

# 譯寫中國

## ——論陳季同法文書寫的中國想像

林 文 心\*

### 提 要

本文旨在以陳季同（1852-1907）的文學書寫作為個案，觀察其以法文為語言媒介、以中國為書寫主題的文學實踐。陳季同作品中展現出晚清文人在意識到「世界文學」後，如何跨越語言與國族的界線進行回應；並且在定位自身的過程中，不自覺地重塑了對文學的想像。本文聚焦於陳季同八本法文作品中的其中三本進行分析，將翻譯與創作視為不同向度的書寫策略，分別以《吾國》、《中國故事集》以及《黃衫客傳奇》為核心文本，梳理其中語言、文化的界線被模糊之後，可能呈現的國族想像。

---

本文 108.02.24 收稿，108.06.14 審查通過。

\*國立臺灣大學中國文學系碩士班二年級。

DOI:10.29419/SICL.201907\_(48).0006

就翻譯而言，本文分從語音與文字進入，並涉及到抒情文類中的「聲音」以及敘事文類中的「體式」問題：透過陳季同演說稿中的詩作朗誦，以及對《聊齋誌異》的翻譯與改寫，綜論翻譯可能打開的文化縫隙。而在小說創作中，《黃衫客傳奇》則是從故事新編的視角切入，此作以〈霍小玉傳〉以及《紫釵記》作為前文本，透顯出強烈的中國血統；然而其新編之處，卻又是以精純的法國語言以及其文學形式展現。於是，在陳季同的作品中，語言、形式與內容往往交錯複雜，展現出一種似是而非的曖昧，此也正是本文所關注的核心，更是陳季同在文學史上不容忽視的原因。

**關鍵詞：**世界文學、翻譯文學、跨語際書寫、陳季同

# China in Interpretive Writing:

## The China Image in Tcheng Ki-tong's French writings

Lin Wen-hsin\*

### Abstract

This study observes the topics on China in the French writings of Tcheng Ki-tong (1852-1907). The works of Tcheng showed how intellectuals of the late Qing dynasty received and responded to the concept of “World Literature” in a translingual and transnational way. Tcheng’s idea of “Chinese Literature” had also been reconstructed when he was in the course of “self-locating”. There were a total of eight books by Tcheng, and this article will be focusing on three of them: *Mon Pays*, *Les Contes Chinois*, and *Le Roman de l’homme Jaune*. Tcheng used different strategies for his interpretative works and creative writings, in a time when the boundaries of language and culture had been blurred. With this understanding, this article attempts to explore the national imagination reflected in his books.

On the topic of translation strategy, this article examines “words” and “sounds” in the works of Tcheng and will touch on problems about “rhythm” in lyric literature and “format” in narrative writing. This article also seeks to examine the cultural gap that appeared from translation, by analyzing the reciting of poems in Tcheng’s speech drafts, and the translation and rewriting of *Strange Tales of Liao-zhai*. As for Tcheng’s novel writing, *Le Roman de l’homme Jaune* was based on an old, classic Chinese

---

\* M.A. student, Graduate Institute of Chinese Literature, National Taiwan University.

---

story, rewritten from the *Biography of Huo Xiaoyu* and *The Legend of Purple Hairpin (Zi Chai Ji)*, and therefore reflects a strong Chinese influence. However, it was written in fluent French, and abided by the literary form of French literature. Tcheng's writings show high complexity in languages, forms and contents, and should not be neglected in the history of literature.

**Keywords:** world literature, literary translation, translingual writing, Tcheng  
Ki-tong

# 譯寫中國

——論陳季同法文書寫的中國想像

林 文 心

## 一、前言

陳季同（1852-1907）為晚清旅法外交官，具長達十六年的旅歐經驗，期間習得多種外語，並以法文出版了八部作品。觀察其作品內容，多數以中國文化作為主題，如處女作 *Les Chinois peints par eux-mêmes*（《中國人的自畫像》）<sup>1</sup> 散論中國的婚姻、性別、社會階層等概念；*Le théâtre des Chinois, etude de moeurs compares*（《中國人的戲劇》）<sup>2</sup> 則將中國戲曲與西方戲劇並列，以主題分篇綜合論述；而晚出的 *Mon Pays*（《吾國》）<sup>3</sup> 中收有數篇陳季同於法國各處的演講稿，雜以翻譯、隨筆、散文等類型的作品。從他的書寫歷程中不難見出，透過種種文學實踐，其有意識地操作中國與法國之間的跨文化位置，亦不斷在行文間表

---

<sup>1</sup> 清·陳季同著，段映紅譯：《中國人的自畫像》（桂林：廣西師範大學出版社，2006年）。（原著 Tcheng Ki-Tong, *Les Chinois Peints Par Eux-mêmes*, Paris, Calmann Lévy, 1884）

<sup>2</sup> 清·陳季同著，李華川、凌敏譯：《中國人的戲劇》（桂林：廣西師範大學出版社，2006年）。（原著 Tcheng Ki-Tong, *Le théâtre des Chinois, etude de moeurs compares*, Paris, Calmann Lévy, 1886）

<sup>3</sup> 清·陳季同著，李華川譯：《吾國》（桂林：廣西師範大學出版社，2006年）。（原著 Tcheng Ki-Tong, *Mon Pays*, Paris, Calmann Lévy, 1892）

明自己試圖解開歐洲人對中國的誤會，其重現中國文化於歐洲的書寫意圖，首先即可視為一種文化翻譯。

此外，陳季同也確實進行著文學作品的翻介：如《吾國》中所收錄之“L’histoire de la Duchesse Nien”（〈汧國夫人傳〉）即是陳季同對〈李娃傳〉的譯作；而於 1889 年所出版的 *Les contes Chinois*（《中國故事集》）<sup>4</sup> 則為蒲松齡《聊齋誌異》的節選：其中選有 26 篇《聊齋》著名篇章，重新以法文進行書寫。值得注意的是，陳季同於《中國故事集》所採取的翻譯策略，可說介在翻譯與改寫之間——他除了將《聊齋》各篇篇末的評傳刪去，敘事內容大抵依照原著，尚可視為忠實的翻譯；然而 26 篇篇名卻全數改動，如將〈畫皮〉譯作〈吸血鬼〉（“les vampires”）、〈辛十四娘〉譯作〈女律師〉（“Une avocate”）等等，以期順利進入西方文化語境。同時可以注意到的是，陳季同對於書名的改動同樣影響西方讀者的理解：將承襲中國志怪傳統的《聊齋》改稱之為「中國故事」，於是某種被塑造的「中國性」便被注入作品中，在在煽動著法國讀者的中國／東方想像。

1890 年出版的 *le roman de l’homme jaune*（《黃衫客傳奇》）<sup>5</sup>，則是陳季同除了文論與翻譯以外，首次嘗試的法文小說創作。其故事內容大部分根據唐代傳奇〈霍小玉傳〉，篇幅卻從原先四千多字的傳奇小說，敷衍新編至長篇小說的程度；此外，湯顯祖《紫釵記》的影響亦不容忽視。《黃衫客傳奇》同樣講述李益與小玉的愛情故事，卻強化了李母的權威性，於是消解了李益負心漢的形象，最後的悲劇結尾暗示著兩人實為被家庭所拆散的戀人。於敘事層面而言之，《黃衫客傳奇》的敘事形式以及人物刻劃，皆已跳脫中國文學中傳奇小說或者明代

<sup>4</sup> Tcheng Ki-Tong, *Les Contes Chinois*, Paris, Calmann Lévy, 1889。本書中譯作《中國故事集》，目前尚無中譯本，本文所用引文皆為我所試譯。

<sup>5</sup> 清·陳季同著，李華川譯：《黃衫客傳奇》（北京：人民文學出版社，2010 年）。（原著 Tcheng Ki-Tong, *Le roman de l’homme jaune*, Paris, Calmann Lévy, 1890）

傳奇的敘事傳統，嚴家炎即於其所主編的《二十世紀中國文學史》中，將《黃衫客傳奇》視為中國第一部具有現代意義的小說。<sup>6</sup> 觀察情節內容，前文本的才子佳人們更彷彿轉生，成為一對西方愛情故事中的悲劇戀人。另外，於〈霍小玉傳〉中「黃衣人」原只出現在小說後段，為一推動情節的角色。然而在陳季同筆下，這位「黃衫客」躍上書名，既成為鄭家祖先，也儼然成為兩人愛情的守護神，更是反覆徘徊於全書之中的一縷幽魂。陳季同以「黃」為名的意圖，在小說中創造出一種嶄新的東方形象。

本文聚焦於《吾國》、《中國故事集》與《黃衫客傳奇》三書的原因，除了試圖專注於陳季同的翻譯與創作本身以外，更因為陳季同的早期作品有著版權爭議。據李華川之考察，陳季同的法文教師兼友人蒙蒂翁（Adalbert-Henri Foucault de Mondion, 1849-1894）在 1889 年與陳季同決裂，原因在於過往二人有著合作著書的關係，而蒙蒂翁甚至對外宣稱《中國人的自畫像》、《中國人的戲劇》等作皆出於自身，並非陳季同手筆。<sup>7</sup> 陳季同與法人的合作關係之於其文學書寫有著重要的關聯，亦關乎著陳季同如何理解、進入法文文學市場，然而礙於篇幅，本文較難完整處理此處之問題，於是選擇以三本出版於 1889 年之後的著作為討論對象，其時陳季同與蒙蒂翁已經決裂，二人的合作關係終止，故本文得以專注於討論陳季同如何透過文學翻譯與小說創作，在傳播中國文化的同時，更成為了獨特的跨語境實踐案例。

