赋体文学在法国的翻译与研究

车 琳
(北京外国语大学 法语系, 北京 100089)

摘 要: "赋"是中国古典文学中的一种特殊文体,直到 1920 年以后方才得到法国汉学界的译介。在此领域有所建树的汉学家主要有三位:20 世纪 20 - 40 年代,马古礼在《〈文选〉中的赋》《中国古文选》和《中国文学史》中专门研究赋体文学的文体特征及发展流变;60 年代,吴德明在《汉代宫廷诗人——司马相如》中以司马相如为中心进行了赋文研究;80 年代末,班文干在《中国文学史》中专辟一章介绍中国早期赋作,说明"赋"作为一种文体正式进入法国汉语语言文学教材。在 20 世纪,赋体文学在法国的翻译与研究同步举进,然而推广有限,仍然需要更多的译者和研究者来开拓这一园地。

关键词: 中国古典文学;赋;法国汉学;马古礼;吴德明;班文干
中图分类号:I 222.4 **文献标识码**:A **文章编号**:1000-5919(2017)06-0094-10

"赋"是中国古典文学中的一种特殊文体,在其嬗变的流程中出现了辞赋、骚体赋、散体大赋、抒情小赋、咏物赋、骈赋、律赋、俗赋等形式和称谓,足以说明其种类繁多变体复杂。这种介于诗体与散文之间的中国古代文学体裁在 20 世纪之前几乎没有引起法国汉学家的重视,直到 1920 年以后方才逐渐得到更多研究。

在此领域有所建树的主要有三位汉学家:曾任法国国立东方语言文化学院图书馆馆长的俄罗斯裔法国汉学家马古礼(Georges Margouliès)对赋体文学情有独钟,早在 1925 年出版了《〈文选〉中的赋》,后在 40 年代所著《中国文学史(散文卷)》中也多次论及赋体作品,是 20 世纪法国汉学界专事研究赋文第一人;吴德明(Yves Hervouet)1964 年出版其博士论文《汉代宫廷诗人——司马相如》,该著作也因司马相如是汉赋代表作家而成为一部研究赋体文学的重要文献;至 1989 年,班文干(Jacques Pimpaneau)出版《中国文学史》教材时,专辟一章介绍早期的赋作,虽然只有寥寥几页的普及性文字,但也说明"赋"作为一种文体正式进入法国的汉语语言文学教材中。

一、法国学者的赋源研究

关于赋的起源,自汉以来便有诗源说、辞源说以及清代出现的综合说、民国时期赋出俳词之说。法国汉学家们也都把赋源作为赋学研究中第一个需要解答的问题。

关于赋体与诗六义之赋的关系,中国学界历有争论。马古礼在《〈文选〉中的赋》的绪论中写道:"'赋'原是'古诗之体',有《文选·序》可资证明。其言:'诗有六义焉:一曰风,二曰赋,……'评注曰抒发胸臆为赋。"① 他认同赋源于诗,不过继而说明"这种没有严格音律的诗歌形式很快发展和独立出来""屈原之作《离骚》被认为是'赋'这种特殊文体的起源,这个观点非常正确,而且《离骚》的成功为赋体的独立做出重要贡献"。② 综合来看,马古礼结合了赋的诗源说和辞源说,意思是赋在尚未形成独立文体之前是诗体一种,之

收稿日期:2017 - 06 - 27
作者简介:车琳,女,安徽芜湖人,北京外国语大学法语系教授。
基金项目:本文受北京外国语大学基本科研业务经费和卓越人才计划项目"中国古典文学 20 世纪在法国的传播与影响"资助(项目编号:15020011)。

① Georges Margouliès, *Le《Fou》dans le Wen-Siuan, étude et textes*, Paris: Paul Geuthner, 1925, p. 7.
② *Ibid.*, p. 8.

后受到楚辞的影响而形成真正的文体。马古礼在绪论的结尾处提及英国著名汉学家亚瑟·韦利(Arthur Waley)在《郊庙歌辞及其他》(1923 年)序言中的一个观点:“我认为可以说赋在其整个发展阶段都在表现与其起源密切相关的一个特点:赋原本就是一种咒辞。”①马古礼对此观点不予苟同。在他看来,自汉以后任何时代的赋都不具备这个特点,并且援引亚瑟·韦利本人的另一段解释(“这并不能通过论证来说明,只是感觉有一种从语言和节奏而得到的感官陶醉”)来证明所谓符咒辞说只是亚瑟·韦利的个人感觉,并不具备科学性。② 其实,在这个问题上,马古礼过于狭义地理解了亚瑟·韦利所言“赋原本就是一种咒辞”。我们不妨把咒辞说看作辞源说的一种,如果说辞赋原是一体的话,那么辞的起源便可以追溯到宗教神灵。正如当代赋学研究学者许结在讲述赋源时所说的那样:“整个文学的历史,其开端都与宗教有关(略)。我们看周公的祝辞,他就是通过曲折的感情的表露和反反复复的词汇的描述,来感动神灵。这种早期的对神灵的感动,渐渐发展为对人的感动,再发展为对自我的感动,所以文学的发展我觉得有这么一条线索。”③而亚瑟·韦利所说“一种从语言和节奏而得到的感官陶醉”正是说明从赋体修辞产生的精神体验令人接近于上古时代“辞”的祝祈性质,既说明了赋的美学特征也体现了赋在起源时期的精神品格。

