

「你倆是我倆一輩子的丈夫」

——黔東南苗族情歌語言的兩性意象與結伴理想

簡美玲

臺灣交通大學人文社會學系

提要

通過貴州東部苗人情歌語言的研究，本文指出三種語言符號活動所演述的苗人性別意象：一、男女歌者有序的輪唱，突出兩性對唱與性別對等意象的象似（iconic）關係；二、親屬稱謂等人稱語彙的組合、拆解、替換，標示出歌者在性別認同上的主體性與流動性（既有兩性合一，也有兩性分立），突顯語言符號與性別意象的指示（indexical）關係；三、人稱語彙經由同義詞的大量群聚與重復，以圖形的象似性，展現出苗歌語彙以語意之外的符號活動創造出涵蘊苗族人觀的性別意象。換言之，苗歌語言符號行動在同一平台上演述着性別差異的創造與模糊。差異，不必然是相互排除的對立，而是在建構兩性有所區辨（分立）的對照中，並存着彼此支援（結伴）的正向力量。

關鍵詞：歌語言、符號活動、性別意象、苗族、黔東南

簡美玲，臺灣交通大學人文社會學系，臺灣新竹市大學路1001號，電郵：mlchien@faculty.nctu.edu.tw。

本文的完成，感謝施崇宇對語言人類學理論及情歌語言分析提供重要的意見。感謝劉塗中、盧彥杰於最後修改階段協助文獻蒐集與整理。感謝《歷史人類學學刊》三位匿名評審人之寶貴意見與編輯部同人之協助。本文之情歌語言與民族誌材料，來源於筆者1998—2000年在貴州東南部高地苗族地區的田野研究工作。承蒙陸委會中華發展基金會（1998—1999）、中央研究院民族所「亞洲季風區高地與低地社會文化」（1999—2000）提供經費補助。感謝Fangf Bil苗寨長輩、朋友的支持、接納與協助，使研究工作得以順利進行。本文初稿曾發表於「意識、認同、實踐：2003年女性主義學術研討會」（新竹清華大學），感謝當天與會朋友的意見。

一、前言

Jef nend yeik. 結束一首歌了。

Vef nend dak. 再找歌來唱。

Liob huf yiok. 男孩就像話。

Ghas hfaf seik. 男與女一起談天、對歌，好像鴨戲水般歡欣。

Bongt neif meb niangt ghait nongx. 不知怎麼就一直陪你們坐。

Bongt lif dak jut liuk. 不知我陪的是別人的丈夫。

Jef nenk yeik. 結束一首歌了。

Nef huf yiok. 姑娘就像話。

Ghas hfaf seik. 男與女一起談天、對歌，好像鴨戲水般歡欣。

Vef nend dak. 再找歌來唱。

Neif meb niangt ghait nongx. 怎麼就一直陪妳們坐。

Mongf saix mek diuf lel. 妳們回去離了妳們的丈夫，再返回。

1999年的一整年，我在貴州東部高地的一個苗族村寨，以「苗族婚姻與情感」為主題進行民族志田野工作。苗族村寨內男女對唱的情歌是我記錄的重點——不僅因為情歌是在遊方（制度性談情）的場合下演唱，並且歌詞的內容都環繞婚姻的主題與戲謔。¹ 正式對歌的演唱只在儀式之後的遊方才

1 吳澤霖先生於1950年代，在清水江流域進行苗族公開談愛研究時，將原本漢人所稱的「搖馬郎」，轉譯為「游方」一詞。吳澤霖先生係接納台江苗族青年的建議而採用「游方」的。他們認為「搖馬郎」有其他含意，而游方「這二字的聲音，接近台江的方言，意義也近似」。參見吳澤霖，〈清水江流域部份地區苗族的婚姻〉，載貴州省編輯組編，《苗族社會歷史調查》（第三冊）（貴陽：貴州出版社，1987），頁107。筆者認為有必要針對「游方」二字的漢語書寫進行考證。在漢語典籍的用字傳統，遊、游二字可相通。但早期的典籍裡只查到「遊方」二字的記載。此二字並用最早見於莊子的「大宗師」（孔子曰：「彼，遊方之外者也；而丘，遊方之內者也。」）。「方」字有天下四方的意義。此外，如「遊方弘化遍歷諸國」與佛教有關，意義上也與孔子所說的大同小異。而從現代的用法上來看：已將遊與游二字分開使用，遊字用於行動上，例如旅遊、遊蕩、遊子。游字則是流動的或是與水有關的解釋較多，例如游牧、游泳、游言（流言）、游日（閒暇之日）。字典上至多只在解釋欄加註：遊與游同。《辭海》上解釋「遊方」為：僧道雲遊四方；而無「游方」的詞條。國語大辭

展開，因此要比較完整地記錄一首現場即興演唱的對歌並不容易。1999年春天，我與Fangf Bil村寨的姑娘一起去看數個村寨聯合舉行的鬥牛。鬥牛後，天色已晚，但我與一同前來的姑娘仍在附近逗留。此時，大型的跨村寨男女遊方正熱鬧展開。在遊方現場，我們幸運地記錄了長達四百多句的即興對歌。² 在聽寫、翻譯及分析這首對歌的過程中，令我印象深刻的，不僅是對歌的語意內涵所表達出的苗族在婚姻理想與個人情感上的豐富與張力；高地苗人在情歌的歌詞中，還運用大量有關「性別」與「人」的人稱語言的同義詞及語彙組合，展現多樣、反覆的語彙聚合與表述，由此傳達「情人」、「夫妻」兩類異性結伴理想的交錯並置。

語言在人類社會生活中具有參與的積極性與有效性。³ 語言不僅傳達語意，語言活動本身也是社會行動。對特定語言活動進行微觀分析，可達到描述與理解特定社會文化情景脈絡（context）之效力。經由觀察與描述情歌語言之符號活動如何聚焦成兩性「結伴」與「個人」兩範疇之並置與流動的性別意象，本文指出，在語言的演述場域，苗人所再現之性別意象的對等，有別於結合從夫、從父居的父系繼嗣體系及以男性共祖為原則的家屋兄弟群之群聚所展現的對於父系理想與男性聲望的堅持。「個人」與「結伴」兩類人稱語彙的對照，以及「情人」、「交表親」⁴、「夫妻」等人稱語彙之間的任意置換，展現出情歌語言的性別意象與苗族人觀的結合。⁵ 基於對語言的具體分析，本文推論，情歌的演述不僅細微一致地唱和苗人社會以交表聯姻為基礎的社群理想，而且語言符號的演述活動，讓個體價值在期待聯姻結群的優

典上的記載亦然。因此，我們可推論，吳澤霖當年可能借用古漢語的「遊方」；其文中作「游方」則是中國大陸文字簡體化的結果。

- 2 本文的基本資料為筆者完成的一部約450句的即興對歌聽寫稿。聽寫稿全文收於我的博士論文附錄，參考簡美玲，《貴州東部高地苗人的情感與婚姻》（新竹：國立清華大學人類學研究所未刊博士論文，2002），頁263-289。因文章篇幅所限，無法將對歌全文刊出，僅能在文中多處以舉例方式引抄部份內容。
- 3 R. Bauman and C. L. Briggs, "Poetics and Performances as Critical Perspectives on Language and Social Life," *Annual Review of Anthropology* 19(1990): 59-88.
- 4 交表婚是指有交表關係的人之間締結的婚姻。交表關係是與平表關係對應的一種親屬範圍，異性同胞的子女互為交表，同性同胞的子女互為平表。
- 5 Marcel Mauss、Michelle Rosaldo以來的人類學對「人觀」的研究，主要探討不同的族群如何以其特定的文化方式表達個體、自我、社會人的內容。本文指出苗族對歌語言展現的性別意象裡，蘊含以姻親為核心價值，以及個人與集體之流動的人之屬性。

勢氛圍裡，低調卻穩定地現身。

二、性別差異與苗族的兩性研究

由文化來了解性別是本文的基本理論觀點。在這樣的觀點下，我們要討論的是每個社會如何以其特定方式表達對性別的看法及其做法；性別的異同，為何是每個社會在知識或邏輯上「理論化」和「歷史化」的過程，而非必然的（生物的）結果。如Riley所說，將女與男視為不同的人（賦有不同特性、本質與能力）的概念純粹是西方文化的產物。⁶ 雖然東、西方有不少社會認為男女兩性由外表到性格都存在着「自然的」差異；然而，也有社會並不強調兩性外表的明顯差異。東南亞部份南島語群認為，兩性間不存在自然的差異，兩性的差異及其所創造的力量，以較細膩、隱微的象徵表現。印尼巴厘島的男與女，傳統上都圍着紗籠作服飾。雖然在裝扮上他們看起來只有微小差別，但服飾的細微差異，在巴厘島文化觀點裡已足以創造差異的意義，並由此生成該文化所肯定的正向力量。

Louisa Schein和Nancy Donnelly對貴州東部與居住在美國的苗族的性別研究，從日常生活的兩性分工，現代性與社會變遷脈絡下的儀式、身體展演等方面，呈現苗族兩性差異所形成之界線的可移動性與複雜性。⁷ 男人鍛鑄銀片、木工和犁田，女人煮飯和織衣——這是苗族社會傳統的日常與勞動的兩性分工。但因工作的內容與場域所創造的性別界線，並非不能移動。即使居住在大山裡的貴州東部高地苗人，傳統上是男人管田裡的事，女人管家裡的事；不過女人也參與田裡的事，男人在農忙之餘也幫忙家務。換言之，仍以種植水稻為主的苗人村寨，除了織布、鑄銀、木工所展現的穩定兩性分工，諸多日常工作其實是兩性互相合作的——因兩性分工所形成的性別界線不再那麼清楚。⁸ 再則，日常事務的分工，除了反映內部社會原有的生產結構，也受外在經濟環境影響。

6 D. Riley, *Am I That Name?: Feminism and the Category of 'Women' in History* (London: Macmillan, 1988).

7 L. Schein, *Minority Rules: The Miao and the Feminine in China's Cultural Politics* (Durham: Duke University Press, 2000); N. D. Donnelly, *Changing Lives of Refugee Hmong Women* (Seattle: University of Washington Press, 1994).

