

中國守財奴的妙汗衫：從元雜劇 《合汗衫》的法譯到《看錢奴》的改編與演出

羅仕龍

1838年，法國漢學家巴贊（Bazin aîné）出版《中國戲劇選》（*Théâtre chinois*），當中收錄由其翻譯的四齣元雜劇。書中所收的《合汗衫》並未立刻引起重視。19世紀末葉，漢學家俞第德（Judith Gautier）先後改編多齣元雜劇，重新發掘前人引介的中國戲曲價值。例如，她從巴贊處擷取靈感，以《妙汗衫》為題，融入另一齣元雜劇《看錢奴》滑稽調笑的部份內容，演出搏得巴黎劇院滿堂彩。然而，當時《看》劇並未有法文全譯本問世，僅有前輩漢學家儒蓮（Stanislas Julien）的草譯手稿，偶然傳抄於同時代人編纂之古羅馬劇作集裡。俞第德的創作素材實基於此。20世紀初，繼《妙》劇大獲成功後數年，俞氏再度改寫《看》劇，法文標題易名《中國守財奴》，一方面試圖採用更多原劇曲文，一方面又於劇中添加更多想像的中國元素，甫一推出即佳評如潮，而《看錢奴》原劇卻直至1963年才有今人李治華的全譯本。本論文以《合汗衫》、《看錢奴》為分析對象，說明此兩劇在法國的翻譯改編與重寫，除了著重出版文本的考據之外，特別注意到舞台演出的紀錄，以補齊文字資料可能的缺漏，通過跨學科的資料整合，進一步探討戲曲傳播的可能途徑與不同變貌。

關鍵詞：元雜劇、合汗衫、看錢奴、俞第德、中法翻譯

收件：2016年5月6日；修改：2016年6月21日；接受：2016年7月1日

羅仕龍，法國蒙彼利埃第三大學中文系博士後研究暨講師，E-mail: loshihlung@gmail.com。本論文原宣讀於中國文化大學中國戲劇學系主辦「2016 跨越與實踐：戲曲表演藝術國際學術研討會」（臺北，2016年3月17-18日），經修訂後完成。

The Marvelous Undershirt of the Chinese Miser: From the French Translation of the Yuan play *He Hanshan* to the Adaptations and Performances of *Kan Qian Nu*

Shih-Lung Lo

In 1838, the French Sinologist Bazin aîné published an anthology entitled *Théâtre chinois* [*The Chinese Theater*]. Four Yuan dramas that he had translated were collected in this anthology, including *Ho-ban-chan, ou La Tunique Confrontée* [literally “The Confronted Undershirt”]. But this play did not immediately arouse much attention. It was not until the end of the nineteenth century that the adaptations of the Sinologist Judith Gautier allowed her contemporaries to rediscover the value of Yuan drama. One of her works was inspired by Bazin’s anthology: entitled *La Tunique merveilleuse* (literally “The Marvelous Undershirt”), this comedy partly borrowed the plot of *Kan Qian Nu* [literally “The Slave to the Treasures He Guards”]. Only several excerpts of the latter had been translated into French by Stanislas Julien, and they were published in the anthology of Roman dramas edited by Naudet. These excerpts were probably the source of Gautier’s adaptations.

Several years after the successful renderings of *La Tunique merveilleuse*, Judith Gautier revised *Kan Qian Nu* at the beginning of the twentieth century and called it *L’Avaro chinois* [literally “The Chinese Miser”]. Gautier attempted to integrate the original text into her *L’Avaro chinois*, and Chinese elements that she had invented added to the impact of the drama’s performance. The complete translation of *Kan Qian Nu*, however, was not published until 1963, thanks to the work of Li Tche-houa. In this paper, I will examine the translations and adaptations of these plays in France by means of a cross-reading of the texts—also taking into account the reception of the performances—in order to analyze the different ways in which Chinese theater (in particular Yuan drama) has been transmitted to, and received in, the West and more generally to consider the possible transformations of classical Chinese drama on the world stage.

Keywords: Yuan drama, *The Confronted Undershirt*, *The Slave to the Treasures He Guards*, Judith Gautier, Sino-French translation

Received: May 6, 2016; Revised: June 21, 2016; Accepted: July 1, 2016

Shih-Lung Lo, Postdoctoral Fellow and Lecturer, Department of Chinese Studies, Paul Valéry University - Montpellier III, France, E-mail: loshihlung@gmail.com

壹、前言

自上世紀 80 年代末起迄今，戲劇的域外傳播成為學界關注議題之一（王麗娜，1988；錢林森，2008）。在此基礎之上，陸續有以單一劇本傳譯為題之文學研究，其中以《趙氏孤兒》的相關研究成果最為豐碩。此外，近年亦有從翻譯理論入手，通過精讀、比較原文與譯文之間的差異，以開展論述與批判（杜欣欣，2010）。何以戲劇傳譯值得今人如此注意？誠如論者指出，對戲劇傳播與翻譯的思考：

可深入瞭解戲劇在中國文化對外交流進程中所扮演的角色，釐清西方〔……〕對中國戲劇的理解眼光，以及翻譯者與改編者的書寫策略如何反映『他者』的文化觀」；而以「改編現象」作為立論主軸，通過敘事策略、視角轉化、主題更新、當代詮解等面向切入，更可看出「戲劇藝術在傳譯過程、演出積累、適應時代與觀眾變遷等課題上伴隨的反省、轉型、因應之痕跡」。（汪詩珮，2015a，頁 3）

我們不妨進一步借用比較文學學者常引用的「創造性叛逆」概念（謝天振，1994，2007），將戲曲的傳譯視為多方參與的再創造過程。其所涉及的並非只是單一文字譯者的意念與品味，而更多納入劇場藝術家的思維與觀者的接受態度，以致於戲曲在傳譯的過程裡，實則是譯者、演員、觀眾、劇評等多向度交乘的共同創造，堪稱翻譯研究領域中跨越文字與視覺呈現的一項特殊課題。這種情況尤其可見於多次改編並演出的戲劇文本，《趙氏孤兒》、《傷梅香》等劇的傳譯即為例證（羅仕龍，2015a），其所涉及者不僅是單一文本的不同翻譯版本，更牽涉到同一母本多次重寫與改寫的問題；譯作者不但是書頁上署名之人，更涵括了直接或間接影響下一次翻譯成果的劇場實踐者與觀眾群體。

本文在前人研究的基礎上，將研究視角指向兩齣較少受到論者注意

的元雜劇《合汗衫》與《看錢奴》，以其在法國的翻譯、改編與演出為研究主題。《合》劇是最早翻譯為西方語言的劇本之一，首譯者是法國漢學家巴贊（Antoine-Pierre-Louis Bazin，亦稱大巴贊 Bazin aîné, 1799-1863）。巴贊譯本的特色是盡可能忠於元雜劇體制與原文，一改 18 世紀傳教士漢學家馬若瑟神父（Joseph-Henri de Prémare, 1666-1736）在翻譯《趙氏孤兒》時任意刪減唱詞的做法。隨著巴贊譯本的流傳以及法國漢學的發展，《合》劇受到其他學者注意，卻又在傳述的過程中，意外與另一齣從未正式出版、只有片段摘要流傳的元雜劇《看錢奴》互相媒合。最後，在 19、20 世紀之交的法國劇院，衍生出以《看錢奴》故事為母本、略加改編的《中國守財奴》一劇，並交由法國演員演出。從《合汗衫》到《看錢奴》，兩者歷經多次傳播；在不同譯者與作者手上流轉的譯本，最後回歸為一齣近似雜劇原作，卻又符合法國劇院演出機制可搬演的劇本，這樣的現象堪稱戲曲傳播史上罕見。¹然而，這一戲曲傳播史上較為特殊的現象，迄今未受到學界廣泛重視。是故，本文將以《合》、《看》兩劇的譯本為出發點，比較譯本與原文的可能差異，追溯其翻譯與接受的過程，並將注意改編版本對原作及譯本的參照，以及演出的相關情況，進而反思這一傳譯現象在戲曲史上的交流意義。值得注意的是，這個翻譯傳播的過程恰恰再次提醒我們，戲曲的域外傳播課題遠比想像中繁瑣複雜，絕非只是單一譯本或文本的對照閱讀而已。

貳、《合汗衫》法語譯本的取與捨

一、巴贊《中國戲劇選》的《合汗衫》全譯本

眾所週知，馬若瑟神父所譯的《趙氏孤兒》係第一齣譯為歐洲語言的中國戲曲，1735 年已傳入法國，並於 1755 年啟發文豪伏爾泰（Voltaire, 1694-1778）將其改編為《中國孤兒》（*L'Orphelin de la Chine*）（陳碩文，

¹ 《趙氏孤兒》衍生出的西方語言改編、演出版本雖多，但主要根據的都是伏爾泰《中國孤兒》，與原作差異甚大，而《中國守財奴》的故事卻與《看錢奴》相近。詳見下文論述。

2016, 頁 77)。其後, 布魯吉埃 (Antoine Bruguière de Sorsum, 1773-1823) 於 1819 年將英人德庇時 (Sir John Francis Davis, 1795-1890) 所譯《老生兒》轉譯為法文, 是法國讀者認識的第二齣中國戲曲 (汪詩珮, 2015b, 頁 14)。不管是《趙氏孤兒》或是英、法譯本《老生兒》, 都刪去了大量唱詞。直到 1832 年, 法國讀者才第一次讀到保留唱詞的元雜劇譯本, 亦即漢學家儒蓮 (Stanislas Julien, 1799-1873) 根據法國皇家圖書館所藏臧懋循《元曲選》(時人多稱其為「元人百種」) 譯出的李行道《灰闌記》。1834 年, 儒蓮重譯《趙氏孤兒》, 譯本中補齊馬若瑟神父刪去的曲詞。為了解中國戲曲特質, 儒蓮大量閱讀劇本, 同時參考前人論述, 進一步歸納出自己的觀察。在《灰闌記》譯本前言, 儒蓮洋洋灑灑列出已閱畢的 20 齣元雜劇, 並聲稱「甫譯完《看錢奴》、《馮玉蘭》、《竇娥冤》、《合汗衫》等四劇, 現正有意於近期出版之」(Li, 1832, p. ix)。然而, 儒蓮終其一生, 並沒有出版《馮》、《竇》、《合》等三劇譯文; 至於《看》劇譯文, 則有手稿存於法蘭西研究院圖書館 (李聲鳳, 2015a, 頁 108)。易言之, 不管儒蓮曾經嘗試翻譯過哪些劇本, 只有《灰闌記》與《趙氏孤兒》兩齣劇本是儒蓮在世時就已經出版, 且一般大眾也有機會讀到。此兩劇譯本名聲甚蜚, 早已為中國研究者所知 (王國維, 1998, 頁 132)。1872-1880 年間, 儒蓮翻譯的《西廂記》問世, 不過這已是他過世以後的事情了。

