现象相比表现为更鲜明的“特征性文化”。

文化人类学是研究原始文化即人类文化起源及进化的科学，林惠祥先生对“人类学”定义为“用历史的眼光研究人类及其文化之科学：包含人类的起源，种族的区分，以及物质生活、社会构造、心灵反应等的原始状况之研究”^①。从体质人类学扩展而来的文化人类学对于戏曲初始文化的发现是极大的帮助的，对人类历史的还原和艺术原理的解读具有无可替代的价值。因此，我们对形态学意义上的戏曲文化的研究中，所取的视角也必然是“文化”的

^① 林惠祥著：《文化人类学》，商务印书馆1991年版，第1-6页。

而非纯粹的“体质”的。研究的方向包括高原戏曲艺术因何种文化条件的存在而发生？高原少数民族民间戏曲发展遵从何种程序？民族民间戏曲的展演方式和手段又有何不同的差异等等。

世界屋脊上的青藏高原文化是一个具有多重性特征的走廊型复合文化，黄河、长江两大流域的古老文化以及北方大漠的草原游牧文化，东南亚热带河谷文化，曾伴随着从远古开始就从未断绝的历代移民浪潮从不同的方向汇聚于雄伟壮丽的青藏高原。而青藏高原的历史文化也是由高原土著文化、古羌文化、吐蕃文化、鲜卑蒙古文化、汉文化和中亚伊斯兰文化等共同构建的。其中，各种宗教文化渗入，使本地区的文化在本身固有的本土原生文化基础上，呈现出更为复杂的多重性、复合性特征。可以说，各种文化因素在青藏高原长期的历史舞台上，兼收并蓄、融会贯通，形成多元一体的独特高原文化景观。

谈到对文化内涵的研究，应提供一把解读文化或文明的钥匙。我们所说的青藏高原文化，可以分为高原本土文化和高原聚合文化两大部分。本土文化的主要内涵是包括以原始信仰为核心价值体系的原始自然宗教文化和民俗信仰，主要是以高原传统自然宗教苯教和民间文化观照下的民俗信仰为主要内容。聚合文化则主要指沿着青藏高原不同时期所开辟的民族走廊，犹如潮涌的历代移民裹挟着不同民族、族群及其文化板块，在相互碰撞与交融中，重新聚合、层累、叠加所形成的文化新质。而在这些文化特质背景下形成的民间戏曲和戏曲文化问题则是我们研究所关注的主要对象。

戏曲艺术的创造与人们直接的生活方式及其潜在的生命意识有着深层次的一致性。歌舞音乐是发自人们的自然生理和心灵深处律动，是一种最能反映出人的生存状态、人的天性美和自然纯真情感的艺术形式，也是最能寄托人类各种玄思哲理的叙事形态和情感模式。中国古代戏曲文化的发达，虽然在很大程度上源于农耕文明的滋养和浸润，但其包括发生、发育、发达在内的整个孕育过程，尤其是其走向繁荣和丰富的历程，肯定是受惠于整体的东西文化交流背景下，来自西部特别是青藏高原多元民族文化、民间艺术的滋养、启发和触动，其形成虽远离官方和精英权力话语的直接干预或引导，却依托以信仰、宗教为主体媒介的文化传播，以潜移默化的方式，十分执著而深沉地影响着我国的戏曲文化，尤其是多次从这里大规模地向黄河、长江流域东移流布，以及这一地区各族群对远祖充满神往的文化缅怀有着十分深刻的渊源和联系。

茫茫草原、圣洁雪山、浩瀚的沙海……这些独特的自然条件，不仅塑造

了高原民族达观奔放的性格，豪迈质朴的情感，也带来和创造了一种独特的美，尤其是面对严峻的自然生态现实的压力而迸发出的顽强生命意识，洋溢于他们内心的激情（即黑格尔所说的 Pathos，朱光潜译作“情致”）。在面对天穹之下，高原苍茫的静默与孤独之美时，深刻而深沉的情感体验，最终上升为不可抑制的诗意化、神圣化的艺术创造力。于是我们看到，历史上高原各族群的生活，尽管时常会遭遇各种难以预料和想象的自然灾



害，人口、畜群大批死亡的惨剧屡有发生，但人们对于生命不屈的颂扬，对于神圣理想的寄托却从未驻足（如图，距今四千年前，青海刺家遗址）。于是，时间凝驻于乐声悠远，宇宙荟萃于舞姿悠扬。正是高原游牧经济的相对脆弱，造成心灵的巨大震荡，生命的力量才得以激扬迸发，遂有乐声自心中流出，谱入乐章，发为歌声。闻一多先生曾说，“音乐是生命情调最直接、最实质、最强烈、最尖锐、最单纯而又最充足的表现”^①。一部古代中国戏曲史，不仅起始于西部，高潮亦在西部。而起源于青藏高原东部河湟地区的“西音”，是中国古代音乐的主体^②。

卡尔·马克思曾指出：“资本的祖国不是草木茂盛的热带，而是温带。不是土地的绝对肥力，而是它的差异性和他自然产品的多样性，形成社会分工的自然基础，并且通过人所处的自然环境的变化，促使他们自己的需要、能力、劳动资料 and 劳动方式趋于多样性”。^③ 地理环境是人类赖以生存和发展的一切物质基础，也是人类意识和精神文化的基础，环境对于人类和人类社会具有决定性的意义。从青藏高原所处的环境上看，一方面，青藏高原的总面积达 240 多万平方公里，占全国总面积的近四分之一；高原的大部分地区海拔高度在 3000 米以上。“世界的屋脊”地高气寒，高原南部的喜马拉雅山是世界上最高最大的山脉，东部的积石山、大雪山、横断山，西部的昆仑山，

① 《闻一多全集·说舞》，三联书店 1982 年版。

② 牛龙菲著：《古乐发隐》，甘肃人民出版社 1985 年版，第 399 页。

③ 《马克思恩格斯全集》，人民出版社 1995 年版。

北部的祁连山将高原塑造成了一个相对封闭的自然生态环境。而高原内部自西向东横亘的念青唐古拉山、唐古拉山、巴颜喀拉山将高原上的种族生活区域自然划分东部的“戎”、北部的“羌”、西部的“堆”、南部的“博”四大族群板块^①。历史上的这一天然地理环境为高原游牧生产方式的存续保留了足够的生存空间。

另一方面,青藏高原地处亚洲腹地,是长江、黄河、湄公河、萨尔温江、恒河、印度河等大江大河的发源地,这些河流犹如在高原的崇山峻岭间开辟了一条条四通八达的交通和文化走廊,成为高原人们上下求索的生命依靠,将高原的文明与四周不同板块间的文化紧紧连接在一起。使得这个地区能够在高山游牧文化为主体的情形下,与农耕文化组成异质互补的结构,与草原游牧文化又构成同质相容的关系。各个文化单元能够在高原相对独立地存在,又能够在相对滞缓的状态下长期保持相互依赖的共生关系。

从这个意义上讲,青藏高原人文地理的特点是“文化盆地”效应。青藏文化发展的历史,同时也是青藏文化与周边地域文化的交流史。实际上这个看似被崇山峻岭围困起来的地区,并非铁桶一般牢固僵化,相反人们利用了河道、关隘、山峪自然形成了许多交通要道,为了便于交往,人们在这些地区建立了各种交往的出口,形成了许多按照族群分布的集镇,呈现出“千高原”(A Thousand Plateaus)模式^②下的生存方式。山岭夹峙,河流导引的地理生态,不仅决定了人们对于自然地理环境的适应,也改变了人的组织方式和行为模式,更引领着高原戏曲艺术风光旖旎的韵姿。

青藏高原有超过1143.66余万人口,世居的主要民族有藏族、汉族、回族、撒拉族、门巴族、珞巴族、纳西族、怒族、独龙族以及僜人、夏尔巴人^③。

藏族是我国具有悠久历史和优秀文化传统的民族之一。自古以来,青藏高原是藏民族繁衍生息的地方。藏族是汉语的称谓,藏族自称“博巴”。“博巴”又按不同地域分为“兑巴”(阿里地区)、“藏巴”(日喀则地区),

① 李有义著:《今日的西藏》第2章,知识书店1951年版,第17页。

② 汪安民著:《文化研究》,江苏人民出版社2007年版,第241页。

③ 据第5次全国人口普查数据,粗略统计青海有518.15万人,西藏自治区有262万人,南疆的吐鲁番55.1万人、和田26.18万人、且末5.55万人、若羌2.82万人,甘肃的甘南自治州64万人,四川甘孜89.72万人、阿坝84.74万人,云贵迪庆35.4万人,合计1143.66余万人口。我们选择的对象主要集中在藏、汉、土、回、蒙古、撒拉、保安、门巴和珞巴等民族。

“卫巴”（拉萨地区），“康巴”（四川西部地区及青海玉树地区），“安多娃”（青海、云南、川西北等地区）。藏民族是公元七世纪由吐蕃王朝统一青藏高原许多部落后发展而成的。今天藏人的分布十分广泛，除西藏本部外，涉及今川、滇、甘、青、新等主要地区和尼泊尔、不丹、锡金、克什米尔等国家和地区。藏族历史学者习惯将上述广大的藏族地区分为三大区域，即上阿里三围、中卫藏四如、下朵唐六岗。藏语依地区划分为卫藏、康、安多三个方言。1830年，清朝政府对西藏进行人口清查，西藏总人口约100万人。其他藏区的人口大约有200万人。新中国成立后，1953年，全国首次进行人口普查统计，全国藏族为277.5万人（也有资料作275.31万人）。2000年，全国第五次人口普查时，全国的藏族人口为541万余人，其中：聚居于西藏自治区的为241.11万人、青海113.42万人、四川126.12万人、甘肃32.28万人、云南12.84万人。散居于其他地区的约为15万余人。

藏族有自己的语言和文字，属汉藏语系藏缅语族藏语支，几乎全民信仰藏传佛教。十世纪到十六世纪，是藏族文化的兴盛时期，几百年间，藏族文化大放异彩。除举世闻名的《甘珠尔》、《丹珠尔》两大佛学丛书外，还有关于韵律、文学、哲理、史地、天文、历算、医药等专著问世。

羌族 羌是我国最古老的民族之一，在我国民族史上古有极其重要的地位。历史上主要分布在中国西部的青海全境、新疆南部、四川西部和甘肃南部等地。范曄《后汉书》说羌人“以产牧为业”，是古代西戎牧羊人。羌族自称“日玛”（同音转读还有“日麦”、“尔玛”、“尔麦”等）。在长期的历史过程，羌族中的若干分支由于种种条件和原因，逐渐发展、演变为汉藏语系中的藏缅语族的各民族。研究中国西北、西南各民族的历史，甚至整个中华民族的历史，都必须探索其与羌族的关系。唐宋以后，羌族多被汉族或其他族所融合，古羌族的民族属性只在岷江上游还有部分存在。今天羌族主要分布在青藏高原东部边缘，四川省阿坝藏自治州的茂汶羌族自治县和汶川县、理县、黑水县、松潘县等地。据2000年全国第五次人口普查公布，羌族人口约为30.07万余人。

羌族聚居的川西地区，处于青藏高原向四川盆地过渡的高山峡谷地带。羌语属汉藏语系藏缅语族，分南北两大方言，除茂汶县赤不苏区和黑水县的羌区为北部方言外，其余羌区均为南部方言。羌族没有本民族的文字，长期通用汉文。

门巴族 门巴族自古就生息、繁衍于西藏的少数民族之一，因其祖先居住于喜马拉雅山东段南麓的门隅而得名，“门隅”，藏语意为“低地”。约在

十七世纪,居住于门隅的部分门巴族开始东迁白马岗(今西藏墨脱县),形成门巴族分居东西两地的现状。据1990年全国第四次人口普查,门巴人口约7500人;到2000年第五次人口普查约有8923人。门巴族有自己的语言,但没有文字,多数门巴人懂藏语,故门巴语中藏语借词很多。门巴族文化为复合性的文化,即以大自然崇拜和鬼神崇拜的原始宗教的民族文化根基,同时深受藏文化及藏传佛教文化的滋养。门巴族是一个富有诗情画意、能歌善舞的民族,向有西藏的“歌舞之乡”美称。另外,门巴人还擅长手工艺,手工制品远销西藏各地。

珞巴族 “珞巴”藏语意为“南方人”。珞巴族自远古时代就生活在西藏雅鲁藏布江地区,雅鲁藏布江大拐弯以南的广大地域外,在地理上称为“珞渝”,藏语意为“南方之地”,这就是珞巴族人的故乡。据2000年全国第五次人口普查,珞巴族人口2965人,主要分布在西藏的墨脱地区。珞巴族使用珞巴语,各部落方言复杂,但没有文字。珞巴族主要以狩猎生产为主,辅之以采集和小型山区农业生产,西藏民族改革前,珞巴族还没有完全摆脱原始的石器和木器工具,社会处在原始社会的末期父系社会阶段。珞巴族信仰原始的自然宗教,原始宗教与艺术的混融是珞巴族全部精神文化和习俗文化的主导。

土族 青藏高原东部河湟地区的世居民族之一。自称“察汗蒙古尔”、“蒙古尔孔”、“土昆”等,汉文史书上称为“西宁州土人”、“土民”,藏族称其为“霍尔”,蒙古族称其为“察汗蒙古”(白蒙古)。新中国开展民族甄别时,将青海大通、互助、民和以及黄南部分地区这些民族属性独特的群体统称为土族。史学界多主张土族是以吐谷浑人后裔为主体,经过长期有历史演变,融合蒙古、藏、汉、回等民族成分,明清时期形成民族聚合^①。据2000年全国第五次人口普查,土族人口共有24.12万余人。土族语属阿尔泰语系蒙古语族,但没有本民族文字,长期使用汉文和藏文。1979年创制了本民族文字,但推广和实行较困难。土族历史上信仰原始萨满宗教,明中叶后开始信奉藏传佛教格鲁派,同时亦受较深的汉族道教文化影响。土族曾为游牧民族,从明代开始逐渐转变为农耕民族。今天,土族的服饰文化、婚宴习俗、安昭舞蹈、纳顿游艺成为展示土族传统文化的亮丽舞台。

回族 回族是中国少数民族中人口较多,分布也较广泛的一个民族,也

^① 注:也有以其族源来自阴山室韦、吐谷浑,或沙陀突厥等族融合后,以白鞑靼人育唐蒙古族等说法。

是青藏高原主要的外来移民族群。其来源也较为复杂，唐、宋时期，已有回族的先民们在“丝路南道”的活动。至元代有大量回回人集体移居高原东部地区，明清以来，由于伊斯兰文化的进一步传播以及近代回族军阀对青海的统治，移居高原的回回不断增多，经过长期同当地其他兄弟民族的相处，逐步发展繁衍成为回回民族共同体中的一个组成部分。据 2000 年全国第五次人口普查，高原回族人口约有 82.35 万余人，并主要分布在青海省东部的河湟谷地，以化隆、民和、大通、湟中、湟源、贵德、门源、祁连县和西宁城东最为集中。回族全民信仰伊斯兰教，本民族内部和宗教生活中还保留着一些波斯和阿拉伯的词汇，其他则主要使用汉语、汉文，接近藏族的回族社区亦有操习藏语者。社会经济表现为以农业为主，兼营商业和小手工业，农业经济中以种植业为主，并有相当的牧业经济成分。

撒拉族 该称呼源自“他称”，周边藏、汉因其据“撒拉川”而称“撒拉回”，后转为“我称”，遂自名“撒拉尔”（系“撒鲁尔”的转读），简称“撒拉”。在我国汉族文献中曾有“撒刺”、“撒刺儿”、“沙刺”、“萨拉儿”、“撒喇”等十几种译音称谓，邻近的藏、汉、回兄弟民族通称其为“撒拉”，土族称其为“撒勒昆”，1954 年正式定名为“撒拉族”。据 2000 年全国第五次人口普查，撒拉族有 10.45 余万人，其中多数主要聚居于青海河湟地区，分布于青海省循化撒拉族自治县和化隆县甘都镇。撒拉族现通用汉文，语言属阿尔泰语系突厥语族西匈语支的乌古斯语组。早期主要从事狩猎、伐木、畜牧业，自清代起逐渐转向农业生产。宗教上基本上全民信仰伊斯兰教，生活习俗与当地回族相近，常与当地回族、藏族联姻。民族性格豪放强悍，吃苦耐劳，善于多种经营。撒拉历算和白骆驼舞是民族历史的真实写照。

蒙古族 蒙古族也是青藏高原上的重要移民群体，生活于青藏高原的蒙古族是不同时期，从不同地区不同部落迁移而来。据史料，蒙古人最早进入高原大约是公元 1227 年即成吉思汗从中亚回师灭亡西夏的同时，占据青海河湟各地和环青海湖四周地区。到十四世纪后半叶，即元顺帝妥帖帖木儿退出大都，其间先后有蒙古宗王（如永昌王阔端、西宁王速来蛮、西平王奥鲁赤、镇西武靖王搠思班、宁濮郡王章吉、宁王卜烟铁木儿）等率部驻守于高原东部，并以此为基地进军卫藏。明初，原先驻牧于高原的蒙古王公纷纷退到河西走廊以北，而留在青海境内的率残部被安置于“塞外四卫”。从十六世纪初开始，以土默特部俺答汗（阿拉坦汗）为代表的“东蒙古”先后成批再次进入高原，并征服了上下撒里畏吾尔地方（原塞外四卫）的蒙古人。其间俺答汗曾三次率部进入青海，留居部落二十九支。明末，驻牧于新疆的和硕特蒙

古,即一般说的“西蒙古”,在顾实汗率领下进入高原,一举征服留居高原的土默特余部,并进兵卫藏,统一青藏高原,建立了统治唐古忒四部的大部落联盟。清初在平定罗卜藏丹当反叛之乱后,满清王朝在蒙古部落中推行盟旗制度,而经过战争中的滥杀与掳掠,高原蒙古族社会人中锐减,雍正初编旗时,留居于高原的蒙古族人口已从最初的20多万锐减至不足10万人口^①。战争虽然彻底摧毁了蒙古部落与清王朝对抗的力量,也使蒙古族社会全面萧条,蒙古各部普遍陷入“荡产失业”、“贫穷游流离,资生窘乏”的困境中。一部分蒙古人没入青南藏族部落中,而更多的蒙旗人避入西宁及河西边内。高原蒙古族的民族分布格局也就此发生巨大变化,并一直延续到今天。

据2000年全国第五次人口普查,聚居于高原的蒙古族现有人口8.88万余人,并主要集中生活于青海海西、海北、黄南等地。他们使用语言属蒙古语卫拉特方言,文字使用“胡图木”蒙古文(其中,海南、黄南蒙古族多融入藏族,社会生活的基本面已经藏化),信仰藏传佛教由最初的萨迦派转向格鲁派,主要从事畜牧生产,以乳酪、牛羊肉为主食,由于在生产方式和信仰上与藏族有颇多相似,形成了不同于藏族而又有别于内蒙蒙古的特点。

保安族 主要聚居于积石山保安族东乡族撒拉族自治县,民族甄别前的“他称”为“保安回”。据史料,保安族是黄头回鹘与蒙古族为主体,吸收藏、土、汉等民族成分,共同信仰伊斯兰教融合而成的民族共同体。具体地说,保安族是大约在明万历(1573~1620年)年间,中央政府为加强边防,在同仁隆务河畔筑保安堡,将原来由蒙古汗国西征带回来的中亚人,与驻扎在青海的蒙古军人及其眷属,以及与他们杂居的藏、汉、土等民族人融合而成的十二个部族派往青海同仁地区戍边屯垦。清代咸丰、同治前后,由于民族关系和宗教关系紧张,部分保安人先逃往青海循化,后逃到甘肃积石山大河家定居,形成现在保安族的主要聚居区。据2000年全国第五次人口普查,保安族现有人口1.65万余人左右。

裕固族 自称为尧乎尔人。据史学考证,7世纪曾占据我国北方大漠南北的回纥人是今天裕固族的主要来源。唐朝后期(公元九世纪中期),一部分回纥游牧迁徙至河西走廊的甘(今张掖)、凉(今武威)一带州,并建立了甘州回鹘政权。形成了以甘州为中心,西至肃州、瓜州、沙州,东南至凉州、兰州、秦州,东北至贺兰山,西北至合罗川(今额济纳河)的强大汗国。公元十一世纪初,该汗国被西夏吞并。甘州回鹘汗国灭亡以后,余部四散。一

^① 翟松天等著:《中国人口·青海分册》,中国对外贸易经济出版社1989年版,第142页。

支投奔青唐（今青海西宁），后来融合于当地吐蕃；一支入居北宋境内，逐渐融合于当地各民族；另一部分回鹘人即甘州回鹘的主要组成部分则退处沙洲以南地区，继续过着游牧生活。后来这部分南迁的回鹘人又向西北方向迁徙，生活在今柴达木盆地西端，即今天的甘、青、新三省交界处，宋史中以“黄头回纥”之名出现，元代时称为“撒里畏吾”。元初，伊斯兰教自西域逐步东扩，至明代中叶，已推进至今吐鲁番、焉耆、于阗一线，建立了东察合台汗国，深受藏传佛教文化影响的裕固族先民，面对滚滚东来的“异教徒”被迫再次向东迁徙，最终到达祁连山麓的八字墩草原。这场史诗性的迁徙使裕固族逐步远离了该民族原来所属的文化核心地区或文化母体，同时塑造了裕固族文化“边缘性”和“脆弱性”的特征。

裕固族文化受到了藏传佛教及随之而来的大量的藏族文化的影响，很多生活习俗和藏族、蒙古族相仿。此外，裕固族文化从古一直在与汉文进行着广泛的交流，不论是传统的古老文化，还是东迁后的裕固族文化都融入了大量汉文化成分，以至形成了与汉文化不可分割的关系。但原有的回鹘文化、突厥文化仍然在裕固族传统文化中占据相当大的比例，仍是裕固族文化的主流和根源。2000年全国第五次人口普查裕固族人口约1.37万余人。

东乡族 因居住在河州（今甘肃临夏地区）东乡地区而得名。13世纪时期，甘肃河州一带就是包括色目人（主要是黄头回鹘）和蒙古人在内的蒙古军戍守屯田之地，13世纪末，镇抚陕西、甘肃、宁夏等地的元朝安西王阿难答皈依伊斯兰教，其属下遂多数相从，信仰伊斯兰教的色目人也相聚在西北地区。14世纪初，元成宗死，安西王阿难答与皇后伯要贞氏等策谋政变，事泄被杀，阿难答属下信仰伊斯兰教的色目人、蒙古人纷纷至偏僻闭塞的东乡避难。至14世纪后半叶，这部分色目人和蒙古人与当地的汉族、藏族等长期共同生活，互相嫁娶，逐渐融合，形成了一个新型的伊斯兰教信仰共同体——东乡族。东乡族自称“撒尔塔”，民族甄别前的“他称”为“东乡回回”、“东乡蒙古”、“东乡土人”等，其人口一部分人分布在青海民和、化隆回族自治县，其余主要分布在与青海相毗邻的甘肃临夏回族自治州东乡族自治县境内，及甘肃兰州市和广河、和政、临夏等县及新疆伊犁地区。2000年第五次全国人口普查统计，东乡族人口数为51.38万余人。东乡族没有本民族文字，使用东乡语，属阿尔泰语系蒙古语族，大部分人会说汉语，通用汉文。

夏尔巴人 藏语意为“来自东方的人”。主要居住在尼泊尔北部的高山地带。我国西藏现也有不少夏尔巴族人，属未识别民族，主要居住在中尼边境

樟木口岸的立新乡（包括雪布岗）和定结县的陈塘区。居住在我国境内的人口有1200多人。夏尔巴族人与我国的藏族有着深远的历史渊源，他们操藏语方言，有自己的语言，无文字，通用藏文，但其语法结构中既有藏语、尼泊尔语、还有自己的方言土语。

夏尔巴人自称“大山之子”，根据其口碑传说自叙其族源为我国四川甘孜地区。夏尔巴喇嘛桑杰丹增的《夏尔巴人先祖世系》中对夏尔巴人和迁徙历史有较详细的记载。指出夏尔巴人的先祖源于古代藏地的四大姓氏之一的董姓，其祖后迁居于康地，居住于“多康六岗”之一的塞莫岗（又称为木雅日芒）。由于先祖的绝大多数后裔均形成于木雅日芒，所以称这些人为木雅巴。据说，木雅巴就是曾经建立过西夏政权的党项族的一支。十三世纪初，蒙古人南征大理，绕道康巴地区，木雅巴开始逃离家园并迁往后藏。此后，经历艰辛苦难的西迁，在寻找新的聚居地的过程中，他们最终越过喜马拉雅山来到了“昆贝乃”地方并定居下来，形成了今天的夏尔巴人。

长期生活在喜马拉雅山区的夏尔巴人，新中国成立前主要从事背运和交换，解放后主要从事农牧。除农业活动和牧牛外，也做羊毛加工。生活习俗受自然环境和传统文化的影响，部分与藏族相同之外，更多的是多姿多彩而又自具特色。夏尔巴人的信仰十分复杂，主要表现为信奉藏传佛教各派与原始信仰的混合。其中，绝大多数人信奉藏传佛教萨迦派和噶举派，也有信奉格鲁派和宁玛派者。藏传佛教各派的教规被作为行动准则，去寺庙烧香、摆供和念经成为日常生活中的一个重要组成部分，喇嘛在社会生活中享有特殊地位。同时，他们凡有重大举动都先占卜而后作决定，崇尚鬼怪，相信星算。

夏尔巴人能歌善舞，民族音乐曲调悠扬而文雅，舞蹈动作与尼泊尔、巴基斯坦的一些民间舞蹈很相似。每逢节日或遇喜事，都要合家欢聚，一边饮酒，一边歌舞，常常通宵达旦。

第二章

青藏民间戏曲发展的历史回顾

第一节 艺术创造初期的原始乐舞

对人类早期艺术的研究，不仅需要考古学的发现，更重要的是人类学的推动。音乐与舞蹈的起源与诗歌的起源问题一样，早已消失在人类自身发展过程的迷雾中了。因此，需要从现代残存的原始艺术的考察，来推测史前艺术的大致模样。根据考古发现的材料，早在5万年前的旧石器时代，雄伟巍峨的青藏高原就有人类的活动。从那时起，古代高原的先民们就劳动、生息和繁衍在被称为“世界屋脊”的青藏高原上。青藏高原文化的源头是汉代以前的古羌文化和高原土著文化。蔚为壮观的马家窑文化在青藏高原东部河湟谷地出土的令世人惊愕的彩陶舞蹈盆以及与虞、夏、西周剪不断关系的昆仑神话和西王母国是古羌文化的代表；高原土著文化则是以巫风狂舞以及系统庞大的藏族古代神话为其代表。

青藏高原古代戏曲艺术的音响虽然今天已经听不到了，但透过千百年的历史、古籍和令人惊叹不已的舞乐文物，依旧传达给我们高原古代音乐文化中的天籁余绪。1973年10月，在西宁北川上孙家寨考古工地甲区M384区出土一件距今5000年前马家窑类型的彩盆。精美的舞蹈彩盆也成为探索我国民族舞蹈发展史不可多得的形象资料。这件彩盆高14厘米，口径29厘米，泥质红陶，口径和内外壁绘有叶纹、圆点纹、线纹、圈点纹。内壁最大处绘有四道平行带纹，带纹上面绘有舞蹈画面三组，每组五人，手拉手，翩翩起舞。每位舞蹈者头上斜侧有一道，似为发辫，向同一方向摆动。每组外侧两人的手臂画为两道，似为手臂上下摆动之意。人体下部画为三道，接地的两竖道为两腿，而下腹体侧一道似为饰物。舞蹈彩盆画面线条流畅，人物富于动感，具有写实主义风格，古朴的造型中透着灵动乐感，弥漫着远古文化的神韵。

十五人携手并肩，翩翩起舞，表现了先民们于劳动之余在河畔篝火前唱歌起舞的欢乐场景。画面上虽听不出音乐，但在集体舞蹈中，动作的更换，队形、位置的变化，节奏强弱的交替，都离不开音乐的提示。由此可知这一舞蹈的音乐已不是缶、石器的简单打击，而是具有了一定的水平了^①。人类的社会生活决定了原始歌舞艺术的形态、风格，而歌舞艺术本身也反映着当时人们的社会生活内容。

中国古代的奇书《山海经》中也留下了许多关于远古高原原始乐舞的记忆，反映出诸多戏曲形式如谣、歌、舞、干舞、戚舞、穰舞、冕舞、巫舞等。《山海经·海外西经》所说“鸾鸟自歌，凤凰自舞”还可以视为古羌人饰羽戴胜的拟兽图腾歌舞，而其中关于西王母的神话、传说则已经透露和传递出青藏高原乐舞文化最具戏剧性的脉动。在《山海经》的描述中，西王母因其人兽同形，“司天之厉及五残”，“豹尾虎齿而善啸，蓬发戴胜”，“人面虎身，有文有尾”^②而被看做是蒙昧时代高原古羌人的部族神，其形象与青海大通上孙家寨出土的牵手舞蹈彩陶盆上连臂横足饰尾而舞的图画有内在的联系。若以人王视之，则如《穆天子传》中所记，竟是一位能歌善舞、通情达理的高原游牧部落酋长，据说其真实性是客观存在的^③。在《穆天子传》中，西王母这位青藏高原上古时代原始氏族的女首领与穆天子觴于瑶池并宴饮相互酬歌以答，那是一种“徒歌”——清唱，其曲调自不可究诘而词情佳好，“白云在天，山陵自出。道里悠远，山川间之。将子无死，尚能复来”^④。数千年后吟诵依旧动人心弦。

《穆天子传》中出现的音乐形式有对唱、徒歌、合奏等，音乐的功能则有佐酒、祀神、礼仪、娱乐、抒情等多个方面，其中带有显著的羌藏古风是必然的。如果细致考察《穆天子传》中的音乐记载，则显然随穆王西巡而带去的是中原音乐，用的也是中原乐器。不妨说这是一次大规模的音乐文化传播；西王母唱和的曲调，则一定是词意清韵，情感质朴的西羌古音。

虽然这些记载充满着神话的荒诞色彩，不全作信史，但从中可以看出，在先秦时代，青藏高原戏曲艺术的生命力已经开始涌动。近十年来，在青藏高原各地都发现有大量的史前岩画群，众多的新旧石器时代文化遗址，不少

① 孙景琛等著：《中国舞蹈史》，文化艺术出版社1982年版。

② 杨帆、邱效瑾注译：《山海经·海内北经》，安徽人民出版社1999年10版。

③ 刘维均著：《西域史话》，新疆青年出版社1982年版。

④ 张耘点校：《山海经·穆天子传》，岳麓出版社2007版。

的古代葬俗遗存，还有部分古人类遗骸。根据已发掘和考查获得的极为有限的部分考古资料，已有一批学者们提出了青藏高原可能是人类文明的发祥地之一的大胆假说。

人类文化的最基本特点是功利性动机，而自然给人类的第一本教科书就是如何认识人类生存的这个世界。当人类面对自然界的种种懵懂、迷茫，试图打造一把揭开世界神秘面纱的金钥匙时，原始的宗教性祭祀艺术便产生了。环顾世界上所有古老的民族都出现过这种以驱鬼逐疫、祭神祈祥为目的的原始文化现象。文化来自于地理环境，地理环境是意识的摇篮和温床，而高原雪域的险峻和生命的极限是孕育神鬼的沃土。这种早期的宗教祭祀艺术包括了由动物逐渐演变为人的远古发祥神话、文明起始阶段的巫术和祭仪、早期自然与历史的艺术模仿与图腾崇拜等。其内容古奥殷厚，内涵诡秘精深，表现形态则质朴多姿，展示了人类原始艺术的独树一帜。

每一个民族的童年都有着不少繁复而兴盛的艺术形态，作为人类最初的宗教、习俗、艺术三位一体的精神活动，原始的艺术就是人对于外在世界的一个解释，它源于对人自身力量的确认不足而产生的对自然异化力量的渴求，是一个民族的集体无意识的体现，并进而形成一种带有宗教神秘色彩的巫文化。而依附于原始宗教中的祭祀艺术也因此获得最充分的发展，被赋予增强演绎教义的功能，以至艺术本身也演化为宗教神圣而诡秘的仪轨的一部分。在青藏高原原始的文化中，万物有灵论的影响在一般民众中是相当可观的。祀天地山川、祀神鬼精灵，巫风巫舞、血祭禳祓，“仪式成了生命和生活的连接点”^①。霍夫曼在《西藏的宗教》云：藏民祀神，在高山顶垒石为坛，令巫者告于天地山川，王朝要会盟大典，天神赤顿之子——赞普要从天那儿获得权力，人民要从天那得到神示，所以不仅要占卜、血祭，还要“合唱”，巫师作咒狂舞。给人治病求神，则要烧柏枝，服迷幻药，跑跳尖叫，舞蹈不止^②。

白雪域高原远古时期就开始产生的以巫教传统为内容的原始的祭祀艺术，在漫长的发展过程中，一方面，逐渐与旦巴辛饶始创的雍仲苯教和后来传入高原的佛教密宗修行仪程相互融合，形成了一种不同品类、不同民俗、不同巫术事象，多元宗教和世俗融为一体的藏地高原祭祀文化艺术系统，其存遗至今仍在藏传佛教的大量祭祀活动中盛行。另一方面，一些曾经盛行于高原

① 周炜著：《宗教仪式与藏剧艺术》，载《西藏民族学院学报》，1987年第4期。

② （德）H. 霍夫曼著，李有义译：《西藏的宗教》，中国科学院民族研究所编，1965年版（铅印本）。

的原始祭祀艺术，随着社会历史条件的变更而衰落，但它却以更为潜在的方式——化为民俗，在高原社会中发挥着更为久远广泛的影响。原始乐舞与神灵的关系，慢慢转变为乐舞与人的关系，宗教的文化与民俗文化并存成为高原民族艺术的一个突出性特色，传达着人类早期艺术原始、神秘的各种文化信息，成为我们今天研究、思考原始艺术、思维的活化石，并由此追溯、寻找并一睹高原民族灿烂的古代文化雄浑拙朴的景象。

第二节 丝路兴盛时期的羌乐西音

先秦时代，青藏高原生活着大小不等数十个古羌人部族，他们应当是丝绸之路最早的开辟者，或者这样说，丝绸之路的兴起是在羌人早期开发活动过程中逐渐勾通连接的。经过羌戎氏族、鲜卑吐谷浑、吐蕃几个民族政权和中原汉唐在各个时期的经营，青藏地区成为古代陆上丝绸之路南线的主要力量，顺着这条由游牧行走演变的贸易线，也是一条五音繁会，万方荟萃的东西文化交流线。这条线路以传说中的雍州大道（亦称“穆王道”）和春秋至两汉期间开辟的羌中道为干线，由西向东沟通西域与黄河、长江两大流域的联系，其后在两晋至隋唐之际向西开辟了牾羌道、于阗道等，在我国境内分别延伸出了折向东方的河湟道（含河西走廊）、向东南的河南道诸路、向正南和西南的吐蕃道诸路，各个民族的交流进入全方位时期，高原戏曲也在这条生命线所搭建的舞台上纷纷上演。

文献和考古资料显示，先秦时代古羌人的足迹几乎遍及甘、青、川、滇、藏，甚至达到新疆境内。秦献公初立，欲复秦穆公的霸业，曾兵临渭水上游，灭狄戎和獯戎，使高原诸羌受到极大威胁。为避秦兵之祸，生活于青藏高原东部的诸羌部落纷纷率部离开故土远徙。“出赐支河曲西数千里”，“其后子孙分别各自为种，任随所之”，“与众羌绝运，不复交通”^①，所徙之地当在今青海西南界或西藏的东北角^②，其后发展成为“发羌”、“唐旄”。他们与当地原有土著居民融合并共同生活，以后成为藏族先民的一个重要组成部分。还有一部分羌人部落迁徙到了千里之外的柴达木盆地及南疆昆仑山地区，与原先

① 范晔撰（唐）李贤等注：《后汉书·西羌传》，中华书局2005年3月版。

② 顾颉刚：《从古籍中探索我国的西部民族——羌族》，《社会科学战线》1980年第1期，第132页。

离开大夏河流域，在周穆王西行时已深入青海腹地定居的大夏人融为一体，其后发展成为“嬉羌”。此外，还有部分羌人种落陆续向西南移动，“或为牦牛种，越嶲羌是也（雅砻江流域）；或为白马种，广汉羌是也（岷江流域）；或为参狼种，武都羌是也（白龙江流域）”^①。这些迁徙西南地区的羌人以后发展成为西南藏彝语族各支的先民。先秦时期的高原东部的古羌部落、高原土著部落人不仅与中原地区，而且与北方蒙古草原、西南的青藏高原、西部的天山以南等地区的各个民族均发生过密切的关系。

两汉时期是青藏高原诸羌迁移、分化和融合的重要时期。由于青藏高原东部地区，牧场丰美，草场广阔，是从事游牧的理想之地。汉初，先是北方匈奴乘中原内乱，南下河套，进入河西，臣服诸羌，并挟制羌人听命于己。而为解除匈奴人威胁，切断匈奴与羌人联系，中原汉族军民第一次大规模进入青藏高原东部地区，此后汉代百年间的移民实边过程中，大量关东下贫、秦雍世家在高原安家立业，极大地充实了西部边疆人口。可以说，今天青藏高原东部农业区的开发与两汉以来大力推行的屯田实边政策起了决定性作用。高原古羌人在汉族军民的影响下逐渐改变了自己原始的生产方式，向农耕兼畜牧的生产方式过渡，并在与汉族的交流或与土著的结合中形成了新的民族聚合体。同时，古羌民族的语言、风俗习惯、居处建筑、文化艺术、宗教信仰等所体现出的民族审美情趣已表现出与中原迥然不同的鲜明地方性特征。

四世纪初，东胡鲜卑吐谷浑“属永嘉之乱，始度陇而西”，先迁陇西，后西迁至枹罕（今甘肃临夏），“子孙据有西零已西，甘松之界，极乎白兰数千里”^②。其后该部接着继续又向南向西发展，青藏高原的河源一带和四川西北地区等传统上羌人故地先后被吐谷浑占领，役属群羌。吐谷浑在羌人地区发展的过程，既是与羌人矛盾斗争的过程，同时也是以鲜卑人作为中心与诸羌部落互相融合，以获取羌人支持与合作形成新的族群的过程。“羌人在青海建立起吐谷浑国，是社会发展中的一个光辉的标志”^③。

在青藏高原戏曲文化发展史上，汉魏时期可以算作一个文化单元，既是戏曲文化的黄金时代，又是文化输入的最佳例子。早在汉代丝绸之路开通以前，高原边际的文化交流便在群峰绵延的河谷间潜心积累。两汉羌人的大规模迁徙直接带动了青藏高原交通的进一步发展。丝绸之路羌中道，藏印雪山

① 范晔撰（唐）李贤等注：《后汉书·西羌传》，中华书局，2005年3月版。

② 房玄龄等撰《晋书》卷97《四夷·吐谷浑传》，中华书局，1974年10月版。

③ 范文澜：《中国通史简编》，人民出版社1965年版，第3编2册4章1节。

道,藏北小勃律道更加丰富起来。地理的“开放”与文化的“开放”所形成不同性质、不同特色的西部音乐基因(龟兹乐之节奏、西凉乐之曲调、佛乐之音律),在以后的文化交流与融合中不断塑造着高原戏曲乐舞文化的精神指向,并使之有了许多卓绝的艺术创造的内在基因。联系此前高原文物出土中陶鼓、骨笛等,我们有理由相信,高原古代文化的东来西渐,往复交流融合,艺术创造的内涵的更新涅槃,边疆文化的浪漫纯真之美,曾给中国音乐艺术史以深远的影响。因此,“开放与创造是中国前期文化的基本精神”,也是高原文明、西部音乐的基本精神。

魏晋六朝是中国政治上最混乱、社会最苦痛的时代,然而却是精神上极自由、极解放、最富于智慧、最浓于热情的一个时代,因此,也就是最富有艺术精神的一个时代。^① 在社会的剧烈震荡中,东西文化在丝路南道(自长安出渭水,经陇西,入高原东部河湟,出大斗拔谷,入河西走廊)上东来西渐,往复交流,更新涅槃,产生了极为可观的成果。与战乱造成社会无序的背景不同,当大动乱后中原社会犹如惊涛中的风帆,而青藏高原却如动乱中的安乐小窝,孕育成长着比较发达的民族音乐生活。其显著代表为在高原东部河谷地区孕育起来的“羌乐”以及在其基础上通过文化交流融合后的产生的地方性乐舞文化“西凉乐”。

所谓“西凉乐”,产生于十六国时的后凉,是一种与龟兹乐有关而又杂有汉族及其他少数民族音乐的一个新品种,曾有《秦汉伎》、《国伎》等名称^②。列于隋七部乐、唐九部乐中。现代学者们几乎都认为它与龟兹乐有着重要的联系,是汉胡音乐的融合的新品种,“确是中国旧乐而杂以羌胡之声”^③。应该看到“西凉乐”是流传于古代甘、青、宁、内蒙西部、新疆东部广大地区带有多民族文化因子的民族乐舞艺术的总称。“龟兹乐”传入始自东晋,吕光陷龟兹,连同乐人、财物一同掳往河西走廊、河湟之地。所谓“羌胡之声”大体包含三个系统,一是狄乐,二是羌乐,三是凉州乐。“狄乐”即“北狄乐”,是鲜卑人的一种马上吹奏乐,配有鲜卑语的歌词,共分53章,其中有“吐谷浑”一章,是生活于青藏高原河湟地区吐谷浑人的音乐。《隋书》载“周太祖发迹关陇,躬安戎狄——登歌之奏,协鲜卑之音”^④;“羌乐”是指世

① 宗白华著:《美学散步》,上海人民出版社1981年版,第177页。

② 牛龙菲著:《古乐发隐》,甘肃人民出版社1985年版,第404页。

③ (唐)房玄龄等撰《晋书》卷97《四夷·吐谷浑传》,中华书局,1974年10月版。

④ (唐)魏徵等撰:《隋书·音乐志》卷13,中华书局,2008年版。

居于青藏高原古老的羌人乐曲。《北史·党项传》中有“琵琶、横吹、击缶为节”的记载，其中“横吹”者就是指古羌人牧马时的羌笛；“凉州乐”就是以武威为中心，流行于河西（青藏高原东部河湟河谷）广大地区的乐曲。它是伴随着丝绸之路开通，大量龟兹乐传入青藏高原东部等地区，与当地汉族音乐以及小月支、匈奴、羌、氐、鲜卑等族音乐糅合形成的新乐种。

古代青藏高原地理的开放性，必然带来文化艺术的开放性，由异质文化的接触引起的“文化摩擦”（culture conflict）与碰撞给青藏高原戏曲文化的发展注入了内在的动力。异质文化交流带来的歌舞、音乐诸要素的杂交、融合，是戏曲文化生成最具操作意义的技术法则。着眼西部历史，十六国时期，今甘、青、宁等广大地区叠兴继衰的各少数民族政权中，既有汉人，也有羌、氐、鲜卑、月支、匈奴、吐谷浑等民族。青藏高原东部地区本是一个多民族杂糅、各色人种混融之地，音乐文化的生成的条件也是如此。从“吕光平西域，得龟兹乐”；“太武帝平河西，得沮渠蒙逊之伎”；“慕容垂破慕容于长子，尽获苻氏旧乐”；“吕氏亡，其乐分散，后魏平中原，复获之”^①。我们从“西凉乐”产生的文化基底上寻绎它的文化上归属，在这里看不到华夷之别，看不到雅郑之分，它是地方民族音乐、西域音乐、汉族音乐互融互鉴的结晶。

从音乐本身去看“羌乐西音”，它主要是一种器乐音乐，据说它是风格“最为闲雅”而区别于急管繁弦、动荡山谷的龟兹乐。虽然我们今天听不见其音响了，但记载中的乐队却是中西合璧的，据《旧唐书·音乐志》，魏周而下隆盛于隋唐的《西凉乐》乐队有：钟、磬、弹箏、搊箏、卧箏篥、竖箏篥、琵琶、五弦、笙、箫、簫、篳篥、笛、横笛、腰鼓、齐鼓、担鼓、铜钹、贝等。这里有中国固有的传统乐器，也有少数民族乐器和西域乐器，它代表了汉魏旧乐“清乐”与魏周以降至于隋唐之“羌乐西音”的融合。任半塘先生说：“《西凉乐》之特点，在得中外华裔调和之美”^②。它是汉文化明快清新、气力雄健、胸襟开阔、奔放舒畅的风格与大胆吸收域外乐舞文化形成的一个具有世人为之倾倒的艺术水平，在当时中国风靡一时的乐舞艺术流派^③。

中原汉族古代的传统音乐，到汉魏发生了重大变化，主要表现为雅乐衰落与俗乐的兴起。雅乐只在郊庙祭祀和朝廷宴享时作为礼仪的一部分使用，而大家喜欢的则是俗乐。俗乐是在吸收民间音乐厅和外来音乐厅的基础上发

① 《唐》魏徵等撰《隋书·音乐志》，中华书局2008年版。

② 任半塘著：《唐戏弄》，作家出版社1958年版，第465页。

③ 牛龙菲著：《古乐发隐》，甘肃人民出版社1985年版，第400~401页。

展起来的, 推溯其原因, 主要在于西域音乐的传入。“汉兴虽有制氏(乐工), 以雅乐声律世世在太乐官, 但能纪其铿锵, 不能言其义。高祖时只能因秦乐制宗庙, 独嗜‘沛中’之歌、‘巴渝’之舞, 是古乐已失其神。至武帝通西域, 攘匈奴, 外族交通, 于是胡中乐舞, 盛行中土。如鼓吹列为黄门燕享, 军旅凯乐, 魏晋沿用, 可知其盛! 此实西北民族音乐传入中国之始。东晋衰弱, 胡族踵兴, 声乐还来, 日趋胡化, 如代北箫鼓, 天竺梵呗。吕光之变龟兹, 魏、周崇为国伎; 后主(齐)耽爱胡戎, 曹(妙达)、安(未弱)来自西域。北周得西域之乐, 杂以高昌之旧; 隋唐运龟兹之律, 兼用西凉之声, 其影响华乐, 因成(北狄、西域)二系……”^①。而中国音乐艺人在长期的使用过程中, 又不断加以改造, 产生出新的形式, 成为中国民族音乐的有机组成部分。

从汉武帝时起, 由于汉通西域, 西域大量物品传入, 丰富多彩而又新奇有趣的异域风物以及生活方式, 越来越引起上层贵族社会的喜爱, 于是追求异域特色的音乐文化和生活方式成为其奢侈生活的一部分, 西域各族、各国音乐在传统宗法型礼乐文化中的立足; 民族民间音乐与郊庙歌诗的并列; 大批外族乐器、音乐科学、音乐思想、音乐形式的传入都相应地表现出发达音乐所拥有的宏放、博大气象, 因之也推动了汉地艺术水平的提高和艺术风格的变化。汉代音乐艺术表现出主要是西向的拓地开境、文治武功的“雄汉”气象, 表自征出“西方”这一地理方位所含的文化心理意义。它既是固有文化的生机勃勃、信心十足, 又是外来文化纷呈其姿、和谐调整的繁盛社会。汉代百戏的传入即是汉代社会生活的胡化风尚的最显著表现。汉代音乐演奏时又有杂技表演。中国传统的杂技称为角抵, 秦汉时的角抵是一种技艺表演, 大约同现代的摔跤相似。汉武帝时角抵泛称各种乐舞杂技, 发展成为名目繁多的“百戏”。《汉书》颜师古注云: “眩与幻同, 即今吞刀、吐火、殖瓜、种树、屠人、截马之术皆是也, 本从西域来。”明代王圻《三才图会》云: “百戏起于秦汉, 有弄珣、吞剑、走火、缘竿、秋千等类, 不可枚举。今宫中之戏亦如之, 大率其术皆西域来耳。”这些西域传入的发杂技、魔术进入汉朝宫廷, 并流向社会, 使汉代的杂技艺术更加丰富多彩, 影响深远。而胡风百戏的传入是与汉代经营丝绸之路紧密联系在一起, 并且在一定的时期青藏高原的“羌乐西音”起到了关键的桥梁作用。

永嘉前后, 与“羌乐西音”一同传入中原的西部民族乐器也相当可观,

^① 孔德著:《外族音乐流传中国史》, 商务版, 民国23年, 第2~3页。

其中由青藏高原民间艺术中传出的羌胡吹奏乐尤显突出。

胡笛，是汉代中国音乐家根据“羌笛”加以改进而成的吹奏乐器。据说笛自古就与高原羌人牧马联系在一起，最初用羊骨或鸟骨制作，后来改用竹木。所谓“羌笛陇头吟，胡舞龟兹曲”，即指这种乐器。汉代马融好笛，作《长笛赋》说：“近世双笛从羌起，羌人伐竹未及已。龙鸣水中不见已，截竹吹之声相似”。中国传统乐器中的笛，后又传入羌笛，汉时写作“簫”，即竹制直吹单管的洞箫，最初只有四孔，后经武帝时丘仲对羌笛进行改进，制成胡笛，发展为六孔，乐声动听，受到汉地喜爱。

胡笳，笳或作葭，因为卷葭叶而吹，高原游牧民族用芦苇制成哨子，装在羊角管内吹奏，以便放牧，称为胡笳。《通典》引杜挚《笳赋》云：“李伯阳入西戎所造”^①，可知其为高原古羌人乐器。后世有李陵《答苏武书》所写“胡笳互动，暮马悲鸣”句，蔡文姬留胡中作《胡笳十八拍》，便以匈奴乐而流传。张骞自西域归，有大胡笳、小胡笳传入内地，一直作为军乐使用。

胡角，是西羌牧马人用牛角制成的乐器。《晋书·乐志下》云：“胡乐者，本以应胡笳之声，后渐用之横吹。有双角，即胡乐也。”张博望入西域，传其法于西京，惟得《摩诃兜勒》一曲。李延年因胡曲，更造新声二十八解，乘舆以为武乐，后汉以给边将，和帝时，万人将军乃用之”^②。《通典》云：“或出羌胡，以惊中国马”^③。角在后来的高昌乐中演变成牛角形的铜角，声音雄壮，作为军中乐器，能产生振奋士气惊吓敌人的作用。故有曰：“角，原名拔遛回，发惊军之音。”^④

中西文化的交流与融合，给青藏高原的音乐艺术发展也带来了极为可观的变化。胡乐器如琵琶、箜篌，中原乐器如箫、笙、阮咸、箏等也纷纷传入高原东部的河湟地区，使得这一地区成为东西民族音乐文化枢纽和推手，涌现出西平高僧鞠瞻（道照）这样博通东西，学贯古今，又博采众长，精通音律的音乐家，在中原江南等地都颇有影响，称其不仅“少善尺牍，兼博经史”，且为当时有名的琴家，他整理和研究当时乐器（主要是琴）和演奏技巧，著有《琴图》、《琴声律》，其中一些片断保留在明代编纂出版的《太音

①（唐）杜佑撰《通典》卷144，中华书局，1988年12月版。

②（唐）房玄龄等撰：《晋书·乐志》卷23，中华书局，1974年10月版。

③（唐）杜佑撰《通典》卷144，中华书局，1988年12月版。

④ 沈福伟著：《中西文化交流史》上海人民出版社1985年版，第71页。

大全集中》，即使是《中国音乐大辞典》也将其作为古代音乐家立了辞条^①。

古代青藏高原地理的开放性，必然带来文化艺术的开放性，可以说由异质文化的接触引起的“文化摩擦”（culture conflict）给青藏高原潜层流动的戏曲文化的脉搏中注入了内在的发展动力。同时，这也必然激活了青藏地区原生文化的复兴和多元化的横向发展，为青藏民间戏曲形制的完备奠定了物质基础。

第三节 神佛互渗时期的宗教乐舞

从公元7世纪开始，以藏族为主体建立起来的吐蕃王朝雄于西北青藏高原，不但以其兵威震动了高原，而且其势力也从卫藏地区向外发展，逐步发展到甘、青、川、滇、西域等地，成为当时我为西部地区一个拥有强大政治、经济和军事力量的地方王朝。据《旧唐书·吐蕃传》记载，当时的藏族“东与凉、松、茂、隗等州相接，南至婆罗门，西又攻陷龟兹、疏勒四镇，北抵突厥，地方万余里，自汉魏以来，西戎之盛，未之有也”。“这是吐蕃历史的大进步时期，也是中国西部居民开始参加历史活动的时期”^②。

文化艺术作为人类社会一定发展阶段的产物，不能离开一定的共同生活地域而产生。就羌藏“共同地域”的产生和发展大体上经历了两个重要阶段。第一阶段是从新石器时代起到公元6世纪为止，这是羌藏历史的上古时期，也是羌藏及其文化的孕育时期。卫藏地区成为这一时期羌藏原始文化的中心区域，以发羌、唐旄为部落主体的古羌文化，文化的形态也以原始的自然信仰、图腾崇拜为核心，此为“苯博”原生文化的先声。第二个阶段是从7世纪到9世纪为止，这是羌藏进一步融合的主要阶段，藏族历史上的中古时期，也是通常所说的吐蕃王朝时期，民族本身得到较充分的自我完善。从7世纪松赞干布时代开始，经过长时间的军事扩张和征服，“时吐蕃尽收羊同、党项及诸羌之地”^③。期间，文化取向和发展也经历了苯、佛文化从完全对峙排斥，到彼此征服的“文化摩擦”（culture conflict）轨迹，最终趋于佛苯合

① 崔永红、张得祖、杜常顺著：《青海通史》，青海人民出版社1999年9月第1版，第171页。

② 范文澜：《中国通史简编》第2册，人民出版社1965年版，第490页。

③ （后晋）刘昫等撰《旧唐书·吐蕃传》，中华书局，1975年4月版。

流,吐蕃文化完成了神佛互渗的过程。青藏高原上东部的高山河谷和北部的羌塘草原两大区域,从此逐渐融入以卫藏为权力核心——以朵康地区和阿里(象雄)地区为中心的吐蕃“共同地域”中,藏族文化完成了走向成熟的前期准备,开始迈向稳定和成熟。

立足于文化地理的结构视域,我们可以清楚地看到藏族传统的三大历史地理区域(上阿里三围、中卫藏四如、下朵康六岗)均处在文化板块的交界处,这些区域都是民族接触,经济互补,文化碰撞等互动关系紧密的地区。通过民族文化走廊这样一种全新的民族研究范式去审视高原的文化交流,我们获取的经验则定然与以往大不相同,至少宣告了所谓藏文化形成的单一性历史观点的终结。事实上,从吐蕃以来的卫藏地区乃至后来的整个藏区文化,从来都是在经济促动、信仰引导下,权力社会与民间社会共同架构的双轨并行体制下,绵密、深长地进行交往的。我们以卫藏中心地区为例考察,卫藏地区向西向南越过雪山,通过史称“雪山道”的民族走廊进入了印度半岛,十分广泛而深刻地吸收了包括梵文、佛典等在内的域外印度文化的养分,信仰由此笃定执著;从卫藏地区向西北位于阿里的羌塘草原进发,则与史称“勃律道”相勾连,通过克什米尔、兴都库什山与西域接壤,吸收包括数学、历算在内的阿拉伯文化的洗礼,饱受键陀罗、萨珊音乐、美术的滋养,古藏文化由此进入繁复与幽美;从卫藏地区东行,经过高原东部的吐谷浑道(吐蕃统一后曰“唐蕃古道”),与“河湟道”相连接,则为高原游牧文化与黄河流域的中原农耕文明交汇;若再向东南折,或通过河南道达岷江,或通过藏彝走廊之茶马古道,最终与长江流域的巴蜀文化对接。来自下路弘传的佛法,东土大唐的儒道文化,唐蕃通婚的甥舅之谊,茶叶、丝绸等大宗商品,栽培、造纸、建筑等生产经营技术,以及官僚制度悉数均由此输入。这种自然地理所生就的人文环境,自然就决定了藏族及其文化的多元融合性特点。具体讲,藏族的文化是以藏南谷地的高原土著文化为基础,兼容高原东部氐羌河谷农业文化,同时吸收和融合北方草原胡系原始游牧文化、中原地区的农耕文化而形成的,所以藏族的古代文化明显表现出多重文明的混合性特点。从移民史的角度出发去看吐蕃统治下近百年间的高原文化,尤显突出是民族文化的多元融合。吐蕃强盛时尽占河西、陇右各地,统治着数以百万计的汉人、回纥人、鲜卑吐谷浑人,他们中有一大部分汇合到“大蕃”之中,以至吐蕃国盛时号称八百万属民。吐蕃王朝通过其强大的力量,在统一的政令、统一的法律制度、统一的文化思想、统一的文字语言,并通过宣扬佛法,移民屯兵,强制同化,终于熔铸造成了一个全新的大蕃族——藏族。唐时,司空图“一

自萧关战尘起，河湟隔断异乡春。汉儿尽作胡儿语，却向城头骂汉人”的诗句，便是这种融合主题下的生活的写照。因此，我们今天讨论藏族的古代文化不能把眼光只限于西藏地区，而是要从整个中华大地各民族文化总体的变化规律中探索藏族古代文化的发展与变化规律。

在中国戏曲文化发展史上，再没有任何一种地域性戏曲文化像青藏高原那样，五音繁会，民族间的交往互动如此热络和紧密，彼此间的借用、化用、互用如此频繁。同时，吸取文化所依托的物质载体和传播方式，诸如民间音乐、舞蹈等作为子系统的形态和样式那样，受到宗教流布的巨大影响。这一点，已成为青藏文化的基本特点和研究共识^①。

“苯教”在一定程度上代表了早期吐蕃文化的凝聚力量，是藏民族最早的世界观和哲学思想的源头之一，是藏民族与其他民族交往的文化传播力量，同时它对藏地音乐歌舞艺术的形成与发展也具有重要意义。或许是雪域高原地理环境的严酷、或许是高原的崇山峻岭、江河湖泊阻隔削弱和遏止了苯教向外传播的飞扬翅膀，苯教的文化一直被圈囿于青藏高原而独居一隅。一般认为苯教早在吐蕃王朝建立以前就盛行于高原西北部的象雄（阿里地区），然后再由象雄向高原的中心区域发展。自然图腾、敬巫崇鬼、动物崇拜、生殖图腾、杀牲献祭是原始苯教最突出的特点，作为祭祀对象的神有太阳、月亮、象征苯教的“雍仲”符号，鱼、男性生殖器等，具有自然宗教的特征。在佛教文化传入前，藏民族主要信奉本民族土著宗教——苯教。《旧唐书·吐蕃传》所载吐蕃王朝举行大典，要“令巫者告于天地、山川、日月星辰之神”。而蕃人“不知医药，疾病召巫覡视之，焚柴声鼓，谓之‘逐鬼’信咒诅，或以决事，讼有疑，使诅之”^②就是这种生活的真实写照。藏文史料中更有苯教巫师骑鼓斗法升天的传说，鼓既为法器，又是乐舞中的乐器，延续到以后岁月中的藏族乐舞中，无论是跳神或是藏戏表演中，击鼓而舞是最一般的表演形式。佛教的普遍传播与流行并没有将吐蕃民族固有的文化传统抵消。苯教音乐和歌舞所具有的内容神秘、风格粗犷、造型节奏的力度以及对人心灵的巨大震慑力和感染力，至今尚存有余绪，启迪着我们原始文化精神内核的思考和探索。佛教传入高原后，佛教首先要采取本土化的策略。权力文化的强势的介入并不可能立竿见影地转化为人们的共同信仰，苯教巫师们在外表上不得不转变为喇嘛，然而苯教意识及巫术活动，无论是鬼妖崇拜，还是杀

① 罗艺峰：《中国西部音乐论》，青海人民出版社1991年版，第131页。

② （元）脱脱等撰：《宋史·吐蕃传》，中华书局，1985年6月版。

牲血祭等，经过一番改头换面的改造后，仍然以不同的形式出现在藏区民间生活中，许多地方每逢生老病死、天灾人祸时则举行古老的苯教方式。而过去崇拜的妖魔鬼怪则变身为佛教中所谓的护法神，并作为喇嘛教的宗教仪式而保留下来。

佛教是在七世纪吐蕃王朝在藏区崛起的同时由印度和中原两个方向传入高原的。统一后的高原帝国需要一个具有更完整的思想体系来作为他们对内统一各部，对外征讨邻国的精神武器，于是佛教首先被吐蕃王室所采纳，借丝绸之路的已然通达之便，松赞干布从唐朝和印度迎娶信仰佛教的文成公主和尺尊公主为妻，并派大臣吞弥桑布扎等游学印度，归来后创立了吐蕃文字。一些僧人从唐朝和喜马拉雅山外涌入西藏，翻译佛经，兴建寺庙。其后在与苯教的艰难曲折斗争和与高原传统文化的交融基础上，使自己的教义逐渐渗透到了人们的思想意识里，成为青藏高原独具特色的藏传佛教。

藏传佛教文化兴起后，高原民族原始的乐舞文化中自然地汇入了印度文化成分，并通过印度普遍地接受了包括波斯等西亚国家的弦乐器、唢呐等伊斯兰音乐文化的影响，从邻邦学习而来的乐器、乐曲、节奏、乐理，丰富着藏民族的艺术心灵。吐蕃几乎全民信仰藏传佛教，独特的人文地理位置造就了青藏高原苯、佛汇流的文化底蕴。佛苯融合后其民间音乐浸透了宗教的精神，宗教音乐所散布的神秘力量更是摄入民族的魂魄之中，创造着具有崇高意味的艺术美感，戏曲艺术简直就是宗教艺术的结晶。

在藏地，无一寺无佛乐，无一佛无佛乐，悠悠乐声吸引着千千万万希冀渴求来世幸福的人们。在藏民族深奉至诚的佛教——喇嘛教中，“音乐作为自然法则而被重视”。喇嘛教认为，音乐是领会自然法则的必由之路。密宗《大日经义释》卷六讲：“——歌咏，皆是真言，——舞戏，无非密印”。因为既成僧伽，就要有礼佛之仪，既有礼佛之仪，则有赞呗之需。法照《叹五会妙音赞》诗云：“西方鼓乐及弦歌，琵琶箫笛杂相和。——唯宣五法会，声声皆说六波罗”^①。因此，寺庙中往往音乐不绝，僧尼几乎皆能呗唱。而佛教的“法会”、“庙会”等，在古代甚至在近现代民间生活中，都成为音乐、戏曲、百伎聚演的场所。当宗教成为生活，藏传佛教成为统治意识形态后，政教合一的体制又必然使佛教的僧侣地位日益重要，他们的宗教活动也超出了精神生活的范畴，伴随着宗教活动的乐舞也必然参与到神人之间、政教之间，成为社会意识形态中最重要的实际运作单位。今天在高原各民族聚居区保存下

① 田青：《佛、道音乐述要》，载《中国音乐》1988年第4期。

来的大量佛教宫殿和石窟艺术，往往留下大量歌舞伎乐图。西藏布达拉宫壁画中呈现了古代高原丰富的戏曲文化的音容。如在《布达拉宫落成图》所绘的巨大场面中，既有射猎、马戏、角抵戏，也有乐舞。《大昭寺图》中，有奏乐歌舞的人艺人。古格王国都城遗址贡康洞壁画中，以极富装饰意味的优美线条和绚丽的色彩，画出了持乐器的伎乐歌女的柔美姿态。遗址的另一处，红庙《庆典乐舞图》中，音乐表演者所持乐器有鼓、长筒号、唢呐、法器等等。这些无声的图解可以肯定是以现实中有声的世界为依据的。可以说吐蕃时期的高原舞乐等诸多艺术品种无不深深打上了神佛文化互渗的烙印。谈到宗教对戏曲艺术的影响，恐怕都有显、隐两个方面，前者是表面的，可视的，常常见诸于戏曲的音乐形式、具体曲调和乐律、乐器方面；后者则是隐蔽的，不可视的，常常在戏曲表现的思维、意境、心理内涵上表现出虽然缓慢但却意义深远的浸润和蚀变。具体讲：

宗教教义的传播功能直接影响了戏曲艺术的美学内涵和世俗化形态。藏传佛教的人生伦理道德观念认为，人类的现实社会生活和个人生活都充满着各种各样的苦难，大千世界到年都是生老病死的痛苦，满眼是爱憎怒恨的烦恼，现实社会就是一个苦难的集合体。然而造成现实苦难的原因则归咎于人们自身的所谓“业”和“惑”，它是产生一切烦恼的根本原因，要解脱痛苦和烦恼，超出生死轮回的范围，就必须灭身、语、意三业中的所有欲望，达到“涅槃”的境界。为此人们需要长期修道，约束身心，超离尘俗，泯灭情欲，去恶从善，与世无争，通过“戒”、“定”、“慧”三学，修成“正果”。佛教讲“诸法由因缘而起”，一切事物都产生于因果关系，因此强调“因果报应”的真谛。有所谓的“三世因果”之说，即前世造因，今世造业，来世受果。强调个人言行“业”的自我责任，突出自作的后果，“诸恶莫做，众善奉行”，如此，人们才能永脱“六道轮回”。业报轮回说无形中成了佛教的基本思想和教理。而佛教的这一教理思想对于青藏戏曲表现内涵和美学思想有着深刻影响，是远远超过具体剧目传播的。

今天在青藏地区保存下来的吐蕃时期的戏曲文化资料十分缺乏，使我们的研究颇多困难。而民族戏曲艺术的交流如民族之肌体，虽历千年而未断绝。今天我们可以用尚存的中原地区丰富的民间戏曲文化资料，逆向来考察青藏高原过去时代的乐舞文化的艺术风采。唐宋以来，中国戏曲内容上多有佛教观念痕迹，如“轮回”“业报”“色空”等成为当时戏曲表现的主要内容之一。而在戏曲意境的创造上，佛教的“空花梦境”、“出世虚灵”的禅意将佛理与人道相交，更有“曲以破有、破空为至上品”的佛理入戏要求。在“唐

蕃古道”繁盛、汉族军民滚滚西进的年代，艺术创造美的实践活动也必然是西渐与东传，中原乐舞图像资料多少可以折映出当时吐蕃时期社会生活中乐舞艺术的品味与价值。今天在高原各地存续上演的“八大藏剧”表演，表现的内容大量取材于佛经故事、历史事件和神话传说，戏剧的核心依旧是“佛理入戏”和“因果报业”的美学内涵。

吐蕃前后的信仰仪式当中，苯教传统中少不了以讲唱形式出现的仪唱、祈愿、倾诉和讼辩，整个过程中各式音乐自然也是贯穿始终的，这是青藏先民赋予苯教文化的一个久远传统。同时，佛教音乐的梵呗、转读、倡导，将苯教文化当中的这一传统适时巧妙地加以借用，作为佛教形而下地流传时的传播工具，融说、唱、念、演为一体，功能当然是让世俗信众能以耳熟能详、喜闻乐见的俗讲形式，以有效地实现“事资启悟”、“开神畅体”。佛教节日、法会举行时，每每鼓乐大兴，唱诵连日。讲经说法所叙之经文上口琅琅，梵音顿挫抑扬，几乎皆可入管弦，歌腔原型，靡副宫商。而俗讲大盛后，民间必然效法学习，遂逐渐演为民间说唱形式，且内容也不一定是本生故事和宣扬佛法了。可以说佛教艺术直接催生了中国民间艺术中的说唱艺术形式。古代藏族有一类专讲佛经故事的说唱艺人，叫“喇嘛麻尼”，其功能即以书、画、说唱等形式进行传教。而以说唱为主要形式流传的藏民族史诗《格萨尔王传》被认为产生于11世纪，而此时，说唱这种民间戏曲形式已在藏区广泛流传。

藏传佛教乐舞文化中最主要的动态形象为跳“羌姆”（又谓之“跳神”或“跳欠”），显示出独特鲜明的藏传佛教文化内涵和形式特点。“羌姆”以宣传佛教“诸行无常，诸法皆空”，从善止恶，培育菩提，出离轮回，利乐众生等方面的基本教义为主，为了响应俗民的现实诉求，且有驱病除魔、祛灾避祸、祈丰保安的功用。公元七世纪中叶，当佛教从中原和西域东西两路进入青藏高原，经历了与吐蕃原始宗教——“苯教”的尖锐斗争，苯教的“稳定性”遭到了空前的挑战，也因之有了吐蕃历史上的两次大规模灭佛运动。佛教在“后弘期”中认识到了吐蕃民族基础的观念文化所具有的强大生命力，佛教要想立足，就必须妥协、调整，以适应苯教文化的“基本结构”。几经起伏，佛教有条件地接纳和吸收了苯教的神祇和仪轨，变成了一副为世人所喜闻乐见的声容姿态，也赢得了苦难中众生们的支持，使佛陀在这片曾是鬼灵观念盛行的土地上安营扎寨^①。苯教崇奉的神祇进入佛教的殿堂，为异质文化

① 于乃昌：《西藏审美文化》，西藏人民出版社1989年版，第19页。

的交流找到了契合点,反过来也为藏传佛教密宗艺术的发展产生了极大影响。以佛教大乘密宗哲学为指导,以苯教神祇为形象借鉴的藏族宗教雕塑艺术集中体现在“人兽同体”、“兽的人化”。它既源于原始的灵魂崇拜和灵魂转世思想,又表现了佛教生死轮回、天堂地狱和佛的三身变化观念,是原始的图腾神话与宗教神佛文化的渗透与融合。在藏传佛教寺庙中,兽首人身的怪诞可怖的护法神将佛的神秘和巫的恐怖、天国的辉煌与现实的黑暗交织在一起震慑人心。“羌姆”的表演形式是面具舞,类型有神佛、罗汉,有苯教神祇、各种动物,还有汉地和尚和重要施主。表演者头戴面具,手执鼓、钹,或威严而含神秘,或狞厉而有谐趣,是歌(或说唱)、舞、乐三而合一,浑然一体的艺术。

文化的交流而促成的民族大融合、文化趋同是吐蕃时期青藏高原文化风貌的另一个突出特点。虽然在此期间,在高原漫长的边境线上,大小冲突和边境战争几乎连年不断。但“战争是一种文化”,它既是种巨大的文化破坏力,同时,战争又是一种巨大的文化生成力,文明的混杂,文化的浴火新生。而建立在政治观念和国家意识形态也要求民族“文化的和亲”,一方面,将极其丰富的中原文化带到了高原吐蕃地区。《旧唐书·列传·吐蕃下》载:“赞普坐帐中……唐使者至……饭举酒行,与华制略等,乐奏《秦王破陈曲》,又奏《凉州》、《胡渭》、《录要》、杂曲,百伎皆中国人”^①。宴中使演奏的音乐都是太宗时期内地流行的唐大曲,吐蕃宫廷中不但使用了内地汉族乐工,而且由他们演奏了内地的音乐曲目,以其友声而悦之。《新唐书·吐蕃传》说,金城公主入藏,“赐锦缯别数万匹,杂伎诸工悉从,给龟兹乐”^②。公主入藏带去了一个完整的龟兹乐队。今藏地尚存龟兹乐中用的羯鼓(桂扎)、五弦、火不思等都与此是和亲有关。大昭寺的许多古老乐器,有一部分是唐代文成公主或金城公主带去的。后世宗教乐队常用内地寺院乐器,民间歌舞也有一部分内地传入的乐器,都不是偶然的。

与此同时,高原少数民族文化对唐王朝乐舞文化的发展也起到了重要的推动作用,炽热弥漫的胡风乐舞在精神文化、风俗文化两个方面对中原戏曲以广泛深远的潜移默化。札达古格王国都城遗址贡康洞壁画中,以极富装饰意味的优美线条和绚丽的色彩,画出了持乐器的伎乐女的柔美姿态。《隋书》、《北史》、《旧唐书》等汉文史料中记载了“附国”(今西藏地)“好歌舞,鼓

① (后晋)刘昫等撰:《旧唐书·吐蕃下》,中华书局,1975年4月版。

② (宋)欧阳修、宋祁等撰:《新唐书·吐蕃传》,中华书局,2003年7月版。

簧，吹长笛”或“吹长号”，“吹蠡鸣鼓为戏”。《西藏王统记》说松赞干布时宫中乐舞“或执鼗鼓跳舞人，以各种姿献乐舞，大挝天鼓与比汪（琵琶），铙钹诸乐和杂起”^①。赤松德赞时修建的桑耶寺的仓库里，满是乐器，说明了吐蕃戏曲文化的历史十分悠久，也相当发达。而敦煌壁画中最为特异又举世闻名的“反弹琵琶伎乐图”之舞姿，可以从今天西藏定日地区反弹四弦琴舞蹈中找到亲缘关系。敦煌晚唐156窟《宋国夫人出行图》中舞人之姿态，酷肖今之西藏“弦子舞”。而《张议潮出行图》中更有多位藏人形象，乐舞透露出浓郁的雪域气息。

从纯粹音乐的意义上讲，汉藏两族同属于一个音乐体系——中国音乐体系。两族在音乐物质材料的组织法则上基本一致，在音乐的思维上多表现为单音性横向（旋律）思维，故旋律发达而复调因素不强。在音乐的发声道具——乐器上，也有不少共同的品种。甚至在一次次战争后而产生的“文化合成型”艺术品种，至今仍成为西北地区一在文化奇观^②。虽然，藏族文化在历史上受过印度文化极深的影响而染及宗教、语言、文字、文学、绘画、音乐、舞蹈、建筑等方面，西藏宗教音乐中的一些理论、乐器、演奏方法都与印度文化有关，但是，无论在西藏能发现多少印度文化的影响，其音乐却在乐律、乐制这样一些根本层面上，没有脱离中国音乐体系，可以说西藏文化“对中原地区有着强烈的内附倾向”。而这一切有着极为深刻的、历史、文化诸方面的原因，除了汉族乐舞滚滚西去，藏族歌舞源源东来外，“血缘的胤合”早已植入民族的血脉之中成为一种民族精神的感召力量，这是任何力量所不能阻隔的。

第四节 文化共适时期的高原世俗化乐舞

元朝统一了包括青藏地区在内的全国各地，对青藏地区全面施政，这是七世纪以来青藏高原与祖国内地在政治、经济、文化各方面亲密联系、发展的结果。全国统一了，青藏高原也由原来分散割据的形势推向一个相对稳定的局面。这一时期，青藏高原历史舞台的主角是蒙古诸王贵族，还有与之俱来的众多的色目，先后成为高原多民族格局的一员。而蒙古民族崇尚佛教而

① 索南坚赞著，刘立千译：《西藏王统记》，民族出版社，2000年2月版。

② 罗艺峰著：《中国西部音乐论》，青海人民出版社1991年8月第1版，第82页。

皈依藏传佛教，又为汉、蒙、藏民族宗教信仰形成共识，进而为建立多民族统一的国家创造了条件。

从族源的角度来审视蒙古族的先祖东胡、鲜卑、室韦都属于萨满文化圈。从世界文化的分布来看，我国北方蒙古高原的阴山、大兴安岭一带最主要、最普遍的文化形态就是萨满文化。萨满教以万物有灵论和自然崇拜为基础，试图通过一个能通神灵的主祭者和具有象征意义的仪式化活动来影响神灵，进而影响自然和社会。《史记·匈奴传》载“单于朝出营，拜日之始生，夕拜月”。“（匈奴俗）正月，诸长小会单于庭，祠。五月，大会龙城，祭其先、天地、鬼神”。《周书·突厥传》云：“（突厥）牙帐东开，盖敬日之所也”。《新五代史》记载“（契丹）好鬼而贵日，每月朔旦，东向而拜日”^①。《史集》在记录成吉思汗登基命名仪式上，萨满教法师阔阔出代表天神宣布“最高的主让你统治大地”“最高的主命你采用成吉思汗的称号”。《蒙古秘史》也说萨满教法师豁尔赤当众宣称“天地商量着国土主人教铁木真做。”^②《元史·祭祀志》也载“元兴朔漠，代有拜天之礼”，“蒙古巫祝致辞，盖国俗也”^③。从上述文献资料可以看出，蒙古族生活的地区和其原始族源的文化背景都具有典型的萨满教文化特征。人类的童年时代，这种萨满教神巫性质的文化被看做是关系到民族、部落当前的行止、休咎、福祸以及将来的繁衍、兴盛的神圣祭坛。在萨满教神巫文化的体系建构中，人们一方面认为有种超越人类之外的普遍力量在支配整个世界的活动；另一方面又认为这些超自然的神奇力量具有人的一般意志。于是在其意识中赋予“万物”灵的精神和内在生命，而人通过实施特定的巫术仪式便可以实现与“万物之灵”间的沟通。正是基于上述的认识，先民们便开始建立神的谱系。天和太阳、月亮、祖先、火种等在构建的这个神的结构中居于相当高的地位。萨满教文化以生殖崇拜为基础，以结成谱系性质的“峨博”（天神）祭祀为确定族群关系的纽带，在具体的仪式活动中通过实施交感的巫术，直接作用并决定实际生活的结果，由此带来人类早期自觉和大量模仿行为，其模仿过程贯穿着行为的拟态和强烈节奏的仪式歌舞表演。“巫以舞降神者也”^④，以巫的“卜祝”来祀奉天地鬼神，预言凶吉，并以歌舞来降神、媚神、酬神是萨满教文化的核心。在蒙

①（宋）欧阳修撰，（宋）徐元党注：《新五代史·四夷附录》，中华书局，1974年11月版。

② 特·官布扎布、阿斯钢译：《蒙古秘史》，新华出版社，2007年1月版。

③（明）宋濂等撰《元史》卷72，中华书局，1976年3月版。

④（汉）许慎撰：《说文解字》，中华书局影印，1963年12月版，第100页。

古族早期的文献中将这种萨满教巫师的祭祀仪式性歌舞称为“博舞”。从现今发现的大量阴山岩画、壁画和蒙古文献中，我们可以较直观地感受这种萨满教巫师的舞蹈形态。萨满教巫师的舞蹈语言是丰富多彩、变化多姿的，在舞蹈活动中，头部的表现形式最为直观明显，萨满教巫师通过头饰、面具、头部的动作和眼睛来表现萨满巫师与神交接的精神状况，头饰多为羽毛和鹿角等，面具以动物、神灵和部落图腾为象征。借助这种神秘的精神活动来影响神灵。萨满教舞蹈的手势变化细微，通过与上肢、腰、腿的配合做出环状、叉腰、下垂、合手于胸前以及跳跃、屈膝、弹腿等具有节奏性又富含神秘意义的舞蹈造型，风格庄严肃穆又变化曲折，创造了草原游牧民族生活与原始信仰密切联系的宗教仪式舞蹈形态——“博舞”。

唐宋时期的青藏文化最重要的内容之一就是佛教的广泛流行。公元838年吐蕃朗达玛继任赞普后，在部分贵族支持下兴苯教灭佛教，下令禁佛，期间大批僧侣逃到青海河湟地区，据说有藏饶赛、约格迺和马尔释迦牟尼（后人尊称为三贤哲）辗转来到高原东部的河湟地区，继续修行弘法，并修建寺院吸收门徒传播佛教。10世纪晚期，卫藏地区鲁梅等10人曾到东部河湟学习佛法，并返回西藏大力弘法，西藏佛教由此复兴，藏史称此为“下路弘法”或“佛教后弘期”。据史料记载，蒙古族上层早在十三世纪初就开始接触藏传佛教。公元1207年，成吉思汗统一蒙古草原后就曾致书红帽派喇嘛，邀请其到蒙古草原传教。《多桑蒙古史》载，公元1247年，元太宗窝阔台三子阔端在凉州会见萨迦派教主萨班，随后改信佛教并下令在以后的祈愿法会上“也里可温”与“博”不能坐在上首，由萨班坐上首，并由佛教僧人首先祈愿^①。并进而建立了政教合一制度，赋予僧侣种种特权和荣誉。蒙元皇帝中有9人受戒皈依喇嘛教，佛教祭祀而不是萨满巫仪逐渐成为蒙古贵族宗教活动的最主要形式。可见，封建领主之间的战争、社会阶级矛盾的复杂性使原先的草原萨满教已无能力适应封建统治政治需要，民族文化间的融合、互鉴、互渗成为必然。

在藏传佛教中，宗教性的法事活动最主要表现为戴面具的仪式性舞蹈，称为“羌姆”“跳欠”，汉文史料中称为“傩”。跳神这种存在于藏传佛教寺院中的法事活动，由印度佛教密宗金刚舞蹈与藏区苯教的拟兽舞、鼓舞和土风舞融合构成。它以表达宗教奥义为目的，以驱鬼逐邪弘扬佛法为内涵。从蒙古人进入青藏高原地区后，佛教的观念被带入蒙古人的生活中，而藏传佛

^①（瑞典）多桑著，冯承钧译：《多桑蒙古史》，上海书店出版社，2006年3月版。

教文化的时空观和人生观与蒙古人萨满教传统的仪式化舞蹈间的互渗互鉴成为青藏高原多民族融合中的必然文化趋向。藏传佛教文化中的仪式性舞蹈（羌姆）对萨满舞蹈（博舞）的大规模融合与借鉴，首先表现在“巫”在仪式舞蹈中的主体地位得到认同，但仪式的功能发生了变化。萨满舞蹈中巫的表演始终处在仪式活动的中心位置，而巫的原始模仿性，艺术活动的象征性和宗教仪式的神秘性等，在“羌姆”表演中被进一步充溢和扩张，并渗透到整体生活中，“羌姆”的表演也成为一种“能行乎阴阳而通乎神鬼”的巫仪和咒术，佛教的祭祀活动形成巫佛合流的局面。同时，萨满文化中巫觋沟通人神的“卜祝”功能被弱化，而仪式活动中的驱祟逐疫、斩鬼除魔的现实功能被突显。其次，萨满的神话系统被改造和利用。在蒙古族萨满教舞蹈中，祭天地、祭火神、祭成吉思汗、祭敖包以及春秋祭、丧葬祭都是其重要的祭祀对象，由此形成蒙古传统的祭祀仪式中的神灵系统和神话观念。其三，作为同一类型的宗教面具艺术，萨满教舞蹈的表现艺术得到充分借鉴，促使“羌姆”表演向世俗化发展。羌姆面具源于原始苯教的图腾崇拜，最初的羌姆面具多为图腾拟兽中产生的动物面具，以及苯教中某些神鬼面具和印度佛教密宗中的愤怒相护法神面具。据《萨迦世系史》译“有一长辫天女击鼓跳舞，场面及声势之大使整个大街被阻塞”^①。早期藏传寺院“羌姆”的这种面具舞蹈因其神秘性质是被严格封闭在寺院内部表演的，与之不同，萨满教的舞蹈基本上是在部落公共空间、狩猎和游牧现场中举行，部落成员者都可以集体参与。元代，藏传佛教在发展过程中，为方便地吸引更多的蒙古人接受佛教思想和观念，在与萨满文化的冲突中“羌姆”的表演也开始向俗人群众开放，也就是说“羌姆”这种面具舞蹈逐渐世俗化传入民间，以至到后来，俗人也可以参与表演羌姆这种面具舞蹈，称为“米那羌姆”，即俗人跳神。萨满文化中的开放性表演无疑对羌姆这种宗教面具艺术的变化发展起到了巨大的推动作用。

十六世纪前后，蒙古人在虔信喇嘛教后，喇嘛教寺院舞蹈也随之成为其民族文化的典型，蒙古族人称为“查玛”或曰“跳布扎”。胡朴安《中华全国风俗志》载“蒙俗打鬼除不祥也，每年六月为之，在庙内用喇嘛带面具跳舞”，“僧众出寺，装扮牛头鹿面，星宿妖魔等像”^②。

蒙元是青藏高原多元文化格局形成的重要发展时期，然于高原戏曲文学

① 阿旺贡噶索南著，陈庆英译：《萨迦世系史》，西藏人民出版社，2002年9月版。

② 胡朴安：《中华全国风俗志》，上海科学技术文献出版社，2008年8月版。

却是一个艰难的历程，游牧文化的贫瘠和宗教文化的限制，使高原民间戏曲文化始终处在一个衍生或寄生的角落里，难以形成独立的戏剧样式而存在，并且由于文献的缺乏而难以展开全面的系统的研究。比之于元代中原杂剧艺术的兴旺蓬勃便显得形单影只。究其原因，首先是地域和民族生活习俗的限制。高原地区，自然生态环境的严酷、恶劣，地广人稀，游牧民族逐水草而居，居无定处，经济的不发达，商业性娱乐场所的稀少，使戏剧文化很难找到一个适合生长和表演的场所。而寺院作为唯一的正规化的群众游艺场所，长期被宗教的艺术形态所控制，宗教的神秘性和严肃庄重使世俗化的艺术作品长期处在一个被冷落的境地中。其次，从青藏高原的人文历史上考察，自吐蕃时期建立的封建农奴制政权到蒙元时期建立的政教合一地方性土司势力，使本地区缺乏大量的经济独立的自由民阶层，而作为社会精神文化的财富——文学与艺术，长期地掌握在少数贵族和土司手中，使民间戏曲艺术的发展缺少了经常性的观众群体而夭折。第三，缺乏长期的民族文化积淀，在中国历代王朝的统治视野中，青藏高原总是处在塞外边疆的位置上，历史上高原地区搬演的最多剧目就是民族间的战争和仇杀，很少出现过安定和谐。连年的战争和宗教虚无思想的渗透使高原民间文化艺术始终处在荒漠化的边缘，很难找到一个良性发展的温床，形成一个独立的艺术创作和演出的团队。凡此种种，使高原的戏曲文化默默无闻，难以健康成长。

第五节 文化同构时期的高原民间乐舞

从十四世纪后半叶直至晚清的漫长历史空间里，青藏高原的历史进入了又一个史诗般的新阶段。在这部掀动移民文化风暴的长篇巨制里，民族文化间的传播、碰撞、交流、融合成为高原艺术最风姿流韵的底色。明初，蒙古主力北迁，汉族军民再次以胜利者的姿态大批涌入青藏高原东部河谷地区，湟水沿岸诸地为西宁卫，卫所军丁和军户全由江淮移入。延及清代平定罗卜藏丹津事件后，陆续在高原河谷地区定居的汉族代代不绝，民族人口结构发生了巨大的变化，汉族人口也逐渐成为高原东部的多数。另一方面，从明代中期，先有是“东蒙古”土默特部俺答汗“瞰知青海饶富”率部的军事征服。后有“西蒙古”和硕特蒙古在固始汗率领下迁徙与经营青藏高原。伴随着蒙古军队在各地的军事征服，大批的伊斯兰教徒从中亚迁来高原东部，其中大部分为“西域签军”，回回人、撒拉人被迁移定居于高原的土地上，而

“西宁州土人”独特的族性特征也日渐彰显，正式登上历史舞台。高原的民族构成发生了重大的改变，多元民族格局和多元文化状态更加鲜明地呈现并延续下去。

从文化圈状况说，以汉文化为核心的农耕文化自东而西延伸，以藏蒙文化为代表的牧业文化自西向东扩展，散布于纵横交错的丝绸之路上。两大文化圈的冲撞与交融，藏族一枝独秀，汉族强弱起伏，丝路上西域文化也在这里以潜性的存在方式留下深深的痕迹。具体地讲，中原移民和商贾的到来带来了儒释道合流的汉文化；高原僧侣的西域求法和藏传佛教的复兴重新引来了高原羌藏文化；而西域亲军的迁徙和东渐传教又带来了伊斯兰文明；同时吐谷浑民族的重新聚合和蒙古的大漠铁骑又再次引燃了塞北草原萨满教文化。这四种文化系统在青藏高原的历史舞台上并存共荣、各具形态，给青藏高原民间文化的发展注入了延绵不绝的艺术神韵。

和所有中华民族的宗教一样，青藏高原的宗教，属于泛世俗的宗教，佛苯互渗，佛博同构，以及神圣与世俗的共建，权利与宗教的结合，权力精英与下层世俗合同为一成为高原文化的一突出特征。与中原地区总体上宗教总是最终服膺于权力的钳制有所不同（即皇权总体上是高于神权），青藏地区的宗教在信仰层面便凌驾于权力和世俗之上，而在社会生活中则是同构合一，且贯穿于青藏高原社会发展的始终，在青藏地区各族的文献叙事中，全部的历史只不过是神灵在人间的历史，宗教的观念与思维意识几乎渗透进了高原民族社会生活的所有领域，并与高原民族世俗生活的普遍存在方式结为一体。

从乐舞文化表现的形式上看，宗教文化的兴盛必然会沉潜入每个希冀着的灵魂深处，以世俗化的形态进行宗教教义的最广泛宣讲。而世俗化的社会活动中宗教的思维、意境、心理素质及其内涵以更为潜在的方式——化为民俗发生着更久远广泛的影响，并由此造成极为发达的高原民间戏曲文化的内涵。

与一般社会不同，青藏地区的文化模式并不是所谓“作为历史，艺术的巨大发展常常明显地与宗教动机和实践相分离。即使在两者都高度发展的地区，艺术也可能完全独立于宗教之外”^①。青藏地区的艺术总是服膺于宗教的需要，宗教的动机是艺术激情产生的源泉，全部美的呈现都要将神圣与世俗连接起来并最终奉献给信仰，全部艺术美的形式都指向宗教的最高境界——

①（美）露丝·本尼迪克特著，王炜译：《文化模式》，社会科学文献出版社2009年版，第29页。

善的合目的性。青藏高原上各地方部落割据势力几乎从一开始即具有僧俗联合、政教不分的并行同构特点。在山川道路、关隘垭口的交汇处,宗教与部落势力结合构成的以寺庙为中心的城镇,它既是农业、牧业、手工业和商业的中心,也是地方割据势力的势力中心和文化中心。往古迄今,寺院和庙会 是民间文艺活动的最主要场所,特别是在商业经济相对单一、尚不发达的青藏高原,几乎没有什么纯粹商业化的娱乐场所情形下,寺院是唯一正规化的群众性游艺场,庙宇所搬演的庄严化仪式与广场上信众的现实诉求相统一,使得庙宇具有了酬神礼佛和献艺娱民的双重身份,寺院的宗教性节日则成为标准的群众宗教艺术节,同时也为戏曲的宗教精神注入了世俗的血液。所谓“大乐与天地同和,大礼与天地同节”,就是说广场式的表演艺术不仅要调解人与神、与天地万物的关系,还要调整人与人之间的关系,达到天地神人“合敬同爱”的理想境界^①。从文化的渊薮来看,戏曲表演中宗教精神的世俗化、功利化无疑植根于高原文化绵延不绝的族群血缘关系中,并凝聚成为一种极为强固的文化心理结构,可以说世俗的仪式是宗教仪式的延续或变异,是人的社会化的一种表现。

