

□姚 慧

## 摘下“自我”的眼镜

——对藏族《格萨尔》神授艺人斯塔多吉采访个案的反思

**摘要：**本文以对藏族年轻的神授艺人斯塔多吉的采访个案为开始，通过采访中一系列的追问与思考，试图揭示神授艺人《格萨尔》史诗音乐的口头“创编”过程与方法。在此基础上，本文以实际采访过程中斯塔多吉《格萨尔》史诗音乐思维的特殊性及神圣性为背景，对《格萨尔》神授艺人的研究视角进行反思。

**关键词：**神授艺人；斯塔多吉；音乐思维；特殊性；自我

DOI:10.14113/j.cnki.cn11-1316/j.2015.03.016

学界通常将藏族《格萨尔》的说唱艺人分为五大类，即神授艺人、闻知艺人、掘藏艺人、吟诵艺人和圆光艺人。<sup>①</sup>在这五类艺人中，神授艺人的传承方式极为特殊，他们很多都经梦授而开始自己的说唱生涯，他们可以流利地说唱史诗一、二十部，甚至几十部之多，如著名《格萨尔》说唱艺人扎巴、玉梅、桑珠、次旺俊美、才让旺堆等。当我们翻阅其他民族史诗说唱音乐的研究文献时发现，通过师承关系完成史诗说唱与传承的艺人通常会经过相对明确的几个学习阶段。如内蒙古东蒙地区的胡尔奇从选择学习到最后成为一名正式的说唱艺人需要经过“观摩”、“模仿”、“授受”、“交流”、“演练”、“实践”六个学习阶段。<sup>②</sup>塞科也曾将史诗歌手学歌的过程分为三个阶段，即“聆听和吸收”、“运用”和“在更为挑剔的观众面前演唱”。<sup>③</sup>在曲调与歌词、情感与曲调的配置和安排上，一些民族的史诗歌手也会有一定的设计与构思意识，如蒙古族《格斯尔》说唱艺人金巴扎木苏和敖特根·巴雅尔。阿什哈巴德（Ashkhabad）音乐学院的德扎米尔雅·库尔班诺娃（Dzhamilya Kurbanova）曾在《土库曼史诗的歌唱传统》中做过如下表述：

Ödeniyaz Nobatov 是 Mary 传统最有天赋的音乐家之一，他告诉我们，奥秘并不在于旋律的数

量，而在于这些旋律如何使用。一些流行的旋律能够有 10—14 种发展的层次（degree），也就是所谓的“oba”（意思是“位置”），其中每一个层次中的几首歌曲都可以被放置在一起进行归类。最初层次的歌曲在音域上是最低的，且发展动力严格受限。越是高层次，就越会拥有更多动力的演唱和更宽的音域。……在这样的原则下，一段旋律能够形成各种各样的类型，然后歌手可以根据旋律各自的位置（oba）进行汇总。这样的一种分类就使我们去理解民间的 bagshy（史诗歌手）如何在他的头脑中安排一个相当综合的歌曲库成为了可能。……为了他们的歌曲，bagshy 们继续进行着他们个性化的旋律选择，其中主要的旋律选择标准不是音乐表达方式的

**作者简介：**姚慧（1982~ ），女，中国社会科学院民族文学研究所博士后。

① 参见杨恩洪《民间诗神——格萨尔艺人研究》，北京：中国藏学出版社，1995 年，第 72 页。

② 参见博特乐图《表演、文本、语境、传承——蒙古族音乐的口传性研究》，上海：上海音乐学院出版社，2012 年，第 242—249 页。

③ 参见〔美〕阿尔伯特·贝茨·洛德：《故事的歌手》，尹虎彬译，北京：中华书局，2004 年，第 28 页。

范围，而是旋律与诗中音节数量的正确结合。<sup>④</sup>

受以上师徒传承的史诗歌手思维的影响，笔者思考的是，藏族《格萨尔》神授艺人是如何完成史诗口头创编与音乐传承的？在他们的脑中是否也有像蒙古族《格斯尔》和土库曼史诗歌手那般明确的旋律配置和词曲结合的创编意识？

