

总主编 诺布旺丹

于静 王景迁 著



国家社科基金重大委托项目《格萨尔的抢救、保护与研究》成果

《格萨尔》史诗当代传播研究

Contemporary Transmission of the Tibetan Epic Gesar



人民出版社

■ 国家社科基金重大委托项目《格萨尔的抢救、保护与研究》成果

总主编 诺布旺丹

于静 王景迁 著

《格萨尔》史诗当代传播研究



图书在版编目 (CIP) 数据

《格萨尔》史诗当代传播研究 / 于静, 王景迁著. —北京: 人民出版社, 2015. 12
ISBN 978 - 7 - 01 - 015572 - 2

I. ①格… II. ①于… ②王… III. ①藏族—英雄史诗—文化传播—研究—中国
IV. ①I207. 22

中国版本图书馆 CIP 数据核字 (2015) 第 286792 号

《格萨尔》史诗当代传播研究

《GESAER》SHISHI DANGDAI CHUANBO YANJIU

于 静 王景迁 著

责任编辑: 曹 利

封面设计: 杨敬华

出版发行: 人 民 出 版 社

地 址: 北京市东城区隆福寺街 99 号

邮 编: 100706

邮购电话: (010) 65250042 65258589

印 刷: 环球东方 (北京) 印务有限公司

经 销: 新华书店

版 次: 2015 年 12 月第 1 版 2015 年 12 月北京第 1 次印刷

开 本: 710 毫米 × 1000 毫米 1/16

印 张: 13.75

字 数: 220 千字

书 号: ISBN 978 - 7 - 01 - 015572 - 2

定 价: 32.00 元

版权所有 侵权必究

凡购买本社图书, 如有印刷质量问题, 我社负责调换

服务电话: (010) 65250042

格萨尔史诗的说唱传统在一定意义上是地方性知识的汇总——宗教信仰、本土知识、民间智慧、族群记忆、母语表达等，都有全面的承载，还是唐卡、藏戏、弹唱等传统民间艺术创作的灵感源泉，同时也是现代艺术形式的源头活水，不断强化着人们尤其是年青一代的文化认同与历史连续感。

——全国《格萨尔》工作领导小组办公室给联合国教科文组织的《人类非物质文化遗产代表作名录申报材料》

序

近年来，随着与国际学界的不断交流和对话，国际社会对“非物质文化遗产”的不断关注，《格萨尔》史诗的研究也生发出一系列新的学术理念，表现出一系列新的话语取向，从而呈现出新的学术格局。其中，格萨尔文类的当代性表现及其传播问题便是学界较为关注的一大命题。这不仅与我们这个时代格萨尔文化所赋予学界的新的学术使命紧密联系，也与当下新的人文学术语境有着直接的关联。

当下，对于《格萨尔》史诗的认知和理解早已超越了过去的一系列结论，且学术研究范式也正在发生着重大的转变。对于《格萨尔》史诗的认知从“作品”逐步跨越到“文本”；对其研究方式从“叙事”转向“话语”；研究对象亦从“史诗本体”渐次转移到“史诗语境”方面；学术范式也即从“本质主义”转向“建构主义”。这在史诗研究领域是一次旷世性的革命。

在这次学术变革中，对于《格萨尔》史诗的认知完全超越了传统学术中把格萨尔仅仅作为文学或民间文学范畴的理念，已经将其纳入新的国际性的学术视野中，用叙事学、民俗学、口头传统等多学科综合方法对它加以关照和判断。正如在当代叙事学中，不再把叙事作品仅仅作为一种自足而独立的文本看待，而是将叙事作品纳入与其相关的各种语境中加以观察，同时把文本看作跨学科的“混合体”一样，将《格萨尔》史诗看作艺人、语境和文本三者相互作用的有机整体和活的“文化生态系统”。在这种视角下，格萨尔史诗呈现为一种宏大的、多元的、综合性文本，并被作为藏族宗教信仰、本土知识、民间智慧、族群记忆、母语表达和文化认同的重要载体。更为重要的是，格萨尔被看作“藏族传统文化原创活力的灵感源泉”。这种“灵感源泉”使得格萨尔并未仅仅停留在叙事文学作品的

