

梅派艺术对少数民族戏剧的影响研究

——从甘南“南木特”表演程式看其对京剧的审美接受

邸莎若拉，曹娅丽

摘要：甘南“南木特”，藏语意为讲述传记故事，是18世纪流传于甘肃省南部藏族地区的一种讲述传记故事的戏剧表演形式，故称为藏戏。民国时期，“南木特”受到京剧表演艺术的影响，在艺术的审美接受中，“南木特”倡导者创造了独具藏民族特色的戏剧表演程式，体现了汉藏文化的交流和“南木特”艺术的生命力。

关键词：藏戏；南木特；京剧；表演风格；审美接受

中图分类号：J825 **文献标识码：**A **文章编号：**1003-840X(2015)06-0086-07

作者简介：邸莎若拉，中国社会科学院研究生院2013级民俗学专业硕士研究生。北京102488；曹娅丽，南京旅游学院教授、研究员，青海民族大学硕士生导师。江苏南京211100

**The Influence of Mei Lanfang School Peking Opera
Arts on the Ethnic Minority Operas:
A Case Study of “Nanmuter” Performance Mode in Southern Gansu**

Disha Ruola, CAO Yali

Abstract: “Nanmuter”, meaning “telling biographical stories” in Tibetan, is a type of opera that was popular in Tibetan nationality areas of southern Gansu Province in the 1700s, so it is also called Tibetan opera. During the period of Republic of China, “Nanmuter” was influenced by Peking Opera and developed a new type of opera performance with Tibetan characteristics. Its aesthetic acceptance of Peking Opera reflects the communication between Tibetan culture and Han culture, and also proves the vitality of “Nanmuter”

Key words: Tibetan opera; Nanmuter; Peking Opera; performance style; aesthetic acceptance

藏戏是少数民族戏剧重要的组成部分，也是影响较大的剧种，在中国戏曲史中占有重要的地位。民国时期，藏戏在发展进程中或多或少受到地方戏的影响，尤其是梅派京剧艺术对藏戏有一定影响。

藏戏萌芽于8世纪，形成于14世纪，距今有六百多年的历史，是我国较为古老的民族剧种之一。藏戏，在西藏称为“拉姆”，藏语意为仙女舞，其表演形式有说有

唱、且有仙女舞铺排剧情。在青海和甘肃，藏戏则称为“南木特”，藏语意为讲述传记故事，即是说，藏戏以藏族歌舞、说唱等综合性形式来表现故事内容。它包括宗教、哲学、历史、道德、婚姻、文艺、民俗等文化内容，是藏族传统文化的聚合体，具有综合性的文化价值。藏戏在其产生、形成过程中，或多或少吸收了西亚、南亚、东南亚诸地民族宗教的某些因素，也保留

了西藏本土民族宗教较多的成分，在表演形式上更多地融入了藏传佛教宗教仪式、民间歌舞；在发展进程中又接受了京剧艺术表演形式，故而形成了独具藏民族艺术特色的审美特质。

综观国内外戏剧学术界关于藏戏在发展过程中对于京剧表演艺术形式的审美接受的研究尚未见专门的著述，在《中国戏曲志甘肃卷》中，却记录了甘南“南木特”藏戏在民国时期的特殊经历：梅兰芳对藏戏的影响以及藏戏倡导者拉卜楞寺朗仓活佛与梅兰芳的关系，特别指出甘南藏戏受到京剧表演艺术的影响，在艺术的审美接受中吸收了京剧表演程式、舞台美术及梅兰芳艺术思想，但专门研究此问题的论文较少。藏族学者万玛多吉在20世纪90年代，对于安多“南木特”藏戏的产生与发展的论述中，涉及到藏戏在发展中与京剧的关系，但只是一笔带过，未加以阐述与分析。近年来，在国内出现的关于京剧与藏戏的介绍，其研究主要侧重于遗产保护，且对于藏戏表演形式的研究单一、缺乏实际考证，未对京剧与藏戏之间的关系或者说影响加以研究，更未涉及审美接受。因此，笔者论文的研究源于两方面，一是笔者在研究青海黄南民间藏戏源流与表演程式时，发现其与京剧的相同之处值得进一步探索；二是，缘起于20世纪80年代末，在从事编纂《中国戏曲志青海卷》时，对青海黄南、甘肃甘南藏戏的调查中发现藏戏与京剧的关系，但是，那时的研究主旨在于记述藏戏的历史和现状，系统地记录、整理各地区的戏曲资料，并未做深入的研究，也未对藏戏表演程式受京剧艺术影响作进一步的研究，而《中国戏曲志甘肃卷》中的记录为笔者的研究奠定了基础和提供了资料。因此，笔者于2015年8月21日（农历7月初八）前往甘肃夏河县拉卜楞寺，通过实地考察宗教仪式剧《米拉日巴》和文献查阅，从“南木特”藏戏表演程式和舞台美术诸方面深入梳理其对于京剧表演艺术精华的审美接受，关注藏戏在历史发展过程中独有的民族性和审美性。

