

十九世紀英語世界裡中國小戲 《補缸》的譯介考釋

王岫廬

戲曲是中國古典藝術的重要品類，中國戲曲的域外傳播與影響也是學界關注的話題之一。在戲曲譯介和傳播研究中，學界一般傾向關注傳統大戲。值得我們注意的是，中國民間流傳的許多小型戲曲也有相當重要的藝術價值與文化特質，在中西戲劇交流的早期曾引起西方讀者的濃厚興趣，但是目前關於這方面的研究較為少見。本文以 19 世紀中國民間小戲《補缸》為研究對象，從劇種定位與傳播影響兩方面，透過史料補佚和文本考釋，梳理《補缸》一劇在英語世界的早期譯介及傳播，以期為當下中西戲劇交流的開展提供借鑑與啟示。

關鍵詞：《補缸》、戲曲外譯、傳播影響

收件：2019 年 10 月 9 日

修改：2020 年 1 月 6 日、2020 年 1 月 14 日

接受：2020 年 2 月 14 日

王岫廬，中山大學外國語學院副教授，E-mail: wangxlu6@mail.sysu.edu.cn。
本文為廣東省哲學社會科學規劃項目「廣府文化關鍵詞英譯傳播影響研究」(GD17CWW05)的研究成果。

History of Translation and Reception of the Chinese Folk Opera *Pu Kang* in the 19th Century

Xiulu Wang

Xiqu is an important category of and within traditional Chinese art. The translation and influence of Chinese *xiqu* abroad is also one of the most heated topics in recent studies of Chinese drama. In their study of the translation and dissemination of traditional operas, most scholars generally focus on influential, orthodox dramas, and tend to overlook the fact that many short folk operas that were circulated among the Chinese people also have unique artistic and cultural qualities, which aroused much interest on the part of Western readers in the early stages of the exchange between Chinese and Western operas. This paper takes the short Chinese folk opera *Pu Kang* as a case study. Based on historical records and archival research, the paper examines the history of the English translation of *Pu Kang*, explaining its initial positioning and reception, as well as its influence in the English-speaking world in the 19th century.

Keywords: *Pu Kang*, translation of *xiqu*, translation reception

Received: October 9, 2019

Revised: January 6, 2020; January 14, 2020

Accepted: February 14, 2020

壹、引言

戲曲是中國古典藝術的重要品類，中國戲曲的域外傳播與影響也是學界關注的話題之一。王國維（2009）在為西村天因的日譯《琵琶記》所作序中指出：

戲曲之作，於我國文學中為最晚，而其流傳於他國者也則頗早。〔……〕訖於今，元雜劇之有譯本者，殆居三分之一。（頁 133）

在《宋元戲曲史》第十六章〈餘論〉，王國維（2014）亦談到，「我國戲曲之譯為外國文字也，為時頗早」（頁 187），他羅列了法國漢學家杜赫德（Jean-Baptiste Du Halde）、儒蓮（Stanislas Julien）、巴贊（Antoine Bazin）、英國漢學家德庇時（Sir John Francis Davis）等人的戲曲翻譯，其中包括《趙氏孤兒》、《老生兒》、《漢宮秋》、《灰闌記》等篇目，還有其他根據《元曲選》選譯的劇本片段（王國維，2014，頁 187—188）。有學者經過考證，認為王國維所列中國戲曲翻譯來自於法國漢學家柯蒂埃（Henri Cordier）的《中國書目》（*Bibliotheca Sinica*）第三卷（陳以愛，2018，頁 80）。

漢學家所列出的中國戲曲，大多是有一定文學價值和歷史影響的正統劇目，情節複雜，演員眾多，宣揚合乎情理的道德標準，帶有高臺教化的審美訴求。在戲曲譯介和傳播研究中，學界一般比較傾向關注這些傳統大戲。然而值得我們注意的是，中國民間流傳的許多小型戲曲也有相當重要的藝術價值與文化特質，在中西戲劇交流的早期曾引起西方讀者的濃厚興趣，但是目前關於這

方面的研究還較為少見。本文以中國民間小戲《補缸》為研究對象，從劇種定位與傳播影響兩方面，透過史料補佚和文本考釋，梳理《補缸》一劇在 19 世紀英語世界的早期譯介及傳播，以期為當下中西戲劇交流的開展提供借鑑與啟示。

貳、一齣中國鬧劇之樣本

《補缸》是一齣在明末清初廣為流傳的民間小戲，傳本眾多，劇種聲腔不同，也造成劇碼名稱有《補缸》、《釘缸》、《鋸缸》、《鍋缸》的差別，但情節大致都和《鉢中蓮》傳奇第十四齣《補缸》相似。相傳《鉢中蓮》是明萬曆庚申（四十八年）的鈔本，為京劇名家程硯秋玉霜移所藏。¹ 20 世紀前半期，杜穎陶（1933）在《劇學月刊》上發表〈記玉霜移所藏鈔本戲曲〉一文，介紹了程硯秋收藏的近千種戲曲鈔本，其中《鉢中蓮》解題為：

《鉢中蓮》，二冊，不分卷，共十六齣，末頁有「萬曆」、「庚申」等印記。未著錄作者姓名。此劇演王合瑞及其妻殷鳳珠事，《王大娘鋸大缸》一劇，即此本裡的一齣。（頁 54）

此故事說的是補缸匠在王家莊沿街叫喚，王大娘叫住補缸匠，兩人討價還價之後，補缸匠來到王大娘家修補破缸，而王大娘回房

¹ 關於玉霜移藏《鉢中蓮》劇本的寫作時間學界尚存爭議，胡忌（2004）、陳志勇（2012）等人曾從劇本體制、內容、風格等方面考證，認為《鉢中蓮》傳奇的產生年代不為萬曆，而應當在清初或清中葉梨園整理本。馬華祥（2017）則透過考辨曲牌、曲白、新腔歸屬，辨析曲律，確認該劇為萬曆四十五年至四十七年所創作的弋陽腔傳奇。

梳妝打扮，補缸匠因故失手打碎缸，補缸匠和王大娘拉拉扯扯，最終想辦法解決這個問題。

就筆者所蒐集到的資料來看，²《補缸》的最早翻譯是 1803 年刊登於《每月雜誌》（*Monthly Magazine*）第 15 卷的一個英語譯本，譯本標題為 *Pu Kang*，副標題為 *The Pot Mender*，譯者佚名，該頁之頁眉標注“Specimen of a Chinese Farce”（一齣中國鬧劇之樣本）。譯本前附有對中國戲劇的簡要介紹，將中國戲劇分為兩大類，一類是較長的歷史劇（long historical pieces），而另一類則是比較短的喜劇或鬧劇（short comedies or farces）。為了進一步幫助英語讀者理解譯本，該文還從觀演的角度，解釋了鬧劇的特點：