层面，而是衍生出了诸多富有时代特色的文类，包括以千幅唐卡为代表的格萨尔的唐卡文化，以果洛的马背藏戏、色达的格萨尔藏戏为代表的格萨尔藏戏，以《赛马称王》《霍岭大战》《姜国王子》为代表的格萨尔现代舞剧，容中尔甲、阿鲁阿卓等艺人演唱的格萨尔通俗音乐，扎西达杰等创作的格萨尔交响音乐，以玛多格萨尔文化博览园中的格萨尔雕塑群为代表的格萨尔雕塑艺术，阿来、次仁罗布、梅卓、夏加等创作的有关《格萨尔王传》题材的小说、诗歌及格萨尔动漫等文类相继问世、应运而生。现代传媒的介入和其他文类的介入，使《格萨尔》史诗以艺术化为路径，从以口头和书面叙事为主的单一语言叙事走向图像叙事、音声文本叙事等跨媒体叙事。这是《格萨尔》史诗的一种新的话语取向，也是格萨尔文化在当代社会进一步传播和发展的新的表现。

格萨尔文化在当代的传播既是一个理论问题，也是一个具有现实意义的实践问题。于静和王景迁博士以他们多年的学术积累和理论修养，敏锐地观察到这一变革和发展趋向。近年来，他们多次赴青藏高原的纵深处，克服高寒缺氧和舟车劳顿，深入生活、造访艺人，并从以往的学术研究中汲取有益的养料，对于《格萨尔》史诗在当代语境下不同传播形态作了归纳，进行了学理性的分析。尽管这一研究尚须学界更多的参与和努力，需要不断加强和深化，但他们的这一成果作为专门探讨“格萨尔文类的当代性传播和发展”这一命题的开山之作，为当下的格萨尔研究无疑增添了新的视野和活力。在当下学风浮躁、成果浮华现象越发突出之时，他们能够潜心学问，将这样一个学理性和实践性并存，集案头工作与田野作业于一体的研究成果呈现给学界，是可喜可贺的。作为国家社科基金重大委托项目《格萨尔的抢救、保护与研究》的成果之一，它的付梓出版将会进一步推动格萨尔文化的研究、传承和保护。

诺布旺丹

中国社会科学院民族文学研究所

2015年12月22日

第一章 《格萨尔》史诗说唱传播的当代变异(一)	1
第一节 传统说唱艺人的类型	2
第二节 当代语境下的说唱艺人	19
第三节 说唱内容的变化	28
第二章 《格萨尔》史诗说唱传播的当代变异(二)	33
第一节 受众主体的改变	34
第二节 说唱渠道的改变	42
第三节 说唱地点的改变	46
第四节 说唱动机的改变	51
第三章 《格萨尔》史诗的再文本化	59
第一节 作为藏族文化传播者的阿来	62
第二节 小说《格萨尔王》的传播媒介	68
第三节 《格萨尔王》的“共通意义空间”	70
第四节 夏加与《天子·格萨尔》	86
第四章 《格萨尔》史诗藏戏文化的当代发展	93
第一节 “格萨尔藏戏”发展概况	95
第二节 格萨尔寺院藏戏	96
第三节 格萨尔民间藏戏	99
第四节 “走出去”的格萨尔藏戏	103
第五节 面临的问题与解决的对策	105

第五章 《格萨尔》史诗的电视改编	111
第一节 格萨尔学与电视剧《格萨尔王》	113
第二节 《格萨尔王》电视剧本的互文性	121
第三节 电视剧中的“史诗时代”	124
第四节 电视剧改编的相关问题	127
第六章 《格萨尔》史诗的网络传播	137
第一节 《格萨尔》史诗网络传播概况	139
第二节 《格萨尔》史诗网络传播的特点	148
第三节 面临的问题与解决的对策	150
第七章 《格萨尔》史诗的英文翻译	155
第一节 《格萨尔》史诗的异文翻译	156
第二节 《格萨尔》史诗文化解读与翻译	162
第三节 加快我国《格萨尔》史诗英文翻译的 步伐	173
第八章 政府推动下的《格萨尔》史诗文化发展	181
第一节 《格萨尔》史诗发展的当代逻辑	183
第二节 政府推动下的格萨尔文化发展 ——以玛曲县为例	189
第三节 面临的问题与解决的对策	197
参考文献	202
后记	210



