

苗人古歌的記音與翻譯： 歌師 Sangt Jingb 的手稿、知識與空間*

簡美玲

國立交通大學人文社會學系副教授

摘要：從 Boas 與 Malinowski 以來，在人類學家的民族誌研究與書寫，跨文化的知識建構就和翻譯有緊密關聯。每個跨文化民族誌工作，在方法論上也都是文化的翻譯。田野裡的文字工作除了翻譯，還有記音。語言人類學者指出，從記音、聽寫逐字稿，到翻譯的過程中，都有作者對於文化的建構。本文由一位黔东南苗族(Hmub)歌師所記音與翻譯的古歌手稿，探討知識的

* 能有此文的書寫，筆者由衷感謝 Sangt Jingb 舅舅、台江多位苗人歌師、文人好友與長輩，以及吳宓蓉、陳盈芳、潘怡潔、梁燕美、范思穎、許筱翎、陳靖旻、邱佳心。後者是 2007-2008 年期間筆者在交通大學所帶領的幾位研究生與大學生一起整理古歌手稿的圖與文(她們多已完成碩士學位並在社會奉獻所學)。十分感謝在文章修改過程中獲得林廣祥大哥、杜岳洲、莊景宇的協助。與探索古歌書寫有關的台江苗人歌師生命史研究，承蒙國科會年度專題研究經費的支持(NSC-95-2412-H-009-009)，謹此致謝。本文最初的文稿發表於「根源與路徑：臺灣文化研究十周年。文化研究學會 2009 年年會」 「文化與翻譯」子題(臺北，2009/1/3-1/4)；經相當修改後的第二次文稿發表於「2013 海峽兩岸人類學論壇：全球化、文化多樣性與地方社會」(新竹，2013/6/28-6/29)，感謝喬健老師、徐新建等多位與會學者的寶貴意見。最後筆者要特別感謝兩位匿名審查先生、朱炳祥老師(2011, 2013)、何翠萍老師的評論與意見，給予本文修改過程中十分重要的提醒、協助與支持。謹將此文，獻給筆者所敬愛的唐春芳爺爺。

構成與苗人空間的文化展述。Sangt Jingb，一個歷經文化大革命，能寫苗文的歌師。1999-2000年，我在貴州田野，曾以學徒身分，跟他習古歌。歌師以十年時間將台江流傳的古歌分主題整理，寫成十二部手稿。《跋山涉水》(Nangx Eb Jit Bil)是第三部。這部二百頁手稿包括手繪圖、封面、內容提要、序文，以及手寫的141首短歌。近二千行歌句的古歌按照實際演唱形式來記錄，描述祖先由北方遷徙貴州的故事。每頁手稿左半部逐句記音與逐字苗漢對照，右半部將成句苗文譯成漢文。手稿的記音與翻譯，雖展現歌師對信、達、雅的追求，但也有一些翻譯文字出現的縫隙耐人尋味。譯文的變化展現出譯者意識與現身。本文以古歌文本與歌師生命史兩條軸線為分析基礎，討論苗人歌師手稿的記音與翻譯展現的傳統古歌與現代性並置的空間文化與知識，以及譯者、作者、編者與儀式專家多元身份的再現。

關鍵詞：記音，翻譯，民間口傳文學，空間與地景，苗族，黔东南。

前 言

本文要探討我的田野報導人，一位住在貴州東部台江地區(屬黔東方言北部土語 [王輔世 1985:103])的苗族歌師(*ghet xiangf diut hxak/hxad*)，以苗文所記音與翻譯的一部古歌手稿《跋山涉水》(*Nangx Eb Jit Bil*)。¹ 根據 Paula Rubel 與 Abraham Rosman (2013) 在 *Translating Cultures: Perspectives on Translation and Anthropology* 一書指出，人類學涉及不同文化的關連性，翻譯應該扮演重要角色，但一直以來卻被忽視，沒有建立起有系統的方法論。田野研究法在十九世紀至二十世紀初的人類學雖已日趨成熟，但民族誌資料蒐集過程中的翻譯，則未被重視。德裔的美國人類學家 Franz Boas 強調語言總在文化裡，他學地方語音，並以地方語音做記錄來蒐集文化各個面向的資料。他也用英文標記地方語音，並注意到研究對象的語言結構和拉丁文或是英文的不同，因此特別重視地方或土著語言之語法範疇的特殊性。不過當時的 Boas 並沒特別討論翻譯的問題。與 Boas 同屬早期人類學家的 Bronisław Kasper Malinowski (出生在波蘭的英國人類學者)，被稱為人類學田野研究傳統的建立者。當時他已強調將田野觀察、土著的敘述、詮釋，與觀察者的觀點分開註記。並且強調地方或土著語音的學習，是人類學長期田野的一部分，但同樣的，翻譯的問題也未被當時的 Malinowski 所提及。換言之，即使人類學家早已認知學習地

1. 田野報導人歌師與筆者在本文均採用黔東方言的苗文聲韻調系統。每個苗文最後一個英文字母為聲韻調的標示：*l* 為 11 調，*b* 為 33 調，*t* 為 44 調，*x* 為 55 調，*k* 為 53 調，*d* 為 35 調，*s* 為 13 調，*f* 為 31 調(王輔世 1985:145–58；張永祥 1990)。建立黔東方言的苗文聲韻調系統的語言材料，是在 1950 年代由中國科學院少數民族語言調查第二工作隊，在貴州省凱里市掛丁鄉養蒿寨所蒐集的，他們以此地的語音材料，作為苗語黔東方言北部土語的代表(王輔世 1985:107；李雲兵 2003)。

方或土著語音與瞭解文化的意義有關，但延續到戰後英國和美國的人類學家轉向從象徵與詮釋來理解文化，翻譯與文化理論的關聯，還是未被論及(Rubel and Rosman 2003)。

直到 1980 年代 James Clifford 重新檢視田野研究與民族誌資料的生產過程，才提到翻譯對於文化理解的影響。他在 1997 年出版了 *Routes: Translation and Travel in the Late Twentieth Century* 一書，書中以 “the translator is a traitor” 為喻，指出翻譯可能會使真實遭到扭曲或丟失原有價值。正如 Clifford 所指出：此前已出版的民族誌資料都屬於整理過的資料，都有着建構的屬性。Boas 是少數勤於保留與重視田野工作中所產出的語言材料，並以相對原初的面貌出版他在北美印地安進行民族誌田野工作時的助手 George Hunt 協助他收集的語言素材。有些人類學家的田野筆記以自我反思，探討自我如何瞭解他人。也有部分人類學家檢視資料重複出現的行為與觀念模式，並以此呈現他們對當地文化理解的梗概。不管是諸如此類的民族志書寫，抑或是人類學的分析與理解，翻譯都會以不同的方式，滲透進人類學對文化的探索(Rubel and Rosman 2003)。

延續此，我在這篇文章將討論記音、翻譯與民族誌文化理解的關聯。記音與翻譯這兩個語言行動從語意上來看是可以區別的：翻譯(translation)是兩種語言之間的轉換，記音(transcription)則是指將聽到的語音或聲音寫下來。² 我將以一個民族誌案例說明與此

2. 在語言人類學的研究領域裡，“transcription”除了紀錄語音、聲音，也包含記錄人在說話或對話時的手勢，站的位置，眼睛看的方向等肢體語言。Alessandro Duranti 給 “transcription” 如下的定義：“I will hereafter use the term transcription for the process of inscribing social action and transcript for the finished, although by no means of definitive, product of such a process” (Duranti 1997: 137)。

二者所涉入的語言現象與意義之間的轉換，無法脫離建構與多義的本質。這是一個有關黔東南苗人歌師 Sangt Jingb 的生命史與古歌手稿之間的故事。我在 1999 年 2000 年之際的博士論文民族誌田野的最後階段，因緣際會和一位 Hmub 歌師的交往，並也經由向他學習古歌，而涉入他所記音與翻譯的手稿與圖稿的整理、分析與解釋。2007 年我三度返回貴州田野，再訪 Sangt Jingb 以及近十位黔東南苗人歌師的古歌與生命史。這篇文章將主要經由歌師的生命史等民族誌田野資料，以及古歌手稿《跋山涉水》(Nangx Eb Jit Bil)，考掘在同為一人的苗文記音書寫者與漢字譯者，在苗語記音文本與漢字翻譯文本之形成過程中，所出現的斷裂或縫隙，以及其中所流瀉、再現的知識，以及跨越時間界線的空間意象。

一、黔東南苗族歌師 Sangt Jingb

位於貴州東南並與桂北相鄰的黔東南，是西南中國境內苗族最大集聚地。相對於其他地區苗族的分散，此地大範圍的苗族群聚是一顯著特點。研究貴州苗族的人類學家張兆和(Cheung Siu-woo 1995:217-47)指出西方宗教進入苗族地區傳教，西部苗人比東部苗人有更高比例的轉宗現象。他認為此與黔東南苗族的群聚，和此地區的自然環境、特殊的歷史背景有關。黔東南的地理水文環境，自成一獨立格局。苗嶺東段的雷公山脈由西南向東北緩降，北邊清水江水系通往長江，南邊都柳江水系通往珠江(貴州省地圖集編輯辦公室 1985)。前貴州大學人口學者呂左教授在一項清水江幹流沿岸人口經濟環境研究指出，此地區氣候溫和濕潤、土地肥沃、森林覆蓋率較高，資源豐富有如「金飯碗」(呂左 1998:1024)。

西南邊疆內地化的歷史過程中，雖然黔東南地區東、北、西南小部份邊緣地帶，自元代起已與所謂的漢人、侗人等外族有零星接觸，但此區域心腹地帶(今雷山、台江、劍河三縣)直到十八世紀清

雍正年間(1726–1731)經略西南，才大規模展開。根據《世宗憲皇帝硃批諭旨》(卷一百二十五之五)，雍正年間的雲貴總督鄂爾泰曾在寫給雍正皇帝的奏摺上，對於黔東南的古州八萬(今榕江)、鎮遠、黎平等地的苗族村寨，及其田土、江河有所描述。以下引述的片段可見其所描述之黔東南地區苗族村寨聚集以及交通、貿易的樞紐地位與富饒的物產([清雍正十年敕編] 1983:420 之 409 頁至 410 頁)。³

黔粵之交有八萬古州(今貴州省榕江)裏外一帶生苗地方千有餘里。雖居邊界之外實介兩省之中。黔之黎平。都云。鎮遠。永從諸郡縣。粵之柳州。懷遠。羅城。荔波諸郡縣。四面環繞。而以此種生苗伏處其內……

八萬裏古州。即元時所置古州八萬洞軍民長官司地也。在黎平之西南隅。自府城一百三十餘里抵古州土司所轄寨麻地方。又自寨麻五十里。過八匡沖。即入八萬裏古州之地。其間形勢寬敞。田土膏腴。南自車寨。北抵樂鄉。約長三十餘里。而橫濶之處。或十餘里。或六七里。總計周圍約有八十餘里。除零星各寨不計外。其大寨則有車寨。藏弩寨。頭月寨。口寨樂。鄉寨等處。每寨或千餘戶或數百戶。其小寨則有寨王。麥寨。高達。定達。寨觀。寨晚等處。每寨亦有百餘戶或數十戶。總計約有四五千戶。男婦大小約有二萬餘丁。地勢平行。戶口稠密。風俗頗稱淳樸……

界內有古州江。其高敞處為諸葛營。相傳諸葛亮曾駐兵於此。四望寬平。後倚大山。周圍土垣尚存基址。而古州江臨其前。又有都江滌其右。溶江遠其左。二水迴抱匯合。南流

3. 此部分引文之斷句為筆者所加。

直達廣西懷遠縣界。江內現有小船。裝載鹽貨就近貿易……

鄂爾泰經略黔東南新疆後，國家影響力通過派駐屯軍，封賜有戰功將領為地方上的小土官，以及施行保甲等行動進入。位於黔東南最內地的台江、劍河兩地的土官，全都是雍正年間「征苗」有功的將領。他們多來自湖南西部、黔東西北部等苗、漢長期接觸的地區（羅繞典 [1847] 1987:336–75）。相較於貴州其他區域，國家通過屯軍、土官力量進入黔東南腹地的時間晚，土官管理地方的年代資歷也相對淺。

不同於西部支系苗族（近代以來遷移的範圍最為廣遠。中國境外的苗族，主要是這一支系），也不同於北部支系（與彝族的關係最為密切。此支系的早期記錄，主要出現在彝文文獻中），黔東南地區的苗族沒有長期被異族土司制理的歷史經驗。也由於清水江流域自然環境的優越，黔東南苗族較西部支系的苗族有較久的建寨歷史，並在清水江流域內，出現一大範圍內密集的聚落分布（楊庭碩 1998）。這三個苗族支系的差異性也還表現在方言上。以語言學的語音比較研究為例，湘西苗族說的湘西方言，有帶鼻冠音的塞音與塞擦音（mp, nts），但僅出現在單數音節；西部支系說的川黔滇方言，也有帶鼻冠音的塞音與塞擦音，且可以出現在各個調的音節；而黔東南說的黔東方言，則沒有出現鼻冠音的塞音與塞擦音（王輔世 1985:106–07）。黔東方言還可以再區分為北部土語、東部土語、南部土語（同上:103–04），本文所研究的這部古歌手稿主要出自說黔東方言北部土語的台江、凱里的地區。

歷史、自然環境造成黔東南地區苗族大量群聚，和此地區婚姻表述的多樣，以及神話與服飾的複雜表現，或許有其關聯。過竹（1988）的苗族神話比較研究指出「黔東南神話圈」有 422 個神，神系多且複雜；楊鵬國（1997）的苗族服飾比較研究，也提出「黔東南

型服飾」表現在上衣、裙擺、圍腰、綁腿、髮髻的變化有 30 種之多。苗族文化比較研究往往以語言學家所分類的「苗族支系」為分類單位，將「黔東苗」先驗的當作分類苗文化的原型之一。此雖可能有知識論與歷史疑點，但他們的結果卻也反映此區域的特殊性。黔東南的複雜性很可能是此區域的一個重要議題。

在苗族集聚的黔東南地區，苗族古歌的傳唱，有着相當豐富的歷史。古歌在苗族社會主要是於盛大的祭祖儀式，以及婚禮、喪禮、立新房、新生兒命名等主要的生命儀禮，進行演唱。在儀式的場合需要演唱大部頭古歌時，對唱的姻親(主人群與客人群)兩方，都會分別請來擅長古歌的儀式專家，也就是「歌師」(*ghet xiangf diut hxak/hxad*)，擔任主要的對歌者。古歌的演唱具有對唱競賽的意味，當兩邊實力相當，越是對的起來，姻親雙方的親友越是聽得起勁與專注。一場儀式場合裡的古歌對下來，所演唱的古歌可能多達上千行，實際的對唱可長達數個日夜。

苗族古歌在傳統上都是口頭演唱，古歌的傳承以口耳相傳為主。古歌的傳承與實際對唱的人群及社群範圍，如同服飾、銀飾、髮式的類型，和通婚圈有緊密的關聯。傳統上以實行父方交表聯姻為理想的這個地方社群，其通婚圈的地域範圍並不寬廣。習古歌可以是在家族內的場域來進行，但姑姪、舅甥等主要姻親之間的傳授，似乎是更重要的管道。後者可說明確呼應着古歌的傳唱、展演與婚姻結盟的緊密關聯。而聯姻與親屬關係，正是黔東南苗族社會維繫其社群理想與實際之所在。雖然至今，以口耳相傳來學習古歌還是主要的方式，不過清代到民國年間，湖南西部與黔東南苗族地區一些上過私塾、義學的男性，就已經會用漢字苗讀的拼音，將苗歌記音在紙張上來學習。例如曾擔任過芮逸夫先生與凌純聲先生在湘西進行苗族研究調查的石啓貴等人，於 1920–1940 期間所蒐集與