後者〔鬧劇〕往往是由流動的戲班演出，戲臺搭建簡單粗糙，因地制宜，類似市場裡江湖藝人的戲臺，室內室外佈景合一，很難確定戲劇場景到底發生在什麼地方。開門的時候，演員用雙手動作示意，如同將兩扇門開合。演員表演士兵上馬的時候，就抬腿表示上鞍騎馬。在唱腔部分，演員描述自己在觀眾眼前表演的內容，但也可由後臺的合唱完成，為演員演唱著名唱段。樂隊在臺上齊聲演奏。表現兩兵相接的時候，鑼鼓齊鳴發出極其嘈雜的聲響，戰士和惡魔的面具塗抹得花裡胡哨，非常詭異。接下來的小戲中，丑角臉上就塗了油彩，穿著普通補缸人穿的衣服。補缸人大多挑著自己的工具走街串巷，為人修補破了的陶器。「白」，也就是通常的說白，會因為演員的發揮而改

² 根據國立中央圖書館的漢學研究中心（1990）所編寫的《中國文學著述外文譯作書目》（初稿），《補缸》早在 1802 年就已經有了德語翻譯，目前筆者尚未查到該譯本。

動、誇張或增強，但往往並不見得比劇本高明。丑角唱的時候高聲叫嚷，而女主角（旦）必須唱腔委婉動聽。³（“Pu Kang,” 1803, p. 25）

這段文字提到「丑」的時候，同時採用音譯 *cheu* 和英語意譯 *buffoon*，意為「小丑」；提到「旦」的時候，也同時用音譯 *tan* 和英語意譯 *prima donna*，意為「歌劇女主角」。譯本中用「丑」（*cheu*）、「旦」（*tan*）二字指代劇中兩個角色，並加以注釋，說明 *tan* 就是女演員，而 *cheu* 是負責搞笑的角色，類似於義大利假面喜劇中的小丑 *Arlecchino*。⁴ 用英語讀者比較熟悉的

³ 原文為“The dramatic compositions of the Chinese may be divided into two principal classes, *long historical pieces* and *short comedies for farces*. The latter are most frequently exhibited by the strolling companies of players. The theatre is usually of a very simple construction, being badly put together and raised upon props, like the stages of mountebanks at fairs. The interior of the house and the street are often seen at the same time, and it is sometimes difficult to decide in what place the scene is really laid. When a door is to be opened, the actor makes a motion with both hands, in the same manner as when one throws back the two wings of a door. When he has to represent a warrior mounting his horse and riding off, he lifts up his leg as if vaulting into the saddle, is then seated on his horse, etc. In the part that is sung the acting comedian gives account of what he is performing before the eyes of the others; but probably, this ought to be related by chorus, which is, in general, stationed behind the stage and chaunts the same notes as the performer. The orchestras likewise plays in unison, and is stationed on the stage. When two armies are engaged, the noise with the lo’s and drums is most horribly loud and discordant, and masks of the warriors and demons shockingly distorted and bedanced. In the following little piece, *cheu* (buffon) has indeed his face painted, but his dress is usually worn by a *pu-kang*, or mender of the broken earthen vessels, when he marches about the streets carrying the whole of his tools and workshop. The *pe*, or natural speaking, is altered, argument and improved according to the farcy of the actor, whose alterations, however, are frequently far from being improvements of the text. The *cheu* bawls forth his song with all his might, but the *prime donor* (*tan*) must sing with great delicacy” (“Pu Kang,” 1803, p. 25).

⁴ *Arlecchino* 是義大利即興喜劇（*commedia dell’arte*）中的丑角，通常飾演僕人的角色。*Arlecchino* 集蠢笨與狡獪於一身，頭戴兔子或狐狸尾巴的帽子，衣服上打著不規則的補丁，會耍雜技，說方言，一般還會戴上黑色或紅色的面具。*Arlecchino* 很少或並不參與劇情的發展，主要以活躍的動作來維持整個喜劇的節奏。見 Giacomo（1968）。

西方戲劇傳統中的專名，去比附中國戲曲中的角色，是一種歸化（domesticating）的翻譯方法，⁵ 普遍運用於不同文化的早期接觸，有助於目標讀者對異域文化的理解和接受。譯本以「一旦一丑」的唱白構成，沒有舞臺和動作說明，情節以王大娘和補缸匠的討價還價為主體，只譯到王大娘梳妝打扮後補缸匠看到她的美貌便結束，並沒有後來補缸匠失手打碎缸、與王大娘拉拉扯扯等戲劇衝突。

《補缸》於 1803 年在英語世界的首次亮相只是節選，情節並不完整，譯筆也並不算高明，但重要的是譯者將該劇定位為「一齣中國鬧劇之樣本」，而「鬧劇」這個標籤後來一直跟隨《補缸》的譯介流傳開來。1828 年 12 月，英國東印度公司在倫敦創辦的機關刊物《亞洲雜誌》（*Asiatic Journal and Monthly Miscellany*）第 26 卷的「中國戲劇」（the Chinese Drama）部分，全文轉載了《每月雜誌》上的《補缸》譯本及介紹文字，也將其作為「鬧劇」介紹給英語讀者（“Pu-kang,” 1828, p. 720）。

西方傳教士在清末中國創辦的第一份英文期刊《中國叢報》（*The Chinese Repository*）於 1838 年 4 月第 6 卷中，刊登了美國在華商人亨特（William C. Hunter）所撰寫的〈中國戲劇評論，並附鬧劇《補破瓷器的人》翻譯〉（“Remarks on the Chinese Theatre; With a Translation of a Farce, Entitled ‘The Mender of Cracked China-ware’”），標題再次點明這是一齣「鬧劇」。這是《補缸》的另一個英譯本，與此前《每月雜誌》刊登的譯本相比，譯者添加了相關的演員、場景、動作等舞臺說明。譯本先介紹了上場的兩位

⁵ 勞倫斯·韋努蒂（Lawrence Venuti）在其名著 *The Translator's Invisibility: A History of Translation* 中提到「異化」（foreignization）與「歸化」（domestication）的觀點。其中，所謂「歸化」策略要求譯者「恪守本族文化的語言傳統」，用詞造句向目的語的讀者閱讀習慣「靠攏」，儘量淡化原文陌生感。見 Venuti（1995, p. 20）。

戲劇人物 (*dramatis personae*)：「牛周」(音譯)——一個流浪的修補匠 (*New Chow, a wandering tinker*) 和「王娘」(音譯)——一個年輕姑娘 (*Wang Neāng, a young girl*)，戲劇場景為街道。人物動作配有簡單舞臺說明，如開幕後牛周首先上場：

肩挑竹扁擔，擔子兩頭各掛著一個箱子，裡面裝著他的行當和工具，衣著寒酸，臉上手上畫的花裡胡哨的。⁶ (Hunter, 1838, p. 578)