经明末清初的民族融合和文化培育,青藏高原各民族人口聚居区域开始稳定,民族的性格、习俗、文化传统和审美心理已趋于成熟,由宗教文化积累而发的高原民间戏曲艺术的创作实践活动也开始丰富起来。一方面在高原各少数民族的长期交往与融合学习中逐渐形成了具有西部地方特色的民歌、舞蹈等民族民间曲艺形式,如藏族卓舞、旋子、跳囊玛、民歌拉伊以及长篇民族史诗《格萨尔王传》,撒拉族的“骆驼舞”,土族的婚嫁歌舞、跳安昭等,这些民族民间艺术形式在西部少数民族地区家喻户晓、久演不衰。而藏戏的形成和发展,揭示了戏剧形态的构成基本要素——歌舞艺术与讲唱文学的统一,使之共同模拟人生情境的舞台艺术的特征。虽然明清早期的藏戏艺术形态还不够成熟,尚不能容纳完整的人生故事而常常切取片断,其音乐结构和面具的艺术尚未发展到程式化的阶段,表演的行当化也刚露端倪,仍属于初级的戏剧范畴。但这种质朴的艺术却成为人们追寻祖先生命状态的思维和艺术形态发展历程的重要话语符号。另一方面,明清两代随着汉族移民以滚滚的洪流进入高原后,必然将中原农耕文明中世俗化、功利化的倾向带到这里,与高原游牧文化中质朴的性格相互接触、碰撞,而宗教的动机和性质也客观上促进了高原戏曲艺术向“世俗祭礼”的转化。其中,“舆像出

^① 金登才:《戏剧本质论》,中国戏剧出版社1989年版,第99~100页。

行”这种形态的展佛仪式成为这一祭礼的核心，并发展成为高原戏曲艺术活动中社会生活容量大，民俗文化内涵丰富，戏曲艺术形态观念浓烈，规模宏大的庙会文化形式。沿着平坦的街道或者乡间小道，结队相伴的僧侣，盛装的神像、化装的行列、富丽的哑剧表演，仪程庄严，动作规范，亦步亦趋，反复回环，向人们直接提供高度精神境界的集体体验。

随着宗教的深入人心，娱神与娱人相统一的展演开始进入世俗化的过程，乡村牧区，人们逐渐以家庭或者部族为单位，将那些原本作为密宗修行形式和环节搬演到了世俗，成为宗教在世俗生活中的变异形式，寺院傩戏逐渐演化为“乡人傩戏”，并根据当地人的实际生活产生出诸多的变体。随着高原农耕文化的积累与成熟，戏曲艺术中所饱含着的农耕文化的特质开始显露出来，于是“社戏”、“平弦”、“秦腔”等由内地传入艺术品种，又与那些已经开始世俗化的宗教艺术展演，或相辅相成，或相反相成地相结合，双方的主体间性越来越突出，使高原民间的戏曲艺术既演绎出了以劝耕娱人为主的“锅庄舞”、“庄稼其”、“安昭舞”，以及具有屯堡特色的“神舞”和“龙舞”等，又衍生出了“四片瓦”、“老羊皮”、“贤孝”等艺术新品种，还保持了源自生殖神圣原则下的婚媾谣歌踏舞，诸如河湟花儿（无论学者怎样分类，其占据主要篇什、主题内容及其最高成就仍表现的是爱情）、“於菟”舞（特别是其不为人所知中的《阿曼长歌》）、六月会（其中最秘而不宣的阳祖洗礼仪式）等。

每一种文化的产生与形成文化模式，与衍生这种文化的自然地理和人文社会环境有着密切的联系。同时，也与每个民族的发展的走向密切相关。青藏高原的民族文化属于“典型的地带性互融文化”。世居于此地的羌藏民族与移民至此的汉族、蒙古、土族、撒拉、回族等兄弟民族共同生活，保持着长期的生活与文化交流。自然的地理环境，相近的历史文化背景，民俗文化传统的相通使高原各民族不约而同地选择了戏曲这种艺术形式来表达本民族真挚、热烈、奔放的情感。

文化是一个民族的灵魂，也是一个民族发展历程的记忆坐标。以民间文化艺术的视角去追思民族性格的形成与特点，以多姿多彩的民族民间艺术形态去探求戏曲艺术的本质规律，以民间的语言去审视区域性文化各层次中的表征，便觉美轮美奂，异彩流光。

第三章

原生文化方式下的青藏民间戏曲主题

第一节 原生文化方式与戏曲艺术概述

文化，广义指人类在社会实践过程中所获得的物质、精神的生产能力和创造的物质、精神财富的总和；狭义指精神生产能力和精神产品，包括一切社会意识形态：自然科学、科学技术、社会意识形态。它是一个区域共同体内部关系的产物，是族群内部各种关系确立与认同、调整与规范、解释与操作的产物。文化和文明都涉及一个民族全面的生活方式，文明是放大的文化。斯宾格勒认为“文明是文化的不可避免的归宿”^①，所以我们现在谈论的青藏高原文化也可称之为高原文明。

原生文化又可称为“本土文化”，是特定生态区域中，有相同生活背景的社会共同体所拥有的基本价值观和生活方式，是集体无意识状态下具有共同血缘渊源关系的文化传承，是同一祖先生存状态与生命意识延续形态的表现。从某种意义上讲“原生文化”是民族精神文化的根基，是该民族精神生命的源头。在文化形态上它由上早期的部落文化、民族的信仰习俗和制度文化的迭加与衍生；而在文化观念上，它是自然信仰、宗教文化和民俗节庆等相关的地方性知识体系三位一体结合的产物。那么，在这些文化观念之下，人类根据自然生存环境的客观存在，选择和创造的文化精神产品的自足体系，以及与之相适应的生存态度即为原生文化方式。

“原生文化”不等同于“原始文化”。原始文化的概念产生于西方殖民主义时期，是为维系西方文化的中心论和精英文化上层论而创造的一个带有歧

^①（德）奥斯瓦尔德·斯宾格勒著，吴琼译：《西方的没落》，上海三联书店，2006年10月版。

视性的概念。这不仅是世界艺术史的问题，大多数的国家的艺术史都是如此。西方早期的学者通常并不注重那些生活在社会底层的、民间的以及生活在边远地区少数群体的艺术，他们以精英文化的标准去审视人类的文化，以话语的霸权来界定文化的优劣。长期以来，真正意义上的民族艺术、土著艺术、民间艺术始终没有被纳入到艺术史、文明史的研究范畴之中。今天，必须将原生文化方式下的青藏民间戏曲等艺术呈现纳入到艺术人类学的范畴中去考量和检视。要求以文化多元的视角来平等地研判人类不同历史时期以及不同民族地区、不同社会阶层中的各种艺术，强调对民族民间艺术的理念有一个更全面和更完整的认识。当然艺术人类学也谈“原始文化”现象，却是对文化的一种认识和反思，某种程度上，也可以说是艺术的原生形态及其文化的多元视角在某种程度上的还原与回归。

民间戏曲作为“原生文化”观念下的一个有机组成部分，是原住民文化的伴生物。因而“民间戏曲”这个概念的内涵，主要体现在它的艺术形态的“原生性”与文化空间的“民间性”。大部分的民间戏曲都难脱离或改变其原生的文化空间也独立存在。然而，现实生活中，民间戏曲艺术的原生性与非原生性只是在理论上成立的一个概念。因为我们今天也无法在逻辑上排列出一种戏曲艺术它的生成次序或判定它的传播途径，即便是如高原佛教密宗仪式中的具有较强功能性的戏曲艺术，也可能是非原生的。对此我们采取的一种相对值，既文化与人群的归属，来判断其原生性的相对值。一方面，任何一种民间乐舞的特有风貌，或隐或显地折射其居住地文化生态。俗话说：十里不同风，百里不同俗。这里所反映的是在各种不同的文化圈内，由于大致相似的风俗分布格局中蕴含着各种千变万化的细微差别。另一方面就民间戏曲艺术而言，除了形态学意义上的物质性传承之外，戏曲的存在和发展还有更具“原生文化”形态的非物质性传承，也就是说，戏曲的延续更重要的是应该依赖于动态的非物质性传承——口头传统。同时，原生文化不是保存在文献资料中的静态记录，而是存活在民间的一种时空性很强的动态性文化。因而只有对支撑着民间戏曲艺术的诸文化事项进行研究考察，将民族民间艺术还原为人的精神史的方法，才有可能较充分地认识到民间戏曲艺术的发生、发展历程和民族艺术的个性化因素。换言之，民间戏曲文化具有鲜明的人文地理特征，区域民族的生存环境的差异、生产生活方式的差异、宗教思维的差异、民族审美观念的差异、个体的生理机能的差异等，而这些差异性特点都是戏曲文化研究中人文地理坐标形成的操作平台，而其中民族的“精神文化形态”——宗教祭祀和“行为文化形态”——民俗礼仪是其中至为关键的

因素。而戏曲艺术在文化层面上也正是与歌舞、音乐等纯粹的本体形态之外的“精神文化”和“行为文化”发生着关系。

一、信仰与宗教祭礼是民间戏曲的原生文化内核

人类研究表明,原始文明主要体现为“神圣的祭礼”,即原始信仰、造物崇拜、巫风傩俗,以及群落或社区共同体的公共仪式。以“戏”的原型来论之,祭祀中的音乐、舞蹈与仪礼,巫师或信众驱邪避害的激情表演,对神灵历史和现实生活的模拟再现等都应视为戏曲艺术的源头,而艺术与宗教仪式的依附是我们探索“原生文化”信息的最重要的资料,无疑有益于我们对混沌的原始文明进行科学解析。

马丁·埃斯林说“戏剧和宗教是密切相关的,他们的共同根源是宗教的仪式”^①。戏曲艺术起源于仪式已经成为大多数研究者的共识。在我们看来,这种仪式应当既包括系统化、理论化、偶像化的宗教仪式,也应当包括民间信仰中的巫术仪式。人类历史的初期,艺术与宗教(巫术与祭礼)往往彼此渗透,紧密结合,是一个合而为一的整体。所谓的原始艺术就是在原始文化背景和原始思维的条件下人们心理的反映和情感表达的唯一方式。人类早期的艺术实践中总是洋溢着信仰、宗教的情绪与思维,人们的情感通过信仰和宗教来寄托和表达。信仰和宗教所宣示的思想不仅是维护群落或者社区的组织原则,维持族群生产和生活的构成机制,巩固氏族制度的神圣力量。同时,信仰和宗教也是塑造和催生原始艺术的原动力,是原始艺术的思想内容。反过来说,原始艺术一旦产生,就作为信仰和宗教的组成部分来为信仰和宗教服务,推动信仰的坚定和宗教完备,以便维持族群凝结和完整,确保“两种生产”(马克思语)的顺利进行。在人类早期的社会实践中,物质劳动和精神劳动是同一的,物质劳动者和精神劳动者也浑然不分,原始人类的每一个劳动过程中都浸透着宗教的意识。原始的宗教活动与原始的艺术都是充满着神秘感情的产物,都是早期人类认知世界、把握世界的工具。原始人类在具备了一定想象能力之后形成了自然神灵的观念,通过对自然的崇拜激发了早期人类想象力和思考力,并将这种情感倾注到宗教形式下的精神创造活动中。人在努力通过祈祷、谄媚手段以求哄诱顽固暴躁、变幻莫测的神灵,试图凭借符咒魔法的力量来使自然界符合人的愿望。^②人格化和生命化了的自然力量

① (英) 马丁·埃斯林著,罗婉华译:《戏剧剖析》,中国戏剧出版社1984年版。

② (英) 詹姆斯·弗雷泽著,徐育新、汪培基、张泽石译:《金枝》,大众文艺出版社1998年版,第84页。

的崇拜，既承认了人与自然间的严重对立，又把人与伟大自然通过精神信仰的途径合为一体。可以说，宗教不仅给了原始艺术飞翔的思想羽翼和活动的舞台，而且还给宗教的仪式准备和培养了从事文化活动的精神首领——巫师兼歌手、舞蹈家和戏曲大师。“对于蛮野人，一切都是宗教，因为蛮野人恒常都是生活在神秘主义与仪式主义的世界里”^①。换言之，在民间信仰和宗教活动十分浓厚的地区，他们既是神职人员也是艺术家。而各种宗教活动中祭祀礼仪是其主要形式，表现为以驱鬼逐疫、祭神祈祥为目的，以巫术祭仪为中心的原始文化现象，而乐舞文化总是与宗教的仪式交织在一起。一方面，宗教是祭祀礼仪的母题，祭祀艺术又是宗教活动的一个重要组成部分。宗教活动赋予祭祀艺术以生命和内容，增强祭祀仪式充分发展的空间；而祭祀的仪式则借助乐舞文化生动、形象的审美功能来演绎教义，赋予宗教无穷的魅力。对自然诸神的祭祀活动既是宗教的活动，同时构成原始人类“群体艺术生活”的重要内容。因此，原始歌舞艺术的审美与艺术创作，并不是观照和呈现，相反，它们是一种狂热的巫术礼仪活动，是坚定信仰的一部分。人们通过祈祷、歌舞的活动，淋漓尽致地表达对神秘自然界的感恩与恐惧，歌舞成为表达宗教情绪最为完美的形式。另一方面，早期自然宗教的巫师，把狩猎、拟兽舞和简单的歌唱、颂词以及各种鼓乐加以改造，使歌舞、说唱、音乐等原始的艺术嬗变为纯粹的宗教艺术，并由此形成高度发达、象征主义情感浓烈的宗教艺术。祭祀的乐舞进一步驱动人们对宗教崇拜活动的礼赞，并由此催生出原始的舞蹈、音乐、美术、神话等原始文化，形成原始艺术自然天成、质朴、生动的艺术魅力。

关于戏曲的发生，世界音乐史上比较现成的理论有歌舞娱神论和歌舞娱人论。但是如果今天我们还依旧使用这种音乐发生观的理论来审视青藏高原上的民族民间戏曲，那么也将无法理解高原天籁般的空谷足音。青藏高原的宗教都是积极入俗的普泛化宗教，宗教笼罩在社会成员的全部生活之上，几乎参与人间的各种俗事，大到辅助国政，制定历法，小到民间婚丧嫁娶。同时，依靠艺术尤其是戏曲的程式和模式是宗教思想得以宣讲和传播的主要载体。宗教的世俗化、功利化通过戏曲艺术实现转化是中国戏曲的普遍倾向，即宗教在庙堂之外的主要承载和传播途径依靠戏曲的俗讲。由于戏曲中的宗教故事在民间长期流传，宗教色彩逐渐淡化，“娱人”的现实色调逐渐突出，

① (英) 马林诺夫斯基著，李安宅译：《巫术科学宗教与神话》，中国民间文艺出版社 1986 年版，第 37 页。

纯粹艺术意义上的戏曲才得以产生。进一步讲,我们从艺术角度衡量的纯粹戏曲就是在从敬神到娱神,再由娱神进入人神共享,最后演化为纯粹娱人的艺术。从原型学的意义上看,由宗教的世俗化所带来的一切民间的艺术,其原生的价值并不是或很少是我们今天所理解赋予的“艺术”概念,其审美传统的形成也不是西方文艺理论观念中的求真、求善、求美的过程,而是从对宗教的真谛的探索开始,通过美的艺术呈现最终达成宗教功能的诉求,引导人们趋向善的选择,是一种与人的生活联为一体的文化事象,更为直接地体现着既是神职人员、又是乐舞者、还是观众的全体社会成员的生命状态与社会存在,表现为人神同在与人神共享的“在世”状态。“这种模仿的形式从来不是一种纯粹的艺术表演;它是悲惨的和庄重的——具有神秘活动本身的严肃性特征”^①。人们在乐舞的倾情表达和神圣生活的复现再造中,不断地通过乐舞仪程中的呐喊、呼告、祈祷、歌声、肢体的舞动和踏摇来呈现自己的内心生活,人的主体价值在这个内容不断复现的过程中愈加得到自我忘情时的认可和肯定。

青藏高原特殊的自然地理条件和人文生态环境,以及高原民族长期社会文化、民俗风情、艺术思维的历史积淀,决定了本地区至今保留和存活有数量最多、形态最为丰富、分布最为集中的人类自远古迄今始终绵延的活态的宗教祭祀文化以及与其密切关联戏曲艺术的遗迹,是进一步撩开中国戏曲源流、发展面纱的最有效工具,也是今后认识、重绘中国戏曲发展史的重要途径。其中,有以高原古人类发祥时期的自然信仰为根基的原始巫祭,以高原远古先民原始苯教为观念的苯教祭礼,这两种类型的祭礼在不同的区域中,被世居和高原历代迁徙的族群保留在各自的群落或社区文化当中,且历久弥新。它所呈现出的乐舞的艺术形态异彩纷呈,流变多姿,特点鲜明。其内容、品类和仪程所呈现的特色,比贵州、广西、云南等地的民间戏曲样式还要丰富、厚重。从青藏高原民族戏曲艺术的实践考察中可以清楚地发现,在这一广大的地区,民族历史、文化、艺术、习俗等诸方面无不与宗教发生着密切的关系,已知的原始信仰活动几乎都是原始的艺术活动。今天在青藏高原出土的大量的历史遗迹上,原始祭祀仪式与乐舞的艺术活动很难加以区分。如青海西宁市上孙家寨和同德宗日先后出土的舞蹈彩盆,德令哈乌图美仁吐谷浑墓葬的棺椁绘画,安多地区藏传佛教密教体系中攘雍羌姆,卫藏地区的

^① (德)恩斯特·卡西尔著,黄龙保、周振选译:《神话思维》,中国社会科学出版社1992年版,第46页。

“雍仲”鼓舞，黄河上源的血祭帷仪——，很明显地与原始宗教的祈求、献祭仪式紧密相连。

佛教文化传入西藏后，尤其重视借助各种艺术形式来宣扬其教义。藏传佛教的早期便充分接受和发展了以印度密宗金刚乘各种巫咒为基础的祭祀文化。在漫长的历史发展过程中，藏传佛教融合了以高原原始自然宗教为载体的祭祀古俗，并与旦巴辛饶创的雍仲苯教所崇尚的苯教巫祭互为补充，创造了更为丰富、完整的祭祀礼仪与形态各异的仪式乐舞文化。因此，藏地艺术体现是以苯教入世思想为根底的对自然的抗争和依赖中形成和文化机制，和以佛教出世思想为根底的对人生的超脱和扭曲中形成的文化机制，二者相契合发展而成的一种融宗教和世俗为一体的特殊的文化底蕴。这种融合型的祭祀礼仪及其乐舞形态，由于深深植根于民间宗教的土壤中，粘连着民俗、艺术、民族、语言、历史等诸文化品类的因子，故饱含着浓烈的实践主义精神与强烈的世俗化取向情态，与民族普遍存在的生活方式、民俗风情、审美观念紧密结合，艺术的思维也从人化自然走向神的人化，乐舞的形式也从娱神下降为人神共娱。宗教祭礼中包含着的戏曲美的因素也因此散落到世俗的生活中去了，宗教的庄严、肃穆、神秘与世俗的喜怒哀乐、驱邪纳吉、酬神醮鬼浑然一体，宗教的思维因灌注了世俗文化的情感而勃勃具有生机。今天我们看到的藏传佛教寺院中的羌姆，流行民间生活中的讲唱文学、活跃于乡村中的“乡人帷”等，宗教的教义的宣讲中无不体现着世俗文化的动态象征。从人类思维的特征看，岁月的风貌变迁使宗教信仰的内容愈来愈趋于丰富，而其象征性的形式却愈来愈趋于简化。原始的艺术自其孕育诞生开始，就既具有虚幻的神秘性，又具有情感的表现性，而这正是人类艺术想象与情感本质特征产生的源泉。

二、民俗礼仪是民间戏曲的原生文化载体

戏曲艺术作为一种表演行为，其物质存在首先离不开特定的文化场域（relatively autonomous fields，皮埃尔·布尔迪厄，1980）或文化空间（Cultural space）。表演行为作为一种文化形式，往往在一定的空间范围内，以固定的周期频率，并立体性和交织性地呈现民间戏曲文化的传统。而这种文化发生、存续的空间空间最主要表现形式即是民俗生活与节庆礼仪。所谓民俗文化是传统加之于社会成员的一种超标准化行为，是社会文化中最重要的组成部分之一，它在社会中形成、习得，并由传统裁定。如果说民俗文化是戏曲艺术的母体和载体，那么戏曲则是这个载体中表演场景最为活跃，情绪宣泄最为狂野，情感表达最为直接的方式之一，民俗文化的狂欢化高潮是以信仰诉求

的达成和戏曲鼓乐节奏的密集与高亢相结合为起点和标志的。民俗文化氛围中的戏曲表演真正保持了人类童年那种原始质朴古风 and 自然绮丽的幻想。

从文化渊源看,宗教精神的世俗化与功利化无疑是青藏少数民族戏曲艺术发展的普遍倾向。与中原地区各民族、各地区的祭祀活动不同,青藏高原的宗教文化大都带有全民性质,即宗教与其他世俗的社会生活合而为一的特征。或者说,戏曲是将世俗的祭礼奉献于神圣的祭坛,它从来都不是外观表象中以虚幻的灵光或诡异的神秘为载体来夸耀,而是以大干世界、人情世故中最俗常和基本的诉求为本色。传统的巫风余俗、宗教的精神观念在民间文化的土壤里长期地保存、积累,并凝聚为了一种极为稳固的集体无意识文化心理结构,宗教祭礼中所包含的戏曲美的因子被充溢、扩张,渗透于整体的生活之中,“世俗事件发生的场所”成为继宗教祭坛后直接向世人传达教义的“泛戏剧化”场所。从这个角度上讲,由世俗的仪式所提供的高度精神境界的集体体验,以及由此积累、沉潜入深形成的民俗文化,正是原生文化与民间戏曲得以保存的主要物质方式之一。

大量现存的文献也反映了戏曲与民俗文化的这种关系:戏曲从宗教的祭祀活动中逐渐脱胎、分离、独立,从祭坛走向人间,由物质的具体存在走向精致的意识形态的曲折过程。其中,民俗文化承担了戏曲存续、发展母体的角色,艺术的形式与现实的诉求相结合。而当信仰和宗教的祭祀仪式在“神圣生活”所拥有的权力、权威逐渐隐退之后,成为徒有其表的空壳,“戏曲”所承载的宗教仪式化内容也使化蛹成蝶,破壳而出,最终成为独立的戏曲艺术,成为民俗文化系统中一个活跃的组成层面。在历史的进程中,随着社会生产力的提高,人的本体力量一再呈现,那些曾经盛况一时的大型宗教不得不进行自我变更或走向衰落。当然,我们也必须清楚地看到这样一个普遍存在的现象:那些或衰落或变更的宗教,却转化为更潜在的方式……以文化记忆……民俗礼仪文化而发挥着更久远深广的影响。宗教性质的祭祀乐舞因时而动,逐渐由“娱神”转型为更具象征、娱乐人生性质的民间戏曲艺术。由此也便形成了:民俗节日庆典就会有戏曲演出,而民间戏曲演出最多、最频繁的就是节庆活动。另一方面,在高原严酷的自然生态环境下,人群高度分散,遂促使其社会生态中,为物资财富的交换,婚媾的达成,人们更加珍视任何能够促使人际、族际交往的机会。因此,社会文化活动很容易得到各阶层男女老少的热情参与,部落祭典、寺院法会、名人光临、远亲到访,哪怕是一个家庭聚会、婚丧之礼,都可能成为社会化的盛大节日,更何况与农牧生产、物资交换。而高原宗教活动在一年里以节庆的形式被恰当地排列在人

们日常民俗生活当中,为人们超越生活单调、重复和乏味提供了狂欢化的文化空间,也是社会各阶层成员用以寄托精神追求和展现文艺才能的场域。实际上,栖身于民间信仰、农事活动、牧业生产、婚丧礼俗、庆生寿辰、起居待客、出行迎纳等民俗活动中的民间演艺,其中的民间戏曲或者民间戏曲艺术的因子,我们很难将其从民俗事象、民俗事件和民俗活动中剥离出来,严格或者纯粹意义上的民间戏曲是完全和俗民的现实生活融合为一的,从文化层面讲,它是俗民的一种生命的存在形式,一种生活状态,是生活本身。而在艺术层面上,它又具体呈现为民俗歌舞与音乐等。而对于今天我们所建立起来的“戏曲艺术”概念,则是戏曲发展到一定阶段尤其是被精英群体接受后的一种知识建构。

中国是一个民风民俗极为浓重的国度,至于青藏高原,其环境差异巨大、气候生态多变,犹以族群杂居、文化杂糅、信仰多元、宗教多源,地缘差异复又人文差异为特点,形成了丰富而多样的民俗礼仪文化。既有崇山敬祖的祭仪,巫舞傩戏之信仰,亦有春祈秋报之牺牲,弦歌高媒之婚恋,邻丧勿歌之禁约……。所有这些民间风俗,极少有不涉及以音乐歌舞为主体的戏曲。从青藏高原民间戏曲艺术存续的田野考察,事变时移,诉求流转,那些原本属于早期人类风俗的内涵已经易变或者位移,其依托的结构和范式也被一再重建,其载体和形式也不可避免地反复变迁。然而,戏曲中所蕴含的深刻文化记忆、文化表征下深层的内部结构、那些高度符号化的象征体系。特别是民俗文化对于仪式在世俗化生活中——用以维系和界定族群关系进程中解释、操作、调适、整合功能的延续和超越;作为促进人际和族际交往、交流和交换可实现的媒介和沟通作用;对于全体社会成员情感调谐、行为调协等功能,几乎毫无遗漏地被顽强地保留下来,并一如既往地族群日常生活空间里发挥着解释社会、延续历史、凝聚族群作用,而不仅仅是艺术的、审美的单一手段。可以说,民间戏曲艺术以民俗的形态、事象、事件和空间形态等,融入高原民族的灵魂和行为深处。那些原本带有强烈宗教意味的祭祀仪式,转变为生活民俗、娱乐民俗、礼仪和节庆民俗,诸如耕畜岁时祭祀变为四时节庆,图腾献祭变为民间游乐的社日集会等等。现存于高原各地的民间戏曲形式,很少是我们今天所理解的“纯艺术”的社会性产品,而是一种与现实人生和现实生活融为一体的精神生活方式。它以其鲜明、独特的行为文化形式,直接传达着这些遗产的拥有者的生命状态,并形成了与之相对应的地方性知识谱系,成为生命与生活的最直接的连接点。从这个意义上讲,在一定的动态性存续空间内,开展青藏民间戏曲文化内涵的田野研究,有助于我们从中

寻绎蕴含在风俗中的戏曲演化的规律,其价值不仅在于戏曲本身,甚至可以帮助我们以新的视角重新认识上古风俗史的构建过程及其系统。

三、族群重构与文化同构是民间戏曲发展成熟的社会催化剂

青藏高原历史上各民族风俗文化的互参与互动、影响与变容,直接带来的是戏曲文化间的影响、借鉴与渗透。其中,促使这一变化形成的内驱力量,首先是拥有这些文化或者知识的主体之间的互动,即族群的融合。族群是包括戏曲在内的地方性知识(local knowledge)的创造者、拥有者、分享者和传承者,是全部文化的主体。这些知识不为精英阶层所熟知,甚至不屑一顾,但它不仅仅是一个族群在其与自然与社会环境中生存与思索的信息密码,更是一个族群成员们的创造意识、审美价值的生动表现,还是划定族群界限的文化象征和符号体系。

严格意义上的族群在社会民族学中指地理上靠近,语言上相近,血统同源,文化同源的社会共同体,亦可称之为族团。而我们在这里所强调的族群则是指历史上那些在走廊生态下,域辖在特定地理环境中,信仰趋于同一,语言相互借用和吸收、血统逐渐融合、文化彼此吸引的社会共同体。这是基于青藏高原民族形成的历史事实和现实状态而进行的文化上的界定,其核心力量是文化上的聚合,或曰在走廊交往中文化同构了的社会共同体。文化是族群生产、生活的内在意义和外在形式,是族群关系发展的结果,包括族群的生产、组织、生活(包括衣、食、住、行和婚姻、家庭)、宗教、语言、文字,艺术、文学,以及在此基础上形成的传统和知识体系等物质和非物质因子。

族群的形成与移民迁徙活动的存在有着密切的关系,是不同起源社会群体间接触、互动中的产物。地理上与其他人群完全隔离的孤立的小群体是不可能构成族群的。各民族接触、融合的过程,就是新族群形成的过程。同样,族群文化也是由历史上许多分散孤立的民族,经过接触、混杂、联姻和融合而形成的。任何族群都不能离开文化而存在,而文化渊源是族群认同的首要基础。原来相互隔离,承载不同类型文化的民族,通过移民从封闭自我状态进入到交融渗透的状态。

在历史发展的长河中,族群文化处于不断变化的动态过程中,其在特定社会环境中的地位和影响,随时都会由于生存的张力和压力发生波动和更替。而族群因流动而逐渐模糊或者重新划定的边界,使他们的知识系统无一例外地被重新建构,且呈现出复杂多样性和差异性的混合。在这样的文化系统里面就更难区分能代表原有单一民族及其文化的区别性符号,甚至会产生原本

是边缘性的文化取代其固有的文化地位的特征。因此,要准确地认识青藏高原戏曲文化的特点,就需要考虑到与文化、族群、地域、历史等在内的“外部行动者”(external actors)。

在人类学看来,族群文化始终处在一种动态、多元化发展过程中。哈贝马斯指出,任何一种文化要想继续生存,就必须通过与其他文化的交往,通过对不同的选择进行权衡,从学习、批评中汲取自我改造、自我修正、自我更新的力量。只有通过汲取新鲜文化的养料,通过必要时与自己的某些过时的传统决裂,才能真正维持其生命力。而真正有生命力的文化是靠自身的竞争力与信服力将自己的成员吸引在一起的。正因为此,这些成员才会为这种富有反思意识的文化所鼓舞与激励,他们才心甘情愿地要求继续这种文化并予以发扬光大。

从青藏高原民族发展的历史文化进程看,青藏高原文化从一开始就不是与外部隔绝的封闭的文化,而是一种开放的与周边地域互相依存共同发展的外向型文化。青藏地区的原生文化始终是处在与中原农耕文化、北方草原文化、西域伊斯兰文化的辐射地带。在漫长的历史卷轴中,青藏高原文化总是岿然屹立于人类文明碰撞的最前沿,展示了着一幅幅波澜壮阔的移民迁徙、文化融合的风情画。作为中原文化与周边政治、经济、文化力量伸缩进退、此消彼长的对冲地带,高原文化向东与中原文化唇齿相依,使汉文化得以广泛传播;向西与西域文化碰撞、交流,以“东风鼓舞”和“西风变奏”交替的姿态延续着域内外文明火种,并由此形成青藏高原人文气质中形态多样、信仰浓郁的鲜明特点,成为中华民族多元文化融合的一个典型缩影。时至今日,族际间的互融与关注,文化间的互鉴与自适依然是高原文化的最鲜明特色。因之,在族群边界意识形态里还保存有“藏回”、“藏土人”、“小脚土人”、“家西番”等一些不伦不类的称谓,著名的青海“卡力岗”现象^①就是这一背景下的族群互融代表。改革开放以来,随着政府的扶持和族群文化的宣传,高原族群的边界意识开始强化,以至于近年来,一些族群纷纷提出了“民族重新甄别”的要求,如青海河南县蒙古人、青海海北托茂人、青海大通

① 主要分布在卡力岗地区的德恒隆乡和阿石奴乡,人口约9000人左右,信奉伊斯兰教。据文献,清乾隆年间以前均为藏族,后经伊斯兰教虎夫耶派著名阿訇马来迟劝教,遂皈依伊斯兰教,也称“藏回回”。

阿姓蒙古人^①等。这也从一个侧面反映出高原族群间的实际融合程度。

青藏高原文化具有鲜明的“跨际效应”，即族群间借文化的碰撞与融合，它预示着新一轮的文化选择、凝聚、扩张，重新构建自己的历史记忆，以实现文化多元化前提下的繁荣和发展。由此，族群文化以及由此衍生的民间戏曲已不再是单一的地域认同与单一的文化认同的结果。各族群间通过文化的交流与学习、借鉴与同构，使原有的原生文化的形态上融入了更多新鲜血液，这也使高原文化产生了新的存现方式，洋溢出更加强健的生命力。这种力量一旦注入并流动于高原各地的民间戏曲文化精神与血脉中，便以大量共性化艺术因素推动民间戏曲走向更为成熟的艺术形式——乐舞文化。从这个意义上说，族群抑或族群融合最彻底的层面不是血缘上的杂糅，而是文化上最紧密的融合。异质文化交流促进了乐舞文化要素的熔融，是“戏曲文化”生成并走向成熟的最具操作意义的技术法则。由此反观，文化的多元熔铸和族群文化的同构也便成为青藏高原文化方式生成的最显著特点之一。

第二节 羌藏族群信仰与宗教祭仪中的戏曲艺术主题

青藏高原上的游牧部落起源很早，迄今的考古发现证明青藏高原至少自旧石器时代就有人类的活动存在，古代羌人则是这幅色彩斑斓风景画中的主角。从现有的文献资料可知，羌人是青藏乃至西北高原历史悠久、分布广泛、影响深远的古老民族。史籍所记“舍羌氏而无华夏”一语充分说明羌人历史的悠久与华夏关系的悠远。顾颉刚先生说：“羌自是某一族的专名，但因他们所占的地方太大，渐渐也成了通称”。“‘羌’与‘戎’都是大名，戎是西方诸族的通称，为表示其地望则谓之‘西戎’”^②。从夏商起，羌人主要分布于青海、甘肃、四川西部到云南北部、西藏北部等广大地区。中国黄河流域新石器时代仰韶文化以及此后青藏高原发掘的青铜时代的文化，从时间上、地理分布上说，都可认定为羌人所创造的文化。“古代氐、羌活动的地域可算是中国古代民族当中较为广大的。特别是羌人，自古以来从今河南一直向西，

① 青海河南县蒙古人此前多被甄别为藏族，族群语言和风俗几乎完全藏化。青海海北托茂人此前也甄别为藏族，近年提出了蒙古族源的要求。青海大通阿姓蒙古人，此前民族识别为汉族，近年提出并被重新甄别为蒙古人。

② 顾颉刚：《从古籍中探索我国的西部民族—羌族》，载《社会科学战线》，1980年第1期。

到今新疆南部帕米尔高原,向南直到四川西部和南部,都的他们活动的踪迹。他们不仅与中原地区,而且与北方蒙古草原、西南的青藏高原、西部的天山以南等地区的各处民族均发生过密切关系”^①。这一地理分布几乎包括了甘、川、滇三省以西的大半个中国,分布如此广泛的古代民族系统,其种别名号自然“皆不可纪知”。故在汉文古籍史料中往往不加区分地通称为“羌”或“西羌”。

据西晋时于汲郡盗掘战国魏襄王墓出土的《穆天子传》所载,周穆王十三年,即公元前964年周穆王西游,是中西之间一次前所未有的大规模远距离的交往与交流活动,同时也是对青藏高原道路、交通的第一次描述。春秋时期,秦国向西大兴开疆拓土,高原西羌人部落纷纷率部远徙,远至千里之外的西藏东北角,南疆、云贵川一带,并与当地原有土著居民融合并共同生活。两汉期间,世居青藏高原的羌人已经发生了巨大的变化,促使他们要不断探索新的生存之路,同时,还要面对来自周边复杂多变的政治军事挤压。羌人的活动区域、活动方式和内外部关系也都发生了显著的变化,羌人的分布更为广泛,汉代典籍亦出现了“西羌”、“东羌”的区分:“羌居安定、北地、上郡、西河者,谓之东羌;居陇西、汉阳延及金城塞外者,谓之西羌。”^②近年的一些最新考古发现已经进一步证实,实际情况要比胡三省的实际划分更广阔,具体方位的界定也需进一步商榷,但是,羌汉民族长期交错杂居,相互联系日益密切,丰富和发展了各民族的经济文化往来,使族际间的关系更加趋于融合。

藏族(其中包括门巴族珞巴族)是青藏高原是一个历史悠久的古老民族,历史中仅有文字记载的文明历史就长达1400多年。藏族总体来讲是一个多源的民族,一些学者们依据近年来青藏高原上的考古发现及藏族文化的特点,比较客观地提出:各地藏族由于各方面历史条件的差别,在族源上也有差异,大体上今藏族的民族主体主要源于高原土著居民和迁徙戍羌即先秦时“出赐支河曲西数千里”,“与众羌绝远,不复交通”,后发展成为“发羌”、“唐旄”的结合。西藏的原始文化中有两个部分,一种的土著居民遗留,是一种游牧和狩猎部落;另一种是从甘青地区南下的氐羌系统的人,他们是一种半农牧部落。^③可以说藏族的形成同古羌人在青藏高原上的广泛活动有着不可分割的

① 马长寿著:《氐与羌》,上海人民出版社1984年版,第1页。

② (宋)司马光编著,(元)胡三省音注《资治通鉴》卷52,中华书局,2005年9月版。

③ 格勒著:《藏族早期历史与文化》,商务印书馆出版2006年5月版,第76页。

历史渊源。据汉藏两种文字的记载来看，藏族的先民很早就和许多古羌人部落交错杂居，共同繁衍生息在千里青藏高原上，古羌人同高原土著先民的自然混融是藏族形成的基础。“今天分布在西藏自治区和甘肃、青海、四川、云南等省境内的藏族，是在千百年的历史进程中，逐渐形成和发展起来的，是吐蕃和居住在祖国边疆的各民族，其中主要是和古代羌人诸部长期交错杂居、相互自然同化、共同发展的结果。”^①

公元六世纪中叶，生活在今西藏山南雅隆河谷的鹈提悉补野部落势力大增，从雅隆河谷向北扩张，陆续降服周邻各部落，形成了一个强大的部落联盟，并在此基础上建立起了吐蕃奴隶制政权。《新唐书·吐蕃传》载“吐蕃本西羌属，盖百有五十种，散处河、湟、江、岷间；有发羌、唐旄等，然未始与中国通。居析支水西。祖曰鹈提勃悉野，健武多智，稍并诸羌，据其地。蕃、发声近，故其子孙曰吐蕃而姓勃罕野”^②。当隋末唐初，其赞普松赞干布（弃宗弄赞）在位时，诛戮叛臣，兼并达布、工布、娘布等部，吐蕃的政治中心北移到拉萨河谷及其附近地区。此后，吐蕃势力东渐，及于诸羌地区，先后有西山诸羌（其中以女国最大）、苏毗、大小羊同、多弭、党项、白兰羌并入吐蕃而汇入藏族。《红史》载：“吐蕃分为四‘如’——南自‘珞’与‘门’，西自香雄，北至霍尔，东自咱米兴米等均征服”^③。《贤者喜宴》也称：“东方之咱米兴米，南方之‘珞’与‘门’，西方之香雄及突厥，北方之霍尔及回纥等均被收为属民”^④。这里说的“门”与“珞”就是现在门巴族与珞巴族居住的门隅和洛渝地区；“香雄”即现在的阿里地区，“霍尔”即唐古拉山脉南北地区；咱米兴米即现在的横断山脉一带。民族的多元聚合从而形成一个更强大的吐蕃国和大蕃民族。“原来寂寞无闻见的中国广大西部，因强有力的吐蕃国的出现，变得有声有色了。这是吐蕃历史的大进步时期，也是中国西部居民开始参加历史活动的时期”^⑤。从公元7世纪开始，吐蕃王朝在青藏高原兴起，与唐朝争雄达二百多年，不但以其兵威震动了高原，而且其势力也从卫藏地区向外发展，逐步发展到甘、青、川、滇、西域等地，成为当时我为西部地区一个拥有强大政治、经济和军事力量的地方王朝。

上述史料较为全面、准确地反映了羌、藏二族（包括门巴族与珞巴族）

① 王辅仁、索文清著：《藏族史》，四川民族出版社1981年版。

② （宋）欧阳修、宋祁等撰：《新唐书·吐蕃传》，中华书局，2003年7月版。

③ 蔡巴著，陈庆英、周润年译：《红史》，民族出版社，1981年版。

④ 王尧主编：《贤者喜宴》，上海古籍出版社，2007年8月版。

⑤ 范文澜：《中国通史简编》第2册，人民出版社1965年版，第490页。

从生活地域、血缘到文化上的紧密联系。历史发展过程中“羌浑杂居”、“土羌分治”的格局，造就了羌藏族际间模糊而流动的边界，也使得文化归流同源，除物质文化，还包括精神文化的语言文字、文学艺术等精神文化产品。正是在这一文化吸收与融合的前提下，青藏高原的主体居民——羌藏族群的文化才能在高原严峻的自然生态和族群生态中脱颖而出，创造和丰富了高原艺术永恒的魅力。

现代人类学理论告诉我们，世界上每一个民族都曾拥有一个“在幻想与神话中经历了的史前时期”^①，并带着这笔丰富的文化遗产步入到文明的时代。青藏高原是一片神奇而迷人的土地。仰望长空，碧蓝如洗，放眼四域，雪山连绵，草原浩渺。依傍着雪山蓝天，目送着雄鹰高翔，使高原居民深切地感受到大自然的灵性，也直接催生了古羌人原始自然宗教（或称为万物有灵信仰）意识的萌芽。恩格斯说：“在原始人看来，自然力是某种异己的、神秘的、超越一切的东西。在所有文明民族所经历的一定阶段上，他们用人格化的方法来同化自然力。正是这种人格化的欲望，到处创造了许多神”^②。高原古老的先民们相信在自己身边有一个真实的神灵世界的存在。神山圣湖固然是神灵居住的场所，天上地下以及河流、森林、草原也有着自己的神奇，就是在普通的百姓家中也有自己的神灵相伴，生命中的守护神也将一生陪伴着我们。探索、协调人与自然的关系，在如何认识人类生存的世界这一最基本的功利动机驱动下，远古的先民们设计出异化的自然神祇和鬼灵，企图以各种的祭祀来供养、取悦诸神，并依赖自然神力来克服恐惧，以各种法术仪轨来禳灾去灾。原始的、潜隐的自然信仰意识中必然通过祭仪将所有关于生命、自然、社会、心灵的疑问诉求于天神、地祇、人鬼、山川、动物等等超然力量。毋庸讳言，每一个祭仪都必然往往借助舞乐以完成仪式，必然要在狂烈、迷幻的舞蹈和音乐节奏的催化下，实现沟通神祇，降神通灵，以达成人神相接、人神交流，显现祸福的征兆。

现代大量研究藏族文化的学者都认为，藏族自称“博”是源于高原古代居民所信仰的原始自然宗教“苯”这个名称，“苯”字最初不是一种宗教的教名，而是远古时代流行于青藏高原上的原始宗教巫师的称谓，汉藏对译字之“bon po”可作“师公”或“巫觋”解释。根据苯教史叙述，这种青藏高原上土生土长的古老宗教，早期时代就以原始的自然信仰形态盛行于象雄、

① 《马克思恩格斯选集》第一卷，人民出版社，1995年版，第6页。

② 《马克思恩格斯全集》第20卷，第672页。

勃律、卫藏一带，后与高原其他业已存在民间信仰几度融合，演化为相对成熟的仪式化民间信仰体系，以“巫”形态成为高原原始社会土著居民的精神支柱，风靡于整个青藏高原。需要说明的是，今天我们所提到的高原苯教早已不是本来意义上的原始宗教，而是历史潮流中“苯佛融合”的流变产物，其宗教的形式与内容既有古老的原始巫教的真谛，又有大量系统化的神学宗教内涵。从这个意义上讲，高原的苯教文化包含着由“原生形态的自然俗信”和受佛教文化影响后所形成的“次生形态的系统苯教”两个部分组成。戏曲艺术作为宗教文化的组成部分，在反映信仰意旨的过程中，总是惯性地相对滞后。那么，我们所研究的戏曲文化的原生性“精神生活形态”则仍主要立足于前者。

苯教的原生形态迄今因史实混杂，世事流转，资料缺乏而显得面貌朦胧、晦涩，加之原始信仰出于传播的现实需要，总要借助于神秘主义的表现形式，研究的难度便陡然增加。根据藏文史料，苯教发祥于藏北高原的阿里地区（古称象雄）。阿里高原与藏北的“羌塘草原”是青藏高原上海拔最高的地区，人们通常将阿里高原为中心的西藏西部称为“世界屋脊之上的屋脊”。近年来，阿里高原陆续发现了一些古代岩画遗迹，这些岩画多分布在西藏西北部的高海拔地区，甚至有些地点分布在高原“无人区”内。岩画题材大多为牦牛、马、犬、羚羊、鸟和人等，反映出远古时代高原居民驯育动物与狩猎的经济生活场景，是中石器时代高原历史的真实写照。这中间大量富有意味的信仰成分也有所反映，表现在远古狩猎、动物群的生活画面显著地加入了以日、月、火等自然物为主的图腾图像，一些岩画中还描述了长有长毛或全身披插饰羽毛、头上戴有怪异面具的“神灵”形象。这些象征性符号与神秘形象所代表的——很可能就是泛神理念下的万物有灵观或自然神灵的崇拜，以及反映这种观念和崇拜而举行的旨在“通天达地”的歌舞祭祀仪式。体现了高原苯教文化所具有的自然图腾、万物有灵、杀牲献祭的原始宗教的某些特征，其核心就是对天、地、鬼神的崇拜。

巫的原始意义为披氍执玉燔于野外祭神，巫覡以“面具歌舞”的形式，代表着氏族或部落进行着沟通人神、降魔除灾、护佑丰收的精神创造活动。《西藏王统记》中载：巫的职能为“纳祥求福，祈神乞药，增益吉祥，兴旺人财之事”，或“卜凶化吉，消灾熄难”，或为“死者安葬，幼者驱鬼”。“苯教可以上观天象，下降地魔，诸宗派皆摇鼓作声”^①。巫事必有音乐歌舞，所谓

^① 索南坚赞著，刘立千编译：《西藏王统记》，民族出版社，2000年2月版。

“恒舞于宫，酣歌于室，时谓巫风”。要沟通三界，联络人神，必须以乐舞、仪式、咒语等所组成的严格仪程来完成。苯教巫师的禳祓、招魂、煨桑仪式没有不伴以歌舞的，其根本意识即是以巫为媒介，以乐舞、仪式为助手，用杀牲献祭娱神的方式来达到沟通天地、人神、生死，以及与之相对应协调的美恶、苦乐、得失等等二元对立世界。今天看似翩翩而起的巫风乐舞中，潜藏着浓烈的集体无意识的巫教真义。

吐蕃王朝建立以前经历了漫长的从原始社会向阶级社会的过渡时期，古老的原始自然宗教——苯教是这一时期的高原居民信仰习俗的主体。据《西藏王臣记》、《土观宗派源流》等诸多藏文典籍记载，传说中的吐蕃第一代藏王聂赤赞普时代就用“仲（神话诗）、德乌（谜语）、苯（巫师）”^①等来管理百姓，并以苯教护持国政。公元7世纪，佛教文化正式传入高原。当时统一的吐蕃帝国正在崛起之际，内部迫切需要通过建立起一套能宣示和解释其统治合法化的信仰取代苯教的完全统治地位，一方面用以解决“臣民叛离”与“民心愤怒”等问题，维护社会生产和政局的稳定，另一方面急需用统一的思想、一致的政策，处理好与周边的各种政治、军事矛盾。与此同时，客观上只承认神鬼主宰世界的苯教信仰与人们追求现实诉求与人文觉醒相背离，通过大量杀牲献祭的宗教消费方式也已严重阻挠了社会生产力的发展，导致了社会生产资料的大量耗损，王室的权威始终处于被支配的不利地位，严重抑制了按部落联盟结成的新型社会集团利益的扩大和发展，王室对苯教的不满成为历史的必然，苯教也在佛教新兴势力的冲击下逐渐走向衰落。

然而，苯教深厚的传统和深入人心的地位，不可能使其一夜之间便销声匿迹，或者面临其挑战便迅速偃旗息鼓。为拯救尽管已经趋于衰落的地位，维护苯教系统各阶层的既得利益，提高与佛教徒进行斗争的需要，求得生存与发展的空间，苯教或主动或被动地吸收和借鉴外来宗教的新鲜血液，进行悄然的自我改易。经过长期的历史积累，通过融合与改造苯教开始向着佛教化的方向演变，不断进行内化改造使苯教在与佛教的相互融合中向着经典化、哲学化和系统化的方向发展，俗称“系统苯教”，也就此完成了从自然图腾、万物有灵、杀牲献祭的原始自然宗教向人为宗教的嬗变，苯教原生文化的内涵进一步被丰富。如：杀牲献祭的仪式被象征性的“多麻”——模型实物所代替，以迎合佛法反对杀生的理念。当然，苯教的原生形态虽然在佛教的强大冲击下进行改易，并发生了实质性的变化，但苯教深厚的社会基础和较大

① 五世达赖喇嘛著，刘立千译注：《西藏王臣记》，民族出版社2000年2月版，第10页。

的影响,许多原始的祭祀仪式仍旧存在于广大牧区民间生活中,佛教化的苯教依然保留着一些原始宗教的教理和仪式传统。如被称为“恰纳池巴”或“欢那”的苯教黑派系统中,至今仍保留着古老的占卜、咒术、驱鬼治病、呼风唤雨的巫风古俗。

对佛教而言,作为外来文化在青藏地区的接受、传播过程也不是一帆风顺,佛教几乎从进入青藏伊始就将其在印度已经具有的系统排他性、规约严苛性等内容或搁置或放弃,积极采取与现实各阶层相适应的方式加以传承。藏传佛教(或称“西藏佛教”、“藏语系佛教”)为佛教重要流派之一,是佛教中国化或者藏区本土化的结果。佛教的传播者们清醒地认识到,要想在吐蕃获得生存和发展,必须注意与本土宗教信仰的结合。因此,在最初的寺院修建时“在四门上画上曼荼罗以满足上师们的意愿,在柱子上画金刚杵以满足咒师们的心愿,在四角上画雍仲字以满足苯波们的心愿,画方格图案以满足蕃土臣民的心愿,并建造先前答应的那些塑像以满足各位护法、龙王、罗刹、魔王的心愿”^①。其实,佛教的高原本土化进程,并非一帆风顺,据僧慧超《往五天竺国传》载“至于吐蕃,无寺无僧,总无佛法”^②,可知当时佛教在吐蕃的影响不是很大,并未成为一种全民信仰的高原宗教形式。佛教在其传播的过程中,实际上是历史进程中的新旧势力比权量力。因此,它必须与吐蕃的现实生态相适应,广泛地吸纳融汇了西藏本土文化的内容,把佛教的神灵系统和高原原有的神灵世界结合起来,把那些复杂的经义说教简化、成佛复杂过程易于操作、传承方式更加通俗易懂,即使并不会失去宗教的根本原则,也要采取适当而必要的妥协策略。经历了一个相当漫长的过程。佛教文化在“后弘期”的传播弘法过程中,逐渐改变了佛教在前弘期多在社会上层中传播的局限性,逐步在民间得势,佛教主张业果报应,劝人积德行善,劝善止恶,力戒杀生,调解平息纠纷等思想使广大苦难中的人们看到了明天的希望与曙光。同时,藏传佛教宣扬“摆脱苦难”、“快速成佛”的观念,认为“只要一心诵念六字明咒,供花献佛,祭祀烧施就可升登佛界”。把经文贴于经筒上,转一匝就等于读经一遍,绕寺庙一同也有同等效力等,也深深吸引了大批向往幸福生活的人们,为后来佛教在广大藏区的传播创造了有利的人文条件。

① 陈庆英:《王统世系明鉴》,辽宁人民出版社,1985年1月版。

② (唐)慧超、杜环著,张毅、张一纯笺释:《往五天竺国传笺释》,中华书局,2000年4月版。

佛教的本土化和大量寺院的建设,构成高原社会发展中独特的景观。佛教思想逐渐成为藏民族的心理定式和行为准则。佛教的信仰观念已渗透到藏民族的人生理想、思维方式、价值观念、审美趣味、性格习俗等深层次结构中,成为高原民族内在的文化心理特质和现实存在的精神支柱,同时高原居民的精神文化创造,与宗教紧密地结合在一起并笼罩上一层宗教的光环,文学、故事、诗歌、格言、绘画、雕塑、戏剧都以宣扬佛法作为主题,而且这种文化创作的本身被看做是佛法修行之一种。以寺院为中心的文化传播方式使得以宗教为主题的精神文化作品能够最便捷、最广泛地得到社会成员的认同和参与。文学作品多取法于佛经的佛传故事和菩萨本生故事,绘画雕塑则严格遵照佛教的造型量度经,而寺院适时举行的宗教歌舞更是表现利佑众生、除魔驱邪的佛陀真谛。遍布青藏高原的佛寺,随处可见的佛像、佛塔,难以数计的经籍,一个又一个世代传承的转世活佛,还有僧众、施主、信众,营造了雪域高原的一个巨大的佛教文化氛围。

人类的艺术生产是从原始的信仰活动中孕育、成长起来的。万物有灵的观念所产生的宗教精神诱发了对自然形态的崇拜,创造了再现这种自然形态、满足信仰需求的图腾与巫术仪式,并进而成为原始原始歌舞的精神内涵。而现实的歌舞被认为是表达宗教情绪中最为完美的形式。祭祀必有集会,集会必会对着天神盟誓。而这种集体的盟约是信念与意志的融合,是共同利益与统一-的行动下的情感交流。因之,每次的祭祀必是在神的召唤下进行的娱神、驱邪、祈福的集体意志。每一次的祭祀必是八方汇集、信息交流、赞美神灵的多姿多彩的群众性活动。音乐和歌舞显然是这种信仰仪式的一个重要构件,它不仅使宗教的观念意识得到普及和深化,更进一步刺激着社会群体的对艺术的热情追求,培育着文化艺术,特别是民间戏曲艺术的涌现与传播。

藏传佛教文化在与高原苯教文化的相互交融基础上,形成了两个鲜明的特点:发达的藏传密宗祭仪与宗教祭仪的世俗化。

密宗藏语称之为“桑俄”,意为“秘密真言”。它以高度组织化的咒术、祭礼、密传为其特征,因修行者须隐秘修行其咒,故称密咒乘。藏密艺术主要表现为佛像雕塑和宗教祭仪。前者主要是诸佛的各类化身和护法金刚力士,它们变幻莫测,不定一格,在吸收了藏地苯教牛鬼蛇神和光怪陆离的神祇形象素材后,把“恶”引入到美学创作范畴中,以“恶的恐吓”为美学理想和审美标准,以“忿怒现身”创造的绚丽、夸张、神秘的藏地雕塑艺术。而祭祀的仪式是藏密为宣传其教义,使其抽象的哲学理论形象化、艰深的思辨具体化、虚妄的彼岸现实化而举行的宗教感性体验活动。艺术的形象可以使一

切抽象的观念在艺术的创造中得到形象性表现。藏密祭祀以展佛、杀牲献祭、驱魔除疫为仪式的主要构件，并借此创造了大量仪式化的形象化面具与人体动态艺术，即宗教的神舞。其中由莲花生大师根据瑜伽部和无上瑜伽部修习要求，大量吸收苯教巫舞形象而创制的金刚护法神舞是最具特色的宗教献祭形式之一。它为高原宗教戏曲舞蹈艺术提供了新的主题和广泛的表现题材，形成了具有藏地手法和技艺的民族艺术品格。

青藏高原的宗教属于普化的宗教，即有着与世俗的社会生活制度混而为一和特征^①。宗教的精神几乎弥漫于高原民族社会生活的每一个角落，成为社会意识形态中最活跃、最为积极的实际运作单位。宗教的世俗化让信仰的力量架上隐形的翅膀，让宗教的精神渗透到了高原居民的思想意识深处并不断的积累、升华，从而形成了一个信念与生活方式全民化的宗教氛围——生活的宗教化、宗教的世俗化。宗教信仰的全民性，使日常生活的方方面面无不与佛教联系起来，在藏区人们从呱呱坠地开始便口不离“六字真言”，人们通过庄严的梵呗之音来传达对神佛的礼敬，用天籁般宗教赞歌传达对来生世界的愿望和渴求。一尊尊佛像是情感与幻想的真诚，一次次狂迷的歌舞是世俗生灵在神的殿堂里创造的美的奇迹。在对佛陀虔诚的感召下，在对“彼岸世界”的憧憬中，人们创造着灿烂的高原戏曲艺术。

由原始的信仰与宗教的祭礼中发展起来的青藏民间戏曲是高原羌藏族群原生文化方式的最基本特征之一，它具有原始艺术想象的质朴的情感与宗教文化庄严的精神寄托，其实践活动中的核心构件就是祭祀的舞蹈。支配这些舞蹈的，不仅是诗的节奏和韵律，音乐的节拍的曲调，而且还有能把原始社会人的注意力浓缩在一种群体性质的幻想上的仪式，一种人的存在状态。如果说神话是祭礼的讲话，那么戏曲就是巫者的行为模仿。在这些仪式中所发生的不仅是对一个事件的模仿性的扮演，而是这个事件本身，在原始的观念中，它是一种真实的完全有效的活动。今天青藏高原的艺术创造始终受制于宗教膜拜型的文化体系，宗教活动统驭于一切社会的实践与精神活动。诗，是与神灵的对话；舞，是降神的欢歌；戏，是祭神的仪式，音乐，是神的呼唤。宗教祭祀仪式往往是“文化层累”式的混融形态。观念上要求以仪式的方式传达宗教的震怖、教化、传播功能，形式上多为藏传佛教的宗教法会和展佛除魔仪式，而内容上则更多地表现为苯教的神山、神水、神石的传说以及由此产生的驱鬼、占卜、禳灾等的人类原始文化中质朴生动的功利性要求。

^① 刘志群著：《西藏的祭祀艺术》，西藏人民出版社2001年5月版，第67页。

诸神的礼赞

苯教是在原始图腾、民间信仰的基础上通过多神的崇拜而发展起来的原始宗教。通过供奉林林总总的神祇，来实现保护高原人类的生息和繁衍，以虔诚的祭礼换来人间的祥和幸福是苯教古老文化的源头。据苯教典籍《白、黑、花十万龙经》（简称《十万龙经》）所载，世界分为三个部分，天、地、水；神主便有了年（gnyan）、萨达（sa bdag）、龙（klu）。年神居天空，萨达居地上，龙神居水中^①。年神、地神、龙神三种神祇是苯教早期创制的神灵。藏传佛教在西藏重新崛起后，在后弘期的长时间里，更广泛地吸纳融汇了西藏本土文化的内容，不仅逐渐吸收了“苯教”的神祇和崇拜仪式，融合了“苯教”的一些信仰仪轨，“占卜推算、祈福禳祓等术，凡于众生有利者，即多存而未毁”^②，又把佛教的神灵系统和高原本土的神灵世界结合起来，发展成一个包罗宇宙万象的神灵体系。

天神，又可称为赞神。最初源于天体的崇拜。人类初生时期，首先看到的是日月星辰的周而复始，万物的秋去冬来，自然的伟大力量使原始的人类认定它们是世界的主宰，成是世界的基本构成。“天体”是一个神秘而又亲切的对象，它既高高在上远离人间，又与人们的生活息息相关。天体中的太阳、月亮给人类带来光明温暖驱散黑暗，风雨水火既带来丰收给人类灾难和不幸。“天”是自然界中最为庄严、雄伟和至高无上之神。作为人类原始文化中的共同现象，天体的这种直观表象引发了人类对伟大自然的景仰与崇拜。人们屈服于大自然的神秘力量，又希望通过精神信仰的途径与神相合，从而激励原始人类创造性思维的发展。人们寻找着无形的超自然力，寻找着自己头脑中设计的神的形象，寻找着自然界中神的代理形象。今天出土于高原的大量早期岩画中已出现了日、月、火等自然物的图像，很可能就是一种早期的天体自然崇拜，反映出最初的天体崇拜是以拜物的性质出现的。而在另一些岩画中则出现了带有特定象征含义的抽象符号“雍仲”，这种雍仲符号常与日月水火等图像共同出现，有些就是日、火图案的变形。它所代表的意义可能已不再是单纯的自然图像，而与日、火等象征光明的自然伟力联系在一起。可以肯定原始人类对自然的依赖与恐惧心理是原始图腾文化形成的胚胎。随着高

① 转引格勒著：《藏族早期历史与文化》，商务印书馆2006年版，第424页。

② 王忠著：《新唐书吐蕃传笺证》，科学出版社，1958年9月版。

原苯教文化,这种以自然信仰为内涵的原始宗教观念的兴起,并逐渐衍生出了苯教原始文化的象征符号——雍仲(卍,代表永恒)^①。如果我们把雍仲符号与高原各地的反映自然图腾的岩画联系起来,“雍仲”符号是从太阳旋转的方向和迸射出的光芒图案中演变而来的,也可以理解为是燃烧的火焰,是古人类对“天的崇拜”规范化、模式化的观念认识,是粗糙的原生信仰意识的萌芽。正如童恩正先生曾指出的:“石丘墓、大石遗迹及雍仲纹饰三者都是北方草原文化的特征”^②。

随着古代藏族社会由畜牧向农业文明的过渡,以苯教为信仰基础的国家意识出现。因之,原始的君长已不再是单纯的人,而是“上天灵威所护佑,亦人亦神”,是“上天神授”具有各种超自然能力的圣者,于是在神的世界里开始有了世间的君王,被称为“赞”。“赞神”在早期的藏族社会中有着崇高的地位,反映在吐蕃历代的君王姓名中均带有“赞”这个字。藏文文献中普遍记载了最初的聂赤赞普至雅隆河谷时,人们认为他是从天界下凡。《新唐书·吐蕃传》载:“其俗谓雄强曰赞,丈夫曰普,故号君长曰赞普”^③。而赞普的妻子皆作赞蒙。“赞神”便有了祖先崇拜的因素,成为勇武强权的象征。唐吐会盟碑上称藏王为“神变赞普”,代表上天意志的赞普也就成为人间的神变之王。赞是天神,威严地居于天上,同时又是吐蕃历代君王的神化。从“赞神”形象发展的规律上看无疑代表了早期信仰习俗中天神崇拜与祖先图腾观念的融合。而此后随着佛苯文化的融合与传播,代表“赞”的神祇被收入佛陀的系统中,成为被莲花生大师降伏的所谓“妖魔”。佛教中对佛陀彼岸世界的崇信,使“赞”的原始信仰地位开始下降,灵魂的不灭与彼岸的灵光使精灵成为与人的世界最为紧密的一个联系点。于是“赞神”成为精灵或游神的代表。颇具意味的是,这些被归入佛教体系中的苯教“赞神”多为“女神”或“敌神”,最初均作恶四方,形象披头散发或骑高头大马一身黑装,作为精灵形象也时常徘徊四野,阴魂不散,在藏区的每一个村庄旁,总有一个石砌的四方形小红房间,这就是为当地游魂所建立的居所“赞康”,祭祀时要奉献山羊血肉。作为一种实践中的精神活动,对灵或精灵的信仰它的投向不是一切“灵物”,而是与现实的人生与现实的生活紧密相关的,能真正影响人的生

① 苯教信徒自称“雍仲吉苯”即指“卍”字。作为宗教的标志,佛教徒也以之为“吉祥之所集”。不过佛教中的雍仲与苯教符号相反,变成“卐”,代表着智慧。

② 童恩正著:《人类与文化·童恩正学术文集》,重庆出版社,2004年6月版。

③ (宋)欧阳修、宋祁等撰:《新唐书·吐蕃传》,中华书局,2003年7月版。

存的“灵”的崇拜。如果揭开佛教经典中的附会描写，我们依稀可以看到苯教信仰的原始面貌以及佛苯斗争的残酷与斗争后胜利者的姿态。

此外，早期苯教中的“赞神”还表现为一些三头六臂的“玛姆”（鬼怪）。苯教文献中有：狮头玛姆、虎头玛姆、豹头玛姆、熊头玛姆、狼头玛姆、苍鹭头玛姆、墓鸟头玛姆，马熊头玛姆，合称为“八杰羌玛”。说明早期苯教的一部分赞神形象可能是从动物的图腾中演化而来，折射出人类早期由众多的氏族联盟发展前进的历史脚步。这些被佛法征服的妖魔鬼怪，后期作为护法神，多出现在佛教密宗的宗教仪式中，在“以恶制恶”的宗教理念下成为驱除鬼疾的最生动的面具。巫的咒语与一定的舞蹈所组成的仪式被认为是提高法力，引起众神显现的最佳方式，而对“赞神”的祭礼也成为一种大规模的驱鬼仪式。祭祀中巫师身穿盔甲，在神灵附体后，双眼圆睁，全身乱颤，向魂游恶鬼射出一支支神箭，显示出宗教驱傩法舞的原生雏形与观念内涵。

“年神”，在青藏高原早期民间的自然信仰中占有非常重要的地位。根据多方面的资料来看，年神可能源于古羌人的自然信仰中的“羊图腾”。《说文·羊部》：“西戎牧羊人也，从人，从羊；羊亦声”^①，故“羌”字从羊，人，因以为号。《新唐书·吐蕃传》亦载“其俗重鬼右巫，事羴羴为大神”^②。“羴”表示公羊，以羴为大神反映了古羌人对羊的图腾。原始苯教可能吸收了古羌人的这一图腾信仰，并由古老的图腾逐渐转向自然信仰，以万物有灵的观念赋予年神以自然现象的某些特征。出现了以“山神”为“年神”的崇拜与祭祀仪式，藏语称之为“拉则”。苯教徒认为山神之所以成为年神，是因为山神虽然在空中和光明之处，但其主要活动场所在高山峡谷之中，山是“年”神附着之地。青藏高原原生文化形态对神山的崇拜产生于高原特殊的地理环境中。自古以来高原皑皑的雪峰，绵延的群山便与藏族先民们结下了不解之缘，山的雄奇与博大已不自觉地进入了古人的审美视野中。原始苯教文化中就以冈底斯山为万山之父，万水之源，众神居所。可以说原始的文化积淀——对冈底斯神山的景仰与依赖孕育了苯教最初的信仰意识。此后，苯教建立的四大神山（东面的雅拉香波神山、西面的诸金岗桑神山、南面的孤拉噶日神山、北面的念青唐拉神山）成为高原民众朝圣的方向。而在“佛苯斗争”后的藏传佛教体系中，大量的护法神即来自于苯教中的“年神”，且多为

①（汉）许慎撰：《说文解字》，中华书局影印，1963年12月版，第76页。

②（宋）欧阳修、宋祁等撰：《新唐书·吐蕃传》，中华书局，2003年7月版。

早期的“山神”。如“念青唐拉山神”、“年保玉则山神”等初为苯教的“山神”，被莲花生大师降服后，均进入了佛教的护法神殿，成为保护佛法、驱除邪道的人格化象征。

除了以“年”为山神的崇拜观念外，在藏族的信仰观念中，“年”意为凶恶、残暴和灾难，与死亡相连，故“年神”又代表着瘟疫之神，雪、雹是它发怒现身的两种灾害。在民间信仰中的年神是一位很容易被触怒的神祇，常以骑马的猎人形象巡游，它安身于山岭、沟谷、石缝和林莽中，一旦被触怒立刻便会招来狂风暴雨、雷电交加，所到之处便瘟疫流行。苯教《十万龙经》载“年神占据空中光明处，但其神通显示的人间的四面八方，到处引起瘟疫之灾”。“年神走过，遇着森林，树木就一溜枯死，遇草则草一溜枯死，遇石则石上留下烧成褐色的印迹”^①。人类社会早期所创造了大量神祇，并以人格化方法来同化自然，神的形象正是人类根据自己的生活环境和形象的艺术创造性劳动。面对着“年神”所具有着山神与瘟疫之神的双重属性，游牧民族传说此神时常骑着白马，时而以如山大的白牦牛的形象出现，多居于山梁和石岩间。而在广大农区则赋予其骑马牵狗，身着盔甲，持刀握盾，定居于特别的房屋中。而对着神秘的自然力量，不可理解的自然灾害，为祈求神的怜悯和佑护，藏族普遍把某一山神当做自己部落的祖先神、保护神来崇拜并进行定时的祭祀。如青海省的阿尼玛卿神山，传说为一位神通广大的英雄山神，其形象银盔素甲，挎长剑，骑玉龙白马。他震慑群魔、守卫四方成为黄河源头果洛诸部落的保护神。据说阿尼玛卿山神属相为“羊”，故每逢羊年，雪山脚下的信徒们便纷纷前来朝拜致祭。他们以绕山瞻仰膜拜与血祭牛羊或放生的方式表达对神的膜拜与祈求。山神的祭祀仪式期间，忌讳喧哗、打猎、房事等，一切都庄重、虔诚、专一。

在藏区，山神一般还表现为一种战斗的神。战神崇拜源于高原古代部落不间断的战争需要，《旧唐书·吐蕃传》所载：“重兵死，恶病终”^②很可能与藏族的战神崇拜的关。藏族民间信仰观念中，战神分为两类，一类附着在人的身体上，是保护个人身体安全的“体神”或“阳神”；一类则属于整个部族的保护神，常驻锡于高山险峰或悬崖要隘间，他威武而警惕地注视四方。因此，战神与山神很难区分开来，对山神的祭礼等同于战神的祭祀。在藏族的长篇史诗《格萨尔王传》中经常提到战神之名，如“附着十三战神威尔玛，

① 丹珠昂奔：《藏族神灵论》，中国社会科学出版社1990年版。

② （后晋）刘昫等撰：《旧唐书·吐蕃传》，中华书局1975年4月版。

它右腹的坛城里，有快速风战神；它左腹的坛城里，有快速火战神”。

龙神，藏语音为“鲁”，是苯教九位创世神之一。苯教宇宙结构中的下界为“龙”的世界。据《十万龙经》记载，龙居于大海、湖泊、江河、沼泽、瀑布、水池、山岩、土地、树林等地上水下的所有地方。

藏族的龙信仰，最初由蛙而来。苯教巫师献给龙的供物主要是蛙。吐蕃早期赞普多数娶龙女为妃（赞蒙）。传说有个赞普之妃生得异常美丽，但后来却变丑了，问其故说因许久没吃到家乡的蛙了，后来弄了油炸青蛙一吃，又恢复了美貌。其妃名意即为龙王。所以，藏族最初的龙，是对鱼、蛙、蛇、蝎之类的崇拜。它说明对龙神的概念产生于藏族的原始时期，而早期的“龙”很可能是一个藏族氏族的图腾，后来变为氏族的名称^①。

值得我们注意的是，在苯教的经典《十万龙经》中所有龙王多为女龙王。苯教三界宇宙观说，居于地之上下的龙都属阴性，称为母龙，世界起源于原始的母龙，由母龙生万物。联系到吐蕃早期有赞普大部分与龙族的女人结婚的传说，我们有理由相信，这些龙神崇拜是从原始“地母”观念发展而来的，反映出青藏高原原生文化形态中的浓烈的“生殖崇拜”观念。

在每一个民族的蒙昧时期，都产生过一段丰富多彩的性崇拜的意识，作为民族群体的集体无意识，通过童年的神话、宗教的祭祀物和各种原始的艺术形态而遗存至今，成为一个民族生命意识的交响赞歌。母权制是原始氏族公社制度的重要标志，它存在于旧石器时代晚期至新石器时代。漫长的原始社会生活实践中，妇女在经济生活、管理生活中的贡献与技能，以及对血缘繁衍中的原始认识，使“生殖图腾”、“女性崇拜”成为文化观念形成的必然。而游牧文化对环境的依赖和认识水平的稚拙使母权制痕迹、女性崇拜遗风成为藏族原生文化方式的一个重要内容。

西藏近年来发现的大量史前的岩画群中就有比较多的男女性器的生殖崇拜祭祀遗存。如日土县乌江石窟壁画上有一幅动物式的男女交媾画像，反映了人类在脱离动物系统的前夕，同哺乳类动物一样从背后作性交配媾的事实。而在阿里古格王宫壁画中有一组三女神像，中间一位女神的性器明显暴露在外。这些壁画传达着高原人类进化过程中的原始文化信息。原始图腾意识中的尚母崇阴观念也被苯教文化吸纳入其信仰体系之中，苯教的大量法器实际上就是一种阴阳性器官的抽象变体。在一些寺院旁的转经路上，常会见到或自然形成，或由嘛呢石堆垒而成的菱形洞或图形，称为“生命之门”，不少转

^① 格勒著：《藏族早期历史与文化》，商务印书馆2006年版，第425页。

经者要从中穿过。这些洞或相似的女性生殖器的结构图，象征着虔诚者对女性崇拜的表现。

在以后的藏传佛教系统中，苯教的崇阴传统与佛教密宗的性力崇拜被完美结合在一起。密宗教义中把种子称为“胎藏”，非常重视大自然中的阴性作用，大量苯教的女神祇成了佛教的护法神，其中二十一度母是主要的女菩萨，还有很多明妃和吉祥天女。这些女神们法力无边、神通广大。而藏密诸金刚造型多为双身，呈现男女相向交欢之态，追根溯源是原始生殖图腾与宗教中性崇拜遗风，是借助夸张、变形和想象以艺术的手法来表现宗教的象征意义。而藏密雕塑中诸神形象具有很强的舞蹈性，可以明显地看出是受到了苯教巫师舞蹈形象的启示。

在藏族原生文化的观念中对龙的祭祀还源于“龙”是人世间 240 种病恶之源，称为龙病。牧区大量牲畜的死亡，农区各种病灾的流行均与龙神有关。另一方面，龙又被称为水神，主雨水，管避水旱灾害，防止疾病、饥饿、受伤和人们的贪心、嫉妒等。从高原的历史上看，古代藏族人民在疾病和水灾的苦难中，感到自己不能战胜这些灾难，只好设法通过对自然伟力的人化，采用供养和崇拜的仪式，通过虔诚的祭祀来获得神的怜悯、欢喜和宽恕。于是龙神常被描绘成穿一身羽毛长袍的象征雾的无缝隙的水质丝绸长衫，乘骑一匹带白色水纹的蓝马，手捧一只装满宝石的水晶花瓶。

包括龙崇拜在内，青藏地区的各种信仰对象逐渐都产生了具体的分工。对龙神的祭祀活动主要是求雨的巫祭仪式。求雨仪式多要到湖泊、泉水等龙居之地进行，巫师身穿蓝衣服，手拿蓝障幢，供蓝色食品。求雨开始时，要从龙所居的河水中取九勺水，分别装入几个蓝色的瓶子中，尔后拿龙神最喜欢的黑白两种芥子，呼叫龙之名。期间巫师以隐喻象征性的歌舞动作，高声歌吟向东西南北四方之龙神致礼、磕头，将瓶子中的水泼向湖中，通过虔诚的祭拜来召唤龙神送来大量雨水。藏戏《顿月顿珠》中就有为祭龙神，需要把一个属虎的少年掷下湖去以祭龙的情节。

另外，在次生形态的“龙崇拜”信仰中，龙又被赋予财神的观念。据说龙的家在水底，水底有她居住的五百座龙宫，她还可以游动居住，每一户人家也都有龙王的居处。藏族家庭所喜爱的珊瑚、珍珠、九眼珠、绿松耳石都由龙神守卫。故而藏族地区的富裕家庭中多供养有龙神，每逢藏历新年，都要在灶后被烟熏黑的墙上，用糍粑面点画一只蝎子和一个雍仲符号，在其旁还要点画上酒壶或茶壶以及供奉食品，以祭龙之财神。

地神，所谓地神就是居住在地上的神，它管理着土地上生长的一切植物，

是土地的神，故称为土主，藏语称为“萨达”。在苯教经典中，土地神又称是龙族，凡土地神所在之地皆有龙神居住，而山间的大石包常被认为是土地神的聚集地，所以土地神与山神（年神）、龙神很难区分开来。

因为是土地的主宰者，所以生活中到处都有土主的存在。而对地神的祭祀主要集中体现为两种形式。当使用土地占用土地时必须先供养“萨达”神。如在房屋开建时，必须在地基的四角埋下装潢各种谷物的陶瓶，称为“下宝瓶仪”，借此保证房屋的安定和人员的健康。据说早期的这种仪式还有埋牛羊、埋婴儿尸体、埋吃剩的牛羊骨头的。说明早期的这种供养土地神的仪式可能有使土地肥沃的直接目的。当然，更主要是为了取得土地神的欢心，以便得到它们对收成的保护^①。土地神祭祀的另一种形式则是每春耕或秋时之时进行的“敬央仪式”。“央”的宗教含义是福庆，即吉祥和财富，它是土主的精灵化形态之一。万物有灵，青稞也有魂，而这种土地与庄稼的魂就是“央”。对“央”的祭祀就是要让“央”的魂永远扎在地上，通过供奉各种实物，以保土地的肥沃和庄稼的丰收。在藏族原始的观念中，青稞开播和黄熟季节，是“央”魂最为活跃、最为兴奋的时候。故每年在耕牛未下地之前选择吉祥的日子祭“央”神，要到地里用柏树熏烟，向四处撒青稞，用锄头象征性地挖几锄头，以求播种的顺利实现。每到秋黄时则不但要收割青稞，还要招回青稞的“央”魂，为来年的丰庆送上虔诚的希望。因此，在高原农业区的整个春播秋收过程中伴有种种祭祀土地神的祭祀和对“央”的招魂仪式，而这种仪式在今天的藏区仍表现得非常浓郁。高原的土地神祭祀总是世俗氛围最浓郁的宗教歌舞盛会，通常祭祀前要先祭守护土地的白石头，由年高德重的老人用唱歌的调子对土地神致祭，然后开播。秋收时同样需要先吟唱土地神的恩赐，并祭祀一切神祇，宣告开镰收割。可以说每年的土主祭祀和对青稞魂的祈祷必有赞美诗与收割歌，虔诚的吟唱与收获后热烈而有节奏的舞蹈凝聚了原始的痴迷情感，同样它也是一个民族历史、民族心理的深层积淀。另外“央”更多表现为是福运和财富的象征，因而在高原东部农业区中常以动物的“毛发”作为“央”的寄存。民俗信仰中买卖牲畜，事先要从牲畜上抓下一缕毛发，防止因交易而带走自家的福运。而在婚嫁中，娶亲者需以一缕羊毛黏附于五彩箭杆上（藏语称央达）于娘家人，以示双方福运、财富的交换。

① 格勒著：《藏族早期的历史与文化》，商务印书馆2006年版，第437页。

神圣的祭坛

青藏高原的艺术因佛教文化的传入,朝着一种带有集体主义性质的精神大家庭回归,从而使宗教以超大规模的方向发展,经过“苯佛互融”构成了耸立于世界屋脊的藏传佛教庞大复杂而又完整严谨的万神殿体系。在高原先民的观念中,人类的命运与神灵有关,神的喜怒是人类安定与幸福的来源,为求神灵的欢娱和长期的护佑,平时就须时时举行各种娱神祭祀活动。应该讲原始的宗教与原始的艺术不是平行存在和各自独立发展的社会意识形态。早期的艺术实践活动还只是宗教仪式活动中的有机组成,是满足宗教的信仰需求的直接产物。巫术祭祀中神鬼附体的精神活动则直接虚构了一个非现实的世界,创造了原始宗教意识的物态化——祭坛。

“牺牲献祭”:是苯教原生形态祭祀仪式中最为古老又最为庄重的一项宗教仪式。它以动物或人为祭品奉献于神圣的祭坛上,以宰牲的形式供奉天地、日月、水火等苯教的自然保护神,以期神灵的辅佑,并以赞美祈祷之词传递对神的执著崇拜和对现实美好生活的企望。在远古人类的非愚昧的心智中,在大自然可见的屏幕后面有一种超人的意识的具有人格的神的存在,每一次大自然的暴怒中都有着生命的消亡。而“鲜血”则代表着生命的奇迹。巫术则努力通过祈祷、献媚的手段以求哄诱安抚顽固暴躁、变幻莫测的神灵,试图借鲜血与符咒的魔法力量来使自然界符合人类的愿望。于是“牺牲”被视为表达人类恐惧、引起怜悯、沟通神与人间的通达物。近年来在阿里的日土发现了一些与宗教信仰有关的岩画,其中内容最为丰富的任姆栋一组一号岩画展示出杀牲献祭的宏大场面,再现了青藏高原史前历史上杀牲献祭的形象画面。今天,在藏区的某些地区举行的盛大的祭祀山神的活动中,依旧要举行屠宰牛、羊、鸡的血祭仪式以供奉山神,它是藏族历史上古老血祭仪式的延续。而存留至今的藏族“拟兽舞”既是对早期牺牲献祭仪式的再现。霍夫曼在《西藏的宗教》一书中写道:“祭盟时巫师将杀牲鲜血洒满四周,边杀边跳,口中念念有词,不时摇鼓作声手舞足蹈”^①。吐蕃王朝的初期,苯教的血祭仪式表现得更为突出,《旧唐书·吐蕃传》载“赞普与其臣下岁一小盟,用

① (德)H·霍夫曼著,李有义译:《西藏的宗教》中国科学院民族研究所编,1965年(铅印本),第20~21页。

犬、猴为牲；三岁一大盟，用人、马、牛等为牲”^①。佛教传入高原后，大部分的苯教巫师转成了红教中的喇嘛。如前所述，藏传佛教密宗仪式中活动仍保留着大量原始苯教巫文化的原生特点，但无论是鬼神崇拜还是以牲祭祀都根据佛教的教义要求进行了改造，自然的神坛变成了佛教的卫城。就宗教的祭祀仪式而言，佛教的理论中是禁止杀生的，因之佛教中的祭祀仪式中已放弃古老苯教仪式中的“杀牲”，而以象征性的实物代替了活的生命“献祭”。今天看到的佛教密宗的牺牲献祭中古老的祭祀形式被继承下来，而内容上则以糍粑糅制的面人或人皮、人骨等象征物代替过去的活人，以木雕或图画中的动物代替过去活生生的动物，并给这些象征性的器物涂抹红色来再现了苯教仪式中的牺牲祭仪中的血祭，而祭祀的神鬼则以宗教护法神的形象加以包装后重新登场。

在广大牧区“牺牲献祭”更多地表现为世俗化的宗教祭典，包括因灾害或冲突而进行的发誓、诅咒血祭仪式，藏语称之为“苏迁”。意为在“欢”（佛教咒师）主持下进行的血祭仪式。期间要将活羊推入火中烧死，以祈神佑。另一种主要的民间牺牲形式为“放生”祭仪。在青藏高原民间宗教信仰仪俗中，原始信仰仪式中的牺牲献祭与佛教禁忌杀牲的宗教观念被抽象和集中，人们从众多的牲畜中选出一些作为“献祭的代表”，将其放生山中，禁止捕杀。在藏区的草原、牧场、街市中经常可以看到身上缠着五色布条、丝带的“神牛”“神羊”，它们一年四季游荡山间平野，不剪毛，不乘骑，也无人宰杀。这些动物便是世俗群体奉献给神的祭品。每逢疾病、雪灾、瘟疫流行时，信徒们便延请僧人，口诵六字真经，伴以简单的歌舞，放生动物，向众神祈祷许愿，佑护攘灾。

“藏密雉祭”：藏密艺术是佛教在青藏高原传播、发展、兴盛过程中产生的一种具有高原文化特色的宗教艺术。西藏佛教以密宗为重，视密宗为“圣教精髓”。藏密艺术明显地贯穿着一个主题，即善与恶的对立和斗争，以佛的善来塑造人性的慈祥宁静与大度的情怀；而佛的变相和护法神的怒目狰狞来集中人性中对恶的愤怒，展示佛法的威严与不可战胜的力量。原始艺术的本质在于它可以把一切心造的幻影与痴迷的情思化为可视可感的形象。佛教不仅利用艺术虚构了天国的胜境，也同时利用艺术创造了人生的恐怖。藏密所具有的抽象哲理与艰深的思辨不仅创造了大量的绘画、雕塑和语言艺术，也创造了大量的形体动作艺术，即宗教舞蹈和宗教的戏曲。由于青藏高原地区

①（后晋）刘昫等撰：《旧唐书·吐蕃传》，中华书局，1975年4月版。

长期以来经济的不发达,商业性娱乐场所的稀少,而寺院作为唯一正规化的群众游艺场所,又使这一原生的艺术形态更多地以寺院傩——宗教法舞的形式存在。而这种寺院宗教法舞表演的综合性,正是民族民间戏曲艺术赖以形成的根基。

以宗教的功利性特征去审视原始的巫术活动和宗教性的祭礼都是以驱鬼逐疫、祭神祈福为目的,考察世界上所有古老的民族都出现过这一人类原始文化现象,中国文化艺术的萌芽亦是如此。在中国汉语中将早期驱鬼除祟的宗教化祭礼称之为——傩,意为驱鬼逐疫。文献中有乡傩、大傩、民间傩、宫廷傩、军傩、歌舞傩等等的记录。傩和傩戏是我国各民族极为古老的传统文化现象,它即是远古人类的一种原始祭祀仪式艺术,同时以又共生着宗教性的戏曲表演形态。在青藏高原地区这种宗教性的祭仪主要表现为寺院傩,又称之为“羌姆”或“跳欠”。它是指以表达宗教奥义为目的,存在于藏传佛教寺院的法事活动中的一种宗教性舞蹈,举凡宗教的迎神赛会、驱鬼镇妖、传昭示法、祭祀献牲等都要跳“羌姆”,以宣扬佛法的无边、佛土极乐或六道轮回、因果报应竺宗教思想观念。这种宗教性质的法事舞蹈源于苯教的巫舞,由印度佛教密宗的金刚舞蹈与藏区苯教拟兽舞、鼓舞和土风舞等融合构成。此后经过历代高僧们的规范整理和发展传承,形成了一套象征各种佛法形象,以驱鬼逐邪、弘扬佛法为目的哑剧性神鬼祭祀舞蹈——羌姆。由于这种宗教舞蹈与佛教内容相结合,至今仍然活跃于藏传佛教寺院的法事活动中,为广大僧俗所喜爱、礼敬。在青藏高原地区的藏传佛教寺院中以藏传格鲁派大昭寺、塔尔寺、夏琼寺和宁玛派罗汉堂的宗教法舞——“羌姆”最为丰富。这种传统的驱傩活动采用一种面具的群体组舞形式,以宗教的教义来净化信仰主体,同时为现实的人群摆脱自然和命运的羁绊而作出努力与抗争。

羌姆的演出模式,明显地保持着苯教的原始巫风形态。祭仪的普遍的模式是:跳神上场,在铁棒喇嘛的带领下各路护法神依次登场,集中展示佛法形象;礼毕,表演各种神鬼舞、拟兽舞、骷髅舞;最后众护法神在戴牛首面具的“法王”(呈忿怒神相)带领下庄严起舞,后做斩魔仪式,将“朵玛”(用酥油糌粑制作的臆想鬼首)携至寺外旷地,点火焚烧,表现宗教信仰意识中用武力消除邪魔邪鬼观念和要求,舞者神情高峻、威严,观者则肃穆、庄重。作为“羌姆”主体部分的众神群体舞蹈,不是作为艺术演出而进行娱乐的,在佛教密宗信徒的眼中,这种表演是一种“能行乎阴阳而通乎神鬼”的巫仪和咒术。因而明显具有人类童年文明萌发时期巫术活动的原始模仿与象征性,以及表现形态的古老质朴性特点。可以说“羌姆”绝非一般意义的表

演形式，而是一种神圣、严肃、庄重的宗教仪轨祭祀活动。

藏地的宗教信仰既有以寺院为中心的理论化、规范化、系统化的神学宗教仪轨。而更为广泛的是散布于广大农牧区的，不分教派的“见山就拜、见塔即转”的“宗教世俗化”形态。其内容十分丰富，并与世俗普遍的生活方式密切结合在一起。因之，民间祭祀的传统中并不受某一宗教神灵系统的影响和支配，而将与自己的生活紧密联系的天地万物众神都作为祭祀的对象和沟通心灵、倾诉愿望的圣灵。一个民族的民间信仰祭礼是最能体现民族心理和民族审美情趣的文化现象。今天在藏区广泛开展的祭祀活动，不仅有原生形态的（拉哇）宗教法师的操作，更有因地制宜的民间“随时性”祭祀特点，而祭礼的这种随时性决定了祭祀供养的象征性。如在广大牧区，经常的杀牲献祭既与佛教的生命观念相左，也不符合早期高原粗放式生产力水平要求。因此，对神灵的祭祀也逐步演化“模拟牺牲”——白石献祭仪式。而在农业区，高原农业生产水平的低下，在解决自然人口的日常需求后，给山神的供养最普遍的是象征性祭品“放风马”。

“煨桑祭”：是藏族民间信仰祭祀活动中最具全民性的一种形式。“桑”藏语意为“神香”，因此煨桑祭又可称为“焚香祭神”，藏语称为“拉桑”。其本意为“清洗、消除、驱除”等净化之意。但以其熏燃过程、人们煨桑时的心态以及所用物品来看，则是一个很明显的供奉仪式。所以煨桑有两层含义，一是净化，二是祭祀献供。佛经上说，神灵是不食人间烟火的，只要闻到桑烟之香味便宛如赴宴，藏语称其为“智萨”（即食味）。所以僧俗民众总是到寺院、山顶煨桑祭神，给神灵以美味，给自己以精神以解脱。

煨桑祭神是一种象征主义的供养，它盛行于所有藏区并贯穿于整个藏族历史的长河。就其渊源可能始于对原始时代人类对火的图腾。原始的自然认识观中，火带给人类光明温暖，驱散黑暗寒冷，火的发明洁净了食物，除却了恐惧。火的多种功能使人类感受到了上苍的恩泽和无比的威力，于是人们深切地感受到了火纯洁污垢、祛除邪恶的功能并进而赋予其力量、威严、光明、吉祥的象征，从而形成了民间信仰中浓烈的火图腾意识。藏族原始的信仰文化中就有煨桑焚香以祭祀神灵的习俗。苯教文化中常有以烟和清水驱除因战争或疾病沾染上的种污秽仪式，并将煨桑与祭祀山神、战神，祈祷胜利和平安联系在一起，遂形成煨桑祭神的隆重仪式。后期的藏传佛教活动中吸收了这种民间信仰祭祀仪式，并逐渐形成宗教的一种正式仪轨。

