

※「重廓五四」專輯※

風聲與文字： 從歌謠運動回思非漢語的漢字傳述*

胡曉真**

一、前言

當代學術所謂「漢字文化圈」(Sinosphere)，一般指稱歷史上菁英階層使用漢字並以文言作為主要表述工具（即所謂 literary Sinitic）的地區，除傳統中國外，大致包括朝鮮、日本、越南等東亞各國。不過，如此理解漢字文化圈，不免忽略中華帝國內部的高度多元性，尤其是階級之分以及民族與語言的紛雜差異。因此，現在也有學者提出「漢字圈」(Sinographosphere) 與「漢字國際」(Sinographic cosmopolis) 的區分，前者偏向漢字本身的傳播與衍異，後者強調漢字構成的文言 (literary Sinitic) 所造成的跨國文化共享¹。筆者希望初步探索此一內部多元性問題，以增進我們對傳統中華帝國政治疆域之內「漢字」運作問題的理解。一般認知中，中國長期使用統一的書寫系統，因此能成功跨越廣大疆土上諸多漢語方言、方音的溝通障

本文原以英文撰寫，題為“Empathetic Acculturation through Script: *Yuefeng xujiu* and the Question of Sinoform”，收入 *Reexamining the Sinosphere: Transmissions and Transformations in East Asia*, ed. Nanxiu Qian, Richard J. Smith and Bowei Zhang (Amherst: Cambria Press, 2019)。本文在英文論文的基礎上，擴充資料、重新思考並實質改寫，藉此與中文讀者對話。另，本文的初步構想曾以短文形式收錄於王德威、宋明煒編：《五四@100：文化、思想、歷史》（臺北：聯經出版事業公司，2019年）。

* 本文撰寫與修訂過程中，曾得到京都大學平田昌司教授多方指點，文哲所范麗梅教授也提供專業意見，謹此致謝。

** 胡曉真，中央研究院中國文哲研究所研究員兼所長。

¹ Zev Handel, *Sinography: The Borrowing and Adaptation of the Chinese Script* (Leiden: Brill, 2019), p. 11. Handel 指出，“Sinographic cosmopolis”一詞乃引用 Ross King 的說法，該概念來自 Sheldon Pollock 提出的“Sanskrit cosmopolis”。

礙。這樣的說法固然不無道理，但顯然不能回答漢字是否能有效表達非漢民族語言乃至地方性語言的問題。漢字是否曾提供表達中國境內非漢語言的解決方案？如果不能完全解決的話，那麼有哪些複雜性？究竟起過什麼作用？這些都是探討漢字文化圈時必須納入的問題，而不應根據國家疆界的劃分，將這些問題排除於外。

美國華裔學者石靜遠 (Jing Tsu) 在其 *Sound and Script in Chinese Diaspora* 一書中，為討論文學協商 (literary governance) 的問題，曾追溯晚清的文字改革運動。石靜遠指出，號召改革的人士試圖「發明」新的文字系統以反映地域性方言、方音的變化與差異，不過，雖然晚清時人對中國境內語音的多元性有所認知，但很快的，建立國家認同與國語的需求占了上風，而文言與白話之爭便占據了歷史舞臺²。筆者的思考方向不同於此，不過，我也希望召喚對多元性的重視，不只是漢語語音的多元性，也是漢字表達的多元性。時序早在晚清之前，地點更遠離易於接受外來影響的海埠港市，已有深具文化遠見的有識之士實驗以系統性的方式，用文字表述地域性與民族性的語言。在此過程中，漢字經歷了衍生，從而展現了其自身的豐富與彈性，也講述了漢與非漢的文化互滲。這也是從文字的角度，回應晚近重探「華語語系」的呼籲，亦即擴大中文／漢語語境中對華語語系的問題意識³。

二、「民間之聲」與歌謠運動中的方言問題

一九一八年二月一日，《北京大學日刊》刊登了劉半農執筆的〈北京大學徵集全國近世歌謠簡章〉，從此開啟了影響深遠的歌謠運動。此一在新文化運動中曾領一時風騷的歌謠運動，乃是史上第一次中國學人出於學術信念，而自發性以集體之力進行歌謠蒐集的工作。此後不到三年的時間，北京大學在一九二〇年成立歌謠研究會，並開始出版《歌謠週刊》，以刊載從全國各地蒐集的民謠。由一九二二年十

² Jing Tsu, *Sound and Script in Chinese Diaspora* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2010), pp. 32-33.

³ 例如，王德威曾指出：「我們必須正視漢語以內眾聲喧嘩的現象。……『華語語系』的觀念不必侷限在海外華人和中國境內少數民族的發音／發言位置上；我們應該把『華語語系』的問題意識置入到廣大的中文／漢語語境裏面。」王德威：《華夷風起：華語語系文學三論》（高雄：國立中山大學文學院，2015年），頁13。

二月十七日創刊，至一九二五年六月二十八日停刊，共刊行九十七號⁴。歌謠運動全盛時期，顧頡剛發現了一部專門收錄廣西民謠的《粵風》，為之傾倒不已，不但加以評論，更大力稱揚該書編者李調元(1734-1803)的卓識⁵。中國俗文學研究大家鍾敬文當時還是個初出茅廬的青年學者，隨後將此書出版，還將書中收錄的粵地（指廣西）漢語方言或當地非漢民族語言的民謠，改為現代漢語。有相當長的一段時間，《粵風》一書吸引許多重要學者的注目，堪稱一股「《粵風》熱」。《粵風》一書的發現，的確是歌謠運動的重要事件。

為紀念五四運動六十週年，鍾敬文曾撰文回顧歌謠運動，他強調當時參與提倡民俗學的知識分子，心中所思都是摧毀舊文學，建設新文學，歌謠運動的目標就是新的民主社會⁶。一般認為，歌謠運動有助於五四新文學的發展，因為民間的「聲音」得到重視，而長期籠罩中國文學傳統的士大夫文學也由此改革、更新。如此說來，歌謠運動不但是五四新文學運動重要的一環，還是現代中國國家敘事形塑的一部分⁷。學者一致指出，歌謠運動一方面呼應了其時全世界對民歌、民俗的興趣⁸，一方面也有本土的先行者。例如，《詩經》與《樂府》總是被視為早期的民歌集，也總是被賦予觀風識俗這樣的道德與政治功能。

晚明以來文人對民歌的鍾情也吸引了二十世紀初學者的目光，經常引之為現代歌謠運動的源頭先聲⁹。最為我們熟知的例子，就是晚明文人馮夢龍編輯並出版吳語民歌集《山歌》。《粵風》這部民歌集的發現，便是又一個特著之例。顧頡剛及當時一眾學者，都相信自署為該書編者的李調元親自蒐集了這批民歌，並予以忠實記

⁴ 洪長泰對歌謠運動及《歌謠週刊》做過全面的探討。Chang-tai Hung, *Going to the People: Chinese Intellectuals and Folk Literature, 1918-1937* (Cambridge, MA: Harvard University Press), pp. 1-31. 較近期的研究可參見徐新建：《民歌與國學：民國早期「歌謠運動」的回顧與思考》（成都：巴蜀書社，2006年），頁17-23。

⁵ 顧頡剛：〈讀書雜記〉，《小說月報》第14卷第1期（1923年1月），頁35。

⁶ 鍾敬文：〈五四前後的歌謠學運動〉，中國社會科學院近代史研究所編：《紀念五四運動六十週年學術討論會論文選》（北京：中國社會科學出版社，1980年），第3冊，頁329。

⁷ 范雯：〈北京大學歌謠運動與歌謠的搜集、整理與出版〉，王娟編：《中國古代歌謠整理與研究》（北京：高等教育出版社，2014年），頁671。

⁸ 洪長泰便舉出 Guido Amedeo Vitale、Andrew Lang、Charlotte S. Burne、Yanagita Kunio 等人作為外國影響的例子。Hung, *Going to the People*, pp. 18-21.

