

英雄之魂

■夏加

格萨尔彩绘石刻的主要特点为：规模宏大、气势雄伟、刀法精细、取材考究，表现了岭·格萨尔王、岭国30员大将、80位将士的前世、天竺80大成就者和中阴百位文武尊神的形象。该石刻无论从数量上、谱系的完整性上、以及艺人技艺的传承性上都具有代表性，它已经形成了一套较为完整的刻绘工艺体系，以及相应的传承标准，实为我国藏族民间美术工艺中的一枝奇葩。

格萨尔彩绘艺术沿着中国整体石刻艺术的加工手法，却又异于大范围立体规模的主要以英雄史诗《格萨尔》为核心内容和表现对象；在加工技艺上，放弃了立体框架，融精湛的刻石技艺和传统绘画为一体，多以红、黄、蓝、白、黑、绿等六色彩，给人以强烈的平面视觉冲击；在审美上，以自然、和平、自由、信仰、英雄崇拜主义为主。色彩鲜艳，丰富多彩，即可单独成画，单独保存，组合在一起，又是一个完整的体系。同时，雕刻与彩绘协调统一，以画补空，以色填空，弥补了石刻本身在画面效果上的不足。是集合藏族美术艺术内在，符合中国石刻审美要求的一种藏族美术艺术形式；在表现形式上，以独具特色的艺术风格，忠实于《格萨尔》文本的精神和内容，不断重现岭·格萨尔王及其岭国众将士铲除邪恶、坚持正义、为民造福、英勇奋战的活生生的战斗场面，一次又一次将波澜壮阔的历史画卷展现在人们眼前。

在这片对英雄的格萨尔王有着浓厚感情的雪山草地深处，格萨尔彩绘艺人和石刻无处不在。其中尤以泥朵乡《格萨尔》彩绘石刻群最为系统而全面。它不仅从侧面全方位的再现了石刻艺人精湛的刻石、绘画技艺，还将博大精深的格萨尔文化以独特的风格、非文本的方式记录下来。

格萨尔彩绘石刻这种“梦幻般的艺术”，填补了藏族世俗的空白，它作为格萨尔文化的一种新的传承方式，填补了格萨尔文化在藏族石刻艺术中的空白。

虽然格萨尔彩绘石刻为弘扬藏族民间传统文化特别是格萨尔文化作出了不朽的贡献。但保存环境的恶劣和技艺传承后继乏人的阴影并未消除。长期以来，格萨尔彩绘石刻均露天放置，加上高原的严寒和强烈的紫外线照射等因素，色达早期格萨尔彩绘石刻遭受严重的自然损坏。特别是在“文革”10年中，格萨尔彩绘石刻群遭受毁灭性的破坏，艺人的传承几乎濒临殆尽。直至20世纪80年代，在阿亚喇嘛的组织下，才慢慢得以复原。由于格萨尔彩绘石刻对艺人素质的特殊要求和艺人从业性质的局限，在市场经济条件下，很多艺人放弃了这项要求特殊的技艺而改从其他行业，艺人青黄不接的情况十分突出。

值得欣慰的是州委、州政府十分重视对格萨尔彩绘石刻的保护，建立了专门的保护组织机构，对州境内的格萨尔彩绘石刻群和民间艺人进行了普查，制定了保护措施，拨出了专款，复原了以泥朵乡格萨尔石刻群为代表的多处格萨尔彩绘石刻艺术，以睿智的头脑、行之有效的措施、脚踏实地的行动、以人为本的理念不断促使着格萨尔文化彩绘石刻艺术在中国乃至世界石刻舞台上大放光彩。

经典音乐的陷阱

■刘洵

经典音乐陶冶性情的说法非常有诱惑力，如果真能达到这种效果是再好不过了。实际的情况却并非完全如此。我接触过许多音乐爱好者、鉴赏家，生活反而出现了问题，封闭在个人的“帝王心态”里面，只有兴趣说教，流于浅表的名词、版本、录音公司和年代背诵，阻断与人平等、正常的交流，为什么会这样呢？

我同意“音乐在诸种艺术形式当中是帝王级的艺术”这种说法，甚至包括“其它艺术不过是对音乐艺术的模仿”。优秀的音乐家，无论是作曲还是指挥抑或是演奏，可以想象只要进入状态，必然会有一种君临天下的感觉，这样的感觉也很容易连带作品同时传递给聆听它的我们，使我们在还没有真正领悟音乐本身之前就产生进入神圣的漂浮感，并在后来者面前展示出来，当得到倾心认可的时候，我们自己从上帝的仆人变成了上帝本身，尽管此刻对上帝的还一无所知。

