

※ 文哲譯粹 ※

元雜劇——異本與譯本

伊維德* 著 凌筱嶠** 譯

—

我們通常讀元雜劇都從臧懋循(?-1621)刊刻於一六一五到一六一六年間的《元曲選》入手。這一選本自問世以來就備受歡迎，在清初已經取代其他版本，其影響力直到二十世紀都經久不衰。雖然其他早期刊本也日趨普遍，但是臧本依舊會是讀元雜劇的首選。

臧懋循的刊刻背景大家都很熟悉。十六世紀日本、拉丁美洲的白銀大量流入中國，直接促進了晚明，特別是江南地區的繁榮。而受益的不僅僅是商人，士紳家族也購置田地、經營店鋪，在不同的領域投入資產。科舉制度使得他們在稅收方面享有特權，並積累起大量的財富，生活窮奢極侈。到十六世紀末，這些財富直接促進了對高質量休閒讀物的大量需求。臧懋循仕途受挫後，就迎合這個市場，刊刻各種文學體裁，以期營利，但是沒有一種能夠獲得像《元曲選》那樣的影響力¹。

臧懋循並非萬曆年間(1573-1619)元雜劇出版之第一人。而在他之前的出版者²是否以同樣的形式批量出版元曲，或者只刊刻單行本的元雜劇，我們並不清楚。

* 伊維德(Wilt L. Idema)，本所諮詢委員、哈佛大學東亞系榮退教授。

** 凌筱嶠，美國亞歷桑那州立大學國際文學與文化學院助理教授。

¹ 有關臧懋循經營的出版事業，參見 Wilt L. Idema, “Zang Maoxun as a Publisher”，磯部彰主編：《東アジア出版文化研究》（東京：二玄社，2004年），頁19-29。臧懋循的《元曲選》很可能為馮夢龍的《三言》提供了模本。

² 孫書磊在〈臧懋循《元曲選》的底本淵源及其文獻價值〉一文中（《戲劇藝術》，2011年第6期，頁34-39）考察了萬曆年間的雜劇刻本，以及臧懋循編纂《元曲選》對其底本進行的借鑒與修改。

但是毫無疑問的是，無論是在數量，還是質量上，這些刻本都無法與《元曲選》媲美。臧懋循的選本分兩套出版，不僅每一套中五十個劇本的規模史無前例，而且印刷之精良也首屈一指。《元曲選》刻板清晰、字體整齊，在體例上也十分規範：文本中的曲、白都清楚地區分開來，雜劇均分成楔子和四折，角色的分派規格一致，行文中並沒有為了節省版面，將對白縮印成兩排，每折結尾提供的音釋也不會與士大夫讀者群的閱讀趣味相忤。此外每個劇作都配有兩到四張精美的插圖，這些都使《元曲選》更加吸引讀者。

不過臧懋循的《元曲選》之所以長盛不衰，並不僅在於刻工之美和規模之巨。更重要的是，該選本將元雜劇作為舞臺藝術搬到了書齋裏，並將劇本演繹為讀本，使得雜劇得以從僅供娛樂的通俗讀物上升到文學的層面，供讀者欣賞。由此我們必須注意到臧懋循撰寫的有關戲曲的兩篇序言（當代重排本的《元曲選》保留了這兩篇序言）和列在總目後面其他一系列更早期的雜劇論述（因其多從朱權的《太和正音譜》脫胎而來，而當代重排本不予錄入）。這些論述不僅對宮調和曲詞多有涉及，而且還提供了雜劇作家及其著作的目錄。而這些目錄又使臧懋循得以為《元曲選》收入的劇作一一配上作者，使得富有修養的讀者可以將雜劇援引為劇作家發抒胸臆、有關風化之作。為了使劇作內容能得到讀者這樣的認可，臧懋循（如他在的一封信中所承認的）常常對其所選元曲做出大幅修改。

我們將《元曲選》中的劇作和其他明代的版本相比（一百部雜劇中有八十五種還留有其他版本），就會注意到修改的程度不一³。臧懋循的改動大致可分為三類：其一，早期的劇本通常草草收尾，而臧懋循則有意加上大團圓的結局，將所有未解決的矛盾和衝突一一化解，並為此常常親自填詞。縱觀臧懋循所創作的曲詞，大多數都在第四折。在情節上臧懋循也經常做一些調整，使得劇作更加緊湊。其二，他會通過修改曲白將精英（儒家）意識不露痕跡地融入劇作，以使得結局更為圓滿。其三，臧懋循還將劇作中的語言和異體字一致化，並修正用典不當、對仗不工之處⁴。《元曲選》為雜劇在文學史中奠定了牢固的地位，臧懋循可以說功不可沒。

³ 即使是細微的改動也有可能大大地影響我們對劇作的認知。以白樸的《梧桐雨》為例。《元曲選》之前的刻本均保留楊貴妃與安祿山有染的細節，使得玄宗對貴妃的愛戀更像是昏君沉湎聲色不可自拔。而《元曲選》刪除這一細節，就使讀者可以將劇作讀為男女主人公相互鍾情的浪漫悲劇。

⁴ 有關臧懋循對劇作的大幅修改，自《元曲選》面世以來，學者就多有論述。系統性的考察參見

《元曲選》的可讀性使得它很快地取代了在其之前發行的雜劇版本。其他出版商試圖搶占這一閱讀市場，但結果並不成功⁵——有清一代《元曲選》依舊獨領風騷。比如《紅樓夢》中薛寶釵教訓黛玉的時候說，《西廂記》、《琵琶記》以及《元曲選》種種都是家長嚴加防範、少兒不宜的讀物。可是子弟們背著家長和師長偷看，而閨秀們又背著子弟們偷看。二十世紀初元曲研究的先驅如王國維(1877-1927)和吉川幸次郎(1904-1980)用的都是臧本。因此，《元曲選》時至今日仍很大程度上影響著大多數研習中國戲曲文學的學者對元雜劇的認知。

二

有鑒於《元曲選》在中國龐大的讀者群，以及研究中的重要地位，西方對元雜劇的翻譯幾乎完全採用這個版本並不足為奇，但是對文本的選擇以及翻譯的方式，因譯本各自的期望，以及譯者自身的秉性而有種種的不同。最早對《元曲選》的翻譯來自十八世紀：法國傳教士馬若瑟(Joseph Henri Marie de Prémare, 1666-1736)——也是同時期中文根底最為雄厚的傳教士——將紀君祥的《趙氏孤兒》翻譯成法文。該劇在一七三四年出版後，對十八世紀的歐洲劇壇留下了深遠的影響。有必要注意的是，馬若瑟並無意於中國文學，僅僅是出於輔助研究近代中國口語的目的，翻譯了賓白的部分，唱詞則因其艱澀，且對這一目的無所幫助，而被完全忽略（或許馬若瑟也並不知道該如何著手翻譯唱詞）。而頗具反諷的是，十四世紀元刊雜劇中的《趙氏孤兒》只保留唱詞，對賓白和舞臺提示不置一詞。

