Academic Press
of the USA Inc.
美國學術出版社

漢學 SINOLOGY 1 (2018)

ISSN 2833-1516, Online 2833-1540 ISBN: 9781682025215
吳漠汀 (M. Woesler) 主编

歐洲大學出版社

漢學

漢學 Sinology 1 (2018)

《漢學》由世界漢學研究會(http://china-studies.com)於2018年創辦，收錄有關中國古代、近代、現代和當代大中華地區歷史、經濟、文化和社會文章、不定期論文、評論文章、書評等，以及其他中文期刊和專著的論文摘要。本期刊為歐盟和其他歐洲國家的學者提供了一個專門的學術交流論壇。我們歡迎各地學者(包括博士研究生)的來稿。
Hanxue / Sinology is a double blind peer reviewed annual journal in Chinese on traditional, modern and contemporary China, featuring research results from the Humanities including Social Sciences, Cultural Studies, Letters, Philosophy, History, Law, Economy etc. It offers a forum especially for scholars from sinophone countries, regions and communities. We welcome contributions based on independent research by scholars, including PhD candidates, from anywhere. Publisher: New Castle: Academic Press of the USA, Editor: Martin Woesler.
《漢學》文章經過專家審閱，每年出版一期。
期刊網站是：
http://universitypress.eu/en/journals.php.
本刊已加入以下引文索引： Publons、Index Copernicus、ROAD、Citefactor、Academic Research Index (ResearchBib)、Scientific Indexing Service 等
《漢學》是中國湖南師範大學外語學院的中文學術期刊。編輯部：湖南師大外院國際漢學中心。
出版社、印刷、發行：美國學術出版社，美國19801特拉華州紐卡斯爾縣威爾明頓市 1007 N Orange St 4th floor suite #96, Wilmington, New Castle, Delaware 19801, USA.
美國：該雜志由美國學術出版社在美國印刷出版，可通過ap@e-texts.org或亞馬遜網站直接從出版社購買。
歐洲：該期刊由歐洲大學出版社在歐洲印刷和出版，可以通過 info@universitypress.eu 或 Amazon.de 直接從出版社購買。
主編：吳漢汀
郵箱: journal@china-studies.com
ISSN 2833-1516, Online ISSN 2833-1540
ISBN 978-1-68202-521-5, ASIN
每篇文章都有 DOI, 例如：DOI:10.12906/978168202 5215_00X, X 表示期刊的部分，比如 X 是 1 表示封面、版權頁、目錄，2 表示第一篇文章。3 表示第二篇文章，以此類推。訂購 order@china-studies.com
製作編輯：黃淵基，漢學編輯：朱立蕾
個人和機構訂閱費用（含國內外郵寄費）：
紙質版 49 歐元/年（不含特刊）
電子和紙質版 99 歐元/年（含特刊）
特刊 49 歐元/期
大學校內網入口許可 (IP 域名範圍)398 歐元
有關每期目錄信息，請參閱美國國會圖書館內記錄：
http://journal.china-studies.com
http://universitypress.eu/en/journals.php
來稿須知
請在 Microsoft Word 或 Open Office 中按照期刊的格式編寫論文，並提交至 journal@china-studies.com。

《漢學》期刊投稿文章格式詳述：

1. 字體和行距

文章應選用 A5 版面，頁邊距為上下左右各2cm。文章標題中文應採用 20 號加粗宋體，英文應採用 20 號 Times New Roman 加粗字體，中文英文標題分兩行寫出，並居中顯示，前後空一行；副標題中文應採用四號加粗宋體，英文應採用四號 Times New Roman 加粗字體，中文英文標題分兩行寫出，並居中顯示，前後空一行；作者名字，所在大學，所在國家或地區這一資訊應採用五號宋體，並居中顯示。

文章摘要部分："摘要"二字應採用五號加粗宋體，左對齊，摘要內容應採用五號宋體，寫在"摘要："二字下一行，中文摘要需 300 字左右。英文摘要中，"Abstract" 這一單詞應採用五號 Times New Roman 加粗字體，左對齊，英文摘要內容應採用五號 Times New Roman 字體，寫在"Abstract:"下一行，英文摘要需 250 詞左右。

正文部分：一級標題應採用四號加粗宋體，二級標題應採用小四號加粗宋體，上方空一行，三級標題應採用小四號宋體，其他正文內容中，中文應採用小四號宋體，英文應採用小四號 Times New Roman 字體，首行縮進 2 字符，行距統一為：多倍行距 1.2 倍。註腳部分：中文應採用五號宋體，英文應採用五號 Times New Roman 字體。

2. 文中引文以及註腳

當正文中出現長引文時，應單獨引用，採用五號楷體，前後空出一段，每行縮進 4 字符。在引文最後應當用括弧標明作者名字，年份及頁碼，不同項間用英文逗號以及英文空格銜接。

請將作者相關研究方向，聯繫方式，是否為基金專案論文等資訊作為註腳於封面頁標明，如論文為基金專案下論文，請按照"基金專案：專案名稱或編號"格式在註腳寫明，註腳部分只需要注明需要解釋的信息，無需將參考文獻添加在註腳部分。

3.參考文獻

"參考文獻"四字應另起一頁，採用四號宋體，左對齊顯示，文獻按照英文首字母或拼音首字母排序，書籍以及期刊名應用斜體表示。參考文獻第一行左對齊，第二行應首字縮進 2 字符。

引用文獻為**書籍**應採用的格式：

姓名 Pinyin, 姓名 Pinyin. 年份. *書籍名* [英文翻譯]. 出版地[英文翻譯]：出版社[英文翻譯].

英文的書籍：

Last name, first name, and first name last name. Year. *Book Title* [中文翻譯]. Place[中文翻譯]: Publishing House[中文翻譯].

