

《東華漢學》第 35 期；279-314 頁  
東華大學中國語文學系 華文文學系  
2022 年 6 月

【學苑春秋】  
不負如來不負卿？  
——倉央嘉措詩歌與民國文學場域

陳煒舜\*、黃鈺螢\*\*

小序

六世達賴喇嘛倉央嘉措（1683-1706？），<sup>1</sup>為西藏地區著名活佛、詩人，尤以情歌創作著稱。1930年，倉央情歌六十二號六十六首（據北平雍和宮所藏「拉薩本」）首度由藏學家于道泉（1901-1992）翻譯為漢文與英文，是為其走向世界文學視閥之始，也在漢地大受歡迎。此後不到二十年間，便有劉家駒（1900-1977）、婁子匡（1907-2005）、曾緘（1892-1968）、劉希武（1901-1956）、盧前（1905-1951）等人，或就其詩加以另譯、改譯，或就其人加以吟詠。1970年代，推崇倉央詩歌的臺灣學者南懷瑾（1918-2012）重印于道泉譯本，並同時在書中納入曾緘七絕譯本。1982年，西藏人民出版社出版由黃顥、吳碧雲編纂的《倉央

---

\* 香港中文大學中國語言及文學系副教授

\*\* 香港中文大學性別研究課程專任講師

<sup>1</sup> 倉央嘉措，民國前期譯作倉洋嘉錯，本文簡稱倉央。

嘉措及其情歌研究（資料彙編）》，除了藏文諸本，還收錄了多種漢譯本及若干相關史料、研究文章，可謂當時集大成之文獻。與此同時，倉央詩歌在西方不僅出現了幾種由藏文直譯的英譯本，更被翻譯成法、德、俄等語種。在漢語文化中，倉央的作品主要被解讀成情歌，不少西方翻譯也以此切入。但一些修行藏傳佛教的人士，仍會將這組作品視為證道之歌。而在網路時代的華人地區，倉央其人其詩不但引起學者的研究興趣，還激發了詩人、樂手的創作靈感。倉央被網路寫手塑造成一代情僧的形象，甚至有不少詩歌假託其名而廣為流傳。由此可知，倉央嘉措及其詩歌既是國際學術界的焦點，也成為了族群對話的符號與象徵。

值倉央嘉措誕降二百四十週年，本刊編輯部決定於「學苑春秋」欄目策劃一相關專輯。2020年11月14日，香港中文大學文學院舉行了一場題為〈不負如來不負卿？——倉央嘉措詩歌的閱讀和翻譯〉的人文對談，由該校翻譯系葉嘉教授主持，中國語言及文學系陳煒舜教授、性別研究課程黃鈺螢博士進行對談，內容聚焦倉央詩歌於民國文學場域之譯介、誤讀與再造，以見其人其詩在傳播與接受初期階段中漢藏族群對話的情狀。本刊邀得兩位對談學者就紀錄稿（由劉沁樂據錄影整理初稿）加以大幅修訂、增補，並將標題調整為〈不負如來不負卿？——倉央嘉措詩歌與民國文學場域〉。這也是本專欄首次刊登對談稿，以饗讀者諸君。

葉嘉教授：各位朋友午安，我是中文大學翻譯系助理教授葉嘉，今天非常榮幸擔任主持。我們這次對談的題目以六世達賴倉央嘉措的詩歌為中心，對談者分別是本校中文系陳煒舜教授，以及性別研究課程講師黃鈺螢博士。我不妨先拋磚引玉問一問煒舜老師和鈺螢博士，兩位是來自不同學系的學者，最初是甚麼原因讓你們覺得倉央的詩歌是有趣的講題呢？

陳煒舜教授：對談主標題「不負如來不負卿」，一般認為是倉央嘉措最著名的詩句。而這一句詩出自倉央手筆與否，是有疑問的，也成為我們對談的邏輯起點。我個人一向認為這句詩雖然來自倉央的詩意，卻未必能算作他的詩句。藏文原文與漢文譯文之間，有一種拉扯及擺盪的關係。

黃鈺螢博士：我很早就知道「不負如來不負卿」這句詩，後來更發現這句詩還被運用於流行曲中，在網上平台也廣為傳播。我因為參加文學節目的關係，有契機進一步了解倉央嘉措其人其詩，發現此人有著非常傳奇的人生。他的作品與翻譯，乃至與西藏文化環境和歷史背景的關係，也都非常有趣。民國時期不同譯者對於倉央詩歌都有各自的解讀取向，引致後來進一步出現了很多不同風格的譯本。我自己也寫詩，對傳播與誤譯的情況尤其感興趣。

陳：今天對談的內容非常豐富，我們先介紹一下倉央嘉措的生平。倉央是六世達賴喇嘛，「倉央」在藏語中是妙音的意思，「嘉措」指海洋，意譯就是「妙音海」。倉央在1683年出世，亦即清聖祖康熙廿二年。他是門巴族人，一個分布在今天藏南與不丹一帶的民族，家族世代世信奉紅教（寧瑪派）。西藏與元、明、清中央朝廷的關係比較複雜。首先是元代，元世祖忽必烈通過帝師八思巴在西藏建立

了一個以元朝為宗主的藩屬政權。入明後，明廷在藏區分封了若干地方政權，以明朝皇帝為宗主。明末，五世達賴阿旺羅桑嘉措（1617-1682）依靠蒙古勢力，結束了西藏的分裂局面，首次建立了政教合一的政權，因此五世達賴是第一個同時掌握政權和神權力的藏區領袖。

黃：五世達賴圓寂後，其親信第巴·桑結嘉措（1653-1705）攝政，尋訪並認定了倉央是轉世靈童。五世達賴是第一位建立了政教合一政權的領袖，在他圓寂之後，大家可以想像，局勢是相當不明朗的。桑結為了鞏固政權，一直不為五世達賴發喪，長期掌政。直到十五年後，清聖祖發覺五世達賴已圓寂許久，於是致書怒責桑結，倉央這時才正式被確認為六世達賴，舉行了坐床典禮。漫長的十五年間，倉央被秘密收在宮中，雖然有機會受到良好教育，卻一直沒有正式獲得達賴喇嘛的身分。他對桑結的掌控十分反感，兼以本身相對自由的家庭和信仰背景使然，對於男女大防也不甚措意；他又由於一直未有正式的政治地位，雖然被認定是活佛轉世，但多年來投閒置散，不受活佛職責所束縛。而在桑結看來，他只需要倉央對自己馬首是瞻，倉央的私生活如何，他並不關心，所以倉央生活上的規範因此也較少。這些原因加起來造成了他自由浪蕩的生活模式，他尤其喜歡流連於拉薩的酒肆。——五四以後，倉央這種行為往往被解讀為浪漫的反壓迫叛逆抗爭之舉，這也成為了後世解讀他詩歌內容的背景。

陳：五世達賴早前引進的蒙古勢力，此時的領袖是拉藏汗（Lha-bzang Khan, ?-1717），他與桑結的關係日趨惡劣，權力鬥爭的結果是罷免桑結並將之處死。拉藏汗認為倉央是桑結擁立的，打算斬草除根，於是向聖祖皇帝奏稱倉央不守清規，理應罷黜。聖祖為了查明事實，下令把倉央押解至北京。最普遍的說法是在押解途中，倉央於青海染病圓寂，那一年是康熙四十五年（1706）。也有說法認為

他失蹤了，甚至逃到蒙古。但無論如何，倉央的故事畢竟終結於這一年，當時他年僅二十三歲。

黃：倉央的人生可以說充滿各種矛盾與拉扯。他在成長時期並非以活佛身分生活，一直被隱藏，一般臣民都不知道他的存在。因此，他得以一直處於相對我行我素的狀態，對於男女交往也看得比較自由。另一方面，他作為五世達賴的轉世靈童又一直被「保護」，受到的牽制與掣肘其實也很多，完全沒有實權。一個十四五歲的少年，給人隱藏在秘密地點，不可以輕易與外界接觸，出現掙扎或反叛的心態是很正常的。此外，倉央的原生家庭信奉紅教，與歷代達賴信奉的黃教不同，紅教是容許僧侶娶妻生子的。可以想像倉央在成長過程中，原生家庭的信仰和宮中的信仰會令他在思想和價值觀上產生矛盾，特別是對於男女之事和愛情的看法會有衝突。可能有人覺得這主要是不同教派對於佛法演繹的扞格，但對倉央這個繼任達賴而言，這不止是宗教信仰或者個人價值觀的問題。剛才已提及，自五世達賴以來，達賴喇嘛不只是宗教或者精神領袖，而且已變成掌有實權、政教合一的僧王，所以倉央知道宗教對自己來說不僅是精神寄託，還是政治職責與手段，並不是一般而言的信仰這般簡單。也有傳說倉央出生於偏遠地區的農奴家庭，習慣野放的生活，如果這是真的，宮中充滿規範的生活對於他的壓力無疑會更大。