⁹ *Ibid.*, pp. 21-31. 亦可參考范雯：〈北京大學歌謠運動與歌謠的搜集、整理與出版〉，頁669-670。

錄。顧頡剛指出，雖然也有其他文人對民歌民謠感興趣，但他們所做的不過是到經典與舊書中尋找文獻材料，而《粵風》的編者則投入實際的蒐集工作（我們今天所謂「田野調查」）。不過，此時學者對《粵風》的認識，未來將被新的證據大幅修正。

周作人論及民歌的價值，指出不能掌握文字的平民百姓——所謂「不文的民眾」，既不能親近儒家菁英文化，也不可能對菁英文化發生影響。他認為，這是因為菁英完全受制於由書寫文字組成的文本¹⁰，正因如此，民歌民謠作為人民的「聲音」的保存庫，便具有重要價值。我們從《山歌》與《粵風》這樣的民歌集，可以推知，二十世紀以前的文人早已認知民間聲音的價值。但更重要的是，他們敏銳的認識到所謂語言，不只是白話與文言的差別，還有地方性的方言、方音這個關鍵。馮夢龍編輯《山歌》，便試圖傳達吳語的某些聲音，例如，用「弗」字而非「不」字，以表達否定之意。正是這些方音傳達了吳地的地方感，或曰：「風」。正如大木康所說，馮夢龍尊重民歌的口頭特質，記錄其語言原來的聲音，可說為後世揮起了「方言文學」的大旗¹¹。二十世紀初期的民歌學者呼應馮夢龍對方音的重視，他們必須處理「表音」(phonography) 這個麻煩的問題。中國幅員遼闊，各地語言差異性極大，現有漢字很難表達如此多元的地方聲音¹²。於是，在歌謠運動期間，有關如何表達方言、方音，便出現了各種議論與實驗。例如，顧頡剛蒐集吳地的民歌與俗諺，在一九二六年出版了《吳歌甲集》，隨後便引發了許多表音的討論。在當時一面倒的「國語的文學」的號召下，俞平伯仍然主張保存方言文學有其必要，而錢玄同更認為方言可以為國語增添無限的豐富性¹³。

於此可見，方言的問題與歌謠運動以及新文學的發展有密切的關係。正如林少陽所說，歌謠被視為「平民的」、「民族的」、「口語的」的詩，可以成為新詩的資源，而歌謠牽涉的語言與方言的問題也因此受到高度重視¹⁴。當時知識分子對「方言」的興趣，曾受晚清章太炎的研究——特別是《新方言》一書——的啟發。章太

¹⁰ 周作人：〈中國民歌的價值〉，《歌謠週刊》第6期（1923年1月11日），頁4。

¹¹ 大木康：《馮夢龍山歌の研究——中國明代の通俗歌》（東京：勁草書房，2003年），頁25-26。

¹² Hung, *Going to the People*, p. 55.

¹³ 王中：《方言與20世紀中國文學》（合肥：安徽教育出版社，2015年），頁51-52。

¹⁴ 林少陽：〈從章太炎的「音」至歌謠徵集運動的「音」——重審白話文運動〉，《東亞人文》第一輯（北京：三聯書店，2008年），頁191-193。

炎著書的宗旨是博考方言，尋其語根與本字，因此，可說他對「聲音」的追求以及言文一致的想像，與白話文及新文學運動有相通之處¹⁵。然而，章太炎所謂方言，與參與歌謠運動者所謂方言，以及歷史上所謂方言，指向的是否是同一回事？

現代中文的「方言」，指的是相對於已經標準化的語言的地方性口頭表達，而如果回到更傳統的用法，那麼凡不是文言的，都可算是方言。第一部記錄「方言」的著作，也就是漢代揚雄(53 BCE-18 CE)的《方言》，其全名其實是《輶軒使者絕代語釋別國方言》。雖然書名中的「別國」指的並不是「別的國家」，但全書所採集的詞彙，確實包括中原漢語與周邊民族的語言，而不只是漢語這種「語言」(language)的地方性變體。在《方言》書中，我們可以找到許多以漢字記音的方式來記錄其他語言之詞彙的例子。李敬忠曾指出，揚雄蒐集的詞彙不只是北方、湘、吳語、閩語、粵語等漢語方言，也有不少非漢民族語言，包括朝鮮語、滿、蒙語、苗語、土家語，以及當時百越民族的壯侗語。他認為，揚雄當然還沒有辨別語言與方言的意識，所以將其他民族的語言都視為漢語的方言¹⁶。他進一步指出，不只是《方言》，許多收錄在古代字書如《說文》、《玉篇》(顧野王)、《字匯》(梅膺祚)等各種韻書的罕用漢字，往往只有反切，而不知其義，其實也是用漢字記錄的非漢民族語詞¹⁷。雖然此一觀點還有爭議，但章太炎的文字學重視聲音，且認為方音介入文字的孳乳¹⁸，而《新方言》更重視古今的聯繫，而且表現排滿的漢族意識¹⁹。歌謠運動記錄民歌，固然表現了對邊緣的重視，但整體而言仍是較為漢族、漢語本位的，漢字與非漢語之間的張力不是關心所在，反倒是新式音標取代漢字成為焦點。

然而，如果把漢語 / 非漢語的意識帶入方言、方音的傳述問題，那麼毋寧說

¹⁵ 金理：《現代記憶與實感經驗：現代中國文學散論集》(臺北：秀威資訊出版公司，2014年)，頁260-261。

¹⁶ 李敬忠：〈揚雄《方言》中的少數民族語〉，《語言演變論》(廣州：廣州出版社，1994年)，頁359-360。

¹⁷ 同前註，頁366。

¹⁸ 林少陽：〈從章太炎的「音」至歌謠徵集運動的「音」——重審白話文運動〉，頁204。

¹⁹ 曾著有《中國文字的演變》(1937)一書的童振華便認為，《新方言》的宗旨除尋求現代口語的語源外，就是出於漢族民族意識(反滿意識)，保衛本國語文的純正性，並引劉師培〈序〉所說的「欲革彝言而從夏聲」為證據。童氏主張重拾揚雄《方言》的學門，從事蒐集方言的調研。他認為，《方言》注重各地語言的聯繫，而《新方言》注重古今的聯繫。童振華：〈讀《新方言》劄記〉，《語文月刊》第1卷第2期(1937年)，頁11-12。

《粵風》是比《山歌》更為有趣的文本，因為《粵風》所要傳達的聲音極為多元，實可謂挑戰漢字表達的極限。《山歌》所收錄的曲子，應該以吳語歌之，但即使編者將其化為文字，不通吳語的讀者就算沒有任何註解的幫助，仍可粗解大意。《粵風》所收的曲子就不同了。這本集子所收的歌詞，許多根本不是漢語，而是廣西當地其他民族的語言。既然不是漢語，那麼，這些民歌還能算是「方言文學」嗎？這種「方言」是否反而回應早期對「方言」的定義，例如揚雄的《方言》？以漢字表達多民族多元聲音的限制與可能性在哪裏呢？如果像錢玄同一樣，期待方言文學豐富國語的文學，難道首要的問題不是如何用漢字表達這些異質性的聲音嗎？為進一步討論相關問題，必須重探《粵風》一書——或者更精確地說，必須探討其根源，亦即《粵風續九》這部民歌集。

三、聲音、文字與「漢字系文字」

《粵風》其實乃根據清初所編的《粵風續九》一書而來，收錄了眾多非漢語言（而非任何漢語方言）的歌謠。《粵風續九》的編者必須以漢字傳達壯侗語²⁰、苗瑤語²¹等非漢語的語音。誠然，中國歷史上不乏以漢字記錄非漢語的經驗。吾人皆熟知文學史上最早以漢字記錄非漢歌詞的例子就是〈榜柁越人歌〉。這首歌載於西漢劉向所編纂的《說苑》一書中，先以漢字表述其音，再釋其文意，根據 *The Oxford Handbook of Chinese Linguistics*，這也是至今所見最早以文字傳達百越（亦即今日傣族的祖先）之音的記載²²。《說苑》的故事裏，鄂君子皙在泛舟時聽到越人船夫

²⁰ 壯侗語即 Tai-Kadai languages。中國境內鄰近亞洲大陸東南的部分，有許多使用 Tai-Kadai 語言的地區，主要分布在海南、貴州、雲南、廣西，也零星出現於湖南、湖北、四川。Rint Sybesma et al. eds., *Encyclopedia of Chinese Language and Linguistics* (Leiden and Boston: Brill, 2017), vol. IV, pp. 249-250.

²¹ 苗瑤語即 Miao-Yao languages，又作 Hmong-Mien，分布在亞洲東部與東南部，中國境內則分布在貴州、湖南、廣東、雲南、四川、湖北、江西、海南等省分，還有重慶市以及廣西壯族區域。不過，雖稱苗瑤語，但並非所有苗族、瑤族都使用苗瑤語。Sybesma et al. eds., *Encyclopedia of Chinese Language and Linguistics*, vol. II, p. 373.

²² Anne O. Yue, "The Yue Language," in *The Oxford Handbook of Chinese Linguistics*, ed. William S-Y. Wang and Chaofen Sun (New York: Oxford University Press, 2015), p. 173. 鄭張尚芳曾通過與泰語的比對，說明越人歌的語言屬於古臺語族（屬於壯侗語系），參見 Zhengzhang Shangfang,

(榜柁越人)的歌聲，其辭曰：

濫兮拚草濫予昌桓澤予昌州州雒州焉乎秦胥胥纒予乎昭澶秦踰滲悞隨河湖。
因為鄂君子皙不通百越之音，便召來越譯將曲詞翻譯為楚語，其意為：

今夕何夕兮，搴中洲流。今日何日兮，得與王子同舟。蒙羞被好兮，不訾詬
恥。心幾頑而不絕兮，知得王子。山有木兮木有枝，心說君兮君不知。²³

雖是文學史的老生常談，但這個故事確是由漢人的角度，講述如何接受並表現一種非漢民族的聲音。故事中有兩個特點引人注目。首先，故事中以漢字記錄了歌詞的聲音；然而，故事預設的讀者並不能理解歌詞的意義，因為這些漢字只不過用來表音，並不傳達意義。其次，譯者將歌詞轉換為楚語，而在故事中，歌詞的意思是用類似楚辭的形式表達出來的。