吴德明在专著《汉代宫廷诗人——司马相如》的第三章中为了论述“司马相如在文学史上的地位”而详细介绍了赋的起源。两汉之前是否有赋?辞与赋之间有何关联和区别?这些不可避免的赋源问题也都是这位法国汉学家所希望探知的。“司马相如可以算作中国文学史上第一个职业作家,他生活在一个文学蓬勃发展的时期,好几种文体形式在这一时期确立起来,而我们所研究的这位诗人以其作品和影响促进了这些新兴文体的形成。为了说明司马相如文学创作的独创性,显然应当先介绍他之前的文学体裁,即‘楚辞’。”④吴德明把楚辞视作一种文体范畴,“战国时期楚地出现的这种诗歌从格律、风格和内容上都有别于《诗经》中的作品”⑤,并且区分了《诗》用于歌而楚辞则用于诵。他进而说明楚辞的抒情性与象征性虽然源于长江地区宗教和巫术仪式,“但是我认为这些诗歌形式考究、辞藻丰富、意象繁多,且具有个人色彩的情感抒发,只能以才华卓越的诗人的创作才能方可驾驭”,“我们在屈原的诗作中可以发现赋的渊源”。⑥ 可见,吴德明充分肯定屈原作品在赋体起源中的作用,同时通过研究司马相如的作品和大量中国文献观察到赋源的多元化:其一,“与屈原的诗作相比,司马相如的赋更直接地源于战国时期诸侯宫中的娱乐之事”⑦,所以后来的汉赋也有娱悦皇帝的作用。例如,宫廷娱乐活动中有猜谜、寓言、短剧,为了调动气氛而经常采用设置情境的问答形式,这便是后来汉赋的文体特征之一,而且在第一部以赋名篇的文学作品《荀子·赋篇》中亦可见端倪;其二,吴德明同意一些中国学者的观点,即战国时期纵横家之间的论辩也可能对后来的赋体产生影响,因为司马相如在《子虚赋》和《上林赋》中所呈现的也正是这种王侯之间的论辩;其三,吴德明认为在《战国策》和《史记》所记载的一些短篇作品片段中也可以发现汉赋的前身。可以肯定的是,在吴德明的赋源探讨中,辞源说是主体,而且包括赋出于楚辞和纵横家辞令两种来源,同时,他也兼顾汉朝之前多种文学样式对赋的共同影响,尤其是注意到赋在形成过程中受到战国时期楚地文化的深刻影响,并得到这样一个观点:赋在本质上是一种

① 据 Georges Margouliès, *Le《Fou》 dans le Wen-Siuan, étude et textes* 绪论第 20 页英文引言翻译。
② Cf. *Ibid.*, pp. 20 – 21.
③ 许结:《赋学讲演录》,潘务正记录,北京:北京大学出版社 2009 版,第 5 页。
④ Yves Hervouet, *Un poète de cour sous les Han, Sseu-Ma Siang-Jou*, Paris: PUF, 1964, p. 135.
⑤ *Ibid.*
⑥ *Ibid.*, p. 136.
⑦ *Ibid.*, p. 137.

宫廷文学,民间文化虽有一定作用但不是主要因素。① 总体而言,吴德明对赋源的探讨综合了中国学界、法国汉学界以及日本著名学者铃木虎雄等人的研究成果,提供了一份非常全面的总结和转述,虽无创见,但是呈现了 20 世纪 60 年代法国学者赋源研究中最具专业性和全面性的成果。

班文干在《中国文学史》中明确表达了赋与《楚辞》的关系:"《楚辞》中的诗篇对后世文人产生重要影响,尤其体现在它的两个显著特征:一是丰富的辞藻描绘了神游之灵所经之处的风景颇具神奇之象,二是风景描写与人的思想、情感联系起来,并升华到道德情操。正是基于对此种创作手法的模仿而诞生了一种新的文学形式——赋。"② 班文干选择了最为简单明了的介绍方式,虽然在学术性上略逊一筹,但是更适宜于向普通法国读者和学习中国文化的法国大学生普及中国文学常识。

二、马古礼论赋的文体特征及发展演变

关于赋这一类文体的形式特征,吴德明没有专门论述,只是在著作中多次涉及汉赋的文体特点,如问答体、词汇的丰富与兀异、夸饰性、韵散结合等。③ 他虽然没有明确区分"骚体赋"、"文体赋"等体类,不过在介绍贾谊《吊屈原赋》时也对其中句式和"兮"字的使用进行细致分析,将这篇作品归于屈原《离骚》《九章》一类,并指明它与汉赋有很大的形式区别。④

而马古礼则在著作中对赋体作品的特质和流变进行了细致的观察和研究。在《中国古文选》绪论中,他向法国读者介绍中国辞赋时写道:"这两字指的是欧洲文学中并不存在的文学形式,因而无法翻译。"⑤他解释了"赋"字在汉语中有"叙述""铺陈""描写"之意,但是作为体裁其定义非常模糊:它既有"叙述色彩",又有"诗歌特性",尤其是"具有一定的韵律",而这种韵律又"无一定之规",且"这种特点只有在汉语原文中才能有所体会"。⑥ 由此可见马古礼在描述和定义"赋"这种中国古代文学特有体裁时的困难之处,因此,尽管他知道习惯上"赋"在西方语言中经常被翻译为"description(描写)",但是他在自己的研究中,自始至终选择直接以拼音"*fou*"来表示赋体或赋体作品,这一做法也为后代学者吴德明和班文干所沿用。