而在民间煨桑祭礼几乎成为社会各个阶层所共同信奉的祭祀习俗之一。在青藏高原的每一个角落，山头、路口、河畔，甚至自家的房顶、院落、帐

前，都会看到点燃的桑烟缕缕。进行煨桑活动，人们多以盛装出行，用柏枝、松枝、艾蒿、石楠、冬青子、杜鹃花枝为“神香”，撒之新糌粑、新鲜的酥油、圣水（经过活佛念诵咒语后的清水）和最可口的佳肴甚至少许青稞酒，然后点燃。随着缕缕上升的白色桑烟飘散天空，祭祀者认为自己所祈盼的愿望已默默传递给了神灵。

在藏区以家庭为单元进行的煨桑祭礼一般没有一个稳定、强化的祭祀对象，自然界中的一切神灵、天地间一切伟大的自然力量都成为献祭的对象，所谓默念之神即为心中菩提，故其仪轨也变得简单而直接，就近于房院、屋顶进行。而集体的煨桑则主要祭战神和部落保护神以及崇山峻岭间的山神和河畔溪流中的水神。故需要登上本地的圣山、神山的最高巅，在集体的神坛上煨桑。相会煨桑是早期藏族部落一年一度最为重大的祭神活动，一般在夏季五六月间举行，历时三天。头一两天由部落的“欢”（咒师）集会诵经，向战神、山神献祭祈祷，并制作一个象征魔鬼和敌人的草人缚在特制的木架上，向其诵经以色其魂魄。第三天，本部落男女齐集山顶，举行盛大的煨桑仪式，给战神的“箭垛”添上新制的彩箭和旗幡，祈请战神的降临。期间要叩头转桑台并高呼本尊神的大名，念诵赞美祈祷之词，以换取神的依赖和感动。然后将象征邪恶的草人送往指定的方向和地点，诵毙命咒语，最后将草人焚烧，众人齐呼“神胜利了”的口号。

“风马经幡祭”：是藏族民间信仰中又一项重要的形式祭祀活动中。在高原，原始宗教以宰牲形式供养山神的血肉祭祀称为“红桑”，与之相对，民间信仰中以模拟象征进行的众神祭祀形式——风马经幡祭可称为“素桑”。它包括两种形式，风马纸符，藏语称为放“弄达”和风马经幡，藏语称为“打却”。

“风马经幡祭”的意识源于远古时期的高原游牧生活中对马的迫切需要并由此产生的马图腾有关，古代藏人就有以马殉葬的风俗，可以作为马图腾最早的现象。所以，“风马”实质上是藏族“献牲血祭”的形态发展。苯教信仰体系的传统解释中说“风马”是搭载灵魂（即祈愿文）的工具，视马为往返人神之间的通达物，风马经幡的原初形态是绘有魂马的送魂幡，是引导灵魂进入天界的坐标。“风马”与人的生命、灵魂的意识、鬼神的意志紧密相关。人们以马为祭祀的牺牲来媚神敬神，杀马祭神成为苯教超荐仪式中的一个十分庄重的内容。藏传佛教进入高原逐步本土化后，其宗教的观念与形式便植根于世俗生活的土壤中。高原原始文化中马的造型象征与佛教杀牲禁忌的理论造就了佛教神殿中的马头明王护法神，并继而成为佛教摧枯拉朽、降

妖除魔的主神。

藏区“风马”的形制大同小异，最普遍为在白、黄、红、蓝、绿五色布面上或纸片上印刷宝马驮经图像，其中心是一匹矫健的骏马，佩饰璎珞齐全，背上驮着象征气运兴旺的喷焰宝瓶，画面四角上饰以猛虎、吼狮、神鹏和腾龙，一句佛家的六字真言或一段经文咒语散置其间。风马经幡的本意指广大、全部、所有。五种经幡象征着自然界中与人类生活紧密联系的蓝天、白云、火焰、绿水和大地。画面中的老虎栖息林间象征着木或风；狮子居山上象征着土；大鹏飞翔在天空象征着火；龙生于大海中象征着水。把风马放在中央，意味着转变一切恶为善，并且像骏马一样迅驰。马背上的宝瓶则是帮助人们实现善良意愿的如意金刚。

作为福运升腾与善恶转换的象征物，风马经幡常于房屋门口、山顶、路口、关隘处按顺序一排排系于树枝或绳索上。因经幡所印经文的不同又可分为“卓玛”（祭度母）、“尖参则母”（祭天神）、“玛尼”（祭六字真言）、“多吉却巴”（祭天地众神）等。风马经幡在青藏高原广大农牧区随处可见，但凡有人居处，无论喜庆生辰、年节婚葬都要插挂五彩经幡，特别是寺院周围更是经幡遍野，遮天蔽日，震慑人的灵魂。风马纸片则需大量印制，作为宗教性煨桑祭祀的专用品，在每一次的香烟升腾中伴随着祭祀者的祝词，在山谷间抛撒飞舞。

风马经幡要经常换新，当人们遇到灾祸、病痛、死亡的威胁时，便以挂经幡的形式来祈求神灵的护佑，通过虔诚的供奉和祈祷使生命免于迷途而充满希望，因而也就形成了各种形式的风马经幡祭祀仪式。常见的一种为藏历新年中举行的隆重而欢乐的插经幡仪式。是日，朝阳初升，人们便燃烧起松柏枝叶，煨起袅袅的桑烟。在庄严的气氛中首先要迎请经师念诵祭神求福的经文，而后众人手中捏一把糌粑，齐声高喊“愿诸神得胜”的祝词将手中的糌粑撒向天空，以祈愿四方神灵在新的一年中的护佑。在欢乐的气氛中，人们换下旧的经幡，诚敬地将新的经幡挂起，将对新年的愿望传达给神灵。祭祀仪式结束语自然是娱神后的人间欢歌，人们相互敬酒，唱歌，感念神灵又送出祝福。

俄博祭：藏语叫“拉则”，是高原山神祭祀中最主要的形式。一般在山头，垒土石成堆，内埋喇嘛用辛红写有梵文咒语的柏木牌、八吉祥物、粮食、药物等，石堆上一般钉有方形木框，内插挂有哈达、羊毛、红布条等的木杆以及木制箭、剑等物。俄博，是当地山神的象征，这是藏族等地区原始苯教自然崇拜的习俗，后来被藏传佛教所吸收。“祭俄博”是流行于青藏高原藏族

和蒙古族地区的祭祀风俗。按传统习惯，平时每经俄堡，需口念“六字真言”，并向俄堡投石3枚，以敬三宝。还需经常向俄堡献上钱财和酒肉，或剪下马鬃、马尾系于俄堡顶的幡杆上。大型的祭祀活动于每年春秋举行。在青海藏族地区，一般由自然村或两个自然村联合举行。祭祀时由宗教首领或村中年长者率领全村人，需携带哈达，整羊肉、青稞酒等祭品。来到俄堡处，先献上哈达和供品，再请喇嘛诵经祈祷，然后妇女参加熬茶活动，男人则往俄堡上添加石块或以柳条进行修补，悬挂新的五色经幡，设经座，点酥油灯，供净水碗并煨桑。祭毕，则进行赛马、摔跤、射箭、歌舞游艺等活动。祭俄堡在蒙古族地区，逐渐发展为全民性的节庆活动——那达慕大会。

在藏区的山神祭祀仪式中有一种特殊的形式“插箭祭礼”，藏语称为“拉卜则”。它与祈佑驱疫的杀牲祭仪不同，主要着眼于山神的具有的战神特性。通过将神的制敌武器——箭奉献给山神，以类似的联想（交感巫术）方式求得山神强劲的庇佑，保卫自己制服敌人。“插箭祭礼”是部落信念与意志的融合，是个体利益与个人情感与统一行动和共同利益的协调。因此，每有“插箭祭礼”，部落中的农牧民在神的名义下被召唤到一起，以木杆带彩翎制成五彩之箭（以九节长箭为最贵），献于山神的祭坛上，有时还会奉献金银铜铁锡等“五金”，以最珍贵的财富供养山神，祈求神灵的最大护佑。

“插箭祭礼”还是歌舞的催生剂。在高原农牧区，每遇丰庆之年，人们便扶老携幼，聚众而舞，引吭高歌，尽情表达内心的激情和对神的感念。逢有战祸降临，灾祸横起，又通过歌舞来表达内心的苦痛与困惑，祈求神的攘灾祛疫，解救苍生。艺术的原生形态在社会群体的热情追求中得到普及和深化。

除上述的祭祀礼仪外，藏传佛教在吸收古羌人文化的基础上，经过长期的历史积累，逐渐形成了一整套较系统的祭祀文化，其中以每年的正月、二月为大祭。正月元日跳舞祭，初二飞绳子祭、初三翻杆祭祀。初六至二十一大施祭，喇嘛诵经受布施。十五灯祭，悬灯以卜岁。十八驱魅祭。二十观兵祭。二十五赛马祭。二十九或三十驱祭。二月二十七舞蹈祭。

走下神坛的歌舞

高原的宗教祭祀文化从原始的苯教发展到藏传密宗，已有数千年的历史。应该讲原始的宗教与原始的艺术不是平行存在和各自独立发展的社会意识形态。宗教文化与艺术文化的历史积淀，决定原始宗教祭祀仪式粘连或共生着丰富且多姿多彩的戏曲的“原初形态”。早期的艺术实践活动还只是宗教仪式

活动中的有机组成,是满足宗教的信仰需求的直接产物。巫术祭仪中神鬼附体的精神活动则直接虚构了一个非现实的世界,创造了原始宗教意识的物态化——宗教乐舞。而由此产生的象征艺术使原始艺术实践中的语言、行动具有了高度象征性、隐喻性、神秘性特征。然而艺术的创造还必须经历从实物崇拜到替代象征、从具象到抽象、从写实到符号的发展演进过程。而原始的象征意象不仅表现为图案、符号等,民间戏曲歌舞更是以其含蓄的表现方式和定型化的结构以及回环往复的情感模式成为原始艺术中最具意象的程式化创造。宗教艺术在满足了信仰与审美的需求的心理愉悦中得到统一,同时也为后世戏曲歌舞艺术奠定了基本的美学原则。

在青藏高原少数民族地区的祭仪风俗中,我们可以体味到浓烈的宗教气息,以及由宗教的狂热意识所投射出的原始乐舞文化的质朴与纯洁。每一次的集体祭祀活动都伴有巫师的手舞足蹈与全体人员的如醉如狂,祭祀结束,聚食饮酒,放歌狂舞成为表现部族群体意识和愿望的最有效的方式。而固定的季节和时间举行的祭祀活动,相沿成习,则成为民族的节日,为整个社会提供高度精神境界的集体体验。这样,宗教也便通过全民性的节日庆典把自己的教义思想渗透进民族心理、化为民族情感;而人们也借节庆的热烈期望和无限情思,通过审美的创造,将虔诚的信仰化作笑语泪花,在希冀中感受精神的轻松与自我存在的愉悦。今天一些大型的宗教庆典在历史中随着社会条件的变更而遗踪难觅。但是一个普遍存在的现象就是,这些衰落的宗教庆典与神灵的崇拜以更为潜在的方式——世俗节日文化的方式而发生着更为久远广泛的影响。

原始的宗教祭祀活动是民族节日庆典仪式产生的源头。而酬神演戏是其中最为壮观、最为动人的活动。一个民族的审美情趣和审美创造倾向往往在节日庆典中得到充分表现。青藏高原的羌藏族群有许多节日庆典文化。这些节日大多直接起源于原始巫傩遗风或苯佛融合后,藏传佛教密宗的祭祀仪式。这些仪式和庆典在长期的历史过程中,深入世俗,经过选择和改选后,逐渐成为受更广泛人群所接受的宗教与民俗文化相融合的载体。从艺术的本质上讲,由宗教庆典与民俗节日文化共同承载的艺术形式是高原民族在自然界斗争中自我认知与智慧创造,是忧患与恐惧中诞生的民间祭坛,同时也是在精神感召下用智慧的心灵创造的人类最初的艺术的审美殿堂——原生形态的民族诗歌与音乐舞蹈。

传昭大法会:传昭大法会又称为莫朗钦波供养大法会,此会是由格鲁派创始人,宗教的改革家宗喀巴在拉萨发起的一次祈祷大会延续而来的。

据佛教史籍记载，在古印度佛教创始人释迦牟尼经过苦行，获阿罗汉学位。此后，外道教徒们竭力反对释迦牟尼修行成佛，公元前511年（藏历火龙年）正月初一至十五日，释迦牟尼在祇园精舍城法会上用无比神奇的幻术和多种神变击败了卓切、那赖吉、杰瓦坚、尼吉普、诺坚、扎拉瓦坚等外道六师及其追随者，大获全胜，为纪念这次胜利，创立了“大供养法会”。自从佛教传入西藏以后，上自赞普下至贫民均供奉佛僧。赤热巴巾时，曾规定七户穷民供养一名僧人。此后，由于外道教徒和厌恶佛教的大臣们的反对，供奉佛僧的风俗才逐渐消失。15世纪初，宗喀巴对西藏佛教进行了改革，创立了格鲁派。宗喀巴的宗教改革得到帕竹地方政权和僧侣百姓们的支持和拥护，许多人出家为僧。由于僧人的增多，所需财物也随之紧缺，再加上一些外道教徒猖狂攻击，使宗喀巴一时难以维持局面。宗喀巴为解决财物紧缺问题，扩大格鲁派的影响，他决定按照古印度祇园精舍城法会的形式举行一次大祈愿法会。公元1409年（藏历第七绕迥土牛年）正月初一，在阐化王扎巴坚赞的大力资助下，大祈愿法会按古印度祇园精舍城法会的仪式在拉萨隆重举行，参加僧俗达一万余人，宗喀巴为主持人，每日由他向参加大会的僧俗讲《佛本生经》。法会期间，宗喀巴不断地给释迦牟尼、不支金刚和观世音菩萨像涂金，并向众佛敬献无数供品。活动一直延续至十五日，每天都有施主，所施财物数量相当多。这次法会是一次不分教派、不分地区的西藏佛教徒空前的大集会，声势之大是前所未有的。显示了宗喀巴西藏佛教界的一位宗教领袖的实力，而且也为他后来创立的黄教奠定了坚实的基础。从此，这个法会一直延续下来，每逢藏历正月举行一次。公元1643年，在五世达赖喇嘛主持下，建立了政教合一的噶丹颇章政权，祈愿法会作了重大改革，并注入了许多新的内容：将法会的时间由原来的正月初一至十五日改为正月初三至二十五日；法会期间，在三大寺僧人中考取格西拉然巴（一等格西，相当于现今博士学位），每年录取十六名，前七名由甘丹赤巴率领踏街炫耀；正月二十四日，由甘丹赤巴主持，哲蚌寺俄华札仓和布达拉宫朗吉札仓的僧众诵鬼经，举行规模宏大的“默朗朵甲”驱鬼仪式即跳金刚护法舞，由古装兵护送，鸣放火铳，燃烧“朵玛”（病魔的替代物）。正月二十五日，大法会趋于尾声，这一天，参加祈祷大法会的僧俗们自愿购买加固河堤的石料，送往拉萨上部河边作为填补提高，加固堤岸所需。此后，这些规程不断地沿革和丰富，使祈愿大法会成为一个固定的宗教庆典。

今天，传昭大法会是西藏最大的宗教法会，届时拉萨哲蚌寺，色拉寺，甘丹寺三大寺的僧人都集中在拉萨大昭寺开坛讲法。而在民间，莫朗钦波不

仅是宗教祭仪,也更多地被注入了世俗的民间节庆文化的内涵,成为藏历新年期间一个历时长久的民众狂欢节。期间,大量信众从四面八方汇聚拉萨,向寺院投放布施,进行民间的物资交流,走亲访友。由于民众的大量参与,其规模已不亚于刚创立之时。而藏历正月二十四日举行的“默朗朵甲”,即跳金刚护法舞的驱鬼仪式更是引来万人空巷,人们用虔诚与肃穆来礼敬神佛,而斩妖除魔的法舞表演中祈愿着来年的风调雨顺、五谷丰登。

雪顿节:在藏语中,“雪”是酸奶的意思,“顿莫”则是“宴席”的意思,雪顿节按藏语解释就是吃酸奶子的节日。因为雪顿节期间有隆重热烈的藏戏演出和规模盛大的晒佛仪式,所以有人也称之为“藏戏节”、“展佛节”。

“雪顿节”在17世纪以前是一种原生态的纯粹的宗教活动。民间相传,由于夏季天气变暖,百虫惊蛰,万物复苏,其间僧人外出活动难免踩杀生命,有违“不杀生”之戒律。因此,格鲁派的戒律中规定藏历四月至六月期间,僧人只能在寺庙内闭关念经修行,直到六月底方可开禁。待到解制开禁之日,僧人纷纷出寺下山,世俗老百姓为了犒劳僧人,备酿酸奶,为他们举行郊游野宴,并在欢庆会上表演歌舞。

公元1642年,藏传佛教格鲁派掌权后,五世达赖喇嘛驻锡的哲蚌寺甘丹颇章宫一度成了西藏地方的政治宗教文化中心。每年藏历六月三十日,成千上万的人涌进哲蚌寺,给五世达赖喇嘛和哲蚌寺的僧人们献酸奶,请求摩顶祝福。这期间已开始演出藏戏,但范围只局限在哲蚌寺内,故人称“哲蚌雪顿节”。五世达赖从哲蚌寺移居布达拉宫后,每年六月三十日的雪顿节,也总是先在哲蚌寺内进行藏戏会演,第二天到布达拉宫为达赖演出。18世纪初罗布林卡建成后,雪顿节的活动又从布达拉宫移至罗布林卡内,并开始允许世俗民众入园看藏戏。这以后,雪顿节的活动更加完整,成了一个融宗教与世俗为一体的固定的传统节日仪式。

传统的雪顿节以展佛为序幕,以演藏戏看藏戏、群众游园为主要内容,是一个宗教浴佛、俗讲和世俗的礼拜、敬佛活动的融合。此后,在世俗民众的参与下,其节庆的内容又加入了赛牦牛、马术、赛歌、杂技等表演项目,宗教的庆典已完全转型为世俗人间的全民性节日文化。节日期间,藏人背着各色包袱,手提青稞酒桶进入罗布林卡内,有的还搭起帐篷,地上铺上卡垫、地毯,摆上青稞、菜肴等节日食品。欢宴歌舞、祝酒观戏成为这一节庆文化的主题。早期的“雪顿节”戏曲表演是作为“差役”性质下派的,而此后,在世俗人间的鼓舞下,大量藏地艺人开始直接从事这一行当。他们自觉地取材于宗教故事,借鉴高原民间的各类表演方式,并将其呈现在世俗的舞台上。

可以说,正是如“雪顿节”这种走下神坛的节庆文化所提供的艺术空间,极大地促进了高原民间戏曲歌舞的发展。

六月血祭娱神节:今天在青藏高原东部安多藏区的隆务河谷(青海省同仁县境内)依旧保存着高原农业区“牺牲献祭”的活态文化“六月血祭娱神节”。“六月血祭”是青海同仁县藏族、土族村庄特有的传统宗教性祭祀节日,已流传1400多年。是一种原始信仰氛围浓烈、文化形态与文化内涵复杂而丰富的人文现象。传说受人们尊敬的大山神在这一天到庄子中做客,主人要极尽热情好客之道。只有山神高兴,才能保佑村庄的吉祥平安。

“六月血祭”是一个以供奉自然山神为主的民间信仰祭祀仪式,所祭神灵有三类形式,第一类叫“勒什则”,是为娱悦“地龙神”;第二类叫“拉什则”,是为娱悦虚空神灵;第三类称为“莫合则”,是为娱悦军神。活动内容包括诵经祈祷仪式,以舞娱神仪式和血祭仪式组成,这其中的核心是“以舞娱神”,因而“六月血祭娱神节”从头到尾贯穿歌舞表演。歌舞的表演主要分为包括勒什则(娱神舞)、拉什则(龙鼓舞)、莫合则(军舞)等内容,舞蹈活动在这一盛大的宗教性节日中自始至终起着支撑的作用。

“六月血祭娱神节”有固定的时间,整体上是农历六月十七日至六月二十五日。节日活动由村庄中德高望重的长者和宗教的法师主持。长者代表着民意。而法师则上达民意下传神旨,可预知吉凶祸福、除灾祛病。祭祀活动开始前需要先迎请由1~2名“拉哇”(法师或巫师),举行诵经祈祷仪式。法师不是藏传佛教的神职人员,但在祭祀活动中扮演着特殊的角色,被认为是人与神的沟通者,能使神降临附体,代神言事。参加神舞的青壮年要穿着盛装,簇拥神轿,一手执箭杆,一手拿刀剑,象征山神赋予的神力和胆识。

“勒什则”是祭祀神舞的第一幕,由跳血祭舞、头帕舞、少女敬神舞组成。舞姿轻盈奔放。祈望娱悦山神来保佑村民人寿年丰。

“拉什则”的中心是跳“龙鼓舞”,由健壮的青年男子执单面鼓(龙鼓)表演。动作铿锵有力,勇武之中又不乏洒脱。中间穿插少女肃穆的敬神舞和戴面具的农夫舞。

“莫合则”是一种古代藏族军队舞蹈。舞者左手执弓,右手持剑,头戴圆形红顶丝坠帽,身佩红绿彩带,头戴虎豹面具,高喊“喔哈—喔哈—喔哈”的口号,舞出两军交战的场面,表演威武彪悍。

“六月血祭娱神节”最为引人注目的是“上口钎”和“开红山”血祭仪式,是虔诚的人们奉献自己的肉体 and 鲜血取悦山神祭祀活动。上口钎是法师为自愿的年轻人在左右腮帮扎入钢针,也称为“锁口”。上背钎是将10~20

根钢针扎在脊背上，舞者赤裸上身，右手持鼓，左手击鼓，边敲边舞。开红山则法师用刀划破自己的头顶，把自己的鲜血撒向四面八方以祭天地众神。

以文化人类学的眼光去审视“六月血祭”的仪式因素：沐浴—附体—请神—煨桑—绕山—供祭—祭礼—占卜—神谕——驱鬼，与原始祭仪的基本程序请神（献牲）、降神（脱魂）、领神（凭灵）、送神是完全相同的：请神——向神灵献祭；降神——用鼓语呼唤神灵的来到；领神——神灵附体后代神立言；送神——将神灵送走。举行祭仪时，拉哇即致诵词，追述民族的来历、向神祈祷。有些村庄还请附近寺院的僧人在庙内为神诵经。按照传统的习惯，部落与部落间互相往来，共同献舞酬神，互致吉祥。这是一种原始宗教氛围浓烈、文化形态与文化内涵复杂而丰富的人文现象。而在神舞、军舞、龙舞的表演中，渗透着某种更为隐秘的原始巫术行为：如跳拉什则以酬谢十三位战神战胜阿修罗天神的功勋传说；神舞中的求子表演；军舞中的“转圈舞”；龙舞的自然图腾符号等。作为一种古老的文化遗存，“六月血祭娱神节”保留着源于原始人类早期对时空的认识，反映的是人类一种原始的宇宙观。而另一方面，青藏高原独特的地理环境和浓郁的宗教色彩，使该地区文化具有农、牧、宗教三者合一的特点，其民间舞蹈属于典型的农牧文化型，多神崇拜的活动与祭祀相结合又不违背农时，舞蹈动律安详、和谐，舞姿丰富、优美。表演形式多样，道具舞居多，讲究乐舞结合与队形画面之变化。藏族人民通过“以舞娱神”这种古老的舞蹈祈求神灵保佑这方土地五谷丰登、六畜兴旺、风调雨顺，这也是古老民间祭祀观念下民间歌舞存活的文化本质。

原始的民俗信仰意识与苯教的巫文化是作为吐蕃民族基础的观念文化。佛教文化的传入，在经历了与苯佛斗争互融后形成了具有青藏高原独特思想体系的藏传佛教，这种文化的调整与妥协曾经历过一个漫长的血与火的较量。异质文化的交流与塑造重构对今天的羌藏族群文化形态产生了根本性的影响。民族艺术的演进是一个渐进的过程，从宗教的娱神到世俗的娱人民，民族的审美意识及其外化的各种原始艺术形态无不打上了宗教文化的烙印。恩格斯曾说：“舞蹈尤其是一切宗教祭典的主要组成部分”。从多神信仰中产生的巫觋狂欢，到佛教密宗中的人兽同体面具，再到世俗中祭礼中的古风。宗教的精神使民族原生的艺术形态独领风骚，虽经岁月的洗礼而历久不衰。

第三节 鲜卑胡系移民族群萨满祭仪中的戏曲艺术主题

在青藏高原，从远古时代就有与北方草原、西域地区、中原地区相连接的通道进行游牧狩猎，人员往来，物资交换，特别是地缘关系下相互间的余缺调剂，促使这里的地缘政治、族群交往一直以来都很繁盛。

就今日高原民族格局看，族源系统上“土族”和“蒙古族”很可能都源于东胡鲜卑人。在高原文化发展的进程中，即使这两个民族中融合其他民族，或者他们被其他民族所同化，这两个民族都愿意将自己的族源记忆建构在胡系民族上，几乎拥有着共同的族源记忆。地缘上的一致性追怀；相通的语言传统（同属阿尔泰语系）；民俗中浓郁的萨满信仰情结；且在长期的发展中，又有着种族间不间断的融合事实，又最终在信仰文化上都不同程度地接受和皈依了藏传佛教。

在有关土族族源问题上，学术界主要有吐谷浑说、阴山白鞑靼说。吐谷浑亦称为“吐浑”、“阿柴”，初由辽东慕容鲜卑中分化而出。北魏时期，鲜卑人大规模进入高原，其中最大的一支便是吐谷浑人。其间先后经历了“西附阴山”、“属永嘉之乱，始度陇而西”^①的迁徙，“其后子孙据有西零已西，甘松之界，极乎白兰数千里”^②。按《旧唐书》载：“吐谷浑自晋永嘉之末（公元313年），始西渡洮水，建国于群羌之故地”^③。其立国350余年，强盛时期几乎占据了除吐蕃以外的整个青藏高原及西域部分地区。鲜卑吐谷浑的民族迁移，是中国少数民族发展史上的一次伟大的征程。吐谷浑堪称民族的发展史是青藏高原多民族融合历史上最生动的代表，民族的迁徙与融合不但加速了本地区民族成分丰富，各部族的封建化和汉化进程，青藏高原的民族文化也由此进入一个崭新的发展历程。公元663年，吐谷浑被新兴的吐蕃王朝所攻破，一部分吐谷浑人东迁汉地，以后成为汉族的一部分。而另一部分为吐蕃附落，在此后的岁月里逐渐成为青藏高原土著居民，“吐谷浑”一词不再见于文献记载。

蒙古族同样也是从东胡经鲜卑演化而来。北鲜卑柔然部与南北朝时期

①（唐）房玄龄等撰：《晋书·四夷·吐谷浑传》卷97，中华书局，1974年10月版。

②（唐）房玄龄等撰：《晋书·四夷·吐谷浑传》卷97，中华书局，1974年10月版。

③（后晋）刘昫等撰：《旧唐书·西戎·吐谷浑传》卷198，中华书局，1975年4月版。

统治中原北方的北魏拓跋氏多次交战被击败后，分为南北两支。南支逃到辽河上游，成为契丹人的祖先之一；北支逃到雅布洛诺夫山脉以东、外兴安岭以南的地区，是室韦的祖先，而室韦是蒙古人的祖先之一。蒙古族在其演化过程中同匈奴、突厥、契丹等北方古老民族都发生了密切的联系，生存方式也逐步从渔猎、采集等原始的生产方式和以部落为中心的原始共同体过渡到以游牧为主要生活方式的部落联盟。13世纪初，蒙古族在大漠南北崛起，并迅速开始了西征与南下的对外扩张活动。公元1247年，萨迦班智达与阔端在凉州的会晤之后，青藏高原地区包括安多、百利（康区）、乌思藏全部融入统一的多民族祖国大家庭之中。

元统一天下，蒙古诸王贵族（主要是章吉驸马系统）领军镇守青藏高原东部，吐谷浑人故地遂有大量蒙古军民迁入。元朝灭亡后，相当一部分蒙古族便留居于高原东部地区。随时代的变迁逐渐与原来的高原土著融合，成为新的土著。明代中原汉族移民及其他民族将这些蒙古族遗裔蔑称为“鞑鞑”、“鞑子”、“土达”、“土民”等。

大量史资料表明，一方面因元朝灭亡丧失了统治民族的优越地位，另一方面，由于长期脱离其原居环境和民族主体，移民高原东部的蒙古族裔，在经济生活、文化风俗以及民族心理等方面受到居留地民族文化的影响而产生了诸多的变异，原聚居地的民族特征日益淡化甚至于消失，更多地接受了周边文化的濡染，尤其为那些强势民族所同化、吸收，在长期的经济往来、文化交流，特别是通婚和信仰皈依，以信仰为主体价值观的新兴民族共同体——西宁州土人，在族群的重构悄然形成。据此，今天的土族，应当理解为以留居原地的吐谷浑人为主体，融合了蒙古族，并吸收藏族、汉族等其他民族的成分逐渐形成了一个新的民族共同体——土人，其中代表鲜卑族文化的吐谷浑遗族“霍尔人”（吐谷浑是霍尔赛^①）始终处于主体地位。今天学术界关于土族来源的各种争论，实际上就是因为鲜卑吐谷浑与鞑靼蒙古两个族群文化同源、习俗相近、语言相通，尤为重要的是他们还有着几乎一致的青藏迁徙史，族群文化融合的同—性继承和延续十分深刻，以致我们的判断总是各执一词。

元代灭亡后，蒙古人退居北方草原，并与明王朝对峙。在此期间，随着北元势力的逐步衰微，各地蒙古族封建主乘机强大并展开内战。被击败的永谢部领主亦不剌和鄂尔多斯部首领阿尔秃厮，于公元1509（明正德四年）

① 蔡巴著，陈庆英、周润年译：《红史》，民族出版社1981年版。

“据众西奔，瞰知青海饶富，袭而据之”^①。不久，卜儿孩部也“以内乱奔据西海”^②，由此开启了大批蒙古鞑靼部驻牧青藏高原的历史。此后，先有“东蒙古”土默特部俺答汗率部落进入高原，后有和“西蒙古”和硕特部顾实汗移牧高原。至清初蒙古亲王罗卜藏丹津反清失败，蒙古族已成为高原民族格局中的一重要成员。

族群的认同并非单独存在，它是在“自我的认同”和“他族”的相互参照中互动形成的。今天，生活于青藏高原的土族和蒙古族在“族裔认同”方面已形成了构建共同体的基本模式。具体讲，两个族群的群体意识中从祖辈处传承下来的对祖先出生地的记忆有着共同的认知；对所属族群的文化怀有与生俱来的优越感。而在个体族群意识上，对所归属于的文化集团有着共性的识别，并有着强烈的“我群意识”。另一方面，从历史上周围民族对两个族群的“族性”对比看，对这两个构成文化共同体的民族表述，几乎无一例外使用“霍尔”这一中心词。应该说，对“族群”和“族群文化”的认识不能脱离民族的共性及其演进的轨迹。青藏高原的文化历史其实就是一个移民视野下的文化再造工程，它带来的族际间交往的日益频繁，文化整合方式日益丰富，甚至某种文化因人为或理性的干预而日趋弱化，而这不正表明了人类社会文化的不断成熟的自身发展规律。

宗教对于民族历史的演变、民族文化特色的形成以及对民风、民俗、民艺乃至民族心理气质的刻画、影响不可谓不深。宗教的传播与教化，表现出了一种真正的“文而化之”的功能。对于一些还处在文化发展初级阶段的民族，其意义与影响是深远的。

原始信仰作为人类早期思维活动的产物，它具有普遍性，几乎所有古老的民族都曾经历和产生过原始的宗教活动。原始的萨满教是北方草原游牧民族宗教祭祀活动中鲜明的文化遗存，“数千余年来北方诸民族文化史的核心史观，便是萨满文化的传承史。萨满是民族文化和民俗形态的母源”^③。而青藏高原的萨满教文化与漠北草原移民族群有着密切的关系，一直到近代，萨满宗教的一些仪式，消灭除病驱鬼降神的方法在高原“鲜卑胡系移民族群”民间生活中依然顽强存活着。

“萨满”一词在通古斯语中意为“极为兴奋，激动不安和疯狂的人”，

① (清)张廷玉等撰：《明史·西域二》卷330，中华书局1974年3月版。

② 同上。

③ 富育光著：《萨满教与神话》，辽宁大学出版社1990年版，第1页。

而只有能够和“神”建立关系的人才可称为“萨满”。萨满教曾流行于中国北方阿尔泰语系各民族,如通古斯语族的满族、鄂温克族、鄂伦春族、赫哲族、锡伯族,突厥语族的维吾尔族、哈萨克族、柯尔克孜族,以及蒙古语族的蒙古族和达斡尔族等。所以每个民族对萨满的称呼也不一不致。蒙古族把这些巫师简称“博”,其中,男性巫师称“博额”,女性巫师称“奥德根”;土族将自己的原始信仰和宗教也称为“博厄勒”,与蒙古族发音相近,或借用藏语称“本本”“本本子”等。萨满教文化属于原始宗教文化范畴,是一种以氏族为本位的原始自然宗教,发轫并繁荣于母系氏族社会的文化土壤中。渔猎、游牧生产以及由此决定的生活方式是萨满教赖以产生和发展的经济基础;自然崇拜和万物有灵的观念是其宗教思维的核心和基石。在原初民眼中,寒苦恶劣的自然条件、原始落后的生产方式处处显示着自然伟力的巨大和不可抗拒。而人的生老病死却似乎是永恒的,受冥冥之中的力量支配。神秘的无所不至的主宰力量与人类自身的渺小与无奈刺激着人类的精神的不断创造。于是氏族世代信奉的自然神、氏族守护神、祖先英雄神成为他们精神的依托。遇有天灾人祸、风雷雨电人们自然要求助于“萨满”的通天来祈得神庇佑,我国北方民族有着自己最为独特的地方性知识系统,他们对物候、历法、天文、地理知识的积累,而这也是萨满文化信仰的深入人心并具强大生命力的根本原因。

萨满教是一种原始多神教,萨满的思想观念主要体现为宇宙观、灵魂观、气运观、神道观等构成。这其中,萨满祭祀中的“脱魂”和“凭灵”仪式是其信仰的最突出结构要素。萨满巫师借古老的昏迷方术来“脱魂”,又以“凭灵”的形式借神灵之语来干预现实生活。尽管不同民族的萨满信仰有不同的程式,甚至不同的氏族之间亦有差别,但萨满祭仪的基本仪程几乎传承一致:请神——向神灵献祭;降神——用鼓语呼唤神灵莅临;领神——神灵附体后代神立言;送神——将神灵送走。这样,请神(献牲)、降神(脱魂)、领神(凭灵)、送神便构成了阿尔泰语系诸族萨满教仪式的基本架构。今天,萨满教的功能不仅表现为对原始思维的透视,它本身还是信仰的一种现实存在。萨满教文化历史积淀中的诸多原始观念和等原始文化内涵以活态化的形式渗透并融入民族生活的俗信中,成为民族共同的文化心理结构,成为强化民族认同的文化基础。

作为北方阿尔泰语系的迁徙民族,生活在青藏高原上的土族和蒙古族,在初来的相当一段时间里信奉的依然是萨满教。岁月和环境的消磨也必须经历“文化适应”与“文化整合”。通过“我群”遗忘、“他群”认同、身份适

应等族群重建来逐渐消弭自身的移民身份。反映在文化上,受藏传佛教“强势文化”和地域优势文化双重的影响,土族和蒙古族都先后皈依佛教。存在于氏族部落形态中萨满教信仰,被藏传佛教中的密宗祭祀仪式所融合、代替,特别是随着藏传佛教格鲁派在蒙古贵族的强势推动,宗教意识中的萨满教祭祀仪被逐步细碎化和生活化,仅以祭祀、占卜、治病等潜隐的生活化面貌偶露真容。佛教观念中的三世轮回、因果报应学说便很快改造或充实了萨满教的灵魂崇拜,从而实现了从“魂不变”到“神不灭”的信仰转移,并以后者作为蒙古人的坚定信仰。

而行善者死后可超生天堂,享受天堂佛界的幸福;作恶者死后则要堕入地狱,受尽地狱的煎熬。将宇宙上界、下界比作天堂的造物和地狱的惩罚,这与原始萨满教的宇宙观念已相去甚远,也与萨满教文化中诸神平等的精神实质大相径庭。灵魂的转世再生和人生的苦尽业报将萨满教文化重新塑造成一种带有佛教思想痕迹,但仍以萨满文化固有观念为主导的新的民间宗教信仰体系^①。

美国文化人类学家托马斯·哈定在其著作《文化与进化》中提出文化具有“稳定性原则”,提出“当一种文化受到外力作用而不得不有所变化时,这种变化也只会达到不改变其基本结构和特征的程度与效果”^②。基于这样的认识,在今天整个西部文明特别是青藏高原原生文化的深层结构当中,强大的萨满教文化一如暗河的涌动,不曾停歇。一方面,青藏高原土族和蒙古族这两个北方阿尔泰语族群已信奉藏传佛教,但原始宗教的因袭性、凝滞性,特别是其生活化的隐性沉淀,使萨满文化中的许多特质都是以民俗的形态至今在民族民间文化的土壤里得以留存。另一方面,萨满教信仰活动中祭祀程式,以及由此引起的萨满和参与祭祀的人们所做的“凭灵”舞蹈动作,后渐渐大体固定的模式,发展成为反映特定内容的歌舞艺术。德国学者洛梅尔从艺术的角度指出萨满教为“各种艺术的综合体”^③。认为萨满教歌舞实质上是使公众传统神话中的形象生活化并发生作用,利用其形象给部族群众以精神和思想的影响。当然,这些持铃击鼓的萨满神舞也为我们的戏曲文化考察提供了虽难理解但却弥足珍贵的活态现场。

① 郭淑云著:《原始活态文化——萨满教透视》,上海人民出版社2001年版,第57页。

② (美)托马斯·哈定著,韩建军、商戈令译:《文化与进化》,浙江人民出版社1987年7月版。

③ 转引乌丙安著:《神秘的萨满世界》,上海三联书店,1989年版。

蒙古族祭坛歌舞：

腾格尔沙科森：蒙古语音，意为“祭天神”或“祭天”。明清两季，藏传佛教格鲁派在蒙古贵族的支持和倡导下开始大兴于草原，但其影响还仅限于蒙古上层社会，蒙古人大多信奉的仍然是萨满教。腾格尔沙科森便是蒙古族萨满教观念之一。“腾格里”（长生天）即指上层世界又指主宰一切自然现象的“先主”，还包含“命运”、“运道”的意思。天作为自然神范畴，伟大神圣不可侵犯，且有灵魂意识。故祭“腾格里”是蒙古族民间最重要祭典之一。祭礼多在七月初七或初八进行，分以传统奶制品上供的“白祭”和以宰羊血祭的“红祭”两种祭法。血祭又叫红条，即杀牲祭祀。《通鉴纲目》云：“依蒙古风俗举行祭礼时，杀牲畜，用牛马奶行灌礼，再由博额做祈祷”^①。蒙古族认为牲畜为天所赐，故杀牲以酬天，故血祭和奶祭习俗是最原始宗教意识中常用的仪程内容和祭祀方式。今天民间祭天活动依然采用这种最常见，也最生活化的形式：每当熬好奶子，首先要朝天洒上少许，以敬天神；饮酒时，用无名指沾酒朝天弹洒，表示先敬天神。在原始信仰意识和生活环境的影响，蒙古人对蓝天有着深厚的感情，进而把蓝色作为本民族的象征，以蓝色象征伟大和吉祥，将自己民族称为“柯柯蒙古勒”（蓝色的蒙古）。

罗斯德沙科森：蒙古族语音，意为“祭海神”或“拜水神”。这种水祭习俗是从早期萨满教中的自然崇拜宗教信仰中发展演变而来的。在蒙古族眼里，水——大海（包括大江、大河和湖泊）是世上最为纯洁之物，不能以脏水、秽物污染海水，也不准捞海里的动植物，水神是诸神中最易怒的神灵，一旦冒犯，水神必会给人类带来灾难。因此，对水神的祭祀要频繁进行。在民众的生活中，每次重大祭祀，常常会举行一些娱乐活动，以营造出一个天人共享的文化场域，在博取神祇愉悦的同时，也取悦人间世俗。

嘎拉沙科森：蒙古语意为“祭火神”。这是整个阿尔泰语系民族共同的民间信仰遗存。蒙古族至今视火为最神圣，认为火是天地分开时产生的主要力量，有着驱邪去祟的神圣功能和消毒的实用功能。在日常生活生活中，人们较多地表现出对火的敬畏。在我们看来，这是具有世界性的祭火崇拜的遗留。火神祭祀分年祭、月祭和常祭。年祭在阴历腊月二十三举行晚间进行，这天是送迎火神的火日。祭火前，家人由家中长者引导，悉数集中于灶前，将酒品（黄油、白酒）、五色丝线和羊毛装饰的羊脯作为主祭之物，投入火中或供于灶旁，由主祭做祷告，诵念火神庇护祷词（藏传佛教传入后，加入延请喇

^① （宋）朱熹等撰：《通鉴纲目》，吉林出版集团，2008年9月版。

嘛诵经一项),以感谢火神爷的庇佑,祈祷来年人畜两旺、水草丰美、五谷丰登、吉祥如意。月祭常在每月初一、初二举行,形式较简单。常祭则主要表现在生活中关于火的俗信和禁忌,以传达蒙古人对火的崇敬,如每当饮酒时,先用无名指蘸酒朝火弹一下,以敬火神,喝奶子、吃肉时,要先向火神敬献头份。禁止向火中泼水,不能用刀、棍在火中乱捣,不能向火中吐痰等。随着火种保存能力和引火技术的提高,火祭以家庭为单位散布,火神遂成为蒙古族供养的家神,每家的火神均不得随意交换。在蒙古族的婚礼中,新娘只有向婆家的火神叩头拜礼后,才能引进家门。

察罕撒日:蒙古语“察罕”为白色,“撒日”为月,系蒙古族春节的古称。尚白是胡系民族抑或为北方游牧民族的共同信仰,也是萨满教文化的主要组成部分,传统上也把白色方在上位,故称岁首正月为白月,故称春节为白节。一般认为,察罕撒日起源于元代,白月元旦称“孚青察罕”,意为“旧白节”,公历元旦为“喜尼察罕”,意为“新白节”。节日前夕,须清除蒙古包及房院,准备奶食、肉食、新衣。除夕日,畜归圈,人回家。当晚,蒙古包内蜡灯燃起,神龛供佛献礼,置净水铜灯十二盏;年夜饭时换衬衣,敬天、地、火三神,书祖先名于矮桌供奉,以示不忘考妣先祖。祀神祭祖,饮酒进餐,晚辈后长辈敬酒祝福以送旧岁。饭后以娱乐为主,男人下蒙古象棋,听艺术拉马头琴,男女青年则纵情歌舞欢娱,通宵达旦。初一凌晨,男女尽著新袍,晚辈向长辈磕头敬酒、献哈达;长辈则拥抱小孩,回赠鲜奶,祝愿纯洁幸福。按族俗,初一至初四不远行,以居家为主,至亲间拜年,献哈达、礼物,是日以诸多形式的歌舞狂欢娱情,是包括戏曲等诸多艺术类型繁盛的源头之一。初五至初十,主要会朋访友。随着藏传佛教的传入,节日期间的寺院举行“查玛”^①展演,意纳吉,行驱邪;民间则举行赛马、射箭、歌舞等活动,竞技娱乐,畅叙情怀。

敖包塔克拉嘎:蒙古族语音,意为“祭敖包”。祭敖包是蒙古人自古流传下来的宗教习俗,亦为萨满教传统之一。它与藏族祭拉泽、汉族祭表木的原型同出一辙,祭敖包为山神祭祀、树木祭祀和白石祭祀的综合体。敖包是石堆、树枝、草皮围筑成台,台中心堆一座圆形实心塔,顶端立系有经文布条或牲畜毛角的长杆。一般堆立在萨满法师或宗教活佛、僧人所指点的高山、垭口或交通要道上。敖包原为部落边界标志,后逐渐演变为宗教象征,祭敖包亦成为宗教活动。每年祭敖包时,蒙古族男性牧民身着节日盛装,骑马乘

^① 蒙俗谓打鬼,实藏传佛教密宗“金刚法舞”的蒙古语称呼。

驼带着简易帐篷，从四面八方来到供奉山神敖包处，进行祭祀和祈祷。早期的祭敖包要供祭活牛羊，以酬答山神，受藏传佛教文化的影响，现在敖包文化中有着浓厚的佛教文化内容。祭祀时有喇嘛诵经、摆供，甚至于祭祀活动由喇嘛来主持。拜祭者除了绕敖包泼洒奶食，男女老少还要向喇嘛膜拜祈祷叩头，接受灌顶礼。祭祀仪式结束后，常举行赛马、射箭、摔跤等竞技活动。敖包祭是蒙古人为纪念发祥地额尔古纳山林地带而形成，表示对自己祖地的眷恋和对祖先的无限崇敬。这一信奉萨满教时最重要的祭扫仪式，现已演变成了一年一度的节日活动，同时也成为民间歌舞展演的大舞台。

土族祭坛歌舞

在青藏高原，土族在文化上的适应能力可谓最强。主要表现在信仰、生产方式、族群认同等方面的活跃。在信仰方面，土族从族源上信奉原始的萨满教，其信仰和巫师的活动延续至今。同时，土族在历史上又受到藏传佛教和中原道教文化的影响，因之，也供奉佛、菩萨、护法金刚、玉皇、龙王、王母娘娘等。在族群认同上，早期受蒙古政权辖制，主动靠近蒙古；后随着藏文化强势地位的凸现，又主动向藏族靠近；近代以后，当汉文化地位居于主导地位，对于汉文化的接受则从精英文化层率先进行改易，族群的漂移特征十分明显。在萨满教文化底蕴上的佛、儒道三位一体，成为其族群文化经营层面上最为明显的标志，并也由此影响到了土族文化艺术，包括戏曲艺术在内的文化层异常活跃的特质。

法拉舞：法拉为交神的巫师，土族将其称为“博”或“胡古安迭”，汉语译作“神汉”，是人神间沟通的“神媒”或“灵媒”，多为师徒相传。受青藏地区文化的影响，他既是萨满教巫师，又是苯教的巫师。通常状态下，这类法事活动一般不会单独进行，往往依附于其他祭祀活动，作为其活动中的一个部件，其活动既不脱离生产劳动，也没有专门的活动场所。这些具有灵媒身份人，主要活动是主持村寨中每年一次的娱神庙会活动，日常则主要为各个家族跳神祈福、为村社跳神求雨、丧葬中的击鼓送魂、卜算、放咒、禳解、驱邪。除了庙会、祈雨等集体祭祀外，法拉活动多在夜间举行，议程主要经过请神、娱神、酬神和送神几个环节，主要法器有羊皮手鼓、钹、镜、腿骨、钢刀、神帽、花法裙等。跳神多以击鼓、舞蹈、唱歌等方式请神附体，宣谕神判，或挥刀驱鬼，然后娱神、送神。现在的跳法拉常与佛事共举，神巫合作以驱赶鬼怪、镇妖除邪。

巫术的信仰是原始审美意识互渗的最主要形态，它的特点和作用是将万物有灵的观念运用于普遍的行为操作，以达到控制自然的目的。在以宗教为其民间意识形态主体部分的民族中，原始的信仰习俗统摄了生活的所有方面，同样也创造了艺术的最初形式和提供艺术展演的场所。由巫师指导和操作的原始信仰中的各种仪式和仪轨，与人类初期艺术的创造的深刻体验和感悟密切相关。以舞蹈、歌吟等方式来取娱于神是原始艺术的最主要功用，巫师行卜所表现出的人与神交的过程和神秘内涵既传递着萨满文化的活动信息，也包含着丰富的原始歌舞活动的内容。原始的艺术可以看做是巫术活动的载体，而艺术又以其特有的审美魅力，增强了巫术活动的感性力量。

苏捏斯道达舞：意为“招魂”，是土族民间信仰风俗。受萨满教信仰中万物有灵观的影响，土族认为人都有灵魂附体，若魂不守舍就会死亡。面对死亡的威胁，保全魂魄是最重要的。如果丢了魂，就要想办法尽快招回来。通常情况下，苏捏斯道达舞多用于患病、惊吓之人的消灾弭祸，其仪程一般用病人的内衣包1个馍，由父母到丢了魂的地方去呼喊病人名字，叫他“回家来，家里来了吃馍馍，喝茶来”，一呼一应，边叫边撒馍。回到家后让病人答应一声“回来了”，吃点馍，就算将魂招回来了。而平时人们受到惊吓以后，要迅速撮土入怀，以防丢魂。

劳毛德纳顿：土族语意为“跳驱魔赶驱舞”。一般农历正月初三，土族群众汇集在村寨中的寺庙里，给村寨的保护神献供点灯，煨桑并磕头请神谕。内容多为询问村寨一年中的农牧收成、人丁福祸和村寨的安宁与否等事。得到神谕后，一些村民头戴恶魔鬼怪面具，翻穿皮袄，腰系铃带，手持5尺棍，在神轿的前导下，挨门挨户跳神舞，驱赶邪魔妖鬼、瘟疫疾病，以求村寨的平安。

撒松拉：土族民间消灾禳解活动。若家中有人患病，认为是鬼魔邪气所致就必须做“撒松拉”仪式。便请法拉做法（有时也由家中老人承担），用一条新毛巾或一块新布包裹装满麦麸皮的一只碗，在病人身上轻轻摩擦，同时口诵祷词，祷告恶魔鬼怪、邪祟秽气离开人体。然后，快速将碗端出家门，打开布巾，将碗中凹下去的部分的麦麸皮用菜刀挑起倒掉。人们相信通过这种方法可以将患者身上作祟的病魔驱走，疾病即会痊愈。

观经会：土族民间节庆活动，土语称为“蓝迦”或“观经法会”，主要流行于青海互助地区。每年农历正月十四、六月初八初九在佑宁寺举行。届时，喇嘛齐聚大经堂诵经，善男信女磕长头，点酥油灯，进行布施、煨桑。除宗教仪式外，在跳神院跳“法王舞”、“马首金刚舞”，跳神在喇叭、唢呐、

皮鼓的伴奏下，一面念经一面跳舞，气氛庄严肃穆。观经会的尾声是大型晒佛仪式，将寺院内珍藏的大型唐卡佛像搬至寺院外的山坡处，展开供人们礼拜、欣赏。

鲁若：是土族宗教性歌舞会，亦称“六月会”或“六月鲁若”。同仁县土族于每年农历六月二十一日举行，为期3~5天。是日早晨，土族男女老幼盛装出行，汇聚到本村的寺庙里煨桑、点灯、祭祀天神神祇，祈愿众神护佑平安、人畜两旺。表演有20~30名未婚女子身穿长袍，并列两行，按长队序列起舞，手捧哈达，缓缓向前跨步，至神帐前礼拜。由几十名青壮年男子装扮的神舞队则表演神舞。其中，有的表演者在两颊穿钎数枚，以示真神附体，与民同乐。接下来举行一系列民间的娱乐活动。“鲁若”的表演与单纯的娱神活动已有所变化，它既有原始宗教血祭的现实表演，也有娱乐神祇的神舞演出。但所有的表演在满足宗教的虔诚信念的同时，更多赋予了娱乐乡人观念。反映出宗教的意识在民间文化的大海里，不断世俗化、戏曲化的艺术衍生规律。特别有意味的是，在我们的调研中，发现这一融宗教与民俗为一体的民间歌舞会，与周围藏族村寨进行的同类型的歌舞有许多相似之处，如插口钎的血祭仪式与青年女子的敬神舞。同时，一些其他民族的动态歌舞表演方式也开始悄然进入这一祭祀仪式中的俗性表演中。反映出土族传统文化兼收并蓄、习染混融的价值取向和表现形式，而这种混融性的文化空间也成为土族民间戏曲艺术的重要载体。

纳顿会：土族语音，意为“娱乐”、“玩耍”，从语言角度上分析当为蒙古族“纳达慕”的音变。由于土族只有语言的历史传承，而没有文字的记录，关于“纳顿”的渊源多保留在口头文学中，其中有农民起义“跳舞惑敌说”和祭二郎神求“风调雨顺说”等。据《土族简史》从两汉开始，民和三川地区便是重要的军事要塞而阻断甘青两界，蒙元时期曾大量驻军于此，并有后裔留居。明初据守三川要塞的土人和蒙古人归顺明王朝后封官授职，如土人首领李南哥及后裔受封建府于今民和，称东伯府，东李土司。民和三川成为土司长期盘踞和其部族繁衍生息的聚居区。综合民间故事和文史引证，“纳顿”源于元代中叶，完善于明代中后期是可信的。

“纳顿会”每年农历七月十二至九月十五，在青藏高原东部河谷地区的民和三川21个较大的土族村庄中依次轮流举行，前后持续六十三天，堪称世界上最长的民族民间狂欢节庆活动，故又称“七月会”、“庄稼会”。七月初是高原地区农作物开镰收割、庆贺丰收的日子，也成为高原人一年劳作后全民参与性质的世俗狂欢节。因之，我们也认识到以农村祭祀礼仪为母体的歌舞

表演，是促成民间戏曲走向成熟的社会性契机。

“纳顿”是以祭祀地方保护神——“二郎神”（原为道教神祇）为主体的民间信仰仪式。而其表演的内容上又兼具有佛、儒以及原始自然宗教的观念，程式上保留着鲜明的萨满“凭灵”印记，并且带有以舞乐的酬祭神灵形式。整个“纳顿”表演的序幕在庄严的藏传佛教“嘛呢”诵经声中拉开。桑烟燃起、纸幡悬挂，在锣鼓手的鼓点，约百余人参与的祭祀队伍边舞边走“跳会手”舞，并齐跪拜神像，高唱“喜神曲”，祈福祖先，并恭敬请神降临凡间，与民同乐，以祈一年中的风调雨顺。之后的表演内容包括农耕劝稼傩戏“庄稼其”（汉土语音合璧，意为庄稼人）、“三将”（“三国”刘、关、张故事）、“五将”（三将加曹操和吕布）、“杀虎将”等“傩面具”舞蹈节目。

“纳顿会”的最后程式是巫仪“跳法拉”。土人视“法拉”为二郎神弟子，“法拉”鼻、耳、舌、肩、乳插钢钎，又舞又跳继而进入狂迷状态，“凭灵”附体并代神宣谕，众人呼号应和领受神谕。仪式结束部分则以焚烧纸旗和纸幡向神献祭，并鼓舞送神，以感谢神灵护佑。“纳顿会”是一种典型的北方草原萨满教“交感巫仪”与青藏高原喇嘛教“神佛傩舞”的观念与形式融合。“法拉”的跳神和祖先的“祭仪”崇拜方面仍旧保留着土族先民们浓郁的萨满教遗风。

“於菟神祭”：居住于青海黄南藏族自治州同仁县隆务河畔的年都乎村土族人于每年岁末都要举行祀神驱邪、祈求平安的岁末祭山神节，并以二郎神为山神和地方保护神。

每年农历十一月二十日这天，年都乎村民集中到本村二郎神庙内，在拉娃（巫师）的主持下，吹奏海螺，举行诵经活动。中午时分，各家男人集中在庙中举行煨桑、敬神活动，之后，在头戴五佛冠，手击单面羊皮鼓的“法拉”（巫师）的引导下表演一种仪式——跳“於菟”（音 wutu），因此这一岁末神祭又被称为“祭於菟”。“於菟”一词是古楚人对虎的称谓，一些学者以该词为对应，推导以为“‘於菟’是属于楚风古舞，是楚人信巫崇虎的遗痕”，此后，多数学者皆以此说为定论^①。“祭於菟”由七名男子赤裸上身，挽裤露脚，用锅底灰或墨汁在胸部绘虎头样，面、胸、背、臂、脚绘以虎豹斑纹，两手持树枝。待鸣枪或放鞭炮后，即奔向村内，翻墙入屋，“叼”拿村民家中事先备好的鲜肉、中空圆饼并套挂在手中树枝上。如遇病人卧床则在

^① 乔永福，年都乎“於菟舞”分析，青海省文学艺术研究所《创作与研究》第2集（1990，自印本）。

其身上逾越数次，尔后从村巷列队跳舞奔行。当听到再次鸣枪后，即逃出村外，于村外河边洗去锅灰。法拉则于村外河滩中诵经焚纸，祭祀共历2个多小时。

扮虎驱疫是古人万物有灵的宗教文化观念在民间舞蹈中的遗存。虎图腾崇拜及其相关的艺术形式在我国其他少数民族地区均有遗存，大量的民族学、人类学研究的资料表明，“於菟”的形态与中国南方云南彝族的敬虎节，土家族、纳西族、白族、哈尼等民族的崇虎习俗有相同的文化渊源，而这些民族的文化几乎都可以从古羌人的历史文化中追溯其源头和流变关系。

考察青海河湟同仁县年都乎村的土族“祭於菟”仪式表演，从文化内涵上显示出受到农耕文明影响下，游牧民族的文化选择与文化的重构。年都乎村所处的同仁县，古时称为“大、小榆谷”，自古为羌人活动地域，由于所处为河谷丰饶之地，气候条件较河湟其他高寒地区温暖，形成适牧更宜农的肥沃之区。自公元93年（汉和帝永元五年），居延都尉贯友还攻迷唐于大、小榆谷，汉族军民便不断迁居于此屯田戍边。明清以降，汉族居民更是大量迁入此地。优越的农耕文明的艺术种子便在这里与游牧文化中的浪漫气质结合起来，展现出全新的面貌。

文化交流与互融是人类文化发展的一大动力，从世界历史看，贸易、战争、移民是构成文化交流是重要内驱动力，而我国古代时期各民族的文化交流其特点就是宗教与艺术相互渗透。鲜卑胡系移民族群是青藏高原最早也是最大的一个移民群体，其原始文化的核心是以北方草原萨满教信仰为精神指引的民族宗教祭祀仪式以及由此延伸出的宗教歌舞等象征艺术。在进入高原后，萨满文化的生存空间、社会环境发生了巨大变化，特别是与藏传佛教文化的异质碰撞、交融、渗透中，其民族文化的基本结构和特征以一种相对稳定的方式——民俗化的形态得以保持。适应变化是绝对的，保持稳定是相对的。从青藏高原鲜卑胡系移民族群原生文化形态的考察中我们较清晰地了解到异质文化的影响和渗透是一个艰难而又痛苦矛盾的过程。而任何一种文化本质上都有其保守的一面，特别是当异质文化部分逐渐渗透到原有文化的内核中心时，民族的原生文化便以更为顽强的生命力，在民间文化的天地里，以基因传递的方式表现出自己的鲜明个性来。今天的高原萨满文化既蕴含民族精髓，又汲取外来营养；既陶冶于巫文化的精神洗礼，又融汇创造着神巫共适的文化新天地。

第四节 中原农耕移民族群节日庆典中的戏曲艺术主题

作为一个移民群体，汉族涉足青藏高原并定居于此，基本上是汉代以后的事。汉初，匈奴势力空前强大，拥有控弦之上30万，臣服诸羌，河湟羌地几乎全为匈奴所控，匈奴与羌人遥相呼应，窥视关陇，高原东部的羌人故地一时成为匈奴进攻汉朝的重要补给源。为解除匈奴人威胁，割断匈奴与羌人联系，经过七八十年的休养生息，到汉武帝时开始了“征伐四夷，开地广境，北却匈奴，西逐诸羌”^①的战略行动。公元前127年至公元前119年，经过几年的汉匈战争，河西走廊和青海河湟地区纳入了汉帝国的版图中。国家经济实力增强，财力雄厚，加上对匈奴战争的胜利，新的疆土大量开拓，客观上使移民空间上的条件已具备。于是，中国西部以屯田实边为主的大规模汉族移民，自然便在这个大的历史环境下波澜壮阔地开始了。

自汉武帝以后，历代封建王朝都把移民、屯田、实边作为开拓与巩固西陲的重要国策。汉族在中国西部边疆大规模屯田活动，不仅使用期高原东部的河谷地区得到了开发，巩固了地方建制，而且也把内地先进的生产工具和生产技术传播到了高原。在长期的屯田戍边中，一批又一批的内地汉人留居下来，并在与土著的结合中建立了自己的家园，形成了青藏高原新的土著居民。

自古以来，高原东部河谷地区水草丰茂、宜农宜牧，地理位置上成为高原牧业区与北方草原、中原旱作农业区与西南稻作农业区的接合地带，因而也成为南去北往、东西迁徙的民族文化走廊。然而，自魏晋南北朝时期的群雄角逐、政权鼎立、五胡乱中国的混乱战争却高原东部河谷地区人口锐减，地方空虚，汉族死亡及外逃者不计其数。

历史发展到明代，退居大漠的蒙古北元政权与明王朝南北对峙约二百年，对明王朝构成严重的军事威胁。青藏高原东部地区“乃甘肃凉庄之右背，河州洮岷之前户”^②，战略位置突显。为巩固并稳定明王朝的西北边陲，巩固边陲，发展生产，明王朝再次驱动了西部屯田策略，这也为青藏高原东部地区汉族移人口的自然增长创造了条件。明代还在西部地区设立了茶马司，同西

① 范晔撰（唐）李贤等注《后汉书·西羌传》卷117，中华书局，2005年3月版。

② 《西宁卫志·西宁志》，青海人民出版社1993年版，第174页。

部少数民族地区发展茶马贸易,使高原东部地区成为茶马交易为主要内容的民族互市,这也极大地促进了这一地区商业贸易的快速发展,也招徕为众多的川陕茶商驻足居留。汉族军民的大规模移民屯田实边,使明代以来高原东部地区传统以牧业为主的各少数民族在汉族先进农耕文化的影响下,向以农业为主业的经济类型开始转化。区域经济类型的这种巨大变化也必然会影响精神文化建设当中。具有显著特征的是:随着汉族移民脚步的加快,儒学教育已在高原地区扎根并结出硕果,对社会的影响是巨大的。

清初,在平定罗卜藏丹津反清事件后,清王朝得以在青藏高原东部全面施政。汉族的高原移民风潮也就此愈演愈烈,并一直持续到近代。而高原东部农业区民族人口结构也就此发生了巨大的变化,汉族人口开始逐渐形成多数。

族群文化是一定经济环境下该地方人文历史、群体性格、精神风貌的真实写照。青藏高原的中原汉族移民,我们所以将其作为一个独立的社会族群去审视,因其与中原汉族社会的构成方式和文化特性不同。首先,青藏高原汉族人口的组成也是一个多元融合的产物。这其中有直接来自内地大江南北的大量军屯士卒,而有为获得土地进行拓地开荒的农民,更有慕华夏风气而来的少数民族群体。历史上的西宁州土人、汉回、汉土人、家西番都是这一群体的重要组成部分;另一方面,也应看到,作为明清两朝大量迁入高原的文化强势群体,汉族在高原的生活中,比较顺利地保持了汉儒文化的精神,从文化教育、精神信仰、生产生活方式等诸多方面影响着这一区域内他群文化的建设与选择,并且以小型化的社会形态,进行着自身文化的重构与认同。

在青藏高原漫长的历史时代,中原农耕移民族群主要以自然经济为主体,家庭是一个经济生产单位。而儒家思想在汉族社会中又是伦理文化的指导思想。由于汉族与各少数民族交错杂居,文化作为各自相对完整而独立的单元,以横向组合的方式共存共聚,呈现出互渗相融、多元分割的平面分布格局。加之,所聚居的主体在农业文明的边缘地带,故使这里的汉族社会很难像中原一样形成健全的思想文化体系。在生活方面,一般随中原汉俗大流多穿褐衫、毡袄。为人重宽容厚道,喜结伴而行。而饮食与其他民族基本一致,以青稞、小麦、豌豆、马铃薯等为主要食源。中原农耕移民族群素有聚居之俗,居地之名多为“堡、塞、庄、家”等,村落居所多由土坯或砖房构成,民间称为“庄廓院”,内居室装饰多简陋而朴实。社会活动多在亲友邻居间进行,重家庭亲情和礼仪往来。很重视人际关系、礼仪往来,乐于交融,与当地土著居民间互相渗透、融合,形成相互“间离”又岁时互动的小型社会形态。

在宗教信仰方面,中原农耕移民族群没有一个为全族群所有成员为信仰的宗教观念,没有形成宗教化的体系。其文化是以儒家伦理文化为基础形成的多元文化。宗教信仰的心理基础是万物有灵论和人、鬼、神的一统论,传统的信仰中佛教、道教、基督教甚至原始的萨满信仰都在一定范围内影响过中原农耕移民族群的文化与生活。天、地、人、鬼、神共存,而因而构成儒释道杂糅,各取所需的文化心理机制。而这种多神混杂的信仰体系又是以民俗民间文化的形态在社会各个角落发挥着文化解释、族群认同和生活禁忌等地方性知识的。

农耕祭礼与乐舞文化

作为农耕文化的背景下的原生民俗形态和由此形成的戏曲艺术形态与汉族早期的宗教祭礼观念有着深层次的联系,同时又以傩蜡之风的庙会、社火文化形式进行展演。

据先秦典籍记载,汉族的祖先在几万年前就有了宗教的祭祀活动,并随之出现了“巫”的原始歌舞形式。《尚书》所载“予击石附石,百兽率舞”^①就是一种原始人类在渔猎劳动之余的祭祀活动。《孝经》也称“祭祀”为“祭者,际也,人神相接,故曰际;祀者,似也,谓祭者似先人也。”^②原始人类通过装扮成百兽的拟态性歌舞,仰求于天地祖宗,以达图腾佑护的目的。“古者民神不杂,民之精爽不携武者,而又能齐肃哀正,其智能上下比义,其圣能光远宣朗,其明能光照之,其聪能听彻之,如是则明神降之。在男曰覡,在女曰巫。”^③显然,巫在原始祭祀活动中的作用是不可忽视的。巫以“卜祝”为主事,其职责是祀奉天地鬼神(祝),凡巫均能通神灵,凭附神的意旨来预言凶吉(卜),并以歌舞来娱神、酬神。在我国汉民族古代民俗文化中随着自然图腾、祖先崇拜及神鬼观念的出现、上升,以巫覡为中心的民间祭祀活动也日渐繁多。天地山川、日月星辰、风雷雨电、社稷五谷等等都在祭祀之列,而其中以“蜡祭”、“尸祭”、“雩祭”为其祭祀活动的最主要形式。

腊祭:一说产生于伊耆氏,一说产生于神农氏。“腊”与“蜡”各为一祭,均在岁末同一日举行,分别为祖先祭祀和自然神祭祀。其中,“腊”单祭

① 慕平译注:《尚书·舜典》,中华书局,2009年3月版。

② 汪受宽译注:《孝经译注》,上海古籍出版社,2004年7月版。

③ 朱熹注:《楚辞集注》,江苏广陵书社有限公司,2010年4月版。

祖先；“蜡”祭百神，俗称“八蜡”。所谓的祭“百神”是指酬谢神农等八位与农事有关的自然神灵。《礼记·郊特牲》云“蜡之祭也，主先穡而祭司穡。祭百种以报穡也。飨农与邮表颺，禽兽，仁之至义之尽也。古之君子，使之必报也，迎猫，为其食田鼠；迎虎，为其食田豕也，迎而祭之也。祭坊与水庸，事也^①”。举行“腊祭”时巫师要装扮为“神兽”状，戴面具，饮酒作似兽性歌舞，以图达到祈求祖先、神灵的佑护，迎来丰收的目的。孔子谓之“百日之劳，一日之乐”。苏轼在《东坡志林》中也称“八蜡，三代之戏礼也。岁终聚戏，此人情之所不免也”^②。

尸祭：我国古代的一种特殊祭礼。王国维《宋元戏曲史》说“古之祭也必有尸，宗庙之尸，以弟子为之”；“《楚辞》之灵，殆以巫而兼尸之用者也”^③。那么，“尸祭”到底应该是什么样的呢？宋人朱熹称“神宝，盖尸之嘉号也。《楚辞》所谓灵保，亦以巫降神之称也”^④，指出“尸祭”是以活人（巫师）装扮灵宝（死者）的兼尸之用的一种祖先、英雄崇拜的祭祀活动。扮演者“尸人”——巫师的面饰上要体现祖先、英雄的特征，穿上死者生前之衣，模仿死者的行为、动作，并表演死者生前事迹。顾炎武《日知录·像设》中称“尸礼废而像事兴，盖在战国之时矣”^⑤。可见，“尸礼”经历了一个逐渐转换的阶段，前者为巫者的“尸祭礼”，到了战国之时“尸祭”演替为“像事”，仪礼形态根据当时的需要而发生转化，既设立死者的灵位，以稻草或木条扎成人形，穿上死者衣裳，加以死者的木雕或泥塑头像（面具）的“设像祭”了。

雩祭：是古代农业民族在天旱之年举行的求雨祭祀仪式。《周礼·司巫》就有“若国有大旱，则率巫而舞雩”^⑥的记载。《说文》释曰“雩，夏祭也，乐于赤帝，以祈甘雨也。”^⑦民间传说，天不下雨是由于旱神天女魃作祟的结果，而天女魃受天帝的指使，因而，求雨必须同天帝作斗争。“雩祭”中“巫师”戴面具，装扮成吴回，作诅咒天帝的表演。《山海经》称吴回为形天尸，戴着口目朝天的面具，操戈执盾，对天帝拼力冲杀。雩祭的仪式多表现为佛

① 潜苗金注：《礼记译注》，浙江古籍出版社，2007年3月版。

② 苏轼撰，王松龄点校：《东坡志林·唐宋史料笔记》，中华书局，1981年9月版。

③ 王国维：《宋元戏曲史》，团结出版社，2006年1月版。

④ 朱熹注：《楚辞集注》，江苏广陵书社有限公司，2010年4月版。

⑤ 顾炎武著，黄汝成集释，栾保群、吕宗力校点《日知录》，上海古籍出版社，2006年12月版。

⑥ （清）孙诒上、王文锦、陈玉霞点校：《周礼正义》，中华书局，1987年12月版。

⑦ （汉）许慎撰：《说文解字》，中华书局影印，1963年12月版，第242页。

教与道家和阴阳学说的融合。每遇天旱时节，众便齐聚于寺庙中献油和香裱等物，由庙主设坛场，召集男性群众，赤脚，戴凉帽，手持杨柳，远涉山泉处，由神子弟入泉取水。临祭，以泉水供于坛前，由阴阳师搭座荐请雨神。群众各拈香柱，低头默祝，祈祷甘霖。道士则边洒杨柳枝水，边步罡踏斗，运用法力。最后由通过祭仪的主祭官，行三拜九叩礼诵读告文，祈望禾稼丰润，万事亨通。

“农耕祭礼”的民俗文化在青藏高原浓烈的宗教文化氛围影响下，特别是在以农业生产为主要社会形态的高原东部农业区内，逐渐形成了带有丰富地方风俗特点的“庙会”文化形式。在商业经济不发达的中国西部地区，商业性的娱乐场所尚未大量出现之前，寺院是唯一的正规化的群众游艺场，而在这种场所举行的岁日综合表演，正是戏曲艺术赖以形成的根基。青藏高原农业区的“庙会”呈现出浓郁的民族特色和地方性色彩，同时又濡染着浓厚的中原巫风祭仪的民间化表演形式。庙会类型按时间排列有：正月十五灯山会，做佛事，举行灯会；正月十八隍庙会，祭悼城隍；三月三青苗会，多在尼姑庵等地做佛事，进香还愿；四月初一萧曹会，是由文案人员举办；四月初八浴佛节，祭佛祖，多在隍庙内做佛事；五月十三朝山会，主要为唱大戏和祭关公；六月六日朝山花儿会，祭药神节，又是群众性的娱乐和歌舞盛会；七月十五盂兰盆会，超度亡灵，祭拜祖先，焚烧纸钱；七月二十财神会，祭财神，诵经；八月二十七孔子会，为行业型庙会；九月九日喜神会，法师跳神，群众多放冒火、撒禄马^①等。

中原农耕移民族群给高原带来的繁多祭仪乐舞风俗。其中，对鬼魂的恐惧、对祖先的追思和对自然界的崇拜是最早也最为普遍的信仰习俗。就其形式而言，由“农耕祭礼”发展而来的巫风余绪——“乡人傩”，以及由此衍生出的“社火”、“庙会”、“青苗”等民俗变体，则以更为潜隐的方式传承着族群信文化的深层内涵。

傩：又称驱傩，意为驱鬼逐疫，产生于原始人类驱除灾疫的心理要求。由原始氏族部落战争的现实映像所启发而形成的神驱鬼或以恶逐恶的观念是原始人类萌发驱傩意识的基础。在中原文献中傩产生的时间至少可以上推至

① 放冒火指节日晚，家家门前巷道上堆放麦草堆，几家相连长达数丈。月亮升起后，点燃草堆，冒起火焰，俗称放冒火。放禄马则源于藏族的风马祭，系祈求天马送来福禄的活动。禄马为印在纸上的飞马造型，周围饰有八卦符号。每月初一、十五晨登山烧香、煨桑、放禄马，可以说是汉藏民间信仰文化融合的产物。

殷商时代。许慎《说文》释为“见鬼惊词，从鬼，难省声”^①。清人段玉裁注曰“见鬼惊词，见鬼惊骇”^②。清人朱骏声《说文通训定声》曰“此驱逐疫鬼正字。击鼓大呼，似见鬼而逐之”^③。驱傩的仪式则更有“方相氏掌蒙熊皮，黄金四目，玄衣朱裳，执戈扬盾，帅百吏而时傩，以索室殴疫”^④。我们以为，文献中的有固定装扮并以一定程式化、拟态化与想象性场景结合的祭仪，可以说已具备了初步的戏剧框架。至于首蒙熊皮的装扮，上开四目以索室逐疫的驱傩仪式，也已经有很强的世俗性的特征了。凡此，戏曲所需要的基本要素已经初见端倪了。世俗化的祭仪与人们的日常生活开始发生密切关系，而仪式中表演所宣示的强烈的精神恫吓力量对于我们深入认识戏曲乃至戏剧的原型内涵则意义非凡。

值得我们去深思的是，中原先民的眼中对神明的敬畏是无以复加的，人与神之间有着不可企及的跨度，崇高的神性不具备凡间的人性，很快就遭遇了春秋以来礼性文化的洗礼、宗法制度的建设，中原文化里处于自然状态存在的原始驱神活动便被赶到了主流文化的角落中了，祭祀的仪礼通向戏剧的道路过早地被人为阻塞，一如口承史诗被史学文本所取代一样，追溯它们的源头变得异常困难。

令我们感到惊奇的是，植根于多民族聚居、多元信仰基础上的民间驱傩文化，在青藏高原汉族农耕移民族群的精神世界中扮演着极其重要的角色，直到近代，傩祭中的一些仪式、仪轨、消灾除病的方法仍然在本地区的民间生活中存在着，这为我们重新认识戏曲艺术产生的源头留下了弥足珍贵的实证田野。我们以为，这是一种长期生产、生活积淀所决定的本质内涵的形象外露和文化遗留。一方面，高原“乡人傩”就其艺术的源头来讲与中原“傩蜡”之风具有相同的文化背景、文化心理特征，在生产水平还比较低下，人力的渺小、人心的卑微，使得这种定期举行的民间祈求五谷丰登、祛病消灾的祭仪，在某种程度上说无疑是“生命仪式”的移情表现。另一方面，长期而深厚的多民族宗教文化因素的浸渍性影响，生命仪式与原始宗教神秘状态的契合对接，使祭仪表演的集体无意识诉求与愿望，通过审美态度的传达而获得了一种心理满足，——尽管那满足多数时候是假象——抑或是想象的

①（汉）许慎撰：《说文解字》，中华书局影印1963年12月版，第188页。

②（汉）许慎撰，（清）段玉裁注《说文注》，上海古籍出版社，1988年2月版。

③（清）朱骏声编著：《说文通训定声》，中华书局，1984年6月版。

④（清）孙诒上、王文锦、陈玉霞点校：《周礼正义·方相士》，中华书局，1987年12月版。

产物，但它是足以慰藉心灵的。可以这样说，草原游牧文化和中原农耕文化在高原这个特殊的地域环境中的对撞与融合，共同创造了传承至今的“乡人傩”的艺术精髓。随着时光的流转，人们对于神灵的期待，已然化为激情的体验，仪式中的艺术分子逐渐充溢高涨，转化为一种社会记忆，渗透到俗民的整体生活之中，信仰的寄托、宗教的精神也在这种全民性的狂欢中，逐渐向世俗的宣泄性表演靠拢，神圣空间与世俗空间相叠加。从这个意义上讲，以“乡人傩”为母体的世俗庆典仪式，是诱发戏剧原初形态的最重要社会契机。

通常情况下，祭仪有两种品格，一为神圣生活的严肃与端庄，一为世俗生活的狂欢与宣泄。现实生活中，两者交融为一而非截然两分。这种交融实际上是神圣向世俗的一种妥协，否则神圣将失去供养的依傍。因此，我们看到，酬神演戏就是宗教世俗化中最为动人的活动之一，从庄严的仪式退化为纯粹的化装巡行，狂欢不仅是宣泄，而是一切神圣处于休克状态或者被临时性搁置，所追求的是对于人的自我本真的呼唤和激荡。就“社火”本身而言，其文化的核心反应是对土地的神圣祭祀，记忆的延展，转化为民俗，成为青藏高原东部农业区汉移民族群（也包括其他从事农业生产的族群）中内容最为活跃，也最为丰富的岁时娱乐活动。以高原东部河湟地区为例，社火多在每年正月初八至十六日在各农业区举行。初八日，各村相继出社火，青年男女因俗化妆，千姿百态。表演中含音乐、舞蹈、曲艺、戏剧、杂剧等。节目有秧歌、龙灯、狮子、旱船、高跷、高台、大头罗汉、胖婆娘等。表演内容既有祷祝愿辞歌颂、酬唱、对答、道情，亦有根据口头文本创编的“隋唐故事”、“八仙过海”、“西游记”等唱本表演，亦有各自在移民高后的“新创”表演。这既是“社祭”原初状态的潜意识遗孑，也是高原移民文化的生活传统。

第四章

青藏民间戏曲艺术基本形态

研究青藏高原戏曲的形态，就不能不去辨识原始歌舞的意识状态，同样作为原始艺术的发生，也不能不考察高原原始戏曲艺术的存现状态，这也决定了“原生文化方式”下民间戏曲艺术最为显著的特点：既饱含着原始艺术古朴的观念内涵，又是一个能够穿越漫长岁月时空的动态性文化。

第一节 高原古风神韵

恩斯特·格罗塞在《艺术的起源》一书中揭示了原始艺术发生的一个事实，他认为原始歌舞的“实际活动”应早于“审美的活动”，格罗塞进一步指出：“取材于无生物的造型艺术对于高级民族所发生的意义仍可在低级部落间辨认出它的萌芽状态来；至于那活的造型艺术——舞蹈，其所曾具备的伟大的社会势力，实在是我们现在所难以想象的。现代的舞蹈不过是一种退步了的审美和社会的遗物罢了；原始的舞蹈才是原始的审美感情的最直率、最完美又最有力的表现”^①。原始的歌舞者先迷惘于“生活的经验”，而后沉溺于“歌舞的意象”，从这个意义上讲，原始的歌舞与人的生命情调，与人的审美情感，与人的神秘境界有着最深刻的联系。正如闻一多先生所言：“舞是生命情调最直接、最实质、最强烈、最尖锐、最单纯而又最充足的表现”^②。可以说，原始的歌舞是人类生命机能最为真切的表现，是人类一切艺术中最为本质的状态。它以现实的意义来满足先民们对生命真实的感悟，并借助现实的律动、节奏与生命情感的感染力量，以此实现群体生活的和谐的满足。正

① （德）恩斯特·格罗塞著，蔡慕晖译译：《艺术的起源》，商务印书馆1984年版，第156页。

② 《闻一多全集·说舞》，三联书店1982年版，第3页。

是因为原始的歌舞所具有的“高度的实际与文化的意义”，使这种人类童年的艺术成为原始审美情感中最为直率、最完美又最具表现力的生命律动。

神秘的环形舞蹈：在强调“长于抒情”的乐舞表现观中，有一段流传甚广的中国古代乐论，“诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中，而形于言；言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故咏歌之；咏歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也”^①。这段话的意思很明白，人的情感表达在语言的种种形态——陈述、感叹到咏歌——都有所不足时，舞蹈才会出现，舞蹈是人的情感表达极致的状态体现。如格罗塞所言“再没有别的艺术行为，能像舞蹈那样转移和激动一切人类”^②。

关于古代高原的舞蹈文化，1973年秋，在青海大通上孙家寨古墓葬中出土的环臂踏歌舞纹彩陶盆，使我们看到了远古时代古羌人歌舞的形象。据专家考证、测定，它属于新石器时代马家窑文化类型，距今约5000年，陶盆上所绘的舞人，头侧有发辫似的头饰，衣着下侧有尖状尾饰，五人一组，携手而舞。1995年，青海宗口马家窑文化遗址中又出土了一件舞蹈纹彩陶盆，其内壁上绘有两组舞人图，分别为11人和13人，舞人手拉手，似着裙装，舞蹈形象质朴，陶盆质地更为细腻，表面光亮，图案充实饱满，比大通县出土的彩陶盆更为精致。相继出土的彩陶“舞人图”带给舞蹈界带来许多启示和联想。

马家窑文化属于黄河上游新石器时代中期的文化，上孙家寨所在地属于古代高原河湟地区。而河湟一带正是古羌人生活、繁衍的中心区域。从这个基点出发再看“舞蹈彩盆纹”时，可推测为古代羌人先民的舞蹈形象。所以舞人的头饰、服饰以及舞蹈的动态形象——“环臂踏歌”，在今天以古羌为族源的藏、彝、纳西等民族民间舞蹈中依旧可以见其舞蹈内涵的遗存。而“舞人图”也为我们研究高原民族之间的血缘与文化关系，研究人类原始艺术的文化特征，提供了可见的参考资料。

原始的舞蹈是人类混沌状态下的艺术萌芽，其中包含着物质与精神两个方面的因素。从物质因素讲，在史前艺术形成的初级状态，原始的歌舞多以群舞的形式表现他们的群居劳动生活，让舞者就此学习采集、防御、猎取、制作等生活经验，以求得共同生存的保障。由此可以推断这就是最原始的模

① 阮元校刻《十三经注疏·毛诗正义》卷1，中华书局影印本，2009年10月版。

② (德)恩斯特·格罗塞著，蔡慕晖译：《艺术的起源》，商务印书馆1984年10月版，第165页。

仿之舞；随着人口的繁衍，氏族部落的不断扩大，部落间的战争时常发生，战争前后都有实战的演习活动，因此可以说这就是原始战争舞蹈；而随着狩猎工具与战争武器的发明，弹丸、弓弩、箭镞、长枪等武器的广泛使用，相应地产生了原始的兵器舞蹈。而从精神的因素讲，由于对自然界中各种现象充满着神秘感，不知道人的生老病死的自然规律。在原始质朴的观念中有一种超人的神力主宰一切。为求得这种神力对本氏族的庇护，于是相应地产生了自然崇拜、万物有灵、灵魂不死等观念，并逐步形成原始宗教、祖先崇拜和原始的巫术性质的礼仪活动，即原始的宗教舞蹈活动。

原始的民间歌舞饱含着一个族群古代生活的文化特征，并具象成为生理的、心理的、神态的动态形象符号，通过民间艺术的活动与表演进行传承，因此这种动态性的文化符号，一定程度上保存了原始艺术的文化信息。由于这些文化信息受民族历史与社会发展的制约，一些动态形象如喜怒哀乐、祈求崇敬等感情的表达；狩猎、战争、耕作等动作的模拟符号，虽容易被人们理解，但一些特殊体态、社会思维、民族意识等符号则难于被本民族以外的人们所认识，甚至是本民族内部也可能出现文化记忆的断裂，从而成为文化信息的特殊性符号，而这些特殊性的符号文化信息正是研究探索民族或本地区民间歌舞艺术成因，诠释其文化背景与内涵的依据。

美国学者库尔特·萨克斯在《世界舞蹈史》中提出“环舞是群舞中最古老的形式，甚至类人猿也跳环舞——与之相应的成对、成行或成线跳的舞蹈形式起源于较晚的阶段”^①。苏珊·朗格则将这种“最古老的舞蹈形式”称为“神秘的舞圈”，认为“那种环舞或圈舞作为舞蹈最神圣的职能——将神圣的‘王国’与世俗的存在区分开来，这样，它就创造了跳舞的舞台，这舞台自然而然地以祭坛或一些类似的东西（如图腾、祭司、火堆、用作祭品的其他部落酋长的人头）作为中心。在这具有魔力的舞圈中，所有的精力都释放出来了”^②。原始的舞蹈激情中，不管人们期望从舞蹈中能够得到什么，也不管它能够包含什么样的戏剧或礼仪性因素，原始舞蹈首要的行动都基于创造一个虚幻的力的世界。人们将个体的情感引入此境中，以此试图建立一个由幻想力支配的另外的世界气氛。旋转、绕圈、跳跃仿佛是从情感的最深刻的源泉

①（德）库尔特·萨克斯著，郭明达译：《世界舞蹈史·序言》，上海音乐出版社1992年版。

②（美）苏珊·朗格著，刘大基、傅志强、周发祥译：《情感与形式》，中国社会科学出版社1986年版，第37页。

和肉体生命的律动中产生的最基本的姿态,通过全部方法中最原始、最自然、最质朴的“神秘的舞圈”,使舞者立即进入一种浪漫的脱离现实的境界,实现乐舞的超越功能——个体与族群、现实与理想的和谐统一。

另一方面,环形舞蹈也是虔诚敬慕神灵的舞蹈中最纯真的一种仪式。仪式对于许多民族的先民,本身就具有对心灵的强大影响,表现为仪式对象的威慑、感动、使之崇敬等心理。在大多数情况下,环形舞蹈是由女人们来跳的,代表着上古鲜明的生殖图腾与生命仪式。它表现着女性力量最令人吃惊的手段——生命的复活,这种能打破肉体界限的力量,在其肃穆庄严的气氛中与乐舞交相作用,令人产生极浓的崇敬之心,能够使人们跨越人神间的阻隔并把神圣的威灵灌注在舞者身上,创造一个涤荡魂魄的幻象。

无论是把原始的“环形舞蹈”视为“虚幻世界的创造者”,还是将“环形舞蹈”的审美性质视为“生命的礼赞”。其核心的作用即建立一个摆脱生活重负,获得生命魔力,尽情欢乐的和谐社会。正是因为“舞蹈打破了肉体与精神的界限,打破了耽溺于情欲和约束举止的界限,打破了社会生活和宣泄情感的界限,打破了游戏、宗教、战争与戏剧的界限,打破了一切由更为高级的文明形成的各种界限。处于狂喜的个体生命为情感的征服而遗忘一切,变成了只是灵魂上的超人力量的一种承受者;灵魂使加速运动的肉体摆脱掉自身的负重而产生快感与欢乐。人们需要跳舞,因为对生活的热爱也迫使四肢不再懒散;人渴望跳舞,因为跳舞能使人获得魔力,为自己带来胜利、健康和生活乐趣;当同一部落的人手挽手一起跳舞时,便有一条神秘的纽带把整个部落与个体联结起来,使之尽情欢跳——没有任何一种‘艺术’能包含如此丰富的内容”^①。

环形舞蹈表现原型充满着浓厚的原始宗教气息,这并非有意发展的结果,这是一个世界性的普遍存在的原始艺术规律。随着历史的发展,社会条件的变更,这些包含原始文化信息的“动态性语言符号”便以更为潜在的方式发生着更久远、更广泛的影响。乐舞与神灵的关系慢慢转变为乐舞与人的关系,宗教性的仪式乐舞慢慢转变为娱乐性质的民间风俗舞蹈。《西京杂记》云:“十月十五日,共入灵女庙,以豚忝乐神,吹笛击筑,歌《上灵之曲》。既而相与连臂,踏地为节,歌‘赤凤凰来’”。“有曰《昆仑西》者,士女踏歌为

^① (德)库尔特·萨克斯著,郭明达译:《世界舞蹈史·序言》,上海音乐出版社1992年版。

队，其不率言，昆仑之土，乐河湟故地，昆国而复为唐民也”^①，记述的便是“环形舞蹈”在唐时代的新面貌。清李绍书《箭杆里观罗武踏歌赋》云：“踏歌灯火下，白衣杂绿衣。连环腕相撞，旋步作团围”。清颜检《卫藏诗》亦云：“引袂杂男女，踏歌非醉颠”。明清时期的“锅庄”歌舞显著地体现了与节日庆典的密切关系，清《中甸厅采访》载：“（藏民）三伏围炉，男女衣褐。糌粑酥酪乃养命之源，舞蹈锅椿是其岁是之乐”。陈登龙《里塘志略》载：“娶亲之日，群妇赴女家饮酒，歌舞以乐之，谓之‘跳歌庄’”^②。而一个节庆活动中最深刻的核心无疑是礼赞生命。原始歌舞的仪式功能因素，虽然它在历史上总体上呈递降的状况，即愈是到现代，愈显淡薄，然其通过艺术的介质展开对生命的礼赞的内涵却永远不会消失。今天在汉藏语系藏缅语族各民族的民俗舞蹈中，“环形舞蹈”依旧是最重要的舞蹈文化遗存，称为“锅庄”。按藏语“锅”或“锅拉”有“圆、环”之意，而“庄”又称“卓”，意为“舞蹈”，合起来即为“圆圈歌舞”意。在藏缅语族的诸多民族中，均有以“锅庄”或“卓”来命名的民间舞蹈形式，如彝族称“古则”、纳西族称“多蹉”、哈尼族称“乐作”、普米族称“宗蹉”。作为“岁时之戏”和“嘉会之曲”的锅庄已成为高原社会民俗舞蹈中最为典型，也最具影响和传播空间的戏曲形态之一。

