วารสารจีนวิทยา

Journal of Sinology

Vol. 4 August, 2010 ปีที่ 4 สิงหาคม 2553

ศูนย์ภาษาและวัฒนธรรมจีนสิรินธร
มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง
Sirindhorn Chinese Language and Culture Center
Mae Fah Luang University

วารสารจีนวิทยา จัดพิมพ์ขึ้นเพื่อเป็นแหล่งเผยแพร่บทความทางวิชาการและบทความวิจัยทางจีนวิทยาของอาจารย์ นักศึกษา และนักวิชาการ เป็นศูนย์กลางการแลกเปลี่ยนความรู้และการวิจัยในวงวิชาการจีนวิทยา บทความที่ได้รับการตีพิมพ์จะผ่านการกลั่นกรองจากผู้ทรงคุณวุฒิทางจีนวิทยาเฉพาะทาง (Peer Review) และได้รับความเห็นชอบจากกองบรรณาธิการ อย่างไรก็ตามความคิดเห็นและทัศนะในบทความเป็นของผู้เขียนแต่ละคน ไม่ถือเป็นของกองบรรณาธิการวารสารจีนวิทยาแต่อย่างใด

ผู้สนใจสั่งซื้อวารสารหรือส่งบทความ ติดต่อได้ที่
ศูนย์ภาษาและวัฒนธรรมจีนสิรินธร
มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง
333 หมู่ 1 ตำบลท่าสุด อำเภอเมือง
จังหวัดเชียงราย 57100
โทรศัพท์ 0-5391-7093

หรือ

หน่วยประสานงานมหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง
127 อาคารปัญจภูมิ 2 ชั้น 7 ถนนสาทรใต้
เขตสาทร กรุงเทพฯ 10120
โทรศัพท์ 02-679-0038-9

ที่ปรึกษากองบรรณาธิการ
อธิการบดีมหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง
รองอธิการบดีมหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง

บรรณาธิการประจำฉบับ
ดร.ประพิณ มโนมัยวิบูลย์

กองบรรณาธิการ
ดร.สุรางค์ศรี ตันเสียงสม
ดร.นิตย์ บุญรัตนเนตร
ดร.ปราณี โชคขจิตสัมพันธ์
ดร.ศศิพร เพชราภิรัชต์
นางสาวชญนัฐ ศรีจรูญเรือง

ศิลปกรรม
แผนกออกแบบ
โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย [5504-150]

บทบรรณาธิการ

ศูนย์ภาษาและวัฒนธรรมจีนสิรินธร มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง มีพันธกิจในการพัฒนาการเรียนการสอนภาษาจีน เสริมสร้างความเข้าใจและความร่วมมือทางวิชาการและศิลปวัฒนธรรมระหว่างไทย-จีน ตลอดจนเผยแพร่ผลงานทางวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การจัดพิมพ์วารสารวิชาการเป็นวิธีการหนึ่งในการเผยแพร่ผลงานทางวิชาการและงานวิจัย อีกทั้งจะได้เป็นศูนย์กลางแลกเปลี่ยนความรู้ความคิดเห็นสำหรับนักวิชาการ และเป็นแหล่งรวบรวมวิทยาการซึ่งทันสมัย สามารถจุดประกายให้มีการศึกษาค้นคว้าและการตั้งโจทย์ใหม่หรือโจทย์ที่อยู่ในกระแสปัจจุบันในสาขาวิชานั้นๆ

วารสารจีนวิทยา ซึ่งศูนย์ภาษาและวัฒนธรรมจีนสิรินธรจัดพิมพ์ขึ้นนี้ เป็นความพยายามที่จะดำเนินการตามพันธกิจของศูนย์ คือ เผยแพร่บทความวิชาการ บทความวิจัย และการศึกษาค้นคว้าของอาจารย์ นักศึกษาและนักวิชาการทั่วไป เพื่อให้ผู้ที่สนใจการศึกษาค้นคว้าด้านนี้สามารถติดตามความรู้ แนวทางการพัฒนา และงานค้นคว้าวิจัยในวงวิชาการจีนวิทยา

วารสารจีนวิทยา ฉบับปีที่ 4 ได้รับเกียรติจากผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.จินหย่ง ประจำสาขาวิชาภาษาต่างประเทศ ภาควิชาเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ มหาวิทยาลัยปักกิ่ง สาธารณรัฐประชาชนจีน ที่ได้กรุณามอบบทความให้แก่บรรณาธิการเพื่อนำมาตีพิมพ์ในวารสารจีนวิทยา บทความของผศ.ดร.จินหย่ง คือ “泰国泰文《三国》的研究回顾” กล่าวถึงการทบทวนงานวิจัยของวรรณกรรมแปลภาษาไทยเรื่องแรกในพ.ศ.2345: **สามก๊ก** ฉบับเจ้าพระยาพระคลัง (หน) ซึ่งถือว่าเป็นนิยายอิงประวัติศาสตร์ที่มีอิทธิพลต่อวงวรรณกรรมไทยและสังคมไทยเป็นอย่างยิ่ง อย่างไรก็ตามได้

เกิดข้อถกเถียงกันอย่างมากในแวดวงนักวิชาการไทยเกี่ยวกับการแปล **สามก๊ก** ฉบับนี้ ดังนั้นบทความฉบับนี้จึงศึกษาและทบทวนงานวิจัยต่างๆ ที่เกี่ยวกับวรรณกรรมแปลภาษาไทยเรื่อง **สามก๊ก** เล่มนี้อย่างเป็นระบบ ทั้งนี้เพื่อชี้ให้เห็นถึงกระบวนทัศน์และสถานะของงานวิจัยเรื่อง **สามก๊ก** ในประเทศไทย

บทความที่ 2 คือ "THE VISUAL LANGUAGE OF ATTIRING: FUNCTIONS OF BEIJING OPERA COSTUMES IN THE QING COURT THEATER" เน้นศึกษาและวิเคราะห์หน้าที่และ "ภาษา" ที่สื่อสารผ่านพัสตราภรณ์ของอุปรากรปักกิ่งที่แสดงในพระราชวังสมัยราชวงศ์ชิง พัสตราภรณ์ที่วิจิตรตระการตาเหล่านี้ล้วนสะท้อนความยิ่งใหญ่ของราชวงศ์ชิงได้เป็นอย่างดี

บทความที่ 3 คือ "การเดินทางเพื่อแสวงหาความรู้อันยิ่งใหญ่ในกวีนิพนธ์ฉือราชวงศ์ซ่ง" เน้นศึกษาและวิเคราะห์แก่นของ "การเดินทาง" ที่สะท้อนผ่านตัวบทของกวีนิพนธ์ฉือในสมัยราชวงศ์ซ่ง ซึ่งผู้วิจัยจำแนก "การเดินทาง" ออกเป็น "การเดินทางตามหน้าที่" กับ "การเดินทางตามความสมัครใจ" ทั้งหมดนี้เป็นกระบวนการหนึ่งอันนำไปสู่การกล่อมเกลาตน เป้าหมายของการกล่อมเกลาตนนี้เพื่อรับใช้อุดมการณ์รัฐ ซึ่งสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของคัมภีร์**ต้าเสฺวีย**ที่มุ่งเน้นการจัดระเบียบสังคมในสมัยนั้น

ใน**วารสารจีนวิทยา**ฉบับนี้ยังประกอบด้วยบทความด้านการสอนภาษาจีนให้กับนักเรียนไทยและการสอนภาษาไทยให้นักเรียนชาวจีน ที่ศึกษาวิจัยจากประสบการณ์การสอนโดยตรง 3 บทความ คือ "谈对泰汉语语音教学的一点体会" บทความนี้กล่าวถึงข้อผิดพลาดต่างๆ ในการออกเสียงภาษาจีนของนักเรียนไทย นอกจากนี้ยังวิเคราะห์ถึงเหตุผลและข้อเสนอแนะในการแก้ไขข้อผิดพลาดดังกล่าว

บทความถัดมาคือ “ปัญหาของผู้เรียนจีนกับคำบอกบุรุษ : ใครเป็นใครในภาษาไทย” ผู้วิจัยเน้นศึกษาคำบอกบุรุษในภาษาไทยที่มักเป็นปัญหาของผู้เรียนชาวจีนโดยเฉพาะผู้เริ่มเรียนซึ่งยังไม่คุ้นกับวัฒนธรรมการใช้คำบอกบุรุษที่ 1 และคำบอกบุรุษที่ 2 ในภาษาไทย นอกจากนี้ บทความนี้ยังชี้ให้เห็นถึงข้อแตกต่างระหว่างคำบอกบุรุษที่ 1 กับคำบอกบุรุษที่ 2 ในภาษาไทยและภาษาจีนกลางด้วย

บทความด้านการสอนเรื่องถัดมาคือ “关键期假设与心灵学派对语言习得机制的观点” ผู้วิจัยเน้นศึกษาทฤษฎีช่วงอายุที่เอื้อต่อการเรียนภาษา มุมมองของทฤษฎีดังกล่าวที่มีต่อระบบการรับรู้ภาษาของผู้เรียนภาษาที่สอง โดยศึกษาเปรียบเทียบกับมุมมองของกลุ่มจิตนิยม

นอกจากบทความด้านวรรณคดี วัฒนธรรมศึกษา และการสอนแล้ว ในวารสารจีนวิทยาฉบับนี้ยังประกอบด้วยบทความด้านภาษาศาสตร์ 3 บทความได้แก่ “泰国的壮族与壮泰比较研究综述” ซึ่งกล่าวถึงประมวลการวิจัยเกี่ยวกับชาวจ้วงในประเทศไทยและการศึกษาเปรียบเทียบระหว่างชาวไทยกับชาวจ้วง ที่ถือเป็นกระแสการศึกษาวิจัยตั้งแต่ต้นยุค 1980 เป็นต้นมา อย่างไรก็ตาม การศึกษาวิจัยจำนวนมากยังไม่ลึกซึ้งเพียงพอ ซึ่งผู้วิจัยได้ชี้ให้เห็นถึงประเด็นดังกล่าว รวมถึงข้อเสนอแนะในการแก้ไขปัญหา

บทความถัดมา คือ “THE HISTORICAL DEVELOPMENT OF COORDINATIVE CONJUNCTIONS IN THE CHINESE LANGUAGE” ผู้วิจัยเน้นศึกษาประวัติโดยสังเขปของวิวัฒนาการคำสันธานเชื่อมนามวลี ตั้งแต่สมัยโบราณที่มีการบันทึกในอักษรจารึกบนกระดองเต่าจนถึงสมัยปัจจุบัน ทั้งนี้ การศึกษาดังกล่าวทำให้เห็นถึงลักษณะเด่นและภาพรวมทางภาษาศาสตร์ของภาษาจีนในปัจจุบัน

บทความด้านภาษาศาสตร์ คือ “汉语和泰语连词比较”ซึ่งเน้นศึกษาและวิเคราะห์จุดเหมือนและจุดต่างของการใช้คำเชื่อมในประโยคภาษาจีนกลางและภาษาไทย เช่น ด้านตำแหน่งของคำเชื่อม ลักษณะทางอรรถศาสตร์ของคำเชื่อม

บทความด้านการแปลถือเป็นบทความที่น่าสนใจอีกด้านหนึ่งใน**วารสารจีนวิทยา**ฉบับนี้ ประกอบด้วย 2 บทความ คือ “จาก *เฟิงเฉินเหยี่ยนอี้* สู่ *ห้องสิน*: การศึกษาวิเคราะห์การแปลวรรณกรรมจีน” ผู้วิจัยศึกษาลักษณะการแปลวรรณกรรมจีน โดยเปรียบเทียบความแตกต่างของวรรณกรรมเรื่อง *เฟิงเฉินเหยี่ยนอี้* ซึ่งเป็นต้นฉบับภาษาจีนกับ *ห้องสิน* ฉบับแปลภาษาไทยในด้านรูปแบบและสำนวนภาษา รวมทั้งวิเคราะห์หาสาเหตุและปัจจัยในความแตกต่างนั้น

บทความเรื่องสุดท้าย คือ “文学转译的问题研究对象：《上海宝贝》泰译本” ซึ่งเน้นศึกษาข้อจำกัดในการแปลวรรณกรรมจากภาษาต้นทางสู่ภาษาปลายทาง โดยใช้กรณีศึกษา คือ ต้นฉบับภาษาอังกฤษกับฉบับแปลภาษาไทยของนวนิยายเรื่อง *เซี่ยงไฮ้เบบี้* ของเว่ยฮุ่ยเป็นหลัก

นอกจากบทความทั้ง 11 บทแล้ว ใน**วารสารจีนวิทยา** ฉบับนี้ยังมีบทวิจารณ์หนังสือเรื่อง “ลั่วหยางสังฆารามรำลึก” ซึ่งเป็นหนังสือที่ศาสตราจารย์ชิวซูหลุน 邱苏伦 (Qiū Sūlún) แห่งภาควิชาภาษาไทย มหาวิทยาลัยภาษาต่างประเทศปักกิ่ง แปลเป็นภาษาไทยจากหนังสือดีเด่นสมัยโบราณของจีนเรื่อง《洛阳伽蓝记》(Luòyáng Qiélán Jì) ซึ่งประพันธ์โดย หยางเสวี้ยนจือ (杨衒之 Yáng Xuànzhī) แห่งราชวงศ์เป่ย์เว่ย์

(北魏 Běiwèi ค.ศ. 386-534) หนังสือแปลเล่มนี้มีคุณค่าเป็นอย่างยิ่งโดยเฉพาะผู้อ่านชาวไทยที่ต้องการย้อนอดีตหวนรำลึกถึงราชวงศ์ที่ยิ่งใหญ่อีกราชวงศ์ของจีน

คณะบรรณาธิการ

๑ สิงหาคม ๒๕๕๓

สารบัญ

บทบรรณาธิการ **i-v**

泰国泰文《三国》的研究回顾 **1**
金勇

THE VISUAL LANGUAGE OF ATTIRING: FUNCTIONS OF BEIJING OPERA COSTUMES IN THE QING COURT THEATER **24**
Sasiporn Petcharapiruch

การเดินทางเพื่อแสวงหาความรู้อันยิ่งใหญ่ในกวีนิพนธ์ฉือราชวงศ์ซ่ง **86**
ภูริวรรณ วรานุสาสน์

谈对泰汉语语音教学的一点体会 **115**
樊莹

ปัญหาของผู้เรียนจีนกับคำบอกบุรุษ : ใครเป็นใครในภาษาไทย **124**
ปฤณา มโนมัยวิบูลย์

关键期假设与心灵学派对语言习得机制的观点 **138**
Apisara Pornrattananukul

泰国的壮族与壮泰比较研究综述 **151**
游辉彩

THE HISTORICAL DEVELOPMENT OF COORDINATIVE CONJUNCTIONS IN THE CHINESE LANGUAGE **169**
Chanyaporn Parinyavottichai

汉语和泰语连词比较 **203**
Chatsaran Chatsanguthai

จาก *เฟิงเฉินเหยี่ยนอี้* สู่ ห้องสิน : การศึกษาวิเคราะห์การแปลวรรณกรรมจีน **224**

สุธิมา โพธิ์เงิน

文学转译的问题研究对象：《上海宝贝》泰译本 **244**

Pratuangporn Wiratpokee

บทวิจารณ์หนังสือ **264**

ปฤณา มโนมัยวิบูลย์

泰国泰文《三国》的研究回顾

金勇[①]

摘要

1802 年，泰国出现了第一部《三国演义》的泰文译本昭帕耶帕康（洪）版《三国》（Samkok），对泰国文学和社会都产生了深远的影响。泰国学者对泰文《三国》的研究一直非常关注，本文旨在对泰国泰文《三国》研究专家学者及其研究成果进行一个较为系统的梳理和回顾，以期掌握和了解泰国学者对该问题的研究范式和研究现状。

关键词：《三国演义》、泰文《三国》

《三国演义》是中国古典文学中的经典，由于地缘上接近，相互之间文化交流频繁，它在亚洲邻国，特别是泰国也广泛传播，影响巨大。1802 年，曼谷王朝一世王（1782～1809 年在位）委托财政大臣、大诗人昭帕耶帕康（洪）（Chaophraya Phrakhlang Hon）主持翻译《三国演义》，出现了第一部《三国演义》的泰文译本《三

① Jin Yong, Ph.D., Assistant Professor of the Department of Southeast Asia, School of Foreign Languages, PekingUniversity.

国》（Samkok）[①]。此后，《三国》在泰国逐渐流传开来，受到泰国人的喜爱和推崇，获得了很高的评价，被六世王时期的瓦栖拉兀文学俱乐部评为“散文体故事类作品之冠”。洪版《三国》行文流畅优美，简洁明快，有一种独特的语言韵味，被人称作“三国体”（Samnuan Samkok）。洪版《三国》对泰国文学影响巨大，它不仅结束了一直以来泰国韵文体文学一统天下的局面，还推动了泰国古小说文类的生成，进而促进了“小说文类”在泰国文坛的生成和发展[②]，为近代西方新小说在泰国迅速蔓延、将泰国文学推进到现代发展阶段创造了有利的条件，打下了良好基础。此外，《三国》在泰国经历了一个不断“本土化”的过程，为许多泰国作家的文学创作提供了灵感和素材，甚至部分章节如“草船借箭”和“火烧战船”等片段还被选入泰国中学的泰语教科书课本。后世还出现许多关于《三国》的译本、改写本和仿写本，据笔者不完全统计，目前各类型的泰文《三国》版本已经有超过 70 种之多，而且仍在不断推陈出新。泰国人已经把洪版《三国》视为本民族的文学财富来对待，对里面的箴言警句和俗谚俚语都非常熟悉，说《三

[①] 如无特殊说明，本文中所提到《三国演义》指罗贯中的作品，而《三国》仅指昭帕耶帕康（洪）版《三国》经典泰译本，或称洪版《三国》，其他泰译版本会另附说明。

[②] 详见裴晓睿：《汉文学的介入与泰国古小说的生成》，2007 年 7 月《解放军外国语学院学报》。

国》已经深植于泰国人日常的生活之中，成为泰国人文化传统的一部分丝毫不为过。

泰国本土学者对于《三国演义》和《三国》一直报有浓厚的兴趣，并以此为对象进行了大量的研究，取得了许多令人瞩目的研究成果。本文旨在对泰国泰文《三国》研究专家学者及其研究成果进行一个较为系统的梳理和回顾，以期对泰国学者对该问题的研究范式和研究现状有一个大致的把握和了解。

一、早期研究成果

泰国学者对《三国》的研究由来已久，早期研究中较重要的一位学者是有着“泰国历史之父”美誉的丹隆拉查努帕亲王（Prince Damrong Rajanubhab）。1928 年，丹隆亲王在担任皇家学术院院长期间，组织校勘洪版《三国》，并撰写了《三国纪事》一文。该文共分为八个部分，分别介绍了《三国》成书的由来、翻译和出版情况、故事梗概并配上人物画像和地图等。此外，为了方便泰国读者阅读《三国》，丹隆亲王还在最后附上书中各地名的解说。丹隆亲王以一名历史学家的严谨态度，在撰写该文的时候查阅了很多国内外资料，史料丰富，考证详尽。特别是关于中国史籍以及泰国译介中国文学情况的介绍，为后来学者进行研究提供了难得

的参考资料。由于《三国纪事》成文较早，加上丹隆亲王本人的声誉地位，该文出版后影响很大。不仅有单行本发行，还作为洪版《三国》的前言引录，放置于小说的前面，是后世学者进行相关研究必读的文章。《三国纪事》一文更侧重于对“史”的整理，尤其是对《三国》译介的历史及其背景材料介绍，十分详细，但是不足之处是分析篇幅较少，只是对当时《三国》译介和接受史实的整理记录。

另一位早期研究《三国》的重要学者是巴萍•玛努迈威汶（Prapin Manomaivibool），其研究成果是她 1967 年在朱拉隆功大学完成的硕士论文《<三国>：比较研究》。在这篇论文中，巴萍提到丹隆亲王指出，因缺少精通泰中双语的翻译人才，洪版《三国》采取的是华人口述、泰人润色的翻译方式，因此译文并不忠实于原文。因此，巴萍希望进行具体的文本比较，以考察二者之间的异同。她选取洪版第 39 回至 42 回“曹操水军兵败”即“赤壁之战”的内容，对应罗贯中《三国演义》第 43 回“诸葛亮舌战群儒 鲁子敬力排众议”末段至第 50 回“诸葛亮智算华容 关云长义释曹操”结束[①]，作为文本比较对象。她指出洪版《三国》译文许

[①] 洪版的泰文《三国》在章回上没有按照《三国演义》的原文进行划分，而是按照泰国人的习惯，将一段相对完整的故事情节划为一个单元，作为一个章回。

多内容都与中文原文相异，如在一些人名、地名、时间、数字等方面出现的误译或张冠李戴；有些内容是为了方便那些没有中国文化背景知识的泰国读者理解，而加入了解释性的扩展翻译；有些内容则是为了行文方便或不符合泰国人的风俗习惯和思维方式，而对原文进行了省略或缩译；有些内容用泰文习惯的表达方式和箴言俗语取代原文；还有些内容中文是解说，而泰译文改为对话，而另有一些中文的对话，泰译文则改成了解说陈述等等。除此之外，巴萍还分析了《三国》中所使用的语言，她指出由于《三国》译文使用的是曼谷王朝初期使用的泰语，和今天使用的泰语有一定的距离，因此这也给今天读者阅读和理解《三国》造成了一定困难。丹隆亲王的《三国纪事》最多只能算是带有前言和绍介性质的文章，巴萍的论文才是泰国最早对《三国》进行的学术研究成果，具有开拓意义。由于这是一部发轫式的研究，因此在理论厚度上有一定的欠缺，论述较少。论文四分之三的篇幅都是两个译文的对勘和对中国历史文化背景知识的介绍，对于文本异同的比较也仅限于列举整理。但是，毕竟巴萍的研究填补了泰国国内这方面学术研究的空白，她的文本细读和比较的研究方法也为后来泰国学者的《三国》研究树立了典范，带动了之后的研究风气。

二、文学研究范式

此后，由于泰国国内形势的动荡，对《三国》的研究一度沉寂。但是到了二十世纪八十年代，泰国国内有关《三国》的研究论文和文章逐渐增多，《三国》研究逐渐繁荣兴盛起来。这一时期玛丽尼·蒂洛瓦尼（Malinee Dilokvanich）和金达娜·探瓦妮瓦（Jintana Thunwaniwat）的两部成果较有代表性。

玛丽尼在其在美国华盛顿大学完成的博士论文《<三国>：中国小说的泰文改编本研究》（*Samkok* A Study of a Thai Adaptation of a Chinese Novel）（1983 年）中指出《三国》研究主要有两种研究方法：一种是把《三国》作为一个泰国文学作品而对其进行的本体研究；另一种则是对原文和译文进行文本比较，分析异同。她的论文采用的就是后者。应该说，在此之前巴萍·玛努迈威汶和桑·帕塔诺泰已经在文本比较上有了重要贡献，但是尚不系统和全面。巴萍的研究仅针对部分文本，而桑也仅仅是指出了一些翻译上的错误。玛丽尼从结构、叙述技巧、语言和内容这四个方面，对洪版《三国》和《三国演义》的文本进行了系统比较。通过上述比较，玛丽尼指出洪版的译文冲击了泰国的文学传统、泰国的语言以及泰国人的世界观，改变了泰国文学传播媒介、文类和样式，进而促进了全新的散文体小说文类的生成。译文在语言和内

容上都为适应泰国的语言表达习惯和文化语境而作出一定的改变。译文的泰语更加自然流畅、通俗易懂和引人入胜，同时又保持了相当高的文学性和语言水平。与此同时，译文还把中国哲学的“天命”观的模式，自然地转化成泰国佛教“业报”的宇宙论。总而言之，洪版《三国》与《三国演义》相比仅仅是在“表面看上去一样”，实际上已经发生了巨大的变化，在本质上它已经成为地地道道的高水平的泰国本土文学作品，正如《罗摩颂》（Ramakien）之于《罗摩衍那》一样[①]。玛丽尼的这本论文虽然主要是对洪版《三国》和《三国演义》进行的文本比较分析，但是目光并不仅仅局限于单一的文本上。她专门辟出一章简要评论和比较了另外三本后来较有影响的《三国》改写本，即雅各布的《说书艺人版<三国>》、桑·帕塔诺泰的《三国战略》以及克立·巴莫的《曹操——永恒的丞相》，并由此来管窥《三国》在泰国的接受和传播情况。此外，玛丽尼没有把《三国》的历史背景局限于传统的中国因素上，而是引入了部分社会和政治因素，把《三国》译本放在中泰两国交流历史的大背景下进行分析，这些都大大突

[①]《罗摩颂》或音译为《拉玛坚》，是印度史诗《罗摩衍那》以及罗摩故事的泰文版本，最有名的两个版本是吞武里王朝达信王撰写的《罗摩颂》剧本四段，和曼谷王朝一世王时组织编写的《罗摩颂》剧本全本。《罗摩颂》虽然人物、故事等都直接取自《罗摩衍那》，但是在语言文化、思想道德、伦理观念等方面已经揉入泰民族本身的特色，泰国人已将其视为本民族的文学财富。

破了传统《三国》研究的视域。玛丽尼之后也陆续在报刊和研讨会上发表了一些关于《三国》的研究文章，如《<三国>中的女性角色：一种文学研究》，注意到《三国》的女性形象，及由此反映出的男尊女卑的观念，呈现出更加多元化的特点。但是相对而言，她后来的文章都不如她的博士论文影响大。

同期另一个重要成果，金达娜·探瓦妮瓦 1984 年在朱拉隆功大学完成的硕士论文《<三国>中文、泰文版本比喻修辞的比较》也是一篇以文本比较为主要研究方法的论文。不同于以往同类研究的是，以往的文本比较多为宏观性的比较，即使涉及到微观层面上语言修辞，也是比较简略，几笔带过；而金达娜的研究则把关注的重心放到微观的比喻修辞上，以此为突破口进行比较研究。每个国家和民族的语言、文化、风俗、历史、环境等都各有差异，因此比喻修辞的内容和方式也都不尽相同。研究《三国》译文和原文在比喻修辞上的异同，可以进一步分析翻译的策略和特点，同时可以看出译者精湛的翻译能力，因为一方面要减少泰语读者的阅读障碍，同时又要兼顾原文的中国特征。文中选取了几十个关于物品、植物、动物、人物、自然和局势的精彩比喻，既有明喻也有暗喻。金达娜发现这些比喻中，有的是完全忠实中文原文翻译过来；有的是用泰国人熟悉的比喻替代原文中的比喻；有的

原文没有比喻的地方，为了使行文更有文采而添加了比喻；有的对泰国人来说实在无法理解或者无足轻重的比喻则干脆直接略去。金达娜最后分析了产生这些差别的原因，这些要归因于中泰两国不同的环境、文化和历史。虽然就总体而言，这篇论文的理论分析部分仍显单薄，但是详尽丰富的文本例证充分显示了金达娜驾驭两种语言的能力，而且能在已经做得比较成熟的文本比较研究上做出新意则更为难得，她在微观层面上的修辞比较研究把《三国》文本比较研究又向前推进了一步。

诚如一位西方学者雷诺尔斯（Craig J. Reynolds）所言，泰国的文学评论家习惯上把包括《三国》在内的中国历史小说视为“文学”而不是“历史”，因此他们的研究也更倾向于比较文学的研究方式。加上译文的高质量为人推崇，甚至进入学校的课本，这些又进一步强化的《三国》研究的文学性主流方式，因而“自从《三国》被翻译过来之后的 200 多年的时间里，对其符号的、社会的和心理的角度进行的分析都令人遗憾地缺席了”[①]。

[①] Craig J. Reynolds, “Tycoons and Warlords : Modern Thai Social Formations and Chinese Historical Romance”, Anthony Reid ed., ***Sojourners and Settlers : Histories of Southeast Asia and the Chinese***, St Leonards, NSW : Allen & Unwin, 1996, p.120.

三、政治文化与历史研究范式

进入到二十世纪八十年代以后，这种情况发生了很大的变化。《三国》并不是一个简单的翻译文学文本，更有其政治和军事上的意义。其实玛丽尼的研究已经开始或多或少把眼光放到单纯文本比较的外延上，引入了社会和政治方面的分析。与此同时，泰国朱拉隆功大学和法政大学有一批政治学与历史学研究的学者，也开始注意到《三国》文本的政治意义，并进行了大量的研究，出现了数量可观的高水平研究成果。

这方面最早的研究成果要属朱拉隆功大学的玛尼·沙杰蓬帕尼（Manit Sangiumpornpanichya）的硕士论文《<三国>中的领导与管理》（1979 年）。这是泰国第一次有人从非文学性的角度对《三国》进行分析研究。玛尼指出，虽然《三国》是一部脍炙人口的文学作品，但其本身又是一部重要的政治、战争策略的教科书，因为其大部分内容都涉及国家政权、君主、统治管理和运筹帷幄，以及君主争夺王权和封疆辟壤的战争与计略等方面的知识。他从政治学这个全新的角度进行研究，引入马基雅维利（Niccolo Machiavelli）的政治哲学理论作为参照。玛尼认为在“领导和管理”这个问题上，《三国》中“成功”的君主所反映出来的观念，与马基雅维利的政治哲学异曲同工。总而言之，“人性本恶”

是马基雅维利对人性的总体评价，而《三国》再次为这种理论提供了佐证和实例，证明这种理论的有效性和普适性。因为，虽然《三国》的作者和马基雅维利分属东、西方两个世界，所处时代、环境和文化皆不相同，但是都不约而同地表现出人类真实本性中“恶”的一面。文学作品是对人类社会生活的反映，表达人们的思想信仰，因此《三国》等文学作品是研究人性思想活动不可忽视的重要资料来源。

当然，该论文把《三国》与马基雅维利的思想直接进行对比未免流于表面，也把马基雅维利的思想简单化了。而《三国》作为文学作品，有虚构、艺术加工，同时也搀杂着作者个人的好恶与取舍，因此不加分析和限定地拿来作为论据，也削弱了其论证的有效性。但是玛尼的研究，把《三国》文本作为文献研究的材料，进行语义分析，是第一次使《三国》研究脱离文学研究框架的努力和尝试。另外，1998 年派拉・忒帕尼（Pairart Taidparnich）在朱大完成的硕士论文《<三国>与<君主论>中的政治思想》，也对《三国》与马基雅维利的《君主论》进行了文本细读和阐释比较，他在对马基雅维利理论的理解上要超过玛尼，但是在《三国》研究方面并没有太大的推进。

这一时期，对《三国》进行政治研究的一位重要人物就是法

政大学的政治学教授颂巴·詹陀拉翁（Sombat Chantorvong），他也是玛尼论文的指导教师。颂巴多年来一直关注文学与政治历史之间的关联，并撰写了一系列文章，探析各个泰国经典文学作品中反映出的政治观念，《昭帕耶帕康（洪）版<三国>的政治意义》即是这一系列文章中的一篇。颂巴在一开始就简要回顾了《三国》译介历史以及几位学者和作家，如丹隆亲王、巴萍·玛努迈威汶、玛丽尼·蒂洛瓦尼、桑·帕塔诺泰及其子万崴·帕塔诺泰等人关于《三国》的研究和译著情况，发现大家都不约而同地注意到翻译的问题，包括省略、添加和改变原文的情况。过去一直认为这是误译或者译者知识欠缺的结果，但是颂巴却心存质疑。他以万崴完全忠实于罗贯中《三国演义》的泰文重译本作为范本，比照洪版《三国》译文。他认为两个版本出现的差别，并不仅仅是翻译语言和知识水平的原因，而是翻译者昭帕耶帕康（洪）有意而为之，是一种故意的“修改”，为了满足上层的某种政治利益需要，顺应当时的政治潮流。比如有关王朝神圣观念，臣子忠诚主上，何时应该另投名主、改栖高枝，君主与军队之间的权力关系，以及对自封为王、黄袍加身的合理解释等，无一不反映曼谷王朝初期统治者的政治思想。此外，《三国》是当时社会和政治的产物，因此《三国》的本土化不仅仅体现在语言和思想上，还暗含着泰

国统治者的政治因素的影响。这种通过文学作品潜移默化的影响，其效果不亚于统治者公开的宣传声明，而且更加高明。颂巴认为《三国》并不仅仅是普通的文学文本，并坚持挖掘其内在政治和历史因素，认为这是洞察曼谷王朝初期统治者政治思想的重要材料和金钥匙。他还建议沿用此法继续研究《罗阇提叻》和《罗摩颂》。

颂巴的研究影响很大，是后续研究者必须参引的书目之一。尽管他仍然采用文本细读和比较研究的方法，但是他真正突破了《三国》研究一直以来的文学比较为主流的研究范式，吸引了更多学者加入进来，出现不少优秀的成果。如甘尼迦·萨达蓬（Kannikar Sartraproong）的《一世王时期统治阶层的政治观念：<罗阇提叻>、<三国>与<西汉>研究》（1993 年）、差暖·瓦查拉萨古尼（Chanond Vacharasakunee）的《<三国>与人事管理：刘备军队研究》（1998 年）、苏拉武·塔纳辛拉巴衮（Surawut Tanasillapagul）的《<三国>中的政治哲学：公平专题》（1999 年）以及皮拉威·蓬素拉齐云（Peerawit Pongsurashewin）的《<三国>与人力资源管理：曹操军队个案研究》（2002 年）等。这些都是朱拉隆功大学政治系和历史系的硕士论文。除此之外，其他泰国大学也有类似的研究，如诗纳卡琳威洛大学的塔萨西·斯莫歌塞琳（Thasansee

Smokasetrin）的《<三国>中元帅军队指挥能力研究》（1986 年）、兰甘亨大学政治系恰楞萨·诺西（Chalermsak Noisri）的硕士论文《<三国>：政治统治纪事》等。这些研究中尤以甘尼迦的研究最有代表性，影响也很大。

甘尼迦·萨达蓬的《<罗阇提叻>、<三国>与<西汉>：泰国统治阶层世界观》是根据她 1993 年的硕士论文修改而成的专著，与颂巴的研究思路一脉相承，可以被视为是颂巴的后续研究。甘尼迦是历史系出身，她也认同《三国》不是简单的文学作品，她更加强调文学的史料价值。文学作品也是一种对历史史实的记录，却一直被历史学家们所忽视。文学作品虽然不像官修史籍、文件日记等直观记录事实的传统史料，但也是当时社会人为的产物，反映他们的日常生活和经历的事件，特别是记载人们的情绪、内在潜意识的感受和想法等方面，有其他史料不可替代的价值。甘尼迦以一世王时期翻译的《罗阇提叻》、《三国》和《西汉》这三部小说为对象，通过文本分析结合历史研究方法，来研究当时统治阶层的政治观。这三部译作从语言风格和内容都有别于以往的文学作品，不仅仅是美学意义上差别，也是社会作用下的产物，是译作者或团体政治思想的中介。这些作品的译介并不仅仅是为了娱乐和军事目的，还体现了曼谷王朝一世王时期的政治观，即

作为一个理想的君主或统治者应具备的条件和标准要求，他要兼有“德波罗密”（Bunyabarami）和“慧波罗密”（Panyabarami），有责任护持宗教以及为臣民谋福，使他们摆脱生死轮回。只要具备上述品质的人，就有资格成为一国之君。如此一来，世袭王族的血缘因素的重要性就被大大削弱了。而作为臣子也要有勇有谋并忠于国王，一个国王如果拥有具有智勇双全的属下也被认为是具有仁德的表现之一。甘尼迦强调《三国》等作品是在泰国语境下被“翻译”过来的，已经融入了当时译者的思想观念。因此它们已经不应作为外国文学来对待，相反，要从“接受者”的角度，即以当时泰国统治阶层的政治观的角度来看待和分析。一世王下令翻译《三国》等作品，除了希望重建被战争摧毁的阿瑜陀耶时期的文学传统，更重要的是将之作为政治熏陶的媒介，为新的王朝政权寻求合法性支持。

在这些人的努力下，泰国《三国》研究逐渐摆脱了纯文学的研究范式，呈现出越来越多元化的特征，研究方法和模式也越来越丰富。泰国《三国》研究也在文学研究和政治研究之外，出现新的研究范式。

四、其它研究方式

苏南·蓬普（Sunan Phuangphum）1985 年在艺术大学完成的硕士论文《诸版本泰文<三国>的创作意图研究》，对到当时为止的泰文《三国》诸译本、改写本、重写本和创作本做一个纵向的梳理和比较。所谓创作“意图”或“实质”是指作者希望通过作品传达给读者的最重要的核心内容。苏南虽然仍以泰文《三国》作为研究对象，但是其文本已经不再仅仅局限在洪版，开始关注到更加丰富的《三国》改写版本。尽管玛丽尼和颂巴等人也注意到这些版本的重要性，但是并没有进行系统的整理和总结。苏南的研究材料详实丰富，按照时间和类别进行版本梳理和比较，这把《三国》研究的外延又大大拓宽了。但是这并不是真正意义上的版本学研究，而且在分类上过于粗略，很多历时性的内容和信息尚有待深入挖掘。

初蓬·厄初翁（Choopol Uacheoowong）在泰国艺术大学完成的硕士论文《<三国>：巴色素塔瓦寺佛殿中的壁画艺术》（2005 年）和瑙瓦拉·帕迪康（Nawarat Phagdikham）的《<三国>：曼谷泰式寺庙中的中国艺术》（2006 年）[①]一书，都不约而同地把关注

[①] 该书由瑙瓦拉在中国南开大学完成的硕士论文《<三国演义>的泰文版本：<三国>》部分内容编写修订而成。

目光放到作为文学作品的《三国》的附加文化事象，特别是泰国的“三国”壁画和雕塑上。他们最主要的研究对象都是曼谷的一所泰式佛寺巴色素塔瓦寺大殿中的《三国》壁画，主要内容也都是对壁画的内容进行文本比对和确认，不同之处在于初蓬更强调由壁画反映出来的中国文化特征，而瑙瓦拉更多的笔墨放在对壁画内容本身的描绘和确认上。这二位学者的研究都是一种艺术文化研究，但是也都将艺术事象作为一种“图像文本”看待，其研究方式依然是一种文本比较研究，很多时候都过于局限到一种白描式的异同比对之中，缺少理论的总结和归纳。不管怎样，他们毕竟从文学研究和政治研究之外，走出第三条路来。

近年来，随着中泰两国学术交流日益密切，有不少泰国学者有机会在中国大学进修并攻读学位。他们吸收借鉴中国的学术研究传统，并结合自身的优势和特点，出现不少优秀的学术成果。就《三国》研究而言，素拉希·阿蒙瓦尼萨（Surasit Amornwanitsak，中文名黄汉坤）在浙江大学完成的博士论文《中国古代小说在泰国的传播与影响》（2007 年），尽管不是研究《三国》的专著，但是里面有大量泰文《三国》研究的内容，特别是关于版本校勘、传播学、译介学等方面都有令人耳目一新的见解。

五、小结

总而言之，泰国学者对《三国》的研究成果众多，以上仅选取相对重要和有影响力的成果进行回顾，也许尚有一些较重要的成果遗漏，还有一部分最新的研究成果无缘见到，但是已经足以展现泰国《三国》研究的总体情况。朱拉隆功大学和法政大学一直以来都是研究泰文《三国》的两大重镇，大部分有影响和成熟的《三国》研究著作都出自两校。兴起于两校的比较研究和政治研究，也成为泰国《三国》研究的两大主流，加上近几年新近出现的《三国》艺术文化研究，共同构成了泰国《三国》研究的整体。尽管它们的侧重点和出发点各不相同，但是在研究方法上却具有共同特点，即基本上都以“文本细读”和“比较研究”的方式为主，兼跨文化研究与历史研究。绝大多数研究在文本细读上做得非常细致和到位，但是整体上的理论建构和理论深度稍显不足，对于中国国内的《三国》和《三国演义》的研究也缺乏关注。但是随着近年来中泰两国学者交流的日益密切，一批泰国学者纷纷到中国留学进修，《三国》研究的国别和科际的樊篱在逐渐被打破。总之，经过几十年的发展，泰国的《三国》研究不断经历着研究范式的转变，越来越呈现出多元化、多样化的特点。需要指出的是，《三国》作为一个研究课题，是一个开放的文本，各种不

同的研究方法或研究范式都是立足于各自的学科，从不同的角度对同一问题进行研究，都是一种知识的积累，处于互补的关系中。每一个研究都使问题的某一部分变得明晰起来，只有将这些研究综合起来，我们才能最大限度地接近研究对象。泰国《三国》研究也正是在这些研究范式不尽相同的学者的共同努力下，时时呈现出崭新的面貌，充满了生机和活力。

参考文献

黄汉坤：《中国古代小说在泰国的传播与影响》，浙江大学博士学位论文，2007 年。

裴晓睿：《汉文学的介入与泰国古小说的生成》，《解放军外国语学院学报》，2007 年 7 月。

[泰] 甘尼迦・萨达蓬：《<罗阇提叻>、<三国>与<西汉>：泰国统治阶层世界观》（泰文），曼谷：研究资助基金，1998 年。（กรรณิการ์ สาตรปรุง. ราชาธิราช สามก๊ก และไซ่ฮั่น : โลกทัศน์ชนชั้นนำไทย. กรุงเทพฯ : สำนักงานกองทุนสนับสนุนการวิจัย : มูลนิธิโครงการตำราสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, 2541.）

[泰] 金达娜・探瓦妮瓦：《关于<三国>中、泰文版本中比喻的比较》(泰文)，泰国朱拉隆功大学硕士论文，1984 年。（จินตนา

ธันวานิวัฒน์. การศึกษาเปรียบเทียบความเปรียบในสามก๊กฉบับจีนกับฉบับไทย. วิทยานิพนธ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2527.）

[泰] 初蓬·厄初翁：《<三国>：巴瑟素塔瓦寺佛殿中的壁画艺术》（泰文），泰国艺术大学硕士论文，2005 年。（ชูพล เอื้อชูวงศ์. "สามก๊ก" จิตรกรรมฝาผนัง ในพระอุโบสถ วัดประเสริฐสุทธาวาส. วิทยานิพนธ์ มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2548.）

[泰] 丹隆拉查努帕亲王：《三国纪事》（泰文），泰国国家图书馆校勘版，曼谷：科学宝库出版社，1963 年。（สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ. ตำนานสามก๊ก. พระนคร : สำนักพิมพ์คลังวิทยา, 2506.）

[泰] 巴萍·玛努迈威汶：《<三国>：比较研究》（泰文），泰国朱拉隆功大学文学硕士论文，1967 年。（ประพิณ มโนมัยวิบูลย์. สามก๊ก : การศึกษาเปรียบเทียบ, วิทยานิพนธ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2510.）

[泰] 派拉·忒帕尼：《<三国>与<君主论>中的政治思想》（泰文），泰国朱拉隆功大学硕士论文，1998 年。（ไพรัตน์ เทศ

พานิช. ความคิดทางการเมืองในสามก๊กและเจ้าผู้ปกครอง. วิทยานิพนธ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.）

[泰] 玛尼·沙杰蓬帕尼：《<三国>中的领导与管理》（泰文），泰国朱拉隆功大学硕士论文，1979 年。（มานิต เสงี่ยมพรพาณิชย์. ผู้นำกับการบริหารในวรรณคดีเรื่องสามก๊ก. วิทยานิพนธ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2522.）

[泰] 瑙瓦拉·帕迪康：《<三国>：曼谷泰式寺庙中的中国艺术》（泰文），曼谷：民意出版社，2006 年。（ศานติ-นวรัตน์ ภักดีคำ. สามก๊ก : ศิลปกรรมจีนวัดไทยในบางกอก. กรุงเทพฯ : มติชน, 2549.）

[泰] 颂巴·詹陀拉翁：《昭帕耶帕康（洪）版<三国>的政治意义》（泰文），曼谷：民意出版社，1995 年。（สมบัติ จันทรวงศ์. ความหมายทางการเมืองของ สามก๊ก ฉบับเจ้าพระยาพระคลัง(หน). กรุงเทพฯ : มติชน, 2538.）

[泰] 苏南·蓬普：《诸版本泰文<三国>的创作意图研究》（泰文），泰国艺术大学硕士论文，1985 年。（สุนันท์ พวงพุ่ม. การศึกษาสารของผู้ประพันธ์สามก๊กฉบับต่างๆในภาษาไทย. วิทยานิพนธ์

มหาวิทยาลัยศิลปากร, 2528.)

Malinee Dilokvanich, *Samkok: A Study of a Thai Adaptation of a Chinese Novel*, unpublished Ph. D. Dissertation, University of Washington, 1983.

Craig J. Reynolds, "Tycoons and Warlords : Modern Thai Social Formations and Chinese Historical Romance", Anthony Reid ed., *Sojourners and Settlers : Histories of Southeast Asia and the Chinese*, St Leonards, NSW : Allen & Unwin, 1996.

ABSTRACT

Review of Research on Samkok in Thailand

Jin Yong

Chaophraya Phraklang(Hon)'s version of *Samkok*, the first Thai translated version of *The Romance of the Three Kingdoms* appeared in 1802, it had a dramatic impact on the development of the Thai literature and the social formation of Thailand. Thai researchers show great concern for the *Samkok* research. The main purpose of this paper is to know the paradigm and status of *Samkok* research in Thailand through reviewing those *Samkok* research findings systematically.

Keywords: *The Romance of the Three Kingdoms*, *Samkok*.

THE VISUAL LANGUAGE OF ATTIRING: FUNCTIONS OF BEIJING OPERA COSTUMES IN THE QING COURT THEATER [1]

Sasiporn Petcharapiruch, Ph.D.[2]

ABSTRACT

During the Qianlong 乾隆 reign (1736-1796), the Qing court theater emerged a new type of play script, "Continuous Grand Play" (*liánběn dàxì* 连本大戏) or "Grand Play for Connected Theater" (*liántái dàxì* 连台大戏). In these grand plays, besides librettos, which consist of singing and speaking parts, and stage directions, they also include the details of theatrical costumes (*xíngtou* 行头 or *xìyī* 戏衣) worn by each character in each scene. These costumes were exquisitely done with brilliant colors,

[1] This research has been funded by the Faculty of Arts, Chulalongkorn University and Charoen Pokphand Foods Public Company Limited. I also would like to express my thankfulness and sincere appreciation to Mr. Zhao Yang and his staff for their help and support throughout my research in the Forbidden City.

[2] She is currently a full-time lecturer at Chinese Section, the Department of Eastern Languages, Faculty of Arts, Chulalongkorn University.

gorgeous adornment, marvelous embroidery, unique designs, and excellent craftsmanship. The purpose of this paper is to use several types of theatrical costume pieces as a means to understand the visual language of the theatrical costumes employed in the gala performances during the Qianlong reign and the ways in which these theatrical attires "communicated" with the court audiences during the gala performances, which reflected the overall context of the court theater during the Qianlong era.

Keywords: *Qianlong, grand play, theatrical costume*

Introduction:

Chinese drama reached its pinnacle during the Qianlong 乾隆 reign (1736-1796), regarded as the golden era of Chinese theater. For the Qianlong emperor was an admirer and patron of theater performance. During his reign, he made so many contributions to Chinese drama. For instance, he fully developed organizations of two

significant court music bureaus— *Nán Fǔ* 南府 and *Jǐng Shān* 景山, which were erected during the Kangxi 康熙 emperor. Besides Nán Fǔ and Jǐng Shān, in the seventh year of the Qianlong reign (1742) the Qianlong emperor also commanded the establishment of the Divine Music Monastery (*Shényuè Guān* 神乐关) to be in charge of performances in the imperial sacrificial ceremony, the Hesheng Office (*Héshēng Shǔ* 和声署) and the Entertainment Office (*Zhǎngyí Sī* 掌仪司) in charge of performances in court banquets (Ding, 1999: 9-14). But perhaps his major contribution would be the emergence of *Jīngjù* 京剧 or Beijing opera; an intermarriage of various regional dramatic styles such as *Píhuáng* 皮黄, *Kūnqǔ* 昆曲, *Xīpí* 西皮 and *Erhuáng* 二黄 (Lang, 2001: 14-19; Makerras, 1975: 94-97; Zhao, 2001: 8-9).

During the Qianlong reign, the Qing court theater also emerged various types of new play scripts. One of the most unique forms was called "Continuous Grand Play" (*liánběn dàxì* 连本大戏) or "Grand Play for Connected Theater" (*liántái dàxì* 连台大戏). This "Grand Play" refers to the play adapted and rewritten from classic novels by court dramatists during the Qianlong reign. Every grand play is divided into ten volumes; each volume contains twenty-four acts, thus two hundred and forty acts in total. A performance of a grand play could last more than ten days. During the Qianlong era, there were at least six grand plays recorded in the history: *A Golden Ledger for the Promotion of Kindness* (*Quànshàn Jīnkē* 劝善金科, hereafter *QSJK*),[3] *The Precious Raft of the Peaceful Times*

[3] It is an adaptation play of the story *Mulian Saves His Mother in Hell* (*Mùlián Jiù Mǔ* 目莲救母).

(*Shēngpíng Bǎofá* 升平宝筏, hereafter *SPBF*),[4] *The Annals of the Three Kingdoms (Dǐngzhì Chūnqiū* 鼎峙春秋, hereafter *DZCQ),*[5] *A Diagram of the Stars of Loyalty and Righteousness* (*Zhōngyì Xuántú* 忠义璇图, hereafter *ZYXT*),[6] *The Flute Music of the Prosperous Era* (*Zhāodài Xiāoshóo* 昭代箫韶, hereafter *ZDXS*),[7] and *Investiture of Gods* (*Fēngshén Tiānbǎng* 封神天榜, hereafter *FSTB*).[8] These grand plays were scripted for gala performances on the "three-tiered stage" (*chóngtái sāncéng* 崇台三层), an innovation of Chinese theatrical architecture during the Qianlong reign (Fig. 1) (Lang, 2001: 91; Li, 1998: 18;

[4] It is an adaptation play of the story *Journey to the West* (*Xīyóu Jì* 西游记).
[5] It is an adaptation play of the story *Three Kingdoms* (*Sānguó Yǎnyì* 三国演义).
[6] It is an adaptation play of the story *Water Margin* (*Shuǐhǔ Zhuàn* 水浒传).
[7] It is an adaptation play of the story *Family of Yang Generals* (*Yángjiā Jiàng* 杨家将).
[8] It is an adaptation play of the story *Investiture of Gods* (*Fēngshén Yǎnyì* 封神演义).

Liao, 1997: 138; Petcharapiruch, 2008; Yu, 2003: 445; Zhao, 2001: 22; Zhu, 1999: 550).

