

侧面了解西藏宗教、傩文化、历史和世俗的
最佳读物

西藏傩文化

刘志群 著



全面介绍西藏宗教文化的结晶——西藏戏剧
二百余幅珍贵照片 原汁原味的藏地文化



西藏人民出版社

中国藏戏史

刘志群 著

西藏人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国藏戏史/刘志群著. —拉萨: 西藏人民出版社,
2009. 9

ISBN 978-7-223-02749-6

I. 中… II. 刘… III. 藏戏—戏剧史—中国 IV. J809.2

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2009) 第 158486 号

中国藏戏史

作 者 刘志群
责任编辑 李海平 李 广
特约编辑 刘 蟾
装帧设计 陈玉丽
出 版 西藏人民出版社
社 址 拉萨市林廓北路 20 号 邮编编码 850000
北京编辑发行部: 北京市东土城路 8 号林达大厦 A 座 13 层
印 刷 北京华联印刷有限公司
经 销 全国新华书店
开 本 16 开 (787×1092)
字 数 420 千
印 张 22.5
印 数 1—2000
版 次 2009 年 9 月第 1 版第 1 次印刷
标准书号 ISBN 978-7-223-02749-6
定 价 98.00 元

版权所有 侵权必究

序一

刘志群先生的大作《中国藏戏史》就要出版了，作为他的老朋友我由衷地感到高兴。刘志群先生是著名的藏戏学者，1984年10月在长沙召开的中国戏曲志编纂工作会议上，我作为中国戏曲志编辑部的成员，刘志群先生作为《中国戏曲志·西藏卷》的主编，而彼此相识。1985年，在昆明召开的中国戏曲志少数民族戏曲编纂工作会议上，《中国戏曲志·西藏卷》被确定为我国“八五”期间国家艺术学科重点科研项目。在刘志群先生的带领下，《中国戏曲志·西藏卷》编辑部的同仁克服了人员少、环境差、经费困难等不利条件，在深入雪山牧区田野考察，发掘大量文献资料基础上，完成了编纂工作，于1993年正式出版，有力地驳斥了国外藏独势力攻击我国政府不重视西藏传统文化的谎言，受到文化部的表彰和奖励。我作为责任编辑，在西藏卷的编纂工作中，与刘志群先生书信不断，不仅参加了西藏卷的初审、复审、终审，而且到西藏体验藏族的生活，感受藏戏的艺术魅力，通过刘志群先生学到了藏戏的不少知识。2004年，由我主持的国家艺术学科年度课题《中国少数民族戏曲剧种发展史》上马，刘志群先生作为此书“西藏藏戏”一章的作者，圆满地完成了撰稿任务。在几十年的合作和交流中，我与刘志群先生结下深厚的友谊。

藏戏是我国戏曲文化中的瑰宝，但这一块瑰宝长年深藏在祖国西北边陲的雪域高原。在新中国成立之前，内地很少人看过藏戏，更谈不上研究了。1965年刘志群先生从上海戏剧学院毕业后，响应党的号召，“从我国最东部、最低平、最接近大海汪洋的长江出海口，来到了我国最西部、最高峻、最接近苍穹天界的世界屋脊”。似乎是注定的缘分，他被分配在自治区藏剧团，与化妆师当决卓玛结为伉俪，从此献身藏戏事业，直至今日。这种特殊的生活、工作阅历与环境，成为他撰写《中国藏戏史》的一种难得优势。

刘志群先生的《中国藏戏史》吸收了前人和近年来各地藏戏研究的成果，充分阐述了西藏戏曲孕育、产生、发展的历史脉络及其在各个历史时期的特点以及政治、经济、文化背景。关于西藏戏曲的起源，编纂者没有囿于一家之言，而是采取了一说为主，诸说并存的方法。编纂者从现存的史料记载和寺院壁画的形象资料中找出了藏戏的主要源头——民间歌舞，并记述了民间歌舞（“阿卓”即鼓舞，“鲁”即歌唱，“鲜”即哑剧舞蹈、谐钦、热巴等）与藏戏的继承关系。如：热巴是西藏原始部落时期就形成的一种歌舞艺术，其中有一个名为《贡布夏羌》的歌舞节目，反映猎人贡布多吉去打鹿，被米拉日巴说法感化，与