### 一、斯塔多吉史诗音乐思维的特殊性

在对藏族《格萨尔》年轻的神授艺人斯塔多吉的采访中，笔者试图从情感与曲调、唱词与曲调的关系；曲调的配置依据；曲目的连缀规则；曲调的分类、布局与构思等不同角度对其进行提问，但斯塔多吉的答案均是“不知道”、“不清楚”。

很多《格萨尔》史诗歌手喜欢闭目说唱。在采访中，斯塔多吉告诉笔者，闭目可以使他看到一个动态的画面，如电视播放一般，画面中不仅有静态的《格萨尔》的环境和场景，而且还有动态的人物动作、喜怒哀乐的表情与情绪，甚至还有说话和歌唱的声音。史诗歌手只需将画面中自己看到的、听到的内容表演出来即可，当他闭上双眼开始说唱的一刹那，故事和曲调自然显现，表演前或说唱过程中并不需要曲调等因素做任何设计与构思，完全不存在所谓“创作”或“口头创编”的方法、思维和技巧。洛德曾言：“为了避免误解，我们必须承认，在谈及表演中的词语的‘创造’时，我们并非要说明歌手要有意追求独创或上佳的表达，它是在表演的压力下去进行思想表达的。他的义务就是表达，而不是创造，对他来说，创造诗歌极其陌生的概念，如果他了解这个字眼的话，他会避免这个词。”<sup>⑤</sup>对于神授艺人来讲，“创造”一词可能在歌手个体的说唱中更需要谨慎使用，他们更多的义务也许只是“传达”或“表达”，“传达”或“表达”在神授艺人的说唱中具有特殊意味。如笔者采访笔录：

姚（慧）：曲调和情绪你怎么处理？比如刚才唱的格萨尔要走了，珠牡很难受，那这时曲调如何与这种情绪相匹配？

斯（塔多吉）：比如刚才这个六变调，内容上珠牡很伤心，而且也哭了。情绪不一样，音调的高音和低音也会变化，我的脸部表情还有动作这些都会变化。

姚：就是说这种感情的表达和曲调之间是有关系的，是吗？

斯：有关系。

姚：但是怎么来安排这种感情与曲调的搭配呢？

斯：就是根据内容来的。

姚：如果要去征战，你会用什么样的曲调？

斯：声音是高一些，曲调和表情都会变化。

姚：比如表现慷慨激昂的曲调给征战，把一些缓慢的柔情的曲调给珠牡，你有这样的意识吗？

斯：没有，就是故事的内容是什么样的，我就用什么样的曲调。

姚：那这不算是根据内容来安排曲调吗？还是你也不需要去有意识地去安排，唱的时候自然就出现了？

斯：一方面可能与内容有关系，另一方面，我根本就没有意识去安排它。其他艺人我不知道，从我自己来讲，唱的时候眼前就会出现像看电视一样的情景，包括珠牡姑娘的面部表情，我看到她的表情是什么样，我在唱的时候就是什么样。

姚：你看到的只是一个画面，还是也有声音和曲调？

斯：里面有曲调。

姚：你能听到里面的曲调吗？

斯：我能听到她的曲调，我能看到她在干什么，她的动作是什么样，包括他们的声音也可以听到。

姚：那就相当于你是一个传输工具，你做的就是把你听到的、看到的转述出来，唱出来？

斯：是的。故事的情节不一样，出现的人物不一样，故事里的状态和形象也就都不一样了，曲调也就不一样了，没有自主意识的。

杨（恩洪）：那我问你，比如说你唱贾察的曲调，都是贾察的曲调你在这一部和另外一部里用的曲调都是一致的吗？

斯：也不一定。要看人物所处的环境、心情、出现的形式、在这个人物身上发生了什么事，这些都会改变这个曲调。没有固定性。如果我在唱之前都安排好了，就没法唱了。因为万一有变化，不就

<sup>④</sup> Dzhamilya Kurbanova : *The Singing Traditions of Turkmen Epic Poetry. (The Oral Epic : Performance and Music/Karl Reichl (ed.) -Berlin : VWB, Verlag für Wiss. und Bildung, 2000, pp.117)*