記錄的苗族民間口傳的儀式念詞、唱詞等文書手稿，⁴ 以及我在 1990 年代末於黔東南的民族誌田野，所蒐集到讀書人寫的苗族古歌或情歌，都出現以漢字來記錄苗語語音的現象。

就整個貴州地區，目前被記錄並出版較多的苗歌，大多傳唱在黔東南的清水江流域與雷公山區域。1985–1986 年之間，中國民間文藝研究會貴州分會，重新翻印及編印七十二集的《民間文學資料》，當中有二十一集記錄黔東南地區的苗歌。這二十一集資料多數曾出版於 1950 年到 1962 年文化大革命以前。它們包括有苗族古歌、敘事詩(情歌、婚姻、勞動、生命儀禮)，以及與近代苗族革命、戰亂有關的歌。這些已寫成定本的黔東南苗歌題材廣泛、體裁多樣，涉及到的時空場域極為遼闊。而就本文所關注的苗族古歌而言，在這批《民間文學資料》裡，以相對較為完整的一部古歌來呈現，並有苗文與中文對照，僅有第六十二集《仰阿莎》(*Niangt Eb Sail*)(未刊作者名 1984)，與第七十二集《苗族古歌：運金運銀》(*Qab Nix Qab Jenb*)(唐春芳 1985)。前者唱的是一位名叫「清水」(*Eb Sail*)的美麗姑娘，她的美貌引起太陽的忌妒；後者唱的是運金運銀來致富。這兩部古歌在苗族古歌當中，是最受歡迎的兩部，因為人長得美與多財富，都是苗族的理想。這兩部古歌最常在婚禮中演唱，翻譯與編輯的版本也較多。本文後面將提及歌師 Sangt Jingb 就是由這兩部古歌開始學。這和此兩部古歌較常被演唱應有其關聯。除了《仰阿莎》(*Niangt Eb Sail*)與《運金運銀》(*Qab Nix Qab Jenb*)，苗族古歌所包括的主題還有：開天闢地、耕地育楓、跋山涉水、四季歌、起房歌、酒曲歌、嫁女歌、誑嬰歌、打茶歌、

4. 以(臺灣)中央研究院史語所傅斯年圖書館所藏的善本書湘苗文書為例，由石啓貴編的《吃牛秘訣》，就是以漢字苗讀的書寫方式，將祭牛的儀式唸詞以及湘西古歌或情歌進行記音(湘西苗族考察紀錄冊第三本，抄本，34 葉；28 公分，未附：楊家吃牛之擺法)。

造紙歌、喪亡歌(王安江 2008)。內容包含寰宇天地的創生、祖先的開墾與遷徙，有關人的生產與再生產的生命儀禮及其技術。

從民國時期以來，至今所記錄與出版的黔東南苗族古歌、古詞，多數已立有標題。⁵我在民族誌田野調查裡，偶也聽到歌師或一般人會以主題來指涉特定的古歌。目前雖然還沒有資料說明古歌的分類與命名從何來，或是否為蒐集古歌的編者所加，但至少本文的研究對象 *Sangt Jingb* 為他所記音與翻譯的古歌，進行分類或下標題，並非特例，而是地方傳唱與記錄古歌文化的一部分。最後，雖然我在這篇文章主要由一個苗族歌師的生命史及其所記音與翻譯的手稿作為撰述與討論的基礎，但本文的意義也將會涉入在黔東南這個區域裡的民間口傳文學的傳承及其差異的形成與維繫，除了與語言、服飾、婚姻圈等苗族支系的社會文化或歷史等結構因素有關，也可能與個人的行動與意識有着密切的關聯。如本節文前所述苗族內部有明顯的支系差異，即便是在黔東南能夠用苗語直接溝通的範圍內，各地的苗族服裝和生活習慣也存在着一定的差異。下一節我在介紹 *Sangt Jingb* 的個人經歷時，將會明確指出，他是向自己的幾位姑媽學古歌。在這樣的基礎上，我們將可以推測，苗族古歌的傳承，基本上是以通婚圈為傳承的單位。換言之，燕寶、今旦、唐春芳等人業已整理過的苗族古歌，其間存在差異的部分原因，也就可以順利地得到澄清。至於出現差異的另一層原因，則顯然與個人，如 *Sangt Jingb*，的有意識建構直接關聯。

5. 如貴州省黃平縣民族事務委員會編，出版年未敘明的《苗族古歌古詞》；1979年由田兵編選、貴州省民間文學組整理的《苗族古歌》；1984年由中國民間文藝研究會貴州分會重新編印的《民間文學資料》裡的苗族古歌部分作品；1991年由貴州民族出版社發行的《開親歌》。

(一) 與歌師相遇：我學古歌

接着在介紹 Sangt Jingb 的生命史與他以口耳相傳學習古歌，以及之後長達數十載的古歌書寫之前，我想先將這一趟原不在博士論文研究規畫內的田野歷程寫出來。我從研究者作為第一人稱的書寫角度，來追憶這趟田野歷程，在本文的書寫與討論有其必要性。是因為本文的書寫目的，所涉及的並不僅是語言或文本內的分析與解釋，而還關聯着歌師與其古歌作品之間的書寫與創造的關係，以及一個人類學者與田野報導人之間互為主體的師徒交往。後者牽涉到一個人類學者做為學徒、觀察者與解釋者的多重身分、經驗與立場。在我的敘述中，也將呈現出多地點的田野經驗(參圖 1)，以及隱微帶出對於研究者與被研究者之間非單向權力關係的反思。⁶

我稱為 *daid naif*(舅舅)的歌師 Sangt Jingb 是 1998–2000 年期間我在黔东南進行博士論文田野時，相交甚深的報導人。Sangt Jingb 是台江縣台盤鄉棉花坪的苗族，此地說的是黔東方言北部土語。1997 年秋夏之交，是我第一次見他。在當時一群以台江文藝作家聯合會的文人聚會上，在熱絡的談話聲與昏暗的燈下，他拿着古歌草稿來對我說，苗人的開天闢地。當時，我的博士論文研究工作，還未展開，實在無暇他顧。直到 1999 年底，我在 Fangf Bil 村寨所進行與親屬、情歌、遊方(*iut fub*)⁷等相關的田野工作與民族誌資料的蒐集，都已大致有了根底。我想由古歌來瞭解口傳系統下苗人的歷史。但在我蹲點的田野，Fangf Bil 村寨，(據說)僅有八、

6. 本文所提及的相關田野地點，歌師習歌地點，古歌傳唱地區，參圖 1。

7. 遊方(*iut fub*)，黔东南苗族地區普遍的，有制度性與儀式化傾向的年輕人的談情說愛的習俗，並也與日常生活、村寨年輕人的社會化有關，與婚姻之間並置着因果關係與非一對一對應的兩重關係，後者指的是在該社會重要的婚姻外的遊方談情。

九十歲的歌師才會唱鼓藏(*nenk jet niuf*)的歌。⁸但他們不怎麼願意開口。記得寨老 Zangb Ghat Xiangt Ghet 帶來訊息說，要準備好鴨子、酒才能唱。我沒有買鴨子，我反而憶起二年前見過 Sangt Jingb 在稿紙上手寫的古歌《開天闢地》(*Tid Waix Xif Dab*)的歌詞，以及他手繪的苗人古歌裡的「渾沌初開」、「生命初始」的鉛筆素描。1999 年天氣轉冷前，我獨自從高坡的 Fangf Bil 村寨⁹來到離清水江較近的棉花坪(Zangx Bangx Hsenb)¹⁰。記憶中，自己在台盤下了車，走了好長一段路。延路是翠綠的緩坡，草地及一塊塊小水澤。1999 年底到 2000 年初當我主動到他的寨子找他學歌時，他說，早已知道我會再去找他的。在這段學古歌的過程中，我記得曾有幾天是待在台江早期建的公安招待所。三十元人民幣一日，待了數日，日以繼夜天天聽 Sangt Jingb 解釋古歌、畫古歌內容。也有幾天是在 *daid yut* (姑爹)(他的妻子是 Sangt Jingb 的妹)家學，我們買了豬肝與青菜煮了吃。我又記得在棉花坪也曾住過幾天，但因為 Sangt Jingb 家沒有當家的女人(當時他的妻已往生，兒尚未娶媳)，所以我去住了另一位 *bad dlat* (伯父，他是 Sangt Jingb 同一房族的哥)家，在那裡學古歌。那時我的腳已經凍傷了，會癢，腫。也還記得吃烤粑粑。另一個印象則是 Sangt Jingb 帶我步行

8. 吃鼓藏(*nenk jet niuf*)是黔东南地區苗族最盛大的砍牛祭祖儀式，通常會形成跨村寨的饗宴、交換與結盟。由父系氏族、村寨的鼓社組織與儀式頭人共同來舉辦。傳統上是十三年才舉行一次，但鼓藏儀式由開始到完成，前後歷時四年，是一極為繁複的大型儀式，過程中由歌師唱連續數日的苗族古歌，一般稱為鼓藏歌。

9. Fangf Bil 村寨位於台江縣方召鄉。相對於台江地區鄰清水江較近地勢較低的村寨，緯度較高的方召片區的村寨，藏於層層大山內，在當地稱為高坡村寨。

10. 棉花坪(Zangx Bangx Hsenb)位於台江縣台盤鄉的一個自然村。地名源自此片平地種植許多棉花(*bangx hsenb*)。

(由棉花坪)到相鄰的凱棠村(Ghab Dangx Gix)¹¹。那裡是台江地區古歌傳唱更為普遍的地方。知名的苗歌學者燕寶就是這裡的人。在凱棠吃了粉(粉條)，我們又坐車去了旁海(Bangk Hab)，Sangt Jingb的二女兒及女婿家在那。這時，天已經非常冷了，但尚未下雪。我獨自一人住在糧管所的宿舍。有個窗子破了玻璃，僅用報紙貼住。我依稀記得當時夜裡脊背被凍醒的感覺。在這裡的另一個讓我記憶很深，並受到驚嚇的經驗，是夜半有人來敲門。好像就是Sangt Jingb的女婿。他還不老，小孩也在學前年齡。事後回想，他是來找我遊方。但我當時，因獨自一個人睡在獨立的房間，夜裡整理筆記，在暗夜中火爐還亮着。我記得因害怕而心跳的很厲害。我也忘了當時如何回話。他在門外晃了一陣子，就離去。我趕緊關燈躲進棉被裡。

我已經忘記是如何又回到棉花坪。但那年學古歌(逐字、逐行的學了二部，《開天闢地》[*Tid Waix Xif Dab*]與《跋山涉水》[*Nangx Eb Jit Bil*])是請Sangt Jingb唱和解釋，並且繪圖，告訴我古歌的意境。對於這段學歌的過程，最後的印象是和白白厚厚的大雪連在一起。即使之於台江人，1999年底2000年初的那場大雪，也是少見的。在寒冬，我跟Sangt Jingb學完二部古歌。後來，有幾次在學古歌時，我已十分着急，有時會顯得急躁。老人家點醒我，但總諒解我。至今，永遠忘不了的是學完古歌與Sangt Jingb告別時的二個印象。其一，是在台江的中巴車前，Sangt Jingb送我上車，並塞給了我幾塊硬硬的粑粑(他知道我喜歡吃烤粑粑)。那時天已轉冷，但沒有下雪。其二，則是在大雪中，從棉花坪一路走了下來。滿山遍野的銀色。一路上，Sangt Jingb還指着起伏的山丘，談古

11. 凱棠(Ghab Dangx Gix，意思為蘆笙場，在過去是一個較大的地方可以跳蘆笙[吳一文1995])。

(二) 一個書寫的歌師¹²

Sangt Jingb, 1934 年出生，一個經歷文革、會寫苗文的歌師。1954 年自台江城關翠文小學畢業，1955 年經縣教育局介紹到台江泗柳小學任教，後又輾轉到稿午小學、屯州小學等地。七年間不斷的在台江縣內移動。1961 年國家困難時期停課後回鄉，開始和姑媽 (daid, FZ) 學習苗歌。當時除了因工作被迫暫停外，也因妻子過門九年仍未生育，家人催促其返鄉，加上父親的政治立場(老國民黨)，幹部不同意讓他教書，認為他不適任，讓他連代課教師都沒有辦法當。¹³

12. 此部分對 Sangt Jingb 生命史的描述，主要是我 2007 年一月在台江與 Sangt Jingb 的訪談。2002 年台江文聯的地方文人刊物《新世紀金秋筆會專集》，2003 年由華夏文化藝術出版社發行的《方妮乃——台江人物錄》，2006 年 11 月 1 日的《西部開發報》，都有專文報導 Sangt Jingb 與苗歌書寫的事。《新世紀金秋筆會專集》述及 Sangt Jingb 收集古歌的範圍(貴州、雲南、廣西、湖南)、整理的內容，以及進行工作的方式(查證、對映、研究，力求真實的古歌翻譯)。《西部開發報》中的報導，則以感性與微帶誇飾的文字描述 Sangt Jingb 所扮演的古歌傳承角色，並陳述他在遭遇困境、病危時仍心繫古歌，終於受到唐春芳、燕寶等人引薦，獲得縣裡的重視，願意協助他完成古歌的整理出版並曾先後在貴州地方刊物《苗嶺》發表。2007 年我訪問了前述兩篇文章的作者張少華(作家、台江縣文藝作家聯合委員會主席)。張少華跳脫他在前兩篇報導中所採用的客觀角度，而以自己本身與 Sangt Jingb 共事、相處的經驗，以及其他台江學者對 Sangt Jingb 的評論，來表達自己的看法。
13. 1961 年中國爲了應對嚴重的自然災害，對公職人員實施有計畫的下放回家務農政策。Sangt Jingb 被列入下放對象，自此回到家鄉務農，其後再也沒出任過公職。原因具有多重性，一是中國經濟恢復後對下放公職人員恢復公職具有很強的競爭性，Sangt Jingb 老家距縣城較遠，可能信息不易傳達，就此錯過了復職的機會。二是 Sangt Jingb 與妻子結婚後九年尚未有生育，他和妻子在家族內受到很大的輿論壓力，遂不再外出任職。但更重要的原因還是 Sangt Jingb 的父親在 1949 年以前加入過國民黨，這在當時是嚴重的政治問題，Sangt Jingb 因此在政治上受到影響，致使主管公職人員任用的幹部(官員)認定他達不到繼續擔任教師的資格，包括擔任代課教師的資格也不符合。因此，他只能留在家中繼續務農爲生。不過這樣卻給了他繼續學習記錄和翻譯苗族古歌的機會。

關於學習苗歌這件事情，Sangt Jingb 從十二歲起就跟嫁到南窯寨的姑媽學。最早是從《運金運銀》(Qab Nix Qab Jenb)這部古歌開始學起。¹⁴ 此外他也還跟另一個嫁到平水寨的姑媽學過另一部古歌：《四季歌》(Hxak Dlob Dongb)。Sangt Jingb 的父親據說是不會唱苗歌。1964 年之後，Sangt Jingb 跟隨另一位大坪寨的歌師，從《開天闢地》(Tid Waix Xif Dab)這部古歌學起。那時 Sangt Jingb 已經三十歲，此後長達三十多年的時間內，他一直從事習古歌與寫古歌這項工作。

