



# 藏传佛教音乐的缘起与发展

觉 嘎

藏族原始信仰认为,自然万物都是有灵的,因此有了图腾崇拜、动物崇拜、山神崇拜等自然崇拜和“煨桑烟祭”等祭祀习俗。本教兴起之后,一方面把过去的信仰纳入到自己的观念系统,同时又提出了作为本教哲学思想的相应教义理论,认为世界的构成分为天上、地上、地下“三界”,人处于“三界”的中间,因此有了“上祭天神、中兴人宅、下镇鬼神”的教义仪轨。佛教传入西藏后,不仅以其强大的哲学体系和思辨逻辑,获得了佛本斗争的胜利,而且为了适应并占领人们的思想意识形态,还吸纳了许多本教的教义和神灵化为己有。据史料记载,“莲花生大师进藏后,用类似本教的那套奥秘的巫术传教,以迎合人们相信驱魔摄鬼的心理,并把本教的某些神祇吸收到佛教中作为护法神,从而首先消除了人们对佛教的陌生感”。

如果说本教的“三界”是在不能正确解释物质世界和自然现象的情况下形成,并与原始自然崇拜有着密切关联的一种幻象和祈福的话,那么藏传佛教的“轮回”思想则是探寻生命现象和精神世界的过程中所形成的一种认知和关切。“轮回”思想既包含了藏传佛教基本理论中的“六道”(天界、非天、人间、傍生、饿

鬼、地狱)、“五毒”(欲、瞋、痴、贪、妒)、“四苦”(生、老、病、死)、“三境”(身、语、意)等内容和修习次第,同时亦包含了“三门”、“六境”、“九住”等本教教义理论的某些因素。“轮回”思想认为:人是在天界、非天、人间、傍生、饿鬼、地狱等“六道”中反复轮回,其中前三种称为“善三趣”,后三种称为“恶三趣”,与此同时又把“六道”分为欲界、色界和无色界“三界”,也就是说把“六道”之天界与非天、人间与傍生、饿鬼与地狱各两界合二为一分成“三界”。这与本教的天上、地上、地下“三界”相比较,只是前者更具思辨性而没有更大的本质差异。同样,以藏传佛教“轮回”思想中的修习教诫为例:如果要摆脱生死轮回之苦,培养最高德行,通向明处正道,那么就必须摒弃“五毒”,抛除恶行;克服“四苦”,净化意念;修悟“三境”,积得善业。如果再将上述与本教的“三门”、“六境”、“九住”等修习理论相对照,也就不难看出两者之间存在着千丝万缕的联系。

特别是藏传佛教始终倡导的“行善戒恶,清净身心”之终极理想与作为本教最高修习理念的“清静本界,自住本位,大彻本境”等经典教义之比较,尽管存在着“积业途径”的相异,但却有着“积得业果”的合

应。因此不难看出,藏传佛教既包容了本教宇宙观念的神秘解释,又传承了佛教经典理论的博大内涵。这就是藏传佛教在藏地,甚至更广的范围里久盛不衰、深入人心的重要原因。

藏传佛教从“前弘期”的传播到“后弘期”的复兴,经过藏族历代高僧大德的体验和丰富,历经一千三百多年的发展,逐渐形成了具有鲜明地域特色的系统理论,并成为藏族传统文化中具有主导地位的重要组成部分。而且藏传佛教作为藏族人文思想重要的组成部分,它既能提供解读物质世界的某些科学思路,又能提供平衡精神世界的某种心理支撑,成为了当今世界不同国家和民族的许多学者和众多信徒关注的关于自然、生命、思维、意识、伦理、道德等方面的独特学说之一。

作为藏传佛教哲学思想重要内容的“因果”理论,是藏族人文思想的核心要素之一,也是促成藏人生命理念和思辨逻辑的重要前提。“因果”理论既包含从藏传佛教“因果”学说中延进发展的道德观念,亦包含大小“五明”<sup>[1]</sup>所囊括的辩证逻辑和科学方法。如果说藏传佛教作为藏族人文思想最厚重的精神载体,从宏观上揭示了自然、生命,特别是伦理、道德的通向明处之真谛的话,那么“五明”则作为藏族人文思想中最具辩证原理的认知体系,从微观上探析了事物的内在规律并梳理了系统的科学原理。

