



中國人民大學

學報

工作论文系列

Working Paper Series

元杂剧：作为剧场的艺术

——柯润璞论元杂剧的剧场性特征及翻译策略

范方俊

JRUCWP2024036

2024. 04. 23

- * 本刊编辑部将那些已通过审稿程序而处于“拟录用”状态的稿件制作成线上展示的工作论文，旨在及时传播学术研究成果而促进学术进步。编辑部还将继续与作者共同努力，修改完善论文，并在其达到刊发标准之后择期正式刊发。当然，若工作论文被发现存在严重的质量问题，则仍有可能被退稿。

元杂剧：作为剧场的艺术

——柯润璞论元杂剧的剧场性特征及翻译策略

范方俊

[摘要] 元杂剧是中国戏曲走向成熟的真正开端，也是西方世界译介中国戏曲的开始。但在很长的历史时期里，西方世界对包括元杂剧在内的中国戏曲的译介和翻译都存在着显著的问题：其一是翻译本身的问题，只译宾白，不译韵文；其二是对中国戏曲的认知出现偏差，认为中国戏曲是只说不唱。美国学者柯润璞是知名的中国戏曲研究专家，他对元杂剧的剧场性特征的研究和忠实于原文的剧本翻译，代表了西方当代汉学界对于中国戏曲认识的新的觉醒和进步。这对西方世界对于中国戏曲（元杂剧）的艺术特征的认知，以及中国戏本在西方世界的接受和传播，都产生了积极的影响。

[关键词] 元杂剧；剧场；柯润璞；忠实翻译；跨文化转化

一、问题的提出

元杂剧是中国传统戏曲从上古发展至宋元时期集大成的产物，国学大师王国维在奠基中国戏曲史研究开山之作——《宋元戏曲考》中直言它是“中国之真戏曲”的正式开端。^① 而西方世界对于中国戏曲的译介，也是从元杂剧开始的。1736年，法国神父杜哈德（Du Halde）编辑出版向西方读者广泛介绍中国地理、历史、编年、政治和物质等方面描述的四卷本巨著《中华帝国全志》（*Description géographique, historique, chronologique, politique et physique de l'Empire de la Tartarie chinoise*），在第三卷的“中国人的诗歌、历史及戏剧趣味”章节中，列出了一个中国戏剧样品——元代剧作家纪君祥的元杂剧《赵氏孤儿》，译文出自法国神父马若瑟（Joseph Henri Marie de Prémare）。^② 这个法文译本是西方世界翻译中国戏曲的开始，译本刊出后，在西方世界引发很大反响。当时法国批评家阿尔让侯爵（Marquis d'Argens）在《中国人信札》（*Lettres chinoises*）中，对于杜哈德的《中华帝国全志》和马若瑟的《赵氏孤儿》的翻译，都给予了重点关注和专业评价。随后很快在欧洲国家出现了戏剧改编：1741年，英国剧作家威廉·哈切特（William Hackett）首先把它改编为《中国孤儿：一部历史悲剧》（*The Chinese Orphan: An Historical Tragedy*）；

作者：范方俊，中国人民大学比较文学所执行所长，文学院教授，博士生导师，fanfangjun1969@sina.com.

* 本文系国家社会科学基金项目“中外戏剧经典的跨文化阐释与传播研究”（20&ZD283）阶段性成果。

① 王国维：《宋元戏曲考》，载《王国维文集》第1卷，360页，中国文史出版社，1997。

② 马若瑟于1699年被教廷派往中国，此后在中国传教、生活多年，期间学习中国语言和文化。1731年，马若瑟从《元曲选》中选译了《赵氏孤儿》。1732年，马若瑟将《赵氏孤儿》法译文和私人信件托付信使转交给杜哈德神父。杜哈德神父此时正在编辑《中华帝国全志》，在未经马若瑟本人的知悉之下，擅自把他的《赵氏孤儿》法译文刊出，在当时曾经引发争议。参见罗焯：《18世纪法国戏剧中的中国形象研究》，46-48页，北京大学出版社，2014。

1752年，维也纳宫廷诗人意大利剧作家彼得罗·梅塔斯塔西约（Pietro Metastasio）采用《赵氏孤儿》里的一些情节，写作了歌剧《中国英雄》（*Héros Chinois*）；1755年，法国启蒙思想家伏尔泰（Voltaire）受到法译本《赵氏孤儿》的启发，创作了五幕诗剧《中国孤儿》（*Orphelin de la Chine*），在巴黎上演，轰动一时，并很快有了英文和意大利文的译本，进一步催生出后继的戏剧改编；1757年，法国剧作家布歇（Bou Cher）戏拟伏尔泰的《中国孤儿》写作了《瓷菩萨》（*Les Magols*）；1759年，英国剧作家亚瑟·慕菲（Arthur Murphey）又在伏剧和《赵氏孤儿》的基础上创作《中国孤儿》（*Orphan of China*），并且搬上戏剧舞台，在英、美两国巡演，“大获成功”。^①因此，自18世纪以来，对于中国戏曲尤其是元杂剧《赵氏孤儿》在西方的翻译和传播，一直是西方汉学界和中西比较文学研究中的焦点话题，并且累积了相当丰厚的学术研究成果。

然而，在肯定元杂剧《赵氏孤儿》在西方翻译和传播的历史性贡献和深远影响的同时，也必须正视其存在的明显问题：其一是翻译本身的问题。马若瑟对《赵氏孤儿》的翻译，尽管杜哈德在介绍时说是“忠实译出”，^②但是实际上只是节译，删节了很多内容。基本上只是翻译了原剧的“科白”部分，而对于占原剧半数篇幅的“唱词”（韵文）都删了。这自然引发时人和后世对于马氏戏曲翻译之缺陷的批评。其二是对中国戏曲的认知问题。尽管杜哈德在介绍马若瑟的《赵氏孤儿》译本时，向西方读者说明了中国戏曲在艺术上的一些特点。之后，马若瑟本人的私人信件中对于中国戏曲的艺术特点的见解公开发表，里面也有一些有价值的观点和看法。但是，从根本上来讲，包括杜哈德和马若瑟在内的早期西方汉学家对于中国戏曲艺术特点的认识是从西方戏剧观念或法则的立场为出发点的，他们更多地关注中国戏曲在艺术形式和具体内容上与西方戏剧之间的差异，并且站在西方戏剧观念或法则（比如法国新古典主义戏剧“三一律”）对于中国戏曲的所谓“缺失”或不符“常规”予以质疑和批评。^③而这无疑导致西方汉学家和公众对于中国戏曲自身艺术特征的了解和认知上的偏差。

可以说，早期西方汉学家对于中国戏曲的翻译缺陷和认知上的偏差，既有其对于中国语言和文化上掌握和熟悉程度不够的原因，也与其抱持的西方中心主义的偏见有关。公允地讲，进入19和20世纪，西方汉学家对于中国戏曲的翻译和研究，无论是对于中国戏曲的翻译和对中国戏曲艺术特征的认识，都在不断累积和进步之中。而在当代，得益于一些学术卓著的西方汉学者对于汉语和中国文化的熟稔，以及对有区别于西方戏剧的独特艺术特征的深入思考，当代西方汉学界对于中国戏曲的忠实翻译和对中国戏曲自身艺术特征的认识，都取得了令人瞩目的学术成就。其中，最具代表性的就有美国当代知名汉学家柯润璞（James Irving Crump）。

柯润璞1950年获得耶鲁大学博士学位，师从著名汉学家金守拙（George Alexander Kennedy），毕业后赴密西根大学教授中国语言文学，主要研究领域为中国上古文学《战国策》《山海经》以及金元戏曲。在美国汉学界，柯润璞被公认为元曲研究权威和研究元杂剧的“开山鼻祖”。^④他不仅翻译了诸多散曲和元杂剧作品，而且在元杂剧研究上成就斐然，其中最为人所称道的就是他集多年元杂剧研究之大成的学术专著《忽必烈汉时期的中国剧场》（*Chinese Theatre in the Days of Kublai Khan*）。^⑤在柯润璞看来，元代忽必烈汉时期是中国戏曲发展的一个高潮，包括元杂剧在内的整个传统中国戏剧“一直都是以歌曲演戏”，在全世界的戏剧史上大概是最持久不坠的“歌剧剧

① J. I. Crump. *Chinese Theater in the Days of Kublai Khan*. University of Arizona Press, 1980, p. 35.