中國與外國語言及文化的接觸，帶出了更多漢字的「實驗」。歷史上最明顯的例子莫過於佛教傳入過程中梵語的翻譯，像是〈四智讚〉就分別有以漢字記梵音的「四智梵語」，以及譯為漢語的「四智漢語」二種²⁴。音譯詞的數量之多，使得音韻學者可以試圖依據漢譯佛典中的音譯詞來擬構當時的語音²⁵。此外，為了外交的目的，必須以文書與外國或他族溝通，也需要理解外國或他族的語言與其文字，並以本國文字記錄之。比較為人熟知的例子是《東觀漢記》記載「笮都夷」在東漢明帝永平年間(58-75)朝貢時所獻的三首歌曲：〈遠夷樂德歌〉、〈遠夷慕德歌〉、〈遠夷懷德歌〉。《東觀漢記》的記載後為范曄(398-445)《後漢書》引用。據李賢(654-684)注說：「《東觀記》載其歌，并載夷人本語，並重譯訓詁為華言，今范史所載者是也。今錄《東觀記》夷言，以為此注也。」²⁶李賢引錄的「夷言」如下：

遠夷樂德歌詩曰：堤官隗構，魏冒踰槽。罔驛劉脾，旁莫支留。徵衣隨旅，
知唐桑艾。邪毗課諸，推潭僕遠。拓拒蘇便，局後仍離。儂讓龍洞，莫支度

“Decipherment of Yue-Ren-Ge,” C.L.A.O. 20.2 (Hiver 1991): 159-168。近期的民歌研究指出，〈越人歌〉的語言應是當時的壯/傣語。參見馮明洋：《越歌：嶺南本土歌樂文化論》（廣州：廣東人民出版社，2006年），頁3-4。

²³ 〔西漢〕劉向編：《說苑》（北京：中華書局，1985年），頁109。

²⁴ 參見釋慈怡編：《佛光大辭典》（高雄：佛光出版社，1989年），頁1771「四智讚」條。

²⁵ 辛島靜志撰，裘雲青譯：〈漢譯佛典的語言研究（一）〉，遇笑容、曹廣順、祖生利編：《漢語史中的語言接觸問題研究》（北京：語文出版社，2010年），頁140。

²⁶ 參見〔劉宋〕范曄撰，〔唐〕李賢等注：〈南蠻西南夷列傳第七十六〉，《後漢書》（北京：中華書局，1965年），卷86，頁2856。

由。陽雒僧鱗，莫稚角存。

遠夷慕德歌詩曰：儻讓皮尼，且交陵悟。繩動隨旅，路旦揀雒。聖德渡諾，魏菌度洗。綜邪流藩，苻邪尋螺。藐潯瀘灘，菌補邪推。辟危歸險，莫受萬柳。術壘附德，仍路孽摸。

遠夷懷德歌詩曰：荒服之儀，犁籍憐憐。阻蘇邪犁，莫碣麤沐。罔驛傳微，是漢夜拒。蹤優路仁，雷折險龍。倫狼藏幢，扶路側祿。息落服淫，理歷髭雒。捕莖菌毗，懷稿匹漏。傳室呼救，陵陽臣僕。²⁷

雖然是熟悉的四言詩體裁，卻無法以漢語解讀。顯然，這裏漢字的作用是記音，僅有少數詞彙如「聖德」、「荒服」、「臣僕」是漢字原意，或許表示這些漢語詞彙已進入當地語言。據李賢的說法，《後漢書》原來只引用了「重譯訓詁為華言」的翻譯，其詞曰：

遠夷樂德歌詩曰：大漢是治，與天合意。吏譯平端，不從我來。聞風向化，所見奇異。多賜繒布，甘美酒食。昌樂肉飛，屈申悉備。蠻夷貧薄，無所報嗣。願主長壽，子孫昌熾。

遠夷慕德歌詩曰：蠻夷所處，日入之部。慕義向化，歸日出主。聖德深恩，與人富厚。冬多霜雪，夏多和雨。寒溫時適，部人多有。涉危歷險，不遠萬里。去俗歸德，心歸慈母。

遠夷懷德歌曰：荒服之外，土地堯堯。食肉衣皮，不見鹽穀。吏譯傳風，大漢安樂。攜負歸仁，觸冒險陝。高山岐峻，緣崖礪石。木薄發家，百宿到洛，父子同賜，懷抱匹帛。傳告種人，長願臣僕。²⁸

據《後漢書》，這個翻譯是益州太守朱輔命令熟悉當地民族語言與風俗的犍為郡掾田恭所為。不論記音或意譯，歌詞都是四言，表示該民族的語言與「華言」在音節上有相通處²⁹。除了詩意，更為有趣的其實是不同時期記載者的態度。作於東漢

²⁷ 同前註。亦可參見現代重新補輯校訂的《東觀漢記》，見〔東漢〕劉珍等撰，吳樹平校注：《東觀漢記校注》（鄭州：中州古籍出版社，1987年），頁855。

²⁸ 范曄撰，李賢注：〈南蠻西南夷列傳第七十六〉，《後漢書》，卷86，頁2856。

²⁹ 小川環樹討論這三首歌詞時，提及王靜如指出，白狼（即明帝永平年間內附的西南族群之一）的語言屬於藏緬語。見小川環樹著，梁國豪、陳湛頤譯：〈〈敕勒歌〉——中國少數民族詩歌論略〉，小川環樹著，譚汝謙編：《論中國詩》（香港：中文大學出版社，1986年），頁273。王靜如以《東觀漢記》記錄歌詞所用記音的漢字為材料，以去漢未遠的隋唐切韻音，與西夏語、藏語

的《東觀漢記》先錄「夷人本語」，再錄訓詁翻譯後的「華言」，換言之，先表現聲音，再傳達意思。劉宋時期的范曄雖然參考《東觀漢記》，但捨棄漢字記音的夷言，只留華言，顯然只重視文意，放棄聲音。唐代的李賢諸人則再次發掘夷言聲音的重要性，而且採用夷言、華言逐句對照的方式呈現。取捨之間，除了個人的選擇，是否還透露時代的訊息，尚待進一步思考。

在多民族接觸頻繁的時代，非漢語的文學不但對中國文學發生影響，甚至可能直接「進入」中國文學。小川環樹早就注意到，中國文學史上的經典之作〈敕勒歌〉，原來是以鮮卑語唱的，後被翻譯為漢語而流傳至今³⁰。根據他的分析，即使經過漢語翻譯，這首歌仍保留了突厥民歌的音節與韻律特點，他更進一步推論，由這個例子可以考慮七言詩發展受到中亞、北亞民族詩歌形式（所謂「北歌」）的影響³¹。〈越人歌〉先記音再翻譯，《東觀漢記》也是同時以記音與翻譯的方式記載西南民族的四言歌³²，〈敕勒歌〉則以保留原始音節韻律的方式翻譯，以及佛教上梵語讚與漢語讚並存。這些早期的例子都說明，當事者企圖以漢字傳述非漢語的「聲音」，而不只是意義。

遼代以降，諸多非漢民族與漢族的密切交往激發了翻譯大潮，漢語與其他民

等各語言進行比較，指出白狼詩歌屬於「西南諸夷語中之藏緬語系 (Tibetan-Burmese Language) 之近於裸莫組 (Lolo-moso group) 及藏語組，並非中國語」。王靜如：〈東漢西南夷白狼慕漢歌詩本語譯證〉，《西夏研究》第 1 輯（1930 年），頁 15-53，收入《民國叢書》第五編（上海：上海書店，1989 年），第 45 冊。不過，歷來對白狼歌的語言問題，丁文江、方國瑜等多位學者有不同的說法，可參見戴慶廈編：《二十世紀的中國少數民族語言研究》（太原：書海出版社，1998 年），頁 61-63。其中，鄭張尚芳將白狼歌的漢字記音與緬、藏文一一比較，得出該詩在語言分類上應視為一種古緬語的結論。鄭張尚芳：〈上古緬語——《白狼歌》的全文解讀〉，《民族語文》，1993 年第 1 期，頁 10-19。

³⁰ 小川指出，北齊斛律金 (488-67) 所唱〈敕勒歌〉，原來是以鮮卑語詠唱，而被翻譯為漢語，首見於宋朝郭茂倩所編《樂府詩集》卷八十六〈歌謠辭〉。《樂府詩集》引宋朝沈建《樂府廣題》，提到「其歌本鮮卑語，易為齊言」，所謂「齊言」即是漢語。他也提到胡適在 1928 年出版的《白話文學史》上卷已經注意到此歌原是非漢語。小川環樹著，梁國豪、陳湛頤譯：〈〈敕勒歌〉——中國少數民族詩歌論略〉，頁 260。

³¹ 同前註，頁 269-272。

³² 這裏當然牽涉記音與意譯何者為先的問題。一般認為是先記音，再翻譯為漢語，但也有學者認為其實先以漢文寫成，再以漢字譯註白狼語。馬學良、戴慶廈：〈《白狼歌》研究〉，《民族語文》，1982 年第 5 期，頁 16-26。此問題難有確解，暫時存而不論。