音乐艺术的另一特征既：流淌的音乐不断在空气里消失掉，因此给鉴赏和解释带来极大的宽松性，言辞地套用遮蔽了无知和错误地聆听。音乐艺术的幽深、玄妙更包容我们无知的假想畅行无阻。在音乐领域里，从一千个读者就有一千个哈姆雷特”延伸到“这就是我的感觉”，往往令我们视而不见地无视，陷入自言自语的封闭状态。

当我们具备了天才的烦恼和厌世，但并不具备创造性的才情，后果不堪设想。类似情况常常出现在爱乐群体中间，由于没有平实的心态去聆听、琢磨音乐本身，寻求到完全属于个人的音乐感悟，心灵并未得到升华，而又阻断了其他摄取智慧的来源，生活的局促尴尬，往往在处理现实事物的时候全然失措，显出幼稚的自私和偏狭。

当事实已经证明了我们的创造才能，如果还能够不断提醒自己保持平常人对世俗的忍耐力，那我们将会是最快乐的人。



唐卡溯源 画风的流变

前弘期(公元七——九世纪)

西藏佛教是从印度和中原分两路传入的，所以前弘期的绘画风格一是受到印度波罗艺术的影响；第二，则是文成公主进藏时，把中原佛教绘画风格也带入了西藏。于是，这一时期，印度、中原的绘画风格同时在青藏高原上交响，也常常在同一面墙壁上并存。如同当时修建的桑耶寺一样，糅合了印、汉、藏三种审美风格。

大昭寺法王殿的古代壁画，大约绘制于吐蕃时期，其菩萨造型就是典型的印度波罗风格。而绘制于同时期的、现存于布达拉宫法王洞的《贡日贡赞像》却是典型的汉地风格绘画。

另外，在唐代敦煌绘画《药师佛及两菩萨》的画面上，药师佛及胁侍菩萨造型和大昭寺法王殿壁画的风格非常一致的，都是属于印度波罗艺术风格。但是画面中部的文殊菩萨、普贤菩萨则是中原汉地绘画风格。在这幅画的背后有藏文和汉文的题记，讲述这幅画是由一个叫白央的藏族画家和几个汉族画家一起合作完成的。印度的风格影响到了敦煌，同时敦煌的中原绘画风格又再次传到了吐蕃。从这些情况可以看出：前弘期的绘画风格是深受印度波罗艺术和汉地绘画艺术的双重影响。

后弘期(公元十世纪至今)
吐蕃赞普朗达玛遇刺，藏传佛教在吐蕃复兴，历史学家称之为

“后弘期”。后弘期有“上路弘法”和“下路弘法”两次佛教传入西藏的运动。在“上路弘法”的过程中，键陀罗艺术被带到了拉达克、古格，也带进了卫藏地区。而“下路弘法”则把汉地的绘画风格再次带到了卫藏地区的扎塘寺等地。

上路弘法中的绘画风格变迁。公元十世纪，吐蕃王朝西部三个小王国：古格、普兰、拉达克邀请阿底峡尊者到藏区传教，史称“上路弘法”。随着从西向东的弘法路线，绘画风格也从键陀罗艺术逐步变得本土化。在这个过程中，体积感减弱、平面加强、线条逐步得到增加。比如现存于拉达克阿基寺的壁画《太子逾城》就是比较典型的键陀罗风格。这种接近中亚的风格，带着“希腊化”的影响。特别值得注意的是：马的画法是有体积的写实，人的长相呈现明显的中亚人特征。此后，键陀罗绘画风格往东来到了托林寺，随着地域的改变，绘画风格也有了细微变化。以托林寺壁画中的《骑羊的女神》来做对比，我们发现风格最大的变化是：《太子逾城》表现的是体积为主，而《骑羊的女神》开始出现了许多线条，并且线条开始慢慢成为绘画语言的主导。还有一幅《度母》，人物保留了键陀罗国印巴人种的形象，但是在绘画手法上，体积感已经越来越少、线条越来越多了。再到托林寺的《水难图》，人体从写实变得概括，画面主要为

平涂的色块而少有分染的体积，同时线条变得更多。绘画风格走向了粗犷审美，逐步本土化了。

下路弘法中的绘画风格变迁。公元十世纪，山南国王意希坚赞派鲁梅·楚臣喜饶等10人到多康的丹底寺跟随喇嘛学习佛教“律藏”，学成后回到卫藏弘法，史称“下路弘法”。由于丹底寺地处汉、藏杂糅地区，绘画也受到汉风影响较多。所以下路弘法的过程中，汉地佛教绘画风格被带到了卫藏的扎塘寺、夏鲁寺等地。

