

## ※ 中國翻譯史專輯（上）※

# 明治與晚清翻譯小說的譯者意識： 以菊池幽芳與包天笑為例

陳宏淑\*

### 一、前言

十九世紀末與二十世紀初對中國與日本來說，都是大量引進西學的時代，當時有許多文人志士投入翻譯事業。然而「我們今天所謂的翻譯」的概念在當時尚未成熟，因此譯者的語言能力、翻譯策略、面對文本的態度等等，都與現代的翻譯觀相距甚遠。但即便在同一時期，中國的譯者與日本的譯者在這些方面也有所差異。整體來說，日本接受西化較早，西學翻譯的發展較快，因此可以預期明治時期的譯者比較能意識到譯者應該具備怎樣的能力，對於文本的處理也比較負責。反觀中國的譯者，可能因為起步較晚，加上自古以來對翻譯的輕視，所以譯者意識的發展可能也就比較不成熟。

然而這樣的推想，應該要有具體的證據來支持才能言之成理。換句話說，應該透過嚴謹的研究方法，從譯者所發表的翻譯相關言論，以及從他們實際的譯作表現，來觀察此一時期的日本譯者與中國譯者具有怎樣的譯者意識。當然，僅從兩位譯者的譯作並不能綜觀整個時期所有譯者的情形，因而本研究只是試圖呈現明治晚期與晚清中國的兩個個案，無意也無法涵括此一時期百花齊放、眾聲喧嘩的景象。因此，本研究擬以菊池幽芳(1870-1947)與包天笑(1876-1973)為例，以他們的譯作

---

本研究獲國科會專題研究計畫(NSC 101-2410-H-030-002)之經費補助，謹此致謝。

\* 陳宏淑，輔仁大學跨文化研究所助理教授。

《家なき兒》<sup>1</sup>與《苦兒流浪記》<sup>2</sup>為主要文本，加上他們在其他譯作的表現作為輔助證據，探討兩位譯者在各自的文化中對於譯者扮演的角色有怎樣的認知，而這種認知又如何從他們各自的翻譯實踐中反映出來。

選擇這兩位譯者，一來是因為他們兩位在這段時期的譯作非常豐富，頗具代表性；二來是因為菊池幽芳翻譯了法國作家馬洛(Hector Malot, 1830-1907)的法文原著 *Sans Famille*，而包天笑又根據菊池幽芳的日譯本《家なき兒》譯成了中譯本《苦兒流浪記》<sup>3</sup>，儘管兩個文本所根據的源語文本(source text)不同，但兩者處理的是同一個故事，因此可以從文本中觀察他們各自如何處理類似的翻譯問題。另外要補充說明的是，儘管《苦兒流浪記》第一次在《教育雜誌》上刊載的時間是一九一二年，也就是民國元年，但因包天笑從晚清時期便開始翻譯小說，因此我仍將其歸類為晚清譯者。

本研究所謂譯者意識，我指的是譯者是否意識到自己所扮演的角色，更具體來說，我從三個方面來觀察，第一是譯者對「翻譯」這個任務的意識，第二是譯者對譯者「能力與態度」的意識，第三則是譯者對「個人主體性」的意識。從類文本(paratext)、文化詞、幣值換算等細節可以看出菊池幽芳確實比包天笑更具有譯者意識，而偽友(false friends)與挪用漢字的情形亦可看出包天笑譯語能力不足且便宜行事的態度。藉由一些具體的譯例，本研究希望比較明治後期的日本譯者菊池幽芳與清末民初的中國譯者包天笑，對於同一時期兩個文化中兩位譯者具備了怎樣的譯者意識，提供了更細膩的觀察。

## 二、相關研究

目前有關菊池幽芳的研究，在日本有堀啓子的研究〈翻案としての戰略：菊池

<sup>1</sup> Hector Malot 著，菊池幽芳譯：《家なき兒》（東京：春陽堂，1912年）。

<sup>2</sup> 愛克脫·麥羅(Hector Malot)著，天笑生(包天笑)譯：《苦兒流浪記》（臺北：臺灣商務印書館，1915/1978年）。

<sup>3</sup> 有關《苦兒流浪記》的這段轉譯史，可參閱陳宏淑：〈身世之謎：《苦兒流浪記》翻譯始末〉，《編譯論叢》第5卷第1期（2012年3月），頁165-188。

幽芳の「乳姉妹」をめぐって<sup>4</sup>，以《乳姉妹》<sup>5</sup>為個案，探討菊池幽芳的翻案<sup>6</sup>策略。在《乳姉妹》出版之前，日本已有一個舊譯本《谷間の姫百合》，譯者為末松謙澄<sup>7</sup>。從這兩個譯本的比較中可以看出菊池幽芳的翻案不同於末松謙澄的翻譯，他把重點放在女主角房江身上，試圖塑造出不同於末松謙澄譯本中女主角瑠璃的角色。房江同時擁有理性與熱情，也具備身為淑女應有的教養，是當時日本社會理想女性的新典範，而瑠璃則代表了舊時代日本社會中重視婦道的忠貞妻子，順從命運的擺弄，沒有自己的意志，是典型家庭主婦及賢妻良母的典範。堀啓子認為，菊池幽芳筆下的每個女性角色都比《谷間の姫百合》裏的女性角色擁有更獨立的自我。從這裏可以隱約感受到菊池幽芳對於譯作中的角色塑造已經相當具有現代性。

有關菊池幽芳的研究，在臺灣及大陸可說是鳳毛麟角，姜小凌的研究是少數的其中之一，他在〈明治與晚清小說轉譯中的文化反思——從《新聞賣子》（菊池幽芳）到《電術奇談》（吳趸人）〉<sup>8</sup>論文中，比較了兩個譯本在明治與晚清這兩個歷史脈絡下對於外來文化的接受與保留。《新聞賣子》<sup>9</sup>是菊池幽芳翻譯十九世紀的一部英國小說，於一八九七年譯為〈新聞賣子〉，連載於《大阪每日新聞》，然後由方慶周譯成中文文言體六回，再由我佛山人（吳趸人）衍義為白話體章回小說《電術奇談》，知新主人（周桂笙）點評，一九〇三年發表於《新小說》雜誌第八期。許多研究中國翻譯史的學者提到菊池幽芳時，大多也只知其《新聞賣子》一書，而目前提到菊池幽芳另一部譯作《乳姉妹》的研究，則僅有潘少瑜在《國立臺灣大學文學院一〇〇年度邁向頂尖大學學術領域全面提升計畫書》中的子計畫〈重譯的現代性：英國維多利亞小說的東亞旅程〉<sup>10</sup>，但此研究尚未有成果發表。至於菊池