族語言在文字上的互譯活動極為可觀³³。從外交、內政到文化交流，漢字承擔傳述非漢族或外國語言的工作越來越複雜，是以有系統性字詞對照的需求。例如，洪武十五年(1382)，明太祖便下令編纂一部蒙古語的辭書，此即首出的《華夷譯語》。隨後，永樂年間，隸屬翰林院的四夷館編纂了一系列的《華夷譯語》，不但列出漢語與外國語的詞彙對照，也提供翻譯，並用漢字為外國詞彙標音。清代的乾隆皇帝不但使四譯館編纂更多外國語言的詞彙，更命令四譯館及邊陲地帶省分的地方官員蒐集「海外諸夷」與「苗疆」的文字系統（「書體」）。所謂「苗疆」，即指廣義的西南邊地。乾隆指示，每一個外國或非漢詞彙的發音與字義須以「漢文」（而非他自己的國語滿文）註記，如此，才可展現「同文盛治」——盛世之治超越了語言差異的限制³⁴。於是，乾隆時期便出版了多種版本的《華夷譯語》³⁵。正如研究壯字的David Holm所指出，清代以前，四夷館編纂的《華夷譯語》收錄北方的非漢民族語言較多，到了十八世紀中期，《華夷譯語》的範圍擴展，南方邊陲非漢民族的語言始大幅增加³⁶。乾隆皇帝的要求有其政治意圖。之所以要將其他民族的口語與文字納入《華夷譯語》，其實正與訴諸圖像表現的《職貢圖》、《苗蠻圖》一樣，目的都是為了彰顯帝國盛世的多元豐富性。乾隆皇帝能認知到部分南方民族有自己的文字系統，可謂識見不凡。那麼，乾隆皇帝想到的是哪些文字系統呢？

前述的幾個例子告訴我們，當面對的是非漢語的口語時，必須經過兩層程序——以漢字記錄其聲音，以及以漢字傳達其文意。自來便有「重譯」的說法³⁷，一般

³³ 有學者指出，翻譯史一般將東漢至唐宋的佛經翻譯、明末清初的傳教士翻譯、晚清的西學翻譯視為三次翻譯大潮，但若重理史料，可發現遼代至清代，漢語與非漢語之間的翻譯活動其實更為活躍。夏登山：〈中國翻譯史上的三種翻譯觀〉，《中南大學學報》（社科版）第23卷第6期（2017年11月），頁182-191。

³⁴ 「如海外諸夷，並苗疆等處，有各成書體者，一併訪錄。亦照西番體例，將字音與字義，用漢文注於本字之下，繕寫進呈，交館勘校，以昭同文盛治。著傳恆、陳大受、那延泰總理其事」。《清實錄》卷三二四「乾隆十三年九月」。

³⁵ 劉紅軍、孫伯軍：〈存世華夷譯語及其研究〉，《民族研究》，2008年第2期，頁47-55。

³⁶ David Holm, *Mapping the Old Zhuang Character Script: A Vernacular Writing System from Southern China* (Leiden: Brill, 2013), p. 26.

³⁷ 例如《尚書大傳》卷二：「越裳以三象重譯而獻白雉曰，道路悠遠，山川阻深，音使不通，故重譯而朝。」〔漢〕鄭玄注，〔清〕陳壽祺輯校：《尚書大傳》，收入《山東文獻集成》（濟南：山東大學出版社，2011年），第4輯第3冊，頁190。他本作「恐使之不通，故重九譯而朝」，見《文瀾閣四庫全書》（杭州：杭州出版社，2015年），第61冊，頁399。

理解為漢族與遠方的外族之間多重的口頭輾轉翻譯。不過，〈越人歌〉、〈遠夷樂德歌〉等例子提示我們，「重譯」也可以是先記音、再意譯的文字傳述。在長久以來錄音設備不存在的時代，唯有文字可留存轉瞬即逝的聲音的痕跡，而在音標出現以前，漢字又是唯一的標音工具。事實上，在漢字的發展歷程中，「假借」本來就是六書中重要的一環。不過問題是，把漢字的作用限縮為表音符號，是否就足以將外國或非漢民族的語言轉換為文字文本呢？我們不妨先粗略檢視歷史上漢字如何被修改、變異、扭曲、重組、轉化，以配合轉錄外國與非漢語言聲音的需要。

漢字 (Sinitic script)³⁸ 其實有許多衍異的形式。簡單的說，除了漢字，還有由漢字衍生出來的所謂「漢字系文字」。漢字曾傳播到鄰近的東亞各國，以及中國版圖內部的邊緣地區。這些接受漢字影響的國家與地區，有些又在漢字的基礎上創造了新的文字系統，此即當代學者所稱的漢字系文字。如以英文表示，一般作 *sinoxenic script*，或 *hanzi-type script*，但筆者比較同意以 *Sinoform* 表示³⁹。周有光把「漢字系文字」翻譯為“Chinese character-type scripts”，他認為這些文字系統都是在漢字基礎上發展出來，且經過四個階段，亦即移植階段、內化階段、模仿階段、創造階段。周有光指出，當地人們先是開始「借用」漢字來表達自己的語言，把原來的漢字轉化為本土的符號，之後則發現原有的漢字不足以表達其語言，便會創造新的文字以彌補，但仍然保持漢字的造字原則⁴⁰。

漢字有極高比例是由兩個或以上的部分合組的複合體。漢字系文字的造字，經常將這些漢字的部分重新結構以組成新字，但也會利用假借、修改或簡化等方式。北方的漢字系文字有西夏文、契丹文、女真文等，而壯字 (the Sawndip, 或 the Zhuang script)、白文則來自南方。越南的字喃也是另一個南方的例子⁴¹。而在我

³⁸ 考慮到「中國」與“Chinese”內涵的多元性，近期學界往往以「漢字」/ “Sinitic script” 取代以往慣用的「中國字」/ “Chinese character”。

³⁹ Sven Osterkamp, “Sinoform Writing,” in *Encyclopedia of Chinese Language and Linguistics*, ed. Rint Sybesma et al., http://dx.doi.org/10.1163/2210-7363_ecll_COM_00000386 (accessed April 29, 2018).

⁴⁰ Zhou Youguang, “The Family of Chinese Character-Type Scripts,” *Sino-Platonic Papers* 28 (Sep. 1991): 1-11.

⁴¹ 此處有關漢字系文字的介紹，乃綜合以下諸家的說法摘要而成，參考的著作包括王鋒：《從漢字到漢字系文字——漢字文化圈文字研究》（北京：民族出版社，2003年）；中國國家圖書館編：《我們的文字》（北京：清華大學出版社，2014年）；趙麗明：〈漢字變異的人類學背景〉，《廣西民族學院學報》第23卷第3期（2001年5月），頁2-9；高田時雄：〈漢字導入における南北〉，

們較為熟知的東亞漢字圈中的日本與朝鮮，漢字除了在文言中傳達意義，並深入當地語言以外，也可以通過假借，作為本國語言的表音符號，亦即日本的「萬葉假名」，或朝鮮的「吏讀」。趙麗明指出，當一個外國或非漢民族根據漢字而創造新的文字系統時，他們一方面對華夏文化抱持高度興趣，但也必然保有強烈的自我意識，而根據漢字進行轉化正是這兩種並存的感情的表現⁴²。既然如此，我們可說每一個漢字系文字創造的過程，都是一個文化碰撞交流的例子。

雲南洱海地區白族使用的白文就是一個例子。白文可見於宗教經典、歷史書寫、歌曲、碑銘等等，至遲自南詔王國時期(738-902)即開始使用，甚至有人主張可追溯至漢代⁴³。苗文(或苗字)的問題則比較麻煩。雖然在苗族傳說中確實有關於苗文的故事，但學界向來不認為苗族曾發展出自己的文字。不過，這樣的學術意見最近受到了挑戰。萬曆年間所編的《貴州通志》有一項稱為「夷字演」的記載，收錄了兩段「苗書」，並附漢文譯文⁴⁴。到了清代康熙年間，文人陸次雲又在其編著的《峒溪纖志志餘》一書中收入了這項記載⁴⁵。根據漢文譯文，這兩段「苗書」傳達的都是儒家教誨。可以確定的是，萬曆《貴州通志》與《峒溪纖志志餘》記載的苗書，在字形上並非彝族的彝文(*nuosu bburma*)，而學者一般認為彝文是彝族原創的文字系統，並非由漢字衍生出來的漢字系文字⁴⁶。問題是，這兩段見錄於方志與私人著作的「苗書」，是否真的是苗族(或任何西南地方的非漢族群)使用過的文字？就字形來看，這是一種漢字系文字嗎？這都還是未解的問題。不過，不妨帶入另一個記載一併考察。乾隆朝的朱批奏摺記載，湖南地區的城步發生民變(約在1739年到1741年之間)，在平亂期間，叛亂陣營刻意使用政府軍讀不懂的「苗字」來傳遞軍情，對政府軍造成很大的困擾。因此，亂事平定後，乾隆於一七四一年下詔禁用苗字(「從前捏造的篆文，即行銷毀，永禁學習」)，只不過他把苗字視為一種

