

※ 文哲論壇 ※

馬若瑟與中國傳統戲曲 ——從馬譯《趙氏孤兒》談起

李爽學*

楔子：批評與問題

儒蓮 (Stanislas Julien, 1797-1873) 是十九世紀法國漢學界的巨擘，翻譯過所謂「元人紀君祥」(生卒年不詳) 的《趙氏孤兒大報讐雜劇》(*Tchao-chi-kou-eul, ou l'Orphelin de la Chine, drame en prose et en vers, accompagné des pièces historiques qui en ont fourni le sujet, de nouvelles et de poésies chinoises*)。他對在他之前亦曾法譯同一「元曲」的馬若瑟 (Joseph-Henri-Marie de Prémare, 1666-1736) 有相當重的批評，焦點鎖在馬譯缺譯原作曲詞，以及譯文時見誤譯上¹。儒蓮之見對後代學者影響頗大，伊維德 (Wilt L. Idema) 便是其中之一。伊氏精研中國白話小說與傳統戲曲，而他針對元雜劇所撰，大都會提到一七三一年馬若瑟所譯的《趙氏孤兒》(*Tchao-chi-*

本文得以撰成，我得感謝胡曉真、楊晉龍、海震、楊玉成、周大興、林熙強、蔣向艷、梅謙立 (Thierry Meynard) 與韓若愚 (Rivi Handler-Spitz) 諸教授的指正，以及趙品庠、高淑敏、陳懿安、劉芷好與郭哲佑等女士先生的襄助。

* 李爽學，中央研究院中國文哲研究所研究員、國立臺灣師範大學翻譯研究所合聘教授、輔仁大學跨文化研究所合聘講座教授。

¹ Stanislas Julien, trans., *Tchao-chi-kou-eul, ou l'Orphelin de la Chine, drame en prose et en vers, accompagné des pièces historiques qui en ont fourni le sujet, de nouvelles et de poésies chinoises* (Paris: Moutardier, 1834), pp. ix-x, and pp. 21n1, 30n1, and 33n34n1, 37n2, 46n1, 56n1, 63n2, 88n1, 94n2, 97n1, 100n1, 103n1, 119n1, 124n1, 127n1, 130n2. 儒蓮的譯本，下文以其法文名簡稱之。「元人紀君祥」之名，我以引號限定之，乃因《元曲選》內紀氏「所作」的《趙氏孤兒》業經明人多手改編，非其原本使然。《元曲選》內諸劇及「元曲」間的著作權問題複雜，《趙氏孤兒》尤然，下文會籠統再提，但也僅止於此，蓋註 15 所引數文已詳其情，不必另贅。

cou-ell, ou Le petit orphelin de la maison de Tchao, tragedie chinoise)²，而且持論多屬負面；更因馬氏「故意」且「完全」缺譯劇中曲詞，認定他志不在翻譯中國戲劇，故而根本是「無意於中國文學，僅僅為了輔助研究近代中國口語的目的」才翻譯劇中「賓白的部分」。此外，伊維德還認為馬若瑟可能不知如何翻譯元曲曲詞，又昧於元刊《趙氏孤兒》唯見曲文的事實³，因而嚴重扭曲了此劇⁴。上述儒蓮之見，另影響

² Joseph-Henri-Marie de Prémare, trans., *Tchao-chi-cou-ell, ou Le petit orphelin de la maison de Tchao, tragedie chinoise*, in *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, 4 vols., ed. Jean-Baptiste Du Halde (Paris: Le Mercier, 1735), vol. 3, pp. 339-378. 對明人而言，紀君祥有其成就：清朝李調元(1734-1803)《雨村曲話》便引過《涵虛曲論》，稱《趙氏孤兒》為「雪裏紅莓」，參見 Wu-Chi Liu, "The Original Orphan of China," *Comparative Literature* 5.3 (Summer, 1953): 193-212。馬若瑟法譯的《趙氏孤兒》是前無古人之譯，名聲不小，仿作不斷，相關書目見 Theodore Foss, "A Jesuit Encyclopedia for China: A Guide to Jean-Baptiste Du Halde's *Description... de la Chine* (1735)," 2 vols. (Ph.D. diss., University of Chicago, 1979), vol. 2, pp. 544-548; Shouyi Chen, "The Chinese Orphan: A Yuan Play. Its Influence on European Drama of the Eighteenth Century," and Adrian Hsia, "The Orphan of the House Zhao in French, English, German and Hong Kong Literature," both in *The Vision of China in the English Literature of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, ed. Adrian Hsia (Hong Kong: The Chinese University Press, 1998), pp. 359-400。Du Halde 所編，以下簡稱 DC。

³ 元人雜劇中的賓白，〔明〕臧懋循：〈元曲選序〉，臧懋循輯，〔署名〕隋〔樹〕森編：《元曲選》（臺北：宏業書局，1982年），第1冊，頁3認為乃「演劇時伶人自為之，故多鄙俚蹈襲之語」，但是〔清〕王國維：《宋元戲曲考》（臺北：藝文印書館，1974年），頁116-117則認為「曲白相生」，而《元刊雜劇三十種》中之有曲無白者，恐為「坊間刊刻時，刪去其白」；王氏且舉元人武漢臣撰《散家財天賜老生兒》一劇論其中賓白之妙，曰：「欲強分二人之作，安可得也？」王氏之說，舉證確鑿，頗可服人。《宋元戲曲考》以下簡稱《戲曲考》。

⁴ W. L. Idema, "The Orphan of Zhao: Self-sacrifice, Tragic Choice and Revenge and the Confucianization of Mongol Drama at the Ming Court," *Cina* 21 (1988): 162 (此文以下簡稱 "Self-sacrifice"); also see Idema, "Why You Never Have Read a Yuan Drama: The Transformation of *Zaju* at the Ming Court," in *Studi in onore di Lanciello Lanciotti*, 3 vols., eds. S. M. Carletti, et al. (Napoli: Dipartimento di Studi Asiatici, Istituto Universitario Orientale, 1996), vol. 2, p. 766 (此文以下簡稱 "Yuan Drama"); and Idema, "The Many Shapes of Medieval Chinese Plays: How Texts Are Transformed to Meet the Needs of Actors, Spectators, Censors, and Readers," *Oral Tradition* 20.2 (2005): 322。所謂馬若瑟「無意於中國文學」等語，見伊維德著，凌筱嶠譯：〈元雜劇——異本與譯本〉，《中國文哲研究通訊》第25卷第2期（2015年9月），頁149。即使到了2015年，凌筱嶠所譯的這場在臺灣中央研究院中國文哲研究所的演講中，伊維德的看法仍然和他在1988及1996年所撰的文章差別不大，甚至也寫進2015年他和奚如谷合譯的所謂原刊元曲選之中，見 Stephen H. West and Wilt L. Idema, trans., *The*

及中國學者如范存忠 (1903-1987)、范希衡 (1906-1971)，甚至是今人如孟華等人⁵；而意義不小的，還有法國比較文學學者艾田蒲 (René Étiemble, 1909-2002)。艾氏的名著《中國與歐洲》下冊 (*L'Europe chinoise: De la sinophilie à la sinophobie*) 論馬若瑟所譯，也有重話批評：「馬氏譯文既已刪去『全部曲詞』，那麼所譯還能成其為『元曲』嗎？」艾著另有一評，力道同樣不輕：「馬若瑟在所譯中記下的少數『曲牌』 (airs)，歐洲和中國能解之者鮮矣！」⁶

馬若瑟對元曲或中國戲劇所知，是否確如儒蓮、艾田蒲和伊維德之見，亦即他的中文程度不堪，難以勝任法譯《趙氏孤兒》的重責大任？我們姑且不論馬若瑟少時在歐洲就「喜為文辭，好賦新詩」⁷，由歐抵華前夕，他還自許願以中國「詩歌和文字」(Chinese poetry and characters) 為個人「學術專業」(specialty)⁸，對隸屬「詩歌」的元曲或中國戲劇的曲文縱不喜歡，也應該具有某種程度的認識方是。不過這是後話，本文中，我想先行解決馬氏是否「無意於中國文學」，尤其是他涉獵「中國戲曲」的程度，然後再了解他如何翻譯《趙氏孤兒》，又何以略過其中曲詞不譯，單譯劇中賓白便罷；而如此翻譯的結果——如同艾田蒲所評——還能稱為「元曲」嗎？

北曲：馬若瑟與元雜劇

馬若瑟當然懂中國文學，而元曲曲詞乃韻體，但大多不文不白，既白又文，

Orphan of Zhao and Other Yuan Plays: The Earliest Known Versions (New York: Columbia University Press, 2015), p. 55。本書以下簡稱 OZ。

⁵ 見范存忠：《中國文化在啟蒙時期的英國》(南京：譯林出版社，2010年)，頁125-126；范希衡：《《趙氏孤兒》與《中國孤兒》》(上海：上海古籍出版社，2010年)，頁38；孟華：《伏爾泰與孔子》(北京：新華出版社，1993年)，頁114。

⁶ René Étiemble, *L'Europe chinoise*, 2 vols., vol II: *De la sinophilie à la sinophobie* (Paris: Éditions Gallimard, 1989), pp. 144-149. *L'Europe chinoise* 的第二冊，以下簡稱 EC。

⁷ 馬若瑟：《經傳議論·自序》(1710年法國國家圖書館藏抄本，編號 Chinois 7164)，頁1a。

⁸ Knud Lundbæk, *Joseph de Prémare (1666-1736), S.J.: Chinese Philology and Figurism* (Aarhus: Aarhus University Press, 1991), p. 18. 這裏 Lundbæk 的根據是 E. A. Voretzsch, ed., *François Froger: Relation du premier voyage des François à la Chine fait en 1698, 1699 et 1700 sur le vaisseau "L'Amphitrite"* (Leipzig, 1929) 一書，不過他未標出此書出版者與頁碼，見所著頁189n12、206。Lundbæk 此書，以下簡稱 JP。

我們若要論馬氏的文言程度，當從所著《漢語割記》(*Notitia linguae sinicae*, 1728)談起，尤其是書中論「中國修辭學」(*Rhétorique Chinoise*)的下半部⁹：這部分涉及文言處遠勝於討論白話者。談修辭，馬若瑟中西術語並用，但他深知在中國，修辭是書面語的修飾，不是歐洲以口語能力的培養為主的辭令之學。來華之前，耶穌會士大多精通西賽羅(Marcus Tullius Cicero, 106-43 BCE)的文論，而這也是他們養成教育的一環¹⁰。《漢語割記》論修辭之處，重點因此都擺在西賽羅式修辭五法中的「風格論」(*elocutio*)之上，也就是多屬修辭格(*figuris orationis*)的例證。康熙五十三及五十四年(1714-1715)之間，馬若瑟曾一度奉召進京，為康熙皇帝寫下《天學總論》一書。其中極美中國古經，而這些經籍中，《漢語割記》不但論及儒家經典，也令其包含屈原(c. 340-c. 278 BCE)的〈離騷經〉(*NLS*, pp. 243 and 249)，極力稱道其中的詩句，並探究音韻，馬氏顯然已研究有年。至於道家之「經」，他廣泛徵引《莊子》與《列子》，並以中文「寓言」為其中故事的辭格定調。集部中，歐陽修(1007-1072)最投馬若瑟所好；《漢語割記》全引〈醉翁亭記〉，而且將之如數譯為拉丁文。他甚至因此而獲靈感，寫下所著文言傳奇〈夢美土記〉裏的一段綺麗美文¹¹。馬若瑟對中文文言文學的掌握之廣，《漢語割記》論修辭部分可以窺斑見豹。

至於《漢語割記》論中文白話部分，馬若瑟效萬濟國(Francisco Varo, 1627-1687)的《華語官話語法》(*Arte de la lengua mandarina*, 1703)，也以中國「小說」

⁹ 「中國修辭學」(*Rhétorique Chinoise*)一詞，是傅爾蒙(Étienne Fourmont)在1730年2月4日寫給證道名家畢農(Jean-Paul Bignon, 1662-1743)信上的用詞，指稱馬若瑟身後才出版的*Notitia linguae sinicae*或《漢語割記》(Malaccæ: Cura Academiæ Anglo-Sinensis, 1831)論修辭的部分，但馬氏書中並不用此詞。參見“Copie de la Lettre de M. Fourmont l’aîné à M. l’Abbé Bignon,” in Étienne Fourmont, *Meditationes sinicae* (Np.: Np, 1737), p. 137。伊維德顯然也看過《漢語割記》，可惜他視之為語言學或語法書，漏掉了馬若瑟在書中表現出來的中國文學——甚至是中國修辭學——的淵博知識。相關研究見李爽學：〈翻譯家的自我培訓之道——論馬若瑟與中國文學傳統的關係〉，王宏志編：《翻譯史研究》2016年號（上海：復旦大學出版社，2017年），頁40-58。*Notitia linguae sinicae*以下簡稱為*NLS*。

¹⁰ 耶穌會對於西賽羅的興趣，從創會祖聖伊納爵(Saint Ignatius of Loyola, 1491-1556)到1599年制定的《研究綱領》(*Ratio studiorum*)一以貫之。馬若瑟的時代無殊，也重要無比。參見Cristiano Casalini and S.J. Claude Pavur, eds., *Jesuit Pedagogy, 1540-1616: A Reader* (Boston: Institute of Jesuit Sources, Boston College, 2016), pp. 241-242; 245-249; 252-253。

¹¹ 相關討論見李爽學：〈中西合璧的小說新體——清初耶穌會士馬若瑟著〈夢美土記〉初探〉，《漢學研究》第29卷第2期（2011年6月），頁81-116。

(*siaò chouě*) 為例解釋其中語法¹²。但馬若瑟所稱之「小說」，實指傳統上包括戲曲以及民間說唱文學等文類在內的「說部」而言 (*NLS*, p. 39)。在今天我們所指狹義的「小說」上，《漢語割記》所引者不下五、六十部，包括天花藏主人張勻 (c. 1610-1680) 的《平山冷燕》和《好逑傳》、《玉嬌梨》等最早外譯的中國小說¹³；我們且不談其中另有《水滸傳》、《三國演義》、《金瓶梅》與明清間盛行的言情小說或「才子佳人小說」如：《畫圖緣》與《醒風流》等等。在這些書目中，我們赫然看到《元人百種》一書，而熟悉元曲的人都知道，《元人百種》正是明人臧懋循 (1550-1620) 所纂《元人雜劇百種》——亦即學界廣泛稱為《元曲選》(1616?)——的元曲大觀¹⁴。

《元曲選》內諸劇，多出自明室內府本，內容及形式上俱經宮中劇家和其後編者臧懋循雙雙更動，絕非元人原貌，而應稱為臧氏的「明人的改編本」¹⁵。單就《漢

¹² 萬濟國「小說」一詞的拼法為“*siáo xuǎ*”，見 W. South Coblin and Joseph A. Levi, *Francisco Varo's Grammar of the Mandarin Language (1703): An English Translation of "Arte de la lengua Mandarin"* (Amsterdam: John Benjamins, 2000), p. 7。

¹³ 有關《好逑傳》(1761)、《玉嬌梨》(1826) 與《平山冷燕》(1860) 的外譯，參見馬祖毅、榮任珍：《漢籍外譯史》(武漢：湖北教育出版社，1997年)，頁 171-285。

¹⁴ 《元曲選》在明清二代另稱《元人雜劇百種》及《元人百種曲》。馬若瑟寄回法國者應為《元人雜劇百種》，但不論在《漢語割記》或在寄回法國的信上，他都以《元人百種》稱之；而此題應非他個人的簡稱，因為到了乾隆年間，就在《紅樓夢》第 42 回，薛寶釵告訴林黛玉她家中也藏有《元人百種》一書，可見《元曲選》也有此一別名。見曹雪芹撰，饒彬校訂：《紅樓夢》(臺北：三民書局，1990年)，頁 349；另見 Wai-ye Li, “Introduction” to *The Columbia Anthology of Yuan Drama*, eds. C. T. Hsia, Wai-ye Li, and George Kao (New York: Columbia University Press, 2014), p. 10。以上亦見 Étienne Fourmont, *Linguae Sinarum mandarinice hieroglyphicæ gramatica duplex, latine, & cum characteribus sinensium. Item sinicorum regiae bibliothecæ librorum catalogus* (Paris: Ex Typographiâ Josephi Bullot, 1742), pp. 368, 513; Isabelle Landry-Deron, *La preuve par la Chine. La «Description» de J.-B. Du Halde, Jésuite, 1735* (Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2002), p. 184 and p. 184n11; 吉川幸次郎：《元雜劇研究》(東京：岩波書店，1948年)，頁 42；Wilt L. Idema, “Zhang Maoxun as a Publisher”，磯部彰主編：《東アジア出版文化の研究》(東京：二玄社，2004年)，頁 19-29。本文中，除非例外，我從馬若瑟稱《元曲選》為《元人百種》，而引用之現代版，則據註 3 所提臧懋循輯，隋〔樹〕森編《元曲選》。上引 Fourmont 之書，下文簡稱 *LSM*；Landry-Deron 的書以下則簡稱 *PC*；C. T. Hsia 等編，簡稱 *CA*。

¹⁵ 類此問題，可參看 “Yuan Drama,” vol. 2, pp. 756-791; Idema, “The Many Shapes of Medieval Chinese Plays,” pp. 320-334; Idema, “Self-sacrifice,” pp. 162-180; and *OZ*, pp. 1-48。另見鄭騫：〈從《元曲選》說到元刊雜劇三十種〉，《景午叢編》(臺北：中華書局，1972年)，頁 400-407，以及鄭氏另

語割記》所引觀之，馬若瑟讀過的這些「明人的改編本」之多，絕非伊維德及艾田蒲可以想像。書中可見的《元曲選》痕跡，至少有「水滸劇」與「包公案」等劇類，甚至連和馬氏信仰不符的「神仙道化劇」都可見得。第二章「第一節」(paragaphus primus) 討論虛字中的否定詞 (De particulis negativis) 「莫」字時，《漢語割記》對陳搏 (872-989) 就頗感興趣，嘗引馮夢龍 (1574-1646) 的《喻世明言》說明之，而且引的是正第十四卷〈陳希夷四辭朝命〉。希夷先生史有其人，民間傳說更盛，陳搏是也。他一睡八百年固為評話說書，然而其人以酣睡養生乃在情理中。後唐明宗宣陳氏進宮為官，他高臥宮中謝之。書家當然不能講到這裏便罷，更不能令故事平淡若此，某種情節衝突必然伴之而來；正史可見的丞相馮道 (882-954) 故而扮演《普曜經》中的魔王波旬，向明宗奏道：「七情莫甚于愛欲，六欲莫甚于男女。」(NLS, p. 78)