<sup>4</sup> 堀啓子：〈翻案としての戦略：菊池幽芳の「乳姉妹」をめぐって〉，《東海大學紀要（文學部）》第86期（2006年），頁57-67。

<sup>5</sup> Bertha M. Clay 著，菊池幽芳（菊池清）譯：《乳姉妹》（東京：春陽堂，1904年）。

<sup>6</sup> 日文所謂「翻案」，意味著對原文的改寫幅度很大。

<sup>7</sup> Bertha M. Clay 著，末松謙澄譯：《谷間の姫百合》（東京：金港堂，1890年）。

<sup>8</sup> 姜小凌：〈明治與晚清小說轉譯中的文化反思——從《新聞賣子》（菊池幽芳）到《電術奇談》（吳趸人）〉，收入陶東風等編：《文化研究》（桂林：廣西師範大學，2005年），第5輯，頁193-207。

<sup>9</sup> 作者不詳，菊池幽芳（菊池清）譯：《新聞賣子》（東京：駸々堂，1900年）。

<sup>10</sup> 潘少瑜：〈重譯的現代性：英國維多利亞小說的東亞旅程〉，《國立臺灣大學文學院100年度邁向頂尖大學學術領域全面提升計畫書》（2011年），頁208-209，網址：<http://liberal.ntu.edu.tw/file/TOP100.pdf>，檢索日期：2012年3月1日。

幽芳譯的《家なき兒》，因為長久以來沒有人知道這是包天笑《苦兒流浪記》的源語文本，所以這方面的研究自然也就付之闕如。我希望本研究能稍微彌補這道翻譯史上的小缺口，讓國內研究者對這位譯作等身的譯家多些認識。

有關包天笑的研究，過去許多研究都把重點放在他身為作家或編輯的角度，例如欒梅健的《現代通俗文學無冕之王包天笑》<sup>11</sup>與《通俗文學之王包天笑》<sup>12</sup>，鄧如婷的《包天笑及其通俗小說研究》<sup>13</sup>，以及何楓琪的《包天笑及其小說研究》<sup>14</sup>，便是將包天笑視為鴛鴦蝴蝶派或通俗文學作家加以研究；姜思鏢的〈包天笑編輯活動側影〉<sup>15</sup>以及聶淳的〈包天笑與中國近、現代報刊業〉<sup>16</sup>探究的是包天笑的報刊編輯角色。幾篇著重於譯者角色的研究則多半是史料的整理，例如焦福民的〈近代早期文學翻譯探勝——以包天笑為例〉<sup>17</sup>，或是以包天笑為例談論晚清翻譯整體狀況，例如張建青與王海軍的〈翻譯也為稻糧謀——以包天笑為例從經濟角度談晚清翻譯〉<sup>18</sup>。

而提到包天笑的譯者角色，大部分的研究都說他譯寫不分，吳其堯的〈包天笑在清末民初的翻譯及其與創作的互動關係〉<sup>19</sup>針對包天笑翻譯活動的探討提出了幾個重點。他認為包天笑對「社會」題材的熱衷無可避免地滲透到他的翻譯活動中。其次，他也喜歡在譯文的字裏行間夾雜對時事政治的評論以及對人情世故的描寫，使其翻譯的意圖更加鮮明。此外，由於包天笑作家與譯者的身分同時並存，因此他的作家性格影響了他的翻譯實踐，作家式的社會關懷促使他選擇了類似主題的外國作品，而在翻譯之際，他又很難排除自身的寫作傾向，所以很難遵守原作的風格或

<sup>11</sup> 欒梅健：《現代通俗文學無冕之王包天笑》（南京：南京出版社，1994年）。

<sup>12</sup> 欒梅健：《通俗文學之王包天笑》（上海：上海書店，1999年）。

<sup>13</sup> 鄧如婷：《包天笑及其通俗小說研究》（臺中：逢甲大學中國文學研究所碩士論文，2000年）。

<sup>14</sup> 何楓琪：《包天笑及其小說研究》（臺中：中興大學中國文學研究所碩士論文，2007年）。

<sup>15</sup> 姜思鏢：〈包天笑編輯活動側影〉，《中國編輯》，2007年第3期，頁86-89。

<sup>16</sup> 聶淳：〈包天笑與中國近、現代報刊業〉，《新世紀圖書館》，2008年第1期，頁95-98。

<sup>17</sup> 焦福民：〈近代早期文學翻譯探勝——以包天笑為例〉，《廈門教育學院學報》第8卷第1期（2006年3月），頁26-28。

<sup>18</sup> 張建青、王海軍：〈翻譯也為稻糧謀——以包天笑為例從經濟角度談晚清翻譯〉，《新西部》，2009年第10期，頁129-130。

<sup>19</sup> 吳其堯：〈包天笑在清末民初的翻譯及其與創作的互動關係〉，《外語與翻譯》，2003年第3期，頁14-22。

再現原作的精神。

郭延禮對於包天笑大幅改編的作法也有類似吳其堯的推論，他說：「包天笑日文水平並不高（特別是其翻譯初期），他採用的方針大約是能看懂的則譯，不能看懂的則刪節，又加之他搞慣了創作，手癢難忍，不時地加入一些自己的想法和認識，有的甚至改編，如上面所提到的《馨兒就學記》即是最顯著的一例……。」<sup>20</sup> 陳平原也認為晚清的「專業翻譯家」比較嚴謹（例如吳禱、伍光建），大體上他們採用直譯或近乎直譯的方法，而「作家兼翻譯家者」（例如包天笑、周瘦鵑），則頗多「技癢難忍，喜歡刪削或添飾」<sup>21</sup>。

然而《馨兒就學記》之所以在篇幅上與其義大利原作 *Cuore* 相距甚遠，主要是因為其源語文本日譯本早已大幅刪改，始作俑者並非包天笑<sup>22</sup>。再看《苦兒流浪記》與其源語文本《家なき兒》的比較，在篇章方面不但沒有增刪，順序也沒有更動，在情節或段落的部分，也可看出雖然包天笑有意節譯，但仍能盡量追隨日譯本。從我對《苦兒流浪記》的研究可以發現，包天笑的翻譯策略其實受到日譯本的影響甚大，而本研究想進一步分析的是他對譯者角色的認知，以及他與菊池幽芳比較起來有何差異。