儒蓮的弟子巴贊對中國戲曲亦有濃厚興趣。1838 年, 巴贊出版由他所翻譯的《中國戲劇選》(*Théâtre chinois, ou, Choix de pièces de théâtre, composées sous les empereurs mongols*), 當中依序收錄有《傷梅香》、《合汗衫》、《貨郎旦》、《竇娥冤》四劇, 根據的版本同樣是法國皇家圖書館所藏臧懋循《元曲選》。巴贊在翻譯《合汗衫》的過程中, 是否曾經參考過儒蓮的譯稿, 或是得到其指點, 今已難考 (李聲鳳, 2015b, 頁 83-86)。可以確定的是, 《中國戲劇選》是西方世界第一次以中國戲劇為單一主題出版的專書。劇本譯文前附有巴贊所撰序言一篇, 詳細介紹中國戲曲的源流、演變、行當、主題、社會意識等。此外, 附有〈中國出版者原序〉

一篇，考之實為〈天台陶九成論曲〉與〈涵虛子論曲〉兩文節譯拼貼而成。巴贊還列出一份〈元代劇作家表〉，將元代劇作家分為「士」、「無名氏」、「娼夫」三大類，每一個類別都在法語翻譯旁輔以漢字佐證。根據這份劇作家清單，《傷梅香》作者鄭德輝、《竇娥冤》作者關漢卿皆列於「士」項下；《合汗衫》作者張國賓列於「娼夫」項下；至於《貨郎旦》作者，則為無名氏。巴贊雖然沒有明確說明他選取這四個劇本的標準為何，但從原劇作者所被歸類的身分來看，巴贊似乎是希望較廣泛地採集不同階層與不同來源的劇本，以介紹中國戲曲的總體風貌。總而言之，《中國戲劇選》不僅是一本戲曲譯本選輯，更是 19 世紀前期戲曲研究知識的總結，內容詳實豐富。也因此，即便儒蓮說他已譯出《合汗衫》，但因其譯本不曾出版，所以真正能在 19 世紀讀者群中產生影響的《合汗衫》，到底是巴贊翻譯且收錄於《中國戲劇選》裡的版本。需要提醒的是，在《中國戲劇選》收錄的四個劇本當中，《合汗衫》是唯一的末本，其餘三齣皆為旦本。這使得熟悉元雜劇體製的讀者或翻譯家，很容易能注意到這齣戲與其它三齣劇本在刻劃男女人物以及劇文比重分配的差異。

《合汗衫》法語劇名譯為 *Ho-ban-chan, ou La Tunique confrontée*。前半部分是中文標題音譯，後半部分則為意譯，意思是「對在一起的連身長衫」。為了幫助法國讀者理解，巴贊特地以註腳說明「Han-chan，意指『吸汗的衣衫』」，並於同一註腳附上題目與正名的譯音與直譯：

本劇完整正確的題名（即「正名」）是「相國寺公孫合汗衫」，意思是說「祖父與孫子在國家大臣的寺院裡將一件長衫對在一塊兒」；本劇劇情摘要（即「題目」）為「東嶽廟夫妻占玉琮」，意思是說「在東方聖山的廟裡，丈夫和太太擲玉球以占卜命運」。
(Bazin, 1838, p. 137)

巴贊甚至在題目與正名之後附上每個漢字所對應的漢法字典檢索碼，以

證明自己所言有據。從這些小細節可以看出，巴贊對戲曲文字的理解基本正確，並且也可看出他嚴謹紮實的研究態度。

二、巴贊譯本《合汗衫》的成就、疏漏與詮釋角度

《合汗衫》劇情寫張員外（張義）樂善好施，雪中救陳虎並收為義子。張員外之子張孝友有妻李玉娥，懷胎 18 月仍未分娩。陳虎圖其姿色及張家錢財，慫恿張孝友共赴徐州求籤兼作營生。張員外不捨愛子遠行，撕下張孝友汗衫一半聊以寬慰，另一半交由李玉娥收藏。陳虎於船行旅途中推張善友下水，強占張妻與錢財。張員外府慘遭祝融，家道中落。18 年後，李玉娥之子長大成人，且從陳虎之姓，名為陳豹。陳豹欲赴京應武舉，一展抱負。臨行前，李玉娥將半件汗衫交予陳豹，囑其趁機尋訪祖父母下落。陳豹高中武狀元，於相國寺設齋濟貧，恰逢張員外夫婦行乞，因汗衫相對從而祖孫相認。另一方面，李玉娥赴金沙院為亡夫作道場，孰知當年張孝友落水後獲救，在金沙院為僧。一家歷經千辛萬苦終得團聚。張員外 18 年前接濟之趙興孫現任巡檢，緝拿陳虎。府尹下令將陳虎就地正法。

為配合法國讀者習慣，巴贊略微調整譯文體製，並未完全遵循元雜劇規範。例如，他採取法國古典戲劇分場原則，將原劇的每一「折」譯為「幕」（acte），凡有人物上場或退場即換「場」（scène）；於是原劇第一折在巴贊譯本中稱為第一幕，共分五場。曲牌名不譯出，僅以舞台指示「他唱」表示。腳色名（如正末、邦老等）不譯出，而一律改用劇中人物名字指稱（如張義、陳虎等）。

劇情主幹與橋段安排則基本遵循《元曲選》版本，僅稍微刪除或精簡某些過於冗長的片段，在最大程度上盡可能忠實於原文。例如第二折起首，陳豹以相當長的篇幅回顧當初如何被張員外營救的經歷。當中較為枝節的部份，巴贊不於正文內置入譯文，而將譯文移到註腳。²如此

² 巴贊譯本正文刪去而移到註腳的唸白為「少下店主人家房宿飯錢，把我推搶出來。肯分的凍倒在這一家人門前，救活了我性命。又認義我做兄弟。」又如第三折旦兒自敘身世的片段，巴贊同樣也未於正文譯出，而將其移至註腳。

一來，既尊重原著，又避免拖沓，讓劇情進展更為緊湊。另外，部分角色望時興嘆所云之詩文，既與前後台詞沒有直接必然關聯，也被巴贊刪除。³大致上來說，巴贊刪去的文字算是相當有限，相較於馬若瑟、德庇時等人的戲曲譯文，可說有長足進步。

不過，巴贊偶爾亦強作解人，特別是遇有特殊用語或典故之時。例如第二折【調笑令】：

我如今別無甚麼弟兄並房下，倘或間俺命掩黃沙。則將這衫兒半壁匣蓋上搭，哎！兒也，便當的你哭啼啼，拽布拖麻。（王學奇，1994，頁486）⁴

此段唱詞原為張義自嘆，係因不忍與子分別，扯下張孝友身上半件汗衫，設想來日若有不測，以此權充子女披麻戴孝。但巴贊卻將這段唱詞的受眾誤解為張義之妻趙氏，而唱詞也因此誤譯為：

我們家族現已無其他親戚，如果有天我們偶訪黃沙，權請他人將此汗衫一角放入匣中，置於我倆墓穴之中。吾妻啊，落淚吧落淚，將喪禮之服披穿上身罷。（Bazin, 1838, p. 189）⁵

又如第三折外扮相國寺住持上場，詩云「近寺人家不重僧，遠來和尚好看經」。巴贊譯文解為：

附近寺塔裡的僧人，少有嚴肅持重者；距今遙遠年代裡的和尚，

³ 例如第三折邦老上云「人無橫財不富，馬無野草不肥」，或第四折【雙調·新水令】起首之「您奪下的是輕裘肥馬他這不公錢，俺如今受貧窮有如那范丹、原憲」等，皆未於正文譯出，亦未於註釋補充。

⁴ 原著為明代臧懋循所編著之《元曲選》（於1616年出版），特此說明。

⁵ 巴贊譯文為：Mais maintenant que nous n'avons plus de parents dans notre maison, si, par hasard, nous allons visiter les Sables Jaunes, on enfermera ce morceau de tunique dans une cassette que l'on placera dans notre tombe. Ma femme, versez, versez des larmes, couvrez-vous de vos vêtements de deuil. 此處及以下各回譯為中文之片段皆為筆者所譯。

忠實觀照佛說之言，愛好讀聖典經書。（Bazin, 1838, p. 201）⁶

然而整體而言，巴贊譯本的語義訛誤不致影響劇情主線與意旨，瑕不掩瑜，迄今仍有參考價值。

巴贊譯文的一大特點是註釋豐富。一方面，巴贊旁徵博引歷史、文字學等研究，⁷展現譯者硬底子的學識；另一方面，則是通過註釋將劇文裡出現的中國民俗或民眾思想介紹給讀者。在《中國戲劇選》序言裡，巴贊強調戲劇有觀風俗與人情世故之功效，尤其「家庭題材的戲劇」，可以將「中國人的民情風俗活生生地呈現在我們眼前」（Bazin, 1838, p. XXIII）。反過來說，從譯者所提供的說明或註釋，也多少可以看出譯者對原劇的哪個面向特別感興趣，希望讓讀者更加細緻地理解那些法國文化裡所沒有的元素，引導讀者詮釋與關注本劇的面向。《合汗衫》劇情有明顯的佛教果報色彩，而這恰好也是巴贊想引介給法國讀者的中國風俗民情。於是，諸多註釋都是關於中國民間受到佛教果報思想影響所產生的習俗。例如第一折【青哥兒】有「失魂亡魄，繞戶窺門」（王學奇，1994，頁 474）一語。巴贊在註腳裡詳加說明：

根據中國神話學家指出，那些沒有得到祭祀供品的亡魂，人們會見到他們在故居週遭憂傷徘徊。他們受到飢渴、寒冷折磨，日復一日的痛苦激起他們心中酸楚，衍生對人的恨意。（Bazin, 1838, p. 167）

又如第三折起首，相國寺住持長老對陳豹說「相公，請用些齋食」，巴

⁶ 巴贊譯文為：Les religieux de la pagode voisine ne sont pas des personnages graves et réservés; dans les temps anciens, le prêtre, fidèle observateur de la parole de Fô, aimait à lire les livres sacrés.