《喻世明言》裏的陳搏故事，道教色彩不重，而馬若瑟可能更願意把他手受的《易經》視為儒家經籍，並非修煉神算的道經。但此前首章第十四節論「待」字時，馬氏就已意識到神仙道化劇也有可觀者，而他不引則罷，一引便是元曲——也是神道劇——大家馬致遠 (1250-1321) 的《西華山陳搏高臥雜劇》的首折¹⁶。其中主人公趙玄郎問義弟鄭恩，可否願隨他往某竹橋邊算命？趙玄郎生來有奇志，而鄭恩卻是個夯直慷慨的魯漢。他們縱酒相遇，結為金蘭，擬共保功名而遊歷天下。不消多說，趙玄郎就是宋太祖趙匡胤 (927-976)，而鄭恩也是後來的汝南王鄭子明 (生卒年不詳)。劇中他們既以兄弟稱，而耳聽趙氏招呼，鄭恩當更二話不說，答道：「哥哥待要上天，我就隨著上天；哥哥待要探海，我就隨著探海。」¹⁷《漢語割記》裏，句中「哥哥」搖身變成了第二人稱「你」，其餘諸字馬若瑟一仍其舊，絲毫不改 (NLS, p. 74)¹⁸。《喻世明言》裏馮道進美女侍寢，擬擾亂陳搏心神，使之棄道而為明宗所用。哪知陳搏道行高深，雖不拒之，卻也不及於亂，反讓美女坐處睡帳，自己則飄然遠去。小說內情如此，馬若瑟引來自自有深意：他不啻自比陳搏，儘管坐

著〈臧懋循改訂元雜劇平議〉(頁 408-421)。

¹⁶ 參見吳新雷：〈也談馬致遠的「神仙道化」劇〉，吳國欽等編：《元雜劇研究》(武漢：湖北教育出版社，2003年)，頁 234-247。

¹⁷ [元]馬致遠：《西華山陳搏高臥雜劇》，收入《元曲選》，第1冊，頁 720。

¹⁸ 上引馮道所奏，見[明]馮夢龍：《喻世明言》，龍華標點：《三言》(長沙：嶽麓書社，1989年)，頁 117。

看《平山冷燕》等言情或艷情小說，卻也不為「情」字所動。小說中的陳搏，馮夢龍寫來有如坐懷不亂的柳下惠，而他道教徒的身分，也跟著變成《孟子》裏的「和聖」，更是《論語》讚嘆不迭的理智化身。凡事直道處之，不使性亂¹⁹。

《西華山陳搏高臥雜劇》呢？故事移到了趙宋興起前後，而《喻世明言》裏馮道的角色，雜劇中改由鄭恩扮演，故而是他奉敕進獻美女，因為在竹橋邊卜算者正是陳氏。他高臥西華山之際仰觀天象，知道有真命天子出，而且來日必龍興於汴梁，故而下山指引趙匡胤和鄭恩。兩人大事既成，太祖欲請陳搏入朝為官，鄭恩便以上述世俗之美誘惑之，然而陳氏不為所動，轉身回山，以修道為上，讓鄭恩好不佩服！馬若瑟對道教素無興趣，耶穌會自晚明以來更是視如寇讎，整本《漢語劄記》對神道劇的徵引幾乎也僅限於此。我們揣度原因，當如上述，在陳搏的戲並不強調神仙之學，而是「隱居樂道」此一連耶穌會也得躬行的日常生活。馬若瑟所見者乃趙匡胤和鄭恩金蘭情深，而歷史似乎也是如此定調²⁰。桃園結義並非男女淫情，當更不悖耶穌會的「絕情」或「絕色」大願。若合以拒絕美女、美酒等後來的劇中發展，馬若瑟甚至可以「無情勝有情」自我開脫。《漢語劄記》的口語篇中，馬若瑟徵引馬致遠，說來切「身」。

再以「水滸劇」為例，《元曲選》中，馬若瑟所引乃交善於白樸(1226-1306)的曲家李文蔚(生卒年不詳)。他的《同樂院燕青博魚雜劇》寫梁山泊好漢浪子燕青；他下山出遊，卻未準時收假回山，宋公明責之，燕青氣急下雙眼失明。其後為求醫而流落汴梁，在街頭上為當地楊姓衙內快馬撞倒，又痛加打罵。劇中搵旦為汴梁人士燕和之妻王臘梅。她私通楊衙內，兩人「有些不伶俐的勾當」，而在第一折中，那衙內因王氏招之，騎馬赴會。兩人見面後，相約次日在同樂院吃酒同樂；王臘梅故道：「你疾些兒去，早些兒來。」(《元曲選》，第1冊，頁231)《漢

¹⁹ 見《論語·衛靈公》與《孟子·萬章下》，收入〔宋〕朱熹集注：《四書集注》(臺北：世界書局，1956年)，頁168、346。

²⁰ 話說回來，鄭恩其人，正史闕載，或為傳說中人物。傳說他和周世宗柴榮及趙匡胤義結金蘭後，對兄長總是忠心耿耿。柴榮死後，陳橋兵變，趙匡胤黃袍加身，宋朝成立，而鄭恩對兄長益忠，雖然他因生性憨直，最後仍因言語衝撞太祖而不得不處死之。在各種地方戲中，有關鄭恩的劇目一再出現，流行不已，參見《鄭恩做親》(亦名《風雲會》)，收入《戲考》(上海：中華圖書館，1925年)，第40冊，頁1-26，或《斬黃袍》(亦名《斬鄭恩》或《桃花宮》)，見中國京劇百科全書編輯委員會編：《中國京劇百科全書》(北京：中國大百科全書出版社，2011年)，第2冊，頁1000-1001。

語割記》裏，馬若瑟明白所引，正是王臘梅這一句話，目的在解釋「些」這個不定量詞 (*NLS*, p. 85)。燕和之弟燕順頗通針灸，也因兄嫂和楊衙內「有些不伶俐的勾當」，為兄長誤會，憤而離家。楊衙內撞倒燕青之際，燕順適在場，而燕青眼盲，誤而扭打。知道實情後，眼睛承燕順治癒，兩人以拜把稱。第二折寫燕青在同樂院以魚作注下賭營生，所謂「博魚」是也。這天和他對賭者正是燕和，結果兩人亦彼此惺惜，同樣又義結金蘭。燕和邀燕青還家，而燕青終於在第三折撞破楊衙內和王臘梅的姦情，掀起全劇高潮。終了之前，燕和已上梁山，遂出而助之，由宋江率部殺了那楊衙內和王臘梅，一吐大伙冤氣。就語義而言，「伶俐」在這個脈絡中原指「正當」、「清楚」或「乾淨」而言，而「不伶俐」就等於「不乾不淨」或「不清不白」了²¹。「伶俐」二字在元人雜劇與明人小說中有其變化，馬若瑟也看到，遂效《包待制智勘後庭花》第四折的曲牌【滾繡球】的唱詞，使「這壁廂不伶俐」（《元曲選》，第2冊，頁949）變而為「不伶俐的勾當」，抑且譯那「不伶俐」為“*familiaritas minus honesta*” (*NLS*, p. 123)，理解得絲毫無誤。

馬若瑟心儀金聖嘆 (1608-1661)，以為他所評的七十回本《水滸傳》——即使較諸同屬奇書的《西遊記》——才是天下第一奇書，評價甚高 (*NLS*, p. 39)²²。愛屋及烏，《元人百種》裏的「水滸戲」他也情有所鍾。有趣的是《燕青博魚》的故事，並不見於任何本子的《水滸傳》，但此劇當然是整套元人「水滸戲」的一環，而且還是名劇，明代內府經常演出²³。其戲劇癥結之首，正是楊衙內和王臘梅「有些不伶俐的勾當」。馬若瑟所引的這句話，第一折共出現了兩次，雖然他換了主詞，使引文變成「我和他有些不伶俐的勾當」 (*NLS*, p. 85)，《漢語割記》所引，並不一定從《燕青博魚》出之，因為在《元人百種》裏，這句話也頗近馬致遠另一神道劇《邯鄲道省悟黃梁夢雜劇》的第二折裏某一賓白，亦即旦角高翠娥所說「我和魏尚書的兒子魏舍，有些不伶俐的勾當」一語（《元曲選》，第1冊，頁781），而此語同樣

²¹ 參見顧學頤、王學奇：《元曲釋詞》（北京：中國社會科學出版社，1983年），第1冊，頁180。

²² 馬若瑟在一七二八年讀了不少通俗小說，給傅爾蒙的信中提到他讀了金聖嘆批本《水滸傳》七十五卷。寫信當時的馬若瑟，除了《趙氏孤兒》這本選自「大家值得有一部」的《元人百種》外，可能也在思考比較沒那麼「老實」(*honnêtes*)的「世情小說」(*novel of manners*)《金瓶本》了，參見 *JP*, pp. 35, 191n11。

²³ 《燕青博魚》有明脈望館抄的內府本及孟稱舜《酌江集》刊本數種，見李真瑜：《明代宮廷戲劇史》（北京：紫禁城出版社，2010年），頁307-308。

近似《漢語割記》裏馬氏所徵引者。

不過話說回來，我們若打開前及「包公案」裏的名劇《後庭花》，首折中也有類似之句，而且代名詞用得簡潔明白，更為相像：「他渾家與我有些不伶俐的勾當。」（《元曲選》，第2冊，頁930）細細觀之，馬若瑟應該由此引出。《後庭花》的作者鄭延玉生卒年不詳，然而寫戲的手法高超。和《燕青博魚》一樣，《後庭花》都以男女姦情主全劇，因此引發的凶殺案還案外有案，結構上可謂互有照應，高妙非常。縱使馬若瑟的引文並非出自《後庭花》，和某人「有些不伶俐的勾當」顯然也是《元人百種》和明代說部中的語言常套²⁴，益可見馬氏讀過的元人雜劇不少，絕非如伊維德或艾田蒲所稱之「不懂」。

水滸劇與包公劇之外，我們從《漢語割記》論感嘆詞「兀的」及其相關的聯結，還可進一步了解馬若瑟讀過的元曲為何。例如「天也兀的不窮殺我也」（NLS, p. 87）這句馬若瑟改寫過的話，原典或許出自馬氏熟稔不已而業經臧懋循重編後的紀君祥，正是《趙氏孤兒大報讐雜劇》第四折中趙勃的驚嘆之語：「兀的不痛殺我也！」當然，這句話同樣可能出自關漢卿（1219-1301）《感天動地竇娥冤雜劇》的第三折，是竇娥央求她婆婆在忌日燒紙錢奠祭她，而婆婆聞後的反應也是「天哪，兀的不痛殺我也」！仔細再看，此語可不也是化自元代中葉的曲家秦簡夫（生卒年不詳）《宜秋山趙禮讓肥雜劇》的首折，蓋其中有句「兀的不窮殺俺也」²⁵。「兀的」在元劇中通作發語詞，明人小說中亦常見²⁶，但趙禮的語氣更強，強調他貧無立錫之地，難以奉養老母。句中差異在趙禮不全愴地呼天，而「俺」字，馬若瑟早已易為南人或清代官話中的「我」。加上「天哪」及「兀的不」這個亦屬強調用的感

²⁴ [明]凌濛初：《二刻拍案驚奇》（西寧：青海人民出版社，1981年），第1冊，頁320（卷十五〈韓侍郎婢作夫人，顧提控掾居郎署〉）有同樣用法，可以證之：「疑的是婦人家沒志行，敢怕獨自個一時喉極了，做下了些不伶俐的勾當……。」

²⁵ [元]紀君祥：《趙氏孤兒大報讐雜劇》，收入《元曲選》，第2冊，頁1495；關漢卿：《感天動地竇娥冤雜劇》，收入《元曲選》，第2冊，頁1510；[元]秦簡夫：《宜秋山趙禮讓肥雜劇》，收入《元曲選》，第2冊，頁988。《竇娥冤》第三折才開演不久，竇娥的婆婆趕到法場，也哭叫出幾乎同一感嘆句：「天那，兀的不是我媳婦兒？」收入《元曲選》，第2冊，頁1509。《趙氏孤兒大報讐雜劇》第一折另可見「兀的不痛殺我也」，收入《元曲選》，第2冊，頁1477，為趙朔之妻晉公主的話，而由此也可見此語在元曲中的確流行不已。

²⁶ [元]羅貫中：《三國演義》（臺北：聯經出版事業公司，1980年），頁231也有「飛把手指曰：『兀的不是軍馬來也！』」一語。但這個句子中，「兀的」是頓，不類「兀的不」乃連辭。

嘆詞，就句構而言，《漢語割記》的拉丁文翻譯就得作“*ô cælum cur me. . .*” (NLS, p. 87)。不過有關「兀的」或「兀的不」這部分的戲文，我已經複述了我先前的研究²⁷，這裏恕不贅。

《漢語割記》口語篇第三章講動詞，其中一句「被你喜殺我也」，我們也不應放過，因為這句話又讓我們想起《趙氏孤兒》，想起劇中楔子裏的「被你痛殺我也」（《元曲選》，第2冊，頁1477）。馬若瑟嫻熟中文，他只要把「痛」字改為「喜」字，不也就轉成上面《漢語割記》所引？何況改變原文，此地並非第一次。馬若瑟熟讀元曲的蹤跡，《漢語割記》昭然可見。

南戲：馬若瑟和李漁

馬若瑟熟識的中國戲曲，原也不止《元人百種》裏經臧懋循改編後的所謂「元雜劇」²⁸，另又包含同代人毛晉(1599-1659)輯《六十種曲》²⁹。後者王國維(1877-1927)許為「南戲」翹楚（《戲曲考》，頁140-156），明末以來多以「傳奇」呼之。《六十種曲》所輯，多為元人南戲如《琵琶記》與《荊釵記》等。李漁(1610-1680)《笠翁十種曲》裏的十本戲，亦南戲之屬，千葉謙悟指出係馬若瑟最喜歡的傳奇，曾經譯了《風箏誤》中四十八句的賓白入《漢語割記》。千葉既已指出《六十種曲》和馬氏關係之深³⁰，下面我暫且略過，單表《笠翁十種曲》。蓋千葉雖指出此書係馬若瑟所好，但他並未明陳馬氏所喜歡者為何，以故我們仍得空間，可以就此再探《漢語割記》或馬若瑟和中國戲曲的關係。

《笠翁十種曲》裏的戲，幾乎都以皆大歡喜為結局，是喜劇，而在編成之前，多數也都為散文虛構，所以這些戲的原本乃《無聲戲》等擬話本小說。既為小說改編，《笠翁十種曲》所重不會是屬於韻文的唱詞，而是散體的賓白。馬若瑟引之

²⁷ 李爽學：〈翻譯家的自我培訓之道——論馬若瑟與中國文學傳統的關係〉，頁56-57。

²⁸ 參見吉川幸次郎：《元雜劇研究》，頁47-70。

²⁹ 千葉謙悟：〈馬若瑟「中國語文注解」(Notitia linguæ sinicæ) 例句來源考〉，見中國語學論集刊行會編：《太田齋、古屋昭弘兩教授還曆紀念集》（東京：好文出版，2013年），頁190。〈馬若瑟「中國語文注解」(Notitia linguæ sinicæ) 例句來源考〉，以下以作者之姓簡稱之，頁碼隨文夾注。

³⁰ 據千葉謙悟：〈馬若瑟「中國語文注解」(Notitia linguæ sinicæ) 例句來源考〉，頁190，馬若瑟引《六十種曲》的次數高達62種，排名第7。

入《漢語割記》的口語篇，合情入理，何況《閑情偶寄》中，李漁自有理論，認為「傳奇不比文章，文章做與讀書人看，故不怪其深；戲文做與讀書人與不讀書人看，又與不讀書之婦女小兒同看，故貴淺不貴深」。他因而特重賓白，甚至認為此道「當與曲文等視」，地位應大大提高³¹。《笠翁十種曲》內的戲，多數以明清之際流行的「才子佳人」為主題，雖則所謂「才子佳人」也常經李漁反轉，別見醜郎君迎取美嬌娘等出人意表的喜劇。《笠翁十種曲》內的賓白既然都經李漁費神推敲，馬若瑟在口語篇引之，目光確屬高明。

文前提到的《風箏誤》，應該是李漁的傳奇最得馬若瑟欣賞者。劇中韓琦仲在風箏上題詩，由朋友戚友先放之。風箏飄落在某詹烈侯家，而詹府適有二女，一貌美，名淑娟；一貌寢，名愛娟。風箏先為淑娟拾得，她讀到琦仲之詩，深為吸引，乃和之而放歸。琦仲見詩大喜，遂再題一首於風箏上。然而這回風箏卻為愛娟拾去，她於是假冒淑娟，約琦仲於月夜見面。後愛娟從父母之命許配給戚友先，把個不知情的友先嚇了一跳。若非詹氏夫婦許之以三妻四妾，友先拒不成婚。第十三齣〈驚醜〉，寫的正是前及友先月夜會愛娟。她思慕下叫道：「戚郎嚇，這兩日幾乎想殺我也！」(NLS, p. 81)³²《漢語割記》中，馬若瑟省略了「戚郎嚇」，直接以正文解釋「殺」字的用法。

所謂〈驚醜〉，其實稀鬆平常，構不上李漁自稱的「賓白之學」，尤難做到「首務鏗鏘，……使觀者倦處生神」的地步。但馬若瑟顯然也明白李漁的賓白不簡單，接下所引，句句都「筆酣墨飽」，可「引起無限曲情」，甚至「生出無窮話柄」(《李漁》，第3冊，頁45)。《慎鸞交·私引》中，西川節度使之子華秀請來知交侯雋那猶在青樓的所歡鄧蕙娟，問她對侯郎的看法。蕙娟巧妙用喻答道：「我待把針氈強坐，當不的目光如火。」(NLS, p. 51)《玉搔頭·聞警》裏明武宗喬扮出宮，遇名妓劉倩倩，陷入戀局，不料「寡人飛舸去尋劉倩倩」，誰知「他懼罪先逃，把好事翻成孽障」³³。這裏《慎鸞交》和《玉搔頭》句子的後半段，馬若瑟在《漢語割記》中俱引而又譯之(NLS, pp. 51-52)。我們舉一反三，由此可知他對李漁

³¹ [清]李漁：《閑情偶寄》，收入《李漁全集》（杭州：浙江古籍出版社，1992年），第3冊，頁24、45。《李漁全集》以下簡稱《李漁》。

³² 見李漁：《慎鸞交·悲控》，收入《笠翁傳奇十種校注》（天津：天津古籍出版社，2009年），第2冊，頁1075。《笠翁傳奇十種校注》以下用原名而簡稱之為《十種曲》。

³³ 《慎鸞交·私引》及《玉搔頭·聞警》裏的話，俱見《十種曲》，第2冊，頁1012、843。

的戲確實偏好不己，拉丁文所譯精當，奇特的句子看來一點也難不倒他。

李漁依違在「才子佳人」這個明清間通俗文學的形式間架中，我們不妨也由此賡續再談。男歡女愛，《比目魚》是才子佳人戲的典型³⁴；把才子佳人倒著看，《奈何天》與《鳳求凰》則是李漁最偉大的「發明」(invention)，馬若瑟甚為欣賞。他精通李漁的戲文，有時連曲詞也引來譯。《慎鸞交·悲控》中，花葵王又嬌苦等華秀。戲中華氏出征，平定賊寇，而又嬌窮鄉守之，第三十一齣〈悲控〉中終於病倒。「佳人」的模樣變了，變成煞似林黛玉式的「病美人」，或戲中所稱的「病骷髏」，蓋王又嬌一曲【小桃紅】，形容自己已是「眼兒深，鼻兒高，齒兒空，唇兒曠〔也〕，〔而這纔〕算個病骷髏……。」(NLS, p. 90)³⁵她拒適他人，非等華秀領了戰功，衣錦還鄉不可。《漢語劄記》裏，馬若瑟把上面的引語和《平山冷燕》、《飛花詠》裏形容美人的佳句並排，一面從修辭上比較彼此(NLS, p. 90)，看李漁等人的筆下風華；一面也藉下引的拉丁文解釋兼翻譯寄意幽微，認為又嬌即使在病中，也會排除萬難，來日和所歡歡喜團圓：