马古礼通过研究萧统的《文选》发现在不同历史时期赋体的不同特征,所著《〈文选〉中的赋》由绪论和译文两部分组成。绪论分为三部分:第一部分是介绍《文选》的选文原则和内容编排,第二部分介绍了从《楚辞》到《文选》这段文学时期赋的起源与发展,正是在这一部分中,他研究了赋的体制演变。

马古礼虽然没有直接采用"骚体赋""文体赋"这些明确的名称,但是将二者的文体特征进行了细致的描述。他认为,第一种赋体,即骚体赋,具有以下特征:从主题上看,这一类赋"通常旨在抒发情感表达心灵","自然风景只是具有起兴或是映衬情绪的作用",而"情感表达以哀怨自怀为基调",这些特点无不体现了屈赋的影响;从文体特征上看,"此类赋作与吊文相近,例如《文选》就将贾谊的《吊屈原赋》归入吊文一类"。⑦ 在这种充满抒情色彩的古诗之赋以外,"同时发展出了一种不同的赋体,摒弃了纯粹的抒情和抽象的情感,代之以韵散夹杂的诗意描写,更接近于

① Cf. *Ibid.*, pp. 144,147.

② Jacques Pimpaneau, *Histoire de la littérature chinoise*, Arles: Philippe Picquier, 1989, p. 62.

③ Cf. Yves Hervouet, *Un poète de cour sous les Han*, *Sseu-Ma Siang-Jou*, *op. cit*, pp. 137, 141.

④ *Ibid.*, p. 153.

⑤ Georges Margouliès, Introduction au *Kou-Wen chinois*, *recueil de textes avec introduction et notes*, Paris: Paul Geuthner, 1925, p. XVI.

⑥ *Ibid.*, p. XVII.

⑦ Georges Margouliès, *Le《Fou》dans le Wen-Siuan*, *étude et textes*, *op. cit*, p. 8.

散文”,①这也就是我们所谓的文体赋了。马古礼认为第二种赋也仍然可以从屈原之作中找到渊源,尤其是《卜居》和《渔父》两篇。一方面,马古礼强调这两种赋的差异性,一个主抒情,一个主事形;另一方面,他也指出二者同源,皆源自《楚辞》,然后分向两个不同的方向发展。“它们都统称为赋(中略)正是这一名称之下包含着内容体裁各异的作品使得萧统略带夸张地说‘今则全取赋名’。”②

关于文体赋,马古礼的介绍更加充分。由于骚体赋的创作难免会被拿来与屈原原作进行比较,“这第二种赋……当然比第一种赋更加盛行”,因为它“让作者有更广泛的选择主题的自由”“有更多发挥才华的余地”“更能体现个性创作特色”。③ 马古礼列举了一些将文体赋发扬光大的汉代赋家,如司马相如、扬雄、班固等人。“最擅长古体赋创作的当属汉代文人。而且可以说,汉代也是这种赋体以最纯粹和完美形式存在的唯一时期,而自晋以后,其形式逐渐变化,过渡到古代散文的领域。”④马古礼进而对汉赋与晋赋进行了对比:“汉代文人从事创作,晋人从事写作。在具有同样才华的情况下,汉人之赋更具率性,而晋人之作更具研习之气。”⑤对于这种文风上的变化,马古礼不仅有独到的观察,而且更有透过现象对根源的探究。在他看来,两晋时期的文人厌倦了动荡不安的社会生活,逃避政治,在哲学思想或神秘主义中寻求寄托,更倾向于抽象的玄理,容易产生一种绮靡雕饰之气,故而不像汉代赋家那样着力于具体事物的描摹敷陈。因此,晋赋比较脱离现实,不那么关心具体事物形象,而是以抽象的情志理思为主导,“在这一点上,它又接近于更直接脱胎于《离骚》的第一种赋体,因为《离骚》本身就是一部极具神秘主义色彩的作品。同时,晋代赋家也没有完全抛弃司马相如和班固所树立的赋作典范,但是以义理为主,以事类为佐,虽用描写,但是旨在言理”。⑥ 在这里,马古礼敏感地觉察到晋赋与汉代大赋的差异。他多次赞扬魏晋文学辞藻之丽与形式之美,认为晋代的辞赋不仅数量众多,而且技艺上日臻完美,成为萧统《文选》的重要组成部分。⑦ 但是,他对两晋之赋的考察又略显笼统和偏颇:一方面玄风炽盛确实波及晋代辞赋,但需知晋赋的主流仍然是三国以来盛行的抒情咏物小赋,这一点没有得到充分的观察和阐述。

《〈文选〉中的赋》的第三部分结合三篇有代表性的作品阐述了赋的文体风貌。第一篇是班固的《两都赋》,被认为是“汉代文赋的代表作”,马古礼对作品的主题、结构、语言、风格进行了详细介绍,并给予高度评价,尤其是认为这篇作品“语言自然流露,毫无雕饰的痕迹,仿佛一气呵成”。⑧第二篇作品是江淹的《别赋》,这篇作品被认为是“六朝赋的代表作”,不以城阙宫室或是苑猎场面等具体事物的描绘为主,而是着重内心情感抒发。马古礼对这篇作品的内容(“表达各种不同类型人物的离愁别绪”)、语言(“流畅而富有表现力”,“更适于翻译”)进行了简要点评,尤其对它的形式观察入微:“这既不是叙事,更不是描写,而更接近于欧洲文学中的挽歌,结构也似一曲吟唱。作品韵律规整,四、六、七字句间隔交错,频繁使用‘兮’字和诗歌中其他常见虚词,而且注意偶数句押韵以及所用之词的音韵,以达到一种诗意的效果。”⑨从以上评述文字可以看出,虽然马古礼并没有明确指出这一时期出现有骈赋或俳赋一说,但是对江淹《别赋》这篇铺采摛文之作的评价基