### 三、譯者與譯作

菊池幽芳是日本茨城縣人，本名為菊池清，是明治時期著名作家及譯家。他曾經當過三年的代課老師，後來同鄉及中學的學長渡邊治在大阪每日新聞社擔任社長兼主筆，邀請他轉任新聞記者，於是他便轉職到該報社工作。大阪每日新聞社很重視報紙連載小說，報社內寫小說的記者不少，在此環境下，菊池幽芳也踏上了小說家之路。不過菊池幽芳的原創小說其實很少，大部分都是從英法文學作品中取得靈感，再換上自己的文章體裁與結構<sup>23</sup>。姜小凌的研究指出，菊池幽芳以家庭小說家

<sup>20</sup> 郭延禮：《中國近代翻譯文學概論》（武漢：湖北教育出版社，2005年），頁343。

<sup>21</sup> 陳平原：《中國現代小說的起點——清末民初小說研究》（北京：北京大學出版社，2006年），頁42。

<sup>22</sup> 陳宏淑：《譯者的操縱：從 *Cuore* 到《馨兒就學記》》（臺北：國立臺灣師範大學翻譯研究所博士論文，2010年）。

<sup>23</sup> 水戶市立圖書館：〈菊池幽芳について〉（2006年），網址：<http://www.library-mito.jp/contents/>

享譽日本明治社會，並擁有大量的婦女讀者，其代表作有《己之罪》(1901)、《乳姊妹》(1905)、《夏子》(1908)、《月魂》(1908)等。菊池幽芳擅長寫兒女情長、悲歡離合的家庭悲劇，以此反映家庭和變革中的明治社會，其風格一反江戶以來一味追求享樂而缺乏社會意義的娛樂文學。他的翻譯作品大致分兩類，一是整體改編原作，讀者只能在其作品中讀出原作框架而已；而另一類則是只動皮毛，不傷筋骨的譯法<sup>24</sup>。

菊池幽芳於一九一一年以〈家なき兒〉為題連載於《大阪每日新聞》，隔年由春陽堂發行成書，書名仍為《家なき兒》，分成「前編」與「後編」，前編二十五章，後編二十四章，合計四十九章。此書描述主人翁「民」<sup>25</sup>發現自己並非養母「直」和養父「權藏」的親生子，後因家貧而被養父賣給走唱藝人「美登里」，於是便開始一段流浪賣藝的人生旅程，途中他經歷了各種悲慘的遭遇，最後終於與生母「千島夫人」重逢團圓。

事實上在菊池幽芳的《家なき兒》之前，同一個故事在日本已有五來素川（本名為五來欣造）的譯本，於明治三十六年(1903)以〈まだ見ぬ親〉為題連載於《讀賣新聞》，同年七月由東文館出版成書<sup>26</sup>，全書共七十九章，後來警醒社於一九一一年亦出版此書，不過五來素川的版本其實是節譯，也是改寫，翻案意味濃厚。另外，同一個故事在一九七七年也曾改編成卡通，片名是《家なき子》，意思同樣是「無家可歸的孩子」，由日本東京電影新社製作，拍成電視動畫共五十一集，在日本富士電視臺播出。一九七九年此動畫引進臺灣，由中國電視公司播映，片名改為《咪咪流浪記》。這部卡通十分膾炙人口，是許多臺灣五、六年級生共同的童年回憶<sup>27</sup>。

包天笑是江蘇吳縣人，是晚清教育小說的重要譯家，其翻譯的教育「三記」甚為暢銷，分別為《警兒就學記》(1910)、《埋石棄石記》(1912)、《苦兒流浪記》

---

kityou/index05.html，檢索日期：2012年3月1日。

<sup>24</sup> 姜小凌：〈明治與晚清小說轉譯中的文化反思——從《新聞賣子》(菊池幽芳)到《電術奇談》(吳趸人)〉，頁195-196。

<sup>25</sup> 菊池譯本中，主人翁名字叫作「民」，而包譯本中主人翁的名字則是「可民」。從這裏也可看出包天笑自菊池幽芳的譯本轉譯的痕跡。

<sup>26</sup> Hector Malot 著，五來素川譯：《まだ見ぬ親》(東京：同文館，1903年)。

<sup>27</sup> 所謂五、六年級生指的是出生年為民國50-69年(1961-1980)的人。

(1915)。此三部書的譯介對於晚清的中國具有重要意義，為中國帶入了「現代」、「兒童」、「教育」等新概念。教育小說因而在中國形成一種特殊的文類，民國之後如葉紹鈞（葉聖陶）等作家也開始以教育界或兒童生活為題材，創作一系列的教育小說。身為晚清時期的著名報人，包天笑生平著述頗豐，他教過書、辦過報、寫過劇本、編過教科書、翻譯過小說，再加上豐富的創作，因此他很難被定位成單一角色。不過，本研究主要關注的是他的譯者角色。

《苦兒流浪記》一開始是以連載的方式刊登在《教育雜誌》，作品名稱亦是〈苦兒流浪記〉<sup>28</sup>，歸類在「文藝」的欄目底下，署名「天笑」，刊載期間自一九一二年七月至一九一四年十二月，隔年由商務印書館出版單行本<sup>29</sup>。教育三記獲得當時教育部的獎狀，許多學校都以此書作為獎勵優秀學生的獎品，因此發行量頗大。一九二五年明星電影公司甚至以包天笑的譯作為藍本，將這個故事拍成電影，片名為《小朋友》，不過劇中人物與故事背景全都搬到了中國，情節也重新改編了<sup>30</sup>。到了一九五八年，香港的電影公司也拍了一部《苦兒流浪記》，但是主角變成了一位名為小梅的小女孩，由當時僅十一歲的演員蕭芳芳飾演。她在電影插曲所唱的「世上只有媽媽好，有媽的孩子像個寶」，至今仍廣為傳唱，歷久不衰。

這個故事之所以能在中國、香港、臺灣都繼續流傳，顯示其情節受到讀者或觀眾的歡迎，晚清包天笑或許也是受到故事情節的吸引而譯介。當時自日本轉譯的西洋著作甚多，熊月之的研究指出，一九〇〇年以後，從日本轉口輸入的西學數量急遽增長，成為輸入西學的主要部分。以一九〇二年至一九〇四年為例，三年共譯西書五三三種，其中日文三二一種，占總數 60%<sup>31</sup>。而韓一宇的研究也指出，從一九〇二年以後，日譯本在短期之內成為譯介法國文學的主要來源，經日文轉譯構