早在 1884 年，陳季同於《中國人的自畫像》的序言之中便不斷強調「中國是世界上遭誤解最深之國家。」<sup>8</sup> 於此可以發覺，數年以來，陳季同對於將中國文化向外輸出的意圖，除了文論、言講以外，亦透過翻譯、改寫等方式進行

<sup>6</sup> 參嚴家炎編著：〈前言〉，《二十世紀中國文學史》（北京：高等教育出版社，2010 年），頁 1-6。

<sup>7</sup> 參李華川：《晚清一個外交官的文化歷程》（北京：北京大學出版社，2004 年），頁 27-35。

<sup>8</sup> 清·陳季同著，段映紅譯：《中國人的自畫像》，頁 1。

實踐。石靜遠在《華人(文)離散中的聲音與文字》(*Sound and Script in Chinese Diaspora*)中,特以〈陳季同的「世界文學」〉(“Chen Ji Tong’s “World Literature””)一章,強調陳季同的法語書寫可視為中國與世界斡旋的特殊案例,更強調語言作為國族象徵的基本單位,陳季同的書寫實游移於中法之間,試圖為中國爭取國際位置。石靜遠以「世界文學」理論作為論述框架,並且把陳季同的文化策略與政治手段分層論述,換言之,即是將陳季同的文學書寫視作一種政治實踐。<sup>9</sup> 石靜遠清楚地指出,在二十世紀正式來臨以前,帝國主義的侵略儼然成形之際,「世界」的概念之於中國仍略顯模糊;相較於五四過後知識份子對西學的高度提倡,晚清文人對於西方文化呈現一種欲拒還迎的態度。然而石靜遠論述大多環繞於文本外圍,以政治與文化的關聯作為主軸,對於陳季同的文學生涯與書寫策略僅以淡筆帶過。

鑒於目前中文學界對於陳季同研究較缺乏關注,僅有李華川著有專書《晚清一個外交官的文化歷程》,對其生平進行考據;後出數篇單篇論文,則多根據李華川之研究成果進行散論。<sup>10</sup> 故本文試圖以陳季同的書寫歷程作為主軸,並將演說、翻譯與創作視為陳季同所採取的三種文化傳播策略。首先以演說作為起始,陳平原於〈有聲的中國——「演說」與近現代中國文章變革〉一文中強調「演說」之於晚清知識發展的重要意義,更簡要地從1905年為起始,追溯了

<sup>9</sup> Tsu, Jing, “Chen Ji Tong’s “World Literature”” in *Sound and Script in Chinese Diaspora*, (Cambridge: Harvard University Press, 2010), pp. 112-143.

<sup>10</sup> 如臺灣學界僅有陳俊啟:〈晚清現代性開展中首開風氣的先鋒:陳季同(1852-1907)〉,《成大中文學報》第36期(2012年3月),頁75-106。而中國學界則有若干篇,如朱水湧、嚴昕:〈文化轉型初期的一種中國想像——《中國人自畫像》、《中國人的精神》、《吾國吾民》的中國形象塑造〉,《浙江大學學報(人文社會科學版)》第6期(2010年11月),頁17-24。以及孟繁華:〈民族傳統與「文學的世界性」——以陳季同的《黃衫客傳奇》為例〉,《南方文壇》第6期(2010年11月),頁14-18。

近現代中國的「演說史」及其所牽連的知識生產體系。<sup>11</sup> 而梅家玲〈有聲的文學史——「聲音」與中國文學的現代性追求〉以朗誦詩為標的，論及「聲音」在白話詩形成的過程中，所佔據的重要位置。<sup>12</sup>

上述二篇研究皆以魯迅於1927年的演講〈無聲的中國〉為基礎而開展，魯迅如此疾呼：「所有的聲音，都是過去的，都就只是等於零的。」<sup>13</sup> 自然魯迅所承襲的是五四以來「文學革新」的批判思考，學者們則針對「現代的」聲音多所闡發。而此處我想問的是：陳季同的法文聲腔是否足以稱得上「現代」？重新審視陳季同的演說經歷與講稿內容，最早的演講可回溯至1886年，<sup>14</sup> 比陳平原文中「演說」的起始點要早了近三十年。並且，其以法文為媒介講述中國文化，在過程中，引用中國古詩佐證的方式相當常見，然而中國詩作在跨越語言後，儼然成為一嶄新樣態，以近似於法文白話的方式被重新講述。於是，陳季同的演說雖意圖打開法國聽眾的視界、重塑中國在西方的形象，卻也模糊了傳統詩體的語言界線，其中所體現的猶疑與曖昧，或許可以視為晚清文人利用「演說」進行的知識實踐，以及「新詩」朗誦的樣態，提供一嶄新研究向度。

順著陳季同書寫時序而言之，對於中國文學進行翻譯與改寫是他的下一步行動：意圖從自身文化中擷取出精華，以作為中國在歐洲的文化宣傳品；然而陳季同的文學書寫卻不自覺地折射出中法文化之間的斡旋關係。於文論之中，讀者可以輕易讀出陳季同的比較意識；就其譯寫作品而言，兩種文化卻又彼此

<sup>11</sup> 陳平原：〈有聲的中國——「演說」與近現代中國文章變革〉，收入王汎森等：《中國近代思想史的轉型時代：張灝院士七秩祝壽論文集》（臺北：聯經出版社，2007年），頁383-428。

<sup>12</sup> 梅家玲：〈有聲的文學史——「聲音」與中國文學的現代性追求〉，《漢學研究》第29卷第2期（2011年6月），頁189-223。

<sup>13</sup> 魯迅：〈無聲的中國〉，《魯迅全集》（北京：人民文學出版社，2005年），第4卷，頁12-15。

<sup>14</sup> 參雷平：〈向西方傳播中國文化的先驅陳季同〉，《光明日報》第7版，2017年4月9日。

交融、轉化；於是本文第三節即以此種文化周旋作為論述核心，觀看陳季同在傳播策略與書寫語言之間的矛盾與糾纏。陳季同的書寫成果介於翻譯與創作、中國文學與法國文學之間，體現出 20 世紀來臨以前，晚清文人在政治、文化、語言上所面對的諸多不確定性，而陳季同所體現於文學中的中國想像，以及其文學實踐中的政治導向，即為本文所關注的重點。

## 二、在說與寫之間：陳季同《中國故事集》與《吾國》的策略轉換

觀察陳季同的駐外經歷，其於 1877 年 3 月 30 日自福州啟程，任職文案，並約於七月初抵達巴黎。據李鴻章(1823-1901)寫給使德大臣李鳳苞(1834-1887)之書信，陳季同雖有正職在身，仍以「學習交涉切用之律」、「專習交涉律例等事」為名，同時以學生身份進入巴黎政治學校(Ecole des Sciences Politiques)修習國際公法與政治外交，並且在法文以外，亦額外學習英文。<sup>15</sup> 此段時間以來，陳季同速迅利用其外交身份拓展人脈，除了負責翻譯文書以外，亦擔任各類文化場合的口譯，並且迅速習得拉丁、英、德語等語言技能，經常作為李鳳苞及駐英大臣郭嵩燾的隨行翻譯，其先後出席了諸多國際場合，包含參觀巴黎

<sup>15</sup> 以上參考清·郭嵩燾：《倫敦與巴黎日記》：「不進荆浦官學如何位置？抑仍煉鋼民廣學習？能否獲益？馬眉叔、陳季同進巴黎官學，學習交涉切用之慮，仍應兼習英國語言文字。」收入謝清高編：《走向世界叢書》（長沙：岳麓書社，1984年），頁 510-512；以及清·郭嵩燾：〈光緒四年二月十六日督辦福建船政吳贊誠片〉：「隨員馬建忠、文案陳季同俱入政治學堂，專習交涉律例等事。」收入中國史學會主編：《中國近代史資料叢刊》（上海：人民出版社，1961年），《洋務運動》卷 5，頁 207。

萬國博覽會、前往德國參觀兵工廠等等。<sup>16</sup> 李鳳苞在《使德日記》提及，於光緒四年 12 月之時 (A.D.1879)，他讓陳季同加入了「噶西努會館」：

溯前年到柏林時，即聞有出使及本國官員之會館曰噶西努，為會講學業、訪問時事之地。今令陳季同入其會。會館為德君主政，而舉總管、副管及提調六員，幫辦六員，以專理之。……按歐洲都會每有官商會館，所以聚會友朋，通達時事，法至善也。柏林之噶西努，選擇甚精，規條尤善。冠蓋相望，道誼相資，豈飲食征逐者可同日語哉！<sup>17</sup>

上述引文可以見出所謂「會館」，概念上相近於各國外交官員們的俱樂部，李鳳苞亦提及此會的人會標準之嚴謹，以及按階級收取會費的次第等事宜；此外，陳季同也隨著李鳳苞進入歐洲文化圈，如《使德日記》中記有陳季同陪同出席德國報刊主筆的宴會，聚會中的出席者皆為「書院教習、新報主筆、油畫名師也」<sup>18</sup>。可以發覺，初抵歐洲大約兩年的時間，陳季同已運用語言優勢，迅速地在文化、外交、政治等領域嶄露頭角、拓展人脈。