鄭騫〈從《元曲選》說到元刊雜劇三十種〉（《景午叢編》〔臺北：臺灣中華書局，1972年〕，頁400-407）以及〈臧懋循改訂元雜劇平議〉（《景午叢編》，頁408-421）；赤松紀彥：〈元曲選がめざしたもの〉，《中國古典戲曲論集：田中謙二博士頌壽記念》（東京：汲古書院，1991年），頁161-186。有關臧懋循對劇作意識形態方面的修改，參見 Stephen H. West, “Zang Maoxun’s Injustice to Dou E,” *Journal of the American Oriental Society* 111.2 (1991): 283-302。杜海軍一方面認為十四世紀的元刊雜劇與萬曆間的刻本有本質的不同，而另一方面則在〈《元曲選》增刪元雜劇之說多臆斷——《元曲選》與先期刊抄元雜劇比較研究〉（《廣西師範大學學報》，2008年第3期，頁12-16）一文中，強調臧懋循的改動並不比其他萬曆刻本更多。而在其〈從《元曲選》對元雜劇的校改論臧懋循的戲曲觀〉（《中國戲曲學院學報》，2010年第3期，頁1-5）一文中，杜海軍又指出臧懋循根據其對元曲審美的認知，將自己的改動強加於劇本之上。

⁵ 孟稱舜(1600-1682)的豪華版本顯然銷量不佳。

唱詞直至十九世紀，對翻譯者都是一個無法克服的挑戰。雷慕沙 (Abel Rémusat, 1788-1832, 巴黎法蘭西學院的首任中文教授) 曾宣稱中國詩歌「通常無法理解，並且完全無法翻譯」。戴維斯爵士 (John Francis Davis, 1795-1890) 曾在澳門和廣州任職於英國東印度公司。他是將雜劇翻譯成英文的第一人。一八二七年他在翻譯出版馬致遠《漢宮秋》⁶ 的時候，也如同之前的馬若瑟一樣避開曲詞。但是這並不是他首次嘗試翻譯《元曲選》中的雜劇——早在十年以前的一八一七年，他就通過約翰·默裏公司出版了武漢臣的雜劇《老生兒》的英譯，題為《年老的繼承人》(*Laou-seng-urh, or, "An Heir in his Old Age," A Chinese Drama*)。在這部譯本中，年輕的戴維斯開曲文翻譯之先河，將其轉變為押韻的英文，雖然他不得不承認對這些曲詞的理解常有困惑。在一個簡短的序言裏，戴維斯聲稱他的目的是提供一個完整的譯本，但是由於「少數幾個段落——僅僅是幾個而已——有傷大雅或者沉悶無聊，因此特意被省略」(頁 xlix)。

中國古代小說、戲曲作為窺視中國日常起居的窗口，對歐洲漢學家格外有吸引力，因為十九世紀前期中國還是閉關鎖國。十九世紀上半葉，巴黎翻譯臧本元雜劇的權威是儒蓮 (Stanislas Julien, 1797-1873) 及其得意門生巴贊 (Antoine-Pierre-Louis Bazin, 1799-1863)。儒蓮最早選譯的元雜劇是李行道的《灰闌記》，刊印於一八三二年⁷，隨後一八三四年其《趙氏孤兒》的全譯本出版。巴贊在其刊印於一八三八年的《中國戲劇，又，蒙古皇帝統治下的戲曲選本》(*Théâtre chinois, ou choix des pièces de théâtre, composées sous les empereurs mongols*)⁸ 中提供的全譯本包括：關漢卿的《竇娥冤》、鄭德輝的《檮梅香》、張國賓的《合汗衫》，以及無名氏的《貨郎擔》，而這些劇作均以《元曲選》為底本。在一八五〇年出版的《元代的世紀——考察從蒙古時代直到明代復辟後的中國文學史》(*Le siècle des Youên, ou tableau historique de littérature chinoise depuis l'avènement des empereurs mongols*

⁶ 該譯作由倫敦的約翰·默裏公司 (J. Murray) 出版。

⁷ 《灰闌記》，又題《灰闌記的故事——一首散文詩文劇》(*Hoei-lan-ki, ou, L'histoire du cercle de craie, drame en prose et en vers*) (London: J. Murray, 1832)。儒蓮對王實甫《西廂記》前十六齣（不含第五部）的翻譯在其過世後的 1880 年出版。後來雷威安 (André Lévy) 為其作序，以《西廂記》(*Histoire du Pavillon d'occident: Xixiangji*) (Paris: Fleuron, 1997) 為題再版。

⁸ 1838 年由巴黎 Imprimerie Royale 出版社出版。

jusqu'à la restauration des Ming)⁹中，巴贊提供了《元曲選》中一百部雜劇的簡介，包括從許多劇作中選譯的片段。直至二十世紀，儒蓮和巴贊的翻譯都多次被轉譯為歐洲各種語言，其中一些——例如克拉本德 (Klabund) 和貝托爾特·布萊希特 (Bertolt Brecht) 的德語本在舞臺上十分成功，雖然這些譯本都無法和伏爾泰 (Voltaire) 創作的《中國孤兒》在十八世紀享有的盛譽相媲美。但是十九世紀的下半葉元曲的翻譯很少，原因是西方人可以自由出入中國，戲曲（和小說）也就失去了作為中國日常生活窗口的作用。

二十世紀中，《元曲選》依舊是歐洲、北美翻譯研究元雜劇最重要的依據。不過二十世紀上半葉，歐洲漢學的重心轉向考證學，重視先秦諸子百家，因此很少有漢學家繼續從事中華帝國晚期的白話文學。一個主要的例外是以研究中國哲學如王充《論衡》著稱的德國學者佛爾克 (Alfred Forke, 1867-1944)。其翻譯的大量元、明、清的劇作在他生前只出版了一部分，而大多數則是在一九七八到一九九三年間由馬丁·吉姆 (Martin Gimm) 將其遺作結集出版成三大部頭問世¹⁰。二戰前最重要的元雜劇英文譯著是熊式一翻譯的王實甫《西廂記——一部十三世紀的中國劇》(*The Romance of the Western Chamber [Hsi Hsiang Chi], A Chinese Play Written in the Thirteenth Century*)，出版於一九三五年¹¹。

二戰後中國研究在美國興起。和歐洲的考證風相反，許多研究者受到中國五四後文學史新氣象的感召，從事元代以後的白話文學。他們在語言與文學系任職，為本科生，包括沒有任何中文背景或知識的學生，開英譯中國文學的閱讀課。這就對選本，特別是中國文學的英譯選本構成了需求。最早的一個頗具影響的選本是白芝 (Cyril Birch) 於一九六五年編纂的《中國文學選集——從先秦到十四世紀》(*Anthology of Chinese Literature, from Early Times to the Fourteenth Century*)¹²。該本中收入了兩

⁹ 1850年由巴黎 Imprimerie Nationale 出版社出版。

¹⁰ 雜劇翻譯在第一冊，參見 Alfred Forke, *Chinesische Dramen der Yüan-Dynastie, zehn nachgelassene Übersetzungen* (Wiesbaden: Franz Steiner, 1978)。

¹¹ 參見 S. I. Hsiung, *The Romance of the Western Chamber [Hsi Hsiang Chi], A Chinese Play Written in the Thirteenth Century* (London: Methuen and Co., 1935)。熊式一參照的是金聖嘆批評本《西廂記》。該本在1968年由夏志清為之作序，由哥倫比亞大學出版社再版。洪濤生 (Vincenz Hundhausen) 翻譯成德語的《西廂記》出版於1926年。

¹² Cyril Birch, *Anthology of Chinese Literature, from Early Times to the Fourteenth Century* (New York: Grove Press, 1965)。