與此前《每月雜誌》刊登的譯本相比，這個譯本情節更為完整。從補缸匠沿街喊問，王娘出門討價還價，後領補缸匠進門補缸，隨即入房梳妝打扮，到補缸匠看到風情萬種的王娘以至於走神打破缸，再到兩人發生衝突後，補缸匠脫下寒酸外衣，原是一個翩翩少年，王娘與他情投意合，結為連理，整個起承轉合的曲折劇情都翻譯出來了。

該譯者亨特是個中國通，年僅 13 歲就來到中國廣州，在廣州、港澳等地活動數十年以上，創設亨特洋行，與廣州當地商人相交甚好。1885 年，亨特的個人文集《舊中國雜記》(*Bits of Old China*) 出版，亦收錄了這一劇目，用音譯和意譯並置的辦法將標題定為《補缸：或補破瓷器的人》(*Poo-Kāng; or the Mender of Broken China*)，並對原譯文作了較大幅度的修訂。與此前 1838 年的譯本相比，1885 年譯本增加了更加詳細的場景及配樂說明，

⁶ 原文為“*New Chow enters,----across his shoulder is a bamboo, to each end of which are suspended boxes containing the various tools and implements of his trade, and a small stool. He is dressed meanly, his face and head are painted and decorated in a fantastical manner*” (Hunter, 1838, p. 578).

在譯本開頭解釋「這一幕發生在南京，王家府邸附近的一條街上」⁷（Hunter, 1885, p. 111），又增添介紹：⁸

該劇說白與唱曲始終由低音調的管弦樂隊伴奏，大大提高了演出效果。樂隊由琵琶、三弦琴、吹管和二胡組成，其中三種是絃樂器，另一種是笛子。⁹（Hunter, 1885, p. 111）

另外，這個譯本的舞臺和動作說明也更為具體，例如補缸匠出場時，不但寫牛周扛扁擔出場，還描寫了他戴著一頂好看的藤帽，一隻拿著一把大竹扇，鬍子又長又垂，顯得老態龍鍾（Hunter, 1885, p. 112）；結局處牛周似欲離去時煩亂中脫去上衣，扔掉草帽，扯去假鬚，顯出翩翩美少年的真面目（Hunter, 1885, p. 115），透過對服飾與動作的細節刻劃，使整體畫面感更生動。尤其值得注意的是，1885年的亨特譯本將唱腔部分都改用押韻對句（*rhyming couplets*）的方式譯出，而說白部分則保留散體翻譯，兩相對照之下，唱詞和說白的文體特徵更為明顯。表1以亨特1838年和1885年兩個譯本中，開場補缸匠與劇終王娘所唱曲文之對比為例，前者以散體翻譯，完全不押韻，而後者兩兩對句押

⁷ 原文為“The scene is laid in the city of Nan-King, in a street near the dwelling of a noble family named Wang”（Hunter, 1885, p. 111）。

⁸ 《補缸》一劇清初以來在各地廣為流傳，該劇演出相當自由，不但情節、曲目、名稱在不同劇種中有所不同，演出過程也受到各地曲藝影響。按照這裡的說法，亨特所看的《補缸》一戲的演出配樂以弦索為主，橫笛輔之，很可能表演採用了山東的弦索腔，如柳子戲。

⁹ 原文為“The speaking and singing are accompanied throughout by an orchestra of low-toned instruments, adding greatly to the effect of the playing. They are composed of the Pe-pa, the Sam-Heen, the Chuy, and the Yee-Heen, three of which are stringed instruments, and the fourth a flute”（Hunter, 1885, p. 111）。

表 1

亨特 1838 年和 1885 年兩個譯本部分曲文對比

開場補缸匠所唱曲文		
譯本	譯文	押韻
1838 年譯本	Seeking a livelihood by the work of my hands, Daily do I traverse the streets of the city. ... From the east gate to the west, From the south gate to the north, And all over within the walls, Have I been, but no one has called For the mender of cracked jars. ... (Hunter, 1838, p. 579)	無
1885 年譯本	To earn my rice by skillful work. The city's streets I daily walk. ... From the east gate to the west, From the south gate to the north, no rest; And thus throughout the walls within, In vain I seek to mend, I seek to win. ... (Hunter, 1885, p. 112)	a a b b c c
劇終王娘所唱曲文		
譯本	譯文	押韻
1838 年譯本	Henceforth, give up your wondering profession, And marrying me, quit the trade of a jar-mender. With the lady Wang pass happily the remainder of your life. (Hunter, 1838, p. 579)	無
1885 年譯本	Cease henceforth your wandering life, Take me, take me for your wife. We'll share the house of Lady Wang, You cheat, you rogue, you false Poo-Kāng. (Hunter, 1885, p. 116)	a a b b

韻，譯者在這方面的煞費苦心，從表所出列的譯文韻腳可一目了然。

在《舊中國雜記》中，亨特還談到自己是和一群外國人一起在著名的廣州行商潘啟官的鄉間邸宅觀看這齣戲，而「這齣戲受到中國人的普遍喜愛」¹⁰ (Hunter, 1885, pp. 110-118)。亨特在中國有豐富的本土經驗，能夠直接接觸中國民眾喜聞樂見的戲曲，他的譯介選擇和感興趣的劇目，因而有別於歐洲圖書館中皓首窮經的漢學家們。在〈中國戲劇評論〉一文中，亨特回顧了中國戲劇和傳奇的翻譯概況，談及耶穌會士馬若瑟 (Joseph de Prémare) 翻譯的悲劇《趙氏孤兒》、英國漢學家德庇時翻譯的喜劇《老生兒》、悲劇《漢宮秋》、以及法國漢學家儒蓮翻譯的《灰闌記》，而後闡明自己翻譯的目的：「我們現在的目的，是要介紹大家注意與以上劇目性質不同的一種劇的翻譯」¹¹ (Hunter, 1838, p. 575)。亨特根據自己的觀演經歷，解釋了中國戲曲中主要劇目 (principle pieces) 和短劇 (short pieces) 的區別：

主要劇目一般是歷史悲劇，在中午時分開演，持續兩、三個小時；但有的時候也會早些開場，如果選擇的劇目比較長，整場演出會持續五、六個小時。悲劇或喜劇結束之後，還會有翻筋斗和其他雜耍表演。接著就有一齣短劇，大多數情況下演員不超過兩三個。這些短劇往往有個滑稽的（也往往是粗鄙的）角色，文本讀者很難看出這個角色的趣味，但是在舞臺表演中，這個角色的動作和手勢充滿喜劇色彩。

¹⁰ 原文為 “It is a universal favourite with the Chinese” (Hunter, 1885, p. 110).

¹¹ 原文為 “Our present purpose is simply to introduce to notice a translation of a different nature from those abovementioned” (Hunter, 1838, p. 575).