<sup>28</sup> 本研究以書名號及篇名號來區分版本，〈苦兒流浪記〉指的是刊登在《教育雜誌》的版本，《苦兒流浪記》則指的是單行本。

<sup>29</sup> 因為無法取得 1915 年出版的單行本，故本研究以 1978 年臺灣商務印書館的版本為研究之依據。此版本與《教育雜誌》刊載的最原始版本經過核對，確認內容是相同的。不過兩者章節安排略有不同，雜誌刊載的〈苦兒流浪記〉共有三十章，單行本則有三十二章。此外，單行本各章另訂有章回小說慣用的對偶回目。

<sup>30</sup> 張偉：《談影小集——中國現代影壇的塵封一隅》（臺北：秀威資訊科技公司，2009 年），頁 129。

<sup>31</sup> 熊月之：〈晚清社會對西學的認知程度〉，王宏志編：《翻譯與創作：中國近代翻譯小說論》（北京：北京大學出版社，2000 年），頁 28-42。

成本時期法國文學翻譯的獨特現象<sup>32</sup>。在這種高度仰賴日文轉譯的情況下，輸入中國的恐怕不只是西洋著作，或許也包括了日本社會對翻譯的選材標準、翻譯策略、翻譯倫理、翻譯態度等等，而本研究欲觀察的譯者意識，或許也會是其中之一。

#### 四、譯者意識

依照郭延禮的分類，《苦兒流浪記》的出版時間屬於中國近代翻譯文學的繁盛期(1907-1919)，這段時期的特色包括：(一)文學體裁更加完備；(二)翻譯家提高了對自身工作的認識；(三)文學意識的強化，其突出表現是開始重視名家名著的翻譯；(四)翻譯質量明顯提高；(五)直譯的出現和翻譯文體(主要指語言)的通俗化走向<sup>33</sup>。特別令人感到好奇的是第二點，翻譯家究竟對自身工作的認識提高到什麼樣的程度？他們如何看待翻譯這個任務？他們認為一個譯者應具備怎樣的能力和態度？他們是否意識到譯者這個身分的主體性？這些都是本研究主要想探究的問題。

要解答這些問題，本研究使用的方法是從類文本及文本兩個方面著手。所謂類文本，包括譯者的序言及註解。巴斯奈特(Susan Bassnett)在談到翻譯學的第二個發展階段時說：「翻譯學的第二階段已經超越了對傳統觀念的挑戰，而著重研究各個歷史時期的翻譯活動的模式。其中的一大發展，是通過一個時期的翻譯者在序言、書信、文章中談及他們的譯作時所使用的比喻，探討當時的翻譯觀。」<sup>34</sup>因此，透過譯者菊池幽芳及包天笑的譯者序言及譯作中的註解，我們可以探討他們的翻譯觀，從中探究他們的譯者意識。

不過，正如圖里(Gideon Toury)所言，文本外的資料，例如譯者、編輯、出版者或其他翻譯相關人士的說明或評論，很可能並不客觀且帶有偏見，我們應該要小

<sup>32</sup> 韓一宇：《清末民初漢譯法國文學研究：1897-1916》(北京：中國社會科學出版社，2008年)，頁23。

<sup>33</sup> 郭延禮：〈中國近代翻譯文學史的分期及其主要特點〉，王宏志編：《翻譯與創作：中國近代翻譯小說論》，頁78-84。

<sup>34</sup> Bassnett Susan, *Comparative Literature: A Critical Introduction* (Oxford: Blackwell, 1993), p. 146. 此處譯文採用陳德鴻、張南峰編：《西方翻譯理論精選》(香港：香港城市大學出版社，2000年)，頁190。

心審視，因為這與實際的翻譯行為可能有所差距<sup>35</sup>。譯者的序言、書信和文章中的比喻固然是了解譯者翻譯觀的重要來源，但是譯作所體現的正是譯者在某種翻譯觀下的實際翻譯操作，因此更能全面反映他們對翻譯的觀念和態度<sup>36</sup>。因此，仔細分析文本，觀察譯者實際的翻譯操作，也是本研究探究譯者意識的重要方法。以下便是我從序言、註解、譯文本身所發現到的現象，從這些現象中，我將觀察分析兩位譯者對「翻譯」的意識、對譯者能力及態度的意識，以及對個人主體性的意識。

### （一）對翻譯的意識

如前所述，譯者常常在前言或序言表達其翻譯策略或對翻譯的看法。菊池幽芳會在譯作的序言中談及自己的翻譯策略，他在《家なき兒》的序言中便提到他會盡力傳達原文的特色，但因為登載在報紙上，限於篇幅，所以有些冗長散漫的幾個地方不得不刪減，對此他請求讀者諒解。另外，他也提到專有名詞的翻譯策略，人名的部分為了讓讀者方便，所以改為日本風，而地名的部分則是有些保留原名，有些改為日本風。保留原名是希望讀者能對法國的地理多少有些認識。他這種為讀者設想的態度，早在一八九七年翻譯《大探險》的時候就建立了，他在此書緒言中清楚交代此書原名為《所羅門王的寶藏》，又說為讀者之便，書中角色三位隊長的姓名改為亞蘭剛太、加治遠里與土大尉，而地名也是用類似的發音來翻譯或是省略音節，不過重要的地名會加以保留。菊池幽芳一九〇〇年翻譯《新聞賣子》的時候，在該書的序言中也說明為了讀者方便，人名地名很多都改為日本名，但是一些重要的地名，例如英國、印度、倫敦、巴里（巴黎）等則保存原名。從這些序言當中，大致可以看出當時菊池幽芳對翻譯的看法是以讀者為導向的，一方面考慮讓讀者方便記憶，一方面又希望讀者能獲得些許外國重要的地理知識。另外，他對於翻譯也是採取負責任的態度，為自己對於原作的刪減向讀者致上歉意。

相形之下，包天笑《苦兒流浪記》的緒言基本上卻很像是菊池幽芳序言的摘要。他的緒言雖以「天笑生曰」為起頭，卻可清楚察覺到菊池幽芳序言的影子<sup>37</sup>。

<sup>35</sup> Toury Gideon, "The Nature and Role of Norms in Translation," in *The Translation Studies Reader*, ed. Lawrence Venuti (London and New York: Routledge, 2004), pp. 213-214.