“五明”作为学科分类化的系统理论,不仅具有各自学科的独立而完整的认知体系,同时在不同学科体系的深层领域又存在着相互之间的密切关系而具有逻辑上的同源性。其中小“五明”之一的“戏剧学”作为藏族戏剧艺术理论的综合学说,其内容不仅涵盖涉及戏剧、音乐、舞蹈的创作、表演、审美等诸要素,而有着丰富的内涵和不同的分支系列,同时也涉及大小“五明”之其它学科的理论和方法体系而具有辩证性。“戏剧学”的主要内容可概括为“艺韵九态”、“七种音品”、“戏剧五支”、“乐舞三旨”、“音词曲度”等与人们的信仰、道德、审美等有着密切关系的艺术准章和规诫法则。这些

准章和法则,既有针对体裁的特指性而各其成章,亦有基于题材的泛指性而贯穿统栏。而“艺韵九态”、“戏剧五支”和“乐舞三旨”则是与藏传佛教音乐,特别是与作为藏传佛教重要艺术形式之一的羌姆乐舞音乐密不可分。

藏传佛教音乐,主要包括诵经音乐、寺院器乐音乐及羌姆乐舞音乐三大部分。

### 一、诵经音乐

诵经音乐指寺院僧侣诵念经文时吟唱的声乐音乐和诵念经文段落之间穿插的间奏性器乐音乐,或与诵念经文同步进行的伴奏性的器乐音乐<sup>[2]</sup>。由于诵经是僧侣日常生活的重要组成部分,是僧侣在修行过程中不可缺少的重要宗教活动,因此不同教派之间和不同宗派之间有着不同的修行方式,并形成了不同的诵经形式和不同的音乐特征。包括日常念经和闭户修行,集体诵经和个人念经;较快速度的念白式诵经和较慢速度的吟唱式诵经,有领经师领诵的诵经和无领经师领诵的诵经,有器乐伴奏的诵经和无器乐伴奏的诵经;在寺院庙宇诵经和村头巷尾诵经;用这种方言的腔调念诵和那种方言的腔调念诵;显宗吟念经文和密宗默念咒语等等。可谓五花八门,应有尽有,很难以某种尺度来判定哪类或哪样是作为典型例子加以概括。

诵经音乐的伴奏乐器主要是吹奏乐器和打击乐器,包括铜钦(铜制大法号)、博嘎(铜制小法号)、甲林(类似唢呐的双簧乐器)、冈林(骨号,有胫骨制和铜制两种)、同嘎尔(法螺)、曲阿(神鼓)、拉阿(长柄鼓)、斯念(铙钹)、捕切(大钹)、朵吉持布(法铃)、达玛如(类似拔浪鼓的双面小摇鼓)等。这些乐器一般在集体诵经时介入其中,主要是在诵经开始前和诵经过程的间歇演奏而具有前奏和间奏的性质,时而也与诵经同步演奏,能够营造出庄重肃穆的音乐氛围。因此在藏传佛教,特别是密宗修行者,把乐器作为修炼环节中必不可少的重要法器,把音乐视为获得超度之必须借助的重要载体,认为寂静默念的隐声咒语犹如一道“奇径”能够促

得气脉相通<sup>[3]</sup>，响彻耳际的法音妙乐则好似一支“翼翅”能够飞载清静之界<sup>[4]</sup>。

另外在诵经音乐中，还有一种领经师吟唱的特殊唱法：“领经师常采用的超低音唱法，演唱音域可抵达大字组 C 音或更低些<sup>[5]</sup>，发音低沉浓厚，传送甚远”<sup>[6]</sup>。此唱法藏语称为“咗咯”，意为犏牛（牦牛和黄牛杂交生的牛）的呼声，因演唱时借鉴了黄牛的吟腔式长音和牦牛的吼声式短音的复合原理而具有强烈的共鸣<sup>[7]</sup>。此种唱法需经长期的专门训练方能掌握。

## 二、寺院器乐音乐

和诵经音乐一样，寺院器乐音乐也是与僧侣日常生活有着密切联系的一种仪轨性音乐形式，主要是在法事仪典、迎送活佛、节日巡游等经常性宗教活动中演奏的音乐。以藏传佛教格鲁派仪轨音乐为例：有“善喜众神之供云仪轨音乐、御酒神饮水仪轨音乐、冈索仪轨音乐、正行法业仪轨音乐、传授灌顶仪轨音乐、开光迎神及安住仪轨音乐、时法仪轨音乐、送葬仪轨音乐、火供烧施仪轨音乐”<sup>[8]</sup>等。寺院器乐音乐的乐队形式与诵经音乐中的使用基本一致，但其音乐结构大多为片段性而不突显类似羌姆乐舞音乐的程式化结构特征。