8 簡美玲，〈布與貴州東部高地苗的當家女人〉，「城鄉流動：2007年文化研究會議」論文，臺北，2007年1月6—7日。

Louisa Schein描述1980年代到1990年代貴州東部西江苗人面對全球經濟體系和內部社會生活變化的情況，如何適應和產生新的策略，並關注在性別與現代性觀點下的族群論述。Schein發現西江苗族男人精英的角色表現在促進以女人為文化象徵的漢人旅遊消費中。⁹ 西江婦女因為在服飾、歌謠、髮型等面向有突出的視覺形式，在商業機制和觀光的運作下，苗族婦女的妝扮被客體化為族群文化的識別。婦女從傳統負責家務的角色，轉換為詮釋苗族文化的鮮明象徵，男人的角色則是這整套機制的背後推手。

Nancy D. Donnelly對比Hmong¹⁰人的女性在美國和老撾（Laos）兩地家庭經濟角色的不同，來理解在美國的Hmong人性別關係的轉變。¹¹ 傳統上，Hmong人在神話、家庭經濟關係、重要儀式等社會生活上，都透露出苗族理想的性別觀。在傳統Hmong社會的小孩養成教育中，男孩被教導射箭、種田、蓋屋和參與部落會議，女孩則學習挑水、搗米、煮菜和織布等。在傳說故事中也述說兩性各自的特質：男性聰明、務實和有遠見，女性則保守、服從（obedient）和短視。¹²

研究美國Hmong人的Donnelly發現，根據女性在房間內站立的位置、姿態及日常工作分工，女性在傳統Hmong社會的地位看似低下。許多美國的Hmong朋友卻告訴她，在苗族的思維裡，不同性別的確有不同階級地位，並追求不同的行為模式，但男性和女性分屬的領域都是生活中必要的（essential）。不同性別所屬的領域都是重要的，彼此之間是相互需要和一體的。在傳統農業生活上，Hmong的男性從事農務，是家中主要的經濟來源。在美國的新環境中，男性不可能靠種田維生，反而女性的織布具有市場經濟價值。因此，女性的織布漸漸成為家庭經濟的可能來源，兩性在家庭的角色因而有了轉變。¹³ 苗族兩性關係的變化不單純是取代，更是一種互補的作用。這關係就如同一個整體中的兩半，缺了哪一方都是不完整的。簡而言之，苗人兩性的分工關係隨着環境而動態性地適應和調整。

從以上的討論可發現，在不同的社會環境，性別所歸屬的行為和責任，會產生不同的變化。家是苗人傳統的基本社會單位，日常生活的兩性分工，

9 L. Schein, *Minority Rules: The Miao and the Feminine in China's Cultural Politics*, 159-160.

10 Hmong，相對於本文的貴州東部苗人是另一個苗族支系。

11 N. D. Donnelly, *Changing Lives of Refugee Hmong Women*, 11-13.

12 N. D. Donnelly, *Changing Lives of Refugee Hmong Women*, 36-38.

13 N. D. Donnelly, *Changing Lives of Refugee Hmong Women*, 185.

不同性別有着不同的歸屬。在不斷地相互流動和取代的同時，兩性的關係也呈現出互補的特性。從傳統農業社會中，苗族男主外、女主內的分野，到當代中國國家推動民族觀光的機制下，苗族女性成爲表徵苗文化的對象，男性則轉變爲運作此一再現機制背後的推手之一；在商業的價值上，女性的編織手藝卻也成爲家庭經濟來源之一。苗族性別差異的界線在不同的環境有不同的展現，不過從家的角度來看，呈現的仍是互補的關係。

有越來越多民族志顯示出性別界線與性別差異的不穩定。Henrietta Moore 認爲，對於性別的範疇、實質及兩者異、同的探討，顯得更重要。¹⁴ 筆者認爲現在有關討論性別差異之建構或消解的人類學民族志，多訴諸儀式或身體展演的行動，而較少關注人的社會生活，密不可分的語言活動與議題的關聯。語言符號的活動，與身體展演等儀式行動，在建構或解構二元的動力上，雖然無法直接並比，唯個人或集體的發聲的語言行動，倘若亦是社會生活基本的環節，作爲人群建立其微觀、多元之性別意象的場域，便具備可能性；其所創造的性別場域之特性，也有描述與討論的價值。因此，相對於苗族與其他性別差異研究着重在非語言的行爲，本文主要由語言的現象切入，描述苗人的情歌語彙之組合等符號活動所表徵的性別意象，以及其中所蘊含的個人與成對結伴之合與分的流動。經由苗歌歌詞的語言符號的形式運作，使我們能微觀地面對苗人社群對性別意象的另一種集體的詩歌語言之敘述觀點，與性別意象在符號行動上的具體展現。

三、語言符號的指示與象似性

語言不僅能傳達意義，語言活動本身也是一種社會行動與演述行動。¹⁵ 對於語言與文化的探討，語言人類學者所提出的指示性（indexicality）與象似性（iconicity）的理論觀點，能微觀且具體說明語言與社會文化情景脈絡的關聯。¹⁶ 這兩個特性，不僅是人類語言普遍存在的特質，也是個別文化下，展

14 H. L. Moore, "The Differences Within and the Differences Between," in *Gendered Anthropology*, ed. Teresa del Valle (New York: Routledge, 1993), 193-204; H. L. Moore, *A Passion for Difference: Essays in Anthropology and Gender* (Cambridge: Polity Press, 1994).

15 D. Hymes, *Language in Culture and Society: A Reader in Linguistics and Anthropology* (New York: Harper & Row, 1964).

16 此語言學術語的中譯係參考David Crystal編，沈家煊譯，《現代語言學辭典》（北京：商務印書館出版，2004年）。

現特定的互動歷程。指示和象似的語言特性，在非語言的文化現象——被視為「自然」、「必然」的社會生活、意識形態和價值規範中，發揮其主動運作的有效性。¹⁷ 本文經由苗人情歌語言的材料，闡述苗人如何將語言的指示與象似特性，作為創造性別意象、差異、認同的社會資源。

Index（指示符號）或indexicality（指示性），中文可直譯為「指示符號建立的指稱關係」。語言人類學者認為這是人類一種普遍的，與社會情景脈絡相依存之自然語言的發聲活動。Charles Peirce、Roman Jakobson與Michel Silverstein等人致力於語言符號活動的研究和書寫，對此理論概念的出現與成熟有重要影響。¹⁸ 以地圖為例，Peirce指出人類的符號系統是象徵、指示與象似三種符號特性的混合。Jakobson延伸Peirce對符號的全貌觀，以人稱代名詞為例，說明語言所具有的指示性。以英文第一人稱代名詞“I”（我）為例，如果沒有它與客體之間已經存有的關係，“I”便無法表示這個客體。換言之，“I”之能用以指稱說話者，是因為它和說話者的發聲已存在一種關聯。

“I”的功能就是指示性的記號。以人稱代名詞為例的語言符號的指示性，展現了語言符號不僅有一般意義（a Gesamtbedeutung, general），也有特定情景脈絡下（如說話行動）所實踐的符號意義（a Grundbedeutung, specific）。這個着重符號行動的理論觀點，使語言符號特性的觀察與研究，可以更細微豐富地進行，也使De Saussure主張的語言與說話（language與speech）二分，以及語言符號的武斷任意性（arbitrariness），必須重新評估。語言的指示功能，和主體化過程密切相關。¹⁹ 主體的位置是在說話的當下（here and

17 J. Irvine and S. Gal, "Language Ideology and Linguistic Differentiation," in *Regimes of Language: Ideologies, Politics, and Identities* (Santa Fe: School of American Research Press, 1999), 35-83.

18 C. S. Peirce, "Divisions of Signs," in *Collected Papers of Charles Sanders Peirce*, eds. Charles Hartshorne and Paul Weiss (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1932), vol. 2, ch. 2; R. Jakobson, "Shifters, Verbal Categories, and the Russian Verb," in *Selected Writing* (Paris: Mouton, 1957), 130-147; M. Silverstein, "Shifters, Linguistic Categories, and Cultural Description," in *Meaning in Anthropology*, eds. Keith H. Basso and Henry A. Selby (Albuquerque: University of New Mexico Press, 1976).

19 E. Benveniste, "The Nature of Pronouns," in *Problems in General Linguistics*, translated by Mary Elizabeth Meek (Coral Gables: University of Miami Press, 1971), 217-222; E. Benveniste, "Subjectivity in Language," in *Problems in General Linguistics*, translated by Mary Elizabeth Meek, 223-230; S. C. Canton, "Contributions of Roman Jakobson," *Annual Review of Anthropology*, 16 (1987): 223-260.

now)，運用符號與情景脈絡（context or co-text）才標定下來。任何可以改變或標示說話主體位置的符號，都具有指示的潛力。例如人稱詞（代名詞、親屬稱謂、名字）的效力，就是在人與人互動時才得以實踐。

Icon（象似符號）或iconicity（象似性），用中文可直譯為「象似符號建立的表徵關係」。象似符號與客體間的關係，主要建立在符號以某種方式對客體進行複製。²⁰ 圖畫或圖表就是典型的象似符號，而語言或文字也有其象似性。模擬真實世界聲音的擬聲語（onomatopoeic，如英文的“ding-dong”，或中文的「沙沙作響」），就是象似符號。²¹ 相對於指示符號負載着客體與情景脈絡的關係，而不描述所指對象；象似符號則因自身具有的特質（quality）成為符號。²² 即使看起來最「自然」的象似符號，也和社會的約定俗成，以及特定歷史情景脈絡下符號使用人的解釋習慣有關。例如Inka（印加）帝國的首都Cuzco的空間組織，就是以「圖形式的象似符號」（diagrammatic icon），表現社會分層、灌溉權、儀式責任之間的關係。也就是說，從社會體系的宏觀組織到詞彙的微觀組織，象似性都可能在語言或文化上展現其影響力。²³

作為一種能形成結構的符號形式，象似性也對文化形式的承轉與維繫有所貢獻。Paul Friedrich指出，符號被個別看待時，它們也許不具有特別的支配力；但若將它們看作巨大群聚的一部份（如行動、模式、會話、文法、文化），象似性的概念，特別是圖形象似性（diagrammaticity），就可了解符號群聚、互動的過程與意義。²⁴ 象似符號在形式構成上所表現的力量，可提供給我們探討符號的群結、形象化，以及它們所再現的人對其社會生活中一些重要的想法、行動或意識形態的詮釋，甚至能揭開看似「自然」的非自然與文化的歷程。

運用語言符號活動的理論觀點，本文擬描述與分析苗族情歌的演述形

20 B. Mannheim, "Iconicity," *Journal of Linguistic Anthropology* 9:1-2(2000): 107-110.

21 A. Duranti, "Meaning in Linguistic Forms," in *Linguistic Anthropology*(New York: Cambridge University Press, 1997), 162-213.

22 C. S. Peirce, "Logic Semiotic," in *Philosophical Writings of Peirce*, Justus Buchler, ed., (New York: Dover, 1955), 98-115.

23 參見B. Mannheim, "Iconicity," *Journal of Linguistic Anthropology* 9:1-2(2000)。

24 P. Friedrich, "The Symbol and Its Relative Non-Arbitrariness," in *Language, Context, and the Imagination*, P. Alto, ed., (Stanford: Stanford University Press, 1979), 1-61.

