

國立政治大學民族學系研究所

碩士學位論文

四川省阿壩州黨壩鄉尕南村嘉絨藏戲展演與
社會關係

The Performance and Social Relationship of rGyalrong Tibetan
Opera in Ganan Village, Dangba Township, Aba Prefecture,
Sichuan Province

指導教授：高雅寧 博士

研究生：陳珮潔 撰

中華民國 109 年 6 月

致謝

四年了，就像集編導演於一身的實驗劇場，為了讓劇本中的每一場戲能豐富聚焦，我走向了千里之外的嘉絨藏區搜集材料；為了展現舞台上的衝突、對話與分析，那堆疊的書、聲聲不息的鍵盤，都在調度不同的框架視角；為了讓角色的詮釋更鮮明立體，我排練了百八十次，琢磨了挫折、沮喪、掙扎、放棄、狂喜等各種情緒。如今戲要準備落幕了，我先拍下第一個掌聲，不是獻給蒞臨的觀眾，而是幕後教導我、陪伴我、支持我的夥伴。

謝謝我的指導教授，高雅寧老師，始終以認真嚴謹的態度對待我的論文，從最基礎的人類學理論、田野調查的方法、材料分析到論文的書寫，都是老師一步一步的帶領，才有這本論文的完成。另外我這輩子也不會忘記，面對 2019 年那場的田野困境，老師給我的溫暖、鼓勵與支持，是我堅持完成田野的動力，更要謝謝老師願意閱讀我的田野日記，給予我良善的回應。謝謝輔大王廷宇老師，幫我牽線，讓我以極好的人脈資源空降田野地，同時協助我一次次地修改書評與計畫書，引導我分析嘉絨材料及不同的理論思考。謝謝西南民族大學胡冬雯老師在田野前後的照應，還經常跨海連線幫我梳理嘉絨材料，給予本篇論文寶貴的建議。謝謝四川大學藏學研究中心徐君老師提供我研究許可證，這四年來才得以順利進行田野工作。謝謝何翠萍、張駿逸老師，在審查計畫書及論文時所給予的修改方向，使我在後續的修正中，更能完善本篇論文的論述，也使我從中能夠有學習改進的機會。謝謝政大幼教所淑菁老師，不嫌棄地讓我當了四年的助理，陪伴我走過各種低潮。

謝謝尕南村的家人們，那頭家的叔叔、娘娘、哥哥、阿措以及賈格崩，視我如親人一般，讓我每一年的回訪都有種回家的感覺。謝謝扁秋、鄧果洛叔叔，一次又一次告訴我尕南村精彩的故事。謝謝任仟若爾瑪娘娘、慶真旺姆一家人，不僅提供我珍貴的歷史材料，還照顧我在馬爾康的生活起居。謝謝雍忠，願意提供我無數次打擾的機會，給予我在後續書寫中極重要的協助。還有謝謝石旦增、阿斯曼、甲更頭、阿泰、三郎恩波、任仟羅爾依、白灣家等叔叔娘娘們的照顧，真希望仍有那麼一天，可以回家與大家相聚。另外也感謝馬爾康的余耀明、曾曉鴻、馬成富、張昌富等老師們的幫忙與指導，使我 2019 年的田野轉向時，能完成嘉絨藏戲在當代發展的材料搜集。另外謝謝雍老師、兵姐、燕子姐等四川的好朋友

們，每一年來去匆匆，也幸得有他們的前後關照。田野旅途是一場成年禮，而這些田野中的朋友是成長最好的禮物。

謝謝黃馨慧、吳姿樺兩位天使學妹，在我寫作其中給予陪伴及討論，還撥冗閱讀與訂正論文稿件。謝謝韻如學姊、大曾、蔡蔡等貼心的摯友們，願意充當我論文的讀者，聽我一次又一次的講解論文材料。謝謝每一位停下腳步聽我抱怨以及關心我論文進度的朋友們，四年來族繁不及備載，這點點滴滴累積的力量，都使我更有勇氣去面對忙碌的日子與雜亂的思緒。

謝謝中研院民族所提供的碩士班研究生論文寫作獎助以及文化部蒙藏研究論文的補助，讓我更能專注於論文上的書寫。另外謝謝聞香講堂、世界書局、民權歌劇團、好料創意、陶庭在這四年中依序給予的工作機會，願意配合我田野調查及論文書寫的時間，使我在學業與工作夾雜的隙縫中取得友善的平衡。

最後要重謝我最親愛的家人們，奶奶、爸媽、公婆、姑姑、阿姨、兄弟姐妹們，願意原諒我一次次缺席重要節日裡的家庭聚會，更允許我在婚禮後的年節拋下所有的習俗飛田野地，追逐自己的旅程。謝謝我生命中最重要的夥伴波波，身為音樂家的他絲毫不理解人類學是什麼，但他懂得陪伴與支持，陪我做田野、陪我走過各種暴躁易怒的情緒，同時支持我保有初衷的理想，讓我足以專心面對我自己的難題。人生何其有幸可以擁有這最底層最穩固的力量。

最後的最後，謝謝我自己吧！這四年裡，除了唸書，連同結婚、買房子等人生大事也一同辦妥，緊接而來的是學業、工作、經濟的壓力，日復一日的穿梭在不同的場合中，扮演不同的角色，只有自己知道這一路走來有多不容易。所以謝謝我自己沒有放棄，才有機會感受人類學領域所帶給我的不同視野。如今這場戲落幕了，下一幕也即將開啟，再一次謝謝與我交會的各位，是你們豐富了這場實驗製作，給予了我謝幕鞠躬的機會，也讓這趟人類學的田野旅程劃下華麗的休止符。藉此許下一個願望，希望有一天能與大家尕南村見。

摘要

本文以四川省阿壩州嘉絨地區的藏戲分析為核心，理解當地黨壩爾南村嘉絨人在不同的政治、社會制度下，如何透過節日的舉辦包裝藏戲展演，推進社會結構的再循環關係以及形塑族群文化認同。嘉絨藏戲雖然是被歸置在中國藏戲系統下的地方戲劇，但其以嘉絨語為表演語言，以地方的文化符號、民俗風情作為表述的面貌呈現，自身的扎根、生長、興盛、消停、復甦都與當地社會的樣態息息相關。因此，文中依循著黨壩爾南村的社會發展，探其中嘉絨藏戲所扮演的角色，描述「戲劇」與「社會」相互循環共生的動態過程。

文中以兩個明確的時間段來鋪陳藏戲與社會之間的關係。其一是 1953 年以前黨壩爾南村所執行的黨壩土司制度，土司以土民同歡的「斯格忍堅」節日來彰顯執政的正統性，同時按照當地的社會制度，以有家名的家屋自身的社會階序來安排劇場座位，呈現一個小型社會的縮影，透過劇場內的展演再一次生產當地的社會結構。其二是 1990 年之後嘉絨藏戲在爾南村的發展，此時出現了被嫁接的劇場「看花節」，嘉絨藏戲又重新被安置在節日當中，轉換與觀眾對話的表演形式，並且重新連結當代社會的發展，再度循環家屋的延續，以及人對於家鄉文化的情感認同。

「家」是兩個時間段中，連結藏戲與社會關係中最鮮明的角色，也是最深層穩定的力量。透過這股力量，回到論文最關心的核心：非觀賞型的嘉絨藏戲如何在現代化衝擊的社會中傳承與發展？研究者、報導人、國家指定文化傳承者、藏戲老中青演員等，誰都沒有辦法在這文化潮流的浪尖上給予肯定的回應。但或許嘉絨藏人最根本的社會單位-有家名的家屋，為個人所建立的家屋與家人相互性的存在價值，可以與藏戲一同循環。

Abstract

This study focuses on discussing the rGyalrong's Tibetan Opera, and figures out how the rGyalrong people in Dangba Ganan Village, under different political and social institutions, promote the re-cycling relationship of the social structure and shape their identity through the Tibetan Opera. Even though the rGyalrong's Tibetan Opera is placed under the system of Chinese Tibetan Opera, the rGyalrong's Tibetan Opera uses their own language and performs local cultural symbols and folk customs. The development of the rGyalrong's Tibetan Opera is closely related to the local society. Therefore, this study follows the social development of Dangba Ganan Village, explores the role that is played by rGyalrong Tibetan Opera, and describes the dynamic process of the mutual circulation and symbiosis of "opera" and "society".

This study lays out the relationship between Tibetan Opera and society in two specific time periods. The first one is before 1953, in which time the Dangba Tusi ruling institution which had been implemented in Dangba Ganan Village. The Tusi demonstrated the legitimacy of their ruling with the "Sihge-renjian" festival to the local people, and people's seats were arranged by the their "house", which had a family name and the name showed its social hierarchy in the local society. It presented a miniature of the society, and also represented the local social structure through the performance of opera. The second is the development of rGyalrong Tibetan Opera in Ganan Village after 1990. At this time, the local people have continued the "Ruomuniou" festival, however, they have remodeled it as a contemporary cultural festival, which is called "Kanhua Festival". The rGyalrong Tibetan Opera is put in the festival. But it changes the form of dialogue with the audience, and it re-connects the development of contemporary society, re-cycles the continuation of houses, and re-shapes people's identification with their hometown culture.

"House" plays the most distinctive role that connects Tibetan opera and society in these two periods of time, and it is also the strongest force to maintain social stability. Through this force, we aim at the core that this study concerned most: How can the primitive rGyalrong Tibetan Opera be inherited and developed in a modern society?

The researchers, the reporters, the state-designated cultural inheritors, the young, middle-aged, and old Tibetan Opera actors, etc., neither of them can give a positive response to this wave of cultural trends. However, the most fundamental social unit of the rGyalrong Tibetans-a house with a family name, whose value is building the mutuality between the house and the family for the individuals, could circulate together with the Tibetan Opera.



目錄

第一章 緒論	1
一、 研究動機與問題意識	1
二、 理論框架	2
三、 中國藏戲分類和起源	7
四、 研究主體	17
五、 田野調查的進程	24
六、 研究方法	26
七、 章節安排與書寫策略	29
第二章 雲朵上的藏寨：黨壩尕南村的歷史與社會制度.....	32
一、 地理與歷史概要	33
二、 社會制度	47
三、 信仰與節日	64
四、 小結	73
第三章 土民同歡：1953 年前的「斯格忍堅」藏戲展演.....	75
一、 村民口中的斯格忍堅	75
二、 斯格忍堅中人的位置與展演程序	83
三、 記憶衝突下的斯格忍堅	98
四、 小結	107
第四章 尋根的地方文化招牌：1980 年後嘉絨藏戲的發展.....	109
一、 官方與民間的復振角色	109
二、 尕南村的藏戲傳承與發展	115
三、 看花節的展演	130
四、 小結	139
第五章 嫁接的劇場：嘉絨藏戲的當代展演與省思	141
一、 跨世代藏戲展演的差異性	141

二、 看花節劇場的新生樣貌	150
三、 省思與建議	153
四、 小結	158
第六章 結論	160
一、 不同世代的家屋力量	160
二、 研究貢獻與限制	161
參考書目	164



圖目錄

圖 1：依據劉志群《中國藏戲史》中的流派分類所繪製。	10
圖 2：尕南村（作者拍攝）	32
圖 3：尕村落平面圖.....	34
圖 4：雜谷土司與四土的相對位置.....	40
圖 5：黨壩土司轄地下的各寨位置及管轄者.....	41
圖 6：尕南寨土司及頭人的分佈位置.....	42
圖 7：黨壩土司傳承圖.....	44
圖 8：黨壩土司時期的階序表.....	48
圖 9：以任仟若爾瑪為主的黨壩土司家族系譜.....	53
圖 10：黨壩尕南大頭人們的婚姻流動.....	55
圖 11：百姓中不同等級的家屋的婚姻選擇.....	57
圖 12：百姓非婚生子的關係.....	59
圖 13：黨壩尕南科巴的婚姻流動.....	60
圖 14：宗教階序對應社會階序圖.....	68
圖 15：阿松仿清朝所做的帽子，目前由其孫子保管。	77
圖 16：斯格忍堅節慶典的座位圖.....	84
圖 17：受訪者在 1954 年以前的家屋與階序。	99
圖 18：不同等級者參與斯格忍堅的狀態.....	107
圖 19：新房子七五、嘎秋間的繼承關係.....	129

表目錄

表 1：中國藏戲各自發展的特色	11
表 2：尕南村各寨的家名及早期的等級	36
表 3：斯格忍堅的表演活動（戲名括號後為嘉絨稱呼）	89
表 4：土司時期跳藏戲的家屋與當代在跳藏戲的家屋對照表	125
表 5：尕南村參與藏戲展演的新房子	128
表 6：看花節活動安排	133
表 7：若木紐、斯格忍堅、看花節的差異表	142



第一章 緒論

一、研究動機與問題意識

嘉絨藏戲是四川省甘孜州及阿壩州嘉絨地區特有的地方戲劇，其自身扎根、茁壯、消停與復甦都與所處的嘉絨社會相互牽絆與連結。是故，文中主以「嘉絨藏戲」及「社會」兩個關鍵點切入，並以 Victor Turner 界定儀式/非儀式在不同社會展演中分別產生中介、類中介現象的效應作為理論框架，來談嘉絨藏戲與當地社會的互動關係。所謂的「社會」，我指的是阿壩州黨壩鄉尕南村在兩個時間段的發展故事，其一為 1953 年以前，尕南當地的黨壩土司時期，藏戲展演與社會階序結合的再生產。其二是 1990 年之後，藏戲在改革開放後社會主義中國文化復興浪潮之下，重新與尕南當代社會連結，進而激起文化認同、共創共生等社會樣貌。

以藏戲為題，實因為我長年學習傳統戲曲，本想以西藏地區的衛藏藏戲為研究對象，然因台灣人身份關係，進西藏做田野有實作困難，故在因緣際會之下，透過輔仁大學王廷宇老師的人脈介紹，進入阿壩州嘉絨藏區，才瞭解嘉絨藏戲的始末及其與村落發展的連結，確立以嘉絨藏戲與社會關係為本篇論文的主題。論文的主旨，不在於探討嘉絨藏戲的溯源，而是透過田野調查，從確切已知土司時期即有的藏戲班切入，談論藏戲的展演與當地社會發展、變遷之間的關係。

嘉絨藏戲與社會關係僅是論文討論的一個切入口，最終我想要談及的是，嘉絨藏戲在當代作為一種非主流、非觀賞型、地方特徵強烈的地方戲劇，該如何在旅遊經濟導向、文化消費快速的時代中延續？或者說，領著四川省非物質文化遺產的名號，尕南村的嘉絨藏戲又如何在官方政策的介入之下，保存傳統精華與當代特色，蔓延出一套與尕南嘉絨人對話的文化樣貌。

二、理論框架

四川黨壩尕南村嘉絨藏戲的展演，是透過一個被叫做「戲班」¹（嘉絨語：卻斯嘎）²或者「藏劇團」的團體來執行，而團體中的人來自尕南村不同家屋。在黨壩土司時期，藏戲角色是限制性地由固定等級的家屋世代傳承，藉由展演促使社會制度再生產。而土司制度結束後的當代藏戲表演，依舊是由部分原固定家屋作藏戲傳承與支撐的力量，進而連結文化與社會發展，顯示當地藏戲展演與社會結構有一定的連動關係。因此，本論文透過 Turner 對社會劇（social drama）展演、繼嗣與社會結構的觀察，去理解黨壩家屋在戲劇展演與社會中扮演的角色，同時透過黨壩藏戲的材料，對話 Turner 將中介與類中介現象對應於不同社會形態的分類。

對於人類社會的儀式與非儀式展演，Victor Turner 提出「中介性」（liminality）與「類中介性」（liminoid）兩種概念分別描述社會中不同的展演形式。「中介性」通常發生在傳統部落中具強制性的儀式上，儀式的展演化解了社會衝突，造成社會再循環的效應；而「類中介性」對應了後工業社會非強制性的非儀式展演，展演的背後隱含著社會批判或顛覆。³也就是說，Turner 以兩種社會為基底，並從展演與社會的辯證關係來區分儀式與非儀式表現，也透過這樣的分類來顯示社會直線的變遷過程。本論文所探討的嘉絨藏戲是屬於非儀式性的戲劇展演，但卻具有儀式的強制性與社會結構再循環的功能。面對社會的現代化衝擊，藏戲與社會關係，非是批判、顛覆，而是形塑地方階級、文化、社會的情感認同，讓展演

¹ 「戲班」在這裡指的是 1953 年以前土司名下一群跳藏戲的群體，專門在慶祝土司受封的節日上表演。嘉絨語稱作「卻斯嘎」，尕南人以「戲班」做為翻譯成漢語的詞彙，因應著黨壩土司官寨為「勒德官寨」，又被稱之為「勒德戲班」。

² 「卻斯嘎」是嘉絨語，指的是土司時期跳藏戲的組織。我會以漢字而非拼音來書寫，是因為嘉絨本身並沒有文字，都是借用藏文的字母及音來書寫，但是除了早期受過受過藏文教育的知識份子外，現嘉絨人並不習慣使用藏文，反而都是用漢字居多。所以他們在講述嘉絨語的同時，也會使用漢字來記錄詞的語音。為了尊重他們的書寫習慣，論文中的嘉絨語我皆以他們熟悉的漢字來表示。

³ Turner, Victor, "Variations on a theme of Liminality." pp. 36-52. 本篇論文談論 Turner 中介與類中介的定義亦有參考何翠萍，〈比較象徵大師特納〉，頁 349-351、〈人類學研究民間戲曲的意義〉，頁 18-29、〈從象徵出發的人類學研究-論 Victor Turner 教授的過程性象徵分析〉，頁 56-62〉。同時藉此註腳說明，本論文格式是採用《民俗曲藝》的撰稿體例。

重新與社會產生新的循環。藉此藏戲的例子足以對 Turner 所強調的展演與社會結構關係提出對話或補充。

對於儀式與人類社會的關係，Turner 在 *The Ritual Process* 提出了儀式具有解決社會衝突的效益，並進一步發展出社會結構面與衝突面（反結構面）之間辯證關係的論證。⁴在 Turner 的架構中，儀式與社會結構再生產的關係來自於儀式在人的生活中必然發生的強制性，而此儀式與人生命歷程的關係則是延伸法國民俗學家 Arnold van Gennep 的理論。Van Gennep 認為儀式都有三個階段：分離（separation）、邊緣（margin）或中介（limen）、聚合（aggregation）。分離階段表現於個人或群體由原來的處境分離或隔離，聚合階段則指重新聚集回到群體，其中中介（limen）是指儀式中從一個階段過渡到另一個階段模糊或混亂的狀態。

人的生命中如成年禮、就職、割禮、喪事、婚慶等等都具有這三個階段的特質。

⁵Turner 特別強調所謂的中介狀態，首先，他認為中介的狀態是一種相對「虛擬的時空」（subjunctive space time），充滿了各種可能性、假設性來對應原有教條化、理想型的社會結構時態。再者，中介狀態充斥著「交融」（communita）的精神，打破了原有社會規範下，角色彼此的交流方式。交融可以視為一種社會的反結構（anti-structure），反結構的運行都是建基在結構之上，相對於結構而存在，而社會的運轉正是結構與反結構兩個連續狀態體彼此間的辯證過程。儀式在其中扮演著象徵性的煽動力量，讓反結構透過儀式不斷地被整合到結構之中，並以此來維持社會的存在。⁶

Turner 認為中介現象以部落儀式為代表。他對中介現象之解釋如下：

中介現象往往是集體性的，涉及年曆、氣象、生物、或社會結構
的循環週期和節奏，也會和社會過程的一些危機相關，這些危機
可能是社會內部的適應造成，也可能是外部而來或意外的災難

⁴ Turner,Victor, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*.

⁵ Gennep,Arnold van, “The Rites of Passage .” pp. 11.

⁶ Turner,Victor, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*.

（例如地震、入侵、瘟疫等）。因此，他們總會出現在自然與社會文化過程中被稱為「自然縫隙」之處。⁷

這種集體性的儀式經驗被整合在社會之中，具有「強制性」的特質，人們在處理社會過程的危機，必須毫無選擇地扮演儀式上的角色，直接面對儀式中的中介現象。Turner 認為中介現象的交融狀態所具有的反結構，是社會運行的力量。反結構運行於社會底層的斷裂與鬆散之處，為原有的社會結構注入了轉化、超越、修復，當反結構狀態到最為頂峰之時，便又回到結構之中，以自身的經歷為結構注入活力，完成了一套循環。⁸

Turner 使用社會劇（social drama）概念來描述 Ndembu 社會衝突的產生，以及如何用儀式來化解衝突。以 Ndembu 部落 Isoma 儀式為例，在舉行儀式之前，Ndembu 部落以母系一方來確定自己的血統歸屬，但女性結婚卻是從夫居，婦女只有離婚才能回自己的母系親屬群，意味著一個村莊的延續是通過女性來完成，而這個延續必須來自於婚姻的終結。相對的如果婦女遵循了「妻子應該取悅丈夫」的社會規範，卻沒有遵守為自己的母系村莊延續子孫的責任，在這樣的結構運行下，容易引起婦女的母系親屬「祖先靈魂」的反撲，結果是造成這位婦女不孕，才舉行 Isoma 儀式來化解婦女與母系親屬之間的衝突，這種衝突的化解是強制性的參與，也是社會矛盾得以和解循環的過程。⁹又如部落中代表著政治與司法體系頂端的酋長，在就職儀式中，也需要經過一段時間的中介階段。從建造一個小木屋開始，他與他的太太穿著襤襤的衣服，被帶到小木屋前面，彿僂著身子坐在地上，表現出謙卑以及身體虛弱的樣子，眾人開始對他進行污辱謾罵，此時酋長候選人與他的太太就如同他們的奴隸一般，只能默認不得回嘴，事後也不能進行報復。一方面展現酋長的自制力，考驗其日後統領部落的能力，另一方面則是彰顯中介最主要的象徵：地位的翻轉，最下層的人變成最上層的人。¹⁰透過地位的反轉，結構的逆行，意味著儀式再一次重新整合社會，所有人被強制性地納入社會體制中。

⁷ Turner, Victor, "Variations on a theme of Liminality." pp. 44.

⁸ Turner, Victor, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, pp. 125-130.

⁹ Turner, Victor, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, pp. 10-13.

¹⁰ Turner, Victor, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, pp. 170-172.

因應社會的進程，不同社會之間程度的差異，Turner 從中介的概念上，提出了「類中介」一詞來面對脫離部落「中介」之後工業經濟社會的展演。Turner 晚期的這個理論發展，區別不同型態的社會展演，也粗略地區別了「儀式」及「非儀式展演」¹¹，儀式代表著「強制性」以及延續社會結構運行的重要紐帶；而非儀式展演代表著「非強制性」的集體性及個人行為，展演的背後隱含著對社會的批判或顛覆。但在討論彼此不同的區別時，必須先注意，Turner 認為中介與類中介在同一個社會中是可以同時存在的，只是兩者的比例會隨著社會型態的不同而有所變化，部落社會中介多於類中介，而在有休閒概念的工業社會則是類中介多於中介。¹²換言之，Turner 在分類時是以誰為社會的主導性展演來作為區隔。但另一方面，Turner 也認為類中介的集體性展演大多是承襲著中介而來，像嘉年華或民間戲劇。所以，在 Turner 理論中，中介與類中介或許同時存在，但仍意味著社會及展演的直線進程。

Turner 對於類中介的描述並不如中介現象來得詳細，但還是可以透過他對中介與類中介的區分來為類中介現象作一個簡單梳理。類中介現象所代表的非儀式展演多生產於較複雜的社會，比方後工業、經濟階層導向的社會形態，展演如嘉年華會、遊行、大型的劇場、民間戲曲等等。這類的展演模式是集體性的，往往承襲著部落的中介現象而來。¹³但是需要注意的是，這種集體性的類中介現象是「非強制性」的參與，具有一定程度的選擇性是否在整體展演中扮演角色。

類中介多是由特定的個人或特定的群體、學校、相同興趣的小團體所產生的現象，相對於中介來說，是比較具有個人特色...中介現象可能描繪了世俗現實和社會結構的倒轉或逆轉，但類中介現象不僅僅是逆轉，他們可能是顛覆的，對中心結構進行犀利的批評...¹⁴

¹¹ 根據 Turner 的說法，類中介可能是集體的，例如嘉年華、遊行、大型的劇場、民間戲曲表演等，也可能個人創造的小說、戲劇或舞台劇 (Turner 1979: 492)。在本文我以「非儀式展演」作為統稱。

¹² Turner, Victor, "Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality." pp. 494.

¹³ Turner, Victor, "Variations on a theme of Liminality." pp. 44.

¹⁴ Turner, Victor, "Variations on a theme of Liminality." pp. 45.

這種較具有個人風格的社會展演，不可能有如上述中介現象所具有的「社會循環」或「社會結構再生產」的性質。後工業化社會的非儀式展演，多是呈現類中介的本質，可以是集體性的展演，也可以是個人創造，這種非強制性的參與以及具有選擇性的展演效果並無法整合每個參與的人進到社會集體之中，也不可能出現和中介現象一樣與社會結構有著「循環」的關係。

李亦園將中介與類中介區分為儀式與戲劇的分類，在〈民間戲曲的文化觀察〉文中分析 Turner 理論時，曾表示「戲劇也與儀式有同樣含有閥門（作者按：中介）的意義，他稱之為『類閥門』（作者按：類中介）。戲劇以其類似儀式的表演性，給予參與者一個中介歷程的階段」。¹⁵而 Turner 的合作夥伴 Richard Schechner 在辨別戲劇和儀式的關係時指出，「儀式」和「戲劇」並不是截然地一分為二的兩個對立觀念；反而，他們只不過處於一個連續體上的兩端。表示不同的演出類型和形式，都兼具了儀式和戲劇的特質，這個概念某種程度打破了 Turner 對於儀式與非儀式展演的分類。然後 Schechner 並沒有深究 Turner 的分類與社會的關係，而是走向了劇場表演，將儀式及戲劇歸結為實效與娛樂的二元關係，儀式代表著實效性，具有一定的意圖，表演者陷入迷幻，然後觀眾是參與的一份子，共同創造一個集體性活動。而戲劇偏向樂趣，演員知道自己在做什麼，觀眾站在欣賞的角度，屬於個人創造。¹⁶

容世誠在《戲曲人類學》(1997)中 呼應 Schechner 的說法，以北斗戲為例，說明「戲劇」、「儀式」的成份在整個演出過程中是相互取代，此消彼長，有時候戲劇的成分彰顯，儀式就顯得隱晦；有時候儀式被推向前景，戲劇的比重則降低，在連續體的兩端，戲劇與儀式同時存在，並且保有平衡。¹⁷葉明生〈儀式與戲劇-民俗學的考察〉以台灣道壇儀式之戲劇化現象驗證儀式與戲劇各自生產與存在的合理性，同時也存在著相輔相成的關係。¹⁸石光生《台灣傳統戲曲劇場分析》，綜合 Turner、Schechner、容世誠的資料，導出了儀式劇場的定義，認為儀

¹⁵ 李亦園，〈民間戲曲的文化觀察〉，頁 418。

¹⁶ Schechner Richard, "From Ritual to theatre and back." pp. 196-222.

¹⁷ 容世誠，《戲曲人類學初探：儀式、劇場與社群》，頁 116。

¹⁸ 葉明生，〈儀式與戲劇-民俗學的考察〉，頁 237。

式劇場同時強調了儀式與娛樂內容，宗教基礎決定儀式的多樣性質，而儀式自身所創造、衍生與吸納的劇場因素，則構成娛樂成分。¹⁹

紀蔚然〈閾限概念與戲劇研究之初探〉文中深層地探討中介與類中介的分類，以當代工業社會的戲劇文本為分析對象，強調這些應屬類中介戲劇文本中的中介現象，藉以說明中介與類中介的不可二分性以及類中介的概念過於籠統而形成運用上的困難。²⁰

Turner 的中介與類中介概念如同上述所言，是以強制性與非強制性及展演與社會的辯證關係來進行分類。但 Schechner 等人運用 Turner 理論，皆是以「劇場表演」或「戲劇文本」著手，走向劇場中的表演理論及分析中介與類中介的界線，打破 Turner 的分類，卻無法呼應他所著重的社會結構命題。換句話說，Turner 之後的研究典範看起來有所突破，不過，實際上沒有解決 Turner 所要面對的核心問題，強調社會結構與展演之間的關係。

於此，這篇論文主要藉由談論四川黨壩尕南村的嘉絨藏戲以及其所連結的社會制度與發展，來回應 Turner 將中介與非中介現象對應於不同社會形態的分類，連帶補充戲劇展演對於當代社會的形塑與影響。同時在 Turner 談論 Ndembu 儀式舉行、親屬繼嗣與社會結構的方法上，理解黨壩社會有家名的家屋在展演與社會關係的循環運轉中所扮演的角色，進而討論嘉絨藏戲在當代的延續問題。

三、中國藏戲分類和起源

中國藏戲的研究建構了一套以藏族地區及地方方言為分類的藏戲系統，強調「藏戲」作為一個統稱，在西藏、青海、四川等省區的藏區分有不同的劇種流派，每一種藝術流派皆有不同表演風格的演出團體。²¹在本小段中，我簡要梳理藏戲研究者們如何透過歷史溯源、藏戲界定來形塑這一套民族戲劇的架構，進而簡要討論不同地區藏戲的發展，藉此看嘉絨藏戲在藏戲系統中被安置的位置以及與其他地區藏戲的差異性。

¹⁹ 石光生，〈台灣傳統戲曲劇場分析〉，頁 56-57。

²⁰ 紀蔚然，〈閾限概念與戲劇研究之初探〉，頁 9-34。

²¹ 劉志群，〈藏戲與藏俗〉，頁 3。

歷史溯源與界定在藏戲研究中，一直被視為研究的標地，累積了不少厚實的資料。關於藏戲的起源，至今並沒有一個統一的說法。丹增次仁認為藏戲起源於古代西藏，從 8 世紀起存活至今。²² 邊多也認為不同地區的藏戲誕生時間不同，但最早源自於西藏地區的白面具藏戲，在 7、8 世紀時已形成。²³ 另一派的說法是藏戲起源於 13、14 世紀，是由造橋者唐東杰布（Thang Tong Gyalpo）所發起的，他在修建河口橋墩之時，選了七個來自西藏洛卡縣的姐妹，並教他們舞蹈和歌曲來表演，觀眾印象深刻，稱她們為仙女大姐，藏語為阿吉拉姆（Ache Lhamo），被視為藏戲展演的起始。²⁴ 阿吉拉姆也成為「藏戲」主要的稱呼。貢波扎西、洛桑多吉等人持相同觀點，認為藏戲應該來自於早期的歌舞，而能夠形成表演藝術的雛形，唐東杰布的創作功不可沒。²⁵

藏戲的起源研究，除了上述認為其來自 8 世紀的白面具戲，或者源自民間歌舞，再由 14 世紀的唐東杰布整合創作之外，還有比較被普遍認同的多源頭說法。如丹珠昂奔認為藏戲來源有三個方面，一是原始苯教的跳神儀式，二是佛教的跳神，又有稱舞劇「金剛舞」，三是民間歌舞。²⁶ 劉志群、彭措頓丹則認為藏族戲曲的第一源頭是藏族的民間歌舞，再來是西藏民間盛行的說唱藝術，最後是歷史悠久的宗教儀式與藝術。²⁷ 多方起源的說法是目前最普遍的認知，說明藏戲的形成是一個漫長的過程，絕非一人、一個世代所能夠創造，且表演戲劇本身的綜合性，並非單一路徑的發展，而是結合當地的歌、舞、儀式、宗教等滋養而成的藝術形態。

藏戲的溯源研究，無論是哪種說法，多是指向西藏地區為最早的發源地。但是藏戲並非是單一地區的劇種，而是集結不同省份的藏區內部戲劇演出的集合體。對於這套體系的界定，也有多種不同的研究表述。首先認為藏戲是藏族戲劇的泛稱，相較於其他地區的戲劇，凸顯了藏戲本身的獨特性。而藏戲是漢語的稱呼，

²² 丹增次仁，〈藏戲改革的思考〉，頁 14-18。

²³ 邊多，〈藏戲藝術與民間文化藝術的歷史淵源〉，頁 48-53。

²⁴ Dorjee, Lobasng, “Lhamo: The folk opera of Tibet.” pp. 13-22.

²⁵ 貢波扎西，〈四川阿壩州南木特藏戲概述〉，頁 33-38、洛桑多吉、次多，〈談西藏藏戲藝術〉，頁 95-99。

²⁶ 丹珠昂奔，〈佛教與藏族文學〉，頁 60。

²⁷ 劉志群、彭措頓丹，〈藏戲發展史綜述（上）〉，頁 31-41。

在藏語稱之為阿吉拉姆，因此覺嘎、何晶勃等在藏戲的認定上，都特別強調藏戲的藏語名稱，認為從歷史的發展上來看，阿吉拉姆具備藏族地區獨特的戲劇型態。

²⁸另外亦有認為藏戲必定是藏族或用藏語演唱的戲劇，這是從藏戲的表演屬性來界定，如康保成認為藏戲是用藏語演出的戲劇，流行於西藏、青海、甘肅、四川、雲南等藏族的居住區域。²⁹曹婭麗則強調藏戲藝術史以藏族歌舞、說唱等綜合性形式來展現表演的內容，是藏族傳統文化的聚合體。³⁰

上述是從名稱、表演屬性來界定藏戲，也有研究者著重於強調藏戲為多個地方劇種所建構的系統。劉凱認為藏戲這個詞彙，並不能用單一劇種去理解，也不能以阿吉拉姆來做狹義的解釋，而是包含了安多藏戲系統、康巴藏戲系統在內的各類戲劇劇種的一個總稱。³¹劉志群延續著此界定，說明藏戲是中國藏區戲曲系統的一個名稱，把中國廣大藏區的地方戲曲劇種，包含另一個民族展演的門巴戲都稱之為中國藏戲系統劇種。³²也就是說，這種界定是強調在大藏區的高帽之下，各方戲劇雖然在不同藏區、講述不同方言而有不同的表演樣貌、發展階段以及稱呼，但是皆被整合為「藏戲」，從一個以「藏」為主要的系統來建構，作為藏本身獨特的文化。這個界定也成為普遍藏戲研究者的規範，下圖 1 為劉志群對於藏戲界定的分類圖表。藏戲的研究透過歷史溯源，藏戲界定等不同的表示，建構了一套完整藏戲地區獨有的藏戲系統。

²⁸ 覺嘎，〈藏戲綜述〉，頁 51-58、何晶勃，〈拉卜楞「南木特」藏戲概述〉，頁 76-81。

²⁹ 康保成，〈藏戲傳統劇目的佛教淵源新證〉，頁 54-61。

³⁰ 曹婭麗，〈藏戲遺產在青海河南蒙古族中的傳承與文化認同〉，頁 99-106。

³¹ 劉凱，〈對藏戲的重新認識與思考-藏戲名稱規範化當議〉，頁 33-36。

³² 劉志群，〈藏戲系統劇種論〉，頁 159-184。

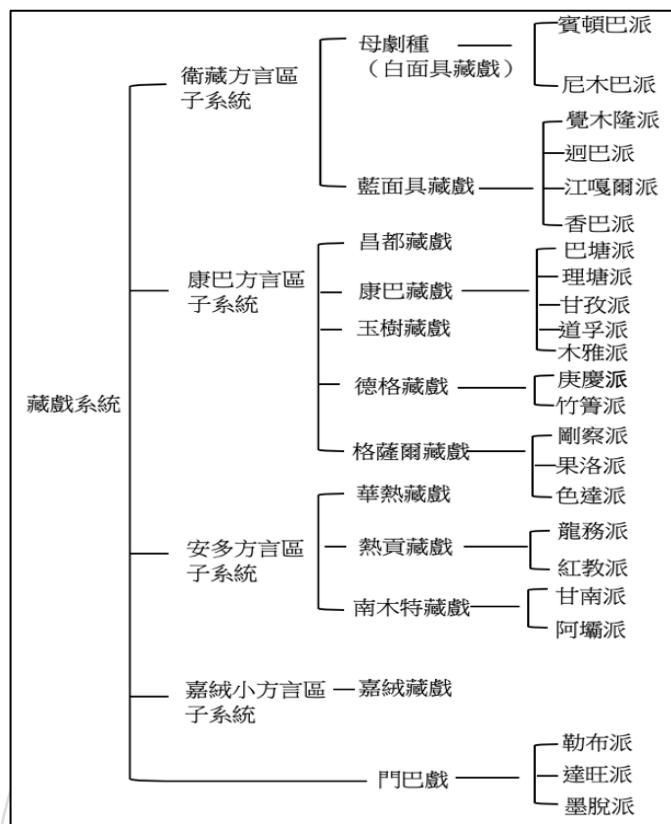


圖 1：依據劉志群《中國藏戲史》中的流派分類所繪製。

在劉志群的分類之中，很清楚的看到整個藏戲系統被分類在四個方言區，一個是衛藏方言，有兩個不同的劇種，衍生的派別指的是該劇種在不同地區所展演，結合地方文化發展出自己的特色，便以該地區的名字作為派別的名稱，例如最有影響力的藍面具藏戲覺木隆派，即是發展於拉薩龍德慶縣的覺木隆村。第二是康巴方言的藏戲，著名的有昌都藏戲、康巴藏戲、德格藏戲及格薩爾藏戲，其起源皆被認定來自於衛藏藏戲。第三是安多方言區的華熱藏戲、黃南熱貢藏戲以及甘南的南木特藏戲，同樣與衛藏藏戲的發展與傳播有密切的連結。而我研究的嘉絨藏戲是嘉絨小方言區的代表戲劇，相對較為小眾，發展也不同其他藏區有清楚的脈絡與派別，研究上往往被忽視，缺乏相對應的研究材料。門巴戲是由門巴族來展演，因發展的元素來自於衛藏藏戲，故一直被列入為藏戲系統下的劇種。

在下表 1 中，我根據劉志群的分類整理各派別的藏戲特色，透過描述與梳理不同地區藏戲發展的脈絡，來釐清楚嘉絨藏戲與其他藏戲的差異性。

表 1：中國藏戲各自發展的特色

系統	地方 藏戲	地方派別	成立 時間	源起 脈絡	表演地	表演者	代表劇目
衛藏 系統	白面具 藏戲	賓頓巴派 扎西雪巴 尼木巴派	7世紀、 8世紀、 14世紀	羌姆、 早期歌舞	廣場 雪頓節	農奴	諾桑王子
	藍面具 藏戲	迥巴派	14世紀 唐東杰布	白面具 藏戲	廣場 雪頓節	農奴	頓月頓珠 智美更登 朗薩雯波 卓娃桑姆 蘇吉尼瑪
		江嘎爾派	16世紀	白面具藏 戲	寺廟 雪頓節	寶欽 (俗人僧)	諾桑王子 朗薩雯波 文成公主
		香巴派	18世紀、 19世紀	江嘎爾藏 戲	廣場 雪頓節	農奴	文成公主 智美更登
		覺木隆派	19世紀	官辦戲班	廣場 雪頓節	寶欽/ 農奴	上述藏戲皆會 演
康巴 系統	昌都 藏戲		20世紀	衛藏藏戲	強巴林寺	喇嘛	文成公主 釋迦十二行傳 索朗多
	康巴 藏戲	巴塘派	17世紀	江嘎爾藏 戲	丁寧寺	僧徒	諾桑王子 扎西雪哇
		理塘派	20世紀	覺木隆藏 戲	理塘寺	僧徒	卓娃桑姆 諾桑王子
		甘孜派	19世紀	迥巴藏戲	甘孜寺	僧徒	朗薩雯波
		道孚派	18世紀	衛藏藏戲	惠遠寺	僧徒	智美更登 文成公主
		木雅派	20世紀	衛藏藏戲	居里寺	僧徒	諾桑王子 朗薩雯波
	德格 藏戲	更慶派 竹箐派	17世紀	白面具藏 戲羌姆	更慶寺	僧徒	哈熱巴 智美更登 諾桑王子
	格薩爾 藏戲		20世紀	羌姆舞蹈	大圓滿寺	僧徒	格薩爾
安多 系統	華熱 藏戲		18世紀	衛藏藏戲	珠固寺 沙陀寺	僧徒	智美更登 格薩爾王
	黃南 藏戲	隆務派	18世紀	衛藏藏戲	隆務寺	喇嘛 僧徒	諾桑王子 智美更登
	南木特 藏戲	甘南派	20世紀	衛藏藏戲	拉卜楞寺	喇嘛	松贊干布 米拉日巴勸化記
嘉絨 地區	嘉絨 藏戲		8世紀 14世紀 18世紀	衛藏藏戲 當地歌舞	雍仲拉頂 (苯教寺廟) 土司官寨	僧人 百姓	格東特青 老夫與少婦 獵人猩猩

衛藏地區的白面具藏戲被認定為藏戲起源的母劇種，發展最早，因開場戲主要角色「阿若娃」³³戴著白山羊皮面具，因此被稱之為白面具藏戲。並且依照各地村落發展的差異，以村落之名又分為「賓頓巴派」、「扎西雪巴」、「尼木巴派」。如上文所述，白面具藏戲的起源時間與脈絡至今仍有爭議，一說是 7、8 世紀時，與當地的民間歌舞、羌姆有著深刻的淵源，一說是由 14 世紀唐東杰布所創。而藍面具藏戲則是在 14 世紀之後，沿著白面具藏戲的發展而興起，因將白面具藏戲中「阿若娃」的開場角色改為「溫巴」，同時將面具定為藍色，而被稱之為藍面具戲，也同樣因應著地方展演的差異，依序出現了「迥巴派」、「江嘎爾派」、「香巴派」、「覺木隆派」，皆被認為源於白面具藏戲的表演特點，再經過地方性的表演特色改造而發展。

這兩個劇種早期的藏戲演員多是來自於當地的農奴，屬於群眾的自娛性戲班子，唯有江嘎爾派與覺木隆派較為特殊。江嘎爾派興起於日喀則市仁布縣江嘎爾村，當地有兩座寺廟，一是江嘎爾群宗寺，寺廟規定十戶喇嘛中每戶要出兩個人支戲差，父傳子，子傳孫。另一個寺廟是妥波寺，裡頭的喇嘛擅長唱嘛呢經。兩間寺廟的喇嘛又稱寶欽，意指俗人僧，均有家室可婚育。³⁴而據說江嘎爾村地處荒野的山谷，因此兩寺僧人常出村賣藝，以江嘎爾之名雲遊各地，也將此表演模式稱為江嘎爾派。³⁵而覺木隆派為 19 世紀西藏政府組織的官辦戲班，稱覺木隆藏戲隊，以支戲差無薪俸的方式於當地「雪頓節」中展演，平日靠到各地賣藝維生，唯一的權力就是可隨意挑選演員，憑藉著西藏政府的一紙文書，所到之處若有好的演員即可挑走，該戲班不得阻饒，也打破了藏戲只限男性演員的規範，首度選用女演員擔任女主角，豐富演出的藝術性。因此，覺木隆派雖然是藍面具藏戲中最晚成立，但影響最大，成就亦最高。覺木隆村的藏戲人員據說有兩種來源，一種是當地覺木隆寺的寶欽，一種是農奴，或者是其他村落的演員，都是以支戲差的方式在劇團中生活。另一方面，無論是白面具藏戲或者藍面具藏戲，都可發現其經典表演劇目，如《諾桑王子》、《頓月頓珠》、《智美更登》、《朗薩雯

³³ 意為帶白鬍子面具的表演者。參考自李雲，《藏戲》，頁 50。

³⁴ 桑吉東智，〈鄉民與戲劇：西藏的阿吉拉姆及其藝人研究〉，頁 116-118。

³⁵ 次仁朗杰，〈衛藏藍面具阿吉拉姆四大流派的歷史源流與藝術特徵〉，頁 139-145、李雲，《藏戲》，頁 56。

波》等戲，都是源自於佛教的經典，除了《文成公主》之外，其餘故事的主旨都從不同角度闡釋佛教文化。³⁶

將衛藏方言區的藏戲推向其餘藏區的力量，來自於西藏五世達賴阿旺羅桑嘉措（1617-1682 年）舉行的「雪頓節」以及背後「支戲差」的關係。雪頓節為西藏每年舉行的節日，根據調查，西藏各地的佛教寺廟規定僧眾們在每年夏季 3 個月中需在寺廟勤修，不出寺外活動，直到藏曆 6 月底 7 月初解制。而解制之後許多僧人可出寺，接受人民給予酸奶施捨，寺院也會招待酸奶、白糖米飯，同時舉行外戶玩樂，並稱之為「雪頓節」。³⁷五世達賴喇嘛為了豐富僧人解制後的生活，下令從西藏各地農村的藏戲班子中，選出一些藏戲團隊到拉薩哲蚌寺演出，為固定的戲差勞役，剛開始參加的戲班沒幾個，直到 18 世紀七世達賴格桑嘉措時，設立噶廈政府協助達賴喇嘛處理政要事務。噶廈政府派遣布達拉宮內務的「孜治列空」官員負責管理雪頓節的藏戲演出，規定與審查演出的劇目。同時將雪頓節的藏戲由哲蚌寺改至新建的羅布林卡舉行，一次連演 5、6 天，擴大規模，固定參與的有白面具藏戲中不同派別的六個戲班、藍面具藏戲四個戲班。直到 1950 年以前，這十個戲班都要負責參與雪頓節的藏戲表演，是戲班自身的固定差役，且每年演出的劇目內容及主要角色都必須經過嚴格審查。³⁸雪頓節這樣盛大嚴謹的藏戲演出，吸引了不少康巴、安多藏區僧人的注意，連帶的推動家鄉藏戲發展。

從衛藏藏戲延續到康巴地區及安多地區的藏戲發展，有個非常顯著的相似性，即是這兩個地區的藏戲展演都是依傍著寺廟，表演者都是寺廟中的僧徒。根據劉志群、劉凱等的調查，康區與安多地區這些當地知名的寺廟，都會派喇嘛至西藏地區學習經典，取得學位，也正是這些喇嘛在西藏學習時，觀看雪頓節的盛大演出，學位完成後，也將西藏的藏戲文化帶回自身的寺廟，組織寺中喇嘛及僧徒搬演藏戲，在發展的過程中不僅延續衛藏藏戲的元素，更融入當地的歌舞，發展出具有地方特色的藏戲系統。以康巴地區的巴塘派為例，1921 年巴塘丁寧寺修建後，寺中納卡喇嘛自西藏學經返回，開始接管藏戲，親自編導，加入了當地的民

³⁶ 李雲，〈藏戲〉，頁 228。

³⁷ 雪在藏語中為酸奶的意思。參自劉凱，〈試論藏戲劇種系統的形成、發展及其特徵〉，頁 217。

³⁸ 邊多，〈還藏戲的本來面目-試論藏戲的起源、發展及其藝術特點〉，頁 145-157、劉凱，〈試論藏戲劇種系統的形成、發展及其特徵〉，頁 216-217。

歌以及跳神，發展巴塘派藏戲。³⁹又如以安多方言為主的黃南熱貢藏戲及甘南南木特藏戲，是青海境內隆務寺的一些僧人曾到西藏各大寺院深造，將他們在西藏看到的藏戲和音樂帶回隆務寺，組織寺中僧眾表演，藉以傳播佛教故事，為甘肅一帶藏戲發展的先聲。⁴⁰這些地區性寺廟所展演的藏戲，大多數承襲衛藏藏戲的傳統，視西藏八大藏戲為主要的表現劇目，與藏傳佛教密不可分。

在藏戲系統中，八大藏戲分別指的是《文成公主》、《朗薩雯波》、《蘇吉尼瑪》、《卓娃桑姆》、《諾桑王子》、《白瑪文巴》、《頓月頓珠》、《智美更登》。除了《文成公主》為歷史正劇之外，其餘的劇目都是取自佛教經典，透過一個主要人物的故事來傳達佛義教理的人生觀以及藏族男女善良美德，樹立超脫豁達的精神典範。如《朗薩雯波》一劇，表現朗薩雯波一人從出生到被迫害致死的一生，神遊地府之時，因生時累積善果，閻王讓其死後 7 天還陽，最後在人間修法，受到後人尊重。又如蘇吉尼瑪、卓娃桑姆、諾桑王子及智美更登等劇中主人翁，生命歷程中都遭受了無數次的誣陷與迫害，但仍保有藏族人所強調的單純、善良、潔淨與忠厚的性格，洗盡冤屈之後，最終以德報怨，重回幸福美好的人生。⁴¹這些具有濃厚佛教意味的經典劇目皆是雪頓節的表演主戲，由白面具及藍面具藏戲不同派別的戲班來展現，而康巴、安多等地方的藏戲團體也多取相似的劇目故事來表演。

從寺廟僧侶的戲班組織以及劇目的流傳，我們可以清楚地看到康巴地區、安多地區的藏戲與衛藏藏戲的傳播規律，是透過僧侶之間的橫向移動來傳承，再藉由當地的文化力量，發展出具有地區特色的藏戲。而這些僧侶為主的藏戲，在寺廟中定期展演，又發展不同的流派，影響地方的其他寺廟與群眾，走向民間紛紛成立戲班。如甘南派的南木特藏戲，在 1954 年至 1962 年期間，在青海的熱貢、果洛、甘肅拉卜楞、四川阿壩州、甘孜州等安多方言地區就出現了十多個業餘南木特藏戲劇團，已不限於僧侶主導。⁴²因此，劉志群認為，西藏藏戲的形成和發

³⁹ 李雲，《藏戲》，頁 66。

⁴⁰ 註同上，頁 72。

⁴¹ 註同上，頁 213-223。

⁴² 註同上，頁 72。

展，是由民間到寺院，以農奴來支戲差，表演給寺廟的僧侶看，而康巴、安多等地是由寺院到民間，透過僧侶的移動來傳播藏戲，再將之推向廣大群眾。⁴³

地處藏區邊緣的嘉絨藏區，彷彿呈現另一套系統。嘉絨藏戲的起源至今未有個明確的定論，普遍的說法是唐玄宗 43 年（757 年），金川第 25 代首領窩崩爾甲為慶祝當時的苯教寺廟雍仲拉頂寺落成，在不同的寺廟中找了能歌善舞的僧侶藝人，再根據民間故事，編寫一齣《格東特青》來展演。⁴⁴又有說元至正 21 年（1330 年）高僧桑吉朗從西藏閻珠寺學經回家，與丹巴巴底部落的首領，在嘉絨墨爾多神山建造雍仲多爾吉寺時，挑選了 20 多名表演者，創編了嘉絨藏戲《阿米格東》。⁴⁵另外，劉凱則認為嘉絨藏戲源於西藏藏戲，在 18 世紀傳入四川阿壩地區，松崗土司蒼旺扎爾甲在理縣雜谷腦寺修建靈塔，邀請西藏噶廈政府派人前往該寺組織僧徒演出藏戲《卓娃桑姆》及《文成公主》，進而在當地組織了嘉絨藏戲班，以拉薩方言表演，但這種展演形式在 19 世紀初就已消聲匿跡。⁴⁶從這些研究來看，嘉絨藏戲似乎也有一條僧侶的脈絡，無論是當地或是自西藏傳來，都與寺廟相連結，但這個連結有一部分並非是藏傳佛教，而是苯波教的廟宇，展演的劇本也非是八大藏戲，而是當地戰勝原始苯波教，進而傳入雍仲苯波教的英雄人物阿米格東的故事。另外再看以嘉絨方言主演的嘉絨藏戲劇目，與上述衛藏、康巴、安多等地區的劇目並無重複之處，更有趣的是，有別於八大藏戲多來自佛教經典故事的教化，嘉絨藏戲主呈現動物的勇猛、萬惡以及早期百姓的生活樣態，詳細的戲劇內容於後面章節詳述，但在此已可以看出嘉絨藏戲與其他藏戲初步的差異性。

嘉絨地區當地的研究者張昌富在梳理嘉絨藏戲的脈絡時，認為嘉絨藏戲的流傳方式有兩條線，一條是以寺廟為主，學習和引進西藏、康巴、安多藏戲的劇目與表演形式，再融入當地人民的文化，發展出當地的嘉絨藏戲，如嘉絨理縣的安多藏戲，但是這一條路的發展在嘉絨地區影響不大。另一條路的主線在民間，以半官方半民間的形式出現，由當地土司指定人民以服差役的方式排練及演出，這

⁴³ 劉志群，〈中國藏戲史〉，頁 58。

⁴⁴ 馬成富，〈嘉絨藏戲與儺文化研究〉，頁 56。

⁴⁵ 于一，〈藏戲研究的新發現-藏戲研究的概述〉，頁 93-101。

⁴⁶ 劉凱，〈試論藏戲劇種系統的形成、發展及其特徵〉，頁 224

種官辦傳承的方式，才是嘉絨藏戲發展的主要來源。⁴⁷張昌富這樣的說法，事實上與 1989-1991 年四川省文化廳編輯部、馬爾康縣文化館進行嘉絨藏戲調查的結果相符合，在調查報告中顯示凡是有嘉絨土司官寨的地方都有這種民間表演隊和演出活動的歷史，但多數也隨著土司制度的落幕而結束。⁴⁸也就是說，嘉絨藏戲所連結的並非全為寺廟與僧侶，而是土司執政下的社會制度，透過人民百姓差役的模式，發展與傳承當地的藏戲文化。而此為嘉絨藏戲與其他藏戲另一個差異。

嘉絨土司政權下的「服差役」與西藏雪頓節的「支戲差」似乎有著相似之處，都是透過一個明確的政權指令，由人民、農奴或是俗人僧來世代傳承。但是從目前的研究來看，僅有說明在雪頓節中，這些戲班有明確的戲差任務，必須放下農活，遠到達賴喇嘛所在之處表演藏戲，但是戲班如何傳承，傳承的制度為何？目前的研究無法說明這些「支戲差」的戲班背後的繼承制度。僅有江嘎爾一派有清楚得知是江嘎爾村十家喇嘛每家派出兩戶男子來學習，但也僅提及而已，無法了解家戶傳承的機制與社會發展的關係。而其餘地區的藏戲研究都著重於藏戲起源、表演模式、藝術成就，對於早期是否有「支戲差」的傳統並未深談。但是在嘉絨地區中，以目前仍展演嘉絨藏戲的黨壩尕南村社會來看，「服差役」是藏戲傳承的要點，是土司子民的「家」在世代中必行的任務，至今仍深刻烙印在村民的記憶中。因此，雖然是相似的制度，但在目前的研究呈現上，沒有辦法提供一個完善的連結來進行對話。

綜上所述，從目前的研究來看，嘉絨藏戲的發展之於其他地區的藏戲存在著一定的差異性。嘉絨藏戲在來源上強調與雍仲苯波教寺廟的連結；劇目上以當地的英雄故事、民間風情為主；組織上著重於土司制度下的「差役」任務；傳承上是以土司下的人民百姓為主力。這些元素所構成的嘉絨藏戲特色，實際上與嘉絨地區的土司社會有著緊密的關係，若是不從當地早期社會制度的視角出發，所研究的也僅是嘉絨藏戲在表演上的特徵，無法深入戲劇背後運轉的動力。另一方面，在整個藏戲的研究上，嘉絨藏戲的研究能量並不突出，無論是從戲劇本身或是社會制度面出發，其研究的質量都還不足以與其他藏區的藏戲對話，使得上述這些元素在整體的藏戲論述中也顯得極為邊緣。

⁴⁷ 張昌富，〈再談嘉絨藏戲〉，頁 39-40。

⁴⁸ 阿壩州文化局、馬爾康人民政府文化部，〈嘉絨藏戲調查報告〉，頁 120。

因此，在本篇論文中，我用人類學的方法切入，透過多次的田野調查，以「嘉絨藏戲」以及「社會制度」為主體，來論述嘉絨藏戲自身的發展特色，理解其與嘉絨地區自成一格的社會關係，彼此如何共生發展。這樣的研究方法與成果，亦能對既成的中國藏戲研究提供新的視角與研究能量，產生另一套對話的可能性。

四、研究主體

嘉絨藏戲的演出多佩戴萬獸或人的面具，並以嘉絨語為表述語言，呈現早期社會與自然萬物共處的想像及風俗樣貌。今嘉絨一帶僅有黨壩尕南村能完整呈現嘉絨藏戲的表演，又如前文所述，嘉絨藏戲藏發展事實上是與當地的社會制度息息相關。因此，在此小節中主要論述兩個主體，一是介紹嘉絨藏戲的表演特色及脈絡，二是透過不同的研究理解嘉絨社會的概況，進而延伸尕南村社會組織與藏戲的關係。

(一) 嘉絨藏戲

嘉絨藏戲有數個較為明顯的特徵，分別是戴面具、劇目的多樣性、嘉絨語、全男性以及即興的演出模式等，都是欣賞藏戲時顯而易見的特徵。我以尕南村莎士白家的雍忠在一場藏戲中的表演為例來做介紹，透過他的演出，理解一套嘉絨藏戲展演的樣貌。