② 参见范希衡：《〈赵氏孤儿〉与〈中国孤儿〉》，38页，上海古籍出版社，2010。

③ 参见罗焯：《18世纪法国戏剧中的中国形象研究》，53-54页，北京大学出版社，2014。

④ 吴思远：《纷争逐罢羨优伶，翔空飞钓亦关情——柯润璞与汉学研究》，载《中华读书报》，2014-05-07。

⑤ 台湾学者魏淑珠翻译此书时，把它改名为《元杂剧的剧场艺术》。参见魏淑珠：《译序》，载柯润璞著，魏淑珠译：《元杂剧的剧场艺术》，vii-viii页，远流图书公司，2001。

种”，可是这个事实却经常被西方国家忽略了。而西方对于中国传统戏剧的根本性误解，在于没有认清元杂剧所代表的中国戏剧本质是“杂剧”或“综合剧场”。^①基于此，柯润璞对于元杂剧的艺术特征，做了五个方面的归纳：第一，元杂剧是诗与乐的戏剧。包括歌、舞、科诨短剧、摹拟表演及诗词唱念；第二，元杂剧共分四折。可以增加一个小折，称为“楔子”；第三，元杂剧的一折就是一个“连套”的相关歌曲，附带对白，以及演出的装置；第四，元杂剧所有的曲词都依民间已有的歌“调”填写；第五，元杂剧每折只有一人主唱，几乎所有的戏都只有少数的脚色分派。^②

对于元杂剧的研究，柯润璞很明确地突出元杂剧的“剧场”性艺术特征。他的《忽必烈汉时期的中国剧场》一书，也是按照元杂剧的“剧场”形式精心设置的。全书的主体研究部分（第一部分）在架构上依次呈现为：致读者（楔子），第一章社会背景：夷狄与华夏戏曲（第一折），第二章戏台与戏院（第二折），第三章优伶的技艺（第三折），第四章剧本的来龙去脉（第四折）和尾声（散场），与元杂剧的固定体例或戏剧结构形成有趣的呼应。在这里，柯润璞很显然地把元杂剧的剧本视作整体性的“剧场”的一个组成部分。

关于元杂剧的剧本，柯润璞特别指出，现存的元杂剧剧本是在舞台上流行几百年之后，经过编辑、重修，才传下来的，在这一转手过程中，剧本的文学性质得以保留，但是舞台说明之类的记载却遭到删除、串改、忽视的命运。所以，今天要公正地对待元杂剧，唯一的办法就是尊重其“剧场”性质，恢复它的本来面貌，“尽力从元杂剧脚本里复活元代剧场的‘舞台设置’的鲜活生命力和各种声光色彩，同时全力发掘元杂剧演员的精湛技艺以及他们在舞台上耍得出来的各种把戏。”^③因此，柯润璞对于元杂剧剧本的介绍和分析，也很明确地着眼于它的“剧场”性特征。为了进一步让读者直观地感受和理解元杂剧的“剧场”性质及艺术特征，柯润璞特别从现存收录元杂剧作品最全的《元曲选》中精心选取和翻译了在他看来最能代表元杂剧剧场性“典型”特征的三部剧作——《李逵负荆》《潇湘雨》和《魔合罗》作为示例。这些译本被公认是西方汉学界“忠实翻译”中国戏曲（元杂剧）的典范，^④尤其是柯氏对于元杂剧韵文的翻译，“栩栩如生、无与伦比”，^⑤更是让人赞不绝口。但是，必须指出的是，柯氏选译《李逵负荆》《潇湘雨》和《魔合罗》，并非是出于单纯的剧本翻译的原因，^⑥而是有着借用戏本用以说明元杂剧所代表的中国戏曲“剧场”性质的明确指向。而这一点在学界对于柯润璞的元杂剧翻译研究中，并没有被专门提出和深入讨论。故此，本文选取柯润璞选译《李逵负荆》《潇湘雨》《魔合罗》为研究视角，结合柯润璞本人对于元杂剧“剧场”艺术特性的理论分析，说明柯氏选译《李逵负荆》《潇湘雨》和《魔合罗》的原因和用意，对照分析元杂剧原文与柯氏的英文翻译，剖析这三部作品所代表的元杂剧“剧场”性质和艺术特征。与此同时，本文将通过探讨柯氏的翻译策略，梳理并阐明其对包括元杂剧在内的中国戏曲在西方世界的传播和接受方面的独特价值和贡献。

二、《李逵负荆》：元代剧场以题材和人物招揽观众之典型

《李逵负荆》是柯润璞在《忽必烈汉时期的中国剧场》一书中用以说明元杂剧“剧场”性质及特点而翻译的第一个元杂剧本。《李逵负荆》是元代剧作家康进之创作的杂剧剧本，剧情讲述的是

①②③ J. I. Crump. *Chinese Theater in the Days of Kublai Khan*. University of Arizona Press, 1980, p. 178, pp. 182-183, p. 68.

④ 彭镜禧：《读者的感谢》，载柯润璞著，魏淑珠译：《元杂剧的戏场艺术》，vi页，远流图书公司，2001。

⑤ 美国汉学权威白芝（Cyril Birch）对于柯润璞元杂剧本翻译的评价，附录在柯氏英文原著 *Chinese Theater in the Days of Kublai Khan*, Tucson: University of Arizona Press 的封底。

⑥ 曾有学者认为，柯润璞翻译《李逵负荆》《潇湘雨》《魔合罗》，原因是它们均为“元杂剧中的上选”。而事实上，元杂剧在文学成就和知名度上最为人所熟知的是关（汉卿）、白（朴）、郑（光祖）、马致远等四大名家的剧作，诸如《窦娥冤》《梧桐雨》《倩女离魂》《汉宫秋》等。

梁山好汉李逵鲁莽犯错、诬指首领宋江背信弃义，最终知错能改、捉拿败坏梁山名誉的恶棍并向宋江负荆请罪的故事。柯润璞指出，杂剧在元代的本色或“真面目”是剧场艺术，是为一般民众所喜闻乐见的“表演艺术”。^①元杂剧的剧作家知道他们的观众喜欢什么，乐于投他们所好。因此，元杂剧的剧作家们在剧本写作时会有意识地选取普通观众所喜爱的题材和人物，以此达到吸引观众的目的。其中最具代表性的例子就是《李逵负荆》。

先说题材。《李逵负荆》取材宋代水泊梁山英雄好汉故事。据元代钟嗣成《录鬼簿》和明代贾仲明《录鬼簿续编》的记载，元杂剧中以水浒故事为题材写作剧本共有二十五种，写过“水浒戏”的剧作家有八九人，诸如高文秀的《黑旋风双献功》、李文蔚的《同乐园燕青博鱼》、康进之的《梁山泊李逵负荆》、李致远的《都孔目风雨还牢目》、无名氏的《争报恩三虎下山》和《鲁智深大闹黄家峪》等。其中，影响最大的水浒戏就是康进之的《李逵负荆》。