引用文獻為**期刊**應採用的格式：

姓名 Pinyin, 姓名 Pinyin. 年份. 文章名稱[英文翻譯]. *期刊名稱*[英文翻譯] 期數(卷數):頁碼（注：如無期數，則採用 卷數:頁碼的格式）

英文的期刊：

Last name, first name, and first name last name. Year. Paper Title [中文翻譯]. *Journal title* [中文翻譯] 期數(卷數):頁碼（注：如無期數，則採用 卷數:頁碼的格式）

倫理聲明

《倫理聲明》基於國際出版倫理委員會(COPE)於 2011 年起草的建議。**編輯義務**

1. 中立。文章內容與作者的種族、性別、性取向、年齡、殘疾、宗教、民族、政治哲學無關。
2. 保密。所有手稿都應被視為機密文件。未經編輯允許，不得將它們展示給任何人。除了作者、審稿人之外，管理人員和編輯人員不應向任何人透露提交的稿件信息。
3. 資料披露及利益衝突。未經作者明確同意，編輯或審稿人不得在自己的研究中使用所提交稿件中未發表的數據。
4. 發表決定權。期刊編輯決定投稿文章的發表。編輯在編輯委員會政策的指導下，考慮有關誹謗、版權和剽竊的法律義務。編輯可以與編輯委員會的其他成員或審稿人共同做出決定。如果作者對委員會的決定有異議，編輯可以邀請兩位新的審稿人。

審稿人義務

1. 編輯權。審稿人協助編輯人員做出決定，也可能幫助作者提高稿件質量。
2. 延期和最後期限。當一名客座審稿人覺得自己沒有足夠的能力來評估文稿中提出的研究，或者如果他發現自己無法及時提供報告，必須立即通知編輯，以便預留時間聯繫其他審稿人。
3. 客觀、禮貌和尊重的標準。報告必須客觀。不允許針對作者的個人評論和批評或針對文本內容的傷害性言論。審稿人的觀點必須清晰，論據充分，並且尊重作者。
4. 引用文獻。審稿人必須找出作者未引用的出版物。任何此類表示都必須附有適當的評論。審稿人應提請編輯注意手稿和以前發表的數據之間的任何相似性和重疊。
5. 資料披露及利益衝突。通過匿名回復獲得的信息和想法是機密的，不應用於審稿人的個人利益。審稿人不應接受可能導致與作者產生競爭、合作或其他關係的利益衝突的稿件。

作者的義務

1. 信息的有效性。在提交出版的文章中包含的信息必須提出作者的研究結果，以及這些結果及其重要性的客觀討論。基礎數據必須正確顯示。欺詐性和故意不准確的信息是不道德且不可接受的。作者應該引用對研究有影響的出版物。
2. 創意和剽竊。作者必須確保所寫的是自己完全原創的研究，如果他們使用了其他人的書或文章，必須適當地標記出引用出處。
3. 一稿多投。作者不應向多個期刊(或書籍)提交同一篇稿件。在多個期刊上提交同一篇稿件是不道德且不可接受的。本雜志不接受除中文以外的其他語言發表的文章。在這種情況下，作者必須提供第一次出版的參考資料，並且不受原出版商的版權限制。
4. 文章作者。只有對相關研究做出重大貢獻的作者才被認為是作者。所有對研究做出貢獻的人必須出現在作者名單中。如果其他人參與了這個研究項目的某些方面，他們應在致謝中提到。第一作者必須確保所有合作作者(且只有合作作者)都包含在稿件作者名單中，合作作者已經看到並批准稿件的最終版本，且同意提交稿件。
5. 資料披露及利益衝突。所有作者如果有基金支持，必須標明。
6. 出版中的錯誤。如果作者在其出版物中發現了一個重要的錯誤或不准確之處，必須迅速通知編輯。

漢學 1(2018)7-22 ISSN 2833-1516 Sinology
DOI:10.12906/ 9781682025215_001

《漢學》第一卷（2018）
中西文化研究

內容目錄 Contents

晚清海外旅行诗文中的伦敦形象————陳室如..... 7
The image of London in the travel notes and poems of overseas traveling in the late Qing Dynasty DOI:10.12906/ 9781682025215_002

“我们错了”——汉学应对主流叙事传统————吴漠汀 31
“We were wrong”——Coming to terms with failed master narratives of Chinese Studies DOI:10.12906/ 9781682025215_003

贝克特《庸女梦》中的中国音乐：改写与误读————曹 波.43
Chinese Music in Beckett's Dream of Fair to middling Women: Rewriting and Misreading DOI:10.12906/ 9781682025215_004

從「父母國」出走——安琪詩中的空間經驗與女性主體建構——
——洪淑苓 69
Running Away from Parents' Hometown：Space Experience & Female Subject Construction of An Qi's Poetry
DOI:10.12906/9781682025215_005

漢學 1(2018)49-74 ISSN 2833-1516 Sinology
DOI:10.12906/ 9781682025215_004

贝克特《梦中佳人至庸女》中的中国音乐：改写与误读

Chinese Music in *Dream of Fair to Middling Women*: Adaptation and Misreading

曹波（湖南师范大学外国语学院）；姚忠（中南大学外国语学院）[18]

摘要：
爱尔兰诺贝尔奖作家萨缪尔·贝克特的长篇小说处女作《梦中佳人至庸女》是“引文、典故及元小说片段的拼缀物”。该小说中有关中国音乐的典故多源自路易·拉卢瓦的法文版《中国音乐》，其中的“伶伦制律”传奇其实是对最终源文本、中国古代百科全书《吕氏春秋》中相关片段的二度改写。通过对贝克特改写本、拉卢瓦改写本和中国源文本之间的对比研究，可发现并纠正上述两个版本和西方相关阐释中有关“伶伦制律”“凤凰传奇”和“孔子击磬”的

[18] 曹波，教授，主要从事英语文学研究和文学翻译；姚忠，讲师，主要从事英语文学研究和教学。

误读。此外，通过对已出版中文译本中的“伶伦制律”片段和中国源文本之间的对比研究，还可揭示上述两个改写本中的其他误读，为忠实的回译铺平道路。作为贝克特“胡思乱想”的例证，《梦中佳人至庸女》中的中国音乐典故既有助于展现一幅“艺术家年轻时的肖像”，也能描绘一张中国音律起源传奇在 20 世纪初期西欧传播的草图，具有较高学术史研究的价值。
关键词：萨缪尔·贝克特；《梦中佳人至庸女》；中国音乐；改写；误读

Abstract:
Samuel Beckett’s virgin novel *Dream of Fair to Middling Women* is “a patchwork of quotations, allusions and meta-fiction”. Its allusions to Chinese music are mostly inspirations from Louis Laloy’s *La Musique Chinoise*. Of them, the legends of “Líng Lún Inventing Pitch Pipes and the Twelve *Lǜlǚs*” are ultimately the adaptation of a section of the ancient Chinese encyclopedia *Master Lǚ’s Historical Records*. The contrastive studies of the legends of Líng Lún and the phoenix and the story of Confucius playing “cubs of jade” in Beckett’s English adaptation, Laloy’s French adaptation and the Chinese source texts help discover and solve previously unknown errors in those adaptations and relevant Western scholarship. Besides, the contrastive study of the legends of Líng Lún in the published Chinese translation of Beckett’s adaptation and the Chinese source text reveals more defects and mistakes in the above two adaptations and may lead to the most faithful Chinese back translation. As some of Beckett’s “wild thoughts”, those allusions help draw not only “the portrait of an artist as a young man”, but also a chart of the reception of the legendary birth of Chinese music in West Europe in the early twentieth century, thus they are worth studying in terms of scholarship history.