<sup>16</sup> 如沈瑜慶〈陳季同傳〉：「已而鳳苞任駐德、法使者，季同為翻譯官；升副將，加總兵銜。船政又派出洋學生二十餘人，季同仍兼出洋局翻譯。旋升駐德、駐法參贊，代理駐法公使兼比、奧、丹、荷四國參贊。」參陳季同著，黃興濤等譯：《中國人的自畫像》，附錄一，頁 292；郭嵩燾《倫敦與巴黎日記》：「與丹崖、蕓齋、敬如（即陳季同）游勒森發里得，蓋收養老兵及受傷者。其地又名妙舍達諦亥，亦博物院之名，而所收皆數百千年軍器，及各國製造之不同者，大率盔甲、刀劍、火槍各數百千種。」收入謝清高編：《走向世界叢書》，頁 567；李鳳苞《使德日記》：「（拜見德國外交部長）……午後偕劉京堂謁外部尚書畢魯，帶博郎、陳季同同去。」「謁意大利使侯爵羅納，與博、陳同往。」見李鳳苞：《使德日記》（長沙：岳麓書社，2016 年，與錢德培《歐遊隨筆》合刊），頁 158、159。

<sup>17</sup> 參李鳳苞：《使德日記》，頁 202-203。

<sup>18</sup> 同前註，頁 205。

於此便不難想像，為何在晚清眾多出使西方的外交官中，只有陳季同得以在巴黎大學、萬國博覽會等場合中發表演講，並且被保存至今。<sup>19</sup> 1892年出版《吾國》為陳季同旅歐多年來演講稿的集結，雖並非全數囊括，仍可窺知一二。故下文首先重探《吾國》所收講稿展現出的「演說」意義，觀看陳季同在語音、文體的限制下，為中國文化發聲、進行跨文化交流的嘗試；隨後則以《中國故事集》中的文學翻譯作為論述主軸，並與當時的讀者回應進行比較，分梳文字與語言之間的跨度，以及在中西文化交匯之時「中國的文學」發生了怎樣的轉變。

### （一）語音的失落：談《吾國》講稿中的文化階級與自我定位

談論陳季同的演說之必要性有許多，接續陳平原在〈有聲的中國——「演說」與近現代中國文章變革〉中的觀點，演說的優勢在於「聲音」：能夠開拓受眾、迅速傳播思想。其以魯迅1927年的演講〈無聲的中國〉為引，開展出晚清民初一系列的「演說」研究。然而有趣的是，就陳平原所論及的中國境內文人而言，演說成為「新學」的象徵，「借助於演說，『西學』得以迅速『東漸』，這點沒有人懷疑。」<sup>20</sup> 就陳季同的狀況而言，卻有許多不相似之處。正如其一系列的書寫是圍繞著「中國中心」，其所傳播的內容往往也以中國為名，以《吾國》

<sup>19</sup> 如今考證，已可知陳季同著作中部分作品，確為其於巴黎各處所發表的演講稿，如羅曼·羅蘭於其日記中著有在巴黎索邦大學聽陳季同演講之心得，可見 Romain Rolland: *Le cloître de la Rue d'Ulm, Journal de Romain Rolland à l'Ecole Normale*, (Paris: Albin Michel, 1952), pp.276-277. 然而較為可惜的是，陳季同作品集中紀錄並不完全，有許多篇章以講稿形式呈現，卻未標註為何時何處的演講。只能依出版年份判斷最起碼的時間下限。

<sup>20</sup> 參陳平原：〈有聲的中國——「演說」與近現代中國文章變革〉，頁 385。

所收錄的講稿而言，八篇皆以中國為主題，<sup>21</sup> 而在這些篇章中，除了末篇〈萬國博覽會中的中國館〉所談論的內容與當時較為接近外，其多數篇章都必須回溯中國傳統文化或者文學，並以此作為材料，與歐洲文化進行比較；換言之，陳季同的每場演說皆努力地將「東學」「西漸」。

就內容的層次論之，陳季同的講稿實則破綻百出，明顯地充滿了對於中國的維護，陳俊啓即指出，陳季同在著作中對於中國文化的辯護姿態遠勝於批判思考。<sup>22</sup> 如〈中國的猶太人〉中，其指稱中國沒有股票交易所等「可能在剎那間造成財富的變動和國家混亂的東西」，原因竟是在於「政府明智的規定」；而中國國內沒有「生產出色產品的工廠」，因為這樣才能「避免雇主與雇員之間的衝突」<sup>23</sup>，中國人民皆認為這樣的作法才是明智的；或在〈中國的聖女貞德〉中，陳季同將〈木蘭詩〉中的木蘭比附作西方的聖女貞德，並提出中國人不在乎貞操問題等等。<sup>24</sup>

然而，若先不論陳季同對中國文化的理解與認知，而將演說中的「聲音」作為關鍵，則以法文作為語言媒介的陳季同，實際上面臨的是更為艱辛的跨度。觀察陳季同的講稿，可以見出其對於「東學」的援引向來有其策略，而藉由中國古典詩作之內容佐證自身論述，即是他慣常的方式。此處面臨的問題即在於：古典詩作如何以法文講述？舉例而言，在〈中國的社會組織〉中，陳季同同時引用了《詩經·鄭風》〈女曰雞鳴〉、〈溱洧〉，唐代張籍〈節婦吟〉以及宋代李之儀〈卜算子〉等作品，此三類詩作跨越三種古詩形式，在陳季同口說卻皆極度相似：

<sup>21</sup> 此八篇分為：〈中國的社會組織〉、〈中國的聖女貞德〉、〈中國旅行記〉、〈中國的益蟲〉、〈中國的猶太人〉、〈中國的水利〉、〈都察院〉、〈萬國博覽會中的中國館〉，收於陳季同著，李華川譯：《吾國》。

<sup>22</sup> 參陳俊啓：〈晚清現代性首開風氣的先鋒：陳季同（1852-1907）〉，頁 86。

<sup>23</sup> 參陳季同著，李華川譯：《吾國》，頁 132。

<sup>24</sup> 同前註，頁 156-170。

〈女曰雞鳴〉<sup>25</sup>：

雞在叫了，女人說。

男人回答：現在還不是白天。

「你起來看看天空！」

「早晨的星星已經出現！」

「必須出發；你記得」

以弓箭打擊殺死

野鳥和鴨子

〈節婦吟〉

您送我明亮的珍珠們，儘管我不是單身，

認識到您情意的象徵，我馬上將它們繫在我的紅絲裙上。<sup>26</sup>

〈卜算子〉

你在河的那頭，

我，我在河的另外一頭

<sup>25</sup> 由於目前的中譯本皆直接植入原詩，故此處所引三首詩作皆為我所嘗試翻譯。原文〈女曰雞鳴〉：「女曰雞鳴，士曰昧旦。子興視夜，明星有燦。將翱將翔，弋鳧弋雁。」陳季同譯文：「Le coq a chanté! dit la femme./ L'homme répond: Ce n'est pas encore le jour./ -Lève-toi et va examiner le ciel!/-Déjà l'étoile du matin a paru./ -Il faut partir; souviens-toi/Dabatte à coups de flèches/ L'oise sauvage et le canard.」(見 Tcheng Ki-Tong, *Mon Pays*, (Paris: Calmann Lévy, 1892), p.42.

<sup>26</sup> 〈節婦吟〉原文：「君知妾有夫，贈妾雙明珠。感君纏綿意，繫在紅羅襦。」陳季同譯文：「Vous m'offrez des perles brillantes, bien que je ne sois pas libre./ En reconnaissance de votre affectueuse sympathie, je les pose un instant sur ma ceinture de soie rouge.」(見 Tcheng Ki-Tong, *Mon Pays*, p.45.)

我們互相想著對方，卻不能交流

然而我們喝著一樣的河中一樣的水<sup>27</sup>

從中可見，陳季同在演說中所引之詩作皆為最低限度的意譯，並且刪去韻文中（無論是古詩、唐詩、宋詞或者其他種類）所有的韻律表現，於是中文中附介於音韻以抒情的詩文傳統便不復存在，唯能透過以法文的言說形式進行傳播。於此，正如梅家玲所提出的問題：「『聲音』，特別是『語言』的聲音，是否也有現代化的需要？怎樣的『聲音』才算『現代』？」<sup>28</sup> 在陳季同的個案中，我們可以思考的是：其以法語朗誦中國詩，對於晚清之時的語言／文學變革是否產生影響？而陳季同在演說中對於古典韻文所進行的翻譯嘗試，又是否可謂「先進」或者「現代」？很顯然地，在世界文學的夾擊下，陳季同必須不斷回溯古典中國以進行自我定位，然而當文化與語言跨越了國族的分界後，所謂「新」與「舊」的分野也變得模糊。

有趣的是，陳平原依據日人犬養毅的言論，將學校、報章、演說三者並列為晚清之時「傳播文明三利器」，並佐以梁啟超之言：「大抵國民識字多者，當利用報紙；國民識字少者，當利用演說。」<sup>29</sup> 凸顯了演說在中國的意義。而我們細觀在陳季同於法國的經歷，則可以發覺若把「識字」改作「識中國文化」，那其所依循的路徑實則有所重複。<sup>30</sup> 然複雜之處即在於：跟晚清文人們為了「引

<sup>27</sup> 〈卜算子〉原文：「我住長江頭，君住長江尾，日日思君不見君，共飲長江水。」陳季同譯文：「Tu es à la tête du fleuve,/ Moi, je suis à l'autre rive./ Nous pensons l'un à l'autre mutuellement, sans pouvoir communiquer;/ Et pourtant nous buvons la même eau du même fleuve.」（見 Tcheng Ki-Tong, *Mon Pays*, p.46.）