高原土风的质朴形态：高原远古的遗风中，除了“环形舞蹈”的神秘与古奥外，至今还保存着另一种更为奇妙与质拙的古老戏曲形态——“土风舞”。“土风舞”一词是由英文“Folk Dance”翻译而来，其字义为富有乡土风味之舞蹈，指在一定历史背景，区域文化地理，民族风俗生活等诸因素影响下，经长时间演变，为地域民族所深爱并与地区民族传统文化有密切关联的，具有独特舞姿的舞蹈。在高原古韵中的“土风舞”就专指形成于高原独特的人文自然环境中的古老巫风神韵——“拟兽舞”和“鼓舞”。

人类文化的最基本特点是功利性的动机，人类社会发展的历史进程表明，探索、协调人与自然的的关系是原始宗教起源的基础。当自然的信仰、图腾的崇拜坦然游荡于高原的牧场时；当面对神秘、严峻、多变且威力巨大、无所不能的大自然时，人类苦苦冥想，便就此设计出了神和鬼、生与死的二元世界。面对神灵意志的主宰与鬼魔精灵的扰乱，为了保护自已，远古的高原先

① 葛洪著，周天游校注：《西京杂记》，三秦出版社2006年1月版。

② 转引于平著：《风姿流韵·舞蹈文化与舞蹈审美》，中国人民大学出版社1999年11月版，第45页。

民以各种的祭祀来供养、取悦诸神，企图借助神的力量克服现实生活的恐惧、镇压死亡世界的阴影。并由此形成了以各种法术仪轨来沟通人神的“巫风”。主张“符号论美学”的苏珊·朗格将原始的歌舞称为“人类情感的符号形式的创造”。她指出“当宗教思想孕育了”神“的概念时，舞蹈则用符号表示了它——，人们根本没有感觉到是舞蹈创造了神，而是用舞蹈对神表示祈求，宣布誓言，发出挑战与表示和解”^①。巫以歌舞为职，以乐神人者也。巫字的甲骨文可视为披氎执玉之形，似巫燔火于野外告天祭神，这是源于高原古羌人（牧羊民族）的原始宗教。青海上孙家寨出土的舞蹈彩盆上著名的辫发饰尾、环臂踏歌的乐舞图所反映的正是古羌人的巫风神韵。巫术的盛行，巫风的弥漫是高原原始自然宗教“苯教”的文化特征。在高原的原始狩猎时代和牧业时代，苯教的巫风已创造了大量巫术舞蹈形式，巫师不仅成为原始文化中代天言事、交通人神的主祭人，同时也直接创造和参与了人体艺术的表演，成为巫觋歌舞的主角。藏族史料中所记载的“或饰犀牛或饰狮虎，持鼗鼓跳舞”、“狐狸皮帽头上戴，半面破鼓手中拿”以及“边杀边跳，口中念念有词，不时摇鼓作声手舞足蹈”就生动地透视出苯教巫舞的表演情况，可以说巫舞是在巫术活动的基础上发展起来的行为艺术，是巫术程式化、系统化、艺术化和普及化的精神形态。

关于原始的艺术形态，格罗塞认为：“狩猎民族的舞蹈，依据它的性质可分为‘摹拟式’和‘操练式’两种。摹拟式的舞蹈是对于动物动作和人类动作的节奏性模仿——原始民族沉溺于摹拟式的舞蹈，在我们的儿童之中也可以看到这种同样的摹仿欲，摹仿的冲动实在是人类一种普遍的特性。”^②《礼记·乐记》也说“夫乐者，象成者也”^③，准确定义了人类早期的舞蹈往往是模仿性的舞蹈，它远远不同于现代抽象写意的舞台舞蹈。由于对自然界中各种现象充满着神秘感，不知道人的生老病死的自然规律，于是在原始质朴的观念中有一种超人的神力主宰一切。为求得这种神力对本氏族的庇护，产生了自然信仰、万物有灵、图腾崇拜等观念。相应地产生并逐步形成原始宗教、图腾崇拜和原始的巫术性质的礼仪活动，即原始的民俗信仰活动。处于图腾崇拜时代的人们正是通过模仿代表自己图腾的动物的舞蹈，来表现自己和所

①（美）苏珊·朗格著，刘大基、傅志强、周发祥译：《情感与形式》，中国社会科学出版社1986年版，第373页。

②（德）恩斯特·格罗塞著，蔡慕晖译：《艺术的起源》，商务印书馆1984年10月版，第156页。

③ 潜苗金译注：《礼记译注》，浙江古籍出版社2007年3月版。

崇拜的图腾之间的一种神秘的联系以及对图腾的崇拜和敬畏。“拟兽舞”不仅向我们揭示了人类初级的思维中对生命与生殖意义的迷茫，而且传达出获得神灵的感应，进而获得图腾的保护的主旨。正如黑格尔所说：“象征的各种形式都起源于全民族的宗教的世界观”^①。图腾化的鸟兽，以及由此产生的超现实的抽象的艺术形式，使模拟中的图腾象征获得一种普遍存在的意义和价值，图腾歌舞也使这种人体的象征文化拥有了神奇的力量。将自然的信仰与祖先的崇拜融为一体的图腾，这是原始时代神话思维的主要来源，由此也产生了原始的祭祀仪式与对图腾神话的象征性表演。舞蹈在原始部族中，主要是为原始信仰服务的，其目的在于恢复与神灵世界的联系。《尚书·舜典》中的“击石拊石，百兽率舞”，显然就是众多以动物为图腾的氏族在宗教仪式中装扮成各种动物，并模仿该动物动作进行生动的拟态表演的图腾祭祀舞蹈。图腾崇拜产生了动物面具，尽管简单粗陋，但在模仿的祭祀仪式与舞蹈中，面具成为神的象征和载体，具有特殊的效用。“图腾歌舞不仅代表着个体，也代表着群体、部族祖先与图腾三者的神秘的血缘的复活和显灵，有着深刻的寓意性”^②。

和世界上许多民族一样，青藏高原原始时期的文化也经历了神秘的自然信仰与图腾崇拜阶段。以羌藏族群为典型的高原民族是多神崇拜的民族，不仅崇拜天地山川，早期还崇拜过猴、牦牛、鸟等动物。关于藏民族起源的传说中最为广泛流传的是著名的“猕猴造人”说，相传藏族的祖先是—一个猕猴与岩罗刹女结合的后代，最先居住在今雅鲁藏布江南岸泽当一带的雅隆地区，而且至今当地藏民还指某些洞穴为先民遗迹。“泽当”（藏语，游戏或玩耍的地方）这一地名也相传是因“猕猴玩耍之地”而得。我们在调研过程中发现，在西藏山南地区的泽当一带至今还流传着一种叫做“泽当嘎巴谐玛”的古老祭祀礼仪舞蹈，其演出场面隆重，形式完整，风格鲜明。舞蹈时，演员们手挥牛尾舞到高潮时，将牛尾放在地上，作模仿各种猴子的姿态。如：猴子双手搔痒和右手遮掩前额，左手叉腰眼望前方，就地踮转等舞姿，舞步活跃，表演内容极富弹性。该舞蹈的形成与神话传说中藏族祖先猕猴的栖息地恰好吻合，可以说是藏族原始图腾文化的遗存的一种反映。可见，青藏高原早期的戏曲形态与现时视阈中理论研究者们所说的民族歌舞有所不同，当时大部分的歌舞都是一些拟态式的，正如《智者喜宴》中所载“手执牦牛尾”，“学

① 黑格尔著，朱光潜译：《美学》，商务印书馆1996年11月版，第171页。

② 郭英德著：《世俗的祭祀——中国戏曲的宗教精神》，国际文化出版社1988年版。

着牦牛叫声，狮子吼声和老虎啸声”^①。

图腾拟态的歌舞，无论是精确逼真的摹拟还是因象征规则的偏离而产生的“夸张”效果，都在自足的表演与节奏的律动中产生情感的激荡与心神的快感。今天，无论我们将原始艺术的审美性质简单地视为“有节奏的活动”，或是把原始的歌舞视为“原始社会中拔高的简朴生活”，但这种人类古老生活的遗存的基因依旧穿越千年的时空阻隔，在现实的不同人群中以不同的方式和面貌保存并发展着。

广泛流行于高原的藏传佛教寺院跳神（羌姆）以及更晚时期形成的藏戏表演中就保留有很多动物面具及模仿动物动作的舞蹈。其中的鹿神舞极富代表性。鹿是一种温顺的动物，藏语称为“夏”。自古以来，鹿在藏族人民的心目中就占有重要地位。鹿是安宁、自由的象征，藏族人民把美好的愿望寄托于鹿的形象。鹿神在整场羌姆仪式中多次出现，“夏雅”一场中，有它与牦牛神的合舞，“欠芒”一场中有精彩的独舞，在群舞中更是少不了它。鹿神在羌姆舞蹈中，所有的人体律动都是从鹿的自然情态中提炼加工的，在慢与快、静与动、强与弱的对比中，展示出野鹿在草原上顾盼灵活的风姿以及野性的情态。而在羌姆仪式中，法王挥剑剁碎灵嘎鬼俑，鹿神则负责抛撒鬼俑肉体的碎片。鹿又被刻意地加以神化，以突出其专门惩治妖邪的神力。实际上，表演者所戴的牛、龙、鹿、羊、乌鸦等面具本身，就透露出了隐藏在乐舞形式之后的强烈的原始文化意义。如戴牛头跳牛神舞，以牛头为面具显然是将牦牛作为神灵的化身而用来镇魔驱邪，降灾伏魔的。拟兽舞很明显地出自对原始巫风的模拟，仪式性舞蹈不过是一种象征的符号，一种以动作表述的生活符号和文化信息。在青藏高原东部农业区也流行的一种自娱性的民间舞蹈“则柔”就有模拟“雄鹰”飞翔的拟态性的舞蹈。在高原游牧民族的舞蹈中鹰的形象是生活在辽阔草原广大牧民的气势、精神面貌的艺术升华，体现了一往无前的英雄气概。鹰在高原儿女心目中是一种神鸟，由于栖息在人迹罕至的高险岩端，与天接近，与神为伍，具有神力和灵性。因此，在藏族舞蹈中鹰被赋予人性，具有高贵、稳重的品格，所以人们把对鹰的崇敬、羡慕的心理融汇于表演中，形象地体现出雄鹰扶摇直上、由低到高的连续盘旋的洒脱形象。而在四川康巴民间中也有以踏步、跺步、踢步、蹉步、端步等体现出动物形态的歌舞形式《鹿舞》、《孔雀吃水》、《兔子舞》等，不同程度地反映了远古狩猎时代的文化和图腾崇拜的古老信仰习俗。尤其是中甸锅庄“孔

① 王尧主编：《贤者喜宴》，上海古籍出版社2007年8月版。

雀吃水”，在优美的曲调、动听的对歌声中，塑造出优美、安详、充满希望的孔雀形象。孔雀被藏族人民视为驱灾降福的神鸟，是吉神的象征，可以逢凶化吉。表演时不用道具，常以歌舞的方式互问互答，展袖起舞。在问答式的歌词中，孔雀可以像活佛一样出生在拉萨，像鹰一样盘旋在高空；像神鸟一样栖息在香树上，虽吃有毒的叶子，却能变得更美丽，寓意可把恶劣变成美好，把灾难化为吉祥。草原游牧民族还将民族的情感、性格融汇于他们所喜爱的马的舞蹈形象上。由于马是他们生活中须臾不可离的忠实伙伴，既可作交通、运输工具，也可作为食物的来源，加之马通人性、解人意。因此，成为游牧民族舞蹈中最为常见的形象。舞蹈中并非是对马的外形的模拟，而是把马的特征和牧人对它的深切感情融会于舞蹈造型上，通过肩部的动作和上身的动态展现出来。

拟兽舞中展示的模拟鸟兽的动态形象及舞者的动作、姿态、手势都具有象征性意义，它所传递的民俗心理与审美情趣已远远超过了戏曲形态学本身的意义，成为一种文化制约下的“规约符号”系统。恩格斯说：“劳动创作了人本身”。舞蹈也是远古人类在劳动中最早创造出来的艺术形式之一。原始人在没有语言之前是靠狩猎等来维持生活的，长期的狩猎生活，锻炼了人们对动物的观察力，逐渐熟悉了动物的形象特征、特定动作及生活习惯。因此，为庆贺狩猎成功，原始人围着熊熊篝火即兴狂欢，呐喊着并手舞足蹈模仿各种鸟兽的日常动物的动作即兴而舞。可以说，人类正是从最早的人体动态模仿活动中第一次展开了对表演艺术的审美感知。

“土风巫舞”的另一个重要内容为“鼓舞”，又称“腰鼓舞”。鼓是原始巫风中最主要的节奏性乐器，作为一种文化、一种音乐的精神，鼓与巫风有着特殊而浓厚的关系，它是由巫师的法器中演化而来并长期作为原始祭祀文化中的礼器而存在。鼓的神性思维的核心是“天人感应”的原始宗教哲学观，而它最初的音乐与歌舞的性质不出娱神敬鬼和交通天人的巫术思维。人类早期理性未开，便借助“鼓”这种神性的礼器，来表达生活的希望与生命的祈愿。正是基于原始的巫风所具有的“原始思维”与“高度实际的意义”才使神鼓巫舞成为“原始审美感情中最为直率也最为完美又最为有力的表现”。事实上，许多远古时代的巫风乐舞都是以鼓为中心的，都有着打击乐如鼓、铃等的特色，所谓“役巫女兮鼙鼓坎坎，风笛摇兮舞袂衫”。源于高原远古时代的苯教巫风乐舞，同样也是自然信仰的仪式与击鼓而舞的占卜、血祭融为一体的。藏文史料中有苯教法师骑鼓斗法升天的传说，而在《西藏王统记》中

也有“苯教可上观天象，下降地魔，诸宗派皆摇鼓作声”^①的记载。《萨迦世系》更是讲到11世纪“卓地有六庙会，往观焉。百技杂艺之中，有巫师多人，自在女28人，戴面具，手持兵器，另有长辫女击鼓随之而舞”^②。这一巫风特色一直延续到苯佛合流以后的高原乐舞文化中，无论是藏传佛教寺院的跳神或是以后出现的藏戏表演，击鼓起舞成为最为一般的形式。

尽管部落式的社会组织形态在今天的青藏高原社会中已不复存在，但在古代部族社会基础上形成的自然信仰观念和交通人神的巫风仪式却在高原的社会结构转型后的部分地区依然保留着鲜活的生命力，并且以多样化民族文化形态、深邃的人文观照印证了原始艺术对高原戏曲艺术形态的深广影响。今天，流行于高原各地有很多民俗节庆活动，都是雪域原始自然宗教……苯教的观念与苯佛融合后的文化产物，在这些民俗性节庆活动中，苯教的法师（又称拉哇或法拉）和佛教的咒师始终是仪式活动中核心与主导者，是“神灵”借助凡体对祭祀者发布指示和预言的“宣谕神巫”。法师神灵附体后由人变为神，急促击鼓跳舞亲自娱神，成为高原民俗节庆祭礼中的一个必不可少的程序模式。而在高原民间，神性的巫风礼器……“神鼓”被融入到社会文化的一个个片断中，成为舞蹈节奏中的主旋律而穿插于民俗文化中一系列戏曲形态之中。曾经盛行于高原羌藏族群民间文化生活中的“卓舞”，其中所包含的多种鼓舞、拟兽舞、性格舞就是典型的巫文化的遗迹。在卫藏拉萨、林芝、山南、日喀则等地流传的“卓谐”和“热巴卓”是藏族舞蹈“卓”的两种具有代表性的舞蹈。表演时两人领舞，一先一后，领舞者戴白色平板面具，击鼓人头戴长辫，舞到高潮时两手击鼓，身体左右上下翻转，长辫随之扫地旋转。这种形式性而非情节性的鼓舞，既是对文献史料《萨迦世系史》中“长辫女跳手鼓舞”的生动写照，也反映了人类艺术从单一的“调伏恶鬼”而发展为媚神娱人歌舞的普遍性规律。而在高原民间的祭神活动中，鼓舞几乎成为所有表演形态中的最一般形式。据我们调查，高原的村社中几乎都设有专门的鼓舞表演队，击鼓乐神成为民间祭祀神灵的重要内容。如西藏米林县，每年藏历四月十日要举行敬山神逐瘟疫的祭祀活动，由十五名男子手执长把经鼓和弯柄鼓槌，集体表演“嘎巴鼓舞”。生活在高原东部农业区的黄南同仁五屯带每年农历六月祭神节中举行跳“拉什则”（龙鼓舞）。在法师的引领下，舞者自击羊皮鼓盘旋起步，神鼓的敲击既是法师降神通神的法器，也

① 索南坚赞著，刘立千译：《西藏王统记》，民族出版社，2000年2月版。

② 阿旺贡噶索南著，陈庆英译：《萨迦世系史》，西藏人民出版社2002年9月版。

是祭祀仪式过程中的最重要音乐因素,振奋人心,引人发狂。而现存于青海循化县的道帏乡的“藏族龙鼓舞”则是藏族群众中流传久远富有神话色彩的娱人悦神的舞蹈活动。龙鼓,当地藏人称这为“阿拉”,意为神鼓。鼓面呈桃形,单面蒙牛皮,绘有彩色图案,鼓柄套以木把,柄端饰以数目不等的小铁环。民间“神鼓舞”的舞蹈表演动作较为简单,但敬神娱神的仪式结构却依旧完整严谨。动作整齐划一,表演时舞者左手握龙鼓,右手掌“神鞭”,一拍击鼓,一拍摇鼓柄铁环,一步一击,边击鼓边舞,一般无需乐器伴奏。

在今天的高原世俗生活中,依旧保存着一些以占卜吉凶、驱疫禳灾为内容的民俗化巫舞。巫师煨桑祭神,并迎接护法神的降临,当神魂附体后,或以羊角,或以骰子和五色彩线等占卜祸福,大都摇鼓做声并即兴狂舞。巫风的记忆是有限的,但它的影响却更植根于高原游牧民族的心灵深处,在岁月的长河里悄悄地发生着作用,远古巫风的表面形式不可避免地随时代的变迁而发生位移,但其内部的深层次精神结构却顽强地以民俗的形态保留了下来。今天在表面无巫风或甚少巫风的民俗中,潜藏着集体无意识的巫教真义,成为我们探求高原戏曲艺术发展规律的活化石。

第二节 宗教的诱惑

在中国戏曲文化发展史上,再没有任何一种地域性的戏曲文化事项像青藏高原的歌舞音乐那样,受到宗教流布的巨大影响。研究中国文化,特别是研究青藏高原文化的人,无不注意到这一广大地区在历史、文化、习俗等方面与宗教文化的密切联系。

法国著名社会学家爱弥尔·涂尔干认为宗教就是由信仰(思想内涵)和仪式(行为方式)两个范畴组成的。他说,对于宗教信仰者来说,整个世界被划分为两个大的领域,一个领域包括所有神圣的事物,另一领域则包括了所有凡俗的事物。一个完整的宗教仪式总是在一个特定的时间、特定的环境和场景中公开的一系列行为的综合展现,神灵的附体是一切宗教性仪式的关键^①。格尔茨把宗教的仪式称为一种“文化的表演”,并从仪式的表演解释了仪式表现宗教思想内涵与塑造信仰实质的行为方式。他说,对仪式的参与者

① (法)爱弥尔·涂尔干著,渠东、吉喆译:《宗教生活的基本形式》,上海人民出版社1999年版,第432页。

来说,仪式的行为表演“是对宗教观点的展示、形象化和实现,就是说,它不仅是他们信仰内容的模型,而且是为对信仰内容的信仰建立的模型。在这些模型的戏剧中,人们在塑造他们的信仰时,也就获得了他们的信仰”^①。

原始的巫术活动和宗教性的祭礼都是以驱鬼逐疫、祭神祈福为目的,并以古朴稚拙的造型艺术象征为中心。考察世界上所有古老的民族都出现过这一人类原始文化现象,中国文化艺术的萌芽亦是如此。强调宗教的世俗化、功利化成为中国戏曲艺术所普遍存在的艺术表现倾向。但是中原地区戏曲中的这些原始性因素由于长期在民间流传,宗教色彩逐渐淡化,现实色调逐渐突出,已基本上失去了“原戏曲”的形态。特别是近代社会因科学技术、文明的发展,那种人类早期的祭祀文化艺术、巫术的宗教仪式早已消失或基本消失。而在中国的西北部——青藏高原,特殊的地理条件和人文环境,以及高原各民族生活区域特殊的社会文化、宗教文化、艺术文化、习俗文化的历史积淀,决定了这一地区至今仍然活跃存在着大量的原始祭祀仪式和宗教化的习俗活动,并且粘连抑或共生着丰富且多姿多彩的戏曲的“原生形态”。同时,由于青藏高原地区长期以来经济的不发达,商业性娱乐场所的稀少,而寺院作为唯一正规化的群众游艺场所,又使宗教的艺术更多地以“寺院法舞”的形式存在。而这种寺院宗教法舞表演的综合性,正是高原民间戏曲艺术赖以形成的根基之一,也是我们努力探求戏曲艺术原型理论的广袤沃土上。

羌姆与宗教艺术:佛教传入中国,必由之路便是西部。藏传佛教自传入高原雪域至10世纪中叶,是佛教在高原的传播和发展的重要时期,特别是在藏传佛教的后弘期,为宣传其基本教义和宗教仪轨,使其抽象的哲理形象化、具体化,它们不仅创造了大量的俗讲的语言艺术和绘画、雕塑等视觉形象艺术,也创造了大量人体动态艺术。这其中最能代表高原宗教动态象征艺术形式就是“跳神”,藏语称为“羌姆”或“跳迁”。“羌姆”在藏语中最初的词意是指“有起伏的人体动作”,意即“跳舞蹈”。在长期的使用过程中,羌姆逐渐演变成成为藏传佛教重大法事活动中的一种极富特色的仪式,最终成为藏传佛教寺院祭祀仪式活动中“以表现神的身世事迹和祈瑞驱疫”为目的具有象征意义的“宗教舞蹈”。

关于羌姆的来源,众说纷纭,由于它本是藏传佛教密宗仪式,最初只在寺院里表演,不让世俗人观看,因此,原始记录很少。但得到普遍认同的是:

① (美)克利福德·格尔茨著,韩莉译:《文化的解读》,译林出版社1999年11月版,第217页。

羌姆来源于印度佛教。据传，是公元8世纪印度莲花生大师在建造桑耶寺过程中逐渐开创的一种驱鬼镇邪的大型舞蹈表演。它是一种由印度佛教密宗的金刚舞与西藏本教拟兽舞、巫风鼓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。此后，经历代传承、演变、规范化，成为以驱鬼逐邪、弘扬佛法为目的，也最具藏地艺术特征的原生态宗教舞蹈形式。

在雪域高原，各藏传佛教寺院由于教派不同，使羌姆的表演形式、风格特征等略异，而且每个寺院几乎都有自己的羌姆舞蹈仪轨程序。但同时，各个寺院在整个羌姆仪式过程中却也保持了大体一致的整体结构，只是在进入到舞蹈仪式表演段落时，呈现出极不一致的态势。换言之，绝大多数藏传佛教寺院羌姆在最一般性结构上，保持着某种一致性，但这种仪式结构在“秩序”方面却呈现出非常灵活的组合状态。

羌姆表演的场地一般是各寺院的大型殿堂正前方的空地上。为显现出肃穆、庄严的气氛，在羌姆演出前，要诵经供佛、焚松柏、用五谷祭神灵，还要用白石灰粉画出神舞场地。即在场中央画出两个大圆圈，以此来区分羌姆的场地功能：白圈之外，是观众的观看席，双圈之内是羌姆表演的主要场地。

“羌姆”一般都包括骷髅舞、金刚法王舞、马首金刚舞、护法神舞、焚魔凯旋舞等几种形式。跳神喇嘛带假面具，穿长袍，佩彩带和刀盾，表演时，没有歌唱，气氛庄严、肃穆，具有很大的威慑力。伴奏的乐器有唢呐、长号、莽筒、鼓钹、牛角号等。除明显保持着苯教的巫风神韵外，普遍的采用三段式的结构模式。

第一场：护法神舞开场。由法鼓、钹、低音长号齐鸣，先由铁棒喇嘛带领仪仗队出场，然后黑帽金刚、各护法神、鬼怪、骷髅依次鱼贯而行，绕场一周，展示各种忿怒状的佛法形象。在震撼人心的祭祀乐曲伴奏下，“诸神们”一边接受着信徒们的伏地磕拜，一边列队环绕寺院表演场地，扬手、提足、顿地旋转前进，以此作为整个“羌姆”活动的序幕。

第二场：分段表演各种神鬼舞。骷髅舞、牛神舞、金刚力士舞、护法神舞等。在表演各舞段之间，还要表演宣扬乐善好施的佛本生故事片段，如哑剧“舍身饲虎”、“割肉贸鸽”等。虽然第二个舞蹈段落也是宗教舞蹈，但却丝毫没有宗教桎梏下的肃穆、阴森感，而是赋予了人们精神上的欢乐、祥和，对未来充满着无限希望。

第三场：焚魔凯旋迎祥舞。众神兵出动，携火枪和兵器送“朵玛”（用酥油糌粑做的臆想的鬼首），将其押至寺外，点火焚烧。顿时土枪火炮齐鸣，口

哨声、吆喝声响成一片，以驱一年之邪，祈来年之福。

由于“跳神”是佛法形象的象征显现，是随着喇嘛教的传播而传开，并流入青、甘、川、滇等藏族地区及内蒙和北京雍和宫等黄教寺院。只不过叫法不一样：雍和宫叫“跳布扎”；云南、四川藏区叫“麻羌”；青海叫“跳欠”；内蒙则叫“查玛”。都含有驱鬼迎祥之意，实际上都是西藏“羌姆”的传承、演变和发展。

每逢释迦牟尼的诞辰、藏历新年以及藏传佛教的重要宗教节日，青藏高原各大藏传佛教寺院，如西藏的哲蚌寺、札什伦布寺、桑鸢寺、青海的塔尔寺等，都要举行盛大的“羌姆”活动。各地各派因其信奉的本尊和护法神有所不同，因而举行跳神的日期、程序、舞蹈、服饰也有所不同。

拉萨地区影响最大的跳神节是每年藏历十二月二十九日举行的“布达拉宫新年跳神”，藏语称为“孜古多”，意为“阎王的舞蹈”。布达拉宫的跳神节，在仁乃贡萨殿前举行，演员由南木林札仓（经院）的喇嘛担任。跳神之前要念经，并举行牲祭仪式。所扮演的佛教护法神“法王”可译为“畏布金刚”。由扮作“天界勇士”的男性“巴吾”和女性“巴莫”维持秩序并接受布施。表演在原有的羌姆程式上加入了反映吐蕃王权政治内容的勇士剑舞和反映汉藏政治交往的“甲那哈香”（意为汉地舅舅）大头胖脸人物。表演以魔鬼下油锅、焚烧“朵玛”来彰显佛法的智慧和力量。

青海塔尔寺寺中专门设有“欠巴扎仓”（跳神学院），故其寺院跳欠中的法王舞和表演程式更为复杂，也最具特色。每年举行的四大法会中都有“跳欠”的仪式活动，场地固定在寺院内九间殿大院举行。表演由5个场次构成，第一场称“托干”，意为骷髅舞；第二场“巴吾”，意为天界勇士舞；第三场“夏雅”，意为鹿神舞；第四场“多尔达”，意为死神舞；第五场“欠芒”意为众神舞。跳欠内容除了一般的法王舞外还有“马首金刚舞”。“马首金刚舞”该舞得名于跳神活动的主要角色是佛教护法神马首金刚，角色所戴面具顶端有马首3个，故名之，也译作“马头明王”。该舞塔尔寺跳欠中的面具从形象到用色富于夸张和个性化，跳欠时有击鼓和打钹的喇嘛各6人，并在大经堂房顶安放有两个大喇叭以配合吹奏。因而场景和气氛庄重浓烈。

通过对高原各地宗教法舞的调研，我们看到，藏传佛教寺院羌姆既是藏传佛教之佛理和教义的一种特定仪轨，也是对佛学思想的进一步弘扬。若仅从民间戏曲的理论是无法认识并解释藏传佛教寺院羌姆中艺术精神和文化传播价值。不仅是羌姆的禳灾仪轨，膜拜—圣言—供奉（或赞颂—誓愿—斩妖）呈现出三元统一性的结构特色，具有“三段体”式的象征意义；以象征性的

实物代替了活的生命“献祭”仪式；以及宗教祭仪与民族民间乐舞相融合等等，而且羌姆中几乎所有的角色和舞蹈动作，都蕴含着弘扬佛法为目的精深的宗教观念和象征体系。

今天，作为一种原始信仰和宗教巫舞与佛法精神相结合的藏地宗教歌舞艺术，在经历了一千多年的发展与流传过程中，至今仍然活跃于藏传佛教寺院的祭祀活动中。并且随着其表演内容逐渐扩大了世俗成分，已开始从单纯的酬神、驱疫、弘扬教义向娱神与神人共娱的艺术表演领域发展，甚至开始流传到寺院以外的地方进行演出，并以其旺盛而长久的生命力，成为广大僧俗民众所喜爱、礼敬的一种媚神娱人的宗教艺术形式。

米那羌姆：艺术起源于人类文明的初级阶段，即来自于原始人类的艺术性创造，尽管这种创造最初可能并不具备艺术的自觉，而是纯粹出于宗教信仰的目的，但却在历史背景上呈现出戏曲艺术从宗教仪式到民俗文化并走向成熟的清晰脉络。

“羌姆”就其主体来讲是独具民族性和地域性特征的寺院雉仪与民族民间乐舞相融合而浑然一体的艺术化形态。为达到驱鬼逐邪、弘扬佛法之目的，其法事活动最主要表现为戴面具的仪式性舞蹈。早期藏传寺院“羌姆”的这种面具舞蹈因其神秘性质是被严格封闭在寺院内部表演的，是在密宗坛场修行时或修行完毕后按照密宗的仪轨来进行的，“观者都应是怀着虔诚的祈求心情来观看，演者也应该是怀着赐福的心情来表演”。元代，随着藏传佛教的发展，为方便地吸引更多的蒙古人接受佛教思想和观念，“羌姆”的表演也开始向俗人群众开放。此后，寺院“羌姆”这种面具舞蹈逐渐传入民间，以至到后来，俗人也可以参与表演羌姆这种面具舞蹈，使羌姆既充满了祭神驱邪的宗教神秘性，又不同程度地具备了娱神又娱乐人的世俗化色彩，才有了“米那羌姆”的出现。

“米那羌姆”，藏语意为“俗人跳神”，是在“宗教舞蹈”上加了“俗人”二字，对应而生的称谓。与寺院中规模日益扩大，形式日趋精致的“羌姆”祭祀艺术不同，“米那羌姆”的表演内容、程序、形式、鼓点舞步等都独具特色，既保留了古老“羌姆”的特点，又吸取了藏族民间舞蹈“恰巴舞”的基本步伐和动作，艺术的主体是民间原始的祭祀习俗与民间歌舞艺术的融合，表达着世俗信徒们的欢庆、吉祥和幸福的心情。

“米那羌姆”的表演主体是波梗（男艺人）、嫫梗（女艺人）侍佣神舞，“梗”是主神的侍从或使者，“波梗”下身穿用布或绸缎做的虎皮裙，“嫫梗”下身穿“达尔江”裙子，手持双面小鼓，男女艺人均戴呈忿怒相的面具。每

逢藏历一个绕迥马年（即12年）的八月九日至十一日进行大演，同时每6年还有小演。

“米那羌姆”舞蹈形式是圆圈舞或两排交叉舞。开头的引子叫“萨贾”，意为“压倒一切邪恶”。众艺人手持大刀，从广场两侧出场，形成巨大的圆圈。其主要功能是廓清表演场地，驱逐鬼祟魔障，为整个羌姆仪式奠定基础。第一段的表演程序为“恰巴波舞”。由身穿节日盛装的男女老少共50多人，男前女后舞者成两排，中有一老艺人手执彩箭领舞，众人边唱边舞，到了广场中间变成扁圆队形。跳几段慢板后，领舞艺人说白，然后跳快板。唱词、说白的内容主要是祈祷吉祥和简介米纳羌姆。第二段表演“波梗羌姆舞”，共分十段，包括“萨贾团羌姆”、男子出场羌姆舞、男子对跳羌姆舞、七鼓点骏马对跳舞等。第三段表演“嫫梗羌姆舞”，共分九段，包括女子出场羌姆舞、女子对跳羌姆舞、七鼓跳跪舞、五鼓点对跳羌姆舞等。最后，表演“恰巴波舞”男女老少均可参加，人数不限，主要表现团结友爱、吉祥幸福。舞毕，所有羌姆艺人和“恰巴波”艺人上场围成巨大的圆圈，敬献哈达、青稞酒。演员、观众畅饮，通宵欢歌狂舞。

“米那羌姆”是藏传佛教文化中的仪式性舞蹈（羌姆）与苯教巫舞以及民间歌舞互渗互鉴的结果。一方面，“米纳羌姆”的表演中采用舞蹈群体均戴面具，且呈忿怒相的组舞形式，明显具有人类童年文明萌发时期驱傩巫术活动的原始模仿性、艺术的象征性、宗教的神秘性特点，可以说是对藏传佛教寺院羌姆表演形态的承继。另一方面，原始苯教的巫舞基本上是在部落公共空间、狩猎和游牧现场中举行，部落成员者都可以集体参与，整个祭祀活动具有集体性的特点。原始巫文化中的开放性表演无疑对羌姆这种宗教面具艺术的世俗化发展起到了巨大的推动作用。第三，苯教巫文化的载体是祭祀和舞蹈，与寺院羌姆相比，巫师不是特别注重面具的使用，而只是在与鬼打交道时才用面具。作为巫风神舞中人与神中介的神物，主要是神衣、神帽和法器。法师跳神时，戴神帽，穿神衣裙，戴上腰铃与铜镜，手持神鼓，依鼓声节奏起舞，模拟巫师与妖魔搏斗和媚神娱神的情景。苯教巫舞重“神饰”的特点在米纳羌姆艺人的服饰、道具中可以得到印证。而米纳羌姆男女艺人所戴的呈忿怒相的面具也恰好体现了藏传寺院羌姆重面具的特征，只不过已由寺院羌姆中主要用于通神、酬神慢慢走向世俗化，以娱人为主，其民间民俗特色渐渐超出原先的宗教艺术特色。

米纳羌姆作为宗教仪式与乐舞艺术相结合的产物，不仅吸收了藏传寺院羌姆的许多文化因素和表演手法，也融入了藏民族特有的民间舞蹈形式，如

对“环形舞”的表演形式和对民间“鼓舞”和民间说唱艺术表演手法的借鉴。因此，既有祭神娱神的宗教意图，更有娱人的社会功能。尽管仪式活动中的驱祟逐疫、斩鬼除魔的现实功能仍置于核心而突显，但与藏族民俗文化的关联越来越紧密，并开始逐渐向娱乐性的民间风俗活动发生移位。

第三节 世俗的喜宴

民间歌舞艺术是人们在长期的社会与艺术实践活动中逐渐创造出来的精神文化产品，它包含了十分复杂而丰富的艺术和文化内容，这些内容因素的共聚和表现方法并非没有规律、杂乱无序，而是由艺术至文化，系统分层地组合排列在一起。其内涵主要包含具主语和中心语地位的音乐要素，以及由此渗入音乐文化中的更高层次的民间艺术、社会文化子系统。因此在文化层面上，民间戏曲既存在民族文化属性，又存在民间文化属性；而在艺术层面上则包含着民族宗教艺术与民俗文化形态两种属性。人们通过对这种民族民间歌舞艺术进行的综合性认识、评价，反过来塑造自己完整、丰富的艺术人格。

青藏高原民间戏曲文化植根于多民族聚居、多种崇拜的民间信仰基础上。一方面保持有高原民族文化情节的因子，另一方面它又长期深受中原汉族农业文化因素的影响，可以讲草原游牧文化和中原农耕文化共同创造了高原民间艺术的新形态。在这些民族文化形态中，早于藏传佛教的藏族原始自然宗教——苯教，由塞北草原带来萨满文化以及由中原地区引入的宗法礼仪文化在本地区早期居民的精神世界中扮演着极其重要的角色。一直到近代，苯教与萨满文化中的一些仪式、仪轨、消灾除病的方法仍然在本地区的民间生活中存在着。这是一种长期生活、生产的积淀所决定的本质内涵的形象外露，是古代游牧民族对生命的自然状态的认识。从某种意义上讲，研究一个民族与自然的关系，显示一个民族对生命观念的认识，是探索一个民族审美观念的重要途径之一，而由此形成的审美情致决定了一个地区民间戏曲艺术观念的生成、发展与独特性。

在民间，如何用世俗的情感去体验和塑造神性的思维，用民间的艺术去表现神佛的情思和风韵，在自我创造的形象中去接受和领悟佛法的真谛，是民俗性“驱鬼攘灾”观念下泛宗教化戏曲歌舞产生的文化土壤。如果说“米纳羌姆”（俗人跳神）是产生于高原游牧中心文化板块中宗教的世俗化形态，

那么“乡人傩”则更多地体现了高原游牧文化与河谷农耕文化相融合的思维特征。它以民间的村社为娱乐场所，以宗教底蕴将世俗人性的艺术情韵展示在民间艺术的审美空间里。与宗教氛围依旧很浓烈的高原“米纳羌姆”比较，“乡人傩”则更强调了原生形态的民间戏曲艺术强烈执著的娱乐性审美本质，并以优雅的人体动态节奏，传达出人类内心世界中的流动丰盈、色彩斑斓的社会和谐之美。以世俗化的形态来体味宗教信仰的强烈精神恫吓力量，这一点对我们深入认识青藏高原戏曲艺术的原型内涵意义非凡。

傩，意为驱鬼逐疫。如前所述，产生于原始人类驱除灾疫的心理要求的傩和傩戏是我国各民族极为古老的传统文化现象，汉语中将这种戴面具的宗教性戏曲表演形态称为“傩戏”。青藏高原的宗教仪式文化中的“羌姆”就属于典型的宗教傩戏。近代的高原东部河谷农业区由于长期处在高原佛教文化、北方草原游牧与中原农耕儒文化的交错地带，同时与中原地区由于战争、民族分治、交通不便等因素的影响，长期处于一种半隔绝状态中，这种特殊的历史地理与社会环境使本地区保存了丰富的区域性、原生态的文化基因，而多元文化的融合与对生命状态和生存环境的关注构成了高原丰富多彩的“乡人傩”的文化内涵。青藏高原村社文化中影响较大的民间傩祭歌舞活动和形式主要有：

“跳於菟”：是居住于青海同仁县年都乎村土族人于每年年底举行祭山神活动时表演一种仪式性“於菟”（虎图腾）舞蹈。实际上它是在拉娃（巫师）的主持下进行的一项图腾拟态仪式，目的就是“驱役鬼祟”，“祈福禳灾”。

“跳於菟”表演仪式以每年岁末农历十一月二十开始，内容比较特别，仪式从请神开始，然后下神、跳神，最后送神，整个傩祭仪式是在神职人员的主持下完成。清早，参加祭祀的人们一起汇聚村庙内祭拜二郎神，听巫师击鼓诵经。中午，七位被选来表演“祭於菟”仪式的青年男子，在巫师的指导下赤裸上身，挽起裤脚，以锅底灰（现在多以墨汁代替）在面、胸、背、脚等处绘以虎形条纹或豹形圈点纹饰，两手持树枝，并将法拉施以符咒的白纸条于脑后拢扎头发以呈忿怒相。待听到鸣炮声后，即奔向村内，翻墙入院，妆虎而行并“叨”拿村民家中事先备好的鲜肉和圆饼。当再次听到鸣炮后，即逃出村外，于村外河中洗去身上所绘斑纹。整个傩祭仪式中的下神、收神均以神职人员击鼓来体现。作为舞蹈形态，“於菟”的舞蹈动作主要以垫步吸腿跳为主，舞姿变化不多，而是将其英武的姿态作为重点表现的对象，以实现其“驱逐魔障，祷祝平安”的民间巫术的目的，具有显著原始文化观念的

祭祀仪式特征。

如果我们从戏曲与文化人类学的角度上去考察“跳於菟”形态，从整个活动的仪式中的诵经请愿、敬神煨桑、鸣枪放炮、盛装巡行、冰河洗面等环节来看，其原型当有屯军的“操演式”的军傩遗迹。而乡人傩中对“二郎神”的崇拜和“村社巡行”则是中原汉族文化与当地土著文化相互交流、相互影响的例证。如前文所述，土族的民族历史与汉魏时期生活在东北的鲜卑人、迁徙至西北的吐谷浑人、蒙古人有着密切的血缘关系，期间又与东进的吐蕃人、边屯的汉族进行过紧密的文化交流。质朴的古羌民间信仰、神秘的萨满神舞、虔诚的佛教祭祀、实用色彩突出中原乡风民俗共同构建了高原河谷农耕文化区域内“万法自得”、“美美与共”的民间戏曲形态——“於菟”。

在田野调研中，我们还观察到，“祭於菟”仪式舞蹈应是与此前数日的“邦邦会”、诵念《阿曼长诗》等是相互延伸、互为关联的系列活动，即祷祝与攘除两个部分组成，主题为物阜人兴。其中，“邦邦会”和《阿曼长诗》所出现的对答诵念的主旨在于祷祝丰收和人口繁衍，辅诵平安经，举村庆贺表达的是还愿感恩、祈求平安，而“祭於菟”仪式则是这个部分的延续。通过攘灾去祟，以使前面趋吉纳祥的诉求能够顺利实施，实际上这是本土原生祭仪的两个界面。在民间的社会生活中，首先是生产与生活、信仰与诉求，其次才是戏曲与艺术，更进一步说，全部的艺术都是社会生活的组成部分，民间戏曲艺术只有在实现其社会生活价值的前提下才能展示其艺术审美价值。

“纳顿傩祭”歌舞：“纳顿会”是每年农历七月在青藏高原东部民和三川土族村落中举行的带有浓郁信仰情感的宗教祭祀与民俗节庆文化活动。而“纳顿”傩祭歌舞则是包含在这一民俗信仰活动中的最具形态的主题曲。其祭祀歌舞包括：祭仪“跳会手”、傩戏“庄稼其”、“杀过将”，面具舞蹈“三将”、“五将”和巫仪“跳法拉”，从而构成二仪带四戏的基本程式。

“跳会手”是一祭祖的仪式性歌舞戏，是整个“纳顿”表演的序幕。在庄严的“嘛呢”诵经声中，约百余人参与的祭祀队伍在村中有威望的老人——“会手”的引导下，跪拜神像，祈福祖先，并恭敬请神。会手队伍多持各色彩旗和三角旗，以锣鼓为乐，以队伍的变化摇曳行进，气氛既古老庄重又世俗热烈，舞终于神帐前恭听送神的“搭头词”以祈一年中的风调雨顺。“跳会手”据说是为再现三川土族先民克敌获胜、凯旋归来、军民同庆的情景，同时又是祭神祭祖仪式的戏曲化表现。

“纳顿”中的舞蹈表演部分以傩戏《庄稼其》、《杀过将》为重头戏，前为开场，后为压轴，三川土人以其为根本。面具傩《庄稼其》是一出戏剧性

很强的寓教于乐的独幕舞蹈表演剧。反映熟知农稼的农夫对一个不务正业的儿子的劝诫,以儿子的幡然醒悟和剧尾对“社神(农业之神)”的祭祀来宣示农本精神的胜利。《杀虎将》则是一出源于人类早期动物图腾的拟兽面具舞蹈。展现出戴牛头面具的“山王”在“萨满”的引导下,消灭群妖为民除害的象征性情节,反映了土族先民早期的信仰意识和生活情景。

“纳顿”会中的《三将》《五将》则是一组世俗化的面具舞蹈,主要以颂扬关羽为主要内容,表现桃园结义和三英战吕布的情节,与土族的历史、民俗无太多关联,但舞蹈动作俊美,武打场面精彩,特别是面具的粗犷、雄健、威武而颇受乡人喜爱。

“纳顿会”的最后程式是巫仪“跳法拉”又谓之“神汉”。土人视“法拉”为二郎神弟子,表演中不用面具,“法拉”手执法器,身披法衣,两腮插钢刀或鼻、目、耳、舌、肩、乳插钢钎,又舞又跳继而进入狂迷状态,口吐白沫,目光呆滞,神灵附体并代神宣谕,众人呼号应和领受神谕。仪式结束时“法拉”向神献祭,感谢神灵护佑并舞以送神。

“六月傩祭”歌舞:“六月会”是青海同仁县藏族^①村庄特有的传统文化节,已流传1400多年。六月会是个泛称,藏语叫“周卦勒柔”,意为“与神共舞”,或是“神仙会”,是一种大型的祭祀表演活动。每年农历六月十七日至六月二十五日间,沿隆务河流域在藏族村庄里陆续举行,每个村庄的活动一般持续三到五天,并根据传统选择其中一天作为仪式最盛大的日子。由于这一时期隆务河两岸的小麦、玉米即将成熟,丰收在望。当地人出于对神灵护佑的报答,便在村庙附近的会场上,举行以祭祀山神、二郎神为主要内容的隆重的酬神仪式。祭神仪式有祭神、请神、迎神、舞神、拜神、祈祷、送神等,但整个祭祀活动的中心是军舞表演、神舞表演、龙舞表演等内容,并以其大型仪式舞蹈、血肉祭祀、全民参与、法师占卜等内容和特点,成为热贡文化的一个有机组成部分。舞蹈活动在这一盛大的宗教性节日中自始至终起着支撑的作用。各村表演的舞蹈主要包括:

1. 神舞“拉什则”:“拉什则”为藏语,“拉什”即“神”,“则”是“舞”或“玩”的意思。“拉什则”舞以请神、祭神、娱神为主要功能,分为十几种表演形式,因表演者均手持“神鼓”而舞,故被汉族称为“神鼓舞”。舞蹈的地点一般在各村神庙的院子里,村中所有的男人必须参加神舞仪式活

^① 调查中也发现有许多土族村庄也举行这一活动,但该村落中的人们几乎都不认同自己是土族的说法。

动。表演从煨桑请神开始，在拉哇的引导下，舞队面向煨桑台高呼“拉甲洛”（神胜利啦）！呼毕，依顺时针方向从左到右击鼓舞蹈，形成圆圈后向四方敬拜，迎请四方神灵降临。接着表演“东格尤切”，意为白海螺舞（藏传佛教如意八宝之一），舞蹈以队形的方式模仿右旋白海螺状，顿足盘旋扭身而舞，以求吉祥太平。有的村还在神舞表演期间，穿插进“则柔”、“强谐”（酒曲）和“拉伊”（情歌）等以丰富表演内容。

2. 军舞“莫合则”：“莫合”藏语意为军队，因此它是一种带有“军雉”性质的舞蹈。在青海黄南同仁地区，最具代表性的是郭麻日村和尕沙日村的藏族群众所举行的“莫合则”表演。作为全村的重大仪式舞蹈，表演的人数不限，一般是一户出一男子，表演时依旧先煨桑祭神，然后在拉哇的引领下，表演者手持2尺长棍，排成两行长队，围绕场子行军而舞。主要是模仿古代军事活动，舞蹈的队形多为双环状的圆圈舞，扭身翻转腾挪以表示行军作战中的翻山越岭，而表演的动作都有很强的模仿性，多为军队的旗阵和军人间的相互的刺杀，场面十分壮观。军雉，是以军事训练为基础形成的仪式舞蹈，其动作既强调出军事动作的协调性，又有舞蹈的特殊美感；既展示军队杀伐征战之气，又表达着人神共娱的艺术思维。

在关于军舞的来历，民间有诸多传说。其中关于唐蕃交战，后经高僧调停，促成停战和平的局面，吐蕃军队为庆贺来之不易的和平，跳起军舞以示欢乐的民间传说，具有一定的历史依据。另据《安多政教史》记载：“安多南边和北边的部族大部分属于吐蕃时期戍边驻军属的后裔，因此，安多语言中至今有很多原始的古藏语。”可见，军舞的来历与吐蕃赤热巴巾时期驻守安多戍边藏军的历史也有密切的关系。如果将这一舞蹈形态与同仁县同明清二代分兵屯田的历史事实联系看，“屯兵之初，皆自内地拨往——，历年即久，衣服语言，渐染夷风，其人自认为土人”^①。今天，从当地人们的族源记忆和语言形态中多带有四川、山西语音等因素中可以初步印证这段史料。明代随着汉族大规模移民、屯田、戍边，是他们将其地方神和表演艺术带到了这里，旋即与当地的土著文化相互融合、相互选择。汉族文化的扎根发芽，游牧民族的重武轻文，藏传佛教文化的成熟吸引，土著文化的含英吐芳，这不正是高原河谷农耕文明成长的摇篮吗？从另一个角度也证明，在民俗文化的广阔原野里，任何一种文化的成长都不可能是单一的，一个区域的文化就是一个文化单元，包含着与歌舞音乐有关的一切文化事象。民族的风俗文化有着文

① 乾隆《循化志·建置沿革》卷1，中国西北文献丛书，兰州古籍书店，1990年版。

化间的相互汇流、影响、变容，也必然影响和促进相关文化的“新质”的生成。

3. 龙舞“勒什则”。龙舞“勒什则”以浪加村的表演最为典型。常由百余名30岁以下的青壮年男子组成舞队，所有舞者均右手持木制小神斧，前面的八个领舞者则每人左手各拿一个木雕面具，分别代表龙、蛇、蛤蟆与人。他们的表演不同于汉族地区的龙舞：汉族地区的龙舞是用某些实物制作而成，而浪加村的龙舞则由舞队组成，舞队按顺时针方向走出队形，以队形象征龙体，意在模拟巨龙翻腾的独特形态和蜿蜒游动的神情，向龙神献舞祈求风调雨顺。龙神被认为是土地和雨水的主宰。在藏族的观念中，“鲁”这种龙神是居住在下界的神灵，一般生活在河水、湖泊及地下，龙神掌管着人间424种疾病，故而在藏族人心目中，龙神一般被视为恶神，同龙神有关的动物蛇、鱼、蛙等也因此而被神圣化。六月会歌舞中的龙舞“勒什则”即源于藏族的原始民间信仰中对“水”的崇拜，是献给龙以及与之有相似功能的龙神家族的祭歌。

龙舞的表演也有多种跳法，并非各个村庄都跳所有的舞，而是每村各有传统，一般只跳一种舞，并由此形成了各自的特色。但目的只有一个即通过祭祀娱乐天地神鬼，以求得祛邪、逐疫、禳灾，保佑地方平安，风调雨顺，农业丰收，六畜兴旺，吉祥如意。当地人把他们表演的敬神舞蹈称之为神舞，把龙神崇拜的舞蹈称之为龙舞，显然是把娱神的功利性摆在了首位，其祭神、娱神的主旨显而易见。

除了上述的戏曲性歌舞祭仪外，六月会的祭祀仪式有白祭、“拉卜泽”祭、血祭等多种形态。白祭是用五谷杂粮、酒、哈达、彩绸、蒸饼、糖果等作为祭神物，献供于神案前，答谢神灵惠赐百姓的深恩，具有农耕文化的特点。“拉卜泽”为藏语，蒙古语为“峨博”，在青藏地区的村庙附近、山丘地带到处可见。“拉卜泽”祭是拉哇在傩祭开始前率领舞队前往“拉卜泽”祭神，意在请神和娱神。

“六月傩祭”歌舞”其中最为引人的是”上口钎”和”开红山”，即奉献自己的肉体 and 鲜血以虔诚取悦山神。上口钎，是指”六月会”中”拉哇”对男人们在脸颊部位、后背的肩胛部位插穿钢钎的行为的称谓，当地人叫插口钎、插背钎，藏族人叫”卡么尔”。插钎活动，表现出舞者对神灵的虔诚及其坚强勇敢的个性，其目的则是为自己或家人消灾解难。而”开红山”，即法师用刀子或指甲向自己的天灵盖部位划动，造成头部出血。开山，是汉语称谓，是对六月会中血祭的一种普遍称谓，藏语中没有这个称谓，而把这种行为叫

做“寸加威”，“寸”是指刀子、枪之类的武器，“加威”是挨上了的意思。法师将自己当做一种“牺牲”，奉献给那些喜欢鲜血供奉的神灵，替全村的人消解了各种无形和有形的灾难。“开山”仪式包含了明显的“禳灾”、“解难”的含义。究其深层的含义，则属于与禁忌相关的“苦行”行为。拉哇正是通过“插口钎”、“插背钎”、“开红山”这样仪式向神灵献舞，以巫舞一体的独特方式来表达对神灵的虔诚，具有明显的原始宗教的巫术遗风。

“六月傩祭歌舞”蕴含着青藏高原独特的宗教历史、民俗信仰文化内容。它既保持多神崇拜的原始形态，又饱含着高原原生乐舞文化神奇与欢乐的表现形式，更体现了民间戏曲艺术得以存活而又兴盛不衰的根本所在，整个祭祀活动处处显现出原生文化的遗迹。在这里，“巫风就是舞风”，“祭坛就是舞坛”。宗教的虔诚与民俗粗犷被除赋予了独特优美的戏曲象征，给喜庆丰收的藏乡带来了欢乐和浪漫。

乡人傩“来宝”：“来宝”是个汉语借词，意为神佛保佑，被除不祥，吉祥发旺，是青海省民和县三川地区保存至今的一种傩祭仪式。主要流行于中川乡民主村、官亭镇的喇家、鲍家等村寨，尤其以民主村的“来宝”最为典型（民主村因曾居住过蒙古人而被称为鞑子庄）。

民主村表演“来宝”的时间是正月十五日，表演者为老少两位“来宝”，二人均头戴面具，翻穿羊皮袄，以彩绸束腰，赤脚舞蹈。表演前“来宝”需提前沐浴斋戒，清晨先上村庙中祭祀地方神，礼毕后“来宝”才能代神演仪。表演的基本动作是先抬右脚，左手持旗，举起右手，向左旋转数圈，然后调整脚步，又向右旋转。对舞一阵后，先向众人致新年祝词，此后，还需专门前往寺院向佛祖献舞叩头，给喇嘛拜年。“来宝”表演的主体的行户纳吉，即到每家每户举行纳吉仪式。此时，村社中的每家每户都已在门前设好香案，献上供品，下跪迎接“来宝”的到来。行户中的“来宝”先以滑稽舞蹈来逗笑东家，然后向东家献上新年的祝辞，其辞全用土语表述，大意为：

对后人们应当是，能当喇嘛就当喇嘛，能当俗人就当俗人。

愿当喇嘛者，让他在宗喀巴的座下学好经文，成为赵化山城和寺里的大喇嘛；

愿为俗者，让他去学校，学会对圣人的文墨，通达官场和民间的礼节，成为有功名，有声望的人才；

对女儿们，当从针线抓起，学好茶饭，能在大家庭里应酬各种人情礼节，与富裕人家结为姻亲；

对务家者，当从前一年做好准备，不误农时，种一升打一斗，种一斗打

一石，种一石收千石；

对饲养者，当牲畜成群，牛羊满圈；

从今天以后，祝你家库里有银，仓里有粮，身上有衣，槽里有马，像泉水一般发达兴旺，像海水一般长流不息。^①

夜幕降临时，“来宝”行户完毕，返回村庙，开始主持在村社四面山头上举行的柴祭仪式和村庙的跳火堆“燎祭”仪式，以祭火神，驱邪纳吉。首先，在村庙中烧香，接着敲响锣鼓，点燃庙门前的火堆，“来宝”则从村南向北巡行查看，守候在四个山头上人，见庙台上的火光，也一起点燃山顶的火堆，村里各家也争先点燃自家院外内事先布置好的火堆，并来回跳过火堆借以驱邪。“燎祭”仪式中还要求各家点燃制作好的火把，一人持火把穿过家中每一间房屋以驱赶芜秽，然后送火把出门到村外，“来宝”亦送火到村外的总牌处，整个“祭火”仪式结束。

官亭镇鲍家村的“来宝”表演，在举行时间、驱邪仪式等方面与民主村大体相似。但是，在角色扮演、舞蹈动作及其他方面又有所不同。由于鲍姓土族的祖先是来自黄南同仁迁徙过来的藏民，其宗教信仰以藏传佛教为主，故“来宝”中的角色有“来宝”爷爷、奶奶、儿子、儿媳、孙子、孙媳及重孙等，还有两个牧羊人“扎西”和“索南”，另有数十名青年人敲锣打鼓、摇旗呐喊。表演者中的男性均翻穿皮袄，裸露单臂。舞蹈动作较为简单，主要是挥舞双臂，跑步前进，其他舞者亦手舞足蹈，齐声呼喊，并伴有简单的藏族舞蹈动作。他们先在村庙前的广场上举行祭神仪式，然后在“来宝”的带领下，逐户拜年，驱邪纳吉。串户结束后，在荒山野岭举行烧鬼仪式。近年来，表演的角色及藏族舞蹈形式愈发多样，娱乐功能更加突出。

“来宝”的表演程序与傩祭仪式的基本程序“请神”、“迎神”、“会神”、“送神”大致相同。而“来宝”中的祭火仪式源于我国古代傩祭中的火祭习俗，在原始人看来，火具有特殊功能，通过祭祀火神可以实现驱邪逐疫的目的。“来宝”表演中的点火把、跳火堆、烧鬼仪式都无不表现出傩祭的特征，尽管这种功能特征在长期的历史进程中逐渐被弱化，但火祭的特征仍得以保留。

傩祭仪式一般是由专门的神职人员负责组织的，尽管各民族对巫师的称为不同，但其主持祭祀、跳神驱鬼、禳灾纳吉的主要职能却是一致的。而在

^① 引马光星、赵清阳、徐秀福著：《人神狂欢·黄河上游民间傩》，青海人民出版社2003年版，第89页。

“来宝”表演中，由庙会的组织者牌头主持祭祀仪式，由普通百姓而非法师、巫这样固定的神职人员来扮演“来宝”。即扮演者具有临时性的特点，只不过是特殊的祭奠仪式和别具一格的装扮，使其具有了神性特征，进而起到传达神谕，纳吉驱邪的作用，显现出中原傩祭习俗与高原土著文化融合后所具有的特殊性。

以民俗文化研究的“共时性”关系来考察和归类艺术事项的空间层次，“来宝”的傩祭仪式具有多元文化混溶的特点。由于三川地区土族在漫长的历史发展过程中，融合并吸收了汉、蒙古、吐蕃等民族文化，因而形成了民族文化多元一体的格局。土族的宗教信仰以藏传佛教为主，故而在“来宝”的表演仪式中也体现出佛教的影响，诸如“来宝”出了村庙后，前往寺院向佛祖献舞叩头，给喇嘛拜年，舞蹈中伴有简单的藏族舞蹈动作等。但是，由于佛教无法完全替代驱邪纳吉的诸多民俗信仰行为，因而在其宗教活动中，仍体现出明显的上古萨满遗风。而明清以降的民族融合的事实以及中原农耕文明的西进，使土族传统的文化信仰与生活习俗中又渗透着“道教”的信仰和汉风礼仪以及农耕村社的乡风民俗。

春社“四片瓦”祭舞：“四片瓦”，又叫“四块瓦”，原是曲艺表演中的道具和戏曲伴奏的打击乐器。因以敲击并边敲边舞、边唱，逐渐发展成为舞蹈形式。在中国各地和许多民族中均有流传，不同地区又有各自的名称。东北的“二人转”称之为“手玉子”，河南称为“竹瓦儿”，白族成为“双飞燕”，维吾尔族称作“击石舞”。而此舞从中国传入琉球群岛后，逐渐发展成为具有异域色彩的民俗舞蹈，日本称为“四片竹”。

流行于青海大通县黄家寨乡黄西村的“四片瓦舞”（又称蛙舞），是青海东部汉族聚居农业区中保持有宋代之前民间蜡祭仪礼信息的民俗歌舞形式，是依存于“春社”活动中的蛙图腾祭祀舞蹈，具有较强的民间传承性。舞蹈之所以称为四片瓦，由于其舞蹈中使用以骆驼腿骨制成的四块瓦状道具。这种材料经过反复熬煮后敲击能发出清脆似青蛙叫的声音。一般在“社火”中由四名男子演出，舞者头戴蓝布缠沿草帽，面部画上黄、白、绿几种不同颜色的青蛙形图案，两手各捏二片骆驼骨制成的瓦状片，边跳边模拟青蛙的扑跳动作，极击打手中的驼骨瓦片，发出“呱、呱”的蛙声。民间传说，当地庄稼曾遭虫害，是许多青蛙帮人们消灭了蝗虫。人们为感念青蛙，同时也为了免遭虫害，跳起了蛙舞。该舞蹈体现出明显的祭祀虫王、乞愿丰年的傩祭特征，是一种图腾崇拜遗俗。

蛙舞作为一种原始的农耕舞蹈形式，其祭典仪式与我国周代是就举行的

大型雉祭密切相关。尤其是岁末举行的腊祭仪式中,巫祝迎请农作物的保护神,以祛除对生产和人类有害的邪物晦气。“土反其宅,水归其壑,昆虫毋作,草木归其泽”^①就是原始农耕文化中富有代表性的祭词。其实在许多民族的习俗和观念中,青蛙都具有神性。“青蛙具有许多象征意义,其中最主要的意义与水,它生活的自然环境有关。在古代中国,人们利用或模仿青蛙来求雨。青蛙的形象出现在青铜鼓上,因为鼓声使人想到雷电,人们用铜鼓呼唤雨水”^②。而青蛙作为农作物的益虫,受到人们的尊敬与膜拜这一文化情节,在高原河谷农耕文化板块自古已有之。在蒙古族、藏族、土族等民族的神话传说中都可以看到以蛙类动物为崇拜对象的记述。在马家窑期的彩陶纹饰中,我们可以明显地看到:蛙型符号是当时很流行的一种符号。其中有一种人面蛙纹的裸体形象,这是原始巫文化后派生出的一种“人神一体”图腾。

“四片瓦”以其具象的动物图腾观念来突出了河湟农业社会发展中“农业保护神”的祭祀与祈求,成为驱祟逐疫、保护农业生产的岁时献祭仪礼,并以传神的舞蹈寓意为以昆虫的天敌来护佑农业的五谷丰登。今天原生形态的“四片瓦”的祭舞在高原东部农业区的社火表演中已难觅踪迹,偶然间出现的表演,也是在政府文化挖掘的要求下进行的形态复原,其表演时演员们仍旧面饰以蛙纹,左右手各持两块如瓦状的道具,挥动双臂奋力击打,发出富于音乐节拍的响声,并在场地模仿青蛙的肢体动作,边舞边走。而在表演形式上加入了跑四门、走太极等变换队形,甚至在这种图腾祭舞中还融入了“五更调”、“十二月”等民间小调,载歌载舞,祈愿吉祥。这显然是为了适应“社火”中大众欣赏心理的需要而加以补充和丰富的。由于“文化空间”的缺失,这种以舞娱神的原生形态已保留不多了。

雉戏“大秧歌”:主要流行于青海大通农业区,因表演主要内容为反穿羊皮袍,以四大人四小孩扮羊状,又称为河湟“老羊皮”或“雉戏大秧歌”,是一种穿插于河谷农业区社火文化中的“乡人雉”仪式。舞者面饰蛙、蝎等形,为驱祟逐疫的社神献祭。据村人讲这位反穿羊皮袄、头戴羊皮面具的角色为楚庄王的化身,民间传说楚庄王为敌所迫,巧遇社火队伍,遂抹黑脸反穿皮袄藏匿于羊群中而得以逃脱。以后,社火中所出现的“哑巴”即为其替身,并指挥整个社火队伍及安排表演内容。

① 潜苗金注:《礼记译注》,浙江古籍出版社2007年3月版。

② 叶舒宪:《千面女神——性别深化象征史》,上海社会科学院出版社2004年版,第147页。

俗话说：“哑巴不说话，社火里头最为大”。这个牧羊人装束的角色之所以在社火表演中占有很高的地位，与古羌人的崇羊习俗有渊源关系。《说文》称羌为“西戎牧羊人也，故‘羌’字从羊，人，因以为号”。《新唐书·吐蕃传》亦载“其俗重鬼右巫，事羴羴为大神”^①。“羴”表示公羊，以羴为大神反映了古羌人对羊的图腾。河湟流域是古羌人的活动中心，头戴羊头面具所跳的应是这一图腾观念下祭祀舞蹈。无独有偶，分布在四川和甘肃交界处的白马藏人，也保存着一种极为古老原始的傩舞叫“跳曹盖”，也是反穿羊皮袄，扎一大羊尾，手执牦牛尾翩翩起舞，反映了作为氏羌后裔的白马藏人以羊为图腾的民间信仰习俗。可见，以牧羊人为装束的傩祭活动，同时存在于不同地区、不同民族的仪式活动中，无论它们的表现特征如何，但都能追溯到古羌人的生活、习俗、信仰这一源头。

值得注意的是“河湟老羊皮”傩舞中的“反穿羊皮袄”的隐喻地象征方式。如果我们把这一舞蹈形态与高原东部的移民、屯田历史相结合，则带给我们一个全新的文化解读方式。明代是高原东部迎来的又一次移民高潮，公元1368年9月，元顺帝妥欢帖木儿退出大都，还据蒙古草原，明军随之占领大都及长城内外，其统治区也由江南扩大到黄河流域和陇右各地。公元1369年，元军徐达所统明军由山西渡河西进西北，青藏高原的东部河谷地区随即纳入到明王朝的统治之下。而此后，大量的内地流民“抛家挈妇，子承祖业”拓荒西北高原间。而“反穿羊皮袄”与“楚庄王逃亡”的民间传说便是汉族移民进入高原生活的曲折生活史的象征。民俗学的原理告诉我们，原风俗的表面形式不可避免地要随着时代的变迁而发生变化，但整个风俗活动的内部的深层结构，特别是民族记忆心理却是可以保留下来的。而对民族戏曲艺术的研究，除了作为艺术本体的歌舞外，必须加入社会的、历史的因素。戏曲艺术一种文化的手段，在所谓的审美的结构下，艺术的民间性使它更多地保留着艺术创造初期的交际、解释、记忆与宗教的超越功能。“傩戏大秧歌”的形态既反映了游牧文化中羊图腾的文化背景，也从另一个角度证实了农耕民族的记忆深深植入高原文化的血脉之中。

目连戏：“目连”的故事原型出自印度佛教传说，综合各种佛教经典里面有关目连的记载，目连为摩揭陀国王舍城，属于婆罗门种姓，原名没特迦罗，自幼出家，成名后与舍利佛各领一百余人而讲道，但久久达不到极境。一日舍利佛偶然遇到释迦牟尼成道后最初度脱的五比丘之一的阿失说而与之交谈，

^①（宋）欧阳修、宋祁等撰：《新唐书·吐蕃传》，中华书局2003年7月版。

听到释迦牟尼的偈语，心有所悟，连忙告知目连，一同前去聆听释迦讲道，大悟，于是二人带领全部弟子皈依佛教。目连皈依后法名摩诃目连，或称大目键，与舍利弗同为释迦牟尼座前十大弟子之一。舍利弗为右面弟子，智慧第一，目连为左面弟子，神通第一，曾以法力助释迦牟尼与六师外道斗法而获胜，为佛教势力的奠定立下不朽功绩。

目连救母的事迹是随着汉文翻译佛经活动从魏晋时期开始传入中国的，其中目连救母的故事最早见于《佛说盂兰盆^①经》，敦煌写本佛经里有《佛说净土盂兰盆经》（伯2185）。此后随着寺院俗讲的兴起大量佛教经典被编为变文之类的通俗说经唱本，如敦煌本《目连救母变文》、《大目乾连冥间救母变文》等。内容上丰富了目连救母的过程，加入了三转报应，过奈何桥，众鬼阿鼻地狱，造盂兰盆给母亲施食，超度转升等伦理化的曲折情节，形式上衍生出了“盂兰盆会”等中国化的内容。显露出盂兰盆会的佛教活动与道教中元节^②祭鬼以及民间祭奠先祖习俗的结合。由佛教在发展中宣传教义的需求而举行的俗讲活动，使目连救母的故事成为了民间祭祀文化的一个重要内容而传播开来。

位于高原最东部的青海民和县麻地沟村保存有一部源于唐朝《目连救母变文》的大型戏剧剧本《目连宝卷》。该剧本分为十卷，前九卷在戏台上说唱，最后一卷是表演“上刀山”，表演时间上选择了正月十五日前后，整剧表演历时十五天。由于自然条件的限制，民和麻地沟人在明清上演《目连宝卷》，举行刀山会的情况已没有文字记载，其表演形态也无从考证。群众口碑资料中留传下来的开刀山会的盛会情况有四次，其中最后一次是1945年。2004年，文化部组织专家对青海麻地沟村《目连宝卷》和刀山会进行了田野调查，对此地的人文自然风貌、经卷的保存状况、见证过刀山会的群众进行了挖掘、调查和记录。2005年，文化部召开的专家论证会对青海河湟目连戏给予了最好的诠释：“我国黄河以北发现目连戏是第一次，手抄本但保存完好，戏剧演出时间之长、扮演角色之多也是第一次发现，青海目连戏有着重要的民族民间文化传承价值”。

青海目连戏的主要表演内容，麻地沟目连戏表演又称为刀山会，是以能仁寺为中心而展开的大型庙会，其核心为演出目连救母连台本戏的献戏盛会。

① “盂兰盆”是梵文 ullambana 的音译，为解倒悬意。

② 周密《武林旧事》卷三载：七月十五日，道家谓中元节，各有斋醮等会，僧寺则于此日作盂兰盆斋。而人家亦以此日祠先。

其会期从正月十五踩台唱戏始,连演8天阳戏和7天阴戏(演出背景在阳间,谓之阳戏;背景在阴间,谓之阴戏),最后在二月初一“上刀山”的高潮中结束。从其留下的剧本看,其剧本内容包括:第一卷白云犯戒、第二卷员外上寿、第三卷云南从军、第四卷天仙送子、第五卷员外下世、第六卷刘氏开斋、第七卷青提旧阴、第八卷目连出家、第九卷阴曹救母、第十卷刀山地狱。开刀山会是青海目连戏最显著的特点。于冬至日择善男进寺,酒沐浴斋戒,每日用牛奶洗脚,食核桃、红枣,修行养身。至二月初一,选定良时,一人化妆为剧中角色“黄风鬼”,一人妆为“刘氏夫人”,依剧情,手攀绳索,赤足踩刃,上下刀山。观者目睹如此惊险离奇的情景,无不瞠目结舌。^①

麻地沟刀山会剧本,在现存的目连戏本中,可算是独树一帜的,它能连续演出15天,从舞台剧表演的阳戏、阴戏,到实地设就的刀山地狱,从形式到内容都是一大突破。由于时代的久远,青海目连戏一直没有曲谱记录。据调查,在1945年的目连戏演出中,有多种不同曲调的地方唱腔共融其中,演出时,演员根据个人爱好随意用腔,浸透出浓烈的乡土气息,从而形成了多种地方曲调出现在同一出戏里的独特景观。

据我们调查,青海民和县麻地沟村民皆自称其祖籍为南京珠玑巷,明代洪武初年随军西迁来到河湟,选择麻地沟大龙山上建能仁寺,以后族群便以寺为中心长期居住于此。关于祖籍“南京珠玑巷”是今天河谷农业地区汉族,甚至民和三川部分土族、个别回族中流传很久,并影响力最大的一种祖源记忆说法。

文化是维护族群及其各种社会关系的基础,而民间戏曲文化则汇集了族群认知、文化传承、社会教育、信仰习俗等等多方面的族群价值观念体系。史载,明中叶以前,明王朝不断颁布旨令,将内地百姓移民到边疆地区进行屯田。这些移民中或不乏有会唱宝卷者,他们随身携带目连宝卷,到达新的族群聚集地后,仍保留着唱宝卷的娱乐活动。随着时间的推移,这些乡民将自己的爱憎情感化入戏本,使目连宝卷的内容不断得到充实。同时,这种剧本内容在受到迁入地民间戏曲和其他艺术形式的影响,将土著文化中的风俗民情而融入其中,逐渐形成了“刀山会”这种目连戏的演出形式。

就戏曲表演而言,借助于共同的祖先祭祀和神秘的鬼灵力量展开的宗教性的祭祀仪式显然与宗教的传播有关。在宗教活动的濡染下进一步成为了增

① 转引劲草、胡文平:《远去的记忆:麻地沟刀山会口述史调查》,载《青海社会科学》,2006年第3期。

强区域氏族、家族、族群凝聚力的文化纽带。在青海目连戏历史上的演出记录中，我们可以发现，戏剧演唱中的内容由于时间、空间的阻碍，包括唱腔的混融，已不再是观众们所关注的主要对象。民间的乐舞文化倾向于生命的仪式性与宗教的赞礼式，抒情成分浓烈，而叙事成分被压缩到几乎没有的程度。而这种内涵性因素在千年农耕文化的土壤中绵延，适时地演化为与岁时的节令相结合的民间习俗——庙会文化。并在一定程度上承担了社会文化的传播和族群文化“适应”的职能。而以寺院为中心开展的农村商品交换市场，商贾的云集，人流的涌动，善男信女的纷至沓来才是这一演出呈现出的最诱人、最具乡土文化气息的方面。人们通过逛庙会，借观戏的机会，相互走动，相互拜访，交换商品，其实质为族群信息的沟通和对移民地人文环境的适应过程，并且在文化的交流过程中，逐步实现对自身文化、对移民地文化的适应和改造目的。

而另一方面，正如《目连救母》剧本序言中所言，是宣讲孝道和劝人向善：

刀山盛会几度，目连救母尽孝心。利刃脚下放寒光，舍利头上发紫云。谨劝世人莫作恶，细观天理分清明。承前启后数百年，进久不衰永常春。

中国汉儒文化中，伦理的教育是每一位社会成员的行为准则，作为一个社会的人，敬鬼神而知人事，尊师长而爱父母，重宗祠而淡名利一直是千年来儒家文化教育所要实现的人伦标准。麻地沟目连戏的出现正是这一文化需求的必然，它也成为区分高原游牧文化与中原农耕文化的标志，实现移民群体连接并维系族群文化的情感纽带。

当然，麻地沟刀山会的另一个重要内涵就是酬神祈福。正月十五元宵节，又称为上元节，传说中是上元天宫赐福之日。与中原地区盂兰盆会选择在七月十五“中元节”——鬼节——的文化内涵略有不同。它既要求通过酬神的仪式来保证对现实生活的祈福纳吉，风调雨顺。同时，它又将希望的种子播洒在未来的田野里，通过仪式中的刀山火海的洗礼、六道的轮回，以炼狱的考验来对寄托对彼岸世界的希冀与渴望。因而它的主题的严肃的，情感的执著的，但气氛却是欢愉与激荡心灵的，在人神共娱的民间文化的土壤里，尽可能多地完成对人生的欢愉与礼赞。

跳神舞：“跳神舞”也叫“叶叶”（biangbiang）舞，是一种道教的祀神舞蹈，一般在农历二月八、三月三、四月八等大型民俗庙会上表演。表演者手持一种蒲扇形、单面蒙羊皮的中型鼓，敲击时发出“叶叶”的响声，当地群众形象地叫它“跳叶叶”，是一种宗教与艺术相结合，娱神与娱人相结合的

原始、古朴、独特的戏曲样式，广泛流传于高原东部的西宁、海东等地。

该舞蹈是按民间原始祭祀的程序来安排整场表演的：即谒庙敬神——祭祀参神——坐坛讲旗——安神祭坛——回神送神——表花（娱人为主）。另一个特点是以道教娱神，是具有显著道教文化色彩的民间舞蹈。道教是从巫和神仙方术衍生而来的具有极为庞杂而丰富的内容中国特有的宗教。相对于藏传佛教，道教的鬼神谱系极为复杂，宗教义理也松散得多，而在民俗性、民间性及开放性上却大大超越于前者。不同地域的生活习俗、民间信仰、纳吉消灾、求子还愿的种种人情世故都被道教大量吸收，直至后来，其宗教的各种仪式甚至与戏曲表演难舍难分了。由于高原东部地区历来是屯兵之地，其中不乏江南地区迁徙来的士兵和官人，因而使得道教流传到河湟地区成为可能，找到了适宜生存发展的土壤后，经与原有的宗教文化融合，形成了具有自身特色的戏曲样式——“跳神舞”。可以说，正是由于军屯、移民、戍边、经商等原因，由内地的汉族将中原文化中的道教带到了西北，才有了民族民间文化的交流与融合，进而有了集多元文化与多重信仰于一体的“跳神舞”的存在。

“跳神舞”中的法师，由四至八人以上的偶数男性担任，必须是懂得祭祀程序和规则的内行人，其典型的标志是头戴“五佛冠”，穿黑布大襟长袍，外套或绿或红花的无袖法衣，腰系竖条形的红黄橙蓝白青绿棕八色裙。像所有道教法师一样，他们服饰上有最重要的特点：腰系八个铜铃。舞蹈时铜铃声音清脆振响。表演时，法师右手持鼓槌，左手持“神鼓”，边舞边击鼓，阵阵有声，以跳舞娱神，均体现出萨满舞蹈的特点。因此，有学者认为“土族地区曾经一度信奉萨满教，我们认为至今在互助土族地区民间流行的巫术活动“叶叶”（biangbiang）就是古代萨满教的一种遗俗。^①”

青海土族在明代以前以牧业生产为主，宗教信仰也以自然崇拜和萨满教为主。藏传佛教传入土族地区后，又开始信仰喇嘛教。加之土族与藏族长期杂居，故多受藏族文化影响。进入农业为主的生产阶段后，其生产、生活方式又随汉族移民的到来而发生改变，最终造就其宗教信仰的多元性与复杂性。如跳神舞中的五佛冠与寺院羌姆的同名服饰形状相似，但其中包含了对道、佛、儒三教的共同崇信：黑色布经帽，帽檐有莲花瓣形的五瓣，上面刺绣或彩绘五种形象：元始天尊、灵宝天尊、道德天尊、释迦牟尼、孔子像。从中传递出这样的信息：跳神舞既保留了自然宗教的信仰遗存，又明显地受到藏

① 谢佐：《青海民族关系史》，青海人民出版社2001年版，第53页。

传佛教与汉儒文化的影响，并与道教合流后，形成的一种独特的民间民俗信仰舞蹈。

戏曲的特质在于同时用语言与摹拟来扮演一种事件，在这个意义上差不多一切的生活事项都可以是戏曲表演的蓝本。对于民间戏艺术的原型分析首先应认识到戏曲的原型是一种宗教性的仪式。它包括“仪式”的存在形态和“宗教性”的祭祀仪式两个方面的意义。同时，只有那些宗教性的“仪式”能够转化为一种对人的自然状态认识并进而拥有一种为大众所认可的“世俗化”的形态特征时，才具有真正意义上的“民间戏曲”状态。

第四节 史诗的吟唱

从原型意义上讲，戏曲艺术从一开始就存在着史诗性的因素与表演性因素并存的现象。而史诗中神和英雄的出现必须具有宗教和仪式的前提才能产生。英雄的崇拜由来已久，在人类的总体力量还十分低下的年代，神和部族英雄无疑是历史的开拓者，神和英雄往往是受难者，他们把自己奉献于历史的祭台，换取人类的生存与幸福。而神化英雄的传奇反映着一个个原始部落向联盟的过渡历史，从祖灵的图腾到英雄崇拜，它所承担是一个民族历史的记忆传承与一个部族社会的团结精神。可以说，民族口承文化包容了人类社会最古老、最丰富的文化信息。

在青藏高原这块神奇的土地上，世代繁衍生息的高原民族不但用自己勤劳的双手创造了赖以生存的物质文明，并且以民族语言为工具创造并传播着他们生活的愿望和民族历史。这其中，说唱民族史诗便是高原民间戏曲文化传播的一种重要方式。从历史上看，神话起源于宗教的仪式并与之密切相关，它是宗教仪式的口头部分，是宗教仪式表演的故事，神话在提供情况方面给宗教仪式以原型的意义，而宗教的礼仪中所发生的模仿性行为从来不是一种纯粹的艺术表演。换言之，作为民族史诗和民族英雄传奇，是神话到现实的一个桥梁，它是民族文化发展到一定阶段的民间艺术产物，并在大体轮廓上维持神话、习俗和制度在历史上的本来形状，同时不断重复，不断增殖而创造的有“意蕴”（而非精确）的历史。

《格萨尔》诗史：《格萨尔》民族史诗是扎根于藏民族文化传统的口承文学形式，是一部反映藏民族生产、生活、斗争等重大历史事件与题材的长篇叙事诗。《格萨尔》史诗不但流行于藏族地区，而且还广泛流传于蒙古、土族

等民族生活区域，以及蒙古人民共和国和前苏联的布里亚特等地区。

诗史主要为大慈大悲的观世音菩萨怜悯人间百姓的苦难，于是派遣居住在天国里的白梵天王的幼子东主尕尔保下界救民于水火，为民造福。小王子投生人间，取名角如，通过少年时代的赛马称王，成为岭尕部落的首领，尊号格萨尔。格萨尔取珠牡为妻，并有梅萨等妃嫔。不久，格萨尔闭关静修，北方魔地的鲁赞魔王趁机掳走了其美丽的妃子梅萨，于是格萨尔前往北方降魔救妻。期间，霍尔白帐王又掳去了其王妃珠牡，格萨尔又回师征伐霍尔。此后，格萨尔统领岭尕英雄们，先后与北魔、霍尔、姜、大食、门等数十个部落集团作战，并最终获得胜利。诗史也由此分为三个部分：第一、降生，即格萨尔大王的降生与赛马称王部分；第二、征战，即格萨尔降伏妖魔的过程；第三、结束，即格萨尔返回天界。三部分中，以“征战”内容最为丰富，篇幅也最为宏大，除著名的四大降魔史——《北方降魔》、《霍岭之战》、《保卫盐海》、《门岭大战》外，还有18大宗、18中宗、18小宗，每个重要故事和每场战争均构成一部相对独立的史诗。

《格萨尔》作为一部不朽的英雄史诗，是在藏族古代神话、传说和谚语等民间文学的丰厚基础上发展起来的，《格萨尔》史诗的结构纵向概括了藏族社会发展史的两个重要历史时期（奴隶制国家政权逐渐形成的历史时期，由奴隶制向封建农奴制过渡的历史时期）；横向包括藏族历史发展中的大大小小近百个部落、邦国和地区，纵横数千里。作为藏族代部落社会生的一面镜子，反映了古代藏族部落文化中的政治机构、军事联盟制度、社会习惯法、部落经济制度以及藏族的传统文化。《格萨尔》诗史从7世纪核心部分凝聚，11世纪后史诗规模形成，到17世纪开始广泛流传，除少量的手抄本、木刻本的口述记录外，在《格萨尔》史诗流传区域，其载体形式更多地保留了说唱文学的传统方式。在藏民族生活的各地区都有专门的说唱《格萨尔》的民间艺人，被称为“钟悬”，即说格萨尔故事者。他们有的会说几部，有的会说几十部，一说便是几天，甚至几十天。不同时代、不同区域、不同文化结构层次的无数说唱艺人在一代又一代的不断演唱中共同积累构成了这部大规模的民族史诗的记忆链条。藏民族对《格萨尔》这种诗与歌结合的表演形式如痴如醉。

《格萨尔》史诗的存在、传承、接受完全不同于此前早已成书的古希腊史诗《伊利亚特》、《奥德赛》和古印度史诗《摩诃婆罗多》、《罗摩衍那》，它的流传始终在广大民间，传承方式始终是口耳相传，与高原的社会文化、地理环境血肉相连，是世界史诗宝库中十分珍贵的活的形态史诗。

早期的藏族讲唱文学多为驱邪纳吉的目的,藏族传统的“折嘎”说唱和“拉玛嘛呢”说唱都是一种广泛流行于民间的曲艺形式,并强烈影响着藏民族的审美心理。“折嘎”,安多方言区称为“孜刮尔”,意为驱除魔祟。传说藏王松赞干布修建布达拉宫时,为遇到魔障的民工进行禳灾,手舞足蹈,口诵新奇祷词,使鬼祟着迷而震慑远去。以后便将其发展为一种专门为人祈祝吉祥的说唱艺术。表演时艺人肩披羊皮面具,手持一根名叫桑白顿珠(意为心想事成)的木棍,因人、因时、因境、因地即兴创作,又说又唱,有韵有白,可表演可舞蹈。很明显这种艺术形式受到了藏族原始宗教——苯教祭祀巫舞的深刻影响,具有民间傩仪的性质。公元七世纪时,佛教文化由中原和尼泊尔两个方向传入西藏,之后又被定为国教。受其影响,藏地的生活方式、审美情趣和文化艺术形态被深深地烙上了佛教文化的印记。据藏族文献《青史》记载,吞米桑布扎译出了一些典籍后,松赞干布便开始为其臣民讲授这些典籍,《青史》评价松赞干布的这一行为是开西藏讲说佛经文化的先河^①。到11世纪左右,西藏讲说佛经已蔚然成风,在一些地方还先后出现了一些专门的讲说学院,以此培养善巧地者(即善说经或善说唱者)。另一方面,从吐蕃松赞干布起一直到佛教后弘期“格鲁派”寺院教育系统形成之前,藏族的寺院和民间教育方面基本上是沿着口传耳受的方式进行的,如《土观宗派源流》记载“萨班从扎巴坚赞尽学萨迦先祖所传口教精华的甚显密要旨”^②。而后的宗喀巴大师的求学方式仍是靠耳闻与听学,《土观宗派源流》曾将这种广闻的教育方式称之为“听劝”。正是在这种佛教文化传统的长期熏陶和锻炼下,说唱这种具有鲜明民族民间文化传统的口传文学现象趋于成熟,并成为藏族民间文化和艺术存在、传播、接受的最佳模式选择,千年来为藏族民众所接受和喜爱。从民俗审美心理上讲,高原的壮美、雄浑、质朴造就了高原儿女的能歌善舞,崇尚情歌、喜听说唱,这是韵散体诗歌能够产生与保持旺盛生命力的民众基础,也因此使《格萨尔》史诗成为了一部审美心理观照下的民族生活原型与宗教文化积淀互渗的英雄史诗,一部富有浓郁藏民族文化艺术风格的历史画卷。时至今日,“口承传唱”依然是《格萨尔》史诗传播的最主流现象,并且在民间艺术的创作下其内容更有不断累加,积旧成新的趋势。因此,我们讲《格萨尔》是一部活着的民族史诗。

① 廓诺·讯鲁伯著,郭和卿译:《青史·第一辑》,西藏人民出版社1985年版,第26页。

② 土观·罗桑却季尼玛著,刘立千译注:《土观宗派源流》,西藏人民出版社1999年1月版。

《格萨尔》史诗由一个个具体的传唱艺术及一部部诗章组成，它植根于民间文化的沃土中，以动听的曲调，精彩的说唱艺术，曲折的情节，歌颂了藏族英雄格萨尔王为民除害，反对侵略，保卫家园的神话历史。史诗以浪漫主义的手法，生动形象的人物塑造，反映了藏民族发展史中的重大历史进程及其社会的基本结构形态，表达了人民群众的美好愿望和崇高的生活理想。戏曲艺术形态方面看，《格萨尔》诗史在文体上采用的是散文与诗歌相组合的“韵散合体”说唱形式，言必有诗，以“歌唱”称谓的诗歌是《格萨尔》艺术的主要成分。具体到每段的唱词前，多有衬声“阿拉拉毛阿拉，塔拉拉毛塔拉”等，这种衬声，有音无义，与藏族民间歌曲随意适性的演唱方式有相同的特色。衬声之后的有祈祷词，是向神佛的颂歌，祈求神佛的护佑。再下先是报地名、报人名，这点又很像戏剧的“代言体”。主体的唱词部分多用民间的寓言、抒情的酒歌、神奇的想象与精美的比喻等等。在每段唱词结束时，最后还要献上四句祝颂语，是祈求听唱的对方能了解唱词的意义，并把它记住。如《北方降魔》：

大奏世界安乐曲，遍照智慧宝珠光，
降伏妖魔大力王，雄狮大王赐吉祥。（赞词）
阿拉拉毛阿拉，塔拉拉毛塔拉。
塔里曲调若不唱三次，岭国的智者不解其中意。
礼供法身智度大佛母，礼供报身金刚亥母，礼供化身五部空行母。
祈请一切空行母，把三界众生引入解脱路。
这个地方你若不识，这是岭国邦迥楚毛的蕨麻海，
天母我你若是不识，我不从近处乃从远处来。
我是阿内巩闷姐毛，是从远处清静天国来。
在此地睡卧的壮士呵！你大概是我的侄儿子。
大概是孩子东珠杂儿保，你不要睡眠快快起，
白梵天王有命令，叫你快去东方叉毛寺，
修学大力降魔法，要修学三七二十一日。
修法侍从要带梅萨去，要坚定不移快前去，不要怠慢快前去。
明白此义便是耳中糖，如不明白可以请解释，
雄狮大王格萨尔，我的话你要记心里。^①

《格萨尔》诗史尽管掺杂有不少宗教的内容和历史事件的影子，但这就是

① 王沂暖译：《格萨尔王传·降伏妖魔之部·第一章》，甘肃人民出版社1962年版。

高原藏族原生文化的形态的本身。展示了雪域高原旷野的生活气息与文化传承的主要模式，是今天理解高原社会历史、民众心理、文化传统与民间艺术的活化石。而对这种原生形态戏曲艺术的性质认识，只有放到民族文化与民族社会生活的大背景下，才能够真正掌握和鉴赏。

早在十三世纪之后，随着藏传佛教文化传入蒙古地区，大量藏文经典和文学作品被翻译成蒙古文，《格萨尔》也开始流传于蒙古各地，蒙古族以自身的民族发展历史、民族生活风情吸收并改选藏文化，形成了自成体系的蒙古族史诗《格萨尔可汗》。而高原河湟土族和藏族居住地相邻，有着相似的生产方式与生活习俗，有着共同的宗教信仰。民族间的往来与通婚络绎不绝。在藏族文化的影响下，土族也发展出了自己的民族史诗作品《格赛尔》。较之藏族的《格萨尔》史诗，在借鉴故事情节和人物塑造上的优点外，土族诗史《格赛尔》加入了大量具有本族历史、审美情趣的新内容，如“创世神话”等，丰富了史诗的内涵和民族文化特征，也进一步扩大了诗史的传播范围和群众规模，成为高原民族认识大千世界之率真，追求苦难境地之理想，描述历史事象之雄奇的文化百科全书。

“堆委奥依纳”的形态分析：东方学者克朴瑞·萨德·法特在《伊斯兰大百科全书》中对生活于青海河湟地区的撒拉族的历史进行了专门的研究，提出了“撒拉族原名撒鲁尔，是古代乌古斯部中的一支部落名”的观点，引起了学者们的特别关注。《多桑蒙古史》中也讲“盖今日在此种东方地域之中，已有回教人民不少之移殖，或为河中与呼罗珊之俘虏，携至其地，为匠人或牧人者，或因签发而迁徙者”^①。《循化志》载“撒刺川在河州积石关外二百里，今厅循化城的撒刺八工适中之地，距河州正二百里，时此地本各撒拉川。其先盖已为番人所居，或前明赐以此地，或彼据而有之。据之既久，遂以其地为名，故曰撒刺回子”^②。

元初，撒拉族人在其首领尕勒莽、阿合莽兄弟的率领下，经新疆、河西走廊辗转迁居于今日青海循化县境内。关于撒拉族的这段民族迁徙历史，多保存于民间传说故事中，其主要内容为：中亚有尕勒莽、阿合莽兄弟为人耿直，不附权贵，招致县官、豪绅的怨怒栽赃，为避难求生而不得已被迫从撒马尔罕迁出，尕勒莽带六子、阿合莽带五子（十一子中先后有五人死于途中），并牵一头白色的骆驼和取自家乡的一匣土、一瓶水、三十本古兰经（路

①（瑞典）多桑著，冯承钧译：《多桑蒙古史·绪言》，上海书店出版社2006年3月版。

② 乾隆《循化志》卷4，中国西北文献丛书，兰州古籍书店1990年版。

上因遇洪水只剩下一本),从远方走了好几年,经过大漠、洪水,最后在白骆驼的引导下发现了与家乡水土相宜的地方,即今天的青海循化街子,从此定居下来,其中剩下的六兄弟分别居住在沙里方、撒拉八海、韩巴、海达孟、托仁都、上坊等处。为延续后代,撒鲁尔人请居住当地的蒙古人保媒,向当地的藏族首领求亲,迎娶了六位藏族姑娘做了新娘,撒拉族从此在循化地方扎根了。由于撒拉族只有民族语言的承载而缺乏用本民族文字记录的历史,关于撒拉族的这段民族迁徙历史,多保存于具有浓厚神话色彩的民间传说中。又由于语言记录链条的不连贯与易失性,同样的故事往往一人一样说法。为保证民族迁徙记忆的保存,同时完成对部族群众的民族认同与民族传统历史教育,在民间传说的基础上便产生了撒拉族的民间婚宴表演“骆驼舞”,撒拉语称之为“堆委奥依纳”^①。

“堆委奥依纳”的表演由四人组成,其中一人扮演当地居民类似蒙古人的装扮;一人为远道而来的撒拉族先民,中亚人打扮,着长袍,头缠白色布巾,手持拐杖;另二人则翻穿皮袄,前后相搭,装作骆驼。表演形式有唱有白,一问一答,叙述故事情节,基本的内容是:

蒙古人问:阿訇,阿訇,你们从哪里来?