莎士白·雍忠是目前尕南藏劇團嘉絨藏戲《哈瑪舞》省級非物質文化遺產的傳承者，在尕南村一年一度嘉絨藏戲的演出中，身穿特定表演服裝，臉藏於面具之下，現身在一個由觀眾所圍出來的草原壩子⁴⁹劇場中，搬演著藏戲中一個又一個的角色。

鑼鼓聲一響，他穿著白色百褶裙，藍色藏式上衣，繫上藏戲男性腰帶，背著方形盾牌，腰際左邊配戴長刀，右手持拿弓箭隨著節奏出場，扮演一個民族英雄阿米格東所訓練的士兵，這是《哈瑪舞》的表演，士兵們喊著口號，揮舞著弓箭。企圖展現嘉絨男性的勇猛形象。很快的，又他看到戴著一個獅子的面具，半彎著

⁴⁹ 在學術上，壩子的用法皆是指群山平緩之區，且有河流注入。（參連瑞枝，《邊疆與帝國之間：明朝統治下的西南人群與歷史》，頁 18）。但在四川阿壩州嘉絨地區一帶，亦會將村落中草原平地稱之為壩子。

身子，緩慢地在壩子上舞動，伴行的還有瞠目俏皮的老虎以及一頭高大威猛的神牛，他們代表著《吉祥頌》一齣中萬獸的神靈，傳達對這塊地域的吉祥祝福。過一會兒，他又穿著一身金黃色的猴子絨衣，配戴猴子的面具出場，搞笑的動物姿態迎來觀眾的笑聲，這是一齣獵人捕捉萬惡猩猩的劇目，扮演猴子的他，以幸災樂禍的身姿表示厭惡猩猩的殘暴，迎向人類世界的正義。小猴子下場，脫下身上的絨衣，在隊友表現《馴馬記》，觀眾來來回回唱民歌之際，他已換上了當地婦女的服飾，戴上嘉絨女性專屬的頭帕以及女性面具，故作妖嬈姿態樣地走了出來，沿途還跟旁邊的觀眾以嘉絨語對話。這一齣《老夫與少婦》據說是黨壩獨有的作品，戲中夫妻因為年齡的差別，無法共同分攤家事，所以少婦另外找了一位年輕人協助，並與他生了孩子，老夫得知後便作勢要打少婦，少婦聲淚俱下，撒潑打滾，說明自己的難處，旁邊的觀眾協助應和，才得到老夫的認同。雍忠扮演的這個少婦，最受當地觀眾的喜歡，不僅做足了女性的姿態，還即興演出，與現場觀眾達到高度的交流。

一個小時的時間，尕南村嘉絨藏戲的展演就已告一個段落。目前所能看到的嘉絨藏戲共計五齣戲，雍忠本人就展演了四齣，當你問他這些角色都怎麼學的，難度高嗎？他會笑笑地回答你說：

這很簡單，稍微看老人家走過一次就知道了。除了《哈瑪舞》的士兵有固定的動作，跟著隊伍須節奏整齊外，其他角色比較是即興的自由發揮，跟著鼓聲、鑼跋聲的節奏做動作，還有別把猴子演成人，又把女人演成男人就行了。⁵⁰

從他的表演以及回答中，可以歸納出目前嘉絨藏戲的表演特徵。首先是面具，除了《哈瑪舞》一齣之外，其他的演出都必須配戴面具，有牛、虎、獅、猴子等動物面具，亦有人像面具，極具特色。再者劇目的多樣性與風格，其中有神牛、老虎、獅子等模擬動物的展演，源自其當地自然崇拜的信仰，也有專講卜卦狩獵的《獵人與猩猩》、家庭性別分工不平衡的《老夫與少婦》、慶祝民族英雄阿米格東的《哈瑪舞》，反映了當地特有的風俗民情。無論從面具或是劇目來看，嘉

⁵⁰ 參自 20180701 雍忠訪談紀錄。

絨藏戲的傳達都展現一種在地化且古樸的表演風格。第三是語言，有別於其他藏區的藏戲，嘉絨藏戲中的唸白是以嘉絨方言為主。另外，嘉絨藏戲的演出者全部都是男性，女性不能學，更不能演，就連同劇中的女性角色，也必須是由男性來扮演。不只演員是劇中的靈魂人物，旁邊的配器也是最重要的指揮者，鼓、鑼、鈸、噴吶的聲響與敲打聲，引領著演員演出的節奏，也提升整個劇場的氛圍。最後有趣的，是現場的即興表演與觀眾的反應，如同雍忠自己所言，有些角色是屬於即興發揮，沒有統一的規範，像他所扮演的少婦，隨時與鄰近的婦女觀眾對話，同時觀眾熱情的反應與回覆也相對成就了整齣戲，轉而為劇中的一環。

上文在呈現嘉絨藏戲與其他藏戲的差異性時，已有描述嘉絨藏戲的起源，從8世紀到18世紀皆有說法，至今並沒有一個明確的定論。而最無爭議的認定是清朝乾隆年前即有嘉絨藏戲的展演，在《清宮史續編》中「太和殿筵宴之禮，恭遇萬壽聖潔正慶及元旦、國慶……內務府官員引朝鮮俳、回部、金川番童等呈百戲」。乾隆皇帝為此在《四月二十日紫光閣凱宴成功諸將士》一詩中夾注「阿桂等所俘番童，由習鍋莊及斯嘎魯者，即番中儺戲也」。此處的「斯嘎魯」被認為可能是嘉絨藏戲的嘉絨語「陸嘎爾」的諧音。⁵¹

然而在沒有充分的文獻材料之下，嘉絨藏戲的起源其實是非常難以探究的，就以「陸嘎爾」一詞為例，黨壩爾南村稱藏戲為「卻斯嘎」，而不是「陸嘎爾」，或許是地方方言的差異性，但要透過爬梳史料與田野材料相對照，事實上有一定的難度。我從目前唯一仍在展演嘉絨藏戲的黨壩鄉爾南村訪談切入，當地人對於藏戲的起源，皆認為早在藏傳佛教還未傳入之前，當地仍盛行苯波教時就已開始具備演出的形式，因為《哈瑪舞》中士兵的舞蹈都是以左旋為主，苯教的轉經輪是左旋，藏傳佛教是右旋，對佛教徒而言，左旋是不吉利。爾南當地的寺廟一直都是以藏傳佛教寧瑪派為主，因此他們認為《哈瑪舞》始終保持著左旋，是因苯教影響編製而形成。這樣的說法是當地表演者透過表演的詮釋所得知，實有一定的道理。藏傳佛教寧瑪派約莫是8世紀中葉興盛於衛藏，隨著毗盧遮那的流放才漸東傳至嘉絨地區，12世紀開始廣設寧瑪派寺廟。但是傳播的過程中，同當地苯波教關係親密，甚至在二次金川之役之後清朝扶植格魯派的改宗運動中，許多不

⁵¹ 劉志群，〈嘉絨藏戲〉，頁47-54。

願意被改為格魯派的苯波教寺院，紛紛改成了寧瑪派。⁵²所以實際上是無法斷定在寺廟中披著寧瑪派紅袈裟者，是藏傳佛教亦或是苯波教僧人。又以黨壩自身的例子為例，當地廟宇相傳自 18 世紀土司執政時期便為寧瑪派，但末代土司三朗王姆為苯波教信徒，根據其女兒的說法，她在黨壩的執政的日子（1946-1953），仍是以念誦苯波教的經為主。⁵³可見當時苯波教的流傳雖然早於寧瑪派，但是兩者在當地實有一個互相雜揉的過程，並沒有辦法以宗教傳播時間來準確判定藏戲的起源。透過在尕南村的田野調查，確切可知的是，在黨壩土司時期即有藏戲班的存在，並且於每年度慶祝土司受封的斯格忍堅慶典上表演，透過嚴謹的社會與差役制度來執行。因此黨壩土司與戲班的關係，是目前值得討論的重要線索。

尕南村這個戲班早期是由土司官方所培養，歷經了土司制度的落幕、中國共產黨的執政，文革時期的消聲，1989 再度於尕南村復振上演，維持 30 多年的傳承與延續，今為嘉絨一帶唯一能完整呈現早期嘉絨藏戲的藏劇團，與當地的社會發展密不可分。

（二） 嘉絨藏戲與家屋社會

在黨壩尕南村，最先映入眼簾的是一棟棟錯落有致的藏式房子，當地人稱之為「間北」（嘉絨語），代表「家」的意思，而這個「家」裡頭包含著房子（建築）、房子中心的火塘、家名、房子裡頭的家人以及附屬的土地財產，而居住者往往在自己的名字上面，加上所屬的家名，作為對外自稱的標示。1953 年以前黨壩土司在當地執政時期，每一個家的家名都是土司所賜予，並且安置了一個明確的等級，依據其等級給予這個家耕作的土地及牲口，同時也要上繳糧稅以及義務為土司服差役。而這個家世世代代都會有人繼承，繼承者必須要繼承這個家名以及附屬於家的所有財產及勞役工作。所以，擁有一個家名以及一棟家屋的建築體，是土司時期人民生存的必要條件。當然，當時也有最下等的奴僕囊巴是沒有家的，而他們往往也不被視為人看待，可以輕易地被買賣與丟棄。除此之外，沒有家屋名的人，在土司時期應該是不被允許存在的。

⁵² 石碩，《西藏文明東向發展史》，頁 270-279。

⁵³ 參自 2018 年 2 月三朗王姆女兒任仟若爾瑪訪談。

在學術研究上，往往稱此種單位為「家屋」，作為分類或指涉為一種社會制度的概念。由 Claude Levi-Strauss 最先提出，他認為家屋社會整合了早期民族誌中父系繼承、母系繼承、從父居、從母居等互相排他的二分性。⁵⁴另外，他以繼承為家屋概念的重點，認定家屋是「一個擁有由物質的或是非物質的財產所構成的組織體（corporate body），他的世系名號、財產、頭銜都可以由真實或想像中的線或世系傳承下來，產生不朽的延續性」。⁵⁵Claude Levi-Strauss 將家屋視為一種社會制度的創造，允許了許多不同力量混合並且同時存在。因此，我在論文中也以「家屋」一詞來表示當地的社會制度，代表著有家屋名的房子為社會組織的基礎單位。

在藏人家屋社會的研究範疇中，Barbara Nimri Aziz 首先提出位於西藏自治區的定日人社會組織是以雙系來繼承，而非如鄰近的夏爾巴人（sherpa）以父系來主導。Aziz 所指的雙系繼承是定日人社會組織以 d'rong-pa（家/房子）為單位，而非是以血緣及世系為繼承的原則。他進一步說明，在定日社會，無論是哪一種家都有他專屬的名字，被居住者所擁有，也作為當地具財產及納稅義務的單位。居住在這個房子裡頭的人，他們之間可能有親屬關係，也可能沒有。相對的，互相有親屬關係的人，可能會住在不同的房子裡，從他們本身的名字上並沒有辦法看出他們之間的關係。也就是說，在 Aziz 對定日社會組織的研究中，有血緣關係的人並沒有共同的姓氏，住在同一個房子裡的人卻有共同的名字。⁵⁶

Aziz 的研究轉移了藏族以父系傳承的體制，走向「家」作為社會主要的基礎單位，然而對等的研究並不多見。但在東邊的嘉絨四土地區，家屋作為一個社會組織的基礎單位，卻是顯而易見的現象。林耀華及他的學生陳永齡於 1945 年左右，根據嘉絨社會做了一系列的調查，強調家族屋名在嘉絨社會的重要性，一個屋名概括了財產、田園土地、糧稅差役、家族世系及社會地位。在他們的調查分類中，這個家族屋名基本上呈現雙系繼承制，父母雙系皆可傳代，但一代僅傳一人。而家戶內的婚姻流動，在其社會之下，也有幾個特徵原則，如同一個家名下的人員禁婚、一夫多妻、階級內婚、妻兄弟婦等。這樣的繼承與婚姻原則，讓同

⁵⁴ Levi-Strauss,Claude, "The Way of the Masks,"pp. 184.

⁵⁵ Levi-Strauss,Claude, "The Way of the Masks,"pp. 174.

⁵⁶ 巴伯若・尼姆里・阿吉茲（Barbara Nimri Azi），《藏邊人家》，頁 125。

一個家族的同胞，因為婚姻流動至不同的家戶，再依據所屬的家族屋名產生不同的親屬團體，無法再享有原生家戶的責任與權利。⁵⁷所以人會流動，親屬會改變，而家族屋名的固化，成為社會組織的基本單位。

Wang Tingyu (王廷宇) 在 Aziz 的研究基礎上，看到了嘉絨藏區卓克基家屋社會在整個藏區的異質性。他認為 Aziz 所研究的定日社會組織在表象上，仍是以藏族父系社會為主的和諧體制，但事實上已經受到了居住制的影響，家開始成為社會主要的基礎單位。但是走到喜馬拉雅山藏區東邊的嘉絨地區，所謂父系的表象已經不存在，完全是以「家」主導的社會體制。⁵⁸他更近一步以語言跟親屬稱謂的材料，提煉出嘉絨中隱性「骨」跟「肉」的分類來談婚姻流動的規則，建構嘉絨內部的親屬組織。在嘉絨所謂的「骨」指的是父方平表的親戚，而「肉」的群體除了母方的平交表親戚外，也包含了父方這邊婚出的女性。在他們的婚姻原則裡，必須是同骨禁婚，也就是說兄弟姐妹之間的孩子不在彼此婚姻選擇的對象中，反而要經過兩、三代之後，他們才會轉成可以結婚的肉體親戚。⁵⁹同時王廷宇也發現在嘉絨骨跟肉間的關係並不顯著，反倒是被隱藏在「家屋」下面，只有在處理重要的社交關係時，才會被拿出計算。⁶⁰

所謂嘉絨的骨跟肉被隱藏在家屋下面，王廷宇認為跟當地早期的土司制度有著密切的關係。土司作為一個地方性的最高等級的管理者，他會從家屋的角度來評估他們婚姻聯盟的選擇，而不是去實踐骨跟肉的計算，因此經常性違反婚姻規則，重疊了骨體和肉體的親戚，建立下一代的聯盟集合群體。而作為土司之下管轄的子民，土司有權利授予和剝奪帶有家屋名的家屋，並以此方式對家屋的人口分佈施加某種程度的控制。⁶¹同時，每個家屋都可以選擇不同的繼承和居住規則，在不同的世代中，這個繼承與居住原則可以是父系血統，也可以是母系血統。除非這間房子選擇單一的方法連續安排繼承，否則家屋中的骨跟肉世世代代都在轉

⁵⁷ 林耀華，〈川康嘉戎的家族與婚姻〉，頁 133-153、陳永齡，《理縣嘉戎土司制度下的社會》，頁 54-64。

⁵⁸ 王廷宇，〈自西而東：從 sherpa 人與嘉絨人的比較來反思喜馬拉雅藏區的社會組織與親屬研究〉，頁 101。

⁵⁹ Wang Tingyu , ““House”, Illusion or Illumination?: The Social Organization and Language of Sichuan rGyalrong Tibetan.”pp. 184-186

⁶⁰ 註同上，頁 214。

⁶¹ 註同上，頁 20。

換。也就是說，家屋系統其實是隨時在建立一個家庭間的關係來削弱親屬中骨與肉的繁殖與結盟，進而控制地方社會的再生產。⁶²

從王廷宇的研究中，我們可以看到嘉絨社會中的骨跟肉，是被隱藏在家屋裡頭，模糊骨系的父系聯盟，也顯示家屋在社會中明確的角色。同時又看到家屋之上曾經有個清楚的土司制度，具有強制性的權力控制家屋的繼承與位置，主導社會組織的運作。以此，家屋跟土司制度相結合的力量事實上在研究嘉絨社會中具有不可忽視的重要性。

本篇論文的主軸是談論嘉絨藏戲的發展，而在研究的過程中，也清楚看到上述家屋跟土司制度相結合的重要性在嘉絨藏戲發展的脈絡中，扮演著舉足輕重的角色。在 1953 年前黨壟土司時期，家屋是納稅服役最基礎的單位，也代表家屋及裡頭的人在整個社會中的階序位置，在這個階序之內選擇他們的家屋繼承與婚姻移動，同時土司擁有決定一切的權力。前文有說明，土司時期有家屋名的家屋都必須要替土司服差役，其中藏戲表演本身就是分屬於不同家屋的勞役，透過家屋世代的傳承而延續。而 1953 年之後，土司制度結束，社會等級消失，也代表著義務戲差隨之解散。但早期土司命名的家屋名以及家屋（建築）依舊存在，仍是當地嘉絨人標示自我身份的指標。雖然從目前有限的研究材料中，我們無法明確得知當代家屋的延續如何支撐嘉絨的社會組織，但可知道的事，家屋仍有其既定的繼承規範，在當代持續運轉，連帶的影響了當地傳統文化嘉絨藏戲的傳承，而這個部分於後續的章節再詳細論述。

嘉絨藏戲是本論文明確的主軸，但是黨壟的土司制度與家屋社會也在其中扮演著與藏戲對話的主體。因此，我以一整個章節的篇幅來描述黨壟尕南村的土司制度與家屋社會，盡量提供一個完整的調查結果，以便於後續的章節能更清楚梳理嘉絨藏戲與當地社會制度之間的共生關係。從整個中國藏戲研究論述到嘉絨的家屋社會，我們或許可以在其中看到一些界線。衛藏藏戲的主軸放置於西藏噶廈政府主持的雪頓節，表演者是支戲差的農奴或俗人僧，觀眾是藏傳佛教的僧侶。康巴與安多的藏戲連結的當地的寺廟與喇嘛僧人，而嘉絨藏戲卻與當地的土司及

⁶² 註同上，頁 200-201。

家屋互相運轉，這些界線代表不同地區藏戲發展的差異，也提供研究者不同的切入視角，找到文化自身發展的主體性。

五、田野調查的進程

我的田野進程，實際上是一段漫長的摸索過程。我來來回回走了四趟阿壩州尕南村，每次都帶了些茫然與游離，任由田野過程帶領我搜集材料，只有最後的一次的田野之旅，我才真正確認要往藏戲與社會關係切入，但那次我被趕出了村子，轉了一點的小風向。所以這個題目與內容，只有第一步是我自己選擇跨出去的，後續的過程其實都是「做田野」這件事引領我完成的。

2017年08月 嘉絨藏戲到底是什麼？

一片空寂蒼茫，雲霧裊裊的尕南村，看不出有搬演嘉絨藏戲的痕跡。報導人幫我找了當地資深的戲師下羅爾蘇・石旦增老人家讓我訪談，但老人家根本不想理睬我。

後來我被安排到縣城訪問藏戲傳承人以及藏劇團團長，去理解每一個嘉絨藏戲的演出劇目以及節日，我似乎才明白為什麼老人家不願意理我，因為我想象中的嘉絨藏戲被我自己對於戲劇的展演框架限制了，總是偏執地問怎麼學？怎麼演？這個角色要注意什麼？老人家答不上來。我似乎明白重要的不是演員本身的揣摩，而是這些故事為什麼會被展演，還有什麼時候展演。我列了一些他們口中嘉絨藏戲的特徵與展演要素，但是嘉絨藏戲具體長什麼樣子？我不知道。

2018年2月 過年的禮物：村落圖與人像

尕南村正在消融的冬雪，凍得我沒有勇氣解下身上層層包裹的冬裝。第一次在異鄉過年，只因為團長說過年可能會演藏戲，但他食言了，說是今年大家想休息，夏天再演，所以我仍舊沒看到。

雖然沒演出藏戲，但是村上比去年8月時熱鬧，一些原本閉鎖藏房們開始有了燃燒的煙霧與進出的人們。我開始來來回回走每條路，畫起了村落圖，認識每個家屋的名字，同時透過晚上的鍋庄舞，拍攝每個人的大頭照與舞姿，一一將照片與人名圈進我畫的房子裡。於是認識了末代土司的女兒、兒子們，粗淺知道

了每個家屋早期的工作，特別是在藏戲扮演的角色裡，找到了藏戲跟每個家屋的連結。

2018年7月 老人家口中那些幼時的記憶

終於，我在7月份的看花節中見識到了一系列的藏戲演出，吸引我的不再是以演員角度去看角色扮演的特徵，而是那個角色是誰扮演的？扮演者背後的家庭故事。還有，他們老是念叨這是土司舉辦的斯格忍堅節⁶³傳承下來的藏戲表演，斯格忍堅到底是什麼？跟土司、藏戲、展演又有什麼關係？

於是我一邊紀錄當代演出的樣貌，一邊進行我擬定好的家屋調查。透過家屋的訪談，房子裡的老人家們開始談論年幼時的記憶，拼湊了一幅斯格忍堅劇場、位置與藏戲表演的圖像。同時紀錄了這些家屋原有的階序、婚姻流動與差役，我赫然發現，藏戲的展演跟早期的社會制度關聯緊密，而這個社會的樣貌似乎離我們不遙遠，畢竟土司的子女還在，他們爽朗健談，我應該記錄下來，保存這些珍貴的記憶。

2019年7月 因禍得福的田野故事

今年我被迫離開了田野地，詳細的原因我至今仍然沒有很清楚，但隱約知道是當地的情勢不允許外人進入，再加上政策的限縮、政局的緊張，我只能離開當地，再思考下一步的方案。

回到四川，安靜了幾天，開始翻看我最早的計劃書，那是我對藏戲最一無所知所寫的版本。想知道當我腦中沒有土司、社會制度、家屋的概念之下，我會做什麼？然而就發現了最早所搜集的材料中，有標示幾個撰寫嘉絨藏戲的當地知識份子，於是開始透過私人關係，詢問電話，找到了這些退休人士。我才發現原來1980年的文化復振對嘉絨藏戲的影響如此之大，那時代鋪天蓋地的文化政策引領著嘉絨藏戲的當代發展，因禍得福，我意外地補齊這些材料。

⁶³ 當地人認知中的斯格忍堅是土司時期跳藏戲的大型節日，因此會以嘉絨語「斯格忍堅」加上漢字「節」來稱呼。但這個節日的概念應是受到當代國家法定節日框架的影響，才會加上節來定名。然而斯格忍堅事實上是屬於土司時期的慶典，為還原當時的稱呼，後面章節皆是以嘉絨語斯格忍堅來書寫，同時根據目前所蒐集到的文獻材料及訪談針對其作詳細的說明。

這次，我想起了高老師說的一段話：不要被自己的計畫書限制了，到處都是田野，到處都是材料。那時候，我似乎懂了人類學家口中所謂的「做田野」。

這些田野紀錄的過程，一步一步確認了我與論文之間的關係。從一開始我單純想從自己生命經驗出發，好好做一齣中國少數民族的戲劇發展，卻一場戲也沒看到，反而看到了社會中有趣的家屋結構、婚姻流動、差役制度以及節日劇場，抽絲剝繭中，還看到了嘉絨藏戲隱身於內，隨著社會階段性的發展，扮演著不同的角色，就連 2019 年那場意外的田野調查，都是帶我走向藏戲發展與當代社會的拉扯。

六、研究方法

這篇論文探討嘉絨藏戲與黨壩社會之間的連結與互動關係。在研究上主要是以訪談、參與及觀察作為收集材料的方法，去回答論文中的問題，下文分別描述我運用這些研究方法的過程以及個別方法所收集到的材料。另一方面，正如上文所描述的研究進程，本篇論文花了非常多次的時間在做田野工作，以一個研究者而言，在過程感受了田野的不可預測與挑戰。我也將此書寫入研究方法中，去理解運用這些研究方法背後，研究者在這過程中產生的狀態。

(一) 訪談

訪談是構成本篇論文最主要的基點。這個工作可以分為兩個部分，一是透過訪談，落實村落的家屋調查，另一個是訪問尕南藏劇團團員、馬爾康縣文化館退休官員及知識份子。2018 年的 2 月以及 7 月，我花了大量的時間在進行家屋調查，先繪製村落圖，了解目前村落的家屋現況，並且透過家屋訪談去回溯原家屋在土司時期的階序之別、差役概況，建構了 1953 年以前的土司社會樣貌。尤其目前黨壩末代土司的子女、頭人的子女以及戲師的後代仍對當時土司執政社會、藏戲展演有清楚的印象，可明確收集到社會以及展演的充分材料，了解當時社會結構對於藏戲的推進，進而回應戲劇與社會之間的循環關係。同時，以訪談的方式，針對每一個家屋做出完整的系譜調查，釐清家屋裡的人在婚姻中的流動以及外移狀況，理解在不同政治世代下，家屋裡婚姻移動的差異性以及藏戲自身在家屋之中的傳承與延續。

尕南藏劇團是論文中的主角，而藏劇團的團員以及長年陪伴劇團的村落觀眾更是我相對重要的報導人。因此，我亦有深入訪談藏戲資深藝人回溯藏戲表演模式從土司時期到當代轉換的過程。從斯格忍堅談起，口述紀錄當時候的劇場模式，空間分布、以及劇目安排等等，試圖重建一場土司時期的節日劇場以及藏戲展演，以利與當代表演做比較。青年演員是目前表演的主力，理解青年演員參與藏戲的始末，再連結至原生的家屋，回應了家屋自身在當代藏戲延續中所扮演的角色，還有「跳藏戲」這件事在青年演員中所激起的認同，如何影響藏戲文化在當代社會的延續。最後從不同世代觀眾群的訪談中了解其對藏戲的看法，而他們對於節日的描述、藏戲劇目的理解，代表著當地人對於藏戲文化的認知。

2019 年的田野調查，雖然被迫離開村落，但也意外取得馬爾康文化館退休館員以及當時知識份子的聯繫方式，進行訪談。回溯了 1980 年之後，在中國文化復興政策的推動下，嘉絨藏戲的發展，談及官方以及民間的立場以及尕南藏劇團在其中所扮演的重要角色。

（二）參與、觀察

看花節是目前尕南村藏戲演出最穩定的平台，也是當代尕南村一年一度最大的節日劇場。2018 年，我參與了看花節的活動，作為一個外來的觀眾與研究者，協助節日前搭帳篷、聚餐備料、活動準備的工作，清楚看花節的辦理程序。同時，在這過程中，觀察整個節日過程中的性別分工、藏戲展演概況、展演者與觀眾間的互動，其中節日劇場界域的模糊挑戰我對於一個劇場展演的認知。透過這個研究方式，蒐集到當代藏戲呈現的樣貌，以及當地人、當地家屋在這劇場中的位置，作為第五章談現代性中最主要的材料。

（三）研究者的角色與心境

在上述的研究方法中，看似一個順利的田野材料搜集的過程。但實際上，這個進程對我而言是有些挫折，挫折的點來自於田野環境的易變性以及研究者自身的內在狀態。我將之放在研究方法的段落中，表達研究者在調查背後的角色與面對挫折之下的抉擇，如何影響整個研究方法與取向，也作為自己四年來學習人類學方法的反芻。

1. 環境易變的挑戰

人類學研究者沒有辦法控制當地未知的變化，每一次的田野旅程，事實上都跟我想像中產生落差，充分彰顯田野調查方法的挑戰。前兩年的田野旅行，我都没有辦法看到藏戲的演出，只能憑著當地人的承諾，相信這裡具有歷史長遠的原生態嘉絨藏戲展演。第三次的田野，我成功地看到了藏戲展演、參與了一年一度的看花節，也做完了當地的家屋調查，當我專以藏戲、表演材料、家屋親屬結構下筆之時，第四次的田野我失去了在村落調查的機會，轉向處理了 1980 年左右，官方與民間對於嘉絨藏戲發展的態度。反過來說，如果我前兩次的田野，都有如願看到藏戲的演出，或許我就會沿著藏劇團人員的居住路線，在城市裡進行調查。又可說，如果我最後一次的田野能夠收集到更多表演狀態中的象徵，或者更細膩的展演材料，是否我的論文也會因此而所有轉道。這種挑戰代表一種未知、易變性高、隨時都需要取代方案的研究，更遑論田野中遇上雨季來臨之時的困境了。

2. 脆弱的心境

另一挑戰是來自於研究者在面對田野環境所產生的情緒。首先是難以抹煞的孤獨與迷惘，一個人背著行囊抵達山高水遠的異鄉，帶著興致勃勃的野心想來一探究竟，透過各種關係的聯繫，得到當地接待人家的好禮相待，認真地收集材料，書寫論文，但事實上在村上晃悠的日子，是寂靜茫然的。那閉鎖的環境裡，找不到可以對話的人，在與想像落差甚大的田野材料中，只能埋苦整理，想著這一切何時是個頭。再者是面對無所不在的離別情緒，我們要求自己把他鄉當自鄉，與當地人同吃同住同勞動，克服一切的情緒與障礙，讓當地人認為你的出現與調查是自然不過的事情。但我們終究會離開田野地，還記得第三次田野時，離開前夕，我們家娘娘說我明年應該不過去了，當時我默默點頭，因我内心自認自己已收齊了足夠的材料，所以第四次田野不在我的排程中，於是她為了準備了一套已婚藏族姑娘的衣服，讓我好好的跟家人拍上幾張照片，證明我也曾經是當地的姑娘，離別是愁苦的，照片上的笑容都顯得不自在。而隔年的夏天我又出現了，卻連離別都來不及準備，就被迫離開田野地。最難受的，不是研究上的困境，而是在那個匆促的當下沒能好好與大家道別，尤其是輾轉又得知了幾位年長者過世的消息。

最後是研究者涉及當地人知識建構上取捨的猶疑，主觀與客觀介入上的脆弱。我在 2019 年被邀請協助當地人完成了《哈瑪舞》非物質文化遺產的申請書寫，拿著過往的材料，也很清楚材料上這套知識系統是如何建構的，跟我所調查的材料，因目的性不同，書寫的方式與對材料的認定有所差異。其實當時我非常想拒絕這份差事，因為在書寫過程中，必定要思考是該延續著當地已建構的知識系統，再一次復述官方已建立的文書檔案，或者在我的研究基礎上，去修改申請書的材料，這一場與嘉絨人共同參與的文化論述，挑戰了我與田野地的情感界線。最後在情感的催化下，依循著我個人的主觀意識，向藏劇團的人表達我對這個書寫產生的疑惑，說明修改的部分材料，最後完成申報。

藏戲團的人雖然接受了我的修改，但是在過程中，也總不免面露為難，指導我該以誰的說法來表述，進行了尷尬的拉扯，從中也看出了藏劇團本身在面對文化系統建構上的無力。面對這拉扯、無力的過程，有研究者主觀的田野情感，也參雜著客觀性書寫的堅持，這種心境上的游移與挑戰，在我的感受中是脆弱的。

七、 章節安排與書寫策略

這篇論文扣緊了「嘉絨藏戲」與「尕南村社會」兩個主要的方向來切入，並且給予了一條明確的時間軸，前端談及尕南村 1953 年以前黨壩土司社會與藏戲展演之間的關係，展演循環社會結構，同時社會制度也界定展演的樣貌。後端解構原有社會的階序與差役制度，在當代社會中，觀察與分析 1980 年後整個嘉絨藏戲在阿壩州的復振概況，以及尕南藏劇團 1990 年後順應藏戲復興之後的發展，從中探尋當代社會中「家屋」、「政策」的力量，以及其與藏戲延續的連結關係。其中 1954 至 1980 年間，由於政治的轉換動盪，文化大革命噤聲，整個藏戲彷彿消聲匿跡般，沒有演出，亦不存在於大家的口耳交談，現今當地老人家也不願意談那段日子的故事。因此這個時間段的藏戲基本上沒有材料，故論文中不多談及。

整體論文章節的順序上，我選擇按照時間軸的推進來安排，將土司時期的展演放置在前面章節，當代的展演落至在後面章節談。一來是依循著時間脈絡來書寫，可較為清楚看到社會變遷的樣貌，掌握當地歷史的發展。二來是田野調查的影響，因為前兩次的田野旅程中，我都沒看到任何一齣藏戲表演，反而是先透過家屋訪談了解土司時期斯格忍堅的劇場以及藏戲展演的形式。直到第三次的調查，

才參與看花節以及看到藏戲在節目中展現的樣貌。也就是說，在思考的程序中，我是先了解早期的藏戲演出，進而透過參與觀察對照當代展演的差異，所以在書寫上，也依循自身思考的方式，先呈現早期的劇場。另外，在書寫的策略中，我採以雜揉自身的主觀觀察與客觀的材料鋪排，呈現了較文學性、夾議夾敘的書寫方法。下文章節的描述中，會補充我在不同章節中所選擇的書寫策略，以帶出我自身在其中的書寫視角。

前面的兩章，是論文與村落的背景，主講論文的起始、理論框架、研究方法，以及黨壩尕南村的地理與歷史介紹。第一章節的書寫明顯有一個「我」的存在，我所看到的嘉絨藏戲的特徵；我所體驗的尕南村生活；我一次又一次被「田野」帶領的旅程以及研究途中我所感受到的挑戰與脆弱。透過一個「我」的第一人稱書寫，紀錄所謂「做田野」背後，研究者作為一個主體與當地互動的過程。在田野工作中，研究者是難以被忽視的存在，所看、所感受及所參與的，皆是可能影響調查結果的變因。

第二章的村落介紹，是用大量的田野訪談材料建構了黨壩早期土司社會的政治、婚姻、差役等制度，進而論述當地的宗教與節日。我試圖先以第二人稱的書寫來帶入，希望能帶出一個立體又不失客觀的尕南村景象與歷史鏡頭。再抓出目前尕南村具代表意義的人物，如土司的後代，由她的視角來論述黨壩土司的家族史，同時帶出幾個具代表性的家屋，再透過他們的故事，紀錄不同世代的婚姻移動。面對黨壩這樣一個早期結構嚴謹的家屋社會，我想若是能加強訪談者描述中的故事性，更能讓讀者感受當地「家屋」、「人」鮮明的色彩。

第三章開始便是切入藏戲，談土司時期展演藏戲的「斯格忍堅」，那是一個慶祝土司受封的日子，節日上的位置安排、展演的角色配置都與整個社會制度密不可分。文中透過對節日、展演的分析，找到其與社會結構再循環的過程，並且與 Victor Turner 談展演與社會結構的理論進行對話與補充。相較於前兩章的鋪排，這一章是相對客觀的材料描述與分析，因而在書寫上，屏蔽研究者的角色，主體化材料的呈現。

第四章走向 1980 後嘉絨藏戲的發展。在官方的介入以及民間力量的自主性傳承下，讓當代嘉絨藏戲呈現了多元的樣貌，有曇花一現的舞台劇手法，彰顯藏戲失根的脆弱，也有民間草根性的搬演，卻成就了嘉絨藏戲被認可的先機。而在

2005 年後藏戲參與了中國非物質文化遺產的申請，讓傳統文化重新被建構，也建立了一套未有的文化階級，在少數人的決策之下，看似前程似錦，卻是越走越迷惘。但是在這近 30 年的傳承當中，同時也看到尕南藏劇團延續背後的支撐力量，無論是家屋的承襲還是族群的文化認同，都與整個社會運轉有著密切的關係。

承接第四章的材料，第五章我以「嫁接」的概念來描述嘉絨藏戲在兩個世代展演的差異性以及看花節的當代意涵。看花節承接著傳統的本體與枝葉，長成了新生代的果實，是極好探究嘉絨藏戲在當代延續的切入點。在最後一小節中，依據著我在田野過程中的調查與觀察，對於藏戲在當代延續問題給予建議，從社會力量、戲劇本身以及未來的經營等角度切入，不僅是調查之外的延伸，也是作為一個研究者對田野地注入情感認同下的回饋。

嘉絨藏戲在不同的世代中流轉，它的展演從早期的斯格忍堅劇場延續到當代看花節，我認為家屋的繼承在其中扮演著重要的角色。無論是在社會中著等級與身份，或是作為當代文化與情感認同的運轉站，家屋都是嘉絨藏戲發展下不可忽視的底蘊。因此第六章結論中，我以「家屋」為主角總結藏戲與社會關係在不同世代下的互動成果。

第二章 雲朵上的藏寨：黨壩尕南村的歷史與社會制度

尕南村的美景，請原諒我也跟隨網路用「雲朵上的藏寨」⁶⁴這樣通俗籠統的標籤，實在是每一張村落照，都伴隨著雲霧繚繞。



圖 2：尕南村（作者拍攝）

從成都駛向黨壩大橋約莫 10 個小時的路程，一路上灰濛憂鬱，山高水深，唯沿途的羌族房舍略添生氣。到了黨壩大橋，下起了濛濛細雨，報導人阿措正等著修路工人吃飽飯，向他借車下山接我，而此時的我因遊蕩在橋口，被當地人「撿」到鄉政府休息。搭上阿措的車後，開了約莫半小時，因修路而被迫下車走路上山，雨持續下著，我倆也算在雨中漫步了 1 小時，狼狽至極。我深深嘆了口氣，質疑自己選擇的方向？拐了無數山彎後，突然在一陣煙霧繚繞中，一整片藏族石磚屋錯落於眼前，好似在雲朵裡的山寨，傻愣著驚嘆著眼前朦朧美景，直到一位穿著蓑衣的婦人在我眼前，我才恍然回神，原來是阿措的母親擔心我們，幫我們送傘來了。我看不清她的臉，但碰觸到她伸來的一隻手挽著我以及溫暖的一句話：「歡迎你來，我帶你回家。」

⁶⁴ 罷日恩波。2017。〈尕南村，雲朵上的嘉絨藏寨〉。網路新聞《每日頭條》。2017 年 6 日。
<https://kknews.cc/zh-tw/travel/bol2y89.html>（擷取自 2020 年 5 月 26 日）。

上文是我頭回進入尕南村的日記書寫，山路、細雨、雲霧、藏房、人的溫度是我對尕南村最初步且難忘的記憶。但是真正走入後，才會發現每一個家屋的故事，才是尕南村最生動的美景。本章節主以描述尕南村的地理、黨壩土司政治、社會歷史以及當地的信仰與節日，同時參雜著部分家屋的故事。透過對村落在空間與時間脈絡上的全面性介紹，呈現出一個地方社會立體的樣貌。

一、 地理與歷史概要

如果你正前往著四川阿壩州旅行，九寨溝、黃龍、四姑娘、若爾蓋草原、卓克基土司官寨肯定都在你搜尋的名單內。而你不會發現，翻過了卓克基的山頭有一處雲朵上的藏寨尕南村，交通不易，人煙稀罕，處處可見雲霧繚繞，幾頭豬、幾頭牛佔領了整個壩子，而幾名著嘉絨藏裝戴頭帕的婦女背著竹簍準備回家。若你循著雲來了這神仙之處，你將知道，原來這群山僻嶺、峽谷縱橫的修行聖地，曾佇立著象徵權力的土司官寨；曾鳴響著茶馬古道上的馬蹄聲；曾有猖狂似龍的河盤旋而過，留下了「盤龍河」的美名。地理書告訴你這裡平均海拔 3000 公尺，歷史書上教會你這裡歷經了 20 代的土司政治，但既然你來了，不如再佐上一點配料，讓當地人帶著你，探索腳下不曾歇停的故事。

(一) 地理環境

尕南村位於四川省阿壩州馬爾康市黨壩鄉，與格爾威、劍北、石戈壩、阿拉伯、銀郎、石加油、地拉丘、高爾達等村落同隸屬於黨壩鄉的行政村。其中尕南村扎於群山環繞的山頂上，座落於馬爾康、金川的交匯處。從山腳下的鄉政府一路馳車沿環抱山路而上，沿途中直瀉千里的瀑布峽谷，雨季中的泥流落石，都是驅人下車探望的景觀。遠處直立的寨碉，驗證了這裡曾為嘉絨十八土司之一，黨壩土司官寨地的事實。平坦的草原壩子，靜靜地舒展在群山之中，上頭零零散散點綴著傳統的石砌藏房。下車後，一陣寒意襲來，手機顯示溫度 15 度，有別於當下台灣 7、8 月的酷暑溽熱，當下若披上一件薄藏袍，最適當不過。再晚幾個月，恐怕是帶上什麼衣服都不管用，唯有穿上毛茸茸的藏裝，喝上一杯青稞酒，才能適應這海拔 3000 公尺的天寒地凍。

7、8月時的朥南村，正準備收割3月播種的春小麥，若是9月再種下冬小麥，就能磨刀霍霍準備殺豬，迎接零度以下，冬雪凍地的年節了。走在路上輪番打過招呼之後，彷彿會帶回一個「小台灣」的故事，幾番打聽之下，原來是早期盤龍河繞出的弧形，剛好隔開了一小塊沼澤地，被孤立在於寨子的中央，符合他們對海島台灣的想像，可惜盤龍河取直，小台灣也隨之消失。此時畫下一張圖是重要的，因為釐清他們所認知的地理位置，將會收集到更多的故事。

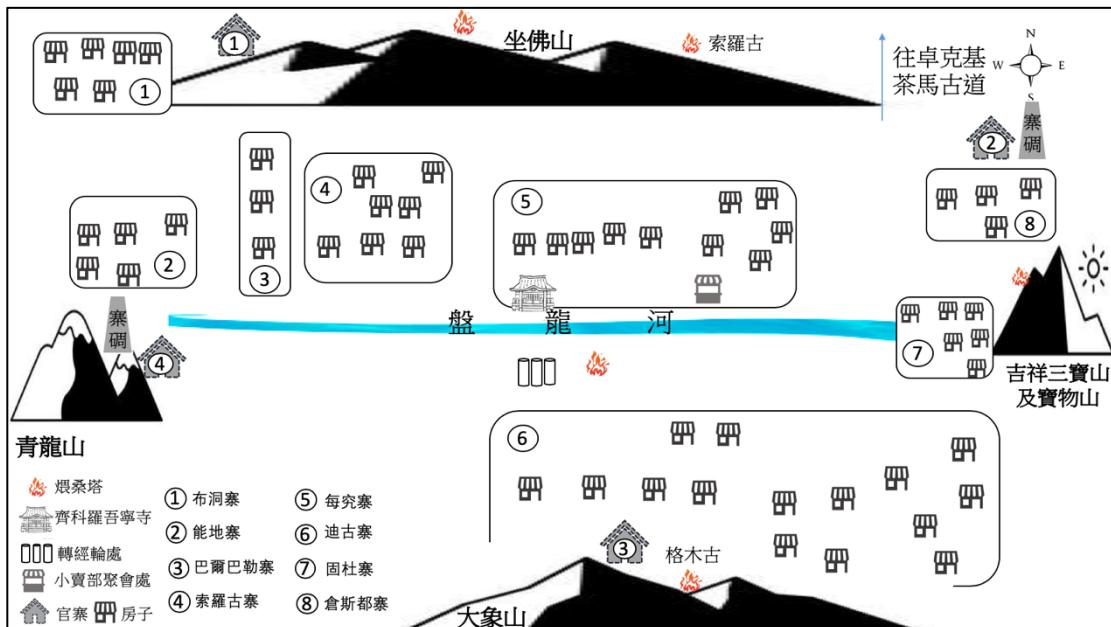


圖 3：朥村落平面圖

註：此圖各標為大致上的方位，距離之間並非有準確的比例尺。

朥南村的房子都是依山而建，整個村寨被包圍在群山之中。正北面是「坐佛山」（嘉絨語：太過布目），山的頂部有早期黨壩土司的煨桑台，⁶⁵相傳此山為黨壩土司的守護神山，最早的官寨也是建於此山之上。面對坐佛山的右側是早期茶馬古道的必經之處，也是當時朥南村主要出入境口，因此建一個祭祀的煨桑台，稱「索羅古」，保佑當地人出行平安。村子的南面是一座形似大象的山，其身、頭、耳、鼻座臥在坐佛山的對面，被稱之為大象山。大象山負責掌管當地的五穀生計，早期人們在山頂設了煨桑塔「格木古」，每逢年初村人都要爬上格木古去煨桑，祈禱年度豐收雨順。土司時期也在盤龍河旁流經的濕地建了一個煨桑塔，

⁶⁵ 煨桑是當地人向山神祈福的儀式之一，而當地人會在山上建設煨桑台以執行這個儀式。本章第三節將詳細介紹煨桑的具體事項。

作為對河流的敬畏，後來年久失修，棄而不用。直到 2018 年才跟國家爭取經費整修，轉而讓不易上山的年邁老者可以在山下進行煨桑祈福。

東面是「吉祥三寶山」（嘉絨語：羅爾吾莫森）以及「寶物山」（嘉絨語：羅爾吾），由於寶物山斜後方緊鄰著二毛雪山，長年積雪，故當地人也在寶物山上設立了煨桑塔，每年夏季時雪融時煨桑，希望保佑此地霜雪不崩。西面是青龍山，黨壩土司曾遷過四次官寨地，最後一次落腳的「勒德爾宗」⁶⁶官寨就建在青龍山上，現在官寨已倒塌，只剩寨碉仍立於其上。群山環伺的中間是個寬廣的草原大壩，一條河流彎曲躍於大壩之上，曾經神似龍形，早期茶馬古道上路過的馬幫又稱此地為盤龍河，雖然在 1950 年代盤龍河已被挖成直線的河道，河旁栽種植披，墾為良田，但至今，「盤龍河」仍是尕南村主要的別稱。⁶⁷

黨壩土司的居住地，我們稱之為土司官寨，目前在當地的所有官寨皆已毀壞，而圖上的官寨標示，皆是為方便下文說明，並非為實體建築物的存在。根據當地人的說法，土司官寨搬遷四次，最早土舍時期是建於坐佛山上，稱之為「麻讓」官寨，現僅剩半塌的牆壁。爾後又搬至茶馬古道山下的倉斯都寨，便以其寨名稱官寨名為「倉斯都」，目前仍有一小間半塌的屋子，當地人亦稱此官寨為土司的夏行宮，當土司遷移之後，每當夏季仍會至此官寨來避暑，甚至新增修了一個寨雕，目前仍保存良好。第三次遷到大象山的格木古，官寨名為「斯多鳩」，現此官寨早毀壞，村民們已在此地蓋起了新房子。最後一次是第 9 代土舍額勒遷到青龍山的能地寨，在嘉絨語中具有大路的意思，土舍在此修建與其他土司官寨相符的形式，名為「勒德爾宗」，樹立黨壩的威信。⁶⁸可惜的是，勒德爾宗在 1935 年因紅軍過境而被燒毀，後來土司將旁邊大頭人「尖夏門」⁶⁹家重新整修暫替為官寨，但如今也被夷為平地。能地寨上的原官寨有兩根寨碉，其中一根已塌毀，另

⁶⁶ 黨壩土司的官寨名，參自馬爾康縣政協文史工作組，《馬爾康縣文史資料·四土歷史部分》，頁 143。

⁶⁷ 我於 2017 年與 2019 年前後共去了尕南村四次，從成都坐車時，司機總問我去哪兒，我說我到黨壩大橋，要上尕南村，司機便回答：「你到盤龍河做什麼？」。在尕南村時，當地村民大多說自己的家在盤龍河，鮮少說尕南村。

⁶⁸ 馬爾康縣政協文史工作組，《馬爾康縣文史資料·四土歷史部分》，頁 143-144。

⁶⁹ 「尖夏門」家是黨壩土司社會中大頭人等級的家屋，鄰近土司官寨，現已完全傾毀。

一根仍佇立在青龍山上，是尕南村最顯著標的物，也代表黨壩的歷史符號，標記著 1935 年前勒德官寨繁寨於此的事實。

這四次的官寨遷移，等同於在尕南村的群山中繞了一圈，卻始終沒有遷出尕南村，主因是尕南村為黨壩地區早期茶馬古道的必經之地，不僅是交通要塞，也是黨壩土司的商品集散地。1980 年後，當地政府沿著青龍山開拓了來往的公路，方便車輛進出，然卻因山高地遠，除了當地人進出之外，也鮮少有人會來尋這僻嶺的小村莊。至此，茶馬古道的美名就塵封在歷史的迴廊中，從原本的交通要道轉而成為遠離塵囂的雲朵藏寨了。

自土司時期以來，黨壩一直都是以「寨」的概念來區別土地上的房子與人群，尕南本身就是一個大寨，又在寨內各別區分了「布洞」、「能地」、「巴爾巴勒」、「索羅古」、「每究」、「迪古」、「固杜」、「倉斯都」等 8 個小寨。⁷⁰ 其中又以「能地」為最大寨，並非是以房子數量來計算，而是能地為土司官寨的所在地，土司時期的寺廟也蓋於此處，是早期舉行重要節日的地方。寨中的房子，則各自有個家名，家名隱含著家背後的歷史背景，甚至是地理位置。表 2 為各寨之間的家，下文藉此表說明寨與家、家名之間的關係。

表 2：尕南村各寨的家名及早期的等級

寨子名稱	家屋名	早期等級	備註
布洞	羅爾蘇	小頭人	
	卡兒帕	可爾密	
	西窮	柴爾巴	
	卻斯布	柴爾巴	
	果兒固		新房子
	東窮		新房子
能地	嘎西帕	柴爾巴	
	甲嘎油	柴爾巴	
	科布	柴爾巴	
	下羅爾蘇		新房子-從羅爾蘇家移出
	下摩拉日布		新房子-從摩拉日布中移出
	大勇客		新房子
巴爾巴勒	阿拉契布	可爾密	
	阿加朗	嘎爾帕爾密	
	摩拉日布	柴爾巴	
	和波	小頭人	現為原囊巴身份的人居住

⁷⁰ 2019 年 07 月的田野紀錄，當地人扁秋、鄧果洛、仁什若爾瑪所描述。如圖 3，從左上角依序而下為各地寨名

索羅古	若亞	可爾密	
	可爾加	可爾密	
	勒斗布	嘎爾帕爾密	
	勞動	柴爾巴	(原名羅固)
	阿斯答	柴爾巴	
	贊拉		新房子
每究	東雅迪布	大頭人	
	勒格勒	嘎爾帕爾密	
	香格拉	柴爾巴	
	米若亞	科巴	
	達西布	科巴	
	嘎度	科巴	
	卡勒		新房子
	嘎秋		新房子
	嘎布魯		新房子-從原固度寨移出
	西雅迪布		新房子-從雅迪布家移出
迪古	白灣	大頭人	
	亞拉客	二頭人	
	嘎爾年	嘎爾帕爾密	
	薩里布	嘎爾帕爾密	
	固度契日果	嘎爾帕爾密	原名嘎度
	亞拉城根	嘎爾帕爾密	
	昔日姆	柴爾巴	
	莎士白	柴爾巴	
	那頭	科巴	
	魯固	科巴	
	奇亞布		新房子
	西亞拉客		新房子
	契日果		新房子
	夏當		新房子
	嘎度		新房子
固度	嘎羅固		
	嘎布魯	大頭人	
	契日果	嘎爾帕爾密	
	巴爾洛	嘎爾帕爾密	
	勞動	柴爾巴	
	二毛嘎度	股院	
倉斯都	奇亞布	科巴	
	卡兒帕	可爾密	
	摩洛芭	科巴	
	寧巴思庵	科巴	
	七五		新房子

首先寨跟家之間的連結是當地區別彼此之間的方式，從表 2 可以看出，不同寨之間的家名容易重複，因此他們往往會在家名前再放上寨名，例如當地有兩家卡兒帕，他們彼此的全名為「布洞卡兒帕」以及「倉斯都卡兒帕」。朶南村各個寨子在土司時期並如此區分與定名，至今，當地約 58 間房子及家名，仍是用寨的名稱來辨別村上土地的位置以及區分家屋名。

從表 2 的家名中，可知目前當地的家可以分為兩種，一種具有土司時期的等級身份，土司在當地建立了社會階序，根據地位的高低，依序是大頭人、二頭人、小頭人、可爾密、嘎爾帕爾密、股院、柴爾巴、科巴以及囊巴，而這個社會階序在土司執政中如何運作，將於下節說明。這個等級在 1954 年之後的社會即打破，但是對居住者來說，依舊是代表這個家過往的歷史及記憶。另一種是 1954 年中國政府執政之後所蓋的新房子。分辨彼此的方式極為容易，曾經有等級身份的家名，都是經由土司所命名的，雖然建築物會隨著時間再翻修，家原本所附屬的土地也跟著政治轉換重新規劃，居住者在繼承原則下隨世代更替，但是家名多數沿用至今，作為家的身份標示。

新房子並不受到土司制度所規範，在命名時採取幾種方法。首先可能是延續著舊房子的名字，不更動家名，只透過寨名來分辨彼此，例如原本「固度嘎布魯」、「固度奇亞布」家的人又個別在「每究寨」及「迪古寨」修了新房子，將原家名移轉過去，寨名的差異即可明白所指的建築物。又或者依據新舊房子彼此地理位置的差異，加上「上」、「下」、「東」、「西」等字來區別。舉例來說，布洞羅爾蘇一家，其中一個兒子 1960 年左右在能地寨新修了房子，便將家名取為「下羅爾蘇」，表示是山下的「羅爾蘇」家。又如「每究雅迪布」原本僅有一家，住兩兄弟，弟弟成家後於原房子西邊修了新房子，名為「西雅迪布」，哥哥同時也將家名改為「東雅迪布」。另外他們也可能是請喇嘛命名或者自己取，如倉斯都寨的「七五」家，因為是在 1975 年蓋的，就直接命名為七五。

齊柯羅吾寧寺是村上唯一一座廟宇，相傳是乾隆 18 年（1753 年）時黨壩土司所建，原是建於官寨的東側，為土司官廟。⁷¹改革開放之後，被移至草原壩子的正中間，平日深鎖，唯有過年時節才會邀請喇嘛來村上誦經。廟的對面是人來

⁷¹ 馬爾康縣政協文史工作組，《馬爾康縣文史資料·四土歷史部分》，頁 145。

人往的轉經輪處，無論外出、返鄉、家中有重要事件，必來此轉經拜拜，祈求平安。村上最新也是最具公眾代表的建築是「小賣部兼遊客中心」，2015 年蓋好，由村委會來決議經營者，都是以村上人為主，一次可經營 3 年，期滿再重新招選。這是村上唯一的專售糧食家居用品的販賣店，二樓有供應住宿，讓外來遊客來此體驗農家生活的樂趣。前方一片水泥廣場，是夜晚聚會跳鍋庄的場所。整個建築及前方廣場被視為當地農家樂經營之處，也是村上幹部商議集合的地方。

（二）黨壩土司歷史概要（～1953）

1953 年以前的尕南村歷史脈絡與土司政治息息相關。土司在當地作為一個中原皇帝所委任的地方君王，掌管著當地的發展與生死命脈。一部尕南村早期的地方史，也算是一部黨壩土司的執政史。

1. 相對位置

黨壩土司原係東部雜谷土司之土舍。⁷²雜谷土司設置於明朝永樂 5 年（1407 年），當時管轄的範圍「東至郎吉司，南至金川，西至卓克筭（作者按：亦稱卓克基），北至克州，幅員僅五百里」。⁷³隨後在康熙 22 年擴張轄地，卓克基以西至松崗，黨壩土舍也畏其併吞而眾附，於是土地西至黨壩東至通化綿延一千餘里。⁷⁴也就是說，康熙 22 年之後，當時梭磨、卓克基、松崗、黨壩等區域皆屬於雜谷土司的轄地，由雜谷土司派人分駐管理，下圖 4 可見雜谷土司與四土地區的相對位置。清乾隆 17 年（1752）時，雜谷土司蒼旺扎爾甲與梭磨、卓克基起紛爭，搶掠兩土所管轄的部落，而引起了清朝廷誅巢雜谷土司，⁷⁵進而在雜谷改土歸流，升設理番廳，而原本被管轄的梭磨、卓克基、松崗、黨壩等四土地區則維持原來政治模式，先後獲得清朝廷授命獨立土司之地位。其中黨壩土司在乾隆 24 年受封第 1 代土司長官司。⁷⁶