狗、鹿一同皈依佛法的故事。这个节目既有人物，又有故事情节，已具备歌舞剧的雏形，其内容和表演形式均被藏戏直接吸收和继承下来。

藏戏和内地的戏曲一样，是一门高度综合的艺术，因此它也是多源的，编纂者透过大量的历史事实，探索出藏戏另两个源头。一是丰富多彩的民间说唱艺术，如喇嘛玛尼的说唱脚本和藏戏的剧本可以互用，此外在藏戏的演出中，“剧情介绍人”一脚的表演还明显地保留了说唱艺术的痕迹。二是丰富多彩的宗教仪式和宗教艺术，其中从公元8世纪就在西藏寺院中盛行的“多吉嘎尔羌姆”（即金刚舞，简称羌姆）对藏戏表演艺术的形成影响甚大。它的舞蹈动作、服饰面具、音乐伴奏均被藏戏有所吸收和融合。

作者用翔实的史料表明，公元十四五世纪萨迦至帕竹地方政权时期，藏传佛教噶举派高僧汤东杰布，通过为营造铁索桥募捐演出，在白面具藏戏基础上创造了蓝面具藏戏，从而使西藏戏曲发展到成熟阶段。

作者在记述西藏原始苯教艺术和藏传佛教艺术对西藏戏曲形成和发展过程中深刻影响的同时，还用大量历史事实记述了内地汉族和其他兄弟民族文化对西藏戏曲形成和发展过程中的重要促进作用。如清代五世达赖率三千多人的代表团到北京参见顺治皇帝，他在北京住了两个多月，又在内蒙古代嘎（今凉城）停留了三个多月，曾多次观摩内地的戏曲演出和歌舞、杂技等表演。回到拉萨后，五世达赖大力扶持藏戏艺术，使藏戏获得很大发展，后逐渐形成一年一度规模盛大的藏戏献演活动雪顿节。以后六世班禅又一次率西藏代表团到北京祝贺乾隆皇帝七十寿辰，在承德避暑山庄居住的一个多月里，曾连续十天在清音阁大戏楼观看戏曲演出。内地戏曲最早进入西藏的历史记载是雍正元年（1723年），为欢度春节和藏历年，驻藏的内地士兵，在拉萨和扎细举行了业余戏曲演出。此后，乾隆至清末民初驻西藏的内地官兵经常在节假日举行此类的戏曲演出，并有内地的专业戏班和艺人随军队、官宦、商旅到西藏各地进行戏曲演出活动。西藏同胞在内地观看戏曲演出，内地的戏班到西藏演出，均直接和间接地促进了西藏戏曲的发展。以歌舞演故事，唱、念、做、舞、技融为一体，综合发展，这是包括藏戏在内的所有中国戏曲剧种共同的特征。

中华人民共和国成立后，西藏戏曲事业取得了前所未有的成就。《中国藏戏史》比较充分反映了在政治上获得解放的西藏戏曲艺人在中国共产党和人民政府的关怀下与新文艺工作者团结一致，为繁荣和发展西藏的戏曲事业做出的突出成绩。西藏自治区藏剧团以觉木隆藏戏队为基础，吸收了一些新文艺工作者为骨干，并招收了两批新学员，使之成为藏戏创作、演出、理论研究的中心。他们演出的《文成公主》《朗萨雯蚌》《卓娃桑姆》《诺桑王子》《苏吉尼玛》《白玛文巴》等经过整理改编的传统藏戏和创作演出的《解放军的恩情》《幸福证》