<sup>⑤</sup> 同注③，第61页。

唱差了吗?就唱不出来了。<sup>⑥</sup>

当笔者问及曲调与情绪情感的关系时,斯塔多吉明确肯定二者之间存在相互关联。但当笔者进一步追问曲调和情绪如何对应时,斯塔多吉只说根据内容和故事来决定,内容不同时,喜怒哀乐的情绪以及曲调也随之变化。在反复追问的过程中,笔者始终感到未得其要。因为按照常规逻辑,既然内容可以决定情绪,那么在内容与情绪及曲调配置方面就应该有相应的组合方式和技巧。通过记录与分析著名神授艺人扎巴老人的曲调,我们发现扎巴老人<sup>⑦</sup>的曲调特征与说唱内容、人物情感是完全吻合的。那么又如何解释斯塔多吉的“不清楚”、“不知道”呢?

其中的缘由曾让笔者一度不解,但最后发现,之所以存在这样的理解误差,原因是笔者在用常规的师徒传承的史诗音乐创编思维来思考或推理藏族《格萨尔》的神授艺人。神授艺人通常靠梦授获得《格萨尔》的故事和曲调,并不存在所谓明确的学习阶段,也不通过师徒之间口耳相传的方式来学习、表演与传承。因此,斯塔多吉所说的“内容决定情绪和曲调变化”在神授艺人的思维中是可以成立的。在斯塔多吉的实际说唱中,曲调由故事决定,故事本身又取决于他闭上双眼眼前浮现出来的画面,因为画面事前是未知的,所以故事及曲调在说唱前也是未知的、不固定的。故此,在神授艺人的说唱中,故事和内容对史诗歌手和史诗音乐的重要意义不仅局限在文学与音乐的形式匹配本身之上。

在斯塔多吉的观念中,曲调与内容是紧紧地捆绑在一起的,如骨肉筋血,再精密的手术刀也无法将它们真正切割开来,当说唱内容倾泻而出时,曲调也必然随之唱出。他有时作为旁观者来转述他看到、听到的一切,有时又参与其中,仿佛自己就是格萨尔故事中的某个人物,在深入其境的同时可以做到物我两忘,而这所有的一切并没有斯塔多吉本人的主观创作意识,是在无意识的状态下完成的。因此,在说唱完毕、回到现实时,当眼前的画面消失时,斯塔多吉只能回忆起大概的情节,至于细节和曲调则无法再度想起。

采访中,斯塔多吉几次提到,城市的环境会在一定程度上影响他的说唱状态,尤其是在录音棚里面对机器说唱,而心理状态又在一定程度上决定着他的神灵护佑之力能否顺利显现。神

灵显现时,斯塔多吉的说唱会更精彩,而神灵佑护消失时,他说唱的质量便会大打折扣,甚至无法完成说唱。如:

神授艺人不管场景怎么样,说唱时背后都要有护佑的神,如果没有神护佑,《格萨尔》说不了。开始说唱时,我脑海里现在的所有事情就都空白了,只有古代的《格萨尔》的事情。我唱完后,古代的事情又都消失了,又回到我们现在的的生活。就像是一种状态,进去了就什么都能看到,出来了就什么都没有了。……有舞台和有很多听众的场面,我就能有一个好的状态,眼前就只有格萨尔的事情,我也不知道这些事情是哪里来的,我在每次演出的时候,我后面都会有会很多的人,我都把他们当作岭国的这些将领,这样的话我们都在一起,特别高兴。我感觉自己已经不在这个舞台上了,已经真正到了岭国,身临其境。<sup>⑧</sup>

当我们在为藏族《格萨尔》神授艺人依然坚守传统感到欣慰的同时,一些进入城市或受到现代教育与传媒影响的格萨尔史诗艺人也在发生着悄然的变化。年轻艺人斯塔多吉经过西藏大学四年的大学

<sup>⑥</sup> 摘自笔者采访笔录,采访时间:2013年9月10日上午9:00—11:30,采访地点:西藏拉萨市殿影酒店。被采访人:斯塔多吉;采访人:杨恩洪、姚慧。为节省篇幅,笔者对谈话的顺序略作调整,但笔录内容并未作任何改动。