⁷² 《四川通志》，卷九十六〈武備・土司〉，頁 3059。

⁷³ 《直隸理番廳志》，卷四〈邊防・土制〉，頁 554。

⁷⁴ 註同上。

⁷⁵ 註同上。

⁷⁶ 《清高宗實錄》，卷 593，頁 601。

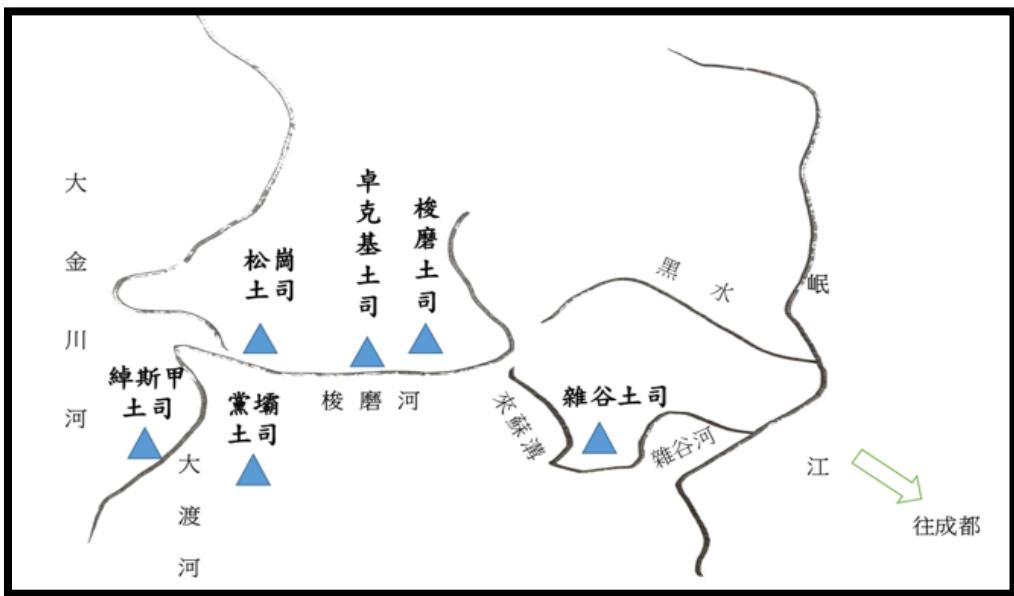


圖 4：雜谷土司與四土的相對位置

註：作者依據林耀華〈川康北界的嘉戎土司〉文中「川康北界略圖」頁 34 所繪。

2. 「寨」的政治管理

《四川通志》記載：

黨壩基地，東至卓克基一百三十里交納角溝界……西至綽斯甲三十里交格江河界；北至松岡一百三十里交八凹山界，四至共八百一十里。所營番寨十四寨，番戶共二百九十餘戶。⁷⁷

透過清朝文人的描述，明白黨壩當時與卓克基、松岡、綽斯甲等土司轄地交界，並且所營番寨十四寨，得知一個黨壩初步的管轄位置，切出與鄰近土司的距離。但是透過當地人的視角，則會關注「寨」的數量，土司共管理了幾個寨子，寨子的位置代表了執行政權的地域界線。寨在嘉絨語稱之為「布」，依據他們的說法，具有聚落、管理與防守的意思。在此時，你已經無法得知所謂番寨十四寨是從何而來、如何分配。因為從目前可以搜集到的口述記錄裡，末代土司三朗王姆 1946 年執政時，黨壩主要由七個大寨所組成。從清嘉慶 21 年（1816 年）記載的十四寨到 1940 年左右人們記憶中的七寨，中間歷經了多少變遷，已不得而知。但有趣的事，如果將他們口中的七大寨畫下來（如圖 5），會發現「寨」不僅代表著

⁷⁷ 《四川通志》，卷九十六〈武備・土司〉，頁 3059。

土地、圈出土地上的建築以及在土地上活動的人群，更顯示政權管理與資源分配的意涵。

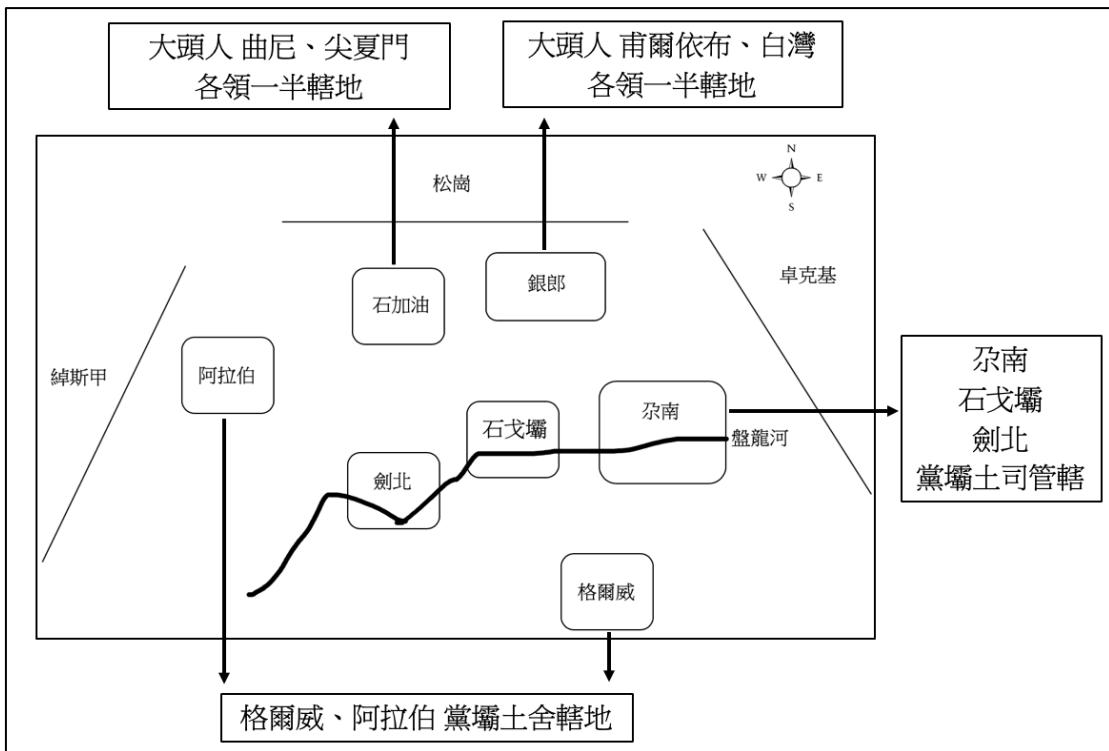


圖 5：黨壩土司轄地下的各寨位置及管轄者

黨壩土司的管轄位置，總共有七個寨，分別是兀南、石戈壩、劍北、格爾威、銀郎、石加油、阿拉伯。當地人講「寨」的時候，表明的不是只有與自身地理上區別，而是連帶補述「寨」的主要管理者。先從土司開始講起，黨壩土司主官寨紮於兀南，實則是管理了轄地內盤龍河流經的地域，盤龍河一路從兀南流向了石戈壩，再經過劍北，最後匯入了大渡河流域，於此兀南、石戈壩以及劍北都是屬於土司直接管理。觀四土地區的土司政治領地，梭摩土司、卓克基、松岡都是沿著梭摩河而建立，而梭摩河流至松岡地區靠近白灣區的雙江口時，與其他河流一同匯入了大金川河，黨壩地區即建於大金川河的右岸，左岸緊鄰著綽斯甲地區。河流代表著交通要道的聯繫以及水域富饒的資源，因此不僅土司地區皆設於流岸，黨壩境內土司亦是以河流分佈來作為管轄重要區域的地標。

在釐清各寨與管理的關係時，先稍微解釋一下圖 5 中領有轄地的土舍及個別具有大頭人等級的家屋，分別是土舍雅納、大頭人甫爾依布、曲尼、白灣、尖夏門。住在格爾威的土舍，家名為雅納，多是派駐土司的兄弟來當家，主要負責管

理格爾威以及阿拉伯兩個轄地，是繼土司之後，管轄地與百姓最多者，算是黨壩地區僅次於土司的貴族統治者。家屋建在銀郎寨的大頭人甫爾依布，被分配管理銀郎一半的轄地。同樣的，住在石加油的大頭人曲尼家負責部分石加油領土。最後是白灣及尖夏門家，這兩家的主要家屋同黨壩土司一樣建在尕南寨，但同時又分別在銀郎跟石加油兩寨領有一半的轄地，是一項有趣的觀察。⁷⁸

下文整合圖 3 的村落圖及表 2 的家名，重新繪製圖 6，標示村落中各個頭人的位置，可看到黨壩土司在尕南村的治理分配。

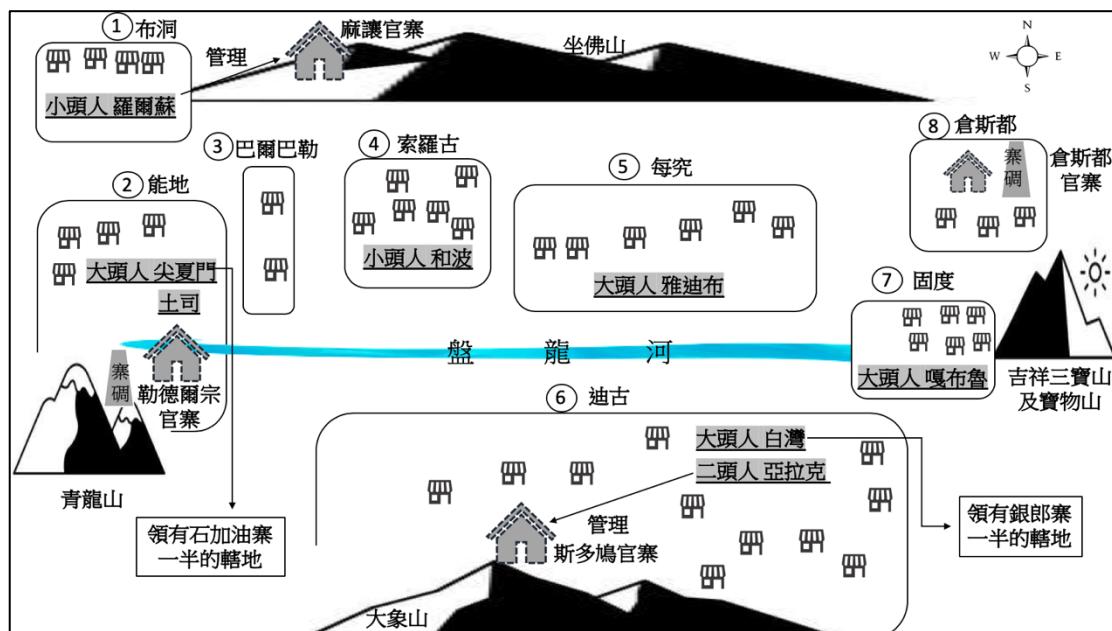


圖 6：尕南寨土司及頭人的分佈位置

註：家屋的部分是依據目前僅存的家屋來畫製，非土司時期所有家屋的總數。而盤龍河在當時尚未取直，但目前沒有任何資料顯示早期彎曲的路徑，故圖上先以目前的樣貌為主。

從上圖 6 來看，黨壩土司轄下最主要的重要掌權者，除了上述的土舍雅納、銀郎寨的甫爾依布以及石加油寨的曲尼等兩位大頭人外，還有居住於尕南寨的大頭人白灣、尖夏門、嘎布魯、雅迪布、二頭人亞拉克、小頭人羅爾蘇以及和波等家屋。其中尖夏門的房子現在已被夷為平地，故不在表 2 的列表中。這些建在尕南寨且具有頭人等級的家屋，僅有白灣以及尖夏門領有轄地，分別是如上述的銀郎跟石加油的部分領土。白灣這家是黨壩土司最重要的左右手，繼土舍之後權力最大的頭人，平時協助土司管理要務，根據土司兒子三郎恩波的回憶，三朗王姆、

⁷⁸ 黨壩轄地各寨的管轄者，除了當地的訪談材料外，亦有參考馬爾康縣政協文史工作組，《馬爾康縣文史資料·四土歷史部分》，頁 141。

爸爸以及奶奶澤郎哈斯基的重大決策，比方安頓百姓家屋、拉拔有才能的百姓，都是與當時大頭人白灣家的「王堅」共同商議的結果，可見其非常深獲土司的器重。白灣的轄地在銀郎，與當地的大頭人甫爾依布分別管理一半的土地及人民，為了掌握轄地，在後文中我們將會看到白灣透過婚姻的移動，來維繫銀郎地方的管理正統性，也從銀郎輸入奴僕來朶南當差。尖夏門的家屋在能地寨，據說女士司澤郎哈斯基執政期間，成都總督趙爾豐實行改土歸流，通知各土司收回印章。而澤郎哈斯基不願交出金章，就叫人仿製了一枚，請尖夏門家的阿布松頭人前往成都交予總督，當時總督有所懷疑，但是阿布松再三發誓才平息。⁷⁹另外，1935年紅軍過境時，燒毀官寨，⁸⁰土司便將尖夏門的房子作為臨時官寨。從上文可見這兩個頭人在土司治理上具備維繫政權上及託付要事的重要性。但同時或許可以假設，這兩個土司器重的頭人被分與轄地，其實不僅是對他們權重的賞賜，更是透過兩者的權力來制衡對其他轄地的大頭人，一方面以土地的切割防止他地大頭人資源擴大，另一方面也便於監督所有有領土的頭人們。

而其他的頭人們，雖然沒有管轄的領土，但是從圖 6 可以看出他們各自的家屋建在朶南寨中不同的小寨。布洞寨有小頭人羅爾蘇家，同時負責管理鄰近坐佛山上的麻讓官寨。能地寨是土司的官寨地，大頭人尖夏門家也在此。索羅古寨有小頭人和波家，每究寨有大頭人雅迪布家，迪古寨有大頭人白灣、二頭人亞拉克兩家，同時亞拉克家要負責管理同寨的斯多鳩官寨，固度寨有大頭人嘎布魯。只有巴爾巴勒被視為最小的寨，沒有頭人協助管理，而倉斯都寨中主要的建築物是土司夏季避暑之地-倉斯都官寨，在記載上則是無頭人協助管理的狀態，⁸¹應是為土司另一個常駐的據點，整個寨及官寨的管理權掌握在土司手中。雖然從目前家屋數中，我們無法確認土司時期每一個寨的家屋總數有多少，但是根據當地人的說法，除了能地跟倉斯都外，每究、迪古跟固度是比較大的寨，居住的家屋多，而這些寨都有大頭人的家屋，負責要收取寨內百姓每年須上繳的糧食稅收。也就是說，原則上每一個寨都會有頭人家屋，大頭人居住在大寨，小頭人協助小寨，算是土司治理與分配的方式。

⁷⁹ 馬爾康縣政協文史工作組，《馬爾康縣文史資料·四土歷史部分》，頁 150。

⁸⁰ 馬爾康縣政協文史工作組，《馬爾康縣文史資料·四土歷史部分》，頁 143。

⁸¹ 註同上。

從整個黨壩的領土到尕南寨各小寨的管理，可見土司治理當地的方式，雖然缺乏詳細的文獻資料，上文《四川通志》描述的「所營番寨十四寨」，也不可考。但從早期的調查及訪談資料，仍可以初步看到，「寨」並不是只代表簡單的地理位置或標示著黨壩土司的轄地，而是蘊含著統治地域中的政治管理與資源分配。

3. 黨壩土司傳承

黨壩土司的執政史在當地人的認知與記錄中，共傳承了 20 代。其中有明確年代記載的第 9 代額勒土舍於 1658 年執政，往上回追的 8 代土舍只有名字，年代已不可考，傳承至末代土司三朗王姆，結束執政時間點為 1953 年，也就是說這被認定的 20 代傳承跨越了 300 年左右的歷史。⁸²在文獻相對缺乏的狀態下，有太多不可考證之處，陳述起來也相對乏味。幸運的是，執政 7 年黨壩末代土司三朗王姆的女兒仍在世，現年 80 歲的她，與母親相伴了近 40 年，本文希望透過她的視角來回溯家族歷史，再輔以文獻記載，讓黨壩近代的土司有個鮮明的形象。下圖 7 是以任仟若爾瑪為主的家族以及黨壩土司的傳承圖。

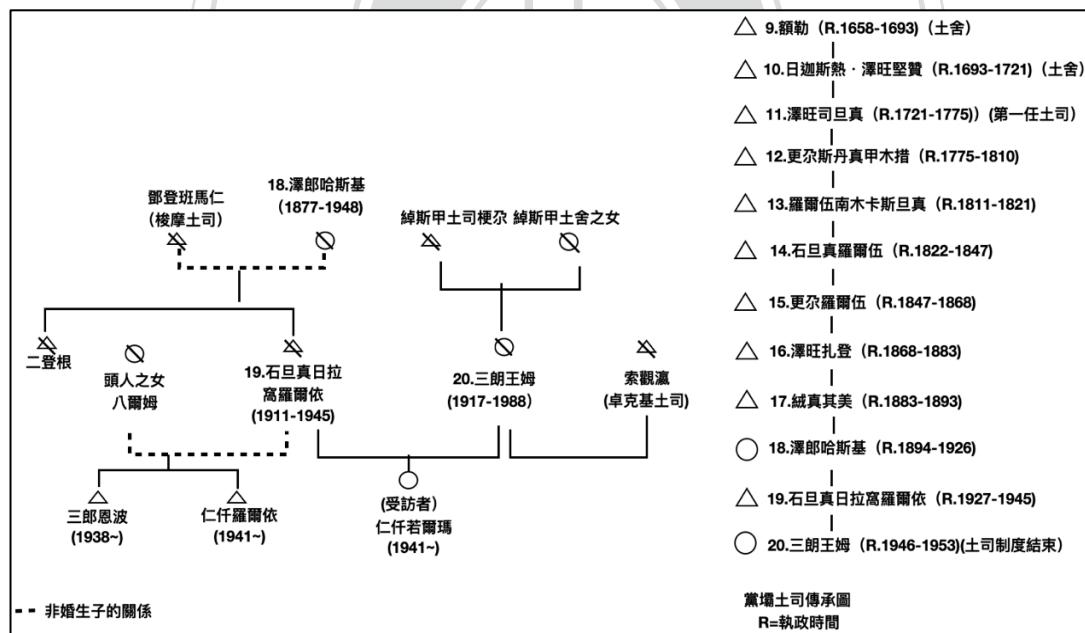


圖 7：黨壩土司傳承圖

註：參照《馬爾康縣志》，頁 626、馬爾康縣政協文史工作組，《馬爾康縣文史資料·四土歷史部分》，頁 139-140、2018 年 2 月、7 月田野資料繪製而成。

⁸² 主以訪談資料，輔以參馬爾康縣政協文史工作組，《馬爾康縣文史資料·四土歷史部分》，頁 139-140。

任仟若爾瑪是黨壩末代土司三朗王姆獨生女，在她 12 歲時母親宣告土司制度結束，便跟隨著母親離開尕南村，定居馬爾康。土司制度已結束近 60 年，然而尕南村年長者看到她仍總是不經意地向她致敬，而這份敬畏，她解釋為母親在黨壩執政的成功之處。她的母親三朗王姆是綽斯甲土司的女兒，19 歲時（1938 年）嫁給黨壩第 19 代黨壩土司石旦真日拉窩羅爾依，兩人生有一子早夭。1941 年又生下任仟若爾瑪。1945 年時，她的父親死於盲腸炎，⁸³當時年僅 5 歲的她，對父親的記憶十分模糊。而她的母親 28 歲時就承接了丈夫的土司職位，成為黨壩第 20 代土司，也是黨壩第 2 個女土司。母親執政之後，綽斯甲娘家為她挑選了卓克基土司索觀瀛婚入黨壩，面對索觀瀛的野心，她並沒有將任何實權轉交給索觀瀛，依舊自己親力親為與各大頭人共同執政，直到 1953 年宣告土司制度結束。所謂的執政成功之處，不在於土地的擴張，而是母親的心軟善良。據說她曾經用槍靶誤射了一隻鳥，便終其一生為牠誦經，看到了寨上非婚生的可憐孩子，半夜送救急物品援助，甚至她的丈夫（第 19 代土司）與二頭人亞拉克家的女子八爾姆以非婚關係生了兩個兒子，也被她接到官寨，與女兒任仟若爾瑪一起扶養長大。正如尕南村長輩提及她時常說的一句話「多麼好的一個人」。

任仟若爾瑪的奶奶澤郎哈斯基，是黨壩第 18 代土司，也是第一任女土司。原本應婚入梭磨，為土司鄧登班瑪仁真之妻，但由於兩任哥哥相繼病故，無人繼位，她只好留在黨壩擔任土司職。但同時也與梭磨土司有來往，以非婚的關係先後生下了石旦真日拉窩羅爾依以及二根登兩個兒子，前者繼任為土司，後者早夭。她對奶奶的印象不深，但奶奶在位時間長達 32 年，深植於百姓心中。因此她從小也是聽了不少奶奶的事蹟，比方她是一位虔誠的宗教信仰者，修繕官寨、廟宇，還供養了許多僧侶，並且禁止百姓種植鴉片抽大煙、禁用步槍，反對戰爭，據說有一回她的兒子（第 19 代土司，任仟若爾瑪的父親）用步槍打鳥，遭到她嚴厲的訓斥，並且將槍收入倉庫禁用，同時在政務上公正謹慎，取信百姓，頗富聲望。尤其是 1935 年左右，中國共產黨紅軍過境尕南，澤郎哈斯基率領著頭人百姓們逃到卓克基，另有多數部分百姓逃亡山林。直到 1、2 年後土司才返鄉，當時官寨與眾多房子被毀，人跡罕見。但在她積極的重建之下，大多人再度回來安置家

⁸³ 根據《馬爾康縣文史資料》表示石旦真日拉窩羅爾依是因為到亞拉克頭人之女家過夜，回家時從樓梯上摔下重傷而亡，但依據任仟若爾瑪的記憶，她的父親是死於盲腸炎。

屋，不到幾年，又恢復了正常的運作。老人家常說，若土司不好，大家也不願意回來。相較於她的母親，奶奶的執政原則，算是以嚴厲公道來服眾。

再往前推，黨壩第 13 到 17 代的土司，依序是羅爾伍南木卡斯旦真、石旦真羅爾伍、更尕羅爾伍、澤旺扎登、絨真其美，⁸⁴脫離任仟若爾瑪的記憶範圍，文獻記載無可考。而在歷史上較為著名的是第 11 代澤旺司旦真以及第 12 代更尕斯丹真甲木措。前者曾在乾隆 12 年，第一次金川之役，配合清廷政府協助攻打金川，乾隆 24 年時，受封為黨壩第一任長官司土司。至此，黨壩正式獨立，成為清朝政府直接受封的土司官員。後者為澤旺司旦真的弟弟，曾隨清軍鎮壓乾隆嘉慶年間苗民起義而賞戴花翎⁸⁵，可見獨立前後的黨壩政權，與清朝關係良好，不僅受清政府重用，也憑藉著清廷的封賞取得了政權的一席之地。

黨壩執政者最早的紀錄是第 9 代土舍額勒，⁸⁶額勒本來是梭磨土司之子，被派到黨壩執政，仿其他土司建立了土司官寨，被稱之為黨壩土司先祖。繼位者是他的兒子澤旺堅贊，相傳他是虔誠的寧瑪派信徒，建立了當地斯多鳩寺廟，寺廟今已被毀。⁸⁷

黨壩的土司傳承從 1658 年額勒土舍執政之後，共承襲了 295 年，由於文獻的缺乏，導致細節無法考證。但誠如任仟若爾瑪所言，「土司傳承是最重視『根根』的，而黨壩土司的『根根』從未斷過」。兩句的「根根」指涉的含義有差異。前句根根指的是繼承者必須擁有土司家族的認證，認可其身份為土司家族的一份子，泛指一個特定等級上的正統性。而後句的根根強調黨壩土司家族繼承的血脉，必須是黨壩土司的後代才能承襲。也就是說，黨壩自有記載的額勒土舍執政開始，在傳承土司一脈時從未斷嗣，相較於鄰近梭磨、松崗、卓克基皆有因頭人角力鬥爭而引發土司絕後懸位、紛亂不已的政治現象，黨壩的政權顯得平穩無爭，在政治與社會制度上保全相對完整的脈絡。

⁸⁴ 馬爾康縣政協文史工作組，《馬爾康縣文史資料·四土歷史部分》，頁 146。

⁸⁵ 《四川通志》，卷九十六〈武備·土司〉，頁 3059。

⁸⁶ 馬爾康縣政協文史工作組，《馬爾康縣文史資料·四土歷史部分》，頁 138-139。書中記載額勒上頭還有 8 代土舍，依序是格讓、格爾熱、果果桑爾基、西渣爾甲、羅爾依甲、郎索·曲旺日阿木忠、郎索·班馬也德仁羅爾伍、郎索·曲旺扎西，已不可考。

⁸⁷ 註同上，頁 144。

(三) 1954 年之後的概況

1953 年三朗王姆宣告土司制度結束，由中國共產黨執政，全面實行社會主義政策。同年，三朗王姆便帶著女兒前往縣城馬爾康定居，擔任阿壩州政協常務委員。1956 年此區被改為馬爾康縣黨壩鄉，除了原土司管理的黨壩轄地格爾威、劍北、尕南、石戈壩、阿拉伯、銀郎、石加油等寨外，再加上鄰近的地拉秋、高爾達，共計九個寨子皆設為鄉級下的村級單位。1966 年又改為黨壩公社，歷經文化大革命，1984 年才又恢復黨壩鄉。

現村上任命黨支部書記一名、團支部書記一名、村委會主任（俗稱村長）一名以及委員幹部等數名，原 3 年一任，自 2017 年起，改為 5 年一任，負責管理村上的營運與行政事務。2017 年尕南村申報為中國古村落維護與扶植的傳統村落，透過核撥的資金，進行當地古老建築、古文物維護、公路修整、草皮優化、文化扶植等重要建設，試圖以傳統村落之名打造為阿壩州馬爾康一帶的觀光據點，目前尚未全面實施，或許幾年之後，霧茫茫的雲朵藏寨也將在旅遊書上出現了。

二、 社會制度

家屋是嘉絨社會最根本的單位，在前一章的描述中已經有一個明確的樣貌。本小節中，我也將尕南的家屋視為社會的基礎，先粗淺定義為一棟建築物以及有個家名。前文反覆提及的「官寨」，因為曾是土司所住的房子，而另有此稱呼，但事實上官寨本身也屬於家屋的行列，它是一棟比其他房子豪華的建築物，家屋名叫做「勒德爾宗」。在這樣的認知之下，下文所要談的便是家屋在不同的政治世代中所指涉的意涵，而尕南的社會又是如何透過家屋來運作。

在 1953 年前的黨壩土司社會，透過早期的調查以及我在當地所做的訪談材料，可知家屋被視為服役納稅的基礎單位，同時具備一個明確的社會等級，也代表家屋在社會上的身份，而家屋裡頭居住者的婚姻、勞動、娛樂的選擇都必須符合被限制的等級框架。也可以說，家屋曾經是黨壩土司最基礎的籌碼，被調配建構一個井然有序的階序社會。1953 年之後轉為中國共產黨執政，取消了所有家屋社會等級以及附屬的勞役，在我有限的材料中，並沒有辦法說明在整個中國的

制度之下，家屋如何撐起當地的社會組織。但是可以看到的是 家屋的繼承與運轉仍然延續，同時家屋也作為當地人彰顯文化認同以及自我標示的符號。

(一) 黨壩土司執政時期

黨壩土司執政之下的家屋社會，可以從三個層面來說明，首先是土司建構了一套社會階序，並且將不同的家屋安置在不同的等級中。而等級代表家屋在社會的位置，依此位置的差異給予不同的稱呼及勞役任務。再來是家屋內部的繼承，因家屋承擔了服役納稅工作，是社會運作的基礎，故繼承上有一定的規範跟政策性。最後是家屋裡頭的人的流動，他們透過婚姻穩定家屋的延續，同時婚姻的選擇也成為家屋間聯盟的考量。因此，在本段中以階序差役、繼承、婚姻三個方向來說明，進而理解土司的政治社會如何透過家屋來執行。

在談論之前，必須先說明一個時間點及事件。在 1935 年之時，中國共產黨紅軍曾過境爾南，造成動亂，當時女土司澤郎哈斯基帶領人民逃往卓克基，部分人們躲避於山林，約莫 1-2 年後，紅軍離開，土司才回返，官寨與多數家屋燒毀斷嗣，於是土司根據回來的人原先的家屋階序，重新安排同等級的家屋入住。是故，下文討論的家屋案例，是 1935 年之後的家屋樣貌。

1. 社會階序及差役

土司執政時期，整個社會制度按照家屋位置主要分成三種等級，分別是貴族、百姓以及奴僕。等級的差異顯示不同的身份、財產、差役以及影響婚姻的選擇。

	身份	財產	差役	婚姻
① 貴族	土司 土舍 大頭人 二頭人 小頭人	家屋、轄地 土地、奴僕	統治者	其他土司 土司 土舍
		家屋、土地	管理官寨、寨子 負責傳達土司命令	頭人等級內婚
② 百姓	可爾密 嘎爾帕 爾密 殷院 柴爾巴	家屋、土地	官寨服役 木匠 裁縫師 藥師 戲師 柴火運送 等差役	百姓等級內婚
③ 奴 僕	科巴 囊巴	家屋 無身份家奴	土司、 頭人的奴僕	科巴 vs 科巴 囊巴無婚姻事實

圖 8：黨壩土司時期的階序表

參照圖 8，貴族是整個社會的管理者，包含土司、土舍以及大小頭人們。土司受封於清朝乾隆皇帝賜予的官職，是當地最高的領導者，整個轄地的一草一木皆由他所擁有，也掌握了轄區內子民們的生殺之權。勒德爾宗是土司的家屋名，居住者會經過世代更換，但是擁有這個家屋的繼承者才是具有土司的身份。也就是說，這樣的身份不是以人為標準，或者會跟著人移動，而是固定在家屋上，繼承家屋才有身份資格。土舍是繼土司之後最大的管理者，李世渝在《清代土司制度研究》中指出，土舍可能包括土司家族的子弟、寨內的頭人以及土司的屬官三種意義。⁸⁸而在我所看到的黨壩材料中，土舍同時擁有「格爾威」與「阿拉伯」兩塊轄地，幾乎與土司直轄領地相等。在社會上，他往往被認定是土司的兄弟或平輩，具備土司「根根」，擁有與土司婚配與繼承的資格。任仟若爾瑪同父異母的哥哥三郎恩波，從小就被訂下了婚入黨壩土舍的親事，若非是土司制度的結束，他的後代將是土司妹妹在聯姻與繼承上的良好選擇。從另一個角度來說，土舍的位置是土司角色在分配資源權力以及維持身份正統性的彈性空間。

大頭人們領有轄地、家屋（建築）、土地、與奴僕，是為一個清朝土司官僚下，當地政治的共同管理與共同決策者。前文已有描述，朶南寨共有白灣、尖夏門、嘎布魯、雅迪布等幾個大頭人家屋，同時也提過白灣及尖夏門在整個政治體制中所扮演的角色，於是這邊就不再多提。這些頭人家屋的當家者必須分別輪流至官寨上值班，一次值班數月，協助土司管理政要，被視為土司的心腹或重臣。這些頭人們不僅有參政的資格，在社會上也享有優渥待遇。不見得每個頭人都會有自己的轄地，但是一定有土司所賜予的土地及協助勞役的奴僕。有轄地的頭人因有百姓生產，需要繳交一定的糧稅，若無轄地的頭人則不需要納稅上糧。

除了幾位掌有實權的大頭人之外，在寨中還有二頭人亞拉克以及小頭人羅爾蘇、和波等家屋。他們沒有轄地也沒有奴僕，但必須協助土司管理官寨，如羅爾蘇負責管理麻讓官寨，亞拉克負責斯多鳩官寨，另外還要負責收齊寨內百姓的糧稅以及傳達土司及大頭人們的政令，雖然不及大頭人們權重，但是對於百姓而言，已經十分具有身份上的威嚇性。

⁸⁸ 李世渝，《清代土司制度研究》，頁 194-197。

百姓的家屋又可分為四種身份等級，依照高低各別是一等百姓可爾密、二等百姓嘎爾帕爾密、三等百姓股院以及四等百姓柴爾巴，等級越高，在百姓中較具有社會聲望，他們可領得家屋之下的份地耕種，透過納稅上糧、服差役的制度，支撐了整個社會的勞動與生計。簡單來說，土司家族本身的吃穿用度，都來自於百姓家屋的農作與差役。首先，這些家屋都領有固定的份地，每日生活最主要的重心便是在家屋的份地上耕種以及餵養家中的牲畜（以豬、牛為主），等待收成之後，繳交固定的稅收、糧食與肉類給頭人們，再由頭人匯總上繳土司。若是年度收成不佳，無法繳交規定的數額，則會將債務累積，年復一年，百姓們繁重的稅收支撐了執政者的糧食庫。

差役是每一個百姓家屋被指定的工作，以世襲來傳承，世代專門為土司而服務。位於一等百姓可爾密及二等百姓嘎爾帕爾密的家屋，他們的工作大多是到土司官寨服務，或者擔任木匠、工匠、藥師、裁縫師、戲師等身份。所謂到土司官寨服務指的是每年由不同家屋到官寨輪流執勤2-3個月，執勤的內容因家屋而異，比方嘎爾帕爾密等級中家名為「勒斗布」的家屋，主要是由家中女性來擔任「土婦」⁸⁹的起居，管理主要的生活事務。又如嘎爾帕爾密等級中家名為「契日果」的家屋，則是擔任裁縫師，負責製作土司家族衣物。可爾密等級中最具聲望的是「阿拉契布」以及「若亞」兩個家屋，他們的差役是戲師，負責管理與教導藏戲，以便在每年固定的慶典中上演，是執行展演活動中最主要的核心家屋。股院等級的家屋以二毛嘎度一家為例，他們主要是聽命於小頭人，執行杖責的公權力。柴爾巴等級是最下等的百姓，差役比起其他等級更為辛苦，動輒就有2-3個月的時間在外地執勤。以莎士白家為例，他們每年都要外出幫土司背柴火，來來回回，就已是數月的時間，在移動的過程中，不僅有生命上的疑慮，更顧不上家中耕地的收成，導致家屋所欠下的稅收債，讓他們的生活更為艱辛。不僅如此，凡是官寨、廟宇整修、土司出巡都是由百姓來輪流執行，其賦予的勞動，是社會運轉的支撐力量。

最後的奴僕等級，分別有科巴與囊巴，前者有家屋但無土地，後者則是沒有身份之人。科巴又可分為土司或者是頭人的奴僕，若是主子為土司，就協助土司

⁸⁹ 土婦指的是土司的妻子，但若是女士執政，亦常被稱為土婦。

耕種其地，並將大部分的糧收都繳予土司，同時還要負擔土司的差役，差役雖然也是在官寨，但工作遠離起居核心，比方挑糞、放牲口。而頭人的科巴大多是土司所賜予，也是協助頭人耕地以及輪流至其家屋服勤。囊巴是可以隨意買賣與丟棄的僕人，原本的身份大多為流浪的孤兒或是從他方逃離而來的罪犯，主子往往將他們放逐到高山上去放牧，遠離正常社會生活。

2. 家屋繼承

黨壩家屋的繼承中，男女都具備繼承的條件，而土司擁有最主要的決定權。首先，繼承大多是以居住者直系後代，雖然男女都可能是繼承的人選，但繼承者只能有一位，非繼承者的選擇可能是當喇嘛、透過婚姻移動到別的家屋或離開原寨子。至於繼承者的性別選擇，從目前的材料來說無法有明確的說法，但是透過下文談及婚姻流動時，亦可看出繼承與婚姻在家屋中隱含著階序間的聯盟與利益。

若是絕嗣的家屋，繼承者不必然需與上一代有血親關係，只有符合身份及土司允許即可繼承。但這套原則在貴族與百姓則有兩種不同的處理方法。土司或頭人強調「根根」的正統性。舉例而言，土司斷嗣，可由土舍繼位或者迎接其他地方土司的後代來繼位，黨壩沒有斷嗣的現象，但如卓克基土司索觀瀛則是從瓦寺土司官寨的「根根」所迎來。如在 1935 年之後，黨壩頭人嘎布魯家屋絕嗣，便由另一個大頭人雅迪布所繼承。因雅迪布原有的土地在半坡上，較為貧脊，同為頭人身份，故將家族部分人移到嘎布魯，接收其家屋、土地與財產。這些土司跟頭人間是透過繼承與頻繁的婚姻網絡，將彼此的「根根」維繫在對等的級別中。但若是百姓的家屋斷嗣，通常選擇從親戚家的孩子來繼位，繼承者也必須是可以對應的百姓等級，但是同時土司掌有決策的權力，因應當時的社會運作來安排。

科巴等級中，家屋名為「思庵」的家屋原是居住在吉祥三寶山後頭二毛雪山上，且祖輩時曾對土司有恩，身份為上等百姓，另有家名，在此代稱「古布」⁹⁰。1940 年遷移到尕南寨，土司協助其找合適的家屋遷入，但當時僅剩下兩家科巴等級的家屋有空缺，家屋名一為「思庵」，另一個叫「奇阿布」，都已絕嗣。原本古布要降級遷入「奇阿布」，但是土司考量「思庵」家原是土司的科巴，「奇阿布」家來自格爾威土舍雅納家的科巴，故要求古布遷入思庵，避免成為土舍的

⁹⁰ 思庵家的受訪者，已忘記早年的房名，便以當時居住地「古布」為代稱。

佣人。也就是說，百姓的家屋繼承雖然也有一定的等級對應，但並沒有絕對性，土司具有權力依據著社會實際狀況來裁定。

這幾個家屋的繼承故事隱含著一些重要訊息，首先是強調上層階級「根根」的重要性，在政治領域的脈絡中，身份正統性是執行的最高要求。而在社會運作上面，家屋自身所賦予的等級、財產、土地與差役，是執行與維繫社會運作的根本準則。思庵家的例子告訴我們，原有身份可以因為家屋繼承而被替換，只要繼承了該家屋，就必須要遵照該家屋的身份、財產及差役。因此，我們可以看到家屋是社會的基礎，被社會賦予了一層身份等級，家屋裡頭的人來來去去，但家屋的身份並不會被改變，是人在配合家屋轉換自己的位置。從政治面來說，土司亦是操控有家名的家屋來牽制社會所需要的勞動力，鞏固社會資產。

3. 婚姻流動

等級內婚是黨壩階序社會婚姻移動中最顯著的架構。上一個章節有說明，王廷宇在他的文章中以親屬稱謂驗證了嘉絨「骨」系跟「肉」群體的婚姻原則，同時也表示這樣的婚姻規則是隱藏在家屋下面，在整個社會結構來說，是非常隱性的。從他的研究基礎上來看黨壩土司執政下的材料，會發現骨跟肉雖然藏於家屋之下，但是上面有一層非常外顯的架構，即是等級內婚。在家屋間的婚姻選擇中，相同等級家屋的婚姻移動是首要的原則，在維繫原則的框架之內，挑選最有利的結盟對象。

黨壩土司社會的等級內婚，如同上圖 8 所指示，土司只能與鄰近的土司或者土舍結婚，保持家屋繼承者的根根。頭人等級的家屋之間可以互通婚，而百姓家屋的婚姻對象只限於上述四等百姓，科巴則只能與科巴，彼此之間的婚姻不能跨越等級。然而這是一個理想型的婚姻原則，事實上在田野材料的搜集中，即有發現當地有少數跨越等級的婚姻以及蠻大量非婚生子的關係。也就是說，等級內婚是一個必行的結構，但家屋仍有一些選擇權遊走於結構之外。因此我在下文中共除了描述等級內婚實施背後的運作之後，同時也將跨越等級的婚姻與非婚生子納入討論，看家屋在婚姻流動之中所扮演的角色。

談論等級內婚與非婚關係之前，先理解何為一場被認可的、正式的婚姻。根據早期的調查，四土地區的婚禮會先請喇嘛擇日子求親，若是對方收了彩禮並且

回贈，即是同意這門親。第二階段是送禮，如布匹、牻牛、驃馬、白銀及生活物品等，作為定親禮物，同時請喇嘛擇日娶親。最後是正式接親，以大轎子或者馬匹迎接對方入家門，婚後需整整慶祝三天，邀請親戚們喝酒跳舞，才算是整個婚姻儀式的完成。貴族的婚姻儀式要求規模較大，定親禮物與迎娶的過程都相對鋪張，而百姓的規模較小，往往以饅饃、豬肉及青稞酒作為交換的禮物。而科巴的婚姻儀式就更為簡單，訂完接親日後，便在夜晚之時將人送至婚入的家屋即完成，主要是生活貧困故免去的慶祝宴客的程序。⁹¹

(1) 等級內婚

等級內婚是黨壩土司社會運行的顯性結構，但是在這個結構的框架之下，仍是可以看到不同等級在婚姻選擇上背後的思維，有土司間的政治聯盟與根根的維繫；有頭人間的權力鞏固；亦有百姓彼此衡量的最大利益。於此，我分別以黨壩土司、大頭人、百姓的婚姻例子來說不同身份的婚姻考量。

黨壩土司的政治聯盟

土司的婚姻往往是政治交易的籌碼。下圖 9 以黨壩末代土司的女兒仁仟若爾瑪為出發點，繪製近三代家譜來說明土司的婚姻流動，其中包含其父親非婚生子的對象，以及母親接任土司後與卓克基土司索觀瀛的婚姻結盟。

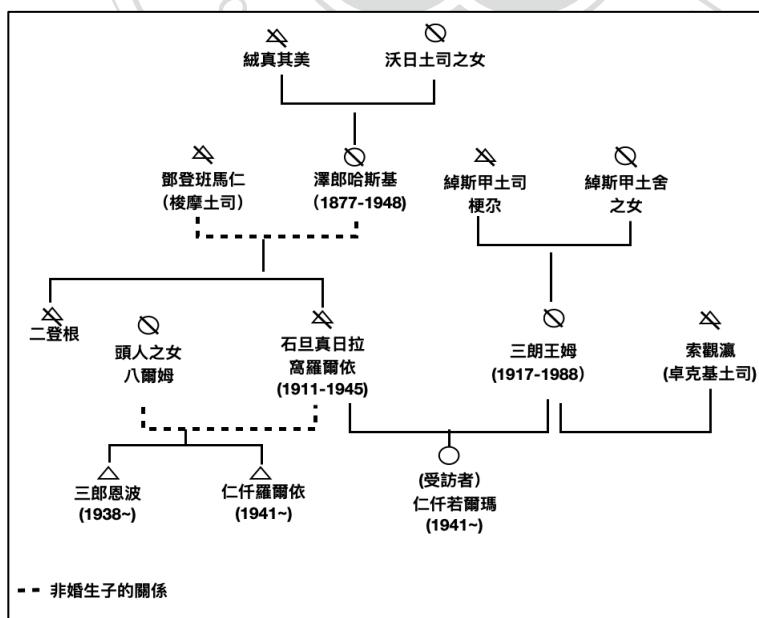


圖 9：以任任若爾瑪為主的黨壩土司家族系譜

⁹¹ 四十早期的婚姻儀式主要參馬爾康縣政協文史工作組著《馬爾康縣文史資料·四十歷史部分》。

誠如仁仟若爾瑪自己所言，土司家族的婚姻不是自己可以決定的，若你是土司的後代，婚姻對象的選擇只能是別地的土司或土舍，就算對方是個「瓜兒子」⁹²，也不得不嫁。她所指的是明確的等級內婚，只能在平行的等級內移動，無選擇的權益。以黨壩為例，她的母親三朗王姆 19 歲便聽從外公的命令，從綽斯甲嫁來。她的奶奶在黨壩執政，也必須與原定有婚約的梭摩土司來往，生下兩個孩子，繼承土司之位。而奶奶的母親是從沃日嫁來，符合土司之間婚姻的流動原則。這種土司階序的婚姻流動，一方面確保了「根根」的正統性，另一方面也是透過土司聯姻來維繫領土之間的和平與姻親所建構的政治聯盟。

土司家屋的等級內婚，亦可以土司非婚生子的例子來作為實證。仁仟若爾瑪的父親石旦真日拉窩羅爾依是黨壩第 19 代土司，迎娶綽斯甲土司之女三朗王姆之前，早已與當地頭人亞拉克家的女子八爾姆，生下一子三郎恩波，但因為等級關係，八爾母的身份無法被承認。三朗王姆來到黨壩之後，與土司生了一子（幼亡），即後才生下了仁仟若爾瑪，而此時土司仍與八爾姆維持良好的關係，再度與她生下二兒子仁仟羅爾依。據說當時綽斯甲土司非常生氣，認為黨壩土司藐視綽斯甲，然而三朗王姆接受了，便勸導了父親阻止干戈。⁹³在 1945 年時，土司過世，三朗王姆繼位，便將擁有土司根根的兩個小孩帶回官寨扶養，並且把八爾姆嫁與了雅迪布大頭人家。從這個故事來看，縱使八爾姆雖然生下了兩個具有土司根根的兒子，但家屋之間等級不對等，並無法具備婚姻的事實。

有趣的是，最後是由三朗王姆將小孩迎入官寨，主要是小孩具備了土司「根根」，在土司繼承的權力佈局上，仍是擁有正統性。哥哥從小就訂下了婚入（上門）黨壩土舍的親事，而弟弟則是到甘肅求學當喇嘛，繼位郎索。⁹⁴至於他們的母親，就依照其原本的等級身份給予婚配。這個土司非婚生子的插曲，呈現了階序婚姻的嚴謹度，保持土司家族「根根」的正統性。另外，也看出在人丁稀少的土司家族中，如何在根根的原則上，運用人力鞏固與維持政教權力。

她的母親三朗王姆繼位為土司之後，也是逃不開土司婚姻作為政治聯盟的框架。當時石旦真日拉窩羅爾依過世之後，便有三家來請求婚入黨壩，分別是卓克

⁹² 「瓜兒子」是當地的土話，指的是一個智商不全的男性。

⁹³ 2018 年 2 月仁仟若爾瑪口述。

⁹⁴ 郎索是土司制度下宗教領域的最高指導者，由土司的兄弟擔任，下節會有詳細的介紹。

基土司索觀瀛、丹巴土司以及黑水蘇永和大頭人。三朗王姆請示當時已繼位綽斯甲土司的哥哥，他認為這三位人選中索觀瀛最為合適，一來索觀瀛是他們已逝姊姊的丈夫，與綽斯甲關係密切，二來卓克基離黨壩最近，是結盟最好的選擇。縱使三朗王姆不願意大姐夫索觀瀛入主黨壩，也不得不遵照綽哥哥的意思，於 1949 年與索觀瀛結為夫妻，以婚姻作為三方政治聯盟的籌碼。⁹⁵

值得注意的是，向三朗王姆求親之一的蘇永和雖然僅是黑水的大頭人，但在 1950 年左右勢力龐大，足以與土司平起，他的女兒亦婚入卓克基當土婦，與上述的八爾姆形成一個對照的反例。可見土司以家屋為單位的政治聯盟，違背的不僅是骨與肉的原則，也會破壞社會中等級內婚的準則。在土司的政治角力中，勢力的聯盟凌駕於婚姻移動的結構之上。

大頭人的婚姻策略

大頭人的婚姻策略也是等級內婚之下鞏固聯盟與維繫根根的過程。下圖 10 以白灣家為例，描述 1920 年至 1965 年間的婚姻移動，進而說明頭人家屋婚姻選擇背後的考量。

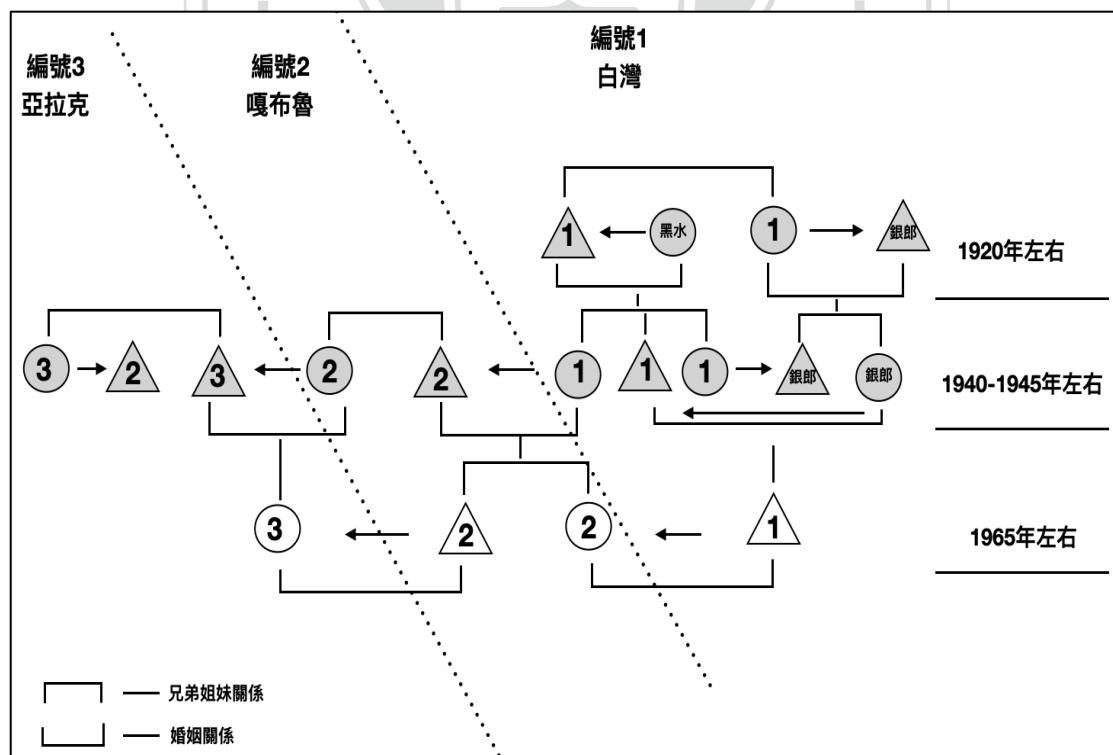


圖 10：黨壩尕南大頭人們的婚姻流動

⁹⁵ 2018 年 2 月仁仔若爾瑪口述。

白灣是黨壩土司下最大的頭人家，與另一個大頭人「甫爾依布」家各自管轄銀郎寨的領地。因此，白灣家中成年的非當家男女在婚姻上有兩條選擇，一個是外移到隔壁寨的銀郎，另一個是婚出嘎南村當地的頭人家屋。1920 年左右，白灣家的當家頭人將自己的妹妹婚出銀郎「甫爾依布」頭人家，1940 年，又讓自己的女兒走同樣的一條婚姻路。同時將妹妹所生的女兒，從銀郎接回尕南，與自己的兒子成親當家。這樣頻繁的婚姻流動，違背了骨系禁婚的原則，是如同土司婚姻選擇一般，將婚姻作為一種外交的策略，與銀郎的甫爾依布頭人維持良好的同盟關係，也鞏固銀郎轄地的管理權。

白灣婚出銀郎是一條路，留在尕南是另一條權力的鞏固。1920 年白灣大頭人除了將大女兒婚出銀郎，且從銀郎接回當兒子的婚姻伴侶外，還將小女兒婚出尕南寨的嘎布魯頭人家屋，嘎布魯的地位雖然比不上白灣，但也是尕南村的大頭人，在等級上足以與白灣家相匹配。於此，白灣大頭人依舊是透過婚姻拉攏與嘎布魯的關係，鞏固在尕南寨的地位。有趣的是，嘎布魯並沒有跟白灣家形成一個對稱的婚姻交換現象，反而是將女子送往了另一個頭人亞拉克家，並與亞拉克家呈現頻繁的婚姻流動，導致圖中呈現了一個現象，白灣成了嘎布魯的給妻（夫）者，嘎布魯又是亞拉克的討妻（夫）者。這看似不對稱的婚姻流動，實則是依據等級及權力來劃分。

白灣、嘎布魯、亞拉克雖然都是頭人，但仍有實際權力上的高低之分，依序分別是白灣>嘎布魯>亞拉克。白灣為了鞏固在尕南的地位權力，嘎布魯是最好的選擇，亞拉克家是二頭人，地位是相對較低的，以婚姻交換所換得的權力影響力不夠顯著。另一方面，嘎布魯則是與婚姻鞏固與亞拉克的關係，甚至也在 1940 年左右出現了交換婚，事實上頭人只有幾家，可以選擇的並不多，亞拉克作為一個較低位的大頭人，只能往上流動，透過婚姻來維繫頭人的「根根」。

從白灣家出發來看這三家頭人的婚姻例子，其實跟土司的婚姻流動思維是相似的，他們的婚姻流動輕易地打破了骨系禁婚的原則，高頻度的婚姻往來，是在等級上鞏固家屋的聯盟，維持根根與政治的權力地位。而透過這三家的流動標示，不對稱的給妻者與討妻者，除了白灣的外婚佈局導致外，事實上也顯現出頭人之間的等級差距。意味著在同等級的階序中，仍有內部的自我排序，高位者的婚姻往低位者流動，是在保存根根的基礎上，進行權力的部署。更有趣的是，1965 年

左右，中國共產黨執政已取消早期社會等級，但依舊出現了這種不對稱的婚姻流動，可見這樣的社會規範，影響深遠，縱使改朝換代，仍易依舊體現在社會中。

百姓家屋的婚姻選擇

土司跟頭人為了鞏固家屋的身份等級，在婚姻的選擇上都以權力聯盟、根根維繫為最首要的考量。但百姓的家屋不具備管理的權力，依常理推斷，他們婚姻的出發點應該不以結盟為主。但是透過材料可發現，他們的婚姻移動在有限制性的框架下，會如下圖 11 所示，選擇維繫家屋在百姓之中的等級利益。

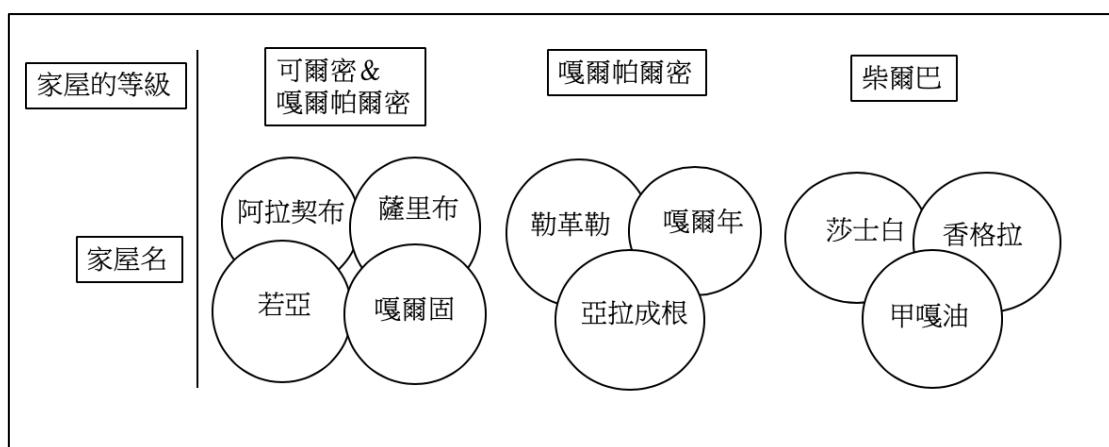


圖 11：百姓中不同等級的家屋的婚姻選擇

在等級內婚的原則中，百姓的婚姻對象是具有百姓身份的家屋即可，也就是說，一等百姓的家屋也可以跟四等百姓的家屋通婚。然而透過上圖，我們可以發現，一等百姓可爾密等級的阿拉契布、若亞家以及二等百姓嘎爾帕爾密等級的薩里布、嘎爾固家有非常緊密的婚姻關係，而嘎爾帕爾密等級的勒格勒、嘎爾年、亞拉成根相互連結，還有柴爾巴等級莎士白、香格拉、甲嘎油等家彼此之間也有姻親關係。所以說，即便他們是同一個內婚的群體，他們的婚姻對象還是有一定的選擇性，會在群體內選擇與彼此之間相同等級的家屋結婚，藉此維繫高等百姓家屋的聲望、財產及差役。

這樣的思維實際上跟頭人家屋在同等級內的選擇是相近的，大頭人最佳的婚姻聯盟不會是二頭人或者是小頭人，就如同可爾密等級的家屋婚姻選擇並不會以柴爾巴等級的家屋為對象。等級內婚不僅限制貴族、百姓、奴僕的階序，走入彼

此所屬的集合體內，仍是以家屋等級為最主要的衡量，家屋自身的權力及所屬予的財產差役是婚姻最先需要鞏固的原則。

（2）跨階序的婚姻

等級內婚是顯而易見的婚姻原則，但是破壞內婚制，進行跨階序的婚姻移動，在黨壩也有少見的例子。例如隔壁寨石戈壩小頭人等級的女子與爾南寨百姓等級的阿加朗家男子結婚；百姓等級的薩里布家的女子與科巴等級的摩洛芭家男子結婚。這兩個案子都是在土司時期跨越階序的婚姻，一個頭人與百姓，另一個是百姓跟科巴，各別分屬於不同的等級。

這兩個例外都是經過土司的允許，舉辦完整儀式具備婚姻事實。因此可以想見，社會制度有其固定、結構化的規範，也會有隙縫之處執行非結構性的運轉。上述黑水大頭人蘇永和將女兒婚入卓克基官寨以及自身求娶三郎王姆，即是社會結構面對政治角力之下的鬆動。在黨壩社會中跨階序的婚姻例子，在下一章談「斯格忍堅」劇場時會更明確地被呈現，作為社會結構鬆動的範例，屆時會有清楚的補充，因此在這裡就不先加以多談。