對於歐洲觀眾來說，我們的戲劇傳統中還沒有這樣的樣本。¹² (Hunter, 1838, p. 576)

亨特認為，這種短的鬧劇具有獨特的服裝和舞臺效果，有可能更符合歐洲觀眾的審美趣味。歐洲觀眾剛剛接觸中國戲曲的時候，往往覺得演員的打扮行頭非常誇張，配樂震耳欲聾，而鬧劇中演員的著裝相對尋常，一般也不會出現鑼鼓喧天的場景，只是用優美的音樂去襯托人物個性，這一點也讓歐洲觀眾更容易接受。

美國漢學家衛三畏 (Samuel Wells Williams, 又譯衛廉士) 於 1848 年在紐約出版了具有重大影響的漢學巨著《中國總論》 (*The Middle Kingdom*)。該書第一卷有關中國戲曲的部分，收錄了亨特的譯本《補破瓷器的人》。衛三畏將此前馬若瑟、德庇時、儒蓮、巴贊等漢學家翻譯的戲曲作品視為「戲劇的高端階層」 (the higher walks of the drama)，指出中國戲臺上主要演出這些作品之外，還會附帶演出一些主要靠演員的肢體語言、即興表演、模仿動作來營造喜劇效果的小戲；衛三畏稱這種小戲為附帶劇 (by-play)、鬧劇 (farce) 或喜歌劇 (burlettas)，並全篇轉載了《補破瓷器的人》作為此劇種的樣本 (Williams, 1848, pp. 581-585)。

¹² 原文為“The principle piece, usually an historical tragedy, opens about the middle of the day, and continues during two or three hours; but on some occasions, it commences sooner, and, a long piece having been selected, the whole performance continues for five or six hours. The tragedy or comedy ended, tumbling and various feats of agility succeed. These are then followed by a short piece, wherein, in most cases, the dramatis personae do not exceed two or three. Of these pieces, which are usually of a farcical (though not uncommonly of an indecent) character, and which, while conveying perhaps little of interest or amusement to the mere reader, yet display frequently good action and much comic gesture in stage exhibition, no specimen, so far as we are aware, has yet been given to the European public” (Hunter, 1838, p. 576).

曾任英國駐港副領事、首任香港最高法庭律師瑟爾（Henry Charles Sirr）於 1849 年在倫敦出版《中國與中國人》（*China and the Chinese*）一書，該書內容涵蓋中國人的宗教、性格、風俗和製造業等多個方面，重點從英國與中國的鴉片貿易及相關的政治、商業交往角度，向英國讀者介紹中國社會和文化。瑟爾在介紹中國戲劇的時候，指出：

中國戲曲的文體劇種與歐洲非常相似，有正劇（drama）、悲劇（tragedy）、喜劇（comedy），夜晚娛樂以鬧劇（farce）而結束，有時候在某些戲院裡，還可以看到馬術和煙花表演。¹³（Sirr, 1849, p. 139）

該書選用了悲劇和鬧劇各一，前者為《趙氏孤兒》，後者為亨特曾發表於《中國叢報》的《補破瓷器的人》。瑟爾還在《補破瓷器的人》劇本後加注：

這些瑣碎鬧劇的幽默完全取決於演員的機智，他們應該對所有談諧的典故給予應有的重視。當中國的基利夫婦（Mr. and Mrs. Keely of China）¹⁴ 表演這齣戲劇時，劇院裡笑聲不

¹³ 原文為“The style and number of pieces, which are played at a Chinese theatre, resemble the European; first there is a drama, tragedy, or comedy, and the evening’s entertainment concludes with a farce; and occasionally, in some theatres, there are equestrian scenes and pyrotechnic displays”（Sirr, 1849, p. 139）。

¹⁴ 瑟爾此處所說基利夫婦指的是 Robert Keeley 和他的妻子 Mary Anne Keeley，他們於 19 世紀 30 至 40 年代活躍於倫敦科文特花園（Covert Garden）各大劇院的著名喜劇演員，兩人還參與管理蘭心劇院（Lyceum Theatre）與公主劇院（Princess’s Theatre）。

絕。¹⁵ (Sirr, 1849, p. 144)

由此推斷，瑟爾很可能曾現場觀看過這齣小戲，並從其中兩位主角的出色表演聯想到當時英國著名喜劇演員基利夫婦在倫敦劇院的精彩演出。

此外，《補破瓷器的人》還於 1883 年 6 月被美國「尚托誇文學與科學閱讀圈」(the Chautauqua Literary and Scientific Circle) 主辦的月刊《尚托誇》(*The Chautauquan*，又譯《學托擴》或《尚陶擴》) 第 3 卷全文轉載(“The Mender of,” 1883, pp. 503-505)。此後，1895 年《尚托誇》第 21 卷中，還刊登了三藩市衛理公會傳教士馬士德(Frederic J. Masters) 撰寫的〈中國戲劇〉(“Chinese Drama”) 一文，該文梳理了自唐朝以來中國戲曲的發展傳統，並大致介紹了三藩市當時唐人街的戲劇活動；文中概述了《補缸》一劇的完整情節，並將其中補缸匠求婚的行為，看做是中國傳統道德要求男歡女愛必須在婚姻模式下方可開展的證據(Masters, 1895, p. 436)。根據該文中的劇名英譯 *The Mender of Cracked Chinaware* 及對其劇種定位「喜歌劇」(burletta)，馬士德很有可能讀過此前《尚托誇》轉載的譯本，也可能看過衛三畏在《中國總論》中對該劇的評價。

根據以上有關 19 世紀《補缸》的英譯史梳理，我們發現，這齣在中國戲曲史上並不入流的民間小戲，在英、美兩國都得到非比尋常的重視。西方世界在譯介中國戲曲的早期，一直試圖以歐

¹⁵ 原文為“The humor of these trivial farces depends completely upon the tact of the actors, who ought to give due point to all the witty allusions. And when the jar-mender is enacted by the Mr. and Mrs. Keeley of China, the theatres resound with peals of laughter” (Sirr, 1849, p. 144).