柯润璞认为，梁山好汉故事题材被频繁地写进元杂剧，主要是基于两个因素：

其一是元杂剧产生及发展所处的由宋转元的时代语境。元代是中国历史上由少数民族（元蒙）征服、统治中原民族（汉族为主）的历史时期。元蒙贵族为了维护自身的统治，在政治上实行民族分化政策。把人分为四个等级：蒙古、色目、汉人和南人，蒙古人和色目人享有诸多特权，汉人（包括北方汉人和汉化的契丹人、女真人）和南人（最后被元征服的南宋境内的民众）则被划作“贱民”备受歧视和欺凌，受到奴役和压迫的广大普通（汉族为主）民众对于元蒙贵族的专制统治和社会不公极度不满、愤怒和反抗，导致整个元朝时代尤其是元初时期社会的民族矛盾和阶级矛盾非常尖锐。同时，元蒙贵族崇尚武力，对于文化不够重视，尤其是对汉文化进行刻意的压制政策。比如，元朝建立之后，把科举制度废除了（直到元朝统治后期才恢复），断绝了（汉族）知识分子通过科举晋升仕途之路。此外，有元一代（尤其是元朝初期），除了极少数的文人之外，整体的文化人社会地位卑下。这些文化人为了生存，有的以写作剧本（元杂剧）为生，有的甚至直接以优伶为业。这些剧作家，由于在文化和仕途上受到元蒙统治者压制，内心对于异族（元蒙）统治是不满的，加上他们社会地位低下，与处于社会底层的普通民众的联系更为密切，所以，在戏剧创作上，他们倾向于写作能够反映普通民众的社会不公和反抗情绪的戏剧作品。而梁山好汉替天行道、除暴安良、打家劫舍、快意恩仇的英雄故事，特别契合了当时普通民众渴望发泄内心不满和反抗暴政的心理需求，就此成为元杂剧作家们竞相采用的写作题材。正因此，柯润璞论述忽必烈时期的中国剧场的兴起，特别强调了当时元蒙贵族异族统治的社会背景。

二是梁山好汉故事在元代社会风行的群众基础。梁山好汉故事源自北宋末年宋江等 36 人的起义，在当时社会产生很大影响。南宋说书行当兴盛，宋江等 36 人故事很快被说书人用作创作话本的素材，在民间广为流传，“宋江事见于街谈巷语”。^②在柯润璞看来，包括元杂剧在内的中国戏曲在题材上的特点，就是大多数都取材于历史，“剧本中的人物曾经活跃在历史上，其行为事迹在中国人心中等于史实，连不识字的小百姓也异乎寻常的熟知这些故事”。^③而对于元代人而言，宋江等梁山英雄好汉故事去时不远，且在普通民众中广为流传、深受欢迎，同时元杂剧与底层民众关系密切，剧作家和演员们自然从商业票房因素考虑，自然会对他们投其所好。柯润璞注意到，元杂剧中的水浒戏，上演的剧目有二十多种，有些剧目故事雷同甚至重复，他“确信”它们不过是“着眼票房，顺水推舟的结果”。^④

①④ J. I. Crump. *Chinese Theater in the Days of Kublai Khan*. University of Arizona Press, 1980, p. 105, p. 192.

② 龚开：《宋江 36 人赞并序》，载周密撰，吴企明点校：《癸辛杂识》，145 页，中华书局，1988。

③ J. I. Crump. *Chinese Theater in the Days of Kublai Khan*. University of Arizona Press, 1980, p. 181. 此处采用魏淑珠的中译文，参见柯润璞著，魏淑珠译：《元杂剧的剧场艺术》，169 页，远流图书公司，2001。

再说人物。柯润璞在分析元杂剧的剧场性质及特点时指出,在19世纪之前,欧洲剧作家们在营造剧场效果时最常使用的戏剧手段就是塑造一些带有明显喜剧色彩的“人物典型”(type-character),其中最为人所津津乐道的是英国文艺复兴时期的莎士比亚和法国17世纪的莫里哀,“(他们)显然很清楚地意识到,在严肃的剧本中运用少数几个已经家喻户晓的典型人物,可以让剧作者加强并且凝练剧本中的象征性和戏剧张力”。^①柯润璞认为,欧洲剧场的这一手法在中国元代的剧场中同样被采用,其中最具代表性、也最为成功的例子就是《李逵负荆》,并从两个方面做了具体的分析:

其一是剧中的人物典型的自身特征。柯润璞指出,在元杂剧二十多部搬演梁山好汉故事的戏中,观众最喜爱的英雄人物就是李逵。在人物外形上,李逵一脸黑扮相、满腮黄髭髯,腰上挂着两把背厚锋利的板斧,在戏剧舞台上是个“极其醒目的人物”。^②此外,李逵在剧中还有好几个让人耳目一新却又忍俊不禁的浑号。比如,大家通常都知道他叫“黑旋风”,可是梁山首领(也是李逵最崇拜的大哥)宋江却常常戏谑地叫他“山儿”、“黑牛”或是“铁牛”,李逵自己则自称“黑爷爷”的同时又常怨叹皮肤黑讨人嫌。在柯润璞看来,这些都可以看出来李逵这个人物形象“深受欢迎的程度”。^③在人物性格上,李逵是个鲁莽冲动、好勇斗狠的狠角色。当他在山下酒店听闻山寨首领“宋江”强抢民女,一怒之下,回到山寨,不分青红皂白就砍倒杏黄旗,大闹忠义堂,当众指责宋江不义。为了维护梁山好汉替天行道之大义与名声,不惜赌上自己的项上人头(李逵与首领宋江对质、打赌,真的差点掉了脑袋)。因此,尽管李逵生性鲁莽,时常在冲动之下做出一些出格之言行,但他侠肝义胆,且勇于承担,故而深受观众的喜爱,“叫人激赏”。^④

其二是剧作家塑造典型人物的艺术手法。元杂剧的角色分为旦、末、净、丑四类。其中,旦角中最主要的是正旦,她是元杂剧中演唱的女主唱,称为旦(主)唱。正旦之外,还有外旦、小旦、大旦、老旦、搽旦等次要角色;末角中最重要的则是正末,他是元杂剧中演唱的男主角,称为末(主)唱。正末之外,还有小末、冲末、外末、副末等次要角色。在元杂剧中,通常是每折只有一人主唱,也即正旦唱或正末唱。在《李逵负荆》中,主人公李逵属于正末角色。在柯润璞看来,元杂剧的角色安排和表演有固定的“陈规”,李逵这个人物的德性“并不适合”正末的主唱角色,原因是“依照行规行事的话,正末不应该是像李逵这样凶猛,而应该是有比较绅士风度的人物”。^⑤但柯润璞同时指出,元代剧作家们在对戏剧的舞台处理或调度上,并不墨守成规,而是会根据观众对于人物的喜好,出于取悦观众保证“商业票房”之需要,^⑥在舞台手段上大胆创新。比如,在《李逵负荆》一剧中,为了更好地塑造戏剧舞台上的人物形象,突出戏剧主人公的性格特点,剧作家采用了高明的舞台调度手段——“对照的技巧”。^⑦具体而言,就是剧作家有意识地让主人公李逵的那股蛮横泼辣“狠劲”跟他在唱词中所表现出来的“诗意与温情”之间形成“强烈的对照”。^⑧柯润璞认为,《李逵负荆》一剧在运用“对照”手段塑造李逵这个典型人物上“相当成功”。^⑨

此外,柯润璞在说明《李逵负荆》在题材选取和人物塑造的特征时,特别提及其与元杂剧中的另一类型戏剧——公案戏“非常类似”。^⑩元杂剧中的公案戏,有代表性的作品有关汉卿的《鲁斋郎》和《蝴蝶梦》、孟汉卿的《魔合罗》、无名氏的《盆儿鬼》和《陈州粳米》等。这些公案戏与水浒戏,无论是在题材类型还是典型人物上都有很明显的相似性。比如,在题材类型上,公案戏又称公吏杂剧,主要讲述的是官吏审理诉讼、平冤决狱的故事。元代民族矛盾尖锐,公案戏题材的出现是对元代吏治腐败、社会黑暗的真实反映;在典型人物上,与水浒戏中的英雄人物(如李逵)相类似,公案戏在人物上也着重塑造了以包公为代表的刚正不阿、多谋善断的清官形象,他(们)被塑造为清正廉洁、公平正义的化身,成为深受普通民众喜爱的典型人物。正因此,柯润璞在点评

①②③④⑤⑥⑦⑧⑨⑩ J. I. Crump. *Chinese Theater in the Days of Kublai Khan*. University of Arizona Press, 1980, p. 180, p. 192, p. 192, p. 192, p. 192, p. 192, p. 192, p. 192, p. 192, p. 192.