一、甘南“南木特”的形成 与宗教仪式剧《米拉日巴》

“南木特”，也称甘南藏戏，属于安多藏戏剧种。藏戏剧种主要有西藏藏戏、安多藏戏、康巴藏戏等，各剧种在艺术上形成了不同的流派。安多藏戏是指操安多藏语地区的藏戏，包括青海黄南藏戏、华热藏戏、果洛“格萨尔”藏戏和甘肃甘南“南木特”藏戏等。

“南木特”发源于甘肃省甘南藏族自治州夏河县九甲乡大河夏河畔的拉卜楞寺。“它的形成与发展可追溯到清乾隆五十年（1785），嘉木样二世进藏朝礼时于扎什伦布寺观看了藏戏《米拉日巴》的演出，七年后根据《米拉日巴劝化记》改编为《公保多吉听法》，并在拉卜楞寺七月法会上演出。”^[1]这个时期《米拉日巴》的表演，是宗教法会仪式中一项重要内容之一，即米拉羌姆，其形式是在表演中讲述米拉日巴生平故事，其特点为演绎宗教内容，演出场所是在寺院经堂前表演，演员均为僧人，角色均戴面具，服饰为羌姆服饰和藏族生活装。表演形式穿插在宗教法舞之中，具有宗教仪式性，可以说是一部宗教仪式剧，它标志着甘南“南木特”藏戏的形成。^[2]

笔者早在20世纪80年代就对该戏做过考察，“早在13世纪时期，西藏有一种综合性程度较高的古老歌舞艺术‘热芭’。每当跳完热芭舞时，后面还要举行祭祀仪式并且穿插演出类似戏剧的杂曲短剧《米拉日巴劝化记》中的一小段故事表演，称为《公保多吉听法》或《公布保夏羌》（《小鹿与猎人》），有些地区称《鹿舞》。它反映猎人公保多吉猎鹿时，被米拉日巴说法感化，与犬、鹿一起皈依佛法的故事。表演时动物戴着面具舞蹈，猎人和米拉日巴则既唱且舞，还有少数说念韵词”。^[3]这时期表演的《公保多吉听法》是属于羌姆乐舞表演。^{[4]（P36）}18世纪以来，在嘉木样四世活佛的倡导下，该剧成为一种有歌有舞、有白、有情节的戏剧表演，于每年农历七月初八在“米拉劝法会”上演出。民国时期，尤其在1930年期间，拉卜楞寺高僧曾

长期远赴蒙古韦嘉木样筹措进藏学习资金，并在其间饱览京剧大师梅兰芳先生的表演，吸收了京剧之精华，对此剧又作了特殊处理，即角色增加为双数，猎人设计为师徒二人，并各携其子，米拉日巴师徒二人、犬、鹿为大小两个。^{[1](P11)}显然，这一歌舞剧表演和一般法事活动的舞蹈不同，具有明显的戏剧性和审美性。由此，可看出拉卜楞寺的《公保多吉听法》既承袭了羌姆的仪轨，又延续了讲述故事的南木特尔表演传统。

著名社会学家李安宅先生，早在 20 世纪 40 年代对这一仪式做过详细的记录，笔者于 2015 年 8 月 21 日，即农历 7 月初八，又作了进一步观察，现根据调查描述如下：