溝口雄三編：《漢字文化圈の歴史と未來》(東京：大修館書店，1992年)，頁37-43。

⁴² 趙麗明：〈漢字變異的人類學背景〉，頁5。

⁴³ 張錫祿：〈序〉，張錫祿、甲斐勝二編：《中國白族白文文獻釋讀》(桂林：廣西師範大學出版社，2010年)。

⁴⁴ 王耒賢、許一德編：《貴州通志》(北京：書目文獻出版社，1991年)，頁647。

⁴⁵ 陸次雲：《峒溪纖志》，收入《四庫全書存目叢書》(臺南：莊嚴文化事業公司，1996年)，第256冊，頁148。

⁴⁶ 馬學良：《漢藏語概論》(北京：民族出版社，2003年)，頁510。

篆文⁴⁷。由這個資料看來，十八世紀中期，至少在城步一帶，曾使用一種看似篆字的苗字。有趣的是，近年在該地區發現不少石刻，有些學者認為這些石刻文字就是苗字，並由此修正原來認為苗族沒有文字系統的說法⁴⁸。或許，未來將會有更多的苗字研究，判斷這些石刻文字是否即為苗字，又是否是一種漢字系文字。

壯字，又被稱為「方塊壯字」，則是與本文討論最相關的文字系統。壯字即壯族的文字，據說在唐宋時期已開始使用⁴⁹，主要用於宗教、民歌、家譜等文本。在被正式命名為壯字之前，這些文字在當地通稱為「土字」或「俗字」，並未突出使用者的族群屬性⁵⁰。David Holm 強調，壯字是一種在地通俗的文字 (vernacular script)，而不是已標準化的文字 (standardized script)，在不同地區的寫法也有差異⁵¹。他同時指出，在他所見到的壯字文本中，其實只有少部分是為了表達壯語語素 (morpheme) 所創造之「形」(graph)，絕大部分則是利用普通的漢字或其在地之衍異變體形式 (vernacular variants)，用以表音，又或者表意⁵²。在漢字系文字的研究者看來，壯字的造字機制與其他漢字圈的情況類似，也就是包括語義的改編 (semantic adaptation)、語音的改編 (phonetic adaptation)、直接的借用 (direct adaptation)，以及新造字，而壯字的新造字又與漢喃字有相似之處⁵³。

諸多系統的漢字系文字，正說明了漢字內部的多元可能，也引領我們重省近年學術熱門話題「漢字圈」的概念。漢字系文字的思考也是本文接下來討論《粵風續九》的背景。

⁴⁷ 見〈馮光裕摺〉，《朱批奏摺》，「乾隆五年六月十五日」。又可參見黃宅中等編：《寶慶府志》，收入《中國方志叢書》（臺北：成文出版社，1975年），第302冊；卞寶第等編：《湖南通志》，收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1997年），第663冊。

⁴⁸ 龍仕平等：〈邵陽城步古苗文實地調查報告〉，《吉首大學學報》（社科版）第34卷第1期（2013年1月），頁120-123。

⁴⁹ 由宋代莊綽的《雞肋篇》與范成大的《桂海虞衡志》，可看到相關記載。

⁵⁰ 有關壯字的討論與字例，可參見中國民族古文字研究會編：《中國民族古文字圖錄》（北京：中國社會科學出版社，1990年），頁227-228、233-234、240。根據《古壯字字典》（南寧：廣西民族出版社，1989年），多達一萬字以上的壯字流傳至當代。

⁵¹ Holm, *Mapping the Old Zhuang Character Script*, p. xi.

⁵² *Ibid.*, p. 2.

⁵³ Handel, *Sinography: The Borrowing and Adaptation of the Chinese Script*, p. 238.

四、《粵風續九》中的口頭聲音與文字書寫

李調元署名編輯的《粵風》一書是歌謠運動中的討論焦點之一。李調元在該書的序文中提到一部名為《粵風續九》的書，於是引發相當長一段時間有關《粵風》文本來源問題的討論。此一爭論在二十世紀上半葉持續不斷。毫無疑義，《粵風續九》比李調元本人在一七八〇年收進其編纂之叢書《函海》的《粵風》要來得早，不過兩者之間有何承續關係，並不清楚。二十世紀初期學者一般認為《粵風續九》對《粵風》的影響有限，《粵風》中多數歌謠是李調元親自蒐集並註解的。之所以有這樣的看法，一方面是因為李調元素有多才之譽，一方面是因為當時以為《粵風續九》已不傳，無從考察。問題是，清代的王士禛早就在《池北偶談》中抄錄了幾首來自《粵風續九》的歌謠，並大表欣賞。之後不久，前文提及的文人陸次雲從王士禛處得到了一部《粵風續九》，他也在自己的《峒溪織志志餘》中選錄了若干歌謠。不過，這一切迷霧都在杭州圖書館發現了一部一六六三年出版的《粵風續九》刻本後，一掃而空⁵⁴。《粵風續九》全書既重新浮出水面，我們的立場便與二十世紀初年的學者不同了。新的材料清楚說明，《粵風續九》是一群以吳淇為首的康熙年間學者共同纂輯的歌謠集，當時吳淇正在廣西任官。此書手稿先為宋榮(1634-1714)所得，後到了王士禛手上，再贈予陸次雲。時代更晚的李調元只不過從《粵風續九》中選錄部分作品編為《粵風》而已⁵⁵。

當吳淇與友人開始蒐集歌謠的工作時，必然自覺繼承了長遠的歌謠采風傳統。書名中的「九」字指的就是「九歌」與「九章」，暗示吳淇以接續《楚辭》傳統為己任。而當王士禛讀到這部集子時，他聯想到的是樂府的清商、子夜、讀曲⁵⁶，也就是南方吳地情絲纏綿的民歌。李調元則在《粵風》的序文中主張這些歌謠可補「三百篇」，換言之，就是要延續《詩經》的傳統⁵⁷。上述三位清代文人選擇了不同的經典作為《粵風續九》的源頭，其實他們的指向是一樣的，亦即傳統上對歌謠本質之純粹與創造性的嚮往，以及文人學士必須從「不文」（不依賴文字）的口頭性得到

⁵⁴ 齊魯書社於2000年出版《四庫全書存目叢書補編》，其中即收入《粵風續九》一書。

⁵⁵ 胡曉真：《明清文學中的西南敘事》（臺北：臺灣大學出版中心，2017年），頁69-70。

⁵⁶ [清]王士禛：《池北偶談》（北京：中華書局，1982年），頁382-383。

⁵⁷ [清]李調元：《粵風·序》，收入徐麗華主編：《中國少數民族古籍集成漢文版》（成都：四川民族出版社，2002年），第69冊。不過，只有1825年版本的《粵風》才有此序。

啟發的想像。晚明詩學討論強調民間文學之「真」，自是繼承了這一傳統，顯然也直接影響前引三位清代文人的說法。而對二十世紀的學者來說，《粵風續九》的關鍵意義不只記錄了「民間」，更表述了「邊緣」，而且還將這邊緣的民間之音，視為文學經典楚騷的延續。因此，現代學者特別肯定這些視野開闊而能欣賞廣西民歌的文人，如王士禛、陸次雲及李調元⁵⁸。可以說，五四學者承續了歷史上對邊陲與邊緣的興趣，更賦予現代意義，由此開展後來文學、民族學、歷史學對邊緣的討論。我們以後見之明來看，更能體認五四學術對當今的意義。

然而，對口頭性之「真」的信任，最終要面對文字的必要之惡。當吳淇等人試圖記錄傳述廣西歌謠，他們除了使用漢字以外無他道。《粵風續九》全書依歌謠的種類分為五卷，而在記錄不同類型的歌謠時，使用漢字的方式並不相同。這五卷分別是「粵風」、「謠歌」、「狼歌」、「獐歌」與「雜歌」，每卷除編者外，還列有評者與校訂者。第一卷的「粵風」記錄的是潯州一代的漢族（可能是客家）民謠。這一卷的編者署名來自睢陽的修和，字惟克，多數學者認為這其實是睢陽人吳淇假託的名字⁵⁹。筆者的看法略有不同。通讀總序與各卷的序文之後，不難發現吳淇的角色是總編，他整合由修和等人蒐集的民歌，再邀集其他文人進行評論與校訂的工作。因此，修和未必即是吳淇。

（一）粵風

「粵風」的序文作於康熙元年（1661），編輯者修和提到他行至潯州時，首次聽到陌生歌聲的美感：

忽有歌聲自叢竹中出，和者數人，祇聞其聲，不曉其字。訊之舟子，僉曰：此土人之歌也。方知土人重歌，雖村夫野婦皆能之。⁶⁰

⁵⁸ 陳子艾：〈粵風續九與粵風研究三題〉，商璧編：《粵風考釋》（南寧：廣西民族出版社，1985年），頁170-171。

⁵⁹ 在此之前，筆者也認為修和即是吳淇。不過，此次針對《粵風續九》進行研究之後，已修正看法。之前，因為書中將編者名字書寫為「修和惟克甫」，不少人便誤以為其名字是「修和惟克」，其實，「修和」是其姓名，「惟克」是其表字。最近，王長香在其碩士論文《粵風續九研究》（揚州：揚州大學，2011年）中有效的質疑了修和即是吳淇的看法，可參見盤美花：《粵風續九瑤歌譯注》（南寧：廣西民族出版社，2013年），頁6-7。未來這個問題可以繼續追蹤探討。