## 三、羌姆乐舞音乐

“羌姆”一词在藏文中是个动词，其原意包含跳、韵、亮相等体态动作而有着舞蹈的指意，后来成为宗教舞蹈的专有称谓，一般译作“法舞”或“跳神”。羌姆的最初形态可能是以形体动作为主的体态造型而似乎没有音乐陪衬的迹象。羌姆是在漫长的发展过程中逐渐形成了融音乐舞蹈为一体的综合性艺术形式，并逐步趋于规范和完善。羌姆乐舞的历史可以追溯到公元八世纪的吐蕃时期。据文献记载，莲花生来到西藏后，为了传播佛教教义，收伏恶毒天魔，空虚之中作金刚步，加持地基，修建桑耶永固天成大寺<sup>[9]</sup>。这就是公元八世纪末，莲花生大师在修建桑耶寺的奠基仪式上，开创了一种以驱鬼镇邪为主旨的仪式性宗教舞蹈之说法的主要

依据。尽管尚未找到有关描写莲花生大师当时所跳之舞蹈的具体细节的记载，但大多数人认为其动作是在印度佛教无上瑜伽部金刚神舞的基础上，吸收了西藏本教的巫术舞、图腾舞，以及阿卓鼓舞、面具舞和谐钦等民间歌舞因素综合而成的一种仪式性宗教舞蹈，是藏传佛教羌姆乐舞的最初起点。当然，也有人认为，羌姆作为古老的艺术形式早就流传于西藏，在莲花生入藏之前就有本教羌姆的存在。因为羌姆乐舞中的许多表演形式和动作要素，不仅存在于流传至今的各种古老的民间艺术当中，而且早在公元七世纪藏王松赞干布颁发“十善法典”而举行的庆祝仪式之记载中，就有表演类似羌姆的面具舞等歌舞杂技的生动描绘。由此来看，羌姆乐舞也和藏戏等其它艺术形式一样，是在不断的吸收和借鉴各种艺术形式的过程中得以发展，并逐渐形成了完整的结构形式和程式化的表演流程。

羌姆乐舞最重要的发展阶段是在朗达玛<sup>[10]</sup>禁佛一百多年后的公元十世纪末至公元十五世纪初宗喀巴<sup>[11]</sup>进行宗教改革，创立格鲁派的四百多年间。公元十世纪末，西藏进入了史称“后宏期”的藏传佛教全面复兴和发展阶段，不仅从印度等地迎请阿底峡<sup>[12]</sup>等传戒弘法，同时又派遣仁钦桑布等到印度、克什米尔和尼泊尔学法取经，形成了由诸多德高望重的佛学大师和知识渊博的班智达<sup>[13]</sup>组成的庞大的释法译经队伍，……在译释佛学经论、著书立说、兴建寺院、传法授徒、创立教派等各方面都进入了一个新时期。此时，西藏与印度、尼泊尔间的佛教交流学者不绝于途，有名可考、有著作流传者不下三百人。大量三藏典籍、特别是密乘无上瑜伽部的经典与法门在西藏得到广泛译传，使在印度走向衰落的晚期佛教密法得以传承发展<sup>[14]</sup>。就在这期间，先后形成了宁玛派、噶举派、噶当派、萨迦派以及后来的格鲁派等藏传佛教诸派。

为了传播教义、扩大影响、吸引信徒等的目的，各个教派不仅通过制订教规、兴建寺院、讲经说法等途径谋求自己的地位和势力范围，同时还通过印刷佛经典籍、绘制佛雕神像、表演羌姆乐舞等形式宣传和弘