1967 年 Sangt Jingb 開始學苗文。起初他的苗歌是以注音符號記音，後來就邊學苗文，一邊學記古歌。Sangt Jingb 學習苗文分成兩個階段，第一階段是 1967 年他自己到學校學習漢語拼音，以及苗文拼音。後來苗文班因為「大躍進」（若依其所述之時間應是指「文化大革命」）而停授。¹⁵ 1982 年，台江縣城的人（地方政府的幹部或領導）介紹他繼續去學。縣城的幹部是這麼說的：「Sangt Jingb，縣裡辦了個苗文班，你去學吧。」一個月還有 36 塊錢，他心理想，那就去試試。他引以自豪的是，「黔東南州當時有幾萬人同時去學，但都學不來，只有他真正掌握了苗文」。

會有學習苗文的想法是因為雖然他會唱苗歌，但是在村寨內娶親等場合被推上去唱苗歌時，「因為不會苗文所以沒辦法對歌上酒場」。因此開始學，起初妻子不贊同，還罵他。後來他越學越多，每天上山坡勞動後，回到家就開始整理苗歌。十二部苗文古歌是從

14. 如本文第二節所述，《運金運銀》(Qab Nix Qab Jenb)在苗族的十二部古歌當中，是在婚姻等重要生命儀禮最常被演唱的古歌。其內容也和祖先遷徙有關，並包含運送金銀等生財致富的文化母題。此部古歌的長度達千行，可分為數百段短歌。因其傳唱的普及以及生財致富的主題，應該是此理由，歌師 Sangt Jingb 由此部古歌開始學起。

15. 歌師在述說時，指因「大躍進」（1958–1960）而停班。但依其所述的時代背景與年代，應是指「文化大革命」（1966–1976）時期。

《運金運銀》(*Qab Nix Qab Jenb*)開始學起,¹⁶《四季歌》(*Hxak Dlob Dongb*)第二,之後就「每樣」(每部古歌)都學了。有時家裡來了姑爹當客人,姑爹唱歌,他就把歌學起來。有了一、二首古歌的基礎,學其他的就很快。*Sangt Jingb* 也跟寨上歌師「交流」古歌。他認為,他們雖然很會唱苗歌,但是「他們不會苗文」,所以在對歌上,很容易因為對不出來,就不唱下去。*Sangt Jingb* 覺得和他們對歌,「繞來繞去很囉唆」。另外,他也到清水江中下游的劍河、都柳江邊的榕江等地學歌。*Sangt Jingb* 誇稱全中國有苗族的地方,他都跑遍了。他也曾跟高坡的 *Fangf Bil* 村寨的人交流過古歌,他覺得他們不會把歌總結成一部完整的苗族古歌。換言之,對於歌師 *Sangt Jingb*, 苗文的書寫與古歌的口頭傳承與演出,緊密關聯。書寫苗文讓歌師在對唱百餘行乃至千餘行的大部頭古歌時,能確切掌握與回應歌句與歌詞。

關於苗歌的記音與書寫, *Sangt Jingb* 是從《開天闢地》(*Tid Waix Xif Dab*)開始寫。這部古歌他寫過三次。第一次是「苗語說漢文寫」(漢字苗讀)。在此期間他也曾使用拉丁字母和注音符號來記《跋山涉水》(*Nangx Eb Jit Bil*)等其中幾部古歌,但隔天就忘了怎麼唸。之後他邊學苗文,邊繼續重寫古歌。第一部用苗文寫成的古歌是《開天闢地》(*Tid Waix Xif Dab*),之後寫《耕地育楓》(*Kab Wangs Jangt Mangx*)。最後一部古歌,《喪亡歌》(*Hxak Des Hat*)是在 2002 年完成。他認為注音符號不好用來記歌。雖然苗文不好學,但他到 1982 年就開使用學得的苗文將原先寫成的一些古歌手稿,以苗文重新編寫與整理。書寫的過程中,也會遇到一些翻譯不出來的字,他會同時查閱苗文和漢語字典。在漫長的書寫過程中,1972 年他的妻子去世,家中一個孩子也去世。家中遭此變故,他

16. 參註釋 14。

停了三、五年沒有寫。後來，因為「看現在大家都在唱古歌，卻不知道意思」，所以他又繼續開始寫。

而在寫歌的過程中遇到最困難的就是去別人寨子聽到苗歌，有時候不懂為什麼這樣唱，就要先用腦袋記下來，再用苗文寫下。他也曾「看過」黃平的古歌(集子)，但他覺得和他的家鄉台盤比起來，「較短，東一句、西一句的，要靠專家才能總結」。¹⁷ 他認為台江縣的苗歌專家有燕寶¹⁸、今旦¹⁹、唐春芳²⁰ 和潘定發²¹ 等人。

17. 指黃平地方政府出版的《苗族古歌古詞》，未註明出版年。

18. 燕寶(苗名)，學名王維寧、漢名顧維君。出生於1927年，貴州省凱里市凱棠鄉龍塘村人。1950年貴州大學外文系英語文學專業畢業；1957年中央民族大學語文系語言學專業畢業。曾任貴州民族出版社苗文總編輯。代表作《苗族古歌》、《苗族民間事故選》、《張秀眉歌》、《貴州情歌選》第二集、中國民間文學集成《貴州苗族民間故事選》、《貴州苗族歌謠選》，主編《中國民間故事集成貴州省卷》、《紅軍在貴州的故事》、《貴州神話傳說》、《貴州民間故事》、《崎嶇的路：貴州民間文學三十年》、《楊大陸之歌》，以及單篇作品〈苗族宗教神話〉、〈苗族飲食之花〉、〈水族文學概況〉、〈雙歌百則〉。(取自三苗網，<http://www.3miao.net/viewthread-9777.html>〔擷取日期2012年9月11日〕)

19. 今旦，苗名Jenb Dangk，漢名吳淦平。出生於1930年10月，台江縣革東鎮搞午寨人。1954年至1956年擔任中央民族學院語文系教員；1956年至1959年在貴州民族學院協助開辦民族語文班，任教研室副主任，教研組組長；1959年至1981年因被錯劃「右」派，在貴州省扎佐林場監督勞動。1981年至1985年任貴州省民族研究所助理研究員、副所長；1985年後在貴州民族出版社擔任副社長、副總編輯、總編輯、研究員。歷任六屆全國政協委員，六屆貴州省人大代表，六、七屆貴州省政協常委，以及中國少數民族漢語教學研究會副理事長，中國民族語言學會理事，貴州省苗學研究會副會長，貴州省宗教學會理事等。代表作有《苗族史詩》、《苗語的情狀量詞初探》、《苗族史詩詞彙探古》、《苗語革東話音系》、《民族文字在教學中的幾個問題》、《牧鵝姑娘梅朵》等(引自政協台江縣第五屆委員會、學習文史委員會編《方妮乃——台江人物錄》，第30頁)。

20. 唐春芳，苗名Dangk Jux，出生於1919年9月，台拱鎮養旋寨(Vangx Nix)人。自幼貧苦靠着親友接濟才有讀書的機會，再加上父親通曉苗族歷史、母親是位歌手，因而培養了從事苗族文藝工作和歷史研究的背景。曾

有些苗歌專家會編輯，會唱，也會用電腦，但是苗歌「故事性」不足。Sangt Jingb 說，「『爲什麼天還沒亮就聽蘆笙』？但他們(指歌師或苗歌專家們)卻不知道那是叫大家起床散步和回來吃飯的聲音。」此例展現 Sangt Jingb 偏好以常識爲基底的功能與因果推論，並以此對古歌內容進行解釋——但這也是台江地方的知識份子或苗歌專家們，最常批評 Sangt Jingb 之處(討論參後)。

根據我在 2000 年前後的瞭解，除了寨子裡的人在有生命儀禮要進行時，會找 Sangt Jingb 去唱苗歌外，他也教棉花坪的人唱苗歌。對於寫古歌這件事，Sangt Jingb 原本擔心沒辦法完成作品，但他說貴陽有出版社願意幫他出版苗族古歌集。²²「只是出版社所集中的編輯，幾乎都不會苗文」，Sangt Jingb 以一貫的口吻評論道。寫完古歌後，Sangt Jingb 說，他想繼續寫作張秀眉的故事。

任邊胞文化研究會會長、行行學術研究社社長、貴州省參議會《民意月刊》執行編委、貴定中學教務主任、貴陽市民族事務委員會宣傳秘書、貴州少數民族文藝工作隊隊長、貴陽市民政局科員、貴州民族學院文工團創作員、中央民族學院文工團創作員、貴州省文聯《山花》文藝月刊編輯、中國民間文藝家協會會員、貴州民間文學工作組組員、貴州民間文藝家協會副主席、中國人民政治協商會議貴州省第五屆委員會會長。唐春芳的作品有《苗族古歌》、《爲媽媽報仇》、《阿嬌與金丹》、《仰阿莎》、《山花》、《中國民間長詩》，以及《嘎百福歌》。1946 年在貴州大學讀書時，創辦《行行月刊》。用苗語、苗文進行苗族詩歌創作：《苗家伉儷情》；用苗語、苗文、苗調進行苗族新歌曲創作，例如：《歌唱民族區域自治》、《花開滿樹枝》與《盼紅軍、新翻身》等。另有關苗族古代史著述：〈論苗族族稱的含意及其來源〉、〈論苗族的原始居地〉、〈論東夷族就是苗族〉、〈論苗族祖先蚩尤在中國歷史上的功績與地位〉等。(引自政協台江縣第五屆委員會、學習文史委員會編《方妮乃——台江人物錄》，第 261—266 頁)。

21. 潘定發，凱里市人。曾任雷山縣苗學會副會長，中國民族博物館苗族文化雷山研究中心特約研究員(引自《中國苗族網》，http://www.chinamzw.com/wlgz_readnews.asp?newsid=999 [擷取日期 2012 年 9 月 11 日])。

22. Sangt Jingb 所記音、翻譯與書寫的苗族古歌，最後是由貴州大學出版社於 2008 年出版。

張秀眉是清代咸同期間貴州東部苗族起義的英雄。他的英雄事蹟，被編入不同類型的歌謠與民間故事，清代以來就在黔東南諸多村寨社群間廣為流傳至今。2000年台江縣城蓋了一座秀眉廣場，廣場上立了一座高達二公尺的張秀眉威武石雕像。

二、一部古歌手稿的記音與翻譯

由 Sangt Jingb 習歌算起，近四十年。從他由漢字或注音符號作為標音的苗歌書寫來算，逾二十年。而若以此部苗文記音與翻譯的手稿版本，到2002年完成最後一部，則用了 Sangt Jingb 十年時間，將流傳於台江地區的古歌按主題整理，寫成十二部手稿。本文討論的《跋山涉水》(*Nangx Eb Jit Bil*)是古歌第三部。「停留」與「移動」兩個對比的主題，是構築這部古歌的基調。這部古歌約近2,000行歌句，Sangt Jingb 書寫的手稿為228頁，²³包括手繪圖的封面、內容提要、序文，以及141首短歌(*ot hxak*²⁴)。手稿中偶會出現一些手繪圖，用來解釋古歌的意境；此外還有多處塗塗改改的筆跡。寫作完稿日期為一九九〇年十一月十五日，落款於序文三的結尾下方。Sangt Jingb 在《跋山涉水》(*Nangx Eb Jit Bil*)序文裡敘述短歌(*ot hxak*)的由來。古歌是源自苗族神話敘事長詩，內容描述苗族祖先遷到貴州的故事。Sangt Jingb 說明他所著述的古歌主要是按照長詩在實際演唱中的形式，然後以苗文轉成漢文的方式來表達。每頁手稿的左半，上一行是逐句苗文記音，下一行為逐字

23. 作者未將封面標上頁數，之後包括內容提要、序文，總共到第7頁，但在第一首 *ot hxak* 部分作者又將其頁數標為1，因此，此部分所算總頁數，是將所有頁數加總，而非文本最後一頁的頁數。

24. 作者在標示第幾首 *ot hxak* (短歌)時，部分標示錯誤，或是中間有許多首短歌未標上數字。因此，此部古歌被記音與翻譯共141首，是經筆者與研究助理整理苗歌手稿所得的結果，而非 Sangt Jingb 原有的編號與短歌的總數。

苗漢雙語對照。手稿的右半部與左邊的苗文歌句對齊，將成句苗文短歌逐句翻譯成規律的五言漢文詩句。²⁵ 雖然 Sangt Jingb 苗歌手稿之呈現形式(並置苗語記音、漢字逐字直譯或硬譯，以及意譯的五言漢句)，在民族誌或語言學的詩歌翻譯並不特殊，但核對手稿的記音與苗漢雙語對譯的文字用語，我們發現 Sangt Jingb 的翻譯，在語意或押韻雖盡力展現「信、達、雅」原則，但也有部分譯句或用語的選擇頗耐人尋味。對於 Sangt Jingb，記音到翻譯是怎樣的「任務」？本文將由此部古歌手稿裡的一些例子來進行討論。表一的例子是古歌《跋山涉水》當中的第三十四首短歌(Sangt Jingb 手稿頁：63–65)。這段短歌的演唱位置大約在這部二千多行古歌的四分之一處，其內容描述祖先遷移到一處由山頭往下探望江河的地景，並描述祖先所會遇的擬人化鳥類與碩大的魚類。

就這段作為例子的短歌三十四首，首先我們要面對的是，中文的翻譯在說甚麼。為此，我先將 Sangt Jingb 以五言歌句形式書寫的中文翻譯，作一些增補轉寫為散文體如下²⁶：「苗族祖先在遷徙過程中，來到一個稱為野豬沖的地方。歌者誇讚山谷，唱到是哪個大伯父，是鵝鵠大伯父。牠坐在山谷上頭，望着江河下面。江河裡彷彿有大碓杆在翻滾，原來是碩大如馬匹的青魚。遷移的祖先們看見了但沒有辦法捉，看見魚會叫喊，哥呀哥呀，快來撈呀，不撈魚就溜走了」。接着我們再從苗文來檢視 Sangt Jingb 對這段短歌的中文翻譯，可以發現其中有幾個問題作為我們討論的基礎。其一，

25. 在目前已出版的苗族古歌，多半傳達以語意為主的故事(如：1979年由田兵編選、貴州省民間文學組整理的《苗族古歌》)，少數為苗文與漢文雙語對照(如：1984年由中國民間文藝研究會貴州分會編印的《民間文學資料》的部分作品、1991年由貴州民族出版社發行的《開親歌》，以及由貴州省黃平縣民族事務委員會編的《苗族古歌古詞》)。

26. 轉寫為散文體的過程裡，已無可免地加入我對這些五言詩句中文翻譯的解釋與文字的增添。

表一

短歌／行數	苗文記音與中文逐字直譯	中文翻譯
第 34 首／第 1 行	<i>Lol leit Ngax Dab Diongl</i> 來到 野豬 山谷	來到野豬沖 ²⁷
	<i>Ob hent Ngax Dab Diongl</i> 我們 誇講 野豬 山谷	我們誇 ²⁸ 山谷
	<i>Hsangt deis daib bad lul</i> 哪個 兒女 伯父	哪個大伯父
	<i>Bed Wef daib bad lul</i> 鵝鵝 兒女 伯父	鵝鵝大伯父
第 34 首／第 5 行	<i>Niangb ax bob hfud diongl</i> 坐 坐着 沖頭	他坐在沖頭
	<i>Bongf jox eb gid nangl</i> 見 江河 下方	見江河下(面) ²⁹
	<i>Liongx ghenx hlieb jangd jel</i> 湧滾 大 碓杆	大碓杆湧滾 ³⁰
	<i>Nef nox hlieb bad mal</i> 青魚 大 馬匹	大馬匹青魚 ³¹

27. 台江地區普遍以山沖來表述山區裡的平地。如在貴州東部高地 Fangf Bil 苗族村寨外，有一自老祖公以來逢大型儀式慶典跨村寨放牛打架時的小坪壩，就位在四周都有緩山坡的山沖裡。