⁷ 例如第一折【油葫蘆】有「想當初蘇秦未遇遭貧困，有一日他那時來也，可便腰掛黃金印」唱詞（王學奇，1994，頁 469）。為使讀者明白蘇秦何許人也，與貧困、掛印又有什麼關係，巴贊在註腳裡引用葡萄牙神父江沙維（J. A. Gonçalvez）《漢字文法》（*Arte China constante de Alphabeto e Grammatica*, 1829）的介紹，詳述蘇秦如何因貧窮遭受妻、母冷落，後又如何發憤讀書、以錐刺骨，封相六國，卻又慘遭車裂於市等跌宕生平（Bazin, 1838, pp. 147-148）。其他豐富注解所在多有，此處不一一列舉。

贊在註腳中寫道「佛教徒不食用肉類」(Bazin, 1838, p. 203)。其他如第四折【碧玉簫】與【沽美酒】間，正末「特來插一簡兒」(王學奇, 1994, 頁 508)，巴贊在註釋裡推論此「簡」即為中國民間信仰的「神主牌」，並進一步解釋神主牌上有亡靈附著。凡此，皆是巴贊為幫助讀者進一步認識中國民情的方式，也是巴贊希望讀者認識的中國佛教風俗。

在解釋風俗民情或成語典故時，巴贊不忘引用儒蓮、德庇時等人的研究，既加強其譯文的公信力，同時也是將自己的翻譯成果，置於儒蓮、德庇時的戲曲翻譯歷史脈絡之中。例如第一折正末自報家門，說他「開著一座解典鋪」(王學奇, 1994, 頁 467)，巴贊將「解典鋪」譯為「以抵押借錢的店鋪」，可說相當直白易懂，但仍在註腳裡請讀者參照儒蓮《灰闌記》裡的相關注解(Bazin, 1838, p. 138)。又如第一折【天下樂】與【後庭花】之間，押解發配途中的趙興孫獲張義夫婦銀兩棉襖相助，感激之餘表示「日後結草銜環，做個報答」(王學奇, 1994, 頁 472)。「結草」、「銜環」二詞恰好曾出現在《灰闌記》裡，於是巴贊使用極大篇幅，說明這兩個典故的來龍去脈，並提醒讀者莫忘參照儒蓮《灰闌記》裡的相關注解(Bazin, 1838, pp. 161-162)。巴贊言必稱其師，以致第一折【混江龍】唱詞「簇金盤羅列著紫駝新」一語(王學奇, 1994, 頁 468)，巴贊在註腳裡表示他百思不得其解，幸賴儒蓮指點，他才知道「紫駝」意指駝峰美饌，語出杜甫《麗人行》之「紫駝之峰出翠谷」(Bazin, 1838, p. 140)。行文之間，無異是要凸顯儒蓮學問之高，而名師調教之高徒如今繼承戲曲翻譯衣鉢。巴贊引用德庇時的說明亦為如此考量。例如第二折【鬼三台】有「妝了些高馱細馬，和著金紙銀錢將火化」(王學奇, 1994, 頁 485)。巴贊在註腳裡指出：

根據德庇時先生說，中國人在祭祀的時候，顯然是為了節省成本，所以會用紙紮的動物、紙錢和紙衣，代替活生生的動物、真正的錢以及絲製的衣物。(Bazin, 1838, p. 185)

其實巴贊不見得非要點出德庇時之名，而且此處也沒有明確指出該說出自德庇時的哪一本著作。可見，巴贊是特地端出戲劇翻譯大家的名字，為自己背書，也讓自己躋身同一行列。

可惜的是，《中國戲劇選》推出之後，除了《傷梅香》以外，其他三齣並沒有立刻受到廣泛的注意和迴響（羅仕龍，2015a）。《合汗衫》將在沉寂超過半個世紀以後，於 19 世紀末回到法國讀者的視野裡；而《合》劇之所以重新引起注意，主要需歸功於文學才女俞第德（Judith Gautier, 1845-1917）。她對《合汗衫》的興趣，或許並非出於偶然選擇。事實上，在同一段期間，她已經先後嘗試過改編《傷梅香》、《貨郎旦》兩劇，顯見俞第德是有意對巴贊所引介的劇本做一通泛性的加工與提煉。從主題與內容來看，《傷》劇講的是偷龍轉鳳的姻緣巧合，而《貨》、《合》則偏向命運的冥冥安排，三齣戲的共通點可說就是一個「緣」字。此乃巴贊翻譯的《竇娥冤》、《琵琶記》，乃至儒蓮翻譯的《灰闌記》都沒有的主題；而因「緣」際會的命運觀點，卻與下文將分析的《看錢奴》多有關聯。《合汗衫》之所以受到俞第德的注意，乃至於與《看錢奴》進一步結合，主要的原因便在於兩者戲劇主題的關聯性。

參、《看錢奴》法文譯本片段的流傳與變造

一、儒蓮《看錢奴》譯稿：從未出版卻廣為流傳的劇情摘要

1850 年，巴贊將他於《亞細亞學報》（*Journal Asiatique*）發表的系列文章集結為《元朝一世紀，又名中國文學歷史圖像》（*Le Siècle des Youên, ou tableau historique de la littérature chinoise*）單行本。這一系列文章是將《元曲選》的百個雜劇劇本作一完整介紹：已有全譯本者，巴贊清楚條陳譯本資訊；無全譯本者，巴贊或選譯片段，或簡介劇情梗概。全書洋洋灑灑，堪稱當時法國讀者認識元雜劇最權威的參考資料。

前文述及儒蓮《看錢奴》譯文未正式印行，今僅存手稿。⁸ 在《元朝一世紀》書中，巴贊則指出，時人可在諾德（Joseph Naudet, 1786-1878）編譯的羅馬戲劇家普勞特斯（Plautus, c. 254-184 B. C.）全集附錄裡，一窺《看錢奴》故事梗概（Bazin, 1850, p. 423）。這套諾德翻譯的普勞特斯劇本集共分九卷，於 1831-1838 年陸續出版，其中第二卷收錄喜劇《一罈黃金》（*La Marmite*）。《一》劇後來啟發 17 世紀劇作家莫里哀創作《守財奴》（*L'Avare*）（楊莉莉，2016，頁 44），是法國家喻戶曉的喜劇。諾德感興趣的是，原來中國也有以「守財奴」類型角色為主角的戲劇；特別是儒蓮以「*L'Avare*」翻譯元雜劇「看錢奴」一詞，恰好與莫里哀劇作同名，相映成趣。於是，諾德在《一罈黃金》劇末大篇幅引用《看錢奴》的故事情節與片段，比較中西風俗之異曲同工（Naudet, 1833, pp. 374-385）。⁹ 諾德不諳中文，所以特別在註釋裡說明，他對《看錢奴》一劇的認識完全來自漢學家儒蓮。不過，諾德並沒有明確指出，他所引用的《看錢奴》劇情摘要文字，究竟是直接抄錄儒蓮的手稿，抑或是他根據儒蓮那裡聽聞的素材之後自行撰寫而成。不論如何，這份附錄於《一罈黃金》文後的《看錢奴》摘要，是《看》劇的劇情介紹首度出版，自此之後成為法國讀者認識《看》劇的重要參考依據。

1853 年，百科全書《現代中國》（*La Chine moderne*）的下冊在巴贊主持下出版，全卷內容以藝文為主。在戲劇部分，巴贊根據劇本主題將戲曲分為歷史劇、道士劇、類型性格喜劇、情節喜劇、家庭劇、仙佛神話劇、公案劇等七大類型，並挑選劇本片段以為介紹。其中，《看錢奴》列為「類型性格喜劇」之首。巴贊重申，儒蓮譯本並未印行，因此

⁸ 儒蓮譯《看錢奴》手稿現存兩份，一份是劇情梗概與片段譯文，另一份則是劇本全譯（李聲鳳，2015a，頁 106-108）。限於篇幅，本文著重討論當時一般讀者可以讀到的出版材料，而不著重比較手稿與出版材料之間的異同。

⁹ 1837 年，德庇時的《中國人：中華帝國及其居民概述》（*The Chinese: A General Description of the Empire of China and Its Inhabitants*）被譯為法語。巴贊以校對者的身分為《中》書法譯本撰寫前言，並收錄原刊於諾德書中的《看錢奴》譯文片段（李聲鳳，2015b，頁 86-87）。

他轉載諾德於《一罈黃金》劇本後收錄的《看錢奴》摘要（Bazin, 1853, pp. 434-439）。但是巴贊也沒有說明，到底這份摘要是否忠實於儒蓮的譯稿，抑或是諾德根據儒蓮散稿重新撰寫。自此之後，一直到 20 世紀下半葉李治華全譯《看錢奴》之前（Li, 1963, pp. 135-253），這份號稱根據儒蓮漢學研究、收錄於諾德編纂羅馬戲劇文集、又經巴贊轉載於百科全書的「摘要」，幾乎可說是法國讀者認識《看錢奴》的唯一材料；至於該份「摘要」文字的真正撰述者是誰，在當時從來沒有引起任何一位漢學家質疑，而逕歸於儒蓮名下。包括晚清外交官陳季同，在撰述《中國人的戲劇》（*Le Théâtre des Chinois: étude de mœurs comparées*）（1886）一書向法國讀者介紹戲劇時，也是直接抄錄諾德書中的這份文件（李華川、凌敏譯，2006，頁 106-115）。陳季同解釋中文「守財奴」一詞的「奴」字，體現中國人對吝嗇性格的褒貶。但除此之外，陳季同並沒有提出其他不同於儒蓮的觀點，也沒有提供其他新譯片段。以下為行文簡便，將諾德所引的《看錢奴》摘要歸於儒蓮名下，唯提醒讀者需特別留意上文所點出的摘要作者身分問題。

臧懋循《元曲選》所收錄之《看錢奴》全名《看錢奴買冤家債主》，作者鄭廷玉。劇情講述貧民賈仁偶然挖到周榮祖埋於牆腳下的家產，從而致富。賈仁萬貫家財卻苦無子嗣，周榮祖卻因家道中落而必須鬻子為生，故將其子長壽賣與賈仁。20 年後，長壽長大成人。長壽一擲千金，揮霍成性，而賈仁卻一毛不拔，吝嗇不已，最後因指頭所沾油脂被狗舔去，氣急敗壞致死。周榮祖夫婦乞討至東嶽廟，一番波折後與長壽相認，天倫重聚，賈仁白白為周家做了 20 年的「看錢奴」。諾德所引的儒蓮摘要，實際上仍有一定篇幅，敘述詳盡。首先破題，指「看錢奴」一詞即「看守著錢財的奴隸」。接著簡述劇本架構，說明《看》劇係以角色境遇發展為主軸，分雙線進行。然後就每一折（包括楔子）鋪陳劇情，夾敘夾議，穿插改寫過的原劇曲文賓白。以第一折起首為例，儒蓮這份摘要陳述如下：