演出地点在拉卜楞寺大经堂前，经堂作为扮演者出场的后台，信徒与观众围绕经堂前席地而坐呈圆圈状，乐队在圈内北面，扮演者由经堂内走至场地内表演。

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

接着，由一童僧扮阿杂热，手挥五色彩球和绸带，与二绿毛狮子相戏。这两头狮子代表保护佛祖宝座的 8 个狮子。此舞以戏曲做功为主，戏曲中的阿杂拉手姿为莲花指，开始时双手抬起向前渐渐升至头部，右踏步，目平视。起步时右脚尖微向外撇，稍勾脚面向前迈一步，同时双手松握拳，左臂向胸前摆动，右臂向右侧摆动；右脚落地时，先落脚跟压脚掌；随之左脚上步前行，姿态同前，只是动作变换。在变换中头部也要顺势微动，腰部灵活下腰至地面，两臂自然放松摆动，身姿婀娜轻盈。

之后，土地神做祈祷表演。先由两名戴绿头盔的花脸小土地神上场，向大地撒鲜果，再旋转舞蹈。舞姿轻快，扭身、弯腰旋转，快步退场。然后，两个戴黄皮硬壳面具的土地神出场，他们头戴须发皆白面具，腰系象征蛇或龙的绳子，其中一人背着经书。他们舞蹈一番，便坐在长凳上，扬撒大麦，对本地神祇献祭，然后舞至场中央，颂读有关米拉日巴生平的经书。

最后，米拉日巴以道歌调劝化。由两土

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

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

鹿神舞表演细腻，动作缓慢，通过手姿、身段、步法的综合运用，借助情境展示历史、政治、社会及日常生活，表达藏族传统戏剧美学理念。

接着，猎人公保多吉及其兄弟率两童子登场。他们戴着赭色面具，翻穿皮袄，腰佩长剑，在场上作滑稽表演，以假嗓谈论地方人事，讽刺有劣迹的寺僧。其时，米拉日巴以道歌唱腔劝化公保多吉及猎犬。

从以上描述中，可看出该戏经历了由最初讲述米拉日巴传记故事的表演，到宗教仪式米拉羌姆的表演，日渐形成一种仪式戏剧的表演风格，主要表现为：1. 较之庄严的神舞，表现形式趋于活泼生动；2. 有了初步的简单的念白、歌舞和唱腔；3. 由于羌姆角色一般是对称设置的，所以该戏受此影响，即增加了人物角色的对称设置，将最初的角色圣者、猎人、鹿、犬增加为双数（每个角色都由两个人扮演，有一说其意为一个是真身，一个是灵魂；另一说圣者和猎人都为师徒两人，又说是兄弟两人），使之趋于戏剧结构的形式美；4. 演员均戴面具，服装华丽，并有规定样式；5. 故事情节较曲折。^{[4](P136)}其表演过程中有时会用形象比喻来暗示有的僧人的弊病，以引起注意。这种戏剧演出形式，“演员临场发挥，即兴而编，幽默贴切，通俗生动。表演较单一，多为未经艺术加工的生活动作。”^[5]其表演风格不仅保留了十分浓厚的羌姆因素，同时，在戏剧结构上受到京剧表演艺术之影响，体现出对京剧艺术初步的审美接受。

二、甘南“南木特”艺术的审美接受与梅兰芳表演艺术

“南木特”对于京剧的审美接受可以追

溯到 19 世纪末，据《中国戏曲志·甘肃卷》记载，“1898—1899 年，嘉木样四世进京受封朝见皇帝时，曾观看汉族戏曲演出。”^{[1](P113)}从那时起，藏民族对于汉族戏曲有了初步了解。到了 20 世纪 30 年代，中国京剧艺术人才辈出，此时期，藏戏也开始向中原戏曲学习。其中，“南木特”缔造人之一琅仓四世活佛对京剧艺术更是情有独钟。又记载，“琅仓活佛在内蒙古传法十余年，每年冬天都要回到北京过冬，他先后观看了梅兰芳、马连良、尚小云、金少山、李万春、李多奎等众多京剧名家的大量经典名作。观剧之余，琅仓活佛还与梅兰芳等艺术界名流广泛交往，对京剧产生了浓厚的兴趣，并将京剧表演艺术融入到南木特的发展过程中。”^{[1](P113)}据考察，“南木特”的表演程式、舞台布景等，便大量借鉴京剧的艺术元素。因此，“南木特”艺术在发展的历程中，汉族戏剧艺术给它注入了大量新鲜的艺术活力，特别是京剧表演程式传入“南木特”藏戏，使其表演程式更趋于完善和丰富，这与梅兰芳先生及其表演密切相关。