《李逵负荆》所代表的水浒戏在元代剧场的流行时，不仅直言它与公案戏“很类似”，而且说明了原因：“元杂剧首先和最重要的是一种商业性和群众性的艺术形式，当它发现某个方式（比如题材和人物）可以被观众所喜爱和接受，只要观众喜欢，它就一直持续地延续此种方式。”^①换言之，《李逵负荆》所代表的水浒戏在元代剧场的风行和成功，并不是个别现象或偶然的原因，而是元杂剧剧作家们基于市场需求、商业考量在题材类型和典型人物上所采用的常用手段。同时，这也清楚地表明，柯润璞选择翻译《李逵负荆》，并着力向西方读者介绍这部剧作，最主要的目的是把它视作说明元代剧场以题材和人物招揽观众、获得商业成功的典型。

三、《潇湘雨》：元代剧场营造剧场效果的典范

《潇湘雨》是柯润璞用来说明元杂剧“剧场”性质及特点而翻译的第二个元杂剧本。《潇湘雨》是元代剧作家杨显之创作的元杂剧本，剧情讲述的是女主人公崔鸾与父亲落水离散，历经磨难，最终与家人大团圆的故事。柯润璞强调，元杂剧的本质是剧场艺术，而营造剧场效果则是元代戏剧获得成功的关键。在他看来，尽管流传下来的元杂剧剧本更多保留了文学性而较少剧场性，但我们依然可以从幸存下来的部分元杂剧剧本中可以“挖掘”或“发现”元代戏剧在处置剧场性方面的“艺术手法”，^②其中，在营造剧场效果上，保存最完整、也最成功的元杂剧剧本就是《潇湘雨》。

首先是象征性的虚拟动作表演。柯润璞在说明中国元代的剧场性质和特点时，用专章论述了中国演员（优伶）的表演技巧。在他看来，尽管西方的戏剧演员在戏剧表演上同样有技巧的要求，但是，由于元杂剧的本质及特长跟西方戏剧相比是两个极端，西方戏剧强调的是制造“舞台幻觉”，而元杂剧追求的恰是要破除这一“幻象”，^③反映在戏剧舞台上，就形成了中国戏曲（元杂剧）不同于西方戏剧的独特的舞台表演手段——象征性的虚拟动作表演。

为了形象地说明元杂剧象征性的虚拟动作表演特点，柯润璞以元杂剧《潇湘雨》为例，着重分析了元杂剧象征性的虚拟动作表演在戏剧舞台上所呈现出来的两种主要形式：

其一是动人而刺激的摹拟动作表演。柯润璞指出，在元杂剧的演员表演中，最主要的表演手段就是摹拟动作。与西方戏剧很认真地在舞台上制造“真实生活的幻象”不同，中国的元杂剧的演员表演是“高度程式化的，并且倾向于一种象征的表现形式”。^④而在各种摹拟动作表演中，最常出现的就是摇船。中国演员的表演，“非常传神，好像经过魔棒一挥，一只小舢板就像真的出现在戏剧舞台上一样……元代的演员特别喜爱表演操船的动作，并且预期观众们会为他们的表演而喝彩”。^⑤比如，《潇湘雨》一剧的开端（楔子）就是动人而刺激的摹拟动作表演——谏议大夫张天觉因触犯权贵被贬官，他携独生女儿崔鸾同行，风雨天登船渡淮河，不幸船翻落水，父女失散。柯润璞对于《潇湘雨》中的这段动人而刺激的摹拟动作表演给予高度评价：“这个动人和刺激的开场表演与全剧第三折曲词的单纯凝练构成完美的平衡。剧中第三折的曲词几乎全部都是纤弱的女主人公崔鸾独自诉说她被发配沙门岛这一路在秋风苦雨中所历经的艰难困苦。她的悲凄无奈夹杂着解差粗鲁但又经常带着同情的感叹，形成强烈的对照。”^⑥

其二是从甲地到乙地的摹拟动作表演。柯润璞指出，与写实主义联结在一起的西方剧场是一种封闭的箱式安排，剧作家必须“发明”可信的理由把他的人物生硬地塞进一个特定的时间。虽然西方剧作家为了“写实主义”和“人生之片段”奉献心力，但是却由此限制了剧中人物的自由，致使他们只能够在“合情合理”的空间里行动，这是西方剧场的缺陷。而元代剧场以其“传统方式以及简单有力”的象征动作，就可以“瞬间从一个小衙门转移到千里之外的旅途上面”。^⑦柯润璞特别

^{①②③④⑤⑥⑦} J. I. Crump. *Chinese Theater in the Days of Kublai Khan*. University of Arizona Press, 1980, p. 192, p. 68, p. 189, p. 71, p. 91, p. 194, p. 86.

以《潇湘雨》第三折和第四折前段的雨中旅途为例，指出这一过程的表演是由各种约定俗成的、特殊的台步完成，表示路途的艰辛和遥远，并且点明了元杂剧所代表的中国戏曲在舞台表演上迥异于西方剧场的艺术特点：“不仅是在当时的元代还是以后持续的数百年，中国演员都非常清楚地表现出他们为观众而演戏的本色——舞台上所发生的事从未受制于人们对‘真实世界’的感知。”^①

其次是虚实结合的场景设置。在说明忽必烈汉时期的中国剧场的性质和特点时，柯润璞注意到，在元杂剧中，所有重要角色进场时都至少有一个仆人、总管、士卒、或婢女相随。尽管柯氏坦诚他并不能确知元杂剧如此安排有什么道理，但是他认为部分原因是为了加强在舞台设置上的“编舞效果”，使得元代剧场在舞台的场景安排上呈现出“高度程式化”的特点。^②柯润璞指出，在现存的元杂剧脚本中，可以很清楚地看到元代剧场能够轻易地处理“两组人物同时在舞台上出现相互交错”的场景。^③为了清楚地表明这一点，柯润璞特别选取《潇湘雨》第四折崔鸾与父亲在驿馆相遇作为例证。在《潇湘雨》第四折中，崔鸾的父亲廉访使张天觉访查途中遇雨，带着仆人到临江驿的驿馆内避雨歇息。此时，被发配沙门岛的崔鸾也正好在解差的押解下来到驿馆外避雨。潇湘雨夜，近在咫尺却并不知晓对方出现的父女两人隔着驿馆房门，一里一外，各自抒发对于彼此的思念。柯润璞对于《潇湘雨》中的这一个场景设置赞叹不已，情不自禁地借用西方剧场的场景布置手法对此进行一番艺术“想象”：

我发现自己总是用西方人的方式去想象这一场景：用立体的方式在幕布上画出一家驿馆，崔鸾和解子正在门廊里避雨。当父亲道白或者吟诵时，聚光灯就打在幕布上，照出驿馆内歇息的父亲。而当崔鸾和解差说话、唱曲或者吟诵时，驿馆内的灯光则被调暗，并用聚光灯把驿馆外的门廊凸显出来。我确信这样做会非常有效。^④

最后是叙述韵文的精彩使用。柯润璞在说明中国元代的剧场性质和特点时，还特别关注到它对叙述韵文的使用。柯润璞考证了“叙述韵文”的起源，指出它是金元时期剧作家的“发明”，能够让中国剧作家们充分发挥汉语口语的特长，其功效与英语的抑扬格无韵诗有“异曲同工之妙”。^⑤在柯润璞看来，能否娴熟地运用“叙述韵文”进行“要点重述”是衡量剧作家水平高低的一个重要标准。他认为《潇湘雨》对于“叙述韵文”的运用是最为独到和成功的，其原因在于：