青海塔尔寺羌姆表演

扬佛法,以争先获取更多信众的布施和捐赠。而羌姆乐舞作为其中最能招徕信众的有效途径,不仅得到了各家门派的重视,同时也为该艺术形式自身的完善和发展带来了极好的时机。许多寺庙先后创编了各自的羌姆乐舞之舞谱和乐谱,并制定了严格的表演程序和技法要求,形成了一定的规范形式而显露出相当的艺术水准。提出了以舞、画、音等“乐舞三旨”为要素的结构原则,和以媚态、武态、丑态、凶态、乐态、惧态、悲态、怒态、善态等“艺韵九态”为标准的表演要求。“乐舞三旨”在羌姆乐舞中的重要意义如同“戏剧五支”<sup>[16]</sup>在藏戏构成中的艺术功能,包括穿戴面具之舞蹈,绘制坛城之场景,佛经诵唱之音乐等,这与藏传佛教密宗修炼中的身密、语密和意密“三密”有着密切的关联,并认为三密相应才能成佛。身密包括手态和坐势,要和所修的本尊姿势一样;语密即口中要念诵所修本尊的咒语;意密即思想与意念要和本尊一致。而“艺韵九态”中的身态、语态和意态,即媚态、武态、丑态为身态,凶态、乐态、惧态为语态,悲态、怒态、善态为意态等“三态”,又与藏传佛教的身、语、意“三境”有着密切联系。因此“乐舞三旨”和“艺韵九态”作为藏传佛教艺术审美的重要内容,所提供的多重性同构要求和多样的情态提示以及丰富的想象空间,不仅对艺术作品的演绎有着重要的指导意义,同时对艺术作品的创作也有着重要的借鉴意义。

早期的羌姆乐舞作为仪式性的宗教乐舞,不仅不能随意表演,更不能随便传授,而且各寺院日常的排练和学习也是必须在“羌姆本”,即羌姆乐舞师的带领下进行。同时其表演的时间和地点等也具有严格的规定和限制。各个教派和寺院通常选定某一宗教节日为表演日期。羌姆乐舞只是在后来才吸收了气功、摔跤、喜剧,以及民间歌舞和民间故事等平常在热巴和藏戏中出现的类似艺术形式,使羌姆乐舞在内容上得到充实的同时,其形式也变得更加多样,越来越受到僧俗群众的欢迎并逐渐发展为

具有宗教性和世俗性相结合的综合艺术。后来还出现了包括俗人表演的“米那羌姆”等在内的羌姆艺术新变种<sup>[16]</sup>。

羌姆乐舞从内容上看,既突出了宗教性、严肃性和教化性,亦包涵了世俗性、观赏性和娱乐性;从形式上看,既强调严密性、统一性和守恒性,亦不失其灵活性、多样性和变异性。形成了一套宗教与世俗、理论与实践、理性与感性相结合的,以音乐与舞蹈、服饰与造型、直叙与铺排相融合,以静态与动态、可变与不变、部分与整体相统一的具有组合性结构逻辑和固定化表演程式的完整艺术形式。

羌姆乐舞的结构形态和表演流程虽然在不同的流派和仪轨之间存在着一定的差异,但总体结构框架是基本一致的,特别是开场和结尾的形式。羌姆乐舞的表演首先由僧众念经并举行隆重的祈祷仪式,接着“开始表演时,先由大型鼓吹乐队奏乐作为前奏,然后由众护法神、鸟兽神祇等全体表演者依次鱼贯而出,缓慢作舞,绕场一周。其后才分段表演各种角色的乐舞,在各段乐舞之间,有时穿插表演佛经故事片段,或用哑剧方式表演世俗性的短小喜剧段落,有时僧人表演摔跤、角斗等来娱乐观众”<sup>[17]</sup>。羌姆乐舞的结尾大多表现驱鬼迎祥的内容。诸神在乐队强烈音响的衬托下,以威武凶暴的形体造型与勇猛刚劲的表演动作,表现出镇压一切妖魔的气势,并将象征鬼怪的“朵玛”

俑像斩杀并驱赶在寺院外点燃焚毁,然后所有的演员进行歌舞狂欢,以示庆祝除凶迎祥之驱邪仪式的顺利进行。虽然由于各个教派的护法神的不同,使羌姆乐舞中出场的人物角色也就不尽相同,而且各个寺院表演的羌姆乐舞之场节的数量和表演的顺序等也有一定差异,但其总体结构是基本一致的。特别是以念经祈祷、祭祀敬神、鼓乐齐鸣、诸神降福等开场仪式,以及最后在象征驱除邪魔之“朵玛”俑像的斩杀、驱赶、焚毁及庆祝仪式等结尾模式,都具有相对固定的表演程序而没有本质的差异。而且从结构原理上看,与热巴和藏戏的结构模式也不无关联。