梅兰芳是著名京剧演员，他的艺术成就，不仅对现代中国戏曲艺术的发展起了承前启后的作用，也对少数民族戏曲的发展起到了推动作用。其中深受梅兰芳表演艺术影响的“南木特”藏戏，既继承了藏民族的传统文化，又吸收了京剧表演艺术元素，因而，梅兰芳京剧表演艺术思想、艺术形式为“南木特”发展奠定了基础。

这里要指出的是在“南木特”藏戏发展历程中，拉卜楞寺琅仓活佛为藏戏发展做出了贡献。琅仓四世法名嘻藏勒夏嘉措，夏河佐盖多玛人，“南木特”藏戏活动家、著名编剧，1900 年生于普通牧民家庭，1988 年 3 月圆寂，享年 88 岁。琅仓四世见识广博、阅历丰富，曾任拉卜楞寺第 90 任总法台。1930 年曾长期远赴蒙古韦嘉木样筹措进藏学习资金，并在其间饱览京剧梅兰芳先生的表演，与梅兰芳成为朋友，由此广泛吸收梅兰芳的艺术观念、艺术见解和表演程式。1941 年他回到拉卜楞寺，成为寺主嘉木样五世的主要顾问和得力助手。^{[6](P365)}据《中国戏曲志·甘肃卷》记载，1941 年正月，拉卜楞寺嘉木样深知琅

仓活佛在赴内蒙宏法期间，留居北京 12 年，常与梅兰芳等艺术家交流与学习，对京剧较熟悉，也十分爱好京剧；嘉木样也深知琅仓活佛德高望重，学识渊博，精通艺术与音乐，也酷爱戏剧艺术——故委以琅仓活佛编导《松赞干布》藏戏的重任。“琅仓活佛便负责组织、编导，用了较短的时间，完成了编写拉卜楞寺第一部舞台剧本《松赞干布》的使命。在剧中表现唐王李世民、文成公主及汉族人物角色的剧情，由琅仓活佛负责编导。”^[5]因为他看过京剧等其他戏曲表演，并和梅兰芳经常交流京剧表演程式，比较了解汉族戏剧表演艺术，因此，在表演程式上一方面以拉卜楞藏族民间歌舞为基础，一方面大胆地吸收了京剧的台步和青衣甩袖动作。基本舞步有慢步、快步、退步转圈、单腿跳跃、转头行礼、躺身蹦子等，还有“圈中转身”的高雅动作。在表演上，多采用写实与虚拟相结合的手法。如“1949 年由琅仓活佛根据印度史诗《罗摩衍那》藏译本改编而成的《冉玛纳王》一剧，还有琅仓活佛根据《噶当教史集》编创而成的《德巴丹保》剧目”，^[7]在表演程式上，大量借鉴京剧表演程式，如马鞭代马、跑圆场、在舞台上所走的路线呈圆圈形等，舞马鞭的动作完全吸收京剧表演程式。同时，借鉴京剧舞台，将古老的广场藏戏改为舞台表演，充分利用现代舞美条件采取京剧虚实结合的布景，为藏戏的演出增添了色彩。

由于琅仓活佛受梅兰芳表演艺术之影响，在艺术审美接受上，将自己对于京剧的审美感受与藏族戏剧艺术特点结合，编排时借鉴梅兰芳京剧表演程式，使其表演形式与歌、舞、剧、技有机结合，呈现出“唱、白、表”的虚拟程式表演，突破了那种只舞不言的哑剧形式，与羌姆乐舞有较大的区别，向具有一定程式化、形象化的表演艺术迈进了一大步。”^[5]

三、甘南“南木特”藏戏对京剧表演程式的审美接受

艺术的审美接受是接受主体能动的再创造活动。黑格尔指出：“艺术美是诉之于感

觉、感情、知觉和想象的……我们在艺术美里所欣赏的正是创作和形象塑造的自由性。”^{[8](P8)}在艺术的审美接受中，接受主体（欣赏者）根据自己的生活经验、性格、素质、修养、审美心理以及生命意识等，对艺术作品进行吸收和丰富，将个人情感融入创造主体所创造的艺术形象中，进行二度再创造，甚至对原来的艺术形象进行新的拓展和艺术加工，创造出各具特色的且具有戏剧美学意义的艺术形象，从而使艺术形象变得更为丰富、鲜明和深刻。这种艺术审美接受过程中的主体再创造活动，实际上也是一种对艺术创造主体审美体验的物化形态，即对艺术作品进行二度体验的过程。