其一是它在严肃对白中对于“韵文叙述”的运用。柯润璞指出，在元杂剧中，“韵文叙述”多用于喜剧性独白，极少在严肃对白中的使用。剧中的场景，所有上场的演员全部在严肃对白中使用“韵文叙述”的情形，“仅见于”《潇湘雨》。^⑥比如，前面已经提到的《潇湘雨》第四折父女在驿馆意外相逢的那一场，无论是女主人公崔鸾、押解她的解差，还是驿馆的伙计，以及崔鸾的父亲，所有剧中人物都用“叙述韵文”对白，而且全部押“与”韵，而它也恰是这一折的韵脚。柯润璞由衷赞叹《潇湘雨》剧作者能够把元杂剧的“叙述韵文”运用到如此程度，绝对可以称得上是“罕见的艺术大师”。^⑦

其二是“韵文叙述”高超的艺术感染力。柯润璞指出，从比较高的艺术层面来看，《潇湘雨》中的“韵文叙述”是“抒情和动人的”。^⑧比如，《潇湘雨》中张天觉夜宿驿馆，乏困入睡，梦见失散的独生女儿崔鸾。他一直担心女儿的下落，认为她可能已经落水淹死了。从梦中惊醒之后，面对凄风苦雨，感慨道出孤单寂寞的思绪。这一长段独白凄凉彻骨、痛心凄楚，被公认是元杂剧“叙述韵文”动人和抒情的典范。

其三是“叙述韵文”的多重使用。柯润璞指出，元杂剧的古典形式是每一折只有一人主唱，在

①②③④⑤⑥⑦⑧ J. I. Crump. *Chinese Theater in the Days of Kublai Khan*. University of Arizona Press, 1980, p. 89, p. 71, p. 84, p. 84, p. 129, p. 130, p. 130, p. 131.

元年之后中国戏曲的发展倾向于多人演唱，而《潇湘雨》所代表的正是这一方向的变化。比如，《潇湘雨》的第二折和第四折，都“出现了多人演唱，并不限于主唱一人”。^①柯氏尤其看重《潇湘雨》的第四折，“所有登场人物都以韵文对话，而且押的是同样的韵”。^②在他看来，元杂剧的每一折是由套曲组成，其中的“一个特性”就是一折中所有的曲都押相同的韵，“一韵到底”，而《潇湘雨》第四折的与众不同之处在于，剧作家“创造了一套韵文，它由‘许多人’和‘叙述’组成，在很多方面其性质像每一折中的‘单独一人’和‘主唱’的曲词……在元杂剧中，能够把叙述韵文运用到如此全面和彻底之地步，《潇湘雨》是绝无仅有的”，并盛赞《潇湘雨》在结构技巧上代表了它在元杂剧中的“不同寻常的先进性”。^③

四、《魔合罗》：元代剧场舞台处理技巧高明之典范

《魔合罗》是柯润璞用来说明元杂剧“剧场”性质及特点而翻译的第三个元杂剧本。《魔合罗》是元代剧作家孟汉卿写作的杂剧戏本，剧情讲述的是六部都孔目（中国古代县衙负责掌管狱讼、账目、遣发等事物的官吏）机智断案，让冤情昭雪的故事。在戏剧类型上，《魔合罗》被归为公案戏，大家关注的焦点是剧中男主角——都孔目张鼎秉公执法、正直干练的正面形象。而在柯润璞看来，杂剧在元代是剧场艺术，除了曲词的优美之外，剧情发展的合理安排，同样重要，“如果把戏的重点聚焦在曲词的演唱上，那么用来推动剧情发展的种种手段就应该集中于不唱曲的部分，如此才能发挥曲词的最佳效果。把剧情的推展交给主唱的人没有用，这样到头来就只是其一个人在台上诗词加道白演独角戏。”^④柯氏认为，要衡量剧作家舞台处理技巧高明与否，与他写诗填曲的本领毫不相干，就看他如何处理剧情的转换与衔接，这些正是戏剧舞台处理的“精华”所在。^⑤

柯润璞指出，在戏剧实践中，“简单而有效”的手法，就是在舞台上“创造”出第二个人物，“因为这个人物在剧中居于比较超然疏离的地位，可以承担推展剧情和转移焦点，较小或不会引起观众的悬疑。”^⑥在《魔合罗》中，这个人物就是剧中的次要人物——货郎高山。柯润璞本人在说明自己选译元杂戏本《魔合罗》时，主要分析的就是剧作家对于高山这个人物在剧中所表现出来的舞台处理技巧上的特点。

首先是对剧情发展的推动和衔接。柯润璞直言，在《魔合罗》一剧中，高山这个人物是推动剧情发展的“要角”和打开僵局的“解决者”，^⑦这突出表现在：其一，高山这个人物是把全剧人物串联在一起的中介。按照《魔合罗》剧中的角色设置，全部登场人物（或角色）分别为：李彦实（冲末）、李文道（净）、李德昌（正末）、刘玉娘（旦）、高山（外）、县令（净）、张千、^⑧箫令史（丑）、府尹（外）、张鼎（正末）。在剧中，高山一角为“外”，意思就是在末、旦、净等行当之外的次要角色，如王国维在《古剧脚色考》中所言：“元曲有外旦无外末，而又有外……然则曰外……谓于正色之外，又加某色以充之。”^⑨然而，尽管高山在《魔合罗》剧中只是在主要角色之外的一个次要角色，但在柯润璞看来，他却是推动剧情发展的关键人物，“这个配角游走于全剧之中，跟剧中的主要人物都搭上线”，^⑩从而把全剧紧密地联结在一起；其二，高山这个人物是推动剧情发生转变的推手。在《魔合罗》中，高山前后出场两次：第一次是他外出卖货在山神庙里与外出经商准备归家的李德昌相遇，李德昌在外面受了风寒，请求高山给他家人送信。高山依诺送信，却不想，由此引发歹人李文道谋财害兄、诬告刘玉娘杀夫，贪官污吏草菅人命、将刘玉娘屈打成招、

①②③④⑤⑥⑦⑩ J. I. Crump. *Chinese Theater in the Days of Kublai Khan*. University of Arizona Press, 1980, p. 89, p. 193, p. 193, pp. 193 - 194, p. 195, p. 195, p. 195, p. 196, p. 196, .

⑧ 张千是元杂剧公案戏中频繁出现的一个类型化角色，作为官吏随从或衙门差役的通名。

⑨ 王国维：《古剧脚色考》，载《王国维文集》第1卷，513页，中国文史出版社，1997。

判处死罪等一系列后续剧情的发生；第二次是他被六府都孔目张鼎提堂问案，述说事情原由，终使案情真相大白。应该说，高山在《魔合罗》剧中，虽然戏份不多，但都非常关键。他的出场，直接推动了剧情往戏剧性的方向转化，“这个人总是随时可以把戏剧高潮扭转到别的方向去”。^①

此外，柯润璞还特别强调，在西方剧场，剧作家进行舞台调度，最常用的手段就是用次要人物来穿连全剧，“让这个挺有人缘的家伙到处串来串去，尽管他对自己身上所带有的重要信息并不自知，但是观众却对此一清二楚，知道唯有如此，才能最终导向结局”，^②而元杂剧《魔合罗》中的高山一角的设置，所采用的也是这样的手法。同时，柯润璞认为，相较于西方戏剧，中国戏剧更偏向于“片断式”，《魔合罗》中对高山一角的行止安排，不仅“可以用他个人性格的韧性把不连贯的剧情串起来”，而且技巧稳健娴熟，“可以由此推断剧作家之前已经多次运用此类技巧”。^③

其次是对次要人物形象的成功塑造。柯润璞认为，《魔合罗》中的高山是一个略带丑角的滑稽性人物形象，其在人物性格上，既有喜剧性的固执、搞笑及插科打诨，又生性善良、正直，富有同情心。

先说他性格中的喜剧性。高山在剧中出场，为避大雨躲进山神庙，在里面遇见染了风寒的李德昌。李德昌请求高山为他送信，告知家人前来营救。不料，高山以自己为人处事的“三不”原则断然拒绝：“一不与人家作媒，二不与人家做保，三不与人家寄信”。^④寥寥数语，一个老于世故、性格古怪的喜剧性人物形象就活脱脱地呈现在戏剧舞台上。