扎塘寺的绘画风格接近敦煌的绘画风格，特别是卷草和莲花纹样都是敦煌绘画常常使用的。扎塘寺壁画《说法图》中释迦牟尼佛穿着大翻领的吐蕃服装，脚上还穿了一双锦缎的靴子（一般释迦牟尼像都是光脚），这是本土化的特征。释迦牟尼佛四周出现的罗汉们就完全是中原人的形象；莲座下面是几个汉地侍女，穿着唐装梳着汉地发冠。从这些细节看来，扎塘寺壁画是典型由下路弘法带回的汉地绘画风格。

早期唐卡的风格。后弘期，阿底峡尊者入藏弘法。他有感于当时卫藏地区绘画缺乏规范，于是就派人回古印度请超戒寺僧绘制了三幅精美的布画带回西藏，作为佛教绘画的标准和典范。而现存最早的唐卡《绿度母·阿底峡·仲敦巴》也是十一世纪后弘初期的作品。现存于境外的《绿度母·阿

底峡·仲敦巴》画面正中倚坐着绿度母，绿度母的左上角是阿底峡尊者，右上角是仲敦巴。这幅唐卡的显著特征是：整个构图像棋盘一样横平竖直、平铺排列。此外，它把山石画成带尖的柱状，用这些柱状山石组成大小近似的佛龛，也许寓意当时的佛教徒是坐在山洞里修行。甚至也有学者觉得早期唐卡的棋盘排列构图是建立在石窟设计图的基础上。因为开凿石窟需要画设计图，设计图上色以后变成绘画了。而早期佛教绘画都是按照石窟方式排列，中间有主尊，旁边是体型较小的胁侍，主尊后面是深进去的空间。用山石组成的分隔，其实源于古代石窟的山岩间隔。这种棋盘的绘画，越早期就越接近石窟的概念。

公元十二世纪的唐卡《贡塘喇嘛向》保持了和《绿度母》一样的风格特征，也是这种棋盘格构图。可以看出：后弘期唐卡的棋盘格构图全是平面的，背景缺少对空间的表达。

跟之前两幅作品相较而言，西夏黑水城出土的缙丝唐卡《绿度母》有几个不同地方：首先主供菩萨居然穿了一件背心。可能是西夏位于西北、临近大漠，气候较冷的缘故，所以艺术家觉得应该给菩萨保暖吧；其次，画面颜色也变得偏绿灰色调；第三，整体构成有所变化，画面的细节也更加精致和细腻。

康定老故事

多记忆已被尘封。对于从小在康定长大的我来说，脑海里仍然存有许多小时候康定城的印象，沿河低矮的瓦房，白石头砌成的水井子，这都是一些零碎的片段，回忆起来很多东西都已经模糊。现在，一座座高楼已经取代了曾经康定街上那些低矮的木板瓦房，特别是在1995年的洪水过后，康定的老房子、街道被冲毁，城市重建，展现在我们面前的是一座新的城市。

老康定的故事有很多，现在能讲这些故事的人却越来越少，那些在康定生活了几十年的能给我们讲康定的人已经不多，当知道能采访到一位会给我们讲康定老故事的老人时，我很期待，想认真把这些故事记录下来，可以让更多人了解康定的过去，一个离我们并不太远的过去，一个不同与史料记载的鲜活过去。

2007年初的一个下午，太阳暖暖的，在清真寺旁边一个中医诊所里，一位老人正忙着给病人号脉、开药方，他就是将要给我讲康定故事的人——倪海源。倪海源这个名字对许多康定人来说都不会陌生，他是个老中医，在康定生活了几十年，是个老康定，同时他又是一个比较活跃的人，关注康定的历史文化，平时也爱写一些关于康定人文历史的文章。

诗意泸沽湖

双翅上升，盘旋飞翔。这是天堂派来的友好使者，水鸟们接踵而至，它们是演奏泸沽湖华彩乐章的精灵。

白色的水鸟其实就是海鸥。当它们翩翩飞舞时，泸沽湖优雅而灵动。海鸥在行过迎宾之礼后，便平和地落在水面上，随着小船游弋。海鸥丰厚而洁白的羽毛超凡脱俗，不沾染尘世的任何东西。浑身雪白，鲜红的喙喙，美丽极了。那种无邪的神态，就像天堂的仙子。