Oculi concave, nasus macer et proeminens, dentes inter se vacui, labia lata et pendentia, imo verbo viri motui magis quam viventis caput. (NLS, p. 90)

就馬若瑟的翻譯觀之，上引雖非法文，然而已可見他涵蓋曲文了，《漢語劄記》所引或譯，故而不限於賓白。我們讀了這類長引，早已忘了「文法上」，馬若瑟所擬教人的「兒」及「耳」這一對他所謂的中文「虛詞」(particula; NLS, p. 89)。倘就李漁再看，《慎鸞交》一曲唱罷，我想他已經走到水窮處，不信「一見鍾情」這類廉價的愛情。馬若瑟藉引教人的正是愛情上的堅貞，而且是不畏時間的堅忍卓絕。耶穌會「絕情」，但他們欣賞苦後甘來的人間至情。

《笠翁十種曲》源自李漁的《李氏五種》，而他四十一歲那年（順治八年）所作的《憐香伴》，咸信是十種曲中最早填就者，其時在杭³⁶。不論戲曲或小說，李漁所作時而有違傳統，不僅主題如此，語言上更是嘔心瀝血，寫來同樣如此，佳句尤多，有語不驚人死不休的傾向。《憐香伴》戲目中的「憐」字的主詞是位女性，

³⁴ [清] 愛月主人：《比目魚》（與《戲中戲》合刊）（上海：上海古籍出版社，1990年），頁80；《戲中戲》，頁6-7。《戲中戲》中的句子如下：「若要我喪了廉恥，壞了名節，去做別樣的事，那是斷斷不能的。」

³⁵ 原文見李漁：《慎鸞交·悲控》，收入《十種曲》，第2冊，頁1075。

³⁶ 單錦珩：《李漁年譜》，收入《李漁》，第19冊，頁24。

全劇主旨因此是手帕交，或深一層說，乃我們今天所稱的「女同性戀」。全劇演國子監監生范介夫之妻崔箋雲生來俏麗，新婚滿月，她到廟裏燒香禮佛，巧遇另一旦角曹語花，而後者也帶著婢女留春來燒香。語花和箋雲都是閉月羞花之貌，在廟中尼姑的引介下認識，彼此傾慕。「憐香伴」的「香」字，指的正是語花的體香有如「醇醪味」（《十種曲》，第1冊，頁31），而「莫說男子」，連「婦人家見了」也會對她「動起好色的心來」（《十種曲》，第1冊，頁30）。語花歸後遂犯起相思病，父親曹有容眼看病情沒起色，乃在第十一齣責問留春。這婢女回說小姐犯了相思病，對象是崔箋雲。曹父不信，信口罵起來，語句的修辭頗見功夫：「你說的話雖不是指鹿為馬，卻定是以羊易牛。」（《十種曲》，第1冊，頁118）待二女再度在廟中見面，便議定互換蘭帖，實則是結為夫婦：欲望主體就此形成。不過李漁還得防著傳統禮教，箋雲遂牽線，私將語花嫁給介夫為妾。表面上妻妾同事一夫，實際上又是藉傳統為飾，二女一堂永聚：「名為姊妹，實為夫妻。」（《十種曲》，第2冊，頁72）上引曹有容的話，馬若瑟的「文法重點」在「卻」字，但曹父的話，他則改「定」字為「也」，今天看來通順多了。「卻也」是否定慣用詞，馬若瑟只消用個拉丁文句型“sed est...”翻譯之（*NLS*, p. 100），全句就可擺脫《憐香伴》的語境，在《漢語劄記》中轉成一般性的語言。

在戲曲之外，李漁另以小說名世，而馬若瑟所好者另含李氏的話本小說集《無聲戲》、《連城璧》與《十二樓》等。順治年間，浙江布政史張縉彥（fl. 1644）曾刻《無聲戲》二集，張氏係前明尚書，曾開北京城門降闖獻財，加上編刻《無聲戲》二集——而此書當時已有「政治不正確」之嫌——故為清廷判為「二臣」，《無聲戲》隨之遭禁。在這股肅殺的氛圍下，李漁要保全《無聲戲》二集也難，唯一的辦法，是將小說集改頭換面，編為新著，而別出心裁地衍為傳奇上演³⁷。

《連城璧》首回〈譚楚玉戲裏傳情，劉藐姑曲終死節〉一經敷衍，李漁已改之為傳奇《比目魚》了。馬若瑟見了，同樣喜歡。孫楷第（1898-1986）嘗振振有辭，認為《連城璧》乃由《無聲戲》二集擴大改編而成。政治犯禁，《漢語劄記》卻照

³⁷ 張縉彥案及清世祖開始查禁《無聲戲》各集一事，見安平秋、章培恆編：《中國禁書大觀》（上海：上海文化出版社，1990年），頁121-125。有關《無聲戲》二集或為《連城璧》一事，見孫楷第：〈李笠翁著《無聲戲》即《連城璧》解題〉，《國立北平圖書館館刊》第6卷第1號（1932年5月），頁9-23；另見蕭欣橋：〈點校說明〉，《李漁》，第8冊，頁1-2，以及朱萍：〈張縉彥與《無聲戲》版本的關係之我見〉，《江淮學報》，2014年第1期，頁145-149。

錄不誤：馬若瑟根本罔顧此書曾為張縉彥案牽連，而相關問題到了康熙年間都還解決不了的事實。《連城壁》第九卷〈寡婦設計贅新郎，眾美齊心奪才子〉中「不積德的男子，不正氣的婦人」(NLS, p. 86)，他引之；即使第十二卷中的反派角色姜念茲見朋友妻標緻，動心到不禁「就手舞足蹈起來」(NLS, p. 59)，還編派了一套謊話欺人，連聲發誓「小弟方纔的言語句句是真，列位不要認做笑話」等，馬若瑟也稍改而收為己用³⁸。

不少韓南(Patrick Hanan, 1927-2014)稱之為李漁的「發明」者，馬若瑟就更在意了。以《無聲戲》而言，所謂「發明」的反諷意味恐無過於首回〈醜郎君怕嬌偏得豔〉中那闕里侯娶妻的遭遇。此公家財萬貫，怎奈笠翁讓他姓「闕」，暗示身體大有缺陷；而這醜郎君為娶美嬌娘，歷盡艱辛，最後確實贏得三房美眷歸。不過得享這齊人之福前³⁹，他怎能不再飽經折磨？碰壁連連後，感嘆自己必然造業，觸怒上天，「只管把這些好婦人來磨滅我」(NLS, p. 86)！闕里侯娶妻的故事，顯然倒轉了馬若瑟也不避的明清間才子佳人小說的陳套。《笠翁十種曲》不僅有《奈何天》一劇重構之⁴⁰，也有《鳳求凰》諧擬之。李漁一面改編《連城壁》第九回〈寡婦設計贅新郎，眾美奇心奪才子〉，一面顛倒司馬相如的名曲〈鳳求凰〉，以美少女售計求男為喜劇的賣點。第四齣〈情餌〉中的老妓許仙儔更是令人噴飯，居然東施效顰，也如此為所歡道：「我為才貌兩件，愛你不過。」(NLS, p. 81)⁴¹ 所以她不羨富貴功名，要

³⁸ 《李漁》，第16冊，頁143-144。《漢語割記》改姜念茲之語如下：「這些言語，句句是有來歷的，不要認做假話。」見NLS, p. 86。

³⁹ 《孟子》中齊人之福的典故，馬若瑟清楚得很。《漢語割記》中歸為「譬喻」項下，見NLS, p. 200。

⁴⁰ 參見Patrick Hanan, *The Invention of Li Yu* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988), pp. 92-96，以及高辛勇：《修辭學與文學閱讀》(北京：北京大學出版社，1997年)，頁83-92。馬若瑟閑熟《奈何天》的程度，可見於《漢語割記》談「奈何」一詞時，他乾脆也改李漁的劇目為「奈何」的用例「奈何天」一詞(NLS, p. 120)。不過《奈何天》雖為闕里侯故事改編的戲劇版，我認為真正又倒反了闕里侯故事的戲者，仍為《十種曲》中的《風箏誤》。馬若瑟在《漢語割記》中亦引其丑角之語，寫俊男同樣可能娶醜女(NLS, p. 81)。偏巧撰者闕名的後人的《癡人福》第三回又諧擬了《風箏誤》；該回回目下得好：〈醜媳婦隱妒侍夫〉，亦即俊男也得娶醜女，而《漢語割記》偏又引的是那俊男的相貌：「果然好個人物！」(NLS, p. 80)見鍾林斌點校：《癡人福》，收入《中國古代珍稀本小說》(瀋陽：春風文藝出版社，2003年)，第4冊，頁175。孫楷第：《中國通俗小說書目》(臺北：鳳凰出版社，1974年)，頁145以為《癡人福》乃「就李漁《奈何天》傳奇改作」，我以為牽強了點。

⁴¹ 李漁：《鳳求凰》，見《十種曲》，第1冊，頁490。參較Hanan, *The Invention of Li Yu*, pp. 96-97。

託付終身。李漁寫戲，主「脫窠臼」而「重機趣」⁴²。馬若瑟早已看出這些戲中，李漁非賣力一搏不可，而且不博君一粲還真不行！

《無聲戲》合集或《連城璧》刊刻後，某愛月主人敷衍李漁的〈譚楚玉戲裏傳情，劉藐姑曲終死節〉為長篇小說《戲中戲》，而其第九回以後的「下冊」則仍沿稱《比目魚》。「二書」或在康雍年間出現，故事依然講譚楚玉，道是他年輕未婚，看上花旦劉絳仙之女劉藐姑，入班迷之，而藐姑心亦屬之，兩人遂私訂終生，戲臺上尤以夫妻稱。財主鄉宦錢萬貫看戲，驚藐姑為天人，一時慾火中燒，擬強取。奈何廉恥名節，藐姑無不重視，終而在第五回——我且「錯置年代」(anachronism) 借馬若瑟的引句一用——連絳仙也不得不感嘆女兒「見了男子，莫說別樣事不肯做，就是一顰一笑，也不肯假借與人」。正是此等節烈之語——而且此語還和「下冊」《比目魚》中的同一語絲毫無殊——讓馬若瑟心有所感而「引」之，取而再釋其中的否定詞「莫說」(NLS, p. 78)。當然，上引馬若瑟不會取自《戲中戲》或其「下冊」《比目魚》，因為《戲中戲》有異文，「下冊」《比目魚》則又「錯置年代」了。我們若就馬氏再三徵引《笠翁十種曲》中如《風箏誤》等戲文衡之，他大有可能仍向李漁為避官禍而改編此回所成之同構名劇《比目魚》借典。第十三齣〈揮金〉演到上述之際，絳仙的話仍和小說重疊，一字不差⁴³。我們再觀後戲，情節和李漁所填始見不同：藐姑見錢萬貫用強，演《荊釵記》時遂效所演女角跳水自殺，而楚玉隨之。但兩人入水後，幸為江神搭救，雙雙化為比目魚，鱗鰓情深。他們隨之又為漁夫網起，再世為人，而且假戲真做，結為連理。楚玉此時埋首功名，終於揚名殿試，官福建汀州節推。但是他經歷了如此人間苦難，心境昇華，不僅和藐姑原諒了絳仙和錢萬貫，而且經人曉以人世變幻，遂棄官，與藐姑覓山隱居。馬若瑟所引戲文，顯示不事二夫的節烈之女有如教門中的貞女節婦，果為所好，而這點依舊和明清言情小說中才子身邊那些佳人所行無殊，抑且更顯堅貞，因為她們是社會底層，而且和李漁一樣，也是走馬天下，以聲色娛人的戲班人物⁴⁴。

⁴² 李漁：《閑情偶寄》，收入《李漁》，第3冊，頁9-10、20-21。

⁴³ 李漁：《比目魚》，收入《笠翁》，第2冊，頁707。李漁所以改編的原因，參見許暉林：〈《比目魚》的政治意涵：李漁改編實踐的一個案例研究〉，《政大中文學報》第23期（2015年6月），頁207-240。《無聲戲》的相關部分，見愛月主人：《戲中戲》，頁80。

⁴⁴ 李漁五十二歲入江寧，始營戲班，見王學奇：〈喜劇大師李漁和他的傳奇創作〉，《十種曲》，頁2。

串場：翻譯暴力與翻譯策略

馬若瑟和中國戲曲的關係略如上述，而他閱讀既廣，則法譯時，何以獨厚《趙氏孤兒》，值得深思。伊維德初則以為「口語」才是馬若瑟法譯《趙氏孤兒》的考量，故大量逐譯了劇中「賓白」。不過這點恐怕難以站得住腳，蓋如上文指出而下文我也會涉及，《趙氏孤兒》及《笠翁十種曲》裏某些劇中曲詞，馬若瑟照譯不誤。《趙氏孤兒》多數的曲詞，他還讓法文陽性代名詞加上動詞，形成全劇到處可見的“il chante”（他唱）；所以不是不譯，而是別有隱情。伊維德另又認為，「文類」必為馬若瑟譯《趙氏孤兒》時最重要的考量，因為所譯題為「悲劇」（tragedie），而這齣「悲劇」事發於中國上層社會，又強調捨己救人的精神，正符合歐人對此文類的期待，耶穌會士必然欣賞有加（“Self-sacrifice,” p. 161）。伊維德此見似是而非，因為「悲劇」一題，馬若瑟在致傅爾蒙（Étienne Fourmont, 1683-1745）的信上曾改之為「悲喜劇」（Tragicocomœdiam），而收錄《趙氏孤兒》的《元人百種》一書，他則以「元代百種喜劇」（Les Comédies de la Dynastie des yuen）譯之（LSM, p. 513），劇目上有關文類的著墨故非一成不變；至於孰是孰非，下文會再商榷。而說來，非之者應該不多的是：《趙氏孤兒》乃「歷史劇」⁴⁵。

就史論之，《趙氏孤兒》可以溯至春秋時代晉國「趙盾弑君」的往事，以及趙氏一族在宮廷政治中的榮枯。其事首見於《春秋》，略陳於《左傳》，但戲劇化於《史記》之中⁴⁶。司馬遷（145? -86? BCE）所載，史稱「下宮之難」，實則衍自民

⁴⁵ 但我得指出，中國古來似無「悲劇」一詞，馬若瑟乃首拈“tragedie”以狀擬中國古劇的類型者。在中文社會裏，「悲劇」（tragedy）一詞要待1866年方才可見，詳 Wilhelm Lobscheid, *English and Chinese Dictionary*, 4 vols. (Hong Kong: Daily Press, 1866-1869), vol. 4, p. 1811。這裏所稱的「悲喜劇」（tragi-comedy），大致亦然，不過上書 vol. 4, p. 1812 作「悲歡之戲」；至於“comedy”，上書 vol. 1, p. 430 則譯之為「劇」、「戲劇」（滑稽劇）或「劇弄戲」（後面一詞似為方言或「弄戲」之誤，應指「傀儡戲」），似乎認為中國傳統戲劇惟「喜劇」而已。另見《戲曲考》，頁20-38。

⁴⁶ 見《左傳·宣公二年》，收入楊伯峻編著：《春秋左傳注》（修訂本）（北京：中華書局，1990年），第2冊，頁650-666；《史記·趙世家》，見〔漢〕司馬遷撰，〔宋〕裴駰集解，〔唐〕司馬貞索隱，〔唐〕張守節正義：《史記》（北京：中華書局，1995年），第6冊，頁1779-1786。除了上述史乘，記載趙氏一族的先秦典籍當然還有其他，例如《國語·晉語五》之述鉏臯以義為趙盾死，見上海師範大學古籍整理研究所點校：《國語》（上海：上海古籍出版社，1988年），第2冊，頁399。

間傳說。晉景公 (599-582 BCE) 三年，宮中文武不和，忠奸互攻，司寇屠岸賈 (?-583 BCE) 以趙盾 (655-601 BCE) 謀逆為口實，率諸將圍攻盾子朔（生卒年不詳）於下宮。朔妻乃晉國公主，其時產下遺腹子，是為「趙氏孤兒」。公主猶在危難中，托孤於門下程嬰（生卒年不詳），而後者遂會趙盾故交公孫杵臼 (599-581 BCE)，合計救孤。二十載後，趙孤成年，得悉真相，上報晉主靈公 (r. 620-607)，讓屠岸賈伏法，報了父母之仇。司馬遷所衍，紀君祥於元代又填之為曲，再經臧懋循於明代大幅改編，唱作與科白俱行，其中歷史與虛構掩映之強，中國戲劇史上罕見，也是類此劇作的典型⁴⁷。在清初，《趙氏孤兒》因馬若瑟法譯，漂洋過海，遠抵歐洲，終得伏爾泰 (Voltaire, 1694-1778) 激賞，許之為「中國精神」(the genius of China) 的代表，而伏氏此語所據不外乎公主托孤，韓厥放孤、程嬰捨子救孤與公孫杵臼捨身成仁。可見馬若瑟挑《趙氏孤兒》法譯，絕非隨興之舉，而是有會中「絕意大願」(obedience) 與儒家忠孝精神為後盾⁴⁸。

諷刺的是，《元曲選》中「紀君祥」《趙氏孤兒》的劇情創新處，多數卻攸關耶穌會或儒家大多反對的「暴力」，亦即多由種種形態不一的「武場」構成。馬若瑟的譯本，就《中華帝國全志》(*Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*) 所刊者觀之，當然貼著臧懋循重編的《趙氏孤兒》走；而此本也是論者多據以評論的對象，但因「曲詞闕譯」，係儒蓮所稱的某種「節譯的本子」(*traduite d'une manière abrégée*; Julien, p. viij)，伊維德與艾田蒲等人遂從其說，紛紛在所撰中加以撻伐。然而馬若瑟的節譯本依舊一紙風行，終於攀著十八世紀法國「中國熱」(*chinoiserie*) 的羽翼而登堂飛進歐人的文化生活中。再如上文所述，因伏爾泰賞識，方之於莎士比亞 (William Shakespeare, 1564-1616) 與洛卜·德·維加 (Lope de Vega, 1562-1635)，終於在全歐引起廣泛的回響，方家且以不同歐語陸續創作，形成某種「中國孤兒」的戲劇「連環套」(cycle)——包括地道的西方「歌劇」(opera) 在內——傳唱不絕⁴⁹。

⁴⁷ 李紀祥：〈趙氏孤兒的「史」與「劇」：文述與演述〉，《漢學研究》第18卷第1期（2000年6月），頁209-246。

⁴⁸ See Voltaire, *The Orphan of China. A Tragedy Translated from the French of M. de Voltaire. First Acted at Paris, on the 20th of August, 1755* (Dublin: Hercules, 1756), pp. x-xiii. 另見范希衡：《〈趙氏孤兒〉與〈中國孤兒〉》，頁86-88。

⁴⁹ 「紀君祥」的《趙氏孤兒》經馬若瑟法譯後，義大利的歌劇作家梅塔斯塔其奧 (Pietro Metastasio,

上述有關《趙氏孤兒》的種種，詳答起來，某些當然隱藏在馬若瑟的法文翻譯中，也有某些見於他的曲筆裏，說來又複雜。全劇由屠岸賈在兵卒簇擁下拉開序幕，臧懋循筆下的「紀君祥」用意至顯：開場就是武場。他繼而又以暴力語言述之，元代雜劇並不多見：