Keywords: Samuel Beckett; *Dream of Fair to Middling Women*; Chinese

music; adaptation; misreading

1969 年诺贝尔奖得主萨缪尔•贝克特（Samuel Beckett, 1906—1989）是“爱尔兰独立以来挪用中国文化最积极但剔除也最迅捷的先锋派作家”（曹波，2017，*贝克特对中国文化的挪用与对乔伊斯的扬弃*，142）。在都柏林三一学院就读时，他攻读的是法语和意大利语，因此借用法国和意大利典故驾轻就熟。他不懂中文，却也在早期作品中不时挪用中国典故。1928 年底至 1930 年初在巴黎高师担任交换讲师期间，他迷上了因诗人庞德（Ezra Pound, 1885—1972）等人的译介正风行于西欧的中国文化。受业师乔伊斯（James Joyce, 1882—1941）等人纵横捭阖的创作手法的影响，1932 年 2 月至 6 月在巴黎创作长篇小说处女作《梦中佳人至庸女》（*Dream of Fair to Middling Women*，1992）期间，他禁不住从法国东方音乐史学者拉卢瓦（Louis Laloy, 1874—1944）的《中国音乐》（*La Musique Chinoise*，1903）和英国汉学家翟里斯（H.A. Giles, 1845—1935）的《中国文明》（*The Civilization of China*，1911）两书中恣意取材，将有关中国古代音乐的典故或成段地塞进本已驳杂的小说中，或点到为止，一边调侃现实主义叙事传统，一边炫耀自己作为先锋派文艺青年的才华。

为厘清贝克特定于谧后方可出版的这部作品的创作过程，近年西方学者梳理了藏于英国、美国、法国等地的创作笔记、打印手稿和个人藏书，尤其比对了他重点参阅的法语和英语源文本，推出了系列很有解释力的原典注疏类

成果。但由于无法对贝克特的改写本和中文源文本进行对比，他们在中国文化（尤其是中国音乐）典故的阐释方面也留下了值得探索的误读和空白，而这些误读和空白连同贝克特、拉卢瓦改写本中先前无人发觉的问题都具有较大的研究价值。事实上，对于相关学术的进步及相关选段的回译，贝克特所用中国音乐典故与其法语源文本及最终中文源文本对应片段这三者之间的对比研究是至关重要的。下文聚焦以上三者及中文译本之间的微妙差异，发觉和解答贝克特、拉卢瓦、当代西方学者及中文首译者遗留的问题，揭示贝克特和拉卢瓦改写本的学术史研究价值，即中国音律起源传奇在 20 世纪初西欧接受的概貌。

一、对“伶伦制律”传奇的改写

正如他日后会独自或与人合作将自己的法语作品翻译为英语，已在乔伊斯“词语革命”（the Revolution of the Word）中磨砺三年的贝克特也学着“移花接木”（Knowlson, 1996, *Damned to Fame*, 106），将《中国音乐》第 38—40 页的三段法语改写为一段，硬生生地插入开篇不久的《梦中佳人至庸女》：

> 让我们讲一个关于中国的小故事，把我们的意思谱成曲子。好吗？①那么就讲伶伦的故事，他来到西域边境，来到嶰谷，于两节之间砍下一段竹子，吹气入内，不禁大喜，判定发出的声音与他自己冷静地说话（多数时候如此）时的嗓音相同。②这时，凤凰来助，雄凤鸣六音，

> 雌凰另六音，乐官伶伦又制十一管，与所听之音吻合。③后来，他将十二律吕上报主公，分为六律雄凤、六吕雌凰，也就是：黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟。（Beckett, 1992, *Dream of Fair to Middling Women*, 10）[19]

在此，急于老成的贝克特不顾情节的连贯性和主题的统一性，将中国音律诞生的传奇娓娓道来，使这部作品更像各类典故的拼缀，沦为“塞满我的胡思乱想的箱子”（Beckett, 1992, *Dream of Fair to Middling Women*, xi）。

对贝克特不忍舍弃的这一跑题，西方学者做出的解析大多有懈可击。奥布莱特（Daniel Albright）以为这一典故涉及的是 20 世纪初期的欧洲表现主义音乐，声称“贝克特在戏仿肖恩博格（Arnold Schoenberg）于这一小说之前约十年编制的十二调作曲法”（Albright, 1999, *Beckett as Marsyas*, 30）。他对这是“一个关于中国的小故事”的预告置之不理，不禁让人怀疑其话题转换的背后是东方主义。在《格罗夫版贝克特指南》（*The Grove Companion to Samuel Beckett*，2004）中，阿克力（C.J. Ackerley）和冈塔斯基（Stanley Gontarsky）梳理了元叙事者的意图，但未能将典故回溯至最终中文源文本，以解决西方相关评述中随之而来的问题。洛拉（Sean Lawlor）开拓性地分析了贝克特对《中国音乐》和《中国文明》相关内容的挪用，尤其

[19] 此译文为比照《吕氏春秋》相关片段后的严格直译，保留了贝克特的误读和编辑的疏忽。为清晰和对比方便，笔者添加了下划线和序号。下同。

探讨了他将中国“琴曲”（k’in music）（2006）当作创作模式所带来的影响。在短诗《多特蒙特》（“Dortmunder”, 1932）和第一部出版的长篇小说《莫菲》（*Murphy*, 1938）中，贝克特确实使用了“琴”和“琴曲”，但在《梦中佳人至庸女》中却只字未提。可见，“琴（曲）”与《梦中佳人至庸女》的关联是存疑的。林力丹（Lidan Lin）先阐释了贝克特将“中国音乐作为叙事模式”的创作意图（Lin, 2010, *Globalization and Post-Orientalism*, 281），接着探究了“贝克特在长篇小说处女作中挪用中国音乐与文化以构造自己的美学与伦理学的方式”（Lin, 2010, *Chinese Music as a Narrative Model*, 294）。但她既未考证中国音律诞生的传奇本身，也未就从东方主义视角解析《莫菲》之后贝克特不再引用中国文化这一现象提出有说服力的论据。总之，对于上述“中国特色”的段落，论者须追溯至中文源文本才能做出令人信服的阐释。

上述“小故事”讲述的并非某首“琴曲”的编写，而是“伶伦制律”的传奇。正如拉卢瓦对“律”字多个义项的考证（法语源文本对应片段第二段，即贝克特省略的那段），这一传奇实际上是伶伦先制作“十二律管”再编订“十二律吕”这两段传奇的合一，其最早、最全的版本见于中国古代百科全书《吕氏春秋》：