洲的主要戲劇類型去理解或看待中國戲曲，譯者本身也往往帶有明確的西方戲劇概念來翻譯或介紹中國戲曲。18世紀中期，《趙氏孤兒》是西方世界讀者接觸的第一部中國戲曲，馬若瑟最初翻譯的標題為 *Tchao chi cou ell, ou le Petit Orphelin de la Maison de Tchao. Tragédie chinoise*，明確將其納入「悲劇」的範疇。1817年，德庇時翻譯的《老生兒》（*Laou-seng-urh, or "An Heir in His Old Age", A Chinese Drama*）出版，¹⁶ 這部作品的標題雖然只注明是「中國戲劇」，但在前言開宗明義將其定義為「喜劇」。《補缸》在英語世界的傳播中，譯介者一直反覆強調《補缸》與中國主流劇目的差別，將其作為一齣短劇、鬧劇，或是附帶劇、喜歌劇，並注重從觀演的角度解釋中國鬧劇、喜劇、悲劇等傳統戲劇的區別。如今戲劇研究者也對大戲和民間小戲加以區分，認為後者：

主要是流行於各地鄉鎮間，由人民自己創造並欣賞的土生土長的小型戲曲，〔……〕其形式經常以「兩小」（由小生、小旦或小旦、小丑演出）或「三小」（由小生、小旦、小丑演出）為主，情節單純，載歌載舞，活潑輕快。這就使它和地方大戲或其他戲劇呈現出很大的不同。（張紫晨，1989，頁7）

而中國民間小戲的這些獨特形式與舞美視效，早在19世紀初期，西方譯介者們已經能夠較為準確把握，並與歐洲戲劇傳統中的相

¹⁶ 根據學界目前的說法，德庇時1817年翻譯的《老生兒》是第一直接譯成英語的中國戲曲，詳見Aldridge（1990，pp. 185-191）。本文發現刊登於1803年《每月雜誌》的《補缸》沒有注明譯者或是否轉譯，如果是直接譯為英語，則比《老生兒》還要早10多年。然而，即便從1938年刊登於《中國叢報》上亨特的《補破瓷器的人》開始算起，《補缸》無疑已經是較早進入英語讀者視野的中國劇目。

應劇種進行比較。他們所說的悲劇、喜劇以及悲喜劇等概念，源自歐洲傳統的美學範疇，而我國古典戲曲創作和理論並沒有作過這樣的分類，往往悲喜調劑，幾乎沒有純粹的一悲到底或一喜到底的悲劇或喜劇，所以「古典戲曲中有相當一部分劇目不是悲劇和喜劇這對範疇所能包容的」（鄭傳寅，1998，頁 170）。儘管如此，在中西戲劇傳統相互接觸初期，西方觀眾嘗試用西方戲劇門類和範疇去理解中國戲曲傳統的努力，還是相當難能可貴的。這也從一個側面說明 19 世紀初期中西文化交往日漸密切，越來越多的戲曲譯介者已經不滿足於從書齋裡翻譯戲劇文本，而更進一步指向場面調度（*mise en scène*）的跨文化再現。

參、譯介中的知識傳播與異域想像

在整個 19 世紀有不少中國戲曲被陸續譯介到西方。最初 18 世紀馬若瑟在翻譯《趙氏孤兒》的時候，多少帶有所謂為宗教服務的意味（杜欣欣，2010，頁 61），而 19 世紀的漢學家們，更多出於譯介東方文學與文化的目的來翻譯中國戲曲劇本。他們的選材大多出自《元曲選》，屬於「戲劇的高端階層」，《補缸》這種通俗有趣的民間小戲，則從另一個側面向西方展示中國的戲曲文化。研究者指出：

在探討中國戲曲劇本西傳時，不能僅侷限於正式出版的劇本，還應該更進一步挖掘散落在報刊、小說、遊記裡的各種材料，以拼整出一條更完整的脈絡，進而協助釐清更多中國劇本或戲劇題材在西方的流佈與接受過程。（羅仕龍，2015，頁 109）

《補缸》一劇的英譯，主要依託了報刊作為傳播媒介，而這些報刊正好是當時資訊與知識傳播的最重要管道。

十八世紀末十九世紀初，隨著出版制度的變革以及法國大革命的影響，英國湧現出閱讀熱潮，針對民眾知識啟蒙的報刊大量出現。1803年刊登《補缸》的《每月雜誌》全稱為《每月雜誌或不列顛紀事》（*Monthly Magazine, or British Register*），創辦於1796年，最初10年的編輯是約翰·艾金博士（Dr. John Aikin）。艾金博士一直熱心於「建立以自由探究精神和普遍的情感自由為特徵的文學雜集期刊」（Aikin & Aikin, 1823, p. 187），因此當《每月雜誌》的出版商理查·菲力浦斯（Richard Phillips）提議合作的時候，艾金立刻同意出任主編，主要負責文學部分的編輯。根據《約翰·艾金的傳記》紀錄，當時《每月雜誌》所有的通訊（correspondence）及文章（article）都經過他親自挑選和修訂（Aikin & Aikin, 1823, pp. 108-110）。《補缸》作為「一齣中國鬧劇之樣本」刊登於「通訊」欄目，因此很有可能經艾金博士過目挑選。在同一期的通訊欄目中，還刊登了〈從法國到日內瓦的遊記〉（“An Excursion From France to Geneva”）、〈大英博物館的埃及墓碑〉（“Egyptian Monuments in the British Museum”）、〈瑞典近日遊記〉（“Account of a Late Tour in Sweden”）、〈黑海地貌〉（“Geography of the Black Sea”）等文章。《補缸》一劇夾雜在這一系列遊記文章中，從文體的角度看略有突兀，但究其實質，二者均可被視為一種文化翻譯的行為。蘇珊·巴斯奈特（Susan Bassnett）曾指出遊記（travel writing）和翻譯之間的共通之處：

翻譯可以被視為是從一個時空到另一個時空的文本旅行，就好比一個旅行者在現實中可能進行的旅行一樣。此外，

翻譯和遊記都是闡釋活動，涉及探索、揭示和發現的過程。這兩種活動都涉及不同類型的跨文化接觸。旅行必然涉及某種形式的翻譯，許多早期的旅行記述都試圖用探險者的語言，來呈現未被發現的、未知的、新的和不熟悉的細節。¹⁷

(Bassnett, 2000, p. 106)

譯者和旅行者都是在語言和文化之間移動的人物，遊記為國內讀者在文本和視覺上重新塑造外國形象，翻譯同樣也能夠將異域風情傳遞到目的語言和文化中。從這個角度理解，不難揣度編者將這篇來自遙遠中國的戲劇譯本，夾雜在一系列遊記文章刊登的主要用意，是希望向英國讀者介紹外邦風土人情。

一八二八年轉載《補缸》的《亞洲雜誌》，全稱為《亞洲雜誌及英國與所屬印度每月紀錄》（*The Asiatic Journal and Monthly Register for British and Foreign India*），是東印度公司主辦的月刊，該刊第一卷序言明確說明：

《亞洲日報》的宗旨是為與印度領地有關聯的國內外眾多英國民眾提供便利與滿足。雖然東印度群島向每一位英國讀者、尤其是對它感興趣的人開放，但是只有在這樣一部明確致力於這一目標的報刊中，才能找到最廣泛的、有用的、自由的資訊，〔尤其注意提供〕與英國發生貿易、

¹⁷ 原文為“Translation can be seen as a kind of journey, from one point in time and space to another, a textual journey that a traveler may undertake in reality. Moreover, both translation and travel writing are hermeneutic activities, which involve processes of exploration, of uncovering and discovering. Both are activities that involve different kinds of cross-cultural contact. Travel necessarily involves some form of translation, and many early travel accounts detail attempts to render in the language of the explorers, the undiscovered, the unknown, the new and unfamiliar” (Bassnett, 2000, p. 106).