第一幕一開始就把我們帶到仙界。聖嶽廟供奉的神祇靈派侯¹⁰上場宣達他的諸多名銜與才德，並讓觀眾知道他的譜系。一如我們看到的，這位神祇不免多少有點浮誇，不過除此之外倒是位正直且明辨世間的神祇。祂說，『神明不能因為惡人燒香獻上貢品，就被他們牽著鼻子走』。祂打從心裡有感而發這句話時，恰好一個叫賈仁的惡棍上場。這賈仁每天出現在廟裡死活抱怨，怨世人也怨神仙，一邊拜一邊唸唸有詞，煩死神仙。像這種事情，今天無疑還是常見的。（Bazin, 1853, p. 434）

這段劇情描寫以第三人稱的全知觀點，陳述事件發生經過、角色內心思維，並且點評情境，類似說書人聲口。靈派侯的性格與台詞，無疑脫胎自原劇文第一折「神靈本是正直做，不受人間枉法賊」（王學奇，1994，頁 3986）。而既然《看錢奴》被巴贊歸類為「類型性格喜劇」，儒蓮的這份摘要裡也有跡可尋。同樣是在第一折裡，靈派侯緊接著請增福神上場。原劇【天下樂】有「這等人何足人間掛齒牙，他前世裡奢華，那一片貪財心沒亂煞，則他油鍋內見錢也去撾」曲文（王學奇，1994，頁 3989）。儒蓮的版本裡仍以第三人稱的角度評述，改寫為：

過去在他前生裡倒也是富有，而那些處境困頓的人從他這兒只得到辱罵及惡行惡狀。這種性格的角色，就是如此貪得無厭，哪怕是滾燙的油鍋底下有枚銅錢，他們也會把手伸進去取。（Bazin, 1853, pp. 434-435）

原劇主要說的是賈仁的個性，而儒蓮則稍加擴大解釋，把他定義為通泛的類型性格。

儒蓮的評述不僅針對故事情節、角色性格、世道人心，有時也會穿

¹⁰ 這份法語《看錢奴》摘要中有「Ling-kou-hou」一角，根據發音判斷應為雜劇原文「靈派侯」的直接音譯，惟摘要撰寫者將「派」字拼寫為「kou」，與今日國語發音差異較大。靈派侯係泰山東嶽廟所拜神祇，唐、宋年間已流傳此一信仰。

插對劇本文字風格的評述。例如上述油鍋數語之後，儒蓮概括陳述劇情接下來的發展：

賈仁想方設法為自己辯解，平息神祇的怒火。接著有一長段穿插著唱段的對談，當中還包含一些口氣嚴厲而風格莊重的警句，內容是反對有錢人家的奢華無度，以及世間那些守財奴可鄙吝嗇的習性。而後，泰山的神靈心軟了，甚至為這位乞討的傢伙向增福神說情。（Bazin, 1853, p. 435）

在這段文字裡，作者以「嚴厲」、「莊重」等詞彙說明劇中神祇的台詞風格，揉合「怒火」、「心軟」等態度的描述，短短數語，將角色性格鋪陳得活靈活現，文筆緊湊，捕捉原文旨趣，足以讓讀者想像角色之間生動活潑的互動，也因此受到讀者的喜愛。值得注意的是，在這份摘要裡還可以見到中、西戲劇人物與劇場藝術的比較，令人不禁懷疑究竟這份摘要要純粹出自漢學家儒蓮之手，抑或已經是諾德根據儒蓮的翻譯散稿，融入自己對西方戲劇的鑽研心得。例如：

在第一幕演完要開始第二幕的中間這段時間，〔……〕場景整個變了。在中國劇場裡，諸如此類的換景相當常見，而且再簡單不過，不需要特別要求什麼了不起的機器設備。演員說他到了什麼地方就是到了什麼地方，〔……〕至於店小二這個角色，對應到普勞特斯的劇本，就是廚子的角色，用自己的苦頭當作插科打諢的材料娛樂觀眾。（Bazin, 1853, p. 435）

普勞特斯即前文所引諾德翻譯的羅馬劇作家。諸如此類的中西比較視野，是此份摘要的一大特色。

全份摘要份量最多、對話也最豐富的片段，集中在賈仁的小氣行為上。其一，是賈仁在燒鴨店揀選而不買，回家後就著五隻手指沾染的燒鴨油脂配飯，本想飽餐五碗，不料打瞌睡時第五隻手指上的油脂被餓狗

舔去，以致氣急攻心，大病一場。其二是臨死前諄諄告誡其兒，寧可將亡父遺體對半相切，塞在馬槽裡將就下葬，絕不可買全副杉木棺材，且用以剖父遺體的斧頭亦不可新購，當向鄰居商借即可。全份摘要關於劇情的部分到賈仁身亡為止，接下來只用匆匆兩三句話交代原劇本最後的結局。原劇中強烈的果報思想，在儒蓮的摘要裡並沒有得到充分體現。而由於翻譯的不完全，《看錢奴》在法國讀者印象中，也就只是一齣單純的角色喜劇，重點在於人物的描寫，而不是因果命運的思想。

二、從元雜劇《看錢奴》到《今古奇觀·看財奴刁買冤家主》的翻譯

鄭廷玉雜劇《看錢奴買冤家債主》在中國廣為流傳，明凌濛初《拍案驚奇》收有「訴窮漢暫掌別人錢，看財奴刁買冤家主」一卷，後又收入抱甕老人編《今古奇觀》，題為《看財奴刁買冤家主》。法國方面，雖然儒蓮譯雜劇《看錢奴》未出版，但賈仁一角的形象卻經由德理文（Léon d'Hervey-Saint-Denys，一般稱 Marquis d'Hervey-Saint-Denys, 1822-1892）翻譯的《今古奇觀》選輯，再次於讀者面前亮相。

德理文為法蘭西公學（Collège de France）中國語言文學教授，翻譯著作等身，生平最有名的譯作之一是 1862 年出版的《唐代詩歌選》（*Poésies de l'époque des Thang. Étude sur l'art poétique en Chine*）。1867 年巴黎世博會期間，他一手規劃中國館的展覽，其中還包括戲臺、中國歌曲演唱（孟華，2011b，頁 257-258）。1885 年，德理文出版《三篇中國短篇小說》（*Trois nouvelles chinoises*），當中收有《今古奇觀》所錄之看錢奴故事，法譯標題為《上天如何給予又收回財富》（*Comment le ciel donne et reprend les richesses*）（Saint-Denys, 1885, pp. 71-139）。同一選輯中的另兩篇故事，則為《誇妙術丹客提金》、《錢秀才錯占鳳凰儔》。德理文特別在《三》書序言指出，《今古奇觀》對法國讀者來說並不陌生，前輩漢學家如殷弘緒（François-Xavier d'Entrecolles, 1664-1741）等人早已陸續譯出個別篇章；為踵事增華，特選三篇前人未譯之作品，集結成冊以饗讀者。

1889年，德理文另選譯三篇《今古奇觀》故事，集結成冊。隨後又於1892年將兩本選輯彙編成《六篇中國短篇小說》。

不同於雜劇《看錢奴》，《今古奇觀》所收之《看財奴刁買冤家主》幾乎沒有特別表現賈仁的吝嗇嘴臉，只有在周榮祖賣子的段落裡，描寫賈仁強詞詭辯，以一貫鈔打發周氏夫婦。雜劇《看錢奴》裡諸多趣味台詞或情節，如餓狗舔舐沾滿燒鴨油脂的手指、賈仁要求其子長壽借斧劈遺體等，都不見於《今古奇觀》的版本，自然亦未見於德理文翻譯的版本。事實上，《今古奇觀》所收之《看財奴刁買冤家主》更注重彰顯因果循環的宗教思想，一方面指出周榮祖之父為修理宅舍，拆毀佛寺磚瓦以為用，故周家祖上雖有積善，但少不了要生受20年處罰；另一方面，賈仁雖意外獲得周氏家財萬貫，但終究後繼無人，所有財產終將歸還螟蛉之子，亦即周榮祖賣予賈家的周長壽。20年倏忽而過，賈仁省吃儉用，辛苦守了一輩子財，終究只是為人而守。

故事裡的宗教思想，也正是吸引德理文之處。在《三篇中國短篇小說》的序言裡，德理文指出中國人的思想建立在三種宗教之上，亦即儒、釋、道。德理文概略介紹這三種宗教的差異，並且總結道：

這些信仰彼此融合，產生一種不可思議的多神宗教混合，並導致中國通行的道德教誨，筆者認為相當有意思，值得重新挖掘出來。（Saint-Denys, 1885, p. ix）

至此，「看錢奴」賈仁的故事在法國已經有了兩個版本：一是諾德轉引儒蓮翻譯，並由巴贊編纂的百科全書發揚光大的雜劇版本片段，以人寫事，焦點集中於角色個性的表現；一是德理文根據《今古奇觀》而得的小說全文翻譯，忠實體現原著的宗教觀，重點在中國民俗而非趣味人物。

肆、從《合汗衫》、《看錢奴》到 中國守財奴的妙汗衫

一、《妙汗衫》：《合汗衫》之名，《看錢奴》之實

《合汗衫》、《看錢奴》兩劇情節不盡相同，但都涉及因緣果報的思想。19 世紀末，這兩齣戲也因緣際會在法國文壇合流。其中的推手不是傳統意義的漢學家，而是前文已略述的文學才女俞第德。

俞第德是法國文豪戈蒂耶（Théophile Gautier, 1811-1872）長女，自幼從家庭教師丁敦齡（Tin-Tun-Ling, 1829?-1886）學習中文。「俞第德」是她給自己起的中文名字。她在丁敦齡協助下，翻譯並改編中國詩歌，彙編為詩選《白玉詩書》（*Le Livre de Jade*, 1867）；文采洋溢，受歡迎程度遠超過前述德理文翻譯的《唐代詩歌選》（孟華，2011a，頁 285）。除了翻譯之外，俞第德也創作許多中國題材的小說、戲劇作品，一生出版凡 50 餘種。由於熟諳中文，於是她在翻譯過程中（刻意或無意）的謬誤，以及改編時對原文的取捨，正是分析其作品時需要特別關注之處。