第一章

《格萨尔》史诗说唱传播的当代变异（一）

说唱艺人是《格萨尔》史诗传播的主导者，其说唱活动各具特色，他们一直在推动史诗的活态传承。新中国成立以后，党和政府高度重视《格萨尔》史诗的抢救与保护工作，尤其是改革开放以来，老艺人的政治地位与社会地位有了前所未有的提高，他们积极参与发掘、整理与保护《格萨尔》史诗工作，在工作中建构自己的主体身份。20世纪80年代以后，在史诗流传地区先后发现了一些新生代艺人，他们文化水平相对较高，受到了现代文化的熏染。现代化进程影响到了传统艺人和新生代艺人的说唱观念与行为。生活环境的改变、逐利思想、现实生活的压力、社会祛魅化对艺人的说唱态度影响很大，在动摇着史诗活态传承的根基。史诗演变的“边界”在哪里，这是目前史诗发展提出的新问题。

第一节 传统说唱艺人的类型

《格萨尔》史诗流传千年，口头传播是最主要的传播方式，说唱艺人是史诗传播的主体。在技术条件十分落后的传统社会，完全依靠一代又一代艺人之间的口头传播，使史诗实现了活形态的代际传承，口头说唱艺人是传统社会中史诗传承的核心，是最重要的传播要素。由于受到藏区独特的历史文化影响，史诗艺人的说唱艺术也浸染了丰富的民族宗教色彩，具有鲜明的民族性。史诗说唱艺人在说唱传播的过程中，也逐渐形成了独具特色的说唱风格与流派，这主要体现在说唱艺人的不同类型上。杨恩洪在《民间诗神——格萨尔艺人研究》一书中将说唱艺人分为五类，即神授艺人、闻知艺人、掘藏艺人、吟诵艺人和圆光艺人。^①

一、神授艺人

神授艺人，藏语称为“巴仲”，在藏语中，“巴”是“降下”的意思，“仲”是“故事、传奇”的意思，“巴仲”意为“神灵启示的故事”。根据扎西东珠与王兴先的研究，神授艺人占格萨尔说唱艺人总人数的27%。^②对于神授艺人来说，“梦”至关重要，因此这类艺人也往往被称为“托梦艺人”。很多艺人在回忆自己最初说唱史诗时，都会记起自己在少年时期曾经做过的一个梦，正是在梦中，自己与格萨尔大王结缘。从已有的资料来看，与格萨尔大王的结缘方式主要有三种，有的认为自己就是格萨尔大王的妃子或部将的转世，说唱艺人玉梅就认为自己是格萨尔大王某位妃子

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

^② 扎西东珠、王兴先：《〈格萨尔〉文学翻译论》，人民出版社2012年版，第516页。

的转世；或者曾经与格萨尔大王有过某种直接联系，扎巴老人就认为自己是格萨尔大王在征战魔王鲁赞途中被战马踩死的一只青蛙的化身；抑或直接受命传播格萨尔大王的伟大事迹。因此，神授艺人还经常将自己直接融入说唱的情节中，甚至将自己想象为故事中的一个角色，有时这种角色投入还会影响到他的说唱生涯。比如，次登多吉就认为自己是辛巴梅乳孜的后代或化身，且自己也偏爱这个人物。于是，一般只说唱《霍岭大战》的上部，而说不下部，因为下部正是讲辛巴倒霉的事情。