① *Ibid.*
② *Ibid.*, p. 9.
③ *Ibid.*
④ *Ibid.* p. 10.
⑤ *Ibid.*, pp. 10 – 11.
⑥ *Ibid.*, p. 12.
⑦ Georges Margouliès, Introduction au *Kou-Wen chinois*, *recueil de textes avec introduction et notes*, *op. cit*, p. XXXI.
⑧ Georges Margouliès, *Le《Fou》dans le Wen-Siuan*, *étude et textes*, *op. cit*, pp. 13,15.
⑨ *Ibid.* pp. 17 – 18.

本体现了他对南朝俳赋的认识。而且,马古礼以独到的眼光指出,唐代诗人李华写的《吊古战场文》与之有异曲同工之妙①,而《吊古战场文》亦是一篇骈赋。马古礼在绪论中介绍的第三篇作品是陆机的《文赋》,他非常认同其中的创作理念,认为《文赋》"语言整饬,亦不乏优雅和铿锵之辞,但是有时出现重复或空洞之语"。② 他后来在《中国文学史(散文卷)》中进一步介绍道:"这是一篇韵律工整的长赋,大多以六言写成,阐述了文学写作的必要品质和需要避免的流弊。"③

马古礼一向把赋视作中国古代的高雅文学,而一般的古文作品则是日常文学。他观察到唐宋时期赋的衰落:赋逐渐失去高雅之气,与之前的赋作体现出不同风格,出现散文化倾向;与此同时,日常文学中的一些记文则在一些文学大家笔下提升了品质,变得更加诗意灵动和优雅,因此二者之间的格调渐趋一致。④ 而到明朝,"赋完全消失,因为它们被世俗化之后丧失了宋文赋中原有的大部分特质,同时也失去了存在的理由"⑤。

综上所述,马古礼对中国赋文学的研究在法国汉学界具有开山之功,他对赋体形制的流变进行了细致的考察,并且不乏个人的真知灼见。

三、赋体作品在法国的译介

(一)马古礼:一位集大成的开创者

马古礼将上述班固《两都赋》、江淹《别赋》、陆机《文赋》以及萧统《〈文选〉序》翻译到法语,这四篇译文便构成《〈文选〉中的赋》的主体部分。由上可见,马古礼在选译《文选》中作品时颇具慧眼,他精心选择的三篇赋作分别展现了汉大赋、抒情小赋和文赋的不同特点和风格,正如他本人所言:"希望通过笔者对赋这种文体的整体性介绍以及对代表作的翻译和分析,使读者能够对从起源到《文选》成书时期的赋有一定的认识。"⑥关于陆机《文赋》的译介,马古礼尤其强调了选译该作是"因为它是《文选》中唯一阐述中国人文学创作理念和文人修养的作品,因此将它介绍给欧洲读者是十分有意义的"⑦。他尤其提到了《文赋》中的一个观点:陆机提倡研究经典以修炼形式,但是也认为一定要文有新意,倘若前人之文中已有此意,则会毫不留情地批评作品缺乏艺术性。马古礼从这一段论述中更好地理解了中国古代文学的一个创作现象:虽然经常存在语词的相互借用,但这只是形式的继承,意义的独创性依然得到中国文人的重视。这一翻译案例也充分说明了译者在异国文化认知和传播中所起到的重要桥梁作用。

1929 年,马古礼在《通报》上发表一篇关于《晏子赋》的译介文章,这是关于中国古代俗赋研究的专论。俗赋正是因为《晏子赋》《燕子赋》《韩朋赋》在 1900 年出土的敦煌遗书中被发现而为世人所知。在敦煌大量中古时代的写卷中,保存赋体作品大约 33 篇,俗赋大致 17 篇。⑧ 目前,中国学界普遍认为俗赋源于先秦,流行于秦汉,是中国说唱文学和戏剧的源头,唐以后不再广泛流传。"这些赋作叙述故事,语言通俗,节奏铿锵,押大体相近的韵,风格诙谐,与'深覆典雅,指意难明'的传统文人赋迥然不同。"⑨关于俗赋,在国内也长期未得到深入研究,因此,马古礼在近一个世纪前的这份研究成果非常值得关注。他之所以了解到这一特殊的赋体,得益于法国汉学家伯希和(Paul Pelliot)1908 年带回法国的大量敦煌文献。

---

① *Ibid.*, p. 18.

② *Ibid.*, pp. 19 – 20.

③ Georges Margouliès, *Histoire de la littérature chinoise: prose*, Paris: Payot, 1949, pp. 106.

④ Cf. Georges Margouliès, Zrotroduction an Kon-wen chinois, recueil de textes avec introduction et notes, pp. XXXI, XXXV.

⑤ *Ibid.*, p. XXXVII.

⑥ Georges Margouliès, *Le "Fou" dans le Wen-Siuan, étude et textes, op. cit*, p. 20.

