

文學、翻譯、批評： 從貝爾曼翻譯評論看馬若瑟之《趙氏孤兒》

杜欣欣

《趙氏孤兒》為中國戲劇西傳濫觴，不僅滋長十八世紀歐洲的中國熱，更於二十世紀回燒中國。儘管該文本僅是中西交會洪流中的一支，短時間內卻馬上有各家歐洲譯本相繼問世。在西方，拜杜赫德（Du Halde）編撰的《中國通誌》與伏爾泰（Voltaire）《中國孤兒》盛名所賜，該劇本幾經翻譯與改寫，雖然原貌所存無幾，「中國」卻是不變的符碼；而兩百年後，王國維的《宋元戲曲史》以西學背景重審傳統文學，引《趙氏孤兒》為例，證明中國亦有西方定義下的悲劇，一連串《趙氏孤兒》西傳討論遂於茲展開。若以《趙氏孤兒》在歐洲各國引發演變來看，該劇應可視為中西交流「文化翻譯」的創舉。馬若瑟（Joseph de Prémare）首譯《趙氏孤兒》，馬氏譯文本更可稱為各種歐版演化的源頭；因此，在某種意義上，它不但是「源文」，甚至也是「原文」。

《趙氏孤兒》之所以成為比較文學領域的焦點，持續在西方引發迴響，此番情景與伏爾泰有著直接關係；同樣的，華文界多數相關研究的趣旨總圍繞文豪光環下。相形之下，諸方對於馬氏譯本的關注卻似蜻蜓點水，遠不及前者。馬氏譯本既是「譯文」，也是伏爾泰所依據的「原文」，這種雙重身份卻甚少獲人注意。基於以上的考量，本文採用貝爾曼（Antoine Berman）翻譯批評的觀點，嘗試對馬氏譯本做一個縱橫討論。其次，貝爾曼從《異域的考驗—德國浪漫主義傳統下的翻譯觀》到《翻譯批評論：約翰·唐》兩本風格迥異的作品中指向一個共同點：倫理。本文亦將由倫理角度討論馬氏譯本，進而瞭解他對小文本（中國文學）與大文本（中國）的態度。

關鍵詞：趙氏孤兒、貝爾曼、馬若瑟、元曲、翻譯批評

收件：2010年1月4日；修改：2010年7月2日；接受：2010年7月11日

Literature, Translation, and the Critics: On Prémare's Translation of *Le Petit Or- phelin de la Maison de Tchao*

Hsin-hsin Tu

Le petit orphelin de la Maison de Tchao was the first translation of Chinese Yuan drama to appear in the West. The number of European rewritings that followed this first translation proved its popularity, a reflection of the chinoiserie prevailing in 18th-century Europe. While Prémare's translation of *Le petit orphelin de la Maison de Tchao* is a cross-cultural undertaking that brings the West and East together in a given context, other rewritings based on his work are meant to appropriate the image of China. Of these, Voltaire's *L'Orphelin de la Chine* has enjoyed the strongest literary fame, which has contributed to directing the attention of Chinese scholars to the rewritings of *Le petit orphelin de la Maison de Tchao* in Europe. In stark contrast, Prémare's original translation is seldom given fair credit due to the fact that it removes all the singing parts. For many this means that his work lacks "completeness" and thus fails to preserve the aesthetic of Chinese Yuan drama.

This article argues that Prémare's *Le petit orphelin de la Maison de Tchao* is the "source" text for all subsequent rewritings and proposes a thorough examination as to make a more objective judgment of Prémare's translation. To do so, it is necessary to revisit the temporal-spatial background in which the work was produced. In this context, Antoine Berman's view of translation criticism as well as his emphasis on ethical translation are applied in order to better understand both the significance of *Le petit orphelin de la Maison de Tchao* and Prémare's attitude toward Chinese literature as well as Chinese culture as a whole, and to justify Prémare's approach to his translation.

Keywords: Joseph de Prémare, Antoine Berman, Yuan drama, translation studies, *Tchao-Chi-Cou-Ell, ou Le petit orphelin de la Maison de Tchao*

Received: January 4, 2010; Revised: July 2, 2010; Accepted: July 11, 2010

壹、貝爾曼翻譯批評建議

貝爾曼 (Antoine Berman, 1942-1991) 在現代詮釋學基礎上提出一套翻譯批評，希望藉此消弭原文與譯文之間主客二元分立的批評方式。在其所謂「大寫翻譯批評」下，批評者本身需凝聚譯者、閱讀者、分析者、翻譯史學者的多重視野才能真正將翻譯批判推到一個高點，而非侷限於主觀褒貶，或者流於經驗討論。貝爾曼在《翻譯批評論：約翰·唐》(*Pour une Critique des Traductions: John Donne*) 書裡提出一套翻譯批評方法，建議批評者的範籌應涵蓋以下各點：(1) 細讀譯文與原文。(2) 找尋譯者主體：翻譯立場、翻譯計畫和譯者視野。(3) 譯本分析。(4) 譯文的接受。(5) 建設性的批評 (Berman, 1995, pp. 64-112)。這套批評方法兼具宏觀與微觀，歷時與共時等角度，旨在減低批評者的主觀判斷，希望能夠對於促進翻譯，了解翻譯有所貢獻。

貝爾曼在前一部作品《異域的考驗》(*The Experience of the Foreign*, 1992) 裡對翻譯充滿形而上的討論，新作則一反前例，提出較為形而下的翻譯批評方法。然而從其翻譯批評所欲涵蓋的面相來看，貝爾曼仍不出德國浪漫主義翻譯理論的理想性，尤其他呼籲建構一種原文所召喚的批評，從中識者不難從中看出此論述帶有本雅民 (Walter Benjamin, 1892-1940) 的色彩 (原文召喚譯文)。貝爾曼所稱的「批評」即使不是凌駕於原文之上，至少也是與之等量齊觀的。在這個意義上，筆者建議較為實際的態度應是：在採用批評貝爾曼的批評方式時，首先應掌握「可批評性」，繼漸漸而朝向超越「不可批評性」¹ 邁進。「可批評性」猶如「可譯性」(translatability)，泛指批評一般所能觸及之範疇，而「不可批評性」則如「不可譯性」(in-translatability)，指的是受限於語言差異以及認知差異而無法跨越的鴻溝，無論這種「不可批評性」來自批評者的歷史侷限，或是超越批評者本身的侷限，如同譯本，翻譯批判不是一次性的工程，而

是順著歷史推進，與譯本交會的相切點。

本文採用貝爾曼所提出的翻譯批評架構，由於旨在研究單一譯本，討論範籌較小，勢必無法窮盡整套架構所涉的面相，遂有部份不納入考慮。茲就本文題材所做的相關調整概略說明。馬若瑟（Joseph de Prémare, 1666-1736）的《趙氏孤兒》（*Tchao-Chi-Cou-Ell, ou Le petit orphelin de la Maison de Tchao*）節譯一出，旋即成為歐洲各式翻寫之依據，直至1834年，法國漢學家儒蓮（Stanislas Aignan Julien, 1797-1873）才按同樣的源文推出法文全譯本（St. André, 2003, p. 65）²。本文討論的範疇僅設定在馬若瑟譯本對早期改寫本的作用，因此，貝爾曼所提的第三點評論，也就是各版本之間的比較，似乎可以略而不論。再者，馬若瑟譯本主要特徵在於刪除作品中的曲詞，使得素以曲文為重的傳統中國戲曲獨存賓白，也從而失去文白交雜的風格變化，因此針對貝爾曼提出的翻譯文體變化著墨亦相對有限，故於本文略去第四點討論。最後，貝爾曼提出對批評者的要求，與譯文本身關係甚小，因此，本文主要的依據來自貝爾曼所指的第一、二評論層面，尤其以譯者主體為重。

貳、譯文與原文的閱讀

貝爾曼提倡的翻譯閱讀極具獨特性，在原文與譯文兩相比對前，他建議將兩者當成獨立的文本個別閱讀。透過這樣的方法，批評者較能掌握雙方文本的整體風貌；除此之外，貝爾曼還強調先從譯文閱讀著手，以減低來自原文閱讀印象的干預，藉此保留譯文獨特的整體印象。這點與思內爾-霍恩比（Snell-Hornby）所提的格式塔（Gestalt）³分析法有異曲同工之處。下文分別就原文與譯文閱讀做說明。

一、原文閱讀

原文閱讀不單是進入文本，還應該將文本生成情境所屬的歷史脈絡

一併納入考量。識者皆知，元曲雜劇流傳版本不一，幾經後人校刊，各版間的形式甚至內容皆有很大出入。元曲彙編工作主要成於明代，最重要的選集首推臧懋循於明萬曆四十四年（1616）所編的《元人百種曲》，又稱《元曲選》。原先紀君祥⁴的雜劇版本僅有四折，而隨著戲曲的流傳逐漸衍生出其他不同戲劇，而到了臧懋循（1550-1620）選集中的《趙氏孤兒》雖以上述元刊本為依據，但整體篇幅已另添一折於其後，使《趙氏孤兒》成為雜劇中罕見的五折劇。自然，其他衍本在臧懋循的《元人百種曲》問世後持續增加，也正如此，漢學家伊維德（Wilt. L. Idema）、奚若谷（Stephen West）才會針對版本數目之多提出一連串疑問：同一齣戲多達六十餘版，是否還能稱為同「一」齣？各家劇本的讀者群又有何不同？從這樣一劇多覽的經驗中讀者又有何種收穫（Sieber, 2003, p. 43）？因此，馬若瑟譯本究竟按照哪一個「原文」便相當重要。杜赫德在（Du Halde, 1674-1743）《中國通誌》（*Description géographique, historique, chronologique, politique de l'Empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*）為《趙氏孤兒》寫了介紹，提到馬若瑟的譯本是根據臧懋循《元人百種曲》版本譯成。日後，十八、十九世紀元曲西傳過程中，西方翻譯幾乎全是根據《元人百種曲》而來，這點王國維（1877-1927）在《宋元戲曲史》中略提過⁵。其實，馬若瑟當年從中國寄回歐洲了大量的書籍資料，其中就有《元人百種曲》一書，存於法國國家圖書館（Bibliothèque nationale de France）；最初譯本與其原文一起遠度重洋，成為當時西人認識中國戲曲的唯一管道。伊維德與奚若谷透過大量版本比對研究工作，就臧懋循校編結集《元人百種曲》的意識型態作出詳盡的分析，推論這部元曲選集具備兩大特色：服膺儒家道統與支持國家政權⁶。在原本紀劇四折中，故事以趙氏孤兒認祖歸宗，降敵復仇劃下句點；但臧懋循校編版中已另添一折，由晉國國卿魏絳公斷，以賦予趙氏孤兒報仇之合法性；藉由國家機制介入，剷奸惡，立忠良，等同將道德裁示能力交付國家，道德與政治力綁在一處，這層內涵可謂符合明代社會背景所需。希貝兒（Sieber, 2003, p. 103）更提到，臧懋循

編輯著力所至不僅止於字詞聲韻，曲詞和情節上的更動與增修，甚至連最終推出版本也充分迎合當時禮教。這樣一部選集在十八世紀歐洲中國熱顛峰時期由在華耶穌會士譯介到法國，雙方在意識型態上是否有某些契合點？馬若瑟是否參照其它《趙氏孤兒》衍本，這點不得而知，但《元人百種曲》裡頭的《趙氏孤兒》描述許多義士捨身救孤，象徵高貴人格情操，這點與法國當時盛行的新古典主義精神相吻。再者，擁戴國家道德威權的觀點恰好與法國君主體制遙相呼應。一個帶有特定意識型態的版本透過相似性巧妙對應到大西洋彼岸的另一個意識型態環境中，即便雙方審美上的趣旨未必相通，卻依舊能夠跨越其他層面的阻隔這點後文再提。