28. 在台江、凱棠片區各類儀式場合所唱的苗歌常見以誇(讚美)人、地、空間乃至日常物(如桌、椅、碗等等)來開頭。

29. 不確定是否為「面」。手稿此處漢字有塗抹的痕跡。就苗文的原意此句應該翻譯為「見江河往東流」。

30. 碓杆是一根架於支撐點上的長木，以短臂為用力端，而長臂為作業端。苗族村寨家戶內的碓杆用作舂米。此句是說「仿佛看見一根碩大的碓桿在波濤中翻滾」。

31. 青魚是苗族經常食用的魚類，但體長最多不超過兩三尺，因而古歌描述的青魚很可能不是青魚，而是其他大型魚類(如長江中的白鱈豚或江鱘)。本

	<i>Bongf ax bub gid wil</i> 見 不知 捉拿	見不會捉拿
第 34 首／第 10 行	<i>Bongf seix bub gid gol</i> 見 也 知 叫喊	看見會叫喊 ³²
	<i>Dial ib dial ib dial</i> 哥 伊 哥 伊 哥	哥咿哥咿哥
	<i>Lol heik lol heik yal</i> 來 撈 來 撈 呀	快撈快撈呀
第 34 首／第 13 行	<i>Ax heik ghax faf nail</i> 不 撈 都 脫 魚	不撈魚打脫

短歌三十四首的第七行，苗文原文當中的 *hlieb* (大) 字非形容詞，其句法功能不是用來修飾馬匹，而是作句子的謂語使用。故原句的含義應是「仔細一看發現是一條碩大的青魚，它的身軀大得像一匹馬」。Sangt Jingb 應是受限於五言詩律，將其譯為「大馬匹青魚」，然而在這行中文翻譯裡的「大」字，就中文的慣用語法，並不能成為可以充分理解苗文的基礎。其二，這首短歌在苗文的第九行與第十行，Sangt Jingb 譯文中的「見」和「看見」都出自同一個苗文單詞 *bongf*。而苗文中該詞的含義為「被感知到」。因而對視覺上感知一種物件而言，應當翻譯為看見，但對感知聲音而言，應該翻譯為「聽見」。原文中都翻譯為「見」和「看見」，屬於一個明顯的誤譯。然而 Sangt Jingb 本身就是苗語的母語使用者，這個誤譯現象的背後，或許不在於 Sangt Jingb 對於苗語語言知識掌握不正確，

句是說「仔細一看發現是一條碩大的青魚，它的身軀大得像一匹馬」。此句苗文原文當中的「大」字非形容詞，其句法功能不是用來修飾馬匹，而是作句子的謂語使用。

32. 本句苗文單詞 “*bongf*”，因為是指感知聲音，所以應該翻譯為「聽見」。原文中都翻譯為「見」和「看見」，屬於誤譯。

問題可能在於翻譯的行動本身。就短歌三十四首的問題，Sangt Jingb 一方面爲了配合苗文與中文逐字對照的一致性，所以將 *bongf* 都譯爲「見」；又爲了顧全中文翻譯能配合苗文的五言結構，所以分別譯爲「見」與「看見」。換言之，在檢視這首短歌三十四首的苗文與中文對照的翻譯裡，我們看到譯者部分的誤譯，主要的原因應是在語言的一般語意(literary meaning)與黔東南苗歌(無論是情歌或古歌)普見的五言詩律結構(吳德坤 1986；李惟白 1996)限制所影響。

除了文字，在此首短歌原稿下方(下接“35: *Ot Hxak*”之間)，還有 Sangt Jingb 的親手繪圖，畫着兩座山。兩座山的左半邊，都塗滿黑色(表示山沖)，上方有一隻小鳥(表示遷徙的方向)，最右則有隻很像山豬的動物，動作像是往山的方向走去。Sangt Jingb 以此圖示意本首短歌主要的地點：「野豬沖(Ngax Dab Diongl)」。至此，我以這部古歌的短歌三十四首作爲例子，將它在手稿出現的文字與圖的配置，以及苗文與中文的記音與翻譯的展現形式進行描述，並且對於苗文與中文翻譯之間進行比對與初步的分析。在這個基礎上，本文討論的焦點之一是以閱讀古歌手稿的中文翻譯，來做爲第一種閱讀與理解的行動，接着再以同時面對記音與翻譯的分析與討論，來做爲第二種閱讀與理解的行動。我想從這樣的兩套系統來探討翻譯與文化，以及翻譯作爲一種行動與主體性之構成的經驗。而這整個討論是從一個有文字書寫與閱讀能力的苗族歌師 Sangt Jingb 的生命史開始，並涉及黔東南苗族地方社會裡古歌知識的流通與競奪，以及所經歷的近代中國歷史與社會的變遷。

(一) 古歌手稿的兩種閱讀方式³³

在《跋山涉水》這部古歌，「遷徙」是貫穿整部手稿的主題。³⁴ 依 Sangt Jingb 的記音與翻譯的手稿，我們不僅可以閱讀到古歌裡有關遷徙的祖先所行經之空間細節的演述，以及停留與移動交替集成的遷徙經驗；經由歌師的記音與翻譯進行比對，我們將可從兩者之間的斷裂與縫隙中，看到知識的生成與流瀉，知識的建構與多義。

1. 第一種閱讀方式：手稿譯文的閱讀與古歌空間再現

約 2,000 餘行，141 首短歌所集成的古歌《跋山涉水》能如何被閱讀？方式之一是將 Sangt Jingb 提供的譯文，當作在地版本來讀。Sangt Jingb 作為譯者，在此像是透明、可穿透之攜帶訊息的

33. 本節有關古歌手稿資料的分析與理解，主要得自吳宓蓉由空間切入，潘怡潔由人觀切入進行分析的協助，以及我們之間在分析古歌手稿過程中，密切而持續的對話與嘗試。本文的書寫尤其着重以空間為主的分析。

34. 「人群的繁衍」也是這部古歌的主題。如，短歌第七十餘首至第八十餘首，樹木與船舶都作為傳宗接代的比喻。如短歌第 79+1 首：「砍樹多少節、得來多少節、砍樹九段長、余砍七節短」。根據 Sangt Jingb 的註解，此可引申為九男七女，並與男女之生育有關。另外，與船舶相關的，如短歌第 84+1 首：「伯媽多少船、多少船叔媽、九十船伯媽、叔媽七十船」，當眾多女性都身處具有重要意涵的船舶中時，兩者結合或許可顯示對於傳宗接代的重視，若只有遷移卻無法持續繁衍，就無法延續族人的香火。此主題亦表現於古歌在演述樹木、船舶或者其他如田地等物時，皆將部分細節提出。短歌第 77+1 首：「樹腳成什麼、樹根成什麼、碎屑成什麼、樹葉成什麼、樹腳成小孩、長小孩管家、樹根成黃鱔、田裡長泥鰍、碎屑成魚秧、成鯽魚群群」，以及短歌第 80+1 首：「船頭要啥比、船角什麼比、船內什麼比、船尾要啥比、船頭螳螂比、角船角尺比、船里竹蓆比」。樹腳最後會變成小孩，長大後能夠管家，而碎屑會變成魚秧，也會生成許多魚群，從中可看出傳承的期待，等小孩長大以後，就能夠做許多事情，從成群的魚群也可聯想成苗人不僅希冀遷移到一個土地肥沃的好地，也期待能多子多孫。

中介者，不讓讀者看見。苗歌譯文仿若「土著觀點」，再現古代「苗族人群的移動與空間」。以下是第一種閱讀的示範，以及分析的細節。

「停留」與「移動」兩個對比的主題，是構築這部《跋山涉水》古歌的基調。這一節將經由內容為「遷徙前之原居地」的短歌第 1–13 首的譯文，以及內容為「開始遷徙」的短歌第 14–60 首的譯文，比較停留與移動的空間內容差異。

(1) 遷徙前的原居地

這部古歌第 1 首到第 13 首短歌所陳述的空間背景是原居地：東方。此時，人群準備往西方富庶之地遷徙。原居地的空間大致有三個特點：想像西方和現實東方的跨界，人群的集體互動，對遷徙的歡樂期待交織對原居地的懷念與不捨。在這 13 首短歌，祖地和想像的西方都「不在場」，唯有現居地「在場」。除了第 1 與第 2 首短歌呈現祖地空間，第 3 至第 13 首短歌則主要呈現「現實東方／想像西方」的空間變換。人群居住在東方原居地，傳聞西方物資豐碩，東、西方在認知上的差異，成為「現實東方／想像西方」空間變換的能量來源。原本，得以被直接經驗的「在場」空間只有現居地，然而，譯文的想像西方具有具體與象徵兩種層面，使空間產生「跨界」的流動。其一在第 3、4、8、10、11 首（見表二，以第 3 首短歌為例），呈現西方物產豐盛。用各種常見的物件來比喻糧食的碩大：譬如以手指來比喻水稻的管莖（“*Ghongx nax hlieb dad bil*”），玉米的秧包大如腳腕，玉米的顆粒跟拳頭一樣大（“*Deid laf dol gad nail, Ghad dliex hlieb ghongd ngangl, Ghab laib hlieb bod liul*”）³⁵。對物產實際且生動的描述，使得現實東方和想像西方，同樣具有「在場」、「被經驗」的性質。其二在象徵層次上，「西方」被賦予等

35. 苗族古歌中所指的可能為薏苡或薏仁米，參註釋 42。

表二

短歌／行數	中文翻譯
第 3 首／第 10 行	趕集跑西方
	見那好地方
	窪地水田壩
	莧大如腳杆 ³⁶
	手指大稻管 ³⁷
第 3 首／第 15 行	田萍大碗飯 ³⁸
	魚大像雄馬
	黃鱔大碓杆 ³⁹
	小米斗五錢 ⁴⁰
	分金一匹馬 ⁴¹
第 3 首／第 20 行	相逢剩玉米 ⁴²
	秧包大腳腕 ⁴³
	顆大如拳頭 ⁴⁴

36. 植物的根或近根之莖稱莧，如禾莧。此句意指：「一根莧粗得像腳杆。」

37. 此句意指：「一根稻梗粗得像手指。」

38. 田萍，浮水類型的植物。葉體四片并出浮於水面，外形酷似盛滿米飯的大碗。此句意指：「水面漂浮的田萍，大得像盛滿米飯的大碗。」

39. 此句意指：「水裡的鱔魚大如碓杆。」

40. 此句意指：「購買一斗小米只需五個銅錢」，意思是說：小米價格非常低廉。

41. 此句意指：「只需支付一分（十分之一錢，百分之一兩，約合 0.36 克）重量的白銀，就可以購買到一匹馬」。此句意在誇耀價格低廉。

42. 原句中的「剩」字可能為 Sangt Jingb 翻譯時誤用的漢字，按上下文意，當正作「盛」。此句的「玉米」亦可能屬 Sangt Jingb 誤譯，苗文原意應是指「薏苡」（或稱薏仁、薏仁米）。這是中國南方的一種糧食作物。是一種喜溫暖耐澇的禾本科植物，原產於中國南方和中南半島，也是古代苗族的主要糧食之一。此句意指：「一旦和當地人相逢，當地人就端出薏仁米飯來招待我們」，銜接此，下兩句意指：「當地薏仁米的穀苞比腳腕還大，一顆薏仁米粒大得像一個拳頭」。

43. 參註釋 42。

44. 參註釋 42。

同於「幸福」的符號。向西遷徙，是人群謀求幸福的過程。在此援用「跨界」一詞，乃因透過歌詞的敘述，空間不斷變換於東方和西方之間，形成一種空間的動態流動。基本上，跨界的前提是，空間被劃定界線並且封閉成相應單位。在這部古歌的歌詞中，東方是現居地，想像的西方被設定為相對應的空間(東方與西方本身代表着對稱的語意，物產豐富與否的落差、實存和想像等等)，也就是說，東方和西方間，已經被劃定了分界線。

其次，這部分的短歌也表達人群「互通消息、協商、行前準備」。這些人群的集體行動都與「西方」有關：交換關於西方的訊息，協商往西遷徙，準備行囊往西。這些組構出西方為「他方」、「異地」的空間。第三，對比於往西遷徙之喜悅的集體情緒，第7、10、11首則以落寞、低調的歌詞片段(見表三，以短歌第10首為例)，顯示即將遷徙的人群，透過對未能遷徙的親屬與地域的不捨，與對原居地的深厚懷念。尤其，在第10首短歌的最後兩句「你們撞叫媽，永世不忘奶」(“*Mangx lol mangx hot mais, Ax dal laib bit wus*”)裡，*mais*(媽)，指父輩的女性；*wus*(奶)，指祖輩及其以上輩分的女性；撞，指碰見，撞見。此處的用詞習慣承襲自古代，苗語表達的詞意極為質樸，意在表達朝夕相處，親密接觸之意。這兩句意為：「你們的媽媽會隨你們一道西去，在朝夕相處中，但凡呼喚你們的媽媽時，你們要永遠記住，你們的祖輩還留住在遙遠的東方。」這兩句用詞古樸，而且把女性作為人群的領袖來稱謂。後者在其他部苗族古歌也常被提及，在地的解釋認為此一文化主題是苗族的遠古傳統。我們據此推測這兩句基本上保存了苗族古歌的原有面貌，不像有些句子那樣經歷了 *Sangt Jingb* 的改寫和潤色(參表三)。

表三

短歌／行數	中文翻譯
第 10 首／第 1 行	聽孫們向西
	心落如岩塌
	眼淚冒滾滾
	年青們抹目
第 10 首／第 5 行	眼淚湧不絕
	像雨降人間
	哪心裡明白
	哪個來喧嚷
第 10 首／第 20 行	我走走不到
	安居山坳口
	住在路平面
	成個絆腳石
	你們撞叫媽
第 10 首／第 25 行	永世不忘奶

接着，以這部分短歌與空間相關的詞彙來進行一些瞭解。首先，由專稱名詞「山」或「山坳口」(*ghongd lot dlongs*，地窪下處)，組構出當地主要地景——它們與人群日常生活息息相關。「田」則是此處最頻繁出現的地物，標示着重要的生產資源。跟空間(「想像的西方」)有關的形容詞，只在第 3、7 首出現。在短歌第 3 首描述「想像西方」肥碩的物資(見表二)；在短歌第 7 首前二句：「這地好平原，地平像板壁」(*Jox fangb zenx nangl cens, Fangb zenk liek liul bis*)，敘述遷徙前，原居地是美好、平坦之地。其次是代名詞頻繁出現，並同時用於指稱西方和東方。例如，第 3 首短歌前四

句：「居住於東方，好得很什麼，來遠這地方，轉移向西方」（“*Hxet jox fangb gid nangl, Vut jangx gheix xid mongl, Lol dol fangb nongd lol, Lol jox fangb gid bil*”），以及第 3 首短歌第 10 與 11 二句：「趕集跑西方，見那好地方」（“*Leit jox fangb gid bil, Bongf dol fangb nend lal*”），其中「這地方」和「那(好)地方」都是指西方。最後，動詞在此部分也展現人群遷徙的集體與抽象面向。在第 4 首短歌第 10 與 11 二句：「真也要跋涉，假也要跋涉」（“*Deix seix nongt jit bil, Dlab seix nongt jit bil*”）；第 5 首短歌第 11 與 12 二句：「不接祖向西，祖跋涉謀福」（“*Ax yangl nals jit jes, Nals nangx bil het dlas*”）；第 9 首短歌第 11 與 12 二句：「我們跑西方，跋涉謀幸福」（“*Nax bib mongl jit jes, Bib nangx bil het dlas*”）；第 11 首短歌前二句：「準備已完備，決定要轉移」（“*Ait jis ait jangx jul, Max ait mais vax liol*”）等等的歌句裡，「跋涉」、「轉移」、「往……去」、「謀福」，都是指向遷徙的動詞，呈現人群集體往西的一致性。