再说他做人的同情心。按照高山的本意，他是不愿为他人寄信的。但是眼见托信之人命在旦夕，他又心生同情，为救人性命，他不惜破例，前往生病人家中送信。

在柯润璞看来，《魔合罗》的剧作者对于高山这个人物形象是非常成功的。他不仅在剧中承担串联剧中人物和剧情发展的重任，而且他深受观众的喜爱。柯氏特别举《魔合罗》剧中最后一折高山庭讯被打一事为例：六府都孔目张鼎重审刘玉娘杀夫一案，派差役将高山捉拿至大堂审问，高山如实讲述自己与李德昌庙中相遇、受托给他家人送信的全部经过。张鼎据此线索，找出了杀害李德昌的真凶——李文道，洗刷了刘玉娘的冤情。这本是《魔合罗》一剧的终局或高潮部分，剧作者却在其间加了一个小插曲：张鼎在高山说了实情之后，命令差役把无辜的高山打了八十大板，高山被毒打的原因竟是塑了神像——魔合罗，而依照元朝律法，塑造神像并不犯法。柯氏忍不住点评说：“高山被打……是孔目随意判的。我觉得很恼火，并且相信读者也会有同感。而我们之所以恼火，很可能是因为我们忽略了此间的诡谲微妙，但是更主要的原因在于高山是好人而我们喜欢他。您瞧，剧作者已经很成功地把我们玩弄在他的手掌心啦！”^⑤这与柯润璞在前面以《李逵负荆》为例说明元代剧场用观众喜爱的人物进行商业炒作的策略和手法，完全是一脉相承。

最后是“魔合罗”的意思及其在剧中贯穿全剧的作用。“魔合罗”是梵语 mahakala 的音译，又称摩诃罗、摩喉罗等。在古印度的神话和传说中，魔合罗是半人半神，传入中国后，演化成为旧俗农历七月初七（即“七夕节”）表示送子的吉祥物或玩偶。元杂剧《魔合罗》第一折高山出场白云：“每年家赶这七月七入城来卖一担魔合罗”，一是自我介绍他从事形塑（用泥、木和蜡混合制作）魔合罗的手艺，二是点出剧情发生的时间——农历七月初七。在《魔合罗》中，农历七月初七这个时间前后出现了两次：第一次出现是第一折，高山挑了一担魔合罗出门，准备乘着农历七月初七的“七夕节”做个好买卖。结果出门后大雨倾盆，为避雨躲进山神庙，在里面遇见生病的李德昌，受李之托，雨停之后挑担进城，一方面给人送信，另一方面在城里卖他的魔合罗。在他把信送

①②③⑤ J. I. Crump. *Chinese Theater in the Days of Kublai Khan*. University of Arizona Press, 1980, p. 196, p. 196, p. 196, p. 196.

④ 孟汉卿：《摩合罗》，载臧晋叔编：《元曲选》第4册，1371页，中华书局。

交李德昌的妻子刘玉娘的手上时，玉娘的幼子徠儿喜欢高山塑的魔合罗，他没有钱买，好心的高山送了他一个魔合罗。而这也成为日后都孔目张鼎怀疑高山是杀害李德昌的凶手的证物。第二次出现是在第四折。时间已过一年，此时又正好是农历七月初七。都孔目张鼎翻阅县府罪犯卷宗，发现刘玉娘杀夫一案有疑点。他提审玉娘，玉娘哭诉自己是无辜被屈打成招，但她本人又无法自证清白。正在绝望之时，玉娘由当下的农历七月初七回想起一年前的这一天她是通过一个卖魔合罗的人送信才出家门去迎接丈夫李德昌回家的，而这也成为冤案最终得以告破的关键。可以说，在《魔合罗》剧中，魔合罗不光代表着剧中人物高山的艺人身份，体现他的高超手艺（这些魔合罗在造型上是非常可爱的道具，深受观众喜爱），更为重要的是，它是贯穿全剧的时间线索和导引剧情发生戏剧性转变的“剧眼”，前后呼应，首尾相连，充分展现了元杂剧剧作者在编剧上的独具匠心。

五、柯润璞对于元杂剧的翻译策略及其在西方世界的反响

柯润璞在说明元杂剧“剧场”性质及特点时尖锐地指出，整个中国传统戏剧（包括元杂剧）“一直都是用歌曲演戏”，可是这一事实常常被西方国家所“忽略”，而造成此种情况的原因在于用作西方剧场演出依据的中国戏本翻译“出了各种奇怪状况”。^①其中最为明显的就是西方世界对于中国戏曲（包括元杂剧）的翻译，并非是按照中国戏曲（包括元杂剧）的本来面目据实翻译，而是从西方戏剧观念出发，对于中国戏曲（包括元杂剧）进行节译甚至改译。在柯润璞看来，西方世界要能够真正地了解和认识中国戏曲，最基本和首要的原则就是“恢复”中国戏曲（包括元杂剧）的“本来面貌”。^②而这也是他翻译元杂剧戏本所遵循的一个基本原则——忠实于戏本原文的完整翻译。

但与此同时，柯润璞也不讳言，元杂剧在本质上是“剧作家发挥宫调的曲律，按曲填词，把故事素材按曲牌加以剪裁组合而写成的诗剧”。^③对于西方世界的读者来说，要想真正地理解元杂剧的宫调曲律和行规是非常困难的。事实上，即便是柯氏本人也坦言，对于元杂剧的音乐曲律规则，他也不能完全明白和解释。因此，为了更好地呈现元杂剧戏本在曲律上的特点，同时能够对元杂剧感兴趣的西方世界的读者提供帮助，柯润璞对于元杂剧戏本的翻译，特别“发明”了用英语诗歌的音步和格律来对应翻译元杂剧的曲牌韵文的翻译策略或“公式”，^④希冀实现西方世界与中国戏曲（元杂剧）之间的跨文化的创造性转化。

首先是忠实于戏本原文的完整翻译。如前所述，西方世界对于中国戏曲的翻译始于马若瑟对元代纪君祥的杂剧戏本《赵氏孤儿》的翻译。尽管马若瑟的译文号称“忠实”翻译，但实际上却是节译，基本上是只翻译“宾白”部分，而把占原剧篇幅近一半的“唱词”全部删去了，导致这种现象出现的原因在于“不曾深究中国韵文”。^⑤事实上，这也是西方世界翻译中国戏曲（包括元杂剧）最常出现的状况。柯润璞本人在说明元杂剧的剧场性质时也曾举例西方世界对于中国戏曲的“无知程度”：上世纪四十年代，中国明代著名传奇《琵琶记》在英美戏剧舞台上演，演出戏本由威尔·欧文（Will Irwin）翻译。但这个译本，只有宾白，没有曲词。为了增强演出效果，演出方决定“增加”一些歌曲音乐，结果，“众人欣喜地发现，这部14世纪作品原貌是曲词贯穿于全剧之中的”。^⑥因此，柯润璞对于元杂剧戏本的翻译，从始至终贯穿的一个重要原则，就是忠实于戏本原文的完整翻译。

^{①②④⑥} J. I. Crump. *Chinese Theater in the Days of Kublai Khan*. University of Arizona Press, 1980, p. 177, p. 177, p. 186, pp. 177 - 178.

^③ J. I. Crump. *Chinese Theater in the Days of Kublai Khan*. University of Arizona Press, 1980, p. 178. 此处采用魏淑珠的中译文，载柯润璞著，魏淑珠译：《元杂剧的戏场艺术》，166页，远流图书公司，2001。

^⑤ 儒连：《〈赵氏孤儿〉法译本序》，转引自范希衡：《〈赵氏孤儿〉与〈中国孤儿〉》，38页，上海古籍出版社，2010。

兹以《李逵负荆》首折李逵出场一段为例。原戏本的脚本为：

〔正末扮李逵做带醉上云〕吃酒不醉不如醒也。俺梁山泊上儿李逵的便是。人见我生得黑。起个绰号叫俺做黑旋风。奉宋公明哥哥将令。放俺三日假限。踏青赏玩。不免下山去老王林家再买几壶酒。吃个烂醉也呵。〔唱〕

【仙吕点绛唇】饮兴难酬。醉魂依旧。寻村酒。恰问罢王留。^①

柯氏的英译为：

(Enter LI K'UEI, drunk)

LI:

Drinking without getting drunk is worse than being sober. I am LI K'uei from the Liang-shan P'o. Because of my dark skin men call me the Black Whirlwind. Brother Sung Chiang has given us three days leave to enjoy ourselves and "dance among the new shoots" so of course I had to come down from the mountain to buy a few pots from old Wang Lin and get rotten drunk.