“南木特”藏戏的发展在艺术的审美接受中，将京剧的表演程式与藏戏表演相融合，创造了一种独具藏民族审美特质的藏戏表演程式。程式的原意是规程、规范、法式。京剧艺术的各个部类在舞台上的反映，无一不是生活中的语言声调、心理变化和形体动作的格律化（即程式）的表现。凡是把生活里的动作，按照一定的规范来进行提炼、概括、美化和一定程度的装饰、夸张，形成有一定的规律可以遵循的艺术表现形式，即表演程式。甘南“南木特”藏戏综合了文学、音乐、绘画、雕塑、舞蹈等多种艺术形式和戏剧表现手段。将藏戏表演的程式化和生活化、歌舞性与戏剧性和谐统一于表演形式之中，创造了别具特色的表演风格，使我们从“南木特”表演风格中窥探出其对于京剧的审美接受和汉藏文化交流的轨迹。

（一）“南木特”藏戏表演的舞蹈化与虚拟性的表演风格

在京剧表演中，舞蹈化与虚拟性是戏剧表演的灵魂。比如“跑”在京剧舞台上必须既标准又优美。象旦角的跑圆场，就要跑小碎步，快如风似地围着舞台转。其表演源于生活又高于生活，是经过艺术提炼的身段表演动作。在“南木特”表演中，舞蹈化与虚拟性也是戏剧表演的核心，但它更趋于舞蹈化，载歌载舞是“南木特”表演的灵魂所在，后在其发展中吸收了京剧表演的虚拟性，且与藏族舞蹈相融合，形成了“南木特”表演程式特点。

首先，“南木特”在表演中将京剧的舞蹈化与虚拟性相结合、藏族舞蹈与生活动作相结合，形成了藏戏表演的身段程式。具体为模拟生活中人和动物的一些动作，与经过艺术提炼、夸张、美化的舞蹈动作相组合，如“《智美更登》中，智美更登登基王位时的戏曲动作与藏族舞蹈相结合，形成了‘南木特’的表演程式”，^[5]此外，将藏传佛教寺院壁画中度母的手势与梅兰芳京剧表演手势相融合，如兰花指、拉姆指（度母手势）等的结合，使“南木特”表演程式更具丰富性。

其次，在戏剧表演程式中，吸收了京剧表演程式动作，如上马下马、圆场、以袖拭泪、老生台步等，常用手势有敬献掌、敬献哈达掌、皈依三宝掌等十几种。常用舞台步法有慢步、十字步、金刚步、马步、跳步等。^[7]

其三，“南木特”表演中还穿插许多歌舞场面，构成了藏戏的又一特点。每部藏戏中的歌舞，都不仅是民间歌舞表演，还和剧情的发展紧密相连。这些歌舞继承和发展了该地区藏族歌舞的精华，如跳、甩袖、旋转等舞姿，又吸收京剧表演程式，以此来塑造人物形象，使人物形象更加鲜明。如舞台步的动作身段，一方面吸收京剧大臣、武士的舞台步伐，速度缓慢，动作文雅，有保留民间歌舞中的顺步和寺院“法舞”艺术动作中糅合形成的造型动作。

由此，“南木特”表演不仅具有藏民族载歌载舞的艺术特色，又呈现出戏剧表演程式的魅力，这与梅兰芳的艺术观念和艺术指导密切相关。

（二）“南木特”表演的身段技法与京剧表演程式

如果说京剧表演中唱、念（有音乐性的念白）二者构成歌舞化的京剧表演艺术两大要素之一的“歌”。做（舞蹈化的形体动作）、打（武打和翻跌的技艺）二者构成歌舞化的京剧表演艺术两大要素之一的“舞”，那么“南木特”表演艺术在审美接受中，既注意对传统藏戏歌舞、说唱等技艺的充分继承和发掘，又注意吸收借鉴汉族戏曲中的表演要素，与传统藏戏的表演技艺相结合进行发展创新，特别是在提炼程式化身段动作等