<sup>36</sup> 杜慧敏：《晚清主要小說期刊譯作研究（1901-1911）》（上海：上海書店，2007年），頁186。

<sup>37</sup> 此處的「緒言」與「序言」沿用兩人各別的用字選擇，指的都是譯者的前言。

例如：他提到「法國作家好以流麗之文章，引人興味……」<sup>38</sup>，類似於菊池幽芳所寫的「猶この小説の原文は最も正しい、品の善い、流麗な佛文で書れてあるので……」<sup>39</sup>。而另一句「蓋其為法蘭西男女學校之賞品，而於少年諸子人格修養上良多裨益……」<sup>40</sup>，與菊池幽芳的序言更是雷同「佛蘭西では少年男女の學校の賞品としては最も歡迎せらるゝもので、少年諸子の人格修養上に多大の裨益あると共に……」<sup>41</sup>。

從這裏可以看出包天笑不僅連字詞用法模仿菊池幽芳，他直接挪用漢字且照著日文句型順譯的習慣也明顯可見。此外，整篇緒言的架構也都跟菊池幽芳的序言大致相同，都是先交代原著與作者，接著稱讚原著作者文筆之流麗，然後描述此書如何廣受歡迎，最後說此書如果未能取悅讀者，並非原作之過，而是譯者之罪。菊池幽芳說自己在法國期間讀了朋友借他的サン、ファミリーエ (*Sans Famille*) 之後愛不釋手<sup>42</sup>，所以包天笑也說：「余近得法國文豪愛克脫麥羅所著 *Sans Famille* 而讀之，嗚呼是亦一塊肉餘生述也。」<sup>43</sup> 至於轉譯所根據的日譯本，一心模仿的他便沒有意識到要提出來跟讀者交代，甚至他似乎有意讓讀者以為他是直接閱讀法文原著而翻譯此書。

包天笑在譯作《馨兒就學記》的緒言同樣也是有誤導讀者之嫌。他佯稱此書為他在「兩鬢霜矣」之時，回憶兒時讀書學習的種種情事，以筆記錄成書。但事實上此書並非他的著作，而是轉譯自杉谷代水的日譯本《學童日誌》<sup>44</sup>。他有意讓讀者以為此書為他所譯，所以自然沒有模仿譯者杉谷代水的緒言，而是自己寫序。而他的另一本譯作《兒童修身之感情》(1905) 沒有序言，因為其源語文本日譯本《三千里》(1902) 也沒有序言；他根據小泉又一的原著《棄石》(1907) 所翻譯的《埋石棄石記》(1912) 也同樣沒有序言，儘管小泉又一有作者序，但同樣可發現包天笑已經將這個故事在地化，也同樣以「天笑生著」來誤導讀者此為他個人的著作，因此自

<sup>38</sup> 天笑生（包天笑）：〈緒言〉，《苦兒流浪記》，頁1。

<sup>39</sup> 菊池幽芳：〈序言〉，《家なき兒》，頁1。

<sup>40</sup> 天笑生（包天笑）：〈緒言〉，《苦兒流浪記》，頁1。

<sup>41</sup> 菊池幽芳：〈序言〉，《家なき兒》，頁2。

<sup>42</sup> 同前註。

<sup>43</sup> 天笑生（包天笑）：〈緒言〉，《苦兒流浪記》，頁1。

<sup>44</sup> 杉谷代水：〈緒言〉，《學童日誌》（東京：富山房，1902/1938年），頁1-3。

然也就不可能利用序言來說明自己的翻譯策略。

綜上所述，包天笑的譯作分成兩種，一種是佯稱著作的，那麼他可能會寫自己的作者序，例如《馨兒就學記》，或者是完全就不寫序了，例如《埋石棄石記》。另一類則是他承認為譯作的，那麼他可能會仿寫日譯者的序言，例如《苦兒流浪記》，但如果日譯者沒有寫序，那麼他也就無從模仿，於是也就不寫序言了，例如《兒童修身之感情》。這顯示了包天笑似乎不會以譯者的身分在序言中發聲，對於自己的翻譯策略及想法，他好像並不覺得需要表露給讀者知道，或者他根本沒有意識到他需要告知讀者這些翻譯上的調整與策略說明。

除了序言模仿日譯本之外，日譯本在地化的「翻案」手法，也影響了包天笑的譯文。包天笑的在地化策略，可說完全取決於其源語文本日譯本，這點可以從他的《兒童修身之感情》得到驗證，因為日譯本《三千里》沒有日本化，所以包天笑的《兒童修身之感情》也就沒有中國化，故事仍然是發生在義大利和阿根廷，可見包天笑的翻譯策略受到日譯本的影響遠勝於他個人自發性的選擇。此外，如果再多觀察包天笑的其他譯作，則可以發現，如果他的翻譯採用「在地化」的手法，那麼他就會以作者之姿署名，他在《教育雜誌》刊載的〈馨兒就學記〉、〈孤雛感遇記〉、〈埋石棄石記〉都是在地化的譯作，因此都註明了「天笑生本社撰稿」。反之，如果他沒有採用「在地化」的手法，那麼他就不會假裝自己是作者，例如《兒童修身之感情》他便署名為「吳門天笑生譯述」，而故事背景為英國倫敦的《雙雛淚》，版權頁寫的也是「編纂者吳縣包天笑」。這顯示包天笑其實是清楚知道「譯」與「撰」之不同，兩者之間的選擇取決於小說內容是否經過他的「在地化」操縱，而他的在地化操縱，則是取決於他所據以轉譯的日譯本是否有在地化。

從這些現象來看，包天笑對於翻譯似乎比較沒有一致性的看法，無論是要不要寫序，或者要不要在地化，或是要註明是譯作還是著作，似乎都是受到日譯本的影響較大，而尚未建立他個人對翻譯的具體觀念。相形之下，菊池幽芳便顯得更有譯者意識，在翻譯策略的決定上，他知道要考慮對原作的忠實度，也要考慮讀者的接受度，而且對於原作出處以及自己在翻譯上的操縱，也都誠實相告，相對於包天笑，菊池幽芳對翻譯的意識確實較為成熟。

## （二）對譯者能力及態度的意識

菊池幽芳的語言能力，可以從他在《家なき兒》的序言裏略為得知，序言中

提到他曾在法國待過一段時間<sup>45</sup>。堀啓子的論文也指出，菊池幽芳在明治四十二年（1909）受《大阪每日新聞》之派遣而前往法國<sup>46</sup>。而菊池幽芳收錄在「大正名著文庫」第十八編的作品《幽芳集》書後的廣告說此書收集了文壇權威幽芳先生在法國留學期間的見聞小品，也包括他的短篇小說和翻譯文章<sup>47</sup>。黑岩比佐子也指出，菊池幽芳以考察新聞事業的名義至法國留學兩年<sup>48</sup>。從留學法國的背景來看，菊池幽芳的法語能力應該是要比沒有國外經驗且學習日語時間極短的包天笑的日語能力要強得多。