<sup>⑦</sup> 扎巴老人是第一位被发现的格萨尔的优秀说唱艺人;第一位被请入最高学府从事格萨尔抢救研究的民间说唱艺人;第一位在国际会议上引起国内外学者震惊、强烈反响的格萨尔说唱艺人;第一位获得极高政治荣誉的一位藏族说唱艺人;第一位由自治区领导为他祝寿的艺人;第一位被追认为格萨尔杰出说唱家的藏族艺人;第一位在祖国首都北京为他召开纪念大会的艺人。(此言是中国社会科学院民族文学研究所杨恩洪研究员的总结,摘自姚慧:《回顾过往 反思当下——我国著名史诗专家杨恩洪谈西藏〈格萨尔〉艺人及其史诗抢救》,《西藏大学学报》(社会科学版),2013年第4期,第66—67页。)

<sup>⑧</sup> 摘自笔者采访笔录,采访时间:2013年9月10日上午9:00—11:30,采访地点:西藏拉萨市殿影酒店。被采访人:斯塔多吉;采访人:杨恩洪、姚慧。

教育，他的说唱语言已经在原有的边坝县牧区方言的基础上掺杂了一些的拉萨话。对此，斯塔多吉有着明确的警惕意识，但他强调说唱语言的变化并不是他自己的主观意愿，是在城市生活中潜移默化地完成的。首先，斯塔多吉在城市中很少有机会讲家乡方言，反而讲汉语和拉萨话的机会更多。其次，拉萨人听不懂边坝方言、不喜欢《格萨尔》的听赏习惯也为斯塔多吉的说唱带来了心理上的顾虑，这种顾虑使他对《格萨尔》史诗边坝方言说唱的投入度有所降低，以致直接影响到说唱时他能否感应到故事神的护佑，能否表演出精彩的部分。第三，一些电台或电视台邀请斯塔多吉录音时，往往是在没有听众的录音棚中完成录制的，对着机器的演唱时常令斯塔多吉难以进入最佳的说唱状态。

笔者曾聘请斯塔多吉为扎巴老人的《霍岭战争》录音资料做歌词誊录，当笔者对《霍岭战争》汉译本与扎巴老人录音资料在开始情节<sup>⑨</sup>上的出入困惑质疑时，斯塔多吉也对扎巴老人的处理甚为不解。有意思的是，在誊录工作结束后，在我们采录斯塔多吉的说唱时，却发现原来与笔者一样感到诧异的斯塔多吉却在《霍岭战争》上部的一开始采用了与扎巴老人相同的处理手法。由此可知，誊录工作也在不自觉中影响着斯塔多吉的实际说唱。此外，据西藏大学觉嘎的研究，由于现代传媒打破了原有的区域化和地方化的封闭性，《格萨尔》艺人的音乐词汇也得到了前所未有的丰富和拓展，如《格萨尔》国家级非物质文化遗产传承人次仁占堆的说唱中也明显具有了安多民歌和安多《格萨尔》的唱腔风格。<sup>⑩</sup>而且据斯塔多吉讲，现在有些格萨尔艺人还在说唱中加入了流行歌曲。故作为个体，神授艺人除了说唱《格萨尔》时与神互通之外，他多数的时间仍然在每天的日常生活中，他无法脱离生活环境而独立存在。不管是梦授时的意识形态，还是日常的生活状态都会存储在艺人潜意识中，以致自然渗入到神授艺人的《格萨尔》说唱中，尤其是演唱模式尚不固定、演述经验尚不充分的年轻艺人可能尤其明显。

## 二、“他们”与“我们”

由取样经验可知，笔者原本并不知道扎巴老人的歌唱内容，仅仅按照曲调风格与特征来截取样本，但在后来的誊写过程中却发现，风格迥异的曲调样本恰恰对应的是不同人物、不同性别、不同性格的

人物唱腔。因此，在扎巴老人《格萨尔》的口头说唱中，无论是曲调自身的组合与变化，还是人物与内容的相互配合并非杂乱无章，反而有相对严谨的逻辑与思维，甚至有通用的、类型化的“创编”痕迹。如果扎巴老人也如斯塔多吉所说靠眼前画面来完成《格萨尔》的说唱、并无个人的创编逻辑与方法的话，那么笔者通过记谱发现的、扎巴老人对曲调与内容相对完美的结合与处理又是由谁来完成的呢？