俞第德一生未曾到過中國，但她豐富的想像力與文采，使同時代的讀者認識了一個燦爛的東方國度。1879 年，俞第德出版《奇特的人們》（*Les Peuples étranges*）一書，以遊記方式介紹中國的各種風俗習慣與文化。正是在這本著作裡，俞第德首次提到《合汗衫》一劇。她認為，中國戲曲最是精緻也最是幼稚：精緻的是其純淨的風格、優雅的唱詞以及別出心裁的主題；幼稚的則是其劇情鋪陳與架構，常常讓觀眾在一開始就可以猜到最後的結局，因為劇情的第一部分一定是陰謀詭計得逞，第二部分就是好人平反、壞人受到懲罰。俞第德以《合汗衫》為例指出，當男主角在第二折起首時說太太李玉娥懷胎 18 月仍未產子，稍有腦筋的觀眾大概就可以猜出劇情將會繞著什麼主題繼續發展（Gautier, 1879, pp. 173-174）。

需要提醒的是，《奇特的人們》一書並不是學術著作，其出版主要是為了向一般大眾介紹中國的奇風異俗，所以從今人的眼光來看，書中疏漏、混淆的細節不少。例如她在介紹《貨郎旦》時，有時以拼音《貨郎旦》稱之，有時以意譯《走唱的歌妓》稱之，而隨之介紹《合汗衫》的段落裡，她試圖比較《貨》、《合》兩劇的劇情異同，卻又將《合汗衫》的拼音誤為《貨郎詞》（Gautier, 1879, pp. 167-173）。短短數頁之間，彷彿同時說了好幾個故事，讓讀者墜入眩惑斑斕的中國世界裡。此處姑且不論俞第德是有意為之，抑或學藝不精，然而她自由的跳接、豐富的聯想，都使得她在戲劇、小說創作上有源源不絕的素材，也因此走出一條不同於傳統漢學大家的路線，又得以廣為結交當時與中國有關的人士（包括中國駐法使館人員）。包括《合汗衫》在內的戲劇，凡是被俞第德注意者，多歷經意想不到的改造，卻又頗受群眾喜愛。

1899年1月14日，巴黎奧德翁劇院（Théâtre de l'Odéon）上演一齣戲劇名為《妙汗衫》（*La Tunique merveilleuse*），作者即為俞第德。在此之前，俞第德已於1888年改編過元雜劇《貨郎旦》，易名為《賣笑女》（*La Marchande de sourires*），故事主線大致與原作相同，只是場景、人物都予以日本化。《妙汗衫》題名雖近於《合汗衫》，故事內容卻大相逕庭；《合》劇裡的汗衫是讓家庭破鏡重圓的信物，而《妙》劇裡的汗衫則是讓人冬不嚴寒的通靈寶物。《妙汗衫》劇本並未出版，但俞第德1904年出版的個人文學創作選輯《絲金屏風》（*Le Paravent de soie et d'or*）裡，有一齣半戲劇、半小說形式的作品也叫《妙汗衫》（Gautier, 1904, pp. 41-97）。《絲金屏風》收錄的《妙汗衫》故事，主角是名叫「木頭鏞」（Rouille-des-Bois，法語原意指一種植物病害）的吝嗇鬼。他有一個姪女叫「秀珍珠」（Perle-Fine，法語原意為人工養殖的珍珠），父母雙亡，遺囑中將她許配給年輕男子「黑竹」（Bambou-Noir，法語原意是一種源自中國，19世紀引進法國栽種的竹子）。木頭鏞私吞秀珍珠父母遺留給她的財產，並隱瞞其父母許諾的婚事。為了報復，黑竹夥同友人在木頭鏞宅邸大門貼上許多諷刺其小氣吝嗇的海報。為平息鄰人訕笑，秀

珍珠建議木頭鏞設宴招待鄰舍，暫杜悠悠眾口。木頭鏞心不甘情不願地答應，但要求家僕「風箏」（Cerf-volant，法語「笨頭笨腦」cerveau lent 的諧音）只能採買最便宜簡陋的食材備宴。宴席上，黑竹僅著一件汗衫，不斷搨風喊熱。假扮鄰居的黑竹友人們宣稱，這件汗衫係歐洲僧侶餽贈之物，凡穿上這件妙汗衫者，既不覺得寒冷亦不覺得飢餓。木頭鏞吝嗇成性，意圖得此妙汗衫，以節省暖爐生火的燃料費以及三餐所需花費。然而黑竹表示，凡遇有女眷之屋舍，此一汗衫自動失效。木頭鏞反覆思量，決定以攢錢為最高目標，懇請黑竹帶走秀珍珠，以此作為條件交換妙汗衫。兩位年輕愛侶歡喜離去，完成終身大事。數月後兩人獲知木頭鏞不吃不喝，飢寒而亡。兩人前往木頭鏞宅邸料理後事，意外發現秀珍珠父母的遺囑及鉅額遺產。兩人順理成章繼承遺產，豐衣足食。

在演出同日的法國全國性大報《費加洛報》（*Le Figaro*）上，可以找到《妙汗衫》演出的劇情梗概與角色配置（Huret, 1899, p. 4）。對照報載內容與《絲金屏風》所收錄的《妙汗衫》，兩者情節、角色皆無二致。可以推測，《絲金屏風》裡的《妙汗衫》，就是根據實際演出所用的《妙汗衫》而來。¹¹就故事情節與人物而言，《妙汗衫》不免令人聯想到《看錢奴》：一則是因為木頭鏞一毛不拔的個性，一則是因為木頭鏞強佔了原屬他人子嗣的錢財，到頭來只落得幫人看守錢財一場空。更直接引用《看錢奴》的證據，則是木頭鏞到燒鴨店買鴨，手指沾滿鴨油回家配飯的情節（Gautier, 1904, p. 58）。由此可以推論，俞第德對諾德、巴贊轉引的儒蓮《看錢奴》譯本摘要，並非一無所知。我們甚至可以大膽推測，俞第德還參考了鄭廷玉原著《看錢奴》，原因是《妙汗衫》的結尾明顯不同於儒蓮摘要，而較接近鄭廷玉《看錢奴》。根據諾德的簡短交代，儒蓮譯本《看錢奴》結束於吝嗇鬼之死：

¹¹ 筆者於2016年2月6日致函奧德翁劇院圖書館檔案組人員，申請調閱《妙汗衫》演出劇本。2月8日接獲圖書館檔案負責人Juliette Caron女士回覆，表示館內僅藏有少數演出照片與剪報資料，未查有演出用劇本。

全劇的最後一部份不外乎就是敘述書生周榮祖與他太太這些年遭遇的不幸，以及兒子最後終於認祖歸宗。（Naudet, 1833, p. 383）

諾德並未提到被吝嗇鬼侵佔家產 20 年的周家，最後重新得到原屬於他們的財富。然而，俞第德《妙汗衫》結局卻是家產被佔的秀珍珠找到遺囑，重新繼承父母遺產。就重獲家產這一點而言，《妙汗衫》毋寧更接近《看錢奴》原劇，同時也與《合汗衫》產生連結，因為《合》劇結尾一樣是惡人身亡、善人重新獲得被侵佔的家產。俞第德的改編本值得關注，因為它突破了諾德、巴贊等學者的盲點，不再僅把儒蓮摘要當作《看錢奴》原劇的全部。

就演出而言，《妙汗衫》頗為時人稱道，是齣值得一看的「趣味想像」（Anonymes, 1899, p. 310）。全國大報《世紀報》（*Le Siècle*）的劇評指出，儘管此劇場面調度過於簡單，舞台上的異國風情也顯得有點生拼硬湊，但角色刻劃風趣生動，演員表現可圈可點（Le Senne, 1899, p. 3）。《世紀報》劇評特別欣賞吝嗇鬼木頭鏞的生動演技，將他比擬作莫里哀《守財奴》的小氣主角阿巴貢，而其他角色的演出更讓劇評作者想到義大利專業喜劇（*commedia dell'arte*）的調笑逗弄。論者搬出莫里哀的大名並非空穴來風，因為 19 世紀時的奧德翁劇院，在傳統體制認定上是屬於法蘭西戲劇院（*Comédie-Française*）的第二演出廳；而法蘭西戲劇院所屬劇團的創始者，就是莫里哀。每年 1 月 15 日莫里哀誕辰的前後幾天，法蘭西戲劇院常特別演出莫里哀的作品以茲紀念。例如 1899 年 1 月 15 日當天晚上，法蘭西戲劇院演出莫里哀《守財奴》、《無病呻吟》（*La Malade imaginaire*）兩劇，而奧德翁劇院也演出《無病呻吟》。除此之外，這兩所劇院還推出了時人新編、以莫里哀為名的戲，如《向莫里哀致敬》（*Salut à Molière*）、《莫里哀與大鼻子情聖》（*Molière et Cyrano*）等。1 月 14 日演出的《妙汗衫》雖然在內容上不是直接取材自莫里哀，但中國守財奴的鮮活形象，無疑是另一種向莫里哀致意的方式；而劇評家中西比較的觀點，以及對《妙汗衫》演出的肯定，或許也

埋下日後俞第德重新改編此劇的動機，並冠以「中國守財奴」之名。

《妙汗衫》短小的篇幅、易懂詼諧的劇情，讓它在1909年2月下旬再度搬上舞台。此次重演並非商業公演而是慈善募捐，帶有一定程度的社交聯誼性質，較無票房壓力。演出地點是巴黎的中型劇院「費米娜劇院」（Théâtre Fémina）。這個表演廳1907年啟用，位在香榭麗舍大道皮耶拉費特（Pierre Lafitte）出版社地下層。表演廳創立之初曾提供許多小型劇團使用，例如知名劇場導演呂尼葉坡（Aurélien Lugné-Poë, 1869-1940）的「作品劇坊」（Théâtre de l'Œuvre）就曾於1907-1911年間長期在此演出。拉費特（1872-1938）是法國知名文化、媒體人，也是世界第一本女性雜誌《費米娜》的創辦人；俞第德的珠玉小品在此演出，可說是相得益彰的文藝圈活動。為更好地發揮募款號召力，身為文化名人的俞第德雖已年逾六旬，仍親自上場飾演《妙汗衫》男主角木頭鏞。根據全國大報《爭鳴報》（*Journal des débats*）的報導，俞第德掛上眼鏡與鬚口，六縷細長白鬚特別引人注意（Régnier, 1909, p. 2）。演出雖然獲得好評，但俞第德卻在給友人的信件中自嘲表現不佳，並說她絕對不想親自下海再演第二次（Danclos, 1996, p. 147）。

二、從《看錢奴》到《中國守財奴》：為演出而作的場上之本

（一）俞第德改譯《看錢奴》

《妙汗衫》的重演或許其來有自。因為前一年，也就是1908年的1月30日，曾經演出過首版《妙汗衫》的巴黎奧德翁劇院，推出一齣題為《中國守財奴》（*L'Avare chinois*）的喜劇。這是俞第德二度改編《看錢奴》，《中》劇劇本收錄於俞第德個人文選《寶塔香》（*Les Parfums de la pagode*）（Gautier, 1919, pp. 241-326）。