In these grand plays, besides librettos, which consist of singing and speaking parts, and stage directions, they also include the details of theatrical costumes (*xíngtou* 行头 or *xìyī* 戏衣) worn by each character in each scene. For instance, the twelfth act of the first volume of the *SPBF*, entitled "Arriving in the imperial city to submit an impeachment" (*Yìjiàng què jiāojìn dànzhāng* 诒绛阙交进弹章) tells a story of Sun Wukong descending under the ocean to request for troops and weapons from the Dragon King. The Dragon King then ascended to the Heaven to report a situation and to ask for the Heavenly troops to attack his enemy. To perform this scene on the three-tiered stage:

Miscellaneous actors costumed as sixteen Heavenly generals enter the Longevity Stage by using an entrance door of the Immortal Tower. They act out separating to attend.

Miscellaneous actors costumed as four Heavenly ministers wearing court caps, python robes, belts and carry tablets. Miscellaneous actors costumed as four ministers of the Constellation; miscellaneous actors costumed as four Luminous Appearance Consorts, four court officials, Golden Lad and Jade Maiden enter the Fortune Stage.

Miscellaneous actors costumed as A Thousand-Eyed God, Obedient Ear God, four masters who are Lord Ma, Lord Zhao, Lord Wen, and Lord Guan; miscellaneous actors costumed as twelve

civil and military attendants enter the Prosperity Stage.

Miscellaneous actors costumed as the Dragon Kings wearing Dragon King caps, python robes, belts and carrying tablets.

A crown actor costumed as Lord of the Imperial City wearing a gemmed crown, python robes, belts and carrying a tablet.

Together they all enter the Longevity Stage and sing the tune "One more form."

杂扮十六天将，从仙楼门上寿台， 分侍科。

杂扮四天官戴朝冠穿蟒束带执笏。杂扮四星官，杂扮四昭容、四宫官、金童、玉女从福台上。

杂扮千里眼、顺风耳，杂扮马、赵、温、关，杂扮十二丁甲神从禄台上。

杂扮龙王戴龙王冠穿蟒束带执笏。

净扮阙君戴冕旒穿蟒束带执笏。

全从寿台门上，唱 《又一体》。(*SPBF*, 1964: 48 a.- 48 b.)

Fortunately, most of the costumes mentioned have been well-preserved in the Palace Museum of the Forbidden City (Gù Gōng 故宫), the imperial palace from the Ming dynasty to the end of the Qing dynasty. Upon the recent research, I have found that these theatrical costumes are classified into four major types with several subtypes as follow:

1. Clothes (*yī lèi* 衣类): python robe (*măng* 蟒), official's informal robe (*kāichăng* 开氅), informal robe with asymmetrical opening for men (*zhězi* 褶子), informal robe with symmetrical opening (*pī* 帔), palace garment

(*gōngyī* 宫衣), archer's robe (*jiànyī* 箭衣), Eight Immortals' robes (*bāxiānyī* 八仙衣), Taoist nun's robe (*dàogūyī* 道姑衣), eunuch's robe (*tàijiànyī* 太监衣), robes worn by Fortune God, Prosperity God and Longevity God (*fú lù shòu xiānyī* 福禄寿仙衣), religious ceremonial dress (*fǎyī* 法衣), garment of wealth and nobility (*fùguìyī* 富贵衣), warrior's robe (*yīngxióngyī* 英雄衣), low-ranking soldier' robe (*zúyī* 卒衣), prisoner's red jacket (*zuìyī* 罪衣), prisoner's red trousers (*zuìkù* 罪裤), cape worn when traveling (*dǒupéng* 斗篷), skirt (*qún* 裙), monk's cape (*jiāshā* 袈裟), monk's robe (*sēngyī* 僧衣) etc.

2. Armor (*kào lèi* 靠类): male military armor (*nánkào* 男靠), female military armor (*nǚkào* 女靠), Prince Ba's armor (*Bàwángkào* 霸王靠), Monkey's armor (*hóukào* 猴靠), soft armor (*ruǎnkào* 软靠), grand armor

(*dàkǎi* 大铠), Door God's armor (*ménshénkǎi* 门神铠), Ox God's armor (*niúxíngkǎi* 牛形铠), Horse God's armor (*mǎxíngkǎi* 马形铠) etc.

3. Headgear (*kuīmào lèi* 盔帽类): Imperial crown (*wángmào* 王帽), military officer's helmet (*fūzikuī* 夫子盔), military officer's lion-shaped helmet (*shīzikuī* 狮子盔), civil officer's cap (*zhōngshākuī* 忠纱盔), official cap of black crepe silk (*xiāngdiāo* 相貂), female military officer's helmet (*ézi* 额子), flossy duck-tailed headgear (*yāwěijīn* 鸭尾巾), military hero's headgear (*wǔshēngjīn* 武生巾) etc.

4. Footwear (*xuēxié lèi* 靴鞋类): high-soled boots (*gāofāngxuē* 高方靴), court boots with black plain satin (*cháofāngxuē* 朝方靴), fabric shoes (*duǎnyāoxié* 短腰鞋) etc. (Zhang, 2008: 5-6).

They were exquisitely done with brilliant colors, gorgeous adornment, marvelous embroidery, unique designs, and excellent craftsmanship. Therefore, in this study I have selected several types of costume pieces that can clearly represent the whole notion of the gala performances in the three-tiered stages during the Qianlong reign. In the world of Qing court drama, the theatrical costumes convey a visual language. It becomes a set of practices by which structural units, including silhouette, image, embroidery, color, movement, fabric texture and pattern, on the costumes can be used to communicate certain concepts of the Qing court theater. These structural units weave together the real world and the world of theater during the Qing era. Thus my paper will focus on the visual language of the theatrical costumes employed in the three-tiered stages during the

Qianlong reign. Some distinguishing features of these costumes will be analyzed in this first part. In the second part, I will examine the ways in which these theatrical attires "communicated" with the court audiences during the gala performances, which reflected the overall context of the court theater during the Qianlong era.

Distinguishing Features of Costumes Employed in the Three-Tiered Stage

Li Dou 李斗, one of the renowned chronicler of the 18-century China, recorded in the 5th volume of his memoir entitled "Record of Painted Barge in Hangzhou" (*Hángzhōu Huàfǎng Lù* 杭州画舫录), saying:

Drama in which performance deals with characters like immortals, Buddhas, kylins, and phoenixes that battle for the peaceful times is called "Grand Play."

演仙佛麟凤太平击壤之剧，谓之大戏。

What Li Dou focused here is an array of distinctive characters that help shape the grand plays. The characterization in the grand play is the first distinguishing feature that differs from other court plays. As recorded in Li Dou's memoir, these Grand Plays are filled with a bevy of new characters, particularly those dealing with religious figures or possessing supernatural power. I have classified different types of new characters in each play as shown in the following tables.

Table 1: Characterization in the *QSJK*

HEAVEN: Guanyin Bodhisattva, Rulai, Sakyamuni, Jade Emperor of the Heaven, Luohan, ten Yama Kings, Great Emperor of Northern Hades, Nazha, Iron Fan Princess, Golden lad and Jade maiden, Shancai and Dragon maiden, 28 Constellation Gods, Earthly God, Kitchen God, City God, Goddess of Western Heaven, Thunder Goddess, Lightening God, Rain God, Wind Goddess, heavenly maidens and heavenly lads
EARTH: all ghosts in ten netherworlds, animal spirits that obstructed Mulian during his journey to rescue his mother, and post-mortem souls of all wicked characters

Table 2: Characterization in the *SPBF*:

HEAVEN: Guanyin Bodhisattva, Rulai, Sakyamuni, Jade Emperor of the Heaven, Luohan, ten Yama Kings, Great Emperor of Northern Hades, Nazha, Iron Fan Princess, Golden lad and Jade maiden, Shancai and Dragon maiden, 28 Constellation Gods, Earthly God, Kitchen God, City God, Goddess of Western Heaven, Thunder Goddess, Lightening God, Rain God, Wind Goddess, heavenly maidens and heavenly lads
EARTH: all demons both in the underworld and on the earth that attached Tang Xuan Zang and his entourage

Table 3: Characterization in the *ZYXT*:

HEAVEN: Guanyin Bodhisattva, Rulai, Sakyamuni, Jade Emperor of the Heaven, Luohan, ten Yama Kings, Great Emperor of Northern Hades, Nazha, Iron Fan Princess, Golden lad and Jade maiden, Shancai and Dragon maiden, 28 Constellation Gods, Earthly God, Kitchen God, City God, Goddess of Western Heaven, Thunder Goddess, Lightening God, Rain God, Wind Goddess, heavenly maidens and heavenly lads
EARTH: 108 demons suppressed in the monastery and post-mortem souls of all wicked characters

Table 4: Characterization in the *ZDXS*:

HEAVEN: Guanyin Bodhisattva, Rulai, Sakyamuni, Jade Emperor of the Heaven, Luohan, ten Yama Kings, Goddess of the Black Mountain, Supreme God of Nine Suns, Great Emperor of Purple Star, Northern God of Three Heavenly Bureaus, Great Emperor of Northern Hades, Nazha, Golden Lad and Jade Maiden, Shancai and Dragon Maiden, 28 Constellation Gods, Mountain and River Gods, Earthly God, City God, Thunder Goddess, Lightening God, Rain God, Wind Goddess, heavenly maidens and heavenly lads
EARTH: post-mortem souls of all corrupt officials, demons and animal spirits that Yan Dongbin summoned to fight with Song army, such as Crab Spirit (*Xiejing* 蟹精), Prawn Spirit (*Xiajing* 蝦精), Turtle

Spirit (*Guijing* 龜精), Shell Spirit (*Luojing* 螺精), Loach Spirit (*Qiujing* 鰍精), Black Fish Spirit (*Heiyujing* 黑魚精), and Golden Fish Spirit (*Jinyujing* 金魚精)

Table 5: Characterization in the *DZCQ*:

HEAVEN: Sakyamuni, Jade Emperor of the Heaven, ten Yama Kings
EARTH: ghost armies and demons in nefarious realms

Consequently, the inclusion of these new characters helps create new types of costumes employed in the gala performances on the three-tiered stages.

A memoir by Pak Chi-won or Chinese name Pǔ Zhǐyuán 朴趾源 (1737-1805), a Korean envoy who was sent to China on an occasion of the Qianlong emperor's seventieth birthday during the forty-fifth year of the Qianlong reign (1780). This Korean envoy witnessed the gala performance on the three-tiered stage named the Clear Sound Pavilion (清音阁 Qīngyīn Gé) in the Jehol Palace (*Rèhé* 热河) and later recorded his experience of

visitation in the thirteen fascicle entitled "Collection of Swallow Grotto" (*Yàn Yán Jí* 燕岩集) compiled in his memoir entitled "Diary of the Jehol Palace" (*Rèhé Rìjì* 热河日记). He narrated:

> *... In every play that was prepared, without doubt, actors who presented performances were several hundreds in number. They were all costumed in silk and brocade. They changed their costumes based on the play. And they were all clothed in gowns and caps of Han Chinese officials. When it approached the performance time, brocade curtains would be set up around the stage. It was quiet without any human's noise. There was only the echo of boots. Not for long the curtain was removed. Then in the middle of the theater, mountains peaked up, oceans submerged, pine*

trees arose, and the sun soared up. The so-called "Eulogy Song of Nine Similitudes" was like this. The yu note in all songs was with doubled clearness. And its musical tunes were all lofty and shining. It was as though it emerged from the Heaven. There was no mixture between clear and turbid sounds. All were sounds produced from flutes, bells, chimes, lutes and zithers, but only without the sound of drum. These were coordinated with layers of lamps. Thereupon, the mountains moved and the oceans revolved. Not a single thing was non-uniform, not a single matter turned upside down. Ever since the Yellow Emperor, Yao, and Shun, all of the clothes and caps are comparable to this. The subject of the play was performed accordingly.

……其设戏之时，遝施锦步障子戏台阁上，寂无人声，只有靴响。少焉掇帐，则已阁中山峙海涵，松矫日翥，所谓《九如歌颂》者，既是也，歌声皆羽调倍清，而乐律皆高亮，如出天上，无清浊相济之音，皆笙篪笛锺磬琴瑟之声，而独无鼓响，间以迭镫，顷刻之间山移海转，无一物参差，无一事颠倒，自黄帝尧舜莫不像其衣冠，随题演之。(Chen, 2001: 118-119; Liao, 1997: 42; Pak, 1996: 237).

There are several points that can be raised from Pak Chi-won's account. But one aspect emphasized is Pak's admiration to various kinds of gorgeous costumes in silk and brocade worn by actors. This created such a spectacular scene. The fact that Pak recorded the details of

theatrical costumes clearly reflected how prosperous the Great Qing appeared during the time.

Theatrical costumes used in the gala performances on the three-tiered stages can be categorized into five main types. First is military robe (*róngfú* 戎服) of martial characters (*wǔjiàng* 武将). Since the plot of the adapted grand plays deals with battles between Han Chinese VS. Manchu, human VS. supernatural elements, gods VS. demons, therefore the employment of new costumes was unavoidable. This military robe can be classified into two subtypes: one worn when engaging in war and the other garbed when being in an informal situation (absent from war.) The former is designed in a form of armor (Figs. 7, 8, and 12), while the latter in a python robe (Figs. 2-5).

As for barbarian generals or martial characters of minority tribes (*fānjiāng* 番将), they usually wear war

armor (*dǎzhàngjiǎ* 打仗甲) or armor like those of Han Chinese. However, in order to distinguish between minority and Chinese soldiers, the helmet (*kuīmào* 盔帽) was designed differently. What the former usually wears is animal-shaped helmets, such as lion-shaped helmet and elephant-shaped helmet with fox tail (*húwěi* 狐尾) or pheasant tail (*zhìwěi* 雉尾) accessorized on top. For instance, characters like Sai Han 赛罕 and barbarian generals in the *FSTB* or Hui tribe (*Huíhuí* 回回) in the *DZCQ*. According to Song Junhua (2003: 150), the employment of these accessories to symbolize minority tribes and to differentiate them from Han Chinese derives from practice of northern-style *zaju* 杂剧 during the Ming dynasty. What Qing grand plays had adopted from Ming was developed to another level. For these grand plays

create new types of martial characters like *jiājiāng* 家将 and *ménjiàng* 门将 which, of course, bring new armor costumes into life. These minor characters sometimes engage in battles, but most of the time are responsible for guarding and monitoring certain areas. Thus, their armor style evidently differs from that of main martial characters. What they usually wear is not full armor, but merely a soft armor called *kǎijiǎ* 铠甲 or *jiànxiùguà* 箭袖褂, and such headdresses as war helmet (*dǎzhàngkuī* 打仗盔), military helmet (*zúkuī* 卒盔) and General turban (*jiāngjīn* 将巾).

Even supernatural characters whose roles deal with military affairs are also costumed in armor like human characters. These dehumanized gods, goddesses, immortals and demons, when engaging in war or appearing in formal situations, have to wear armors. However, what distinguish them from human characters

are some accessories decorated on their helmets. For instance, four immortal Generals like Mǎ 马, Zhào 赵, Wēn 温 and Liú 刘 in the *DZCQ*. Characters like Wúlóng 吴龙, Yuánhóng 袁洪 and Wúhào 吴昊 in the *FSTB* wear helmets adorned with centipedes (*wúgōng* 蜈蚣), monkey (*yuán* 猿) and snake (*shé* 蛇) motifs. Though this decorative style already existed in the Ming theatrical world, the Qing grand plays adopted and developed it with exquisite craftsmanship. According to Song Junhua, there are 21 and 26 military robes listed in the *DZCQ* and the *FSTB* respectively.

The second type of costumes employed in the grand plays is worn by civil characters (*wénguān* 文官). In general, this kind of costume can be classified into several subtypes, such as ceremonial robe (*jìfú* 祭服), court robe

(*cháofú* 朝服), official robe (*gōngfú* 公服) and casual robe (*biànfú* 便服). However, last two subtypes are normally employed in the grand plays. According to Song Junhua, there are 32 and 18 civil robes listed in the *DZCQ* and the *FSTB* respectively.

Like civil officials' robes during the Qing dynasty, civil characters in the grand plays wear different official robes in accordance with their ranks. For example, those with high rank usually wear python robe tied with jade belt, and helmets like golden leopard (*jīnbào* 金豹), black leopard (*hēibào* 黑豹), turban (*fútóu* 幞头), nine-layered hat (*jiǔliángguàn* 九梁冠) and gauze hat (*shāmào* 纱帽). For instance, in *QSJK* characters like chief minister Lu Qi 卢杞 and Yuan Xiu 源休 wear turbans, and characters like ministers Feng Shengshi 冯盛世 and Cao Xianzhong 曹献

忠 wear gauze hats. Those with middle rank generally wear round-collar (*yuánlǐng* 圆领) robe tied with gold belt and gauze helmet, whereas low-rank civil characters are costumed in round-collar robe tied with silver belt and gauze hat or scholar hat (*shūlìmào* 书吏帽), official hat (*guānyuánmào* 官员帽).

Casual robe (*biànfú* 便服) is another kind of special costumes worn by civil characters in the grand plays. It is a casual attire worn when a civil character rests in his residence. Sometimes a cloak (*chǎngfú* 氅服) is also worn with turban or hat as an indicator of this official identity. For instance, characters like King Zhou 纣王, Bi Gan 比干, Fei Zhong 费仲 in *FSTB*, when relaxing at home, wear cloaks with different kinds of headdresses like nine-layered hat, purplish gold hat (*zǐjīnguàn* 紫金冠) and

gauze turban. Some wear cloaks layered with official robes on top. For example, when Li Xilie 李希烈 in *QSJK* and Ji Chang 姬昌 in *FSTB* are bedridden, they wear cloaks, turbans (*yāoqún* 腰裙) and wrap their heads with floral-printed kerchief. The employment of skirt in the grand plays is generally applied with low-class characters, such as farmer, laborer and beggar. However, the inclusion of skirt in these two cases probably implies weak spirit and energy of those who fall sick, thus wearing loose clothes similar to low-rank characters. This application of skirt is also another exclusive case demonstrating sick characters in the grand plays.

Chief eunuch (*huànguān* 宦官) and newly-appointed scholar (*zhuàngyuán* 状元) are other sub-categories of civil officials. Functioning as eyes and ears of the emperor, the chief eunuch character always holds a

high rank in the plays. Thus, costume designed for this character is similar to what high-rank civil character would wear. For instance, chief eunuch in *QSJK* wear round-collar official robe tied with silk sash and eunuch hat (*tàijiànmào* 太监帽). As for the newly-appointed scholar character, when he travels, he wears a red robe with a floral hairpin exclusively adorned on his hair symbolizing prosperity and blessing. For example, when scholars like Chen Zhaochang 陈肇昌, Zhu Zigui 朱紫贵, Cao Wenzhao 曹文兆 and Yi Rumei 颐汝梅 in *QSJK* roam around, they wear red robes with gold belts and gauze hats decorated with golden hairpins.

As mentioned earlier, supernatural characters can be divided into two main types: martial and civil ones. Like martial characters, supernatural characters of civil type also wear the same costumes as human ones.

However, it is more complicating for the former. This is because most religious figures fall into this category. As a result, they must wear costumes with designs exclusively representing their identities and roles. For instance, religious characters like Sakyamuni and Rulai wear python robes, monk robes (*xífóyī* 袭佛衣) or drape with Kāṣāyas (*jiāshā* 袈裟). In this case, monk robes and Kāṣāyas signify their identities as Buddhist figures, whereas python robes symbolizing their high ranks. I would argue that the fact that these religious figures are dehumanized by wearing python robes in the grand plays reflects how Qing emperors attempted to simplify and humanize religions during that time.

However, what distinguishes such supernatural characters from human ones is headdress. God-like and religious characters wear jade-pendant crown (*miǎnliú* 冕

旒), whereas human lord or emperor characters wear king's hat (*wángmào* 王帽). For example, in *QSJK* Ya judge (*Yǎ pànguān* 哑判官) wears a turban; Earthly God wears a red gauze hat, and 太白金星 wears red golden leopard headdress. More exceptional cases include variegated styles of hats and turbans exclusively designed for specific god-like characters, such as Guanyin hat (*Guānyīn kēnǎo* 观音磕脑) for Guanyin Bodhisattva and eight-immortal turban (*Bāxiān fútóu* 八仙幞头) for Eight Immortals.

The third type of characters included in the grand plays is an ordinary people character. Costume can be divided into three sub-types: the noble, religious figures like Buddhist monks and Daoist priests, as well as prisoners. In *QSJK*, 52 costume pieces of these sub-types are recorded. These characters wear different costumes

when engaging in different situations. For instance, Fu Xiang 傅相, one of the noble characters in *QSJK* normally wears Daoist priest robe tied with sash and official hat. But when he celebrates his birthday, he wears round-collar official robe tied with a gold belt and gauze hat. When he relaxes at his residence, he wears a cloak and a turban. But when he goes outside, he is costumed in a travelling outfit (*xíngyī* 行衣) with a turban.

Prisoner's costume is also interesting and unique. Four kinds of such costume are listed in QSJK. First type consists of a regular robe tied with apron and hairnet (*fàwǎng* 发网). Second type includes a magpie robe (*xǐquèyī* 喜鹊衣) tied with apron and hairnet. Third type comprises a magpie robe tied with apron and disheveled hair (*sànfà* 散发). Fourth type is composed of tattered clothes (*pòbǔyī* 破补衣) tied with bloated skirt (*dābāo* 搭

包) and hairnet. For example, Dong Zhibai 董知白 originally is a low-rank official who wears Daoist robe. Later when he is mistakenly convicted of murder, a hairnet and an apron are added to his costume. Tian Xilan 田希蓝 and Yao Lingyan 姚令言 originally are court officials dressed in official robes and gauze turbans. But when they are convicted of murder, their costumes change to magpie robes, aprons, hairnet or disheveled hair. Chen Rongzu 陈荣祖 originally is a poor scholar who wears tattered clothes and a turban. After he is convicted of murder, a bloated skirt and a hairnet are added to his costume.

The fourth type of characters whose costume is specially designed for gala performances in the three-tiered stages is ghostlike or specter character. 78 sets of ghostly costume are included in *QSJK*. There are two ways of costuming specter characters: draping and not

draping ghostlike cloth (*dā húnpà* 搭魂帕). The former is applied when human and specter characters act together on the stage. In order to differentiate these characters, a piece of cloth is wrapped around an actor's body. However, when any specter character is clearly identified on the stage, the ghostlike cloth is not required. Song Junhua (2003: 157) has categorized the ghostlike cloth into three sub-types: the cloth draped by a prenatal character, a pre-mortem character and a prisoner character.[9]

Besides variegated types of theatrical costumes, in the grand play scripts also record a bevy of common and exquisite, exotic fabric types. What I can extract from the scripts include regular fabric (*bù* 布) palm fiber (*zōng* 棕) eagle plume (*yīnglíng* 鷹翎) gold (*jīn* 金) felt (*zhān* 毡)

[9] Song Junhua has made an observation that the practice of draping ghostlike cloth might derive from ancient funeral in which corpse's face was always covered by a piece of fabric.

gauze (*sī* 丝) *tun* silk (*túnjuàn* 屯绢) tiger's skin (*hǔpí* 虎皮) jade (*yù* 玉) fine satin (*duàn* 缎) satin (*líng* 绫) silk (*chóu* 绸) gold-thread weaving silk (*kèsī* 缂丝) floss-like silk (*sīróng* 丝绒) and brocade (*jǐn* 锦). These different types of costume fabrics identify hierarchical level of characters in the plays. For instance, felt hat is normally designed and worn by commoner characters, such as villagers, farmers, carpenters, cart drivers, inn servants and merchants. Eagle plume hat is specially designed for barbarian soldiers, messengers, and hunters. Palm fiber hat is for those characters whose duties deal with the underworld, such as netherworld guards, netherworld soldiers, and imprisoned ghosts. High-rank characters wear python robes or monk robes made from gold-thread weaving silk.

How the Theatrical Attires "Communicated" with the Court Audiences

In China a system of assigning clothes to distinguish members of the court was formalized into sumptuary laws as early as the Zhou period. Since then clothing differentiations had distinguished status, rank, and position in society though the assignment of embroidered symbols, significant colors, and specific garments. Traditional Chinese theater then evolved this clothing precept and absorbed a design language that emphasized clothing for the identity of characters.

There are three types of messages that theatrical costumes in the Qing court theater can convey and communicate to the spectators. First these theatrical attires can identify role types onstage. Like characters in traditional Beijing Opera, those performed in the Qing

court can also be divided into four major role types: standard male (*shēng* 生), female (*dàn* 旦), painted face or formidable male (*jìng* 净), and clown (*chǒu* 丑). Each major role type is also divided into different subtypes as follow:

Standard male: *lǎoshēng* 老生 – a dignified aged man, *xiǎoshēng* 小生 – a youth, *wáwáshēng* 娃娃生 – a child, *wénshēng* 文生 – a civil man, *wǔshēng* 武生 – a martial man

Female: *lǎodàn* 老旦 – a dignified old woman, *qīngyī* 青衣 – a virtuous, decorous woman, *huādàn* 花旦 —a coquettish woman, *dāomǎdàn* 刀马旦 – a martial woman, *chǒudàn* 丑旦 – a comedienne

Painted face: *zhèngjìng* 正净 – primary painted face or *dàhuāliǎn* 大花脸 – big painted face or *hēitóu* 黑

头—"black face", *fùjìng* 副净 – supporting painted face, *wǔjìng* 武净 martial painted face

Clown: *wénchǒu* 文丑 – a clown, *wǔchǒu* 武丑 – a comedian of the military type (Luan 1994: 113-118; Zung 1980: 37-38)

Within the conventionalized nature of the Qing court theater, just as each role's subsets have recognizable identities. Thus each has a distinctive visual image, from choice of the headdress and makeup, through their dress, to their shoes. The rules for the attire of each role type and the styles of clothing have become relatively fixed. To achieve these standardized identities, the costumes for each role type are selected from a specific range of clothes, and all characters within that role type are dressed from this same assortment of garments. Within the garments used for a given role type, the choice of clothes further

reflects the role subtype, defining age, position, or disposition. Then the garments also indicate the nature of the individual character, the characteristics of that individual's personality, and the given circumstances. The determination of the wardrobe becomes more refined with each progression of character delineation. Therefore, members of a role subtype will wear the same general style of costume, and a named character within a role subtype could wear virtually identical garments in productions of the same play as shown in Table 6.

Table 6: The Identification of Kunqu and Jingju Costumes and Its Relation to Role Types[10]

[10] Due to prohibition from taking pictures by the Imperial Palace Museum, all figures shown in this paper aretaken from Zhāng Shūxiàn 张淑贤 eds. *Gù Gōng Bówùyuàn Cáng Wénwù Zhēnpǐn Quánjí: Qīng Gōng Xìqǔ Wénwù* 故宫博物院藏文物珍品全集: 清宫戏曲文物 [Complete Collection of Precious Objects Preserved in the Palace Museum: Theatrical Objects in the Qing Court]. Hongkong 香港: Shāngwù yìnshū guǎn 商务印书馆, 2008.

Main Roles	Sub-roles	Costume Types
shēng	*lǎoshēng*	python robe (Fig. 2), long informal robe with symmetrical opening (Fig. 3), official's informal robe (Fig. 4), high-soled boots (Fig. 5)
	wénxiǎoshēng	informal robe with asymmetrical opening in pastel colors, embroidered with flowers (Fig. 6)
	wǔxiǎoshēng	male military armor (Fig. 7) with helmet and high-soled boots
dàn	*lǎodàn*	female military armor (Fig. 8), female formal robe with symmetrical opening (Fig. 9), skirt (Fig. 10)
	qīngyī	female informal robe with symmetrical opening, skirt
	huādàn	female informal robe with symmetrical opening, skirt
	dāomǎdàn	female military armor, skirt
chǒu	*wénchǒu*	palace dress (Fig. 11)
	wǔchǒu	armor's robe (Fig. 12), male military armor
jìng	*zhèngjìng*	python robe, long informal robe with symmetrical opening
	fujìng	informal robe with asymmetrical opening
	wǔjìng	armor's robe (Fig. 12), male military armor

Apart from identifying the role types, the costumes also convey information about the specific identities of the characters. Alexandra B. Bonds (2008: 34-38) has classified this aspect into six pairs: "male/female,

youth/age, upper/lower status, rich/poor, military/civilian, and Han/minority". By looking at costumes worn by actors onstage, the audience could identify the sex and age of characters, for they are clearly projected through their costumes. While the garment vocabulary for male and female roles overlaps, the costumes clearly indicate the sex of the role by form and decoration, among other characteristics. Besides gender, age is projected through Chinese theatrical costumes by three components: form, color, and surface ornamentation. Furthermore, theatrical costumes can establish the social hierarchy of the characters. In private scenes, a higher-status man dresses in the *pī* or an embroidered *zhězi.* A lower-status male will likely wear a plain *zhězi*, as do servant and children. The thickness of the sole of the shoe also contributes to the hierarchy of the costume. Higher-ranking roles also wear

more elaborate headdresses, with gold filigree, pearls, festive pompoms and long pheasant feathers (*lǐngzǐ* 领子) (Bond, 2008: 55-57).

The third message that Chinese theatrical costumes can communicate with the spectators is characteristics of characters onstage. And this was executed by symbolism of fabric colors. The vibrant colors of Chinese theatrical costumes particularly those employed in the Qing court theater do not project randomly and unrestrainedly. In fact, as Bonds (2008: 70) has argued, "a complex system of color meanings for the garments and the roles controls the stage picture. While the silhouette of the garment represents the primary indication of the role type, the color of the fabric projects information about the specific character". The color schemes on theatrical costumes derive from Chinese precept of Five Elements (*Wǔ Xíng*

五行), in which five major colors designates each element: green, red, yellow, white and black, as shown in Table 7 (Wang, 2001: 139-140). This influential principle has been translated to traditional Chinese costumes. The regulations and symbolism behind these costumes have the additional purpose of communicating the inner life of the characters to the audience. Using a vocabulary shared in all performances, the colors express power, rank and status, location and age. In addition to establishing a character's place in society, the colors also project personal aspects of personality, including loyalty, bravery, or deception.

Table 7: The interrelationships of the Five Elements, directions, stage in human's life, color scheme and the *yin-yang* application

Elements	Wood	Fire	Earth	Metal/gold	Water
Direction	East	South	Center	West	North
Stage in life	Birth	Growth	Synthesis	Gathering	Hiding
Color	Green	Red	Yellow	White	Black
Nature	*Yin*	*Yang*	*Yang*	*Yang*	*Yin*

Source: Evelyn Lip, *Feng Shui: Environments of Power: A Study of Chinese Architecture*, p. 35.

The colors of traditional Chinese costumes are divided into a system of upper five (*shàng wǔ sè* 上五色) and lower five (*xià wǔ sè* 下五色) colors. The upper colors are red, green, yellow, white, and black, which correspond with the colors of the five elements. As the upper colors are the purest, and considered the finest in historical terms, they appear on garments of nobles and officials at court in their formal dress and on generals, and commonly appear more on make and leading characters. Their designation as "upper colors," however, refers to their frequency of use onstage, rather than exclusively to status. The hues of the lower colors vary somewhat, but they can generally be listed as purple or maroon (*zǐ* 紫), pink (*fěnhóng* 粉红), blue (*lán* 蓝), lake blue (*húlán* 湖蓝), and bronze or olive green (*jiàng* 绛) (Zhang, 2008: 22; Bonds 2008, 72-73).

Through the five upper and five lower colors are the principal colors that are drawn on when constructing costumes, no colors are forbidden onstage.

In *FSTB*, python robes up to nine colors are employed. They are red python robe for Taibai Constellation God Xu Gai (Tàibáixīng Xú Gài 太白星徐盖), silver-red one for Bingling God (Bǐnglínggōng Huángyuánhuà 炳灵公黄元化), yellow one for Jinling Goddess (Jīnlíng Shèngmǔ 金陵圣母), golden yellow one for Haotian Great God (Hàotiān Dàdì 昊天大帝), greenish blue one for Heavenly God Zhao Gongming (Yuántán Shén jūn Zhào Gōngmíng 元坛神君赵公明), green one for Eastern Great God Yu Da (Dōngfāng Zhǔdòushén Yú Dá 东方主痘神余达), moon-white one for Western Great God Yu Zhao (Xīfāng Zhǔdòushén Yú Zhào 西方主痘神

余兆), white one for Western Heavenly Envoy Zhou Xin (Xīfāng Xíngwēn Shǐzhě Zhōu Xìn 西方行瘟使者周信) and black one for Northern Heavenly Envoy Yang Wenhui (Běifāng Xíngwēn Shǐzhě Yáng Wénhui 北方行瘟使者杨文辉). The costume guidebook (*Chuāndài Tígāng* 穿戴提纲) for grand plays also lists fifteen colors of python robes employed in *SPBF*: red, maroon, crimson, white, black, green, yellow, violet, pink, silver-red, moon-white, gray, blue, azure blue, and dark gold. Not only python robe, armor is also designed with various hues, much more than those for local dramas or even court theater in the Ming dynasty. Five colors of armor are listed for five main characters in *FSTB*. It is recorded that Lü Yue 吕岳, Zhou Xin 周信, Li Qi 李奇, Zhu Tianlin 朱天麟 and Yang Wenhua 杨文辉 wear yellow, green, white, red and black

robes respectively. Song Junhua (2003; 189) has argued that all costume colors denote five symbolic meanings: character type and social class, character's personality, rank, character's outstanding feature and tradition.

In addition to the aforementioned three messages, some aesthetic principles of theatrical costumes employed during the gala performances at Qing court also creates visuality that communicates with the audience. I would argue that, like Kunqu and Jingju, Qing court drama was also shaped by what Elizabeth Wichmann has termed "three aesthetic principles: synthesis, stylization, and convention" (1991: 4-5). These three concepts have been integrated in Qing court theatrical costumes, creating the visual language onstage. That is to say, the synthesis between the actors' movements and the exquisitely-designed costumes forms a significant component of the

performance style. With its roots in dance, virtually every piece of clothing has been purposefully developed to assist and emphasize movement. The water sleeves, the beards, and the headdress feathers become extensions and enhancements of the actor's body. This creates an emotional expression which is a central aspect of the actor's performance. For the stylization in costumes, Bonds (2008: 30-31) has argued that the performance moves away from reality through the absence of three elements: time, place, and season. Rather than carefully recreating the images of the distinct dynasties, the costumes are a combination of periods blended with absolute theatricality. Anachronisms occur both within and among the individual costumes. Though the costumes may appear to be imperial dress, in actuality, they are far from historical replications. The construct of time further

disintegrates with the repeated usage of costumes. All grand plays, regardless of their time period, are presented with the same selection of costumes, time occurs both simultaneously and without chronology.

As for the third aesthetic principle, convention, Wichmann (1991: 5) has analyzed that "The use of a particular convention sign serves to signal its ascribed meaning to the audience". Thus, what Chinese theatrical costumes conventionally signal is expression of role types and characteristics of characters onstage. As Bonds (2008: 29) has argued "In the development of a shared language for the costumes, two significant aspects have emerged: the costumes have been limited to a small number of standard form that can achieve greater variety through color and ornamentation, and the costumes are designated with characteristics that visually communicate the given

circumstances of the role types, creating a repeating and recognizable image for the audience". To accommodate the costume conventions, Qing court troupe had to develop a creative and yet standard stock of garments to cover their repertoire of grand plays.

Hence, the ultimate aim of the integration of synthesis, stylization, and convention is to create the beauty and harmony of the Qing court theater. That is to say, the costumes, headdresses, and makeup provide a visually attractive image that is enhanced by the beauty of actors' movements onstage. The overlaying of beauty reduces the contrasts among characters, creating a distinct visual language to portray the range of personalities in society. The actor within the costume, on the other hand, has many tools within the conventionalized style to represent aspects of personality that may not be visible in

the dress. Nothing can occur, however, that might deviate from the prescribed pattern or completeness of the performance, thereby taking away from the perfection to which the presentation aspires.

Conclusion:

Speech and visual communication are parallel and usually interdependent means by which humans exchange information. In the world of Qing court theater, the librettos that actors chanted combining with their performing skills that interacted with the splendid costumes onstage create the unity and harmony of the performance. And this directly and simultaneously communicates with the audiences as shown in Diagram 1.

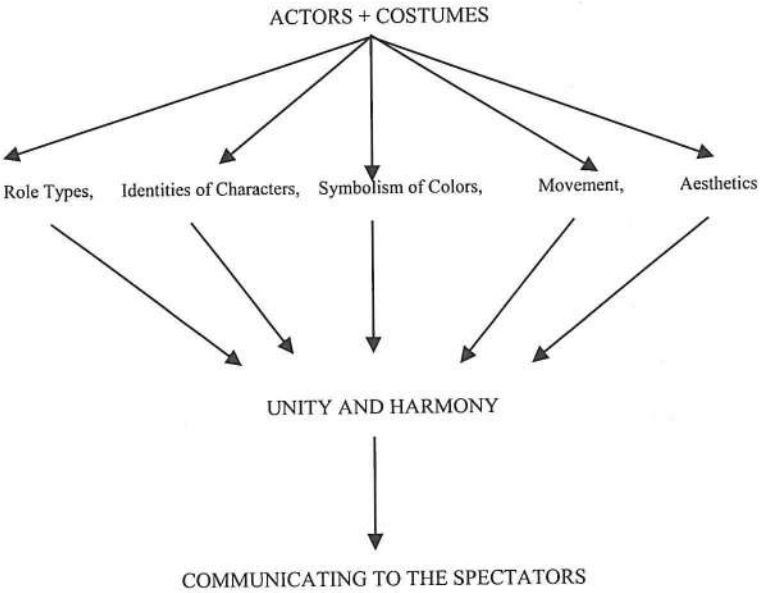


Diagram 1: The Interdependent Feature among Actors, Costumes and Spectators

In the world of Qing court theater, the actor is the central element in the performance. The actor's accomplishment in mastering the challenging performance style forms the key to audience enjoyment of the theatrical event. Because of the focus on the actor, costume becomes

the foremost visual aspect. Building on the sumptuousness of the clothing of the Chinese imperial court, the costumes employed in the gala performances in the three-tiered stages have reached a magnificence of textile expression and beauty in their own right. Due to newly-created characters, new types of theatrical costumes have been introduced and bought to life. Each costume projects an image of unmatched elegance. For they are fashioned from brilliantly colored silk fabrics and lavishly hand-embroidered with multicolored and metallic threads in exquisite floral and faunal ornamentation. When the actors attired in this brilliant dress are viewed in combination with their elaborately evocative face painting and glittering rhinestone-bejeweled and pearled headdresses, the combination creates an image of breathtaking beauty. The combinations of the costumes onstage are selected to

convey not only the individual characters, but to produce the most beautiful stage picture possible. Each garment can be created in an infinite variety of renditions, with different combinations of color and pattern, making a richly extensive vocabulary of attires. This language of clothing forms the foundation for the examination of costumes in this paper. It was the first and the only period of time in which Chinese theatrical costumes were brought to this extravaganza level. Compared to costumes in court theater during the Ming dynasty, the Qing ones were much more elaborate. In a cultural context where fine textiles and adornment have long been admired, the costume used for gala performances in the Qing court represent the grandeur of the courts, exemplifying the pinnacle of Chinese stage costume.

Appendix:

Fig. 1. Front view of the three-tiered stage Pleasant Sound Pavilion. Photo from Láng Xiùhuá, Zhōngguó Gǔdài Dìwáng Yǔ Líyuán Shīhuà, cover page.

Fig. 2: Python robe of red satin embroidered with clouds and gold dragons, for the Rank Promotion Blessing Dance. Qianlong period. Photo from Zhāng Shūxiàn eds. Gù Gōng Bówùyuàn Cáng Wénwù Zhēnpǐn Quánjí: Qīng Gōng Xìqǔ Wénwù, p. 12-13.

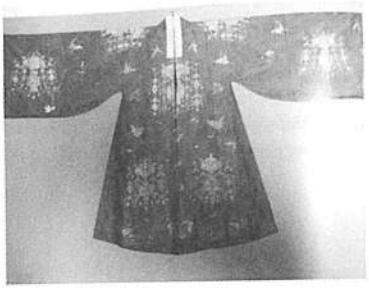


Fig. 3: Male informal dress of tan veiled gauze embroidered with gold lanterns, flowers and butterflies. Qianlong period. Photo from Zhāng Shūxiàn eds., ibid., p. 38.

Fig. 4: Military officer's informal dress of turmeric brocade with geometric and auspicious floral patterns. Qianlong period. Photo from Zhāng Shūxiàn eds., ibid., p. 87.

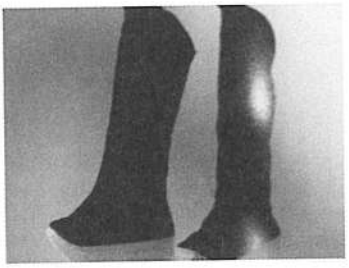


Fig. 5: High-soled boots of black plain satin. Guangxu period. Photo from Zhāng Shūxiàn eds., ibid., p. 218.

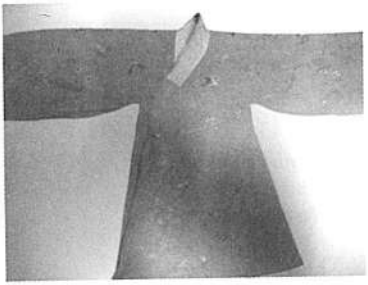


Fig. 6: Male lined garment of bluish white gauze embroidered with flowers and butterflies. Qianlong period. Photo from Zhāng Shūxiàn eds., ibid., p. 51.

Fig. 7: Male military officer's armor of red satin with gold lockstitch pattern. Qianlong period. Photo from Zhāng Shūxiàn eds., ibid., p. 64.

Fig. 8: Female military officer's armor of white satin embroidered with phoenix among peonies over a gold turtle-shell pattern. Guangxu period. Photo from Zhāng Shūxiàn eds., ibid., p. 66.

Fig. 9: Female informal dress of buff silk embroidered with floral sprays and butterflies. Qianlong period. Photo from Zhāng Shūxiàn eds., ibid., p. 46.

Fig. 10: Skirt of pink satin embroidered with training flower sprays. Qianlong period. Photo from Zhāng Shūxiàn eds., ibid., p. 176.

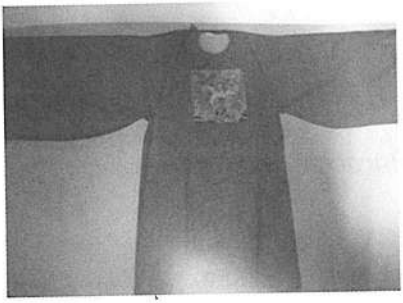


Fig. 11: Male robe of red satin with red square patches embroidered with gold thread crane for the first grade civil official. Qianlong period. Photo from Zhāng Shūxiàn eds., ibid., p. 15.

Fig. 12: Military officer's martial attire of light blue gauze with clouds and gold dragons. Qianlong period. Photo from Zhāng Shūxiàn eds., ibid., p. 78.

Fig. 13: Light martial attire of white satin with colored clouds and gold dragons. Qianlong period. Photo from Zhāng Shūxiàn eds., ibid., p. 99.

Fig. 14: Solder's vest of red satin with clouds and gold dragon medallions. Qianlong period. Photo from Zhāng Shūxiàn eds., ibid., p. 95.

References:

Bonds, Alexandra B. *Beijing Opera Costumes: the Visual Communication of Character and Culture.* Honolulu: Hawai'I University Press, 2008.

Crossley, Pamela. *Translucent Mirror: History and Identity in Qing Imperial Ideology.* Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 1999.

Dīng Rǔqín 丁汝芹. *Qīngdài Nèitíng Yǎnxì Shǐhuà* 清代内庭演戏史话 [Historical discourses of drama performance in the Qing court]. Běijīng 北京: Zǐjìnchéng chūbǎnshè 紫禁城出版社, 1999.

Hevia, J. L. *Cherishing Men from Afar: Qing Guest Ritual and the Macartney Embassy of 1793.* Durham and London: Duke University Press, 1995.

Láng Xiùhuá 郎秀华. *Zhōngguó Gǔdài Dìwáng Yǔ Líyuán Shǐhuà* 中国古代帝王与梨园史话 [Historical discourses of ancient Chinese emperors and Beijing opera]. Běijīng 北京: Zhōngguó lǚyóu chūbǎnshè 中国旅游出版社, 2001.

Lǐ Tǐyáng 李体扬. *Qīngdài Gōngtíng Xìjù* 清代宫廷戏剧 [Drama in the Qing Court]. Běijīng 北京: Zhōnghuá shūjú 中华书局, 1998.

Liào Bēn 廖奔. *Zhōngguó Gǔdài Jùchǎng Shǐ* 中国古代剧场史 [History of ancient Chinese theater]. Zhèngzhōu 郑州: Zhèngzhōu gǔjí chūbǎnshè 郑州古籍出版社, 1997.

_____. "*Qīnggōng jùchǎng kǎo* 清宫剧场考 [Study of the Qing Court Theater]." *Gùgōng*

Bówùguǎn Yuànkān 故宫博物馆院刊 [Journal of the Palace Museum]. 4 (1996): 28-43.

Luán Guànhuà 栾冠桦. *Xìqǔ Wǔtái Měishù Gàilùn* 戏曲舞台美术概论 [Introduction to Theatrical Stage Arts]. Běijīng 北京: Wénhuà yìshù chūbǎnshè 文化艺术出版社 , 1994.

Mackerras, Colin. *The Chinese Theater in Modern Times: From 1840 to the Present Day.* Amherst: University of Massachusettes Press, 1975.

Pak Chi-won 撲趾源. *Rèhé Rìjì* 热河日记 [Diary of the Jehol Palace]. 26 vols. Běijīng 北京: Běijīng túshūguǎn chūbǎnshè 北京图书馆出版社, 1996.

Petcharapiruch, Sasiporn. "Study of Three-Tiered Stage Pleasant Sound Pavilion: Synthesis between Chinese and European Theatricality and

Symbolism of Chinese Emperorship." Ph.D. diss., Chulalongkorn University, 2008.

Shēngpíng Bǎofá 升平宝筏 [The Precious Raft of the Peaceful Times]. *Gǔběn Xìqǔ Cóngkān* 古本戏曲丛刊 [Collection of Ancient Drama]. Ser. 9, No. 4. Shànghǎi 上海: Zhōnghuá shūjú 中华书局, 1964.

Song Jùnhuá 宋俊华. *Zhōngguó Gǔdài Xìjù Fúshì Yánjiū* 中国古代戏剧服饰研究 [Research on Ancient Chinese Theatrical Costumes]. Guǎngzhōu 广州: Guǎngdōng gāoděng jiàoyù chūbǎnshè 广东高等教育出版社, 2003.

Wáng Zhènfù 王振复. *Zhōngguó Jiànzhù Yìshù Lùn* 中国建筑艺术论 [Discussion on aesthetics of Chinese architecture].Shānxī 山西: Shānxī jiàoyùchūbǎnshè 山西教育出版社, 2001.

Wichmann, Elizabeth. *Listening to Theater: The Aural Dimensions of Beijing Opera*. Honolulu: University of Hawai'I Press, 1991.

Yú Jiàn 俞健. "*Qīnggōng dà xìtái yǔ wǔtái jìshù* 清宫大戏台与舞台技术 [Grand Theater of the Qing Court and Its Theatrical Techniques]." In Zhōu Huábīn 周华斌 and Zhū Liánqún 朱联群 eds. *Zhōngguó Jùchǎng Shǐlùn* 中国剧场史论 [Discussion on History of Chinese Theater]. Vol. 2, Běijīng 北京: Běijīng guǎngbō xuéyuàn chūbǎnshè 北京广播学院出版社, 2003: 440-458.

Zhāng Shūxiàn 张淑贤 eds. *Gù Gōng Bówùyuàn Cáng Wénwù Zhēnpǐn Quánjí: Qīng Gōng Xìqǔ Wénwù* 故宫博物院藏文物珍品全集: 清宫戏曲文物 [Complete Collection of Precious Objects Preserved

in the Palace Museum: Theatrical Objects in the Qing Court]. Hongkong 香港: Shāngwù yìnshū guǎn 商务印书馆, 2008.

Zhào Yáng 赵杨. *Qīngdài Gōngtíng Yǎnxì* 清代宫廷演戏 [Court drama in the Qing dynasty]. Běijīng 北京: Zǐjìnchéng chūbǎnshè 紫禁城出版社, 2001.

Zhū Jiājìn 朱家溍. *Gùgōng Tuìshí Lù* 故宫退食录 [Record of Court Retirement for Meal in the Forbidden City]. Běijīng 北京: Běijīng chūbǎnshè 北京出版社, 1999.

Zung, Cecilia S.L. *Secrets of the Chinese Drama: A Complete Explanation Guide to Actions and Symbols As Seen in the Performance of Chinese Dramas*. New York: Arno Press, 1980.