《英雄占堆》《喜搬家》《怀念》《阿妈加巴》《交换》等现代藏戏以及移植剧目《红灯记》等在区内外观众中产生了很大影响。这些剧目，无论是思想内容，还是艺术水平，都远远超过了旧的藏戏班子的演出。

《中国藏戏史》在记述西藏戏曲的历史和现状时，并没有回避前进道路上遇到的暗礁漩涡。作者既记述了西藏封建农奴制社会和统治者对藏戏艺人政治上的欺压和经济上的盘剥，同时也记述了西藏解放以后，在十年动乱时期偏离党的民族政策和“双百”方针，搞阶级斗争为纲，片面强调文艺为政治服务，既阻碍了专业藏戏团的全面发展和艺术上的提高，又影响了群众性业余藏戏演出活动，这些历史的经验教训非常值得我们及后人吸取。

《中国藏戏史》没有局限于对西藏一地藏戏的记述，而把西藏、青海、甘肃、四川藏戏既作为一个整体，而又分别记述了各自的特点。如白面具藏戏和蓝面具藏戏的区别：白面具戏形成于公元八世纪，唱腔从古老的“勒谐”发展而来，很少运用藏族特殊的演唱技巧“仲古”，声调平直欢快，并有模仿动物的鸣叫声，演唱的正戏只有《诺桑王子》一个剧目，而且只演前半部，很少演全本；蓝面具戏形成于公元15世纪，其声腔从“谐钦”等发展而来，有人声帮腔伴唱，鼓钹伴奏，唱腔以散板为主，运用“仲古”较多，旋律婉转，唱腔丰富，并在演唱上有一定程式，表演继承了白面具戏的传统技巧，并有较大发展，演出剧目丰富，八大传统藏戏是它的常演剧目。

《中国藏戏史》的另一个特点是图文并茂。全书共有彩色和黑白照片近二百幅，其中有反映古代藏戏演出的壁画、唐卡，有关藏戏的文物古迹，雪顿节藏戏演出盛况，藏戏各个流派演出剧目的剧照，藏戏的面具、服装、道具、舞台设计图、人物装扮、老艺人生活照片等。这些照片生动形象地反映了西藏戏曲悠久的历史，神奇的内容，绚丽的色彩，不仅增强了全书的欣赏价值，而且提高了全书的学术和资料价值。

刘志群先生将自己的毕生献给了藏戏事业，他的《中国藏戏史》是他一生从事藏戏研究的结晶。在这本书中，他不仅把藏戏作为藏族的戏剧艺术来研究，而且是把它作为一种宝贵的藏族传统文化，作为中华传统戏曲文化的重要组成部分来研究，以确凿的史料论述了藏戏起源与形成的多元文化背景，论述了藏戏与中原文化的关系，与印度佛教文化的关系，它鲜明的民族特点以及与中华戏曲文化的共同特点等。

20世纪90年代以来，世界经济一体化的进程加快。随着这种趋势的发展，西方发达国家的文化艺术借助现代传媒手段，席卷世界各地。第三世界国家民族的、地域的、民间的文化艺术受到极大的冲击。少数民族戏曲作为中国戏曲的重要组成部分，在发展过程中也遇到了种种困难。我国各地各民族的戏曲剧



种都是在特定的文化背景和与此相联系的生存环境和生活方式影响下形成的。今天，现代文明逐步改变着人们的生产和生活方式，电视、计算机互联网等现代传媒也会影响人们的娱乐和审美。由于一些少数民族戏曲剧种形成比较晚，艺术积累不够深厚，更易于受这些因素的消解，如果不在政策上予以特殊的保护，其前景会比内地戏曲更令人忧虑。因此，对少数民族戏曲的研究保护就显得尤为迫切和重要。刘志群先生的《中国藏戏史》从艺术学、历史学、民俗学等学科视角为藏戏乃至所有的少数民族戏曲的传承保护做出较为详尽的理论诠释。此书的出版对藏戏的传承与发展具有重要的学术价值。