式、人稱語彙的組合與結構，並討論苗族人群對性別意象的具體敘述，如何經由符號的活動，展現於歌唱的語言現象裡。針對情歌的演述結構與人稱語彙的語言形式，本文討論貴州東部高地苗人如何通過index與icon這兩種語言符號的運作，表達他們對性別意象、認同及差異的想象與詮釋。特別是通過對人稱語言符號系統的描述，我們可以推論情歌的演述場合、參與成員、歌的部份語意內容等，雖與交表聯姻、緩落夫家的婚後居制²⁵、遊方制度化的談情密切關聯，但情歌作為語言現象，不僅經由語意，也經由形式符號展現其主動性——亦即對於性別意象的創造——而非僅作為親屬、婚姻等社會結構的伴隨結果。

四、研究方法

我在苗人村寨Fangf Bil（以下簡稱F村寨）所蒐集、記錄的苗歌，大多數都是在自然情境下所唱的。幾乎所有較大型情歌的對唱，都是出現在慶祝某些節日或儀式所進行的遊方活動裡。我先以錄音機錄歌，再以苗語拼音將整首歌聽寫。由於即使學會聽說苗語，外面的人還是不易完全聽懂村寨苗歌的意義²⁶，所以我在幾位村人的協助下，進行整部對歌的聽寫、翻譯與解釋。逐字逐句進行大型對歌的聽寫與整理工作，是一件頗費心力與時間的工作。幾位我在F村寨的主要報導人（年輕的苗族姑娘、她們的父母親與親戚）與我連續工作好幾個晝夜，經過一遍又一遍的反復播放聆聽錄音帶，才完成聽寫與翻譯這首長達四百多句的對歌。我沒有邀請更多的村人來參與對歌的譯寫工作，而選擇與幾位主要報導人一起工作，乃因逐字逐句一再重聽、確認、討論，費時而又相對單調，許多村人並非有時間一起參與。情歌的內容包括較細膩的心情表述，其翻譯與解釋，往往需要彼此有較深的理解與熟悉。再

25 高地苗人婦女婚後生子之前多半住在娘家，對此居制，英文書寫的人類學文獻稱之為 *natolocal residence*（婚後原居制或兩可居制）。在中文的文獻裡，以福建省惠東地區為主的婦女婚後居研究，學者多以「長住娘家」或「不落夫家」描述此居制。筆者將此二用語改為「緩落夫家」，理由在於施行此類婚後居的婦女於生子之後，即需改行從夫居。換言之，婚後住娘家即使可能長達數年，仍屬「暫時」。這是筆者以「緩落夫家」取代「不落夫家」的用意。村寨苗人對女性婚後居制的用語為 *niangt zix*（苗語直譯為「坐在（女）家裡」）。

26 根據我的經驗，不同村寨演唱的苗歌，曲調及歌詞的發音，都存在方言的差異。即使台江地區會說苗語的苗人，也不能完全聽懂不同寨子所唱苗歌的語意內容。

則，歌曲聽寫的斷句，也是項挑戰。我在過程中經過多次調整，原本是參考苗家姑娘的斷句原則，但在聽寫與翻譯、解釋的「文本化」過程中，我對於整首對歌的組織結構和語句、語意的單位，開始建立新的了解。對於「最小的可分析語句」，遂逐漸形成比較一貫的界定方式。不過在我所聽寫的對歌文本中，仍有幾句歌，連當地人也聽不出語意。他們認為這些可能類似「歌頭」，只有音，沒有語意。根據錄音帶，我們整理出四百多句歌。總之，本文以一首對歌為主要描述和分析研究對象。研究方法和蒐集資料的特點為：

（一）、這部對歌的記錄和分析，是在一個較長期且連續的民族志田野之情景脈絡下進行。苗歌的記錄、聽寫與解釋，都是在苗族村寨內完成。此外，我在苗族的民族志研究過程中，累積對苗歌諸多訊息的記錄與理解，提供了本文書寫和分析上的基礎。（二）、這是一首較長的對歌。筆者在資料的轉譯和了解過程中，面對苗歌的語意、語言符號的活動和演述的情景脈絡。換言之，在這個研究裡，我把苗歌視為一個較大的複雜體系，來進行較細的描述和理解。

五、苗人的社會：父系繼嗣群、交表婚姻、遊方

如前言所提，本文的目的在於說明苗情歌語言所再現的性別意象，和父系繼嗣理想所開展的性別意象有着對比的差異；另一方面，苗情歌語言還在語意與非語意的語言符號行動，展現和交表聯姻以及遊方的積極關聯。不論是何種方向的關聯，這部苗人的情歌對唱，總是沒有脫離苗人社會的結群策略。接下來，在分析對歌語言材料前，筆者先介紹苗人的族群、語言背景，以及與這部對歌相關的三種社會機制：父系繼嗣群、交表聯姻、遊方。

筆者進行田野工作的F村寨，位於黔东南台江縣的高地區域，屬於清水江上游一個相對孤立的苗人村寨。²⁷ 離最近的村寨，至少需要兩個小時的腳

27 中國境內的苗族主要居住在雲貴高地，尤以高地東部苗族最為集聚，人數也最多。貴州省就有將近370萬人，參見伍新福、龍伯亞，《苗族史》（成都：四川民族出版社，1991）。苗族可區辨的族群自稱，共有五類。黔东南地區的苗族多自稱*Hmub*（參見王輔世，《苗語古音構擬》〔東京：國立亞非語言文化研究所，1994〕）。苗語可分為湘西方言、黔東方言、川黔滇方言。我進行研究的地區，使用的是黔東方言北部土語（參見王輔世，《苗語簡志》〔北京：民族出版社，1985〕，頁103-106）。苗語的聲母複雜，但韻母簡單，有八個聲調。大部份的中國語言學家，將苗語與瑤語

程。F寨子的苗人自稱*Mub*，全寨330多戶，約1,500人。全村分成11個小寨（*vangf*），居住同一小寨的，多是同一父系傳承下的氏族分支²⁸，並有相同的漢姓。F寨子分成五個相互開親（通婚）的外婚團體，同一群內是禁婚的父系關係。五個通婚團體，包括五個漢姓：張、唐、萬、楊、邵。通婚群與漢姓並非一對一的關係。小寨、漢姓與父系通婚團體，多少都是由共祖關係的父系繼嗣群所組成。這些群體大致上也是地緣團體，以男性祖先為共祖，有共同的祭祖儀式與共有的田地。漢姓與小寨雖然大致上可以與通婚團體相配合，不過只有通婚團體直接與共祖的繼嗣群體完全對應。相對通婚群組成的F村寨，通過*gad ghat*（agnates，意思是「主人」或「我們」）與*khait*（affines，意思是「客人」）的概念，將人群作了分類。*Gad ghat*之間禁婚，*khait*之間通婚。從該村女人的角度來看，通過*khait*與*ghat*，可以描述她與F村所有人的關係。*Khait*群是她與其姐妹嫁去的群體，*ghat*群則是其父兄立屋、開田之所在。父兄所屬的*ghat*群從女人嫁去的群體（也就是*khait*群），接（娶）女人過來。此相對單純的*khait*與*ghat*關係，表現出F村是一個以親人、姻親為主體的二元結構社會。

近50年來F村寨對於交表婚的概念、規範、實際做法展現出「多重表述」的結果。有系譜關係上精確區辨的母方交表婚與父方交表婚的聯姻理想與實際；也有以系譜關係較遠的「姑家」（*daid zix*）、「舅家」（*daid nenk zix*）兩家交表親人的世代聯姻，而實際展現出類似雙邊交表聯姻的結果。母方交表（MBD / FZS）²⁹的通婚，稱為*khait ghad mul*（與表開親）。「同一家」

歸為漢藏語系漢語分支的一支。但語言學者Matisoff則認為，苗瑤語與Tai-Kadai及南島語有較近的類緣關係，推論苗瑤語與Tai-Kadai是由於長期和漢語接觸而借入聲調系統，才表現高度發展的聲調系統與單音節語音型態，參考J. A. Matisoff, "Sino-Tibetan Linguistics: Present State and Future Prospects," *Annual Review of Anthropology*, 20(1991): 469-504.

28 每一個小寨在父系氏族上的形成與分類，又依不同的因素，有各自的小寨歷史。

29 本文使用的英文字母符號所代表的親屬關係如下：F=father（父親），M=mother（母親），B=brother（弟兄），Z=sister（姊妹），S=son（兒子），D=daughter（女兒），H=husband（丈夫），W=wife（妻子），P=parent（父母），C=child（孩子），G=sibling（手足），E=spouse（配偶），e=elder（年長），y=younger（年幼），ms=man speaker（男性說話者），ws=woman speaker（女性說話者）。參見A. Barnard and A. Good eds., *Research Practices in the Study of Kinship* (London: Academia Press, 1984), 4.

的表親——也就是與父親同一家成長之姊妹的兒子與母親同一家成長之兄弟的女兒——通婚，才被認為是真正的「與表開親」。³⁰ F村寨也有父方交表（FZD / MBS）的通婚，稱之為*diangt mul-diangf*（轉回表親），其含意是女人「轉回」母親來的家，也就是父親姐妹的女兒，嫁回母親兄弟的家。當代F村寨苗人認為隔三代以上的FZD / MBS才允許通婚；然而史籍上曾提到貴東苗人行姑舅表婚。³¹ 20世紀50年代的貴州苗族社會歷史調查，也敘述了此村寨有父方交表婚的「還娘頭」（*nik qik hongx*）制度。³² F村寨還有另一類交表婚理想，是系譜關係較遠的類推型雙邊交表婚。通過姑家與舅家兩邊對等的婚姻與儀禮物交換與親屬稱謂所表現的「血親也是姻親」的婚配指定原則，突顯此類交表聯姻理想同時在儀式及語言上展現的影響力。

在以交表婚姻與親屬為基本的苗人社會結構中，除了世系與交表聯姻，還有兩個重要的現象必須注意：制度化的談情「遊方」與緩落夫家的婚後居（即兩可居制）。制度化的談情在不少社會以婚姻為結果，但在苗族社會並不一定如此。遊方在苗族社會的制度化傾向，表現在它擁有特定的空間、時間、季節與人群的聚集。遊方的現象，一方面與聯姻的規定相聯繫，一方面卻也顯示個人情感與聯姻結構之間的流動性。在F村寨，遊方一般只允許在夜晚進行；只有在特定節慶、儀式活動後的大型遊方，可以在白天舉行。一般的夜晚遊方，只能在女孩所住小寨的家屋附近的庭院或小山坡進行。白天舉行的節慶遊方，通常在各姻親群小寨所屬的「遊方場」舉行。參與遊方的人

30 「家」對於「兄弟姊妹」的關係，提供一具體的認定基礎。「家」的實質來自具體的餵養，無論是親子之間，同性、異性兄弟姊妹之間，都重視在同一家餵養的關係。因而即使是無血緣關係的收養照顧，也可以形成同一家的親屬關係。

31 楊庭碩，《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，1998）。

32 這種苗人稱為「還娘頭」的婚俗，是指母舅家有娶外甥女為兒媳的優先權。「凡家裡許配長女時，必須先徵詢外婆家的意見，如果舅父家有適當年齡的男孩，且有意娶姑家的女兒，那麼這姑家的女兒得優先嫁入舅家。除非外婆家不要才可配他家……」如果姑家的女兒不嫁舅家，另行擇配，新女婿家須貢獻給女方舅父「外甥錢」（劍河、施洞口一帶）。參見吳澤霖等，〈清水江流域部份地區苗族的婚姻〉，載貴州省編輯組編，《苗族社會歷史調查》（第三冊），頁101-102。「乾隆時，反排及鄰近地區的苗族姑娘出嫁時，如果不是嫁給母舅家，就要送三十到四十兩銀子給母舅。此往往亦是地方紛爭之緣起，得靠地方長老來調解」。參見顏華、羅時濟，〈台江縣苗族的家族：巫腳鄉反排村苗族的家族〉，載貴州省編輯組編，《苗族社會歷史調查》（第一冊）（貴陽：貴州出版社，1986），頁391。