การเดินทางเพื่อแสวงหาความรู้อันยิ่งใหญ่ ในกวีนิพนธ์ฉือราชวงศ์ซ่ง

ภูริวรรณ วรานุสาสน์[1]

บทคัดย่อ

วัฒนธรรมจีนได้จัดให้การเดินทางเป็นกระบวนการหนึ่งของการแสวงหาความรู้ สมัยราชวงศ์ซ่งก็ได้ให้ความสำคัญกับการเดินทางนี้เช่นกัน อันเป็นผลมาจากระบบการบริหารราชการแผ่นดินที่มีลักษณะเฉพาะตัว การเดินทางเพื่อการแสวงหาความรู้นี้ สามารถแบ่งลักษณะการเดินทางได้เป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ การเดินทางตามหน้าที่และการเดินทางตามความสมัครใจ การเดินทางตามหน้าที่แสดงให้เห็นถึงชุดแนวคิดสำคัญ 2 ชุด คือแนวคิดโองการสวรรค์และแนวคิดเหรินเจิ้ง การเดินทางตามความสมัครใจ แบ่งเป็นการเดินทางเพื่อแสวงหาความรู้โดยใช้อดีตเป็นบทเรียนและใช้ธรรมชาติเป็นแบบอย่าง ทั้งหมดล้วนแต่เป็นกระบวนการหนึ่งอันนำไปสู่การกล่อมเกลาตน เป้าหมายของการกล่อมเกลาตนนี้เพื่อรับใช้อุดมการณ์รัฐ ซึ่งสอดคล้องกับวัตถุประสงค์ของคัมภีร์**ต้าเสฺวีย**ที่มุ่งเน้นการจัดระเบียบสังคม

คำสำคัญ *การเดินทาง กวีนิพนธ์ฉือราชวงศ์ซ่ง คัมภีร์ต้าเสฺวีย*

“读万卷书, 行万里路”

อ่านหนังสือหมื่นเล่ม ออกเดินทางหมื่นลี้

---

[1] อาจารย์ประจำสาขาวิชาภาษาจีน ภาควิชาภาษาตะวันออก มหาวิทยาลัยนเรศวร พิษณุโลก

วัฒนธรรมจีนที่มีอายุกว่าห้าพันปีซึ่งให้ความสำคัญกับความรู้ ความสามารถของมนุษย์ ได้จัดให้การเดินทางเป็นกระบวนการหนึ่งของการแสวงหาความรู้ ก่อให้เกิดวัฒนธรรมการเดินทางเพื่อการเรียนรู้ขึ้น สังเกตได้จากในภาษาจีนมีการใช้คำศัพท์เกี่ยวกับการออกเดินทางเพื่อไปหาความรู้ว่า โหยวเสวีย (游学 yóu xué) และ ฉิวเสวีย (求学 qiú xué) แปลตามตัวว่า การเดินทางเพื่อการเรียนรู้และการขอความรู้ ซึ่งในระหว่างการออกเดินทางเพื่อการเรียนรู้นั้น เหล่าผู้เดินทางซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นคนในชนชั้นปกครอง ชนชั้นขุนนางและชนชั้นปัญญาชนจะรังสรรค์วรรณกรรมและบทกวีขึ้นเพื่อใช้บันทึกการเดินทางที่ตนได้ประสบพบเห็น ขณะเดียวกันก็เป็นการบันทึกความคิดความรู้สึกของกวีที่มีต่อสิ่งต่างๆรอบตัวทั้งแบบรู้ตัวและไม่รู้ตัวขณะเดินทาง

สมัยราชวงศ์ซ่ง(ค.ศ. 960 - 1279) ก็ได้ให้ความสำคัญกับการเดินทางเช่นเดียวกับยุคสมัยอื่นๆของจีน หากแต่ด้วยปัจจัยทางสังคมและประวัติศาสตร์ทำให้การเดินทางของประชาชนในสมัยราชวงศ์ซ่งมีลักษณะที่น่าสนใจ กล่าวคือ ในสมัยราชวงศ์ซ่งแม้จะได้รับการยกย่องว่าเป็นยุคสมัยแห่งการฟื้นฟูศิลปวิทยาการของจีน กลับต้องเผชิญกับทั้งสงครามภายในและสงครามจากชนกลุ่มน้อยทางเหนืออยู่ตลอดเวลา จนต้องถอยร่นย้ายเมืองหลวงหนีการรุกรานของชาวจิน จากเมืองหลวงไคเฟิง (ค.ศ.960-1127) แห่งราชวงศ์ซ่งเหนือ สู่เมืองหลวงหลินอัน (ปัจจุบันคือเมืองหังโจว) (ค.ศ. 1127-1129) แห่งราชวงศ์ซ่งใต้ รวมไปถึงลักษณะการปกครองของราชวงศ์ซ่งเองที่รวมอำนาจเข้าสู่ศูนย์กลาง โดยมีจักรพรรดิเป็นผู้มีอำนาจสูงสุด จักรพรรดิจะเป็นผู้มอบหมายให้ขุนนางข้าราชสำนักออกเดินทางไปทำงานตามเมืองต่างๆ และสลับผันเปลี่ยนอยู่ตลอดเวลา นอกจากนี้ การสอบเข้ารับราชการหรือการ

สอบจอหงวนก็เป็นปัจจัยสำคัญอย่างยิ่งในการผลักดันให้เกิดกิจกรรมการเดินทางเพื่อเสาะแสวงหาความรู้ในหมู่ปัญญาชน

"ความรู้" ในปรัชญาจีน

ในปรัชญาของจีนได้แบ่งความรู้ออกเป็น 2 ประการคือ ความรู้ที่ได้จากการได้ยินได้เห็น (闻见之知 wén jiàn zhī zhī) และความรู้ที่ได้จากคุณธรรม (德性之知 dé xìng zhī zhī) กล่าวอีกนัยหนึ่ง ความรู้แบ่งได้เป็นความรู้ที่เกิดจากการพบเห็นและความรู้ที่เกิดจากการคิดพิจารณา (姜国柱, 2003: 43)

จางไจ้ (张载 Zhāng Zài) (ค.ศ. 1020 - 1078) นักปรัชญาและผู้ริเริ่มลัทธิขงจื๊อใหม่ในสมัยราชวงศ์ซ่งเหนือเห็นว่า *ความรู้ที่ได้จากการได้เห็นได้ยิน เป็นความรู้ที่เกี่ยวกับสรรพสิ่ง* (见闻之知，乃物交而知，非德性所知。《正蒙・大心篇第七》) และ *คนที่เรียกว่าตนมีความรู้ คือได้รับมาจากหูตา* (人谓己有知，由耳目有受也《正蒙・大心篇第七》) ความรู้ในลักษณะนี้ เป็นความรู้ในเชิงประจักษ์ เป็นการให้ความสำคัญต่อประสบการณ์ที่เกิดมาจากอายาตนะหรือจากประสาทสัมผัสภายนอก ดังนั้นการเดินทางจึงเป็นวิธีการหนึ่งในการได้มาซึ่งความรู้ แต่หากจะกล่าวว่าแนวคิดดังกล่าวเป็นเหมือนกับแนวคิดของกลุ่มประจักษ์นิยม (Empiricism) ที่ให้น้ำหนักกับความรู้ที่เกิดจากสิ่งกายภาพภายนอกเพียงอย่างเดียวก็คงไม่ชัดเจนนัก เพราะแนวคิดเกี่ยวกับการแสวงหาความรู้ของปรัชญาจีนโบราณ จะให้น้ำหนักไปที่ความรู้ที่เกิดจากการคิดพิจารณาและความรู้ในเรื่องคุณธรรมไปพร้อมกับความรู้ที่เกิดจากประสบการณ์และการเรียนรู้ ดังจะเห็นได้จากคำพูดของขงจื๊อ (孔子 Kǒng Zi) (551-479 ปีก่อนคริสตศักราช) ที่กล่าวว่า *เรียนรู้โดยไม่คิดเสียแรงเปล่า คิดโดยไม่เรียนรู้เป็นอันตราย*

(学而不思则罔，思而不学则殆。《论语·为政》) สุวรรณา สถาอานันท์ (2551: 70) วิเคราะห์ประโยคดังกล่าวว่า คิดโดยไม่เรียนรู้ ในที่นี้อาจหมายถึง การนั่งคิดอยู่คนเดียว ไม่ต้องเดินทางไปเรียนรู้ ไม่เรียนรู้ร่วมกับผู้อื่น ไม่เรียนรู้จากประวัติศาสตร์ อันนี้จะเป็นอันตรายได้ เห็นได้ว่า การเรียนรู้กับการคิดใคร่ครวญเป็นสิ่งที่สัมพันธ์กันและต้องดำเนินไปด้วยกัน

นอกจากนี้ กระบวนการหรือขั้นตอนการแสวงหาความรู้ก็เป็นสิ่งที่สำคัญ ดังจะเห็นได้จากแนวคิดเรื่อง ถ่องแท้สรรพสิ่ง เพิ่มพูนความรู้ (格物致知 gé wù zhì zhī) คำว่า ถ่องแท้สรรพสิ่ง (格物 gé wù) จูซี (朱熹 zhū xī) (ค.ศ. 1130-1200) อธิบายไว้ว่า *ถ่องแท้สรรพสิ่งนั้น ถ่องแท้คือหมดสิ้นคือรู้หลี่ของสรรพสิ่งหมดสิ้น หากรู้เพียงสองสามส่วน ไม่เรียกว่าถ่องแท้สรรพสิ่ง หากรู้หมดสิ้นทั้งสิบส่วน ถึงจะเรียกว่าถ่องแท้สรรพสิ่ง* (格物者，格，尽也。须是穷尽事物之理。若是穷得三两分，便未是格物，须是穷尽得十分，方是格物。《朱子语类》卷十五)

ส่วน เพิ่มพูนความรู้ (致知 zhì zhī) จูซีกล่าวว่า *เพิ่มพูนความรู้ของตน ปรารถนาให้ความรู้ที่มีไม่มีที่จะไม่หมด* (推及吾之知识，欲其所知无不尽也。《大学章句》第一章) ซึ่งทั้งถ่องแท้สรรพสิ่งและเพิ่มพูนความรู้นั้นมีความสัมพันธ์กัน คือ *ถ่องแท้สรรพสิ่งคือรู้จักสรรพสิ่งจนหมดสิ้น เพิ่มพูนความรู้คือจิตของตนไม่มีที่ไม่รู้ ถ่องแท้สรรพสิ่งคือรูปแบบละเอียด เพิ่มพูนความรู้คือรูปแบบครอบคลุม* (格物，是物物上穷其之理。致知，是吾心无所不知。格物是零细说，致知是全体说。《朱子语类》卷十五)

การแสวงหาความรู้ในปรัชญาจีนโบราณนั้น จะมุ่งไปที่การตรวจสอบสิ่งต่างๆให้ถ่องแท้ ผ่านประสบการณ์ด้านต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการได้พบเห็น การได้ยินได้ฟัง การได้รับรู้และการศึกษาตำรา จากนั้นนำสิ่งที่ได้เห็น

ได้รู้ได้สัมผัสมาคิดใคร่ครวญ การเดินทางจึงเป็นวิธีการหนึ่งของการแสวงหาความรู้แบบถ่องแท้สรรพสิ่งเพิ่ม พูนความรู้ (樊友猛 อ้างถึง 许宗元, 2008: 79)

จากการศึกษากวีนิพนธ์ฉือราชวงศ์ซ่งพบว่า การเดินทางเพื่อการแสวงหาความรู้นี้ สามารถแบ่งลักษณะการเดินทางได้เป็น 2 ลักษณะ ได้แก่ การเดินทางตามหน้าที่และการเดินทางตามความสมัครใจ

การเดินทางตามหน้าที่

“君使臣以礼，臣事君以忠” 《论语·八佾第三》

ขงจื๊อกล่าวว่า ราชาพึงใช้ขุนนางด้วยหลี่

ขุนนางพึงรับใช้ราชาด้วยภักดี

จากคำกล่าวของขงจื๊อ แสดงให้เห็นถึงแนวคิดซื่อสัตย์ภักดีที่ถูกสร้างขึ้นมาจากแนวคิดเรื่องความสัมพันธ์ 5 ประการ (五伦 wǔ lún) ของลัทธิหรู (儒家 rú jiā) หรือลัทธิขงจื๊อ ที่ใช้เป็นการจัดระเบียบทางสังคม เป็นคำสอนที่สั่งสอนให้คนในสังคมรู้จักหน้าที่ของตนเอง ได้แก่ ความสัมพันธ์ระหว่างราชากับขุนนาง บิดากับบุตรชาย สามีกับภรรยา พี่ชายกับน้องชาย และเพื่อนกับเพื่อน (君臣、父子、夫妇、兄弟、朋友) และ 3 หลัก 5 จรรยา (三纲五常 sān gāng wǔ cháng) 3 หลัก คือ หลักหรือบรรทัดฐาน 3 ประการ ได้แก่ *ราชาเป็นหลักของขุนนาง บิดาเป็นหลักของบุตรและสามีเป็นหลักของภรรยา* （君为臣纲，父为子纲，夫为妻纲）ส่วน 5 จรรยา คือจรรยาหรือหลักเกณฑ์ในการปฏิบัติตน 5 ประการ ได้แก่ *เมตตา ธรรม คุณธรรม จารีต ปัญญาและสัจจะ*（仁、义、礼、智、信）

นอกจากนี้ยังได้ระบุถึง "คุณธรรม" ที่ทุกคนพึงมีเพื่อให้เกิดระเบียบในสังคม ได้แก่ *บิดาเมตตา บุตรกตัญญู, พี่ชายดีงาม น้องชายเคารพ, สามีเป็นธรรม ภรรยาเชื่อฟัง, ผู้ใหญ่กรุณา ผู้น้อยปฏิบัติตาม, ราชามีคุณธรรม ขุนนางซื่อสัตย์ นี่คือคุณธรรมสิบประการที่มนุษย์พึงมี* (父慈，子孝；兄良，弟悌；夫义，妇听；长惠，幼顺；君仁，臣忠，十者谓之人义。《礼记・礼运篇》)

จากการศึกษาพบว่า การเดินทางตามหน้าที่ สามารถแบ่งได้เป็น การเดินทางตามแนวคิดโองการสวรรค์(天命 tiān mìng)และการเดินทางตามแนวคิดเหรินเจิ้ง(仁政 rén zhèng)

<u>การเดินทางตามแนวคิดโองการสวรรค์(天命)</u>

"君子有三畏：畏天命，畏大人，畏圣人之言。"

《论语·季氏第十六》

ขงจื๊อกล่าวว่า วิญญูชนเกรงกลัวสามอย่าง กลัวโองการสวรรค์

กลัวผู้ยิ่งใหญ่ กลัววาจาของปราชญ์

คำว่า โองการสวรรค์หรือเทียนมิ่งเป็นชุดความคิดสำคัญในปรัชญาลัทธิขงจื๊อที่สร้างขึ้นมาจากแนวคิดเรื่องความสัมพันธ์ 5 ประการ ซึ่งชุดแนวคิดดังกล่าวปรากฏอยู่ในความสัมพันธ์ของคน 2 สถานภาพ คือ ผู้ปกครองและผู้ถูกปกครอง โดยมีคุณธรรมแฝงที่สำคัญคือ ซื่อสัตย์ภักดี(忠 zhōng) ระหว่างราชาและขุนนาง ดังคำกล่าวของขงจื๊อที่ว่า *ผู้ที่ไม่ขัดขืนเบื้องบน ไม่มีเลยที่จะชอบก่อความวุ่นวาย* (不好犯上，而好作乱者，未之有也。《论语·学而第一》) แสดงให้เห็นว่า เมื่อขุนนางซื่อสัตย์จงรักภักดีแล้ว บ้านเมืองก็จะสงบสุข ดังนั้น ไม่ว่าราชาหรือผู้บังคับบัญชาจะให้ทำอะไร ขุนนางหรือผู้อยู่ใต้บังคับบัญชาจำต้องยินดีปฏิบัติตามและไม่ขัดขืน โดยเฉพาะ

ในบริบททางสังคมสมัยราชวงศ์ซ่ง ที่มีการปฏิรูปการปกครองส่วนกลาง โดยที่ขุนนางระดับสูงเท่านั้นที่จะมีสิทธิ์ในการปรึกษาราชกิจ องค์จักรพรรดิจะเป็นผู้ตัดสินชี้ขาด ส่วนขุนนางราชสำนักเป็นเพียงผู้ปฏิบัติตามเท่านั้น ไม่มีหน้าที่ให้คำปรึกษาราชกิจเหมือนดังในราชวงศ์ก่อน โดยเฉพาะขุนนางฝ่ายทหารจะถูกดึงอำนาจกลับมาอยู่ในมือของส่วนกลางและขุนนางฝ่ายพลเรือน ดังนั้นเหล่าแม่ทัพนายกองที่ประจำอยู่ชายแดนจึงมีหน้าที่เพียงรับคำสั่งเท่านั้น เช่น *เสี่ยวฉงซาน* ของเยฺว่เฟย

《小重山》

作者:岳飞

昨夜寒蛩不住鸣。惊回千里梦，已三更。起来独自绕阶行。人悄悄，帘外月胧明。白首为功名。旧山松竹老，阻归程。将欲心事付瑶筝。知音少，弦断有谁听？

เมื่อคืนจิ้งหรีดฤดูหนาวร้องไม่หยุด ปลุกให้ตื่นจากฝันที่กลับไปพันลี้ เกือบเที่ยงคืนแล้ว ลุกขึ้นมาอย่างโดดเดี่ยวเดินรอบสวน ไร้ผู้คน ดวงจันทร์นอกม่านสว่างสุกใส ศีรษะขาวเพื่อชื่อเสียงเกียรติยศ ภูผาเก่าสนไผ่แก่ ขวางกั้นเส้นทางกลับบ้านเกิด อยากถ่ายทอดความรู้สึกผ่านเสียงพิณ รู้ดนตรีน้อย สายพิณขาดแล้วใครเล่าจะฟัง

บทประพันธ์นี้ประพันธ์ขึ้นโดยเยฺว่เฟย แม่ทัพในสมัยราชวงศ์ซ่งใต้ ซึ่งสามารถเอาชนะชาวจินได้หลายครั้ง แต่กระนั้น แนวคิดของเยฺว่เฟยที่ต้องการต่อสู้กับชาวจิน(金 jīn) และกอบกู้แผ่นดินภาคกลางกลับคืนมา กลับ

ไม่ได้รับการตอบสนอง บทประพันธ์บทนี้ได้บรรยายถึงความรู้สึกท้อแท้สิ้นหวัง โดดเดี่ยวเมื่อต้องอยู่ชายแดน *ลุกขึ้นมาอย่างโดดเดี่ยวเดินรอบสวน* เป็นการแสดงให้เห็นถึงจิตใจที่ว้าวุ่นของกวี กวีเห็นว่า ชื่อเสียงเกียรติยศที่ได้มาไม่มีความหมาย ขณะเดียวกันก็สะท้อนถึงความน้อยเนื้อต่ำใจของกวีที่ถูกราชสำนักหมางเมิน เนื่องจากเยฺว่เฟยไม่เห็นด้วยกับทางราชสำนัก โดยเฉพาะจักรพรรดิและขุนนางทั้งหลายที่พากันสงบศึกกับชาวจินด้วยการโอนอ่อนผ่อนตามคำเรียกร้องของชาวจิน อีกทั้งยังต้องสูญเสียเมืองและทรัพย์สินเงินทองให้แก่ชาวจินซึ่งเยฺว่เฟยเองไม่เคยไว้ใจ ดังนั้น กวีจึงไม่สามารถเดินทางกลับไปได้ *อยากถ่ายทอดความรู้สึกผ่านเสียงพิณ รู้ดนตรีน้อย สายพิณขาดแล้วใครเล่าจะฟัง* กวีใช้ "พิณ" แทนความคิดของตนว่า ต้องการถ่ายทอดความคิดให้ผู้อื่นฟัง หากแต่ไม่มีใครเข้าใจ ไม่มีใครสนใจฟังความคิดของตน แต่กระนั้น ตนเองก็ยังจำต้องปฏิบัติตามคำสั่ง อยู่ชายแดนต่อไป เพราะ *ภูผาเก่าสนไผ่แก่ ขวางกั้นเส้นทางกลับบ้านเกิด* คืออุปสรรคที่ขวางไม่ให้กวีกลับบ้าน แต่ผู้วิจัยเห็นว่า เยฺว่เฟยใช้สัญลักษณ์ของ ภูผา และ ต้นสน มาแทนจักรพรรดิและราชสำนัก

หากวิเคราะห์ให้ลึกลงไป จะเห็นถึงเสียงหนึ่งที่กวีแสดงออกมาให้เห็น นั่นคือความอัดอั้นตันใจและความน้อยเนื้อต่ำใจที่มีต่อราชสำนัก แต่กระนั้น ด้วยหน้าที่และความซื่อสัตย์ภักดีที่ขุนนางที่ดีพึงกระทำ กวีจึงไม่มีทางหลีกเลี่ยง ทำให้ตัวเองเกิดการสับสนและว้าวุ่นใจ กวีสื่อผ่านออกมาทางเสียงของจิ้งหรีดฤดูหนาวที่ร้องไม่หยุด ที่ให้เห็นถึงความสับสน ว้าวุ่น วุ่นวายในโสตประสาทและการตื่นขึ้นมาลุกเดินรอบสวนคนเดียวกลางดึกแสดงถึงจิตใจที่กระสับกระส่าย

การเดินทางตามแนวคิดเหรินเจิ้ง (仁政)

“有君子之道四焉：其行己也恭，其事上也敬，
其养民也惠，其使民也义。” 《论语・公治长第五》

ขงจื๊อกล่าวว่า คุณสมบัติสี่ประการของวิญญูชนคือ

ในความประพฤติของตนก็อ่อนน้อมถ่อมตน

ในเรื่องของเบื้องบนก็เคารพนบนอบ

ในการบำรุงราษฎรก็เมตตากรุณา ในการบัญชาราษฎรก็มีคุณธรรม

คำว่าเหรินเจิ้ง(仁政 rén zhèng)หากแปลตามตัวอักษรจะหมายถึง การปกครองที่เต็มไปด้วยเมตตาธรรม เป็นชุดความคิดสำหรับชนชั้นปกครองและชนชั้นขุนนาง ที่จะต้องให้ความสำคัญกับราษฎรหรือผู้อยู่ใต้ปกครองของตน ดังคำกล่าวของเมิ่งจื่อ *ราษฎรเป็นสิ่งล้ำค่า ชาติเป็นลำดับรอง ราชาเป็นสิ่งเล็กน้อย* （民为贵，社稷次之，君为轻。《孟子・尽心章句下》） หมายความว่า ราษฎรถือเป็นสิ่งที่สำคัญที่สุดในการปกครองประเทศ ก่อให้เกิดแนวคิดเรื่อง *ราชาที่ปกป้องราษฎร* (保民而王 bǎo mín ér wáng) และ *ราษฎรหนักราชาเบา* (民贵君轻 mín guì jūn qīng) ขึ้น (庄东泉, 2004: 48)

นอกจากนี้ ลัทธิขงจื๊อยังให้ความสำคัญกับการ *ร่วมทุกข์ร่วมสุขกับราษฎร* เหมือนดังคำกล่าวของเมิ่งจื่อ（孟子 Mèng Zǐ） (372-289 ปีก่อนคริสตศักราช) ที่ว่า *ผู้ที่อยู่บนราษฎรแต่ไม่ร่วมสุขกับราษฎรนั้นมิได้ ผู้ที่นำความสุขของราษฎรมาเป็นความสุขของตน ราษฎรย่อมมีความสุขกับความสุขของผู้นั้น ผู้ที่นำความทุกข์ของราษฎรมาเป็นความทุกข์ของตน ราษฎรย่อมมีความทุกข์กับความทุกข์ของผู้นั้น* (为民上而不与民同乐

者，亦非也。乐民之乐者，民亦乐其乐；忧民之忧者，民亦忧其忧。《孟子・梁惠王》）

หากผู้ปกครองร่วมทุกข์ร่วมสุขกับราษฎร ก็จะสามารถปกครองได้อย่างสงบสุข และการที่จะร่วมทุกข์ร่วมสุขกับราษฎรได้นั้น ผู้ปกครองและขุนนางจำเป็นต้องเข้าใจถึงการดำเนินชีวิตและปัญหาต่างๆที่ราษฎรประสบ ก่อให้เกิดการเดินทางเพื่อเยี่ยมเยียนราษฎรขึ้น ซึ่งแนวคิดดังกล่าวปรากฏอยู่ในกวีนิพนธ์ฉือราชวงศ์ซ่งเช่นเดียวกัน ยกตัวอย่างเช่น *ห้วนซีซา* ของ ซูฉื้อ

《浣溪沙》（其三）

作者:苏轼

麻叶层层苘叶光，谁家煮茧一村香。隔篱娇语络丝娘。垂白杖藜抬醉眼，捋青捣麨软饥肠。问言豆叶几时黄。

ใบป่านพุ่มหนาใบปอชอุ่ม บ้านใครต้มรังไหมส่งกลิ่นหอมทั่วหมู่บ้าน ระหว่างรั้วหญิงสาวไหมพูดคุยหยอกล้อ ชายชราผมขาวถือไม้เท้าเหลือบตามัว ลูบแผ่นแป้งสาลีชวนกินประทังหิว (ข้า)ถามว่าใบถั่วเมื่อไหร่จะเหลือง

《浣溪沙》（其四）

作者:苏轼

簌簌衣巾落枣花，村南村北响缫车。牛衣古柳卖黄瓜。酒困路长惟欲睡，日高人渴漫思茶，敲门试问野人家。

ดอกท้อโปรยปรายร่วงใส่หมวกและเสื้อผ้า เหนือหมู่บ้านใต้หมู่บ้านล้วนเต็มไปด้วยเสียงเครื่องปั่นด้าย ชาวนาในเสื้อผ้าหยาบขายแตงกวา เมาง่วงถนนยาวไกลอยากจะหลับอาทิตย์ขึ้นสูงคนกระหายน้ำปรารถนาจะดื่มชา เคาะประตูลองถามชาวบ้านในหมู่บ้าน (เพื่อขอดื่มชา)

กวีนิพนธ์ทั้งสองบท เป็นสองในห้าบทที่ซูฉื่อประพันธ์ขึ้นขณะที่ตัวเองเป็นเจ้าเมืองซูวีโจว เดินทางไปทำพิธีขอฝนที่สือถาน ระหว่างเดินทางกลับก็ได้ผ่านหมู่บ้านต่างๆ ซูฉื่อได้บรรยายถึงชีวิตความเป็นอยู่ของชาวบ้านที่ตนได้ประสบ ซึ่งทั้งสองบทจะได้เห็นถึงความต้องการที่จะพยายามเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของชาวบ้าน ไม่ว่าจะเป็นการเข้าไปพูดคุยรับประทานแผ่นแป้งสาลีกับชาวบ้าน ถามชาวบ้านถึงเวลาปลูกถั่วและการเข้าไปเคาะประตูบ้านขอดื่มน้ำชา

แต่สิ่งหนึ่งที่สะท้อนออกมาในกวีนิพนธ์ทั้งสองบทก็คือ แม้ว่าการบรรยายถึงสิ่งต่างๆในหมู่บ้านจะดูเต็มไปด้วยความสุข ทั้งใบปอใบป่านที่เขียวชอุ่ม กลิ่นรังไหม หญิงสาวไหมพูดคุยหยอกล้อ เสียงเครื่องปั่นด้าย ทุกอย่างมีชีวิตชีวา หากแต่ชีวิตของชาวบ้านกลับยากลำบาก โดยดูได้จากอาหารที่ชายชราส่งมอบให้เจ้าเมืองของตน คือแผ่นแป้งสาลีซึ่งเป็นอาหารที่ดีที่สุดของตน แต่เป็นอาหารหยาบสำหรับชนชั้นสูง ชาวนาในเสื้อผ้าหยาบๆ ขณะที่ซูฉื่อที่เป็นขุนนางกลับใส่เสื้อผ้าและสวมหมวกอย่างดี ยังไม่สร่างสุราจากงานเลี้ยงฉลอง แม้ว่าภาพที่สะท้อนออกมาดังกล่าว กวีเองจะตั้งใจหรือไม่ตั้งใจก็ตาม หากแต่เป็นการตอกย้ำถึงความแตกต่างทางชนชั้นของชาวจีนในสมัยราชวงศ์ซ่งได้เป็นอย่างดี การเดินทางของชนชั้นขุนนาง จึงเป็นการเดินทางเพื่อแสวงหาความรู้เกี่ยวกับชีวิตความเป็นอยู่ของราษฎร การได้เห็น ได้ยิน ได้

เข้าไปเรียนรู้และสัมผัสพูดคุย พบปะกับราษฎรโดยตรง จัดเป็นความรู้ที่เกิดจากประสบการณ์ตรงอย่างหนึ่งอย่างเห็นได้ชัด หากเมื่อวิเคราะห์ให้ลึกลงไปกว่านั้นจะพบว่า แนวคิดการเดินทางเพื่อร่วมทุกข์ร่วมสุขกับราษฎรนี้ เป็นการตอกย้ำและผลิตซ้ำแนวคิดการปกครองที่เต็มไปด้วยเมตตาธรรมหรือแนวคิดเหรินเจิ้ง เป็นการทำให้แนวคิดเหรินเจิ้งนี้ปรากฏขึ้นให้เห็นจริง (樊友猛, 2008: 78)

การเดินทางของเหล่าขุนนางในลักษณะเดินทางตามหน้าที่ สามารถสรุปให้เห็นถึงชุดแนวคิดสำคัญ 2 ชุด คือแนวคิดโองการสวรรค์ โดยมีแนวคิดเรื่องซื่อสัตย์ภักดีเป็นตัวกำหนดบทบาทและการกระทำของขุนนาง และแนวคิดเหรินเจิ้ง โดยมีแนวคิดเรื่องการร่วมทุกข์ร่วมสุขกับราษฎรเป็นตัวกำหนด ซึ่งทั้งสองแนวคิดนำไปสู่การแสวงหาความรู้เกี่ยวกับบทบาทและหน้าที่ของตนที่มีต่อผู้ปกครองและผู้อยู่ใต้ปกครอง

การเดินทางตามความสมัครใจ

"孔子登东山而小鲁, 登泰山而小天下" 《孟子·尽心上》

ขงจื๊อขึ้นเขาตงซานมองเห็นทั่วแคว้นหลู่

ขึ้นเขาไท่ซานมองเห็นทั้งใต้หล้า

จากคำกล่าวของเมิ่งจื่อหมายความว่า เมื่อขงจื๊อเดินทางไปบนยอดเขาตงซาน ภูเขาที่สูงที่สุดในแคว้นหลู่ ทำให้สามารถมองเห็นทุกสิ่งทุกอย่างในแคว้นหลู่ได้ แต่เมื่อขงจื๊อเดินทางไปที่ภูเขาไท่ซาน ซึ่งเป็นภูเขาที่สูงที่สุด ทำให้สามารถมองเห็นทุกสิ่งทุกอย่างได้กว้างไกลกว่า หากเราไม่มีการเดินทาง เราก็จะมองเห็นสิ่งเพียงบางสิ่ง แต่ถ้าได้มีโอกาสเดินทางไปในที่ที่ไกลกว่า สูงกว่า ก็จะได้เห็นสิ่งที่กว้างกว่า ใหญ่กว่า และทำให้เข้าใจโลกมาก

ยิ่งขึ้น อาจเปรียบได้กับสำนวนไทยที่ว่า "กบในกะลา" ที่หากไม่ออกไปเสาะหา ก็ไม่สามารถพบเห็นสิ่งอื่นใดนอกจากสิ่งในกะลาตน ดังนั้น การเดินทางไปตามที่ต่างๆ คือการเปิดโลกทรรศน์ เป็นการเรียนรู้ปรัชญาและสัจธรรมต่างๆที่มีอยู่ในธรรมชาติและเรียนรู้จากประสบการณ์ที่ได้พบเห็น ขณะเดียวกันก็ต้องนำสิ่งที่ได้ประสบหรือพบเห็นเหล่านั้น มาคิดใคร่ครวญวิเคราะห์ เพื่อขัดเกลาจิตใจให้สูงส่งและมุ่งไปสู่การกล่อมเกลาตน (修身 xiū shēn)

จากการศึกษากวีนิพนธ์ฉือราชวงศ์ซ่งพบว่า การเดินทางเพื่อแสวงหาความรู้ลักษณะนี้ สามารถแบ่งได้เป็น การเดินทางเพื่อใช้อดีตเป็นบทเรียนและการเดินทางเพื่อใช้ธรรมชาติเป็นแบบอย่าง

<u>การเดินทางเพื่อใช้อดีตเป็นบทเรียน</u>

"我非生而知之者，好古，敏以求知者也"

《论语·述而第七》

ขงจื๊อกล่าวว่า เรามิใช่ผู้ที่มีความรู้แต่กำเนิด (แต่)เป็นผู้ที่รักอดีต หมั่นเพียรแสวงหาจากอดีต

จากคำกล่าวข้างต้น แสดงให้เห็นถึงแนวคิดของขงจื๊อที่ให้ความสำคัญกับกับเรื่องในอดีตหรือเรื่องราวในประวัติศาสตร์ เป็นการให้ความเคารพ เชื่อมั่นและสืบทอดเจตนารมณ์ของประวัติศาสตร์ เหมือนกับที่ขงจื๊อกล่าวไว้ว่า *เป็นผู้สืบทอดมิได้สร้างใหม่ เชื่อและรักในอดีต* (述而不作，信而好古。《论语·述而第七》) ก่อให้เกิดวัฒนธรรม *เคารพของเก่า* (尊古 zūn gǔ) ขึ้น ซึ่งไม่ใช่เพียงเคารพเท่านั้น หากแต่ต้อง *ถือปฏิบัติสืบทอดและดูแลรักษาของเก่า* (因循守旧 yīn xún shǒu jiù) อีกด้วย แต่

การดูแลรักษาของเก่านี้ ไม่ใช่ในลักษณะการอนุรักษ์ของเก่าไม่เปลี่ยนแปลงตายตัว แต่มีลักษณะเป็นการสืบทอดผสมผสานของเก่ากับของใหม่เข้าด้วยกัน ดังคำกล่าวที่ว่า *ทบทวนความรู้เก่า แสวงหาความรู้ใหม่ สามารถเป็นครูได้* (温故而知新，可以为师也。《论语·为政第二》) หมายความว่า การที่เราจะรู้อะไรใหม่ได้นั้น จำเป็นต้องมีของเก่ามาเทียบเคียง ซึ่งแสดงว่าต้องมีของเก่าเป็นฐานเพื่อแสวงหาสิ่งใหม่ กระบวนการนี้จะช่วยให้ของเก่าไม่แข็งทื่อตายตัวหรือไม่ถูกทิ้งไป (สุวรรณา สถาอานันท์, 2551: 101)

จากแนวคิดเรื่องการให้ความสำคัญกับอดีต จึงปรากฏอยู่ในกวีนิพนธ์ฉือราชวงศ์ซ่ง โดยเป็นการเดินทางไปตามสถานที่สำคัญทางประวัติศาสตร์หรือเกี่ยวข้องกับเรื่องราวในประวัติศาสตร์ จากการศึกษาพบว่าการเดินทางเพื่อใช้อดีตเป็นบทเรียนนี้ สามารถแบ่งได้เป็น การรำลึกถึงความสำเร็จของวีรบุรุษ การรำพึงถึงทรราชย์และการรำพันถึงวีรบุรุษที่สูญเสีย

1. การรำลึกถึงความสำเร็จของวีรบุรุษ

“君子疾没世而名不称焉！” 《论语·卫灵公第十五》

วิญญูชนรู้สึกไม่สบายใจหากตายไปโดยชื่อไม่ได้รับการกล่าวขาน

สำหรับแนวคิดของลัทธิขงจื๊อแล้ว หากชีวิตนี้ไม่ได้ทำสิ่งใดให้ประโยชน์ โดยเฉพาะต่อชาติบ้านเมืองแล้วนั้น ถือว่าเป็นเรื่องที่น่าละอาย ดังคำกล่าวของขงจื๊อที่กล่าวไว้ว่า

คนรุ่นหลังน่าเคารพ รู้ได้อย่างไรว่าอนาคตจะไม่เทียมเท่าปัจจุบัน อายุสี่สิบห้าสิบแล้วยังไม่ได้สร้างชื่อเสียง นั่นจึงไม่ควรค่าแห่งการเคารพ (后生可畏，焉知来者之不如今也？四十五十而无闻焉，斯亦不足畏

也已。《论语·子罕第九》) จากคำพูดดังกล่าว เป็นการเน้นย้ำว่าการไม่ได้รับการกล่าวขาน การไม่ได้สร้างชื่อเสียง เป็นสิ่งที่ทำให้คนอื่นไม่เคารพ และถูกผลิตซ้ำในกวีนิพนธ์ฉือราชวงศ์ซ่งจำนวนมาก เช่น *เนี่ยนหนูเจียว* ของซูฉื้อ

《念奴娇》

作者:苏轼

赤壁怀古

大江东去，浪淘尽，千古风流人物。故垒西边，人道是：三国周郎赤壁。乱石崩云，惊涛拍岸，卷起千堆雪。江山如画，一时多少豪杰。　遥想公谨当年，小乔初嫁了，雄姿英发。羽扇纶巾，谈笑间、强虏灰飞烟灭。故国神游，多情应笑我，早生华发。人间如梦，樽还酹江月。

รำลึกถึงศึกผาแดง

ฉางเจียงไหลไปทางทิศตะวันออก เป็นพันปีที่คลื่นได้พัดพาเหล่าวีรบุรุษเลือนหายไปสิ้น ค่ายทหารเก่าทางทิศตะวันตก คนเล่าขานถึงเรื่องราวผาแดงของขุนพลโจวยุหวี่แห่งสามก๊ก หินระเกะระกะทะลุเมฆ คลื่นซัดสาดทลายริมฝั่ง ม้วนขึ้นเป็นกองหิมะมากมาย แม่น้ำภูเขาราวภาพวาด เวลานั้นมีวีรบุรุษมากน้อยเพียงใด

นึกย้อนไปในเวลาของแม่ทัพโจว เพิ่งจะแต่งงานกับเสี่ยวเฉียว รูปร่างสูงโปร่งสง่างาม ถือพัดขนนกสวมหมวกผ้า

ไหม ระหว่างพูดคุยหยอกล้อ ทัพเรือข้าศึกกลับถูกเผาวอดวาย เดินทางด้วยจิตไปยังดินแดนนั้น น่าหัวเราะตัวข้าที่มีความแค้นเจ็บปวดมากมาย ผมจึงขาวแต่ยังหนุ่ม ชีวิตคนเหมือนความฝัน ยกจอกเหล้าดื่มให้กับดวงจันทร์บนแม่น้ำ

ซูฉื้อประพันธ์กวีนิพนธ์ฉือบทนี้ขึ้นขณะที่ตนเองเดินทางไปยัง ผาแดง (赤壁 chì bì) สถานที่ซึ่งเกิดเหตุการณ์สำคัญในประวัติศาสตร์ในสมัยสามก๊ก นั่นก็คือ ศึกผาแดง เป็นศึกระหว่างกองทัพของฝ่ายเฉาเชา (曹操 cáo cāo) (โจโฉ) กับทัพพันธมิตรซุนฉวน (孙权 sūn quán) (ซุนกวน) และหลิวเป้ย (刘备 liú bèi) (เล่าปี่) โดยทางฝ่ายซุนฉวนมีแม่ทัพที่เก่งกล้านามว่าโจวยุหวี่ (周瑜 zhōu yú) (จิวยี่)ซึ่งผลจากการรบครั้งนั้น กองทัพของฝ่ายพันธมิตรสามารถเผากองทัพเรือของฝ่ายเฉาเชาและได้รับชัยชนะอย่างงดงาม

ในบทแรก กวีบรรยายให้เห็นถึงสภาพทิวทัศน์ของผาแดงและกล่าวถึงตำนานเล่าขานอันเลื่องชื่อของโจวยุหวี่ที่แม้ว่าจะผ่านไปนานเป็นพันปี ชื่อเสียงที่สร้างไว้ยังคงได้รับการสรรเสริญและกล่าวขาน *นึกย้อนไปในเวลาของแม่ทัพโจว* และ *เดินทางด้วยจิตไปยังดินแดนนั้น* กวีสมมติตัวเองให้เดินทางย้อนกลับไปในอดีตกลับไปสู่เหตุการณ์นั้น สำหรับกวีแล้วโจวยุหวี่ที่เป็นวีรบุรุษสมบูรณ์แบบที่ *เพิ่งจะแต่งงานกับเสี่ยวเฉียว* หญิงงามมี *รูปร่างสูงโปร่งสง่างาม* มีอำนาจยศฐาบรรดาศักดิ์เพราะ *ถือพัดขนนกสวมหมวกผ้าไหม* มีความสุขและมีความสามารถ เพราะ *ระหว่างพูดคุยหยอกล้อ ทัพเรือข้าศึกกลับถูกเผาวอดวาย* ตรงข้ามกับตัวกวีเองที่ชีวิตมีแต่ความทุกข์เพราะไม่เจริญก้าวหน้าในหน้าที่การงาน ไม่มียศฐาบรรดาศักดิ์ไม่เป็นที่กล่าวขาน เพราะฉะนั้นจึงไม่มีใครเคารพ

อย่างไรก็ตาม ใช่ว่ากวีจะรู้สึกเศร้าใจกับชีวิตของตนเพียงอย่างเดียว กวีมีการปลอบใจตนเองด้วยการรำลึกว่า *ชีวิตคนเหมือนความฝัน* แสดงให้เห็นความคิดของกวีที่เห็นว่าลาภยศสรรเสริญนั้นแท้จริงแล้วก็เป็นเพียงความฝัน เป็นสิ่งลวงตาเท่านั้น ไม่มีความจำเป็นต้องวิ่งไปแสวงหาสิ่งเหล่านั้น ดังนั้นกวีจึงรู้สึกปลอดโปร่งและสามารถ *ยกจอกเหล้าดื่มให้กับดวงจันทร์บนแม่น้ำ*อย่างมีความสุข

2. การรำพึงถึงทรราชย์

การใช้ทรราชย์หรือผู้ปกครองที่ชั่วร้ายในกวีนิพนธ์ฉือ เป็นการวิพากษ์วิจารณ์จักรพรรดิและชนชั้นผู้ปกครอง โดยผ่านการใช้สัญลักษณ์ของผู้ปกครองที่ชั่วร้าย เนื่องจากกวีไม่สามารถกล่าวถึงจักรพรรดิหรือผู้ปกครองได้โดยตรง เพราะจะก่อให้เกิดอันตรายต่อตนเองได้ เช่น *ปาเซิงกันโจว* ของหวูเหวินอิง

《八声甘州》

作者：吴文英

陪庾幕诸公游零岩

渺空烟四远，是何年青天坠长星？幻、苍崖云树，名娃金屋，残霸宫城。箭径酸风射眼，腻水染花腥。时靸双鸳响，廊叶秋声。 宫里吴王沈醉，倩五湖倦客，独钓醒醒。问苍天无语，华发奈山青。

เดินทางพร้อมสหายไปที่ผาหลิงเหยียน

หมอกควันกระจายทั่วทุกทิศแสนไกล เมื่อใดเล่าที่ดาวหาง ร่วงหล่นจากฟ้าคราม ไม่ใช่ความจริง ผาเขียวต้นไม้ราวเมฆ หอทองของหญิงงาม วังของกษัตริย์ที่แตกสลาย ทางเดินลูกศรลมเย็นยิงตา น้ำชาดย้อมกลิ่นดอกไม้หอม ได้ยินเสียงรองเท้าหญิงงาม ใบไม้หล่นในโพรงเสียงแห่งฤดูใบไม้ร่วง ในวังกษัตริย์แคว้นหวูเมาหลับ แต่ฟ้านหลี่กลับปลีกวิเวก ตื่นมานั่งตกปลาผู้เดียว ถามท้องนภาไร้คำตอบ ผมขาวหน้าเขาเขียว

หวูเหวินอิง กวีฉือที่มีชื่อเสียงในสมัยราชวงซ่งใต้ ตลอดชีวิตได้ออกเดินทางไปยังที่ต่างๆ กวีนิพนธ์บทนี้ ประพันธ์ขึ้นขณะที่หวูเหวินอิงเดินทางไปเยี่ยมชมผาหลิงเหยียน สถานที่สำคัญในอดีตที่มีวังของกษัตริย์แคว้นหวู่ที่สร้างขึ้นเพื่อมอบให้แก่หญิงงามซีซือ (ไซซี) ที่ถูกแคว้นเยว่ส่งเข้ามาเพื่อหลอกล่อให้กษัตริย์แคว้นหวูลุ่มหลง จนสุดท้ายแคว้นเยว่ก็สามารถเอาชนะแคว้นหวูได้ในที่สุด ผู้ที่มีบทบาทในการตีแคว้นหวูที่สุดคือฟ่านหลี่ ซึ่งหลังจากเอาชนะได้ ฟ่านหลี่กับซีซือก็เปลี่ยนชื่อแซ่ หลบหนีไปอาศัยอยู่บนเรือด้วยกัน (许渊冲, 2001: 233)

กวีเลือกใช้กษัตริย์แคว้นหวูมาเปรียบเทียบให้เห็นถึงความล่มสลายของเมืองที่เกิดจากความลุ่มหลงสุรานารี ไม่สนใจกิจการบ้านเมือง แล้วนำมาเปรียบเทียบกับสภาพบ้านเมืองและราชสำนักของซ่ง แม้ว่าแคว้นหวู่และซ่งใต้จะอยู่กันคนละเวลา หากแต่สิ่งที่เหมือนกันคือความล่มสลาย *ในวังกษัตริย์แคว้นหวูเมาหลับ แต่ฟ้านหลี่กลับปลีกวิเวก* กวีใช้เปรียบเทียบเหล่าผู้กล้าและขุนนางที่ดีมีความสามารถ กลับถูกละเลยโดยราชาที่ลุ่มหลงมัวเมา สุดท้ายนำมาเปรียบเทียบกับชีวิตตนเองที่อายุมากจน *ผมขาวหน้าเขาเขียว* แล้วก็ยังไม่ได้ทำประโยชน์ให้แก่แผ่นดินและไม่เป็นที่กล่าวขาน

3. การรำพันถึงวีรบุรุษผู้สูญเสีย

การใช้วีรบุรุษผู้สูญเสีย (martyr) ในกวีนิพนธ์ฉือ เป็นการเลือกเปรียบเทียบให้เห็นถึงความเสียสละและปณิธานอันแรงกล้าของเหล่าวีรบุรุษที่แม้ตัวจะสิ้นชีพแต่ความดีที่ได้กระทำไว้จะยังคงเป็นที่กล่าวขานสืบต่อไป กวีมักนำมาใช้เป็นกำลังใจในการที่จะปฏิบัติตนให้ได้เช่นเดียวกับเหล่าวีรบุรุษเหล่านั้น เช่น *ชิ่นหยวนชุน* ของ เหวินเทียนเสียง

《沁园春》

作者：文天祥

题潮阳张许公庙

为子死孝，为臣死忠，死又何妨。自光岳气分，士无全节，君臣义缺，谁负刚肠。骂贼睢阳，爱君许远，留得声名万古香。后来者，无二公之操，百炼之钢。人生翕欻云亡。好烈烈轰轰做一场。使当时卖国，甘心降虏，受人唾骂，安得留芳。古庙幽沈，仪容俨雅，枯木寒鸦几夕阳。邮亭下，有奸雄过此，仔细思量。

เขียนที่ศาลเจ้าของจางสุวินและซุวีหย่วนที่เมืองเฉาหยาง

หากบุตรตายด้วยกตัญญู หากขุนนางตายเพื่อจงรักภักดี แล้วความตายจะทำไม แผ่นดินแตกสลาย ทหารไร้ความซื่อสัตย์ ขุนนางขาดคุณธรรม ใครเล่าจะมีนิสัยซื่อตรงเปิดเผย (จางสุวินผู้ที่) กบฏมิเคยเอาชนะ (ซุวีหย่วนผู้)ซื่อสัตย์ต่อบัลลังก์ เหลือไว้ด้วยชื่อเสียงขจรขจายทั่วสารทิศ คนรุ่นหลังไม่มีนิสัยอย่างทั้งสอง ฝึกฝนให้หนักจนกลายเป็นเหล็กกล้า

ชีวิตคนนั้นแสนสั้น ควรรีบทำงานสุดกำลังความสามารถ หากเวลานั้นขายชาติ ปรารถนาเป็นเชลย ถูกคนดูถูกเหยียดหยาม จะเหลือชื่อที่ดีงามได้หรือ ศาลเจ้าโบราณในป่าลึก รูปลักษณ์เคร่งขลังสง่างาม ยามแสงอาทิตย์อัสดง นกกาเกาะบนกิ่งไม้แก่ ศาลาไปรษณีย์ หากมีขุนนางโฉดผ่านมา ให้คิดใคร่ครวญอย่างละเอียด

เหวินเทียนเสียง กวีฉือและหนึ่งในวีรบุรุษกู้ชาติปลายสมัยราชวงศ์ซ่ง กวีนิพนธ์บทนี้ประพันธ์ขึ้นขณะที่เขาเดินทางผ่านเมืองเฉาหยางและได้มีโอกาสไปไหว้ศาลเจ้าของจางสฺวินและซฺวีหย่วน สองขุนพลผู้ซื่อสัตย์ในสมัยราชวงศ์ถังที่เสียชีวิตอย่างกล้าหาญขณะที่ปราบกบฏจากเหตุการณ์อันลฺวี่ซาน

กวีนิพนธ์บทนี้ กวีเลือกใช้จางสฺวินและซฺวีหย่วนมาเป็นสัญลักษณ์ของขุนนางที่มีความซื่อสัตย์ภักดี *หากบุตรตายด้วยกตัญญู หากขุนนางตายเพื่อจงรักภักดี* ซึ่งทั้ง กตัญญูและจงรักภักดี ล้วนเป็นคุณธรรมสำคัญของขุนนางตามแนวคิดของขงจื๊อ หากแต่ *แผ่นดินแตกสลาย ทหารไร้ความซื่อสัตย์ ขุนนางขาดคุณธรรม* คือสิ่งที่กำลังเกิดขึ้นในยุคสมัยของเขา อย่างไรก็ตาม หากเราซื่อสัตย์ภักดี แม้จะต้องตายไปชื่อเสียงก็จะยังคงอยู่ตลอดไป ตรงข้ามกับการขายชาติ ไปสวามิภักดิ์กับต่างชาติ ซึ่งขณะนั้นคือชาวมองโกล ชื่อเสียงที่มีก็จะถูกเหยียดหยาม *ยามแสงอาทิตย์อัสดง นกกาเกาะบนกิ่งไม้แก่* ซึ่งทั้งอาทิตย์อัสดงและกิ่งไม้แก่ แสดงให้เห็นถึงเวลาที่กำลังไหลไปไม่ย้อนกลับ หากแต่ *ศาลเจ้าโบราณในป่าลึก รูปลักษณ์เคร่งขลังสง่างาม* ไม่เปลี่ยนแปลง เหมือนความดีที่ได้ทำไว้จะยังคงได้รับการกล่าวขานแม้เวลาจะเปลี่ยนแปลงไปก็ตาม ในท่อนสุดท้าย กวีเสียดสีเหล่าขุนนางไม่ดีที่ไปสวามิภักดิ์ต่างชาติว่าให้ดูวีรบุรุษเป็นตัวอย่างแล้วมาคิดใคร่ครวญให้ดีว่าตนเองควรจะเป็นแบบใด

การเดินทางเพื่อแสวงหาความรู้โดยใช้อดีตเป็นบทเรียน เป็นการแสดงให้เห็นถึงการให้ความสำคัญของอดีต ขณะเดียวกันก็ใช้สิ่งที่เกิดขึ้นในอดีตมาเป็นบทเรียนทั้งต่อตนเองและต่อผู้อื่น ความรู้ที่ได้รับ นอกจากจะเป็นความรู้เรื่องราวในประวัติศาสตร์แล้ว สิ่งสำคัญที่สุดที่กวีได้รับก็คือ การใช้ข้อดีและข้อผิดพลาดในอดีตมาปรับปรุง แก้ไขแล้วนำไปสู่การกล่อมเกลาตนเองในที่สุด

<u>การเดินทางเพื่อใช้ธรรมชาติเป็นแบบอย่าง</u>

"知者乐水，仁者乐山；知者动，仁者静；知者乐，仁者寿"

《论语·雍也第六》

ผู้มีปัญญาชื่นชอบสายน้ำ ผู้มีคุณธรรมชื่นชมภูผา
ผู้มีปัญญาเก่งกาจเคลื่อนไหว ผู้มีคุณธรรมเลิศล้ำสงบนิ่ง
ผู้มีปัญญาสุขสันต์ ผู้มีคุณธรรมยืนยง