戰爭、政治利益密切關聯的國家及其所屬民眾的新聞資訊，〔並且為了配合這一訴求〕呈現寶貴及無盡的東方文學〔以及〕英國在亞洲語言及亞洲研究方面的進展。¹⁸
 (“Preface,” 1816, p. v)

《補缸》刊登於《亞洲雜誌》的「雜類」(Varieties)部分，同期該欄目的文章還有〈加爾各答的醫學與物理學會〉(“Medical and Physical Society of Calcutta”)、〈波斯作品在俄國的譯介〉(“Acquisition of Persian Works by Russia”)、〈廷巴克圖之行〉(“Visit to Timbuctoo”)等。從這些文章所選的主題可見，《亞洲雜誌》與以文學、文化為本的立足點、著意向英國本土知識分子介紹外邦(包括歐洲各國)文化與風土人情的《每月雜誌》不一樣，《亞洲雜誌》的宗旨是提供新聞資訊給與英國利益相關的國家和民眾，其讀者主要是與亞洲地區英屬殖民地有利益關聯的政壇與商界人士。《亞洲雜誌》內容重點在於對英帝國殖民地、或其正在覬覦的亞洲地區之現狀與風俗的譯介，該雜誌中呈現的東方文學與亞洲語文研究方面的訊息，可能也是「與印度領地有

¹⁸ 原文為“The convenience and gratification of that extensive portion of the British Public, which either at home or abroad is connected with our Indian dominions, have been the objects pursued in the projection and conduct of the Asiatic Journal. It was obvious, that while the East-Indies opened to every British reader, and especially to every one immediately interested in its concerns, the widest field of useful and liberal information, there was much which could only be explored and detailed in a work expressly devoted to those objects. ...New and interesting Information concerning the Countries and their Inhabitants with which the Progress of our Trade, our Unavoidable Wars, and our Political Transactions, are hourly brings us more, or the first time, acquainted, forms a natural and inviting addition to the contents of these pages; while the precious and inexhaustible field of Oriental Literature presents itself an intimately allied to this branch of our pursuits. Connected also, with this consideration, is the British progress in Asiatic Language and Learning, and the Institutions in England and India for their promotion” (“Preface,” 1816, p. v).

關聯」的英國民眾較為感興趣的話題。刊登於 1838 年 4 月《中國叢報》的亨特譯本《補缸》，是後來流傳更廣、尤其在美國讀者中造成影響的版本。《中國叢報》由美國傳教士稗治文（Eliia J. Bridgman）在廣州創辦並擔任主編，美國傳教士衛三畏主持印行。《中國叢報》刊登的文章和報導大多切中事實，「有關各類問題之研究，多引證中西典籍，態度認真，立論持平」（王樹槐，1981，頁 174），對中國的歷史、文學、農業、科技等方面的內容譯介，在早期中美文化交流中發揮了相當重要的影響。亨特《補缸》譯本發表後被多次轉載，不但在漢學家的著作《中國總論》、《中國與中國人》中出現，而且還刊登在美國早期文化普及運動「尚托誇文學與科學閱讀圈」的期刊中，足見《中國叢報》之影響力。

另外，《中國叢報》刊登的《補缸》一劇，還曾出現 19、20 世紀西方作家創作的虛構作品中。1845 年，法國作家都朗弗爾格（Paul-Émile Daurand-Forgues）以「老尼克」（Old Nick）為筆名，出版了虛構遊記《開放的中華：一個番鬼在大清國》（*La Chine ouverte. Aventures d'un Tan-Kouei dans le pays de Tsin*），書中提到廣東行商林琛家宴上演的兩齣戲，一為《竇娥冤》、一為《補缸》。羅仕龍（2015）比較了老尼克《開放的中華》中「補缸」故事譯文及亨特發表在《中國叢報》上的譯文之後發現：

老尼克的文字明顯脫胎自亨特的翻譯。〔……〕僅保留了部分唱詞，加以修改潤色，其他唱詞則改寫為散文，打散後以直敘方式鋪陳故事。（頁 108）

因此《開放的中華》雖然以法語寫成，但也可作為《補缸》英譯

影響的佐證。1913年，美國記者拉爾夫·佩因（Ralph D. Paine）所著探險小說《奧謝船長歷險記》（*The Adventures of Captain O'Shea*），其中第四個故事《帶烙印的人》（*The Branded Man*）裡，布克探長（Inspector Burke）在搜索麥克杜格爾先生（Mr. McDougal）的日記時，無意中也讀到了《補缸》的劇本。這些文學創作中提及《補缸》，一方面體現了中國戲曲西傳的影響，同時也說明，在某種意義上《補缸》一劇已經成某種符號化的象徵，滿足西方讀者對來自東方帝國的瑣聞奇說和殊俗異物的好奇。

值得注意的是，《補缸》一劇不僅透過英譯文本進入西方讀者的視野，它也曾在倫敦「上演」，是西方觀眾較早得以親眼目睹中國藝人表演的一幕劇。1884年7月，倫敦國際衛生博覽會（The International Health Exhibition, London；又譯「倫敦養生會」或「倫敦國際健康博覽會」）設立中國展區，清朝海關總稅務司羅伯特·赫德（Robert Hart）親自操辦中國參展事宜。在他的安排下，最終赴倫敦的中國參展團成員來自各行各業共31人，其中有「會表演、能彈、善唱的六名伶人」¹⁹（International Health Exhibition London, 1884, p. 142）。關於這次中國赴倫敦參展在中西音樂交流史上的影響，學界已有研究（宮宏宇，2015），在此不再贅述。值得一提的是，參展目錄「中國歌劇」（Chinese Opera）²⁰條目之下，介紹中國戲劇大多講述善有善報、惡有惡報的故事，具有高臺教化的作用，但目錄列出的七齣中國戲曲卻並無特別道德說教的主題，反而都以鬧劇、喜劇等民間小戲

¹⁹ 原文為“six musicians, who sing, play and act”（International Health Exhibition London, 1884, p. 142）。

²⁰ 漢學家德庇時認為中國的戲劇與義大利歌劇有很多相似之處，他曾記錄過1833年在澳門的一次義大利歌劇演出，而當時中國觀眾發現這種「歌曲和宣敘調的混合」的演出方式和傳統戲曲中唱白交替的表演很相似（Davis, 1840, p. 259）。

為主。這七齣戲分別為《秋胡戲妻》（*Chui-hu Hsi-ch'i: The Man Courting His Own Wife*）、《雙背凳》（*Peit'ang: The Men Who Fear Their Wives*）、《打面缸》（*Ta Mien Gang: The Improvised Marriage*）、《鋸大缸》（*Chu Ta Kang: The Crockery-Mender*）、《四大賣》（*Ssu Ta Mai: The Four Sales*）、《彩樓配》（*Tsai Low Pei: Throwing the Apple*）、《王小趕腳》（*Wang K'an Chiao: Wang the Donkey-Driver*）（International Health Exhibition London, 1884, pp. 178-180）。除了以韋氏拼音配以英語翻譯的形式給出劇名，目錄還提供了每齣戲的情節概述。其中，《鋸大缸》一劇概述如下：