刘志群先生的生命注定是属于藏戏的，《中国藏戏史》的出版是他学术生命的一个里程碑，愿他在晚年为藏戏的学术研究作出新贡献。

刘文峰

2009年3月5日

序二

“朝圣”雪域藏剧的东海汉子

中国少数民族戏剧学会顾问 曲六乙

在拜读刘志群《中国藏戏史》书稿时，突然想起一件事。那是在20世纪80年代初的一个学术会议上，刚刚掀起“傩戏热”的时候。我根据藏剧演出前祭祀藏剧鼻祖汤东杰布、开场跳“温巴顿”和演员戴面具表演，便武断地把藏剧列入傩戏范畴。一位青年学者当即指出我的错误：不能笼统地把藏剧归之于傩戏。我当时还缺乏先哲“闻过则喜”的胸襟，一时愣住不语。会后我找到了他，请教原委之后，承认了自己对藏剧所知甚少，愿多向他请教。这时才知道他是从西藏来的刘志群。

第二次会面是在1988年拉萨举行雪顿节（又叫“酸奶节”，即藏戏节）期间，志群作为藏戏节的一位主要组织者同藏族朋友一块接待了我们，记得当时和我同去的还有赓续华、苏明慈诸友。他对每场藏剧演出都作了热情的讲解，使我们“零距离”接触到这朵“雪域的莲花”。会后成立了五省区藏剧艺术研究会，他被选为副会长兼秘书长，我被聘为研究会的顾问。

20世纪90年代初，志群受命主编《中国戏曲志·西藏卷》，我被聘为该书的评议委员，同他在藏剧艺术、学术等问题方面进行了较多的交流。

至此，以藏剧艺术为媒介，我同志群成了忘年交，我把他视为难得的诤友。当我较多地了解到他当年的赴藏和在西藏对藏剧作出突出的、无可替代的巨大成就时，我感到他是一个有现代色彩的传奇式人物。1992年《西藏艺术研究》第二期发表了玛加的专访文章《东海汉子刘志群和他的朝圣之旅》。这位作者把志群称赞为“东海汉子”，热情称赞他赴藏朝圣藏剧历程的描述，印证了我对志群的了解。

1965年，出生于长江入海口旁江苏启东的刘志群，在中央戏剧学院戏文系毕业即主动放弃在内地繁华大都市工作的机遇，自愿报名援藏。这位东海汉子“携带”着老师、同学们赞美、鼓励，也有迷惑不解乃至微露嘲笑他“犯傻”的各种眼神，只身一人，万里迢迢踏上朝圣雪域的艰辛历程。

在分配到西藏自治区藏剧团之初，他克服了高山反应，适应了藏族同胞饮食起居等生活习惯。他意识到必须彻底抛掉汉族知识分子的优越感，与藏族同



胞真心平等相处，尊重他们的宗教信仰习俗，将心比心，以心换心，向他们真诚无私地敞开心扉，藏族同胞才会在心理上解除情感隔阂，不设“心防”，投桃报李，视为一家人。果然不过数年，他就同剧团一些老艺人结下了生死之交，得到了剧团同事的信任，并同藏族女演员（后改行化妆，任高级舞台技师）当决卓玛情投意合，结为伉俪，搬演一出当代“藏汉和亲”、做藏家乘龙快婿的生活小喜剧，一时传为佳话。

1974年是他经受特殊考验的一年，他随工作组到贡觉县三岩地区搞“社教”。这个地区在历史上曾被称为“专出侠盗，是噶厦政府和内地皇帝都管不着”、俗称“三不管”的地方，但他凭着一颗赤诚的心，坚持与贫穷而彪悍、憨厚的牧民同胞同吃同住同劳动，主动担负起脏活、累活，照顾好老幼病人。深夜，一支松明下聆听青年男女牧民围坐喝酒比赛唱歌，甚至参与歌舞通宵达旦。他就是在这种亲密无间的接触中，用通俗生动的事例，进行社会主义思想教育而受到牧民男女老少的信任和尊敬。七个月后，当志群的藏族爱妻当决卓玛临产，他不得不告别乡亲时，居然全村男女老少沿着几公里的山路依依不舍地送他。许多人流着泪把草叶包裹着的酥油饼和奶皮，往他的行囊、衣兜里塞了又塞。他双手合十，噙着泪珠一次次劝他们回村。这时，只有在这时，藏族同胞那种真诚、质朴、善良、淳厚的举动，使他的心灵感到一阵阵地震撼。