其实，在梦中结缘格萨尔大王的说法，客观上为艺人的说唱提供了合法性，在一个充满神性与诗意的世界中，这种说法对绝大多数民众极具吸引力。神授艺人做梦的时间一般都发生在少年时期，也就是在进行初级社会化的生长过程中遇到这样的事情，在这个时期人开始确立价值观与世界观。这些艺人最初通过“梦”与格萨尔结缘，一般都在十几岁甚至更小的时候。“梦”对于神授艺人来说最起码具有两个方面的作用。一方面，“梦”为艺人提供了信息源。对于多数神授艺人来说，在做梦之前其实对格萨尔大王并没有太多的了解，他们文化水平极低，有些干脆就是文盲，藏文一点儿都不认识。然而，在做了梦后，却能说出许多自己从没有接触过的关于格萨尔大王的故事，甚至有种不说不快的强烈感觉。甚至很多神授艺人恰恰是经常将梦中的信息作为自己说唱的素材，因而为了能够获取充分的素材，就需要持续地做梦。另一方面，“梦”为神授艺人指引了方向，明确了说唱责任，从神那里获得了“授权”，自此一些神授艺人就以说唱史诗为毕生的事业了。根据多数神授艺人的说法，自从做梦以后，自己就感觉到有一种神圣的义务应该去传播格萨尔大王的丰功伟绩。扎巴老人是这样解释自己为什么要说唱格萨尔的，他说：“雄狮大王格萨尔闭关修行期间，他的爱妃梅萨被黑魔王鲁赞抢走，为了救回爱妃，降伏妖魔，格萨尔出征魔国。途中，他的宝马不慎踩死了一只青蛙。格萨尔感到十分痛心，即使是雄狮大王，杀生也是有罪的，他立即跳下马，将青蛙托在掌上，轻轻抚摩，并虔诚地为它祝福，求天神保佑，让这只青蛙来世能投生

人间，并让他把我格萨尔降妖伏魔、造福百姓的英雄业绩告诉所有的黑发藏民。格萨尔还说，愿他的故事像杂色马的毛一样。果然，这只青蛙后来投生人世，成了一名‘仲堪’——《格萨尔》说唱艺人。这便是藏族历史上第一位说唱艺人的来历，他是与格萨尔有缘分的青蛙的转世。后来活跃在雪域的众多说唱艺人，都是那只青蛙的转世和化身。”^①老人一生对此深信不疑，并认为格萨尔大王宝驹的蹄印就留在自己的天灵盖上，他希望在天葬时留下天灵盖。据说，在老人去世后，他的家人果然看到了老人的天灵盖上有个直径约5厘米的马蹄印。^②坚信自己与格萨尔大王存在某种神秘联系的想法，是艺人毕生史诗说唱的动力所在。每个神授艺人均宣称自己是做梦以后才开始说唱生涯的，而每个人的梦境往往不同，这就导致了每个艺人的素材库与说唱内容存在差异，有些艺人的说唱部本甚至是独一无二的原因。宁梅认为：“像玉梅这样的神授艺人口中的史诗是口头文学，属民间口语说唱系统，其思维方式、表达方式与吟诵艺人等其他类型的史诗艺人截然不同，和书写表达系统更是大相径庭。”^③神授艺人的梦不仅赋予史诗艺人说唱的勇气与执着，而且塑造了其独特的说唱体系与风格。

至于为什么神授艺人往往会借助“梦”来获得说唱史诗并传播格萨尔大王的英雄事迹，如果从渊源上来讲，这与萨满文化有一定关系。奥地利藏学家内贝斯基认为：“许多萨满都宣称他们被选作萨满是由于祖先神灵的暗示或者是由于梦中神人的导引，大巫师坚参他青也说他在梦中见到了白哈神。白哈神告诉他，世间护法神之主选中坚参他青作为他的代言神巫。”^④藏学大家卡尔梅还提及许多苯教大师在发掘苯教经藏之前都是在梦

① 降边嘉措：《格萨尔论》，内蒙古大学出版社1999年版，第516—517页。

② 杨恩洪：《民间诗神——格萨尔艺人研究》，中国藏学出版社1995版，第155页。

③ 宁梅：《〈格萨尔〉女艺人——玉梅的社会身份建构》，选自曼秀·仁青道吉、王艳主编：《格萨尔》学刊（2012年卷），中国藏学出版社1995年版，第284页。

④ [奥]内贝斯基：《关于西藏萨满教的几点注释》，《国外藏学研究译文集》（第四集），西藏人民出版社1988年版，转引自杨恩洪：《〈格萨尔〉说唱形式与苯教》，《西藏研究》1991年第3期。