一個補瓷器的人，帶著工具和行當走街串巷吆喝。王大娘給了他一個花瓶來修補，但這個笨手笨腳的匠人失手打碎了花瓶。爭執就此開始。補瓷器的人大膽提出娶王大娘為妻作為補償，最終此劇便以這般搞笑的結局收場。²¹
（International Health Exhibition London, 1884, p. 179）

根據這一劇情概述，可以推斷《鋸大缸》一劇即為《補缸》。此劇在流傳過程中由於各地方言差別，的確曾出現《補缸》、《釘缸》、《鋸缸》、《鍋缸》等各種異稱。倫敦國際健康博覽會上的這些戲目可能是根據當時演出藝人的實際情況選定，畢竟伶人

²¹ 原文為“A crockery-mender, loaded with his utensils and implements, goes about the streets advertising his profession. Madam Wang, an elderly lady, gives him a vase to repair, but the clumsy workman drops the vase and breaks it. A serious discussion ensues. The crockery-mender boldly offers to marry the dame to compensate her loss; and this funny conclusion is eventually come to” (International Health Exhibition London, 1884, p. 179).

一共只有六人，不太可能足本演出全套大戲。根據時任駐英公使曾紀澤的日記記載，參加倫敦國際衛生博覽會的六位中國樂人是來自北京的八角鼓班藝人，從當時英國媒體宣傳圖片也可看出，他們演出主要以說唱形式為主（轉引自宮宏宇，2015，頁7）。



A SCENE FROM A CHINESE PLAY.

圖1 倫敦國際衛生博覽會上一齣中國戲劇的演出情形

資料來源：Anonymous（1884, p. 6）。

受到演員、場地、乃至觀眾所限，倫敦國際衛生博覽會上的中國戲劇表演並未得到普遍好評。當時的《晚間電報》（*Evening Telegraph*）有評論說：

中國歌劇在位於中國展區入口處，一個沒有屋頂的包廂裡表演，好奇的觀眾甚多，群聚圍觀演出者奇怪的鬼臉和詭異的柔術。其實並沒有什麼好看，因為噪音太大，即便是花園樓座上看戲，也會讓人覺得這個夜晚很可怕。²² (Anon, 1884, n. p.)

當時倫敦觀眾並不欣賞博覽會上的中國戲曲，而只是帶著對異域中國的想像和好奇圍觀了這些表演，但畢竟這是中西戲劇交流史上的一次重要交流事件。因為：

1884 年之前，「中國歌劇」對少數感興趣的英國人來說，只是一個模糊的概念，很少有人親眼目睹過它。²³ (Thorpe, 2016, p. 67)

而 1884 年倫敦國際衛生博覽會提供了一個「滿足好奇的教育機會」，讓希望接觸到「真正中國」娛樂的英國觀眾得到身臨其境的感受 (Thorpe, 2016, p. 67)。透過演出的形式，《補缸》等中國戲曲走向西方，使「中國」不再侷限於學術討論或煽情想像的範疇，而以一种更貼近民眾的方式，為西方所接觸與感知。

²² 原文為“The Chinese opera, which was performed in a kind of little roofless box at the entrance of the Chinese Court, found willing and numerous auditors. But for the odd grimaces and queer contortions of the performers, there was little to be gained by entering the box, for the noise was quite distinct enough even in the garden balcony to ‘make night hideous’” (Anon, 1884, n. p.).

²³ 原文為“In any case, before 1884, ‘Chinese opera’ was nothing more than a vague notion for the few Britons that might have been sufficiently interested: few had witnessed it first-hand” (Thorpe, 2016, p. 67).

肆、結語

本文透過第一手史料，從劇種定位與傳播影響這兩方面，梳理《補缸》一劇在英語世界的早期譯介及傳播史。《補缸》一劇藉由 19 世紀的英美報刊、漢學著作、虛構作品、乃至博覽會等不同管道，成為中國「鬧劇」之樣本與典範，在英語世界廣泛流傳與傳播。《補缸》一劇的英譯本，最初主要依託報刊作為傳播媒介，在《每月雜誌》亮相，主要是為了滿足當時英國讀者對異域文學樣本的好奇；而後刊登在《亞洲雜誌》上，則對應了英國殖民者對亞洲的興趣和野心。在華美商人亨特刊登於《中國叢報》的譯本及其流傳，則是見證了當時在華外商、傳教士對中國民間的俗文學、俗文化的接受和傳播。法國作家都朗弗爾格、美國記者拉爾夫·佩因等人，在他們的虛構作品中對《補缸》的符號化借用，既體現了《補缸》譯本的影響，也從一個特殊的角度參與了《補缸》譯介和傳播史的建構。1884 年倫敦國際衛生博覽會中，該劇經由中國演員的說唱表演，直接進入英語世界觀眾的視野。本文整理《補缸》在英語世界譯介與傳播的歷史回顧，可以看出這部民間小戲的英譯傳播，伴隨著西方讀者對中國充滿偏見的異域想像、對該劇符號拼貼式的簡單借用，也見證了他們對東方帝國與文化的真誠好奇心與求知欲。

戲曲藝術是中國傳統文化和文學的重要組成部分，長期以來，戲曲外譯研究過於注重漢學界所翻譯的、通常以劇本形式正式出版的中國大戲，而忽視人們喜聞樂見的民間小戲。然而民間小戲也曾因不同的歷史機緣，透過不同管道得以譯介與傳播，《補缸》在中國戲曲史的地位不高，卻因為其通俗有趣的內容，獨特的舞臺表現力與民俗特徵，不但得到在華外商的青睞，引起了譯者、

編輯、作者、讀者、觀眾的興趣，透過報刊、遊記、小說、乃至民間交往等管道，得以持續譯介、傳播、借用與演出；並且在 19 世紀的英語世界作為中國「鬧劇」之樣本，與作為「悲劇」樣本的《趙氏孤兒》、《漢宮秋》、《竇娥冤》以及作為「喜劇」樣本的《老生兒》等大戲一起受到西方漢學界的關注。民間小戲《補缸》的英譯和傳播，成為中西戲劇交流史上不可忽視的一個案例，對於《補缸》在英語世界的劇種定位與傳播影響的歷史梳理和反思，有助於我們重新審視戲曲外譯的特徵和模式，更有助於推動今後包括民間小戲在內的中國傳統戲曲在英語世界乃至西方的傳播。