或许融入藏族同胞的民间丧葬习俗，是最为艰难的，但他也做到了。他的岳母不幸病逝，按当地习俗进行水葬。他毫不犹豫地担当起女婿应尽的责任，在一个严寒的清晨，他勇敢地同岳母遗体背对背地坐在马车上，走了十多公里一直陪送到雅鲁藏布江边，一边煨桑，一边目睹老人遗体被送葬师切割成为一小块一小块甩到河水中喂鱼而回归自然，也目送老人的魂魄随着水流远去……

20世纪80年代初，他请假回到长江口旁的家乡，看望久别的父母亲友。亲友们用落叶归根、游子还乡的话试探他未来的归宿。他笑着试用西藏民间诗歌作答：“像牦牛对雪山一般崇拜，像鹿子对草原一般依恋。”他早就铁了心进藏不做“飞鸽牌”，而是要做“永久牌”：落叶归根高原，游子雪域成家。

但实际上，他所真正心魂所牵的是博大精深的西藏文化；深情依恋的是奇异瑰丽的藏戏艺术。当年，他就是因渴望、求索藏戏艺术奥秘，才义无反顾地踏上雪域之旅。在自治区藏剧团工作期间，他与藏剧艺术家朝夕相处，虚心向他们学习、请教，创演了现代戏《白云坝》《喜搬家》，与藏族剧作家合作写出《怀念》，在拉萨藏剧舞台上首次再现了敬爱的周总理的艺术形象，表达了藏族同胞对人民领袖的深切怀念。

著名的“八大藏剧”是藏剧流行最广泛、影响最为深远的传统剧目，但在漫长的“政教合一”的背景下，她们无一不深受藏传佛教的深刻浸染，有鉴于

此，志群作为剧团的书记兼副团长，团结全团上下戮力合作，先后整理、改编了《朗萨雯蚌》《诺桑王子》《苏吉尼玛》。《朗萨雯蚌》是“八大藏剧”中唯一反映女奴隶被迫嫁给头人儿子，遭受残酷压迫剥削的现实生活题材剧目，由于剧团演得真实动人、催人泪下，影响不断扩大，以至引起全区许多业余剧团争相演出的热潮。

1986年，他与藏族剧作家彭措顿丹合作创作了新编历史故事剧《汤东杰布》。她摆脱了宗教思想惯常对历史人物形象的束缚，塑造了一个生动鲜活的云游得道高僧“珠钦甲桑巴”（意为大成就者“铁桥活佛”）——汤东杰布这位藏戏鼻祖的艺术形象。他为在雅鲁藏布江修建铁索桥，组织七姊妹演出白面具歌舞故事，进行化缘募捐活动。我当时看了戏，兴奋之余写了篇文章，认为她“是一出不宣传宗教教旨，专以描绘藏族古代社会苦难人生的现实主义剧作”。而她的意义则在于对藏剧从古老宗教戏剧形态向现代戏剧本体形态过渡的一次成功尝试。为此，她获得了第二届全国少数民族题材剧本创作银奖。这也是他们剧本创作生涯的高峰。此后，志群便倾注全部精力从事藏剧的史论研究，以求完成中央戏剧学院戏文系主任沙新教授对他的嘱托。这位戏曲史家无缘目睹藏剧的艺术风采，便在欢送志群毕业赴藏时对他说明说：“听说在西藏有一个叫做藏戏的戏曲种类，可惜现在诸多中国戏曲史论述对此付之阙如，希望你到西藏后在这方面有所建树，为我国戏曲史研究领域填补一块空白。”多年来，这个殷切的嘱托，无时无刻不在耳边鸣响，竟也成为他的一个金色的梦想。