(Tien-chiang-ch'un)

(sing)

The spirit of drink is hard to lay,
And laid, the intemperate ghost rises again.
Seeking wine in the village I asked of Wang Liu.^②

柯氏的英文翻译，不仅译出宾白（云），而且把元杂剧的主体部分——诸宫调曲牌翻译为英文唱词，甚至演员在台上表演时应有的动作（科），完全按照原剧“忠实完整”地翻译，力图最大限度地呈现原剧的“原貌”或“真面目”。^③

其次是跨文化的创造性转化。柯润璞在说明元杂剧的艺术特征时指出，它由宋金时期的音乐歌舞表演形式——诸宫调（各种不同宫调组成的唱曲）演化发展成的“套曲”，有数百种曲牌可以使用，而每只曲牌“代表某种音乐性韵律的矩阵或模式，它不仅有不同和变化（但依然可以被认出），而且也是考验剧作者编曲才能的试金石”。^④柯氏坦言，元杂剧流行数百年之后，在杂剧脚本里保留下来的只有文字，但其音乐究竟为何则无人知晓。对于元杂剧的英文翻译而言，这也无疑是巨大的挑战。为此，柯润璞在吸收美国汉学家戴尔·约翰逊（Dale R. Johnson）对元杂剧曲调研究的成果之上，“创造”了一种用英语诗歌音律转换元曲的“翻译策略”，其方法是把元杂剧中的唱词中格律之外的词和基本词分开，并将格律之外的词去掉，只剩下一个基础词计数，元杂剧中的同一曲调都显示出同样数量的基础词，“我的英文翻译将体现在每一行有同样数目的重音，如同诗歌格律中要求音节那样”。^⑤

柯润璞以《潇湘雨》中第一折女主人公崔鸾出场一段为例：

〔正旦上云〕妾身崔鸾的便是。自从与父亲相别。并无音信。多亏了这崔老的认我做义女儿。他将他我似亲女一般看待。我在这里怕不打紧。知我那爹爹在于何处也呵。

〔唱〕

① 康进之：《李逵负荆》，载臧晋叔编：《元曲选》第4册，1519页，中华书局，1961。

②③④⑤ J. I. Crump. *Chinese Theater in the Days of Kublai Khan*. University of Arizona Press, 1980, p. 206, p. 178, p. 185, p. 186.

【仙侣点绛唇】举目生愁。父亲别后难根究。这一片悠悠。可也还留得残生否。^①

他不仅借此说明元杂剧的韵律矩阵或模式特征——“这个唱腔有5行组成。前2行有4个韵律节拍，第3行有3个，第4行有4个，第5行有5个”，^②而且给出了相对应的英文翻译：

TS'UI-LUAN:

I am Ts'ui-luan and ever since I became separated from my father I have had no word of him. I owe Old Ts'ui much for adopting me—he has treated me as though I were his own daughter—but while I live here without the slightest worry I wonder each day where my father can be.

(Hsien-lü, Tien Chiang Ch'un 44345)

(sings)

I raise my eyes and worry fills them.

Father, now that you are gone,

Can I trace you?

Oh, the long, long river,

Has it drowned the years you had left to live?^③

从翻译策略上讲，柯润璞用英语诗行韵律对应元曲曲词固定音节数目的译法，代表的是在中西不同的文化之间进行创造性转化的一种探索和尝试。尽管在部分评论者看来，柯氏对于元杂剧的抒情诗行的基本音节的设定“并不准确”、“翻译也有些繁琐”，^④但绝大多数的评论都肯定柯氏对元杂剧研究和翻译在跨越中西不同文明所做出的开创性贡献，诚如英国汉学家杜威廉（William Dolby）所评价的：“（柯润璞）自由地跨越了几个世纪和不同的文明……译文生动活泼、口语化、非常容易演出。歌曲中有时会使用押韵，并且在不扭曲句法的情况下巧妙地进行了押韵。”^⑤

最后是西方世界的反响。柯润璞对元杂剧的艺术特征的理论说明及其对杂剧戏本的英文翻译，均在西方世界引发较大反响。具体而言，在对元杂剧的艺术特征的理论说明方面，柯润璞凭借其深厚的学识和扎实的史料，挑战和更正了西方世界长久以来业已形成的对于元杂剧的无知和误解，让西方世界对于元杂剧感兴趣的学者和读者有机会了解到元杂剧的“真面目”。比如，美国汉学家詹姆斯·M·哈吉特（James M. Hargett）在评价柯润璞的元杂剧研究的学术贡献和社会影响时指出，在西方世界，很少有研究中国传统戏剧的学者比柯润璞更受人关注和尊敬。他对元代戏剧的研究由“社会背景：蛮族（蒙古）和中国戏剧”、“舞台和剧院”、“演员的艺术”和“剧本始末”组成，并特别围绕元曲的结构来论述说明元杂剧的艺术特征，“总的来说，中国戏剧是一门内容非常丰富、非常有用的研究。尽管柯润璞的一些理论和阐释肯定会在专家中引发激烈争论，但比较学家和该类型的学术可以通过阅读他的研究……对元杂剧有更深入的理解。同样重要的是，作者恰当地证明了对中国传统戏剧的学术研究不一定是无聊的一般特征列表、戏剧梗概和冗长的脚注，而是既能提供信息又具有娱乐性。读者会从阅读柯润璞的宝贵研究中获得很大的乐趣，并且可能会在这个过程中学到很多关于元代戏剧的知识。”^⑥

① 杨显之：《潇湘雨》，载臧晋叔编：《元曲选》第1册，248页，中华书局，1961。

②③ J. I. Crump. *Chinese Theater in the Days of Kublai Khan*. University of Arizona Press, 1980, p. 186, p. 255.

④ George A. Hayden. "Review on Chinese Theater in the Days of Kublai Khan". *Harvard Journal of Asiatic Studies*, 1981, 41 (2): 667.

⑤ William Dolby. "Review on Chinese Theater in the Days of Kublai Khan". *Theatre Research International*, 2009, 6 (2): 146.

⑥ James M. Hargett. "Review on Chinese Theater in the Days of Kublai Khan". *World Literature Today*, 1981, 55 (2): 372.