《格萨尔》不同类型的说唱艺人有着各自不同的曲调思维。在《格萨尔》艺人中，除了神授艺人以外，照着本子说唱的丹仲艺人<sup>⑪</sup>的格萨尔曲调愈加丰富，而且他们将所有的格萨尔曲调凭借记忆存储在自己的脑海中，当不同人物出现时，他们会配以不同的曲调来标示人物的身份角色。与神授艺人不同，却与蒙古族《格斯尔》艺人类似的是，丹仲艺人也对曲调与故事情节、人物角色的搭配有着较为明显的构思意识。<sup>⑫</sup>有趣的是，丹仲艺人往往听完神授艺人演唱后，将曲调记录下来，然后再根据

<sup>⑨</sup> 笔者阅读到的《霍岭战争》汉译本一开始的情节通常是，格萨尔已经离开岭国九年，霍尔白帐王派使臣四处寻妃。而扎巴老人录音资料的一开始却是格萨尔要出征北方魔国，正与珠牡、诸大臣告别。笔者并不谙熟民间《格萨尔》的说唱规律，后经杨恩洪解释，我们才知道民间的《格萨尔》艺人为了让听众在情节上与上一部故事有所衔接，有时会对上一部故事做一个简短的回顾。

<sup>⑩</sup> 西藏大学音乐系觉嘎的发言，摘自西藏图书馆格萨尔史诗音乐会谈，时间：2013年9月11日中午12:00，地点：西藏自治区图书馆，会谈人：西藏图书馆馆长努木、西藏大学艺术学院音乐系教授觉嘎、杨恩洪和姚慧。

<sup>⑪</sup> 丹仲艺人，即吟诵艺人。

<sup>⑫</sup> 据杨恩洪讲：“玉树州的丹仲艺人与神授艺人有所不同了，他们一般拿着手抄本或者木刻本说唱，他们就必须要考虑曲调，他们就把所有的曲子学记在脑子里，珠牡唱什么调、有几个曲调，格萨尔有几个曲调，每个人都有不同的曲调，甚至有的人还有套曲，比如格萨尔有自己的套曲，然后他根据故事的发展来决定用什么曲调。他们知道什么曲子配什么内容，与神授艺人完全是两个概念。有人认为丹仲艺人不是《格萨尔》艺人。”（摘自笔者采访笔录中杨恩洪的讲述，采访时间：2013年9月10日上午9:00—11:30，采访地点：西藏拉萨市殿影酒店，被采访人：斯塔多吉；采访人：杨恩洪、姚慧。）

自己的理解,将风格各异的曲调配置在不同的人物身上,有时还会加入一些其他曲调,但丹仲艺人和其他类型《格萨尔》艺人的基础曲调却很多来自神授艺人,而神授艺人却要靠神授的画面和声音来完成说唱,那么是否就可以推出《格萨尔》口头传统中使用的曲调,包括《格萨尔》音乐逻辑缜密的庞大曲式结构的建构以及词曲的组合方式也皆来自神授?

安东尼·西格尔对苏亚人的研究或许可以为我们提供一种解释的可能,他曾言:

在上欣古地区的马托·格罗索州,与仪式连接在一起的歌曲,是先祖灵魂来到大地教给人们的,音乐使回到神圣的昔日并苏醒过来成为可能。<sup>⑬</sup>

灵魂王国本质的现实不断地被强调,这是因为苏亚人经常去那儿,或者将自己的灵魂放在那儿,他们讨论那将会是怎样的情景。灵魂和动物王国的超自然特征,举例来说,像欧洲或中国对从没去过哪里的美国人来说同样真实。我们弹奏在维也纳写的音乐,我们聆听描述中国的生活,我们很肯定人们去过那儿,而那些地方也存在。我们看见游人离开,然后在他们回来的时候和他们交谈。不同的旅游解释强调不同的事情,但是我们不会因此而质疑那些国家的存在。我们知道到那里旅游充满了不寻常的经历,有时候会有危险,那里的生活不同寻常。那些地方成为了我们生活和经历的一部分,即使我们可能从来没去过。苏亚人灵魂的经历亦同样如此这般真实。<sup>⑭</sup>