陳：藏傳佛教可分為黃教（格魯）、紅教（寧瑪）、白教（噶舉）、花教（薩迦）幾派，但在藏區流行的時代則晚於漢地。佛教在東漢三國扎根中土，並與儒家、道家互相融合，而在藏區流行卻要等到初唐。初唐以前，西藏一直信奉苯教（黑教），這是當地一種類似薩滿教萬物有靈的信仰。唐太宗時代，吐蕃贊普棄宗弄贊（617-650）迎娶了唐朝文成公主和尼泊爾尺尊公主，兩位公主大力推崇佛教，西藏才首次將佛教扶植為統治宗教。佛教傳入西藏的年代不同於中土，因為本身文化環境與社會條件的特殊性，發展出的宗教形式、對於教義的理解與演繹，也與漢傳佛教有差異。最容易理解的例子

是：我們習慣性地認為佛教徒必然吃素，但吃素這個飲食規則之所以成為可能，是由於中土以農業為本，所以佛教徒可以完全素食；但藏區的自然環境不同，又以畜牧業為主，因此連僧侶也無法斷絕葷食。至於娶妻生子，也並非所有藏區教派都能禁止的。

黃：不僅藏區，連泰國的僧人也一樣是葷素不拘。可以說，佛教的教義會因著實際的社會環境下以不同形式展現，形塑教條的不只是信仰，往往還有經濟及背景條件。漢地人們可能會覺得宗教與情慾多半處於對立關係，但綜觀不同地方的佛教卻不能一概而論。生育意味著為社會提供更多勞動力，而停止生育在生存條件艱苦、資源匱乏的地方非常奢侈、甚至不可想像。相對於西藏地區，中土社會的經濟發展已十分進步，唯有比較富裕的社會才能包容不生育這個選項。大家可以想像，如果有一群人要潛心佛學、專事修行、長期茹素，專注發展精神方面而非參與生產，其實需要整個社會在背後供養。只有物質豐盛、農業高度發展的地方才能提供這樣特殊和嚴格的修道條件。勞動力的犧牲與否也令中土和藏傳佛教出現很大差異。藏區的條件無法割捨僧侶的生產勞動力，因此男女歡愛與生育在藏區的宗教信仰及社會背景下仍然是很重要的元素。

陳：除了經濟環境外，藏區的文化環境也可略作補充。打個比方，儒家所講的「君子」、「小人」，最早分別指有官爵的貴族和無官爵的平民。在春秋時代以前，一切職業皆為世襲，有官爵的「君子」往往自幼接受《詩》《書》教育，通情達理、文質彬彬，他們在教養上與「小人」的顯著不同，除了對硬知識的掌握，還在於明理與不明理、懂禮與不懂禮之別。古人有所謂「恩威並施」，這句話在今天也許還可用在小朋友乃至寵物身上：他們有時理性、有時不理性，理性時可跟他們講道理，不理性時就要適當運用威嚴。到孔子以後，「君子」、「小人」的指涉從社會階層移轉至道德品質，簡單來說也可對應為讀書人與非讀書人。中土崇尚文教，讀書人比較多，教育相對普及，就算社會階層較低的人都免不了受到禮的薰陶

與教化。藏區在苯教流行時代，神權和知識只掌握在少數祭司手上；一旦佛教傳入，大量僧侶出現，擴充了整個知識階層，這對於藏區非常重要。不過就整個社會而言，僧侶階層畢竟屬於少數，普遍老百姓沒機會受很多教育，勸導方式中施恩與施威的比例自然也與中土不同。影響所及，藏傳佛教會強調每一尊低眉的佛菩薩都會有與之對應的怒目金剛——而中土佛像普遍都是慈悲相，憤怒相的一般只有四天王。雖然基本原則都是：如不能溫言好語勸人皈依，就只有採取雷厲風行的震懾方式，但藏區與中土佛教在這方面的比例則大不同，從這裡也可窺見藏區和漢地文化環境的區別。

黃：的確，因為在背後支配著當地宗教形式的文化與思想背景與中土迥異，現在一般人接觸藏傳佛教時，都會因為藏區佛像的面相展現著與漢地不一樣的面貌，而往往會有一種較為「野蠻奇特」（*exotic*）的觀感。這也呼應著我們稍後提到譯本中野蠻與浪漫、乃至情歌與道歌之間的拉扯關係。

## 二

陳：很多閱讀五七絕譯本的讀者未必留意到，倉央的詩歌本身採用了藏區民歌體式。當我們閱讀以學術研究為依歸、沒有多加文學修飾的讀于道泉譯本時，就可以窺見其比較接近民歌的原貌。稱為民歌，可見是在民間流行的體裁，更容易上口，也更為普羅大眾所接受，因此他的作品在長期流傳過程中往往混雜於一般民歌，淄澠莫辨。而于道泉首譯時所依據的「拉薩本」和「達斯本」都是六十二號、六十六首（某些編號下有兩至三首），<sup>2</sup>我們一般相信這些才是「真

<sup>2</sup> 于道泉（1901-1992），字伯源，山東臨淄人，著名藏學家。主要著作有《藏漢對照拉薩口語詞典》、《第六世達賴喇嘛倉央嘉措情歌》、《達賴喇嘛於根敦珠巴以前之轉生》、《乾隆御譯衍教經》等。

正」的倉央詩作。而這些作品中，的確有不少可以與他的生平互證。換言之，倉央大概從情竇初開直到去世前夕，都沒有停止過創作。他是作品在漢地流傳最廣的藏區詩人，有很多讀者都是透過倉央的作品去認識西藏。這有兩個可能的影響。第一，如果讀者讀的是漢地譯者經過潤飾的翻譯，基本上已經失去了原有的體裁特色，被漢詩化了，讀者可能就會誤以為藏詩在形式上與漢詩相近、甚至是無差別的。第二，如果讀的是于道泉這種民俗學式的譯介與研究成果，有可能形成一個印象：藏區詩歌盡皆是這類比較粗獷的民歌形式，而沒有漢地文化意義下的文人詩。當我們把倉央的詩歌與他的前身——五世達賴的作品作比較，就可以釐清這些誤會。五世達賴其實也有詩作傳世，但其書寫、流傳的情況與倉央截然不同。

黃：五世達賴自幼在宮中接受正統黃教教育，詩作在措辭、意境各方面也相對典雅，體現了藏族文學中其實也有雅正風格的傳統，或許與漢地所謂文人風格更相呼應。我們往往以「國風」的閱讀態度去面對少數民族文學作品，這其實也墮入了一個認知誤區，產生刻板印象：很多以主導文化成員自居的人在面對其他文化時，可能基於陌生感及先入為主的印象而滋長出文化傲慢，對於其他文化裡面不符合自身想像的部分視而不見、甚至有系統地排拒。

陳：即使在藏族文學自身的語境中，五世達賴的作品理論上造詣更高，但為何在藏區民間卻流傳未廣？倉央的詩歌大受歡迎，我覺得還是與體裁和題材的選擇大有關係。在傳播方面，一旦詩作與民歌風格距離較遠，便未必能引起廣大民眾的注意和喜愛。淺白的語言使藏區老百姓都讀得懂倉央的作品——至少能明白這些詩歌的表層意涵。另外，倉央的詩作多半具有強烈的情歌色彩，題材生活化，自然更為大眾所喜愛。時至今日，倉央詩歌的譯本為數很多，但五世達賴的詩歌卻仍未有人譯介。如此落差，說明了倉央詩歌在傳播與接受上的優勢，就在於雅俗共賞。甚至可以說，當初「俗」的面向使倉央的詩歌能夠突破宮廷的圍牆，在大街小巷流傳，讓漢地的學

者詩人都有接觸到它的機會，才成就之後雅化的可能。相對而言，五世達賴詩作的「雅」就可能讓它一直只停留在宮牆之內了。

葉：我嘗試梳理一下剛才的內容。兩位參考了多種史料，為大家勾勒出倉央的背景，或云展現一種故事敘述。倉央處於政教權鬥的漩渦中，好像又是各種思想匯聚的磨心。他的背景可謂非常複雜，一來生平故事動人，二來詩歌清新，相比起他任何一位前任的詩歌都流傳更廣，令人們對他有了豐富的想像，也對他的詩歌產生不同理解。故此，後世出現許多譯本是不難預計的。

黃：倉央及其詩歌出現的背景誠然是複雜的。我們要想想，究竟是怎樣的思想影響了他詩歌的內容、形態及流傳。剛才我們談到五世達賴的詩作更典雅，而且早已結集，這是由於他從一開始就兼具了政治人物和法王的身分，其教育背景、文學訓練、書寫能力、創作目的、靈感來源，以至於與發表及流傳的渠道都受法王的身分形塑。相對而言，如果大家看過于道泉的譯本，便知道倉央一直在以民歌形式來創作。民歌形式或許令倉央的詩歌讀起來像街頭巷尾的歌謠、甚至打油詩，未必那麼「正統」。其詩隨寫隨唱、繼而傳播民間，就像其他民歌一般，成於眾口，作者身分往往無法考究，以致某些作品究竟是民歌抑或倉央手筆，至今仍有爭議。或許由於其作品形式通俗，並非正統意義下的文學創作，因此在倉央身後很長一段時間裡，他的詩歌一直未有正式結集。雖然清代後期終於出現藏文原文結集的「拉薩本」，但這是在他身故、而作為六世達賴的身分亦被確立以後。這與五世達賴的情況很不相同。