談論馬若瑟的翻譯之前，先簡單介紹一下元雜劇的形式與內容。簡單來說，元雜劇的形式以「賓白」與「曲詞」為主，前者是口語對白，後者重詞藻唱腔，文體上一個偏俚俗，一個偏文采，文白夾雜遂為元雜劇文學特點。中國文學無論是經史子集或詩詞歌賦，對於日常生活使用的口語罕有記載，在如此的機緣下，賓白卻為口語留下了寶貴的語料紀錄，成為小說之外另一個研究方言俗語的文本類型。再者，既稱之為「曲詞」，多少說明該文體形式與宋詞的淵源。回溯元曲發展史，其前身即為散曲，以優美詞藻配上各式曲牌為主要特色，可以說散曲的出現象徵宋詞與音樂表演藝術相結合。從上述脈絡來看，在元曲裡，曲詞的重要性高於賓白，這點可由兩方面來看。《元人百種曲》中所收錄的作品裡，詞曲比例多高於賓白，而流傳下來的元曲劇本裡頭不乏無任何賓白者，卻未見獨有賓白而無曲詞之例，由此可見曲詞唱段的意義尤高於賓白（見王國維，1994，頁115）。再者，詞曲內容文學性較高，各詞牌如「金盞兒」、「雙調新水令」、「鴛鴦煞」等本身具有音樂性，雖說戲曲中有說有唱，但其曲詞代表的是較為精緻的一面。在臧懋循《元人百種曲》中，《趙氏孤兒》算是一個特例的作品，它除了是《元人百種曲》唯一的五折劇（見王國維，1994，頁113），賓白比例也是最多的（Idema, 2005, p. 322），與傳統中國戲曲劇本

非常不同。

就內容而言，元雜劇內容承襲自歷史傳奇，鮮少原創情節，《趙氏孤兒》源頭可上溯至《春秋》，《左傳》中已見雛型，直至《史記》中〈晉世家〉、〈趙世家〉、〈韓世家〉故事情節正邪對立，愈加曲折（吳敢，2000，頁199-201）。晉靈公身旁有文武二臣，分別為趙盾與屠岸賈，然二人文武不合，武將屠岸賈數次苦心設計趙盾，卻因趙盾德能服人，屢屢為忠義之士營救，最後只好假託西戎進貢神獒有辯奸之明，進讒於靈公，替趙盾編派一個不忠不義之名，滅盡趙氏一家三百口。唯公主莊姬嫁入趙家，屠岸賈令人軟禁宮中並未賜死。莊姬當時身懷一子，按夫遺言，命之為趙氏孤兒，期在他日長大成人能為趙氏一家三百條人命報仇。屠岸賈欲斬草除根，杜絕後患，下令搜捕國內半歲之下，一月之上嬰孩。藥師程嬰為感念趙家舊恩，不惜以自己親生骨肉替換趙氏孤兒，獻與屠岸賈。屠岸賈以為獲得趙氏最後一脈血苗，刀斬嬰兒（程嬰子），更因程嬰獻孤有功，特賜程嬰與其子（趙氏孤兒）進宮同住，並收嬰孩為義子，教其武功。二十年後，程嬰藉由一幅畫娓娓道盡趙氏孤兒身世，趙氏孤兒於是上奏晉卿魏絳，替趙家冤魂復仇。礙於屠岸賈擁兵自重，不好捉拿，因此由趙氏孤兒出馬，自行捉獲。末了屠岸賈死於酷刑，趙家雪去不白之冤，昔日忠義之士皆受爵賞。這就是紀君祥《趙氏孤兒》劇情梗概。

從文學地位來看，紀君祥未能晉身元曲四大名家之列，而《趙氏孤兒》亦非元曲經典之作，比起眾人耳熟能詳的《竇娥冤》、《漢宮秋》、《西廂記》等元曲名作，《趙氏孤兒》無論在修辭技巧或情節鋪陳上，都只能算是中額之作（middlebrow），文學性和戲劇性似顯不足。劇中孤兒為趙家一門僅存血脈，屠岸賈禍害忠良，滅人親族，其惡行賦予報仇一個合法基礎，至於他本身卻未必是情感衝突最劇烈的角色。《趙氏孤兒》這齣戲雖以「孤兒」為名，但從劇情發展看來，「孤兒」卻未必是真正的主角，稱之為全劇的母題更為恰當，因為長大成人之前，也就是全劇前三折精彩重戲裡，孤兒只是一個忠臣義士苦心迎救的「襁褓」，本身缺乏主體性。

反倒是劇中程嬰這名草澤醫人貫穿全劇五折，雖無一句唱詞，卻透過言語行動將此角色鮮明塑造出來。後兩折漸次發展到復仇大局，程嬰如何以一幅畫來向孤兒揭露其身世，過程頗具懸疑感，除此之外，故事其餘部分則顯得相當平淡，趙氏一家受害經過幾番重述，也難免有些冗長累贅。儘管復仇結局早已為看官讀者所料，但紀君祥卻用一種最方便行事的策略讓孤兒平反「滿門良賤三百餘口」（臧懋循，1983，卷三，頁7）的血海深仇。第五折中，孤兒求見晉國國卿，控訴奸臣所為，於是國卿出面主持正義，派孤兒領軍拿下奸臣，反觀屠岸賈「成則為王，敗則為虜。事已至此，惟求早死而已」（臧懋循，1983，卷三，頁15）。這是遲來的正義，來的又卻太過容易，既沒有復仇慾念的驅策，也沒有苦心孤旨的構畫，趙氏孤兒的角色因而顯得相當平淡。東西比較文學上時有將《趙氏孤兒》與《哈姆雷特》比較者，而對比下，《趙氏孤兒》明顯缺乏孤兒的心裡描述，他的復仇之路也毫無坎坷可言，反而是趙家忠臣救孤過程充滿懸疑、驚心動魄（Zhang, 1996, p. 70），無怪乎日後有其他衍本如《搜孤救孤》、《程嬰救孤》等出現，劇情焦點鎖定在最具張力處。

二、譯文閱讀

馬若瑟翻譯的《趙氏孤兒》收錄於1735年出版的《中國通誌》（Du Halde, 1735, pp. 344-378），編撰者杜赫德特地為這齣首度流傳到西方的中國戲劇撰文介紹。杜赫德彙整其手邊資料，在譯文前的「敬告讀者」（*avertissement*）裡頭對中國戲劇作了一番解說，內容廣泛，上至中國戲劇形式與功能，下至中國劇院風情，馬若瑟譯本特色，乃至中西戲劇比較皆有所涉略，該文可以稱得上是中西戲劇比較之濫觴（Zhang, 1996, pp. 341-343）。尤其值得注意的是，杜赫德還提到《趙氏孤兒》的出處為 *Yuen Gin Pe Tchong*，也就是臧懋循編定的《元人百種》，卷數、集數悉具之。以今觀之，杜赫德此舉使西方世界得以瞭解中國戲曲發展由來已久，臻於精博，藉該劇的正典地位凸顯《中國通誌》的學術重量。杜赫德在中西

戲劇比較上著墨頗深，他預先為讀者打了一劑強心針，解釋中國戲曲傳統並無「三一律」(les trios unites)：意即劇中時間 (du tems)、地點 (du lieu)、劇情一致的規則 (de l'action)。然杜赫德指出，藉由這齣戲劇，西方人得以瞭解中國人熱愛道德，恨惡邪行。杜赫德引述馬若瑟，提到中國戲曲並沒有悲劇喜劇之分。從杜赫德這番敘述裡，可以看出《趙氏孤兒》最初介紹到西方的意義在於呈現中國道德情操，使西方世界一睹中國的精神世界。

馬若瑟的譯文距今有兩百三十餘年，生前在中國整整度過四十年光陰，最後在澳門辭世，除了潛心研究中國文學和經典，也是研究漢語口語之第一人，對白話小說亦有涉略。出自其筆的翻譯與著作語種包括中文、法文與拉丁文，而本文所討論的馬氏譯本即以法文翻譯，而這同時也是第一齣譯入歐語的中國戲劇。馬氏譯本拼寫的方式與現代法文有些許差異，儘管如此，由於翻譯內容以對白為主，雖有長達兩世紀的隔膜，口語形式的變化較之其他文類來的小，因此閱讀上並沒有太多的困難。從劇本形式來看，馬若瑟將中國戲曲傳統形式略加改變，以西方戲曲形式出現：原來的「折」譯成為「幕」(partie)，又將每折裡旦末換場的機制細分為不同的「景」(scene)。除此之外，劇本前頭還列了劇中人物表 (acteurs)，表後附帶一行說明「劇中有八個人物，但實際演出者只有五人」(Il y a huit Personnages, quoiqu'il n'y ait que cinq Comédiens)。更往前推，劇本標題部分也有特別之處，封面文字如下：

TCHAO CHI COU ELL,
ou
LE PETIT ORPHELIN
DE LA MAISON DE TCHAO.
TRAGEDIE CHINOISE.

馬若瑟在標題上則兼採音譯與意譯，儘管他已注意到西方傳統戲劇

悲喜類型不適用於套用在中國戲曲，但在名稱上仍冠以悲劇一詞，對於這個矛盾的現象應當如何解釋呢？首先，如果考慮編輯在這部巨著中所扮演的角色，可推測這應當是杜赫德所為 (Lefevre, 1992, p. 4)，而他的舉動連帶反映了詮釋的本質：人類對於外來事物的最初理解必然建構在既有的知識體系上，即便馬若瑟意識到雙邊文化的差異，能夠透過解說澄清兩種戲劇傳統的不同，但身為編輯的杜赫德卻必須考量法文讀者最直接的閱讀感受，若要調整雙方差異，最簡單的途徑便是將他者納入自身體系之中。如果說馬氏譯本在形式上有西化之嫌，杜赫德此舉無異於與譯者同謀，更徹底地將西方戲劇形式套用於中國戲曲，從而隱蔽中西戲劇之間的差異。但或許也因為這樣，包裝成中國悲劇的《趙氏孤兒》法譯本也才能夠在素以悲劇為貴的西方戲劇傳統下引起重視。

誠如許多批評者所注意到，馬氏譯本刪去原文曲詞部分，僅以「他唱」(il chante)，「她唱」(elle chante) 來作為標誌，在這種只有「戲」沒有「曲」的情況下，《趙氏孤兒》飄洋過海來到法國。此外，劇中人物對話內容簡要，各種隱喻也在譯者筆下道破，馬氏譯本顯然與原劇有很大的出入。這不禁令人懷疑，究竟馬氏譯本是否還能維持一種自身整體性？答案同時是肯定也是否定的。倘若略過「他唱」(il chante)，「她唱」(elle chante) 等標誌按下不論，則馬氏譯本的確具備西方劇本的形式；儘管結構略顯鬆散，但尚能維持劇本文體。此外，馬若瑟還針對曲詞與賓白部分做過一些小幅調整，以便維持劇情流暢通順，因此馬氏譯本儘管剝離曲詞，卻不至於影響故事推進。從這個角度來看，杜赫德《中國通誌》所收錄的第一部中國戲曲仍舊稱得上是一部「完整」作品。但另外值得注意的是，馬氏譯本表面上雖然完整，卻依舊留有譯者隱去的痕跡，而這些痕跡恰好提醒讀者一個不爭的事實：法文譯本的不「完」全。曲詞省略的事實已成定命，但這「半部」譯本卻在歐洲譯興風發，成為各種譯寫的依據。因此，從《趙氏孤兒》西傳脈絡來談，馬若瑟的翻譯既是一切的源頭，不妨也可視為一部完整的源（原）文。