篇雜劇：馬致遠的《漢宮秋》和康進之的《李逵負荊》。前一部劇的翻譯者凱內 (Donald Keen) 更以日本文學譯著著稱，他的創新是將《漢宮秋》中的曲詞翻譯成無韻詩 (blank verse)，此舉大概是受到劉若愚於一九五八年出版的《伊麗莎白時期與元代——詩體戲劇形式的比較》 (*Elizabethan and Yuan: A Brief Comparison of Some Conventions in Poetic Drama*) 一書影響¹³。該書中，劉將莎士比亞的戲曲中散文與無韻歌的交替，和元雜劇中賓白與曲詞的交替相比。據我所知，凱內的創新並沒有繼承者。

《李逵負荊》的翻譯者柯潤璞 (James I. Crump Jr., 1921-2002) 將曲詞用自由體詩譯出，後來中國古典戲曲的英文譯者多步其後塵。柯潤璞任教於密西根大學，不僅是著作等身的翻譯家、元雜劇與散曲的研究者¹⁴，還培養了一批在博士論文中研習中國戲曲的研究生，如章道犁 (Dale R. Johnson)、柯睿 (Paul Kroll)、彭鏡禧和奚如谷 (Stephen H. West)¹⁵。而終其一生的學術翻譯，柯潤璞依賴的都是《元曲選》¹⁶。這一情況在七十年代海登 (George Hayden)¹⁷、劉榮恩¹⁸、楊富森¹⁹ 的元雜劇英譯選本中並沒有改變。時鍾雯一九七二年翻譯的《竇娥冤》旨在幫助讀者熟悉元雜劇的語言，而選擇《元曲選》為底本，是因為「更完整且更具可讀性」。不過時鍾雯也附上了

¹³ J. Y. Liu, *Elizabethan and Yuan: A Brief Comparison of Some Conventions in Poetic Drama* (London: The China Society, 1955).

¹⁴ 柯潤璞最主要的戲曲研究著作是《忽必烈時代的中國戲曲》。參見 James I. Crump Jr., *Chinese Theater in the Days of Kublai Khan* (Tucson: University of Arizona, 1980)。該書中收入其翻譯的劇作有：康進之的《李逵負荊》、楊顯之的《瀟湘雨》、孟漢卿的《魔合羅》。有關對柯潤璞研究中國古代白話文學成就的回顧，參見 “The Life and Works of James I. Crump, Jr.,” *Chinoperl Papers* 26 (2005): 1-23。

¹⁵ 奚如谷在美國加州柏克萊校區任職時培養了幾位研究中國戲曲的博士生，如夏頌 (Patricia Sieber) 和何予明。

¹⁶ 在此期間，隨著元雜劇早期刊本的陸續重印，學界對各種版本逐漸有所認知。但是這些重印本發行極其有限。

¹⁷ 參見 George A. Hayden, *Crime and Punishment in Medieval Chinese Drama: Three Judge Bao Plays* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 1978)。該書中收有其翻譯的《陳州糶米》、《盆兒鬼》、以及鄭廷玉的《後庭花》。

¹⁸ 參見 Jung-en Liu, *Six Yuan Plays* (London: Penguin, 1972)。劉對其翻譯有如下說明：「每部戲中我都省去了曲白中晦澀難懂處、與劇作整體無關處、以及拖沓繁冗處。」(頁 20)

¹⁹ 參見 Richard F. S. Yang, *Four Plays of the Yuan Drama* (Taipei: The China Post, 1972)。

更早期、一五八八年的刻本作參照²⁰。唯一選取不同雜劇版本的英譯本是楊憲益、戴乃迭 (Gladys Yang) 夫婦一九五八年出版的《關漢卿戲曲選》(*Selected Plays of Kuan Han-ching*)，但是該書的介紹中未提及版本問題²¹。歐洲六、七十年代研究中國古代戲曲成果最豐碩的當數英國學者杜為廉 (William Dolby)，可惜的是他只出版了少量的譯作²²。法國的中國戲曲研究再沒有過十九世紀中期的高潮²³，但是霍福民 (Alfred Hoffmann) 在德國極力推動元曲研究，他自己擅長於中國鳥名稱和李煜詞作，卻培養出一批研究元代雜劇的博士生²⁴。

《元曲選》在那個年代戲曲研究中的主導地位，還體現在由夏志清 (1921-2013) 和高克毅 (1912-2008) 在數十年前發起，二〇一四年由李惠儀主編出版的《哥倫比亞元曲選集》(*The Columbia Anthology of Yuan Drama*) 中。該選集中大多數譯作都參照《元曲選》，不過有鑒於學界近年來對元曲各種版本的注意力提高，李惠儀決定在臧本《趙氏孤兒》的翻譯後附上元刊雜劇本，以表明兩個本子是如何地不同。十四世紀的刊本共有四折（與《元曲選》中的五折不同），只含唱詞，且與《元曲選》中的唱詞大相逕庭。馬若瑟當初翻譯的賓白在早期刊本中完全沒有蹤影。張光前二〇一〇年翻譯的《元代雜劇選》(*Selected Plays from the Yuan Dynasty*) 也完全以臧懋循《元曲選》為底本²⁵。

²⁰ Chung-wen Shih, *Injustice to Tou O (Tou O yüan): A Study and Translation* (Cambridge: Cambridge University Press, 1972), p. XIV.

²¹ 參見 Hsien-yi Yang and Gladys Yang, trans., *Selected Plays of Kuan Han-ching* (Peking: Foreign Language Press, 1958)。後於 1979 年由該社重印。

²² 杜為廉的《中國戲曲史》最廣為人知，英文原著參見 William Dolby, *A History of Chinese Drama* (London: Paul Elek, 1976)。他的《十三世紀至今的八種中國戲》(*Eight Chinese Plays from the 13th Century to the Present*) 於頁 53-83 收有石君寶的《秋胡戲妻》，譯為《秋胡勾引結髮妻》(*Qiu Hu Tries to Seduce his Own Wife*)。其他的元雜劇譯本未見出版。

²³ 這期間最重要的譯作是李治華翻譯的鄭廷玉、秦簡夫等元曲作家的作品，參見 Tche-houa Li, *Le signe de patience et autres pièces du théâtre des Yuan* (Paris: Gallimard, 1963)。

²⁴ 霍福民門下的學生博士論文成果如下：Holger Hóke (1980 年)、Hans Link (1978 年)、Werner Oberstenfeld (1983 年)、Roderich Ptak (1979 年)。這些博士論文通常都附有元曲翻譯。

²⁵ 參見 Guang-qian Chang, trans., *Selected Plays from the Yuan Dynasty* (Peking: Foreign Language Press, 2010)。

三

刊印於十四世紀的元刊雜劇最有可能針對的是這樣一批讀者：他們在觀賞表演過程中對理解唱詞有一定困難²⁶。而演員所依賴的則是稱為「掌記」的袖珍手抄本。購買雜劇刊本的觀眾之所以在演出後保留了這些刻本，可能是學習唱詞的需要，也可能是將曲詞作為文學藝術賞玩的結果。現存的所謂三十種元刊雜劇到了清代已經成為極其珍貴的孤本²⁷。雖然在十六世紀市面上還流傳著不止三十種，但是因為元代和明初上演雜劇的商業劇團已經不復存在，這些本子不太可能在沒有市場需求的情況下大量傳刻（雖然某些明代藏書家很樂於標榜他們豐富的元曲典藏曾廣為流傳）。除了通過李開先《改訂元賢傳奇》（詳情如下）間接保存下來的一些劇作和其他的一些文本，大多數選入《元曲選》的雜劇都來自明代宮廷²⁸。雖然明代的皇族來自南方，但是宮廷戲卻是北曲，因為明時的南曲戲文尚不登大雅之堂。