方面，形成了“南木特”独有的审美风格。^{[4](P36)}具体归纳如下：

1. 君王身段：吸收京剧中君王、大臣的台步和身段动作，并将它与藏族王臣的生活步法糅合在一起，加以提炼，使之舞蹈化。

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

3. 行进步：一般用于行军、布阵、操练的步法，吸收京剧圆场。

4. 圆场：吸收京剧程式，但又融合藏戏歌舞动作。藏戏演出时的“基本舞台调度的场面设计，也大都采用歌舞队列中的圆圈、半圆圈形态，群舞则直接将民间歌舞搬到舞台上穿插表演。女舞基本保持民间歌舞的情绪特点，动作幅度小，文雅柔软，抒情细腻；少儿舞步幅度大，舒展奔放。这些舞蹈动作始终贯穿着同臂同足同时舞的歌舞风格”。^[5]

5. 手指手势：甘南藏戏广泛吸收当地寺院壁画、雕塑等艺术营养，创造出新的舞蹈形式，即将佛画中神佛的手形舞姿和歌舞动作融入藏戏之中，给人予庄重、肃穆、飘逸的感觉。与此同时，女性手姿动作，吸收京剧兰花指造型动作，并与藏族“拉姆指”手势动作相融合，表现出超逸、虔诚、智慧之神采。这种手型始终置于胸前，表现出慈悲、超凡之神态。

由此可见，梅兰芳京剧表演艺术对藏戏影响是极大的，其丰富了藏戏表演程式，对藏戏进一步发展起到了一定的推动作用。

（三）“南木特”表演角色行当与京剧表演行当

在“南木特”表演中最初是没有行当之分的，初创时期没有女演员，女角色由寺院僧侣扮演，后来，琅仓活佛逐渐改变男扮女装的演出形态，对藏戏表演中的人物形象做了进一步的分类，像京剧中的生、旦、净、丑等行当一样，划分“南木特”角色表演类型：“基本上可分为：庄重型，以唱、韵、表为主，像国王、天王、法臣等；英武型，如王子、驸马等；秀丽型，像仙女、公主、少女等；慈祥型，如在表演中突出母性光辉的

老年角色，像王后、老妪等；险恶型、妖媚、邪恶、阴毒之女性角色，鬼祟、狡诈、狠毒、怪诞之男性角色，如妖妃、魔臣等。”^[4]如“《达巴丹保》中的王妃、文成公主、尼泊尔公主、金城公主等形象，在塑造时力求达到形似。这类形象的造型，来源和根据主要借助寺院的塑像，使观众在看戏时，对这些形象，心理和感情上都能接受。”^[7]由此，将身段表演动作固定为程式化动作，形成了“南木特”特有的戏剧表演程式。

（四）“南木特”舞台美术对京剧的审美接受

一般来说，在传统京剧舞台上，只有一桌二椅。用行话说“布景再逼真也是假的”。因而京剧表演必须采取虚拟方式来概括布景所包含的景象。“南木特”的舞台美术特色，不同于其他西藏藏戏，吸收京剧舞台美术特色，大量借鉴了京剧的舞台设置，如桌椅的摆放、道具的使用等。

首先，“南木特”借鉴京剧舞台美术运用布景，即一桌二椅，以此介绍、交代人物活动场所，说明环境。如《松赞干布》中的布景有三幅：一是布达拉宫；二是尼泊尔国的布景，高耸的圆式白塔，彩虹横贯而过；三是唐朝古都长安城，以汉式古楼为主，旁边汉式房屋围绕。演出场所一桌二椅。该剧中三次布景的转换，既说明了人物活动环境，又交代了剧情的发展。再如《达巴丹保》一剧中，布景转换了四次，交代了该剧几个大的情节发生的环境。^[7]但是，一桌二椅的布景是固定的，甚至桌椅的装饰、摆放均与京剧相同。