中得到了神僧的指点，梦醒后，根据梦中的指示去发掘经卷宝藏的。^① 神、梦、人与神巫是神授艺人成长过程中的四个核心要素。神与人处于两个不同的世界，梦则是连接两者的桥梁，特定的人是神现身现实世界的载体。神还有更为宏伟的目标，这也就是很多神授艺人不认可史诗人为创作说的缘由。尽管自己只是神的代言，但由于是在替神圣发声，因而自己也就有了神圣性，从而并不在乎自己的工具性身份，更何况这是在一个弥漫着浓厚宗教氛围、尚未“祛魅”的传统社会里呢！其实有的神授艺人本人就是神巫，如歌手阿达尔。这种现象在其他一些民族中更为常见，如彝族的毕摩、景颇族的斋瓦和拉祜族的幕拔等。

对于神授艺人来说，他们一般具有较强的群体认同感，他们对史诗传承的“师授说”不屑一顾。扎巴老人就认为格萨尔大王的故事只有神授才能传承，其他方式都不算正宗。这一点倒是与柏拉图的认识有接近之处，柏拉图说：“诗人是一种轻飘着的长着羽翼的神明的东西，不得到灵感不失去平常理智而陷入迷狂，就没有能力创造，就不能作诗或代神说话。诗人们对于他们所写的题材，说出那样多的优美词句，像你自己解说荷马那样，并非凭技艺的规矩，而是依诗神的驱遣。”^② 因此，“诗歌本质上不是人的而是神的，不是人的制作而是神的诏语，诗人只是神的代言人，由神凭附着。最平庸的诗人有时也唱出最美妙的诗歌”^③。在柏拉图看来，对于一位优秀的诗人来说，个人技艺与文化水平并不是最关键的，他认为灵感是诗的核心。灵感源于神，因而归根结底诗是属于神的。而神并不是给任何人灵感，那些失去理智而处于迷狂状态的人最容易从神处获得灵感，而那些处于迷狂状态的人在常人看来或许就是一些心智不全的人，而这些人有时恰恰能作出最“聪明”的人也难以作出的好诗。这也就是为什么有些神授艺人文化水平很低，近乎文盲，但在梦中与格萨尔结缘以后却能连续

① 引自杨恩洪：《〈格萨尔〉说唱形式与苯教》，《西藏研究》1991年第3期。

② [古希腊]柏拉图：《文艺对话集》，人民文学出版社1963年版，第8页。

③ 同上书，第9页。

几十日都可以不停说唱的原因——他们实际上就是格萨尔的代言神巫。其实，还有一些当代学者从不同的视角试图揭开格萨尔艺人的神授之谜。何天慧就认为史诗艺人代代说唱形成了一种生物信息波，最终形成了格萨尔文化信息场，而生长于其中的艺人一旦能够感受到这些特殊的信息波就会通过做梦的形式感知到，表现为以“梦”通神。但这是否有科学道理，难有定论。其实对于一些神秘文化现象，我们未必非得在意它的科学性，反而关注这些文化现象到底为我们带来了什么可能更为重要，因为它们与科学本来就属于两个独立的话语体系，非要纠结到一起也未必有价值。瓦茨拉夫·哈维尔如此表明自己对神秘现象的态度，“我们必须从我们‘本来的世界’（the natural world）汲取尺度，重新确认它的被否认的真实性，而不会被嘲笑。我们必须以智慧的谦卑之心，尊重‘本来的世界’界限，尊重其背后的神秘性，承认显然有超出我们能力之外的存在的秩序中的某种东西。”^① 对待神秘现象，不可妄语，恰恰有些神秘的东西更能够激活人的精神创造力。本来，我们就很难知晓世界的本质到底是什么，世界本身就如诗一般玄奥，世界的存在并不依赖于人的阐释，自有它的道理，梦也如此，神授艺人的说唱活动就是一种“梦想诗学”。