陳：其實許多宗教為了傳教，更傾向於使用通俗語言。而在漢傳佛教中，不少詩僧和居士、隱者的作品，也常常出現口語化的情況，例如寒山、拾得等人之作。因此，倉央的詩歌雖然不算典雅，但就語言的選擇來說卻也並不違背佛經的語言取向。而倉央名下的作品中，的確也有少數談及佛理的篇章。因此，有人將他其餘看似情歌的篇章視為「以情喻道」，也很自然。就倉央而言，由於他的生活

方式受到政敵指責，作為法王的身分也受到質疑，乃至拉藏汗另立伊喜嘉措為六世達賴，造成所謂「雙胞案」。直至倉央在青海圓寂，引發藏民的廣泛同情，因而認定七世達賴為倉央轉世，倉央的正統身分才終於得到確立。身分確立後，他生前的詩作也開始被蒐羅、結集。而那些關乎醇酒美人的作品，也在「以情喻道」的保護罩下得到保存與流傳。這或許能解釋到為何要等到清代後期才終於出現我們現在稱為「拉薩本」的結集。

黃：多謝焯舜的提醒，所以也可能藏區——特別是因為其佛教傳統與漢地不同，存在「以情喻道」的傳統，說法體裁也不避通俗化——所以我們所認為的俗，以及想像其與僧王身分的衝突，在西藏社會裡面或許是不成立的。遲遲不結集除了文學審美的原因，還有可能是受政治因素左右。這也令我想到，為何其詩作會在民國這個時間點出現？倉央是康熙時人，但他的詩歌卻要到民國才首次出現譯本。為何時間隔了這麼久呢？清廷對於漢人居住的十八行省，與東三省、蒙古、西藏、新疆是分而治之的，幾個區域處於隔離狀態，人民很少來往溝通。雖然西藏屬於清朝版圖，設有駐藏大臣，但漢地普通老百姓想去藏區是非常困難的事。這個隔絕的情況持續了很久，直至民國才有所改變。民國建立後，漢、滿、蒙、回、藏被視為中華民族的主體，「五族共和」的新概念隨之出現。此時漢藏各族才能開始較為自由而有規模地交流溝通，漢地知識分子對藏族文化產生興趣，是很自然的事。

陳：清朝皇室信奉藏傳佛教，故藏文典籍曾被譯為滿文，卻鮮有譯為漢文。這是因為藏傳佛教雖同屬大乘，卻是與漢傳佛教很不同的流派，漢地居民一般不會信奉。宗教流派的不同，窒礙了倉央詩歌在清代漢地的翻譯與流傳。另外，我相信除了語言與文化隔閡，還有一個重要原因：清代漢地畢竟崇尚典雅文風，倉央的作品民歌色彩太濃郁，姑勿論在藏地的接受程度及評價如何，但想必未能入漢地文士的法眼。然而，五四運動打破了傳統文人的審美窠臼，而以浪漫與

抗爭精神為尚。這嶄新的審美觀也為讀者開創了全新的視野，因此欣賞倉央詩作的爛漫天成之美也變得可能。倉央生前一直堅持以民歌體式來創作近乎情歌的作品，置於其充滿傳奇色彩的人生之中，彷彿是在以寫作——無論是在形式或內容上——對固有的政教傳統作抵抗。因著其作品的浪漫氣質、抗爭性和民間性，很自然地在五四以後的漢地文壇得到了共鳴。這大概是倉央生前無法料到的。

葉：可否這樣理解：五世達賴是政教人物，他是有身分的，想透過詩歌創作去弘道，並展示身分和地位。所以，他在創作過程中會考慮到受眾問題。據兩位所言，六世的倉央嘉措則是一種真誠的書寫，可能只是純粹抒發一種坦誠的情感，所以他的詩歌與別不同，可以說不會帶有太多機心。從考慮讀者和建構自己兩方面，是否會看到其獨特處？

黃：我贊同你的看法，可以說倉央的作品是在沒有機心、沒有太多算計與讀者考量的情況下創作出來的。試想像一個政治人物，詩作多數是公開的，是建構其形象的組件，體裁比較正式、內容也比較嚴肅。其次，例如中土帝王身邊的百官、侍從不僅有輔佐的角色，還具備監控與針砭的職能，難怪順治皇帝有「十八年來不自由」之語。五世達賴作為法王，創作背景想必也類似，這與倉央的「浪蕩」行為是大異其趣的。但正因如此，普羅大眾卻對這般「正統」背景下產生的詩歌提不起興趣。至於倉央，他詩作的體裁與內容卻與五世達賴有很大分別。倉央有一首詩是這樣寫的：「喇嘛倉央嘉措，別怪他風流浪蕩。他所追尋的，和我們沒有兩樣。」在大多數詩歌中，倉央的自我認同都是作為一個普通人，而非政教領袖，這個文學形象便與大眾讀者心態更貼近。比起閱讀帝王將相的作品，讀者的認同感與代入感更強。姑勿論倉央是否一個真誠的人——這方面我們無法得知，但可以肯定的是，倉央在詩作中幾乎沒有以政教領袖的身分自居，不管追逐愛情或者闡釋佛理的時候，都是從一個普通人的生活經驗和視野出發。比起五世達賴或其他帝王，他對於受眾也

似乎少了一份算計。他心目中的讀者可能只是他自己，也可能還包括平民百姓、他童年的鄉村鄰舍，而這些目標讀者都具有渾樸純真的民間色彩。因此，我們或許可以把他的詩歌看成他在深宮裡的自我抒發。

陳：我很認同兩位對倉央大多數作品「不帶機心」、「渾樸純真」的斷語，這正是他的詩歌能混雜在民歌中難以分辨的主因。其實，有些文人作品即使混雜在民歌中，也不難看出來。記得我中學時代聽過一首俄國民歌〈邂逅〉（Я встретил вас），當時驚豔於其歌詞。後來才知道，這是著名詩人邱特切夫（Ф. И. Тютчев, 1803-1873）的作品，流傳開來後被無名音樂家配曲，在民間廣為傳唱。類似的情況還有萊蒙托夫（М. Ю. Лермонтов, 1814-1841）的絕命詩〈一個人在途上〉（Выхожу один я на дорогу）、涅克拉索夫（Н. А. Некрасов, 1821-1878）的〈貨郎〉（Коробейники）——也就是電動遊戲「俄羅斯方塊」的主題曲——等等。但是，這些作品的歌詞往往一看就文謔謔的，與民歌的文風大為不同。倉央的作品卻不然，文字多半十分淺白，為普羅大眾所接受，因此乍讀之下並不容易區分。

### 三

黃：承前所言，既然藏傳佛教有「以情喻道」的傳統，而倉央嘉措的達賴活佛身分被確立之後，他名下一切作品的閱讀與詮釋都可能憑依於他的僧王身分。倉央的作品，既可解讀為情歌，也可解讀為道歌，這兩層涵義往往兼容於同一文本之中。婁子匡在〈談喇嘛之謠——序倉央底情歌〉一文中認為，<sup>3</sup>這些詩歌雖是秀美的情歌，卻也脫不

<sup>3</sup> 婁子匡（1907-2005），浙江紹興人，著名民俗學家、民間文藝學家、俗文學家，著作計有：《紹興歌謠》、《紹興故事》、《越歌白曲》、《神話

了作喇嘛宣教的輔力。相對於教義，情歌自然更容易得大眾的感應。而《舊約·雅歌》的情況大抵相近。其實投身基督宗教者同樣如此，他們往往會說「將自己嫁給耶穌」，這些類比在宗教語境中屢見不鮮。而藏傳佛教又有所謂「雙修法」、「歡喜佛」，這與漢傳佛教為求精進而極力節制食、色等物慾看上去頗為不同。但一般來說，歡喜佛只是一種表法的模式，象徵著悲智雙運，並非要根器淺薄的信眾依樣畫葫蘆。這般環境便產生了倉央的詩歌，以愛情借代政治抱負、宗教思想。雖然漢傳佛教鮮有「以情喻道」的形式，但在漢地文學中，從屈原開始便也以「香草美人」來象徵君臣關係，可謂異曲同工。

陳：不過與妻子匡不同，稍後的劉希武、<sup>4</sup>曾緘、<sup>5</sup>乃至盧前幾位，<sup>6</sup>在改譯和創作時，仍然傾向於相信倉央作品是情詩，這兩種認知之間便出現了張力和擺盪。

黃：最有趣的是，為何情歌和道歌之間會出現張力？這是十分需要注意的問題。我們剛才鋪墊了許久，就藏漢兩種文化語境之下的佛法內容加以比對，並思考不同地區的學者和讀者要如何理解一個僧人的形象，以及在當地宗教背景下會有怎樣的書寫。我們可以推想在倉央進行創作的那個環境，情歌與道歌之間是否並沒有任何張力、甚至可以有著互為表裡的關係？

---

與傳說》等。

<sup>4</sup> 劉希武（1901-1956），四川江安縣柴家渡人，學者、詩人，曾翻譯《倉央嘉措情歌》，有《瞿塘詩集》行世。

<sup>5</sup> 曾緘（1892-1968），四川敘永人，字慎言，一作聖言，早年就讀於北京大學文學系，古典文學造詣尤深，後到蒙藏委員會任職，工作期間蒐集、整理、翻譯了倉央嘉措的藏語情歌，有《寸鐵堪詩稿》行世。