三、原文與譯文

對於《趙氏孤兒》西傳的研究不勝枚舉，大多集中於曲詞刪除一事，但仔細比較馬若瑟譯本與紀君祥版本，不難發現，馬氏譯本刪減的不只是曲詞部分，許多文化意象鮮明的事物，也以淡化手法處理，甚至加以更動。由此看來，不難理解為何也有人視之為節譯本。文化意含豐富的詞彙素來是翻譯的棘手難題，無論是轉化、淡化、刪除、解釋，各種手段譯者無所不用其極，無非是希望能在兩個陌生的文化語境中覓得一個適當的會面點，馬若瑟的決定想必也是出自同樣的理由。除卻種種文化交流上必然面臨的難題不談，馬氏譯本又驚人的「忠實」。他雖然大刀拓斧刪去曲詞，但遇到曲詞內容與劇情連貫時，他便會將曲詞內容加註於「他唱」(il chante)、「她唱」(elle chante)之後，稍加說明劇中腳色吟唱的內容，藉此保留情節的完整性。再者，為求譯文溢美，法國翻譯傳統素有不忠的美人之說，就連英國的改寫風也未必遜色，因此情節往往受到改編，這在當時可稱得上是翻譯環境的主流。恰好在這一點上我們可以看到馬若瑟處理方式的不同。儘管他用各種方式淡化譯文，卻未曾越俎代庖，粉飾劇本，或者改動情節，所以逐行比對下來，賓白部分大抵如實譯出。也正因如此，馬氏譯本再次呈現其複雜性，單要用忠實與否，直譯或意譯似乎不足以表現其本質。

那麼馬氏譯本究竟是什麼樣的景象？不妨略談先前批評者的意見。前文提到最先注意到《趙氏孤兒》外譯西傳一事的是王國維，但他既不清楚實際譯者為馬若瑟，也沒有提到曲詞刪除的問題，儘管如此，他對宋元戲曲的研究確實提升戲曲的文學地位，更順道在全書十六章末拋出一個引子，啟發後人對中西戲曲比較的興趣⁷。針對馬若瑟譯文的主要評論有安田樸(René Etiemble, 1909-2002)等(陳受頤, 1929; Liu, 1953; 許鈞、錢林森譯, 2008)。陳受頤全文重點在於《趙氏孤兒》西傳情況，對紀君祥之《趙氏孤兒》評價不高，又以為馬氏譯本過在未能「補拙」⁸。

同樣的，柳無忌也認為第一個流傳到歐洲的版本竟只有賓白，不免有些可惜（Liu, 1953, p. 203）；此外，論及《趙氏孤兒》在西方的接受情況時，他對於伏爾泰改編《中國孤兒》的原因也提出一番見解。柳無忌文章中也提到英人墨菲（Arthur Murphy, 1727-1805）於 1759 推出《中國孤兒》（*The Orphan of China*），並稱這是最後一個根據馬氏譯本的重譯本；然事實上，直到十九世紀上半葉依然有其他馬氏譯本的重譯出現⁹。相較於前兩人，法國漢學家安田樸對於《趙氏孤兒》就顯得炮火猛烈。他針對《趙氏孤兒》一題寫了四個章節，分別為：〈司馬遷的《中國孤兒》〉、〈紀君祥的《趙氏孤兒》〉、〈伏爾泰的《中國孤兒》〉以及〈《中國孤兒》在英國、德國和義大利〉。從上述篇名中可以觀察到一個耐人尋味的現象：這些篇名無一引用馬若瑟的名字。然而安田樸畢竟並沒有像王國維一樣把馬若瑟給漏掉了，反倒用一種譏諷的口吻大肆筆誅馬氏譯本，甚至表示伏爾泰陷入狂熱中國崇拜，言下之意彷彿改編《中國孤兒》對大文豪而言並不是什麼明智之舉。首先，他對馬氏譯本一徑刪除曲詞的行徑同樣有所微詞，接著指出一兩處音譯錯誤，對伏爾泰竟能接受馬氏譯本中插科打諢也頗不以為然，在他眼中整個《趙氏孤兒》西傳彷彿一場鬧劇。安田樸對伏爾泰的中國情節確實有一套令人信服的剖析，但他的批評裡也帶有明顯的主觀色彩¹⁰。

持平而論，陳受頤與安田樸雖各有其理，但都未能將翻譯放在更大的歷史脈絡來看。反倒是柳無忌在比較文學的角度上，提出切中核心的問題：《元人百種曲》有百齣劇，馬若瑟何以獨好一部並非人人能夠耳熟能詳的作品，而這部作品遂又因緣際會地在歐洲大鳴大放（Liu, 1953, p. 201），箇中原因為何？陳受頤對馬氏譯本的批評開啟相關研究之風，成為華人世界相關討論爭相引用的文章，遺憾的是他在文本比對方面著墨較少，從而影響其批評。舉例而言，他在文中提到，「馬若瑟的譯文，我們今天看來，原是非常簡畧；闕而不譯的地方很多，例如開場下白詩，差不多完全不譯」（見陳受頤，1929，頁 119）。此處指的「下白詩」有時是劇

中人物登場的一個開場白，緊接著便是向看官報上自己姓名與身份；有時則是劇中人物發表的感言。以劇中「詩云」為例，共出現二十一處，泰半悉數譯出，避而不譯者大抵受限於「詩云」內容與情節再三反覆者。因此，陳受頤指馬若瑟「差不多完全不譯」，這點在比較譯文後可證明並非如此，下引原文、譯文為證。

楔子：

（淨扮屠岸賈領卒子上，詩云）

人無害虎心，虎有害人意；當時不盡情，過後空淘氣。某乃晉國大將屠岸賈是也。

L'Homme ne songe point à faire du mal au Tigre, mais le Tigre ne pense qu'à faire du mal à l'Homme. Si on ne se contente à temps, on s'en repent.
Je suis Tou ngan cou, premier Ministre de la Guerre dans le Royaume de Tsin.

第一折：

（旦兒抱徠兒上，詩云）

天下人煩惱，都在我心頭；猶如秋夜語，一點一聲愁。

Il me semble que les maux de tous les homes sont rensermez dans mon coeur.

第二折：

（詩云）

我拘刷盡晉國嬰孩，料孤兒沒處藏埋；一任他金枝玉葉，難逃我劍下之災。

Je perdrai tous les enfans du Royaume de Tsin, l'Orphelin mourra, & n'aura point de sépulture, quand il seroit d'or & de peireries, il n'éviteroit pas le trenchant de mon épée.

（詩云）

甘將自己親生子，偷換他家趙氏孤；這本程嬰義分應該得，只可惜遺累公孫老大夫。

..., c'est avec joye que je mets mon fils à la place de l'Orphelin, c'est de mon côté une espèce de justice, mais c'est une perte que celle du généreux Kong Sun.

從上述例子可證實馬氏譯本確實有下白詩的蹤影，那麼陳受頤何以會有不同的觀察？這點或可推知陳受頤並未深入比對文本，所以當他在馬氏譯本裡未見「詩云」、「詞云」等標誌，便以為下白詩的內容也給刪除了。此外，陳受頤所說「差不多完全不譯」也突顯批評者未能精確掌握異／譯動，於是在話裡才有幾分保留。從整體的角度來看，馬氏譯本沒有將「詩云」二字翻出來，似乎可以說明他刻意避開詩詞格律這一類的文體翻譯，代之以白話逐譯。對主張「原汁原味」的批評者而言，這可說是在刪除曲詞之外，又抹煞另一個中國戲曲特點，從而淡化劇本豐富的文體變化，從文體的角度是有不足之處。總括而言，陳受頤一文對《趙氏孤兒》在西方的流變情況有詳盡的介紹，同時也極有可能是提出相關討論的第一人，後人討論《趙氏孤兒》西傳問題幾乎必提陳受頤，然很長的一段期間裡卻未見細讀比對，上述誤解才會遂持續至今。

既然馬氏譯本刪節情況要比表面看起來更複雜，如能仔細比對馬若瑟實際刪除的地方，從中找出概括的規律，這對於瞭解馬氏譯本必然有所幫助。筆者初步整理出馬若瑟刪改的理路，大致可分為三種情況。其一，劇本中「詩云」、「詞云」內容與賓白雷同，產生劇情推演重複者，馬氏譯本便會刪掉過密枝節。如第一折中的詞云：「不爭晉公主懷孕在身，產孤兒是我仇人；待滿月鋼刀鋤死，才稱我削草除根」（臧懋循，1983，頁11）。其二，舉凡劇中內容詩詞文學性強，與賓白並置容易產生衝突者，馬若瑟會稍加調整。以前文所舉第一折為例，頭兩句尚屬口語，馬若瑟如實譯成法文，卻省略後兩句。其三，文化意象與比喻在馬氏譯本中也以淡化手法處之。例如第一折裡，程嬰藏孤於藥箱內，守城大將韓厥盤問時，

程嬰卻推說箱內裝著人參與其他各種草藥，待韓厥開箱一看，所謂人參竟是活脫脫的小人兒。劇中以人參為喻，將劇情推至懸疑，但馬氏譯本卻省去這個比喻，以白描的手法，將之「冷處理」。陳受頤與安田樸各代表中法評論家觀點，兩人看到的都是馬氏譯本的缺點，安田樸甚至質疑馬若瑟能否領略曲詞之美，他的說法多少隱含對其漢語能力的質疑（許鈞、錢林森譯，2008，頁 94-103）¹¹。其實，從種種文獻史料看來，馬若瑟從經史子集到白話小說皆有所涉，若以為馬若瑟受限於漢語水平，無法理解詞曲內容，藉此解釋為何馬氏譯本對於曲詞略而不表，這是說不通的。但就文體來看，馬若瑟是否能夠以法文詩的格律翻譯詞曲，或許是比較合理的懷疑。附帶一提，前文曾指出馬氏譯本儘管略去曲詞，卻並非完全排除曲詞內容，在某些地方，曲詞內容若關乎情節推演，馬若瑟便會翻譯出來，茲舉二例說明：

第三折

雁兒落

是哪一個實丕丕將著粗棍敲？

打的來痛殺殺精皮掉。

我和你狠成應有甚的仇？

卻教我老公孫受這般虐。

Kong Lun

(Il chante.)

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?

第一折

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。

Han Koue

(il chante)

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

從上述這些例子是否能歸納出馬若瑟翻譯的特點？有戲無曲，情節全仰賴對白鋪陳，傳統的元曲劇本特徵全改以西方戲劇形式，剩下的只有情節與對白，那麼馬若瑟在這齣戲的情節裡又看到何種精神價值？柳無忌曾提出馬若瑟所重的或許在於劇中體現的「忠」¹²：劇中多少人物不惜犧牲自己生命，只為保住趙氏一家最後血脈，忠義凜然，馬若瑟可能看重這個特色，才會選擇透過此劇將中國人這項高貴的精神介紹到西方。耶穌會信條之一是絕對忠於教廷，而劇中趙氏一門忠烈，程嬰、公孫杵臼、韓厥也感念趙盾赤誠報國，不惜捨己救孤，體現的正是「忠」字的最高表境界。馬若瑟在這齣戲中看到的可能不只是柳無忌所指出的犧牲情操，甚至忠於國家利益的精神，而且還可推及對天主的忠誠。

從上一個例子來看，馬若瑟特意將曲詞中這段「捨身取義」的精神翻譯出來，安排在對白裡，而一般而言，除非情節需要，他多直接捨去曲詞；由小觀大，這似乎間接證實柳無忌的解釋合於情理；雖然譯文無法傳達中國戲曲原貌，對於傳播中國人形象卻有正面的作用。先前提到安田樸對於馬氏譯本評價不佳，他質疑從這樣的譯本究竟能夠促進幾分歐洲對中國戲曲的了解，更質疑生於啟蒙時期的伏爾泰又能從中看到何種理性之光（見許鈞、錢林森譯，2008，頁 104-113）。安田樸或許為了捍衛中國戲曲藝術正統而對馬氏譯本態度苛刻，而忘了當時法國瀟灑者一股中國熱（chinoiserie），伏爾泰和許多知識份子都對中國的道德理性與秩序懷有嚮往之情，不難想見中國的一切事物都能令其產生興趣，從這個角度看來，這位法國漢學家的批評似乎也未能站在一個歷史宏觀的角度。簡