ขงจื๊อเปรียบผู้มีคุณธรรมกับภูเขาว่า ภูเขานั้นยืนหยัดมั่นคงไม่เปลี่ยนแปลง เป็นที่พึ่งพิงแก่สัตว์น้อยใหญ่ ขณะเดียวกันก็เปรียบผู้มีปัญญากับสายน้ำ ที่ถึงแม้จะสวยงาม แต่สายน้ำนั้นมีการเปลี่ยนแปลงตลอดเวลา บางครั้งไหลเอื่อยนุ่มนวล บางครั้งไหลแรงทำลาย เปรียบกับคนที่มีแต่ปัญญาที่สามารถปรับตัวเข้ากับสถานการณ์ต่างๆได้ แต่ก็สามารถเดินทางเข้าสู่ด้านมืดเลวร้ายได้เช่นกัน ตรงข้ามกับผู้มีคุณธรรม ที่ไม่ว่าจะมีสิ่งใดมากระทบ ก็ไม่อาจทำให้จิตใจที่ดีงามไหวติงได้ จากข้อความข้างต้น ทำให้เห็นความคิดหนึ่งว่า แม้ว่ามนุษย์จะมีปัญญาดีเลิศเพียงใด แต่ก็สู้คนมีคุณธรรมไม่ได้ ซึ่งลักษณะการเปรียบเทียบดังกล่าว เป็นการนำสรรพสิ่งที่พบเห็นในธรรมชาติมาใช้เป็นสัญลักษณ์หรือนำมาเปรียบเทียบกับคุณธรรมหรือพฤติกรรมของมนุษย์

เป็นการแสดงให้เห็นถึงความซาบซึ้งหรือความรู้สึกของมนุษย์ที่มีต่อความงามของธรรมชาติ เพื่อสนองความต้องการทางจิตใจ ขณะที่อีกด้านหนึ่ง แสดงให้เห็นถึงวิธีการนำการชมความงามหรือสุนทรียศาสตร์เข้ามาสู่การปลูกฝังคุณธรรมของตนเองและเปลี่ยนเป็นความพอใจต่อความรู้สึกด้านคุณธรรม ดังนั้นลักษณะสำคัญของการประพันธ์กวีนิพนธ์ของจีนก็คือ นอกจากจะบรรยายหรือพรรณนาสิ่งที่ได้พบเห็นแล้ว กวีจำเป็นต้องนำสิ่งที่ได้พบเห็นมาเป็นแบบอย่างหรือเป็นตัวสั่งสอน เพื่อยกระดับจิตใจของตนเองให้สูงขึ้น อันจะนำไปสู่การกล่อมเกลาตนเองในที่สุด

การใช้ธรรมชาติมาเป็นแบบอย่างหรือสั่งสอนตนเองนั้น พบเห็นได้บ่อยและมากที่สุดในกวีนิพนธ์ฉือ ยกตัวอย่างเช่น *ห้วนซีซา* ของ ซูฉื้อ

《浣溪沙》

作者:苏轼

游蕲水清泉寺，寺临兰溪，溪水西流。

山下兰芽短浸溪，松间沙路净无泥，萧萧暮雨子规啼。谁道人生无再少？门前流水尚能西，休将白发唱黄鸡。

เดินทางไปเยี่ยมชมวัดชิงฉวนซื่อ ที่อยู่ใกล้กับลำธารกล้วยไม้ ลำธารไหลไปทางตะวันตก

กล้าดอกกล้วยไม้ตื่นเขาทอดแช่ในลำธาร ถนนทรายท่ามกลางหมู่สนไร้ซึ่งคราบโคลน ฝนหลั่งซาๆดุเหว่าร้อง ใครเล่าเคยกล่าวว่าชีวิตมนุษย์ไม่สามารถกลับมาอ่อนเยาว์ได้อีก สาย

น้ำหน้าประตูยังไหลสู่ตะวันตก ทำไมหงอนไก่ที่ขาวแล้วยังร้องขันได้เล่า

บทประพันธ์นี้ประพันธ์ขึ้นขณะที่ซูฉื้อได้เดินทางไปเที่ยวที่วัดชิงฉวนซื่อ ทางด้านหน้าของวัดมีลำธารที่ชื่อว่าลำธารกล้วยไม้ไหลผ่าน ลักษณะพิเศษของลำธารกล้วยไม้คือเป็นลำธารที่ไหลไปทางทิศตะวันตก ซึ่งแม่น้ำของจีนส่วนใหญ่จะไหลไปทางทิศตะวันออก โดยเฉพาะขนบในการประพันธ์ของจีน เมื่อพูดถึงเวลาที่ไหลผ่านหรือเหตุการณ์ที่ผันแปรเปลี่ยนไปมักนิยมใช้เปรียบเทียบกับแม่น้ำที่ไหลไปทางทิศตะวันออก ซูฉื้อจึงใช้ลักษณะพิเศษของลำธารกล้วยไม้นี้มาใช้เพื่อเปรียบเทียบการย้อนกลับของเวลา รวมไปถึงการย้อนกลับของอายุมนุษย์ สิ่งนี้สะท้อนให้เห็นความปรารถนาของกวีที่ต้องการย้อนเวลากลับไปยามเมื่อยังหนุ่ม เพื่อจะได้ทำประโยชน์ให้แก่บ้านเมืองใหม่ แต่ในเมื่อเวลาไม่สามารถย้อนกลับไปได้จริง กวีเองก็แก่ชราไม่ใช่วัยหนุ่มอีกต่อไป แต่ก็ยังสามารถทำประโยชน์ได้ โดยนำตนเองไปเปรียบกับ *หงอนไก่ที่ขาว* ว่าหมายถึงไก่ที่แก่แล้ว ก็ยังสามารถขันบอกเวลาได้ ไม่ใช่ว่าไม่มีประโยชน์

อย่างไรก็ตาม การเดินทางเพื่อการแสวงหาความรู้นั้น ย่อมไม่ได้ราบรื่นและง่ายดายเฉกเช่นในปัจจุบัน เพราะการเดินทางในสมัยโบราณยากลำบากและใช้ระยะเวลาที่ยาวนาน ผู้เดินทางจำเป็นต้องอดทนอดกลั้นต่อความยากลำบาก กวีไม่น้อยจึงเกิดความรู้สึกท้อแท้ต่อการเดินทางเพื่อแสวงหาความรู้ของตน เช่น *ปาเซิงกันโจว* ของ หลิวหย่ง

《八声甘州》

作者:柳永

对潇潇暮雨洒江天，一番洗清秋。渐霜风凄紧，关河冷落，残照当楼。是处红衰翠减，苒苒物华休。惟有长江水，无语东流。不忍登高临远，望故乡渺邈，归思难收。叹年来踪迹，何事苦淹留？想佳人妆楼凝望，误几回天际识归舟？争知我、倚阑干处，正恁凝愁？

ฝนยามเย็นร่วงหล่นจากฟ้าลงสู่แม่น้ำ ชะล้างฤดูใบไม้ร่วงให้หนาวเย็น ลมหนาวยะเยือกค่อยเคลื่อนเข้ามา ด่านและแม่น้ำเหน็บหนาวเงียบเหงา แสงอาทิตย์ยามลับฟ้าส่องเข้ามาในศาลา ดอกไม้แดงโรยราใบไม้เขียวร่วงหล่นทั่วทุกที่ ความงดงามของสรรพสิ่งจางหายไป มีเพียงแต่แม่น้ำฉางเจียง ที่ไหลเงียบเชียบไปทางทิศตะวันออก

ไม่สามารถที่จะทนปีนขึ้นสูงเพื่อมองไปยังที่ไกลแสนไกล เพ่งมองบ้านเกิดแสนไกลอันเลือนลาง ความปรารถนาที่จะกลับยากที่จะเก็บรวมไว้ ถอนใจให้กับการเดินทางปีแล้วปีเล่า เหตุใดต้องทนทุกข์กับการอยู่ที่อื่นอันยาวนาน นึกถึงหญิงงามบนศาลาที่เงยหน้ามองออกไป หลายครั้งที่เข้าใจผิดคิดว่าคือเรือของคนรักกลับมา รู้ได้เช่นไรว่าข้ายืนพิงระเบียง กำลังเป็นทุกข์กังวลใจอย่างแสนสาหัส

หลิวหย่ง เป็นกวีที่มีชีวิตอยู่ในสมัยราชวงศ์ซ่งเหนือ เกิดมาในครอบครัวบัณฑิตที่มีความเชื่อถือในลัทธิขงจื๊ออย่างแน่วแน่ ทำให้ตั้งแต่เด็ก

เขาได้รับการปลูกฝังทั้งแนวคิดและความรู้ในลัทธิขงจื๊อ เมื่อเป็นหนุ่มเขาจึงตัดสินใจออกเดินทางเพื่อแสวงหาความรู้และสอบเข้ารับราชการ แต่ก็ต้องผิดหวังเรื่อยมา เขาเดินทางไปถึงเมืองหลวงและได้หลงใหลอยู่กับความรุ่งเรืองและงดงามของเมืองหลวงและมีเพื่อนเป็นหญิงคณิกาจำนวนมาก ดังนั้นเขาจึงเข้าใจในชีวิตของหญิงสาวพวกนี้

บทประพันธ์นี้ ประพันธ์ขึ้นเพื่อถ่ายทอดความรู้สึกอ้างว้าง เดียวดาย และคิดถึงบ้านของกวียามที่ต้องเดินทางไปตามที่ต่างๆ บทแรกพูดถึงบรรยากาศและทิวทัศน์ในฤดูใบไม้ร่วง สายฝน ดอกไม้ ใบไม้ ลมหนาว ล้วนเพิ่มความรู้สึกหงอยเหงาและอ้างว้าง ความงามของธรรมชาติเลือนหายไป มีเพียงแม่น้ำฉางเจียงที่ไหลไปไม่หยุดเท่านั้น แสดงให้เห็นถึงบรรยากาศที่ทุกอย่างหยุดนิ่ง มีเพียงสายน้ำที่เคลื่อนไหว เปรียบได้กับเวลาที่ไหลเลื่อนไปไม่หยุดนิ่งหรือเปลี่ยนแปลงเฉกเช่นธรรมชาติอื่นๆ กวีนำมาเปรียบเทียบกับชีวิตของตนที่เปลี่ยนผันเรื่อยไปไม่หวนกลับ บทที่สองบรรยายถึงความรู้สึกของกวียามเมื่อต้องเดินทางจากที่หนึ่งไปสู่อีกที่หนึ่ง *ถอนใจให้กับการเดินทางปีแล้วปีเล่า เหตุใดต้องทนทุกข์กับการอยู่ที่อื่นอันยาวนาน* กวีรู้สึกสับสนต่อการเดินทางของตนว่าทำไปเพื่ออะไรกันแน่ การเดินทางของตนนอกจากจะสร้างความโศกเศร้าให้แก่ตนเองแล้ว ยังสร้างความโศกเศร้าต่อคนที่เขารักที่เฝ้ารอเขาอยู่เช่นกัน กวีใช้หญิงคนหนึ่งที่มายืนคอยคนรักแสดงถึงความรู้สึกคิดถึงหญิงคนรักของตัวกวีเอง กวีนิพนธ์บทนี้ จึงมีลักษณะเป็นการตั้งคำถามถึงความจำเป็นหรือความสำคัญของการเดินทางเพื่อแสวงหาความรู้ของตน

สรุป

จากการศึกษาพบว่า การเดินทางไม่ว่าจะเป็นการเดินทางตามหน้าที่อันนำไปสู่ความรู้เกี่ยวกับบทบาทและหน้าที่ของตน หรือการเดินทางเพื่อใช้

อดีตและธรรมชาติมาเป็นบทเรียนและแบบอย่างอันนำไปสู่การกล่อมเกลาตนนั้น คือวิธีหรือกระบวนการหนึ่งอันนำไปสู่การแสวงหาความรู้อันยิ่งใหญ่

คำว่าความรู้อันยิ่งใหญ่ในที่นี้หมายถึง ความรู้ตามคัมภีร์ **ต้าเสฺวีย** (《大学》Dà xué) เป็นคัมภีร์ที่กล่าวถึงกระบวนการของการศึกษาหาความรู้ ปรากฏขึ้นครั้งแรกในคัมภีร์ **หลี่จี้** (《礼记》Lǐ jì) คัมภีร์ที่สำคัญของลัทธิขงจื๊อ โดยเป็นเพียงบทบทหนึ่งในคัมภีร์**หลี่จี้** ต่อมาในสมัยราชวงศ์ซ่ง จูซีผู้นำและปราชญ์สำคัญของลัทธิขงจื๊อใหม่ ได้จัดให้**ต้าเสฺวีย**กลายเป็นคัมภีร์สำคัญ 1ใน 4 ของลัทธิขงจื๊อใหม่ (《四书集注》Sì shū jí zhù) อันได้แก่ **หลุนอฺวี่** (《论语》Lún yǔ) **จงยง** (《中庸》Zhōng yōng) และ **เม่งจื่อ** (《孟子》Mèng zǐ) และเป็นคัมภีร์สำคัญในการสอบเข้ารับราชการ เนื้อหาสำคัญคือ *3 หลัก 8 เป้าหมาย* (三纲八目 sān gāng bā mù) 3 หลัก ได้แก่ *กระจ่างคุณธรรม* (明明德 míng míng dé) *ประชาใหม่* (亲民 qīn mín) *บรรลุสิ่งประเสริฐสูงสุด* (止于至善 zhǐ yú zhì shàn) ส่วน 8 เป้าหมาย ได้แก่ *ถ่องแท้สรรพสิ่ง* (格物 gé wù) *เพิ่มพูนความรู้* (致知 zhì zhī) *จริงใจ* (诚意 chéng yì) *ซื่อตรง* (正心 zhèng xīn) *กล่อมเกลาตน* (修身 xiū shēn) *จัดระเบียบบ้าน* (齐家 qí jiā) *ปกครองชาติ* (治国 zhì guó) *และศานติใต้หล้า* (平天下 píng tiān xià) (皮兰娇, 2006: 49) โดยมี *กล่อมเกลาตน* เป็นหัวใจสำคัญ กล่าวคือ มนุษย์จำเป็นต้องศึกษาหาความรู้ เชื่อมั่นศรัทธาในคุณธรรมเพื่อนำไปสู่การกล่อมเกลาตน เมื่อมนุษย์กล่อมเกลาตนจนกลายเป็นผู้พร้อมไปด้วยคุณธรรมและความดีงามแล้ว มนุษย์ก็จะสามารถไปจัดระเบียบบ้าน ปกครองประเทศและทำให้ใต้หล้าสงบสุขได้ในที่สุด (王杰, 2001: 68)

ตามบริบททางประวัติศาสตร์ ชนชั้นที่สามารถเดินทางไปยังที่ต่างๆ ได้ ส่วนใหญ่เป็นชนชั้นผู้ปกครอง ชนชั้นขุนนางและชนชั้นปัญญาชน เนื่องจากในการเดินทางจำเป็นต้องมีใบอนุญาตเดินทางที่ออกโดยทางการ หรือมีตราคำสั่งไปปฏิบัติราชการของจักรพรรดิ การเดินทางของชาวบ้านทั่วไปจึงเป็นไปได้ยาก นอกจากนี้ คัมภีร์**ต้าเสฺวีย** ยังเป็นคัมภีร์ที่ใช้ในการสอบเข้ารับราชการและเป็นคัมภีร์สำคัญในการศึกษาหาความรู้ของเหล่าปัญญาชน ดังนั้น แนวคิดที่ปรากฏอยู่ในคัมภีร์ดังกล่าวจึงกลายมาเป็นวาทกรรมในการประกอบสร้างความจริงขึ้นในรูปลักษณ์ของความรู้ มนุษย์ในสังคมจึงยินยอมและพยายามจัดการกับตัวเองตามความจริง(ที่ถูกสร้างขึ้น)ในสังคม โดยมิได้มีอำนาจใดเข้ามาบังคับ(อย่างชัดเจน) การสยบยอมและยินดีจัดการกับตัวเองด้วยตนเองนี้มิได้เกิดขึ้นเพียงแต่เฉพาะในเรื่องที่แสดงออกมาเป็นรูปธรรมเท่านั้น หากได้แผ่ขยายครอบคลุมไปถึงความรู้สึกและความปรารถนาที่เป็นนามธรรมภายในจิตใจอีกด้วย (Foucault, 1984: 39 - 42) ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า การเดินทางเพื่อการแสวงหาความรู้อันยิ่งใหญ่นี้ที่สุดแล้วเป้าหมายไม่ใช่เพื่อเป็นประโยชน์ให้กับตนเอง หากแต่เป็นการเดินทางเพื่อกล่อมเกลาตนเพื่อเตรียมความพร้อมไปสู่การจัดระเบียบสังคมและรับใช้อุดมการณ์รัฐ อันจะนำไปสู่การปกครองที่ดีและการเป็นผู้อยู่ใต้การปกครองที่ดีด้วยเช่นกัน

บรรณานุกรม

หลุนอี่ว์ : ขงจื๊อสนทนา (The analects of confucius). แปลโดย สุวรรณา สถาอานันท์. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2551.

Foucault, M. The history of sexuality: an introduction. Trans. Robert Hurley. Harmondsworth: Penguin, 1984.

樊友猛 张小妮 王曰美. 孔子旅游思想：研究述评与再审视. 旅游学刊. 2008 年第 12 期.

皮兰娇. 论大学的道德修养体系. 河北青年管理干部院学报. 2006 年第 2 期.

王杰. 大学之道：构建以“三纲八目”为核心的道德修养体系. 中国文化研究. 2001 年秋之卷.

徐宗元. 孔子思想与旅游文化. 山东大学学报. 1995 年第 4 期.

许渊冲. 宋词三百首. 北京：中国对外翻译出版公司, 2006.

许渊冲. 唐宋词一百首. 台北：台湾商务印书馆, 2001.

庄东泉. 儒家思想与旅游文化. 江西广播电视大学学报. 2004 年第 1 期.

ABSTRACT

The Travel to Search for the Great Learning in Ci Poetry of the Song Dynasty

PuriwanWaranusast

Chinese culture believes that travel is a process of learning. Travel also played an important role in Song society, due to its distinctive administrative organization. This kind of travel can be categorized into travel by duty, and travel by voluntary. Travel by duty shows two ideas which are the mandate of heaven (tian ming) and the policy of benevolence (ren zheng). Travel by voluntary can be divided into two groups, which are learning from the past and learning from the nature. All kinds of travel leads to self-cultivation which aims to serve state ideology. This conforms to the goal of the book **Da Xue**, which focuses on social organization.

Keywords: *travel, Ci poetry, Song dynasty, Da Xue*

谈对泰汉语语音教学的一点体会

樊莹[1]

摘要

本文描述了泰国学习者在汉语学习中所存在的部分带有普遍性的语音偏误并试图分析偏误产生的原因，同时提出了相应的教学建议。

关键词： 泰汉语、语音教学

语音是外国人学汉语碰到的第一道难关，它是汉语学习的基础，它的标准程度决定着学习者的汉语面貌，因此教师对语音教学都极为重视。但学习者普遍感到语音学习单调枯燥，费时费力。本文列举并分析了泰国学习者中较有普遍性的部分语音偏误，将自己对此所作的一些教学尝试提出来与大家讨论。受经验和学识所限，文中难免有遗漏和不当之处，敬请指正。

一、泰国学习者中较有普遍性的部分语音偏误

（一）声母方面常见的语音偏误有：

1、受泰语拉丁字母标示法的影响，学习者常把声母 p 读成 b，

[1] 中国西南交通大学外国语学院

t 读成 d，k 读成g。经教师提醒，学习者很快就能改正。

2、k—h 混淆：“喝水”读成 kēshuǐ，“上课”读成 shànghè ；q—x 混淆：“星期”读成 qīngqī，“西瓜”读成 qīguā；ch—sh 混淆：“如痴如醉”读成 rúshīrúzuì，“申请”读成 chēnqǐng；c—s 混淆：“到此结束”读成 dàosǐjiéshù等等。

学习者应注意发音方法：k、q、ch、c 发音时，口腔上部和口腔下部的发音部位必须**接触**；而 h、x、sh、s 发音时，口腔上下的发音部位只是**接近**而不接触。

3、zh—z 混淆：“再见”读成 zhàijiàn，“中国”读成 zōng guó；ch—c 混淆：“错了”读成 chuòle，“产品”读成 cǎnpǐn；sh—s 混淆：“思想”读成 shīxiǎng，“食堂”读成 sítáng。

学习者应注意发音部位：zh、ch、sh 是“翘舌音”，发音时舌尖**上翘**，与**硬腭**接触或接近；z、c、s 是“平舌音”，发音时舌尖**平伸**，与**齿背**接触或接近。如果学习者没掌握这一区别，有的人会出现上述语音偏误，有的人会把翘舌音和平舌音都发成一个介于翘舌与平舌之间的错误的辅音。

4、把 r 读成 l：“让人”读成 ànglén。应注意 r 发音时舌尖上翘接近硬腭而不是顶着上齿龈。

（二）韵母方面

1、 单韵母中常见的语音偏误

（1）把 e 读成 er:“上课”读成 shàngkèr。这是因为发 e 音时应舌头平伸，发 er 音时应舌尖上卷。如果发 e 时加了卷舌动作就会出现这个语音偏误。

（2）把 ü 读成 i+u:“女儿”读成 nǐ+u’ér。这是因为发 u 音时舌位应在后，发ü音时舌位应在前。如果发 ü 时舌头后移，就会出现这个语音偏误。

2、复韵母中常见的语音偏误：

（1）把 ie 读得像 ia:“谢谢”读得像 xiàxià。这是因为复韵母 ie 的韵腹 e 开口度比单元音 e 小，比单元音a更小。如果发 ie 时结尾开口度过大，就会出现这个语音偏误。

（2）把 üe 读成 ie:“学习”读成 xiéxí。这是因为 üe 的韵头应该圆唇，如果发 üe 时韵头发成了不圆唇音，就会出现这个语音偏误。

（3）把 uo 读得像 ua:“泰国”读得像 tàiguá。这是因为 o 的开口度比a小，如果发 uo 时结尾开口度过大，就会出现这个语音偏误。

3、鼻韵母中常见的语音偏误：

（1）把 üan 读成 ian：“医院”读成 yīyàn。这是因为 üan 的韵头应该圆唇，如果发 üan 时韵头发成了不圆唇音，就会出现这个语音偏误。

（2）把an 读成ang：“伞”读成 sǎng。这是因为an 的韵尾是 n，ang的韵尾是 ng。如果an 发音结束时，不是舌尖挨着上齿龈，而是舌根挨着软腭，就会出现这个语音偏误。

（3）把 en 读成 eng：“等”读成 děn。偏误原因同(2)。

（4）把 in 读成 ing：“英语”读成 yīnyǔ. 偏误原因同(2)。

(三)声调方面，由于受泰语声调系统的影响，学习者常出现以下偏误：

1、第一声普遍读得偏低，没有达到应有的 55 调。如：“今天”“新年”“真好”“因为”等。

2、第二声在词的后一音节时，读得接近第三声。如：“生活”“从来”“不忙”等。正确的第二声是 35 调，音程短，音高直接上升，中间没有弧度。

3、第三声在词的后一音节时，读得接近第二声。如：“真好”“人口”“跳舞”等。第三声在词的后一音节时应读 214 调，音程比第二声长，起音比第二声低，先降到最低音后再往上升，结尾

升得没有第二声那么高。

4、第四声在一个词的前一音节时，读得太短，而且下降得不够。如："第一""问题""翅膀""这么"等。正确的第四声是 51 调，音程较短，起音高，再急速下降到最低，中间没有弧度。

二、对泰汉语语音教学中的几点建议

1、最常用词句的教学先于语音教学。

为了增强语音教学的趣味性，笔者曾尝试先教给学习者一些生活中最常用的表达式和词语，要求学生发准读音并牢记，然后再教语音，教学效果有了明显的提高。究其原因，一是这些词句有意义、有表达功能，比单调的语音教学更能引起学习者的兴趣；二是通过掌握这些词句，学习者在听觉上形成了对汉语语音的一个大体印象，也在无形中掌握了这些词句所包含的声母、韵母、声调、轻声、儿化、变调等语音内容，等到再学语音时，难度就降低了；三是语音内容的实际读法在音节中或语流中更容易被学习者所掌握。这些最常用的表达式和词语包括：

(1) 日常礼貌用语，如："你好！""再见！""谢谢！"不客气。"等。它们包含了声母 n、h、z、j、x、b、k 、q 的读法，韵母 i、ao、ai、ian、ie、u、e 的读法，第三声、第四声的读法，第三声的变调和"不"的变调的读法。

（2）家庭成员名称，如：“爸爸”“妈妈”“哥哥”“姐姐”“弟弟”“妹妹”等。它们包含了声母 b、m、g、j、d 的读法，韵母a、e、ie、i、ei 的读法，第一声、第三声、第四声以及轻声的读法。

（3）数字：“一”“二”“三”“四”“五”“六”“七”“八”“九”“十”。它们包含了声母 s、l、q、b、j、sh 的读法，韵母 i、er、an、(s)i、u、iou、(sh)i 的读法以及四个声调的读法。

（4）其他常用词语，如：“中国人”“学汉语”“吃饭”“请坐”“对了”“错了”等。它们包含了声母 zh、g、h、ch、f、q、z、d、l、c、r 的读法，韵母 ong、uo、en、an、ü、(ch)i、ing、uei、e 的读法，四个声调和轻声的读法。

2、进行语音教学时，把学习者已掌握的某个词句与某一语音难点结合起来，使之成为这一语音难点的发音样板，每当遇到这个难点，就用这个样板去套。一个词语可充当多个样板，便于学习者记忆。

声母的样板，如：g-哥哥、k-客气、h-你好、j-九、q-七、x-谢谢、zh-中国、ch-吃饭、sh-十、r-人、z-请坐、c-错了、s-三等。

韵母的样板，如：e-哥哥、er-二、ü-汉语、ie-谢谢、üe-学、en-人、eng-等、in-您、ing-请坐、ian-再见、üan-医院等。

声调的样板，如：一声-妈、二声-人、三声-好、四声-爸等。

第三声变调的样板，如：你好/很好、很多、很难、很贵等。“一”的变调的样板：一天、一年、一本、一个等。“不”的变调的样板：不多、不难、不好、不贵/不客气等。轻声的样板：妈妈、对了、姐姐、等等、爸爸等。儿化的样板：这儿、那儿等。

3、尽量把抽象的发音原理转化为直观的手势、口型、简图等，以便学习者在尽可能短的时间内领会发音要领，发出标准音。

（1）用两个手掌的上下接触或接近来模拟口腔上部的发音部位和下部的发音部位是接触还是接近，是接触很紧还是接触较松，以此区分 j、zh、z（不送气塞擦音，接触紧）与 q、ch、c（送气塞擦音，接触松）和 x、sh、s（擦音，只接近不接触）。

（2）手掌平伸模拟舌尖平伸，手掌四指合拢并上弯模拟舌尖上翘，以此区分 z、c、s（平舌音）和 zh、ch、sh、r（翘舌音）。

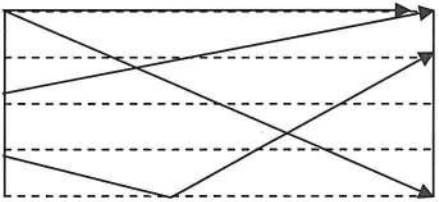
（3）用手掌的后移和前伸来表示发音时舌头在口腔里位置的前后，以此区分 u（后元音，舌位在后）和 ü（前元音，舌位在前）。

（4）可用手势的平移、上升、降升、下降来提示四个声调的读法，用唱四声（妈麻马骂）的方法帮助学习者记忆。

（5）可用口腔开口大小的不同来区分 ie 和 ia（a开口比 e 大），区分 uo 和 ua（a开口比 o 大）。

（6）可用唇形的圆和不圆来展示 ü 和 e 的发音。发 i 音并延长，发音过程中，舌位固定，唇形从不圆唇逐渐变为圆唇，就可发出 ü 音；发 o 音并延长，发音过程中，舌位固定，唇形从圆唇逐渐变为不圆唇，就可发出 e 音。

（7）画出五度标记法，直观展示声调的高低、升降、曲直。提示学习者将声调的读法与四个声调的调号联系起来。



（8）在区分 b、d、g和 p、t、k 两组声母时，可把一张薄纸片放在嘴前：b、d、g是不送气音，发音时气流弱，纸片基本不动；p、t、k 是送气音，发音时气流强，纸片要大幅度摆动。

参考文献

张亚军，1990，《对外汉语教法学》，北京：现代出版社.

杨寄洲，2003，《汉语教程》，北京：北京语言大学出版社.

ABSTRACT

Some Personal Experience in Teaching Phonetics for Thai Learners

Fan Ying

This article describes some general phonetic errors of the Thai learners who are learning Chinese, trying to analyse the reasons of the errors and provide relevant advice to tackle these phonetic problems.

Key words: Thai-Chinese languages, phonetics teaching

ปัญหาของผู้เรียนจีนกับคำบอกบุรุษ : ใครเป็นใครในภาษาไทย

ปฤณา มโนมัยวิบูลย์ [1]

บทคัดย่อ

คำบอกบุรุษในภาษาไทยมักเป็นปัญหาของผู้เรียนจีน โดยเฉพาะผู้เริ่มเรียนซึ่งยังไม่คุ้นกับวัฒนธรรมการใช้คำบอกบุรุษที่ 1 และคำบอกบุรุษที่ 2 ในภาษาไทย เพราะภาษาไทยมีคำบอกบุรุษที่ 1 และคำบอกบุรุษที่ 2 หลายคำมากและต้องพิจารณาตามเพศ ตามพจน์ ตามวัย ตามสถานภาพในสังคม ตามปริบทและสถานการณ์ ขณะที่คำบอกบุรุษที่ 1 และคำบอกบุรุษที่ 2 ในภาษาจีนกลางมีเพียง 5 คำและแบ่งตามพจน์เป็น 我，你，您 ที่เป็นเอกพจน์ และ 我们，你们 ที่เป็นพหูพจน์เท่านั้น ดังนั้นผู้เรียนจึงต้องระมัดระวังในการเลือกใช้คำบอกบุรุษในภาษาไทยให้ถูกต้องตามปริบท

คำสำคัญ : คำบอกบุรุษ ภาษาไทย ภาษาจีนกลาง

ภาษาไทยมีคำบอกบุรุษ[2]มากมาย เนื่องจากวัฒนธรรมไทยเน้นการแสดงความเคารพนบนอบต่อผู้ใหญ่ ภาษาไทยจึงมีคำบอกบุรุษที่แบ่งตามระดับความอาวุโสและความใกล้ชิดสนิทสนมหลายระดับ โดยเฉพาะอย่างยิ่งคำบอกบุรุษที่ 1 และ 2 ซึ่งลักษณะนี้จะแตกต่างจากคำบอกบุรุษในภาษาจีนกลางที่มีเพียงคำว่า 我 และ 我们 เป็นคำบอกบุรุษที่ 1 และมีคำว่า 你 您 และ 你们 เป็นคำบอกบุรุษที่ 2 ด้วยเหตุนี้เมื่อผู้เรียนชาวจีนเรียนภาษาไทย

---

[1] Visiting lecturer at the College of Foreign Languages and Culture, Chengdu University, P.R.C.

[2] คำบอกบุรุษ คือ คำสรรพนาม ตามที่พระยาอุปกิตศิลปสารนิยามไว้

เกี่ยวกับเรื่องคำบอกบุรุษจึงมักไม่เข้าใจและเลือกใช้คำบอกบุรุษที่ 1 และ 2 ไม่เหมาะสมกับสถานการณ์

นววรรณ พันธุเมธา (2551: 22-24) ให้ความหมายของคำบอกบุรุษว่า คำบอกบุรุษใช้แทนคำนามในการสนทนา บุคคลหรือสิ่งที่เกี่ยวข้องในการสนทนา หน้าที่สำคัญของคำบอกบุรุษ คือ บอกบทบาทในการสนทนา

คำบอกบุรุษที่ 1 และ 2 ซึ่งใช้เรียกผู้พูดนั้นในภาษาไทยมีจำนวนค่อนข้างมาก ที่นิยมใช้มีดังนี้

ฉัน เป็นคำบอกบุรุษที่ 1 ที่สามารถใช้กับผู้พูดที่เป็นชายหรือหญิงก็ได้ เมื่อใช้ ฉัน แสดงว่าผู้พูดและผู้ฟังมีสถานภาพทางสังคมเท่ากัน คำว่า ฉัน สามารถใช้แทนผู้พูดได้กับสถานการณ์ต่างๆ

ตัวอย่าง (นิดกับน้อยเป็นเพื่อนร่วมงาน เพิ่งรู้จักกันเพียง 1 สัปดาห์)

นิด　ฉันจะไปกินข้าวที่โรงอาหาร คุณจะไปไหม
妮特：　我要去食堂吃饭，你要去吗？
Nítè：　Wǒ yào qù shítáng chīfàn, nǐ yào qù ma?
น้อย　ไปสิ
诺依：　去啊。
Nuòyī：　qù a.

คำว่า ฉัน ไม่สามารถใช้เมื่อผู้น้อยพูดกับผู้ใหญ่ นั่นคือ เมื่อผู้พูดมีสถานภาพที่ต่ำกว่าหรือมีอายุน้อยกว่าผู้ฟัง และเมื่อพูดกับพระราชวงศ์และพระสงฆ์ เช่น

นักศึกษาพูดกับอาจารย์ว่า “ฉันมีคำถามจะถามอาจารย์ค่ะ” “我有问题要问您。Wǒ yǒu wèntí yào wèn nín.”

ในประโยคข้างต้น การใช้คำบอกบุรุษของนักศึกษาคนนี้ไม่ถูกต้อง คำบอกบุรุษที่ 1 ที่นักศึกษาคนนี้จะใช้พูดกับอาจารย์ได้ คือ หนู เพราะ

นักศึกษามีอายุน้อยกว่าอาจารย์ คนไทยเคารพนับถืออาจารย์มาก ดังนั้นจึงไม่สามารถใช้คำว่า ฉัน ซึ่งเป็นคำบอกบุรุษที่ผู้พูดถือว่าผู้ฟังมีสถานภาพเท่ากันได้ ควรแก้เป็น "หนูมีคำถามจะถามอาจารย์ค่ะ" "我有问题要问您。Wǒ yǒu wèntí yào wèn nín." แต่ในภาษาจีนก็ต้องใช้ 我 เพราะมีคำบอกบุรุษที่ 1 เอกพจน์เพียงคำเดียว

ผม เป็นคำบอกบุรุษที่ 1 ซึ่งใช้กับเพศชายเท่านั้น คำว่า ผม ใช้ได้กับสถานการณ์เกือบทุกสถานการณ์ ยกเว้นเมื่อพูดกับพระราชวงศ์ เช่น "ผมมีคำถามจะถามอาจารย์ครับ" "我有问题要问您。Wǒ yǒu wèntí yào wèn nín." นอกจากนี้ คำว่า ผม ยังสามารถใช้กับสถานการณ์ที่ค่อนข้างเป็นทางการได้ เช่น "ผมขอเปิดประชุมเรื่องการรับนักศึกษาใหม่" "我宣布迎接新生筹备工作会议开始。Wǒ xuānbù yíngjiē xīnshēng chóubèi gōngzuò huìyì kāishi."

ดิฉัน เป็นคำบอกบุรุษที่ 1 ซึ่งใช้กับเพศหญิงเท่านั้น คำนี้จะใช้ในสถานการณ์ที่ค่อนข้างเป็นทางการ เช่น "ดิฉันขอเปิดประชุมเรื่องการรับนักศึกษาใหม่" "我宣布迎接新生筹备工作会议开始。Wǒ xuānbù yíngjiē xīnshēng chóubèi gōngzuò huìyì kāishi."

ข้าพเจ้า เป็นคำบอกบุรุษที่ 1 ที่สามารถใช้กับผู้พูดที่เป็นชายหรือหญิงก็ได้ ข้าพเจ้า ใช้กับสถานการณ์ที่เป็นทางการในการพูดในที่สาธารณะ (บรรจบ พันธุเมธา, 2545 : 112) แต่ส่วนใหญ่มักใช้ในภาษาเขียน เช่น "เมื่อข้าพเจ้าสำเร็จการศึกษา ข้าพเจ้าเพิ่งมีอายุได้ 20 ปี" "我毕业的时候才 20 岁。Wǒ bìyè de shíhou cái èrshí suì."

หนู เป็นคำบอกบุรุษที่ 1 เมื่อใช้คำนี้จะมีความหมายว่า ผู้พูดรู้สึกว่าตนเองมีสถานภาพต่ำกว่าผู้ฟังและผู้พูดให้ความเคารพผู้ฟัง คำว่า หนู นี้โดยทั่วไปจะใช้กับเพศหญิง ไม่จำกัดอายุ เช่น นักศึกษาพูดกับอาจารย์ "หนูคิดว่าหนูทำข้อสอบวิชาภาษาอังกฤษไม่ได้ค่ะ" "我想我英语考试做得不好。Wǒ xiǎng wǒ yīngyǔ kǎoshì zuò de bùhǎo" แต่อาจใช้กับเพศชายได้ในบางครั้ง ซึ่งผู้พูดจะเป็นเด็กเล็ก เช่น เด็กอนุบาลพูดกับอาจารย์ประจำชั้น "ครูฮะ หนูชอบเล่นหุ่นยนต์กับน้องชายมาก" "老师，我很喜欢和弟弟玩模型。Lǎoshī, wǒ hěn xǐhuan hé dìdi wán móxíng."

เรา เป็นคำบอกบุรุษที่ 1 แสดงความเป็นเอกพจน์ หมายถึงผู้พูดเพียงคนเดียว เราใช้ได้ทั้งสองเพศ แต่ไม่นิยมใช้กับผู้ใหญ่ (บรรจบ พันธุเมธา, 2545 : 112) คำนี้มักจะใช้เมื่อผู้พูดกับผู้ฟังมีสถานภาพเท่าเทียมและใกล้ชิดกัน อาจเป็นเพื่อนร่วมชั้นหรือเพื่อนร่วมงานก็ได้ คำนี้ใช้ได้ทั้งกับเพศหญิงและเพศชาย เช่น

น้อย　ปิดเทอมหน้าร้อนน้อยชอบไปเที่ยวชายทะเล แล้วเล็กล่ะชอบไปเที่ยวที่ไหน

诺依：　暑假我喜欢去海边旅游，那你呢？喜欢去哪儿旅游？

Nuòyī：　Shǔjià wǒ xǐhuan qù hǎibiān lǚyóu, nà nǐ ne? Xǐhuan qù nǎr lǚyóu?

เล็ก　เราชอบไปเที่ยวภูเขา

雷：　我喜欢去山上旅游。

Léi：　Wǒ xǐhuan qù shānshàng lǚyóu.

บทสนทนานี้ ทำให้ทราบความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลทั้งสองได้นั่นคือ น้อยและเล็กเป็นเพื่อนนักเรียนที่สนิทสนมกันพอสมควร เนื่องจาก

น้อยใช้ชื่อเล่นเป็นคำบอกบุรุษที่ 1 แทนตนเอง และใช้ชื่อเล่นของเล็กเป็นคำบอกบุรุษที่ 2 ตามวัฒนธรรมไทยผู้พูดและผู้ฟังจะใช้คำบอกบุรุษเป็นชื่อเล่นก็ต่อเมื่อทั้งสองมีความสนิทสนมกัน ทั้งสองฝ่ายจึงจะอนุญาตและยอมรับให้อีกฝ่ายเรียกชื่อเล่นของตนเองได้ การเรียกชื่อเล่นจะใช้ระหว่างครอบครัวและบุคคลที่สนิทสนมกันมาก ส่วนเล็กก็ใช้คำว่า เรา เป็นคำบอกบุรุษแทนตนเอง **เรา** ยังเป็นคำบอกบุรุษที่ 1 แสดงความเป็นพหูพจน์ได้ด้วย บางครั้งอาจใช้ว่า พวกเรา เช่น "น้อย หลังเลิกเรียน (พวก)เราไปกินสุกี้กันนะ" "诺依 放学后我们去吃火锅吧。Nuòyī fàngxué hòu wǒmen qù chī huǒguō ba." ในที่นี้ผู้พูดหมายรวมถึงตัวผู้พูดเองและผู้ฟังด้วย คำว่า เรา ในที่นี้จึงแสดงความเป็นพหูพจน์

คุณ เป็นคำบอกบุรุษที่ 2 ที่สามารถใช้กับผู้ฟังที่เป็นชายหรือหญิงก็ได้ คำว่า คุณ สามารถใช้แทนผู้ฟังในสถานการณ์ต่างๆ

ตัวอย่าง (นิดกับน้อยเป็นเพื่อนร่วมชั้น แต่ไม่ค่อยสนิทกัน)

นิด คุณมีเวลาว่างไหม ฉันอยากจะปรึกษาเรื่องรายงานนี้กับคุณ

妮特：你有空吗？我想和你商量一下报告的事。

Nítè: Nǐ yǒu kòng ma? Wǒ xiǎng hé nǐ shāngliang yīxià bàogào de shì.

น้อย ได้เลยค่ะ กำลังว่างอยู่พอดี

诺依: 行啊，正好有空。

Nuòyī: Xíng a, zhènghǎo yǒu kòng.

คำว่า คุณ ไม่สามารถใช้เมื่อผู้น้อยพูดกับผู้ใหญ่ นั่นคือ เมื่อผู้พูดมีสถานภาพที่ต่ำกว่าหรือมีอายุน้อยกว่าผู้ฟัง และเมื่อพูดกับบุคคลพิเศษที่ผู้พูดยกย่อง ได้แก่ พระราชวงศ์และพระสงฆ์

ตัวอย่าง

นักศึกษาพูดกับอาจารย์ "ครูคะ หนูมีปัญหาจะถามคุณค่ะ" "老师，我有问题要问您。Lǎoshī，wǒ yǒu wèntí yào wèn nín."

ในประโยคข้างต้น การใช้คำบอกบุรุษของนักศึกษาคนนี้ไม่ถูกต้อง คำบอกบุรุษที่ 2 ที่นักศึกษาคนนี้จะใช้พูดกับอาจารย์ได้ คือ ครู หรือสามารถละได้ เพราะนักศึกษามีสถานภาพต่ำกว่าอาจารย์ คนไทยจะเคารพนับถืออาจารย์มาก ดังนั้นจึงไม่สามารถใช้คำว่า คุณ ซึ่งเป็นคำบอกบุรุษที่ผู้พูดถือว่าผู้ฟังมีสถานภาพเท่ากันได้ ประโยคนี้ในภาษาจีนใช้คำ 您 ซึ่งเป็นคำบอกบุรุษที่ 2 สำหรับผู้ฟังที่ผู้พูดเคารพนับถือ

พวกคุณ เป็นคำบอกบุรุษที่ 2 แสดงความเป็นพหูพจน์ ใช้กับผู้ฟังที่เป็นชายหรือหญิงก็ได้ คำว่า พวกคุณ สามารถใช้แทนผู้ฟังในสถานการณ์ต่างๆ

ตัวอย่าง (ช้าง ชาติและเชษฐ์เป็นเพื่อน แต่ไม่ค่อยสนิทกัน)

ช้าง พวกคุณมีเวลาว่างไหม ผมอยากจะชวนพวกคุณไปเล่นฟุตบอลกัน

昌：你们有空吗？我想邀请你们一起去踢足球。

Chāng: Nǐmen yǒu kòng ma? Wǒ xiǎng yāoqǐng nǐmen yīqǐ qù tī zúqiú.

ชาติและเชษฐ์ ได้ครับ จะไปเลยไหม

查特和切特：行啊，现在就去吗？

Chátè hé Qiètè: Xíng a, xiànzài jiù qù ma?

เธอ เป็นคำบอกบุรุษที่ 2 ใช้ได้ในหลายกรณี เมื่อใช้คำว่า เธอ ผู้พูดจะสนิทสนมกับผู้ฟังมากกว่าใช้คำว่า คุณ

ตัวอย่าง (มาลีและมะลิเป็นเพื่อนกันมากว่าสี่ปี)

มาลี　ฉันรู้นะว่า เธอแอบชอบดาราคนนั้น
玛丽：　我知道你暗恋那个明星。
Mǎlì：　Wǒ zhīdào nǐ ànliàn nàge míngxīng.
มะลิ　ไม่ใช่หรอก เธอเข้าใจผิดแล้ว
茉莉：　没有，是你误解了。
Mòlì：　Méiyǒu, shì nǐ wùjiě le.

บทสนทนานี้ ทำให้เข้าใจว่ามาลีและมะลิต้องมีความใกล้ชิดสนิทสนมกันพอสมควร เพราะทั้งสองใช้คำบอกบุรุษที่ 2 ว่า เธอ แต่ถ้าลองใช้คำว่า คุณ แทนที่ในบทสนทนานี้ จะทำให้ทราบว่ามาลีและมะลิไม่ค่อยสนิทสนมกัน เพราะใช้คำบอกบุรุษที่แสดงความห่างเหิน

ท่าน เป็นคำบอกบุรุษที่ 2 ซึ่งสามารถใช้กับผู้ฟังที่เป็นชายหรือหญิงก็ได้ คำว่า ท่าน จะแตกต่างจากคำว่า คุณ เมื่อใช้คำว่า ท่าน ผู้พูดจะเคารพผู้ฟังมากกว่า บุคคลนั้นอาจมีอายุมากกว่าหรือมีหน้าที่การงานที่สูงกว่าผู้ฟังมาก ผู้พูดจึงให้เกียรติผู้ฟังและใช้คำบอกบุรุษที่ 2 ว่า ท่าน เช่น

ลูกน้องพูดกับเจ้านาย “เมื่อวานนี้ท่านไปเที่ยวสนุกไหมครับ”
“昨天您玩得开心吗? Zuótiān nín wán de kāixīn ma?”

การที่ลูกน้องใช้คำบอกบุรุษที่ 2 แทนเจ้านายว่า ท่าน แสดงว่าลูกน้องให้เกียรติและนับถือเจ้านายมาก

เรา เป็นคำบอกบุรุษที่ 2 แสดงความเป็นพหูพจน์หรือเอกพจน์ในบางกรณี ซึ่งจะใช้เมื่อผู้พูดเป็นผู้ใหญ่ที่มีอายุมากกว่าผู้ฟัง ซึ่งเป็นเด็กมากๆ เช่น คุณยายถามหลานสาวซึ่งแต่งตัวสวยเตรียมจะออกไปนอกบ้านว่า “วันนี้เราจะไปไหนละ” “今天你要去哪儿? Jīntiān nǐ yào qù nǎr?”

คำว่า เรา ในประโยคนี้เป็นคำบอกบุรุษที่ 2 แทนหลานสาว เมื่อใช้คำว่า เรา เป็นคำบอกบุรุษที่ 2 เอกพจน์เช่นนี้จะทำให้เกิดความน่าเอ็นดูขึ้น

หนู เป็นคำบอกบุรุษที่ 2 ซึ่งจะใช้เมื่อผู้พูดเป็นผู้ใหญ่ที่มีอายุมากพูดกับผู้ฟังซึ่งมักจะเป็นเด็ก เช่น อาจารย์ถามนักเรียนว่า "ทำไมวันนี้หนูไม่ส่งการบ้านละคะ" "为什么今天你没有交作业呢? Wèishénme jīn tiān nǐ méiyǒu jiāo zuòyè ne?" คำว่า หนู ในประโยคนี้เป็นคำบอกบุรุษที่ 2 แทนนักเรียน

นาย เป็นคำบอกบุรุษที่ 2 ใช้กับผู้ฟังที่เป็นเพศชายและผู้พูดก็มักจะเป็นเพศชายด้วย เพื่อแสดงความสนิทสนมระหว่างผู้พูดกับผู้ฟัง
ตัวอย่าง (ก้องและเชษฐ์เป็นเพื่อนรักกัน)

ก้อง เมื่อวานนี้นายหายไปไหนมา เราคอยนายอยู่เป็นชั่วโมงเลย

功: 昨天你去哪儿了? 我等了你近一个小时。

gōng: Zuótiān nǐ qù nǎr le? Wǒ děng le nǐ jìn yīge xiǎoshí.

เชษฐ์ โทษที เราลืมบอกนายไปว่าเราติดธุระ

切特: 对不起，我忘了告诉你我有事缠身。

Qiètè: Duìbùqǐ, wǒ wàng le gàosù nǐ wǒ yǒu shì chánshēn.

บทสนทนานี้ ก้องกับเชษฐ์ต่างใช้คำบอกบุรุษแทนกันว่า นาย ทำให้ทราบว่าทั้งสองเป็นคนที่สนิทกันพอสมควร

ชื่อเล่น เป็นได้ทั้งคำบอกบุรุษที่ 1 และ 2 เมื่อผู้พูดและผู้ฟังสนิทสนมกันมาก ทั้งสองฝ่ายต่างยินยอมให้อีกฝ่ายเรียกชื่อเล่นของตนได้

เนื่องจากชื่อเล่นจะใช้กันในหมู่ญาติพี่น้องหรือเพื่อนสนิทเท่านั้น คนที่เพิ่งรู้จักกันไม่สามารถเรียกชื่อเล่นได้

ตัวอย่าง

มาลี　มะลิชอบเรียนวิชาอะไร มาลีชอบเรียนภาษาจีน
玛丽：　你喜欢学什么专业？我喜欢学汉语。
Mǎlì：　Nǐ xǐhuan xué shénme zhuānyè, wǒ xǐhuan xué Hànyǔ.
มะลิ　มะลิก็ชอบเรียนภาษาจีนเหมือนกัน
茉莉：　我也喜欢学汉语。
Mòlì：　Wǒ yě xǐhuan xué Hànyǔ.

บทสนทนานี้ ผู้พูดและผู้ฟังต่างก็ใช้ชื่อเล่นเป็นคำบอกบุรุษที่ 1 และ 2 ซึ่งแสดงความสัมพันธ์ที่ใกล้ชิดระหว่างผู้พูดและผู้ฟังได้อย่างชัดเจน

คำแสดงเครือญาติ เป็นได้ทั้งคำบอกบุรุษที่ 1 และ 2 เช่น พ่อ แม่ ลูก พี่ น้อง หลาน ลุง ป้า น้า อา ฯลฯ

ตัวอย่าง

แม่　ลูกรู้ไหมว่าลูกต้องขยันกว่านี้
妈妈：　孩子，你知道吗？你一定要更加努力。
Māma：　Háizi, nǐ zhīdào ma? Nǐ yīdìng yào gèng jiā nǔlì.
ลูก　แม่ครับ ลูกรู้แล้วครับ
孩子：　妈妈，我知道了。
Háizi：　Māma, wǒ zhīdào le.