〔淨扮屠岸賈領卒子上，詩云〕人無害虎心，虎有傷人意。當時不盡情，過後空淘氣。……（《元曲選》，第2冊，頁1476）

上引科白無不顯示屠岸賈生性多疑，而且疑懼並行，非有兵卒隨行，否則不覺安全。他又時刻防人，心機暗藏，寧可負人，不容他人負己。如此刻畫者，因此是個猛暴將軍，難怪和趙盾一朝共事，卻僅因「職司」(Charges)有異就痛下毒手，將人鏟除。「屠岸賈領卒子上」這句舞臺提詞，馬若瑟其實未譯，而且除非版本有異，還稱他係「獨自出場」(seul; *DC*, 3: 346)。儘管如此，馬若瑟的法譯仍無礙所本開場的暴戾之氣。他不著鉅覽之名，但沒有略過他觸槐而死。屠岸賈訓練靈公所賜西戎貢幣，餓之而使之在國主前如獬豸般辨別忠讒，藉以撲噬趙盾。孰知趙盾反為殿前太尉提彌明與昔日濟助的桑下餓夫靈輒所救，最後遁走深山，不知去向。馬譯本中，靈公、鉅覽、提彌明與靈輒之名一概略過，不過楔子裏依舊充斥追殺與凶險，高潮終於出現在屠岸賈進讒，靈公乃將趙氏滿門抄斬，還賜予弓絃、藥酒與短刀，取那趙朔與公主之命。

公主自縊前已身懷六甲，趙朔以「小名」命那來日的遺腹子為「趙氏孤兒」，公主再托孤於程嬰。故事搬演至此，戲劇性已極，何如又有韓厥及公孫杵臼介入。韓厥身在屠岸賈麾下，但為人正直而不畏權勢，他放走程嬰藥箱中的趙氏孤兒，再自刎明志。公孫杵臼義薄雲天，為救趙孤也以身殉。這兩人並那為主而犧牲自家孩兒的程嬰，在在俱可見耶穌會「絕意」無己的最高原則：「義薄雲天」、「忠肝義膽」與「捨己救人」均俱「基督的衛士」(soldiers of Christ)必備的精神操持。諷刺的是，在《趙氏孤兒》中，如此「精神操持」，無一不是建立在「暴力」之上！

自翻譯的角度看，楔子迄第一折為止的劇情，馬若瑟確如儒蓮等人的指控，而

1698-1672) 果然於 1752 年譜出了一齣歐洲式的歌劇《中國英雄》(*L'eroe cinese*)，參見陳奕廷：〈「義國孤兒」——論 Metastasio《中國英雄》的跨時代改編〉，《輔仁外語學報：語言學·文學·文化》第 12 期 (2015 年 7 月)，頁 81-98。「中國熱」與《趙氏孤兒》、《中國孤兒》的關係，見孟偉根：《中國戲劇外譯史》(杭州：浙江大學出版社，2017 年)，頁 19-21。另參 Hugh Honour, *Chinoiserie: The Vision of Cathay* (New York: Icon Editions, Harper and Row, 1971), pp. 100-101。

有「節譯」之實，而且——依我淺見——居然「曲譯」成群。「節譯」最明顯者莫過於前及曲詞闕譯，其次是濃縮賓白，加快動作。不過話說回來，儒蓮等人也不盡然正確，因為杜欣欣心細，近年來比對《趙氏孤兒》的原文，已指出少數於推動情節有助的曲詞，馬若瑟會意譯而令之夾雜在賓白之中。杜氏所見，首先見諸韓厥明志前對程嬰唱出的【金盞兒】：

你既沒包身膽，誰著你強做保孤人？可不道忠臣不怕死，怕死不忠臣？

（《元曲選》，第2冊，頁1481）

O Tching yng! Si tu n'a pas le courage d'exposer ta vie, qui t'oblige de sauver l'Orphelin malgré toi? Apprends qu'un fidèle Sujet ne craint point de mourir, & que qui craint la mort, n'est pas un Sujet fidèle? (DC, 3: 352)⁵⁰

我還可在杜氏此一基礎上，再加一句趙朔死前的唱詞「落不的身埋在故丘」的法譯。不過在引文之前，我得先談相關劇情。就在趙朔唱出此語前不久，三般朝典已欺身逼來，公主面對死亡，也哭了句：「天哪！可憐害得俺一家死無葬身之地也。」（《元曲選》，第2冊，頁1477）「死無葬身之地」是成語，馬若瑟稍易其中力量，直譯——或許更應稱為「意譯」——之為趙家三百口「尚未安葬」（sans sépulture），不算離譜，因為連黃碧端和李惠儀的英譯也只能達意，不能傳那中國傳統之神：「[W]e will die violent deaths with no place of burial!」（CA, p. 32）。由是觀之，趙朔「歌唱中」（en chantant）的唱詞「落不的身埋在故丘」，馬若瑟化為賓白，譯之為「我和他們都難以入土為安」（Je n'aurai point de sépulture non plus qu'eux, . . . ; DC, 3: 347），也算差強人意。譯文中，「故丘」的文化意蘊自是佚亡，但全句讀來順暢，似有為法國讀者設想的顧慮，我們似乎也不必強那文化不同之難⁵¹。

⁵⁰ 杜欣欣：〈文學、翻譯、批評：從貝爾曼翻譯評論看馬若瑟之《趙氏孤兒》〉，《編譯論叢》第3卷第2期（2010年9月），頁75-76。就曲詞法譯而言，孟偉根亦有簡略之見：馬若瑟「偶爾」也會「解釋一下唱詞大致內容」。見所著《中國戲劇外譯史》，頁21。

⁵¹ 「落不的身埋在故丘」的「故丘」，應指「祖墳」，但十四世紀的元刊本中，作「落不的身埋土一丘」，伊維德和奚如谷的英譯作「I'll wind up without a single tumulus in which to lay my body, . . .」，譯得甚為地道，十分傳神，見OZ, p. 57。另參OZ, p. 76所譯的「落不的身埋在故丘」一語：「I will never come to pass that my body will be buried in our ancient tumuli!」元刊本之語，見鄭騫校訂：《校訂元雜劇三十種》（臺北：世界書局，1962年），頁169。

讓我們反應訝異的是馬若瑟的曲譯。第一折趙孤猶在程嬰的藥箱中，韓厥在趙府門前搜索之。他揭開箱子，看見嬰兒，對程氏——或更該是對左右——佯道：「程嬰，你道是桔梗、甘草、薄荷，我可搜出人參來也。」（《元曲選》，第2冊，頁1478）「桔梗」的根部狀似人參，韓厥這裏可能一語雙關：「人參」一詞既指之，也指他知道程嬰的困境後，為他而作的開脫之詞。話中真正的指涉，當然是放在箱中的趙孤這位「小嬰兒」。劇中如此安排，有如時序上反向在諧擬《西遊記》第二十四回萬壽山五莊觀的故事：鎮元子命門下送兩顆道觀所種「人參果」給唐僧吃，哪知和尚眼鈍，還以為所贈者乃「三朝未滿的孩童」，嚇得拒而不吃⁵²。馬若瑟當然了解韓厥口中的「人參」為何，又是何意；但是在十八世紀，歐洲人未必備曉有關「人參」的知識，更無如今通用的英、法文中的“ginseng”一詞，是以在這緊要關頭，馬若瑟不得不曲筆譯之，道是韓厥所見為一「小娃兒」（un petit homme; *DC*, 3: 353）。這是上文我所謂「曲譯」，譯來當在為法人作解，恐怕也比伊維德等人的英譯更易懂。“Ginseng”出自閩南方言，伊維德等譯稱語諧「人生」（*OZ*, p. 82n61），從泉州腔看，似有過度詮釋之嫌。

第二折中，程嬰挾趙孤往太平莊走，投奔公孫杵臼去，但開場仍有提詞謂「屠岸賈領卒子上」，而賈也賦有詩云「事不關心，關心者亂」（《元曲選》，第2冊，頁1482），彷彿稱「若要成大事，就不要想太多，否則反會亂心擾志」，恰好和稍後公孫杵臼出場的排場相反，因為公孫係「領家僮上」。馬若瑟把屠岸賈的「詩」譯為「倘要成事，就不應操之過急」（*Pour réussir dans une affaire, il ne faut point trop s'empresser, . . . ; DC*, p. 3: 356），雖不能說錯，但後半句的語意已經有失。第二折開場，似乎又是武場，不過暴力在此並未如實上演，而是以語言的形式出之。屠岸賈的角色削弱了，然而他擬殺全國幼嬰的企圖，仍然讓人想起《福音書》中黑洛德（Herod the Great, 74-4 BCE）為殺耶穌而擬盡戮伯利恆及其鄰近地方兩歲以下男嬰此一馬若瑟熟爛不已的《聖經》——也是正式——歷史。屠岸賈的圖謀隨後失算了，因為程嬰和公孫杵臼的對話重點在程嬰易子，願犧牲初生幼子替代趙孤，交公孫以待屠岸賈的毒手。他既救了幼主，也拯救全國男嬰於危壑之中。

公孫杵臼致仕前乃靈公位下的中大夫，程嬰一向稱之為「老宰輔」或「老大夫」（《元曲選》，第2冊，頁1483、1486）。這個稱謂，馬若瑟若非缺譯，就是

⁵² [明] 吳承恩：《西遊記》（臺北：聯經出版事業公司，2013年），第1冊，頁305。

改之為法文中的男性尊稱“Seigneur”（如 *DC*, 3: 357），蓋後一名詞或可譯為「大人」等古代中文的敬稱。儘管如此，譯文和原文的「官位」色彩到底有所不同，不能算佳譯。程嬰易子救孤一事，到了第三折就演成血淋淋的真暴力：犧牲者不僅止於他的幼子，因為還「遺累」了為救故人之孫而忘己的「公孫老大夫」。故事猶在第二折，我們就已察覺馬若瑟法譯的曲詞的確有限，然而在「他唱」之後，他偶爾也會把曲詞大意或攸關唱者的部分約略表出。公孫杵臼且先自報家門，繼而談到自己乃因看不慣屠岸賈專權，所以罷職歸農，退隱太平莊。他有「詩云」，馬上又來了闕【南呂一枝花】及【梁州第七】（《元曲選》，第2冊，頁1482-1483）。馬若瑟指出他唱罷，戲文隨即添上一句「他唱」，其實是想適情適境，表出「自己對屠岸賈的痛恨」（*DC*, 3: 357）。和程嬰見面，知道趙氏一族遭戮後，公孫遂用【隔尾】又痛罵了屠岸賈一頓，末了還道賈「只會把趙盾全家殺的箇絕了種」（《元曲選》，第2冊，頁1483）。馬若瑟當然沒譯出後面這句唱詞，然而也指出【隔尾】最後，公孫「會道及趙盾最近如何」（*DC*, 3: 356）。看到藥箱裏的趙孤，他也「唱」，唱的是「有關小孤兒活得狀甚悽慘」（*DC*, 3: 358）。譯文他處，有不少也出以類似的「衍釋」（paraphrase），茲不多贅。

第三折依舊是「屠岸賈領卒子上」，而此折應該才是全劇最為血腥者，因為屠岸賈一來逼程嬰痛打年已七旬的公孫，而且逼得這位趙盾的同僚最後撞臺階而死；其次，屠岸氏也逮到機會，把他所以為的「趙氏孤兒」殺死：殺法奇慘，乃用利劍剝為三截。在這之前，公孫和程嬰早有預謀，擬由程嬰舉告他私藏名為趙孤實為自己的稚子。屠岸賈原不信程嬰會舉告公孫及所謂趙孤，但程嬰謂之目的在救子，使其免因賈擬盡誅全國嬰兒而喪命。屠岸賈信以為真，但諷刺的是，這個理由隨即演成《趙氏孤兒》全劇最強的意念辭格（figure of thought），是戲中與事實反差最大的諷刺（irony）。程嬰之子果如上述而慘遭毒手：「呂呂太平莊」果然不太平。紀君祥或臧懋循巨筆如椽，信然！

馬若瑟在這兩起血腥事件上，筆端都入墨得令人動容。公孫杵臼不僅為友兩肋插刀，最後還以身殉之，落實了【駐馬聽】的曲詞中他稱自己和趙盾乃「刎頸交」的說法（《元曲選》，第2冊，頁1487）。人而忠信如此，已經進入《論語》倡導的友誼觀；就天主教而言，類此觀念更已引為教義。《福音書》裏，耶穌經常如此教人，而入華耶穌會重視更甚，利瑪竇（Matteo Ricci, 1552-1610）以還即多所衍

述⁵³。

相對於屠岸賈的殘忍，公孫杵臼和趙盾的情誼自然著墨特強，相關的曲文多表公孫為友犧牲，連難得譯出曲詞的馬譯《趙氏孤兒》中，馬若瑟也伺機聊表之。程嬰懼於屠岸賈淫威，不得不棒打公孫杵臼，杜欣欣指出後者在【鴈兒落】中的唱詞，馬譯像第一折裏的【金盞兒】也予以法譯了：

是哪一個實丕丕將著粗棍敲？打的來痛殺殺精皮掉。我和你狠程嬰有甚的仇，卻教我老公孫受這般虐？（《元曲選》，第2冊，頁1488）

Qui m'a si cruellement battu? O Tching yng, que t'ai-je fait? Suis-je donc ton ennemi, pour me traiter de la forte? (DC, 3: 364)⁵⁴

【鴈兒落】中翻譯不易的唯「實丕丕」與「痛殺殺」這組襯字形成的狀態詞；馬若瑟無奈下，大概只能用“cruellement”這個法文副詞概括之。上述襯字，即使伊維德與奚如谷(Stephen H. West)也難照顧得全或英譯得體，他們的本子仍得像馬若瑟一樣，用“thoroughly”與“painfully”等副詞帶過去，正式得毫無原文口語得又兼風雅的味道(OZ, p. 95)。至於曲詞其他地方，馬若瑟倒多如實譯出，或換個方式表出。翻譯的變易之道，他了於胸。我還要為杜欣欣補上稍前屠岸賈率部而來，公孫鄙之而借【雙調】與【新水令】唱出的心頭恨——雖然在法譯中，這幾句唱詞業經重編，內容簡化，文體上口語的味道也變強了：

我則見蕩征塵飛過小溪橋，多管是損忠良賊徒來到。……眼見的我死在今朝，更避甚痛答掠。（《元曲選》，第2冊，頁1487）

. . . [Q]uelle poussière s'éleve! quelle troupe de Soldats vois-je arriver! C'est sans doute le voleur, il faut me resoudre à mourir. (DC, 3: 362)

曲文中「眼見的我死在今朝，更避甚痛答掠」二句，馬若瑟其實難以照顧，乾脆加減而「衍釋」之，甚至讓「衍釋」添上「撮譯」，形成某種形式的「舊文新編」；此其中，我們唯見公孫杵臼必死的決心。上文「撮譯」一詞乃我杜撰，目的在區

⁵³ 見李爽學：《中國晚明與歐洲文學——明末耶穌會證道故事考證》（修訂版）（北京：三聯書店，2010年），頁269-292。

⁵⁴ 杜欣欣：〈文學、翻譯、批評：從貝爾曼翻譯評論看馬若瑟之《趙氏孤兒》〉，頁75。我稍改杜欣欣的中文標點。

別全本的「節譯」(abridged translation)與句子的枝枝節節只用個相關字就籠統而譯之者。以上引馬譯為例,「小溪橋」與「損忠良」等詞俱佚,但仍無損於曲詞的精神,因為——以「蕩征塵飛過小溪橋」為例——句中和塵土飛揚有關的「蕩」、「征」與「飛過」等概念,都已由“élève”(élevée)這個字「撮譯」而出。某種意義上,「撮譯」求「神似」,非「形似」。我們換個角度再看,「撮譯」實則顯示馬若瑟中文精湛,否則他如何抓住那流星飛月般的曲詞的精髓?

如儒蓮等所述,馬若瑟在翻譯上有瑕疵,毫無疑問,而且打全劇開頭即可見。屠岸賈明明「領卒子上」,馬氏偏說他「獨自」現身,而第二折他「領家僮上」(《元曲選》,第3冊,頁1482),馬氏卻又說他「獨自」上場(DC, 3: 356)。重要性有欠的賈白,馬若瑟也略過,甚至會張冠李戴,錯置臺詞的發話者。第三折才開始,程嬰佯向屠岸賈告密,門首卒子報與屠岸賈知道,賈云:「在哪裏?」馬譯擴大這句話為「這人在哪裏」。不過此地馬若瑟如此解說尚屬情有可原,真正的問題在他不但漏譯了卒子的一句「現在門首哩」,而且把這句話改為提詞,待屠岸賈命程嬰入府後,方道「卒子站在宮殿的門口云:『著進去』」([*Le Soldat a la porte du palais*] Soldat, entrez;《元曲選》,第2冊,頁1486;DC, 3: 360)。程嬰雖屈居趙勃門下,但他屢屢自稱的「草澤醫人(士)」(如《元曲選》,第2冊,頁1478、1480),可非馬若瑟理解的「窮途潦倒的醫匠」(un pauvre Médecin; DC, 3: 352),而是串村走巷的民間郎中,可以具有神效的療法濟世。扁鵲(403-310 BCE)、華佗(145-208)等史上名醫,都是「草澤醫士」⁵⁵。同一折中,公孫杵臼面對屠岸賈逼問是否隱藏趙孤,隨口說了句:「我有熊心豹膽,怎敢掩藏著趙氏孤兒?」(《元曲選》,第2冊,頁1487)話中「熊心豹膽」,馬譯簡單,僅作「虎心」(le Cœur d'un Tigre; DC, 3: 362)就帶過。然而在法文裏,這「虎心」似不合慣用法,正確的比喻接近英文“lionhearted”,應該也是「獅心」(le cœur de lion)才對。

《趙氏孤兒》全劇結束前一折的開場中,屠岸賈再度領兵現身,其中當然免不了又見暴力。不過時光荏苒,二十載歲月匆匆已過,暴力的呈現方式也有別:「紀君祥」所使係一招虛中帶實的「看圖說故事」,複製了抄斬劇首趙家三百口的過往。馬若瑟的譯文蕭規曹隨,同樣是「翻譯暴力」,可想而知。趙孤為屠岸賈收養

⁵⁵ 參見生命醫療史研究室編:《中國史新論:醫療史分冊》(臺北:聯經出版事業公司,2015年),頁318-319。

後，每日練武習文，和屠岸氏相當親近，連程嬰這位他自以為的生身之父都不知如何告知當年的滅門血案。不過程氏隨後心生一計，將屠岸賈殺戮趙家的過程一一繪製成圖，連環串之。馬譯沒讓剛出場的程嬰再度子曰詩云，卻一如觀眾的期待，讓此刻名為程勃或屠成的趙孤看圖發問，而且頗為費辭的為法文讀者解釋他的身分，還外加了一句所唱曲詞中為自己的體魄而狀甚得意的描述 (*DC*, 3: 368)。打開這幅卷軸，圖畫始自鉏臯觸槐而死，繼以提彌明劈死西戎惡獒，靈輒扶輪報恩，終於趙勃與晉公主雙雙冤死，遺下趙孤，而後為韓厥縱放，又因程嬰捨子與公孫杵臼為故人喪命，趙家血脈遂得保全。