羌姆乐舞的表演程序大致分为以下三个部分:

开场部分:僧众念经祈祷——举行祭祀仪式——乐队奏响前奏——演员依次出场。

中间部分:表演各种角色并穿插佛经故事、世俗喜剧片段、僧人格斗等循环进行……。

结尾部分:展示诸神法力——斩杀驱赶鬼怪——点燃焚毁鬼俑——众人歌舞狂欢。

羌姆乐舞除了在结构形态和表演程序等方面不同教派之间所具有的共同或相似性外,各教派和寺院在羌姆乐舞中所使用的乐器是基本一致的,常用的有铜钦、捕切和拉阿三种,另外尚有甲林、曲阿、和斯念等乐器。这些乐器按其发音性质、演奏法和音响特征的不同,分为“喜瓦”和“查布”两类:其中善于演奏音色优美细腻,需要控制音量的音乐之乐器如甲林、曲阿、斯念等属“喜瓦”,即温和的一类;而音色威武粗犷,需要音量较大的音乐之乐器如铜钦、捕切、拉阿、冈林等属“查布”,即威猛的范畴。根据内容和场景等的不同,这些乐器时而分开使用,时而混合演奏,形成强烈的对比,并能够塑造出庄重威严的音乐形象<sup>[18]</sup>。

#### 四、藏传佛教音乐中的音响组合

藏传佛教音乐中的音响组合主要由不同声部中的音调以泛音列中的不同泛音为依据,使不同声部的音调通过各自特定的发音体(如乐器和人声)在不同音域中的进行之纵向重叠而构成。虽然这种以泛音原理形成的和音在其具体处理手法上不完全等同于西方专业音乐中的四部和声原则,但是它们在构成纵向重叠之音高素材的选取和应用方面,却遵循着共同的组织逻辑而有着物理属性方面的一致性。

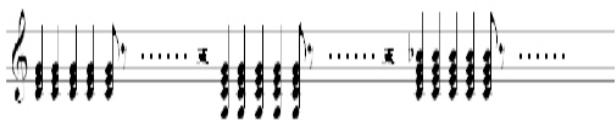
虽然这些不同因素在具体音乐形态中的呈现方式存在着一定的差异(包括不同乐器的调高和不同声部在音高和节奏音型等方面的差异),但它们都以泛音列中的某一“片断”的音组为基础而构成了各自相对固定的模式化音高组织。而且这些不同发音体或不同声部所能够使用的音,还能够与泛音列中的音级密度的变化相适应而具有合理性。同时,其音乐形态也与不同发音体或不同声部的发音特性和演奏(唱)性能相吻合,而从低到高逐渐趋于更具旋律特性的音调式样。这样使处于最高声部的旋律音调也就变得更加多样而轻盈灵活。若把这种多层形态中的单个因素加以拆解分析,将清楚的发现其构成因素。如以C为基音的泛音列为例:

##### (一) 甲林音调

甲林吹奏的偏高音区的旋律音调,主要由泛音列的第八至十六个音为基本框架而构成(包括低八度移位):

## (二) 诵经音调

念诵经文的音调没有更多的旋律起伏,主要由易于反复的节奏型短小乐汇所构成。因此,诸颂经者吟唱的诵经音调也就主要基于节奏音型的句式规则,即横向段落中的统一节律为主要依据而不以旋律起伏为先决条件。但由于诸诵经者根据自身“声音条件”的制约而形成的不同的调高或音区,使诵经的音调也就有可能出现因起句音高的不同而形成的多声部重叠现象。从这个角度上看,这种“随意”起唱所形成的多声部重叠或许没有任何规律可寻,但恰恰有意思的是,由于音高上的相对自由使这些因起句音高的不同而构成的声部重叠,也就被本能地倾向于泛音列的和谐共振当中,并置于共同的物理属性而形成结构力。从而使这种类似“格里高利圣咏”的平行声部重叠,也同样拥有了自己的组织逻辑而具有合理性。这种由泛音列偏中音区构成的多声部重叠,主要由下列形式构成:



## (三) 铜钦音调

铜钦只能吹奏三个音,包括极低音区的基音和高八度的第一泛音,以及上方纯五度的第二泛音(但由于乐器形制的不同,即管长和直径的不同而调高也略有不同)。其中基础音的发音相对模糊而不常用(除了乐器制造工艺精良并遇到好的演奏员时吹出良好音响外)。该乐器的使用分为一支单独演奏和多支一起演奏等,主要由下列形式构成:



## (四) 领经音调

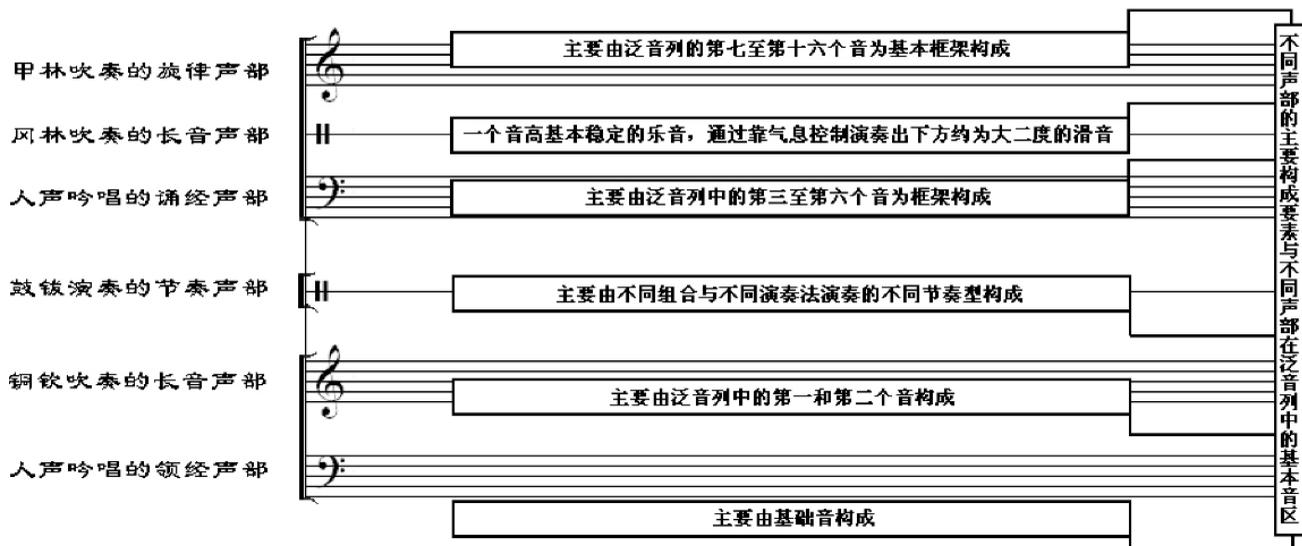
领经师吟唱的音调是在极低音区的音区内,通过从高到低的滑音式向下的吟声,到达吟唱者认为合适

的音高后,将类似同音反复的短小乐汇略带变化地循环重复所构成并形成特殊的结构力。这种低沉浓重的吟唱音调有着强烈共鸣,并在多声部重叠中形成强大的“音场”效应。其大致音乐形态如下:



以上这些音响因素或不同声部的结合,在羌姆乐舞开始前的祈祷仪式等大型法式仪典上的音响组合当中,常常能够显示出惊人的音效感应力而接近自然法则,几乎与现代物理学的解释相一致:即铜钦(大法号)吹出的低音区的音为泛音列中的若干初始音,与领经师发出的超低音之“基音”和诸诵经者吟唱的中间层次的声响融为一体,其中的重叠密度和音高关系也与泛音列中处于相应区域的诸音相一致而具有合理性;同时,甲林吹奏的偏高音区的旋律音调则由泛音列中的第八至十六个音为基本框架而构成(包括低八度移位),从而与铜钦和诵经声形成完美的“同构体”;而且,鼓、钹等打击乐器奏出的各种节奏音型以及冈林吹出的“警句”式音调(向下二度滑音装饰的长音),则把上述纵向重叠中的空间音效置于有序的时间节律当中,从而形成了以捕捉自然音效为构筑基础的反馈自然之赞美与托以身心祈福的祭颂之表情为一体的综合性音乐形态和特殊的文化载体(这种声部组合的大致形态图示见下页)。