此外，菊池幽芳的譯文中，某些外來語還刻意保留了法文的發音。例如他將「食卓」的片假名譯成「ターブル」<sup>49</sup>，發音為 ta-buru，近似法文的 table；但在他之前的五來素川譯本，則將「食卓」的片假名譯成「テーブル」<sup>50</sup>，發音為 te-buru，近似英文的 table。另一個明顯的例子是「小提琴」，菊池幽芳譯成「ヴキオロン」<sup>51</sup>，發音為 vioron，近似法文的 violon；而五來素川版譯為「洋絃」<sup>52</sup>，片假名標記為「ヴァイオリン」，發音為 vaiorin，近似英文的 violin。可見明治時期「食卓」和「洋絃」這樣的外來語可能已經出現在日文當中，而且是以英文發音譯成片假名，因此在出版時間較早的五來素川譯本中便已出現。但菊池幽芳似乎有意把法語的異國情調帶入譯文，所以保留法文發音，由此或許也可看出他對法語的自信與熱衷。

反觀包天笑的外語能力，據他自己所言，要好到可以做翻譯是有點勉強的。他跟一位姓藤田的和尚學日文，學了三個月多的光景就輟學自修了。學英文學了半年多，學法文學了不到八個月<sup>53</sup>。他自述：「我的英文程度是不能譯書的，我的日文程度還可以勉強，可是那種和文及土語太多的，我也不能了解。」<sup>54</sup>以這樣速成的語言培養過程來看，包天笑的外語能力以現代觀點來看恐怕並不夠格，但是他所景

<sup>45</sup> 菊池幽芳：〈序言〉，《家なき兒》，頁 2。

<sup>46</sup> 堀啓子：〈翻案としての戦略：菊池幽芳の「乳姉妹」をめぐる〉，頁 57。

<sup>47</sup> 菊池幽芳：《幽芳集》（東京：至誠堂書店，1915 年）。

<sup>48</sup> 黑岩比佐子：《明治のお嬢さま》（東京：株式会社角川學芸出版，2009 年），頁 131。

<sup>49</sup> Hector Malot 著，菊池幽芳譯：《家なき兒》，頁 14。

<sup>50</sup> Hector Malot 著，五來素川譯：《まだ見ぬ親》，頁 13。

<sup>51</sup> Hector Malot 著，菊池幽芳譯：《家なき兒》，頁 85。

<sup>52</sup> Hector Malot 著，五來素川譯：《まだ見ぬ親》，頁 70。

<sup>53</sup> 包天笑：《劄影樓回憶錄》（臺北：龍文出版社，1990 年），頁 187-190。

<sup>54</sup> 同前註，頁 207。

仰效法的林紓<sup>55</sup>，連外語都不懂，就可藉由口譯者的幫助而譯書，因此包天笑顯然不覺得精熟的外語能力是譯者的必要條件。也因為他的日文能力不足，因此他的翻譯策略很習慣望文生義，並挪用漢字，甚至會出現偽友的問題。

例如在日譯本中，民的養父權藏罵他是不懂事的頑皮小孩，他說：「分からねえ餓鬼だな。」<sup>56</sup>包天笑譯成：「汝實當餓死耳。」<sup>57</sup>但其實此處日譯本的意思是「不懂事的小鬼」，與「餓死」實不相關。另外，在主角民與賣藝人美登里趕路的過程中，美登里老人表示經過充分的休息之後該出發了，他說：「さあもう十分休んだから出かけるのぢや。」<sup>58</sup>句中的「十分」是「充分」之意，包天笑卻譯成「十分鐘」，說：「休息已十分鐘矣……趣行，趣行。」<sup>59</sup>還有一處是主角民說到義大利的拿坡里曲調是自己所拿手的，他說：「伊太利のナポリ節が私の十八番で。」<sup>60</sup>句中的「十八番」為拿手絕活之意，包天笑卻譯為：「若意大利之那普利節歌調，合以我之十八番，均能中節，則我之手風琴，亦為美登里團中之一名技也。」<sup>61</sup>彷彿「十八番」是演奏上的某種特別曲調或節奏。

包天笑依樣畫葫蘆的傾向不僅從緒言及文中的漢字挪用可見一斑，他對金錢數字的處理也是照搬日文，故事中出現的金錢數字便是明顯的例子。由於主角民的養父要將他賣給美登里老人，因此兩人在討價還價的過程中數度提及價格數字。老人打算以租賃的方式，於是說：「一年十圓の契約で借りて行くがどうぢや。」<sup>62</sup>然後「老爺は古びた皮財布を取出して、中から二圓銀貨五枚を探り出し」<sup>63</sup>。最後「美登里老人は二十圓といふ金を權藏の眼の前で數へて渡した。權藏はそれを受取つて隠に入れた」<sup>64</sup>。包天笑的譯本是「我亦不欲買此童子，請定每年十圓之契

<sup>55</sup> 包天笑在《苦兒流浪記》的〈緒言〉提到此書情節宛如林畏廬先生之《塊肉餘生述》，又說自己譯筆不佳，「未能如林先生以佳妙之筆，曲曲傳神」，由此可見他對林紓的崇拜之情。

<sup>56</sup> Hector Malot 著，菊池幽芳譯：《家なき兒》，頁 53。

<sup>57</sup> 天笑生（包天笑）譯：《苦兒流浪記》，頁 62。

<sup>58</sup> Hector Malot 著，菊池幽芳譯：《家なき兒》，頁 61。

<sup>59</sup> 天笑生（包天笑）譯：《苦兒流浪記》，頁 73。

<sup>60</sup> Hector Malot 著，菊池幽芳譯：《家なき兒》，頁 128。

<sup>61</sup> 天笑生（包天笑）譯：《苦兒流浪記》，頁 145。

<sup>62</sup> Hector Malot 著，菊池幽芳譯：《家なき兒》，頁 37。

<sup>63</sup> 同前註，頁 38。

<sup>64</sup> 同前註，頁 53。

約，賃我可耳……」<sup>65</sup>，然後老人拿出灰色之皮袋，「中貯兩圓之銀幣五枚」<sup>66</sup>，最後美登里老人「以二十圓之金錢，數之於達爾權之前。達爾權遽攫之入衣囊」<sup>67</sup>。從這段情節可看出包譯本的金錢數字是與日譯本是一模一樣的。