（3）非婚生子

非婚生子即是雙方未經過被認可的婚姻儀式，但已生下後代的關係。此種關係黨壩土司社會中是很清楚能觀察到的現象。下文我以頭人、百姓、科巴不同等級的家屋故事來描述，分析非婚生子的關係與整個社會結構的連結。

頭人

二頭人亞拉克家的女子八爾姆，她與第 19 代土司在非婚的關係中生下了兩個兒子，上文在土司的等級內婚中已有詳細的介紹。從家屋的角度來看，二頭人與土司家屋在等級上不平等，無法構成等級內婚結構上的對等。另一方面，土司的婚姻選擇是以聯盟為首要的目標，與其他土司、土舍家屋婚入與婚出是每個世代移動的方向，所以在權力集結的考量上，縱使八爾姆生了兩個具有土司根根的兒子，依舊無法入主官寨，僅能與土司維持著非婚生子的關係。

但是反過來思考，等級內婚是社會結構的顯性，那為什麼土司家族會允許非婚生子關係的存在呢？任仟羅爾瑪曾說，他的父親的第一任太太是她媽媽的姊姊，

也就是綽斯甲土司的二女兒，但她嫁來之後因為行為不檢點，就被趕回綽斯甲，當時綽斯甲土司即安排五女兒三朗王姆，也就是她的母親婚入黨壩。在這期間，父親便與亞拉克家的八爾姆要好，生下了大兒子。土司的婚姻除了要展開聯盟之外，同時也要確保家屋的繼承，或許可以假設，土司的非婚生子關係，也蘊含著對土司根根人力的培養，鞏固土司家屋的運作。而對亞拉克家來說，事實上家屋能有一個土司根根的後代，是極為榮耀之事，對家屋而言隱含著內在的保護力。

百姓

如前文所述，百姓的家屋透過婚姻的選擇維繫彼此之間的等級利益，但是同時非婚生子的關係也十分頻繁，製造了不同等級家屋間的互動關係。下文我以嘎爾帕爾密等級的勒革熱、嘎爾固以及柴爾巴等級的香格拉來分別描述。

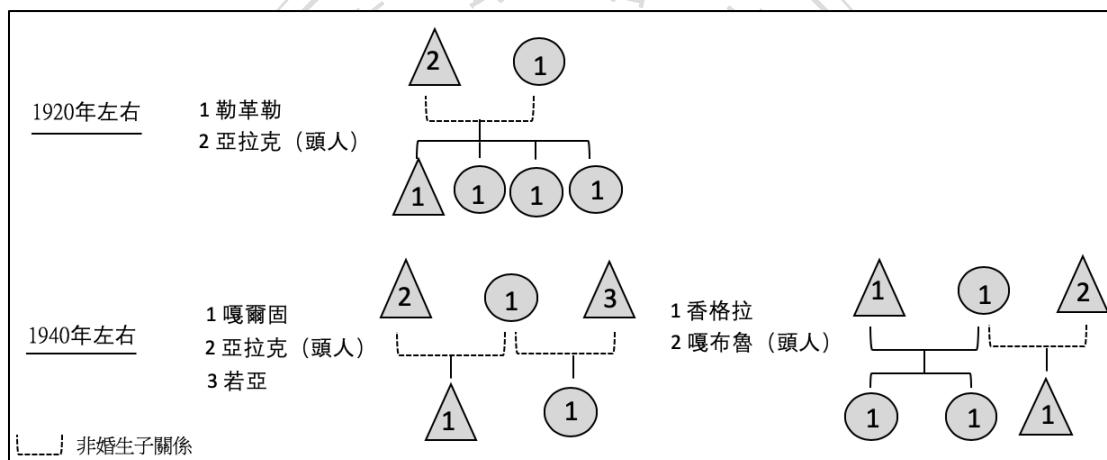


圖 12：百姓非婚生子的關係

嘎爾帕爾密等級的「勒革勒」在 1920 年左右，當家的女子與亞拉克頭人生下了一男三女共四個孩子，一人扶養孩子長大無再婚。她雖然與頭人生了這麼多孩子，但是礙於等級的限制，也無法入主頭人家，然而孩子的頭人「根根」是她極好的保護力。勒革勒一家雖然僅有嘎爾帕爾密等級，但在眾南社會中相較於其他百姓，是備受禮遇的。1940 年左右，這些孩子長大後，也在當時土司的允許下各自繼承了嘎爾年、亞拉成根等絕嗣的同等級空屋，形成了一個緊密的婚姻網絡。

嘎爾帕爾密等級的嘎爾固一家，在 1940 年左右家中的女子先與亞拉克的頭人生下了一個兒子，也是等級不符合，無法成立被允許的婚姻關係，她便帶著這個孩子繼承了嘎爾固家，爾後又與彼此家屋婚姻互動頻繁的若亞家生下一個女兒，

對方已有婚姻狀態且已繼承了若亞的家屋，因此無法婚入嘎爾固，兩人生下的這個女兒依舊被養在嘎爾固。以致嘎爾固的這兩個孩子，一個具有頭人「根根」的身份，一個是可爾密等級家屋的小孩。

最後一個例子是柴爾巴等級的香格拉，原房子是在二毛雪山上的摩洛芭，在 1935 年紅軍過境之後才被分配入住到香格拉。當時入住時，當家夫妻已生下兩個女兒，爾後女主人又與嘎布魯的頭人生下了一個兒子。這是個較為特殊的例子，是以已婚婦人的身份與頭人產生非婚生子的關係。

科巴

在尕南村，科巴的家屋只有八家，分別是卡度、米若亞、達西部、思庵、魯固、摩洛芭、那頭、奇阿布。除非是移動到其他的寨內，不然他們可以選擇的婚姻也只能是彼此。其中卡度與米若亞、達西布、那頭為一組，摩洛芭與魯固則是另一組明顯的婚姻群體。而奇阿布是土舍雅納的科巴，婚姻的移動主要是在土舍的所在地格爾威寨。思庵是 1940 後才遷入尕南，早期顯現出來的婚姻移動也都在外地。所以科巴的婚姻移動描述主要是以上述兩個群體為主。他們與百姓相同，在符合社會的原則之下，仍會遊走於社會體制之外，產生不被原則所承認的非婚生子關係。

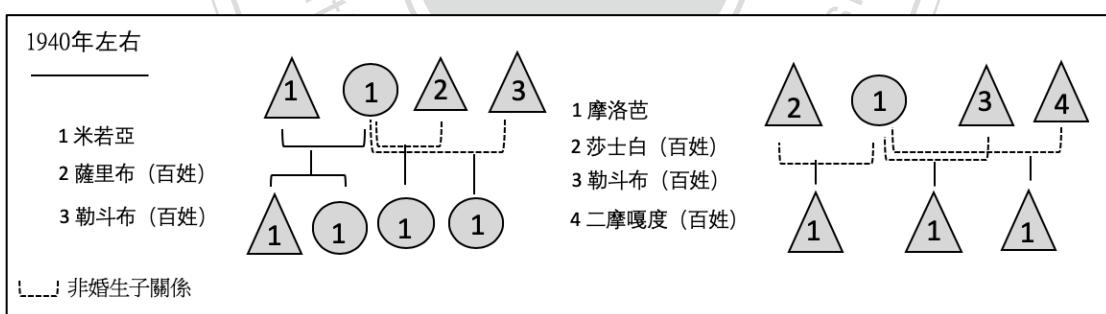


圖 13：黨壩尕南科巴的婚姻流動

「米若亞」一家，在 1945 年左右是由女子來繼承，她先與嘎爾帕爾密等級的勒斗布在非婚關係生下一個兒子，又從鄰近寨子招了一個男子婚入，生下一女一男，爾後又在已婚的狀態下，與嘎爾帕爾密等級的薩里布生下一個女兒。因此，她總共生了四個小孩，其中有兩個是在正式的婚姻關係下所生的，另外兩個是在非婚狀態下，與上層百姓所生的孩子。

「摩洛芭」家的情況也是相似的狀態。在 1940 年左右，摩洛芭是由女子來繼承，她在未婚的狀態下，依序與百姓柴爾巴等級的莎士白、嘎爾帕爾密等級勒斗布以及股院等級的二摩嘎度各生下一個兒子。也就是說，這家在當時有三個兒子，但都是不同等級百姓家屋的後代。

從頭人、百姓到科巴家屋的非婚生子關係，有一些共通的原則可以分析。首先是他們的非婚生子關係，大多的基礎都是建立在不能跨越的等級鴻溝，頭人女兒不能入主官寨、百姓女子不能與頭人家屋有被允許的婚姻關係、科巴的家屋亦不能跟百姓的家屋結婚。也就是說，這些材料顯示因為等級內婚的限制，在無法取得婚姻關係的狀態下，導致家屋產生跨等級的非婚生子。同時反過來思考，這些非婚關係本身就具有「階序性」的選擇。

這種等級的選擇有兩個視角可以探討，從上層階級的角度來看，就如同土司與大頭人之女的關係一樣，彼此之間受限於等級，無法產生正式的婚姻關係，但又在向社會公開的狀態下，認定這種非婚關係，並且承認小孩具有土司或頭人的根根，這是一個被允許的佈局，正如前文所描述，安置這些擁有「根根」的下一層階級，賦予自己在政治權力延續上的彈性空間。也就是說，貴族一方面透過平行的移動維繫政治的聯盟，另一方面也藉由垂直的人力部署，彈性化自我家屋的延續。若從百姓的視角來看，嘎爾固跟勒革勒都是在沒有婚姻狀態下與頭人產生非婚生關係，也是透過這種違反階序但公開的關係，提升自我家屋內在隱含的保護力。例如勒革勒家，她雖然沒有辦法提升家屋的等級，但是藉由頭人的威信以及孩子們的「根根」保證，整個社會對於這個家屋是相對友善，認為其地位高，目前朶南村多數的老人家仍一直誤以為勒革勒是可爾密等級。而香格拉是以已婚婦人的身份與頭人產生非婚生子的關係，據說是因為長期被家暴，轉而尋求了頭人的保護，他們兩個所生的兒子，在土司的幫助之下，早年在外經商，事業有成，回到家鄉時備受土司的禮遇。

這些材料顯示，正式的婚姻關係是一個平行的結盟，無論是貴族或是百姓，大多是在彼此同等的平行關係之中移動。然後非婚生子的關係，似乎更強調垂直的連結，讓自己的後代出現跨等級的血親關係。但是這條垂直的線，並沒有因為非婚生而打破等級，反而仍舊依循著階序的脈絡，頭人往上找土司、百姓攀附著頭人，科巴對應著百姓，簡單來說，就是在科巴中不會找到具有頭人根根的小孩，

這種只往上爬一層的原則，仍舊是代表著階序社會之下，對於符合身份要求的禁錮。無論是平行的聯盟，抑或是垂直的連結與部署，階序的考量都是不可忽視的重點。

另一個非婚生關係的共通點是女性將小孩留在自己的家屋中，在尕南村目前搜集到的材料，並沒有任何家屋中的男性扶養自己非婚生的孩子。頭人跟百姓在這種跨等級的非婚關係，強調的是根根的部署與提升隱性的家屋權利，但是回過頭來看科巴的家屋，或許也能解套女性在其中的角色。相較於百姓女子與頭人單一的非婚生關係，科巴家屋中的女性更普遍與不同的百姓家屋生下不同父親的孩子，她們可能自主性選擇，也可能是被迫選擇。誠如村上一位科巴家的娘娘曾說：「科巴的女子最可憐，誰都可以來欺負」。她指的是科巴本身被視為奴隸，自身的權力與婚姻並不被當時其他等級的家屋所重視，因此不管是未婚或已婚的狀態下，都亦呈現被選擇非婚生子關係上的弱勢。

嘉絨藏戲裡頭有一齣《老夫與少婦》，講的是丈夫年邁無法勞動，年輕的少婦為了維持家中的勞動，與別家的小夥子來往，並且產生了非婚生子的關係，而這個小孩同時也被養在少婦的家中（在劇中是由老夫與少婦的大兒子照顧），這齣戲被認為是黨壩的原創作品，反映當地的風俗民情。而當地人的解釋都是表示家屋勞動的重要性，若是沒有人力，就難以維持家屋的生計。因此這種透過非婚生子關係而產生的勞動力是被當時社會所接受的，所以在解釋百姓與科巴的非婚關係時，家屋的勞動力可能也是女性考量的重點。

（二）現代的家屋社會

現存尕南村的 58 個家屋裡頭，有 41 家是延續著土司制度而來，另外有 17 家是 1960 年之後所蓋的新房子。但是這些新蓋的房子都是從早期舊有的家屋所延伸出來的，與原家屋在繼承上仍保持著一定關係，後面的章節會以「藏戲的傳承」來論述新舊家屋之間的延續性。

早期蓋新房需要經過土司同意，並且給予一定的份地，而現在人口外移，棄耕地多，蓋新房已經不受土地所限制。在中國政府執行社會主義的制度之下，尕南村的家屋已經沒有所謂的等級，也不需要服差役，全被放置在一個平等的位置，自給自足，靠著人口勞動力維持了自家家屋的生計。

在繼承上，雖然去除等級限制，男女依舊都具備繼承的資格，其中最常見的是么子繼承，若有兄長，則婚出至其他的家屋，女子繼承較為是備案處理，但也有長子繼承，么子婚出或者是兄長婚出，女子繼承的案例，並無嚴謹的規章。現在比較普遍的現象是人口外移，年輕人多往城市工作，導致約莫有一半的家屋平日無人居住，通常有兩種處理方法，一種是放置空屋，返鄉過節可居住，表示說雖然已移居外地，但是仍保留家屋的賦予個人的名號及財產。另一種方式是讓親戚或鄰居繼承，如阿加朗一家，繼承者長年住在馬爾康，便讓自己姊姊的兒子以及妹妹的女子結為一家，來繼承這個家屋。也有少數的家屋已破損嚴重，近乎絕嗣的狀態。

在婚姻的移動上，1980 年之後已完全擺脫階序的框架，年輕世代崇尚自由戀愛的選擇，更多是透過婚姻移動外婚或定居到其他的城市，同時也導致所謂的骨肉原則呈現更不對稱的交換現象，出現了家屋繼承的隱憂。而這樣的現象，讓尕南村呈現一種表層的認定：在現代化的衝擊中，空蕩的家屋、土地以及離散外放的婚姻移動，似乎逐漸散解社會原有的凝聚力。

但事實上，家屋仍是當地土地與人之間重要的連結符號，作為「人」自身的標示。家屋名不僅是建築體的名字，也是往下承接土地名，來標示人在村落的身份。舉例而言，藏族名字重複性高，喊一個「雍忠」，在尕南村就會有四、五個男性舉手，因此他們習慣在名字上加上家屋名，如莎士白家的「雍忠」，其全名則為「莎士白·雍忠」，但是家屋名的重複率也高，於此，他們又會解釋是「迪古·莎士白」家的「雍忠」，迪古是家屋所在的寨子名。所以，人的區別是來自於土地，而家屋是其中承接的重要符號。

另一方面，王廷宇的文章提及嘉絨馬爾康地區小學生教科書的第二課中，講述了一個《小羅蘭的故事》，內文是透過羅蘭這個小男孩去思考與理解嘉絨家屋名的典故與由來。這個故事是當地的嘉絨知識份子所寫，由阿壩州教育局所出版，顯示當地的知識份子試圖將當地人所認知的文化知識透過義務教育來展現。

Wang Tingyu 認為該教科書的第一課是自然環境，第二課就講家屋名，表示對於嘉絨人來說，家屋名是解釋嘉絨文化和社會最明顯和最基本的特徵。⁹⁶也可以說，

⁹⁶ Wang Tingyu , ““House”, Illusion or Illumination?: The Social Organization and Language of Sichuan rGyalrong Tibetan.”pp. 268-269.

家屋在當代的認知中，代表著當地人區別其他人群的文化指標，也提升為嘉絨人自我的文化認同。

三、 信仰與節日

嘉絨藏族的宗教信仰是一個極為複雜的系統，原始宗教、苯教、藏傳佛教等信仰在此地相繼發展，已交匯出一套雜揉的宗教文化表述，非一個小節所能說明，也非本論文所要探討的中重點。論文主扣著藏戲在節日中的展演與社會關係，將要點放置於簡述當地節日背後的信仰或政治脈絡，以及從社會分工的角度來說明喇嘛、和尚與百姓們各自於節日中的位置。

(一) 村落山神信仰與祭祀

山神信仰是藏族對自然的崇拜，與他們長年居住於群山環繞的環境相關。高山會產生狂風、爆雪、雪崩等危害當地人民生命財產的自然現象，但同時他們又依山而居，必須依靠著山地的豐饒取得作物收成或打獵的物產，此等相依的關係，讓藏民對於山產生敬畏與崇拜。他們認為山都有神靈在支配，因此要透過虔誠的祭祀來取悅，達到和平共處的效益。在相關的研究中，基本上是將藏族的山神定位為地域保護神，⁹⁷由共處在同一個地域的人民透過每年的祭祀活動祈求保護。嘉絨藏族的山神也具有一定的地域性，每一個村落都有以自己地域為範圍所建構出的神山體系。⁹⁸在黨壩爾南村亦是如此，依照地域建構出自己的地方性守護神。

前文的地理環境概要，已清楚表達出維繫爾南村共有四座山，其中以坐佛山為主要的神山，依此山所建的寨子多，居住人口緊密，再加上山林物產豐厚，無論是放牧、狩獵或者蟲草藥材都是依靠此山提供，因此被定為是當地最大的神山，也被視為黨壩土司的守護神，在山頂蓋了一個土司專用的煨桑台，每年都要在這裡舉行「若木紐」的祭祀活動（下文介紹）。再者是大象山，此山坡地較為平緩，土質肥沃，農作物種植率高，被作為全區的財神，每年的年初，都要到大象山山

⁹⁷ [德]史衛國，陳鋼林譯，〈文化和自然交接處的符號和儀軌話行為方式-以西藏文化為例說明自然感知對文化記憶的貢獻〉，頁 44。另外，胡冬雯，〈親屬、宗教與傳說：金川嘉絨社會與國家〉也有引 Katia Buffetrille 的論點加以說明。

⁹⁸ 胡冬雯，〈親屬、宗教與傳說：金川嘉絨社會與國家〉，頁 96-107、李錦，《家屋與嘉絨藏族的社會結構》，頁 190-196。

頂上煨桑，祈禱當地作物豐收。另外還有東側的寶物山，寶物山的斜後方緊接著二毛雪山，是早期尕南人走茶馬古道必經的山口，冬季時容易雪崩，造成災害，故建了一個煨桑台，祈求神靈減少災害發生。從坐佛山到大象山、寶物山，每一座山的神靈都有不同的功用，而這是依照當地人的地域觀所建構的，也代表著尕南人與山共處後的生活經驗所提煉出的自然崇拜。

嘉絨地區的山神信仰祭祀方式主要有煨桑、若木紐、朝山、建嘛呢堆。⁹⁹而我因為田野時間的限制，僅參與了煨桑與看花節的活動，故下文主以描述這兩項祭祀方式為主，便於連結後面章節所談的節日與藏戲展演，至於朝山、建嘛呢堆活動，另從簡要訪談及文獻中加以補充。

1. 煙桑

煙桑，當地人又稱之「炊煙煙」，是山神祭祀儀式中最主要的一種形式，具有祈福以及驅邪的功用。而執行儀式的方式是以燒桑煙祭神，使用的材料大多為柏樹，有時也會用樺木或者青檳木的樹枝來替代，藉由燃燒時所散發香氣以及上升的煙霧將祈願傳達給神靈，祈求平安，或者藉由焚燒的煙，來驅邪避凶。

以尕南的山神祭祀為例，每年的年初他們都會上大象山山頂，到格木古煨桑台進行煙桑，煙桑台是一座堆砌好的石堆，中間插著風馬旗和樹枝，樹枝的頂端也綁著數條風馬旗，各自向外擴散，呈現飛揚的景致。其中一位男子代表站上石堆旁吹起號角，號角聲宣告煙桑開始，人們便在石堆前焚燒柏樹枝。靄靄煙霧中，村人一方面向焚燒處撒青稞酒讓火更旺盛，一方面往天空處撒紙製的風馬旗，高吟著「哈爾甲洛」。他們相信，柏樹枝所燒出來的香氣，清爽舒適，是敬奉山神最好的供品。儀式透過不斷上升的煙霧、如雪片般的風馬旗以及大家口中呼喊的「哈爾甲洛」，都是對山神傳達至高的敬意，更能保佑當地農牧豐收。

尕南村目前寺廟主要的大型活動，僅有過年時邀請喇嘛到村上的寺廟唸經，長達3、4天，活動前後都會在廟前的石塔煙桑，並不像山神祭祀那般盛重，僅有焚燒柏樹枝而已。而家屋的祭儀，我參與的活動有限，最常碰觸到的是驅除污穢。每一個家屋都會有經堂，總在經堂外或者屋頂設有一個小型的，鐵製的煙桑爐，我曾經在尕南村中拜訪過兩家最古老的經堂，當我離開經堂時，家屋的娘娘

⁹⁹ 張昌富，〈墨爾多神山及嘉絨藏族山神崇拜〉，頁86。

會在煨桑爐旁焚燒樹枝，一問才知道，經堂平日是不允許外人造訪，尤其是女性，是不得靠近的。但因為研究的關係，主人家還是讓我參觀，只是結束之後，必須馬上煨桑，祛除外人所帶來的污穢之氣。所以煨桑並不是僅有上達天聽祈福的含義，落實到家屋個體，也可以體現出驅邪避凶、維護家屋安全的作用。

2. 若木紐

若木紐舉行的主要目的是祭祀山神。一年大約舉辦兩次，一次是農曆的3月至5月，正是山上花開最為繁茂之際，各寨的人相約到山上祭拜山神，也趁農暇之餘舉行賽馬、鍋庄等自娛活動，稱之為「仁古若木紐」。另一次是在農曆9月或10月，是農作物收成的日子，因此到山上祭拜山神，感謝山神賜予的豐收年節，同時把酒、食品、穀物都敬獻給山神，又稱為「黨日若木紐」，有慶祝收成之意。若木紐舉行的單位是以「寨」為主，每一寨因為區域不同，認知的地方保護神不同，舉行的地點與時間也會有差異。

在黨壩土司時期，轄地主要有七個大寨，尕南作為其中一個，所敬奉的地域神即是坐佛山山上的神靈，每年的農曆3月以及9月就在這裡舉行盛大的若木紐，每一次約莫3-4天的時間。活動頭天祭祀完山神之後，便開始就近搭起帳篷，野宿山林，家家戶戶拿出糧食，有時喝酒聊天，有時跳鍋庄，或者觀賞競技遊戲，最吸引人注目的賽馬，馬群在山野草地上奔馳，非常壯觀，而且這種比賽通常都是不計名的，大家盡情狂歡。此時年輕人最愛到樹林裡去玩耍，是選擇對象最好的時機點。最後一天人們又要回到山神前煨桑祭神，作為宣告活動的結束。

這樣的山神祭祀活動，曾經在文革時期中停止，直到1980年之後，在中國政府開始有意識地恢復傳統文化下才漸漸復甦，當時馬爾康地方政府開始鼓吹各地區辦理傳統節日，「若木紐」即是一例。在政府的宣傳之下，直接以「仁古若木紐」的節日意涵，認定是開春時山花爛漫之際到山上野營娛樂，便取漢語「「看花節」」來替代，意指到山上賞山，並且提升為當代嘉絨的文化觀光節日。

當時，尕南村也自主恢復若木紐的山神祭祀活動，當地的居民仍然是稱之為若木紐，但若是對外的稱呼，則也採用政府的宣傳文宣，以「看花節」來統稱。目前看花節的舉辦，與早期的若木紐已產生了極大的差異性，也因應社會的變遷

加入當代節日特色，同嘉絨藏戲的發展密不可分，我將在後面章節結合藏戲的展演來談看花節始末。

3. 朝山、建嘛呢堆

當地人除了祭拜自己村內的神山之外，還會出走村落，往較遠的山去朝拜。對這些山上的景觀、廟宇都要一一敬拜，捐香油錢以及取得宗教紀念品了來供奉，祈求平安。¹⁰⁰胡冬雯在釐清金川苟爾光人的四大神山體系，書寫當地人對於東西南北神山的指稱，其中北方的神山被認為是土基欽波，亦為四臂觀音，是對今天金川縣觀音橋廟子的稱呼，也是一座香火極其鼎盛的寧瑪派寺廟，並非一座山，但卻存在苟爾光人對於四大神山建構裡。¹⁰¹這座神山也存在眾南人的認知中，每逢農曆年節前，村上人便準備乾糧，相約徒步前往金川縣觀音橋，約莫會走上兩天多的時間，並在觀音橋廟子中取得保平安的飾品，才又徒步返到村落中。他們無法明確表達一路朝拜的神山具體位置及名字，但是顯然觀音橋廟子對他們而言，是神山之下的寺廟。

建嘛尼堆也是一種對山神的祭拜，當地人會選擇在山頭以及山灣道口建起嘛尼堆，並且在嘛尼堆上的掛滿風馬旗，除了具有祈求眾神靈的保護外，主要也是祭拜山神。這些嘛尼堆被當作山神的替身，是煨桑與祭拜的對象。¹⁰²

（二）喇嘛與和尚

山神的信仰代表著人們與當地環境共處下對自然的集體想像，而喇嘛與和尚則是意味著「人」代表宗教在社會中扮演重要角色，甚至結合政治達到治理的效果。本小節著重於喇嘛、和尚各自在黨壩宗教上的身份、社會上的分工，來看其在宗教脈絡上的階序性以及政治作用。

1. 宗教上的階序身份

喇嘛是當地在宗教上的一種身份，意味著宗教領域的執事人員，負責管理當地的宗教事務。喇嘛身份的取得，必須曾經到衛藏或青海、甘肅等地的大寺廟學

¹⁰⁰ 張昌富，〈墨爾多神山及嘉絨藏族山神崇拜〉，頁 87。

¹⁰¹ 胡冬雯，〈親屬、宗教與傳說：金川嘉絨社會與國家〉，頁 106-110。

¹⁰² 張昌富，〈墨爾多神山及嘉絨藏族山神崇拜〉，頁 87。

習，具備研讀經典的能力，才能穿著特製的喇嘛服裝。在黨壩土司制度中，喇嘛最高的職等叫「郎索」，通常都是由土司的兄弟來擔任，不僅作為宗教事務上的最高指導者，也協助土司理事，推行政教合一。因此每一代都會任命自己的兄弟擔任郎索，如女土司澤郎哈斯基，便是由她的么兄弟「讓央羅爾諾」協助執政，¹⁰³又如任仟若爾瑪的土司養成之路上，也是讓她同父異母的弟弟前往甘肅的寺廟學做喇嘛，作為擔任郎索的準備。

任仟若爾瑪的父親以及母親擔任土司時，並沒有其他兄弟可支應郎索的位置，便會由「溫布」協助。所謂的溫布指的是「頭人」家出身的喇嘛，學習有成，雖然無法取代郎索的地位，但是在郎索之位空缺時，可頂替代理。三朗王姆執政時，協助其管理政要的便是頭人尖夏門家的溫布「甲央」喇嘛，在當時作為一個宗教司的代表，備受尊重。溫布之外，還有一般家屋出身的喇嘛，基本上來自百姓家屋，具備些許佛教經典的訓練，也懂得藏文，這些喇嘛並沒有給予特別的身份稱謂，僅以喇嘛稱之，或者依照在寺廟中擔任的職位給予名稱。可以說，郎索職稱的不可取代、溫布的身份認定以及一般喇嘛的普遍性，其實是複製了社會原有的階序，再次體現於宗教領域中。（如圖 14 所示）

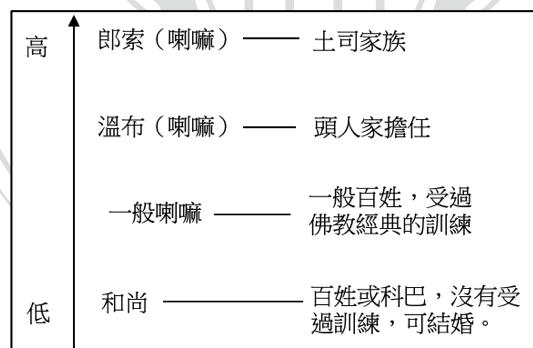


圖 14：宗教階序對應社會階序圖

「和尚」是宗教上最為低等的執事人員，不具備熟讀佛教經典或運用藏文的能力，僅能在宗教事務上打雜或協助相關活動，如跳神。實際上和尚是代表一種差事，如同前文所述，每一個的家屋都有屬於自己的差役，「和尚身份」也是隸屬其中，作為部分家屋必行的工作。例如百姓之中的阿加朗、契日果，科巴之中的魯固，都是以和尚工作為差役的家屋。喇嘛由土司供養，和尚回歸家屋自給自

¹⁰³ 馬爾康縣政協文史工作組，《馬爾康縣文史資料·四土歷史部分》，頁 147。

足，因此喇嘛禁娶妻，和尚無禁令，必須以婚姻維繫勞動力，完成一個家屋在社會之下所必行的生產。

2. 宗教工作

在土司制度時期，喇嘛是支撐整個地方宗教事務的群體。郎索與溫布作為土司的親信，是土司在執行執教結合的得力助手，不僅維持地方官廟的運作，也主導地方宗教儀式的執行。「唸經」是當地人對於喇嘛們最直接的記憶，他們最主要的工作就是日復一日在官寨四樓的大小經堂以及寺廟中誦經，為土司、地方及子民們祈福。另外，喇嘛們作為當地的知識份子，還承擔貴族等級藏文教育的責任。黨壩土司的孩子都必須熟讀藏文，可以閱讀佛教經典，甚至大部分貴族等級中的大頭人，也會希望孩子學習藏文，因此都會邀請郎索或者溫布作為小孩的藏文教師。如仁什若爾瑪、她的兩位兄弟以及大頭人嘎布魯家的孩子，自小一起跟隨著溫布甲央喇嘛學習藏文，據說是屬於康巴地區的藏文系統。當時沒有郎索，由大頭人尖夏門家溫布甲央喇嘛代理為宗教事務上的最高指導者，也協助當時土司三朗王姆政要，自然而然也是貴族後代的藏文指導者。藏文的學習可看作身份的認證，擁有識字能力是土司與貴族階序的專屬標籤，視為統治者在維繫政治與宗教之間符號，而喇嘛是這符號的認證者。

在宗教儀式的執行上，除了唸經之外，最重要的是跳「羌姆」，當地口語稱之為「跳神」，專以表達宗教奧義為目的的寺院儀式表演，也為藏傳佛教密宗的一種修供儀軌。¹⁰⁴ 羌姆也有跳或者舞蹈的意思，是藏傳佛教各派、僧侶在自己寺院範圍內表演的活動。¹⁰⁵ 黨壩亦是如此，由當地寺廟的喇嘛以及和尚來表演，一年只跳一次，時間點是 4、5 月時舉行的「措卜記」¹⁰⁶。根據老年人的回憶，措卜記是年度的宗教儀式，其中會安排兩天的跳神，領頭者便是溫布甲央喇嘛，每次帶領著約莫 30 多個喇嘛以及和尚在官廟前完成跳神儀式。每一個喇嘛以及和尚必須學習跳神的技巧，連同小和尚亦是。所謂的小和尚指的是以和尚為差役的家屋，被家中長輩教導跳神的孩子，他們大多不超過 10 歲，每一年措卜記的現場，都會在唸經的空檔上，讓小和尚們在廟內跳神學習，如契日果、魯固家的

¹⁰⁴ 郭淨，《心靈的面具-藏密儀式表演的實地考察》，頁 3。

¹⁰⁵ 同上註，頁 4。

¹⁰⁶ 措卜記的節目概況將於下一章說明。

長輩，在他們孩童時間，皆有學習跳神的記憶。跳神是當地人對於喇嘛與和尚的標籤，唯有他們才具備跳神的資格，並且僅在一年一度的宗教節日措卜記上表演。事實上，喇嘛傳遞佛教經典、教育上層知識份子以及與和尚完成宗教節日上的儀式展演，都足以說明他們所代表的宗教意涵以及支撐政教關係的核心力量。

1950 年左右，土司的兒子仁仟羅爾依正在甘肅學習喇嘛，準備學成之後，回到黨壩當郎索。然而 1953 年三朗王姆宣告土司制度解散，仁仟羅爾依便從甘肅轉回，與準備婚入黨壩土舍的哥哥一同接受三朗王姆的安排，前往縣城擔任水泥監工的工作，但是兩人當時在生活上皆不習慣，沒幾年後，又返回尕南村務農為生，那段學喇嘛的日子，便僅是往昔的記憶。至此「郎索」走入歷史，當地百姓也不需要支「和尚」的差役，又隨著文革的催化，尕南村的跳神已經失傳，沒有再舉行過相關的宗教節日。這裡很清楚看到一個明顯的斷裂，郎索從一個鞏固政權、劃分階序的中介符號，轉而消失在當代的社會中。土司制度的結束，抽離的不僅是伴隨的政治體制，也解散了宗教中分工的人力，促使當地宗教活動的沒落，進而導致尕南村寺廟平日的閉鎖，鮮少有相關活動舉行。

但有趣的是，目前尕南村寺廟的寺管會卻仍是由土司的兩個兒子來管理，因為他們熟讀藏文及經典，而且仁仟羅爾依曾學過喇嘛，對當地人而言自然是管理的人選。但若是從家屋的視角出發，當地的寺廟早期就是土司家屋的官廟，本來就是由土司家族的人所管理，現在他們不具備管理的義務也沒有喇嘛的身份，但卻依舊在當代擔任寺管會，或許可以表示早期家屋所附帶的社會責任，在當代仍有一定的影響力。

另外值得一提的是，在藏戲的劇目中會出現祭司與卦師兩種角色，祭司為土司念誦祭詞，卦師為獵人卜卦捕捉猩猩。這兩個角色都是由當地的百姓來扮演，而非具有宗教代表的喇嘛。回到尕南的社會中，目前材料中並沒有辦法找到祭司的角色，而卦師確實存在，身份並非是和尚喇嘛，而是村落中一般擅長卜卦的居民。卦師最常出現的場合就是年節的殺豬工作，若是要宰豬，即會邀請卦師看日子，或者是村上的東西遺失、農作物遭竊，也會拜託卦師卜卦，與和尚喇嘛有個明顯的分工，主以處理當地人民生活上需求。

(三) 紀念節日

有別於措卜記是喇嘛專勤的儀式，阿米格東紀念日以及斯格忍堅慶典則是以百姓為主來執行的活動。這兩個活動皆被認定是自土司執政時就已執行，其中阿米格東紀念日目前仍是重要的節日，但過節方式已與早期有落差。而斯格忍堅因應著土司政治而辦理，目前隨著制度的落幕而不再舉行，但其活動內容轉換至當代看花節中被復述。

1. 阿米格東紀念日

阿米格東紀念日在嘉絨語中稱之為「代如」，是紀念當地傳說中民族英雄阿米格東的節日。阿米格東的故事在整個嘉絨地區非常盛行，充斥各種不同版本的英雄事蹟。最普遍的說法是他斬妖除魔，停止了雍仲苯教與原始苯教的戰爭，因此被當地視為民族英雄。相傳阿米格東在嘉絨一帶，所到之地的時間點不一樣，因此每個地方的紀念時間也不同，但也並非是全部的嘉絨地區都會過這個紀念日，只有阿米格東所經過之處才會舉行。

在黨壩土司時期，黨壩地區是每年農曆 11 月 25 日舉行「代如」。在這紀念日中，每家屋內會在灶房擺出各種糧食，用以供奉阿米格東。土司也邀請頭人及百姓到官寨的大廚房裡頭慶祝，在廚房內搭起高、中、低三個梯形台子，土司坐於正中間的高臺子，土婦與小孩依序坐在中、低的台子，頭人坐在火塘旁，其次是小頭人，百姓依序往外圍排開。等大家就坐之後，大門外放三聲響砲，廚司來誦念祭詞，說明今日是阿米格東斬除魔鬼，帶給人間和平的日子，因此將這廚房裡所準備的糧食通通供奉給阿米格東，讓他能自己保佑這裡的土司人民，免於災難。說完之後，高喊著百姓跳起鍋庄，用歡樂的舞蹈慶祝阿米格東的勝利。最後外頭再放土炮三響，表示活動圓滿結束。¹⁰⁷

雖然土司制度已經結束，但「代如」仍然持續被舉行。眾南人特別強調這天才是黨壩真正的過年，相信在這新年時節，阿米格東會回來探望他們，因此將家屋打掃乾淨，延續著早期的習俗，家家戶戶以純淨的聖水作「甲納」¹⁰⁸，放置於

¹⁰⁷ 主以訪談，輔以馬爾康縣政協文史工作組，《馬爾康縣文史資料·四土歷史部分》，頁 196-197 為參考。

¹⁰⁸ 意為以麵粉雕塑阿米格東的形象。

祭祀台，同時捏出日、月、雍仲等吉祥圖，貼在屋牆上，告知阿米格東此地平安無戰爭，再於灶房中準備糧食作為供奉，最後全家一起享用晚餐，跳鍋庄助興。

目前「代如」舉辦的規模都不大，皆是由各家屋自己過節，祈求平安。與早期土司時土民同歡的盛況相比，已有顯著的差異。阿米格東的故事被編成戲劇、鍋庄、民歌、唐卡等方式代代相傳，代表著雍仲苯教在當地的傳播，但是其節日的舉行與當代被地方宣傳的看花節相比，則是簡單許多，未形成大型的活動。主要是並非所有嘉絨地區都會過這個節日，另一方面在中國有意識去宗教化的祭儀脈絡中，「代如」也僅是每個家屋祈求平安的年節。

2. 斯格忍堅

「斯格忍堅」是土司時期一年一度的大型慶典，相傳原也是宗教節日，後來被改為慶祝乾隆皇帝頒給土司官職的紀念日。黨壩舉行的時間是每年農曆 10 月上旬，為期 7 天。由於斯格忍堅會在第三章有個完整的呈現，故在此先簡短介紹，僅以與上述的宗教活動做個簡單的區分。斯格忍堅雖然是慶祝土司受封的慶典，但整個活動的執行皆是以百姓參與為主，其中包含土炮舞、藏戲、競技及鍋庄，皆由不同家屋的百姓來執行，同時他們被分派了不同的角色，依據等級安排在既定的位置。這個慶典在政治目的的背後，事實上是一場土司與子民們同歡的盛大慶典以及社會階序的再生產過程。

斯格忍堅隨著土司制度的結束而落幕，在當代已不再辦理，但是其中百姓所表演的藏戲與鍋庄移植到當代看花節來做文化的傳承。也就是說，這個慶典本身背後的目的已不具備意義，但是其中所展示的活動內容，如藏戲及鍋庄，是當代嘉絨引以為傲的文化傳統，被當作代表嘉絨文化的符號。而其本身因政治目的而被展演的意涵，早已不在傳統文化被強調復述的脈絡中。

在黨壩的斯格忍堅與阿米格東紀念日有一個共通處，土司與百姓在其中扮演著節日活動的主要觀賞者與執行者，隱含著民間活動背後潛藏的政治性。而作為政教關係其一力量的喇嘛，事實上並不會在這類的活動中被安排誦經或跳神的工作，以和尚為差事的百姓家屋，也不用參與藏戲等活動的展演。某個程度上這些活動已跳脫當地所認定的宗教事務範疇，喇嘛與和尚都不會被賦予任務。進一步說，回到社會的分工裡，百姓在阿米格東紀念日所跳的鍋庄以及斯格忍堅展演的

藏戲競技，對照喇嘛、和尚在措卜記的跳神，已被劃下了一道宗教與民間，或者世俗活動的分類線。

這個小節的呈現，主要是為了後面章節論述藏戲與社會關係的連結埋下伏筆，喇嘛、和尚在政教關係結合下所代表的等級身份以及在社會中宗教性的分工，與百姓們參與紀念節日，執行節日活動展演，有個顯著的區別，表示宗教與民間是用不同的社會群體來支撐。透過這樣的對比描述，於下一個章節中談論斯格忍堅時，更能立體化其在整個黨壩社會中展演脈絡。

四、小結

黨壩尕南村群山環抱，盤龍河穿越而過，留下一片水土豐沃的草原壩子以及一部豐富的土司執政歷史。繞過清朝官僚系統下的羈縻制度，土司作為一帶地域的最高領導者，其所代表下的政治系統、土地、權力分配都有一套因應當地資源所發展的社會脈絡，藉由對於早期社會的呈現，不僅是理解一道社會變遷的程序，更是以當地作為一個主體，去找尋這套主體如何自我建構其內在歷史經驗的過程。

黨壩土司在上一個世代的尕南村建立一套社會制度。以家屋為政治、社會管理的最小單位，排定家屋階序，並且依據等級規範不同家屋的差役、繼承與婚姻流動，維持土司社會的運作系統。當時婚姻的首要條件是等級內婚，運用內婚制的原則，土司與頭人得以控制政治上的聯盟、權力的部屬，以及維繫自我家屋的正統性。但同時在內婚制中，出現了遊走於婚姻外緣的非婚生子關係，這種不被正式承認但公開的關係，顯示出黨壩社會中貴族與百姓透過這種垂直的階序關係，進行人力的部署與攀附，藉此提升家屋內在的延續與保護力，同時也帶出了科巴家屋女性在整個社會中的弱勢。下一章我試圖透過「斯格忍堅」慶典的討論，帶出慶典劇場、藏戲展演如何回應與再生產這套社會模型。同時當代的家屋被轉換了政治社會系統，歷經現代化的變遷。但在變遷之下，是否仍可以扮演社會延續與再生產的角色，我將於第四章時結合藏戲的發展一併討論。

最後著力於信仰與節日上，每一個節日背後都蘊含著一套豐富的信仰程序。看花節源自於山神的崇拜，措卜記是當地宗教的祈福儀式，而阿米格東與斯格忍堅則是對當地英雄或執政者的崇敬。節日的背後是不同群體的分工，如措卜記被記憶著是由喇嘛、和尚唸經跳神，而阿米格東、斯格忍堅則是點出土民同歡的畫

面，由百姓來完成的藏戲鍋庄等民間表演。不同的節日脈絡，不同的分工，實源自於一套宗教與世俗活動的分類線。



第三章 土民同歡：1953 年前的「斯格忍堅」藏戲展演

2017 年走進尕南村時，全村的村民開始口耳相傳住在書記家那個女娃娃，是從台灣來看藏戲的。每當我在村子晃時，敢開口說普通話的叔叔、娘娘們總對我說：「台灣好，台灣是寶島，從台灣到這邊遠啊！」然後下一句就說：「在嘉絨只剩下我們還演藏戲了，以前是啥子地方都演，尤其是斯格忍堅，熱鬧的不得了」。「斯格忍堅」成了當地人拼湊土司時期搬演藏戲的記憶初始，也是老年人對前一個政治體制（土司制度）最為熱衷提及的事件了，他們的熱衷標示著一種集體的榮耀。

斯格忍堅這個詞彙伴隨了我三年，每一次重返田野，都帶著不同的目標與疑問，而始終沒變的，就是「斯格忍堅」到底在談什麼？於是面對每一個受訪者，我總是在最後說上一句：「你可以給我擺擺¹⁰⁹斯格忍堅嗎？」沒有人拒絕過我，無論受訪者是親身經歷還是曾聽長輩提起，都能與我談談他認知中的「斯格忍堅」。你一段我一語，透過三年中四趟田野的拼貼，終於我也能寫上一段「斯格忍堅」的脈絡與藏戲在節日中的展演始末。

此章主要分為三個部分，首先什麼叫斯格忍堅？當地人是如何認定這個節日？再來是節日展演的過程，包含人的位置以及戲劇、競技、舞蹈的節奏安排。而最後一個小節，是意外發現受訪者在理解節日時，背後總帶著自身的成長脈絡，刻印著他所經歷的社會軌跡。老人們所經歷過的「斯格忍堅」是一樣的，卻因為自身的家屋階序、差事等差異，而講出了與他人有出入的經驗或觀察，這是田野初期最困擾我之處，然後當完成了家屋調查後，這些困擾自然會成為有趣的材料。我試著透過這些支離的材料，補充黨壩社會內部的樣貌。

一、村民口中的斯格忍堅

「斯格忍堅」是當地 75 歲左右的老人家在談論土司時期活動時最鮮明的記憶點，他們會說「小時候最期待了，可以去官寨」、「那幾天早上都認真幹活，趕緊幹完活就可以去參加」、「嘉絨的土司都會辦斯格忍堅」、「一年一次的節

¹⁰⁹ 摆擺的意思就是請對方幫我「擺龍門陣」，意味著喝茶聊天。

日，熱鬧的很」、「誰家藏戲跳得好」、「誰家打圓根靶子喝了白酒」、「沒有新衣服穿，我們去不了，就跑到後面的高高頭往下看，整個官寨都是人」等話。聽著他們的話語，大致上可以拼出斯格忍堅是土司每一年在官寨所舉辦的大型活動，有藏戲有競技，不是人人都可以參加，參與者存在著一定的社會規範。

這些老人家的話語透露著一個訊息，說明斯格忍堅與當地藏戲的展演密不可分。因此若要理解嘉絨藏戲在黨壩的發展，必須重回到歷史與文化交織的脈絡來看，斯格忍堅會是更具體的解套線索之一。本小節著重於透過訪談與文獻的基礎，來談爾南人如何認定與講述土司時期的斯格忍堅，再分析與黨壩另一個大型宗教節日「措卜記」之間的區別，突顯斯格忍堅的政治與民間性。最後以同列為四土的卓克基、松岡兩地材料，進行對比分析，對照嘉絨一帶地域間的文化差異性。

（一）黨壩土司下的斯格忍堅

「斯格忍堅」在黨壩爾南村人的解釋是土司時期大型的文化慶典，專門表演藏戲給土司看。在文獻上，陳永齡在描述 1947 年以前卓克基的廟會節期時，指出斯格忍堅是以喇嘛誦經跳神的宗教儀式。¹¹⁰《馬爾康縣文史資料》撰寫斯格忍堅為大型的祭典，也是慶祝皇帝頒賜土司官職和印信號紙，屬宗教法會與慶典同時舉辦的節日，書中對於此節日的描繪如下：

在節日期間，土司、頭人們要穿戴皇帝賜予的官帽和裘衣，人民也穿著美麗的盛裝。白天，由喇嘛們為紀念日而「三吹三打」（即：鼓、鑼、鍍三打，銅號、噴吶、白海螺三吹）。在關鍵時刻再給放九響土炮，由土司科巴們開始雜技、耍獅子、鍋庄等表演。¹¹¹

文中指出這個兼具宗教法會與慶典的活動，是由喇嘛及當地的科巴一同完成的。馬爾康文化館張昌富更進一步表示斯格忍堅是苯波教時期祭祀「年」¹¹²神的宗

¹¹⁰ 陳永齡，〈理縣嘉戎土司制度下的社會〉，頁 147。

¹¹¹ 馬爾康縣政協文史工作組，《馬爾康縣文史資料·四土歷史部分》，頁 202。因翻譯之故，本書中以斯古仁欽波稱之。而本文中則採取田野當地人的習慣稱斯格忍堅，兩者為同一個節日。

¹¹² 根據格勒的研究，年神為苯教眾神之一，分為黑、白兩種，居於天空的稱白年，地上稱黑年，有地年、雪年、山年、海年等等。年是一種可怕且兇惡的象徵，容易被觸怒。參自格勒，〈論本教的神〉，頁 240。

教性的活動，具有濃厚的宗教氛圍。但後來土司為了慶祝朝廷給予的封號，就將這個宗教儀式改造為土司的活動慶典。¹¹³多爾吉在張昌富研究的基礎上，進一步說明斯格忍堅雖然被轉為慶典，但仍保有宗教儀式的活動，土司屬下的喇嘛們在活動期間都要集中於土司的官廟內，唸 10 天的經，才能進行後續由百姓、科巴們所參與的文化展演，也只有在土司所在地才會舉行，包含喇嘛的跳神、百姓、科巴的藏戲。¹¹⁴從這些文獻的梳理，可以清楚看到斯格忍堅發展的脈絡，是從祭祀儀式過渡為政治所用，所以在整個慶典的現場中，是儀式與活動兼具舉行，喇嘛與百姓、科巴各自扮演自己的角色，既完成了該有的宗教儀軌，也彰顯土司宣稱自己具備中原政權認可的正統性令牌。但是回到黨壩地區，根據當地人的說法，黨壩所舉行的斯格忍堅已經不具備文獻所說的宗教儀式，而是完全走向祝賀土司的慶典。

在黨壩，斯格忍堅是土司時期最大的慶典活動，主要是慶祝黨壩土司受中原皇帝冊封的節日，時間約莫是農曆 10 月上旬，共計行 7 天。節日期間，土司、頭人們穿戴著皇帝賜予的官帽及衣服，百姓們也會穿上新的衣服，新衣服代表節日的喜氣，也顯示對土司的敬重。據了解村上阿拉契布家有一位資深藝師，名為阿松（1881-1964 年），深得土司重用，每年在斯格忍堅的活動上負責排整藏戲的差事，他自己製作了一頂仿清朝樣式的帽子（如圖 15），在節日上出席敬賀土司，討土司歡心。而出席的群體除了最底層的奴僕囊巴不得參加外，其餘百姓與科巴皆可來慶賀，但是科巴往往會因為沒有新衣服穿而被迫放棄。



圖 15：阿松仿清朝所做的帽子，目前由其孫子保管。

¹¹³ 張昌富，〈嘉絨藏族的節日文化〉，頁 46-51。

¹¹⁴ 多爾吉、曹春梅、劉波，《嘉絨藏區社會史研究》，頁 129。

黨壩的斯格忍堅約莫 7 天，最主要的節日是以藏戲為主，夾雜競技、鍋庄、土炮舞等活動組織而成。活動期間的每日中午左右，住在離官寨較遠的村落百姓們，趕緊拿著預備好的糧食走上尕南寨，下午以「當當我我」的開場戲拉開序幕，爾後藏戲開始上演，是整個節日的主軸，依序有《吉祥頌》、《老夫與少婦》、《獵人與猩猩》、《馴馬記》、《得佩斯》輪番演出，一天一齣戲。藏戲演出 5 天之後，才輪到競技類的比賽活動，如桌上競技、刀術、棍棒等，是黨壩境內展現男性武力的時刻，最後一天以鍋庄、槍術與土炮舞謝幕。每天傍晚前活動就告一個段落，若是有意猶未盡的百姓想繼續玩耍，土司則允許他們在壩子上跳鍋庄，夜深了，便由喇嘛在官寨中吹起銅號，終止活動，以免打擾土司休息。

斯格忍堅是黨壩百姓唯一能看到完整藏戲的日子，也是他們每一年最引首期盼的節日。目前尕南最資深的藏戲師「下羅爾蘇・石旦增」說：¹¹⁵

我的藏戲不是老師教我的，是我自己在官寨時偷偷學的。每一年我們土司都要舉辦斯格忍堅來給土司慶祝，非常熱鬧。我就常去官寨偷偷看跳藏戲的人練習，這個節日時一定得跳藏戲，我們也一定都會參加去看藏戲，我邊看邊偷學，後來就自己會了，土司結束之後，我們就自己跳藏戲。

石旦增原是小頭人等級羅爾蘇家的孩子，成家之後另蓋新房子，取家名為「下羅爾蘇」，故人名全稱也改為「「下羅爾蘇・石旦增」。早期因為家屋是小頭人身份關係，所以家中沒有人跳藏戲，唯有石旦增因為喜歡看藏戲，並且偷學，藉由節日來滿足自己對藏戲的熱愛。又現尕南村藏戲面具師傅「契日果・鄧果洛」曾說：¹¹⁶

斯格忍堅是我們這邊最重要的節日，大人小孩都喜歡參加，還可以穿著漂亮的衣服，節日期間，每天趕緊把工作做好，準備去參加斯格忍堅，就好像現在的小孩趕快寫好功課準備去玩一樣。對當時的人來說，那可是最重要、最熱鬧的時候。

¹¹⁵ 2017 年 08 月 18 日田野訪談紀錄。訪談者為下羅爾蘇・石旦增，現為尕南藏劇團資深藝師。

¹¹⁶ 2017 年 08 月 23 日的田野訪談紀錄。受訪者為鄧果洛，是目前尕南藏劇團的面具師傅。

對這些已近 80 高齡的老人家而言，斯格忍堅是小時候極為鮮明的記憶，這不僅僅只是一個為土司慶祝中原皇帝頒賜官職的節日，也是嘉絨地區具有身份的男女老幼共同參與的民間盛事，烙印他們對當地藏戲技藝展現的感受與認知。

話鋒一轉，你再詢問這個節日上「喇嘛們在斯格忍堅都做些什麼？」他們會立馬回說：「這是跳藏戲，不是跳神，喇嘛不用做什麼」，或者說「這是百姓們的差事，跟喇嘛沒關係」。然而你已經開啟了跳神的話題，如果現場同時有兩位受訪者，他們會用嘉絨語討論村上某某人小時候參加過跳神，同時熱烈地討論「跳神」專屬的節日「措卜記」（亦稱祈布秋）。對他們而已，措卜記是個典型的宗教活動，記憶中都是由喇嘛來主持所謂的跳神儀軌，神是主要的觀眾。而斯格忍堅是土司專屬的節日，由百姓來主持藏戲及鍋莊，土司作為被慶賀者，同時也是觀賞者。也就是說，在當地人的分類中，斯格忍堅不存在著以跳神祭祀的色彩，而是專以藏戲敬人娛人的政治與民間活動。無論是老人家們對於斯格忍堅的描述，還是他們認知裡頭百姓跳藏戲，喇嘛跳神的分類，都顯示在黨壩地區的斯格忍堅是圍繞著土司所舉行的慶典，已沒有文獻上所描述祭祀活動。下文描述「措卜記」節日，透過活動的差異、土司的角色，可以清楚看到宗教與政治或世俗節日的二分性。

（二）宗教活動「措卜記」

「措卜記跳神，斯格忍堅跳藏戲」是當地人區別兩個節目的標示。措卜記是喇嘛和尚專屬的節日，喇嘛在節日裡必須唸經與跳神。但是斯格忍堅是百姓的活動，黨壩土司內有家屋名的百姓都可以一同參與，為土司獻戲祝賀。亦如第二章談論信仰與節日所言，宗教與民間祭儀是用不同的社會群體來支撐。也可以說，措卜記與斯格忍堅是當地人在辨別宗教與世俗活動的最顯著象徵。但不可忽視的是，土司在這分化的象徵裡，扮演著重要的角色。

由於措卜記是宗教祭祀的活動，主要執事者是喇嘛，節日進行也是以土司、頭人、喇嘛、和尚參與為主，一般的百姓家庭只能在喇嘛誦經時刻，於寺廟外頭轉經，對於廟內的誦經活動或者節日安排較為陌生。所以在田野調查的現場中，談斯格忍堅往往比談措卜記容易受到迴響。但是有趣的是，末代土司三朗王姆的

女兒任仟若爾瑪，都曾參與過斯格忍堅與措卜記，但是她對措卜記的印象卻比斯格忍堅來的深刻。以下是她對措卜記的回溯：¹¹⁷

措卜記我們也叫他祈布秋，大概是在每年的 4 月底、5 月初的時間，整整 5 天。節日前 4、5 天都是喇嘛和尚在官廟裡頭唸經，整個白天都在唸經，有時候會在經堂裡頭叫小和尚跳神，全部的經都唸完之後，我們主人家（註：土司家）都要跪下來，把衣領掀起來，身體往前傾，喇嘛戴著大的跳神面具對著我們往衣領內吹氣，說是祛除穢氣，但是我看到那個面具靠近我時，嚇得快尿尿了。第 4 天開始就開始跳神，不戴面具，啥子也沒穿，第 5 天就全戴面具穿好衣服跳神。喇嘛和尚才能跳神，領頭跳的人是我的藏文老師甲央喇嘛，大頭人家的兒子。

從她的描述中，可以看到措卜記活動粗略的樣貌，前 3 天都是有喇嘛來主持唸經，向土司家族吹氣以表示去除穢氣的儀式，再由喇嘛進行兩天的跳神活動，不同於斯格忍堅明確的政治目的與民間娛樂，措卜記顯然是以純粹的宗教儀式來進行。而土司家族在其中，不是被慶賀，而是扮演著被祈福的角色，以主人家自居。身為土司女兒的任仟若爾瑪，對措卜記的印象勝過於熱鬧的斯格忍堅，因為唸經、吹除穢氣、跳神都是環繞著土司家族，比起以百姓表演為主的斯格忍堅，喇嘛與土司家族在措卜記的互動及展示的宗教儀式，更能讓土司的後代記憶深刻。