是彼此為姻親關係的異性。總之，遊方的時間、空間及人群的安排，都與村寨的聯姻結構有關，但遊方卻又不只是以婚姻為目的。制度化談情在F村寨是年輕人專屬且最重要的社交活動。男人與女人在這個場合共度許多時光，經由談話、唱歌與物的交換，表達個人的情感。F村寨所謂「年輕人」的定義是比較寬廣的，由11、12歲到婚後數年內不等。通常男孩與女孩8、9歲開始遊方，男人一生能參與遊方的時間比女性還長。男人一直到婚後，其小孩十來歲以前，都還可以自由參加遊方。為人父五、六年至十年的中年男性，夜晚出門遊方，找年輕姑娘談話、調情，都符合該社會的規範。F村寨的人說，女人生了小孩以後，就羞於參與夜晚以談話和調情為主的平日遊方³³，但是已婚有子的婦女則仍會在大型儀式活動後的對歌場合出現。尤其是善於對唱苗歌的女人，揹着小娃與已婚且為人父的中年男歌者對唱情歌的場景，並不罕見。無論男女真正退出遊方的時間都不是在婚禮舉行之後隨即發生，這種婚姻與遊方的關聯說明了，苗人的遊方雖然在時、空、人群的結構上，與聯姻相關，卻又不只是為聯姻的結構服務；遊方的特性，還通過婚後一段時間內的兩可居制獲得加強。

雖然苗人社會對於婚後居制，最終是走向典型父系繼嗣社會常見的從夫、從父居的安排，但卻並行緩落夫家的婚後兩可居——後者對應着遊方，表現了制度化談情與婚姻之間的流動性。新娘於婚禮後，回到娘家與父母一起生活，大多數的時間不與新郎同住，只在節慶與農忙才到夫家；直到生子後，才結束緩落夫家。值得注意的是，在緩落夫家期間，新郎、新娘都可以如婚前一般各自參與自己的遊方活動。因此，遊方表現出在類推型雙邊交表婚簡潔的二元結構中，並置着「個人」情感與「社群」交表婚姻之間的流動性。遊方談情中的情歌對唱的語言形式與內容，更進一步表達出苗人性別意象和結伴理想的特定內涵，後者就是本文所要描述、探討的主要對象。

六、苗人的歌唱

苗人有豐富的歌唱演述行動。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。³⁴ F村寨對歌的分類與對人的

33 這與女人當母親後，即必須由兩可居轉變為從夫居（住在夫家）以及育兒的母職責任，或許有直接關聯。

34 例如在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72集的

分類平行，有*hxad lok*（老歌）與*hxad vangx*（年輕歌）兩大類。前者是老人在姻親間的宴客場合所演唱，又稱酒歌；後者則由年輕人唱，又稱*hxad iut fub*（遊方歌）。遊方為苗人社會制度化的談情，年輕人唱情歌，多在遊方場合進行，所以*hxad vangx*可以界定為情歌。它主要是年輕人唱，老婦也喜歡「唱好玩」。伴隨節慶儀式進行大型遊方時，情歌演唱形式是，少數人唱，多數人在旁聆聽，並不時與歌者開玩笑。歌者通常是歌詞記得多、唱得好的人，不少能撐住場面演唱對歌的歌者，多是已跨進老人身份的男女。³⁵ 對歌雖以情感與婚姻的戲謔為主，但男女歌者彼此可以是已婚有子的社會身份。如同遊方的人群，對唱情歌的人互為實際上或稱謂上的姻親關係。情歌對唱與遊方，在當地人的概念，沒有絕對區別，情歌對唱總在遊方的情景脈絡下進行，情歌的演唱往往也成就一場又一場的遊方。

「年輕歌」分為四類：*diut hxad vangx*（「年輕對歌」，意譯，下文簡稱「對歌」³⁶）、*qint hxad*（「低吟」，意譯）、*et hed*（「啣喝」，音譯）、*iof het*（「吆喝」，音譯）。這些歌曲類型的區別，在於演唱調子的不同，他們的歌詞則共享同一套「資料庫」。「啣喝」與「吆喝」是以歌尾的音來命名。除「吆喝」以外，其餘三類歌詞互通，不同的只是調子、*ghad ghat*（歌頭）與*ghad gof*（歌尾）。

在四類歌當中，「吆喝」可唱的歌詞較少，通常表達的是姑娘或男孩的孤單心情；「對歌」中所唱的則以男女姻親間對婚姻的相互戲謔為主。「對歌」是在遊方場合或年輕人到坡上工作休息時，二個姑娘或二個男孩的對唱。「低吟」是姑娘一人到坡上或在家時，低聲吟唱抒發閒暇、無聊的心情，或者在遊方時唱給男孩聽。「啣喝」也是對歌的形式，但唱者多是已婚有子的婦人。「啣喝」是老人演唱，但仍屬「年輕歌」，主要在於它的歌詞內容與年輕人遊方歌的歌詞內容相近。這類歌的演唱場合是兩個姻親團體的老人聚在一起喝酒，於酒局將盡時姻親之間的對唱。可以是一個歌者對一個歌者，也可以二個（或二個以上）的歌者對唱。可以男對男、女對女，或者

《民間文學資料》，有21集記錄黔東南地區的苗歌。這21集資料原出版於1950年到1962年間，文化大革命以前。它們包括苗族古歌、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，內容反映出黔東南地區苗歌題材、歌曲結構多元，敘述時空寬廣。

35 在苗族的文化定義中，結婚生子後已是老人。

36 *diut hxad vangx*（年輕對歌）在當地一般也以苗語簡稱*diut hxad*（對歌）。

男女混編在一起對歌，通常以女對女唱的多。「吆喝」則是男孩、女孩均可唱，可以是一個人、二個人或很多人一起唱，最常見是幾個姑娘一起在坡上唱。

歌的類型雖有年輕歌與老歌的分類，歌者身份卻沒有嚴格的規定。如同在遊方的天地裡，所謂「年輕人」，是當地文化定義下的年輕人。結婚生子後已具有老人的身份，男人卻還有數年的光陰可以去遊方。而已婚有子的女人，有時也會在節慶時，相約與寨外來遊方的男子談天、對歌、找樂趣。情歌的演唱，對於男女歌者在年齡與婚姻身份方面的約束，又更為寬鬆。節慶時的情歌對唱，歌者常常是已當「老人」多年的男女一起對歌，或「老人」與年輕人對歌。

Yiok（調子或「音」）與*hveb*（歌詞或「話」³⁷）是構成一首歌的主要成份。前者包括調子和歌中不具語意的音；後者為有語意的音，稱作「話」，也就是說話（*met hveb*）的「話」。*Hxad*通常用來指歌，有時也可以指歌中的「話」。簡而言之，歌所唱出來的音，凡可聽出語意的為「話」，否則為音。當地人說，「不同寨子的人要對歌，必須音同，『話』也同，才可以對歌，否則只能相互聽對方的歌」。音同，指的是調子和歌中不具語意的音（如歌頭、歌尾）都相同，如此才能對歌。僅「話」相同，則只能聽歌而無法對歌。對於F村寨的苗人而言，鄰近區域中，往東（劍河縣方向）的寨子可以對歌，往北（台江縣城方向）的番召、交汪等寨子，雖然唱的話同，但音不同，所以對不成歌。

高地苗人愛聽歌，只要有人開口唱歌或對歌，在旁的聽眾大多專心聽歌，這稱為*zongb rik hxad*（聆聽歌）。他們聽歌主要是在聽歌中的「話」。「話」唱得有意思或對得有意思，聽歌的人就會稱讚他們歌唱得好。評論歌唱得好不好，主要在於能否唱出好聽、有意義的「話」。歌者如對歌對不起勁，隨便抓些「話」來對，一旁的聽眾會私下批評歌者*jak ghat*（傲慢或自以為是）。

我對「話」與音在歌中「各有其位」的感受，來自在苗寨與我最熟悉的妹唐阿格（化名，19歲，未婚）教我苗歌的經驗。妹有好幾次在我與她獨處

37 「話」就是有文字系統的社會習稱的「歌詞」。我在本文進行對歌的文本分析，採用當地人用語*hveb*的中譯「話」，而不用「歌詞」，原因之一在於「歌詞」這個用語的背後，難以避免的是一套文字系統。但F村寨所唱的苗歌，至今仍主要是通過口傳與即興演述的作品（或文類）。

時說要教我歌。我總以為她要教我「唱」歌。每次她都只將歌中的「話」，仔細唸給我聽，讓我一邊記音一邊逐「話」問語意。等我記好，並懂得意思，等着要學唱時，妹卻表示「就是這樣了」。她並無意教我唱。經過幾次同樣經驗後我才明瞭，妹說要教我歌，只是要教我知道歌中「話」的意思與表示的心情，而不是唱那些「話」。好幾次我要她教我唱，即便是在她小小的臥房裡，只有我與她兩人，她也因為害羞而不願唱。記得有一次她又想到一首歌，說要教我，不過她教之前卻說了一句：「這首歌對姐可能不合。」（我覺得納悶，以為此歌不易唱，我唱不來）待她唸了那首歌之後，才對我說：「因為姐是聰明人，那首歌唱的是姑娘對平凡人生的感嘆。」妹對照我的人生與這首歌詞，她說我在臺灣能上大學，還可以一個人到貴州作研究；雖是姑娘，卻不用像歌中所唱的姑娘命運一樣，一生得仰仗嫁的丈夫好壞來決定。³⁸

雖然聽歌是在聽「話」，不過音在歌中的結構位置，卻不容忽視。一首歌架構的頭、尾，有些是由「話」搭起，但大部份是由音。這些音在當地人的認知裡，也是不存在語意的。對於這些音，他們會說就是「好聽」（*vut nat*）。因為好聽就這樣一代一代相傳。我曾請村子裡的一位阿婆唱酒歌給我聽，她閉着眼想了又想，後來還是不願意唱——原因是「找不到歌尾」。亦即，一首上百行的酒歌，內容（主要的故事與情節）已清楚，歌者卻會因為找不到只有一句或兩句長的歌尾，而唱不成。當地人說沒有找到歌尾，就不知唱到哪裡去，一首歌的演唱便不知如何結束。

本文提及的長篇情歌的對唱是筆者在F村寨進行民族志研究期間（1998—2000），發生在一場節慶鬥牛後的跨村寨遊方場合，是一部未經安排、現場即興演唱的傳統對歌，由兩男、兩女對唱，全長四百多句。接下來，我將對1999年早春這場苗族情歌對唱的情景脈絡作介紹。

F村寨在夏天農作成長期間，13天過一次丑日的節慶（*nenk qut*）。年輕人這天到寨內的遊方坡遊方、對歌。在較盛大的丑日節慶中，還有與鄰近寨子舉行的鬥牛——這時就有跨村寨的遊方。這天是1999年第六次「吃丑」，鄰近三個寨子（彼此約距離3—8公里）與F寨，不分男女老幼，全都聚集在F寨邊一塊大山沖，一處遠古傳下來的鬥牛場裡。三個村寨中，巫梭、四登與F

38 這是一首很短的苗歌，歌詞只有四句：豬肥了漢人殺來吃，有些人聰明別人跟，不是那種任人宰的命，勉勉強強姑娘跟人過一生。

村寨的服飾、語言相同，交汪寨則有所差異，屬於北邊番召片區類型。交汪寨在語言上的不同，表現在某些語音的方言差異，不過語意仍相通；但交汪無法與其他三村寨對歌。

鬥牛結束的傍晚，遠道而來的牛隻，都披掛着姻親家所贈的禮物，在鞭炮聲中，「尊貴地」離去。³⁹ 隨着牛隻的離場，大多數年邁的老翁、老婦也成群魚貫帶幼童離去。留在鬥牛場邊緩坡上的，則是成對或結群的年輕與中年的男女。他們或站或坐，愉快地談話、唱歌。一些對歌技巧好的歌者，往往會吸引成群的觀眾。一場盛大的跨村寨遊方正要開始。