<sup>28</sup> 梅家玲：〈有聲的文學史——「聲音」與中國文學的現代性追求〉，頁 190。

<sup>29</sup> 參陳平原：〈有聲的中國——「演說」與近現代中國文章變革〉，收入王汎森等：《中國近代思想史的轉型時代：張灝院士七秩祝壽論文集》，頁 385-286

<sup>30</sup> 陳季同最初的作品時發表於巴黎《兩個世界》雜誌上，與法人蒙蒂翁合作，以「中國和中國人」為題連續發表 18 篇散文，後則集結修改成為《中國人的自畫像》一書，

進西學」、「開啟民智」的目的相比，陳季同更直接面對的問題是該如何定位中國於國際之間的位置？身處在中國國族意識萌芽的初期，其為中國爭取文化上位的意圖，實是把國家文化與國家地位進行連結。

富有語言天才的陳季同，所面臨到最大的困境也在於語言，此處不容忽視的關鍵即在於：身處異域的陳季同不斷地為中國發「聲」以爭取一國際位置，不若民初之時，熟稔西學的文人對中國傳統已棄之如敝屣，晚清文人對異域文化的態度顯然更為曖昧與猶疑。陳季同反覆想像、追索中國的文學正典，從詩經、樂府、唐詩到宋詞都成為他的宣傳品。但很顯然地，由於身處異鄉、只能以外語發「聲」，在語言轉換的過程中，意義的不對等必然發生：當陳季同不得不對自身文化進行轉譯時，其中的傳統便發生質變，無論他是否有其意識，「舊式中國」便在這樣的實踐過程中逐漸失落。

## （二）文字的跨界：從《聊齋誌異》到《中國故事集》

在演說進行的同時，陳季同也同樣意識到了文學所能延展的空間，故其在《中國故事集》的序文中指出，「中國的故事」比起直接對中國的描述，能發揮更好的介紹作用：

在我之前的作品中，我試圖為法國公眾勾勒，我們（中國人）的性格輪廓和我們的國家實踐。我仍然需要描述很多細節：習俗、思考和行為的方式等等，最後才是能構成一群人（中國人）的完整生活的數千件小事，

---

於 1884 年末出版。參雷平：〈向西方傳播中國文化的先驅陳季同〉，《光明日報》第 7 版，2017 年 4 月 9 日。

這些事情都非常重要。以上所有的這些，故事（的形式）將比其他表達得更好。<sup>31</sup>

觀看陳季同筆下的《聊齋》，與原作最明顯的不同體現在二處：對於篇名的改動，<sup>32</sup> 以及對於篇末評註的取消。陳季同「改編」《聊齋》過後，強調自己是想要以法文表達「當地的」或者說「中國的」色彩；<sup>33</sup> 但究竟《中國故事集》中體現出的是怎樣的色彩？以篇名的更動而言，把〈畫皮〉改為〈吸血鬼〉、〈辛十四娘〉改成〈女律師〉等等作為，對於西方讀者進入文本語境有直接的幫助，卻也影響了他們對所謂「中國」文本的理解；至於刪去各篇篇末的評議，更使得《中國故事集》完全脫離了中國史傳散文中的評論傳統，與西方兒童文學中的短篇故事更為接近。即便陳季同在序文中反覆強調文中作品皆富有道德寓意，西方讀者在少了文末「異史氏曰」的提示之下，亦不一定能準確掌握蒲松齡寓意於《聊齋》中的價值判斷。

<sup>31</sup> 引自 Tcheng Ki-Tong, *Les Contes Chinois*, (Paris: Calmann Lévy, 1889), p.6. 翻譯與括號內文字由我所加。

<sup>32</sup> 陳季同《中國故事集》中26篇作品篇名對應分別為：‘La voix du sang’（骨肉情深）〈王桂庵〉、‘Un amour aquatique’（水之愛）〈白秋練〉、‘Un dieu complaisant’（好意的神）〈陸判〉、‘Une femme de cœur’（心之女人）〈喬女〉、‘Un sacrifice héroïque’（英勇的犧牲）〈青梅〉、‘Les pivoinies enchantées’（迷人的牡丹）〈香玉〉、‘Une femme extraordinaire’（傑出女人）〈俠女〉、‘Un bon ennemi’（好敵人）〈仇大娘〉、‘Les vampires’（吸血鬼）〈畫皮〉、‘La maîtresse légitime’（合法情婦）〈恆娘〉、‘Une princesse de l’onde’（海浪公主）〈羅刹海市〉、‘Chrysanthème’（菊花）〈黃英〉、‘Un rêve réalisé’（實現的夢）〈雲蘿公主〉、‘Une jeune rieuse’（年輕的玩笑者）〈嬰寧〉、‘Un bonheur dans le Malheur’（厄運中的好運）〈晚霞〉、‘Malheurs dans le bonheur’（好運中的厄運）〈張鴻漸〉、‘Un nid d’amour愛巢’〈鞏仙〉、‘Un enfant terrible’（糟糕小孩）〈崔猛〉、‘L’étui merveilleux’（神奇的盒子）〈聶小倩〉、‘La lune de miel’（蜜月）〈蓮花公主〉、‘La musique après la mort’（死後的音樂）〈宦娘〉、‘Flagrant délit’（現行犯）〈金生色〉、‘Avatar’（變形）〈阿珠〉、‘La vie n’est qu’un rêve’（人生不過夢一場）〈續黃梁〉、‘La perroquet’（鸚鵡）〈阿寶〉、‘Une avocate’（女律師）〈辛十四娘〉，括號中文字為我的直譯。

<sup>33</sup> 參清·陳季同著，黃興濤譯：〈附錄一〉，《中國人的自畫像》，頁 296-297。

據陳季同之言，《中國故事集》只能算是一種改編，而非恰當的翻譯。<sup>34</sup> 考察其內容，卻能夠意外地發現，除了對於上述改動外，在情節展演上大抵可稱為忠實的翻譯。以〈吸血鬼〉（畫皮）一篇為例，全文除了用句的差異以及結尾處略作改動，與原文情節已相當接近。<sup>35</sup> 值得注意之處在於，當文本涉及中國傳統文化時，陳季同必然現身於讀者面前，額外進行補充。如〈好意的神〉（陸判）一篇，其開頭為：

在中國，道教總是使用雕像來代表他們的神，特別是地獄之神，他們被賦予了非常醜陋的形象：目標是那些無知的人，這些無知的人並不會被純然的道德所影響，他們仍然待在正確的道路上，不過是因為害怕被交付在這些可怕的存在的手中。

我還必須補充一點，在天朝帝國，文人們通常在寺廟裡租一間房間，並在那裡伴隨著孤獨和冥想學習。<sup>36</sup>

於此，陳季同則清楚地展現出其介紹中國文化的意圖：體貼地關注西方讀者有無理解上的障礙、介入原文本加以說明。這樣的舉動在曾樸〈曾先生答書〉一

<sup>34</sup> 《中國故事集·序》：「這本書是一種改編，而不是恰當的翻譯。然而，我迫切地補充：這經由我所做成的刪節本，刪去了許多原有的敘事，但我是仔細地尊重其中可以啟發讀者的，關於我同胞們的性格與想法的特質。簡單地說，它外部形式盡可能是以法文去表達，但在背景中的當地色彩，仍是完整的保留了原文的樣子。」Tcheng Ki-Tong, *Les Contes Chinois*, pp. 5-6.

<sup>35</sup> 〈吸血鬼〉在情節上的幾處改動，如將「在亡之人，烏有定所」譯作「我將去星星指引我的地方」外，最明顯處即為取消文末王妻吞乞人之痰，而改為吞地上泥沙，餘下皆與原文相近。

<sup>36</sup> 此段落原文：En Chine, les taoïstes font toujours appel à la statuaire pour représenter leurs dieux, surtout ceux de l'enfer, auxquels on donne des figures d'une laideur extraordinaire : le but est que les ignorants, sur lesquels la pure morale n'a aucune influence, restent dans le droit chemin, par la crainte d'être livrés aux mains de ces êtres épouvantables. Il me faut ajouter aussi que d'habitude, dans le Céleste-Empire, les lettrés louent une chambre dans un temple, pour y étudier dans la solitude et le recueillement. (見Tcheng Ki-Tong, *Les contes chinois*, p.64.)