言之，馬氏譯本反映出的忠義精神與伏爾泰對中國的想像相契合，因此，一代法國文豪遂於 1755 改編了《中國孤兒》(*L'Orphelin de la Chine*)，也稱之為關於「孔子道德五幕劇」(*la morale de Confucius en cinq actes*) (張國剛、吳莉葦，2006，頁 212)，在這樣的脈絡下，也就沒有必要追問伏爾泰從馬若瑟的「半壁」之作能有何啟發。

上述種種都是從文本角度來討論馬氏譯本，但僅僅如此還不足以解釋其他問題，對於譯本的認識尚缺一種歷史視野，若從文化翻譯的向度切入似乎有更多可以補足的空間。理解是建立在自己本身已然具備的知識之上，尤其在中西交會初始，馬若瑟所選取的劇作與他本身「已知」勢必有所關係，否則中西戲劇形式差異如此之大，而文化精神相去又如此之遙，翻譯又如何能溝通中西兩方？

參、找出譯者主體性

翻譯過程不單是語言轉換或者是文化意涵移轉，從史坦納 (George Steiner) 的論點來看，其中牽涉到信任 (trust)、掠取 (penetration)、吸納 (embodiment)、補償 (restitution) 四道程序 (Steiner, 1998, pp. 312-319)，這是一個詮釋他者，進而了解他者的過程。而在這個過程中，譯者居間所扮演者，絕不是消極的角色，而是與歷史脈絡交互作用，構成其獨特譯者主體性。因此，越能充分掌握譯者相關史料，越能夠對譯本以及當時的時空背景有更深一層的了解。前文提到，馬若瑟的譯本在歐洲無疑具備「源文」地位，識者必能看出此說法的背後帶有解構色彩，對於何謂「原文」抱持保留態度，儘管如此，不可否認的是，源(原)文必定前於譯文而存在。

有鑑於此，儘管解構觀點試圖將譯者從源(原)文與譯文的從屬關係中鬆綁，但這並非意味應該採取新批評式的態度，無視源(原)文存在，僅就譯文各自闡述。雖說貝爾曼主張將譯文當成獨立個體，從整體

視野找出文本疑異之處，然而想要分析譯文還需要經過另一層手續，也就是原文比對的功夫。如果翻譯必然伴隨變異，那麼只有經過對照才能揭開譯者的易容術；換言之，譯文並不可能與源（原）文真正脫鉤。若要談論譯者的主體性，則必須是在這層意義上，並探索各種與譯者有關的問題；至於要如何衡量譯者的主體性，貝爾曼建議從譯者的翻譯立場、翻譯計畫、翻譯視野著手。

一、翻譯立場：馬若瑟的索隱思想與語言學研究

法國傳教士馬若瑟出身於耶穌會，於1698年隨白晉（Joachim Bouvet, 1656-1730）動身來華。兩人同屬耶穌會「索隱派」（figurism）。由於馬若瑟的研究內容與索隱派息息相關，更因為此研究路數而遭逢許多難關，所以應先回顧索隱派的由來。早期天主教神學中有一支古代神學（*prisca theologia*），認為在異教徒的作品中殘存真正的天主教信仰。到了文藝復興時期，此派神學對於異教徒的關注有增無減，許多作者甚至希望將柏拉圖主義（Platonism）融入天主教裡頭，而他們在其中所憑藉的正是兩者相似之處，包括一神論、靈魂不滅、死後獎懲、三位一體等。不久，古代神學的眼光逐漸轉向埃及，討論猶太文化對於異教徒之邦產生的影響。根據孟衛德（David E. Mungello）的說法，這支神學影響逐漸式微，卻仍在英、德、法等地保留下來，而來華傳教的法國耶穌會士如白晉、馬若瑟、郭中傳（Jean-Alexis de Gollet, 1664-1741）、傅聖澤（Jean-François Foucquet, 1665-1741）等即為其中代表人物。其實，古代神學代表的不只是神學研究，也是一種傳教途徑，通過天主教的普世性來勸化世人接受信仰。為了達成此一目的，傳教士針對各地文學與神話進行梳理，求取故事文本中與天主教可茲類比的符碼，藉此論證天主教精神業已存於各種古老文化中。這種挪用與假托的手法能夠達到兩種目的，一來證實天主教具有普世內涵，藉此提升宗教地位，二來將外來的宗教文化合理化，消弭陌生造成的隔膜，有助於推動傳教工作。而在利瑪竇入華傳教期間，

他觀察到中國宗教主要分為儒、佛、道三家，其中佛、道屬於異教，而儒教則為自然宗教，最容易與天主教結合，因此希望能在先秦古籍中找到與天主教共同點，勸化中國人。有鑒於此，他甚至發展出一套在華傳教策略，名之為「適應」(accommodation)，一面親近士大夫，以其學養服人，一面研究中國古代典籍，試圖尋得雙方認知上的共同點。爾後法國傳教士更致力鑽研易經，認定追溯特定文化的歷史源頭，終將能找到與猶太教的結合點，他們甚至主張漢字的象形結構中隱含天主教奧義。由於此派傳教士是以一種象徵性或符象式的方法來解讀中國古籍，索隱派一名遂由此而來 (Mungello, 1989, pp. 307-311)。從歐洲同鄉的觀點，索隱派一詞的意義恐怕貶高於褒，他們的研究路數也直接受到教廷打壓 (Standaert, 2001, p. 671)，正因如此，馬若瑟深知索隱派作品恐怕無緣在歐洲發表，只能苦心積慮希望有人能助他出版研究成果，即便掛別人的名也在所不惜，索隱派處境困難由此可見一斑。

馬若瑟的作品主要可分為兩部分：索隱派經學研究以及中國語文研究。這樣的區分方式難免有重疊之處，卻更能清楚看出馬若瑟在華四十年的研究成果。先前提過，馬若瑟的索隱研究至今未能引起太大迴響，反觀其漢語研究成就卻令人推崇備至，《漢語筭記》(*Notitia Linguae Sinicae*) 即為其代表之作。此書成於 1728 年，但直到 1831 才由馬禮遜 (Robert Morrison, 1782-1834) 在麻六甲出版¹³。此間其實另有一段曲折。本書在法國國家圖書館中沈寂許久，然後才由雷慕沙 (Jean Pierre Abel Rémusat, 1788-1832) 重新發掘。就其內容而言，此書可謂當時漢語研究的先驅，其英譯本甚至可能間接影響馬建忠 (1845-1900) 的《馬氏文通》(張西平, 2009, 頁 560)¹⁴。此書最大特色可概分為兩點：口語研究與揚棄拉丁語法。馬若瑟不但是西方漢學區分口語與文言的第一人，更主張有志學習中文者揚棄拉丁語法，直接由四書著手，做為學習中國經籍之入門，苦讀數年必能有成。這個理念無論是在《漢語筭記》成書的十八世紀初期，或是重新發現此書的十九世紀都有重要意義，因為當時西方研究各地語

言仍不脫歐洲語法影響，未能梳理中國文獻，來找出漢語本身獨特的語法體系，故能從其中找到最適合西人學習漢語的方法；相較下，馬若瑟主張以《四書》入門，並以張居正注解為輔。教材的選擇未必出自馬若瑟對於儒學的推崇，而是考量到實用價值。因為中國孩童多懂四書，加上張居正的注解是為年幼萬歷皇帝所寫，對於西人學習漢語來說，入門門檻相對較低。此外，四書為先秦經典，也為當時明代新儒學所重，熟讀四書對於了解中國思想的歷時發展與共時發展自然有所助益。由此看來，馬若瑟建議以四書為學習漢語的教材，能收一舉二得之效，確實有相當遠見。由今觀之，馬若瑟的語言學習近似於「浸入式學習法」(total immersion) (Brockey, 2007, p. 254)，將自己完全投入中國文字和文學的世界，藉此煉得中國語文三昧真火，領略中國語文之美。而所謂美文並不限於先秦文學，更涵蓋小說與戲曲，尤其通俗文學與馬若瑟口語研究關係密切。馬若瑟在《漢語筭記》提到，傳教士與漢學家對古典漢語雖然掌握的不錯，但在口語表達方面不管是音調或用法都還可以更上一層樓（李真、駱潔譯，2009，頁 90-99）¹⁵。前文提到馬若瑟學習漢字與古文主要的教材是《四書》，而馬若瑟對通俗語言的學習與研究又取材於何者？答案並非實際溝通上的語料採集，而是來自於戲曲與小說。中國戲曲源於金，興於宋元，校刊於明代最盛，而劇本裡曲白夾雜，恰好成為研究對象。於此之外，明代盛行白話小說，作品頗豐。馬若瑟閒暇之餘會挑選適合（符合善良風俗）的小說與戲曲，摘錄其中例句，累積彙整後成為日後撰寫《漢語筭記》無數例句的來源。透過為數龐大的例句，馬若瑟宛如建立一套語料庫，透過種種比對來映證語言運用的方法，尤其是「把」、「也」、「還」、「雖」等三十五個虛辭。為求得馬若瑟實際語料來源，翻看 1831 年版拉丁文《漢語筭記》，希望可以從中找到語料出處，遺憾的是馬若瑟並沒有在例句後附上出處，而根據其他資料大抵也只能知道文本來源包括元雜劇、《玉嬌梨》、《好逑傳》以及《水滸傳》（張西平，2009，頁 557）¹⁶。附帶一提，馬若瑟口語研究的成果不僅體現在《漢語筭記》與《趙氏

孤兒》兩部作品，甚至也體現在他創作的章回小說，《儒交信》是至今找到最早的一部傳教士中文小說著作（徐宗澤，2006，頁123，304）¹⁷。

資料顯示，他翻譯《趙氏孤兒》一劇所用時間不到十天，但馬氏譯本的前置準備工作早在《漢語筭記》便奠下基礎。再者，臧懋循《元人百種曲》內版畫多達二百多幅，對於當時歐洲漢學研究彌足珍貴，馬若瑟寄回法國的中國書籍也包括此書，日後這本選集遂成為其他漢學家翻譯中國戲劇的依據。馬若瑟於1731年將《趙氏孤兒》譯為法文，隔年先是在法國《水星雜誌》（*Mercur*e）刊出其中一部份，直至1735年杜赫德編《中國通誌》時才將全文收錄其中，《趙氏孤兒》從此開啟中國戲曲西傳之大門。從《漢語筭記》大量的虛辭例句與《中國通誌》對中國戲曲的介紹來看，馬若瑟對中國戲曲的認識應該不僅止於泛泛，選擇以《趙氏孤兒》譯介材料更並非偶然。馬若瑟執筆譯書的時間不見得意味選擇《趙氏孤兒》只是一時之念。實際上，此劇內容與聖經故事類似，符合他傳教思想，加上賓白所佔的篇幅較其他戲曲多，適合介紹漢語口語；能夠藉同一個譯本凝聚這麼多的作用，想來馬若瑟動念翻譯此劇應該有段時日。

如前所述，馬若瑟在華時間長達四十餘年，累積許多著作與翻譯，但礙於索隱派思想在歐洲並不受歡迎，故其研究成果苦無發表機會，馬氏譯本當初很可能只是寄給歐洲贊助者的獻禮。而且從馬若瑟所有的研究成果來看，《趙氏孤兒》重要性遠不及其他。回顧歷史，馬氏作品牽涉如此多的偶然性，不禁令人驚訝：因緣際會下，《漢語筭記》這部堪稱馬若瑟的語文研究大成的作品竟在法國國家圖書館塵封一世紀左右，而旬日翻譯而成的《趙氏孤兒》又竟能在歐洲引發如此巨大的迴響，這恐怕是當初馬若瑟本人始料未及的。