คำแสดงตำแหน่งในหน้าที่การงาน เป็นได้ทั้งคำบอกบุรุษที่ 1 และ 2 เช่น ครู อาจารย์ หัวหน้า ผู้จัดการ อธิการบดี ฯลฯ

ตัวอย่าง

นักศึกษา ครูคะ ครูจะให้พวกเราออกมารายงานหน้าห้องวันไหนคะ

学生：老师，您让我们什么时候在教室前面作报告。

Xuéshēng: Lǎoshī, nín ràng wǒmen shénme shíhou zài jiàoshì qiánmiàn zuò bàogào.

ครู ก็ครูบอกไปแล้วว่า วันอังคารหน้าไงคะ

老师：我说过了，下周二。

Lǎoshī: Wǒ shuōguo le, xiàzhōu' èr.

บทสนทนานี้ คำว่า ครูเป็นทั้งคำบอกบุรุษที่ 2 และ 1 ตามลำดับ นั่นคือ นักศึกษาใช้คำบอกบุรุษที่ 2 แทนครูว่า ครู ส่วนครูก็ใช้คำบอกบุรุษที่ 1 แทนตนเองว่า ครู เช่นกัน

นอกจากนี้ ยังมีคำบอกบุรุษที่ 1 และ 2 ที่เกิดใหม่ ซึ่งคำบอกบุรุษเหล่านี้นิยมใช้กันในหมู่วัยรุ่น ดังนี้

เค้า เป็นคำบอกบุรุษที่ 1 คำนี้ถือเป็นคำบอกบุรุษที่วัยรุ่นไทยนิยมใช้กันมาก คำนี้เมื่อใช้จะทำให้รู้สึกว่าผู้พูดและผู้ฟังสนิทกันมาก นอกจากนี้ยังฟังดูน่ารักน่าเอ็นดูอีกด้วย คำนี้มักจะใช้คู่กับคำบอกบุรุษที่ 2 คือ ตัวเอง ตัวอย่าง (น้อยกับเล็กเป็นเพื่อนรักกัน ทั้งสองอายุ 14 ปี)

น้อย เลิกเรียนแล้ว ตัวเองจะไปไหน เค้าจะไปสยามสแควร์

诺依：放学后，你要去哪儿？我要去暹罗广场。

Nuòyī: Fàngxué hòu, nǐ yào qù nǎr? Wǒ yào qù Xiānluó guǎngchǎng.

เล็ก ถ้าอย่างนั้น เค้าไปกับตัวเองด้วยละกัน

雷：如果那样，我和你一起去。

Léi: Rúguǒ nàyàng, wǒ hé nǐ yīqǐ qù.

ในบทสนทนานี้ น้อยใช้คำบอกบุรุษแทนตนเองว่า เค้า และใช้คำบอกบุรุษที่ 2 แทนเล็กว่า ตัวเอง ส่วนเล็กก็ใช้คำบอกบุรุษที่ 1 ว่า เค้า ทำให้

บทสนทนานี้ฟังดูน่ารักโดยเฉพาะเมื่อประกอบกับวัยและน้ำเสียงของผู้พูดด้วย

ตัวเอง เป็นคำบอกบุรุษที่ 2 คำนี้ถือเป็นคำบอกบุรุษที่วัยรุ่นไทยนิยมใช้กันมาก คำนี้เมื่อใช้จะทำให้รู้สึกว่าผู้พูดและผู้ฟังใกล้ชิดสนิทกันมาก นอกจากนี้ยังฟังดูน่ารักน่าเอ็นดูอีกด้วย คำนี้มักจะใช้คู่กับคำบอกบุรุษที่ 1 คือ เค้า

ตัวอย่าง (จิ๋วกับจ้าเป็นเพื่อนโรงเรียนเดียวกันมาตั้งแต่ชั้นประถมศึกษา ตอนนี้เรียนอยู่ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ ๒ แล้ว)

จิ๋ว นี่ๆ ตัวเอง เค้ามีเพลงใหม่มาให้ตัวเองฟังล่ะ

玖: 嘿，吒！我有首新歌让你听。

Jiú: Hèi, Zhà! Wǒ yǒu shǒu xīn gē ràng nǐ tīng.

จ้า เพลงอะไรหรือ

吒: 什么歌？

Zhà: Shénme gē?

จิ๋ว เพลง รอเธอหันมา เค้าคิดว่าตัวเองต้องชอบอย่างที่เค้าชอบแน่ๆ

玖: 歌曲《等待着你》，我想你一定会和我一样喜欢。

Jiú: Gēqǔ 《Děngdàizhe nǐ》, wǒ xiǎng nǐ yīdìng huì hé wǒ yīyàng xǐhuan.

ในบทสนทนานี้ จิ๋วใช้คำบอกบุรุษที่ 2 แทนจ้าว่า ตัวเอง และใช้คำบอกบุรุษที่ 1 ผู้พูดว่า เค้า ทำให้บทสนทนานี้ฟังดูน่ารักโดยเฉพาะเมื่อประกอบกับวัยผู้พูดด้วย

จากที่ยกตัวอย่างมาทั้งหมดจะเห็นว่าคำบอกบุรุษที่ 1 และบุรุษที่ 2 ในภาษาไทยมีหลายคำมาก ส่วนภาษาจีนมีคำบอกบุรุษที่ 1 และบุรุษที่ 2 ซึ่งบอกความเอกพจน์และพหูพจน์เพียงอย่างละ 1 คำ ยกเว้นคำบอกบุรุษที่ 2 เอกพจน์ซึ่งมีอีก 1 คำ ในการแปลจากภาษาไทยเป็นภาษาจีน ผู้เรียนชาวจีนมักแปลไม่ผิดหากรู้ความหมายของคำบอกบุรุษในภาษาไทย แต่เมื่อต้องแปลจากภาษาจีนเป็นภาษาไทยมักมีปัญหาเรื่องใช้คำบอกบุรุษที่ 1 และบุรุษที่ 2 ไม่เหมาะกับปริบท เพราะนอกจากรู้ความหมายของคำบอกบุรุษแล้ว ยังต้องเข้าใจวัฒนธรรมการใช้ภาษาที่เกี่ยวกับคำบอกบุรุษด้วย เช่น เมื่อแปลประโยคที่เด็กนักเรียนพูดกับครูว่า "老师，我有问题要问您。" นักศึกษาจีนมักแปลเป็นภาษาไทยว่า "ครูคะ ฉันมีคำถามจะถามคุณค่ะ" ซึ่งไม่ถูกต้องนัก เพราะโดยทั่วไปคำบอกบุรุษ ฉัน เป็นคำซึ่งใช้สำหรับผู้พูดและผู้ฟังที่มีสถานภาพเท่ากัน ไม่สามารถใช้เมื่อผู้น้อยพูดกับผู้ใหญ่ หรือเมื่อผู้พูดมีสถานภาพต่ำกว่าหรืออายุน้อยกว่า ต้องใช้คำบอกบุรุษ หนู ซึ่งใช้สำหรับผู้พูดที่มีสถานภาพต่ำกว่าผู้ฟังและผู้พูดให้ความเคารพผู้ฟัง คำบอกบุรุษ คุณ ซึ่งเป็นคำบอกบุรุษที่ 2 ก็ไม่เหมาะกับปริบทในประโยคนี้ เพราะคำบอกบุรุษ คุณ ไม่อาจใช้เมื่อผู้น้อยพูดกับผู้ใหญ่ คำบอกบุรุษที่ 2 ในที่นี้ควรใช้คำว่า ครู หรือมิฉะนั้นก็ละไว้ได้ ดังนั้นประโยคนี้จึงควรแปลเป็นภาษาไทยว่า "ครูคะ หนูมีคำถามจะถามครูค่ะ" หรือ "ครูคะ หนูมีคำถามจะถามค่ะ"

หากพิจารณาประโยคภาษาไทยและภาษาจีนที่ให้ไว้คู่กันในตัวอย่างประโยคทั้งหมดในบทความนี้ จะเห็นว่าคำบอกบุรุษในประโยคภาษาจีนมีเพียงคำว่า 我，我们，你，您 และ 你们 แต่ประโยคภาษาไทยใช้คำบอกบุรุษที่ 1 และคำบอกบุรุษที่ 2 หลายคำมาก เพราะคำบอกบุรุษที่ 1 และคำบอกบุรุษที่ 2 ในภาษาไทยแบ่งตามเพศ ตามวัย ความใกล้ชิดสนิทสนม

และตามสถานภาพในสังคมด้วย เพราะฉะนั้นทั้งผู้พูดและผู้ฟังต้องพิจารณาให้ดีว่าจะเลือกใช้คำบอกบุรุษอย่างไรจึงจะเหมาะสมกับสถานการณ์ในขณะนั้น ต้องตีความให้ได้ว่าใครเป็นใคร เพราะเมื่อใช้ผิดแล้ว อาจทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกไม่ดีต่อผู้พูดได้ ดังนั้นจึงต้องเลือกใช้อย่างระมัดระวัง

บรรณานุกรม

นววรรณ พันธุเมธา. ๒๕๕๑. **ไวยากรณ์ไทย**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บรรจบ พันธุเมธา. ๒๕๔๔. **ลักษณะภาษาไทย**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

ABSTRACT

Chinese Learners' Problems of Personal Pronouns: Who's Who in Thai

Preena Manomaivibool

Personal pronouns in Thai language seem to be a problem for Chinese learners, especially the beginners who are not used to the Thai language culture of using the 1st and 2nd personal pronouns. This is because Thai language has a large number of personal pronouns and put into consideration the sex, number, age, social status, context and situation. While the 1st and 2nd personal pronouns in Mandarin Chinese have only 5 words, dividing only by number into the singular ones: 我，你，您 and the plural ones: 我们，你们. Therefore, Chinese learners have to be careful in choosing the right Thai personal pronoun for each context.

Keywords: personal pronouns, Thai language, Mandarin Chinese

关键期假设与心灵学派对语言习得机制的观点

Apisara Pornrattananukul [1]

摘要

本文主要目的是为了回答“什么是‘关键期假设’？，这一假设与心灵学派对第二语言学习者的语言习得机制的看法有何不同？”的问题。前者可以在第一部分从很多学者对这一假设的观点得出答案。为了找到后者的答案，我们需要通过前者与心灵学派对第二语言学习者的语言习得机制的观点来进行分析。

关键词语：关键期假设、心灵学派、语言习得机制、第二语言习得

○ 引言

本文从两个不同的角度来探讨语言习得机制，分别为“关键期假设”和“心灵学派”。与“关键期假设”有关的问题一直是第二语言习得研究中的一个有争议的主题。为了得出不同学者对同一个假设提出不同的观点，本文会提到很多学者对“关键期假设”的观点。另外，还介绍心灵学派对语言习得机制的观点，从一开始对母语习得的研究，一直发展到对第二语言习得的研究。在发展过程当中，包含了心灵学派的许多观点。然后，将

[1] 北京语言大学对外汉语研究中心博士生。

“关键期假设”跟心灵学派对第二语言学习者的语言习得机制的观点进行分析。

一 什么是“关键期假设”？

我们说到第二语言学习者的个体差异的时候，需要考虑到很多因素，其中的一个重要的因素是“年龄”。如果要讨论年龄对第二语言习得的影响，就必须谈到“关键期假设”（Critical Period Hypothesis）。为了回答‘什么是“关键期假设”？’的问题，本文收集了一些相关的资料。

王建勤（2009）在《第二语言习得研究》中，解释说“关键期”又称“临界期”，是指人生发展的某个特定阶段。在这个阶段，人可以在没有外部干预、不需要教授的条件下，轻松、快速地习得一门语言。最早提出这个观点的是著名神经外科医生Penfield。

Penfield 和 Roberts（1959）提出语言习得最佳的年龄是从出生至十岁之前。这段时间大脑保持可塑性，但青春期一旦开始，大脑可塑性就会消失。这是在人脑左半球的语言功能侧化的结果。理解和产生语言的的能力，开始的时候都在人脑的左半球和右半球，后来对多数人来说逐渐地集中在左半球。成人学习者所要遇到的困难就是神经变化的直接结果。

Lenneberg（1967）发展了该观点，并以儿童语言习得能力与大脑有关作为依据，提出了颇有影响的自然语言习得关键期假设。他认为自然语言习得的关键期是 2 岁开始至青春期（约十二

三岁左右）到来之前。此阶段人的大脑具有可塑性，语言习得能够自然而轻松地进行。这一假设基于神经生理研究，青春期以前的儿童似乎有一种语言“转换机制”，如果他的左半球言语中枢因意外事故、肿瘤、手术受到损害，言语中枢就会转移到右半球，恢复语言功能，不过要从头再学语言。青春期到来之后，人大脑的语言功能侧化（Lateralization）已经完成，固定在大脑左侧，人脑已经充分发育成熟，神经系统不再有这样的弹性，学习语言也越来越难，语言功能一旦丧失便难以恢复。语言习得关键期假设虽然是针对母语习得而提出的，但许多心理学家和语言学家证实这一假设也适用于第二语言习得。

蒋祖康（1999）在《第二语言习得研究》中，提出这一假设最初是针对母语习得的，根据这一假设，人的一生中有一段固定的时期比其他任何时期都更容易习得语言，过了这段时期以后，一般很难习得完美的母语。

所谓“关键期假设”，在《朗文语言教学与应用语言学词典》中，指根据生物学家 Lenneberg 的关键期假设，关键期从 2 岁持续至青春期。他相信大脑的偏侧优势在青春期已经完成，使后青春期的的语言习得变得困难，也使第二语言学习目标的完全实现不大可能。现在一些研究人员认为音系习得的关键期可能早至 5 岁或 6 岁，而词汇习得则可能没有关键期的限制。有些人认为根本没有关键期之说，青春期后也完全可以学好第二语言。其他人则认为人类学习语言的能力随年龄稳步下降，没有一个可以确认的关键期。因为这一原因，有时人们更宁愿使用敏感期这个

术语。与关键期相关的学习进展缓慢到底是出于生理的、社会的、认知的、还是情感的因素，一直仍然是很多人争议的主题。

上述都是学者对“关键期假设”的观点。总之，人生会有一段时间，因某种关于大脑的原因而能够轻松、快速地习得一门语言。这段时间具体要是从几岁到几岁，这还是在争议的问题，但是，有很多学者认为是从 2 岁到青春期。

二 心灵学派对第二语言学习者语言习得机制的观点

70 年代末，Krashen 发表了一系列文章。他的普遍理论包括了以下五个基本假设：一、习得-学习假设（the Acquisition-Learning hypothesis）；二、监控假设（the Monitor hypothesis）；三、自然顺序假设（the Natural Order hypothesis）；四、输入假设（the Input hypothesis）；五、情感过滤假设（the Affective Filter hypothesis）。1985 年，Krashen 提出了“输入假设理论”（Input Hypothesis Model），此理论是由以上五个假设组成的。Krashen 用以下图表来显示以上五个假设之间的相互关系：[2]

[2] 王建勤（2006）《汉语作为第二语言的学习者习得过程研究》，北京：商务印书馆。见 Krashen, S. (1982) *Principles and Practice in Second Language Acquisition*. Pergamon, Oxford.

Krashen 当时提出的“语言习得机制”（Language Acquisition Device: LAD）并没有任何说明，但是对第二语言习得来说是有很重要的发现。Krashen 提出“语言习得机制”就可以算是找到了“黑匣子”。后来，越来越有很多人朝此方向发展研究。心灵主义语言习得的一位学者——Chomsky，为了描述儿童的语言习得能力，提出人脑中存在一个“语言习得机制”，专用于习得语言。语言习得机制主要有以下几个特点：[3]

1．具有遗传属性，为人类独有。正常人从出生到十二岁，语言习得机制发生作用，因此所有正常人都能学会自己的母语。

2．能使儿童加工语言材料，判断语言体系的发展，建立抽象规则。

[3] 王建勤（2009）《第二语言习得研究》，北京：商务印书馆。

3．可能已经具备一些普遍的语言特征，这些特征可以在所有人类语言中找到，因此许多语法属性可能是先天存在于人的大脑中，无需学习。

可是，“语言习得机制”是人类大脑中的“黑匣子”，看不见、摸不着，也无法通过解剖的方法来证实。为了使这个“黑匣子”变得具体化、形象化、可操作，语言学家们开始给“语言习得机制”寻找根据，试图在语言普遍性（Linguistic Universals）的探索中找到答案。

语言的普遍性可以从两个角度进行研究，一是语言类型学的角度；二是普遍语法的角度。普遍语法是研究语言本质的理论（a Property theory），因为普遍语法是根据母语者的语法直觉来研究构成语言普遍性的抽象原则。“普遍语法”这一概念被 Chomsky 赋予特定的含义。Chomsky 认为，“普遍语法是由一些原则、条件和规则构成的系统。这些所有人类语言具有的因素或特性是必然的而不是偶然的。当然，我指的是生物学上的必然性而不是逻辑上的必然性。普遍语法表达的是人类语言的本质，而且在所有人类语言中都是不变的。”（Chomsky，1975：29）

刘润清（2007）提出 Chomsky 推理说，人脑的初始状态应该包括人类一切语言共同具有的特点，可称之为“普遍语法”。

蒋祖康（1999）指出普遍语法指导儿童的母语习得，外部环境和语言输入的作用只是“激活”（activate）语言习得机制，使之发挥作用。母语习得中几大要素的关系如下所示：

语言输入 ⟶ 语习得机制（普遍语法） ⟶ 特定语言的语法

为了使语言习得机制中的普遍语法发挥作用，学习者需要接受必要的语言输入。然而，语言输入的作用仅仅是“激活”语言习得机制，整个语言习得的核心过程是通过语言习得机制来完成的。

普遍语法最开始是对第一语言习得研究的，然后再发展到第二语言习得研究。但是两者的情况并不同，第二语言习得的情况比较复杂。使第二语言习得更复杂的条件，如下：

- 第二语言学习者是认知成熟的；
- 第二语言学习者已经会最少一种语言了；
- 第二语言学习者具有不同的第二语言学习的动机（学习语言不是为了满足基本需求的交际）。

普遍语法在第二语言习得中有什么样的作用？这仍然是大问题，叫做“普遍语法可及性”（accessibility or availability of UG）。这个问题主要可分为三种观点：“完全可及观”（full access view）；“不可及观”（no access view）；“部分可及观”（partial access view）。“完全可及观”认为普遍语法不仅适用于儿童母语习得，而且适用于第二语言习得。支持这个观点的学者都反对语言习得存在关键期的说法。有的学者认为儿童在关键期之前有普遍语法在起作用的，因此不管是第一语言还是第二语言，儿童都能够成功地习得的。一过了关键期，普遍语法就不起作用了。这是儿童第二语言学习者的最终水平优于成人第二语言学习者的原因。有的学者认为，如果真的有关建起的话，普遍语法还是可以在第二语言习得中气作用。“不可及观”认为普

遍语法不再适用于第二语言习得。主张普遍语法不可及观的学者认为，这一基本事实包括两个因素，一是语言习得关键期，二是语言习得机制。按照语言习得机制的关键期假设，成人第二语言学习者跟母语者的很大的差别，一个重要的原因是普遍语法在关键期后就不再起作用了。“部分可及观” 认为第二语言学习者可能会通达普遍语法的原则，但是可能不会习得所有的参数。除了这三种观点之外外，还有另外一个观点叫做“间接可及假设”，认为第二语言学习者只能通过自己的母语间接地通达普遍语法。

心灵学派对第二语言学习者的语言习得机制的观点，至今还是个争论。不同的学者就会基于不同的理论提出不同的观点。这对第二语言习得研究有很大的帮助，很多观点、很多争论将来会产生对第二语言习得有用的新看法。

三 两者不同之处

我们在此分析上述所讲的内容的差异：关键期假设与心灵学派对第二语言学习者的语言习得机制的观点。从不同的角度来看这个问题，本文可以分析如下：

分析角度 / 假设与观点	第二语言习机制	时间概念
关键期假设	大脑变化	儿童期间的某个阶段
心灵学派的观点	普遍语法	不一致

关键期假设是每个人的一生在儿童期间会有一段一定时间能够又轻松又快速地习得第二语言。有研究大脑的依据支持这一

观点说，在关键期期间人的大脑具有可塑性，语言习得能够自然而轻松地进行。心灵学派为了给语言习得机制寻找根据，试图在语言普遍性的探索中找到答案，因此我们从语言普遍性的普遍语法的角度来探讨。

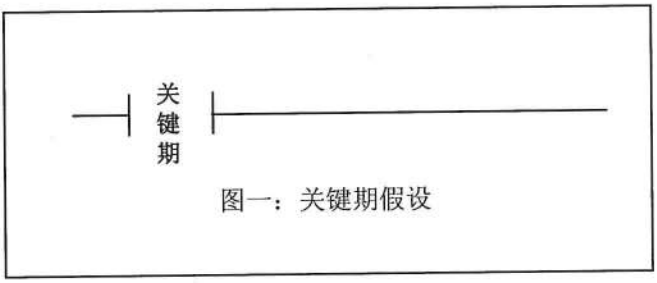
关键期假设具有一定的时间概念，而心灵学派的时间概念并不确定。关键期假设认为在儿童的某一段时间——虽然还不能确定具体的时间，但是有了这个概念，而且大部分学者认为是从2岁到青春期之前的——儿童能够轻松、快速地习得一门语言。但是，心灵学派对这个时间概念还不一致的。按照“普遍语法可及性”的解释，我们从同一个观点来看，“完全可及观”。赞成此观点的学者，有的学者认为在关键期之前普遍语法就起作用了，过了关键期，普遍语法就不再适用了。同样的观点，有的学者却认为即使存在关键期的话，在关键期后，普遍语法仍然可以起作用的。Flynn 通过许多研究结果指出，普遍语法制约着第二语言习得。成人第二语言习得与母语习得一样，都与基本的语言能力密切相关。另外，从“不可及观”的角度来看，在关键期期间，有普遍语法在起作用，因此成人第二语言学习者跟母语者才有很大的差别，普遍语法不再适用于成人第二语言习得。Clahsen 和 Muysken 指出儿童母语习得凭借语言能力或者说普遍语法，而第二语言学习者只能凭借一般的学习策略。“部分可及观”这一观点注重在普遍语法本身，研究证据表明学习者不会产出不符合普遍语法原则的语法错误，因为他们的语言产出是受普遍语法制约的。这一观点也没有任何时间规定。“间接可及假设”，从他

们的研究结果可以看出，不同年龄的第二语言学习者也有不同的参数设置。

四 结语

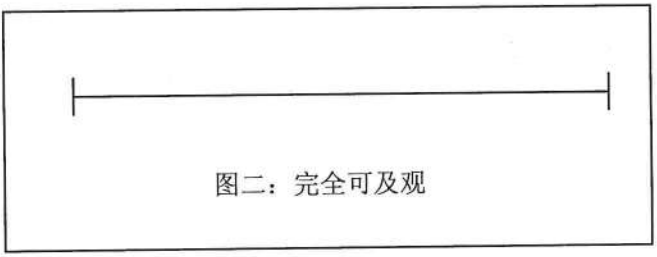
为了回答‘关键期假设与心灵学派对第二语言学习者的语言习得机制的看法有何不同？’的问题，我们进行一商两者不同之处的分析。关键期假设与心灵学派的观点从语言习得机制和时间概念的角度来看有不少的差异。从以上的差异分析，我们可得出以下的总结：

关键期假设是人生的一段特定的时间，这段时间是能够自然地习得第二语言。（参看图一：关键期假设）



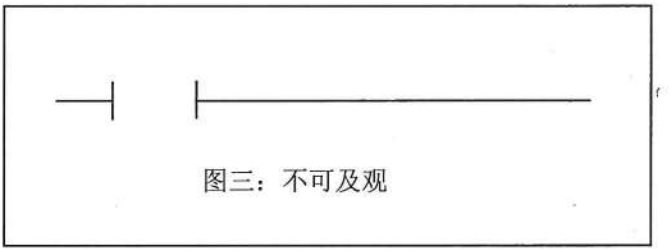
图一：关键期假设

普遍语法的完全可及观，认为人的一生，不管是母语习得还是第二语言习得，都有普遍语法在起作用的。（参看图二：完全可及观）



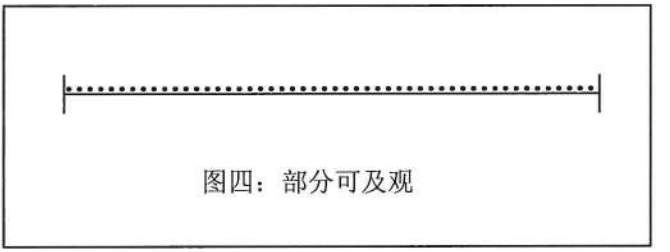
图二：完全可及观

普遍语法的不可及观，认为关键期之前，有普遍语法在起作用的，而关键期后就不再起作用了。这种观点跟关键期假设有部分相同的，就是说，要在关键期之前才能够成功地习得第二语言。对关键期假设来说，是大脑的可塑性　成的；对普遍语法的不可及观来说，是普遍语法在起作用的原因。过了这段时间，语言习得机制或普遍语法就不再起作用了。（参看图三：不可及观）



图三：不可及观

普遍语法的部分可及观，认为第二语言学习者可能会通达普遍语法的原则，但是可能不会习得所有的参数。　管第二语言学习者可以通达普遍语法的原则，但是，当第二语言的参数与其母语参数不同时，他们却不能正确地设置，或者说习得第二语言的参数。（参看图四：部分可及观）



图四：部分可及观

因此，从第二语言习得机制与时间观念来看，除了关键期假设跟普遍语法的不可及观有部分相同的部分，其他的观点都属于不同之处。

参考文献

Chomsky, N. (1975). *Reflections on Language*. New York: Pantheon.

Ellis, R. (1999). *Understanding Second Language Acquisition*（《第二语言习得概论》），上海：上海外语教育出版社。

Mitchell, R., & Myles, F. (2004) *Second Language Learning Theories*. New York: Oxford University Press.

蒋祖康（1999）《第二语言习得研究》，北京：外语教学与研究出版社。

里查兹 史密特（2005）《朗文语言教学与应用语言学词典》（管燕红、唐玉柱译），北京：外语教学与研究出版社。

刘润清（2007）《西方语言学流派》，北京：外语教学与研究出版社。

王建勤（2006）《汉语作为第二语言的学习者习得过程研究》，北京：商务印书馆。

王建勤（2009）《第二语言习得研究》，北京：商务印书馆。

ABSTRACT

The Perspective of Critical Period Hypothesis and Mentalism to Language Acquisition Device

Apisara Pornrattananukul

The article focuses on the question 'what is the critical period?' and finding out the different perspective to the language acquisition device of second language learners between critical period hypothesis and mentalism. Firstly, it is useful to bear in mind the perspective of many experts on critical period hypothesis and then go through the perspective from mentalism. Consequently, we have a discussion about the difference between the two of them.

Keywords: critical period hypothesis, mentalism language acquisition device, second language acquisition

泰国的壮族与壮泰比较研究综述

游辉彩[1]

提要

从二十世纪八十年代始泰国学者为“寻根”而掀开“壮族”及“壮泰比较”研究的热潮，时至今日研究已取得一定的成果。这些成果范围宽广，涵盖语言文学、风俗习惯、历史社会等。不可否认泰国的壮族及壮泰比较研究中尚存诸如内容不够深入、研究方法单一等问题。如何解决问题，进一步推进研究则是令人深思的课题。

关键词： 壮族、壮泰比较、内容分析、比较趋势

近二十年来，泰国的许多学者纷纷扬起“寻根热”，不断地对泰族的根源进行探究，对壮泰两民族之间的关系进行研究。其研究成果相继推出。本文旨在介绍壮族及壮泰比较研究在泰国展开的背景下，分析泰国学者对壮族与壮泰比较研究的状况与问题所在，并提出未来壮泰比较研究的趋势。

一 、壮族及壮泰比较研究在泰国的背景

（1）壮族与壮泰比较研究在泰国起步晚

[1] 副教授，外国语学院，广西民族大学

壮族与壮泰比较研究在泰国可以说始于 19 世纪末 20 世纪初。最初研究者并非泰国人，而是西方人。研究的真正原因也不是因为对壮族或壮泰民族关系感兴趣,而是为了了解东南亚一带民族的语言、文化、社会、历史背景等，以便服务于西方殖民国家的侵略与统治。而所谓的研究学者也往往指的是传教士。据有关资料记载，美国人杜德（W.C．Dodd）在泰国北部清莱地区传教几十年,精通泰语和老挝语 。1910 年他到过中国的云南、广西的傣族、壮族地区调查后,于 1923 年写下了《泰族—中国人的兄长》一书，认为泰族除了分布在暹罗外，还分布在越南、缅甸、及中国西部、海南岛等．此外，杜德还对壮族的壮语与泰国的泰语作过比较，发现在 250 个词当中，相同的词有 196 个，占 78.4%，因此把壮族视为泰族。其实，除杜德外，还有到过泰国考察的一些西方学者如英国学者阿．罗．苛奎翁、H.R. 戴维斯、德国学者艾思德等，他们也对壮泰民族进行过简单描叙，但基本上都把壮泰混淆为一个民族即泰族。[2]

对于泰国学者，被誉为泰国历史之父的丹隆．拉差努帕亲王在他的《暹罗史讲稿》（1942 年）书中陈述了有关泰族起源的推测，认为泰族发源于中国南方，如云南、贵州、 广西、广东四省，但也没有真正详细阐明泰族与壮族的关系。[3] 而关心台族

2 范宏贵:《华南与东南亚相关民族》，北京：民族出版社，2004 年版，第 2-4 页。
3 范宏贵：《同根生的民族》，北京：光明日报出版社,2000 年版，第 221 页。

的泰国人对本瑞．斯萨瓦所著的《清莱的３０个民族》非常熟识，因为这本书详细记述了泰国北部各个民族，但书中却没提到壮族。不但如此，泰国语言学学者对语言学家李方桂用来构建原始台语的剥隘语与龙州语比较熟悉，但不知道那是壮语因为李方桂并没有提到“壮语”这词。[4] 因此，可以说 1980 年之前，在泰国并没有真正出现对壮族或壮泰民族关系进行认真考察研究的学者。对于泰国学者，壮族是一个模糊的概念，仅在一些有关研究泰族起源的资料中被提及而已，且都是被认为是泰民族的一部分。直到 1980 年后，泰国人才开始真正听说“壮族”这个词．那是因为“有中国广西留学生到泰国留学，在课堂上提出自己家乡母语中有许多词汇的发音与泰语相似，同时称自己的母语为‘土’.....这才听说“壮族”与“壮语”这个词……之后开始着手对壮族与壮泰关系展开真正的研究。”[5]

（2）对壮族与壮泰比较研究关注的对象多为高等院校的学者

当前，在泰国对壮学及壮泰关系进行研究的主要院校及研究机构有朱拉隆功大学、 艺术大学、 法政大学、玛西顿大学、西北大学等。 泰国朱拉隆功大学的巴尼．古拉瓦尼教授与提拉朋．楞通坎教授于 1985 年首次来到广西考察壮族，之后于 1986 年促成了朱拉隆功大学与广西民族大学签署了学术合作交流协议，

4 (泰) 巴尼.古拉瓦尼、玛尼宾.波龙素提拉：《壮泰关系概况》，《书香花艳四月天：诗琳通公主访问广西民族大学纪实》，南宁：广西人民出版社，2006年版，第66页。

5 同4

使泰国对壮族与壮泰关系的研究得以顺利展开。泰国法政大学于1993 年设立泰学研究所，该所工作目标是对东南亚操讲台语的各个民族进行人类学考察研究，研究对象涉及中国南部民族；自1996 年起，该所分别与海南、贵州、云南、广西等地的民族研究单位进行合作，深入研究中国南部少数民族，其中包括壮族；2004 年，该所与泰国诗琳通人类学研究中心、云南文化历史研究所在泰国曼谷共同举办了“中国台族研究的发展”学术研讨会，壮族作为台族的一部分得到充分的讨论。泰国艺术大学自 1991 年起开始与广西民族研究所联合实施“泰-壮传统文化比较研究”项目，之后，双方每年派代表团互访，并举办各种形式的壮泰学术研讨会。泰国玛希顿大学的农村发展语言和文化研究学院1996 年起开始对壮侗民族的语言与文化进行研究，并收集了大量的壮语词汇编辑成词典。泰国西北大学 1993 年起到广西壮族地区访问，之后著书介绍泰族与壮族的历史文化关系。

总的来说，壮族及壮泰比较研究在泰国起步较晚，但得到的重视相当大。 泰国学者对壮族及壮泰民族关系的研究，取得了一定的成果。

二、壮族及壮泰比较研究在泰国的现状分析

如前所说，泰国人真正听到“壮族”这个词是在 1980 年，直到 1986 年，才真正出现第一篇有关“壮族”与“壮语”的文章。二十年来，泰国学者本着严谨认真的求学态度，对壮族及壮

泰比较进行各个角度的介绍与探究，试图解释壮泰两民族的“渊源”关系。总体上，泰国学者对壮族及壮泰比较所发表的研究成果数量约近百篇（包括论文与专著）。成果数量不多，但内容宽广，涵盖语言、文学、文化、社会、历史等方面。其中，语言方面的研究成果占比重大，历史方面的研究成果占比重小。下面，笔者拟从语言文学、文化习俗、社会与历史综合研究等三方面来分析泰国学者对壮族及壮泰比较研究的现状特点。

（1）语言文学研究

1. 语言研究

从语言着手，通过语言学理论对壮语的语音、词汇、语法特点等进行分析，并对壮泰语进行对比研究，试图从两民族语言上的 “亲缘关系”揭示民族间的“族源关系”。这无疑是泰国学者早期所采取的研究手段与方法。语言研究从成果上看，可以分为四类。

第一类是对壮族单一地区的方言研究。如巴尼．古拉瓦尼的《武鸣壮语量词》与《德保壮语》（《壮族-中国的台族：语言篇》朱拉隆功大学出版社 ，1986 年版），杜萨迪朋.差目洛卡沙著的《壮语的量词》（朱拉隆功大学出版社 ，1995 年版），张一鸣著《德保南壮元音研究》（朱拉隆功大学出版社，1992 年版）等。这些研究成果主要是对壮族某一地区的方言的特点进行单角度的阐释。如对有代表性的北壮方言区武鸣与南壮方言区德

保的语言特征，包括音系、语法、句法等以及一些特殊的语言现象如量词与重叠词等的研究等。

第二类是对壮族多地区方言的研究。如巴尼．古拉瓦尼与杜萨迪朋.差目洛卡沙合著的《都安壮语与天等壮语》（《壮族-中国的台族：语言篇》，泰国朱拉隆功大学文学院出版，1986 年版），巴尼.古拉瓦尼著的《壮族一些地方方言区的合成词》（《泰壮关系论文集》，泰国朱拉隆功大学文学院出版，1996 年版）与《广西七个壮语方言区词汇的比较》（《Essays in Tai linguistic》，朱拉隆功大学出版社，2001 年版），舒瓦差娜.利昂巴拉瓦著的《广西壮族三个方言区的壮语》（《语言与文化》，1998 年第 2 期）等等。这些研究成果多属对比研究，即针对广西南壮与北壮方言区的音系与词汇进行比较，从中揭开南北壮语的差异。

第三类是对壮语方言与泰语方言的比较。如巴尼.古拉瓦尼著的《广西村名与泰东北村名比较》（《泰壮关系论文集》，朱拉隆功大学出版社，1996 年版），阿玛腊.朴腊诗塔腊信著的《泰壮亲属称谓比较》与《泰壮颜色词比较》（《泰壮关系论文集》，泰国朱拉隆功大学文学院出版，1996 年版），舒瓦差娜.利昂巴拉瓦著的《泰语方言与壮语方言》（《语言与文化》，1998 年第 1 期）等等。这类比较属于不同国度同一语族的比较，其比较的方式可分为两种，一种是纯属语言比较，通过比较两民族在语言上的异同来探讨台语语支的划分问题，如《泰语方言与

壮语方言》就总结了泰语四个方言区（中部、北部、东北部与南部）与壮语的两大方言区（南部与北部）的语音、构词方式、词组类型、句子划分等方面进行了比较。认为泰语方言与壮语方言有语言上的同源关系，即同属台语语族(Tai Family)。另一种是属语言与文化关系的对比研究，即从语言现象透视文化的异同。如《广西村名与泰东北村名比较》通过研究广西七个方言区与泰国东北四个府的村落的命名方式，总结出壮族与泰族地区的地理特征、生产方式、文化接触等方面的异同。《泰壮亲属称谓比较》从语义分析的角度比较壮泰亲属称谓及家庭结构的异同，认为壮泰两民族有着共同的亲属关系。

第四类是双语字典类。在泰国出版的泰壮双语字典仅为两本即朱拉隆功大学出版社 1989 年与 1992 年分别出版巴尼.古拉瓦尼编写的《泰-壮字典》与《南壮- 泰字典》。作为语言研究的工具书，虽然泰国学者给予一定的重视，但因各种因素未能对有关壮泰字典进行更新修订或增加其他类字典如习语成语字典、地名字典等的编写，这不能不说是一大遗憾。

2. 文学研究

泰国学者对文学方面的研究关注度少，研究的角度相比狭窄。出现的研究成果不到 10 篇。主要研究者为泰国文学家及文学评论家素宛娜.葛良格莱裴，她著了《壮族的民间故事与格言》（《壮族-中国的台族：文化篇》，朱拉隆功大学出版社，1988 年版）、《武鸣壮族的歌节》（《古城》，1987 年第 3

期）、《广西壮族的民歌》（《泰国语言与文学》，1998 年第 15 期）等。素宛娜.葛良格莱裴主要从民歌与民间故事着手，通过比较壮泰两民族民间故事的主题、思想内容、文化特征以及两民族民歌的内容、形式、思想观点等，总结出两民族在上述几方面存在很多相似性的结论。总体上，素宛娜.葛良格莱裴的研究侧重于介绍与记录，并未进行深入的研究，也未提出个人独到的见解。

（2）文化习俗研究

有关文化习俗方面的文章与著作出现不少，大部分研究成果主要侧重介绍壮族的某一文化习俗如节日、工艺、着装、民居等，如素宛娜.葛良格莱裴的《壮族的蚂拐节：传说与信仰》（《泰国语言与文学》，1998 年第 15 期），百南.同古的《壮族的铜鼓与蚂拐节》（《文化艺术》，1996 年第 9 期），班腊思的《壮族编织工艺》（《文化艺术》，1994 年第 11 期），差南.翁威帕的《壮族的着装》（《纪录》1995 年第 119 期），威拉潘.西那瓦著的《壮泰民族：泰中共同文化考察总印象》（《书香花艳四月天》，广西民族出版社，2006 年版）等。其中值得一提的是《壮族的蚂拐节：传说与信仰》，文章作者通过对壮族蚂拐节活动的实地调查，发现找不到与该传统节日有关的传说与典故，认为蚂拐节与图腾崇拜、求雨等无直接关系；同时，通过比较研究壮泰民族有关蟾蜍或青蛙的一些故事传说，认为壮族的蚂拐节、铜鼓文化与泰族的铜鼓文化应有一定的联系，

从民俗学、历史学与文化学的角度看，是值得探究的课题。而《壮泰民族：泰中共同文化考察总印象》则对泰国的民居、中国傣族、壮族的民居特点进行介绍，并从建筑学的角度即民居的组合命名、结构样式、使用功能及相关习俗等进行比较，作者认为，这两个民族在民居文化上存在很大的相似性，值得进一步探究。

其他多方位综合介绍壮族文化习俗的主要有腊达纳朋.瑟塔占与本乍.恩什安合著的《壮-台-泰：文化的牵线》（清迈西北大学出版社，1993 年版），诺朋.今达勒著的《泰壮文化艺术》（艺术大学出版社，1996 年版）等。这些综合性介绍的著作除介绍壮族的政治制度、经济状况、社会文化、传统节日、婚丧习俗、宗教信仰等外，部分著作还侧重将壮泰民族的生活文化习俗作比较，并提出各自的观点与结论。如《壮-台-泰：文化的牵线》将壮、台、泰的文化做比较，总结出三者在文化习俗上存在很大的相似性。而《泰壮文化艺术》一书就泰壮的民间故事、民间音乐与舞蹈 、民间戏剧表演 、民间传统游戏与体育、民间传统手工艺等五方面作比较。最后提出，泰壮的文化艺术虽受到不同的外来文化影响使之存在一定的差异性，但观其主要思想或各项文化艺术的主题展现，双方有着许多的共同点与相似点；其差异主要体现在内容、表达方法、使用工具等方面的不同，因而认为泰壮文化艺术有着紧密的联系。

总之，泰国学者对壮族、壮泰民族在文化习俗上的研究相对全面，虽然许多文章与著作对壮泰民族在文化上的异同作出总结与评析，但总体上内容偏向介绍性，研究性较少。

（3）社会与历史综合研究

1 、有关历史方面。

对壮族历史进行系统且详细地介绍与研究的泰国学者名为通添.纳卡弄，他主要通过泰国《文化艺术月刊》发表了系列文章如《多关注一下壮族好吗》（1987 年第 2 期）与《在汉族与越北民族手中的‘壮族’》（1989 年第 6 期）等，通过《暹罗周刊评论》发表了《台族第一部：跟随牧师杜德的足迹— 广西-台族的根源地？（一）（二）》（1998 年 11 月第 4、5 期），《台族第一部：跟随牧师杜德的足迹— 广西历史简介》（1998 年 12 月第 2、3 期 ）《台族第一部：跟随牧师杜德的足迹— 壮族与太平天国运动》（1998 年 12 月第 4 期 ）等等，他的系列文章主要介绍了壮族在秦、汉、晋、隋、唐、宋、明、清直至国共战争时期、解放后时期的历史发展情况；汉民族对壮族的统治、壮族反法国殖民统制的历史；壮族在“太平天国”革命中的作用等等。通添.纳卡弄对壮族历史的研究大部分局限于描述的层面，并没深究，也没有对壮族与其他民族关系作研究，只是在《台族第一部：跟随牧师杜德的足迹— 广西-台族的根源地？》一文中提出自己对台族（Tai）来自中国四川或中国南诏的的说法的质疑，同时提出台族来自中国广西的推断。

对于壮族与泰族历史上的关系，泰国学者萨马差.潘素文与帕查理.勒里从泰国人的建居与迁徙的角度阐述他们对壮泰历史关系的看法，认为“当今操南亚语居住马来半岛的沙盖人的祖先应该是东南亚土著居民的代表，他们是当今遗留下来最为古老的族群。至于该地区其他族群居民的祖先，不管操哪种语言（南亚语，台-加贷，或者汉藏）都在遗传学上有着紧密的关系。他们应该与从中国南部迁徙下来的人们有着族源关系。”[6]

可以说，单从历史的角度分析，泰国学者并没能针对壮民族与泰民族的关系作深入地论证，只是强调这两个民族间有着一定的渊源关系。

2、有关社会综合方面

这类的研究成果不少，内容基本上涵盖壮族的各个方面如历史、政治、经济、社会、语言、文化、艺术、风俗、节日等。大部分成果仅是详细对壮族各方面进行介绍，没有做太多的深入研究。这里值得关注的是通添.纳卡弄著的《壮族- 台族的亲属》（《暹罗周刊评论》，1999 年 1 月 3 期），士沙. 宛立坡科目与巴尼.翁贴共著的《壮族：泰族最古老的兄弟》（艺术大学出版社，1993 年版），树吉.翁贴著的《泰族人在这里-在东南亚》（艺术大学出版社，1994 年版），树密.必迪帕与沙莫猜.仆

6（泰）威拉潘.西那瓦：《壮泰民族：泰中共同文化考察总印象》，《书香花艳四月天：诗琳通公主访问广西民族大学纪实》，南宁：广西人民出版社，2006年出版，第81页。

叔宛合著的《中国云南的‘台’与‘壮’》（法政大学泰学研究院，2000 年出版）等著作。这些著作除对壮族进行综合性研究之外，还从众多学者所关注的角度即壮泰民族的渊源关系作研究，并提出各种值得探讨的观点与看法。如《壮族- 台族的亲属》在对泰壮语言文化上的相似点作出分析后，提出这样的看法：文化上的相似不足以证实两民族为同一民族，由于地域上的相似或相近，文化上的交流与融合，有可能导致出现同样的文化特征。比如泰壮两民族都有高脚屋，中国的瑶族、苗族也有高脚屋，但却不能视为同一民族；《壮族：泰族最古老的兄弟》一书通过对壮族壁画、铜鼓文化、生活习俗如嚼槟榔、传统风俗如葬俗、求雨、迷信等考察并将之与泰族文化做比较后，认为壮族作为泰民族的一部分，有着两千多年的历史，泰民族历史也应该为两千年以上，文化习俗的相似可以证实壮泰两民族的兄弟关系。同时做出壮族文化是在受汉文化与印度文化影响之前东南亚这一带拥有的最古老的文化这一判断。《泰族人在这里-在东南亚》一书则提出了壮族是泰族最伟大最古老的亲属这样一观点。《中国云南的‘台’与‘壮’》一书提出台-加岱语族（Tai-Kadai）的各民族在文化上分享共同的特点，这些共同特点把台-加岱语族文化与汉民族文化区别开来。同时认为三千年前中国黄河流域的中心文化与台-加岱语族的原始文化，至少在某些方面（尤其在宗教信仰与古代统治制度上）是由同一根基分化出来，其根基中心即

黄河流域。而作为台-加岱语族各民族的祖先“越”文化，应该与黄河流域的汉民族文化有着密切的关系。

三、泰国壮族及壮泰比较研究存在的问题

根据以上列举的研究成果及其主要内容分析，笔者认为壮族及壮泰比较研究在泰国还存在着一定的问题，主要体现以下两点即：

1、研究的范围不够全面与深入。大部分的研究成果多为单一地介绍壮族的历史、语言、文化习俗的某一侧面，没有系统地对壮族或壮泰两民族的历史、政治、经济、文化习俗、社会、教育等进行全面研究。就壮泰比较方面，虽然许多文章或著作都或多或少地对壮泰两民族的历史关系进行探究，对壮泰语言文化进行或粗或浅的对比，都认可壮泰两民族间有着不可否认的渊源关系，但是真正对壮泰历史语言文化作比较的专著却很少。另外，单方面的比较也出现不平衡如语言文学方面的比较，语言上的比较多一些，文学上的比较十分少。语言方面的比较也局限于语音与词汇上的比较，对句法或篇章等比较甚少。至于文化习俗方面的比较也是很不全面具体，大部分只是作泛泛地比较或把重点放入某一方面如铜鼓文化研究、壁画文化研究等。最后，语言比较也好，文化习俗比较也好，大部分局限于对某一地区或某一些地区的考察比较，而不是对泰族或壮族各个地区进行全面综合的考究。

2、研究的方法传统单一。大部分成果的研究方法都是根据自身的实地调查而收集的笔录资料来分析与研究，少部分则通过现有的文字资料来分析。研究的方法传统单一，缺少多角度综合性研究与运用现代方法来研究。不少文章基本上是传统列举式地把壮族的某一方面做壮泰比较如研究壮语的量词就把常见的量词一一列举出来，而不是运用现代人类学或文化学知识深入研究壮语量词的分类、运用与民族世界观的关系；又如比较研究壮泰颜色词的，只是比较两民族颜色词的种类与组合方式，而未能深层次地从认知学与人类学角度分析两民族对颜色认知过程的异同以及颜色认知与民族文化心理的关系；再如研究壮泰文化比较的，多是从政治制度、经济状况、社会文化习俗、宗教信仰等综合介绍，然后作总结性比较，最后断言两民族间的渊源关系，而不是一一深入探究层层揭开谜底或采用现代方法研究两民族文化的变迁、思想观念的转变、经济模式的转型等等。

四、未来壮泰比较研究的趋势

对于壮泰比较研究，广西人民出版社 2003 年出版的由中国广西民族研究学会与泰国艺术大学共同合作的《壮泰民族传统文化比较研究》可称作一部对壮泰传统文化研究比较全面深入的优秀成果。但该成果的出现并不意味着壮泰比较研究可以从此划上完满的句号，而是意味着壮泰比较研究刚刚步入正轨，许多新的研究领域有待继续挖凿与探索。细阅《壮泰民族传统文化比较研

究》，笔者发现，尽管该著作研究的内容非常广泛全面，涉及十多学科领域，但书中一些领域没有做到具体深入考究与比较。例如，语言比较方面，该著作对两民族语言文字、语音系统、词类等的比较相当详细，但对语法中的词法、句法等却只做简略概括比较。又如，对壮泰两民族间传统科学与技术方面的比较，该著作对壮族的天文历法作详细介绍，但对泰民族的天文历法却只字未提，因此无法作出比较。诸如此类的欠缺还有不少。因此，笔者认为，壮泰比较研究对中泰学者来说依旧是未来壮学研究或泰学研究的一个方向与趋势。

而未来的研究趋势如何，以下三点值得考虑：1、扩大比较研究的领域，深化研究内容，由点到面进行全方位、多角度、深层次的研究。对当前壮泰研究中出现的短缺如壮泰语法比较、壮泰天文历法比较等等进行弥补，利用新的调查材料对已有的研究成果进一步深入考究。力求从“个体”“侧面”着手，然后向“整体”“全面”发展。2、更新研究方法，力求从“传统”走向“现代”。这一点正如张声震所说“壮学研究应该包括传统文化研究和现代化两个方面”，“壮学研究不能再停留在二十世纪着重研究传统文化方面，而应该坚持传统文化研究与现代化研究并重的方针.”[7] 从当前的壮泰比较研究成果看，几乎都表现在对“传统”的比较，采用的理论与方法也“传统化”。因此，未

7 张声震：《二十一世纪壮学的走向》，《广西民族研究》，2000 年第 2 期。

来的比较研究可以考虑运用新的学科理论与方法，从“现代”角度出发来进行研究。比如可以从认知学的角度研究两民族对抽象事物的认知如对时空概念的认知等，也可以从当代的人类学、社会学、文化学等理论来研究壮泰两民族的社会变迁进程、社会转型新模式、民族文化意识的转变、文化旅游的开发等方面的异同等。只有不断挖掘新领域才能不断摘取新成果。3、加强国际合作与对话。进行壮泰跨国度比较研究，单靠中国学者或泰国学者单方面进行那将会势单力薄、举步维艰。因为常常受到语言、资金、精力、材料等因素的限制。只有放开思想、积极走出国门，加强交流与合作，才会把研究进一步深入下去。

参考文献

巴尼.古拉瓦尼，玛尼宾.波龙素提拉(泰). 2006. 壮泰关系概况. **书香花艳四月天：诗琳通公主访问广西民族大学纪实** .南宁：广西人民出版社.

范宏贵. 2004. **华南与东南亚相关民族** .北京：民族出版社.