1983年他担任《中国戏曲志·西藏卷》主编，这是他兑现老师嘱托、完成自己梦想的第一步。他带领五位藏汉研究人员，在缺钱、缺人、缺车，特别是缺少起码的古代文献、史志资料的情况下，卷起铺盖踏上下乡采风之路，足迹遍及大半个缺氧苦寒的雪域高原，进行了整整十个年头的调查、采录、整理、研讨和编纂，三易其稿终于出版面世，填补了西藏现代艺术志书的空白，也为建构藏剧艺术理论体系奠定了一块坚实的基石。

1993年，他担任自治区民族艺术研究所副所长兼主编《西藏艺术研究（汉文版）》。退休后返聘主编，并主要撰稿《中国戏曲音乐集成·西藏卷》《西藏自治区志·文艺志》等。同时个人的学术专著成果也颇为丰硕，先后出版了《藏戏与藏俗》《西藏祭祀艺术》《雪域人之灵与神之魅》等，而这部厚重的《中国藏戏史》的面世，则是他四十三个春秋藏剧史论研究成果的荟萃、归纳和升华，是他近半个世纪勤奋耕耘、煎熬心血的结晶。当然，也是步中西前贤后尘，特别是吸纳了众多藏族学者智慧的成果。

在这部具有划时代意义的书稿中，除了为海内外读者提供了大量宝贵的、有益的藏族历史文化信息之外，还有不少具有学术价值的新思路、新观点。这



里只简要列举几点：

一、关于藏剧艺术的文化属性，在过去一些文章中一般只提它有着浓郁的宗教色彩，这并不完全确切。在著名的“八大藏剧”中，多数都源于佛经故事和佛教梵剧。不少藏剧传统剧目是著名寺院活佛或喇嘛编写的，并由寺院喇嘛组成的藏剧演出队演出。上千年藏传佛教的影响和“政教合一”的制度，决定了她们宣传宗教教旨、传播宗教思想观念的显著特征。志群同志经过缜密的思考和科学的判断，在书稿中确定她是宗教戏剧或宗教形态戏曲，我以为这是符合历史实际的。

二、书稿明确提出藏戏不是傩戏，两者有本质的区别。但四川嘉绒藏剧孕育并形成于本教（或苯教）祭祀歌舞仪式活动之中，则应属民族的傩戏，或称傩戏型藏剧。四川德格藏剧亦有类似情况。

三、20世纪80年代以前，学者一般都误认为藏剧是藏族唯一或单一的戏曲剧种。90年代为此曾引起一场热烈的论战。包括志群在内的藏、汉学者通过这场自由的争鸣，逐渐取得了大体一致的观点，即藏剧艺术是一个庞大的系统，是藏族的戏曲型剧种群体。这个剧种群体，不受省、区行政区域划分的限制，而是按藏族三大方言区（包括小方言区）以及在不同地域文化、不同艺术风格（特别是音乐、唱腔）的基础上自然形成的。在书稿中，志群经过梳理和分辨，列表阐述了藏剧艺术系统，或许还不够完整，但却为建构藏剧剧种系统的理论打下了坚实、科学的基础。

四、书稿的一个突出特点是，志群侧重从文化学的角度审视藏剧的历史，亦即将藏剧的孕育、形成、繁荣和发展的历史，放在“大文化”的历史背景上，进行求索，这包括藏族的早期神话传说、巫教（或巫术）和苯教、藏传佛教各时期的祭祀仪式、音乐、舞蹈、说唱艺术以及民俗活动等，这使书稿具有深厚的历史文化底蕴。

五、书稿不叫《西藏戏剧史》，而叫《中国藏戏史》，是因为志群将求索的视野扩大到西藏、四川、青海、甘肃、云南五省区，并注意不同地区、不同剧种的联系，包括互动关系，而主线则是从西藏的本源向四省区的辐射。从而初步实现了立足于祖国约五分之一的广漠高原上展示藏剧的博大精深、源远流长和奇特、瑰丽、神秘的人文艺术魅力。