<sup>6</sup> 盧前（1905-1951），即盧冀野，原名正紳，字冀野，自號飲虹。江蘇南京人，詩人、文學和戲劇史論家、散曲作家、劇作家、學者。曾師從吳梅、王伯沆、柳詒徵、李審言、陳鍾凡等人，著作計有：《明清戲曲史》、《中國戲曲概論》、《讀曲小識》、《論曲絕句》、《飲虹曲話》、《冶城話舊》等。

陳：舉個例子吧，如于譯本第18首，提及以雪水、鈴蕩子上的露水加上甘露藥醪，釀成美酒，飲下便可不遭災難。G. W. Houston指出整首詩具有密宗雙修的象徵意義，涉及所謂「儀式性交媾」。倒是于道泉以下的漢地譯者並沒有注意到這層內涵，僅詮解為酒家宴飲，這可能是文化隔閡乃至時代精神使然罷。

黃：這首詩正好具有情歌與道歌的雙重內涵，但道歌內涵中的「儀式性交媾」對漢地讀者而言，卻又往往因為對佛教有固定的理解而感到陌生、乃至羞於啟齒、甚至大加鞭撻。也就是說，倉央詩歌一旦傳入漢地、譯成漢文，張力便出現了。五四時期的文人學者可能無法處理或調和情歌與道歌、亦即所謂靈和慾之間的拉扯，那正是基於漢文化的儒家背景和漢傳佛教背景對情慾的既定觀念。

陳：另外，歷來很多詩歌文本在詮釋的過程中都有著本義與引申義並存的現象。倉央詩歌如此，《舊約·雅歌》如此，《詩經·國風》也如此。一首詩具有多層結構，當然很常見。這些層次可能是作者自身經營的，也可能是解讀者所賦予的。就民歌而言，一般的生成動因是「飢者歌其食，勞者歌其事」，在民間長期流傳、修整，形成我們見到的面貌。因為最終成於眾手，一首民歌的原作者往往不太可能在作品中留下太強烈的個人烙印，更遑論經營多重結構。因此，《詩經·國風》中許多作品采自民間，即使可能獲得周朝太師的潤色，但就其本義的內涵而言，基本上仍屬於單一層次。換言之，這些作品的引申義或所謂深層涵義，乃是解經者所賦予的。例如〈鄭風·子衿〉篇，我相信情詩的本義也是作者的本意，而「刺學校廢」則是後來經師的引申義。

黃：李商隱〈無題〉詩、溫庭筠〈菩薩蠻〉等篇章的解讀，也存在著這種情況。

陳：沒錯。不過溫、李畢竟是文人，故而難以完全排除一種可能——那就是他們在創作之際便有意識地採取複式結構的書寫策略。相比之下，民歌的內容結構就比較單一了。而倉央其人其詩的情況又很不

同，甚至說頗為複雜。他是受過相對高深教育的活佛，但其自我認同與文學聲音（literary voice）卻又具有強烈的平民性；他的六十幾首作品有少數一看便知涉及佛法，但多數會與民歌混雜而難以分辨。這與溫、李的書寫策略還是有差異的。

黃：當然，倉央這些無法與民歌區隔的作品中在內涵上也未必都是單一結構，如前面提及的于本第18首便是一例。

陳：我瀏覽過一些嘗試以道歌角度詮解倉央作品的書籍，作者處理這些民歌性強的作品時，固然極盡比附之能事，但也有某些作品，我們一看便知是情歌，而作者或譯者卻標示為「不可解」。這說明一個問題：如果詩歌的複式結構是由原作者自身所營造，幾層涵義之間一般都能對應得巧妙無間，如于本第18首宴飲的表層義與密宗的深層義便是。如果其引申義是詮釋者所賦予的，無論詮釋得如何周全，總會出現扞格之處。參照《左傳》等先秦典籍引《詩》的傳統，往往會「斷章取義」。之所以如此，就是因為詩中某些文句能誘發徵引者的引譬連類。

黃：依照你的看法，情歌與道歌便是本義與引申義的關係；而先秦時代引詩未必會全首逐句比附，對嗎？

陳：這還要視乎所引之詩的實際內容。一般來說，要把整首詩的內容都鉅細靡遺地與斷章所取之義相比附，未免十分困難。因此我認為，倉央作品中那些直接以佛法為主題的少數作品，無疑屬於道歌。至於那些「不帶機心」、「渾樸純真」、接近民歌風格的多數作品，我相信作者創作時所經營的內涵大抵還是以單一結構為主。如果從情歌的角度來看，倉央很多詩歌的語意更為完足；如果從道歌的角度去看，有些語意雖也完足，但還有些卻無法一一熨貼比附，每每捉襟見肘，這就導致嘗試單純以道歌角度去解釋倉央所有作品的學者可能遇到瓶頸。當然，如此並不妨礙詮釋者像先秦引《詩》者那般以「斷章取義」的方式去徵引倉央作品中的若干文句來印證佛法，但這畢竟也是引申義了。

黃：綜觀東西方，對於倉央詩歌的詮釋仍然較為單一化，或僅將其視為道歌，而對無法自圓其說的文句置之不理；或僅將其視為情歌乃至 *erotic verses*，而忽略了字裡行間流露的宗教意趣。兩者可謂過猶不及。實際上，這種單一化的解讀正好說明了他們閱讀策略過於簡單，在他們看來，作為僧人與情人的倉央不能並存於同一軀殼，而神性與人性的面向在同一 *body of work* 中是無法並存、而且不可調和的。由此可以更加看到我們自身文化底蘊的圍限。或許對倉央及其不少讀者來說，情歌與道歌兩者之間其實可以並行不悖，甚至互為表裡的。

#### 四

陳：如前所言，藏文版倉央詩歌結集，已經在清代後期。全世界第一種漢譯和英譯都是于道泉的譯本，於1930年面世。于氏依據的底本是「達斯本」和「拉薩本」，「拉薩本」一直收藏於雍和宮——北京最大的藏傳佛教廟宇，「達斯本」則是印度學者達斯（Sarat Chandras Das, 1849-1917）編著的一本藏語入門書籍，書後附錄了倉央詩作。兩個本子應該同出一源。倉央詩歌附錄於語言學習的書籍後面，是因為文字看似非常淺白。于道泉早期學梵文，後來興趣轉向藏文，翻譯倉央詩歌時還不到三十歲。于譯本以中研院史語所單刊的形式出版，書中有藏文的原文、藏文的標音，標音部分是請趙元任以國際音標來記錄讀音。接著又有漢文逐字翻譯、漢文串譯、英文逐字翻譯、英文串譯，這些為倉央詩歌的國際傳播奠定了基礎。于譯本面世至今九十年，很多人翻譯倉央詩歌大多是根據于本，與其說是翻譯、重譯，毋寧說是改寫。

我們從于道泉的譯介方式，可以看到他不僅繼承了《詩經》采風的傳統，同時也受到西方民俗學方法的影響，因此他的翻譯純以

學術研究為目的，保留了倉央詩歌原本的民歌型態。否則，中研院也不會為他出版單刊了——如果只是流行文學，在普通報刊上發表便可。稍後民俗學家婁子匡在于本的基礎上以七言吳歌作改譯，雖然體式上較為美觀，卻也繼承了于道泉的譯介精神。此後劉希武、曾緘分別改譯為五、七言絕句，雖仍有強烈的采風動機，卻更傾向於以文學為目的。尤其是曾緘的七絕，文字雖然精麗，但相對於道泉的譯介嘗試已經大異其趣了。

黃：我們除了認識于道泉譯介倉央詩歌的自身因素，還要將他譯介這個決定和動作置於其時代背景之中理解，即是民國建立後開始出現「五族共和」的概念，以及後來五四運動的文化背景。1919年五四運動展開，引入各種外來思想。特別是浪漫主義、叛逆精神的引入，帶給年輕知識分子很多夢想。這些外來思想還包括了西方學術的研究方法與視野，自然也引起了于道泉這類年輕知識分子對西藏文學與民俗的研究興趣。

幾百年來，漢藏兩地居民罕能接觸。民國建立，為兩族人民創造了交流與理解的機遇。與此同時，一戰前後，德意志、義大利統一，而奧匈、鄂圖曼等多民族帝國解體，以單一民族認同為主體的新國族國家紛紛出現。故而在西方學術界，出現了各種新興民族學研究，以探討、確立和鞏固新的國族身分。辛亥以後，滿族不再是統治民族，而原本在其統治下相互隔絕的漢、蒙、回、藏等族在五族共和的願景表述和中華民國的觀念建構過程中獲得了相對平起平坐、自決自治的地位。就民間而言，各族百姓的貿易、混居乃至婚配的情況漸增。就漢地知識界而言，對於「邊陲」地區文化、文學的研究也漸趨熱門——而這種研究興趣，也和西方學界一樣，往往與自身國族身分的探討、確立與鞏固關係密切。另一方面，晚清以來「師夷之技」的態度也進一步促成民初知識分子的西化傾向，他們將西方學術視為一種相對優越的知識體系，不僅奉為思想信念、研究方法，並持以開導民智。因此五四運動的精神，便結合了