我们惊喜万分。没有想到，在泸沽湖能遇见这么多长途跋涉来越冬的候鸟，如此地愿意与人亲近。在海鸥的前呼后拥之中，我们目瞪口呆，恍若隔世。我们拿出小饼干，随手洒向空中，

海鸥们腾地一下群起而飞，冲向抛物线的顶端，用嘴在空中衔住了食物。更有绝技者是在食物一眨眼便会落入水中的千钧一发之际，俯冲而来抓住了食物。那种扇动双翅在空中冲击拼搏的姿态，极富激情，极富生命力。海鸥们营造的热烈而欢快的场面，让泸沽湖充满了青春的气息。

太阳出来了，身上于是暖洋洋的。突然，远处的湖边，黑压压地涌起一片乌云，乌云铺天盖地地向湖中扩散开来。原来，那是一群野鸭子，成千上万。野鸭群眼看是由远向近而来，但是没有一只出现在猪槽船的周围。转瞬即逝，落在湖里的水草之中。真正有个性的野鸭和人类基本上是不来往，决不服庸人类的任何风雅。

们讲康定老故事的老人时，我很期待，想认真把这些故事记录下来，可以让更多人了解康定的过去，一个离我们并不太远的过去，一个不同与史料记载的鲜活过去。

2007年初的一个下午，太阳暖暖的，在清真寺旁边一个中医诊所里，一位老人正忙着给病人号脉、开药方，他就是将要给我讲康定故事的人——倪海源。倪海源这个名字对许多康定人来说都不会陌生，他是个老中医，在康定生活了几十年，是个老康定，同时他又是一个比较活跃的人，关注康定的历史文化，平时也爱写一些关于康定人文历史的文章。

海鸥却永不疲倦地游戏、飞翔，没有离去之意。在高原的强烈阳光之下，湖水湛蓝，白色的海鸥浮在水面上，就像一朵朵洁白丰硕的荷花，它们守护着泸沽湖的安详宁静。抢夺食物的兴奋让海鸥欢唱起舞，它们的歌声在水面上弹奏起清脆的乐声，反射到高高的天空中余音不绝。

猪槽船像在湖面上写一首抒情长诗。我们在里苏比岛停息一阵之后，终于划到湖的对岸。在从彼岸划回此岸的两个多小时，没有任何逗留，有不少落户彩云之南的海鸥竟然伴随猪槽船飞到了清晨时的出发地。它们一路歌唱，一路起舞，在泸沽湖这个生态大舞台上唱着人与自然和谐之歌。

■刘忠俊 文/图



大昭寺法王殿壁画局部。



《骑羊女神》托林寺壁画局部(公元十一世纪)。

■杨燕

在跑马山上俯瞰康定城，两排汉白玉的栏杆像白色的带子围绕折多河水穿城而过，四座桥横跨河上，沿河是黄色转筒式的路灯，具有藏族民族特色的楼房在折多河的两旁。随着一首《康定情歌》的传唱，小城康定被越来越多的人所知道，随着旅游业的发展，有更多的人来到这个有藏族风情的小城，他们穿梭在每条街道，看极有民族特色的房屋、庙宇，买各式民族饰品，吃特色小吃，拿相机将小城的美丽景色定格。他们不知道，许多年前，康定的街道上往来着许多像他们一

■覃光林

一夜北风，让泸沽湖脱离尘世。让泸沽湖苏醒的不是天边的曙色，而是草海的凌冰。寒风把草海边缘地带的浅水区域变成了明晃晃的镜子。光亮亮的镜子和深黄色的草让曙光逊色，它们更早地宣布了光明的来临。曙光从山的边线上露出，与草海遥相呼应，天堂的大门幽缓而抒情地打开。

鲜活。凌冰比较张扬，它们对太阳似乎更为敏感，阳光即将照耀的这一刻，是凌冰生命的顶峰，它们银光闪闪，让人眼花缭乱。湖水把天空染成一片深蓝，杜绝尘埃。湖的深处，已经不再露声色地碧波荡漾，准备迎接太阳的升起。

猪槽船搁在草海边上，像一支用来抒写泸沽湖诗意的笔。冬天的泸沽湖少有人至，摩梭女儿喇嘛妹和摩梭男儿李表哥，等候着两位与众不同的要在冬日的泸沽湖寻找诗意的游客。

小船划破草海薄脆的冰，缓慢而诗意地迂回于水草之中，寒气袭人，却又十二分的清新，让人精神抖擞。一只白色的水鸟，展开双翅，贴着水面滑翔而来，临近猪槽船，扇动