根據這份出版劇本，主標題《中國守財奴》之下並列原劇名的拼音與意譯：「看錢奴買冤家債主」被依序斷句且理解為「看錢奴，買冤家，債主：錢的奴隸，買個無辜的人，放高利貸」（*Kan-Tsiene-Nou, Mai-Yan-*

Kia, Tchai-Tchou. L'Esclave de l'argent, achète un innocent, et fait l'usure)。值得一提的是，俞第德注意到雜劇的元刊本、明刻本差異問題，調整了自巴贊以來的觀點。她並未如同巴贊，逕將這齣作品歸於元人鄭廷玉名下，而是指出此劇「翻譯並改編自佚名中國作者的喜劇，明代由臧晉叔修訂。」更有意思的是，在劇本正文之前，俞第德撰有簡介一篇（Gautier, 1919, pp. 243-246），內容整理後如下：¹²

1. 作者與編者問題：俞第德重申，本劇作者不詳，且修訂劇本的臧晉叔亦生平不詳。

2. 題解：俞第德讚譽本劇題目有思想家的高度，因為吝嗇的守財奴徒正是「錢的奴隸」，為心中偏執意念所控制，乃至走火入魔。俞第德引用所謂的中國諺語，指出「守財奴的家宅生不出田產，就像一座空有金礦卻不開採的山脈」。

3. 中國守財奴的人格特點：俞第德通過比較羅馬劇作家普勞特斯的守財奴喜劇《一罈黃金》、莫里哀的《守財奴》，以及雜劇《看錢奴》，歸納出中、西守財奴不同之處。在她看來，西方守財奴是為守財而守財，累積金錢是最唯一目的。中國守財奴之所以一毛不拔，則是為了日後可以肆意享受金錢帶來的好處，藉由眼下的苛扣，讓他有朝一日可以瘋狂揮霍。正是這種狂熱的念頭，讓中國守財奴就算驚動神仙也在所不惜。

4. 中西神祇與命運觀念的不同：俞第德指出，普勞特斯喜劇裡的神祇，將金銀財寶藏於屋舍的石塊下，不告訴人它從何而來。中國的神祇則較有人情味，既然已改寫生死富貴命運簿，索性好人做到底，清楚向守財奴明示財寶所藏位置。而中國神祇為了為自己開脫，推說此一有財之人心術不正，故錢財被守財奴所得，亦為報應。但又說中國守財奴在劫難逃，即使小神願意幫他，最後仍無法擺脫厄運，讓他雖然有錢卻無

¹² 需要提醒的是，此處係整理俞第德所撰述的簡介，關於羅馬喜劇《一罈黃金》、莫里哀喜劇《守財奴》以及元雜劇《看錢奴》之間的比較，或許顯得較為零碎。事實上，俞第德的本意並不是要撰寫一篇洋洋灑灑的論文，而是希望提出幾個她觀察到的特點，以幫助讀者領略中國戲曲及《中國守財奴》的趣味。限於篇幅，本文不針對《一》、《守》、《看》三劇的比較研究進一步開展，而將重點放在俞第德的改編成果上。

福消受。

5. 中國的家族觀：儘管吝嗇鬼的財富到頭來是一場空，但俞第德指出，沒有子嗣的他特地買了一個兒子，好讓子子孫孫可以永享財富，他也因此可以瞑目。

這份簡介相當完整地說明《看錢奴》的源流與特點，以及俞第德個人所體會的主題思想。需要指出的是，俞第德並非以嚴謹學術考據的方式比較戲曲西傳的淵源流變，而更多著重體現東、西文化的趣味，吸引讀者進入一個巧妙鋪陳的戲劇世界。這種輕鬆、隨興的筆法，已可見於前述《奇特的人們》等書。恰恰是這種介於研究與消閒的風格，使得俞第德所引介的中國知識頗為一般讀者理解，而也恰恰是她這種看似散漫實則精心鋪排的寫作方式，讓她一方面延續儒蓮、巴贊以來的批評傳統，將此劇與羅馬喜劇、莫里哀喜劇裡的守財奴形象進行比較，另一方面，卻又通篇未提前輩漢學家之名，使之成為自己的創作。由於俞第德本人通曉漢語，又是知名的中國通，她以戲劇分幕的形式改譯這個劇本，徹底切斷時人對於儒蓮譯文摘要的依賴，樹立其新譯本的權威。然而，俞第德並未師法巴贊，採用皓首窮經式的學究翻譯，詳實註釋說明典故，以忠實原文為第一要旨。相反，她在保留部分中國戲劇特點的基礎上，對原作進行調整。法國觀眾看到的既不是鄭廷玉原著的「元」雜劇，也不是臧晉叔編選的「明」雜劇（雖然俞第德的確在封面指出臧的加工），而是以演出為考量的場上之本，既刪去多餘枝節，又摻入中國想像，在結構上較為流暢的俞版雜劇。

（二）俞第德譯本的不動與改動

相較於俞第德其它取材自雜劇的劇本，如前述《賣笑女》（改編自《貨郎旦》）、《妙汗衫》等，此齣《中國守財奴》在結構上並沒有大幅度變動，大致遵循原劇體制，分為四幕，其中第二幕又根據劇情，細分為第一部分與第二部分。劇首外加序幕，即原劇楔子。上場人物以其劇中姓名標示，而不以行當標示，以便讀者理解。劇中人姓名則採音譯，而非如《妙汗衫》一樣另外賦予趣味姓名。

然而，俞第德的譯文乍看之下與原文相近，實際上也「偷渡」一些作者的觀點，藉以引導觀眾的詮釋。即以楔子的片段為例說明。原劇係正末扮周榮祖向妻張氏感嘆「想俺祖上信佛，俺父親偏不信佛，到今日都有報應也呵」，接著唱【仙呂·賞花時】：

積善存仁為第一，暗室虧心天地和。則俺這家豪富是祖先積，只為他施仁布德，也則要博一個孝子和賢妻。（王學奇，1994，頁3982-3983）

俞第德則是扣緊上下文的仙、佛等關鍵字眼，凸顯本劇的果報思想，在楔子就開始以宗教思維引導觀眾。以下根據俞第德的法譯無韻詩行回譯為中文，以茲說明。

（音樂曲調：《神仙賞花》）

深入鑽研佛教戒律細節及哲學典籍，
讓吾輩明白世間所有人皆同意，人生首要應盡之責任係積累善行，純淨內心。
吾家光榮且富裕的先祖，
為何恪守良善與美德？
那是因為希望後繼有兒，遵守孝道，並且希望有位德行美善的妻室。

（Musique, sur l'air «Immortels, admirez les fleurs»）

L'étude profonde et détaillée de la doctrine du Bouddha et de l'œuvre des philosophes
Nous montre que tous sont d'accord pour affirmer que le premier des devoirs est d'amasser de bonnes œuvres et de purifier le cœur.
Mes ancêtres glorieux et fortunés,
Pourquoi s'attachaient-ils au bien et au mérite ?

C'était dans l'espoir d'avoir un héritier fidèle à la piété filiale et une épouse vertueuse. (Gautier, 1919, pp. 249-250)

比較原劇曲文與俞第德譯文，可以發現俞第德將「仙呂」特地翻譯為「神仙」，且曲文首句加入「佛教戒律」這個小細節。一般觀眾可能並不清楚曲牌名稱有什麼意義，也不一定明白什麼是佛教戒律，而俞第德利用選詞與加句，引導觀眾進入她所欲呈現的仙佛道德世界。同時，她又在曲文後半部分利用提問的方式，加強肯定她所欲引導出的答案，並且勾勒出全劇重點劇情之「賣兒」。

在譯本第一幕裡，俞第德同樣巧妙利用增、刪等選擇性翻譯技巧，簡省原劇大量的抱怨、感嘆、仙神與賈仁對詢等段落，以加速劇情發展。事實上，原劇第一折的情節較為簡單，歸納起來不外乎是賈仁做夢，靈派侯與增福神商議後，決定將周榮祖財富讓與賈仁 20 載。俞第德沒有一一翻譯出因緣解說，以免脫沓。曲牌方面，俞第德比照楔子，只取較有神祕意象的曲牌名予以譯出，其它僅以舞台指示標註演員唱。亦即，只有【仙呂·點絳脣】和【混江龍】這兩支名稱上看似較有東方特色的曲牌，俞第德才予以譯出，分別譯為「神仙，將您嘴唇點紅」、「淤泥河中之龍」。以下【油葫蘆】、【天下樂】、【哪吒令】、【鵲踏枝】、【寄生草】、【六么序】、【么篇】等曲牌名，因為較無中國神祕色彩，故俞第德全未譯出。甚至從第二幕起，俞第德完全不譯曲牌名，亦不標註角色「唱」，而悉數以「音樂聲起」標記。

唱詞方面，俞第德通常在掌握原意的基礎上加以改寫，並且常用提問的方式加強語氣。以第一折【點絳脣】為例：

〔原劇〕

這等人輕視貧乏，不恤鰥寡。天生下、一種奸滑，將神鬼都瞞唬。

(王學奇，1994，頁 3987)

〔俞譯〕

這些惡徒輕視窮困人家，見獨身鰥寡者不願伸出援手。為何上天讓這些人降生於世？所以神靈並非從無過失嗎？祂們有時難道不會出錯嗎？

Ces méchants qui méprisent les pauvres, n'assistent pas les célibataires et les veuves. Pourquoi le ciel les fait-il naître ? Les Esprits ne sont donc pas infaillibles ? Ils se trompent quelque fois ? (Gautier, 1919, p. 256)

俞第德將原著的「這等人」加上一個「惡」字，讓觀眾直接明白其道德判斷。接著質問上天與神祇，認為人間不善，乃上天無德，而非如同原著繼續在曲詞裡誇大惡人的奸巧。

俞譯本第二幕根據劇情分為兩部分。第一部分寫店小二暫留周家三口，將其引薦給賈家門館陳德甫之事，即原劇第二折起首到賈仁上場前的部份為止。俞第德全以對話鋪陳，未加唱段。第二部分寫周榮祖抵賈家鬻子。原劇「賈仁同卜兒上」，俞譯本解為上場人物有「賈仁、賈仁妻，以及一名術士」（Gautier, 1919, p. 272）。俞第德顯然是將「卜兒」一語理解為占卜之人，以為是一名男性術士，為其占「卜」有關「兒子」之事。然而，劇中台詞有賈仁與妻談論子嗣之事，且後有卜兒哄騙長壽，願為其做花花襖兒云云，凡此皆說明與賈仁上場者只可能為其妻。俞第德從前後劇情連貫應可判斷「卜兒」乃賈妻。此處譯為占卜之人，可能是俞第德的誤解，也有可能是故意為之，以強化全劇的神佛、命運色彩。而由於將「卜兒」理解為占卜之人，所以原劇賈仁云「我數番家吩咐他〔陳德甫〕，或兒或女尋一個來，與我兩口兒餵眼」，卜兒「員外，你既吩咐了他，必然訪得來也」一語，在俞譯本裡都被標註為術士的台詞。