西方民主科學的宗旨，與新興的國族身分建構。如前所言，主導文化在觀照其他文化時畢竟有區別之心，乃至文化高低之判斷。而五族共和的觀念出現後，這種區別心於焉有所調適。但是，要在文化的觀照與對話中達致既不卑又不亢的最佳狀態，並非易事。在西方世界的東方主義思想大行其道之際，採用西方學術研究方法，一樣可能使自身戴上有色眼鏡，不是只看見美好而大力推崇，就是只看見醜陋而大力貶抑。這兩種態度其失一也，對於「文化他者」同樣會產生誤讀。進而言之，這些學者無論推崇或貶抑，卻依然是站在外人或他者角度，以一個自視文明層次較高的立場去審視另一個較為落後、封閉、原始、野蠻的文化，如此卻也與民初的國族建構觀念有所悖離。

陳：于譯本面世後，有一位青年學者丁迪豪（1910-1935）寫過一篇論文。<sup>7</sup>他認為從于譯本中可以看到西藏社會的幾種面貌，例如西藏人意識生活中的印度思想、西藏男女的公開交際、西藏酒家的公開賣淫、西藏人宗教觀念與情感之間的矛盾、西藏社會情人的爭奪，西藏人對自然現象的觀察等。這幾方面的歸納對於于道泉的譯介動因也有所呼應。于譯本涉及的時代與政治背景，除包括民國建立後的國族論述外，還有北伐成功後，國民政府成立蒙藏委員會，引起很多青年人對西藏文化的興趣。于道泉在蒙藏委員會成立未幾便出版了倉央詩歌的翻譯。此後，以舊體詩形式重譯倉央詩歌的曾緘、劉希武兩位，也曾供職於西康省蒙藏委員會，<sup>8</sup>職業與地利之便令他們的翻譯得以完成。

五四運動與十八世紀後期德國的「狂飆突進運動」（Sturm und Drang）頗有共通之處。從五四的浪漫主義精神中，我們也可思考

<sup>7</sup> 丁迪豪：〈從倉央嘉錯情歌中見到的藏人生活〉，《進展月刊》，第7期（1932.9），頁100-105。

<sup>8</sup> 西康省是中國原省級行政區，設置於1939年，前後共存在16年，省會曾設於康定、雅安等，管轄範圍包括如今的四川甘孜州、涼山州、攀枝花市、雅安市及西藏昌都市、林芝市。1955年撤省。

東西方傳統文化的相似處。不管是西方或中國的啟蒙運動，自由戀愛都被視為挑戰傳統的重要武器。在這種語境下，倉央其人其詩就漸漸被漢地學者——無論是古典派的曾緘，還是現代派的劉希武——塑造成一個挑戰傳統的叛逆者了。然而，不論基督宗教、儒家思想還是漢傳佛教，往往認為愛情與情慾對於理智有著很大的破壞性，是一種「業障」；無論如何，情慾需要被壓制、規範化。這些觀念錯綜複雜、根深柢固，是以五四以後對倉央其人其詩的解讀，在歌頌其精神自由的同時，就往往會出現重情輕慾的取向。

黃：在五四思潮帶動下，青年人的確會充滿革命情懷與浪漫精神。正是在五四思潮背景下，人們因著自由戀愛而重新重視人的情慾，情愛成為了反叛傳統的重要象徵。當時不少譯者把倉央的詩歌理解為情詩，將目光全面投放在「情」身上，將詩中情的元素放大，將倉央自身的歷史理解成情史。另外當時一些高舉情愛旗幟的五四文人學者，他們作品中觸及的愛情雖然都存在著肉慾的元素，但基本上依然注重情的精神性，慾仍以情為前題。劉希武在重譯倉央詩歌時，向一位友人的藏族夫人詢及詩中某些文字時，那位女士卻避而不談，可見詩中這些內容涵義比較大膽露骨，甚至慾甚於情，所以她才會有如此表現。從民國時期的各種譯本中都可以發現，譯者們在面對倉央詩中肉慾的元素時，可能不知所措，因此其譯筆盡量將慾的元素向情的一端來挪移，而讀者也不可能看到某些過分露骨的文字了。由此足見當漢地譯者進入倉央詩歌文本時，往往會帶著自身道德意識的包袱，這些包袱可能來自漢地儒家傳統，也可能來自西方的清教徒傳統以及維多利亞時代道德觀念，以至於受這兩種思想形塑的現代醫療科學、性學及公共衛生觀念，都影響到他們如何理解倉央詩歌中的情慾。

陳：重情輕慾的解讀是倉央的偶像化脈絡之開端。很多人喜歡把倉央與賈寶玉相提並論，因為兩人都呼應著五四的叛逆精神。就愛情而言，寶玉與林黛玉的關係在民國以後備受推崇，除因其彰顯了叛逆

與自由精神，更因其「柏拉圖式」的性質。與之相對，寶玉與金釧、與秦鍾之間滲雜了情慾成分的關係，人們就往往避而不談。倉央也有類似情況。如于本第4首：「邂逅相遇的情人，是肌膚皆香的女子。猶如拾了一塊白光的松石，卻又隨手拋棄了。」這種關於「春風一度」的描寫，相比「不負如來不負卿」那純潔纏綿的情愫，在讀者的徵引頻次與喜愛程度上有顯著差異，可見五四時期在標舉精神自由的同時，對於肉慾的展現依然抱持著負面態度。這在五四時期創作的文學作品中也可找到不少同類例證。

## 五

黃：剛才我們已經不時觸及1930至1949年之間幾位譯者的情形，大家很容易便能梳理出一條時間線。首先于道泉在1930年首度發表的倉央詩歌漢英譯作，我們談了不少。然後還有一位名叫劉家駒的學者，<sup>9</sup>是我們沒有提及的。劉家駒是漢藏混血兒、班禪喇嘛的祕書。他在1932年出版的譯本不叫《倉央嘉措情歌》，而是《西藏情歌》，收錄譯作一百首，直接從藏文翻譯。

陳：為何是一百首呢？我們剛才講過，倉央作品近於民歌風格，二者溜湮莫辨，所以劉家駒就以一百首為度，而非沿襲「達斯本」、「拉薩本」和于譯本的取捨標準。後來曾緘改譯時，也參考過劉家駒的本子。1937年，妻子匡根據于譯本，把倉央詩歌翻譯成七言體的江浙民歌，稱為〈喇嘛之謠〉，這個本子很少人知道。婁譯本雖是整齊的七言體，卻忠實依從藏文原文的句數。也就是說，如果原文不是四句體，而是三句、五句、六句等，婁譯本也會遵照。不久抗戰爆發，曾緘與劉希武先後來到剛成立的西康省，在省會康定的蒙藏

<sup>9</sup> 劉家駒（1900-1977），藏名格桑群覺，四川省巫山縣人，著作計有：《西藏政教史略》、《康滇藏歌謠集》、《西藏情歌》等。

委員會工作。曾緘是黃季剛先生的高足，比較傳統，劉希武則是左派、共產黨員，但兩人不約而同都有采風的想法。他們皆不諳藏文，卻又都對倉央其人其詩產生興趣，因此根據于譯本而作改譯。

黃：「不負如來不負卿」一句，正是出自曾緘的譯筆。

陳：沒錯。劉希武的五絕譯本於1939年1月19日完成，曾緘的七絕譯本則於同年2月11日竣事，前後相差僅二十來天。不過曾緘比劉希武更早抵達西康，在正式改譯前還至少做了兩項前期工作，首先是以文言文寫了一篇〈六世達賴倉央嘉措略傳〉，其次是仿倣白居易〈長恨歌〉及吳梅村〈圓圓曲〉，創作了一篇名為〈布達拉宮辭〉的七古歌行，就倉央其人其詩加以詠嘆，豐富了時人對於倉央生平的認識，為詩歌的閱讀提供了背景。南懷瑾先生說他在晚年仍能背誦〈布達拉宮辭〉，可見其影響。曾緘、劉希武的工作，令倉央其人其詩在漢地獲得廣泛接受，其詩也使漢地文學傳統得到進一步開拓。兩年後，另一位學者——曲學大家盧前，便以套數形式撰寫了一篇〈倉央嘉措雪夜行〉，更加豐富了漢地對倉央文學接受的傳統。以上就是倉央其人其詩在民國時期漢地傳播與接受的概況。

黃：曾緘、劉希武還在改譯本中留下一些註解文字，讓我們了解他們如何翻譯及再創造倉央詩歌。尤其是曾緘本，可說已是離翻譯甚遠的二次創作。究竟他們心裡對倉央有著怎樣的 understanding，而翻譯和書寫有怎樣的策略呢？我覺得有一個形象非常突出：那就是所謂「三生聖哲」的說法。劉希武在他的譯序中提到：「概其生平，酣醉於文藝而視尊位如敝屣，其與南唐李煜何以異？」就是把倉央類比為李煜。曾緘也同樣將他與李後主作比較。他們在翻譯及書寫中的倉央，其實已逐漸脫離了西藏文化意義下的那個僧王形象，而把他想像成漢地文化意義下的浪漫主義詩人、英雄，乃至如蘇曼殊般的情僧形象。這種類比和歸類是一種刻意的改造。

陳：「三生聖哲」一語出自盧前，但這個表述肇端於劉希武和曾緘——雖然劉、曾二人只是強調李後主與倉央作為「詩人王」的相似性，

而未有提及宋徽宗這個政治性較強的人物。所謂「三生」，乃是指倉央的前兩世分別為李後主、宋徽宗。這當然是文學性而非宗教性的表述，未必意味著三人真是在佛教系統裡面的前身與後身。在漢地文獻中，的確有李後主是宋徽宗前身的傳說。而在藏地信仰中，歷世達賴不僅互為前後身，而且皆是由觀音菩薩轉世而來。盧前的表述將兩個「轉世」系統嫁接一處，結合起來，無疑將漢藏兩地的政治傳統融為一體。