二十年後故事再現：程嬰手繪的這幅卷軸，不啻《趙氏孤兒》前半部的濃縮版。加上此刻趙孤痛醒，準備晉見晉主，為國除奸，為雙親復仇；無異又在昭告世人，故事旨在教忠教孝，而凡此無非儒家與《聖經》所重，又無一非法國耶穌會為保全教會的創會精神所倚？從中國人的角度衡之，趙孤為趙家復仇雪恨，可能還影射元人心繫趙宋的家國之思。看在馬若瑟眼裏，如此借古喻今，當然更是他身為耶穌會士擬振興教會——甚至也是他為此刻在教廷仍因「禮儀之爭」故而為人構陷，甚而又像趙家一樣亦遭讒中傷的耶穌會洗刷冤屈——的心理投射 (*PC*, p. 192)⁵⁶，是以《元人百種》中，他能不特別重視《趙氏孤兒》嗎？

趙孤因圖痛醒之前，他和程嬰間的對答頗不尋常，而此處也是馬若瑟化曲詞為對話的另一佳例。程嬰畫完畫後，神情悲傷，淚流滿面，趙孤問故，而程嬰猶瑟瑟遮面，以著他吃飯為由假意支開。接下處，馬若瑟反而想像力大發，顯然修改了原來的劇情，把並無唱詞的程嬰說成開唱了，又把趙孤開唱後的動作移到了事前，而原本並未離開的趙孤，譯文中也想像成他聞得動靜，又慙了回來，從而藉【迎仙客】的曲牌「半說半唱」起來——

……〔帶云〕是什麼人敢欺侮你來？〔唱〕我這裏低躊躇，〔帶云〕既然沒的人欺侮你呵，〔唱〕那裏是話不投機處！（《元曲選》，第2冊，頁1495）

⁵⁶ 有關《趙氏孤兒》與元代漢人的趙宋之思，見鄧紹基、公書儀：〈紀君祥的《趙氏孤兒》〉，頁200-202；俞為民：《宋元南戲考論》（臺北：臺灣商務印書館，1994年），頁242-243；范希衡：《《趙氏孤兒》與《中國孤兒》》，頁24-28。有關中國禮儀之爭的簡述，見Thomas Worcester, ed., *The Cambridge Encyclopedia of the Jesuits* (Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 2017), pp. 160-166。

. . . [I] dit (moitié chantant) mon pere, quelqu'un vous a-t-il offensé? j'en suis en peine; si personne ne vous a choqué, d'où vient que vous êtes si triste, & que vous ne me parlez pas comme à l'ordinaire? (*DC*, 3: 369)

上面的譯文雖添加了「我父」(mon père)等少數文詞，但「撮譯」者最多，而且發揮得淋漓盡致。類此巧譯，本折收梢處再見，趙孤對程嬰說要上奏國君，誅戮屠岸賈。繼之他三曲連成一氣，唱道自己要單挑屠岸賈，「少不的一還一報無虛誤」(《元曲選》，第2冊，頁1495)。馬若瑟不含糊，他縱非字字都譯，也「撮」其大要，在譯本中稱趙孤此時唱道「他會如何擊殺屠岸賈，將他明正典型」(*DC*, 3: 374)。

最後一折開場有兩組人馬，第一組是晉國重臣魏絳(fl. 572-559 BCE)「領張千上」，時間道是晉悼公(586-558 BCE)在位之際。在史上，魏絳確為悼公座上上卿⁵⁷。有趣的是，第五折的時間其實和第四折相去不遠，而在第四折，趙孤還表明所司係靈公位下；如何一時錯過成公(607-600 BCE)、景公(599-582 BCE)與厲公(581-573 BCE)三朝，驟然就轉到了悼公之時？紀君祥編劇或臧懋循改寫時，確有史序失察之處，以致這裏錯漏矛盾顯然！元曲中，張千原是隨意安插的人名，多指「衙役和官吏的隨從」而言⁵⁸，問題不大。馬若瑟翻譯當下，必然也看出編劇上史序有誤，所以在楔子及少數地方猶譯了「靈公」(Ling cong/Ling kong)的名號(*DC*, 3: 345 and 356；《元曲選》，第2冊，頁1476)，其他提到他之處（如《元曲選》，第2冊，頁1490-1491），就改以「國君」(le Roi/le Roy)稱之了(e.g., *DC*, 3: 345, 351, and 377)。然而劇中矛盾既見，第五折的悼公在翻譯上勢必得模糊處理，或乾脆略過，就讓魏絳所報的家門止於「晉國重臣之一」(un des plus grands Mandarins de Tsin)便罷(*DC*, 3: 375)。馬若瑟這著棋倒下得頗顯聰明。

第二組又是屠岸賈。他在趙孤現身後出場，提詞仍舊是「屠岸賈領卒子上」云云(《元曲選》，第2冊，頁1496-1497)。不過這個上場次序有意義，暗示屠岸賈的地位已生變。首先，魏絳早奏知晉靈公有關屠岸賈的罪行；其次，這位晉侯突然由昏君變明君，擬請趙孤發難，趁賈不備而下手為國除奸，為父雪仇。在魏絳上

⁵⁷ 見《國語·晉語七》之魏絳諫悼公伐諸戎等事，載《國語》，第2冊，頁441-444。

⁵⁸ 王驥德《曲律》卷三〈論部色第三十七〉云：「凡廝役，皆曰張千；有兩人，則曰李萬。」見顧學頡、王學奇：《元曲釋詞》，第1冊，頁380-381。

場與趙孤遇見屠岸賈間際，馬若瑟仍然略過兩段曲詞，而且連「他唱」的標示也放過。不過趙孤一見屠岸賈，【倘秀才】中所唱「你看那雄赳赳頭踏數行，鬧攘攘跟隨的在兩廂」等句（《元曲選》，第2冊，頁1497），他又以比「撮譯」還要「撮譯」的方式濃縮為一句解釋性的話：「他不斷高歌，形容他〔屠岸賈〕闊步開走的勢頭。」（Il décrit en chantant la pompe avec laquelle il marche; *DC*, 3: 376）如此「撮譯」之法，在第五折結束前，還有多處可見（如 *DC*, 3: 363），顯然已經變成此際馬若瑟典型的翻譯策略。喬治·史坦納（George Steiner）認為「理解即翻譯」⁵⁹，但「理解」係一極其複雜的過程；第五折馬若瑟節縮原文，幾句譯詞倒把複雜變簡要了。

屠岸賈後為趙孤拿住，而程嬰前來接應，將他綁送魏絳，由後者釘上木驢，凌遲處死。劇末大夥赴闕，面見靈公。雖然「父仇不共戴天」是從《禮記》到《史記》一貫的強調⁶⁰，不過紀君祥或臧懋循編寫至此，顯然忘了屠岸賈一向視趙孤為親生骨肉，而前此趙孤確也曾「過繼」給他，甚至十分敬愛這位「義父」（《元曲選》，第2冊，頁1490-1491）。如今趙孤要將賈繩之以法，內心必然衝撞不已；劇中沒有就此發揮，不能說不是缺憾。在屠岸賈與程嬰處，趙孤俱有名姓，程家稱他為「程勃」，想因趙勃之名而取，而紀君祥或臧懋循也比較同情此名，第五折多半用之，馬若瑟亦然。在屠岸賈府中，趙孤名喚「屠成」⁶¹，是否寓有來日「屠賈必成」的弦外之音，猶待細探⁶²；但是劇中顯然鮮用此名，馬若瑟則根本忽略。面見晉侯之際，靈公又賜名襲爵，稱之為「趙武」，除了史上趙武（?-541 BCE）確為趙

⁵⁹ George Steiner, *After Babel: Aspects of Language and Translation*, new edition (Oxford: Oxford University Press, 1992), pp. 1-50.

⁶⁰ 《禮記·檀弓上》：「子夏問孔子曰：『居父母之仇如何？』夫子曰：『……弗與共天下也。』」見姜義華注譯，黃俊郎校閱：《新譯禮記讀本》（臺北：三民書局，1997年），頁98。另見張寧：〈司馬遷的復仇觀〉，袁仲一等主編：《司馬遷與《史記》論集》（西安：陝西人民出版社，1996），第3輯，頁287-289。

⁶¹ 屠岸賈應該復姓「屠岸」，名「賈」。《趙氏孤兒》中，紀君祥或臧懋循可能一時失察，讓屠岸賈姓「屠」，而他收為義子的趙孤當然也就姓「屠」，名「成」了。類似的「錯亂」，亦可見於故事由晉靈公轉為晉悼公之時；在這兩個歷史時段中，趙孤連年紀都沒變，不能不說是全劇最明顯的敗筆之一。詳見鄧紹基、么書儀：〈紀君祥的《趙氏孤兒》〉，頁206-207。

⁶² 有意思的是伊維德與奚如谷合譯的英文本《趙氏孤兒》的前言中，他們把「屠成」之名假設為「... [H]e who brings Tu to completion」。見 *OZ*, p. 53。

盾孫、趙朔子外，恐亦因趙孤成年後和趙盾不同，的確武功蓋世；而他言談舉止多似武將，反倒有如屠岸賈了！我們尤應深思的是，他的生身父母除了「趙」姓外，未曾給他取個一般意義下的名字。趙朔自盡前，他為來日的兒子取的是前及的「小名」，喚「趙氏孤兒」。既為小名，則可以是名，也可以「代稱」視之，有如《趙氏孤兒大報讐雜劇》一般就以《趙氏孤兒》呼之。當然，趙孤這四個名字除了後者外，其餘在馬若瑟的法文中都羅馬拼音化了，從而不具任何意義。即使“l'Orphelin de Tchao”這個所謂「小名」(DC, p. 347)，恐亦因描述與解釋性強而沒有任何名姓的味道。馬若瑟甚至連「小名」也闕譯，僅用“appelle” (appeler) 作為命名的動詞，看來捉襟見肘；翻譯之無力——甬談「暴力」——由此可窺一斑⁶³。

但翻譯也不一定永遠無力。趙孤為趙家復仇後，他和程嬰在魏絳帶領下，赴闕面君。故事在趙孤收煞的唱曲【黃鍾尾】前是一段「詞云」如下：

則為屠岸賈損害忠良，百般的撓亂朝綱；將趙盾滿門良賤，都一朝無罪遭殃。那其間頗多仗義，豈真謂天道微茫。幸孤兒能償積怨，把奸臣身首分張。可復姓賜名趙武，襲父祖列爵卿行。韓厥後仍為上將，給程嬰十頃田莊。老公孫立碑造墓，彌明輩概與褒揚。普國內從今更始，同瞻仰主德無疆。(《元曲選》，第2冊，頁1498)

這部分的發話人身分模糊，原因在把屠岸賈「斷首開膛」的人係魏絳，怎麼他忘了自己的「功勳偉業」，反說趙孤才是那「把奸臣身首分張」者，而「那其間頗多仗義」，以及接下趙孤復姓賜名與韓厥追贈上將等種種平反，聽來都像靈公口諭，反而又與魏絳的口吻不合了。話說回來，舉國更始，尤其是「同瞻仰主德無疆」一句，「聽來」又不像靈公說話應有的口氣！比較合理的解釋是：這段「詞云」仍為魏絳代靈公的「聖旨」所頒之「詞」；「則為」二字是語氣的轉折點，而魏絳為靈公宣讀諭令外，又從自己的立場讚揚靈公之「德」，謂之可令舉國維新。此所以最後二句詞的口氣有別於靈公的敕文之故⁶⁴。總之，這段話不全然為靈公所「云」，雖然程嬰與趙孤在韓「詞」之後，仍可插科，「謝主隆恩」。話再說回來，馬若瑟依舊有其策略：他再度高舉「譯者的特權」(translator's license)，發揮想像力，把「詞

⁶³ OZ, p. 75 譯「小名」為“baby name”(乳名)，雖不中，亦不遠矣！我如此評之，是因為「小名」有時也可因故而終身呼之，變成「學名」以外的非正式名字。

⁶⁴ 黃碧端與夏志清把最後兩句「詞」給譯進靈公之「命」(decree)中，形成強烈的文本違和之感，恐怕也誤讀這段話。見 CA, pp. 54-55。

云」解釋或翻譯為晉侯直接下令，從而調合了這段「詞」的發話人之間的矛盾，可稱他以翻譯解《趙氏孤兒》的功勞之一。

上面引文中「天道微茫」裏的「天」，馬若瑟譯為“le Ciel” (DC, 3: 378)。藍莉 (Isabelle Landry-Deron) 指出，在其他地方，馬若瑟也曾如此譯過，如楔子中公主的「天哪，可憐……」(《元曲選》，第2冊，頁1479)就譯為帶有「天主教色彩」的“O Ciel! prenez pitié de nous” (DC, 3: 347)；而第一折公主口中的「天哪」，也譯為“O Ciel!” (《元曲選》，第2冊，頁1278；DC, 3: 349) 第二與第五折中都有「謝天地」一語(《元曲選》，第2冊，頁1484、1497)，馬氏俱逐為“Béni soient le Ciel & la Terre” (DC, 3: 358, 376)⁶⁵。至於第二折的「皇天有眼」(《元曲選》，第2冊，頁1483)，他則有如上引「天道微茫」裏的「天」，譯為“le Ciel a de bons yeux” (DC, 3: 357)，用的都是“le Ciel”⁶⁶。這些「天」，在中文裏原本就有人格神的味道，或根本就是人格神。面對《趙氏孤兒》，馬若瑟慣用的索隱派讀法 (figurism) 無力感恐怕最強；惟獨上舉「天」字不然，若合他過往的「理論性」之作，還可解釋得「更進一步」。《儒教實義》「問天」，馬若瑟謂：「天字本義，從一從大，一大為天。」又謂：「一而不貳，至大而無對者，天也。」易言之，前引具人格神內涵的「天」，都不是我們抬頭可見有形的「穹蒼之天」⁶⁷，而是「舉頭三尺有神明」的「天」，馬譯稱之為“le Ciel”或“Ciel”，確有道理。蓋不論法文用法，或他自己就中文所作的「說文解字」，二者根本互通有無：大寫之際既指「上

⁶⁵ 這裏馬若瑟把「天」、「地」都大寫了，但《六書實義》對「地」的解釋是古經「每借地以指履地之下民」，和「天」所寓之上帝或天主相差甚遠，不乏矛盾。參見書生問，老夫答，溫古子（馬若瑟）述：《六書實義》，收入鐘鳴旦、杜鼎克、蒙曦編：《法國國家圖書館明清天主教文獻》（臺北：利氏學社，2009年），第25冊，頁469。

⁶⁶ 《元曲選》，第2冊，頁1479另有韓厥罵屠岸賈一句道：「有一日怒了上蒼，怎不怕大家咀咒？」這裏「怒了上蒼」一詞，馬若瑟亦譯為“des châtimens du Ciel”；《元曲選》，第2冊，頁1489亦有「天道」一詞，不過這是趙孤的曲詞，馬若瑟未譯。同頁趙孤要屠岸賈「試觀著」，因「上有天理」，馬氏譯作“un Ciel”；這裏的天之所以加上“un”，可能著眼於西方古來——尤其是但丁 (Dante Alighieri, c. 1265-1321)《神曲·天堂篇》(Paradiso, Divina Commedia)所立下來——的「九重天」之說之故：任何一重天都是天主教天堂的一部分。第四折程嬰看圖說趙盾「每夜燒香禱告天地」(《元曲選》，第2冊，頁1492)，但馬若瑟未譯此句。「九重天」之說，參見 Miriam Van Scott, *Encyclopedia of Heaven* (New York: St. Martin's Press, 1998), pp. 86-89。

⁶⁷ 遠生問，醇儒答，溫古子（馬若瑟）述：《儒教實義》，見吳相湘編：《天主教東傳文獻續編》（臺北：臺灣學生書局，2000年），第3冊，頁1336-1338。

天」，又有擬人化的味道；即使加上冠詞，也無礙其身為「皇天」的地位。《六書實義》(1721?)裏，馬氏嘗謂「古經奧文，每借天以指造天之上帝」⁶⁸，而「上帝」——再回到《儒教實義》引《詩經》的話——是那「自王」的「皇」，乃「自尊上主」也，可稱之為「皇天上帝」或「皇上帝」(頁 1337-1338)。在馬若瑟的索隱系統中，後面諸詞殆指天主教在明末已經定下的所謂「天主」。藍莉不也曾暗示馬若瑟在《趙氏孤兒》中用法文所譯的「天」，大多攸關耶穌會的索隱神學嗎⁶⁹？

煞尾：賓白與曲詞

趙孤和程嬰在劇末謝主隆恩，而馬若瑟譯到這裏便罷，全劇的下場詩從而見棄。諷刺的是，這些詩句強調的，正是《趙氏孤兒》通篇可見的「捨身救主」、「報仇除奸」、「忠孝節義」，甚至是更大諷刺的——但如視晉靈公為「天主」化身，則這裏我所稱的諷刺便不再——「君恩榮寵」等，較之劇中時間為晚出的儒家價值觀。類此「綱常五倫」，正是趙孤唱出劇中人物各個「在史冊上標名，留與後人講」的主因(《元曲選》，第2冊，頁 1498)，也是伏爾泰重視的《趙氏孤兒》的獨特處，是他所謂「中國精神」之所繫⁷⁰。

馬若瑟的時代，法國舞臺上早已不再強調希臘劇場上的「唱詩班」(chorus)，下場詩雖然未譯，但「天道微茫」已藉懲惡揚善充分彰顯，我們故而不能說馬若瑟棄《趙氏孤兒》全劇重點不表。相反地，劇中賓白他幾乎如數逐譯，而可以推動

⁶⁸ 書生問，老夫答，溫古子述：《六書實義》，第25冊，頁 468-469。

⁶⁹ PC, pp. 280-281. 除了註 7 提到的龍伯格的專著外，法國耶穌會的索隱思想另見 Michael Lackner, "Jesuit Figurism," in *China and Europe: Images and Influences in Sixteenth to Eighteenth Centuries*, ed. Thomas H. C. Lee (Hong Kong: The Chinese University Press, 1991), pp. 129-149。較新的相關之作，見蕭清和：〈索隱天學：馬若瑟的索隱神學體系研究〉，《學術月刊》第 48 卷第 1 期(2016 年 1 月)，頁 156-178。1741 年布魯克斯(Richard Brookes, fl. 1721-1763)據馬譯本所譯的英譯本，也以宗教意味較重的 "Heaven" 譯「天」，見 Jean-Baptiste Du Halde, *The General History of China: Containing a Geographical, Historical, Chronological, Political and Physical Description of the Empire of China, Chinese-Tartary, Corea, and Thibet; Including an Exact and Particular Account of Their Customs, Manners, Ceremonies, Religion, Arts and Sciences. The Whole Adorn'd with Curious Maps, and Variety of Copper Plates*, 3rd ed., 4 vols., trans. Richard Brookes (London: Printed for J. Watts, 1741), vol. 3, pp. 200, 205, 213, 222, and 237。

⁷⁰ 參較孟華：《伏爾泰與孔子》，頁 118-123。

劇情的曲詞——不管有多少——他也未嘗忽略，如此才能唱出上述儒家的人倫觀。曲詞可以補譯，但面對「劇情」毫無所悉的法國「觀眾」，賓白之重要者就不能有關。對馬若瑟而言，這點極其顯然。

《元曲選》多數的戲業已儒家化，伊維德論之甚詳（“Self-sacrifice,” pp. 170-180; “Yuan Drama,” 2: 780）；但「賓白」的重要性在清初同時竄起，我們不能視若無睹。李漁嘗自詡「傳奇中賓白之繁，實自予始」，又曾借他人之口道：「從來賓白作說話觀，……笠翁賓白自當文章做，字字俱費推敲。」（《李漁》，第3冊，頁48）說的是，《漢語割記》中引之而尤為李漁的傳奇者，若有其出人意表處，幾乎句句都費思量而得，口吻還頗合劇中人物的身分。至於和劇情榫卯合節，毋庸多贅。李漁當真「字字俱費推敲」，而讀來果然又為市井而設，故而所寫賓白「貴淺不貴深」；他批評過往戲曲每每亦道：「白雪陽春其調，下里巴人其言者，予竊怪之！」（《李漁》，第3冊，頁44）中國豐富的戲曲傳統中，馬若瑟固然才譯了一齣《趙氏孤兒》，似乎涉獵不深，不過從《漢語割記》口語篇的引文看來，此說恐為誤解。方之利瑪竇不值中國梨園的態度⁷¹，就李漁言之，馬若瑟反而可稱愛好傳奇，是勾欄名士，而他必然也深知李氏戲文的精微奧妙，賓白從而引之最甚⁷²，譯之最精。就管見所及，早期來華的「傳教士漢學家」中，文學或戲曲一道，馬若瑟堪稱魁首，何況僅就上文而言，他寓目的戲可真不少。果然要談戲中曲詞，《漢語割記》裏馬氏不用拉丁文翻譯了《慎鸞交》等劇裏的幾句曲文？

元曲確實以「曲」為主，由一人主唱各角，觀眾多數去梨園當「聽眾」——「聽戲」去也。《趙氏孤兒》的元刊本俱為曲詞，可證其然。除非「番易」傳統曲譜為西式五線譜中的音符與節拍，否則不管馬若瑟如何善譯，《趙氏孤兒》的唱腔絕難法譯，「元曲」當然就不成其為「曲」了；況且王國維《宋元戲曲考》早已澄清賓白之缺係坊間刻者刪去使然，並非元人毫無撰白的習慣。伊維德就曲文以隱微的方式譏刺馬譯者，我看有無的放矢之嫌⁷³。

⁷¹ Matteo Ricci, *Storia dell'introduzione del cristianesimo in Cina*, in *Fonti Ricciane*, 3 vols., ed. Pasquale M. D'Elia S. I. (Roma: La Libreria dello stato, 1942), vol. 1, pp. 33-34.