(2) 開始遷徙

前 13 首短歌鋪陳人群在原居地集體準備遷徙的過程。緊接的第 14–60 首短歌，則是人群開始遷徙。此部分主軸以地點推移，途經地點依序轉換(見表四)為平行的敘述架構。對於同一地點的描寫，內容的鋪陳以「進到(進入)此地→與此地互動，景觀觀察→路過(離開，遠觀)此地」為穩定的敘述小架構。「路過某地」為離開某地，「進到某地」為到達另一地點。「路過／進到」作為可明確畫分空間界線的動詞，並且同時也指出遷徙空間的「跨越」。到達某地後，觀察當地的地景，陳述的內容因各自的環境特性而有差異，同時也呈現人群與陌生環境互動過程。對某地的描述以「路過某地」結束、告別。此部分的古歌所展現的空間視角配置為明顯且規律的變換。從遠距的地景印象，到親近接觸的觀察，最後留下一個可回頭觀看的印象。

這部古歌手稿所記錄的人群移動與遷徙的內容，和已有的一些苗族研究文獻對於苗族的儀式歌詞內容、生死魂魄移動的宇宙觀，以及地景空間的探討有所關聯。其一是移動的文化母題。如 David Gram (1954)，Jean Mottin (1980, 1982)，Jacques Lemoine (1983, 1987)，Nicholas Tapp (1989, 2003)，Patricia Symonds (1991, 2004)，與 Cathy Falk (1996, 2004a, 2004b) 等在不同年代，不同地方(四川、寮國、泰國、澳洲)——所記錄的 Hmong 喪葬儀禮中口頭傳唱的古歌，如《指路經》(Kr'ua Ke)，都將死亡當作一場旅行，一趟移動之旅。如 Jacques Lemoine 1970 年在高地東南亞所記錄青苗(Green Hmong)的 Kr'ua Ke 當中的片段“Sho, hey! Your Ancestors will say ‘Who showed you the way here?’ You will answer: ‘It was a fellow with a face as big as fan and eyes like saucers . . .’ Your Ancestors will say next: ‘How can we follow his tracks? . . .’” (Lemoine 1983:38–39)。⁴⁵ 本文接下來所要探討的 Sangt Jingb 手稿的翻譯，也將凸顯與此苗族民間口傳文學對於移動之文化母題的相近性。其次 Sangt Jingb 這部古歌手稿的記音與翻譯中，豐富、細膩表述的地景與空間，也很類似 Cathy Falk (1996:220) 所指出的，在東南亞高地的苗族 Hmong 與喪葬死亡相關的古歌內容，不僅是語言的修飾，也是與當地苗族傳統生活的山川河谷等空間地景，以及與農業等物質生活緊密關聯的具體表述。

The language of the death songs is not only replete with flowery metaphor and analogies but also contains

45. 中譯：「你的祖先們會說『誰指引你這條路到這裡？』你要回應道：『是一個臉大得像扇子，眼大得像碟子的傢伙……』你的祖先們會接着說：『我們要如何跟着他所指的路走？……』」(Lemoine 1983:38–39)。

abundant references to the material culture and the agricultural rhythms of life of the Hmong in their traditional geographic setting: that is, the high mountain ridges of mainland Southeast Asia. References abound in the texts to specific flora and fauna, to specific relationships to and between topographical features—the rivers, the streams, valleys and mountain passes, to agricultural implements and tools and methods of food preparation, to heroes and heroines of legend and myth located in their specific geographical settings, and to specific aspects of domestic architecture. (ibid)⁴⁶

最後關於苗族的古歌或儀式專家鬼師唸誦的古詞內容裡，豐富的地景與空間表述，往往也與認同的構成或界限之劃分與再現緊密關聯。以下通過《跋山涉水》譯稿的閱讀，我們將會發現以「停留」與「移動」為基調的地景與空間的表述，再現有如靈媒、薩滿所創造的儀式與神聖、神秘空間，以及與常人日常空間之間的交疊與轉換(Parkin 1991; Humphrey 1995)。

接着從表四的觀察可以發現，以短歌 14 首到 60 首為觀察的對象，除了九金孔與大河床以外，其他十三個地點出現的曲數，至少分別佔有三首短歌來陳述同一地點。短歌歌詞的敘述結構，主要如

46. 中譯：「這些與死亡有關的苗歌語言，不僅填之以如花的詞藻，做為比喻與對照，也還包含許多苗族 Hmong 在山地東南亞山區傳統地理環境中的物質文化與充滿農家韻味的生活型態。在苗歌的文本中，有許多關於這地區特有的植物與動物；地形、地貌與地景——河川、溪流、山谷、山沖；農作、工具、備食；生處在這片土地上的神話與傳說的男女主人翁；特有的家屋建築」(Falk 1996:220)。

同前文已提到「進到(進入)→觀察、互動→路過」的時序與空間的移動。從短歌的數量來看，此部分移動空間的描述比較細膩，不僅在於空間視角配置細微的轉換，對移動人群與當地「觀察、互動」的描寫，也顯得突出。以地方「九石板」為例，短歌第 18 至 21 首，是描述九石板的歌詞。第 18 首短歌交代離開了上一個地點「淹雞牛」，向大家宣佈已經到達「九石板」(「路過淹雞牛，來呀真的來，走呀真的走，進致(至)何地方，進到九石板，要告訴大家，人人都聽覺」[“*Fat zat Vib Jid Niel, Lol lol jus deix lol, Yel yel jus deix yel, Lol leit Zat Jex Liul, Nongt xangs dangx ib dol, Xangs dangx dob hnangd jul*”)。第 19 首短歌的九石板空間是好幾條巷子連接在一起；後來遇到蜈蚣大伯父，對母親不友善，對遷徙有一些後悔；此處所窄小，連烹飪都不方便。顯示出遷徙的人群和當地的蜈蚣大伯父互動的過程，以及對此地的觀感。

再則根據短歌第 14 首到 60 首的內容所整理出的表五可以得知，遷徙經過的地點，具有多元的空間景觀，譬如岩壁、沖積地、江河匯流處等等。它們都是古歌所描述的人群在現居地沒有經驗過的地景空間。因此，相對於前 13 首短歌在原居地停留時，再三強調「坳」、「山」、「田」為主的空間，自第 14 首開始到第 60 首短歌的空間專稱詞，在地景和地物方面的描述呈現多中心的布局。首先，大量出現「來至」、「趕到」、「路過」等陳述地點之推進的動詞與副詞組合語。其次相較於第 1 首到第 13 首的集體跋涉——僅迴盪於東方和西方之間，此部份古歌內容有 14 個地點的移動，因而表現出更明確的空間推移。再者此部分的空間表述，也展現依地形而有不同行進方式(如「渡(河)」、「順……江下」、「繞坡」等)。雖然古歌中的人群主要是以步行走動為前進的方式，但通過不同動詞的運用，卻又表現出移動的人群與空間對應的多元性。最後，從第 16 首短歌以後，動詞的變化更多樣，遷徙人群因應不同地方，產

表四

短歌	指涉地點、地形或地貌之地名		
	苗文地名	中文翻譯	翻譯歷程 ⁴⁷
第 14–18 首	Vib Jid Niel	淹雞牛	音譯
第 18–21 首	Zat Jex Liul	九石板	意譯
第 21–26 首	Zangx Ghaib Vol	漲關嶠	音譯與意譯混成
第 26–30 首	Vangx Bib Jil	養壁菊	音譯與意譯混成
第 30–32 首	Zangx Ghaib Mongl	嫻關蒙	音譯
第 32–35 首	Niongx Jib Bil	野鴨坡	意譯
	Ngax Dab Diongl	野豬沖	意譯
第 35–38 首	Bil Mut Wus	壁漠武	音譯與意譯混成
第 38–41 首	Ghab Vongl Liangl	關溶洋	音譯
第 41–44 首	Bil Zat At	壁撈阿	音譯與意譯混成
第 44–48 首	Bil Zat Zet	壁砸兆	音譯
第 48–52 首	Vongl Hxut Kut	嶸貅朶	音譯與意譯混成
第 52–54 首	Eb Fud Dlod	翁湖小	音譯與意譯混成
第 54–58 首	Eb Jex Jil	翁玖菊	音譯
第 58–59 首	Jux Jenb Khongd	九金孔	音譯與意譯混成
第 60 首	Ghab Saix Eb	大河床	意譯 ⁴⁸

47. 歌師 Sangt Jingb 在手稿裡對於古歌地名的翻譯包含：音譯、意譯，以及音譯與意譯混成。與此相關的討論參見本文下一小節。

48. 根據歌師 Sangt Jingb 的解釋，此指「河水邊，淺淺的沙灘，有時水會蓋上，有時又退出」。

表五

地點	地景與空間
淹雞牛	水域
九石板	廢棄聚落
漲關峭	山
養壁菊	岩壁
嫻關蒙	沖積地
野鴨坡、野豬沖	河岸
壁漠武	山坡
關溶洋	岩瀑
壁撙阿	山林
壁砸兆	黑暗之地
嶸貅朶	懸崖
翁湖小	大江
翁玖菊(九江口)	江河匯流處
九金孔	懸岩
大河床	河床

生互動與生活內容的多樣性(參表六)。

(3) 小結

這一節所呈現我們做為讀者對於 Sangt Jingb 手稿譯文的閱讀，是在不刻意涉及譯文與苗文記音的對照，而對這部《跋山涉水》古歌手稿內容的一種理解。在這閱讀及展現部份我們對於手稿理解的過程與結果——一個微型的人群移動經驗與有着獨特風格之空間美學的再現，只有手稿譯文的現身。在手稿譯文承擔被讀者賦予為

表六

地點	地景空間	遷徙人群與此地的互動
淹雞牛	湧泉、漁產豐碩	遇動物大伯伯，吹笛聲環繞江流
九石板	多巷弄、住屋狹窄	遇動物大伯伯，欺負媽媽，煮食不便
漲關崙	嶺、樹林、坪地	遇動物大伯父，回溯此地的地名由來 種南瓜，爬樹唱歌，烹肉分食
養壁菊	嶺陡直	遇動物大伯父，欺負媽媽，砍木燒飯， 休息
璋關蒙	遍地茅草、野豬野雞、 河水沖積山谷	燒山，熟五穀
野鴨坡 野豬沖	河邊山谷沖積地平坦、 野豬野雞、作物花木 花瓜	居住，開田修塘，爭地買地，捉魚
壁漠武	堅硬的山坡、山梁	繞坡巡視，居住，山崩逃離
關溶洋	山岩瀑布	從高山下到瀑布，捉魚蝦
壁撈阿	山谷、竹林、綠色、 多紙	賞蟲鳴風景，搬金銀回家，敲銅鑼，吃 好
壁砸兆	黑暗無路	劈山開路，架橋跨河，效仿蝙蝠，蟲鳴 熱鬧
嶸貅扎	懸崖艱險	過崖受傷跛腳，擰稻藤製草鞋， 親屬和動物陸續到達，齊聚
翁湖小	大江	看到大江很高興，打魚，吃好
翁玖菊 (九江口)	九江匯合、汪洋、礁 石、山林	看太陽起落，沿江奔跑，放草觀察水流 蜘蛛吐絲
九金孔	懸崖	蜘蛛吐絲架橋，眾多遷徙人群淹死
大河床	河床、坡頂、谷底、 江流	遷徙人群徘徊哭泣

「土著觀點」的當下，譯者 Sangt Jingb 是相對不在場的。亦即，譯者 Sangt Jingb 似乎不在場，但 Sangt Jingb 的記音與翻譯的工作，已左右着筆者作為田野調查人對於古歌的閱讀和理解。因為歌師按照自己的理解，幫助讀者認識苗族古歌，而且可能賦予了苗族古歌本來不曾有的內容，此部分的資料呈現與分析，是本文接下來討論的重點。

2. 第二種閱讀方式：記音與譯文之間的觀察與譯者的清楚現身

如果我們將苗文記音與漢字譯文進行對比，此部古歌的某些部份將呈現出記音與翻譯之間的技術與操作。在前一種手稿閱讀裡不在場的譯者，經由記音與譯文之間的不連續或斷裂，我們方能窺見某種形式的譯者現身，並可能得以討論那不連續或出現縫隙的記音與譯文之間的知識與意義。後者是古歌手稿的第二種閱讀方式。

(1) 繼續遷徙

《跋山涉水》古歌的第 87 至 104 首，描述人群離開老楓樹以後，繼續向西遷徙。此部份的短歌群，以兩種架構交互穿插，第一種是「路過 A1(某地景空間)，來呀來呀來，走啊走啊走，來至何地方，來至 B1(某地景空間)」，緊接第二類開頭是「來至 B1 或 B2 (某地景空間)」，兩相交替。在上述兩種類型，A1 僅交代地名，B1 或 B2 的地點則加以描述，也就是說，循這兩種架構穿插的規律，可以將遷徙人群經過的地區分為 A 地和 B 地兩種(見表七)。

句型規律的表現出「路過某地，來啊真得來，走啊真得走，來至何地方，來至某地……(對當地描述)」，下一首續接「來至某地，我們誇聖地(對當地描述)」。以「路過」代表離開，並以固定的句法「來啊真得來，走啊真得走，來至何地方，來至某地」作為緩衝，直到「來至某地」，才算遷徙的人群開始駐紮在某地。例如，短歌第 89 首的前七句：「路過廣濟市，來呀真的來，走啊真的走，

來至何地方，來至依放坡，這裡好地方，坪地好開田」（“*Fat zat Ghab Zat Bil, Lol lol jus deix lol, Yel yel jus deix yel, Lol leit fangb gheix xil, Lol leit Vib Fangx Bil, Bet nongd vut ghab dlangl, Vut ghab zangx khab wul*”）；短歌第 90 首的前六句：「來至依放坡，我們誇聖地，哪個好心腸，翡翠心腸好，起早來窺視，早上起早瞄，⁴⁹懸崖濱捉魚」（“*Lol leit Vib Fangx Bil, Ob hent Vib Fangx Bil, Dail xil dat vut hxut, Nes jit hsaib vut hxut, Fal sod fal dat mongt, Fal sod fal dat hvat, Wil nail ghab but zat*”）。

整理自短歌第 87 首至 104 首的表七，共有 9 個地名屬於未加描述即離開的 a 類地名，其中 5 個是「某某市」。「市」⁵⁰ 在漢字的書寫體系，雖是可溯及數千年前的典籍，但此手稿所書寫的「某某市」，可能是指涉現代國家的行政劃分所設定的地名與轄級。何以在古歌的譯文出現這樣的當代語彙？在我與 Sangt Jingb 學歌的過程中，我們工作的桌上，除了稿紙，還擺着我在田野時隨身攜帶的《全國地圖集》。尤其《跋山涉水》（*Nangx Eb Jit Bil*）這部古歌，唱到許多地方與地景。爲了尋找古歌所唱的地方與地景，與苗族人群所處的真實世界及貴州、湖南當代地名指涉之境間一對一的對照關係，在書寫古歌這許多年來，Sangt Jingb 屢次經由行走、乘車到不同地方，停留數月再返家。旅途中他經由觀察火車窗外景致的變化，思索古歌所唱的地景。他也勤於讀地圖，以確認古歌地點與當代地圖的地名對照。這個過程與我們探索 Sangt Jingb 作爲一個譯者及其對苗歌的翻譯與知識的構築，顯然有其無法分割的關聯。