前述俞第德在序文裡指出，中國守財奴賈仁最後不敵命運詛咒，無福享用金銀財寶。俞第德用「malédiction」一詞指稱厄運。這個法語詞也可用做發語詞，意即「倒霉啊」、「運氣真壞啊」。當周榮祖初次拜

謁賈仁，賈仁嫌其身上窮酸氣太重，要求「陳德甫，你且著他靠後些，餓蝨子滿屋飛哩」，周榮祖退後對周妻言，「俺這窮的好不氣長也」（王學奇，1994，頁 4005），俞譯為「運氣真壞啊！……我們現在是窮人了！」（Gautier, 1919, p. 276）這個「命運」的觀念，在賣子之後周氏夫婦欲離去時的台詞亦可體現。試將原劇曲詞與俞譯本台詞對照如下：

〔原劇〕

【隨煞】別人家便當的一周年下架容贖解，（帶云）這員外呵，（唱）他巴到那五個月還錢本利該。納了利從頭兒再取索，還了錢文書上廝混賴。似這等無仁義愚濁的卻有財，偏著俺的德行聰明的嚼齏菜。這八個字窮通怎的排，則除非天打算日頭兒輪到來。發背疔瘡是你這富漢的災，禁口傷寒著你這有錢的害。有一日賊打劫火燒了您院宅，有一日人連累抄沒了舊錢債。恁時節合著鍋無錢買米些，忍饑餓街頭做乞丐，這才是你家破人亡見天敗。（賈仁云）你這窮弟子孩兒，還不走哩。（正末云）員外，（唱）你還這等苦克瞞心罵我來，直待要犯了法遭了刑你可便恁時節改。（王學奇，1994，頁 4011-4012）

〔俞譯〕

周：放高利貸的老頭！我確定人們留在這兒抵押的東西，你是從來不還，而且六個月一到，你就向人開口要一年利息。為何會星象運程如此怪異！我們既有美德又聰慧，卻只吃得白菜絲；這不公不義又愚蠢的，卻富有得足以嘲笑眾人。然而老天總會打擊他，太陽的火焰灼傷他皮膚，讓他全身被潰爛包覆。願竊賊前來燒毀他房舍，強佔他財產！願他過得比乞丐還不如！讓他就算還有一口鍋缸，但也無銀米無柴……

賈：快走，快走，你這無賴！

周：我還沒說夠呢。我願判官審判你，我願他們把你送給劊子手。

（Gautier, 1919, p. 292）

從上述回譯成中文得俞第德譯文可以看出，俞譯掌握了原曲詞的關鍵意象，如利息、齏菜、日頭兒、疔瘡、賊打劫、火燒院宅、有鍋無錢買米、乞丐等等，予以適度改寫。最值得注意的是，俞譯通過周榮祖之口，將這些好人受苦、惡人享福的世間亂象，歸咎於「星象運程如此怪異」（“horoscopes aussi bizarres”）。負責占卜的「卜兒」在本幕（第二幕）裡雖然只有寥寥幾字台詞，但與此處周榮祖的怨懟前後呼應，互相烘托了全劇的業力因果氛圍。

俞譯本第三幕係根據原劇本第三折而來。原劇第三折寫賈仁臥病，長壽問明緣由，隨與興兒前往寺廟上香，廟中巧遇周榮祖卻渾然不相識，並施以拳腳之事。俞譯本則只寫到長壽離家為止，其餘情節移至第四幕。如此一來，第三幕便集中於賈仁的吝嗇性格描寫，包括狗舔燒鴨油脂、借鄰居斧頭以鋸遺體而不買棺木之事等，生動體現賈仁的嘴臉，而這也是當年儒蓮譯稿最引起時人興趣的片段。

俞譯本如此安排的結果，讓第四幕以東嶽廟祝上場開始，再度凸顯全劇的神佛意旨。為營造舞台氛圍，俞第德在廟祝台詞前後常插入「音樂」、「鐘聲」等舞台指示。台詞內容方面，仍圍繞原曲文揭示的命運、報應等主題，但加入俞氏個人詮釋，讓法國觀眾更能理解前因後果。例如周氏夫婦沿路乞討至東嶽廟，幸賴廟祝收容，無奈長壽不識父母，多有肢體冒犯。【梧葉兒】唱詞為：

這都是俺前生業，可著俺便今世當，莫不是曾燒著甚麼斷頭香？
搵不住腮邊淚，撓不著心上癢，割不斷俺業情腸。（帶云）哎！
（唱）俺那長壽兒也，我端的可便才合眼又早眠思夢想。（王學奇，1994，頁 4025）

俞譯為：

啊！都是我犯了罪行，賣了我的孩子，不顧吾兒落淚與哀求，將他讓給別人。噢，吾兒！吾兒！（Gautier, 1919, p. 312）

原曲詞的「前生業，今世當」是中國民間傳統業報觀念，將現世一切不如意之事歸咎於前生所犯之錯。俞譯不求解釋這一觀念，而著重表現周榮祖本人的罪愆與內疚感，並將此與鬻子為生一事連結。

結局方面，原劇第四折裡，長壽為求息事寧人，委托陳德甫將一匣金銀交給周榮祖，以求周父不告官、不言語。周認出銀子上「周奉記」三字，真相大白。俞譯將此段改寫成陳德甫說明原委，周氏父子相認，長壽表示愧咎，將一匣金銀送給周榮祖以顯孝心。周榮祖認出金銀匣與鑰匙原為其所有，真相大白。俞譯刪除原劇較為調笑的部份（如長壽怕人說他誤打親生父母的閒話，求陳德甫幫忙送錢），讓劇情集中在父慈子孝的通俗劇大團圓。最大的改動是在全劇結尾。原劇中，靈派侯上場詢問周榮祖經歷此番劫難後是否已然醒悟，並轉而向眾人開示：

想為人稟命生於世，但做事不可瞞天地。貧與富前定不能移，笑愚夫枉使欺心計。周秀才賣子受艱難，賈員外慳吝貪財賄。若不是陳德甫仔細說分明，怎能夠周奉記父子重相會。（王學奇，1994，頁 4037）

俞譯則將這段開示文改寫，再次點出「厄運不可逃」的意旨。靈派侯（俞譯「大神」）與眾神在煙霧與火光中登場，眾人屈膝下跪。

大神：凡人們，你們合該明瞭，過去 20 年間發生的一切，早在發生以前我們就已經決定好了。周秀才財富被奪，轉借給賈仁，其魂魄正飄過此處……（賈仁魂魄上場）我們將周氏之子帶到賈仁身邊，因為賈仁應該把他掠奪的財富還給周家後人。（對賈仁的魂魄說）然而，賈仁，在你額頭上的厄運標記仍無法擦去，那標記乃是因為你先前犯下的種種錯誤。即使坐擁財富，可你命定下場淒涼，你瘋狂的吝嗇反而讓你比過去築牆維生時還要貧窮。你們眾人別忘記，懲罰與善報終將來，縱然有時只是時候未到。勇敢承受各種試煉。如果松柏不能抗寒冬，那麼，它們比

起那些天候初寒就凋零的植物，也就不顯得更加珍貴。你們的美德甚至可以克服命運的安排。只要日日行善，災星也將變福星！
(Gautier, 1919, pp. 325-326)

這一大段唸白全為俞第德所撰，與原劇靈派侯的賓白無甚關聯，卻在其中加入許多世俗道德價值觀，如善惡皆有報、行善必可逢兇化吉等。通過大神出面，教誨凡夫俗子，讓本劇前後連貫，完成俞第德所欲彰顯的中國特色。

(三) 俞第德譯本與中國戲劇在法國的演出史

《中國守財奴》從《看錢奴》的劇本出發，在保留主要劇情的前提下，融入俞第德所認識的中國倫理道德觀念，並通過重新調整分幕，讓一齣中國戲劇得以順利進入主流劇院觀眾的視野。

關於中國戲劇在西方世界的傳播，除了文本的翻譯改編之外，近年有更多研究者注意到演出的實際狀況。畢竟翻譯劇本的閱讀，常局限於一部分讀者，特別是漢學家。通過演出面向群眾的劇本，事實上才是中國戲劇最廣為人知的途徑。雜耍、馬戲等中國演員的表演，固然早在 19 世紀中期就已經登上法國舞台，但究竟何時才有中國戲曲劇本的上演，卻始終是個待解的問題。而這個問題又牽涉兩方面：一是中國戲班演出的原汁原味中國戲曲，一是西方人根據翻譯的中國戲曲劇本嘗試將其搬到舞台上演出。當然，對沒有親眼看過中國戲曲演出的法國文人、藝術家等，單只看到翻譯的中國戲曲文本，極難想像出戲曲的表演方式；至於中國戲班的戲曲演出，雖然可見於世博會等場合，但是否有字幕可以讓觀眾完全理解，或僅局限於讓觀眾感受戲曲形式，都有探討空間。可以確定的是，中國戲班演出的戲曲（而非僅是吞刀吐或等雜技），最遲在 1867 年巴黎世博會上已有之，只是劇目無法確定（羅仕龍，2012，頁 15-16）。而由於字幕等相關技術面問題所限，一直要到 20 世紀下半葉，中國劇團在法國演出的戲曲才較廣為人知，也有較廣泛的回響。