> ①昔黄帝令伶伦作为律。伶伦自大夏之西，乃之阮隃之阴，取竹于嶰溪之谷，以生空窍厚钧者，断两节间——其长三寸九分——而吹之，以为黄钟之宫，吹曰“舍

> 少”。②次制十二筒，以之阮隃之下，听凤皇之鸣，以别十二律。其雄鸣为六，雌鸣亦六，以比黄钟之宫，适合；黄钟之宫，皆可以生之。③故曰：黄钟之宫，律吕之本。（吕不韦，公元前239年，《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》）[20]

如同此后编写的中国史书，《中国音乐》中的“伶伦制律”片段事实上主要改写自《古乐》篇，而贝克特的叙事除些许省略外，与其说是“上述〔法语〕段落的英译”（Lin, 2010, *Chinese Music as a Narrative Model*, 294），不如说是中国《古乐》篇相关内容的二度翻译。尽管中华始祖“黄帝”和神山“阮隃”（现名“昆仑”）删去了，但那十二个核心音乐术语全部得到了保留和严格直译。可见，对于中国音律及其在该小说中反复提及的用途，贝克特是无比关注的。他“对中国文化的挪用”（Lin，2010, *Globalization and Post-Orientalism*; 曹波，2017，*贝克特对中国文化的挪用与对乔伊斯的扬弃*，141）绝非随意而为。

在《梦中佳人至庸女》上述选段的第一节，“伶伦”（“伦”姓“乐官”）起先发明的是十二支竹质“律管”，按长短依次排列即为拉卢瓦在《中国音乐》第 51 页提及过一次的吹管乐器“排箫”（P’âï-siāo，图 2.3 及 2.7），而非仅仅因为拉卢瓦描述得最多，西方论者就信以为真地评述其与《梦中佳人至庸女》关系的弦乐乐器“琴”。在选段

[20] 《古乐》篇的末尾未列出“十二律吕”。最早对“十二律吕”做出权威辨析的，是左丘明（公元前 502－422 年）所编国别体史书《国语》（又名《春秋外传》《左氏外传》，约公元前 453 年）当中的《周语》篇。

的第二节，听到凤凰的鸣唱后，伶伦就将十二支“律管”发出的乐音编定为“十二律吕”；据现存古代音乐文献，凤凰的鸣叫与排箫发出的乐音相似，其曲调则与“黄钟”上奏出的“宫”调相似，故伶伦编定的就是基于“黄钟之宫”的中国“音律”。在选段的末尾一节，伶伦向“主公”上报“十二律吕”，即贝克特严格按音调升序罗列的十二个“标准音”。又据道家“阴阳”理论，“十二律吕”分为两组：六个奇数“标准音”合称“六律”（六“阳律”），而六个偶数“标准音”则构成“六吕”（六“阴律”）。中国音律中融入了性别理论，且多含视觉意象的十二个术语充满了“中国特色”，这两点为贝克特随后傲气的文字游戏奠定了基础，因此他将拉卢瓦原文的第三段无比耐心地直译成了英语。而且他也无比细致，既未将“凤鸣”错当“凰鸣”，也未“列错‘十二律吕’的性别”（Ackerley & Gontarsky, 2004, *The Grove Companion to Samuel Beckett*, 322）。

但贝克特终究是一个服务自身文学目的的改写者。为简洁起见，他省略了拉卢瓦原文第一段中对“伶伦制律”传奇并非不可或缺的短语和分句，以及拉卢瓦作为中国音乐考古学者对“律”字语义的历史演变进行解析的整个第二段。既然首要意图是尽快表达元叙事者对连贯叙述和人物之间关系和谐的调侃，那么在改写中他就只需保留“伶伦制律”传奇的核心信息。不过，贝克特保留了《中国音乐》中使用的威托玛拼音“LIU”，并补充了音调。于他而言，正如“琴象征着神秘的纯粹性”（Lin, 2010,

Globalization and Post-Orientalism, 282），“Liù”（律）和十二“*Liù-liǚs*”（律吕）也应当保留异域的神秘色彩。处理那十二个音乐术语时，已有三年文学翻译经验的他对音译的功能了然于心，而读者也不必深究，因为那些术语仅仅是十二个“标准音”约定俗成的名称，其包含的视觉意象与所指并无密切联系。无论贝克特的意图是直接表达，还是仅仅显摆学识，在此他实现了另一部分意图：让元叙事者“一方面警告读者，读懂这一文本是万不可能的，另一方面又给予读者凭意象和音乐来体验这一文本的方法”（Drake, 2008, *Building Castles in the Bog*, 235）。作为正积极投身激进文学实验的青年才俊，贝克特不会像拉卢瓦那样充当严格的学术型全译者。经其改写、音译和直译，《梦中佳人至庸女》上述选段不仅展现了一位乔伊斯学徒的形象，而且为下文继续援用中国音乐典故铺平了道路。

二、该改写及中文回译中的误读

在挪用“伶伦制律”传奇的过程中，贝克特暴露了几处西方论者未能察觉的误读和表达缺陷。若非通过其改写本、法语源文本与最终中文源文本之间的对比研究，那些误读和缺陷是难以发觉与校订的。首先，短语“the confines of the West”（西域边境）虽无语病，却与事实不符：既非伶伦的目的地，亦非其出发地。实际上，《古乐》篇中的“大夏之西”并非早于伶伦时代约五个世纪的大“夏”王朝的“西部”，而是“大夏”山的“西麓”。当然，错不

在贝克特，因为是他仰仗的拉卢瓦本人误读了“大夏”一词，也误解了“自大夏之西”这一短语——从他随后对伶伦可能的行进方向进行的辨析中可以看出，他读到了几个互相龃龉的中文笺注。可惜拉卢瓦未能做出正确的筛选，依然说“前往大夏帝国的边境，前往西部”（38），而无法深究的贝克特也无暇顾及其所述的真实性，便将那两个短语合并为“西域边境”。随后，贝克特还草草写下了两个句法不通、语义含混的语段：“the six liù male phoenix”（六律雄凤）和“the six liǔ female phoenix”（六吕雌凰）。据《古乐》篇，若是措辞细致、严谨，前者应当是“the six *Liùs* [by the] male phoenix”（可简化为 the six male *Liùs*，即“六律”），而后者应当是“the six *Liǔs* [by the] female phoenix”（可简化为 the six female *Liǔs*，即“六吕”）。拉卢瓦是音乐史学者，在专业叙事中不会犯粗浅的错误，而贝克特忙于东挪西借，做不到处处精准。此外，若能确认这两处是贝克特的笔误而非文字游戏，《梦中佳人至庸女》的编辑也是可以通过比对拉卢瓦的法语源文本来校订的。