⑦ *Ibid.*, p. 20.

⑧ 伏俊琏:《俗赋研究》,北京:中华书局 2008 年版,第 292 页。

⑨ 伏俊琏:《俗赋研究》,第 1 页。

马古礼在文章中首先介绍了其研究材料的来源,这些文献当时已经进入法国国家图书馆。“这些作品完全不属于高雅文学,具有明显的民间文学特征,而且很可能多数是说唱作品。”①马古礼在一开始就敏锐地发现了这一类赋的民俗特征,但是并没有使用“俗赋”这一名称,因为这个概念直到 60 年代才由中国学者正式提出。② 马古礼在伯希和文献中发现了《晏子赋》和《燕子赋》,并对标题拼音相同的两个作品进行了区分。他简要介绍了《燕子赋》的故事之后,把重点放在了《晏子赋》上,因为它是“此类赋作的一个良好样本”③。《晏子赋》在敦煌遗书中有 9 个写卷,在伯希和的敦煌文献中最多,有 5 个,而马古礼参考了两种版本,编号分别是伯 2564 和伯 3460,其中前一个版本相对完整,后一个则有残缺。马古礼依据伯 2564 写卷提供了《晏子赋》的汉语全文,同时以脚注的方式标注了两个版本之间的差异之处,或有用词不同,或有阙失之处,并根据伯 3460 写卷中对应之处补充缺漏文字,共计 37 处。这个对照工作也是一项文献考据工作,同时,马古礼也充分参考了伯希和的意见,例如他根据其建议“从节奏和意义的角度补充了‘剑虽三尺’中的‘三’字”④。在原文之后,马古礼提供了全文的法语译文,并补充了 15 个文化性译注。最后,马古礼概括了他的几点基本认识:一是从《晏子赋》追溯到《晏子春秋》以对比二者在内容和风格上的诸多异同,认为《晏子春秋》并非源本,它们应该都是根据在民间流传已久的同一故事框架而编写的不同版本;二是强调这类赋作体现了民间口语文学的通俗性和对话性特征;三是认为这一类赋作的题材与其他国家的民间文学不乏类似之处,比如俄罗斯和印度的民间故事(马古礼原是俄罗斯人,因此对于俄罗斯民间文学与中国的故事俗赋之间的相似性比较敏感)。总之,马古礼是较早关注到俗赋的汉学家,并通过《晏子赋》和《晏子赋》的译介进行了专门研究,这一研究成果在当时属于世界领先地位,同时于甚至早于中国学者的研究:郑振铎《敦煌的俗文学》一文最早发表于 1929 年《小说月报》第 20 卷第 3 号,所著《中国俗文学史》(第五章《唐代的民间歌赋》论及)出版于 1938 年;容肇祖《敦煌本韩朋赋考》发表于 1935 年。不过,马古礼对俗赋的研究相对孤立,并没有足够的资料考察其渊源和发展流变过程。

此外,马古礼在《中国古文选》中介绍和翻译了各个时期的赋体代表作,如屈原《卜居》和《渔父》、王粲《登楼赋》、李华的骈赋《吊古战场文》、杜牧《阿房宫赋》、欧阳修《秋声赋》、苏轼的两篇《赤壁赋》及《黠鼠赋》;后又在 40 年代末出版的《中国文学选编》中译有宋玉《登徒子好色赋》和《神女赋》(它们后来被班文干部分或全文转录于《中国文学史》中)、司马相如《美人赋》、鲍照《芜城赋》等。

关于翻译策略,马古礼有意采取与亚瑟·韦利的意译所不同的译法,采用了他所谓的“原始性翻译”,并在绪论中加以解释:“有意牺牲形式而保证意义的理解,与其略过一些难点,把艺术价值高于译文的中国作品进行法文化,从而不利于法国读者理解真正的中国文学,不如进行比较贴近原文的翻译,并且尽可能地把对欧洲读者来说感到怪异的地方标识和解释出来。”⑤在这种思想指导下,马古礼在翻译中完全采用忠实原文的做法,基本都是直译其意,由于汉语比较精练,马古礼为了行文通顺必然要增加字词和补充句子成分,这些增补之处在早期译文中都被以括弧标示出来,以示与原文有别。此外,译文附有大量脚注,例如长篇大赋《两都赋》43 页译文中译注达 290 处之多,《别赋》和《文赋》也分别有 45 处和 84 处译注。

可是,马古礼的译事之功并未得到一些学者

① Georges Margouliès, “Le ‘Fou’ de Yen-Tseu”, in *T’oung pao*, vol. 26, fasc. 1 – 5, 1929, p. 25.

② 程毅中 1961 年《关于变文的几点探索》中才明确提出:“敦煌写卷中,除了变文之外,还有一部分是叙事体的俗赋。”1963 年出版的游国恩等主编的《中国文学史》中辟有《俗赋》专节。参见伏俊琏:《俗赋研究》,第 2 页。

③ Georges Margouliès, “Le ‘Fou’ de Yen-Tseu”, *op. cit.* p. 25.

④ *Ibid.*, p. 30.

⑤ Georges Margouliès, *Histoire de la littérature chinoise: prose*, *op. cit.* p. 2.