远行者尕勒莽答:我们从遥远的撒马尔罕来。

蒙古人问:阿訇,阿訇,你拉的是什么?

尕勒莽答:我拉的是骆驼。

蒙古人问:骆驼上驮的是什么?

尕勒莽答:骆驼上驮的是水、土、秤和尊贵的《古兰经》。

蒙古人问:你们驮着这些东西到哪里去?

尕勒莽答:我们要到随尼(中国)地方叶给泥(定居)去。

蒙古人:你们历经艰难险阻,千里迢迢到“随尼”地方的经历能否给我们讲一讲啊?

众人:“依得尔”(是的)!

尕勒莽答:呀——既然这样,我就将我们艰辛的历程整个详尽地叙说一遍,请你们仔细听!

问:路上第一站宿在什么地方?

答:到达的地方有金札和明札。

^① 半一之:《撒拉族史》,四川民族出版社2004年4月版,第11页。

问：在路上骆驼吃什么？答：吃的芨芨草。

问：在路上穿什么？答：是树皮——（以下略）。

元明以来，多个民族混居和杂居的现象在青藏高原地区是十分普遍的现象。而民间传说则反映了在这一特定的生存环境下不同文化背景的族群都愿意接受的具有广泛效力的文化对话方式。以便在各种文化的冲突中完成部族文化的自觉，达成民族文化间的谅解，赢得周边族群的理解与认同和尊重，最终形成区域民族间的良性族际关系。人类历史发展的现实告诉我们，在极端困难的自然与生存环境下，只有坚定的族群内部信仰和强调血缘、亲族关系，才能维系和支撑部族的生活信心。从民俗文化和民间艺术的传承意识结构上看，口承历史是一民族迁徙与文化碰撞、互融过程中逐渐完善的文化解释系统，是少数民族彼此间进行文化适应以获得发展的生存策略。对于移民于高原的撒拉族群来说，一方面必须在相对短的时间里适应并习惯于青藏高原的自然生态环境，与自然环境达成和谐；另一方面，移民族群还必须面对世居于本地区的处于强势的藏族势力，以及地域民族政治、经济、文化的强大包围和裹胁。撒拉族的民间传说就是通过口承的民族记忆，将不同的撒拉人群聚合在同一血缘亲族关系中的文化纽带。强调族群血缘关系和伊斯兰教信仰文化的重要性，是撒拉族群在新的生存环境中面临强劲的同化势力而不至消融的文化标志。

由民间口承历史发展而来的《白骆驼戏》——堆委奥依纳，是撒拉族传统婚礼中要进行的一项重要仪式性表演。表演过程中，演员与观众一问一答，一呼一应。在表演完主要情节后，演员们往往因时制宜，即兴添加对白，以活跃婚礼气氛。从民间戏曲形态上看，《白骆驼戏》有固定的人物、服饰、道具。有较完整的情节。表演中虽没有音乐伴奏和舞蹈动作，但在具体的表演过程中，演员会做出一些宗教动作和即兴的生活模仿，台词中有一部分是撒拉语的韵文，吟诵起来极富音乐性，并通过绑在腿上的铜铃按“骆驼”的脚步节奏配合表演，明显地体现了审美状态下的拟态性表演。撒拉族所信仰的伊斯兰教文化并不注重甚至是否定世俗化的情感表演，而这种宗教文化特征在《白骆驼戏》——“堆委奥依纳”中却显得并不突出。相反在《白骆驼戏》中妆饰之美十分鲜明，显然受到了高原本土文化中“拟兽舞”的影响。同时，表演内容主要通过人物间的对话来完成，明显地带有讲唱文学发展而来的痕迹，也就是说它是从叙事体转化为简单的代言体的，自我的通名报姓，对话中的大量叙事与朗诵，随处皆是。其中有一点应引起研究者的高度重视，即“堆委奥依纳”的表演素材来自于民间传说，并且这一传说是经过无数次

的适应性“修改”并普遍受族群内部的认可的，因此，在其表演中，已经形成了一个简单但很完整的情节。从这个意义上看，与高原其他族群早期民间戏曲文化中的“泛戏剧化”民俗歌舞不同，撒拉族民俗歌舞“堆委奥依纳”已初步迈入了戏剧文化的大门，展示了民间故事的“基型”与戏剧观念形成之间的关系，而早期的戏剧人物常常是在这种具有意味的“基型”的中发展起来的。同时民间故事叙述内容的相对松散的结构，也给戏剧的表演提供了很大的自由空间。广场舞台的开放性，演员一上台就能移步换景，最大限度地创造发挥戏剧因素。而历史人物的艰辛使命的再现，则构成了戏剧象征艺术所特有的追溯历史文化的“追寻仪式”主题。而这一切，对我们探寻中国艺术发展史中“从民间戏曲走向成熟戏剧大门”的成长历程，具有不可或缺的价值。

第五节 民俗的欢歌

民俗性的戏曲形态一般被认为是真正宗教艺术的退化产物和世俗形式。与早期“乡人傩”舞以“观念的象征”来表达原始宗教的思维以及由此展开的对“生命主题”的泛戏曲化的哑剧式表演不同，民俗化的歌舞显著地体现了与节日庆典的密切关系，而一个节庆活动中最深刻的核心无疑是通过艺术的介质展开对生命的礼赞，唯其如此，生命的祭礼才能超越时间、空间的阻隔深入到每一个人的心灵深处。

青藏高原戏曲文化的宗教精神从来不是虚无荒诞的，而是世俗功利的。宗教化始终扎根于民间信仰壤中，因而带有浓烈的实践主义色彩，宗教思维和祭祀仪式长期在民间流行。随着历代移民风潮涌动下多元文化间的不断渗透，民间祭礼中的宗教化意识开始逐渐淡化，现实的功利色彩逐渐突出，仪式中的艺术分子被充溢扩张，审美观照下的娱乐性功能显然上升到了主导地位，成为一种人的社会化表现。而同时，戏曲艺术的原型因素也往往在世俗的节日庆典中逐渐成熟起来，标志着宗教性的“仪式”向表演性的“戏曲”的过渡。

高原社火文化：社火是最具农耕文化色彩的群众性广场性节庆仪式。社火源于对土地神和火神的祭祀，为的是祈求风调雨顺，国泰民安。其祭典仪式与我国周代时就举行的大型傩祭密切相关。尤其是岁末举行的腊祭仪式中，巫祝迎请农作物的保护神，祛除对生产和人类有害的邪物晦气。有关社祭的

记述,最早见于《礼记·月令》:“天子乃祈来年于大宗,大割祠于公社及门闾”。《礼记·祭法》载:“共工氏之霸九州也,其子曰后土,能平九州,故祀以为社”^①。《左传》也载“共工氏有子曰句龙,为后土——后土为社”^②,清楚地表明人们祭祀的土地神是共工氏的后代句龙,即火神是祝融。

佛教自东汉时传入中原后,经几朝的传播,至隋唐时期更为兴盛。佛教中的燃灯习俗和中国传统的为祭祀太一神(天神)而燃灯的习俗与民间俗信中的社祭合璧,从而使“社火”文化中“社祭”与宗教的燃灯习俗联系到了一起,影响也更为深广。到了宋代,社火的组织更为兴盛,《东京梦华录》卷八中载:“六月二十四州西灌口二郎生日,最为繁盛”^③。社火不只限于春节期间,同时具有了庙会文化和对二郎神的祭祀内容。传统的社火文化保留着许多民间宗教仪式,娱神色彩较浓,包括正月十五晚上的跳火习俗,都与祭火、驱邪的傩祭有关。仪式的程序上须先上庙迎神,待叩首、烧香仪式完毕后,将所有的节目表演一遍,喻义“敬神”。而在长期的历史进程中,社火宗教性的祭祀仪礼过渡为民间文化娱乐活动,一些民间舞蹈逐渐和祭祀生灵、祭祀祖先的风习相结合,发展成为集悦神、娱人于一体的群众性歌舞娱乐活动。于是,酬神演戏就是宗教世俗化中最为动人的活动之一,从庄严的仪式退化为纯粹的化装游行,狂欢不仅是宣泄,它所激荡起的是人们对自我本真的重新追求。“社火文化”的核心是对土地神的祭祀,延展为民俗,成为青藏高原东部农业区汉移民族群中最为活跃,内容也最为丰富的岁时娱乐活动。

青藏高原的社火来源因文字记述极少,尚待进一步挖掘整理,而民间传说多以明代由南京移民所带来^④。传统中的汉族民间舞蹈中具有浓郁的农耕文化特征,而移民文化中的思乡情节、文化中的族群认同与种族记忆与传承是高原节庆娱乐活动毋庸置疑的来源。而另一方面,高原本土宗教文化中的娱神、行像等仪式活动,对农耕文明的民间戏曲形态,尤其是社火的组织形态产生了十分深远影响。

今天,青藏高原东部河谷农业区每年只在冬季农闲时节才举行大型的“社火”活动(多在每年正月初八至十六日在各农业区举行)。这种民间自发组织的歌舞技艺活动,和俗称“喇嘛社火”的塔尔寺羌姆完全不同。社火队

① 潜苗金注:《礼记译注》,浙江古籍出版社,2007年3月版。

② (春秋)左丘明著,蒋冀骋点校:《左传》,岳麓出版社,2006年11月版。

③ (宋)孟元老著,鄧之诚注:《东京梦华录》卷八,中华书局1982年1月版。

④ 高原汉族移民族群中多有明时来自南京“珠玑巷”或“朱市巷”等等的文化记忆。

成员中既有八十岁高龄的民间老艺人，也有四、五岁的男女孩童。初八日，各村相继出社火，青年男女因俗化妆，千姿百态。社火表演项目繁多，有高跷、秧歌、划旱船、龙灯、狮子、高台、大头罗汉、胖婆娘等。表演内容除了根据中原文化改编的“隋唐故事”、“西游记”等传统内容外，还有在高原移民文化的土壤中新出现的拟兽舞、民族舞等节目。表演中含音乐、舞蹈、曲艺、杂技、戏弄等，甚至还有杂剧的表演。载歌载舞是社火中常用的艺术手法，表演中还可以分为载歌载舞、歌舞相间、以歌伴舞等形式。如：秧歌最初是插秧、耘田时所唱之歌，起源于插秧耕田的劳动生活，它与古代祭祀农神祈求丰年，祈福禳灾时所唱的祭歌、禳歌有关。秧歌出现在高原地区，自然与当时的军屯、民屯有着密不可分的关系。汉族移民的大量引入，必然伴随着其民风民俗、文化艺术的大量进入，中原的祭祀习俗逐渐与本地祭祀土主的习俗相融合，形成了别具一格的高原民间社火。社火是一出“百戏图”，阵容庞大，角色众多，形态各异，场面与气氛热烈。高原社火文化中有特色的艺术造型主要有以下几种：

“八大光棍”：俗称“钱棍”，由8个青年扮演。头戴滚皮帽，上身着有12个绊纽的汗褐，下穿黑裤，脚蹬互楞子鞋。出场时脸颊擦粉并抹红，戴墨镜，手持折扇，在锣鼓的伴奏下边舞边歌，动作简约，表情含蓄。歌曲内容多为《四季歌》、《闹新春》、《五更调》等传统岁时庆丰收曲目。

太平秧歌：又称“唱秧歌”、“太平歌”，是流行于高原汉族社火文化中的传统内容之一。所谓“唱秧歌”是指这种表演以街头巷尾的聚众清唱为主，伴奏乐器为一鼓一钹，调式简单。一般由一人演唱，辅以简单的舞蹈动作，鼓和钹只在演唱间歇打鼓点作为引子。传统曲目丰富，多为中原社戏文化中的唱《三国》、《宋将》、《沙陀国搬兵》、《东周列国》等段子。

高台：俗称“铁芯子”，特点为铁杆顶端装置活人。表演时将两根6米长的铁杆弯曲制成骨架，之后在骨架上用纸扎制各种动植物，而背扎铁杆的演员（多由5~7岁儿童妆演）被高高固定在方形木案上，分别化装为传统戏曲中的人物，在锣、鼓、钹、唢呐、二胡、笛的伴奏下，与高跷、旱船、龙灯等配合演出。高原东部农业区社火文化中多有此种演出，是以中原社火文化为根基又融入了高原地方文化特点的戏曲性表演。

高原东部农业区的还有一种民间舞蹈——顶碗灯，每年春节参与社火队的表演，元宵节尤盛。碗灯原出自“莲花”，象征福寿多子。表演顶碗的寓意：一是庆祝丰收；二是祈祝天下太平，福寿多子。舞者均为男性，女性绝不能参加表演活动，从禁忌的角度可以看出顶碗原本是带有强烈的宗教色彩

的舞蹈。

高原民间社火无论是舞蹈的内容、形式，还是活动的时间与组织形式，都和农耕生活紧密结合。社祭文化中原本具有的祀神娱神的性质已发生变化，原型意义上的宗教之舞，慢慢向既娱神又自娱的方向转变，并进一步体现出农业社会“天人合一”、“顺应自然”的思想。它集娱乐性、戏谑性、群众性和宗教性为一体，以移民文化独特的文化表现方式演绎着高原河谷农业社会的一枝永不凋谢的民间艺术奇葩。

高原民间歌舞：与人类的创造性艺术活动基本规律相吻合，民间戏曲，包括歌舞、音乐与曲词是在人们长期的社会与艺术实践活动中逐渐创造出来的精神文化产品。以动态和历时性的眼光看民间歌舞音乐，由于从不脱离平民阶层，特别是广大人民群众的实际生活和劳动环境，其艺术美感呈现出较为自由而多样性的乐舞形式和风格因素。同时，民间戏曲艺术中的主体性因素——曲调和舞蹈，只有不断适应其所存在的人文生态环境，人们利用音乐歌舞进行的文化活动最终才有意义。

以中国传统民俗乐舞文化的人文格局去审视青藏高民间戏曲文化的发展历程，高原的音乐、歌舞艺术中浸透着浓烈的宗教意识，宗教的意识和精神赋予高原乐舞以庄严、澄净、崇高之美，显示出宗教精神的执著与无畏。而在民间世俗性歌舞中，虽然依旧有宗教的意识贯彻其中，但高原独特的审美气质和精神气象，又给予民间戏曲文化以风格端正、节奏有序、舞步肃整，质朴而纯洁的精神指向。据《中国音乐舞蹈大系》记载，根据青藏高原品类繁多的民间歌舞的音乐性的特征，将西藏康、卫、藏、阿里四个地区的民间歌舞分为静态民歌“鲁”、歌舞相兼的“谐”和动态性舞蹈“卓”三个大类。

鲁体民歌：“鲁体民歌”是藏族民间最早的诗歌形式，它是静态的歌，泛指节奏不规整的歌谣，如“拉鲁”（山歌）、“卓鲁”（牧歌）等，主要流行在藏北高原和甘青、四川阿坝藏区一带。歌词范围极其广泛，有歌颂家乡，歌颂生产劳动，歌颂大自然，歌颂佛、法、僧，歌颂民族团结及文化交流等内容，因此，在任何喜庆场合，男女老幼皆可即兴演唱。每句音节相等，曲调缓慢，用词及节奏常以四句或八句为主，多的每首可达20多句，通常对仗工整，采用回环排比、反复吟咏的手法。

藏族欢聚时有歌必有舞，静则为歌，动则为舞，表演时往往是载歌载舞，边唱边跳。在现实的演唱中，鲁一般与优美的程式化的舞姿融为一体，舞蹈动作一般是双手平位打开献哈达或端美酒，微微颤膝、四步一转身、抬勾脚点地，具有强烈的艺术感染力。如果双手端美酒，一般舞到中段时，左手端

酒右手用无名指向上弹酒，缓缓转体，舞姿优美自然。但是，鲁并非时刻都在舞蹈，只是在用歌词和声音难以表达所蕴含的情感并发出一种内在冲动时，人们才会载歌载舞。

鲁体民歌是广大藏族群众在社会生活实践中，经过广泛的口头传唱逐渐形成和发展起来的、和人民生活紧密联系着的一种民间歌舞艺术形式。因此，它的曲式虽然多样，但音调基本固定。而歌词的创作者大部分是唱歌者本人的即兴，表现的往往是自己真实的生活及情感。而演唱中，一般会运用生动形象而又贴切的比喻来刻画深刻细腻的思想感情，通过优美动听的音色来愉悦心情，减轻劳动强度。

在藏族早期的民族戏曲艺术中，“鲁体民歌”是最具广泛群众基础的民俗戏曲形式。由藏传佛教大师萨班创作于1216年的《乐论》一书中，对流行于高原不同地域的不同形体的民俗歌曲演唱特点进行了分析，“前藏人音宏婉转，后藏人如马嘶嘹亮，阿里人音光短促，康巴人声音雄壮粗犷”。同时总结藏族“鲁体民歌”演唱中的方法，“唱鲁大家要豪放，站立把手托腮旁”，“欢乐歌要有愉快情，手脚动作要相合”。并由此提出了“鲁体民歌”创作和演唱时的美学标准，“声音悦耳喉婉转，节奏分明音圆浑”、“圆润相宜是关键”^①。恰当地运用人类情感的音乐语汇与艺术审美的各种功能，再现民间戏曲艺术的语义内涵，这也是民族艺术发展至高峰的最佳体现。

早期的鲁体歌当为一种风格多样，宏放婉转，并以一定动作程式，鼓乐相伴，音声欢愉配以和声的民间戏曲艺术形式。正是由于其歌演唱的“圆润相宜”深深吸引着周围民族的兴趣，使鲁体民歌的形态在高原多民族交融的文化格局中逐渐渗透到其他民族的民俗文化血液中。蒙古族在统治高原百年的时间里，接受藏传佛教文化，与藏民族长期相处，其民族音乐也融入了藏族民俗歌舞的音乐特性，从旋律到演唱都发生了很大变化，形成了蒙、藏音曲相合的“叶儿曲”。而本地区的其他民族则更多地接受到藏族“鲁体民歌”中的声情内涵，在多民族文化的冲撞中选择了最具文化质朴共性的“酒歌”与“情歌”部分，在以后的岁月中将其发展为饱含各自民族文化性格特征、音乐更为开朗热情的“拉伊”“花儿”等等。

“谐体歌舞”：本是指动态的歌，泛指节奏规整的歌舞曲，常采用对歌的形式表演，是藏族民间歌舞艺术中历史最为悠久、影响最深、流传面积最广、

① 萨班·贡噶坚赞《乐论》，引彭书麟、于乃昌、冯育柱主编《中国少数民族文艺理论集成》，北京大学出版社，2005年11月版，第172~185页。

应用的阶层和社会范围跨度最大的一种民间戏曲形式。藏族的民间歌舞在表现内容上常常相互交叉融合，而在应用的场合上也存在彼此混同的情况。“谐体歌舞”的主体是民歌，多采用对歌的形式，最常见的是四句或八句一阙，每句六个音节。手法上，有的通篇是比喻，有的则前两句设喻，后两句直陈写实。此后，在保持民歌曲调优势的同时，大量借鉴“圆圈舞”的动态性“踏歌”形式，逐渐成为一种以民歌对唱为主要内容，以“圆圈舞”为主要表演形态，重视腿部动作的表演，融歌舞为一体的全新的艺术形式。在不同地区相继发展出了如“果谐”、“堆谐”、“踢踏舞”、“弦子”等戏曲新品种，甚至在后期成为一种大型仪礼歌舞，为“谐钦”。

“果谐”：是“谐体民歌”与“圆圈”之舞的组合。“果谐”在戏曲结构和表演程序上是最具典型原生态文化意义的区域性乐舞形式，这也让它成为高原民间各类谐舞的母体。公元8世纪后兴起的“望果节”中围圈而跳的“果谐”就是当时的一种民间祭祀性歌舞。当时的民间祭祀时需备上供品，向神和佛或祖先行礼，表示崇敬并求保佑，并以鹿、羊、牛等图腾拟兽面具的舞蹈代替“血肉祭”，向保护神煨桑献祭。今天的高原“果谐”以淳朴、刚健、豪迈和浓郁的地方特色而著称。每逢节庆、婚娶或秋日打扬、修筑屋舍，在村社的每一个角落，随时都能听到唱“果谐”歌颂雪山、礼赞宗教、谈情说爱的悠扬歌声。虽然各地“果谐”的风格略有差异、舞步也不尽相同，但是以民歌的演唱伴圆圈歌舞的形式基本上是一致的。以我们调查的西藏山南地区的“果谐”为例，民歌中的曲式结构较完整，基本无器乐伴奏^①，有的地区在表演常伴以手与足部的串铃来统一节奏。“果谐”表演的形式是男女各站一边拉手成圈，分班合唱，通常男女各一名站在队伍的最前列为“谐本”带头启唱。舞时男唱一段，男女起舞，女唱一段，男女起舞。舞蹈表演时有较为固定的程式，一般以慢歌段（藏语称“降谐”）和快歌段（藏语称“觉谐”）两个大部组成，快板的旋律是慢板旋律的简化或压缩。在两个歌段中间又加入一个由慢渐快的过渡段（藏语称“谐本”）以及整个乐舞的结尾段落（藏语称“谐休”）。当唱完一曲时，众人一齐呼喊，舞步加速进入快歌段。舞蹈动作以手臂的甩动，脚部的踩、踏，腰部的叉手摆动为主。最后，大家齐喊诙谐风趣的词句，配合相应的舞步节奏完成结尾段落。

“堆谐”：意为上部地区的歌舞。“堆”是古代藏族的一种行政区，在今

① 调查中也发现，在今天拉萨、日喀则等地，受到“堆谐”歌舞形式的影响，一些“果谐”歌舞中也开始少量使用扎年琴伴奏的情况。

日喀则县与萨迦县之间的达拉山以及上地区，直至今阿里三围都叫“堆”。由于这种歌舞必有“扎年琴”（六弦琴）的伴奏，因此，当地人称它为“扎年霞布卓”，即扎年歌舞。“堆谐”是从自娱性的民间圈舞“果谐”演变过来的，它和“果谐”的区别是：“堆谐”有六弦琴伴奏，而且带有表演的性质。“堆谐”的历史十分久远，建于公元10世纪时的西藏阿里“古格王朝”宫堡中壁画里就绘有身着长裙的少女，体前交叉连手环臂踏歌的“堆谐”舞姿。在藏族所有自娱性歌舞中，男女体前或体后交叉拉手，是“堆谐”所独有的形式。

堆谐的表演形式为圆圈舞，操六弦琴的东师站在队伍最前列，舞时基本上是在原地，也可以左右或向顺时针方向移动，是一种曲寓弹唱于舞乐的歌舞形式。其他如舞蹈程式和曲词编撰方面与“果谐”基本一致。17世纪中期，在一年一度的“雪顿节”上，各地藏戏团云集拉萨。当时，在后藏“穷巴藏戏团”的藏戏中，穿插了由六弦琴进行伴奏的“堆谐”男子舞蹈，舞蹈的不拘一格和欢快、热烈，引起了人们不约而同的新奇和惊喜，从此，这种舞蹈开始传入拉萨。后经民间艺人们的相互交流与提炼，在原有的基本舞步上，强调了后半拍起步，并创造了用脚踏出节奏响声的新步法。在伴奏乐器上又逐步增加了扬琴、笛子、胡琴、串铃等，使原来的“堆谐”渐渐摆脱了原有唱词、舞段的限制，而成为能随不同节奏乐曲进行多种舞步变化的舞蹈。从此，一个新的表演性舞种——男子“踢踏舞”便脱颖而出。

康谐：“康”又译作“喀木”，是古代西藏三个行政区划中“朵麦”的简称，大致是指西藏丹达山以东的昌都地区和四川甘孜、青海南部这一大片范围。康谐就是在以上地区流行的一种民间戏曲歌舞形式。因其歌舞中的配乐是拉弦乐器“毕旺琴”（牛角制作的二胡）演奏，故又称为“弦子”，很多汉文译音中也写成“依”、“伊”等。“康谐”舞历史悠久，据考证唐朝时期芒康地区就有跳弦子舞的历史，称为“蕃谐羌”。今天，“康谐”以其浓郁的生活气息，成为生活在青藏高原的藏族群众述说风土人情、歌颂家乡、描述人物、赞美舞蹈者的舞姿与服饰等的一种歌舞形式，并在区内外具有广泛的知名度和很高的声誉。

流行于高原各地区的“弦子”乐舞，因汉语翻译的不同，分别称为“巴塘弦子”、“芒康弦子”和“安多依”等不同名称。流行于安多的“弦子”歌舞一开始往往先以几个音节组成的“引子”作为先导，引子大都以“嗦呀啦”等衬字或衬词引出正曲。如：“嗦呀啦柳叶般修长的头发，美丽少女的头发，哩拉美娃荷”。正曲歌词中常融入很多宗教文化的成分，如歌颂活佛、喇

嘛、寺院等，反映出宗教意识的高原民间社会中的巨大影响力。在“正曲”嘹亮的歌声伴随下，由男领舞拉着野牛角制的马尾胡（弓和弦均为马尾），领唱领舞，当以男子为主时，男子自唱自舞，女子以小动作随之；当以女子为主时，女子边歌边舞，男子以小动作随之，如此男女各反复舞之。其间舞蹈者多围成圆圈边舞边转，或男女分别站成半圆形成一个大圆圈，对唱问答，边歌边舞。舞至高潮时，男女共舞，速度也越来越快，男子舞步加大，超过女子而自成一小圆圈，女队也不甘示弱在外围自成半圆，这种舞蹈图案在藏语中称为“尼达卡泽”意为日月同辉。男人象征太阳，女人象征月亮，以舞队队形的形象告诉人们生命的底蕴与存在，最后以男女共唱共舞的快板结束。

“弦子”是由藏族“锅庄”舞发展而来的一种新舞种，其基本形态仍是极具代表性的“联臂踏歌、绕圈而舞”的环舞形式，这种联臂圆圈而舞的习俗性乐舞，具有部落欢庆胜利和团结共存的原始含义，是民众向心力的体现。高原独特的地理环境和浓郁的宗教文化影响，使得藏族群众对事物的认识都以和平、宽容、自谦为基点，这种文化现象反映在舞蹈中，就表现为以手拉手围圆的舞蹈形式来体现民族的凝聚力和向心力及社会的安定、和谐。环舞的形式让人体会到宗教周而复始的喻意，并形成了藏族舞蹈动作的基本形态，体现出独特的审美艺术特征。另外，环形舞蹈也是虔诚敬慕神灵的舞蹈中最纯真的一种仪式。肃穆庄严的仪式本身就能使仪式对象产生威慑、感动乃至崇敬的心理。环舞形式的仪式功能虽然越来越淡薄，但它所具有的对生命的礼赞的内涵却永远不会消失。

囊玛谐：是藏族传统歌舞中艺术性和规范化程度较高的一种新颖的歌舞形式。从源流上看，它是依据古老的“果谐”的曲式结构，借鉴“堆谐”的音乐素材和表演形态，在加工、规范的基础上形成的一种高雅俊美并带有一定宫廷性质的抒情歌舞艺术。一些藏文资料称：公元17世纪五世达赖喇嘛与其权力的继承人弟巴·桑结嘉措，常邀集被称为“内大臣”的达官贵人到“朗玛康”（内大臣厅）歌舞赋诗，其歌舞音乐便被称为“囊玛”。而民间传说称：八世达赖喇嘛时期，西藏地方政府主事大臣竺仁·颠真班久曾在与廓尔喀（今尼泊尔）的军事冲突中被俘，后因涉嫌通敌被拘押内地，经查实无罪后，获准游历内地的示安抚。期间，他广泛涉猎了汉族地区的京戏、昆腔等戏曲与音乐艺术，并将学习中获得的乐器和乐谱等带回西藏。之后，以此用于对“内廷”音乐的改造和发展。据说被规范后的“内廷”音乐必须由七

件乐器^①组成的乐队演奏，否则就不能称为“囊玛谐”。大约在清末“囊玛”流于民间，拉萨城内的“囊玛”艺术们曾经自发联合组织了一个名叫“囊玛吉都”（意为同甘共苦的内部组织）的艺人社团，人们把这个组织演奏的音乐也称为“囊玛”。

早期的宫廷“囊玛”曾经以歌曲为主，而民间“囊玛”则是歌曲与舞乐的结合，突出为乐队伴奏下的歌舞艺术，表演中乐队与舞者被区分开来各司其职。表演时乐队盘腿坐于旁，而舞者则站成一圈或一排，每位舞者脚下放一块木板，舞蹈时便于听出类似于“堆谐”中“踢踏舞”节奏。“囊玛”的曲式结构则类似于“果谐”，也分为慢板“降谐”和快板“觉谐”两个大段。慢板主要是弹琴清唱，伴乐舞蹈动作平缓，多为抬脚扬臂的慢踏步。进入快板前，领舞者一声“勒索”的呼唤下，旋即转入快板，边舞边唱。基本的动作为“前后的甩手”、“叉腰”、“后撤前冲步”、“提脚跺足”等。“囊玛”被认为高原民间歌舞中格调最为高雅的歌舞艺术，除了展示宫廷音乐、形体表演中的婉转深情与端庄大方外，曲词的高雅则是它区别与其他“山歌”类艺术的又一突出特点。在“囊玛”歌词常采用六字四句的“谐体民歌”诗体，在众多的曲调中有相当一部分系藏族伟大诗人六世达赖喇嘛仓央嘉措创作的情歌。而神佛的赞美诗和自然的咏叹调又赋予了它健康清新的生活气息。

谐钦：意为大歌，它是一种庄严的歌舞，也是一种大型团体歌舞。由于藏语系各方言的差异，人们又称这种歌舞艺术为“谐玛”、“谐甲”、“卓庆”或称“鲜”等。谐钦只能在隆重的仪礼中表演，一年或几年一度的宗教节日往往也要跳谐钦。表演队伍一般男女各16人以上组成。过去跳“谐钦”是一种“差事”，演员一般是地方政府固定的世袭艺差，子子孙孙一代接一代承担。“谐钦”演出的服装有严格的规定，男的穿缎袍，戴圆形黄绒帽；女的穿彩缎藏袍，戴弓形或三角形头饰。“谐钦”曲乐的结构规模庞大，由多首带标题的歌舞曲组成，大型的“谐钦”由30多个乐段组成，中小型的一般也有10至18个乐段。首尾的乐曲分别为引子“谐果”和祝颂吉祥的“扎西”，主体内容部分称为“谐”。同其他类的“谐舞”表演的程序相同，“谐钦”的每首乐曲也由慢板和快板两个部分组成（由于乐曲规模的庞大，有时还会加上中板部分）。表演时舞者均手持以哈达捆束的彩棒或长刀、酒碗、鲜花等，先唱后跳，歌声缓慢，时起时伏，伏时声音低沉浑厚，起时高亢悠远，句句唱

① 传统观念中的“七件乐器”是指：笛子、札年琴、扬琴、京胡、特琴、根卡、串铃，有浓烈的汉藏融合风格。

词拉得很长。唱完一乐段之后开始起舞，脚下发出不同节奏的声音。歌尾节奏骤然加快，舞者不时弹酒或青稞面以祝吉祥。西藏几乎各地都有与“谐钦”类似的表演形式，但歌词完全不同。寺庙属民表演的“谐钦”，大都歌颂寺庙的辉煌；贵族属民表演的“谐钦”大都歌颂所属家族的功绩。而在节庆、婚宴中表演的民间“谐钦”则以叙述民族历史、英雄传奇和神话故事为曲词内容。

勒谐：“勒”藏语意为劳动，“勒谐”泛指一切劳动的歌曲。“勒谐”的产生与高原河谷农业社会的村落聚居形式和农耕社会生产、生活方式有着密切的联系。在民间歌舞艺术的活动及其符号化的过程中离不开一个外部生态环境，其中社会的文化和生活的环境因素为民间歌舞的创作灵感、艺术形态和文化内容提供了丰富的源泉。劳动是人类一切物质财富与精神财富的创造手段，而社会生活中的每项生产方式也自然能带给人们“嗟叹不足而咏歌之”的创作冲动。在高原的村社生活中，每一项劳动都有着各自特定的劳动歌舞，而无歌舞的劳动几乎是没有的。藏族人总是边干活边唱歌，甚至以舞蹈动作相配合。歌唱使劳动具有节奏，动作轻松舒展，并且减轻疲劳，使工作不致过分单调。

传统的“勒谐”歌舞主要分为农业劳动歌、牧业劳动歌舞二个大类。其中农业生产中施肥、播种、除草、收割、打场、运粮以及兴修水渠等都有劳动者的欢声笑语。而牧业生产中的放牧、剪羊毛、打酥油茶、挤奶拴牛都有悠扬牧歌。流行于拉萨地区的“打阿嘎歌”是“勒谐”风格特色非常突出的代表，“阿嘎”指铺地和盖屋顶需使用的硬黏土。“打阿嘎歌”就是村社文化中修房、铺地，进行共同劳动时的一种集体性歌舞。其基本的表演方式为：将参加劳动的人分成两队，舞者右手持夯黏土的劳动工具“博多”（磨制而成的圆形薄石饼，中间开孔，穿以木棍），左手做胸前绕腕，边跳步顿地敲击，边做歌舞。歌曲内容多为歌颂宗教、赞美劳动和活跃气氛的诙谐故事。今天，随着高原地区社会的全面发展进步，人民生活水平的不断提高，劳动的歌舞几乎遍及每一个生活的角落。歌唱幸福的生活、歌唱拼搏勇敢的精神、歌唱劳动的快乐，赋予了“勒谐”新的时代气息。

羌谐：藏语“羌谐”意为酒歌，是高原城乡人民生活中非常普及的艺术形式。藏族是一个能歌善舞的民族。不论男女老少聚集于宽阔的草地或家院里，载歌载舞、尽情欢乐抒发他们对劳动、生活以及大自然的热爱之情。歌舞已成为藏族群众精神文化生活中不可缺少的艺术形式。草原每逢新年佳节、结婚喜庆，特别是一年一度的草原赛马盛会，牧人们都要燃起篝火，夜以继

日地跳牧区锅庄。而喝青稞酒，唱歌跳舞成为高原节庆文化中的一个重要的象征性符号，喝酒要有歌相伴，酒歌就成为了高原生活中神来之笔。

酒曲“羌谐”表演中的敬酒人一般由主人家中善歌的两名妇女担任，其中1人斟酒，1人唱“酒歌”。通常在节庆聚会时由敬酒人从首至尾向每名来客斟酒，同时以优美动听的歌声辅以简单的舞蹈向宾客致礼。客人在何时接酒杯、何时以酒敬三宝、何时干杯，都必须按照敬酒人的歌声和词意完成，否则便被认为是失理。“羌谐”的曲调结构完整，同样也有慢板清唱和快板和声部分。曲目非常丰富，多以祝福、祈祷、谦和、喜庆和诙谐来表达真挚的情感，烘托欢乐的氛围。

则柔：藏语意为欢聚玩耍跳舞之意，是一种流行在青海安多和甘肃一些藏族地区的民俗歌舞表演形式。因其每段歌头都要唱“啊则（跳啊）”因而得名。流行于青海地区的则柔是一种以舞伴歌的表演艺术形式，多出现在婚嫁、迎宾、祝寿、添丁等喜庆宴席中，在藏族歌曲中属家曲之类，因此，不分男女老少，均可在以其表演。

则柔的表演形式比较单一，它是一种无伴奏的歌舞表演艺术形式，由两个人（多为家庭中的女性成员）以互相对舞的形式表演。表演前舞者将双手向身体两侧伸展开，将藏袍的衣袖绕在左上方手腕上，右手抓着长衣袖口在斜下方自然下垂，要求做出似黑鹰背膀的姿势。表演以家中的火塘或庭院中的桑台或花园为中心，最基本舞蹈动作是右脚沿顺时针的方向起腿迈步，轻跳轻落，双手随之微微上下摆动，如此反复，借以模拟雄鹰在天空中自由地飞腾。舞蹈体现为形态优雅，舞步缓慢，慢中有柔，柔中带颤的律动之美。

“则柔”的特点是以歌传情，辅以比拟性动作，歌词幽默，动作优雅，起法动作非常慢，慢中有柔，柔中带颤。由于则柔的活动范围广，曲调与种类也很多，音乐有多种节拍，因此，唱词动作均可随意发挥，即兴编唱。歌词内容大部分表现生产劳动与日常生活。我们今天看到的则柔既是对古老的藏族民间歌舞形式的继承和发展，又有现代文化的浸润及现代人的感情。

“则柔”一般是以歌带舞，以歌传情，辅以模态性的舞蹈动作，因而随舞而起的歌唱是其表演的主体。而唱词的内容则即兴编唱，随意发挥，歌词幽默。在表现内容上广泛使用“比兴”艺术手法以传达藏族独特的审美思维。其曲词种类很多，音乐也有多种节拍，因之也划分为不同的曲调，形同于花儿的“令”，如：

姑娘调（藏语称为毛鲁）：

（音）啊则，曲拉藏吾日得参， （译）啊则，水、河流和水磨，

日得定拉定阔惹，
曲藏吾木豆角吉惹，
角吉藏吾娘惹吉。
啊则，次卡拉孜北俄参，
拉孜定拉定阔惹，
北俄木豆角吉惹，
角吉北俄娘惹吉。
啊则，就毛那玛吾毛参，
那玛定拉定阔惹，
吾毛木豆角吉惹，
角吉吾毛娘惹吉。

稳坐不动是水磨，
河流潺潺向东去，
流淌的河水甚怜悯。
啊则，哑口俄博和帐房，
稳坐不变是俄博，
念罢佛经拆帐房，
拆走的帐房甚怜悯。
啊则，婆婆、儿媳和闺女，
居家持家是儿媳，
闺女出嫁去婆家，
出嫁的闺女甚怜悯。

卓体舞：“卓”即舞，泛指动作跳跃性大，歌时不舞，舞时少歌，歌舞穿插进行或歌、舞、念白结合的表演性集体舞蹈。“卓”的原型来自青藏高原古老的民间信仰仪式中“法师”震魔驱邪、娱神祈祥的“神鼓”。可以说“鼓”从它出现的第一天起，便以震撼和亢奋的象征与魔法、巫术和娱神歌舞的神异力量紧紧相连。在西藏古老的寺庙里都可以看到巫师骑鼓空行的壁画。关于“卓舞”还有这样一个传说，相传公元八世纪中叶，第37代藏王赤松德赞在一些佛教大师的协助下，在雅鲁藏布江北岸兴建西藏第一座寺院——桑耶寺时，白天工匠们辛辛苦苦修建的墙壁到了晚上就被妖魔毁掉。为了迷惑鬼神，佛教大师从达布地区邀请了有魔法力量的“卓巴七兄弟”，也就是跳“卓舞”的演员，用跳“神鼓舞”的方式来镇魔，从此“卓舞”的艺术形式便与世俗的文化紧密联系在一块，并在民间文化的广阔天地里大放异彩。在以后的发展中“卓”又加入了念白、藏剧片断和杂耍等内容，成为一种富于简略情节的表演形式。今天，在高原藏区众多类型的“卓”类舞蹈表演中以“果卓”、“热巴卓”和“曲卓”最具代表性。

“果卓”：即人们常说的“锅庄”或“歌桩”。青藏高原舞蹈艺术发生时期的一个重要文化遗存就是藏族的“锅庄”舞。“锅庄”一词来源于藏语中的“锅拉”和“卓”的合音，“锅拉”意为转圈，“卓”意为舞蹈，人们因此习惯这种民间艺术表现形式称为“圆圈歌舞”。作为早期形态的民俗歌舞，“锅庄”舞一直伴随着藏民族的文化历史而升腾起伏，在西藏一些反映唐宋时代吐蕃社会生活的壁画中就有“锅庄”的舞蹈，以后随着高原河谷农耕经济的发展与半定居畜牧业生活的普及，“锅庄”舞已从最原始的围火而连臂纷踏的宗教巫仪，进一步发展为“岁时之乐”和“嘉会之喜”的最为典型的藏族

民间舞蹈形式之一。

“锅庄”舞多在节日喜庆、劳动之余或宗教性仪式活动中表演。藏族民间对“锅庄”有不同的区分方式，常以“大锅庄”指大型宗教仪典中喜庆歌舞，多在寺院周围举行；以“中锅庄”指传统庆典中的歌舞表演，有敬酒、赞颂、祝福等内容；而“小锅庄”则是家庭范围内，亲朋好友间的纯自娱性歌舞。高原“锅庄”在表演程序和乐间结构与“果谐”有很多相似之处。但“谐体歌舞”比较，它的第一特性是舞，而不是歌，是鼓击节而进行的圆圈舞。歌舞的参与者多则百人，少则数人，分为男女两队，相互拉手扶肩，围篝火环臂踏歌。表演时一般不用乐器伴奏，开始由一人领唱，然后男女轮流应歌。舞蹈随击鼓的节奏，舒缓与奔放结合，舒缓时边唱边舞，奔放时只舞不歌。“锅庄”结构简洁，一般由慢歌段和快板段两个部分组成，后者是前者旋律的简化和紧缩。慢板适于歌唱、而快板则强调以脚顿地为节的粗犷奔放的舞步。作为“锅庄”类歌舞，其主体的“卓”的原意是指脚部的动作，因此，“锅庄”的舞步十分丰富，手上的动作较少。在我们的调查中发现，近年来，随着专业艺术工作者的介入和不断加工，“锅庄”舞的手部舞蹈语汇有了较大的发展。“锅庄”的基本步伐和手势也有了“悠滑步”、“跺踢步”、“对脚步”、“双甩手”、“斜托手”与“拉手舞步”等。有的地区的“卓舞”还处于慢歌段前加散板序歌领唱，从而扩大成三部式结构。

在高原，人们常常依据各地“果卓”舞表演地域和风格的差异，将它划分为农区锅庄舞、牧区锅庄舞。“昌都卓”是农区锅庄的代表，表演时男女分排拉手成圈，分班唱和。通常男性着肥大的筒裤，带头齐唱，女队复述重唱，表演者沿圈作“甩手颤步”的慢板歌舞。之后歌者齐呼“哑”，顿时侧身拧腰进入快板舞步中。男性舞姿多模拟雄鹰展翅、跳跃、盘旋等，以踢跳及挥舞双袖为主；而女性则动作的华美，讲求舞姿的控制性和情绪的表现，多以膝部的屈伸和身体的自然摆动为主。在鼓点节奏的催促下，舞步越来越快，在众人“拉索”的欢呼声中热烈结束。“藏北卓”则是牧区锅庄的代表。“牧区锅庄”宗教气氛较浓厚，音乐结构中的慢板歌唱近似于“鲁体民歌”，多歌颂神佛，祝福亲友。快板舞蹈动作中，男子动作激烈奔放，多为胸前的双晃手，踏步的跳跃，前顿步接左右翻身；而女性舞蹈则较为含蓄，多为“甩袖花”的艺术表演。整体舞蹈气势磅礴。

热巴卓：“热巴卓”是一种由民间艺人表演的专业性、技巧性较高的集体性广场表演形式。由于“热巴卓”以铃鼓舞为其主要表现形式，因而也被称为“铃鼓舞”。流传在西藏自治区的昌都、贡布地区和云南、四川省藏族聚居

地区。

“热巴”作为藏语有两层含义，一是该艺术本身综合了歌舞、说唱、杂技等诸多内容，是一种由铃鼓舞、亲曲、民间歌舞组成的综合表演艺术。二是指表演这种杂艺歌舞的流浪艺人。热巴队的组成一般以家族为核心，演员多则20人，少者4、5人，都是能歌善舞又各怀绝技之人。早期的“热巴”是民间戏曲艺人卖艺求生的一种技巧和难度很大的舞蹈。舞蹈者自称是噶举派圣者米拉日巴的信徒，他们表演的节日是由米拉日巴大师所创的一种与密宗修行相关的乐舞。从藏语字面上理解，“热巴”即破烂的意思，指苦修后衣服在长时间静坐后已经完全破烂，不剪发使头发很长。可见，“热巴”和僧人闭关苦修有关，只不过因为噶举派的修行者大多不是在寺院而是在山上修行，加之该教派的民众也因其表演灵活、乐器简单而演习“热巴”，使得热巴舞最终能在民间得以流传。但就其渊源来说，“热巴”仍与寺院的宗教活动有着密切的联系，只是由于历史的变迁而割断了与寺院文化的联系，演变成为了一种纯粹的民间习俗性乐舞。

“热巴”最早兴起于西藏昌都的琼布丁青，因此在青藏高原众多的热巴流派中久负盛名。昌都“热巴”的表演过程具有一定的“程式化”特点，大体由五个乐段构成。第一段是铃舞开场。众舞者席地而坐，摇铃击鼓召来观众。然后由领舞者带领全体演员上场围圈慢舞，边跳边说“折嘎”（诵词），当舞蹈情绪被起来后，就开场进行技巧表演。第二段为集体铃舞。舞蹈时，男演员右手拿铜钹，左手执牦牛尾，女演员左手拿“额”（鼓），右手执“阿秀”（弯槌鼓）作为道具。先是女子举手鼓旋转敲击，表演“缠头扭身”、“猫跳翻身”以及持鼓的“顶鼓旋转”、“带鼓平转”、“正反转”、“高低击鼓”等技巧。接着男子上场，表演“单腿跨转”、“躺身蹦子”、“滚坛子”、“滚猫”、“高空倒立”等杂技舞。第三段是藏剧片断和杂曲杂耍表演。一般会演出《猎人与鹿》、《米拉日巴》等正规的藏戏片断。另外还会夹杂表演“尖刀刺腹”、“夹刀滚翻”等硬气功技巧。第四段是民俗舞表演。主要由男女演员分头表演弦子舞、踢踏舞等。表演时男子操胡琴，女挥彩袖，分班合唱，过唱边舞。第五段是铃鼓舞收场。全体演员又集体上场表演铃鼓舞，领舞者摇铃击鼓向观众施礼揖拜，致“扎西德勒”的吉祥祝贺。这时观众为了酬谢演员的精彩表演，纷纷献哈达和金钱食物。通常“热巴卓”的表演程序，除开场和结尾外固定不变外，其它的表演程序常会根据观众的兴致而安排调整。

就演员所持的道具来看，“热巴”艺术中必备的道具——鼓、铃和牦牛尾巴，早在本教统治吐蕃高原时就已普遍使用。据《西藏王统记》记载：在赤

松德赞以前,苯教诸派作法,皆摇动手鼓和单铃为声。据此可知,热巴舞中的很多乐器都是从藏地原始苯教乐器复制演变而来的。而热巴舞中一些高难度的技巧动作,如“单腿转”、“矮步蹲转”等,也被宗教“羌姆”仪式舞蹈中的“鹿舞”、“天界勇士舞”吸收。尽管“羌姆”没有专门以鼓为道具的舞蹈段落,但在它的舞蹈中却有热巴舞中的“跳跃”、“伏首”、“下腰”、“仰转”等动作。这些技巧性较高的表演,既能吸引观众,又增强了宗教舞蹈的艺术表现力,同时充分体现了寺院宗教舞蹈对藏族民俗民间舞蹈形式的借鉴与吸纳。

“曲卓”:藏族是一个能歌善舞的民族,因此自古以来藏族民间戏曲艺术就成为藏传佛教弘扬佛法、宣传教义、调动和吸引信徒的主要工具,其中舞蹈更是一种直接的方式,于是藏族民间舞蹈便成为一种特定的文化传播形式。“曲卓”便是以宣传宗教教义为主要内涵的一种民间舞蹈形式,是由宗教人士主持,融宗教理念与歌舞的表演技巧为一体的独舞形式的“卓”。

作为一种非常典型的宗教环境产物,“曲卓”主要流传在青海玉树地区称多县的白龙沟和玉树县的新寨村,是一种歌舞并重的表演形式。其歌词多以颂扬地方著名的活佛,宣扬因果报应,赞美本地寺院为主。通过歌舞的独特形式来达到敬神、礼佛、驱邪的目的。由于其内容是以宗教为主,因而有许多禁忌,不能随意而舞,只允许出现在重大节日、宗教纪念日,迎送地方贵宾和重要人物及部落头领的婚礼等特定的时间和场合中并由男子表演。

据地方志记载,公元1715年即藏历拉宗12年,玉树结古寺第一世嘉囊活佛为建立新寨嘛呢石堆的宗教仪式而创立了“曲卓”,并对“曲卓”表演的时间、场所、参加的人数都有了严格的规定并沿袭至今。

同藏区流行的民间“卓舞”比较,“曲卓”因其明确的宗教仪式性和诸多的禁忌而不同于普通“卓”。曲卓的表演规定在夜晚进行。为适合肃穆古朴的气氛,曲卓一般由慢板、中板音乐组成。慢板时只唱不舞,低沉的男生合唱加上表演者肃穆的神情将观众带入到宗教的神秘气氛中。表演主要分“序舞”、“正舞”和“大圆满”三部分:“序舞”中众女子高唱嘉囊嘛呢调(据传是嘉囊活佛编的嘛呢长调),紧接着表演晚会的第一个“曲卓”《今日正是良辰》(为纪念这一节日而编的曲卓)。这首“曲卓”从结构上看由慢板的颂歌和中板的舞蹈组成,与前面的煨桑,高唱嘛呢调,不论从情绪的发展,还是强弱的变化,都形成了对比强烈,引人入胜。“正舞”内容丰富、深奥,以颂扬佛法僧为主;“大圆满”是以祝愿佛法昌盛,国泰民安等为主。整个表演显得完整和谐,从赞颂到弘法再到祝愿,体现了鲜明的宗教礼仪中的三段体

结构。

藏传佛教宣扬“快速成佛”的观念，认为“谁只要一心诵念六字明咒，供花献佛，祭祀烧施就可升登佛界”。把经文贴于经筒上，转一匝就等于读经一遍，绕寺庙一同也有同等效力等，也深深吸引了大批向往幸福生活的人们，为后来佛教在广大藏区的传播创造了有利的人文条件。“曲卓”原本是纯粹的民间舞，由于嘉囊活佛把它列入到宗教祭祀仪式中，赋予宗教思想，成为佛法修行的一种神圣的宗教仪式，被认为是表达宗教情绪中最为完美的形式。“曲卓”被赋予如此强烈的宗教色彩，被认为每演一回“曲卓”，有诵万遍六字真言的功德；每朝觐一回“曲卓”，能驱散你的业障。因此，表演和观赏“曲卓”，被看做是积累功德，消除业障的善行。用民间艺术的表现手段宣扬教义，感化众生，使人们在欣赏享受之余，感悟到佛性的深奥，佛法的浩荡，产生对佛的虔诚，从中可见佛教对高原民间戏曲的影响。

正如马克思所说：“戏剧、舞蹈、音乐形成了一种协调的综合艺术，它一般说来总是和宗教仪式有关。”^①由于宗教信仰的深刻影响，使得藏族群众在跳“曲卓”时对神明有一种特殊的内在情感，虔诚的宗教心理，庄严与礼敬常融会于舞蹈动态之中，“曲卓”中低首俯身的礼仪性动作，既表达了舞者对神明的尊敬和感激，也体现出“曲卓”深沉、稳健的特殊风格。对于这种由宗教的目的而由民间跨入神佛宫殿，并且以“自足”而非“艺术”存在的民间戏曲艺术形态，如果仅理论概念上的“民间戏曲”去定义它的属性，必然会茫然不知所措。

艺术新曲：“锅庄”是羌藏文化各少数民族典型的民俗舞蹈，如同属藏缅语族中的纳西族、哈尼族，甚至彝族民俗舞蹈亦以“锅庄”为主，可以说“锅庄”舞体现了高原农耕文化中艺术审美古老特性。今天，与藏族民俗歌舞“锅庄”同时活跃于高原民间戏曲舞台的民俗歌舞形式还有土族的“安昭”舞。

“安昭”歌舞：土族民俗歌舞艺术的形成和融汇发展时期当在明代中后期。“安昭”是一种具有浓郁乡土风情的群众集体歌舞形式，流行于青海河湟互助、大通等土族人聚居区。其表演时，燃起篝火，妇老盛装，一人领唱众人附和之，围火踏步翩翩起舞。舞蹈动作以手臂的上下摆动和身体的旋转为主，女姿优雅、细腻，男舞粗犷、开朗。所唱曲词内容主要为庆丰收，祝赞新婚吉祥等。从表演形态上考察，显然这种歌舞也属于“圆圈歌舞”的一个类型。

^① 《马克思、恩格斯选集》第4卷，人民出版社1972年版，第88页。

从语义角度和文化遗产角度分析,土族“安昭”舞是对藏族安多“农区锅庄”舞的借鉴、吸收和发展。安多藏族至今仍将自己所跳的“锅庄”类踏歌称为“安卓”,“安”为歌头的呼应发语词,“卓”意为走或舞,舞蹈表演形式也为一人领唱众人唱和,起首歌词多为“安卓——,卓卓卓,则则则”,意为“啊走——,走啊走,玩啊玩”,其后歌唱内容多为庆丰收、唱生活和吉祥祝福之词,如此重章叠句,众人随歌应和并踏步起舞,表演场所多为庭院或广场,舞蹈动作多以踏步旋转和飞袖为主。由于安多藏族与湟水两岸的土人生活环境相同,在接受藏传佛教文化影响后,生活习俗也开始接近融合,相互之间的不断通婚、杂居使这种典型的高原民俗歌舞形态深深植入河湟土族的精神生活中,并逐渐改造、发展成为一种独具土族文化氛围和风俗特征的嘉会喜庆婚宴歌舞。可以说在土族生机旺盛的民俗文化滋养下,“安昭”舞更有了另外一番风景,并依据使用场所的不同出现了诸如“祭祀安昭”、“节庆安昭”、“婚宴安昭”等类型。

青海平弦:又称平调,西宁曲子,西宁赋子。主要流传于西宁为中心的湟水谷地农耕区,为广大汉、回、土族群众所喜闻乐见。由于历史和文化的久远及文献记录的缺失,有关青海平弦的历史沿革未有足够的资料流传下来以供研究,一些艺术研究者依据其表演的方式和曲调的特点,认为“青海平弦”大致传入时间当在清同治、光绪年间。清末,随着河湟地方经济的发展,市民阶层的增长,移民及商人的大量涌入,才有可能将当时中原地区的流行民歌即“八角鼓牌子”等杂曲带入河湟,并逐渐演变为“青海平弦”这样的戏曲式样。

“青海平弦”的演唱活动主要特点是“以曲会友”。一般没有专业的演唱组织、固定的演出场所,表演也多为业余爱好者,自带乐器,自弹自唱。通常逢年过节、红白喜事受聘前往,临时搭班,演唱一日至数日不等,既自娱也娱人。“青海平弦”是一种联曲体的坐唱曲艺艺术,演唱者手持“月儿”(小瓷碟),用一只筷子夹在左手,右手持另一筷子敲打以掌握节奏,伴奏乐器有三弦、扬琴、板胡、二胡、月琴、琵琶等。演唱者以第三者的身份叙事或抒情,演唱语言多用青海方言,没有表演动作,有时也分角色对唱或数人轮唱,同时需伴奏者和听众一起“帮腔”,气氛热烈和谐。“青海平弦”传统曲目遗产丰富,内容广泛,多取自历史故事、神话传说、民间故事及《三国演义》、《水浒传》等古典文学名著。曲调有“十八杂腔”“二十四调节器”之说。

“青海平弦”的产生和发展可以讲是中原农耕文明“西渐”的结果,反

映了清代中原汉族农耕文明的强势扩散以及中原戏曲艺术观念的普及和推广的结果，同时也是民族文化融合下艺术审美情趣的交流。在“青海平弦”戏曲艺术中，中原传统曲词中业已形成的诗化语言与青海民间评议的有机结合。同时“青海平弦”曲调中为增强语言表现能力而大量运用比喻、排比、对偶、夸张、反衬、烘托等手法。为我们展现了文化交流与融合下河湟文化因子中的又一新鲜血液。

青海灯影戏：又称为皮影戏，当地人俗称为皮影子，是流传于高原东部河谷农业区，汉族村社中的一种民间戏曲表演形式，其以浓郁的乡土气息而深受当地群众的欢迎。“灯影戏”由艺人（影子匠）、影幕（亮子）、皮影件（皮娃娃）、剧本（本子）和乐器（家什）组成。在长期有表演过程中，它集民间美术、音乐、歌舞为一体，成为有独立的音乐与声腔系统的民间戏曲艺术。传统的灯影戏表演主要以神话类题材为主，内容较单一。近年来，在民间灯影艺术家的学习和相互借鉴下，设计了新的影件造型，并改编出现了许多新的“灯影戏”剧本，如佛陀故事、包公戏、三国戏、水浒戏等。从当地民间音乐和其他戏曲品种中吸取营养，形成了比较完整的唱腔和唢呐曲牌。表演的形式也由此更为活跃生动。

灯影戏在走向广大农牧业区后，出现了一个新的艺术品种——青海同仁县的“藏族皮影戏”。其艺人为当地藏人，而影件的制作和灯影的表演则学自汉族艺术，而在表演的内容上则另辟蹊径，创作出了以讲述文成公主入藏和藏王松赞干布和亲的故事《千里迎亲》等。

琳琅满目、繁花似锦的青藏高原民间戏曲，是高原各族人民在长期的历史生活岁月中凝成的文化珍宝。它们是高原人文历史环境中民族文化的适应与选择的必然，在文化空间与文化归属上大都具有比较鲜明的“原生形态”特征，并且与民族的风俗信仰、地理环境、生产方式、文化传统等有着密切联系。虽然每一种艺术形态都具有各自独特的个性和固有的审美要求，但它们又都包含高原文化共同的精髓——多元共适，美美与共。这种文化的精髓元素和规律构成了整个高原民间戏曲艺术的审美概念。

第六节 生活的情思

本尼迪克特在其《文化的模式》是讲道：“个体生活历史首先是适应由他的社区代代相传下来的生活模式和标准。从他出生之时起，他生于其中的风

俗就在塑造着他的经验与行为”^①。所谓风俗，按功能学派的观点，它是传统加之于社会成员的一种标准化行为或带有规范力的一种行为模式，它在社会中形成、习得，由传统裁定，它在空间定位上具有高度的稳定性与传承性。风俗文化中记录着大量未经现代文明所点染的宝贵的民族精神生活的世界。同时，民间的风俗生活中又保存了大量民间戏曲文化信息。这些歌舞性质的传统，不只是艺术的、美学的，在民间文化的层面上，它担负着解释社会、记忆历史、教育传统的作用，表现出交际、仪式和宗教超越的功能。

在青藏高原先民们所创造的传统文化中，含有许多深蕴着民族智慧，表现民族心态，洋溢着民族精神的民俗事项。而民间风俗活动的深层结构中却保留着戏曲文化得以产生并顽强生存的独特符号。

婚嫁变奏：当远古人类进化到运用最初的语言来表达思维时，他们思索的第一个问题就生命起源与生命的存在方式。自然的深刻使人类从经验中认识到“性”是一种神秘的事物，也是对生命以及存在价值的最现成的解释，“性”成为自然界最具神秘的性质的崇拜对象。有研究者认为，性的崇拜是一切宗教发源的根本原因之一。在人类文明的每一个脚步中，性的崇拜与宗教的神秘性几乎形影相随。另一方面，在宗教的文化体系中，女性的神祇都带的生殖之神与音乐之神的双重属性。如在藏传佛教文化中，音乐是领会自然法则的必由之路。密宗雕塑艺术中的“男女合体双身佛”造型，其左手握铃，即为音乐与智慧女神象征。“性”的崇拜与歌舞艺术的属性在信仰文化的深层取义上联系在了一起，并具有了精神意味的“崇高之美”。当宗教成为生活、生活成为宗教，宗教的活动超出了精神生活的范畴，伴随着宗教活动的仪式和乐舞也必然参与到世俗的生活场景中，成为民俗形态中最重要的实际运作单位。而在民间风俗文化本体之外，潜隐着人类戏曲艺术产生的“原型”——婚恋的仪式与母题变奏。

现代民俗学的理论与实践证明，风俗具有可以遗传的形式化结构，虽然在中原文化中上古那些庄重、沉静婚恋歌舞在历史上总体呈递降的状况，即愈到现代愈显淡薄。而婚恋的母题在高原民族的婚仪中大量存在，并基本上还保持着古俗的特色。恋而有歌、婚而举乐，附着在婚恋习俗上的歌舞音乐样态极多、风格也迥异，文化表现形式为对歌、哭嫁、赛歌、阻帐等民俗歌舞。

^① (美)露丝·本尼迪克特著，王炜译：《文化模式》，社会科学文献出版社2009年版，第2页。

“哭嫁歌”：是风俗性婚恋仪式中一个最为重要的内容，可以说各民族均有这种叙述性很强的歌舞，“哭”为表现形式，内容多为叙述身世、骂媒人、怨父母或对亲人的依恋等。

藏族的“哭嫁歌”称为“俄尼”或“波尼”，是高原河谷农耕区藏族社会在多元化的文化环境中学习、借鉴的仪式性歌舞形式。作为“通过仪式”中神圣“阈限”状态，“俄尼”贯穿其中的一个组合套曲，它的演唱需要二天时间，即第一天唱“迎亲曲”、“梳头曲”、“哭嫁歌”，第二天唱“送亲曲”、“出门曲”。所有曲调的声腔基本上是一样的，而待嫁姑娘的情愫和心理尽被“哭”出来。

“迎亲曲”由迎亲的媒人唱起。“去年这个时候，婆家听到了最美的信息；今天是个好日子，我送来了娶亲的彩箭；牵马的人不是马夫，是送吉祥彩箭的亲友——”。

“梳头曲”则由娘家已婚的妇女为“坐家”的姑娘唱。“光滑的辫子象金子般美丽，看见的人多，梳头的人少，亲姑姑不来就没人梳；光滑的辫子象银子般美丽，看见的人多，梳头的人少，亲姐姐不来就没人梳；光滑的辫子象铜丝般美丽，看见的人多，梳头的人少，亲嫂子不来就没人梳。……”。

“哭嫁歌”一般由新娘与送亲的女眷们合唱，所谓“送嫁不善哭，虽美也不殊”。会哭、善哭的新娘总能博得亲友信的赞美。“姑娘哟！戴了“桃荏”^①解开难。虽有圣言传千年：天空太阳月亮双结伴，雌雄双鹿宿山林；姑娘哟！还是扯心双亲和兄妹，出嫁的日子怎能高兴；娶亲的媒人哟！请送来一百只羊、一百匹马、一百尺毯毯，我才能解开发稍的“桃荏……”。

“送亲曲”则是前一天“哭嫁”仪式的延续。由“穿衣曲”、“出门曲”构成。“穿衣曲”是姑娘临行前的最后装束，依旧由娘家妇女们歌吟。“第一遍金鸡叫时，姑姑快起来，快用最珍贵的绸缎给姑娘装扮；第二遍金鸡叫时，嫂子快起来，快用最美的“嫁郎”（装饰性辫套）给姑娘装扮；第三遍金鸡叫时，姐姐快起来，快用漂亮的鞋子给姑娘装扮……”。

“出门曲”则表达姑娘离家时的留恋不舍，“我看见娶亲的骏马，不得不哭诉悲伤。不要再催促了，让马儿吃好了料再走；不要再催促了，让鸡儿多叫几遍再走；不要再催促了，让日头高一点再走……”。

当送亲仪式所有礼仪结束，姑娘踏上行程，娘家的妇女们还要重新聚集在一起跳“嫁玛郎”（类似于“安昭”）的吉庆圆圈舞，以歌舞的形式祝福姑

^① “桃荏”是指藏族新娘在作姑娘时的辫饰。

娘婚姻的美满与幸福。如喜庆“嫁玛郎”：

(音) 安卓……，周央周，则央则；达囊尼玛（嘉玛洛，周羊给）摘盖些；

安卓……，周央周，则央则；这玛如啦够（嘉玛洛，周羊给）阳杂热！

安卓……，周央周，则央则；达囊尼玛（嘉玛洛，周羊给）邦也些，

安卓……，周央周，则央则；邦色欠梅朵（嘉玛洛，周羊给）盖杂热！

安卓……，周央周，则央则；达囊尼玛（嘉玛洛，周羊给）曲也些，

安卓……，周央周，则央则；曲藏毛确巴（嘉玛洛，周羊给）富扎热！

(译)：今天的太阳照在山崖上，红彤彤的阳光像佛光一样明亮！

今天的太阳照在大滩上，金灿灿的阳光像鲜花盛开一样美丽！

今天的太阳照在水面上，清澈澈的阳光像佛殿金水一样洁净！

在青藏高原东部的民和三川土族聚居地区，也有类似的“婚恋仪式”和婉约动听的“哭嫁歌”。土族在择吉日迎亲时，一定要选一位精明干练，擅长歌舞的“纳信”（娶亲人）带上礼物前去迎娶新娘。娘家阿姑们会组成一道人墙，边唱边退与“纳信”对歌，这些民歌类型的娶亲曲主要有“唐德格玛”（对答歌）、“纳信金斯果”（娶亲逗笑歌）等，词曲内容多为现编现唱的婚俗乐歌。而新娘则坐在屋内炕头，由娘家姑嫂为之唱“哭嫁歌”。“像云烟缥缈逝去的，我的爷爷、奶奶。在今天这个日子里，你的孙女就要出嫁了……^①”。土族的“哭嫁歌”类似于西北少数民族叙事性的“长言”。一方面，曲词的内容与土族的历史、地方风情和民俗融合；另一方面，演唱中由于大量使用了长调和泛音，自然产生了婉转的拖腔和十分动人的曲调旋律。

“花儿”的文化的品格：从民俗生活的层面上，婚恋的歌舞本意在于取悦伴侣，而在文化的深层含义，毋庸讳言是“生殖”崇拜的民间话语方式，可以说歌舞在婚俗仪式中起着一种文化的符号信息作用。除了“哭嫁歌”这一具有解释文化产生的“原型”与婚恋的母题类型，在人生礼俗的婚与恋的过程中，这一功能的乐歌还有许多品种和体裁。其中“情歌——花儿”就是足以与婚礼仪俗比肩的民间艺术精品，有人甚至将情歌称为“男性求爱的一种装饰”。

“花儿”是近代流行于西北地区的典型民族民歌形式。作为中国西北本土文化的显著标志，青藏高原处处回荡着花儿高亢嘹亮的旋律，世居于高原河谷农耕地区的汉族、藏族、回族、土族、撒拉族、保安族、东乡族等群众都

^① 罗艺峰：《中国西部音乐论》，青海人民出版社1991年版，第232页。

善唱“花儿”，用“花儿”来表达他们对生活的体验感受和对爱情、幸福的憧憬和对未来生活的理想。一曲“花儿与少年”不仅唱响了西北各民族的心声，也代表了西北民歌文化的鲜明艺术个性。

“花儿”的产生与世居于高原的藏民族的传统民间艺术——“拉伊”是紧密联系在一起的。“拉伊”藏语意为山歌，专指在山野间自由演唱的歌曲，主要以情歌为主。它是藏族人民歌咏爱情的一种艺术形式，广泛流传在安多藏区。生活在青藏高原的藏族人民面对着苍茫的雪域、皑皑的群峰、广阔无垠的草原，以坦荡的胸怀、质朴纯洁的心灵，用歌声赞美着生命，憧憬着未来的美好生活。所谓“情动于中，发乎于吟咏”，歌唱成为他们生活中不可或缺的情感抒发方式。“多情人们的激情，均需出色的音乐”、“歌舞音乐声悠扬，则无忧愁和悲伤”^①。通过长期的音乐实践以及对西域佛教音乐的吸收和借鉴，早期的藏族“拉伊”山歌在藏区广泛传唱。藏族山歌音域宽广，节奏自由，旋律悠长高亢，曲调多样，结构多为上下句体，常用羽、徵、商、宫五声调式，歌曲内容广泛，既赞美自然生活，又敬颂亲人佳会，祝福吉祥平安。这其中，“拉伊”情歌的音乐深沉自由，表达感情真诚质朴，是青年男女聚会传情的最主要方式。每逢佳节聚会，藏族青年男女总会邀朋请友，约会相识，结伴聚集，相与赛歌。先喝口青稞酒，才放开嗓子颤悠悠地唱起来。一曲唱罢，互相敬酒。每到傍晚时分，散处的歌手逐渐汇集起来，形成一个庞大的歌群唱，姑娘小伙们用那天生嘹亮的喉咙唱着“拉伊”。“拉伊”的内容多为恋爱的悲欢，皆临时编词，边编边唱。清脆婉转的歌声、喝彩声、口哨声与山边的清泉声交织在一起，响彻云天，组成一组全民欢庆的交响乐章。

元明以后，高原河谷农业区在“典型的连接地带文化”的影响下，世居于此地的藏族与移民至此的汉族、蒙古、土族、撒拉、回族等兄弟民族共同生活，保持着长期的生活与文化交流。自然的地理环境，相近的历史文化背景，民俗文化传统的相通使各民族不约而同地选择了“山歌”这种艺术形式来表达情感。在保持“山歌”早期演唱时的一些基本特性，如“唱鲁体家要豪放，站立把手托腮旁”，开始把“拉伊”改造为更加贴近现实生活，情感更加率真，表现力更为活跃真挚的“酒曲”和“情歌”。藏族称之为“拉伊”，其他民族则称之为“花儿”。明代诗人高洪《古鄯行吟》一诗中写道“青柳

① 萨班·贡噶坚赞《乐论》，引彭书麟、于乃昌、冯育柱主编：《中国少数民族文艺理论集成》，北京大学出版社2005年11月版，第172页。

垂丝夹野塘，农夫村女锄田忙。轻鞭一问芳径去，漫闻‘花儿’断续长”^①。

清代中叶后，由于战争和西北回族军阀势力的兴起，高原社会逐渐走向封闭，民间的文化交流减少，加之又远离中国政治运动的中心，域内文化间因分裂波动而趋异，同时与周边文化的吸收力缩小，使高原民族文化，特别是民间“花儿”的表现内容、演唱方式和音乐风格等产生了明显的差异，形成了各民族审美心理结构、文化个性上的差别。各民族、各区域传唱属于各自文化背景的“花儿”，艺术活动中的审美性格也迥然不同。大致讲，藏族“拉伊”重酒曲，土族“花儿”演婚嫁，回族、撒拉唱“少年”的高原花儿体系。

浓郁的生活气息和质朴敦厚的表现手法是“高原花儿”体现区域文化共性特征的主要方面。歌唱艺术是声音、语言、曲调相结合起来共同表现人们思想情感的艺术。青藏高原，人民性格豪放率真，生活于草原与河谷。开阔的自然环境，较少的“礼教”束缚形成了“高原花儿”演唱上高亢、奔放、辽阔、悠长、粗犷的山野味道和高原神秘气息。演唱语言以民族语和民间方言语为基本声调，所唱出的声音从容不迫，悠然自如，清澈圆润，畅通连贯。“花儿”的艺术创作多以集体创作形式来传承，曲调显示出较稳定的共性特征，艺术手法中多以比喻、象征来表达朴素的生活情感，而信手拈来的民族生活意象和民族生活、生产情态的真实描绘则使“高原花儿”充溢着浓郁的民族文化传统和艺术审美的蕴涵。

“天下的黄（呀）河（者哟，啊欧呀），十八道湾（呀）”是黄河浪上诉说自己劳动生活的艰辛；“过路的阿哥们，我眼前来（呀），心上的（个）‘花儿’（哈）唱（呀）来”是明朗柔和的爱情憧憬；“天上的星星明着哩，月影里下雪着哩，尕妹妹门上蹲着哩，毡帽里捂脚着哩”则是痴情男子的殷切执著；“好庄稼三犁的三磨（哩），青稞里套麻豆（哩），好夫妻三说哟三笑（哩），穷光阴照过（哩）”是对旧中国民族压迫与民族苦难生活场景的真实描绘。

广泛的群众基础和各具特色的演唱技巧是“高原花儿”经久不衰的力量源泉。“花儿”在其发展的过程中，始终是以“山歌”“野曲”在形式出现的，也因之有了关于“花儿”演唱中的“花儿三禁”，即禁止在村庄里唱，禁止在家庭成员间唱，禁止在某些亲属间唱。但“花儿”扎根于广阔的原野中，产生于生活、劳动的高山谷地。野旷牧歌，天高地远，“花儿本是心上的

① 引自娅丽主编：《土族文化艺术》，中国戏剧出版社2004年9月版，第219页。

话，不唱时由不得个家”。秋高气爽，花红柳绿，青山绿水，“花儿”以田野为舞台，人们竞相放歌。热爱“花儿”是人们共同的心声，也是“花儿”艺术形态得以延续的群众基础。

多民族文化艺术的品格是“高原花儿”艺术再创造的精美内涵。“花儿”演唱的风格和技巧是紧密联系在一起的。风格是“花儿”艺术体现出的地方文化蕴涵和民族性格特征，而技巧则是通过风格展现出来的花儿歌唱艺术的结晶，体现为不同民族的“花儿曲令”。它既包括音乐风格上的明显差异，更多表现为民族性格、文化传统与审美个性间的差别。

以曲令讲，“高原花儿”可分为回族曲令，如“河州大令”、“马营令”、“上山令”；撒拉族曲令，如“孟达令”、“撒拉大令”；土族曲令，如“杨柳姐令”、“红花姐令”、“尕阿姐令”；汉族曲令，如“白牡丹令”等。比较各民族“花儿曲令”在风格差异不难辨别，如回族花儿基调深沉，但仍具高亢豪放粗犷因素，调式都是徵调式，以体现回族人民的刚毅勇敢精神气质和移民文化心态。撒拉族曲令行腔唱法华丽、委婉、抒情、柔和，调式多为羽调式，以突显撒拉族人民的团结友爱以及民族性格中的强悍果敢。土族花儿曲令情感低沉压抑、哀愁悲伤，行腔朴素平缓，调式上以商调为多，句尾长长的下滑音，特色鲜明，是土族人民在旧时代遭受歧视、压迫和生活悲苦的写照。汉族曲令节奏规整平稳，情调比较幽雅柔和，具有欢快小调式的风味，展示在中原戏曲文化影响下，行腔的饱满、圆润、婉曲的民族艺术风格，调式也多以商、徵调为主，唱调富有韵味。

民族文化的形成与发展中或多或少地都会受到其他民族文化的影响，同样也会以某种方式去影响其他民族的文化特点。“高原花儿”的成长时期正处在高原地区民族文化间的交流与文化品格趋同时期，也正是得益于民族区域文化间的兼收并蓄，今天的“高原花儿”才能成就其流光溢彩与韵味丰富。而民族文化间的交流还体现在具体的行腔演唱方式上，其中“拉伊”的曲头和“风搅雪”的演唱尤显突出。

一方面，“高原花儿”在行腔中吸收了藏族“拉伊”的一些音乐特点和唱法技巧，如曲头中高亢婉转的“哎——”的四度音调，句尾长长的下滑音，自由的节奏和多种装饰性的唱法运用，形成华丽、抒情、柔和细腻的特点，显示高原民族性格中的刚柔相济的艺术魅力。另一方面，随着高原民族文化间的交流，还创造性地形成了大量称之为“风搅雪”的花儿演唱方式，具体表现为两种或两种以上民族语言混合在一起演唱，即风中搅雪，雪中搅风。这种行腔的语法结构特点也成为高原文化品格与精神内涵的真实写照。

撒拉族“玉儿”：与“花儿”的文化功能相似的高原戏曲“情歌”品种还有撒拉族“玉儿”，又称为“撒拉油”。它是一种用撒拉族语言演唱的一种抒情民歌。歌词多属中长篇抒情诗，内容多为表现男女青年对爱情的追求与对美满生活的向往。但其曲调旋律带有明显的说唱艺术的性质，与周围民族所演唱的情歌“花儿”差别较大。流传较广、影响较大的撒拉曲有《巴西古溜溜》、《撒拉赛西布尕》和《阿里玛》等。

《巴西古溜溜》（意为“圆圆的头”）是一种用撒拉语演唱的情歌，歌词大意是：巴西古溜溜，圆帽真好看；腰儿细溜溜，绸带真好看；脚儿俊溜溜，裹脚真好看。多情的阿哥呀，你若听得来，话出我心坎，你若听不来，话出我舌尖——。

《撒拉赛西布尕》则是由八组短诗组成，采用男女对唱的形式，抒发年轻人缠绵的恋情和对纯洁爱情的向往。男：“撒拉赛西布尕，巧手做口弦；阿娜（姑娘）红花姑，巧舌弹口弦。女：“口弦做得巧呀，默默把情传；口弦弹得妙呀，满天愁去散”。男：“艳姑樱桃嘴呀，话甜醉人心；艳姑甩手走呀，缘法缠满身。玉儿若不唱呀，心头多烦闷；哥若不娶妹呀，枉活这一生！——”。

撒拉族“玉儿”以羽、征、商调式为主，曲调优美，音色高亢。音乐节奏明快。唱词多由上下乐句组成，在反复演唱时旋律和唱词略加变化，显示出民歌艺术的明快与自由的特点。同时，“玉儿”曲令中的长泛音的演唱方式，较多地吸收了藏族民歌“拉伊”的一些特点，而演唱中多用喉头抖动的颤音演唱技艺，则无疑是撒拉民族艺术的独特风格。

第七节 高原戏曲艺术的结晶——藏戏

戏剧是一种把诗、歌、舞的艺术因素统一起来，使之共同为模拟人生情境的目的而服务的舞台综合表演艺术，即以歌舞演人生。

藏戏的产生如果从西藏僧人汤东杰布（1385～1464）将藏族民间说唱、歌舞艺术融入戴面目表演，并以哑剧形式表现简单故事情节的娱神舞算起约有近五百年的历史。然而对高原民间艺术中的戏曲性因素的追述则可以到更为久远的历史时期。早在吐蕃时期，藏族的民间歌舞中已经有了“百戏”的艺术形态。据《西藏王统记》松赞干布颁发《十善法曲》时举行的庆祝大会上，“令戴面具，歌舞跳跃，或饰犍牛，或狮或虎，鼓舞曼舞，依次献技。奏

大天鼓，弹奏琵琶，还击饶钹，管弦诸乐——如意美妙，十六少女，装饰巧丽，持诸鲜花，酣歌曼舞，尽情欢娱——①”。西藏山南地区乃东县哈鲁岗村至今还保留着“阿卓”的大型鼓舞。而其领舞师的面具与早期藏戏白山羊面具的形制基本相同。而“阿卓”鼓舞的表演由开场的“萨江萨短”的引场、正戏中的鼓舞、结尾处的“扎西”吉祥祝词组成的三段式表演结构与藏戏是完全一样的。今天，我们在桑耶寺正殿大门右侧的山墙上，依旧可以看到高原历史上戴着白面具进行艺术表演的形式。而在大昭寺内殿中壁画《文成公主入藏欢庆图》中则反映了吐蕃古城“逻些”以歌舞百戏欢迎公主到来的盛况，画面中心位置有一牧民戴白山羊面具逗引两头牦牛进行舞蹈的场面，旁边还有两个司鼓钹的伴奏者，而这些和今天的藏戏演出形式基本上是相同的。

据《中国大百科全书·戏曲曲艺卷》下“藏戏”条目载，五世达赖喇嘛是位声名昭著的活佛，建立了西藏噶丹颇章“政教合一”政权。为了振兴黄教，五世达赖喇嘛为藏区各大小寺院制定了严格的僧规和学经程序。按照藏传佛教格鲁派的法规戒律，集中于拉萨的格鲁派三大寺院（哲蚌寺、色拉寺、甘丹寺）修习的僧人们，每年中有很长一段时间（藏历二至六月中旬）只能在室内闭关修习，直到学习结束方可解制。在开禁的日子里，僧人们出寺下山，尽情玩耍，世俗的百姓们则需要准备酸奶进行布施，由此形成了一种宗教性的节庆活动——雪顿节。除此外，五世达赖喇嘛还要求西藏各地农村要在“雪顿节”期间到拉萨应支差，为解制后的僧人们献技，其中以古老的面目舞（一种戴白色山羊皮面目的亚堆戏）和新派的蓝面具舞（按世俗人物面貌性格来造型的后堆戏）为主，带来大量取材于佛经故事、历史事件和神话传说的泛戏剧表演，宗教色彩浓厚。以后逐渐这种宗教性质的表演也向俗人开放，世俗的审美与情节加入其中，特别是打破了藏戏在寺院诞生阶段女性角色始终由男性扮演的畸形状态，藏戏也即此兴盛起来。

藏戏的表演是以歌唱为主而又集歌舞、韵白、表、技为一体的综合性的舞台表演艺术。同时它有自己比较固定的表演程式和唱腔方式。演出形式一般由三个部分组成。第一部分是开场戏，藏语称之为“温巴顿”，再现汤东杰布创始藏戏的传说，表演核心是具有酬神性质的“仙女舞”；第二部分为正戏，藏语称为“雄”，表演题材多为八大藏戏内容②；第三部分是戏尾的祈祷

① 索南坚赞著，刘立千译：《西藏王统记》，民族出版社2000年2月版，第176页。

② 八大藏戏指：《诺桑王子》、《苏吉尼玛》、《赤美更登》、《文成公主》、《顿月顿珠》、《卓娃桑姆》、《白马文巴》、《朗萨姑娘》。

祝福，藏语称为“扎西”，是以歌舞祝福来祈吉迎祥。藏戏的表演过去多为戴面具的歌舞，唱腔高亢、激越，帮腔和声多，舞步起落与旋转的跨度较大，动作节奏鲜明，伴奏乐器简单，多为一鼓一钹。

根据文献资料，五世达赖后的拉萨，是藏传佛教及整个藏区的政治、经济与文化的中心，“政教合一”的政治制度下的藏传佛教文化的传播，不仅于卫藏中心地区，也直接影响着康区和安多地区。藏戏自形成之后，一方面因其宗教化的意识和内容，并借助“雪顿节”的艺术交流，迅速在藏区传播；另一方面，很多在拉萨三大寺院修习的僧人，一旦学业完成返回故乡，便成为当地藏戏艺术的传播者和组织者。对于卫藏之外的广大藏区来说，因高原游牧社会中居所的不定，最早的业余藏戏的演出都是在寺院里组织起来的，使寺院成为这种新兴艺术的传播中心。如：而处在安多地区的青海同仁隆务寺，明末清初为安多地区最主要的黄教寺院之一。隆务寺每年藏历六月十五到八月初一，依格鲁派制，要求闭关修习，学习期满后举行一次丰盛的野餐，称为“呀什顿”意为“夏日宴会”。最初有少数年轻僧人跳起“撒意拉毛”（大地仙女舞）。以后，受拉萨“雪顿节”演藏戏影响，一些返回寺中的僧人开始在“呀什顿”活动中加入藏戏片断。随着时间的推移，条件的变化，用安多藏语方言演唱的“安多藏戏”最终在隆务寺出现了。并且由最初的寺院开始广泛扩散于民间，扩大到相邻的尖扎县、循化撒拉族自治县等藏族生活地区，甚至影响到四川阿坝、甘孜等地区。

藏戏在以后的发展中，特别是1958年民主改革后，其艺术的形态得到进一步的充实和发展。演出不再受宗教节日的限制，表演形式上大量借鉴汉地艺术的丰富营养，如：面具艺术开始由简单的类型化面具向突出人物特点的性格化脸谱发展，面具逐渐缩小只戴在头顶处成为舞台表演中的一个象征部件；舞台表演向程式化、行当化过渡，改变了原来藏戏剧本结构的拖沓、重复、表演节奏缓慢等问题；舞台唱腔更加圆润精致，并逐渐形成了男女分腔的表演体制；舞蹈身行动作更趋于规范；在歌舞伴奏中增加了笛、龙头琴、笙、三弦等乐器，甚至形成了十多人的小型管弦乐队。而在演出时更讲究戏剧表演的布景和舞台的声光效果。

比较汉藏两种不同文化类型的戏剧舞台艺术的传播，中原戏曲文化自两宋间始，以传统文化的世俗气息和热闹繁缛的都市景象创造性地把诸多表演艺术共汇一炉，并在吸收说唱艺术的丰厚养料后，终于熔铸出了成熟的戏剧形态——杂剧和南戏，并由此衍生出诸多的地方性戏种，其所包蕴的农耕文化的艺术精神与美学原则，即便是在不同文化背景或不同文化空间里展演，

表演的手段和艺术的方式都没有发生根本性的变化。反观青藏戏曲文化的发展同样经历了原始的戏曲和初级的泛戏剧化阶段，其中以生活情境拟态表演的娱乐神宗教傩戏和以歌舞手段娱乐人生的歌舞戏，在高原漫长岁月中占据了最突出的地位，并一直保持着一种比较纯净的面貌和自身清晰的发展脉络，向我们昭示着戏曲文化所经历的原始面貌和宗教性思维。也由此使本地区的民间戏曲文化以“活化石”的形态保存着关于人类艺术演变的诸多线索。如高原独特的文化空间里，民间戏曲艺术的活跃发展，特别是歌舞艺术与讲唱文学的统一，构成了后世舞台戏剧形态最基本因素。虽然早期的藏戏艺术形态还不够成熟，尚不能容纳完整的人生故事而常常切取片断，其音乐结构和面具的艺术尚未发展到程式化的阶段，表演的行当化也刚露端倪，仍属于初级的戏剧范畴。但这种质朴的艺术却成为人们追寻祖先生命状态的思维和艺术形态发展历程的重要话语符号。同样也启迪着我们对中华文化“多元并生，和谐共处，诗意生存”特质的反思。

第五章

青藏民间戏曲结构艺术原型

“原型”指原初或原始状态，后被引申为“典型的、反复出现的意象”，原型一直是文化人类学理论研究中出现频率较高的术语典型，也是一个不断被丰富和发展的概念。原型理论首倡者爱德华·泰勒（Edward Burnett Tylor，1832~1917）提出了巫术原型说，而詹姆斯·弗雷泽“巫术仪式原型说”则被认为是原型理论的奠基。此后，列维·布留尔（Lvy - Bruhl Lucien，1857~1939）则从原始思维逻辑的角度提出“集体表象”说。而以荣格为代表的心理学家，首度提出集体无意识原型说，宣告原型研究开始步入人本主体的发生学研究阶段。1934年以莫德·博赫金（Maud Bodkin，1875~1967）在《诗歌中的原型模式》中运用荣格的原型理论阐释文学作品为标志，原型理论又跨界进入文学批评领域。将原型理论进行跨界综合的集大成者，对于整个人文社会科学研究都产生了巨大影响的当数加拿大学者诺斯洛普·弗莱（Northrop Frye，1912~1991），他从文学、人类学、民俗学角度系统深入地探讨神话—原型问题。改革开放以来，我国文化人类学研究领域也开始大量引进和研究上述理论，如中国社会科学院叶舒宪教授对“神话—原型”理论研究颇有心得^①。我们借用这个概念，就是试图发掘那些使人陷入宗教迷狂同时又产生艺术灵感思维的本源，并借此探讨民间戏曲艺术发生的一般性规律。