《趙氏孤兒》揚名歐陸的時候，馬若瑟在中國的處境又如何？清初在華傳教士地位岌岌可危，「對內」清朝對待傳教士的態度有時寬容有時嚴厲，處於他人屋簷之下，活在緊張關係之中，加上身歷禁教風暴，不得不在中國南部沿海過著漂泊動盪的日子，「對外」又要面臨索隱派在歐

洲失勢，耶穌會解散後斷援絕糧的窘境，身在異鄉又受命教廷，動輒得咎。從馬若瑟的通信中，不難看出他對自身處境充滿危機感，極力尋求歐洲盟友，希望求取學界對其中國典籍研究成果的認同，甚至不惜委曲求全，甘將自己除名，把作品奉與他人。在如此艱鉅的條件下，馬若瑟堅持自己學術的觀點，揚棄西方本位思考，以最迂迴的方式浸淫於中國文學典籍，經歷一場文化精神與思想的異質考驗。馬若瑟是一名刻苦嚴謹的研究者，性格也具有率直的一面。在回覆傅爾蒙（Etienne Fourmont, 1683-1745）的信件中，馬若瑟直接對當時旅法漢學助理黃嘉略（Arcade Huang, 1679-1716）的學識能力提出質疑¹⁸，也對傅爾蒙撰寫的文法書直言批評；從這點不難看出他對自己漢語研究能力的自信。

譯者的身份雖為兩種文化間的橋樑，但實際上所身處的位置卻是流動的；因此，若要對一個譯者有全面的認識，我們勢必得考量到他在兩種環境的處境。方才談完譯者所處的「在場」原文環境，那麼譯者「不在場」的譯文環境又是什麼樣的光景？十七世紀中法交通往來主要的聯繫是文化力量，法王路易十五與康熙皇帝曾互贈禮品，雙方關係大抵可謂平等而友好；除此之外，法國漢學研究者潛心鑽研中國古典經籍，在這樣的條件下遂能成就日後法國漢學堅實的基礎。在文學方面，十七世紀的法國籠罩在新古典主義（néoclassicisme）的氛圍中，此時發展的法國古典主義戲劇達到全歐的最高水平，此其代表的戲劇家包括高乃怡（Pierre Corneille, 1606-1684）、拉辛（Jean Racine, 1639-1699）和莫里哀（Molière, 1622-1673）三人，其中高乃依、拉辛將悲劇推至最高點。古典主義戲劇的理論承襲古羅馬時代，由於主要贊助者為王孫貴族，當時所創作的戲劇自然傾向擁護王權及國家利益，此外，崇尚理性（國家秩序），蔑視感性（個人情欲）乃主要特色，所以劇中往往以理智的勝利為結局。純粹從戲劇理論來說，新古典主義有幾個鮮明的特徵：逼真的觀念、講求三一律、戲劇形式與宗旨單純而明確。逼真（verisimilitude）體現在對真實、道德、普世價值的要求，怪力亂神等荒誕情節不見容於舞台，血腥暴力的演出

內容也受到限制。另外，新古典主義戲劇中必然帶有些許道德訓示的意味在裡頭，緊守固定「格式」，以悲劇為例，劇中人物主要為貴族，劇中情節也總是關乎國家存亡，《趙氏孤兒》的內容恰好符合這兩點。新古典主義強調的三一律要求戲劇創作必須遵守地點、時間和情節相符，每齣戲劇中只能容納一個情節，戲劇情節鋪陳需在一日之內，也必須在同一地點，不得有太大的偏離，這點與逼真觀念不無關係。反觀《趙氏孤兒》敘事橫跨二十年，地點從當時晉國城內一路拉到城外公孫杵臼所居的呂呂太平莊，而主要情節包括托孤、救孤、身世揭曉以及復仇等幾個部份，加上劇中血腥場景，可以說這齣戲的形式徹底違背古典主義的三一律。

誠如杜赫德所言，中西戲曲傳統不同，與當時法國時興的新古典主義相去甚遠，但要瞭解馬若瑟時代所認識的戲劇，或許還可以回溯到更早的歐洲文藝背景，藉以反映馬氏譯本受到的影響。在此，不妨將拉辛的劇本和馬若瑟譯文放在一處討論。拉辛生於1639，卒於1699，也正是馬若瑟出發前往中國的那一年，雖然不能斷言在兩者間有一個直接影響，但拉辛作品可以作為參照點，反映出當時法國的戲劇風格，還有同一時代對戲劇的想像，透過這個參照點也可勾勒出馬若瑟心中的戲劇典範。再者，約莫在同時代的莫里哀以喜劇見長，而拉辛以悲劇聞名，取材於希臘史與聖經典故，推斷後者在品味上應該較接近耶穌會傳教士，以這也是另一個選擇拉辛作品作為參照的原因。探究拉辛《阿達莉亞》（*Athalie*, 1691）中的內容，我們又不得不驚訝於該劇情節與《趙氏孤兒》的雷同，這點後頭會提到。

翻看新古典主義時期的法國戲劇，和馬氏譯本對照，不難發現馬氏譯本的形式與拉辛的作品所差無幾，說明戲劇就文學類型與功能而言容易在另一個文化找到對應點。既然刪去了曲詞，也改變的原有形式，馬若瑟的翻譯作品豈能再談忠實度？如果忠實度具有固定不變的內涵，我們也才可能在同一基礎上檢視譯本忠實度，然而隨著時代推進，許多思想也隨之流變，「忠實」二字的內涵遂有不同的風貌，甚至連「翻譯」的定義

也不完全是一樣的。因此，這個問題應該回溯當時背景，而不是套用近代觀點如「信、達、雅」或「對等」為標準，作為檢視馬氏譯本的依據¹⁹。法國長期以來為歐陸文化重地，更以文化傲視歐洲群雄，在這股優越感的驅使下，對於外來事物的接受難免帶有所謂「不忠的美人」(les belles infidèles)²⁰的翻譯態度，因此當時的文學翻譯多半有著顯著的改寫痕跡。

貝爾曼提到譯文失敗的三種原因，包括譯者漫無節制的自由、為適應譯文環境對原文加以修改以及譯者所展現的書寫企圖，而他指出來的這些問題恰巧都是反映在「不忠的美人」這個時期的翻譯規範。回頭看馬若瑟的《趙氏孤兒》雖有刪節，但卻沒有其所屬時代常見的改寫動作；譯文儘管沒有曲詞，但賓白部分仍保留原文內容，同時他也透過改曲詞為賓白的策略，適度調整劇情，使譯本故事更趨完備。在這樣的情況下，馬氏譯本又比當時法國的文學翻譯來的忠實。再者，「翻譯」一詞本身的概念也是流動不變的，馬氏譯本有明顯的刪減痕跡，於今看來等於是背逆原文，未能盡譯者之責，但當時歐洲翻譯節譯情況普遍，若考慮其時空因素，馬若瑟所為不過也只是服膺當時規範，自然難以符合今天對翻譯忠實的要求。此外，考慮到馬若瑟傳教士的身份，我們就不能不問，對於一個宗教信仰虔誠的耶穌會士來說，其心中效忠的對象為何？他翻譯文學作品的目的又何在？下文將分別由譯者翻譯計畫與視野兩個角度來討論這些問題。

二、翻譯計畫：佐證思想研究、引介中國戲曲

百年來，《趙氏孤兒》西傳在中外引發諸多討論，尤其近年來史料掌握更為充分，儘管如此，對於此劇西傳的討論仍然缺乏譯文考據，也尚未有一個從翻譯研究切入的觀點。而就這一事實來看，它又似乎反映馬氏譯本作為譯本的「正當性」的問題：馬若瑟對曲詞的刪減破壞原文整體結構，從而使其譯本被排除到翻譯的邊緣，失去考據與比對的價值。在

這樣的情況下，所有的討論集中在翻譯損失（translation lost），往往忽略了最初的翻譯動機以及背後的文化翻譯意涵。

馬若瑟為何選擇《趙氏孤兒》？這個問題的答案應該多重的。馬若瑟於清初入華，中國戲曲業已累積豐富的作品，可資取材的戲劇種類包括元雜曲、元人散曲、明人雜劇、明人傳奇、清人雜劇、清人傳奇等。四百多年浩瀚戲曲史上名家輩出，單以元曲四大家為例：關漢卿《竇娥冤》、白樸《梧桐雨》、馬致遠《漢宮秋》、鄭光祖《倩女離魂》等的作品皆可作為中國戲劇的代表，而馬若瑟何以獨垂青紀君祥《趙氏孤兒》一劇，選材動機相當耐人尋味。儘管目前我們缺乏史料直接證明選材考量，但從其文化背景中或可探出端倪。

按《趙氏孤兒》的情節看來，「搜孤」、「救孤」、「屠嬰」的情節與聖經典故雷同，從法老王下令屠殺所有以色列男嬰、希律王受意滅絕全國兩歲以下嬰兒、到逾越節的典故（徐志嘯，2000，頁35）²¹，傳教士對於這些聖經典故必然十分熟悉，《趙氏孤兒》這樣殘忍的殺嬰情節自是容易引發教徒的「共鳴」。此外，法國十七世紀古典派劇作家拉辛作品《阿麗達》中亦有類似情節²²，這點或許可以佐證同樣主題如何在文化集體意識發揮作用。的確，在這些作品中，殺嬰是反覆的主題，馬若瑟極有可能受到這些典故的影響，但中外文學上的典故相仿者所在多有，又為何挑中這個典故，而不是別的其他典故？如前文所提，柳無忌認為翻譯此劇用意在於傳達中國人之精神氣節，其他研究者另提出該劇形式近於十八世紀法國戲劇之說，關於這個題目，眾說紛云，而魯進（2007）從索隱派的觀點出發，探討馬若瑟的選擇，相當有新意，只可惜囿於報章篇幅，對此未能有較深入的討論。識者皆知，中國索隱派的特點在於透過古籍閱讀找到猶太教文化的痕跡，並藉以說明這些元素並非中土固有之物，藉此將源頭回溯到天主教，作為勸化中國人信奉天主教的策略。長期發展下來，傳教士的索隱派研究路數很可能隨著反覆操作而內化，成為一種看待中國古籍作品的固定模式，使他們孜孜不倦地在兩種文化間沉潛往覆，

尋求共同點，而其中最早兩部傳教士引介西傳的元曲作品都有同樣的特質²³。中國索隱派極盡穿鑿附會之能事，挖掘中國古籍與漢字表意中隱含的天主教奧義，除了「順理成章」破譯符象，更結合歷史故事與神話比附天主教故事人物，循此路數，《趙氏孤兒》遂可以為「英雄化神說」之用²⁴。然而與其他在華傳教士所發展出來的證道故事不同的是，《趙氏孤兒》在中國並未真正為耶穌會所挪用，而是西傳法國，展現出中國作品母題與天主教文化的共性，故此，該譯本的證道功能可說是逆向到歐洲的，而其證道對象也應該是西方。馬氏譯本反映出來的不僅是跨文化間的共同母題，它更對歐洲人證實天主教奧義放諸四海皆有所據，以此重申索隱派研究的合法性。中國索隱派作品在當時不見容於歐洲社會，相關領域的論述缺乏發聲渠道，如此背景下，翻譯《趙氏孤兒》之舉，或許也可視為一種解經之途，唯其所欲勸服的對象不僅止於中國異教徒，甚至包括和馬若瑟同鄉的歐洲信眾。如此說來，元曲「翻譯」的濫觴可能起自馬若瑟的一種假托，乃至一種隱喻，用以突破教廷禁令，傳達中國索隱派研究思想。