宮廷中有兩個部門負責搬演戲曲：主持朝儀的教坊司和供樂於內廷的宦官機構鐘鼓司。一條來自晚明的紀錄表明，在這些宮廷場合演出的劇本必須經過審查。如果這種嚴格的審查始於明廷，那麼就可以解釋，為什麼這些宮廷抄本會如此冗長，且不厭其煩地重覆科白和各種無聊的笑話；同時也可讓我們瞭解為何劇本科白

²⁶ 相對於「元刊雜劇三十種」的統稱，我更傾向於將早期雜劇刊本看作十四世紀的產物，因為其中一些可能是入明後刊刻的。這些刊本大多數來自杭州，而蒙古朝廷直到十三世紀末才將前南宋的政府機構從揚州遷到杭州，從而使杭州成為雜劇演出、發行的中心地區。

²⁷ 二十世紀下半葉多數學者都遵從孫楷第《也是園古今雜劇考》（上海：上海出版社，1953年），頁168-169）以及岩城秀夫〈元刊古今雜劇三十種の傳流〉（《中國文學報》第14期〔1961年〕，頁67-89）的研究，認為這些刻本來自明代學者、劇作家李開先（1502-1568）的個人藏書。雖然李開先確實有機會接觸元刊雜劇，但是近期的研究表明，現存的元刊雜劇和李開先舊藏的十四世紀刊本有出入。參見甄煒旋：〈元刊雜劇三十種與李開先舊藏之關係〉，《中國典籍與文化》，2008年第1期，頁64-67，以及杜海軍：〈也論元刊雜劇與李開先的收藏關係〉，《藝術百家》，2013年第1期，頁159-163。

²⁸ 孫楷第：《也是園古今雜劇考》，頁149-153。最近，小松謙在《中國古典演劇研究》也指出：「元雜劇可以籠統地分為兩大系統：其一是元刊雜劇，其二是從明代宮廷流傳出來的各種刻本。」參見小松謙：《中國古典演劇研究》（東京：汲古書院，2001年），頁38。嚴敦易在《元劇斟疑》中提出有趣的見解：在某些情況下，現存的明代內府本可能與早期目錄上同名的元刊本完全不是同一齣戲；而在其他情況下，現存的內府本可能是建立在早期刻本的單出或者幾首曲詞的基礎上。參見嚴敦易：《元劇斟疑》（北京：中華書局，1960年）。

部分在體例上保持一致。可惜的是，雖然近代的研究已經爬梳了幾乎所有的相關材料，有關明代宮廷演出和劇場的紀錄還是鳳毛麟角²⁹。有相當數量的宮廷抄本保存在脈望館鈔校本《古今雜劇》中，但是這批文獻直到抗戰前夕才出現在學界的視野中。經由于慎行之子于小穀傳抄的本子很有可能來自教坊司，且反映出一四六〇到一四八〇年間的演出情況；而鐘鼓司的抄本則大約來自嘉靖年間，反映的是十六世紀中期的演出情況。經由這兩個部門傳抄的劇本不僅在體式上有所不同，而且在劇作結尾的安排上也有差異。

從十四世紀到十六世紀晚期，宮廷雜劇在種種因素的干預下經歷著各種演變³⁰。從這個角度看來，雜劇同世界其他的劇種並無區別——上演的曲目隨著劇團、劇場、舞臺技術，以及贊助者與觀眾不斷改變的品味，做出各種調整。而對瞭解雜劇格外有借鑒意義的是，演出團體的規格和構成以及政治背景的影響。元代多數商業劇團都只有以末或者旦為中心的寥寥數人，因此演出的人數極其有限。而宮廷劇場卻可以從教坊司或者鐘鼓司抽取大量的人力。雜劇本身是一個以正末或者正旦為重心的劇種，可是這種體例上的不平衡在宮廷表演中得到了調和。將一個十四世紀的刻本與內府本相比較，就會發現後者常常大量減少正末 / 正旦的唱詞，甚至每一齣都會刪掉數首曲詞。由於十四世紀的元刊雜劇中，充斥著末角或者旦角缺乏表演元素的長篇唱詞，這樣的刪改應當會有助於活躍舞臺表演的氣氛。我們將朱有燉(1379-1439)初刻的《誠齋樂府》和後來的內府本相比，就會發現其他角色的賓白有所增加，並且為了增加這些配角的戲分，劇本還會加入吟詩、讀信、打油詩等項目。

除了應表演需要減少唱詞、擴充賓白等修改以外，其他相關的改變還包括改寫結局，使獨立的劇作更有開放性，能夠作為長篇故事中的一個場景進行搬演。竹馬作為道具的消失，也和劇場的新趨勢息息相關。而意識形態上最重要的人為因素，則是眾所周知的有關搬演帝王的禁令。在元代的舞臺上，皇帝的角色「駕」曾頗普遍。現存十四世紀的元刊雜劇三十種中，十四種都含有「駕」角。這樣的駕頭劇不

²⁹ 參見李真瑜：《明代宮廷戲劇史》（北京：紫禁城出版社，2010年）、張影：《歷代教坊與演劇》（濟南：齊魯書社，2007年），頁156-246；有關元代宮廷掌娛樂的機構，參見頁134-155、高志忠：《明代宦官文學與宮廷文藝》（北京：商務印書館，2012年）；有關宦官對宮廷戲劇的干涉，參見頁79-207。

³⁰ 小松謙：〈內府本系諸本考〉，收入《田中謙二博士頌壽記念中國古典戲曲論集》（東京：汲古書院，1991），頁125-159。

能成為宮廷演出的劇目，而即使被宮廷採納，也需要去掉「駕」這一角色³¹。如果劇作中的皇帝戲分很少，那麼只要將其刪去即可，可是一旦情況不是這樣，就需要大幅度地改寫³²，在某些情況下幾乎可以說是對舊作的重寫。一部劇中是否有「駕」角的刪除，在有早期版本可資對照的情況下，自然一清二楚，但是更多的時候改寫是為了讓劇本更適合在皇帝面前演出。雖然帝王的角色被刪除，但是其行使暴力方面的無上權威卻體現在許多改寫本中。《趙氏孤兒》就是一個絕好的例子。十四世紀刊本的第四折（也是最後一折）的開頭，趙孤對推翻晉公的陰謀充滿憧憬，而結尾則是趙孤迫不及待地要向殺害生父以及全家的屠岸賈索命，以報仇雪恨。《元曲選》中的劇本對白冗長且多重複，很有可能是在內府本基礎上的改寫。該劇的第五折中趙孤請求晉公允許其拘捕屠岸賈，並且是在要求被批准以後才採取行動。如果我們進而將其他改寫本與十四世紀的刊本相對照，就會發現曲詞被刪去，正是因為在特權階層面前為百姓鳴不平³³。

四

自從孫楷第與其他學者考證晚明現存的元雜劇手抄本、刻本絕大多數都直接或

³¹ 有關搬演帝王的禁令以及其對後世保存的雜劇之影響，參見 Tian Yuan Tan, “The Sovereign and the Theater: Reconsidering the Impact of Ming Taizu’s Prohibitions,” in *Long Live the Emperor! Uses of the Ming Founder Across Six Centuries of East-Asian History*, ed. Sarah Schneewind (Minneapolis: Society for Ming Studies, 2008), pp. 149-169。該文更早的版本曾刊登在 *Ming Studies* 明研究集刊 49 (2004): 82-111。