的认可。法国学者埃米尔·加斯帕东(Emile Gaspardone)1927 年在《法国远东学院学报》上著文对马古礼的《〈文选〉中的赋》和《中国古文选》进行了批判,称之为"一个外国人的文字"。① 确实,马古礼是移居法国的俄罗斯人,在使用法语进行翻译时未必如母语一样自如,但是他的法语表达完全是通顺流畅的,况且他本人的翻译目标是"意信辞达"。奥地利汉学家赞克(Erwin von Zach,一译查赫)也是《昭明文选》的译者,他在 1928 年第 25 辑《通报》上同时发表了三篇文章分别批评了马古礼的三篇赋译《两都赋》《别赋》和《文赋》。② 但是,英国学者翟林奈(Lionel Giles)在 1927 年《非洲和东方研究学院学报》上发表书评给予《〈文选〉中的赋》和《中国古文选》中肯的评价,首先肯定了马古礼这两本著作的"长篇绪论和导论的学术质量,作为一个外国人,他对中国文学文体嬗变十分了解,而且非常熟悉并善于体察历朝历代优秀作家的不同写作风格""他精通汉语,这一点不容否认,但是他失败在(法文)表达艺术欠佳"。③ 由此可见,名不见经传的马古礼以赋体文学研究进入汉学界,在引起关注的同时也引发了争议,主要争议之处在于直译方式不易为人接受。然而,客观而言,埃米尔·加斯帕多那和赞克的批评之词其实过于严苛。事实上,我们直到今天也不能否认马古礼是把中国赋体文学介绍到法国的着先鞭者,并没有其他法国学者在赋体演变和文体考辨这一领域的研究广度和深度上有所突破。此外,苏联汉学家阿列克谢耶夫(Aleksyev Vasiliy Mihaylovich)1944 年发表的《文赋》俄译本是在参考马古礼的译本基础上完成的,马古礼的一些译文也为后世法国汉学家吴德明和班文干所参考和引用。

(二)吴德明:司马赋的研究专家

吴德明的赋学研究以司马相如其人其作为中心,专著《汉代宫廷诗人——司马相如》前两章以百余页的篇幅介绍了这位汉代文人的生平和他所生活的社会时代背景,偏重于史实研究,从第三章至第十章的近三百页则以司马相如为中心,从主题、结构、词汇、诗律以及司马相如在中国文学史上的地位和影响等方面展开赋学研究。

在研究中,吴德明首先参考中外学者的意见,对司马赋进行了真伪考辨,认为《史记》和《汉书》中记载的《子虚上林赋》《大人赋》《哀秦二世赋》三篇以及《天子游猎赋》是真作,而《长门赋》《美人赋》是伪作。④ 在第五章中,吴德明详细描述了四篇真作的主题和结构,尤其是《子虚上林赋》和《天子游猎赋》,不仅考证作品中所描绘的地域和所涉及事件,而且还对古代中国的游猎活动以及自古以来中国文学中以此为主题的作品进行细致介绍。他发现司马赋作中"现实主义的描绘手法"与"充满神奇色彩的想象成分"并存,并通过"语言魅力"及"完美的形式"呈现出缤纷而又和谐的艺术画面。⑤ 在第六章中,吴德明考察了司马相如作品中的专有名词和具体名词,例如,在研究《大人赋》时,他写道:"司马相如的作品中,空间的转移甚于时间的流动:它首先是一幅在中国空间里展开的画卷,是对他所处时代的物质世界的描绘,其次才是在中国历史长廊中的漫步。这体现在作品中人名数量要少于地名数量:有 60 个人名,而地名达到 100 个。"⑥而且,他还注意到这些人名地名更多来自于历史典故和神话传说。吴德明甚至精确地统计出一部作品中涉及的数十种

① Emile Gaspardone, " Georges Margouliès, Le Kou - wen chinois, Le《Fou》dans le Wen-Siuan", in *BEFEO*, Tome 27, 1927. pp. 382 - 387.

② Erwin von Zach, "Zu G. Margoulies Ubersetzung des Liang-tu-fu des Pan Ku","Zu G. Margoulies Ubersetzung des Pieh-fu","Zu G. Margoulies Ubersetzung des Wen-fu", in *T'oung Pao* 25(1928), pp. 354 - 359, 359 - 360, 360 - 364.

③ Lionel Giles, " Georges Margouliès, Le Kou-wen chinois, Le《Fou》dans le Wen-siuan", in *Bulletin of the School of Oriental and African Studies*, 4 (1927), pp. 640 - 643.

④ Cf. Yves Hervouet, *Un poète de cour sous les Han*, *Sseu-Ma Siang-Jou*, *op. cit.* p. 178.

⑤ *Ibid.*, p. 286.

⑥ *Ibid.*, p. 306.