另外,这些音响因素或不同声部的结合,在具体使用中的呈现方式是多种多样的,既可能以某几个音响因素或声部的结合出现,也可能以所有音响因素或声部的重叠而构成。而且由于不同发音体(乐器和人声)的形制和“条件”的限制而有时可能形成不同调高或基音之间的复合性多种泛音列因素结合的多调重叠现象。但从总体上看,这种泛音原理形成的和音,作为整个西藏传统音乐中最为复杂、最具特色的主调音乐技法,不仅由自身完整的低音声部、内声部和旋律



声部等纵向重叠构成而具有主调音乐的典型特征;同时由于在不同音响因素或不同声部之间所具有的不同旋律形态(包括不同节奏型)和不同音色特征,使这些不同音响因素或不同声部之间亦构成了横向线条的重叠而又具有对比式复调音乐的许多特征。

### 【注释】

[1] “五明”分为工艺学、医学、声律学、正理学(逻辑学)、佛学(哲学)等大“五明”和修辞学(诗学)、辞藻学、韵律学、戏剧学、星象学(天文学)等小“五明”。

[2] 参见田联韬主编《中国少数民族传统音乐》(北京:中央民族大学出版社,2001.)第684页)。

[3] 参见东秀·多丹赛盖《藏密脉气学初探》(兰州:甘肃人民出版社,1997.)第156-157页。

[4] 更堆培杰采访录(更堆培杰,1953年生,西藏大学教授。采访时间:2004年1月24日;地点:拉萨市江苏东路,东圣茶园)。

[5] 另有说:此种唱法“可在音区为大字组的D至大字一组的A之间(不论半音全音)发出极为浑厚、洪亮、神秘而又具有威胁性的声音”(欧珠多吉、格桑达吉、格来热丹、强巴遵珠。“探索新的音响领域——创作藏族器乐交响组曲‘雪域大祈祷’随笔”,拉萨:西藏艺术研究,1989.3.第27页)。

[6] 同2,第685页。

[7] 另有说“此种唱法藏语称为‘欧盖’,其译意是‘下颚音’,因演唱时运用了下颚下拉的技巧而产生喉部和胸腔的强烈共鸣”(田联韬主编《中国少数民族传统音乐》,北京:中央民族大学出版社,第685页)。

[8] 参见更堆培杰《西藏音乐史略》(拉萨:西藏人民出版社,2003.)第192页。

[9] 参见何永才《羌姆的形成发展及其启示》(拉萨:西藏艺术研究,1991.3)第15页。

[10] 郎达玛(802?-846),吐蕃末代赞普。因禁佛毁经,被拉隆贝吉多吉刺杀。吐蕃王朝自此崩溃(王尧、陈庆英主编《西藏历史文化辞典》(拉萨/杭州:西藏/浙江人民出版社,1998.第145-146页)。

[11] 宗喀巴(1357-1419),生于现青海省湟中县宗喀地方,藏传佛教格鲁派创始人(王沂暖主编《佛学辞典》,西宁:青海民族出版社,1992.第650页)。

[12] 阿底峡(982-1054),生于印度东部的帕哈喀拉,即现孟加拉国。来到西藏后创立了噶当教派(王沂暖主编《佛学辞典》,西宁:青海民族出版社,1992.第252页)。

[13] 班智达,梵文译音。指精通五明的佛教徒或学识渊博的僧人之尊称(王沂暖主编《佛学辞典》,西宁:青海民族出版社,1992.第274页)。

[14] 王尧、陈庆英主编《西藏历史文化辞典》(拉萨/杭州:西藏/浙江人民出版社,1998.)第114-115页。

[15] “戏剧五支”即:演员、戏师、音乐、服饰、丑角等五支。“戏剧五支”一方面指戏剧构成中的艺术要素,另一方面则指戏剧演绎中的角色成分。在戏剧构成要素中,剧本是基本的条件,但是塑造并构成完整的戏剧艺术形象,还必须具备演员的角色表演,戏师的剧情解说,音乐的陪衬烘托,服饰的装塑造型,以及丑角的喜剧点缀等要素。这一戏剧构成要素,不仅是理论上的概括,也是实践中的准则。在藏戏的构成中,就是要有演员的表演,有戏师的剧情介绍,要有鼓钹的音乐伴奏,要有制作的服装和道具,还要有加强喜剧色彩的丑角演员的精彩表演。

[16] 参见中国民族民间舞蹈集成编辑部编《中国民族民间舞蹈集成——西藏卷》(北京:中国ISBN中心出版,2000.)第477-481页。

[17] 同4,第688页。

[18] 同8,第481页。