至於法國劇團演出的改編中國戲曲，在形式上固然無法令法國觀眾見識戲曲獨特的美感，但也因此避免了觀劇習慣不適應的問題，讓法國觀眾接觸到中國戲劇文學，並認識到中國戲劇編劇的舞台效果及語言、劇情等趣味。此處筆者無意討論「第一齣」在法國演出的中國戲曲，而是希望在前人的研究基礎上，指出戲曲演出的不同管道與方式，以及盡可能提出確實的證據。先前的一些研究指出，中國戲曲可能在 1880 年代就已經在法國演出；資料證據之一是陳季同《中國人的戲劇》一書。陳季同指出，南戲《琵琶記》在 1884 年曾於巴黎聖丹尼門劇院演出。惟近年有些研究已對陳季同的說法提出質疑，認為《琵琶記》不曾於 19 世紀在巴黎公演過（羅仕龍，2012，頁 17）。另外，改編版的地方小戲《拔蘭花》在 1896 年 4 月曾於巴黎「新舞台」有演出記錄，以調笑逗弄為主（羅仕龍，2015b，頁 112）。至於引介西方最早，也最為法國讀者所知悉的元雜劇，則有俞第德改編自《傷梅香》的《野白鴿》，1880 年於其友人宅邸演出，觀眾僅限於藝文社交圈子裡的少數人（羅仕龍，2015a，頁 88-92）。一直要到改編自《看錢奴》的《妙汗衫》，以及《中國守財奴》等兩劇在奧德翁劇院演出，中國戲曲作品才算真正確定登上法國主流劇院的舞台（而非僅如《傷梅香》僅在朋友圈中演出），且演出的也不僅限於文學價值較低的民間小戲（如《拔蘭花》）。從 18 世紀刪除唱詞的節譯《趙氏孤兒》以來，歷經儒蓮、巴贊倡導的忠實全譯，乃至俞第德的介入改譯，法國對於中國戲曲的接受，從斷章取義到還原原貌，進而發展到消化吸收，將它融入到法國舞台上，使得中國戲劇文學成為可理解、可觀看的作品，而不僅埋藏於學者的舊書堆裡，這是《中國守財奴》演出在中法文化交流進程裡最重要的意義；而若沒有《合汗衫》全譯本的基礎、《看錢奴》殘稿所給的想像空間、乃至於《妙汗衫》的任意拼貼，也就不會啟發俞第德溯源中國雜劇本貌，進而重新改寫成可讀可演的《中國守財奴》。

俞第德《中國守財奴》上演之後，啟發後世甚多。1911 年 6 月 2 日，亦即《中國守財奴》上演後三年，巴黎「藝術劇院」（Théâtre des

Arts) 首演《漢宮秋》，劇本由知名漢學家拉盧瓦 (Louis Laloy, 1874-1944) 翻譯。為了配合西方形式的演出，拉盧瓦同樣採用俞第德的方法，大幅度進行裁剪，獲得好評。只是演出地點相較於奧德翁劇院，只是一間中小型劇院，其在當時社會上造成的迴響，並不及文學才女俞第德的嘗試。

伍、結語

《合汗衫》與《看錢奴》，前者是最早完整翻譯成法語的劇本之一，後者則是最早啟發法國劇院搬演中國戲曲的劇本之一；前者翻譯得早但流傳範圍較不廣，後者雖然只有未出版的轉述散稿，卻因情節生動廣為人知，並衍生出改譯版本。兩齣雜劇的劇情與主旨本有相近之處，並且有濃厚的因果業報思想，體現中國的風俗與道德觀；而兩齣譯本本無交集，卻在身兼文學與漢學專長的俞第德手中，巧妙產生連結。從《合汗衫》到《妙汗衫》，一字之差，讓破鏡重圓的信物變成防飢抗寒的通靈寶物；從《妙汗衫》到《看錢奴》／《中國守財奴》，讓強佔姪女遺產的吝嗇鬼，成為收替冤家債主守財之人。「合」、「妙」一字之巧，讓一齣最早譯為法文的劇本，被一齣從未完整翻譯的劇本取代，成為演出劇本。這不可不說是中法戲劇交流史的巧合，而居功厥偉者卻是長期被主流漢學界淡忘的一介女流之輩。從改編的角度而言，俞第德或許讓人想起伏爾泰：當他們被中國戲曲裡的人情世故與倫理道德所吸引時，或為寄託個人體會，或為助其廣泛傳播，都不拘泥於完整的字句而進行改動。不同的是，經過近兩個世紀的漢學發展，通曉漢語的俞第德早已超越伏爾泰僅憑他人譯本所能產生的想像，進而擷取前人之長，輔以個人才情，完成一部既有原劇特色，又可備場上之用的戲劇文本。在戲曲的傳播交流史上，《合汗衫》與《看錢奴》是不可不注意的案例。

參考文獻

中文文獻

- 王國維（1998）。宋元戲曲史。上海：上海古籍出版社。
- 王學奇（編）（1994）。元曲選校注。石家莊：河北教育出版社。
- 王麗娜（1988）。中國古典小說戲曲名著在國外。上海：學林出版社。
- 李華川、凌敏（譯）（2006）。中國人的戲劇（原作者：Tcheng Ki-tong 陳季同）。桂林：廣西師範大學出版社。（原著出版年：1886）
- 李聲鳳（2015a）。法國漢學家儒蓮的早期戲曲翻譯。上海交通大學學報（哲學社會科學版），23（2），105-112。
- 李聲鳳（2015b）。中國戲曲在法國的翻譯與接受（1789-1870）。北京：北京大學出版社。
- 杜欣欣（2010）。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，3（2），61-99。
- 汪詩珮（2015a）。中國戲劇的傳譯與改編專輯前言。民俗曲藝，189，1-7。
- 汪詩珮（2015b）。文本詮釋與文化翻譯：元雜劇《老生兒》及其域外傳播。民俗曲藝，189，9-62。
- 孟華（2011a）。19世紀法國文學中的中國形象。載於孟華（主編），中法文學關係研究（頁276-295）。上海：復旦大學出版社。
- 孟華（2011b）。法國漢學家德理文的中國情結——對1867年巴黎世界博覽會中國館成敗的文化思考。載於孟華（主編），中法文學關係研究（頁256-275）。上海：復旦大學出版社。
- 陳碩文（2016）。翻譯異國、想像中國：張若谷譯《中國孤兒》探析。編譯論叢，9（1），75-100。
- 楊莉莉（2016）。《守財奴》法國演出史（I）：論編創背景、劇情結構與角色塑造。戲劇與影視評論，10，42-49。

- 錢林森 (2008)。中國古典戲劇、小說在法國。南通大學學報 (社會科學版), 24 (2), 48-55。
- 謝天振 (1994)。比較文學與翻譯研究。台北: 業強出版社。
- 謝天振 (2007)。譯介學導論。北京: 北京大學出版社。
- 羅仕龍 (2012)。19 世紀下半葉法國戲劇舞臺上的中國藝人。戲劇研究, 10, 1-33。
- 羅仕龍 (2015a)。中國「喜劇」《傷梅香》在法國的傳譯與改編。民俗曲藝, 189, 63-117。
- 羅仕龍 (2015b)。從《補缸》到《拔蘭花》: 19 世紀兩齣中國小戲在法國的傳播與接受。戲劇藝術 (上海戲劇學院學報), 184, 106-114。

法文文獻

- Anonymes. (1899). Notules de théâtre. *La Revue Blanche*, 18, 308-311.
- Bazin, A. P. L. (1838). *Théâtre chinois, ou, choix de pièces de théâtre, composées sous les empereurs mongols*. Paris: Imprimerie royale.
- Bazin, A. P. L. (1850). *Le siècle des Youên, ou tableau historique de la littérature chinoise*. Paris: Imprimerie nationale.
- Bazin, A. P. L. (1853). *Chine moderne ou description historique, géographique et littéraire de ce vaste empire, d'après des documents chinois*. Paris: Firmin-Didot frères.
- Danclos, A. (1996). *La vie de Judith Gautier*. Paris: Fernand Lanore.
- Gautier, J. (1879). *Les peuples étranges*. Paris: G. Charpentier.
- Gautier, J. (1904). *Le Pparavent de soie et d'or*. Paris: E. Fasquelle.
- Gautier, J. (1919). *Les parfums de la pagode*. Paris: Charpentier et Fasquelle.
- Huret, J. (1899, January 14). Courrier des théâtres. *Le Figaro*, p. 4.
- Le Senne, C. (1899, January 16). Revue dramatique et musicale. *Le Siècle*, p. 3.
- Li, T. H. (1963). *Le signe de patience et autres pièces du théâtre des Yuan*. Paris: Gallimard.

- Li, X. (1832). *Hoeï-lan-ki, ou L'histoire du cercle de craie* (S. Julien, Trans.). London: John Murray and Parbury. (Original work published ca. 17th century)
- Naudet, J. (1833). Note de *la marmite*. In J. Naudet (Ed.), *Théâtre de plante* (vol. 2) (pp. 374-385). Paris: C.-L.-F. Panckoucke.
- Régner, H. (1909, February 22). Semaine dramatique. *Journal des Débats*, p. 2.
- Saint-Denys, L. (1885). *Trois nouvelles chinoises*. Paris: Ernest Leroux.

附表：《合汗衫》、《看錢奴》在法國的主要譯本出版與演出

雜劇 原題	法語譯本 / 改編本題名	譯者 / 改編者	收入書籍與出版年份	演出地點 與日期
合汗衫	<i>La Chemise confrontée</i>	Stanislas Julien	未出版 手稿不存	未演出
	<i>Ho-han-chan, ou La Tunique confrontée</i>	Bazin aîné	Bazin aîné, <i>Théâtre chinois, ou, Choix de pièces de théâtre, composées sous les empereurs mongols</i> , Paris, Imprimerie royale, 1838, pp. 135-256.	未演出
看錢奴	<i>Khan-tsi- nou, l'esclave qui garde les richesses</i>	Stanislas Julien	未出版 手稿收於 Bibliothèque de l'Institut de France, Ms 2980.	未演出
	<i>Khan-tsi- nou, L'Esclave des richesses qu'il garde</i>	Stanislas Julien / Naudet	Joseph Naudet, <i>Théâtre de Plaute</i> , vol. 2, Paris, C.-L.-F. Panckoucke, 1833, pp. 374- 385.	未演出
	<i>Comment le ciel donne et reprend les richesses</i>	Marquis de Saint-Denys	Marquis de Saint-Denys, <i>Trois nouvelles chinoises</i> , Paris, Ernest Leroux, 1885, pp. 71- 139.	未演出 (此 為譯自《今 古奇觀》 的小說版 本)
	<i>La Tunique merveilleuse</i>	Judith Gautier	Judith Gautier, <i>Le Paravent de soie et d'or</i> , Paris, E. Fasquelle, 1904, pp. 41-97.	Théâtre de l'Odéon, Jan. 14, 1899. Théâtre Fémina, Feb. 1909.
	<i>L'Avare chinois</i>	Judith Gautier	Judith Gautier, <i>Les Parfums de la pagode</i> , Paris, Charpentier et Fasquelle, 1919, pp. 241- 326.	Théâtre de l'Odéon, Jan. 30, 1908.
	<i>L'Avare, K'an Ts'ien Nou</i>	Li Tche- houa (李 治華)	Li Tche-houa, <i>Le Signe de patience et autres pièces du théâtre des Yuan</i> , Paris, Gallimard, 1963, pp. 135-253.	未演出