动物、植物、石头、金属类别,以说明“司马相如拥有丰富的词汇”,这项工作体现出法国汉学家令人赞叹的实证分析能力和严谨扎实的学术风格。在第七章中,吴德明着力于介绍司马赋中对人的动作神态、景物等进行描绘的语汇,例如,司马相如善于变换词语来描述同一个动作,在景观描写中绘声绘色,种类繁多且富有变化,极尽铺陈之能事,而且擅用比喻。第八章篇幅略短,吴德明介绍了司马相如赋作的音乐格律,从音节多少句子长短来说明其作品的音乐性,从而完成了对作品的全方位研究。

《汉代宫廷诗人——司马相如》中还有两章值得一提:在第三章中,吴德明用大量篇幅梳理了从屈原、宋玉、荀子到汉初陆贾、贾谊等人的作品,也涉及与司马相如同时期的文人,例如写作了第一篇“七体”赋——《七发》的枚乘,这一章基本上是赋从起源到司马相如生活年代的早期历史;在第九章中,吴德明则介绍了司马相如对他之后汉代赋家创作的影响,这种影响甚至延续到清末。他对这位汉代赋圣给予高度评价:“显然,所谓汉赋直接出于司马相如之作。构成此种赋体的大部分元素确实在他之前已经出现,然而司马相如是一个集大成的开创者。”①总体而言,《汉代宫廷诗人——司马相如》是一部作家论,充分体现了法国汉学家吴德明在赋学研究领域深厚的学术素养。

吴德明继而翻译了《〈史记〉卷一百一十七〈司马相如列传〉》和《昭明文选》中司马相如的全部作品(《长门赋》除外),全书共 286 页,几近周折终于在 1972 年出版。② 在翻译过程中,吴德明不畏偏僻的辞藻语汇,努力辨识每一种动物、植物和矿物的名称,附有详细的学术性注释,汇编成索引。这部译著还复制了日本学者泷川龟太郎译本的中文原文和注释。此外,在 70 年代,吴德明还受邀为《法语大百科全书》《东方文学辞典》等辞书撰写了“宋玉”“司马相如”“赋”“汉代文学”等与中国赋文学相关的词条。③ 吴德明的上述两部专著和译作出版后,一些欧美汉学家纷纷撰写书评,给予很高评价,认为其研究成果是西方汉学界研究司马相如的权威之作。

顺便补充的是,关于司马相如的作家作品研究,马古礼在《中国文学选编》中也译有《史记·司马相如列传》的片段,并翻译了《美人赋》,其中的片段被班文干转引于所编《中国文学史》中。1958 年,法国远东学院教授埃米尔·加斯帕东曾在《亚细亚学报》上发表文章《司马相如最早的两篇赋作》④,介绍《子虚赋》和《上林赋》,这是后来吴德明写作论文的参考文献之一。

(三)当代汉学家的赋作译介

班文干在《中国文学史》中专辟一章论赋,主要涉及的作家作品有《楚辞》、宋玉《神女赋》和《登徒子好色赋》、贾谊《吊屈原赋》、司马相如的生平和《美人赋》、班固《两都赋》和张衡的另一篇《两都赋》、曹植《洛神赋》和陆机《文赋》,其中大多直接收录了马古礼和吴德明的译文。在对中国早期赋作进行评论时,班文干提出个人见解:“这些作品的主旨大多是为了赞美一个地方,如一所猎苑或是一座城池,或是赞美女子,虽有抒情色彩,但它们最主要的价值是语言的雕饰,无论是词汇句式还是音韵都力求形美,而这一部分的魅力在翻译中都会失色。爱情赋则符合我们西方读者的阅读兴趣,因为它们更接近于原始时代萨满色彩的吟唱,具有情色意味,仿佛在神灵与呼唤神灵护佑的通灵人之间存在一种爱慕关系。”⑤班文干

① *Ibid.*, p. 378.

② *Le Chapitre* 117 *du Che Ki*:*Biographie de Sseu-ma Siang-jou*, traduction avec notes par Yves Hervouet, Bibliothèque de l'Institut des Hautes Études Chinoises, vol. 23, Paris: PUF, 1972.

③ Yves Hervouet, “Fou”, in *Encyclopaedia Universalis*, vol. 7, 1970, pp. 192 – 193; “Sung Yu” et “Ssu-ma Hsiang-ju”, in Jaroslav Prusek et Zbigniew Slupski (éd.), *Dictionary of Oriental Literatures*, vol. I (East Asia), Londres, 1974, pp. 167, 164 – 165.

④ Emile Gaspardone, “Les deux premiers fou de Sseu-ma Siang-jou”, in *Journal Asiatique*, 246 (1958), 1958, pp. 447 – 452.

⑤ Jacques Pimpaneau, *Histoire de la littérature chinoise*, *op. cit.* p. 66 – 68.

认为这一特色在《神女赋》《登徒子好色赋》和《洛神赋》中保留了痕迹并得以发展。班文干的这一见解在之前的赋文研究中并无多见,可以代表一部分当代西方学者的观点。

关于赋体作品的翻译,需要补充的是当代著名汉学家桀溺(Jean-Pierre Diény)在 1987 年发表的一篇论文《解读王粲》中译有《游海赋》,并在与班彪《览海赋》、曹丕《沧海赋》的对比中探寻王粲之文描写景物气象更广、更具备象征性思考等特色。①

在法国唯一以单行本发行的赋体文学作品是庾信的《哀江南赋》。最早介绍这部作品的是马古礼,他在《中国文学史(散文卷)》中首先介绍了这篇骈赋的创作背景,并指出作品的一大特征便是刻意用典,兼有明典与暗典。他还将《哀江南赋》与班固的《两都赋》、贾谊的《过秦论》和李陵的《答苏武书》相提并论,认为庾信或受汉朝文风的影响,加上"南北二朝不同文风的巧妙融合,以及庾信本人诗才出众,造就了其作品的特殊文采"。②