⁶⁰ 修和：〈粵風序〉，〔清〕吳淇等編：《粵風續九》，收入《四庫全書存目叢書補編》（濟南：齊魯書社，2000年），第79冊，頁383。

修和深為這「土人」之音所撼動，他更相信這歌聲保存了中原的上古遺音，因此便開始蒐集當地歌謠。修和發現，當地這些民歌並無刻印的歌本流傳，只能依靠口傳。偶爾他也碰到手抄的歌本，只不過其中充滿「土音」、「土字」以及錯字。於是修和便這麼做：

余挾其尤者若干首，正其差訛，土字易之，土音稍微釋之，而批評其指趣，目之曰粵風。⁶¹

同時修和呼籲有志者共同加入他的工作，因為「西南邊徼，自湖南及川廣滇黔，處處有歌」，而且「隨其風土，歌詞不同，歌聲亦異」，必須有心人親至其地調查蒐集。修和的呼籲散發著熱情，而且由後面的例子來看，確實得到響應。

修和的序表現了人們如何接受陌生的聲音，包括詞句與音律。他也說明了如何蒐集，並清楚指出歌本只有抄本形式。由此可見，他不一定是親自由耳到手來傳抄歌謠，而可能更依賴蒐集的手抄歌本。他也提到如何糾錯，如何以標準字取代土字，而所謂土字，應該就是我們前面討論的漢字系文字，亦即當地根據漢字而衍異出來的文字。同時我們也要留意，「粵風」卷所收錄的民歌，乃是當地漢族人民所唱的歌曲，因此，雖然有些「土音」，但只要略作註解，就能為一般讀者所理解。

（二）狼歌

第三卷的「狼歌」也由修和編輯，所收為「狼人」的民歌。所謂「狼人」⁶²，在今日看來乃是壯族的一支，明代弘治年間發生大藤峽之亂，便將部分狼人由貴州遷調到廣西以幫助平亂。由此卷的序文得知，修和是在完成了「粵風」的編輯後，繼續狼歌的蒐集。編者詳細說明狼人的青年男女有「倚歌自擇配」的習俗，所以歌謠多為「情詞」。重要的是，編者敏銳度高，他認知到雖然狼歌與「民歌」（即指「粵風」所收漢族民歌）都以情歌為主力，其實在句式與押韻上都大不相同。他更指出，狼歌有「曲折宛轉，喃喃呢呢」的特色，但是其歌詞「土字土語，十常八九」，所以，必須「譯而翻之」，才能使（漢語）讀者通曉。修和解釋，因為如此，所以此集所收狼歌的數量不多，而且遺憾的是，編者無暇提供完整的翻譯與評

⁶¹ 同前註。

⁶² 《粵風續九》中使用「狼」、「獠」、「獠」等字，乃是清代的習慣，筆者在引述原文時將予以保留，讀者其諒之。但若進行當代討論則可能改用「俚」、「瑤」、「僮」。

論。

的確，使一個漢語（不論任何方言）讀者閱讀此一歌集，將會發現雖然字字識得，卻不能理解歌詞的意思。舉第一首歌的前半段為例：

寬介留麼往，寬的歌智廣。寬介留麼往，寬解悶雙巡。皮是佗布寨，往買皮就呵。往懇皮就籠，不貧同不放。⁶³

跟〈越人歌〉一樣，在這以漢字記錄下來的歌詞中，每個漢字的作用都是表音。修和雖然自陳編者並未翻譯或評論，但「狼歌」卷其實附有相當詳細的註解，很可能是由名列為「評解」者的吳代所負責。根據他的註解，上面引述的歌詞中，「寬」是「唱」，「介」是語詞，「留」是「我」，「往」是「妹」，「智廣」是一種木本植物的花⁶⁴。整體而言，前兩句的大意是：「唱與我麼妹，唱的歌好，就如一枝花一般。」⁶⁵當代研究者已指出，《粵風續九》提供的註解與翻譯，有很多錯誤的地方⁶⁶，但即使如此，由以上的例子，很可看出編者與評解者用心解讀歌詞，幫助讀者理解非漢語的文本。

（三）獠歌

修和號召有心之士蒐集歌謠，顯然獲得支持。《粵風續九》第二卷「獠歌」，收錄瑤族的歌謠。本卷的編者名叫趙龍文，他也跟修和一樣，在序中描述自己如何接觸到歌謠⁶⁷。根據趙龍文的說法，他的高祖遊宦桂林，此後家族便居留此地，但向來未與當地「殘狠好盜」的「獠、獞」各族相交。直到他因故到朗寧（今日南寧一帶）客居，當地獠、獞各族與漢族來往親近，他這才有機會聽到他們「綿蠻宛轉」的歌聲。然而，此時趙龍文雖然欣賞當地民族歌謠的聲音音律之美，於詞意卻不能了解（「雖賞其聲，未諳其義」）。

趙龍文是受了修和的啟發才起了蒐集歌謠的心。他認為狼歌被修和採集翻譯，

⁶³ 吳淇等編：《粵風續九》，頁 399。

⁶⁴ 所有的字都應以當時的狼 / 壯 / 僚語發音。

⁶⁵ 吳淇等編：《粵風續九》，頁 399。

⁶⁶ 當代學者梁庭望做了新的翻譯，提出若干修正，例如「寬」的意思是名詞的「歌曲」，而非動詞的「唱」；「留」的意思是「我們」，而不是「我」。梁庭望：《粵風壯歌譯注》（南寧：廣西民族出版社，2010年），頁 23。

⁶⁷ 吳淇等編：《粵風續九》，頁 392。

所以（漢）人得以識其美好，而獠、獠之歌其實毫不遜色，只差無人傳述。當然這樣的哀嘆是趙龍文的修辭，因為傳述獠歌正是他的工作。接著趙龍文比較了獠歌與「民歌」（指漢族民歌）的特色，包括皆用七言、民歌押韻而獠歌不押韻、句數不同、民歌多雙關語而獠歌重比興等方面的異同，並且肯定獠歌的美學價值甚至高過漢族民歌，更非文人之作所能及（「〔獠歌〕其布局命意，有迥出於民歌之外者，雖文人捉筆，不能過也」）。據他的觀察，獠歌中一般有十分之三是「土語」，所以他必須略作解釋與翻譯。趙龍文的觀察確有道理，例如這首獠歌：

思娘猛，行路也思睡也思。行路思娘留半路。睡也思娘留半床。⁶⁸

在這首歌之下，並未提供任何字詞的解釋，不過，讀者仍然可以推斷出首句的「猛」字，並不是兇猛、猛烈的意思，而更可能是借用漢字以表瑤音⁶⁹。就算沒有註釋或翻譯，漢語讀者一定能讀出這是一個男子思念心儀的姑娘，隨時想像著情人就在身邊的情歌。

不過，另一些歌謠就需要解釋與翻譯了。例如這一首：

讀書便是劉三妹，唱價本是娘本身。立價便立價雪世，思著細衫思著價。⁷⁰

第一句提到劉三妹，這是西南地區民間傳說中的歌神。讀者若約略知道劉三妹的典故，或許可以猜到一二詞意，但要進一步理解就很難了。所幸評註者⁷¹提供了解救讀者的解釋。由歌謠後面的註釋，我們得知「價」的意思是「歌」，「立價」就是「造歌」，「雪世」是「傳世」，「細衫」就是唱歌之人。有了註釋，我們便知道這首歌是頌讚唱歌的妹子，而且追溯劉三妹的傳統⁷²。整首歌有許多複沓，而評論者指出這具有「絮絮叨叨，何等柔婉，何等深摯」的美學效果。

以上二例，說明評註者對「獠歌」中「土語」的關鍵性有正確的認知。換言之，雖然不像「狼歌」那般完全無法以漢語理解，漢字借用為表音符號的情況，在

⁶⁸ 同前註，頁 394。

⁶⁹ 據盤美花的說法，有一位瑤族學者最近出版了一部《粵風續九》之「獠歌」的新註新譯，「猛」字是一個副詞，意思是非常、很多。她也提到，在其他一些瑤族歌謠的記載中，這首歌唱的是「思娘惡」，「惡」字是借漢字來表音，表示瑤族語言中非常、很多的意思。盤美花認為，《粵風續九》之「獠歌」的編者不樂意使用有負面聯想的「惡」字，所以用「猛」字替代之。見盤美花：《粵風續九瑤歌譯注》，頁 77。不用說，這些歌謠中所有的字都應以瑤族語言發音。

⁷⁰ 吳淇等編：《粵風續九》，頁 396。

⁷¹ 卷首列「新安程世英千一甫評閱」。

⁷² 盤美花基本上接受趙龍文的註解與翻譯。參見盤美花：《粵風續九瑤歌譯注》，頁 115。

「謠歌」中仍然很重要。專門研究瑤族歌謠的盤美花也指出，《粵風續九》中的謠歌以漢字記錄，但部分文字乃借漢字表達瑤族語音。至於句法則與漢語的差別不大。據盤美花的說法，因為瑤族與漢族接觸交往已久，所以所使用的語言已是漢語與瑤語的混合，吸收了很多漢語的詞彙，或許也因為如此，瑤族並未發展自己的文字系統，而是使用漢字，有時也借用漢字表達瑤語語音⁷³。盤美花描述的情況，與《粵風續九》中「謠歌」的記錄方式是一致的。可以推測，趙龍文在序中雖然沒有提到歌本，但「謠歌」的編者⁷⁴也是採集或至少參考了某些瑤族歌本。