二、闻知艺人

闻知艺人，藏语称为“推仲”。简言之就是闻而知之的艺人，闻知艺人是格萨尔艺人中人数最多的艺人，杨恩洪认为其能占到艺人总人数的50%。闻知艺人在史诗艺人群体中人数最多，主要有两个原因，一是有些艺人常常不自觉受到民族传统文化的影响抑或为了增加神秘感而有意识地对外宣称为其他类型的艺人；二是事实上几乎所有艺人都要经过一个先“闻”后“知”再到唱的过程，有时候研究者很难甄别他们到底是先通过做梦与格萨尔大王建立联系后开始说唱的，还是先听闻格萨尔史诗以后再

^① [捷] 瓦茨拉夫·哈维尔著：《哈维尔文集》，崔卫平译，香港明河社2004年版，第135页。

做梦的。大凡艺人在说唱早期，只要做过相关的梦，一般就会对外宣称自己是神授艺人。

尽管史诗说唱艺人类型多样，但从目前的资料来看，几乎所有的艺人自幼就生活在一个艺人说唱的文化氛围之中，这对于他们积累最原初的素材至关重要。即使那些对神授传统深信不疑的神授艺人也是如此。扎巴老人应该是极力维护自己神授艺人身份的代表，岗日曲成和边峰曾对扎巴老人进行过专访，有如下记述：“扎巴老人向我们介绍他说唱《格萨尔》经过时说，《格萨尔》在他的老家传得很广，那里有不少说唱艺人，有的讲得很好，他从小就爱听他们说唱，一听就像着了魔似的把吃饭、干活等什么事都忘得一干二净……到了十一二岁时，扎巴自己也会讲一些有关《格萨尔》的故事。再长大一些，领主派他去支乌拉差役，到了别的地方，他也经常听那里的艺人们说唱，有时听得入迷，误了归期。回到家后，免不了要遭领主一顿毒打。边巴寺属于红教派，那里有个活佛很喜欢听《格萨尔》，他自己也懂一点儿，经常邀请一些人去说唱，扎巴也曾多次被召去，他在那里见到一些优秀艺人，扎巴经常听他们说唱，受到了很大启发和影响，从而使自己讲得越来越好。”^① 扎巴老人尽管宣称自己是神授艺人，但他自己也承认他自小就非常喜欢听《格萨尔》说唱，在这样的熏陶下，等到他稍微长大的时候再做类似的梦也就不足为怪了。从扎巴老人的情况来看，他不仅在做梦之前就已经充分了解了格萨尔故事，在做梦以后，仍然利用外出支差或艺人聚会的机会持续不断地接触史诗的相关内容。因此，不能说史诗内容全然来自神，更为合理的解释应该是神赋予了扎巴说唱的责任，这实际上也是一种自我暗示。而说唱素材则几乎全部来自生活中自己的经历及通过各种渠道获取的相关信息。此外，还有些世代相传的神授艺人实际上是受到世代家传的影响，在闻知的基础上发展成神授艺人的。如安多县的格多是个会唱 18 大宗 13 小宗的神授艺人，他的父亲被人们称为

^① 岗日曲成、边峰：《雪域国宝——记著名的〈格萨尔〉演唱家扎巴老人》，《格萨尔研究》（第二集），中国民间文学出版社 1986 年版，第 205—206 页。

“那曲仲堪多吉班单”，传说他是《格萨尔》史诗的第十三代说唱艺人。^①在这样浓厚的史诗家传说唱氛围下，如果第一代是神授艺人的话，那么我们很难将后来的一些说唱艺人归结为神授艺人，他们应该是闻知艺人。“神授”与“闻知”是获取史诗素材的途径，是不能够代际遗传的。