³² 即使我們沒有明代以前的版本可資對照，我們還是可以從皇帝的角色由殿頭官充任這一細節看出，為通過明代宮廷審查所做的改寫痕跡。詳細內容參照伊維德和奚如谷在《楊家將——四部早期雜劇》中有關「謝金吾」的討論：Wilt L. Idema and Stephen H. West, *The Generals of the Yang Family: Four Early Plays* (Hackensack: World Century Publishing Co., 2013)。

³³ Wilt L. Idema, “Why You Have Never Read a Yuan Drama: The Transformation of *zaju* at the Ming Court,” in *Studi in onore di Lanciello Lanciotti*, ed. S. M. Carletti et al. (Napoli: Istituto Universitario Orientale, 1996), pp. 756-791。宋耕將其翻譯成中文：〈我們讀到的是元雜劇嗎？——雜劇在明宮廷的嬗變〉（《文藝研究》，2001年第3期，頁97-106）。該文還被收入宋耕主編：《重讀傳統——跨文化閱讀視野》（北京：外語教學與研究出版社，2005年），頁163-180。另參 Stephen H. West, “Text and Ideology: Ming Editors and Northern Drama,” in *The Song-Yuan-Ming Transition in Chinese History*, ed. Paul Jakov Smith and Richard von Glahn (Cambridge, MA: Harvard University Asian Center, 2004), pp. 329-373。

間接地來源於明代內府本以來，很多學者出於不願放棄《元曲選》作為研究元雜劇可靠資料的立場，提出質疑。其中態度最激烈的徐朔方(1923-2007)認為，即使臧懋循的文本與早期版本有異，這些不同之處不一定是臧懋循的編輯所致——臧也許有其他元刊本可資借鑒³⁴。徐朔方終其有生之年都無法找到這樣的元刊本，但是他也許與真相沒有太大的出入——臧懋循的確有所借鑒，只不過所參照的版本可能追溯不回元代。我們已經談論了教坊司和鐘鼓司劇本的區別，也就是說四處流傳的內府本不止一種³⁵。但是自從二十年前發現了李開先《改定元賢傳奇》中的六部雜劇以後³⁶，我們對元雜劇的另一個傳播渠道就有了進一步的瞭解，因為李開先本的改寫呈現出與內府本大不相同的面貌。

臧懋循將元雜劇從劇本轉變為文本，從消遣提升到文學，但他並非這一過程的始作俑者。早在半個世紀以前李開先就搶先一步刊印了《改定元賢傳奇》³⁷。二十世紀的學者多知道該本的存在，但是要一窺其原貌則要等到該本在南京圖書館重見天日。在〈序〉和〈後序〉中，李開先詳細描述了他刊刻的動機、勘選標準，以及改定過程。李對其所藏劇本之豐頗自得，但卻痛惜市面上很難找到適合閱讀的元雜劇刊本，特別是在明中葉，雜劇已經成為元代文學代表的情況下。李開先的編輯團隊

³⁴ 徐朔方：《元曲選家臧懋循》（北京：中國戲劇出版社，1985年），頁19。更近代的學者思風（Viatcheslav Vetrov）也撰文論述，考察各版本之間的異同並不重要，以迫切地維護《元曲選》的文獻價值。參見 Viatcheslav Vetrov, “Classical Chinese Drama (*Yuan zaju*) in the Light of *Genkanzatsugeki no kenkyū*,” *Monumenta Serica* 59 (2011): 503-525。

³⁵ 據我所知，分辨內府諸本最詳盡的研究是小松謙的《中國古典演劇研究》（頁198-231）。在對不同選本抽絲剝繭地考察後，小松謙的結論卻依舊是：萬曆刊本雖然經受了不同程度的改寫，但是總體而言都屬於同一個體系，並且很可能和明代宮廷有關。不過他也承認這一論斷還有待考定，而且有些劇本應該還參照了來自其他體系的底本。

³⁶ 參見解玉峰：〈讀南圖館藏李開先《改定元賢傳奇》〉，《文獻》，2001年第2期，頁158-159。《改定元賢傳奇》的影印本收入《續修四庫全書》（上海：上海古籍出版社，1995-1999年），第1760冊，頁109-188。根據此版本的現代校勘本，收入卜鍵主編：《李開先全集》（北京：文化藝術出版社，2004年），第3冊，頁1699-1808。有關《改定元賢傳奇》的總體介紹，參見孫淑梅：〈李開先與《改定元賢傳奇》的輯刊〉，《古典文學知識》，2011年第1期，頁76-80；詳細考察，參見其《〈改定元賢傳奇〉考論》，《南京圖書館藏古本戲曲叢考》（北京：中華書局，2011年），頁9-99。

³⁷ 參見 Patricia Sieber, *Theaters of Desire: Authors, Readers, and the Reproduction of Early Chinese Song-Drama* (New York: Palgrave Macmillan, 2003), pp. 83-122。

以其門人張自慎³⁸為首，改定了五十種元曲。但是受到經濟能力的限制，只有十六種付梓。選定的標準李開先有如下解釋：

所選傳奇，取其辭意高古，音調協和，與人心風教俱有激勸感移之功。尤以天分高而學力到，悟入深而體裁正者，為之本也。³⁹

馬致遠、喬吉各有兩部雜劇入選，白樸、明初的王子一也各有一部入選，無疑正是因為它們符合李開先的標準，而這六部雜劇後來的各種刻本與《改定元賢傳奇》本出入不大，由此可以認定，後來的刻本，包括《元曲選》，都以《改定元賢傳奇》為母本。不過此六部雜劇以外的劇作是否情況如此，還無法確定。

李開先還詳細描述了刊印之前改定的原則：

刪繁歸約，改韻正音，調有不協，句有不穩，白有不切及太泛者，悉訂正之，且有代作者。因名其刻為《改定元賢傳奇》。⁴⁰

李開先所強調的「刪繁歸約」似針對內府本而言，但是現存的六部雜劇並沒有相應的內府本可資參照。有鑒於這六部戲中四部都有皇帝角色的出現，不太可能直接來自宮廷⁴¹，其中唯一可能來源於內府本的是《誤入天臺》。值得注意的是，「有代作者」一說提醒我們將目光轉向十四世紀的元刊雜劇。

我們可以將《改定元賢傳奇》中馬致遠的《陳搏高臥》同十四世紀的刊本相比。元刊雜劇中通常只有正末或者正旦的科白和全套唱詞。儘管末、旦的舞臺提示有十分詳細的案例，但多數元刊雜劇中舞臺提示趨於簡短，有三部雜劇甚至只保留唱詞。對這一現象最合理的解釋，是這些十四世紀的刊本直接或間接地源於寫給正末或正旦的腳本。作者胸中自然對全劇有整體的規劃，但是十五世紀以前的劇作家沒有留下過戲曲的全本。十五世紀初朱有燾刊刻其劇本時，基本上囊括了所有角色的賓白，並特意強調其刻本含「全賓」的首創性。