研究和理解民间戏曲的原型，不能仅仅从现在的理论来得出结论，还必须追溯它的起源，并从发生学的角度来进行探讨，毕竟民间戏曲的审美趣味的最高范本或原型多呈现为一种观念或意象，而现实中，我们也只有通过对观念与意象的理解来感受民间戏曲的存在。换言之，对于这种积淀在人类心理之中的戏曲的原型意象，我们不仅仅只局限于对道具、布景、形体、程式

^① 其代表作品有：《英雄与太阳：中国上古史诗原型重构》（1991）、《原型与跨文化阐释》（2002）、《中国神话宇宙观的原型模式》、《云雨原型在中西文学中的际遇》、《孝与鞋——中国文学中的俄狄浦斯主题》、《原型与汉字》等。

的讨论,需要更多地从民间戏曲的原型生成、原型体验、结构空间等诸要素来进行一个新的审视和思考。

第一节 神话与仪式:原始祭仪中的戏曲结构原型

诺斯洛普·弗莱说:“神话在提供情况方面占有中心的地位;它给宗教仪式以原型的意义,给神的传喻以原型的叙述,因而神话就成了原型”^①。这不仅仅道出了戏曲与巫术祭礼的关系,也隐喻了神话是戏曲艺术生成的唯一原型,巫术和宗教之间增加第三因素——神话。由此也引出爱德华·泰勒在其《原始文化》中得出结论说:最早的神话必是从诗人、神话故事的叙事者或预言者想象中诞生出来的^②。我们把西方人类学研究的这一理论放到青藏文化的大背景下,则可以进一步发现,与传统民间戏曲的理论认识不同,青藏地区的戏曲观念首先不是单纯审美化、艺术化的戏曲,也不是文人化、文本化的戏曲艺术,总体上还是神圣生活的组成部分,这种观念是青藏民间戏曲文化存在状态的核心。进一步说,所谓戏曲观念不仅仅是将原始的戏曲作为一个文本体系加以研究,还需要通过考察戏曲艺术在原生文化的土壤中如何形成、演变的思维特征。

通过长期的高原生活与调研,我们认识到,包括青藏地区在内的中国戏曲的原型都应当来源中国各民族信仰与宗教文化中的“神圣祭礼”,尤其是反复出现的、贯穿于各民族整个生活的仪式化行为,即原始信仰、造物崇拜、巫风傩俗及俗民的生活仪典。加拿大学者罗纳德·格兰姆斯从发生学的角度对仪式行为的起源进行了分析,提出“仪式化”是指某种类型化的、重复的姿势和姿态,它起源于动物因条件反射而自然流露出来的某种默写姿势或姿态。人类一旦将自己的某种姿势或姿态观念化地赋予其特定的意义,通过表演的形式作为人际交流的手段,那么其功能性的实用价值便退居次席,这种姿势或姿态就已经进入“仪式化”状态了。如果这种仪式一再地被重复性地搬演,便脱离了原来的本意而进入到神圣生活的领域。这种仪式不同于具有

① (英)诺斯洛普·弗莱著,庄海骅译译,胡经之、张首映主编:《西方二十世纪文论选》,中国社会科学出版社1989年版,第382页。

② (英)爱德华·泰勒著,连树声译:《原始文化》,广西师范大学出版社2005年1月版,第6页。

实用价值的日常生活,而是超越实效和实用目的的非常态行为,目的在于表达某种情感或表现某种意义。日常的生活行为每天都发生,仪式行为则只能为神圣生活而存在,即特殊的情形或规定的时间举行。我们可以这样说,仪式是人类宗教现象的重要组成部分。从信仰和宗教的共同组成看,仪式体系和信仰体系是互为依存的整体,神圣的故事和庄严的仪式实现着群体对祖先记忆的神话复现与情感交流并将精神内涵的形象化。克利福德·格尔兹就曾借用辛格的“有用的词”把仪式称为是“文化表演”,解释了这些表演对于信仰者而言,就是“宗教生活的气质和概念方面的聚合集的点”,“那些宗教表演和艺术的,甚至是政治的表演之间,实际上很难划出界线”^①。戏曲艺术的原型“不仅仅是供观看的场景,而且是一个可操演的仪式。这里没有一个将演员与观众分开的美学距离……”^②,对于信仰者而言,没有人怀疑仪式塑造宗教信仰的实质,即对信仰体系的展示、形象化和实现,这种“可操演的仪式”其自身也就是信仰或宗教本身。

正如恩格斯所说的“宗教是在最原始的时代从人们关于自身的自然和周围的外部自然的错误的、最原始的观念中产生的”^③那样,在原始宗教的思维假定中,大自然可见的幕后定然有一种超越人为意识的人格神的存在。“万物有灵”便成为原始宗教信仰中最具魔力和诱惑的精神活动,而以祭神祈祥、驱鬼逐疫为目的的巫术信仰活动是早期宗教性祭祀活动的中心内容,也是世界上所有古老民族那里都曾出现过的一种人类原始文化现象。原始的“灵”和“万物有灵”的观念、“灵魂”和“灵魂附体”的观念,以及在此观念上形成的自然信仰、祖先崇拜、图腾崇拜和英雄崇拜,无疑是原始思维幻想的产物。在精神活动中,人们通过想象和幻想的再造和创造,直接虚构了一个非现实的世界,把精神与意识、物态化,创造了原始的实践活动——祭祀仪式和巫术活动。

④“戏剧和宗教是密切关系的,他们的共同根源是宗教的仪式”^⑤。作为民族艺术中最古老又最新鲜同时又最为活跃的文化基因——民间戏曲艺术同样

① (美)克利福德·格尔茨著,韩莉译:《文化的解释》,译林出版社2008年版,第120页。

② (美)克利福德·格尔茨著,韩莉译:《文化的解释》,译林出版社2008年版,第121页。

③ 《马克思恩格斯选集》第一卷,人民出版社1995年6月版,第6页。

④ 来源“岁月联盟”

⑤ (英)马丁·埃斯林著,罗婉华译:《戏剧剖析》,中国戏剧出版社1984年版,第20页。

也直接起源于宗教的祭礼,包括巫术的膜拜仪式和巫的“凭灵”代言,可以说,“巫觋”在原始祭祀活动中的作用和对原始的拟态象征艺术的作用是不可忽视的。巫以“卜祝”为主事。其职责是祀奉天地鬼神(祝),凡巫均能通神灵,凭附神的意旨来预言凶吉(卜),并以歌舞来娱神、酬神。霍夫曼在《西藏的宗教》一书中写道:“祭盟时巫师将杀牲的血洒满四周,过杀边跳,口中念念有词,不时摇鼓作声手舞足蹈”,而苯教“或饰犀牛或狮虎,或执鼗鼓跳舞”的拟兽舞,“舞者手持弓形羽毛锤,跳跃击鼓”的“卓舞”很显出自对原始巫风的模拟^①。

原始的宗教信仰就其形态而言具有明显的感性映像的性质。要使超自然的本质成为人们膜拜的对象,就得以具体的感性映像的方法,使膜拜对象获得形象化、物态化的形式,以此唤起仪式参与者的精神震慑。而原始宗教中神巫实施的活动就是以想象、幻想与虚构象征的方式将活动本身同所期望的结果统一起来,在多种现象之间建立起虚构的联系。马丁·埃斯林说:“所有的仪式都有摹拟的一面……术士或者一些祭司假装鬼神附体而胡说乱动,其动作都具有高度象征的、隐喻的性质”^②。如果我们把原始宗教的祭仪与神巫的实践活动结合放到一个更为广大的艺术系统中看,有两项最为显著也是最能引起艺术史和文化史所关注的功能:模仿和超越的功能。

一方面,巫觋的模仿性装扮(或称为替身)并向神这一虚拟对象展开的对话,具有极强的虚拟表演的性质。仪式行为者正是通过行为、姿态、舞蹈、歌吟、演奏等表演活动和物件、场景等实物安排,虚拟出一个有意义的仪式情境。伴随着巫觋的模仿性活动,大量的神鬼精灵形象出现在了神圣的祭坛上。另一方面,巫觋歌舞降神的表演。戴面具的图腾装饰、持鼓作舞的巫风节拍、祭坛的庄严与肃穆,人们从这样的情境中体验这些仪式所带来的心灵慰藉和精神需求。仪式中的模仿性扮演不仅是对一个事件的神秘活动,在原始的观念中这种模拟它是一种真实和完全有效的活动,因此模仿的功能是宗教巫术与神舞的最本质的内涵因素。在这里,巫觋的活动既包含着精神领域的意义,又充满着戏曲表演的因子。

超越的功能则反映出原始宗教神性与人性、宗教与世俗的两重性质。所

① (德)H·霍夫曼著,李有义译:《西藏的宗教》,中国科学院民族研究所编,1965年版(铅印本)。

② (英)马丁·埃斯林著,罗婉华译:《戏剧剖析》,中国戏剧出版社1984年版,第20页。

谓祭祀仪式的超越功能是指仪式的文化手段,即仪式对族群意志和精神的强大影响力。一方面巫文化为所有参与者营造一种肃穆、庄严的仪礼气氛,为传达出的巫的神秘情境和神圣之物的体验创造了契机,并且这种宗教的仪式及巫术在非宗教性的场所是不得重复和演唱的。另一方面,在巫觋充满表演性质的活动中,参与仪礼的人们在心灵充满敬畏的同时,仪式也由此实现集体的行为交流、规范、解释、教育、传承等功能。由巫和觋直接主导的“宗教仪礼”营造了一个奇诡、神秘的氛围,为巫、觋进入迷幻状态并与神灵对话创造了一个心理环境。而这其中的领悟模式就是巫的史诗性叙述——神话。

原始神话的产生与巫和觋的代神演仪有着不可分割的作用,这也是由巫、觋的双重身份来决定的:巫、觋既是世俗心愿的代言者,同时又是神界旨意的传达者,是神、人之间的信使和神、人交流的媒介。在世俗世界中,它是神灵;在神灵的世界中,它又是人。从这个意义上讲,巫者的第一个模仿对象就是从祖先图腾和动植物崇拜中产生的“神”的形象,而神话对是祭礼活动进行的相关陈述,是“宗教仪式的口头部分,是宗教仪式表演的故事”^①。正如意大利宗教学家西奥多·加斯特所指出的“神话是对原始的或原型的神的行为的‘叙事’,而仪式则是对这种叙事的‘扮演’。仪式的表演就是扮演神话的理想,因而神话中隐含着仪式的戏剧意义”^②。神话创造于仪式中,祭祀的活动就是仪式与神话的一致,当一个神话用诗句来加以朗诵时,也就是一种带有祭礼的演说活动^③。仪式用神话来阐述宗教的思维,而神话借祭祀的程序与仪式保持联系。进一步说,仪式通过一系列的可操演行为在神与人、巫师与信众的交流性互动中,演绎和阐释神话,并将神话与宗教统一起来。

严格地说,神话应当是宗教的注脚,即关于信仰和礼仪的解说,并且只能用于祭祀的场所。原始时代或原生态地区的宗教思维常常从自身出发,采用近似联想法则,即以类比方法去理解外部世界,把自身同外部世界混同起来,将自然界人格化,自然万物在人们的心目中,成为了富有灵气和生命的神灵和精怪,亦即所谓“人格化”的神。有了神灵崇拜,便有了神的虚拟历史——神话,有了灵怪的故事——灵话,有了神在人间的君临——传说。神话(我们这里更多地应将其理解为神圣叙事)是仪式中的回忆和想象之物,

① (美) 韦勒克·沃伦著,刘象愚、邢培明等译:《文学理论》,三联书店1984年版,第206页。

② (意) 西奥多·H·加斯特,《旧约中的传说、民俗》(Theodor H. Gaster, Myth, Legend, and Custom in the Old Testament, Harper & Row, Publishers, 1969)。

③ 朱狄著:《原始文化研究》,三联书店1988年版,第536页。

而巫则为仪式中的精神领舞人。用列维·斯特劳斯的理论讲“神话与仪式相互复制，神话存在于概念的层次上，而仪式存在于行为的层次上”。需要强调的是，原始形态的神话多为韵文体式，只能由巫师演唱并仅用于祭祀场合。神话在观念上视为“魔法的工具和法器”，是巫师与神灵的对话方式。

然而在实际的运作中，述说者总不以口说事迹为满足，还要靠适当的声调和姿势等行为（或者称之为表演）来辅助他所说的言辞。换言之，叙述者总是戏剧化地表演他的动作^①。在青藏地区，信仰或宗教仪式中最核心的实践活动是祭礼舞蹈。支配这种舞蹈的力量，不仅是诗的节奏和韵律，音乐的节拍和曲调，而且还有能把人们或信众注意力浓缩在一种群体性质的幻想上的神话^②。祭仪、巫术、神话以及由其而形成的宗教是任何民族文化产生的源头。神话是原始宗教生活中的史诗因素，巫术礼仪则是它的戏剧成分。尽管在以后的祭礼中，神的祭祀被悄然替换为人的祭奠，仪式与神圣叙事不再是同步进行，人格的神转变为文化英雄或者祖先，其中的严格而谱系化的对应关系以及操演程式逐渐消退了，但是，我们还是能清晰地看到，人们借助“母题置换”和“变形”的叙事模式，创造并丰富了更加引人注目的神话在仪式，逐渐取代了仪式原有的主要概念和语言，仪式的原型意义也这个过程中被重新赋予或构建。

从历史的角度出发，宗教意识的形成有一个特定的序列：仪式、神话，然后是戏剧。神话和仪式在空间上是平行的，内容上是重叠的，但仪式却实时性领先。当仪式不再是一种直接的体验，而是变成了模仿、虚构和扮演，或当仪式形式仅仅成为一种传统的惯性反映时，戏剧便历史地出现了^③。既然戏曲艺术从发生学的角度上从一开始就与宗教仪式、巫术、神话是一种生成的关系，那么，当中原戏曲文学中原始宗教的观念已然萎缩并不断消退于世俗化的记忆之际，毅然行进于中国高原的特殊文化生态中，去进一步发掘中国西部民族文化的“文化遗留物”，我们仍能从艺术的比较研究中发现原始艺术的精神和心理图谱，追索中国戏曲文化的演变规律。今天，“岁月联盟”提供

在青藏高原诸多宗教仪礼中我们依旧能看到孕育戏曲的原型。

①（德）恩斯特·格罗塞著，蔡慕晖译译：《艺术的起源》，商务印书馆1984年版，第202页。

② 朱狄著：《原始文化研究》，三联书店1988年版，第693页。

③ 薛艺兵著：《对仪式现象的人类学解释》（上），载《广西民族研究》，2003年第2期，第26~27页。

以生活在藏南地区的门巴族和珞巴族为例，这里的社会发展十分缓慢，直到西藏和平解放之前其社会仍保持着原始村社的组织形式。其信仰体系中的自然崇拜仪式，是他们理解和处理解决人与自然的的原则，而万物有灵是原始信仰的理论基础。直到今天，人们还真诚地相信天地、山水自然是有灵气之物，质朴的生活和天真的情感培育了他们对艺术的审美感知，对“灵”的存在的信仰是这两个小型社会全部知识体系和“哲学”范畴，图腾观念支配下的天地自然崇拜是自然信仰中最重要的组成部分。其中，与中外那些宏大叙事谱系中把太阳作为雄性的象征体系不同，珞巴族把太阳作为女性的神灵加以崇拜。集体祭祀仪式上，巫师要杀鸡献祭，仪式的参与者们——部落所有成员要聆听神的代言者——巫师讲述在仪式上和在梦中见到的神的情景。在歌颂女神的祭仪上巫师要讲述神的事迹，即通过吟诵赞美在上创造天体，在地创造万物，还要不厌其烦地一一列举这些神灵化的物体和动植物的一长串名单。为求得太阳神的护佑，人们将自己对神的虔诚化作日常的献祭，神话的经典成为崇拜和仪式的根据。而在对精灵的祭仪中，巫现以用各种色彩（其中以白黑褐为主）涂抹面部或全身，或以文身、动物毛羽为装饰，一边起舞，一边口诵祷词或咒语。巫者通过神灵的代言，并以惟妙惟肖的模仿将仪式、神话与巫舞融合在一起。可以说，我们迄今能看到的戏曲艺术形式，大约都与古代仪式同出一源——人性的冲动和欲望，就是要通过仪式的模仿和神话的叙述来表达主体情感的强烈要求。这两个小型社会传承至今的图腾歌舞不仅代表着个体，也代表着群体、部族祖先、图腾三者的神秘的血缘的复活和显灵，有着深刻的寓意性。

人类文化的最基本特点是功利动机。藏族的原始苯教祭祀同样是为解决人类与大自然、神灵的关系和谐为目的。巫风弥漫是高原苯教文化的基本特征，高原先民以各种祭祀来供养、取悦诸神灵，用神力来驱邪求安。反映在祭礼中，各种祖先的图腾和神灵的崇拜游荡于高原生活的各个方面。对天神的崇拜在原生形态的苯教祭祀中占有十分重要的地位。苯教的巫师“仲”的愿意就是讲神的故事，苯教把世界分为天上、地上和地下三界，天为上界，是天神“赞”的居所，并认为吐蕃王统第一代藏王和苯教始祖辛饶米沃且都是从天而降的天神，所谓“始祖赞普自言天神所生”和天赤七王“攀援天绳，逝归天界”的神话都与早期苯教对天的崇拜而形成的祖先图腾有密切的关系。

早期苯教的鬼魂崇拜和神话祭仪还表现在人生仪式中，从现在的资料看，早期的藏族婚庆祭礼中都要由巫师来主持，并根据古老宗教的仪式要求演唱“斯巴白牦牛”神话史诗来进行民族历史和族性认同教育。“斯巴”在藏语中

意谓“世界”或“宇宙”。叙事长诗“斯巴”含义是“世界由白牦牛”神变而来，由一个对话式的谜语^①叙事组成，内容为：

问：最初的斯巴形成时，天地混合在一起，请问谁把天地分？

答：最初的斯巴形成时，天地混合在一起，分开大地的是大鹏。

大鹏头上有什么？最初的天地形成时，阴阳混合在一起，分开阴阳是太阳，太阳顶上有何物？

……

问：斯巴宰杀小牛时，砍下牛头放哪里？我不知道问歌手；

斯巴宰杀小牛时，割下牛尾放哪里？我不知道问歌手；

斯巴宰杀小牛时，剩下牛皮放哪里？我不知道问歌手；

答：斯巴宰杀小牛时，砍下牛头放高处，所以山峰高耸耸；

斯巴宰杀小牛时，割下牛尾栽山阴，所以森林绿郁郁；

斯巴宰杀小牛时，剩下牛皮铺平处，所以大地平坦坦。

这首歌的神话内容可能早在高原原始的狩猎采集型社会时代已经形成，透露了原始时代高原曾存在过的天体崇拜、自然崇拜和牛图腾。在神话的世俗化演变过程中又加入了祖先崇拜的精神内容。而在祭礼中通过巫覡的歌舞加以演唱，将崇拜的对象的祭礼的活动积淀为民族习俗和民族心理认同。从严格的意义上讲，神话的原型阶段只用于祭祀和大典的场合，它是关于信仰、崇拜和礼仪的“解说词”，是与鬼灵对话的方式，也是“魔法的工具”，是神圣与庄严的祖先誓词。巫师与祭司是神话的权威讲述者，不得随便传与他人。由此不难推想，神话产生初期时的神圣性是不容侵犯的。

生活中高原东部安多藏区的“年都乎於菟”中，有大量缘自“苯佛互融”背景下的祭祀歌舞。按照仪式的结构程序，包含着“请神附体”、“代神演仪”、“跳神送神”的三段式结构，其间藏传佛教的高僧或喇嘛和苯教巫师在连续近十日的“叶叶会”（biangbiang）中，几乎都会交替或同时出现在同一场合，分别进行宣讲、布道。这种背景下，佛苯交相辉映的乐舞都贯穿于每一次献祭，人们沉浸庄严与隆重的氛围中，通过法拉（巫师）的装束，摇铃击鼓的神舞，在喇嘛与巫师的引领下忠诚地侍奉在神的殿堂里。每敬完山神，巫师则领舞上场，舞遍全场后，与一位带五佛冠的僧使相互交谈，而这种交谈不能让世俗人听到，内容秘而不宣，据说是巫仪中的敬神与弘法的神谕。其间场中最为活跃的是法师，他在广场上跳来跳去，代表神指出人间的

^① 神话，在英语中具有谜语的含义，台湾翻译便对音译作“迷思”。

纷纭与事非。当法师高度亢奋时，可以预卜家庭祸福凶吉。每晚于神殿中，法师通过与选出的七位年轻男子对唱“阿曼长诗”（类似创世歌）为祭祀的活动作精神上的预演和铺垫。

生活在甘肃南部的藏族博峪部落中，有一种特殊的祭山仪式。每年5月间，每个家庭都要派一男一女上山去祭拜山神，爬山禁止玩笑以表示对神佛的崇敬。仪式的主体是祭神、唱神歌、歌舞娱神。神歌的歌词大意为：在十分遥远的远古，人本是猴子中一伙，与其它野兽差不多，但它比其他野兽更聪明，会穿树皮会用石器会打猎，还有其他本事，猴子才变成了人。从猴子变成人类后，最早依靠杀鹿充饥，那时还没有粮食，起初是用石头打，到后来用木棍打，再后来用了弓箭。……人吃的粮食从哪来，粮食原本是草子野果，是母猴采来播种的，后来就变成了粮食。^①

在这一个仪式结构中，巫的神话宣谕的角色已经被现实中的人所代替，但仪式结构中的文化气氛和戏曲性的结构性因素却被保存下来。如：庄严而凝重的态度，唱神歌过程中的韵律与形态模仿。人们以“母题置换”的这种实际性的仪式操作方式来缅怀祖先功业，礼敬神佛的生活赐予。同时，以世俗的欢宴歌舞来娱神、送神。

以前人们在文化史的研究中总认为神话史诗性的诵读可能源自于佛教的“俗讲”，通过考察高原古代艺术的特质，我们可以较清晰地发现这种以祖先崇拜为主要内容的戏曲歌咏源自于早期巫风中的“人神对话”的宗教仪式，是同于“拟祖先史”的图腾史。从这个意义上反观中原早期的神话文学，对其的解读也应当从“原生”的文化方式和对应形态中去寻找答案。

如果说信仰是原始生活中的一切文化的主题，那么，仪式则为原生文化方式下的信众提供了现实的行为准则和生活体验。其中，神话则将信众对一切神圣的向往变成具有现实的本质力量，并由此赋予他们以文化的、精神的创造力，是激励人们勇气与奉献的力量源泉。探索仪式与神话的紧密关系，是挖掘戏曲原型生成的唯一途径。仪式只是一种形式，一种宗教与巫术间的线索，而一切礼拜的仪式背后总有一种神秘的概念，那就是神话——神圣叙事，即仪式的灵魂的概念。其中，戏曲则是陪伴祭礼的程序而歌吟的集体的情感。

流传千占的乐舞文化沉淀着大量原始的意识 and 高原赋予的特定观念，更沉淀着人类创造自己的历史。在原始艺术近乎幻觉的迷思和叙述中包含着人

^① 转引察仓·次藏才旦著：《西藏佛教》，西藏人民出版社2006年1月版，第66页。

类认识自然、认识社会、认识自我的真实,是人类情感历程的写照。与那些我们已经司空见惯了的宏大叙事不同,与那些借助文本存在和传承的历史不同,口传的历史便是心灵的历史,心灵史借助戏曲将仪式和神话熔融为一个以实践操演的形式,并口耳相传,且一脉相承,传承有序。因此,综合起来看,原始戏曲的实际功能就是所谓巫风虚幻的外壳之下包裹着一个现实诉求的实用内核,蕴含的却是一个民族的心理素质、文化传统、审美格调和历史形成与发展的轨迹。透过幻与真、虚与实、心与物的情感互渗,人类古老艺术的成长的历史与心灵的土壤依稀可见。

第二节 宗教与仪典:信仰祭坛中的戏曲结构原型

神性思维是原始艺术的精神胚胎,因而各民族先民的审美意识及其外化的各种原始的艺术无不带有神性的光芒,恩格斯更是强调:“舞蹈尤其是一切宗教祭典的主要组成部分”^①。一般来说,纳入宗教膜拜体系的文化具有二种职能,一方面是使信仰意识得到巩固和增强的纯宗教性的规范职能;另一方面是感受这一文化的人们产生的审美感知和审美愉悦的世俗性的审美职能。

宗教文化在本质上同巫文化是一致的。人类学家弗雷泽说“巫是以人为中心的宗教,而宗教是以神为中心的巫术”。但宗教文化在祭祀方式、神灵观念、祭祀对象、祈求内容等方面比之于巫文化神灵的崇拜方式出现了一系列重大变化。一是崇拜对象集中为某些主神,形成以主神为轴心的泛神体系,信仰与崇拜的神祇较之于远古时代的巫文化更加宽泛。二是崇拜程序化、问卜规范化、祭祀礼仪化和活动歌舞化,并逐渐出现了祭祀的组织机构、专门的场所和专职人员即巫师(如法拉)。三是表现形式除了以面具扮演各种神祇外,还有符、咒、诀等形式,实现神鬼人之间的沟通,传达神佛之意。四是崇拜的目的也多样化了,除了驱鬼逐疫,去灾免难之外,还有请神、娱神、谢神,祈求风调雨顺等。这些变化使宗教意识成为文化观念体系中的有序操作过程,使之成为上至宫廷下至民间的普遍性的社会活动。

歌舞艺术作为人体自我控制和有规律运动的行为方式,它是最直接地满足宗教信仰的需要,是宗教仪式的形式和虔诚信仰的表现,同时也是获得宗教感应的最便捷的手段。法国学者列维·布留尔在《原始的思维》中将原始

^① 恩格斯:《家庭、私有制和国家的起源》,人民出版社1972年版。

人的原始思维与现代人文明人的逻辑性思维进行比较,认为原始思维是具体的思维。他认为:“集体表象”在“该集体的历史中长期相传,它在集体中的每一个成员身上留下深刻的烙印,同时,根据不同的情况引起每一个成员对有关客体产生尊敬、恐惧、崇拜等感情”^①。在原始人的集体表象中,每一个存在物,每件东西,每种自然现象之间的关联不受逻辑思维的支配,“存在物”或“客体”通过一定的方式(仪式)占有其他客体的神秘属性,而“图腾舞”向我们揭示了与这些情感密切联系的集体表象。一方面,人类初级的思维中,祖先、动物往往具有超自然的神奇的形象,而对生命与生殖意义的迷茫,为图腾的思维方式创造了艺术中半人半兽形象的象征,图腾化的象征也由现实的具体存在变成了超现实的抽象的观念神。另一方面,为信仰的要求而进行图腾妆饰、图腾歌舞都有一个共同的主旨,即获得神灵的感应,从而获得图腾的保护。正如黑格尔所说:“象征的各种形式都起源于全民族的宗教的世界观”。图腾化的鸟兽,以及由此产生的超现实的抽象的艺术形式,使模拟中的图腾象征获得一种普遍存在的意义和价值,图腾歌舞也使这种人体的象征文化拥有了神奇的力量。

在中国的西北部——青藏高原,特殊的地理条件和人文环境,以及高原各民族生活区域特殊的社会文化、宗教文化、艺术文化、习俗文化的历史积淀,决定了这一地区至今仍然活跃存在着大量的原始祭祀仪式和宗教化的习俗活动,并且粘连抑或共生着丰富且多姿多彩的“原生形态”戏曲艺术。这其中以高原藏传佛教寺院宗教法舞“羌姆”所具有的表演艺术的综合性特征,成为我们努力探求民间戏曲艺术结构原型理论的典型。

今天,文化人类学所开展的田野调查或许能为我们解读寺院“羌姆”这种独特的文化形态的起源提供借鉴和帮助。生活在西藏喜马拉雅山东段南麓的门巴族,是一个富有诗情画意、能歌善舞的民族。西藏和平解放前,门巴族社会的内部结构一直保持着原始社会末期的村社组织形式。深居山林、交通闭塞,使门巴族的文化与信仰意识相对保持了人类早期文化的古朴面貌。原始的自然信仰是门巴族信仰心灵的根基,此后,虽有佛教传入门隅地区,但万物有灵、敬鬼重巫的观念依旧为门巴人所崇尚。当信仰的意识浸透于一个民族的心灵之树,舞蹈作为形体自我控制和有规律运动的行为方式,它是最直接,也是最为质朴地满足宗教信仰的需要并获得宗教感应的形式与手段。而这种质朴、虔诚的信仰体系而为门巴族创造了丰富象征性符号——民间舞

^① (法)列维·布留尔著,丁由译:《原始的思维》,商务印书馆1981年版,第28页。

蹈。值得注意的是,门巴族古老的民间舞蹈总称为“唵木”,意为“跳神”,其主旨就是通过舞蹈的形式祈求获得神灵的感应,而其表演形态则更为生动再现了源于自然信仰时期人类文化的遗存。

门巴族的“唵木”中主要表演形式有:“谢唵木”意为鸟舞,“角包唵木”意为牛舞,“帕唵木”意为猪舞,“甲穷唵木”意为大鹏舞,“麦荣唵木”意为犬舞,另外还有一种戴黄牛面具,表现持刀与魔鬼搏斗的“东金唵木”^①。自然的信仰、图腾的崇拜与早期人类渴望战胜邪恶、驱魔除鬼的幻想,以及为实现这一想象而进行的富于浪漫气质的艺术再现是门巴族民产舞蹈“唵木”的观念核心。尼采说“第一个人在创造梦境方面都是完全的艺术家,而梦境内外的美丽外观是一切造型艺术的前提”^②。而门巴族“唵木”的神气活现、心痴情迷,不正是人类童年时期,在冥冥虚幻中获得艺术灵感的审美的创造历程。

以自然崇拜和万物有灵观念为基础的原始苯教文化形成后,直接把图腾崇拜的对象变成了苯教崇拜的偶像,在原始的图腾象征舞蹈中加入了苯教的观念内涵,通过人体的动作的抽象而成为自然崇拜的巫术祭礼,使之具有情节化和叙事化,形成了原始苯教艺术。此后随着藏传佛教文化的传播,自然信仰仪式中的“巫风狂舞”也经此进入到人为宗教时代的寺院“祭坛法舞”。

存在于藏传佛教寺院的法事活动中的宗教性舞蹈“羌姆”,比之以自然信仰和图腾崇拜为内容的门巴族“唵木”歌舞,更具有浓郁的宗教色彩和神秘的表演气氛,赋予了戏曲艺术以神圣和迷惘的宗教主题,并以定型化、程式化的感应功能,以满足宗教的情感和信仰的需求。同时也使早期巫风神舞由单一的“调伏鬼蜮”发展成为媚神除祟的宗教艺术。

以民间戏曲审美的视角去看,首先在宗教舞蹈表演的结构上;“羌姆”是大威德金刚护法的仪式,有其佛经上的根据和严格的仪轨程序,并非任何人随心所欲的胡编乱造。因此“羌姆”的表演结构即羌姆仪式中的动作方式,均有其深刻的佛教来源,并非简单的、没有灵魂的“比划”,或单纯的舞蹈表演,而是一种修行仪轨。通过这种仪式化的表演,可达到净化心灵的目的。尤其当它们演变为公开的仪式表演时,则象征性地表达出佛光普照、法轮常转的自足之象。其中的勇士之舞,作为法王的随从之舞,其主要功能是廓清表演场地,驱逐鬼祟魔障,为整个羌姆仪式的重头戏“法王舞”奠定基础。

① 参见于乃昌:《西藏审美文化》,西藏人民出版社1999年版,第42页。

② 尼采著,周国平译:《悲剧的诞生》,三联书店1986年版,第3页。

作为护法神，它们有意识地强调出法王动作形象的基本规律，从而扩大了羌姆仪式的宗教意义。而“羌姆”祭坛法舞最普遍的采用三段式的结构模式（跳神开场、分段式的神鬼舞、驱鬼迎祥舞），这种象征性的仪式，表达佛家乐善好施与佛法无边的伟大力量。

其次，在宗教舞蹈的文化体验上；作为密宗的仪轨形式，羌姆原本是“密不外宣”，仅是作为僧人的内修方式之一，其演出对象是鬼神，而非俗人。时至今日，各个寺院的“金刚舞”仍保持着某种神秘性。在藏传佛教的前宏期，寺院羌姆的仪轨是僧人的法事活动，主要集中在上层社会成员和寺院僧职人员中，与普通大众没有多大关联。但在后宏期的佛教传播中，由于有了民间信仰的大力支持，藏传佛教寺院羌姆才真正得到了发展，具有了“公开仪式活动”的属性。尽管如此，羌姆依然不同于今天我们所说的纯粹的戏曲表演形式，而是以乐舞的特定形式引领信徒进入信仰世界。因之，神情肃穆与庄严中接受神佛的洗礼，在表演中领悟生活与生命的真谛，由现世的积德行善换取来世的幸福成为观众最大的心理需求。

第三，在宗教舞蹈的表演场所选择上；羌姆表演的场地一般是各寺院的大型殿堂正前方的空地上。为显现出肃穆、庄严的气氛，在羌姆演出前，要诵经供佛、焚松柏、用五谷祭神灵，还要用白石灰粉画出神舞场地。即在场地中央画出两个大圆圈，以此来区分羌姆的场地功能：白圈之外，是观众的观看席，双圈之内是羌姆表演的主要场地。这种双圈构图与正方形的寺院围墙形成一种对比性的结构关系，具有外方内圆的造型特征，这一造型与密宗的“曼陀罗”（坛城）在结构上完全一致。就佛教的观点来看，羌姆实际上就是一种密宗坛城祭祀仪式。

第四，在宗教舞蹈的器乐运用上：为了在仪式上营造出庄严、肃穆、神圣的神秘气氛，产生震撼人心的效果，从而体现出藏密心目中威猛无比的各种本尊护法神的形象，羌姆在乐器的选择上别具一格。据丹增次仁先生在《西藏舞蹈发展简史》一文中记载，羌姆因表演时所伴奏的乐器不同，分为“阿羌姆”和“铜羌姆”。阿羌姆由各种鼓钹作为主奏乐器，铜羌姆由各种铜管乐器作为主奏乐器。其中嘉令、筒钦、柄鼓、额、钹、饶等乐器，均为藏族早期文化中的乐器，也是苯教的重要法器。实际上，这些音色较为“单一”的乐器，既是重要的节奏乐器，也是重要的通神达鬼的法器。正是在这种特殊的音响效果引领着信仰者进入冥想的世界，进而显现出羌姆仪式之神圣与圆满。

从原生态戏戏曲的形成因素角度出发，引起我们注意的是“羌姆”的特

定形象、面具特征以及这些神巫们在宗教性的祭神仪式中的戏剧性扮演。“羌姆”就其主体来讲是独具民族性和地域性特征的寺院雉仪与民族民间乐舞相融合而浑然一体的艺术化形态。这种原生态的宗教舞蹈活动采用一种面具的群体组舞形式，以宗教的教义来净化信仰主体，同时为现实的人群摆脱自然和命运的羁绊而作出努力与抗争。作为“羌姆”主体部分的众神群体舞蹈，首先不是作为艺术演出而进行娱乐的，它所演出的对象是神灵鬼怪。在佛教密宗信徒的眼中，这种表演是一种“能行乎阴阳而通乎神鬼”的巫仪和咒术，它作为密宗神圣而秘密的仪轨的一个组成部分而严禁向外宣泄和解释。作为寺院宗教法舞的表演仪程有一点是值得并引起我们注意的，“羌姆”表演仪式中以“超度灵魂仪式”“斩魔仪式”和众神齐跳“焚魔凯旋舞”，被作为替身鬼俑的“朵玛”或“灵嘎”，被众神和咒师用法器制服后（象征性的举刀、按刀、甩刀动作），由黑帽咒师抬出殿外，前往寺外山坡焚毁。当焚毁“灵嘎”之后，由“法王”及咒师围绕“灵嘎”供品作敬献神颂表演。这里的供品是指“灵嘎”的肉体，也就是说“灵嘎”的灵魂已超度升往天界，剩下的肉体空壳布施于世间鸟兽虫鱼，即敬献众神。显然这段表演的意义已超出了驱邪的范畴，而显示出更加深奥的内涵——为生命而超度，使之得到解脱，而“斩鬼”表演仪式也成为藏传佛教寺院法舞“羌姆”祭仪的核心。著名宗教社会学者爱弥尔·涂尔干在其《宗教生活的基本形式》一书中指出：“所有的膜拜都呈现出两个方面：一个是消极的方面，一个是积极的方面。所谓消极的形式，是指那些不需要固定的信仰系统而实行的全套仪式规范，主要以禁忌的方式体现出来，其目的是保证宗教膜拜者与其所膜拜的对象不发生混淆，从禁忌的角度发出种种警告。而积极的形式，是指膜拜者和被膜拜的对象之间维持着一种积极的、双向的关系。一套仪式仪轨的功能就是对这种关系的规则和组织。对于这种特殊的仪式体系，我们称之为积极膜拜”^①。这一理论，深刻地指出了人类宗教生活的基本状态。以青藏地区宗教舞蹈的实际情况看，藏传佛教寺院羌姆正如那种积极导引的形式，发挥着自己独特的作用。如塔尔寺羌姆的“法王舞”就是通过舞蹈这一载体，使“中阴救度”这一重大主题得以充分展现的。所谓“中阴”，即死亡和转世之间的中间状态。按佛教的说法，介于生死之间的是“中阴境界”，亡灵这时候处于从一种状态向另一种状态迁移的中间阶段。这一阶段出现的神佛均凶猛异常。能否在中

①（法）爱弥尔·涂尔干著，渠东、吉喆译：《宗教生活的基本形式》，上海人民出版社1999年版，第432页。

阴境界的某一阶段得到救度，关键是能否辨识救度的征兆。若及时皈依佛门，并接受瑜伽训练，就可在中阴的各个关头辨认救度的征兆而得解脱。亡者如修炼不够，便会因恐惧和敬畏而错过救度的时机。在大多数藏传佛教寺院羌姆仪式当中，都是通过处置替身鬼俑灵嘎的重要表演来体现“中阴救度”这一核心宗教主题的。羌姆中处置灵嘎的仪轨很像一场死亡超度仪式。一方面通过“破哇法”引导鬼俑替身的灵魂出窍，往生佳境。又将其无用的肉体解剖，施舍给世间的生物和异类。经过这一番救度，恶便转化为善，污垢便成为洁净了。可见，羌姆的用意并不仅仅是单纯的镇魔驱邪，而是运用佛教法力，转邪为正。羌姆正是通过舞蹈的形象化的方法把这一主题展现于僧众面前，使宗教的引导力量进一步固化、外化。因而，羌姆仪式表演针对的不止是鬼魅的灵魂，更重要的还是世俗众生的灵魂，使观者明了生死轮回及救度的道理，积聚善业，皈依法门，以求得死后的灵魂转生净土。应当说，定期举行祛病消灾、祈福求安的宗教行为其本质上对“生命仪式”的表现。

现在，很多学者都采用分宗教派别的方法来分析羌姆，但若仅从宗教流派考察，则根本无法解释藏传佛教寺院羌姆中明显的文化融合现象。如青海地区寺院羌姆就因这一地区历史所形成的多元文化混合心理的作用，而呈现出多种派别混合的现象。青海同仁的吾屯上、下寺院的羌姆就包括了“以自然崇拜、动物祭祀等原始信仰为特色，以供祀天神、祈福禳灾、占卜休咎、降神驱魔等为主要活动内容”的苯教羌姆表演^①。其表演形式是边舞边向逆时针方向移动，而藏传佛教各教派羌姆的表演形式是边舞边向顺时针方向移动，这是藏传佛教和苯教羌姆的根本区别。而藏传佛教寺院羌姆的举行时间多按照藏历计算，藏历十二月二十九日在拉萨布达拉宫、木鹿寺等寺院举行羌姆。但在高原的东部农业区由于受汉族文化的影响较大，藏传佛教寺院羌姆则多以农历计算，故各寺院羌姆举行的时间呈多样化的状态。如青海寺院羌姆在表演的舞蹈名称种类上是分季节的，其中的“法王舞”是在每年农历的正月十四、四月十四、六月初七者三天演出。塔尔寺羌姆中的“马首金刚舞”，是在每年农历的四月十四、六月初八、九月二十三这三天演出。青海同仁县的隆务寺羌姆，每年只在正月十六这一天举行，而同一地区的吾屯上庄寺羌姆正月初八举行，吾屯下庄寺羌姆则在正月初九举行。同时，羌姆仪式所用的法器亦有独特性。其中董（海螺号）、骷髅、坛城、骨头珠、神脸等，都来自印度密宗。而密宗是十七世纪以后大乘佛教、婆罗门教和印度教三者

① 蒲文成：《青海佛教史》，青海人民出版社2001年版，第103页。

相结合产的产物，其特别标志是神秘的咒术、严密的仪轨和庞大的民间信仰系统。如在青海塔尔寺羌姆的动作形态里，单踹腿后平抬腿然后接大蹲身，很明显是从印度密宗金刚舞中承继而来的。

意大利人图齐曾将流行于藏区的普遍性新年仪轨归结为两种内在元素，一种是新年的大誓愿仪式，另一种是苯教流行于藏区时就已形成的庆祝年度交替的古老传统，而羌姆则是这两种庆典的完美结合。从历史发展过程的实际情况看，在整个青藏高原都没有所谓的单一文化元素的现象。“许多节日是把古老的土著节日运用到喇嘛教界的结果。喇嘛教尤其从不禁止崇拜各种巫神（域神、地神、龙）的节日，但对于它接受的仪轨和节日打上了它自己的烙印以至于使它们能够在保留其传统形式的实质部分的同时继续保留下来。”^①

通过以上分析，我们大体可以看出：藏传佛教寺院羌姆既是藏传佛教之佛理和教义的一种特定仪轨，也是对佛学思想的进一步弘扬。不仅是羌姆的禳灾仪轨，膜拜—圣言—供奉（或赞颂—誓愿—斩妖）呈现出三元统一性的结构特色，具有“三段体”式的象征意义。而且羌姆中几乎所有的角色和动作，都蕴含着精深的宗教观念和象征体系。作为一种原始信仰和宗教巫舞与佛法精神相结合的宗教艺术，在一千多年的发展与流传过程中，羌姆将寺院文化与民族民间乐舞相融合，从单纯的酬神、驱疫、弘扬教义，逐渐扩大了世俗娱乐的成分。以其旺盛而长久的生命力，至今仍然活跃于藏传佛教寺院的祭祀活动中，成为广大僧俗民众所喜爱、礼敬的一种媚神娱人的宗教艺术形式。

第三节 世俗与节庆：生命仪式中的戏曲结构原型

以历史的眼光去看，从仪式、神话表演发展出来的宗教戏曲表演，往往会因广泛宣教要求和世俗娱乐成分的增加而以世俗故事取代神话故事，从内容到形式都会逐渐脱离宗教的神圣祭坛而走向世俗的戏曲舞台。宗教的祭祀活动是为氏族、部落进行的消灾纳吉、酬神驱鬼服务的。这种祭祀的活动及其外化的艺术，经过了从人的神化到神的人化、从娱神到娱人、从艺术的宗教化到宗教的艺术化这三种转变之后，逐渐演变成具有更强的艺术性和世俗

①（意）图齐著，耿昇译：《西藏宗教之旅》，中国藏学出版社2005年1月版，第230页。

性的祭祀艺术^①。

青藏高原的宗教文化在相当程度上，与其说是形而上的，不如说是实用性很强的，特别是在民间的信仰体系中，现实的禳祸祈福往往超过了来世的寄托。宗教的膜拜神灵与其说是命运主宰，不如说是现实生活工具。神成为现实愿望的委托者，集体的歌舞吟唱常常煽动起一种超出宗教的更为强烈的外化欲望，那是一种被古歌的神韵所唤醒的原始的情绪。宗教的祭仪是要通过模仿的行为来提供高度精神境界的集体体验，要求“有效”；那么，作为世俗的祭仪则是借生命与情欲的象征来实现情绪的宣泄功能，强调“娱乐”。祭祀不仅可以是一种井然有序的娱神礼仪活动，同样也可以是放浪不羁的一场娱人宣泄。人类早期社会中，面对疾病和死亡的威胁而又无法抗拒这些灾难，要摆脱这种恐惧，最好的方式就是通过仪式中活动得到情绪的宣泄。民间世俗性的祭礼中，宗教意识逐渐淡化，现实色彩逐渐突出，宗教的仪式内容与民间文化中的歌舞更为紧密结合，并逐步演变为一种全民性的、世俗性的民间节日庆典仪式。正如人类学家格罗塞所说：“再没有别的艺术行为，能像舞蹈那样转移和激动一切人类”^②。

如果说图腾的时代与巫觋的祭礼有关，神话的时代与宗教的仪式有关，那么，人的时代就与世俗的庆典相联系起来。这是一种从宗教仪式的严肃、端庄转化来的一种有意味的形式。当我们对节日庆典仪式的戏曲化表演作田野调查时，发现这种庆典的歌舞包含着两个相互独立的程式：一是奇迹剧，即有关宗教历史与传说的戏剧化；一是凯旋仪式，即乘车和步行的化装人物游行。并且由这两个相互独立的程式引起庆典仪式的两个基本功能：宗教的“复现的结构”模式——酬神；世俗的“宣泄功能”——娱人。

“复现的结构”是要使宗教仪式的功能和结构重新呈现在人面前，将宗教的原初的逻辑以隐喻的形式进行转换，目的是化解宗教中那些永恒对立的矛盾，并超越由此造成的精神困惑和焦虑。在世俗的庆典中这种“复现”的功能具体通过定型的母题（对祖先的祭祀）和定型的套式（宗教的仪式）来实现由片断重构整体的愿望。“复现的结构”要尽可能实现社会的封闭，这种封闭使社会等同于过去。与“复现”的结构和功能相反，世俗的“宣泄”功能

① 刘志群著：《西藏的祭祀艺术》，西藏人民出版社、河北教育出版社2001年版，第13页。

② （德）恩斯特·格罗塞著，蔡慕晖译：《艺术的起源》，商务印书馆1984年10月版，第165页。

则要求保证社会的开放,促进社会组织的和谐,在提供全民性的精神娱乐的同时,实现“仪式”的社会教育功能,既所谓的“厚人伦,美教化,移风俗”。

世俗的节庆礼仪中最为突出的表现为岁末时节的祭神驱疫的生命仪式“乡人傩”。从另一个角度上讲,民间的祭祀活动以及由此形成的“乡人傩”艺术,真正保持人类童年那种原始质朴古风 and 自然绮丽幻想,并同时成为引导着人类艺术走向成熟的文化纽带。原生形态的“乡人傩”也包含着强烈的模仿愿望,但仪式中的宗教精神已明显淡化,不再是为了驱鬼逐疫的“神的境界”的象征,而在很大程度上是为了获得更佳的“审美效果”,并起着继承历史文化的纽带作用。审美观照下的娱乐性功能显然上升到了主导地位。祭礼与世俗的关系突出体现在迎神祭祖的仪式中,而“生命和情欲”是这一仪式的中心主题。

众所周知,在农耕文化土壤中产生的“乡人傩”艺术,它的最主要的祭祀对象是大地之神——社神。在中国古代的原始宗教中,社神具有十分矛盾的两种性质。一方面,它是掌管生死的冥神;另一方面,它又是主管人间婚配、赐人子孙、以至农业收获的生殖神。“君以军行,祓社,衅鼓”^①;“及军归,献于社”^②,此时的“社神”是刑杀之神,是死神。而暮春时节,男女相会,“奔者不禁”^③,其时的“社神”是婚媒之神、生殖之神。作为中国古代的社神,之所以有这种相反的宗教文化性质,可能源于这样一个事实,即:土地是人死之归所,又是一切新生命的诞生由来。

考察青藏高原“世俗节庆”仪式的表演,多集中出现在高原板块边缘的河谷农业区,是既有鲜明的民族性和地域性特点,同时又展示为多民族文化相互融合、相互学习的文化特征。青藏高原“世俗节庆”中所选择的时间多为岁末年初或高原丰收季节。如:青海黄南藏族自治州同仁县年都乎土族村以每年十一月二十日祭山神并跳“於菟”祭舞。青海民和县三川地区土族从每年农历七月十二开始跳“纳顿”。黄南藏族自治州热贡农区以农历六月十七举行祭祀山神和地方保护神的傩祭。而在高原东部河湟农区则以农历正月十五前后表演社戏“大秧歌”、“河湟老羊皮”、“四片瓦”等“乡人傩”戏。所祭祀的神祇,除受高原原始信仰苯教的赞神(精灵)、年神(山神)、龙神

① (春秋)左丘明著,蒋冀骋点校:《左传》,岳麓出版社,2006年11月版。

② (清)孙诒上、王文锦、陈玉霞点校:《周礼正义·大祝》,中华书局,1987年12月版。

③ (清)孙诒上、王文锦、陈玉霞点校:《周礼正义·春官》,中华书局,1987年12月版。

(水神)外,还有从中原文化中移植来的社神(土地神)、二郎神(地方保护神)、九天玄女娘娘(生命之神)以及诸如虎神(於菟)、羊神、蛙神等农业生产和人口生产的保护神。

通过比较我们不难发现其中的相似之处,可以说它是图腾神与农业保护神相交杂的体现,反映了游牧文化向农耕文化过渡时期的信仰状况。祭祀的时间有依中原历法在岁末而行的,也有按照黄河上游高寒农业区生产时节的特点而变化的(如在农历6—7月间,高原的收获季节)。节日庆典活动的中心内容同样是“驱役鬼神”、“祈福禳灾”的宗教仪礼为主,但形式上更多以准备神轿,祭神而“舆像出行”为主要内容。游行的狂欢队伍必不可少,歌舞相伴,动作模仿具有高度的象征、隐喻性质。

从民间戏曲的结构性特征上分析,高原节庆“乡人傩”表演中有些特征点特别值得我们去注意。一是表演的前奏往往都保留着请神的仪式。如藏族农业的“望果节”要祭青稞神,并举行“洛郭拉”的背经转田仪式。而在河湟大秧歌表演前需要让所有表演者沐浴、斋戒,并集中于山上的火神庙中,祭请火神;二是整个表演的组织者都是一些带有神话象征或神灵附体的人。热贡六月会中祭请二郎神,不仅是村民的地方保住神,当祭祀请神后的附体者(法师)又是整个“六月会”活动的表演活动的指挥者。而在河湟傩戏“大秧歌”中所出现的“哑巴”被赋予了楚庄王的替身,也成为整个表演活动的中心和组织者;三是大部分在仪式性的表演结束后,以男女青年的相互对情歌——“花儿”“拉伊”作为整个仪式的余韵。综合以上的分析,这种定期举行的民间祛病消灾,祈求五谷丰登的世俗节庆仪礼,既保存着宗教信仰中的一些祭祀仪式,同时从世俗化的特定角度来讲无疑是对“生命与情欲”观念的移情表现。世俗的庆典与原始宗教神秘状态的联系使这种“仪式”表演的审美态度通过潜意识的愿望获得一种假象的满足。人们体验它带来的激情,仪式中的艺术分子被充溢扩张,渗透到整体生活之中,而宗教的精神也在这种全民性的节庆活动中向世俗化的表演靠拢,并逐步演变为一种盛大的世俗性节庆事项,而这不正是全民性的复活祭祀仪式吗!从这个意义上讲,“世俗的庆典”仪式是促使民间戏曲艺术形成的最为重要的社会契机。

戏曲的原型因素往往是在节日的庆典中逐渐成熟起来的,它标志着宗教性的“仪式”向表演性的“戏”的过渡。一个节庆活动中最深刻的核心是对生命的礼赞,而这种礼赞要获得一外在的感官的感知,只有通过艺术的媒介,唯其如此,生命的祭礼才能超越时间的阻碍深入到每个人的心灵深处,并由此获得人类情感的宣泄。而人神狂迷的歌舞也才能使宗教的思维与观念在开

始萎缩或被遗忘之际仍然保持鲜活的记忆。“世俗庆典”的核心依然是祈神、娱神的宗教性仪式，信徒们向神祈祷，创造了一种“诗意”的审美情绪。而原始的神秘感、浓烈的生活气息、不可遏止的生命意识使表演者、观众“忘记现实的痛苦，而进入一种陶醉愉悦、浑然一致之境”。于是参与仪式的人从仪式中脱离出来，宗教的祭礼与人的时代——世俗的仪式相联系，成为一种人的社会化的表现，祭祀仪礼中的审美意义也随着这种“世俗的仪式”扩张渗透与整体的生活发生联系。

看那些汗流满面却表情肃穆的舞者，你绝不会把这种舞蹈看做是随意的表演或游戏。在这里无论是富丽的神轿、盛装的游行、奔走逾墙的“於菟”、神秘的插钢杆，其宗教性的祭祀仪式性质是依旧很突出的，而世俗的仪式只是宗教仪式的延续和变异，世俗性事件发生的场所往往成为直接向全民宣示宗教精神的舞台。同时，全民性的世俗歌舞在重视仪式的前提下（娱神），也在弥补人们在“社会实践”中的缺陷，尽力满足人们在求知、教育、抒情和审美等方面的需求（娱人）。人们通过这些活动，企望用一个血脉的链环将同根同宗的人们世代代连为一个整体，在全民的狂欢娱乐中增强集体生存的力量。

原生形态的民间戏曲观念大致包括世俗“仪式”的存在形态和歌舞形态的表现内容二个方面的意义。同时，只有那些宗教性的“仪式”能够转化为一种对人的自然状态认识“生命仪式”并进而拥有一种为大众所认可的“世俗化”的形态特征时，才具有真正戏曲意义上的“原生”状态。通过对高原世俗化信仰与节庆“乡人傩”的考察，我们可以比较清晰地发现民间戏曲艺术的发生、发展的轨迹，以及这种民间戏曲表演的形态特点和文化心理特征。

一方面，高原“乡人傩”始终伴随重“仪”轻“戏”的存在方式。这与中原现存的民间傩戏中重视世俗功利，重视大千世界，重人情世故——现实色调突出的泛戏剧化表演完全不同。在高原世俗节庆仪式中，无论热贡六月傩祭，还是年都乎村的跳“於菟”，或是土族“纳顿”，“拉哇”（或称法拉，即法师、巫师）是整个傩祭仪式中的核心。“拉哇”能与当地山神或地方保护神相通，使神灵附体并拟神而演。在节庆仪典的程序和傩祭歌舞的表演上，作为人神中介的巫师首先登场，带领部分村民跳着傩舞到神庙前“请降”（神灵附体），其时巫师手持法器，身着法衣，模拟所降之神的动作和语言绕场又舞又跳。进入亢奋状态后，目光呆滞，向众人宣示神谕，众人齐吼高声应和，以示接受神谕，感谢神的护佑。而后作为充当“领祭人”和“领舞人”双重角色的“拉哇”带领众人按照一定的节拍进行仪式舞蹈，如“纳顿”中的

“会手舞”（种双手向天际舞动的迎神仪式歌舞）。“法拉”的导引和神佛文化的庄严与崇高构成了“乡人傩”仪式性活动中密不可分的“二元要素”。很明显，由“交感巫术”意识出发而实施的拟态形式并非出于审美的动机，而是一种纯粹的宗教与信仰的行为，反映了早期人类试图抗争命运并寻求解脱的精神实践活动，因而它与审美意义上的戏曲观念相差很远，仍须经过一个由宗教的目的向审美的意义转化的漫长过程。

另一方面，高原“乡人傩”仪式歌舞的表演观念具有文化多元交融的特点。明代中后期，随着汉族堡寨建设的需求，大批汉族军民迁入高原东部地区，与当地土人杂居、通婚并逐渐融合于高原社会群体之中。而这种跨地域间的民族融合，其地域文化的形态与特征必然会反映在世俗性的节庆活动的内容与形式中。如：藏族人古老信仰中所供奉的龙、牦牛等地方的保护神灵，这些形象虽然被纳入藏传佛教体系中，却仍在民间艺术的田野里以龙舞、牦牛舞等形态保持着旺盛的生命力。而土族“纳顿”仪式中所表演的面具舞“三将”、“五将”，其情节则取材于元末明初流行的《三国志平话》和《三国演义》，而表演中的人物面具与人物性格塑造以及审美鉴赏中的文化倾向性都显示了中原戏曲文化的背景与延续。乡人傩戏“庄稼其”反映出明代在中原汉族先进农耕文化的影响下，高原河谷经济形态从逐水草而居的游牧生活向定居农耕生产过渡的历史记忆。而“庄稼其”中重农轻商观念和对农耕稼穡生活的赞美，以及戏尾处的祭祀社神，酬谢大地恩泽彰显着农耕文明的伟大胜利。另外，如：二郎神原属于汉族崇拜对象的中华民间俗神，传说中的二郎神是一位善于斩蛟治水的神灵，故而在农业区的祭祀中基本都能见到二郎神的影响。而在高原河谷农业区，天灾中的冰雹和水患都是当地民众之大忌，该地区崇拜的二郎神，显然是随着汉族的屯军制度来到这儿的。可见，文化的融合是促使民间戏曲文化不断走向成熟的动力源泉。

我们讨论民间戏曲结构原型，并不等于讲民间戏曲就是宗教仪式，只有从宗教祭礼中分化出演员与观众；敬神的祭坛成为宣教的讲坛；仪式的参与者从单纯的祭祀仪式中脱离出来；庄严的宗教仪程转化为世俗的狂想歌舞，戏曲的因素形成才成为可能，而这一切无不产生于民间文化的艺术情致中。比较于中原戏剧发生过程中所经历的世俗性、功利性、实用理性方向上的发展，宗教礼仪不仅没在有蜕变为戏剧性的因素，反而继续分散在礼乐相结合的社会伦理生活中。从这点上看，通过挖掘通过挖掘、整理并保护高原“乡人傩”文化，从而探讨中国戏剧的发展历程意义独特。

第四节 民俗与文化：人生礼仪中的戏曲结构原型

民间戏曲为一种表演行为，它的审美体验是在一定的空间中完成的，即戏曲的物质存在必须有一个特定的文化场域或文化空间。在青藏高原日常的社会生活中，传统的民间艺术活动中并没有固定的场所，而民间戏曲的观众是从民间的祭祀仪式中分化出来的。因之，民间戏曲艺术发生、存续的“文化空间”最主要表现形式即是民俗文化。

“民俗”(folklore)作为学科术语是由英国博物学家威廉·汤姆斯最早提出，既指民间风俗现象，也指研究这一现象的学问。美国民俗学家阿兰·邓迪斯认为：民俗中的“民”是一个“社会群体”概念，它可以是任何一个由两个以的人组成的具有某种共同点的社会群体，而且这一社会群体必须具备有一种共同的文化传统。^①而“民俗”的主体是“俗”，“俗”是“建立在一个文化群体所创造的全部传统之上，被整个群体或单独的个人所表现，它能够反映一个社会的前景，以至于反映其文化和社会的认同。它通过模仿或其他方法口头传承其社会标准和价值”^②。“民俗文化”就指这种传统加之于社会成员的一种规范性行为。民俗文化一旦形成，就成为规范人们的行为、语言和心理的一种基本力量，同时也是民众习得、传承和积累文化创造成果的一种重要方式^③。从民俗学的角度来说，民俗文化是一种动态的过程，它以口头、心意和行为的方式传递，并能够现时的展演，民众每天都实践着民俗，演绎着民俗，民俗文化不仅仅是生活的过去存在，而且还是生活的现时过程。

民俗作为一个自足的文化体系，它具有基本的要素构件。在民俗文化的系统内部，每一项民俗都承载着一定的内容和功能，每一种民俗的存在都具有自身的逻辑结构。如果我们从民间戏曲文化的角度去审视，民俗文化作为民众生活方式和表达方式的非物质载体，在它的文化结构里蕴含着大量人类艺术形态的特殊意义与存在价值。而其中的物质生活民俗（生产劳动）、社会生活民俗（人生礼仪）与精神生活民俗（信仰禁忌）中便保存着为一些社会

① (美)阿兰·邓迪斯著，户晓辉译：《民俗解析》，广西师范大学出版社2005年版，第67页。

② 林继富、王丹著：《解释民俗学》，华中师范大学出版社2006年7月版，第20页。

③ 钟敬文主编：《民俗学概论》，上海文艺出版社1998年版，第2页。

群体所共同规约和认可的民间戏曲艺术的象征符号或文化链条。

在谈到高原少数民族的生活状态与生活态度时，人们经常用“诗意的生存”来加以形容。面对高原严酷的生存环境，生活在高原上的人们对生活意义与价值有着自己独特的认识，人们珍爱生命、热爱生活，尊重自然，视人生戏剧化，将歌舞生活化。宇宙苍茫天地间的一切生命被视为生活永恒的奇迹，于是从出生、成长到死亡都被赋予了审美的意义上的人生礼仪。“人生礼仪”对于受到宗教文化洗礼的高原少数民族而言具有重要的意义，人生中的婚丧嫁娶等重要大事项都离不开被文化人类学概念上的“通过仪式”（Rites of passage）。从仪式的内涵上看，这种“通过的仪式”包括三个阶段。首先是“分离仪式”，即对象与原来生活与身份的分离；其次是“阈限仪式”，即对象在分离仪式后身份角色的模糊；第三个阶段为“结合仪式”，即角色获得新身份的基础上被带回到正常生活中来。在整个通过仪式中，“分离仪式”和“结合仪式”是在世俗的空间中完成的，常以“祭家神”，“剪发”，“改口”等形式表现。而“阈限仪式”是有别于世俗而处于神圣的状态，是对仪式对象进行身份转换的神圣仪式，也是整个“通过仪式”的核心。“阈限”状态的主要表达形式通常和歌舞行为相关，当然“戏曲”的行为已经不是通常意义上的“艺术”，而是“礼仪”的过程；而对仪式的参与者来说，聆听和记忆乐舞也是增强和延续“人生礼仪”气氛的一个重要的媒介和手段。

如果说人生是一首波澜起伏的乐章，那么诞生礼仪与成长礼仪则是这一乐章里最为诗意的咏叹调。今天，生活在青藏高原的蒙古人^①社会生活中流行着一种独特的“剪发仪式”。当孩子出生后，族人均会隆重地举行洗礼，待到孩子3~5岁时（不论男女），父母就是延请本部落的喇嘛根据佛经占卜，或是向本族内的长辈请教，选择一个具体的时辰为吉日，为孩子举行“剪发仪式”。一个孩子的“剪发仪式”在当地蒙古人看来是一件非常隆重的事情，良辰吉日既到，蒙古包内宾客满堂。通常主人要先前往“峨博”向本部的山神敬献新鲜的马奶并献上哈达。剪发仪式先由主人的祝酒开始，嘴里还要诵唱长调《成吉思汗颂》作为祝酒词：

亲朋欢聚的时刻，我们犹如初升的太阳，

豪情喷薄，万道霞光，

为了永恒的幸福，我们手捧美酒献四方。——

依据传统，“剪发仪式”一般选择与孩子的属相合一、德高望重且子嗣较

① 调查的对象为居住在青海德令哈德乌图美仁的蒙古族。

多的族内长者首先实施，称其为“执剪尊者”。其后按由远到近、由外到内、由长到幼、由父系到母系的顺序分批进行。通常“剪发仪式”要持续3天，接受“剪发仪式”的孩子，头发实际上被分为左右两个部分来剪，第一天的剪发一般不会全部剪完，要为赶路的亲友们预留下来。被推为执剪尊者的人，手拿系着哈达的剪刀，一边剪发一边需诵唱赞歌：

温姆——祝愿你幸福安康！

金色的剪刀张开了，剪下你柔软的胎毛；

银色的剪刀张开了，剪下你乌黑的胎生。

愿你像跨越江海的雄健白狮，

愿你像穿越云端的吉祥菩提，

愿你游牧的畜群，膘肥体壮，遍布山野！

祝愿你哟——

长命百岁，幸福无涯！

剪发仪式的过程中，所有参与剪发的人都要吟唱祝词，不会吟唱者也可请人代唱，或者直接讲祝词，以表达美好的祝福：

一年中最吉祥的时刻，迎情仁慈的尊者，迎请尊贵的亲友。

一年中最喜庆的时刻，迎请体面的宾客，迎请至亲的家人。

等来了最繁茂的月份，等来了最美好的时辰，等来了最吉祥的月份，

张开金剪的双口，剪一缕你金丝般的柔发，祝愿你长寿，祝愿你幸福！

张开金剪的双口，剪一缕你银丝般的柔发，祝愿你长寿，祝愿你幸福！

仪式的尾声部分是“飧牲”，蒙古语称为“德吉拉”，可译为答谢礼。内容主要是主人宴请大家吃全羊宴。主人及家人高歌答谢酒曲，亲朋好友则放歌吉祥的祝词。歌曲的内容主要为古老的长调短调、诗史片断和蒙古族民歌。

生活在高原的藏族人的生活中，同样也有一种成长礼仪“梳头分发仪式”，藏语称为“戴敦”。每年藏历的正月初三，藏家都要为年满15岁的姑娘举行成人庆典仪式。成人礼仪是婚恋的前奏，是向受礼者赋予成年所特有的标志，表示她已经结束少女的生涯，步入成年人的行列。藏族在举行成人仪式前，一般要由宁玛派（红教）僧侣根据姑娘的生辰等选定吉日。吉日前一两天，在宁玛派僧侣的主持下，进行梳头分发仪式，一般由姑娘的母亲或其他女性长辈当着众人的而将女儿朴素的童式发辫解开，并将其梳成若干条辫子（梳齿必须是奇数），并在姑娘的背上挂上“敦”（银制辫饰），再戴上达合尼（一种镶有海螺等物的长条刺绣物，共三条，中间一条较长且宽，上端接脑后发辫，垂于腰背。两边的短条悬于胸前）。分辫后，亲友们赠送盛有

糖、枣等物的龙碗，并以歌舞以示庆贺。

今天是戴“敦”的日子，
是人生最大的喜事，
打扮把吧，年轻的姑娘，
打扮成婚姻女神那样的仙姿！

今天，在高原东部农业区还有一种“戴天头”的成人仪式，即未婚女子与天结为夫妻。仪式的时间多选择在除夕晚为姑娘改梳发式，举行完仪式后，女子就可以过已婚妇女的生活。有的“戴天头”指山为夫或指石为夫，亲友们亦按正式的喜事送礼道贺。姑娘戴了天头后可自己选择女婿，继承农业，顶门立户，生育子女。

除了成长礼仪的吟唱外，青藏高原各族群生活中还保存有大量“婚恋”民俗。从本质上讲，“婚恋礼仪”也同样是一种“成长仪式”，是人生成长里程中的一个“通过仪式”。文化人类学的研究表明，一个民族的婚礼仪式是该民族习俗文化的重要表现，也是一个民族艺术审美思维最具生命力的舞台。而生活在高原各民族群众从一开始就将婚恋的目的与音乐歌舞从深层意义上联系起来。族群的观念、生活态度、艺术灵感都在婚庆的喜悦与畅想中得到最生动的体现。也让我们对高原民间戏曲艺术的结构原型有更进一步的认识。

在高原地区，婚恋习俗中高扬的是爱的主题。以歌为媒、以歌传情、对歌求偶是许多少数民族共同的民间风俗，同样，它也是青藏地区少数民族婚恋习俗中的一个特点。可以说在高原的民俗生活中，恋爱往往不是谈成的，而是借助山歌唱成。于是高原处处都有为青年男女恋爱而世代沿袭的歌会。其中以民俗“位伊会”最为知名。

“拉伊会”是青藏高原东部农业区藏族的民间传统节日。“拉伊”藏语意为山歌，主要以情歌为主。藏族的山歌种类不少，但在高原，“拉伊”是最有代表性民间戏曲歌舞形式。每到一个地方，总会听见姑娘小伙们用那天生嘹亮的喉咙唱着拉伊。每年农历六月二十二日举行的“拉伊会”，旧时为周围藏族群众举行的大规模的祈神活动，今天随着民风的化合，已逐渐地由娱神性的祭祀活动演变为高唱山歌、抒发情怀的社会民俗活动。

“拉伊会”举行之日，周围百数十里内外的群众，从四面八方到这里云集。“拉伊会”在午后逐渐聚集起来，傍晚进入高潮。藏族青年男女，邀朋请友，约会相识，结伴聚集，相与赛歌。赛歌伊始，一边的男女立起，先喝口青稞酒，才放开嗓子颤悠悠地唱起来。一曲唱罢，互相敬酒，下一对接唱。唱“拉伊”的内容多为恋爱的悲欢，皆临时编词，边编边唱。一旦歌家脱颖

而出，迅速改变对唱形式，众人便集中力量和唱比赛。他们比内容、比抒情、比声噪、比唱腔、比机敏，以夺取会场上“拉伊”的魁首。每到傍晚时分，散处的歌手逐渐汇集起来，形成一个庞大的赛歌群。清脆婉转的歌声、喝彩声、鼓掌声、口哨声、潺潺的流水声交织在一起，组成一组全民欢乐的交响乐章。

与“婚恋歌会”比较，“婚庆礼仪”既是一个盛大的民俗文化展演活动，同样也是一个民间戏曲文化的表演殿堂。既有活佛或喇嘛的诵经祝福，更多的是世俗人间的歌舞喜宴。

藏族婚期前一天^①，男方派婚使和媒人携带一支系有哈达的彩箭“央达”到女方家迎娶新娘。是夜，便有了骂媒人、戏婚使等歌舞小调。而次日的送亲和迎亲活动更是双方歌手以歌竞赛、敬酒致意的舞台。欢喜的宴会亲友们齐唱“谐青”、“则柔”，歌颂神佛，歌唱幸福，为新人送上最真挚的祝福。

好啊好啊，今天是个好日子，

今天鸡儿叫的真好听！

好啊好啊，今天是个好日子，

今天的天空啊真明亮！

好啊好啊，今天是个好日子，

山坡上的阳光啊真灿烂！

晚间燃起篝火，人们簇拥新娘新郎唱“拉伊”跳“锅庄”，欢舞对唱，歌声笑语彻夜不绝。

跳啊，玩耍玩耍着天上走，

天作之美啊我们一起玩！

跳啊，玩耍玩耍着月边走，

月圆之时我们一起玩！

跳啊，玩耍玩耍着茶里走，

茶香之浓我们一起玩！

高原土族的婚庆一般在农历腊月举行^②，因腊月被认为是吉祥的月份，且农事已闲，操办婚礼可以不误农活。婚礼的序曲从娶亲的前一天女方家的“嫁女宴”便拉开了。土族阿姑唱起悦耳的“花儿”与男方“纳什金”（即娶亲者）对歌是成为这一歌舞盛宴的第一章，而出嫁的姑娘则要唱词曲委婉动

① 田野调查的主要对象是青海藏族“卓仓”部的藏族婚庆习俗。

② 田野调查的主要对象是青海互助土族的婚庆习俗。

人的“哭嫁歌”，以感谢山神、土主、乡亲、父母、哥嫂的养育之恩和姐妹间惜别嘱托。

哎哟呀！在今天的日子，不懂事的女儿说是要出嫁了，女儿的阿爸阿妈呀，你们为女儿操心担忧，从今往后，女儿再也不能伺候二老啦！——

土族婚庆的正式仪式从第二天天亮前开始。其仪式的核心是新婚女子的“改发仪式”，即将做姑娘时的发式改为新婚盘头，土语称为“苏尤里哈加”。实际上是一种宗教观念中的“通过仪式”，本质是可以理解为一种成长的仪式或生命的仪式。而当新娘改发之时，迎亲“纳什金”要在闺房外不停舞蹈，并和新娘同唱“梳头歌”。

拂晓时升空的锦鸡鸣叫，破晓时唤醒的雄鸡鸣叫，
东方启明星报吉时，姑娘改发的时辰到啦！……

婚庆的尾声部分是土族的谢宴仪式，土族称“瓦日哇西买拉”。届时，妇女们则结队歌舞，一边唱歌边向媒人敬献哈达、敬献美酒。整个仪式隆重热烈，自始至终都有在载歌载舞中进行^①。

存在于民俗生活中的“人生礼仪”，由于其强烈的象征意味，因而成为一个民族艺术审美思维最为直接和最为活跃的舞台。同时，也因其对生命的礼赞与生活奇迹的执著而显示出异常的隆重热烈。而音乐歌舞也成为这一象征仪式中的最为重要的构件。从民俗文化的特点来看，人生仪式是通过很多情节性、戏曲化的“文本”，以口头传承和民俗记忆来支撑的，人们通过仪式的实践在现时空间里提供一种文化解释的社会传承机制，为族群的行为提供一种积极的社会力量。而在艺术层面，其歌舞的最深刻核心是对人生的礼赞，戏曲艺术与人生礼仪的相辅相成源出于一种人性的冲动，即要通过象征的行为来表达主体精神意愿的强烈要求，歌舞因其所拥有的集体情感与沟通交流的功能便成为实现这一愿望的媒介，并被生活中的人们不断地创造与运用。这样，“人生仪式”中所包含的民间戏曲内容也便具有“审美的意义”。

依据原型学的理论，结合田野调查获得的文化信息，我们总结高原“人生礼仪”中的戏曲结构有以下的特点：

首先，高原民俗生活中的“人生礼仪”戏曲歌舞，一般都采用了三段体的戏曲语言结构模式。调查中我们发现，储藏于高原社会生活中的民俗礼仪，几乎无一例外，都采用了献祭、祝赞、宴飨的三元结构，并由此形成一个民俗链。而民间戏曲歌舞作为实践人生礼仪的纽带，也因此采用同一类型的曲

① 转引曹娅丽主编：《土族文化艺术》，中国戏剧出版社2004年9月版，第86页。

调结构模式。当然,讨论这种类型化的仪式结构模式,还是要紧密联系高原艺术存现的“文化空间”。与中原二元对立,阴阳相合的宇宙观不同,高原原始的自然信仰中便把世界分为三界,即天、地、水,并由此产生了三界神祇(年、萨达、龙)和祭礼中的请神、娱神、送神仪式。藏传佛教思想的传播,使这种三元结构的宇宙观得到进一步加强。佛教认为现实的社会生活中充满着三苦(生老死、怒憎会、爱别离)。而人生的苦难源于自身的“业”(身、语、意)和“惑”(贪、嗔、痴)。因之,人生当长期修道,泯灭情欲、超尘离俗,磨练意志,最终通过“戒”、“定”、“慧”三学,修成正果。于是在信仰民众中的心目中“三”就代表着佛法、轮回、金刚(藏密中的“坚参”)。他们将这一观念生活化,世俗化,并将它化为民俗渗透到高原社会文化的各个领域。受这种三元结构的意识的影响,高原民间戏曲歌舞也多采用祭歌、颂歌、酒歌的结构模式。祭歌是神佛的礼赞,颂歌是对人生礼仪的祝福,酒歌则是现实人生的狂欢。人们歌唱神灵,享受生活,在人生狂欢的喜宴中得到心灵的慰藉。

其次,产生于民俗文化土壤中的高原民间戏曲歌舞,在表演运用中,多运用民歌清唱与和声帮腔的艺术表现形式。一方面,高原澄澈空阔的自然环境赋予了民间音乐以嘹亮质朴的音色,随意自适的生活空间丰富了高原民间音乐多样性的演唱风格和技艺。而在民间的欢娱活动中,歌舞所使用的音乐曲调和基本唱词,多有相通之处,并且主要来自对民间谐体民歌手法的借鉴,显示出民间艺术的同源性特质。另一方面,高原民间舞蹈的艺术象征手法及表演程式并不丰富,这点我们可以从高原宗教性乐舞文化中得到印证。在民间歌舞活动中舞蹈只是作为曲词和演唱情感的一个注脚,是配合歌唱情绪的一个“音符”。偶尔为之的动态舞蹈也多以顿地为节为主,对手部的舞蹈动作则不很重视,只是随着情绪与身体的节律自然摆动。今天一些关于藏地民间歌舞“颤、顺、绕”的艺术审美观点,多为专业艺术家在藏地生活中的艺术观察和对藏地歌舞的艺术改造实践,因而,也就缺乏了“原生文化”的艺术特性。

第三,从民俗文化本身的特性上看,高原民间戏曲歌舞是作为族群识别的文化符号(cultural marker),而在一定的地域空间范围内,以固定的时间或周期性的频率立体式地呈现。其结构上更多被赋予了强化文化个性和族群身份识别的功能。倡导功能学派的马林诺夫斯基认为,文化就是满足需求,它包括两个方面,即满足个人的生理需求和某种制度在文化整体中起作用,管

理集体^①。以民间戏曲歌舞艺术而论，情感表达与情绪宣泄是它的生理需求，而族群的认同则是这种民俗文化形态的深层次内涵。所谓族群认同，是指在一个相对稳定的群体内，族群文化成所有成员的思想言行、宗教文化以及社会关系、社会秩序黏合的标志，是群体内部保持向心力和凝聚力的纽带。一个族群的文化是在生活中以“层累式”的方式叠加起来的。长期的社会历史，使其中的一些形态逐渐突显出标志性的功能，成为族群文化独特的象征符号与文化情节。当进行族际与族际内交往时，它的族群记忆、族群识别与族群稳固的功能便开始发挥效用。以高原而论，社会精神文化的核心是宗教文化，至于民间，社会生活中的娱乐性项目和娱乐场所是比较少的。民间歌舞是为数不多的能够被大多数族群成员接受和掌握的艺术形式，因此，而当遇到其他类型文化时，甚至是族群文化被挤压的状态下，民间戏曲歌舞则自然承担起了族群文化传承、族群认同与增强族群凝聚力的文化符号功能。在现时的表演空间里，戏曲歌舞除了实现仪式程序性功能外，歌唱特别是使用民族语言进行的演唱似乎更多地是族群成员的共同义务，戏曲歌舞的表演在强调“唱”的文化内容的同时，也强调“听”的过程，即强化文化的甄别功能。而那些不能用民族语言或调式进行演唱（也可用民族语言诵说）的成员，则被认为是失去了民族符号象征，常常被排除在族群社会文化之外，成为落伍者。

①（英）马林诺夫斯基著，费孝通译：《文化论》，中国民间文艺出版社1987年版，第14页。

第六章

青藏民间戏曲面具艺术原型^①

戏曲艺术作为一种视觉的艺术，在让观众感受到整体艺术观念的象征的同时，还必须通过具体的造型象征才能真正领悟戏曲歌舞的整体象征。而戏曲艺术的整体象征首先就体现在面具中，或者说面具是最具有原型意味的象征。

第一节 青藏高原造型艺术的源流

面具是青藏民间戏曲艺术中最具影响也最具震撼效果的表演构件之一。从文化人类学与艺术学的角度去看，面具艺术是从深植于民族文化沃土中的绘画、雕塑等造型艺术的学习与借鉴中孕育发展而来的。因此，研究和讨论高原戏曲艺术中的面具原型，就是对高原造型艺术（绘画与雕塑）的一次美的巡礼。

青藏高原跟世界上其他地方一样，在还未能创造出文字之前，高原的先民们便把生活劳动的美好愿望，对自然宇宙的信仰和对艺术的原始冲动用最简练的形象和语言刻画在了岩壁上，岩画无疑是人类最早的造型艺术画布。据考古人员对高原上百处远古时代岩画遗址的分析，其年代大约从距今5万年左右的旧石器时代晚期开始，一直延续到吐蕃王朝建立前的6世纪左右。这些岩画多为凿刻和涂绘，从表现内容上看主要有二个大类：一是表现动物和狩猎场景的岩画，如在青海刚察县黑山舍布齐沟沟口转，有面高50多米，宽约10米的山坡崖面上，密密麻麻地刻满了牦牛、野牛、狼、马、羊及狩猎

^① 青藏民间戏曲中的面具艺术包括宗教面具与民间歌舞面具，其中民间歌舞面具多为后期学习借鉴的产物，因而不具有显著的原生形态，因此，我们讨论的主要是高原宗教面具。

的场面；二是用于原始信仰祭祀的岩画。如在西藏阿里日土县任姆栋一号岩画，中画面中心是日与月的象形符号，同时并列有夸张的男女生殖器。反映了原始思维中的火与性的图腾观念。原始造型艺术的特色是朴素的自然主义和由无知而产生的自然信仰与图腾。体现在原始的岩画艺术上对人和动物的造型应用了多视角的写实手法，而对反映观念内涵的形象则运用了大量神秘意识的组合性符号象征，并辅之以红黑两色矿物颜料的涂抹，以加强神秘性和崇高性的造型感知，可以说具有了一定的装饰性美感，这在人类美术史和审美意识史上是一个相当有意义的飞跃。

从发生学的角度看，人类初期的艺术创造不是为审美而创造的。艺术几乎与人类同时被创造出来，人类在自我创造的过程中，为了生存和发展，为了乐生，创造了最初的艺术形态。而人类最初的艺术创造实践活动是在原始的自然信仰与宗教化仪式活动中孕育和滋长起来的。“万物有灵”的原始信仰活动是形象化的，也是幻想的，它与原始的艺术思维息息相通，除了语言，造型成为这个典型审美移情与艺术幻想的形象化舞台。

新石器时代的彩陶艺术，是高原造型艺术史上的一个里程碑。学会制陶，是人类进入文明初级阶段的标志。彩陶除其实用性的功能外，其装饰与造型的意义为艺术的再创造提供了可能。青藏高原上的彩陶文明主要集中于高原的东部地区，从地层迭压关系和器物的形状和演化过程看，与中原仰韶文明马家窑文化是一脉相承的。其特征是画彩的部位广泛，许多彩陶的外壁和口沿甚至内壁上都布满了装饰性花纹（如刻画纹、压印纹、绳纹、圈点纹、水波纹、菱形纹等），并且造型更为优美而多样化。而这其中的典型代表是我们在前面已多次提到的青海大通上孙家寨出土的“舞蹈纹彩盆”。此外，在青海柳湾彩陶博物馆中有一件罐状陶器，其造型别具一格，陶器下部似水罐，罐身纹有波状纹饰，而在盘口处是一陶塑鹰首，具有强烈的装饰之美。

青藏高原东部的河湟谷地，近年来，出土了大量的彩陶文物，因而被考古学者们称为“中国彩陶之都”。我们认为，这些文物之所以成为一种表演性极强的造型符号并大规模出现，源于高原先民们以形象性符号所蕴藏的古老的文化记忆。人类思维的进一步发展，使人们已经可以从孤立的个别现象的思维发展到对诸多现象的综合性思维，而图腾符号便是这一思维下的审美关照。彩陶纹饰除了反映自然生活的一些草纹、绳纹外，更多的属于一种图腾艺术，即将某种纹饰认定为人们共同体的外化标志，并将这种图腾纹饰绘于陶器上。“太阳纹、鸟纹、蛙纹”是高原彩陶纹饰中反复出现的最主要母题，说明了它是一种有意味的形式，代表了古人图腾观念的象征符号。而人类早

期艺术从自然写实到观念写意的艺术积淀过程,也成为我们今天深刻认识高原造型艺术的一道智慧之门。

从藏族历史上出现小的邦国以后,高原社会开始步入了游牧与半农与半牧式的生产生活状态,并开始出现了一些城堡为中心的小的城镇。此后统一后的象雄王朝在高原延续了18代,一直到公元7世纪,吐蕃王朝的建立,期间是高原自然主义宗教“苯教”文化的昌盛时期。因王室贵族喜爱与宗教宏法的目的,高原造型艺术得到了巨大发展。^①

从原始的自然崇拜、图腾崇拜和鬼神信仰中走来的高原“苯教”,以万神殿系统,曾极大地诱发了高原先民们投身造型艺术的积极性。而“苯教”的占卜巫术与祭祀仪式则进一步推动了造型符号也由原始的写意符号逐渐走向表现,艺术形式也从形摹走向图案。“苯教”造型艺术的原生形态,迄今因无资料而显得朦胧而神秘。据意大利东方学家杜齐教授在他的《西藏考古》一书中陈列的几件作品:一只昂首端立的类似狗的动物造型;一个类似公羊的动物造型;四个青铜制作的展翅翱翔的飞禽以及其他几件同类型的雕刻作品,杜齐称以上文物“来自西藏的西部、后藏及西藏中部的很多地区”^②。而据《西藏王统记》载,在松赞干布颁布十善法典的庆祝大会上,“最大法王,解闷娱乐,全戴面具,歌舞跳跃,或饰犀牛,或狮或虎,鼓舞曼舞,依次献技”。从上述的资料中我们可以较清晰地发现,崇拜动物,把动物视为具有超自然力的神灵而加以礼敬是原始“苯教”的重要内容之一,于大量的动物图腾雕塑与人兽同体的面具进入了高原造型艺术的创作视野中。另外,“原始苯教”还有一项重要的造型象征符号“雍仲”,即“卍”。一般认为,苯教的“雍仲”是从象形符号中“火焰”与太阳的“光芒”演化而来,它代表着人类对火和太阳的图腾,是融信仰的意识与符号的象征为一体的庄严造型。

自从佛教传入藏地,高原的造型艺术也进入了一个全新的历史时期。吐蕃时期的社会与周边民族和地区的文艺交往日益频繁,高原社会如同一个巨大的艺术熔炉,以开放的胸怀和学习的心态广泛吸收印度、尼泊尔等西亚地区的造型特色和设色技巧,从中原内地学习线描技法和构图艺术的特点,并将这些艺术的精华创造性地与藏地本土的原生艺术形式和方法融为一体,最终成就了异彩纷呈的富于高原特色的民族民间艺术珍品。

① 我们今天所谈到的“苯教”,多为受藏传佛教文化影响后所形成的系统“苯教”或称为“雍仲苯教”。

② 转引于乃昌著:《西藏审美文化》,西藏人民出版社1999年8月版,第180~181页。

从西藏大、小昭寺的修建开始佛的形象以其奇异的灵光出现在了高原的艺术殿堂里。从尼泊尔和汉地两位公主的入藏和亲，将不同风格的佛像带入高原，既为高原造型艺术提供了学习的模本，也唤醒了高原艺术家们对神佛造像的美学追求与实践。据藏文史料，在修建桑耶寺时，已有藏地的工匠以现实中的人物为模特儿，开始塑造佛、菩萨、天女们的艺术形象，这是高原佛教雕塑艺术史上早期的代表之作。从现有的资料分析，这一时期藏区的佛陀、菩萨、金刚、天女等的雕塑像，主要接受了犍陀罗艺术和笈多艺术原则的影响^①。神佛形象多为跏趺端坐或半跏趺坐，发呈波浪旋髻，额际宽阔，高隆鼻梁，眼半启下视，手作“禅定印”，面露慈祥。此后，在笈多艺术的影响下，神佛开始有了莲花台，绘画中也相应出现了负载菩萨的狮、象等，佛像多袒胸露右肩，围以裙裾，胸有饰品。这也成为高原宗教寺院内早期雕塑与绘画的一个特点。

公元11世纪，随着藏传佛教“后弘期”的到来，藏传佛教以锐不可当之势，横扫高原各地，并随之取得了宗教与政治上的双重统治地位，其影响力甚至播于高原之外。而藏地的寺院也随着这股风潮如雨后春笋般拔地而起。佛教文化的跨区域传播和寺院的大量出现极大地刺激了高原造型艺术的创作热情与创作灵感。神佛的形象中开始加入了大量高原人的美学理想与审美标准。雕塑手法更为细腻，神佛的外貌已不是西方的神灵，鼻梁不再是高隆的，嘴呈方形，日光和表情中增加了高原的刚毅和宁谧，风格上更加端庄与稳健。而这一时期藏传佛教各教派为了宣称已派理论的正统性和修炼上的无上成果，无一例外地把造型的艺术作为自己弘法的手段，“唐卡”这种展示神佛形象与佛家神变故事的绘画艺术手法被广泛运用，甚至有些教派也仿效佛祖释迦牟尼，纷纷将已派中的高僧大德立为偶像，绘像膜拜，出现了无数的肖像唐卡与壁画。而在绘画中，为营造-一个被拯救与被释放的宗教氛围，佛陀成为画面的主角，并占据中央的大部分位置，画中人物的比例悬殊，菩萨、护法神等成为陪衬以突出主要人物至高无上的地位。佛陀常呈坐姿，头向左侧微倾，以使全身笼罩在圆形的背光之中，整个画面更加绚丽夸张，绘画技法则更加成熟，更富有理性和浪漫精神，同时也更加世俗化。

当然，成就高原造型艺术最终成熟，并呈现鲜明的民族精神与特征的文化推动力量是藏传佛教中的“密宗”思想。密宗是与显宗相对而言，在佛教的发展中，密宗以革旧图新的面貌走上历史舞台的。与显宗相比，密宗把佛

^① 于乃昌著：《西藏审美文化》，西藏人民出版社1999年8月版，第184页。

祖释迦牟尼由世间的觉悟者提到了神的宝座上，继而推出了·一批新的佛尊与菩萨与佛祖同行，如阿弥陀佛等。同时认为佛有三身，“法身、化身、报身”，佛身万变，佛性无边。除诸佛外，密宗尤其敬重金刚力士，极力宣扬“天堂”与“地狱”之说。

密宗进入高原后，因其所宣传的“佛陀三身”与“诸像皆佛”的思想很快便进入到了藏地人的内心深处，而其对“轮回业报”、“地狱”骇人景象的描述也与藏地的人兽同体的本土艺术迅速融合。具体讲密宗造型艺术的最显著特征是虚实不分、真假莫辨，融现实于想象、寓神奇于幻想，运用变形与夸张的手法在现实的生活中建立一个虚幻的世界。这种密宗造型艺术（绘画与雕塑），主要表演为诸佛与菩萨的“静相”象征与护法与明王的“怒相”夸张。