范宏贵 .2000. **同根生的民族** .北京：光明日报出版社.

覃圣敏 .2003. **壮泰民族传统文化比较研究** .南宁： 广西人民出版社.

萨马差.潘素文，帕查理.勒里(泰). 从泰国人的建居与迁徙看壮泰关系.2006. **书香花艳四月天：诗琳通公主访问广西民族大学纪实** .南宁：广西人民出版社.

威拉潘. 西那瓦(泰). 壮泰民族：泰中共同文化考察总印象. 2006. **书香花艳四月天:诗琳通公主访问广西民族大学纪实**. 南宁：广西人民出版社.

张声震 . 二十一世纪壮学的走向 . **广西民族研究**, 2000, (2).

ABSTRACT

Overview of Research on Zhuang Tribe in Thailand and Zhuang-Thai Comparison

You Huicai

At the beginning of 1980s, Thai scholars started a tide of the research on Zhuang people and the research on Zhuang-Thai comparisons to find the root of Zhang-Thai group. Up to now, they have made some achievements, including languages, cultures, customs, history, society and so on. We cannot deny that there are still many problems in the researches. For instance, the research content which Thai scholars have done is not very deep. Some research methods used are single. How to solve these problems and how to put the research forward are thought-provoking tasks.

Keywords: Zhuang people, comparion between Zhuang and Thai, content analysis

THE HISTORICAL DEVELOPMENT OF COORDINATIVE CONJUNCTIONS IN THE CHINESE LANGUAGE[1]

Chanyaporn Parinyavottichai, Ph.D.[2]

ABSTRACT

This paper discusses a brief history of the evolution of noun phrase (NP) coordinative conjunctions from the Archaic to Contemporary Chinese periods. It gives some explanations on certain semantic characteristics of coordinate conjunctions in the Chinese language during their development of various stages. The study finds that through linguistic compromises and competitions, some coordinative conjunctions lost their dominance, some

[1] This work was supported by the Higher Education Research Promotion and National Research University Project of Thailand, Office of the Higher Education Commission (HS1153A), and the Research Group on Cognitive-Typological Linguistics, Center of Excellence Program on Languages, Linguistics and Literature, Faculty of Arts, Chulalongkorn University, Bangkok. I am grateful to Associate Professor Dr. Prapin Manomaivibool for her careful reading my paper. I also want to thank Professor Luo Jingtang who helped me with checking the Chinese-English translation.

2 Lecturer, Department of Eastern Languages, Faculty of Arts, Chulalongkorn University, Bangkok.

coexisted and some followed separate paths in their development.

0. Introduction

Studies on the evolution of conjunctions have provoked much interest among scholars of Chinese historical syntax in recent years (Liu, 1989; Ma, 1993; Tian, 2004). Like other major world languages the Chinese language has undergone fundamental changes not only in phonology and vocabulary but also in syntax. It is widely agreed upon among linguists of Chinese historical syntax that most conjunctions in Chinese derived indirectly from verbs (L. Wang, 1988; Liu & Peyraube, 1994; Y.C. Jiang, 1997; Li, 2001; Wu, 2003). According to Y.C. Li (2001), there are only a few conjunctions in the Archaic Chinese (AC).[3] Six conjunctions were found in

[3] As Tai & Chan (1999) claim, traditional Chinese scholars did not take changes in the Chinese language or its periodization into consideration. Therefore, unlike the English language, the periodization of the Chinese language varies among different scholars and there is not full consensus on the time frame of certain periods. The following periodization schema used in this paper is adopted from L. Wang (1980): Archaic Chinese (AC) (Period before 3rd century) (Shang, Zhou, Spring and Autumn period, Warring States, Qin,

the Oracle Bone Inscriptions (甲骨文 *Jiǎgǔwén*, 17th- 11th BC) (Zhang, 1994; as cited in Qian & Tang, 2003). The number of conjunctions increased to 25 in the Bronze Inscriptions of the Western Zhou dynasty (金文 *Jīnwén*, 1100-771 BC) (Qian &Tang, 2003) and subsequently to 42 in the Han dynasty (206-220 BC) (Qian & Tang, 2003). These newly appeared coordinative conjunctions subsequently underwent a process of competition and reconciliation; as a result, some lost their dominance and some were replaced by later conjunctions (Y.C. Li, 2001). This process led to a sharp decrease in number of the conjunctions in Contemporary Chinese.

This paper will describe the diachronic development of NP coordinative conjunctions (also called nominal coordinative conjunctions) from AC to Contemporary Chinese. Particular attention is paid to the grammaticalization processes of與 *yú*, 和 *hé*, 跟 *gēn*, 同 *tóng*, 及 *jí*, and 以及 *yǐjí*, which are predominant

Western Han dynasty), Medieval Chinese (MC) (400-1200) (Jin, North and South., Sui, Tang, Five dynasties, and Song), Pre-Modern Chinese (1300-1900) (Yuan, Ming, Qing dynasties), and Modern Chinese (Period after 1900 to the present).

coordinative conjunctions in the history of the Chinese language. A semantic explanation is also utilized to account for certain semantic characteristics in the use of these coordinative conjunctions.

1. Studies on the development of NP coordinative conjunctions

To better our understanding of the historical development of NP coordinative conjunctions, we first need to make a distinction between prepositions and conjunctions, even though there is no clear distinction between the two in the Chinese language, which is a consistently-debated issue among linguists. In his study, Chao (1968) notices that conjunctions in Chinese are not always distinguishable from prepositions, as evidenced by the sentence 你跟她一塊兒走 *Nǐ gēn tā yíkuàir zǒu*, which can mean either "You go with him" or "You and he go together." One controversial view, most notably represented by L. Wang (1980), states that there is no difference between conjunctions and prepositions. He uses the term 連接詞 *liánjiēcí* "linking word" to label both

types of words. However, attempts to distinguish conjunctions from prepositions are made by other linguists such as Guo (1957), Zhu (1982) and Tao (1991), who point out that linking words such as 和 *hé*, 同 *tóng*, and 跟 *gēn* are conjunctions if they are used to conjoin elements that are exchangeable (i.e., equal in status), but are prepositions if preceded by any modifiers. It is now fairly well accepted among researchers that conjunctions and prepositions are distinct in Chinese.

Researchers on the development of coordinative conjunctions in Chinese unanimously agree that conjunctions are derived from verbs. They disagree, however, on their specific trajectories, such as whether the conjunctions come via prepositions or prepositions via conjunctions. Two major views exist on the grammaticalization process. The first view, maintained by scholars such as Yu (1996); Y.C. Jiang (1997); Y.C.Li (2001); L.Wang (1990) and Wu (2003), propose that conjunctions developed via prepositions. Yu (1996), using the data from a corpus of more than 40 documents, gives an elaborate explanation of the origins of the conjunctions 共 *gòng*, 和 *hé*, 同 *tóng*, 連 *lián*, and 跟 *gēn*. For example,

共 *gòng* was first grammaticalized as a preposition during the Weijin period (220-420) and was then transformed into a conjunction during the Tang dynasty (618-907).

The second view, proposed by Liu (1989), claims that in their first step of development, conjunctions derived from verbs and then became prepositions. He notes that the verb 和 *hé* was grammaticalized as a conjunction during the Tang dynasty and subsequently developed into a preposition during the Song dynasty (960-1279).

Most linguists agree with the first view. According to Liu et al. (1995), almost all Chinese grammatical words (虛詞 *xūcí*) have evolved from lexical words (實詞 *shící*). Traugott (1986) observes that in the development of the semantic aspects of words, there is a tendency for words to move from concrete to abstract. A verb, which is usually concrete in terms of meaning, is often the starting point of the derivation process. Verbs are then grammaticalized into prepositions, which are more abstract but may still reserve some features of the verb (Li et al., 1994). Then these verbs finally evolve into conjunctions, which are the most abstract and most grammaticalized. With regard to

the verb-preposition-conjunction process, however, Zhou (1989) and Z.X. Jiang (1990) do observe an exception where the conjunction 及 *jí* developed directly from the corresponding verb without going through a preposition step.

2. The diachronic development of NP coordinative conjunctions

2.1 The Archaic Chinese (14^{th}-3^{rd} c. B.C.)

Conjunctions were first found among the Oracle Bone Inscriptions (甲骨文, 17^{th}-11^{th} c. BC). At that time, only four conjunctions were used to express coordinative relationships: 暨 *jì*, 於 *yú*, 有 *yǒu* and 唯 *wéi*. However, only three of them (暨 *jì*, 於 *yú*, 唯 *wéi*) were used as nominal or NP coordinative conjunctions. The conjunction 有 *yǒu* was used for conjoining verb phrases or VPs (Qian &Tang, 2003:44). Later in this period, many coordinative conjunctions appeared in AC, including 與 *yú*, 及 *jí*, 以及 *yǐjí*, 暨 *jì*, 如 *rú*, 若 *ruò*, 之 *zhī*, 爲 *wéi*,唯 *wéi*, and 越 *yuè* (Y.C. Li, 2001). However, only 與 *yú* and 及 *jí* succeeded in prevailing in competition with others. To demonstrate

how these two conjunctions survived along the different evolutionary stages of the Chinese language, we need to trace their histories.

The word 與 *yú* was originally a verb meaning, "to give." Most linguists think that the preposition 與 *yú* came before the conjunction 與 *yú* in the process of grammaticalization (Xu, 1981; Zhou, 1989). The conjunction 與 *yú* was first used around 11-6 B.C. (Pulleyblank, 1922; Liu & Peyraube, 1994). In example (1) below, 與 *yú* is used as a preposition, and in example (2), it is used as a conjunction.

(1) 彼狡童兮，不與我言兮。（詩經·鄭風）
Bí jiǎo tóng xī, bù yú wǒ yán xī.
That artful boy, he will not speak with me!
(Karlgren, 1950:63)

(2) 嘒彼小星，維參與昴。(詩經·國風)
Huì bǐ xiǎo xīng, wéi Shēn yǔ Mǎo.
Tiny are those little stars, they are Shen and Mao.
(Pulleyblank, 1922:51)

Different from 與 *yú*, the derivation process of 及 *jí* is much disputed among linguists. Xu (1981) claims that the conjunction 及 *jí* developed directly from the verb 及 *jí*

without passing through the prepositional step. However, this view was rejected by a majority of linguists who confirmed that the grammaticalization process of 及 *jí* followed a verb-preposition-conjunction path (Liu,1989; Z. X. Jiang, 1990).

The word 及 *jí* was first used as a verb, meaning "to catch up with" or "to succeed in." It later developed into a preposition, meaning "with," and eventually transformed into a coordinative conjunction. In example (3), 及 *jí* is used as a preposition, and in example (4), it is used as a conjunction.

(3) 德音莫違, 及爾同死。（詩經·邶風）
Dé yīn mò wéi, jí ér tóng sǐ.
Don't forget your oath. "We shall remain with you until death." (Taiwan Environmental Information Center from http://e-info.org.tw/node/27888)

(4) 宋及鄭平。（左傳·隱七年）
Sòng jí Zhèng píng.
Song and Zheng made peace. (Pulleyblank, 1922:61)

After the Han dynasty, 及 *jí* was mainly used as a conjunction while 與 *yú* was primarily used as a preposition (Xu, 1981).

The use of the coordinative conjunctions 與 *yú* and 及 *jí* to link two NPs, as in examples (2) and (4), is the most frequently seen in AC. It was prevalent between the Spring and Autumn and the Warring States periods (770-221 BC), as can be seen in several archaic documents such as *The Analect of Confucius* (論語 *Lúnyǔ*, 551-479 B.C.) and *The Work of Hanfeizi* (韓非子 *Hánfēizǐ*, 280-233 B.C.).

Although the conjunctions 與 *yú* and 及 *jí* are similar in meaning and grammatical function, they were unequally distributed among archaic documents. For example, 與 *yú* was found only in *The Analect of Confucius* (論語, 479-221 B.C.), *The Book of Mencius* (孟子 *Mèngzǐ*, 371-289 B.C.), and *Zhuangzi* (莊子 *Zhuāngzǐ*, 350-300 B.C.), while 及 *jí* was found only in *Spring and Autumn Annals* (春秋 *Chūnqiū*, 722-481 B.C.) (Xu, 1981). In *The Tradition Commentary of Zuo Qiuming* (左傳 *Zuǒzhuàn*, 722-468 B.C.), both 與 *yú* and 及 *jí* were found to conjoin more than two NPs (Xu, 1981; Jiang, 1990), as demonstrated in examples (5) and (6).

(5) 鄭伯與孔將鋤，石甲父，侯宣多，……。(左傳·宣公三年)
Zhèngbó yú Kǒng Jiāngchú, Shí Jiáfù, Hóu Xuānduō, ….
Zhengbo, Kong Jiangchu, Shijiafu, and Houxuanduo, ...

(6) 周，冶殺元咺及子適，子儀。（左傳·僖三十）
Zhōu, yé shā Yuánxuān jí Zǐ shi, Zǐ yí.
Zhou (and) Ye killed Yuanxuan and Zishi and Ziyi.

Linguists surmised that the unequal distribution of the coordinative conjunctions 與 *yú* from 及 *jí* resulted from uneven use in different periods (Dobson,1967; as cited in Liu & Peyraube, 1994) and in different areas (Xu, 1981) rather than in different dialects (Karlgren, 1929; as cited in Liu & Peyraube, 1994).This explains why the two coordinative conjunctions appeared in different books. One question that arises here is whether 與 *yú* and 及 *jí* can replace each other in similar contexts when they appeared in the same book. According to Jiang (1990), the two coordinative conjunctions were exchangeable in almost all similar contexts when they appeared in *The Tradition Commentary of Zuo Qiuming*, *The Records of the Grand Historian* (史記 *Shǐjì*, 109-91 B.C.), and *The Book of Han*

(漢書 *Hànshū*, 206 B.C.-8 A.D.), as shown in examples (7) and (8) below.

(7) ,並取鼠與肉。（漢書·王尊傳）
, … bìng qǔ shǔ yú ròu.
, ... also got both the rat and the meat.

(8) ,…得盜鼠及餘肉。（漢書·王尊傳）
, …dé dào shǔ jí yú ròu.
, ...got the stolen rat and the remaining meat.

Another relevant question is related to the positions of the NPs linked by the coordinative conjunctions. Can the NPs conjoined by 與 *yú* and 及 *jí* in a coordinative construction exchange their positions without altering their semantic status? Zhou (1989) and Z. X. Jiang (1990) state that a change in the position of an NP in such a construction will not affect the semantic characteristics of the NPs in most cases. However, when 與 *yú* and 及 *jí* are used with NPs that refer to human beings, word order may matter. For example, if the NP is before the coordinative conjunction, it often signifies a more important social role or an older age compared to an NP placed after the

coordinative conjunction, as can be seen in example (9)[4], in which 君 *jūn* is higher in social position than 子 *zǐ*, and in example (10), in which 七十者 *qīshízhě* is older than 未齒者 *wèichǐzhě*.

(9) 在君與子矣。（孟子·滕文公·上）
Zài jūn yú zǐ yǐ.
It (will) depend on the lord and you. (Liu & Peyraube, 1994)

(10) 凡有爵者與七十者與未齒者，皆不爲奴。（漢書·刑法志）
Fán yǒu juézhě yú qīshízhě yú wèichǐzhě, jiē bù wéi nú.
All nobles, seventy-year-old people and children who haven't lost their baby teeth are never punished as slaves.

Whereas in most cases 與 *yú* coordinates two NPs with equal semantic status (Z. X. Jiang, 1990; Liu & Peyraube, 1994), 及 *jí* often indicates a primary-secondary relationship of the NPs before and after it (Zhou, 1989; as cited in Z. X. Jiang, 1990), as shown in example (11).

(11) 今茲周王及楚子皆將死。（左傳·襄二十八）

[4] Additional illustrative examples are 天子及诸侯 *Tiānzi jí zhūhóu* "The king and the dukes," and 皇帝及大臣 *Huángdì jí dà chén* "Emperor and minister."

Jīn cí Zhōuwáng jí Chǔzǐ jiē jiāng sǐ.
The king of Zhou and the Prince of Chu will die soon.

In connection with the primary-secondary relationship of the NPs coordinated by 及 *jí* is 以及 *yǐjí* which developed from a combination of the preposition 以 *yǐ* and its precursor 及 *jí* and became a conjunction in the Pre-Qin dynasty. According to Tian (2004), the conjunction 以及 *yǐjí* also denotes a primary-secondary relationship of the NPs that it links. Some examples can be found in archaic documents such as *Etiquettes and Ceremonial* (儀禮 *Yílǐ*, 1046-256 B.C.) and *The Politico-Economical Tractate* by Guanzi (管子 *Guǎnzi*, 770-221 B.C.), as illustrated in examples (12) and (13).

(12) 公妾以及士妾爲其父母, 疏衰裳齊，牡麻絰，無受者。(儀禮 · 喪服·第十一)
Gōngqiè yǐjí shìqiè wei qí fùmǔ, shū cuī cháng qí, mǔmázhì, wú shòu zhě.
The duke's concubine and the official's concubine wore simple mourning clothes for their parents, but no one wore 'ma', which is the most important of mourning clothes.

(13) 管仲又請賞于國以及諸侯，君曰:“諾，行之”。(管子·卷七)
Guānzhòng yòu qǐng shǎng yú guó yǐjí zhūhóu, jūn yuē: “nuò, xíng zhī.”
Guanzhong asked (Qi Huangong) again to reward the officials of those countries and their vassals; Qi Huangong said, “Yes, do it.”

In example (12), 公妾 *gōngqiè* has a higher social position than 士妾 *shìqiè*, and in example (13), 國 *guó* has a closer relationship with Xuangong than 諸侯 *Zhūhóu*.

It is worth noting that a simple juxtaposition without an overt conjunction is the basic way of coordinating NPs in AC, as shown in (14) below.

(14) 父母俱存，兄弟無故，一樂也。(孟子·盡心上)
Fùmù jù cún, xiōngdì wú gù, yī lè yě.
That his father and mother are both alive and that among his brothers there is no cause for concern is his first delight. (Pulleyblank, 1922:129)

2.2 Medieval Chinese (from 3rd-13th c.AD)

In the MC period, simple juxtaposition remained the predominant device for NP coordinations. According to Tao (1991), 95% of the NP coordinations in *The New Account of Tales of the World* (世說新語, 5th BC) belong

to this type. Example (15) shows a simple juxtaposition of this period.

(15) 俄而王齊王睹來。(世說新語·雅量第六)
É'ér Wáng Qí Wáng Dú lái.
Soon Wang Qi and Wang Du came. (Tao, 1991:3)

Apart from the simple juxtapositions that are often used to link the so-called unitary NPs[5] as in (15), in this period, few overt conjunctions are used in coordinative construction. The conjunction 及 *jí* appeared mainly with non-specific NPs, as shown in example (16).

(16) ,... 隨遷宮監及諸從人通往觀看。(敦煌變文·334)

,... suí qiān gōngjiàn jí zhū cóngrén tóng wǎng guānkàn.
,... he asked royal officers and various servants to travel with him. (Tao,1991:11)

The conjunction 及 *jí* also appeared with NPs that are conceptually distinct from each other (Tao, 1991), as demonstrated in examples (17) and (18).

(17) 諸葛瑾弟亮及從弟誕並有盛名。(世說新語·品藻)
Zhūgéjǐn dì Liàng jí cóngdì Dàn bìng shèngmíng.

[5] According to Tao (1991), unitary NPs refer to specific NPs, which are not linked by any overt conjunctions.

Zhuge Jin, his younger brother Liang, and his cousin Dan all have flourishing reputations. (Tao, 1991:5)

(18) 王子猷、子敬兄弟共賞高士傳人及贊。（世說新語·品藻）
Wáng Zǐyóu, Zǐjìng xiōngdì gòng shǎng gāoshì zhuàn rén jí zàn.
The brothers Wang Ziyou and Wang Zijing together read the figures and the commentaries of the Noble biography. (Tao, 1991:5)

Example (17) shows that the NPs before and after 及 *jí* are conceptually separable, as 諸葛瑾弟亮 *Zhūgéjǐn dì Liàng* were closer in kinship than 誕 *Dàn*, who was their cousin. In (18), 人 *rén* is the main focus of a biographical book and 贊 *zàn* is peripheral.

Other coordinative conjunctions found more recently in this period such as 和 *hé*, 共 *gòng*, 兼 *jiān* and 並 *bìng*, and some combined forms such as 並及 *bìngjí*, 兼及 *jiānjí*, 兼與 *jiānyú*, and 及以 *jíyǐ*, also came into use during this period [6](Tao, 1991:12). These coordinative

[6] In comparison to previous period, the number of conjunctions increased in this period: 65 及 *jí*, 22 与 *yú*, 11 并 *bìng*, 1 共 *gòng*, 7 兼

conjunctions competed with one another and with existing coordinative conjunctions, and they gradually lost the competition and were forced off the stage, with only 和 *hé* and 共 *gòng* succeeding from the competition and continuing to be among the most frequently used coordinative conjunctions in the Song dynasty (Liu & Peyraube, 1994).

The recent-emerged conjunction 共 *gòng* was originally a verb, meaning "to share with." At the end of AC in the Weijin era (魏晋 *WèiJìn*, AD 265–420), this conjunction was grammaticalized as a preposition, meaning "with" (Ma, 1993; Yu, 1996; Wu, 2003), as shown in (19).

(19) 共他交往……（百喻經筆讀·婦詐稱死喻）
Gòng tā jiāowǎng.
Hang around with others...

Liu (1989) claims that the use of 共 *gòng* as a conjunction can be traced back to the Song dynasty, while Yu (1996) observes that it emerged as early as in the Weijin era. Yu also observes that the phenomenon of 共

jiān, 3 兼及 *jiānjí* and 1 兼与 *jiānyú*, 1 并及 *bìngjí*, 1 及以 *jíyǐ* are found in *Dunhuang Bianwen* (Tao, 1991).

gòng being utilized as a conjunction was quite common in the Tang dynasty. One example is demonstrated in (20).

(20) 莫辨荆吳地，唯余水共天。（孟浩然·洞庭湖寄閻九）
Mò biàn jīng wú dì, wéi yú shuǐ gòng tiān.
One cannot tell the Jing state from the Wu state, and there remains only water and the sky.

The coordinative conjunction 和 *hé* was originally a verb, meaning, "to mix up" (Wang, 1958; as cited in Liu) & Peyraube, 1994). In the Tang period, 和 *hé* was grammaticalized into a preposition (Pulleyblank, 1922; Liu, 1989; Yu, 1996; and Wu, 2003), as shown in (21).

(21) 回看血淚相和流（白居易·長恨歌）
Huí kàn xuè lèi xiāng hé liú.
(Emperor Xuanzong) turned to look back, his face streaming with blood and tears. (Tang Dynasty Times http://www.tangdynastytimes.com/2008/05/the-road-to-shu.html)

However, the linguists mentioned above have different views on whether the preposition 和 *hé* later turned into the conjunction 和 *hé*. According to Yu (1996), Pulleyblank (1922), and Wu (2003), 和 *hé* developed into a conjunction during the same period when the preposition

和 *hé* appeared between the Tang and Song dynasties. Liu (1989) claims that 和 *hé* first developed into a conjunction from a verb in the Tang dynasty and then transformed into a preposition. Wu (1996) contradicts Liu by pointing to an example of 和 *hé* as a preposition in the Tang dynasty, as shown in (22).

(22) 煙和魂共遠, 春與人同老。（全唐詩(下)·卷六百八十一）
Yān hé hún gòng yuǎn, chūn yú rén tóng lǎo
The smoke is moving away together with the soul, the spring is becoming old together with the people.
(Huang and Li, 1996:190)

However, in Liu's later study on the evolution of 和 *hé*, he changes his position and agrees that 和 *hé* first evolved into a preposition from a verb and subsequently changed into a conjunction.

After the Yuan dynasty, 和 *hé* and 共 *gòng* were among the most commonly used coordinative conjunctions, and 和 *hé* gradually took the place of 共 *gòng*; it was in the Ming dynasty that 共 *gòng* completely disappeared (Liu, 1989).

2.3 Pre-Modern Chinese (14th -18th c.)

Simple juxtaposition continued as the dominant device of NP coordination in Pre-Modern Chinese. In fact, simple juxtaposition persists throughout the history of Chinese language (Tao, 1991; Liu & Peyraube, 1994).

The coordinative conjunctions 和 *hé* and 共 *gòng* were used as both a conjunction and a preposition in Pre-Modern Chinese. The coordinative conjunctions 及 *jí* and 與 *yú*, once dominant in AC, became less popular. New conjunctions, such as 同 *tóng* and 跟 *gēn*, started to appear in this period.

The conjunction 同 *tóng* originated from its corresponding verb, which at first meant "to be the same as," and later developed to mean "to share with" and "to accompany with" (Liu & Peyraube, 1994). Ma (1993) provides an interesting account for the evolution process of 同 *tóng*. After 共 *gòng* developed into an influential preposition, 同 *tóng*, which was very similar in meaning to 共 *gòng*, benefited from the popularity of 共 *gòng* and quickly transformed into a preposition, thus mimicking the

evolutionary path of共 *gòng*. In example (23) 同 *tóng* is used as a preposition.

(23) ……人同鶴在, ….。（全宋詞·第 2823 頁）
…rén tóng hè zài,
The people stayed with crane.

Ma (1993) claims that the preposition 同 *tóng* first emerged in the Tang dynasty and gained popularity during the 6th-11th, which was about 2 to 3 centuries later than 共 *gòng*. However, as Liu & Peyraube (1994) report, no instances of 同 *tóng* as a preposition can be found in documents of the Song and Yuan dynasties. Liu mentions that it was during the Ming dynasty that 同 *tóng* first appeared as a preposition. He cites such examples as (24).

(24) 吳月娘留他同衆堂客在後廳飲酒。（金瓶梅·第 26 回）
Wúyuèniáng liú tā tóng zhòng táng kè zài hòu tīng yǐn jiǔ.
Wuyue-niang left him (Li Jiao'er) and several guests drinking at the back hall.

The timing of the grammaticalization of 同 *tóng* from a preposition into a coordinative conjunction is controversial. Yu (1996) and Wu (2003) report that 同

tóng, as a conjunction, can be found in the Song dynasty. For example, Ota (1987) claims that *The Dream of A Red Mansion* (紅樓夢 *Hónglóumèng*, 18th c.) is the earliest historical record in which 同 *tóng* was found as a conjunction.[7] Liu & Peyraube (1994) state that同 *tóng* has been a conjunction since the 19th century. So far, this issue remains unresolved.

Another new coordinative conjunction, 跟 *gēn* was at first used as a noun, meaning "heel." It then evolved to mean "to follow". Yu (1996) and Wu (2003) explain that in the Ming dynasty, 跟 *gēn* was grammaticalized into a preposition with the same meaning as 和 *hé*, as shown in example (25).

(25) 我跟你爹在他家吃酒，他還小哩。（金瓶梅·第58回）
Wǒ gēn nǐ diē zài tā jiā chī jiǔ, tā hái xiǎo lī.
I was drinking with your father at his home. He was still young.

[7] According to Wang's (1988) observation,同 *tóng* was found as a preposition exclusively in *The Dream of A Red Mansion*.

Yu (1996) notices that the development of跟 *gēn* from a preposition into a conjunction occurred in the late Qing dynasty. He gave an example below in (26).

(26) 裏頭是各樣的膏子藥跟面子藥。（小額·第 14 頁）
Lǐtou shì gèyàng de gāozǐyào gēn miànzǐyào.
Inside are all kinds of gaozi and mianzi medicines.

By the Ming dynasty, 和 *hé* was widely used as a conjunction to coordinate up to three elements (Yu, 1996), as shown in example (27).

(27) 瓶兒在屋裏守者不出來，看見李桂姐， 吳銀兒和孟玉樓，潘金蓮進來，連忙讓座的。（金瓶梅 · 第 58 回）
Píngér zài wūli shǒuzhě bù chūlai, kànjiàn Lǐ Guìjiě, Wúyínr hé Mèng Yùlóu, Pān Jīnlián jìnlai, liánmáng ràng zuò de.
Ping'er stayed in the room, saw sister Ligui and Wu Ying'er, and Meng Yulou and Pan Jinlian, and offered each of them a seat.

In (27), the coordinative conjunction 和 *hé* links two groups of NP referents, which are themselves coordinative constructions. The interpretation of the NPs is highly dependent on the context in which they appear. The first group of people mentioned in the above example

includes two prostitutes, Li Gui and Wu Ying'er, and the second group includes two female masters, Meng Yulou and Pan Jinlian.

2.4 Modern and Contemporary Chinese (after 19th c.)

As mentioned earlier, simple juxtaposition remains the dominant device of coordination throughout the history of Chinese language (Tao, 1991; Liu & Peyraube, 1994). In the earlier period of the development of Chinese, simple juxtaposition mostly conjoined two NPs. However, it can coordinate three or more NPs in a string of words in Contemporary Chinese (Chen, 1957), as shown in example (28).

(28) 大襟上，褲子上，手上， 全是泥。(龍鬚溝 · 10)
Dàjīnshang, kùzǐshang, shǒushang, quán shì ní.
The front of the garment, trousers, and hands are all covered with clay.

The coordinative conjunctions 與 *yú*, 和 *hé*, 跟 *gēn*, 同 *tóng*, 及 *jí*, and 以及 *yǐjí* were already well developed in the previous periods. After a long period of competition and the reconciliation, they stabilized and consolidated their status in Contemporary Chinese.

The words 及 *jí* and 以及 *yǐjí* can only function as coordinative conjunctions. The inequality of semantic status of NPs coordinated by 及 *jí* and 以及 *yǐjí* become clearer, with 及 *jí* and its descendant 以及 *yǐjí* always collocating with 其 *qí* or 其他 *qítā* to denote a secondary status of the NP after the coordinative conjunction. In examples (29) and (30), the NPs after 及 *jí* and 以及 *yǐjí* are secondary in their contextual or semantic foci, as compared to the NPs before the conjunctions.

(29) 鋼鐵，煤炭，石油，電力及其它工業的生產率有了較大的提高。
Gāngtiě, méitàn, shíyóu, diànlì jí qítā gōngyè de shēngchǎnlǜ yǒule jiào dà de tígāo.
The steel, coal, oil, power, and other industries have greatly improved their productivity.

(30) 海豚以及其知己 (文學博客網)
Hǎitún yǐjí qí zhījǐ
The dolphin and its intimate friend.

As for 與 *yú*, 和 *hé*, and 跟 *gēn*, and 同 *tóng*, they basically have the same meanings and can be used as either as a preposition or conjunction. The conjunction 與 *yú* is rarely found in colloquial language (Guo, 1957) but

is fairly common in written language. Examples are: 戰爭與和平 *Zhànzhēng yú Hépíng* "War and peace"[8] and 武松與潘金蓮 *Wúsōng yú Pān Jīnlián* "Wusong and Pan Jinlian".

The most frequently used coordinative conjunction in Contemporary Chinese is perhaps 和 *hé*, and the most widely used in colloquial Chinese is 跟 *gēn*. Examples of these two conjunctions are provided in (31) and (32). Another popular coordinative conjunction in Contemporary Chinese is 同 *tóng*, which is always used in formal situations, as illustrated in (33).

(31) 李先生和張小姐都是我的好鄰居。
Lǐ xiānsheng hé Zhāng xiǎojie dōu shì wǒ de hǎo línjū.
Mr.Li and Miss Zhang are both good neighbors of mine.

(32) 種子跟農藥都準備好了。
Zhòngzi gēn nóngyào dōu zhǔnbèi hǎo le.
The seeds and the pesticide are both ready.

(33) 中國同印度首先倡議的五項原則，體現了這些共同要求。

[8] A novel written by Russian author Leo Tolstoy

(劉少奇·中国共產黨中央委員會向第八次代表大會的政治報告)
Zhōngguó tóng Yìndù shǒuxiān chàngyì de wǔ xiàng yuánzé, tǐxiànle zhèxiē gòngtóng yāoqiú.
The five principles first proposed by China and India reflected these common demands.

According to Wang (1988), 和 *hé* and 同 *tóng* went onto different linguistic paths after 1954, which is evidenced in the Chinese Constitution ratified in 1954 (Wang, 1988:45). Ever since then, 和 *hé* has been commonly used as a conjunction, whereas 同 *tóng* has been used as a preposition.

One special coordinative construction of 和 *hé* is worth mentioning here; it involves a double use of 和 *hé* in the same coordinative construction. Wang and Yang (2000) observe that the use of two 和 *hé* in linking three NPs is a new trend in the Chinese language, especially in Chinese magazines and newspapers, as shown in example (34).

(34) 班級分爲團小組和團章學習小組和毛選學習小組.....（舒婷·回到四十歲）
Bānjí fēnwéi tuán xiǎozǔ hé tuán zhāng xuéxí xiǎozǔ hé máoxuǎn xuéxí xiǎozǔ.

The class will be divided into League group, League Charter study group, and Mao's Collected Works study group...

Wang and Yang claim that this method of using coordinative conjunctions was adopted from the Japanese language. However, using double conjunctions in linking several NPs has been long existent, even since the AC period, as shown in example (35).

(35) 凡有爵者與七十者與未齒者，皆不爲奴。（漢書·刑法志）
Fán yǒu juézhě yú qīshízhě yú wèichǐzhě, jiē bù wéi nú.
All nobles, seventy-year-old people and children who haven't lost their baby teeth are never punished as slaves.

4. Conclusion

This paper sketched a brief history of the diachronic development of coordinative conjunctions from the Archaic to Contemporary Chinese periods. It offered some observations on the special characteristics of coordinate conjunctions in the Chinese language during their development of various stages. It found that through linguistic compromises and competitions, some conjoining tokens lost their dominance, some coexisted and some

followed separate paths in their development. Also, this study confirmed the position by Liu (1994), Wu (2003), and Wang (1990) that coordinative conjunctions have mostly derived from verbs via prepositions. This study enables us to see an aspect of the grammaticalization process in the Chinese language. It also helps us to better understand the special characteristics of Chinese during the development of conjunctions throughout various stages, especially the semantic characteristics of the coordinative conjunctions from the AC period until now.

References

Chen, Shunong. (1957). 現代漢語 [*Contemporary Chinese grammar*]. Changsha: Hunan Renmin Press.

Chia, Fu-shiang. (2007). 《詩經》 白話新譯 [*A new translation of the Book of Odes*] Retrieved May 4, 2009 from http://e-info.org.tw/ node/27888.

Dobson, W. A. (1960). Towards a historical treatment of the grammar of archaic Chinese: Early archaic Chinese *yueh* late archaic Chinese *chi*, *Harvard Journal of Asiatic Studie*s, 23, 5-18.

Guo, Yizhou. (1957). 漢語知識講話 [*Talking on the knowledge of Chinese*]. Shanghai: Shanghai Xin Zhishi Press.

Huang, James and Li Audrey. (1996). *New horizon in Chinese linguistics*. Kluwer academic publisher. The Netherlands.

Jiang, Yicheng. (1997). 近代漢語綱要 [*An outline of modern Chinese grammar*]. Hunan: Hunan Jiaoyu Press.

Jiang, Zongxu. (1990). 並列連詞 '與', '及' 用法辨析質疑 [An analysis of coordinative conjunction 'yu', 'ji'] 中國語文 [*Chinese Language*], 2,141-144.

Karlgren, B. (1950). *The Book of Odes*, Stockholm: The Museum of Far Eastern Antiquities. Retrieved October 28, 2011from http://etext.lib.virginia.edu/ chinese/shijing/shijing2.htm

Li, Yingche.(2001). 漢語歷時共時語法論集. [*Chinese grammar then and Now: Writing on Chinese diachronic and synchronic Syntax*]. Beijing: Beijing Yuyan Wenhua Daxue Press.

Li, Zhongcheng, et al.(1994).漢語語法概論. [*Introduction to rhetoric and grammar of Chinese language*]. Hunan: Qiulong Shushe Press.

Liu, Jian. (1989). "試論 '和' 字的發展, 複論 '共' 字和 '連' 字" [A Discussion on the diachronic development of 'he' 'gong' and 'lian'] 中國語文 [*Chinese Language*], 6, 447-453.

Liu, Jian & Peyraube, A. (1994). A history of some coordinative conjunctions in Chinese. *Journal of Chinese Linguistics*, 22 (2), 179-201.

Liu, Jian et.al. (1995) 論誘發漢語辭彙語法化的若干因素 [A Discussion on Certain Factors Affecting Grammaticalization in Chinese Lexicons]. 中國語文 [*Chinese Language*], 3,161-169.

Ma, Beijia.(1993). 介詞 '同' 的産生 [The Origin of the Preposition 'tong'] [*Chinese Language*], 2, 151-152.

Ota, T.(1987). 中國語歷史文法 [*Essentials of a History of Chinese Grammar*]. Beijing: Beijing Daxue Chubanshe.

Pulleyblank, E.G. (1922). *Outline of Classical Chinese Grammar*. Canada: University of British Columbia Press.

Qian, Zongwu & Tang Lili. (2003). 論尙書連詞的特點及詞性界定 [A Discussion on Some Special Characteristics and the Part of Speech Division of Conjunctions in Shangshu]. 徐州大學學報 *Xuzhou Shifan Daxue Xuebao*. 29(4), 44-50.

Tai, James H-Y. & Chan, Marijorie K.M. (1999). Some Reflections on the Preriodization of the Chinese Language. Ohio: Ohio State University. Retrieved

Jun 12, 2006 from http:///www.cohums. ohio-state.edu/deall/chan.9/ articles/period-a.htm

Taiwan Environmental Information Center. Retrieved October 17, 2011 from http://e-info.org.tw/node/27888)

Tang Dynasty Times. 2008. The Road to Shu 蜀への道 Retrieved Oct 08, 2009 from http://www.tangdynastytimes.com/2008/05/the-road-to-shu.html)

Tao, Hongyin. (1991). NP Coordination in Medieval Chinese: A Discourse Approach. *Cahiers de Linguistique - Asie Orientale* XX: 85-106A. Retrieved July 12, 2008 from http://pears.lib.ohio-state.edu/China/np-med.html

Tian Fanfen. (2004). 連詞 '以及'的歷史發展 [The Origin of Conjunction Yiji]. *Research in Ancient Chinese Language*, 1, 154-157.

Traugott, Elizerbeth.C. (1986).On the Origin of the 'and' and 'but' Connectives in English. *Studies in Language*, 10(1), 137-150.

Wang, Li. (1980). 漢語史稿 [*A History of the Chinese Language*]. Beijing: Zhonghua Shuju.

_____. (1988). 王力文集（第九卷）[*Collections of Wang Li, Volume 9*]. Jinan: Shandong Jiaoyu Press.

_____. (1990). 漢語語法史 [*A History of the Chinese Grammar*]. Beijing: Zhonghua Shuju.

Wang, Shaobao & Yang Baiyu. (2000). 談並列連詞和的發展及其新發展 [A Discussion of the Use of the Coordinative Conjunction 'he' and its New Development]. 福建教育學院學報 [*Fujian Jiaoyu Xueyuan Xuebao*], 1, 69-72.

Wu, Fuxiang.(2003). 漢語伴隨詞介詞語法化的類型學研究- 兼論 SVO 型語言中伴隨介詞的兩種演化模式 [A Study of the Typology of Grammaticalizations of Comitative Preposition – and A Discussion on Two Models of Derivation in SVO Type] 中國語文[*Chinese Language*],1, 43-58.

Xu, Xiaofu.(1981). 古漢語中的'與' 和 '及' [Yu' and 'ji' in Classical Chinese] 中國語文[*Chinese Language*], 5, 374-383.

Yu, Jiang. (1996). 近代漢語'和'類虛詞的歷史考察 [An Investigation into the History of the Words in the 'he' Group of Modern Chinese]. 中國語文 [*Chinese Language*], 6, 457-463.

Zhou, Shengya. (1989). 並列連詞'與, 及' 用法辨析 [An Analysis of the Use of the Coordinative Conjunctions 'Yu' and 'Ji'] 中國語文 [*Chinese Language*], 2, 137-142.

Zhu, Dexi. (1982).語法講義 [*Teaching Grammar*]. Beijing: Shangwu Press.

汉语和泰语连词比较

Chatsaran Chatsanguthai[1]

提要

汉语和泰语同属于汉藏语系的语言[2]。无论是在语序、意义和功能都存在一些相似性与差异性。汉泰连词的语序、意义和功能基本上也是相同的，不过也会出现不同点的。泰语连词可以连接动词和名词、可以连接名词和修饰语、可以连接动词和修饰语、等，而汉语连词不出现这些功能。泰语连词里表示连接的一些连接关系，而汉语里并不存在，例如：表示处所的连接关系、表示属性的连接关系、表示区分的连接关系、表示工具的连接关系、 表示时间的连接关系、表示比较的连接关系、表示估计的连接关系、表示动作状况的连接关系、等。

关键词：连词、汉语、泰语、比较

1.汉泰连词语序对比

1.1 汉泰连词语序的共同点

1.1.1 连词出现于句子中或句子前，例如：和 *(และ)*、跟 *(กับ)*、与 *(และ)*、及 *(และ)*、或者/或是/还是 *(หรือ)*、无论如何 *(อย่างไรก็*

[1] Lecturer, Department of Business Chinese, Faculty of Arts, Assumption University

[2] 何丽英，“论汉泰语言词汇比较” 青年文学家 (2010 年第一期): 88

ตาม) 、不管怎么样 *(อย่างไรก็ตาม)*、即使如此 *(ถึงกระนั้นก็ดี)* 、何况 *(นับประสาอะไรกับ)* 等。

例：研究问题，忌带主观性、片面性和表面性。（《毛泽东选集》287）

ปัญหาการวิจัย จะต้องเลิกมีอัตวิสัย (subjectivity) ทัศนะด้านเดียว (one-sidedness) และลักษณะที่แสดงออกภายนอก (superficiality)

当革命初期，中间阶级表面上投降贫农阶级，实际则利用他们从前的社会地位及家族主义，恐吓贫农，延长分田的时间。（《毛泽东选集》68）

ในช่วงต้นของการปฏิวัติ ดูผิวเผินชนชั้นกลางได้ยอมจำนนต่อชนชั้นชาวนา ในความเป็นจริงแล้วกลับใช้ประโยชน์จากสถานะทางสังคมในอดีตและลัทธิครอบครัว ข่มขู่ชาวบ้านที่ยากจนเพื่อเยื้อเวลาการแบ่งสรรที่ดินออกไป

程疯子与小妞子抬着水桶进来。（《龙须沟》43）
เฉิงเฟิงจื่อและเสี่ยวนิวจื่อแบกถังน้ำเข้ามา

本文获得国家研究型大學項目资助，项目编号:HS1025A

国家可以依靠法律规定的条件，对土地实行征购、征用或者收归国有。（《中华人民共和国宪法》）

รัฐสามารถอาศัยเงื่อนไขข้อกำหนดตามกฎหมายเพื่อการเวนคืนที่ดิน การใช้หรือการยึดคืนเป็นของรัฐ

十个人足够了，小王参加或是退出，影响都不大。
สิบคนก็เพียงพอแล้ว เสี่ยวหวางจะเข้าร่วมหรือถอนตัว ผลกระทบก็ไม่มากนัก

今天下午的会，还是你去？还是我去？
การประชุมในบ่ายวันนี้ หรือว่าเธอไป หรือว่าฉันไป

今年无论如何也要像水地一般，更扩大，更丰收。（《正月新春》21）
ปีนี้จะอย่างไรก็ตามจะต้องเป็นดั่งผืนน้ำและแผ่นดิน ยิ่งกว้างใหญ่ยิ่งอุดมสมบูรณ์

不管怎么样，你明天一定要来找我。
ไม่ว่าอย่างไรก็ตาม พรุ่งนี้เธอต้องมาพบฉัน

他这么强壮都都感到吃力了，更何况你。
เขาแข็งแรงกำยำขนาดนี้ยังหืดขึ้นคอเลย นับประสาอะไรกับเธอ

1.1.2 连词出现于分句之间，例如： 因为 *(เพราะว่า)*、因此 *(ด้วยเหตุนี้)* 、所以 *(ดังนั้น)*、因而 *(ดังนั้น)* 、可是*(แต่)*、但是 *(แต่)*、不过 *(แต่)*、然而 *(แต่ทว่า)*、否则 *(มิฉะนั้น)*、不然 *(ไม่อย่างนั้น)*、要不然 *(ไม่อย่างนั้น)* 等。

例：第一次参加口试，因为紧张，回答时口齿有些不清楚。

สอบสัมภาษณ์ครั้งแรก เพราะว่าตื่นเต้นเวลาตอบคำถามจึงพูดไม่ค่อยชัดเจน

他能讲一口标准、纯正的普通话，因此我建议他去参加播音员考试。

เขาสามารถพูดภาษาจีนกลางได้อย่างชัดเจน ดังนั้นฉันจึงแนะนำให้เขาไปสอบผู้ประกาศข่าว

几房的本家大约已经搬走了，所以很寂静。（《鲁迅全集》一卷 62）

บ้านหลายหลังคงจะย้ายออกไปแล้ว ดังนั้นจึงเงียบมาก

这种商品的外包装颜色过于灰暗，因而很难引起顾客的兴趣。

บรรจุภัณฑ์ของผลิตภัณฑ์นี้สีเข้มเกินไป ดังนั้นทำให้ยากที่จะก่อให้เกิดความสนใจของลูกค้า

这个结果我们并不太满意，然而也只能如此了。

พวกเราไม่พอใจกับผลลัพธ์นี้ แต่ทว่าก็สามารถทำได้เพียงเท่านี้

这几座旧楼房的电线必须检修、更换，否则可能会引起火灾。

สายไฟของอาคารเก่าแก่สองสามหลังนี้จำเป็นต้องซ่อมแซมหรือเปลี่ยน มิฉะนั้นอาจจะก่อให้เกิดอัคคีภัยได้

我们得马上出发，不然就赶不上飞机了。

พวกเราต้องรีบออกเดินทางเดี๋ยวนี้ ไม่อย่างนั้นจะไปไม่ทันเครื่องบิน

幸亏我昨天准备得很狠充分，要不然今天回答不上来。
โชคดีที่เมื่อวานฉันเตรียมตัวเป็นอย่างดี ไม่อย่างนั้นวันนี้คงตอบคำถามไม่ได้

1.1.3 连词跨在词或分句之间，例如： 因为 *(เพราะว่า)*……所以 *(ดังนั้น)*、虽然 *(ถึงแม้ว่า)*……但是/但/可是/却 *(แต่)*、不但 *(ไม่เพียงแต่)*……而且 *(อีกทั้งยัง)* 、既然 *(ครั้น)*……也 *(ก็)* / 就 *(จึง)*、即使 *(ถึง)*……也*(ก็)*、不只 *(ไม่เพียงแต่)*…… 也/还 *(ยัง)* 等。

例： 因为我们是为人民服务的，所以我们如果优缺点，就不怕别人批评指出。（《毛泽东选集》905）
เพราะเราเป็นผู้ให้บริการประชาชนดังนั้นหากมีข้อดีข้อเสียก็ไม่กลัวถูกคนวิพากษ์วิจารณ์

虽然我一见便知道是闰土，但又不是我记忆上的闰土了。（《鲁迅全集》一卷 67）
ถึงแม้ว่าแค่ฉันมองก็รู้ว่าเป็นรุ่นถู่ แต่ก็ไม่ใช่รุ่นถู่ที่อยู่ในความทรงจำของฉันเสียแล้ว

鲁迅是中国文化革命的主将，他不但是伟大的文学家，而且是伟大的思想家和伟大的革命家。（《毛泽东选集》658）

หลู่ซวิ่นเป็นแม่ทัพหลักในการปฏิวัติวัฒนธรรมของจีน เขาไม่เพียงแต่เป็นนักประพันธ์ผู้ยิ่งใหญ่ แต่ยังเป็นนักคิดผู้ยิ่งใหญ่และนักปฏิวัติผู้ยิ่งใหญ่ด้วย

既然大家都到齐了，我们就出发吧。
ในเมื่อทุกคนมาครบแล้ว พวกเราก็ออกเดินทางกันเถอะ

即使朋友，也不要放心。
ถึงเป็นเพื่อนก็อย่าวางใจ

他不只自学了英语，还自学了日语。
เขาไม่เพียงแต่เรียนภาษาอังกฤษด้วยตัวเอง ยังเรียนภาษาญี่ปุ่นด้วยตัวเองด้วย

1.2 汉泰连词语序的差异

汉语连词和泰语连词的语序基本上是相同的，但也有一些连词语序有差异。例如： 边 *(ไปพลาง)*……边 *(ไปพลาง)*、一边 *(ไปพลาง)*……一边 *(ไปพลาง)*、固然 *(ก็จริง)*、就 *(ถึงจะ)*、无论 *(ก็ตาม)* 等，在汉语中和泰语中位置不同。

例：汉语： 他边走边注意观察地形。（《保卫延安》529）
（“边”出现在谓语之前）

泰语： 他走边注意观察地形边。
（“边 1”出现在谓语语之后，“边 2” 出现在宾语语之后）

เขาเดินไปพลางสำรวจลักษณะภูมิประเทศไปพลาง

汉语：战士们一边走一边议论这个镇子。（《保卫延安》599）

（“一边”出现在谓语之前）

泰语：战士们走一边议论这个镇子一边。

（“一边 1”出现在谓语语之后，“一边 2” 出现在宾语语之后）

พวกทหารเดินไปพลางและวิพากษ์วิจารณ์ถึงเมืองนี้ไปพลาง

汉语：工作固然重要，但是身体也很重要，应该多注意身体。（“固然”出现在谓语之前）

泰语：工作重要固然，但是身体也很重要，应该多注意身体。（“固然”出现在谓语之后）

การงานสำคัญก็จริง แต่สุขภาพก็สำคัญมากด้วย ควรจะให้ความสำคัญกับสุขภาพให้มาก

汉语：你就学一辈子中文，也赶不上他的中文水平。

（“就”出现在谓语之前）

泰语：就你学一辈子中文，也赶不上他的中文水平。

（“就”出现在主语之前）

ถึงเธอจะเรียนภาษาจีนทั้งชีวิต ก็ไล่ตามระดับภาษาจีนของเขาไม่ทัน

汉语：无论他是谁，我都欢迎他来参加。

（“无论”出现在主语之前）

泰语：他是谁无论，我都欢迎他来参加。

（“无论”出现在宾语之后）

เขาจะเป็นใครก็ตาม ฉันก็ยินดีให้เขาเข้าร่วม

汉语：唐绍周之所以十分注意这间屋子的特点，主要是希望这个环境能够帮助自己多了解一下这个书记。（《乘风波浪》66）

（“之所以”位于主语之后）

泰语：之所以唐绍周十分注意这间屋子的特点，主要是希望这个环境能够帮助自己多了解一下这个书记。

（“之所以”位于主语之前）

เหตุที่ถังเส้าโจวให้ความสนใจกับลักษณะพิเศษของห้องนี้มากเพราะคาดหวังว่าสภาพแวดล้อมนี้จะช่วยให้ตนเองเข้าใจเลขาคนนี้มากขึ้น