³⁸ 張自慎創作頗豐，但是其三十種雜劇均未傳世。李開先很少親自參與改訂，且改訂者並沒有參照一個詳細的「體列表」。參見 Tian Yuan Tan, "Rethinking Li Kaixian's Editorship of Revised Plays by Yuan Masters: A Comparison with His Banter about Lyrics," in *Text, Performance, and Gender in Chinese Literature and Music*, ed. Tian Yuan Tan, Michel Hockx, and Maghiel van Crevel (Leiden: Brill, 2009), pp. 139-152。

³⁹ 李開先：〈改定元賢傳奇後序〉，卜鍵主編：《李開先全集》，第3冊，頁1808。

⁴⁰ 同前註，頁1704。

⁴¹ 《改定元賢傳奇》對皇帝一角的鍾愛，可佐證該刻為萬曆諸本中保留皇帝角色的劇作，提供了主要參照，比如馬致遠的《漢宮秋》。

李開先收藏有大量的十四世紀雜劇刻本，因此將現存的元刊雜劇與《改定元賢傳奇》對勘，有助於我們瞭解其改定的程序。內府本的編纂者從每一齣中都刪去相當部分的唱詞。與此不同的是，李開先及其門人保留了元刊雜劇中的全部唱詞，只在個別的地方做出意味深長的改動。他們還將舞臺提示一致化，並憑藉早期刊本中唱詞、科白的上下文，演繹出其他角色相應的對話和表演。與內府本中詳盡的對話相比，李開先本中的賓白相當簡略。

李開先和他的編輯團隊由此構建出的劇本頗具可讀性，既有創作於十三世紀下半葉的唱詞，又有十六世紀下半葉「代作」的賓白。如果《陳搏高臥》是這樣的改定過程，那麼從其他五部雜劇賓白之簡短以及唱詞之完整看來，情況應當也不例外。由於我們對曲詞的理解不能脫離由賓白得來的劇情，我們就不能認定《改定元賢傳奇》中讀到的就是元代的雜劇，況且李開先也沒有強調他的改定本反映的是元代演出的原貌——取名「改定」正是為了突顯編纂者所做出的改動⁴²。

李開先及其編輯團隊選擇的底本應多是十四世紀的元刊雜劇，但是我們無法知道他們在多大程度上借鑒了朱有燉和劉兌在十五世紀初刊刻的劇本⁴³。《改定元賢傳奇》是否受到《西廂記》諸刻本的影響也無從知道。《西廂記》明初刻本僅存殘頁數張，此外還有一部一四九八年的精裝本，通本都是插圖、注釋以及多種副文本(paratext)。該本開雜劇分折的先例，或是出於文本長度的需要⁴⁴。這些十五世紀的刻本面世後很有可能流傳有限，而到了十六世紀就已湮沒無聞，消逝在十五世紀中、後葉的「明史黑洞」中了。《改定元賢傳奇》的刻本形態更有可能參照的是刊刻於一五五八年的《十段錦》：該本中共有明代初期雜劇十部（其中有八部改寫過的朱

⁴² 參見 Wilt L. Idema, "Li Kaixian's Revised Plays by Yuan Masters (*Gaiding Yuanxian chuanqi*) and the Textual Transmission of *Yuan Zaju* as Seen in Two Plays by Ma Zhiyuan," *Chinoperl Papers* 26 (2005-2006): 47-65。赤松紀彥在《〈改定元賢傳奇〉小考——陳搏高臥與青衫淚》一文中也考察了這兩部雜劇。他認為《改定元賢傳奇》本中的異文或來自「于小穀」本，但因其材料有限，該說不足以令人信服。此外，他也未能討論馬致遠《青衫淚》作為「駕頭劇」對文本有何影響。參見赤松紀彥：《〈改定元賢傳奇〉小考——陳搏高臥與青衫淚》，董健、榮廣潤編：《中國戲劇：從傳統到現代》（北京：中華書局，2006年），頁138-149。

⁴³ 有關朱有燉劇作刻本形態的詳細介紹，參見 Wilt L. Idema, *The Dramatic Oeuvre of Chu Yu-tun (1379-1439)* (Leiden: Brill, 1985)。趙曉紅整理出版的《朱有燉集》（濟南：齊魯書社，2014年）在現代重排本的格式下盡可能保留了刻本的原貌。

⁴⁴ 《西廂記》的刊印史有待專題討論。

有嫩雜劇和兩部無名氏作品），並且李開先為《改定元賢傳奇》所作的序文中也有所提及。《十段錦》對《改定元賢傳奇》的影響十分明顯。解玉峰就已經舉例提到了李開先的刻本分雜劇為四折，並且角色超出十四世紀元刊雜劇的範疇，包括丑、貼旦、沖末等次要角色。此外，由於《改定元賢傳奇》是晚明最早的元雜劇選集，其他萬曆刻本與其相似之處或正說明這些後出的刻本參照了《改定元賢傳奇》⁴⁵。李開先也就很有可能是開晚明元雜劇選集之先河者。

五

元代和明初二百年的雜劇，通過晚明刻本或抄本流傳下來的數量十分龐大。但是除了個別的例子以外，都能歸結到兩大渠道：不是步李開先及其門人的後塵，就是來自明內府本。兩者都不是元代的文本，而是在收入臧懋循《元曲選》之前就已歷經明代編纂者、宮廷審查機構，以及演員與文人的層層修改⁴⁶。我持這樣的論斷無意於貶低《元曲選》的文學價值，而是提議不要把《元曲選》看成對元代文本的忠實再現；《元曲選》也並非明代的創作，而應視為晚明江南文人認知中的元雜劇。這樣我們就應當將《元曲選》放置於明代，而不是元代的文學史框架中。幾部近期編纂的文學史已經做出了這樣的結論，例如臺灣龔鵬程的《中國文學史》⁴⁷以及《劍橋中國文學史》(*The Cambridge History of Chinese Literature*)，後者已於二〇一三年

⁴⁵ 孫書磊在〈元雜劇體制在元明的傳播與演進——以《改定元賢傳奇》為研究中心〉一文中詳細論證了後來的萬曆刻本如何繼承《改定元賢傳奇》在編輯方面的革新，參見孫書磊：〈元雜劇體制在元明的傳播與演進——以《改定元賢傳奇》為研究中心〉，《中國戲曲學院學報》，2011年第3期，頁12-16。

⁴⁶ 在維護晚明刻本忠實呈現了元代雜劇刻本時，思風大段地徵引了俄國上世紀60到70年代元雜劇研究的權威索羅金(Vladislav Sorokin)的論斷：「這些刻本既是對元雜劇忠實的再現又不完全是。不忠實是因為，現存的元刊雜劇從來不提供唱詞與賓白在勾欄演出實況的全貌，雖然要記錄下來並不是難事。但是它們又是忠實的，如果我們考慮到雖然經過了三百年的編輯與修訂，不僅故事的主要情節、構思、情感、〔以及〕主人公的特徵無一例外地保持不變，而且韻文的絕大部分都維持原狀或至少接近原狀……事件和語言上明顯的時間錯位也只有少數。」參見Vetrov, "Classical Chinese Drama," p. 513。對此我想指出：如果某一個著名詩人的集子是這樣的情況，一定會被立刻排除為贗本。