文中或可找到解釋，據曾樸轉述，陳季同認為西方之所以對中國有所誤解，原因即在於「中國譯出去的、好的作品太少所導致的。」<sup>37</sup> 強調唯有多加「輸出」、「介紹」中國文學，誤解才有解開的可能，並提及西方文學界對於中國文學曾有的諸多批評：

現代文豪佛朗士就老實不客氣的謾罵了。他批評了我們的小說，說：不論散文或是韻文，總歸是滿面禮文滿腹兇惡一種可惡民族的思想；批評神話又道：大半叫人讀了不喜歡，笨重而不像真，描寫悲慘，使我們覺到是一種扮鬼臉，總而言之，支那的文學是不堪的；這種神話都是在報紙上公表的。<sup>38</sup>

文中所提及的佛朗士即為 1921 年的文學獎得主 Anatole France (1844-1924)，據曾樸之言，佛朗士與陳季同「彷彿很有交誼的」。而在 1889 年《中國故事集》出版後，佛朗士確實於《時報》(*Le Temps*，今《世界報》)中即發表了一篇針對《中國故事集》的書評，並使用同名標題‘Les Contes Chinois’ (中國故事)。<sup>39</sup> 經原文比對後，可見出此文即為曾樸〈答曾先生書〉中所引之評論；然而，與曾樸之言相反，此篇評論實為佛朗士在讀過《中國故事集》後所撰，文中卻仍可見得許多對於中國文化的誤解與歧視，<sup>40</sup> 於是陳季同所謂「將好的作品譯出去」、「去隔膜，免誤會」的策略是否有其影響力，實則有待商榷。

<sup>37</sup> 曾樸：〈曾先生答書〉，收入胡適：《胡適文存三集》(上海：亞東圖書館，1930年)，第4冊，卷8，頁1125-1139。

<sup>38</sup> 同前註，頁1129。

<sup>39</sup> Anatole France, ‘Les contes Chinois’, *Le Temps*, 28 juillet 1889; repris dans Anatole France, *La vie Littéraire Vol.3*, Paris: Calmann Lévy, 1895. pp.79-87. (經審查意見提醒，此處有時間錯置之疑義，故加註說明，Anatole France 一文最初是於 1889 年刊登於《時報》上，而後在 1895 年，才收錄於其文集 *La vie Littéraire* 之中。)

<sup>40</sup> 如佛朗士於文中謂孔子「沒有想像力，所以缺乏哲學的起始點、不可能開展哲學，真要說的話就只是相當公允的人」，並認為中國是世界上第一群農學家云云。

細究佛朗士的書評，他認為《中國故事集》跟前人的譯作相比，風格較為樸實無華（artless/naïf），<sup>41</sup> 更以兒童文學、童話故事的脈絡去理解陳季同筆下的作品，並將其與西方民間傳說進行比較：

這些小短文就類似於我們的〈鵝媽媽〉那樣的故事，充滿了龍、吸血鬼、小狐狸，花精，以及由瓷器做成的神像。<sup>42</sup>

中國文學自魏晉甚至更早以來，便有所謂志怪傳統，《聊齋誌異》自是承接了這樣的文學傳統，即便《聊齋》有其新發之處，但就中國本身的文化而言，實難想像將《聊齋》與〈鵝媽媽〉一類的童話故事相類。於是我們可以發覺，陳季同把《聊齋》選譯集取名為「中國故事」本身，即產生了誤導的可能，又或者，可說是有意地迎合了法國／西方的文化習慣。

接著觀察佛朗士如何理解以及評論〈畫皮〉、〈香玉〉、〈續黃梁〉等作品：

〈畫皮〉：

「我們可以常常發現類似的結局。那些不相信靈魂不死的中國人更傾向於復活死者。我注意到這個王生和吸血鬼的故事，因為在我看來它非常

<sup>41</sup> 目前學界對於佛朗士的說法略有誤會，如李華川於其著作中指出，佛朗士認為陳季同在《中國故事集》的譯筆相當忠實，然而考慮到佛朗士不會中文、無從比較陳季同的譯筆與《聊齋》原文，此處的 naïf 在英文譯本中譯做 artless，或應理解作樸素的風格，而非忠實的譯筆。

<sup>42</sup> 原文：“ce sont de petits récits analogues à nos contes de ma mère l'Oie, pleins de dragons, de vampires, de petits renards, de femmes qui sont des fleurs et de dieux en porcelain.”（見 Anatole France, “Les contes Chinois”, *La vie Littéraire Vol.3*, p.81.）此處及以下引文皆由我所試譯。

受歡迎，而且非常古老。我特別注意到，許多民間傳說中，都會在房子的門前掛上一個雞毛撻子來保護鬼魂。」<sup>43</sup>

〈香玉〉：

「這樣的夢想萌芽於整個中國的花農業。」

「他們不該混淆女人和花，這些中國人，是巧手的園丁、迷人的著色師，於是這些中國女人，穿著綠色、粉紅色和藍色，像開花植物一樣，可以不用出門地、在充滿花香的陰影底下過活！……我們也可以將這些迷人的牡丹與埃及的金合歡故事進行比較，其中的年輕人都遇見所愛。」<sup>44</sup>

〈續黃梁〉：

「由陳季同將軍收集和翻譯的二十五個故事，足以表明中國人在這個實體世界之外幾乎沒有形成任何希望，也沒有構想出任何神聖的理想。他們的道德思想就像他們的繪畫藝術一樣，沒有遠景和視野的。……這顯然是一個印度教的寓言，中國人的思想只是添加了巧妙的殘酷。」<sup>45</sup>

<sup>43</sup> 原文為：「C'est un dénouement qu'on retrouve plusieurs fois. Les Chinois, qui ne croient pas à l'immortalité de l'âme, n'en sont que plus enclins à ressusciter les morts. Je note ce conte de Pang et du vampire parce qu'il me semble très populaire et très vieux. Je signale notamment aux amateurs du folklore un plumeau suspendu à la porte de la maison pour la préserver des fantômes.」(見 Anatole France, "Les contes Chinois", *La vie Littéraire Vol.3*, p.81.)

<sup>44</sup> 原文為：「On conçoit que de tels rêves aient germé dans ce peuple de fleuristes qui font de la Chine entière」、「Ne devaient-ils pas confondre ainsi la femme et la fleur, ces Chinois, jardiniers exquis, coloristes charmants, dont les femmes, vêtues de vert, de rose et de bleu, comme des plantes fleuries, vivent sans bouger, à l'ombre et dans le parfum des fleurs! .....On pourrait rapprocher de ces pivoines enchantées l'acacia des contes égyptiens dans lequel un jeune homme met son cœur.」(Anatole France, "Les contes Chinois", *La vie Littéraire Vol.3*, p.81.)

<sup>45</sup> 原文為：「Les vingt-cinq contes recueillis et traduits par le général Tcheng-ki-Tong suffiraient à montrer que les Chinois n'ont guère formé d'espérances au delà de ce monde, ni conçu aucun idéal divin. Leur pensée morale est, comme leur art de peindre, sans

佛朗士的批評首先展現出了他對中國的誤會，例如〈香玉〉所描述的是一位書生與花精之間的愛情故事，而佛朗士認為這樣的故事源自於中國的花農業，並藉機嘲諷中國女人「像花開植物一樣，可以不用出門」；抑或是將承襲自唐人小說〈枕中記〉、〈黃粱記〉等類型作品的〈續黃粱〉，視為印度教的寓言。很顯然的，此處的困境並非如曾樸所轉述，「將好的作品譯出去」就可以解決；而是在陳季同努力地為了迎合西方文學傳統而對原文本進行調動，終於將作品譯出去後，仍然遭受了批評與誤解。

另一方面，若以「世界文學」<sup>46</sup>的角度去觀看陳季同的翻譯嘗試，則他的意圖便包含了為中國在文學市場中爭取一席之地。儘管佛朗士對中國有許多過於平面而錯誤的理解，在他的批評中，我們仍可發覺陳季同的「中國故事」與印度教寓言、埃及傳說、法國童話或基督教故事並列，佛朗士反覆地把這些作品與世界上各式的民間文學相比較的脈絡去看，於是或許可以說，若陳季同的書寫是試圖讓中國擠身於世界文學中的話，其實佛朗士的批評反而間接地證明陳季同的文學實踐已經部分成功。

綜觀而言，比較陳季同的講稿與文學翻譯，在技術層面上，二者皆涉及了語言以及文化的跨度。於是古典詩作為中國文化優越性的證據，在陳季同的演說中必須反覆出現、加以強調，以達宣傳的最大效果；弔詭的是，當這些詩作以法文進行朗誦時，其中的韻律樣態盡失，詩意更不免被本質化，只能從單薄的字面意義上進行理解，並屈就於陳季同在文脈中的說明補充。然而演說的意

---

perspective et sans horizon..... C'est là visiblement une fable hindoue, à laquelle l'esprit chinois a seulement ajouté d'ingénieuses cruautés.」(Anatole France, "Les contes Chinois", *La vie Littéraire* Vol.3, p.81.)

<sup>46</sup> 「世界文學」的概念最早由歌德(Goethe)於1827年所提出，其以翻譯文學為核心，並以「世界」的概念形容各國之間的文化交流。而後世界文學與「世界市場」發生連結，Fritz Strich即認為世界文學「是一場思想交易，是各民族思想觀念的交通往來，是一個文學性的世界市場」。參劉禾：〈國族文學與世界文學〉，《跨語際實踐》(北京：三聯書店，2008年)，頁210-222。

義即在於快速打開陳季同於學術圈的知名度，於是其出版著作在巴黎迴響相當熱烈。<sup>47</sup> 而後陳季同以《聊齋》為代表，為中國敘事文類進行翻譯，很明顯的，敘事文類的翻譯相對脫離了語音韻律的制約，而有了更大的發揮空間；即使如此，陳季同仍然需要對文本進行諸多改造，才能在異鄉為中國作品爭取到最大的受眾。於是我們必須注意，即使如今看來，陳季同的嘗試並非失敗，「中國文學」在他的翻譯之下，於「世界文學」中終是掙得一方地位；卻也脫離了原先的敘事脈絡，而在「現代化」的潮流中發生轉變。

### 三、中國在他鄉：法文小說的中國位置

在翻譯過後，《黃衫客傳奇》為陳季同首度以法文所進行的小說創作。《黃衫客傳奇》以〈霍小玉傳〉作為基礎，改寫成為一篇成熟的中長篇小說，究其體裁，是調相當成熟的現代小說；至於陳季同在小說語言與敘事情節上，對於前文本的承襲與翻轉，則值得細究。《黃衫客傳奇》雖以中國作為故事背景，其中的國族意識較之於其他著作，卻顯得相對淡薄，行文之間也不再如過往那般「中國」不休。然而，「黃衫客」(L'homme jaune)的法文實可直譯為「黃人」，亦可理解為「黃種人」之意，於是可說，陳季同以「黃」為名的改寫策略，仍是體現出一種若即若離的民族象徵，與其向來的書寫目的相連貫。