在《嘉絨藏區社會史研究》也有簡單紀錄談措卜記的儀式，被認為是佛教與苯波教在鬥爭中，繼承了苯波教對「年」神的敬畏，因此透過措卜記的舉行，在寺廟中作祭「年」神的活動。儀式一般 5 天，前 3 天唸經，第 4 天是羌姆的彩排，第 5 天跳羌姆，是一個大型的宗教節日。¹¹⁸書中所描述的這個祭年神的活動，與斯格忍堅源起於祭「年」神的目地相似，是否為斯格忍堅所原有遺留或轉移的宗教活動已不可考。而書中描述的活動天數、過程跟黨壩相近，皆是以喇嘛誦經

¹¹⁷ 2019 年 7 月 7 日的訪談記錄。

¹¹⁸ 多爾吉、曹春梅、劉波，《嘉絨藏區社會史研究》，頁 133。書中主要是談斯么蘭廟會的儀式流程，並說明與「出基」儀式相似。「出基」是措卜記另一種漢語翻譯，我在文中採取當地人的習慣性稱法，稱措卜記。

與跳神為主，是純粹性的宗教性活動。黨壩的儀式除了祭祀之外，還提及為土司祈福且去除穢氣的過程。若是回到地方的政治脈絡來談，不管是慶典如斯格忍堅，抑或是宗教活動如措卜記，其實都反映了當地政治所既定的階序事實，土司作為當地的最高統治者及主人家，無論活動的宗旨為何，他都已是不可忽視的存在。

在第二章時，針對措卜記與斯格忍堅已有一個初步的分類，兩個節日是透過不同的社會群體來完成。若從主人家（土司）的視角出發，也可以為斯格忍堅與措卜記找到合適的分化點。斯格忍堅是為主人家所慶賀的活動，代表他接受了中原皇帝的受封，透過節日的進行，宣示他取得最高政權所賜與的合法性，成為黨壩當地政治上的最高領導者，節日所表演的人事物，都象徵著由下而上的服從。而措卜記的活動，主人家扮演著被祈福的角色，跪在一旁，等著喇嘛進行除穢的儀式，表示在宗教的領域中，他轉換了身份，成為了服從系統中最下層之人，藉以喇嘛的神聖性來取得宗教上的認可。從土司身份的轉換而言，前者的慶典日代表一種政治性、世俗的標籤；後者是宗教性、神聖的指標，符合當地百姓以世俗及宗教二分這兩大活動的概念。

（三）卓克基、松岡的斯格忍堅

根據馬爾康一帶嘉絨藏人的說法，嘉絨每個土司都會舉辦一年一度的斯格忍堅，但是因為受封的時間點不同，所以舉辦的時間也有差異。本段以陳永齡提及卓克基早期的廟會節期，以及張昌富老師小時候在松岡參與斯格忍堅的記憶為例，試談與黨壩同屬於嘉絨四土一區的兩地，辦理斯格忍堅的差異性。

陳永齡 1947 年左右考察嘉絨土司制度，多以當時卓克基的社會為範例，曾描述其中一個廟會節期如下：

九月二十二日起至十月初二止，誦經十日，在卓克基及其他各地之土司官寨，請各喇嘛及扎巴（作者按：尚未取得喇嘛學位的普通修行僧人）誦經，所屬各寨之頭人百姓皆全體參加受訓

聽講，九月三十跳神，十月初一誦經並跳神，跳神是模擬二十八星宿，由二十八化裝代表，其意亦為祈福免災者也。¹¹⁹

作者在描述時，並沒有明確指示其為斯格忍堅的活動，但是對照《馬爾康縣文史資料》一書，卓克基的斯格忍堅辦理於 9 月 22 至 9 月 30 日，還補充說明 9 月 26 日是慶祝皇帝授與卓克基長官司印信號紙，因此特別隆重。¹²⁰雖然兩個文本中節日結束的時間有差異，但初始時間一致，且各寨頭人、百姓一同參與，為大型活動，表示陳永齡所描述的應是斯格忍堅的節日。他特地強調此節日的宗教性，喇嘛誦經與跳神，是活動最主要的宗旨，甚至文中並沒有提及任何藏戲的展演，與黨壩所認知的斯格忍堅是以藏戲為主軸的活動有極大差異。

在張昌富老師的記憶中，松岡的斯格忍堅在秋天時節舉行。整個活動分為兩個階段，第一階段是前 10 天喇嘛在清晨時吹奏宗教樂曲，同時廟裡開始煨桑，百姓們則到寺廟裡頭去轉經。爾後喇嘛便於官寨裡頭唸經，從早到晚，除了唸經外並沒有安排任何活動。第二階段就會開始參雜動態的活動，第一天起，早晨依舊在唸經，中午過後，喇嘛們不戴面具也不著跳神的服飾，只穿白藏裝跟紅褲子在廟裡頭跳神，視為彩排。第 2 天在場地上用石灰或灶灰畫上吉祥圖案、備好跳神面具以及將糌粑捏成各種俑像，象徵鬼靈，算是跳神正式演出前的準備工作。第 3 天才戴上面具，裝上衣服，呈現正式完整的跳神儀式。第 4 天由科巴跳藏戲、雜耍、摔角、鍋庄等民間活動。第 5 天是送鬼。在完成祭祀的儀式後，抬起象徵鬼靈的俑像，由扎巴執杖開道於前頭，百姓跟隨，在銅號聲的伴奏下，走到了河邊前，將俑像丟到河裡頭或者是燒掉，也代表整個斯格忍堅結束。¹²¹

從這些有限的文獻材料中，實際上很難把三個地區內的斯格忍堅做一個全面性的分析，因為牽扯的範圍可能是這些地區背後土司治理的概況以及社會結構細部的區別。但是仍然可以從這些材料中找到一些差異可討論，首先卓克基是強調斯格忍堅的儀式性，而松岡則是將其定為宗教儀軌兼具民間文化的慶典，但是黨壩的斯格忍堅在當地人認知中卻是整整 7 天的土司祝賀活動，不參雜任何的跳神

¹¹⁹ 陳永齡，〈理縣嘉戎土司制度下的社會〉，頁 147。

¹²⁰ 馬爾康縣政協文史工作組，《馬爾康縣文史資料·四土歷史部分》，頁 202。

¹²¹ 見 2019 年 7 月 24 日的訪談記錄。訪談者為張昌富，為馬爾康文化館退休幹部。

與祭祀儀式，顯然是完全將早期的宗教祭典過渡為政治慶典。尕南村村長雍忠在談及斯格忍堅之時，曾說黨壩土司的勢力最小，又歷經兩代女士司，因此在節日中的活動如藏戲、競技都特別彰顯黨壩男性的勇猛，頗有告誡他方土司切勿侵犯的意味。這段話自然無法考證，但是對照其他的文獻，也有幾分可推敲的意味。黨壩跟其他地區比起來，土司政權成立最晚，領土及勢力較小，透過斯格忍堅來強化中原給予的執政正統性以及大量的戲劇競技來彰顯武力，似乎是合理的推測。另一方面，黨壩斯格忍堅中的所有活動都是由當地的百姓來執行，低等的奴僕科巴不具備參與的資格，而其中藏戲在整個慶典中更是表演的主軸。但是在松岡，藏戲卻是由科巴來跳的，並且只是節日結束前一天的穿插的節目，與雜耍、鍋莊並列表演。從表演者的選擇以及表演的時間來看，黨壩顯然是相對重視斯格忍堅中的表演活動。所以從政治慶典的角度思考，黨壩在斯格忍堅上的運作，應是更強調執政者身份上以及政權的維繫。

上述的討論，可進行分析的材料相對薄弱，但是實不可忽視嘉絨四土中舉辦斯格忍堅的差異性。雖然同是嘉絨藏人且同屬於中原皇帝冊封的土司政治，但是從節日的舉行來看，卻可能展示了不同的辦理動機以及展演重心，除了說明嘉絨地區不同土司領轄的風俗文化差異外，也帶出不同地域在政治、社會或文化彼此扎根生長，相襯融合後自成一格的獨特性。

二、 斯格忍堅中人的位置與展演程序

斯格忍堅是黨壩老人家的集體記憶，慶典的位置、展演的安排烙印在早期不同等級的家屋中。我經過三年四次田野往返的求證，嘗試以這些集體記憶整理出斯格忍堅貌的輪廓。進而發現從觀眾的位置、表演者的身份限制、節日的演出程序、劇目的脈絡，都跟著黨壩土司的執政與社會框架息息相關。可以說戲的展演與節日的編制，都是當時整個黨壩社會的縮影。

(一) 觀眾：土司家族、頭人與百姓

斯格忍堅的舉辦地點在土司官寨，雖然官寨目前已被燒毀，但村人仍知道官寨有四層，最下層是個大院子。舉辦活動時，土司、頭人等貴族皆坐於第二層往下觀望，表演者及觀眾都坐於一樓看表演，有明顯身份的區別。如下圖 16 顯示。

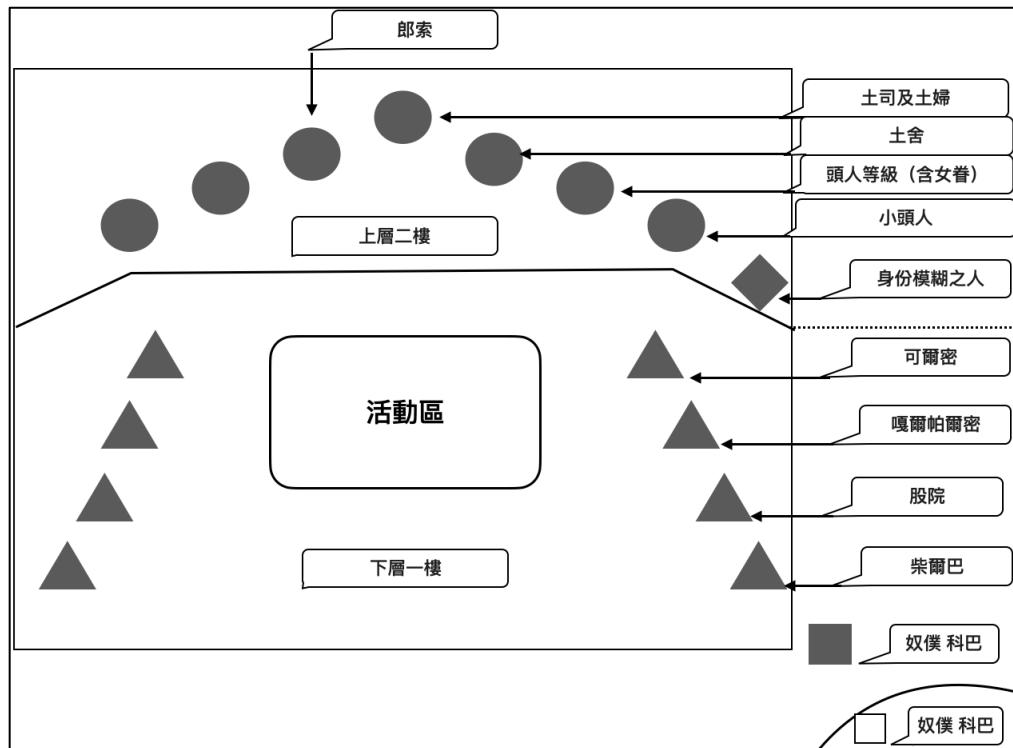


圖 16：斯格忍堅慶典的座位圖

圖 16 是在土司官寨舉行斯格忍堅的示意圖，上層為官寨二樓，下層是一樓的大院子。如圖所示，依照階序的高低，每個來參與的觀眾都有屬於自己身份的位置。首先第二層皆是貴族等級，土司、土婦以及直系的親人都是坐於二樓最中間、最高處。往下一階的右邊坐著是黨壩土舍，左邊坐著是郎索，其餘的喇嘛並不會特別參與這個活動，如果有，也是跟自己家屋的人同席。依序而下是大頭人或二頭人等級，女眷及孩子也陪同，再下一等是小頭人，小頭人往往是貴族與百姓之間的傳聲者，所以在公開場合中，位置也總是介於兩者之間。

第一層是百姓的聚集之地，但百姓之中也有依照等級來安置自己的位置，最靠近貴族的是一等百姓「可爾密」，依序下來是「嘎爾帕爾密」、「股院」、「柴爾巴」，越往外圍身份越低微。不過根據老人家的說法，可爾密跟嘎爾帕爾密等級的家屋因為婚姻網絡比較頻繁，彼此差異並不大，所以這兩等百姓也是會互相

找跟自己有婚姻、同胞關係比較親近的家屋聚在一起，其中只有可爾密等級的家屋有資格往第二層去晉見頭人土司，整個節日的展演安排也都是由他們來做安排。另外，這四等等級的百姓，是觀眾，也是最主要的表演者，唯有他們，才具備表演的資格。

除了位置之外，「酒」在慶典當中也是彰顯彼此社會階序的代表物。根據老人家的回憶，土司跟頭人們喝的是白酒，下面圍觀的百姓喝的是雜酒（也可說是黃酒/罇罇酒）。所謂的白酒，原料一般為玉米、小麥、青稞，其中以青稞量多，又稱為青稞酒。製作的方式是將原料放在大鍋上，蓋上毯製品，保持一定的溫度讓其發酵，再將發酵品加水放入罇中數月，之後再放置火塘上，以蒸餾法的方式慢慢滴出濃度純烈的白酒。雜酒亦稱黃酒，原料相同，也是以同樣的方式使原料發酵，只是放入罇中後，就不再進行蒸餾加工，而是在罇邊開著小洞，讓發酵的水慢慢流出來，再混以一般的水，便是雜酒，有時慶典時會直接在罇中插入吸管，讓等級較低者共飲，又稱之為罇罇酒。¹²²酒代表著慶典中不同的地位等級，等級越高，其酒越純濃，作工耗時複雜；等級越低，酒的釀製就相對簡單。另外，土司為了彰顯他的地位以及與民同樂的施捨，會準備一堆核桃，讓家人在節日期間往下丟核桃，對於底層的百姓而言，撿到核桃是參與節日的收穫。

圖中有三種人的身份最為特殊，分別是菱形的「身份模糊之人」、方型的「科巴」以及被迫永遠缺席的「囊巴」。所謂「身份模糊之人」是指他同時兼具貴族與百姓身份，二等百姓嘎爾帕爾密阿加朗家有一例即可說明，以下為阿加朗家的扁秋描述：

我的媽媽是隔壁村石戈壩頭人家的女子，嫁了我爸爸，我爸爸是朶南村阿加朗家的兒子，等級是嘎爾帕爾密，我媽媽算是下嫁了，在那時候是不可以的，但可能我媽媽堅持要嫁，我也不明白什麼原因。可是我記得在斯格忍堅時，因為我媽媽是頭人家的女子，但又嫁到百姓家，土司不知道怎麼給她安置位置，就在二樓那邊的樓梯邊給了她一個小位置，讓她坐在那裡看表演。¹²³

¹²² 酒的製作方式參閱張昌富，〈嘉絨藏族的酒文化〉，頁 64-67。

¹²³ 2018 年 07 月 03 日田野訪談紀錄。受訪者為阿加朗扁秋，馬爾康人大退休幹部。

所以在扁秋的記憶裡，他的母親參加斯格忍堅都是與大家隔離的狀態，而且連「酒」也需要特別準備，一半是白酒，一半雜酒，相混著喝顯示自己身份的雙重性。另一個特殊的人群是科巴，科巴是被允許參與斯格忍堅的，但在尕南村的科巴家屋訪談中，鮮少有人對斯格忍堅有在場印象。目前村上家屋名為「那頭」的家，以前是科巴等級，他們非常直言地告訴我：「因為家裡窮，沒有辦法法穿新衣服，所以不好意思參加」。可想而知他們是底層中的勞動者，填飽肚子都有困難，更別論有能力製作新衣服並且參與如此盛大的慶典，自然而然就被社會經濟隔絕於門外。最後一種「囊巴」，如圖中顯示，被隔絕於劇場之外。他們是最底層的人，沒有房子與土地，長年累月在頭人家做最下等的工作或者被隨意買賣，以當地人的說法，囊巴沒有資格出現在公眾場合，也因此被迫缺席參加斯格忍堅。

斯格忍堅的表演空間，事實上是鞏固與再生產社會階序不可忽視的存在。他將所有的等級都安置在同一個空間裡，用明確的位置來標示彼此之間的差異，就連被拒絕入場的囊巴，也代表著一種「缺席的存在」，如實地反映社會制度。同時也發現，無論是位置、酒、或是土司的施捨，社會掌權者與勞動方彼此的等級不僅在現實社會中不可撼動，透過節日，縱使是歡愉的慶典，都是不斷地強化這種由上而下的不對等關係。

另一方面，這個位階圖是一個理想型的呈現，必須先假設土司制度的家屋等級及婚姻移動都在社會結構的框架內。但事實上，從第二章的婚姻描述中即可知道在等級內婚的實施上，仍會有破壞原則的跨階序婚姻以及遊走於婚姻邊緣的非婚生關係，上述的阿加朗家便是一個清楚的呈現，然而也看到這個慶典如何透過模糊的位置及酒去矯正這種被破壞的階序。在本章的第三節中，將會更清楚說明以及透過其他的案例來重新審視黨壩土司制度下的社會結構，並且結合 Turner 的理論帶出斯格忍堅在整個社會運轉中所扮演的角色。

（二）表演者：戲師與百姓

在尕南村提起土司時期的藏戲，有兩個可爾密等級的家屋不得不造訪，一個名為是阿拉契布，另一個是若亞，這兩個家屋是「戲師」最主要的承襲處。此身份為一個差事，透過家屋來傳承，必須是家屋為可爾密等級的百姓才能擔任，同時戲師也是斯格忍堅藏戲、競技展演最主要的領頭人、教學者及活動安排方。追

溯到 1930 年前後，最被目前當地人所記憶的戲師是阿拉契布家的「阿松」以及若亞家的「嘎西頭」，前者主要教導藏戲的部分，後者是強化表演者的競技動作，各有分工，在百姓之中最得土司器重。

斯格忍堅開始前幾個月，兩位戲師會接到土司的命令，要求戲師安排今年度的節目，並且統合藏戲表演的活動以及表演者。而戲師本身已有不同家屋的演出名單，基本上每個家屋都有自己的必須傳承的角色，大抵有定數，戲師僅是根據重複的差役角色進行挑選，比方有三家會跳神牛，戲師則會選擇跳得較好的那家來演出。若碰上家屋中的男子離去，無人可跳或因為婚姻的流動沒有傳承下來，無法表演，戲師則會重新安排合適的人選，但此時在重選時，仍然擺脫不了家屋的等級制度，越上等的百姓，越能取得重要的角色。

安排角色之後，則由戲師開始召集表演者每日農暇時到官寨進行訓練，成為一個訓練有素的藏戲班。縱使家屋的傳承制讓多數的表演者都具備演出的能力，但是仍需要戲師協助加強身體反應、口令動作與整齊度。當地人總是說阿拉契布家那位擅長跳藏戲的阿松是一等一的人才，身材高大，長相標緻，往往是展演中最引人注目的一位；而若亞家的嘎西頭最令人印象深刻的是桌上競技，在桌上彈跳自如，所有的競技競賽，都由他來審視參與者及訓練。

跳藏戲的百姓們有三個主要限制，第一必須為男性，女性不得參與。再者是這些男性必須是可爾密、嘎爾帕爾密、股院、柴爾巴等百姓等級家屋的男子，頭人與科巴、囊巴皆不用參加。第三是家中若已有傳承和尚「跳神」的差役，也可以免去跳藏戲的勞動，再一次驗證第二章所談的，神聖與世俗的展演是由社會中不同群體支撐。這些被選中跳藏戲的家屋都有自身必須要承襲的角色，例如「神牛」，整個黨壩土司的管轄地，共有三個家屋必須會跳神牛，一個在石戈壩村、一個在劍北村，而尕南村是可爾密等級的「卡兒帕」家在傳承，再從當年度選出最好的表演者來負責。《獵人與猩猩》中萬惡的猩猩是由柴爾巴等級西窮家的角色，還有卦師是嘎爾帕爾密等級嘎布魯家的差役（現房子已毀）。¹²⁴其餘的角色表演的難度並不高，基本上由戲師衡量不同家屋中男子的體型與能力來分配。除了演員之外，還有樂師、面具師傅以及戲服的裁縫師都必須透過家屋來服差役，

¹²⁴ 2018 年 07 月 08 日田野訪談筆記，受訪者為阿拉契布家阿松戲師的孫子。

尕南村最主要的鼓、銅號分別是柴爾巴等級的「昔日姆」家及「莎士白」家的工作，據他們的說法，等級較低的家屋，在表演上也是位於舞台核心的外層。另外面具製作是嘎爾帕爾密等級的「契日果」家負責。

競技類的表演者基本上與藏戲的演員重複，表示跳藏戲的人同時需要學習桌上、刀、槍、棍棒等競技。但是參與者，並不需要透過家屋來傳定角色，多數都是由戲師依照表演者的身材、動作敏捷性以及能力來做挑選與訓練。此表演同時也是當地男性在土司與眾人面前展現強壯威武的最好時機點。

「戲師」跟「家屋傳承」是藏戲在當時社會的特色，雖然有必行的運作框架，但是配合著社會的運轉，也可見制度規範上的靈活性。土司制度將角色差事化，一個角色兩到三個家屋來管理，顯然透過家屋傳承是最好循序控制的一種方式，但是當地的婚姻結構會促使男性流動，父傳子或者舅傳姪，都並非萬無一失，因此由戲師來做統籌與調度，而戲師偏屬於人為的管理方式，也會讓制度產生鬆動狀況。著名的老藝師勒斗布·羅爾依（1918-2005）即是鮮明的例子，他早年失怙，家裡沒人跳藏戲，從小跟著母親在土司家裏幫傭，經常看到官寨訓練演員，偷偷模仿，當時戲師嘎西頭已經 70 多歲了，見他非常聰明有天份，正式收他為徒，除了讓他的家屋重新跳藏戲外，也破例讓身為嘎爾帕爾密等級的他具備當「戲師」的資格，因為戲師向來都是可爾密等級的家屋專利。

又如上文所說，面具的製作都是等級嘎爾帕爾密的「契日果」家負責。但他們當家的主人翁「讓波」是和尚，主要的差事是措卜記時跳神的安排，由於他擅長縫紉以及製作面具，所以委請他也一同製作藏戲的面具，破除了以和尚為差事的家屋不參與藏戲事務的慣例。這兩個例子是當地人最愛提的故事，因為羅爾依跟讓波都是早年令人敬重的人物，家屋的等級不高，但由於個人的聰明才智而取得土司的厚愛。也就是說，跳藏戲雖然被規範在等級分明的社會制度中，但展演還是牽涉到「人」自身的流動以及技藝上的表現，適度地突破規範，才有延續的彈性。

當地人能說出一齣一齣的戲碼與流程，卻談不上「戲」從何而來。大抵都說是外頭傳過來的，黨壩土司成立最晚，別的地方怎麼跳，就學著跳。唯有《老夫與少婦》一齣戲是黨壩獨創，由黨壩喇嘛郎索格茹所寫，郎索·格茹的年代已不可考，據說他根據當地的風俗民情編創了這齣戲，符合黨壩當時的社會概況。不過

並沒有任何早期有關劇情的文字記錄流傳下來，現所收藏的劇本都是 1980 年之後調查後的整編。不過當地都將編創者指向喇嘛，或許是喇嘛能掌握藏文，也或許如同前文所說，他們在他區寺廟學習喇嘛的過程中看到的藏戲，進而根據當地風俗改編，目前並沒有辦法考證。

(三) 演出程序：藏戲、競技與鍋庄

斯格忍堅的舉行約莫是 7 天的活動，每天中午過後開始，傍晚前結束。首先上演的是戲劇類，為整個慶典的主軸，依序有《當當我我》、《吉祥頌》、《老夫與少婦》、《獵人與猩猩》、《馴馬記》、《獅子舞》、《得佩斯》等戲齣，一天一齣戲，連演了 4、5 天之後，再轉向競技類表演。競技類通常都是累積在一天之內完成，由桌上競技、官刀與雙刀競技表演以及棍棒競技輪番上陣，展現當地男性的武力。最後一日最為精彩，先是跳起大小鍋庄，再來是大家引頸期盼的槍術競賽，輸贏皆成佳話。慶典的尾聲以九根土砲所引領的土炮舞作結，宣告斯格忍堅的落幕。表 3 為斯格忍堅的活動，皆是透過當地人的口述訪談，詳細描述每一日的展演內容，一同回溯與呈現當地人引以為傲的盛大慶典。

表 3：斯格忍堅的表演活動（戲名括號後為嘉絨稱呼）

日數	活動- 漢語名稱（嘉絨語）	備註
第 1 日	藏戲類- 當當我我/吉祥頌（木茸）	開場戲
第 2 日	藏戲類-老夫與少婦（亞別更理昔姆）	
第 3 日	藏戲類-獵人與猩猩（特了更）	
第 4 日	藏戲類-馴馬記/獅子舞（布拉這/生更）	不一定會演出
第 5 日	藏戲類-哈瑪舞（得佩斯）	
第 6 日	競技類-桌上競技/官刀與雙刀競技表演 /棍棒競技	
第 7 日	跳鍋庄/槍術競賽/土炮舞	

1. 第1日

當當我我

當土司、頭人已坐定位之後，百姓也聚集於一樓的院子中，便有一位戴著阿扎拉¹²⁵面具的小丑出場，拿個牛尾巴來掃地，意味著觀眾往後撤，表演舞台也隨之拉寬。阿扎拉跑的時候有鼓聲伴奏，節奏是「噹噹、噹噹噹、噹！噹！噹」，即興做出一些誇張的喜劇動作，吸引觀眾的注意，做完動作之後，直接下場。這是一個簡單的開場戲，具有清理場面的功能，表演者以動作來跟觀眾打招呼同時告訴觀眾，演出要開始了，請坐在自己的位置，欣賞演出，在此也劃出了完整的舞台空間，拉開表演的序幕。

吉祥頌（嘉絨語：木葺）

樂師先「銅號」聲一響，鼓、鑼、鈸下伴奏。兩個人戴著阿扎拉面具配合伴奏的節奏小跑動作出場。再又「號」聲一響。兩頭獅子以及一頭老虎出場，在場上一面走一面舞，轉一圈。此時「土炮三響」，兩個男子吹起噴吶，牧養老人牽著神牛，唱著放牧歌出場，牧歌的大意是告誡觀眾，神牛因水草豐渥而養得肥壯，脾氣暴躁，生人勿進，免得惹牠發狂。

神牛在場上轉一圈後與所有表演者面向土司。神牛站於中間，獅子、老虎及阿扎拉立於神牛的兩旁。此時，由小頭人家屋所扮演的祭司和右手舉著祭祀物品盒的男子出場，兩人站在所有的角色前面，面朝土司。祭司開始唸誦祭祠，祭頌天地各方神靈、土司和講述歷代土司的歷史。唸完之後，由專門的人放三聲土砲，此時舉著祭祀物品盒的男子舉著右手，高呼「哈爾甲洛，哈爾甲洛」，再把祭祀品內的麵粉先灑向天空，爾後向東南西北拋酒，同時唸誦天神護佑人畜興旺，幸福安康等詞。所有場上的人員，在鼓、鑼、鈸伴奏下，各自做自己的動作。阿扎拉先退場，再來是獅子和老虎。最後是神牛，神牛退場時，面朝土司禮角¹²⁶三次，踩著噴吶節奏退場。

¹²⁵ 阿扎拉的面具在嘉絨藏戲中代表小人物或小丑的角色，在跳神中也有阿扎拉，指童僧。當地也有老人家說阿扎拉代表遠方來的客人，不是本地人。

¹²⁶ 當時土司坐在高頭，禮角便是用牛角撞地上，表示跟土司敬禮。

吉祥頌的嘉絨語為木茸，在漢語中被視為「野牛」的意思，但並非是漢語體系中認知的野牛，他形象體大型猛，牛角粗大，據說這種動物現在見不到了，故找不到確切的漢語名稱，才用野牛代之。¹²⁷當地人認為野牛的稱呼不合適，故取名為吉祥頌，帶有吉祥祝賀之意，而牛的角色也以神牛來代稱。吉祥頌被認定為祈福戲劇，祝福土司、各方諸神以及土司所管轄的地域人民能夠吉祥豐收。神牛是戲的主角，代表是一種雄壯威武的形象，隨行的獅子與老虎屬於神牛旁邊的守護者，具有靈性，能夠淨化土地的邪靈，此齣戲同時也象徵人民對自然動物的想像與崇拜。

祭司的身份也是一份差事，在黨壩社會中是由小頭人羅爾蘇家擔任，而捧個禮品的出場者往往也是他們家的人。這是頭人等級與藏戲之間唯一的交集，也是擔任最重要的角色，代替整個慶典的參與者向神靈祈福，也祝賀土司受封榮耀。小頭人在社會排序中有其兼具頭人與百姓身份的雙重性，其在頭人的層級中最為下等，總被視為百姓的一環，然在百姓之中又列為最高等，是作為管理眾百姓的頭人窗口。因此在兩種身份交織下的小頭人，是被欽點為擔任祭司的不二人選。至今這份祭司所念誦的祭文仍在羅爾蘇家中保存著。

2. 第2日

老夫與少婦

一開場鼓、鑼、鉸先下伴奏。一位戴著老者面具的老人家（稱老夫）出場，到大樹下乘涼唸麻尼經。不久後，一位少婦出場，喊著「你們看見我老頭沒有？你們看見我老頭沒有？」。老夫東張西望地說：「好像我婆娘的聲音呢？不是夢吧？」。少婦看見老夫時說：「老頭子，我在找你，你走了後，我餵豬、擠奶、煮飯等事太多了，忙到現在才來找你吃飯啊！」

這時候壯漢出場，來找少婦說事情時，被老夫跟少婦的小孩看見了，這小孩後頭還揹著一個嬰兒，是壯漢與少婦生的娃娃。小孩見到他倆私會，馬上去找老夫說：「這個叔叔是夜晚媽媽身邊的人」。這時老夫責罵少婦，少婦聲淚俱下，說老夫年紀大了，什麼活都幹不了，自己一個人實在忙不過來，必須要壯漢幫忙，

¹²⁷ 多爾吉、曹春梅、劉波，《嘉絨藏區社會史研究》，頁 63。

老夫默默覺得慚愧，自己老了無法負擔一家的生計，讓少婦如此辛苦，於是老夫就轉怒為喜，歡迎這位壯年男子加入，一起勞動，大家手拉手跳起了歡樂的鍋庄後退場。

尕南村人特別強調這齣戲是黨壩的郎索根據黨壩的風俗所編的，只有黨壩地區才演這齣戲。其中少婦就是為了家庭的負擔以及愛情，才和同年紀的男性在一起，反映人民繁重勞動力以及純樸的民情，是一齣傳統的民間生活喜劇。從這齣戲的展演來看當時的社會，除了告知家屋勞力的負擔外，也突顯出女性在社會上的角色，必須依附著男性才能取得合適的社會分工，為了讓勞動可以順利進行，女性會依附非婚配之男性，在尕南村的早期家屋中多有此例。而透過戲劇的展演，清楚呈現如此處理社會分工的轉圜是可被接受的。

3. 第3日

獵人與猩猩

從前神山上有隻危害百姓的猩猩，導致大家都不敢上山砍柴，對生活的威脅極大。於是當地的壯漢們就與老卦師合作，卜個好日子上山捕捉作惡多端的猩猩。

鼓、鑼、鈸先下伴奏，猴子和猩猩出場。猴子逗弄著猩猩以及學狩獵的動作，而猩猩一方面嚇唬猴子，另一方面極力地往上跳躍且怒吼，展現自己象徵勇猛的生殖器。爾後戴著白毛鬍鬚，人像面具的老卦師出場，坐在台中間，獵人隨後出來，找到老卦師，請他預測。老卦師打完卦後便說：「今天你們的運氣好，到神山的峽谷打獵一定有收穫」。於是獵人們出發尋找獵物。幸運地把猩猩打死了。此時獵人又找上老卦師，向老卦師說，今天按你的方法捕捉到了猩猩，請你祭山神，也請你嚐嚐猩猩的肉。老卦師看見獵物時說：「哎呦好嚇人啊！頭又尖，眼又大，肩又寬，這是山神賜予你們的。現在我來祭祀山神曲¹²⁸，謝謝山神！」。祭祀儀式完畢後。由不戴面具，身穿白衣的小夥子出來跳棒棒舞，每人持著1米長的木棍，踩著鼓聲出場，先走慢步，後走斜步，最後變成小跑的方式快速動作，將木棍倒斜跳過，同時在地上前後敲打木棍各一次，便將獵物抬回退場。

¹²⁸ 山神曲現在的人不會唱了，只憑印象說是「啾啾啾啾」的聲音。

這齣劇目的主要內容是講述人類狩獵的故事。部落勇敢的獵首，按捕獵的傳統習俗，入山前請老卦師打卦，獵首率部落獵手們依據老卦師的指示，奔襲猩巢，一舉捕獲了萬惡的猩猩，從此部落人畜興旺平安。據說這是廣泛流傳於嘉絨地區的戲劇，展現嘉絨男子狩獵的英勇事蹟。

4. 第4日

馴馬記

兩個男子身穿彩衣，把馬頭道具掛在胸前，手拿彩帶在舞台旁等候。鼓、鑼、鈸一下伴奏後，兩位男生先做馴馬動作，邊走邊馴，配合鼓聲：咕咚拉、咕咚、咕咚拉、咕咚、咕咚拉、咕咚，在場上轉一圈。鼓聲一停，由兩女兩男在後面唱馴馬歌。歌詞大意是：壯美的小馬兒呦多勤勞；遠方的大白菜多為肥美呦，漢地的花生多脆香呦等，最長可以唱到五段。兩個男子隨歌聲的旋律，做騎馬的動作。最後鼓、鑼、鈸再一齊伴奏，男子跟著節奏在舞台上轉兩圈後退場。

這是一個藏漢交流的故事。很久以前有一戶人家，叫阿旺多吉，平時除了做農活外，大部分時間在漢地做小本生意。有一天，他所養的兩匹母馬同時生下了小母駒，體格強壯。阿旺多吉高興地盤算著，如果這兩匹小馬長大後，必定要好好的訓練，可到漢地做生意。於是這兩匹馬兒長到兩歲時，阿旺多吉便開始馴馬，三歲時就跟著阿旺多吉在漢地從事物資交易，經常換上大白菜和花生，同時也結交了很多漢地朋友。

這兩匹馬兒推動藏漢物資交流，加深藏漢情誼。當地根據這兩匹馬兒的事跡，由老戲師編創了馴馬記，歌頌這兩匹馬的勤勞。而馴馬記需要兩男兩女相互唱歌，這是藏戲唯一一齣有女性參與獻聲的戲劇，這如同當地的民歌一樣，頭人百姓男女都能琅琅上口，也不限於某個家屋的人傳唱，演出之前，戲師挑選歌聲好的男女來唱即可。

獅子舞

獅子是嘉絨藏族心目中象徵釋迦佛寶前的八個神獸，威震四方，故人們以舞獅來表示對佛的敬仰。演出時鼓聲先響起：咕、咚、啦、咕、咚、咕、咚、啦、咕、咚。再來是鑼、鈸聲：羌起、羌、羌起。

在鼓、鑼、钹一起伴奏之下，戴阿扎拉面具者手拿牛尾做逗樂的動作出場。隨後有個戴平頭面具者也重複動作出場。等「號」聲一響，這兩個戴面具者便跑到舞台旁牽著獅子出場，戴阿扎拉面具者在前，戴平頭面具者在後。獅子出場時必須邊走邊舞，戴面具者也要隨著節奏做各種動作。最後他們面向土司和觀眾敬三次禮後退場。

獅子舞並不算是嘉絨藏戲的範疇，也不限於某個時間點表演。據說這齣是從外面傳進來，只要有貴客蒞臨，都會獻上獅子舞，一年可以看上好幾次，也沒有特別嚴謹的表演規範。在斯格忍堅的慶典上，若是有充裕的時間，土司才會派人上演。至今這齣戲仍然不屬於當代嘉絨藏戲表演的劇目。

5. 第 5 日

得佩斯

得佩斯被認為是阿米格東所訓練的神兵表演。表演者至少 16 位，身穿節日武士盛裝，左手持弓，右手持刀。表演時只有碎鼓伴奏，主要是聽從隊首的口令指揮。當表演開始時，排在隊首的武將高喊節奏，眾人附和口令，依次出場，圍圈起舞，過程中不斷地變換隊形。在表演的形式上是模擬練兵動作，上身以身體為軸向左旋轉，並做踏、蹲、跳等動作形態，時而仿士兵射箭、砍殺的動作，動作形式較固定，最後必須齊聲高呼「哈爾甲洛」。

據說這齣戲最早產生在金川，當地第 25 代首領為了慶祝廣法寺的落成，依據民間傳說「阿米格東」的故事編創了戲劇《格東特青》在慶典大會上演出。¹²⁹而尕南村人認為《得佩斯》正是《格東特青》劇目中的一個小片段，相傳阿米格東在當地斬妖除魔之後，為了防止妖魔再度入侵，便在當地訓練了一批武士可以防衛，而這群《得斯佩》的武士被認為是阿米格東所訓練的，編成類似舞蹈形式的劇目演出。另外也有老人家認為這個劇目是傳述阿米格東率領士兵勝利歸來時的慶祝場面。

這齣戲被視為藏戲類的壓軸好戲，透過神兵們的大顯身手，連結了當地的民族英雄阿米格東。阿米格東對抗原始苯教，斬妖除魔的英雄典範，是當地人對於

¹²⁹ 同註 48。

歷史、口述神話的共同記憶。每年得佩斯的訓練也被極為看重，除了象徵阿米格東對嘉絨的眷顧，也代表著嘉絨男性英勇作戰的精神。同時也因此齣表演的歷史連結深遠，今已被納入省級的非物質文化遺產保存項目，並用安多藏語結合漢語改稱為《哈瑪舞》，是當代嘉絨的文化招牌之一。

6. 第 6 日

桌上競技

桌上競技是當地雜耍形式的一種表演。以方桌為道具，有鼓、鑼、鉸等樂器，表演由 10 個男性身穿白衣，佩戴各種彩帶，每個人在臉上五方塗點白面，在鼓、鑼、鉸的伴奏下一個一個出場。此時鼓、鑼、鉸伴奏聲是：根燈 當、曲爾！根燈、根燈、根燈 曲爾！（根燈 當是鼓聲。曲爾是鑼、鉸聲）。每位表演者出場時都踩著節奏，做拉頂、倒立、空翻、跨四角等各種技巧動作，最後每個表演者退場時都要做側翻動作退場。

官刀與雙刀競技

刀競技是當地重視的武術表演。第一場是以官刀為道具，表演者身穿紅色衣，在官刀上捆上彩帶，手拿官刀邊走邊舞，做各種武士的動作，最後在場上轉一小圈後退場。第二場手執雙刀，身穿白色衣，腰上繫彩帶，出場時先將雙刀立起舉過頭頂，刀尖朝天交替舞動，同時邊走邊舞，前後、左右做各種舞刀動作後退場。

棍棒競技（又稱棒棒舞）

棒棒舞在獵人與猩猩一齣戲中已經表演過，基本上就是每人持著 1 米長的木棍，踩著鼓聲出場，先走慢步，後走斜步，最後以小跑的動作快速移動，先將木棍倒斜跳過，同時以木棍在地上前後敲各一次，反覆動作直到鼓聲漸弱退場。

這些競技項目的時間較短，多濃縮為一天展現，不像戲劇類的每一齣戲可以搬演一整個下午。競技的表演展現黨壩轄地的武力，也是土司非常重視的節目。黨壩爾南村在當時地處交通要道，也是馬幫的交匯之地，乾隆打金川的各種武器運送都曾路過爾南。因此黨壩土司雖然地小，但極為重視兵力的訓練，透過每一種競技表演，彰顯地域的邊防能耐。

7. 第7日

跳鍋庄

斯格忍堅慶典上的鍋庄表演，有大小之分。大鍋庄是由有身份地位的百姓為土司祈福祝壽的舞蹈，男女雙方各自牽成一條線，相互對歌繞圈，最後圍成一個大圓圈，過程莊嚴隆重，只要經過土司前面，就會稍稍地低下頭來像土司敬禮。而跳完大鍋庄之後，便會各自圍成以親屬範疇為主的小圈圈，跳起小鍋庄，頭人們也會自成一圈跳鍋庄同歡。跳小鍋庄是最放鬆的，尤其是頭人及土司家的女性，看了整整六天的表演，終於可以站起來跳舞，並且準備迎接重頭戲：槍術競賽。

槍術競賽

槍術競賽是斯格忍堅最引人期盼的表演活動。表演者需要槍術靈活，且年齡在18歲以上者才准予參加，由戲師針對不同家屋的男子條件來做嚴格的挑選。。

表演者以火銃槍為道具，在鼓、鑼、鈸伴奏下，一個一個出場，先用誇張的表現形式展示動作，表演完畢後，準備進行槍術射擊。此時在圓壘邊會安排一人專滾圓根靶子，由此人滾動圓根靶後才能射擊，打中圓根靶者賜予一碗白酒；打到圓根邊者獲得雜酒；未打中圓根靶僅能領取冷水。有趣的是，獲得獎項時，負責活動的人便會大聲詢問表演者的家名，成績越好，現場的掌聲越多，鼓、鑼、鈸聲祝賀退場，而得冷水者，則在觀眾笑聲中退場。

槍術競賽中所有觀眾們不僅盼望自己家屋的孩子可以獲得白酒，也準備嘲笑那些得冷水的青年朋友。從目前的訪談來看，頭人以及土司後代在談及慶典活動時，對於藏戲總是覺得千篇一律，看久了就顯得無趣，但是提到槍術競賽時，不免興奮地談及白酒與冷水的對比，或許在一個年復一年的節日中，無法猜想的意外與結果更值得人印象深刻。

土炮舞

槍術競賽結束之後，來自鄉村格爾威專門放土炮的家屋便開始點起九根土炮，每根長短不同，聲音交替起落。點完之後，由他們跳起土炮舞，跳的人都是男性，圍著土炮繞圈，與鍋庄中男女互跳的形式有所差異。土炮舞被當作閉幕儀式，宣

告節日結束。據說土炮舞當時都是由土舍所管轄的格爾威寨負責演出與傳承，目前已失傳。

（四）分析：政治劇場的隱喻

7天的斯格忍堅慶典在土炮舞中閉幕了。從參與的規範、位置的排列、酒的分野、藏戲及競技的展演，都可以呈現斯格忍堅作為一個政治社會劇場的特色。這個劇場有兩個層面的意義可以深入探討，首先透過藏戲的展演，可以回應 Turner 對於中介性的討論。Turner 認為中介在整個儀式展演中最主要的特徵是地位的翻轉，最下層的人會變成最上層的，以致結構的逆行，就如同部落社會裡頭就職前人人喊打的酋長一般。而在藏戲的表演中，神牛是最受重視的主角，在家屋傳承的安排上也最為謹慎，從牧歌的唱詞來看，牧養老人出場時便警告現場的觀眾，他的牛脾氣很暴躁，會發狂的，可見扮演著應該展現的是狂放具有傷害性的模樣，令人懼而遠之。而老虎及獅子是威震四方的神獸，猩猩更是山林間萬惡的代表，強調的生殖器與怒吼都在表達盤據山林的挑釁與霸道。這些動物的表演，都有一個基本的特質，就是具備自然界神靈的力量，這種力量是人類與自然環境相處之下所認知的，透過戲劇來呈現。而這些動物的扮演者都是當地底層的百姓，對照著二樓高高在上的土司頭人，他們被迫整整 7 天坐在高位，看著那些超越自己能力的神靈極盡地彰顯威力。表面上，這仍然是一個上下等級明確的空間結構，但在戲劇展演的隱喻中，百姓所扮演的萬物力量已經翻轉了彼此的地位，他們可以盡情地狂放，或者表現出萬惡不受控的姿態，凌駕於土司的權威之上，翻轉彼此的地位。正如 Turner 所強調的，在虛擬的時空中，充斥著交融的精神，達到社會結構的逆行。

從黨壩嘉絨藏戲展演的戲劇隱喻，可以看到 Turner 所描述的儀式性中介狀態，結構的反轉實則是完成了結構的再生產。也表示說，Turner 提出中介性與類中介性兩種概念分別描述社會中不同的展演形式。儀式的中介性強化社會結構，而非儀式的類中介性隱含社會批判或顛覆。但回到嘉絨藏戲的展演裡，戲劇也具有完成社會結構再生產的事實，是對 Turner 理論極好的回應。

另一個層面的意義是整個慶典劇場上結構性的佈置。在前文中我花了許多篇幅描述整個黨壩土司制度下的社會階序，同時透過劇場的位置圖來反映結構的縮

影，什麼家屋等級的人該坐在什麼樣的位置，喝著什麼樣的酒，都在結構運行的框架內。但事實上，這個社會結構是一個理想型，在婚姻的移動中，我們已知等級內婚之外，尚還有跨等級婚姻以及非婚生的關係，表示這個社會結構並非是一成不變，可見這個劇場的位置圖或者整個空間的流動必定也會看到結構鬆動之處。下文我將透過當地老人家的記憶回溯，來釐清斯格忍堅慶典的佈置如何回應結構與反結構的運行。

在行文前，必須先說明一下，會有這一段落的書寫，是在訪談的過程中，發現他們所描述的斯格忍堅位置圖雖然多數相同，但是總會有一兩個例外，產生彼此記憶衝突的現象。仔細求證之下，即會發現衝突源自於家屋等級的差異性以及家屋在運轉中的「破例」現象，導致他們產生不同的記憶，影響其對於慶典背後規則認定的差異。而這個差異性正好構成談論社會結構鬆動的切入點，分析劇場的空間如何反應社會結構的逆行。

三、 記憶衝突下的斯格忍堅

在訪談以及整理訪談稿的過程中，我並非一開始就順利地重塑了斯格忍堅始末，而是時不時歷經一些失落、重寫、轉移方向等過程，因為總有些受訪者會蹦出幾句如「我們百姓沒按照位置排的，大家隨便坐」、「科巴怎麼就不能跳藏戲了，肯定能跳」等話來推翻我以為已經完成的慶典構圖，衝擊認知中社會階序相應於慶典的位置。本小節試著介紹這些訪談者，分析衝突點背後的家屋脈絡，最後驗證斯格忍堅劇場與社會結構的矛盾、整合以及呈現社會運轉的核心力量。

(一) 訪談者介紹

下圖 17 所標示的是協助我回溯斯格忍堅劇場受訪者，其中有貴族代表的土司、大頭人、小頭人等後代，也有早期為百姓等級的可爾密、嘎爾帕爾密、柴爾巴及科巴家屋的子女。我先個別紀錄他們對斯格忍堅最直接的反應，以及我所觀察到的現象，偶爾輕巧的一句話，盡顯他們在其階序視角下的感受，也能在文中立體化他們的身份位置。

等級	受訪早期家屋名	受訪者（出生年）
貴族	土司	勒德官寨 任仟若爾瑪（1941）
	大頭人	嘎布魯 三郎恩波（1938）
	小頭人	羅爾蘇 三郎龍珍（1940）
百姓	可爾密	阿拉契布 甲更頭（1940）
	嘎爾帕 爾密	阿加朗 扁秋（1947）
	柴爾巴	契日果 鄧果洛（1940）
	科巴	莎士白 阿泰（1941）
奴僕	那頭	三郎石旦增（1949）

圖 17：受訪者在 1954 年以前的家屋與階序。

註：虛線者代表個人或家屋身份轉移，其中阿加朗家扁秋的母親是從小頭人家屋嫁來的，身份從頭人降轉為百姓，又契日果一家，原生為科巴，後受土司器重，從科巴升上柴爾巴，最後又升為嘎爾帕爾密，家屋身份轉移。

「斯格忍堅很無聊」末代土司的獨生女兒任仟若爾瑪這樣說。1941 年出生的她，從小在官寨裡頭跟著喇嘛學習藏文經典，每年被迫出席斯格忍堅，對於不斷展演的藏戲，只覺得無趣。

「我不懂藏戲，我們只能坐在上面看」三郎恩波，二大頭人之女與土司所生，也是任仟若爾瑪同父異母的哥哥。因有土司的「根根」，從小養在官寨學習藏文，習慣斯格忍堅的位置身份，乖乖往下看是他作為一個盡責觀眾的責任。

大頭人嘎布魯家的兒子三郎龍珍說「斯格忍堅沒什麼好玩的，就是看藏戲」。不能跳藏戲，不能學藏戲，斯格忍堅是他當時唯一能接觸藏戲的時間點。家中老舊的錄音機，存放著藏戲演出的音樂，是 80 歲的三郎龍珍，引以為傲的珍藏。

「斯格忍堅時，我都在官寨偷學藏戲」。眼前黝黑嚴肅的臉龐突然搭配一抹意外的笑容。小頭人羅爾蘇家的石旦增，不具備學習藏戲的資格，但現在已經是尕南

村藏戲的資深藝師，對於自己小時候「偷學藏戲」的過程總是露出淺淺微笑，那樣的記憶使原本緊繃的他開始侃侃而談。

「頭人跟科巴是不跳藏戲的」阿拉契布家出了一位鼎鼎有名的藝師阿松，是 1910 年代左右最被土司看中的藏戲人才。他的孫子甲更頭現已 80 歲，每次談起他的爺爺，總是十分的驕傲，隨著爺爺的記憶，對藏戲劇目與角色瞭若指掌，認定跳藏戲是百姓的事，跟頭人與科巴沒有關係。

「我的母親都坐在夾層邊，喝不同的酒」阿加朗家 73 歲的扁秋，是尕南村的知識份子，曾經擔任馬爾康人大副主任，對於參加斯格忍堅沒有太大的印象，多數是由母親口中得知。他的母親是小頭人的女兒，下嫁給百姓，跨等級結婚，具有貴族與百姓的雙重身份，在當時社會上實屬特例，因此在斯格忍堅上，有母親獨立的位置與交雜的酒。

「坐哪都可以，隨便坐，科巴也能跳藏戲」契日果家 80 歲的鄧果洛，語出驚人，打破了所有被建立的規定。他的父親「讓波」和尚，天資聰穎，一路從科巴家屋，升到了嘎爾帕爾密，跨越了兩個等級，是尕南社會中最常被提及的大人物。父親傳奇的事蹟，也讓鄧果洛的童年遊走在不同的家屋中，就如同在斯格忍堅一樣，坐哪都是一樣的。

「我們都在外層，跳不重要的角色」莎士白家的阿泰，今年 79 歲，清楚知道自己家是身份較低的柴爾巴，負責挑材的差事。土司的一聲令下，就必須前往外地挑柴回來，動輒數個月。記憶中節日的位置、藏戲角色就如同他們差役一樣，都處於所在地域的邊緣。

「我們科巴最下等，哪能參加這些」。那頭家的三郎石旦增，今年 71 歲，沒有斯格忍堅的記憶，父母親也說的不多，都是聽外頭的人討論。他常常笑著說他們負責給土司挑糞，整天弄得髒兮兮的，怎麼好意思參加斯格忍堅，藏戲也不是他們的活兒。

上述九個受訪者，多數走過兩個世代，參與了數場的斯格忍堅，他們對於斯格忍堅以及跳藏戲的記憶都帶著自己個別的家屋與等級視角。有趣的是，同一個

地域，同一場斯格忍堅，他們的個別描述出現了明確的衝突點，也凸顯出不同階序的人在社會、在展演中所扮演的角色差異性。

(二) 衝突點

以契日果家的鄧果洛為中心，透過他的描述「**坐哪都可以，隨便坐，科巴也能跳藏戲**」，我們清楚找到兩個衝突點，第一是位置衝突，到底是否清楚的等級規範，抑或是隨意坐？第二是科巴能不能跳藏戲，具不具備跳藏戲的資格？

1. 位置衝突

「科巴怎麼就不能參加呢？肯定可以的。土司頭人們坐在高處，百姓在下面的院子，大家隨便坐的。」契日果家的鄧果洛嚴謹地對我說。在他的認知中，他的科巴親戚跟他一同參與過斯格忍堅，並且在舉辦慶典的官寨裡，屬於嘎爾帕爾密等級家屋的他與這些科巴的親戚並沒有位置上的區別。

鄧果洛的記憶述說讓上文的位置圖有個明顯的缺口。在大部分人的回憶中，斯格忍堅的展演劇場，是一個鮮明的位置標誌圖，透過一個階梯，隔絕了貴族與百姓。一樓的百姓們依循著可爾密、嘎爾帕爾密、股院、柴爾巴等等級延伸，前者離土司最近，掌握著節日的展演安排，後者在官寨的最外層，也是被邊緣化的位置。但是鄧果洛的記憶打亂了百姓的位階排序，他當時的家屋應該是嘎爾帕爾密等級，處於中間的位置，但是透過他的描述，發現這樣的分序可能並不存在。

但是莎士白家的阿泰以及阿加朗家的扁秋就否認了分序「不存在」的說法。阿泰的家屋是柴爾巴等級，他們固定參加斯格忍堅，也一同參與藏戲中銅號的吹奏，但無論是擔任或是表演者，皆是處於整個劇場、舞台空間的外層。扁秋的家庭就更有意思，在圖 17 中可以看到他的母親（阿加朗家屋）在兩個階序中流動，具備兩種身份的雙重性。也因此，他的母親被安置在樓層間一個模糊的位置，喝著白酒與雜酒交匯的酒，顯現出其身份的特殊性。

上述而論，同樣一場斯格忍堅，出現了兩種記憶。從科巴升到嘎爾帕爾密等級的契日果家鄧果洛否認了慶典的位階排序，認為他與他科巴的親戚並沒有被區隔。而另一方是嘎爾帕爾密等級的阿加朗家的扁秋以及莎士白家的恩波強調位置階序的存在性，前者的認知源自於其母親在節日中特殊的位置安排，後者是記憶

其父親參與節日及藏戲演出的角色。這兩方彼此之間，在「位置」的認知上，已產生了衝突性，挑戰了前文所建構的劇場位置圖。但事實上，按照當地多數人的說法，這個衝突也可以輕易被忽略，因為階序的存在是斯格忍堅共有的記憶，所有位置、角色的安排都跟家屋等級緊密連結。然而特別去解釋這些衝突與個例，更能貼近黨壩社會結構運轉的真實。

2. 科巴能跳藏戲嗎？

科巴跟頭人不能跳藏戲，記錄於 2017-2018 年的田野筆記，當時是由阿拉契布家的甲更頭與那頭家的三郎石旦增分別跟我描述。甲更頭現已 80 歲，他的爺爺阿松，是 1910 年左右黨壩最有才能的戲師，負責安排斯格忍堅的藏戲表演以及最重要的角色調度，他依稀記得當時重要的角色固定由哪幾家來傳承，其餘不重要的角色多是爺爺來協助安排，跳最多的家屋便是百姓中最高等的可爾密與嘎爾帕爾密，柴爾巴的家屋也有，但角色多是以群體為主。此外科巴不被允許跳藏戲的，頭人以上的家屋，更不需要學藏戲。呼應他的是那頭家的三郎石旦增，這家早期的等級是科巴，女主人也是從另一個科巴的家屋中婚入，這兩家早期都沒有人跳藏戲，他們很清楚的表態說：「我們是科巴，我們不能跳藏戲」。對他們而言，跳藏戲是百姓的差活，不存在於他們的世界。

2019 年的夏天，我帶著前兩年的筆記回訪，鄧果洛嚴正地反駁我科巴不能跳藏戲的限制。原因是他的科巴親戚，都可以參與跳神這種神聖的工作，並不會因為科巴的身份關係而限制藏戲活動，只是大家領的差事不一樣，並不是因為階序的關係而禁止他們跳藏戲。鄧果洛的這番話與上述的調查產生了衝突，但這個衝突很快就能化解，因為再透過當地的家屋訪談，除了那頭家，其餘早期的科巴家庭確實不參與藏戲的活動，不參與的原因，並不是差事的差異，而是一開始他們就被排除在參與藏戲的名單內。

上述兩個衝突都是輕易可以透過調查被解套，不管跳藏戲的資格，亦或是位置的排序，在斯格忍堅劇場中，都成立著一套與社會結構相結合的邏輯。但衝突確實存在，並且與家屋的運作密不可分，因此分析衝突背後的脈絡與合理性，更能連結斯格忍堅與社會結構的互動關係，

(三) 分析衝突

斯格忍堅劇場引起的記憶衝突是社會結構鬆動下的反射。在第二章時已說明黨壩社會有個等級內婚的理想型社會結構，但同時也會產生破壞結構的跨等級婚姻以及模糊等級界限的非婚生關係。在找到衝突點時，發現衝突立場最對立的阿加朗以及契日果兩個家屋，即是早期跨等級婚姻的例子。就表示說，跨等級婚姻不僅造成社會結構鬆動，透過斯格忍堅的劇場空間亦能反映結構鬆動下的衝突性。因此，下文從這兩個家屋背後的故事來梳理衝突存在的起因，藉此衝突的存在分析斯格忍堅如何挑起社會結構的隙縫，呈現劇場中反結構的隱喻。