⁴⁷ 詳參〈明人的元雜劇〉一節(龔鵬程：《中國文學史》〔臺北：里仁書局，2010年〕，下冊，頁267-277)。

在中國大陸出版⁴⁸。不過這兩部作品雖然將雜劇轉移出元代文學史，卻沒能成功地將其融入明代文學史的範疇中⁴⁹。

如果明後期的元雜劇不可避免地經過明代編纂者、宮廷審查機構、演員與文人的層層修改，那麼要研究元代的雜劇就只有十四世紀的三十部雜劇刊本了。雖然數量不大，但依舊足以體現從北到南知名或無名劇作家從十三世紀下半葉到十四世紀處理的多種題材，並且在用詞雅俗和文學特徵上顯示了相當的多樣性。我們當然不能認定十四世紀的刊本從各個方面來說都忠實於劇作的原創，因為從元刊雜劇的杭州刻本中，可以發現根據江南官話改寫北方雜劇的痕跡。我們也知道有些曲文在十四世紀初已經流傳著不一樣的文本。但依舊可以確認的是，這三十種元刊雜劇都來自同樣的時代背景——雜劇是戲曲的主流，既在宮廷，也在中心城市最豪華的勾欄中演出。如果要研究一二五〇到一四〇〇（甚至直到大約一四五〇）年的一個半世紀間戲曲的演出實況，我們都必須首先參考這些文本⁵⁰。

如果我們能暫時拋開元雜劇的萬曆刻本，而只關注十四世紀的刊本，就會注意到一個和後期文本迥異的文學體裁。元代劇作家也許並不是憑著楔子和四折的劃分來構思，而是憑藉曲牌套數和場景。同後期的改寫本不同，他們的劇作恐怕主要靠演唱支撐，而並非表演⁵¹。劇作中雖然經常有皇帝的身影，可是主人公往往無視國家權威而孜孜於個人的報仇雪恨，並熱情謳歌血腥的暴力。曲文由於不會被其他小角色無休止地打斷，而自有其充滿動力的節奏。有鑒於元刊雜劇鮮明的時代性，明初的貴族劇作家努力摒棄元代舞臺不加節制的激情與赤裸的暴力，轉而高度讚揚處理度脫、歸隱題材的劇作家也就不足為奇了。

幸運的是，我們今天不僅有《元刊雜劇三十種》（這是通常對十四世紀雜劇刊本的統稱）精良的影印本，還有三部高質量的校勘本。雖然以前曾經有單篇雜劇的

⁴⁸ 參見 Kang-i Sun Chang and Stephen Owen, eds, *The Cambridge History of Chinese Literature* (Cambridge: Cambridge University Press, 2010), vol. 1, pp. 623-626。中譯本：孫康宜、宇文所安主編，劉倩等譯：《劍橋中國文學史（上、下）》（北京：三聯書店，2013年）。

⁴⁹ 參見 Vetrov, "Classical Chinese Drama," pp. 503-524。

⁵⁰ 李大珂在〈元刊雜劇的價值〉一文中指出，中國大陸五十年代的學者如果認為《元刊雜劇三十種》比《元曲選》更重要，就有可能被扣上「厚古薄今」的帽子而前途叵測。李認為兩種文本各有其不同的價值。參見李大珂：〈元刊雜劇的價值〉，《戲曲研究》，1980年第2期，頁329-333。

⁵¹ 參見杜海軍：〈從元刊雜劇看元雜劇藝術未被揭櫫的特點〉，《藝術百家》，2011年第3期，頁148-156。

校勘，但是鄭騫(1906-1991)一九六二年出版的《校訂元刊雜劇三十種》首次提供了這三十部雜劇全部的校勘本。該本在白話訓詁方面功力尤深，但是由於政治原因，在臺灣以外影響力不大。文化大革命一結束，徐沁君就於一九八〇年發表《新校元刊雜劇三十種》；繼此之後，寧希元又於一九八八年出了《元刊雜劇三十種新校》。三個版本各有長處，學者都應當借鑒⁵²。但是如果苛求一點，三位校勘的學者都不免誤入歧途，將他們自己通過閱讀後期刻本，如《元曲選》得來的統一、清晰、一致的元雜劇概念強加在他們校勘的文本上，而沒有足夠地意識到十四世紀在舞臺表演和閱讀平臺上，都沒有確立起如後期內府本或文人刻本所體現的文體規範⁵³。這一點後來的年輕學者在重新審視這些早期刻本時，已經越來越注意到⁵⁴。

不過雖然有這些優秀的校勘、校點本，十四世紀的雜劇刻本依然為閱讀造成一定的困難。如果中國的現代讀者閱讀旦本或者末本都感覺吃力，那麼對於中國古代白話文學的外國研究者，包括日本、歐洲、北美的學者來說，這些文本就更有挑戰性了。不過，即使是域外研究者，也逐漸發展出對這些早期刊本的興趣。日本有悠久的中國戲曲研究傳統，但是二十世紀《元曲選》依舊是翻譯的首選底本⁵⁵。近期的一批學者（多數是田中謙二的學生）已經潛心研究十四世紀的元刊雜劇多年，不僅出版了一系列雜劇校勘的單行本，還有赤松紀彥等的《元刊雜劇の研究》上下冊，其中包括含大量注釋的元曲翻譯。第一冊（2007年）中有四部雜劇（尚仲賢的《三奪槊》和《氣英布》；關漢卿的《西蜀夢》和《單刀會》）；第二冊中（2011年）只有兩部（王伯成的《貶夜郎》和狄君厚的《介子推》）。

⁵² 苗懷明：〈二十世紀元刊雜劇三十種的發現整理與研究〉，《中國戲曲學院學報》，2004年第1期，頁15-17。

⁵³ 金文京：〈元刊雜劇三十種序說〉，《未名》，1983年第3期，頁46-75、〈元刊雜劇三十種序說補正〉，《未名》，1983年第4期，頁64-67；包建強、胡成選：〈《元刊雜劇三十種》的版本及其校勘〉，《西北師大學報》，2010年第1期，頁44-49。

⁵⁴ 杜海軍：〈元刊雜劇三十種的刻本性質及戲曲史意義〉，《藝術百家》，2010年第1期，頁111-115、76、〈從元刊雜劇重新審視元雜劇體制之原貌〉，《求是學刊》，2009年第4期，頁107-111、〈從元雜劇元明刊本之比較論明代戲曲的進步〉，《藝術百家》，2008年第3期，頁142-146；王之涵：〈元刊雜劇三十種表演提示研究〉，《滁州學院學報》，2007年第2期，頁34-37。

⁵⁵ 參見青木正兒譯編：《戲曲集》（東京：平凡社，1970年《中國古典文學全集》第33冊）。該集中的四部雜劇由青木正兒和田中謙二翻譯。他們在後序中將《元曲選》與早期版本做了簡短的比較。

英語世界中，長期從事十四世紀雜劇刊本翻譯的是奚如谷和伊維德。如前所述，奚如谷師從柯潤璞，博士論文研究的是金代文學，而在此基礎上出版的專書則討論金代的院本。伊維德就讀於荷蘭萊頓大學，在京都大學留學的一年中，跟從田中謙二讀元曲，其博士論文考察的是現存最早的中國白話小說⁵⁶。伊維德和奚如谷第一部合作出版的著作是《中國戲劇(1100-1450)資料英譯類編》(*Chinese Theater 1100-1450: A Sourcebook*)，其中提供了對這一期間戲曲活動、演員生活情況資料的翻譯和討論。他們還收集並翻譯了將演員入戲的劇作作為戲曲史料的補充。入選的五部戲恰好清晰地展示了從十四世紀《元刊雜劇三十種》到十七世紀《元曲選》雜劇流傳的生命歷程：《紫雲庭》是《元刊雜劇三十種》中的孤本，講述一個表演諸宮調的女戲子和女真族貴公子的戀情；《宦門子弟錯立身》來自《永樂大典》；兩部朱有燉的劇作來自十五世紀初期的刻本，《藍采和》來自一五八八年左右出版的《古名家雜劇》。《元曲選》的代表則是《貨郎擔》的最後一折。伊維德和奚如谷(1991年)出版的王實甫《西廂記》雜劇的翻譯就沒有採用金聖嘆十七世紀的《第六才子書》(該書已由熊式一翻譯成英文)，而是用現存最早的一四九八年刻本⁵⁷。