然而，因为无语言毛病而最难为人察觉的误读，非但不算改写的缺陷，反而具有显著的“知识考古学”价值。只有比照《古乐》篇中的对应片段“以为黄钟之宫，吹曰‘舍少’”，才能发觉贝克特的说法“his own voice…without passion”（他自己的……嗓音）其实是无稽之谈：伶伦“自己的嗓音”根本不是“律吕之本”，与位列“十二律吕”之首的“黄钟（之宫）”毫无关系！在《古乐》篇中，伶伦“次制十二筒”依据的是第一支“律管”发出的“舍少”

音调！不过，贝克特无力也无暇考证。他这一专业知识的错误又是源自拉卢瓦的误读：其一，他没能区分“黄钟之宫”作为古代宫调专名的所指和作为“标准音”甚至一组艺术概念中的基本概念的现代泛化用法；其二，他参考了晚于《吕氏春秋》且具有明显误导性的历史文献，这一点在他增补的句子——把伶伦的嗓音与“大河的潺潺声”（Laloy, 1903, *La Musique Chinoise*, 38）相比的那句——中暴露了出来。不过，中文回译者不可以“黄钟之宫”替换“他自己的嗓音”——这一鲁莽之举会抹除 20 世纪初西欧相关误读的痕迹。相反，应采纳“黄钟之宫”的现代泛化用法，将错就错地改写为“他自己[心平气和地说话时发出]的标准音”，这样，回译者不仅基本忠于拉卢瓦和贝克特两位原文作者，而且弥补了他们最显著的逻辑漏洞——在现代中文中，“黄钟之宫”可泛指“标准音”。

上述选段负载的中国音乐信息极其丰富，且在后续叙事中时不时“幽灵般地闪现”（庞德《地铁站》），因而其回译对于整部《梦中佳人至庸女》的翻译都极为关键。由于有文体差异和多处笔误及误读，该选段给中文回译者留下了不易察觉的陷阱。从迄今唯一的已出版译本《梦中佳人至庸女》中可见，相关译文是基于《梦中佳人至庸女》与《古乐》篇的对比研究但仍有修订空间的翻译与回译的合成：

> 现在，假设我们讲一个关于中国的小故事，以便随心所欲地谱写交响曲。好吗？①那么就讲伶伦的故事，他来

> 到西部边境，来到嶰谷，断一竹于两节间，吹之，不禁欣喜，定其音为自己的嗓音，像他平常说话那样，不带感情。②接着，凤凰来助，凤鸣六音，凰鸣另六音，伶伦乐官又制十一管，与所听之音吻合。③然后，他将十二律吕上报黄帝，分为凤鸣的六律和凰鸣的六吕，曰：黄钟、大吕、太簇、夹钟、姑洗、仲吕、蕤宾、林钟、夷则、南吕、无射、应钟。（朱雪峰译，2016，*梦中佳人至庸女*，长沙：湖南文艺出版社，17）

在这一译文中，描述元叙事者所处困境本身的语段（标号①之前的句子）得到了忠实的翻译；复述“伶伦制律”传奇的分句（第三、四句）分别用半文言文和现代中文进行了翻译，因为译者考虑到了贝克特的炫耀性行文与最终中文源文本的古文措辞并不吻合，与其法语源文本的学术型文体也不对等；末尾十二个专名全部按约定俗成的原则，回译为中文源文本中本有的术语，因为贝克特及拉卢瓦的译文均是严格且对等的译文——若非如此，下一选段及《梦中佳人至庸女》其他片段中反复出现的“律吕”专名的翻译就难以统一了。

细究之下，这一译文并非完美无缺。略明显的瑕疵有两类：文体上，前两个有标号的语段更像文言文，而非白话文，与贝克特的现代文体不太对应；语义上，第一句的目的状语“orchestrate what we mean”意外地译作了“随心所欲地谱写交响曲”——“谱写”元叙事者难以控制因而最痛恨的“杂音共鸣”曲，而非求之不得、音韵和谐的“和乐”（white music，182）。兴许在阅读后续句子以确定

此句语境时，译者纠缠于贝克特罗列的“交响曲”“独奏曲”和“目的音系统”（朱雪峰译，2016，*梦中佳人至庸女*，长沙：湖南文艺出版社，17）等术语而有所混淆。但这一译文也有两处胜过原文：参照《古乐》篇的行文，将仓促拼缀因而难以传神转译的“the six liù male phoenix”和“the six liǔ female phoenix”这两个短语，简练地回译成了表意准确、句法清晰的“凤鸣的六律”和“凰鸣的六吕”。只是这两个目的语短语有“信”于最终中文源文本，却没有体现贝克特的笔误和编辑的疏忽，因而失“信”于原作。若要忠于正在“胡思乱想”的贝克特，这两处应扭曲成“六律凤鸣”和“六吕凰鸣”，即每个语段改由两个偏正结构组成，使两者之间的语法关系和整个语段的语义都有些模糊，以实现与原文在形式和意义上的对等。

此外，这一译文还对通常无人关注的发号施令者进行了明示：直接以“黄帝”取代了原文“his master”。在《中国音乐》相关片段的开篇，拉卢瓦交代了伶伦的身份——“黄帝”治下的“乐官”，因为他是在以学者的身份对中国音律的起源进行细致考察。而贝克特省去了这一历史术语：既然那位君主与“伶伦制律”传奇没有太多联系，那他就不值得有名有姓，以伶伦的“主公”称之足矣。毕竟，此时的贝克特是一个急于掌控素材的文艺青年，而非“信”字当头的学术型译者，专攻文本类型学意义上的信息型文本全译的译者。正如他删除拉卢瓦关于伶伦行进方向和“律”字多义的探讨等内容，这一改写行为展现了他此时的作者身份，以上明示及半文言文的使用也透露了中

文回译者的主体性：并不时刻对原文作者亦步亦趋，应适时使译文更接近最终中文源文本和目标读者。如此一来，拉卢瓦和贝克特的改写绘制了一张“伶伦制律”传奇在 20 世纪初西欧传播过程的草图，而以上校订及译文也证明，回译不仅是“质量评价工具”，更是传播过程的“记录工具”（Son, 2018, *Back translation as a documentation tool*, 89）。

三、对“孔子击磬”的向往与西方论者的误读

正如借助排列与组合，“十二律吕”可以编成各式各样的悠扬曲调，元叙事者发现笔下的人物如若温顺、合作，是可以一道编出一部和谐的“小书”的：

> 我们无比虔诚地希望，笔下至少有一部分人物能派以律吕（liù-liǔ）的角色。比方说，约翰能扮演黄钟（the Yellow Bell），斯梅拉迪娜-丽玛能扮演仲吕（the Young Liǔ），希拉-库瑟能扮演夹钟（the Stifled Bell），满大人能扮演姑洗（the Ancient Purification），而贝拉夸本人能扮演蕤宾（the Beneficient Fecundity）或者无射（the Imperfect），如此等等。那么余下的问题就是，像孔夫子在玉磬（cubes of jade）上变戏法（juggling）那样奏起乐来。假如所有人物都是那样——有扮演律吕的心思（liù-liǔ-minded）——那么我们就能写成一本曲调纯净的小书了。（Beckett, 1992, *Dream of Fair to Middling Women*,10）