黃：盧前此舉也就是把西藏文化納入中華民族乃至漢人文化傳統，使其成為一分子。

陳：抗戰軍興，國民政府遷往大後方。1941年，身為國大代表的盧前在重慶復興關下結識了一位前輩同仁——西藏高僧喜饒嘉措（1884-1968）。盧前拜喜饒為師，從喜饒口中得知倉央的故事，非常感動。因為抗戰時期講求民族團結，身兼《中央日報》副刊主編的盧前在〈倉央嘉措雪夜行〉中提到「三生聖哲」，用這種表述拉近漢藏心理距離，促使各族人民一致團結對外。作為想像共同體的民族認同往往憑藉戰爭而誕生，如特洛伊戰爭便奠定了參戰各城邦的「希臘」認同觀。而盧前將李、趙、倉央三人相提並論，顯然也有加固「中華民國」這個概念的理由——縱然「中華民國」與「中華民族」兩個概念絕非等同。

黃：相對詩人身分顯著的李後主和倉央而言，宋徽宗的文藝成就縱然也很高，但作為統一王朝的君主，其政治正統性無疑更受人矚目。因此，一旦將宋徽宗與李後主、倉央並置，他們三人的政治領袖身分便全都驟然突顯，令原本相對單純的詩人身分成為陪襯。三人的並置，一方面賦予倉央一道漢地正統的光環，而另一方面，也令「中華民國」對於藏地主權的正當性獲得肯定。

## 六

葉：我們已經盡量展現倉央嘉措豐富的背景，也看到很多文人學者借翻譯倉央詩歌來展示他們自身的文化抱負，其複雜性又增加了。譯者以翻譯作為實驗工具，或對抱負的展示，此種情形相當有趣。

陳：他們每個人都有不同的思想、不同的背景，身分方面則包括了國民黨員、共產黨員、舊派文人、民俗學家等，他們都以自己的思維與立場去翻譯、引介倉央詩歌。

黃：我們透過譯文，往往只看到宗教和政治對於一個自由靈魂的壓迫。實際上作為僧王的倉央所面對的，不止是政治上的壓迫，還有身分的拉扯。剛才提到「不負如來不負卿」一句，所呈現的不僅有道歌與情歌間的拉扯，還有神性與人性間的拉扯、僧與王之複雜身分的拉扯、以及宗教與政治間的拉扯……是個人自由、政治承擔與信仰內涵之間的張力。

葉：是否我們有時會看到譯者很刻意地朝一個方向去解讀，並掩蓋另一些可能性？如果我們閱讀時發現這些痕跡，譯者越掩蓋反而越容易察覺。

黃：僅就于道泉譯本來說，的確便已有不少資訊的流失。其原因可能是他當時還比較年輕、對藏語文需要精進，也可能是他並非長居西藏，對藏區文化理解有限。

陳：此外，文字的雅俗大概也會導致這種「掩蓋」。幾種漢語改譯本中，除妻子匡本是吳歌體式外，其餘兩種都是舊體絕句，文字以典雅風格為主。因此當劉希武、曾緘遇到他們認為「俗」的內容時，可能便會避而不談。舉例而言，于譯本第26首：「情人邂逅相與，被當壚的女子撮合。若出了是非或債務，你須擔負他們的生活費啊。」劉、曾二本的絕句文字都很漂亮，但對於「債務」一詞，卻皆未譯

出。當代藏學家Per K. Sørensen提到，藏文「債務」為bu lon，除了指「債務」還有「產子」之意，實際上一語雙關，既指情債，也指因幽會而生的嬰兒。由於是私生子，親生父母難以照顧，故詩中末句請求酒家店主負擔生活費。有趣的是，妻子匡反而把這個詞語譯出來了：「要是出了債和孽，你該養著過時日。」考《說文》釋「孽」：「庶子也」，妻子匡似應理解到藏文的原意。婁氏是江浙人，吳語把孩子戲稱為「討債鬼」，的確與藏文原意相通。我們不清楚劉希武、曾緘是否知道這層意思，但即使知道，他們也有可能為了「雅」的原因而將之迴避了。

黃：不僅劉希武和曾緘，連于道泉的譯本也沒有觸及「債務」的隱藏義。他們也許沒有認識到這層涵義，也許出於「自我審查」而將之迴避、刪去。從于譯本到劉、曾二本，我們可以看到在傳承脈絡中，很多語義會隨著逐次翻譯而失去，與原文的意思越來越遠。尤其是曾緘的譯本，他的文字比劉希武譯本更為華美，這種傳統詩歌的形式可說是一種全盤漢化的演進。

陳：剛才談到那些關涉男女交往、糾紛、情債等層面的、較為露骨的內容，不少漢譯本都選擇略過不談，正因如此，有很多概念根本沒有翻譯出來。即如膾炙人口的于譯本第1首：「從東邊的山尖上，白亮的月兒出來了，未生娘的臉兒，在心中漸漸地顯現。」翻譯過程中也同樣出現語意流失的情況。

黃：是的。最明顯的就是「未生娘」的例子。于氏自註云：未生娘是直譯藏文之ma-skyes-a-ma一詞，據西藏人所言是「少女」之意。但現代學者莊晶則認為有些人把ma-skyes-a-ma（瑪吉阿瑪）譯作少女、佳人，是對「未生」（瑪吉）一語的誤解，他們把「未生」這個詞理解成未曾生育，未曾生育便是少女。其實這個詞正確的解釋，是指情人對自己的恩情像母親一樣；雖然她沒有生育自己，對自己的恩情、彼此之間的愛與連結卻與母子近似。這一概念在漢語中未必找得到相應表述，故翻譯時很難把原意展現出來。

陳：我倒想到一個民初掌故。著名詩人易實甫（1858-1920）晚年特別迷戀京劇坤伶劉喜奎（1894-1964），為她寫過很多詩詞。不但如此，他還每天必到劉喜奎寓所一趟，風雨無阻。每回進門，他都要高呼：「我的親娘啊，我又來啦！」狂態可掬，使人捧腹。因此劉成禺《洪憲紀事詩》有這樣的記載：「驟馬街南劉二家，白頭詩客戲生涯。入門脫帽狂呼母，天女嫣然一散花。」這樣看來，易實甫所呼之「母」，倒與「未生娘」的概念有相近之處。

黃：哈哈，很有意思！不過這又牽涉到文字的雅俗了。在漢文化傳統中，這種「呼母」畢竟有一種市井感，與藏文化語境的「未生娘」相比，意思雖然接近，卻有文化語境之別。而且《洪憲紀事詩》雖是七絕，卻有竹枝詞的體裁和韻致，所以把「呼母」二字放進去，還不至於太違和。如此看來，即使劉希武、曾緘等人果真理解「未生娘」的含意，在翻譯是還是會將之掩蓋起來。

## 七

陳：我們接著談一下體裁吧。于譯本以白話翻譯，文字比較質樸，但句式和內容完全本於藏文，故能盡量存真。婁譯本的文字同樣質樸，但因是民歌形式，所以仍可保留不少原意。至於劉希武和曾緘選擇絕句形式來改譯，我認為有兩方面的原因。首先是當時不少漢地讀者仍有時常閱讀舊詩的習慣，並受到舊詩審美觀的影響。其次是倉央詩歌原文大部分是每首四句，每句六音節，類似漢地的六言絕句。六絕在漢詩傳統中當然並非大宗，但原文每首篇幅既然以四行為主，所以選擇五絕、七絕的體裁來改譯是不難想像的。不過，我們不能純粹以量化角度、從字數多寡去看絕句翻譯。絕句一般以文言為基調，文字簡煉，就五絕而言，二十字承載一首倉央詩歌的內容可能剛剛好；而且五絕風格比較古樸，多少可以保留藏文原文的

質樸感覺。這大概是劉希武選擇五絕的原因。而曾緘選擇的七絕，一來格調大抵以高華風逸為主，二來有較為固定的起承轉合的章法，三來篇幅較廣，在安頓原文內容後還餘下一定空間，必須加以填補。故此曾譯本的文字華美，但相對藏文原作在內容與風格上的差距就更大了。可是，如果沒有曾緘譯本華美的文字，漢地讀者或許未必會如此喜愛倉央的詩歌。這正是弔詭之處。

黃：曾緘選擇採用華美的七絕體，而這種體式本身有著久遠的漢文化傳統。在那個傳統中，七絕本身已有一個既定的文本創作與閱讀的框架，無論是對於情愛還是其他題材的書寫都好。所以當我們見到倉央詩歌以七絕形式出現的時候，讀者每每會帶著一種以閱讀七絕情詩的習慣性眼光去了解倉央詩歌，這就更加把倉央其人其詩推向了漢文化中心的語境。