事實上，出版於 1890 年的《黃衫客傳奇》，其時之歐洲背景正是「黃禍」論述興起之時。<sup>48</sup> 據羅福惠《非常的東西文化碰撞：近代中國人對「黃禍論」

<sup>47</sup> 如陳俊啓在〈晚清現代性開展中首開風氣的先鋒：陳季同（1852-1907）〉中便提及，《中國人的自畫像》在 1886 年已印製第 11 次，共 17000 冊；《中國人的戲劇》則到 1886 年 1 月印刷 3 次，共 6000 冊；《中國故事集》在當時也經歷了三刷；甚至於近年，2015 年《中國故事集》再版、2016 年《黃衫客列傳》也再版。

<sup>48</sup> 對於「黃禍」與陳季同以「黃」為名可能有的關聯，在此特別感謝講評人羅仕龍助理教授於 2019 年 4 月 26 日第 38 屆《中國文學研究》發表會上對我的提醒。

及人種學的回應》一書中之考證，法國社會自 19 世紀中期始，對於中國及東亞文明的問題便有諸多討論與焦慮。在〈法國及比利時的「黃禍論」〉一節中，其考察了當時法國學者與政論家們對於中國移民與社會擴張的焦慮；而據文中引註更可發現，「黃禍」一詞於法國，最早為 1901 年出現。當時《費加羅報》(*Le Figaro*)的編輯愛德蒙·戴利(Edmond Théry)出版了名為《黃禍》(*Le Péril Jaune*)的小書。<sup>49</sup> 本書的出版與《黃衫客傳奇》僅相差一年，雖沒有直接證據指出陳季同是否閱讀過此書，然而作為一身處於歐洲的政治核心的外交官，不可能沒有注意到歐洲當時對於東亞文明的排他焦慮。于此我並非試圖論證陳季同《黃衫客傳奇》是否為對「黃禍」焦慮的回應，而是結合陳季同過往以「中國」為主題的書寫史以觀之，《黃衫客傳奇》以「黃」為名的改寫，雖是擷取自中國古典文本的人物形象，必然也包含了「黃人小說」的意含，可視為其一貫地、為中國爭取國際地位的意圖於其中。

故下文首先爬梳《黃衫客傳奇》對於前文本的承接，並論及其形式上從傳奇小說到現代長篇小說的轉化，最後再分梳陳季同的創作體現出怎樣的「中國形象」，而《黃衫客傳奇》更成為中國文學史上最初始的「混血兒」，難以歸類於「中國文學」或者「法國文學」，呼應了晚清時中國於世界中的曖昧位置。

### (一)、「霍小玉」與「黃衣客」：見《黃衫客傳奇》的中國血脈

在目前陳季同的相關研究中，對於《黃衫客傳奇》改編自〈霍小玉傳〉的說法已有共識，確實在文本中，陳季同沿用了主角李益(Li-Y)與小玉(Siao-Yu)的名字，以及〈霍小玉傳〉大致上的故事結構；然而〈霍小玉傳〉在文學史上的繼承轉化，是否對《黃衫客傳奇》造成影響，尚且無人討論。在考察過後，

<sup>49</sup> 羅福慧：〈法國與比利時的「黃禍論」〉，《非常的東西文化碰撞：近代中國人對「黃禍論」及人種學的回應》(北京：北京大學出版社，2018年)，頁 37-50。

本文認為應將湯顯祖所改編的傳奇《紫釵記》納入《黃衫客傳奇》改編的脈絡之中，進而理解陳季同對中國文學的承襲與新發。

從〈霍小玉傳〉到《紫釵記》，就情節而言，湯顯祖作出了幾處明顯的改動：增加「黃衣客」的戲份、取消李益負心漢形象、並修改〈霍小玉傳〉的悲劇結局。以上新編之處，在《黃衫客傳奇》中頗能見出承接。首先討論「黃衫客」在中國文學史的位置：論及黃衫客的首次現身，或許即為唐人傳奇〈霍小玉傳〉；然而在〈霍小玉傳〉之中，黃衫客只出現於文本的後段：當李益回京卻不願見到小玉時，黃衫客突然出現，或哄或騙，最後強硬地將李益帶到小玉面前、促成二人最後的相見。於此，此角出現的目的，仿若是為了推動情節發展，形象也顯得相對平面。而在湯顯祖的《紫釵記》中，「黃衣客」於最初的題詞以及第一齣〈本傳〉中便已現身，作者顯然認為其豪情得以與小玉之癡情並列，其用情甚至在主角李益之上：

《紫釵記》題詞

霍小玉能作有情痴，黃衣客能作無名豪，餘人微各有志。第如李生者，何足道哉！

第一齣〈本傳〉

【沁園春】……黃衣客、回身起死，釵玉永重暉。

（下場詩）

黃衣客強合鞋兒夢，霍玉姐窮賣艷花釵。

盧太尉枉築昭賢館，李參軍重會望夫台。<sup>50</sup>

<sup>50</sup> 參明·湯顯祖著，胡士瑩校注：《紫釵記》（北京：人民文學出版社，1982年），頁1。底線為本文所加。

此外，在第十齣〈借馬〉時，湯顯祖已然埋下伏筆：當時李益私娶小玉，需要車馬奴僕作門面，商請友人借馬。借崔生之口勾勒「豪士」之身家背景：

（崔）休閒說！長安中有一豪家，養俊馬十餘匹，金鞍玉轡，事事俱全，當為君一借。<sup>51</sup>

如此作法，使得湯顯祖的黃衫客即便仍是在近劇末時才上場，卻已不顯突兀。第四十八齣〈醉俠〉為黃衫客正式登場之劇目，而文本以「借馬」作為銜接，一方面強化了黃衫客的「雄豪」形象，將前文本中一句帶過的「豪俠之倫，皆怒生之薄行」<sup>52</sup> 用力渲染；一方面解釋了黃衫客介入李、霍情事的緣由。並隨後在第五十一齣〈遇俠〉發覺李益實遭軟禁而非負心後，自稱「禁持」李益，將其救出帶至霍府、促成李霍團聚。在事成之後不願留名，故全劇僅能以「黃衫豪士」稱之：

第五十二齣〈釵圓〉

（生）感足下高義，懷酒為謝，何去之速？

（豪）某非為酒而來。

（生）願留姓名，書之不朽。

（豪笑介）休也！<sup>53</sup>

第五十三齣〈宣恩〉（下場詩）

紫玉釵頭恨不磨，黃衣俠客奈情何！

恨流歲歲年年在，情債朝朝暮暮多。

<sup>51</sup> 同前註，頁 41。

<sup>52</sup> 唐·蔣防：〈霍小玉傳〉，收於宋·李昉編：《太平廣記》（北京：中國文史出版社，2003 年），頁 677。

<sup>53</sup> 明·湯顯祖著，胡士瑩校注：《紫釵記》，頁 207。

炊徹黃粱非北里，斟翻綠蠶是南柯。

花封桂瘴知何意，贏得敲尊一笑歌。<sup>54</sup>

〈宣恩〉為《紫釵記》的最後一齣，其下場詩實有收束全劇之意涵。可以發現於《紫釵記》中「黃衣客」實為貫穿全文的重要角色。並且，細究《黃衫客傳奇》的情節內容，雖在陳季同筆下，黃衫客已然轉生成為小玉的祖先，僅為一留存於畫像中的幽靈，與《紫釵記》的豪士形象不盡相同；然而陳季同的「黃衫客」同樣在文本初始便隱然現身，隨後多次出現於李益與小玉的夢中，並成為李霍最後相見的牽引。陳季同在《黃衫客傳奇》中借用了夢的隱喻，而黃衫客之於情節的全面推動，亦與湯顯祖的劇情鋪排相當類似。曾出版過《中國人的戲劇》的陳季同，對於中國戲曲有一定程度的熟悉，而《紫釵記》作為湯顯祖「臨川四夢」之首，陳季同必然知悉此作。

此外，陳季同取消了李益的負心漢形象，其作法與湯顯祖《紫釵記》相似：即創造一阻礙李霍愛情的反派角色。《紫釵記》的盧太尉，到了《黃衫客傳奇》則轉成為嚴厲的李母，堅決反對李益與小玉的婚約；值得注意的是，在李母強逼李益迎娶盧氏時，所採取的手段同樣是軟禁李益，而《紫釵記》中盧太尉將李益困於崇敬寺，到了《黃衫客傳奇》，李母則將李益禁於李家宗祠之中。以上重探《黃衫客傳奇》對於《紫釵記》的挪用與轉化。在發覺「黃衣客」於《紫釵記》中的關鍵位置後，或可理解此一人物形象是如何進入陳季同的視域之中。另一方面，陳季同對〈霍小玉傳〉的承襲亦不容忽視，如其複製了李、霍前後逝世的悲劇結尾，而〈霍小玉傳〉末段，小玉夢見「黃衫丈夫抱生來」一處，陳季同幾乎完整挪用，並將其以法文翻譯。

<sup>54</sup> 同前註，頁 214。

綜合上述，可以見出《黃衫客傳奇》對中國文學的參照，陳季同自開始從事文化翻譯活動以來，從不曾停止取資於中國古典文學，其挪用傳統的意圖如前文所述，是為爭取中國在世界中的文化舞台。但值得注意的是，即便陳季同心心念念於傳統文學，無可否認的是他已然攜帶著傳統文本進入了「世界化」或者「現代化」的書寫脈絡之中。我們不應忘記，《黃衫客傳奇》實以法語寫成，其中內容與中文語境無論再怎樣貼合，都是靠著「翻譯」才能回到中國，於是問題即在於，這樣的作品應該如何定位？《黃衫客傳奇》中的「中國血脈」不容忽視，然而是否便足以從此忽視了語言背後的國族問題，而直接將其視作「中國的文學」？