2. 汉泰连词意义对比

2.1 汉泰连词意义的共同点

汉语和泰语都是属于孤立语[3]，一般不是通过词的内部形态变化来表达语法的作用，而是通过独立的虚词和固定的词序来表达语

[3] กำชัย ทองหล่อ, หลักภาษาไทย (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์รวมสาสน์, 2552). หน้า 3

法意义，而且一般而言，分析语缺乏多数的格变化。汉泰连词的意义基本上是相同的[4]，例如：

表示并列关系：跟、和、及、暨、同、与、以及、并且、反之、否则、不然、此外、另外、要不、要不然、既……又、一来……二来、一则……二则、一方面……另一方面、一边……一边、一面……一面、一方面……一方面、也罢、也好、等。

表示连贯关系：如、比方、比如、譬如、而后、可见、例如、然后、于是、至于、于是乎、总之、从而、至、转而、等。

表示递进关系：别说、不要说、慢说、岂但、不单、不但、不独、不光、不仅、不仅仅、不说、不拘、不特、不惟、不止、不只、非但、非特、尚、尚且、并且、而且、何况、况、况且、加上、加以、加之、再说、再则、而况、乃至、乃至于、甚而、甚或、甚且、甚至、甚至于、以至、以至于、进而、特别是、尤其、尤其是、等。

表示选择关系：或、抑或、再不、再不然、还是、或是、或则、或者、要就、要么、要就是、等。

[4] 根据张斌、张谊生 (2000)《现代汉语虚词》的观点，按照连词的连接关系，汉语连词可分为 11 种。

表示因果关系：因为、难怪、无怪、无怪乎、既、既然、既是、其所以、惟其、因、因之、由于、之所以、所以、因此、因而、看样子、故、故而、光景、怪不得、结果、是因为、是由于、致、以致、致使、足见、等。

表示目的关系：免得、省得、是为了、为是、为的是、以、以便、以免、等。

表示转折关系:别看、虽然、尽管、诚、诚然、固、固然、虽、虽说、虽说是、虽则、自然、但是、可是、然、然而、然则、谁知到、不过、不料、不意、但、而、可、无奈、怎奈、只是、等。

表示假设关系:假如、假使、如果、要是、要不是、管、果、果然、果真、如、如其、若、如若、若非、若是、设、设或、倘、倘或、倘使、万一、……的话、等。

表示条件关系：别管、不管、不问、不论、除非、无论、只要、但凡、凭、任凭、好在、幸而、幸好、幸亏、惟、惟独、惟有、一经、只有、等。

表示让步关系：哪怕、便、便是、即、即使、即或、即令、即若、即便、任、就是、就算、随、随便、纵、纵或、纵令、纵使、纵然、等。

表示取舍关系:宁可、宁肯、宁愿、与其、宁、不如、毋宁、无如、等。

2.2 汉泰连词意义的差异

现代汉语连词非常丰富，不过泰语连词却没那样丰富，一个泰语连词有时候能对应几个不同的汉语连词或多个义项[5]。现代汉语连词里大多数同义和近义的那些连词在语法功能和意义上也有差别的，绝对不能随便使用替换，不然就会产生偏误现象。例如:

表示并列关系: 1) 跟、和、及、暨、同、与、以及（泰语：*กับ, และ*）

2) 一来……二来、一则……二则、一方面……另一方面、一边……一边、一面……一面、一方面……一方面（泰语：*ด้านหนึ่ง...ด้านหนึ่ง..., ประการหนึ่ง...ประการหนึ่ง...*）

表示连贯关系: 1) 从而、然后（泰语：*จากนั้น*）

2) 于是、于是乎、从而、而后（泰语：*ครั้นแล้วก็*）

3) 如、比方、比如、譬如、而后、可见、例如（泰语：*เช่น, ดังเช่น*）

表示递进关系: 1) 别说、不要说、慢说（泰语：*อย่าว่าแต่*）

---

[5] 马曼娇, 汉泰连词比较研究. (重庆: 西南大学, 2009). p.17

2) 岂但、不单、不但、不独、不光、不仅、不仅仅、不说、不拘、不特、不惟、不止、不只、非但、非特（泰语：*ไม่เพียงแต่*）

3) 尚、尚且（泰语：*ก็ยัง*）

4) 并且、而且、何况、况、况且、加上、加以、加之、再说、再则、而况（泰语：*อีกทั้งยัง*）

5) 乃至、乃至于、甚而、甚或、甚且、甚至、甚至于（泰语：*ถึงขั้น, ถึงกับ*）

6) 以至、以至于（泰语：*จนกระทั่ง*）

7) 特别是、尤其、尤其是（泰语：*โดยเฉพาะอย่างยิ่ง*）

表示选择关系：1) 再不、再不然、要不、要不然（泰语：*ไม่เช่นนั้นแล้ว*）

2) 或、抑或、还是、或是、或则、或者、要就、要么、要就是（泰语：*หรือ*）

表示因果关系：1) 难怪、无怪、无怪乎、怪不得（泰语：*มิน่า*）

2) 既、既然、既是（泰语：*ในเมื่อ*）

3) 致、以致、致使、足见（泰语：*ทำให้*）

4) 因为、因、因之、由于、之所以、是因为、是由于、惟其（泰语：*เพราะ, เพราะว่า*）

5) 所以、其所以、因此、因而、故、故而、结果（泰语：*ดังนั้น*）

表示目的关系：1) 是为了、为是、为的是、以（泰语：*เพื่อ*）

2) 免得、省得、以免（泰语：*(เพื่อ)จะได้ไม่*）

表示转折关系：1) 诚、诚然、固、固然、自然（泰语：...*ก็จริง (แต่)*...）

2) 虽然、虽、虽说、虽说是、虽则、尽管（泰语：*แม้ว่า, ถึงแม้ว่า*）

3) 但是、可是、然、然而、然则、不过、但、而、可、无奈、怎奈、只是（泰语：*แต่, แต่ทว่า*）

4) 不料、不意、谁知道（泰语：*(แต่)ใครจะไปรู้ว่า ..., นึกไม่ถึงเลยว่า*...）

表示假设关系：1) 如、如果、假如、假使、要是、果、果然、果真、如其、若、如若、若非、若是、万一、设、设或、倘、倘或、倘使、……的话（泰语：*ถ้า, ถ้าหาก, ถ้าหากว่า*）

表示条件关系：1) 惟、惟独、惟有、只有（泰语：*มีแต่... เท่านั้น*）

2) 好在、幸而、幸好、幸亏 （泰语：*ดีที่..., โชคดีที่...*）

3) 只要、但凡（泰语：*เพียงแค่*）

4) 别管、不管、不问、不论、无论、凭、任凭（泰语：*ไม่ว่าจะ, ไม่ว่าจะ...ก็ตาม*）

表示让步关系：1) 即、即使、即或、即令、即若、即便、纵、纵或、纵令、纵使、纵然、任、便、便是、就是、就算（泰语：*แม้ว่า, ถึงแม้ว่า, ถึงจะ*）

表示取舍关系：1) 宁可、宁肯、宁愿、与其、宁、不如、毋宁、无如（泰语：*ถ้าจะให้...ขอ...ดีกว่า, ยอม...ดีกว่า ...*）

3. 汉泰连词功能对比

汉语连词和泰语连词在功能方面也存在异同。

3.1 连接成分

相同点：

(1) 可连接名词和名词[6]（包括代词、名词词组）[7]

例：同志们常常在晴朗的延水河边散步，思考中国人民的现在跟将来。（《保卫延安》20）

ในวันที่ท้องฟ้าแจ่มใสเหล่าสหายมักจะไปเดินเล่นริมแม่เหยียนสุ่ย พร้อมครุ่นคิดถึงปัจจุบันและอนาคตของประเทศจีน

(2) 可连接动词和动词（包括动词词组）

例：每个市民都了解并且遵守交通规则，这是减少交通事故的提前。

พลเมืองทุกคนต่างเข้าใจและปฏิบัติตามกฎจราจร นี่เป็นการลดการเกิดอุบัติเหตุล่วงหน้า

---

[6]周刚，连词与相关问题. (合肥：安徽教育出版社, 2002). P 26-28

[7] อนันต์ อ่วมศาสตร์, เนาวรัตน์ อ่วมศาสตร์, หลักภาษาไทย ป.กศ. (กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2518). หน้า 114

(3) 可连接形容词、形容词词组

例：高妈的话永远是把事情与感情都搀合起来，显得既复杂又动人。（《骆驼样子》61）

คำพูดของแม่เกาเป็นการผสมผสานเรื่องราวกับความรู้สึกเอาไว้เสมอ ทำให้ดู<u>ทั้ง</u>ซับซ้อน<u>ทั้ง</u>ซาบซึ้งใจ

(4) 可连接词和短语

例：你<u>既</u>知事情的真相，就不应该沉默。
<u>ในเมื่อ</u>เธอรู้ความจริงก็ไม่ควรจะเก็บเงียบไว้

(5) 可连接短语和短语

例：<u>要么</u>就去看电影，<u>要么</u>就去逛商店，你选一样吧。

หรือจะไปดูหนังหรือจะไปช้อปปิ้ง เธอเลือกเอาสักอย่างแล้วกัน

(6) 可连接分句和分句

例：小王讨厌他，<u>不单</u>不愿意跟他去吃饭、跳舞，就是跟他说句话，也不愿意。

เสี่ยวหวางไม่ชอบเขา <u>ไม่เพียงแต่</u>ไม่ยอมไปทานข้าวหรือเต้นรำกับเขา ให้พูดคุยด้วยก็ยังไม่ยอมเลย

(7) 可连接分句和句子

例：<u>虽说</u>是开玩笑，<u>可</u>你也得看对象，不能不分老少男女地乱开。

แม้ว่าจะเป็นการพูดล้อเล่นแต่เธอก็ต้องดูคนด้วย ไม่สามารถพูดเล่นโดยไม่แยกผู้ใหญ่เด็กหรือชายหญิง

(8) 可连接句子和句子

例：如果电视机出了问题，您就打这个电话，维修人员会去您家修理。

ถ้าเครื่องโทรทัศน์มีปัญหา คุณก็โทรมาหมายเลขนี้ ช่างซ่อมจะไปซ่อมให้ที่บ้านของคุณ

(9) 连词有时候可以省略

例：死活并不重要。（省略：或）

ตายอยู่ก็ไม่สำคัญ (ละคำว่า "หรือ")

这一场是决定球赛胜负的一场，双方打得十分紧张、激烈。（省略：或、和）

รอบนี้เป็นรอบชี้ขาดการแข่งขันแพ้ชนะ ทั้งสองฝ่ายจึงแข่งกันอย่างตื่นเต้นและดุเดือดอย่างมาก (ละคำว่า "หรือ")

不同点：

(1) 泰语连词可连接动词和名词[8]

[8] นววรรณ พันธุเมธา, ไวยากรณ์ไทย (โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ลำดับที่ 5. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553) หน้า 106-111

例：*ฉันต้องไปโรงพยาบาลกับคุณแม่*

释文：我得跟妈妈去医院。（这句里的“跟”属于介词）

พวกเราฉลองกันจนห้าทุ่ม

释文：我们庆祝到晚上十一点。（这句里的“到”属于介词）

เธอสวยราวกับเทพธิดา

释文：她美得像天女。（这句里的“像”属于动词）

เขาเขียนหนังสือด้วยมือซ้าย

释文：她用左手写字。（这句里的“用”属于介词）

(2) 泰语连词可连接名词和修饰语

例：*เด็กๆ สวมเสื้อผ้าที่สะอาด*

释文：孩子穿干净的衣服。

เราควรรักษาประเพณีอันดีงามของไทย

释文：我们该保留泰国美好的风俗。

（在汉语里形容词作修饰语放在名词之前，不必用连词）

(3) 泰语连词可连接动词和修饰语

例：*เขาเสียใจที่เป็นต้นเหตุให้พ่อกับแม่ทะเลาะกัน*

释文：他难过因为他是父母吵架的原因。

（在汉语里“因为”可以连接句子，表示因果关系）

หลานฉันเสียที่ขี้อายไปหน่อย
释文：我孙子的缺点就是有点儿害羞。
（在汉语里“就是”属于副词，指出某种确定的范围）

3.2 连接关系

汉泰连词的连接关系基本上是相同的，例如:表示并列关系，表示连贯关系，表示递进关系，表示选择关系，表示因果关系，表示目的关系，表示转折关系，表示假设关系，表示条件关系，表示让步关系和表示取舍关系，等。

汉泰连词连接关系也有差异的。

1) 泰语连词里表示连接的一些连接关系，而汉语里并不存在，例如：表示处所的连接关系、表示属性的连接关系、表示区分的连接关系、表示工具的连接关系、 表示时间的连接关系、表示比较的连接关系、表示估计的连接关系、表示动作状况的连接关系、等[9]。这些连接关系在汉语里都不存在的。

2) 在泰语里有些连词，在汉语里是属于其他词类的。

2.1) 在泰语里属于连词，在汉语里属于副词。例如:

[9] นววรรณ พันธุเมธา, ไวยากรณ์ไทย (โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ลำดับที่ 5. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2553) หน้า 92-93

连、也、就、相当、一旦、然后、而后、依然、一……就、先……再、等等。

2.2) 在泰语里属于连词，在汉语里属于介词。例如：

连、对、给、向、到、从、当、比、在、由、除、除了、自、自从、及至、为了、沿着、依、依照、等等。

2.3) 在泰语里属于连词，在汉语里属于动词。例如：

像、说、让、给、叫、用、等等。

2.4) 在泰语里属于连词，在汉语里属于助词。例如：

所、的、般、似乎、似的、一样、也罢、也好、也行、等等。

บรรณานุกรม

ภาษาไทย

กำชัย ทองหล่อ. 2552. **หลักภาษาไทย.** กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์รวมสาสน์.

นววรรณ พันธุเมธา. 2553. **ไวยากรณ์ไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 5. โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการคณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ลำดับที่ 5. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สวาสดิ์ พรรณนา. 2536. **พจนานุกรมบุพบทและสันธาน.** กรุงเทพ: สำนักพิมพ์รวมสาส์น.

อนันต์ อ่วมศาสตร์, เนาวรัตน์ อ่วมศาสตร์. 2518. **หลักภาษาไทย ป.กศ.**

กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

ภาษาจีน

北京大学中文系 1955、1957 级语言班编. 2010. **现代汉语虚词例释**. 北京：商务印书馆.

何丽英. 2010. 论汉泰语言词汇比较. **青年文学家**. 2010 年第一期: 88.

侯学超. 1998. **现代汉语虚词词典**. 北京：北京大学书版社.

李晓琪 主编. 2003. **现代汉语虚词手册**. 北京：北京大学书版社.

吕叔湘. 2003. **现代汉语八百词**. 北京：商务印书馆.

马曼娇. 2009. **汉泰连词比较研究**. 重庆：西南大学.

张斌. 2001. **现代汉语虚词词典**. 北京：商务印书馆.

张斌、张谊生. 2000. **现代汉语虚词**. 上海：华东师范大学出版社.

周刚. 2002. **连词与相关问题**. 合肥：安徽教育出版社.

ABSTRACT

A Comparative Study of Chinese and Thai Conjunctions

Chatsaran Chatsanguthai

The purpose of this study is to compare similarities and differences between Chinese and Thai conjunctions. The study shows that whether in word order, meanings and functions of the conjunctions, there are some similarities and differences. Chinese and Thai conjunctions' word order and functions are basically the same. However, there are some differences too. For example: in Thai language, some conjunctions can be used to connect verb and noun, to connect noun and adjective, to connect verb and adjective, which cannot occur in Chinese. Some of the Thai conjunctions can be used to present premises, possessions, distinctions, tools, times, comparisons, estimation, state action, while in Chinese they do not exist.

Keywords: conjunction, Chinese, Thai, comparative study

จาก *เฟิงเฉินเหยี่ยนอี้* สู่ *ห้องสิน*: การศึกษาวิเคราะห์การแปลวรรณกรรมจีน[1]

สุธิมา โพธิ์เงิน[2]

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้เป็นการวิจัยเพื่อศึกษาลักษณะการแปลวรรณ กรรมจีน โดยเปรียบเทียบวรรณกรรมเรื่อง ***เฟิงเฉินเหยี่ยนอี้*** ซึ่งเป็นต้นฉบับภาษาจีนกับ ***ห้องสิน*** ฉบับแปลภาษาไทย ในด้านรูปแบบและสำนวนภาษาว่ามีความแตกต่างกันอย่างไร รวมทั้งวิเคราะห์หาสาเหตุและปัจจัยในความแตกต่างนั้น โดยมีประเด็นการศึกษาคือ 1) การปรับรูปแบบบทแปล 2) การแปลคำแทนผู้ร่วมสนทนา 3) การแปลจำนวนตัวเลข มาตรา และเวลา 4) การแปลสุภาษิตและสำนวน 5) การแปลศัพท์เฉพาะทางวัฒนธรรม

จากการศึกษาพบว่า เรื่อง ***เฟิงเฉินเหยี่ยนอี้*** และเรื่อง ***ห้องสิน*** มีความแตกต่างกันทั้งในด้านรูปแบบการประพันธ์และเนื้อความ ความไม่ตรงกันของวรรณกรรมทั้งสองฉบับเกิดจากสาเหตุสองประการคือ ความแตกต่างทางด้านภาษาและวัฒนธรรมระหว่างจีนกับไทย และข้อจำกัดด้านวิธีการแปลและลักษณะการแปลวรรณกรรมจีนสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น สาเหตุดังกล่าว

---

[1] บทความนี้ปรับปรุงมาจากบทความเรื่อง *จาก "เฟิงเฉินเหยี่ยนอี้" สู่ "ห้องสิน": การศึกษาวิเคราะห์การแปลวรรณกรรมจีน* ที่นำเสนอในการประชุมวิชาการ มหาวิทยาลัยทักษิณ ครั้งที่ 20 ประจำปี 2553

[2] อักษรศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาภาษาจีน ภาควิชาภาษาตะวันออก คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ส่งผลให้มีการใช้กลวิธีการแปลหลากหลายแนวทางเพื่อถ่ายทอดเนื้อความจากต้นฉบับมาสู่บทแปล โดยเน้นวิธีการแปลเพื่อให้ผู้อ่านในวัฒนธรรมไทยเข้าใจเป็นสำคัญ

คำสำคัญ: เฟิงเฉินเหยี่ยนอี้ ห้องสิน การแปลวรรณกรรมจีน

1. บทนำ

สัมพันธภาพระหว่างชาวจีนและชาวไทยมีมาอย่างช้านาน ทั้งในด้านการเมือง เศรษฐกิจ และสังคม ในความหลากหลายแห่งความสัมพันธ์นี้ ประเด็นที่สำคัญยิ่งประการหนึ่งคือ การถ่ายทอดและแลกเปลี่ยนทางวรรณกรรม การแปลวรรณกรรมจีนระดับชาติเริ่มขึ้นครั้งแรกในสมัยรัชกาลที่ 1 ปรากฏตามหลักฐานคือการแปลวรรณกรรมอิงพงศาวดารจีนเรื่อง ***ไซ่ฮั่น*** และ ***สามก๊ก*** จากนั้นก็เริ่มแพร่หลายในรัชกาลต่อๆ มา จนถึงรัชกาลที่ 6 มีการแปลวรรณกรรมอิงพงศาวดารจีนทั้งสิ้น 34 เรื่อง แม้จะเป็นหนังสือแปล แต่วรรณกรรมจีนเหล่านี้ก็ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายจากผู้อ่านชาวไทย ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากลักษณะเฉพาะของวรรณกรรมที่มีเนื้อเรื่องเร้าความสนใจของผู้อ่าน แทรกเรื่องราวอภินิหาร นำเสนอความบันเทิงอย่างเต็มเปี่ยม ขณะเดียวกันก็สะท้อนสาระความรู้ ความคิดอ่าน และวัฒนธรรมที่แตกต่างออกไป

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพได้กล่าวถึงลักษณะการแปลวรรณกรรมจีนในยุคแรกๆ ไว้ใน ***ตำนานหนังสือสามก๊ก*** ว่า "ในบรรดาหนังสือเรื่องพงศาวดารจีนที่แปลนั้น ถ้าเป็นเรื่องที่ผู้มีบรรดาศักดิ์สูงอำนวยการแปล สำนวนมักดีกว่าเรื่องบุคคลสามัญแปล แต่สำนวนแปลคงจะไม่สู้ตรงกับสำนวนที่แต่งไว้ในภาษาจีนแต่เดิม" (สมเด็จกรมพระยาดำรงรา

ชานุภาพ, 2543: 45) ทั้งนี้ก็เนื่องด้วยในยุคนั้นขาดผู้ชำนาญทั้งภาษาจีนและภาษาไทยในบุคคลเดียวกัน ลักษณะการแปลวรรณกรรมอิงพงศาวดารจีนในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจึงเป็นการแปลโดยอรรถ ไม่ได้ถอดทุกตัวอักษร ต้องอาศัยล่ามและผู้รู้ภาษาจีนแปลเอาความชั้นหนึ่งก่อน จากนั้นจึงให้ผู้ชำนาญภาษาไทยขัดเกลาสำนวนถ้อยคำให้เรียบร้อยได้ใจความ และเป็นที่เข้าใจดีสำหรับคนไทย ก่อนจะให้เสมียนฝ่ายไทยบันทึกลงในสมุด ลักษณะและข้อจำกัดด้านการแปลเช่นนี้เองที่ส่งผลให้บทแปลภาษาไทยของวรรณกรรมจีนเรื่องต่างๆ มีความคลาดเคลื่อนไปจากต้นฉบับไม่น้อย นอกจากนี้การถ่ายทอดวรรณกรรมภาษาหนึ่งเป็นอีกภาษาอันมีบริบททางวัฒนธรรมที่ไม่เหมือนกัน ความแตกต่างทั้งทางด้านภาษาและวัฒนธรรมย่อมปรากฏขึ้นระหว่างกระบวนการแปลอย่างไม่อาจหลีกเลี่ยง เพราะวรรณกรรมเป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม วรรณกรรมของสังคมใดก็สะท้อนให้เห็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของสังคมนั้น ทั้งรูปแบบการดำเนินชีวิต ค่านิยม ความเชื่อ และสภาพแวดล้อม

เมื่อทราบถึงลักษณะและข้อจำกัดทางด้านการแปลเช่นนี้ ผู้วิจัยจึงเห็นว่าน่าจะเป็นประโยชน์อย่างยิ่งสำหรับการศึกษาลักษณะการถ่ายทอดภาษาจากวรรณกรรมต้นฉบับภาษาจีนเป็นวรรณกรรมแปลภาษาไทย เพื่อศึกษาเปรียบเทียบรูปแบบและสำนวนภาษาว่ามีความแตกต่างกันอย่างไรและวิเคราะห์สาเหตุที่ก่อให้เกิดความแตกต่างนั้น

2. วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า

ในการวิจัยครั้งนี้จะเปรียบเทียบระหว่างต้นฉบับภาษาจีนเรื่อง ***เฟิงเฉินเหยี่ยนอี้*** （封神演义 Fēngshén Yǎnyì） บทประพันธ์โดยสุหวี่จิ้ง

หลิน（许仲林 Xǔ Zhònglín）ความยาว 100 ตอน ที่พิมพ์ในปี พ.ศ. 2552 โดยสำนักพิมพ์กวางหมิง รื่อเป้า（光明日报出版社 Guāngmíng Rìbào Chūbǎnshè）กับ ***ห้องสิน สถาปนาเทวดาจีน*** ฉบับสำนักพิมพ์สร้างสรรค์บุ๊คส์ ที่ตีพิมพ์ในปี พ.ศ. 2549 ซึ่งยึดตามสำนวนแปลเดิมในสมัยรัชกาลที่ 2 เนื่องจากเป็นสำนวนแปลแรกที่ผู้อ่านชาวไทยคุ้นเคยกันเป็นอย่างดี โดยศึกษาเปรียบเทียบในด้านรูปแบบและเนื้อหาว่ามีความแตกต่างกันอย่างไร รวมทั้งวิเคราะห์หาสาเหตุของความแตกต่างนั้น แล้วนำเสนอผลการศึกษาค้นคว้าแบบพรรณนาวิเคราะห์

3. ผลการวิจัยและอภิปรายผล

ผลการศึกษาในประเด็นต่างๆ สรุปได้ดังนี้

3.1 การปรับรูปแบบบทแปล

วรรณกรรมอิงพงศาวดารจีนเรื่อง ***ห้องสิน*** แปลมาจากต้นฉบับเรื่อง ***เฟิงเฉินเหยี่ยนอี้*** ของสุหวี่จ้งหลิน รูปแบบการประพันธ์ของตัวบทเดิมจึงมีลักษณะเฉพาะตามแบบนวนิยายแบ่งบทในสมัยราชวงศ์หมิงที่พัฒนามาจากบทเล่าเรื่องทางประวัติศาสตร์ รูปแบบดังกล่าวคือ 1) มีการแบ่งบทและตั้งชื่อบท เรื่อง ***เฟิงเฉินเหยี่ยนอี้*** มีเนื้อหาทั้งสิ้น 100 บท ชื่อบทจะกำหนดจากตัวละครหลักและเหตุการณ์สำคัญในบทนั้นๆ จากชื่อบท ผู้อ่านสามารถคาดเดาได้ถึงเรื่องราวที่จะเกิดขึ้นต่อไปว่าจะดำเนินไปเช่นไร เช่นบทที่ 26 ต๋าจี่วางแผนทำร้ายปี่ก้าน（妲己设计害比干 Dájǐ shèjì hài Bǐgàn）บทที่ 55 กู่สิงซุนสามิภักดิ์ซีฉี（土行孙归伏西岐 Tǔxíngsūn guīfú Xīqí）เป็นต้น 2) กลวิธีการเล่า กลวิธีการเล่าจะเป็นการเล่าโดยบุรุษที่สาม การดำเนินเรื่องมีทั้งบทบรรยายและบทพูดของตัวละคร ซึ่งเป็นข้อความในเครื่องหมาย

อัญประกาศ นอกจากนี้ ยังใช้กลวิธีการเล่าด้วยภาษาของนักเล่าในการเปิดฉาก ปิดฉาก และสลับฉาก เช่น "กล่าวถึง" (话说 huàshuō) "แต่ทว่าเห็น" (但见 dànjiàn) "หยุดก่อนยังไม่บรรยาย" (按下不表 ànxià bùbiǎo) "ขอเชิญติดตามบทต่อไป" (且听下回分解 qiětīng xiàhuí fēnjiě) 3) แทรกบทกลอนหรือโคลงสลับบทบรรยายในเรื่อง เพื่อสรุปเรื่องราว ชี้บอกแก่นเรื่องในบทนั้น เผยเหตุการณ์และสถานที่สำคัญซึ่งกำลังจะปรากฏต่อไป หรือเพื่อพรรณนาทิวทัศน์ ลักษณะพิเศษของตัวละคร ฉากการสู้รบ เป็นต้น

สำหรับวรรณกรรมแปลเรื่อง ***ห้องสิน*** สันนิษฐานว่าแปลขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย นับเป็นยุคต้นของการแปลวรรณกรรมจีนเป็นภาษาไทย ด้วยเหตุนี้ รูปแบบการประพันธ์จึงมีลักษณะคล้ายคลึงกับหนังสือแปลในยุคเดียวกัน เช่นเรื่อง ***ไซ่ฮั่น สามก๊ก*** วรรณกรรมจีนที่แปลขึ้นในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นจะใช้กลวิธีการแปลแบบเอาความ ทั้งนี้เนื่องจากในสมัยนั้นไม่มีผู้แปลที่เชี่ยวชาญภาษาไทยและจีนในบุคคลเดียวกัน การแปลจึงต้องอาศัยล่ามและผู้รู้ภาษาจีนแปลเอาความชั้นหนึ่งก่อน จากนั้นจึงให้ผู้ชำนาญภาษาไทยขัดเกลาสำนวนถ้อยคำให้เรียบร้อยได้ใจความและเป็นที่เข้าใจดีสำหรับคนไทย ก่อนจะให้เสมียนฝ่ายไทยบันทึกลงในสมุดเรื่อง ***ห้องสิน*** ใช้กลวิธีการแปลแบบเอาความ ลักษณะการดำเนินเรื่องจะติดต่อกันตั้งแต่ต้นจนจบ ไม่มีการแบ่งตอน มีเพียงการขึ้นต้นย่อหน้าใหม่เมื่อกล่าวถึงเรื่องราวอีกเรื่องราวหนึ่ง หรือตัวละครอื่นที่สลับแทรกเข้ามา กลวิธีการเล่าจะเป็นการเล่าโดยบุรุษที่สามเช่นเดียวกัน แต่มีเพียงบทบรรยายเท่านั้น ไม่มีบทสนทนาของตัวละครในเครื่องหมายอัญประกาศ ในการบรรยายเรื่องราวบางครั้งเป็นการเรียบเรียงจากต้นฉบับ ทำให้บทแปลฉบับภาษาไทย

เป็นการสรุปเนื้อความหลักๆ นอกจากนี้บทกลอนและโคลงที่ปรากฏในต้นฉบับ มีเพียงไม่กี่บทที่ใช้วิธีถอดความเป็นร้อยแก้วเพื่อให้ง่ายต่อการเข้าใจ ขณะที่กลอนส่วนใหญ่จะละไว้ไม่แปล ลักษณะการแปลเช่นนี้บางครั้งก็สามารถสื่อความตามต้นฉบับได้ครบถ้วน ทว่าในบางครั้งก็ขาดความละเอียดซับซ้อนของเนื้อหา ทำให้ไม่สามารถสะท้อนความรู้สึก อารมณ์ของตัวละคร รวมทั้งแนวคิดสำคัญของเรื่องได้ลึกซึ้งเหมือนต้นฉบับ และบางครั้งการแปลสรุปความก็ทำให้ลำดับของเรื่องราวบางส่วนเปลี่ยนแปลงไป

3.2 การแปลคำแทนผู้ร่วมสนทนา[3]

จากผลการศึกษาเปรียบเทียบคำแทนผู้ร่วมสนทนาใน ***เฟิงเฉินเหยี่ยนอี้*** และ ***ห้องสิน*** พบว่า คำแทนผู้ร่วมสนทนาในต้นฉบับและฉบับแปลมีความแตกต่างด้านรายละเอียดอยู่หลายประการ กล่าวคือ คำแทนผู้ร่วมสนทนาใน ***เฟิงเฉินเหยี่ยนอี้*** มีความหลากหลายและปรากฏเป็นจำนวนมาก สามารถจำแนกได้เป็นสามประเภท คือ 1) คำสรรพนาม ประกอบด้วยคำสรรพนาม

---

[3]คำแทนผู้ร่วมสนทนาที่งานวิจัยนี้มุ่งศึกษามีขอบเขตเฉพาะคำสรรพนาม (บุรุษที่หนึ่งและบุรุษที่สอง) และ คำนามอื่นที่ใช้แทนตัวผู้พูดและผู้ฟังเท่านั้น โดยมุ่งชี้ให้เห็นถึงความหลากหลายของคำแทนผู้ร่วมสนทนาซึ่งปรากฏในต้นฉบับ และคำแทนผู้ร่วมสนทนาที่ปรากฏในฉบับแปล รวมถึงวิเคราะห์ความแตกต่างของคำเหล่านี้ที่เกิดขึ้นจากกระบวนการแปล ฉะนั้นผู้วิจัยจึงจะไม่กล่าวถึงความหมายและที่มาเชิงประวัติของคำเหล่านั้น หากผู้อ่านสนใจสามารถศึกษาเพิ่มเติมได้ที่ *中古汉语谦敬称谓研究 Zhōnggǔ Hànyǔ Qiānjìng Chēngwèi Yánjiū (งานวิจัยคำยกย่องและคำถ่อมตนในภาษาจีนกลางโบราณ)* (吴會娟 Wú Huì juān, 2008)

บุรุษที่หนึ่งและคำสรรพนามบุรุษที่สอง โดยมีทั้งคำสรรพนามรูปเอกพจน์ เช่น 联 (lián)、予 (yǔ)、吾 (wú) 、 尔 (ěr) และพหูพจน์ เช่น 我等 (wǒděng)、尔等 (ěrděng)、你们 (nǐmen) 2) คำเรียกญาติ อาจเป็นได้ทั้งคำเรียกญาติทางสายเลือดและคำเรียกญาติโดยสมมุติ จะแยกคำเรียกตามความแตกต่างทางอายุและเพศอย่างชัดเจน เช่น คำว่า "พี่" มีคำเรียกเพศชายและหญิง คำว่า 哥(gē)、兄 (xiōng) ใช้สำหรับเรียกเพศชาย และ 姐 (jiě) สำหรับเรียกเพศหญิง เช่นเดียวกันกับคำเรียกญาติที่อายุน้อยกว่าตนเองจะมีคำว่า 弟弟 (dìdi) สำหรับเรียกเพศชาย และ 妹妹 (mèimei) สำหรับเรียกเพศหญิง 3) คำเรียกขานทางสังคม เป็นกลุ่มคำที่มีคำแทนผู้ร่วมสนทนาหลากหลายมากที่สุด การเลือกใช้คำจะขึ้นอยู่กับปัจจัยทางด้านต่างๆ ทั้งปัจจัยด้านชนชั้นและสถานะในสังคม ปัจจัยด้านวัยวุฒิ ปัจจัยด้านสติปัญญาและคุณธรรม หรือเพื่อการแสดงความยกย่อง เช่น คำเรียกผู้ฟังที่มีลำดับชั้นและสถานะที่ต่างไปก็ต้องใช้คำเรียกต่างกัน มีคำเรียกกษัตริย์ ได้แก่ 圣上 (shèng shàng)、圣驾(shèngjià)、陛下 (bìxià) คำเรียกพระราชวงศ์ ได้แก่ 殿下 (diànxià) คำเรียกตำแหน่งขุนนางหรือเจ้าเมือง ได้แก่ 卿 (qīng)、爱卿 (àiqīng)、主公 (zhǔgōng)、君侯 (jūnhóu) คำเรียกแม่ทัพ ได้แก่ 麾下 (huīxià)、将军(jiāngjūn) คำเรียกอาจารย์, นักพรต ได้แก่ 师父 (shīfu)、先生 (xiānsheng)、法师 (fǎshī)เป็นต้น สำหรับเรื่อง ***ห้องสิน*** คำแทนผู้ร่วมสนทนาที่ปรากฏสามารถจำแนกได้เป็นสามประเภทเช่นกัน คือ 1) คำสรรพนาม ได้แก่คำสรรพนามบุรุษที่หนึ่ง มีคำว่า ข้าพเจ้า ข้าพระองค์ เรา กู และคำสรรพนามบุรุษที่สอง มีคำว่าพระองค์ ท่าน ตัว เอ็ง มึง เจ้า 2) คำเรียกญาติ ได้แก่ บิดา มารดา แม่ พี่ น้อง 3) คำเรียกขานทางสังคม มีคำเรียกขานทางสังคมที่ระบุถึงสถานะของผู้ฟังเพียงคำเดียว คือคำว่า "อาจารย์"

คำแทนผู้ร่วมสนทนาที่ปรากฏในเรื่องมีจำนวนน้อยมาก และจะมีการใช้ซ้ำๆ ไม่ค่อยเปลี่ยนแปลงตามปัจจัยด้านต่างๆ ปัจจัยทางสังคมด้านความสัมพันธ์ระหว่างผู้พูดและผู้ฟังไม่มีบทบาทมากนัก คำแทนผู้ร่วมสนทนาที่ใช้มีแนวโน้มไม่บ่งเพศของผู้พูดและผู้ฟัง ไม่มีการระบุพจน์ชัดเจน คำหนึ่งคำสามารถเป็นได้ทั้งเอกพจน์และพหูพจน์ เช่น ข้าพเจ้า เรา ท่าน เป็นต้น

ความแตกต่างของคำแทนผู้ร่วมสนทนาใน ***เฟิงเฉินเหยี่ยนอี้*** และ ***ห้องสิน*** ที่สรุปข้างต้นนี้ ผู้วิจัยวิเคราะห์ว่าสาเหตุสำคัญเกิดจากวัฒนธรรมของสังคมไทยและจีนที่ไม่เหมือนกัน ทั้งนี้เพราะวัฒนธรรมเป็นปัจจัยหนึ่งที่มีอิทธิพลต่อการกำหนดและเลือกใช้คำแทนผู้ร่วมสนทนาในแต่ละภาษา คำแทนผู้ร่วมสนทนาจึงแปรไปตามลักษณะทางสังคมหรือสถานภาพของผู้พูดและผู้ฟังในแต่ละวัฒนธรรม การถ่ายทอดภาษาจึงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องคงสถานภาพของบุคคลนั้นๆ ในภาษาเป้าหมายไว้ให้ใกล้เคียงกับภาษาในต้นฉบับที่สุด ขณะเดียวกันก็ต้องเข้าใจวัฒนธรรมการใช้คำแทนผู้ร่วมสนทนาของภาษาปลายทาง และเลือกใช้ให้เหมาะสมกับระดับของบุคคล ในต้นฉบับ ***เฟิงเฉินเหยี่ยนอี้*** มีคำแทนผู้ร่วมสนทนาปรากฏอยู่จำนวนมากและมีการใช้อย่างซับซ้อน การเลือกใช้คำต้องเลือกให้เหมาะกับผู้ฟังที่อยู่ในสถานะต่างๆ เช่น คำเรียกขานทางสังคมที่แบ่งตามชนชั้นและสถานะในสังคม คำเรียกกษัตริย์ เชื้อพระวงศ์ ขุนนางหรือแม่ทัพก็ล้วนแตกต่างกันไป แม้แต่บุคคลในชนชั้นเดียวกันก็มีคำเรียกเพื่อยกย่องที่หลากหลายไปอีก เช่น คำเรียกผู้ฟังที่มีวัยวุฒิสูงกว่าหรือเท่าเทียมกัน ก็มีทั้งคำว่า 君子 (jūnzi)、公 (gōng)、大人 (dàren)、先生 (xiānshēng)、足下 (zúxià) ซึ่งแต่ละคำก็มีภูมิหลังและความหมายเชิงประวัติที่ต่างกัน เมื่อฉบับแปลถอดความหมายเป็นคำว่า “ท่าน” (คำแสดงความยกย่องในภาษาไทย) จึงเป็นการ

ละเลยบริบททางวัฒนธรรมไป รวมทั้งมีผลต่อการลดความสำคัญเรื่องยุคสมัยและความสัมพันธ์ทางสังคมของตัวละครในต้นฉบับ นอกจากนี้ ข้อจำกัดของคำแทนผู้ร่วมสนทนาในภาษาไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นก็ยังเป็นอีกปัจจัยที่มีอิทธิพลต่อการเลือกใช้คำแทนผู้ร่วมสนทนาในเรื่อง ***ห้องสิน*** โดยตรง ในงานวิจัย ***การใช้คำเรียกขานในภาษาไทยสมัยกรุงรัตนโกสินทร์*** (ม.ร.ว. กัลยา ดิงศภัทิย์ และ อมรา ประสิทธิ์รัฐสินธุ์, 2529: 45) และงานวิจัยเชิงประวัติเรื่อง ***บุรุษสรรพนามในภาษาไทย*** (วราภรณ์ แสงสด, 2531) ต่างชี้ให้เห็นว่าคำแทนผู้ร่วมสนทนาที่ปรากฏอยู่ในเอกสารและงานเขียนสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมีอยู่อย่างจำกัด พบว่าคำบุรุษสรรพนามมีเพียง 35 คำเท่านั้น ด้วยเหตุนี้ เมื่อเทียบกับคำแทนผู้ร่วมสนทนาในต้นฉบับ ***เฟิงเฉินเหยี่ยนอี้*** ที่มีเป็นจำนวนมากและหลากหลายจึงทำให้เกิดช่องว่างในการแปล เพราะคำแทนผู้ร่วมสนทนาในภาษาปลายทางที่มีอยู่อย่างจำกัดย่อมไม่สามารถสะท้อนให้ผู้อ่านเข้าใจถึงบริบททางวัฒนธรรมที่แฝงอยู่ในคำแทนผู้ร่วมสนทนาของต้นฉบับได้ทุกคำ

3.3 การแปลจำนวนตัวเลข มาตรา และเวลา

ลักษณะการแปลจำนวนตัวเลข มาตรา และเวลาในเรื่อง ***ห้องสิน*** มีสองแนวทางดังนี้

1) การแปลคำต่อคำจากภาษาต้นฉบับ จะใช้เฉพาะการแปลจำนวนตัวเลขเกินหลักหมื่นของจีน ซึ่งมีลักษณะแตกต่างไปจากภาษาไทย เช่น แปลจำนวน “แสน” “ล้าน” เป็น “สิบหมื่น” “ร้อยหมื่น” เช่น “เตียวสันเป็นแม่ทัพ คุมทหาร<u>สิบหมื่น</u>ยกไปเมืองไซรกี” เป็นต้น ผู้วิจัยสันนิษฐานว่าลักษณะเช่นนี้เป็นการแปลจำนวนตามความนิยม รูปแบบการบอกจำนวน

เช่นนี้พบได้ในวรรณกรรมพงศาวดารจีนเรื่องอื่นๆ ในยุคเดียวกัน ดังเช่นที่ปรากฏใน ***ไซฮั่น สามก๊ก*** และ ***เลียดก๊ก*** อย่างไรก็ตาม การบอกจำนวนในลักษณะนี้ แม้ว่าจะนำเสนอด้วยรูปแบบภาษาที่ต่างไปจากความนิยมในวัฒนธรรมของผู้อ่านแต่ก็ไม่ทำให้ความหมายผิดเพี้ยนไป

2) การแปลด้วยการใช้คำเทียบเคียง การแปลหน่วยมาตราวัดต่างๆ ทั้งมาตราวัดระยะ มาตราวัดขนาด รวมทั้งการบอกเวลาในเรื่อง ***ห้องสิน*** จะใช้ตามมาตราโบราณของไทยเป็นหลัก เช่น แปลมาตราวัดระยะทางของจีนที่ปรากฏในต้นฉบับว่า "หลี่" （里 lǐ）ด้วยมาตราไทย "เส้น" แปลมาตราวัดความกว้าง "จ้าง" （丈 zhàng）ในภาษาจีนด้วย "วา" แปลมาตราวัดความยาว "ฉื่อ" （尺 chǐ）เป็น "ศอก" "คืบ" และ "นิ้ว" และใช้การนับเวลาแบบโบราณของไทย เช่น "สามยาม" เป็นต้น ทั้งนี้อาจเนื่องมาจาก ***ห้องสิน*** เป็นวรรณกรรมจีนที่แปลเป็นภาษาไทยในยุคแรกๆ ผู้แปลจึงขาดความสันทัดทางภาษาและความรู้ความชำนาญในเรื่องมาตราวัดของจีน ซึ่งแตกต่างจากของไทยอย่างชัดเจน การแปลโดยใช้หน่วยวัดแบบไทยจึงช่วยผู้อ่านชาวไทยเข้าใจได้ง่าย อีกประการก็เพื่อให้สอดรับกับรูปแบบในวัฒนธรรมปลายทางของผู้อ่านฉบับแปล ช่วยให้ชาวไทยเข้าใจบริบทนั้นๆ ได้โดยง่าย อย่างไรก็ตาม บางครั้งลักษณะการแปลด้วยคำเทียบเคียงนี้ก็ทำให้เกิดความคลาดเคลื่อนในการตีความเนื้อหาเดิมได้ ทั้งนี้เพราะในสังคมที่ต่างวัฒนธรรมกันย่อมมีมโนทัศน์และให้คำจำกัดความในสิ่งหนึ่งๆ แตกต่างกันไป เช่น เมื่อกล่าวถึงระยะทางที่เหวินหวางจะต้องเสด็จไปพบเจียงจื่อหยาเพื่อเชิญให้มาเข้าร่วมราชการกับฝ่ายเมืองซีฉี ต้นฉบับภาษาจีนบอกหน่วยวัดระยะทางยาว 35 หลี่ （三十五里 sān shí wǔ lǐ）เทียบมาตราสากลเท่ากับ 17.5 กิโลเมตร ขณะที่ในฉบับแปลเทียบเป็นมาตราวัดแบบไทย คือ 125 เส้น (25 เส้น เท่ากับ

1 กิโลเมตร) ดังนั้นจึงเท่ากับ 5 กิโลเมตร จะเห็นได้ว่าระยะทางในฉบับแปลคลาดเคลื่อนไปจากต้นฉบับภาษาจีนถึง 12 กิโลเมตร ผลจากการแปลนี้ย่อมส่งผลต่อผู้รับสารปลายทาง อาจทำให้ผู้อ่านฉบับแปลรู้สึกว่าเหวินหวางเดินทางแค่เพียงระยะสั้นๆ และใช้เวลาไม่นานก็จะเจอตัวเจียงจื่อหยาได้โดยง่าย แต่ตามต้นฉบับเหวินหวางต้องเดินทางไกลและใช้เวลาถึงสามครั้งด้วยกัน กว่าจะสามารถเชิญเจียงจื่อหยามาเป็นที่ปรึกษากองทัพได้

3.4 การแปลสุภาษิตและสำนวน

กลวิธีการถ่ายทอดสุภาษิตและสำนวนจากต้นฉบับ ***เฟิงเฉินเหยี่ยนอี้*** เป็นภาษาไทยในเรื่อง ***ห้องสิน*** มีสามแนวทางดังต่อไปนี้

1) การแปลเทียบเคียงกับสำนวนเดิม ใช้ในกรณีที่วัฒนธรรมของภาษาทั้งสองมีแนวความคิดต่อเรื่องหนึ่งๆ เหมือนกัน โดยการนำสุภาษิตหรือสำนวนโวหารซึ่งปรากฏในวัฒนธรรมของภาษาแปลและมีความหมายอย่างเดียวกันกับที่ใช้ในต้นฉบับมาเทียบเคียง ลักษณะการเปรียบเทียบและสื่อความหมายนั้นคล้ายคลึงกัน แม้อาจจะไม่ตรงกันทั้งหมดเสียทีเดียวแต่ก็สามารถสร้างความเข้าใจให้กับผู้อ่านและได้ความหมายเท่าเทียมกัน เช่น สำนวนที่ปรากฏในต้นฉบับเดิมว่า '龙归大海，虎复深山' (lóng guī dà hǎi, hǔ fù shēn shān) แปลตรงตัวว่า "มังกรคืนสู่ทะเลกว้าง เสือหวนกลับภูเขาลึก" ในฉบับแปลใช้สำนวนเทียบเคียงก็คือ "ปล่อยเสือเข้าป่า ปล่อยมังกรลงน้ำ" ในความหมายเปรียบเทียบถึงการปล่อยให้บุคคลสำคัญหลุดพ้นจากสภาพที่ยากลำบาก กลับไปสู่แหล่งเดิมของตนและมีพลังอำนาจขึ้นอย่างเดิม โดยทั่วไปแล้ว ในภาษาไทยจะใช้สำนวน "ปล่อยเสือเข้าป่า ปล่อยปลาลงน้ำ" แต่ในฉบับแปลได้คงสำนวน "ปล่อยมังกรลงน้ำ" ตาม

ต้นฉบับเอาไว้ นับเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงความคิดความเชื่อของสองวัฒนธรรมที่แตกต่างกันได้เป็นอย่างดี

2) การแปลตรงตัวกับสำนวนเดิม มักใช้เมื่อสุภาษิตหรือสำนวนนั้นๆ อ้างถึงสิ่งที่มีอยู่เฉพาะวัฒนธรรม จึงไม่อาจหาสุภาษิตหรือสำนวนที่มีความหมายเหมือนกันมาเทียบเคียง ทำให้ต้องแปลตรงตามเนื้อความในต้นฉบับ การแปลแนวทางนี้ทำให้ผู้อ่านในวัฒนธรรมไทยสามารถเข้าใจกลวิธีการใช้ภาษาและและบริบททางวัฒนธรรมในต้นฉบับได้เป็นอย่างดี เช่น สำนวนที่หฺวางหมิงกล่าวเปรียบเทียบสองพี่น้องเฉินอู่กับเฉินถงว่า '一母之子，有愚贤之分；一树之果，有酸甜之别' (yī mǔ zhī zǐ, yǒu yú xián zhī fēn ; yī shù zhī guǒ, yǒu suān tián zhī bié) ซึ่งแปลใน ***ห้องสิน*** ไว้ว่า "พี่น้องแม่เดียวกันโง่บ้างฉลาดบ้าง ผลไม้ต้นเดียวกัน ก็มีเปรี้ยวและหวาน" เป็นวิธีแปลตรงตัวจากต้นฉบับโดยไม่ผิดเพี้ยน ซึ่งสำนวนนี้ใช้อุปมาอุปไมยให้เห็นว่าคนเราแม้จะมีภูมิหลังเหมือนกันหรือมาจากครอบครัวและสังคมเดียวกัน ทว่าก็ยังมีความแตกต่างกันในแต่ละบุคคล

3) การไม่แปลสำนวนตามต้นฉบับในบทแปล เกิดจากวัฒนธรรมของสองชาติที่แตกต่างกันมาก และผู้อ่านภาษาปลายทางไม่เคยมีแนวความคิดเกี่ยวกับสิ่งที่ปรากฏในวัฒนธรรมต้นทางเลย ด้วยเหตุนี้การแปลสำนวนและสุภาษิตดังกล่าวจึงเป็นเรื่องยากทำให้ไม่ปรากฏบทแปลนั้นๆ เช่น บทที่ 73 ในต้นฉบับ ***เฟิงเฉินเหยี่ยนอี้*** บรรยายเหตุการณ์การสู้รบระหว่างทัพของหฺวางเฟย์หู่ซึ่งยกไปตีด่านชิงหลงกับชิวหยิ่นแม่ทัพเฝ้าด่าน ในการท้ารบครั้งที่สองหฺวางเทียนเสียงเป็นผู้เสนอตัวออกไปรบกับชิวหยิ่นด้วยตนเอง และมีชัยเหนืออีกฝ่ายถึงสองครั้ง ในต้นฉบับกล่าวถึงหฺวางเทียนเสียงในยามนั้นไว้ว่า '初生之犊不惧虎' (chū shēng zhī dú bú jù hǔ) แปลว่า "ลูกโคแรกเกิดไม่หวาดหวั่นต่อเสือ" สำนวนนี้ใช้เปรียบเปรยผู้ที่เยาว์วัย ยังไม่รู้ประสาว่า