本文記錄的這部對歌由兩男兩女對唱。女歌者為F寨的人，男歌者為鄰近四登寨的人。兩位男歌者（約40歲）均已婚，也育有小孩。其中一個在當地姑娘的眼中已經是「很老」的男人。女歌者張阿孃（化名，約20歲）來自張家通婚團的小寨，未婚；楊阿荷（化名，約25歲）來自唐／楊家通婚團的D小寨，嫁入同村寨的張家通婚團多年，仍未生子。處於緩落夫家多年的楊阿荷，打扮與社會身份均和未婚姑娘相仿。男女歌者之間實際的族譜關係，我們並不清楚。但是在對歌演唱時，兩對男女歌者相互使用的呼喊對方的主詞及對歌中場、結束前的對話，都以交表親的稱謂互稱彼此（男稱女*maib yut* 叔媽，女稱男*but* 姐夫）（與稱謂相關的討論參後）。觀賞聆聽的人為F村寨的姑娘與巫梭村寨的男孩。男女聽眾之間的關係也如同男女歌者般，是類推型的交表姻親。

整場對歌是男女歌者即興的賽歌。他們得仔細聽好對方所唱的歌句內容，要不然一有疏忽，就找不到合適的歌來對。這場對歌連續進行一個多小時，吸引了不少男女圍觀、傾聽。雖然是個場合不算小的對歌，但展演的氛圍並不全然是正式的。輪到對方唱時，這邊的歌者偷閒交談，甚至與觀眾開玩笑。觀眾們一邊聽歌，偶爾相互交談。最後是在歌者與歌者、歌者與圍觀聽眾談話越來越熟絡的情況下，結束這場即興對歌。在對歌演述的過程中，不僅歌者重視對方與自己所唱的歌詞內容，聽眾也很在意歌詞的內容。F村寨的苗人愛比較與評論男女兩邊的演唱。雖然被比較的，也包括聲音唱得好不好，不過更重要的是對歌的歌詞內容。對歌歌者如果不用心，找不到適當的歌詞對唱，一旁意興高昂的聽眾會私下議論，替歌者安上壞名聲。

39 牛在苗人社會的儀式生活中是很神聖的家畜。在鬥牛活動的前後，迎接牛及歡送牛是鬥牛儀式活動裡十分重要的部份。

七、苗歌的演述與符號活動

1. 短歌的符號組成與詩韻規律

這部對歌的結構由80多首短歌組成。每首短歌的基本組成包括「歌頭」（亦稱為*dab hxad*「答歌」）、「歌中」（*hxad jat diongx*）、「歌尾」（又稱為*diut ghob yiok*「唱調子」），以及「添加歌話」（*bux hveb hxad*）。以其中一首短歌為例，由上而下，第一句的“*Jet diaut*”是無特定語意的「歌頭」，短歌中段的第二句至第五句為有語意的「歌中」，其中第三句為歌者即興「添加歌話」，最後一句為「歌尾」，表示一首短歌結束。

<i>Jet diaut:</i>	歌頭
<i>Mangk lait lait mangk lif.</i>	歌中
<i>mul-diangf.</i>	添歌話
<i>Dak lait ceit daik lif.</i>	歌中
<i>Dak lot hxif mek bongt.</i>	歌中
<i>Ut:</i>	歌尾

接下來說明組成短歌的基本要素。「歌中」是每首短歌的主體，它們主要由四到六句有語意的歌句組成。這組對歌的短歌「歌中」的聲韻結構主要有三類：*a b a b c d*，*c d c d c*與*c d c d*（*a*與*b*表示三個音節，*c*與*d*表示五個音節）。這三種類型裡，*c d c d c*最為普遍，其次為*c d c d*。這與在貴州不同方言體系的苗族地區進行苗歌調查、記錄的民族音樂學者李惟白所描述的吻合。⁴⁰ 這部對歌裡的短歌「歌中」的*c d c d c*或*c d c d*的詩韻結構，呼應李惟白所說的「黔东南地區的苗歌最普遍流行的是五言句式」。⁴¹

「歌頭」代表一首短歌的開始（在對歌的演述結構下，「歌頭」也稱為「答歌」），「歌尾」代表一首短歌的結束。藉由此二者，一首首的短歌，便可被標示出來。在這部對歌裡，歌頭、歌尾主要是無語意的音，但音本身

40 針對黔东南地區苗情歌的「音樂形式」與「歌詞結構」，民族音樂學者已指出前者包含二聲部重唱、男聲用假嗓、女聲用窄嗓；後者為慣用五言句式或長短句式，不押韻、諧聲調，長篇歌的不同段落可換調，出現對歌的聲韻結構。參見李惟白，《苗嶺樂論》（貴陽：貴州民族出版社，1996），頁68、124、130。由音樂到語言的結構，黔东南苗人的情歌對唱，在「形式」上都形成顯著的焦點。

41 李惟白，《苗嶺樂論》，頁130。

的差異，則形成輪替的基礎。這點原則在歌頭的表現（以第一音節的子音/h/與/j/的對比來輪替）尤其明顯。

「添歌話」（「插話」、裝飾的手法）在苗歌的演述，也很常見。在這部對歌的短歌裡，添加歌話是在歌中或歌尾加入人稱的親屬稱謂。這組對歌重頭到尾的演唱，添歌話的比例極高。添歌話雖然是作為修飾的，但它唱的次數多，創造出人稱語彙大量群聚的優勢（詳見下文）。

2. 短歌演述的成對規律與兩性對等意象的再現

這組由男女歌者對唱的400多句年輕對歌，若依照「歌頭」、「歌尾」為前後標記，一共包括80多首「短歌」。除了表現以五節拍為主的c d c d c詩韻規律外，這部對歌所表現的另一個優勢的結構是「成對演唱」（song pair）的規律。在歌頭、歌尾的標記下，這部歌至少表現出三類的成對形式。這種成對的演唱規律，明顯創造出兩性意象的對比。以下摘錄第3句到第26句來說明。第3句到第8句為一首短歌，第9句到第13句為銜接、應答上一首的短歌，依此往下推。（下劃線表示短歌的歌頭與歌尾）

女歌者：3 Het:

4 *Xeit del mongf ghat liok.* 你們夫妻如果喜歡就算了。

5 *Det del diangt zix sait ghat dak meb liuk.* 不喜歡，就回家
離了你倆的妻子。

6 *Ghob zis lel bib dangk.* 再轉來，我們作夫妻。

7 *Ses nef dak ghat dliak.* 來娶我這醜姑娘。

8 Eit: ob dat: 喂，二位。

男歌者：9 Jef: diaut:

10 *Liuf ghaib del.*

11 *Liuf del ghaib.*⁴²

12 *Ghab buk ghet iauf jat lif let langf.* 老朋友現在才相遇談
天、唱歌。

13 Ut:

女歌者：14 Het:

42 第10句與第11句歌，當地人也聽不出精確的語意，他們認為可能是類似只有音，沒有「話」的歌頭。

15 *Meb meit qint qint ghaif nil.* 你倆說什麼好聽的(話)來着。

16 *Det juk diuf xeif mal: ob:* 沒有花什麼就來買(一個妻子)，二位。

17 *Det ghob niongx ghaif xeif.* 沒有挑什麼重的來。

18 *Juk nend vus dakniangt.* 只是花點力氣來坐(指遊方)。

19 *Ut: ob dat eb:* 二位。

男歌者：20 *Jet:*

21 *Lik gif eb pot mal.* 田乾就要水來泡軟。

22 *Naik liuf ment let lab.* 陌生人來說話、對歌，就會認識。

23 *Meit ob lab nit nil.* 就是這樣來說幾句話。

24 *Lab def lab det jaf.* 但是卻一句話跟不成一句話。

25 *Xid xeit mebgid weif.* 我對你們害羞得很，不知如何是好。

26 *Eit: ob dat eb:* 喂，二位。

這部對歌的成對結構，最爲顯見的是兩組歌者對等輪替的成對規律。如(A1, B1)、(A2, B2)……的形式以歌頭、歌尾爲區分輪替交換地唱，是這部對歌突顯的組合。歌頭代表一首短歌的開始(亦稱爲答歌)，歌尾表示一首短歌結束。歌者接歌、答歌，須以交替成對方式添唱歌頭。上述的例子標下劃線者，就是歌者答歌時唱的歌頭。歌頭無語意，也不作爲區辨演唱者性別的標記。歌頭的演唱原則和第一位置的語音異同有關。凡是有*jet*(包括*jet diaut*, *maib jet iaut*)被歸爲一組，*heb*單獨一組。原則上兩組輪流搭配，但在演唱過程中，此規則也有鬆動的時候。*Het-jet*與歌者的對應關係，在演唱的中途可以置換。但是如前所述，F村寨各類苗歌的演唱都是要「有頭有尾」，則是必須遵守的原則。

年輕人對歌的歌尾比老歌歌尾簡單——這部對歌多數短歌的歌尾*ut*就只是一個調或一個音。歌尾的輪替交換類似歌頭，出現的組合類型比較簡單。這整組對歌中只有*ut*與*oit ob dat*二個歌尾交替出現，它們與不同歌頭之間，並沒有出現特殊的對應關係。歌尾之一的*oit ob dat*具有語意，是在歌者結束一首短歌以前，呼喊與其對歌的對手「喂，兩位」。年輕人對歌裡的歌頭歌尾，雖然沒有可辨認的語意內涵，但它們規律的輪替，似乎是以音樂交替的形式，提供對歌成對演述的形式基礎。

成對規律還可以在插入話語的情形下繼續。在對手演唱時，加入相關或不相關的「話」（如吟誦一段歌詞〔歌話〕，或與一旁的觀眾聊天），當「話」說完後，又回到原先對等、輪替的結構。如，（A1，B1）、（A2，B2〔A'2〕）、（A3，B3）、（A4，B4〔A'4〕）、（A5，B5）……這類型的變化，也包含在（A1，B1）、（A2，B2）的結構中。在輪替演唱的成對結構中，展現的是兩性均衡、對等的意象。

和「兩兩相對」的輪替類型有所差異的，是在整部對歌演唱的最開頭，先演唱兩三首的是男歌者，然後由女歌者接唱。姑娘唱的第一首歌，只能唱兩句。根據當地姑娘的聽歌經驗，女歌者開頭唱的常是這句“*Dios ob liuk sangf ghet*”（你倆是我倆一輩子的丈夫）。

除了以歌頭、歌尾當作切割標記表現三種成對的演述規律，「成對」規律的再現，也有來自對歌語彙的變化。它是經由人稱語彙以相應和的方式呈現兩性成對意象的輪替、均衡。例如下面三首短歌是由一首短歌所變化而成。我以下劃線標示變動的語彙。在不改變短歌結構的情境下，特定語彙的變動，不僅標認歌者性別，也呼應兩性成對之輪替與均衡的意象（對歌語彙的討論，請見下節「歌話的符號活動」）。