其次，“南木特”的服装，基本根据剧中人物的身份设计样式，但也借鉴京剧服饰。服装讲究行当：男装多为明、清时代的官服，龙袍、红须项子、高底靴；妇女服饰富于藏族特色，饰花格围腰、圆头花鞋、彩绸腰带等。京剧头饰、化妆根据人物性格而定，有些人物戴面具。《达巴丹保》剧中王子达巴丹保的头冠，高耸的白色冠上镶有珠宝，显示出王族的高贵；该剧中魔妃的头饰，冠上镶有宝珠，挂有五彩流苏，头顶象征女性发饰的蓝色发辫又带点邪气；两副头冠相比，既区别出人物的性别，又说明人物不同的气质。

第三，“南木特”的道具，除用常见的藏族弓、箭、刀、剑等外，还用京剧中的马鞭。如《松赞干布》中禄东赞使用的马鞭，即是京剧中的样式。

由上观之，“南木特”在布景、道具、面具的运用方面既有写实的特点，又扩大了舞台美术表现生活的内容和手法。舞台美术作为“南木特”的一部分，在表现内容、展现情节、揭示人物形象等方面起到了辅助作用，成为藏戏整体中不可缺少的一部分。

结 语

综上所述，“南木特”藏戏，经历了羌姆乐舞到宗教仪式剧的演变，从仪式剧到丰富藏戏传统的剧目，从单一的讲述故事到戏剧角色扮演，从戏剧角色扮演到接受了京剧表演程式的唱、念、做、打各种表现手段以及各行角色的各种表演技术，这个过程是漫长的、艰巨的，特别是在民国时期，将京剧表演形式与甘南地区的藏族民间说唱、民歌相结合融入唱腔，京剧表演程式与民间舞蹈相柔和融入表演身段，形成了“南木特”藏戏的艺术审美特质，完善了南木特藏戏的表演程式。无疑，“南木特”对于京剧表演、艺术观念的审美接受，是经历了一个审美升华过程的，是艺术接受主体，即藏民族群众在审

美直觉与审美体验基础上达到的一种精神自由境界。无论是拉卜楞寺活佛的倡导，还是“南木特”藏戏创造者的思想情感、审美心理、宗教信仰以及其生命意识的融入，都说明他们在接受京剧表演艺术的时候，是在进行藏戏艺术意蕴的展现与接受主体心灵升华之间的互动；是一种主体与客体、感性与理性、具体与抽象、形象与思想达到了交融整合的状态，是他们在接受京剧艺术时，产生的强烈共鸣，从而在刹那间获得了对藏戏和京剧艺术深层意义的领悟和把握以及精神享受。因此，“南木特”藏戏的发展达到了艺术审美接受活动的最高境界——审美升华。而把藏民族受众带入审美升华境界的重要因素，则是戏剧艺术的内在意蕴。作为藏戏，京剧的内在生气、灵魂和精神，艺术意蕴深藏于其内部。因而，甘南“南木特”藏戏通过琅仓活佛等艺术家对于京剧艺术的审美接受，丰富了藏戏表演形式，从讲述仪式剧，发展为演述故事的创作，从既有剧目中发掘出更深的内容和意义；在单一表演形式的基础上，创造了符合藏民族审美需求和延续藏族传统文化的“南木特”表演程式。由此，体现了藏族戏剧的社会意义和审美价值，体现了汉藏文化的交流和“南木特”艺术的生命力。

(责任编辑 薛 雁)

参考文献：

- [1] 乔滋, 金行健. 中国戏曲志·甘肃卷 [M]. 北京: 中国 ISBN 中心出版, 1995.
- [2] 曹娅丽. 试论藏族仪式剧《米拉日巴劝化记》的流传及其对安多藏戏的影响 [J]. 青海民族研究, 2003.
- [3] 曹娅丽. 藏族仪式剧《公保多吉听法》的流传与演变 [J]. 戏曲研究, 2004, (5).
- [4] 曹娅丽. 青海黄南藏戏 [M]. 北京: 文化艺术出版社, 2007.
- [5] 万玛多吉. 浅谈“安多南木特”戏的产生与发展 [J]. 西藏艺术研究, 1992.
- [6] 扎扎. 拉卜楞寺活佛世系 [M]. 兰州: 甘肃民族出版社, 2000.
- [7] 王勉. 甘南藏戏 [J]. 中华艺术论丛, 2009, (6).
- [8] [德] 黑格尔. 美学 (第1卷) [M]. 朱光潜译. 北京: 商务印书馆, 1979.