（四）獐歌

第四卷「獐歌」收錄僮族（即壯族的舊稱，本文中視情況使用獐、僮、壯三字）的歌謠。編者黃道禎在序文中討論如何救古詩於危亡之中。他認為當時的詩面臨四種限制，其一是「拘於理」，指的是以風化為先，將自然的情詞一概斥為淫奔之詞。其二是「拘於韻」，指的是僵化的韻腳規定。其三是「拘於律」，他認為文字應隨情而發止，根本無律可言。其四是「拘於字」，他認為《詩經》中也全是方言，如果要求詩中詞彙一定出於經史，那就像每天見到同一張臉，令人生厭。當詩人用字拘束於典故，最後便只有「展轉輪迴于風、雲、月、露等數百字之中耳」。黃道禎雖然以文言寫作，但他的言論很可以理解為詩學的革新論。在申述其詩學看法後，不通僮族語言的黃道禎敘述他如何為「獐歌」作註解。據他的說法，僑寓昭邑（廣西昭州一帶）時，有人送給他四種「潯歌」集，其中包括民歌（即粵風的漢人民歌）、狼歌、謠歌、獐歌⁷⁵，換言之，即《粵風續九》所收的四大類歌謠。黃道禎說，民歌、狼歌是修和所輯，謠歌是他的友人趙雲章（趙龍文）所輯，剩下獐歌尚未註解翻譯。他聽說當地有一位生於明代嘉靖年間，高齡一百三十歲的陸氏老婦人，可以解釋獐語，便前往拜訪，請這位人瑞為他解說獐歌。黃道禎通過陸氏而略曉獐歌詞意後，深深讚嘆，以為獐歌超越了前述的四種限制。特別在「字」——也就是詞彙——的部分，他指出獐歌「觀其字則土音，不必出於典籍也」，亦即僮語詞彙是這些歌謠的主體。

⁷³ 同前註，頁 43-47。

⁷⁴ 趙龍文的序說明他是最初的編者，但卷首列出的則是「雪園彭楚伯報甫重輯」，可見目前所見的版本曾經過某種程度的修訂。

⁷⁵ 盤美花：《粵風續九瑤歌譯注》，頁 405-406。

黃道禎的序文再次證明修和等人不是親自記錄歌謠，而是蒐集歌本，再邀集他人完成註解翻譯的工作。二十世紀初期的學人往往希望在古人中發現英雄，最好有一個前鋒性的歌謠與民俗工作者，親身從事田野工作，拜訪歌者，參加歌會，記錄歌曲。這樣的想望先是寄託在李調元身上，後來轉移到吳淇、修和身上，然而證據顯示，現代學者的期待是落空的。不過，雖然不符合現代學者期待的模式，但吳淇、修和等人的工作仍非常可貴，既有原創性及開放的視野，又對非漢族的聲音（包括音樂及語音）有敏銳的觀察。

與《粵風續九》一書其他部分相較，黃道禎的註解特別精密，這或許與他曾直接尋求僮族人士的幫助有關。例如該卷的第一首歌：

口三六四里，踏得耳花桃。花脉淋了好，花桃淋了密。淋了細絲絲，淋了離乙乙音亞。養勒佛排搥，養勒花排菲。里樣對鴛鴦，里樣梁山伯，里樣祝英臺。山伯祝英臺。⁷⁶

在這首歌謠中，雖然也出現了熟悉的漢語詞彙，例如「鴛鴦」，或者人名及其背後的故事，例如梁山伯與祝英臺，但若無翻譯，全文絕對不可能以漢字的原意來理解。註解者費了很大力氣來解說每一首歌，例如，他告訴讀者，「口」是動詞的「進」，「三不是數目」而是「這裏」的意思，「耳」則是「枝」。所以第一句的大意是「進得這裏，有六四里之遠，方尋得桃花枝」。下句的「脉」字是「瓣」，「淋」是「看得分明」，所以下兩句的大意是「花瓣這樣好，花朵這樣密」。再往下的「細絲絲」與「離乙乙」是描寫花朵繁密的樣子。前六句是鋪陳景象，後面五句講的則是「踏歌之人」。據註解的說法，「勒」是「兒」，「排」是「列」，「搥」是齊整的意思，「菲」是標致，「里」是「好」，「樣」是「像」。總結來說，歌曲後半的大意是：「這些踏歌的是誰屋生得好男勒，這樣齊整，就如活佛，是誰屋生得好女勒，這樣標致，就如桃花，排列的十分好看。若配成雙，比之于鳥，好像鴛鴦，比之于人，好像梁山伯、祝英臺也。」

除了註解翻譯，還有文學賞析。例如，僮族使用提喻（synecdoche，亦即以部分代表全體）的技巧出神入化，評註者指出，用「花脉」代稱「花瓣」，看似平常，「止謂是僮人土語之常」，後面看到「細絲絲」一句，才知道其間用字承續的奇妙，還有對草木觀察之微，「非有錦心繡口才人，決不能體察至此」。他又指

⁷⁶ 同前註，頁 407。

出，「淋」字不只是看，而有「審觀、諦視」的深意，四個「淋」字由淺至深，更有層次的遞進。評註者如此精細地分析僮語詞彙，人瑞陸氏當然有不少貢獻，但個人的詩學理念定然也發揮了很大的功能。就算當代學者已經大幅修正了我們對詞意的理解⁷⁷，仍然不減《粵風續九》的貢獻。

曾有專家指出，《粵風續九》所收「獐歌」主要還是由漢語詞彙構成的，偶爾出現假借漢字為壯語表音的狀況⁷⁸。不過，由上面的例子看來，雖然有漢語詞彙與人名，歌詞的主體其實正是借用漢字表示壯語語詞。另外還有自造的字，也就是現在所謂方塊壯字，例如擗字⁷⁹。由此可見，「獐歌」與「狼歌」相近，假借漢字表音的情況占了很高的比例。

李方桂在研究武鳴土語⁸⁰時，特別留意當地壯族如何由漢字自造壯字。他發現，當壯族用文字記錄口語時，例如傳錄歌謠，經常假借漢字來表音，但也會根據類似漢字的造字原則而自構新字⁸¹。李方桂的看法是，壯族並沒有自己完整的文字系統，而是混合使用漢字、假借漢字與自創字。他的看法影響了西脇隆夫。西脇隆夫將狼歌、獐歌的文字一同探討，又提出了一個略有不同的假設；他的文章發表時，《粵風續九》尚未被發現，所以其研究的材料其實是李調元的《粵風》。西脇隆夫認為，狼歌與獐歌全部是以方塊壯字寫成。他指出，從狼歌與獐歌的文字中完全找不到會意字，這與李方桂的分析不同，也與宋代案例如《桂海虞衡志》不同。他猜測，這些狼歌與獐歌原來的歌本完全以壯字寫成，只是《粵風》的編者將之改換為漢字，以便於刊刻。換言之，西脇隆夫相信在清代出版的《粵風》中，自構的壯字

⁷⁷ 研究者梁庭望對黃道禎提出了許多修正意見。例如，梁庭望指出，「三」其實是數字，而「六」是山谷，「里」是溪流，因此全句的意思是：穿過三座山谷與四條溪流，終於看見桃花。他也指出，「脉」不是花脉，而是桃花本身，「密」不是繁密，而是粉色的意思。「好」字也不是漢語「好」的意思，而是白色的意思。更關鍵的是，「排擗」不是排列，而是山頂的意思，「排菲」則是樹梢的意思。所以該句的意思其實是：就像山頂的佛像，就像樹梢的花朵。梁庭望：《粵風壯歌譯注》，頁 103-104。

⁷⁸ 同前註，頁 128。

⁷⁹ 此字不見於康熙字典。《古壯字字典》(Sawndip Sawdenj)也未收此字，暫時視為古壯字。

⁸⁰ 武鳴是廣西壯族區域，也被認為是壯語的標準語區。

⁸¹ 李方桂：《武鳴土語》，收入《李方桂全集》(北京：清華大學出版社，2005年)，第4冊，頁 20-24。

被漢字所取代，漢字的作用，或者是假借為表音符號，或者是直接表達意義⁸²。

「狼歌」與「獞歌」卷中出現的自創字並不多，因此，筆者以為西脇隆夫的假設值得關注，只不過，除非當時的歌本重現今世，恐怕很難證明。如果的確有人改易了字體，那麼《粵風續九》的編者群大概要為此負責。假設，除了註解與翻譯，他們還煞費苦心，為了讓原來的文本變得不那麼陌生，他們把不「正統」的漢字——漢字系文字——改換為漢字。當然，這麼一來，其實往往也將漢字變成了單純表音的符號了。這種改易，西脇隆夫認為是為了刻印的方便，而筆者以為還有深意。我推測，對編輯群來說，他們固然已經接受並欣賞非漢民族的語言與音樂的聲音，甚至也接受必須以漢字作為表音符號的現實需求，但面對壯字這類漢字系文字對漢字的解構與重組，或許心理上還難完全適應。的確，如平田昌司所論，中國的語言制度一向支持中華的概念，在現代以前，科舉制度支撐著正統文字，維護書面語言的單一性，而這也給東亞漢字圈「不斷提示了中國語言的典範」⁸³。然而，即使有強大的制度與標準化的要求，漢字系文字仍在不同程度上表現漢字的開放性⁸⁴。《粵風續九》便見證了邊緣地區非漢民族的口語與文字如何將漢字圈中口語與書寫的問題更加複雜化了。