如果各位人物能恰如其分地扮演自己的角色，那这一叙事

就能像中国古代的“和乐”那样成为和谐统一的整体，而元叙事者的职责也就大大简化：玩弄排列、组合游戏，就像孔子（公元前 551—479 年）在“玉磬”上“摆弄律吕”。[21]这样，贝克特就自然地将对和谐叙事的类比从“伶伦制律”传奇转换成孔子演奏“和乐”的轶事了。

这一转换也是必然的，不仅因为贝克特对《中国音乐》第 50 页所言孔子的音乐造诣心生敬佩，更因为他抚平自己的“胡思乱想”的宗旨正可借儒家音乐思想的核心观念“和”来实现。据《史记》记载，对于《韶乐》所代表的音韵和谐、劝人向善的“和乐”，孔子无比向往，细加研习后竟如痴如醉，其固恋之态令人惊叹：“与齐太师语乐，闻《韶》音，学之，三月不知肉味，齐人称之”（司马迁，公元前 104—90 年，《史记·孔子世家》）。如同贝克特深谙欧洲音乐和绘画之道，孔子更精通周文王等前朝贤君编制、推崇的乐曲。为平息七国之争，他锲而不舍地将“和乐”融入儒家礼节，将其提升为利国利民的“雅乐”，宣称《韶乐》体现了美与善的统一，因而具有可贵的说教功能。于他而言，“这类音乐反映了儒家的理想，即社会和谐”（Ackerley & Gontarsky, 2004, *The Grove Companion to Samuel Beckett*, 322）。在此，当元叙事者不遗余力地将喷涌而来的素材塞入应当连贯、统一的叙事中时，他不禁把实用主义音乐理论家当作知心朋友，期待自己也能奏出安

[21] 贝克特的手稿中作“like Confucius playing with liuliu”（像孔夫子那样摆弄律吕）。出版版本中的“Juggling like Confucius”（像孔夫子那样变戏法）为编辑所改，似无必要。

抚众生的“和乐”。即使在故事临近结尾时，他也幻想着“无杂音、无走调的和乐铺展成平面，擦去狂乱的象征物”，成为“永恒之光的法衣”（Beckett, 1992, *Dream of Fair to Middling Women*, 182）。

可是，孔子弹奏的究竟是“琴”“琵琶”还是“磬”呢？洛拉指出，“琴”在《中国音乐》中占有相当篇幅，而且“琴曲”激发了贝克特写出短诗《阿尔芭》（“Alba”）和《多特蒙德》。从历史角度而言，这一观点是言之有据的。据《纲鉴易知录》（吴乘权，1711），“琴”原为五弦琴，发明于神农时期（公元前 2370—2338 年）的曲阜（孔子的故乡）；又据《帝王世纪》（皇甫谧，约 280 年），至公元前十一世纪时，五弦琴发展为七弦琴，外形逐步固定，并开始向中原以外的地区传播。而孔子确实擅长“鼓琴”，且精通“琴曲”奥妙。《孔子世家》中就有相关记载：“[子]曰：‘丘得其为人……非文王其谁能为此也！’师襄子辟席再拜，曰：‘师盖云《文王操》也’。”掌握无名“琴曲”的主题和演奏技巧后，孔子竟能依据作曲者必有的人品猜出该“琴曲”出自周文王之手。但是，在中国古代所有音乐文献中，“琴”均指“瑶琴”（又称“古琴”），是一种平放着演奏的乐器，而非竖抱着演奏的“琵琶或鲁特琴”（Lin, 2010, *Globalization and Post-Orientalism*, 281）。“琵琶”泛指东方“鲁特琴”一类的弦乐乐器，诞生于公元前三世纪晚期的印度，直到公元五世纪末至六世纪初才经中亚传入中原地区，即孔子去世后约十个世纪才传入其故乡。因此，孔子擅长的是“瑶琴”，绝非印度竖琴。

然而，在以上第二个选段中，贝克特提及的不是“琴”，亦非“孔子学鼓琴于师襄”的轶事，而是玉制“编磬”（pien k’ing）。这类成组的“玉磬”（cubes of jade）等级高于普通石磬，于孔子时代成为宫廷打击乐器。而且，正是在他周游列国期间，已有十五个世纪作为“礼器”历史的编磬成了他最钟爱的乐器之一。据《论语》（孔丘，公元前400 年）中的《宪问》篇，“子击磬于卫，有荷蒉而过孔氏之门者，曰：‘有心哉，击磬乎!’……子曰：‘果哉！末之难矣’。”显而易见，贝克特就“孔子击磬”所做笔记，或者说拉卢瓦在《中国音乐》第 50—51 页所载相关对话，都是准确无误的。但令人惊讶的是，近年西方论者大多转而探讨相关选段与“琴曲”而非“磬曲”的关联。这一“怪现状”有如下四个诱因：其一，贝克特的创作笔记里有“k’in music”（琴曲）字样，而无“k’ing”（磬）一词；其二，他直接取材的《中国音乐》第七章对“琴”和“琴曲”的介绍远多于其他传统乐器及相应乐句，而对“孔子击磬”一事仅提及一次，使不明就里的西方读者倾向于前者；其三，洛拉对贝克特在两首短诗中援引“琴曲”的分析令人信服，而受其启发的林力丹也旋即探究贝克特在其他作品中对“琴曲”及其他中国文化的挪用，在西方学界引起较大反响，意外导致“玉磬”在西方几乎所有评述中“失声”；其四，西方论者不大能区分“k’in”（或 *qín*）和“k’ing”（或 *qìng*），即通常将中文拼音中的前鼻音与后鼻音混为一谈。只有将贝克特的典故追溯至最终中文源文本，西方论者这类不经意的误读才能得到最终的校订。