49. 瞄：以目注視。（瞄準）發射槍砲時，爲命中目標，以眼注視（引自三民書局《大辭典》，第 3303 頁）。

50. (1)市：作買賣的場所。〈說文〉「市，買賣所之也。」〈國策·秦策一〉「臣聞：爭名者於朝，爭利者於市。」(2)聚集貨物，從事買賣。〈爾雅·釋言〉「貿、賈、市也。」（引自三民書局《大辭典》，第 1394 頁）。

關於此，本文後面還要繼續討論。在此即提出，是要說明在古歌手稿的譯文出現「廣濟市」、「武漢市」，隨其所帶出之譯文閱讀上的突兀感，讓我們有一個缺口鑽入譯者的世界。對於譯者的發現，我們還可經由比對這部分的苗文記音與漢字的譯文，發現在苗文記音同為一個地點，有兩個以上的漢字譯文名字。通常是先出現漢字苗讀的音譯(如，Wub Khangd 烏狂⁵¹)，然後再出現漢字意譯，後者往往是 Sangt Jingb 考證後的當代或近現代地名(如，Wub Khangd 武漢市)。另外也會出現以漢字苗讀的音譯與漢字意譯的組合，來表達古歌所再現之地景空間的語彙(如，Vib Fangx Bil 依放坡；依放為 *Vib Fangx* 的音譯，坡為 *Bil* 的意譯)。

從表七得知短歌第 87 至 104 首，指涉地方的漢字譯文共有 19 種，而表八以苗文記音的地名則僅有 11 種。也就是說，由分析者的視角觀之，此部份的短歌，不加描述的 A 類地點和停留描述的 B 類地點之間的差別，其實是譯者將同一地點譯成不同的地名，並且不加描述的 A 類地點多翻譯為現代的「某某市」(如：武漢、廣濟、鄂州)。這之中所展現的譯者意識，以及通過現代地名的夾帶，所隱含的現代性氛圍，漢字苗讀的雙語意象與音的移借，是有意或無意地與歌師的書寫行動，文化認知與生命史經驗，有着什麼樣的關聯？這是頗耐人尋味的。

(2) 聖地的出現

另一個牽涉到苗文記音和漢字譯文的議題是「聖地」。在 Sangt Jingb 的手稿中，指代同一地點的地名，在第二次被提及時，往往冠以「聖地」或「聖坡」，這樣的讚語總計出現了六次。也就是說在這部份短歌提及的 11 個地點中，有達六個地方被 Sangt Jingb 稱

51. 但「烏狂」一詞，在《元史·地理志》中就已經明確地提到過。此部分值得將來另文探討。

表七

短歌	苗文地名	中文翻譯	類別	苗文地名	中文翻譯	類別
87	Eb Jex Jil	九江口 ⁵²	A	Ghangx Jib	廣雞	B
88	Ghab Zat Bil	嘎拶壁	B	無		
89	Ghab Zat Bil	廣濟市	A	Vib Fangx Bil	依放坡	B
90	Vib Fangx Bil	依放坡	B	無		
91	Vib Fangx Bil	黃石市 ⁵³	A	Eb Zek Dlangl	翁奏	B
92	Eb Zek Dlangl	翁奏	B	無		
93	Eb Zek Dlangl	鄂州市 ⁵⁴	A	Fangx Ghangd Dlangl	方放	B
94	Fangx Ghangd Dlangl	方放	B	無		
95	Fangx Ghangd Dlangl	黃岡 ⁵⁵	A	Wub Khangd	烏狂	B
96	Wub Khangd	烏狂	B	無		
97	Wub Khangd	武漢市 ⁵⁶	A	Jab Wid Dlangl	加宇	B
98	Jab Wid Dlangl	加宇	B	無		

52. 九江：(縣名)古稱潯陽，清稱德化，為江西省九江府附郭首縣，民國裁府留縣，並改今名。

53. 黃石：(港名)在湖北省大冶縣之東北。

54. 鄂州：此地名最早出現在唐代，指湖北省的武昌[縣名]。鄂州市也是現今湖北省的地級市，位於長江南岸。

55. 黃岡：(縣名)在湖北省。城瀕長江，負險臨深，與武漢、九江相為首尾。

56. 武漢：長江、漢水將武漢一分為三，形成武昌、漢口、漢陽隔江鼎立。現為湖北省會，也是華中地區最大的都市。

99	Jab Wid Dlangl	嘉魚 ⁵⁷	A	Ongd Ful	滸湖	B
100	Ongd Ful	滸湖	B	無		
101	Ongd Ful	洪湖 ⁵⁸	A	Xox Yangf	小洋	B
102	無			無		
103	Xox Yangf Dlangl	岳陽市 ⁵⁹	A	Nangl Hsab Mongl	浪沙蒙	B
104	Nangl Hsab Mongl		B	無		

爲「聖地」或「聖坡」。若不將 Eb Jex Jil 與 Ghangx Jib 兩地列入（參表八），被稱爲「聖地」的比例達九分之六。因爲 Eb Jex Jil（九江口）是做爲人群開始移動的地點，它不屬於遷徙過程中對某地的觀察和決定停留與否的脈絡。而出現在《跋山涉水》古歌手稿第 87 首的 Ghangx Jib（廣雞），則可以與出現在第 88 首的 Ghab Zat Bil（嘎撈壁），以及出現在第 89 首的 Ghab Zat Bil（廣濟市）一起討論。若依照古歌歌詞的呈現規律，Ghangx Jib（廣雞）、Ghab Zat Bil（嘎撈壁）和 Ghab Zat Bil（廣濟市）應該是指同一地方，不過出現在這相連的三首短歌，苗文地名並未符合此規律。尤其手稿第 89 首短歌的 Ghab Zat Bil（廣濟市），原本是寫成 Ghangx Jib Vangl（廣雞寨），而後塗改爲 Ghab Zat Bil（廣濟市）（手稿上留下劃線修改的痕跡）。我們推測這也許就是歌師有意或無意地在記音與翻譯之間進行操作的歷程。

57. 嘉魚：（縣名）在湖北省。縣城位於長江之東岸，交通便利，居民稠密，城內商務以西門正街爲最盛。

58. 洪湖：（湖名）在湖北省沔陽縣南部，當長江之北，西爲監利縣，爲雲夢澤諸湖之一。有支流西北貫通長湖、白鷺等湖而入長江。

59. 岳陽：（縣名）在湖南省。城介長江與洞庭湖之間，爲湖南省門戶。

表八

短歌	苗文地名	中文翻譯	苗文地名	中文翻譯
87	Eb Jex Jil	九江口	Ghangx Jib	廣雞
88	Ghab Zat Bil	嘎撙壁	無	
89	Ghab Zat Bil	廣濟市	Vib Fangx Bil	依放坡
90	Vib Fangx Bil	依放坡	無	
91	Vib Fangx Bil	黃石市	Eb Zek Dlangl	翁奏
92	Eb Zek Dlangl	翁奏	無	
93	Eb Zek Dlangl	鄂州市	Fangx Ghangd Dlangl	方放
94	Fangx Ghangd Dlangl	方放	無	
95	Fangx Ghangd Dlangl	黃岡	Wub Khangd	烏狂
96	Wub Khangd	烏狂	無	
97	Wub Khangd	武漢市	Jab Wid Dlangl	加字
98	Jab Wid Dlangl	加字	無	
99	Jab Wid Dlangl	嘉魚	Ongd Ful	滃湖
100	Ongd Ful	滃湖	無	
101	Ongd Ful	洪湖	Xox Yangf	小洋
102	無		無	
103	Xox Yangf Dlangl	岳陽市	Nangl Hsab Mongl	浪沙蒙
104	Nangl Hsab Mongl	浪沙蒙	無	

筆者在表九並置譯者譯為「聖地」，和沒被譯為聖地之地點，及其所描述的空間圖像。在六個「聖地」當中，有五個地方的空間地景與田或坪地相關。亦即，聖地是適合人居住，並可以耕耘。若

比對苗文記音與譯文，聖地並非直接譯自古歌苗文記音。苗文記音的古歌，僅是將地名複誦一遍，但 *Sangt Jingb* 將某些再次出現的地名譯為聖地。在 *Sangt Jingb* 的譯者意識裡，將某地譯為聖地，似乎也呈現一種規律：凡地方具備適合居住的條件，就譯為聖地；若某地不宜居，就不會將之譯為聖地。雖然也有部分例外，如前述表九的 *Ongd Ful* 與 *Xox Yangf* 未被譯者安上聖地之稱，但此兩地名在古歌中的表述，卻也涉及開田、糧熟、立屋、居住等，關乎人群進入文明之進程。不過整體觀之，從聖地圖像的討論中可以發現，不斷地判斷「適合居住」與否，在人群遷徙中，佔有重要的位置。尤其愈接近遷徙的尾聲，從當地的空間圖像判斷宜居與否，就越顯重要。決定某地「適合居住」與否，除了上述提及的重要空間元素(如坪地、田地)以外，還有另一個與人有關的重要因素，那是母親與當地交涉的情緒與經驗。古歌中的某個地點即便擁有宜居的空間條件，當母親受委屈時，人群就會放棄此地，繼續遷徙。

而另外三個未被稱為聖地的地方：*Jab Wid Dlangl*(加宇、嘉魚)是山海之地。歌詞中對此地的描述，包括來往的船隻、棲息山梁，和不友善的落鯉鬚伯伯。⁶⁰ *Laib Ongd Ful*(來到滄湖、洪湖)則表現出「宜居」與否的重要性。一開始因為地處兩濱之間不宜居，決定要早早離開，結果來了一個大伯父宣傳說滄湖有很多熟糧，最後說：「住滄湖好啦」。⁶¹ *Xox Yangf*(小洋、岳陽市)則是一開始就被遷徙人群認定為好地方。要居住下來，進行吹蘆笙、⁶² 踩鼓和婚禮的儀式。⁶³ 亦即從譯文「聖地」出現的前後歌句內容

60. 歌詞內容見《跋山涉水》古歌手稿第 97、98 與 99 首短歌。

61. 歌詞內容見《跋山涉水》古歌手稿第 99、100 與 101 首。

62. 黔东南苗族最重要也最普遍的傳統竹製樂器。此樂器型制由小到大十分多元，大型者比一個成年男性還高。

63. 歌詞內容見《跋山涉水》古歌手稿第 101、102 與 103 首。

來看，聖地幾乎和適合居住劃上等號，但卻又不是必然。因為未被譯者納入為聖地者，也有宜居之地。

表九

	苗文地名	譯文地名	歌詞的空間內涵
稱聖地	Ghab Zat Bil	嘎拶壁、廣濟市	懸崖、山野
	Vib Fangx Bil	依放坡、黃石市	坪地、開田、懸崖、濱、魚
	Eb Zek Dlangl	翁奏、鄂州市	棉、禾、田、稻、泥鰱、五穀熟、山坡、砍柴、(山)嶺
	Fangx Ghangd Dlangl	方放、黃岡	坪地、馬、住
	Wub Khangd	烏狂、武漢市	水、汪洋、河濱、水田、稻穀
	Nangl Hsab Mongl	浪沙蒙	居住
未稱聖地	Eb Jex Jil	九江口	無
	Ghangx Jib	廣雞	懸崖、樹林
	Jab Wid Dlangl	加宇、嘉魚	船、山梁
	Ongd Ful	潯湖、洪湖	兩濱、熟糧、住
	Xox Yangf	小洋、岳陽市	坪地、開田、起屋

(3) 小結

文化的理解是件不易的事，尤其在作為讀者的心理狀態裡，從手稿的第一種閱讀方式到第二種閱讀方式，似是一種墜入異質空間的感覺。比對記音與翻譯之間的斷裂，我們看見 Sangt Jingb 作為譯者，活生生的從譯本裡竄出。使用文字的技術與操作展現譯者的某種主體性。對此我們或可提問：是否在譯述過程中，Sangt Jingb 不安於記音行動裡，口語古歌某些字眼的單調與重覆？所以，將同一種苗文地名，變裝為二種或三種化身。又是否對譯者而

言，在漢字的書寫裡，無法壓抑從苗文的口語記音到漢字的文字翻譯，也是一個道德的過渡與時代的替換？所以將宜於人群停留的地點，在地名被直接音譯後，換上「聖地」或者「武漢市」。這翻譯的過程，以及譯者的狀態，我們實無法簡單的判讀與解釋。

總之在相對封閉之譯文體系裡的第一種閱讀，古歌手稿表達一種帶有土著觀點，近身距離的苗人古歌空間文化之再現。而經由記音與翻譯對照的第二種閱讀，讀者可由其中的斷裂與縫隙獲得某種開放，並由此「遇見」譯者。本文最後將由 Sangt Jingb 與他對苗歌的觀點與知識，以及他所身處的苗人古歌解釋權之競奪的地方場域，來探索「譯者」之職。

結論：歌師的譯者之職

如本文一開始所述，翻譯的問題早已存在於以文化的比較與跨領域為學科本質的人類學研究與民族誌書寫。我在這篇文章雖不直接討論民族誌研究者作為文化翻譯者的知識與方法論的問題，但卻是涉及手稿與文化翻譯的實踐，並也牽涉到翻譯者的問題。Walter Benjamin ([1923] 2004:75) 曾以 “No poem is intended for the reader, no picture for the beholder, no symphony for the listener”，來比喻譯本、原文，以及譯者三者之間的微妙關聯。⁶⁴ 他認為譯本與原文之間是一種永遠無法到達的關係 (“It is plausible that no translation, however good it may be, can have any significance as regard the original”)(ibid:76)。⁶⁵ 他也採用一種擬宗教經驗的比喻，說明譯本、原文的關係。雖然就可譯性(translatable-

64. 中譯：「沒有一首詩是為讀者而寫；沒有一幅圖是為觀者而畫；沒有一部交響樂是為聽者而做」(Benjamin [1923] 2004:75)。

65. 中譯：「一個譯本不論多麼的好，都永遠無法到達原著的境界」(ibid:76)。

ity)而言，原文是可以和翻譯貼近，不過他以「下一生」的比喻，則指出了譯本與原著之間的神秘關聯，是由歷史決定，而非作品的本質。以下為其觀點的英文引述：

The important works of world literature never find their chosen translators at the time of their origin; their translation marks their stage of continued life . . . (And for this reason) . . . the range of life must be determined by history rather than by nature.(ibid)

我從民族誌角度探索 Sangt Jingb 作為譯者，以及他的手稿材料多年後，Benjamin 對於譯者天職的討論，使我不僅在文本語言材料的分析，看到譯者的操作空間，並也得以在譯者本性的概念層次，來重新整理與思索我與 Sangt Jingb 的認識與交往，以及接觸與研究他的古歌手稿以來的內在衝擊。我常混淆於 Sangt Jingb 是個平常而規範的古歌記音與翻譯者，或是一個近乎顛狂與執着的天才？以 Benjamin 自己也是譯者的身份與經驗，他對於翻譯與譯者的看法，使我能選擇並意識到從文化理解的歷程來面對 Sangt Jingb 與古歌手稿。當譯者同時也是創作者時，他所要作的，雖然是從一個文本(原著)轉變到另一個文本(譯本)，但如果引用 Benjamin 的想法則 Sangt Jingb 不一定有所本，也不一定為讀者而寫。

再者我認為 Sangt Jingb 的生命史經驗與他的古歌書寫計畫(“the Project”)，以另類的路徑，呼應 Benjamin 以「歷史」來解釋譯者、譯本與原著之間的神秘關聯。Sangt Jingb 個人的生命史，有所生處之時代的複雜性。他的成長，歷經 1960 年代的大躍進與文化大革命，中國國家大步經濟改革的 80、90 年代，直至上一個世紀的結束，以及新世紀的開始。苗歌的學與唱，苗文的習與

寫，十二部古歌的記音與漢字譯述，以及對於出版這批古歌手稿的渴望，共同構成 Sangt Jingb 與其記誦口語材料以及文字書寫行動的生命史。換言之，譯者與文本的關係不僅關乎譯者的美學或哲學處境，更是源於歷史的偶遇：個人的微型生命史與其所生處與糾結的時代、國家、地方、族群，與歷史的處境。

(一) 「意義」與「道理」

究竟 Sangt Jingb 是怎樣的一個譯者？他的譯者之職，以及記音與翻譯之間的斷裂與隙縫，和 Sangt Jingb 對於古歌的知識是否有所關聯？這首先涉及的就是 Sangt Jingb 對於古歌知識的觀點，並也捲入口語及文字之間的糾葛，乃至競奪。我在文前以歌師的書寫為軸，述及 Sangt Jingb 生命史的小節已觸及此。為何要寫古歌？記音與翻譯的工作背後，實則是一種對於意義與道理的追尋。在肯認古歌為口頭表演與為儀式所用的背後，Sangt Jingb 在意古歌的完整性，並且「堅持」需安置在可以合理的理解之上。換言之，對於 Sangt Jingb 而言，記音與翻譯古歌這整件工作，就是一個探索口語文化，以及將其意義化的過程。

然而，Sangt Jingb 對於古歌意義的執着，除了依靠書寫文字，還有非文字的圖畫。1999 年與 2000 年之交的冬天，我向 Sangt Jingb 學古歌《跋山涉水》，我們「師徒」之間的訊息傳遞，以及我以學徒之身 (*apprenticeship*)⁶⁶ 在田野裡的學習，除了憑藉語言的譯註，還依賴他近 2000 幅大小不一的即興插畫繪圖來解釋近

66. (The concept or term) "*apprenticeship*, is discussed by Stoller (1987) and Carlos Castaneda ([1969]1998). Ethnographers generally consider themselves students or like children—learning other cultures through their fieldwork. Few make explicit use of the term "*apprenticeship*" in ethnographic practice" (Chien 2009).