陳：說得很對。我們還是以于譯本第22首——也就是包含了「不負如來不負卿」一句的曾緘譯作為例，進一步討論。剛才談到七絕的四句之間，往往存在著起承轉合的章法脈絡。但倉央的藏文原詩卻不然，往往兩句一個層次，一、二句與三、四句之間有排偶關係。由於前兩句與後兩句是排偶，句式十分接近，故起承轉合的章法並不明顯。劉希武採用五言古絕，由於風格較為質樸，尚能勉力保存原文的這種特徵；但曾緘的七絕呢，無論在平仄還是章法上都很難保留這種排偶特徵了。藏文原詩這種排偶的修辭法，倒與漢地古詩中的扇對或隔句對頗為相似。

黃：補充一句，使用「排偶」一詞，而非「排比」、「對偶」，是有原因的。一般來說，「排比」會超過三句，而「對偶」又往往指涉舊體詩之對仗，兩句之間沒有重複用字。故採用「排偶」一詞，指涉以兩句為度的排比，可以與其它修辭方法作區隔。我們看看于譯本：「若要隨彼女的心意，今生與佛法的緣分斷絕了。」這是排偶的第一比。「若要往空寂的山嶺間去雲遊，就把彼女的心願違背了。」這是第二比。劉希武譯本呢，則是：「我欲順伊心，佛法難兼顧。

我欲斷情緣，對伊空辜負。」依然能保存排偶的味道。如果再看曾譯本，大家會發現曾緘在前兩句中便已涵納了于譯本全首的內容。

陳：一點不錯。曾本因受到七絕體式制約而沒有排偶，在句法及內容安排上跟于譯本乃至藏文原詩完全不像。第一句「曾慮多情損梵行」，已經包含了于本前兩句的意思；第二句「入山又恐別傾城」，又包含了于本後二句的意思。那麼曾本後兩句——「世間安得雙全法，不負如來不負卿」，是從哪裡來的呢？原來是曾緘在歸納原詩的內容後自己創作的。藏文原詩也好，于、劉二本也好，採用兩個排偶雖有對稱之美，但在結束處卻不無戛然而止的感覺，沒有總結，也沒有高潮和強音。所以曾緘補入這兩句，可謂畫龍點睛。但這兩句其實是曾緘的創作，雖然承襲了倉央的詩意，卻並非倉央原來的詩句。

葉：我以前讀此詩時也會想，有可能這樣漂亮嗎？藏人有可能寫出這般近乎漢詩體裁的作品嗎？我會有些懷疑。另一方面，曾緘好像有一個上帝視角，把道理點出來，有說道的傾向，與于譯本有明顯的距離。

黃：在這個語境下，借用「不負如來不負卿」來作比喻，拉扯就在於怎樣既把藏文原詩作翻譯，保留原意之餘又能兼顧兩地文體差異與讀者之接受。

陳：兩位說得非常好。倉央原詩有很多這種排偶，我們再舉兩例吧。如于本第13首：「寫成的黑色字跡，已被水和雨滴消滅。未曾寫出的心跡，雖要拭去也無從。」劉本仍保留著排偶：「黑字已書成，水滴即可滅。心字不成書，欲拭安可得。」但曾本就完全沒有排偶了：「手寫瑤箋被雨淋，模糊點畫費探尋。縱然滅卻書中字，難滅情人一片心。」卻真的華麗動人。再如最後一首也很有名，于本是這樣的：「第一最好不相見，如此便可不相戀。第二最好不相知，如此便可不相思。」劉本作：「最好不相見，免我常相戀。最好不相知，免我常相思。」曾本則是：「但曾相見便相知，相見何如不見時。」

安得與君相決絕，免教辛苦做相思。」曾本文字雖然華美，但我們如果只看曾本，實在不可能知道原文採用了排偶修辭，那是因為曾緘把原文的整個結構都解散了。

黃：非常有趣，但由於時間關係，沒有辦法舉更多例子了。我們可以在問答環節作進一步討論，現在把時間交給葉嘉老師。

## 八

葉：我們的聽眾已經有很多問題想請教兩位講者，我代為讀出吧。第一條問題是問讀詩的感覺。聽眾問如果倉央不是六世達賴，他的詩歌會如此有名嗎？如果一部電影或流行產品讓他的詩歌出名，那都可以理解。如果他是素人詩歌創作者，兩位仍會被他的詩歌吸引嗎？這是問閱讀感受的問題，兩位可以嘗試解答。

黃：一首好的詩歌，其文字力量能跨越不同語言界限，讓我們接觸到。然而身分也很重要，因為身分和經歷可能影響到詩歌是否能流傳後世，亦即我們究竟有沒有機會讀到這些詩歌，是佳作流傳的莫大助力。例如我們到博物館接觸文物，有些文物只屬於達官貴人，並不屬於平民。達官貴人使用金屬碗，材料較好，平民可能使用泥碗，五十年後就不復存在。這樣就可以理解為何書寫者的身分如此重要，因為他們的身分令他們的作品及言論有機會被看見。但另一方面，像剛才所說，五世達賴的詩作比較嚴肅正式，對普羅讀者來說趣味性較低；但倉央的詩歌本身就是民歌形式、充滿活力，所以能在民間不斷流傳，過了好多世代仍被採集、傳誦。可見好文字自有獨特魅力，總有機會被看見。

葉：好的，接下來是第二條問題。剛才我們看了好多版本，多是改寫基於理想中「信、達、雅」的翻譯。請問兩位，覺得那一版本的翻譯是你們最喜歡的。

陳：論「信」與「達」，自然是于道泉的譯本最可信，因為他有四個版本，有中英文的逐字翻譯和串譯，為日後諸人的改譯奠定了基礎。但就個人喜好來說，我當然喜歡曾緘的譯本。如果沒有曾譯本這樣華美的形式與內容，倉央的詩歌未必能引起漢地讀者乃至文人學者的重視，在漢地進一步廣泛流傳就無從說起。在民國那個新舊交替的時代，太質樸的文字未必能吸引挑剔的漢地讀者。

黃：倉央詩歌為何在清代沒有譯本？原因之一是他質樸的詩風與當時漢地的審美標準相距太遠。哪怕到了民國，也仍要透過雅化才能打入漢文化中心的閱讀市場。

葉：翻譯一方面是逼不得已，一方面可以看到譯詩者的創意和功力。

黃：體裁之間的取舍很重要，可能劉希武譯本的五絕較忠於原詩形式和結構，但對於讀者的吸引力會降低。當譯者掌握漢地讀者市場的品味，自然就會把原文的質樸文風與結構全然拋諸腦後。

葉：承接剛才兩位看法，又有一位聽眾提問。他的問題很有趣：經過五四運動理想化進程後，倉央的情詩會否回過頭來對西藏的平民帶來影響？

陳：進入二十世紀，無論漢地還是藏區，老百姓的教育水平都提升了，讀書人越來越多。所以，二十世紀的藏人也不會單純以民歌角度去看倉央詩歌。我讀過好些篇藏人寫的論文，有人仍強調他的詩是道歌，也有人覺得他的詩歌具有遊走於時代尖端的精神，令人欣賞。無論是以情歌或道歌來解讀，都可以看到倉央詩作依然具有鮮活的生命力。

黃：大家不妨留意一下，從五四時期開始，浪漫主義和詩人英雄的形象一直影響著整個翻譯和閱讀的進路。另一方面，我們也可思考民國以來究竟是以怎樣的目光來看西藏。我會說他們是承襲了早期西方學者觀看「文化他者」的東方主義眼光，以異域風情或exotic other的想像來理解西藏。Exotic作為概念混集了「野蠻」和「浪漫」的元素，而我們在閱讀漢地學者的作品裡面，往往看得出這種野蠻與

浪漫的拉扯：在風俗的研究裡面可能會強調野蠻的一面，以文學來說他者浪漫的一面就比較受青睞。倉央詩歌不同的譯者在翻譯過程中有意或無意採用了浪漫化或馴化的手段，將浪漫精華萃取出來，依照漢文化語境中既有的人物類型將倉央改造成一個浪漫情僧形象，卻淡化了原來那「野蠻」的、金剛怒目的一面。

葉：有聽眾問了一條差不多的問題，但非關漢化。他問倉央的詩歌有英譯本嗎？在外國的接受情況與在中國的漢化現象相比，有何不同？

陳：第一種英譯本就是于道泉本，于道泉既有漢譯本又有英譯本。我最近寫過一篇文章，初步梳理了倉央嘉措詩歌在西方流傳的過程。西方一直有藏學家，早在上世紀五六十年代便對倉央詩歌有了零星的譯介。1970年代以後，譯本開始增多，除了好幾種英文版外，還出現了法、德、俄等語種的譯本。這些學者一般都通藏文，專門從事藏學研究。因此是直接從原文翻譯倉央詩歌。例如P. Sørensen的解讀，我就覺得非常好。剛才討論的「情債」問題便是Sørensen提出的，他看到了不少于道泉遺漏的資訊。可惜的是Sørensen的譯本至今還未看到。

黃：他們通常是採取情歌的框架，甚至有些學者稱倉央詩歌為*erotic poems*，亦即情色詩歌。我們也可以把這看成是一種想像的投射：他們怎麼切入和理解倉央的詩歌？又為他們的讀者建構了一個怎樣的框架？