《中国藏戏史》的编撰与面世，志群是以自己的青春为代价换取的，她已经成为他生命的一部分，或者说，是他的青春的洗礼，他的生命的一种特殊存在方式。我在拜读她的每一章、每一节、每一段文字时，仿佛从字里行间感受到了他以顽强的毅力推动着脉搏的跳动，嗅闻到劳动汗水、心血结晶的芬芳。

作为藏剧理论研究的开拓者，志群对初步建构藏剧理论体系作出了不可替

代的贡献。他的以《中国藏戏史》为代表的多种学术著作，是对半个世纪哺育他的藏族人民的孝心回报，是完成他的沙新老师填补中国戏曲史一个空白的嘱托与期盼，是向中国民族戏曲史交出的一份答卷。但这并不意味着他已圆了自己的金色的梦。藏剧艺术史论的研究还在不断地向多种学科纵深拓展。1993年9月《西藏日报》发表一篇专访志群的文章，题目为《丹心一片，奉献终身》，这八个字就是他深入拓展研究藏剧艺术系统的最好誓言。有朝一日，当他圆了这个金色的梦，作为忘年交的我，将向他献上一杯茅台美酒。

是为序。

2008年1月28日于北京 梅影斋

目 录

序一/1

序二/5

导言/1

第一章

中国藏戏的文化背景和根基/27

第一节 青藏高原本土巫教和苯教文化/28

第二节 藏传佛教文化的全方位主导背景/46

第二章

周边文化对藏戏的影响/61

第一节 中华多元一体文化中的汉文化对藏戏的影响/62

第二节 印度文化对藏戏的影响/77

第三节 其他国家和地区文化对藏戏的影响/78

第三章

藏戏艺术的起源和构成因素/85

第一节 起源和构成因素之一：

早期藏族的叙事文学、神话传说、民间歌舞和百艺杂技/86

第二节 起源和构成因素之二：

藏族民间说唱艺术/97

第三节 起源和构成因素之三：

藏族宗教祭祀仪式和艺术/103

第四节 起源和构成因素之四：
说笑与喜剧表演以及面具和服饰艺术/121

第四章

唐代（吐蕃）时期藏戏的产生和初步形成/131

第一节 西藏白面具藏戏的产生和初步形成/132

第二节 嘉绒藏戏的产生和形成/139

第五章

元明时期藏戏的成型和成熟/143

第一节 西藏藏戏的发展/144

第二节 门巴戏的产生/150

第三节 四川嘉绒藏戏的发展/151

第六章

清朝时期藏戏的发展和兴盛/153

第一节 西藏藏戏的发展和繁衍/154

第二节 青海藏戏的产生和发展/168

第三节 甘肃藏戏的孕育产生/173

第四节 四川藏戏的繁衍和发展/175

第七章

民国时期藏戏的衰微/187

第一节 西藏藏戏的发展情况/188

第二节 青海藏戏的发展情况/222

第三节 甘肃藏戏的发展情况/227

第四节 四川藏戏的发展情况/232

第八章

新中国藏戏的发展繁荣/239

第一节 西藏藏戏的发展繁荣/240

第二节 青海藏戏的发展繁荣/275

第三节 甘肃藏戏的发展繁荣/300

第四节 四川藏戏的发展繁荣/307

第五节 中国藏戏发展的现状及其抢救和保护/325

结语/333

参考文献/339

导言