实际上，多数闻知艺人也有过在梦境中与格萨尔结缘的经历，如巴青县的次旺俊美在十多岁的时候也做过一个梦，梦见格萨尔及其大将征战的场面，醒来后便觉昏沉、发烧，嘴里不停叨咕格萨尔从天而降的故事。后来，廓尔德喇嘛给他做了法事，病痊愈后，总是按捺不住地就说唱起《格萨尔》来了，而且越说越多、越说越好。这实际上与一些神授艺人的经历基本是一致的，但次旺俊美从来不说自己就是“巴仲”，而是直接明了地认为自己的说唱得益于从小听过许多艺人的说唱，久而久之就学会了。就次旺俊美而言，我们还应该注意到一个细节，那就是在他45岁那年，他积极参加民主改革，后来在1972年又参加了中国共产党，成为了无神论者，新的意识形态是否左右了他对自己说唱生涯的重新认识，不得而知。但从另一个角度来看，即使他没有受新的意识形态的影响，自小就认为自己是一位“推仲”，也表现出对部分自称为“神授艺人”人士的否定。假如他早期宣称自己是一位神授艺人，后来参加革命工作后受到了新的意识形态的影响而改变了自己最初的认识，认为自己是一位闻知艺人的话，那么我们会得出另外一个结论：神授艺人的界定是一个认识角度的问题，而非本质性的差异，是由本人建构出来的。此外，甘南州玛曲县的尕尔考老人就公开承认自己是闻知艺人。尕尔考老人的父亲、祖父、曾祖父都是《格萨尔》说唱艺人，但是他们都已经去世了，他从小就受到了家庭的熏陶。闻知艺人往往公开承认自己的史诗并非来自于神，而是从别人那里学来的，他们的说唱未必如神授艺人那样专业、精致。他们往往会由于机会、缘分的差异，接触到一些史诗故事，但系统性不是很强，他们中的有些人

^① 杨恩洪：《〈格萨尔〉艺人论析》，《民族文学研究》1988年第4期。

可能也就仅仅会说唱史诗中的一部分。尽管这类艺人不能代表《格萨尔》史诗艺术的最高水平，但却是史诗传播的最基础力量。

总之，无论一位艺人自己是否承认是通过“闻知”而习得的说唱，一个不容回避的事实就是当任何一位艺人接触史诗说唱的那一刻起，都要经历一个心理学上的注意、认同、模仿与强化的过程。对于闻知艺人来讲，获取信息的途径多种多样，既可以在说唱活动传播过程中从其他艺人那里来获取自己需要的信息，也可以道听途说从大众中获取素材，还可以阅读相关故事来丰富自己的说唱内容，博采众长。因此，从信息接收的角度来看，几乎所有的艺人都可以归类为闻知艺人。

三、掘藏艺人

掘藏艺人在藏语中称为“德尔仲”。掘藏文化是藏传佛教的一种独特文化，源于藏传佛教宁玛派，最初是指为了传播佛教或是为了保护佛教不被异教消灭。在吐蕃时期就有佛教大师将佛教经典分散埋藏于藏地或是人的意识中，有待后人来发掘。《格萨尔》史诗就被认为是这些宗教经典中的重要组成部分。宁玛派认为，格萨尔是莲花生大师与佛、法、僧三者的集中化身，莲花生大师为了调服众生，便将格萨尔的故事伏藏于藏地的某个位置或特定人士的灵魂与思想意识中，前者称为“物藏”（藏语称为泽德尔），据说物藏师根桑尼玛在玛沁山朝佛时在一块石头里发现了格萨尔故事，遂记录成《贡太让山羊宗》。后者称为“意藏”（藏语称为贡德尔），意藏师格日坚参能够在一年内将自己的意藏信息整理为三部史诗。^①

这类艺人坚信莲花生大师伏藏的这些格萨尔故事是客观存在的，而能不能发掘到这些故事则是至关重要的。这主要受制于三个条件，一是这些人自身的文化素质；二是自己与莲花生大师或史诗主人公格萨尔的结缘情况；三是生活的区域。从目前来看，大凡掘藏艺人一般都会将掘藏所得到

^① 杨恩洪：《〈格萨尔〉艺人论析》，《民族文学研究》1988年第4期。