特殊性的鞏固-阿加朗家的若爾瑪

阿加朗家屋在黨壩尕南屬於嘎爾帕爾密等級，家中歷代的差事為和尚，主要協助宗教事務，如跳神誦經。前文已針對其家屋做了詳細的描述，在此不再復述。簡而言之，若爾瑪以石戈壩家小頭人女子的身份婚入百姓阿加朗家屋，共持有阿加朗固定的份地以及必須執行的差役。但是在斯格忍堅上，若爾瑪又成了一個模糊且特殊性的存在。依照社會的常規而言，她應該是依照著阿加朗的等級來安排，卻為了維持她原生的頭人關係，將她安置在階梯旁的小閣樓處，並且給予她一半的白酒，一半的雜酒，彰顯其身份遊走於貴族及百姓之間的特殊性。

這種身份的特殊性，讓扁秋的記憶裡對位置安排印象深刻，所以他特別強調展演中等級排序的存在。從另一個角度切入來看，若爾瑪的位置具有雙重性，但實際上所強調的是，在已違反階序的既定社會事實下，仍必須在節日劇場的位置上正名，彰顯她具有頭人「根根」的事實，給予特殊的存在。這種特殊性的存在實際上是斯格忍堅強化社會階序的一劑，再一次鞏固她出身於頭人家屋的等級，表明貴族身份的不容忽視，也顯示出違反階序的婚姻在整個展演劇場的特殊與不相容。進一步來說，是透過特殊的、不相容的存在，隱喻與再複製階序的重要性。

模糊家屋的界線-契日果

如圖 17 所表示，契日果家從科巴升上了柴爾巴，再從柴爾巴轉到了嘎爾帕爾密等級，一家子連跨了兩個階級，這在階序嚴謹的黨壩社會是不被允許的，而契日果家有如此的「特例」對待，都要歸功於他的大家長：契日果・讓波。

讓波出生在家屋名為摩洛芭的科巴家庭，家中有四個兄弟姊妹。讓波的身份是和尚，也是家裡頭最具才能的小孩，無論是畫唐卡、做面具、裁縫、跳神都極富天賦，甚至村上的人們都謠傳他並非摩洛芭的孩子，而是他的母親與某個喇嘛所生，才會如此出眾，與他的兄弟姐妹差異甚大。很快成為風雲人物的他，深獲當時土司的賞識，同意他跨越階序與嘎爾帕爾密等級的薩里布家中女子成婚，還允許他另立門戶，在薩里布後面的一間房子成家。成家之初，先以柴爾巴等級來定位，領取該家屋的份地與差役。後來因為薩里布的一門親戚絕嗣，無人認領差事，在土司澤朗哈斯基以及白灣、雅迪布等頭人的決議之下，將讓波的家屋升級為嘎爾帕爾密，繼承這門親戚所有的財產，並且將其房名也更改為契日果。據說讓波的能力出眾，善於主持措卜記活動，土司原本要升他為可爾密，但又考量其原生身份是科巴，等級跨越過大，不能服眾，故僅賜予他嘎爾帕爾密等級。雖然僅是嘎爾帕爾密，但是他在百姓之中的地位，也是有如同可爾密等級一般的權力。

我的受訪者鄧果洛，今年 80 歲，是讓波的兒子。在他的記憶中，斯格忍堅裡頭只有土司跟頭人必須坐在上頭，而底下百姓並沒有按照階序來坐的，往往都是自己找親戚坐一塊。另外，他認為科巴也可以跳藏戲，因為他的科巴表兄弟都能參加跳神，絕對是可以跳藏戲的。一個位置安排，一個藏戲限制，鄧果洛的表述都與大部分的受訪者相衝突。若是回到他的家屋脈絡來看，他的衝突解釋並不困難。

「小時候經常在媽媽家中（嘎爾帕爾密）住，偶爾也會到爸爸的家中（科巴）住。」在鄧果洛的記憶中，他有一群嘎爾帕爾密等級的親戚，同時也有一群科巴身份的叔叔、阿姨以及兄弟姐妹，他跟著父母親輪流居住，與雙方的關係十分親近。也就是說雖然他自身的家屋等級在社會排列中極為明確，但事實上遊走於不同等級的界線，維繫著違反階序制度的親屬關係，以至於在斯格忍堅的展演現場，位階的排序並非是他們家的記憶所在，是否按照位置坐好，對於從小在不同等級家庭住宿的鄧果洛而言，應是無界線。再者，他的科巴親戚透過他父親的關係，生活條件自然比一般的科巴較好，相對有能力參與斯格忍堅的活動。最後，科巴能不能跳藏戲，鄧果洛應是受限於當時和尚家屋得以免除學習藏戲差事的明令，他的科巴兄弟都是以和尚為職責，專以跳神而非藏戲，因此在他的記憶中只有和尚不用跳藏戲，而不是科巴不能跳藏戲。

契日果家在黨壩社會是個特例，在斯格忍堅更是一個模糊的存在，透過一次一次的展演，強調的不是階序的穩定，而是複製這個家屋模糊的界線。同時這個例子傳達一種隱喻，這個等級嚴謹的社會結構並非我們認知中的毫無破綻，一層一層如法炮製地被刻印，而是會產生一些缺口，在劇場中顯示。

進一步思考，整個社會制度下有大量非婚生的關係，這些關係只是缺乏婚姻的證明，但彼此的關係在社會仍是公開的。如此一來，鄧果洛可以去尋找他不同等級的親戚，那些非婚生的孩子也會去找不同等級的父親/母親，或者長輩來看晚輩。顯然這些都是極有可能在整個劇場之間發生的事，所以對應當地人以社會等級所建構出來的劇場圖，事實上是應該是彼此相互流動且模糊的。

Turner 定義的交融精神，是打破原有的社會規範，讓角色彼此之間無障礙的交流。斯格忍堅所呈現的劇場空間，更是讓我們看到一種結構之外交融的過程。從整個黨壩的社會制度來看，家屋代表著等級身份，每個人都在家屋裡頭恪守自己的位置，同時也將這一套社會結構放置在土司所舉辦的政治慶典中。但是我們卻發現在這個慶典的空間中，不按照等級內婚運行的家屋，在劇場中的位置是特殊、模糊且可以流動的，表示不同等級之間實際上是可以無障礙的交流，正是可呼應 Turner 談的交融精神。也就是說，慶典空間內的社會結構是原有社會結構的中介狀態，挑起原結構的鬆動之處，最後透過慶典的舉行重新被整合到社會結構中。

（四）社會結構的核心力量

斯格忍堅的組織核心來自於百姓的參與執行，對照整個社會階序結構，百姓亦是支撐制度運轉的力量。上述的受訪者，在訪談的過程中，除了呈現記憶中對於某些制度的衝突之外，也提及了自身對於斯格忍堅的感受，發現同一個時空環境卻呈現不同的視角差異。這樣的差異性映照出社會結構的核心力量，並非全然掌握在土司等貴族手中，而是透過百姓的參與支撐。本小段著重於此論點，個別論述貴族及百姓兩大階序談及斯格忍堅的參與經驗。

「斯格忍堅很無聊」土司女兒任仟若爾瑪最能明確表達出自己的想法。不喜歡看藏戲，也不懂藏戲的她，對於提及的斯格忍堅相對無興趣。而他的哥哥三郎恩波，則是說他們坐在樓上看，只能看而已，什麼事情也不能做。這兩個土司的

小孩，對於整個節日的排程或者跳藏戲都不感興趣，反倒連續好幾天被強迫坐了一整個下午，不能隨意走動而記憶深刻。大頭人嘎布魯家的孩子三郎龍珍表示自己是個愛玩的小孩，雖然他也是被迫坐著的觀眾，但他喜歡看藏戲，但不能學，只能跟著藏戲「得佩斯」演出的節奏哼哼唱唱。小頭人羅爾蘇家的石旦增是頭人中最熱衷於跳藏戲的人，即便礙於身份不能跳藏戲，但他總是在節日舉行前，經常跑到官寨偷看藏戲訓練，回家自己練習。真正演出時，他便在一旁觀看，認真記下動作。斯格忍堅的展演，是他偷偷學藏戲身段的最好場域。

百姓中最高等的可爾密、嘎爾帕爾密等家屋的人大概是參與人數最多的。扁秋與鄧果洛都曾表述他們小時候渴望參加慶典的心境，努力把早上的工作完成了，就是等著下午到官寨去，圍著大圈跟自己的兄弟姐妹一起玩，還能看到男性長輩表演藏戲。最重要的是，只有在斯格忍堅時，才有機會到官寨去，甚至看到土司以及這麼多大人物，是很印象深刻的活動體驗。最低等的柴爾巴，顯然對於斯格忍堅的記憶較模糊，討論的熱度亦不強烈。如莎士自家的阿泰說他們位置總是在官寨的最外圍。另外多數的科巴沒有參與的經驗，這樣的節日對於低層的勞動者而言，記憶都是耳聞的。

依照他們的感受，如下圖 18 繪製不同等級參與斯格忍堅的狀態。下層的科巴與囊巴都是被強制或半強制不參與整個慶典的活動。土司、頭人是觀賞者，被迫整整七天坐在二樓觀賞百姓們的系列展演。而最主要執行的核心是落於社會階序的中段，其中又以可爾密及嘎爾帕爾密最積極參與，他們參與、執行及表演，整個斯格忍堅慶典的掌聲與成敗都掌握在他們的行動中。對照他們的記憶而言，等級越高越覺得節日與活動的百無聊賴，而中間等級的，則是視之為重要的活動，熱情等待與執行。值得注意的是，這是對於屬於孩子的記憶，他們基本上並不屬於活動的執行者，他們的記憶是來自於對家屋長輩的活動，在百姓家屋中，對於節日、藏戲表演的熱衷，連帶影響小孩對於斯格忍堅的期待。而土司家族是節日的觀賞者與被慶賀者，參與意義展現於背後隱性的權威鞏固，作為土司的子女自然無法在節日中直接獲得同歡的熱情。

從這個區隔中可以看出，斯格忍堅的存在不僅是宣示土司正統性，更是這群核心力量維繫社會連結的表演舞台，百姓們其實才是整個節日劇場中最主要的中流砥柱。這也意味著這群中間階序的百姓們，雖然是被統治者，但在整個土司的制度下，透過等級、差役、表演，扮演著支撐社會核心的力量。

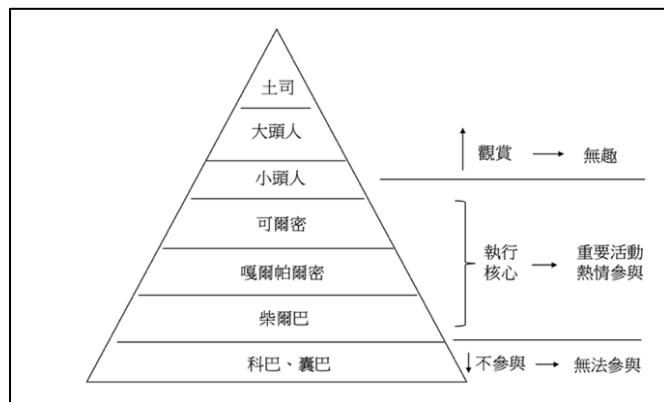


圖 18：不同等級者參與斯格忍堅的狀態

四、小結

斯格忍堅慶典呈現了黨壩土司時期社會的縮影。從外層來看，慶典的舉行承接中原王朝的封令，象徵著土司掌管當地的正統性。而往內層梳理，清楚而明確地看到了一個小型社會的再現，每一個家屋的等級排序在展演中顯而易見。參加的強制性及非強制性、劇場位置的安排、藏戲演出的差事分派、展演角色的派定，都與家屋等級密不可分。也因此，一年一度斯格忍堅的展演，是透過一連串的劇場展現與戲劇表演來鞏固既有的社會階序，並且完成了社會結構再生產的事實。

Turner 認為早期社會的儀式儀式具有強制性的特質，作為解決社會衝突。在儀式的過程中，產生中介現象，充斥著「交融」的精神，為社會反結構的運行。當反結構狀態到最頂峰之時，便又回到結構之中，完成了一套循環。¹³⁰Turner 強調儀式與社會間的關係，藉由儀式解決社會衝突的力量，完成了社會結構的再生產。後來 Turner 在處理非儀式展演時，提出了類中介概念，認為在晚期工業發展的社會，非儀式展演代表著非強制性的集體性及個人行為，展演的背後是對社會的批判或顛覆。從早期社會的儀式到工業社會的非儀式展演，隱含著 Turner 連結社會與展演的對應，是一條線性的變遷過程。

¹³⁰ Turner, Victor, "The Ritual Process: Structure and Anti-Structure." pp.125-130.

而嘉絨黨壩斯格忍堅是一個政治慶典劇場，嘉絨藏戲是其中戲劇性的表演，透過表演者在劇場中展現神牛的暴躁易狂、老虎獅子的神勇、猩猩的勇猛霸道等來自自然環境中神靈的力量，凌駕於高高在上的土司政治力量。這種力量反轉的隱喻，事實上正是意味著貴族與百姓彼此的地位翻轉，呈現社會結構逆行的現象。又整個慶典的空間，被認知為社會結構的縮影，試圖複製了一幅等級有序的劇場位置圖。卻又透過當地人回溯的記憶衝突，發現這個空間是具有流動性的，極大的原因來自於非等級內婚的婚姻移動，表示原社會結構的鬆動之處，在劇場之中被挑起，打破劇場中等級排序的理想結構，呈現著無障礙交流的交融狀態。

無論是戲劇的隱喻抑或是劇場的空間，都能清楚看到斯格忍堅慶典的舉行具有中介狀態的過程，且在這過程中，共同完成了一套當地社會結構的鞏固與循環。黨壩的例子告訴我們，並非只有儀式具備結構再生產的功能，在非工業社會的戲劇展演中，也能與社會關係緊密連結，具備強化社會結構，推動社會運行的功能。更進一步說，中介與類中介的展演現象，應放在不同的社會互動來談連結關係，而非是以時間排序的社會變遷作為切割點。

最後透過斯格忍堅的重塑，彷彿呈現一個動靜分明的畫面。作為觀賞者的土司頭人們，在節日中呈現是一種靜態，一種在位者的象徵。而中間等級的百姓們，他們是整個節日最主要的執行者，也是最核心的中流砥柱，依據他們的口述，從挑選表演者、排練、表演，都很能夠傳達鮮明的動態形象。如此鮮明的一靜一動，表示斯格忍堅的推動力，其實是掌握在後者手中。而這群百姓是由不同家屋所組成，座落在社會的不同等級中，規範他們繳糧食、服差役等傳承社會所賦予的責任，對照於社會結構，亦是支撐整個社會勞動力的核心。

在下一個章節中，即是要談及這群百姓家屋在當代社會中如何支撐著藏戲延續。當等級家屋、慶典活動隨著政治體的更換而消失，「跳藏戲」也不再是必須擔負社會責任時，藏戲該如何因應著社會的變遷而傳承。延續著百姓家屋在整個社會結構中以及斯格忍堅所扮演的核心力量，走向不同的政治體制與現代化環境，這股力量依舊可以與當代社會產生新的結合。

第四章 尋根的地方文化招牌：1980 年後嘉絨藏戲的發展

本章著重描述與探討 1980 年之後，嘉絨藏戲因應中國政府文化復興政策推展以及社會現代化衝擊之下的發展。而我用「尋根」來表述這個過程。在這個世代中，嘉絨藏戲褪去了土司制度與家屋差役的包裝，歷經過文革的噤聲，似乎消失在這塊土地上。復甦的初期，政府官員、知識份子透過調查、組織劇團，都在找尋嘉絨藏戲存在的樣貌，甚至搬演了現代舞台版嘉絨藏戲，卻因人為藝術過重，而失去根本的生命力。直到 1989 年尕南村藏戲的搬演，才讓文化復甦的政策看到了根源。因此，這一套尋根之旅，讓尕南村的嘉絨藏戲重新展現於地方文化的舞台上。

自 1989 年尕南村藏戲首度展演後，便由當地熱情的戲師、地方幹部、青壯年開啟了藏戲傳承之旅，並於每年的 7、8 月在村上舉辦「看花節」，藉由節日的舉行，讓藏戲持續地在村落推動著表演者與觀眾的傳承。2006 年藏戲中的《得佩斯》進入了中國非物質文化遺產系統，政府資源的注入，讓嘉絨藏戲漸漸地走出村落，在不同的縣城、省份等舞台展演，模糊了戲劇自身展演的樣貌。另一方面也因為現代化的衝擊，使得藏戲的傳承成了隱憂。藏戲在當代延續的「根」在哪裡？藏劇團的主力演員們也還在尋找。

然而，透過一場「看花節」的參與及觀察，發現節日在藏戲延續的過程中扮演著重要的角色，傳統的承接與現代的轉換，看到了藏戲在其中與家屋的連結。「根」在哪裡？我希望我也可以給出一個答案。

一、 官方與民間的復振角色

黨壩土司制度結束於西元 1953 年，而原本依附於土司制度之下的藏戲班，也隨之解散，各個家屋取消差役制度，不再需要舉行斯格忍堅以及藏戲展演。爾後再遭遇文化大革命，藏戲成為一種被噤口的命令，在社會中消聲匿跡。1979 年，中國共產黨中央十一屆全會宣布，恢復地方傳統文化，一時百花齊放，嘉絨藏戲也在官方與民間藝人的努力之下進行復振，但是嘉絨藏戲作為一個地方劇種的「存在與否」在學術上爭論不休，使得阿壩州官方在支持的立場上反覆不定，導致大多數的藏劇團曇花一現，未能形成大規模且持續性的復振運動。直到 1992

年藏戲才正式被正名，認可其存在的價值。本小節主以描述這一段官民之間復振的過程，呈現官方與民間所各自扮演著不同的角色，也可以看出為何尕南村的藏戲能被突顯，成為嘉絨一帶藏戲發展的矚目之地。

(一) 地方劇種「存在」的爭論

1980 年，四川省文化廳因應中國共產黨中央十一屆全會宣布復振地方文化的政策，收集與整理《中國十部民族民間文藝集成志書》中《中國戲曲志》的相關資料。然而在藏戲劇種的認定上，仍是各種相左的意見。1984 年，中國政府在雲南舉辦了「全國少數民族戲劇理論研討會」，各省專家依據當地戲劇現況作匯報討論，其中西藏、青海、甘肅、四川等地參與的學者建議藏戲系統應該依據地方方言、唱腔等不同來區分，經過了一番討論，最後劃分出了西藏藏戲、康巴藏戲、安多藏戲等三大劇種。¹³¹而隸屬於嘉絨一帶以嘉絨方言為主的嘉絨藏戲始終不在名上。當時參與四川省文化廳著手編整戲劇部分的官員學者，一來認為嘉絨藏戲並不存在，二來也認為嘉絨藏戲並沒有辦法構成一個戲的條件，在呈現上沒有唱腔，沒有劇本，只是雜耍一般的娛樂，至多只能稱之為儺戲，因應祭祀山神而成的。¹³²因此嘉絨藏戲在這波文化復振前期的戲劇編纂之路上，始終無法在藏族的戲劇史上被稱以地方劇種。

直到 1989 年黨壩鄉尕南村透過老藝師的排演，重現土司時期的藏戲表演，被認為是嘉絨地區戲劇珍貴的樣貌，也為嘉絨藏戲是否能被肯定為地方劇種開啟了先機。同時劉志群撰文〈我對於藏戲劇種的觀點-亦與劉凱同志商榷〉¹³³投刊《西藏藝術研究》將嘉絨藏戲列入整個藏族地區的藏戲分類。然而此舉遭到當時四川省文化廳戲曲志整編的學者馬成富先生所反對，因此也撰文〈藏戲劇種劃分的誤釋-致劉志群、劉凱同志〉¹³⁴投稿回應，列舉當時於理縣雜谷腦所做的調查，認為嘉絨藏戲並不存在。而他的論述也引發了馬爾康當地知識份子的反對，其中以任職馬爾康文化館張昌富為最，張昌富為松岡人，小時候在松岡看過斯格忍堅

¹³¹ 阿壩州政協文史和學習委員會，《古老而神秘的阿壩藏羌戲劇曲藝》，頁 445。（內部出版）

¹³² 20190712 馬成富（阿壩州文化局創作辦公室主任退休）訪談稿。

¹³³ 劉志群，〈我對於藏戲劇種的觀點-亦與劉凱同志商榷〉，頁 38-41。

¹³⁴ 馬成富，〈藏戲劇種劃分的誤釋-致劉志群、劉凱同志〉，第 1989 年，第 3 期，頁 12-15。

藏戲的展演，1989 年又在黨壩爾南村看到藏戲的再現，為了證明嘉絨藏戲具備戲劇特質的存在以及悠遠的歷史，便邀請紅原文化館館員，亦是藏戲的民間藝人柯樂科·若拉（1950-2000 年）分別撰文。若拉本身為黨壩銀郎人，熱愛戲劇與音樂，長期從事嘉絨藏戲的調查工作，兩人個別以〈淺談嘉莫查娃絨地方戲劇〉¹³⁵以及〈嘉絨藏戲及其特色〉¹³⁶投稿《西藏藝術研究》，從嘉絨藏戲自身的發展與特色論及其具有地方戲劇的條件。事實上，自 1984 年開始官方知識份子之間的爭論，已長達了 6、7 年，影響了官方支持嘉絨藏戲復振起伏不定的態度，導致藏戲與藏劇團演演停停，多以曇花一現收尾。而爾南村的演出則是給予了支持嘉絨藏戲增列為地方戲劇的知識份子一道強心劑，讓他們從文字論述上去加強嘉絨藏戲存在的藝術性與特色，也讓地方政府以及四川省文化廳組織調查隊到嘉絨一帶，收錄了九篇論文，足以在 1992 年 12 月舉行四川省嘉絨藏戲研討會，拍板定案嘉絨藏戲作為一個地方劇種存在的事實。

嘉絨藏戲從一開始不被列名到最後拍板定案的過程，不僅是關乎學界在知識上的建構，也隱含著官方與民間表演者對於嘉絨藏戲認知的差異，連帶展現嘉絨藏戲在復振路上的模糊性，導致這個爭論 1992 年才罷休。下文主要是回溯這個過程中的差異性及影響，分為兩個時段來談，一個是 1982-1989 年，談復振運動之下，官方與民間所展演的藏戲概況，另一個是 1989-1992 年的戲曲志「正名」背後的一系列調查。

（二）1982-1989 展演復振

1979 年後的復振運動，嘉絨藏戲被認定為地方劇種的歷史雖然備受爭議，但在當地仍有民間藝人的力量在支撐，試圖用「展演」來表述嘉絨藏戲是屬於嘉絨地區獨有的戲劇文化，尤其 1981 年巴塘舉行首屆甘孜州藏戲匯演，鼓舞了周邊藝人，連帶開啟了嘉絨藏戲的調查。最被推崇的當屬當時紅原縣文化館的館員柯樂科·若拉，他善音樂與舞蹈，堅持嘉絨藏戲自唐朝以來就在嘉絨地區生成，然而他任職的紅原縣，屬於草原安多地區，並沒有嘉絨藏戲，為了證明嘉絨藏戲的存在，便請長假回到馬爾康進行調查，1982-1983 年間走訪馬爾康村落、金川、

¹³⁵ 柯樂科·若拉，〈淺談嘉莫查娃絨地方地劇〉，第 1990 年，第 2 期，頁 35-43。

¹³⁶ 張昌富，〈嘉絨藏戲及其特色〉，第 1990 年，第 2 期，頁 44-46。

理縣等地，收集劇本，1983 年時在故鄉黨壩銀郎村、石家油村及當地敏多穆寺排演了《吉祥頌》、《幸福種》等戲，首次恢復了嘉絨藏戲的演出活動。¹³⁷

1984 年在阿壩州文化局以及馬爾康縣文化館的支持下，若拉結合了其他民間藝人成立了阿底業餘藏劇團，在馬爾康以及理縣招收能歌善舞的演員，並且用文化館的舊館舍進行排練，同年度展演了前兩年所收集並重新改編的嘉絨藏戲劇本，到處走演了馬爾康、理縣六十個鄉村，演出了十六場，總共收入了 6,365 元，贏得民間高度的讚賞。¹³⁸但根據馬爾康文化館人員表示，由於若拉在執行的過程中，與官方意見有衝突，演出就被迫暫停。另一方面部分官方知識份子對於嘉絨藏戲的存在仍是保有疑慮，因此在支持度上，搖擺不定。

阿底業餘藏劇團被暫時停演之後，馬爾康縣文化館繼續進行嘉絨藏戲的調查，主要是以採集劇本為主，最後由縣政協副主席華爾丹完成民族英雄《阿米格東》¹³⁹的劇本，共計七場，文采優美，唱段豐富。此戲於 1988 年組織排練，加入了華麗的道具服飾、舞美設計與音響，搬演具有現代藝術水準的大型舞台劇《阿米格東》，作為對當地民族英雄與民族文化的致敬，轟動一時。但是這種大型的現代舞台劇，只演了兩場便停止了。根據阿壩州文化局創作辦公室退休主任馬成富的說法，這種人為的、短時間所創造出來的藝術，與當地的民間藝術相差甚遠，生命力也相對脆弱。¹⁴⁰

官方所舉辦的劇團以及演出皆停止之後。若拉回到了黨壩鄉，得知黨壩尕南村有個老藝人羅爾依是黨壩土司時期的戲師，所以特跑來黨壩與羅爾依老藝人交流，請他重新教授村上青壯年嘉絨藏戲，並且與黨壩鄉上合作，由尕南村委自籌資金 3,368 元，於 1989 年 5 月舉行黨壩鄉首次的民間藝術節，演出羅爾依老藝師編排《吉祥頌》、《英雄戰神降妖魔》¹⁴¹、《老夫與少婦》、《獵人與猩猩》

¹³⁷ 科樂柯·若拉，〈論我國藏戲系統中的嘉絨藏戲〉，頁 62。

¹³⁸ 參 20190714 張昌富（馬爾康文化館退休館員）訪談稿、贊拉·阿旺措成等，〈淺談嘉莫查娃絨地方戲劇〉，頁 167。

¹³⁹ 此劇的原型有許多稱呼，如《英雄戰神降妖魔》、《格東特青》、《得佩斯》等皆是當地講述民族英雄阿米格東的故事。由於阿米格東為當地的民族英雄，在地方戲劇、鍋莊、民歌的表述都有展現他的故事，故當時編寫此劇，也是他的故事具有嘉絨文化的獨特性。

¹⁴⁰ 參 20190712 馬成富（阿壩州文化局創作辦公室主任退休）訪談稿、阿壩州政協文史和學習委員會，《古老而神秘的阿壩藏羌戲劇曲藝》，頁 170。（內部出版）

¹⁴¹ 當地亦稱此劇為《得佩斯》，被認為是阿米格東降妖除魔故事中一個片段。

等戲。¹⁴²當時馬爾康文化館館員張昌富，受邀代表縣文化館參與黨壩此次的藝術節，發現在尕南村所看到的嘉絨藏戲演出，貼近於原始古樸，勾起了他小時候在松岡直波參加斯格忍堅看藏戲演出的記憶，認為這就是嘉絨自土司以來就有的文化，便興致勃勃地拍了照，還與若拉合作寫了文章〈嘉絨藏戲及其特色〉發表於馬爾康文化館的阿壩文苑以及投稿《西藏藝術研究》¹⁴³，藉此反駁部分官方學者否認嘉絨藏戲存在的論調，希望能提高了嘉絨藏戲研究的能量，並且以其淵遠流長的歷史證明其作為地方劇種存在的價值。老藝師的存在以及這場復振的展演，回歸了嘉絨藏戲古樸的面貌，也讓黨壩鄉尕南村開始被藏戲研究者所關注。

尕南村這場藏戲復振的展演，若拉的堅持功不可沒。在尕南村的田野調查中，若拉是一個必定會提到的名字，當地人總說，若拉的身型嬌小瘦弱，是因為有一餐沒一餐地吃飯，為了調查嘉絨藏戲，便離開紅原的工作崗位，也被停發工薪，多是由當地朋友供應他糧食。當他到尕南村來找勒斗布·羅爾依時，勒斗布家的人並不支持，主要是怕羅爾依老人家太累，再加上歷經了文化大革命，當地人對於文化復振仍心有餘悸。¹⁴⁴但是若拉非常堅持，爾後羅爾依也覺得若拉的毅力十分難得，便答應與他合作，重新排組黨壩土司下的嘉絨藏戲，並且訓練下一代的年輕人。在羅爾依的教導以及若拉的整理之下，地方文化人才慢慢地累積。可惜的是，2000 年時若拉肝癌病逝，據說也是當地人出資為他禮葬，感謝他為地方文化的付出。¹⁴⁵ 在現今尕南藏劇團的訪談中，他們對若拉也是一陣的輕嘆，表示若拉若能活久一點，或許嘉絨藏戲可以發展更好。

1982 到 1989 年嘉絨藏戲的發展，在國家的大文化政策之下，非常清楚可以看到官方扶植的疑慮以及努力。當時嘉絨藏戲是否存在，或者是否足以成為一個藏戲系統下的地方戲劇，仍然在爭論中，再加上沒有任何人可以確定嘉絨藏戲真正的樣貌，因此在執行所謂的復振活動中，對集結民間力量而成的阿底業餘藏劇

¹⁴² 科樂柯·若拉，〈論我國藏戲系統中的嘉絨藏戲〉，頁 62。

¹⁴³ 20190714 張昌富（馬爾康文化館退休館員）訪談稿，原文為張昌富，〈嘉絨藏戲及其特色〉，第 1990 年，第 2 期，頁 44-46。

¹⁴⁴ 20180707 勒斗布·阿斯曼（羅爾依女兒）訪談稿、2014 年阿壩州廣播電視台錄製《尕南藏戲》。

¹⁴⁵ 2017 年作者訪談尕南藏劇團時，團長及團員都有如此感嘆、2014 年阿壩州廣播電視台錄製《尕南藏戲》。

團的態度搖擺不定，終至解散。同時又為了響應文化政策，地方結合官方知識份子的力量，開展調查並且展演具現代化的嘉絨藏戲，卻因為過於人為加工失去民間戲劇古樸的力量而宣告失敗，追根到底，仍是來自於對嘉絨藏戲的不了解，所以看似花團錦簇的展演效應，事實上都僅是曇花乍現的美麗，並沒有辦法揭開嘉絨藏戲真正的面紗。1989 年尕南村的展演，讓嘉絨藏戲找到可以爬梳的歷史脈絡與藝術價值，這來自在地植根的聲音，也開啟了 1989 年之後嘉絨藏戲的系列調查。

（三）1989-1992 年落定「正名」戲曲志

四川省文化廳編輯部為了完善地方戲曲志、音樂志的編撰，要求阿壩州文化局以及馬爾康縣政府提供嘉絨藏戲相對應的材料。然而阿壩州官方所整理的資料甚少，便在 1989 年尕南村展演之後，由官方組織嘉絨藏戲調查團，阿壩州文化局作為掛名組長，縣文化館張昌富擔任副組長，自 1989 到 1991 年，陸續進行 20 個月的調查。調查小組先後抵達理縣、馬爾康黨壩尕南、卓克基、梭摩、金川周山村、卡拉足二普魯、安寧等四十多個鄉村，甚至遠赴甘肅省夏河縣拉卜楞寺，參觀當年梭摩土司送給第三世貢唐活佛的藏戲面具，至今仍保存在拉卜楞寺。有別於之前的小規模收集，這次的調查是極為成功，根據調查報告表示，前後召開座談會十多次，撰寫文學資料 40000 字，錄音 20 小時，錄像 5 片，翻閱歷史資料 25 冊，照片、圖片 350 張，還收集各種口碑資料近萬字。¹⁴⁶

在被迫離開尕南村調查後，我意外地訪談了張昌富老師，他對於那段嘉絨藏戲調查的歷程記憶猶新。他表示那次調查非常盛大，政府撥了 15,000 元的預算，由他負責管理帶隊，當時政府官員的月薪工資約莫是 3、4 百元，因此這樣一筆款項在當時而言是非常可觀的。但由於他對嘉絨藏戲歷史脈絡較不了解，所以特別邀請若拉隨隊，若拉集結了他前幾年的經驗，給予了許多寶貴的資訊。1989 年尕南村演出時，張昌富本人也有看過，因此在調查時他特別著重於尕南村的資料收整，尤其是土司時期的老藝師羅爾依，能把一整套藏戲都呈現出來，並且親自示範，最in備嘉絨藏戲的代表性。

¹⁴⁶ 20190714 張昌富（馬爾康文化館退休館員）訪談稿、〈四川省嘉絨地區藏戲問題研討會情況簡報〉。（內部資料）。

1991 年，中國戲曲志四川卷編輯部為了採集更多一手材料，親自組織調查組於 1992 年 8 月 14 日至 23 日到阿壩州馬爾康一帶進行調查，在馬爾康縣文化館舉行座談會，參考 1989 年的調查報告，同時於 18 日特別至黨壩尕南村進行實地考察，訪問了羅爾依藝師並撰寫尕南村的調查報告。¹⁴⁷同年度 1992 年 12 月舉行「四川省嘉絨地區嘉絨藏戲問題研討會」，正式由官方宣佈嘉絨藏戲的存在，編入中國戲曲志四川卷。這樣的過程不僅消除嘉絨藏戲的爭論，也再度使尕南村的嘉絨藏戲受到注目。這場研討會中，羅爾依老藝師也親自出席，嘉絨藏戲被公開的認定，促進了老藝師傳承的使命感，也助於日後尕南村的藏戲得以延續下來。

從 1980 年到 1992 年，從不被承認到被正名，嘉絨藏戲的發展也是歷經了不少的波瀾，官方知識份子的質疑與支持，都僅是發展史上一道點綴，最後的焦點被放置在黨壩鄉尕南村，民間自組性力量的傳承，讓他保有了傳統嘉絨藏戲演出的樣貌。

下文將主以描述尕南村藏劇團的傳承與發展，以老藝師為描述點出發，再談及當代展演現況以及文化政策的扶植力量。從 1989 年展演至今，這近 30 年的發展對尕南村藏劇團而言，是一片新的風景，也是另一道困境。

二、 尕南村的藏戲傳承與發展

自 1989 年的演出以及 1992 年的嘉絨藏戲定名之後，尕南村成為馬爾康一帶嘉絨藏戲發展的矚目之地。從羅爾依老藝師的師徒傳承、地方幹部的支持到新生代文化認同，讓這個自村落發芽的地方小戲隨著國家的文化政策走進城市、校園、電視網絡中。2003 年是尕南村嘉絨藏戲首次走出尕南村，受邀在馬爾康舉辦的阿壩州建州 50 週年慶典上展演。同年聯合國教科文組織通過了《保護非物質文化遺產公約》，2004 年中國表決通過並且批准，也宣告著傳統文化將在國家文化的政策下走入一個新的里程碑。

本小節以尕南村嘉絨藏戲的發展為主體描述，並以 2003 年做一個切分點，前段描述 1990-2003 年老藝師與地方村民們的自主性藏戲傳承，後段書寫 2003 年後藏劇團積極配合國家文化政策的展演以及申報為非物質文化遺產之下的現

¹⁴⁷ 馬爾康文化館，〈在馬爾康黨壩鄉尕南村對嘉絨藏戲的調查情況〉（內部資料）。

況。這近 30 年的發展，已跳脫了早期藏戲與社會制度的再生產連結，但是透過對目前尕南藏劇團人力的調查，卻發現早期百姓家屋的群體仍是當代藏戲表演的主要參與者。也就是說，早期的社會結構對於當代藏戲的延續仍具有一定的影響力。因此在第三個區塊中，我試圖從表演者的家屋著手，再一次梳理當代藏戲與社會之間的互動關係。

（一）以「人」為本-自主性的藏戲傳承

1989 年尕南村一場標榜自土司時期傳襲下來的戲劇展演，揭開了嘉絨藏戲的面紗，使得當地的老戲師、地方幹部、青壯年等受到鼓舞，成立了尕南業餘藏戲團，加入了嘉絨藏戲復振的傳承行列。在中國非物質文化遺產的資源注入以前，尕南村始終是以上述這些「人」的號召，來做村落自主性的藏戲傳承。因此下文主談這些「人」在尕南村藏戲傳承與發展中所扮演的角色。

在尕南村談嘉絨藏戲，沒有一人會漏掉坐佛山半山腰上勒斗布家屋的「羅爾依」。1918 年生，是嘎爾帕爾密等級勒斗布家中的繼承者，父親早逝，母親與祖父母扶養長大，他的祖父的差役為和尚，因此家中成員並不參與藏戲的展演。而他的母親每年有 2-3 個月至官寨中協助處理土婦的起居，因此羅爾依小時候總是跟著母親出入官寨，與當時女士司澤郎哈斯基的兒子二登根年紀相符，經常玩在一起。在官寨時若運氣好一點，還可以看到斯格忍堅舉辦前藏戲演練與教學，據說他總是在一旁偷記偷學，偶爾還能給二登根即興演上一齣戲。20 多歲時，若亞家的戲師嘎西頭（當時 70 歲）看羅爾依頗有天賦，便破例收他為徒，教導他正規的藏戲表演方法，非僅是單一角色的傳承，而是以「戲師」的標準來訓練。當時若亞家正面臨絕嗣的危機，便從另一個戲師阿拉契布家找了一個男子來繼承（另一個戲師阿松的孫子），但是他身體較弱，無法培養為戲師，故嘎西頭也著手培養其他徒弟，羅爾依便是其中一位，往後的 10 餘年，積極參與斯格忍堅的展演。¹⁴⁸

羅爾依的女兒阿斯曼最能理解父親對於藏戲的熱情。她說在那個緊張害怕的文革時代，白天爸爸噤聲不談任何藏戲，半夜偷偷在房間裡，摸著黑用藏文寫下

¹⁴⁸ 馬爾康縣文化館調查組，〈勒斗布·羅爾依小傳〉。（內部資料）、2018 年 7 月 7 日阿斯曼訪談。

他記憶中藏戲的劇本。¹⁴⁹她一方面擔心爸爸的身體，一方面又害怕被舉報，只能忍著不談這事。直到改革開放之後，紅原來的若拉找上了他的父親，希望能復興當地的戲劇，讓早期演出的劇目完整呈現。當時阿斯曼曾經勸阻父親不要參與，但羅爾依認為國家現在有意願扶植文化，若拉都遠從紅原來討教了，自己也應該盡一份心力。另外，他父親認為女性不懂藏戲，所以也不願意聽從她的勸告。最後他選擇與若拉合作，開始教導村上的年輕人跳藏戲，將早期的劇目一折一折排演呈現，若拉則是在一旁記錄音樂及鼓點。1989 年的盛大演出獲得官方的肯定，由官方所組織的嘉絨藏戲調查組更輪番進入尕南村，1992 年羅爾依本人也出席嘉絨藏戲研討會，一連串的肯定終究沒辜負他的熱情，讓他願意走了 10 餘年的藏戲傳承之路。

羅爾依在當地是非常傳奇性的人物，每天都有人來家裡串門，來到的客人主要是分為兩種，一種是來求事問卜，因他無師自通擅長工匠、木匠、鐵匠並且熟讀藏文，還能卜卦，凡有任何勞動工具上的需要，都會找他協助，或者家中的牲畜、重要物品遺失也往往請他指示，經由他的提點似乎都能很幸運地找回失物。因此村上的居民非常敬重他，甚至在 2005 年馬爾康政協人大副主任扁秋特地組織團隊要來記錄他全才的技藝，可惜執行的前幾天，老人家就因意外而過世了。

另一種來勒斗布家敲門的，是拜師學藝的地方幹部與青壯年。藏戲的復興秉持著早期的規定，依舊傳男不傳女，因此他的女兒阿斯曼不懂藏戲，父親的一身技藝都是傳給了村上有志學藏戲的男性。當時主要的地方幹部有團支部書記、村委會主任（俗稱村長）以及民兵連長，分別是由科布、達西部以及阿拉契布家來擔任。其中科布以及阿拉契布家都是原本跳藏戲的百姓家屋，所以也隨著原有的家屋傳統，一同加入了羅爾依所復興的業餘藏劇團，同時表示地方幹部對於地方文化的積極推崇。達西部家原本的等級是科巴，並不具備跳藏戲的資格，但是在 1990 年時，達西部當家的「昌爾更波」¹⁵⁰被推選為村主任，基於對村上文化的支待，他也一同學習了藏戲，經常擔任《獵人與猩猩》中卜卦老人的角色。這些地方幹部在當時的推展中扮演著重要的角色，他們代表著土司制度結束後，中國執政制度之下的地方掌權者，而同時又是早期的百姓、科巴來擔任，與原頭人等級

¹⁴⁹ 2018 年 7 月 7 日勒斗布・阿斯曼（羅爾依女兒）訪談。

¹⁵⁰ 達西部・倉爾更波，為尕南村村委會第一屆村主任，約 1990 年左右擔任，約十餘年。

的家屋形成一個反轉。在這個反轉的行列之上，結合地方文化政策的推動，打破了藏戲原本由下對上的展演模式，成為被重視的文化，推動傳承之路。

地方幹部的支持，也讓村上的青壯年成為傳承的主力。當時最主要的學習者，有契日果家的三朗依、莎士白家的雍忠、摩拉日布家的蘭木爾甲、下摩拉日布家的桑朗遷、下羅爾蘇家的澤郎彭措等人，算是羅爾依的第一批徒弟。除下羅爾蘇家的澤郎彭措之外，學習的青壯年大多是延續了早期家屋的傳統，跟著長輩一同參與藏戲。澤郎彭措跟蘭木爾甲回憶起跟羅爾依老人家學習的過程，當時白天工作，晚上就到老人家裡去，兩人主要都是學《老夫與少婦》其中的角色，不需要太多的身體動作，全靠著老人家一句一句唸下台詞，讓兩人背下來，這東西對他們而言並不困難，約莫一週就可以上台表演了。而老人家最拿手的是《得斯佩》，人數較多，是大家都必學的戲目，晚上時也總是召集大家集體練習，雖然當時羅爾依年紀已長，但是做起神兵舞蹈的動作一點也不馬虎，這一批被他親自指導過的徒弟，至今仍活躍於尕南藏劇團，是目前尕南村藏戲的表演主力，也是目前的師資人員。阿斯曼在提起這些故事時，雖然驕傲於父親的全才以及備受尊敬的藏戲表現力，但總還是難掩她對父親的心疼，十多年來無酬的奉獻也從未聽過父親的一句抱怨。

當時除了羅爾依之外，村上還有兩位老人家對於藏戲傳承的貢獻也不遺餘力。其中一位是下羅爾蘇家的石旦增，前文描述多次他對藏戲展演非常感興趣，因此趁著從小出入官寨之時，暗中偷學，再加上他們家長年扮演著「祭司」的角色，對藏戲展演比其他頭人們來的熟悉，因此 1950 年後期，黨壩公社曾被邀請演出藏戲，他便向羅爾依老人家學習神牛，正式踏入藏戲表演之路。改革開放之後，也跟著羅爾依一同傳承藏戲，現在是尕南藏劇團最資深的藏戲師，改變了原家屋不學藏戲的傳統，他的兒子就是上述的澤郎彭措，也是受到父親的影響而與羅爾依學習藏戲。另一位是卻斯布家屋的史丹根老藝師（1929 年生），早期他們家主要是扮演牽神牛的角色，唱著放牧歌，配合著音樂的節奏牽牛出場，如今他年歲已高，也已將這個牽神牛的重要角色傳承給村上的年輕人了。

從 1990-2003 年左右，尕南村是呈現了以「人」為本位的文化復興運動，透過老藝師的口述、教學，重新排演了土司時期的藏戲表演，其中我們可以看到跨越兩個世代的老藝師對於藏戲延續的堅持與熱愛，連結上個社會的生命經驗，曾

經在文革時期偷著藏著，而現在正是展演這種生命經驗的時刻，便凝聚自主性的力量號召傳習。同時也看到地方幹部在部分家屋階序翻轉的助力下，提升了藏戲原有的地位，推進了藏戲的傳承，最後是響應家鄉文化的年輕人，白天幹活，晚上學習藏戲，在一個沒有任何的利益可言的業餘活動中，承接所謂的傳統文化。

這兩個世代人們在傳與承的延續，都依循著他們所熟悉的社會規範中，以一個節日來作為藏戲展演的包裝。早期是斯格忍堅來規範藏戲的活動，當代則是以恢復若木紐祭祀山神與野營娛樂的節日，配合官方宣傳的政策，改以漢語稱之為「看花節」，並將藏戲的展演放入節日內，重新建立一個固定展演的場域，在那個沒有過度宣傳與官方邀演的時節裡，透過一年一度節日的號召與凝聚力來維繫傳承之間的關係。

（二）以「文化」為名-被動性的藏戲推展

2003 年之後，國家強而有力的文化引導介入，尕南藏戲與藏劇團開始呈現一連串「出走」的現象。早期羅爾依藝師傳承的時日裡，藏戲的表演場域主要是在尕南村村委會自主辦理的看花節，以看花節的名義，做一年一度的表演以及加強傳承練習。但是如前文所述，公路開發之後，尕南村早已失去了茶馬古道的交通優勢，成了山高水遠的小村落，因此礙於地理環境的限制，觀賞的群眾多為村內人，並沒有遊客進入。導致嘉絨藏戲雖然被正名了，尕南村也一一地傳承下來，但是整個嘉絨地區對於尕南村藏戲展演的了解仍然薄弱。直到 2003 年，適逢阿壩州建州 50 週年，作為嘉絨地區唯一能完整搬演傳統嘉絨藏戲的尕南村藏劇團受邀演出，古樸勁道的表演模式，被認為是嘉絨地區最具代表性的早期文化，才開始走入城市與傳播影像中，被更多的人民所知道。

同時 2003 年，聯合國教科文組織通過了《保護非物質文化遺產公約》，2004 年中國表決通過且正式加入此公約的批准，在非物質遺產的搶救與保護工作掀起了一個新的高潮。2005 年中國國務院辦公廳頒發了《關於加強我國非物質文化遺產保護工作的意見》，要求建立國家級和省、市、縣級非物質文化遺產代表作名錄體系，逐步建立完備的，具有中國特色的非物質文化遺產保護制度。¹⁵¹在這

¹⁵¹ 王文章主編，《非物質文化遺產概論》，頁 161-163。

樣國家佈下文化政策大綱的趨勢下，2006 年 8 月，嘉絨藏戲之一齣戲《得佩斯》被申報為縣級非物質文化遺產，並且被更名為《哈瑪舞》。同年 9 月晉升到州級非遺，2007 年申報為省級非遺，開始又再度受到官方宣傳的重視，提撥經費給予排練或製作道具，並且指定一名傳承人做為代表。乘載著非遺的光環，2009 年時中央電視台拍攝《東女國紀錄片》，尕南藏劇團受邀在松岡直波村演出《哈瑪舞》，2014 年阿壩州廣播電視台與馬爾康縣電視台聯合製作了口述歷史紀錄片《尕南藏戲》，在州、縣的電視台播出。2016、2017 年整隊至馬爾康縣參與「非物質文化遺產」比賽，獲得第一名。2018 年辦理馬爾康中學的校園推廣課程，2019 年被提報申請國家級非遺，同年 8 月受邀參加中國戲曲百戲盛典在江蘇崑山演出，這是嘉絨藏戲第一次參與這樣全國性的盛典。¹⁵²

近 10 餘年的路程，發現尕南村的藏戲《哈瑪舞》在短短的一年之間，在國家文化政策強而有力的推進下，便從一個小村落自娛的戲劇展演，經過了縣、州的審查，爬升為四川省名冊下的非物質文化保存遺產，生產了另一個標誌。隨著這個文化標籤，走出了尕南村，進入城市、電視網絡以及現代化的舞台。但是這發展的背後，看似一條寬廣的道路，實際上是去脈絡的招牌，且被動性走上一條少數人所摸索出的道路。

1. 去脈絡的招牌

2006 年時，尕南村藏戲團被官方及學者建議申報其中一折《得佩斯》為縣級非物質文化遺產。對於尕南村這群從羅爾依老人家接棒的年輕人來說，他們只擅長表演，熟悉老人家所講的歷史或神話故事，但對於與官方文書打交道，或者建構一套藏戲表演背後的知識系統，非常需要當地官方或學者的協助。《得佩斯》這一齣戲講述的是民族英雄阿米格東到當地來斬妖除魔的故事，以十多位穿著武士服裝的男子，手執盾牌與刀劍，齊一揮舞的畫面。而當時官方知識份子在解讀這齣戲時，是觀其表演的形式，便將之放在舞蹈的脈絡之下，申報為舞蹈類的文化遺產。並以知識份子熟悉的安多藏語「哈瑪」一詞來置換，「哈瑪」乃神兵的意思，指這群武士飾演的是阿米格東所留下來的神兵，共同起舞，故以《哈瑪舞》

¹⁵² 展演的紀錄主要是訪談尕南藏劇團人員得知，另外亦有記錄於 2007 年申報省級非物質文化遺產的文件。

一詞來稱呼。因此在縣級非遺的申報上，不僅作為嘉絨藏戲的其中一齣戲被安置在舞蹈類的名目，連同安多語加上漢語的《哈瑪舞》也已取代了嘉絨語的《得佩斯》被登記在官方的檔案中。同年9月以同樣的資料晉升到州級非遺，而這樣的定名與申報安排，雖然不符合當地人的認知，但不可否認，《哈瑪舞》漸漸打響了尕南村藏劇團的名號，也成了阿壩州的地方文化招牌。

2007年《哈瑪舞》往上晉升，被申報為四川省省級非物質文化遺產，提撥經費給予排練或製作道具，並且指定一名文化傳承人做為代表。傳承人為尕南村現任的村長莎士白·雍忠。莎士白家屋是早期百姓中柴爾巴等級，負責在藏戲展演中吹銅號，而雍忠算是羅爾依的第一批徒弟，基本上什麼角色他都會，爾後當上幹部之後，與地方文化知識份子合作，著力於藏戲的推廣。他取得了省級非遺的經費之後，便重新更換了早期磨損的衣服與道具，鼓吹村上的年輕人加入跳藏戲的行列，並且與藏劇團團長三朗依聯手積極參與官方所組織的活動，如電視台的拍攝、阿壩州非物質文化遺產比賽、校園推廣以及2019年與中國各省112個劇種共同演出，將嘉絨藏戲帶出了村落，符合其標註為馬爾康文化招牌的名號。¹⁵³

然而，晉升地方文化的這塊招牌是去脈絡化的。知識份子以表演的形式來定義《得佩斯》的分類，而忽略了阿米格東作為一個民族英雄被戲劇化的故事，將其脫離戲劇的脈絡，進入了非遺系統中的舞蹈類項目。同時將原有的語言稱呼依照建構者自身的語言來重新命名，對於不理解安多藏語的嘉絨人而言，《哈瑪舞》是新的詞彙。這樣知識體系與文化本質的認知落差，是文化政策的產物。但是對於地方表演者而言，若沒有《哈瑪舞》文化招牌的帶領，那其餘藏戲中終究也僅是村落自娛的地方戲劇罷了！

2. 複製的文化階級

文化招牌落定後，傳承就成了藏戲最主要的功課。雍忠作為被寄與厚望的傳承人，對於尕南村的嘉絨藏戲自我定位很清楚。他從不諱言地承認，這是一場非觀賞型的戲劇演出，仍然保持著早期古樸的展演模式，沒有足夠吸引人的唱腔，也沒有華麗炫目的身段舞姿，那一折一折的小戲，說的只是當地早期對於自然萬物的想像以及早期社會裡所發生的小故事。而這樣的小故事需要對於當地的歷史

¹⁵³ 2017年8月21日雍忠訪談紀錄、2018年7月7日雍忠訪談紀錄。

脈絡有深厚的了解，或者是自身為尕南村人，對於文化有一股認同，才能在戲劇中找到共感。但面對一個如此冷門的戲劇，雍忠同時也堅信它的價值就在於古樸與原味，讓老一輩或年輕人都還能透過戲劇找到自己家鄉的東西，因此並不覺得需要做大幅度的改變，只要把老祖宗留下來的東西，好好的在自己手上保存下來即可。另外也有不少外頭的人來請他去教導哈瑪舞，但他一律婉拒，據說之前也有舞蹈家到尕南村學習傳統鍋庄，學完之後就大幅度更改動作，變成他們自己的東西。因此他對於這樣的學習過程非常敏感，若是外傳，那些具備舞蹈能力的人在處理《哈瑪舞》肢體上的延展肯定比他們好，而在觀眾不了解尕南村歷史背景的狀態下，自然無法分辨所謂的正統，造成誤解，更是對於尕南村維護傳統的一大損失。但是顯然這樣維繫傳統的表演方式，沒有辦法吸引外來人群的關注，圈地自限，再加上人口外移嚴重，呈現尕南村在傳承上的隱憂。

如何在有限的資源上把家鄉藏戲傳承下來，是團長三朗依以及傳承人雍忠面對國家文化政策與劇團經營上的難題。面對文化政策，嘉絨藏戲已不是村落自娛的藏戲，而是獲取國家認證，需要有所呈現的地方劇種，若是沒有辦法延續或展望，將會影響國家注入資源的限縮。從劇團經營來看，早期羅爾依在傳承之時，沒有經費注入，大家對於學習藏戲，復興文化都是有志一同，縱使同樣在外地打工，也會願意回家鄉表演。但是現在劇團開始向外擴展，活動增加，影響到日常的工作，同時在現代人的生活壓力、物質慾望比早前社會擴張之下，導致表演者也會去爭取相應的演出費用，若是有費用則積極參與，沒有費用就顯得意興闌珊，「經濟」效益變成部分表演者考量演出的重點。

雍忠等人為了突破大家共有的經濟困境與現實考量，便申報了尕南村為傳統古村落，終於在 2017 年審議通過，為國家級重點維護的村落小鎮，並且撥款協助試圖打造為傳統古村落的旅遊之所。他們想著，若是開發了經濟、旅遊點區，嘉絨藏戲就可以在尕南村做固定的展演，也可以將一些外流的青年人口招回家鄉，創造自足的經濟收益，同時也可將尕南村打造為藏戲培訓的基底。這是一條尚在行走並且漫長的路，目前還無法看到執行之後的成果。但就目前可以看到的是，藏戲逐漸與國家發展、國家資源密不可分，在國家文化政策的注入之下，藏戲成了一個被經營的團隊，改由少數人來決定發展的地方文化。

藏戲《哈瑪舞》在非遺政策之下，以「傳承人」為號召擔保，作為非遺之下的基層執行者，建立了一套傳承系統。傳承人雍忠同時擔任這幾年尕南村村委會主任（俗稱村長），與村上的黨支部書記阿措、團支部書記夏克家以及藏劇團的團長三朗依，共同依循著上層知識份子的建構，來推廣嘉絨藏戲。值得注意的是，這些地方幹部早期的家屋都是百姓或者科巴等級，他們在中國的執政脈絡下，提升了家屋執掌地方的權力，再藉由這樣的身份基礎，結合非遺傳承人的運作，反而在社會上複製了一套文化或政治階級，有能力與文化政策配合者才具備藏戲展演的話語權。在這套文化階級之內的少數人，成了能決定嘉絨藏戲發展的多數人。這一套階級的建立，並不是原社會所生長的，而是國家政策的包裝之下被動性的訂定而成。再進一步說，文化的發展依賴知識的包裝、國家政策經濟的支援，使得藏戲逐漸脫離了原生社會的樣貌，再加上展演者自身面對現代化社會的壓力，以致看似百花盛開的戲劇展演，實際上背後是被動性走上一條少數人所摸索出的道路。

3. 文化認同

若說 1990 年左右，羅爾依老人家以及當地幹部、青年的互動，是一場根生的、自主性的傳承展演。那 2003 年之後，國家政策的注入，便是在文化潮流的尖口之下被動性往前推展。地方幹部在兩個狀態中都扮演著重要關鍵，前期地方幹部透過家屋地位的翻轉，延續戲師的歷史與傳統，與當地的青壯人往下扎根，自根生的家鄉文化支持不言而喻。而後期走入非遺系統的框架下，地方幹部結合文化政策，複製了一套少數人擁有的文化階級。目前是這套階級領導著尕南業餘藏劇團的發展，人口外散、現代化生活壓力的衝擊，所謂的「文化認同感」開始被質疑，在仰賴國家資源的狀態下，演出費用成為幹部思考藏劇團發展的限制。