藏戏，作为积淀了藏族深厚独特的古文化精粹的艺术奇葩，一直受到藏族人民的深深喜爱。藏戏，艺术形态成熟，历史悠久，演艺剧种繁多，流派纷呈，其形式和风格带有强烈鲜明的民族特点。藏戏，在琳琅满目的世界民族戏剧艺苑里独树一帜，它不但是藏族文化的重要组成部分，更是中华民族灿烂历史文化的重要组成部分，充分显示了雪域高原特有族群的发展历史和精神风貌，有很高的人类文化学价值和历史研究价值；它不仅流行于我国的西藏、青海、四川、甘肃等省区，在境外的印度、不丹和尼泊尔等国藏族聚居地区也被广为传唱。藏戏在我国的民族文化史上和戏剧史上，地位不可低估、影响不可小觑。这一点，在文化大革命之前，就为我国文化艺术界和戏剧界少数有识之士所体认。1958年四川巴塘县业余藏剧团在昆明参加西南地区民族文化工作会议，演出了传统藏戏《朗萨雯蚌》，被当时指导会议的夏衍赞誉为喷香吐艳的奇葩——雪山上的红牡丹。

一、藏戏的名称和内涵及其在中国民族戏曲类型中的归属

藏戏是汉语文中对藏族各种传统戏剧的习惯性统称，而在藏语文中于我国五省区广大藏族聚居地域各有不同的称呼。过去，由于种种原因，我国戏剧理论界把“藏戏”只当做藏族传统戏剧唯一剧种的名称来使用，如《辞海》《中国戏曲通史》等。其实，藏族传统戏剧有诸多地方剧种，在大的剧种中又有许多不同的艺术流派，每一流派内又有不同风格的演出团体。而我们目前所称的“藏戏”，实际上是对我国藏区戏剧系统中诸多剧种、流派的统称。

西藏的藏戏在藏语文中称为“阿吉拉姆”，原西藏地方政府的各种文件里都把藏戏写成“阿吉拉姆”，群众在口头上也称为“阿吉拉姆”。“阿吉”有大姐、妻子等的含义，“拉姆”有仙女、女神、天母、神女等的含义，合起来是“仙女大姐”的意思。之所以有这种名称，与其最初创立、发展过程有着密切的关系。西藏当代学者雪康·索南塔杰先生著文说：

在曲水大桥的南面一带，在江边的丘沃日山的山坡上，有一座汤东杰布创建的铁桥寺^①，因该寺庙基本主权属于我们雪康家，所以由雪康家管理。我也经

^①原注：该寺已在“文化革命”时期被毁。



常去该寺，曾经顺便见过该寺收藏的历史成就者汤东杰布的第七世成就者丹增益西伦珠所著《汤东杰布本生传》，那是一部手写本的长条书，我只是顺便看到的，里面写有藏戏方面的内容。由于当时我年纪幼小，而且知识水平低，所以没有十分注意，无法详细讲述。但是，汤东杰布有个习惯做法，那就是每建成一座铁索桥后，都要委任一名守桥员或是船官，传承到当时铁桥寺船码头的船官名叫洛赛，他曾先后向我讲过汤东杰布创造藏戏的情况。我认为，他所讲的情况与当时书里所写的情况是一致的。他（船官洛赛）说：“最初，在阳木鼠年（1444年），在丘沃日山前建铁索桥时，为了创造条件，汤东杰布从建桥的民工中挑选了7名聪明又美丽的年轻姑娘，大成就者亲自教导她们举手投足的方法和歌舞，此后，成就者亲自击鼓敲钹，那些姑娘进行表演。广大观众给了他们十分令人满意的钱和物。观众们回去以后，纷纷议论并赞美：那些姑娘特别美丽动人，表演的舞姿令人百看不厌，歌声婉转悦耳，手足动作曼妙，如同乾达婆^①姑娘在舞蹈。真像天女下凡一样奇妙无比！”所以就给藏戏取了“阿吉拉姆”的名字。^②



■ 藏戏中的仙女造型 刘志群供稿

①原注：乾达婆，欲界天中司伎乐之神。

②雪康·索南塔杰著、何宗英译《西藏各传统藏戏之间的区别和琼结喀绰宾顿扎西雪巴从戏的起源》，载《西藏艺术研究》2003年第4期第44页。