半个世纪后,当代翻译家米歇尔·库特勒(Michel Kuttler)将《哀江南赋》全文翻译成法语,列入法国异域出版社的"俄尔普斯诗丛",1995 年出版。在译者序中,米歇尔·库特勒指出这是一部"融会个人际遇与朝事更迭"的作品,书名源自战国时期宋玉《招魂》诗篇中"魂兮归来哀江南"一句。③ 作为译者,库特勒认为"《哀江南赋》体现了中国人对于用典的爱好",因这篇作品"处处用典""曲言陈事",需要熟读经典方能参透其意,而这也正是中国古代文人的基本素养。④ 对于用典的缘由,库特勒有所探讨:"虽然据事以类义可以产生含蓄委婉的效果,但是因为每一次用典需要故中求新,会造成累复难解之困难,难免会妨碍意义的传达。那么为什么要使用这种表达方式?"⑤ 库特勒没有给予法国读者明确的解释,但是从后文中我们可以总结出他所推断的三条理由:其一是庾信处境尴尬,因为身不由己侍奉北国国君而有愧于故国,故而选择借用典故暗示心声,他在《哀江南赋》中写道:"信生世等于龙门,辞亲同于河洛,奉立身之遗训,受成书之顾托",这便是自比于司马迁忍辱负重写《史记》,以"立德立言";其二,用典可以减少语辞之繁累以求诗句之经济;其三,庾信援古证今或是借古抒怀,恰好可以在文字中跨越时间鸿沟,将亘古至今的事理联系起来,他不是回述历史,而是向人们展示历史的故事可以重演。⑥ 可以说,从探讨用典出发,库特勒深刻地理解了庾信这位亡国诗人的情怀。对于文中遍布的典故,译者坦言他所使用的翻译策略是尽量直译字面意义,不求甚解,以保证行文的诗意,不以释义而累赘诗句。但是,译文后面附有 520 个注解,涉及文中几乎所有典故,足见库特勒译事之用心。尤其值得称赞的是,译者在译文之前以列表的方式介绍了《哀江南赋》中各个段落的主旨大意或主要事件,例如"第 1—40 句,庾信家族历史直至其父去世","第 41—58 句,庾信早年生活经历","第 59—79 句,梁朝盛世繁荣景象"等,从中可以一目了然地看出个人历史与社会历史的交织,这对于法国读者了解这篇长作无疑十分有益。译者还精确地说明《哀江南赋》的序有 528 字,阐述了诗作的题旨,文有 3376 字,并且在翻译中进行了形式上的区分:序以散文体译出,而正文则被翻译成诗行的形式。因此,总体而言,库特勒所译《哀江南赋》以一篇"史诗"的面貌呈现于法国读者眼前。在庆幸这一名篇佳作被移译到法文的同时,我们也遗憾骈赋这一特殊的文学形式在法国

① Jean-Pierre Diény, "Lecture de Wang Can (177 – 217)", in *T'oung pao*, vol. 73, fasc. 4 – 5, 1987, pp. 306 – 312.

② Georges Margouliès, *Histoire de la littérature chinoise: prose*, *op. cit.* pp. 136 – 137.

③ Yu Xin, *Lamentations pour le sud du Fleuve*, traduit du chinois et présenté par Michel Kuttler, Paris: La Différence, "Orphée", 1995, pp. 7 – 8.

④ *Ibid.*, pp. 8 – 11.

⑤ *Ibid.*, pp. 9 – 10.

⑥ *Ibid.*, pp. 10 – 11.

汉学界似乎没有得到清晰的定义和认识。

总之,赋体文学作为中国古代文学中的一种独特文体,文体繁复,其韵味美感会在翻译中遗失并导致散文化倾向,从而难以像中国古代诗歌那样在国外读者中产生广泛影响。在 20 世纪,得益于马古礼、吴德明、班文干、库特勒等汉学家的译介,赋体文学进入法国人的学术视野,出现了一些专业性著作,而且可以说是翻译与研究同步举进,然而推广有限,仍然需要更多的译者和研究者来开拓这一园地。

The Translation and Research of *Fu*-Style Prose in France

Che Lin

(Department of French, Beijing Foreign Studies University, Beijing 100089, China)

Abstract: *Fu* (赋) was a special genre in Chinese classical literature. It was not introduced into France and translated by French Sinologists until 1920. In this field, three French Sinologist made outstanding achievements. From 1920's to 1940's, Georges Margouliès (马古礼) conducted a specialized research of the stylistic features and the evolution of *Fu* – style prose in the three works entitled *The Fu in A Selection of Refined Literature* (《〈文选〉中的赋》), *A Selection of Ancient Chinese Prose* (《中国古文选》), and *The History of Chinese Literature* (《中国文学史》). In 1960s, Yves Hervouet (吴德明) made a study of *Fu* – style prose with Sima Xiangru (司马相如) as the center in the work entitled *A Royal Court Poet of the Han Dynasty : Sima Xiangru* (《汉代宫廷诗人 — 司马相如》). At the end of 1980s, Jacques Pimpaneau (班文干) devoted a whole chapter to the introduction of early-China *Fu*-style writings in the book entitled *The History of Chinese Literature* (《中国文学史》), which indicated that *Fu* as a genre had officially entered into Chinese language and literature teaching materials used in France. We will observe the translation and research of *Fu*-style prose in France on the basis of the works of the above three scholars.

Key words: Chinese classical literature, *Fu* (赋), French Sinology, Georges Margouliès (马古礼), Yves Hervouet (吴德明), Jacques Pimpaneau (班文干)

(本栏责任编辑　郑　园)