2000 句歌，使我除了藉由聆聽歌師的唱與說來瞭解這部古歌，還能通過他的圖，來學習與紀錄古歌所再現的時、空與人、事、物的情境。歌師的每一小幅隨手創作的插畫，都在解釋特定一行歌句的意義，並由此逐步堆疊出對於更大篇幅古歌的理解，與意義的再現。我隨意挑選其中三幅 Sangt Jingb 手繪的作品，它們表達歌師對古歌的觀點與解釋。圖 2 為遷徙的人群在中途的一個坪壩上，敲鼓踩舞進行吃鼓藏(*nenk jet niuf*)祭祖儀式，此圖下方有龐大的人群集結；圖 3 為歌師對於古歌中所提及的一對苗人男女始祖(「爸爸與媽媽」)的解釋；圖 4 為歌師對於古歌中所提及的人群沿山而行的觀點，此圖以遠距離視點進行繪製。

Sangt Jingb 對古歌意義的找尋，不僅止於端坐案頭桌前的紙筆書寫與繪圖，還依靠身體的移動與感官的經驗。他旅行，以及觀察旅程中所見之天與地。1999 年底我向他學古歌時，他曾對我提到，「昆明的冬天溫暖。我坐火車從貴州一路到昆明，在沿途上，我一路看着車窗外的風景，那山綿延而去。我一路就思考古歌裡的內容。其實我外出乞討是個幌子。我到處走，到處看，想古歌裡為什麼要這麼唱，這才是我去到遠方的目的」。2007 年初的寒冬，我和 Sangt Jingb 在台江縣城一家小館子蹲坐在矮桌前吃火鍋。他對我提到了二次他對一個自然現象的觀察，讓他「明白」古歌裡的道理。他說：「平常我們白天見到太陽，晚上見到月亮。有一次的清晨(我聽不清楚 Sangt Jingb 說的是在什麼地方，彷彿是一個高山上)，看到東邊有太陽，西邊有月亮，下面有一男一女，一對人。有太陽，有月亮，有男女一對。這世界就成了。啊，原來古歌就是在說這個」。對我而言，Sangt Jingb 有如一位思索與言說天地根本道理的哲學家。

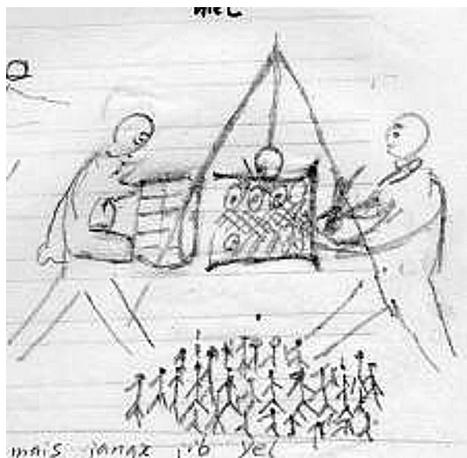


圖 2

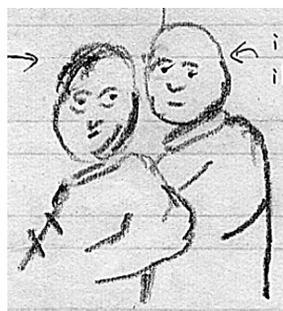


圖 3

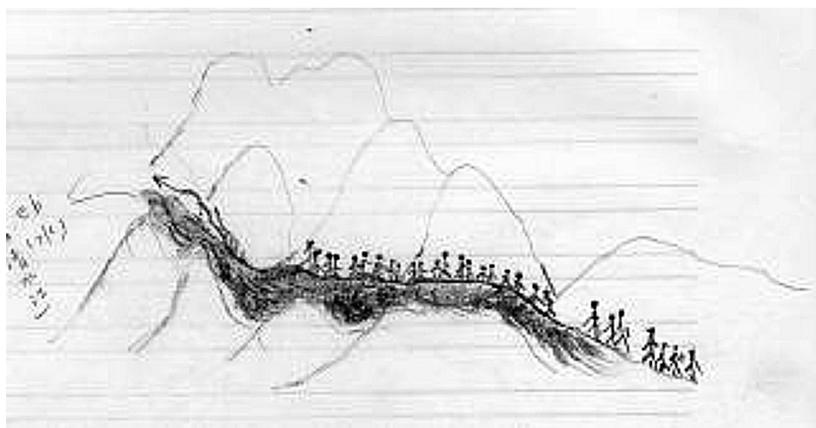


圖 4

(二) 從記音到翻譯：覓得「解釋」的空間

相對於高坡地區，由台江往下游至凱里，清水江所流經的這片水域，是苗族古歌的傳唱更為普遍的地區(參圖 1)。在這個苗歌傳唱的片區，Sangt Jingb 並不是唯一一位能識字與書寫的歌師。根

據 2007 年我在台江的民族誌田野訪談，有的歌師是退休校長，有的曾擔任村裡文書或醫師。有別於 Sangt Jingb，這群同樣有文字能力的歌師們，並不以書寫來面對古歌。除了歌師以外，在此古歌傳唱相對普遍的地區，還有另一類古歌「專家」：古歌蒐集者，或如當地所稱，古歌愛好者。他們共同的特點是都經過短期的培訓或自學，學會黔東苗文。他們也是會將古歌與書寫聯在一起的「專家」。如，台江地方耆老吳通發在 1978 至 1981 年左右，就和唐春芳⁶⁷ 一起大量收集古歌，並以苗文記錄。一位住平水寨的小學教師張玉明，在 1980 年代，以苗文記錄並翻譯苗族古歌《開天闢地》。家鄉在黃平，1950 年代起在台江任公職直至退休的潘家齊，也以業餘時間接觸古歌與多種類型的苗歌。他所蒐集的古歌材料，包括已出版的《黃平古歌》。

Sangt Jingb 介於歌師與古歌蒐集者之間。他書寫苗歌，他也是村寨人在有生命儀禮與歲時祭儀，姻親送往迎來的場合會找去唱歌的儀式專家。但因為他常在外流浪，應該不是村寨最多人找的歌師。Sangt Jingb 自 1968 年起至 2002 年，投入大量時間書寫苗歌。雖然同樣是動用苗文書寫，吳通發作了大量蒐集，並已作好苗文記錄，但大多未翻譯。張玉明完成了一部古歌《開天闢地》（以其堂叔歌師所唱為本），作好翻譯，並在 1980 年代出版後，就未再持續。Sangt Jingb 也動用到苗文書寫，也作翻譯。但最大的差別是他持續的書寫，以及不斷自問，為什麼會有這樣的古歌內容？為什麼有這些古歌？每一部古歌內的短歌與短歌之間的關係，是如何

67. 唐春芳，知名的苗歌學者與創作表演家，台江苗人。2007 年初我在春芳爺爺家與他再次見面談古歌。90 多歲的他，耳力已不佳，唱起自己創作且流行黔東南的苗歌，《花開滿樹枝》等，歌聲依舊宏亮。我從貴州回臺灣後，寄照片給春芳爺爺。不久收到春芳爺爺長子來信說，我所拍攝的是爺爺生前最後的留影。

構成一部歌爲何而唱的結構？十二部古歌之間存在何種關係？這些問題都是 Sangt Jingb 在思考的。並且他試着面對這些問題，並提出解釋。問爲什麼，是 Sangt Jingb 認爲重要的。他對我說了多次，「像高坡那裡的人，會吃鼓藏(祭祖)。但是你問他們爲何吃鼓藏，他們是不知道。」

對於 Sangt Jingb，口語與書寫之間是一個角力之所在。同樣的，他也評論一般的歌師：「只知道別人唱什麼，然後接着對。一句接一句。但是爲何唱古歌，古歌爲啥這麼唱，歌師並不知道」。換言之，即使同樣擁有書寫能力，Sangt Jingb 和台江地區其他會書寫的歌師或古歌愛好者與蒐集者不同的是——他在作解釋。而 Sangt Jingb 好做解釋的行爲，也是地方上其他歌師，或省城的古歌整理者、苗歌學者(如，今旦、燕寶)最反對之處。他們認爲「苗族古歌」是集體的，不應添加個人的觀點。而且應具有「古代的風格」，不應加入現代元素(如汽車、槍砲等之類)。苗族古歌作爲口述文學的特性，即使引入書寫體系，也還是應着重在傳述或敘述，而不能是任意對它作解釋。但 Sangt Jingb 則從書寫(由記音到翻譯)，乃至一部古歌之短歌的前後或結構的調整，覓得他對於解釋苗歌的主體性與操作權。他曾說「歌師們唱歌就是一行一行的唱。聽到對方唱什麼，就會找一行來答。有人就會在那裡繞來繞去，翻來覆去，比較囉嗦。我在和人對歌，就比較精簡，我選擇重要的來唱，很快就上去了。⁶⁸ 別人也知道，我所唱的是(歌與歌之間的)關係」。對 Sangt Jingb 而言，靠口耳相傳的歌師們，是無法知道一部古歌裡的結構，以及古歌與古歌之間的關聯。他認爲古歌裡的結構，只有被寫下來，才有可能被理解。而瞭解古歌裡的結構，對於 Sangt Jingb 是最重要的，因爲那才可能理解古歌究竟要

68. 台盤平水的歌師張啓庭，也提到古歌一層一層唱上去的意象。

表達什麼？古歌才有可能被瞭解。歸納與總結是 Sangt Jingb 在提及古歌時，多次用到的語彙。這樣的語彙，我也在聽台江文人張少華談論高坡苗人唱古歌時提到：「高坡那邊是也可以唱，但他們就是唱個幾句。不像我們那裡（革一、台盤、凱棠、黃平），唱的那麼多，多達上千行。並且也沒有像我們那裡，還會有個總結」。而 Sangt Jingb 透過「書寫」來面對古歌，則將「歸納」或「總結」，運用的更為有力。他提到《開天闢地》是第一部古歌，他整理過三次才成。這也是他所整理的古歌中，行數、頁數最多的一部。他說，《開天闢地》寫成了，後面的，就好寫了。等到《仰阿莎》、《跋山涉水》等寫成，其他就好多了，就能一路展開來，就可以作為一個整體來歸納。

而在書寫苗歌的過程中，Sangt Jingb 所獲取的操作性不只一個層次。在這篇文章的前面，我以較微觀的方式展現這部古歌裡的材料細節，表達出 Sangt Jingb 在記音與翻譯之間，如何的加工與動手腳（如音譯與意譯的混成），使得同一個苗文記音的地點，可以有多種跨越不同時代的漢字翻譯版本。對於台江地區的苗歌愛好者，這樣的作法或可謂「挑釁」，因為它破壞了「苗歌的古味」。在這部相當聚焦在空間的《跋山涉水》古歌，Sangt Jingb 似乎容許不同時間的錯置雜陳，但卻以另一種辦法追求空間的一致。在時間上，我們看到了過去與現代的並陳。比如，在本文所引述的苗族古歌原文中多次提到，在遷徙的過程中，所到地方的居民一旦對媽媽（遷徙人群的女性首領）不禮貌或者欺負了她，整個人群都會在媽媽的帶領下，繼續跋山涉水尋找理想中的樂土。再如，引文中也多次提到遷徙人群是直接用手去抓魚，而沒有提到使用網、釣鉤、須籠等等更為有效的工具，以至於碰上很大的魚就束手無策。又如，遷徙所過之處，遇到的當地人首領都被賦予了動物的名稱，如蜈蚣伯伯、鵝鵠大伯等等。這些內容在歌師 Sangt Jingb 現實生活的時空

場域，有的已經過時，有的甚至在記憶中都淡忘了，然而這樣的內容卻呈現了苗族古歌在時間上的古老。而與此並置的，則是當代對長江大河的知識，或將武漢、鄂州、岳陽、九江等在不同時期建立的現代地名貼入。古今的時間錯置在譯本中清楚展現。但在空間上，他則從近代的地理學知識界定的地圖集，來辨認古歌裡的地點，也從他所生長的故鄉，或遠行所觀察的地形、地景來理解古歌。歌師還曾依古歌的情節，在深山裡覓得古歌所說鬼的居所。他非常仔細的對我描述那整個探訪與發現的經過。總之，相對於在翻譯的過程中所展現對「時間」的包容，但在對於這部古歌的「空間」探索，Sangt Jingb 卻以一種現代的知識觀，以地圖、旅行、觀察，追求對於古歌所唱的空間與地景的理解及「合理」的解釋。

(三) 結語

面對苗族古歌的記音與翻譯，及其文化上的理解，是項複雜的工程。筆者在 90 年代末期在中國大陸所做的田野調查，我的報導人歌師 Sangt Jingb 不僅與當代的苗族精英有過頻繁的接觸與交流，對所謂的漢族地區也有所瞭解，而且已具備很強的能力，能夠根據時代的變遷和苗人的情緒與情感的表達形式，對傳統的苗族古歌進行修改、潤色，甚至是附會。這對我們想要揭示苗族古歌原有面貌的研究企圖，構成相當嚴峻的挑戰。本文注意到這樣的挑戰，而且將此挑戰的具體內容予以揭示。本文指出苗族古歌的某些本初內容，反映的是對幸福追求的意願，不能理解為苗族的真實歷史。這對引導下一步的類似研究具有其意義。再則，本文所呈現的民族誌材料在收集範圍上，並非在單一的社區，也不僅依賴主要田野報導人，而是與研究過古歌的其他苗族精英保持密切聯繫和交流，以此為基礎，來闡述與討論歌師 Sangt Jingb 在苗族社區的社會背景和地位，以及揭示其他苗族研究者對他的認識與評價。這樣一些關