四、对“凤凰传奇”的改写

在作者“胡思乱想”的操控下，众位人物恣意妄为，吵嚷不休，导致线性叙事成为天方夜谭。他们无意充当“律吕”，让元叙事者疑心自己能否将他们编入和谐的音符系统：

> 他无论如何都不会浓缩成一律（liǜ），因为他根本就不是一个音符，而是最叫人遗憾的众多音符的共鸣（simultaneity of notes）。比方说，如果能把半打伶伦凤凰（half-a-dozen Líng-Líun phoenix）像一只不死的高贵之鸟（purple bird）从同一堆干柴（pyre）的灰烬中腾起并齐声鸣唱时的音效呈现出来，……那么这位尼莫的状况就可以略有所知：他是众声交响（symphonic）而非旋律统一（melodic）的乐段。……确实，转念一想，我们往往会嗅到小男主角心里有一只交响鼠（symphonic rat）。他也许勉强能同时胜任蕤宾（the Beneficient Fecundity）和无射（the Imperfect）的角色，甚至更进一步，给双性的球体（bisexual bulge）配上林簇（Great Iron of the Woods）。（Beckett, 1992, *Dream of Fair to Middling Women*, 10-11）

描述这一困境时，贝克特先是想起“伶伦制律”传奇中有“凤凰来助”的身影， 紧接着就借用也以“凤凰”为主人公的另一个传奇：“凤凰涅槃”。作为中华民族的图腾，凤凰每隔五百年聚“香木”而自焚，藉反复涅槃获得永生，且每次涅槃后姿态更显华美，嗓音愈加清脆。在此，元叙

事者期盼笔下的“半打”人物能像凤凰那样华丽变身，做到“六小无嫌猜”，一起奏响主题突出的悠扬乐曲，而非“喧嚣与愤怒”交错的“交响乐”。

这一选段再现了贝克特基于语用意义或交际功能的改写技巧。首先，凤凰在中国神话中又称“丹鸟”“火鸟”，因此在中国古人的想象中，其羽毛一定呈棕红色或金黄色。但在贝克特笔下，“丹鸟”蜕变成了“紫鸟”。不过，正如金黄色在中国传统文化中为宫廷之色，“紫色”在西方传统文化中亦为王室专属，因此从语用学的视角来看，“紫鸟”依然是“高贵之鸟”，即“百鸟之王”。其次，在贝克特的交际翻译中，涅槃所用“香木”蜕化成了一堆“干柴”，失去了异域文化的神秘色彩，但保持了语用功能的对等。更醒目的是，这一选段同样再现了贝克特仓促间犯下的笔误：“half-a-dozen Líng-Líun phoenix”这一语段行文怪异，所指不明。出现这一笔误，是因为贝克特把两个传奇混为一谈了：先是从“伶伦制律”传奇中取得“伶伦的半打律吕”（half a dozen *Liŭ-liŭs* of Líng Lún），接着从“凤凰涅槃”传奇中摘取“凤凰”取代“伶伦”。遗憾的是，这一语段并非贝克特刻意为之的语言游戏，而只是并不成立且《梦中佳人至庸女》编辑未能校订的词语杂烩。这一杂烩与先前的“the six liŭ male phoenix”和“the six liŭ female phoenix”一道，表明他确实还处在“胡思乱想”的过程中。

这一选段中隐藏着一个未为西方论者察觉的核心问题：贝克特在此处笔误中想要表达的“半打鸣凤”，何以能成为伶伦区分作为吹管乐器的“十二律管”和作为乐律基础的

“十二律吕”的依据呢？其实，“半打鸣凤”“齐声鸣唱”即为多声部“凤凰和鸣”——中国吹管乐起源传奇的主题。这一传奇最早的权威记载也见于《吕氏春秋•古乐》：“惟天之合，正风乃行，其音若‘熙熙凄凄锵锵’。帝颛顼好其音，乃令飞龙作效八风之音，命之曰《承云》。”既然凤凰亦是“风鸟”，那么掌管飞龙始创吹管乐的其实是凤凰。而且据现存古代音乐文献，“凤鸣”若“即即”，“凰鸣”若“足足”，而最简音调组合“凤凰和鸣”则若“锵锵”。这与“正风”之音相仿，也印证了“正风”乃凤凰所为。既然“凤鸣六音，凰鸣另六音”，那么通过排列、组合，这十二个“标准音”就可以编排出无数和谐的乐段。于是，尽管“中国音乐产生于严格的程式”，最终却可以“拥抱创造的自由”（Lin, 2010, *Chinese Music as a Narrative Model*, 291）。前景在望，元叙事者不禁幻想，笔下的人物可以充当温顺的“律吕”，一道吹出悠扬的曲调。但他不免沮丧，因为有一只频发杂音以干扰主题的的“交响鼠”在作祟。

在元叙事者看来，男主角贝拉夸性情善变，且桀骜不驯，无法充当可据此确定“十二律吕”的“凤鸣”或“凰鸣”角色。假如他能扮演“蕤宾”或“无射”，甚至两者合一，那元叙事者亦可将就，因为他至少没有“弄错性别”：“蕤宾”和“无射”均为阳律。在稠密的中国音乐典故和频繁的文字游戏中，贝克特竟没有混淆“十二律吕”的阴阳之分。只是“凤凰和鸣”的梦想脱离实际，最后元叙事者竟痛骂起来：男主角大可“给双性的球体配上林簇”。“双性的球体”到底所指为何，作者只字未提。除

了苏格拉底将男女求爱看作渴望男女合体这一解释，以及中国道家的阴阳图，在这一语境中“凤”字也可用于解开谜团：既可指雄鸟，亦可作为“凤凰”（雄鸟与雌鸟）一词的简称，因此对贝克特而言就是“雌雄同体”（androgyny）的最简符号。原本令人费解的短语“林簇”亦非笔误，而是其生造的得意之作：“六律”之一的“太簇”与“六吕”之一的“林钟”的合体，即“雌雄同体”的意象。严格按性别划分的世界解体了，“半打鸣凤”的鸣唱自然就堕落成“最令人痛惜的众声喧哗”。在直译十二个“律吕”术语的过程中，贝克特得到了顿悟：重要的不是这些术语究竟指代什么音调，而是它们都包含了可以合成一个漩涡的视觉或听觉意象。虽不是意象派领袖庞德的门徒，他借此却可以畅快地表达自己的“胡思乱想”。

《梦中佳人至庸女》临近结尾时，贝克特也没有忘记反复“重提律吕这事儿”，甚至生造“克里斯托弗·伶伦”和“竹笛《扬基歌》”（Beckett, 1992, *Dream of Fair to Middling Women*, 178）等中西合璧的短语，一方面不厌其烦地表现元叙事者对于和谐、线性叙事的绝望，另一方面乐此不疲地展现自己驾驭纷繁素材的才能。显而易见，在创作该小说的过程中，他的脑海里一直萦绕着有关中国音律的典故。这类典故的高频率复现塑造的是“艺术家年轻时的肖像”：26 岁的贝克特徜徉在“词语革命”的浪潮里，对“业师无与伦比的创作才能和令人眼花缭乱的语言实验……无限敬仰”（曹波，2017，*贝克特对中国文化的挪用*