⁷² 賓白在元曲中的整體作用，見董上德：〈論元劇的文體特點〉，吳國欽等編：《元雜劇研究》，頁530-533。

⁷³ 王國維對賓白的看法，參見本文註3。伊維德之見的例子，如“Self-sacrifice,” p. 162; “The Many Shapes of Medieval Chinese Plays,” p. 322 等。

元曲中，道白相對於「曲」，確實也是「賓」，所以徐渭（1521-1593）《南詞敘錄》道：「唱為主，白為賓，故曰『賓白』。」⁷⁴ 即使曲譜難以法譯，而曲詞也如儒蓮、伊維德或艾田蒲所論，馬若瑟並未如數譯之。但上面一節中，不論是杜欣欣或是我的一愚之得，在在都指出——同時也強化了——《漢語割記》中的相關拙論，說明馬若瑟絕非沒有翻譯《趙氏孤兒》的曲詞的能力，何況他果然也法譯或「撮譯」了其中少部分。元代以來，「子曰詩云」裏「詩云」的內容，馬氏幾乎全譯，惜乎「詩云」兩字諷刺的反而見棄（例如《元曲選》，第2冊，頁1478-1479）。除了少部分提詞外⁷⁵，馬氏未嘗棄置這類指示符碼，有詩意的指示對象，他依樣譯之。儒蓮等人有關《趙氏孤兒》的「節譯」之說更是不謬，雖則細看下仍有問題，亦即馬若瑟不會不重視——當然更不會譯不來——劇中的曲詞。這一點，上文想應論證清楚。

《趙氏孤兒》中，馬若瑟之所以未譯曲詞，恐怕還得自歷史再論；大抵攸關當年他翻譯時所能利用的時間。《趙氏孤兒》譯於一七三一年，而再過四年，便收入杜赫德（Jean-Baptiste Du Halde, 1674-1743）刊行的《中華帝國全志》裏。前此六年，馬若瑟開始和其時身任王家圖書館（Bibliothèque du Roi）館長——也是法蘭西學會（Institut de France）五個學術機構之一的「銘文與美文研究院」（L'Académie des inscriptions et belles-lettres）的院士——傅爾蒙通信，而六年後便談及《元人百種》和《趙氏孤兒》（*LSM*, pp. 512-515）。據梁鳳清所言，馬若瑟的《趙氏孤兒》譯稿乃寄給杜赫德，另又寄了一份給傅爾蒙。但依藍莉所述，譯稿原來則僅寄給傅爾蒙，而且馬氏還有短箋致其人。然而不知何故，稿子和信件抵法後，代為轉信的印度公司（La Compagnie des Indes）駐廣州主任（Directeurs）杜維萊（Du Velaër）和布羅賽（Du Brossai）二人，卻交給了刻正編輯《中華帝國全志》的杜赫德。據目前可見的文獻，藍莉所述較為正確⁷⁶。她和梁鳳清又都指出，《中華帝國全志》出版後，

⁷⁴ 見〔明〕徐渭著，李勇俊疏證：《南詞敘錄》（南昌：江西教育出版社，2015年），頁88。另見劉蔭柏：《元代雜劇史》（石家莊：花山文藝出版社，1990年），頁236-237。有關元刊本《趙氏孤兒》，見紀君祥：《冤報冤趙氏孤兒》，收入鄭騫校訂：《校訂元雜劇三十種》，頁169-179。

⁷⁵ 例如楔子中屠岸賈率兵丁吟詩出場的一句：「淨扮屠岸賈領卒子上，詩云……。」見《元曲選》，第2冊，頁1476。

⁷⁶ *PC*, p. 184; Cécile Leung, *Etienne Fourmont (1683-1745): Oriental and Chinese Languages in Eighteenth-Century France* (Leuven: Leuven University Press, 2002), p. 223. 傅爾蒙的 *LSM*, p. 513

傅爾蒙見到書中所刊《趙氏孤兒》的譯文，生氣異常，還為此向杜氏與師問罪，終於引發了一場筆墨官司⁷⁷。杜編第二冊中，馬若瑟曾法譯《詩經》八首 (DC, 2: 298-302)。姑且不論此一較偏向「經學」的譯作，杜編第三冊在《趙氏孤兒》外，另也刊印了殷弘緒 (Père François-Xavier d'Entrecolles, 1664-1741) 譯自《今古奇觀》及《豆棚閒話》裏的數篇頗富哲理的明清話本小說，包括〈陳齋長論地談天〉、〈呂大郎還金完骨肉〉、〈懷私怨狠僕告主〉與〈莊子休鼓盆成大道〉 (DC, 3: 42-65; 3: 290-292; 3: 292-304; 3: 304-310; 3: 310-324; 3: 324-338) 等⁷⁸。由此可見荷馬式「以詩證史」的觀念，杜赫德早已有之，以便為中國提供見證。而除了〈陳齋長論地談天〉外，包括《趙氏孤兒》與《今古奇觀》裏的「說部」，應該也都是順應此一念想而收入，藉以向歐人介紹「中國人對詩歌、歷史與戲劇的品味」(Du goût des Chinois pour la Poésie, pour l'Histoire, & pour les Pieces de Theatre; DESC, p. 290)。但是若就《趙氏孤兒》的法譯再觀，一七三一年十二月四日馬若瑟致傅爾蒙的信上，的確明言他乃為傅氏而譯，而傅氏在其《中國官話》(*Linguae Sinarum mandarinicae hieroglyphicae gramatica duplex, latine, & cum characteribus sinensium. Item sinicorum regiae bibliothecae liborum catalogus*) 中，也明白印有馬氏此函的部分，道是傅氏可以在「指正」(le revoir) 後，逕以自己之名出版這份譯稿 (LSM, pp. 512-515)。杜赫德編書，當然有其目的，蓋當時耶穌會正值「生死關頭」，索邦神學家擬就禮儀之爭開鏢，故《中華帝國全志》得盡速出版，俾判決有利於己會 (PC, pp. 358-364)。

僅稱馬若瑟將《元人雜劇百種》請杜維萊轉交傅氏，見該頁繫於“le 4. Decembre 1731”的信件撮要。但收於 Joseph de Prémare, trans., Sorel Desflottes, ed., *Tchao-chi-cou-eulh, ou L'orphelin de la maison de Tchao* (Peking [Paris]: Sorel Desflottes, 1755) 中的同一封信，頁 87 雖然亦謂杜維萊介入，頁 19-20 卻又稱杜維萊及布羅塞俱涉其中。近似藍莉的說法者見 Liu Wu-chi, “The Original Orphan of China,” p. 202，不過此文未落註說明出處。第二種近似藍莉的說法，見陳受頤：〈十八世紀歐洲文學裏的趙氏孤兒〉，頁 119；陳氏此文改寫自註 2 他所寫的“The Chinese Orphan: A Yuan Play. Its Influence on European Drama of the Eighteenth Century”，而陳氏所據乃 Ting Tchao-Ts'ing, *Les descriptions de la Chine par les français*, pp. 73-74。後書我未見。陳文的英文版提到杜赫德出版馬譯《趙氏孤兒》前，曾和馬若瑟談過中國戲的「各種話題」(topics)，見 Hsia, ed., *The Vision of China in the English Literature of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*, p. 363，可是所據似乎就是杜赫德的〈致讀者〉，可信度待考。1755 年版的馬譯，以下以編者之名的縮寫 SD 簡稱之。

⁷⁷ 此中詳情仍得見 SD, “Préface Nécessaire,” pp. iij-vj, 以及書中其他相關的文獻。見 pp. viij-x and p. 82。

⁷⁸ 〈懷私怨狠僕告主〉上篇與下篇原為一單篇小說，殷弘緒或杜赫德拆之為二。

不論上述是否為是，馬若瑟畢竟沒有譯出《趙氏孤兒》絕大多數的曲詞，而我們究其原因，這絕非馬氏缺乏此意願，而是船發在即，翻譯的時間不到十天使然⁷⁹。儒蓮、伊維德及——尤其是——艾田蒲的批評與指控，有罔顧史實之嫌。

馬若瑟當然也會皂白不分。就《元人百種》觀之，《漢語劄記》的前言譯之為「百種喜劇合集」(collectio centum comœdias)，就是一例⁸⁰。以喜劇界定《元人百種》，當然「見林不見樹」。首先，即使單就集中《感天動地竇娥冤雜劇》而言，就絕對稱得上是悲劇，王國維在《宋元戲曲考》中言之已詳，而他連《趙氏孤兒》亦以悲劇稱之，論之益精，謂「劇中雖有惡人交媾其間，而其蹈湯赴火者，仍出於其主人翁之意志」，故此「即列之於世界大悲劇中，亦無媿色也」(《戲曲考》，頁121)。其次，馬若瑟本人也牛馬互攻，《趙氏孤兒》的法譯，本身就題為「中國悲劇」(tragédie chinoise)，何以《漢語劄記》卻以「喜劇」通括⁸¹？就《宋元戲曲考》衡之，王國維的悲劇觀近承叔本華 (Arthur Schopenhauer, 1788-1860)，遠紹亞里士多德 (Aristotle, 384-322 BCE)，而亞氏式的悲劇觀係因《詩學》(Poetics) 論《愛迪帕斯王》(Oedipus the Rex) 等劇而發，早已告訴我們劇中並無真正的惡人。好人因性格而犯下無心之過，悲劇感反而最強 (1453a6-11)⁸²。

元雜劇開啓的中國喜劇，幾乎都以「大團圓」或「皆大歡喜」收場。如此編排劇情，反而和亞里士多德著重的喜劇不同。對亞氏而言，喜劇模仿「比我們差的人物」，不過戲中所演並非人物的過錯 (fault)，而是他們表現出來的「荒謬感」(the ridiculous)。這種「荒謬感」乃人性「醜陋」(the ugly) 的一環，因某種不平衡或不對稱而生 (1449a32-34)。我們觀之看之，所感受者並非難過，亦非跟著「蒙塵」(49a34-35)⁸³；相反，我們會因觀賞喜劇而得愉悅。如此形態的喜劇，我們鮮見於上述任何神仙道化劇、包公案或水滸戲。如果要尋覓足以匹配者，我想唯有求諸《笠

⁷⁹ 以上有關 1731 年 12 月 4 日馬若瑟致傅爾蒙信中的情事，俱見 SD, pp. 83-84。

⁸⁰ 馬若瑟所用「喜劇」(comédies)，傅爾蒙的 LSM, p. 512-513 也引了。

⁸¹ 但是馬若瑟也合拉丁文形容詞「悲劇的」(tragicus) 與單數賓格「喜劇」(cōmoediam)，自創法文式的「悲喜劇」(Tragicocomœdiam) 一詞以稱呼《趙氏孤兒》，見 LSM, p. 513-514。拉丁文的「悲喜劇」，應為 “comicotragoedia”。

⁸² 所謂「無心之過」，我指的是「悲劇缺憾」(harmatia/tragic flaw)，源自性格，其理論見 Aristotle, *Poetics*, in *The Complete Works of Aristotle*, the revised Oxford translation, 2 vols., ed. Jonathan Barnes (Princeton: Princeton University Press, 1984), vol. 2, p. 235。

⁸³ *Ibid.*, p. 231.

翁十種曲》中李漁「發明」的各種戲。所謂不如吾人的人物所演示的生命醜態或具現於其中的荒謬感，我們在《風箏誤》、《奈何天》與《鳳求凰》中都可見。由是衡之，《趙氏孤兒》裏雖有道德上不如我們的「惡人」屠岸賈，然其所蘊顯非亞里士多德所論者，「荒謬感」難以造下，自然不能以「喜劇」——尤其是希臘式的喜劇——繩之。

馬若瑟譯《趙氏孤兒》的刊本之前，有〈致讀者〉（“Avertissement”）一文，其中杜赫德引馬氏致傅爾蒙信中之語，指出元曲曲詞「難解」，而且時唱時輟，間或作科，亦夾賓白，當時法國觀眾恐難適應。儒蓮、艾田蒲及伊維德等人，因此咬定馬若瑟不懂曲詞。可是一七三一年十二月四日致傅爾蒙這封信上，馬氏卻又表示自己若得「閒暇」，必定樂於為曲詞中所有複雜的典故及微妙之處「解釋」一番（... [j]’eusse de loisir je les expliquerais toutes.）。對歐人而言，這些曲詞多數確實難解⁸⁴，而馬氏若得「閒暇」一語所示，則是他時間有限：返法的船隻開航在即，旬日內僅能翻譯《趙氏孤兒》的賓白，曲詞實難完全顧及⁸⁵。不過馬若瑟顯非輕忽曲詞，《趙氏孤兒》的譯文中，不就充滿了前及「他唱」等提詞嗎？儒蓮直接指摘，艾田蒲迂迴控訴，甚至是伊維德的不屑，暗示的實則有二：一是馬若瑟中文程度有限，難以法譯元曲曲詞；二則為他對元雜劇所知亦有限，不知（下面我權且引用柳無忌[1907-2002]的話強調）「元曲之美在曲詞；缺之，則元曲就不成其為元曲了！」⁸⁶

儒蓮與伊維德因此稱馬若瑟的《趙氏孤兒》為「節譯」，而艾田蒲的專著則長篇說明中國樂理，並引某陳姓華人的研究申論，指出中國人到梨園，目的在上述「聽戲」，不是「看戲」，而馬若瑟於此若非無知，就是視若無睹（*EC*, p. 149）。艾田蒲的批評，前文已加以解釋，茲不贅。但「節本」的問題如果合以柳無忌比較元曲與希臘悲劇的話，意思當更明白：「翻譯元曲而不譯曲詞，正如翻譯希臘悲劇而不譯合唱隊的歌詞，都稱不上是全譯。」⁸⁷如此所指，又是「節譯」，而如此所評，從

⁸⁴ 馬若瑟致傅爾蒙的信中語，見 *SD*, p. 87；另參 *Le 16. Octobre 1728* 馬若瑟致傅爾蒙的信，收於“Correspondance du R. P. Joseph Henri de Prémare, missionnaire jésuite en Chine, et de l’abbé Jan-Paul Bignon, bibliothécaire du roi, avec Fourmont l’ainé, professeur au Collège royal (1713-1731, XVIIIe siècle)” 之中，以及 *DC*, 3:342-343。

⁸⁵ 從 1731 年 12 月 4 日馬若瑟致傅爾蒙的信看來，馬氏前此所譯，似乎還不止《趙氏孤兒》一種，見 *SD*, p. 87。

⁸⁶ 柳無忌這句話應該也在諷刺馬若瑟，詳下，並見 Liu, “The Original Orphan of China,” p. 196。

⁸⁷ Liu, “The Original Orphan of China,” pp. 195-196.

今天「翻譯」狹義一面的定義看，當然有理，可是如就馬譯及西方戲劇的歷史背景衡之，我們恐怕仍得作他論。

首先，希臘悲劇中合唱隊的任務在評點劇情⁸⁸，而元曲的曲詞倘依姚華(1876-1930)的《弗堂類稿》所論，當以「情」為主。李漁的《閒情偶記》甚至連姚華所指也提前近三百年予以否定，貶稱「詞曲一道，止能傳聲，不能傳情，欲觀者悉其顛末，洞其幽微，單靠賓白一著」(《李漁》，第3冊，頁59)。李漁之見固顯極端，但也可知曲詞只能「聽」，多數確實難像對話一般推動情節⁸⁹。不論主情或傳聲，元雜劇中角色的唱詞，功能和希臘悲劇裏合唱隊者有異。柳無忌引喻失義，比較不當。職是，《趙氏孤兒》縱有亞里士多德可為後盾，這齣「中國悲劇」依然不符希臘人的概念，更不合十八世紀法國舞臺上的悲劇觀。

在亞里士多德影響下，巴黎劇壇當時走的猶為高乃依(Pierre Corneille, 1606-1684)與拉辛(Jean Racine, 1639-1699)的路數，係後世文學史家斷為「新古典主義」(Neo-classicism)的劇風，強調卡斯特維屈(Lodovico Castelvetro, 1505-1571)所以為的《詩學》的「三一律」(les tris unités)；故而講究劇中情節、時間與地點的統一。這方面，《趙氏孤兒》大有問題，一七三九年，法國侯爵阿爾更斯(Marquis d'Argens, 1704-1771)已有異議與負評⁹⁰。而艾田蒲模仿伏爾泰讀《趙氏孤兒》後的反應，也指出「紀君祥」的戲上一折還在二十年前，下一折居然就可轉成二十年後；舞臺上甚至可從王宮剎那間就跳到山村去；人物不多久前猶可做一套，其後卻又是另一套(《EC》, p. 144)，所指正在《趙氏孤兒》和十八世紀巴黎舞臺牛馬不合。艾田蒲所評當然是諷刺：他並非在譏諷伏爾泰——因為伏爾泰假《趙氏孤兒》所駁者，係盧梭 [Jean-Jacques Rousseau, 1712-1778] 的《論科學與藝術》[*Discours sur les sciences et les arts*, 1751]；然而他讀得出「紀君祥」所填是悲劇，從而下筆創作《中國孤兒》[*L'Orphelin de la Chine: la morale de Confucius en cinq actes*]，試圖把

⁸⁸ Northrop Frye et al., eds., *The Harper Handbook to Literature* (New York: Harper and Row, 1985), p. 101.