參考文獻

中文文獻

- 王國維（2009）。譯本《琵琶記》序。載於謝維揚、房鑫亮（主編），
王國維全集（卷14，頁133）。杭州：浙江教育。
- 【Wang, G. W. (2009). *Yiben Pipa Ji xu*. In W. Y. Xie & X. L. Fang (Eds.), *Wang Guowei quanji* (Vol. 14, p. 133). Hangzhou, China: Zhejiang Education.】
- 王國維（2014）。**宋元戲曲史**。上海：上海三聯書店。
- 【Wang, G. W. (2014). *Song Yuan xiquoshi*. Shanghai, China: Shanghai Sanlian Bookstore.】
- 王樹槐（1981）。衛三畏與中國叢報。載於林治平（主編），**近代中國與基督教論文集**（頁174—175）。臺北：宇宙光。
- 【Wang, S. H. (1981). *Wei Sanwei yu Zhongguo Congbao*. In Z. P. Lin (Ed.), *Jindai Zhongguo yu Jidujiao lunwenji* (pp. 174-175). Taipei, Taiwan: Cosmic Light.】
- 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。
- 【Tu, H. H. (2010). Literature, translation, and the critics: On Prémare's translation of *Le Petit Orphelin de la Maison de Tchao*. *Compilation and Translation Review*, 3(2), 61-99.】
- 杜穎陶（1933）。記玉霜簪所藏鈔本戲曲。**劇學月刊**，2（4），43—57。
- 【Du, Y. T. (1933). *Ji yushuangyi suocang chaoben xiqu*. *Juxue Yuekan*, 2(4), 43-57.】
- 胡忌（2004）。從《鉢中蓮》傳奇看「花雅同本」的演出。**戲劇**

藝術，1，63—74。

【Hu, J. (2004). Cong *Bozhonglian* chuanqi kan “huaya tongben” de yanchu. *Theatre Arts*, 1, 63-74.】

宮宏宇（2015）。晚清海關洋員與國際博覽會上的中國音樂——以1884年倫敦國際衛生博覽會為例。中央音樂學院學報，2，3—19。

【Gong, H. Y. (2015). Wan Qing haiguan yangyuan yu guoji bolanhui shang de Zhongguo yinyue: Yi 1884 nian London guoji weisheng bolanhui weili. *Journal of the Central Conservatory of Music*, 2, 3-19.】

馬華祥（2017）。明清傳奇腳本《鉢中蓮》研究。北京：中國社會科學。

【Ma, H. X. (2017). *Ming Qing chuanqi jiaoben Bozhonglian yanjiu*. Beijing, China: China Social Sciences.】

張紫晨（1989）。中國民間小戲。浙江：浙江教育。

【Zhang, Z. C. (1989). *Zhongguo mingjian xiaoxi*. Zhejiang, China: Zhejiang Education.】

陳以愛（2018）。王國維與胡適文學革命論。中央研究院近代史研究所集刊，101，63—115。

【Chen, J. S. (2018). Wang Guowei and Hu Shi on literary revolution. *Bulletin of the Institute of Modern History Academia Sinica*, 101, 63-115.】

陳志勇（2012）。《鉢中蓮》傳奇寫作時間考辨。戲劇藝術，4，48—55。

【Chen, Z. Y. (2012). *Bozhonglian* chuanqi xiezuo shijian kaobian. *Theatre Arts*, 4, 48-55.】

漢學研究中心(編)(1990)。**中國文學著述外文譯作書目**(初稿)。
臺北：國立中央圖書館。

【Center for Chinese Studies. (Ed.). (1990). *Zhongguo wenxue zhushu waiwen yizuo shumu* (chugao). Taipei, Taiwan: National Central Library.】

鄭傳寅(1998)。**中國戲曲文化概論**。武漢：武漢大學。

【Zhen, C. Y. (1998). *Zhongguo xiqu wenhua gailun*. Wuhan, China: Wuhan University.】

羅仕龍(2015)。從《補缸》到《拔蘭花》：十九世紀兩齣中國小戲在法國的傳播與接受。**戲劇藝術**，3，106—114。

【Luo, S. L. (2015). *The Mender of Cracked Chinaware and La Fleur enlevée*: Dissemination and acceptance of the two Chinese folklore plays in the nineteenth century in France. *Theatre Arts*, 3, 106-114.】

英文文獻

Aikin, J., & Aikin, L. (1823). *Memoir of John Aikin, M.D., with a selection of the his miscellaneous pieces, biographical, moral, and critical*. London, UK: Baldwin, Cradock, and Joy.

Aldridge, A. O. (1990). The first Chinese drama in English translation. In Y. T. Luk (Ed.), *Studies in Chinese-Western comparative drama: 4th international comparative literature conference papers* (pp. 185-191). Hong Kong, China: Chinese University Press.

Anon. (1884, August 2). Our ladies' column. By one of themselves. *Evening Telegraph*, n. p.

- Anonymous. (1884, July 2). A scene of a Chinese play. *The Pall Mall Gazette*, p. 6.
- Bassnett, S. (2000). Authenticity, travel and translation. In M. Kadric, K. Kaindl, & F. Pöchhacker (Eds.), *Translationaswissenschaft: Festschrift für Mary Snell-Hornby zum 60* (pp. 105-114). Tübingen, Germany: Stauffenburg.
- Davis, J. F. (1840). *The Chinese: A general description of China and its inhabitants*. London, UK: Charles Knight.
- Giacomo, O. (1968). *The commedia dell'arte*. New York, NY: Hill & Wang.
- Hunter, W. C. (1838). Remarks on the Chinese theatre; with a translation of a farce, entitled "The Mender of Cracked China-ware". *Chinese Repository*, 6, 575-579.
- Hunter, W. C. (1885). *Bits of old China*. London, UK: Kegan Paul, Trench.
- International Health Exhibition London. (1884). *International Health Exhibition, 1884: Official catalogue* (2nd ed.). London, UK: William Clowes.
- Masters, F. J. (1895). The Chinese drama. *The Chautauquan*, 21, 434-442.
- Preface. (1816). *The Asiatic Journal and Monthly Register for British and Foreign India*, 1, v-vi.
- Pu Kang. (1803). *Monthly Magazine or British Register*, 15, 25.
- Pu-kang. The Pot-mender. (1828). *Asiatic Journal and Monthly Miscellany*, 26, 720-721.
- Sirr, H. C. (1849). *China and the Chinese. Their religion, character,*

customs and manufactures: The evils arising from the opium trade; with a glance at our religious, moral, political and commercial intercourse with the country. London, UK: Wm. S. Orr.

The mender of cracked chinaware. (1883). *The Chautauquan*, III(9), 503-505.

Thorpe, A. (2016). *Performing China on the London stage: Chinese opera and global power, 1759-2008.* London, UK: Palgrave Macmillan.

Venuti, L. (1995). *The translator's invisibility: A history of translation.* London, UK: Routledge.

Williams, S. W. (1848). *The middle kingdom; a survey of the geography, government, education, social life, arts, religion, &c., of the Chinese Empire and its inhabitants* (Vol. 1). New York, NY: Wiley and Putnam.