女歌者：27 *Jef nend yeik*. 結束一首歌了。

28 *Vef nend dak*. 再找歌來唱。

29 *Liob huf yiok*. 男孩就像話。

30 *Ghas hfaf seik*. 男與女一起談天、對歌，好像鴨戲水般歡欣。

31 *Bongt neif meb niangt ghait nongx*. 不知怎麼就一直陪你們坐。

32 *Bongt lif dak jut liuk*. 不知我陪的是別人的丈夫。

男歌者：237 *Jef nend yeik*. 結束一首歌了。

238 *Nef huf yiok*. 姑娘就像話。

239 *Ghab hfaf seik*. 男與女一起談天、對歌，好像鴨戲水般歡欣。

240 *Vef nend dak*. 再找歌來唱。

241 *Neif meb niangt ghait nongx*. 怎麼就一直陪妳們坐。

242 *Mongf saix mek diuf lel*. 妳們回去離了妳們的丈夫再返回。

男歌者：269 *Jef nend yeik*. 結束一首歌了。

270 *Vef nend dak*. 再找歌來唱。

271 *Nef huf yiok*. 姑娘就像話。

272 *Ghas hfas seik*. 男與女一起談天、對歌，好像鴨戲水
般歡欣。

273 *Nef hfif sat vok liat*. 鳥飛走，就氣鳥籠編得太寬。

274 *Nef hfif niangt mek dief*. 要不到兩位姑娘來一起對歌。

詩韻規律、成對結構，不僅突顯這部對歌在語言演述及形式的獨特性，詩歌之規律或結構的組合變化，亦指向一特定的性別意象。說話、唱歌等語言行為是遊方的重要內容。針對遊方說話的研究，我也發現輪替的現象。⁴³不過這部對歌經由語言形式而來之性別意象的特殊性，不只是成對規律，還經由對歌的「話」（歌詞），特別是人稱語彙的符號活動，共同促成一種與「人的屬性」有着明顯關聯的性別意象。

3. 歌「話」的符號活動

另一個形式焦點是人稱語彙重復地群聚、組合、解離，以此指示性別意象與個人意象的連結、個人意象與結伴意象的輪替並置，以及不同範疇之人際關係的流動。⁴⁴這幾點的理解基礎在於歌「話」的五種群聚特性。

第一點是以眾多人稱語彙，指示出重重疊疊的「男或女，夫或妻」的「性別與個人」的意象。語意為「男孩或女孩」的人稱語彙有「穩定的」性別表述；語意為「另一半」（男人的妻子或女人的丈夫）的人稱語彙，在性別的表述則與唱的人以及歌詞內容有關。

Deif、*xongx*、*liob*、*kheit*的語意都是「男孩」。其中*deif*還是親屬稱謂的用語「弟或兄」⁴⁵，其他三個則均是在對歌中才會用到的專門語彙。它們重復出現在這部對歌中。*Deif*出現在17句歌中（其中11句由姑娘演唱）；*xongx*出

43 在苗族遊方中男女進行對話互動時，開頭、中段與結尾都有明顯的輪流及順序規律。輪流的現象，不僅出現在會話的開頭，也呈現在整個會話過程。輪流的原則，似主導着整個會話過程。

44 本文的討論以包含實質語意內涵的人稱名詞為主，暫不討論人稱代名詞（如第65、66句的*meb*〔你們〕）的部份。

45 *Deif*為F村寨常用的親屬稱謂，是女性稱呼其「弟兄」，或男、女長輩稱呼「兒子或姪兒」時所用。

現在9句歌裡（其中8句由男孩唱）；*liob*和*kheit*的重復不如前二者，但*liob*仍有集中由姑娘所唱的特性。此符號現象可解釋為：語意為「男孩」的人稱語彙，有指示着女孩對男孩的他稱，也有指示着男孩的自稱。也就是說，符號活動在語意之外還指示着性別的差異與對比。

Liuk deif、*wangt liob*、*dliok kheit*、*kheit dliok*是人稱語彙組合，其語意也是「男孩」。*Liuk deif*的*liuk*，其性別的語意原是不定的（詳後），但它與性別語意固定的*deif*連用，在性別的語意上便得到確定（男孩）。*Wangt liob*的*wangt*不會單獨出現，*liob*可以，兩者連用後的語意仍為男孩。*Dliok kheit*與*kheit dliok*表現出人稱語彙在對歌裡具有可前後對調的組合彈性。詞構上不論是單一的*dliok*或*kheit*，在歌中都表述男孩——亦即兩個單獨的人稱語彙，聯結組合後其語意仍然不變。

Nef、*lis*、*niongk*、*niangk*、*ment*、*wangt nef*、*niangk sint*的語意都是「女孩」。*Nef*原意為「鳥」，*ment*原意為「井水」，是苗人女孩常用的名字。這兩個名詞在對歌裡的語意被當作女孩的人稱語彙，平常的談話則不如此用。這些語彙在對歌裡也重復出現：有9句歌唱到*nef*（其中6次是男孩所唱），5句歌唱到*lis*（全部由女歌者唱出）。*Wangt*單獨使用時無語意內涵，它與*nef*組合成人稱語彙（由男孩所唱）。換言之，*lis*指示着女孩的自稱，*nef*與*wangt nef*則是男孩對女孩的他稱。⁴⁶ 這幾個語意為「女孩」的人稱語彙，同樣也在語意之外，以符號活動指示着性別意象的對比特性。

一些語意為「夫」或「妻」的人稱語彙，其指示的性別屬性和情景脈絡有關。無論是單一的人稱（*liuk*、*dint*、*bongf*、*vob*、*senf*、*benf*），或是語意相同的人稱組合（*dint bongf*），還是動詞與名詞的組合（*jek vob*），語意都是「男人的妻子」或「女人的丈夫」。在當地人的觀點裡，這些人稱用語指示着丈夫或妻子，需與歌者的性別相對應，或由負載這個人稱語彙的句子與這個句子所屬的短歌，亦即短歌前後句子交織成的語意情景脈絡來決定。例如第88、89句歌的語意為「真也說男孩得妻，假也說男孩得妻」。它們便影響到第90句歌的*dint bongf*必須解釋為「男孩的妻子」。

88 *Daik sat het deif dot.* 真也說男孩得妻。

89 *Hlaib sak het deif dot.* 假也說男孩得妻。

46 歌中表述性別化個人的話，在性別指向上固定的、絕對的，還包括*but*（FZS / MBS〔表兄〕，eZH〔姐夫〕）、*maib yut*（yBW〔叔媽，弟之妻〕）等親屬稱謂。

90 *Diangt zix lius mek dint bongf heix.* 回家離了你的妻。

第二點特性出現在男女成對結伴的人稱語彙——「夫妻」與「情人」。語意為夫妻的有 *xeit*、*dangk*、*dint*、*benf*。其中，*dinb*與*benf*不僅可以指示成對、結伴的意象（夫妻），也可以指示個人伴侶（男人的妻或女人的丈夫）。語意為情人的有 *ghat buk ghet*、*lek ghengs*、*hment ninf*、*ob dak hfen*、*sint nef jint*。在日常生活中，這幾個人稱語彙所指示之人際間情感有性別或深淺之分。*Ghat buk ghet*在日常對話中可泛指同性或異性間有交情的老友，但作為歌的語彙，其語意僅用作遊方對歌、談話的男女情人。*Hfent*（以*hfent ninf*、*ob dak hfent*的組合出現）與*lek ghengs*，無論在日常談話或歌唱時均指兩情相悅的戀人（但他們不一定是老朋友——此與遊方男女在初次見面便可談情、相互戲謔的特性相對應）。*Sint nef jint*是對歌的專門用語，*sint*是男孩、*nef*是女孩、*jint*是鳥叫，組合起來語意為男女一起對歌談情。

「結伴關係」的演述，不僅純粹為單一或組合的人稱名詞，也有動詞與名詞的組合。如*jek vob*（「成為你的菜」，第104句）和*heit dongf dand*（「說成夫妻」，第399句）的語意都是「成為夫妻」。對歌也以動詞演述男女在遊方場合裡相互作用。如*lif*（陪）、*niangt*（坐）、*lof vud*（休息）都是男女成對對歌談情的結伴行動。這幾組語意為「成對結伴」的詞彙組合，以名詞或名詞動詞組合的比喻、動詞轉喻等修辭方法，指示着夫妻或情人的結伴關係。

第三個特點是，人稱語彙指示的性別意含，既有獨立於情景脈絡外，也有由情景脈絡決定的。在敘述第一點時，我已說明，這部對歌中有些人稱語有固定的性別表述，有些則無，後者需與演唱人的性別相互對應。就語言符號與情景脈絡之間的關聯，有些人稱語指示的性別意義，不僅對應文本外的演唱者性別，還被包藏人稱語的對歌句子與包藏這些對歌句子的短歌的內容所決定。這三種類型交替出的變動性，緊密地表現在這部對歌開頭的幾句。我以下面的例子來描述、分析苗歌人稱語彙如何在句子與短歌的情景脈絡裡創造性別的意象。

女歌者：1 *Het*:

2 *Dios ob liuk sangf ghet.*

是 我倆 丈夫 一輩 情人

（你倆是我倆一輩子的丈夫。）

[接下來開始男孩、女孩的對唱。本研究開始錄音時，現場已由姑娘接唱。]

女歌者：3 *Het*:

4 *Xeit del mongf ghat liok.*

夫妻喜歡去 就 算（你們夫妻如果喜歡就算了。）

5 *Det del diangt zix sait ghat dak meb liuk.*

不 喜歡 回家 離 那 個 你倆的 妻子

（不喜歡就回家離了你倆的妻子。）

6 *Ghob zis lel bib dangk.*

再 轉 來 我們 作夫妻（再轉來，我們作夫妻。）

7 *Ses nef ak ghat dliak.*

結「鳥」〔指姑娘〕這個 不好看

（來娶我這醜姑娘。）

第7句的*nef*原意指「鳥」，在歌中出現，不論歌者的性別為何，都只用來表述「姑娘」。第4、6句的*xeit*、*dank*為「成對夫妻」（無論男、女歌者演唱都有相同的用法）。女歌者在對歌正式開始前，必須唱的第2句，與對歌開始後的第3句都唱了*liuk*。這個字在語意上，是表述異性的婚姻伴侶，所以*liuk*這個語彙，在對歌中一般的語意表述，與演唱者的組合關係如下：當男孩演唱時，*liuk*在歌中指述「與男孩對唱的姑娘的丈夫」；女孩演唱時，*liuk*在歌中指與女孩對唱的男孩的妻。前述第5句歌就符合此原則。然而除演唱者的性別之外，*liuk*所表述的語意，還與出現在*liuk*之前的詞彙有關。如第2句*liuk*前的*ob*（我倆），就是歌唱的兩個人反身自指的人稱代名詞，若表示為女歌者的自稱，則*liuk*表述的便是男性，指對唱者為「自己的情人或丈夫」。

再則，某些人稱語彙的性別語意，和文本外的情景脈絡——再現歌者的性別——密切關聯。如對歌第27至32句、第237至242句、第269至274句（見本節第二點的引述），三首短歌的內容屬於「同一型」。三首短歌之人稱語彙的變動，對應着歌者性別的變動。例如第27至32句的短歌，出現在第29句的人稱代名詞是固定表述男孩的*liob*，與其對應的歌者性別為女。與這句歌同一位置的人稱歌「話」，被唱進第237至242句與第269至274句，則轉變為固定表述女性的*nef*（姑娘），與其對應的歌者性別為男。

第四點是語意為「個人」或「結伴」的人稱語彙，在詞構上具有可拆

解與倒轉組合的彈性。*Dliok kheit* 語意為男孩，*dliok*與*kheit* 可以分開，或者倒過來組合成*kheit dliok*，仍維持相同的語意。*Dint bongf*（第90、234、442句）的組合原則，也是可合可分，而維持語意不變（男人的妻，或女人的丈夫）。相對地，另一些語彙則是詞構不變，語意可依情景脈絡拆解、組合。*Dint*（第157句）、*benf*（第263、309、349句）、*bongf*（第265句）都在詞構不變的狀況下，依歌者的性別與歌的情景脈絡，表述不同的語意（包括「夫妻」、「女人的丈夫」或「男人的妻」）。