奚如谷和伊維德近年從事的元雜劇的翻譯越來越側重於十四世紀的刻本。《和尚、強盜、愛人與神仙——十一部早期中國戲曲》(*Monks, Bandits, Lovers and Immortals: Eleven Early Chinese Plays*, 2010)均以現存最早的版本為參照，選自從《元刊雜劇三十種》到《元曲選》的各個版本。該選本是為了試圖瞭解中國戲曲的美國本科生所設計的入門讀物，其中只有關漢卿的《拜月亭》來自十四世紀；朱有燉的兩部水滸戲選自十五世紀初的刻本；白樸《梧桐雨》選自《改定元賢雜劇》，而其他的劇作翻譯底本為《古名家》或《元曲選》。二〇一二年出版的《戰爭、背叛與結拜兄弟——早期中國三國戲》(*Battles, Betrayals, and Brotherhood: Early Chinese*

⁵⁶ Wilt L. Idema 和 J. R. Jonker 合作出版的雜劇荷蘭語翻譯《殺狗勸夫——五部十三世紀後期的中國喜劇》底本是《元曲選》(*Vermaning door een dode hond: vijf Chinese komedies uit het eind van de dertiende eeuw*) (Amsterdam: De Arbeiderspers, 1974)。

⁵⁷ 王實甫的《月與琴——西廂記》由奚如谷和伊維德編輯、翻譯、作序，並附姚大鈞對《西廂記》插圖的研究，參見 Stephen H. West and Wilt L. Idema, trans., *The Moon and the Zither: The Story of the Western Wing* (Berkeley: University of California Press, 1991)；修訂再版《西廂記》之翻譯，參見 Stephen H. West and Wilt L. Idema, trans., *The Story of the Western Wing* (Berkeley: University of California Press, 1995)。

Plays on the Three Kingdoms) 翻譯了七部早期雜劇：一部是朱有燉的創作、兩部來自內府本、一部來自晚明刻本（另附《元曲選》本），以及三部十四世紀的元刊雜劇：關漢卿的《單刀會》、《西蜀夢》和無名氏的《博望燒屯》⁵⁸。

奚如谷和伊維德二〇一五年最新出版的《趙氏孤兒及其他早期雜劇——現存最古老的版本》(*The Orphan of Zhao and Other Early Plays: The Earliest Known Versions*) 中翻譯了七部十四世紀刊本以及相關的晚期版本：紀君祥《趙氏孤兒》（附《元曲選》本）、楊梓《霍光鬼諫》、張國賓《薛仁貴》（附《元曲選》本）、高文秀《好酒趙元》（附脈望館鈔校于小穀藏本）、孔文卿《東窗事犯》、無名氏《焚兒救母》。至此，十四世紀的三十種元刊雜劇，他們已經翻譯了十二種。

結 論

早在半個世紀以前鄭騫就已經指出，元雜劇的各種版本各有其出版目的，因此不同意義上有各自的價值和完整性。有鑒於此，任何校勘、整理、以試圖再現最初、最權威版本的努力都是徒勞的⁵⁹。這一看似偏激的結論是鄭騫將全部元刊雜劇與《元曲選》（以及其他後來的刻本）對校後得出的⁶⁰。我們在比較這些版本時應該意識到，雜劇從商業劇團中的豪華劇種發展到明代初年的宮廷戲，又在江南文人手中成為案頭劇的演變過程。而隨著雜劇功能的改變，保存下來的文本意義也改變了：從觀眾的「聽戲指南」，到內府候審以供宮廷表演，又從審查本到士大夫的閱讀消遣

⁵⁸ 井上泰山的《三國劇翻譯集》提供了對 23 部三國劇的翻譯，底本多是內府本，參見井上泰山：《三國劇翻譯集》（大阪：關西大學出版社，2002 年）。該集沒有收入關漢卿的《西蜀夢》，而關漢卿《單刀會》的翻譯底本則是脈望館手抄本。

⁵⁹ 鄭騫：〈臧懋循改訂元雜劇平議〉，《景午叢編》，上冊，頁 408-421，特別參照頁 418-419。

⁶⁰ 鄭騫將對勘的結果以題為〈元雜劇異本比較〉的五篇長文系列刊印於《國立編譯館館刊》第 2 卷第 2 期（1973 年 9 月），頁 1-45；第 2 卷第 3 期（1973 年 12 月），頁 91-138；第 3 卷第 2 期（1974 年 12 月），頁 1-46；第 5 卷第 1 期（1976 年 6 月），頁 1-40；第 5 卷第 2 期（1976 年 12 月），頁 1-59，共計 85 部雜劇。此外還另有四部雜劇的對勘刊登於別處。這些出版的對勘均僅限於考察唱詞和套數。如蔡欣欣在《臺灣戲曲研究成果述論（1945-2001）》中所概括的，鄭騫在做完系統的校勘後得出結論：元刊雜劇更好地保存了這一劇種原生態的活力和特點，而晚明諸本雖然在保存元雜劇方面功不可沒，卻對曲詞做出了生硬的修改，特別是臧懋循《元曲選》中諸多的增刪、竄改常常忽略了曲詞的原意，參見蔡欣欣：《臺灣戲曲研究成果述論（1945-2001）》（臺北：國家出版社，2005 年），頁 120。

(這也包括家族中聰穎早慧的少年男女讀者)。而作者、審查者、演員、編纂者都各自根據不同的需求對文本做出了修改。

相應地，雜劇翻譯也在滿足不同的需求，從對語言學習的補充以及對各種社會現象的反映，到北美本科生選課的教材。這些不同的需求也對雜劇的選擇、體例的呈現有所影響，甚至反映出翻譯者的文學、學術修養。有些譯者任意刪除對他們來說沒有意思或難以理解的段落，同時也修改呈現體式以迎合西方讀者的閱讀習慣。有必要注意的是，這些翻譯都沒有考慮到舞臺表演，而有些劇作能被搬上舞臺，一定是已經經過了針對場上表演的修改。

雜劇被南戲及各種地方戲取代，退出舞臺以後，臧懋循的《元曲選》就成為最理想的讀本。其在面世以後的四個世紀長盛不衰，足以證明這一選本精良的質量。雜劇翻譯一直到二十世紀末期主要都來自《元曲選》也同樣不足為奇。不過這是在三百年舞臺、刻本上的演變，才使其成為理想的讀物。如果我們要瞭解在此期間雜劇的演變，就需要參看反映這些不同面向的版本，而這些版本又將我們帶入到一個比《元曲選》更多元化的世界。中國的讀者對這一豐富傳統的探索已達數十年之久，但是近年來，日本和西方的讀者也擁有不同的翻譯本，以幫助他們看到一個更完整的雜劇生成、發展的傳統。