在討價還價的過程中，可看出包天笑的數字亦步亦趨跟著菊池幽芳的日譯本。但反觀菊池幽芳與法文原著的比較，則可看出菊池並沒有照搬法文原著的數字。在法文原著中，老人先是提出一年二十法郎的租賃價格<sup>68</sup>，後來從袋子裏拿出四個五法郎<sup>69</sup>，最後老人付了八個五法郎而成交<sup>70</sup>。菊池幽芳在數字上的調整，很可能是根據當時的物價指數<sup>71</sup>或法郎與日圓的匯率<sup>72</sup>換算而成。因此從譯者的翻譯態度來看，菊池幽芳似乎要比包天笑嚴謹些。兩人在貨幣單位的翻譯方面都採取了在地化的策略，但是包天笑在數字的處理上，跟前述挪用漢字的習慣一樣，也都是原樣照搬，而完全沒有考慮物價或匯率的問題。

此外，包天笑的譯本還偶爾會出現前後不一致的情形。主角所彈奏的豎琴，在日譯本中譯為「立琴」<sup>73</sup>，但在包天笑的譯本中先是譯成「手風琴」<sup>74</sup>，後又照搬日文譯成「立琴」<sup>75</sup>。美登里老人吹奏的樂器，在日譯本中譯為「橫笛」<sup>76</sup>，包天笑則

<sup>65</sup> 天笑生（包天笑）譯：《苦兒流浪記》，頁 40。

<sup>66</sup> 同前註，頁 43。

<sup>67</sup> 同前註，頁 62。

<sup>68</sup> Hector Malot, *Sans Famille*, ebooks libres et gratuits, at [http://www.ebooksgratuits.com/pdf/malot\\_sans\\_famille\\_illustre.pdf](http://www.ebooksgratuits.com/pdf/malot_sans_famille_illustre.pdf), p. 37. (accessed Feb. 12, 2011)

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>71</sup> 根據〈值段の明治・大正・昭和風俗史〉所記載的消費者物價指數，明治 33 年(1900)的教師起薪為 11 圓，大正 7 年(1918)的教師起薪為 15 圓（《週刊朝日》，1981 年，無頁碼）。因此《家なき兒》出版時(1912)的教師起薪應介於 11 圓至 15 圓之間。以此推估老人所付的 20 圓約為當時教師月薪的 1.3 至 1.8 倍。詳細參照《週刊朝日》〈值段の明治・大正・昭和風俗史〉（東京：朝日新聞社，1981 年），網址：<http://chigasakioows.cool.ne.jp/ima-ikura.shtml>，檢索日期：2011 年 8 月 31 日。

<sup>72</sup> 到法國留學過兩年的菊池幽芳，顯然應該熟悉日圓與法郎的換算匯率。

<sup>73</sup> Hector Malot 著，菊池幽芳譯：《家なき兒》，頁 127。

<sup>74</sup> 天笑生（包天笑）譯：《苦兒流浪記》，頁 145。

<sup>75</sup> 同前註，頁 167。

<sup>76</sup> Hector Malot 著，菊池幽芳譯：《家なき兒》，頁 84。

先是譯成「銅簫」<sup>77</sup>，後又照搬日文譯成「橫笛」<sup>78</sup>。另外，包譯本的地理名詞則有重複之處，美登里老人第一次給可民買鞋子的城鎮叫做「卯瀨」<sup>79</sup>，此地名與日譯本相同，法文原作的地名則是 Ussel<sup>80</sup>。但是後來美登里老人出獄後與可民再次見面會合的地方，法文原作裏的地名是 Cette<sup>81</sup>，菊池幽芳譯成「瀨戶」<sup>82</sup>，旁邊的平假名是せと，顯然是法文地名的音譯，但是包譯本卻又譯成「卯瀨」<sup>83</sup>。經過了長途流浪，事實上這個地點與當初美登里老人買鞋給可民的地方早就相距甚遠，但包天笑用了重複的地名卻不自知。

就清末民初的翻譯小說而言，關乎譯文內在邏輯的翻譯誤差是研究譯者翻譯態度是否嚴謹的一個重要指標。任何譯作的質量都視乎兩個主要因素：譯者的才能及其翻譯態度；而並非每一個譯者都是兩方面同樣優秀的。文字上的錯誤多固然視才能而定，但譯者是否願意努力去調整譯文內部的參差和矛盾，則完全是態度問題了<sup>84</sup>。從上述的翻譯行為可以反映出他們本身的能力與態度，也間接反映出他們對譯者能力與態度的認知，因為有這樣的認知，所以才有這樣的翻譯行為。而在這方面，菊池幽芳與包天笑比起來再度略勝一籌。

### （三）對個人主體性的意識

最後要談的是兩位譯者對自我主體性的意識。在前述的序言中，可以看出菊池幽芳在翻譯選材方面的主體意識很強。他在序言中提到五來素川先前已譯過此書，但他強調五來素川的「抄譯」<sup>85</sup>或「翻案」十分簡短扼要，有損原作精神，所以他才再次重新嘗試翻譯，希望能將原作的精神沒有遺漏地傳達出來<sup>86</sup>。對於已有前輩翻譯過的作品，他仍然勇於再度重譯，並且有意區隔自己與前譯者的不同之處，如

<sup>77</sup> 天笑生（包天笑）譯：《苦兒流浪記》，頁 100。

<sup>78</sup> 同前註，頁 169。

<sup>79</sup> 同前註，頁 81。

<sup>80</sup> Malot, *Sans Famille*, p. 68.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>82</sup> Hector Malot 著，菊池幽芳譯：《家なき兒》，頁 207。

<sup>83</sup> 天笑生（包天笑）譯：《苦兒流浪記》，頁 219。

<sup>84</sup> 孔慧怡：〈還以背景，還以公道〉，王宏志編：《翻譯與創作：中國近代翻譯小說論》，頁 104。

<sup>85</sup> 日文的「抄譯」指的是節譯、摘譯。

<sup>86</sup> 菊池幽芳：〈序言〉，《家なき兒》，頁 4。

前所述，他的《乳姊妹》所展現的新女性特質也是有意顛覆十五年之前末松謙澄的譯作《谷間の姫百合》。

堀啓子推測菊池幽芳之所以挑選同樣的故事再重譯，可能是原作太有魅力了，或者是菊池幽芳對自己的譯筆有種特別的堅持與自信<sup>87</sup>。而從菊池幽芳在《乳姊妹》的序言則可以看出，他對自己的譯作頗感驕傲。儘管語氣謙遜，但他仍提到〈乳姊妹〉在《大阪每日新聞》連載的時候受讀者歡迎的程度。他說在四國和九州，有些城鎮的讀者因為急著想看到報上連載的〈乳姊妹〉，所以都自己跑到店裏去買《大阪每日新聞》，店家都不必再派報了，而且當時半夜三點不睡覺而等著報紙送達的讀者相當多<sup>88</sup>。