第五點是男女歌者以歌句或添歌話，唱出兩類相互呼喚的人稱語彙：一類是互稱交表姻親的親屬稱謂，一類是互稱情人的語彙。此二者均展現可任意置換的流動性。以下說明這兩類人稱語彙如何對應着黔東南苗人社會的親屬稱謂，與其他人稱稱謂原有的特性，然後指出它們在對歌裡，如何展現兩個不同語意範疇之人稱用語間隨意置換的特性。

首先，這部對歌出現幾個F村寨人常用的親屬稱謂，*ob dak maib yut*（兩位叔媽）、*ob dak but*（兩位姐夫）、*ob yol*（我倆的丈夫）、*mul diangf*（表兄弟姐妹）和*bib mul diangf naik jut*（我們是表兄弟姐妹）。它們分別對應着此苗人村寨親屬稱謂體系裡的幾個特點：世代壓縮（skewing rule）、指定婚姻（prescriptive marriage）、性別和對稱。對歌裡的*maib yut*（叔媽）雖然與上一輩的「父親弟弟的配偶」用了相同的詞彙（所以我將它譯做「叔媽」）⁴⁷，但在情歌的情景脈絡並不是這個意思。它是指男性說話者，稱呼同輩的女性交表親為「弟的妻」或「妻的妹」。*Maib yut*（叔媽）這個稱謂在此具有兩種特性：其一為世代的壓縮（亦即以同一稱謂指不同輩分的親人）；其二為以稱謂表達指定婚姻的理想（亦即，男歌者以*maib yut*的稱謂表達出女歌者為「弟的妻」或「妻的妹」）。這種親屬稱謂稱為指定型婚配稱謂。⁴⁸

如同對歌裡的*maib yut*主要是男歌者的用語，*but*（姐夫）、*yol*（丈夫），則是女性說話者專用的稱謂辭彙。它們皆突出稱謂的性別相對原則。*But*是女性說話者對於比自己年紀大的同輩異性交表親的專用稱謂，語意可以是「姐夫」、「父親姐妹之子」或「母親弟兄之子」。男性說話者不用這個稱謂。*Yol*（丈夫）也是女人對配偶的專門用語。相對於前面三個具有性別特

47 指定型婚配的親屬稱謂體系，與指定型的婚姻組織之間不是必然相關。

48 參考簡美玲，〈關係稱謂、交表婚與性別身份的認同：黔東南反排苗族的例子〉，「雲貴高原的親屬與經濟計劃」第一年度期末報告會議論文，昆明澄江，1999年；簡美玲，《貴州東部高地苗人的情感與婚姻》。

性的稱謂，*mul diangf*是同輩的兩性交表親「表兄弟姐妹」之間相對的稱謂，對應的是此苗人村寨稱謂體系裡的對稱原則。

呼應前述親屬稱謂的相對性別原則：*ob dak but*（兩位姐夫），*ob yol*（我倆的丈夫）皆由姑娘唱；*ob dak maib yut*（我倆的叔媽）由男孩唱；*mul diangf*（表兄弟姐妹）則是男孩與女孩都唱，但男孩唱得多；*bib mul diangf naik jut*（我們是表兄弟姐妹）只有女孩唱（如第154、321句）；*mul diangf*（表兄弟姐妹）被重復唱出最多（共有15句）。若將*bib mul diangf naik jut*（我們是表兄弟姐妹）計入，便有17句歌唱到，遠超過其他親屬稱謂在歌中被演唱的次數。

再則，與親屬稱謂對稱原則對應的還有：男歌者稱呼姑娘*ob dak maib yut*（兩位叔媽）（如第48、66、83句），女歌者稱呼男孩*ob dak but*（兩位姐夫）（如第401句），以及男女歌者互稱呼對方*mul diangf*（表兄弟姐妹）（如第43、54句等，共17句）。「成對稱謂」的演唱形式，並非一方唱出後，另一方立即緊連着在下一段歌中對出。但對歌裡的成對稱謂完全一致地對應着歌者與歌者之間相對的姻親關係、兩性關係，以及稱謂邏輯裡相對稱謂的組合（reciprocal sets）規定。換言之，如*maib yut*（yBW）與*but*（eZH）的對稱，或者*mul diangf*（FZD / MBS，FZS / MBD）之間的互稱，無論表現在親屬或性別，都是成對、交錯的組合關係。

另一類相互呼喚的人稱語彙，是語意為「情人（或友人）」的*ob dat*，*ghat buk ghet*、*lek ghengs*、*hment ninf*、*ob dak hfent*和*sint nef jint*。*Ob dat*的語意為說話者眼前或者言說內容裡提及的「兩人」，沒有性別、年齡或身份的規定，因此*ob dat*的實際語意內涵與言語情景脈絡有密切關聯。如在對歌中，*ob dat*就是男女歌者相互呼喚對方。相對於本範疇其他指涉情人（或友人）的人稱語彙（如*ghat buk ghet*老友，*lek ghengs*戀人），*ob dat*在這群歌話的語彙中，被唱的次數最多，而且男女歌者都唱（這個現象與*ob dat*不僅出現在「歌中」，也和它作「歌尾」有關）。

「姻親」與「情人（或友人）」兩類人稱用語，在符號的行動上，有兩點特性值得指出。其一它們皆指示兩性對比、對稱的一致性；其二，經由對歌歌者之間相互呼喚的人稱語彙，表現在交表姻親與情人（友人）兩類範疇中流動、置換，似指示「交表親」與「情人（或友人）」兩範疇輪替、流動的意象。這個指示特性，也可在數首接連的短歌中觀察出來。如下面的例子，倘若我們將這部對歌的第1句至第88句當做一個較大的分析單位，便可以觀察到這些指示人際關係之人稱用語（包括自稱與他稱）呈現輪替、回應的

流動。如下表所示，以「老友」（第12句）回應「夫妻」（第6句），再以「妻子、遊方伴」（第16、18句）回應「老友」（第12句）：

男歌者演唱的人稱語彙	女歌者演唱的人稱語彙
? ⁴⁹	丈夫（第2句歌）
?	夫妻（第6句歌）
老友（第12句歌）	妻子、遊方的伴（第16、18句歌）
陌生人（第22句歌）	男孩、遊方的伴、別人的丈夫（第29、30、32句歌）
妻（第37句歌）	表兄、男孩（第43句歌）
叔媽（弟的妻）（第48句歌）	表哥（第54句歌）
?	男孩（第62句歌）
叔媽、姑娘（第66、69句歌）	陌生人（第73句歌）
姑娘、叔媽（第82、83句歌）	男孩（第88句歌）

也就是說，人稱語彙在較大範圍的文本間，仍指示着交表姻親的關係與情人等其他入際關係的任意置換與流動性，由此創造更大格局的「成對」結構。

八、符號裡的苗人性別意象

在前一節描述人稱語彙的五項符號活動特點後，本文接下來要探討這部苗歌輪流對唱的演述形式所再現的性別意義，如何有別於人稱語彙之語意組合與拆解所再現的性別意象。通過兩類符號活動（「指示記號」或「象似記號」）在這部對歌裡的並存與作用，建構出苗人語言符號世界裡特定的性別意象：（一）、對歌裡規律性的男女歌者輪流對唱的演述，如何通過具有象似特性的符號運作，呈現兩性為二元、對等的性別意象；（二）、語意為「交表親」、「情人（或友人）」的人稱語彙，如何經由語意組合與解組的符號活動，指示着「兩性合一的結伴理想」與「兩性分立之個人價值」的並置與流動。

49 未清楚記錄的部份用語，以？標出。

1. 象似性：二元、對等的性別意象

不論是從語意或非關語意的語言特性，都可以發現「象似記號」作用在這部對歌的人稱語言裡，藉此再現着特定的性別意象。本文雖然以語言符號的結構性關係之描述和分析為主（注重如語彙的重疊、互換以及出現的次數），但在前一節的描述裡，其實也已經指出象似性符號的特性如何有系統地表現在對歌中諸多人稱用語的「意義」裡。如*deif*、*xongx*、*liob*、*kheit*的語意都是「男孩」，*nef*、*lis*、*niongx*、*niangx*、*ment*、*wangt nef*、*niangk sint*的語意都是女孩。這幾個出現在對歌裡的人稱語彙，在意義上分別指涉特定的性別意象。由於它們的意義與符號之間的關係，並不受任何情景脈絡影響，所以是象似符號作用。

接下來主要對非關語義之語言特性進行討論。首先要討論的是「對歌」演述的組合、輪流與歌者性別之間形成「象似性的指稱關係」，以及由此符號活動所凸顯的兩性差異與以「輪替」為主軸的「兩性對等」之意象。「象似記號」在這部對歌中是活躍運作的符號特性之一。有別於「指示記號」的符號特性需依存特定情景脈絡（詳後），「象似記號」主要與它所表徵的事物間共享某些特質。

這部對歌以其演述的組合與輪流，肖像般穩定地表徵兩性差異，以及兩性對等輪替的性別意象。對歌的演述過程，歌頭、歌尾的輪替與交換，又形成另一個突出的「象似關係」。男女歌者在接歌、答歌時，必須以交替的成對方式添唱歌頭。交替的原則，不是依賴語意為區辨，而是以語音的對比（或差異）作為輪替的規律（h音開頭與j音開頭的交錯）。此項非語意的語言活動，也通過語音組合，展現兩性的差異，以及在差異中對等輪替、交錯的性別意象。

總之，苗歌語言不完全依賴於語意以表達性別對等的意象，而是通過「象似記號」的符號活動，在演述、符號運作的層次上，表達以「輪替」為焦點的兩性如何在差異中建立對等的意象。此類符號活動所建立的性別意象，也能解釋為以較大的形式規模，對應着歌的詩韻規律與成對結構。

2. 指示性：「兩性合一的結伴理想」與「兩性分立之個人價值」

相對於前述「輪替」演述，有如圖象般紋風不動地複製兩性對等的意象，這部對歌的人稱語彙，則展現「指示記號」的符號活動特性。人稱語彙之所以具有指示性，是因為它們的實踐總是在人與人之間有互動的事件發生時。在這部對歌裡，男孩、女孩、交表親、情人等人稱語彙的出現，指示着對歌

的歌者與歌者間之性別關係與親屬關係的社會情景脈絡。

這部對歌的人稱語彙，不僅展現同義語的多樣性，還呈現較小語意單位的組合、解離的符號活動。這使得歌者在對歌的過程中，有更多人稱用語的選擇，以此確定自己的主體位置，以及與他人的關係類型。經由微觀的觀察，這部對歌的人稱語彙可分為四類：1、表述有性別區分之個體的人稱語彙；2、表述異性結伴的人稱語彙；3、在語意上呈現「個人」與「伴」的可拆解、組合之詞構特性的人稱語彙；4、可相互交替的人稱語彙。

第1類與第2類人稱語彙，指出「兩性」、「個人」和「結伴」三個層次的對比意象。在這首對歌中，並置專門表述「男孩」（如*deif*、*xongx*、*liob*）的語彙與專門表述「女孩」（如*nef*、*lis*、*nionk*）的語彙。與這類指示性別差異之「個人」的語彙相對比，另一類人稱語彙則指示兩性的「結伴」：「情人」（如*ghat buk ghet*、*lek ghengs*）與「夫妻」（如*heit dongf dank*）。