但這僅是一條少數人所認知的直線觀點，在經濟考量的背後是什麼，我們也需要釐清。所謂的現代化鋪天蓋地地襲來，絕多數的年輕人都已走向城市，開展一條符合現代經濟需求的道路。然而城市的消費高，生活慾望比起在家鄉時強烈，再加上成家育兒的壓力，與 1990 時的社會早上幹活，晚上練藏戲的生活相去甚遠。因此如果配合藏劇團的演出，若是沒有些許的補助，在現實生活的考量下，確實難有彈性去執行。我想這是傳統文化在國家的包裝之下，相繼流連於農村與

城市兩種社會節奏之下所產生的人力必然現象。但是，從參與者的角度來看，這些小額演出費的補貼，並沒有辦法解決這些表演者的經濟壓力，而往往只是他們在面對現實時說服自己參與的底線，真正不辭辛勞參與的動力還是在於對家鄉文化認同、哥們朋友多年的相互扶持以及讓嘉絨藏戲走出阿壩州的動力。2019 年在江蘇崑山的一場全國性演出，微信上的朋友圈一陣熱騰，能跟各省的戲劇朋友一起站在所謂的國家戲劇盛典上，對他們而言，是極大的榮耀。

從上述而論，所謂的文化認同必定有來自根生的力量，是從當地人與當地社會的互動關係而來。回到早期土司社會，藏戲被強制性包裝在家屋裡，透過展演循環家屋的傳承與社會等級。而在當代社會，藏戲與家屋已不具備強制性的關係，那跳藏戲的人群又是依循著何種脈絡延續？所謂的文化認同是否有個實質的標的，認同的範疇如何定義。下文中試著從當代仍在跳藏戲的家屋著手，找出藏戲與當代家屋間的關係，理解根生的力量從何而來。

(三) 家屋對於藏戲的延續性

尕南村的家屋可分為兩類，一種是土司時期即建立，曾經擁有過「社會等級」的歷史標誌。另一種是 1953 年後新蓋的房子，是從原舊家屋所延伸。下文分別描述兩種類型的家屋與藏戲間的關係。

1. 早期家屋

根據老人家的記憶中，已得知斯格忍堅的藏戲表演，土司頭人是觀賞者，不需要學習跳藏戲，可爾密等四個等級的百姓們才是主要的表演者，每一個家屋所被分派的角色不同，而藏戲的傳承是依循著家屋的延續來複製。透過下表 4 的調查，也可以清楚看到 1953 年前跳藏戲的家屋，確實如他們所記憶的，藏戲的展演深耕在不同等級的百姓家屋中。但是對照目前跳藏戲的家屋，卻也發現當代跳藏戲的主力，仍以早期身份是百姓的家屋為主要群體。貴族等級與奴僕也有部分家屋人力擺脫了早期的框架，仔細去理解參與背後的脈絡，是一個藏戲與當代家屋對話的過程。

表 4：土司時期跳藏戲的家屋與當代在跳藏戲的家屋對照表

早期的等級	目前能調查到的早期家屋數	1953 年前跳藏戲的家屋數	目前跳藏戲的家屋	備註
貴族-大頭人	4	0	1	若亞家男子移入
貴族-小頭人	2	0	1	羅爾蘇·石旦增
百姓-可爾密	5	5	1	1、人口外移：卡兒帕、可爾家 2、移入其他家屋：若亞
百姓-嘎爾帕爾密	9	7	7	無藏戲傳統：阿加朗、契日果
百姓-股院	1	0	0	無藏戲傳統：二毛嘎度
百姓-柴爾巴	12	12	8	1、人口外移：西窮 2、房子半塌，絕嗣：香格拉、昔日姆
奴僕-科巴	8	0	5	1、地方幹部的參與：寧巴思庵、達西部、魯固、那頭 2、外移人口的認同：米若亞

從跨越兩個世代，始終作為跳藏戲主力代表的百姓家屋來看，他們不僅是土司時期斯格忍堅最主要的執行者，也是當代參與嘉絨藏戲的重要群眾，兩個群體高度重疊。表層上，他們是因應著早期羅爾依藝師以及地方幹部的號召，而加入藏戲的行列，但是從他們的家屋脈絡來看，跳藏戲這件事本就是自身家屋的傳統，以致學習者願意跟著家中長輩的步伐一同學習。可以說，這是透過家屋的循環而延續。

其中沒有持續地參與的家屋，有幾個原因可以探討。首先是人口外移的因素，如可爾密等級的布洞卡兒帕以及倉斯都卡兒帕、可爾家等家屋，原繼承者在藏戲尚未形成被規廣的文化傳統之前，早已外移至縣城，爾後的繼承者並沒有延續。除了外移之外，柴爾巴等級的香格拉、昔日姆的房子已半塌，呈現絕嗣狀態，無主力參與村上活動，不過這樣的案例並不多見，對於藏戲的延續性影響甚小。

家屋自身並沒有藏戲的傳統亦是一例，如嘎爾帕爾密的阿加朗、契日果兩家早期的差役為和尚，股院等級的二毛嘎度擔任小頭人的執杖者，皆未被安排跳藏戲的差役。因此，就算目前家屋中有合適的青壯人口，也不參與藏戲的演出。最後有趣的例子是可爾密等級的若亞家，他們早期是跳藏戲的戲師家庭，然而 1960 年左右，家中的男子婚入原頭人家白灣家，而繼承原若亞家屋的兄弟男子早夭，生下的女兒殘疾，家中已無人跳藏戲。但是婚入白灣家的男子就在白灣的家屋開

啟了藏戲的參與，打破了白灣家原不跳藏戲的框架。所以，這群百姓家屋在跳與不跳之間，都是依循早期延續的傳統，這個傳統的基底是透過家屋傳承來複製。

頭人的家屋一直都不在跳藏戲的行列。當你問他們為什麼不起學藏戲時，白灣、亞拉克、雅迪布等早期的頭人們，總是很直接地回答「我們以前家裡本來不用跳，根本也不懂藏戲」，或者又會說「早期鬥地主的時候，我們被打得太嚴重了，房子封了，也不敢去碰這些東西」。這些不能跳的家屋，無非是延續著早期的家屋傳統以及歷史經驗，而始終缺席於不同世代的藏戲行列。而白灣家出現了一個會跳藏戲的人，是剛剛所說從若亞家婚入的男子，在當代社會中婚姻階序已被打破，藏戲人才隨著無障礙的流動，開始影響家屋的慣習，白灣家的女婿，也是藏戲中的一份子。

另一個例子是下羅爾蘇·石旦增的開啟的藏戲家族，反映黨壩當代的社會運作對於藏戲展演的影響性。他們羅爾蘇家早期主要的差役是跳《吉祥頌》之時，進場擔任唸誦祭詞的祭司，這樣的身份雖然是參與的演出的活動，但在當地人的認知中，他不屬於跳藏戲的角色，也不需要經過藏戲演員的培訓，僅是過程中被安排讚頌神靈與土司的人物而已。但是石旦增從小就常在官寨偷看藏戲表演，熱愛藏戲，以至於在 1953 年之後，還曾與羅爾依學習，在黨壩公社的活動上表演，1990 年參與藏戲的復振演出，至今是尕南藏劇團相當敬重的老藝師。在他的積極參與之下，他的兒子澤郎彭措也參與 1990 年的藏戲學習，連同在外地上大學的孫子，也加入了學習藏戲的行列，2017 年的看花節，還可以看到祖孫三人的聯手表演。所以石旦增憑藉著他個人對藏戲的熱情，從自身開始，轉換了家屋不學藏戲的習慣，再透過家屋延續了後代對於藏戲的支持。羅爾蘇與白灣家的例子告訴我們，家屋與藏戲的關係不全然是早期框架運轉到當代社會的延續，而是跳脫了框架之後，家屋的傳承依舊具備推動藏戲展演的力量。

政治體的轉換，讓早期是被禁止跳藏戲的科巴家屋，成了當代跳藏戲的多數群體。當地目前仍存在的科巴家屋有奇阿布、卡度、摩洛芭、寧巴思庵、達西部、魯固、那頭、米若亞。前三家不在藏戲行列，後五家可以見他們在藏戲演出中的身影。奇阿布是因為家中沒人跳藏戲，故不參與，卡度家的人則是在傳統文化系統尚未建立時，便離開尕南參與縣城的工作，年節才返鄉，因此對於藏戲的演出較為陌生，而摩洛芭的繼承者為殘疾人士，不參與此活動。

寧巴思庵、達西部、魯固、那頭家的共同點都是前後都曾擔任地方幹部的職位，其中有黨支部書記、村主任、支部委員及監督委員，極力地參與了地方文化的推動，成為地方幹部與文化階級結合的代表。這些家屋隱含著原有階序的翻轉，並且藉由藏戲的參與，進而肯定家屋及人對於當地政治、文化的貢獻。在這種有意識的推展下，連帶打破科巴家屋不參與藏戲的規範。同理回證，奇阿布一家並沒有擔任地方幹部，因此依舊回到家屋自身不延續藏戲的責任。事實上，科巴家屋這條延續藏戲的過程，就如同上文所談的家屋反轉結合地方權力，複製了一套可決定地方文化的文化階級。藏戲的推廣成為文化/政治階級連結地方與國家的符號，彰顯其行使地方權力的正當性。

科巴等級米若亞家的男子，則是藏戲在當代社會談家鄉與文化認同的範例。他是標準的尕南村青壯年外移人口，長年在縣城馬爾康打工，但是他在馬爾康的朋友大多是尕南村上那群跳藏戲的男性，本來就愛唱歌愛跳舞的他，在同儕的號召之下，就加入藏劇團的練習與演出，只要不耽誤到他個人的工作，他都很願意參與。他的例子提供了一個現象，就是尕南村這批目前青壯年的藏戲表演者，多居住在馬爾康，會影響了同時外移的青少年，號召他們參與家鄉文化，而外移者受到同鄉的影響，彼此連結情感依賴，進而對於家鄉的文化產生認同，讓他們每一年都願意回家參與表演，這是家屋之外所產生的另一種對藏戲文化的情感。另一方面，通訊軟體的發達，讓他們平日的聯絡快速且密集，經常於網路上談天說話的一群同鄉人，也會把藏戲展演作為號召彼此聚會聯繫情感的方式。這也是我上文中表述的，地方文化不斷去連結經濟與旅遊的背後，支撐的不僅僅是利益，而是對家鄉的文化認同。無論是家屋傳承的推動，還是漂移者同儕的力量抑或是家鄉為主的文化情感，可能都是當代社會在支撐藏戲展演不可忽視的力量。

2. 新建的家屋

新建的家屋是舊家屋延續藏戲傳統的一道出口。下表 5 為 1953 年之後，當地百姓陸續新建的家屋，共計 17 間，其中就有 9 間會參與藏戲的演出，至少佔一半的比例。透過追溯其家屋第一代男方、女方各自早期的家屋階序，也可以很清楚觀察到原生家庭中有跳藏戲的家屋，其新建家屋也會有極大機率來參與藏戲的演出。如嘎羅固、氣日果、大勇客、下摩拉日布、夏當、卡勒、嘎度等家

屋，都是源自於其男方與女方原家屋有跳藏戲的傳統，因將這個傳統移至新家屋延續。而「下羅爾蘇」家，即是石旦增所新蓋的房子，憑藉著他個人的喜愛，而加入跳藏戲的行列，連同他的兒子與孫子都參與藏戲演出。

「七五」與「卡秋」是另一個透過家屋世代傳承的例子。如圖 19 所示，「七五」是阿拉契布家的男子（跳藏戲家庭）與阿斯答家的女子於 1975 年共同新蓋的房子，男方從「阿拉契布」家透過「七五」延續了家屋的藏戲傳統，而七五的男子又與卡勒家的女子新修了「嘎秋」，又再度將藏戲傳給了住在嘎秋的兒子，其名為斯甲，雖然現在一家人都住在馬爾康，但是對於正在念大學的斯甲來說，跟隨著長輩的步伐，每年暑假回家鄉學習藏戲是非常自然的一件事。再來看「七五」本身並沒有把藏戲延續下來，乃因為繼承者為女性，而婚入者是莎士白家的男子，雖然家裡會跳藏戲，但他自身並非莎士白家的繼承者，遠離了家屋繼承中藏戲的循環，再加上年少時都在外地工作，結婚後也是舉家遷往了馬爾康，因此「七五」家自身反而斷了延續性。上述的例子，看到繼承性別對於家屋藏戲傳承的差異，很明顯，若是藏戲延續是來自於父方，則傳承的機率大於母方，是因為女性無法走進藏戲表演的場域。所以如東窮、果兒固兩個家屋，從女方回溯的藏戲傳統，無法透過女性移動延續到新的家屋，為藏戲自身在傳承上的限制。

而贊拉、嘎布魯、西雅迪布、西亞拉克以及奇亞布等新家屋，其早期原本的家屋本就沒有跳藏戲的傳統，尤其是嘎布魯、西雅迪布、西亞拉克等具有頭人等級的家屋，在上文已討論過，他們在兩個世代中始終不參與藏戲的行列，奇亞布原是科巴，亦不擔任地方幹部，藏戲不在於家屋自身的責任。這些不跳藏戲的家屋例子，是可見家屋在這個社會的變遷中，即有一些不變的慣例仍在當代中持續。

表 5：尕南村參與藏戲展演的新房子

新房名	男方原有階序 (藏戲：V)	女方原有階序 (藏戲：V)	是否參與現在 藏戲的演出	備註
嘎羅固	嘎爾帕爾密 (V)	嘎爾帕爾密 (V)	V	
契日果	柴爾巴 (V)	囊巴	V	
大勇客	柴爾巴 (V)	柴爾巴 (V)	V	
下摩拉日布	新房子：大勇客 (V)	柴爾巴 (V)	V	
夏當	嘎爾帕爾密 (V)	柴爾巴 (V)	V	
嘎度	嘎爾帕爾密 (V)	嘎爾帕爾密 (V)	V	
卡勒	可爾密 (V)	嘎爾帕爾密 (V)	V	

下羅爾蘇	小頭人	二頭人	V	
七五	可爾密 (V)	柴爾巴		移居馬爾康
嘎秋	新房子：七五	新房子：卡勒	V	
東窮	外地	可爾密 (V)		
果兒固	外地	柴爾巴 (V)		
贊拉	新房子：東窮	柴爾巴		
嘎布魯	大頭人	大頭人		
西雅迪布	大頭人	小頭人		
西亞拉克	二頭人	柴爾巴		
奇亞布	科巴	外地		

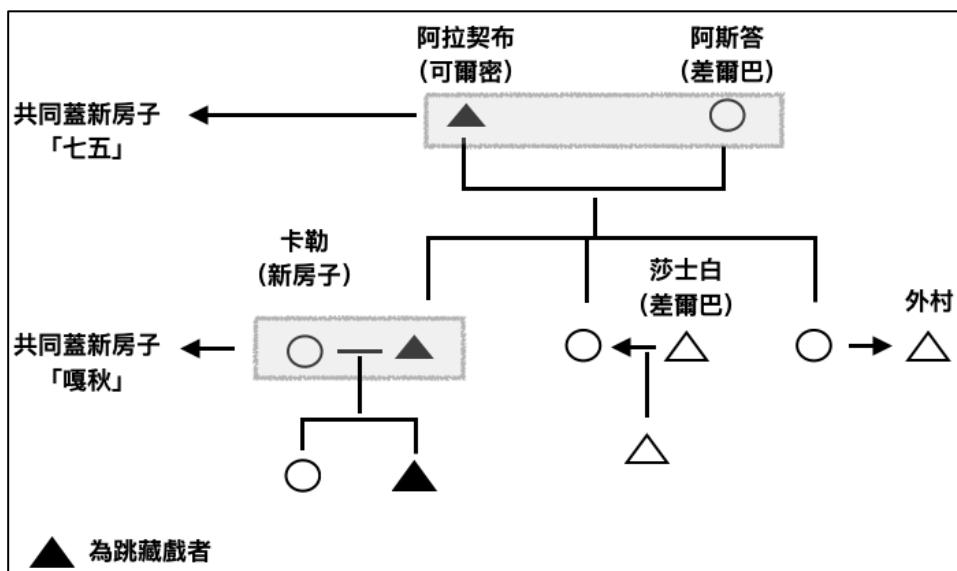


圖 19：新房子七五、嘎秋間的繼承關係

從表層上看來，家屋與藏戲的關係已經擺脫了所謂的階序、差役，沒有強制的連結性，但事實上在藏戲的傳承上，仍與家屋產生了一個緊密、穩定的互動關係，就算是新建的家屋，也有極大的機率延續著舊家屋的傳統，或者隨著男性的移動展開新的家屋傳承。這樣的關係是當代社會在維繫藏戲文化中最隱性，但也是深層的關鍵。帶回這一章所講的「尋根」，根在哪？並沒有標準的答案，但是從藏戲的發展連結回黨壩當代的家屋社會，雖然歷經了兩個世代，但是家屋仍然是當地標示自我的地方單位，縱使在有限的材料裡，無法看到家屋如何撐起當代嘉絨的社會組織，但是在藏戲傳承的運轉中，家屋自主性的循環，也是一處看見當代藏戲的根源所在。

下一個小節，從看一場「看花節」入手來描述當代的藏戲展演，看當地人是如何延續以節日來包裝藏戲的傳統，再從中轉換整個劇場的現代性。最後進入至第五章做深入的分析與討論。

三、 看花節的展演

2017 年 8 月，尕南村已是秋日微寒，雲霧細雨繚繞，是雲朵中最出色的村寨，卻難掩一股蕭瑟的氣息，彷彿像一場盛大表演繞訪之後落幕的清涼寂靜。當時我很難將眼前這個寂寥的村子與資料上狂放奔騰的面具藏戲連結，更不知道自己該從何開始，寄宿家庭幫我找了最資深的老人家，然而語言的障礙、文獻資料的誤導、受訪者無訪談經驗以及我自身對戲劇過度的想像狀態下，幾場的訪談都往消耗彼此耐性的邊緣遊走，夾雜著「土司、藏戲、神牛、斯格忍堅」等搞不清楚的詞彙，再加上村上並沒有人在閒暇時間跳藏戲，我十分懷疑自己擬定的研究方向。後來我的報導人決定帶我前往馬爾康，拜訪目前藏劇團的主力幹部們，他們一聽就知道我對「嘉絨藏戲」的知識淺薄，直說我沒看過，他們跟我是講不清楚的，叫我明年「看花節」來看戲。我才知道，每年 7 月尕南村都會舉行看花節，那是一年一度村上跳藏戲的日子。今年是我來晚了，正巧遇上了節日落幕的離散，看來明年的「看花節」不得不參與了。

在我的田野中，看花節是我最初始能對應到藏戲展演的節日，也是當代尕南藏劇團表演藏戲的最佳時間與場域，若是沒有看花節的指引，我應該是無法取得前面所述的斯格忍堅、社會制度、家屋等重要田野材料。

透過一場看花節的展演，可以清楚看到地方幹部在節日裡的角色，以及戲劇展演本身與社會關係。同時與第三章的斯格忍堅慶典做比較，進而在第五章談論不同的社會制度，不同的節日包裝，藏戲自身在展演上的變化。

(一) 看花節與藏戲

文革之後，尕南村約莫是在文革之後就恢復了若木紐祭祀山神的活動，並且因應著馬爾康地方政府的文化復興政策，統一取漢名為「看花節」。1989 年尕南

村也在鄉政府與村委會的支持下重現展演嘉絨藏戲，開始恢復藏戲的展演與傳承，原本老藝師羅爾依是還原了早期斯格忍堅的時間，依舊在每年 10 月左右開始訓練並且演出。幾年之後，村上的人就反應 10 月接近冬天，天氣寒冷且回來村上參與的人員少，不如將活動轉到看花節去表演。因此看花節中多出了藏戲的展演，同時一併將傳統的鍋庄放入節目中，擴大了節日的規模，成為村上最主要的活動。爾後又在村幹部的決議之下，配合學生寒暑假的時間，將看花節從原本的 3 月挪至 7 月暑假時辦理，讓在外求學的孩子們可以跟著父母親返鄉過節，同時這批年輕學子也可以參與藏戲的傳承。藏戲從斯格忍堅被轉移到看花節，重新與當地節日連結，相互依存，豐富了看花節舉辦之際的主軸以及文化使命。另一方面，看花節同時也時也凝聚了藏戲人的文化認同。

目前看花節的舉辦，是由村上書記、村長等幾位男性幹部來決定，每年舉行的時間都有些微的差異。首先考量必須為暑假，讓學生有時間返鄉回家過節，亦讓藏戲有青年軍得以傳承，再者是當地居民的「婚喪喜慶」。2018 年原訂於 7 月 5 日才開始舉辦，但又適逢有一戶人家於 7 月 8 日在馬爾康舉行婚禮，多數青壯人口皆要參與，故將看花節提前至 7 月 1 日。又 2019 年時暫時取消原訂 7 月初的看花節，因村上有兩位婦女過世，正值喪家期間，顧及喪家情緒，不宜舉辦歡慶節日。也就是說，節日舉行的時間安排，是以當地人的生活狀態規劃。

（二） 節日舞台

活動地點是在尕南村最主要的草地上，當地人亦稱為壩子，位於盤龍河的左側，外圍以竹籬為界，避免豬、牛、馬等家畜進入。節日的前一天，村上男性幹部先是於壩子一處合力蓋出了屬於村委會的大帳篷，裡頭放置看花節的活動道具，包含藏戲的服裝面具，然後在村上的大帳篷前方架了一個三腳架，上頭放置擴音器，旁邊再搭設一根柱子，裝置電燈，就已定好整個看花節的中心位置了。

搭帳篷是若木紐所延續的傳統，也反映了與現代生活的差距。早期在山上祭祀山神野營的時，都是在群山間的壩子搭設帳棚，煨桑完後，開始進行節日的娛樂活動，夜深了便直接宿於篷內。而後來看花節擴充了藏戲與傳統鍋庄後，就將舉行的場地移至盤龍河旁的大壩子，同樣依循著傳統在壩子上搭起了帳篷，只是這個帳篷相對離家近，活動結束後，大家會各自返家休息，只有好玩的小孩會選

擇在帳篷內夜宿。帳篷在這個節日內有幾個象徵，首先是傳統的延續，代表著當地人對於若木紐鮮明的記憶，也具備他們對於這個歡樂節日的美好想像。再者是反映著社會變遷，帳篷已經不具有夜宿的功能了，整個村子路燈明亮，壩子離家近，就算夜深了也同樣可以回家，因此帳篷成了節日的背景，拉出了與現代人生的距離，反倒是7、8月的雨季，讓帳篷轉換了功能，成了活動進行中的雨篷。

舞台上，村委會的帳篷跟三腳架搭好之後，家家戶戶便拿出了自己的帳篷，沿著村委會帳篷往外圍搭，圍著一個大圓，圓中心作為活動的主體。順序的排法主要是以居住地來作粗略的排定，大象山一側的居民，帳篷位置落於面對村委會帳篷的右側，坐佛山的居民則扎於左側，並非是每一個家戶都會搭起帳篷，主要是常住此地的居民為主，若是長期住於外頭，僅是回家參與過節，就不會搭駐帳篷。另外兄弟姊妹雖然分屬於不同的家屋，但是在看花節時也會共同搭一個帳篷，便於一起休息聊天，並沒有強制性規定每家都要搭帳篷，因不同家屋而定。

村民們各自的小帳篷除了用繩子匝地鞏固之外，還要在帳篷的前端兩側綁上五彩風馬旗，延伸至村帳篷前的三腳架或者電燈架，高高升起，就如同在山上煨桑一般，風馬旗沿著煨桑塔周圍四處散落，旗幟隨風飄揚，象徵著祈願與平安。而帳篷裡頭會架設著一張長型的桌子，上頭擺滿了糧食果子，地上鋪著地墊或毛毯，供人圍坐聊天。

(三) 人力分工

整個看花節的舉行，多數由村上黨書記、村長、活動組長等男性幹部所決定，他們共同商議節日開始的日期，經費的籌措、村上重要人士的邀請、活動的排程、甚至連同午餐的供應規範都是由他們在節日前規劃，最後下達資訊給每個參與者，同時他們還擔任著藏戲表演的主要參與者。但有趣的是，女性反而是整個活動中最能見到「身影」的角色，但凡村上聚餐的時間點，一群女性就開始協助廚房洗菜、切菜，飯後自主性煮熱水、洗碗、擦乾碗盤，再以人力接龍的方式把碗盤運回廚房晾乾。廚房忙完之後，她們便集體到草地圍成一個舞台，成為藏戲演出的最佳觀眾，面對每一場熟悉的表演環節，不吝嗇地給予回應及掌聲，同時她們也是藏戲之外，不同節目活動的實踐者，但凡唱歌、跳鍋庄、群體遊戲，女性的身影遠遠多於男性。雖然男性是活動主要決策者，但女性可以說是整個節日不可或缺

缺的後盾，她們參與的積極度與自發性的奉獻，是整場看花節中最頻繁也最不可或缺的景色。

(四) 節目安排與藏戲演出

看花節的展演共計有 6 天，節日開始的第一天與最後一天，村上的幹部們會在盤龍河旁邊的煨桑塔進行小規模的煨桑儀式，達到原有祭祀山神的節日意涵，但是與他們口述早期整寨人前往坐佛山煨桑歡樂的景象相比，現代的看花節顯然是較有娛樂的意義，這些煨桑的過程在當地人的趣談中，也已被比擬或解讀為看花節的開幕與謝幕，反映傳統節日在現代化過程中被重新定義的標籤。下表 6 為 2018 看花節的節日安排，我主要以描述藏戲展演的區塊。

表 6：看花節活動安排

時間	活動	備註
6/30(前夕)	搭帳篷	
7/1 (第 1 天)	藏戲演出(哈瑪舞、棒棒舞、吉祥頌、獵人與猩猩、馴馬記、老夫與少婦)、跳鍋庄	
7/2 (第 2 天)	拔河、跳繩、跳鍋庄	拔河者為村上 60 歲以上年長者
7/3 (第 3 天)	套圈圈抽禮物、盲人擊鼓、跳鍋庄	老少咸宜
7/4 (第 4 天)	男子競技、男子拔河、跳鍋庄	限男性
7/5 (第 5 天)	唱歌、跳鍋庄	老少咸宜
7/6 (第 6 天)	收帳篷	

1. 哈瑪舞、棒棒舞

首先出場的是哈瑪舞。鑼、鼓、鈔、號角等樂器先落坐於舞台的右手邊，然後一群表演戰士者頭套紅色帽盔，盔上插上三根羽毛，頭盔後方別上長型的紅色或黃色彩帶垂至膝蓋，穿著白色百褶裙，藍色藏式上衣，繫上藏戲男性腰帶，紅色、白色、黑色皆有，後背背著方形盾牌，腰際左邊配戴長刀，右手持拿弓箭，一個一個接續踩著鼓聲從舞台的左手邊上場，以逆時針方向圍成一個圈，舞台上共八位表演者。不難發現，今年度的演出在道具上的安排都顯得簡略，穿著不齊，

頭上的頭盔是採用施工的安全帽噴紅漆，少數幾個並沒有羽毛及彩帶，甚至有些表演者沒戴帽子。

事實上，這場演出事先沒有彩排過，第一位及第二位戰士出場時，並沒有準確踩在鼓點上，被迫退回出場處，重新開始。結果第二次出場跳到中間時，又被團長制止動作錯誤，一共失誤了三次，直到第四次才表演成功，此時台下觀眾樂成一團，笑聲不斷，似乎並不在意戰士們的出錯。當所有戰士都成功出場圍成一個圈時，便開始齊步邁出右腳，一邊喊口令，一邊繞著逆時針的圓轉，同時先將右手的弓箭隨著身體走動的節奏邊往左下甩，再以同一個節奏改由左手往右下甩，約莫走半個圈後，停下來左腳略開胯腿，傾斜上身，右腳站立逆時針自轉，轉完後面對圓心，右持弓箭作勢打地，模擬士兵射箭跟砍殺的動作。以上動作不斷反覆，約莫兩分鐘之後，直接退場。

退場之後，棒棒舞緊接上場，這些士兵卸下帽子與刀劍，左手持棍，棍上纏了短巾布，兩兩並排，一組一組出場，出場者隨著鼓聲起步跳躍，接著右旋落地後，便轉身面對著下一組出場者起左腳跳右腳，以示敬禮，隨後走向舞台前方蹲下，讓下一組重複上述動作，所有的動作都必須搭配精準的鼓聲，整齊一致。當最後一組結束後，所有士兵已圍成一個圓圈。此時不乏有學齡前的小孩跑到舞台上要找爸爸，而被台下的婦女給抱了回去，一旁的配器往往等舞台閒雜人也淨空後，才讓鼓聲再度響起，士兵們持高棍棒，略佝著背，身體微彎，向右繞圈而行，約莫兩圈之後，起頭的士兵轉頭向左繞半圈，再轉向右繞一圈，站定之後，面對圓心，雙手持棍往地上打，身體也一併下蹲，再齊步面向外邊，往地上打，接著雙手舉棍立於脖子之後，與旁邊者兩兩身體正面、背面相碰，再往地上蹲就位。此時鼓聲轉慢，士兵齊步往右緩慢繞圈，鼓聲漸加快，便利索地跑了起來，邊跑邊發出不整齊的吼叫聲，此起彼落，極為隨興，伴隨著觀眾的笑聲。最後領頭士兵掉頭往回繞圈，每經過一個士兵就舉高棍子互相敲打，跑到下台口，將棍子往自身腰腿涮圈，雙腳跳下場，隨後的士兵重複同樣的動作，下場結束。

2. 吉祥頌

鼓聲一下，兩位戴著阿扎拉面具，身穿藏式長袍的男子出場，配合節奏揮舞雙手，走到舞台中間。一聲號角吹起，兩頭獅子（配戴獅頭面具，兩人扮演，一

撐獅頭，一人彎腰抵住獅尾）搭配著鼓聲出場，舞台中央的阿扎拉馬上跟在獅子左右。同時又一聲號角響起，一頭老虎衝向舞台中心舞動。此時鑼鼓齊響，老虎已站立於舞台中間，兩隻獅子立於一旁，阿扎拉在最外側，配合著鑼鼓聲，獅子老虎不斷舞動，領頭的扮演著不時地跳躍蹲地，表達歡喜之意。

此時舞台的下方，一群工作人員默默已將神牛穿搭完畢，神牛的面具與服飾都極為厚重龐大，單憑兩位扮演者自身是無法完成，牧養老人一個響亮的叫聲，代表著吉祥頌主角即將登場。牽著神牛的牧養老人手持白布，將神牛牽至舞台中間，爾後便抽開白布，讓神牛自行跳動，過程中會不停地聽著老人叫喊，大意是不要靠近我的神牛，他脾氣不好，靠近他可是會發狂的。神牛的面具為純黑色，透過金、紅、青等色在額頭及牛角畫上藏傳佛教吉祥三寶的圖案，最顯著的便是兩根牛角，角上繫著紅色與黃色的飄巾，身上的絨布也是純黑色，唯有背上一條條雪亮的白極為醒目，牛尾則是黑色毛鬚雜染幾撮灰白。這條神牛彷彿真的會發狂一樣，四處奔跑，並且高舉著牛頭往地上碰撞，連續三次，據了解這是向觀眾敬禮的意思，每一次撞擊都明顯看到扮演者險些踉蹌，顯然在表演上有些生疏，但是觀眾的歡呼聲也不絕於耳，以熱情呼應神牛狂放的禮數。從出場到敬完禮，不到一分鐘時間，神牛就轉身被牧養老人帶下場了。隨後老虎也搭配鼓聲要下場，下場時略帶點俏皮，邊搖頭晃腦邊踩著小碎步後退下。緊接著獅子下場，兩位阿扎拉尾隨其後，其中一位下場前還面對的觀眾身體微彎，手舞足蹈，碎步往後退入場，掌聲即刻響起。

3. 獵人與猩猩

舞台上中間擺上一張蓋著花紋布桌子，一隻小猴子隨著鼓聲跑到桌子後方觀望，另一隻小猴子隨後也跟著跳出來，在桌子旁觀察環境。兩個相望一眼後，便起身，站立一前一後，以同手同腳左右搖擺的姿勢往前行走，探查周遭環境。爾後一隻猴子便躺在草地上，另一隻猴子走向他的身側，抓起他的右手作勢切割數下，左手、左腳、右腳也重複相同的動作，結束後，躺著的小猴子便起身了，兩猴再度進前。沒多久便換另一隻猴子躺下來，之前被切的猴子對躺著的猴子重複相同的動作，意味著此處不可貪玩，不然雙手雙腳可能會被猩猩切掉。此時最熱鬧的是旁邊的觀眾，尤其是婦女，他們會熱情地一起做切割的動作，或者興奮喊

著「再切一下」，非常沈浸在當下的氛圍。突然一個嘶吼聲，猴子雙雙跌在草地上，原來是穿著全黑絨衣、臉戴獠牙深色面具、尖頭帽、雙手持棍的猩猩上場了，猩猩狂妄地邁步，發出嘶吼聲，時不時高舉手上的棍子，一副天下唯我獨尊的姿態，尤其是往上跳躍頂出胯骨，彰顯其生殖器最引得觀眾嬉笑。小猴子在一旁嘗試想抓弄他，都不敢加以靠近，只能坐在草地上望著猩猩。

猩猩炫耀完之後，讓出舞台，走向右下角。此時一位穿著藍色長袍，臉戴白色人面面具，佩戴長刀，左手扛著大樹枝的小夥子攏扶著一位老者，身穿白色藏式絨衣，臉戴深色面具，一頭白髮，右手持拐杖，名為老卦師上場。兩人緩緩地走到桌子前，老卦師一躍坐在桌子上。此時鑼鼓聲皆停，讓小伙子與老卦師對話，意是獵人詢問卦師今日是否適宜打獵，卦師即時卜卦，指示山上有隻萬惡的猩猩，今天肯定是豐收的日子。在他們的對話過程中，不時有觀眾插嘴引導，台上台下即興對話。鼓聲再度響起時，小夥子邊走路邊揮舞著身上的刀，一路向台下的觀眾詢問猩猩的位置，此時猩猩也逐漸靠近，沒多久狂傲的猩猩掙扎一會兒後便倒地了。台下兩個工作人員馬上衝到台上扶起老卦師，走向猩猩的身旁，兩人用身上的棍子與樹枝嘗試搖動猩猩，猩猩也配合著他們的碰觸作出臨死前掙扎的姿勢，小伙子馬上以樹枝勾住猩猩的肚子，猩猩才完全停止動作。此時老卦師手持長刀，作勢切起了猩猩的肉，以祭山神。最後小伙子扶著老卦師下場，再由台下四位小夥子衝上台抬起猩猩的雙手雙腳下場，小猴子尾隨其下。

4. 馴馬記

兩位表演者扮演兩匹小馬，腰繫馬頭，馬頭上綁著長長的飄帶讓表演者以雙手緊抓著。鼓聲一起，馬兒熱情的左右跳動，一下子往前奔走，一下子往後退，不僅要合乎鼓聲的節奏，也要與旁邊夥伴對齊動作。突然一陣靜止，觀眾席上一位婦女唱起了馴馬記的歌，歌詞乃是讚美壯美的小馬、遠方的大白菜以及漢地的花生，具有藏漢交流的意味。歌者才剛開唱，鼓聲與表演者配合著聲音的節奏律動，歌聲一停，兩匹馬兒熱情地以騎馬的姿勢往前面的觀眾席奔走轉圈，彷彿走了一個伸展台後，再以同樣的姿勢退回出台口。此時，歌者又再度唱歌，鼓聲與表演者再度重複著上述的動作，退回出台口時，鼓者節奏變慢，力道漸加，表演者大幅度左右轉圈，落地鞠躬，掌聲響起，下場。

5. 老夫與少婦

一位身穿藏式白絨長袍、臉戴棕色人面面具、右手持拐杖的老者（稱老夫）踩著鼓聲緩慢出場，站於台中央四處觀望。突然一陣呼喊聲，出台口一位女性角色（稱少婦），身穿藏式女性紅色長袍，白色長袖口，黑色圍裙，臉戴膚色女性面具，面具上頭為嘉絨女子特有的頭帕。此扮演者為男性，特意踩著妖嬈的腳步，一路呼喊著前方的老者，還與沿途的觀眾席婦女打招呼，引來觀眾一陣笑聲。少婦為老夫的妻子，已經做完了家裡所有的工作，出門喊老夫回家吃飯。不久，一位身穿藍色長袍，臉戴男性人面面具的小夥子從一旁偷偷上場，少婦一看到就立马跑向他，兩人靠攏攀談。很快地一個身穿粉紅長袍小孩上場打斷他們，同時跑去跟老夫告狀少婦與小夥子的關係。此時少婦惱羞成怒，倒在地上撒潑耍賴，見老夫無反應，馬上爬起來抓著小孩，以袖子打他的屁股。老夫便拿手上的拐杖作勢要打少婦，少婦求饒，說家中所有的生活擔子都落在自己身上，她需要年輕小夥子共同分擔。少婦一邊講，一邊跟旁邊的婦女對話，企圖博得共鳴，惹得觀眾樂不可支，紛紛幫少婦說話。後來老夫釋懷，牽起大家的手讓接受觀眾掌聲與拍照，下場結束。

約莫一個小時的時間，整套藏戲就已搬演完畢，與他們口中所說的斯格忍堅連續 5 天的展演差距甚大。舞台下一群人開始收拾著藏戲的服裝道具，舞台上下羅爾蘇・石旦增藝師被邀請上台，台上已經放置著一罇青稞酒，插上兩根大吸管，老藝師拿起勺子舀了酒，念起了祭詞，第一勺灑向天空，敬天神，第二勺灑地敬地神，第三勺灑遠方敬山神，這三勺敬給各方神明，保佑此地人畜興旺，平安健康。第四勺敬以前的祖先，沒有祖先的篳路藍縷，就沒有現在的生活，第五勺敬共產黨政府，許當地一個和樂安康的日子，第六勺感謝現場的人民，大家一起恢復恢復傳統，一起維繫現在的美好。最後第七勺灑酒時，藝師將勺子反面，手心朝下，往地面上灑，敬地下的孤魂野鬼，賞他們一口酒，祈願他們不要來搶食居民的穀物。¹⁵⁴祭司唸完詞後，那罇青稞酒就被搬到觀眾區，有興致的人皆可往前喝一口。爾後就跳起了傳統鍋庄，直到入夜，才停止了節日的喧鬧聲。

¹⁵⁴ 關於這段祭詞，念誦的是嘉絨語的土話，當時坐在我旁邊的尕南藏劇團的年輕人也聽不大懂老人家在唸什麼，後來麻煩另一位懂土話的老人家與石旦增再度確認，大致上翻譯祭詞。

往後的幾天都是較為娛樂化的活動，如拔河、跳繩、男子競賽、套圈圈、唱歌等。有趣的是，只要是遇上了組隊比賽的節目，都是以早期各寨的位置來分小隊，可見「寨」這個明顯的地理分野，並沒有隨著政治與社會制度的轉換而消失，反而成為他們在當代節日中對於群體的分類指標。另外，他們在安排節目時，會考量村上人民的條件，盡量安排老少咸宜的活動，例如拔河，就限 60 歲以上的老人家參與，年輕人不准加入，只能在旁邊為自己的長輩加油。我在現場總為年長者因拔河撲摔在地而擔憂，然而他們卻不以為意，笑笑地拍拍身上的泥巴，其中有一位女性閃到腰骨，躺在地上爬不起來，眾人跑去攬扶著她坐在椅子上，看起來有些痛苦難行，但這意外的插曲完全沒有影響活動的進行，依舊賣力地為自己的小隊加油，直到真正的贏家出現。又男子競賽，則是規定 25 歲以下的青少年，老人家就成了旁邊吆喝鼓掌的最佳觀眾，無論男女老少都可以在節日中找到自己的位置。以一個尕南村自主辦理的看花節，在凝聚村內的情感認同上，非常具有代表性。

回歸到藏戲的討論，看花節目前是藏戲展演最主要的場域，透過這個平台可以看到藏戲與社會的關係。首先必須先瞭解這裡頭藏戲已不是早期土司的賀禮，或者是宣示土司的正統性及武力，而是被整個文化政策包裝為具文化性、娛樂性的非物質文化遺產，以致展演的氛圍已不存在上下之間的等級區別。然而卻發現看花節的舉行，作為最頂層決策者的地方幹部同時也是身兼藏戲的扮演者，以戲劇展演來娛樂當地的百姓，打破地方幹部與百姓之間的階級關係，無障礙的交流，呈現一個當代具交融精神的劇場空間，然後透過展演，再一次複製少數人的文化與政治階級關係。

在上一節中，我們已經得知家屋可以作為延續藏戲中的底層力量，百姓家屋的自主性傳承、家屋翻轉的地方幹部或者延續舊家屋傳統的新家屋，都是當代藏戲表演的主要參與者。而看花節正是這個力量在當代傳承的平台，節日中的藏戲，很明顯是展演與傳承雙管齊下，跳錯了可重來，老戲師隨時能上前指正，形成一個學習藏戲的世代接替。接替的對象正如前文之中提及的下羅爾蘇家石旦增的孫子、嘎秋家的斯甲等青年，他們都是在縣城唸書的大學生，每逢暑假的時間返鄉過節跟著爺爺爸爸一起跳藏戲，他們極可能是各自家屋未來的繼承者，也是藏戲

的被傳承者。或許也可以說，在看花節的劇場中，家屋在裡頭與藏戲一同運轉進行世代的延續。

另一方面，藏戲除了連結家屋在看花節裡頭運轉外，同時也透過節日的包裝，產生與當代社會重新對話的契機，在下一章的分析中，會以上述展演的材料為基礎，來談節日、戲、與當代社會碰撞之下的新樣貌，並且嘗試找出現代化藏戲延續之憑藉。

四、小結

從黨壩嘉絨藏戲對應當代的社會發展，是 Turner 理論中極好的補充。Turner 雖然有說明無論是早期的部落社會，或是後工業發展或經濟型的社會，都可能同時存在著中介與類中介的展演，但他並無法解釋具中介性的展演如何連結後工業發展型的社會，或者類中介的展演與早期部落社會的關係。而在黨壩的例子中，我們清楚的看到非儀式性的展演在早期社會已具有儀式狀態中再一次生產社會結構的功能，而同時這個非儀式性的展演在當代的社會中仍在持續運轉。因此透過一條明確的社會變遷線，嘉絨藏戲可以試圖說明非儀式性的展演與當代社會的關係。其中值得討論的是，社會變遷的動態下，其底層不變的結構與藏戲展演相互性存在的力量。

家屋與藏戲是跨越了兩個世代仍共同存在的個體，從家屋的視角切入最能重新解釋藏戲與社會的關係。首先對照了兩個世代中的藏戲群體，發現跳藏戲的這些家在兩個不同的政治體制之下高度重疊。也就是說，早期受規範的、以藏戲為差役的百姓之家，依舊是當代跳藏戲最主要的群體，而那些負責觀賞的土司、頭人的後代，也延續著家屋不跳藏戲的責任缺席於當代的藏戲表演。所以在這條明確的社會變遷線下，仍會有一個不變的結構在底層運轉，推進了藏戲的延續。我認為是家屋的自主性傳承，無論是跨世代的百姓家屋的繼承，或是將原家屋的藏戲傳統移植到新家屋，都發現這個運轉的規律並沒有隨著政治社會的轉換而改變。所以反過來說，縱使社會變遷是顯性的存在，社會等級、差役隨著變遷消失，但藏戲展演的循環，依舊看到家屋部分的傳統在當代延續，其中的核心力量不是差役，而是當地人在過程中被運轉的文化與情感認同。

當代藏戲的展演複製了一套當地的文化與政治階級，是家屋與藏戲面對當代社會變遷的另一層解釋。透過本章的材料，發現有一個路徑是早期等級較低的百姓家屋或者是不跳藏戲的科巴家屋，在中國的執政方針下成為決定地方事務的地方幹部，反轉了家屋早期的階序，同時成為了藏戲表演的最主要的決策者。而一場看花節藏戲的展演，發現地方幹部成為了部分表演者，人民轉為而被娛樂的觀眾，整個劇場空間中反轉了彼此間的角色，同時又透過展演的運行，再一次複製了當代的政治及文化階級。

嘉絨藏戲的呈現，可以從社會的變遷中看到底層不變的力量，如家屋的自主性傳承，將隱藏於家屋中的藏戲傳統透過繼承來延續，不僅循環藏戲，也運轉了當地的認同。另外也能看到戲劇性的展演仍舊會與當代社會產生中介狀態，複製一套屬於當代的階級。無論是家屋底層的延續或是中介性在當代社會的展現，事實上更能清楚看到非儀式性展演與當代社會之間的連結關係，雖然可能是另一套對話的機制，但是必定具有早期社會的結構或元素仍在其中運轉，讓彼此的循環關係有延續的可能性。因此透過這個發現，呼應本章節命名的主標：「尋根的地方文化招牌」，尕南村老藝師所搬演的早期戲劇，被視為嘉絨藏戲的根，而我認為尕南村延續藏戲傳統的有家名的家屋，是傳承尕南村藏戲的根。

第五章 嫁接的劇場：嘉絨藏戲的當代展演與省思

看花節延續了早期若木紐的節日含義，取其煨桑祭祀山神後人們共娛的活動精神，再轉而將斯格忍堅中搬演的藏戲、鍋庄、競賽等節目，納入節日主要的表演。也就是說，看花節是以「若木紐」為樹體，「斯格忍堅」為枝，嫁接一個當代的節日劇場。¹⁵⁵而這個劇場果實與原生主體以及被嫁接的枝樹，產生了極大的差異性，從節日的本質、活動的展現，都具備當代社會所賦予的獨特性。本章主以討論看花節劇場，試圖尋嫁接後的新生果實，再從其中萃取延續的價值，給予省思及建議。

一、跨世代藏戲展演的差異性

在目前的研究考證上，並沒有辦法確切地知道嘉絨藏戲的起源，但是透過當地人的集體記憶，尕南村嘉絨藏戲毫無疑慮地是從土司時期延續至當代的傳統文化，橫跨了當地兩個政治體制與社會制度。在斯格忍堅的劇場上，我們清楚地看到慶典背後的社會階序、家屋等級，看到展演與社會之間的再生產關係。在當代那一套展演的文化嫁接若木紐的主體，續長出了符合觀眾需求的看花節。不同的世代，不同的社會制度，不同的節日與劇場，我試著從中間差異性的分析，來探藏戲在當代展演的樣貌。

(一) 看花節與斯格忍堅

在第二章的介紹中，已經很清楚地知道「看花節」的嘉絨語為「若木紐」，是土司時期人們祭祀山神的重要日子，與同樣時期、同是土民同歡的斯格忍堅相比，有很大的相異性。下文先以比較同社會背景若木紐與斯格忍堅舉辦的差異，再進而說明「看花節」所隱含的變遷過程以及如何銜接不同世代的文化展演與特色。下表 7 為三個節日的差異性。

¹⁵⁵ 嫁接的概念取自張坦，《「窄門」前的石門坎》，頁 221。源自石門坎《溯源碑》上的一句話「願他野橄欖枝，接我真葡萄樹」，引用聖經典故，將野橄欖枝比喻苗族社會，真葡萄樹比喻基督教文化，總結烏蒙山區苗族社會基督教化過程的豐富文化現象。會引用這個概念需感謝我的學妹黃馨慧閱讀黃淑莉老師撰〈苗族、基督教與現代性：石門坎的民族學研究〉一文所描述的嫁接現象，故將這個概念分享給我，成為本章節書寫的主軸。

表 7：若木紐、斯格忍堅、看花節的差異表

	若木紐	斯格忍堅	看花節
當地人記憶初始時間點	土司時期的活動	土司時期的活動	若木鈕節的漢語名稱
舉辦時間	3月，共3-5日	10月，共7日	7、8月，共6-7日
舉辦的原因	敬神山	土司受封紀念日	恢復傳統文化活動
舉辦的地點	山上（搭帳篷）	土司官寨	活動中心、草原壩子（搭帳篷）
舉辦的性質	民間娛樂	官方活動	半官方半民間自生活動
參與的群眾	同一寨的百姓	土司、頭人、百姓階序的人民	當地人民、政府官員、外來遊客
節目內容	煨桑、騎馬、喝酒、交朋友	跳藏戲、體育競賽、土炮舞、鍋庄	煨桑、跳藏戲、遊戲競賽、鍋庄

1. 若木紐與斯格忍堅

若木紐與斯格忍堅皆是土司時期的重要節日。然而兩個節日舉辦背後所象徵的意義則大不相同，彰顯著山神信仰與政治信仰的差異性。若木紐是當地敬山神的節日，每年的3月全寨人至坐佛山共同舉行煨桑儀式，感謝山神的庇護，漸漸發展出神人共娛的活動。在節日期間，家家戶戶搭起帳篷，喝酒聊天、騎馬玩樂、談情說愛，約莫3-5日的時光，作為他們犒賞自身勞動一年來的假期，而土司原則上只參與煨桑的祭祀活動，並不干預百姓們的娛樂。斯格忍堅是慶祝黨壩土司受清朝皇帝冊封的日子，每年10月，黨壩各個寨子的頭人、百姓們都會穿上新衣裳來給土司道賀，並且依循著自己的差事，給土司頭人們獻上藏戲、體育競技、鍋庄等活動，整個節日嚴謹規範，與若木紐節的自主娛樂差異甚大。這兩個節日有非常明顯的區分，若木紐源自於對山神信仰的敬畏，而斯格忍堅則是彰顯土司政治對子民的控制，信仰的主導者不同，因此舉辦的時間、地點、活動的狀態都具有差異性，在整個社會信仰中，政治比山神信仰更能彰顯秩序的桎梏。

若木紐參與的標準是以地理位置來劃分，而斯格忍堅則是社會結構的制約。以參與的群眾來說，若木紐是以各寨來區別的，每個寨的居民會相約前往寨附近的神山，進行煨桑。以黨壩為例，尕南為一個大寨，最主要的神山為坐佛山，故每年3月，便前往坐佛山煨桑祭祀，這是用一種普遍的地理位置來區別山神的管

轄範疇，參與者是山神管轄下的子民。斯格忍堅的參與群眾是建立在土司社會的階序制度網絡中，土司、頭人是整個節日的觀賞者，百姓是活動的參與者，按照社會中的不同階序，有其專屬的位置以及活動角色的扮演者，並非土司的子民都可以參加節日，最低等的奴僕，受限於階序低下，被擋於節日之外。也就是說斯格忍堅參與的群眾必須依循著階序的脈絡，而決定階序的主人，正是政治的最高領導者。同屬於土司時期的節日，參與的群眾大部分是重疊的，但是比較其參與的標準，相較於敬神自娛的若木紐，斯格忍堅更是對整個社會結構的強化。

除了必定的煨桑儀式之外，若木紐最主要的活動就是搭帳篷野營，喝酒聊天，並且參與騎馬比賽，這樣的比賽沒有嚴格的制度規範，騎馬奔馳在山野間，作為犒賞自己的娛樂活動，若是正值青少年的朋友們，還會相約在隱密的森林旁，談情說愛。這個節日的活動沒有受到過多的約束，在當地人的記憶中，若木紐節是一場春季的郊遊，與山神相約，與人同樂。斯格忍堅的活動則是另一種樣態，有固定的家庭承襲著固定的角色；有專業的戲師在官寨中訓練演員跳藏戲以及體育競賽；有確切的活動流程來控制節日每一日的展演狀態。因此很明顯在活動的舉辦上，斯格忍堅是相對具規劃性與嚴謹。說明土司作為一個執政者，透過展演的循環，強調社會的政治信仰，彰顯對當地的掌控力。而藏戲作為其中最主要的表演節目，也深化在人們的記憶中。

2. 看花節的當代性

文革之後，尕南村恢復若木紐節日中「仁古若木紐」的活動，並配合馬爾康地方政府的文化宣傳，以漢語「看花節」來稱呼。不僅尕南村辦理，從馬爾康前往黨壩鄉沿途中，可見小村落掛著紅布條上，寫著「第〇屆看花節活動開幕」，這些村落所舉辦的看花節具體活動不得而知，但顯然「看花節」已取代若木紐成為專屬的稱呼，也成為嘉絨文化在當代的重要節日。所以看花節雖然是延續著早期的若木紐，但是在地方政府的支持以及當地人的文化認同下，也已經隨著時代轉變為具有當代特色的文化節日，從時間、地點、參與的群眾以及活動內容即可清楚看到看花節與兩個節日明確的差異性以及當代意涵。

若木紐舉辦的時間是 3 月，配合了春日的節氣，在神山以及草坪上慶祝，斯格忍堅定於 10 月，在土司官寨裡辦活動祝賀土司受封，前者依循自然與神意的

安排；後者一個是限於政治人為的訂定。然而到了當代的看花節，則是配合著當地人在當代的生活時間來籌劃，改於每年的7、8月在村上的壩子上舉行。首先7、8月是當地學生放假的日子，最能讓父母親帶著小孩回家過節，至於確切的日子則是有村上的幹部來決定，必定先以村上人可行的時間來安排，若有遇上任何一個家庭的婚喪喜慶，就會配合事主將節日時間提前或延後。場地的安排亦是，大多在小賣部前的廣場以及草原壩子，那不僅是村幹部平日討論之處，也是村上人主要共有的聚會空間。在當代的看花節，有別於若木紐固定的煨桑拜神，也不是充斥著斯格忍堅的土司權威，而是在文化認同的脈絡下，以集體當地村民為考量，呈現半官方半民間的自主性節日。

如前文所述，若木紐所參與的群眾是以地理區域來劃分的，同一寨的人會參與同一場節日的活動，斯格忍堅的區別性是以社會階序為主，從座位的安排、活動的執行都必須按照家屋階序來執行。但是在當代的看花節中，已經變成一個開放性的文化節日，沒有地理區域的限制，更沒有政治的侷限，同村、不同村、文化官員、外地旅客都可以參與這個節日。不過礙於尕南村的山高水遠，交通不便，看花節所吸引的外來人群微乎其微，除了當地人之外，最多的就是返鄉過節的民眾，攜家帶眷，或者邀請朋友一同參與。也許可以說，沒有早期框架限制的看花節，是靠著當地人的文化認同作為支撐的核心。尕南村的居住人口遠遠低於外移人數，年輕人基本上都住在馬爾康，但是他們都願意帶著孩子返鄉參與看花節，一起投入活動的執行、角色的扮演當中，成為當代人群與社會、與文化聯繫的方式。

看花節延續了若木紐煨桑的儀式，在節日的第一天與最後一天由幾位村上幹部在壩子進行小規模的煨桑，顯然與早期勞師動眾的煨桑有十足的差異，更被加入了當代舉行節日的排程思維，稱之為開幕及閉幕。另外看花節也延續了若木紐搭帳篷野營的樂趣，但是實質上的內容，是將斯格忍堅裡頭以嚴謹的人力與安排所流傳的藏戲、鍋庄，取代了看花節若木紐原有的娛樂活動。以此來看，看花節其實是尕南村在歷史的洗禮之下，集結了不同文化的新生果實，此果實來自於若木紐的樹幹，嫁接了斯格忍堅展演的枝葉，不僅延續了尕南村的文化傳統，傳達當地人對於當代文化應用的需求。嫁接讓文化延續，但也可以會使文化產生再造、質變的可能性，並且在轉換的過程中產生與當代自我協商的空間。

(二) 藏戲展演的差異分析

尕南村嘉絨藏戲橫越的一甲子的光陰，從進貢土司的獻禮，轉換為國家政策的遺產；從嚴謹有度的斯格忍堅劇場，來到了爛漫放鬆的看花節；從整整 5 天的盛大展演，濃縮成短短一個小時的表現。一場戲，兩個世代，兩個劇場，可想而知其中必然有一個轉換的過程。本小段主要是描述這些被展演的戲，從演出的目的性、內容的變換、轉場順序的轉換以及文本即興的詮釋等角度，來討論不同世代演出的差異性，以及這些差異性背後的當代意涵。

1. 演出的目的性

在斯格忍堅中的演出目的性是非常明確的，整體的節日演出是為了慶賀土司受封，但是個別的藏戲戲齣則帶有不同的精神。比方《吉祥頌》一齣以牛、獅、虎等受人景仰的動物來表示對山川大地神靈以及土司的祈福，其中更有祭司扮演著溝通的角色，將祈福的話語與物品傳達給天地萬物之神，強調土司政權的正統性，也隱含著早期自然崇拜的意味。又如《老夫與少婦》、《獵人與猩猩》等戲是以娛樂為主，喇嘛根據當地的風俗民情所編，展現當地社會特別的風情概況。