要如何勸化歐洲信徒，使之認同索隱派觀點？首先，文本除了必須與天主教母題有所關聯，更應該符合當時大環境下特定的審美價值，服膺於新古典主義與君權體制的範式；「異中求同」可說是一切翻譯的基石，有了這些條件，兩種相異的文本環境才有對話的平台。《趙氏孤兒》中不乏忠義之士，為報恩報國，替趙家雪恥復仇，劇中人物甚至不惜拋頭顱灑熱血，展現一種犧牲個人的高貴情操；簡言之，《趙氏孤兒》不但有西方熟悉的素材，還有符合古典主義揚棄個人幸福追求整體國家利益的精神，也符合耶穌會維護教廷與君權體制的規範。此外，故事內容又有史料依據，與法國古典主義悲劇取材相近，儘管全劇充斥自殺與殺戮，違反新古典主義重視的合宜（decorum），但馬若瑟將兇殘凌虐的內容過濾後，更貼近法國對戲劇的品味。就形式而言，《趙氏孤兒》是元曲中罕見的五折劇²⁵，這點和古典主義戲劇五幕的嚴格形式相契合，所欠缺的唯有

三一律。由今看來，中西戲劇最初交流的作品之所以能在歐洲迅速流傳，除了歸功於當時歐洲盛行的一股中國風，也與馬氏譯本成功連結中法兩套戲劇歷史脈絡有關。

雖說《趙氏孤兒》的翻譯與馬若瑟的索隱派思想有所關聯，但未必是他翻譯此劇的唯一動機；若將《趙氏孤兒》放在馬若瑟作品的總體脈絡，我們又能有不同的發現。論及馬若瑟漢學著述與翻譯，就現有的研究來看，《趙氏孤兒》不但是元曲西傳的濫觴，可能也是他唯一文學翻譯之作。而前文也提過，《漢語筭記》是第一部討論漢語口語的相關研究，取自小說與戲曲賓白的語料非但是其學習口語的對象，更是他用以引述口語的來源，由此足見馬若瑟的戲曲翻譯與語言研究密不可分。再者，馬若瑟需要一部可茲對照的文本來印證《漢語筭記》的論點，而劇中對白恰為最佳之選擇；距今四百年，《趙氏孤兒》賓白讀來依舊生動，並未時空隔膜而產生理解困難。相形之下，臧懋循所編的《元人百種曲》距離馬若瑟的時代只不過一百年，語言差異應該更小，確實適合作為研究語料。元雜劇中的元刊本出自十三、十四世紀，而臧懋循於十七世紀完成校刊²⁶，到了十八世紀馬若瑟翻譯時中間已經跨越數百年，漢語口語如是透過戲劇的書寫形式流傳下來，顯示中國語文「文言」、「俗語」的雙軌發展，馬若瑟由中國戲曲作為研究切入點，此舉備具創見。此外，儘管《漢語筭記》舉出上千例子，但因各句獨立存在，不易呈現一套完整語段，更遑論長度充份，意義完整的對話實例（Prémare, 1831, pp. 38-143）；反觀一套完整的戲曲賓白卻能滿足口語溝通純理功能（meta functions），提供語言學習者與研究者寶貴的語料，藉以了解漢語口語使用的語篇、語用和語意情況。從這樣的角度看來，馬若瑟翻譯《趙氏孤兒》與其口語研究或許有著密切的關係，而他刪去《趙氏孤兒》曲詞，更說明譯者取材重在賓白；曲詞儘管詞藻優美，卻與馬若瑟口語研究沒有太大關係，因此在全劇情節大致可以維持的情況下，劇中賓白足矣用來佐證。《趙氏孤兒》與口語研究的關係不宜小覷，試問在缺乏完整語料的情況下，馬若瑟如何能

將中國百姓說話的方式描述給從未踏上中土的歐洲人士，甚至投身漢語研究的西方漢學家？然從另外一個角度來看，《趙氏孤兒》並非雙語譯本²⁷，純粹閱讀法文又豈能作為研究語料？前文提過，馬若瑟曾將臧懋循的《元人百種曲》寄回法國，在介紹中國戲劇與《趙氏孤兒》譯文時也詳盡交待刪除曲詞一事，對於法國研究者而言，倘若有意從事漢語口語研究，按圖索驥，對照梳理文本並非不可能，因此對於馬氏譯本「不全」的攻訐似乎出自對其研究範疇的片面理解，以致無法洞見其治學與立意之周備。

馬若瑟將譯文寄往歐洲時可能沒有料到《趙氏孤兒》會在因緣際會下收進《中國通誌》(Liu, 1953, p. 202)²⁸，並隨著《中國通誌》迅速流傳開來，使得此劇成為一個異域符碼，甚至經過改編，挪以作諷刺時政的劇本(陳受頤, 1929)。然而，身為一個傳教士，馬若瑟的贊助者不僅是教廷，還有法國權貴與研究機構，居間於兩種文化環境，他們不僅得獻上各種西方珍奇來攏絡大清皇孫貴族，更得協助蒐集中國文物，寄返歐洲大陸，饜足歐洲的中國熱。當時，中國戲曲尚未引進歐洲，歐洲人對其特色、內容、形式所知無幾，在這樣的情況下，馬若瑟翻譯《趙氏孤兒》，詳述中國戲曲，也恰好填補了這份空白。尤其值得注意的是，《元人百種曲》裡有兩百多篇的木刻作品，幾乎每齣戲都有兩幅圖像，圖文並茂，作用宛若繡像小說，即便元曲的翻譯在當時尚未受到注意，但這些木刻畫像寄回法國，確實能更具體幫助歐洲人了解中國的生活習俗以及藝術成就，從而影響西人對中國的想像。書中的這批木刻畫像當時是否引起注意，有無發揮具體影響，這些都是形象學有趣的問題，但不在本文的討論範圍之內，然在此值得注意的是，這些看似瑣碎而零星的事件拼湊起來卻成了另一題目：馬若瑟不但是翻譯元曲的第一人，更是將中國戲曲有系統地介紹到西方的功臣。

三、翻譯視野：突破西方本位、開啟比較文學

就目前研究資料來看，討論馬若瑟最重要的作品首推《清代來華傳

教士馬若瑟研究》²⁹一書，作者以索隱派與語言學為主題將馬若瑟相關的作品、年表和部分書信進行彙整，清楚描述馬若瑟的漢語研究方法與成就。雖然此書並非以研究《趙氏孤兒》為主旨，但在書中相關資料幫助下，仍可以依稀勾勒出馬若瑟思想的輪廓，對於譯者主體性的探討，考證馬氏譯本產生的背景，了解《趙氏孤兒》西傳脈絡都有極大助益。馬若瑟堪稱中國索隱派主要代表人物之一，但最主要的研究成就應屬於漢語語言學，而譯介中國戲曲則可算是他整體思想與研究發展過程中一個無心插柳的成果，也可說是二者激盪下的產物。馬若瑟與其他傳教士最大的不同之處在於其學習態度。在馬若瑟以前，西方傳教士學習漢語的方法主要還是藉由拉丁文語言邏輯來認識中文，但很明顯地，拉丁文語法對漢語的分類或解釋有很大侷限。有感於此，馬若瑟採取一種浸式的學習法，不但在官話發音上頭下足了工夫，更靠著一筆一字反覆模擬，練就文字基礎；令人訝異的是，馬若瑟靠著苦學所得的漢字知識卻也是用以穿鑿附會的依據。簡單比較一下拉丁文與漢語，不難想見當時在華的傳教士眼中，前者有系統且合於理性，而後者鬆散而神秘，而馬若瑟的學習法看似缺乏語言文法系統，又曠日費時，恐怕容易教人望而卻步。但馬若瑟卻堅持，中文字以表形為基礎，文言文帶有強烈古文傳承，二者是不可分的。另外，他的研究範疇已從傳教士傳統古籍研究拓展到戲曲小說，不拘泥於文言雅語，對漢語口語的關注也體現出一種積極的入世態度。以《漢語筭記》引用上千條例句來看，不難想見馬若瑟在劇本與小說間的耙梳工夫。馬若瑟深入文本，希望從中探得中國語文自成的體系，其治學態度表現出一種揚棄西方本位的精神。

在馬若瑟的《趙氏孤兒》出現以前，西方翻譯中國文學主要集中在經史子籍，因為這些典籍有助傳教士了解中國歷史與先秦思想發展，從中找到與天主教契合之處，這是利瑪竇以降在華傳教的一貫路數。反觀唐詩宋詞的翻譯寥寥無幾，這可能是因為此期作品流露佛道色彩，與天主教傳教目的產生衝突不無關係；再者詩詞是精練的文學形式，語言結構

不同，情感結構相異，尤其不易透過翻譯引起共鳴，因此更不可能成為早期在華傳教士的首要任務。待索隱派入華，沉浸於漢字形構的奧義之虞，傳教士也留心於傳統中國故事，一方面開始零星介紹中國故事到歐洲，一方面也採用同樣的索隱手法，在古老的歷史故事中挖掘與聖經相似的題材。姑且不論馬氏譯本翻譯目的為何，戲曲的翻譯確實較容易跨越到另一個文化國度，因為它在各種文類中又是最貼近普羅大眾生活者，在人類生活經驗上展現共性，這點從《趙氏孤兒》一再被翻譯、改寫即可得到證明。有趣的是，透過中西戲劇層層流變，雙方文學距離也因此拉近了，儘管東西風土民情不同，思想隔膜，但從不同的文學體系的翻譯逐漸展露普世精神價值之幽微。儘管日後的這些發展都是馬若瑟始料未及的，當年他的主要關注層面也不在文學文化交流範疇之中，然他卻在早期中外文化交流過程中，扮演重要腳色，足以映證翻譯乃是比較文學的起源。再者，馬氏譯本在今人眼中雖然失之於「不全」，但他所選取的劇本展現中國人的高貴情操，符合新古典主義追求的價值。相對於早期歐洲戲劇裡醜化中國人的形象，馬氏譯無疑對中國形象有更多的善意。另外，馬若瑟選擇的治學路數相當貼近中國士人學習語文的方式，對於一名外來傳教士而言其困難程度不言而喻，但馬若瑟不以為苦，認為進入中國學習傳統才真正掌握語言精髓，從今天的角度看來，他可說是身體力行，展現對異域文化的尊重，而這種精神正是一切文化與文學比較的基礎。

早期批評者多以為馬氏譯本不足為取，卻忽略相異文化接觸情況隨者彼此認識程度不同而有深淺之分。歌德（Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832）曾提出一套翻譯階段論³⁰，他在裡頭主張，兩種不同文化交流會經歷不同的階段，逐漸由陌生轉為熟悉，而翻譯做為文化溝通的渠道在不同的階段也會有不同的策略。因此，對於馬氏譯本的批評應當考量到翻譯背景的階段性侷限，甚至透過這種侷限性來幫助我們回溯特定時空背景下文化交流展現的樣貌。如前所述，《趙氏孤兒》完全省略曲詞，刪去不符合新古典主義的暴力情節，但梳理譯本全文，從中發現缺少的還

不單如此，甚至包括一些文化意象與隱喻也失去了。其中最明顯的例子莫過於前文所提過的「人參」。在劇情緊張的時刻，韓厥從程嬰的藥箱裡搜見趙氏孤兒，這本是預料中的發展，遽料韓厥卻將之喻為「人參」，藥箱裝人參合情合理，可是這人參又非真人參，而是像人參的嬰兒，如此天外一筆，識者怎能不折服於作者的妙筆生花。馬氏譯本如下：

第一折

韓厥：你道是桔梗、甘草、薄荷，我可搜出人參來也。

O, Tching yng, tu disois qu'il n'y avoit ici que des remedes, voici pourtant un petit homme.