⁸⁹ [清]姚華：《弗堂類稿》(臺北：文海出版社，1974年)，頁312，另見程芸：《元明清戲曲考論》(北京：中國社會科學出版社，2013年)，頁320-322。

⁹⁰ 阿爾更斯侯爵的評論見所著《中國書簡》(*Lettres chinoises*)，我得悉自范存忠：《中國文化在啓蒙時期的英國》，頁129-132。矛盾的是，同時期英人赫德(Richard Hurd, fl. 1751)讀《趙氏孤兒》，卻因其與希臘悲劇多「同」而美之，見范存忠上著，頁132-136。

儒家思想推廣到全歐⁹¹——而是假伏氏口吻譏刺杜赫德，謂他在《中華帝國全志》為《趙氏孤兒》辯駁而撰的〈致讀者〉，實可不必論及「時間、地點和動作這三一律」(EC, p. 144)。因為中西戲劇原本就有異，何況杜赫德所稱的「悲劇」，是指戲編來「看似悲劇者」(qu'elle a paru assez tragique)而言，而馬若瑟——再引杜氏的話——也指出「中國人不分悲劇和喜劇」(DC, 3: 341)。既然艾田蒲——包括伊維德——知道中西戲劇有別，又怎能要求身處十八世紀，同樣也從法國而來的馬若瑟拒從巴黎的時代劇風，而翻譯一齣隨時都有角色突然唱將起來的「歌劇」？在時間壓力下，馬氏既難足本全譯，則若不「節譯」，他還有其他的「策略」可行嗎？他如果強行法譯曲詞，不正落實了元人雜劇可令歐人聽來不知所云，也看得左右不是嗎？給傅爾蒙的信中，他用的動詞是「解釋」而非「翻譯」，令人沉吟。我稍改一七二〇年伏爾泰致法國劇家兼譯家姐喜荷 (Anne Dacier, 1647-1720) 的名言：「夫人，您得為時代而『譯』，不是為過去而『譯』。」⁹²

上文「策略」二字，我刻意突顯之，而我或可加字添詞，就此再贅一、二。勒菲佛爾 (André Lefevere, 1945-1996) 是當代譯論「操縱學派」(manipulation school) 的旗手之一。他對翻譯自有看法，最著名的是「翻譯並非憑空捏造而得」(Translations are not made in a vacuum.) 一語，意思是翻譯並非僅屬語言的交換而已，而是帶有譯者或他所處的時代與社會的印記；而凡此種種，也都是譯者在實踐上自覺或不自覺的依恃。勒菲佛爾的觀念，其犖犖大者是「意識形態」(ideology)、「詩學」(poetics)、「語言萬象」(universe of discourse) 和「中心文本與中心文化」(central texts and central cultures) 等⁹³，翻譯研究界多半熟知。勒氏所指的關目，雖然多以譯者自身的

⁹¹ See Voltaire, *The Orphan of China. A Tragedy. Translated from the French of M. de Voltaire. First Acted at Paris, on the 20th of August, 1755*, pp. viii-xiii. 另見勒內·波莫 (René Pomeau) 著，董地、丁一帆譯：《〈趙氏孤兒〉的演變史》，「中法交流學會演講詞」(1907年7月)，頁12；范希衡：《〈趙氏孤兒〉與〈中國孤兒〉》，頁29-79；孟華：《伏爾泰與孔子》，頁117-118。

⁹² Voltaire, "Letter to Anne Dacier, 1720," in *Translation/History/Culture: A Sourcebook*, ed. André Lefevere (London and New York: Routledge, 1992), p. 30。這裏的「譯」字，伏爾泰原作「寫」(write)。

⁹³ 「翻譯並非憑空捏造而得」一語見 André Lefevere, ed., *Translation/History/Culture: A Sourcebook*, p. 14。同書頁14-81或Lefevere, *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context* (New York: The Modern Language Association of America, 1992), pp. 86-95，俱可見勒菲佛爾從翻譯史的角度看譯者如何「操縱」筆底譯文的大要。

考量為主，但何嘗不也包括譯本讀者所處的文化、歷史與社群在內，因為譯者與讀者早已雙雙涉入翻譯的活動去，所以翻譯本身既被動又主動？對勒氏所指的約制感觸最大者，不會是日愈捲入全球化而彼此了解益增的今人，而是那認識鴻溝深而且大，彼此仍處於濛昧中的古人。譯家為促進目的語讀者的了解，翻譯時非遵循某種方法以符合或迎合他們或個人的意識形態或所屬的「中心文本與中心文化」的要求不可。這些「翻譯方法」，勒菲佛爾統稱之為「翻譯策略」(translation strategies)⁹⁴。一九〇三年，李提摩太(Timothy Richard, 1845-1919)推出《西遊記》英譯本，不就是從個人的信仰譯之為某種基督教的「天國行」(A Mission to Heaven)？即使到了一九四二年，中西認識已深，亞瑟·衛理(Arthur Waley, 1889-1966)英譯同一本《西遊記》，不也為當時英語讀者設想，而略去此一中國小說特有的各種插詩，甚至忽略其中和情節進展互動頗深的丹道術語或詩詞，從而形成某種現代人批之為「節譯」的特殊文本⁹⁵？

馬若瑟一生橫跨兩個世紀，但他接觸中國文學，尤其是戲曲，已遲至十八世紀的康雍年間。《趙氏孤兒》的法文本，無疑譯於雍正流之於廣州之際⁹⁶。此刻他寫給傅爾蒙的信上，不僅可見法文譯題的部分⁹⁷，也如前述而請傅氏幫他「校正」了。但

⁹⁴ Lefevere, *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*, pp. 94-95.

⁹⁵ See Wu Ch'êng-ên, *Monkey: A Folk-Tale of China*, trans. Arthur Waley (London: Penguin, 1942), and Timothy Richard, *A Mission to Heaven: A Chinese Epic and Allegory* (Shanghai: Christian Literature Society's Depot, 1913). 相關簡論見李爽學：〈兩腳踏東西文化，一心評宇宙文章——《余國藩西遊記論集》編譯序〉，余國藩著，李爽學編譯：《余國藩西遊記論集》（臺北：聯經出版事業公司，1989年），頁3-4；詳論見吳曉芳：〈《西遊記》英譯史概述（1854-1949）〉，《中國文哲研究通訊》第28卷第3期（2018年9月），頁155-184，以及John T. P. Lai, "Translating Buddhism: Timothy Richard's Christian Interpretation of *The Journey to the West*," *Cowrie: A Journal of Comparative Literature and Culture* 2 (2014): 126-154。

⁹⁶ 儒蓮以為《趙氏孤兒》譯於北京，顯然受到SD, p. iij的影響，而柳無忌與伊維德等人也都步其後塵，誤解再生。參見Julien, "Avant-propos," in his trans. *Tchao-chi-kou-eul, ou l'Orphelin de la Chine, drame en prose et en vers, accompagné des pièces historiques qui en ont fourni le sujet, de nouvelles et de poésies chinoises*, p. viij; Liu, "The Original Orphan of Zhao," p. 202; Idema, "The Many Shapes of Medieval Chinese Plays," p. 322。馬若瑟雖曾因白晉故，於康熙53迄54年間(1714-1715)寓京兩年，可是他多數時間皆在江西布道，晚年譯《趙氏孤兒》時則已流寓羊城。伊維德上文同頁與"Self-sacrifice," p. 159稱馬氏為十八世紀前半葉的「北京」耶穌會士也有問題，原因同上。

⁹⁷ 這部分無「中國悲劇」之名，僅作"*Le Petit orphelin de la maison de Tchao*”，見LSM, pp. 513-514。

話說回來，馬若瑟既已慨允傅爾蒙可用自己的名字發表所譯，則這「校正」亦應可作「補正」解；因為不「補正」，傅氏又要如何冒名發表之？所謂「節譯」，並非馬若瑟不想譯，而是他無暇多譯，闕者仍得有請傅氏補譯之！當然，馬若瑟也太看重這位中文和中國文學都不如自己的文字與文學院院士——雖然此事他要再隔幾年才知道 (JP, pp. 60-62)。

十八世紀的前三十年裏，中國戲劇馬若瑟閱之已多，而且不只視之為「案頭劇」(closet drama) 而已，應該也看過梨園中所演。此刻《漢語割記》殺青有年，〈離騷經〉早譯了小部分，而詩詞既熟，則容我再強調，馬若瑟怎可能譯不出或故意不譯《趙氏孤兒》中的曲詞？若非為趕船班而缺譯，那麼不多譯曲詞，恐怕也是元曲在早期翻譯上的某種必要的「策略」——儘管馬氏早已用「他唱」坦承所缺者何！《趙氏孤兒》的馬譯本，因此是勒菲佛爾所稱的為特定讀者、意識形態、詩學或文化而譯的「折射文本」(refracted text)；本質上和所有的翻譯一樣，都以「重寫」(rewriting) 為準則，確有「操縱」之實⁹⁸。如果李提摩太和衛理在二十世紀前期「節譯」——甚至是「改譯」——《西遊記》的翻譯策略我們都可容忍，那麼十八世紀法譯《趙氏孤兒》的馬若瑟選擇的某種節譯或撮譯策略，我們怎又能說其不是？更何況在史實的層面上，馬氏在時間壓力下，確有其不得不爾者，當然也有其期待於傅爾蒙者！

「節譯」在早期譯史上係常態，鳩摩羅什(344-413)之前來華的梵客胡僧，甚至是民國前後的基督宗教或中國譯者如林樂知(Young John Allen, 1836-1907)和林琴南(1852-1924)等人，早已令我們見識到他們節譯西天或西方文本的策略與能力⁹⁹。從譯史觀之，馬若瑟的「節譯」無足為奇！艾田蒲謂「聽戲」乃中國人「觀戲」的常態，這點固然屬實，可也不盡然：艾氏恐不知中國戲臺上的故事，觀眾泰半耳熟能詳，而戲子的插科打諢與雜耍鬻弄，也是「雜劇」之所以為「雜劇」，而令觀眾喝彩的原因¹⁰⁰。就翻譯而言，如果不論歐人果然以聲樂為主的「歌劇」，僅以十八世紀

⁹⁸ See André Lefevere, *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame* (New York and London: Routledge, 1992), pp. vii-viii. Also see Edwin Gentzler, *Contemporary Translation Theories* (New York and London: Routledge, 1993), p. 137; cf. Theo Hermans, *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained* (Manchester: St. Jerome, 1999), p. 127.

⁹⁹ 參見馬祖毅：《中國翻譯史》（武漢：湖北教育出版社，1999年），上卷，頁118、724-753。

¹⁰⁰ 參見黃天驥：〈元雜劇的「雜」及其審美特徵〉，吳國欽等編：《元雜劇研究》，頁510-524。

法國的舞臺劇論之，那麼馬若瑟在發船的壓力下以「節譯」處理《趙氏孤兒》所重者，當然是臧懋循改編下可以傳達劇情的「賓白」，不可能是其時法國「觀眾」難懂，也聽不來的曲詞與唱腔。《趙氏孤兒》的故事，中國人因《春秋》、《左傳》、《史記》或民間傳說一再複述，早已熟稔不已，走進梨園或以「聽戲」為主要目的，而戲子聲如天籟者，尤其激賞；然而十八世紀的法國人根本缺乏中國觀眾前述之背景，「故事」或「情節」應該才是譯者考慮他們認識《趙氏孤兒》的首要之務。如此則馬若瑟選擇「賓白」法譯，而以「撮譯」改寫——或盡其可能少譯——曲詞的翻譯策略實在情理間。我們三思之，不僅無須詫異，或許還應說儒蓮、艾田蒲和伊維德等人的批評言重了！

徵引書目

- 上海師範大學古籍整理研究所點校：《國語》，上海：上海古籍出版社，1988年。
- 王國維：《宋元戲曲考》，臺北：藝文印書館，1974年。
- 王學奇等編：《笠翁傳奇十種校注》上冊，天津：天津古籍出版社，2009年。
- 生命醫療史研究室編：《中國史新論：醫療史分冊》，臺北：聯經出版事業公司，2015年。
- 司馬遷撰，裴駟集解，司馬貞索隱，張守節正義：《史記》，北京：中華書局，1995年。
- 伊維德 (Wilt L. Idema) 著，凌筱嶠譯：〈元雜劇——異本與譯本〉，《中國文哲研究通訊》第25卷第2期，2015年9月，頁147-165。
- 安平秋、章培恆編：《中國禁書大觀》，上海：上海文化出版社，1990年。
- 朱 萍：〈張縉彥與《無聲戲》版本的關係之我見〉，《江淮學報》2014年第1期，頁145-149。
- 朱 熹集注：《四書集注》，臺北：世界書局，1956年。
- 吳承恩：《西遊記》，臺北：聯經出版事業公司，2013年。
- 吳國欽等編：《元雜劇研究》，武漢：湖北教育出版社，2003年。
- 李紀祥：〈趙氏孤兒的「史」與「劇」：文述與演述〉，《漢學研究》第18卷第1期，2000年6月，頁209-246。
- 李真瑜：《明代宮廷戲劇史》，北京：紫禁城出版社，2010年。
- 李 漁：《比目魚》，收入《笠翁傳奇十種校注》下冊。
- _____：《玉搔頭·聞警》，收入《笠翁傳奇十種校注》下冊。
- _____：《李漁全集》，杭州：浙江古籍出版社，1992年。
- _____：《鳳求鳳》，收入《笠翁傳奇十種校注》上冊。
- _____：《閑情偶寄》，收入《李漁全集》第3冊。
- _____：《慎鸞交》，收入《笠翁傳奇十種校注》下冊。
- 李爽學：〈中西合璧的小說新體——清初耶穌會士馬若瑟著〈夢美土記〉初探〉，《漢學研究》第29卷第2期，2011年6月，頁81-116。
- _____：〈兩腳踏東西文化，一心評宇宙文章——《余國藩西遊記論集》編譯序〉，

- 余國藩著，李爽學編譯：《余國藩西遊記論集》，臺北：聯經出版事業公司，1989年。
- _____：〈翻譯家的自我培訓之道——論馬若瑟與中國文學傳統的關係〉，王宏志編：《翻譯史研究》第6輯，上海：復旦大學出版社，2017年。
- _____：《中國晚明與歐洲文學——明末耶穌會證道故事考證》（修訂版），北京：三聯書店，2010年。
- 杜欣欣：〈文學、翻譯、批評：從貝爾曼翻譯評論看馬若瑟之《趙氏孤兒》〉，《編譯論叢》第3卷第2期，2010年9月，頁61-99。
- 孟偉根：《中國戲劇外譯史》，杭州：浙江大學出版社，2017年。
- 孟華：《伏爾泰與孔子》，北京：新華出版社，1993年。
- 俞為民：《宋元南戲考論》，臺北：臺灣商務印書館，1994年。
- 姚華：《弗堂類稿》，臺北：文海出版社，1974年。
- 姜義華注譯，黃俊郎校閱：《新譯禮記讀本》，臺北：三民書局，1997年。
- 紀君祥著，臧懋循重編：《趙氏孤兒大報讐雜劇》，收入臧懋循輯：《元曲選》下冊，臺北：宏業書局，1982年。
- _____：《冤報冤趙氏孤兒》，收入鄭騫校訂：《校訂元雜劇三十種》，臺北：世界書局，1962年。
- 范存忠：《中國文化在啟蒙時期的英國》，南京：譯林出版社，2010年。
- 范希衡：《《趙氏孤兒》與《中國孤兒》》，上海：上海古籍出版社，2010年。
- 凌濛初：《二刻拍案驚奇》，西寧：青海人民出版社，1981年。
- 孫楷第：〈李笠翁著《無聲戲》即《連城壁》解題〉，《國立北平圖書館館刊》第6卷第1號，1932年5月，頁9-23。
- _____：《中國通俗小說書目》，臺北：鳳凰出版社，1974年。
- 徐渭著，李勇俊疏證：《南詞敘錄》，南昌：江西教育出版社，2015年。
- 秦簡夫：《宜秋山趙禮讓肥雜劇》，收入臧懋循輯：《元曲選》下冊。
- 馬致遠：《西華山陳搏高臥雜劇》，收入臧懋循輯：《元曲選》上冊。
- 馬若瑟：《經傳議論》，1710年，法國國家圖書館藏抄本，編號Chinois 7164。
- _____：《六書實義》，收入鐘鳴旦、杜鼎克、蒙曦編：《法國國家圖書館明清天主教文獻》第25冊，臺北：利氏學社，2009年。
- _____：《儒教實義》，收入吳相湘編：《天主教東傳文獻續編》第3冊，臺北：

- 臺灣學生書局，2000年。
- 馬祖毅：《中國翻譯史》上卷，武漢：湖北教育出版社，1999年。
- _____、榮任珍：《漢籍外譯史》，武漢：湖北教育出版社，1997年。
- 高辛勇：《修辭學與文學閱讀》，北京：北京大學出版社，1997年。
- 袁仲一等主編：《司馬遷與《史記》論集》第3輯，西安：陝西人民出版社，1996年。
- 楊伯峻編著：《春秋左傳注》（修訂本），北京：中華書局，1990年。
- 《斬黃袍》，收入中國京劇百科全書編輯委員會編：《中國京劇百科全書》，北京：中國大百科全書出版社，2011年。
- 曹雪芹撰，饒彬校訂：《紅樓夢》，臺北：三民書局，1990年。
- 許暉林：〈《比目魚》的政治意涵：李漁改編實踐的一個案例研究〉，《政大中文學報》第23期，2015年6月，頁207-240。
- 陳受頤：〈十八世紀歐洲文學裏的趙氏孤兒〉，《嶺南學報》第1卷第1期，1929年1月，頁114-146。
- 陳奕廷：〈「義國孤兒」——論 Metastasio 《中國英雄》的跨時代改編〉，《輔仁外語學報：語言學・文學・文化》第12期，2015年7月，頁81-98。
- 單錦珩：《李漁年譜》，收入《李漁全集》第19冊。
- 程芸：《元明清戲曲考論》，北京：中國社會科學出版社，2013年。
- 馮夢龍：《喻世明言》，龍華標點：《三言》，長沙：嶽麓書社，1989年。
- 愛月主人：《戲中戲 / 比目魚》，上海：上海古籍出版社，1990年。
- 臧懋循輯，隋〔樹〕森編：《元曲選》，臺北：宏業書局，1982年。
- 劉蔭柏：《元代雜劇史》，石家莊：花山文藝出版社，1990年。
- 鄧紹基、么書儀：〈紀君祥的《趙氏孤兒》〉，《中華戲曲》第2輯，1986年10月，頁194-209。
- 鄭騫：《景午叢編》，臺北：中華書局，1972年。
- _____校訂：《校訂元雜劇三十種》，臺北：世界書局，1962年。
- 蕭清和：〈索隱天學：馬若瑟的索隱神學體系研究〉，《學術月刊》第48卷第1期，2016年1月，頁156-178。
- 關漢卿：《感天動地竇娥冤雜劇》，收入臧懋循輯：《元曲選》下冊。
- 羅貫中：《三國演義》，臺北：聯經出版事業公司，1980年。

鍾林斌點校：《癡人福》，收入《中國古代珍稀本小說》第4冊，瀋陽：春風文藝出版社，2003年。

顧學頡、王學奇：《元曲釋詞》，北京：中國社會科學出版社，1983年。

千葉謙悟：〈馬若瑟「中國語文注解」(*Notitia linguæ sinicæ*) 例句來源考〉，中國語學論集刊行會編：《太田齋、古屋昭弘兩教授還曆紀念集》，東京：好文出版，2013年。

吉川幸次郎：《元雜劇研究》，東京：岩波書店，1948年。

Aristotle. *Poetics*. In *The Complete Works of Aristotle*. The Revised Oxford Translation. 2 vols. Edited by Jonathan Barnes. Princeton: Princeton University Press, 1984.