在实际的采访中,苏亚人对灵魂世界的信仰在神授艺人的观念中也同样存在,《格萨尔》神授艺人相信发生在古代的格萨尔故事以及他们进入神境后眼前浮现的画面与声音如同日常生活一样真切,而他们正是可以穿越时间、空间和现实存在的阻隔、可以与先祖灵魂进行沟通与对话的中间人。或许是先祖的灵魂将古老的格萨尔故事和歌曲教给或展现给神授艺人,再由神授艺人看到、听到并歌唱传播出去。如是思维逻辑在现代科学或现代人的思维中是不可思议、难以置信,甚至是子虚乌有的,但在神授艺人看来,格萨尔世界的真实性却丝毫不亚于我们今天现实世界的存在感。

当笔者问及斯塔多吉是否可以不按照整部故事而随口唱出不同人物的唱腔时,他回答不一定。但笔者曾就相同的问题采访《格萨尔》神授艺人达哇

扎巴<sup>⑮</sup>和次仁占堆<sup>⑯</sup>,他们不但可以做到,而且完全可以开启点唱模式,可以随口唱出所点人物对应的唱腔。因此,其中也不排除不同地域、不同风格的神授艺人也会有各自不同的个体差异。但如何看待一位尚未定型的年轻歌手与娴熟练达的成熟歌手在神授感应与表演技巧上的差异,究竟哪一类型的歌手更容易保留、接近与神圣世界沟通的感应系统恐怕又是另一个值得深思的问题。

对神圣或神授世界没有太多感知的“我们”往往以一种常规的、“科学的”思维逻辑来判断推理我们的研究对象,在此思维下,尽管目前无法解释其中的来龙去脉,但我们更愿意相信:其一,《格萨尔》史诗中情感与曲调、唱词与曲调,曲调与人物的配置依据,曲目的连缀规则以及曲调的分类、布局与构思皆来自《格萨尔》世代传承的古老的史诗说唱传统,其中不但包括史诗的文学部分,还包括唱腔与曲调的部分,在长时间的口头流传过程中已经形成相对固定的搭配规律,这种规律作为传统的一部分被历代史诗歌手无意识地传承;其二,来自神授

<sup>⑬</sup> [美] 安东尼·西格尔:《苏亚人为什么歌唱》,赵雪萍、陈铭道译,上海:上海音乐学院出版社,2012年,第8页。

<sup>⑭</sup> 同注<sup>⑬</sup>,第71—72页。

<sup>⑮</sup> 达哇扎巴,男,藏族,1978年出生在玉树藏族自治州治多县一个普通的牧民家里。从小在家放牧,在他15岁那年,经过一场神秘般的梦境之后,开始说唱《格萨尔》的故事。

<sup>⑯</sup> 次仁占堆是国家级非物质文化遗产项目《格萨尔》代表性传承人。24年前,有一天次仁占堆跟小伙伴们打架之后被父母批评,他负气出走,钻进山洞,没想到就这样睡着了。梦里出现了一位穿着红色僧袍的活佛,他问小占堆说:“你想说格萨尔王吗?”次仁占堆说他迫不及待地表示愿意,然后在活佛给出的三条毛线中选出一条后吃掉,继而又吃了活佛送的药丸。于是次仁占堆大梦方醒,发现自己已经在山洞中睡了三个月。第二年,次仁占堆在遭到雷击后开始恶心、呕吐,在半梦半醒间再次梦到活佛,活佛拿出大捆大捆的经文对着他说唱。“讲的就是格萨尔王的故事。”次仁占堆说醒来之后,自己就开始“胡言乱语”,他有一种强烈的欲望必须把他听到的故事说出来。(引自 <http://news.xinhuanet.com>, 2011.5.18)

的说唱内容和曲调明显具有当地民歌的地方化特征，或许《格萨尔》唱腔的区域化风格的形成也与此相关。

此个案中，笔者所有的疑惑与不解均是以“我们”的、“科学”的世界观、价值观为基本出发点，从而质疑所谓“神圣”或“神授”存在的真实性。“局内”与“局外”是民族音乐学的老话题，斯塔多吉的个案研究带给我们的启示是，与一般意义上的“局内”与“局外”的视角差异相比，试图在“内”、“外”视角之间实现关涉思想世界、精神信仰层面或根本问题的彼此认同就显得更为不易。当我们以局外人的身份进入田野场域时，当“他者”的思想世界迥异于“我们”的日常生活与观念时，尤其是面对所谓“科学”与“神圣”相互对立冲撞的两极世界观与价值观时，“我们”首先需要反思的是我们的研究思维是否建立在一个平等对话的心理基础之上，是否将二者置于一个相互尊重的对话空间之中。我们的常规思维中储存着“我们”的“科学”的丈量法尺，“我们”在信仰“科学性”的同时在一定程度上习惯性地地质疑或否定迥异于“我们”思维逻辑的“神圣性”与“神授性”。所谓将“神圣”视作“迷信”，有时可能只是没有宗教信仰知识与体验的局外人戴着自我的“眼镜”所建构的特定想象。