就石靜遠的觀點而言，答案或許是否定的。在其著作《華人（文）離散中的聲音與文字》第五章〈陳季同的「世界文學」〉中，石靜遠指出語言在文學書寫與思考的過程中，佔有一必然的主導位置，無論規模如何，文學作品最小的單位總是語言。此外，同書首章即提出了「文學統轄」(literary governance) 的概念，認為文學語言在國族的權力生產機制下，必然出現的階級性；而文學統轄的核心假設，便是某一優勢語言可以吸納許多非標準語的語文實踐到自身網絡之中，卻無需擴張原先的語言優勢與認同。<sup>55</sup> 換言之，石靜遠指出了在陳季同的諸多實踐中，因為以法語作為媒介，反而擴充了法國的國族優勢、有了屈折於法語此一優勢語言的可能。因此，相較於嚴家炎理直氣壯地將《黃衫客傳奇》視為中國第一部現代小說，石靜遠並不認為陳季同的法文書寫真的成功地推銷了中國，反而曲折於優勢語言的文化位階，而其書寫不過是承認了語言之中所隱含的國族優越。

石靜遠與嚴家炎的論點自是各有偏重，而《黃衫客傳奇》的曖昧性也確實使其成為文學史上一棘手案例。此作正好出版於二十世紀來臨的前十年，帝國

<sup>55</sup> Tsu, Jing: "Literary Governance", *Sound and Script in Chinese Diaspora*, pp.1-17.

主義的侵略與壓逼已然展開，晚清文人對於自身位置的焦慮，以及對於世界發展的理解，或隱或顯地折射於文本之中；若說在《中國故事集》中，陳季同對《聊齋》的改動是顧及到西方的文化習慣，則《黃衫客傳奇》對於西方文化或有更進一步內化與反思，使得這篇作品進一步具化了其時中法文化之間的斡旋關係。故下文將整理並分析《黃衫客傳奇》中「西洋化」或者「現代化」之處，以窺中國文學在打開世界的視域後，所展現的搖擺與周折。

## （二）、國家與愛情的幽靈：「黃人」的世界文學

仍然要以「黃衫客」作為起始，上文已論及此一人物於中國文學史上的二次現身：從最初的唐人傳奇、至明傳奇時進一步顯露面貌，隨後進入陳季同的眼底。然另一方面而言，以「黃」為名的改寫策略，在法語語境中亦有所開展：《黃衫客傳奇》之法文原著名稱為 *Le roman de l'homme jaune* 直譯則為「黃人的小說」(The romance of the yellow man)，至於所謂「黃人」(homme jaune) 在法文語境中亦有黃種人之意。換言之，陳季同的書名實有其雙關，所指稱的對象或為傳統文學中的黃衫客，又或直指著中國本身。就後者的脈絡而言，此處的「黃人」隱約暗示出某種身在西方的中國形象，然而若考察文本內容，陳季同筆下黃衫客／黃人是否真的是「中國的」？則有待商榷。

小說中「黃衫客」首次出現於小玉家中，此時正值李霍二人初識、情感正要發端之時：

李益以琴聲相和。他偶然抬頭，瞥見牆上一幅寫真，心中猛然一動。  
這是一個在綠茵中的男人肖像，本人一定風神俊逸。他已經上了年紀，  
在高大的白馬襯托下，面容十分端正。同時，他的身形輪廓顯示其既十

分親切，又比一般男人精力充沛。身披一件黃袍，肩背弓箭，眼神傲然射向李益，好像一直要看穿他的心底。<sup>56</sup>

此位黃衫客站在綠茵之中，肩背弓箭，伴以高大白馬。不難發覺，此類構圖實難見於中國傳統繪畫之中，而更為接近西方油畫中的肖像畫作；於是其中的矛盾便由此展現，究竟陳季同筆下的「黃衫客」，是不是「中國的」呢？而在《黃衫客傳奇》出版後，同年的法國雜誌 *L'Annee Litteraire*（《文學年鑑》）即為此書進行評論，其中對於黃衫客的評價卻令人玩味：

在所有國家的文學中，都不乏這類微不足道的情感故事，雖然這是中國人的故事，此書也並不因而更具新意。馬上會有人問，它為什麼叫《黃衫客傳奇》？這是因為每當不幸降臨鄭家之時，人們都會看到一個黃衣幽靈出現。這就像傳說中，在杜伊勒宮，一個紅衣小人兒總在關鍵時刻現身一樣。兩者之間只是顏色不同而已。<sup>57</sup>

「杜伊勒宮的紅衣小人兒」（Le fantôme rouge des Tuileries）實為一則法國當地民間傳說：相傳於 16 世紀時，一名屠夫因知曉皇后太多秘密，在杜伊勒宮附近被殺害，由於一身是血，所以成為了紅色的幽魂，從此糾纏於法國皇室之間。可以發現的是，陳季同筆下所賦予黃衫客的幽靈形象，對於西方讀者而言是相當熟悉的，對中國讀者而言，卻不一定得以共感。在文本第二章，崔生於李益面前，對其情人誦朗詩歌，敘事對此場景的形容為「像蘭多爾在羅絲娜窗下一般」，而譯者李華川必須加以註釋，說明「蘭多爾在羅絲娜是法國戲劇家博馬舍（Beaumarchais, 1732-1799）的名劇《賽維勒的理髮師》中的人物，他們是一對

<sup>56</sup> 參清·陳季同著，李華川譯：《黃衫客傳奇》，頁 37。

<sup>57</sup> 轉引自清·陳季同著，李華川譯：《黃衫客傳奇》，附錄一〈《黃衫客傳奇》有關評價〉，《黃衫客傳奇》，頁 119-120。

情人，蘭多爾曾在羅絲娜的窗下用吉他彈唱情歌」。<sup>58</sup> 很顯然地，在陳季同的筆下，中文讀者已經出現了進入語境的障礙，而如今譯者跳出文本對讀者說明的姿態，竟與陳季同當年的嘗試如此類似。此外，文本中許多情節實際上也相當另類，如李益與小玉初次見面時，便將小玉「攬在懷中，給了她發自內心的深情一吻」<sup>59</sup>，如此情節在同時期的中國文學作品中幾乎不可能出現，法國讀者卻理所當然地接受了。推而論之，陳季同既以「黃」作為某種種族符號，意圖使其成為代表中國而向法國讀者昭告某種「中國性」；另一方面，卻又讓黃衫客以西方的形象進入文本，順從於法國的文化脈絡之中。

在情節之外，還必須注意的是語言文體的部分。《黃衫客傳奇》中有多處描寫詩歌吟詠的場景，如崔生對情人誦以〈蓮花吟〉(A Lien Hoa (Fleur de lotus))，以及第十一章中，李益對小玉所誦〈贈小玉〉(A Petit Jade) 等作。考察中國古典詩詞，皆無相應之作，<sup>60</sup> 推斷為陳季同本人創作而成。相較於《吾國》講稿中陳季同所翻譯朗誦的中國詩，此時的陳季同已然無須受限於「原作」，而得以直接在著作中以法文書寫「中國風味的」詩歌，以〈贈小玉〉為例，陳季同甚至掌握了法文詩歌中的音節數量、陽韻陰韻的交錯，更使用交叉韻 (Les rimes croisées) 的格律技巧：

A Ming-Hoang, puissant vainqueur

Tout le sérail paraissait fade,

<sup>58</sup> 清·陳季同著，李華川譯：《黃衫客傳奇》，頁7。

<sup>59</sup> 同前註，頁36。

<sup>60</sup> 於李華川的譯本中，所有詩作皆被譯為七字句或五字句，乍讀仿若按唐詩格律所寫成。然而據本文考察，《黃衫客傳奇》中的詩作皆無對應之中文，推論應為李華川翻譯時，顧及行文通順，特意以古詩體譯之。

Depuis qu'il berçait sur son cœur  
Un corps transparent comme un jade.<sup>61</sup>

此段落展現出陳季同對於法國詩歌技巧的高度掌握，於此首詩作中，每句精準地只有十個音節，單偶數句分別押韻，即為交叉韻；四句一段，隔段換韻，且母音結尾單詞（陰韻）與元音結尾單詞（陽韻）的交錯，更是嚴謹地遵守了法國傳統詩歌規定。

中文讀者在閱讀《黃衫客傳奇》時，無法從李華川的譯本中發覺陳季同的法文詩藝，正如西方讀者無法從陳季同口中理解中文詩體的差異一般。於此我們發覺，陳季同的中國想像竟是透過法語以及法國文學傳統加以落實，其中的文化斡旋複雜糾纏，難以判斷究竟《黃衫客傳奇》是「法國的」還是「中國的」。石靜遠即聲稱，陳季同抓住了一個讓中國插足於世界的機會，率先意識到文學如何作為一種語言或者文化的競技場；然而其同樣以為，語言會隨著各種規模的文學實踐，將國族的分界線逐步標準化，於是在陳季同的狀況之中，法語作為十九世紀末的優勢語言，實是容納了陳季同所帶進的中國文化於自身的文學體系之中，卻無需將自身國族的界線鬆綁。