《哈瑪舞》一齣，是民族英雄阿米格東的戰神舞，演出極具代表性，除了表達對阿米格東的敬畏之外，也能展現黨壩一帶雄壯的兵力。

這些表演劇目到了看花節的演出，背後的意義就產生了變化。《吉祥頌》一齣，神牛、獅子與老虎出場顯得簡便，在場時間不超過 10 分鐘，神牛更是出場晃了一圈，向觀眾敬禮三次，隨後就下場了，同時也取消了祭司的角色與祭詞，不再對著天地萬物神靈祈福，淡化了自然崇拜的意涵。反觀出現的是觀眾不消停的歡呼聲、笑聲以及鼓勵吆喝，讓整個演出朝向娛樂化的發展，舞台上表演者與觀眾共感，那些被扮演的萬物之靈似乎也成為了共感之下娛樂的媒介。《哈瑪舞》亦是，原是展現民族英雄的戰兵神勇，卻轉成了嘉絨文化中的招牌之一，在非遺的框架中，簡化了神兵的威勇，加以強調表演者的口令與動作，企圖要求整齊劃一，追求舞台上視覺的標準美感，失去了原《哈瑪舞》背後的敬畏之心與自我族群英勇的表現力。

2. 演出內容的差異

從斯格忍堅的記憶訪談到看花節的實際參與，可以發現每一齣劇目都有一個特色，便是大幅度地的簡化，原斯格忍堅是一天一齣戲，至少都是一整個下午的活動，但是現在是 5 天的戲趕在一天中的一個小時內演完，可說是大量縮減。從當地人的回應中，被簡化的原因大致可以分為兩種，首先是時間與人為因素，尕南的藏戲在土司時期最為盛行，至 1953 年改由中國共產黨執政後，又恰逢文化大革命，整個文化處於停滯的狀態，等到 1989 年的復振展演，多數的藏戲表演者已凋零，僅剩羅爾依老藝師，全是依賴他的口述與身教傳承下來。但是早期尕南有多位藝師，每位藝師負責的項目與強項不同，羅爾依亦是，他擅長的是哈瑪舞以及體育競賽的表演，其他的戲碼憑著印象傳授，自然會有所簡化。

另一種簡化是可見藏戲從政治劇場的戲劇表演走向文化娛樂化的痕跡。以《吉祥頌》為例，前文已經有明確說明，吉祥頌透過祭司的唱頌，禮品的揮灑，表達的不僅是對天地萬神的敬畏，也維繫土司政權的正統性。但當代《吉祥頌》的展演經常刪除了祭司的表演，也就是刪掉了整個藏戲中最具有儀式代表意涵的片段，為的是縮短場上的演出。而這個被刪除的段落卻是在藏戲結束後被簡要的重現，他們邀請石旦增老藝師上台灑酒念誦祭詞，一樣敬天謝地，也敬當代政府給予的世代平安，這個被額外拉出來的再現片段，已不在藏戲劇目展演的範疇內。不過若是參與了正式的官方錄影，又可見祭司回歸《吉祥頌》的表演，可見他們是以彈性靈活的方式來面對不同的展演舞台，其中是彼此因應協調的選擇。又如《獵人與猩猩》以及《哈瑪舞》，演出人數的減少非常明顯。前一齣取消了白衣男性出場跳棒棒舞，為山神曲祈福，協助把猩猩扛下台，改為四位簡便的工作人員協助。後一齣把哈瑪舞的人數從 16 人減為 8 人，再透過這 8 人以同樣的服裝在哈瑪舞結束後跳簡短棒棒舞。此種人數刪減與劇目間移花接木的手法，除了人力不足的問題外，最大的因素還是強調娛樂化的重要性。表演者認為這種原生態的演出並不被當代的觀眾所接受，不如縮短時間，表演每一場戲的重點，呈現主以娛樂當地觀眾為主的藏戲演出。

3. 出場順序的轉換

從目前的文獻材料與訪談資料看起來，尕南村的嘉絨藏戲劇目並沒有太大的差異，但是在演出的順序上有明顯的更動。其中有直接取消部分戲碼，例如《開場戲》、《獅子舞》有調換演出順序，最明顯是《哈瑪舞》以及《老夫與少婦》，兩個劇目更換順序的原因不一樣，探究其原因，是當代環境的變因導致演出重整。

《開場戲》，嘉絨話又稱作「當當我我」，不能算非常正規的一場戲，只能算是串場的節目，演出的方式是以詼諧的動作驅散觀眾，讓整個舞台空出來，便於下一場表演的進行。另外也有開場引聆的意味，告訴觀眾演出要開始了，請大家安靜欣賞表演。這開場戲在當代已被取消，藏劇團認為這本來就不是一齣戲，已不需要表演。而根據我的觀察，主有三個因素，首先是「大聲公、喇叭」取代了開場戲的效果，只要主持人以大聲公宣告演出開始，大家各自退位與等候，不需要角色進行驅散與引聆了。再者是觀賞人數的銳減，以前是整個黨壩土司管轄的人民都來參加，以現在單位換算，是七個行政村的村民匯聚一起，現在只剩下一個村的村民參加，雖然是個更開放的文化場域，但是由於地理位置之故，外來遊客微乎其微。人數的銳減以至於不需特別疏導觀眾，稍加喊話，觀眾即可自行清空舞台。最後則歸屬於文化的培養力，隨著文化的開放性，藏戲的演出已經不限於某個節日，經常受邀前往縣城參加比賽，面對正規的舞台，不僅強化表演者的舞台觀念，也培養了大部分觀眾面對舞台的自我約束力。因此他們更能主動性的空出舞台，依照官方安排，為表演區圍成一個合適的圈。至於獅子舞的取消，則是因為沒有人力，再加上這齣小戲並不限於斯格忍堅演出，只要有迎賓或是喜事，經常性表演，並不是納入看花節藏戲表演的必要劇目。

另一個變動是更改演出的排序，最為明顯的是《哈瑪舞》及《老夫與少婦》。《哈瑪舞》一齣在斯格忍堅時是藏戲的壓軸好戲，最後一天才上演，訓練的人力與精神都比其他齣來的費力。但是在看花節中，《哈瑪舞》變成了首要演出的節目，歸功於其省級非物質文化遺產的招牌，被作為看花節的開鑼劇目，象徵宣告看花節正式開始的好彩頭。還有，《哈瑪舞》動員的人力較多，需要八個以上的士兵，若能最早演出，其他不參與戲劇演出的夥伴就可以卸下服裝擔任工作人員。另一齣是《老夫與少婦》，原是第三場表演節目，在看花節中被改為最後一場呈現，是受限於人力的限制。現在藏劇團的人力不足，同一個表演者可能需要扮演

不同的角色，而《老夫與少婦》的服裝是最為複雜的，以扮演少婦的表演者為例，他可能同時演出了《哈瑪舞》的兵士、《吉祥頌》中的獅子、《獵人與猩猩》中的猴子以及《老夫與少婦》中的少婦，其中少婦的服裝必須替換藏式女裝，穿戴麻煩，移至最後一場演出，最節省舞台下的工作時間。

從取消，更換演出順序來探究的背後因素，都與當代的表演環境密不可分，技術取代了表演，然後文化的標籤與人力配置的不足，影響了當代藏戲的演出的順序。另一方面，還是歸導於社會背景的差異，在斯格忍堅時，跳藏戲是一份差役，不同的角色有不同的家屋來負責，社會上有身份的人都必須為節日的活動盡一份家族義務。但是看花節的表演更多是自組性的業餘組織，平日工作繁忙之餘，如何運用最有效、最節省人力的方式來完成表演，已成為藏劇團在當代演出的考量，但也進而影響了演出的成效。

4. 口頭即興及文本語意的詮釋

尕南村的藏戲演出，除了《吉祥頌》中牧養老人所唱的牧歌、《老夫與少婦》中的少婦、《獵人與猩猩》中的卦師、獵人有念白外，其餘戲碼都是以模擬角色形象展演動作為主。《老夫與少婦》、《獵人與猩猩》兩齣戲在 1990 年左右，早已有知識份子協助將其對白文字化，整理成一份文本供研究者參考。¹⁵⁶但這份劇本對於當地人在傳承方面並沒有實質上的幫助。首先，他們在教授新演員時，主要是嘉絨話口語表達為主，並沒有任何人會拿漢字的文本作為輔助資料，口傳心授，仍是他們在傳承脈絡中原則。再者，他們的表演是帶有即興的成份，尤其在對話中最為明顯，雖然依舊遵循演出內容的主軸，但是不同的演員、不同的環境會產生不同的表演方式，在對白或動作上會有所增減，純看表演者的表現功力，並沒有一致性的演出框架。文字化後的文本，僅是依照文化政策上的一份知識建檔的工作，作為文化復興後的成果，但並沒有辦法反應藏戲展演的實況。

不僅是當地傳承的概況與劇目文本化的實質效果有限，對於劇目中對白的語意詮釋，表演者與知識份子的認知也產生極大的差異，最顯著就是《吉祥頌》中牧養老人所唱的牧歌。當地最資深的表演者史丹根老藝師，已 80 多歲，被公認

¹⁵⁶ 1990 年馬爾康文化館的調查中，就已整理尕南村演出嘉絨藏戲的劇本，且收錄於四川省民族事務委員會中國志四川卷編輯部，《四川省嘉絨地區藏戲問題研討會資料彙編》（內部資料）。

為跳神牛與扮演牧養老人最優秀的藝師，目前的表演者都是他的徒弟。他解釋這段牧歌的大意為「我的神牛很肥，脾氣也很暴躁，你們不要靠近牠，牠會發狂的。」然而知識份子對於這段牧歌的詮釋，則是以「我的神牛多麼神奇，頭頂上的寶是多麼的發光，額頭上的印記多麼發亮，他給人類帶來生機，為人們生產糧食」來說明。前者是用當地語言的思考來轉譯這段具原生態，俚俗風趣的牧歌，直白的語言呈現表演的生命力；後者是以漢字書寫的模式，搭配當代的面具形象來落筆，彰顯文化復興之後試圖透過文化文明化的現象。從演出走向文字文本的知識化過程中，可以很清楚地知道轉譯語言背後的思考模式，更可以看出當地表演者與知識份子對於文化認知的差異性。

上述整個小節，主要是描述兩個世代中，不同的節日以及透過不同包裝之下，藏戲展演的差異性。從斯格忍堅到看花節的演出，藏戲的展演其實仍維持本真的劇目，沒有大肆地修改劇情，也沒有加入所謂現代化新創內容、服飾、聲腔等編造，或者刻意透過回溯傳統，再發明一個復刻的文化，反而是真實地看到藏戲在現代社會改變下的自我協商過程，從演出目的性的改變、內容簡化、出場順序調換都是因應當時環境下人力與觀眾的需求。這種自我妥協的樣貌，事實上是更符合藏戲與當代社會之間的連結情境。而如何繼續順應著社會的變動而延續，才是當下最值得深思的問題。

目前尕南藏戲的舞台已不限於尕南村，馬爾康政府舉辦的非物質文化遺產比賽、馬爾康中學校園推廣、甚至跨省份參加更大型的戲劇舞台，都可能見到嘉絨藏戲的足跡。但這些都不是嘉絨藏戲足以穩定的根基，過多的演出，夾雜經濟至上的利益關係，消耗的往往是業餘表演者的心力。回到尕南社會，會發現一年一度看花節是目前嘉絨藏戲必行的舞台，才是穩定藏戲傳承的基礎。

又誠如上文所描述的，我們現在所看到的看花節，是已轉換在若木紐的母體，嫁接斯格忍堅的枝葉，續長了一個屬於當代的看花節果實。其中為了符合當代人的生活方式與人力安排，節日的排程、藏戲的展演都與自身的樹體與枝葉產生極大的差異性。但是除了差異性之外，嫁接之後的新養分，應該與當代的環境產生了一個新的連結，更值得關注。因此在下一個章節中，我想看這個新的養分對於節日、劇場、展演的變化，以及如何與當代的社會、人群連結，共同創造一個嫁接後的展演樣貌。

二、看花節劇場的新生樣貌

在這小節當中，主要是談論看花節的劇場、藏戲展演的樣貌，去分析其因應當代社會改變後的呈現。因此以下從節日劇場、展演、人（觀眾及演員）來切入理解，呈現目前所看到的劇場形式與戲劇展演，綜合來看戲與社會的連結，進而討論藏戲當代的傳承及延續問題。

（一）被打破的節日/劇場框架

斯格忍堅固定於每年 10 月 13 日開演，象徵著黨壩土司受封的日子，而若木紐也被規範在農曆的 3 月 13 日舉行祭祀山神的儀式。這兩個節日都被固化於標準的時間，強化背後的政治或山神信仰，執行的人們並沒有任何可選擇的彈性空間。但是看花節的舉行，實際上的操作上是以當地人作息來考量。

首先是時間上的安排，如前文所述，看花節正常舉辦的時間多訂於 7 月初，以中學生放假的時間為主，比較規範的時間是 7 月 5 日左右，但是若遇上了村人的婚喪喜慶，也不免禮讓一下，主動調整時間，抑或是連日大雨，延誤了農活收成時間，也會配合居民作息來安排。總歸來說，看花節的排程雖然掌握在少部分村幹部手中，但是仍然是以在地居民的生活為主要考量。另外，在活動的設計上，也盡量安排男女老幼皆可，共同參與的節目，尤其是體育遊戲的規劃，有老人組的拔河、青少年組闖關、中壯年組的男女競技以及男女皆宜的套圈圈、唱歌等等，除了考量了年齡層的需求，也設計了女性可參與的活動。

另一個更有趣的現象是，看花節是一個開放性的活動劇場，靠著觀眾自主性的位置圍出一個沒有強制界線的劇場空間。當然，在斯格忍堅的時候也是如此，必須是由觀眾來建構一個舞台，但是斯格忍堅有個明確的權力中心指標以及位階的安排，即便我們知道那個劇場會有流動的現象，但是整體上有其必要遵守的等級規範。而看花節劇場是彈性的，從第四章的描述中，可看到在藏戲演出或者活動執行的現場，總是會有人自然地走入觀眾與表演者所設想的舞台空間，可能是返鄉的遊子拍照、可能是小孩尋找正在演出的爸爸，也可能是走入舞台糾正表演者的年長者，各種非表演者的竄入，卻沒有特別干擾或中斷演出的現場，反而是

一種更自然的互動，無形中拉近了劇場表演者與觀眾之間的距離，流轉當地人在當下的情感。

當代的看花節打破了我們對於節日以及劇場的框架，它沒有一個被固化的時間，沒有一個被標準化的劇場格式，而是去滿足每一位當地參與者的需求，並且允許了所有狀況的發生，甚至藏戲演出的當下，不間斷的失誤畫面都能博得觀眾的掌聲，那些亂入的現象也被視為自然的常態。當我們把看花節作為藏戲表演的舞台，更應該看到的是藏戲表演者與環境及觀眾間的關係，表演者不再是高高在上，而是因應著各種突發的狀況，以一種自然的互動讓所有的當下都成為劇場的表演。這種表演是新生的，是動態性的流動，所延伸的是當地人們對節日活動的投入與認同。

（二）環境劇場展演的不可複製性

上文所述看花節的這種具變動性，打破框架的節日展演模式，更像是一場環境劇場的表演。理查·謝克納（Richard Schechner）在 1968 年提出了環境劇場（Environmental Theatre）的劇場形式，打破了傳統舞台的侷限，認為表演可以在任何場合發生。他以六項原則來定義環境劇場，其中可以「空間」、「元素」以及「腳本」三大要素可說明。首先環境劇場打破傳統的舞台空間，所有的場合可以是表演的空間，也可以是觀賞的環境；其二劇場中所有的元素都可以述說展演的語言，多元且極具變化，演員不再是展演的焦點；其三腳本可有可無，透過文字完成的劇本不必是一個劇場活動的出發點或終點目標。¹⁵⁷

藏戲在當代看花節上的表演最大特色是演出的不可預測性，這場演出的控制力已經不在於演員，而是與觀眾共同參與以及創作的過程。Schechner 嘗試做無數次在自己的劇團演出場合中，安排觀眾上台表演，走向一個即興創作的過程，被視為前衛劇運中的先驅。看花節中呈現的藏戲表演，由觀眾決定舞台的位置，配合著演員一同進行創作對話，尤其是現場的婦女，他們在歷史上從未登過藏戲的舞台，也沒有參與過任何一次的排練，但他們深知每一場戲的演出重點，知道哪一個程序是笑料，哪個程序該是歡聲鼓舞的時刻，當演員即興與他們對話時，

¹⁵⁷ 理查·謝克納，《環境戲劇》，曹路生譯，頁 1-35。

他們又能馬上反應連結，讓劇情延續。特別明顯的是《老夫與少婦》中少婦為了緩解老夫的怒氣，企圖透過女性觀眾的回應，來取得支持，當時演出結束後，我曾經詢問扮演「少婦」的演員，跟觀眾的對話是本來就設定好的嗎？他笑笑地說，這是這幾年才新加的，每個人演或者每次演都不一樣，就看自己當下怎麼想以及怎麼回應，也不是所有扮演者都會跟觀眾講話。對他而言，跟旁邊的觀眾互動，純粹只是好玩，這是很即興的表演。也就是說，在不改變戲劇原本的架構之下，觀眾其實也變成了一個演出的共同創作者。

嘉絨藏戲的演出傳承向來都是口傳心授，有著一定重複的程序，卻沒有正規的文字化腳本，以至於演出都帶有些即興的過程，也因應著表演者的差異，現場觀眾的配合度，讓每一場演出都有著既成傳統與新生樣貌，所謂的既成，是他們認定的傳統模式與規範，延續舊有的框架。而新生指的是情境之下，演員、環境元素、觀眾彼此之間創造的互動過程，緊扣當代社會經驗以及表演的力量，以至於每一場演出都難以複製。某種程度上也鬆動了過去傳統師徒、家屋傳承的權威，發展了自身在當代表演的獨特性。

（三）演員、觀眾的養成

尕南村的嘉絨藏戲雖然在政府的支持之下，會參與政府所舉辦的不同形式的演出，或者走入校園作推廣，甚至跨省份參與國家型的盛典。但是這些演出的時間、劇碼、人數都有限制，配合不同類型展演的規格，並非是所有劇碼以及尕南藏劇團的團員都能夠參與演出。而在一年一度的看花節上，卻是一整套再現的嘉絨藏戲，基本上所有的劇團人員大多會返鄉過節，也會參與節日中戲劇的演出。不僅團員，還有每個家屋中外移到城市工作的青壯年男女也都會帶著他們的孩子返鄉，就連到外縣市唸書的學子，也是這節日中喧鬧的一群。

於此，看花節可以說是藏戲展演最穩固的平台，源自有二。首先是演員的傳承，早期土司社會中，硬性地規定藏戲角色作為家屋的差役，因次透過家屋的傳承，藏戲也一併延續。但是回到當代的社會，雖然家屋仍是穩定藏戲傳承的基底，但是事實上仍是需要透過看花節的舉行來整合。在看花節節日演出現場，總是會看到一些突發狀況，例如不斷失誤後被要求重來的片段、老人家自行上台告知部分表演者正確的身體節奏、或者是青少年跟在主力演員的背後一起學習，七零八

落這些畫面讓看花節的整體呈現少了一種正規式的展演，反而偏向傳承的儀式。也就是說，這個劇場，是透過節日來整合藏戲演員自主性的學習場域。

再來，是觀眾的養成。一個劇種的延續，關鍵不僅是表演者的傳承，連同觀眾養成也是必要的元素。看花節中欣賞藏戲的觀眾可分為兩種，一種是已經外移工作或者求學的學子，他們借著一年一度的看花節跟著家人返鄉玩樂，藏戲對他們來說不那麼熟悉，但也並非是全然陌生，看著台上的表演者，大多數是自家的親戚，便開始拍照，發社群軟體微信的朋友圈，回應著舞台上滑稽逗趣的動作與對話，這樣的養成對於藏戲本身的理解或許不深入，但是卻能透過網路的傳播引發更多的討論。另一種觀眾是目前仍居住在爾南村的觀眾，較為年長者，不見得會跳藏戲，但是他們對於斯格忍堅的記憶或者對於自己父母親所提及的藏戲保留至今，因此藏戲對他們來說，應該是爾南村的寶物。其中最值得一提的是當地的婦女，她們是藏戲的最佳粉絲，熟悉藏戲的演出環節，隨時與台上的表演者進行對話，把自己納入了演出的情境當中，點出了女性在藏戲中所扮演的角色，而非強制性認定女子不得參與傳統藏戲的規定。

爾南村嘉絨藏戲中演員跟觀眾的養成多是憑藉看花節的平台，這是跳脫土司時期差役制度的框架之後所新生的模式，也是在當代的社會中，嘉絨藏戲在傳承與延續下所必定要重視的關鍵。雖然這樣的養成方式，目前仍然跳不出小眾的文化圈，但是跟當地的社會緊密相連，成為彼此相互穩定的結構。

當看花節的節日、劇場框架被打破後，我們看到一個展演在傳統的延續下，已產生了被嫁接後自我調適與延續的新面貌。無論是一個脆弱的舞台邊界，即興的演出創造、演員與觀眾共同創作的不可複製、再生的傳承性與觀眾養成，都是看花節所賦予嘉絨藏戲跟社會連結的果實，或者是另一種再延續的力量。而下文我試圖延續著這兩章所談的傳承與展演的現況，來省思嘉絨藏戲的當代樣貌以及給予建議。

三、省思與建議

看花節與斯格忍堅藏戲展演的嫁接，帶出了嘉絨藏戲在當代的樣貌以及與社會關係的連結。但是也很清楚觀察到，在當代的展演裡，藏戲顯然也走向了一個簡化、隨興的狀態，劇目的刪減、刻意縮短演出長度或者變更演出的順序，都會

使得藏戲縮小了自身的戲劇力量。另一方面，目前尕南藏劇團的表演主力，非官方職業演員，皆是業餘愛好者，在經營上非常仰賴國家資金的注入，對他們而言，若是沒有國家的支持，於演出以及傳承的人力上面，容易產生困境，以至於他們總希望能過再度透過國家的力量來發展當地的經濟旅遊，試圖走出一條農村文化觀光的道路。但是這種高度依賴國家政策的延續方式，從 1980 年之後藏戲發展的各種軌跡，已經給予相當多的案例，看似前程似錦，事實上仍是一條待摸索的道路。

2019 年離開田野地之後，我清楚知道開發經濟觀光在當地是一條必行的路，未來的路會怎麼走，大家摸著石頭過河，提出一些理想的方案，至於如何實踐，還需要時間的證明。但是透過這幾次的田野調查經驗，我仍是希望能提供當地藏戲展演者一些建議，從社會力量、戲劇本身以及未來的經營等角度切入，不僅是調查之外的延伸，也是作為一個研究者對田野地注入情感認同下的回饋。

（一）穩固家屋力量

尕南村嘉絨藏戲在戲劇表演張力上，有其自身的限制。首先，它被認定為是古樸，具原生態的戲劇表演，一般欣賞的觀眾，如果對嘉絨語或者嘉絨文化不熟悉，很難在演出的狀態中找到共鳴。再加上當地人的認知，並沒有用意去改造目前展演的戲劇能量，尤其他們非公家的職業劇團，沒有專業的幕後團隊，僅是依靠著當地人自組性發起的業餘組織，按照執行者的能力，盡力而為。因此在擴充表演者或觀眾，都有其本身文化與環境上的牽絆。然而，雖然在發展上有所限制，但是如果目標是走向一個當地傳統文化的保存與延續，仍是在社會的運作上找到奠基的力量。

嘉絨藏戲延伸於土司社會，在土司時期以嚴謹的社會階序、差役秩序、節日規範等制度推進了嘉絨藏戲的傳承，每一次大張旗鼓地展演，不僅是一次社會制度的再循環，更是鞏固了嘉絨藏戲背後支撐與延續的力量。而經過一甲子的時光變遷，1990 年之後尕南村的藏戲表演，已解除了早期社會強制的框架，改由國家力量介入，再藉由當地人對於上升為國家所認定的文化所產生的認同，來促使了藏戲延續的熱誠。但是熱誠之外，家屋的傳承制度也讓我們看到了藏戲延續最深

層的力量，人力的參與與家屋傳承產生緊密的連結，也就是說，藏戲仍然與家屋社會有著相互依賴的關係。

因此，藏戲延伸的力量有一些應是來自於其原生的社會，只要社會能夠持續運轉，藏戲就會有延續的可能性。我認為「家屋」的維繫是社會運轉中不變的結構。家屋只是一個學術上的詞彙，對當地而言，那就是一個「家」的概念，被認定的歸所，需要有人來繼承家的房名。雖然這個繼承制度不像早期社會嚴謹，必須在一個特定等級身份之下才能執行，而是接受現代化衝擊，面對被迫老年化及人口離散的社會現況。但是不可否認的是，制度仍然存在在社會當中。尕南村有 50 多個房子，約莫 20 幾間平常日無人居住，遇上假期時老老少少便返鄉過節，這群外移人口雖然長年居住在外縣城，但是對於繼承家屋仍非常重視，他們並不會忘記自己的房名，依舊是認定自己承襲了「家」的所有財產，包含名字與土地，也連同跟隨著家中的長輩，欣賞藏戲，甚至是參與了藏戲的演出。也就是說，鞏固了當地的家屋繼承，也會連帶維持地方藏戲有人演，有人欣賞的狀態。

如果能夠持續推動家屋的力量，是對嘉絨藏戲延續的助力。一方面仍需再鞏固原有跳藏戲的家屋，讓他們繼續運用對「家」的認知來親近藏戲，另一方面應該適時地、有意識地去打破社會中原不跳藏戲的家屋框架，扭轉其不跳藏戲的歷史脈絡，以便在當代，重新進入跳藏戲的家屋行列中。雖然尕南村人目前的居住分布是外散的，真正在當地的人數僅剩老人家，非常考驗嘉絨藏戲延續問題。但是家屋的繼承制度仍然在社會中運轉，因此只要家名在，離散人群在城市中依舊可以產生力量。第四章所舉例的米若亞家是個很好的例子，以家鄉情懷、同儕情感及文化認同來吸引更多的外移人加入，是當代嘉絨藏戲在城市重新凝聚的極好範例。

（二）語言與戲劇的靈活性

戲劇的傳承，其使用語言的運用與被接受度是關鍵，當語言被廣泛地使用，戲劇才會有延續或外擴的可能性。我極為認同嘉絨語以及所謂即興的演出在嘉絨藏戲延續上所扮演的重要角色。表演者們曾說了一句話：「每一個人演出都有點不一樣，只能教個大概的動作，其他就看個性自由發揮，喜歡多做動作就多做，想多講話就多講一些」。這種具備彈性的表演空間與靈活性，是嘉絨藏戲在當代

轉換的一種契機。也就是說，每一代人，甚至每一個人都有自己表演的方式，以前土司時期時，有專制的高低之分，因次在對話上可能較為嚴謹，但是在當代，為了跟觀眾形成一個良好的互動，開始在舞台上招集觀眾進入共同創作的即興空間，這個空間不見得大，但是可以激起的一點火花，足以讓現場氣氛沸騰。

Turner 談中介現象中的交融精神，認為其是一種打破文化限定的角色行為或者社會角色間上下尊卑之間一種無障礙的交流，社會正是交融與結構兩種連續輪替的辯證過程。¹⁵⁸如果將展演本身視為一種社會結構，那嘉絨藏戲的展演狀態也是一種交融的動態，打破了舞台的框架，用身姿與語言模糊了演員與觀眾的界線，無障礙交流的過程累積了現場對於文化的認同，也完成了展演本身的自我注入與循環，適應當代社會的變遷。這種即興靈活的表演，是嘉絨藏戲與社會連結之下互相辯證的過程，也是一種表演的獨特性，足以依循著社會的轉換而流傳。

但是這種珍貴性如同上文說的，需要當地語言力量的支撐。當代以地方方言為表述的戲劇展演時，語言的困境可以被舞台字幕等技術所克服，但是嘉絨藏戲的演出環境仍是古樸自然的模式，對於不理解嘉絨語的觀眾而言，要專注地欣賞一齣完整的嘉絨藏戲是十分困難的。以我自己為例，我首次看到嘉絨藏戲時，聽不懂他們使用的語言，僅能從表面去理解目前演出的流程以及大致上的演出狀況，再去觀察當地觀眾們在什麼地方鼓掌，什麼時候喧鬧與喝采，他們最熱衷演員與觀眾間的即興，對我來說，根本進不去那層互動的奧妙。

但眼前更現實的狀況可能是，自身為嘉絨人，也無法參與其中，就值得警惕了。這是一個可能會發生的現象，因為也有一些在城市長大，更擅長說漢語的孩子會跟我產生一樣的隔閡。因此，我認為培養當地的觀眾是較緊要的程序，讓語言活用於當地人群的每一個人，更是首要之事。如能回到家屋自身的力量，強化地方語言的運用，讓年輕的表演者可以跟年輕的觀眾共同創作，至少在當地，可以減緩嘉絨藏戲乏人問津的危機。

¹⁵⁸ Turner, Victor, *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*.

(三) 非觀賞型戲劇的推廣

目前的嘉絨藏戲表演者，對於自己所表演與傳承的藏戲，皆認為其是非觀賞型的戲劇表演，再加上他們並非官方培植的表演者，而是自主傳承的業餘民間藝人，因此在戲劇本身的能量與張力，並沒有過多的渲染或改造，也沒有額外添增任何符合現代需求的片段與設計，僅是安分地把老人家所傳承的東西展演出來，並且希望找到下一個世代的接棒者。所以對於觀眾而言，不僅是語言上的限制，若是對於嘉絨當地的文化脈絡不熟悉，觀賞這樣自然古樸的原生態戲劇表演，也容易失去對話的動力。所以這幾年的表演者都有慢慢刪減部分的橋段，讓整個展演盡量濃縮，就是怕現在的觀眾因為不熟悉而耐不住。但是縮減，顯然更讓嘉絨藏戲在傳統的力量以及人力傳承中萎縮。

這些表演者也慢慢在尋找能解決上述問題的契機，旅遊觀光是一個方案。尕南村 2017 年因被申報為中國古村落之一，便試圖打造為小型的旅遊區，吸引城市人到此體驗古樸的農村生活，連帶也將尕南村作為嘉絨藏戲傳承的基地，並以旅遊帶動人潮的方式，讓嘉絨藏戲作為當地的展示文化，不僅可以讓更多人欣賞，也讓當地的年輕表演者有一筆較為穩定的經濟收入。這是一個好的方式，但可能會產生很多問題，首要的衝擊就是失去了展演的靈活性，將其作為一個標準化的展演模範，事實上是失去了藏戲演出的獨特性。

於此，我認為在不改變藏戲展演模式的狀態下，應該以別的方式加強戲劇本身的能量。比方透過輕鬆的紙本書寫或者繪本，描述嘉絨藏戲背後的歷史脈絡，或者去呈現每一齣戲的精神與故事，讓有興趣者、旅遊者可以藉由文字圖像的視覺去理解深層的文化。不僅是加強對外來者的連結，還要串連當地人的知識庫，當每一折戲都變成一個當地人都愛說，且都能說的小故事在村落中流竄，藏戲自然而然會跟社會深層連結。就如同村落裡的老人家都能向我說上一個阿米格東的故事，這是他們自小被傳承的記憶，若是能說更多的戲劇故事，讓故事深耕於村落，對於到村落體驗生活的旅行者，自然對藏戲會有更深入的理解。透過增強當地人的對故事的掌握，也會強化藏戲演出與當地的互動。

上述的一些淺薄的建議，無非是我個人在田野調查的觀察與回饋，尕南村跟嘉絨藏戲還有很長的一段路要走，配合著國家政策的發展，事實上沒有人可以知

道未來的樣貌。但是我仍是希望藉由我的調查，去理解戲劇與社會之間的關係。我認為戲劇的延續必須要跟著社會一起運轉，才會有發展的可能性。因此，從社會中每一個人的角度出發，是我在思考藏戲延續的主力點，再藉由這個著力處，扎深藏戲在當地的發展，若是一個地方戲劇的發展，沒有辦法找到與它共同生長以及共鳴的在地觀眾，肯定只是加速它的消亡，更遑論走出當地，讓更多人看到。國家的文化扶植固然是個加速生長的方式，但是長期的依賴是戲劇離根虛飄，甚至質變的現象。

四、小結

本章節以嫁接的概念來談論黨壩地區的節日，將早期的「若木紐」喻為枝幹的本體，「斯格忍堅」展演活動為嫁接的樹枝，當代的看花節呈現為嫁接後的果實。從樹幹、樹枝到果實，都與彼此有著極大的差異性，文章先以討論看若木紐與斯格忍堅的不同，前為山神祭祀，後為政治劇場，皆是早期社會透過信仰與政治的力量控制當地人民，相較之下，政治的範疇相對嚴謹，也更具備箝制性。

看花節作為一個因嫁接所延伸的果實，除了承續了傳統節日的精神之外，也因應著當代的環境與社會氛圍，營造了不同以往的劇場風格。那個風格打破觀眾所認知的劇場框架，製造了一場不可被複製的展演，連帶成了當代培養藏戲演員及觀眾的平台。再加上兩個世代的藏戲展演，無論是演出的目的、內容的縮減、出場順序的轉換以及當地人與知識份子對於文本語意的詮釋，都在舊有的脈絡之下與當代社會重新連結。最為典型的是，在一個既開放無界線的劇場中，模糊了演員與觀眾的界線，開啟了一場共同創作的歷程。這是新果實下的現象，產生的並非是文化的斷裂，而是在嫁接之後，汲取舊有的養分，在當代的環境中，與社會相互協商、配合與轉換後的呈現。

透過一個不同節日、展演的對比以及觀察目前延伸的面貌，是值得給予嘉絨藏戲在當代延續的省思與建議。在看花節的劇場中，嘉絨藏戲展演的珍貴性在於嘉絨語、戲劇的相互活用與即興，就如同上文所述，演員與觀眾即興的對話，開啟創作的空間，而空間會隨著不同世代的人的扮演而延續，在每個世代的接棒中，會因應著社會的轉換而自我調整。因此，若是在語言、戲劇即興能持續傳習，這種具備彈性的表演模式，不僅拉攏社會人群，也能隨著社會變遷而運轉。再者是

旅遊觀光思維下的戲劇推廣，我認為，在推廣給外來遊客之前，必須先養成社會個人自我認同與表述的能力，將藏戲的故事深耕於村落中，活化人群對於藏戲故事的記憶，而不是掌握在文化階級的操作，更能避免嘉絨藏戲自身在觀光展演的需求下，產生演出的疲乏與質變。

最後回到家屋的力量。家屋的繼承制度橫跨了兩個世代，是嘉絨藏戲依附著社會運轉之下，最扎實的支撐力量。我相信，藏戲在當代的延續中，家屋作為維繫尕南村社會的根基，仍然可以扮演著支撐藏戲的關鍵。在最後一章的結論中，我以「家屋」為一個主體，藉由家屋在整個脈絡中所扮演的角色，再一次梳理藏戲與社會的相互轉動。



第六章 結論

一、不同世代的家屋力量

本篇論文從嘉絨藏戲與社會關係上著手，論述兩個世代中，藏戲與當地社會相互的連結。從目前僅存嘉絨藏戲文化的黨壩爾南村切入，發現其社會與藏戲之間有兩個緊密循環的時間段，一是 1953 年以前的土司制度，在土司所規範的斯格忍堅劇場上，嘉絨藏戲的展演再一次生產當地的社會結構。再者是 1990 年之後，延續國家傳統文化復興的口號，傳承近 30 年的尕南業餘藏劇團，面對文化政策的介入、現代化的衝擊、人口的離散，仍舊透過家屋運轉、當地人的支持，夾雜文化認同的情懷，與當代社會重新對話。這兩個世代都有一個重點媒介作為藏戲與社會連結的關鍵，那便是嘉絨藏族最根本的社會單位--「家屋」。當我們看到政治、社會制度變了，但有家名的家屋仍在；嘉絨藏戲展演的框架轉換了，但來自同一個家屋裡頭的人仍在支持。作為一個貫穿的世代的媒介，足以總結不同世代中戲劇與社會的關係，也清楚見到背後支撐的力量。

家屋是土司時期斯格忍堅以及藏戲展演活動的根基。在第三章時，我特別強調斯格忍堅劇場的執行與社會結構的再循環關係，而這種再循環關係是以家屋作為鞏固社會的最小單位，放置在斯格忍堅劇場中，呈現一個小型社會的縮影。每個家屋有專屬的位置、有特定的角色差役，一方按照原有的等級被鞏固與強化，另一方則突顯家屋婚姻等級不對等的模糊與不相容，在劇場的小社會中流竄。最後，經由一場展演的落幕，家屋回歸了社會中原有的位置。我們所看到的是，家屋秩序會因為婚姻的錯置，帶有鬆動社會結構的可能性，而一場節日戲劇的展演，進而挑起了鬆動的環節，重新送回社會結構的運作中。

家屋在這社會結構的循環當中，被延續的不僅是社會等級與政治權利，還有專屬差役分配，其中包含藏戲角色的傳承。整個黨壩社會只有四種等級的百姓才有跳藏戲的權利，每一個等級中的家屋，又有自己角色分配，就連同全才的戲師也是家屋的差役。對於重要的角色，規定更是嚴謹，如《吉祥頌》中的神牛角色，屬於整個藏戲中的靈魂人物，分派的家屋必須是最高等百姓，且是不同寨子的多個家屋來傳承，最後由戲師定奪每個家屋傳承的狀況再決定演出的家屋。如此嚴

謹的分派是避免家屋絕嗣而導致角色失傳，所以家屋的繼承在早期社會中，無庸置疑是延續藏戲角色與展演的重要基準。

相對而言，1990 之後的尕南村藏戲發展，面對的是一個開放性的社會，也是一個開放性的學習環境。在中國共產黨社會主義的執行之下，取消早期社會等級制度，百姓不再是跳藏戲的專屬，只要有心有熱情，都可以參與藏戲學習的行列。但也很清楚透過家屋行列觀察到幾個有趣的現象，首先目前尕南村藏劇團的主力團員仍然是早期那群藏戲家屋的後輩，而不跳藏戲的貴族，在當代的展演上依舊極少見其身影。其次是早期為奴僕科巴的家屋，在政治的變遷中，翻轉而上成為帶領社會發展的地方幹部，再因應國家文化政策的推動，結合藏戲展演複製了一套文化階級，與百姓家屋一同參與藏戲的發展，開啟家屋傳承的行列。最後是脫離土司制度之後所建立的新家屋，家屋並不存在著早期的差役框架，但家屋中的人卻延續父方家屋跳藏戲的傳統，在新的家屋開始藏戲的參與與傳承。所以，當我們以為早期社會結構隨著政治的變遷而消失了，但事實上，家屋的繼承制度仍深耕在社會中，透過家屋的傳承代表著藏戲角色的延續。這是一條沒有被間斷的傳承脈絡，也是支撐尕南村嘉絨藏戲在復振之路上得以前進的重要底蘊。

家屋的傳承，除了支持「跳藏戲」這件事延續之外，其背後所激發出的認同，也是重要的因素。雖然家屋的繼承不變，但是人口的外移、現代化的衝擊、經濟水平升高下的壓力以及國家政策支持下經費支援都讓「跳藏戲」慢慢遠離復振初期自主性傳承的樂趣。因此傳承之路成為這一代人的隱憂，旅遊觀光帶動的文化發展便成為當地認知可投注的道路。但走回家屋的脈絡中，仍可見的是當代人對於家鄉以及藏戲文化的情感認同。當他們自豪整個嘉絨地區只剩下尕南村在跳藏戲時，所依附的是來自家鄉的驕傲，肯定自己家中祖祖輩輩所傳下來的文化，也讓他們願意帶著自家的孩子一起學習，這份認同的聯繫，最終還是來自於社會中家屋的牽絆。或許我們也可以說，當代藏戲與社會結構的再循環關係，實際上是透過家屋的延續，運轉了當地文化與情感的認同。

二、研究貢獻與限制

本篇論文是將嘉絨藏戲作為一個主體，從自身的展演來看其與當地社會結構連結的脈絡，以及配合時代變遷之下，自我調適與轉換的過程。我對我自己的論

文投以三個方面的期待與貢獻，首先，至今並沒有一本專以嘉絨藏戲為主的書籍，這篇論文的完成，也有了先例的代表性，讓嘉絨藏戲並非僅是中國藏戲系統中扁平的地方戲劇，而是具有原生社會所注入的生命力。其二是對黨壩兩個社會的梳理。透過田野的調查，口述的訪談，重現早期的土司社會與節日，再轉頭來對比當代社會的樣貌，探求社會轉換下的「變」與「不變」因素，找到當地面對當代社會延續的重要根基。另外，我面對那些高齡的年長者，彷彿自己在跟時間賽跑，重塑他們的記憶，為他們好好記錄，看兩個世代的來去，也是一個渺小的人類學研究者所希望的貢獻。最後，是在田野調查之後，能給予的省思與建議。尕南村及尕南藏劇團是我這四年來最關注的村落與劇團，最次一次的田野旅程，我協助當地完成了國家級非物質文化遺產的申報，那是我能立即回饋的一場即時雨，但是我更希望這場雨能繼續蔓延，因此在收尾處，給予當地在處理村落發展與藏戲展演上的反饋，無非是希望地方劇種在面對在時代的浪尖上，依舊被當地人守護。

但是這篇論文也有其明顯的限制性，其一是沒有從中國藏戲史的角度上理解嘉絨藏戲，二是缺乏對嘉絨藏戲劇本材料的分析，三是對斯格忍堅的討論不夠全面與詳細。

1. 沒有從中國藏戲史的角度上理解嘉絨藏戲

嘉絨藏戲是被劃分在中國大藏戲系統之下嘉絨地區方言劇種，與其他地區的藏戲在歷史脈絡、宗教發展、戲劇源流、表演技法等都有一定的相同與相異之處，鞏固成一個中國藏戲的研究圈。但我直接以社會制度的角度來談嘉絨藏戲的展演，並以明確的時間段強調戲與當地社會的連結，而非從歷史或表演內容來切入嘉絨藏戲源自藏戲史的延伸，限縮了本論文與其他藏戲史對話的空間。但另一方面，嘉絨藏戲自身的研究能量也難以與其他藏區的藏戲相比，開啟一個良好的對話，因此此篇論文主專注於嘉絨藏戲的主體性發展，理解其在不同世代下所扮演的角色，希望有更多的研究者延續，能運用此材料作為藏戲史下討論的一環。

2. 缺乏嘉絨藏戲劇本材料的分析

另一個限制是展演劇本的分析。我指的劇本並非僅是馬爾康文化館知識份子所轉譯、抄錄的漢字劇本，這個劇本僅是文化館作為研究保存用，對目前當地的傳承幫助性不大。我認為的劇本是傳承過程中所講述的材料，比方當地人在教學

時，是用他習慣的當地知識脈絡來傳承給下一代的接棒者，但他如何講述這個故事，如何分析故事中的角色以及肢體的展現，若能採集這些材料可以型塑出一套當地人自身對於嘉絨藏戲的理解，而非僅是那套習慣建構對外來者講述的系統。另一方面，在演出過程中即興的語言對話，若是也能採析，可增加對嘉絨藏戲表演層次上的理解，也能從中探尋藏戲與延續的世代更深層的關係。但礙於我自身的語言限制，這兩個層面我無能為力，再加上最後一次田野上的困境，更無法以翻譯的方式實錄。但我認為，這會是一個良好的合作的戲劇民族誌，透過與當地人的合作，共同完成這些即興的材料採集，希望日後的我，或者其他的研究者能有機會深入探討。

3. 缺乏斯格忍堅更細膩的討論

斯格忍堅這個早期的土司慶典是我論文中的一個主軸，與藏戲的發展關係密切。但文獻資料也相對薄弱，必須以訪談建構一個早期的慶典具有一定的難度，再加上第四次田野的困境，導致目前的梳理時仍然不夠細緻。何翠萍老師提醒了我，當地人參與慶典時堅持穿的「新衣服」是重要的切入點，實為我在調查上的疏忽，從目前有限的材料中，亦不足以補充。另外，文中有提出卓克基與松岡舉辦斯格忍堅的材料，彼此之間的差異是有意思且值得深入分析，或許更能全面理解斯格忍堅慶典對於嘉絨信仰、土司制度的意義與獨特性。但由於調查資料有限，不足提供充分的材料分析，為本論文之遺憾與限制。

這四年來的田野調查，透過田野材料的引導，完成了嘉絨藏戲與社會關係的書寫，在一條充滿挑戰且不斷摸索的過程中。這一段的反芻亦投給嘉絨藏戲，國家文化政策、旅遊觀光的開發，未來可想像的是更多的挑戰與變化，或許茁壯，也或許更脆弱，但若是能穩固社會的基礎，依循著當地社會凝聚的路，舞台便在。

參考書目

- 于一。1992。〈藏戲研究的新發現-藏戲研究的概述〉，發表於「四川省嘉絨地區藏戲問題演討會」。四川省民族事務委員會、中國戲曲志・四川卷編輯部主辦，12月9-13日。
- 丹珠昂奔。1988。《佛教與藏族文學》。北京：中央民族大學出版社。
- 丹增次仁。2003。〈藏戲改革的思考〉。《西藏藝術研究》(4): 60。
- 巴伯若・尼姆里・阿吉茲 (Barbara Nimri Azi)。【1978】1987。《藏邊人家》。翟勝德譯。拉薩：西藏人民出版社。
- 四川省馬爾康縣地方志編纂委員會主編。1995。《馬爾康縣志》。成都：四川人民出版社。
- 四川省民族事務委員會、中國戲曲志・四川卷編輯部主編。1992。《四川省嘉絨地區藏戲問題研討會資料彙編》（內部發行）。
- 史衛國 (Peter Schwieger)。2007。〈文化和自然交接處的符號和儀軌化行為方式-以西藏文化為例說明自然感知對文化記憶的貢獻〉。陳鋼林譯。收於《文字、儀式與文化記憶》。王霄冰、迪木拉提・奧邁爾主編。北京：民族出版社，37-56。
- 西南民族大學西南民族研究院編。2008。《川西北藏族羌族社會調查》。北京：民族出版社。
- 《四川通志》。〔1816〕1967。常明修、楊芳燦纂。據清嘉慶二十一年重修本影印。台北：京華出版社。
- 王廷宇。2007。《卓克基嘉戎藏人的「家」與親屬》。清華大學人類學系碩士論文
- 王廷宇。2016。〈自西而東：從 sherpa 人與嘉絨人的比較來反思喜馬拉雅藏區的社會組織與親屬研究〉。《臺灣人類學刊》14(2): 95-144。
- 石碩。2001。《藏族族源與藏東古文明》。成都：四川人民出版社。
- 石光生。2013。《臺灣傳統戲曲劇場文化：儀式・演變・創新》。台北：五南出版社。

- 多爾吉、曹春梅、劉波。2015《嘉絨藏區社會史研究》。北京：中國藏學出版社。
- 《同治直隸理番廳志》。1992[1866]。張典修，徐湘纂。合訂於《民國松潘縣志》，中國地方志集成編輯委員會編。成都：巴蜀書社。
- 李亦園。1999。〈民間戲曲的文化觀察〉。收於《田野圖像》。台北：立緒出版社，411-418。
- 李菲。2014。《嘉絨跳鍋庄-墨爾多神山下的舞蹈、儀式與族群表述》。北京：北京大學出版社。
- 李世渝。1998。《清代土司制度研究》。北京：中國社會科學出版社。
- 次仁朗杰。2009。《西藏傳統戲劇阿吉拉姆音樂研究》。西藏大學藝術研究所音樂學組碩士論文。
- 次仁朗杰。2019。〈衛藏藍面具阿吉拉姆四大流派的歷史源流與藝術特徵〉。《西藏研究》(5): 139-145。
- 阿壩州政協文史和學習委員會。《古老而神秘的阿壩藏羌戲劇曲藝》。(內部出版)
- 何翠萍。1983。〈人類學研究民間戲曲的意義〉。《國立臺灣大學考古人類學專刊》(6): 18-38。
- 何翠萍。1992。〈比較象徵學大師特納〉。收於《見證與詮釋：當代人類學家》。黃應貴主編。臺北：正中書局，282-376。
- 何翠萍。1984。〈從象徵出發的人類學研究-論 Victor Turner 教授的過程性象徵分析〉。《人類與文化》(19): 56-64。
- 何晶勃。2010。〈拉卜楞「南木特」藏戲概述〉。《甘肅聯合大學學報》(1): 76-81。
- 柯樂科·若拉。1990。〈淺談嘉莫查娃絨地方地劇〉。《西藏藝術研究》(2): 35-43。
- 科樂柯·若拉。1992。〈論我國藏戲系統中的嘉絨藏戲〉。發表於「四川省嘉絨地區藏戲問題演討會」。四川省民族事務委員會、中國戲曲志·四川卷編輯部主辦，12月 9-13 日。
- 林耀華。1948。〈川康北界的嘉絨土司〉。《邊政公論》6(2): 325-336。

- 林耀華。1947。〈川康嘉戎的家族與婚姻〉。《邊政公論》6(2):33-43。
- 紀蔚然。2018。〈闢限概念與戲劇研究之初探〉。《考古人類學刊》88: 9-34。
- 胡冬斐。2016。《親屬、宗教與傳說：金川嘉絨社會與國家》。上海大學人類學所博士論文。
- 容世誠。1997。《戲曲人類學初探：儀式、劇場與社群》。台北：麥田出版。
- 桑吉東智。2012。〈鄉民與戲劇：西藏的阿吉拉姆及其藝人研究〉。中央民族大學民族學博士論文。
- 扁秋主編。2015。《尕南特色文化資料集》。馬爾康：黨壩鄉尕南村黨支部。(內部發行)。
- 洛桑多吉。1984。〈談西藏藏戲藝術〉。次多翻譯。《西藏研究》(1): 95-99。
- 格勒。2006。〈論苯教的神〉。收於《格勒人類學、藏學論文集》。北京：中國藏學出版社，240。
- 連瑞枝。2019。《邊疆與帝國之間：明朝統治下的西南人群與歷史》。台北：聯經出版社。
- 馬爾康縣政協文史工作組。1986。《馬爾康縣文史資料·四土歷史部分》。(內部資料)
- 馬成富。1989。〈藏戲劇種劃分的誤釋-致劉志群、劉凱同志〉。《西藏藝術研究》(3): 12-15。
- 馬成富。2003。〈嘉絨藏戲與儺文化研究〉。《西藏藝術研究》(4): 56-63。
- 廣修明。2010。《巫儺文化與儀式戲劇》。台北：國家出版社。
- 貢波扎西。2010。〈四川阿壩州南木特藏戲概述〉。《民族藝術研究》(6): 33-38。
- 徐睿、胡冰霜、秦偉。2003。〈談論藏戲的群體整合功能〉。《西藏研究》(2): 56-61。
- 高翔。2015。《西藏覺木隆藏戲研究》。北京：宗教文化出版社。
- 郭彥鑫。2018。《節日演劇視野下安順屯堡地戲的變遷研究》。貴州民族大學碩士論文。

- 郭淨。1998。《心靈的面具-藏密儀式表演的實地考察》。上海：三聯書店。
- 張虎生。2007。〈西藏文化中面具藝術的色彩象徵〉。《雲南藝術學院學報》(4): 40-46。
- 張昌富。2003。〈墨爾多神山及嘉絨藏族山神崇拜〉。《西藏藝數研究》(3): 84-87。
- 張昌富。1999。〈嘉絨藏族的酒文化〉。《西藏藝術研究》(1): 64-67。
- 張昌富。1990。〈嘉絨藏戲及其特色〉。《西藏藝術研究》(2): 44-46。
- 張昌富。1990。〈再談嘉絨藏戲〉。《西藏藝術研究》(3): 39-40。
- 康保成。2002。〈藏戲傳統劇目的佛教淵源新證〉。《中山大學學報》(3): 54-61。
- 《清實錄·高宗純皇帝實錄》。1986。清慶桂等奉敕修。北京：中華書局。
- 曹姪麗。2007。《青海黃南藏戲》。北京：文化藝術出版社。
- 曹姪麗。2010。〈藏戲遺產在青海河南蒙古族中的傳承與文化認同〉。《原生態民族文學學刊》(4):99-106。
- 陳玉平。2009。〈陽戲的研究綜述〉。《貴州民族學院學報》3: 5-9。
- 陳永齡。1947。《理縣嘉絨土司制度下的社會》。燕京大學社會研究所碩士論文。
- 陳怡琳。2004。《藏戲近十年來的變遷-以西藏自治區藏劇團為例》。中央民族大學藏學研究院碩士論文。
- 萬代吉。2011。〈人類學研究方法在藝術研究中的運用-以拉薩市堆龍德慶縣加熱村覺木隆藏戲調查為例〉。《阿壩師範高等專科學校學報》(3): 13-15。
- 葉明生。2001。〈儀式與戲劇-民俗學的考察〉。《民俗曲藝》129:237-271。
- 薛其龍。2013。《雲南關索戲面具藝術的人類學研究》。雲南師範大學碩士論文。
- 劉志群。2009。《中國藏戲史》。拉薩：西藏人民出版社。
- 劉志群。2000。《藏戲與藏俗》。拉薩：西藏人民出版社。
- 劉志群、彭措頓丹。1991。〈藏戲發展史綜述（上）〉。《西藏藝術研究》(3): 31-41。

- 劉志群。1988。〈藏戲系統劇種論〉。《民族藝術》(2):159-184。
- 劉志群。1992。〈嘉絨藏戲〉。發表於「四川省嘉絨地區藏戲問題演討會」。四川省民族事務委員會、中國戲曲志·四川卷編輯部主辦，12月9-13日。
- 劉凱。1987。〈對藏戲的重新認識與思考-藏戲名稱規範化當議〉。《藝研動態》(4): 33-36。
- 劉凱。〈試論藏戲劇種系統的行程、發展及其特徵〉。收於《少數民族戲劇研究卷》。李志遠主編。合肥：安徽文藝出版社，214-233。
- 劉恩蘭。1948。〈理番四土之政治〉。《邊政公論》7(2): 580-583。
- 楊嘉銘、楊環。2008。〈藏戲及其面具新探〉。西南民族大學學報（人文社會科學版）(4): 8-12。
- 魏強。2014。《嘉絨藏族信仰文化》。北京：中央民族大學出版社。
- 魏心怡。〈從離散到雙邊音響：藏戲「阿吉拉姆」前演「頓」之音樂研究〉。國立臺北藝術大學音樂學系博士論文。
- 邊多。1992。〈藏戲藝術與民間文化藝術的歷史淵源〉。《戲劇藝術》(1): 48-53。
- 邊多。2015。〈還藏戲的本來面目-試論藏戲的起源、發展及其藝術特點〉。收於《少數民族戲劇研究卷》。李志遠主編。合肥：安徽文藝出版社，140-158。
- 鄭夙芬。1988。〈從藏戲「蘇吉尼瑪」及「囊薩雯波」探討藏族傳統文化理念〉。國立政治大學邊政研究所碩士論文。
- 鄭怡甄。1996。〈藏戲《諾桑王傳》人神關係之分析〉。國立政治大學民族學所碩士論文。
- 贊拉·阿旺措成等。〈淺談嘉莫查娃絨地方戲劇〉，發表於「四川省嘉絨地區藏戲問題演討會」。四川省民族事務委員會、中國戲曲志·四川卷編輯部主辦，12月9-13日。
- 覺嘎。2009。〈藏戲綜述〉。《樂府新聲》(1): 51-58。

- Dorjee, Lobasng. 1984. "Lhamo: The folk opera of Tibe." *The Tibet Journal*. 9(2): 13-22.
- Levi-Strauss, Claude. [1979] 1994. *The Way of the Masks*. Translated by Sylvia Modelska, Seattle: Unoversity of Washington Press.
- Schechner, Richard. 1976. "From Ritual to theatre and back." In *Ritual, play, and Performance: Readings in the Social Sciences/Theatre*. Edited by Richard Schechner and Mary Cchuaman. New York: The Seabury Press, 196-222.
- Syed Jamil, Ahmed. 2006. "Tibetan Folk Opera:Lhamo in Contemporary Cultural Politics." *Asian Theatre Journal*. 23(1): 149-178.
- Turner, Victor. 1969. *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*. Chicago: Aldine Publishing Company.
- Turner, Victor. 1974. *Dramas, Fields and Metaphors:Symbolic Action in Human Society*. New York: Cornell University Press.
- Turner, Victor. 1977. "Variations on a theme of Liminality" In *Secular Ritual*. Edited by Barbara G. Myerhoff and Sally F. Moore. Amsterdam: Van Gorcum, pp36-52.
- Turner, Victor. 1979. "Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality." *Japanese Journal of Religious Studies* .6(4): 465-499.
- Wang, Tingyu. 2018. ““House”, Illusion or Illumination?: The Social Organization and Language of Sichuan rGyalrong Tibetan.” PhD dissertation Uiniversity of Tsing Hua.