มักจะกล้าคิดกล้าทำและไม่หวาดเกรงต่อสิ่งใดทั้งสิ้น การบรรยายด้วยสำนวนเช่นนี้ ทำให้เห็นอุปนิสัยของหุวางเทียนเสียงว่ามีความกล้าหาญและฮึกเหิมต่อการศึก ในฉบับแปลได้ตัดสำนวนนี้ทิ้งไป บรรยายเนื้อความเพียงว่า "แล้วให้อึ้งเทียนเสียงผู้บุตร อายุได้สิบเจ็ดปี คุมทหารออกรบ" ทั้งนี้เพราะสำนวนเปรียบเปรยดังกล่าวไม่มีในวัฒนธรรมไทย ผู้แปลจึงหลีกเลี่ยงการแปลสิ่งที่ไม่ปรากฏในมโนทัศน์ของผู้อ่านชาวไทย

3.5 การแปลศัพท์เฉพาะทางวัฒนธรรม

"ศัพท์เฉพาะวัฒนธรรม" คือคำศัพท์ที่ปรากฏเฉพาะในวัฒนธรรมต้นฉบับหรือที่ต้นฉบับกล่าวถึง และไม่ปรากฏในวัฒนธรรมของผู้อ่านฉบับแปล (วัลยา วิวัฒน์ศร, 2545: 282) จากการวิจัยพบว่าในต้นฉบับ ***เฟิงเฉินเหยี่ยนอี้*** มีคำศัพท์เฉพาะทางวัฒนธรรมจีนปรากฏอยู่เป็นจำนวนมาก เมื่อถ่ายทอดเป็นบทแปลภาษาไทยเรื่อง ***ห้องสิน*** จึงจำเป็นต้องมีการใช้กลวิธีการแปลแนวทางต่างๆ ดังนี้

1) การใช้คำจำแนกประเภทอย่างกว้างๆ คือการอธิบายคำศัพท์ที่เฉพาะเจาะจงด้วยการบอกประเภทหรือคุณลักษณะทั่วไปของสิ่งนั้นแทน บางครั้งอาจมีการขยายความเพิ่มเติมเพื่อให้ผู้อ่านเข้าใจมากขึ้น เช่น ในต้นฉบับกล่าวถึงสัตว์วิเศษของหุวางเฟย์หู่ซึ่งได้มาจากเมืองเป่ยไห่ คือ นกขมิ้นเทพควงตาทองคำ (金眼神莺 jīnyǎn shényīng) นกชนิดนี้เป็นสัตว์วิเศษที่สร้างขึ้นจากจินตนาการของผู้แต่งที่พบในวรรณกรรมเท่านั้น สัตว์ชนิดนี้จึงไม่เคยปรากฏในวัฒนธรรมและมโนทัศน์ของผู้อ่านชาวไทยมาก่อน ด้วยเหตุนี้ฉบับแปล ***ห้องสิน*** จึงถอดความว่าให้ทราบอย่างกว้างๆ ว่าเป็น "นก" ชนิดหนึ่งเท่านั้น แล้วจึงขยายความบอกรายละเอียดเพิ่มว่า "ตัวเท่า

เหยี่ยว ปากและเล็บคมนัก ตาแดงดังดวงเทียน" เพื่อให้ผู้อ่านทราบถึงคุณลักษณะพิเศษของนกตัวดังกล่าว

2) การใช้คำทับศัพท์ คือการใช้วิธีทับเสียงอ่านของคำศัพท์ที่ปรากฏในต้นฉบับ มักใช้กับคำยืมใหม่ที่เข้ามาอยู่ในภาษาแปล เป็นคำใหม่โดยสิ้นเชิงต่อผู้พูดในภาษาแปล โดยมากเป็นชื่อเฉพาะ เช่น ชื่อบุคคล ชื่อสถานที่ เป็นต้น เช่น เมื่อกล่าวถึงอาวุธวิเศษชนิดหนึ่งคือ 金塔 (jīntǎ) แปลความหมายตามตัวว่า "เจดีย์ทอง" หากนำไปสวมครอบผู้ใด ก็จะเกิดเพลิงเผาไหม้ในองค์เจดีย์ ใน ***ห้องสิน*** แปลความหมายของอาวุธวิเศษนี้ด้วยการใช้เสียงทับศัพท์ว่า "กิมทะ" โดยตรงและไม่ได้ขยายความเพิ่มเติม แต่อย่างไรก็ตามผู้อ่านสามารถทราบได้ว่า "กิมทะ" นี้เป็นอาวุธวิเศษและมีอานุภาพเช่นไรจากบริบทรอบข้างที่บรรยายไว้ดังนี้ "เหยียนเต๋งโตหยินก็สลัดเสื้อออกไป ของวิเศษในมือเสื้อก็ลอยขึ้นบนอากาศ เป็นเมฆห้าสีแล้วเป็นกิมทะลงมาครอบโลเฉียไว้ เหยียนเต๋งโตหยินจึงเอามือตบกิมทะเข้าก็เป็นเปลวไฟขึ้นในนั้น โลเฉียร้อนรนนักร้องว่าข้าพเข้าขอชีวิตเถิด"

3) การแทนที่ด้วยศัพท์ในวัฒนธรรมฉบับแปล คือการแปลคำศัพท์ด้วยการใช้สิ่งที่ปรากฏในวัฒนธรรมของภาษาแปลที่มีลักษณะคล้ายคลึงกันมาแทนที่ แม้ว่าจะไม่สามารถถ่ายทอดความหมายและบริบททางวัฒนธรรมได้อย่างสมบูรณ์แบบ แต่กลวิธีนี้ก็ช่วยให้บทแปลนั้นเข้าถึงผู้อ่านชาวไทยได้อย่างเป็นดี เช่น เมื่อกล่าวถึงคำทำนายดวงชะตาที่จีชาง (โจวเหวินหวาง) พยากรณ์ให้กับเฟ่ยจ้งและโหยวฮุ่นว่าทั้งสองนั้นจะถูกหิมะกลบร่างและหนาวตายอยู่ในน้ำแข็ง (被雪水淹身，冻在冰内而死 bèi xuě shuǐ yānshēn, dòng zài bīngnèi ér sǐ) ในบริบทนี้ ฉบับแปล ***ห้องสิน*** ใช้คำว่า "จะต้องลูกเห็บตาย" ซึ่งผิดไปจากต้นฉบับ ทั้งนี้ก็เนื่องมาจาก

สภาพอากาศและฤดูกาลในประเทศจีนและไทยมีความแตกต่างกัน ประเทศไทยอยู่ในภูมิอากาศเขตร้อน ไม่เคยมีปรากฏการณ์หิมะตกมาก่อน ในฤดูที่อากาศเย็นจัดหรือช่วงที่มีพายุฝนรุนแรงบางครั้งจึงจะมีลูกเห็บตกลงมา ลักษณะการแปลเช่นนี้เป็นการแทนที่ด้วยศัพท์ในวัฒนธรรมฉบับแปล

4. สรุปผลการวิจัย

ผลสรุปจากประเด็นการแปลด้านต่างๆ ที่ได้ศึกษาแล้ว มีดังนี้ 1) วรรณกรรมแปลเรื่อง ***ห้องสิน*** มีการปรับเปลี่ยนรูปแบบบทแปลให้แตกต่างไปจากรูปแบบการประพันธ์เดิมของต้นฉบับเรื่อง ***เฟิงเฉินเหยี่ยนอี้*** ทั้งนี้เกิดจากข้อจำกัดด้านลักษณะการแปลวรรณกรรมจีนในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น รูปแบบที่แตกต่างกันของวรรณกรรมทั้งสองนี้ บางครั้งอาจส่งผลด้านความละเอียดซับซ้อนของเนื้อความบ้าง แต่มิได้ทำให้แนวคิดหลักของเรื่องผิดเพี้ยนไป 2) การแปลคำแทนผู้ร่วมสนทนาในเรื่อง ***ห้องสิน*** ได้รับอิทธิพลจากลักษณะคำแทนผู้ร่วมสนทนาในภาษาไทยสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ทำให้มีความแตกต่างไปจากคำแทนผู้ร่วมสนทนาที่ปรากฏใน ***เฟิงเฉินเหยี่ยนอี้*** ด้านรายละเอียดและบริบททางวัฒนธรรม แต่ไม่ทำให้การบ่งชี้ถึงตัวผู้ส่งสารและผู้รับสารในเรื่องราวผิดไป 3) การแปลจำนวนตัวเลข มาตราวัด และเวลา จะใช้กลวิธีการแปลคำต่อคำจากต้นฉบับสำหรับการแปลจำนวนตัวเลขเกินหลักหมื่น ซึ่งเป็นลักษณะของการแปลตามความนิยม ขณะที่การแปลมาตราและเวลาจะใช้วิธีการแปลด้วยคำเทียบเคียง คือแปลเป็นคำไทยเพื่อให้ภาษาแปลสอดรับกับวัฒนธรรมปลายทางของผู้อ่าน 4) การแปลสุภาษิตและสำนวน มีจุดมุ่งหมายเพื่อสื่อความหมายให้ผู้อ่านฉบับแปลเข้าใจได้ ขณะเดียวกันก็เพื่อคงความถูกต้องทางภาษาและลักษณะทางวัฒนธรรมในต้นฉบับเอาไว้ มี

แนวทางในการแปล คือ การแปลเทียบเคียงกับสำนวนเดิม การแปลตรงตัวกับสำนวนเดิม และการไม่แปลสำนวนตามต้นฉบับในบทแปล 5) การแปลศัพท์เฉพาะทางวัฒนธรรม ต้องคำนึงถึงการถ่ายทอดความหมายของคำศัพท์ที่มีลักษณะเฉพาะทางวัฒนธรรมของชาติหนึ่งให้ชนอีกชาติหนึ่งเข้าใจได้ มีกลวิธีการแปล 3 แนวทาง คือ การใช้คำจำแนกประเภทอย่างกว้างๆ การใช้คำทับศัพท์ และ การแทนที่ด้วยศัพท์ในวัฒนธรรมฉบับแปล

5. ข้อเสนอแนะสำหรับการศึกษาวิจัย

1. ควรนำทฤษฎีการแปลและหลักการวิเคราะห์ไปประยุกต์ใช้ในการวิเคราะห์การแปลวรรณกรรมจีนเรื่องอื่นๆ โดยเฉพาะการแปลวรรณกรรมอิงพงศาวดารจีน เพื่อให้เห็นภาพรวมของรูปแบบและกลวิธีที่ใช้ในการแปล

2. จากการศึกษาวิเคราะห์การแปลวรรณกรรมจีน สามารถนำหลักการวิเคราะห์จากงานวิจัยไปปรับปรุงและประยุกต์ใช้ในการเรียนการสอนวิชาการแปลวรรณกรรมสำหรับนักเรียน นักศึกษาและผู้ที่สนใจค้นคว้า

บรรณานุกรม

กัลยา ติงศภัทิย์, ม.ร.ว. และ อมรา ประสิทธิ์รัฐสินธุ์. รายงานผลการวิจัย เรื่อง การใช้คำเรียกขานในภาษาไทยสมัยกรุงรัตนโกสินทร์. กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานวิจัย ฝ่ายวิจัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2529.

เชวง จันทรเขตต์. การแปลเพื่อการสื่อสาร. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพาณิช, 2528.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จฯ กรมพระยา. ตำนานหนังสือสามก๊ก. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ดอกหญ้า, 2543.

วราภรณ์ แสงสด. บุรุษสรรพนามในภาษาไทย: การศึกษาเชิงประวัติ. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขาวิชาภาษาไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2531.

วัลยา วิวัฒน์ศร. การแปลวรรณกรรม. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2545.

สัญฉวี สายบัว. หลักการแปล. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2550.

สี่ว์จ้งหลิน. ห้องสิน สถาปนาเทวดาจีน. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์สร้างสรรค์บุ๊คส์, 2549.

สิทธา พินิจภูวดล. คู่มือนักแปลอาชีพ. กรุงเทพมหานคร : สำนักพิมพ์นานมีบุ๊คส์, 2542.

สุพรรณี ปิ่นมณี. การแปลขั้นสูง. พิมพ์ครั้งที่1. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2546.

Cài Tiěyīng蔡铁鹰. Zhōngguó Gǔdài Xiǎoshuō De Yǎnbiàn yǔ Xíngshì 中国古代小说的演变与形式 (วิวัฒนาการและรูปแบบนวนิยายจีนโบราณ). Běijīng 北京: Zhōngguó Wénshī Chūbǎnshè 中国文史出版社, 2003.

Liú Xiǎojūn 刘晓军. Míngdài Xiǎoshuō Zhānghuí Wéntǐ Yánjiū 明代小说章回 文体研究 (งานวิจัยรูปแบบงานประพันธ์ของวรรณกรรมแบ่งบทสมัยราชวงศ์หมิง). Huádōng Shīfàn Dàxué Zhōngguó Yǔyán Wénxué Xì Wényìxué

Bóshì Lùnwén 华东师范大学中国语言文学系文艺学博士论文, 2007.

Wú Huìjuān 吳會娟. Zhōnggǔ Hànyǔ Qiānjìng Chēngwèi Yánjiū 中古漢語謙敬稱謂研究 (งานวิจัยคำยกย่องและคำถ่อมตนในภาษาจีนกลางโบราณ).Nánjīng Shīfàn Dàxué Hànyǔyán Wénzìxué Shuòshì Xuéwèi Lùnwén 南京師範大學汉语言文字学硕士学位论文, 2008

Zhōngguó Wénhuà Dàdiǎn 中國文化大典 (สารานุกรมวัฒนธรรมจีน). Tàiyuán 太原: Shānxī Jiàoyù Chūbǎnshè 山西教育出版社, 1999

ABSTRACT

From *Fengshen Yanyi* to *Hongsin*: An Analytical Study of the Chinese Literature Translation

Suthima Pongern

This research is to study the translation of a Chinese literary work by comparing *Fengshen Yanyi*, a Chinese original story, with *Hongsin*, a Thai version in terms of the similarity and difference of writing style and expression, including analyzing the causes of such differences. The main issues of studying are 1) style modification, 2) translation of participants, 3) translation of numbers, measurement and time, 4) translation of proverbs and idioms, and 5) translation of cultural terms.

The research found that *Fengshen Yanyi* and *Hongsin* are different in both writing style and expressions. The discrepancies between the two versions derive from two key factors. First is the differences in language and culture between Chinese and Thai. Second is the limitation of translation methods and the ways of Chinese literary translation in the early Rattanakosin period. The above factors are important reasons resulting

in the various strategies used for text translation, focusing on the methods of translation making the Thai cultural background readers understand.

Keywords: Fengshen Yanyi, Hongsin, Chinese literature translation

文学转译的问题研究对象：《上海宝贝》泰译本

Pratuangporn Wiratpokee[1]

提要

文学翻译是一种跨文化交际的活动。其任务是把原作包含的社会生活映像完好无损地从一种语言移植到另一种语言中；用茅盾的话说，是“使读者在读译文的时候能够像读原作时一样得到启发、感动和美的感受”。（方梦之，2004）文学翻译能够使说译入语言的人领略到原语言背后的文化、社会环境、思想等等，从而促进双方的了解，丰富译入语言的文学内涵。值得翻译的文学出现在世界各个角落，不少优秀的文学所使用的语言是非通用语，精通该语言的人不多，在这样的前提下，“转译”是一种必要的选择。

本文以中国女作家卫慧的成名作《上海宝贝》泰译本 **เซี่ยงไฮ้เบบี้** *(Sianghai Bebi)* 为研究对象，试图以对比分析的方法指出文学翻译中“转译”的缺陷。

关键词：《上海宝贝》泰译本、卫慧、文学翻译、转译

[1] Lecturer, Chinese Section, Faculty of Liberal Arts, Mae Fah Luang University

转译是什么？

按照方梦之主编的《译学辞典》的定义，转译是“以一种外语（媒介语）为原本，将之翻译成另一种语言。”（方梦之，2004）在泰国，主要的媒介语是英语。多部重要的文学作品都是通过英语译本翻译成泰语的，其中包括中国四大名著《红楼梦》；诺贝尔奖作家马尔克斯的《百年孤独》等等。

转译有其局限，这一点学界没有分歧，大都承认转译或多或少会造成译文与原文偏离。郑振铎认为转译方法的盛行，表明了文学界的寂寞；梁实秋把转译比喻为掺入了水或透了气的酒，味道多少有所变化。当然，也有人赞同转译这种翻译形式，包括鲁迅和茅盾。其中后者曾经就转译话题发表这样的观点：“直接从原文翻译好还是转译好，原则上应直接翻译，但也不能一概而论。”因为“有些小民族的作品，他们的文字懂得的人少，那就只能依靠转译。”（陈言，2005）

在泰国，由于缺乏某种语言的人才，外国文学作品主要通过对英语译本的转译介绍给读者。但有时候也出于其他考虑，比如某通用语言译本非常优秀，或者因为出版社希望利用某位作家的语言表达能力，提高译作的可读性，从而获得更大的销量，由于泰国作家多半对英语最有掌握，因此不得不从英语译本转译过来。结果是，翻译作品借助了译者的文笔和名气而大获成功。其中一个明显的例子，就是女作家 คำ ผกา *(Kham Phaka)* 的《上海宝贝》英译泰版本。

《上海宝贝》在泰国

中国女作家卫慧成名之作《上海宝贝》，1999 年 9 月由沈阳春风文艺出版社出版发行，半年内销售量超过十一万本（盗印本不计），引爆了中国文坛广大争议、风靡了中国年轻一代、吸引了国际媒体报导，后来由于小说中对性、同性恋和吸毒的大胆描写而在翌年五月中旬被宣布全国禁售。

中国官方这一举动似乎对《上海宝贝》在海外的成绩起到宣传的作用。小说被翻译成多种语言，包括泰语。2007 年，以该作品改编而成的同名电影在中国上映，再度证明这部小说的商业价值。

2003 年一月，泰国 Praew Publishing 翻译出版了《上海宝贝》泰译本 **เซี่ยงไฮ้เบบี้** *(Sianghai Bebi)*，并以其在中国的禁书身份为卖点。该出版社对译者的选择是聪明的，คำ ผกา*(Kham Phaka)*虽然不懂汉语，但她的写作风格与原作者较为接近，此外两位作家都是女权主义者。**เซี่ยงไฮ้เบบี้** *(Sianghai Bebi)*从 Bruce Humes 翻译的英文译本转译成泰文，2003 年一月出版后，立即引起读者的兴趣，两个月内就推出了第二版。到目前为止 **เซี่ยงไฮ้เบบี้** *(Sianghai Bebi)*已经再版了六次，可谓是在泰国市场最成功的一部中国当代小说。

《上海宝贝》内容梗概

《上海宝贝》采取第一人称的叙事观点，故事主要描述上海女作家 Coco 与中国男友‘天天’以及德籍男友马克的恋情。天天是 Coco 的知心人，却没有性能力；马克是驻上海外商，他有家室，有超强的性能力，对女性也非常体贴。马克诱惑了和‘天天’同居的 Coco，使她周旋于‘天天’的同志情谊和马克雄壮的肉体诱惑之间，最後‘天天’因吸毒死亡，马克返回德国，Coco 的双线感情於此告终。

เซี่ยงไฮ้เบบี้ *(Sianghai Bebi)* 的翻译偏误

上文已提到从原文翻译的重要性。译者翻译作品时当然会为读者着想，寻求符合读者文化背景的翻译方法。译者一旦将一部翻译作品进行转译，那就等于译者正在阅读并翻译一部已被加工过的作品，为符合该语言读者的喜好，那部翻译作品很有可能已或多或少丧失了原作的原滋原味，脱离了作者起初表达的信息。(วัลยา วิวัฒน์ศร, 2004)

คำ ผกา *(Kham Phaka)* 翻译的《上海宝贝》是一部成功的翻译作品，无论在艺术成就上，还是在商业成绩上都大获成功。笔者之所以选择该小说为研究对象是为了说明，即使由高手担任翻译、著名出版社监督出版，一部转译的小说，仍然会出现一些与原著

存在出入的缺憾。如果该小说直接从中文翻译成泰文，这些偏误很可能不会发生。

笔者在对照泰、英、中三种版本之后，发现两个译本都比较忠实于原文，而在翻译文化方面的内容，如典故、成语时，英语和泰语版本各有各的风格。英语译者 Bruce Humes 主要使用异化法，其中掺入一些编译；而 คำ ผกา *(Kham Phaka)* 则选择了归化法。Bruce Humes 的 Shanghai Baby 出现的一些偏误影响到泰语版本的准确性。但造成《上海宝贝》泰译本出现偏误的主要原因来自于泰语译者对英语词的错误理解。

下面将小说中的翻译偏误进行归类，并附上例子：

一、章名的翻译

《上海宝贝》共分三十二章，每一章以其核心内容起名。英语译者比较忠实于汉语篇章名，泰语译者也忠实于英语版本，然而由于译者对某英语词的理解出现偏误，导致某篇章的名称偏离原作。比如：

第十三章《十二月，离开》英语版译为 departure，泰语版译为 ออกเดินทาง *(okdeonthang)*可以看出，三种版本都存在差异。英语版本删掉了时间词“十二月”，而泰语根据英语的翻译进行转译，看似忠实于英语原文，然而 ออกเดินทาง *(okdeonthang)* 更接近于“出发”而不是“离开”(depart) 。

第二十章《气泡里的男孩》英语版译为 man in a bubble，泰语版译为 เด็กชายในฟองสบู่ *(Dekchai Nai Fong Sabu)*。笔者认为这一章名最为逊色，该章主要描写男主人公‘天天’，天天已经二十多岁，怎能译作 เด็กชาย *(Dekchai)* 呢？汉语的男孩可以指年轻男人，但泰语的 เด็กชาย *(Dekchai)* 不然（หนุ่มน้อย *(numnoi)*一词才有这种功能）。

二、开头引语的翻译

《上海宝贝》的每一章以名人的名言为开头。这些引语或长或短，但都跟该章内容有联系。有关引语的翻译，Bruce Humes 采取的措施是编译。为适合译入语英语读者的口味，它对某章引语作了一些改动，包括将出处的书名删掉，只提到出自哪位名人。比如：

《第一章》的引语：

> 道拉说：“生几个孩子”
> 妈妈和贝茨说：“为自己找一个慈善团体，
> 帮助穷人和病残者，或者投入时间改善生态环境”
> 是的，高尚的事业有很宽广的世界
> 有可爱的景象，等着你去发现
> 但是现在，我真正想做的是
> 找一个属于我的——爱人
>
> ——乔尼•米切尔《献给莎伦的歌》

Well, there's a wide wide world of noble causes
And lovely landscapes to discover
But all I really want to do right now
Is find another lover!

---- Joni Mitchell

"ใช่ ในโลกกว้างนี้ยังมีสิ่งดี ๆ อีกมากมายที่กำลังจะเกิดขึ้น

และสถานที่อันงดงามรอให้เราได้ค้นพบ

แต่สิ่งเดียวที่ฉันอยากทำในเวลานี้ก็คือ

หาคนรักอีกสักคน"

--- โจนี มิทเชลล์

Bruce Humes 考虑到，前三行言语并不是该言语的重点，因此删掉了。而为适合译入语习惯，以及让整本小说的引语格式一致，删掉了引语出自的歌名。到了泰语，译者忠实于英语原文，不同的地方是标点符号“”的使用。这也是为了迎合泰国读者的习惯，毕竟这是引语，就应该有引号。

三、音译词的翻译

泰语版的音译问题不多，可见译者做足了准备，然而还是存在一些偏误，例如：《新民晚报》(Xinmin Evening News) 译为 ซินมิ่ง

อีฟนิ่งนิวส์ *(Sinming Ipning Nio)*、林风眠 (Lin Feng-mian) 译为 หลินเฟิงเหมียน *(Lin Foeng Mian)*等等。

有时候，泰语版的过多直接使用英语音译词不太合适。如将毛衣 (sweater) 译作 เสว็ตเตอร์ *(Sawettoe)*、龙虾 (lobster) 译作 ล็อบสเตอร์ *(lopsatoe)*、悬铃木 (sycamore) 译作 ต้นซิคามอร์ *(ton sikhamo)*。这样的处理方法不仅让人误以为该小说是西方国家的小说，或者是用英语写的中国小说。不可否认，译者之所以这样翻译确实有她本人的理由：为了凸显女主角欧化、崇尚西方文化的性格。但既然原作者并未使用同样的手段来塑造人物的形象，译者就不应自作主张派上用场。如果这本书是中译泰的话，这种问题一定会减少。

值得一提的是，有些地方译者所使用的音译法是有效的。比如两个人物的绰号“飞苹果”(flying apple) 跟“蜘蛛”(spider)，译者译为 ฟลายอิ้ง แอปเปิ้ล *(Flai-ing Aeppoen)*和 สไปเดอร์ *(Sapaidoe)*。这一点我是认同的，因为如果直翻成泰语 แอปเปิ้ลบิน*(Aeppoen Bin)* 和 แมงมุม *(Maengmum)*，未免有些好笑，使得该人物酷酷的气质荡然无存，也让读者无法顺畅阅读。

四、意思错误和偏离

《上海宝贝》泰语本出现不少翻译错误。引起此类错误的主要原因是译者对英译本的理解不够透彻，以及转译过程中为迎合泰国读者的喜好而对原作做出了“加工”。其中包括：

将“残缺”(shortcoming)，译为 หลั่งเร็ว *(lang reo)*。该错误其实有其原因。英语的 come 可指“达到性高潮”的意思，而 short 也是短促的意思，未免让译者产生错误的联想。

在男性的世界中，性的正常与否几乎跟生命一样重要，这方面的任何**残缺**都是一种不能承受的痛苦。

*In a male world, being able to perform sex normally is as important as life itself, and any **shortcoming** causes unbearable pain.*

สำหรับผู้ชายแล้ว สมรรถภาพทางเพศมีความสำคัญพอ ๆ กับชีวิตเลยทีเดียว เพราะแค่การหลั่งเร็วก็เป็นปัญหาที่แทบทนไม่ได้

从上面三个句子可以看出，由于泰语译者对 shortcoming 的误解，而影响到了整个句子的翻译。译者将其他词稍作了改动，以迎合自己对原文的意思，这样一来，读者根本不会察觉到译文有什么不对。

墨水充满了我的肚子

a belly full of ink

และยังมีปานที่สะดือ

这一例子的汉译英手段是异化法，起到介绍中国文化的作用。而到了泰语版，由于作者不懂中国俗语而引起误会。

半怀着悲哀，半怀着感激

Sad but grateful

แลดูเศร้า ทว่าน่ามอง

这一短句的错误来自于泰语译者看错了英语词，grateful（感激）跟 graceful（优雅） 只差一个字母，然而意思相差甚远。

在他搬离奶奶家的时候，那儿正像一个不断散发腐烂气息的噩梦。

He had moved out of her house when it became a nightmare.

เขาย้ายออกจากบ้านย่าขณะที่สถานการณ์กำลังเลวร้ายอย่างที่สุด

从上述例子可以看出，原句的意思正在一层一层地消失。英语句当中少了“噩梦”(nightmare) 的修饰语“不断散发腐烂气息”，而到了泰语句子，作者的比喻（噩梦）已不复存在。

五、句型变化

汉语和泰语同属汉藏语系，很多句型特别接近，不会造成大的翻译问题。相比之下，汉语句型对英语翻译者来说难度相对较大。《上海宝贝》泰译本从英译本转译成泰语，翻译时需要将英

语句型转换成泰语句型。若将《上海宝贝》原文直接译为泰语，必定会节省不少时间。

这个比我小 1 岁的属兔男孩以那种捉摸不定的美迷住了我。
Born in the Year of the Rabbit, and a year younger than me, ...
เขาเกิดปีกระต่าย อายุน้อยกว่าฉันหนึ่งปี...

这一例子可以直接翻译为 หนุ่มปีกระต่ายที่อายุน้อยกว่าฉัน 1 ปีคนนี้，意思句型与汉语原文完全对应。

阿 Dick 手里提着几罐可乐，啤酒，穿着 Esprit 黑色毛衫，看上去苍白而漂亮。
Looking pale but attractive in an Esprit black wool sweater, Ah Dick had a few cans of Coke and beer in his hands.
แม้จะซีดเซียว แต่อาดิ๊กก็ยังดูสะดุดตาในสเว็ตเตอร์สีดำของเอสปรี เขาหอบทั้งเบียร์และโค้กหลายกระป๋องมาด้วย

泰语句子基本保持了英语句子结构。从汉语句子来看，阿 Dick 之所以“看上去苍白”，是因为穿了黑色毛衫，这一意思在英语句子里还能够体现出来。而到了泰语，由于译者调整了英语句式，使得阿 Dick 的苍白与黑色毛衫毫无关系。比较而言，如果直接从汉语翻译过来，可直接汉译泰为：“อาดิ๊กหอบทั้งเบียร์และโค้กหลาย

กระป๋องมาด้วย เขาสวมเสื้อขนสัตว์สีดำของเอสปรี แม้หน้าตาจะซีดเซียวแต่ก็ยังน่ามอง” 。

六、对原作者写作风格的翻译

作者的写作风格对整部小说具有重要意义。每个人物的言语动作，很多时候能表现出该角色的性格和背景，也与故事的发展密切关联。下面是《上海宝贝》泰译本在这一点上的一些翻译偏差。

人物的出场

很多时候，卫慧拖延了人物名字或身份的揭晓，故意用“他/她”来代替那个人。在第一章《遇到我的爱》里，男主角‘天天’的出现是一个很好的例子。‘天天’第一次出现在第三个段落中：“在我上班的绿蒂咖啡馆，有一个颀长英俊的男孩子经常光顾，他喝着咖啡看着书一坐就是半天。”而直到若干段落之后作者才让读者有机会知道‘他’的名字：“名叫天天的他用一种奇怪的眼神盯着我说，“你相信吗，我到现在还弄不清楚怎么回事，可能那是真的。不过我妈妈每年都给我寄很多钱，我一直靠这些钱生活。”

但在英译本和泰译本中，译者却没有保留作者这一写作手法，英译本还好一些，多次以 he/him 代替男主角的名字。泰译本就更急促了，在第二个段落就揭晓了这个谜团：

"ที่ร้านกาแฟ มีชายหนุ่มตัวสูงหน้าตาหล่อเหลาคนหนึ่งมานั่งเป็นประจำ เขาจะนั่งอยู่อย่างนั้นเป็นชั่วโมง ๆ มือหนึ่งถือถ้วยกาแฟ อีกมือหนึ่งถือหนังสือ ฉันชอบแอบดูสีหน้าท่าทางและอากัปกิริยาทุกอย่างของเขา แล้วดูเหมือนเขาเองก็รู้เสียด้วยว่าฉันแอบดูอยู่ แต่ถึงอย่างนั้นก็ไม่เคยเอ่ยวาจาใดออกมา กระทั่งวันหนึ่งที่เขายื่นกระดาษแผ่นเล็ก ๆ ให้ฉัน ในนั้นเขียนว่า "ผมรักคุณ" ลงชื่อเทียนเทียนและที่อยู่ของเขา"

同样的情景发生在最后一章《我是谁》里，这一次是‘天天’奶奶的第一次真人露面。两位译者这样安排的意图，无非是为了让写作风格更加符合译入语的习惯。虽然作者原来的处理方法不十分符合译入语的写作风格，但也并未达到影响读者顺畅阅读的程度。笔者认为，应该遵照作者的意思来处理。

作者的一些独特的语言

有人说卫慧是一个女权主义者，《上海宝贝》在一定程度上反映了作者这一趋向。小说中经常出现“女孩/女性”等词。然而，泰译本却遗漏了这一点。

这种优越感时刻刺激着像我这般敏感骄傲的**女孩**，我对之既爱又恨。

*The hint of smugness affects **me**: I both love and hate it.*

บรรยากาศอันหยิ่งผยองของเมืองส่งผลต่อชีวิต จิตวิญญาณและความรู้สึกของฉันอย่างลึกซึ้ง ฉันทั้งรักทั้งเกลียดมัน

也许一个写小说的**女性**在理解力和直觉上是可以被信赖的，……

*Perhaps a **woman** who writes novels is trustworthy...*

บางทีเขาอาจเห็นว่านักเขียนเชื่อถือได้กระมัง

《上海宝贝》原文“女孩”、“女性”两次分别出现了七十八次和三十次，说明作者确实有意使用这些词语的，译者应该谨慎处理。

由上海众风月女性主演的《**中国嘴唇**》将超过由巩俐和杰米利•艾伦斯主演的好莱坞大片《**中国盒子**》。

***Chinese Lips**, starring all the seductive women of Shanghai, would be more successful than the Hollywood blockbuster **China Box**.*

*หนังเรื่อง **“ริมฝีปากของเซี่ยงไฮ้”** ซึ่งนำแสดงโดยสาวสุดเซ็กซี่ทั่วทั้งเซี่ยงไฮ้ รับรองว่าจะต้องโด่งดังกว่าหนังทำเงินของฮอลลีวู้ดเรื่อง **ไชน่าบ็อกซ์** เสียอีก*

撇开其他偏误不谈，上述译例作者有意写出一个接近《中国盒子》的电影名字——《中国嘴唇》，以起到对比的作用。然而一翻译成泰语，译者却将“中国”改成了“上海”，这未免流失了作者的用意。

作者的语气

卫慧利用标点符号和一些语气词的使用，巧妙地表现出人物的性格。这一点，英译本和泰译本都未能成功地保留原文的特点。

我叫倪可，朋友们都叫我 CoCo（恰好活到 90 岁的法国名女人可可·夏奈尔 Coco Chanel 正是我心目中排名第二的偶像，第一当然是亨利·米勒*喽*）。

My name is Nikki but my friends all call me Coco after Coco Chanel, a French lady who lived to be almost ninety. She's my idol, after Henry Miller.

ฉันชื่อนิกกิ แต่เพื่อน ๆ เรียกฉันว่าโกโก้ ตามชื่อโกโก้ ชาเนล ดีไซเนอร์หญิงชาวฝรั่งเศสที่มีอายุยืนถึง ๙๐ ปี เธอเป็นบุคคลในดวงใจฉันรองจากเฮนรี มิลเลอร์

上述长句中的括号以及语气词“喽”的使用起到了表现人物性格的作用，应该译出。

此类错误频繁发生，译者为了迎合目的语言习惯而稍加改动，笔者认为在这译例的处理方法是不恰当的。

英译本的翻译技巧

《上海宝贝》中的对话是汉语，偶尔出现一些英语对话。为创造出相似的效果，英译者 Bruce Humes 作出巧妙而又无奈的修改，其中包括下面的例子：

我被他的笑激起了好奇心，“很 funny 吗？”我问。

His smile aroused my curiousity. "Do you find that droll?" I asked, using the French word.

ยิ้มของเขากระตุ้นความอยากรู้อยากเห็นของฉัน "คุณคิดว่ามันตลกมากนักเหรอ" ฉันถามเป็นคำศัพท์ภาษาฝรั่งเศส

Bruce Humes 是无奈的，如果保留了原文的 funny，就起不到让人物说外语的效果。因此译者用法语词 droll 来代替。到了泰语版，不必要的错误油然而生。泰译本只要采用 funny 一词，就能获得与原作相同的效果。可见，转译的不足之处有时很让人哭笑不得。

七、归化翻译

翻译作为一种跨文化交际，它不仅是一个语码转换的过程，同时也是一个文化的转换活动（蒋冰清，2006）。英泰两种版本的《上海宝贝》出现了不少文化差异。某种现象在 A 文化中的含义不同于 B 文化的含义。正如英文版译者将"别克"车改为 BMW（宝马）；泰语译者将"优雅的鹤"译为 นางหงส์ *(Nang Hong)*，还将比喻含义中的"阴茎"归化为 ศิวลึงค์ *(Siwalueng)*。英语版本删掉了"纳粹"、"日耳曼人的蓝眼睛"等对西方人比较敏感的词语，而本来没有这一忌讳的泰语，由于译者不懂汉语，估计也没有懂汉语的编辑在一旁检查，所以少了 นาซี *(Nasi)* 、ตาสีฟ้าของชาว

เยอรมัน *(ta si fa khong chao yeoraman)* 等词/词组。文学翻译过程中的文化冲击和政治干扰，是值得进一步探索与讨论的。

结语

《上海宝贝》在泰国的成功，译者 คำ ผกา *(Kham Phaka)* 功不可没。如果没有她生动的文笔，这本当代中国小说恐怕不会获得如此令人满意的成绩。然而根据上述举例说明，我们无法逃脱一个真理：转译是有其缺陷的。再好的翻译也很难将原作的含义完好无缺地转换成另一种语言，何况是第二次或更多次的转换。

当然，有时转移是一种必要且明智的选择。在这里，编辑的作用就更加重要了。泰国有不少汉语方面的人才，虽然那些人没有 คำ ผกา *(Kham Phaka)* 的名气和写作能力，他们仍能扮演编辑的角色，双方的互动将能够给翻译成品作出不少的贡献。

参考文献

汉语

方梦之《译学辞典》。上海外语教育出版社，2003.

陈言“20 世纪中国文学翻译中的‘复译’、‘转译’之争”《四川外语学院学报》，2005.

叶立刚“跨文化交际与文学翻译刍议”《河南工业大学学报》，2007.

泰语

วัลยา วิวัฒน์ศร. **การแปลวรรณกรรม**. กรุงเทพฯ : โครงการเผยแพร่ผลงานวิชาการ คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2547.

เว่ยฮุ่ย. **เซี่ยงไฮ้เบบี้** /คำ ผกา : แปล จากเรื่อง Shanghai baby. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ : แพรวสำนักพิมพ์, 2551.

เพ็ญพิสาข์ ศรีวรนารถ. "ปัญหาการแปลวรรณกรรมผ่านภาษาที่สอง กรณีศึกษา : การแปลวรรณกรรมเรื่อง Pedro Páramo". ที่มา : http://www.bflybook.com/Article/TranslationProblem/TranslationProblem.htm

英语

Weihui. **Shanghai Baby**. Translated to English by Bruce Humes. Washington Square Press Export Edition, 2002.

网站

卫慧. 上海宝贝. [ออนไลน์]. เข้าถึงได้จาก : http://book.kanunu.org/html/2005/0721/467.html

ABSTRACT

Limitation of Indirect Translation in Literary Works Case Study : the Thai Version of Wei Hui's *Shanghai Baby*

Pratuangporn Wiratpokee

Literary translation is a cross-cultural communication activity. Its mission is to accurately transfer the original text into a target language. One of the greatest Chinese literary persons Mao Dun once wrote: "Translation is to make readers of the target language, while reading a translated work, receive the same inspiration, emotion and aesthetic as the readers of the source language do while reading the original." (Fang Mengzhi, 2004) Literary translation can help introduce foreign cultures, social contexts and ideologies to readers of the target language. As a result, it can help promote a better understanding of and enrichment to the literature of both languages.

Literary works that are translation worthy appear in every corner of the world. Many valuable pieces are written in non-common language for which translators are

insufficient in number. In this case, indirect translation is an unavoidable choice.

This essay points out the limitation of indirect translation of literary works by using contrastive analysis method to analyze the Thai version of famous Chinese novel Wei Hui's *Shanghai Baby* （《上海宝贝》）. A best-selling novel translated from its English version.

Keywords: Shanghai Baby's Thai Version, Wei Hui, Literary Translation, Indirect Translation

บทวิจารณ์หนังสือ

ปฤณา มโนมัยวิบูลย์[1]

Qiu Sulun. 2554. **ลั่วหยางสังฆารามรำลึก.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ลั่วหยางสังฆารามรำลึก เป็นหนังสือที่ศาสตราจารย์ชิว ซูหลุน 邱苏伦(Qiū Sūlún) แห่งภาควิชาภาษาไทย มหาวิทยาลัยภาษาต่างประเทศปักกิ่ง แปลเป็นภาษาไทยจากหนังสือดีเด่นสมัยโบราณของจีนเรื่อง «洛阳伽蓝记» (Luòyáng Qiélán Jì) ซึ่งประพันธ์โดย หยางเสฺวี้ยนจือ (杨衒之 Yáng Xuànzhī) แห่งราชวงศ์เป่ย์เว่ย์ (北魏 Běiwèi ค.ศ. 386-534)

ในบทนำเรื่องของ **ลั่วหยางสังฆารามรำลึก** ฉบับแปลภาษาไทยนี้ ได้กล่าวไว้ว่าหนังสือเล่มนี้ "เป็นหนังสือโบราณที่แนะนำสังฆารามต่างๆ และเรื่องราวเกี่ยวกับพุทธศาสนาในจีนในยุคเป่ย์เว่ย์ โดยได้ประมวลเอาประวัติศาสตร์ ภูมิศาสตร์ การเมือง การปกครอง และชีวิตผู้คนในยุคนั้นไว้ในเล่มด้วย หนังสือเล่มนี้ให้คุณค่าทั้งด้านประวัติศาสตร์ ภูมิศาสตร์ วัฒนธรรม และวรรณคดี ถือว่าเป็นหนังสือที่ดีเยี่ยมเล่มหนึ่ง หยางเสฺวี้ยนจือ ... ผู้เขียนเป็นคนในสมัยเป่ย์เว่ย์...หนังสือเล่มนี้สันนิษฐานว่าเขียนขึ้นในช่วงหลังค.ศ. 534"

เนื่องจากหนังสือ **ลั่วหยางสังฆารามรำลึก** เป็นวรรณกรรมโบราณ ผู้แปลจึงทำเชิงอรรถอธิบายความประกอบตลอดเล่มเพื่อให้ผู้อ่านชาวไทยเข้าใจเรื่องราวและได้สารประโยชน์มากขึ้น นอกจากนี้ผู้แปลยังเพิ่มบทนำ

---

[1] Visiting lecturer at the College of Foreign Languages and Culture, Chengdu University, P.R.C.

เรื่อง ประวัติศาสตร์อาณาจักรเปย์เว่ย์ก่อนเข้าสู่การนำเสนอบทแปล และจัดทำภาคผนวกให้ความรู้เรื่องลำดับราชวงศ์จีน ลำดับรัชกาลของอาณาจักรเปย์เว่ย์ คำอธิบายตำแหน่งขุนนางจีนที่กล่าวถึงในเนื้อหา โดยนำเสนอตามลำดับดังนี้

ส่วนต้นของหนังสือเล่มนี้ประกอบด้วย บทนำเรื่อง ประวัติศาสตร์อาณาจักรเปย์เว่ย์ และคำนำต้นฉบับเดิมของหนังสือ**ลั่วหยางสังฆาราม-รามรำลึก** ของหยางเสวี้ยนจือ จากนั้นจึงเข้าสู่เนื้อหาของหนังสือ ซึ่งแบ่งเป็น 5 บรรพ คือ

บรรพ 1 สังฆารามในเมืองลั่วหยาง (กล่าวถึงสังฆาราม 9 แห่ง)

บรรพ 2 สังฆารามด้านทิศตะวันออกของเมือง (กล่าวถึงสังฆาราม 12 แห่ง)

บรรพ 3 สังฆารามด้านทิศใต้ของเมือง (กล่าวถึงสังฆาราม 9 แห่ง)

บรรพ 4 สังฆารามด้านทิศตะวันตกของเมือง (กล่าวถึงสังฆาราม 11 แห่ง)

บรรพ 5 สังฆารามด้านทิศเหนือของเมือง (กล่าวถึงสังฆาราม 2 แห่ง) การเดินทางของสองสมณทูตสู่ดินแดนตะวันตกของจีน และระบบชุมชนในเมืองหลวงและสังฆารามนอกเมือง

ส่วนท้ายของหนังสือเป็นภาคผนวกซึ่งผู้แปลจัดทำขึ้น ได้แก่ ลำดับราชวงศ์จีน ลำดับรัชกาลของอาณาจักรเปย์เว่ย์ และดัชนีตำแหน่งขุนนาง

ผู้แปลได้เพียรพยายามรักษาเนื้อหา สำนวน และเรื่องราวที่แสดงถึงวัฒนธรรมจีนในต้นฉบับไว้ให้สมบูรณ์ที่สุด ขณะเดียวกันก็พยายามแปลให้เป็นภาษาไทยที่อ่านง่ายและกะทัดรัด ภาษาจีนในต้นฉบับเป็นภาษาจีน

โบราณที่ยากมาก ผู้แปลจึงต้องศึกษาค้นคว้าและใช้หนังสือของนักวิชาการจีนเป็นคู่มือประกอบการแปล เช่น อรรถาธิบายเรื่อง **ลั่วหยางสังฆารามรำลึก** ของ หยาง หย่ง (杨勇 Yáng Yǒng) และโจว เจิ้นฝู่ (周振甫 Zhōu Zhèn fǔ) ส่วนชื่อบุคคลซึ่งปรากฏในหนังสือนั้น ผู้แปลถ่ายถอดเป็นภาษาไทยพร้อมกับให้ทั้งตัวอักษรจีนและสัทอักษร pīnyīn กำกับไว้ในวงเล็บท้ายชื่อแต่ละชื่อ สำหรับตำแหน่งขุนนางโบราณซึ่งไม่สามารถเทียบตำแหน่งสมัยนี้ ผู้แปลก็แก้ไขอุปสรรคนี้โดยถ่อยถอดเป็นภาษาไทยแล้วขีดเส้นใต้ชื่อตำแหน่งนั้นๆ เพื่อให้ผู้อ่านทราบทันทีว่าคำใดเป็นชื่อคน คำใดเป็นชื่อตำแหน่ง และเพื่อให้ผู้อ่านเข้าใจมากขึ้นผู้แปลจึงจัดทำดัชนีตำแหน่งขุนนางพร้อมคำอธิบายสั้นๆ ไว้ในภาคผนวกท้ายเล่ม อนึ่ง การทับศัพท์ภาษาจีนในฉบับแปลภาษาไทยนั้น ผู้แปลได้ถ่ายถอดตามหลักเกณฑ์การทับศัพท์ภาษาจีนของราชบัณฑิตยสถานที่ตีพิมพ์เผยแพร่เมื่อพ.ศ. 2550 โดยปรับเปลี่ยนบ้าง ได้แก่ การใช้พยัญชนะ ฌ แทนพยัญชนะ ช สำหรับสัทอักษร sh เพื่อแยกแยะเสียงพยัญชนะ sh และ ch กับ c, q และใช้พยัญชนะ ฮ แทนพยัญชนะ ห เพื่อให้ชัดเจนขึ้นสำหรับพยางค์อย่าง หฺวาง หฺวา เป็นต้น

ศาสตราจารย์ชิว ซูหลุน ผู้แปล **ลั่วหยางสังฆารามรำลึก** เป็นผู้ที่สันทัดทั้งภาษาจีนและภาษาไทย งานแปลนี้จึงมีภาษาสละสลวย ภาษาไพเราะ อ่านง่าย ผู้อ่านจึงได้ทั้งอรรถรส อ่านสนุก และยังได้ความรู้ทั้งด้านประวัติศาสตร์ ภูมิศาสตร์ การเมืองการปกครอง วัฒนธรรม วิถีชีวิตของผู้คน และความเจริญทางพุทธศาสนาในสมัยเป่ย์เว่ย์ ผู้แปลยังคัดสรรภาพประกอบที่เกี่ยวข้องอีก 45 ภาพ ซึ่งล้วนเป็นภาพที่ถ่ายได้ชัดเจน งดงาม ทำให้ผู้อ่านเพลิดเพลินและประทับใจกับภาพความงามของสังฆารามต่างๆ ในนครลั่วหยางตามที่ผู้เขียนพรรณนาไว้ เช่น ภาพแผนผังการกระจายของ

สังฆารามต่างๆ ที่เอ่ยถึงในหนังสือเล่มนี้ ภาพของรูปจำลองสถูปหย่งหนิง สังฆาราม ภาพซากฐานล่างของหย่งหนิงสังฆาราม และภาพจากหย่งหนิงสังฆารามยุคเป่ย์เว่ย์ อาทิ รูปปั้นพระพุทธรูป รูปปั้นพระโพธิสัตว์ รูปปั้นพระภิกษุ และรูปปั้นสตรีสูงศักดิ์ยุคเป่ย์เว่ย์

เมื่ออ่าน **ลั่วหยางสังฆารามรำลึก** แล้ว จะเห็นว่าหนังสือเล่มนี้เป็นหนังสือที่มีคุณค่า ให้ความรู้หลายด้านแก่ผู้อ่าน เกิดความเข้าใจวัฒนธรรมของภาคกลางจีนสมัยโบราณ ซาบซึ้งในความเจริญรุ่งเรืองของศาสนาพุทธยุคนั้น นอกจากนี้ยังเกิดความเพลิดเพลินและอารมณ์สะเทือนใจไปกับชะตากรรมของบุคคลในประวัติศาสตร์อย่างจักรพรรดิจวงตี้ผู้ทรงมีชะตาคับแค้นจนตั้งสัจจาธิษฐานไม่ขอเกิดเป็นกษัตริย์อีกไม่ว่าชาติภพใด :

อ้าองค์พระพุทธปฏิมา
ขอทรงเป็นสรณะช่วยนำทาง
ขอพุทธานุภาพแผ่ทวี
ขอตั้งสัจจาธิษฐานทันใด
จะกำเนิดมาอีกสักกี่ภพ
จะยากเข็ญเช่นไรไม่สำคัญ
เพราะชาตินี้เคืองเข็ญเห็นแต่ทุกข์
เป็นกษัตริย์ใต้เงาทรชน
หวังจะให้ประชาราษฎร์เกษมสุข
สิ้นกำลังสูญอำนาจขอพึ่งพระ
อายุเพียงสองรอบนักษัตร
เถิดชีวิตสิ้นไปไม่ต้องการ
ณ มหาวิหารแห่งจิ้นหยาง
แก่ตัวข้าในกลางความยากไร้
ตัวข้าจวงตี้น้อมกราบไหว้
แต่นี้นานไปทุกกัปกัลป์
อย่าบรรจบความเป็นกษัตริย์มั่น
จงแคล้วพลันตำแหน่งแห่งจอมคน
เขาบุกรุกบังคับจิตผิดแต่ต้น
ถูกเหยียบย่ำอับจนเจ็บอุระ
พวกเอ่อร์จูบันดาลทุกข์ทุกขณะ
ชีพสละขอยืนยงตรงปณิธาน
เกิดวิบัติเห็นโทษภัยในสังขาร
อย่าพบพานเป็นกษัตริย์ขอตัดแล้ว

แปลโดยเกื้อพันธุ์ นาคบุปผา

ภาพความงามของสังฆารามต่างๆ ในนครลั่วหยางยุคเป่ย์เว่ย์แม้จะเสื่อมหายไปตามกาลเวลาที่ล่วงมาเกือบ 1500 ปี แต่ภาพความงามที่หยางเสวี้ยนจือรจนาและพรรณนาไว้ เมื่อผ่านการแปลอย่างบรรจงของศาสตราจารย์ชิว ซูหลุน ก็กลับงดงามเรืองรองขึ้นในจินตนาการของผู้อ่านอีกครั้งหนึ่ง