菊池幽芳的主體意識也在譯文中許多文中夾註之處顯露無遺，尤其是遇到文化差異的部分。對於這些文化詞，菊池幽芳會考慮到日本讀者對於法國文化的陌生，而在譯文中將文化詞的解釋放進括號裏隨附在後，而這些添加的解釋都是法文原作所沒有的，由此可看出他已經具備現代譯者那種對讀者負責的態度，也反映出他視翻譯為溝通的這種觀念。兩個譯本對照之下，可看出包天笑的文中夾註亦步亦趨的跟著菊池幽芳，再次顯示出他缺乏主體意識而總是模仿日譯者的操作手法。

在此略舉幾個例子。例如對於「咖啡店」的解釋，菊池幽芳的文中夾註寫著：「田舎の珈琲店は多く旅籠兼帯である。」<sup>89</sup> 包天笑也寫道：「田舎咖啡店，多兼帶旅館。」<sup>90</sup> 對於獨輪手推車 *brouette* 的解釋，菊池幽芳的文中夾註解釋得很詳細：「佛蘭西の農家などで、一寸したものを乗せ、手で押して運ぶ一本輪の小さな車。」<sup>91</sup> 而包天笑也寫道：「法蘭西農家所用獨木輪之小車。」<sup>92</sup> 對於法國農民腳上常穿的木靴 *sabots*，菊池幽芳在文中夾註寫著：「佛蘭西の農民の穿く大きな木靴。」<sup>93</sup> 包天笑也譯得一模一樣：「法蘭西農民所穿的大木靴。」<sup>94</sup>

<sup>87</sup> 堀啓子：〈翻案としての戦略：菊池幽芳の「乳姊妹」をめぐる〉，頁 152。

<sup>88</sup> 菊池幽芳：〈序言〉，《乳姊妹》，頁 1。

<sup>89</sup> Hector Malot 著，菊池幽芳譯：《家なき兒》，頁 29。

<sup>90</sup> 天笑生（包天笑）譯：《苦兒流浪記》，頁 34。

<sup>91</sup> Hector Malot 著，菊池幽芳譯：《家なき兒》，頁 58。

<sup>92</sup> 天笑生（包天笑）譯：《苦兒流浪記》，頁 70。

<sup>93</sup> Hector Malot 著，菊池幽芳譯：《家なき兒》，頁 66。

<sup>94</sup> 天笑生（包天笑）譯：《苦兒流浪記》，頁 81。

而對於菊池幽芳沒有特別加註的文化詞，例如「謝肉祭」<sup>95</sup>，包天笑也就沒有加註，而是直接挪用漢字。這個節日法文原文為 *le mardi gras*，直譯成英文為 *the Tuesday fat*，是一個宗教節日，從復活節往前推四十天這段時期為齋戒期，而齋戒期開始前的最後一個星期二便是 *le mardi gras*，這一天人們通常會趁進入齋戒期之前大吃大喝，正如書中所述，傳統上也會吃可麗餅。從包譯本全書看來，包天笑只學習菊池幽芳的表面，而沒有學到菊池幽芳的風格及主體性。

值得一提的是，菊池幽芳的主體性還展現在他將自己留學法國的經驗巧妙融入譯文。例如主角民與花匠一家人同住的兩年時光中，他曾經到過巴黎的各個重要景點。菊池幽芳除了翻譯法文原作裏提到的地名之外，還添加了巴黎附近的其他地點，包括：塞納河（セイヌ河岸）、先賢祠（パンテオン）、羅浮宮（ルーブル）、拿破崙之墓（ナポレオンの墓）、香榭大道（シャンゼリゼー）、布洛涅森林（ブロンニュ）、文森森林（ヴァンセヌ）<sup>96</sup>。這些在法文原作沒出現的地名，透露出菊池幽芳對巴黎的熟悉感，也反映出他對於留學法國這樣的背景所表現的強烈自信，也呼應他在序言中說要讓讀者稍微認識法國地理的明顯意圖。這些巴黎著名景點對沒去過巴黎的包天笑而言毫無情感上的連結，而他也無意介紹法國地理知識，因此對他而言這段文字僅是說明主角可民去過巴黎附近很多地方，因此他只譯出五處地名，比起日譯本的十一處少了許多。

## 五、結 論

薩依德 (Edward Wadie Saïd, 1935-2003) 指出，知識分子在代表 / 再現他人時，其實也代表 / 再現了自己。單德興根據這個論點加以引申：作為再現者的譯者（也是某種意義的知識分子——至少是具備兩種語文知識的人），在代表 / 再現原作（者）時，其實也代表 / 再現了自己<sup>97</sup>。從這個觀點來看，菊池幽芳確實在譯作中再現了他自己，我們可以看到他對翻譯這個任務的看法是盡量忠實，但也不忘傳達異國特色，他對本身的語言能力是有信心的，所以他會刻意譯出法語發音的片假名：

<sup>95</sup> Hector Malot 著，菊池幽芳譯：《家なき兒》，頁 8。天笑生（包天笑）譯：《苦兒流浪記》，頁 12。

<sup>96</sup> Hector Malot 著，菊池幽芳譯：《家なき兒》，頁 370-371。

<sup>97</sup> 單德興：《翻譯與脈絡》（臺北：書林出版社，2009 年），頁 19。

他對讀者的態度是負責的，所以他把原文出處、特色，以及自己操縱之處聲明清楚，也會換算幣值，遇到文化詞的部分也會在文中加入註解。而他對法國巴黎的情感連結，也在譯文中流露出來。因此菊池幽芳可說幾乎已經具備了相當現代的譯者意識。

然而這種十分接近現代的譯者意識，卻似乎沒有影響到包天笑，儘管包天笑是從菊池幽芳的日譯本轉譯，但包天笑似乎只是做到表面工夫，模仿日譯者的序言、用字遣詞、文中夾註，明知自己語言能力不足卻仍放膽翻譯多本譯作，挪用漢字與照搬數字都顯露出他便宜行事的態度，對於譯文出現的前後不一致也未能察覺。這些都反映出他的譯者意識其實還非常不成熟，當然這應不是晚清譯者的唯一個案，但如果包天笑與菊池幽芳可以代表中日兩個文化在二十世紀初的部分表現的話，那麼我們預期日本因為較早引進西學，所以譯者意識的發展應該比晚清更成熟，這樣的預期也終究得到了部分證實。