Casalini, Cristiano and S.J. Claude Pavur, eds. *Jesuit Pedagogy, 1540-1616: A Reader*. Boston: Institute of Jesuit Sources, Boston College, 2016.

Chen, Shouyi. "The Chinese Orphan: A Yuan Play. Its Influence on European Drama of the Eighteenth Century." In *The Vision of China in the English Literature of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Edited by Adrian Hsia. Hong Kong: The Chinese University Press, 1998.

Coblin, W. South and Joseph A. Levi. *Francisco Varo's Grammar of the Mandarin Language (1703): An English Translation of "Arte de la lengua Mandarina."* Amsterdam: John Benjamins, 2000.

"Correspondance du R. P. Joseph-Henri de Prémare, missionnaire jésuite en Chine, et de l'abbé Jean-Paul Bignon, bibliothécaire du roi, avec Fourmont l'aîné, professeur au Collège royal (1713-1731, XVIIIe siècle)." BnF Ms. Fr. 15195.

de Prémare, Joseph-Henri-Marie, trans. *Tchao-chi-cou-ell, ou Le petit orphelin de la maison de Tchao*. In *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*. Vol. 3. Edited by Jean Baptiste Du Halde. Paris: Le Mercier, 1735.

_____, trans. Sorel Desflottes, ed. *Tchao-chi-cou-eulh, ou L'Orphelin de la maison de Tchao*. Peking (Paris): Sorel Desflottes, 1755.

Du Halde, Jean-Baptiste, ed. *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*, 4 vols, Paris: Lemercier, 1735.

- Étiemble, René. *L'Europe chinoise*. 2 vols., vol II. *De la sinophilie à la sinophobie*. Paris: Éditions Gallimard, 1989.
- Foss, Theodore. "A Jesuit Encyclopedia for China: A Guide to Jean-Baptiste Du Halde's *Description. . . de la Chine* (1735)." PhD diss., University of Chicago, 1979.
- Fourmont, Étienne. *Linguae Sinarum mandarinice hieroglyphicæ gramatica duplex, latine, & cum characteribus sinensium. Item sinicorum regiae bibliothecæ liborum catalogus*. Paris: Ex Typographiâ Josephi Bulloet, 1742.
- _____. *Meditationes sinicae*. Np.: Np, 1737.
- Frye, Northrop, et al., eds. *The Harper Handbook to Literature*. New York: Harper and Row, 1985.
- Gentzler, Edwin. *Contemporary Translation Theories*. New York and London: Routledge, 1993.
- Hanan, Patrick. *The Invention of Li Yu*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.
- Hermans, Theo. *Translation in Systems: Descriptive and System-oriented Approaches Explained*. Manchester: St. Jerome, 1999.
- Honour, Hugh. *Chinoiserie: The Vision of Cathay*. New York: Icon Editions, Harper and Row, 1971.
- Hsia, Adrian, ed. *The Vision of China in the English Literature of the Seventeenth and Eighteenth Centuries*. Hong Kong: The Chinese University Press, 1998.
- Idema, Wilt L. "The Many Shapes of Medieval Chinese Plays: How Texts Are Transformed to Meet the Needs of Actors, Spectators, Censors, and Readers." *Oral Tradition* 20.2 (2005): 320-334.
- _____. "The Orphan of Zhao: Self-sacrifice, Tragic Choice and Revenge and the Confucianization of Mongol Drama at the Ming Court." *Cina* 21 (1988): 159-190.
- _____. "Why You Never Have Read a Yuan Drama: The Transformation of *Zaju* at the Ming Court." In *Studi in onore di Lanciello Lanciotti*. 3 vols. Edited by S. M. Carletti, et al. Napoli: Dipartimento di Studi Asiatici, Istituto Universitario Orientale, 1996.

- _____. “Zhang Maoxun as a Publisher.” In *Studies of Publishing Culture in East Asia* (『東アジア出版文化の研究』). Edited by Akira Isobe (磯部彰主編). Tokyo: Nigensha (二玄社), 2004.
- Julien, Stanislas, trans. *Tchao-chi-kou-eul, ou l'Orphelin de la Chine, drame en prose et en vers, accompagné des pièces historiques qui en ont fourni le sujet, de nouvelles et de poésies chinoises*. Paris: Moutardier, 1834.
- Lackner, Michael. “Jesuit Figurism.” In *China and Europe: Images and Influences in Sixteenth to Eighteenth Centuries*. Edited by Thomas H. C. Lee. Hong Kong: The Chinese University Press, 1991.
- Lai, John T. P. “Translating Buddhism: Timothy Richard’s Christian Interpretation of *The Journey to the West*.” *Cowrie: A Journal of Comparative Literature and Culture* 2 (2014): 126-154.
- Landry-Deron, Isabelle. *La preuve par la Chine. La «Description» de J.-B. Du Halde, Jésuite, 1735*. Paris: Éditions de l’École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2002.
- Lefevre, André, ed. *Translation/History/Culture: A Sourcebook*. London and New York: Routledge, 1992.
- _____. *Translating Literature: Practice and Theory in a Comparative Literature Context*. New York: The Modern Language Association of America, 1992.
- _____. *Translation, Rewriting, and the Manipulation of Literary Fame*. New York and London: Routledge, 1992.
- Leung, Cécile. *Etienne Fourmont (1683-1745): Oriental and Chinese Languages in Eighteenth-Century France*. Leuven: Leuven Universsity Press, 2002.
- Li, Wai-ye. “Introduction” to *The Columbia Anthology of Yuan Drama*. Edited by C. T. Hsia, Wai-ye Li, and George Kao. New York: Columbia University Press, 2014.
- Liu, Wu-Chi. “The Original Orphan of China.” *Comparative Literature* 5.3 (Summer, 1953): 193-212.
- Lobscheid, Wilhelm. *English and Chinese Dictionary*. 4 vols. Hong Kong: Daily Press, 1866-1869.

- Lundbæk, Knud. *Joseph de Prémare (1666-1736), S.J.: Chinese Philology and Figurism*. Aarhus: Aarhus University Press, 1991.
- Ricci, Matteo. *Storia dell'introduzione del cristianesimo in Cina*. In *Fonti Ricciane*. Vols. 1-2. Edited by Pasquale M., D'Elia S. I. Roma: La Libreria dello stato, 1942.
- Richard, Timothy. *A Mission to Heaven: A Chinese Epic and Allegory*. Shanghai: Christian Literature Society's Depot, 1913.
- Steiner, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. New edition. Oxford: Oxford University Press, 1992.
- van Scott, Miriam. *Encyclopedia of Heaven*. New York: St. Martin's Press, 1998.
- Voltaire. *The Orphan of China. A Tragedy Translated from the French of M. de Voltaire. First Acted at Paris, on the 20th of August, 1755*. Dublin: Hercules, 1756.
- Voretzsch, E. A., ed. *François Froger: Relation du premier voyage des François à la Chine fait en 1698, 1699 et 1700 sur le vaisseau "L'Amphitrite."* Leipzig, 1929.
- West, Stephen H. and Wilt L. Idema, trans. *The Orphan of Zhao and Other Yuan Plays: The Earliest Known Versions*. New York: Columbia University Press, 2015.
- Worcester, Thomas, ed. *The Cambridge Encyclopedia of the Jesuits*. Cambridge, Mass.: Cambridge University Press, 2017.
- Wu, Ch'êng-ên. *Monkey: A Folk-Tale of China*. Translated by Arthur Waley. London: Penguin, 1942.

附錄：1731年馬若瑟致傅爾蒙函

謝佩璇*譯

〔傅爾蒙先生：〕

在寄出我所有的信，並將我的手稿交給布羅賽 (du Brossai) 先生¹，請他連同裝有幾支毛筆的小盒子一起交給您後，我想我還有足夠時間讓您進一步認識中國。因為怕您以為我這裏只有象形字或《易》卦可以提供，我寄給您一函共四十冊，名為《元人百種》的中國書籍²。這套書為元代中國百部最佳戲曲的選集。為了讓您容易理解，淺嚐閱讀後的感受，我在八到九天當中，已竭力完成我可以完成的部分。

首先，我想向您概述我們對中國戲曲應有的了解；其次，我信筆拈來，也為您翻譯了其中一齣；第三，我在《元人百種》這套中國書中寫了幾則注解，我認為您會需要。

我從第三點開始談起。標記構成這百齣戲選集的第一冊時，我在上方空白處為該齣戲編了號。下方圖畫標示之處，在每一冊中，我也在上方空白處及每齣戲的戲目寫下該戲的編號，在每冊書脊上也寫了編號，可以看出該冊中有幾齣戲。但是與其他戲相較之下，我在第八十五齣戲上花了比較多的時間，因為我選擇要為您翻譯的正是這齣戲。這齣戲刊在第三十五冊伊始，名為《趙氏孤兒》，也就是趙家的小孤兒之意。首先我先以點標示，這也就是說，我像中國人一樣，在每個句子間畫了個小圓圈，作斷句之用。放圓圈的助益很大，特別是對初學者而言，而且也不如我們說的簡單。您會在我的修改上看到不少我因為經常犯錯而做的修正。我在頁面上方空白處寫上號碼，而這號碼也會出現在我嘗試做的翻譯中。如此一來，您就可以在比較中文和法文時有所參考或依據。我在行與行之間做了一些簡短的解釋，並在頁面上方空白處寫了一寫短評。只要書在我手上，我會持續加入注解。

馬若瑟 (Joseph de Prémare, 1666-1736) 致傅爾蒙 (Étienne Fourmont, 1683-1745) 的這封信乃前一篇文章論述上的關鍵，本刊特予刊出。

* 謝佩璇，輔仁大學跨文化研究所碩士生。

¹ 印度公司 (La Compagnie des Indes) 駐廣州人員之一，生卒年不詳。

² 即臧懋循編《元曲選》，亦稱《元人百種曲》。

中國人在喜劇和悲劇之間不做區分。由於《趙氏孤兒》在我看來頗具悲劇性，因此我稱之為悲劇。這類的作品和中國短篇小說並無差別，除此之外，與之有異的是，出場時，在戲劇中是演員自我介紹，在短篇小說中是作者的介紹。

我們很少注意到做賓白的演員的名字，尤其在首次自報家門時更是如此。不過，我們會使用演員所扮演的角色類別。譬如說，我們會說「生」說，而不是屠岸賈說。我認為中國人一點都不覺得這樣的方式不好，但是我們不習慣。一個劇團有八到九名角色。第一稱「生」，為一年輕人，通常扮演該劇的英雄角色，如果有數名這樣的角色，我們稱其他者為「小生」，係「生」的友人或敵人。第二稱「旦」，為一和「生」互動的角色；亦即如其為「小旦」，則與「小生」互動。第三稱「老旦」，為一名老嫗，可能是「生」或「旦」的母親。第四是「末」，有時稱為「沖末」或是「淨末」，為配角，通常為人正直，是正派的角色。第五為「外」，通常是扮演刻薄之人，但不一定都是如此。第六為「淨」，通常是壞蛋；我覺得以我們鬧劇中的小丑形象來比較，最是適合不過。我們可以於劇中看到穿格狀衣裳的小丑、大鼻子的郎中、愛你爽女士 (Dame Alison) 和笨蛋吉爾 (Gilles le niais) 等等。

同一演員扮演數個不同的角色。首次登台，每次他都會說「我是奧勒斯特 (Oreste) 或阿加曼儂 (Agamemnon)」等³。但觀眾會看到同一張臉，扮演的卻是兩個完全不同的角色，有可能搞錯。使用面具會降低這個問題的困擾程度，但是面具一般只用在舞蹈等雜耍的場景，也只有壞人、盜賊頭目等會穿戴。

中國的悲喜劇有歌曲交織其中，《元人百種》中的歌曲以大字標示，很容易聽出內容。然而，一般總是會以「唱」告知要開始唱歌。每條歌首也會標出曲牌，例如用「睡美人，醒醒」（暫譯）曲牌歌唱等。這些曲牌的數量有限。我們經常會打斷歌曲，穿插一到兩句無唱曲方式的句子。有些戲曲中的曲子很難明白，特別對歐洲人而言，更是如此，因為這些曲牌中充滿我們不熟悉的隱喻和微妙之處。如同我們一樣，中國人也有自己的詩詞。如果我們告訴中國人說有四位女神、兩位維納斯、十位繆斯，因為其中有一名是集女神、維納斯和繆斯於一身，他們會完全聽不懂，就如同我們也不懂他們充滿詩意的優美曲子。不過，除了我翻譯的《趙氏孤兒》外，還有其他幾齣戲也頗易懂。我選譯了幾個曲牌，若是得暇有閑，必會全部

³ 希臘悲劇《奧勒斯特亞》(Oresteia) 三部曲中的角色。

解釋。

演員在談話中會突然唱將起來，我們必然驚訝不置，因為我們不知道曲詞是用來表達靈魂的強烈情緒，像是歡樂、痛苦、生氣和失望等。比如說，有一男人被稱作是混蛋時，他會唱一支或數支曲。另一個準備要報仇的，他也會唱曲；又或有人面臨死亡，他也會唱曲。您在《趙氏孤兒》中會看到幾個例子。請參考劇中韓厥將軍及公孫老大人所唱的曲牌。

《元人百種》中的戲有些有五折，有些則不到五折。一般戲曲的長度，比其他評價高的要短很多。那些受好評的戲會有兩卷長。

若您認為這樣比擬適切的話，《元人百種》中的戲有五折，就是我們一般所稱的五幕。第一幕稱作「楔子」(? Sisifée)，我們可以稱之為序幕。另外四個部分稱為「折」，也就是段落的意思。不過，每次有新的角色上場或退場，我們稱之為「場」，五個段落中的每一幕都有數個場，我標示出來了。

在我翻譯的《趙氏孤兒》裏，若您覺得文字不夠直譯，但至少大多是忠實於原文的。有些地方我可以多加修飾，您會感受到，也會對我在短短時間內所翻譯出的文章有所諒解。若您認為值得出版，您可以自己的名字出版，毋須擔心有人會指您偷竊，朋友之間可以共享一切，既然我將譯作交給您，若您願意撥冗指正，您將得到最好的部分。《趙氏孤兒》這部悲劇裏，數度出現了強烈的情感，這不是依照我們的規矩，中國人也沒有被迫知道或遵循我們的規定的必要⁴。他們遵照的規則中最重要的一條，就是要娛樂觀眾、彰顯並激發美德，讓壞人討人厭。

第八十四齣悲劇跟第八十五齣雷同，但我覺得第八十四齣沒有價值。八十四齣也是一名本來注定走上絕路的孤兒後來被救的故事，但是沒有《趙氏孤兒》好。如果您想要練習法譯此齣或是別齣，您會發覺我的筆記有用。

但是講到我的筆記，我不知道您提到我最後兩本書時，想要表達的是什麼。我擔心一點：您不了解當中所指通俗語言的定冠詞用法。我的作品分兩個部分，第一個部分是學習說話，第二部分是學會閱讀高水準的書籍，並以同樣的優雅風格書寫⁵。有關第二部分，我相信在我之前的傳教士都沒有就此討論過。然而，要說得流暢以及了解以此一方式書寫的作品，就要掌握這部分。您只消閱讀完一部我在三、

⁴ 此處「規矩」指的是十八世紀法國舞臺上遵循的三一律。

⁵ 這裏所指是馬氏的拉丁文著作《漢語割記》(*Notitia linguæ sinicæ*)。

四年前寄給您的喜劇或小說後，就會信服於我的說法。如果您當時想要確切印刷有其首尾的文法，我情願乾脆就別印了。然而，不管我所提供當作例子的句數有多少，我當初想要的仍然是提供更多的例句。但因為那些例句裏沒有一句措辭正確，而這些措辭的可能性又無窮無盡，所以很難整理出通則。在我去年的信中，我向您詳細解釋過我所知唯一能輕鬆談味，而且是正確的文法，我也解釋了我筆記的方式。我沒有要求在巴黎要印出方塊字，您得留下空間好在中國寫出。我所能看出的唯一具確定性的是，此書無法以歐式手法裝訂，原因是我們〔在中國所用〕的紙張為雙面，而且太薄了。我不知道您在巴黎是到哪家中文印刷廠去，既然您可以找到印刷廠，或許我們看法會有異。

我希望畢農 (Bignon) 院長喜歡我⁶，他的侄兒羅伯斯底 (Robuste) 是位健壯的好騎士，大家都喜歡他，我盡可能待之以朋友之情。他的心腸很好，我相信他在叔叔面前一定會為我美言。我收到的兩百法郎，如今因不同用途幾乎已告罄。請確保我在未來不會為人忘記。想想我們私下的小秘密，最重要的是不要讓我的名字在外引起注意。您可以向卡繆 (Camus) 和郡斯坦定 (Constantin) 神父提到我；至於其他人，若是提起我，不但無用，而且還很危險，就請勿提及。拉丁筆記的作者希望您跟費勒 (Fréret) 先生說，我們跟他所提到的書，在此遭修改的幅度大到沒有人能了解其內容。我情願我生前不要付梓公開，也不要幾乎每頁都讓人推翻了。不是每個人的意見都跟我一樣；但我的時候未到，我死後，您可以盡情高聲談論，我不認為您或蘭賽 (Ramsai) 先生會想要讓我難堪。然而，我情願被攻擊或遭毆打，也不要歐洲的真學者失去一窺中國古文物的理論的機會。這些學者，才是唯一可以判斷這些理論學說價值的人。

我同時寄上安多 (Antoine) 神父的信。他現在正興致勃勃地在學中文，很快就得派往北方省分布道了。信沒有封印，是放在我給杜名格 (Dominges) 神父的包裹中。他正在加強韃靼文⁷，不過就像前人一般，他起步得有點晚，我不知道何時大功告成。

再會了，吾友，明年再敘。如果我還活著，您會有我的消息，否則請禱告，為我靈魂的安息向天主祈求禱告。若我們將一切研究歸功於天主，我們的研究便有意

⁶ Jean-Paul Bignon (1662-1743)，修道院院長，法國皇家圖書館館員。

⁷ 應指滿文。

義了，雖然領我們回天家的恰恰不是這些研究。向您致上萬分敬意，衷心銘感；但我不須在此簽名，您有充分的管道知道此信出自我的手筆。再會了。

DP⁸

1731年12月4日

⁸ 這應為 de Prémare 的縮寫，乃馬若瑟法文姓氏。