“我佛慈悲”、“普度众生”是神佛的象征，于是在塑造诸佛的造像时，让众神目光炯炯，慈眉善目，优雅端庄，周围常以莲花和光环相衬，以表现出大度睿智与宁谧肃穆。“救苦救难”、“佛法无边”是佛与护法诸佛的忿怒身相，这也是密宗艺术最为突出的内容。密宗教主大日如来的忿怒身“不动金刚”就是头戴宝冠，身穿天衣，佩璎珞项圈，多头多臂。著名的胜乐金刚有红、白、黄、蓝四色面孔，分别表现权威、善静、发展、忿怒四来成就。而马头明王则被塑造为三个人头与三个马头，分别象征着快乐成、善静成和忿怒成。而每个金刚均开天目，以示佛性本“空”。

应当看到，藏密艺术的品质也源于一种对生活的感性体验，并以宗教的热情赋予这些生活的体验以变形和夸张，艺术的是为了达到“佛我同一”的境界，以此度脱世间芸芸众生。那些神佛的怒目圆瞪面目狰狞的形象，集中了现实人性中对丑恶的愤怒之情，因而，处处充满着人性的关爱。所以，我们看到密宗造型艺术的“变形”，始终不违背现实形象的规约。无论是多头、多臂，或是牛头马面的，都统一于形象整体的和谐中，符合艺术夸张的规律，仍给人以现实的真切感受。同时世俗的情感又为宗教的神佛配上的飘带、臂环、胸饰和珠履，以此衬托出对“佛国”美好愿景的祈盼。

因此，高原的造型艺术集中体现了以原始的自然信仰为基点形成的人性自然的心理机制；以苯教入世思想为根底的对人生的抗争和依赖文化机制；以佛教出世思想为根底的对人性的超脱和扭曲中形成的审美机制，三者共同作用形成的一种融既有虚幻的神秘，又具有情感，融宗教和世俗为一体，化艺术为风情的象征主义诗画。佛教的教义不单纯是以天国的美妙绝伦来满足世俗的欲望而取悦于众生，它更懂得利用现实的骇人的恐怖来增强天国的魅

力,从而使现实众生惊惧并心悦诚服于佛理的呼唤,而这也成为今天高原造型艺术最为深刻的观念内涵。

第二节 青藏面具造型的美学特征

从人类审美文化的历程上看,艺术的创造几乎与人类文明的产生同步,人类在创造自我的过程中,为了生存和发展目的而进行的自我的文化观照,是自我发展、自我表现、自我创造的心灵历程。在艺术的创造的初期,它不仅是为了美的要求而存在,更多地表现为人的自由本质与宗教迷狂的纽带。人类的审美文化以及由此产生的造型艺术,在很大的程度上受制于宗教的膜拜文化体系,宗教艺术的历史也表明,那些充满活力和热情的艺术,往往脱胎于晦涩、冷漠、生硬的宗教形式。从意识形态的历史来看,宗教始终是艺术创造领域中占统治地位的思想政治力量,是文化的主宰,是社会文明与净化的秩序力量。一方面,它借助的原始神话、诗歌、舞蹈美术等方式对自身的生命、力量进行讴歌;另一方面,又以世俗的谄媚方式将人生的苦难与无奈纳入到审美的创造领域里。造型的艺术既是人性关怀目的的实现,更是宗教的观念、意识的形象化、物态化、现实化的产物。艺术的审美创造与宗教信仰观念的相互的渗透、融合,在很大程度上是由于审美活动和宗教活动具有某些共同的特点和规律,审美创造的艺术成果可以为宗教的信仰体系提供现实的感性映象形式,并由此架设想象与虚构、情感与真诚间的桥梁。

青藏高原的历史可以称为一部宗教文化的发展史,至今,高原的社会生活也几乎是一片佛国净土,藏族更是全民信教,对神佛教的礼敬无限虔诚。而由大小寺院中所珍藏的各式面具以及由此展开的宗教仪式性法舞“羌姆”的表演,成为高原艺术生活中的一个重要组成部分。

使用面具,是高原宗教法舞最为显著的外部特征。在藏传佛教中,宗教面具艺术有着严谨的造型制作程式。要求严格依据《造像度量经》、《佛说造像度量经》、《绘画度量经》、《绘画如意宝藏》中所提出的尺寸和比例准则来制作,制作也多在寺院内进行。由于每个制作艺人对神佛造像的理解不同,制作技巧与造诣也不同,因而各个寺院展现出的面具造型也千差万别。

在具体的制作上,藏传佛教寺院中的宗教面具一般由骨或岩石^①制成环

① 也有一些面具是以泥为坯料,糊以纸浆和漆布制作。

型,然后刷桐油、清漆定型,最后敷彩精绘并装戴各种佩饰,其制作本身便有了艺术的象征性。德国学者利普斯更在《事物的本源》一书中说:“从死人崇拜和头骨崇拜,发展出面具崇拜及其舞蹈的表演”^①。因而,高原宗教面具从其制作伊始,便深深打上了高原民族精神文化的象征性符号。对“骨”的崇拜来源于古老的“苯教”血祭巫风,在今天的藏地苯教寺院周围,我们依然可以看到由动物头骨(多为风干后的牛羊头骨)堆放的祭品。“骨”在深层次的含义上象征着生命和对生命本真的认识,它是去除一切华丽外表后得以恢复的生命的本质,因而也就有了崇高与神圣的象征。“在宗教的心理天平上,骨骼和头骨崇拜属于单纯的一极,它是混浊的人心为纯洁所冲击、所震撼而作出的反应”^②。在宗教的法舞中我们会常常看到头戴死人头骨面具的护法神,其职责便是守护天葬台和指引生命轮回的道路。而“岩石”则代表着藏地生活的真实。在高原生活中的每一个片断里,石头代表着大自然对人类的赐予和关爱,人们用石头来制造工具和武器,用石头来建筑屋舍,人死后亦用石头来砌制坟墓。而高原间嶙峋的各种巨大的岩石也容易引起对其中寓有神灵的幻想。于是,石头被高原民族赋予了神性的光环,与神山、圣水共同成为保护着人们享受平安幸福生活的精灵。

藏传佛教寺院羌姆面具的用色原则上必须严格遵循传统的宗教象征规范。据《造像度量经》“具身密之威”的红色,红在佛教中代表着权威、善静、愤怒,所以空行母的身躯往往都绘声绘色以红色;“具语密之威”的绿色,绿在佛教中代表大悲、功业与善行,佛、菩萨与绿度母多用此色;“具意密之威”的蓝色,蓝在佛教中代表着勇武与震慑,因而大多数护法金刚均用此色。依据色彩的象征,今天寺院“羌姆”的面具多为从宗教绘画艺术中的护法神形象的移用,因此,护法神的面具色彩使用上多为“红、绿、蓝”三色的相间。而白色在宗教的意义上代表着生命、无常,此而,代表宗教轮回意义的骷髅鬼多为白面具。今天,为适于宗教吸引信徒,在更大空间内的宣讲需求,“羌姆”的表演中也加入了一些世俗化的哑剧表演,而这部分面具的色彩则主要使用黄色,象征着慈悲光明、智慧博大与功德圆满。如布达拉宫新年跳神中,就有一场“贾纳哈香”的表演,意为汉地舅舅。中心人物戴大头圆脸的笑脸立体面具,并穿黄色锦缎长袍和彩靴,象征着吐蕃与大唐之间的甥舅友谊。而在后藏扎什伦布寺“什莫钦波”跳神表演中,有称为“巴吾”、“巴

① 转引刘志群著:《西藏祭祀艺术》,西藏人民出版社2001年5月版,第253页。

② 郭净著:《心灵的面具》,上海三联书店1998年版,第293页。

嫫”的人间勇士形象的面具造型，也多为黄色善相面具。这些黄色面具的使用既突出了藏传佛教格鲁派的教义内涵，也为宗教的面具表演注入了强烈的色彩对比美学效果。

面具属于藏传佛教绘画造型艺术的一个门类，佛教《造像度量经》中以绘画的形态展示的藏密神佛形象众多，如无上瑜伽部的“五方佛”、“胜初佛”、“无上瑜伽六部佛”、“双身佛”、“金刚本尊”；般若部的“度母菩萨”、“金刚菩萨”；护法部的“大黑天护法”、“大梵天护法”、“忿怒金刚护法”、“明王护法”等等。而藏传佛教宗教法舞面具也主要是从密宗护法神的形象中演变而来。并且因藏传佛教教派的差别，又分别形成了苯教羌姆、萨迦派羌姆、宁玛派羌姆、格鲁派羌姆等。

“格鲁派”是藏传佛教中形成最晚但发展和影响最大的一个派别。以宗教戒律的严明、教义的完备和宗教仪式的森严而著称。“格鲁派”宗教法舞也以其崇奉密宗，造型艺术细腻逼真，舞蹈技巧娴熟精湛而流传于藏区各大寺院，其中以布达拉宫新年跳神、扎什伦布寺跳神、乃琼寺烟祭节跳神、青海塔尔寺正月十五跳神、甘肃拉卜楞寺法会跳神等在整个高原地区最具影响力。

藏传佛教宗教法舞“羌姆”采取的是一种面具群体组舞的形式，我们以青海塔尔寺“羌姆”为例，介绍主要的面具形象：

明王护法（大威德明王金刚法王）：明王是佛、菩萨在降伏诸恶魔时所现的忿怒相，按照密宗教义，佛、菩萨以其智力和光明摧毁一切烦恼魔障而具有威德，所以叫明王，明即为光明之意。使用三目水牛头黑蓝面具，两角呈火焰状高耸，额顶有5个小骷髅，面具突出部位插着三角旗，身着黑色长袍，饰以黑底金龙，胸前后挂法轮，右手持顶端饰有骷髅的长剑，左手持一颗血淋淋的人心。

马头明王：藏语称为“丹增”，亦称“大力持明王”，是一尊呈忿怒相护法神。据说此明王利用转轮圣王所有之宝马脚力，遍涉四大海。其威力之大，可折服一切魔障。使用三目蓝黑牛头面具，额上部饰有几个小骷髅，顶部有3颗向前突出的马头，衣着红袍，上饰的金龙，右手持剑。

天界勇士：戴红、白、绿、黄四种颜色面具，多呈善相老者，均穿蓝袍。

骷髅鬼：身着饰有骨骸图案的短白衣，面具为骷髅形，口裂及耳，目陷无鼻，手中持花棍，多由小喇嘛表演。

动物面具：身着藏衣裤，方形大披肩，多为鹿和牛面具。

从艺术的原型学角度看，高原民间艺术中的宗教面具还不能等同于戏曲舞台中使用的具有审美性质的面具。在宗教精神世界里，“羌姆”的面具因严

格控制在寺院的范畴内使用,因而它与宗教的绘画艺术、宗教的雕塑艺术等具有娱乐世俗的艺术形态不能等量齐观。具体讲,“羌姆”面具的制作、使用与收藏需严格依照宗教的密咒程序进行,由密宗大师施以咒语行开光,表演者要以虔诚而庄严之态使用并在表演过程中时念佛经,使用完后要认真擦拭诵以经文,然后收藏于密宗经堂内(塔尔寺置于大经堂楼顶)与其他宗教法器放置在一起,因而与宗教寺院中所使用的其它法器有着同样的性质与神秘的功能。而这种宗教的面具在信教群众眼中,已不再是单纯的艺术实体,而是宗教中“神佛”、“法王”、“护法神金刚”们的金身玉体,对面具的尊崇与礼敬即是对神佛的尊崇与礼敬。而神佛们震慑鬼魔的“忿怒相”与“威猛相”也让佛教密宗艰深而高远的哲学思想借助于艺术的形象,得以具体化和现实化。

藏传佛教中“羌姆”的宗教面具,其艺术的思维主要源于密宗哲学中的“佛性三身”理论,即佛有法身、化身、报身。法身是指以佛法成身或身具一切佛法,实则将法性人格化;化身是指为度脱世间众生,随三界六道之不同状况和需要而现之身;报身则指以法身为因,经过修习而获佛果之身。依据佛身万变,佛性无边的理论,佛以弥漫宇宙的“法”为本性,同时,为普度众生可显形为无数个幻面化身。而佛的化身的显形,便成为了宗教造像与宗教面具艺术的思想来源。当然这种“幻面”的造型必须严格遵循佛教的传统规范,根据不同的身份施以宗教的象征形象与象征色彩等艺术符号。比如:善相文殊菩萨,佛经中其典型的形象为顶结五髻,手持宝剑骑一只威猛的狮子,“利剑”象征其能断众生一切烦恼,“狮子”象征其智慧与辩机,因而也被称为“大智文殊”。而在藏传佛教密宗经典中,文殊菩萨的化身是藏密无上瑜伽宝生部的本尊,也是格鲁派密宗所修之本尊,藏语称之为“恰那多吉”。其怒相本尊被称为“大威德怖畏金刚”或“牛头明王”等,在绘画中为多面、多臂、多腿的神灵,宗教面具为蓝色法王,长有水牛角,表示模仿死神阎罗,并予以镇伏;头有三只眼睛,象征能洞察过去、现在和未来三时;手中持剑和人头骨碗,象征着智慧、勇猛与精进、坚固。

宗教面具舞蹈中的主体是各类的护法神灵,按宗教理论,皆属于无色界,具有非凡的神通,兼具有善相、怒相两象并以怒相示人,既可以施益于众生,也可作恶于众生。然而,我们细致观察这些护法的神灵,多源于原始自然信仰中的动物图腾和高原“苯教”文化所设计的神灵系统,甚至还有一些神灵来自自古印度的婆罗门宗教,他们在佛陀或其他高僧大德收服后,立誓皈依佛法、守护佛法,因而被称为护法神。如骷髅鬼,原为西藏当地的一种厉鬼,

在莲花生大师入藏时曾“以种种轮杵利器，乘大雪中投掷师身，纷如雨霰。师化雪为源，鬼倏坠入，力竭将逃。师令湖沸，糜鬼骨肉”。后被收入佛教的神灵系统中成为最底层的护法神。格鲁派“羌姆”中有一个吉祥天女的护法神，其面具为绿色三目愤怒相，口中利齿间衔一活人，左右耳各饰以狮蛇，身围虎皮，项挂人头骨念珠，右手持剑，左手持一人头盖骨钵。“吉祥天女”最早为婆罗门教的神灵，是印度教的命运、财富与美丽女神，后被吸收到佛教系统中成为密宗护法天神。古老的宁玛派“羌姆”中的主神是“大黑天护法”，其面具为三目愤怒相，手持金刚偃，为代表事业的护法本尊。而其形象的原型是印度教中主神之一的“湿婆”，在印度教中，是毁灭、苦行与舞蹈之神。高原宗教面具艺术中所呈现出的这种风格多样性的特点，从一个侧面也反映了高原民间戏曲艺术的一个本质：艺术来源于生活，艺术也源于文化的“共适”。

第三节 青藏面具造型的艺术思维

面具，是世界性的一种造型文化，深深积淀着人类文化的原生形态，是人类原始文化的物化形态。作为人类物质文化和精神文化相结合的产物，面具在历史上被广泛运用于狩猎、战争、祭祀、驱傩、丧葬、镇宅、舞蹈、戏剧……。考古学和民族学告诉我们，世界五大洲的绝大多数民族，在其童年时期都曾产生过面具。

从戏曲史的考察中我们可以看到，文化作为一个有机的整体，植根于原始的文化，最初的文化模式必然要追溯到远古的宗教仪式、神话和民间传说中去。早在殷商时代的甲骨文、金文中就已经保存了一些类似面具和面具舞蹈的资料。如“魃”字的发现，郭沫若先生曾解释为“魃”，字形为一人头戴假面，耳部夸张地向外伸展，犹如动物的犄角，耳部下方坠吊耳饰，额头尖耸，面部有两个方形眼孔以供窥视^①。史学家们从字形上考证此字与我国历史悠久的驱鬼逐疫的傩舞有关，而“魃”头可能正是戴在头上的舞蹈面具。中国古代文献中“击石拊石，以歌九韵，百兽率舞，八音克谐”应该就是由人戴兽面具的图腾模仿舞蹈。而《周礼》中“方相氏，掌熊皮，黄金四目，

^① 陈化益编：《郭沫若考古文论》，巴蜀书社，2009年5月版。

玄朱衣裳，率百隶而时雉，以索室殴疫”^① 则是一种典型的面具巫舞。显然宗教性和巫术性礼仪结合是面具这种古老的造型艺术的观念原型。泰纳谢在《文化与宗教》中进一步说：“神话剧是从纪念图腾的礼仪中演变过来的。祭献是这种神话剧的高潮，剧中人戴着面具，装扮成神圣的植物或动物，来进行献祭活动，并象征性地表演出祖先的经历和图腾真实的形象生活”^②。可见，面具艺术从一开始就和宗教性和巫术祭礼结合在一起，它是在宗教性的巫术礼仪中装扮图腾动物来进行献祭活动中的一个重要的仪式构件。

人类的审美意识以及由此延伸出来的面具艺术是在人类文化系统中逐渐生成的，是在自然信仰与宗教的母腹中孕育和诞生的。在人类原始的文化的膜拜体系中，信仰是高于一切的精神需要，宗教活动更是统驭一切的“实践与精神”活动的中心。原始的自然信仰与宗教仪式是指导人们思想和行为的准则，如何娱乐神祇、如何战胜邪恶是宗教性礼仪创造美的观念核心。诗是与神灵的对话，舞是祭祀的仪式，音乐是神灵的呼唤，信仰的力量与审美的需求相互渗透、融为一体。而面具是这一象征体系中最直接也最意味的形式。一方面，原始的图腾与宗教的信仰具有鲜明的感性映像性质。图腾的崇拜直接源于原始的灵魂信仰和灵魂转体思想，在原始的观念中，灵魂是绝对的，永恒存在。要使超自然的图腾成为人们膜拜的对象，就得以具体的感性映像形式，即膜拜对象的客体化、物态化的形式来唤起人们的想象空间，把虚无现实化，把抽象具体化。于是为了信仰与宗教的目的，人们以世俗的形式创造了各种精灵偶像，图腾的祖先被想象成人的祖先与动物祖先的混成的神秘形象，具有了半人半兽超自然的神奇功能，部族成员以图腾的形象来装扮自己的，祈求图腾的护佑。被图腾化的了的祖先神灵、自然鸟兽由超现实的抽象形式变成了现实的具体存在，进而成为对整个部族充满神圣观念的意义的造型象征。人们通过对自我人体的再创造，模拟想象中的神的形貌和行为，真诚地相信和期望能够获得神灵祖先的感应。从中人们可以看到原始思维中以部分代替整体，以“替身”来象征虚幻偶像的歌舞艺术的美学原则。可以说人类的造型艺术一开始就是原始信仰观念的象征。另一方面，宗教的审美与人性的自我观照具有强烈的创造美的痴迷情感。想象和幻想是审美和

①（清）孙诒让、王文锦、陈玉霞点校：《周礼正义·夏官司马下》，中华书局，1987年12月版。

②（罗）亚·泰纳谢著，张伟达、杨雅彬、李鹏增译：《文化与宗教》，中国社会科学出版社1984年9月版，第87页。

信仰共同的心理基础,对造型艺术的痴迷情感既是审美的态度,也是宗教的态度。缺乏对审美对象的强烈感情和深切感觉是不可能获得审美的愉悦;同样,缺乏对信仰对象的强烈感情和真诚态度也不可能产生宗教的权威。人们在用艺术的手段来创造崇拜对象时,实际上是把对现实的自我感受和自我情感凝聚在自己的创造对象之中,它是自我本质的形象显现。用世俗的情感和体验去塑造神佛的形象,表现神佛的情思和风韵,是宗教想象力可能达到的最高成就。宗教与世俗、神性与人性的两重性是人类早期艺术审美活动的心理过程和审美的心理境界。把世俗的情感融入宗教的虔诚中,把人性的欲望披上神性的光环构成了人类早期艺术创造精神的内在矛盾统一性。它既创造了最初的造型艺术也创造了各种神佛形象。

戴面具的歌舞是早期为信仰的需求而进行表演的一种仪式性活动。几乎世界上各种古老的戏剧都经历过这一稚拙的发展阶段,但到脸谱化艺术高度发达的今天,多已成为历史陈迹,不复存在于现时的艺术殿堂和民间生活的舞台上了。而在人类原始文化和宗教文化尤其富集的青藏高原,至今保存着大量品类繁多、风格样式独特的面具艺术,展示了人类原始思维和民族文化质朴、古拙的历史渊源,成为今天研究人类原始的思维观念、审美趣味和文化形态的活化石,也成为弘扬民族民间文化优秀传统的一面旗帜。

高行健认为:“没有比面具更能表明戏剧这门艺术的本质了。远古时代戏剧同歌舞分家的标志应该说是面具的出现。它给人提供了在现实生活中无法实现的一种可能性:人可以不是他自己,而是另外的一个什么人,或者是另外的一种样子。”^①面具艺术的产生、成长和形成是早期戏曲艺术经历的一个必然艺术进程。面具造型形象的夸张与表现形象的鲜明,成为人类早期戏曲艺术大胆创造和虚构变形的一种创造实践形式。从而使人类早期艺术中剧本、演员和观众三者在同一空间内产生更为强烈的艺术感染与共鸣。

造型艺术作为一种原型的意象,是在宗教的母腹中孕育、诞生、成长的,从一开始就和宗教性的巫术礼仪结合在一起。弗雷泽将生与死视为巫术礼仪的中心,恩斯特·卡西尔说:“宗教从一开始便是有关于生死的问题”,“追问列的根由是人类提出的最早的也是最为迫切的问题。从人类文化的最低形式到最高形式,死亡的神话被人到处传送着”^②。对人生奥秘的探寻和领悟、对

① 高行健:《要什么样的戏剧》,《对一种现代剧的追求》,中国戏剧出版社1988年版,第66页。

② (德)恩斯特·卡西尔著,范进译:《国家的神话》,华夏出版社第52页。

生与死的辩证统一概念的认识是宗教思维在解决现实冲突，抚慰苦难心灵的诱惑和寄托。

如果说人类古老神话的祖先图腾原型可以转化为戏剧冲突的本质，那么它的核心就是对死亡状态的迷茫与生命执著力量的心理揭示。在远古时代，人们便将大地与自然界人格化，在原始初民眼中，自然界的一切都是肉体的死亡与生命的复活。植物秋天枯萎春天重新绽放；太阳夜晚死去黎明又重生。于是每到春天要为各种人格神的复活举行盛大的庆典和祭礼，而在冬天则为一部分人格神的和非人格神举行象征性的丧葬、哀悼仪式，文化人类学者称之为“阿都尼斯仪式”。“冬至——阳生”，“夏至——阳死”的观念组成了一个生死的循环模式。由于神性是永生的，死去的神以同一个的形貌复活这一情节，几乎是所有神话的一个固定不变的特征。认识生命从生到死的状态并进一步扩展为对人的生命状态的比较，人们抽象出了生活的各类“生死二元对立”模式。如“腊祭”是农神的死而复生的祈祷；“尸祭”是祭祀亡者，并试图凭借咒符魔法祈望祖先的复活；“雩祭”则是祈迎“雨神”的复活。

灌注于佛教文化中的美学思想，其核心是“性空论”。佛教认为，人类的现实社会生活个人生活都充满着各种苦难，现实的生活是苦的、丑的，大千世界到处是生老病死的痛苦。而社会生活中，人们自身的“业”（包括身、语、意三业）和惑（一切烦恼的因起）是现实生活“苦海无边”的根本原因。于是人生到处“生死无常”，生命的概念从发生之日起便与死亡的阴影相互依存。所谓“三苦”、“四谛”、“十二缘起”就是讲苦和丑的根由、表现和生与死的解脱的方法。如何才能超脱生与死的烦忧，如何才能步入彼岸的“佛国乐界”。佛教认为“诸法由因缘而起”，一切的事物都产生于因果报应，所谓“三世因果”（前世造因、今世造业、来世受果）强调了人生的痛苦、生命和命运都是自己的造因受果。因此要解脱痛苦和烦恼，超脱生死轮回的范围，就必须熄灭身、语、意三业中的所有欲望，达到“涅槃”的境界。佛教把现实的人生当做苦海，在宣传人生虚幻的自我安慰和自我完善中，要求人们把对人生价值追求的目标放在来世，由此，佛教虚构了一个彼岸的“极乐世界”、“美的世界”。按照佛教的解说，人是二重的，肉体缘空而灵魂永恒，灵魂可以转生轮回。人只有超脱今生的“业报”，方能进入无身无器、无色无物的空灵世界，最终脱轮回之苦。人类复活与重生的希望就在神佛和天国那里。“善恶的报业”、“生死的轮回”无形中构成了佛教的基本思想和教理。可见，宗教仪式的本质就是祈求永恒的生命轮回。壮丽的宗教造型艺术便是在向现实人生进行的心灵沟通与对未来生活的梦幻重生，而“生死的

二元对立”向我们揭示了与这些情感密切联系的集体表象。

所谓“一切造型力量之神，同时是预言之神”。如果说宗教是对来世的超我虚无的渴望，那么，艺术则是对现世自我命运的关注。这种膜拜文化体系中内在的深刻矛盾，造就了高原艺术中驾驭人物形象的非凡才能。今天，人类学所开展的对原始宗教文化、艺术的研究视野里，无论是古代文献中的神佛故事，还是宗教寺院的建筑，亦或是造型艺术中的雕塑、绘画、舞蹈面具，其表现的内容均是原始宗教思维中的生死二元主题，贯穿始终的是人类对“生死轮回”的敬畏、恐惧、渴望的集体表象。而宗教化的“面具”艺术则是这种“集体表象”间的中介物。人们通过造型艺术来认识宗教的仪式，由仪式的表演而引起情感的观照、介入。

青藏高原的戏曲面具艺术也是在宗教意识的影响下，由高原各民族经过长期的艺术实践而创造的美的活动结果表明，它既是宗教活动中敬神仪式的一个重要构件，同时又是世俗的生灵在神的殿堂里献给神的心灵画卷。而宗教思维中的“生死二元”观影响下的高原面具艺术中，明显地表现了一个贯穿性的主题，即“善”与“恶”的对立和斗争。善是理想是的诱导，而恶是现实中的震慑。佛及佛的化身是善的代表；而阎王、罗刹、魔鬼则代表恶的势力。从举行祭祀的宗教动机上讲，主要是通过“善的诱导”和“恶的震慑”，通过对人性丑恶的鞭挞表达对神佛彼岸世界的向往，这种“善恶二元世界”和“恶的震慑”是藏传佛教面具艺术的创造灵魂。

宗教的神祇和崇拜物，对于宗教本身是神秘而虚幻的存在，而对艺术的创造则是人类想象和幻想的精神延续。藏传佛教宣传“性空论”和“禁欲观”，以“空”为“有”，以“苦”为“乐”，可谓彻底的宗教虚无主义和宗教禁欲主义。以灭绝人性为代价对现实人生的批判和否定，莫过于以“善恶美丑”的对立形象来达到对世俗人性心理与感官的强烈刺激，借此引导人们走向“佛国净土”。不同形象的面具代表密宗中不同神佛、菩萨、本尊、护法神，反映在面具这一造型艺术上，对神佛的造型总是倾注全部的爱的情感与美的刻画。一方面表现出神佛的慈祥、宁静、大度与镇定自若，同时又表现佛的睿智、权威与神通以及不可战胜的力量。抒发着在现实的失望与苦痛中人们对宗教智慧中美好、善良、希望与光明的人性与佛国彼岸世界的渴望和追求。而另一方面，对美善的讴歌是与丑恶的鞭挞相统一的，这点在藏传佛教面具艺术中尤显突出。宗教面具的造型和色彩本身也带有严肃的宗教寓意和哲理。从宗教面具初创阶段的历史看，面具的出现和使用可说是佛苯斗争的产物。它一开始就尽力突出“摧伏一切妖魔孽障之力”。此后这种力量通过

各种神佛的变相和护法神灵凶悍狰狞的形象，得到了直观的阐述和体现。在藏传佛教中，众多的佛、菩萨以及高僧既有慈悲善施之力、教诲之力，同时还具备驱邪镇魔、摧枯拉朽之力。一些重要的护法本尊神就是他们在施展这种力量时的愤怒状态：或多头多臂，或牛头马面，或手持人头骨碗、令箭，或脚踩扭曲的人形。昔日的平和慈祥之态，此时变幻出一个个凶暴、可怖的形象。光怪陆离的牛鬼蛇神是佛的怖畏之化身，变形夸张的牛头马面则是佛性感化下的护法诸神，忿怒扬威的怖畏金刚是佛的六大法身的显现。

佛教经典《造型量度经》描述的愤怒相护法神的造型是：“面形男方女圆，三目大睁、红且圆，二眉、发眉须胡皆黄色、炽燃作火焰状，张口齜牙而卷舌，五骸骨为冠……”。表现在面具艺术上必然是强化视觉效果，包括造型和色彩的夸张、变形等手段，达到荒诞怪异、浪漫奇幻、狰狞恐怖、严肃威慑之效果。而这种夸张源于宗教仪轨的神秘性、传奇性，同时也意在以“恶的震慑”教化人们警惕无常，克服死亡的恐怖。人类真善美和假丑恶、生存与死亡、狞厉与庄严这些艺术的分子即使在宗教的内涵开始萎缩或被遗忘之际，依然保持着鲜活的记忆。

第七章

青藏民间戏曲音乐艺术原型

作为审美范畴的音乐首先是民族文化的承载者，同时其本身就是民间戏曲文化的重要组成部分，要了解音乐本身必须从音乐文化的发生学原理入手。文艺理论研究、美学研究、民俗学研究都不能只囿于各自狭隘的理论空间去研究音乐，只有从整个文化背景上考察音乐，才能更加深刻地认识音乐，从而进一步认识创音乐的人类自身。正如美国民族音乐学家布鲁诺·内特尔（Bruno Nettl）所说的那样：“从文化上的来龙去脉研究民间音乐，这是民族音乐学的一个部分，民族音乐学是一门综合多种学科的研究方法与探讨途径的科学。它的原始材料是用人类学的技法加以收集，并以民俗学的技法加以分类的。然后把这些记在纸上，通过音乐学的方法进行分析，但分析的结果则往往又用人类学的理论来解释。”^① 惟其如此，我们才能知道生活在某一地域的某一个族群为什么创造了这样的而不是那样的音乐。研究青藏民间戏曲音乐也必须遵循这样的法则：将音乐置于使之产生的深刻的地域和民族文化背景下，借由人类学、民俗学、民间文艺学等多种学科提供的新鲜视角，探索和发现民族民间音乐的文化形态特点，进而研究其形成、发展、演化的内在规律，以及不同音乐文化在形态、风格上的特征。

第一节 青藏民间戏曲音乐的原型思考

长期以来，在民族民间文艺或民间文学研究过程中，我们往往将民谣、民歌、戏曲、曲艺当中的音乐成分予以略省，使得我们的研究难免存在观照不全、对象不足、认识混乱、结论不准等现象，甚至用有意隐藏乐谱、遗忘

^①（美）布鲁诺·内特尔著，吴佩华译：《民间音乐研究》，刊载于上海音乐研究所、安徽省文学艺术研究所合编《音乐与民族》（铅印本，1980）。

调式的做法,试图将包含有音乐文化内容的民间文艺作为单一的文本文学。我们知道,仅就中国古典诗歌而言,其内涵是由诗与歌两部分组成的。尽管由于时间久远,我们对《诗经》、《乐府》等古典文学作品的音乐事实和音乐成分已经难以进行准确追索,甚至连这些作品的曲调都难以复述,但这并不意味着今天的民族民间艺术研究,仍然可以将民间艺术中的音乐事实予以忽略。一般而言,凡是民间戏曲当中具有抒情内涵和抒情色彩的部分,都不能离开音乐而存在。音乐是情感的载体,也是思想的载体,不进行民间戏曲作品中的音乐的研究是残缺的。借助符号学原理分析,民间戏曲作品实际上是由意旨符号和音乐符号两部分组成的,音乐是民间歌谣、民间长诗、民间史诗、民间戏曲、民间舞蹈、民间曲艺的载体,以往研究中只把文学的那一部分单独出来,忽视了其中的音乐属性和特点,将文学与音乐割裂开来的研究不仅偏颇,而且十分有害。为了突出音乐在民间戏曲文化中的地位,我们在这里将音乐作为民间戏曲中一个独立的范畴加以讨论。

即使是一首民歌,其中的词、乐与舞各部分应当是一个不可分割的整体,意味着三者之间存在着相互影响、相互依赖、相互补充的共生互动关系。然而,按照艺术形态学的观点看,民间戏曲音乐中的不同要素,又可根据其不同的艺术性质和体裁形式特征,在结构的视阈下予以分解和进行基于微观的细部分析,同时可以从数理统计的角度和逻辑归纳的立场进行定性研究。事实上,民间戏曲音乐作为艺术文化学的子系统和艺术审美的主要研究对象,其自身内部的存在主要是艺术性因素的聚合。

一、青藏民间戏曲音乐的类型

多年以来,关于民间戏曲音乐的体裁分类,一直存在着激烈的争论,争论的焦点常常集中在是否可以按照多重标准划分,以及以何种标准划分等问题。在我们看来,民间戏曲音乐的体裁分类首先应将音乐的艺术性方式作为研究的重点。就音乐艺术形式而言,体裁的划分属于艺术形态学的范畴,而民间戏曲音乐的非定型性和易变性相对音乐的审美形式和文化背景,其瞬时性变化的几率和速度是极为缓慢的。青藏民间戏曲自身的发展有着与其他民族文化的共同属性,也有着迥异于其他地域、其他民族文化的特质。一般意义而言,青藏地区的民间戏曲在音乐内容上可分为民歌音乐、民族器乐音乐、曲艺音乐、民间歌乐音乐以及宗教音乐等部分,在音乐形式上可分为歌乐和舞乐两个部分。

(一) 民间歌乐

歌乐,主要包括民间戏曲歌唱音乐中的声乐作品类型。传统的分类方法

主要基于汉族民间音乐进行分类,主要有三分法(号子、山歌、小调)、综合汉族与少数民族民歌因素的五分法(劳动号子、山歌、小调、长歌、多声部歌曲),以及颇有争议的七分法、十一分法等,这分类方法多不能完全和准确地对我国西部——青藏地区特有的民间戏曲音乐进行概括和涵盖。其理由如次:其一,三分法里歌乐被纳入小调的体裁,五分法又将舞乐完全“遗忘”,似乎是被并入到了民歌之中。事实上,青藏地区的歌乐在文化上的特征是十分明显的,诸如的仪式性、民族诗学特征是十分浓烈的,而且在俗民的生活 中已经上升到了信仰、哲学的层面,占据着极其重要的位置。原有的分类方法不是缺乏对全貌的准确囊括,就是将其本质性的文化特质予以不恰当的模糊。其二,一些民间戏曲音乐的分类原则中强化了“灯歌”、“秧歌”,显然又与藏族、蒙古族、回族、撒拉族等民族的文化背景相去甚远,而且类属关系十分混乱。其三,在三分法和五分法的比较中,我们还知道增加了长歌和多声部民歌两类体裁,虽然也考虑到了民族音乐的特征,分类原则中也强调了长歌所谓“风俗性的和史诗性的”歌种,在青藏高原这也是一种十分普遍的民间戏曲文化艺术现象,但几乎还鲜有学者从音乐本体去真正研究这些独具魅力的歌种,分类研究中的实际重视程度差强人意,而且青藏高原藏族、蒙古族、土族的“风俗性的和史诗性的”音乐中,“舞”并不作为其主要的或者至少是并列的因素,或者在一些纯粹的“舞”当中并没有“歌”的实际存在。其四,在民间戏曲歌乐中,歌乐常常伴随着群体性的信仰文化活动,或者是某些宗教活动的文化遗存,可能有机地吸取了山歌的养料和元素,但绝不可能有某个民间山歌被纳入这些仪式性、宗教性很强的活动内容当中。

基于上述理由,青藏民间戏曲音乐的下一级体裁分类,我们认为应当将歌乐放置在青藏特殊的地域文化、民族文化、宗教文化的深刻背景下来进行考察,将其分为小调、吟诵调、儿歌、多声部,以及戏腔五类似乎更加合适。

1. 小调类:小调类的歌乐,一般是指那些抒娱性、表演性的歌乐场合——青藏民族特有的文化情境和社会情境下,音乐内容已经具有很强的程式性、规范性,在共同文化心理背景的映照之下,形式完整规范,表现手法丰富细腻,表达内容曲折隐晦,主旨为娱乐、抒情、谐趣等喜剧型审美特征的曲调类型。

(1) 小调:在地域性民歌的基础上,融汇和吸收周边族群的民歌、戏曲、曲艺等音乐元素之后演化、发展起来的音乐形式,音乐性上保留了很强的乡土性特征,淳朴、厚重、自然、朴拙,曲调、旋律呈现出程式化、节奏化、适合吟唱的基本特征,同时也受到民间歌乐艺人的加工和改造,在一定范围

普遍传唱。青海、西藏、甘肃等地十分常见的如土族宴席上的骂嫁歌、哭嫁歌，藏族的囊玛、堆谐，汉族的社火曲子，撒拉族的宴席曲等，这些民族民间歌乐中，曲调、歌词内容代代相传，内容相对固定，具有很强的原生性、传统性、传承性，较少有即兴演唱和随意编排的情形。

(2) 谣曲：谣曲的基本性质属于小调类，但形势更为古朴、醇厚，较少受到历时性特别是现代音乐元素的浸渍，或较少有后期的加工和雕琢。藏、土、蒙等民族歌乐形式中较为多见，例如果谐、果卓、打歌（藏族等）、萨满舞（土族等）、狩猎游牧歌乐（蒙古族等）和地域性较强的舞种（河湟汉、土、藏民族等的秧歌）当中，那些带有即兴特征，曲调与歌词的随意性较强的，且具有谣曲音乐形式的特征。

2. 吟诵调类：吟诵类主要指那些“风俗性和史诗体”的曲调类型，在不同的音乐分类中，传统的分类原则中有的将此归为一类称“风俗歌”，有的称之为“古歌”。依照我们对青藏高原民间戏曲音乐文化的特点分析，应当将其分为“神歌”和“古歌”两类，这两类曲调都属于礼俗性歌乐音乐的范畴。

(1) 神歌：主要用于各种祭祀性场合，由原始跳神、驱傩、禳解等活动和宗教性质的法会、祭礼、仪礼等活动组成。此类曲调都带有浓厚的吟唱特征，曲调的旋律、节奏、节拍等情况分为随意性和程式性两类，随意性主要应用于日常生活的各种祭神仪礼活动当中，吟诵内容根据祭礼内容而确定，篇幅可长可短，这些曲调主要存在于汉族庙会性质的歌乐、藏族和土族的原始信仰歌乐当中，如庙会秧歌、山神祭礼、於菟、跳欠等；程式类主要应用于宗教仪礼活动当中，根据祷祝对象的不同而选择固定的吟诵内容，篇幅严格按照活动主题要求，遵循传统形式的传承，且由专门的音乐人吟诵，最为典型的当属藏族宗教歌乐羌姆、汉族的目连戏的吟诵部分等。

(2) 古歌：古歌指存在于庄重仪礼场合中由巫师、首领、头人或者特别代表率领众人跳唱的叙述性歌乐，也指由专业化的艺人在一个聚落或一个部族聚众表演、吟诵的叙述性歌乐。音乐特征与神歌性质相同，但内容十分广博、篇幅浩繁。分别为土族的“庄稼其”和藏族、蒙古族、土族的格萨尔、江格尔说唱。

3. 儿歌：此类在不同地区、各个民族当中都普遍分布和存在，曲调短小、内容浅显、情绪活泼、意旨单纯，表面上是随意性的，而实际上要么是自古以来口耳相传的，要么是孩童根据自己的音乐阅历将现成曲调重新填词吟诵或吟唱的。内容体裁涉及游戏玩调、猜谜歌调、采集歌调、知识歌调、谰语歌调、谐谑歌调等多方面，其参与者的群体一般随着孩童嬉戏的群体或多或

少、或大或小。在青藏高原地区的许多儿歌都具有很强的文化特质、社会功能、审美特征，自身特有的内容、音乐形式上也都与其他地区和民族的儿歌有着十分迥异的特征，是十分值得关注的音乐体裁之一。

4. 多声部歌乐：青藏高原各民族当中存在着多声部的民歌、曲艺演出，其中也有相当一部分仅作为舞乐的形式流传。具体分布于藏族的拉伊、勒、钟恳等，汉、回、撒拉等族的花儿，蒙古族“博”对唱等曲种，这些多声部音乐形式常常以歌者与听众的互动中存在，以帮腔形式出现。

5. 戏腔歌乐：民间戏曲当中存在许多初具板腔音乐特征的戏剧性唱腔，存在于河湟花儿套曲、河湟秧歌等传统歌谣和为数不少的民间小调，以及青藏地区的各种小调和戏曲当中。

（二）民间舞乐

舞乐主要指民间音乐中器乐伴奏的音乐，一般又可分为打击乐、吹管乐、弹拨乐、拉弦乐和综合性吹打乐、弦索乐，以及多种乐器演奏的合奏乐曲等类。在青藏地区的河湟汉族生活聚居区，由于戏曲音乐与一般性器乐混用或具有很大的相似性，特别在向歌乐小戏发展的过程中，一些曲目常与戏曲曲目相混，或者置于幕前演奏作为招徕观众的牌子曲、过门曲，舞乐则出现于一般性器乐混用，以致在实际生活中难以研判和分辨。这种情形在青藏少数民族音乐中混用情况并不多见，但仍有相当大的一部分民族器乐音乐是以舞乐为主的，在此我们分别予以略述。

1. 打击乐：舞乐的丰富性在青藏地区几乎以打击乐称冠，而打击乐中的鼓乐，可以说是青藏音乐博物馆中纵贯古今、异彩纷呈、美不胜收的部分。鼓乐器的种类从品种、材质、形制、演奏方式等角度就包括花鼓、腰鼓、擂鼓、手鼓、脚鼓、摇鼓、铜鼓、木鼓、革鼓、陶鼓等等，而且常常与其他打击乐器如锣、铙、钹等形成乐队组合方式。这些音乐演奏方式、组合方式，以及演奏节奏、程式、风格既有西北地区各民族文化的个性差别，又体现了这个区域所特有的社会文化共性。

2. 吹管乐：以吹管乐伴奏的舞乐在西北特别是青藏高原地区是十分普遍的。一支小巧的牧笛、角笛、骨笛，抑或一管粗大的法号，可以凭借乐声指挥、操纵几十人的大型乐队，号令整齐地率领众人集体载舞，亦可以按照乐器的大中小自由组合成为载歌的伴奏。同时，这些吹管乐还常与打击乐结合成吹打乐，普遍地运用于各种民间祭祀、宗教活动，如塔尔寺、拉卜楞寺的法会音乐，青海河湟地区的道教音乐，以及各种集体聚会性质的音乐、舞蹈、戏剧展演的场合。

3. 弹拨乐、丝弦乐:弹拨乐在青藏各民族中是十分常见的乐器,从三弦、五弦索到七弦索,是各族民众最常见的乐器之一。其便于携带、演奏技法易于掌握、易于进行声部配合等优点,在任何场合演奏,配合个体、集体演唱、表演,其中最著名的莫过于在青海民间小戏平弦、贤孝、道情、搅打儿和民间曲艺花灯歌乐、太平歌乐,以及藏族舞蹈弦子舞、小调弹唱、雍仲(故事)说唱的普遍应用。

4. 乐队合奏:乐器的不同组合方式,形成了丰富多彩的音乐舞蹈体裁,汉族的各种民间歌乐和藏族的囊玛、仲勒、折嘎,以及蒙古族的长调几乎全部是民族民间乐器组合形成,具有十分独特的音乐与民族文化风格。

第二节 青藏民间戏曲音乐的结构特征

青藏民间戏曲音乐的曲式结构十分复杂,很难将其一一描述和呈现,常见的分类方法只得根据结构类型的使用频率加以确定,大约可以分为单一结构类型和复杂结构类型两大类。其中,从青藏民间戏曲音乐文化具有很强的原生型特征考察,单一结构的曲调类型最为普遍。为了更好地对民族民间音乐进行深入科学的研究,我们借助文艺理论中的原型理论对民族音乐的结构特征予以分析。我们认为,一个民族或一个具体区域中的社会群体,都有着自己深沉的“文化基因”,这种基因包含的范围十分广泛,即在集体无意识的作用下,各种具有象征形式的“原始意象”,以符号化的形态存在于包括音乐在内的文学、艺术当中,当今大量的、多种形式的音乐当中都包含了某些“典型的、反复出现的意象”,或者在这些“意象”中遗留着“残余”元素,许多民族音乐也都是在—个原型的基础上逐渐形成了复杂的结构类型。基于此,我们认为民间戏曲音乐特别是传统音乐,那些看上去乐句构成简单的乐段,实际上是一个民族的音乐的原型。这对于我们认识、研究和解决民族民间音乐的结构和类型问题,特别是传统民族民间音乐的曲牌、曲令形成、演变的内在规律,以及民间音乐同题同调现象、同题异调现象和同题变调现象的理解和研究具有积极的作用。

我们认为,单一性音乐结构类型是民间音乐的原型。

事实上,许多民族的音乐都存在单一性音乐结构,民族民间音乐中的单一结构类型,主要指采用的乐段、副乐段、单二段体等较为简单的曲体形式,而西方民族中常见的三段体形式在中国,乃至青藏各民族中实不多见。在某

种程度上说,这是由于我国的民族民间音乐演变具有自己独特的传统,较少受到其他外来民族音乐的浸渍和濡化,在漫长的历时性演化过程中仍然基本保留了民族音乐的原生形态,这就为我们研究青藏地区的民间戏曲音乐提供了一个音乐考古的“现场”和“情境”。立足对青藏高原民间戏曲音乐的化石般的音乐事实的深入研究,对于我们认识中国民间戏曲音乐的发展历程和独特规律具有十分重要的参考价值和启示作用。

依据对民间戏曲音乐单一结构当中的某些乐段、副乐段、单二段体音乐的分析,我们把那些由基本的乐句组成的曲体形式,在某种抒情歌乐当中反复被使用,并因此而产生了某种固定内涵的模式化乐句称为“原型音乐意象”(Music of archetypal image)。在青藏地区的传统花儿和藏族拉伊中的许多曲令实际上就是已经固化下来的原型音乐意象,最为典型的是河湟花儿中由四句或六句形式构成的传统花儿。大约有这样几种情况:

(一) 单一乐句复述体乐段——音乐原型意象

从音乐成分上看,这类乐段都是由一个具有基本旋律的单一乐句不断变化、反复而成,乐句可多可少,变化亦不一而足,在较小的音乐变体中,该乐句一般均保持着基本的旋律和节奏;在较大的乐句变体中,则表现为保留旋律的主干音式和终止形式,以保证旋律的线条流畅,这主要是为了满足歌词内容即兴性和随意性变化的需求。例如,安多藏族民歌的基本结构形态中,单一乐句复述体占据主要地位。这些单一乐句复述体乐段就是民族民间音乐的抒情载体,其旋律、调式、情绪、节奏、风格常常是一个民族或一个特定地域的社会群体,经过数千年累积下来的民族记忆或文化基因,我们就此认定这些看上去单一的复述体乐段实为民间戏曲音乐的原型意象。我们也可将这种单一的乐句称作“族性歌腔”,主要源于一个民族或者一个语言共同体在表达中的基本语调和节奏,是一个民族在音乐文化上的标志,成为识别一个民族与另一个民族之间音乐文化差异的重要手段。这些音乐大多具有说唱音乐的性质,口语性强烈明显,节奏性相对较弱,常常可以看出从某些叙述性古歌脱胎的痕迹,按照现代音乐观念其体裁形式介于小调和吟诵调之间,其中藏族的格萨尔“钟恩”说唱艺人吟唱的基本调式、河湟传统花儿以讲史为主的部分最为典型。在对这些叙述性很强的曲调现场记谱的过程中,我们有时甚至无法对其进行最基本的乐句划分,而是完全依照语言自身的节奏行腔。

单一乐句复述体乐段作为音乐原型意象主要存在于一些在今天已经出现变唱现象的传统乐段中,我们现在几乎已经找不到单纯意义上的单一乐句复述体乐段。即使有这样的乐段也只存在于抒情性歌乐,诸如宴席曲等小调当

中,一首这样的歌乐有起承转合四句乐段结构,少数有局部性的句内扩充,而整体乐句句式方整、匀称,在一个八度内组成的音乐旋律框架之内,曲调线条流畅,抒情中带有踏歌的舞韵色彩。

(二) 对应性乐段——音乐原型复合意象

对应性乐段是民间戏曲音乐原型意象中的复合形态,即一个原型意象是由两个有机的部分构成的,一般由两个曲调旋律和终止式的乐句彼此呼应、互为依托而组成,其唱词采用较为固定的分节歌式,乐句与分节根据乐曲表达特定情感和内容的需要而进行划分,或者根据音乐角色的分配进行唱和性质的分配,仿佛硬币的两面,成为一个完整不可分割的组成部分,汉族、藏族、土族、回族的民歌基本都是这种二乐句形式,三句以上的结构也都是在这个基础上反复、变异发展出来的。汉藏对应性乐段的乐句常常是在反复中加上装饰性很强的衬词,使得乐段得以不断扩充,以表现更加丰富的内容,或者在曲调上更显复杂,以彰显歌者的演奏技巧,或者以此来调动和活跃现场的气氛,最为典型的有传统的对唱性花儿、藏族的“勒”,以及来源于汉族小调“莲花落”、撒拉族和土族宴席曲《阿里玛》等的原型。其中藏族民歌的乐段结构在二四两句中的长短相对保持一致,而在单乐句的“勒”(山歌)、“拉伊”(情歌)中则显得较为活泼自由,但是仍然能够表现完整的音乐意象。值得注意的是,高原地区的宴席曲与全国性民间音乐品种“莲花落”嫁接以后,在吸收自己民族音乐元素的基础上,逐渐形成了具有区域特点的旋律类型。在青海汉族传统宴席曲“莲花落”与撒拉族宴席曲“阿里玛”的曲调对比中,我们会发现撒拉族宴席曲“阿里玛”是一个带有对应关系的复叙述体乐段结构,由互换性引子与五个乐句组成一个复合音乐意象:

1=^bE

2.	2	^{4/8} 2.	6	6 1 6 1 6 1	^{3/8} 2.	2.	2.	\		
阿				里			玛			
5 5 1	1 1 1 2	6 0	6. 1 3	2.	4 2 4 5	5.	5 0			
出	来的	叶	叶	是	(阿 里 玛)	绿	绿	的,		
5 6 1	1 1 1 2	6 0	6 3	2.	4 2 4 5	5.	5.	5.		
开	开的	花	儿	是	(阿 里 玛)	红	红	的,		
5 6 1	1 1 1 2	6 0	6 3	2.	4 2 4 5	5.	5.	5.		
落	下的	花	儿	是	(阿 里 玛)	白	白	的		
5 5 6	1 1 1 2	6 0	6 3	2.	4 2 4 5	5.	5 6	6 6 2		
结	下的	果	儿	是	(阿 里 玛)	圆	圆	的 (呀噢)		

音阶主要出现在小调类乐这首宴席曲中的“阿里玛”是撒拉语“海棠”之意。从音律角度看,前四个乐句的音乐材料基本维持不变,为F商调式,

两个乐句中的后一个乐句有向下属调性离调的倾向，最后一个乐句复又转为C角调式，与前面的各乐句之间形成乐句与旋律的对比，使得乐曲整体旋律起伏跳跃，奔放优美，带有三拍舞蹈性节奏。从中可以看出，在一定程度上保留了我北方民族宴席曲民歌特有的叙述性特征，又在音乐结构、调式调性和节奏节拍等方面具有自己的一些特点，较为明显地突破了传统叙事诗格式，有向抒情诗意境发展的趋势，具有已经定型的小调民歌特征。民族民间对应性乐段——音乐原型复合意象大约还有这样一些变体类型：

1. 上下句体乐段：上下句体乐段一般有两个呈对比呼应关系的曲调旋律与终止式乐句组成。其唱词采用内容较为固定的分节形式，较为典型的是蒙古族安代舞中的“笨布菜”等一些来源于民族古老的狩猎祭祀音乐。“笨布菜”的乐段大多采用结构方整的上下句体乐段，乐句的四个小节，在句幅上明显地分为对称的两个部分：

(领唱)	6	<u>1</u>	6	6		5	5	6		(合唱)	2	2	6		5	6	2	
	库伦是个好地方，笨布菜笨布菜																	
(领唱)	2	5	6	2		2	2	5		(合唱)	6	5		5	—			
	山山沟沟有宝藏，啊哈嘴……																	

这些乐段都是非常易于习唱的，一领众和，彼此呼应，情绪互动，欢快活泼。同时，“笨布菜”还常常作为各音乐部件的过渡性结构，充当两首不同内容或曲调的过渡曲目，具有起、承、转、合的作用，非常适应群体性舞蹈的表演。我们认为，这种对应性上下句体乐段一般都是较为古老的民间传承音乐形式，有着很强的原始踏歌痕迹，节奏简单，旋律欢畅，这在青海藏族、土族、撒拉族，以及河湟汉族地区的传统花儿中是十分古老而普遍的音乐意象。

2. 复述性上下句体乐段：这种乐段是以上下句式为基本结构，可进行多次至十数次以上的即兴变化和反复的曲体类型。在复述类型上，这一类曲体脱胎于单一乐句复叙体的基本结构，但是其中的基本旋律形态为上下句式结构，同样具有小调和吟诵调的中介体裁形式特征。这类歌曲的歌词也多为即兴演唱，但是如果由于歌词非常具有感染力和吸引力，就会逐渐固定下来成为上下分节句体乐段。这种曲调在青藏民间十分常见，是各民族的宴席曲，以及汉族的评弦等曲艺演唱者们十分喜欢的音乐程式，如在青海大通土族回族自治县一带十分流行的宴席曲《让我的曲儿添喜欢》：

1=2/4 (稍慢)

2. 3 2 23 | 5 5 6 i | 6 6 6653 | 2 - | 233 2 0 |

抬(呀)起(么)头(啊)儿(哈)看(哎 哟 呀),

6 i i 6 i | 6 6 65 53 | 2·3 3226 | 5 - |

抬 起(么) 头(啊)儿(哈)看 (呀 哟),

56 6 5 | i i 6 5 3 | 5 6 7 6 | 653 2 0 |

满 (乃哎) 壶(呀)里 的 奶 (呀) 茶(哈)

2. 3 5 6 | 6 6 5653 | 2. 3 3226 | 5·

双 手儿 上(呀)席儿里 端 (哪 哟),

56 | 2 2 21 6 | 1216 6 0 | 5 5 i 6 6 | 5 5 3 2 | 56 6 5. 3 |

(哎呀)众(哪)位 们 (哪), 全(哪)全(哪儿) 的 就 坐 (阿)

2 2 3 2 1 6 | 1 2 20 | 5 5 23 32 | 1. 2 3226 | 5 - ||

让我的小曲儿 添(呀)喜(呀哎哈)欢(呀)来。

从歌词上看,内容实际上很简单,只是为了规劝来客饮酒。但是,曲调却非常富于变化,通过大量地运用青海方言歌曲中的衬词,使得曲调顿时变得婉转绵长,层层叠叠,摇曳多姿。其中,上曲每一对乐句都分别以2和低音5作为结束音,上下两句一一对应,由于每句歌词都占据了一对乐句的长度,从而形成了音乐曲调和歌词在结构上并不同步的情况。这类乐段的第一乐句或第一乐段往往有引腔或起兴的作用,之后经过多次重复,歌词多段咏唱,产生多种变体形式。实际上,仔细加以辨别还是能够看出这是在单一乐句结构的基础上,加以扩充变化而产生的结果,较前文所涉及的结构更加复杂,是变体特征复叙性乐段的典型形式。同时,起首调使用歌头、甩腔等开放性拖腔乐句,又保有青海山歌的韵味,音域宽泛,旖旎曲折,且继承了土族叙事古歌的某些风格特征。

3. 三句、四句对应体乐段:一般认为,这类曲体是从上下句体对应乐段演化而来。我们从古典诗歌《诗经》的传统和西北花儿特别是河湟花儿的具体情形考察,这应当是我国非常悠久的音乐曲调体裁类型,是一个原型意象乐句根据角色关系而反复和变化形态。不仅如此,在藏族和西南少数民族中这种乐段也十分常见,而且其原生态的元素更加充分。如藏族的“拉伊”当中三句、四句对应性乐段十分普遍,如锅庄舞歌就是反复上下句以后,形成一上二下的句体结构,而在“莫索”歌舞中每一乐句都反复一次,最后形成二上二下的句体结构。同时,一些带复叙性因素的乐段形式,也常是在一个相对固定的单一乐句基础上经过多次重复性变化,以对比性旋律材料或终止式乐段作为结束句而形成的对应性乐句,这也能说明对应性乐段的原型结构在意象上的复合关系。

（三）起承转合乐段——原型意象的民族性积淀

民族民间歌手在演唱时，为了顺利地演唱一段内容相对完整的曲调，或者根据角色的转换需要改变叙述方式，或者变换演唱旋律和节奏，或者烘托和调动现场气氛，常常运用已经在民族民间积淀已久的乐段或者听众喜闻乐见的乐段作为起承转合。根据我们的考察，这些乐段也常常是将那些在民众中流传已久的原型音乐意象作为过场。换言之，在我们的实际生活中，有一些已经不被我们重视的乐段，——那些被放在两个或者更多音乐旋律中起承上启下过渡性作用的乐段，大多可能是民族音乐中最古老的原型。

1. 二段体：这是青藏地区的藏族民间歌舞中比较成熟的、稳定的结构形态，一般固定在一些集体性歌舞当中，这些歌舞充分考虑了受众参与的同质性、协调性要求，还要考虑参与者情绪调动的循序渐进原则，歌乐旋律和节奏在平缓、简朴中逐渐被调动提升，所以选择二段体的曲调是最为合适的，歌乐多是人们耳熟能详、传承久远的作品，其结构规律体现出较强的程式性原则，歌手演唱、音乐伴舞一般都会遵循由简入繁、由慢板渐而快板、由浑厚质朴逐渐细腻高雅的布局，表现形式也遵循由徒歌、踏歌逐渐趋向器乐化的引子、间奏、变奏、伴奏直到结尾的歌乐结合形式。藏族在这方面表现出更大的天赋和才华，许多藏族舞蹈音乐以及由舞曲衍生的歌曲都有这样的规律，如果谐、锅庄、堆谐、囊玛等无不如此。从中我们能够看出，这与藏族强调族群协调互动的地域性文化生活有着密切的关系。

2. 四句体乐段：第一种情况是高原汉族民间音乐中常见的带鼓点的四句乐段，它一般是在起承转合具体乐段的三四两句之间插入短小的锣鼓点节奏，或在两段可以重复演唱的四句体之间插入锣鼓点间奏；第二种是不带鼓点的四句体乐段，一般在小型的民间曲艺或者小调中较为常见，这种情况在各民族音乐中都较为普遍。青海西蒙古的萨满长调“开场”、安代歌舞中的“霍日亥”都属于这种情形。

3. 多乐句体乐段：它是在四句体乐段基础上演化而成的起承转合乐段。最为常见的手法是采用分割、重复、变奏、加花、穿插等，将原来为四句体乐段的形式扩充为五句以上的乐段，尤以带鼓点的四句体乐段为众，是民族民间乐手、歌手中有较为成形的艺人团体在举行盛大、隆重活动时，一方面为了配合复杂的活动内容，一方面也是把式们展示自己才艺和绝技的一种方式，并且可以借助活动的间歇、过渡、开场等机会即兴发挥、借题发挥，极尽夸饰、炫耀之能事。

值得注意的是，与单一性音乐结构类型相对的繁复性音乐结构在青藏地

区的民族民间音乐中并不多见,诸如变奏体、回旋体、联曲体、板腔体、综合体等内部比较复杂的舞乐歌体裁相对就很少,即使是河湟地区流行的板腔体也更多的是“舶来品”,大多是明清以来随陕西、山西、甘肃一带寓居青海的汉族传入的,到了20世纪50年代以后,随着陕西“易俗社”的成立,板腔体才逐渐为人们所接受,民间流布的区域才进一步扩大。

三、青藏民间戏曲音乐的结构

(一) 音阶调式:汉族传统音乐律学原理的调式可分为宫、商、角、徵、羽五种。它们均属于一定的宫调系统。按照音阶使用的级数来分,又存在二声、三声、四声、五声、六声和七声等音节类型。其中五声以内的使用频率最高,其他都是在附加不同的偏音的基础上形成了七声,如古音阶、新音阶、清商音阶等。一般来说,青藏民间戏曲音乐除少数调式外,大多数音乐的调式在构成原理上与我国民族音乐的情况相同,可见我国民族文化在形成和构成特点上是多元一体的,或者说在民族文化基因的构成上具有的同一性大于差异性特征,而且差异性十分微小,是同一心理质素在音乐上的反映。

从音乐文化的形成上看,青藏民间戏曲音乐总体上呈现出以藏族和汉族为中心的多民族融和的特点。从音乐风格的文化层次上看,青藏民族民间音乐呈现的是“同构共质,多元一体”格局下的“多元并流”特征。而从调式、音阶、旋法、润腔等音乐细部特征分析,这种一致性仍然十分明显。

1. 调式音阶:青藏民间戏曲音乐调式主要以徵调式和商调式为主,与广大的中原、苗蛮、东夷文化所形成的华夏文化保持一致,其次是羽调式和宫调式。在音阶上,虽然各民族音乐的系统中并不存在完整的宫调体系,并在音阶与调式调性上因受语言、文化、思维定势和其他文化因素的影响,存在着一些个性风格上的差异,但是若按我国传统五音定律为依据来考察,各民族中五声音阶调式最为普遍,还有为数不少的六声、七声音阶。

(1) 三(四)声的音阶:一般来说,三(四)声的音阶在某种程度上表现出较为单纯、古朴的原生性、传统性形态、功能和色彩因素特征。主要应用于口语性质较为突出的吟诵类、踏歌类音乐,祭祀性古歌,儿歌,如蒙古族的安代舞乐、藏族的踏歌音乐锅庄、祭祀音乐雍仲,以及一部分民族的弦拨乐,如回族、撒拉族部分地区流行的“口弦”。

(2) 五声音阶:在青藏地区的民歌、舞乐等音乐作品中最普遍的是五声音阶。一般而言,五声音阶主要都是出现在一些较为成熟的、功能较为完满、色彩丰富的表演性、抒情性和娱乐性音乐当中。目前我们所能见到的大多数民族民间乐谱特别是舞乐都是这种类型。

在调式上,在青藏地区主要是宫、商、徵、羽四种五声调式,其中安多藏族以五声音阶的羽调式、商调式居多,徵调式、角调式次之,偶尔有宫调式。为数不多的偏音也主要为了装饰旋律。从音阶色彩上看,安多藏族民歌大多偏重于小调色彩,风格柔和,典型的藏族民歌“勒”就是这样的。“勒”是藏族逢年过节,喜庆丰收时演唱的酒曲。“勒”的旋律以五声音阶作上下级进音程流动,大多数乐曲都以八分音符为基本节拍展开,进行较为自由的散唱:

在藏区海螺的宝座上(藏戏《文成公主》幕间颂曲)

记谱:包恒智

1=F2/4 (3/4)

6 — 3 — 5 5 5 3 5 3 5 6 — 6 6 5 3 5 | ^{2/4} 3 3 3 6 | 3 5 • | 3 — | 1 • 6
 1 | 2 1 2 | 6 — | 6 0 6 | 1 2 1 |
 哦 耶 香呀 热 耶 雅热连 哩
^{3/4} 2 3 6 | ^{2/4} 3 5 • | 3 — | 1 • 6 1 | 2 1 | 6 6 • | 6 — | 6 0 3 | 3 3 5 |
 6 1 2 1 | ^{3/4} 6 1 2 — | ^{2/4} 1 • 6 1 |
 在西藏 金色 的宝 座上呀 端坐着 学识 渊博 的
2 1 2 | 6 — | 0 6 1 | 2 • 1 2 | ^{2/4} 2 3 6 | 3 5 • | 3 — | 1 • 6 1 | ^{3/4} 2 1
6 6 • | ^{2/4} 6 — ||
 学 者 唉 愿 金 顶 者 永 吉 祥 呀

回族主要以角音调式和羽调式居多,一般出现在被称作“干花儿”的回族花儿和宴席曲中,以级进音程为主,更加能体现出宴席上欢快活泼的气氛。不同的是五声音阶和缺角音的五声音阶(有人将其称为四声加角音五声音阶)前者强调羽角两个音,后者则强调徵宫角三个音。所以采用这种与传统青藏民间音乐不同的音阶调式,主要是由于回族宴席曲、回族干花儿在于声调式上与汉藏等民族保持着密切的联系,而在角调式当中则保留着中西亚等阿拉伯地区传来而又中国化了的伊斯兰教吟诵调的某些特征。试举回族花儿《模样咋这么俊了》^①:

① 文化人类学与民俗学资料第六辑·民族民间音乐资料下(内部铅印本),第10页

1=C3/8

记谱: 杜亚雄

$\overset{12}{3} \cdot \mid 3 \ 3 \mid 3 \ 6 \ 5 \mid 5 \ 3 \ 2 \mid 3 \ 2 \ 3 \ i \mid 6 \ 6 \ 3 \mid 3 \ \underline{\dot{3}} \mid \underline{\dot{3}} \ 6 \mid$
 哎 那 白 杨 的 树 儿 哈 谁 栽 下 了, 我 就 叶 叶 儿 呀
 $6 \ 2 \ i \mid i \ 5 \ 5 \mid 3 \cdot \mid 3 \ i \ 0 \ 3 \ 3 \mid 5 \ 3 \ 3 \mid 5 \ 6 \ i \mid 2 \ i \ 2 \ 6 \mid 5 \ 3 \ 0 \mid$
 咋 这 么 嫩 啊 哈 了 也? 哎 你 娘 老 子 把 你 咋 生 哈 了 呀?
 $\underline{\dot{3}} \ 2 \ 3 \ 2 \ 3 \mid \underline{\dot{3}} \ 2 \ i \mid 6 \ 0 \ 6 \mid \underline{\dot{3}} \ 6 \ i \ 6 \mid 6 \ 2 \ i \mid \underline{\dot{3}} \ 5 \ 5 \mid 3 \cdot \mid 3 \ \underline{\dot{3}} \ 0 \mid$
 0 |

哎 哟 阿 哥 的 肉 呀, 你 的 模 样 儿 咋 这 么 俊 呀 哪 哈 了 也。

(3) 七声音阶: 七声音阶主要出现在小调类乐曲当中, 通常是徵式调。一般来说, 其第三级和第七级分别用微降、微升音程, 似乎具有四分之三拍的性质, 一方面似乎在强调五声的正声地位, 但是在音阶排列上又巧妙地将4和7加以运用, 使得原来五声音阶的表现力更加丰富。例如青海地方戏平弦, 在音乐上采用板式变化与曲调联唱相结合的综合体音乐结构。唱腔一般采自民间曲艺音乐和小调音乐, 或在此基础上融合发展。主要唱腔分为苦音和花音两种形式, 其中的苦音腔多是七声音阶的徵调式, 曲调中就是主要依靠4和7两个偏音, 并且其旋律主要在这两个音上有意地停顿, 使得这两个音在旋律进行时呈现出特殊的音程关系, 于是在听觉上就造成了伤感的调性色彩。

2. 旋法: 青藏民间戏曲的曲调常常以主音及其上方四度音和下方四度音为主干, 常见的旋法程式有2—5—i和6—2—5等几种形式(6为低音), 有学者将其命名为“双四度音调结构”, 是十分常见的旋法, 河湟花儿、藏族民歌(包括勒、拉伊、谐贝勒、婚礼歌宁勒、达嘎唱的角勒、僧侣道歌啞呀、玛尼颂歌), 在曲调一开始就出现, 且连篇累牍, 甚至一贯到底。有时由一个徵宫商三个音组成, 然后再通过数度反复, 构成双四度音调, 偶尔出现的羽调式并不参与, 只起过程音的作用。

青藏各族的花儿旋法以商徵型四声腔调最为典型, 商徵二音的连续四度上行和结尾处主音的小二度下滑, 同时大跳的旋法也被广泛运用, 2~6、3~7、2~i、2~2(后者为高音)及其反向进行都非常普遍。藏族民歌的旋法以小跳结合级进为主要特征, 情况与花儿大致相似。最典型的是小三度加级进构成三音组合结构, 旋律上行级进分别有5 6 1、6 1 2、3 5 6几种。还有旋律下性级进时, 以四度跳下结合级进较为典型, 分别有6 3 2、5 2 1、2 6 5等, 四度跳下以后也可出现回头形式, 分别有1 5 6、2 6 1等。尤其在安多地区的藏族民歌中这种情况最为普遍, 无论调式怎样, 由三音组成的音组是旋法的核心, 结束时常又呈下行旋法。以三音为核心向外扩展时, 可以获得各

种丰富多彩的旋律组合。青藏各族的旋律走向以由低到高循序渐进为主要特点,到达高处以后又时常出现延长音,延长音又常常是调式的主干音或者属音,环绕下降,直至下行结束在调式的主干音上,也有继续环绕爬高停于高音,形成青藏民歌开阔嘹亮的风格,常人的音高一般都无法企及。

3. 润腔:青藏地区的民歌音乐唱家们有意识地使用一些涩滞或者不甚圆润的音色,听起来有高远苍凉的感觉,有的还有一股愁苦之感,有时也通过换气、换词之机制造一唱三叹之感,使得这种音色有着动人心魄的穿透力,这种音节调式的应用一直延续到青藏高原边缘的河陇一带和河套上游。同时青藏地区的民歌特别是山歌类型,在音色上常使用真假声结合的演唱方法,而且假声的时值延续得比河陇、河套一带的山歌还要长一些。

甩音是指音调下行过程中,有意识地加入一些时值短促反向上行的装饰音的一种方法。在甩音的运用上,青藏地区的民歌一般都用假声来演唱,其时值看上去要比记谱反映出来的还要短促一些,甩过之后即行离开;还有一些甩音情况是出现在整个音乐中时值较长的拖腔后面,甩音的时值较上述的情形还要长一些,用假声有意地突出虚实的对比,产生出十分生动的旋律,其他在低音区域甩音一般被装饰在音高的上方四度,使得青藏民歌旋法与整个西北民歌色彩区的音调结构相吻合。

(二) 节奏节拍:青藏民间戏曲音乐的节奏从民歌、舞乐等多方面考察,基本上仍然遵循中国传统音乐规律,以散节拍为主,这是长期的整体地域环境造成的文化心理素质的历史积累。相对而言,青藏各族民歌当中花儿的节奏算是最规整的了,慢调的四四格式、快调的三四格式都有各自的基本格式,曲式也是如此:常见的上下两个长句中间加一个带有称谓性质的短句或重复性短句,组成俗称两担水的六句式。但是,这种情况在青藏地区并不就是绝对化的,青藏各族的民间音乐节奏总体上还是以在规整中有变化,接近散节拍和散节拍的情形还是最多。

在藏族民歌里常见的节拍运用有两种:一类是用偶、奇数节拍和偶奇数混合节拍,另一类则是散节拍,而且无论哪一种的强拍也不是非常有规律地出现,田野作业时很难人为地划分强音。其实,在各族民歌当中,无拘无束,自由舒展地歌唱才是民歌真正的本质特征。藏族民歌从藏语的语言规律上看,最为典型的节奏布局还是前长后短、前紧后松,以及自由节奏较为普遍的运用。在舞乐当中,这种短长结合的形式也比较多,而且能从传统叙事古歌或者踏歌的节奏类型“X X · X X ·”中找到最初的痕迹,但与西南地区的少数民族,诸如傈僳族、白族,北方地区少数民族鄂伦春、鄂温克、满等的情形

刚好相反相成。具体到节拍当中, 青藏各族的音乐应用最多的还是 2/4、3/4、以及 4/4 等常规性的节拍, 非常规的有 3/8, 以及上述几种节拍的套用。除了这些规整性节拍外, 自由节拍很少在舞乐当中运用。相对而言只有小调当中的节拍才会比较规整, 但是节拍的类型非常丰富, 并且分布均匀, 在变化中追求统一, 在统一中又富于变化。

民族民间音乐是一种精神文化事象, 是人类为了表情达意、交流信息而创造的和选择的, 以声音为表现媒体和载体的、超越语词功能的系统化的行为方式——一种在空间传播的时间艺术。青藏地区的音乐节奏常常有超出整齐划一的“弹性”, 留有待人填补的“空白”, 这与青藏文化的特质有着密切的关系, 如果说整齐的、快节奏的音乐让人有舞动、行动之感, 那么青藏音乐则是消除肢体以外动作, 让内心的动荡在脉搏平静的跳动中得以安稳, 这样的音乐强化的是作为人的文化主体性, 令人走向深沉的冥想。

第三节 青藏民间戏曲音乐的审美倾向

我国古典音乐著作《乐记》说: “情动于中, 故形于声。”音乐是人类情感的载体, 人们的喜、怒、哀、乐、敬、爱、憎等情感都可以通过音乐表达, 音乐比语言更能深入、丰富地表现情感, 音乐更具有深刻而特殊的审美形式。但是, 二十世纪以来, 在跨文化的背景下, 人们开始拷问这样两个问题: 什么是一种文化特有的? 在较深的分析层面, 什么是人类普遍具有的? 特别是面对不同的音乐文化, 以往传统的美学范畴和美学理论都不足以揭示不同环境生态、不同社会背景、不同社会群体产生的音乐类型——“审美形式”, 越来越多的西方美学家和文艺理论家都认识到音乐具有很强的民族差异性, 于是出现了“作为艺术作品理论的美学”和“作为感觉和知觉过程和认识的美学”两条并行的研究体系, 来解读“艺术是人类情感的符号创造”的定义和“有表现力的形式”的概念(美国人类学家苏珊·朗格语)。这其中的主要原因在于音乐本身的美学在“同构共质”的共性特征下, 还具有情感表达的丰富性、形象塑造的朦胧性、艺术表现的动感性等具体的审美差异性, 为此, 音乐美学研究者纷纷提出要重新建构当代音乐美学研究体系的学术主张^①, 指

^① (美) J. H. K. 恩克迪亚著, 管建华译: 《音乐民族学研究的美学层面》, 中国音乐, 1991 年版, 第 15 页。

出要关注感觉视觉方式的美学原理（阿坎，1982），重视审美实践的性质（迈尔，1967）。综合中外民族音乐特别是民间音乐研究的观点，我们认为民族的和民间的音乐审美研究应当将音乐放置在深广的中国多民族文化背景当中，用文化人类学、民俗学、民族学，以及宗教学的理论和方法研究青藏民间戏曲音乐的美学特点和规律，尤其要立足音乐特有的范畴研究音乐审美的内涵：

——音调体系和特殊声音选择（声乐的和器乐的），或者特殊的声音特色的强调：音高、音色、时值、振幅以及无声（或称空白）；

——音乐中的结构运用；

——特定的声音表达方式（日常声噪、假声）或者特殊的乐音、节奏、装饰和特殊的结构设计形态；

——音乐言语的具体运用和体现；

——特定的表演实践；

——展示的方式（包括习俗、歌词、舞蹈、器具如乐器、面具、姿态和演奏细节）；

——联系音乐的音乐和想象（包括传播、问题现象、借用现象等）以及相关的参考；

——与音乐参与者或接受者的关系、背景等。

我们通常说，音乐是没有国界的。但是，中国人也早就说过：“唱曲说书各有异，文野华朴韵不同”。民族民间音乐不仅有着各自迥异的类型样式，在格调有雅俗之分，就其本质来说，音乐更是一个民族文化的集中体现或高度凝结，就一个地区、一个民族来说，不仅要考察音乐表现的情感是什么或者有哪些，更要考察这些情感是如何被表达出来的。

一、从音色看

我们已在前文中指出，传统美学理论在面对民族、民间音乐时常常显得很苍白，主要是由于它们所反映出来的个性特征总是多于共性特征，有着自己独特的民族文化特点和审美倾向。在音色上，青藏地区民间戏曲音乐主要表现在大量原生态族性歌腔的保留，重视运用噪声，强调人声音色的地位，偏重清、新、透、亮的色调等方面。

1. 大量原生态族性歌腔的保留：人是在社会中生活的。人的一切要求必然受到社会的影响和社会的制约，因而具有社会性，并因为“每个人都在特定的社会系统之中生活，而打上了社会的烙印”。美，是一种社会现象，是人类社会实践的产物，是随着实践的发展而发展的。青藏地区的民间音乐就是这一特定区域社会系统的文化产物，它的各类音乐中有许多音腔都是原生态

的——“族性歌腔”，这些“族性歌腔”以音乐文化原型的形态存在于青藏地区的各个民族当中。从音乐结构的类型上看，青藏地区的“族性歌腔”是青藏民族民间音乐创编和传承的源头，我们在对各种丰富多彩的民族民间音乐形式、曲调的解读当中，都能找到属于某个特定区域、某个特定民族原生态的音调、曲调、音阶等等。它们以音乐原型的形式潜藏在音乐的某个乐句、乐段，或者一段衬词、一个拖腔、一个调式当中，成为该地区、该民族的标志化、符号化的音乐成分。从音乐的题材类型中，我们又能看到许多民族民间音乐的发生、发展，或者传承、变异，总是体现出一定的历时性规律，诸如音乐的“同题现象”、“同调现象”等，即某些音乐尽管在传承的区域上、范围上，音乐所表达的内容上、形象上有着较大的距离，但是在曲调、旋律、音阶、旋法等方面却有着千丝万缕的联系。“族性歌腔”的概念是针对我国音乐审美的特质，用以解读我国民歌具有代表意义的标志性、民族性歌腔。

2. 重视噪声的运用：从乐器上看，民族乐器主要包括吹拉弹唱四类。其中，打击乐器产生最早，而且地位最为重要。在青海的乐都柳湾、同德宗日等地的遗址中，考古学者发现的乐器中有陶鼓、骨笛、陶埙等，其中陶鼓的数量是最多的。其制作大约需经过这样两道手续：先制作空腹的陶制共鸣腔，其后在共鸣腔两端的平面上钻眼。通过实验考古学的方法，我们在当地进行了复原，其形制有两种：一种为全陶：就是在一个阔腹的陶罐底部钻出数量不等的气眼，用手拍打敲击发出声音。这种乐器似乎是一物多用的，既可以当烹煮的炊具，又可以当演奏的乐器。另一种为蒙皮陶鼓：将陶罐的底部去掉，在其口沿实现钻眼，带陶器烧制完成以后，将兽皮通过钻好的洞眼蒙在上面，形成一个鼓面的陶鼓。这可能是专用的乐器。陶鼓可能是继木鼓^①之后，我国最早的打击乐器。借助对青藏地区的岩画、壁画、文献、出土文物，以及民间仍然流行的乐器的考察，打击乐器的确是青藏高原最古老，而且是最重要的乐器合奏形式之一。青藏高原的乐器合奏形式中，打击乐器在比例上与专家的统计非常接近，占到了72%。^②

从演唱方式上看，青藏地区的民间戏曲音乐在音色运用上有时非常类似我国的戏曲中“云遮月”演唱流派的味道，就是在沙哑的嗓音与圆润的乐音

① 截取一段木头，将树干部分掏空，用石块或木棒击打的乐器。这种乐器和演奏方式至今在西南少数民族的音乐演奏形式中还能看到。

② 根据汤普林先生在《中国乐器组合录》的统计，通过对1084种不同乐器合奏形式的考察，其中有837种打击乐器，占总数的77%。

之间有意识地制造清浊的音色对比,从而表现月光在云端穿行时忽明忽暗的意境,表现力十分突出,深受听众欢迎。例如青海秦腔的女性演员常常在高亢嘹亮的演唱中夹杂一定的沙哑声色,以增加女性嗓音的深沉、沉着,深得广大戏迷的喜爱。在河湟花儿、藏族拉伊等歌曲的演唱中有意识地使用真假声交替演唱,利用拔尖的高音所产生的噪音音色,故意制造一种忽远忽近的空间感,声音逐渐爬高提升,非常具有穿透力。

在器乐演奏上,青藏地区的民间戏曲音乐有时在乐音组合上并不追求的旋律、节奏的整齐划一,反而更注重乐器本身发出或铿锵、或浑厚、或庄严、或辽远的声音。在藏戏和其他寺院的宗教音乐中,铜号低沉、厚重、苍劲的长音,通常都并不与海螺、羯鼓、比汪等乐器协奏,而是以单一、不换气、不规则的——噪音音色本身独立存在,强调音色的音程长度、音质的力度、音域的宽度,营造一种庄严、肃穆的神圣氛围,起到引领人们臣服、皈依宗教的作用。待到铜号使众人的内心在震撼中臣服之际,才会有锣、钹、铃等音乐有节奏地与朗朗的诵经声相合拍,在前后的对比中后者又营造一种悦耳的轻盈、梦幻的境界,让人们的内心又充满神往和幻想。这种情势的处理,乐器虽然没有相互配合,形成错落有致的局面,但是却非常符合藏传佛教在哲学上追求“味”的观念,符合佛教营造的“三界”景象,使人们的情感层层叠加,灵魂在轮回般的上升中得以荡涤、超脱。

二、从文化层面看

关于歌曲的民间音乐原型问题研究,传统母题歌腔的原型研究,主要集中在音乐同题、异调和变调问题的研究,我们认为还应该关注那些在抒情传统中在某种原型音乐意象基础上增加其他乐句、乐句变调等形式,逐渐形成某种相对固定抒情模式或主题内容的“音乐抒情母题”(Music of lyrical motif)。

有经验的花儿歌手以及花儿串班,都知道传统花儿中的讲史部分(一般称作本子歌或本子花儿)是最能考验歌手水平的,这主要是由于其内容多、歌词长、声嗓的持续性表演要求高,更重要的是复杂多样的曲令难以掌握。事实上,河湟花儿经过近千年的传承已经是一种高度自觉和程式化的民歌形式,形成了独具风格的格律。过去人们为了获得生活上的保障,就必须花大力气去学习和掌握花儿的格律。一个有经验的花儿把式常常是在千辛万苦中掌握了花儿的各种演唱格律,熟记了多种多样的曲谱、歌词,特别是其中演唱的乐句、乐段程式,直到能够随心所欲、出神入化地根据现场的实际情况和观众的临时要求出口成章,才能成为远近闻名的大唱家。过去,我们对花

儿和许多民族民间艺人的演唱有着这样那样的猜测和断想，对歌手特别是花儿把式或大家的技艺表现出由衷的敬佩，却始终弄不清楚其中的奥妙。

现在，我们借助民间口头诗学理论，特别是“帕里-洛德理论”，已经能够比较好地解开其中的谜题，那就是每一种音乐的背后常常有一个被习惯传承下来的演唱程式，民间艺人就是经过刻苦的训练，掌握了民歌、史诗的讲唱规律——口头程式。青藏高原长期处于没有文字可资使用的环境下，音乐的实际功能要远比今天丰富，它被大量地保留在“口头传统”（oral tradition），俨然成为历史（神话史诗）、宗教（信仰仪式）、社会生活、族群关系的文化载体，而这些文化几乎都以民间音乐或者口头诗歌（oral poetry）来记录和表达。从文化上考察音乐，作口头诗学（oral poetics）作为一种研究视角，也是一种方法论系统，民间音乐实际上始终与口头诗歌，以及其他民间口头文类或口头表演样式有着极为密切的关系。青藏高原这个口语交际还占据着信息传递基本渠道的地区，在许多“地方性知识”（local knowledge）体系中，音乐、诗歌、舞蹈的概念和分类与我们所熟悉的分类系统就有相当的差别。即使在诗歌韵律的功能和作用方面，有时更多地出于韵文体便于学习和记忆的特点，而并不总是出于音韵美感的考虑。具有深意的是，欧美的文学研究家、人类学家、民俗学家等，通过对“荷马问题”的重新解答，引发了对包括民间音乐创作法则的思考。国内介绍最多的是“民族志诗学”（Ethnopoetics）背景下的“口头程式理论”（又作“帕里-洛德理论”，即 Oral Formulaic Theory, or Parry-Lord Theory）及其“口头性”（orality）、“传统性指涉”（traditional referentiality）等问题。

随着研究的深入，我们已经发现民族民间音乐中保留了许多原生文化方式的“族性歌腔”，它是构成一个民族的“声音范型”（sound pattern），令我们感兴趣的是这种声音范式具有强烈的引导作用。我们知道的蒙古族歌谣、史诗在一个乐段中一般都使用句首韵，这是蒙古族诗歌和叙事歌曲的主要特征。一个歌手的表演常常会受到句首韵韵式的引导，它具有的是引导记忆的功能，一个冗长的乐段和叙述情节被他口若悬河地咏唱下来，主要依赖的就是句首韵的提示，而记忆一旦发生困难也是由于其记忆发生了障碍，造成他表演中的口误，这实际上很多时候都是将各种引导混淆造成的，其他民间歌手在即兴表演和创作时，这种特点也时有发生。

青藏民族音乐对应性乐段具有“平行式”特点。在音乐的具体运用中，我们所说的对应性乐段的大量使用。事实上，对应性乐段实际上是一种平行式（parallelism）音乐表现手法，就如汉语传统中的排比、对偶等手法，是民

间歌手特别喜爱的手段，这当然也是一类平行式。这种做法最基本的作用对演唱者来说，具有便于谐韵，紧扣旋律的要求进行创作表演；对于听众来说，则具有记忆的“唤醒功能”，使得在场的听众能够与演唱者、其他听众的情感和激情趋同，形成一个统一的、可互动的“吟唱空间”，使演唱具有仪式化的庄严，反过来对于听众的心灵洗礼和净化功能会最大程度地提升，审美意义进一步加强。

民族音乐的句式的具有高度的“俭省”（thrift）特征。我们在研究中发现，一个受人尊敬的歌手，他总是对传唱已久的句式（其实就是曲令、曲牌，以及传统的旋律、原始歌腔）情有独钟，而对于所谓新句式（个人创作的、新颖的、为自己喜爱的，或者其他歌手创作的）不仅使用小心翼翼而且十分有限，其存在的实际数量其实也比较有限，换言之，但凡他有现成的表达方法，他就绝不试图寻找所谓“新颖”的表达句式。这种俭省实际上也有其深刻的文化意含：从接受者那里看，日常状态下的听众更喜欢欣赏歌把式们的“保留节目”，这样更能让他们的心理在共鸣和回味中得到抚慰，在欣赏中，他们沉浸在美好回忆带来的“被唤醒状态”中，这又成为当下、此刻情感激荡的累积性起点；对于演唱者来说，他们稔熟听众的这些心理，他只有小心和热情地“激活”这些“记忆”，并在这个基础上带来更多的丰富内容，使人们在音乐的狂欢“饕餮”中沉醉。

青藏民族音乐表述具有显著的“冗余”（redundance）特征。所谓冗余是指民族音乐的表达中从不避重复，不嫌冗赘。从欣赏者角度看，重复和冗赘对于书面阅读而言几乎是不堪忍受的，但是在民间（包括儿童音乐，如歌谣、童谚）不厌其烦的重复和冗赘，对于聆听而言则恰恰相反：人们在时间的线性顺序中顺畅地排列的语词，或者在一个叙述唱腔中不断加入一个熟悉的词语，而这种反复的出现，才能够在歌者与听者、听众与听众心灵之间，建立起各个单元所提供的记忆、心理、情感方面的紧密关联。进一步说，这是口语思维的特点造成的。处在口头文化传承场阈的人们，对于音乐的喜爱更多地与他们自身的经历和实践有关，而不是来自于创作者自身的推理和演绎。其思维和表述特点大略可以归结为：添加而非递进，聚合而非分析，冗赘或“复言”的叙述而非判断的直言，记忆的保守和传统的承续而非记忆的再造和新鲜的创造，情境化而非抽象化，是对抗的格调、设身处地与积极参与，是动态下的平衡等等，更加贴近日常状态下的民间生活世界。有了对这种出自口传的思维和表述特点的深入分析，再去理解口头诗歌的若干属性时，就会容易一些。

民族民间音乐具有鲜明的表演特征。在音乐表述的单元设定上,歌手更多地使用“诗行”(即前文所说的对应性乐段和复述性乐段)作为一个表述单元,若按照蒙古族、土族和藏族长篇叙事歌手的说法理解,一个诗行较多地与“一口话”相重叠。这个对应性或者复述性的乐段(或诗行),不是文人书面表达中的那个整齐排列的成串印刷字符,而是在表演中,与歌腔、韵律、格律等紧密结合着的单元。

这就牵涉到表演的问题。表演中的韵文文本,多数时候也会按照格律的要求,形成相对严整的韵律节拍。那些乐段(或诗行)按照一定的规律大量铺排,书写下来也许没法做到整齐的,而在“听上去”的过程中是相当规整的,而且充满了激情和气势。要知道,在歌手的演唱中,歌手往往靠拉长元音和尾音的音调,增加过渡性的衬词,从而在韵律上找齐,使得未必“整齐”的字词数量和节拍之间,有一定的缓冲弹性,使演唱得以完整而有节奏感。从创作环节看,那些大型的民间叙述如史诗的歌咏,实际上并不是什么“神授”或者“顿悟”而自由“创编”的,我们认为这些通常都是在表演的现场即兴完成的,即每一次的表演都只是一个表演的文本,我们在实际记录中看到那么多的“互文”(intertexts)现象和“异文”实际上就是这样造成的,演唱者在演唱过程中总是将具体的情境结合起来,而他运用的总是那些被人们耳熟能详的“程式化”演唱模式,他杰出的才华在于对这些部件和构件,能够按照模式的要求加以组合和拼装,能够按照当下的具体情境予以取舍和选择。

就民族民间音乐的创作、传播、接受过程来看实际上是同一的“在场”性表达,民间音乐的形成和创作过程,有听众的直接介入,有现场听众的反应所带来的影响,还有听众的情绪和对表演的反应等都会作用于歌手的表演,从而影响到叙事的长度、细节繁简修饰的程度、表演和语词运用的夸张力度等等,甚至会影响到故事的结构,这样音乐的曲令、调式、乐段、旋律、停顿等在具体的选择、运用、转换等过程中也会随之发生变化。当然,听众的构成成分,也会影响到故事主人公的身份定位,这样歌手也会根据现场情境的规定,调整故事的主人公和故事的结构,选择这个社区、族群、民族喜爱的音乐呈现方式去悄无声息地调整,以迎合听众的实际需求。