在对元杂剧戏本的英文翻译方面，柯润璞对于《李逵负荆》《潇湘雨》和《魔合罗》的忠实翻译，也对元杂剧本在西方世界的传播，起到了积极影响。比如，美籍华裔学者刘春乔（Chun-Jo Liu）就盛赞柯润璞选择翻译上述三部元杂剧本“既恰当又明智”，并且说明了它们对于后世中国戏剧的深远影响：

它们不仅代表了十三世纪的戏剧风格，而且在今天的中国舞台上展示了中国古典戏剧的基础。人们会发现每一部剧都讲述了十三世纪中国的生活片段……（同时）这些戏剧主角的情感和气质具有普遍性，其声音跨越了时代和界限，可以被理解。在好勇斗狠的李逵身上可以发现感伤的抒情，仍然在“花脸”武士身上体现出来，就像张飞在千钧一发之际救了刘备。

《潇湘雨》的意象所唤起的现实，惩戒了人类对同胞的恶行所造成的悲惨阴郁。这种特殊戏剧手法的变体和不同情感可以在当代京剧《玉堂春》中找到……

《魔合罗》中令人费解的谋杀之谜的解决是所有舞台上最受欢迎的主题。这个题材一方面让剧作家评论社会上的腐败和贪婪。另一方面，快乐的解决方案基于对人类智慧和基本善意的肯定而提供舒适。此类戏剧中的重要思想经常由次要角色表达，例如喜剧恶棍与小丑之间的对话。当今一些流行的京剧表演以及发展了小丑作为主角。^①

有意思的是，柯润璞援用元杂剧的戏曲结构讲述元杂剧产生的历史语境、剧场特点、演员表演和剧本状况的形式，也引发了西方评论界和读者的好奇和关注，诚如美国学者杰罗姆·西顿（Jerome P. Seaton）所说：“《忽必烈汉时期的中国剧场》清楚地代表了元杂剧研究的最新水平。它对舞台艺术的强调使其成为翻译戏剧制作的潜在价值的手册。同时，它凭借其诙谐的表达方式，有效地进行了普及，成为‘外行’观众可以愉快阅读的作品。”^②

六、结语

元杂剧是中国戏曲走向成熟的真正开端，也是西方世界译介中国戏曲的开始。但从马若瑟首译《赵氏孤儿》来看，他的译本完全删去曲词内容，只翻译宾白部分，已然失去中国戏曲（元杂剧）的本来面目。这样的状况在西方世界对于中国戏曲（元杂剧）的译介过程中，不仅普遍发生，而且一直存在。这直接导致西方世界对于以元杂剧为代表的中国戏曲在认知上的无知和误解。而美国当代汉学家柯润璞集数十年之功对于元杂剧的学术研究和戏本翻译，则代表了西方当代学术界对于中国戏曲（元杂剧）在学术研究和戏本翻译上的新的觉醒和进步，并对西方世界对于中国戏曲（元杂剧）的艺术特征的认识，以及中国戏本在西方世界的接受和传播，都产生了积极的影响。

首先是对元杂剧剧场艺术特征的理论说明。在西文中，用来指称戏剧这一舞台艺术类型的专业语词，主要是 theatre 和 drama。其中，drama 侧重的是戏剧的文本内容，也即通常所说的剧本；而 theatre 则强调的是戏剧集文学文本、剧场舞台、演员表演以及舞美布景和服装道具灯光等于一身的综合性的剧场性质。柯润璞指出，元杂剧的本义就是杂糅音乐、歌舞、故事、表演、道具等诸多要素为一体的剧场艺术。因此，在说明忽必烈汉时期的中国剧场性质和特点时，柯润璞并不单纯局限于元杂剧的文学性（戏剧脚本），而是着重尝试能够恢复当时中国戏剧演出的戏台、戏院状况以及演员表演技艺。为此，他不仅引用了前人拍摄的中国寺庙墙上壁画里描绘古代戏台演戏的图片，而且钩沉、耙梳了各种史料中对于中国古代剧场演出的文字说明。除此之外，柯润璞还有意识地直接从流传下来的元杂剧戏本中寻找能够反映当时戏剧演出的内容。需要指出的是，元杂剧流传

① Chun-Jo Liu. "Review on Chinese Theater in the Days of Kublai Khan". *Ming Studies*, 1982, 1982 (1): 19.

② Jerome P. Seaton. "Review on Chinese Theater in the Days of Kublai Khan". *Chinese Literature: Essays, Articles, Reviews*, 1982, 4 (2): 298.

下来的就剩戏本，有关元杂剧的舞台、演员表演情况，相关的文献资料很少。柯润璞从元杂剧戏本入手对于其剧场性的考证和说明，不失为当代学者试图“恢复”或“还原”元杂剧本来面目的有益尝试。事实上，在柯润璞之前，中国当代著名学者冯沅君在元杂剧研究中，不仅关注到元代戏剧剧场性的重要性，并且开启了从元杂剧戏本考察其剧场性的研究尝试。柯润璞本人也坦言，他对元杂剧剧场性的研究，主要是受到冯氏的影响。就此而言，柯润璞对于元杂剧剧场性的研究和说明，除了有助于西方读者了解中国戏曲（元杂剧）的剧场性特征之外，对于中国读者对自身戏曲（元杂剧）剧场性的理解和认知，同样是有裨益的。

其次是跨中西文化的比较视野。元杂剧是极富中国民族特色和风格的一种戏剧，与西方戏剧是截然不同的两种戏剧类型和文化传统。柯润璞对于元杂剧的剧场性艺术特征的理论说明，其受众主要是西方世界对元杂剧感兴趣的学者、学生和读者。为了能够让西方受众更清楚地了解元杂剧，柯润璞在说明元杂剧的剧场性艺术特征时，有意识地引入西方戏剧来对照分析。比如，柯润璞为了不了解中国剧场真面目的西方读者能够对中国戏剧的剧场性质有所理解，他就借用西方人熟悉的西方剧场来做说明，指出元代剧场在中国戏曲发展史上的地位差不多相对于莎士比亚与其之前西方戏剧源流之间的关系。而为了让西方读者能够明了元曲的艺术特征，柯润璞把它和西方的“民歌剧场”（Ballad Opera）进行类比分析，并由此归纳出元杂剧的主要艺术特征。

最后是对元杂剧戏本的忠实翻译。柯润璞对于元杂剧的剧场性艺术特征的说明，除了扎实、缜密的学理分析之外，还专门附上了他本人对于元杂剧戏本的忠实翻译。这对扭转西方世界对于中国戏曲（元杂剧）的无知和误解，让西方读者有机会借此了解元代剧场的艺术特征或“真面目”，也是十分必要和有幫助的。事实上，由于语言和文化上的差异，中国戏曲（元杂剧）要走向国门，能够在世界产生影响，外文翻译在其中扮演着至关重要的角色。比如，马若瑟对于《赵氏孤儿》的翻译，尽管他的译文与“忠实”翻译不符，但它却开西方翻译中国戏曲之先河，并在西方世界产生强大和深远的影响。而柯润璞对于元杂剧戏本的忠实翻译，在保证专业学术的准确、严谨、明晰的同时，他的译文活泼、生动、有力，符合西方读者的阅读口味。这对于促进当代中国包括元杂剧（中国戏曲）在内的中国文化的对外翻译、传播和接受，都有值得关注的借鉴、学习和示范作用。而众所周知，在中国的对外文化交流和输出中，包括元杂剧在内的中国戏曲，一直扮演者显著和重要的角色。如何让中国戏曲更好地走向世界，也是当代中国引人关注和热烈探讨的焦点话题。从这个意义上讲，美国学者柯润璞对于元杂剧剧场性的揭示和对元杂剧戏本的翻译策略，不仅有突出的学术研究价值，而且对于当代中国文化的对外交流和传播，同样有着十分重要的借鉴作用和现实意义。

Yuan Zaju: The Art of Theatrical Performance: Crump's study on theatrical characteristics and translation strategy of Yuan Zaju

FAN Fangjun

(School of Libetral Arts, Remin University of China)

Abstract: Yuan Zaju, marking the maturation of Chinese opera, initiates the introduction and translation of Chinese theatrical art into the Western world. However, throughout an extensive historical period, the Western translation and interpretation of Chinese opera, including Yuan Zaju, were plagued by significant issues. First, the translations were partial, focusing solely on the spoken dialogue (colloquially known as 'Binbai') while neglecting the lyrical segments. Second, there was a misconception in the West regarding the nature of Chinese opera, predominantly per-

ceived as a spoken art form devoid of music. The American Sinologist, James Irving Crump, renowned for his expertise in Chinese theatrical arts, has made notable contributions in the study of the theatrical characteristics of Yuan Zaju and in his faithful translations of the original scripts. Crump's work represents an advancement in contemporary Western Sinological understanding of Chinese opera. His scholarly endeavors have positively impacted the Western world's recognition of the artistic nuances of Chinese opera, particularly Yuan Zaju, which significantly influenced the acceptance and dissemination of Chinese theatrical scripts in the Western hemisphere.

Key words: Yuan Zaju; Theatre; James Irving Crump; Faithful translation; Transcultural transformation