鍵內容是重要的，因為黔東南苗族社會的當代巨變是二十世紀中期興起的社會事實，苗族研究者和非苗族研究者圍繞古歌內容爭議的表面化，就實質性的深入為時甚短。本文的研究在於及時把握民族誌田野調查背景的變化，從生命史的形式，對 Sangt Jingb 的生平進行有選擇、有層次的說明，並融入筆者在這複雜的人際交往互動中，親身的感受和理解。最後也是本文的核心關懷，即對古歌語言與人為之意向及其操作之間的複雜性進行分析、呈現與探討。雖然報導人的有意識建構，在人類學者的書寫及相關的田野研究方法早已做出提醒，本文以民族誌的材料來具體呈現在一個當代田野調查的實際經驗與過程。

其次本文也關切古歌所處的時空場域與 Sangt Jingb 所處的時空場域存在着鮮明的反差。除了闡述苗族古歌在傳統社會的運行及其與社群之維繫的價值，本文也就 Sangt Jingb 所做出的人為建構和解讀的意圖，並以時空場域的差異來討論苗族古歌經由口說與文字書寫系統之介入的記音與翻譯，所產生的古歌再現與創作及生產過程的差異化與複雜化。換言之，隨着社會的快速發展，族際交往的日趨密切和深入，苗族古歌的文學性與社會性也會引發不容忽視的變遷，對於時空場域之差異與苗族古歌社會功能之關聯性的認定，勢必會成為探討苗族古歌所面對的一項重大挑戰。

惟，即使僅就歌師 Sangt Jingb 的生命史及其記音與翻譯的一部古歌手稿所做的建構作為討論的基礎，本文所做的討論與解釋，也僅涉及其中很有限的部分，實際上還有諸多值得持續開展與討論。其一，從這部苗族古歌裡的地名、地景、人、物所表現的空間與時間的錯置，可以發現苗族古歌裡包含着複雜的混入與建構的過程。歌師 Sangt Jingb 並非特例。亦即，即使在口傳文體的本身，其混入與建構也有一個很長的歷史。這點也相對突顯本文所討論的，當記音與翻譯的文字書寫加入，使得古歌的再現與文化理解，

變得更為複雜，也有着更大的解釋空間。就以本文前面所引述的「小米斗五錢，分金一匹馬」兩句(短歌第3首／第18-19行，見表二)為例，其意是指在集市上用貨幣購買物品的價格。這樣的內容顯然是來自中央王朝的影響。文中的「五錢」是指五個銅錢，五個銅錢能夠買到一斗糧食，物品價格的低廉可想而知，而這樣的情況恰好是中央王朝首次直接接觸苗族地區時才出現的現象。主要是用銅錢作為貨幣單位，這在宋代表現得尤為突出。因而從這一計價方式就可以判斷於此相關的內容，反映的可能是宋代時的苗漢關係。下一句「分金一匹馬」，則是以金屬塊做貨幣單位，以銀塊作貨幣用，盛行於明代後期。古歌中這兩句雖然寫在一起，但是其進入苗族古歌的時代，可能是有差異。換言之，交叉對照文書典籍，或可揭示相關內容混入苗族古歌的時代和背景。這是因為自宋代以來，朝廷對苗族地區的經營，甚至是間接的影響，都會滲入傳承下來的苗族古歌之中。不管是有意，還是無意，都會將中央王朝等外來傳入的內容，增補進流傳下來的苗族古歌之中，並傳承到今天。其次，在此部苗族古歌所提到的多種地名，僅就古歌對各地所提供的地理、環境等描述，其實可以將遷徙所過之處分為兩大地理單元，一類是處在山區，也就是當代苗族生活的地區，另外一類則是千里之外的長江中游平原。對於後者在苗族古歌所產生的時代是不可能接觸到的。歷史上苗族要獲得這種類似知識的渠道，主要來自屯軍或漢族移民，而且古歌中所描述遷徙的先後順序，剛好與宋代以來沿長江進入洞庭湖所設置的水驛吻合。這足以證明這部份內容連同相關的地理訊息，是通過漢族屯軍傳到苗族地區，並混入古歌。換言之，其實民間口頭文本從來沒有停止過潤色加工，只不過歌師 Sangt Jingb 所做的建構規模更大、範圍更廣，改動地更多些。

相對於從解構的角度來討論歌師對古歌的記音與翻譯與其中的建構，最後我們其實不能忽視的是，在現實的語言面向，作為一個

苗文的記音與翻譯者，有所面對的局限與困境，而這並非其主觀的意識所導致。其一是苗歌為五言的詩韻結構，歌師的翻譯，有不少處是為配合此詩韻結構與字數的限制，而導致譯文違反中文慣用的語詞順序，而呈現難以理解的侷限或困境（如，短歌第3首的兩句，「手指大稻管，田萍大碗飯」）。另一個兩難則與歌師所使用的黔東方言苗文記音系統（王輔世 1985:145-58；張永祥 1990）的建立過程有關。建立黔東方言的苗文聲韻調系統的語言材料其實是一種選擇的結果。那是在 1950 年代由中國科學院少數民族語言調查第二工作隊，在貴州省凱里市掛丁鄉養蒿寨所蒐集的。他們以此地的語音材料，作為苗語黔東南方言北部土語的代表（王輔世 1985:107；李雲兵 2003）。凱里與台江雖然都屬於北部土語支，但地方語音及詞彙，必然仍有小範圍的區域差異。嚴格說來，歌師所面對的記音工作，除了記音與翻譯的問題，還存在着黔東方言的苗文聲韻調系統，作為一個經過挑選與抽象化的記音系統，其中必然存在再現的問題與困難。換言之，苗文記音系統經挑選與抽象化的建構本質，使得地方語音與苗文之間非一對一的結構關係所造成歌師 *Sangt Jingb* 與其他精通苗文的地方知識分子在面對記音與翻譯的差異與困難，也就可以獲得理解。

引用書目

史料

- 《世宗憲皇帝硃批諭旨》(360卷)卷一百二十五之五。[1732-1738] 1983。鄂爾泰、張廷玉纂輯。臺北：臺灣商務印書館，420:409-10。
- 《黔南職方紀略》(與《黔南識略》合刊)。[1847] 1987。羅繞典。貴陽：貴州人民出版社。

論著

- 三民書局大辭典編纂委員會編輯。1985。《大辭典》。臺北：三民書局出版社。
- 王安江。2008。《王安江版苗族古歌》。貴陽：貴州大學出版社。
- 王輔世。1985。《苗語簡志》。北京：民族出版社。
- 未刊作者名⁶⁹。1984。《仰阿莎》。《民間文學資料》(第六十二集)。貴陽：中國民間文藝研究會貴州分會編印。
- 田兵編選、貴州省民間文學組整理。1979年。《苗族古歌》。貴陽：貴州人民出版社。
- 朱炳祥。2011。〈反思與重構：論「主體民族志」〉。《民族研究》3:12-24。
- 。2013。〈再論「主體民族志」——民族志範式的轉換及其「自明性基礎」探〉。《民族研究》3:60-72。
- 李雲兵。2003。〈苗瑤聲調問題〉。《Language and Linguistics》4(4): 683-712。
- 呂左。1998。〈貴州省清水江幹流沿岸人口經濟環境協調發展研究〉。《中國學術期刊文摘(科技快報)》4(9): 1024-496。
- 吳一文。1995。〈黔東南苗語地名與苗族歷史文化研究〉。《貴州民族學院學報(哲學社會科學版)》3:48-52。
- 吳德坤。1986。〈苗族詩歌格律〉。《少數民族詩歌格律》。中央民族學

69. 書中提及歌師王安江爲此部苗族古歌《仰阿莎》的苗文的記音者與中文的譯者。

- 院少數民族文學藝術研究所研究室編。拉薩：西藏人民出版社，204-22。
- 南山人(張少華)。2002。〈苗族歌師王安江〉。《新世紀金秋筆會專集》。台江：台江縣文聯，45-54。
- 政協台江縣第五屆委員會、學習文史委員會編。2003。《方妮乃——台江人物錄》。深圳：華夏文化藝術出版社。
- 張少華。2006。〈前人不擺古，後人失落譜——苗族老人王安江歷盡艱辛守護古歌 38 年〉。《西部開發報》2006 年 11 月 1 日，3。
- 張永祥。1990。《苗漢辭典：黔東方言》(*Hmub diel cif dieex: hveb qeef dongb*)。貴陽：貴州民族出版社。
- 陸景宇編著。1977。《新編中國地名辭典》。臺北：維新書局。
- 貴州省少數民族古籍整理出版規劃小組辦公室主編。1991。《開親歌》。貴陽：貴州民族出版社。
- 貴州省地圖集編輯辦公室。1985。《貴州省地圖集》。貴陽：貴州省測繪局。
- 貴州省黃平縣民族事務委員會編。出版年不詳。《苗族古歌古詞》。貴州：貴州省國營天柱縣印刷廠印刷。
- 過竹。1988。《苗族神話研究》。南寧：廣西人民出版社。
- 楊庭碩。1998。《人群代碼的歷時過程——以苗族族名為例》。貴陽：貴州人民出版社。
- 楊鵬國。1997。《苗族服飾——符號與象徵》。貴陽：貴州人民出版社。
- 臺灣中華書局辭海編輯委員會編、熊鈍生主編。1982。《辭海》。臺北：臺灣中華書局印行。
- Benjamin, Walter. [1923] 2004. "The Task of Translator: An Introduction to the Translation of Baudelaire's *Tableaux Parisiens*." In *The Translation Studies Reader*. Translated by Harry Zohn. Edited by Lawrence Venuti. New York: Routledge, 75-85. (法文版初次發表 1923 年；英譯版初次發表於 1968 年)
- Castaneda, Carlos. [1969] 1998. *The Teachings of Don Juan: A Yaqui Way of Knowledge*. Berkeley: University of California Press.
- Cheung, Siu-woo. 1995. "Millenarianism, Christian Movements, and

- Ethnic Change among the Miao in Southwest China." In *Cultural Encounters on China's Ethnic Frontiers*. Edited by Stevan Harrell. Seattle: University of Washington Press, 217–47.
- Chien, Mei-ling. 2009. "Cultivating the Ethnographer's Ear." *Special Issue: Bodily Cultivation as a Mode of Learning*. *Taiwan Journal of Anthropology* 7(2): 87–106.
- Clifford, James. 1997. *Travel and Translation in the Late Twentieth Century*. Cambridge: Harvard University Press.
- Duranti, Alessandro. 1997. "Transcription: from Writing to Digitized Images." In *Linguistic Anthropology*. Cambridge: Cambridge University Press, 122–61.
- Falk, Cathy. 1996. "Riddles and Lies: Instructions to the Dead in the Hmong Funeral Ritual." In *Aflame with Music: 100 Years of Music at the University of Melbourne*. Edited by B. Broadstock et al. Melbourne: Centre for Studies in Australian Music, 215–22.
- . 2004a. "Hmong Instructions to the Dead: What the Qeej Says in the Qeej Tu Siav." Part 1. *Asian Folklore Studies* 63(1): 1–29.
- . 2004b. "Hmong Instructions to the Dead: What the Qeej Says in the Qeej Tu Siav." Part 2. *Asian Folklore Studies* 63(2): 167–220.
- Graham, David. 1954. *Songs and Stories of the Ch'uan Miao*. Washington: Smithsonian Institution Miscellaneous Collection vol. 123, no.1.
- Humphrey, Caroline. 1995. "Chiefly and Shamanist Landscapes in Mongolia." In *The Anthropology of Landscape: Perspective on Place and Space*. Edited by E. Hirsch and M. O'Hanlon. Oxford: Clarendon Press, 135–62.
- Lemoine, Jacques. 1983. *Kr'ua Ke: Showing the Way*. Translated by Kenneth White. Bangkok: Pandora.
- . 1987. "Myths of the Origins, Myths of Identification." *L'Homme* 101:58–85.
- Mottin, Jean. 1980. *55 Chants D'amour Hmong Blanc (55 zaj txhiaj*

- hmoob clawb*). Bangkok: Don Siam Society.
- . 1982. *Let's Go around Heaven and Earth, Hmong Shamanism Seen from the Texts*. Bangkok: Don Bosco Press.
- Parkin, David. 1991. *Sacred Void: Spatial Images of Work and Ritual among the Giriama*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Rubel, Paula, and Abraham Rosman. 2003. "Introduction." In *Translating Cultures: Perspectives on Translation and Anthropology*. Oxford: Berg, 1–22.
- Stoller, Paul. 1989. "Sound in Songhay Possession." In *The Taste of Ethnographic Things: The Senses in Anthropology*. Edited by Paul Stoller. Philadelphia: University of Pennsylvania, 101–22, 163.
- Symonds, Patricia V. 1991. "Cosmology and the Cycle of Life: Hmong Views of Birth, Death and Gender in a Mountain Village in Northern Thailand." PhD diss., Brown University.
- . 2004. *Calling in the Soul: Gender and the Cycle of Life in a Hmong Village*. Seattle: University of Washington Press.
- Tapp, Nicholas. 1989. "Hmong Religion." *Asian Folklore Studies* 48:59–94.
- . 2003. *The Hmong of China: Context, Agency, and the Imaginary*. Boston and Leiden: Brill Academic Publishers.

網路資料

- 三苗網。2012。http://www.3miao.net/viewthread-9777.html(擷取日期2012年9月11日)。
- 中國苗族網。2012。http://www.chinamzw.com/wlgz_readnews.asp?newsid=999(擷取日期2012年9月11日)。

Transcription and Translation of Hmub Antique Songs: A Song Master's Manuscript, Knowledge, Space and Landscape

Chien Mei-ling

Associate Professor

Department of Humanities and Social Sciences

National Chiao Tung University

Abstract: Following the legacy of Boas and Malinowski, ethnographic studies and writings are closely related to cross cultural construction of knowledge and cultural translation. Cultural translation is also embedded in the methodology of ethnography. Besides translation, there is also the task of transcription of the fieldwork. According to linguistic anthropologists, various versions of translation and transcription can be created or constructed from the sounds and voices. In line with such theoretical point of view this paper will explore the constitution of knowledge and the cultural space and landscape through the study of the manuscripts by an antique song master of the Hmub from Southeast Guizhou, and his transcription and translation works. Sangt Jingb, an educated song master of the Hmub, had experienced the Cultural Revolution in China and can write the Hmub language. I was learning Hmub antique songs from him for several months during my ethnographic fieldwork in Southeast Guizhou from 1999 to 2000. Sangt Jingb spent more than a decade to compile the Hmub antique songs that were circulated in Taijiang area of Southeast Guizhou. According to the topics of these songs he wrote twelve manuscripts. *Travel Over Land and Water (Nangx Eb Jit Bil)* was the third one. The two-hundred-page manuscript included paintings, cover page, summary, preface and one hundred and forty one folk songs. The nearly 2,000 lines of lyric of the antique songs were transcribed according to actual oral performance depicting the an-

cestors' migration from the north to Guizhou. On the left page of the manuscript was the Hmub language and on the right the meaning in Chinese. Although Sangt Jingb tried to achieve an accurate, clear and elegant translation, there were inconsistencies, which is intriguing, in some of his transcription and translation. The variations of the translation demonstrated the consciousness and the visibility of the translator. The lyrics of the antique songs and the life history of the song master are the two axes that form the analytic discussion base of this paper. It will discuss how the transcription and translation of the manuscript created the hybridity of the antique Hmub songs in the modern knowledge and cultural space, and the emergence of one single person who is a translator, a writer, an editor and also a song master.

Key words: transcription, translation, folklore, space and landscape, Hmub, Southeast Guizhou.