馬氏譯本改作小人兒（un petit homme）自然不比原文³¹，但其實無論是音譯或意譯恐怕都無法表達人參的比喻效果。再者，《趙氏孤兒》劇中的「神獒」乃西戎進貢之物（Dans ce tems-là un Roy d'Occidnet offrit un grand Chien qui avoit nom Chin ngao），對於馬若瑟來說算是另一個棘手的問題，他要如何解釋「神獒」一詞中「神」並非與天主教中的「神」相通，而是稟賦特異，帶有靈氣的意思；至於「獒」，則專指西戎（今西藏）產出的品種，素以兇猛聞名。文化意象與比喻原本就是翻譯的難題，當文化隔膜愈大，譯者愈難將這些東西過渡到彼端，這不是譯者的理解不足或改動意圖，而是雙方文化交流尚在未成熟階段，無法達到充分的理解，翻譯也只能「淺嚐即止」。有趣的是，經過譯本的比對，今天也才有機會透過比較還原當時文化交流某些情況，由此可見得階段性「不全」的譯文自有其研究價值，提供後人一個審視歷史特定時刻的機會。

另一個有趣的現象是，許多評論都介紹了馬氏譯本在英語世界流變的情況，但卻都沒有人提到杜赫德《中國通誌》的第一個英譯本中的《趙氏孤兒》。杜赫德《中國通誌》出版於1735，英譯本隔年立刻問世，翻譯的速度非常快，實際情況究竟如何，值得深究。比對布洛克思（Richard

Brookes) 在 1736 年推出的譯本，發現其中《趙氏孤兒》譯本也有令人困惑之處。茲舉一例，馬氏譯文提到屠岸賈派刺客潛入趙盾家，譯文如下：

Tchao so fils de Tun avoit épousé la fille du Roy, j'avois
donné ordre à un assassin de prendre un poignard, d'escalader la muraille du
Palais de Tchao tun, & de le tuer (Du Halde, 1736, p. 345)³².

然而到了布洛克思的英譯版「刺客」(assassin) 一字卻改成了「俄羅斯人」(Russian) (Du Halde, 1736)，這是不是一個單純的誤譯，或是英譯本譯者刻意為之，還需要更多了解。倘若有更多改動的地方，那麼我們就應該追問其中可能的原因，以及該譯本在英國的流傳情形與影響所及，才能更詳盡地討論《趙氏孤兒》在英國流變。從這個例子可以看出，馬氏譯本相關考證工作尚有許多未盡之處。

肆、結語：翻譯倫理

許多評論家將《趙氏孤兒》的「不全」看成一種缺陷，但是歌德的翻譯階段論可以提供一個合理的解釋，文化翻譯在雙方交流的初始只是扮演引介角色，對於他者的認識仍舊得憑藉既有的知識體系，倘若不考量階段性的侷限，僅以後見之明，或一種全知的觀點回頭評點馬氏譯本，恐怕不容易從中獲得任何啟發。因此，翻譯不但促成文化交流，更記錄文化交流過程中特定階段的發展情況，故此，翻譯既難以求全，也不可能求全。而所謂翻譯倫理的問題應該擺在兩層面來看：譯者所忠以及對異文化的尊重。

身為在華傳教士，馬若瑟效忠的對象是譯文或是原文？其實兩者皆非，他所效忠的是個人宗教信仰，也就是天主，因此就馬若瑟的立場而言，忠實與否無關於文化交流的雙方，而是傳教目的。由此推論，譯文中所有的刪除與更動絕對必須符合天主教信仰，而其餘的因素只是次要的

考量。從個人精神氣度來看，馬若瑟對於索隱派思想始終堅定，即使面臨中國的禁教與教廷的反對，進退維谷之際，他似乎也不為所動，他的各種研究加總來說自成一體，從索隱思想、語言研究、到中國戲曲譯介各領域環環相扣，因此必須回溯歷史情境，將這些因素概括考慮後，才會改變以往對馬氏譯本的成見，在探討《趙氏孤兒》翻譯流變時才能做出較為全面的批評。

翻譯倫理著眼的不僅是忠實問題，而是探究特定文化交流的時空下，譯作展現究竟是對異文化的貶抑或是尊重。《趙氏孤兒》西傳之前，歐洲戲劇已經出現中國人的角色，然而裡頭多半是一些古怪滑稽的角色，以此醜化中國人。相形下，馬若瑟選譯的《趙氏孤兒》傳達的卻是中國人的仁義情操，扭轉了中國人在西方戲劇中的形象，可謂對文本，乃至文本環境的友誼之舉。再者，前文提到馬若瑟在的漢語學習過程中將自己完全投身於異文化語言內，不惜以最嚴苛迂迴而緩慢的方式進入漢語，而不是簡單的將自己既有的語法知識體系強加在漢語之上；無疑的，他讓自己接受最嚴苛的語言文化考驗，從而接受漢語的異質，甚至還極力主張此一途徑，這些應該足以證實馬若瑟對中國文化的正面態度與尊重。儘管從譯文來看，《趙氏孤兒》有其更動，也無法展現真正的中國戲曲特質，但如上述所提，在小文本環境下，馬氏譯本並無悖於翻譯倫理；而從大文本環境來看，馬氏譯本提供了一個西方人想像中國的依據，在不同的國家雖然經歷幾度改寫，但至少不再是以憑空想像的方式隨意杜撰中國形象。此外，藉由戲劇的形式中國熱在西方被推向高峰，「中國」不再是冰冷的學術討論或是煽情的奇幻想像，而是以一種更貼近人心，感動眾生的方式接近西方。除了窮盡畢生精力研究中國語文，馬若瑟將中國戲劇、中國戲劇的表演情況、甚至臧懋循的《元人百種曲》全盤介紹到法國，在這個意義上開啟了西方研究中國戲劇之先河，對於大文本環境貢獻良多。

當然，馬氏譯本還有許多值得討論的地方，這個看似單純的翻譯行為底下有著許多作用力，這個偶然宛若翻譯史上的一個符象，召喚詮釋。

例如中西雙方編輯各自展現意識型態的作用力³²，以及譯文中也出現許多因應文化限制而產生的翻譯策略也有待進一步的比較研究；再者，《趙氏孤兒》全譯本於1835年由法國漢學家儒蓮所成，若能將兩個譯本相比較³³，甚至梳理《漢語彙記》收錄的賓白，或許能夠補充更多待解之謎，達到更深入的譯本比照，而這些皆是本文力有未逮之處，直到涵蓋各種討論之前，貝爾曼所描述的大寫翻譯批評都不能算是真正的完成，僅希望本文能引發更多的相關研究。

註釋

1. 此處的「可批評與不可批評」延續「可譯與不可譯」，筆者將之理解為形而下與形而上的兩種討論。
2. 儒蓮在《趙氏孤兒》(1834)全譯本之前已完成《灰欄記》(1832)法譯，重譯《趙氏孤兒》無異是對馬氏譯本的最強而有力的駁斥，而且他在譯文中添加許多注釋，藉以指出馬氏譯本種種疏失。按 St. André 看法，重譯算是一種競譯，用於主張儒蓮漢學研究地位的方法，見 St. André(2003, pp. 59-93)。
3. 她提到應從整體觀來考量翻譯，而所謂翻譯的整體並不僅是譯文各種部分相加的總和，甚至能展現譯文相關更多面向，前提是必須先將譯本視為一個獨立的個體，才能看到其中的獨特性，見 Snell-Hornby(1995, pp. 26-28)。貝爾曼也強調翻譯批評首先應重譯文獨立閱讀開始，將譯文看成一個整體。兩人的策略雖有不同關注點，但對討論馬若瑟的《趙氏孤兒》這樣一部兼具源(原)文的作品能夠有實質幫助。
4. 確切生卒年不詳，但根據鍾嗣成所著的《錄鬼簿》記載，紀君祥與鄭廷玉、李壽卿為同時人，約末元世祖年間。
5. 王國維此書於1913成書，原訂名為《宋元戲曲考》，一年後更名為《宋元戲曲史》，由商務書局出版，是最早注意中國戲曲外譯者，見王國維(1994, 頁167)。唯書中內容誤將杜赫德視為《趙氏孤兒》譯者，又將出版時間誤認為1762年，這些問題，陳受頤已修正，見陳受頤(1929, 頁118-119)。
6. 兩人研究領域包括中國戲曲與小說，尤其對戲曲版本間的意識形態轉變有精湛的討論。伊維德相關文章包括“The orphan of Zhao: Self-sacrifice, tragic choice, and the Confucianization of Mongol drama at the Ming court.”以及“Why you never have read a Yuan drama: The transformation of Zaju at the Ming court.”二文。其中第二篇文章見宋耕譯(2001)。
7. 其實，嚴格來說，此處所指的中西戲劇比較範疇並非單指中國與歐洲，因為王國維的作品花了更多篇幅討論歷代邊疆民族帶給中土的影響，見王國維(1994, 頁165-167)。
8. 「可是《趙氏孤兒》譯進法文的時候——十八世紀——歐洲戲劇，久已發達，紀氏之

作，與之相比，恐怕不無遜色。而且當時的譯本，也很尋常，不能掩蓋原作的短處。」見陳受頤（1929，頁115）。

9. 東印度公司出版刊物 *The Asiatic Journal and Monthly Miscellany* 1826年一月號第21期中收錄一篇“Chinese drama” (pp. 40-44)，內容概略介紹中國戲曲西傳經過，並將戴維斯 (John Francis Davis, 1795-1890) 所翻的《老生兒》與《趙氏孤兒》分列為中國戲曲喜劇與悲劇的代表。該文指出馬若瑟譯本僅是節譯，無法讓人了解中國戲曲面貌，又既有英譯版取得不易，因此特附上根據馬氏譯本的新作，以嚮讀者。由此可推得，墨菲的譯本並非馬氏譯本最後衍版。根據希貝兒 (Patricia Sieber) 的研究，戴維斯的中國戲曲翻譯作品有二，分別為《老生兒》(*Lao Sheng'er*, 1817) 與《漢宮秋》(*Hangong Giu*, 1829)，見 Sieber (2003, p. 11)。另外，吳敢也提過戴維斯英文重譯本，但沒有指出戴氏譯本是根據馬氏譯本而來，見吳敢 (2000，頁207)。
10. 安田樸作品上下兩卷分別出版於1988年與1989年，當時對於馬若瑟的相關研究有限，因此書中對馬若瑟的評價有些偏頗。首先他以為馬若瑟不懂中國音樂，所以中國戲曲聽在耳中恐怕是嘈雜不悅的，因此決定刪除《趙氏孤兒》音樂和曲唱詞，見許鈞、錢林森譯 (2008，頁101) 下卷。除此之外，安田樸更認定馬若瑟翻譯屠岸賈 (Tou Ngan Cou) 與韓厥 (Han Kouci) 名字採用的音譯並不準確 (同上，頁104)，卻未考量到馬若瑟所處的時空背景，不管是拼法發音都可能變，更何況馬若瑟久居中國，也可能受到某些方言發音的影響；馬若瑟音譯實際情況尚待釐清，安田樸恐怕斷言過早。另外在劇中程嬰為救孤兒，以自己親身骨肉交換趙氏孤兒，假意告發公孫杵臼以獻孤於屠岸賈。詎料屠岸賈逼程嬰拷打公孫杵臼，情不得已只好假戲真做，公孫杵臼幾乎屈打成招，露出破綻。這原本是深具張力的一幕，但在安田樸看來這簡直幾近鬧劇，並質疑這樣的作品違反悲劇精神，為何伏爾泰竟對此劇情有獨鍾 (許鈞、錢林森譯，2008，頁106)。安田樸自有其對作品的詮釋權，可是他的說法將自己的詮釋方式強加於人，似乎想藉此論證《趙氏孤兒》西傳史攙雜鬧劇色彩。
11. ‘One explanation, of course, is that the sentiments of loyalty and self-sacrifice which the play exemplifies must have appealed very much to the Jesuit scholar as a noble specimen of Chinese virtue worthy of being recommended to his own people.’ 見 Liu (1953, p. 201)。
12. 現有1831年麻六甲版與1893年香港版兩個拉丁文原版，另有1847年由 J. G. Bridgman 英譯版，出版於《中國叢報》(*The Chinese Repository*) 出版，據張西平指出，其人為此期刊主辦裨治文 (Elijah Coleman Bridgman, 1801-1861) 堂弟，見張西平 (2009，頁559)。另外，關於拉英兩版的差異討論見 Needham & Harbsmciier (1998, p. 16)。參照不同版本時，可以發現不同中文書寫排版：馬若瑟原文中文書寫是由左到右，而英譯本和原文再版則是由右至左，龍伯格書中所用圖片引自1893年版。
13. 這個說法相當有趣，但實際情況仍有許多疑點，尚待釐清。馬建忠或許讀過《漢語筭記》，但究竟是英譯本，或是拉丁文原本並不清楚，而譯本內容有些許刪減，影響多大目前未見任何討論。據悉《馬氏文通》並沒有完全脫離拉丁語法，若其中產生一些影響，可能只是間接的。
14. 這裡指的元雜劇參照杜赫德的介紹，應是臧懋循的《元人百種曲》，又作《元曲選》。