相對於第1類與第2類的人稱語彙在「性別」、「個人」、「結伴」的語意上指明可區辨的界線，第3類的人稱語彙則以詞構上自由的合與分，提供了「個體」、「結伴」及「性別」三層語意上可拆解、組合的空間。例如，*dint bongf*的組合或解散原則，可合（*dint bongf*）、可分（*dint*或*bongf*），而維持語意不變——皆用以表述「夫妻」、「女人的丈夫」或「男人的妻子」。

第4類的人稱語彙由交表姻親與情人兩類稱謂的交替，表現語言符號運作的動態性。這部對歌的歌尾與歌中的演唱，人稱語彙的高度使用是一個不能忽視的突出焦點。例如，男歌者稱女歌者「兩位叔媽」（見前節），女歌者呼喚男歌者「兩位姐夫」，或者男、女歌者互稱對方「表親」或「丈夫」、「妻子」。與這些「親屬稱謂」交替呼喊的，則是「老友」、「情人」等另一類人稱範疇的呼喚語彙。

呼應前述第4類人稱語彙在不同的範疇間變換，這部對歌之人稱語彙的指示特性，還可以由數首連續演唱的短歌，觀察到人稱語彙在「交表親」與「情人」兩範疇間不斷的替換，以此創造性別與結伴的流動意象。例如以這部對歌的第6句至第32句為一個較大的分析單位（參前一小節），男女歌者所演唱的人稱用語（包括自稱與呼喚語）的變化與轉動：由「夫妻」（女唱）走向「老友」（男唱），再轉入「妻子」與「遊方伴」（女唱），然後是「陌生人」（男唱），再由女歌者接唱的則用「男孩」、「遊方的伴」與「別人的丈夫」。

最後，稱謂、名字等人稱語彙的實踐，不僅指示歌者在性別認同上的主體性、流動性以及突顯語言的index特性，苗歌語言還經由形式的群聚、重

復，表現出另一類icon的特性。Friedrich所提到的diagrammaticity（圖形象似性）的概念，就是由群聚的觀點，來理解符號行動的支配力量。⁵⁰ 這部對歌語彙另一項突出的符號行動，是以符號的大量群聚創造力量。這部對歌由歌者重復唱出同義的人稱語彙，產生一大群專門表述男孩（如*deif*、*xongx*、*liob*）的語彙，也相對並行一大群專門表述女孩（如*nef*、*lis*、*niongk*）的語彙。對比於這兩群描述性別差異的「個人」，另一群聚的語彙，則演述着兩性的「結伴」：「情人」（如*ghat buk ghet*、*lek ghengs*）與「夫妻」（如，*heit dongf dank*）。「象似記號特性」的形成，主要在於大量「同義字」的群聚所展現之加強與重復的效果。換言之，通過同義字的群聚、對比，因而也創造了由異性的個人意象到異性為伴的結盟關係。

九、結語：結伴理想與個人價值

對歌裡的男女輪唱演述着兩性二元、對等意象，對歌的人稱語彙則演述了「兩性分立的個人價值」與「兩性合一的結伴理想」。由苗人情歌語言所觀察到的「性別意象」，不僅有別於其父系繼嗣理想與實踐所展現之兩性不對等的性別意象，也和苗人日常（家與兩性分工）生活的觀念和實踐裡的兩性意象或界線，為適應社會變遷而調整有所對照（參見本文第二節）。⁵¹ F寨的情歌語言雖無法展現如Schein或Donnelly所聲稱的，為因應社會變遷的苗人性別意象與兩性關係之複雜，不過卻和非語言之苗人社會行動中的遊方或聯姻相呼應。

遊方以年輕人為主，經由多樣的形式，展現社會性與個人性。遊方的社會性展現在時、空、人有序的組成與可變通的規則。尤其在人的方面，多層次交疊的年齡與身份組合的「年輕人」世界，展現遊方與婚姻間的曖昧。本文遊方情歌對唱的形式和符號活動，也反映相似的流動和曖昧。一般而言，在遊方的人群裡，同性之間為平表親，異性之間為交表親，不同輩分的同性平表親可結伴同行，不同輩分的異性交表親亦可彼此遊方。因此，在遊方場合可以聽到同世代、跨世代與指定型等多方雜陳的稱謂組合。這與F寨概念

50 P. Friedrich, "The Symbol and Its Relative Non-Arbitrariness," in *Language, Context, and the Imagination*, P. Alto, ed., 1-61.

51 參見L. Schein, *Minority Rules: The Miao and the Feminine in China's Cultural Politics*; N. D. Donnelly, *Changing Lives of Refugee Hmong Women*.

上偏向以父方交表婚姻為理想，但實行的是村寨內婚的雙邊交表聯姻有關。村寨內婚的多元聯姻策略，是為面對封閉的婚姻市場，以及對父方交表的延遲與隔代交換概念的堅持。在空間上不朝外拓展婚姻市場（通婚圈不向外發展）的原則下，只能利用人與人的親屬距離的符號運作，擴大可婚的對象，亦即，通過稱謂來壓縮世代的距離（不同世代的人，使用同一稱謂），以及允許跨世代異性交表親的遊方與通婚。

遊方的個人特性展現在經由話語、衣及花帶交流的異性相伴情感、自我焦慮情緒的抒發，以及對情感內容的小小操弄。個人不僅相對創造遊方、情感與婚姻間的流動與曖昧，也掌握個人的主體性。在異性結伴的遊方天地裡，以花帶與衣的形式，分別表徵女孩與男孩對彼此的愛慕情感。此禮物交換系統中，F寨苗人以花帶比喻女性，衣比喻為男和女。姑娘以花帶與衣的相贈，來述說不同的心意。贈物過程要搭配說話來表達心意，因而，同樣是贈花帶，可以表述兩種完全相反的意涵：一是姑娘贈花帶給情人，表示有心跟他結為夫妻；另一種則是完全相反的心情——遊方一年或兩年後的姑娘，不想再跟男孩維繫穩定的遊方關係，也會以花帶相贈。同樣的贈禮，姑娘必須用特定的話語，才能表明特定的心意。除了花帶的交換，苗衣的贈與、回禮、退禮等多重組合，也都需配合特定話語才可以作為遊方行動者對於結伴理想多義的象徵表述。⁵²

遊方場合裡花帶和布的交換邏輯，類似對歌中人稱語彙的特質，有性別區分之個體和表述異性結伴的理想，也有用不同的話語和回贈方式，表現語意上「個人」與「伴」的可拆解和組合。姑娘可以透過贈花帶與贈衣給男孩，來表達情感與婚姻的契合，也可以表達兩者的脫離；男孩贈衣給姑娘則通常只表達情感與婚姻理想無法結合。也就是說花帶與衣的交換表達兩種不同的邏輯，一項是通過個人情感走向婚姻理想，一項是個人情感的獨立表現。後者將情人所贈的花帶和衣，作為個人物終生擁有、保留，由此表明個人的情感，與擇伴理想可以獨立於婚姻之外。

總之，遊方的特質與遊方過程中「花帶和衣的交換」正可補充情歌語言裡的「個人」/「結伴理想」的實質內涵，以及「夫妻」/「情人」的異同。遊方形成「個人」情感和「社群」交表婚姻之間的流動性（表現在如遊方對象可能是未來的伴侶，也可能是婚姻之外的相互戲謔調情的遊方伴）。

52 參考簡美玲，《貴州東部高地苗人的情感與婚姻》。

個人在遊方的場合具有某種主體性。「夫妻」和「情人」的差異，可以透過遊方過程中之定情物的交換清楚區分。結伴的理想包含婚姻和個人情感之期待和延續（雖然，兩者很多時候是有落差的）。通過花帶、苗衣的交換，則表達了在苗族的社會裡，個人情感與婚姻理想間相依與非必然相依的並置。

再則，苗人情歌的人稱語彙之所以能演述性別意象的流動（交表姻親／情人兩範疇的流動），對應着F寨苗人於三個層面所交織擺盪在婚姻理想及個人價值有關的結群制度：其一是親屬稱謂表現出交表聯姻的指定性，其二是婚姻的法則與行動表現交表聯姻的優先性，其三是遊方。前二者積極指向交表親人與婚姻結伴的社會理想，為一對一的正向關聯；而遊方在行動與結構上，則允諾個人情感與婚姻之集體間的曖昧性，對歌的人稱語彙也同樣表現出流動和曖昧性。⁵³ 我認為苗人社會在交表聯姻的理想與實踐裡，包含着讓個人情感的自主價值有所出路的遊方世界，這對於人稱語彙能完成性別意象的流動（轉變），交表姻親與情人兩範疇的流動，是個重要機制。而其完成，在於一場又一場互為交表親男女的遊方情歌對唱，與情歌語言自成一套微體系之符號活動的運作。

總之，在苗人地方社會生活的情景脈絡裡，對歌語言蘊含着表徵集體社會價值的主動性。對歌的演述場合、參與成員，乃至歌的語意內容，都與交表聯姻、緩落夫家婚後居、制度化的遊方談情密切相關，但又不僅僅是親屬、婚姻等社會結構的伴隨結果。黔東南苗族情歌語言的形式與符號活動，在慎密、規律的操作下，自成一套相對細緻、精密的格局，展現苗寨人群以特定的詩歌語言形式，創造、融合「個人與結伴相互對立亦相互支援」的性別意象。對比苗人的父系繼嗣社會組織、結構所凸顯的單一父系理想，並藉由與遊方、婚姻的對照，情歌的演述和以人稱語言為主的符號活動，展現苗人所關注的男與女為互補、對等的性別意象；性別的意義，既與結伴的人觀有所關聯，也與體現個人價值的人觀相伴隨。

（責任編輯：段雪玉）

53 參考簡美玲，〈語言、戲謔與聯姻：貴州苗人平日遊方說話的分析〉，《臺大文史哲學報》，第62期（2005年5月），頁347-380；簡美玲，〈貴州苗人的私奔婚：集體與個人的曖昧〉，《臺灣人類學刊》，第3卷，第1期（2005年6月），頁49-86。

“You Two and We Two are Life-long Mates”:
Gender Images and Pairing Ideals in
Miao Songs from Southeastern Guizhou

Mei-ling CHIEN

Department of Humanities and Social Sciences
National Chiao Tung University

Abstract

Through an ethnography of the linguistic performance of a love song duet popular among the Miao in southeastern Guizhou, China, this paper explores how gender images are presented through linguistic signs. First, the duet and round performed by four singers, two male and two female, reveals the iconic relationship between the song and ideals of gender equality. Second, the combination, distinguishing and substitution of different pronouns express the simultaneous stability and fluidity of sexual identity. The substitution of terms used by courtly lovers by prescriptive kinship terms used by affines of the other sex, and the opposition created by the use of terms for the individual that are marked by gender and terms for the couple that are not, thus illustrate the indexical relationship between linguistic signs and gender ideas. Third, through use of multiple and reduplicated synonymous personal pronouns, the Miao songs are a form of diagrammatic iconicity that show how linguistic signs can reveal images of gender embedded in the Miao sense of the person. Thus gender differences can be constructed and destabilized on the same performance stage. Gender difference (“oppositions”) and gender pairing (“decomposing differences”) can be constituted and situated together within a single micro-system of linguistic signs, and thus distinctive

gender images can be inclusive or complementary of one other.

Keywords: song language, linguistic sign in action, gender image, Miao, southeastern Guizhou