古典佛教哲理认为主客体之间的关系存在两种见地，即相对真理和绝对真理。“如果主客体之间或是观察者与景色之间存在着某种干扰或滤镜的话，所得到的见解就称为无效的或相对的真理；两者之间没有干扰或滤镜存在，所得到的见解就是绝对真理。换句话说，相对真理就是通过过滤光镜的‘它的显现’，绝对真理是实相没有透过滤光镜的‘它的本性’。‘自我’是一种假设、一种决定、一种受干扰的见地。这表示自我的观点因为受到过滤，所以是扭曲的。”<sup>①⑦</sup>所谓真实与虚假、正确与错误、存在与非存在只是一种基于“我们”、“自我”的误解和幻相，却被人们当作正确的见解和客观存在所认知。“我们”通常认为，“除非我们对现象有某种概念，否则那种现象对我们而言根本不存在。”<sup>①⑧</sup>古典佛教哲理可以为我们对自我研究立场的反思提供参照，特定人群的特定世界观与价值观，包括作为这些观念的表现形式与文化载体的音乐思维，是基于某一特定族群、特定区域内世代传承的生活经验的总结、提炼与承继，他们的思想、情感、音乐、观念是没有经历的局外人无法体会与揣测的，同一

风景在不同的人眼中或不同情绪状态下也会被感知为不同的美丽，有时“我”之所爱恰恰是“他”之所恶。因此，所谓的“客观”很大程度上也是基于判断者自身的生活体验、知识结构、认识水平等等诸多因素共同作用的结果，是一种相对的客观。

故此，当我们以“自我”的天平衡量藏族《格萨尔》神授艺人的音乐思维时，不应该仅以“我们”的、“你们的”“科学”立场去评判“他们”的立场正确与否、存在与否，兼顾二者的综合判断才可接近完整的真实。

### 结语

通过《格萨尔》神授艺人斯塔多吉音乐“创编”思维与过程的不存在，或许我们可以认为，对于神授艺人而言，《格萨尔》史诗音乐的“创编”指涉更多的是一种“传达”过程，此过程在特定人群与语境中具有神授性。“雕塑家说被人类感受到的普遍需求不仅仅是想象中的神、一般出现在天空中或宇宙中的神，而是人类拥有的一种直接的神圣感觉，这种感觉在心理上与神圣相接近、相靠近，而这种感觉的实现或完成要通过精神或心理的方式来完成，这种方式与雕塑、绘画或其他各种神的想象形式相联系。”<sup>①⑨</sup>在口头史诗中，史诗音乐也可能是一种神的想象形式。通过史诗与音乐的重复演述与表演在心理上与神圣相靠近，并与神沟通，史诗音乐恰恰是这种精神或心理感觉最直接的承载方式。故此，我们不能用他族的、《格萨尔》其他类型史诗艺人的通用思维或“我们”的“科学”思维来分析、判断与研究神授艺人的音乐创编。

**附言：**本文为中国博士后科学基金第54批面上等资助项目“《格萨（斯）尔》史诗音乐范式比较研究——以蒙、藏、土族《格萨（斯）尔》为中心”（编号2013M540189）阶段性成果。

<sup>①⑦</sup> [不丹]宗萨蒋扬钦哲仁波切：《佛教的见地与修道》，马君美、杨忆祖、陈冠中译，北京：新星出版社，2010年，第12页。

<sup>①⑧</sup> 同注<sup>①⑦</sup>，第15页。

<sup>①⑨</sup> 摘自哈佛大学希腊研究中心主任格雷戈里·纳吉教授在哈佛大学网络公开课讲义《古希腊的英雄》。