15. 書中對於馬若瑟與此書的關係記載前後有些不同，頁123上頭寫著：「無著者名。是一本述李光敏依天主教之小說書，而中夾聖教道理，可做小說看，亦可做辨教書看。」但到了書末頁304譯著者傳略的部份則將該書列為馬若瑟作品。
16. 黃嘉略隨傳教士回到歐洲，在法國協助中國語文研究工作，甚至任職法王中文翻譯一職。但馬若瑟在1728年10月20日給傅爾蒙的信中直接指出黃嘉略對於漢語的認識未必能超越馬若瑟本人，見李真、駱潔譯（2009，頁44）；在傅爾蒙將自己的著作及目錄寄給馬若瑟後，馬若瑟直接指出傅爾蒙中文語法書對於學習者沒有助益，反而只會令人望而卻步，而《漢語筭記》透過許多例子能讓學習者再三、四年時間掌握漢語。傅爾蒙的《漢語論稿》（*Meditationes Sinicae*）和《中國官話》（*Linguae Sinarum Mandarinicae Hieroglyphicae Grammatica Duplex*）分別於1737年以及1742年出版，但早在之前，他便將宣揚作品裡的主張，馬若瑟才有機會在生前對傅爾蒙的漢語研究提出評論，見李真、駱潔譯（2009，頁44）。而許明龍，一書對於黃嘉略與傅爾蒙間的合作關係有更詳盡的描述，也指出黃嘉略對語法的認識相當有限，見許明龍（2003，頁226-272）。
17. 雖然嚴復的「信、達、雅」長期被奉為翻譯實踐的金科玉律，但對其內涵卻似乎缺乏宏觀的認識，王宏志對於背後的思想脈絡和歷史背景有精闢的討論，見王宏志（1999，頁79-111）。
18. 這股風潮在法國翻譯史上盛行於十七至十九世紀，見許鈞（2001，頁98-99）。
19. 文中提出逾越節典故可能令西方讀者欣賞《趙氏孤兒》時產生共鳴。
20. 阿麗達下令剷除自己的孫子女，以免猶太王室（夫家）對以色列王室（娘家）不利。
21. 儒蓮譯有《灰闌記》。就中國戲曲翻譯而言，馬若瑟與儒蓮都可看作是法國翻譯第一人。馬若瑟的《趙氏孤兒》節譯本為元曲西傳的濫觴，而儒蓮的元曲翻譯《灰闌記》則是第一次以完整版的面貌傳向歐洲。從選材看來，兩人亦有共通之處。雖然紀君祥的《趙氏孤兒》與李行道的《灰闌記》並非中國元曲名劇，但由於劇中呈現的母題在西方文學傳統中能夠找到對應，遂成為元曲西譯的開端，日後更引發兩部劇作分別在法德兩地改寫。
22. 白晉以為中國典籍中的聖王與英雄性格具有神性，是彌賽亞救世主化身，並以此推展英雄化神說，藉其證道。見李爽學（2005，頁225-227）。
23. 《趙氏孤兒》是《元人百種曲》中唯一的五折劇，在1937才找到其他的五折劇。
24. 臧懋循所校刊的《元人百種曲》內容多有更動，使文本更能符合儒家道統愛精神，見宋耕譯（2001）。此外希貝兒（Sieber, 2003, pp. 101-122）對臧懋循的編輯背景也有深入的討論。
25. 當時要印製雙語本非常困難，在法國找不到好的漢字刻工，馬若瑟的《漢語筭記》中夾雜大量中文例句，為了克服印刷問題甚至動念想在中國印好漢字後，在送回歐洲印拉丁文部份。因此，在當時若要出《趙氏孤兒》雙語版必然也面臨同樣考驗。
26. 其中提到馬氏譯本原是要給傅爾蒙，希貝兒與龍伯格書中也分別提到此事。
27. 書名原為 *Joseph de Prémare, (1666-1736) S.J. Chinese Philology and Figurism*，由李真、駱潔所譯。由中文書名翻譯可看出馬若瑟個人思想研究成就沒有很清楚突顯出來，反而著

- 重於其外來傳教士的身分識別。單由書名的翻譯也可以說明中西方對同一漢學題目處理略有不同，也證實觀念跨文化的流變。
28. 歌德將文學翻譯接觸分成不同的階段，這是比較務實的看法，和今天談的翻譯目的也有些關係。他認為初期多採散文翻譯，讓讀者認識異域文化的丰采；至於中期則多有對異域文化的改編，相當今天所指對異文化的侵占與挪用；後期是能進入異文化，真正體驗異文化的特質。參見 Lefevre(1992, pp. 74-77)。
29. 這裡頭還涉及人參西傳史的問題。人參西傳時間約莫在 17 世紀上半葉，法國耶穌會士杜德美 (Pete Jartoux) 在 1711 年寄往法國的信中，詳細描述了人參的植物形態，還繪製了人參圖。而馬若瑟早在 1699 動身來華，雖然他久居中土，對於人參這種藥材應當不會很陌生，但馬若瑟未必曉得人參介紹到歐洲的情況，所以他可能認為歐洲人不認識人參這種中藥材，遂刪去劇中人參的隱喻。有趣的是，杜赫德的書中收錄不少李時珍《本草綱目》中國藥草知識，其中包括人參藥效介紹，所以明明是同一套介紹中國的作品，對於中國藥材人參卻有不同的處理方式，文化交流過程中充滿各種巧妙的機緣，由此可見一斑。見“Du gin seng, plante du premier ordre dans la médecine chinoise; de sa nature, de ses qualitez & des différentes recettes qui apprennent l'usage qu'on en fait” 見 Du Halde(1736, p. 567)。
30. 臧懋循《元人百種曲》中強化儒家規範與國家治權，杜赫德促成譯文的流傳，王國維促成華人界《趙氏孤兒》討論熱潮，這些都是後續可以討論的題目。見 Sieber (2003, pp. 15-27)。
31. St. André 在這方面已經有相關討論。

參考文獻

- 王宏志 (1999)。重釋“信達雅”：二十世紀中國翻譯研究。上海：東方。
- 王國維 (1994)。宋元戲曲史。台北：商務出版社。
- 許鈞、錢林森 (譯) (2008)。安田樸 (Réne Etiemble) 著。中國之歐洲：西方對中國的仰慕到排斥。北京：商務出版社。
- 宋耕 (譯) (2001)。伊維德 (Wilt Lukas Idema) 著。我們讀到的是「元」雜劇嗎——雜劇在明代宮廷的嬗變。文藝研究，3，97-106。
- 李爽學 (2005)。中國晚明與歐洲文學。台北：聯經出版社。
- 吳敢 (2000)。中國小說戲曲論學集。台北：文史哲出版社，197-230。
- 徐志嘯 (2000)。中外文學比較。台北：文津出版社。
- 徐宗澤 (2006)。明清間耶穌會士譯著提要。上海：上海世紀及上海書店。
- 陳受頤 (1929)。十八世紀歐洲文學裏的趙氏孤兒。嶺南學報，1 (1)，114-146。
- 許鈞 (2001)。當代法國翻譯理論。武漢：湖北教育出版社。

- 許明龍 (2003)。黃嘉略與早期法國漢學。北京：中華書局。
- 張西平 (2009)。歐洲早期漢學史——中西文化交流與西方漢學的興起。北京：中華書局，552-598。
- 張國剛、吳莉葦 (2006)。啟蒙時代歐洲的中國觀：一個歷史的巡禮與反思。上海：上海古籍出版社。
- 魯進 (2007)。馬若瑟為什麼翻了《趙氏孤兒》。中華讀書報 (北京：2007年9月12日)。2009年8月17日，取自http://www.gmw.cn/01ds/2007-09/12/content_670764.htm
- 李真、駱潔 (譯) (2009)。龍伯格 (Knud Lundbick) 著。清代來華傳教士馬若瑟研究。鄭州：大象出版社。
- 紀君祥 (年份不詳)。趙氏孤兒。臧懋循 (編)，元曲選 (1983)。台北：台灣中華書局。
- 臧懋循 (主編) (1983)。元曲選。台北：台灣中華書局。
- Berman, A. (1992). *The experience of the foreign* (S. Heyvar, Trans.). New York: State University of New York.
- Berman, A. (1995). *Pour une critique des traductions: John Donne*. Paris: Gallimard.
- Brockey, L. M. (2007). *Journey to the east: The Jesuit Mission to China, 1579-1724* (pp. 243-286). Cambridge and London: Harvard University Press.
- Du Halde, J. B. (Ed.). (1735). *Description géographique, historique, chronologique, politique, et physique de l'empire de la Chine et de la Tartarie chinoise*. Paris: Mercier.
- Du Halde, J. B. (Ed.). (1736). *The general history of China: Containing a geographical, historical, chronological, political and physical description of the empire of China, Chinese-Tartary, Corea and Thibet*. (R. Brookes, Trans.). London: printed by and for John Watts.
- Idema, W. L. (2005). 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), 320-334.
- Lefevre, A. (Ed.). (1992). *Translation/history/culture: A sourcebook* (pp. 74-77). London and New York: Routledge.
- Liu, W. C. (1953). The original orphan of China. *Comparative Literature*, 5(3), 193-212.
- Mungello, D. E. (1989). *Curious land: Jesuit Accommodation and the origins of Sinology*. Honolulu: University of Hawaii Press.
- Needham, J., & Harbsmeier, C. (1998). *Science and civilisation in China*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Prémare, J. H. (1831). *Notitia linguae sinicae*. Malacca: Academia Anglo-Sinensis.
- Prémare, J. H. (1847). *The notitia linguae sinicae of Prémare* (J. G. Bridgman, Trans.). Canton:

- Printed at the office of the Chinese Repository.
- Sieber, P. (2003). *Theaters of desire: Authors, readers, and the reproduction of early Chinese song-drama, 1300-2000*. New York: Palgrave Macmillan.
- Snell-Hornby, M. (1995). *Translation studies: An integrated approach*. Amsterdam: John Benjamins Publishing Company.
- St. André, J. (2003). Retranslation as argument: Canon formation, professionalization, and rivalry in 19th century Sinological translation. *Cadernos de Tradução*, 11(1), 59-93.
- Standaert, N. (Ed.). (2001). *Handbook of Christianity in China, 635-1800* (Vol.1, pp. 668-679). Leiden: Brill.
- Stanislas, J. (Trans.). (1834). *Tchao-chi-kou-eul, ou l'orphelin de la Chine*. Paris: Moutardier.
- Steiner, G. (1998). *After Babel: Aspects of language and translation*. Oxford: Oxford University Press.
- Zhang, X. Y. (1996). *Shakespeare in China: A comparative study of two traditions and cultures*. Newark: University of Delaware Press; London: Associated Presses.