“程式”(formula)最早来源于表演中的一个词语,由于音乐与表演的不可分割性,逐渐成为包含整个民间艺术领域的一个核心特征。程式有一个基本的特性就是它必须是被反复使用的只言片语。在音乐中这个被反复使用的“只言片语”就是我们所指的“原型歌腔”,但其作用不是为了单纯的重复,

而是为了构造乐段（或诗行）。换句话说，它是在传统中形成的、具有固定涵义（往往还具有特定的韵律格式）的现成表达式。这些表达式是代代相传的，一位合格的歌手或者一个受人尊敬的歌手，需要反复地学习和储备大量的“只言片语”。在具体的田野实践中，我们认为程式的涵义远比想象的复杂。在我们看来，在这个字面涵义的背后，至少还包含有“传统性指涉”（traditional referentiality）。正如红色为汉族所喜爱，而白色在青藏民族备受欢迎一样，当汉族认为将一个拖长的音调放在句尾是最合适的时候（如京剧的句段的尾音），而在青藏高原各族那里则更喜欢在句首使用，相反在句尾的长调却很少，句尾调都非常短，甚至戛然而止。一方面是由于高原气候环境下，长调在句首以暂时停歇的方式，在乐句之间可以比较容易地适时调整换气，而在句尾拖腔换气则存在困难。另一方面，唯其如此才能在听者在听到歌声内容之前先被唤起和吸引，使歌手在感情上有了一个很好的酝酿，听者在感情上有了一个适当的情绪准备，形成音乐的“对话模式”或者“对话情境”。往往被我们认为在中原文化语境下的“不恰当”的“只言片语”，在这里却是不可或缺且是最“恰当”的。这种传统性的指涉，如果通过阅读文本是无法明白的，甚至连记录都是困难的。在这个意义上说，对于民族民间音乐的阐释，应当更多地依赖民族民间音乐传统所植根的那片文化沃土，仅从记录下来的阅读文本本身的阐释和分析，则很难企及变化多端的口述文本的真正意义和实际效果，而这恰恰是民族民间音乐的学理所在和魅力所在。而那些在文本阅读时让“读者”感到突兀的表述，对于有经验的歌手和听众而言根本不是什么问题，他们反而迷狂地沉浸在其中，实际上他们是真正置身于传统中的信息接收者，他们十分了然而自然地知道怎样理解这些“只言片语”背后蕴涵的传统性指涉。

第八章

青藏民间戏曲的文化人类学思考

第一节 从青藏出发：戏曲传统观念的反拨与思考

中国戏剧研究基本上没有超出传统“曲学”范畴，以往论者都试图将原本作为俗文化重要组成部分的戏曲，只选择其中的词曲（甚至只要词不要曲）纳入精英审美的范畴，并升格为知识分子的身份标示和特权，致使戏曲研究剥离了其依托的母体文化。

明末清初，为我国戏曲研究肇始。明末崇祯进士周亮工（1612～1672）专注于“曲本位”抑或“文学本位”，即只论曲词、韵律、唱法、作（曲）法（《因树屋书影》，清康熙六年刻本），李渔（1611～1680）则把结构放在第一位，王国维（1877年～1927年）提出“以歌舞演故事”的戏剧概念（《宋元戏曲史》，1927），试图把戏曲从诗、词、散曲等韵文中独立出来的“活剥”阶段，总体的眼光还是文学体裁的建构。静安先生最大的贡献在于首次以文化史家眼光，运用国学考证的方式，推演认为我国从上古到元代均存在“泛戏剧”的形态，指出“西域文化对戏曲的重大影响”，使中国戏曲史在我国成为一门独立的研究学科（康保成《傩戏艺术源流》）。其后百年，主流观点仍然只论曲中词，不问戏本体。间或有“只言‘戏’而不论‘曲’”（任中敏《唐戏弄》、孙楷第《傀儡戏考源》），而对于“构成戏剧的东西，‘舞’是主要的，‘歌’是次要的”认识明显不足，造成我国戏曲抑或戏剧研究，处在“不知道‘戏曲’是‘戏’，只知道它是‘曲’，尽在词曲的声律和辞藻上面兜圈子”^①的境地，尤其对于戏曲作为一种口承的社会叙事的文化功能几乎无人涉足，缺乏应有的认识，致使我们对于中国戏曲史的认识仍然

^① 董每戡著：《说剧》，人民文学出版社1983年版，第11页。

以“宋元南戏与杂剧——明清传奇之昆弋两腔——花部之皮黄及其他地方戏——话剧输入”为基本线索的精英文学建构和分类方式。

根据调查和理解,我们对于青藏戏曲乃至中国戏剧的研究若要取得新的进展,就不得不从三个方向突围:第一,从“书斋”本位突围。即改变传统戏曲研究注重曲的案头审美和剧本等文献、文本的考据,以单纯的时间度来排列中国戏曲发展历程的思维,关注戏曲与民俗和宗教密切而深刻的关系,代之以田野在场,在原生文化的背景下,通过观照我们民族鲜活、厚重的原生文化方式,以逻辑还原而不仅仅是时间还原、以文化“深描”而不仅仅是文学建构的思维,重新认识中国戏曲的源流和发展规律。第二,从“曲学”本位突围。即出离传统戏曲研究注重以中原戏曲为核心的城市“剧场戏剧”和汉族“文人戏剧”为基本范式的研究理路,尤其要突破中国戏曲研究唯一定格在“曲学”的传统,将目光投向更加广阔的社会文化空间,关注孕育和催生了中国戏曲的广袤文化空间,考察、研究和挖掘在我国各个区域特别是“精英视域”和“内陆思维”之外的农村、牧区的信仰(或称祭祀)戏曲、民间戏曲及其濒于灭绝的多民族戏剧品种。第三,从“西方”范式突围。从西方经典戏剧理论重视情节表现中的戏剧冲突和人物形象塑造刻画的“传统”思维中走出来,通过扎实艰苦的田野工作和脱离偏狭的案头反思,全面总结民族民间戏剧光辉的、伟大的成就,感悟其中的博大精深,以及丰富的规律和特点。研究中国戏曲的根本在于要从中国戏曲产生的环境(区域的人文地理)、空间的关系(区域的人文关系)、演化的道路(区域的戏曲自身演化规律)三者所构成的社会存在模式出发,充分认识中国戏曲始终是一个自足的社会文化体系,始终沿着中国文化所独有的规律在顽强地发展。在这个意义上说,戏曲尤其是青藏民间戏曲是历史传承下来以“动态语言符号”为基本表现形式的一种社会存在模式,是高原民族的文化载体和观念表象。简言之,民间戏曲尤其是原生态民间戏曲作为跨时空的动态生活诗学,是族群内部储存和释放基本价值观念、生活态度和生活方式,族群间彼此宣示各自的文化、彼此开展交流,以保持自身存续和发展的知识系统。

青藏民间戏曲本质上讲是源于高原原生文化方式中的民间俗信与世俗化的宗教仪式。包括民间信仰中的神圣叙事和宗教理念的庄严呈现,各族群价值观念、生活态度、生活方式的文化共享和社会表达,是高原各民族的生活哲学和生活策略,是用以解释、操作和规约族群信仰、存在和发展的、自足的区域性地方知识。

第二节 青藏民间戏曲发生学原理

一、文化的选择：青藏戏曲的文化特质（Culture trait）源于高原特殊的自然生态格局。首先，自然的规定性决定了青藏戏曲的原生文化方式。青藏地区首先是一个多元文化并存的文化区域，诸多的文化特质都是这样的区域格局中完成其基本原型和原初样态。在该区域内山水相隔，各自的文化处在一个彼此相邻又彼此区隔的自然空间里，既相对独立又彼此影响。青藏高原高峻、博大、广阔，与人的生存相关的自然地理特征主要就是干燥、寒冷、缺氧。这样一个气候严峻，环境险恶，生存条件极端恶劣的自然中，对于牧场、农田等基本生活资料的来源和土地、集镇、寺院生活空间的选择多数时候都取决于自然的规定性，而不取决于人为的主动选择。——即使是与邻近的任何一个自然区域或者文化区域相比，生存的压力都远远超越了生活可能的选择。对自然的适应超过了对自然的选择，适应始终是第一位的。这也造就了高原民族千百年来始终以“大散居，小聚居”的形式棋盘点状分布，其丰富和复杂的文化传统均以族群为单位甚至人数更少的部族、氏族、家族等聚落或者村落中存在和传承。这些社群内部的文化特质，首先按照高原人文地理的规定性形成了具有结构性关系的独立整体。在同一个文化区域或者同一族群内部的文化，具有了一致性的内在气质和质素，即族群内部具有一致的思想和行为。从外部观察，拥有不同文化的族群对于自然环境所呈现的价值判断和行为风格也就截然迥异，差异十分明显，甚至这种差异是具有根本性的。在高原南部的喜马拉雅南北麓，人们都将牛视为“神圣动物”加以崇拜，有关的“牛文化”都非常发达，物质生活方面，牛作为基本的劳动、运输工具和生活来源；精神生活层面，则有牛崇拜、牛节日，尼泊尔有每年八月举行的“母牛节”、藏区有每年春播时的耕牛节（亦称春播节）、藏历六七月间的“雪顿节”（亦称牦牛酸奶节）等，关于牛的歌、乐、舞乃至戏曲（藏族的“劝耕”和“羌姆”、土族的“纳顿”）以及大量丰富的口传叙事文学等“既定禀赋”，从而形成了一个围绕着牛而形成的文化丛体，最终发展成为这一地区人们维系生活的地方知识（local knowledge）系统。但是，南麓的尼泊尔和印度是禁止杀牛的，尼泊尔甚至以法令的形式规定，宰杀野牛以谋杀罪论处，而北麓的西藏地区甚至扩大到整个藏区，人们崇拜牛，但绝不是“敬而远之”，而是既将牛头悬于屋顶供奉，还将肉、乳、酪、皮、毛作为主

要的食物和器用来源,实用主义的态度十分浓郁。即使是古代,吐蕃及其属国附国、女国和羊同都有以牛作为祭祀对象的古老传统。《隋书》载:“附国者,蜀郡西北二千余里,即汉之南夷也……有死者……死家杀牛,亲族以猪酒相遗,共饮啖而瘞之。……立木为祖父神而事之”,甚至吐蕃以前的“宕昌、党项,皆三年一相聚,杀牛羊以祭天”^①,牛是盟誓仪式上的牺牲贡献。在日常生活中,牛被作为商品抵押物或者交换的等价物,“国有重罪者,罚牛。”^②。虽然只有一山之隔,所谓牛的命运截然不同。

我们认为,讨论民间戏曲的产生起于何时并不重要,而应该是因何而起的问题。任何一种文化都是动态的,其发展是作为社会体系的一个组成部分而存在,那些自然状态下建立起来的对与事物的基本态度会逐渐转换为信仰,作为人们社会关系的基本准则,与生命繁殖、财富承续的基本法则相融合,文化的核心部分逐渐聚拢,成为由家庭血缘关系扩大到家族、氏族、部族乃至某一地区的人群共同遵守和保护的文化——族群的基本价值观和生活方式,而戏曲最原初的形态就是在这样的文化背景下产生的。人们无意识地聚集在一起,通过有节律的呼告倾诉,通过有寄托的模拟回顾,只为生命而庄重,只为生命而祷告,最终汇聚成为人们共同遵守的仪式性生活。人类早在三万年前就已经存在的丰收祷祝行为,亦即以自然崇拜为对象,以岁时节气的转换为契机,以禳灾去祟为诉求,祷祝五谷丰登、人畜平安的雩仪。这种逐渐仪式化的行为在青藏高原一直延续到现在被我们称之为“雩” (village shaman's trance - dance) 的仪式表演。“在中国,如同在世界任何地方,宗教仪式在任何时候,包括现代,都可能发展为戏剧,决定戏剧发展的各种因素,不必求诸于遥远的过去,它们在今天还仍然活跃着。”^③有所不同的是,我们以为这些作为戏曲的仪式多蕴藏在尚属不成体系的——信仰仪式当中,而不独在被称为教义、教理和教仪都已经完备的“宗教仪式”。漫长的时代变迁,为了使族群能够维系和发展,族群的文化精神便以追求一致性和纯正性的方式与之相适应,丰富多彩的文化形态也成为确定族群的边界、控制内部关系的信仰系统、解释系统、操作系统。当无意识的仪范转变为有意识的仪式,民间戏曲的雏形就此形成。

① (唐)魏徵等撰《隋书·西域传》(八十三卷),中华书局,2008年4月版。

② (唐)魏徵等撰:《隋书·西域传》(八十三卷),中华书局,2008年4月版。

③ (英)龙彼得著,王秋桂等译:《中国戏剧源于宗教仪式考》,台北《中外文学》(七卷十二期)。另龙彼得著,王秋桂、苏友贞译《中国戏剧源于宗教仪典考》,《中国文学论著译丛》,台湾学生书局,1985版。

二、文化的适应：从外部以比较的眼光看，文化相对于族群之间而言，有相对独立和完整的中心内地带，我们称之为文化核心区域。以这个核心为原点，以自然山水划定的最大交往距离的客观规定性为半径，存在着具有同质、同构特征的区域文化，是一个相对稳定的“文化板块”或“文化版图”，是文化的原生区域。在这样的一个相对独立的文化原生区域中，“每一个民族都是按照自己的不同风尚和不同规则，创造她喜欢的戏剧”（德国戏剧理论家约·埃·史富格尔语）。戏曲是作为族群生活或社会模式而存在，是达成某种诉求的现实载体，是现实生活目的的一个组成部分。而在族群之间，文化的边界实际上是漂移的，戏曲本身亦随着文化演进的内在需要而丰富和发展。戏曲从最初的信仰祭仪即仪式化的乐舞，开始担负起社会生活需要的诸多功能。作为原本单一信仰需求下的神圣性戏曲内容，又被赋予了世俗性诉求，且两者的价值在取向上逐渐达成一致，承担起了解释族群渊源存续的功能性任务，用以塑造、统一、规约每个成员心性、意识和行为，规定成员存在的序列，确定成员内部关系，最终用于划定族群的文化边界，以保持族群的独立性和完整性。这既是戏曲存在的最大意义，也是戏曲获得成熟和繁荣的动力。戏曲就在这样一个神鬼人同时在场、诉求同构的过程中，以人的社会存在方式反映其价值。简言之，戏曲的成熟与发展，始终是作为社会模式而存在的，承担、参与、调整人际关系、族内关系和族际关系等社会起作用。在这个意义上说，戏曲不是孤立的文化丛体，而是整个社会存在和发展有机而不可或缺的组成部分。

戏曲一旦产生便作为社会文化的组成部分，发挥着凝聚和辐射作用。通常，凝聚和辐射是在具有差异性的文化地带发生，以涵化、同化的方式相互濡染和影响，文化特质由点状分布，转变为中心和边界的动态性漂移。这个内涵和边界处于动态结构下的区域，是文化的次生地帶，我们称之为文化的辐射区。而这种“文化的辐射区”生命力是最为活跃的，既实现着对核心区域原生文化的跨域性改造与适应，同时又是一个多元文化杂糅并各自保持传统、显示文化整合与文化自觉的特殊地带。

文化的原生地带及周边的辐射地带并不是一成不变。在实际生活当中，由于民族文化走廊促成的族群交往关系的存在，各个族群间的重叠、过渡情形十分普遍，尤其是走廊的流动性特点使得文化的传播总是随着人口的流动和迁徙而变化。因此，族群的漂移使民间戏曲的社会与文化功能发生了新的转变，民间戏曲所承载的文化信息也相应地发生一定变化，经过长期的沉淀，地形相对独立的一个新的文化区域，我们称之为文化的衍生区。这个看上去

是衍生的文化区域实际上已经是一个新的文化板块,文化来源的多元性给居住地的人们从社会文化的角度则提供了更多的选择机会,民间戏曲的文化指向便存在着多维的向度,其作为一种社会存在的内涵必然十分丰富,其互动性更强、弥合度更高。青藏地区的原生文化就是由这样几个具有鲜明特质的文化原生区域,由核心向周边辐射,最终由多个特点鲜明的文化板块构成。青藏民间戏曲的文化发展历程就是一个各区域间的文化冲突、互动与融合的过程。

自然规定性下的族群走向与族群关系决定了青藏戏曲的活态性和复合性。前文我们已经说了,青藏地区各族群的文化边界始终是漂移的。青藏高原的地理坐标客观上具有作为东西文化交流的公共空间或者物质平台。据史料,青藏高原这条由山脉、湖泊、河流贯通,形成沟通牧场、农田、集镇的孔道,早在上古时期就已经开通,成为后来的羌中道、吐蕃道、河湟道、雪山道的主干线,是我国陆上丝绸之路南道的基础线路。这些线路,历史上形成了一条横贯东西,交通南北的民族走廊,特别是来自我国境内北方的草原游牧民族、中原汉民族,来自西域甚至更远的草原民族或者商旅,在历时性的迁徙过程中,一代又一代地汇聚于此,分布在青藏民族走廊当中,此后,向西南而下成为是藏彝民族走廊的源头,向北方则壮大了草原民族走廊的胡系诸族群,向东或西行促成了内陆中原等地民族的反复多次的融合。从这走廊迈入或往来的族群,在自然条件的客观限制之下,历代的走廊移民,顽强地在高原的地理环境、气候环境、物质资源十分匮乏压力下生活,躲过了来自气候宜人、环境优越、物资充裕条件地区的侵扰和强掠,四散游牧,河谷耕作,往来交往,互通余缺,为利而聚,逐利而走,族群内部成分不断丰富,生计策略逐渐统一,信仰、宗教逐渐靠拢,上演了一出又一出族群交流、社群融合的活剧,而高原也就此形成了许多具有各自特色的文化空间,为中华民族的发展谱写下了一部部浓墨重彩的诗篇。

在这个互动型文化空间内:处于底色的是高原本土文化,它由高原游牧文化、高原河谷农耕文化和半山农牧文化组成。生活中这一文化空间中的人群在语言、习俗、信仰和生活方式上逐渐靠拢,形成了相对完整和独立的文化丛体,如卫藏文化、藏南文化、多康文化、安多文化、卓仓-华热文化、河湟文化等,这些“大”有同“小”有异的文化由于在历时性的文化累积中,信仰逐渐归于一体,形成了一个以万物有灵为核心思想,追求崇山敬水、“天人合一”为价值观的原生文化族群体系。而此后,在与“萨满神巫文化”、“佛教文化”和“伊斯兰教文化”等异质文化结合,形成了这个地区最

具底蕴的原生文化，最终形成了以信仰共同体为主要构成方式的高原“佛苯文化圈”、“汉儒文化圈”、“穆斯林文化圈”等。青藏高原戏曲文化也因之以“社会戏剧”行为开展全方位的文化互动，以同质相容、异质互补的高原文化品格，将戏曲艺术中的原生形态以信仰与民俗的方式保存了下来。

三、文化的同构：没有哪一种文化是固定不变的，也没有哪一种文化始终处于优势或者中心地位。在高原上各个族群都将自己身份地位和话语主动让位给了自然地理和生态资源的天然制约性和规定性，所有族群相对将自己的族性特征加以虚置，将自己固有的身份符号加以淡化处理，先以服膺自然为重，次以族群交往最大化为重，再次以向强势一方靠拢为重，进行不同层次的文化互动即“文化同构”。即使是在藏文化圈里，族群关系一直处在不间断的融合性构建中。当然这种“文化同构”不是西方传统观念下的破坏性重构。一方面，由于高原地域广阔，形成中心稳定但边际活跃的人口的流动模式。因而各种文化在此间的相互影响与叠加过程既简单又复杂。另一方面，文化单元所谓中心的概念和特质已经被完全取消，尤其在农牧两种生产方式交汇的地方，反而呈现出相互辐射、相互吸收的局面。我们将这种文化的存在空间模式称为“环状”文化效应。即文化交融后，各族群文化间依照张力与压力相反相成的规律形成了一个有效的对话机制。同时，各文化单元间交错相居，族群文化在彼此间保持相对“牵制”的独立状态。

民间戏曲作为一种社会存在的一种象征模式，其本质上不仅仅是艺术的，而且更是生活的、社会的。或者说，民间戏曲文化是青藏高原是社会生活的一部分，是社会生活的本身。青藏高原是我国西部多民族文化集中分布的重要地区，各种异质文化的持续碰撞与交流，形成了高原文化多姿摇曳的社会文化景象。民间艺术很好地从文化功能的意义上承担起了开展族群间社会表达的使命，这种交融型为主调的社会机制遂成为青藏各地各类型戏曲完整承续的建构机制。异质文化交流与和谐相处更像一个输送文化因子的源泉，为青藏戏曲的发展和成熟提供了各种新鲜的养料。

对高原民间戏曲的同构特质的认识，让我们以青海塔尔寺的宗教戏曲“羌姆”为例来具体观察。

羌姆是由藏传佛教修行密宗的喇嘛搬演的宗教戏曲形态，属于仪式——神圣叙事。田野调查中，据僧人们称，与藏区众多寺院一样，塔尔寺羌姆源于西藏桑耶寺金刚法舞。而作为藏区第二大佛寺塔尔寺的羌姆，属于远离卫藏中心文化区的宗教衍生戏曲文化，其突出的特点就是在变异中传承。一方面，时间、地域和条件的变化，没有改变原有宗教性基本特质，甚至这种宗

教文化的内涵在全民性的宗教情绪中得到了加强。另一方面,依托青藏东部河谷地区丰富的区域、民俗文化与多民族和谐共居的人文空间,其艺术表现内容和审美观被极大地丰富和增强了。在表演组合编排上,塔尔寺“羌姆”以点式站位为主,顺时针与逆时针方向结合的旋身,交叉与穿插结合的换位,相向与相对结合的对舞,呈现出纵横多变、错落有致的特色,有较为显著的乡人雉和军雉的痕迹,与汉族的秧歌舞和地戏(军雉)舞蹈的韵味相似。而被植入其中的表演性鹿神舞与牛首面舞,被宗教解读为展示众生皆空、一切皆空的宗教哲学。显然是原始狩猎活动中拟兽舞场景在宗教活动中的移植。整个舞蹈过程时跑时跳,腾展跨跃,动作干净利落,着力体现鹿和牛两种动物的天然的生活习性,属典型的拟兽舞。

值得一提的是仪式中的核心人物——护法神马头明王的独舞,步伐沉着稳健,傲然环视入场地。其脚步多为单足站立辅以顺时针旋自转,身法多为交臂环绕、高举、甩动或自然下垂,可视为仪式的基本动作或姿势。我们以为这个步伐是吸收了该地区乡人雉的“禹步”(俗称“踏罡步斗”)——踏歌环形舞造型,换言之,是民间信仰仪式中通用的基本舞姿动作,全部仪式的舞蹈动作均以此作为基本范型,即个体以“禹步”出行,集体以“禹步”相协,最后以顺时针或逆时针交叉列队。尽管有学者认为:“羌姆采取的是舞蹈的结构方式,运用的是舞蹈的形体语言,包涵的却是宗教的内核,渲染的是神佛的威慑力量。它以舞蹈的语言使晦涩难懂的教义直观化、通俗化,由于特定内容及宗教目的的制约,羌姆向来具有严格的动作、装扮、配乐及舞蹈表演程式”。我们依然认为这是高原河湟地区有共同信仰的各民族基本价值观和生活方式的表象,羌姆作为河湟藏、汉、土等民族信仰的寄托和生活的载体,它不是艺术化的戏曲表演,而是生活的戏曲化呈现,那么它必然包含了这一地区人们生活的全部信息。其中,羌姆是最能体现青藏戏曲活态性和复合性特点的。

首先,对藏区各地雉仪在诉求意涵和音乐舞蹈语汇在原型上的继承。“羌姆”的表演艺术是对藏族民间传统中的卓舞、莫合则(玉树地区称郭娃,即军舞)、热巴、则柔、囊马为核心的众多藏地民间歌舞舞姿及其音乐程式的继承。其中,以“环形舞蹈”为基本队形,以“踏歌”节奏为基本舞步。具体包括甩、撩、回、围等基本手法,颤、开、顺、左、绕等基本身法,勾、撩、端、踮等基本步伐,以及在这个基础上的“三步一变”、“后撤前踏”、“倒脚辗转”、“四步回转”等“动作短句”。这些基本舞蹈程式以原型形态渗透在包括羌姆在内的各种仪式舞蹈当中,几乎所有的藏族及迁徙融合于此的土族

和汉族仪式舞蹈都能看到对这一原型的继承或借用。

其次，对河湟地区的汉文化的移借，特别是对农耕雉仪的有机吸取，当然也包括社火、秧歌诸系列的内容。吸收汉族舞蹈中较为典型的拧、倾、曲、圆等动律特征，以及诸如开山膀、顺风旗、提襟等基本“动作短句”；运用舞蹈音乐中的单音长拖造成舞姿暂歇效果，突出独体舞蹈的造型亮相。从实践的效果上看，这种多元文化因子熔铸所组成的“舞蹈符号”体系，可以获得更加有效的“目标受众”，使族群的“信仰参与”实现最大化，而且在客观上也能增加寺院的香火，巩固寺院正常发展的经济基础。

其三，对藏传佛教教理和密宗手印意涵的创造性发挥和运用。羌姆是密宗修行的一部分，按照密宗的说法，僧侣只有通过“三密”（身密、口密、意密），即通过特定的手势和坐法进行修行的手印，通过口诵本尊真言修行的咒语，通过内心感悟本尊的禅定，亦称密宗“三业”。可以看出，密宗的修行依靠行、言、心的统一才能实现，而“羌姆”就是能够实现以金刚乘为基础的“行”修的第一步。修行金刚乘的第一步又是金刚舞，而金刚舞中的各式手印（各种手势动作）则是基础中的基础。手印用内涵丰富的、抽象化的手势动作，表达特定宗教意涵，也是羌姆的主要表演手段。从演出过程看，羌姆手印的运用主要有单手印、双手印和手持道具印三种形式。如单手“施与印”（手指放松或少加内束，掌心外翻向下作施舍状）、“护法印”（掌心向外，手指上翘作推掌状）、“施依印”（护法印的变体，掌心向外，手指按特定意涵相扣，俗称玉兰指）、“触地印”（手臂直伸下垂，指尖触地）和“期克印”（除食指外，各手指自然收束）。双手组合的“法伦印”（双手指尖依据一定顺序连续组合做出环状）、“禅定印”（双手手指上下叠压，掌心上翻）、“大圆满印”（右手环握左手拇指）等等。手印在羌姆的应用中，据僧人称为从印度密教中习得传承。需要说明的是，这些手印作为舞蹈语汇中最细小的语言个体，均有具体的意涵所指。由此也表现出高原宗教艺术“在传承中的变异，在变异中推新”的特点，反映佛教本土化过程中的大胆的取舍和创新。

民间戏曲是人类的一种独立社会活动。任何社会，无论其文化的复杂程度如何，都存在着戏戏曲性因素（包括剧本和剧场）。我们所处的社会中的政治竞选、节日活动、体育竞赛、宗教仪式以及儿童的游戏等等，如同原始民

族的舞蹈和祭祀仪式一样，都是戏剧性的表征”^① 即使原始社会或者今天的某个人口稀少的独立族群或者小型社会，表演都是无处不在的，且所有的表演都是有着现实的诉求的。表演的反复性，一旦被固化下来便是仪式，而叙事则是仪式的解释和装扮。于是，仪式就又具有了规范性。

应该看到表演、仪式性戏曲是一种社会模式。通常看来，人们都认为族群的存在依靠的是一定的社会组织方式，而在青藏高原民间戏曲却以更为和缓、亲近的方式，使得高原历代的移民通过共同祭祀和对于共同信仰的分享而实现，成为最初可能是毫无关联的族群凝聚在一起，重新定义自我的一种社会模式，而这一点几乎成为走廊地带，尤其是族群的边界始终处于漂移状态下的人们不自觉地运用“生存第一的法则”结盟修好、和解共生的规律性方式。因为在极端困难的生存环境下，信仰是人们活下去的唯一支撑，而信仰的全民性基础就是仪式化的戏曲。在这个意义上说，“民间戏曲可以看做是一种思维形式，一种认识过程，一种方法；通过这种方法，我们可以把抽象的概念转变为具体的人和人的关系，可以设置一种情境并表现出结果。”^② 而神话和仪式被视为与语言有着同一功用的工具。处于社会中的人群可以借助这些工具去发现他们自己的价值，传播心中的期待，巩固现有的社会关系”^③。观照青藏地区的民间戏曲发展历程，如果我们能放开戏曲的视野，在这片贫瘠寒苦但充满神性和诗性的高原，人们与生俱来地就有了一种为了交往的扩大而天生的表演欲望，人们从不会在需要歌唱、需要舞蹈的场合里放弃表演的机会，更不会像农耕地区尤其是被汉儒文化浸渍过的世俗生活里，将人的序列关系前置在交往的前提地位，促使人们的心灵趋于内敛和含蓄。这里一切所谓神圣的事物，都超不出对于信仰的执著，而一切关乎信仰的心灵映射和释放，都可以交给歌与舞以及承载它们的生活，戏曲是承载人们信念的现实规范。在这个规范里，积极地说，人们可以诗意地生存，审美地栖居；消极地说，人们以此相互规约行为和思想。在这个意义上说，一切社会都可被视为是规范的或者仪式的，表演就是社会模式之一。

① (美) 布鲁凯特著，周靖波译《世界戏剧史·戏剧的起源》[第九版，第一章] (Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy: History of the Theatre) 载中国传媒大学戏剧戏曲研究所：大戏曲论坛（第三辑），中国传媒大学出版社，2007年5月版，第31页。

② (英) 马丁·埃斯林著，罗婉华译：《戏剧剖析》，中国戏剧出版社1984年版，第15页。

③ (美) 布鲁凯特著，周靖波译：《世界戏剧史·戏剧的起源》[第九版，第一章] (Oscar G. Brockett, Franklin J. Hildy: History of the Theatre) 载中国传媒大学戏剧戏曲研究所：大戏曲论坛（第三辑），中国传媒大学出版社，2007年5月版，第32页。

“一切社会交往从根本上说都是表演性的……都是为了达到特定的目的而制定的相互关系的条款”^①，因为任何社会活动，只要不是孤立的，只要有互动的（societal interaction）可能，人们都会使用一套约定俗成的表演元素，希望仪式能够影响或控制事件的发生，“所有仪式都以某种方式代表了人们与制约着它们社会福祉的神秘力量的关系，也反映了人们对社会内部各种关系的理解”^②，这就是早期信仰的基本特点。信仰依靠幻想，戏曲讲述幻想——神圣叙事。从幻想到虚构是仪式与戏曲的两端，而从娱神到娱人是戏曲与戏剧的两端。幻想使得人们可以将他们的幻想，更直接地说是将焦虑、恐惧对象化，以便人们能够面对思想的困惑、生活的困厄，在幻想构筑的世界里实现那些原本在现实中无法实现的愿望。戏曲的幻想状态使人们对自己所面临的各种问题抱持某种超然的态度，同时，在一个被反复搬演的过程中，神圣祛魅，叙事固化，人们的审美观念才能被培养以至于发达。

在高原的原生文化观念里，神圣叙事中有一个母题，我们谓之曰“超越死亡”，戏曲中神圣叙事的所有超自然力量（或灵异现象），包括人与神的差异都是可以跨越或弥平，人们力求超越时间的限制去追求生命的另一种存在状态，即超越生命不可扭转地消失这一结局，使得生命的“单程旅行”转化为“轮回旅行”。这为审美意义上的戏曲转变提供了观念上的可能和准备。通过扮演或者搬演——进行神圣叙事，生命表征性的波动都是暂时的，最终都要归于永恒——平静与和谐。换言之，所谓变化和进步都只不过是假象。这种神圣叙事是人们从农耕或者游牧生产的规律上——春华秋实、春育秋繁中得到的启示。

青藏民间戏曲的传播方式，不同于传统意义上的“垂直交流”和“水平交流”，前者“乃是存在于台上台下的交流，也就是演员与观众之间的交流”^③，后者“则是存在于演员和演员之间或者观众与观众之间的交流，主要是通过舞台的演出整体（演员之间）以及观演的整体空间（观众之间）的氛围对演员或者观众产生某种‘心理暗示’或‘情绪渗透’，不仅为演员带来

①（美）布鲁凯特著，周靖波译：世界戏剧史·戏剧的起源〔第九版，第一章〕（Oscar C. Brockett, Franklin J. Hildy: History of the Theatre）载中国传媒大学戏剧戏曲研究所：大戏曲论坛（第三辑）〔M〕北京：中国传媒大学出版社（2007年5月版），第33页。

②（美）布鲁凯特著，周靖波译：世界戏剧史·戏剧的起源〔第九版，第一章〕（Oscar C. Brockett, Franklin J. Hildy: History of the Theatre）载中国传媒大学戏剧戏曲研究所：大戏曲论坛（第三辑）〔M〕北京：中国传媒大学出版社（2007年5月版），第34页。

③施旭升著：《观—演关系：戏剧艺术的核心》，载中国传媒大学戏剧戏曲研究所：大戏曲论坛（第三辑），中国传媒大学出版社2007年5月版，第48页。

一种相互激励和‘一棵菜’的整体感，而且也给观众带来一种亲近感、参与感和现场感。并且，正是由于有着这两种交流方式的同时并存，所以就有可能在剧场形成无数个‘三角反馈’。”在青藏民间戏曲的表演当中，“观众不再是演出隐喻意义上的合作者，而是作为戏曲活动的有机构成，被包容到整体的戏剧结构中去”^①；而在军傩和法舞当中，神灵（诸如军神格萨尔、法王）是以“君临人间”的庄严开始，以“普天同庆”的狂欢结束，其过程则是人神同在、“演员”与信众同台，演员的诉求与观者的诉求同谋，信源与信宿同构的互动型机制。

就其本质而言，戏曲的传播是戏曲信息的传播，是指戏曲信息传授的行为或过程。戏曲信息，宽泛地说，包括一切和戏曲艺术有关的信息。戏曲文本传播研究的目的是探究当时人们的戏曲观念。中国人关于戏曲源头的看法，一是“乐”，二是“文学”。但是，戏曲的场上形态（包括音乐和道具）具有表演性和瞬时性，而文学的非直观性和想象性则不能完全表达这一形态，所以就民间戏曲而言，文本研究则不等同于文学的研究，相反，文学的研究也不同于戏曲的研究。

第三节 青藏民间戏曲发展规律的基本总结

就青藏民间戏曲的构成本体而言，大约主要包括演出要素、表演空间（也称表演条件、表演场合，Performance context）、表演主题等。演出要素包括出演者、出演者的服饰与道具、歌舞道白形态、出演时间；表演空间包括演出的环境和地点（包括演出场地的物质结构）、演出者与观众的关系、演出的相关活动、观众的旨趣及期望、观众的行为模式；表演主题则包括情节叙事的顺序安排、叙事内容、主题及其诉求。

一、青藏地区的民间戏曲形态中，演出者是间性存在的。即演出过程中，演员即观众，观众亦可以特定方式——“通过仪式”成为演员。具体地看，乡人傩中，演员和观众是同一仪式的参与者，没有演员和观众的截然区分；在信仰神舞中，演员是家族继承或同一“祭祀圈”结构内部的厘定遴选，因而，演员与观众几乎同在一个场阈（即没有舞台上下的分野）；在宗教法舞

^①（德）曼弗雷德·普菲斯特著，周靖波、李安定译：《戏剧理论与戏剧分析》，北京广播学院出版社2004年版，第47页。

中,就寺院而言演员即观众,观众即演员,就僧俗两界而言,僧为演员,信众为观众,但是,演员与观众在神祇“君临”以后亦同在一个场阈。

二、民间戏曲形态中,演员的表演不以自身形象和表演艺术功底取胜,多数时候演员都是神祇的形象代言,为了突出这个功能,常以特定的服饰和面具等象征符号代替刻板的印象,更加强调演员的“身体语符”的表达,是神圣生活的演出,是行动的演出。

三、原生方式的民间戏曲舞乐以踏歌为舞蹈基本原型,以单一乐段复述体的“族性歌腔”作为原型意向的基本乐句旋律,复以对应性乐段、起承转合乐段作为原型的复合意象,组成该区域的民族音乐基础,以2/4拍为节奏基本原型,以单音延长和节奏的复查形成的回环结构为互动节奏,所有旋律和节奏均强调参与性和互动性。集体队形分为由鼓乐节奏引领的线形队形为主,以环形逆时或顺时方向推进。多数原生方式的戏曲都以鼓乐等打击乐见长,弦乐多在独奏和参与性歌舞中使用,在仪式活动和宗教戏曲中较少见。其中,弦乐合奏多在后起的戏曲特别是地方戏中有较多的使用。

四、原生方式的民间戏曲道白,多以韵文念白。具体有三种功能性念白:发愿白,即用于开场和终场时的祈祷文、发愿文或赞辞,属于宗教在戏曲中的仪式性残余^①;过场白,叙事时的情绪和内容铺陈,介绍故事背景和人物场景,通过韵与白的分工,更好地处理叙事与抒情的关系;插科白,仪式或演出情节转换时刻,由参与者或者演员以自言自语、对话、对唱的形式,通过打岔、讲笑话、杂耍、摔跤等具有滑稽色彩的表演,调节、活跃演出气氛,衔接戏曲情节。这种表演原属信众在仪式上的许愿性陈述等参与者与仪式神职人员的互动,后独自发展为“藏式相声”、杂技、滑稽戏等曲艺样式。

五、原生方式的民间戏曲舞台程式依靠幻想而建构,演出时间只能在“神圣时间”举行(无论是乡人傩还是信仰神舞,乃至宗教法舞,概莫如此),发生在虚构的真实和现实情境当中,是一种社会化的“通过仪式”;广场化而非舞台化的戏曲依靠虚构而建构,多在“世俗时间”举行,是虚构的时间,并按照人们的生活节律加以安排,是一种文化的消费方式。

六、原生方式的民间戏曲表演空间一般均在同——“信仰圈”或“祭祀圈”中发生。其中,祭祀圈基本上它以部落(hamlet)或由部落演化而来的自然村舍作为最小运作单位,最大则在同构族群属性下的乡镇或族群范围;

^① 如《格萨尔》展演中与使者的阵前声讨:若我所言君能会,所言均是耳中蜜;若我所言君不悟,山歌随风皆无意。

信仰圈基本以共同信仰的神祇谱系为分野，由具有共同信仰的香火组织（即共同信仰的“志愿者组织”）在某一跨部落、跨村镇范围表演。由此也可以看出，原生方式下的戏曲观众实际上称其为“演出的参与者”更为准确，同时他们也都是特定的。而在演出场所的选择上，原生方式下的演出场地分为特定和非特定的场合两种，特定的场合主要是部落、社区的公共用地、公共场合，诸如碾麦场、神山、街衢、广场、集市、庙宇、厅堂、神树周边等，非特定场合如临时选定的坡地、草地、田地等空旷地带，以最大化地容纳信众为前提。

七、民间戏曲提供的不仅是灵魂的托靠之所，信仰的寄托之所，希望的放飞之地，而且还将民众的全部生活都纳入到其中。演出的相关活动为全民性的共同生活提供了参与、互动的文化空间，它是地广人稀、小聚大分、生存压力巨大和族性差异显著状态下，人们脱离各自族群和狭小生计活动局限，开展婚嫁、宴飨、贸易、际会、讼辩等一切交往活动、聚集性活动最佳的一致性、合法性平台，也是青藏地区族群与民族在走廊状态下，弥合、调整因物质财富相对匮乏和多种生产方式可能造成冲突的“安慰剂”和“黏合剂”。

八、观众的旨趣及期望，包括观众的行为模式均以“生命神圣”和“生殖神圣”为母题，以实现族群或家庭的去秽和求吉两大功能指向，其实现方式是各种诉求的祭祀仪式。青藏地区民间戏曲文化均源于生命礼仪的信仰和宗教仪式，并以祷祝丰收的世俗化形态象征性、潜隐性地存活于民间风俗生活中的每一个角落。表演是青藏地区族群的存在方式之一，民间戏曲是一种独立的社会社会活动和社会存在模式，是现实诉求的实现方式，是高原各族群的文化表征。

九、民间戏曲是一种神圣叙事行为。青藏民间戏曲的“剧本”是以“身体语符”的方式而存在的，其剧本是现实生活本身。青藏民间戏曲表演不存在表演区与观众区的等级差别，表演中两者都作为仪式主体以“间离方式”存在。具体地，在民间戏曲中是同构的，在宗教戏曲中是“君临”后的人神狂欢。由此，戏曲被分为两种情形：自娱的戏曲（也称娱人戏曲）和仪式戏曲（祭祀戏曲，也称娱神戏曲），就戏曲的本体而言，仪式戏曲是不具备完整意义上的美学意义，或者称为非审美的，而自娱戏曲才逐渐进入到了审美领域。

第九章

青藏民间戏曲的观念认识及文化保护

第一节 历时视阈中的青藏民间戏曲观念认识

著名的民族学专家费孝通先生和张岱年先生都曾对中华民族文化及其内部的交流形成和发展机制提出了“文化自觉”的观点，指出是生活在一定文化中的人对其文化有‘自知之明’的自我批判、自我修复机能，对其发展历程和未来有充分的认识。在此基础上，了解其他文化及其与自身文化的关系。“文化自觉”是认识和处理文化关系的一种思想方法，包含了认识层面上的文化自信、自尊、自省，还包含着实践层面的文化创新等内容。其所追求的境界是各文化单元间的“和而不同，美人之美，各美其美，美美与共”。这些思想观点对于我们这样一个多民族的国家来说，主张正视和尊重文化的多元性和差异性，从特定地区的文化及其机制的内部去认识历史形成的民族及其文化交往过程与现状有着重要的意义。

青藏高原的文明，往往处在两个或多个文化板块的交汇部，这种文明带有原始的质朴与高原的刚烈的血性气质。一方面，牧业生产方式及其生产力水平始终处在不稳定状态，首先要求其家族、部落面对各种整体性利益，必须戮力同心，以信仰共同体的形式加以整合，这是高原文化张力关系形成的原生性特点。另一方面，地缘与气候的自然规定性，使得其生产与生活必须保持这种以家族或者部族为基本单位，能够随着季节的更迭，逐水草而居，转场迁徙，各自为政，分散游走，以确保维持最低限度的生产和生活，这是高原文化张力形成的流动性特点。这种张力的核心是所谓有利则聚，有利则盟，无利则分，各趋其利的生存原则。在青藏高原，游牧经营、农耕生产、商业贸易始终处于对话性的交流当中，而这三者之间往往形成互补式关系，这种关系映射到文化形态上，则游牧常常是进取型的主动选择，农耕是适应

型的被动选择，而商贸则是沟通型的互补选择。

历史上，高原社会最为繁荣的几个历史时期，也是青藏民族社会生活最为活跃、最为强盛的年代，而这些时代又往往是青藏民族以自觉的文化意识做出正确的文化抉择的结果。在与异质文化的对峙、碰撞和融合的前景下造就了一种文化濡染中强大的边缘活力。纵观流动千年的高原文明，作为中华文化向西发展的一个集结点，在人类迈向文明的初夜，以其质朴、鲜活的生命力谱定了华夏文明的第一乐章。而在漫长的历史卷轴中，高原儿女总是毅然站在人类文明冲突的最前沿，展演着一幕幕民族融合、文明互渗的风情画。并由此形成青藏高原艺术气质中形态古朴、宗教氛围浓郁、文化开放性等鲜明特点，成为多元文化融合的一个典型缩影，并也就此形成高原民间戏曲特色鲜明的艺术气质。

文化特质上的原生性

艺术的产生是人类发展最初阶段的群体心理经验的产物，是由集体无意识沉淀而成的艺术品。原始艺术是对现实生活的激情化映射，或是对心理事件的不自觉的陈述，都是建立在集体无意识基础上的，而这种集体无意识常常植根于每一个社会成员的内心，这些群体相同类型经验的心理积淀物，并作为他们在文化上的集体记忆，以原型的形式，不仅代代相传，且反复出现在集体传承的一些意象、作品中。民间戏曲艺术作为一种在民间文化土壤孕育起来的艺术形式，是最具“原型”观念的艺术表演，是人类艺术诞生的原始胚胎，相应产生并逐渐形成的原始的宗教乐舞文化是融汇原始信仰、祖先崇拜和原始巫术性质的礼仪活动。所谓戏曲艺术原型的生成，当从这个层面开始探源。

王国维先生在《宋元戏曲史》中所提出“后世戏剧，当自巫、优二者出”的论断是极具价值的。当我们在单一的中原农耕文化思维下，试图以此来寻求戏曲起源的原初状态时不难发现，在儒家所倡导的礼仪精神引导下的中原戏曲艺术已与其相应的意识形态同构，整合为一种泛化的生活模式，逐渐向儒家所需要和所倡导的实用理性方向发展，其最为人们所津津乐道的经典也只不过是儒家伦理教化的工具，其职能早被限定，日趋凝固，早已失去了戏曲艺术最原初的非理性的象征性因素。而我们对于戏剧史的研究就不免总是囿于这种传统的思维定式，即使已经开展的戏剧研究也只能在这种思维惯性的引导下，通过文献学的资料推测戏曲艺术大致的原始状态是如何，难

免牵强附会，失之偏颇。王国维的论断不是孤立的，维利斯·哈特诺夫指出，戏剧起源于远古时期人类最初的村社宗教仪式。整个人类历史上都可以找到身穿兽皮的祭司和神的崇拜者在祭神时表演的歌舞和涉及神的降生、死亡以及再生的传说。直到今天，在一些未开化的民族中还可以发现类似的仪式^①。长期以来，那些生活在社会底层的、民间的以及生活在边远少数民族地区的艺术，并没有被纳入到艺术史研究的主要范围中。因此，文化人类学强调下层艺术，即我们通常说的民间艺术也是人类艺术中的重要组成部分，也许是人类艺术中最根本和最基础的部分。

青藏高原地处祖国西部内陆，多民族混居的自然环境，严酷的生存状况、相对封闭的文化交流渠道，始终未受到近现代文艺观念的明显影响，塑造了本地区艺术形态的古朴与质拙。青藏地区社会文化、宗教文化、艺术文化、习俗文化的历史积淀，也决定了本地区至今仍然活跃地存在着大量的原始祭祀仪式和宗教活动和与此附着粘连、共生的多姿多彩的早期戏曲艺术的形态。既然我们已经认识到戏剧起源于巫术仪式，那么青藏高原艺术品类中最为发达也最为重要的一个组成部分，就是古代丰富的祭仪乐舞遗存。时至今日，祖先生命状态的这种艺术思维——“信仰仪式”在这片古老的土地上依旧熠熠生辉。自然地处环境的相对封闭与偏远以及与宗教文化艺术的紧密联系，使本地区的文化以一种“活化石”的形态保存了关于戏曲艺术起源的诸多线索。在高原古老的文化中，戏曲艺术发生初期的观念蕴藏极其丰富，遗存尤其富集，而品类更为繁多。青藏近年来发现的大量史前岩画群，不少的古代葬俗遗存，众多的新旧石器时代的文化遗址传达着高原人类在文化初期艺术发展状态的信息。而出土的“环臂踏歌舞蹈彩盆”，古老的羌人器乐以及不同门类品种的祭祀艺术、巫风古俗、古老的图腾事象，祭礼歌、寺院法舞、军舞等为多学科的研究提供了大量鲜为人知的稀世珍贵资料和标本，成为启示中国戏曲文化深层次内涵的重要密码。和今天许多的少数民族民间戏曲一样，在文字史书出现以前，歌舞艺术是原始氏族社会“唯一的历史传说和编年史”^②，在语言文字形成之前，人类文体则是通过声音与体动态进行的文化传承。因此，无论从形式或内容上，都是文字史籍得以产生的原始胚胎。结合文化学的眼光来认识：原生文化状态下的民间乐舞首先是一种文化的符号

① (英) 维利斯·哈特诺夫著，李松林译：《简明世界戏剧史》，中国戏剧出版社1986年版，第1~2页。

② 马克思《摩尔根〈古代社会〉一书摘要》，人民出版社，第234页。

形式,其次才是艺术符号形式。作为一种物质性的符号,它所传递的是一种本质上不同于载体本身的文化信息,一种规约性的社会信息。民间戏曲艺术的这种“符号”形式,如原始歌舞中展示的劳动生活、模拟鸟兽等动态形象;歌舞乐动的特定时间、场所设置、服饰道具、伴奏乐器等“相关符号”;舞者的动作、姿态、手势等象征性意义,它所传递的民俗心理与审美情趣已远远超过了形态学本身的意义,成为一种文化制约下的“规约符号”系统。因此,我们通过对早期戏曲活动所展示的“象征性”相关性符号就可以分析民间戏曲艺术的物质与非物质文化因素,并通过“规约符号”研究早期人类活动所体现的民族与地方性戏曲文化产生、发展的域文化渊薮。从这个意义上讲,青藏高原古朴的民间戏曲文化最根本的文化特征:即以形态符号来传承民族文化信息。在看似简单或古拙的动态符号中,包含着与民间戏曲艺术产生初期粘连的历史、自然、社会、宗教等各种民族代代相传的“种族记忆”,而这一心理的积淀下的巫术、祭仪、面具、傩舞成为打开高原文化原始记忆的一把金钥匙。

艺术表演内涵上的宗教性

在中国戏曲文化发展史上,再没有任何一种地域性戏曲文化像青藏高原民间音乐那样,受到宗教流布的巨大而深刻影响。青藏高原的民间戏曲文化浸透了浓烈的宗教精神,它包含着人类发祥时期,以自然信仰为根基的高原原始巫祭;以雪域远古先民所信仰的苯教的血祭仪式;以高原巫苯文化与印度佛教熔融为一发展起来的藏传佛教艺术;以万物有灵论和自然崇拜为基础传播而来的草原萨满文化,以西域大漠文化为渊源的伊斯兰教文化。如此繁盛的信仰文化类型在高原这一文化空间的信托、庇护和推崇下大盛,推广普及至全民,渗透于世俗生活的每一个角落,共同构成了高原多重宗教相互濡染,融洽相处的文化背景。有学者称“西藏艺术实际上大部分是宗教的艺术”^①,何至于西藏,在整个青藏高原莫不如此。原始“苯”教的乐舞,风格粗砺,内容神秘,面具造型及音乐节奏也极具穿透力,对人的心灵有着巨大的震撼力和感染力。佛教文化传入后,民族乐舞的精神世界里又汇入了印度文化、汉文化的成分。即使是在音乐构成的内部,仪式腔音的总体调度,踏歌相对舒缓的节奏,持续低回的乐音,相互借用而丰富的舞乐道具都使得乐

^① 扎堆著,谢继胜译:《西藏的宗教艺术》,西藏人民出版社1989年版,第1页。

舞文化由外而内地显示出文化“共适”的互动与和谐。在晚近时期,通过丝路又逐渐接受包括波斯伊斯兰教等西域各国的音乐成分,原来汉藏语系的原始歌腔中的五音系统被扩大,音乐构成的元素更加丰富多彩,且显示出独特的宗教韵味和异域情调,以至于到近现代的西部戏曲文化独领风骚。多元信仰构成的宗教人文环境不仅没有因为宗教仪程的严苛而限制青藏高原民间戏曲文化的发展,同构特质反而有力地促进了戏曲艺术的生成和繁荣。

从古及今,看上去那些原本是出世的、禁欲的各种宗教群体,均属于典型的文化消费集团,哪怕其最微薄的生活资料和基本的运转均来源于现实供养和信众的拥趸。这也在客观上造成入世的、情感的倾向,艺术便成为连接世俗的最好媒介。一如佛教虽讲灭欲、色空、遁世,但又“法”、“利”、“欲”并重,其寺院的建筑、壁画、造型,尤其是面向信众传布信仰的诸多形式——俗讲、音乐、法舞,甚至其内部各种富于艺术意味的仪规等都十分发达,不仅不排斥其中浓烈的人的情感,反而要仰仗这些处于迷狂的激情去达成信念的执著,故“既成僧伽,就要有礼佛之仪,既有礼佛之仪,则有赞呗之需”^①。寺庙中往往音乐不绝,僧尼几乎皆能呗唱。同时,分散于一年不同时间段的佛教“法会”、“庙会”等,已经成为民间生活的节日之一,宗教生活已完全叠加于民众的日常生活空间当中。而自藏传佛教成为上层社会的意识形态,政教合一的体制使佛教的僧侣地位日益巩固,他们的宗教活动也超出了纯粹或单一的精神生活的范畴,伴随着宗教活动的而开展的乐舞也必然参与与神人之间、政教之间的各项社会活动中,成为社会意识形态中最为重要的实际运作单位,并且这种宗教的精神沉潜入历史深处,化为民俗艺术,成为高原千年血脉不绝,绵延发达的民间宗教戏曲文化。

至于由西域传播至高原的伊斯兰教与乐舞文化的关系,则比佛教中国化的过程更为复杂。尽管在伊斯兰教圣典《古兰经》当中找不到一句明确涉及批判音乐的语言,但是伊斯兰教规、戒律中要求节制的规范,在我国各地实际的伊斯兰教生活中仍然十分严格,作为现世人生陶情娱乐的音乐、歌舞则无一例外地被列在禁止之列的,以至于日本研究东方音乐的学者岸边成雄认为:“说伊斯兰教没有宗教音乐并不过分”^②。具体的情况到底如何还需进一步研判考量。没有宗教音乐,并不意味着伊斯兰教的宗教活动完全排斥音乐歌舞。事实上,首先,宣礼的招祷歌、咏经曲调、礼拜歌、赞美歌等依然存

① 田青:《佛道音乐述要》,载《中国音乐》,1988年第4期。

② (日)岸边成雄:《伊斯兰音乐》,上海文艺出版社1983年版,第19~22页。

活于青藏地区穆斯林的宗教生活中。其次,在中国的西北地区,尤其是青藏高原东部和新疆的伊斯兰教族群中,有着更为丰富多彩的伊斯兰宗教与世俗音乐歌舞,如回族的婚宴歌、撒拉族的白骆驼舞、河湟穆斯林“花儿”等。以花儿为例,由主体是回族歌手参与创编传唱的花儿长歌《马五哥与尕豆妹》等河州花儿,无论是对花儿体裁的丰富,还是歌腔曲令的完善,都做出了巨大的贡献。我们的结论是,研究中国戏曲乃至戏剧的发生及其存现方式,一定要在原生文化方式的视域下,把握宗教的传播学原理,注重考察宗教与艺术存在的二重性的结构关系,是研究青藏高原民间戏曲艺术需要特别予以关注的重点。

以对青藏高原民族文化的影响最大的几种宗教而言,其宗教艺术对于中国古典戏曲美学的贡献亦弥足珍贵。苯教艺术的神秘、萨满艺术的狂烈、神佛艺术的庄严、清真艺术的至诚,以及在多元形态宗教艺术的互动与互鉴中所散发出的高原艺术的开放与包容精神,无不渗透至千年来的高原戏曲艺术灵魂深处,进而深入到高原民族的血脉与感情世界中。

艺术构成形态上的多元性

文化多元性是中国民族传统文化的基本特征。费孝通先生提出“多元一体的中华民族格局”理论得到了广泛认同。中华民族在长期的历史发展过程中形成了“你中有我,我中有你”的文化整体。在这个整体里,各民族既有自己的独特文化特点,又相互包容,和谐发展。青藏高原的文化就是典型的多元文化地带,而推动、促进这一格局的动力,除高原土著文化自身的发展之外,主要是来自东面的汉族农耕及儒家传统文化,东西两路的佛教文化,以及来自北方的游牧文化影响。其中,尤以佛教文化为西北少数民族多元文化变异的主因及形成新的多元文化的主要因素。

青藏高原处在吐蕃文化与北方草原文化、中原农耕文化、西域商业文化的交汇地带,从族源发展和文化因素上看它由羌藏、汉、鲜卑蒙古、伊斯兰色目系共同构成高原文化的主体格局。从民族格局上看,从先秦至明清约二千余年,西北各民族及其分布格局发生了变化。一些民族保存下来,不断发展,如藏族;一些民族衰亡后,融入了其他民族,如古羌人、鲜卑吐谷浑人等;还有的民族迁入西北地区,与当地民族融合为新的民族,如撒拉族、土族等。从文化特性上讲,作为历史概念的青藏高原文化其早期为羌戎文化,文化属性带有明显的原始部落文化色彩,体现为强烈的生存需求、自我意识

和征服生存环境的自强性格构成,艺术气质上展现为执著、豪放、质朴自然、不拘一格的生气活力。而两汉以后,高原民族走廊逐步形成后,大规模的民族迁徙与文化、生产交流中,原生苯教文化、藏传佛教文化、汉族儒教文化、鲜卑萨满文化、西域伊斯兰文化的因子在高原扩散、交流、融合。由文化的多元性所引起的文化内部的调适,必然带来民间信仰及其仪式的多样性,并由此促成了高原艺术形态的多样性特点。其中,由文化自觉培育出的文化间互鉴与融合是文化多样性的最有力的推手。高原自然地理环境中,高山大川的阻隔与封闭并没有阻碍高原各族群通过交往获得更多的生存空间、财富的脚步。历史各时期中的移民与文化密切交往,使高原的生存状态不再是单调的某一种生存模式下的族群关系,而是一个注重内在交往质量而非数量的多元共同体,各种因素的文化都以高原作为“一致性平台”,即一种为异质因素所共享的文化平台。各种文化在生存法则的面前,一般不会去刻意强调消灭一方而保全自己,而是几乎一致地放弃了各自需要强调的那一部分,以“居间”的方式确立一种可以共同分享的地缘关系和话语机制。各族群的交往,有相濡以沫的和平,也有血雨腥风的冲突,但最终都被高原文化所熔融,这种熔融的基本规律就是“你中有我,我中有你”,谋求共同生存与发展。今天我们审视高原民间的戏曲形态,无论是寺院的“羌姆”,《格萨尔史诗》的讲唱,河湟“六月会”演绎法拉,河谷农村的“农乐”中的乡人傩以及藏戏的形态,都非单一民族、单一宗教影响下的传统表演形式。我们从民族文化横向剖面与社会文化的纵向深度去阐释高原民间戏曲文化的内涵与外延,反映出多民族文化在高原环境中的共存共聚的特点,呈现出互渗相融、形态多样的分布格局,而高原民间戏曲则是这种分布格局下的文化呈现。推而广之,我们甚至可以这样认为,青藏戏曲的发展史就中国戏曲发展史的缩影,应当说整个中国戏曲的源流都与这个文化传统有着密切的关系,尤其是汉以来以佛教为主的各路宗教的东向流布,祭祀型宗教戏曲的世俗化过程,才是中国戏曲发生的真正源头。中国古代文化的起源是多元的,历代各民族之间虽然相互影响、相互碰撞和相互交流,每一民族都是依靠自身的力量存在和发展着,都独立创造了自己赖以生存的特色文化并归属于中华大文化中的一个组成部分。中华文化正因为由多个民族建立和发展起来的文化而呈现出多元性。

文化存现方式上的动态、开放性

在青藏高原的历史上,河谷地区是文化的传播主要途径,有“大河之源”

美称的青藏高原，江河犹如在高原的崇山峻岭间开辟的一条条通道将中原与边疆、草原与大漠、东方与西方自然联结在一起，高原文化以其博大的胸怀，开放的姿态进行着各民族文化间的情感交流与认同，通过民族间的交流、吸收与接纳，凝聚并创造着高原文明的精神内核——海纳百川，既维系着与中原文化的同根意识，又包容着外域文明；既创造着勃勃生机的高原文化，又彰显着多元一体文化的品质。著名学者季羨林先生认为：文化有一个很突出的特点就是，文化一旦产生，立即向外扩散，也就是我们常说的“文化交流”。文化虽然千差万殊，各有各的特点，但却又能形成体系。^①

在多民族聚居的地区，民间戏曲的表演一般仍以原有的生活环境为基本范围，并继承原有民俗传统的外壳，多在节庆和农闲时以歌舞的形式聚众祭祀、娱乐。然而，从整体或是局部来看青藏高原民间戏曲文化的歌舞、音乐、体裁等诸多形式都有着非定型性和易变必性特征。无论是社会文化发展缓慢，外部环境相对封闭的远古时期，还是汉魏以来伴随着移民脚步的加快，生存环境变化与异质文明“摩擦”的文化开放年代，高原民间艺术从形式到内容都在不断地融汇、涅槃、更生，体现了民间戏曲艺术在内容上嬗变，形式上由量到质的发展过程。不同宗教的仪式要求、民间信仰的审美要求、世俗社会的娱乐要求促使民间乐舞的表现形态、音乐类型、声腔特征、器乐体裁，特别是演出的内部组成结构和模式，常常因自然环境、生产方式、社会组织等文化因素的影响去寻找最适宜的歌舞、音乐等艺术呈现方式。例如，藏传佛教密宗金刚法舞（羌姆）中，借鉴了苯教拟兽化的动物面具，以体现宗教“恶的威慑”教义；藏族《格萨尔》中，在民族历史的传承与教育中恰当引入了佛教的教义加以讲唱，以适应佛教化社会的需要；伊斯兰民族将自己迁徙的历史，在拟态化的表演与说唱中加入了中原民族的婚庆习俗；汉族移民的民间农乐歌舞中，也依据信众多元化的信仰需求加入了“傩戏”的表演内容；高原多个族群演唱的“花儿”的品格，更是以藏族拉伊为唱腔原型，以古羌以来的比兴传统作为曲词创编模式，以汉语方言为演唱主要载体，“风搅雪”地融入其他民族语言，体现了农耕与游牧文化在遵循传统又创造传统中，借鉴与共适的社会心理结构；至于近晚才逐渐成熟起来的“藏戏”表演可谓汉藏艺术的广泛借鉴的成功范例。此外，尚有为数不少的高原民间乐舞形式，没有沿着纯艺术的道路发展，而是被逐渐纳入到民间竞技、体育健身等具艺术性本质的实用性文化活动轨道上。时至今日，随着新技术的革命，互联网

① 季羨林：《东方文化集成·总序》，经济日报出版社，1997年3月版。

信息传播速度的加快,尤其是文化与商品生产结合下,消费文化的普及和扩大,精英社会所拥有的意识形态、学术思潮等主流文化,与民间生活和民间文化所拥有的传统大众文化、俗文化都在充满内在矛盾和悖论的“全球化文化背景”中无一幸免地被裹挟和冲击,大量民间戏曲乐舞在开放的艺术追求趋势引导下开始发生变化,以顺应现代创、表、观艺术系统变革的需求。如何保持民间艺术特有的自然、淳朴、随意的风格下,如何不断地更新与借鉴,如何在备受冲击中依然能够呈现规范有序的民族审美艺术追求,成为青藏高原民间戏曲艺术保存发展的第一要务。

民族文化艺术是人们共同生活激励中形成的,也是在历史运动中变化长成起来的。如果讲到高原文化的品格和精神,那么开放、包容、不断进取便是这一内涵的诠释,而这不正是中华民族文化生生不息、源远流长、无可遏阻的精神家园吗!

第二节 文化视阈中的青藏民间戏曲保护工程

人类自然遗产和文化遗产造就了人类丰富多样的生存形式,构成了人类文明的完整性。中国是一个多民族国家,除了人口最多的汉族,还有55个少数民族。自古以来,居住在中华大地上的各族人民共同缔造了历史悠久、绚丽多彩的中华文化。文化多样性,是中国传统文化的基本特征。中国古代文化的起源是多元的。由于各民族、各地区的具体条件不同,文化的发生或早或迟,文化的发展或快或慢,各有所长又各有所缺。历代每一民族都是依靠自身的力量存在和发展着,都独立创造了自己赖以生存的特色文化并成为于中华大文化中的一个组成部分。同时,各民族之间又彼此借鉴,相互交流,相互影响。这种多元化是具有双重性的:既有文化群体之间在缘起、形成时多元熔铸和发展,又有各个群体内部多元吸收、借鉴的文化自觉机制。不仅如此,各个群体毫无例外地从内向外又都整体趋向兼容、互通、同构,最终向一体的方向靠拢、协调,以至于几乎每一个民族都渴求从政治上实现统一,经济上谋求交通,民族关系上追求和谐,文化上体现一体。

在包括学术思想在内的意识形态领域,一直有一种文化观念上的偏执,具体地说来大约表现为民族交往关系上的汉族中心主义和地域交往关系上的中原中心主义。费孝通先生提出“多元一体的中华民族格局”理论的核心成分是“各美其美,美人之美,美美与共,天下大同”,可以理解是指中华民族

多元汇聚的历史结果和历史事实。就民族交往和文化交流关系而言,中华民族及其文化“各美其美”应当是指多源并流,多源并存;“美人之美”应当指主张文化的多样性存在,淡化生产力水平上的差异。简单地说,是从民族的平等上主张各民族文化的平等,反对任何形式的文化霸权;“美美与共”应当是指多元共存,多元发展;“天下大同”应当指中华民族的每一个历史成员在历史的总体进程中都始终追求和谐、统一的最高价值。从中可见,文化多样性,是中国民族传统文化的基本特征。针对中华民族的多元一体格局和多元文化机制的形成,费孝通先生和张岱年先生进一步提出了“文化自觉”理论。如果说“多元一体格局”指处理和看待民族关系及其历史的,那么“文化自觉”是指认识和处理中华民族内部彼此之间文化关系的一种思想方法。

我们认为,文化自觉就中华民族内部而言,是指中华民族的文化自我认同、自我定位基础上文化机制建设问题。第一层面是要站在中华民族的整体高度,正确看待各种异质文化之间的相互激活作用,正确估计和处理各民族文化遗产问题,特别是要首先解决历史观念中所谓“华夏”与“四夷”、“中心”与“边缘”的关系问题,主张在认同和尊重民族文化传统的基础上,各种、各类型文化间相互尊重与共融;第二层面是要站在中国历史的整体高度,正确看待各种历史进程中文化的历时性积累问题,正确把握传统和现代的对接,主张传统为现代基础,现代为传统延续,融传统于现代,于现实孕传统,特别要处理好所谓“古”与“今”断裂问题;第三层面是面临全球化时代解决“普遍”与“多元”的关系,“一体化想象”与“民族化构建”关系,以及关注在此基础上文化普遍性和地方性、局域性关系。

各民族非物质文化遗产是少数民族文化多样性的集中体现,是民族自我认同的凝聚力,是一个民族的历史生命在现实社会中的延续,负载着一个民族的价值取向,影响着一个民族的生活方式。保护我国多民族而不独为汉族的非物质文化遗产,就是守卫我们民族不灭的精髓,将关注的目光锁定在生态环境脆弱、以口承形式存在的青藏民间戏曲等非物质文化遗产,是守护住中华民族文化多样性精神家园的历史使命。文化研究不仅要求我们有全民族的眼光,更要求以全球性的眼光,平等、公正、客观、全面地看待人类不同历史时期各民族、各区域、各阶层、各种社会组织结构下的艺术,把民间艺术作为一个与社会各部分相互联系的整体来看待,强调了解作品背后的深层的族群社会生态——文化方式。

在民族文化艺术的研究中我们常会发现,将艺术限制为一种来自生活又高于生活的审美形式,将艺术限制为来自上层建筑意识形态自上而下的思辨

结果，将艺术限制为社会进化系统的附庸存在，会很轻率地将民间艺术置于一个十分不恰当而尴尬境地，很容易被沦为“原始”或“落后”的代名词，被排除在文化的谱系及其解释之外，这实际是对人类艺术发展史的曲解，进而否定了人类文明的多样性。艺术从来就不独为是一个政治、经济空间的产物。艺术的本质不仅仅是以作品作为研究的本体，还包括产生这一艺术的社会环境以及创作这些作品的群体意志、情感。少数民族创造的那些原生的艺术形态，所以能延续到今天且始终保持着最热切的生命力量，贯穿着深刻的人文关怀是那个民族基本价值观和生活方式的集中反映，均有各自特有的生命感受和生存理解上的话语内涵，她表达着一个民族的艺术真理、人生真理的存在状态。越是自然环境的恶劣，越是物质生活贫乏，蕴涵在民族意识中对艺术的追求和迷狂就越是执著。我们甚至可以这样说，优越的物质文明不一定能诞生优秀的作家和艺术品，而困苦环境下贫瘠的物质生活却一定是孕育最伟大艺术的温床。因此，我们对于高原民间戏曲艺术的研究，其主要的目的不再仅仅是将其作为僵死的干尸、古旧的文物而保存下来的脱水实体，被闲置于博物馆作为文化怀旧时菲薄而干瘪的纪念物，必须以活跃的生命关怀礼敬这些依然鲜活跃动，而且必将滋养和鼓舞我们生生不息的原动力。关注的目光还应该包括弥漫在这些作品背后的非物质的自然人文生态，关注的重点还应该包括创造这些作品的主题情境——族群的价值观、思维方式、生产方式和生活方式等等。

在改革开放，现代文明的迅速发展、全球经济一体化的大今天，相应而来的是物质消费方式和生存观念的急剧改变，逐渐形成社会强势文化对弱势边缘文化的侵蚀。发展的欲望似乎并没有提供一个连接传统与现代的情感逻辑，导致许多民族的无形文化发生急剧消亡和流变。长期以来，青藏高原地处偏远，文化交流手段落后，大量的民间戏曲艺术形式及剧目以非物质的方式——口头流传和表演流传存在，由此导致大量传统剧目、曲谱、唱腔正在逐步消失。在这种背景下，人们更多地去关注文化本土化的问题，关注人类自己生存的根系，关注不同族群的历史生命记忆和独特的生存象征，开始关注人类文化不同的精神存在，尤其是少数民族濒危非物质文化遗产文化存在与可持续发展。

任何一个民族的文化艺术，都有继承与创新，吸收和借鉴这样两个课题。青藏高原是中华文明的重要发祥地之一，其传统文化承载着的许多活态文化原型，而对待民间活态文化应该如自然生态一样，我们不仅要提倡自然环保，同时也应大力提倡文化环保。作为高原艺术遗产的结晶——高原各民族创造

的民间戏曲艺术也不例外。

联合国教科文组织通过的《保护非物质文化遗产公约》中明确界定了“非物质文化遗产”的定义：指被各社区、群体，有时为个，视为其文化遗产的各种社会实践、观念表述、表现形式、知识、技能及有关的工具、实物、手工艺品和文化场所。可见“非物质文化遗产”最大的特点是不脱离民族特殊的生活生产方式，是一个民族个性、民族审美习惯的“活”的显现。具体表现为两种形式：一种表现为有规可循的文化表现形式，如音乐、戏曲表演、传统习俗节庆；另一种表现为一种文化空间。因此，非物质文化的保护也就有了两方面的工作内容：一是对具体的文化表现形式的保护；一是对文化传承载体（传承人、文化空间）的保护。

近年来，我国对“非物质文化”的保护已做了大量工作，在继承和发扬各民族优秀文化成果，促进各民族团结与社会的全面进步方面已取得了一定的成绩。作为物质与非物质文化遗产富矿区，青藏高原此前已比较全面的对高原文化资源进行田野考察、评估和统计，并制定了一些文化遗产保护、文化产业发展的规划，并在立法保护等方面发挥积极而强有力的作用。然而，这些保护工作多为对具体文化表现形式的保护。我们知道“非物质文化”是建立在口承和表演基础上的活态文化，失去了它的传承载体，文化最终也只能陈列于博物馆的展窗里，失去了文化遗产保护的真正价值。因此，我们提出：“非物质文化遗产”的保护既要保护好具体的文化表现形式，而在当下，“非物质文化遗产”更应当重视对“文化空间”的保护。

所谓“文化空间”是一个人类学的概念，一方面它指传统的或民间的文化表达方式有规律性地进行的地方或一系列地方（地域属性）；另一方面，文化空间更强调了在一定时空下民众集体创造、传承的文化呈现本身（空间属性）。“文化空间”不仅以艺术化的形式呈现着族群的历史与文化传统，并且能够使文化形态在一定的地域空间范围内，以固定的时间或周期性的频率立体式地呈现。同时，“文化空间”也要求族群中每个人的参与，并且将它作为族群识别的文化符号（cultural marker），借以强化文化身份和族群个性，体现着自我和他者对其文化存在和实践的价值判断。因此，很难将其与艺术形态本身割裂开来。

与物质文化遗产相比，非物质文化遗产具有一定的特殊性：一方面，它多以口头形式和表演形式流传，并以口授心传的方式保存。另一方面，它的表演往往受到环境场、受众心理、族群意识、审美观念等多面因素的影响。今天，随着社会的变迁，现代生活与新型传媒技术的运用，对于高原上发展

相对滞后的民族来说,文化的变迁已成为不可避免的客观事实。老的民间艺术相继离去,新一代人又不能,甚至是不愿掌握,民间艺术的传承出现了断层。而随着西部社会城市化进程的加剧,都市化的生活让民族文化失去了表演的场所。社会族群中的一部分人从小就开始脱离原有的生活环境,远赴他乡,民族的审美观、生活中的话语方式都发生了巨大的变化,这也让民族文化遗产失去了最后的观众。因此我们提出对非物质文化遗产的保护需要建立一个整体性观念。具体到青藏民间戏曲艺术上讲:一是对文化空间中传承人的保护;一是对文化空间中表演场景的保护。

一方面,需要激活文化的内在动力,通过对非物质文化的推广和文化产业链的建立,以国家政策的扶持而形成一种文化自身魅力与经济补偿相互衔接下的内在循环机制。既强调民族民间文化在发展地方经济与构建族群和谐方面的社会性效益,也强调借助文化的创意与展示来富民兴家的经济性效益。通过兴建一些文化创意产业基在的形式,打破文化传承观念上(家传或者是单传)的传统的藩篱,让更多有志于民族民间文化保护的艺人能够自发地成为艺术的传承人。

另一方面,在大的“文化空间”保护上,可以通过建立“文化生态村”的方式,赋予非物质文化,特别是民间戏曲以表演的生活场和心理场。通过民俗“节庆文化”的宣传与推广,以乡规村约的方式调动族群成员参与文化构建的热情,让“民间艺术”回到民间真实的土壤里。当然,这中间需要警惕对非物质文化的过度开发和随意嫁接,以保持民间艺术相对的“真实性”与“原生性”。

每一个民族都有属于自己的凝聚力和向心力,而文化传承的目的之一就是将这种凝聚力不断强化,这也是文化最具内涵的力量。当我们真正的了解自己的民族,真实地走进自己的文化中,才能领悟民族文化的沉重与我们肩上的责任。

参考书目

中文古籍类（按原著朝代排序）：

- 《十三经注疏》，清·阮元校刻，中华书局影印本，2009年版。
- 《周礼正义》，清·孙诒上、王文锦、陈玉霞点校，中华书局，1987年版。
- 《说文解字》，汉·许慎撰，清·段玉裁注，中华书局影印，1963年版。
- 《后汉书》，汉·范曄撰，唐·李贤等注，中华书局，2005年版。
- 《晋书》，唐·房玄龄等撰，中华书局，1974年版。
- 《隋书》，唐·魏徵等撰，中华书局，2008年版。
- 《旧唐书》，后晋·刘昫等撰，中华书局，1975年版。
- 《新唐书》，宋·欧阳修、宋祁等撰，中华书局，2003年版。
- 《通典》，唐·杜佑撰，中华书局，1988年版。
- 《新五代史》，宋·欧阳修撰，宋·徐元党注，中华书局，1974年版。
- 《资治通鉴》，宋·司马光编著，元·胡三省音注，中华书局，2005年版。
- 《通鉴纲目》，宋·朱熹等撰，吉林出版集团，2008年版。
- 《楚辞集注》，朱熹注，江苏广陵书社有限公司，2010年版。
- 《东京梦华录》，宋·孟元老著，鄧之誠注，中华书局，1982年版。
- 《宋史》，元·脱脱等撰，中华书局，1985年版。
- 《元史》，明·宋濂等撰，中华书局，1976年版。
- 《明史》，清·张廷玉等撰，中华书局，1974年版。
- 《西藏王臣记》，五世达赖喇嘛著，刘立千译注，民族出版社，2000年版。
- 《西藏王统记》，索南坚赞著，刘立千译，民族出版社，2000年版。
- 《萨迦世系史》，阿旺贡噶索南著，陈庆英译，西藏人民出版社，2002年版。
- 《青史》，廓诺·讯鲁伯著，郭和卿译，西藏人民出版社，1985年版。
- 《红史》，蔡巴著，陈庆英、周润年译，民族出版社，1981年版。
- 《土观宗派源流》，土观·罗桑却季尼玛著，刘立千译注，西藏人民出版社，1999年版。
- 《西宁卫志》，青海人民出版社，1993年版。
- 《循化志》，中国西北文献丛书，兰州古籍书店，1990年版。

中文书目: (按作者姓名汉语拼音排序):

- 安赭:《纸上月坊——中国民乐文化之旅》,中国画报出版社2006年版。
- 马光星:《人神狂欢:黄河上游民间傩》,青海人民出版社2003年版。
- 马戎:《民族社会学:社会学的族群关系研究》,北京大学出版社2004年版。
- 马盛德、曹娅丽:《人神共舞·青海宗教祭祀舞蹈考察与研究》,文化艺术出版社2005年版。
- 毕一之:《青海蒙古族历史简编》,青海人民出版社1998年版。
- 毕一之:《撒拉族史》,四川民族出版社2004年版。
- 冯育柱、彭书麟:《中国少数民族审美意识史纲》,青海人民出版社1994年版。
- 傅亚樵:《中国上古祭祀文化》,高等教育出版社2005年版。
- 丹珠昂本:《藏族神灵论》,中国社会科学出版社1990年版。
- 陶立潘:《民俗学概论》,中央民族出版社1987年版。
- 倪锺之:《中国戏曲通史》,人民文学出版社2005年版。
- 李强、柯琳:《民族戏剧学》,民族出版社2003年版。
- 李泽厚:《美的历程》,文物出版社1981年版。
- 李文实:《西陲古地与羌藏文化》,青海人民出版社2004年版。
- 林惠祥:《文化人类学》,商务印书馆1991年版。
- 廖奔:《中国戏曲史》,上海人民出版社2004年版。
- 刘凯:《藏戏及乡人傩新识》,中国戏剧出版社1999年版。
- 刘桢:《中国民间目连文化》,巴蜀书社1997年版。
- 刘志群:《西藏祭祀艺术》,西藏人民出版社2001年版。
- 刘志群:《藏戏与民俗》,西藏人民出版社2000年版。
- 罗广武、何宗英:《西藏地方史通述》,西藏人民出版社2007年版。
- 罗雄岩:《中国民间舞蹈文化》,上海音乐出版社2006年版。
- 罗耀南:《花儿词话》,青海人民出版社2001年版。
- 罗艺峰:《中国西部音乐论》,青海人民出版社1991年版。
- 吕建福:《土族史》,中国社会科学出版社2002年版。
- 尕藏才旦:《西藏本教》,西藏人民出版社2006年版。
- 格勒:《藏族早期历史与文化》,商务印书馆2006年版。
- 郭淑云:《原始活态文化:萨满教透视》,上海人民出版社2001年版。
- 郭净:《心灵的面具:密藏仪式表演的实地考察》,上海三联出版社1998年版。
- 康宝成:《傩戏艺术源流》,广东教育出版社1998年版。
- 胡志毅:《神话与仪式·戏剧的原型阐释》,学林出版社2001年版。
- 蒋青:《中国戏曲音乐》,人民音乐出版社1995年版。
- 金文达:《中国古代音乐史》,人民南音乐出版社1994年版。

- 雪犁、柯杨编：《西北花儿精选》，青海人民出版社1987年版。
- 薛艺兵：《神圣的娱乐》，宗教文化出版社2003年版。
- 容世诚：《戏剧人类学》，广西师范大学出版社2003年版。
- 赵宗福、马成俊主编：《青海民俗——中国民俗大系》，甘肃人民出版社2004年版。
- 张亚雄：《花儿集》，中国文联出版公司1986年版。
- 张世文：《青藏人文认读》，西藏人民出版社2007年版。
- 郑振铎：《中国俗文学史》，作家出版社1954年版。
- 周青青：《中国民歌》，人民音乐出版社1993年版。
- 周伟洲：《中国中世西北民族关系研究》，广西师范大学出版社2007年版。
- 车文明：《20世纪戏曲文物的发现与曲学的研究》，文化艺术出版社2001年版。
- 崔永红：《青海通史》，青海人民出版社1999年版。
- 曹娅丽：《土族文化艺术》，中国戏剧出版社2004年版。
- 施旭升：《戏剧艺术原理》，中国传媒大学出版社2006年版。
- 严正德、王毅武：《青海百科大辞典》，中国财政经济出版社1994年版。
- 颜宗成：《青海花儿新编》，中国文联出版社2006年版。
- 颜宗成：《青海花儿论集》，中国文联出版社2006年版。
- 杨民康：《中国民间歌舞音乐》，人民音乐出版社1996年版。
- 杨曦帆：《藏彝走廊的乐舞文化研究》，民族出版社2009年版。
- 于平：《风姿流韵：舞蹈文化与舞蹈审美》，中国人民大学出版社1999年版。
- 于乃昌：《西藏审美文化》，西藏人民出版社1989年版。
- 袁禾：《中国舞蹈意象概论》，文化艺术出版社2007年版。
- 王国维：《王国维文学论著三种》，商务印书馆2004年版。
- 王国维：《宋元戏曲史》，团结出版社2006年版。
- 王崧：《西域艺术史》，云南人民出版社2006年版。
- 乌丙安：《神秘的萨满世界》，上海三联书店1989年版。
- 吴凡：《民间音乐（中国民俗文化丛书）》，中国社会出版社2008年版。
- 吴文科：《中国曲艺通论》，山西教育出版社2004年版。
- 武宇林：《中国花儿通论》，宁夏人民出版社2008年版。
- 中国戏曲志编辑部编：《中国戏曲志（青海卷，油印本）》，1988年。
- 中国戏曲音乐集成·青海卷编辑部：《中国戏曲音乐集成青海卷·灯影戏音乐分卷（上，油印本）》，1988。
- 中国戏曲音乐集成·青海卷编辑部：《贤孝音乐（试编本，铅印本）》，1989。
- 中国曲艺音乐集成·青海卷编辑部：《越调音乐（试编本，铅印本）》，1992。
- 中国民族民间舞蹈集成·青海卷·西藏卷，ISBN中心出版，2002。
- 中国民族民间器乐曲集成·全国编辑委员会；中国民族民间器乐曲集成·青海卷编辑委员会：《中国民族民间器乐曲集成·青海卷》，中国ISBN中心出版，2005。

中译文书目（按作者汉译名拼音排序）：

岸边成雄：《伊斯兰音乐》，郎樱译，上海文艺出版社1983年版。

爱德华·泰勒：《原始文化》，连树声译，广西师范大学出版社2005年版。

阿兰·邓迪斯：《民俗解析》，户晓辉译，广西师范大学出版社2005年版。

爱弥尔·涂尔干：《宗教生活的基本形式》，渠东、吉喆译，上海人民出版社1999年版。

马林诺夫斯基：《巫术科学宗教与神话》，李安宅译，中国民间文艺出版社1986年版。

马丁·埃斯林：《戏剧剖析》，罗婉华译，中国戏剧出版社1984年版。

多桑：《多桑蒙古史》，冯承钧译，上海书店出版社2006年版。

托马斯·哈定：《文化与进化》，韩建军、商戈令译，浙江人民出版社1987年版。

图齐：《西藏宗教之旅》，耿昇译，中国藏学出版社2005年版。

田仲一成：《中国祭祀戏剧研究》，布和译，北京大学出版社2008年版。

尼采：《悲剧的诞生》，周国平译，三联书店1986年版。

恩斯特·卡西尔：《神话思维》，黄龙保、周振选译，中国社会科学出版社1992年版。

恩斯特·格罗塞：《艺术的起源》，蔡慕晖译，商务印书馆1984年版。

露丝·本尼迪克特：《文化模式》，王炜译，社会科学文献出版社2009年版。

列维·布留尔：《原始的思维》，丁由译，商务印书馆1981年版。

詹姆斯·弗雷泽：《金枝》，徐育新、汪培基、张泽石译，大众文艺出版社1998年版。

克利福德·格尔茨：《文化的解读》，韩莉译，译林出版社1999年版。

库尔特·萨克斯：《世界舞蹈史》，郭明达译，上海音乐出版社1992年版。

维利斯·哈特诺夫：《简明世界戏剧史》，李松林译，中国戏剧出版社1986年版。

霍夫曼：《西藏的宗教》，李有义译，中国科学院民族研究所编，1965（铅印本）

苏珊·朗格：《情感与形式》，刘大基、傅志强、周发祥译，中国社会科学出版社1986年版。

于贝斯菲尔德：《戏剧符号学》，宫宝荣译，中国戏剧出版社2004年版。

论文类：（按作者姓名汉语拼音排序）：

马达学：《青海土族“纳顿”文化现象解读》，载《青海师范大学学报》，2005年第1期。

马盛德、司马力：《试谈撒拉族舞蹈》，载《青海民族学院学报》，1990年第3期。

冯双白：《论青海藏传佛教寺院羌姆的源头及其流布》，载《北京舞蹈学院学报》，2003年第3期。

郭晓芸：大通蛙图腾祭祀舞“四片瓦”，载《中国土族》，2007年第3期。

郭晓虹：《论“於菟”的音乐与文化内涵——黄南同仁县年都乎祭祀仪式音乐田野调查》，载《青海民族研究》，2009年第3期。

康·格桑益希：《藏传佛教寺院“羌姆”神舞面具艺术探秘》，载《宗教学研究》，2005年第3期。

霍福：《青海宗日舞蹈盆的文化符号分析》，载《青海民族研究》，2005年第3期。

劲草、胡文平：《远去的记忆：麻地沟刀山会口述史调查》，载《青海社会科学》，2006年第3期。

乔永福：年都乎“於菟舞”分析，青海省文学艺术研究所《创作与研究》，第2集，1990。

徐明、冯彩莉：《觅捡散落的“珍珠”——青海目连戏抢救、保护管见》，载《青海社会科学》，2006年第3期。

赵宗福：《“花儿”“理论研究与基础工作的关系——《花儿词话》序》，载《青海民族研究》，2001年第4期。

陈荣：《蜡祭尸舞“四片瓦”考》，载《青海师范大学学报》，2006年第2期。

杨曦帆：《“藏彝走廊”乐舞文化选点考察与研究》，载《南京艺术学院学报》，2007年第2期。

文忠祥：《土族纳顿面具舞解读》，载《青海民族学院学报》，2007年第3期。

后 记

本书是我主持承担的2007年国家社会科学基金项目《原生文化与青藏民间戏曲研究》(07BMZ024)的最终成果。

一提到青藏高原,人们无不为其绮丽的自然风光与神秘的人文环境所深深吸引。多民族杂居的自然环境,始终未受到近现代观念的显著影响,客观上塑造了本地区文化形态的古朴与质拙,使本地区的文化以一种“活化石”的形态保存了下来,成为今天我们开展民族学、人类学田野工作的一块沃土。作为一个土生土长的高原人同样也分享着这份上天赐予的雨露与甘甜。

近年来,青藏高原民族民间艺术研究逐渐为学术界所关注,研究内容涉及少数民族政治、历史、经济、宗教、文化等多个方面,随着研究工作的深入,学术界也认识到青藏高原少数民族社会生活中至今所保存的古朴、浪漫气质,以及艺术表演形态中“原生状态”,而这些“原生文化形态”对研究中国古代文学艺术的起源、变迁理论具有重要的学理意义。

戏曲艺术是传统文化中种类最丰富、最具民族品格的艺术形式。之所以选择“高原民间戏曲”这样一个课题,主要是想借助研究视阈的转变,通过对青藏高原少数民族“民俗文化形态”和“原生艺术形态”的考察,进而对民族民间戏曲形态作艺术原型上的解读,发掘青藏高原区域文化的复杂性、多样性,以展示高原各民族深厚的文化底蕴和西部少数民族民间艺术形式对中国文学发展史的重要意义和价值。

基于这样的认识,2007年开始课题立项后,便多方开始搜集和整理这方面的有关资料。期间,多次深入到牧区与农庄细心体味与考察。而此前学者们的大量田野调查与研究成果使我对该项目的完成有了极大信心。可以说,这本书虽是个人写作,却饱含着前辈学者们不懈的努力与探索。我深知,对民族民间戏曲的研究我只是一个尝试者,内容也很粗略,与现有成果相较可能也很肤浅,如果我的一些研究认识能够对今后的民族民间戏曲艺术研究起到一点拾遗补阙的作用,便感觉已经很满足了。

我的课题合作者李朝教授，长期致力于高原少数民族民俗文化的研究工作。同样对高原民族民间文化的兴趣将我们汇集在一起。从课题的申请立项到课题的研究规划，相互砥砺，细心切磋。期间，也偶有纷争，但都坦诚、中肯，这也使本课题的研究的内容更为翔实，主题更为鲜明。本文中第七章便由李朝教授完成。俞丽娟老师是本课题的另一位合作者，在书稿的写作过程中一直担任着民间戏曲资料和研究信息的收集、整理工作。因为女儿年幼，需要她克服更多的困难，实为不易。书稿完成后，她再三叮嘱不愿署名，只能借方寸之地表达我们由衷的敬意。

穿越悠远的历史时空，去追寻祖先生命状态的思维，完成一本反映高原民族文化态与民间艺术发展的学术著作，不是件容易的事，期间各种辛酸，唯有心知。课题的完成，也仅仅是对青藏高原民俗文化空间与民间戏曲艺术内涵的一个简单勾勒。由于个人水平的局限，对高原文化的研究也只是浮光掠影，书中难免错误及不足之处，真诚地希望得到专家、学者、同行与读者们的指教。

最后，要感谢我的家人，在研究最为困难的时候，是他们的鼓励与无私支持，使我能够重新振作，全身心地投入到田野调查与研究工作中去。

王志强

2012年元月于青海西宁