与对乔伊斯的扬弃， 142），禁不住也无视叙事的连贯性和语言的可读性，不时改写各类深奥、奇异的典故，将其插入早已零七碎八的叙事中，还在隐含读者不忍卒读时高调地调侃：（单句成段，上下空行）“这个故事里唯一的统一性，天啊，是不经意的统一性”（Beckett, 1992, *Dream of Fair to Middling Women*, 133），甚至傲气地诅咒，“让平庸的读者见鬼去!”不过，随着他此后对为巨人身影所吞噬的畏惧和对“发现自己的声音”（Knowlson, 1996, *Damned to Fame*, 146）的渴望，自下一部小说《莫菲》开始，贝克特就坚定地走上以“极简主义”（minimalism）为形式、以“无知、无能”（McDonald, 2008, *Samuel Beckett*, 15）为内容的反向创作道路，迈向无关外物因而利于语言和自我探索的内部世界。

自《莫菲》之后，中国文化就很少出现在贝克特的作品中了。因此，对贝克特与中国文化关系的探讨必定聚焦于《梦中佳人至庸女》对中国音乐传奇和轶事的改写，而要考证其中的笔误、游戏和误读，甚至校订西方论者的误读，仅比对相关选段与拉卢瓦和翟里斯源文本的异同是不够的。只有在贝克特改写本、拉卢瓦改写本和最终中文源文本的对比研究中，相关问题才能得到透彻的阐释或最终的订正，中国音律传奇在 20 世纪初西欧传播的草图也才能绘制而成，而且只有在中文首译本与最终中文源文本的比照中，中文回译的优缺点也才能彰显出来。以上四者的对比研究不仅解答了西方三者甚至二者的对比研究无法解答的问题，而且发觉和解释了贝克特改写本、拉卢瓦改写本、

西方相关评述和中文首译本中其他几乎无人察觉的误读和改写，更利于挖掘贝克特改写本和拉卢瓦改写本在中国音律西传中的研究价值，起到“知识考古学”的作用。

参考文献

Ackerley, J. & S.E. Gontarsky, *The Grove Companion to Samuel Beckett: A Reader's Guide to his Life, Works and Thought*, Grove/Atlantic, Inc., 2004.

Albright, Daniel, “Beckett as Marsyas”, *Samuel Beckett and the Arts: Music, Visual Arts and Non-print Media*, ed. Lois Oppenheim, pp.25-49, New York: Routledge, 1999.

Beckett, Samuel, *Dream of Fair to Middling Women*, London: Calder Publications, 1996.

Drake, Jason R., *Building Castles in the Bog: Fantastic Fiction and the Modernization of the Irish Mind*, New York: New York UP, 2008

Knowlson, James, *Damned to Fame: the Life and Works of Samuel Beckett*, Cambridge: Cambridge UP, 1996.

Laloy, Louis, *La Musique Chinoise*, Paris: Librai Rie Renouard, 1903.

Lawlor, Sean, “Juggling like Confucius on Cubes of Jade”, “Schedule: 1st October”, International Samuel Beckett Symposium in Tokyo 2006. (http://www.waseda.jp/prj-21coe-enpaku/temp/samuel_html/en/schedule/1001/LAWLOR.html, accessed Aug. 30, 2019)

Lin, Lidan, “Globalization and Post-Orientalism: the Chinese Origin of Samuel Beckett's Fiction”,《英美文学研究论丛》第 11 辑，第 269—291 页，上海：上海外语教育出版社，2010 年。(*Studies of British and American Literature*, Vol. 11, pp. 269—291, Shanghai: Shanghai Foreign Language Education Press, 2010).

---, “Chinese Music as a Narrative Model: the Aesthetics of Liu Liu and

Metafiction in Samuel Beckett's *Dream of Fair to middling Women*", *English Studies: a Journal of English Language and Literature*, Vol. 91(3), pp. 289—302, The Netherland: Routledge, May 2010

McDonald, Ronan, *Samuel Beckett*, Shanghai: Shanghai Foreign Language and Education Press, 2008.

Son, Jiyong, "Back translation as a documentation tool", *Translation & Interpreting*, Vol. 10, pp. 89-100, Penrith: Western Sydney University, 2018.

曹波，"贝克特对中国文化的挪用与对乔伊斯的扬弃"，《外国文学》2017 年第 1 期，第 141—148 页，北京：北京外国语大学。（Cao, Bo, "Samuel Beckett's Allusions to Chinese Culture and Sublimation of James Joycce", *Foreign Literature*, 1st issue in 2017, Beijing: Beijing Foreign Studies University, pp.141—148.）

孔丘，《论语·宪问》，公元前 400 年。(Confucius, "Conversations with Xian", *Analects of Confucius*, 400 BC). (https://so.gushiwen.org/guwen/bookv46653FD803893E4FEC967FA5 CC60AB13.aspx, accessed Jan. 31, 2020)

吕不韦，《吕氏春秋·仲夏纪·古乐》，公元前 239 年。(Lǚ, Bùwéi, "Ancient Music", *Master Lǚ's Historical Records*, 239 BC) (https://so.gushiwen.org/guwen/bookv_46653FD803893E4F0CD64BB8652585D6. aspx, accessed Feb. 1, 2020)

萨缪尔·贝克特著，《梦中佳人至庸女》，朱雪峰译，长沙：湖南文艺出版社，2016 年。(Beckett, Samuel, *Dream of Fair to Middling Women*, trans. by Xuefeng Zhu, Changsha: Hunan Literature and Art Publishing House, 2016.

司马迁，《史记·孔子世家》，公元前 104－90 年。(Sima, Qian, "Biography of Confucius", *Records of the Historian*). (http://www.shicimingju.com/book/shiji/47.html, accessed Feb. 2, 2020)

附"十二律吕"与西方音律对比表

六律 **Male *Lius***	管长 (inch) **Pipe length**	音高 **pitch**	六吕 **Female *Lius***	管长 (inch) **Pipe length**	音高 **pitch**
1、黄钟 the Yellow Bell	8.10	C	2、大吕 the Great Liu	7.58	C#
3、太簇 the Great Iron Arrow	7.20	D	4、夹钟 the Stifled Bell	6.74	D#
5、姑洗 the Ancient Purification	6.40	E	6、仲吕 the Young Liu	5.99	F
7、蕤宾 the Beneficent Fecundity	5.69	F#	8、林钟 the Bell of the Woods	5.40	G
9、夷则 the Equable Rule	5.06	G#	10、南吕 the Southern Liu	4.80	A
11、无射 the Imperfect	4.50	A#	12、应钟 the Echo Bell	4.26	B