法國文學是否容納了陳季同的中國文化於自身？石靜遠的說法顯得悲觀，並且可能抹煞了陳季同在文學層面上所做出的嘗試，隨著陳季同對法國文學中小說、詩歌等文學形式的掌握已然逐漸純熟，他介紹中國的策略也隨之進化，其創作形式與內涵的衝突，仍可從《黃衫客傳奇》中的「法國詩」見出。同以〈贈小玉〉一首而言，即使詩句組織同樣沒有前文本可以參考、完全出自陳季同之手，他仍是援引了唐明皇與楊貴妃的愛情故事於其中，比附了李霍的愛情：

<sup>61</sup> 清·陳季同著，李華川譯：《黃衫客傳奇》，頁 219。

唐明皇，強大的勝者

所有的妻妾都顯得黯淡

在他的心被安撫的期間

如同寶玉般的一具白皙身軀

（楊，明皇的最愛，據傳說，有著剔透的身軀就像寶玉一樣）<sup>62</sup>

李華川的譯本或許是為了顧及中文讀者，將此四句譯為：「明皇一顧玉環日，六宮粉黛無顏色。」並想當然地刪去括號中陳季同所加之註釋。然而，這樣的譯法實難見出陳季同文學書寫的特殊位置，事實上，陳季同對於法文的精熟以至於文學技巧的深化，都是為了讓中國可以「參加世界的文學」<sup>63</sup>。換言之，陳季同的文學作品之所以難以定位，根本原因是在於中國當時在國際位地上的尷尬與曖昧；在陳季同反覆為中國發「聲」作「文」的背面，正是晚清文人面對外來強勢文化的緊張與焦慮。而陳季同或許沒發覺的是，「黃衫客」在文本中缺乏形體卻處處徘徊的幽靈形象，恰恰成為其時中國的隱喻。

當然，最後必須回到的問題仍是：《黃衫客傳奇》到底是「黃人」或「白人」的文學？嚴家炎〈中國現代文學的「起點」問題〉一文中將所謂「現代文學」加以界定，並把陳季同放入中國現代文學的脈絡進行討論。雖然嚴家炎並未曾回應陳季同所處的語言跨界的問題，且其對於現代文學所下的定義，放在陳季同的情況中亦頗有扞格。<sup>64</sup> 我仍然認為將陳季同的書寫納入中國近現代文學史

<sup>62</sup> 以上引文為我所試譯，詩作原文見前文，附註原文則為：Yon, la favorite de l'empereur Ming-Hoang, avait, dit la legend, le corps diaphane comme du jade.（陳季同著：《黃衫客傳奇》，頁 219）又，譯文雖難以呈現，然陳季同於法文中同樣使用交叉韻並顧及諸多技巧。

<sup>63</sup> 參曾樸：〈曾先生答書〉，收入胡適：《胡適文存三集》，第 4 冊，卷 8，頁 1130。

<sup>64</sup> 嚴家炎：「中國現代文學之所以有別於古代文學，是由於內涵著這三種特質：一是其主體由新式白話文所構成，而非由文言所主宰；二是具有鮮明的現代性，並且這種現代性是與深厚的民族性相交融的；三是大背景上與『世界的文學』相互交流、相互參

的脈絡中討論有其必要，原因不只在於陳季同「中國主題式」的書寫，更關鍵之處為其作品中「時代性」的展現：已有學者論及陳季同於行文之間強烈的中西方比較意識，歸納此種意識的源頭，則可發覺，相較於同時期的文人，陳季同早一步地理解了「世界」的概念，以及中國在新時期發展中的弱勢，於是從中產生了自我定位的焦慮。而陳季同的特殊性更是不容忽視，在二十世紀前後之際，當晚清到五四以來的文人幾乎一面倒地試圖「改造」中國時，唯有陳季同意圖挑戰語言與文化所能容納的邊界，並將中國推諸於外。綜合以上，在陳季同作品中所展現的跨界以及曖昧，正是應當將其放回中國文學史上進行討論的理由：在他的實踐中，我們得以觀察到中國在面臨現代化的過程中，其語音、文字、乃至於文學形式的邊界都曾被鬆動，而新的討論向度也因此有了發展的可能。

#### 四、餘論

晚清文學的獨特之處，即在於其反射出時代中似舊似新的朦朧與曖昧。就陳季同的情形而言，跨越語言界線的書寫使得他不只徘徊於新舊文學之間，更碰觸到國族的界線，發展出先進的自我／國族意識。於是本文首先從語言出發，自陳季同在演說中的古詩翻譯作為起始，進一步回到文字的範疇，檢視陳季同藉由翻譯、創作等文學實踐，擴展了中國文學中哪些向度，又將怎樣的「新文學」帶進中國傳統之中。

在翻譯的範圍中，我以選集《吾國》與《中國故事集》為討論中心，其中正好涉及了抒情與敘事兩種文類，而在語際來回之間，文化差異所造成的翻譯

---

照。」參嚴家炎：〈中國現代文學的「起點」問題〉，《文學評論》第2期（2014年3月），頁21-27。

空隙正折射出了陳季同對於世界以及中國的想像；而創作的代表，則為長篇小說《黃衫客傳奇》，此篇作品同時涉及「故」事與「新」編的向度，既將〈霍小玉傳〉的情節加以敷衍，亦承接了《紫釵記》中的人物形象。另一方面，以法文詩體承載中國文化，或許亦是中國史上的首次嘗試。總結而言，陳季同所發展出的作品種類，對他而言，或許是對中國一次又一次的重新包裝，卻也在不自覺間展現出層層的中國想像，更成為世代新舊之交，中國首次對世界所伸出的文學觸角。

## 徵引書目

### 一、傳統文獻

- 唐·蔣防：〈霍小玉傳〉，收於李昉編：《太平廣記》，北京：中國文史出版社，2003年。
- 元·湯顯祖：《紫釵記》，北京：人民文學出版社，1982年。
- 清·陳季同著，李華川、凌敏譯：《中國人的戲劇》，桂林：廣西師範大學出版社，2006年。
- 清·陳季同著，李華川譯：《吾國》，桂林：廣西師範大學出版社，2006年。
- 清·陳季同著，李華川譯：《黃衫客傳奇》，北京：人民文學出版社，2010年。
- 清·陳季同著，段映紅譯：《中國人的自畫像》，桂林：廣西師範大學出版社，2006年。
- 清·陳季同著，黃興濤等譯：《中國人的自畫像》，貴州：人民出版社，1998年。
- 清·郭嵩燾：《倫敦與巴黎日記》，收入謝清高編：《走向世界叢書》，長沙：岳麓書社，1984年。
- 清·李鳳苞：《使德日記》，長沙：岳麓書社，2016年，與錢德培《歐遊隨筆》合刊。
- 中國史學會主編：《中國近代史資料叢刊》，上海：人民出版社，1963年。
- 曾樸：〈曾先生答書〉，收入胡適：《胡適文存三集》第4冊，上海：亞東圖書館，1930年。
- 魯迅：〈無聲的中國〉，《魯迅全集》，北京：人民文學出版社，2005年。
- Anatole France. "La vie Littéraire, Vol.3." Paris, Calmann Lévy, 1895.
- Tcheng Ki-Tong. "Le roman de l'homme jaune." Paris, Calmann Lévy, 1890.

- \_\_\_\_\_ . “*Le théâtre des Chinois: étude de mœurs comparée.*” Paris, Calmann Lévy, 1886.
- \_\_\_\_\_ . “*Les Chinois Peits Par Eux-mêmes.*” Paris, Calmann Lévy, 1884.
- \_\_\_\_\_ . “*Les Contes Chinois.*” Paris, Calmann Lévy, 1889.
- \_\_\_\_\_ . “*Mon Pays.*” Paris, Calmann Lévy, 1892.

## 二、近人論著

- 朱水湧、嚴昕：〈文化轉型初期的一種中國想像——《中國人自畫像》、《中國人的精神》、《吾國吾民》的中國形象塑造〉，《浙江大學學報（人文社會科學版）》，2010年第6期，頁17-24。
- 李華川：《晚清一個外交官的文化歷程》，北京：北京大學出版社，2004年。
- 孟繁華：〈民族傳統與「文學的世界性」——以陳季同的《黃衫客傳奇》為例〉，《南方文壇》，2010年第6期，頁14-18。
- 梅家玲：〈有聲的文學史——「聲音」與中國文學的現代性追求〉，《漢學研究》29卷2期，2011年6月，頁189-223。DOI:10.6770/CS.201106.0189
- 陳平原：〈有聲的中國——「演說」與近現代中國文章變革〉，收入《中國近代思想史的轉型時代：張灝院士七秩祝壽論文集》，臺北：聯經出版社，2007年，頁383-428。
- 陳俊啟：〈晚清現代性開展中首開風氣的先鋒：陳季同（1852-1907）〉，《成大中文學報》，第36期，2012年3月，頁75-106。DOI:10.29907/JRTR.201203.0003
- 雷平：〈向西方傳播中國文化的先驅陳季同〉，《光明日報》第7版，2017年4月9日。
- 劉禾著，宋偉杰等譯：《跨語際實踐：文學，民族文化與被譯介的現代性》，北京：三聯書店，2008年。

---

羅福慧：《非常的東西文化碰撞：近代中國人對「黃禍論」及人種學的回應》，北京：北京大學出版社，2018年。

嚴家炎：〈中國現代文學的「起點」問題〉，《文學評論》，第2期（2014年3月），頁21-27。

嚴家炎主編：《二十世紀中國文學史》，北京：高等教育出版社，2010年。

Tsu, Jing. “*Sound and Script in Chinese Diaspora.*” Cambridge, Harvard University Press, 2010.