葉：有聽眾問，一代又一代的譯者都在給倉央添加了浪漫色彩，這是否因為他的生平及歷史厚度本身就令他的詩多了一分浪漫色彩呢？

陳：不錯，這剛好應和了鈺螢所說身分的重要性，何況倉央的叛逆者與情僧特質又跟他的那些前後任大異其趣。從傳播與接受過程來看，終清一代，倉央其人其詩都只在藏區流傳而已。所以，于道泉在1930年推出漢英對譯本是非常重要的開端，正好呼應著五四浪漫主義精神。1949年以後，又出現了好幾種白話漢譯本。1980年代起，這種傳播與接受的熱情在漢地日益高漲。資料匯編、傳記、新譯本可謂

絡繹不絕。1990年代中後期，有位名為朱哲琴的歌手，發行了兩張藏族風格的唱片——《阿姐鼓》和《央金瑪》。《央金瑪》共有7曲，其中一曲是把倉央的幾首詩歌串聯在一起，另外6曲雖也以西藏為背景，詞曲則是現代人創作。到21世紀，資訊固然發達，網上反倒以訛傳訛，以為兩張唱片的全部曲目都是倉央的作品。這當然是一種誤解，但無可否認對於倉央其人其詩的傳播也起了一定的作用。又如1999年，臺灣歌手潘越雲的新專輯中有〈夜會情人〉一曲，歌詞就是由倉央情歌改編而來。凡此種種，都可以印證倉央其人其詩的浪漫色彩如何吸引著一代代的受眾。

黃：從一路以來的傳播過程中，我們可以看到翻譯、學術研究與民間流傳三者之間的距離。三者雖然存在距離，但在漢文化語境中，倉央作為情僧和浪漫英雄的形象其實已經深入人心。不過就當下流行網絡文化而言，多數只關注倉央的情僧身分，更為看重詩作的愛情色彩。我的朋友陳可樂提醒我，有香港本地音樂創作人把倉央的詩作融入流行曲：那就是My Little Airport樂隊專輯《火炭麗琪》中的〈驗孕的下畫〉一曲，歌詞以曾緘的「不負如來不負卿」一句來壓軸。我覺得這種嘗試非常有趣，好像轉了一大圈，重新回到最初「孽債」、「未生娘」等主題，乃至民歌形式，而且重新回到入世、接地氣的狀態，以及拉扯的本義。因此，我們會發現文字果然自有其生命力，很微妙地周而復始後，倒是更貼更原意了。大家有興趣可以聽一聽這首歌。

葉：今天聽眾的問題非常踴躍，或許我們再用一點時間解答最後兩條問題。第一條問題：我們一直在從詩人的身分談倉央，談他的作品如何被多次解讀。而他同樣也是一位宗教領袖。這種詩人與領袖身分的結合，是否來自以往的西藏慣例，乃至影響到以後領袖的行為和風格呢？他算不算一位好的宗教領袖？如果放在當代，他算是優秀作家嗎？

陳：姑且舉個例子，李白自稱「天生我材必有用」，但不妨想想他當了宰相會怎樣？我看唐玄宗晚年雖然昏聩，但多少還有那麼一點知人之明。話說回來，達賴五世也是活佛兼詩人，這是前代留下的慣例。但在六世倉央以後，達賴轉世至十幾代，卻再也沒有出現像他這般的人物。這些後繼者可能還會像五世一樣寫詩，卻不會再像六世一樣寫詩。再說，如果倉央是合格的領袖，就不會給拉藏汗貽下向清廷告發的口實，而清廷也不會要求把倉央押送到北京來審問了。真所謂「世間安得雙全法」，這兩重身分很難並存。至於倉央是否優秀作家，這牽涉到其身分、背景與遭遇對他的「加持」，以及漢藏文學語境中不同的判斷標準，很難一言蔽之。但我相信，曾緘的譯本不僅令當時漢地讀者對倉央嘉措刮目相看，其名句至今還膾炙人口，如果在華人的文化語境中，說曾緘是優秀作家、倉央功臣，大概是沒有疑義的。

葉：各個譯本優劣互見，很難取捨。最後一條問題是：我們在選擇譯本時有甚麼準則，哪一版本的譯本是兩位最推薦的？這一條問題適用於所有翻譯著作：如何選擇好譯本，讀法應該如何？

黃：經過這次預備講座的經驗，我深深體會到，多看些譯本，把不同譯本並置合讀非常重要。十分幸運，倉央詩作的大多數漢譯本已由黃顥、吳碧雲結集為一本書——《倉央嘉措及其情歌研究資料》，近年增訂再版更名為《六世達賴喇嘛倉央嘉措詩意三百年》。此書令讀者可以對照、梳理，並從而發現每一種譯本包含了哪些獨有的詩意。我們可以比較不同翻譯的優劣，也可以感受哪一種文字更能觸動自己。當然，這還要視乎每人自身的閱讀需要，是以欣賞為主還是以研究為主？把不同譯本並置合讀，我認為是最好的閱讀策略。

葉：煒舜老師覺得如何？

陳：詩歌、戲劇、小說、散文，不同體裁有著不同的翻譯策略，很難一概而論。我們還是聚焦於倉央的詩作吧。我贊成鈺螢所說，並置合讀。如果時間寬裕，可先選擇一種來讀，讀熟了再與其他譯本比較。

如果只是尋求文學欣賞的愉悅，曾緘、劉希武的譯本就已經很不錯了。曾譯本十分吸引，剛才已經談過。如果對那華美風格產生審美疲勞，劉譯本的質樸則予人以新鮮之感。至於劉家駒的《西藏情歌》清新可喜，頗有泰戈爾《漂鳥集》的風韻，也值得推薦。但是，如果想進一步從研究的角度去了解原意，于道泉與Sørensen的本子就非常重要了。于本作為最早的譯本，一定要細讀其譯文和註解。Sørensen則後出轉精，比勘了于本面世以來東西方好些種重要的譯本，進行平議，再作最後判斷，論述有理有據。我們可以根據他的文章，再按圖索驥。

葉：追求通俗欣賞的讀者可以蒐羅各種版本，任君選擇，穿梭在譯本之間自有樂趣。追求學術研究的讀者可以聽一聽鈺螢做過的訪談，<sup>10</sup>以及拜讀煒舜老師的著作，<sup>11</sup>這樣就可以累積更多資料去了解倉央詩歌的內容及譯本情況。相信大家聽完講座後，都可以做一個善於思考的讀者，在每一次閱讀中獲得源源不絕的創造力和生命力。剎那間我們的對談已到尾聲，多謝大家支持，再一次感謝煒舜老師及鈺螢博士帶來一場豐富的盛宴。今天就此拜別，後會有期，祝大家身體健康，生活愉快。

<sup>10</sup> 參看香港電台節目「五夜講場：文學放得開」之《不負如來不負卿》，2019年9月26日。

<sup>11</sup> 可參閱陳煒舜：〈化作佳人絕代容：倉央嘉措情歌與「清末一代」舊體文學綜論〉。

## 主要徵引文獻

### 一、專書或專書論文

Das, Sarat Chandra. *An Introduction to the Grammar of the Tibetan Language*, Darjeeling: Darjeeling Branch Press, 1915.

Houston, G. W., *Wings of the White Crane*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1982.

于道泉，〈第六代達賴喇嘛倉央嘉措情歌〉。臺北：中央研究院歷史語言研究所單刊甲種之五，1930。

曾緘，〈我寫〈布達拉宮辭〉〉，載於曾緘著、寸鐵孫（曾倩）編，〈寸鐵堪詩稿〉。北京：北京聯合出版公司，2015，頁292-293。

黃顯、吳碧雲編纂，〈六世達賴喇嘛倉央嘉措詩意三百年〉。北京：中國藏學出版社，2011。

劉家駒譯，〈西藏情歌〉。上海：新亞細亞月刊社，1932。

盧前，〈倉央嘉措雪夜行〉。載於盧前原著、盧倜箋註，〈飲虹樂府箋註（套曲）〉。揚州：廣陵書社，2011，頁120。

### 二、期刊論文

Sørensen, Per K., 'Tibetan love lyrics: The love songs of the Sixth Dalai Lama', *Indo-Iranian Journal*, 1988, 31 (4), pp.253-298.

丁迪豪：〈從倉央嘉措情歌中見到的藏人生活〉，《進展月刊》，第7期（1932.9），頁100-105。

婁子匡，〈喇嘛之謠：凡六二曲〉，《孟姜女》，第一卷第5期（1937），頁107-111。

———，〈談喇嘛之謠：序倉央底情歌〉，《歌謠周刊》，第三卷第3期（1937），頁5-6。

- 陳煒舜，〈化作佳人絕代容：倉央嘉措情歌與「清末一代」舊體文學綜論〉，《馬來西亞漢學刊》，2020年第4期（2020.8），頁3-24。
- ，〈世間安得雙全法：曾緘譯〈六世達賴情歌六十六首〉探驪〉，《東方翻譯》，2014年第3期，頁17-27。
- ，〈豔詞還自寫：盧前〈倉央嘉措雪夜行〉套數探究〉，《國際言語文學》，第48期（2021），頁171-192。
- 曾緘，〈六世達賴倉央嘉措略傳〉，《康導月刊》，第一卷第8期（1939），頁63-64。
- ，〈六世達賴情歌六十六首〉，《康導月刊》，第一卷第8期（1939），頁64-69。
- ，〈布達拉宮詞〉，《康導月刊》，第一卷第8期（1939），頁69-70。
- 劉希武，〈第六世達賴倉央嘉措情歌六十首〉，《康導月刊》，1卷6期（1939），頁100-104。