五、結語：從漢字的開放性看文化接觸與共感涵化

前文提到，西脇隆夫的推測很難證實。其實，近年的研究已經確認古壯字總是與漢字併用，而且在壯族的書寫中只占少部分，那麼西脇隆夫所想像的完全以壯字書寫的歌本，存在的可能性就更小了⁸⁵。不過，西脇隆夫的研究確實說明了這些歌謠的文字記錄，背後都有豐厚的漢文化與非漢文化接觸交流的故事。他以記載不具文意脈絡之詞彙單語的《華夷譯語》做比較，指出歌謠是文學作品，所以更能透露當

⁸² 西脇隆夫：〈粵風俚僮歌の使用文字について〉，《中國語學》第230號（1983年），頁63-70。

⁸³ 平田昌司：《文化制度和漢語史》（北京：北京大學出版社，2016年），頁7-9。

⁸⁴ 在2019年5月6日的私人通信中，平田昌司教授特別強調，他認為漢字一向是一種開放性的符號系統，因此，以漢字為非漢語表音的用法與歷代的各種俗字，往往也難以區分。

⁸⁵ 張元生：〈方塊壯字〉，中國民族古文字研究會編：《中國民族古文字圖錄》，頁228。David Holm也指出，壯族與布依族的自創字，在任何文本中都只占少數。多數情況他們會使用普通漢字或是其變體以表音，或是直接表意。參見 Holm, *Mapping the Old Zhuang Character Script*, p. 2。

地民族社會與文化的特質⁸⁶。而對筆者而言，更有趣的是，這樣的文字表現背後，不是一個單向影響的故事，而是雙向的接受，亦即壯族與瑤族對漢字文化的接受與轉化，以及漢族對非漢族聲音的接受。

漢字圈的概念隱含著漢字在不同地區、國家、文化之間的旅行，往昔單向的文化影響的想像早已徹底顛覆。漢字的接受是一種選擇，而且總是經過模仿、轉化、吸納、再創的過程。漢字系文字正是中國周邊與邊緣地區對漢字的吸納與轉化的結果，這可以說是最具體的文化接觸與交流的例子。對交流的另一方而言，情況有所不同。就漢字而論，在現代以前，中國堅持正字正韻，維護單一性，排斥其他文字對漢字發生影響⁸⁷。漢字系文字反向對漢字發生影響的例子極少。看來，外國文化與非漢文化對漢文化的影響，大概是在文字系統以外的領域才會發生。

正因如此，像《粵風續九》這樣接受非漢民族的語言與聲音的例子，特別值得重視。該書是在清初完成編輯與出版，當時清王朝正欲重新定義版圖，而西南邊域具有關鍵性。因此，如果我們選擇以政治策略的視角來看，那麼《粵風續九》工作群所做的努力，包括編輯者、評註者、校訂者，也都可視為帝國收編邊疆之大業的一部分。不過，實情遠不止於此。由書中的各篇序文以及註解來看，編輯群對南方各民族及其語言有敏銳的認知，他們之所以能「聽見」民族的聲音，是因為個人有真正的在地經驗⁸⁸。編輯群對歌謠的接受，以及其後透過歌謠集而欣賞歌謠的王士禎文學圈，都顯示跨越語言與文化的共感是可能的。

近年我們往往以「涵化」(acculturation)一詞描述深度的文化接觸。就中國西南地區而言，或許最有代表性的多向文化涵化的例子，就是劉三妹／劉三姐的傳說。這個議題很複雜，也有很豐富的研究傳統，無法在此處理。不過，如果簡單的說，這個故事起源於壯族的歌唱文化，傳播至鄰近其他民族，包括漢族與瑤族，在很長的時間中發生了多層轉化，最後凝練出一個跨文化的形象，代表歌唱、愛情、婚姻以及青春反抗性的融合體。當五〇及六〇年代的學者們研究有關劉三妹／劉三姐的歌謠時，關注只及於湖南地區的漢人歌謠，這大概是因為當時學者根本不知道有壯

⁸⁶ Holm, *Mapping the Old Zhuang Character Script*, p. 69.

⁸⁷ 平田昌司：《文化制度和漢語史》，頁4。

⁸⁸ 梁昭：《表述劉三姐：壯族歌仙傳說的變遷與建構》（北京：民族出版社，2014年），頁55-57；《民歌傳唱與文化書寫——跨族群表述中的劉三姐事象》（成都：四川大學博士論文，2007年）。

字歌本這回事⁸⁹。《粵風續九》一書還收錄了一篇題為〈歌僮劉三妹傳〉的文章，作者是孫芳桂，另一篇題為〈始造歌者劉三妹遺跡〉，作者為曾光國。假設主編吳淇決定收入這兩篇與劉三妹／劉三姐有關的文字，那麼他顯然了解這個傳說是該地區跨越漢、壯、瑤等多個民族的普遍文化形象。

不過，我們也絕對不能一廂情願地以為《粵風續九》的漢人編輯群都有現代意義下的民族認同、文化交流、多元文化等觀念。他們其實都經常流露華夏中心的偏見。在《粵風續九》中，緊接著吳淇的總序的是五組組詩，五位作者都是吳淇在潯州的同僚。這些詩都由充滿文化偏見的視角觀看當地的非漢民族文化。前三組詩題為〈百粵蠻風詩〉⁹⁰，以三十個關鍵詞敘寫廣西各民族，而其中多有病、蟲、蝨、蟲、臭等負面聯想的詞。雖然其不乏中性的關鍵詞，如：天、雨、雪、花、樹、菜以及豬、馬、鳥等動物，還有節慶、婚姻等，然而詩人的眼光總是不離當地在自然與人文景觀上與中原地區及華夏文明歧異之處。

對本文而言最有趣的是，「字」也是三十個關鍵詞之一。三位作者都圍繞當地的文字作了一首詩。其中，李潔的詩批評「蠻字」是「訛差添省自忘慚」⁹¹，這顯然是在維護漢字正字的立場上發言。吳雯清的詩還舉了幾個例子，例如「妖舛稱為姊妹次」，「妖」就是壯字的姊，「舛」就是壯字的妹⁹²。最後，陳丹的詩強調當地文字漫無標準，以至於「兌」與「免」、「買」與「賣」都混淆不清⁹³。這三首詩透露這些漢人文人學者接觸到當地壯字的複雜情感。他們不會有現代的漢字系文字這樣的概念，面對挑戰漢字正字的「蠻字」，難免好奇、輕蔑，但也偶爾對當地民族新創的文字有所肯定。

在民俗學成立之前，民間文學在任何文化中都是邊緣化的。中國的民間聲音在沒有以文字記錄下來的情況下，絕大部分早已流失，但不可忽視歷史上一直有著蒐集歌謠來達到文學、道德、政治目的的傳統。若要將方言、方音唱出的歌謠以文字記錄下來，口頭聲音與文字書寫之間的緊張關係就被突顯了。在中國的邊緣地帶，當漢族文人親歷非漢的聲音，有些人接受挑戰，試圖以漢字來記錄非漢語言的

⁸⁹ 任旭彬：《劉三姐形象的符號學研究》（南京：南京大學博士論文，2008年）。

⁹⁰ 這裏的「蠻」字不是野蠻，而是當時指稱南方民族的常用語。

⁹¹ 吳淇等編：《粵風續九》，頁373。

⁹² 同前註，頁375。

⁹³ 同前註，頁379。

聲音，甚至有些人更進一步，直接面對當地非正統的漢字系文字的文本。這其間民族、文化、制度與情感都發生吸納、徵收、包容、抵抗、共處、互動等種種不同甚至矛盾的情形，對當代中國而言仍有極高的參照價值。而就當代的華語文學創作來看，不論是王文興小說以文字（包括新創字）表現精確音韻的努力，或張貴興小說對文字、物象、聲音、語言的探索⁹⁴，亦在在提示我們漢字形、音、義的構成中，風土與聲音的特殊連結。五四歌謠運動所開啟的論題，顯然尚未塵埃落定，還待我們攪亂一池春水。

⁹⁴ 梅家玲曾就張貴興小說中「字」與「文」的交互作用，探討華語語系文學轉側於中國性與在地性之間的對話。梅家玲：〈說「文」解「字」：張貴興小說與「華語語系文學」的文化想像及再現策略〉，《清華學報》新 48 卷第 4 期（2018 年 12 月），頁 797-828。

